







WIELKA LITERATURA POWSZECHNA

WIELKA LITERATURA POLSKA

WIELKA  
LITERATURA  
POWSZECHNA

TOM DRUGI

(CZĘŚĆ I)

LITERATURA ŚREDNIOWIECZNA ŁACIŃSKA  
LITERATURY ROMAŃSKIE

W OPRACOWANIU

PROF. DRA E. BIEDRZYCKIEGO, DRA O. FORST-BATTAGLI, PROF. UNIW. DRA M. MANNA,  
PROF. UNIW. DRA J. DZIERŻYKRAJ-MORAWSKIEGO, PROF. UNIW. DRA E. PORĘBOWICZA

POD REDAKCJĄ

DRA STANISŁAWA LAMA

INSTYTUT  
BADAŃ LITERACKICH PAN  
Biblioteka  
ul. Nowy Świat Nr 72  
00-10 Warszawa  
Tel. 26-68-63, 26-52-81 w. 42



---

NAKŁADEM KSIĘGARNI TRZASKI, EVERTA I MICHALSKIEGO  
WARSZAWA, KRAK. PRZEDM. 13, GMACH HOTELU EUROPEJSKIEGO

WSZELKIE PRAWA ZASTRZEŻONE

PRAWA AUTORSKIE NA AMERYKĘ ZASTRZEŻONE NA PODSTAWIE  
PROKLAMACJI PREZ. ST. ZJED. AMERYKI PÓŁN. Z DNIA 16. II. 1927  
(DZIEN. UST. RZPL. POL. NR. 12 Z R. 1927)

COPYRIGHT 1933

BY TRZASKA, EVERT & MICHAŁSKI

WARSAW

PRINTED IN POLAND

1848

[Pd. I-51]

8136/2

KRAKÓW — DRUK W. L. ANCZYCA I SPÓŁKI



<http://rcin.org.pl>



## SPIS TREŚCI TOMU DRUGIEGO

### KSIĘGA TRZECIA

	Str.
LITERATURA ŁACIŃSKA WIEKÓW ŚREDNICH NAPISAŁ PROF. UNIW. LWOW. DR. EDWARD PORĘBOWICZ	
Wstęp. — Siła twórcza wieków średnich. Nowe organizacje powstałe z ducha chrześcijańskiego . . . . .	3
Okres I. Budowa nowego gmachu. — Przewrót umysłowy u schyłku starożytności. Podłoże nauki chrześcijańskiej: judaizm zgrecyzowany, stoicyzm, neoplatonizm. Pierwsi Ojcowie Kościoła. Apokryfy. Język i rytmika. «Mirabilia Romae». Średniowiecze a starożytność. Ostatni pisarze klasyczni. Grecy. Apologeci: Minucjusz, Tertuljan. Laktancjusz, Ambroży, Hieronim, Augustyn. Półwysep Iberyjski. Galja. Poeci Zachodu. Alegorje. Italja: Boecjusz i Grzegorz W. Historycy goccy. Irowie i Anglosasi. Historycy frankońscy. Encyklopedysta Izydor. Hagjografja . . . . .	4
Okres II. Odrodzenie karolińskie. — Kultura i literatura karolińska. Poeci pierwszego humanizmu. Epopeja. Historja. Szkoły. Frankowie zachodni. Vitae. Translationes. St. Gallen i powieść o Wałcierzu. Epos zwierzęce Hroswitha. . . . .	36
Okres III. Scholastyka. — Eryngena. Anzelm. Abelard. Mistycy z St. Victor. Rozwój mistyki: Bernard i Bonawentura. Encyklopedyści. Walter Map. Goljardowie. Romans pseudohistoryczny. Bajka zwierzęca. Powieść budująca. Literatura doktrynalna. Prawo. Historjografja. Nauki przyrodnicze. Podróże. Szkoły i uniwersytety. Teatr. Exempla. Anegdota. Legenda. Cuda Matki Boskiej. Encyklopedyści. Szczyt i skłon scholastycyzmu: Albert W., Tomasz z Akwinu, Ramon Lull. Nowe metody . . . . .	46
Zakończenie. — Styl epoki. — Bibliografja . . . . .	80

### KSIĘGA CZWARTA: LITERATURY ROMAŃSKIE

LITERATURA WŁOSKA NAPISAŁ PROF. UNIW. WARSZ. DR. MAURZYCY MANN

Rozdział I. Literatura średniowieczna (wiek XIII i XIV). — Początki twórczości w języku włoskim. Utwory moralne wierszem. Najstarsze poematy rycerskie. Liryka religijna. Początki poezji artystycznej. Dwór Fryderyka II na Sycylii. Poezja w Toskanji. Szkoła «nowego stylu», Guinizelli i Cavalcanti. Brunetto Latini. Początki prozy literackiej. Życie Dantego. <i>Vita nuova</i> i «Biesiada». Rozprawy o języku włoskim i o monarchji. «Boska komedja»: budowa świata zagrobowego i znaczenie alegoryczne podróży po nim. Subjetywizm poety i forma arcydzieła. Cino da Pistoia i Fr. da Barberino. Mussato i jego tragedia. Życie Petrarcki, jego poematy łacińskie oraz listy i rozprawy prozą. <i>Il Canzoniere</i> : poetyczne dzieje miłości i wartość ich literacka. Poemat alegoryczny <i>Trionfi</i> . Boccaccio, jego żywot i dzieła młodości. <i>Decamerone</i> : pomysł, treść i sztuka literacka. Nowelista Sacchetti. Kronikarze, uczeni i moraliseci . . . . .	85
Rozdział II. Humanizm i odrodzenie (wiek XV i XVI). — Filolodzy i humaniści. Wawrzyniec Medyceusz i Angelo Poliziano. Inni pisarze w języku narodowym. Literatura w Neapolu: klasyk Pontano i sielankopisarz Sannazzaro. Literatura rycerska. Pulci i jego <i>Morgante</i> . Boiardo i jego <i>Orlando innamorato</i> . Życie Ariosta. <i>Orlando furioso</i> . Komedje i satyry Ariosta. Poezja epicka Folenga i Trissina. Poematy dydaktyczne. Poeta łaciński P. Bembo. Petrarkizm w liryce włoskiej: V. Colonna, Michał Anioł i Tansillo. Satyryk Berni. Literatura dramatyczna: Gibaldi, Aretino i inni. Noweliści: Bandello i Stra-	

parola, Machjowel, jego życie, dzieła historyczne, i *Książę*. Historyk Guicciardini. Castiglione i jego *Dworzanin*. Żywot własny Celliniego. Życie Tassa, jego liryka i dramat *Aminta*. Treść i wartość literacka *Jerozolimy wyzwolonej*. Tragedja *Torrismondo* i ostatnie poematy Tassa. *Pastor fido* Guariniego . . . . . 128

Rozdział III. Drogi i bezdroża klasycyzmu (wiek XVII i XVIII). — Ogólne cechy okresu. Marino, jego liryka i *Adone*. G. Chiabrera i F. Testi. Poemat epicki Tassoniego. Satyrycy: Salvator Rosa i B. Menzini. Galileo jako literat. Nowelista Basile. Poeci z końca wieku XVII, Redi, Filicaia i Guidi. Założenie «Arkadij». Frugoni, poeta liryczny. Teatr, «commedia dell'arte» i rozwój dramatu muzycznego. Pietro Metastasio. Życie Goldoniego i znaczenie jego komedyj. Carlo Gozzi. S. Maffei. Vittorio Alfieri, jego życie i twórczość. Parini, jego *Dzień* i ody. Filozof Vico. Uczni: Muratori i Gravina. Krytyka literacka 178

Rozdział IV. Literatura wyzwolona (wiek XIX i XX). — Vincenzo Monti i jego poematy. Życie Foscola, *Ostatnie listy* i *Nagrobki*. Proza Giordaniego. Pisarze w nareczach. Prądy romantyzmu. Alessandro Manzoni: życie, *Hymny*, dwie tragedje i powieść *Narzeczeni*. Leopardi, jego żywot, poematy i pisma prozą. Przedstawiciele powieści historycznej: Grossi, D'Azeglio i Guerrazzi. Silvio Pellico, jego tragedje i wspomnienia z więzienia. Tragedje Niccoliniego. Poeci: Giusti, Berchet i Prati. Literatura polityczna. Ostatni romantycy w poezji i w teatrze. Giosuè Carducci i jego twórczość. Poeci: Rapisardi, Pascoli i Graf. Gabriele D'Annunzio, jego liryka, dramaty i powieści. Weryści i pisarze regionalni. Powieści Fogazzara. Historycy literatury: Settembrini, De Sanctis i inni. Pisarze XX wieku: teatr, poezja, powieść i krytyka. — Bibliografja . . . . . 213

## LITERATURA STAROPROWANCKA NAPISAŁ PROF. UNIW. LWOW. DR. E. PORĘBOWICZ

Początki. Środowisko. Trubadur i żongler. Biografie. Język i forma. Rodzaje liryki. Vers. Cansó. Descort. Escondich. Enveg. Comjatz. List. Salutz. Sekstyna. Sirventes. Estribot. Mala i bona cansó. Pieśń krzyżowa. Planh. Tencona. Romansa. Pastorela. Alba. Balata. Poeci: Wilhelm IX. Bernard de Ventadorn. Cercamon. Marcabrun. Jaufre Rudel. Piotr de Alverna. Wilhelm de Cabestanh. Arnaut de Marueil. Piotr Vidal. Bertrand de Born. Guiraut de Bornelh. Mnich z Montaudonu. Arnaut Daniel. Folquet z Marsylji. Raimbaut de Vaqueiras. Gaucelm Faidit. Hugo de Saint-Circ. Piotr Cardinal. Sordel. Giraut Riquier. Epika. Upadek poezji. — Bibliografja . . . . . 255

## LITERATURA FRANCUSKA

### LITERATURA FRANCUSKA DO R. 1914 NAPISAŁ PROF. UNIW. LWOW. DR. E. PORĘBOWICZ

Okres I (wiek IX—XIV). — Najstarsze zabytki. «Chansons de geste». Kroniki rymowane. Romans bretoński. Romans pseudohistoryczny. Romans zwierzęcy. «Fableaux». «Romans o róży». Historjografja. Literatura pouczająca. Teatr. Liryka. Literatura a życie . . . 273

Odrodzenie. — Znamiona epoki. Humanisci. Reformacja. Nowa literatura: Rabelais. Cl. Marot. Nowoplatonicy. Szkoła lionńska. «Plejada». Teatr. Polemiści. Pamiętnikarze. Filozofja: Montaigne . . . . . 308

Barok. — Definicja i pochodzenie. Poeci barokowi. «Hotel Rambouillet». Romans pasterski, bohaterki, pseudohistoryczny. Romans mieszczański. Parodja. Teatr . . . . . 332

Okres klasycyzmu. — Zmierzch baroku. Richelieu i Akademiya. Descartes. Corneille. Molière i jego następcy. La Fontaine. Literatura arystokratyczna: p. de La Fayette, La Rochefoucauld, La Bruyère, p. de Sevigné. — Boileau. «Port Royal»: Pascal, Racine. — Bossuet, Fénelon . . . . . 349

XVIII wiek. — Okres prądów rewolucyjnych. Trzy generacje: 1715, 1748, 1789. Regencja. «Spór starych i młodych». Fontenelle. Lesage. Prévost. Marivaux. Próby teorji i reform politycznych: Montesquieu. Voltaire. Diderot: Encyklopedja. Buffon. — Reakcja: Rousseau. Beaumarchais. Filozofja, ekonomja polityczna. Literatura rewolucyjna. André Chénier . . . . . 384

Wiek XIX. — Pseudoklasycyzm i jego przedstawiciele: Chénedolle, J. P. Béranger, A. Barbier. Teatr: C. Delavigne, Ponsard, L. B. Picard, S. Scribe i in. Wyznawcy ideałów Roussa. Nowa Demokracja. Pani de Staël, R. Chateaubriand, B. Constant i in. Nawrót do idealizmu. H. Saint-Simon i in. Mistycy: P. S. Ballanche, F. R. de La Mennais. — P. Leroux. Wielka poezja: W. Hugo. A. Lamartine, A. de Vigny, A. Musset. — Powieść: A. Dumas. G. Sand. H. Balzac. Stendhal. P. Mérimée. T. Gautier i in. Historjografja. Krytyka. Teorja sztuki dla sztuki. Parnas i jego bogowie. Literatura nowoprowancka. Okres drugiego cesarstwa. Pozytywizm: Aug. Comte, E. Littré, H. Taine. — Romans: G. Flaubert, bracia Goncourtowie, O. Feuillet, B. D'Aureville, Gobineau, H. Murger. — Teatr. — E. Augier, A. Dumas (syn), Labiche, V. Sardou. — Okres skupiania sił (1870—1914). Naturaliści: E. Zola, G. Maupassant, A. Daudet; romans psychologiczny: P. Bourget; — A. France; P. Loti; M. Prévost; współcześni. Teatr po r. 1889. — Krytyka literacka: Brunetiére, Faguet. Le maître, G. Lanson i in. Filozofja: Bergson. — Symbolizm. Rémy de Gourmont. Przewodnicy symbolizmu: Ch. Baudelaire, P. Verlaine, A. Rimbaud, St. Mallarmé, J. Richepin; —

G. Kahn, J. Laforgue, J. Moreas; Fr. Vielé-Griffin, Fr. Jammes, A. Samain; H. de Régnier, P. Fort, M. Maeterlinck, G. Rodenbach, E. Verhaeren, P. Claudel. — Literatura a styl epoki. — Przegląd ogólny. — Prądy historyczne i społeczne. — Bibliografja . . . . . 434

LITERATURA FRANCUSKA PO R. 1914 NAPISAŁ DR. OTTO FORST-BATTAGLIA

I. Wstęp . . . . .	525
II. Idee i fakty. — Pozytywiści. — Humanitaryzm. — Pragmatyzm. — Bergsonizm. — Filozofja katolicka. — Krytyka i historia literatury. — Nauka . . . . .	526
III. Powieść. — «Paraliteratura». — Powieść naturalistyczna. — Powieść humanitarna. — Powieść neopsychologiczna. — Psychologiczna powieść awanturyczna. — Egzotyka. — Regionalizm. — Powieść młodokatolicka . . . . .	551
IV. Dramat. — Dramat akcji. — Dramat ideowy. — Dramat formalny czyli poetycki	621
V. Liryka. — Neoklasycyzm. — «École romane». — Liryka katolicka. — «Pléiade». — Fantazyści. — Epigoni «Parnasu». — Valéry i Claudel. — Symboliści katolicy i symbolistyczni intelektualści. — Epigoni romantyzmu. — «Romantisme féminin». — Unanimizm. — Symultaneizm. — Liryka żydowska. — Liryka «pytyjska». — «Faszyści» liryki «pytyjskiej». — Najmłodsi poeci katolicy. — Filary dadaizmu. — Grupa «nadrealistów». — Bibliografja . . . . .	646

LITERATURA HISZPAŃSKA NAPISAŁ PROF. UNIW. POZN. J. DZIERŻYKRAJ-MORAWSKI

Wstęp . . . . .	683
Pierwszy okres. — Początki piśmiennictwa hiszpańskiego. — Wpływy francuskie. (1050—1250) . . . . .	691
Drugi okres. — Wpływ Wschodu i liryki galicjańskiej. — Indywidualizacja w piśmiennictwie hiszpańskim. (1250—1400) . . . . .	699
Trzeci okres. — Początki humanizmu i itałjanizmu w literaturze hiszpańskiej. — Arystokratyzacja poezji. (1400—1474) . . . . .	706
Okres czwarty. — Wzmoczony ruch humanistyczny. — Renesans i tworzenie się wielkiej literatury narodowej. — Demokratyzacja piśmiennictwa hiszpańskiego. — «Romancero» i romanse rycerskie; początki dramatu i złotej prozy. (1474—1555) . . . . .	715
Okres piąty. — Hiszpanja, stanąwszy u szczytu potęgi i chwały, odnajduje siebie. — Wspaniały rozkwit idealizmu i indywidualizmu hiszpańskiego w poezji i mityce. — Nacjonalizacja eposu i dramatu. (1555—1600) . . . . .	743
Okres szósty. — Barok hiszpański i jego cechy. — Kultyzm i konceptyzm. — Bujny rozkwit dramatu i powieści. — Pikaryzm. — Pierwsze oznaki upadku. (1600—1700) . . . . .	785
Okres siódmy. — Wiek encyklopedji, akademizmu i racjonalizmu. — Oświecenie i obskurantyzm. — Wpływy francuskie, włoskie, angielskie. — Pierwszy krok ku europeizacji Hiszpanji. — Od wstąpienia na tron Bourbonów do wojny o niepodległość. (1700—1806) . . . . .	869
Okres ósmy. — Wielkie odkrycia XIX stulecia. — Romantyzm hiszpański i jego cechy. — Realizm, naturalizm i regionalizm. (1806—1898) . . . . .	890
Okres dziewiąty i ostatni. — Quo vadis, Hispania? — Pokolenie 98 roku i jego przywódcy. — Nowe hasła i prądy. — Kastycyzm, kosmopolityzm i regionalizm. — Literatura współczesna. — «Essayizm» i humanizm. (Od pokoju paryskiego do wybuchu rewolucji hiszpańskiej, 1898—1930). — Bibliografja . . . . .	956

LITERATURA PORTUGALSKA NAPISAŁ PROF. UN. POZN. DR. J. DZIERŻYKRAJ-MORAWSKI

Charakterystyka ogólna. — Hiszpani a Portugalczycy: cechy wspólne i różnice. — Charakter człowieka i pejzażu. — Zew morza. — Psychika portugalska. — Literatura portugalska w rodzinie literatur europejskich. — Cechą jej — arystokratyzm . . . . .	1013
Okres pierwszy (1189—1385). — Początki historji i piśmiennictwa. — Poetycka hegemonja Prowancji. — Poezja epicka. — Proza epicka . . . . .	1017
Okres drugi (1385—1500). — Rys historyczny. — Poeci pałacowi. — Proza. — Dom João I. — Dom Duarte. — Infant Dom Pedro. — Henryk Żeglarz. — Vasco Fernandes de Lucena. — Kronikarze . . . . .	1021
Okres trzeci — wiek XVI (1500—1580). — Odkrycia i zdobycze kolonialne. — «Złoty wiek» literatury. — Teatr. — Liryka przed Camõesem. — Powieść sielankowa i rycerska. — Camões. — Historjografja. — Podróżopisarstwo («Livros de viagens»). — «Relações de naufrágios» . . . . .	1027
Okres czwarty — wiek XVII (1580—1700). — Okres klęsk w historji. — Prądy umysłowe XVII wieku: gongoryzm, akademje literackie, mistycyzm i mesjanizm. — Poezja liryczna. — Epika. — Rozwój powieści i noweli: powieści rycerskie, powieść pasterska, alegoryczna, sentymentalna i szelmowska. — Teatr. — Wymowa. — Moralisci i mistycy. — Historjografja. — Epistolografja . . . . .	1045

- Okres piąty — wiek XVIII (1700—1825). — Rządy markiza Pombala. — Wpływy francuskie. — Akademje literackie. — «Academia Real das Sciencias». — «Arcadia». — «Dysydenci» i «Niezależni» . . . . . 1063
- Okres szósty — romantyzm i realizm (1825—1910). — Rehabilitacja wielkiej przeszłości. — «Szkoła Koimbryjska». — Wspaniały rozkwit powieści i poezji. — I. Romantyzm: Garret, Herculano, Branco. — Poezja. — Dramat. — Powieść. — Podróżopisarstwo. — Historjografia. — Humanistyka. — II. Realizm: Poezja. — Dramat. — Powieść. — Nowelistyka. — Podróżopisarstwo. — Feminizm literacki. — Ruch naukowy . . . 1075
- Okres współczesny (1910—1930). — Liberaliści i tradycjonaliści (synarchiści). — «Aovi-Reconstrução». — Epilog. — Bibliografia . . . . . 1114

LITERATURA HISZPAŃSKO-AMERYKAŃSKA NAPISAŁ PROF. UNIW. POZN. DR. JÓZEF DZIERŻYKRAJ-MORAWSKI

- Charakterystyka ogólna. — Podłoże geograficzne i kulturalne. — Materiał ludzki. — Kultura pierwotnych tubylców. — Immigracja. — Psychika. — Ogólny charakter piśmiennictwa. — Język. — Poszczególne republiki . . . . . 1117
- I. Okres literatury kolonialnej (1500—1800). — Rola kolonizacji. — Poezja liryczna. — Gongoryzm. — Juana Inés de la Cruz. — Neolacińska poezja klasztorna. — Poezja bukoliczna. — Proza. — Teatr. — Powieść. — Ruch naukowy . . . . . 1124
- II. Okres rewolucyjno-romantyczny (1800—1880). — Walki niepodległościowe. — Prądy oświecenia i wielkiej rewolucji francuskiej. — Bello, Olmeda i Heredia. — Romantyzm. — Pejzażyści. — Legendy gauczowskie i indjańskie. — Romantyzm proroczy i mesjanizm. — Poezja symboliczno-metafizyczna i fantastyczna. — Poeci kubańscy . . . 1131
- III. Modernizm i mondonowizm (1880—1930). — Kontrasty amerykańskie. — Modernizm. — Rubén Darío. — Inni poeci. — Grupa «niespełna trzydziestoletnich». — Mondonowizm. — Sarmiento. — Blanco-Fombona. — Rodó. — Ugarte. — Vasconcelos. — Poezja amerykańizmu. — Chocano i inni poeci. — Powieść i nowela. — V. G. Calderón. — Humoryści. — Impresjoniści, «essayiści» i krytycy. — Teatr. — Wymowa. — Puryzm i kreolizm. — Humanizm. — Feminizm literacki. — Epilog. — Bibliografia . . . . . 1144

LITERATURA RUMUŃSKA NAPISAŁ PROF. DR. EMIL BIEDRZYCKI

- Naród rumuński, jego rozwój polityczny i kulturalny. Wpływy obce: cerkiewno-słowiański (bułgarski, serbski), grecki, polski, łaciński, włoski, francuski. — Literatura ludowa, jej rodzaje, bogactwo i zbiory. — Literatura wykształcona stara: wiek XV — religijna cerk.-słow., zaczątki roczników w tymże jęz.; wiek XVI — pierwsze zabytki rum. obok cerk.-słow. treści religijnej; wiek XVII — pisma religijne, kronikarskie i ustawodawcze — przewaga rumuńszczyzny; wiek XVIII — upadek — Dymitr Cantemir — szkoła łacińska. — Literatura nowoczesna: wiek XIX — początek (1800—1830); epoka 1830—1870: Asachi, Heliade, Alecsandri; epoka krytycyzmu (1870—1900): Maiorescu, Haşdeu, Eminescu. — Najnowsza literatura od r. 1900 — bogactwo i rozmach. — Bibliografia . . . . . 1173
- SKOROWIDZ . . . . . 1197

KSIEGA TRZECIA



# LITERATURA ŁACIŃSKA WIEKÓW ŚREDNICH

N A P I S A Ł   E D W A R D   P O R E B O W I C Z

---

## WSTĘP.

Siła twórcza wieków średnich. Nowe organizacje powstałe z ducha chrześcijańskiego.

**O**SŁAWIONA ciemności wieków średnich! Tysiącletnia noc, rozbrzmiewająca jeno krzykiem wojennym hord barbarzyńskich, jękiem gnębionego ludu lub ponurym śpiewem laudenzów i biczowników. Tak mniemano w czasie, kiedy najwyższym okresem kultury wydawał się wiek «oświecenia»; tak i dziś jeszcze mniemać może, kto nie dotarł, gdzie piękno i wielkość tych wieków się kryje; tak fałszywie oceniano ducha epoki, kiedy wiedza była przecież najwyższym pragnieniem, wiedza usymbolizowana postacią Ulissesa, zapamiętałego badacza rzeczy nowych w «Boskiej komedji», wiedza, będąca według Dantego «l'ultima perfezione della nostra anima, nella quale sta la nostra ultima felicità» (Convito, 1, I).

Oślawiona nieproduktywność wieków średnich! Słęczą mnisi nad pulpitami, murem odgradzeni od gwaru życia; gnębi ich gnuśny smutek (acedia), choroba nagminna wieków średnich; przepisują z księgi w księgę, przelewają z pustego w próżne, kompilują wiedzę bezkrytycznie i bezdusznie. Tysiące istot ludzkich, wyczerpujących się w trudzie bezcelowym, miliony godzin straconej energii w dociekaniu zagadnień z gruntu nierozwiązalnych, w komentowaniu prawd niedowiedzionych i chimerycznych. Kronika — stek wiadomości niesprawdzonych lub skrzywionych tendencyjnie; nauki przyrodnicze — chaos dziwactw i przesądów śmiesznych lub potwornych; filozofja i etyka — komentowanie powag, wirowanie w błędnem kole sylogizmów.

A jednak w tej mrówczej pracy, budującej kópce, co je rozburzy jeden cios krytyki, w czasie, gdy rozum się zbuntuje i na krytykę ośmieli, jest jakiś rozmach olbrzymi: chęć opanowania wszechzjawisk, budowanie systemów, sięgających po horyzonty bytu, szukanie syntezy i absolutu. Na zatopie dawnego świata wyłaniają się kontynenty nowe, przesiąknięte świeżemi prądy aż do najdrobniejszych żyłek, aż do najgłębszych pokładów; przerabia się miąższ intelektualny ludzkości aż do najtajniejszego tętna. Co za trud olbrzymi przetworzyć świat fizyczny i moralny, tym razem z ducha chrześcijańskiego. — I któż powie, że wieki średnie nie są twórcze? Nowe systemy państwowe, nowa socjologja i moral, nowe prawodawstwo, nowy Kościół, nowa literatura, sztuka, umiejętność. Nawet w tej ostatniej dziedzinie, jeśli nie wzbogaciła się wiedza pozytywna, wiedza dotycząca materji, to wzbogaciła się przez nią suma piękna. Choćby ten ogrom produkcji

poetyckiej przestał być zgola użyteczny, to ma wartość przez swój gest potężny przez swoją dziwność niewidzianą, przez masę nowych pomysłów pseudo-przyrodniczych, tak śmiesznych jako wiedza, ale często tak pięknych jako fikcja!

## OKRES I. BUDOWA NOWEGO GMACHU.

Przewrót umysłowy u schyłku starożytności. Podłoże nauki chrześcijańskiej: judaizm zgrecyzowany, stoicyzm, neoplatonizm. Pierwsi Ojcowie Kościoła. Apokryfy. Język i rytmika. «*Mirabilia Romae*». Średniowiecze a starożytność. Ostatni pisarze klasyczni. Grecy. Apologeci: Minucjusz, Tertuljan. Laktancjusz, Ambroży, Hieronim, Augustyn. Półwysep Iberyjski. Galja. Poeeci Zachodu. Alegorje. Italja: Boecjusz i Grzegorz W. Historycy goecy. Irowie i Anglosasi. Historycy frankońscy. Encyklopedysta Izydor. Hagjografja.

W potężnych akordach zabrzmiał hejnał Nowej Wiary, a towarzyszył mu łoskot walącego się Imperjum. — Trudno dziś jednej myśli otokiem ująć zjawisko przewrotu, tak złożonego w swej treści, przejrzyć warunki, w jakich mógł się dokonać, wyliczyć siły przy jego spełnieniu czynne, oznaczyć wynikiłe zeń następstwa. Podłożem ruchu, idącego z głębokich uwarstwień epoki, było wyczerpanie społeczeństw, zarówno wschodniego jak zachodniego. Po jednej czy drugiej stronie Bosforu cieśń tłocząca jednostkę, ekonomicznie upośledzoną; czy to był dzierżawca czy niewolnik, czy proletarjusz miejski naprzeciw stanów posiadających, gnuśnych a biernych, władnych wyrafinowaniem użyciem dostatku a bronnych despotyzmem zupełnym imperatora, co skupił w swych ręku wszystkie władze najwyższe: woj-skową, prawodawczą, sądową, administracyjną, skarbową, nawet religijną. Po-szczególne żywioły napływowe stolicy rzymskiej, gdzie przedewszystkiem stary a wynaturzony ostatecznie porządek miał doznać zagłady; napływowa ludność, zwłaszcza ze Wschodu, dusze mistyczne i smętne, chciwie chwyciły religję jedynego wyzwolenia, jakie im zostawało; wyzwolenia przez śmierć do lepszego, wiecznie szczęsnego bytu. A wyniki rosły w ogromie swym nieobliczalne. Chrześcijanizm był zdobywcą namiętnym, bezwzględnym, nieznającym układow. Żądał oddania się zupełnego, wyrzeczenia świeckości i ponęk kultury, poświęcał formę dla treści, wymagał powrotu do ubóstwa duchowego, uznawał byt ziemski, wogóle wszystek świat, zwany «rzeczywistym», za złudę, za symbol jeno prawd i zjaw nadziemskich, wiecznych, niemylnych. Dusza człowieka — jedyna jego cząstka godna troski, urabiała się więc na modłę nową: rosła, potężniała kosztem cielesności, budowała sobie świat «rzeczywisty», bo z Boga wyrosły; lepszy, bo do szczęśliwości doczesnej wszystkich stworzeń przeznaczony. Nad znanym światem od Małej Azji po Kaledońskie góry prze się ku panowaniu potężny imperjalizm ducha.

Religja chrześcijańska, pojęta i dokonana przez Boskiego Mistrza jako dzieło odkupienia przez miłość i ofiarę, nie mogła pośród nawału szkół i systemów pozostać długo w formie ewangelicznej, jako nakaz moralny przyniesiony wszystkim ludziom dobrej woli; zbyt prosta, ale też zbyt uciążliwa człowieczemu egoizmowi; raczej więc teologowie rzucili ją na pastwę dialektyki i uczynili z niej nowy system filozoficzny czy religijny, poważny, dostojny, skuteczny w posłannictwie





RAFAEL: PLATON I ARYSTOTELES  
(Watykan)



dziejowem, ale zawsze tylko system do przemyśliwania, nie zaś program do wypełnienia. Sama nauka chrześcijańska była wynikiem, na który złożyły się elementy różnorodne i różnostronne. Jeżeli jednak tęsknota do upragnionego i oczekiwanego Zbawcy Świata odzywa się głosem błagalnym z okresów czasu najodleglejszych i zamierzchłych, to w granicach dziejowych już podatnym dokładnemu badaniu trzy były podłoża, na których, poza Ewangelią i Objawieniem, wznosił się powolnie gmach wiary chrześcijańskiej: judaizm, stoicyzm, nowoplatonizm.

I. Wpływ judaizmu, określony filozoficznie, odbywa się przez Filona. Filon, urodzony w Aleksandrii na 90 lat przed Chrystusem, ześrodkował swą naukę około trzech zagadnień: materji, Boga i człowieka; harmonizował dualizm Platona z judaizmem panteistycznym i zatrzymał się ostatecznie na teorii emanacji. Bóg jest światłem i źródłem światła, zmysłem i rozumowi niepojęty. Dostępny staje się przez odbicie w Słowie (Mądrość, Logos), które jest osobą (hipostazą, jak mówiono później w szkole aleksandryjskiej). Od tej pierwszej emanacji pochodzi druga, pod nazwą słowo wyrzeczone (logos proforikós), t. j. rozum czynny, energia skuteczna, objawiana stworzeniem. Logos jest twórcą świata, ale przezeń cały świat jest w Bogu, w Jedności.

Teorię pośrednictwa Filon wyzyskał następnie, wzorem kabalistów, do zapelnienia przestworów między Bogiem a człowiekiem rzeszami duchów niższych — aniołów; naśladowali go gnostycy, Orygenes, Klemens aleksandryjski i coraz to nawalniej rosnąca rzesza pisarzy duchownych i świeckich aż po dzień dzisiejszy.

II. Stoicyzm pogański przynosił pojęcia opatrności, rządzącej światem, czuwającej nad dobrem człowieka bez wyłączenia jego wolnej woli w urabianiu charakteru i doskonaleniu wewnętrznem wedle wzoru Bożego. Jest to nie ów chłodny, beznamiętny, obojętny na radość i smutki stoicyzm Katona, ale humanitarny, łagodny, z domieszką żywiołu uczuciowego i religijnego, pogląd moralny o wartości społecznej, jak go wyobrażają Seneka młodszy i Marek Aureljusz. Stoicy sami, uczniowie wyniosłego Epikteta, nie lubili chrześcijan — gardzili nimi nawet — co nie przeszkodziło, że wiele poglądów stoickich, przetopionych na modłę chrześcijańską, stało się dobytkiem nowej wiary; sam też stoicyzm był pomostem, przez który przechodziły ku niej coraz to tłumniej i śmieiej klasy oświecone. — Oto esencja nauki stoików: Pełnię szczęścia można osiągnąć przez wyzwolenie od wszystkiego, co nas poddaje obcej przemocy. Tą przemocą jest uczucie ze swojemi wzruszeniami, siłające nas w niepokoje i bóle. Główną przyczyną przygnębienia ducha jest błędna ocena rzeczy. Cierpienia bowiem, jak i całe istnienie zewnętrzne, posiadają władzę tylko nad tym, kto im przyznaje rzeczywistość. «Niepokoją nas nie rzeczy, lecz nasze mniemania o rzeczach» — powiada Epiktet. Przewyciężenie takich błąkań i szukanie właściwej myślowej oceny jest czynem, który wymaga najwyższego nateżenia myśli. Nietylko nadmiar wzruszeń, lecz wogóle wzruszenie — rozkosz, ból, pożądliwość i strach winny być obce duszy mędrca. Bogini szczęścia zwykle darzy swą łaską natury pospolite. Człowiek wielki jest powołany do pokonywania wielkich trudności i niebezpieczeństw. Jak względem cierpień własnych, tak i cudzych należy zachowywać się tu, nie współczując, lecz działając; pomóżmy szybko czynem a nie lamentem. — Takie wyzwolenie się z pod władzy losu zawiera również prawo do odrzucenia życia z wolnego postanowienia.

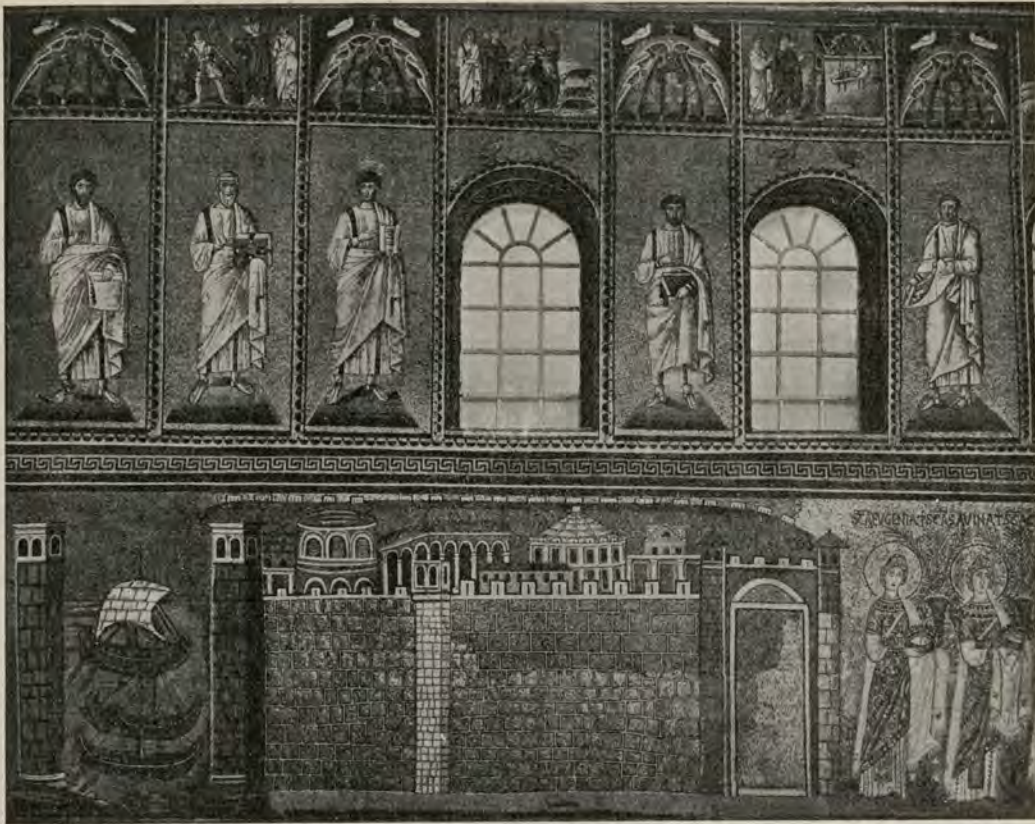
III. Neoplatonizm — to czynnik najważniejszy, bo dorzuca najwięcej do wznoszonej budowy, bo nadaje jej kierunek i piękno nawskróś spirytualistyczne. — Kodyfikatorem i właściwym mistrzem nauki był Plotyn, pół-Egipcjanin, pół-Grek, ur. w Lykopolis w Egipcie w 204 r., zmarły w Rzymie w 271 r. Nauczał w Aleksandrji równocześnie z Orygenesem; wykłady jego były oderwanymi dysertacjami na różne tematy, złączone jedną myślą przewodnią. Zebrane w całość, noszą tytuł «Ennead». Da się z nich złożyć przepiękny, głęboko pomyślany, przemądrze związany, wpływem niezmiernie doniosły system filozoficzny. Naukę swą pojmuje on jako wiedzę tajemną, spadek, uzyskany przez inicjację, a równie dla szczupłej garstki entuzjastów przeznaczony. Można w niej snadnie dopatrzeć wpływu Platona, Filona i kabalistów, nadto gnostycyzmu. U Platona pojęcia ogólne (universalia) są obrazami jedności absolutnej, są stopniami, po których duch podnosi się ku Bogu. Otóż te pojęcia ogólne (idee), oderwane i nieistniejące realnie, u Plotyna stają się istotami rzeczywistymi, obdarzonymi życiem, które pod nazwą Mocy z atrybutami najwyższymi swej kategorii tworzą hierarchiczną drabinę, wiodącą ku Bogu. Poznanie Boga zdobywa się jedynie drogą ekstazy. — Oto kamień węgielny mistycyzmu. — Dużą część dzieła Plotyna poświęca nauce o pięknie (Enneady I—6; V—7).

W hierarchji bytów piękno jest naprzód treścią, esencją Boga. Na stopniu drugim piękno jest jeszcze ponadmaterjalne, jest ideą, prawzorem. Na trzecim stopniu jest już ideą wcieloną, osobowością żywą i realną, i przedstawia sobą sumę «źródeł czystych» z atrybutami co najprzedniejszymi świata duchowego, jak doskonałość, blask, życie, harmonja. To piękno wcielone staje się pośrednikiem między człowiekiem a Bogiem. Dusza przez zapatrzenie miłosne w ten twór o pozorach materjalnych a treści duchowej wstępuje napowrót do prabytu. Zatem pomysł platoński w połączeniu z nauką judaistyczną o mocach-pośrednikach, wsparty nadto teorią mistyczną ekstazy, złożył się na powabną całość, której chrystjanizm nie odrzucił — raczej wchłonął. A literatura, w szczególności poezja, zdobyła tutaj cudowną zjawę Beatryczy — pani wyanielonej (*donna angelicata*).

Jakgdyby z tchnienia neoplatonizmu wykwitł system Dionizego Pseudoareopagity (V w.), oparty na hierarchji duchów. Według niego narzędziami ruchu sfer są aniołowie czyli inteligencje. Liczba ich — nieograniczona; dzielią się na 3 hierarchie, każda hierarchja na 3 rzędy: I Aniołowie, Archaniołowie, Trony; II Państwa, Moce, Księstwa; III Mocarstwa, Cherubiny, Serafimy.

Do głównych strumieni chrystjanizmu spływają strumienie poboczne. Z najdalszych stron: z Chaldei czy Persji, Chin czy Indyj — niewiadomo — przybywa gnostycyzm (od gnosis — poznanie), wiedza tajemna, chowana w tradycji mistrzów a przeznaczona dla inicjowanych. Na doktrynę filozoficzno-religijną złożył się on eklektycznie dopiero w Syrji i Palestynie, a był uprawiany w Aleksandrji, począwszy od II w. po Chr., w kilku formach.

Plotyn zwalczał gnostyków w «Enneadach». Ślady ich odkrywa się u późniejszych mandaitów czyli uczniów św. Jana, u manichejczyków, paulicenów, bogomitów, katarów, albigensów aż do mistyków XVI—XIX wieku. W świetle historii wierzeń filozoficzno-religijnych poznajemy dopiero, jak nieprzerwanie snuje się idealny szlak, oczom przyziemnym niewidny, dla dusz wybranych wymoszczony; jak obok oficjalnych doktryn istnieje i trwa przed nami, pośród nas, a i po



Ojcowie Kościoła — mozaika z VI wieku (Ravenna).

(fot. Alinari)

nas trwać będzie — druga wiedza i sztuka wzlotów anielskich. Wspólna dążność odmian gnostycyzmu — to zjednoczenie trzech religij panujących z równoczesnym wyzyskaniem kosmogonji, teogonji, eonogonji (nauka o duchach-pośrednikach), pneumatologii (nauka o duchu), antropologii (w ówczesnem oczywiście znaczeniu). Wtórym rysem wspólnym są: teoria emanacji: z łona Bożego wyszły wszystkie istoty duchowe — oraz: teoria degeneracji postępowej, teoria odkupienia — powrotu w łono Stwórcy, czem zostaną przywrócone harmonja i szczęśliwość wszechstworzenia.

W tem miejscu należy wspomnieć t. zw. Hermesa Trismegista i poezje «orficzne». Rzekomy Hermes lub Merkury Trismegistos (Trójnajwyższy) ma być autorem ksiąg, zwanych w średniowieczu «hermetycznemi».

Laktancjusz, Augustyn uważali Hermesa za powagę w sprawach teologicznych, za wyznawcę Boga jedyneho. Istotnie teologia owa wzięła od Pitagorasa i Platona (Timaios), i neoplatoników formy spirytualistyczne, z judaizmu przyszły panteistyczne, z Biblii styl obrazowy. Doktryna Trismegista głosi Boga jedyneho w istocie troistej: mądrość, moc, dobroć. Dobroć Boża stworzyła świat z myśli swojej, stworzyła też duchy podrzędne, którym zostało powierzone kierownictwo planet. — Formą literacką tych pism jest dialog.

Do tej samej kategorii należy jedno z drobnych pism Apulejusza — «Asklepius»: Tot stawia pytania, Hermes go poucza: Dusza ludzka jest nieśmiertelna.

Natura Boża w dobroci swej wszystko sama z siebie płodzi. Dusza po rozstaniu z ciałem odbywa pokutę za winy lub otrzymuje nagrodę, gdy jest zbożna i sprawiedliwa. Przestrzenie są zapełnione istotami duchowymi, podobnymi swemu bóstwu. Modlitwą wzniosłą i natchnioną traktat się kończy.

«Asklepius» to wyraz tęsknoty społeczeństwa pogańskiego, któremu obrzydła religia, zakrzepła w ortodoksji, które pragnie wzruszeń nowych, uczuciowych, nie intelektualnych, i szuka tajemniczego Boga, bo Bóg jest pożądany i ogromny, póki nieznan i niewypowiedziany. Nieznanemu Bogu stawia świątynie każda epoka, co się przeżyła.

Kodyfikatorem pierwszych dogmatów, co pod dłonią rzeźbiarską z pod mglistej powłoki wystąpiły obliczem twardo, wyraźnie ciosanem, jest pisarz grecki Orygenes (185—254 r.). Urodził się w Aleksandrji, był uczniem Klemensa. — Klemens aleksandryjski znowu, założyciel szkoły katechetów, to egzegeta, skupiony w tłumaczeniu głębokich tajni wiary wzorem gnostyków, a równocześnie apologeta, zwalczający poganizm grecki i obudzone już do rozterki herezje. — Uczeń jego działa równie; a kiedy w okresie prześladowania Klemens schronił się w Kapadocji, chrześcijanie skupili się koło Orygenesesa, już wówczas sławnego. — Fanatyczny wyznawca duchowości w 22 r. życia gwałtem krwawym, spełnionym na swojej płci męskiej, uwolnił się od pokus zmysłowych i wszystek oddał wiedzy. To była jedna z przyczyn niechęci, jakie obudził przeciw sobie. Nauka jego przyjęła się jedynie na Wschodzie i wydała liczne sekty wynaturzone. Zachód go nie uznał; był prześladowany, nawet więziony za Dioklecjana; umarł w Tyrze w 70 roku życia.

Dziela Orygenesesa krytyczne i hermeneutyczne zajmują się ustaleniem i objaśnieniem Pisma św.; dogmatyczne są fundamentem nauki chrześcijańskiej. Najważniejsze p. t.: «Peri archon» (O zasadach) obejmuje całość doktryny; tłumaczone przez Rufina, doznało skrzywienia w rozdziałach o Trójcy św. i służyło za argument przyszłych oskarżeń o nieprawowierność. — Czyniono go też ojcem całego szeregu kacerstw. We wszystkim, co tyczyło poglądów na tajemnice Słowa, Ducha św., Wcielenia, upadku, nieustalonych zresztą aż do czasu powag Atanazego, Bazylego, Cyryla, Augustyna, łącno było wówczas dopuścić się błędu. — Orygenes, związany wychowaniem z filozofją starożytną, jeden z pierwszych zapalał się do myśli, później często wracającej, pogodzenia Arystotelesa z Platonem, idei Boga jednego, niezmiennego — jak go pojmuje Platon, z Bogiem czynnym — Arystotelesowym. Do najpiękniejszej części doktryny należy jego nauka o doskonaleniu się bytów; ciała stopniowo wysubtelniają się, w miarę jak miłość Boża wzrasta w duszach. Wszystka materja kiedyś uduchowi się i szczęćnie. Grzech wprowadził różnolitość i nierówność; zło wynikło zatem nie z woli Bożej, ale z wolnego wyboru człowieka. Wola jest narzędziem doskonalenia, danem każdej istocie, panem zaś woli duch, a że pierwiastek duchowy jest każdemu tworowi właściwy, więc nawet najgłębiej upadli — jak szatan, zdolni są do zbawienia. Ród ludzki to zbiorowisko duchów upadłych ze stanu anielskiego, a wtrąconych w cielesność przez własną złą wolę. Z nauk dawniejszych przejęty też pomysł aniołów — mieszkańców gwiazd, kierowników ludzkiego losu. Temi motorami ruchu wypełnione są wszechświaty. Celem stworzenia jest powrót do Boga. Wiedza doskonała, ku której człowiek tęskni z własnego przyrodzenia, to poznanie Boga — zaś «pojąć» — to znaczy połączyć się z przedmiotem poznanym. Dopełnieniem

doktryny jest dogmat o zmartwychwstaniu powszechnem i pomysł rehabilitacji świata wraz z szatanem; bo i z niego spadnie to, co było materją, a pozostanie czysty duch, który potępiony być nie może. — Dla umysłów twardych, nieugiętych w ortodoksji ten zwłaszcza punkt nauki, ponad literę prawa miłosierny, był niemożliwy do przyjęcia. Orygenes został potępiony.

Pisma apokryficzne. Pojęcie Jezusa uczłowieczonego skłaniało wyobraźnię do umieszczania go w środowisku ludzkim na wzór innych ludzi; w tym celu z wielką czułością uzupełniano jego życie. Dzieciństwo, wstąpienie do piekieł, ukazanie się uczniom po zmartwychwstaniu — z drugiej strony życie Matki B. i Józefa, wreszcie uczniów i uczenie — oto treść pism apokryficznych, a mianowicie: ewangelij apokryficznych, aktów apostolskich, listów i apokalips.

Z pism apokryficznych wymienić należy: «Proto-evangelion Jacobi». Autorem jest rzekomo Jakób Młodszy, pierwszy biskup Jeruzalemu. — Początek opowiada pożycie rodziców Marji. Marja, od urodzenia poświęcona służbie Bożej, chowa się pod opieką matki i niewinnych dziewic hebrajskich. W świątyni pozostaje od 3 do 12 roku życia. Zaślubia Józefa, ojca dorosłych synów, którego Bóg cudownym wskazał znakiem. Dostawszy w udziale purpurę do tkania zasłony w świątyni, idzie po wodę do studni. Tam anioł objawia Jej Tajemnicę. — Marja i Józef, podejrzani o grzech przez kapłanów, poddają się przed urodzeniem Jezusa próbie wody, z której wychodzą zwycięsko. — W chwili narodzenia Jezusa świat cały martwieje na cześć Pana, co doń przychodzi. — Marję odwiedza pierwsza Salome — za niedowiarstwo doznaje kary. Epizodem końcowym pisma jest rzeź niewiniątek.

«Ewangelja Pseudo-Mateusza», apokryf zachodni, ma być przekładem łacińskim pióra św. Hieronima ewangelji hebrajskiej św. Mateusza. Główną częścią apokryfu są liczne epizody z dzieciństwa Chrystusowego, począwszy od ucieczki do Egiptu: a więc obłaskawienie dzikich zwierząt na pustyni, lew, towarzyszący św. Rodzinie, palma, która przechyliła ku Marji swoje owoce, cudowne skrócenie drogi, śmierć dziecka, co sprzeciwiło się w zabawie Jezusowi, i jego powrót do życia, żywienie wróbelków glinianych, rozmowy z nauczycielami, woda, przeniesiona w płaszczu, cudowna pomoc w pracy ciesielskiej — Jezus pośród braci.

«Pastor Hermae» jest właściwie apokalipsą — podaje alegoryczne wizje wyrobnika Hermesa.

Język. Wieki średnie, dziedzice państwa rzymskiego, otrzymują w spadku wielki skarb — ideę powszechności; symbolem monarchji duchowej pozostaje łacina. Jak wygląda ona w tych czasach? Starodawny język łaciński, archaiczny, przekształcony przez literatów z pomocą greczyzny, stał się dzięki Ennjuszowi podwaliną łaciny literackiej. Język klas oświeconych upodabniał się do tej wytworzonej gwary książkowej, nie pozostając jednak zupełnie zamknięty dla wpływów języka gminu, zwłaszcza w słownictwie i lokucjach jędrnych i malowniczych. Ów język plebejski w mieście, ludowy na wsi, rozwijał się narówni z literackim tak długo, aż ten z upadkiem literatury skostniał i pozostał w pyle bibliotecznym, zaś tamten, *sermo vulgaris, plebeius, rusticus*, zajął jego miejsce. Ale język książkowy, jako narzędzie kleru, kancelarji biskupiej i książęcej, nawet jako mowa nagrobków, żył ustawicznie, jeno że niewytworny i ciągle ulegający wpływom mowy potocznej. Łacina klasyczna jest już barbarzyńska w okresie Merowingów, podnosi się za Karolingów, upada napowrót w epoce zaniku kultury między IX a XI w., odradza znowu pod piórem pisarzy kościelnych w XII

i XIII w.; w XIV wieku jeszcze nieświeżona u Dantego, poprawniejsza u Petrarcki, zostaje wreszcie przywrócona do elegancji cyceronjańskiej i kwintyljańskiej za humanizmu.

Bezpośredni i nieprzerwanym następstwem owej sermo vulgaris są języki nowołacińskie czyli romańskie, których kształty: fonetyczny, morfologiczny, składniowy, semantyczny, są już stopniem rozwoju łaciny potocznej.

Rytmika bądź pozostała u dobrych pisarzy, jak Prudencjusz lub Boecjusz, wierna regułom i pięknościom klasycznym, bądź od nich odbiegła, skłaniając się do rytmiki gminnej, nie według iloczasu, ale według stałego akcentu oraz ilości zgłosek. Wiersz łaciński stał się akcentuiczny i sylabiczny, nadto opatrzony rymem. Tradycja takiego wiersza sięga dalekich czasów, gdyż wiemy, że żołnierze Cezara śpiewali złośliwą piosenkę: «Caésar Gállíam subégít, Nicomédes Cáesarém...»

Nawet w artystycznym temacie «Pervigilium Veneris» znajdujemy już formę średniowieczną: «Crás amet qui núnqu(am) amávit, quíqu(e) amávit crás amét...»; od czasu do czasu lepsi poeci przypominają sobie bodaj heksametr i wiersz elegijny (heksametr i pentametr) Wergiljusza i Owidjusza. — Oto jak wygląda łacina «średnia», narzędzie zgrubiałe, niezdatne do roboty cyzelterskiej, ale użyteczne dłoniom szorstkim tam, gdzie trzeba szerokiego rozmachu w pracy ciężkiego karczunku; niewymagające szkoły artystycznej, zrozumiałe ludowi w ustach kaznodziejów, sędziów, notariuszów, póki nie udoskonaliły się w formach gramatycznych, nowe na gruncie łaciny potocznej powstałe języki romańskie.

Na olbrzymich ruinach minionego majestatu wyobraźnia ludowa stawia gmach nowy; miasto fantastyczne pod nazwą «Cudów Rzymu» — *Mirabilia Romae*. Istnieją liczne rękopisy, oparte na starszej «Graphia aurea urbis Romae». Jeden z nich kursuje pod nazwiskiem Marcina Polaka, a jest zapewne przewodnikiem dla pątników, podobnie jak wszystkie itinerarja do Jerozolimy lub do Compostelli. W kodeksie Marcjańskim łacińskim z 14 w. tekst, znacznie powiększony, zawiera opis 18 prowincyj Włoch, następnie rozdziały: Bramy, łuki triumfalne, Wzgórza, Łącznie, Pałace, Teatry, Miejsca znaczone męczeństwem Świętych, Mosty, Cmentarze. Dalej — Konie marmurowe, rozdział o urzędach i urzędnikach, Kolumna Antonina, Koloseum, kolumna Trajana, Koń Konstantyna.

Dalej: jak powstało święto Wszystkich Świętych, historia Panteonu. Dlaczego cesarz zowie się Augustem, skąd pochodzi nazwa «Piotr w okowach». O pałacu Nerona, gdzie dziś stoi bazylika św. Piotra, i o orlicy. O raju św. Piotra. O miejscu, gdzie ziemia trysnęła olejem. O stacjach dziennych i nocnych. O ustawach papieży rzymskich i t. d. Najstarsza opowieść o założeniu Rzymu znajduje się w «Graphii»: Noe w arce popłynął pod bliskie wybrzeże, gdzie zbudował miasto i nazwał swoim imieniem. Syn jego Janus zbudował «Janiculum» na wzgórzu pałatyńskim. W tymże czasie przybył do Italji «Nemroth». Był to «Saturn, przez syna Jowisza zeunuchizowany»; na Kapitolu założył miasto, zwane «Saturna». (Widać tu, jak na miocie pogańskim i tekście wergiljańskim «Saturnia regna» rośnie legenda chrześcijańska). Potem przybyli Italus, Herkules, Evander, Glaukus, Silvius, Aventinus; wszyscy oni pobudowali miasta na gruntach Rzymu, Romulus złączył wszystkie i dał początek Rzymowi — to stało się w roku 4484. Brat Romulusa, Remus założył Reims, miasto wiele wspanialsze (istotnie za Karolingów świętością swą przewyższało ono rzymską metropolję). Po powrocie ku pośmiewisku przeskoczył skromne mury stolicy i został przez brata zabity.





Drzeworyty z «Mirabilia Romae», wyd. z r. MCCCCLXXXIX.

Istniały książki o «siedmiu cudach świata». Śród nich jednym był Kapitol — tak np. u błog. Bedy. Następnie ową cyfrę kabalistyczną przystosowano do samego Rzymu. «Cudami» jego były: Wodociąg Klaudjusza, Termy Dioklecjana, Forum Nerwy, Wielki Pałac, Panteon, Koloseum, Moles Hadriani (Zamek św. Anioła). — Pałac — dawna siedziba cesarzy, ognisko wszelkiej władzy ziemskiej, miał być zbudowany w kształcie krzyża, o czterech frontach, każdy front posiadał 100 bram śpiżowych, połączanych. W Koloseum mieszczono posąg Nerona kolosalnych rozmiarów, ze złotą głową. Wespazjan kazał zdjąć głowę i zastąpić słońcem — obrazem Rzymu, o promieniach  $22\frac{1}{2}$  stopy długości; mieszano go z «Kolosem rodyjskim». Przypuszczam, że ten posąg ze słońcem zamiast głowy jest identyczny ze sławnym a darmo poszukiwanym bóstwem pogańskim francuskiej epopei — Apollinem. — Gdy nie można było znieść go siłą ludzką, św. Grzegorz, papież, kazał ogniem zniszczyć; ocalała jeno głowa oraz ręka prawa, dzierżąca koło. Do «Koloseum» przystał dobrze «Kolos», zmieniło się tedy na świątynię słońca, ozdobioną wszystkimi cudami wyobraźni — np. w «Liber imperialis».

Mauzoleum (Moles) Hadrijana opisane bardzo dokładnie: miało być wysadzane marmurem i zdobne rzeźbami, przedstawiającymi byki, konie, pawie. Później nazwano je «zamkiem Krescencjusza», wreszcie «zamkiem św. Anioła» wedle znanej legendy o Grzegorzu św., papieżu. — «Mirabilia» opowiadają o wielkim cyрку (C. Maximus), t. j. cyрку Pryscjusza Tarkwinjusza; opisują 15 pałaców, zwłaszcza pałac Dioklecjana (t. j. Termy); pałac «60 cesarzy», akwedukty, mosty. — Do grupy Dioskurów na Monte Cavallo przyczepiły równie legendę: Za cesarza Tyberjusza przybyli do Rzymu dwaj «filozofowie» (siec), Praksyteles i Fidjasz, i zostali ugo-

szczeni w pałacu. Byli tak mądrzy, że odgadywali, co cesarz myślał we dnie lub w nocy. Przez cześć dla nich i na ich życzenie cesarz wystawił owych koniowodów ze znaczeniem symbolicznem książąt, władających narodami. — Gdzie indziej o kolumnie Antonina autor «Polihistorji» podaje, że była wewnątrz wydrążona, 40 stóp wysoka, marmurowa, ozdobiona rzeźbami i wizerunkami mężów znakomitych. Wewnątrz na szczyt wiodły kamienne schody. — Arabskie znowu fantazje o Rzymie głosiły, że znajdowało się tam 600.000 łaźni, kościół św. Stefana z jednego kamienia, kościół «narodów», mający 1.200 bram spiżowych, 40 złotych, inne z kości słoniowej i hebanu: 1.000 rzędów kolumn, w każdym 440. Obsługiwało go 618 biskupów i 50.000 kapłanów. Miasto posiadało cudownego kosa z brązu, któremu wszystkie kosy państwa znosiły trybutem oliwkę, tak, że prowiantowały magazyn miejski na cały rok. Po ulicach miasta wrzawa ludności była tak wielka, że zagłuszała «krzyk słońca, kiedy wschodzi i zachodzi».

Wierzono w nieprzeliczone skarby, ukryte pod ruinami a strzeżone od demonów. Pochodziły z trybutu ludów, a przywożono je w naczyniach glinianych, które pokruszone sformowały wysoki wzgórek. Miejsce ich ukrycia wskazywał posąg z napisem: «percuté hic» (wystrzel tu!), poczem wzgórze samo miało się otworzyć, jak pod zaklęciem: «Sezanie, otwórz się!»; pochodzenie obu podań jest widocznie wspólne. — Do rzędu podań o obronie Rzymu (Salvatio Romae), obok pomysłu figur z dzwonekami, które wskazywały miejsce buntu, należało «zwierciadło czarodziejskie», podsuwane to Wergiljuszowi, to Merlinowi. Występowało w niem widmo każdorazowego nieprzyjaciela Rzymu. Mieli je zniszczyć to Kartagińczycy, to królowie Apulji, Sycylii, Germanji, to znów król węgierski, — a to tym sposobem, iż emisariusze władców nieprzyjacielskich podsunęli cesarzowi rzymskiemu myśl, że pod wieżą zwierciadlaną są ukryte skarby. Według innego podania, Salvatio runęła w chwili narodzenia Chrystusa.

Nowy pokład podań ułożył się na tle najazdów średniowiecza. Już Aleksander Wielki (wedle Pseudokallistenesa) miał pobierać trybut od podbitego państwa zachodniego, następnie zdobywali Rzym Węgrzy, Duńczycy, Saraceni, nawet król Artus nosił się z myślą o wyprawie do Italji. Są to echa rzeczywistych starć, bądź na północy z Hunnami i Gotami, bądź na południu z Normanami i Arabami. Attyła miał odstąpić od oblężenia wiecznego miasta nietylę przez wdanie się papieża Leona, ile że przy jego boku obaczył młodzieńca o cudownem obliczu. Legendom cesarskim i papieskim są poświęcone całe książki, jak «Liber imperialis» «Kaiserchronik», «Gesta Romanorum» i i. Juljusz Cezar jest uważany za pierwszego cesarza i założyciela monarchji. Sława jego, dzięki «Farsalji» Lukana, przewyższyła sławę Augusta i Konstantyna. O Neronie krążyły podania najpotworniejsze, jak owo, że wśród wielu zachceń zapragnął poznać bole rodzenia. Lekarze w napoju podali mu małą żabkę i, gdy w nim podrosła, oddał ją, ale z womitami. Jedna z kronik łacińskich (cyt. u Grafa) w ten sposób ujmuje zwięźle bieg jego rządów i zbrodni: «Nastąpił Nero; matkę zamordował, siostrę zgwałcił, Rzym na 12 rogach podpalił, Senekę uśmiercił, żaby pod Lateranem zwomitował, Piotra ukrzyżował, Pawła kazał ściąć; panował lat 13, miesięcy 7, od wilków pożarty».

Wiek średnie a starożytność.

Najgwałtowniejsze nawet przewroty umysłowe nie zdołają zburzyć wszystkiej przeszłości; przywiązanie do rzeczy od dzieciństwa znanych jest silniejsze niż fanatyzm reformy. Zwłaszcza, gdy w tej przeszłości są chwile podniosłe, zjawiska

wspaniałe, olśniewające urokiem wyższości. Tak działo się z kulturą nową. Miała ona do walczenia z tradycją uczoności w Aleksandrji, z buntem odrodzenia klasycznego za Juljana Apostaty, z niewygasłym kultem wymowy cycerońskiej i echem melodyjnym stanc Horacjuszowych. W mrokach dalekich widniały — jakby odbite na chmurze — przeolbrzymie postaci bohaterów potrzeby trojańskiej i przekletników Edypowego grzechu, i tych bliższych władców Zachodu i Wschodu. Starożytność żyła, ale żyła w dwu ogniskach życiem odrębnym i prawie antytetycznym; należy też ściśle wyróżnić znajomość jej erudycyjną od popularnej. Pierwsza była wyłącznym przywilejem klerków. — W poemacie prowancekim p. t. «Flamenca» (XIII w.) autor, snąc chcąc błyszczeć erudycją, wymienia tematy pieśni, jakie trubadurowie wędrowni wygłaszali na weselu pięknej księżniczki: «Jeden śpiewał o Priamie, drugi o Pyramusie, jeden o pięknej Helenie, co to porwana była przez Parysa; o Ulissesie, Hektorze, Achillesie, Eneaszu, co porzucił Dydonę nieszczęsną i boleściwą, o Lawinji, co rzuciła list z murów miasta, o Poliniku i o Tydeusie, Eteoklesie, Apolonjuszu, jak zdobywał Tyr, o Aleksandrze, historję Hero i Leandra; o Kadmusie, co wypędzony z ojczyzny założył Teby; o Jazonie i czuwającym smoku (Argusie). Jeden opisywał prace Aleyda (Herkulesa), inny, jak z miłości do Demofona Fyllis została przemieniona w drzewo. Jeden opowiadał, jak urodziwy Narcyz utopił się w źródle, inny o Plutonie, co porwał Orfeuszowi piękną żonę; inny, jak Juljusz Cezar przeszedł po morzu bez pomocy naszego Zbawiciela; inny o Dedalu, co znalazł sposób latania po powietrzu, i o Ikarze, co utonął przez własną nieopatrzność (v. 609—99)». Nie trzeba jednak przypuszczać, że pod tą obfitością wiedzy kryje się rzeczywista znajomość źródłowa; to wszystko jest poprostu obiegowa materja fabulistyczna, wyjęta z utworów czytanych w szkole. Zauważyć się godzi, że nawet Dante swą znajomość starożytności z tych samych czerpał źródła i że ją prawie do nich ograniczył. Wpływ pisarzy klasycznych na kulturę wieków śr., nieprzerwalność tradycji literackiej trzeba określać nader ostrożnie. Prawda, że w szkołach czytano, przepisywano, studjowano autorów pogańskich, ale czynili to jedynie klerkowie, piszący po łacinie. Ta poezja, córka szkoły, produkt sztuczny, jest wyłącznie dziełem kleru. W rzeczywistości jednak duch klasyczny obcy jest nawet umysłom tej kasty, panującej wówczas nad kulturą. Istnieje rozłam bezdenny między pojęciami dwóch światów, niezmierna ignorancja w objaśnianiu mitów, zdarzeń, tekstów i postaci starożytnych. Graf (str. 180) przytacza mniemania o Platonie: «Platon, którego nazwisko znaczy dopełniony (completus), lubił miejsca odludne, a kiedy płakał, to głos jego było słyhać o dwie mile. Był jednym z ośmiu największych lekarzy starożytności; umarł, nie umiejąc rozwiązać pewnej zagadki». — P. Monnier zbiera ciekawe wyobrażenia o postaciach starożytności: Jupiter jest królem Krety, Uranus wnukiem Nemroda, Wenus królową cypryjską, którą po śmierci obwołano boginią. Apollo urodził się na wyspie Delos, był astrologiem, po śmierci zamieszkał na czwartej planecie. Ateny posiadały «uniwersytet». Aleksander spuścił się w szklanym dzwonie na dno morskie, Arystoteles wsławił się kochliwością, Cycero był truverem sztuki krasomówczej oraz dzielnym rycerzem, Marcjalis był kucharzem, Salustjusz doktorem». Doskonałym przykładem takiej zamąconej, bezkrytycznej uczoności jest między innymi ów Konrad z Querfurtu, kanclerz cesarza Henryka VI, minister jego w Neapolu i Sycylji, który w liście do przyjaciela pod datą 1194 r. wylicza dziwy Neapolu, przypisywane «czarodziejowi» Wergilemu. Postać Wergi-

Ijusza wyrosła w w. średnich do olbrzymich rozmiarów maga i proroka: z jego bowiem nazwiskiem łączyło się poczucie niezłamanego przez wypadki dziejowe moralnego władztwa Rzymu. Prorokiem został ogłoszony dzięki IV-tej eklodze, gdzie słowami: «Iam redit et virgo redeunt Saturnia regna, iam nova progenies caelo demittitur alto» miał rzekomo przepowiedzieć przyjście Chrystusa; gramatykiem, retorem i mędrce, dzięki «Eneidzie», czytanej w szkołach; cudotwórcą, podobnie jak Owidjusz, dzięki kaprysowi wyobraźni ludowej, nieujętemu żadnym prawem.

Wierzenia ludowe, obyczaje rodzinne, prawa utarte zwyczajem pozostały monetą nie wychodzącą z obiegu; tem bardziej z wytworniejszych sfer społecznych nie dała się wyrugować ogląda towarzyska, poezja, sztuka. Wszak starożytność grecka i rzymska wydała twory najwyższej dotąd doskonałości: jakżeż pietyzm dla nich miał być zduszony odrazu? Więc powoli wracają ku nim ci, którzy jedynie zdolni byli zajrzeć w niebezpieczne a ponętne księgi, to jest kler i szkolarze, władający językiem łacińskim. Rzecz zajmująca patrzeć, jak u Ojców Kościoła duch chrześcijański walczy z pokusą wiedzy pogańskiej. Najzawziętsi — jak Tertuljan lub Augustyn, czytają pisarzy łacińskich, inaczej język ich literacki nie byłby tak świetny. Św. Hieronim kochał Cyncerona; za tę miłość aniołowie raz wysiekli go we śnie różgami. On to, opisując katakumby, cytuje Wergiljusza: «Horror ubique animos simul ipsa silentia torrent». (Comm. in Ezech. c. 40). Gdzie indziej jednak woła: «Co ma do czynienia z Psalterzem Horacy, z Ewangelią Wergiljusz, z apostołami Cyncero» (Epist. ad Eust. op. I. 112). I śmieje się z mniemania, jakoby w IV eklodze kryła się przepowiednia przyjścia Chrystusowego.

Najpowszechniej znanymi autorami byli: Wergiljusz, Owidjusz, Lukan, Stacjusz, Cyncero, Seneka, Terencjusz, Juwenalis, Plinjusz, Kato, Persjusz, Marcejal; wpływ ich dociera do literatur świeckich, narodowych. Do nich przystępują następnie pisarze chrześcijańscy: Augustyn, Prudencjusz, Seduljusz, Fortunatus, Laktancjusz i i.; to są wzory dobrej łaciny dla całych wieków średnich. Z materji literackiej starożytność pozostawia w spadku przedewszystkiem baśni epickie: «Historję Teb» według Stacjusza, «Historję Troi» według wersji Daresa Frygijczyka, «Eneidę» Wergiljusza, «Metamorfozy» i «Ars amandi» Owidjuszowe, skąd też czerpią wiadomości o bóstwach i postaciach mitycznych; «Farsalję» według Lukana z historją Cezara; romans o Aleksandrze według Pseudo-Kallistenesa i «Wyciągu» Walerjusza. Rzecz znamienita, że nie są znane bezpośrednio «Iljada» i «Odyseja», ani tragicy greccy, ani Apulejusz, bajarz tak ponętny; z mitów nie są znane — chyba największym, jak Fulgencjusz, erudytom, wzniosłe symbole Prometeusza lub Amora i Psyche. Ale i ta nawet materja w nowym pojmowaniu wynaturzona aż docna. Podobnie, jak na świątyniach pogańskich stawiano kościoły chrześcijańskie, uroczystości bogiń przekształcano na święta M. Boskiej a z pieśni erotycznych przez proste podstawianie imion w tekście tworzone śpiewy kościelne; podobnie, jak sztuka motywy do ornamentyki w katakumbach czerpała z wizerunków grobowcowych pogańskich, tak i te mity, baśni, powieści wykładano po chrześcijańsku; typowymi twórcami takiej metody są: Laktancjusz lub Fulgencjusz. — Wieki średnie nie chcą znać «sztuki dla sztuki», poetyzowania «sobie a Muzom», opiewania własnej indywidualności. Literatura, zarówno jak inne wcielenia ideału wewnętrznego, są sługami panów i władz

Walerjusz Maksymus, autor książki: «Factorum et dictorum memorabilium libri 17», jest wymarzoną kopalnią wiadomości zarówno dla erudyty, wglądającego



Carpaccio — Św. Hieronim przy pracy.

(fot. Anderson)

w czasy minione, jak dla zwykłych czytelników, co w lekturze szukają wzruszenia, zbudowania lub rozrywki. Anegdota historyczna, przykłady zacnych czynów i mądrych słów, pamiątki wczesnego rzymskiego obyczaju; wiadomości z dziedziny przyrody, dziwne lub cudowne zdarzenia z całego świata, wszystko przeplatane żartem lub fraszką — 2.000 numerów, skupionych w małym woluminie; ledwie który dziennik dzisiejszy tyle i tak celowo w całorocznym tomie ich nagromadzi. Oto przykłady treści: O religji, wróżbach, dziwach, snach, cudach: Jak westalka, gdy przypadkiem dała zagasnąć zniczowi, pomodliwszy się bogini, przykryła popiół chustką lnianą i ogień ożył. — Widziano, jak głowa śpiącego Serwjusza Tuljusza gorzała ogniem; znak przyszłego królowania. — W wojsku Kserksesa klacz urodziła zająca — niby symboliczny omen jego wyprawy. — Widziano, jak Kastor i Poluks walczyli po stronie Rzymian na białych koniach, a po bitwie obmywali w jeziorze z potu siebie i rumaki. — Wizja, która powtórzy się we francuskiej epopei krzyżowców, czy polskiej legendzie. O dawnych instytucjach: Dla powagi dawni Rzymianie Grekom tylko po łacinie odpowiadali, a słuchali ich przez tłumacza. — Lacedemończycy, aby nie pokazywać ran, bili się w purpurowych tunikach. O męstwie: W Indiach mają żyć ludzie, którzy zawsze chodzą nago i bez jęku rzucają się w ogień. Nazywają się «gymnosofistami». O miłości małżeńskiej: C. Plaucjusz Numida po śmierci żony przebił się mieczem, a odratowany przebił się powtórnie. — Porcja, córka Katona, żona Brutusa, po klęsce i śmierci męża, gdy nie było pod ręką sztyletu, połknęła żarzące węgle i tak umarła. — Niewszystko da się wy-

razić sztuką: Pewien malarz, przedstawiający ofiarę Ifigenji, namalował snadnie Ulissesa i Menelausa, lecz bólu Agamemnona wyrazić nie był zdolny, dlatego mu twarz nakrył szatą. O niezwykłych skonach. Najdziwniej skończyli trzej wieley tragicy greccy; snąc tradycje helleńskie popłynęły już z wodą baśni i legendy. Eschyl zginął tak: gdy siedział na otwartem miejscu, w słońcu błyszczala mu czaszka, był bowiem łysy. Orzeł — zapewne ów z bajki Fedrusa — niósł w szponach żółwia; olśniony rzucił ciężar, który spadł na głowę poecie i tak go zabił. Eurypides, wracając do domu z uczty króla Archelausa, został rozszarpany od psów. Sofokles umarł z radości, wygrawszy na konkursie tragicznym. Z tego inwentarza Walerjuszowego czyniono następnie wyciągi i streszczenia (epitomy) dla użytku pedagogów, oratorów, literatów: ekstrakty wiedzy i moralu; niejednen przykład ostał się po dzień dzisiejszy w książkach szkolnych.

Ostatni pisarze klasyczni.

W pierwszych dwu wiekach punkt ciężkości ruchu umysłowego znajduje się na Wschodzie. Piśmiennictwo jest greckie, a jak rzeka, wpadająca w jezioro, czas jakiś toczy się jeszcze odrębnie, tak dawna kultura snuje się dalej oddzielną falą, jeno zabarwioną nowemi pierwiastkami. Orygenes, Klemens aleksandryjski — to pierwsi działacze, Aleksandrja to pierwsza ostoja teologii chrześcijańskiej a równie siedziba pierwszych arjanów, ognisko herezji, tak potężnie rozrosłej następnie po Lombardji, Hiszpanji, Niemczech i Polsce. Ale nie tylko teologja greckim się posługuje językiem; Grzegorz z Nazjansu, Jan Chryzostom tworzą poematy z treścią chrześcijańską, formalnie pogańskie. Przeciw tym prądom religijnym budzi się renesans klasyczny; filozofja i poezja uciekają w ciche cenakle, w podwórza i ogrody, pełne róż i słowików, gdzie Synezjusz i Hipatja bawią się dialogami i dumaniem, ostatni esteci, w pogardzie mający ponure emery i hymny, z poza murów zamkniętych wiejące. Piękna dziewczyna, chluba kultury aleksandryjskiej, ginie rozszarpana brutalnie rękoma fanatyków, po niej jeszcze Musaios głosi ostatni łabędzi śpiew rapsodem o Hero i Leandrze. — Wszechwładztwo greczyzny ogarnia jednak także Kościół rzymski. Do IV wieku panuje przewaga tego języka, co był kolebką chrystjanizmu, a pierwsze studja w łacinie nowej, to Biblja. Nawet nie Rzym jest ogniskiem ruchu, ale Afryka północna, płodny kraj talentów pisarskich, z cechą wybitnie odrębną. Tam powstaje pierwszy przekład Biblji, znany pod nazwą «Itala» (II wiek). Dopiero na przełomie III wieku greczyzna ustępuje miejsca łacinie, która też odrazu ruchem energicznym zagarnia władanie, wydając szereg twórców o silnym i wybitnym indywidualizmie.

Minucius Felix (ur. w połowie II wieku), prawnik rzymski, nawrócony do chrześcijaństwa, staje na czele apologetów dziełkiem w formie dialogu p. t. «Octavius», posiadającym wdzięk ciceronjańskiej książki «De natura deorum». Chrystjanizm jest tam czysto ludzki, bez formuł dogmatycznych: religja wyszlachetnionego społeczeństwa. Panuje w samej fabule łagodny spokój letniego wieczoru. Z Rzymu do niedalekiej Ostji wybrali się trzej przyjaciele: Caecilius, poganin, Octavius, chrześcijanin i Minucius; na drodze stoi posążek Serapisa; Caecilius oddaje mu cześć ucałowaniem własnej ręki, Octavius, obruszony, gani Minuciusa, że wdaje się z człowiekiem, tak pograżonym w przesądach pogaństwa. Siadają, poczynają dysputę. Caecilius okazuje się myślicielem światłym, sceptykiem, arystokratą. Atakuje chrystjanizm, zarzucając tej nowej sekcie niemoralność, ateizm, absurd. Octavius odpowiada z żywością, broni chrześcijan przed krzywdzącemi

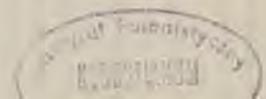
zarzutami; Minucius, roztropny i ogledny sędzia, rozstrzyga na korzyść nowego objawienia.

Najpłodniejszą przez 3 wieki prowincją, wydającą pisarzy chrześcijańskich, była Afryka; Kościół jej, filja rzymskiego, powstał na relikwjach najzagorzalszych męczenników na ziemi kartagińskiej. Tertullianus (ur. w Kartaginie około 160 r., um. około 220), to już poseł nowego świata. Wiedza ogromna w dziedzinie doktryn religijnych, wykształcenie jurysty, talent oratorski, wyobraźnia poety, fanatyzm przekonania, siła sugestywna — wszystko przesiąknięte żarem afrykańskim, wydaje niezrównaną organizację działacza, apologety, polemisty. Jest to «na ułaskawionej bestji jeżdżący anioł», ale anioł z mieczem w ręce i krzykiem wojennym na wargach. W dziełku «Apologeticum» broni chrześcijan przed zarzutem tajemnych zbrodniczych praktyk, odmawiania czci bogom, obrazy majestatu. Rzekome bajeczne przestępstwa, to wymysł gawiedzi. Oddawać cześć bogom, których niema, jakże można? Co zaś do obrazy majestatu (w oczach prefektów po wszystkie czasy zapewne zbrodnia najcięższa), to obrońca odbija cios argumentem prawie żartobliwym: chrześcijanie wzdragają się składać ofiary genjuszowi cesarza, to prawda; ale skoro cesarz musi stawać w jego obronie, więc on sam widać jest istotą bezsilną... Zarzucają im, że są biernymi w handlu (*infructuosi in negotiis*), nie dają zarabiać... Jakby się słyszało wrzask fenickiego handlarza, że go bojkotują. «Jakto?» odpowiada Tertuljan. «Żeglujemy z wami i wojujemy, uprawiamy rolę i kupczymy, wymieniamy rękodzieła... Nie kupuję wieńca na głowę, ale kupuję kwiaty. — Nie uczęszczamy na widowiska. — Nie kupujemy wonności. — Są jednak — przyznaję — tacy, co słusznie chrześcijan oskarżają o bierność; stręczyciele, pomywacze, zbiry, truciele, magowie, wróżbici, wieszcz-



Św. Marek — Mozaika z VI w. (fot. Alinar)

ii



kwie, rachmistrze. Ale tym nie dawać zarabiać wielkim jest zarobkiem... Zato posiadają chrześcijanie inną umiejętność: wypędzają demonów (c. 42—3)». W dwu dzielkach ze szczególną nienawiścią prześladuje wszelkie objawy pogańskiej kultury, mieszając w jednym potępieniu sztukę piękną i poziomą, szlachetną i znieprawiającą. Każde wogóle wcielenie piękna chowa u źródeł swoich «pożądanie zmysłowe» (Tot sunt artium venae quot hominum concupiscentiae (c. 8): Namiętny asceta wypatrzył więc bystrem i zawistnem okiem tę miłość — twórczynię kształtów nieśmiertelnych, choć ziemskich, miłość — matkę gracji i duchowej rozkoszy — i pragnął ją wypłoszyć, jak szkodliwe zwierzę; długiego trzeba będzie czasu, nim zastraszona i wzgardzona do ludzi wróci. A potem, w okresie przejścia do montanizmu, potępienie cielesności przybiera barwy coraz to jaskrawsze, ubiera się w mowę coraz to zapamiętałą. Wszelkie ciało jest grzeszne, dusza od poczęcia potępiona; małżeństwo i porubstwo prawie do jednego sprowadzone miana; dziewiczość ideałem żywota chrześcijańskiego, ratunkiem od zguby wiecznej. Niepojęte są szlaki duchowe, po których ten wróg odszczepieństwa, ten działacz radykalny, ale w sferze ziemskich zadań Kościoła tak namiętnie zwalczający poetyckie światy gnostycyzmu, zapełnione Eonami, z Bogiem o trzech funkcjach i z Chrystusem pozornie umęczonym, mógł dojść do zatopienia się w ascezie i mistycyzmie. Dość, że równocześnie osiągnął także ostatnie granice indywidualnego wyodrębnienia i pisarskiego rozwoju; w koncentrycznej zwężności stylu, w poładzie i głębokości siły dowodowej, w gwałtownym przełamaniu logicznych norm myślenia. Ogień zawziętej wiary w rozumie jego przekuł paradoks na prawdę niezłomną i jedno z najgłębszych, najtrafniejszych wyrzeczeń — to owo sławne: Credo, quia absurdum, tłukące stylem, jak maczugą: Christus est Dei filius, — non pudet, quia pudendum est. Et mortuus est Dei filius — prorsus credibile est, quia ineptum est. Et sepultus resurrexit — certum est, quia impossibile est. Trzy sprzeczności w ciągłym stopniowaniu coraz szaleńsze; rozum w to nie ugodzi, lecz wiara; przez wiarę w umyśle ludzkim stają się niezachwianymi pewnikami. — W dziejach Kościoła Tertuljan przedstawia się jako bojownik nieprzejednany zasad, opartych na dogmacie a doprowadzonych do skrajnej konsekwencji; w praktyce wyglądałyby, jak następuje: Zakaz brania udziału w codziennych zajęciach pogan; usunięcie się od urzędów, nauki, sztuki, od wszelkich objawów kultu religijnego, aż do rzemiosł, które mu służą; odmawianie służby wojskowej, wzbronienie wdowom i wdowcom powtórnego małżeństwa; wzbranianie małżeństw mieszanych — słowem — zerwanie zupełne z państwem, bunt otwarty i śmiech wyzywający. — Wobec Tertuljana błędną inni pisarze epoki. Wybija się jednak siłą twórczą Lactantius (koniec III wieku) z Italji, ale wykształcony w Afryce, filozof chrześcijański w duchu stoickim, artysta zakochany w pięknie, poglądujący na człowieka, jako na doskonały organizm harmonijny i celowy; prawie lęk zdejmuje, że wróci do dawnej wiary. Dzieło: «Divinarum institutionum libri VII», napisane śród prześladowania Dioklecjanowego (po 307 r.), zadziwia ogromem i ładem kompozycji. W założeniu apologja rozwija się na rozległą budowę poglądu na świat chrześcijańskiego, pierwszy pomysł i wzór «państwa Bożego»; w historjograficznym jasnowiedzie ogarnia przeszłość poza granice bytu świata. — Zarówno stara tradycja, jak nowa krytyka przypisuje mu autorstwo powstałego w tym czasie poematu «O Feniksie». Jesteśmy świadkami, jak raz po raz skrós chrześcijańskiego spirytualizmu prześwieca pożądanie bytu, gdzie także zmysłom wróconoby prawa; widzenie rajy ziemskiego,



siedliska nieśmiertelnej rozkoszy. Leży ten kraj na wschodzie; wpośród niego tryska źródło życia, nad nim żyje Feniks, trabant Febusa. Z brzaskiem jutrzeńki zanurza 12 razy ciało w zdroju, potem na szczycie drzewa czeka wschodu słońca i wita je świętym śpiewem. Gdy Febus wypuści rumaki, ptak uderza trzy razy skrzydłami, trzy razy skłania głowę na powitanie. Po takim wstępie oryginalnym, z dążnością alegorii chrześcijańskiej, następuje parafraza starej legendy. — Z innych stron, z Gazy syryjskiej pochodzi wcześniejszy o pół wieku *Commodianus*, z poganina chrześcijanin, autor niezbyt wytwornych w dowcipie akrostychów, napisanych rytmicznym ludowym heksametrem p. t. «*Instructiones adversus gentium deos*» (Pouczenia przeciw bogom pogańskim) i ciekawszego «*Carmen apologeticum*» z zapowiedzią dokonania się wieków i wizją Sądu.

Reakcja Juljana Apostaty (361—63), sen o odrodzeniu kultury helleńskiej nie posiadały mocy wskrzeszającej; w łodydze zwiędłego kwiatu wyschły ostatnie soki żywotne. Rozprężenia dokonały wędrówki ludów, chaos nowych żywiołów etnicznych, z których mogły się dopiero składać świeże całości narodowe. Koniecznym następstwem był zastój literatur partykularnych a jedyną ostoją piśmiennictwa kosmopolityczny język łaciński, jeszcze klasyczny, ale już podminowany wpływem ludowego słownictwa i składni, najazdem wyrazów barbarzyńskich. Jedyne szkoła pielegnowała język Cyncerona i Wergiljusza, modły retoryczne Kwintyljana, ozdobę i cechę klas oświeconych. Klasyków z wolna osnuwał pył bibliotek klasztornych, i nowi poeci, jeśli pisali w duchu pogańskim, to na temat rzeczy błahych, stylem igraszkowym i wymizdrzonym, jakby umyślnie chcieli napiętnować nicosć swej poblakłej wiary. Jakże jaskrawo odbija taki Auzonjusz od trójcy tytanów idei i słowa, którym na imię Ambroży, Hieronim, Augustyn! — Żyjący współcześnie, choć setkami mil odlegli, stykają się przecież, ulegają wpływom wzajemnym, poddają pod swój triumwirat dziedziny duchowe chrześcijaństwa.

*Ambrosius* (ur. ok. 340, prawdopodobnie w Trewirze, um. 397), syn prefekta Galji, wychowywany w Rzymie, biskup Medjolanu. W kościele zasłynął jako kaznodzieja, organizator kleru, odważny przeciwnik arjanizmu. Literatura zawdzięcza mu niezrównane hymny. Tylko cztery są pewnego autorstwa, wszystkie w jambicznych dymetrach; wzorem mogła być Ambrożemu popularna hymnologja arjańska, którą w ten sposób chciał wypędzić z Kościoła; klin klinem wybijać było zawsze mądrą i skuteczną polityką. Cztery hymny, cztery żarliwe wzloty modlitewne; na nieszpór sobotni, na jutrznię, na tercję, t. j. czas, kiedy Chrystus był przybijany do krzyża, na Boże Narodzenie. Ostatni najstarszy, z charakterem dogmatycznym, głosi wzniesienie wiary katolickiej wedle soboru nicejskiego. Ale najpiękniejsza jest owa modlitwa wieczorna: «*Deus, creator omnium*». Św. Augustyn opowiada w wyznaniach, że koił nią serce, strapione śmiercią matki



Św. Ambroży.



Św. Ambroży: Wykład Psalmu. Minjatura z XV w.

wroga (szatana) niech strachem nie płoszy uśpionych». W późniejszej hymnologji najslawniejszy jest ponury hymn «Dies irae», przypisywany Tomaszowi z Celano (13 wiek), ale prawdopodobnie innego pochodzenia.

Drugi to Hieronimus (ur. po 340, um. 420). Dalmatyniec, z rodziców katolickich, natura pogodna, ale twarda, ekskluzywna, stanowcza. Żywoć jego sam przez się jest budującym romansem przygodnym. Kształci się w Rzymie u Donata w dialektyce i retoryce; niezrównany erudyć, przetrwał i pokochał literacką kulturę klasyczną; pierwszy humanista, podejmuje krytykę tekstu i przekłada Biblię z oryginału; zapalony biblijoman, składa sobie księgozbiór z książek własnoręcznie kopjowanych. Przytem człowiek towarzyski, w salonach rzymskich zamłodu błyszczy elegancją, wymową, dowcipem. Nagle porzuca wszystkie splendory. W Akwileji, w kole młodych duchownych tematem szczególnego zajęcia jest tego czasu nowy prąd ascezy, pociągający umysły, żądne nowych wrażeń. Żyć pośród czarodziejstw gorącej pustyni, bez zabiegów karmić się słodkimi owocami palmy, pędzić czas w zadumie o rzeczach wiecznych, nie



Św. Hieronim. (Ghirlandaio, Florencja).

Moniki; istotnie odzywa się z niej jakby rzewny a ciszący ton dzwonu na Angelus z wieżyczki kościoła. Pieśniarz modli się za ludzi, «by im odpoczynek wzmocnił do zwykłej pracy trudem rozwiązane członki, pokrzepił myśli zębkane, spędził niepokoje i smutki. A gdy głęboka ciemność nocy zamknie podwoje dnia, niech wiara nie zna mroku, niech wiarą noc się rozświetli. Ze zmysłowości lubieżnej wyzute niech serce o Tobie, Boże, śni, a chytróść zazdrosnego



KAZANIE ŚW. AMBROŻEGO  
(Pinakoteka w Turynie)



patrząc na pospolitość i brzydotę ludzkiego rojowiska, co za biada dla ciała i duszy! Lecz gdy inni tylko marzą, młody patrycjusz działa. Zabija w sobie umiłowanie świata, wyrzeka się ulubionych studjów, idzie na puszcze do syryjskiej Chalkis, niedaleko Antjochji, do klasycznej krainy pustelników, drugiej Tebaidy. — Język pozostał przesliczny, pełen elegancji, tuljański. Bo też, gdy Demostenes jest «gwałtownym potokiem», to Cycero «morzem wymowy» (Epist. 3 ad Sabinianum). Jakby odniechcenia wtrąca do swych przestróg budujące zdania z Horacego, Wergilego, aluzje z Owidjusza. Przemycia Horacjuszowe: *Verum quid non mortalia pectora cogis, Auri sacra fames* — jeszcze gdzie? w życiu Pawła pustelnika. Desperacką przysięgę Dydony podaje za przykład wdowom. Nieszczęsną Danae przypomina w liście do Gaudentego, przepisując mu, jak ma chować młodziutką Pakatulę (Ep. 16). A już najwyższą, choć dyskretną erudycją i najtroskliwiej wypracowanym stylem stara się zabłysnąć



(fot. Anderson)

Domenichino — Św. Hieronim.

w liście (14) do Paulina z Noli. Nie dziw — przecież to rozmawia z równym sobie arystokratą ducha, człowiekiem najwyższej rzymskiej kultury.

Jaka przytem mądrość wytrawnego bywalca w listach do mężczyzn, jaka delikatność w listach do kobiet. W pustelni pisze żywoty: św. Pawła z Teb i św. Antoniego stylem prostym a powabnym, pełne widzeń cudownych i dziwów, nigdy nieoglądanych. Tam również cały szereg prawie romantycznych opowieści o pustelnikach, jak Hilarjon, co to odzwyczyił się prawie od pożywienia a zato zdobył siłę woli i władzę nad stworzeniem; wypędził czarta z ciała wielbłądniego, zmusił zjadliwego węża, że wstąpił na stos i dobrowolnie poddał się całopaleniu. Znać nieco, że światły Rzymianin nie ze wszystkim wierzy w te dziwy, tak jak nie wszyscy biografowie przyjmują dosłownie owo biczowanie we śnie przez aniołów; Hieronim wtrąca swe bajeczne epizody to dla okras, na ponętę, to dla celów zbawiennych; dzięki nim biografja stała się gatunkiem literackim niesłychanie po dziś dzień popularnym. Niestety nawet na pustyni anachoreta nie zaznaje spokoju i musi wieść życie czynne. W r. 382 jedzie do Rzymu; z polecenia papieża Damazego rozpoczyna rewizję i nowy przekład Biblii. Głosi nadal



Karta z dzieła św. Hieronima, ozdobiona minjaturą (w. XV).

Dla nieerudytów, dla artystów i ludu pozostał jednak św. Hieronim wizyjną postacią wchudłego, półnagięgo starca w grocie, pochylonego nad księgą, z wierzynym lwem u kolan. Jakby wdzięczna za umiłowanie starożytnego piękna, wyobraźnia ludowa przeniosła nań baśń o Androkluście.

Trzeci, najpotężniejszy przed Tomaszem z Akwinu pisarz kościelny, filar dwuramienny, na którym snadnie mogły oprzeć swoje sklepienia dwa Kościoły chrześcijaństwa: katolicki i protestancki, najgłębiej i najprzepastniej w ponure tajnie grzesznej duszy, w samą istotę grzechu zacierający badacz, Aurelius Augustinus (ur. 354, um. 430 r.) z Numidji, rodak Tertuljana, z tym samym namiętym południowym temperamentem, ale z inteligencją wiele przestronniejszą, indywidualność doniosła i epokowa. Ojciec poganinów, matka jego, Monika, była chrześcijanką; z niezmierną czułością dobry syn kreśli jej wizerunek w «Wyznaniach». W r. 383 przybywa do Medjolanu, gdzie przelomowo działa nań wyrastająca ponad szarość postać Ambrożeja. W r. 387 Augustyn przyjął chrzest, w 392 został biskupem w Hippo w Afryce, i tam umarł. Śród ogromnie bogatej pro-

ideję życia klasztornego — nie w kontemplacji bezpłodnej, ani przesadnym umartwieniu, ale w życiu czynnym, w pracy na roli, w rzemiośle, nauce. Do takiego świętobliwego bytu nakłania damy salonów rzymskich — żarliwe chrześcijanki, trochę awanturki, umiejące po grecku i hebrajsku. Jest rodzajem «dyrektora dusz», jak w przyszlósłci Franciszek Salezy, Fenelon, Bossuet. Plotki, oszczerstwa miotają się na awenturyńską «szkołę ascetyczną» (chorus castitatis); ludność dzielnic jest podniecona śmiercią młodzieńkiej Blesilli, którą miały zabić posty i umartwienia. Hieronim wśród tych ucisków znajdował poparcie w papieżu; po jego śmierci musiał Rzym opuścić. Osiadł w Betleem w skromnej celi.

dukcji dwa dzieła wpływem rozpościerają się ponad życie umysłowe wieków, jedno o treści najbardziej osobistej: «Wyznania» (*Confessiones*), drugie o treści najbardziej powszechnej: «Państwo Boże» (*De civitate Dei*). «Wyznania» — to książka, której żywotność kłam zadaje twierdzeniu obiektywistów, jakoby dzieło sztuki wyłączało egotyzm; książka jest arcydziełem, bo inaczej nie przetrwałaby wieków, a przecie treść jej — to spowiedź publiczna jednej duszy wcale nie zgeneralizowanej, owszem — odrębnej i wyjątkowej, spowiedź ciekawa nie sensacyjnymi szczegółami, ale żarliwością i szczerością. Na podobną trzeba czekać aż do Pascala. Napisana w 43 r. życia dzieli się na 3 części. Pierwsze 9 ksiąg, to opowieść młodości burzliwej, ciekawej wrażeń i wiedzy, skaczącej od rozkoszy do rozkoszy, od systemu do systemu, przez manicheizm, epikureizm, nowoplatonizm. Pociągała go w manicheizmie nauka o dwu pierwiastkach równo-wiecznych: złem i dobrem; wszak



Św. Augustyn. (Drzeworyt z XV w.).

jej formuła, przekształcona w duchu chrześcijańskim, to treść dzieła «O państwie Bożem». Z kolei nastąpił krótki okres sceptycyzmu, niewiary w możebność zdobycia rozumem prawdy ostatecznej i niezachwianej. Wreszcie zwrot do nowoplatonizmu, to już stopień ku nowej wierze — łatwy do przebycia.

Tak po rok Chrystusowy 33. Potem zagłębianie się w problemacie złego: «Unde hoc monstrum? Skąd ten potwór (grzech?) I dlaczego? Niech błysnie miłosierdzie Twoje, zapytam — a może odpowiedzą mi tajnie cierpienie ludzkich i najmroczniejsze kaźni synów Adama». Potem łamanie się w poczuciu bezsilności: «Dlaczego? Duch rozkaże ciału, a ciało słucha; rozkaże sobie, a trafia na opór; duch rozkaże, aby ręka poruszyła się, i dokonywa tego tak łatwo, że posłuch ledwie rozróżnić można od rozkazu». Wreszcie grom łaski, nawrócenie, rozwiązanie problemu zła. W ks. 10 część nowa: retrospekcja i spokojny wykład wierzeń autora w momencie pisania dzieła. Pogląda na duszę własną z wyżyn poznania, zastanawia się nad jej władzami; istny traktat psychologii. Jeżeli jednak treść przykuwa interesem, to styl niewszędzie dostraja się do jej oryginalności. Może to była nowość dla czasów owych, naszemu zmysłowi prostoty nie ze wszystkim odpowiada pewna miękka pieśczołliwość, przytem ciągle reminiscencje z Psalmów, Ewangelji św. Mateusza, Listów św. Pawła. Składają się z nich całe zdania; wygląda to jak mozaika, jak centony wergiljańskie; także retoryka jest nadto szkolarska: interrogacje, eksklamacje, restrykcje, paralelizmy, antytezy, anafory, epifory, równobrzmiące spadki zdań — wszystko dalekie od stylu takiego Tertuljana, skąd wszystkimi porami tchnie odrębność indywidualna.

Rozmiarami i znaczeniem drugie dzieło zajmuje wyższe stanowisko w historii kultury. Pomysł «państwa Bożego» widziało się już u Laktancjusza; Augustyna «De civitate Dei contra paganos» zawiera się w tamtych ramach — w założeniu i wyniku to samo, ale pod piórem wielkiego myśliciela wyrasta zeń świątynia dogmatu chrześcijańskiego. Całość zawiera ksiąg 22; na część pierwszą — apologetyczną składa się ksiąg 10, na część drugą, spekulatywno-dogmatyczną ksiąg 12.

Zatem księga 1—5 wytacza dowody na to, że politeizm nie był użyteczny dla życia doczesnego, księga 6—10, że nie był użyteczny dla życia wiecznego. W części spekulatywno-dogmatycznej prawdziwość chrystjanizmu dowiedziona wskazaniem roli, jaką był odegrał w dziejach świata. Naprzeciw *civitas terrena* staje *civitas caelestis*; obie są czynnikami dziejów, losy ich zmieszane do czasu; bogobojni jednak idą, jakby oddzielną falą, niby pielgrzymi wśród bezbożnych. 3 działy, każdy po 4 księgi, przedstawiają początek (*exortus* 11—14), rozwój (*procurus* 12—18), koniec (*finis debiti* 19—22) każdego z tych państw. Spekulacja tej części, z dążnością historjograficzną, ma swoje wzory u Tertuljana i Laktancjusza, ma też licznych naśladowców; zadaniem autora — w czym się schodzi z całą rzeszą mistyków późniejszych — jest dowód matematyczny, że zbliża się dokonanie wieków; oparta na podziałach dowolnych, używająca nieuzasadnionych paralelizmów i analogij, wygląda wymuszenie i sztucznie; że usuwa się z pod krytyki historycznej, o tem mówić zbyteczna. Cel i koniec obu państw (19—22): najwyższe dobro i największe zło; żywot wieczny i śmierć wieczna. Na granicy dwu kresów stoi Sąd Ostateczny, poprzedzony znakami Antychrysta. «Że cały ród ludzki został potępiony, świadczy samo życie, jeżeli życiem nazwać je można, tak przepełnione wszelkiem złem». Obrazowi nędzy ludzkiej przeciwstawia się wizja chwały niebieskiej — tu koniec dzieła.

Teologom katolickim przedstawiają się pomysły Augustyna, jak następuje: Wiedzą ogromną opanował literaturę starożytnych filozofów, moralistów, historyków, przyrodnawców, nawet poetów. Pośród filozofów, co byli głównym przedmiotem jego uwagi, wysoko stawiał Pitagorasa za jego symbolizm; zwał go «*venerabilis ac prope divinus*» — czcigodny i prawie boski. Arystotelesowi wyznaczał miejsce niżej Platona; epikureizmem się brzydził, stoikom był niechętny. Zato Plotyn stał się mu bodźcem i podporą. Jednak w miejsce demiurga, co stworzył świat istot niższych, u Augustyna jest Bóg w trzech osobach, twórca wszechświata, powołanego do bytu nie przez generację lub emanację, ale «z niczego» *ex nihilo*; tam stworzenie konieczne — tu z łaskawej woli Bożej, tam współweczne z Bogiem, tutaj doczesne. Natomiast wyniósł od platoników koncepcję filozofji jako «miłość mądrości»; przedmiot jej, jakim są: Bóg, dusza, pochodzenie i natura człowieka — cel bytu; przez mądrość do szczęśliwości (*vita beata*).

W teorii poznania potępia sceptycyzm; żąda pewności, ale w jej osiągnięciu stawia intelektowi granice; natomiast do utwierdzenia prawd powołuje wolę. Pierwszem źródłem poznania religijnego jest powaga, wymagająca bezwarunkowo wiary (*Credo ut intelligam*), przyczem jednak rozum ma ważną misję skłaniania intelektu do przyjęcia objaśnień. Najdonioślejsze w następstwach są poglądy Augustyna na zagadnienia: łaski, wolnej woli, predestynacji. Stanowisko jego jest przeciwne beznadziejnej doktrynie pelagjańskiej, która przyjmowała niezależność



woli od Boga, tak do dobrego jak do złego; w tej nauce każdy grzech był śmiertelny, a każdy grzesznik potępiony na wieki.

Predestynacja: Czy Bóg poza wolą ludzką określa zgóry wybranych i potępionych? Odpowiedź na to jest w dekreście Boskim: «Chceszli siedzieć przy lewicy czy prawicy, to jest stać się synem Bożym — władzę otrzymałeś». To są nauki, które weszły do dogmatyki i na wieki tam zostały. Pojęte odmiennie lub pojęte w różnych odcieniach były przeznaczone wywoływać bądź odłamy teologii katolickiej, bądź zgoła schizmy; nadały myśli Zachodu chrześcijańskiego pęd i barwę, od których zawisły losy przyszłych, dopiero kiedyś mających się utworzyć kościołów i narodów.

Mimo odrazy do pogaństwa, wykształcenie literackie nie mogło uchylić się z pod wzorów przemożnych. Najwspanialszą tej epoki indywidualnością poetycką jest Prudentius (ur. 348 w Hiszpanji, w prowincji Terragony), prawnik, żołnierz, wielkorządca prowincji. Co najświetniejszego wydała błogosławiona kraina barwy i światłocienia, to zebrało się w nim, trzecim po Senecie i Klaudjanie arcycyple twórczości iberyjskiej.

Z licznych utworów wierszowanych dwa zwłaszcza są znamienne i doniosłe: «Peristephanon» i «Psychomachia». Pierwsze «Na wieniec» jest zbiorem 14 hymnów epicznych w różnym rytmie, od żołnierskiego tetrametru trocheicznego, który jest prawie ludowy, aż do wytwornego saficznego. Pieśni opiewają chwałę męczenników (wielu Hiszpanów), szczególnie dobranych dla malowniczości katuszy; przy opisie krwawych scen rośnie widocznie werwa poety, a czytelnikowi stają w oczach Ribera i Zurbaran. Więc w hymnie II (popularny ambrozjański dymetr jambiczny) św. Wawrzyniec na wezwanie prefekta Rzymu, aby oddał «skarby kościołów», zbiera całą gromadę żebraków ślepych, kulawych, strupieszalnych paralityków i przedstawia te «skarby» prefektowi w przedsiönku kościoła. Położony na ruszcie i przypiekany z jednego boku, każe się obrócić na drugi, a przed skonaniem woła: spróbuj, jak lepiej smakuje: upieczony czy suszony! W III-cim (trymetr daktyliczny) Eulalja z Meridy z rozdartą piersią i połamaniami kośćmi, obmywana własną krwią gorącą, skazana wreszcie na spalenie. Płoną jej naprzód piękne bujne włosy, z ust biała gołąbka wylata ku niebu. Śnieg, padając płatami, pokrywa zwłoki i całą okolicę — istna symfonia przezystej bieli. «Psychomachia» (lub: De certamine vitiorum et virtutum) jest pierwszą na wielkie rozmiary, w średniowieczu nieustannie naśladowaną, alegorją chrześcijańską; wzory dla niej poeta znajdował w literaturze rzymskiej, u Apulejusza i Klaudjana. Wykłada się, jako walka cnót z występkami, chrześcijaństwa z pogaństwem, duchowości z potęgą zmysłów. Niedługi, 68 wierszy liczący wstęp bierze motyw ze Starego Testamentu. Następuje poemat, ułożony w 915 heksametrach, w rytmie wojennym: bije zeń temperament żołnierza; gdyby nie nazwy zapaśników, miałoby się obraz bitewny gwałtownego starcia legionów z barbarzyńcami. Cnoty chrześcijańskie stanęły w szyku przeciw grzechom pogańskim; dwie religje, przedstawicielki dwu poglądów na świat, dwu etyk, mocują się w duszy człowieka. Pierwsza na harc wyjeżdża Wiara; w chłopskim stroju, bezbronna — a żadna walki; włos ma nietrefiony, ramiona nagie. Naprzeciw Bałwochwalstwo (veterum cultura deorum) z opaską na skroni, jak u kapłanów pogańskich; Wiara zwycięża ją i depce. Potem walczy Wstydlivość dziewicza w błyszczącej zbroi przeciw największej furji sodomickiej, Libidynie. Ta potrząsa głownią smolną, aby ugodzić przeciwniczkę w skromne

oczy, ale rażona kamieniem i przebita mieczem — kona. Wstydlivość, triumfując, ze szczególną zawziętością miota na nią obelgi w długiej tyradzie a splugawiony miecz obmywa w wodzie Jordanu. Cierpliwosć walczy z Gniewem, Pycha z Pokorą. Występuje nowy szermierz potężny — Luxuria — Rozpusta w postaci pijanej bachantki, ponętna, z włosom trefionym, na rydwaniu w czwórke koni. Rozsypuje fiołki, róże, osłabiające odwagę, Cnoty już się chwieją, ale Trzeźwość zatyka sztandar Chrystusa; konie płoszą się krzyża i pierzchają, Rozpusta spada i zostaje dobita. Wojsko jej idzie w rozsypkę. Na pobojowisko wpelza Chciwość z towarzyszkami: Zdradą, Okropnością, Ohydą na rabunek (jak w obrazie Grotgera: Ludzie, czy szakale?). Wreszcie Zgoda sprowadza pokój. Modlitwą dziewczynną i zapowiedzią czasów, kiedy nie będzie już walk duchowych, kończy się poemat.

Osobistość tak oryginalna i wybitna odzwierciadla się równie w stylu niezwykłym. Nie jest to styl języka martwego, z klasycznych wzorów zebrany; przeciwnie, styl samodzielny, urobiony z popędu, zmysłowy, malowniczy, posłuszny wezwaniu artysty, przystosowany do jaskrawych wizyj: w obrazach zwartych i rzucających się w oczy, w porównaniach i przenośniach, w świetnej, pełnej swady retoryce, syconej namiętym temperamentem, znamienne hiszpańskim.

Po tych jasnych pochodniach nowej wiary następuje szereg pisarzy mniej doniosłego znaczenia. Paulinus (ur. 353 w Bordeaux, um. 431 jako biskup Noli w Kampanji włoskiej). Przeziera zeń natura galicka, w przeciwieństwie do Hiszpana Prudencjusza pełna trzeźwości i miary; poeta rzymski Ausonius, również pochodzący z Bordeaux, jest jego mistrzem i przyjacielem. Obaj przeszli na chrystjanizm, ale Paulinus jest neofitą głębiej, szczerzej, zupełnie nawróconym, gdy tymczasem Ausonjusz od dawnej kultury oderwać się nie może. Niezmiernie ciekawa jest korespondencja obu przyjaciół w wierszu zawsze klasycznie wytwornym, ale duchem w obu coraz bardziej rozbieżna; mimo obustronnych zapewnień przyjaźni, widzi się, jak rysa, między nimi powstająca, coraz to się rozszerza, coraz pogłębia, aż wreszcie dotknąć się już nie mogą wyciągnięte ręce, ani wzajem się rozumieć wyteżone oczy. Ausonjusz, choć wytworny, wydaje się małym i płochym. Jego epigramy w liczbie 100 kręcą się wśród tematów bez znaczenia: z innych wierszy centones virgiliani są ciekawym typem modnego wówczas rodzaju (oddawały się im nawet damy, np. Proba). Są to mozaiki literackie, układane z ekscerptów Wergiljusza. Ausonjusz dokonał arcykunsztu: oto z lokucyj skromnego autora «Eneidy» ułożył poemat mocno nieskromny... Najchętniej czyta się jeszcze wdzięczny opis podróży Moselą do Trewiru; kryształowe wody, winnice po brzegach, bogowie i boginie, zabawy marynarskie, rybołówstwo, opis budowli i ludności owych okolic.

Orosius (pocz. V w.) z Luzytanji zetknął się z wielkim Augustynem w Afryce; pod jego urokiem napisał «Historiarum libri VII contra paganos» — jakby w ciągu dalszym «Civitas Dei» z taką samą kalkulacją mistycznej historjografji. Według obliczeń autora, upłynęło lat 1164 od instauracji Babilonu do opanowania przez Medów, a tyleż od założenia Rzymu do podboju Alaryka. W jednym czasie Cyrus podbija Babilon, Rzym wypędza królów; jedno upada, drugie się wznosi, kończy się panowanie Wschodu, poczyna Zachodu. Ale Rzym nie dorósł odrazu do przejęcia dziedzictwa władzy; kuratorami i opiekunami jego

w jego okresie przejściowym były dwa państwa światowładne: Macedonja i Kartagina. Z niemi licząc razem, 4 potęgi dla 4 stron świata w myśl Daniela, objaśniającego sen Nabuchodonozora; cztery królestwa: złote, srebrne, miedziane, żelazne (Daniel II, 38—40). Godna podziwu na czasy owe rozległość widnokręgów! Trafne czy fałszywe pojmowanie historii — w każdym razie zastanawia łatwością, z jaką człowiek średniowiecza, oparty na pewniku Biblii, ściąga, układa, godzi zdarzenia stuleci, nie zawahawszy się, nie stropiwszy ani razu. Silna jak mur jest jego wiara, bo oparta na cyfrze i literze; prosta i jasna droga, jaką z badań swych wyprowadza, dążąc do zdobycia celu ostatecznego: szczęśliwości wiekuiestej. Nowy poeta chrześcijański występuje na widownię: *Caelius Sedulius* (druga połowa V wieku), zrazu hołdujący muzie świeckiej, następnie tem żarliwiej zatopiony w rozpamiętywaniu «boskich cudów Chrystusa» w «*Carmen paschale*» (5 ksiąg według Starego Testamentu i czterech Ewangelij, w formie heksametru). Cel autora: stworzyć nową mitografię, zastąpić nią mity pogańskie; cuda działa Bóg Ojciec łącznie z Synem i Duchem św., to jest wyniesienie dogmatu Trójcy przeciw herezji.

*Dracontius* (z końca V wieku), poeta afrykański, przynosi nas w ciekawy świat intryg politycznych elegją p. t. «*Satisfactio ad Guntharium*» (158 dystychów), zwróconą do króla Wandalów. Jest to retrakcja niezręcznego wyniesienia potęgi Cezarów; skarcony więzieniem, poeta pragnie odzyskać łaskę królewską; zabiegi jego pozostają bez skutku; dla pociechy, jak przyszedł Boecjusz, pisze dzieło wierszowane pod tytułem pełnym aluzji: «*Pietas*», historję łaski Bożej czyli Opatrzności, jak objawiła się w stworzeniu świata i jego dziejach późniejszych.

Pierwsza z trzech ksiąg, p. t. «*Hexaëmeron*» (sześć dni) lub «*De Deo*», z pięknymi obrazami pierwotnej przyrody, pozostała w literaturze jako całość odrębna, wiele czytana i podziwiana; malowniczo wygląda zwłaszcza obraz rajy ziemskiego, wzór przyszłych wizyj zaświata.

W jednym poemaciku *Avitusa* z Owernji (V w.) ciekawy opis pańskiego dworu Leoncjusza nad brzegiem Garonny, otoczonego murami, zaopatrzonego w port dla staków, śpichlerze, warsztaty, opis wnętrza, ozdobionego freskami. Podobne plany domu z dokładniejszym jeszcze rozkładem znajdują się w listach.

*Apollinaris Sidonius* (ur. w Lionie 431, um. 487) ze znakomitej i możnej szlachty galickiej, wychowany w szkole retorykarzy Południa; wtajemniczony we wszystkie arkana stylu klasycznego, jakkolwiek chrześcijanin, jest w pismach zupełnie pogański z ducha i formy, znamienny jako wykwit zawsze jeszcze rzymskiej kultury dworskiej.

Pisuje listy — ciekawe rysami obyczajowemi, panegiryki ogromnie pompatyczne. Jest niesłychanym erudytą starożytności; jego poezje działają olśniewająco, ale i morderczo; trudno przebrnąć przez ten las nazwisk, epitetów, omówień, aluzji mitologicznych i historycznych, przenośni, wszelakich figur i tropów.

Alegorja była ulubioną formą literacką nowoplatoników. *Martianus Capella* z Madaury afrykańskiej (pocz. V w.), jest wybitnym posłannikiem tego kierunku. Dzieło jego: «*De nuptiis Philologiae et Mercurii*» zaciekawia pomysłem. Skąd Merkuremu żenić się z Filologją? Oto Merkury to jest Hermes, a Hermes wedle Plotyna to jest Logos, zatem Filologja, miłośnica wiedzy, słusznie jest mu wybrana za małżonkę. Dokonywa się to małżeństwo z całym aparatem zalotów, swatów, odkosków, np. od Psyche. Apollo zaleca Merkuremu Filologję, pannę starożytego rodu, wiele uczoną. Bogowie dają przyzwolenie. Panna młoda, ustro-

jona do ślubu, przed jazdą na Olimp musi wyrzucić z siebie, co ją uciska: masę książek (alegorja zabija tu estetykę). Pije z kielicha nieśmiertelności, poczem Atanazja, córka Apoteozy, wiedzie ją w lektyce do tronu Jowisza, stojącego pośród drogi mlecznej. Po drodze poznaje sfery niebieskie. Jako dary ślubne Febus ofiaruje 7 niewolnic: siedem sztuk wyzwolonych, jakimi są: Gramatyka, Dialektyka, Retoryka, Geometria, Arytmetyka, Astronomia i Muzyka — słowem, przyszłe Trivium i Quadrivium. Tutaj kończy się romans a zaczyna encyklopedia: każda z uczonych dziewic (jak w operetce 9 cór na wydaniu) popisuje się swą fachową wiedzą; wreszcie Harmonja kończy pieśnią ślubną przydługie i już przykrzące się widowisko.

Fulgentius, prawdopodobnie Kartagińczyk, piszący w ostatnich dziesiątkach V wieku, rozwijał dalej rodzaj alegoryczny. Kościół przez swego pisarza czynił tu, co zawsze, brał w służbę bogów i bohaterów. Fulgencjusz, układając 3 księgi «Mythologiarum» oraz traktat «De continentia (o zawartości) Vergiliana», działał nadto jako gramatyk, tropem Marcjana Kapelli. Pierwszy utwór jest podany w formie wizji; rzecz dla przyszłej twórczości szkolarskiej równie doniosła; autor przyznaje się do naśladowania w tym względzie cycerońskiego «Snu Scypjona». Opowiada więc, jak spoczywając w cieniu drzewa, zachęcony śpiewem ptactwa, począł w pieśni wzywać zjawienia się Muz. Przybywa Kalliope — on zwierza się, że ma zamiar napisać dzieło o mitach, z interpretacją ich wzajemnego znaczenia. Tu Kalliope nie wystarcza; w nowej wizji jawią się Filozofja, Uranja, Satyra. Rozmawiają o początkach bałwochwalstwa, Saturnie i urodzeniu Wenery. Dalej akcja teatralna zamiera — gramatyk-pedant we własnym imieniu tłumaczy mity wedle dziwnych etymologii metodą stoicką i nowoplatonicką, często kopiując greckich i rzymskich scholjastów a dodając jeno cytaty i przykłady biblijne. I tak, w sądzie Parysa Minerwa oznacza życie kontemplatywne, Juno aktywne, Wenera zmysłowe. W micie Herkulesa i Omfali kobieta wytłumaczona jako «pokusa». W bajce o Amorze i Psyche, Psyche to dusza ludzka, Wenus zazdrosna to rozpusta, która na zgubę duszy wysyła pożądanie. Pożądanie, skierowane ku dobremu, jest duszy mile — stąd małżeństwo Amora i Psyche. Przytacza poza-tem Fulgencjusz z odpowiednimi komentarzami mity Jowisza i Junony, Neptuna, Plutona, Cerbera, Furyj, trzech Parek, Harpij, Prozerpiny, Cerery, Apollina, Dafne, 9 Muz, Faetona, Merkurego, Argusa, Danae, Ganimeda, Perseusza, Admeta i Alcesty, Herkulesa i Kakusa, Anteusza, Terezjasza, Prometeusza (= praevidentia dei), Wenery, Ulissesa, Scylli, króla Midasa, Dionizosa, Ledy z Iabędziem, Iksjona, Tantalą, Endymjona, Bellerofonta..., Akteona, Hero i Leandra..., Peleusza i Tetydy, Mirry i Adonisa, Marsjasza, Orfeusza i Eurydyki, Fineja, Alfeusza i Aretuzy.

W drugim dziele 12 ksiąg «Eneidy» przedstawia zupełny obraz życia ludzkiego w trzech stopniach, jakimi są: mieć, rządzić tem, co się ma, wypiekszyć to, czem się rządzi. Ten argument zawiera się symbolicznie zaraz w pierwszym wierszu: arma t. j. siła odnosi się do substancji materialnej; virum t. j. rozum męski do substancji duchowej; primus t. j. książę — do substancji zdobiącej. Wergiljusz osobiście wyklada te doniosłe alegorje, zjawiony w takiej postaci, jak dziś wyobrażamy sobie nieznośnego pedanta: brodaty, nadęty, tajemniczy; wówczas były to akcesorja uczoneści, już nieprzystępnej tłumowi, a więc otoczonej nimbem cudownym. Cudotwórcą bowiem stał się Wergili; autor sam wierzy w jego moc proroczą, ujawnioną wierszem eklogi: *Iam redit et virgo.*



Pałac Teodoryka w Rawennie.

Wiedza coraz ciaśniej i zazdrośniej zasklepia się w szkole, nielicznym przystępna, z życiem niezwiązana; tłum coraz od niej dalszy — uczonych czarodziejami mniema. Starożytność rzuca ostatnie blaski, do umysłów ciemnych dochodzi jako słaby refleks, mętny, potworny. Na skraju tej puszczy zjawia się jeszcze raz osobistość potężna; mąż stanu, poeta, uczonec, mędrzec, nauczyciel, mający wieki przyszłe aż po czasy Dantego i dalej: uczyć, zachwycać i krzepić. *B o ě t h i u s* (ur. ok. 480 r. w Rzymie, um. 524), za Teodoryka podejrzany o zdradzieckie stosunki z Bizancjum i stracony po mękach.

W Italji Północnej uchodził za męczennika chrześcijańskiego. Od natury otrzymał przywilej uniwersalności; w siedmiu sztukach wyzwolonych był powagą. Przesadzał umiejętność grecką na grunt Zachodu; co z niej przed Odrodzeniem posiadły wieki średnie, Boecjuszowi zawdzięczają. Z wielu dzieł jedno zostało dotąd świeże, w mądrości niepopłakłe, w nastroju kojące: «*De consolatione philosophiae*». Zostało dlatego, że osobiste, w tragicznych dniach życia stworzone, że się zeń dusza twórcy ku oczom naszym spółbolesnym wychyla, pogiębiona, ale dostojna. Filozofja, jaka stamtąd płynie, to nie system oderwany, ale doktryna najpewniej we wszelkiem cierpieniu skuteczna, filozofja chrześcijańska, choć niewiadomo nawet, czy Boecjusz był chrześcijaninem. Forma się przeżyła: alegorja, mieszanina metru i prozy, styl — zalatujący szkolarstwem; ale treść: spokojny ton dyskusji, jasność rozumowania, gradacja w pochodzie ku prawdom coraz to ogólniejszym i wyższym przykuwają uwagę.

Autor zali się smutnego losu, jedynie Muzy są mu niejaką osłodą. Zjawia się wspaniała niewiasta z ognistym, przenikliwym wzrokiem, świeżą cerą — jak-

kolwiek sędziwa. Raz wydaje się wzrostu człowieczego, drugi raz czołem sięgająca niebios a nawet w nich ginąca. Szaty jej z delikatnej tkaniny, ale podarte; na brzegu dolnym znak  $\pi$ , na górnym  $\theta$ , t. j. filozofja praktyczna i teoretyczna. Odrazu wypędza Muzy — owe dziewczki, karmiące ból słodką trucizną. Jemu samemu zmywa oczy; mgła pierzcha, poznaje Filozofję, która go niegdyś mlekiem swem karmiła. Ona przyrzeka leki, wprzód jednak zadaje szereg pytań: co sądzi o Opatrzności, o istocie szczęścia, o problemacie zła, dobra, fatum — przejrzienia Bożego wolnej ręki. Wszystkie zagadnienia rozwiązane w duchu filozofji chrześcijańskiej.

Venantius Fortunatus, rodem Włoch, najpłodniejszy poeta VI wieku. Pozostawił 300 utworów poetyckich, przeważnie okolicznościowych: panegiryki, epitalamja, epitafy, listy, epigramy, elegje, większość w wierszu elegijnym, z retoryką według tradycyjnego typu.

Niewiadomo, czy krańcowem ogniwem epoki augustjańskiej, Boecjuszowej — epoki wielkich talentów, czy słupem granicznym u wstępu okresu nowego upadającej kultury klasycznej, nazwać papieża Grzegorza I. Gregorius (ur. ok. 540, um. 604), z rodu patrycjuszów rzymskich, prawie przemocą wprowadzony z klasztoru na tron papieski, wśród niebezpiecznych czasów dzikiej gospodarki Longobardów. Naprzekór słabemu zdrowiu człowiek ogromnej energii, moralna głowa polityczna Kościoła i państwa, wzmacnia władzę papieską, zyskując tem przydomek «Wielkiego». Dokonywa reformy klasztorów i życia duchownego, poprawia liturgję, odmienia zasady śpiewu kościelnego (śpiew gregorjański na miejsce ambrozjańskiego) i kalendarz. Już za życia otoczony nimbem cudowności, skupia na swej osobie legendy i podania. Opowiadają, że przed godnością papieską uchylając się, uciekł do lasu, ale światłość nad głową go wydała. W czasie morowej zarazy nad grobowcem Hadrjanowym zobaczył anioła, chowającego miecz do pochwy. Stąd nazwa «zamku św. Anioła». Spotykał się często z djabłem, a zawsze umiał go zwyciężyć. Człowiek nieubiący uczoności szkolarskiej (jednego biskupa gromił za to, że uczył się gramatyki), wróg literatury świeckiej — zwłaszcza pogańskiej, posiada przecież umysł głęboki, znajomość serca ludzkiego niezwykłą: w prostocie jego stylu mieści się dużo samorodnego wdzięku. Dialogi w 4 księgach, jako że obracają się około życia świętych włoskich, dokładniej lombardzkich, z dążnością przeciwarjańską, są niesłychanie popularne, wczesnie tłumaczone na wiele języków, polny kwiat beletrystyki średniowiecznej, o silnej barwie i woni. We wstępie opowiada, jak raz siedział z Piotrem Diakonem. Na sercu miał jakiś ciężki smutek. — «Co się zdarzyło» — pyta młody ksiądz — «żeś smutniejszy, niż zwykle?» Papież odpowiada: «Smutek mój nieustannie trwa — więc stary; a ciągle się powiększa — więc nowy!» Na pociechę sobie, na pouczenie młodemu księdzu opowiada żywoty świętych, pełne dziwów i cudowności: jak Honorat znakiem krzyża zatrzymał skałę, odrywającą się od górskiego szczytu; jak inny braciszek węża postawił na straży ogrodu, jak Konstany w braku oliwy ponalewał w lampy wody i paliły się: «Pomyśl, jakiej to zasługi był mąż, który w potrzebie zmienił naturę elementów!» A równocześnie był pokorny, mały, niepokaźny, brzydki. Przyszedł do klasztoru chłop, aby świątobliwego zakonnika obaczyć. — Czyścił właśnie lampy w kościele. Chłop nie chciał wierzyć, aby to był sławny Konstany: «Spodziewałem się obaczyć wielkiego człowieka, a to jest nieboskie stworzenie!». Zakonnik, zawsze pokorny, z wielkiej radości zeskoczył i uściskał za to wieśniaka.

Czasem te cuda są naprawdę dziecinne; im naiwniejsze jednak, tem lepiej malują głęboką wiarę ówczesną. Biskup Bonifacy, spostrzegłszy, że mu gąsienice objadają jarmuż, tak do nich przemówił: «Zaklinam was w imię P. N. Jezusa Chrystusa, odejdźcie stąd, nie zjadajcie mi kapusty («Adjuro vos in nomine D. N. Jesu Christi, recedite hinc, atque haec olera comedere nolite»). I gąsienice natychmiast odeszły! — «Reguła pasterska» (Regula pastoralis) poucza, jak mają postępować duszpasterze, jak gotować się do swego zawodu, jak kierować owczarnią wiernych. W radach i przepisach dla kaznodziejów okazuje się przenikliwym znawcą serca ludzkiego. Inaczej mają przemawiać do każdego stanu, płci, wieku, temperamentu, — to ostro, to wyrozumiale.

Gdy tak na pisarzach, co dopiero wymienionych, kończy się tradycja pięknego słowa, społecznie i nieco później w innych dziedzinach występują działacze, nadający kierunki wytyczne umiejętnościom wieków średnich: encyklopedyści, historycy, kronikarze,

gramatycy. Wszystkie krainy, dokąd dotarła była kultura starożytna, biorą teraz udział w tworzeniu wiedzy: Italja, Germanja, Galja, Brytanja, Hiszpanja; dzięki językowi łacińskiemu w tym pierwszym humanizmie uczony czuje się obywatelem wszechświata. W historjografji zaznacza się ujmowanie dziejów społecznych syntezą, łączenie ludów zamierzchłych łańcuchem ciągłości z narodami żywymi, tworzącymi się i działającymi. Każdy z nich ma swego dziejopisa — szacowne dla badaczy dzisiejszych źródło najstarsze, ważne w każdym słowie, w każdej dacie, jakkolwiek w nich krytyka ma wiele do odrzucenia i prostowania. Encyklopedysta — duch zaborczy, fanatyk ciekawości, obłąkaniec wiedzy, gromadzi i porządkuje fakta, mniemania, odkrycia, aforyzmy, na wiarę starszych powag; nietyle przez ich ogrom, ile przez układ mądry, porządny, harmonijny, staje się dla nas przedmiotem podziwu; gramatyk, zakochany w pięknej mowie łacińskiej, owem przedziwnem narzędziu uniwersalnem, oczarowany rytmem pieśni, stara się wpajać je społecznym, zaczynając od królów.

Już Boecjusz posiadał wiedzę wszechstronną, a co większa, świadomość jej ogromu, chęć do jej opanowania. Ale podwaliny pod instytucje kształcące i sku-



(fot. Anderson)

Crist. da Lendinara: Św. Grzegorz.

piające skarby wiedzy położył Cassiodorus (ur. ok. 485 (?), um. ok. 575). Dla dziejopisarstwa ważna jest kronika konsularna, poczynająca się wprawdzie od Adama, i kompilowana z historyków starożytnych i chrześcijańskich, ale pod koniec doprowadzona samodzielnie do 519 r. Wreszcie z nazwiskiem jego łączy się «Historja Gotów», ksiąg 12, wysoce tendencyjna, przesuwająca genezę, dzieje i sławę szczepu w głąb odległej starożytności, oraz zbiór dokumentów p. t. «Variae», zawierający 400 reskryptów, jakie był wydał w imieniu królewskim za czasu swego urzędowania.

Kasjodor był Rzymianinem; Jordanis pochodzi z rodu Gotów. Przerabia «Historję» Kasjodora p. t. «De origine actibusque Getarum» (552 r.), identyfikując w myśl pierwowzoru scytyjskich Getów z Gotami. — Baśń łączy się tam z niejasnymi wspomnieniami dziejowymi: przybycie Gotów do Scytji, ich walki, historia Amazonek, wojny z Rzymianami. Wszystka ta treść i dążność pozostała u Jordanisa z dodatkiem wniosku, że po wcieleniu Gotów do państwa rzymskiego Rzymowi należy się panowanie nad światem.

W pewnym momencie dziejów kultury w VI w. światło schodzi z północnego zachodu od Irów i Anglosasów. Pod wpływem nowej wiary budzi się ciekawość światów nieznanych; wiedzy, zastosowanej do potrzeb Kościoła i dusznego zbawienia; ciekawość obcej sztuki, objawionej poezją wedle wzorów starożytnych. Wszak Celtowie był to szczep oddawna lubujący się w marzeniu i pięknie, jednający sobie serca łagodnością obyczajów. Anglosasi znów, szczep zaboreczy, przedsięwzięczy, tęgi, górowali w organizacji; ruchliwi, praktyczni, pełni narzucającej swą wolę energii.

Brytowie byli zdawna zawołanymi pieśniarzami; ten pociąg do poezji, przeniesiony w dziedzinę rytmów kościelnych, dał początek antyfonarzowi z Bangor; zachował się w Ambrozjanie. — Z Bangor pochodził Columbanus, znawca Horacego. Pierwszy to Iryjczyk, próbujący się w metrycznej poezji świeckiej. Iryjskimi instytucjami są klasztory w Luxeuil, Bobbio, St. Gallen, Würzburgu, Pawji.

Anglosasi zato są uczeńsi. Największym luminarzem Anglii, śpichrzem wiedzy różnorodnej a nieprzebranej jest Baeda, zwany czcigodnym (venerabilis) (ur. 672, † 735). — Uczony ksiądz wiedzie pośród ksiąg żywot bez wzruszeń, poza pokusami świata, — cichy, skrzętny, niestrudzony mól biblioteczny. Traktat: «De arte metrica» podaje reguły nowych zasad wierszowych, utrwalonych już praktyką a polegających na równej ilości zgłosek, na akcencie gramatycznym, na nienaruszalnej cezurze. Tam równie mowa o figurach i tropach, o zasadach poetyki i stylistyki. Księga «De natura rerum» prawi o stworzeniu świata, o żywiołach: zawiera astronomję, meteorologję, geografję; odnawia gramatykę Donata; podaje tablice pytagorejskie czyli abakusy, z przykładami z równań, do dziś dnia zadawanymi dzieciom: Gołąb widzi lecące stado gęsi, pyta, ile ich jest; gąsior odpowiada: — «Gdyby nas było tyle dwoje i jeszcze tyle i ja, byłoby nas sto». Albo ze znanem zagadnieniem, jak przeprowadzić przez rzekę wilka, kozę i kapustę, aby jedno drugiego nie zjadło. — Ciekawy jest rozdział o mowie na migi; umiejętności tej Rabalais poświęca jeden z najzabawniejszych epizodów.

Ogromna «Historia ecclesiastica gentis Anglorum», skończona w r. 731, jest po dziś dzień podstawą historji Anglii. Po raz pierwszy liczy się tam nie od początku świata, lecz od narodzenia Chrystusa: dość to rzec, aby wskazać, jaki stąd nastąpi przewrót w annalistyce.



Gildas (ur. około 504 (520?), um. ok. 570 r.) jest Celtą z rzymskiej Bretanii, stanu duchownego, natury ascetycznej. Wczesnie kanonizowany, wszedł między liczną rzeszę legendarnych świętych bretońskich. W dziele: «De excidio Britanniae» prawi o przybyciu Sasów i zawojowaniu Bretanii przez to okrutne i zaborcze plemię. Kreśli przesadne obrazy demoralizacji, piętnuje zmysłowość i kłamliwość narodu Brytów (my po-



Graduał Grzegorza Wielkiego (XI w.).

znajemy w tem dwa zasadnicze żywioły literackie; erotyczność i fantastyczność), styl obrazowy, poetycki; całe ustępy mają przycięcie heksametryczne; język jednak, to już łacina mocno zepsuta, sam autor nazywa ją «vilis stylus». Niemniej ton jest przejmujący namiętnem uniesieniem, kiedy w «Liście», dołączonym do «Historji», gromi zepsucie obyczajów, niby jakiś biblijny mściciel Boży: «Królów ma Brytania — ale tyranów; sędziów ma — lecz bezecnych, którzy łupią i cisną, ale niewinnych; mszczą i osłaniają — ale łotrów; żony mają — ale cudzołężne, przysięgają wiele, ale krzywo... wojują, ale wojnami domowymi... Kapłanów ma, Brytania, ale ciemnych; sługi Boże — lecz bezwstydnę; kleryków — lecz chytrych zdrajców».

Gildas nie zna jeszcze Artusa. — Artus zjawia się już jako bohater u Nennjusza, a potem coraz postać jego olbrzymieje.

Ów Nennius — bliżej nieznany — miał żyć na przełomie IX i X wieków. Jego «Historia Britonum», to mglisty zwał wiadomości, kompilowanych, skąd się dało. Kreśli dzieje Brytanji, która ma nosić nazwę od Brutusa, «konsula rzymskiego». Opis trzech wysp: Wight, Man, Orkney. Opis wypraw rzymskich i panowania rzymskiego. Opis przybycia Hengista i Horsa, którzy w roli przyjaciół króla Wortigerna podstępnie zawładnęli krajem. Król postanowił zbudować twierdzę na krańcach lądu i tam się bronić, nie mógł jej jednak wznieść — «coś» przeszkadzało. Magowie oznajmili, że trud jego będzie daremny, póki nie znajdzie chłopca «bez ojca» i krwią jego nie obleje murów. Taki chłopiec się znalazł — ale mędrzy i jaśniej widzący niż magowie, bo odkrył pod posadzką walczące 2 smoki; biały, zwycięski oznaczał najeźdźców: «oni opanują Brytanię, ale po czasie długim przybędzie nasz szczep i wygna za morze szczep Anglów. Ty zaś — dodał — odstąp od zamku, bo już go nie wystawisz; idź dalej, aż znajdziesz twierdzę już gotową, ja zaś tu zostanę».

Był to Merlin, czarodziej. Przepowiednia sprawdziła się: syn Wortigerna — Wortemir pobił Hengista i Horsa; cztery wojny z nimi wiodł, wreszcie jednak Bry-

tanja uległa woli Bożej, bo podstępny Sas wymordował przy uczcie 300 panów Brytanji. — Dalej opisane 12 wojen Artusa z następcami Hengista aż do ostatniej legendarnej rozprawy pod górą Bado, gdzie Artus własnoręcznie położył trupem 960 nieprzyjaciół. W tem miejscu nosi tytuł «wojewody» (*dux bellorum*).

Drugim pokładem legendy Artusowej są pieśni epiczne, z których się złożył cykl «Okragłego stołu»; równocześnie w pełnym majestacie Artus występuje u kronikarza Galfrida z Montmouth, który pisał ok. r. 1130—1150 dzieło p. t. «*De origine et gestis regum Britanniae*». Galfrid bez skrupułu przejmuje legendę, jako część składową historii, a że jest z rodu Celtem, lubuje się widocznie w takim żeglowaniu po fantastycznych krainach cudu, dziwu, bohaterstwa. Wszystkie składniki przyszłej materji bretońskiej są już u niego gotowe. Od pierwszych kart księgi aż do r. 689, t. j. do upadku państwa Brytów, którem dzieło się kończy, jesteśmy przeniesieni w dziedzinę bajeczną, od rzekomych podbojów Brutusa, wnuka Eneaszowego. W opowiadaniu zjawiają się nazwiska bajeczne, poetom tak drogie: Caradoc, Cador, Tintajol, Uterpendragon, Merlin. Galfrid podaje również w całości słynne «przepowiednie Merlinowe», pisane ciemnym stylem sybillińskim w krótkich zdaniach alegorycznych. Przemądry Allanus wypracował nawet dla nich egzegezę. Oto forma, w jakiej się snują, ciemne i sugestywne: ...«Potem z Kalateryjskiego gaju wyrwie się czapla... i wszystek rodzaj ptasi sprzymierzy się z nią. Na pola uprawne się rzucą i pożrą wszelkie ziarno żniw. A gdy ustanie plaga, nienawistny ptak zbliży się ku dolinie Galabes i na górę wysoką się wzbije. Na szczycie zasadzi dąb i w gałęziach jego się ugnieździ. Trzy jaja złoży w gnieździe, z którego wynijdą lis, wilk i niedźwiedź. Lis pożre matkę i przybierze głowę osłą. Potwór przerazi braci swych i do Neustrji przepędzi...» (w r. 174—185). Stosowano te przepowiednie do historii całego Zachodu Europy jeszcze w 16 w., aż sobór trydencki je potępił. Następnie Galfrid opowiada dalsze dzieje Brytów — urodzenie Artusa. Ojciec jego, z głową smoczą, jest potworem mitycznym. Artus, jak każdy bohater epicki, jak każdy dynasta epok zamierzchłych, wie dzie ród z zaświata.

Uter zakochany w Igerie, żonie Gorloisa z Kornubji, zbliżył się do niej w zamku Tintajol, gdzie była pilnie strzeżona, i uwiódł ją, przybrawszy — jak Jowisz z «Amfitrjona» — postać jej męża. Rodzi się Artus; dorósłszy, walczy z Sasami, posługując się czarodziejskim mieczem Caliburnem, lancą Ron i tarczą Priven. Wypędza najeźdźców, zakłada grody i stawia kościoły. Rzymianie wypowiadają mu wojnę; wyprawia się przeciwko nim, zostawiając w kraju bratanka Mordreda i żonę Ginewrę (Gwenhywar). Po drodze sen, dobrze wróżący, przepowiada zwycięstwo, ale powrót jest smutniejszy. Królowa zdradziła go z Mordredem; w pojedynku uwodziciel pada, Artus, śmiertelnie ranny, zostaje przewieziony na bajeczną wyspę Avallon. (W dokładniejszych podaniach przewozi go siostra, wróżka Morgana).

Grzegorz z Tours (ur. ok. 558, um. 594). Historjograf Franków, indywidualność wybitna i sympatyczna, dzięki żarliwości i powadze. Biskup Tours. Oglądał panowanie Chilperyka i Childeberta. Pozostały po nim liczne pisma, przede wszystkim «*Historiae Francorum*», zaczęte w 576, doprowadzone do 592. Metoda w nich pamiętnikarska, dlatego pierwsze 3 księgi, brane z obcej ręki, są raczej wstępem, zamykającym okresy od stworzenia świata aż do 548 r. Dzieje dalsze (4—9), doprowadzone do 591 r., zakończone chronologją biskupów z Tours. Historjografja



ŚŚ. Męczennicy — (mozaika z VI wieku. — Rawenna).

(fot. Alinari)

jest angustjańska; dzieje ludzkości i państwa są dziejami państwa Bożego; wszystko dzieje się dla chwały Kościoła; powodzenie jest nagrodą, klęska zaś karą Nieba.

Język godny bacznej uwagi; nie jest to już łacina poprawna, jakkolwiek są u Grzegorza ślady lektury klasycznej i jakkolwiek przyjaźń Fortunata broniła go od zdziczenia; często całe zwroty są już romańskie, składnia tłumaczy się wpływem łaciny galickiej.

Z innych dzieł tego kronikarza godne są «Cuda» (Miracula) w 8 księgach; autor stara się nadać im cechę aktualną zdarzeń świeżych, świadectwami jeszcze żywymi utwierdzonych.

Tak zwana kronika *Fredegara* nie dorównywa poprzedniej wartością; pochodzi z XII w., jest dziełem 3 autorów; część główna doprowadza do r. 642. W tej to kronice znajduje się podanie o początkach trojańskich szczepu frankońskiego oraz bajeczny wywód Merowingów z potwora morskiego. Język zupełnie barbarzyński; głosownia już romańska, morfologia jeszcze łacińska, ale bez odczucia końcówek fleksji, np.: *De filies Noe in trebus partebus*.

W pamięci zromanizowanych Hiszpanów żyli Seneka, Klaudjanus, Juwenus, Prudencjusz, Orosjusz. Osiadłszy mocno na tronie, dynastia Gotów zachodnich w VI i VII w., królowie Sisebut, Chindaswinth uznają wiedzę za potęgę, podporę władzy. W korzystnej zatem atmosferze wyrasta kolos erudycji, *Izdor*, biskup sewilski (ur. 570, um. 636), teolog, historyk narodowy a nadewszystko encyklopedysta-kompilator. «*Etymologiarum libri XX*» są znakomitym typem i wzorem encyklopedji

średniowiecznej. Przedstawia w nich sumę wiedzy ówczesnej zapomocą definicji, wywiedzionej z zabawnego nieraz słoworodu; metoda z gruntu fałszywa a przecież tak uparcie żywotna, że trwa omal nie do naszych czasów. Znani mu są pisarze rzymscy z drugiej, nawet z trzeciej ręki. Owe XX ksiąg zawierają rozdziały o: gramatyce, retoryce i dialektyce, matematyce, medycynie, prawodawstwie, bibliotekach; o Bogu, Kościele, o językach i ludach, o głosach wyrazów łacińskich, człowieku, zwierzętach, meteorologii, geografji, o wsiach i miastach, kamieniach i metalach, o rolnictwie, wojnie i zabawach, o budowie okrętów i o strojach, o narzędziach.

Żywoty świętych (hagjografja) stanowią dział olbrzymi, ważniejszy, niż się przypuszcza, bo — dziś pomijane lekceważeniem — wówczas wydawać się musiały literaturą najgodniejszą zajęcia, budującą, świątobliwą; taką też pozostały po dziś dzień dla nabożnych klas ludności. A że ludność owa rzadko była biegła w piśmie, więc opowiadano je wiernym z ambony lub odczytywano braciszkom klasztornym w refektarzu przed posiłkiem, dla zbudowania przykładami wstrzeźliwości...

Jest w nich pokarm dla uczucia i wyobraźni, wskazówki drogi nieomyłnej ku szczęściu wiekuistemu. Jedne mają charakter panegiryczny, więc szukają odpowiedniego stylu w retoryce, często zgrubiałej i wynaturzonej przesadą; zato, jako biografje znaczniejszych osobistości, przynoszą historykowi niejedno cenne świadectwo; drugie są ważniejsze dla dziejów obyczajów i kultury, bo, pochodząc od biografów nieuczonych i przedstawiając losy ubożuchne ascetów i męczenników, zbliżają się bardziej do realizmu powszedniości. Źródłami hagjografów jest tradycja miejscowa, opowiadania społecznych, legenda nabożna, wreszcie zbiory dawniejsze, począwszy od św. Hieronima; jeden autor powtarza za drugim, często mieszając osobistości, epoki, wypadki; baśń fantastyczną przyjmuje za prawdę, wierzy niezachwianie w cuda najnaiwniejsze, nie odczuwa ich śmieszności. Senna wizja, jako pierwszy odzew powołania, ucieczka z domu, pobyt w klasztorze, asceza, wędrówki misyjne, przepowiednie, dzieła dobroczynności i samozaparcia, śmierć często męczeńska, dziwy, dziejące się na grobie lub za dotknięciem relikwii, przenosiny świętych szczątków — oto pospolity szemat owych «Vitae». W dalszej wędrówce z księgi do księgi zwolna opadają z nich szczegóły rzeczywistości, nieinteresujące już potomnych; pozostają cuda, dziwy, przykłady świętości; tak przez 6 i więcej wieków urabia się «Złota legenda».

## OKRES II. ODRODZENIE KAROLIŃSKIE.

Kultura i literatura karolińska. Poeci pierwszego humanizmu. Epopeja. Historja. Szkoły. Frankowie zachodni. Vitae. Translationes. St. Gallen i powieść o Walcierzu. Epos zwierzęce. Hroswitha.

Jak zdrowe, krzepkie drzewo jabłoni, sztuka na krótko tylko straciła kwiat i owoc; jedno tchnienie ożywcze — a przyrodzona tęsknota do życia i tworzenia w pięknie odzyskała swe prawa. Karol Wielki, ogromna postać o majestacie epickim, kazał hasło życia otrąbić na wszystkie cztery strony swych rozległych dziedzin.

Naprzeciw niedawnej ascezy Grzegorza papieża, naprzeciw piśmiennictwa czysto duchownego umiłował sam i miłować zachęcał sztukę świecką, z ziemskim bytem człowieka związaną. Nie brał życia surowo, folgował krewkości nawet własnym córkom. Na dworze rozbrzmiewała poezja frankońska i łacińska; tamta — twór ludowy, bezpośredni, ta — dzieło wiedzy i szkoły, treścią i formą zbliżone do klasyków raczej niż do wierszopisów kościelnych. W tym czasie książka staje się przedmiotem potrzeby estetycznej, pożądanym i podziwianym, godnym pieczy. Głównym rynkiem księgarskim jest Italja, skąd niesłychana ilość pergaminów rozchodzi się po świecie; kopje starych pisarzy, tem uciążliwsze dla kaligrafów, że trzeba się mozolić z pismem archaicznym i różnorodnym; z kapitelami, inicjami, z literą longobardzką, insularną.

Ruchliwa skrzętność kopistów sprawiła, że z okresu przed IX w. mało pozostało autorów klasycznych; przekopjowano ich — poczęści na tych samych pergaminach, jeno podskrobanych; palimpsesty — to utrapienie i rozkosz paleografów. Książka staje się klejnotem; obok relikwii świętych, kolumn ze szlachetnego marmuru lub rasowych ogierów — papieże, książęta wymieniają z Karolem księgi, pisane na purpurze złotem i srebrem.

Dawniej dłoń królów, stworzona do berła i miecza, gardziła piórem; ojciec Karolowy, Pipin, nie nauczył się pisać, — to była rzecz klerka-skryby. Karol jednak zna wartość oświaty: wiedza jest skarbem potrzebnym i pięknym. Zakłada więc szkoły i opactwa w Lionie, Reims, Fleury, Fuldzie, St. Gallen; zachęca do studjów klasycznej łaciny, pod pozorem, że język łaciński jest niezbędny do dobrego rozumienia Biblii. — Umiłowanie pięknego słowa, dowcipu, swady wytwornej, poważnych i budujących tematów rozmowy ze szkoły weszło do towarzystwa. Dla wielkich domów był zapewne wzorem dwór cesarski, gdzie wedle świadectw kronikarza powstał rodzaj «Akademji Literackiej».

Wyraziste postaci, z oddali tylko w głównych liniach widzialne: Alchwin (Alkuin), Anglosas, (ur. w York r. 735, um. 804), ciekawy świata i wiedzy, był po dwakroć w Rzymie, 8 lat przebył na dworze cesarskim; natura pogodna, umysł niegłęboki, ale ruchliwy, zapalony bibliofil. Na starość osiadł w opactwie Tours, gdzie założył klasztor i szkołę.

Z pism Alkuina godna uwagi historja wierszowana arcybiskupstwa York; — «Versus de Sta Cruce ad Carolum», ułożony wierszami w kształt krzyża, poczyną ową poezję figuralną, zabawkę dla oka, którą jednak sam Dante w układaniu zjaw rajskich nie pogardzi. Dalej wiersze świeckie, żartobliwe lub pouczające: «Versus de cuculo» — ekloga o młodym kleryku, co się niekarnie wyrwał z klasztoru; zresztą naiwne zagadki — raczej szarady, epigramy, akrostychy, bajki. Osobny dział, cenny dla dziejów kultury, stanowią listy do najznakomitszych osobistości.

Paulus Diaconus (ur. w III-ciem dziesięcioleciu VIII w. we Friulu), autor wielkiego dzieła narodowego, «Historji Longobardów». W dużej części kompilacja, ma jednak wagę, jako że odtwarza zaginione źródła i anegdoty, przechodzące potem z księgi do księgi, np. anegdota etymologiczna «długich bród», które rzekomo dały nazwę szczepowi.

Angilbert († 814), z rodu Frank, od r. 790 opat St. Riquier, gdzie urządził sobie wspaniałą rezydencję i gdzie później on, mąż stanu, światowiec, biesiadnik bujnego stołu życia, został ogłoszony świętym. Był potajemnie zaślubiony z Bertą

córką Karola W.; miał z nią dwu synów, — jednym Nithard, słynny karoliński dziejopis.

Eklogi były ulubione w kole tych pierwszych humanistów. Angilbert ułożył jedną podług VIII Wergiljuszowej na cześć Karola-Dawida. Przypuszczalnie jest również autorem wielkiej pieśni epicznej, dochowanej we fragmencie p. t. «Carmen de Carolo Magno», z treścią zjazdu Karola i papieża Leona III w Paderbornie.

Nieznanym autor — może Dodo — okazał się mistrzem eklogi prawdziwie zachwycającym. «Conflictus veris et hiemis», 55 heksametrów, jest dwuśpiewem, jakby pierwowzorem tencony: Czasu wiosny pasterze schodzą z gór i pod cieniem drzewa śpiewają chwałę kukułki. Schodzą także: Wiosna w wieńcu kwietnim i Zima z włosami skrzepłemi od szronu. Śpiewają naprzemian w zwrotkach 3 wierszowych radości i smutki lata i zimy. Grimm łączy ten dwuśpiew z germańskim kultem kukułki — zwiastuna wiosny; mielibyśmy tu zatem widowisko coraz częściej się powtarzające, jak żywioł świecki i rodzimy ludowy coraz śmielej zagarnia dla się szkolarskie formy poetyckie. Ermoldus Nigellus († 835), Got zachodni, był kanclerzem króla Pipina akwitańskiego, towarzyszył mu w drugiej wyprawie przeciw Bretonom (824 r.), król jednak odesłał go do książki. — Ludwik Pobożny za intrygi polityczne osadził go w Strasburgu, skąd daremnie pragnął się wykupić poematem epicznym: «De rebus gestis Ludovici Imperatoris». Ów poemat w dystychach, liczący przeszło 2.600 wierszy w czterech księgach, był wskazywany jako ważne świadectwo istnienia starej epopei na temat wojny saraceńskiej, skąd miał rzekomo przejąć niektóre epizody, nazwiska, fakta i rysy, n. p. opis oblężenia Barcelony, postać Wilhelma z Tuluzy, miłość, jaką rycerz otacza swego rumaka, posuniętą tak daleko, że gdy Frankowi, nazwiskiem Datus, Saraceni porwali i wprowadzili matkę a za okup żądali konia, twardy żołnierz woli stracić rodzicielkę niż towarzysza bojów, który to czyn nagradza potem dożywnią pustelniczą pokutą. — Poemat zaczyna się oblężeniem Barcelony a kończy opisem tumu strasburskiego i prośbą o przebaczenie.

Ermoldus jest słabszym od Walahfrida poetą, ale nie mniejszym erudytą; znani mu są: Wergiljusz, Owidjusz, Juwenkus, Seduljusz, Wenancjusz Fortunatus, Theodulf, Angilbert; wyzyskuje ich skwapliwie, ale też własne pomysły. Piękny jest obraz porwania matki Datusa przez Maurów: «Jak jastrząb, spadłszy z chmur, szponami unosi ptaszę i ucieka do znanej czeluści a towarzysze, kracząc, gonią za nim — on zaś, siedząc bezpiecznie, rozdziera łup; podobnie Maurowie». Od epiki ludowej jest rzeczywiście daleko, przyczem nie sprawia mu bynajmniej załopotania, że Frank lub Wizygot nie mogli bez tłumacza rozprawić z Celtem lub Saracenenem. Lubi budzić zdumienie formą wiersza arcyszluczną.

Theodulf (um. 821), Got zachodni rodem z Hiszpanji, wypędzony z ojczyzny, osiadł we Francji. Wielki mąż stanu a równie poeta niepośledni, stał blisko dwu cesarzy: Karola W. i Ludwika Pobożnego. Z pośród utworów poetyckich niektóre, jako świadectwa epoki, są niezmiernie ciekawe, i tak — opis dworu Karolowego, znajdujący się w liście poetyckim «Ad Carolum regem» z roku 796. Tylko wstęp razi niemile: poeta widać mało wrażliwy na dobry smak i decorum lubuje się Adonisowym konterfektem cesarza: «O lice, lice po trzykroć jaśniejsze od płynnego złota, szczęśny, komu wolno zawsze być przy tobie. Czoło godne pod diadem, doskonałego kształtu głowa, broda, szyja i dłonie, tępiciełki ubóstwa».

Przeciw rzeszy wierszopisów dworskich w innym liście stroszą się satyryczne kolce; Theodulf na wyżynach swej inteligencji bywa podrażniony małością tematów i niedoładem formy u gawiedzi akademickiej. «Paraenesis ad Iudices» (Napomnienie do sędziów), 956 wierszy, jest refleksem podróży inspekcyjnej. Autor spisuje wrażenia z Narbony, Arles, Marsylji, opowiada z lubością znawcy o darach, jakimi chciano go przekupić, o pięknych makatach i kobiercach saraceńskich, wyrobach ze skóry kordowańskiej, naczyniach antycznych; wielkości pokus odpowiada surowość, z jaką gromi chciwość i przekupstwo. Utwór to najobszerniejszy w rozmiarach i najgłośniejszy, wiąże się z życiem, pozwala wejrzeć w serca ludzi ówczesnych, odsłania kawałki świata barwne i ruchliwe.

Koronuje to panowanie Karola W. Eginhart z rodu Franków wschodnich (ur. ok. 770, † 840). Uczeń klasztoru w Fuldzie, wysłany na dwór cesarski; zrazu przedmiot żartów z powodu drobnej postaci, wnet otoczony szacunkiem dzięki rozumowi, wiedzy i słodcy obęjsia. Po śmierci Karola przeszedł, jakby w spadku, do Ludwika Pobożnego. Gdy wybuchła wojna między królewiczami, opuścił dwór (ok. 830) i zamieszkał na uboczu, zajęty budową opactw i klasztorów. — Z licznych dzieł jedno zostało, rzadkiego wdzięku i trwałości niepożytej: «Vita Caroli», życiorys wielkiego cesarza (32 krótkie rozdziały), wymowny w swej zwięzłości, z cechą prostoty, świeżości i widocznej prawdy; nie panegiryk — choć zeń bije uwielbienie, ani tendencyjna broszura polityczna, jak przeważna reszta dziejopisarstwa średniowiecznego. Wzorem był Swetonjuszowy żywot Augusta; szemat przedstawienia mało odeń odbiega; ród, wojny, granice rozszerzonego państwa, przymierza, dzieła pokoju. Potem wyliczenie żon, konkubin, synów, córek, opis ich wychowania i obyczaju, w szczegółach ciekawy: «O synów i córki dbał tak dalece, że bawiąc w domu, nigdy bez nich nie obiadował ani odbywał przejażdżki: synowie pojeżdżali obok, córki za nim, pod opieką dobranych dworzan. A że były urodziwe i nader mu miłe, dziw powiedzieć, że żadnej z nich ani za obcego, ani za swego wydać nie chciał, lecz wszystkie do śmierci przy sobie chował, powiadając, że bez ich towarzystwa obyć się nie może». Rozdziały 22—25 zawierają opis osoby i trybu życia Karolowego. Swetonjusz dostarczył nietylko szematu; z życiorysów jego wynotował frazesy i locucje, mogące się przydać do portretu Karolowego. Z innych dziełek Eginharta «Translatio SS. Petri et Marcellini», niepozbaniona mimowolnego humoru, opowiada, jak wysłany przezeń do Rzymu diakon dopuścił się istnego «beatum scelus» — wykradł relikwie owych męczenników.

Po Karolu W. kultura literacka siłą ciężkości toczy się dalej, ale coraz to słabsza. Ludwik Pobożny, poronieniec szczytnej chwały, zakochany w astronomii i myślistwie, życiu mniszem i kobietach, nieurodzony na władcę, przyspieszył konieczny rozpad monarchji Karolowej na część germańską i romańską. Lecz był jeszcze uczony; językiem łacińskim mówił, jak macierzystym. — Z synów — Lotar równie w teologa się bawi, alegoryczne wykłady Biblii za Hrabanusem sobie podobna. — Równie Ludwik Niemiecki encyklopedją tego pedantycznego wielopisa się interesuje. — On i Walahfrid Strabo to ostatnie dwa filary wschodnio-frankońskiego humanizmu. Zato u Franków zachodnich, za Karola Łysego, ruch jest żywszy i podmuchy od nowej ery świeższe.

Szk o ł y. W Niemczech trwała dalej dawna tradycja szkolna; uczoność jednak gdzie indziej, jak pod tonzurą, się nie chowała. Cechą zasadniczą studja gramatyczne, encyklopedyczne, wykład Biblii. Wyobrazicielem tego kierunku jest Hra-

banus Maurus, zawzięty prześladowca Godescalca (o czym dalej mowa), ur. 776 w Moguncji, um. 856. Uczył się w Fuldzie, potem u Alchwina w Tours. 832 został opatem w Fuldzie, 847 arcybiskupem Moguncji. Całe życie był nauczycielem wielkich i małych, jemu zawdzięcza kultura Niemiec, że się nie rozwiała, ale owe jego «Instytucje», «Gramatyki», «Komentarze», «Universa», są kompilacjami, dokąd nic z siebie nowego ni ważnego nie wniósł; w pamięci potomnych majaczy, jak ogromna postać ponurego mnicha-bakalarza, z dyscypliną w ręku. Lecz pierzcha ta surowa ponurość wobec nowego zjawiska: z pól jałowych wytryska niespodzianie genjusz poetycki w osobie długo sławionego opata z Reichenau. Walahfrid Strabo (strabus, kosooki, jak się sam z żartobliwą beztroską nazwał), ur. ok. 809 w Alemanji, um. 849 r. Tliła w nim «iskra, czekająca podniety» — powiadał we wstępie do «Wizji Wettina»: samopoczucie natchnienia, jakiego zdawna się nie spotykało. Ten pierwszy utwór, stawiający go w rzędzie poprzedników Dantego, przypada na rok 826; razem hołd dla lubego mistrza, Wettina, śmiały pamflet — dzieło sztuki. 18-to letni poeta wysłany do Fuldy do Hrabana. Ten go niestety przerabia na teologa. Potem bawi na dworze akwizgrańskim, jako nauczyciel młodego Karola. Z tych czasów pochodzi drugi ciekawy pamflet: «Na posąg Teodoryka» (De imagine Tetrici). Po burzach politycznych, jako opat Reichenau, oddał się cichszemu życiu, czego dowodem wdzięczny o sielskim tonie poemacik «Hortulus», o ziołach leczniczych.

«Wizja Wettina» jest w szczegółach żywym opowiadaniem o zaświecie. Najciekawszy i najśmielszy ustęp to wizja ostrzegawcza mąk Karola Wielkiego, karanego za zmysłowość. Aby nie było pomyłki, o kim mowa, imię Karola wypisane jest akrostychem.

«De imagine Tetrici» (Na posąg króla Teodoryka) jest pamfletem, w żarliwości katolickiej rzuconym przeciw wielkiemu arjańskiemu królowi Ostrogotów. Karol W. kazał ów posąg (jaki żal, że poeta nie opisuje go dokładniej!) przenieść z Rawnenny i postawić przed pałacem akwizgrańskim; w cesarzu artysta wziął był górę nad apologetą. — Poemacik «Hortulus» (Wiryardzyk), 444 heksametry; artyzm autora objawił się w realistycznym a wypieszczonym opisie poszczególnych ziół: «...Szałwja, słodka w zapachu, ważna w mocy, pożyteczna w użyciu. Ruta błękitna, o drobnych listkach, w zielonym krzaku rzucająca krótkie cienie; wypędza z żył trujące soki. Boże drzewko, dobre na postrzał i gościec. Dynia, zgola unizona, z podłego ziarna wyrosła, gdy się podniesie — dłońmi swych liści roztacza cień szeroki i rozgałęzia się gęsto»... itd.

Walahfrid zna jeszcze wszystkie rytmy starożytne; pozatem używa sztuczek uczonego rymotwórstwa średniowiecznego (asonanca, akrostych, aliteracja, leoniny). Jaki żal, że takie zdolności twórcze pod mniszym kapturem, zasłaniającym pocięciu bujny świat, spaliły się na szary popiół i szczyły bezpłodnie.

Poeta Saxo, mnich z Corvei za króla Arnulfa, ułożył poemat o Karolu W. w 5 księgach. Dzieło jest przeważnie kompilacją dawniejszych źródeł historycznych; z tego powodu nie ma wagi rzekome świadectwo istnienia epopei merowińskiej i karolińskiej — rozumie się — germańskiej — w wierszach często cytowanych:

«Est quoque iam notum, vulgaria carmina magnis  
Laudibus eius avos et proavos celebrant;  
Pippinos, Carolos, Hludovicos et Theodricos  
Et Carlomannos Hlotariosque canunt»...



może to być bowiem jedynie komentarz znanych słów Eginharta: «Item barbara et antiquissima carmina, quibus veterum regum actus et bella canebantur, scripsit memoriaeque mandavit».

Ofiara Hrabana w walkach o dogmat predestynacji, *Godescalc*, rodem Sas (ur. ok. 805, um. przed 869 r.), ścigany fanatycznie, oskarżony na soborze mogunckim r. 848, skazany na plagi cielesne, dostał się w ręce drugiego surowego teologa, Hincmara z Reims, ale nieugięty i hardy wytrzymał do śmierci w swym błędzie kacerskim. Niespokojny, krnąbrny duch, kiedy próbował poezji, wnosił w nią tę samą żądzę swobody i nowości. Niezawodnie autentyczne są wiersze okolicznościowe: listy do przyjaciół, modlitwy i żale, układane bądź wedle modły klasycznej, bądź kościelnej, rytmicznej, ale zawsze w rymach; twarde, storturowane, ciemne. Forma ich często skoczna, piosenkarska, pieśczołliwa każe przypuszczać to, na co już jego działalność publicystyczna wskazywała: obcowanie z duchem ludu, przejęcie się jego stylem tak, jak się był przejął jego dołą, wiarą, pragnieniami.

*Smaragdus* pozostał w pamięci raczej jako gramatyk. Jest on autorem jednego z pierwszych «zegarów» czy «zwierciadeł», ku użytkowi książąt, władców ludu, napisanego prawdopodobnie dla młodocianego Ludwika, króla Akwitanji. Godniejszy uwagi jest *Paulinus*, patriarcha Akwilei, apostoł świeżo zdobytych na Awarach obszarów, powiernik cesarza Karola i Alchwina. Jemu przypisuje się poemat w formie rytmicznej (trymetry jambiczne) na zburzenie Akwilei przez Attyłę. Dumny gród leży zhańbiony, bezużyteczny; miasto królów stało się jaskinią żebraków, w ruinach świątyń gnieźdzą się lisy i węże. Spokój grobów naruszony, marmury idą na sprzedaż.

We Frankonji Zachodniej ton zasadniczy nadawały kulturze pisma apologetyczne, rozprawy, pamflety, wkraczające w najżywotniejsze problemy teologii i polityki dnia. Istnym protoplastą publicystyki był Frank *Agobard* (um. 840 r.), arcybiskup lionski od r. 846. Śmiały człowiek i pisarz, stał po stronie Lotara przeciw Ludwikowi Pobożnemu w 833 r. Torował drogę oświacie, zwalczając zabobony i przesady w piśmie «Przeciw niedorzecznym przesądom tłumu» (814 r.), jakoby grad i grzmoły mogły być wywoływane czarami «planetników», jakoby istnieli tacy, co sprowadzają zarazę zapomocą białego proszku. To znowu zaczepia burgundzkie prawo króla Gundobalda o pojedynkach i sądach Bożych. Szczególnie namiętnie występuje w sporze o prawo chrztu niewolników żydowskich, z czem łączyło się prawo wykupu i usamowolnienia.



Mauzoleum Teodoryka w Rawennie (VI w.).

W zatargach politycznych Agobard rzuca na szalę synów Ludwika wszystką swą napastliwość pamphleciarską, a czuje, że broni dobrej sprawy, sprawy jedności państwa.

Spory religijne toczyły się o dogmata katolickie, najżywiej o takie, jak: predestynacja, wolną wolę; około nich ułożyła się bogata literatura, związana z nazwiskami Radberta, Ratramusa, Hincmara.

Milode St. Amand (ur. po 809, um. 871 lub 872) z Frankonji Zachodniej, wychowawca dwu synów Karola Łysego, zasłynął jako autor żywotu św. Amandy oraz poematu alegorycznego o wstrzemięźliwości: «De sobrietate», gdzie w sposób wymuszony wyklada znaczenie figur biblijnych. Wzorami niepowściągliwości są: Noe, Lot, Ezaw, lud izraelski, chciwy mięsa na puszczy etc. Przeciwnie, figurami wstrzemięźliwości są: Samson, jedzący miód złożony w paszczę lwiej, Samuel, Eljasz, Elizeusz etc. Przeciw pokusom szatana człowiek winien «obuć się w sandały ojców», obronić «tarczą z wieży Dawidowej», uzbroić się w «pancerz sprawiedliwości» i «hełm zbawienia».

Obok klasztoru St. Amand nieco później klasztor Cluny wzbił się do niezmierniej potęgi i wpływu, zwłaszcza pod słynnym opatem Odonem (ur. w Tours 879 r., um. 942 r.). Wychowany w Paryżu, dla niezwyklej uczoności i powagi został obrany opatem trzech klasztorów, między nimi kluniackiego, dokąd też przeniósł się w r. 927. Wprowadził tam regułę św. Benedykta z Aniany, zaczem jako abbas generalis inne jeszcze klasztory francuskie i włoskie zorganizował. Klasztor kluniacki promieniował następnie na całą Europę, dokąd mnisi ze swojemi kronikami przynosili równie liczne legendy o świętych i cudach. N. p. cud wskrzeszenia Piotrowiny znajduje zupełną analogję w szeregu scen na witrażach opactwa Wettingen pod Zurychem, przypisany św. Fridolinowi. W Polsce cystersi założyli opactwa: tynieckie, oliwskie i mogiłskie. Wszystkie klasztory podlegały opatowi kluniackiemu, ten zaś był zależny jedynie i bezpośrednio od papieża, stąd jego niezmiernie silne stanowisko polityczne.

Do tej samej sfery, co poprzedni poeci, należy Sedulius Scottus, rymotwórca z dawnej szkoły wędrownych nauczycieli, który przybył z Irlandji do Lièges. O głodzie i chłodzie przedzierał się przez życie, służąc możnym panom swoją sztuką: 90 utworów przeważnie okolicznościowych, gdzie łączy się napuszystość z śmiesznym grymasem, przedstawia nam dobrze zarówno człowieka, jak upodobania wieku. — Miły jest dwuspiew: «Spór Róży i Lilji» (Certamen Rosae Liliaeque). Róża chwali swą barwę purpury, biel jest kolorem nędzy. Lilja na to, że jest kochanką Apollina; róż, barwa wstydu, znaczy nieczyste sumienie. Śród sporu coraz żywszego z pomiędzy kwiatów wychyla się młodzieniec; czoło jego zdobne wieńcem kwiatnym: jest to Wiosna, — godzi zwaśnione, powiadając, że są siostrami.

Abbo z Saint Germain des Prés drogi być musi sercu każdego paryżanina. Jako diakon tego klasztoru, napisał poemat epiczny o oblężeniu stolicy przez Normanów (De bellis Parisiaca urbis). Ks. I opowiada atak na wieżę północną (Grand Châtelet). Walka przeciw przeważnej sile nieprzyjaciół trwa ze zmiennem szczęściem. Po kilkakrotnych zapalczyszych natarciach, gdy nadto wezbrana rzeka zerwała most południowy i tak odcięła wieżę od miasta, Normanowie stają się panami części kraju. W ks. II opisano, jak przenoszą się na lewy brzeg, gdzie stoi opactwo St. Germain des Prés. Posiłki cesarskie, idące od strony

góry Marsa (Montmartre), nie mogą dotrzeć; wróg podpala wieżę; św. German we własnej osobie, t. j. przez relikwie jej broni; nadciąga sam cesarz Karol III, ale tylko poto, aby zawrzeć haniebny pokój.

Kłopotliwe wydać sąd o zdolnościach poetyckich tego pisarza. Opisy jego i sceny bitewne są pełne rozmachu, barwności; sentymentu, gdzie wyraża skargę lub żal; humoru, gdzie chodzi o rzucenie obelgi barbarzyńskiemu najeźdźcy; patryjotycznego oburzenia, gdzie wypada zgromić sprawców klęski. Ale styl jest najdziwaczniejszy w swym niesłychanym pedantyzmie, w niezrównanej afektacji i pozie erudycyjnej. Prozodja z reguły chroma, heksametrowi przeszkadza ciągle poczucie nowej fonetyki i rytmiki średnio-łacińskiej. Nadto wyrazy bądź czerpane z greczyzny, bądź składane sztucznie, czynią tekst ciemnym do tego stopnia, że trudnoby przebrnąć, gdyby go sam autor nie opatrzył obfitemi glosami.

Trzeci utwór epiczny tej epoki godny wspomnienia p. t. «Gesta Berengarii imperatoris» (915—24) pochodzi prawdopodobnie z Lombardji. Panegyryk anonima, gdzie w dziwnym pojmovaniu roli historyka autor usuwa wszystkie rysy, hańbiące imię tego władcy. Całe epizody utworu są kleconką z frazesów a nawet całych wierszy starszej epiki — Wergilego, Stacjusza, Juwenala, Prudencjusza. Obfite glosy, snać coraz potrzebniejsze w tych arcyepedantycznych elaboratach, objaśniają ustępy mitologiczne, historyczne, geograficzne, tłumaczą wyrazy i składnię. Wiele pochodzi od autora, wiele przeszło z Donata, Pryscjana, Maksyma Wiktoryna.

«Vita e», należące do epoki niniejszej, noszą dawną, stereotypową cechę, niekiedy tylko urozmaicone rysami odskakującymi od szablonu. Tak «Vita seti Sturmi» († 822), pierwszego opata Fuldy, przez jego następcę Eigila, opowiada, jak święty asceta, szukając miejsca na pustelnię, przedziera się przez lasy dziewicze łódką w górę rzeki, przez puszcze pełne dzikich zwierząt, przed którymi broni się nieustannie podsycanem ogniskiem, aż wreszcie zakłada ów klasztor nad saską granicą. — «Vita S. Dionysii» przez kanclerza Hilduina, opata w St. Denis, jest związana ściśle z dziejami Paryża. Autor miesza go z Dionizym Areopagitą, który to błąd przetrwał aż do czasów nowszych. Skupił się zatem na jednej osobie materiału z dwu źródeł: greckich i łacińskich starych — z jednej strony, archiwów kościoła paryskiego — z drugiej. Dionizy Ateńczyk jest uczniem św. Pawła; po jego śmierci przybywa do Rzymu, z polecenia papieża Klemensa odbywa przez Arles podróż misyjną po Galji, w Paryżu buduje pierwszy kościół. Prześladowany przez cesarza Domicjana, ponosi śmierć męczeńską; autor w przedstawieniu jej używa jaskrawych barw Prudencjuszowych. Sieczony różgami, posadzony na ruszcie rozpalonym, oddany na łup dzikim zwierzętom, wrzucony do pieca gorejącego, nakoniec ścięty. Iście dantejska jest scena, jak trup świętego niesie własną głowę o 2 mile od miasta na miejsce, gdzie ma być pogrzebany.

Z żywotami często są połączone translacje (przenosiny relikwii), a zawierają motywy nieraz pełne mimowolnego humoru: odbywają się pośród przygód, wykradań, utarczek z Saracenami itp.

Biskup Utrechtu Radbod (koniec IX w.) opowiada, jak relikwie św. Marcina z Tours odpędziły Duńczyków, szturmujących to miasto; na widok relikwiarza dostali obłędu i zostali łatwo rozgromieni.

Żywot św. Krzysztofa Waltera ze Spiry daje redakcję starszą, różną od późniejszej w złotej legendzie a zbliżoną do legend hinduskich. Między później-

szemi żywotami i translacjami bardziej urozmaicone są te, które w II połowie X wieku zostały spisane w Anglii. — Zajmujący jest żywot św. Dunstana, prozą przez współczesnika napisany w początkach XI wieku. Opowiada, jak zrazu był prześladowany w klasztorze za to, że «uczył się starych pieśni pogańskich i lubował w płochych baśniach czarodziejskich», — co nie dziwne, gdyż miał ochotę do stanu małżeńskiego, więc był przepelniony świeckością. Umiał też malować i grać na harfie. Został następnie opatem w Glastonebury, dokąd wprowadził regułę św. Benedykta. Był cokolwiek wizjonerem: djabeł ukazywał mu się w postaci psa, lisa, niedźwiedzia.

Klasztor benedyktyński w St. Gallen nad jeziorem kostnickim stał się w IX i X wieku ogniskiem znacznej i znamiennej twórczości. Liryka, epos, nawet kronikarstwo nabrały tam, w murach zacisznych wspaniałego opactwa, pogląda-jących z wyżyny na chłodne, przejrzyste wody, jakiegś barwy soczystej, brzmienia swojskiego, woni mocnej, a świeżej. Naprzód liryka w służbie liturgji wydała rodzaj odrębny, niby zwiastuna bliskiego już wywiązywania się literatur narodowych, pieśni pod nazwą: sekwencje i tropy. Przyniósł je do St. Gallen ksiądz z klasztoru Jumièges; były to melodje, snujące się bardzo długo na zgłoskach a-le-lu-ja w modulacjach coraz to nowych. Dla urozmaicenia monotonii muzyk podkładał pod nie urywki hymnów modlitwy, wezwania świętych. — Wydoskonalił je słynny Notker Balbulus (jąkała), ur. ok. 840, um. 912; jeden z tych cichych, mądrych, pogodnych zakonników, co umiłowawszy swój stan, księgami jeno żył, więc nie mając okazji do grzechu, świętymi pomarł. Identyfikuje się go dzisiaj z M n i c h e m S a n g a l l e n s k i m, autorem niezrównanej historii anegdotycznej p. t. «De Gestis Caroli Magni». Jakkolwiek mnich z St. Gallen nie jest genjuszem epickim, to przecież nigdzie, nawet w pieśni o Rolandzie, instynkt artysty nie znalazł tak wspaniałego wyrazu na majestat cesarza, jak tu w niedościgłym opisie pochodu wojsk jego pod Pawją. Dezyderjusz lombardzki przygląda mu się, mając przy boku Otkera (Ogier z epopei). «Słyszac zatem o zbliżaniu się straszego Karola, wstąpili na wieżę wysoką...» Idą tabory, po nich orszaki duchowieństwa, potem pułk za pułkiem coraz to świetniejsze. Dezyderjusz pyta ciągle: «Czy to już on?» — Otker odpowiada: «Jeszcze nie»... «Aż wreszcie od zachodu... jawiła się chmura; od niej jasny dzień oblókl się w cienie...

I ujrzano samego Karola: na głowie stroszył się hełm żelazny, ramion broniły żelazne naramienniki; pierś żelazną i ramiona... osłaniał pancierz żelazny; ręką lewą wznosił w górę oszczep żelazny... Nawet koń jego hardością i barwą żelazo przypominał. Cała załoga twierdzy powtarza z jękiem: O ferrum, heu ferrum! «Oto masz — którego tak wypatrywałeś» — rzecze Otker, a po tych słowach Dezyderjusz pada napół żywy».

Atmosfera klasztoru w St. Gallen była snac przepojona duchem epickim, pochodzącym może z widoku zastępów najeźdźczych, co się tamtędy przez dziesiątki lat ze wschodu na zachód przesuwaly; tam powstał ów przedziwny poemat łaciński: powieść o Walcierzu Udałym — «Waltharii poesis» (1456 heks.) Ekkehart I (ur. ok. 900, um. 973). Istnieją opracowania tego utworu: anglosaskie, norweskie, włoskie (w chron. Novalesse Ks. II), także polskie — przez cystersów przyniesione — w «Chronicon Poloniae» Bogufała (poł. XIII w.), z epizodem habiełnym, obcym pierwowzorowi.

W fakturze i stylu znać konieczny wpływ Wergilego i Prudencjusza, ale w przedstawieniu obyczajów rycerskich, w nazwach oręża, w szczegółach walk pojedynczych, w wyrazach i zwrotach jest niezawodne echo epiki rodzimej, germańskiej. — Najazd Węgrów, identyfikowanych z dawniejszymi Hunnami, którzy w r. 926 spłądowali St. Gallen, był decydujący dla wyboru tematu i przeniesienia go w sferę podań bohaterskich o Attyli. — Jaka w tem werwa młodzieńcza, jaki temperament żołnierski w skreśleniu głównych figur: nieustraszonego Wałcierza, wiernej Hildy, dorosłej do trudów wojennych, lichego króla Gunthera, hardego Hagen, w którym się ważą: przyjaźń druha i towarzysza niewoli z obowiązkami wasala. Ile zwłaszcza obozowego humoru w tych scenach, po zakończeniu bohaterskich walk w lesie Wogezów, kiedy Walter pozostaje bez ręki, Hagen bez oka, a Hilda przewiązuje rany obu, krzepi winem: kiedy potem przyjaciele pogodzeni żartują z ran wzajem sobie zadanych, gdy tymczasem Gunther pohańbiony, bez nogi, ponury siedzi zdaleka. Duch świecki wdiera się coraz natrętniej w twórczość szkolarską; przez okno klasztornej celi zagląda świat ze swą jeszcze pogańską tradycją wierzeń. Charakterystyczne pod tym względem są sekwencje, ponazywane w rękopisie wedle znanych świeckich melodyj — *m o d i*. Najciekawsze są te, gdzie odkrywa się wątki bardzo pierwotne fraszek, baśni, nowel i romansów świeckich. Więc «*Modus (Weise) florum*» — (sam początek XI w.), zwana przez autora «*Łgarską śpiewką*», *mendosa cantilena*, znana i u nas fraszka ludowa o królu, który obiecuje wziąć za zięcia tego, co najdzielniej zelga, tak — że aż będzie musiał zawołać «*kłamiesz*». Inna powieść: «*Modus Liebinc*» (z II połowy XI w.) — temat dziecka ze śniegu. Historja Alfrády, której «*wilk zjadł osiołka*», w rytmie adonicznym bodaj, że dochowała się po dziś dzień w śpiewce dziecinnej o «*wilku, co zjadł baranka*», z rytmem tymże samym:

Est unus locus | Hainburh dictus  
In quo pascibat | asinum Alfrád

Łgarską fraszką jest powieść o Herigerze i proroku, który opowiada rzeczy, oglądane rzekomo w niebie.

Nawskrós klasztorным młodzieńczym duchem i humorem tchnie pierwsze epos z wierzące w tym czasie — okres reformy kluniackiej — powstałe: «*Ecbasis cuiusdam captivi per tropologiam*» (Ucieczka jeńca pod figurą). Autorem jest mnich z St. Evre czy też z St. Etival. Treść jest oryginalna i zabawna: Ciołek na wiosnę wyrwał się z obory; w lesie napotkał wilka, ten ofiarował mu gościnę, zapowiadając, że go zje na święcone. Ofiara wyprasza sobie życie do jutrzni, tymczasem krzepi się wieczerzą. Przybywają jeź i wydra z zapasami żywności. Jeź wygrywa na cytrze kołysankę: triumf Rzymu w hołdzie karmicielce-wilezycy. Tymczasem pasterze spostrzegli brak zbiega, psy wykryły jamę, wszystka trzoda nadbiega. Gród wilczy zostaje obleżony, lis pochlebstwem wywabia wilka, byk przybija go rogiem do drzewa, ciołek wraca z matką do obory. Koniec poematu brzmi chwałą Chrystusa.

Jeżeli całość jest alegorją, to w wykładzie tropologicznym wilk oznacza szatana, ciołek duszę zbłąkaną, wiarna trzoda może braciszków klasztornych. — Styl poematu barbarzyński, mimo że — jak wykryto — całe frazesy pochodzą z pisarzy starych i nowych.

Fenomen naiwności i wdzięku niepłoszonego pedantyzmem to mniszka Hroswitha z Gandersheim w Saksonji (ur. ok. 935, um. po 1001). Młodo wstąpiła do klasztoru, tam wykształciła się na literatkę. Znajomość nauk «trywjalnych» i «kwadrywjalnych» tłumaczy się u niej zwykłym programem, czytanie zresztą szczupłe w autorach starożytnych i współczesnych własną ciekawością wiedzy. Dzieła swoje ułożyła w 3 księgach: I legendy, II dramaty, III historje. W legendach, pisanych leoninem, mieszczą się żywoty św. Gongolfa, który z Szampanji do Burgundji przeniósł źródło lecznicze, św. Teofila, co zaprzedał duszę djabłu itp. Komedje, pisane prozą, poczęte z myślą o Terencjuszu, rozumianym jako pisarz przeznaczony do lektury, nie do gry na scenie; jeno treść Terencjusza: tematy miłosne wydały się pokornej służce autorytetu, może ku jej tajemnej uciezce — konieczne, bo w samej istocie komedji zdaniem jej leżące. — I. Nawrócenie Gallikana i jego rodziny. II. Dulcitus, męczeństwo 3 świętych panien: Agapity, Chionji, Ireny, z tragicznymi epizodami męki więziennej, stosów, i z humorystyczną sceną szaleństwa Dulcitususa... III. Nawrócenie Marji przez jej opiekuna Abrahama, przebranego za żołnierza; rozgrywa się scena przerozkoszna w nieświadomym dzieciennym komizmie. Trzeba dodać, że żaden przekład nie odda surowego smaku tej łaciny szkolarskiej, siłacej się na literackość: Abrah: «Accede, Maria, et da mihi osculum: Przystąp, Marjo, i pocałuj mnie. Maria: Non solum dulcia oscula libabo, sed etiam crebris senile collum amplexibus mulcebo: Nietylko słodkimi pocałunkami napoję, lecz nadto częstym uściskiem starczą szyję popieszczę. Abrah: Tego chcę!...» IV. Nawrócenie kurtyzany Thaidy, która, skazana na pokutę w la-trynach, wzdrygnęła się zaduchu, ale weszła, cierpiąc jeno nad tem, że będzie musiała w takim miejscu żałować za grzechy. V i ostatnia komedja: Sapientia, przedstawia męczeństwo Zofji z trzema córkami.

Mile-ż są te «komedje» Hroswithy! Technika w nich jasełkowa; figury z gestami lalek mają równie psychologję niezłożoną; postanowienia zapadają prędko, bez walk wewnętrznych. — Głowa poetki pełna wizyj niedozwolonego kochania, scen uwiedzeń, prób gwałcenia, grozy lupanarów; gdyby te komedje naprawdę grano, widneby były słuchaczki to kulące się z przerażenia, to znów rozradowane i przejęte...

### OKRES III. SCHOLASTYKA.

Eryngena. Anzelm. Abelard. Mistycy z St. Victor. Rozwój mistyki: Bernard i Bonawentura. Encyklopedyści. Walter Map. Gołjardowie. Romans pseudohistoryczny. Bajka zwierzęca. Powieść budująca. Literatura doktrynalna. Prawo. Historjografja. Nauki przyrodnicze. Podróże. Szkoły i uniwersytety. Teatr. Exempla. Anegdota. Legenda. Cuda Matki Boskiej. Encyklopedyści. Szczyt i skłon scholastycyzmu: Albert W., Tomasz z Akwinu, Ramon Lull. Nowe metody.

Dogmaty chrześcijańskie, katolickie zostały ostatecznie ustalone; gdy przodownik ich i działacz — nowoplatonizm wżyl się w nową wiarę i trwa nadal, jeno utajony, na widownię występuje działacz głośniejszy, w sobie zaufany — scholastycyzm: do utwierdzenia prawd nie wystarczy Objawienie, Pismo św., autorytety Ojców, ani uczucie napięte wolą po ostatnie granice ekstazy; nieomylnym probierzem jest rozum — to hasło arystotelizmu. Następuje więc bifurkacja: mistyka i racjonalizm postępują równolegle naprzód, jako narzędzia teologii.

W rajskich wirydarzach nowoplatonizmu, nim jeszcze scholastyka przyszła utrwać i nieco kępować wiarę, wystrzelił system filozoficzny śmiały, ogromny, mądry, piękny; niebo i ziemia doń przyłożyły ręki; — system zbliżony do późniejszego panteizmu averroistycznego, a więc już zgóry skazany na potępienie Kościoła: stworzył go Eryngena.

Johannes Scottus Eryngena (tj. rodem z Erynu, Irlandji), ur. w początkach IX w., działa we Francji za Karola Łysego. Książką «De praedestinatione» przekracza literę dogmatu i zostaje po dwakroć potępiony, w r. 855 i 859. — Główne jednak dzieło, związane z systemem Pseudo-areopagity, którego Eryngena był tłumaczył, to «De divisione naturae» (druk. Oxford 1684); 5 ksiąg w formie dialogu mistrza z uczniem. Dzieli świat na 4 kategorie: 1. Natura niestworzona — a tworząca. 2. Stworzona i tworząca. 3. Stworzona a nietworząca. 4. Niestworzona i nietworząca. Pierwsze to Bóg, początek wszechbytu, Bóg nowoplatonicki — niepojęty, niewyobrażalny, wszędzie obecny — zwłaszcza w duszy ludzkiej, owem odbiciu Trójcy św. Drugie — to Logos czyli suma idei, t.j. pierwszych przyczyn, niezmiennych pierwiastków rzeczy. Logos — to pośredni twórca świata. Trzecie — to świat, już nietworzący niczego, stworzony a przecież spółwieczny z Bogiem, spółwieczny dlatego, że gdyby Bóg istniał przed stworzeniem, to ono byłoby jeno «przypadkiem» w bycie Boga, a on nie zna przypadkowości. — Świat wieczny, a równocześnie stworzony mocą «Logosu» z pierwotnej a jednej idei, rozszczeplił się, zróżniczkował na mnogość zjawisk. Bóg jeden i niewzruszony przebiega nawskróś materji i, kształtując ją, tworzy równocześnie, a ustawicznie sam siebie. Owe zjawiska rozszczepione z pierwotnej jedni, to jest nasza natura (physis) widzialna. Panuje zaś w harmonji twórczej cudowna równoległość. Tak, jak idee były poczęte w Bogu, podobnie wszystkie stworzenia zostały poczęte w człowieku, gdyż on jest «streszczeniem» świata stworzonego, zamyka je w sobie, ma odkupić stworzenie i odnieść je zpowrotem Bogu. To była jego misja, sprzeniewierzył się jej przez grzech pierworodny; myśl jego i wola, miał zwrócić się wszystka ku Bogu, spadła «ku sobie». Zatem Chrystus wziął na się pracę nawrotu stworzonego świata ku jego pierwszej przyczynie — ku Bogu, który, jako czwarta kategoria, będzie zarówno niestworzonym, jak nietworzącym kresem wszechbytu.

Wspaniała konstrukcja świata, zbudowana na zasadzie dionizyjskiej hierarchji; istny romans kosmiczny, wysnuty z marzycielskiej wyobraźni celtyckiej. Dążność do syntezy jest rysem zasadniczym twórczości średniowiecznej, ale nie z takimi oryginalnymi rzutami myśli i nie z takim na przyszłość wpływem. Bo w Eryngenie tkwią pomysły Spinozy, Hegla, nawet Bergsona (np. definicja życia: *La conscience lancée à travers la matière*).

Tu pora wymienić Averroesa (1126—1198). Dante mieści go woczesnym miejscu przedpiekła, obok Arystotelesa i Platona. «Ten, który napisał wielki komentarz» — powiada o nim, rozumiejąc studja Arystotelesowe Araba hiszpańskiego. Śmiała teoria, wysnuta z dociekań filozoficznych, brzmi, że istnieje tylko jedna dusza (rozum), emanacja Boga, oświecająca jak słońce wszystkie indywidua ludzkie i — po zniszczeniu materji — wracająca do Boga.

Anzelm z Kantorbery lub kantuareński (1033—1109) z szlachty lombardzkiej, prymas Anglii. W dziejach filozofji zwany «ojcem scholastycyzmu», sądzi, że myśl, umocowana silną wiarą, zdolna jest zrozumieć prawdy przez czyste rozumowanie. *Credo ut intelligam* — powtarza z Orygenesem i Augustynem. Wy-

wodem rozumowym tłumaczy konieczność wiary w Boga (dowód ontologiczny).— Cur Deus homo? Przecz Bóg stał się człowiekiem? — jest traktatem większego rozgłosu i siły dowodowej; zawiera rozwiązanie tajemnicy wcielenia i odkupienia; Dante przejął je do swego «Raju» (VII, 25—120). Anselm wychodzi z zasady prawa rzymskiego: koniecznej pomsty za winę. Wobec nieskończonej wielkości Boga wina Adama była nieskończenie ciężka. Gdy konieczna była odplata wielka nieskończenie; gdy złożyć mógł ją tylko człowiek, ale człowiek bez grzechu poczęty i żyjący bez winy, Bóg w najwyższej dobroci wziął ją na siebie, wcielił się i zbawił świat.

Piotr Abelard (1079—1142) urodził się w hrabstwie Nantes, był więc Bretonem jak Renan — i jak on, buntownikiem ortodoksji. Inteligencja wytworna, spojrzenie bystre i jasno rzecz widzące; umysł autorytetom oporny szuka nowych dróg myślenia i rozumowania. Uczeń Roscelina i Wilhelma z Champeaux, wybija się jako samodzielny, świetny dialektyk. Zakłada własną szkołę w Paryżu, na gorze św. Genowefy, odtąd środowisku uczoności świata. Przypada z Heloizą, pasierbicą kanonika Fulberta, kładzie kres ambicjom światowym. Nowy okres życia zaznacza się u Abelarda reakcją przeciw dogmatyzmowi. Tajona wściekłość zamieniła go w niebezpiecznego napastnika. Zapadł głęboko w subtelnosci teologiczne, wychodząc z nowej, własnej doktryny konceptualizmu, stojącej pośrodku między nominalizmem Roscelina a realizmem Wilhelma z Champeaux. Łączy się ten spór z historią walki o t. zw. uniwersalja. Realisci uważają uniwersalja (t. j. idee) za byty rzeczywiste (universalia ante rem, in re) — nominalisci odmawiają im rzeczywistości. Abelard staje pośrodku nową doktryną konceptualizmu; przyznaje uniwersaljom byt, ale jedynie byt pomysłany (pojęcia ogólne, universalia post rem). Uparł się rozumem dochodzić tajemnic wiary, zapomocą sylogizmów rozjaśnić problemat, wówczas najbardziej «aktualny», tajemnicy Trójcy św. Zawezwany przed sobór w Soissons (1121), musiał się bronić, wreszcie spalić książkę podejrzaną. Pędzi żywot w ciągłych utarczkach — umiera w ciszy klasztoru St. Marcel de Chalons-sur-Saône i na życzenie Heloizy zostaje pogrzebany w pustelni Parakleta, którą był dla niej założył i gdzie sama dokonała żywota.

Zmysł krytyczny, ta jego zdolność naczelna, odwraca go od wszelkiego autorytetu, to też objawienie nie wystarcza mu już, jako jedyne źródło poznania, a zaś litera prawa etycznego, jako nieomylny proberz godziwości lub niegodziwości czynu. Abelard wprowadza kryterjum niesłuchanie ważne — kryterjum rozumu, stanowiące racjonalizm scholastyczny. Podkopuje powagę litery Pisma w dziełku p. t. «Tak i nie» (Sic et non), najznakomitszem z pism dialektycznych Abelarda i arcywzorze jego metody. Zestawia w niem zdania powag, jak powiada, «pozornie» sprzeczne, na dowód, że literze nawet dogmatów wierzyć nie można, że wiara musi być ugruntowana rozumem. — Oto np.: «Quod de praesentia iudicet Deus — et non». — Że Bóg z przed — wiedzy sądzi — i nie; Albo: Że nic nie dzieje się z przypadku — i przeciwnie. — Że Bóg jest przyczyną i twórcą nawet złego — i przeciwnie. — Że Bóg nie posiada wolnej woli — i przeciwnie. — Że Bóg jest wszystko wiedzący — i nie. Dalej cały szereg sprzecznych zdań o Adamie, Ewie, człowieczeństwie Chrystusa, wyszukane subtelnosci teologiczne, nad którymi mozoliły się mózgownice stuleci.

Z korespondencji, obejmującej 30 listów, 9 do Heloizy i od Heloizy składa się na ową słynną historję złamanego szczęścia. Naprawdę — tylko w listach



Heloizy drży ton głęboko patetyczny, prawie rozpaczny, rozczarowanej na wieki zmysłowości. Jakżeby się pragnęło, aby ta światła, namiętna paryżanka odezwała się była swoją gwarą z Ile de France! — On — rozumie, że nie pora mu być czułym; jest chłodny, pedantyczny, mentorski. Więc kiedy ona, wyzbywając się wstydlivosti, nie waha się wyznać, że nawet wśród modlitwy ścigają ją widzenia zmysłowe, on odpowiada, zaczynając: «Oblubienicy Chrystusa — jej sługa. W czterech częściach, pomnę, treścią ostatniego listu wzruszenia żalu swego rozmieściłaś. Po pierwsze... i t. d.» — Więc Heloiza rezygnuje nadal z wyznań, tak źle umieszczonych, prosi Abelarda, aby ją pouczył o początku zakonów i ułożył dla Parakleta regułę klasztorną.

Petrus Lombardus (ur. ok. 1110, um. po 1160). Abelardowa metoda «kułowania» dialektycznego zapomocą «sic et non», z pełną sceptyczną złośliwością, stawiająca przeciw sobie sprzeczne zdania najdosłowniejczych Ojców Kościoła, wabiła zachwycone rzesze szkolarzy do chełpliwego rezonerstwa, stawała się niebezpieczną. Więc nauczyciele, załękli o czystość wiary, spisywali i układali dogmaty i twierdzenia bronne niewzruszenie. Powstawały tym sposobem istne kompendja i leksykony prawd wiary. Do najgłośniejszych i najpoczytniejszych należy «Liber sententiarum» Piotra Lombarda, zwanego magister sententiarum. Owe 4 księgi sentencji, to obraz problemów dogmatycznych, zbiór zdań, pochodzących bądź od prastarych powag, bądź od bojowników bieżącej doby. I-a księga o Bogu, o Trójcy; II-ga o stworzeniu świata, aniołów, człowieka, o grzechu pierworodnym, o łasce. III-cia zawiera sentencje z chrystologii; IV-ta sentencje o 7-miu sakramentach; w zakończeniu jest mowa o rzeczach ostatecznych.

Mistyka — ciąg dalszy nowoplatonizmu — pojawia się jako potężny kierunek szkoły w tymże samym czasie i środowisku, co scholastycezm Abelarda: dwa potężne strumienie światła tryskają ze szczytów jednej góry i toczą się na równiny świata. Górą ową — to dzielnica paryska św. Genowefy i dalej na południe za nią położone przedmieście św. Marcelego. Tu, poza gwarą, kipiącą młodemi soki szkołą Abelarda, daleko już — w czystym polu, wznosił się ogromny, wśród ogrodów, sadów i gajów, klasztor St. Victor. Założycielem jego był Guillaume de Champeaux, wślawili go Hugo i Ryszard, mistrzowie szkoły.

Hugo z St. Victor umarł 1141, jako opat swego umiłowanego klasztoru. Żywioł mistyki, wprowadzony do wykładu Pisma św. i do konstrukcji myślowej, zrazu jakby przygodny, u następców rozrasta się, wyosabia, osadza silnie tak, że wkońcu zdoła istnieć sam przez się i dla siebie. Chronologicznie pierwsze traktaty, jakby przygotowawcze, posługują się już schematami obrazkowemi Porfirjusza — formą ich alegorja mistyczna. — W dziełku: «De Arca Noe morali» — Hugo wyklada arkę jako wizerunek Kościoła. Traktat: «De Arca Noe mystica» to niby transpozycja mistyczna, wykonana sposobem obrazowym. «Drzewo żywota» — wielki maszt — Chrystus — stoi w pośrodku. — Pokład podzielony w kształt krzyża, pomalowany barwami; widne tu wzory dla kombinacji teologiczno-filozoficznych i psychologiczno-moralnych, układanych symbolami barwnymi na podziw wieku XIV przez Katalończyka Rajmunda Lulla.

Punktem wyjścia, skąd Hugo wyrusza na zdobycie pewności, jest «Credo, ut intelligam». Władzę pojmowania trzeba odpowiednią dyscypliną przygotować do szczytnej podróży. — Praktycznie wykonywał to zadanie naprzód dziełem: «Eruditione didascalica» w 7 księgach. Śród przedmiotów wiedzy pierwszym i podsta-

wowym jest przyjęte przez Augustyna hasło: «Znaj siebie samego». Od duszy własnej zatem trzeba rozpocząć badanie. «Dusza, złożona ze wszystkich cząstek przyrody, niewidzialne pojmuję inteligencją, widzialne zmysłami, zdolna jest zatem do ogarniania powszechności i pojmowania rzeczy, z którymi wszystkimi ma coś podobnego». Przepiękny ustęp, jakby do teorii symbolistów o naturze duszy, która będąc emanacją absolutu, zawiera w sobie wszystkie żywioły istnienia. — Umysł ćwiczony wczytywaniem się w świętych pisarzy, po pięciu stopniach pnie się ku doskonałości: 1 lectio, 2 meditatio, 3 oratio, 4 operatio, 5 contemplatio. Kontemplacja (zachwycenie) jest momentem szczytowym; jej teoria szczegółowo określona w traktacie: «De sacramentis» ks. I r. 9. Najwyższa pewność wiary, najistotniejsza prawda objawienia wynika z najsilniejszego napięcia afektu, co pręży się jak grot na cięciwie woli:

Widzisz to moje ognisko — uczucie?  
Zbieram je, ściskam, by mocniej pałało,  
Wbijam w żelazne woli mej okucie,  
Jak nabój w burzące działo.

To jest teoria wszystkich zachwyceń mistycznych.

Ryszard de Saint Victor (um. 1173), uczeń, następca Hugona, uczczony przydomkiem «magnus contemplator», doktryny własnej nie szuka, ale ją z Hugonowej — jakby z zawiązku — rozwija w traktatach «Benjamin minor» i «Benjamin maior». Pierwszy traktat przedstawia pracę i akt «wbożenia się» z pomocą łaski aż do pełnego zachwycenia. Drugi, analogiczny, rozróżnia 6 rodzajów ekstazy. Wynik tych dystynkcji brzmi, że prawdy wiary jedne są zgodne z rozumem, inne wybiegają poza jego granice, inne są mu nawet przeciwne. Ryszard sądzi śmieje, że nawet ostatnie dadzą się pojąć drogą medytacji i kontemplacji.

Dzieło powyższych dwu mistyków zawiera i kończy doktrynę poznania tajemnic wiary drogą ekstazy. Mistyka jednak poczęła rozwijać się równocześnie mocą innego czynnika — erotyzmu duchowego. We Francji wciąga ją do swej nauki Bernard z Clairvaux, doctor melifluus, miódopłynny (1090—1153). W ciele wąż natura energiczna wywiera nacisk na politykę Kościoła.

Zawzięty przeciwnik odszczepieństw, zwalcza Abelarda i ucznia jego, Arnolda z Brescii. Kanonizowany już w 21 lat po śmierci.

Pośród dzieł na dalszym planie stoją pisma dogmatyczne, apologetyczne, na bliższym zaś kazania; wśród nich sławne i piękne owo głoszące kult Marji, lub opiewające mistyczną miłość ku Bogu. Wyróżnia się Bernard przedziwnym językiem, przypominającym najlepszych stylistów rzymskich, panując równocześnie nad wyobraźnią, uczuciem, intelektem słuchacza. W krótkich, nagłych, nerwowych zwrotach krąży po swym niebiańskim temacie: takiego języka, jak w słynnym kazaniu «De aqueductu», nie znają wieki średnie po św. Augustynie.

Kazania, zawierające komentarz mistyczny «Pieśni nad pieśniami», są jakby chrześcijańską transpozycją mitu Erosa i Psyche. Całe jestestwo ekstazy, wyrwane z powłoki cielesnej, skupiło się w duszy żądnej zupełnego oddania Boskiemu kochankowi; taka miłość-zachwycenie (extasis-excessus) jest tajemnicą; trwa nieustawicznie; wybucha momentalnie. Jest to śmierć dla rzeczy ziemskich. — Oto, jak ów żarliwy eksperymentator wejrzał w samą głąb tych sił kosmicznych



Filippino Lippi: Św. Bernard.

(fol. Anderson)

równorzędnych, równopłodnych: miłość i śmierć, w jednej chwili krzeszące z siebie nieśmiertelność podwójnego bytu: duszy i ciała.

Giovanni di Fidanza Bonaventura, doctor seraphicus, franciszkanin (1221—1274), ostatni z kierowniczych mistrzów mistyki. Wykładał w uniwersytecie paryskim; tam napisał większość swych dzieł. Toczyła się wtedy walka świeckiego duchowieństwa francuskiego przeciw «zakonom żebraczym»: franciszkanom i dominikanom. Spory owe spowodowały r. 1255 przerwanie wykładów sorbońskich. Mianowany r. 1273 kardynałem i biskupem Albano, brał udział w soborze lionńskim, gdzie traktowano sprawę unji z Kościołem greckim. Śród tego umarł, pochowany w Lionie, kanonizowany 1482 r. — Jak każdy scholastyk, Bonaventura dąży w licznych dziełach do objęcia wszystkiej materji religijnej i wszyst-

kich jej działów; w doktrynie swej postępuje za tradycją zwłaszcza Dionizego Pseudoareopagity i Augustyna, jako najbliższych Platonowi; nie dziw, że właśnie on pociąga naturę czułą i marzycielską: on, który jest «wiedzą», gdy Arystoteles — tylko «mądrością». «Mystica theologia» kreśli 3 drogi, przez jakie dusza łączy się z Bogiem; wzorem była tu «Teologja mistyczna» Dionizego. Pierwsza droga oczyszczenia, wtóra oświecenia; dusza gotowa do dalszego wstępowania odbywa je po trzeciej drodze zespolenia. Jest ona dostępna nawet dla laika; «dość, gdy będzie powtarzał w modlitwie: o Panie, kiedyż Cię słodką miłością obejmę! I żalując za grzechy, jakoby całował nogi (Chrystusa); wspominając łaski — jakoby całował ręce; — aż do pocałunku ust postąpi w pragnieniach miłosnych, powiadając: Niech mię pocałuje pocałowaniem ust swoich».

Doskonale wyraz owej doktryny, gdzie miłość Chrystusa — prawie zmysłowa — jest ogłoszona najpotężniejszym środkiem poznania prawdy, znajduje się w dziełku: «Siedm dróg wieczności». Język szuka wyrazu w słownictwie erotycznym; metafory z «Pieśni nad pieśniami», z poezji trubadurów, akcenty ludowych piosenek miłosnych tu się kojarzą, mieszając z sobą zmysły i ducha. Dusza mistyka rwie się wyżej a wyżej. Kochanie równa się uczuciu śmierci: Fortis est ut mors dilectio. Ostatni szczebel tego etapu — to miłość seraficzna: wiecznie wgórę wyteżona, jak ogień, nieustająca, żarliwa, ostra czyli przenikliwa, arcyplomienna; kresem zupełne zatopienie się (liquefactio) w Trójcy św.: w Mocy, Mądrości, Miłości.

Ustawiczna wojna sąsiedzka, zepsucie wśród duchowieństwa, ciężary zrzucane na barki najbiedniejszych — bo najsłabszych; w następstwie tego bunty i represje — wszystko to wytworzyło w XI i XII ww. stały stan podniecenia, podatny sugestji jednostek egzaltowanych a energicznych. Roi się od proroków, wodzących tłum niejednokrotnie ku radykalnemu przewrotowi społecznemu przez cofnięcie się do pierwotnego chrześcijaństwa. Śród nich San Pier Damiani (1007—1072), nieustraszony i groźny szermierz tego ideału, kameduła, kardynał, biskup Ostji. Reformator rozluźnionego życia zakonnego, przygotowywał grunt pod zasiew idei franciszkańskiej; oddziaływał silnie na losy Kościoła w czasie ustawicznych walk o tron papieski; uderzał nieustannie — czy to w listach, czy traktatach, czy wierszach satyrycznych w jeden ton, a mianowicie, że Kurja nie jest właścicielką, ale jedynie włodarką dóbr duchownych. Dante będzie powtarzał to samo z namiętniejszym jeszcze naciskiem.

Przeciwnikiem tego kierunku a żarliwym obrońcą wszechwładztwa Kurji Rzymskiej był w XIII w. Aegidius Colonna, autor dzieła «De ecclesiastica potestate», traktującego o stosunku władzy duchownej do świeckiej i o prawach własności Kościoła.

Z dzieł prozaicznych Damiana najgłośniejszy jest «Liber gomorrhianus», w którym narzeka na grzechy przeciw naturze, po klasztorach zwłaszcza grasujące. Styl Piotra wszędzie rozżarzony do białości. Oto próbka inwektywy przeciw antypapie Cadalousowi: «Ów Cadalous, kłóciiciel Kościoła, burzyciel karności apostolskiej, wróg ludzkiego zbawienia; ów, powiadam, korzeń grzechu, woźny djabła, apostoł Antychrysta, grot z koleczanu szatańskiego, różga Assura, potomek Beljala, syn zatracenia, który się sprzeciwia i wynosi nad wszystko, co zowią Bogiem, albo co za Boga chwala; jako smok obrzydliwy jeszcze parska, jeszcze smrodem zatrutej monety nozdrza ludzkie rani... i t. p.».

Z nastrojów Bernarda i Bonawentury poczęta mistyka weszła do historjo-

zofji; był światła i człowieczeństwa w umysłach egzaltowanych potoczyły się, wiedzione dłonią anioła trzeciej sfery, wyobrażonego przez Jana Ewangelistę. Joachim di Fiore, Kalabryjczyk (1145–1202), z zakonu cystersów; założyciel własnej pustelni w górach, pod mianem «Kwiatu»; tam napisał owe dzieła, co swemi malowniczymi analogjami miały wzruszać wyobraźnię licznych wieków. Tała się w kryjówce wierzeń myśl poczęta z ekstazy apostoła miłości, że pewnego dnia znajdzie obiecany Paraklet, który dokona dzieła Chrystusowego. Pierwszy był okres Ojca — t. j. Mocy, drugi Syna t. j. Mądrości; nowy okres — okres Ducha św. t. j. Miłości ma być czysto spirytualny i mniszy. Istotnie, kiedy Joachim rozpoczął swoje posłannictwo, żył już i wnet miał wystąpić Franciszek z Assyżu.

Joachim wyznaje się wizjonerem. Wierzy, iż udało mu się wykryć plan Boży w dziejach ludzkości, układa go w schematach triadycznych, kreślonych gestem szerokim i śmiałym. Historjofje podobne nie były nowością, ale Joachimowe są bardziej malownicze i pociągające. Obliczenia, wywiedzione z symboliki cyfr, jako sprawdzianów niechybnych, naznaczały w książce: «Zgodność Nowego i Starego Testamentu» początek trzeciej epoki na rok 1260. Oryginalność podziałów niewątpliwie przyczyniła się do spopularyzowania joachimizmu. Oto

parę ustępów z książki «Concordia»: «...W pierwszej epoce panowała niewola, w drugiej przywiązanie synowskie, w trzeciej nastanie wolność; pierwsza była okresem bojaźni, druga wiary, trzecia będzie epoką miłości; w pierwszej błyszczą



(fot. Anderson)

Św. Jan Ewangelista — mozaika z VI wieku.

gwiazdy, w drugiej zaświta jutrzienka, trzecia wszędzie w jasny dzień; pierwsza wydawała osty, druga różę, trzecia wyda lilje; pierwsza trawę, druga kłos, trzecia ziarno».

Gerardo di San Domino, joachimita, wydał «Liber introductionis in Evangelium aeternum» (1254), gdzie wyłożył naukę Mistra w sposób dowolny i przesadny. Wywołała ona wspomniane wyżej spory w Sorbonie i została potępiona.

Alain de Lille (Alanus de Insulis, doctor universalis) z zakonu cystersów, ur. 1114, um. 1203 r. — to najgłośniejszy scholasta przed Albertem W. W dziełach ściśle teologicznych używał metody Abelarda w ogromnym zbiorniku podziałów, podpodziałów, układów geometrycznych. Tak wygląda główne dzieło Alana: «De arte sive de articulis fidei cath.»; istna «Summa» przed Albertem i Tomaszem, z treścią: Bóg, Stworzenie, Wcielanie, Sakramenty, Czasy ostateczne. Z innych dzieł: «Traktat o sześciu skrzydłach Serafina» jest wykładem alegorycznym; dzieło: «Przeciw herezykom» w 4 ks. raczej obiektywnie spokojnym niż nienawistnym przedstawieniem doktryn kacerskich.

Nie bez słuszności rozgłosne stało się dzieło «Anticlaudianus» — ksiąg X.

Nazwany przeto, że przeciwny w zasadzie poematowi pogańskiego autora; jak tamten wprowadza występki w celu znieprawienia, tak przeciwnie tutaj cnoty pracują nad ukształceniem człowieka doskonałego. Śmiała utopja w formie alegorji. Natura rozmyśla nad stworzeniem człowieka idealnego. Do swego cudnego pałacu zwołuje radę cnót. Prudentia i Ratio zostają wybrane na wysłanki, mające wyprosić u Boga duszę czystą. 7 sztuk wyzwolonych buduje kunsztowny wóz, zaprzężony w 5 koni; Rozum powozi. Po drodze odbywają przegląd sfer niebieskich (jak w «Śnie Scypjona»). Zbliżywszy się do Empireum, wóz — dzieło ziemskie — nie może wlecieć wyżej. Teologja wprowadza Filozofję do Nieba, daje jej oglądać chwałę Świętych, jak w «Róży mistycznej» Dantego. Filozofja olśniona zapada w ekstazę. Po ocknieniu ogląda Boga, który na jej prośbę tworzy duszę. Obie wysłanki wracają, dusza zostaje wcielona i obdarzona wszelkimi dary. — Ten ogromny w rozmiarach (6000 heks.) a rozległy w treści utwór jest objaśniony przez samego autora: materja w nim podwójna: historyczna i mistyczna (t. j. literalna i anagogiczna). Rozpiętość erudycyjna zadziwia; całe ustępy zamieniają się w istne encyklopedje. Największy interes przedstawia porównanie z «Boską komedją»; alegorja Alana to jeden z licznych jej zwiastunów — ciekawszy może od innych z powodu uderzających analogij, dodajmy odrazu — nieskończenie wyższych u Dantego.

Jan z Salisbury — (Joh. Saresberiensis) ur. ok. 1120, um. 1180 — uczeń Abelarda i Bernarda, kanclerz przy arcybiskupie kantuareńskim. «Zrzymianił się» — uznał prymat Kościoła, czem obudził niechęć kleru angielskiego. Umarł jako biskup Chartres. — Z pism jego świeckich najciekawszy «Policraticus sive de nugis curialium» (P. czyli zabawy dworskie), rodzaj encyklopedji w 8 księgach: duża część poświęcona «sztuce rządzenia». Po niej, jako dopełnienie, następuje jeszcze «Metalogicus», satyra na pedantów dialektyki oraz «Entheticus» z podtytułem: «O dogmatach». Ciekawsze ustępy «Policraticusa» są następujące: Ks. I: O urzędach — polowaniu — o różnicy między cnym Augustem a niegodziwym Neronem. O histryonach, mimach, kuglarzach. O magach i magji z nader ciekawą specjalizacją; a więc: incantatores — zaklinacze, rzucający czary słowem; arioli — którzy przed

ołtarzami wykonują nieczne obrzędy (coś jak czarne mszy)... necromantia, to praktyki z krwią i wskrzeszanie z martwych; vultivoli — wyrządzają szkody zapomocą wizerunków z wosku lub gliny (envoûtement); imaginarii — są ci «którzy obrazy przez się sporządzone jakoby w posiadanie duchów prezydujących oddają, aby od nich otrzymać wyjaśnienie tajemnic»; chiromantici — wróżący z dłoni; specularii — ukazujący widma w zwierciadłach i t. d.; — Ks. II: O prorocत्वach; Ks. III: O «poczciwości żywota»; Ks. IV, poświęcona polityce; Ks. V wysławia ideał rzeczypospolitej wedle wzoru Plutarcha; Ks. VI: O instytucjach wojskowych; Ks. VII: O filozofach starożytnych (najwyższy z nich jest Arystoteles); Ks. VIII na zakończenie występuje ze śmiałą teorią (V. 19), że i w takich warunkach wolno zabijać tyranów.



Św. Franciszek z Asyżu.

Walter Map z Oxfordu († 1196), poufały Henryka II angielskiego, przejął arcymiałą metodę Jana z Salisbury strofowania i karcenia anegdotą i piosenką. Już w następnym stuleciu zjednano go z Goljasem i podsunęto mu autorstwo wesółych śpiewek szkolarskich. Inny dział jego twórczości przedstawia zjawisko literackie jeszcze ciekawsze w książce z tytułem, przejętym od poprzedniego autora: «De nugis curialium».

Wskazuje ta książka, że bądź co bądź baśń ludowa należała do tematów ulubionych nawet u wysokiego stołu książęcego. Są w tym zbiorniku «rzeczy różne»: anegdoty historyczne i pseudohistoryczne, legendy, baśni, czarodziejstwa, cuda, wizje, czyny rycerskie, zdarzenia życia codziennego, wiadomości o zakonach świeckich. Język wymęczony, nadęty, nieodeczuty, nieznośny w ustępach moralizujących — na szczęście niezbyt obfitych; ostatecznie «nugae» przeważają. Map odrazu wpada w gawędę, która staje się celem właściwym. W części (distinctio) I dwór angielski porównany z piekłem, podobny doń tak, jak podkowa ogiera do podkowy klaczy. Da się porównać chyba z «dworem króla Herli», który ze swym orszakiem na weselu króla w podziemiu przebył 200 lat, a wyszedłszy — błędzi w wiecznej podróży. «Podobnie jeździ dwór króla Henryka z wozami i koźmi, misami i kozami, sokołami i psami, z chmarą kobiet i dworzan».

Szereg następnych powieści jest osnuty na temacie rusałek, martwic i podludnic, a nosi tytuł ogólny: «O zjawach fantastycznych», bo autor powiada wyraźnie, że w rzeczywistość takich istot nie wierzy. — Wastin Wastiniane mieszkał nad jeziorem Brecknock; pośród nocy księżycowych widywał korowody panien wodnych. Pochwyił raz jedną i wziął za żonę; przyrzekła pozostać przy nim wiernie aż do chwili, kiedyby ją uderzył (motyw «tabu»). To zdarzyło się po latach: wtedy znikła wraz z dziećmi. Analogiczna jest powieść następna o Eryku dzikim i pannie leśnej. Map nazywa takie istoty «martwicami» a potomków ich «dziećmi martwic». — Podanie o papieżu Sylwestrze II, przedtem Gerbercie, należy do

teżże kategorii. W czasie przechadzki południowej po lesie spotyka pannę, jak na jedwabnym kobiercu przesypuje złoto. Zwie się Meridiana — południca. Obiecuje mu bogactwo, byle jej się oddał. Z pomocą jej czarów zostaje papieżem. — Przepowiada mu, iż nie umrze, aż odprawi mszę w Jerozolimie. Więc wzdragał się odwiedzić grób Zbawiciela. Aż zdarzyło się, że odprawił mszę w kościele rzymskim, zbudowanym na ziemi przywiezionej z Jerozolimy. Koniec jego bliski — dzięki skrusze przedśmiertnej zostaje zbawiony.

Z tendencji pouczającej wyrósł zapewne «Ruodlieb», fragment anonimowy w 2.200 heksametrach z XI w. Treścią jego 12 rad, jakie otrzymuje młody rycerz na drogę żywota. Niektóre znajdują analogję w nowelistyce: — «Nie stawaj w gospodarstwie, gdzie jest stary mąż, a młoda żona; nie wypożyczaj żrebnej klaczy do bronowania... — nie wdawaj się w spór z własnym panem — ofiaruj mu dobrowolnie to, czego żądał w pożyczce i t. p.».

Pieśni Goljardów, tak zwane od nieznanego bliżej, podobno angielskiego śpiewaka Goljasa, błędnie mieszanego z Walterem Map, lub «pieśni waganów», żaków wędrownych, kleryków i studentów, równie popularne pod nazwą «carmina burrana» od «burra» — kuta mnisza, są oryginalnym a miłym wykwittem wyobraźni niezawsze powściągliwej i skromnej, ale zawsze wesołej. Należą do nich śpiewki poważne, moralizujące, jak owa przypisywana Bernardowi z Clairvaux: *Cur mundus militas, sub vana gloria — Cuius amoenitas, est transitoria* — *Przez świat wojujesz, za marną chwałę — skoro jej ponęty — takie nietrwale?* — lub pieśń satyryczna biskupa Tomasza Becketa na symonjaków: *Ecce sonat in aperto — vox clamantis in deserto: — Nos desertum, nos deserti, Nos de poena sumus certi: (Oto wielką wrzawę czyni — Wołający głos w pustyni: — Opuśczeni, wewnątrz puści — Bóg nam kary nie odpuści... i t. d.)*. — Należą tutaj np. kolędy, które nawet skoczne rytmy swoje przekazywały kultom narodowym, np. *Nunc clericorum concio — Derata sit cum gaudio* — (Wesoły nam dzień dziś nastał — którego każdy z nas żądał) lub: *Auscultet, exultet fidelis concio — (Zagrzmiała, runęła — w Betleem ziemia)*... Naprzemian w rękopisach XIII i XIV w. śpiewy świeckie mieszają się między kościelne; satyryczne, pijackie, miłosne; wierszowane sentencje, parodie ewangelij, hymnów, parafrazy piosenek ludowych. Oto wiersze początkowe kilku najpopularniejszych: — *A la feste sui venue — et ostendam quare* (przykład form mieszanych); *Cum folio coli, tu e... tergere noli*; *Curia romana, non quaerit ovem sine lana*; *Fuit una domina, valde pulchra femina*; *In illo tempore, cum natus esset Bacchus in Waltona (Initium fallacis evangelii secundum Lupum)*; — *Monachus boëmicus — pons polonicus*; *Si puer cum puellula, moraretur in cellula*... Jednak najslawniejsza może jest owa piosnka, przypisywana Walterowi Map: *Mihi est propositum in taberna mori*:

Przeznaczenie jest moje skończyć życie w szynku,  
 Podsuń kubek ku gębie — nalej wina, synku,  
 By rzekli aniołowie, stojący w ordynku:  
 «Udziel Bóg pijanicy rajskiego spoczynku» i t. d.

Romans pseudohistoryczny. Powszechna ciekawość tego, jak żyli, walczyli, kochali bohaterowie, księgami starożytnych «klerków» pamięci przekazani, sprawiła, że ku nim już bardzo wczesnie zwrócili się bazarze. — Najwcześniej w kształt powieści urobiły się dzieje wielkiego Macedończyka — Aleksandra.



Legenda pierwotna wyprowadzała tego nadludka z Egiptu, czyniła go synem czarodzieja. Dopiero później restytuowano jego pochodzenie prawowite. Ostatniem widzialnem ogniwem filjacji romansu jest grecki tekst Pseudo-Kallistenesa z III w. po Chr., wiążący się w dalszą parantelę zachodnią przez Juljusza Walerjusza i arcyprzebitera Leona (X w.). Redakcja Leona, zwykle znana pod nazwą «*Historia de proeliis*» podaje (ks. I), jak czarodziej egipski Nectanebus, upodobawszy Olimpjadę, żonę króla Filipa, zniewolił ją podstępem czarodziejskim. Aleksander urodził się dziwotworem: jedno oko miał czarne, drugie modre, siłę nadludzką. Mając lat 12, ujarzmił Bucefala, który się karmił mięsem ludzkim i w bitwie zagryzał przeciwnika. Nectanebus przepowiedział sobie śmierć z ręki syna, co się wnet spełniło — równie jak obrona matki, którą król wzgardził dla Kleopatry. Pierwsze wojny zwycięskie, wstąpienie na tron. Ks. II: Wojny greckie, wojny perskie, śmierć Darjusza, małżeństwo z córką Darjusza — Roksaną. Ks. III, najfantastyczniejsza i zgoła bajeczna, główne źródło dziwów i strachów, snujących się odtąd po wszystkich literaturach Zachodu, opowiada, jak A. zwycięża Porusa, króla Indów, i jak potem w szalonej, przygód pełnej wędrówce młody wódz odwiedza tajemnicze krainy Azji. Nie wystarcza mu wędrować po ziemi; wzbil się w powietrze łódką, zaprzężoną w gryfy, które parły się wgórę za kęsami mięsa, przywiązanych do drążka; zbadał też głębiny morskie, kazawszy się spuścić na łańcuchach w szklanej beczce. Śród tego już knuł się spisek Antypatra; od trucizny zginął dostojnie król-bohater w wieku lat 33; żaden ze starożytnych — nawet Cezar, nie przeszedł do legendy z równą sławą.

Istnieją nadto apokryfy. Takim jest «*Iter Alexandri in paradisum*» z pierwszej połowy XII w.; opowiada, jak Aleksander, zdobywszy Indje, przybywa nad Ganges, wsiada na okręt i ląduje w pośmiertnej siedzibie dusz t. j. raju ziemskim.

*Historja Apollonjusa*, króla Tyru. Pierwotny oryginał grecki zaginął, ale istnieją różne redakcje łacińskie. Temat, ocierający się o mit Edypowy, należał do najbardziej znanych: Król Antioch żyje z córką w związku kazirodnym; by odstraszyć zalotników, każe im rozwiązywać zagadkę; niefortunnych odgadywaczy morduje. W zagadce jest utajona jego tajemnica: «W strachu zbrodni żyję, matczynem ciałem się karmię; szukam ojca mego, matczyngo męża, córki żoninej — nie znajduję» Apollonjusz rozwiązuje zagadkę. Król Antioch ściga go po lądach i morzach. Apollonjusz, wyrzucony burzą na brzeg, zasłużywszy się królowi Pentapolis, dostaje królownę za żonę. Tymczasem Antioch i jego córka zginęli rażeni piorunem. Apollonjusz, obwołany królem, wraca do kraju. W drodze królowa rodzi córkę, sama pozornie umiera; zamknięta w trumnie i wrzucona w morze, gdy tymczasem córka dostaje się w ręce piratów. Po wielu przygodach obie wracają do męża i ojca. — Całość nie odbiega od zwykłego typu romansów aleksandryjskich: wędrówki, rozbicia, porwania, pozorne śmierci, cnota panińska narażona na hazardy, wesele, kara i nagroda. Tak wyglądała strona beletrystyczna niewybrednych ludzi ówczesnych: czytelnik wrzeszał się, dziwił, lękał, oburzał, smucił, radował naprzemian po kilkakroć przy jednej lekturze; z takiego romansu rozwinęły się: późniejszy romans awanturyczny i bohaterski.

W obu powieściach język niezdamy i, mimo ambicje klasyczne, niemożliwie barbarzyński.

Bajka zwierzęca zjawia się w zbiorach, od X w. począwszy, w formie przeróbek prozaicznych a następnie poetyckich z Ezopa, Fedrusa i tradycji ustnej

zbiorów wschodnich; każdy nowy zbiór jest jakby materją płynną, — odrzuca dawne, mniej odpowiednie dla zmienionych stosunków, wynajduje świeże, bardziej żywotne. Po licznych redakcjach Fedrusa występują zbiory, nazwane imieniem nieznanego «Romulusa», tłumaczone na języki narodowe i napowrót na łacinę. Jednego z «Romulusów» przełożyła na dialekt anglonormandzki Marja z Francji (koniec XII w.).

W 4 księgach najstarszego rękopisu monachijskiego mieści się 90 bajek: bajki są jeszcze tematem głównym, sentencja moralna jest wyrażona w słowach jak najkrótszych.

Kogut i perła; wilk i jagnię; mysz i żaba: żaba przenosi przez wodę mysz, przywiązaną do nogi, by ją utopić — potem pożreć; przewraca się nawznak — kania porywa obie... Krowa, koza, owca i lew: lew przy podziale zabiera cały łup, itd. — Żaby, wołające o króla, gołębie i kania — dla obrony przed kanią wzięły sobie jastrzębia. ...Suka i jagnię: jagnię za matkę uważa tę, co je karmi, nie zaś tę, co je urodziła... Lis i orzeł: orlica porwała młode lisięta; gdy nie chciała oddać, liszka gotowała się podpalić drzewo i gniazdo orlicy; ta oddała młode itd. — Juno, Wenus i niewiasty. Juno wysławia cnotę czystości i jednomęstwo. Wenus dla żartu przywołuje kurę i pyta, ile jej potrzeba, aby się nasyciła; kura na to: — Ilekolwiekby mi dano, zawsze grzebię. — Nie grzeb, dam ci ćwierć pszenicy. — Choćbyś mi otworzyła śpichlerz, przecież będę grzebać. Tak samo kobiety — kończy autor... Prawdomówca, kłamca i małpy. Dwaj podróżni przybyli do krainy małp. Jeden na zapytanie małpiego naczelnika: kim ja jestem, odpowiedział: Potężnym cesarzem — i został suto obdarowany. Drugi: Jesteś małpą, a ci twoi dworzanie, także małpy — i został rozerwany na sztuki itd.

Bajka, służąc za podkład nowym formom literackim, rozwija się w dialog zwierzęcy z dążnością moralizatorską. Cyryl z Quidenonu, autor dzieła «Speculum sapientiae» (Zwierciadło mądrości, XIII w.) w 4 ks: Przeciw nierozsądkowi, pysze, chciwości, rozwiązłości. Rozum postawiony za jedyny drogowskaz postępowania; moral stąd wynikły, często małostkowy, wygląda na «moral niewolników». Orzeł dziwi się słońcu, że takie jasne, i pyta, kim jest. Słońce odpowiada: Nie wiem. Więc orzeł dziwi się znowu, że źródło światła sam jest taki ciemny. Słońce odpowiada, że dzieje się to, ponieważ jest pozbawione mądrości, a tylko te stworzenia są świadome swej istoty, które posiadają władzę rozumu. — «Pilnem przeżuwaniem zamysł przeżuwaj, zanim weźmiesz się do dzieła». Wieprz pyta wołu, dlaczego żuje? Wół odpowiada, że przy takim sposobie jedzenia przyjemność większa i pokarm strawniejszy. — Przestrożą dla chciwych jest powieść «O smoku i klejnocie». Smok, noszący na głowie drogi kamień, pyszni się nim przed hieną, ta jednak, znając znikomość rzeczy ziemskich, ostrzega, że klejnot stanie się przyczyną jego zguby, jako rzecz łakoma dla człowieka. — Grzech rozwiązłości szczególnie niepokoi moralistę: wielbłąd, widząc dwa byki, zawzięcie walczące o jałowicę, wyklada im teorię piękna duchowego i miłości platonicznej, a to tak wymownie, że ostudzeni w zapalach zmysłowych zawierają pokój. Słoń spotyka żmiję, śpieszącą na miłosne gody, i poucza ją o strasznych skutkach uciechy cielesnej; a kiedy żmija pyta, dlaczego miłość jest rzeczą tak przyjemną, słoń mądry, jak Schopenhauer, odpowiada, że natura musi używać tej ponęty dla swoich celów.

Pod nazwiskiem Mikołaja z Bergamo (Nicolaus Pergamenus, właściwie Mayno de Mayneri) z czasu ok. r. 1250 zachował się zbiór 122 «Rozmów zwierzę-

cych» (*Dialogus creaturarum*). Tematy «Rozmów», już bardzo oddalone od bajki pierwotnej, wkraczają śmiało w dziedzinę astronomji, fizyki, fauny, flory, filozofji, psychologji; z oryginalnych zestawień autor wydobywa niezwykle głębokie refleksje i wskazówki moralne. — Słońce wdaje się w rozmowę z księżycem, który je obmawia i szkaluje; gdy go słońce upomina, zbiera na pomoc gwiazdy i wyrusza na wojnę — zostaje jednak pobity. — Ogień dumny, że się wznosi do góry, widząc, że tylko jeden żywioł jest równie potężny t. j. woda, proponuje spółkę. Aby ukarać swego odwiecznego wroga, woda zgadza się i chłodzi jego zapaly, ale przypomniawszy słowa ewangelji, po chrześcijańsku ma zlitowanie i nie gasi ze szczerem. — Dysputują minerały: szmaragdy, szafiry, topazy, karbunkuły, srebro, złoto, ołów, żelazo — obdarzone własnościami wedle społecznych lapidarjów. — Między przykładami flory: ruta posiada siłę leczenia od trucizny; zwierzęta żądają, aby nie mieszała się między nich a ludzi, których pragną wytracić. Ruta cytuje słowa Psalmu XIII, 3: Jad zmijowy pod wargami ich; cytuje Senekę, Walerjusza, Ambrożego na wskazanie, że nie należy pobłażać złośliwym. — Z fauny, pojmowanej, rozumie się, w duchu bestjarjów, mamy przykład p. t. «Walka leoparda i jednorożca ze smokiem». Otóż leopard walczył ze smokiem; nie mogąc przemóc, wezwał jednorożca; ten ugodził go w paszczę, ale smok odchylił głowę i własnym rogiem przybił jednorożca do ziemi. Morał: nie wdawaj się w nieswoje sprawy, według słów Ekklezjasty (XI, 9): Nie wadź się o to, co ci nie dolega. Inny: «O jednorożcu, który pogardzał starcem z powodu swej siły czy junactwa». I tu następują przykłady poszanowania starców, jak według Walerjusza wiadomość o bocianach, co swych starych rodziców pieszcza, grzeją i żywią, lub, według tegoż autora, znana historia o córce, która żywiła matkę w więzieniu mlekiem własnej piersi.

Powszechna dążność moralizatorska wieków średnich byłaby nużąca, gdyby nie wybierała sobie sposobów ponętnych, nie wynajdowała form, graniczących z artyzmem. Niezmiernie bogata jest ta literatura przypowieści, alegoryj; jedna jej fala płynie od starożytnych Rzymian, druga wyłoniła się drogą książkową lub ustną ze zbiorów wschodnich, gdzie, pomieszana z baśnią i mitem prawiecznym oraz bajką, nowelą, fraszką, stanowi bądź kodeks mądrości i moralności praktycznej, bądź materję zabawną gwoli wesołości nietroskliwej. — Przypowieści, układane w łacinie średniej, zrozumiałej nawet światlejszym laikom, są ogniwnem pośrednim; dla przedstawienia całości tego gatunku użyteczna będzie cofnąć się do najstarszych zbiorów, zachowanych pismem, przyczem nie od rzeczy będzie wskazać odpowiedniki w literaturach nowszych.

Najstarszym typem przypowieści budujących, wtłoczonych w opowiadanie potoczne, ma być dzieło niejakiego Canakya, noszące tytuł «Kantiliyaśastra»; odbiciem jego jest indyjska «P a n c z a t a n t r a» (Pięć wypadków roztropności), powstała między 300 r. przed Chr. a 570 r. po Chr. «Panczatantra» — zbiornik różnorodnych doktryn religijno-etycznych, moralu panów i niewolników, egoizmu i ofiary, filozofji przeznaczenia, uczuć wielkodusznych i małostkowego lęku. — Z szeregu przekładów i redakcyj dla literatury europejskiej najważniejsza arabska (VIII w.) p. t. «Kalilah i Dimnah». Z niej pochodzą pierwsze europejskie: grecka, hebrajska i hiszpańska. Z hebrajskiego na łacinę przekładał ją Jan z Kapui p. t. «Directorium humane vite» (1263—1278). Ogółem 26 opowiadań — wiele z «Panczatantry»: o żelazie, zjedzonym przez szczury; o złodziejach, kradnących kozła; o chytrej niewieście, która — spostrzegłszy pod łóżkiem czatującego męża, wychwała go przed

kochankiem. — Piękna powieść o myszy, zaczarowanej w dziewczynę. Pewnemu braminowi spadła na dłoń biała mysz; zamienił ją w dziewczynę. Gdy dorosła, szukał dla niej męża co najpotężniejszego. Nie chciała słońca, bo chmura zasłoni; ani chmury, bo wiatr ją rozwieje, ani wiatru, bo się o górę rozbije, ani góry, bo ją mysz przegryzie: «Myszy chcę na męża — myszy!» Otrzymała ją i sama zamieniła się w mysz. — Najgłębszą z tych historyj, prawdziwym problematem filozoficznym jest stara przypowieść o człowieku, co, uciekając przed lwem, czepia się gałęzi drzewa ponad studnią. Lew nań czyha, dwa szczury podgryzają drzewo, wąż czeka w głębi studni. Człowiek mądry tymczasem zajada plastr miodu, znalezione w dziupli... Horacjuszowe: *carpe diem* — chrześcijańskie: *memento mori!*

«Barlaam (Warłam) i Jozafat» — powieść odrębna, należąca do niniejszego cyklu, jest niewątpliwie legendą buddyjską. Warłam to jest Budda w jednym ze swoich wcieleń, głoszący ascetyczną doktrynę unicestwienia. Przeniesiona na grunt chrześcijański, powieść przybrała liczne motywy i tak powiększona weszła między innemi do «Złotej legendy». Prawdopodobnie autorem jest mnich od św. Sawy w pobliżu Jeruzalemu, żyjący między 620 a 634 r. Analogicznie do nawrócenia indyjskiego królewicza, opowiada nawrócenie Jozafata przez ascetę Warłama. Historia zbyt znana ze «Złotej legendy», by ją tu powtarzać.

«Historia septem sapientum» (siedmiu mędrców) lub «De calumnia novercali» równie da się odnieść do indyjskich doktryn ascetycznych. Autorem miał być mędrzec Sendabad, które to nazwisko występuje jako tytuł książki w redakcjach wschodnich: grecka zwie się «Syntipas», hebrajska «Sandabar». Powieść otoczona pierwowzoru jest powtórzeniem historii Józefa i Putyfary. Królowa oskarża niewinnego pasierba. Ten, związany ślubem, milczy; nauczyciele jego w liczbie 7 odwlekają wykonanie wyroku śmierci, opowiadając budujące powieści. Każdej z nich królowa przeciwstawia powieść ostrzegawczą. Powieści te, w wydaniach znaczone symbolami: Arbor, Canis, Aper, Puteus, Gaza, Avis, Sapientes, Tentamina, Virgilius, Medicus, Senescalcus, Amatores, Inclusa, Vidua, Vaticinium. — W redakcjach wschodnich każdy z mędrców opowiada po 2 powieści. Redakcja polska nosi nazwę historii Poncjana.

Nieco odrębna jest redakcja t. zw. «Dolopathosa» (t. j. cierpiącego zdradę), bo zawiera tylko 4 powieści wspólne; reszta wzięta z różnych anegdot i podań. Autorem jest Joannes de Alta Silva (Haute Seille) w diecezji Metz. Najciekawsza jest historia o siedmiu braciach ląbedziach (Cygni), znana legenda brabancko-lotaryńska o początku rodu Gotfryda z Bouillon.

Petrus Alphonsi, żyd hiszpański, chrześnik króla Alfonsa aragońskiego (stał jego nazwisko), um. 1112 — jest autorem zbioru, ważnego w filjacji tematów p. t. «Disciplina clericalis» (Pouczenie kleryczne). Pisana średnią nienajgorszą łaciną, dała nowelistyce i fabulistyce średniowiecznej materiał obfity; wiele z tej książki znajduje się w folklorze polskim. Autor czerpał ze źródeł wschodnich, głównie arabskich. Formą książki — rozmowa ojca z synem, właściwa takim zbiorom hiszpańsko-arabskim. Bajki, anegdoty, przypowieści, nowele, ułożone w 34 «przykładach». — O pół przyjacielu: Arab umierając, pytał syna, ilu liczy przyjaciół. Odpowiedział, że 100. Na to ojciec: Nie chwal przyjaciela, póki go nie doświadczysz. Kazał zabić ciołka i nieść w worku, udając, że dźwiga trupa. Żaden z rzekomych przyjaciół nie chce go ratować, prócz jednego, który zakopuje worek w swoim ogrodzie. — Człowiek i wąż: człowiek widząc, jak pasterze skrepowali węża,

uwolnił go. Niewdzięczny gad począł go dusić. Poszli ze sprawą przed sędzię — lisa. Lis kazał przedstawić sobie, jak było; związano węża na nowo. Lis rzekł: Teraz uwolnij się sam, jeżeli zdołasz. — Poeta i garbus. Poeta otrzymał urząd odźwierznego u bramy miejskiej. Naznaczył okup: z garbatego, parszywego, jednookiego, świerzbowatego, rupturowatego — po denarze. Szedł garbus w kapturze — nie chciał dać denara. Zdarto z niego płaszcz, okazał się ślepym itd. — musiał zapłacić 5 denarów.

Robotnik winniczny, zraniony gałązką w oko, wraca do domu, gdzie żona zabawia się z gachem. Chytra niewiasta pocałunkiem zamyka mu zdrowe oko, gach tymczasem ucieka. — Podobnie inna pozwala ujść kochankowi, przesuważąc przed oczyma męża nowo kupiony kobierzec. — Trzecia daje gachowi w rękę miecz i ustawia go w pozie jakby uciekającego przed napastnikami. Wszystkie trzy powieści, przykłady przebiegłości rodu kobiecego, Bokacjusz przerobił na wesołe nowele. — O suce płaczącej. Cnotliwa dama nie dała się skusić stręczycielce, nasłanej przez zakochanego młodzieńca. Ta podała głodnej suce chleba z gorczycą; zwierzęciu puściły się łzy z oczu. Wtedy starucha powiedziała owej damie, że to jej córka, nieczuła na miłość, została pokarana taką przemianą. — O dwu wesołkach. Pewien trefniś, z zawiści przeciw nowoprzybyłemu chcąc go wygryźć, przy obiedzie zebrał koło niego kupę kości, podając go tem za żarłoka. Tamten mu się odciał: Towarzysz mój zato, wedle psiej natury, zjada mięso z kośćmi. Temat znany z licznych zbiorów fraszek, dostał się też do opowieści o Stańczyku. — O chłopie i ptaszku. Ptak, schwytyany w sidła, za wypuszczenie daje chłopu 3 rady: Nie wierz obietnicom, trzymaj co twoje, nie narzekaj po stracie. Wypuszczony na wolność wyśmiewa go. — Filozof przechodził cmentarzem; na grobie jednym czytał napis: Sum quod eris — quod es ipse, fui (Jestem, czem będziesz, byłem, czem jesteś!)

Anonimowe «Gesta Romanorum» (Historje rzymskie), jeden z ostatnich zbiorów, w całości kompilacja, daje miarę, jak ogromne było rozpięcie sieci wód, co się zbiegały z najdalszych stron i najstarszych czasów, aby stworzyć literaturę budującą średniowiecza: mit grecki, przypowieść indyjska i arabska, anegdota pseudohistoryczna, legenda chrześcijańska, przesąd przyrodniczy, nowela — fraszka. Wielka liczba należy do działu kazuistyki prawniczej — stąd przypuszczenie, że autor był biegły w tej dziedzinie — są to jakgdyby zagadnienia, podawane uczniom-jurystom ku ćwiczeniu.

Ojczyzny na podstawie ustępów ze skrzywioną składnią łacińską ustalić nie można, gdyż np. lokucja: currebat post eam — może być francuska lub niemiecka, zaś: quas tribus ducibus maritavit — francuska lub angielska i t. p. Czas powstania: pierwsza połowa XIV w.; najstarsze rękopisy liczą powieści z górą 200; najstarsze wydanie kolońskie nosi datę 1472. Redakcje polskie, znacznie skrócone, należą dopiero do XVIII w. Rdzeniem pierwotnym, jak sam tytuł wskazuje — materja rzymska, przez co rozumiano wogóle całą starożytność; tuż gromadził się narost fabulistyczny, ściągany zewsząd, w duchu czasu moralizowany, zamieniany na alegorję. Cechami znamienymi książki: bezgraniczna ignorancja nawet co do takich postaci popularnych, jak Cezar, Pompejusz, Aleksander W., Plinjuś etc.; szafowanie tytułami «króla» lub «cesarza» krajów nienazwanych lub zgoła bajecznych; mit, legenda, baśń, dziwnie wykrzywione; prawda mieszana z przesądem, mądrość wieków z głupotą ludzi małych, czyste piękno symbolu zduszone banalnym wykładem; wszystko razem stawiane na jednej płaszczyźnie celów

«budujących»; — wyciąg intelektualnego wysiłku doby schyłkowej. Oto kilka ciekawych i mniej znanych: Żona niewierna, według prawa strącona w przepaść, szczęśliwym trafem ocalała i przed powtórą karą broni się aksjomatem: «Non bis in idem». — Pewna «królowa północy» poila córkę od najmłodszych lat trucizną, aby jej użyć przeciw Aleksandrowi W. Mistrz Arystoteles poznał zdradę i kazał przeprowadzić próbę na zbrodniarzu, skazanym na śmierć. Ten od pierwszego pocałunku dziewczyny padł trupem. — Syn, postawiony w kolizji obowiązków: czy ratować ojca, wziętego w niewolę, czy pozostać w domu dla opiekania się matką, wybiera pierwsze, jako że ojciec — przyczyna aktywna jego bytu, jest wyższy od przyczyny pasywnej, jaką jest matka. — Cesarz kazał przedajnego sędziego obłupić ze skóry, pokryć nią krzesło sędziowskie i sądzić zeń synowi zmarłego. — Kontrasty między Aleksandrem W. żywym a umarłym: wczoraj nie wystarczał mu cały świat, dziś wystarczają mu 4 łokcie płótna; wczoraj on uciskał ziemię, dziś ziemia uciska jego i t. d. — Drzewo wisielców. Niejaki Paratinus skarży się, że na pewnym drzewie w ogrodzie powiesiły się kolejno jego 3 żony. Sąsiad prosi o zraz tego cudownego drzewa, aby go mógł u siebie za-szczepić. — Jak mądry lekarz, trzymając damę za puls, kieruje rozmowę na pewnego młodzieńca: po żywszem biciu poznaje, że jest w nim zakochana, bo kiedy znów mówi o mężu, puls się uspokaja. — Tyberjusz każe zabić mistrza, a z nim tajemnicę wyrabiania naczyń ze szkła niekruchliwego. — Pewna kobieta prosi Boga, aby tyran Dionizjusz ją przeżył; zapytana o przyczynę, odpowiada, że obawia się po nim gorszego. — O malarzu, który wymalował «na niewidzianego» portret pięknej Florentyny, zebrawszy wdzięki najpiękniejszych dam.

Byli dwaj przyjaciele — okuliści; na próbę sprawności jeden wyjął drugiemu parę oczu i wrzucił z powrotem. Drugi uczynił to samo, ale gdy oczy leżały na stole operacyjnym, przyleciał kruk i porwał jedno; mistrz, nie tracąc zimnej krwi, wyjął oko pasącej się nieopodal kozie i w mig naprawił szkodę, tylko że odtąd oko przyjaciela wciąż poglądało po drzewach obyczajem kozim.

«Król» Plinjusz chce uczynić spadkobiercą najleniwszego z synów. Jeden zachwala się, powiadając, że raczej spłonie, niż odsunie się od ognia, drugi, że nie odetnie się z powroza; trzeci, że nie odchyli głowy na łożku, kiedy mu w oczy deszcz pada. — Cesarz Teodozjusz, straciwszy wzrok, kazał u bramy pałacowej zawiesić dzwon i przyjmować petentów, szukających sprawiedliwości. Pod dzwonem mieszkał wąż, któremu ropucha zabrała gniazdo. Pociągnąwszy za sznur dzwonu, został wpuszczony i wyłuszczył swą krzywdę. Cesarz skazał przywłaszczyciela na śmierć — wdzięczny wąż cudownym kamieniem uleczył mu oczy. — Za sprawiedliwego Herakljusza dwaj rycerze poszli na wojnę. Powrócił tylko jeden, oskarżony o zabicie towarzysza i skazany na śmierć. Tymczasem zjawia się rzekomy nieboszczyk, wykonanie wyroku zostaje zawieszona, sprawa wraca przed sędziego. Ten rozstrzyga powtórnie: pierwszy rycerz ma być stracony, bo taki był wyrok, drugi również stracony, bo stał się przyczyną śmierci pierwszego, wreszcie wykonawca ma być stracony, bo wykonania wyroku nie spełnił — zaczął przekroczyć prawo.

«Disticha Catonis». W wiekach średnich obiegały — czego świadkami bardzo liczne rękopisy — sentencje w dystychach mniej więcej regularnych, pod tytułem «Disticha Catonis». Kilka z nich cytujemy według wydania przekładu

prowanckiego, w którym umieszczono równie oryginał łaciński. (Die alt. provenz. Version der D. C. herausgegeben v. R. Tobler. Berlin 1897):

«Quod nimium est, fugito, parvo gaudere memento  
Tuta mage est pupis, modicoque flumine fertur».

«Quem scieris non esse parem tibi, tempore cede.  
Victorem a victo superari sepe videmus».

«Luxuriam fugito simul et vitare memento  
Crimen avaritiae nam sunt contraria fame».

«Rem tibi quam noscis aptam dimittere noli  
Fronte capilata; post haec occasio calva».

Naogół zatem morał ostrożny, praktyczny — morał «złotego środka».

Proverbia. Przysłowia łacińskie znajdują się pozatem w licznych rękopisach. (Paryż, Oxford, Monachjum, St. Gallen). Zwykłą formą jest heksametr i wspomniany dystych — także rymowany; spotyka się wiersze leonińskie (versus Leonini), wiersze z codą (versus caudati) i t. d. Treść zwykle moralizująca, układ alfabetyczny — bądź też wedle materji. Liczne są wierszowane sentencje, wyjęte z Pisma św., szczególnie z «Proverbia», przypisywanych Salomonowi. Cytujemy przykłady z wydania: Jacob Werner: Lat. Sprichw. u. Sinnsprüche des Mittelalters (Heidelberg 1912), opartego na długim szeregu rękopisów:

Ablue, pecte canem — canis est et permanet idem.  
Accipe, sume, cape — sunt verba placentia... cuique (zam. «papae»)  
Cantat avis quevis — sicut rostrum sibi crevit.  
Credit homo semper quod vivit stultior alter.  
Flumen confusum reddit piscantibus usum.  
Mus salit in stratum dum scit abesse catum.  
Nolunt esse iocus, deus unda focus, sathan et mors.  
Omne quod est rubeum semper non indicat aurum.  
Qui tacite currit fluvius, sua litora solvit.

Inne przysłowia obiegały pod nazwiskiem starych «mędrców»: Arystotelesa, Makroba, Platona, Horacego, Dawida, Lukana, Salustjusza, Tobjasza i t. p. (wyd. prof. J. Morawski w książce: Les diz et proverbes des sages. Paris 1924).

Wiele znajduje odpowiedniki w paremji polskiej, co byłoby godne osobnego studjum.

Liczne «F a c e t u s y» łacińskie wieków średnich traktują o dobrych manierach i zachowaniu się młodzieńca. We wszystkich treść jest mniej więcej ta sama; na początku nakazy czci Boga i rodziców, potem przepisy obyczajowe, jak np.:

«Kochaj pokój, a unikaj waśni; nie ufaj pustym wyrazom, w których wąż się kryje. Bądź krótkomowny, ale prawdomowny. Przy stole nie podpieraj się; kiedy bierzesz do rąk kubek, trzymaj go obiema rękami. Strzeż się: gardła chłopca (gadatliwości), języka sługi, paszczy psa i kopyt konia...»

Nauka o dobrych manierach łączy się z nauką o zacnej miłości. Skodyfikował tę materję Andrzej, mianujący się kapelanem dworu francuskiego (koniec 12, pocz. 13 w.), w dziele p. t. «De amore» lub «Gualterius de amore» (3 ks.). Rozprawia o miłości, jakby o temacie filozofji lub teologii. Plan, wytyczony we wstępie, jest rozpatrzony dalej po szczególe. A więc: I. Miłość jest to pewne uczucie

przyrodzone, pochodzące ze spojrzenia i usilnego rozmyślania nad kształtem osoby płci odmiennej, skutek czego nadewszystko pożąda się jej uścisku i dopełnienia w tymże uścisku wszystkich przykazań miłości z obopólnej chęci. II. Miłość istnieje między osobami płci odmiennej. III. Nazwa miłości według dziecinnego wywodu w myśl etymologii średniowiecznych od hamus — wędka — przeto, że «chwytą i przyciąga». IV. Działanie: czyni hojnym, czyni grzecznym, pokornym, cnotliwym i czystym. V. Kto jest zdolny? Każdy, posiadający pełnię władz umysłowych i cielesnych. VI. Co jej wzbrania? Wiek podeszły, ślepotą, zbytnia rozwiązłość. Zdobywa się miłość pięcioma sposobami: urodą, uczciwością, swadą, majątkiem, usłużnością, jednak tylko trzy pierwsze są rzetelne.

Następuje szkoła kochania dla poszczególnych stanów. Odpowiada im w tej hierarchji stopniowanie środków dialektycznych. Odmieniami argumentami i stylem przemawiają: plebejusz, szlachcic, ludzie w hierarchji najwyżsi.

W ks. II znajdują się sławne «reguły miłosne» w liczbie 31, z których podajemy najefektowniejsze: «Małżeństwo nie jest słuszną wymówką od miłości». Miłość ustawicznie zwiększa się lub zmniejsza.

Po śmierci jednego z kochanków drugiemu przepisuje się dwuletnie wdowieństwo. Miłość ucieka z domu skąpca. Kochanek zwykł blednąć na widok kochanki. Jedynie uczciwość czyni godnym miłości. (*Amor e cor gentil son una cosa*, Dante). Kochanek zawsze jest nieśmiały. Mało sypia i jada, kogo myśl miłosna dręczy.

Miłość niczego miłości odmówić nie może.

Literatura naukowa. Musimy zbyć ją krótkim przeglądem; czepia się przedewszystkiem Biblii, której egzegeza tłumaczy rzekomo zjawiska przyrodnicze. W tradycji swej czerpana ze starożytności, sama przez się — dla siebie nie istniejąc, otrzymuje piętno użyteczności przez chrystjanizowanie i moralizowanie. Takim pokostem okrywa się więc Plinusz, najstarsze źródło wiadomości przyrodniczych, oraz «*Physiologus*». Ostatni zwłaszcza w niezliczonych kopjach i wykładach łacińskich, francuskich, włoskich i t. d., jest głównem źródłem bestjaryjów. Oryginał grecki (2 w. po Chr.), w łacińskich rękopisach znany od VIII w.

Własności zwierząt prawdziwych lub bajecznych przedstawiają po szczególe 4 typy: Chrystusa, Djabła, Kościół, Człowieka; one tylko były godne interesu. Według nich lew oznacza Chrystusa: pierś szeroka — siłę Boską, smukły kadłub — ludzkość, złączoną z boskością, ogon — sprawiedliwość (por. Dantego Minos); osioł, któremu (w bajce) lew każe przybyć — oznacza opornych żydów. Lew obawia się krzyku białego koguta. Białe koguty oznaczają proroków, przepowiadających śmierć Chrystusa-człowieka, lękającego się śmierci.

Ydrus podobny do jaszczurki. Nie znosi krokodyla; śpiącemu wchodzi w paszczę, pozwala się połknąć, przegryza mu jelita i tak zabija. Wyobraża Boga (Chrystusa) a krokodyl — szatana.

Sam krokodyl jest zwierzęciem, żyjącem w Nilu, żywi się ziemią i wodą, — jak powiada Izydor — pożera też ludzi; wtedy płacze.

Hiena ma być dwupłciowa. Oznacza człowieka chciwego i rozwiązłego. W oku jej znajduje się kamień, który, położony na język, daje moc jasnowidzenia.

Assida ma dwie nogi wielbłądzie, a dwa skrzydła ptasie. Izajasz mówi o niej, że po pewnej gwiazdzie poznaje czas, kiedy ma składać jaja. W gorącym piasku słońce je wygrzewa. Oznacza człowieka, natchnionego Bogiem, który po-



rzuca świat i idzie na puszcze — jak eremici. — Elefant. W czas rui idą na wschód aż do raj, gdzie rośnie drzewo, zwane mandragora. Samica pożywa z niego i daje samcowi, poczem się zapładniają.

Z obawy smoka rodzi w wodzie. Oznaczają pierwszych rodziców; morze — ten świat, smok — szatana. Ysidres mówi o nim, że jest ogromny, kształtu wołu; zęby jego są całe z kości słoniowej (!). W nogach ma tylko jedno zgięcie (staw), dlatego sypia oparty o drzewo. Sam nie mógłby się podnieść. Aby go schwytać, podcina się drzewo lub mur. — Aspis jest to wąż bardzo chytry; gdy czarownik chce go zwabić, wąż zatyka uszy; jedno przykłada do ziemi, drugie zatyka ogonem. Jest obrazem bogacza: jedno ucho ma przy dobrach ziemskich, drugie zatyka grzechem.

Poza «Physiologiem» istnieją szczególne lapidarja i herbarja. Najstarsze lapidarja przechodzą ze wschodu do Plinjusza.

Z wczesnego średniowiecza pozostały lapidarja Makroba i Izydora. Z XII wieku pochodzi «Liber lapidum» (743 heks.) Marboda, biskupa Rennes († 1123). Drogie kamienie są tam opisane z wszystkimi dziwnymi własnościami. Z początkiem 13 w. pojawiają się lapidarja z kamieniami, wymienionymi w «Exodus» i «Apokalipsie». Śród nich wytlumaczony alegorycznie napierśnik Arona, złożony z 12 kamieni: Sardius, topasius, szmaragd, karbunkul, szafir, jaspis, ligurius, achates, ametyst, chryzolit, onychius, beryl. Dla Ojców Kościoła oznaczają 12 apostołów lub aniołów, lub władz mistycznych Chrystusa.

Interpretacje rozpowszechniły się. Kaznodzieje przyrównują Mękę Chrystusa kolejno do berylu, topazu, onyksu, agatu.

W «Apokalipsie» znowu kamienie pektorału wyzyskane przy opisie murów Jerozolimy. Jeszcze gdzie indziej wymienione kamienie w potrójnej koronie M. Boskiej, obok korony z gwiazd i kwiatów.

Bestjarja i lapidarja przeszły do literatury; do romansu (Rom. de Troie — opis komnaty Hektora), do trubadurów i poetów włoskich — jak Chiaro Davanzati, który całe sonety układa na porównaniach, wziętych ze zwierzyńców.

Herbarja. Po Walafrydzie Strabonie (IX wiek) mamy z 12 w. herbarjum Lamberta z St. Omer (1122), zmieszane z ornitologją, astronomją, martyrologją etc. Św. Hildegard († 1179) daje całość nauk przyrodniczych. Albert Wielki składa specjalne «De vegetalibus», częściowo z własnej obserwacji.

Z zakresu medycyny wymienimy wiersz Benedykta z Monte Cassino († 725), pouczający o leczeniu 26 dolegliwości od bólu głowy do podagry (240 heks.). O wiele później, bo z początkiem 14 w. działa we Francji gruntownie z medycyną obeznany, słynny lekarz kataloński, Arnold de Villanova, przeciwnik współczesnych szkół arabskich.

Studja nad optyką i perspektywą biorą wielki rozmach dzięki Averroesowi i Rogerowi Baconowi, twórcy nowożytnej metody.

Interesuje tutaj Polak Vitellion (ok. 1269), autor znakomitego na swą epokę dzieła: «Liber de natura, ratione... radorum visus... quam perspectivam vocant», gdzie prostuje poglądy swoich arabskich poprzedników. W tym czasie krążą również liczne i bałamutne wykłady alchemiji.

Wojny krzyżowe otwarły ludom Zachodu szerokie widnokreśli nieznanych krajów, przeczuwanych poza Palestyną. Ciekawość tyczyła się głównie tych samych światów, które przedtem zwały się «wyspami szczęśliwości», nieśmiertelnego życia,

«krainą wróżek». Starożytność, podróże fikcyjne Aleksandra W., działalność franciszkanów i dominikanów, docierających b. daleko, dopomogły wierze o istnieniu raju ziemskiego gdzieś u Indów, u stóp Himalajów, nad świętą rzeką Gangesu. W 12 w. zaciekawia postać nawpół mitycznego księdza Jana (presbyter Joannes). Miał być królem Indów, chrześcijaninem, którego posłannictwem była rzekomo pomoc w odzyskaniu Grobu św. Prawdopodobnie mamy tutaj echo chrześcijańskiej sekty nestorjanów, zapędzonej w głąb Azji. W licznych rękopisach i kopjach obiegają jego listy.

Biblioteka Ossolineum we Lwowie (ms. nr. 284 I) posiada listy «księdza Jana», «imperatora i patryarchy Indów», do «Emanuela, gubernatora rzymskiego» i «Jana, sultana, apostoła, księcia Babilonu». Podajemy kilka ustępów; w jednym znać echo dziwów Indyj z romansu o Aleksandrze. Naprzód pouczenie Emanuela, jak ma żyć, następnie bajeczny opis Indyj: Ziemia ta jest pełna krokodyli, robaków najrozmaitszych, niedźwiedzi białych i czarnych, białych fok, ptaków drapieżnych, dzikich osłów, wreszcie ludzi najrozmaitszego gatunku. Są tu ludzie o jednym oku, mający oczy z przodu i z tyłu, psy, fauny, satyrzy, olbrzymi, ludzie bez ust, oddychający tylko nosem i t. d. Oryginalny jest opis pałacu władcy. Sufit jest z hebanu, by przypadkiem się nie spalił; drzwi obite skórą, by ktoś z trucizną nie mógł wejść do wnętrza; okna z kryształu, stół ze złota i ametystu. Na dziedzińcu przed pałacem zwykł Jan urządzać przegląd wojska. Dziedziniec brukowany onyxem, aby wojsko, stąpając po nim, nabierało męstwa. Komnaty wyłożone drogiemi kamieniami; złotem i srebrem. Do stołu zasiadało 30.000 ludzi. Kobiety zażywały wielkiej czei; mężczyźni widywali je tylko 4 razy do roku.

Inną tajemniczą postacią jest t. zw. «starzec z gór», książę sekty muzułmańskiej asasynów, który miał rozsyłać po świecie swoich siepaczy dla uśmiercaniaznaczonych ofiar.

**Prawo kanoniczne.** Po opracowaniach Burkharda z Wormacji († 1025) i francuskiego biskupa, Iwona z Chartres, Gratianus z Bolonji (1160), wzorem Piotra Lombarda, dzieli swe «Decreta» na distinctiones i questiones; zestawia prawa dawne i nowe; analogicznie do prawa cywilnego, opartego na instytucjach, obejmuje także prawo osobowe i rzeczowe. «Decreta Gratiani», powiększone komentarzami, składają się na ogromny kodeks.

Ukształtowanie prawa kościelnego stało się możebne po poznaniu i ukształtowaniu prawa rzymskiego, które, zawarte w «Corpus iuris», było we Włoszech studjowane od 11 w. Odtąd prawo rzymskie zastępuje dawne prawo kazuistyczne salickie (frankońskie), lombardzkie, wizygockie. Studjum prawnicze rozwija się porządkiem pism teologicznych; dialektyka gra w niem rolę rozstrzygającą; różnie przez objaśnienia komentatorów i dodatki glosatorów, tak samo jak i kanoniczne. Samo nie jest literaturą, ale w literaturze na każdym kroku się odbija. (Teatr, nowelistyka).

W 14 w. coraz częściej używa się dialektyki w rozstrzyganiu problemów prawnych. Szczytem jest Bartolo z Sassoferrato, profesor w Pizie i Perugji († 1357), którego wykłady i komentarze obejmują wszystkie części prawa rzymskiego. Jest też autorem traktatów o prawie karnem i cywilnem.

**Historjografja** nie wychodzi zrazu poza formę kroniki, poczynającej od stworzenia świata. Dopiero w XII i XIII w. indywidualizuje się, ograniczając się do

dziejów władcy, ludu, miasta, opactwa. Zdarzenia bajeczne i prawdziwe, blahe i ważne, anegdoty — gromadzone kompilacyjnie, a zawsze tendencyjne, obliczone na korzyść chlebobdawcy; wyliczać je tutaj rzeczą byłaby niewczesna.

Wymienić jednak trzebaby najważniejsze. Dla epoki karolińskiej «Annale» klasztorów St. Amand (od 687 roku), Fuldy i Lorsch.

Kronikarzem Karola Łysego jest Hinemar z Reims; współczesny jest mu Nithard z St. Riquier, syn Angilberta, autor «Historiarum libri».

Z późniejszych godni uwagi dla Francji: Dudo z St. Quentin († 1029); pisze: «Gesta Normanniae ducum». Rudolfa Glabera «Historia sui temporis» obejmuje czasy od 900—1044 r.

W wieku XIII Alberic des Trois fontaines układa samodzielnie swą kronikę od narodzenia Chrystusa po rok 1241.

«Historia orientalis» Jakóba de Vitry podaje dzieje Ziemi św. od Mahometa po r. 1218.

Dla Włoch: «Cronicon Novalese» (928—1048), sięgając od Karola W., zawiera historię ostatnich czasów lombardzkich. Styl niewymuszony, gawędziarski, brak historycznej dokładności.

Każde miasto włoskie posiada swoje kroniki. Powszechnym tematem są zwłaszcza najazdy i okrucieństwa Barbarossy i jego namiestników, jak Ezzelina da Romano. Z końcem 12 i pocz. 13 w. Salimbene redaguje «Kroniki» już częściowo po włosku. Cenne źródło anegdot o współczesnych, szczegółów historycznych, geograficznych, obyczajowych. Dla Hiszpanji z 12 w. «Chronica Adelphonsi VII imperatoris» (1124—1147).

Dla Anglii: «Historia Britonum» Galfrida z Monmouth († 1154), «Gesta regum Anglorum» Wilhelma z Malmesbury (do 1125), «Chronica» Gerwazego z Canterbury (1122—1199).

Dla Niemiec: «Chronicon» Thietmara z Merseburga (1018) podaje historię Sasów, ich walk ze słowiańskim Wschodem. «Annales Quedlinburgenses» zaczynają stworzeniem świata, sięgają po rok 993, dla Sasów po 1025.

«Chronica Boëmorum» Kosmy z Pragi, doprowadzona do 1125 r. «Chronicae Polonorum» Galla Anonima obejmują okres od 10 w. do 1113 r.



Cesarz Justynjan, kodyfikator prawa rzymskiego (Stefani, Rawenna). VI wiek.

W 13 w. mistrz Wincenty Kadłubek pisze «Kronikę» w interesie dynastycznym. Krytyka obchodzi się z nią bardzo ostrożnie.

Guibert de Nogent (1053—1124) to w osobie swojej znakomity przedstawiciel epoki z moźnej szlachty pikardzkiej, o wielce rozluźnionych obyczajach. Oddano go zrazu na naukę do nauczyciela o ograniczonej inteligencji i wiedzy, który — jak czytamy w autobiografji — «bił chłopca za to, że nie pojmował, czego tamten wyłożyć nie umiał». Przyjął święcenia, poczem został opatem w Nogent—Sous—Coucy w Pikardji. Bacznoem okiem historyka i moralisty przygląda się stamtąd ruchliwemu — czasem burzliwemu życiu zamków, grodów, klasztorów. Posłużyły mu te spostrzeżenia za materiał, przeplatający epizodycznie książkę «De vita sua» (w 3 ks. przed r. 1112).

Po historii opactw i klasztorów, w ks. 3 kronika szlachty pikardzkiej — istna kronika skandaliczna, historia buntów chłopskich i mieszczańskich. Że jako obserwator jest możliwie bezstronny, książka jego w znacznej części zamienia się na cenny dokument historyczny. Głośnoem dziełem jest pięknie i dumnie zatytułowana historia pierwszej krucjaty (1096—1099), przerobiona z Anonima: «Gesta Dei per Francos», rozgrzana akcentami osobistemi gorącego patriotyzmu.

**Szkoły.** W 12 i 13 w.w. szkoły niższe, znajdujące się wyłącznie w rękach kleru, postępowały dawnym trybem, zorganizowane według wzoru Marcjana Kappelli na trivium i quadrivium. Gramatyki i stylistyki uczono ciągle z Donata «De octo partibus orationis libellus» (IV w.). Istniały liczne «florilegia» (wirydarze stylu), wiadomości encyklopedyczne podawano według Alanusa z Lille oraz głośnego Jana Anglika z Garlandji († 1152). Jego książki szkolne ogarniają: etymologję, znaczenie wyrazów, retorykę, ortoepję, politykę, metrykę, rytmikę, muzykę, zasady kontrapunktu, etykę etc. Logiki uczono według Arystotelesowego «Organon»; dialektyka wykształciła dowodzenie sylogistyczne, wysnuwając wnioski z przesłanek wedle znanych do dziś wzorów: Barbara Celarent Darii Ferioque etc...

Rabelesowy Gargantua studjuje obok Garlanda i inne książki bardzo pilnie: Facetusa, Alanusa i Teodoleta, gdzie to błędom mitologii przeciwstawia się autorytet historii biblijnej.

**Uniwersytety.** Od 12 w. rozwijają się pierwsze uniwersytety. We Francji najstarsze i najznakomitsze: Sorbona, Tuluza, Montpellier. We Włoszech: Salerno (koniec 11 w.), Bolonja, Neapol, Padwa. W Hiszpanji w 13 w.: Walencja, Salamanka; w Portugalji Lizbona, później Coimbra. W Niemczech w 14 w.: Wiedeń, Kolonja, Heidelberg. W tym samym czasie powstaje uniwersytet praski, nieco później (1400 r.) krakowski. Zazwyczaj każdy ma swoją specjalność, którą słynie w Europie: Sorbona paryska teologją, Montpellier i Salerno medycyną, Bolonja prawem, Padwa naukami przyrodniczemi.

**Teatr.** Opaczne pojmowanie starożytności, cechujące umysłowość średniowiecza, podało komedję i tragedję grecką w zapomnienie; z rzymskiej prawem dziwnego doboru dochował się Terencjusz, autor czytany i objaśniany w szkołach; widzieliśmy już jego wpływ u Hroswithy. Traktowany był jednak nie jako poeta, ale jako mistrz języka i nauczyciel mądrości światowej. Niezbyt surowo sądzono tematy śliskie, z jakich układała się komedja rzymska; wyrozumiałość czy gruboskórność pozwoliły na to, że najpopularniejszą komedją w kołach kleryckich był właśnie «Eunuchus»... Plaut nie zaznał powodzenia, gdy wieki nowsze wybrały go za przedstawiciela starej a źródło nowej sceny. Wieki średnie

tak dalece pozwoliły o nim zapomnieć, że zaprzepaszczono 12 jego sztuk; gdy je odkryto w 1427 r., była z tego radość, jak z odkrycia nowego archipelagu. Zerwanie z tradycją sceniczną starożytności skrzywiło w następstwie pojęcie komedji. Sądono, że jedna osoba wygłaszała role, mimowie zaś towarzyszyli tej deklamacji niemymi gestami. Tradycja tego «sposobu» nie zginęła, odnajdujemy ją np. w scenie serenady «Don Juana». Wślad za błędnem pojęciem komedji, jako sztuki deklamacyjnej, poszły jej etymologja i definicja w odróżnieniu od tragedji. Utało się zdanie, że «komedja ma początek niespokojny i burzliwy a koniec łagodny, tragedia zaś przeciwnie». Ostatnią wywodzono od greckiego tragos — kozieł, jako że to zwierzę ma smutny, beczący głos i t. p. Autor «Listu do Can Grande» (prawdopodobnie sam Dante) podaje dwie przyczyny nazwy «komedji»: jedna dotyczy treści: «zaczyna szorstko a kończy pomyślnie» — druga sposobu t. j. stylu: «Eneida» jest pisana stylem «wyższym», tragicznym, «komedja» zaś stylem poziomym (humile), komicznym. W pewnym traktacie metrycznym z XIV w. czytamy, że jak istnieją 4 cnoty kardynalne, podobnie 4 rodzaje poezji: komedja, przedstawiająca starców, młodzieńców, niewolników, kobiety i dziewczki służebne, jak u Terencjusza; tragedia, mająca za swą treść nieszczęścia wysoko postawionych osób — tak u Lukana i Stacjusza; satyra, gromiąca wady i występki, jak u Horacego, Persjusza, Juwenala; wreszcie elegja, traktująca miłość, jak u Owidjusza. Komedja, zwana deklamacyjną lub elegijną, jako że pisana wierszem elegijnym t. j. dystychami, poczyna się w XII w. Dwa utwory nabierają rozgłosu, oba naśladowane z Plauta. Pierwszy nosi tytuł «Geta» — przeróbka «Amfitrjona». Rys satyryczny, ośmieszający pewne stany i doktryny, jak np. figura scholasty-pedanta wchodzi odtąd na stałe do inwentarza teatralnego aż po czasy Moljera i dalej. «Geta» bardzo popularny, pozostał w 40 znanych rękopisach; dwa z nich (nr. 2035 i 2115) znajdują się w Bibliotece Jagiellońskiej. Autor wymienia swe nazwisko dopiero w drugiej komedji p. t. «Querulus» (Poszukiwacz): mianuje się Vitalisem z Blois. Querulus jest synem skąpca z Aulularji. Inna komedja z XII w. z figurami naiwnego młodzieńca, zręcznej zalotnicy i szeregu pośredników, przez wydawcę (Cloëtta) nazwana «Thraso», wprowadza w środowisko tradycyjne starej komedji, w jakim obraca się jeszcze intryga komedji «L'Étourdi» lub «Les Fourberies de Scapin» Moljera, przejęte drogą komedji włoskiej; tylko że poczucie etyczne i dobry smak wyszlachetniły nieco ów brzydki świat.

«Alda» — Wilhelma z Blois, opata (1167—1169), opowiada przygody młodej dziewczyny, pilnie strzeżonej i wychowywanej na ideał cnotliwości. Zabiega o nią młody Pyrrhus, przebierając się w suknie kobiece. Jako źródło, Wilhelm podaje komedję Menandra, zapewne «Androgyne».

Rysy obyczajowe nadają tym utworom pewien koloryt lokalny. Zawsze jednak są to sztuki pół-epiczne, deklamacyjne.

Najgłośniejsza jest komedja o Pamfilu, z końca XII w. Pokrewieństwo z Owidjuszową «Sztuką kochania» bardzo ścisłe, treścią bowiem jest teoria uwodzenia, zastosowana praktycznie. Figura tego średniowiecznego Don Juana zachowała się w kartach do gry. Od niego pochodzą dialogi, jak francuski «Pamphile et Galatée», hiszpańska «Celestyna» i i.

Pamfilowie, tak biegli w uwodzeniu i kochaniu, rozmnożyli się nader bujnie; najmilszy jest może normandzki. Pamfil ze sługą Birrhją jedzie na naukę do Paryża. Kogo pierwszego spotyka? Dawną znajomą, Gliscerium. Uściski. Wstępują

do gospody, gdy tymczasem koń zostaje przed domem bez obroku. Birrhia przyrządza obiad: dziczyznę, jarzyny, rybę. Zajadają. Birrhia dławi się ością, Pamfil uderzeniem w kark go ratuje. Potem deser przy kominku: śliwki, orzechy, brzoskwinie; zakrapiają winem. Pierwszy kur pieje — kładą się spać, Birrhja pod gołym niebem. Koń filozoficznie wyczekuje przed gospodą. Pamfil w poufalej rozmowie przyrzeka zaślubić Gliscerium, która jest przewidująca i praktyczna; obiecuje jej nadto ładną suknię. Kur piał po raz drugi. Wstają. Koń ze zmęczenia i głodu zdechł — idą dalej pieszo, po wielu burzliwych przejściach przybywają do Lexodium (Lisieux). Pamfilowi przykro, że wraca pieszo — on, kuzyn króla Henryka! Akcja kończy się weselem.

Współczesny «B a b b i o», pochodzenia angielskiego, jest znowu typem komedji o starcu zakochanym i wyprowadzonym w pole. Temat utrwali się w teatrze powszechnym i powróci w jednej z najlepszych komedyj hiszpańskich: «El si de las niñas» («Tak dziewczęce») Moratina.

W hiszpańskiej «Celestynie» jest podany przepis, jakiego winien trzymać się recytator: «Jeżeli, recytując, chcesz zająć swoje otoczenie, wiedz, że musisz udawać raz uciechę, to znów miłość, namiętność, gniew, pomieszanie; czytając, odmieniaj tysiąc środków i sposobów: pytaj i odpowiadaj przez usta wszystkich, śmieję się i płacz, gdzie należy». Rodzajem pokrewnym były monologi: wymagały równie sztuki mimicznej, giętkości i modulacji głosu, gdyż recytator w opowiadaniu wplatał często rozmowę dwojga osób. Z nich poszły średniowieczne rancuskie t. zw. «diz».

Tradycja teatralna jest bardzo trwała; leży to w samej naturze rzemiosła, przenoszącego z pokolenia na pokolenie aktorskie tematy, koncepty, dekoracje, rekwizyty, technikę gry. Teatr religijny (autosy, sacre rappresentazioni, mistères) począł się w samym Kościele: w liturgicznych obrzędach B. Narodzenia, Męki, Zmartwychwstania (Anioł: Quem queritis in sepulcro christicolae? Niewiasty: Jesum Christum Nazarenum, o caelicolae! Anioł: Non est hic, resurrexit — Alleluia!), w spotkaniu uczniów na drodze do Emaus. Wyszły potem na ulicę z obrzędami pasyjnymi, np. w Niemczech lub Hiszpanji.

J a c o b u s d e V i t r y — kanonik († 1240), autor kazań, które zawierają (w wydaniu Crane'a: The Exemples, 1890) kilkaset budujących przykładów. Podajemy wybrane: Djabli piszą do opieszłych księży: Książęta ciemności — książętom kościołów pozdrowienie. Dziękujemy wam, bo iluśmy wam oddali, tyluście nam przysłali. — Głupiec miał pół beczki wina; chciał napełnić całą — dołem odlewał a górą dolewał. — Djabeł niesie w worku źle odmówione pacierze. — Św. Antoni pyta filozofów, co było pierwiej: wiedza czy książki? Skoro powiadają, że wiedza, w takim razie wiedza może istnieć bez książek. — Baba pojęła dosłownie radę, aby «posmarować ręce sędziemu». — Adwokat został mnichem — odtąd zaczął przegrywać wszystkie sprawy. Pytany dlaczego, odpowiedział, że teraz nie śmie kłamać. — Mniszka wydarła sobie oczy, w których się książę zakochał. — Pchła nocuje u ksieni, febra u biednej kobiety. Obie mają się źle. Na drugą noc zmieniają nocleg i obie czują się lepiej. — Żongler, źle przyjęty w klasztorze, aby się zemścić na odźwiernym, powiada, że go tamten ugościł suto. Odźwierny za rozrzutność zostaje wypędzony. — Pątnik, pielgrzymujący do św. Michała, w czasie niebezpieczeństwa obiecał świętemu krowę, potem dodał cielę. Gdy niebezpieczeństwo minęło, rzekł: ani krowy, ani cielęcia. — Pustelnik z aniołem grzebali

umarłego; pustelnik zatkał sobie nos. Potem spotkali piękną dziewczynę — anioł uczynił ten sam gest odrazy. — Św. Marcin na procesji leczy ślepego i kulawego wbrew ich woli, bo kalectwo było dla nich źródłem zarobku. — Ksiądz odmówił pogrzebu skąpcowi, który nie uczynił restytucji. Gdy przyjaciele żalili się, kazał trupa wsadzić na osła i poddać próbie Bożej. Osioł poniósł go prosto na miejsce, gdzie tracono rozbójników. — Wilczyca porwała niemowlęta i wykarmiła, ale nie pozwoliła stawać na dwu nogach z obawy, aby nie stali się ludźmi. — Chłop rzadko dawał na kościół, a gdy dał, to fałszywą monetę. Ksiądz włożył mu ją do ust, zamiast eucharystji. — Pewien szpakowaty miał dwie kochanki: młodą i starą. Gdy spał, młoda wyskubywała mu siwe włosy, a stara resztę czarnych. Każda, aby go do siebie upodobnić. Tak go oskubały. — Dobry człowiek szukał sobie kłótlivej żony, aby się za niego spierała z sąsiadką. — Żona pilnie strzeżona każe kochankowi czekać w pewnym domu. Przechadzając się z mężem, umyślnie wpada w kałużę. Pod pozorem czyszczenia sukni wchodzi do owego domu, gdy tymczasem mąż czeka na ulicy. — Kobieta oskarża młodzieńca o gwałt. Sędzia każe zapłacić jej 10 marek a potem odebrać. Ona broni się skutecznie. Sędzia wydaje wyrok uniewinniający (porówn. sądy Sancho Pansy w «Don Quijote»). — Złodziej przy spowiedzi jedną ręką bije się w piersi, drugą sięga po mieszek księzowski.

Stephanus (Etienne) de Bourbon, dominikanin, † ok. 1261. Studjował w Paryżu w czasie, kiedy pierwsi uczniowie św. Dominika założyli tam zgromadzenie św. Jakóba (późniejsi jakobini). Z Paryża przeszedł do Lionu (ok. 1223); mianowany inkwizytorem przeciw waldensom i albigensom, sprawował ten urząd bez okrucieństwa. Nieraz oddalał od konfesjonałów penitentów, zwłaszcza penitentki, w chorobliwym podnieceniu oskarżających się o herezję. Umiera w klasztorze lionskim. Książka jego, wydana przez A. Lecoy w 1877 r. p. t. «Anecdotes historiques, légendes et apologues», przeznaczona dla kaznodziejów, jest ułożona wzorem Jakóba de Vitry. Zawiera 2 kategorie anegdot: jedne wydobyte z ksiąg świeckich i duchownych, z hagjografij, legend, poezyj i bajek; drugie pochodzą z notat historycznych, ze wspomnień, opowiadań, świadectw naocznych — z tradycji ustnej.

Z liczby 519 wybieramy najznamienniejsze. Język, ciekawy dla filologa, jest raczej zlatynizowaną francuszczyzną. — Jak nawrócił się trubadur Fulco (Folquet z Marsylji). Oto zaczął rozmyślać, że gdyby mu dano łoże puszyste, w którymby musiał wiecznie leżeć — nie wytrzymałby. A cóż dopiero w piekle! — Opowieść o heretyku Owernjaku, który palony cuchnął, w przeciwieństwie do ciał wiernych, które przypalane pachną. Miał to spostrzec za pobytu w Clermont. — W przykładach o piekle i czyśćcu historia prefekta, który w chorobie, zaprowadzony na chwilę do czyśćca, pełen przerażenia powiedział, że woli aż do śmierci cierpieć na ziemi. — Dalej legendy sycylijskie o Etnie i królu Artusie. — Sługa, szukający zbłąkanego konia, zaszedł do ogromnego miasta za górę. Odźwierny ostrzegł go, aby nie jadł nic, gdy mu dadzą. (Był to widocznie Raj ziemski). — Rycerza, zamkniętego w kościele, nocą na pokucie kuszą djabli w postaci kupców, żony, dziecka, biskupów i księży. Wytrzymuje do rana. — Złodziej balwierz ukradł wieprza. Pan Bóg (sic!) wszedł do golarni w postaci ludzkiej i kazał się ogolić. Balwierz mydli podbródek — na podbródku pełno jakoby oczu. Odzywa się głos: Jam jest, który widzę naprzód i wtył — wszędzie; widziałem, jak ukradłeś wie-

prza — oddaj! — Kobieta zawstydziła kaznodzieję, który kazał o oślicy Pana. Gdy po kazaniu wsiadł na wspaniałego konia, zapytała: Czy taka była oślica pańska? — Krzyż płoszy demonów. Tu historia księdza diecezji genewskiej, który, zaprowadzony na sabat czarownic, znalazł się nagi w jakimś lochu Lombardji. — Krzyż rozwesela w śmierci: chrześcijanie, zabici od Saracenów, mile uśmiechają się, gdy tymczasem śmiech martwych pogan jest okropny. — W rozdziale o pielgrzymkach ciekawe szczegóły z obyczaju pątników: biesiady, kobiety rozpustne, pieśni świeckie i nieskromne, śpiewane po kościołach i na cmentarzach w wilje świętych lub w czas Bożego Narodzenia. Chłopcy, jeżdżący na drewnianych konikach po placu przed kościołem w maskach i strojach. W diecezji Elneńskiej (w Roussillonie) stało się, że gdy taki jeździec z pustoty wpadł do kościoła, ogień buchnąwszy, pożarł jego i konia. — Pauper paryski, służąc do mszy, słyszał, jak ksiądz kaleczył wyrazy, sam też zamiast wersetów odpowiedzi zaczął wykrzykiwać hasła przekupniów (cris de Paris) starzyzny i placków. — Djabeł przybrał postać Chrystusa (!), aby uwieść niewiastę z Lionu. Nowicjusza kusi w postaci Matki B. Wyprawia też najdziwsze, fantastyczne złudy, niektóre brane widocznie z opowiadań lub oglądania czarodziejstw fakirów. — Tancerka, zmęczona trzydniowym tańcem, chce się rozzuć; djabeł przytrzymuje ją za modny polski trzewik z długim nosem (à la poulaine); dopiero, gdy nos obcięto, djabeł uleciał. — Żona zmarłego lichwiarza wychodzi za drugiego. Gdy inna kareci ją, powiadając, że jeszcze nie ostygł, wdowa woła: to dmuchaj! — Autor w osobnym rozdziale, cennym dla historyka ruchów religijnych, notuje zasady i cechy 17 herezj.

Marcin z Opawy († 1279), arcybiskup gnieźnieński, zwany Marcinem Polakiem, ułożył kronikę «De summis pontificibus et imperatoribus», sławną i obficie wyzyskiwaną w wiekach średnich. Znaczone w niej zdarzenia bajeczne, legendarne, dziwne, pseudohistoryczne, błędnie datowane, poważne, zabawne, dziecinne, od urodzenia Chrystusa począwszy. Mieszczą się tu równie «Mirabilia Romae». Po wstępie, zawierającym dane o hierarchji kościelnej — oto niektóre ciekawsze rubryki:

W dzień urodzin Chrystusa w Rzymie za Tybrem wytrysło źródło oliwy. — Ciała apostołów Piotra i Pawła Grecy wykradli z Rzymu. A djabli (licząc ich między bogów) krzyknęli: Rzymianie, bóstwa wasze wynoszą! Rzucili się poganie i chrześcijanie bronić; wtedy Grecy wrzucili ciała do studni, skąd je dopiero papież Korneljusz wydobył. — Anno IX Oktawjan August widział otwierające się niebo i dziewicę z dzieckiem na ręku w miejscu, gdzie później stanął kościół Ara Coeli. Sławiono go, «że zastał miasto drewniane, a zostawił murowane». — Anno 315: Papież Sylwester uleczył cesarza Konstantyna od trądu. W tym czasie smok, wychodząc z jamy, zaraźliwym oddechem zabijał codziennie 6 tysięcy mieszkańców miasta Rzymu; papież zstąpił po 150 schodach i bramę spiżową nad nim zatrzasnął. — Anno 425 za cesarza Teodozjusza djabeł zjawił się żydom na Krecie w postaci Mojżesza i obiecał przeprowadzić ich przez morze, ale wszystkich potopił. — Anno 444: Papież Leon I uciął sobie rękę, którą pocałowała kobieta; z łaski M. Boskiej ręka potem odrosła. — Anno 720: Rithodus, wódz Fryzów, postanowił przyjąć chrzest, ale, wstawiwszy jedną nogę do miednicy chrzcielnej, zapytał, gdzie jest więcej przodków jego: w piekle, czy w niebie? Gdy mu powiedziano, że w piekle: — Weselej będzie — rzekł — jeżeli zejść się z wieloma — i wyjął nogę z miednicy. To też trzeciego dnia nagłą śmiercią umarł. Około



tego czasu ukazał się w Syrii Chrystus-Samozwaniec. — Anno 1039 panował cesarz Henryk III. W tym czasie znaleziono w Rzymie ciało olbrzyma nieczepsute, ale ze śladem rany długiej na  $4\frac{1}{2}$  stopy. Przy nim płonąca lampę, którą zgaszono dopiero, czyniąc w niej otwór. Był to Pallas, syn Ewandra, zabity od Turnusa.

Jacobus de Voragine, arcybiskup Genui (um. 1298), autor zbioru p. t. «Legenda aurea» (182 rozdziały). We wstępie rodzaj historjografji: ludzkość przebyła trzy epoki: odstępstwa, odrodzenia, pojednania, obecnie przebywa okres pielgrzymstwa. I Od Adama do Mojżesza, II do narodzenia Chrystusa, III do śmierci Chrystusa, IV po dzień dzisiejszy. I okres wyobrażony podziałem kalendarzowym od Septuaginty do Wielkiej Nocy, II od Adwentu do Bożego Narodzenia, III od W. Nocy do Zielonych Świąt, IV od oktawy Zielonych Świąt do Adwentu. W Piśmie św. odpowiada im: I Genesis, II Ks. Izajasza, III Dzieje apostołskie, IV Księgi królów i Machabeuszów. Te śmiałe i swobodne loty ponad dziejami świadczą o żywej tradycji podziałów Joachima de Floris, trwającej zresztą aż do Vicony i mistyków romantyzmu.

Według kalendarza zatem systematycznie ułożono żywoty świętych, legendy. Rezygnujemy z przedstawienia cudów, zawartych w książce, u nas aż nadto znanej.

Cuda Matki Boskiej. Odrębną kategorię cudów, tak obfitą, że obejmowała osobne zbiory rękopiśmienne, stanowią cuda, przywiązane do osoby Bogurodzicy. Jakkolwiek spotyka się je, począwszy od VI w., są przeważnie późnem zjawiskiem twórczości religijnej: wyrastają w Anglii od XI w. i we Francji od XII w. rozpleniają się równolegle do kultu marjańskiego. W obliczu surowego Boga-karciciela, pod grozą czujnych zasadzek szatana człowiek chroni się pod płaszcz Orędowniczki wyrozumiałej i litosnej; stroi Ją w ten delikatny wdzięk kobiecy, jakim kultura rycerska darzyła w tym czasie «damę» — feudalną panią serc kornie poddanych; buduje dla Niej tron u szczytu glorii niebieskiej, skąd ona zstępuje ratować tych, co nawet śród grzechu nie zapomnieli Jej imienia. Śród niebian najbardziej ludzka, najbliższa niewieście ziemskiej radościami i cierpieniami macierzyństwa, jest też traktowana z czułą poufałością, jaką dziecko ma dla rodzicielki; wyobrażnia wysiła się w wynajdywaniu sytuacji paradoksalnych, nieraz naiwnych lub brzydkich aż do groteski, w którychby ów charakter opiekunki jak najświetlej się objawił.

Zbiory są bądź lokalne, bądź powszechnie, z powieściami tak popularnemi, że się je odnajduje we wszystkich literaturach Zachodu. Inwentaryzację jednych i drugich przeprowadził prof. Mussafia. Śmierć przeszkodziła mu w dopełnieniu i dokonaniu dzieła.

Do pierwszej kategorii należą zbiory z początku XII w. kościołów i klasztorów w Konstancji, Laon, Soissons, Chartres; do drugiej zbiory, rozsypane po bibliotekach bądź jako «cuda», bądź jako anegdoty i przykłady budujące u różnych autorów. Ostatnim może zbiornikiem jest «Złota legenda». Oto spora garść najbardziej znamienitych: dadzą one wyobrażenie o całym gatunku. — Chłopiec żydowski spożył Hostję w kościele z innymi chłopcami; rodzice wrzucają go do pieca — nie płonie, a po wyjściu opowiada, że «pani z ołtarza» osłoniła go płaszczem. — Petrus Venerabilis z Cluny († 1156) w książce «De Miraculis» podaje: Chłop z Owernji z namowy czarnoksiężnika zatrzymuje Hostję w ustach i wypłukuje ją do ula, co jest dzielnym środkiem pszczelarskim. Hostja upada na ziemię, pszczoły podnoszą ją nabożnie i umieszczają w środku. Chłop znajduje

tam potem postać małego Jezusa. W innym przypadku pszczoły budują dla Hostji kaplicę.

Osobne zbiory, poświęcone wyłącznie cudom M. Boskiej, zawierają nieraz do 100 opowiadań. Zbiór, powstały we Francji, ale znany pod nazwiskiem Pothona z Priefling (koło Ratysbony), odznacza się niezwykłością pomysłów: Kupiec chrześcijanin zaciąga u żyda pożyczkę; za świadka biorą w kościele P. Marję z dzieciątkiem Jezus. W terminie spłaty kupiec znajduje się daleko; chcąc być rzetelnym, rzuca skrzynię z pieniędzmi w morze; skrzynia dopływa do Konstantynopola i dostaje się w ręce wierzyciela. Kiedy ten zapiera się odbioru należytości, dzieciątko Jezus daje świadectwo prawdzie.

Z rękopisu klasztoru Admont w Styrii wydawca cytuje cud, będący niemniej jak parafrazą romansu Hero i Leandra. Rękopis paryski 12.593 (dawniej St. Germain) należy do większych zbiorów, warto z nich zacytować 2 cuda: w pierwszym poznajemy temat często powtarzany, po raz ostatni w noweli Merimée'go: «Venus d'Ille». Młody narzeczony gra w piłkę, piścionek zaręczynowy mu przeszkadza. Bojąc się go uszkodzić, wstępuje do kościoła, by go tam złożyć. Zachwycony posążkiem M. Boskiej, kładzie Jej piścionek na palec, ona ściska go za rękę. Mimo to zawiera ślub. W nocy między nim a panną młodą staje M. Boska i wyciąga rękę z piścionkiem. Młodzieniec porzuca żonę i wstępuje do klasztoru. W drugim obraz M. Boskiej wraca ustawicznie w miejsce, skąd został zabrany.

Równie w dziełach poszczególnych autorów przygodnie notowane są różne cuda M. Boskiej. W «Speculum historiale» Wincentego z Beauvais († 1261) czytamy: Malarz wyobraził diabła w potwornej, a M. Boską, w przepięknej postaci. Czart strącił go z rusztowania — M. Boska ocaliła mu życie. — Zubożały rycerz zaprzedał się diabłu, gdy przyszło do składania przysięgi, gotów był zaprzecić się Chrystusa, ale nie M. Boskiej, która też przebaczyła mu; nadto otrzymał córkę bogatego magnata za żonę. W «Scala caeli» Jana z Gobbio (poł. XIV w.) rozbójnik, prowadzony na stracenie, modli się przed obrazem M. Boskiej. Ona ściąga rękę, przytrzymuje skazańca i nie puszcza, aż mu przebaczą.

Caesarius z Heisterbach z zakonu cystersów (um. ok. 1240) w książce «Dialogus miraculorum» opisał około 700 cudów w 12 oddziałach (distinctiones) z tytułami: o nawróceniu, skrusze, spowiedzi, pokusach, demonach, o nocie prostoty, o błogosławionej Pannie Marji, o widzeniach, o Ciele i Krwi Pańskiej, o cudach, o konających, o karze i chwale zmarłych. Obok budujących, są tam powiastki wcale niepoważne.

Większość nosi cechę wielkiej oryginalności, tak, jakby były tworzone na świeżo, w czym też spoczywa ich największy interes. Zwłaszcza cudowność i demoniczność są dla autora czemś tak prostym i codziennym, że składa się z nich jakby naturalny i konieczny element życia. Jedne trywjalne i brzydkie, inne pełne wspaniałej grozy — są doskonałym okazem średniowiecznej groteski: Nowiejusz w szale wymawiał imiona kobiet, z którymi grzeszył za życia świeckiego. Naprawdę przykładano mu na głowę surowe mięso cielęce — nie pomogło!

Ksiądz rozwiązywał zgrzeszył, chodząc odprawiać mszę ze wsi do wsi w noc Bożego Narodzenia. Gołąb zleciał na ołtarz, wypił wino i porwał Hostję. — Lichwiarz powierzył pieniądze klasztorowi do przechowania. Po pewnym czasie skarbnik, ku wielkiemu przerażeniu, nie znalazł ani depozytu, ani mienia klasztorowego; pieniądze skąpcza pożarły pieniądze klasztoru. — Djabł kusił pannę wszelkimi spo-

sobami; w domu wyprawiał psoty, odmawiał nawet pacierz, ale nie mówił nigdy «Credo in Deum», tylko «Credo Deum» albo «Credo Deo». (Sabała mawiał: w Pana Boga wierz, ale mu nie wierz). — Gdy Goci wędrowali z Azji do Europy, porzucili brzydkie żony, aby nie psuć sobie rasy. Żony odepchnięte napotkały demonów, ci splodzili z nimi cały szczepek, fortissimam gentem Hunnorum. — Głosy kleryków, pysznie śpiewających, djabeł do worka zbierał. — Naiwna mniszka uwierzyła, że koza to jest kobieta, której na starość wyrosły rogi i broda; — a umarła w asystencji aniołów.

Rozdział o demonach obfituje w przykłady, bo djabeł średniowieczny wszędzie i zawsze towarzyszy człowiekowi — istne zwierzę domowe.

Rycerz Henryk nie wierzył w djabła. Obaczył go jednak z pomocą sztuki czarnoksiężskiej, zakreśliwszy koło. Nie wolno było poza nie się wychylać, bo djabluby go porwali. — Opat Herman widział go w różnej postaci: kwadratowego chłopca z ogonem cielęcym, z twarzą kobiecą, jako mnicha ospałego, pijacynę i krnąbrnego, w postaci smoka, w postaci żelaza rozpalonego, albo błyszczącego oka wielkości pięści, w postaci murzyna. — Trzema wyrazami kanonu może być związany nieprzyjaciel: per ipsum et cum ipso et in ipso (symbol Trójcy św.). — Przesuwa się szereg heretyków, malowanych najczarniejszymi barwami: Arnoldus w Kolonji, Valdes z Metzu, albigenowie, heretycy spaleni w Paryżu i Troyes; heretycy z Werony, rzekomo wyprawiający pociemku orgje lubieżne; heretyk, nazywający djabła księciem i stwórcą świata na podstawie św. Jana: lam iudicium mundi venit. — Djabeł jest usłużny i w gruncie poczciwy. Żona rycerzowi zachorowała — djabeł poradził wysmarować ją lwim mlekiem (!), sam po nie poszedł, i za godzinę przyniósł. Istotnie pomogło. Wreszcie wyznał, że jest demonem. «Wielką», mówił, «jest dla mnie pociechą bawić między synami człowieczymi». — Bardzo zawzięty na czystość panięńską, straszy w różny sposób i wabi do życia świeckiego. Siostra Elżbieta djabła, stojącego nad łóżkiem, wybiła po twarzy; skarżył się: «Siostrę twoją, kantorke, bardziej męczę, a przecie nie bije!» Bogate źródło dla psychopaty; wszystkie zjawiska nerwowości, epilepsja, lunatyzm, halucynacja, letarg — tłumaczone złośliwym wpływem szatana. Bogactwo nieprzebrane.

Obok powieści znanych skądinąd, popularnych, bardzo wiele własnej redakcji. — Mniszka, skuszona od kleryka, chciała nocą ujść z klasztoru. U każdych drzwi Chrystus z rozkrzyżowanymi rękoma zagradzał jej drogę; poczęła w przeobrażeniu modlić się. M. Boska dała jej policzek — tedy pokusa ją odbiegła. — O widzeniach: Żołnierzowi krucyfiks skinął głową za to, że puścił wolno nieprzyjaciela. — Pewien mnich widział, jak autentyczne relikwie pod opieką św. Michała wędrowały powietrzem z Gudingsberg do Stromberg. — Skóra niedźwiedzia, kupiona przed ołtarz św. Andrzeja, uśmierza burzę morską. — Mnich, odnosząc głowy dwu dziewic zaginionych i odnalezionych (z liczby 11.000), winem obmywał i całował. W nocy objawiła mu się jedna, oddając pocałunek. — Nabożną kobietę — gdy jej ksiądz odmówił, sam Chrystus komunikował. — Chrzest uzdrawiał w chorobie. — Pies, żartem od szkołarzy ochrzczony «W imię Ojca etc.», doznał wściekizny, nie mogąc znieść mocy tych imion. Widmo kobiety bladej w białym ubiorze poglądało na chłopców z za płotu i na dom. Wszyscy wymarli. — W kleryku djabeł zamiast duszy mieszkał — temat dantejski. — Piękna nastrojem jest wizja Sądu Ostatecznego: W Claravalle kapłan, im. Wilhelm, wśród modlitwy został porwany do nieba. Obaczył Chrystusa na tronie, obok anioła z tubą, do którego

Chrystus jasnym głosem rzekł: Zatrąb! Gdy to się stało, tak silny był głos onej trąby, że świat cały, jak liść na drzewie, zadrżał. Rzekł znów: Zatrąb jeszcze raz! Tedy Matka B., wiedząc, że po wtórem zatrąbieniu świat zginie, przypadła do nóg Chrystusa, prosząc o łaskę. Chrystus przekładał, że świat się popsuł, nawet duchowieństwo upadło. Prosiła znów: «Przebacz, luby Synu — przebac; jeżeli nie gwoli nich, to gwoli przyjaciół moich zakonu cystersów, aby mieli czas się przygotować!» — Kończy książkę rozdział o Jerozolimie niebieskiej i chwale świętych.

Odkryte gdzie indziej fragmenty «Dialogów» podają jeszcze wiele cudów przesadnych dziwnością a często brzydota.

Wiek 12 i 13 są okresem wzmożonej działalności encyklopedystów, ogarniającej coraz to szersze dziedziny zjawisk, badanych coraz krytyczniej i samodzielniej. Wymienić należy z 12 wieku: «Imago mundi» — Honorjusza z Autun (o stworzeniu świata według Biblii, o 4 żywiołach, o podziale czasu i t. d.), «Otia imperialia» Gerwazego z Tilbury († 1214) — stworzenie świata, szczegóły geografji i topografji, liczne anegdoty, które się rozeszły po różnych kompilacjach; Aleksandra Neckama († 1217) «De naturis rerum», mieszanina wiadomości przyrodniczych, bajek, zironizowanych facecj i t. d.

Nakoniec zaś olbrzymie dzieło Wincentego z Beauvais (Bellocensis) — połowa 13 w., największa, bezprzykładna, niedorównana kompilacja wszechwiedzy, podzielona na: speculum naturale, historiale, doctrinale.

Albert Wielki (doctor universalis), dominikanin (1193—1280); syn hr. Bolstadt, studjował w Padwie, przyjął święcenia w Kolonji, skąd wysłany do Paryża, pracował nad swem dziełem encyklopedycznym. Kapituła generalna zakonu dominikanów ustanowiła 4 studja generalne, między niemi w Kolonji, gdzie Albert został pierwszym regentem. Umarł jako biskup Ratysbony. Głowa potężna, zdolna ogarnąć i pomieścić wszystką wiedzę starą i nową: — tego Albert dokonał. Ale stworzyć z niej system zamknięty o jednym rdzeniu pacierzowym — to przekraczało wówczas siły jednego człowieka. Bo przedtem musiało się przetrawić starożytnych, a uczony zapaleniec dopiero ich odkrywał, wygrzebywał z rękopisów; musiało się zbadać, o ile ich nauka nie zagrażała dogmatom, a to było nieraz badanie drażliwe; trzeba było nakoniec godzić dwa światy, blaskiem tamtych rozjaśniać własne pochodnie. Pochłaniał zatem Albert i asymilował wiedzę grecką, arabską, łacińską; z fragmentów, cytatał, aluzji starych Ojców Kościoła składał sobie całokształt nauki Arystotelesowej, skąd obok metafizyki i etyki czerpał także większość swojej wiedzy o przyrodzie. Tak złożyła się «Summa teologiczna»; traktat «De intellectu et intellegibili», «Summa de creaturis» w 5 częściach i 154 «kwestjach» — o stworzeniu, o aniołach, człowieku, jego władzach fizycznych i duchowych. W ślad Arystotelesowego dzieła przyrodniczego «De animalibus» i «De vegetalibus», z podziałem wedle cech fizycznych oraz rozkładem geograficznym fauny i flory; traktat fizjologiczny «De nutrimento» (o odżywianiu); psychologiczny — jeden z najważniejszych: «De natura animae» z polemiką zwróconą przeciw Averroesowi; traktaty fizyczne, meteorologiczne, dzieła przeciw nekromancji i astrologji, obok wyłącznie teologicznych. Sposób jego wykładu jest scholastyczny, rozwinięty z Abelarda a sam służący znów Tomaszowi z Akwinu: kwestja, podział tezy, wątpliwości, rozwiązanie. W filozofji przyjmuje universalia in re, to znaczy jest realistą umiarkowanym wślad za Arystotelesem. Filozofja w definicji Alberta jest sumą wszelkiej wiedzy, zdobywanej swobodną pracą ducha; pierwszą jej częścią

jest logika, wiodąca od znanego do nieznanego drogą dialektyki. Z tą metodą poznania wiąże się pogląd na stosunek wiedzy do wiary.

Albert, mimo że ogłosił wyższość teologii nad filozofją, uznawał przecież, że rozum może się wznieść sam przez się do poznania prawdy, z wyjątkiem tajemnic Wcielenia, Odkupienia, Trójcy św., poznawalnych przez Objawienie. W psychologii należy do arystotelików; uważa duszę za formę (siłę formującą) ciała; za substancję odrębną i niezależną od organów, zdolną oddzielać się od nich i poruszać swobodnie, co — jak powiada — «sprawdził osobiście w operacjach magicznych», — mowa tu zapewne o zjawiskach somnambulizmu lub hipnotyzmu. Częściami składowymi duszy są: siła wegetatywna i sensorywna, zdolność ruchu i pojmowania; zmysły są władzami organicznymi, opatrzone zdolnościami niższego rzędu, jak: rozsądek, wyobraźnia, instynkt; zajmują one odrębne komórki mózgowe.



Św. Tomasz z Akwinu.

Tomasz z Akwinu, dominikanin, wychowany w Monte Cassino (1225—1274), ur. w Roccafica pod Neapolem z hrabiów akwinackich, umarł w Fossanuova w klasztorze cystersów. Wysłany do Kolonji do Alberta Wielkiego z nauczycielem, wyjechał do Paryża 1244 r. Kształcił się w Sorbonie; pozyskał licencjat w samą chwilę walki z zakonami żebraczymi. Po latach założył w Paryżu studium generale na wzór kolońskiego. 1274 wybierał się na sobór lionski, w drodze zaniemógł i umarł. Posiadał nadzwyczajną pamięć i zdolność ładu, czyto w dowodzeniu czy w układaniu monumentalnych systemów. Kanonizowany w 1323. Pisma Tomasza nie tak różnorodne, jak Albertowe, ale skupione z wielką świadomością celu. Z pośrodku olbrzymiej twórczości wznoszą się dwa wspaniałe gmachy: «Summa philosophiae» i «Summa theologiae» — ostateczna formuła nauki katolickiej. Taki człowiek, przybywający po Albercie «wielkim», to nowy przykład, jakie niezgłębione pokłady energii duchowej posiadały owe wzgardzone wieki średnie! Nie był organizatorem ani mężem stanu na wzór Bernarda z Clairvaux lub Alberta; był umyślnie siedzącym w celi u pulpitu, szeregującym pracowicie kwestje, argumenty, wyniki rozmyślań badawczych. Tomizm, jako wyraz nauki oficjalnej Kościoła, przechodził różne koleje wziętości; dziś po szczególnych wskazaniach papieża Leona XIII ustalił mocno swą powagę.

W filozofji Tomasz jest arystotelikiem, ale wtopiwszy metafizykę Stagiryty w doktrynę chrześcijańską, sprawił, że zbytnią stała się powaga tamtego. «Thomam aufer, mutus fiat Aristoteles» (Podaj Tomasza — niech zmilknie Arystoteles) powiadał Pico della Mirandola.

Niemniej jednak wraz z dziedzictwem Augustyna przejął pewne elementy nauki platońskiej w takim kształcie, jak ją rozwinął mistycyzm, odtąd też z mistycyzmu pierzchło widmo herezji, jakie stamtąd zawsze straszło. Naczelnym zagadnieniem scholastycyzmu, zarówno filozoficznym jak teologicznym, był problem poznania; tam stosunek umysłu do rzeczy poznawalnych w materji — tu

stosunek do najwyższego przedmiotu i celu poznania duchowego, jakim jest Bóg. Pierwsza sprawa streszcza się w pytaniu, jakim sposobem rzecz zawiera w sobie ideę i jakim sposobem dusza pojęcie idei sobie tworzy. Albert i Tomasz ogłosił zależność poznawalnego od spostrzeżeń zmysłowych; umieścili ideę w rzeczy. Rozum jest potencjonalnością; dobywa pojęcia ogólne (idee) z pomocą zmysłów ze świata materji; w materji zawierają się owe pojęcia zrazu potencjonalnie. Dopiero intelekt czynny, owa uduchowiona energja rozumu chwytą obraz podawany przez zmysły i wytwarza o nim pojęcie ogólne. W ten sposób idea, drze miąca w obrazie zmysłowym, a razem z nią zdolność myślenia, zostają obudzone do aktywności — do bytu.

Gdy filozofja zajmowała się poznaniem świata materji, teologja ma za zadanie ogarnięcie myślą istoty Boga. Rozum tutaj nie wystarcza, dopełnia go objawienie i wsparty łaską akt woli człowieczej, właśnie tak, jak przy misticznej intuicji; przeto w tym punkcie doktryny Tomaszowej rozum i uczucie, wtopione w siebie wzajem, tworzą potężny grot, godzący w sedno tajemnic Bożych, owych najprzepastniejszych, jak Trójca św., Wcielenie, Odkupienie.

Etyka określa się celem bytu człowieczego na ziemi i poza grobem. Polityka streszcza się w poglądzie, że państwo jest koniecznością, że rząd jest ugruntowany na powadze, że władza cywilna winna uznawać powagę wyższą i dominującą we władzy duchownej, władza cesarska ulegać papieskiej. Namiętne o to po dziś dzień toczą się spory.

«Summa teologiczna» składa się z 3 części: I Bóg, Jedność, Istota, Trójca, stworzenie aniołów, świata materji, człowieka; rząd świata, Opatrzność. Naogół ruch Boga w kierunku stworzenia. II *Prima secundae*: akt moralny, uczucia, nawyk obyczajowy, grzech; prawo naturalne i objawione, łaska, usprawiedliwienie. *Secunda secundae*: Cnoty teologiczne, kardynalne; życie aktywne i kontemplatywne, stany — obowiązki. III *Chrystologja*. *Eschatologja* — czyli o rzeczach ostatecznych. W zakończeniu wykład wiecznej szczęśliwości w oglądaniu i pojęciu Boga; Bóg tedy staje się formą poglądującego, odczłowieczonego intelektu t. j. objektem i subjektem oglądania, jakby w XIX wieku powiedział idealista transcendentalny.

Metoda jest wydoskonalona na wzorach Alberta, Aleksandra z Hales, Anzelma z Canterbury. Oto schemat skrócony rozdziału o «Wolnej woli» (pars I, qu. 83). «Nakoniec zagadnienie wolnej woli, a co do tego — 4 pytania: 1) Czy człowiek ma wolną wolę. 2) Czem jest wolna wola: potencjalnością, lub aktem, lub właściwością urodzoną. 3) Jeżeli jest potencjalnością: Czy jest pożądliva (appetitiva) czy poznawcza: (cognitiva). 4. Jeżeli jest appetitiva, czy jest tem samem, co wola, czy też czem innem. Rozdz. I. Czy człowiek ma wolną wolę? 1. Widzi się, że nie ma wolnej woli, bo nie może, czego chce. Tu cytat z listu św. Pawła do Rzymian 7, 19. «Bo nie czynią dobrego, które chcą, ale czynią to złe, którego nie chcą». Zatem człowiek nie ma wolnej woli. 2. Nadto, kto ma wolną wolę, ten nie może chcieć lub nie chcieć, czynić lub nie czynić. Jak w liście do Rzymian 9, 16: «A przetoż nie zależy na chcącym ani bieżącym, ale na Bogu się zmiłującym. Zatem człowiek nie ma wolnej woli. Wreszcie przytacza zdania Arystotelesowej «Metafizyki» i «Etyki», wiodące do tego samego wniosku. Następnie jednak w przeciwstawieniu cytuje Ekklezjastę 15, 14 «Bóg od początku stworzył człowieka i ostawił go w ręce rady jego» i rozstrzyga, dodawszy jeszcze dowody

przyrodnicze, na korzyść swojej tezy t. j., że człowiek posiada wolną wolę. Taż sama metoda dowodzenia przyłożona do rozdziału II i następných.

Zachwyca Tomasz z Akwinu nawet nieeteologa całością jednolitą, spokojem majestatu. Mogły po «Summie» przejść prądy ducha odmienne, zgoła burzące — człowiek wierzący lub pragnący wierzyć znajdzie w niej spokojną ostoję, skąd go żadna nie wytrąci burza; bo na każdą wątpliwość znajdzie tam ratunek, bo na każdy pewnik swej wiary znajdzie tam utwierdzenie.

Na skłonie scholastyizmu zjawia się dziwo uczoneści, kwintesencja metody dialektycznej, umysł niespokojny, popędliwy, egzaltowany, zaboreczy — Don Ramon Lull, *Raimundus Lullus*, *doctor illuminatus*, Katalończyk (ur. ok. 1235, um. 1315 r.), poeta, moralista, filozof, teolog, mistrz nauk encyklopedycznych, działacz polityczny i misjonarz, męczennik. Człowiek światowy, nagle rażony gromem łaski — zjawisko w wiekach średnich nader częste — zwrócił się do życia religijnego. Porzucił rodzinę, osiadł w pustelni, skąd raz po raz wylatywał w świat i dokąd raz po raz powracał.

Trzy miał pragnienia i cele: chciwość wszechwiedzy, walkę z islamem; jako środek tej walki, zakładanie szkół języków wschodnich oraz szkół misyjnych. Czterykroć jeździ do Paryża, uczy się tam i wyklada z katedry; w Rzymie wyprasza poparcie swym planom misyjnym; w Afryce wyzywa uczonych saraceńskich na dysputy; więziony, wypędzany, wyrzucany burzą na obce wybrzeża, kończy wreszcie, ukamienowany od tłuszczy saraceńskiej. Przepiękny okaz rycerza z krwi Rolandowej, z ducha franciszkańskiego bojownika wiary.

Liczba pism jego jest niezmierna i Katalog Escorialu wylicza ich 410; nowsze krytyki uszczuplają do cyfry 313. Składają się na zupełną encyklopedję ówczesnej wiedzy. Podejrzanej autentyczności dzieła z alchemji i magji naturalnej. Z czasów paryskich pochodzi książka w języku katalońskim p. t. «*Felix de las maravellas*» (Feliks o cudach świata); przedstawia ciekawy okaz pedagogji doświadczalnej.

Ojciec Feliksa — jak przyszły Jan Jakób — prowadzi syna ku samorzutnemu poznaniu Boga i morału, pokazując mu cuda i dziwy świata, podsuwając dowody Opatrzności w przykładach, przypowieściach, anegdotach na sposób wschodni.

Na karcie tytułowej wydania mogunckiego z 1721 r. znajduje się drzeworyt, iakby znak obrazowy metody luljańskiej, działającej per analogiam — drogą wielokrotnego wykładu: dosłownego, moralnego, mistycznego. Z jednej strony promień słońca przechodzi przez soczewkę i rozpala się w ognisku; z drugiej strony promień, idący od gołąbki, strzela w serce Marji i w niej odbity wydaje leżące na ziemi dzieciątko Jezus. Tak objaśniona jest — lecz rozumie się nie wyjaśniona — tajemnica Weielenia. Bo Lull, nieoparty jeszcze na badaniu doświadczalnym, nie umie w tłumaczeniu jakichkolwiek zjawisk wyjść poza t. zw. sylogizm tautologiczny; zdaje mu się, jak zresztą wszystkim scholastykom, że pochwyć podobieństwo lub równorzędność dwu aktów: przyrodzonego i nadprzyrodzonego, znaczy odkryć istotę zjawiska, zawartego w ostatnim. Na tym błędzie — jak obaczymy — jest zbudowany cały system; jemu samemu wydaje się tak olśniewający, że każe wierzyć, jakoby dany mu był od Boga.

Według Arystotelesa sztuka winna naśladować naturę. Zatem wedle jej prawd jest ułożona wszelka sztuka pojmowania i celowego działania. W niej objawia ludziom trzy tajemnice. Są one treścią głównego dzieła Lulla: «Sztuka powszechna

lub sposób zupełny znajdowania prawdy» (Ars inveniendi veritatem). I. Tajemnica drzewa: z Jedności i Trójcy najwyższej pochodzą w rozgałęzieniach wszystkie jedności i trójce niższego rzędu. II. Tajemnica figur: różnobarwne wycinki przedstawiają wzajemną zależność władz duchowych, cnót, występków, żywiołów i bytów. III. Tajemnica tablic zawiera kombinacje bardzo bogate, bo liczą się na seciny; określają one czysto mechanicznie istotę pojęć oraz ich wzajemne zależności. Więc: potestas — amor; potestas — iustitia; virtus — humilitas etc. Oryginalność ich leży w nieoczekiwanych zestawieniach, skąd przed zdumionym czytelnikiem sztuczną dialektyką dobywa się rzekomej prawdy.

Do apokryfów mają należeć traktaty o alchemii z tezami, jak np.: Że rodzaj jest bytem realnym; że istnieje piąta esencja t. j. duch żywiołów, duch świata, duch niebios, żywioł wspólny, Chaos, Hyle, powszechna władza ruchu. Że materja jest czwórką a forma jest trójką. Że żywioły niezłożone są zmieszane w swoich sferach; że metale ziemne powstają wedle natury planet; że jest możliwa przemiana jednego gatunku w drugi, a zatem jednego metalu w drugi; że jest możebne wytwarzanie metalów sztucznie; że złoto jest skazitelne (corruptibile); że sztuką można przemienić srebro na złoto etc.

W metodach scholastycznych przetarły się wszystkie dźwignie i kółka; rozum począł — jak dawniej — toczyć się w próżni, sylogizmy ani objawiły tajemnic wiary, ani wytłumaczyły istoty bytu i stworzenia. Następuje znowu zwrot: na miejsce Arystotelesa — nowoplatonizm, naprzeciw Tomasza — augustjanizm. Początek daje szkoła oksfordzka, postępując w tradycji, zaćmionej przez uniwersytet paryski i szkoły w Chartres; swoją potężną działalnością wprowadza na nowo kierunek augustjański, dodając do niego studia matematyczne i fizyczne. Głównym przedstawicielem szkoły oksfordzkiej jest Roger Bacon († 1294), twórca kierunku doświadczalnego, wyłożonego w dziełach: «Opus maius, minus, tertium».

Metoda doświadczalna, przystosowana do badania głębin duchowych człowieka, powiodła niektórych ku materjalizmowi, innych — rzecz zdumiewająca — nawróciła do psychologii mistyków.

Oto Petrarca na górze Ventoux (1336) z nieodstępniemi «Wyznaniami» Augustyna w ręku, otworzywszy książkę — trafia na ustęp o poznaniu samego siebie. Owo zagłębienie w głąb własnej duszy coraz to bardziej w nim się utrwala; błędną ambicję światową — miłość Laury, żądza sławy; w pismach coraz to częściej odbywa drogę, której był dokonał mistrz jego, również nawrócony życia podróżnik.

## ZAKOŃCZENIE

Styl epoki.

Literatura wieków średnich czepia się życia i służy mu; jedna stoi w służbie wiary, papieża, klasztoru; druga w służbie dynastji lub rodu, inna w służbie zakochanego rycerza lub damy, w służbie mieszczańskiego morału; inna tworzy się gwoli rozrywce gawiedzi. Lecz najmiłszą do śledzenia rzeczą jest patrzenie, jak od początku aż do końca życie i sztuka nieuchronnie wspólnym pulsują rytmem, tworząc jeden styl epoki.

Jeżeli zaś w tych szerokich rytmicznych frazach zechcemy rozróżnić zasadnicze dominanty, spostrzeżemy, że wieki średnie, to kolejnie i nieskończenie po-





Bazylika San Vitale — Rawenna.

wtarzające się falowanie dwu kierunków filozoficznych: Arystotelesa i Platona czy Plotyna.

Pierwsze wieki żyją i tworzą pod znakiem plotyńskim; w scholastyce przeważa Arystoteles; schodzą się i harmonizują u Tomasza i Dantego, aby znów z kolei rozum oddał prym uczuciu u mistyków, Petrarcki i ludzi Odrodzenia.

Nieświadomie — lecz koniecznie, dzięki prawu wzajemnej zgodności, styl literacki poszczególnych okresów układa się równorzędnie do reszty tworów kultury. Istnieje łączność linii ogólnych, rozkładu, wrażenia między bazyliką a hymnem ambrożyjskim. Ta równomierność szczegółów stroficznych (po 8 strof czterowersowych w każdym hymnie), ta ich rytmika zwięzła i krepą dymetru jambicznego, przypominają cztery szeregi niskich równomiernych kolumn starego kościoła św. Piotra w Rzymie; to wezwanie Chrystusa i Trójcy w zakończeniu hymnu «Deus creator omnium», to jakby obraz nicejskiego wyznania wiary na sklepieniu absydy. «Psychomachja» Prudencjusza snuje się jak płaskorzeźba na sarkofagach, ze szczupłą liczbą postaci w profilu, z których jednak każda ma wyznaczony odrębny charakter, akcesorja, gest znamieny. «Ślub Merkurego z Filologją» Marcjana Kapelli zapowiada na całe przyszłe tysiąclecie panowanie alegorji, a jest jakby pierwszym wzorem fresku Giotta: «Ślub św. Franciszka z Biedą». Centony wergiljańskie, owe poematy, składane misternie a pedantycznie z drobnych kawałków «Eneidy» lub «Eklog», to najprawdziwsza — najnieznośniejsza mozaika.

Styl epoki karolińskiej, sztywny w linjach, ale bogaty w masywne, kosztowne ozdoby, odbija się w poezji współczesnej takiego Walahfrida Strabona, przesadzającej krasomówstwo klasyczne nadmiarem kwiecistej retoryki. Styl romański XI wieku, mądrą, szerokolinijną, miarową konstrukcją odpowiada głęboko pomyślanym dogmatom teologicznym takiego Abelarda; styl gotycki systemem trójkowym, pędem mistycznym, groteską — harmonizuje się z pismami Joachima de Floris, św. Bonawentury lub Dantego.

## BIBLIOGRAFJA.

Ograniczamy się do dzieł informacyjnych i zbiorowych. Tam znajdzie czytelnik bibliografję szczegółową.

Gröber G.: Grundriss der romanischen Philologie t. 2, Strassburg 1902.

de Labriolle T.: Histoire de la littérature latine chrétienne. Paris 1920 (do Izydora w Sewilli).

Manitius Max: Geschichte der cat. Litteratur im Mittelalter (bis zum Ausbruch des Kampfes zwischen Kirche u. Staat), 2 vol. 1911—23.

Schanz Geschichte der römischen Litteratur bis zum Gesetzgebungswerk des Kaisers Justinian. 3 Aufl. 1907—13.

Kritischer Jahresbericht über die Fortschritte der röm. Philologie, München—Leipzig 1890 ss.

Dictionnaire de théologie catholique (ed. Vacant—Mangenot). Paris, 1903—28, t. 10 A—Me.

Gilson E.: La philosophie au m—âge, 2 vol. Paris, Payot 1922.

Harnack: Lehrbuch der Dogmengeschichte, 3 vol. 1894.

Picavet: Esquisse d'une histoire générale et comp. des philosophies médiévales. 1907.

Tocco: L'eresia nel m. evo. Firenze 1886.

Comparetti: Virgilio nel m. evo, 2 vol. Firenze 1890.

Graf A.: Roma nella memoria e nell' immaginazione del m. evo. Torino 1923.

— Miti leggende e superstizioni del m. evo. — Torino 1925.

Rohde E.: Der griechische Roman u. seine Vorläufer. 1900.

Acta Sanctorum (AA. SS.)... coll. I. Bollandus S. J... Antwerpja 1643—1910. t. 63.

Analecta hymnica m. aevi. G. M. Dreves ed. Leipzig 1889—1922, t. 55.

Monumenta Germaniae historica, ed. G. H. Pertz. Hannover 1826—89, t. 35.

Muratori L.: Rerum italicarum scriptores. Medjolan 1723, 27 vol.

Patrologiae cursus completus S. L. ed. P. Migne, vol. 221, 2 ed. Parisiis 1858—1864.

Morawski J.: Facetus — Prace Kom. Fil. Pozn. Tow. Przyj. Nauk. 1923.

— Les diz et proverbes des sages. Paris 1924.

Morawski K.: Zarys literatury rzymskiej. Kraków 1922.

Porębowicz E.: Nowe piękno wieków średnich. Lwów 1916.

— L'espagnolisme d'Aurélien Prudence. Lwów 1922.

Sinko T.: Romani grecki. Lwów 1905.

— De Apulei et Albinii doctrinae platonicae adumbratione. Rozpr. Ak. Um. filol. ser. II, 26 (41.).

Twardowski K.: O filozofji średniowiecznej. Lwów 1910.

Szkie niniejszy jest streszczeniem obszernego rękopisu. W pracy tej była mi niezmiernie pomocna p. Anna Czeżowska, asystentka sem. rom. Uniwersytetu J. K. we Lwowie.

E. P.

KSIEGA CZWARTA



# L I T E R A T U R A W Ł O S K A

## N A P I S A Ł M A U R Y C Y M A N N

---

### ROZDZIAŁ PIERWSZY

## LITERATURA ŚREDNIOWIECZNA

### WIEKI XIII i XIV

Początki twórczości w języku włoskim. Utwory moralne wierszem. Najstarsze poematy rycerskie. Liryka religijna. Początki poezji artystycznej. Dwór Fryderyka II na Sycylii. Poezja w Toskanji. Szkoła «nowego stylu», Guinizelli i Cavalcanti. Brunetto Latini. Początki prozy literackiej. Życie Dantego. *Vita nuova* i «Biesiada». Rozprawy o języku włoskim i o monarchji. «Boska komedja»: budowa świata zagrobowego i znaczenie alegoryczne podróży po nim. Subiektywizm poety i forma arcydzieła. Cino da Pistoia i Fr. da Barberino. Mussato i jego tragedia. Życie Petrarcki, jego poematy łacińskie oraz listy i rozprawy prozą. *Il Canzoniere*: poetyczne dzieje miłości i wartość ich literacka. Poemat alegoryczny *Trionfi*. Boccaccio, jego żywot i dzieła młodości. *Decamerone*: pomysł, treść i sztuka literacka. Nowelista Sacchetti. Kronikarze, uczeni i moralści.

**Z**ANIM powstała we Włoszech literatura w języku narodowym, pisarze włoscy posługiwali się łaciną. Łacina już w X-ym wieku była tam zarówno językiem kościelnym i naukowym, jak i literackim, czego dowodem jest m. in. «Panegyricus Berengarii Imperatoris», poemat koło r. 920 napisany. Łacinę znają księża, prawnicy, lekarze, nauczyciele, nawet zamożniejsi kupcy. Wspomnienia dawnej wielkości podtrzymują zamiłowanie do języka łacińskiego i do rzymskich poetów, w szczególności do Wergiljusza i Owidjusza. Jednakże w zakresie ściśle literackim pracowano wówczas we Francji więcej niż we Włoszech. We Francji też i w Anglii powstają najcenniejsze zabytki łacińskiej poezji metrycznej. Dopiero w końcu XII w. Arrigo da Settimello napisał poemat moralno-filozoficzny «De diversitate Fortunae et Philosophiae consolatione», uznany za wzór pięknego stylu i z tego powodu wprowadzony do szkół. W tym samym czasie poeta dworski Pietro di Ansolino opracował wierszem temat wojenny z niedawnej przeszłości, «De rebus siculis carmen».

Była to chwila, gdy i poezja w języku narodowym stawiała pierwsze kroki. Miała nawet niemalą trudność do zwalczania, bo przecież Włoch i łacinę uważał za swój język narodowy, a w sobie widział potomka starożytnych Rzymian. Za językiem pospolitym (volgare) czyli za żywą mową ludów Italji przemawiały zrazu względy popularności. Utwory przeznaczone dla kobiet, nieukształconych mieszczan i wieśniaków zaczęto pisać w narzeczach rodzimych. Narzecza, które

w różnych prowincjach Italji mówiono, były niegdyś łaciną pospolitą, ale przestały nią być wskutek naturalnych językowych przemian. Wprawdzie dopiero dokument z r. 960 przynosi nam całkowite zdanie w tym nowym języku, ale wątpić nie można, że oddawna mówiono już w Italji wieloma narzeczami, które różniły się bardzo od łaciny szkolnej i pospolitej z epoki cesarstwa rzymskiego. Sprawa jednego języka literackiego wypływa dopiero później, w drugiej połowie XIII wieku, to jest w chwili, gdy naprawdę zaczyna się literatura włoska.

Spóźniona była ta literatura w stosunku do francuskiej o jakie 200 lat, co tłumaczy się nie tylko rozpowszechnieniem łaciny wśród ludzi wykształconych, lecz także słabym zamiłowaniem ogółu do twórczości literackiej. Z chwilą gdy znaleźli się w mowie narodowej pisarze, posiadający wykształcenie literackie bądź łacińskie klasyczne, bądź obce (prowanckie lub francuskie), od razu zarysowały się różnice między żywą mową tłumów a językiem literackim. Zwykły to bieg rzeczy i naturalnym wyda nam się ten fakt, gdy zważymy, że mowa żywa służy celom praktycznym, a natomiast język literacki jest organem i narzędziem sztuki. Język włoski literacki, który powstał na podłożu narzecza tokańskiego, nigdy nie był identyczny z żywą mową ludu tokańskiego, lecz utworzył się jako rezultat świadomego wysiłku pisarzy włoskich w ciągu XIII w.

Najstarsze rodzaje poezji w języku włoskim, liryka religijna, liryka miłosna i poezja dydaktyczna moralna, rozwijają się równocześnie w pierwszej połowie XIII w. Są jednak poważne dowody, że najdawniejszy zabytek poezji moralnej pochodzi jeszcze z końca XII w. Jest to tak zw. «Ritmo cassinese», wiersz treści moralnej w formie dysputy dwu osób na temat życia doczesnego i życia wiecznego. Cała pierwotna produkcja w języku włoskim ma cechę naśladowczą, stanowiąc tłumaczenie lub przeróbkę starszych utworów w języku łacińskim, francuskim i prowanckim. Pochodzenie ze średniowiecznej poezji łacińskiej zdradzają przede wszystkim wiersze moralne i pieśni religijne, jak np. prastara legenda o św. Aleksym. Poezja dydaktyczna i anegdotyczna rozwijała się głównie w Italji górnej, religijna zaś w środkowej.

Z Italji górnej, z miasta Kremony, pochodził notariusz Gherardo Patecchio, wierszopis moralista, po którym zostało «Splanamento de li proverbi di Salomone», czyli «Wykład przysłów Salomona». Pod tym tytułem znajdujemy zbiór nauk moralnych ku zbudowaniu osób, które po łacinie czytać nie mogą. Ułożone to jest wierszem rymowanym, żeby ułatwić uczenie się napamięć. Drugie jego dziełko, «Noie» (Przykrości), ma charakter satyryczny. Autor wymienia w wierszu wszystko, co go drażni: rzeczy poważne i błahe. Narzeka na ludzi zarozumiałych, chciwych władzy i bogactw, kłamców i oszustów. A potem narzeka na powszednie troski życia: brudne gospody, kwaśne wino, zimne zupy i chude ryby. Ten utwór Patecchia bardzo się podobał i wywołał kilka naśladowań, co stworzyło nieomal że osobny rodzaj literacki. Podobne narzekania satyryczne na świat i ludzi nazywano po łacinie «Liber taediorum».

Więcej dowcipu wykazał nieznany autor narzekań na kobiety. Dziełko to, wymieniane pod łacińskim tytułem «Proverbia quae dicuntur supra natura feminarum», pochodzi z pierwszej połowy XIII w. i składa się z 189 strof czterowierszowych, pisanych wierszem rymowanym. Wady i przywary niewieście były rozpowszechnionym tematem u moralistów i satyryków średniowiecza. To też utwór ten tkwi całkowicie w duchu swoich czasów, a wyróżnia się tylko dowci-

pem, satyryczną żyłką i pewną żywością wyobraźni. Poeta najczęściej zarzuca kobietom płochosć, podstęp i zdradę; dowodzi tego na przykładach. Zaczyna oczywiście od Ewy, a kończy na markizie z Monferrato, która swemu mężowi rogi przyprawiła. Anegdota ze świeżych czasów oraz przyrównania cech kobiecych do pewnych zwierząt należą do najzabawniejszych epizodów tej średniowiecznej satyry. Autor uczonym nie był, świat klasyczny znał bardzo powierzchownie, ale pisał z ożywieniem i darem spostrzegawczym.

Na wspomnienie zasługuje też mnich franciszkański, *Giacomino da Verona*, który żył w drugiej połowie XIII w. Zostały po nim dwa niewielkie poematy w strofach czterowersowych. Są to fantastyczne opisy nieba i piekła, «*De Jerusalem coelesti*» i «*De Babylonia civitate infernali*». Dla zbudowania ludu autor opisuje radości zbawionych i męki potępionych. Temat nienowy należy do tradycji średniowiecznej, a sztuka franciszkanina prosta jest i naiwna. Raj niebieski przedstawiony jest w postaci miasta otoczonego murami o dwunastu bramach. Pośrodku chórów anielskich zasiada stwórca nieba, w otoczeniu apostołów, patriarchów i męczenników. Hymny i pieśni radosne rozbrzmiewają w raju. Natomiast piekło jest grodem pogrążonym w podziemiach i mroku. Pełzają tam jadowite węże i ropuchy. Szatani męczą potępieńców biciem i ogniem. Jest to ta materjalna strona piekielnych męczarni, którą Dante powtórzy w opisie piekła. Zaczyna franciszkanin, przeraziwszy czytelnika obrazem mąk, wzywa go do skruchy i pokuty za grzechy. Nauki moralne rozsiane są tu dość obficie, chociaż znać, że autor miał uzdolnienia raczej opisowe i anegdotyczne. W jego opisach urojonych krain wyczuwa się zdrowy realizm, który patrzy na tamten świat z ziemskiego punktu widzenia.

Jako artysta, wyżej od wymienionych pisarzy stanął medjolańczyk *Bonvesin della Riva* (zm. 1313). Żył długo i pisał wiele, z zawodu był nauczycielem, ułożył łaciński podręcznik pedagogiczny «*Vita scholastica*», po włosku zaś pisywał wiersze treści dydaktycznej i moralnej, w których nawoływał do życia obyczajnego i religijnego. Pewne ambicje artystyczne wykazał, nadając rozprawkom moralnym formę sporu czyli dysputy, tak zw. «*contrasto*». Był to pomysł nienowy, przejęty z średniowiecznej poezji łacińskiej. Jednak Bonvesin umiał nadać tym dialogom nerw dramatyczny i ożywienie, jakie zapewne obserwował w rzeczywistych dysputach szkolnych i kościelnych. Z myślą o życiu praktycznym ułożył wierszem «*pięćdziesiąt przepisów zachowania się przy stole*». Opowiadał też wierszem legendy z życia świętych, przerabiając z prostotą na włoską mowę stare podania i legendy łacińskie, np. o św. Aleksym, o Marji Egipcjance i in. Niepoślednią wartość ma jego «*Libro delle tre scritture*», poemat ukończony przed r. 1274, a liczący przeszło 2000 wierszy. Z trzech jego części pierwsza mówi o życiu ludzkim i karach piekła, druga o męce Chrystusa Pana i odkupieniu, trzecia zaś o śmierci sprawiedliwego i radościach raju. Duch wzniosłej ascezy przenika te trzy księgi, zbudowane pomysłowo z troską o symetrię i harmonję części. Przez ten poemat Bonvesin staje w szeregu poprzedników Dantego.

Równocześnie z poematami treści moralno-religijnej pisano w górnej Italji poematy świeckie, opiewające czyny rycerskie. Jak pierwsze były po większej części przeróbkami łacińskich, tak znów te drugie stanowiły tłumaczenia i przeróbki z języka francuskiego. Były to sławne «*Chansons de geste*», przyniesione do Włoch przez wędrownych śpiewaków (żonglerów). Ponieważ lud prosty języka

francuskiego nie rozumiał, przeto tłumaczono je na język sztuczny, który był mieszaniną francuskiego z włoskim; nazywamy go narzeczem franko-weneckim. Dochowała się pokaźna liczba tych poematów rycerskich; dzielą się one na cykle, z których największy jest cykl Karola Wielkiego. Oprócz młodości Karola i jego przygód wojennych, poeci opiewali sławniejszych jego rycerzy, jak Rolanda (włos. Orlando) i Ogiera Duńczyka (Uggeri il Danese). Do tych poematów tłumaczonych wplatanio nieraz miejscowe włoskie podania. A wreszcie powstały we Włoszech, ale w języku francuskim, dwa poematy epickie oryginalne, opiewające zbrojne wejście Karola W. do Hiszpanji (Entrée d'Espagne) i zdobycie miasta Pampeluny (Prise de Pampelune). Już najstarsze opracowania włoskie poematów francuskich wykazują pewne cechy narodowe, które w pełni wystąpią u takich mistrzów epiki rycerskiej, jak Boiardo i Ariosto. Jedną z tych właściwości włoskich jest przerywanie głównej intrygi epizodami, w których opowiedziane są przygody romansowe paladynów Karola Wielkiego.

Liryka włoska nieuczona, przeznaczona dla ludzi prostych, nazywa się ludową, choć oczywiście nie chłopi ją pisali, lecz księża, klerycy albo zawodowi śpiewacy. Początki jej sięgają r. 1225 w przybliżeniu. Była religijna i świecka. Gdybyśmy mieli pewność, że piękna pieśń religijna «Cantico del sole» jest utworem św. Franciszka z Asyżu, musielibyśmy uznać ją za najstarszy zabytek liryki włoskiej. Ale nie wiemy, czy ułożone przez św. Franciszka «Laudes creaturarum» są identyczne ze znanym nam zabytkiem. Może on jest ich tłumaczeniem z łaciny, albo późniejszą przeróbką; nie posiada bowiem cech narzecza umbryjskiego, którym mówił święty z Asyżu. W każdym razie wiadomo, że zakon św. Franciszka pielegnował lirykę religijną w języku ludu prostego, przerabiając z łaciny, lub tworząc oryginalnie; Umbrja była główną siedzibą tej poezji.

Najgłośniejszym autorem hymnów pobożnych stał się brat zakonny Jacopone z miasta Todi (Jacopo dei Benedetti, 1230—1306), zamłodu prawnik, po śmierci żony świętobliwy pokutnik. Przez dziesięć lat zadawał sobie upokorzenia moralne i krzywdy cielesne; potem wstąpił do zakonu franciszkanów. Pisał pieśni na chwałę Bożą, zwane laudami. Przedstawiał w nich swój świętobliwy obłęd (santa pazzia), pogardzał wszelkimi uciechami życia, bogactwem, wiedzą, czcią i zdrowiem, a miłość ku Bogu wyrażał w zmysłowych obrazach i gwałtownych okrzykach. Był szczerzy i prosty aż do brutalności.

Laudami nazywano pieśni religijne, mające za temat epizody z Męki Pańskiej; później wprowadzono do nich także zdarzenia z życia świętych. Autorzy laud przeważnie są nieznani. Śpiewano je z pamięci, podobnie jak dzisiaj wieśniak analfabeta śpiewa pieśni pobożne. Dopiero później zaczęto je zapisywać. Laudy zazwyczaj składały się ze strof, które śpiewane były przez dwie części chóru naprzemian. Zdarzały się też laudy w formie dialogu, jak to bywało w niektórych epizodach Ewangelji; wówczas śpiewali je przodownicy chóru, zdolniejsi śpiewacy, którzy słowem i gestem, a czasem i ubiorem przedstawiali postaci ewangeliczne. Wykonawcami bywali członkowie bractwa, a urządzano takie recytacje i śpiewy chóralne w pewne uroczystości doroczne, dekorując odpowiednio brackie izby. Rozwijało się to równoległe z łacińskim dramatem liturgicznym, który długo jeszcze był rodzajem obrzędu, trzymał się kościoła i obawiał się języka ludowego. W laudach, które pierwotnie były pieśniami lirycznymi, a następnie stały się inscenizowanym dialogiem w kostjumach, z chórmi i muzyką, uczeni widzą



początek włoskiego teatru narodowego. Teatr ten będzie miał treść religijną, ale wchłonie wiele fantazji ludowej, aby wydać sławne w średniowieczu i w początkach Odrodzenia «świętobliwe widowiska» — «sacre rappresentazioni».

Liryka świecka o charakterze ludowym uboższa jest liczebnie od religijnej. Autorzy jej nie są znani. Opiewała miłość i wino, wykonawcami zaś byli albo zawodowi śpiewacy, albo wyćwiczone do tego chóry młodzieży. Najślawniejsza z pieśni ludowych «Rosa fresca» (między 1230 a 1250 r.) ułożona jest w formie dialogu; mężczyzna i kobieta śpiewają naprzemiennie poszczególne strofy. Treścią tej pieśni są zaloty mężczyzny, któremu udaje się zwalczyć skrupuły i opór kobiety. Dialog odznacza się ożywieniem, a choć wyrażenia wydają się zbyt rubaszne, jednak była to przecież piosenka dla ludzi pospolitych. Całość naiwna i szczerza ujmuje swą prostotą. W języku wiele jest cech południowych, skąd wniosek, że autor pochodził

z Sycylii lub południowej części półwyspu. Wśród pieśni miłosnych pochodzenia wyraźnie ludowego znajdują się utwory związane z uroczystym powitaniem wiosny. Z ich treści widać, że na wiosnę urządzano pod gołym niebem zabawy z tańcami (feste di maggio), podczas których śpiewano pieśni liryczne; zawodowy śpiewak lub uzdolniony amator śpiewał całą pieśń, a młodzież, przytupując do taktu, chórem powtarzała refren (wł. ritornello) czyli ostatni wiersz każdej strofy. Zabawy i obchody wiosenne były prastarym, jeszcze pogańskim obyczajem, utrzymującym się wśród ludu, i dlatego związane z nimi pieśni musiały istnieć na długo, zanim je ktoś zapisał.

Włoska poezja artystyczna zaczyna się w pierwszej połowie wieku XIII, jako poezja liryczna, a wyrasta z wzorów obcych, mianowicie prowanskich. Na południu Francji dwory książęce i rycerskie już w XI-ym w. były ogniskiem poezji, która dawała wyraz panującym tam wykwiśniętym obyczajom. W obyczajach tych obok poczucia honoru rycerskiego istniała cześć dla kobiety; poezja zaś wielbiła kobietę, oświadczając jej pokorne i wzniosłe uczucia, które oznacza się nazwą miłości dworskiej. Liryka prowanska dotykała wprawdzie spraw politycznych i społecznych, lecz głównym jej tematem była miłość dworska. Te wyznania czci, uwielbienia i wiernej służby rychło przybrały postać konwencjonalną, pod którą trudno było doszukać się szczerzego uczucia. Natomiast forma zewnętrzna pod



Jacopone z Todi.

piórem prawdziwych artystów doszła do wysokiego poziomu. Najświetniejsze czasy liryki prowankkiej przypadają na drugą połowę XII w. Poeci prowancy zwali się trubadurami, a ulubioną ich formą liryczną była kancona, utwór składający się z kilku strof o rozmaitym układzie wierszy i rymów. Pieśni trubadurów wygłaszano na zamkach i dworach z towarzyszeniem muzyki; czasem wygłaszali je sami poeci, a czasem zawodowi śpiewacy, zwani żonglerami (prowancki «joglar» z łac. ioculator — wesołek).

Uzdolnieni żonglerzy i ubodzy trubadurzy, szukając zarobku, przyszli do Włoch. Między Italią a Francją południową istniały wówczas stosunki handlowe i kulturalne. Panowie włoscy przyjęli chętnie obcych pieśniarzy. Za ich przykładem i Włosi zaczynają pisać podobne pieśni po prowanku, umyślnie ucząc się tego języka. Byli to przeważnie możni panowie z Genui, Bolonji, Wenecji i innych miast górnej Italji. Najślawniejszym z nich był Sordello. Żył na kilku dworach Italji północnej, aż po wielu przygodach rycerskich i sercowych osiadł w Prowancji (1235 r.). Wrócił do ojczyzny po trzydziestu latach i tu zmarł koło r. 1270. Pisał po prowanku na wzór trubadurów; był poetą miłości, a także satyrykiem, śmiało piętnującym życie ówczesnych książąt. Sordella wprowadzi Dante do «C z y ś c a», jako uosobienie szlachetnej miłości ojczyzny.

Ogniskiem poezji artystycznej stał się dwór Fryderyka II na Sycylii. Był to monarcha uczony, opiekun nauk i poezji najgorliwszy. W r. 1224 założył uniwersytet w Neapolu, a na dwór swój ściągał uczonych wszelkich narodowości. Trubadurzy, przybyli z Prowancji, doznali tu życzliwego przyjęcia; do biblioteki kupowano rękopisy, zawierające ich pieśni. Niebawem znaleźli się tu poeci naśladowcy, którzy już nie po prowanku, lecz w rodzimem narzeczu włoskiem zaczęli pisać poezje. Działo się to za cesarza Fryderyka II i jego następcy Manfreda w okresie 1330—1360. Powstaje wówczas na Sycylii najdawniejsza poezja włoska, pojęta jako trudne dzieło sztuki, dająca zadowolenie tylko artystyczne i przeznaczona dla wykształconych słuchaczy. Wymienia się kilkunastu poetów, ludzi różnych zawodów, którzy, mając wykształcenie literackie, pisali po włosku według modnych wzorów prowankkich. Sam Fryderyk II i dwaj jego synowie pisali nienajgorsze poezje, a prócz nich — notariusz cesarski Giacomo da Lentini, uczony sędzia i sekretarz Pier della Vigna, różni pracownicy kancelarji dworu, prawnicy, rycerze i święta. Tę grupę poetów, mających wspólne dążności i wzory, nazywamy szkołą sycylijską. Tematem ich poezji była miłość dworska, a więc pokorne uwielbienie damy, pozbawione cech indywidualnych; równie i dobór wyrazów nie miał cech osobistych, lecz ustalil się według wzorów prowankkich. Ograniczony zasób konwencjonalnych myśli wyrażał się zawsze w podobnych przenośniach i porównaniach. Zarazem i budowa utworów lirycznych została wiernie naśladowana. Poszczególne strofy kancony miały wciąż jeszcze nieustaloną liczbę wierszy (kilkanaście), a w granicach strofy poeta wysilał swą pomysłowość na rozmiar i układ wierszy i na wymyślność rymów. Były to sztuczki rymotwórcze, któremi już trubadurzy popisywali się. W tym samym czasie ukazują się w poezji włoskiej pierwsze sonety, czyli formy liryczne o ustalonym rozmiarze 14 wierszy. Za najdawniejszego pisarza sonetów uchodzi notariusz Giacomo da Lentini. W każdym razie był on autorem sonetów najplodniejszym, a i kancon napisał wiele, wyróżniał się zaś pomysłami, które zdają się pochodzić z życia i tchną szczerem uczuciem. Z poetów szkoły sycylij-

skiej kanclerz Giacomo najwięcej miał talentu.

W drugiej połowie XIII w. szkoła ta przenosi się do Toskanji. Poeci pochodzili przecież z różnych stron, na Sycylii przebywali do czasu upadku dworu, poczem rozjechali się po kraju. To też ich następcy, także ludzie różnych zawodów, ukazują się w Pizie, Florencji, Arezzo i innych miastach Toskanji między 1250 a 1280 r. Są to już inni ludzie, ale rodzaj poezji zostaje ten sam. Liryka prowancka wciąż jest wzorem, kancona formą panującą, choć i sonet dochodzi teraz do wielkiego rozpowszechnienia. Pod względem tematów następuje pewna przemiana, bo Toskanja XIII w., mająca ustrój demokratyczny, nie mogła sprzyjać poezji dworskiej z jej pokorną służbą w stosunku do dumnych kasztelanek. Rozumnijsi z pośród poetów toskańskich, pojmując niewłaściwość tego tematu, jeli się innych: moralnych, filozoficznych

a nawet politycznych na tle rzeczywistych stosunków. Dzięki temu odświeżyli zbanalizowaną formę kancony. Wprowadzenie elementu politycznego możnaby uważać za zdobycz poetów toskańskich, gdyby nie było wiadomo, że już trubadurzy nieraz poruszali sprawy polityczne, jak np. Bertrand de Born w drugiej połowie XII w.

Poeta, który najpełniej wyobraża toskańską postać szkoły sycylijskiej, był Guittone d'Arezzo (Guittone del Viva z miasta Arezzo, 1230—1294). Zaczął od wierszy miłosnych według manieri prowanckiej. Lecz odkąd wstąpił do zakonu rycerskiego Cavalieri di Santa Maria w Bolonji, dokonała się przemiana w tematach jego pieśni. Znienawidził miłość ziemską, a zaczął wysławiać jedyne źródło cnót, którym jest miłość Boga. Tematy do kancon i sonetów czerpał z religji i moralności, nawołując ludzi do cnoty, śpiewając na chwałę Marji Panny i świętych. Było to szczere i z głębokiej wiary płynące. Wprawdzie w tym nowym okresie poeta wydaje się bardziej oryginalnym, ale zato mniej był artystą, a więcej moralistą i kaznodzieją w wyszukanej formie lirycznej. Najlepsze są jego nieliczne utwory treści politycznej, pisane pod wrażeniem doniosłych wypadków, jak np. bitwy pod Montaperti (1260). Sam pomysł opiewania walk i waśni politycznych w wierszu włoskim był nowością. Guittone umiał zdobyć się na siłę w wyrazie nagany, oburzenia, gorzkiej ironji i przestrogi. Ale pisał ciężko i zawile, w zdaniach niezręcznie wzorowanych na składni łacińskiej. Produkcja poetycka Guittona z Arezzo wynosi 118 sonetów i 24 kancony.

Współcześnie z nim żył i pisał drugi głośny poeta z tej grupy, Guido Guinizelli (ur. koło 1240, zm. 1276) rodem z Bolonji, z rodziny znakomitej, prawnik i sędzia, potem emigrant polityczny, młodo zmarły na wygnaniu. Miał



Grobowiec Fryderyka II. Katedra w Palermo.

wykształcenie filozoficzne i klasyczne, ale w poezji szedł za modą prowancą i w Guittonie z Arezzo widział swego mistrza. Jednakże bezosobiste pojęcie miłości dworskiej nie odpowiadało wrażliwej duszy bolończyka. W sonetach, mających za przedmiot zawód miłosny, zdobywa się na śmiałe obrazy i dosadne tony, które go wyróżniają. W innych znów sonetach, łagodnych i delikatnych w tonie, znajdujemy mistyczne umiłowanie cnót chrześcijańskich. Wówczas i ukochana kobieta przybiera postać anioła w wyobraźni poety, a jego myśl wydobywa z doktryn scholastycznych nową teorię miłości. Wykład tej teorii znajdujemy w jego filozoficznej kanconie «Al cor gentil...» Uczucie miłości jest najściślej związane ze szlachetnością duszy, jedno bez drugiej istnieć nie może. Miłość dla kobiety wybranej prowadzi do poznania tajemnic Boskich i do umiłowania Boga. W doktrynie tej kobieta traci cechy ziemskie, staje się istotą anielską, pośredniczką między duszą szlachetną a Bogiem. Znajdujemy tu nie tylko uduchowanie uczucia miłości, ale przeistoczenie go w rodzaj wtajemniczenia i religijnej kontemplacji dzięki pośrednictwu kobiety-anioła.

Od poezji Guinizellego liczy się w literaturze włoskiej tak zwany nowy styl: «nuovo stile». Zwolennicy jego ukazują się we Florencji pod koniec XIII w. Była to grupa poetów, związanych przyjaźnią i wspólnością dążeń artystycznych. Należeli do niej Guido Cavalcanti, Dino Frescobaldi i innych kilku, lecz pierwsze miejsce wśród nich zajmuje Dante, który sam uznaje w Guinizellim swego poprzednika i mistrza. Na czemże polegała reforma poetycka i czym był w istocie włoski «stile nuovo?»

Szkoła sycylijska tkwiła w naśladowaniu form prowanczkich według gotowych przepisów i wzorów. Była to praca techniczna, pozbawiona szczerzego uczucia i samodzielnej myśli. Tymczasem nowa grupa poetów, mająca siedzibę we Florencji, śmiało postanowiła pisać tylko wówczas, gdy uczucie domagać się będzie wyrazu, albo gdy myśl własna i nowa zaświta w głowie. Przedewszystkiem więc była to reakcja przeciw poezji konwencjonalnej i bezmyślnej, a wyrafinowanej i sztucznej pod względem formy. Myśl poważna w połączeniu ze szlachetną formą stała się pierwszym postulatem poetów. Były to czasy wybuchających uczuć i zapalnych charakterów, czasy uniesień religijnych i zawziętych walk partyjnych. To też i w uczuciu miłości skala była ogromna, od mistycznego zachwyty do nieokielzanej żądzy. Przeważał jednak nastrój uduchowiony, marzenia i wzloty na skrzydłach miłości ku Bogu, który jest źródłem miłości. Wówczas kobieta ukochana staje się istotą czystą, wzniosłą i doskonałą. Samo spojrzenie jej albo uśmiech wystarcza, aby utrzymać człowieka w stanie rozmarzenia i nadziemskiej radości. W wyobraźni poety kobieta przeistacza się w postać dostojną i światobliwą, która więcej ma cech poetyckiej alegorii, niż istoty żywej. Dążenie nowej szkoły do pogłębienia myśli zawierało w sobie niebezpieczną pobudkę do tematów moralnych i filozoficznych. Rzeczywiście rozpoczęło się filozofowanie na temat miłości. Poeci analizowali subtelnie miłość i towarzyszące jej stany psychiczne; aby zaś nadać swym analizom wdzięk literacki, posługiwali się zwyczajem personifikacją. Sposób ten często zawodził, a poezja zniżala lot do abstrakcyjnych rozważań.

Świetnym wzorem tego rodzaju poezji jest kancona «Donna mi prega...», którą napisał Cavalcanti. Ma ona wszelkie cechy rozprawy scholastycznej w ośmiu punktach. Zapomocą definicji, podziałów i sylogizmów rozważa się tu istotę mi-

łości, jej pochodzenie, objawy, skutki i t. d. Wprawdzie kancona ta nie posiada zalet ściśle poetyckich, lecz cieszyła się wielkiem powodzeniem, bo traktowano ją jak rozprawę filozoficzną. Autor jej, Guido Cavalcanti (ur. około 1255, zm. 1300) był obywatelem Florencji; potomek zasłużonej rodziny szlacheckiej, człowiek dumny i drażliwy, dzielił czas między życie czynne a rozmyślenia filozoficzne. Wskutek działalności politycznej musiał w r. 1300 udać się na wygnanie i zmarł w tym samym roku. Dante w młodych latach był jego przyjacielem. Jako poeta, Cavalcanti słabszy jest w kanconach rozumowanych, silniejszy zaś w licznych sonetach i balladach erotycznych, w których opiewa uczucia rzeczywiste i ziemskie. Dla niego miłość jest namiętnością, która gnębi i pożera inne władze duszy, a nawet zagraża życiu. Poeta, znajdując pobudkę w przeżyciach prawdziwych, pięknie opisuje wdzięki swych dam (było ich kilka) i szczerze wyraża trawiącą go tęsknotę. Natomiast w utworach, gdzie ukazuje się dama promienna cnotami i do anioła podobna, gdzie występuje Amor i inne postaci symboliczne, rozpoznajemy mistykę i dialektykę «nowego stylu».

«Stile nuovo» utrwalił w poezji włoskiej panowanie dialektyki, analizy uczuć i zagadnień moralnych, przy szerokiem zastosowaniu personifikacji i alegorii. Były to wrota otwarte do poezji dydaktycznej i alegorycznej w duchu średniowiecza. Taka sama dążność wyraziła się we Francji, gdzie w XIII w. powstaje wielki poemat «Roman de la Rose», przedstawiający zapomocą alegorycznej akcji różne przypadki miłości i towarzyszących jej stanów psychicznych.

We Włoszech najciekawszym zabytkiem poezji alegoryczno-dydaktycznej był «Skarbczyk» — «Tesoretto». Autor jego, Brunetto Latini (ur. 1220, zm. 1294), urodzony we Florencji, tam stale mieszkał oprócz siedmiu lat, które spędził w Paryżu. Z zawodu notariusz, a także uczonej i dyplomata, zasłużył się podniesieniem kultury umysłowej wśród obywateli florenckich. Założył szkołę retoryki i poświęcił się popularyzacji wiedzy. Dante i kronikarz Villani wyrażają się o nim ze szczerem uznaniem. «Tesoretto» jest utworem niewielkim; liczy wprawdzie koło 3000 wierszy, ale to wiersze krótkie, siedmiozłogłowe. Zaczyna się jak zwykle od zmyślonego spotkania; podczas podróży (1260 r.) autor zabłądził w lesie i spotkał niewiastę olbrzymą; była to Natura. Ta postać uczy go teologii, astronomji, geografji, zoologji i botaniki. Przybywszy na równinę do grona książąt i mędrców, autor poznaje cesarżową Cnotę (la Virtù) z czterema córkami. Dalej wstępuje poeta do domu Sprawiedliwości (Giustizia), gdzie uosobienia różnych zalet moralnych uczą go prawego życia. W dalszej podróży spotyka na łące grono, któremu przewodniczy Uciecha (il Piacere w postaci młodzieńca). Sam poeta stałby się jeńcem Amora, gdyby go Owidjusz nie był wyuczył sposobów ucieczki. Wreszcie zwraca się autor ze skrucą do Boga, odbywa spowiedź i po długiej podróży przybywa na Olimp, gdzie prawdopodobnie Ptolemeusz byłby miał wykład, lecz w tem miejscu «Skarbczyk» urywa się.

W czasie pobytu we Francji napisał Brunetto Latini w języku francuskim dzieło popularno-naukowe, rodzaj encyklopedji pod nazwą «li Trésors» (Skarbiec). Pisywano takie dzieła zazwyczaj po łacinie (np. «Speculum» Wincentego z Beauvais, XIII w.), on zaś wybrał język francuski w przekonaniu, że w krajach romańskich łatwiejszy będzie do zrozumienia, niż uczona łacina. W pierwszej z trzech wielkich ksiąg autor mówi o Bogu i aniołach, o duszy i ciele ludzkim, o stworzeniu świata i przyrodzie, daje zarys historii powszechnej od Adama do swych

czasów, poczem następują rozprawy z różnych nauk przyrodniczych. Księga druga ma za przedmiot nauki moralne i opiera się głównie na łacińskim przekładzie «Etyki» Arystotelesa. W trzeciej księdze jest mowa o retoryce (według Cyserona), o polityce i instytucjach państwowych. W ostatniej części autor zrobił użytek z własnych doświadczeń, ale w poprzednich był tylko zbieraczem i tłumaczem materiałów łacińskich, przyczem nie gardził i baśniami. «Skarbiec» Latiniego, pisany zajmująco i zawierający ogromny zakres wiadomości, cieszył się wielkim powodzeniem i niebawem został przetłumaczony na język włoski.

W prozie włoskiej XIII-go w. obfitością produkcji odznaczał się kierunek moralny, zarówno świecki jak religijny. Były to zazwyczaj przeróbki pism łacińskich, dla szerokiego ogółu sporządzane po włosku. Popularność osiągnął zbiór «Dwunastu powiastek moralnych» (Dodici conti morali), gdzie opowiedziane są ku przestrodze i zbudowaniu czytelnika różne cuda i nawrócenia grzeszników. Bono Giamboni z Florencji, tłumacz «Skarbeca» Latiniego na język włoski, upamiętnił się dziełkiem moralnym w formie powieści alegorycznej: «Introduzione alle virtù» (Wstęp do cnót). Autor odbywa podróż pod przewodnictwem Filozofji, przybywa do pałacu Wiary, następnie na pole bitwy, gdzie walczą z sobą uosobienia cnót i występków. Rzec pisana piękną toskańską prozą, lecz mało oryginalna, bo wiele było podobnych utworów po łacinie, jak np. «Psychomachja» Prudencjusza. Giamboni w formie ściśle alegorycznej rozwinął ulubiony w wiekach średnich temat, mianowicie wyzwolenie duszy z więzów świata za sprawą filozofji chrześcijańskiej.

Proza włoska szybko dojrzała w XIII w., zarówno w literackim jak i w naukowym zakresie; odrazu stała się bliższa żywej mowy niż język poezji, skrępowany rytmem i obcemi wzorami. Wchodziła proza włoska stopniowo w użycie tam, gdzie łacina zdawała się niewłaściwą. Ponieważ przeważna część pisarzy cenionych pochodziła z Toskanji, przeto ich narzecze stało się językiem literackim. W braku produkcji oryginalnej uciekano się do przeróbek z łaciny i z francuskiego. Do najdawniejszych tłumaczeń z francuskiego zalicza się podania i legendy rycerskie, należące do tak zw. cyklu bretońskiego. Zadomowiły się we Włoszech romansowe postaci Tristana, Lancelota i czarodzieja Merlina, a z nimi jasnowłosa Isotta (franc. Iseult) i królowa Ginewra. Były to najstarsze włoskie romanse prozą, przeznaczone do czytania na dworach; gdy tymczasem wierszowane przeróbki eposu francuskiej, pieśni o Karolu Wielkim, Rolandzie i Rinaldzie, śpiewano ludowi w sztucznym narzeczu franko-weneckim.

Z literaturą powieściową łączy się nowelistyczna, której świetne początki widzimy już w XIII w. Cennym zabytkiem literackim jest zbiór stu nowel, znanych pod nazwą «Novellino» albo «Cento novelle antiche». Autor zbioru, piszący w drugiej połowie XIII-go w. narzeczem florenckim, musiał czerpać zarówno z tradycji ustnej jak ze źródeł francuskich i łacińskich; układał zaś ten tomik bez intencji moralnej, tylko dla zabawy czytelnika. Opracował anegdoty nierówno; jedne bowiem zwięzłe streszcza, podając w kilku zdaniach sam temat, inne zaś rozwija po literacku. Najlepsze i najciekawsze są nowele z niedawnych czasów, zdarzenia przypisane osobom historycznym, królom i książętom. Ale swoisty urok mają też przygody pospolitych mieszczan, bo pozwalają nam poznać humor średniowiecza, spryt wrodzony i ochotę do figlów.

Pod koniec w. XIII-go miały już Włochy dorobek literacki wcale bogaty i urozmaicony. Rodzaje, które miały dojść później do wspaniałego rozwoju, mają

w tem stuleciu swój początek: liryka miłosna i refleksyjna, poezja alegoryczno-moralna, nowela, początki eposu i teatru, a wreszcie proza anegdotyczna. W wypadkach, gdzie oddziaływały wzory obce, tak szybko przystosowano te wzory do miejscowych upodobań i warunków, że niebawem nabrały cech twórczości narodowej. Cały rozwój poezji i prozy dokonał się w tempie zadziwiająco szybkim, bo w okresie pięćdziesięciu lat. Najdawniejsze bowiem zabytki literackie włoskie powstają około r. 1230, a już koło r. 1280 ukazują się literatura w rozwoju wielostronnym i wartościowym. Świadczy to zarówno o bujnym życiu narodu włoskiego, jak o nieprzerwanym związku ze starożytną literaturą łacińską. I chociaż Dante jako artysta i myśliciel przewyższy głową wszystkich pisarzy swego czasu, jednak stopami stoi on silnie na ziemi rodzinnej, z niej wyrasta i łączy się ze swym otoczeniem najściślej. Jest on doskonałym wyrazicielem tego, co już rozrastało się w literaturze tokańskiej od lat kilkudziesięciu; wyszedł z tradycji literackich własnego kraju i tylko te tradycje umiał ożywić potężnym genjuszem indywidualnym.

Dante Alighieri (1265—1321) pochodził ze starego rodu patrycjuszów florenckich, wiernego stronnictwu gwelfów. Urodzony we Florencji, otrzymał imię Durante, w skróceniu Dante. Wcześniej stracił matkę, a licząc lat kilkanaście — ojca. W wieku szkolnym uczył się łaciny, z zamiłowaniem czytywał Wergiljusza, poznał język prowauński, a może i francuski; przypuszcza się, że w zakresie filozofji i moralności mistrzem jego był uczony notariusz Brunetto Latini. Mając około dwudziestu lat, Dante zaczął pisać wiersze liryczne, sonety i kancony, na wzór ówczesnych poetów włoskich. Starszy o lat dziesięć poeta Guido Cavalcanti był jego serdecznym przyjacielem. Podobno licząc około 22 lat Dante wstąpił na uniwersytet w Bolonji, lecz żadnego stopnia akademickiego nie uzyskał. Jako syn zamożnej rodziny Alighierich, nie kształcił się w żadnym zawodzie praktycznym, ale czytywał poezję i romanse rycerskie, ćwiczył się we władaniu bronią i szukał towarzystwa młodzieży. Gdyby można było poezję uważać za dokument biograficzny, to najważniejszym wydarzeniem w młodych latach Dantego byłaby jego pierwsza miłość; jej idealne, po literacku przetworzone dzieje przedstawił poeta w «Vita nuova». Ukochana osoba nosi tam imię Beatryczy, ale trudno jest rozstrzygnąć, czy to jej imię prawdziwe, czy tylko symboliczne (Beatrice od «beato» oznacza «sprawczynię błogości»). Zgodnie z prastarą tradycją syna Dantego i Boccaccia przypuszcza się, że ukochana Beatrycze była córką znanego obywatela Florencji, pana Folca Portinari, a żoną Szymona dei Bardi. Łatwiej uwierzyć w rzeczywistość pani Beatryczy, pięknej bankierowej czy kupcowej z Florencji, niż w rzeczywistość miłości Dantego w takiej postaci, jak to «Vita nuova» przedstawia. Ten człowiek energiczny, dumny i zawzięty, czasem porywczy, a często zmysłowy (przecież sam siebie skazuje w «Czyściu» na pokutę ogniową za zmysłowość), ten człowiek nie mógł w młodym wieku ani tak często płakać, ani tak łatwo zasypiać w rozmarzeniu i przez kilkanaście lat kochać się beznadziejnie w osobie, do której nigdy słowa nie przemówił, choć mieszkała w sąsiedztwie. Podane w «Vita nuova» fakty nie nadają się do życiorysu pisarza krytycznie. Już od początku, gdy poeta opowiada, że zakochał się, licząc lat dziewięć, w dziewczynie mającej rok dziewięć, a pierwsze pozdrowienie otrzymał od niej po dziewięciu latach, czujemy, że on zamiast dat prawdziwych gromadzi pilnie «dziewiątki», aby wkońcu stwierdzić, że Beatrycze sama była dziewiątką



Dante Alighieri.

*Fresk Giotta, Muz. Nar. we Florencji.*

czyli «cudem», bo pierwiastkiem dziewięciu jest trzy — symbol św. Trójcy. Dante, jak prawdziwy poeta, opowiedział nie historję rzeczywistą swej miłości, ale wymarzoną fantazję. Jedno wydaje się tam pewne, to, że ukochana kobieta zmarła w r. 1290. Ta pierwsza miłość uczyniła Dantego poetą, podobnie jak później miłość uczyniła poetą uczonego Petrarke i lekkoducha Boccaccia. Pod wpływem tego uczucia Dante pisał wiersze miłosne, niezrównane w czystości uwielbienia i szlachetności pomysłów, a śmierć ukochanej dała jego liryce tony mistyczne, sięgające w zaświaty. Zmarła i wniebowzięta Beatrycze przeistoczy się później w alegorię wiedzy Boskiej albo teologii. Ale to się stanie dopiero po wielu latach. Narazie młody poeta zebrał najpiękniejsze utwory liryczne, poświęcone jej za życia i po śmierci, dodał inne z tych lat pochodzące i, połączywszy wszystko za pomocą opowieści prozą, wydał pod nazwą «Vita nuova», co oznaczało wówczas «Życie młodzieńcze». Niewielki ten tom postawił

go odrazu na pierwszym miejscu wśród liryków tego czasu.

Gdy uspokoił się żal po śmierci ukochanej istoty, poeta wrócił do towarzystwa młodych mężczyzn i do kobiet, w których już nie boskiego nie widział, lecz przeciwnie — odczuwał ich ziemskie ponęty. Śladem odmiennych uczuć i nastrojów są nowe utwory liryczne. W r. 1295 Dante, licząc lat 30, ożenił się z Gemmą Donati, panną z rodziny szlacheckiej; miał z nią czworo dzieci: trzech synów i córkę. Czy w zawarciu tego małżeństwa miłość brała udział, nie udało się stwierdzić; w poezji Dantego żona jego Gemma nie istnieje.

Niepoślednią część w życiu poety zajmuje działalność polityczna. Będąc naturą energiczną i czynną, Dante pragnął służyć ojczyźnie na wszelki sposób. W bitwie pod Campaldino (1289 r.) walczył w szeregach jazdy gwelfickiej, nieco później brał udział w wyprawie obywateli florenckich przeciw pizańczykom. Aby uczynić zadosć ustawie z r. 1295, która do stanowisk politycznych w demokratycznej republice dopuszczała tylko ludzi z określonym zawodem, zapisał się do zgromadzenia lekarzy i aptekarzy. Po załatwieniu tej formalności został wybrany w r. 1296 do Rady Stu (Consiglio dei cento), a w r. 1300 był jednym z sześciu



«piori» (członkowie rządu, wybierani przez zgromadzenia zawodowe na dwa miesiące). Były to czasy walki partyjnej i niebezpieczeństw nazewnątrz. Papież Bonifacy VIII chciał mieszać się do spraw republiki florenckiej, wygnani gibelinowie myśleli o powrocie, a w mieście rywalizowały z sobą rody i partje; gwelfowie podzielili się na umiarkowanych «białych» i radykalnych «czarnych». Rok 1301 był dla Dantego rokiem najwyższej akcji politycznej. Zasiadał w Radzie, przemawiał przeciw papieżowi, jeździł do Rzymu jako poseł do Karola de Valois. Tymczasem partja «czarnych», osiągnąwszy we Florencji stanowczą przewagę, zaczęła gnębić przeciwników.



Dom rodziny Alighierich we Florencji.

Z początkiem r. 1302 Dante, z wieloma innymi działaczami, został skazany na wygnanie z granic Toskanji, z pozbawieniem praw obywatelskich i wysoką grzywną. Jako powody wymieniono w wyroku: przepukstwo, wichrzycielstwo polityczne, intrygi przeciw papieżowi i na szkodę państwa. Niebawem karę obostrzono na wygnanie dożywotnie, grożąc śmiercią w razie powrotu. Jego partja polityczna, zwana partją «białych», rychło uległa rozproszeniu.

Od tej chwili Dante rozpoczyna żywot wygnańca i tułacza. Będzie wędrować od miasta do miasta, od zamku do zamku, prosząc książąt i możnych o gościnę i pomoc, doświadczając nieraz upokorzeń i ubóstwa. Dumny charakter poety, nieugiętość przekonań i surowy sąd moralny o ludziach były zapewne powodem, że na żadnym dworze długo nie mógł wytrzymać i szukał nowego otoczenia. Sam oświadcza, że w ciągu lat kilkunastu przeszedł całą Italję. Pewne wiadomości posiadamy tylko o kilku pobytach, a i te trudno jest ściśle oznaczyć pod względem czasu. Prawdopodobnie w drugiej połowie r. 1303 dość długo gościł poetę w Weronie panujący wówczas książę Bartolomeo della Scala.

W życiu umysłowem Dantego pierwsze lata tułactwa wydają się okresem spotęgowanych studjów i rozmyślań filozoficznych, w których już oddawna szukał ulgi pod wpływem znanego dzieła Boecjusza (*De consolatione philosophiae*). Ze studjów filozoficznych w okresie wygnania powstało między 1307 a 1309 r. nieukończone dzieło «Convivio». Napisał je w języku włoskim, ponieważ przeznaczał nie dla uczonych z powołania, ale dla osób lubiących oddawać się rozmyślaniami. Po łacinie pisać zaczął rozprawkę «*De vulgari eloquentia*», lecz i tej nie skończył. Natomiast ukończoną postać posiada Dantego rozprawa łacińska «*De monarchia*». Powstanie jej łączy się z wypadkami politycznymi.

W r. 1310 przybył do Włoch cesarz Henryk VII, którego papież Klemens V witał przychylnie. Cesarz miał nie tylko ukoronować się w Rzymie, lecz także wprowadzić porządek państwowy na półwyspie i uspokoić walczące z sobą partje.

Dante obiecywał sobie wiele po cesarzu Henryku zarówno dla dobra całej Italji, jak osobiście dla siebie; spodziewał się bowiem powrotu do Florencji. Rozwinął więc za cesarzem ożywioną agitację. Tymczasem właśnie we Florencji usadowiła się partja nieprzychylna i stawiająca opór cesarzowi. Wówczas to Dante zaczął pisać z doraźnym celem swą rozprawę polityczną, w której okazał się zdecydowanym monarchistą. Naraz w sierpniu r. 1313 cesarz Henryk zmarł nagle, a z jego śmiercią rozwiały się wszystkie nadzieje poety. I choć w r. 1315 ogłoszono we Florencji ogólną amnestję, Dante wolał żyć dalej na tułactwie, niż wśród znieprawdopodobionych stosunków.

Losy Dantego od śmierci cesarza Henryka słabo są znane. Wiadomo, że dłuższy czas przebywał w Weronie, gdzie panował zwolennik cesarza, sławny Cangrande della Scala. Prawdopodobnie w r. 1317 zamieszkał poeta w Rawennie, gdzie użyczył mu gościny książę Guido Novello da Polenta. Tam osiedli synowie Dantego; tam też zebrało się kółko ludzi miłujących wiedzę, którzy czcili go jako swego mistrza. Zmarł Dante w Rawennie, przeżywszy lat 56, i tam został pochowany.

W ciągu ostatnich kilkunastu lat sława Dantego już była ustalona. Długo jednak opierała się tylko na nielicznych utworach lirycznych oraz na kilku naukowych rozprawach, z których jedna tylko («De monarchia») istniała w stanie ukończonym. Całkowity zbiór poezji lirycznych (uczuciowych i refleksyjnych) Dantego nie przekracza osiemdziesięciu utworów, w czem 44 sonety i 20 kancon. Nie była to produkcja obfita na przeciąg lat z górą trzydziestu i nie zapowiadała w tym pisarzu uzdolnień do poematu o głębokim tchu i olbrzymiej konstrukcji. Dopiero około r. 1314 stało się wiadomo, że Dante pracuje nad wielkim dziełem, którego poszczególne części poznawano w miarę ukończenia. Z trzech części «Boskiej komedji» podobno dwie pierwsze znane były już w r. 1319, ale część trzecią, ukończoną w ostatnich latach życia, ogłosili synowie poety dopiero po jego śmierci. Choćby prawdą było, że Dante od lat trzydziestu nosił się z pomysłem poematu o życiu poza grobem, nie da się zaprzeczyć, że pomysł ten otrzymał swą genialną formę dopiero koło 50-go roku i później, gdy autor już był człowiekiem niemiłym, zgorzkniałym, zmęczonym zawodami i tułactwem. Rozgorzyczenie człowieka, któremu pozostały już tylko wspomnienia zwichniętego życia, rezygnacja i myśl o zbawieniu wiecznym, zostawiły wyraźny ślad na «Boskiej komedji».

Początki poetyckiej sławy zawdzięczał Dante małej książeczce, rozpowszechnionej pod dwuznacznym tytułem «Vita nuova» («młodość» lub «życie nowe» czyli odrodzenie). Ułożona oryginalnie, zawierała ujęte w powieściową ramę samoistne utwory liryczne, mianowicie 25 sonetów, cztery kancony, jedną stancę i jedną balladę. Był to wybór dokonany z pośród utworów, napisanych w ciągu jakich ośmiu lub dziesięciu lat. Ułożył je autor w porządku, który zdradza dążenie do symetrii. Poezja wcześniej powstała od prozy. Opowieść prozą została dopisana do gotowych już utworów lirycznych i przystosowana do ich układu; stanowi ona jakby nić, wiążącą w jeden wieniec różnolite kwiaty natchnień. Proza ma postać pamiętnika. Autor spisuje sposobem luźnym i z dużymi przerwami dzieje pierwszej miłości, naśladując zlekka prowadzone wówczas po domach kroniki osobiste. Ten fikcyjny pamiętnik obejmuje okres od dziewiątego do dwudziestego siódmego lub ósmego roku życia. Zawiera wspomnienie pierwszego widzenia,



DANTE ALIGHIERI  
(Florencja, Cenacolo di S. Appollonia)



wzruszenia i zakochania, potem spotkania w kościele i na mieście, zamieniane spojrzenia i pozdrowienia, udawane zaloty do innych kobiet i różne drobne zdarzenia życia powszedniego, wreszcie śmierć ukochanej kobiety, poprzedzona śmiercią jej ojca. W rok po śmierci ukochanej zaczyna się rozwijać nowe uczucie, wporę powściągnięte skrupułami sumienia. Zadaniem tej opowieści było wskazać pobudki i okoliczności, które złożyły się na powstanie utworów lirycznych. A więc typowy dla średniowiecza «komentarz», choć podany w ponętnej formie. Większej wartości estetycznej nie posiada, stanowi jednak rzadki zabytek spowiedzi miłosnej w prozie.

Natomiast utwory liryczne z «Vita nuova» posiadają wartość niepospolitą. Oczywiście nie wszystkie. Jest tam szereg sonetów, zapewne wcześniejszych, które tkwią w konwencjonalnym stylu spóźnionych trubadurów i ich naśladowcy, Guittona z Arezzo. Ale niebawem osiągnął Dante wysoki poziom w poezji «stylu nowego». Był to wysiłek nielada, żeby rodzaj poezji, stworzony dla dumnych kasztelanek i hrabianek Prowancji, przystosować do skromnych mieszczanek demokratycznej Florencji. Zostało jeszcze w Dancem wiele z pokornego i nieśmiałego trubadura, co drży z zachwyty i lży roni ze wzruszenia, a nie wymaga od swej damy nic oprócz łaskawego uśmiechu. Lecz poza tą manierą odziedziczoną ileż tam szczerzej, prawdziwej poezji i jaki polot wyobraźni! Jest to liryka miłosna, w której uczucie uduchowione i podniesione do ekstazy staje się źródłem niewymownej błogości. Poeta zaledwie że coś wspomina o wdziękach cielesnych ukochanej kobiety, natomiast uwielbia jej piękno moralne i widzi w niej potęgę wewnętrzną, która działa na otoczenie w sposób tajemniczy i zbawienny. Kobieta staje się zesłanym z nieba aniołem, a poświęcona jej poezja z miłosnej przemienia się w mistyczną. Często chciałoby się nie szukać w tej liryce sensu, tak dalece odbiega ona od życia, a tylko podziwiać piękno obrazów i wdzięk wysłowienia. Rzeczywistość przeżyta rozplywa się tu i rozwiewa jak sen, natomiast marzenia przybierają postać rzeczywistości. Nad całym zaś zbiorkiem unosi się technienie melancholji i cichego, łagodnego smutku.

«Convivio» (Biesiada) miał się składać z czternastu kancon treści filozoficznej i moralnej oraz z tekstu prozą, podającego szczegółowe objaśnienia do każdej kancony zosobna. Wykonanie zatrzymało się niedaleko początku, posiadamy



Rafael: Studjum do portretu Dantego w Parnasie.

bowiem rozprawkę wstępną i trzy kancony z należącymi do nich komentarzami. Cechę literatury twórczej mają tu oczywiście tylko same kancony. Dwie pierwsze dają całkowite wrażenie liryki erotycznej i prawdopodobnie jako takie zostały zrazu napisane. Dopiero później Dante, postanowiwszy wprowadzić je do «Biesiady», dał im tłumaczenie alegoryczne. Wartość ich, jako poezji miłosnej, zgoła niepoślednia; obie zdradzają silne pokrewieństwo z liryką uczuciową w «Vita nuova» i z całą poezją «nowego stylu». Natomiast trzecia kancona ma charakter utworu dydaktycznego na temat istoty szlachectwa; suchy wykład moralny przygłuszył w niej wielobarwną mowę poezji. W komentarzu do pierwszej kancony autor zaznacza, że utwór literacki można i należy poddawać czworakiej interpretacji: po pierwsze dosłownej, bez poszukiwania przenośni; powtórnie alegorycznej, aby wydobyć prawdę ukrytą w opowieści; po trzecie moralnej, żeby wyciągnąć zba-wienne rady; po czwarte anagogicznej czyli mistycznej. Za czasów Dantego taki poczwórny system stosowano do Pisma św. a był to system stary, sięgający jeszcze rzymskich czasów. Poeta stosuje go do własnych kancon, ale z dwu ostatnich sposobów rzadko korzysta, natomiast drobiazgowo przeprowadza interpretację dosłowną i alegoryczną. Śpieszy więc objaśnić, że damą, którą teraz wielbi i opiewa, nie jest prawdziwa kobieta, lecz uosobienie filozofji. Drobiazgowy komentarz do trzech kancon daje autorowi sposobność do rozważań z filozofji, moralności, polityki, astronomji i kilku innych nauk. «Convivio» wiedzy naprzód nie posuwa, ani nowego nic nie przynosi, z wyjątkiem chyba osobistych uwag autora, wywołanych świeżymi wypadkami. Ale ciekawe jest to dzieło, jako świadectwo rozległej wiedzy Dantego i poważnego kierunku jego studjów. A nadto stanowi ono zabytek pracy popularno-naukowej, opartej na Arystotelesie, Tomaszu z Akwinu i kilku uznanych przez Kościół mędrkach świata starożytnego. Sposób wykładu w «Convivio» ściśle scholastyczny, zapomocą rozróżnień i sylogizmów. Tematy następują po sobie bez żadnego porządku, zależnie od sposobności, jaką nastęrczy osobne zdanie lub wyraz kancony. Trudno powiedzieć, czy taka luźna i kapryśna forma wykładu bardziej się podobała od systematycznej budowy «Skarbcza» Latiniego. W «Convivio» mamy pierwszy zabytek włoskiej prozy naukowej. Aby wydoskonalic prozę mowy potocznej, Dante wprowadził do niej składnię łacińską i na wzór Cycerona budował zdania rozwinięte, przez co osiągnął powagę i uroczystość. Sprawa języka literackiego i naukowego była wówczas sprawą otwartą i dlatego Dante poświęcił jej rozprawę osobną.

Już w «Convivio» (rozprawa wstępna) Dante dowodził, że za przyjęciem języka włoskiego zamiast łaciny przemawiają nietylko względy praktyczne, lecz i wrodzone zamiłowanie do mowy ojczystej. «De vulgari eloquentia» stanowi próbę naukowego oświetlenia tej sprawy na podstawie tych skąpych i bałamutnych wiadomości, jakich dostarczała wiedza ówczesna, oraz na podstawie własnych obserwacji i badań. Rzecz zamierzona była przynajmniej na cztery księgi, z nich pierwsza poświęcona językowi, następne zaś miały zawierać teorię i technikę poszczególnych rodzajów poezji. Dante napisał tylko księgę pierwszą w całości, oraz 14 rozdziałów drugiej. Podzieliwszy Europę na trzy wielkie grupy językowe, północną (do której zalicza ludy germańskie, słowiańskie i Węgrów), grecką i romańską, rozróżnia następnie trzy języki romańskie: prowanski (przez nieświadomość łącząc go w jedno z hiszpańskim), francuski i włoski. Łacinę (szkolną, t. zw. «Grammatica») uważa Dante za język sztuczny, stworzony przez



Michał Anioł: Fragment Sądu Ostatecznego według III pieśni «Piekła».

gramatyków i późniejszy od żywych języków romańskich. W grupie językowej włoskiej rozróżnia czternaście ludowych narzeczy, które opisuje i ocenia na podstawie własnych doświadczeń, żadnemu jednak nie przyznaje godności języka literackiego. Dowodzi, że język ten, «vulgare illustre» albo «curiale» (dworski) należy dopiero stworzyć, a próby te czynił już szereg poetów dworskich na Sycylii, później zaś poeci «stylu nowego». Wyobraża sobie, że będzie to jakaś synteza, stojąca ponad narzeczymi a łącząca w sobie cechy właściwe różnym narzecdom. Księga druga, po uwagach ogólnych o rodzajach poezji i literackiego stylu, zawiera teorię kancony, jako najszlachetniejszej formy lirycznej, omawia technikę strofy i wiersza, budowę zdań i dobór wyrazów. Pomimo licznych błędów i złudzeń «De vulgari eloquentia» stanowi pierwszą naukową rozprawę o języku włoskim i dziś jeszcze ma wartość cennego źródła w częściach dotyczących narzeczy włoskich oraz techniki wiersza.

«De monarchia» jest rozprawą ściśle polityczną i do literatury twórczej nie należy ani ze względu na treść, ani na formę wykładu. Ale z rozprawy tej możemy poznać myśl polityczną Dantego w okresie bezpośrednio poprzedzającym pracę nad «Boską komedią». Poeta okazuje się zwolennikiem monarchji powszechnej, któraby sposobem pokojowym wiodła ludzkość do najlepszego wyzyskania jej zdolności umysłowych i praktycznych. Za ideał ustroju uważa braterstwo ludów chrześcijańskich pod władzą jednego monarchy, mającego swą siedzibę w Italji; nie wyłącza to istnienia osobnych królestw, księstw i republik. Dante ma poczucie włoskiej jedności narodowej, ale nie dąży do jedności politycznej; podział Italji na niezależne państewka uważa za rzecz naturalną i pragnie tylko wzajemnej ich zgody. W szczególności zwalcza Dante doktrynę polityczną, która wprawdzie uznaje cesarstwo, ale głosi jego zależność od papieża. Państwo, dowodzi Dante, nie jest tworem Kościoła, lecz ma początek niezależny; kto rządzi

państwem, nie jest podwładnym papieża, lecz otrzymuje władzę od Boga. Zagadnienia roztrząsane w «De monarchia» były związane z układem ówczesnych stosunków. Monarchja powszechna marzyła się już Fryderykowi II, a zagadnienie władzy świeckiej papieża i jego wpływu na politykę europejską dzieliło umysły na dwa wrogie obozy. Marzenia polityków i zawzięte ich spory odbiły się donośnym echem w «Boskiej komedji».

Kończąc «Vita nuova», Dante już nosił się z myślą jakiegoś większego dzieła, które byłoby uwielbieniem ukochanej kobiety, umieszczonej w niebie pośród aniołów. Z wykonaniem tego dzieła zwlekał, przygotowując się doń przez studia filozoficzne i teologiczne. Tymczasem nadszedł okres ruchliwego życia politycznego i długie lata tułactwa. Przeżycia i rozmyślania wpłynęły na modyfikację pomysłu. Głównym przedmiotem zamierzonego dzieła nie była już Beatrycze, lecz losy całej ludzkości. Czas powstania wielkiego poematu oznacza się na podstawie zawartych w nim wzmianek o pewnych faktach historycznych. Część pierwsza, czyli «Piekło», była gotowa najwcześniej w r. 1314; część druga, «Czyszciec», w kilka lat później, może w 1318; część trzecią, «Raj», pisał poeta w ostatnich latach życia. Stosownie do przyjętych wówczas definicij literackich, Dante nazwał swe dzieło «Komedją» (Commedia), a dopiero potomność w dowód podziwu przezwała ją «boską» (divina).

«Boska komedja» opisuje wędrówkę poety do krainy zmarłych. Pomysły takie spotyka się już w literaturze starożytnej (np. zejście Odyseusza do Hadesu), a chrześcijańska wiara w życie zagrobowe często nasuwała wyobraźni ten temat. Średniowieczne opowieści o krainie zmarłych miały zwykle formę widzeń albo fantastycznych podróży. Utwory te, pisane po łacinie, powstawały w okresie od X do XII wieku i rozpowszechnione były w świecie chrześcijańskim. Dante, budując swój wielki poemat, oparł się na tej kategorii legend i wierzeń, które głęboko tkwiły w duszy ówczesnego człowieka. Tylko że pobożne opowieści i widzenia były tworamii ubogiej wyobraźni i nadawały się jedynie jako surowy materiał dla wielkiego artysty. Częściowo z tych materiałów zbudowane dzieło zadziwia zarówno ogromem, jak zharmonizowaniem części i dokładnością w szczegółach.

Piekło dantejskie ma kształt olbrzymiego leja, który znajduje się pod powierzchnią ziemi i zwięża się amfiteatralnie, dzieląc się na dziewięć kręgów. W tych kręgach rozmieszczeni są potępieni grzesznicy, odpowiednio do rodzaju winy. Dante trzyma się teorii Arystotelesa, który dzieli występki na trzy grupy: nieumiarkowania, zwierzęctwa i złości. Jedne z nich uważa za nawpół świadome przewinienia nieokiełznanej natury ludzkiej; inne zaś, jak przemoc, oszustwo, zdrada, są wyrazem świadomej złej woli. Stosownie do tego piekło dzieli się na dwie główne części, a każda z nich na kręgi, odpowiadające rodzajom grzechów. W pierwszym kręgu, nazwanym Limbo, znajdują się dusze ludzi sprawiedliwych, którzy należeli do świata pogańskiego i zmarli bez chrztu; są w tym tłumie wielcy poeci, myśliciele i bohaterzy świata starożytnego. Nie znają oni innego cierpienia prócz tęsknoty do oglądania Boga. W drugim kręgu cierpią grzesznicy rozwiązli, miotani nieustannym wichrem; tam znajduje się występna miłość połączona para, Paolo i Francesca. W trzecim ponoszą karę żarłocznicy i pijacy, wiecznie smagani gradem i śniegiem. Im głębiej schodzi się w czeluść piekielną, tem cięższe widzi się kary i męki. Od szóstego kręgu zaczyna się właściwe państwo Lucyfera.





Szósty krąg dantejskiego «Piekła». Sztych z XV wieku.



Tu pokutują wiekuiście heretycy, samobójcy, oszuści i zdrajcy. Jedni pływają po szyje w rzece krwi, przesywani strzałami centaurów; innych ranią i szarpia harpie; innych znów smaga ognisty deszcz. Na dnie przepaści tkwią zdrajcy, zagłębieni w lodowatym jeziorku. Sam Lucyfer tkwi po ramiona w lodzie i w trzech olbrzymich paszczach gryzie największych zdrajców świata: Judasza, Brutusa i Kasjusza.



Scena z V pieśni «Piekle».

(Minjatura włoska z XV w.).

Czyściec ma kształt stożkowej góry, umieszczonej pośród oceanu na tej półkuli ziemskiej, która według wyobrażeń starożytnych żadnego nie zawierała lądu. Góra dzieli się na siedem poziomów, które tworzą rodzaj dookólnych tarasów. Na tych kręgach rozmieszczeni są grzesznicy, cierpiący karę doczesną. Struktura moralna czyścica przedstawia się prościej od piekła, przeto prostszy jest i podział czyścicowej góry. Siedem kręgów stanowi jakgdyby stopnie oczyszczenia, prowadzące do nieba. Na pierwszym dolnym znajdują się dumni, pochyleni pod wielkim ciężarem i wpatrujący się w wyrzeźbione tam przykłady pokory i ukaranej pychy. W drugim kręgu są zazdrośni, odziani w liche włosiennice, i tak dalej, aż do najwyższego, który już raju dotyka; w tym ostatnim kręgu oczyszczają się w płomieniach dusze tych, co zbyt ukocharali uciechy zmysłów. Te słodkie grzechy miłości musiały być najlżejsze w pojęciu Dantego, skoro w piekle umieścił je blisko wejścia, a w czyścicu tuż u wstępu do raju. Na wierzchołku bowiem góry zieleni się uroczy ogród, który jest przeniesionym tu ziemskim rajem, wiodącym już do raju właściwego.

Wreszcie raj niebieski rozciąga się przez dziewięć sfer nieba, o których mówi system Ptolemeusza. Są to kule koncentryczne, otaczające glob ziemski. Dusze zbawione ukazują się poecie w tych dziewięciu sferach, ale rzeczywistością ich siedzibą jest najbardziej oddalona przestrzeń, zwana Empireo. Tam dusze zajmują swe miejsca w malowniczym układzie, mającym symboliczny kształt świetlanej róży. W raju niebieskim radości, których doznają zbawieni, należą do kategorii rozkoszy moralnych. Jedynie dla urozmaicenia opowieści poeta wprowadza pewne motywy z najszlachetniejszej kategorii wrażeń zmysłowych, jak pieśni chóralne oraz gra światła i barw. Dusze w raju nie są już jak w piekle cieniami, zdolnymi odczuwać męki cielesne, lecz mają powłoki świetlne i promieniejące.

Po tych trzech światach zagrobowych Dante odbywa wędrowkę, której początek wyobraża sobie dnia 8-go kwietnia r. 1300; trwa ona przez kilka dni Wielkiego Tygodnia i święta Zmartwychwstania. Towarzyszy mu w tej podróży najpierw poeta rzymski Wergiljusz, przysłany zbląkanemu poecie na pomoc. Przybył



Signorelli: Pokuta dumnych w dantejskim «Czyścću».

on z Limbu na prośbę Beatryczy, a z rozkazu Boskiego. Wergiljusz przeprowadza Dantego przez piekło, opiekując się nim troskliwie i udzielając wyjaśnień. Wydostawszy się na powierzchnię ziemi po drugiej stronie kuli ziemskiej, obaj poeci wstępują na górę czyścцовą po stopniach i urwistych zboczach, zwiedzając miejsca doczesnej pokuty. W szóstym kręgu przyłączył się do nich poeta rzymski Stacjusz, któremu właśnie wypełnił się czas pokuty — i razem dochodzą do ziemskiego raju. Tu Wergiljusz znika, bo jako poganin dalej iść nie może. Natomiast ukazuje się uroczysty pochód i na triumfalnym wozie przybywa Beatrycze. Ona to unosi poetę w sfery niebieskie i służy za przewodnika aż do Empireum, gdzie ostatnim towarzyszem wędrowca będzie św. Bernard.

Bardzo liczne podobieństwa w opisie zagrobowych krain i w zachowaniu się wprowadzonych tam osób dowodzą, że Dante zasilił swą wyobraźnię dwoma poematami mistyka arabskiego Abenarabiego z Murcji (zm. 1240), który opisuje cudowną podróż Mahometa do nieba przez piekło podziemne w kształcie leja i przez czyściec w kształcie góry, sięgającej sfery gwiazd. Odkrycia tego dokonał w r. 1919 uczony hiszpański Asin; nie wyjaśniono jednak dotychczas, kiedy i w jakiej postaci poznał Dante piękne legendy muzułmańskie.

Że «Boska komedja» jest poematem alegorycznym, to rzecz wiadoma i pewna; sam poeta dwukrotnie przypomina to w słowach zwróconych do czytelnika. Jednakże interpretacja tego dzieła jest sprawą zawiłą, ponieważ łączy się tam i kombinuje kilka ukrytych znaczeń. Wyrażona w «Convivio» teoria o wielorakim znaczeniu poematów znalazła tu pełne zastosowanie. Przedewszystkiem patrząc



DANTE ALIGHIERI  
(Fresk Rafaela w Watykanie)  
(fot. Anderson)

Wydawnictwo Naukowe PWN  
Warszawa 2004

na «Boską komedję» jako na utwór autobiograficzny (poeta sam opowiada o własnej podróży), należy odsłonić alegorię osobistą. Otóż są to dzieje jego duszy od upadku moralnego po śmierci Beatryczy przez nędze grzechu, skrucę i pokutę aż do zupełnego odrodzenia i do poznania rzeczy Boskich. Ta droga jego ducha przedstawiona jest alegorycznie, jako droga zbłąkanego wędrowca od ciemnego lasu aż do Empireum. Przewodnikiem długo był mu Wergiljusz, który uosabia tu doświadczenie, rozum i wiedzę ziemską. Dopiero po aktach żalu, skrucy i oczyszczenia poeta ogląda odsłoniętą twarz Beatryczy i woła w zachwycie: O blasku żywego światła wiekuistego! Rzecz oczywista, że Beatrycze jest także postacią alegoryczną; wyobraża ona wiedzę tajemnic Boskich. Beatrycze jest opiekunką moralną, która duszę poety doświadczonego i mądrego wybawia z grzechu i wtajemnicza w sprawy Boskie, dostępne tylko zbawionym. Ta historia duszy Dantego w pewnym okresie jego życia stanowi pierwsze alegoryczne znaczenie całego poematu.

Drugie znaczenie alegoryczne «Boskiej komedji» łączy się ściśle z jej interpretacją moralną. Poemat miał na celu pouczenie (ammaestramento) i wezwanie do poprawy. Cel moralny był w rozumieniu poety jego obowiązkiem i czynem obywatelskim w stosunku do swego pokolenia. Wskazuje więc drogę do doskonałości moralnej, a przez nią do zbawienia wiecznego. Podróż poety ukazuje w szeregu scen przyczyny upadku i upodlenia ludzkości, poczem wyobraża przejście jej do stanu szczęśliwości. Szczęście doczesne osiąga się, wypełniając obowiązki obywatelskie i wskazania filozofji, do błogości zaś najwyższej i uświętobliwienia dochodzi się przez cnoty teologiczne.

Być może, iż na ponury obraz występków i namiętności ludzkich wpłynęły zdarzenia polityczne ostatnich stu lat i współczesne obyczaje w Italji; jednak trzeba uznać, że alegorje i symbole «Boskiej komedji» mają szerokie rozmiary, a odrodzenie ludzkości posiada charakter powszechny i ściśle moralny. Z boleścią mówi poeta o upadku władzy monarszej, a z goryczą też wypomina



A. Böcklin: Paolo i Francesca.



Dante.  
(Mal. Luca Signorelli).

zepsucie Kościoła, którego kierownicy chciwie sięgają po władzę świecką. Kilkakrotnie zapomocą symbolów i proroctw Dante zapowiada nadejście jakiegoś wodza wybawiciela, wielkiego reformatora, który poskromi niskie namiętności, przedewszystkiem chciwość, i poprowadzi ludzkość do upragnionej szczęśliwości.

Za życia Dantego i długo jeszcze potem podziwiano «Boską komedję», jako dzieło rozległej erudycji, i uważano je za skarbnicę wiadomości z różnych dziedzin wiedzy. Takie pojmowanie poematu nie było sprzeczne z zamiarami autora; pisał on bowiem nie dla samej zabawy wyobraźni, lecz także z celem dydaktycznym. Dydaktyzm leżał całkowicie w charakterze poezji średniowiecznej. To też pewne epizody «Komedji» mają nawet wyraźnie formę wykładu. Najmniej tego w «Piekle», więcej w «Czystcu» (o wolnej woli, o miłości jako

pobudce czynów, o pochodzeniu duszy i ciała); najwięcej zaś rozpraw znajdujemy w «Raju»; należą one do zakresu filozofji, teologji i astronomji. W całym zaś poemacie podziwiać trzeba wiedzę historyczną Dantego. Był to niepospolity wizjoner przeszłości, który ożywiał cienie zmarłych i odgadywał pobudki ich czynów. W niezapomnianych dramatycznych scenach przedstawił wiele osób rzeczywistych i znanych, a umiał postawą ich, gestem i krótką chwilą rozmowy wyrazić całą ich duszę. Ponieważ pisał już po ciężkich doświadczeniach osobistych, przeto pogląd jego na niedawne dzieje był surowy; wszędzie widział grzechy i zbrodnie, najwięcej zaś biadał nad upadkiem Florencji. Tam to dorwali się do władzy «ludzie nowi» (*gente nuova*), zubożeni kupcy i rzemieślnicy, ludzie niskiego pochodzenia, chciwi i nie znający skrupułów moralnych.

Od początku do końca wielkiego dzieła czytelnik obcuje z osobą twórcy. Mimo pozorów epickiej opowieści, Dante jest tu ciągle obecny. Przecież on opowiada swą własną wędrówkę i własne swoje wrażenia. A cóż dopiero mówić o jego okrzykach bądź zachwyty i uwielbienia, bądź oburzenia i pogardy, jak np. sławna apostrofa do Florencji. W istocie więc dusza samego poety występuje tu wyraziście i nadaje «Boskiej komedji» cechę dzieła subiektywnego. Wśród jej zalet artystycznych jest to zaleta wcale nie poślednia, jeżeli staniemy na stanowisku, że każdy prawdziwy poemat jest z natury swej liryczny. W świetle swego arcydzieła Dante okazuje się umysłem głębokim, ale niespokojnym i porywczym; człowiek o wielkim charakterze, lecz chwilami tak wrażliwy i nerwowy, że wydaje się duszą z epoki romantyzmu. Uczucia szlachetne, dobroć i litość spotykają się tam z dumą i pogardą. Przytem człowiek głęboko religijny, przywiązany do wiary i gorący patriota, tęskniący do rodzinnego miasta.

Rozwijał Dante w szerokich alegorjach i obrazach swe myśli filozoficzne, polityczne i religijne, lecz nie stłumiły one polotu wyobraźni, ani nie zasłoniły





Botticelli: Dante i Beatrycze w Empireum. (Scena z XXX pieśni «Raju»).

jego fantastycznej opowieści. Alegoria snuje się dyskretnie i z wyjątkiem kilku epizodów zostaje zawsze na dalszym planie jego wspaniałych widzeń. Jak wielka katedra gotycka, służąc czci Bożej, nie przestaje być zarazem arcydziełem architektury, podobnie «Boska komedia» służąc celom moralnym, nie traci z tego powodu swej wartości artystycznej. Ta wartość polega nie tylko na dramatycznych epizodach, wstrząsających obrazach i malowniczych porównaniach, lecz przede wszystkim na kolosalnym pomysle całości i na wyjątkowo harmonijnym wykonaniu tego pomysłu. Olbrzymie zarzysy poematu nie mają równych sobie w literaturze; szukać ich trzeba albo wśród katedr gotyckich, albo w «Pierścieniu Nibelungów» Wagnera. Z bogactwem wyobraźni łączy się u Dantego poczucie symetrii i miary. Sam sobie zakreślił zgóry rozmiary i granice, których trzyma się ściśle. Pieśni mają rozmiary prawie że jednakowe (od 136 do 151 wierszy). Rozmiary trzech części również są zbliżone: «Piekło» 4720, «Czyściec» 4755, «Raj» 4758 wierszy. Całość składa się ze stu pieśni. Jeżeli pierwszą pieśń «Piekła» policzymy jako osobny wstęp do całego dzieła, to trzy jego części liczyć będą po 33 pieśni.

Przejrzystość i jasność, która zadziwia w budowie poematu, wyraża się także w stylu, pomimo że jest to dzieło pełne alegoryj i symbolów. Wyrazistość stylu jest tu rezultatem potężnej wyobraźni, która nasuwała poecie mnóstwo obrazów i konkretnych słów. Pojęcia abstrakcyjne wcielają się tu w kształty widome, a porównania Dantego wymienia się zawsze jako niedościgły wzór.

Formę rytmiczną swego dzieła Dante sam wynalazł i świetnie zastosował. Istniała za jego czasów strofka trzywierszowa, ale opierała się na jednym rymie i niczem nie łączyła się ze strofami sąsiednimi. Dopiero Dante stworzył tercynę o rymach przekładanych, które wiążą szereg strofek w jeden nieprzerwany łańcuch.

«La divina Commedia» powstała ze swej epoki i ma na sobie niezatartą cechę włoskiego średniowiecza; ale to dzieło ma zarazem cechy ogólnoludzkie i wieczne. W tym poemacie możemy się przyglądać naturze ludzkiej, poznawać uczucia, instynkty i pobudki czynów. To jedno wystarcza, aby «Komedję» postawić obok arcydzieł Szekspira, a potem długo szukać w literaturze czegoś, co miałyby wartość pokrewną. Kto tej wartości nie widzi lub nie uznaje, ten zawsze może poprzestać na poezji, zawartej w poszczególnych epizodach i fragmentach wielkiego dzieła.

W okresie gdy Dante pracował nad swym arcydziełem największym poetą lirycznym był Cino da Pistoia (ur. około 1270, zm. 1337). Uprawiał ten sam rodzaj, co Guido Cavalcanti; gdy ten zmarł w r. 1300, Cino objął berło poezji lirycznej i piastował je godnie aż do wystąpienia Petrarcki. Z zawodu był prawnikiem; studjował prawo w Bolonji i tam otrzymał stopień doktora; w starszym wieku wykładał w kilku uniwersytetach. Był powagą w zakresie prawa rzymskiego. Ten uczony prawnik zostawił cały tom poezyj lirycznych: kancony, sonety i ballady treści przeważnie miłosnej, choć przyjaźń i polityka znajdują tam także swój wyraz. Przypisuje mu się około trzystu utworów, lecz nie wszystko słusznie. Cino tkwi całkowicie w «nowym stylu», to też opiewana przez niego Selvaggia ma cechy idealne. Podobna jest do anioła, który raczył zstąpić z nieba, aby uradować ziemię i rozlączać niewymowną błogość. Ale do szczęścia poety miesza się boleść, bo Selvaggia jest dumna i nieprzystępna. Cino z upodobaniem opisuje cierpienia swego serca w słowach silnych i szczerych, zdobywa się nawet na akcenty tragiczne. W liryce Cino z Pistoii łączą się dwa elementy: idealizacja ukochanej kobiety i analiza własnych uczuć. Właśnie te dwa elementy staną się niebawem cechą liryki Petrarcki.

Literaturę dydaktyczną, ciężką i suchą, choć w alegorycznej szacie, uprawiał wówczas Francesco da Barberino (1264—1348). O rok starszy od Dantego, żył 84 lata, z zawodu był notarjuszem, najpierw w Bolonji, później we Florencji. W r. 1309 jeździł z misją polityczną do południowej Francji i wtedy zapoznał się z literaturą prowanką. Poetą nie był, choć wierszem pisał. Pozostawił dwa wielkie dzieła obyczajowo-moralne, niedbale wierszowane, a nawet przekładane miejscami prozą. Pierwsze z nich, «Documenti d'Amore» (Nauki Amora, pis. 1306—1313), mimo obiecującego tytułu nie erotycznego nie zawiera, bo Amor w znaczeniu prowankiem uosabia tu umiłowanie wszelkich cnót. Cnoty zaś są tu przedstawione w dwunastu postaciach niewieścich, które w tyluż osobnych rozdziałach podają mądre rady i wskazówki praktyczne na wszystkie wypadki życia. Ciekawe są rady dla młodzieży wstępującej w świat, przepisy dobrego zacho-

wania się na ulicy, w kościele i przy stole, oraz wiele innych rysów obyczajowych. Autor opatrzył to dzieło drobiazgowym komentarzem łacińskim, który stanowi cenne źródło dla badaczy najstarszej literatury włoskiej i prowanckiej. Drugie dzieło Francesca: «Del reggimento e costumi di donna» — «O zachowaniu się i obyczajach kobiety» (ukończ. około 1320) stanowi poradnik moralny i praktyczny dla kobiet wszelkiego stanu i wieku. Autor przechodzi z osobna różne stosunki rodzinne i społeczne; zwraca się do dziewcząt, do zamężnych i wdów, do świeckich i zakonnice, do dam i do służby. Jest to pierwszorzędny dokument do historii obyczajów we Włoszech, zwłaszcza że autor opiera się głównie na własnej obserwacji i doświadczeniu. Pod względem metody oba dzieła są mierne i nierówno opracowane, pod względem zaś literackim — znikome. Lichy wiersz i nieznośne personifikacje nie tylko wdzięku nie dodają, ale psują naturalną formę wykładu, która byłaby najlepiej odpowiadała temu przedmiotowi.

Jak poezję Cina z Pistoii uważać można za wzór, z którego korzystał Petrarca, tak znów poprzednikiem Petrarce w studjach klasycznych i poezji łacińskiej był Albertino Mussato (1261—1329), prawnik, notariusz i dyplomata, przez długie lata zamieszkały w rodzinnym mieście Padwie. Nie był on jedynym na swój czas zwolennikiem literatury rzymskiej i jej naśladowcą, ale on najgodniej przedstawia wzrastający zapal do studjów klasycznych. Mussato był za życia Dantego najpoważniejszym poetą łacińskim i filologiem klasycznym. Pisał wiele wierszem i prozą; pisał listy poetyckie i elegje w rodzaju Owidjusza, a nawet zostawił jedną tragedję łacińską «Ecerinis» (około 1310 r.). Formalnie tragedja jego zależna jest od wzorów Seneki, ponieważ był to jedyny poeta tragiczny znany w wiekach średnich; podzielona na pięć aktów, składa się z dialogów i pieśni chóru, ale jedności miejsca ani czasu autor nie zachował, a element epicki i moralny stanowczo przeważa nad dramatycznym. Jednakże osobliwością tego dzieła jest sam temat, zgoła nie klasyczny, lecz wzięty z historii narodowej niedawnych czasów, z przed lat kilkudziesięciu. Bohaterem tytułowym tragedji «Ecerinis» jest despotyczny władca Padwy od r. 1237, Ezzelino da Romano. Mussato pisał tę tragedję z celem patriotycznym, dla przestrogi rodaków, i zapewne dlatego wybrał przedmiot narodowy zamiast klasycznego. W każdym razie jest to pierwsza we Włoszech tragedja według wzorów klasycznych napisana. Próbował też Mussato formy epickiej, pisząc poemat heksametrem łacińskim. Treść poematu z dziejów współczesnych: wojna, którą prowadził książę Werony, sławny Cangrande, a głównym zdarzeniem jest tu oblężenie Padwy w r. 1320. Poeta, zapamiętały klasyk, niezbyt szczęśliwie łączył w tym utworze mitologję klasyczną z cudownością chrześcijańską. Podobnych do Mussata uczonych latynistów liczy się wielu w pierwszej połowie XIV w. Pisują wierszem i prozą utwory przeważnie treści historycznej. Są to z ducha pisarze średniowieczni, ale formę klasyczną opanowują coraz lepiej, a znajomość literatury rzymskiej pogłębiają rzetelnie. Stali się poprzednikami nie tylko Petrarce, lecz i wielkich humanistów włoskich z epoki Odrodzenia.

Francesco Petrarca (1304—1374) urodził się w m. Arezzo, gdzie żył na wygnaniu jego ojciec, notariusz Petracco, wydalony z Florencji razem z Dantem i jego partją polityczną. Francesco zmienił nazwisko rodzinne Petracco na pięknie brzmiące Petrarca. Dzieckiem będąc, przeniósł się z rodzicami do Prowancji, mieszkał w m. Avignon i wiosce Carpentras, gdzie otrzymał niższe wykształcenie.

Studja wyższe od r. 1319 odbywał w Montpellier, potem we Włoszech, w Bolonji. Studjował prawo na usilne życzenie ojca, lecz już od wczesnych lat miał zamiłowanie do studjów klasycznych. Po kilku latach wraca do Avignonu; wskutek śmierci ojca uzyskawszy swobodę i niewielki majątek, oddaje się studjom nad literaturą rzymską, której piękno głęboko odczuwał. Ulubioną jego lekturę stanowią Cycero, Wergiljusz, Horacjusz i historyk Liwjusz. Wówczas też poznaje poezję miłosną trubadurów prowancskich. Życia towarzyskiego wcale nie unika i bawi się wesoło w kołach zbliżonych do papieskiego dworu. Gdy liczył niespełna 23 lata, zobaczył w kościele św. Klary młodą damę, która urodą i zachowaniem wywarła nań silne wrażenie. Miłości do tej kobiety poświęcił prawie że wszystkie poezje liryczne w języku włoskim, a i w łacińskich wierszach nieraz o niej mówi. Na miłość poety dama nie została obojętną, jednakże przez długie lata umiała wzajemność ukrywać i tłumić. Sam Petrarca powiedział nam tylko imię tej kobiety, które brzmi Laura. Badania historyków nie zdołały bezspornie ustalić tej osoby; przypuszcza się, że była nią Laura, córka Audiberta de Noves, Francuzka; wydana w r. 1325 za Hugona de Sade, matka licznej dziatwy, zmarła w r. 1348. Wynikałoby z tego, że Petrarca poznał ją już jako kobietę zamężną. Ze słów poety to tylko jest pewne, że zakochał się w r. 1327, a utracił ją w r. 1348, przeto za życia jej kochał 21 lat, poczem nastąpił długi okres miłości pośmiertnej, wyrażający się w żalu, rozpamiętywaniach i uwielbieniu zmarłej. Czy przedmiot tej poetycznej miłości rzeczywiście nosił imię Laura, to rzecz sporna. Poeci opiewali swe damy pod przybranymi imionami ze względu na ich stosunki rodzinne.

W r. 1333 Petrarca podróżuje po Francji, Flandrii i nadreńskich Niemczech; podróżuje z ciekawości, aby poznać obce kraje, zwiedzić obce miasta, przyjrzeć się innym obyczajom. Miał już wówczas możnego protektora w osobie kardynała Jana Colonna, który wraz z kilkoma innymi przyjaciółmi zapewnił młodemu uczonemu spokojne warunki do pracy i ułatwiał podróże. W r. 1337 był Petrarca po raz pierwszy w Rzymie. Zabytki starożytne i późniejsze uczyniły na nim silne wrażenie; przechadzał się pośród ruin z uczuciem podziwu i głębokiego wzruszenia. Gdy z podróży wrócił do Avignonu, zaczął unikać hałaśliwego towarzystwa na papieskim dworze, zapragnął skupić się wewnątrz i pracować w ciszy. W tym celu kupił domek z kawałkiem ziemi w cichej dolinie Vacluse, w bliskości Avignonu, i tam, wśród malowniczej przyrody, spędził kilka najmilszych lat.

W tej sielskiej siedzibie czuł się przede wszystkim poetą. Czas swój dzielił między twórczość literacką, studja klasyczne i zajęcia rolnicze. Jego studja klasyczne łączyły się ściśle z zamiłowaniem do pomnażania własnego księgozbioru. Nie żałował wydatków ani trudu, by gromadzić w odpisach najcenniejsze dzieła literatury rzymskiej. W podróżach zwiedzał biblioteki klasztorne, zbiory książąt i uczonych, szukając pism starożytnych. Dzięki tym staraniom odnalazł dwie zaginione mowy Cycerona, a później tegoż autora listy «Ad Atticum». Przypiski, które Petrarca zazwyczaj robił na marginesach czytanych ksiąg, świadczą o jego wielkiej erudycji, a zarazem są dowodem wyjątkowego w owych czasach zrozumienia i odczucia świata klasycznego. Petrarca pierwszy uświadomił sobie, jaka przepaść oddziela świat starożytny od jego czasów. On pierwszy zrozumiał, jak fałszywie pojmowano dotychczas literaturę i życie Rzymu starożytnego. Zwra-

cając się wprost do źródeł, uniknął wielu błędów, właściwych uczonym średniowiecza. Kiedy pisał, odrzucał metody swoich czasów, a starał się zbliżyć do Cycerona i Seneki — i rzeczywiście stworzył nowy styl łaciński, odmienny od łaciny średniowiecznej.

Żyjąc lekturą klasyków, Petrarca przeniósł się wyobraźnią w te odległe wieki, a uważając pisarzy starożytnych za swych przyjaciół i mistrzów, pisał do nich listy, jak do osób żyjących. Mamy więc listy jego do Cycerona i Seneki, do Horacjusza i Wergiljusza, a nawet do Homera. W tych listach autor wyraża dla wielkich pisarzy uczucia czci i podziwu, chwali ich dzieła, żałuje zaginionych, a czasem też pozwala sobie na pewne zarzuty. Będąc entuzjastą literatury rzymskiej, Petrarca niedoceniał greckiej, co się tem tłumaczy, że jej nie znał, a poznać nie mógł, bo mimo dobrych chęci nigdy nie nauczył się języka greckiego. Dopiero w podszłym wieku poznał «Iliadę» w bardzo niedokładnym przekładzie łacińskim. Starożytność rzymska wywierała nieprzeparty wpływ na Petrarę przez literaturę i przez pamięć minionej wielkości. Uważając się za potomka Rzymu starożytnego, chciał dawną ojczyznę uświetnić i współczesnym przypomnieć. W tym celu postanowił napisać dwa dzieła: poetyckie i naukowe. Pierwsze to epopeja łacińska «Africa», druga zaś to zbiór życiorysów «De viris illustribus».

Gdy był zajęty temi poważnemi pracami w zacisznym Vacluse, otrzymał w r. 1340 list od senatu rzymskiego, który mu ofiarował wieniec laurowy poety i zapraszał na uroczystość wręczenia. Petrarca udał się do Marsylji, stąd morzem do Neapolu, gdzie przez kilka dni bawił w gościnie u króla Roberta i dostał od niego w podarunku królewski płaszcz purpurowy. Z początkiem kwietnia r. 1341 przybył do Rzymu i tu, przy dźwiękach trąb i okrzykach tłumu, otrzymał na Kapitolu wieniec z rąk senatora Orsy. Wygłosił wówczas mowę łacińską o istocie i wartości poezji. Było to pierwsze od czasów starożytnych uwieńczenie poety na historycznym pagórku Rzymu. Zdarzenie to dowodzi, jak umiejętnie Petrarca zabiegał o swą sławę i umiał znaleźć sobie wpływowych protektorów; dotychczas bowiem nie napisał żadnego większego dzieła, a jako poeta znany był tylko z wierszowanych listów łacińskich i z nielicznych poezji włoskich. To też ofiarując mu wieniec laurowy, uczczono w nim raczej uczonego humanistę niż poeę.

Jako pisarz odznaczony najwyższą nagrodą, spędził Petrarca kilka lat w gościnie na dworach włoskich książąt i dostojników. Powierzano mu wówczas pewne misje dyplomatyczne, korzystając z jego wyjątkowych zdolności do ukła-



Francesco Petrarca.  
(Na fresku Rafaela w Watykanie).

dania listów i przemówień. Dopiero w końcu r. 1345 wrócił do Prowancji i mieszkał naprzemian w Avignonie i w Vaucluse. Mimo wyraźnego przywiązania do tych stron, Petrarca zawsze czuł się Włochem i gorąco ojczyznę miłował. I on, jak niegdyś Dante, widział ratunek upadłej państwowo ojczyzny w połączeniu pod jednym berłem. Tym upatrzonym przez niego monarchą był Robert, król Neapolu. Po jego śmierci (1343) Petrarca popierał słowem i piórem wyprawę cesarza Karola IV do Rzymu (1354). Zabierał też głos w sprawie wojny, toczącej się między Wenecją a Genuą, wzywając do zaprzestania bratobójczej walki. Zresztą wyrazem szczerego patriotyzmu jest jego sławna kancona: «Italia mia...»

Gdy w r. 1348 umarła Laura i opiekun poety, kardynał Giovanni Colonna, Petrarca zdecydował się opuścić Prowancję i przeniósł się do Medjolanu, gdzie go zapraszała książęca rodzina Viscontich. Książęta wspaniale wynagradzali go za podróże dyplomatyczne i układane przez niego pisma. Petrarca kupił sobie na wsi piękną willę i tam spędził lat osiem (1353—1361), często zaglądając do Medjolanu. Wykończył wówczas dawno rozpoczęte dzieło «*Bucolicum carmen*» (1357).

Petrarca był na pozór człowiekiem szczęśliwym, gdy tymczasem pisma jego pełne są żalów i rozgoryczenia. Uspodobienie miał melancholijne i drażliwe, oraz jakiś niepokój wewnętrzny, który go skłaniał do częstych zmian miejsca pobytu. Jego brak równowagi moralnej przypomina typy literackie z epoki romantyzmu. Powodem tego niepokoju i rozżalenia był zapewne rozdźwięk między pogańskim duchem klasycyzmu, wielbiącym uciechy doczesne i piękno cielesne — a duchem średniowiecza, który żył w nim z całą potęgą swych tradycji religijnych i moralnych. Od czterdziestego roku życia rozwija się w Petrarce dążenie do ideałów nadziemskich i ascezy, podsycane jeszcze lekturą pism św. Augustyna. Wyrazem tego zmagania się wewnętrznego jest najpierw dziełko «*De contemptu mundi*» (1343), a następnie kilka innych pism ascetycznych. Przypadają one już na starsze lata poety. Z wiekiem powiększała się też jego drażliwość. Nie znosił krytyki. Z błahego powodu ogłosił napastliwe pismo polemiczne «*De sui ipsius et multorum aliorum ignorantia*» (1366). Ciekawe w nim jest stanowisko autora: pogardza nauką średniowieczną, lekceważy autorytet Arystotelesa, a wyższość przyznaje Platonowi, którego zresztą musiał znać bardzo niedokładnie.

W r. 1361 Petrarca opuścił Medjolan z powodu wojny i moru; pojechał do Padwy, następnie do Wenecji, gdzie rząd ofiarował mu pałac na dożywotnie mieszkanie i otaczał najwyższymi zaszczytami. Po kilku latach, ze względu na zdrowie, poeta kupił posiadłość niedaleko Padwy, w miasteczku Arquà, gdzie zamieszkał z córką i zięciem. Tam też zmarł, przeżywszy 70 lat. Jego cenna biblioteka uległa rozproszeniu, choć za życia jeszcze zapisał ją Wenecji.

Pracując całe życie nad utrwaleniem swej sławy, Petrarca był przekonany, że zapewni ją sobie łacińskim poematem epickim «*Africa*» (1342). Składa się on z dziewięciu pieśni, pisanych heksametrem łacińskim; prawdopodobnie był dłuższy, bo po czwartej pieśni wyczuwa się znaczną lukę. Treścią poematu jest druga wojna punicka. Opowieść zaczyna się od chwili, gdy Scypjon, pobiwszy Kartagińczyków w Hiszpanji, postanawia przejść do Afryki, a kończy się na triumfalnym powrocie zwycięskiego wodza do Rzymu. Epizodycznie (sen Scypjona) ukazują się cienie sławnych Rzymian, a ojciec Scypjona przepowiada przyszłą sławę wiecznego miasta. Petrarca traktuje z całym pietyzmem wiadomości, przekazane przez

Liwjusza, nie w nich nie zmieniając; opowiada wierszem to, co historyk napisał prozą. Wskutek zbyt ścisłego trzymania się historii «Africa» nie posiada tych cech fantazji, które właściwe są poematom epickim. Przytem patriotyzm rzymski Petrarcki wyraził się w stronnem przedstawieniu charakterów. Główny bohater, Scypjon, jest zbyt doskonały, natomiast Hannibal i Kartagińczycy, wskutek przesady w stronach ujemnych, nie posiadają żywych charakterów. Poezji prawdziwej jest tu niewiele. Znaleźć ją można w podziwie autora dla wielkości Rzymu oraz w kilku epizodach o charakterze lirycznym (monolog pesymisty Magona), co właśnie świadczy, że wielki liryk Petrarca nie miał talentu do poezji epickiej.



Francesco Petrarca.

Portret G. Belliniego w Gal. na Kapitolu w Rzymie.

«Bucolicum carmen» (Sielski poemat, 1357) jest cyklem dwunastu sielanków łacińskich według wzoru «Bukolik» Wergiljusza. Pod postacią rozmów pasterzy w wiejskim otoczeniu poeta rozwija różne tematy współczesne: zdarzenia polityczne (2, 5 i 12) obyczaje na papieskim dworze (6 i 7), wyznania i sądy o poezji (3 i 4), śmierć Laury (11) i inne. Forma sielankowa stanowi tu niemiły kontrast z właściwą treścią. Rzecz przemyślana na chłodno i na chłodno pisana, pozbawiona jest poetyckiego polotu, a w przeważnej części także serdecznego uczucia. Jeden z przyjaciół Petrarcki napisał do tych sielanków objaśnienia, bez których byłoby trudno odgadnąć ukryte pod alegorią osoby i sprawy. Jak to dzieło powstało na wzór Wergiljusza, tak znów z naśladowania Horacjusza wyszły «Epistolae metricae» (Listy wierszem, 1331—1361). Liczy się ich 67. Zwrócone do różnych osób, przeważnie przyjaciół, odznaczają się prostotą i szczerością tonu. Poeta zwierza się w nich z myśli i uczuć, roztrząsa sprawy polityczne i literackie. Te z nich najpiękniejsze, w których przeważa element liryczny. W jednym z listów Petrarca w tkliwych wyrazach mówi o swej miłości do Laury, w innym przesyła z podróży pozdrowienia ojczyźnie, w innym znów opisuje rozkosze życia samotnego w Vaucluse. Poza poetycką wartością «Listy» te stanowią cenne źródło do poznania życia i charakteru autora.

Prozą łacińską pisał Petrarca «De viris illustribus» (O znakomitych mężach), długi szereg życiorysów, które miały się złożyć na historję Rzymu starożytnego aż do Tytusa. Dzieła tego nie ukończył, zostawił bowiem tylko 24 życiorysy, z których ostatni — Juljusza Cezara. Petrarca opierał się na poważnych źródłach, opracowywał je krytycznie i samodzielnie, a czasem wstawiał własne rozważania

moralne. Praca ta, uzupełniona później przez jego ucznia, długo należała do bardzo poczytnych i silny wpływ wywarła na badania historyczne.

Liczne pisma treści moralnej i filozoficznej pisał Petrarca także po łacinie. Najwcześniejsze z nich, «De contemptu mundi» albo «Secretum» (O pogardzie dla świata albo Tajemnica, 1343), ma formę dialogów, które prowadzi sam autor ze św. Augustynem. Święty zarzuca poecie słabość woli, pychę, skąpstwo, brak zadowolenia z życia, a wreszcie i miłość do Laury. Petrarca zrećnie odpiera zarzuty, a przechodząc w dyskusji do Laury, dowodzi, że ta miłość zabezpiecza go od upadku, uszlachetnia i wznosi myśli jego ku Bogu. Augustyn dalej zwalcza wykręty grzesznika i doradza mu modlitwę, jako sposób przeciw pokusom życia światowego. W dialogach tych św. Augustyn wyobraża głos sumienia, wzywający ambitnego światowca do życia według ideałów chrześcijańskich. Jednakże książka ta nie rozstrzyga pytania, którą drogę obrał sam autor, znajdujący się w stanie wewnętrznej rozterki. Natomiast późniejsze pisma moralne mają już wyraźny charakter ascetyczny. Tak np. w rozprawie «De vita solitaria» (Życie samotne, 1346—1356) autor wielbi ucieczkę od świata i jego pokus, poszukiwanie samotności w sielskim pustkowiu, gdzie można swobodnie oddawać się rozmyślaniom; zaleca życie wolne od obowiązków rodzinnych i obywatelskich, a za przykład stawia świętobliwych pustelników i starożytnych mędrców. Dziełko nie wydaje się szczerem, a zalecany ideał etyczny posiada cechy niemilego egoizmu.

Do pism łacińskich Petrarca zaliczyć trzeba jego rozległą korespondencję; wynosi ona około 600 listów, od r. 1326 aż do śmierci. Wysyłał je do osób wszelkich stanów, od papieży i książąt aż do cichych uczonych i do brata, który był mnichem. Listy Petrarca mają charakter wybitnie literacki, wzorowane są na listach Cycerona i Seneki, a przeznaczone raczej dla ogółu, niż dla osób, do których były zwrócone. Zazwyczaj są to drobne rozprawki, poświęcone zagadnieniom filozoficznym, religijnym, politycznym i filologicznym. Ostatnie bodaj że są najciekawsze, jako świadectwo prowadzonych przez niego studjów klasycznych. Sam Petrarca starał się uporządkować swe listy i ująć je w zbiory, aby przeszły do potomności. Pierwszy zbiór: «De rebus familiaribus» obejmuje korespondencję do r. 1361; drugi pod nazwą «Seniles» (Starce) zawiera listy od tego roku do śmierci; trzeci zaś, «Variae», złożony jest z listów, które nie weszły do dwu poprzednich zbiorów. Osobna serja listów «Sine titulo» (Bez adresu) przedstawia zepsucie na papieskim dworze.

Nie ulega wątpliwości, że Petrarca położył ogromne zasługi jako uczonej łacynista i wskrzesiciel piękna klasycznego w literaturze. Jednakże jego sława opiera się nie na poematach łacińskich ani moralnych pismach, lecz na poezji w języku narodowym. Sam poeta wyrażał się lekceważąco o swych utworach włoskich, przedstawiając je jako osobistą rozrywkę, i tylko przyjaciółom ich udzielał. Tymczasem mamy dowody, że Petrarca opracowywał te utwory bardzo pilnie, poprawiał je bez końca i kilka razy starał się ułożyć je w pewną organiczną całość. Za wyraz jego ostatniej woli uchodzi rękopis Biblioteki Watykańskiej, napisany po r. 1366 na pergaminie, częściowo ręką samego poety. Łaciński tytuł tego zbioru «Rerum vulgarium fragmenta» wyraźnie wskazuje, że jest to tylko część całkowitej produkcji Petrarca w języku włoskim. Zbiór ten, nazwany przez potomność «Il Canzoniere» (Księga pieśni albo śpiewnik), obejmuje 317 sonetów, 29 kancon oraz 20 utworów w innych formach liryki. Największy to zbiór



poezji lirycznych w średniowieczu włoskim. Układ jego z wielu względów przypomina kompozycję «Vita nuova». Ułożono w nim bowiem utwory przeważnie według czasu powstania, lecz zarazem i w taki sposób, żeby mogły odtworzyć dzieje duszy opanowanej przez miłość. Uczucie to stanowi prawie że wyłączną treść zbioru; utworów na inne tematy mamy zaledwie 31. «Canzoniere» dzieli się na dwie części, podstawą zaś podziału jest śmierć Laury (1348) i nawrócenie się moralne poety około tego czasu.

Laura w świetle poezji Petrarcki ma cechy osoby rzeczywistej, a nie istoty wymarzonej, jak to bywało u poetów «stylu nowego». Jej wdzięki cielesne, jej zachowanie się i drobne wypadki z życia opisuje poeta z upodobaniem. Wprawdzie są w jego poezji akcenty przesadnego uwielbienia i adoracji, lecz możemy je uważać za wpływ szkoły poetyckiej, na której Petrarca kształcił swój smak i technikę literacką. Miłość poety, ludzka i niepozabawiona cech zmysłowych, nie zna gwałtownych porywów; spokojna i pogodna, pozwala się obserwować i opisywać z wdziękiem. Czasem surowa i nieprzystępna Laura wywoła rozgoryczenie poety, lecz niebawem rozproszy je uśmiechem i wzbudzi nadzieję, której nigdy nie ziści. Niema w tej księdze ani rozpacz, ani momentów tragicznych; panuje w niej uczucie łagodnej melancholji i cichego smutku, który nieraz znajduje ujście w płaczu. Dzieje tej miłości są nadzwyczaj skąpe w wypadki, a portret duchowy Laury pozostaje dla nas ogólnikowym i nieuchwytnym. Nie wiemy, co się naprawdę działo w jej sercu, czy poetę kochała, czy tylko się nim bawiła i pozwalała uwielbiać. Podziwiać trzeba wielki talent poety, który z tak skąpego materiału rzeczowego i z tak jednostajnych dziejów własnego serca potrafił stworzyć takie mnóstwo prawdziwych pereł liryki miłosnej. W tej poezji odnajdujemy ślady walki wewnętrznej, która się toczyła między skłonnością do uciech ziemskich a średniowiecznym sumieniem. Skrupuły religijne i moralne dręczą poetę, opanowanego miłością, aż wreszcie przeważą kiedyś skłonności mistyczne. Tę właśnie cechę ma druga część «Canzoniere». Laura już nie żyje. Poeta cierpi szczerze, a wspomnienia otaczają go rojem. Miłość trwa dalej, ale oczyszczona z cech ziemskich i uszlachetniona myślą o rzeczach wiekiustych. Poeta wyobraża sobie Laurę zstępującą z nieba, aby go pocieszyć i teraz dopiero wyznać uczucie wzajemne. Pochłonięty marzeniem o zmarłej i zbawionej, wznosi się stopniowo do doskonałości moralnej i żyje myślą o zbawieniu wiecznym.

Uznając wielką wartość «Canzoniere» jako poezji lirycznej, musimy jednak stwierdzić, że jest to liryka w stylu średniowiecznym, to znaczy przesycona analizą uczuć, rozumowaniem i abstrakcjami. Jeżeli Petrarca stanął tak wysoko jako poeta liryczny, to dlatego, że podobnie jak Dante potrafił zrównoważyć element dialektyczny pięknnością obrazów. Lecz obrazy jego są także w duchu średniowiecza, a więc idealizowane do tego stopnia, że często zatracają wyraziste cechy i stają się konwencjonalne. W stylu literackim Petrarcki widzimy pracę myśli, pilnie kontrolującą bezpośredni wyraz uczucia. Te drobiazgi poetyckie zbudowane są logicznie, przemyślane w szczegółach, opatrzone we wszystko, co wówczas uchodziło za piękno stylu i urok języka, a więc antytezy, gradacje, porównania, wyszukane przenośnie i gry słów. Poezja trubadurów, z którą Petrarca musiał zetknąć się w Prowancji, nauczyła go tych rymotwórczych sztuczek. Ale własną zasługą autora był najstaranniejszy wybór wyrazów, z pominięciem zbyt pospolitych i niegodnych literackiego stylu. Układ zaś wyrazów i zdań jest za-

wsze taki, że utwór w głośnym czytaniu pieści ucho i sprawia wrażenie melodji. Mimo odmiennych dziś pojęć estetycznych, które od liryki miłosnej wymagają mniejszej pracy myśli, a większej prostoty wyrazu, trzeba uznać w Petrarce jednego z największych poetów świata.

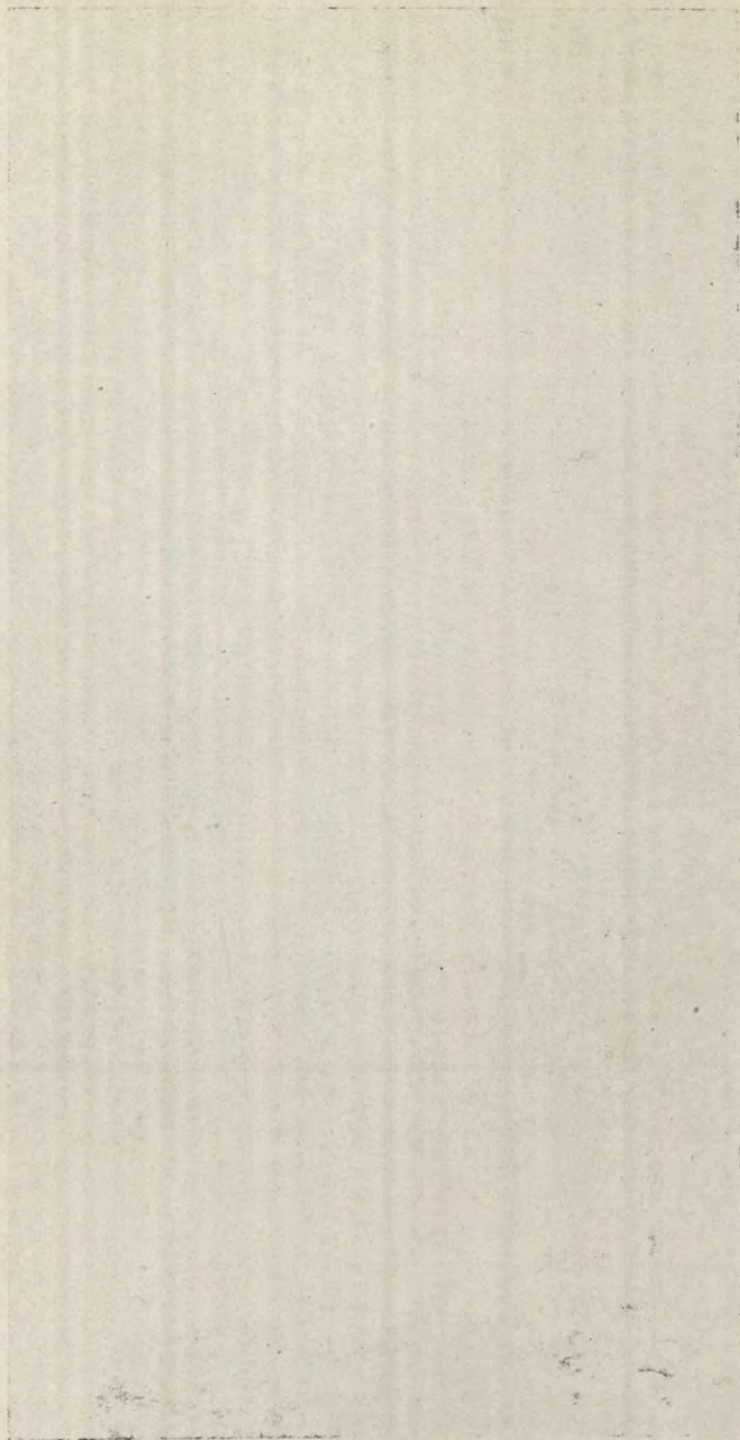
Pod względem treści moralnej zbliża się do «Canzoniere» poemat alegoryczny Petrarcki «I Trionfi», zaczęty w 1352 r., poprawiany do śmierci. I tu bowiem poeta od czystej i wzniosłej miłości do Laury przechodzi do przekonania, że wszystko na świecie jest marnością; wprawdzie sława, zdobyta czynami, może trwać po śmierci, ale i sławę czas rozproszy i zatrze; dlatego myśl ludzka powinna zwracać się do rzeczy wiecznych i do Boga. Poemat ma formę widzeń, w których występują postaci alegoryczne, mitologiczne i historyczne. Zaczyna się od uroczystego pochodu; za triumfalnym wozem Amora postępuje tłum osób zakochanych, wziętych przez niego do niewoli. Ogółem mamy sześć obrazów alegorycznych, czyli triumfy Miłości, Wstydlivości, Śmierci, Sławy, Czasu i Wieczności. Zarówno rodzaj wiersza (dwanaście pieśni tercyną) jak cała kompozycja poematu przypominają «Boską komedję». Są to przecież następujące po sobie widzenia, w których poeta spotyka coraz to nowe postaci; a przytem rola Laury i jej uwielbienie żywo przypominają adorację Beatryczy w dziele Dantego. Mimo zależności od «Boskiej komedji» «Trionfi» posiadają wartość artystyczną. Podziwiać w nich trzeba bogactwo i wyrazistość obrazów, snuty z wyobraźni, a także piękno języka i muzykalność wiersza. Brak tu tylko żywych, ludzkich postaci, choć takie mnóstwo «figur» ukazuje się w tych pochodach. «Triumfy» Petrarcki, jak każda poezja alegoryczna i obciążona erudycją, wydają nam się sztuką przestarzałą i pozabawioną życia. Ale trudno nie wyodrębnić z nich tej części «Triumfu Śmierci», gdzie poeta mówi o zgonie Laury i powtarza słowa serdecznej pociechy, które mu zmarła przyniosła, ukazując się następnej nocy. Jest to najpiękniejsza elegja miłosna, jaką Petrarca napisał.

Giovanni Boccaccio (1313—1375), syn Włocha Toskańczyka i Francuzki, urodził się w Paryżu, a wychowywał we Florencji, gdzie ojciec jego stale mieszkał i trudnił się handlem. Gdy Giovanni miał lat dwanaście, wysłał go ojciec na praktykę handlową do Neapolu. Zmarnował na niej lat sześć, poczem studjował prawo kanoniczne przez pięć lat, także bez korzyści. Zamiłowanie popychało go do poezji i studjów klasycznych. Sam przyznaje sobie wyobraźnię, od dzieciństwa skłoną do układania baśni (fictiunculas). Skończywszy 23 lata, zaprzestał narzuconych wola ojca studjów i poświęcił się wyłącznie literaturze; z równym zapalem czytał poetów włoskich (Dantego) i łacińskich (Wergiljusza, Owidjusza i in.), oraz próbował sił w twórczości własnej. Miłość była mu pobudką. Poznał wówczas damę zamezną, młodą, spragnioną hołdów poety. Była nią Marja d'Aquino, naturalna córka króla Neapolu, a żona zacnego dworzanina. Zakochany w niej Boccaccio zdołał skłonić ją do wiarołomstwa, ale szczęście jego długo nie trwało, bo ognista neapolitanka zdradziła go z innym. Miłość ta nasunęła mu pomysły do kilku utworów literackich, z których najcelniejszy będzie «Fiametta». Na wiosnę r. 1339 nastąpiło zerwanie. Zapewne pod wpływem tego zawodu rozgoryczony pisarz postanowił opuścić Neapol po piętnastoletnim pobycie. Wyjeżdżał w końcu 1340 r. z kilkoma większemi utworami w tece, z wiedzą zdobytą w środowisku uczonych i ze wspomnieniami wesołego a wykwinłego życia towarzyskiego.



Giovanni Boccaccio.

*(Fresk An. del Castagno we Florencji, fot. Alinari).*



W ciągu następnych ośmiu lat Boccaccio zmienia kilkakrotnie miejsce pobytu, choć Florencję uważa za miasto rodzinne. Pisze wiele, stał się szybko autorem znanym i cenionym; był w owym czasie największym po Petrarce talentem w poezji włoskiej. W r. 1348 jeździł jeszcze raz do Neapolu i był świadkiem zamieszek politycznych, które wywołały wyprawę karną Ludwika, króla węgierskiego. Opisał to zdarzenie w sześciu eklogach łacińskich. Do alegorycznych sielanek wprowadza wilka, owce i całą grupę pasterzy, którzy pod przejrzytymi imionami wyobrażają osoby historyczne. Od r. 1349 Boccaccio stale mieszka we Florencji, gdzie po śmierci zmarłego w tym roku ojca opiekuje się młodszem rodzeństwem i spełnia powierzone mu czynności obywatelskie. Majątek miał niewielki, ale przy skromnym trybie życia mógł bez troski oddawać się umiłowanym studjom klasycznym i twórczości literackiej. Teraz to puści w świat swoje arcydzieło, «il Decamerone». W r. 1350 poznał osobiście Petrarę i tak się z nim zaprzyjaźnił, że od tej chwili aż do śmierci Petrarce będzie z nim prowadzić serdeczną korespondencję. Choć tylko o dziewięć lat młodszy, Boccaccio uważał Petrarę za swego mistrza i dzielił z nim entuzjazm dla starożytności klasycznej. W kilka lat po poznaniu Petrarce i po ogłoszeniu «Dekameronu» Boccaccio jakoś spoważniał, od literatury pięknej coraz wyraźniej przechodził do studjów klasycznych, aż wreszcie zwrócił się do życia religijnego i praktyk dewocyjnych.

Widzenie z Petrarą w Medjolanie r. 1359 utwierdziło go w zamiarze wyuczenia się języka greckiego. Za młodych lat znał w Neapolu uczonego prałata Barlaama z Kalabrii, od którego nauczył się alfabetu greckiego i kilkudziesięciu wyrazów. Było to za mało, aby czytać greckich autorów. Miał w rękopisach Homera i Platona, lecz nic z nich nie rozumiał. Znalazł się wreszcie jakiś Kalabryjczyk, Leonzio Pilato, który po grecku mówił, ale klasycznego języka nie znał, ani kultury starożytnej nie studjował. Boccaccio sprowadził go do Florencji, utrzymywał go i wyrobił mu katedrę języka greckiego. Studja greckie Boccaccia pod kierunkiem Pilata trwały blisko trzy lata. Nie mając słownika ani gramatyki, czytali Homera. Czego nauczyciel nie wiedział, to zmyślał, byle jakoś wybrnąć. Bądź co bądź Boccaccio był pierwszym włoskim uczonym, który w oryginale przeczytał Homera. Naraz pod wpływem skrupułów religijnych Boccaccio chce zerwać ze studjami klasycznymi, jako z wiedzą pogańską; staje się samotnikiem i mizantropem; najlepiej czuje się w ubogiej mieścinie Certaldo, skąd ojciec jego pochodził. Jeszcze w r. 1365 jeździł do Avignonu, do papieża, jako główny mówca wysłanego przez Florencję poselstwa. Ale była to już ostatnia jego większa podróż. Dokucza mu otyłość, a czasem i ubóstwo, wreszcie zaczyna cierpieć na bolesną chorobę skórą. Podjął się wprawdzie wykładów o «Boskiej komedji», bo wielbicielem Dantego był zawsze, lecz prowadził je tylko przez kilka miesięcy (1373—1374). Od śmierci Petrarce czuł się jeszcze bardziej przygnębiony i opuszczony — i w rok po swym przyjacielu umarł w Certaldo, przeżywszy 62 lata.

Był to człowiek nie tylko obdarzony wielkim talentem, ale bardzo pracowity, przejęty cześcią dla Dantego i Petrarce, bezinteresowny i skromny. Z młodzieńca wesołego, Ignącego do salonów i kobiet, stał się już w średnich latach uczonym, pełnym skupienia i wewnętrznej powagi. Współobywatele cenili jego niezwykle umysł i prawy charakter; ale on zaszczytnych godności nie szukał i dążył tylko do życia niezależnego, aby w spokoju oddawać się umiłowanym studjom. Uznanie

zjednały mu zarówno dzieła literackie, jak prace łacińskie anegdotyczno-moralne, które swego czasu cieszyły się wielką poczytnością.

Pierwszym większym utworem Boccaccia był romans prozą «Filocolo» (zacz. 1336, ukończ. 1341). Jest to przeróbka starego poematu średniowiecznego o dwojgu kochających się dzieciach (Florio i Biancofiore), które po wielu przykrych przygodach i dowodach wiernej miłości zdołały przełamać opór starszych. Poemat ten podnosił do ideału miłość czystą, wierną i gotową do wszelkich poświęceń. Boccaccio chciał z miłej legendy zrobić romans obszerny i majestatyczny, wprowadził więc mitologję klasyczną, długie opisy i przemówienia. Początkujący autor wpadł w pompacyjną retorykę, która zatarła cały urok tej sentymentalnej legendy.

Następny utwór, «Filostrato», jest romansem miłosnym w ramach poematu bohaterskiego (przeszło 5000 w. w strofach). Temat jego, wzięty z legend o wojnie trojańskiej, został już wcześniej opracowany we francuskim «Roman de Troie» (XII w.). Główną postacią niewieścią jest tu piękna i zmienna Criseida, która zdradza młodzieńca Troiola. W płóchej Criseidzie można widzieć wizerunek Marji d'Aquino, a w motywie zdrady — echo osobistych przeżyć autora. Poemat w ośmiu pieśniach ma konstrukcję pomysłową i logiczną, a charakter kobiety lekkomyślnej i zmiennej wykonany świetnie. «Filostrato» arcydziełem nie jest, ale na tle ówczesnej literatury stanowił zjawisko wybitne. Od tej chwili Boccaccio mógł się uważać za jednego z pierwszych poetów włoskich.

Dobrą o nim opinię podtrzymał poematem «Teseide» (dwanaście pieśni oktawą). Jest to pierwsza próba epepei bohaterskiej w klasycznym stylu. Wzorami dla poety były «Eneida» Wergiljusza i «Tebaida» Stacjusza; ale tematem głównym jest miłość, a momentem decydującym — turniej rycerski, w którym ma się rozstrzygnąć los dwu rywali do serca amazonki Emilji. Zważywszy, że dzieje się rzecz w Atenach za króla Tezeusza, wprowadzenie tam rycerskich obyczajów i dworskiej miłości stwarza szereg pociesznych anachronizmów. A jednak Boccaccio wyraźnie naśladuje epepeje klasyczne i cały Olimp bogów i bohaterów wplątuje do romansowej akcji. W inny świat przenosi nas utwór wierszem i prozą pisany, «Ameto» (1341), znany też pod nazwą: «Commedia delle Ninfe fiorentine». Rzecz dzieje się za czasów bajecznych w okolicach, gdzie miała później powstać Florencja, a osobami działającymi są nimfy, pasterze i olimpijskie bóstwa. Treść przypomina mity greckie. Młody myśliwy Ameto i nimfa Lia kochają się wzajemnie. Dla ukochanej porzucił wieśniak łowy, zamieszkał wśród pasterzy i bierze udział w zabawach nimf. Pewnego razu Ameto z rozkazu bogini Wenus zostaje wykąpany w cudownym źródle i z pospolitego wieśniaka przemienia się w istotę uduchowioną. Baśń sielankowa ma znaczenie alegoryczne; wyobraża przejście z ciemnoty do poznania rzeczy Boskich; nimfy są symbolem cnót chrześcijańskich, a Wenus oznacza miłość Bożą. Jakkolwiek sam pomysł alegorji jest typowo średniowieczny i przypomina 31-ą pieśń dantejskiego «Czyśćca», ale wykonany został samodzielnie i posiada czysto literackie zalety. Do opowieści prozą wplecione są utwory liryczne: pieśni sielskie albo hymny na chwałę bóstw. Otóż utwór ten jest najdawniejszym zabytkiem rodzaju «pasterskiego». Boccaccio pierwszy wpadł na pomysł, żeby sielanki i pieśni liryczne, naśladowane z poezji rzymskiej, połączyć zapomocą opowieści. Sławna «Arcadia» Sannazzara, późniejsza o 150 lat, nie da się pomyśleć bez wzoru «Ameta». W tym okresie bujnej produkcji najslabszym utworem Boccaccia wydaje się «Amorosa visione» (1342),

poemat alegoryczny, pisany dantejską tercyną. Poeta opowiada swój sen. Odbywał podróż i znalazł się w zamku, gdzie obrazy alegoryczne przedstawiały mądrość, sławę, bogactwo i miłość. W gronie dam ujrzał swą ukochaną. Jakaś promienna postać kobieca prowadzi go do królestwa cnoty. Ale w chwili decydującej poeta wybiera inną drogę. Cnota pozostaje nadal rzeczą wielką i świętą, lecz on woli miłość i uciechy ziemskie. Wyraźne tu są echa żywych jeszcze uczuć dla neapolitanki Marji. Moralnie poemat nielogiczny: wskazuje cnotę i wielbi ją, ale się jej wyrzeka. Artystycznie zaś rozwlekły i bezbarwny, nie wznosi się nad mierny poziom średniowiecznych alegoryj moralnych.

Lecz niebawem dał Boccaccio w prozie powieściowej dziełko dużej wartości: «Elegia di madonna Fiammetta» (1343). Ta niewielka powieść z akcją współczesną, umieszczoną w Neapolu, przedstawia epizod z życia młodej mężatki, która, popełniwszy wiarołomstwo z miłości, została po kilku miesiącach opuszczona przez ukochanego młodzieńca. Spodziewa się jego powrotu, przeżywa długi okres tęsknoty, niepokoju, zawodu, myśli nawet o samobójstwie, wreszcie uspokojona w rezygnacji spisuje dzieje swego serca ku przestrodze innych kobiet. Dama występuje w tej opowieści pod imieniem Fiammetty, kochanek zaś pod romansowem imieniem Panfila. Młodzieniec wydaje się dość banalnym uwodzicielem, zresztą występuje tylko w początkowych rozdziałach. Cały bowiem ciężar tej powieści spoczywa nie w intrydze, wyjątkowo dobrej i prawdopodobnej (m. in. świetny obraz życia towarzyskiego w Neapolu), ale w dokładnym i prawdziwym wizerunku duszy niewieściej. Powieść to psychologiczna, bodaj że pierwsza w całej literaturze świata. Nowością też jest forma wyznań, które czyni sama bohaterka, pisząc w pierwszej osobie historję swej miłości. W początkowej części (rozd. I—II), gdzie znajduje się właściwa intryga romansowa, łatwo jest rozpoznać miłość Boccaccia i Marji d'Aquino, przedstawioną dokładnie, ale z tą zasadniczą zmianą, że nie Boccaccio Panfil opuścił Marję, zostawiając ją w nieutulonym żalu, ale ona zdradziła go, zmieniając przedmiot uczuć. Dalsze zaś części (rozd. III—IX) są już fikcją literacką, w której autor pomagał sobie obserwacją życia i wzorami literackimi. Zwrócono uwagę na jedną z «Heroid» Owidjusza, gdzie Fyllis, opuszczona przez kochanka, oczekuje daremnie jego powrotu i żali się na swój los w pożegnalnym liście. Wskazuje się też wpływ czwartej księgi «Eneidy» i tragedji Seneki «Hipolit», ale są to motywy drobne, które nie mogą powieści Boccaccia odebrać wartości utworu samodzielnego. Na tle ówczesnej literatury romansowej «Fiammetta» imponuje prostotą tematu i naturalnością formy, przy wielkiem pogłębieniu wewnętrznych przeżyć. Utwór ten dziś jeszcze czyni wrażenie i wżrusza, choć stylowo już się zestarzał. Autor był przecież wielbicielem klasycyzmu i musiał się tu popisać erudycją. Wprowadza mitologję klasyczną i wymienia wszystkie nieszczęśliwe niewiasty świata starożytnego. Ten nadmiar erudycji klasycznej tem bardziej razi, że przypisany tu został kobiecie.

Ostatnim poematem włoskim Boccaccia jest «Ninfale fiesolano» (1344), w rodzaju sielankowym: miłość pasterza i nimfy. Od powieści pasterskiej «Ameto» różni się tem, że nie ukrywa żadnej alegorji moralnej. Jest to próba poetycznej mitologji lokalnej i fikcja literacka, aby wytłumaczyć założenie Florencji, oraz nazwy tokańskich rzek i potoków. Młody pasterz Affrico zakochał się w skromnej i płochliwej nimfie, Mensoli; aby się do niej zbliżyć, przebrał się w suknię matki i niepoznany przyłączył się do grona nimf. Zyskawszy przyjaźń ukochanej, wy-

znał jej podstęp. Nimfa długo płakała ze wstydu, wreszcie uległa miłości; ale bogini Diana ukarała ją, zamieniając w potok. Zrozpaczony Affrico zabił się. Mimo zakończenia tragicznego «Ninfale fiesolano» przedstawia wymarzony świat sielanki: uczucia delikatne, sceny pełne wdzięku, koloryt pogodny i jasny. Podobnie jak «Fiammetta», utwór ten jest przedewszystkiem historją wewnętrzną miłości, intryga zaś posiada znaczenie podrzędne. Ze wszystkich dzieł Boccaccia «Ninfale» zawiera najwięcej prawdziwej, czystej poezji; pisany dźwięczną oktawą, liczy trzy i pół tysiąca wierszy.

Wypada przypomnieć, że w tym poemacie Boccaccio już po raz trzeci użył oktawy («Filostrato», «Teseide», «Ninfale»). Nie wynalazł jej, istniała bowiem we włoskiej poezji ludowej; ale on pierwszy przeniósł oktawę do poezji artystycznej, uczynił z niej strofę szlachetną i muzykalną. Tym sposobem już w połowie XIV w. Boccaccio toruje drogi i doskonalą formę literackie dla takich artystów Odrodzenia, jak Ariosto i Tasso.

Błędem literackim wielkiego pisarza był «Corbaccio» (Bykowiec), zwany też «Labiryntem miłości» (Labirinto d'amore, 1355). Niewielkie to pismo prozą jest rodzajem satyry na kobiety. Genezą utworu była przygoda osobista autora, jakaś nieudana próba romansu z cnotliwą wdową, której otyły pisarz nie zdołał się spodobać. Przez urazę do jednej kobiety zemsta na całym rodzie niewieścim. Forma literacka w smaku średniowiecza: sen, ponura okolica bez wyjścia, spotkanie z mężem nieboszczykiem, jego wspomnienia z czasów pożycia małżeńskiego, zaczem plotki i napaści osobiste. Rzecz miejscami dowcipna, lecz przeważnie niesmaczna; całość w duchu średniowiecznych ascetów, którzy widzieli w kobiecie współniczkę szatana.

«Decamerone» ukończony był w r. 1353, lecz niewątpliwie stanowi pracę kilku lat poprzedzających tę datę. Tytuł (z greckiego, lecz nieprawidłowo) oznacza dzieło «dziesięciu dni»; jest to bowiem zbiór stu nowel, rzekomo opowiadanych przez grono osób w ciągu dni dziesięciu. Nowele ujęte niby w ramy opowieścią wstępną. W czasie zarazy r. 1348 siedem panien i trzech młodzieńców wyjechało z Florencji do podmiejskiej willi, gdzie spędzono dwa tygodnie na zabawach i ucztach. Dla urozmaicenia zabaw postanowiono, aby codzien każda osoba opowiedziała jakąś powiastkę. Poprzedniego dnia oznaczano temat, np. o smutnych przygodach, które się wesoło zakończyły, albo o miłości nieszczęśliwej, albo o czynach wspaniałomyślnych. Wskutek tego nowele częściowo ugrupowane są według podobieństwa tematu. Jeżeli jeszcze co łączy je i zbliża, to florenckie lub przynajmniej włoskie środowisko, w którym znaczna część (80) zdarzeń została umieszczona. Pozatem są to utwory rozmaite co do rozmiarów, pochodzenia, charakteru i wewnętrznego ducha: od płaskich dowcipów do najbardziej tragicznych konfliktów ludzkiej duszy. Ta luźna kompozycja dzieła i jego różnorodność pozwalają się domyślać, że autor od wielu lat zbierał materiały, zanim je wreszcie opracował i ujął w ramy na wzór starych wschodnich opowieści «Siedmiu mędrców». Opowiadanie zabawnych lub niezwykłych zdarzeń należało wówczas do stałych urozmaiceń zebrania towarzyskiego, to też ramy wymyślone przez autora wzięte są z obyczajów.

Oryginalność pomysłów jest tu z natury rzeczy względna. Już w XIV w. nikt nie sądził, że Boccaccio to wszystko sam wymyślił, zwłaszcza że niektóre powiastki znane były ze starszych zbiorów. Przy dzisiejszym stanie badań uczeni



zadają sobie pytanie, czy jest choć jedna nowela, której pomysł wzięłby Boccaccio z własnej fantazji. Autor miał do rozporządzenia nietylko literaturę nowelistyczną łacińską i włoską, lecz i bogatą tradycję ustną. Żył przecież w Neapolu i we Florencji, podróżował do innych miast, był kupczykiem, studentem, uczonym i poetą, stykał się z różnymi ludźmi. Na poczet ustnej tradycji należałoby zaliczyć wszystkie anegdoty lokalne (floreńskie i okoliczne) od końca XIII do połowy XIV w. Badania źródeł nie szkodzą sławie Boccaccia, ale jej sprzyjają. Anegdota bowiem jest dla pisarza surowym materiałem; artysta musi go opracować, wkładając w to cechy indywidualnego talentu. Podobnie znakomity malarz nie na tem nie traci, gdy maluje portrety osób rzeczywistych; osoba jest dla niego materiałem, jak dla Moljera i Szekspira materiałem były obce anegdoty.

Boccaccio, opracowując zebrane z różnych stron opowieści, nietylko nadał im piękną formę literacką, ale wyraził swą filozofję życia, temperament i nastroje uczuciowe, dał plastyczną wizję ludzi żywych i barwny obraz obyczajów swego czasu. Wie on dobrze, ile zyskuje anegdota przez dokładną lokalizację w znanem mieście; wzmacnia to jej prawdopodobieństwo. W tym samym celu wymienia autor osoby historyczne, przypisując im pewne zdarzenia. Dzięki tym wybiegom literackim, zaczynamy wierzyć, że córka lekarza z Narbony, wydana za hrabiego Bertranda z Roussillonu wbrew jego woli, umiała przebiegłością kobiecą zdobyć serce męża; wierzymy, że okrutny ojciec, Tankred, książę Salerna, wykrywszy romans córki z dworzaninem, kazał go zabić, a serce jego posłał córce. Ze wzruszeniem czytamy, jak to zubożały szlachcic Federigo degli Albrighi podał damie, w której beznadziejnie się kochał, potrawę z sokoła, swego wiernego ulubieńca i żywiciela. Nawet i to z dobrą wiarą przyjmujemy, że znany kupiec Rinaldo d'Asti, jadąc z Ferrary do Werony, został obdarty przez trzech złodziei, a potem za sprawą św. Juljana nietylko wszystko odzyskał, ale jeszcze zawarł przemiłą znajomość z młodą wdówką. Jeżeli co budzi w nas wątpliwości, to chyba historia Gryzeldy, pokornej żony margrabiego Waltera z Saluzzo, która choć wygnana z jego domu i pozbawiona dzieci, nie przestawała wielbić okrutnego męża w ciągu lat kilkunastu.

Zadziwia w «Dekameronie» wielka różnorodność osób wszelkiego stanu i charakteru. Są tu książęta, rycerze, szlachta, damy wysokiego rodu, są też sędziowie, notariusze, lekarze, kupcy i rzemieślnicy, wreszcie duchowieństwo świeckie i zakonne, a nawet pospolici wieśniacy. W tym tłumie zdarzają się ludzie mądrzy i szlachetni, lecz bywają i łotrzyki, sprytnie wyzyskujący łatwowiernych, obok nich zaś weseli figlarze. Podobnie wśród kobiet są żony wierne, niewiasty miłujące z poświęceniem, a obok nich istotki wesołe, słabe i skłonne do grzechu. Zdaje się, że najlepiej i najprawdziwiej przedstawił Boccaccio warstwy mieszczańskie, z którymi stale się stykał. Tak np. z życia musi być wzięta pocieszna postać malarza kościelnego Calandrino, prostego mieszczucha, któremu przyjaciele wciąż platają złośliwe figle. Najmniej może udane są nowele, w których autor przedstawia postaci i sytuacje tragiczne. Pogodny i wesoły Boccaccio, nie znajdując we własnej duszy odpowiedniego wyrazu, wpadał w sztuczną retorykę. Nie udają mu się także przykłady szczytnej cnoty i poświęcenia. Natomiast element komiczny stanowi bodaj że najsilniejszą cechę jego talentu. Zna on komizm sytuacji, charakteru, rozmowy, ma subtelne poczucie śmieszności, a zarazem prostoduszny pociąg do figlów i głupich żartów. W innych czasach i warunkach Boc-

caccio z tą cechą talentu i ze swym darem obserwacji byłby niepospolitym komedjopisarzem.

Nakoniec pozostanie jego wiekopomną zasługą to, że był on pierwszym wielkim mistrzem włoskiej prozy. Czego dać nie mogli poeci wierszem piszący, Dante i Petrarca, tego on dokonał w sposób prosty i naturalny: uszlachetnił żywą mowę, którą sam posługiwał się w rozmowie. Z powszedniego narzecza florenckiego uczynił język literacki, podnosząc go tylko przez umiejętny dobór wyrazów, a zwłaszcza przez artystyczną budowę rozwiniętych zdań, w czym oczywiście pomagał sobie dobrymi wzorami klasycznej prozy łacińskiej.

Bezpośrednim następcą Boccaccia w noweli był Sacchetti; tylko że on ambicji artystycznych nie miał żadnych, a szedł za swym samorodnym talentem mieszczańskiego gawędziarza. Franco Sacchetti (ur. około 1330, zm. około 1400) pochodził ze starej rodziny florenckiej i był z zawodu urzędnikiem. Znaczną część życia spędził we Florencji. W polityce umiarkowany, w obejściu miły i pogodny, cieszył się ogólną sympatją. W młodości był zdolnym poetą; ale pisywał tylko w wolnych od urzędu chwilach, dla osłody życia. Zostało po nim przeszło sto sonetów, po kilkadziesiąt kancon i ballad, oraz ciekawy poemat komiczny w czterech pieśniach o bójce kobiet, rodzaj satyry obyczajowej na złe i swarliwe baby. W starszych latach (około 1380 r.) pisał nowele; było ich podobno aż trzysta, nazywano je bowiem «Trecento Novelle», lecz dochoowało się około dwustu. Kompozycji w tym zbiorze niema żadnej, a opracowanie bardzo nierówne. Sacchetti umiał swym nowelom nadać charakter narodowy; tematy zapożyczone tak zręcznie lokalizował i przerabiał, że czynią wrażenie rodzimych. Najsilniejszą stroną jego nowel stanowi barwny wizerunek obyczajów mieszczańskich. Miał dar poruszania miejskich tłumów, ożywiania ulicy, powtarzania podsłuchanych rozmów i kłótni. Z zamiłowaniem opowiada zabawne choć błahe zdarzenia i sprytnie wyrządzone figle. Zaciekawienie jego i sympatje zwracają się do średnich i niższych warstw; bogaczy, dostojników i kleru nie cierpi. Ten domorosły demokratą myślicielem ani moralistą nie był; nowele jego zdradzają poziom umysłowy florenckiego rzemieślnika albo podstarzałej przekupki. Ale jako pisarz «rodzajowy» ma zalety nie powszednie: wyrazistość sytuacji, żywość opowiadania i swobodny humor, sięgający rzetelnego komizmu.

Od śmierci Petrarcki i Boccaccia żaden wielki talent nie ukazał się do końca XIV w. Ale do ich pokolenia należał jeden poeta liryczny nie powszedniej miary. Był nim Fazio degli Uberti (ur. około 1307, zm. około 1370), potomek starej i znakomitej rodziny florenckiej, urodzony na wygnaniu, zdaje się że w Pizie. W młodości podróżował, był i w obcych krajach; później z konieczności służył księżętom, lecz jako dworzanin nie doszedł ani do majątku, ani do wyższych godności. Najwięcej łączyło go z dworem Viscontich w Medjolanie, gdzie zapewne zetknął się z Petrarcką. Zamłodu uprawiał lirykę miłosną, na temat miłości gorącej a beznadziejnej; w latach dojrzałych lirykę polityczną, na temat samodzielności i zjednoczenia Italji; na starość — lirykę moralną (sonety o grzechach śmiertelnych). W każdym z tych rodzajów dał rzeczy doskonałe. Miał talent oryginalny, uczucie szczere i głębokie, wyobraźnię bogatą, siłę i wdzięk wyrazu. Jednakże, nie poprzestając na sławie jednego z pierwszych liryków włoskich, Fazio zapragnął rywalizować z Dantem w wielkim poemacie dydaktycznym. Od r. 1350 aż do śmierci pisał swój «Dittamondo» (Opowieści o świecie), ogromne, choć

nieukończony dzieło w dantejskich tercynach. Miała to być geografia i historia wszystkich krajów świata. Zaczął od Rzymu i jego historii, potem opisał Italię i inne kraje Europy, następnie Afrykę Północną, wreszcie, dotarłszy do Palestyny, urwał na dziejach biblijnych. Z Dantego naśladował wstęp i pomysł podróży w towarzystwie mądrego przewodnika, nadto wiele szczegółów w technice i stylu. «Dittamondo» w istocie jest wierszowaną rozprawą, pisaną jednostajnie i sucho, z bardzo nikłym udziałem wyobraźni twórczej. Pomysł naśladowania Dantego w poemacie dydaktycznym tem się tłumaczy, że wiek XIV widział w «Boskiej komedji» przede wszystkim skarbiec wiadomości z różnych dziedzin wiedzy. Element dydaktyczny tego arcydzieła był głównym powodem zarówno wielkiej jego poczytności, jak i szeregu nieudanych naśladowań, do których należy i «Dittamondo».

Uberti ludził się, że w swym poemacie zostawi potomności dzieło historyczne trwałej wartości. Tymczasem wiek XIV wydał inną pracę rzeczywiście wiekopomną w historycznej prozie, mianowicie kronikę Villanich. Pisał ją najpierw Giovanni Villani, zamożny kupiec florencki, zmarły na dżumę w r. 1348. Uczonym nie był, ani głębią umysłu nie wyróżniał się, ale brał czynny udział w życiu politycznym Florencji i piastował różne godności w rządzie. Pisać zaczął w r. 1300, w młodym jeszcze wieku, pragnąc, aby jego miasto rodzinne posiadało swą historję na podobieństwo starożytnego Rzymu. Pierwsze księgi dzieła Villaniego mają charakter kompilacyjny i legendarny; ale zbliżając się do swych czasów, autor osiąga coraz to większą dokładność. O zdarzeniach ostatnich lat kilkudziesięciu opowiada jako świadek naoczny, lub na podstawie wiarogodnych świadectw, a nawet pism urzędowych. W całym dziejopisarstwie włoskiem wieków średnich niema dzieła, obejmującego tak obfity materiał. Wprawdzie jądrem opowieści Villani uczynił Florencję, ale przytacza także zdarzenia z krajów, które z nią zostawały w stosunkach politycznych albo handlowych; często więc mówi o państwach Italji, oraz o Francji, Anglji i Wschodzie. Opowieść ciągnie się po kronikarsku według lat, a przedmioty zjawiają się i zmieniają w miarę, jak je samo życie nasuwało. Dla dziejów włoskiej kultury i obyczajów jest to dzieło nieocenionej wartości. Tam np. znajdujemy najdawniejsze wiadomości o Dantem. Po śmierci Jana Villaniego młodszy brat jego, Matteo Villani, pisał dalej kronikę, według tej samej metody. Do dwunastu ksiąg Jana dodał jedenaście nowych, poprowadziwszy opowieść od 1348, do 1363 roku, w którym zmarł.

Dzieło Villanich, pozbawione krytyki starszych źródeł i oparte na wierze w sprawiedliwą Opatrzność, ma charakter całkowicie średniowieczny, niezachwiany technieniem budzącego się humanizmu, którego wielkim wyznawcą był Petrarca. Następcą Petrarce w apostołstwie klasycyzmu był znakomity humanista z końca XIV w. Coluccio Salutati (1331—1406). Kształcił się w Bolonji, pracował jako pisarz na papieskim dworze, a od r. 1375 do śmierci był kanclerzem Signorji florenckiej. Boccaccio był jego przyjacielem, a Petrarca oddalonym mistrzem i wzorem. Swobody studjów klasycznych bronił przed napaścią ludzi zafocanych. Napisał po łacinie osiem sielanek i poemat filozoficzny «De fato et fortuna» (przeciw astrologom); lecz najsilniejszy wpływ na współczesnych wywarł przez listy, niekiedy tak obszerne, że miały formę rozpraw. Czytano je chętnie, jak listy Petrarce. Na stanowisku kanclerza Salutati układał listy, które rząd flo-

rencki wysyłał do książąt, papieży i obcych rządów. On pierwszy do pism urzędowych wprowadził starożytne pojęcia wolności, ojczyzny, cnót i obowiązków obywatelskich. Był też Salutati gorliwym zbieraczem ksiąg starożytnych i on to w r. 1392 odkrył listy Cyccerona «Ad familiares»; jako krytyk tekstów biegły i uczony, poprawiał je i przypisami objaśniał.

Zarys literatury średniowiecznej byłby niezupełny, gdybyśmy pominęli piśmiennictwo religijne. Liczne są pisma o charakterze ascetycznym, pisane już nie po łacinie, lecz po włosku, aby tem łatwiej trafiały do ludu, a zwłaszcza do kobiet. Jacopo Passavanti (1300—1357), przeor dominikanów we Florencji, upamiętnił się rozprawą «Specchio della vera penitenza» (Zwierciadło prawdziwej pokuty, 1354), którą ułożył z kazań wielkopostnych. Wartość literacką mają tam liczne przykłady moralne, wplecione do kościelnych rozważań. Są to średniowieczne anegdoty i świątobliwe legendy, opowieści o cudach, zjawach, szatańskich pokusach i piekielnych mękach. Kaznodzieja opowiada je ze swadą, językiem prostym i malowniczym, wierząc, że nastraszy grzesznika i skłoni go do pokuty.

Wyższy ton religijnej ascezy znajdujemy w listach św. Katarzyny ze Sieny (S. Caterina Benincasa, 1347—1380). Była to kobieta nieuczona; знаła tylko modlitewniki, kazania i nieco Pisma świętego. Po latach spędzonych na modlitwie i umartwianiu ciała, nawiedzana przez widzenia i mistyczne ekstazy, rozpoczęła w ostatnich latach swego krótkiego życia gorliwą propagandę religijną. Wykazała w tem duże poczucie rzeczywistości i znajomość ułomnej ludzkiej natury. Dochoowało się 385 listów jej, które pisywała do książąt i papieży, do kardynałów i dostojników, a także do zwykłych mieszczan. Pisała tak, jak mówiła, bez żadnego pojęcia o literackiej formie. Dosadne porównania i apostrofy są jedyną ozdobą jej samorodnego stylu. Ale żar świątobliwych uczuć, siła przekonania i zapał apostołski czynią z tych listów cenny zabytek mistyki, bardzo zbliżony do liryki religijnej poprzedniego stulecia.

## ROZDZIAŁ DRUGI

### HUMANIZM I ODRODZENIE

#### WIEK XV I XVI

Filolodzy i humaniści. Wawrzyniec Medyceusz i Angelo Poliziano. Inni pisarze w języku narodowym. Literatura w Neapolu: klasyk Pontano i sielankopisarz Sannazzaro. Literatura rycerska. Pulci i jego *Morgante*. Boiardo i jego *Orlando innamorato*. Życie Ariosta. *Orlando furioso*. Komedje i satyry Ariosta. Poezja epicka Folenga i Trissina. Poematy dydaktyczne. Poeta łaciński P. Bembo. Petrarkizm w liryce włoskiej: V. Colonna, Michał Anioł i Tansillo. Satyryk Berni. Literatura dramatyczna: Giraldi, Aretino i inni. Noweliści: Bandello i Straparola. Machjowel, jego życie, dzieła historyczne i *Książę*. Historyk Guicciardini. Castiglione i jego *Dworzanin*. Żywot własny Celliniego. Życie Tassa, jego liryka i dramat *Aminta*. Treść i wartość literacka *Jerozolimy wyzwolonej*. Tragedja *Torrismondo* i ostatnie poematy Tassa. *Pastor fido* Guariniego.

W pierwszej połowie XV wieku szeroką falą rozplynie się po Italji prąd umysłowy, zwany humanizmem. Ogarnie on środowiska wyższej kultury: Florencję, Ferrarę, Rzym i Neapol, opanuje wychowanie, naukę i literaturę. Tą falą

unoszony, człowiek zmieni stopniowo swą duszę średniowieczną, wychowaną przez Kościół, na duszę nowoczesną, świecką, która na podobieństwo duszy pogańskiej szukać będzie zaspokojenia pragnień i ambicji w życiu doczesnym. Z odmienionego ducha powstanie nowe pojęcie piękna artystycznego. Literatura i sztuki plastyczne, szukając wzorów w starożytności klasycznej, stworzą nowe formy, obejmowane dziś nazwą poezji i stylu odrodzenia. To «odrodzenie» poezji, sztuk i nauk przypisuje się dokonanym wówczas odkryciom klasycznych arcydzieł, oraz udostępnieniu ich przez naukę języka greckiego. Ale zarówno odszukanie starych rękopisów, jak poznanie mowy Homera i Platona, było rezultatem zapалу i zaciekawienia w umysłach światłych, którym już nie wystarczały dotychczasowe dziedziny myśli i formy piękna. Już w XIV-ym



Poggio Bracciolini.

(Szytych z Gab. Rycin Uniw. Warsz.).

wieku Mussato, Petrarca i Boccaccio byli zwiastunami tego potężnego ruchu umysłowego, który stworzył we Włoszech nowy okres kultury i sztuki.

Z humanistów włoskich XV w. najstarszy był Toskańczyk Poggio Bracciolini (1380—1459). Kształcił się we Florencji, gdzie posiadał oba języki starożytne. Piastował różne stanowiska w administracji Kościoła, jako człowiek uczony i pięknym piszący stylem. Przez lat kilkadziesiąt podróżował po całej Italji, był także w Anglji i we Francji. Człowiek towarzyski, usposobienia wesołego, najchętniej przebywał we Florencji, gdzie go też na stare lata mianowano kancleżem. Zamiłowany w pisarzach starożytnych, spędzał nad księgami długie godziny, a wolał zawsze prozaików, niż poetów; to też Cycero był jego ulubionym autorem.

Zasługi jego polegają głównie na odnalezieniu wielu cennych rękopisów, które znacznie rozszerzyły znajomość literatury rzymskiej; przeszukując pilnie biblioteki podczas licznych podróży, Poggio odkrył cenne dzieło Kwintyljana «De institutione oratoria», poemat filozoficzny Lukrecjusza «De rerum natura», dziewięć nieznanych mów Cycerona i inne starożytne pisma. Sam Poggio napisał kilka dialogów łacińskich treści moralnej; ciekawe, jako dokument środowiska i obyczajów, posiadają również wartość literacką. Pozostawił nadto głośny zbiór anegdot i żartów: «Facetiae». Zapewnia, że ich nie wymyślił, ale zapisał po łacinie to tylko, co słyszał na dworze papieskim, gdy sekretarze zbierali się na pogawędkę. Zbiór ten liczy 273 anegdoty, bardzo popularne i później powtarzane często w różnych językach.



Lorenzo Valla.

(Sztuch z Gab. Rycin Univ. Warsz.).

przebieg: Pallas kieruje czynami mądrego wodza, Mars pomaga mu na polu walki, ale przeciw sobie ma Sforza Neptuna i Plutona, którzy pomagają weneccjanom. Postaci mitologiczne mają uosabiać zalety moralne osób historycznych. Mimo dość dużego udziału fantazji na tematy klasyczne, utwór ma formę suchą i prozaiczną. A miał Filelfo złudzenie, że pisze heksametrem łacińskim nową «Iliadę». Zostawił nadto sto satyr, po sto wierszy każda, i mnóstwo epigramatów; są to utwory zaczepne i złośliwe. Bardzo płodny w wierszu łacińskim i w prozie, także i greckie poezje pisywał, był bowiem jednym z najlepszych hellenistów swego czasu.

W pierwszej połowie XV w. żył i działał zasłużony humanista Lorenzo Valla (1405—1457), profesor literatury starożytnej w Pawji i w Rzymie, później sekretarz papieski. Doskonały znawca starożytności, głównie filolog, także historyk i filozof, obdarzony bystrym zmysłem krytycznym. W dialogu filozoficznym «De voluptate ac vero bono» pojmuje Epikura w sposób odmienny od tradycji średniowiecznej. Najcenniejszym owocem jego pracy nad językiem i stylem klasyków rzymskich jest obszernie dzieło: «Elegantiarum latinae linguae» (libri VI, 1444). Valla bada tu metodycznie części zdania łacińskiego, uwydatnia pewne ozdoby gramatyczne, a wreszcie czyni przegląd synonimów i stara się ustalić właściwe znaczenie wyrazów łacińskich.

Rówieśnikiem jego był Enea Silvio Piccolomini (1405—1464), który zmarł jako papież Pius II. Pochodził ze Sieny, wychowywał się we Florencji, młodo został sekretarzem biskupa, później posłem papieskim; w wieku 42 lat mianowany biskupem i nuncjuszem w Wiedniu, licząc 51 lat został kardynałem,

Młodszy od niego o lat osiemnaście był humanista Francesco Filelfo (1398—1481). Bardzo odczytany, pisał czystą łaciną, ale miał brudny charakter. Przez jakiś czas wykładał filologję rzymską w Bolonji, Florencji i Sienie; wszędzie robił sobie wrogów usposobieniem kłótliwem i aroganckiem. Chciwy i próżny, poszedł wreszcie na dwór w Medjolanie, na służbę Sforzów, którzy go hojnie opłacali jako swego panegirystę. Pisał na ich cześć ody łacińskie; lecz najdłużej pracował nad epepeją «Sphortias». Poemat miał liczyć 24 księgi po 800 wierszy każda, lecz autor napisał tylko 11 ksiąg, a i z tych dochoowało się tylko 8 czyli 6400 wierszy. Filelfo opowiada tu dzieje wypraw wojennych Sforzy, mieszając prawdę historyczną z mitologją i alegorją. Bogowie świata klasycznego biorą udział w akcji i wpływają na jej

w dwa lata później obrany papieżem. Mierny jako polityk i zwierzchnik Kościoła, był jednym z najuczestniejszych i najbardziej utalentowanych dostojników duchownych. Zdolności literackie posiadał niewątpliwe, a jako prawy humanista pisał tylko po łacinie. Uprzedzony do starożytności greckiej, świat rzymski wielbił, pisząc poezję i listy, wygłaszając piękne przemówienia. Zamierzany do zabytków dawnej rzymskiej kultury, był Piccolomini jednym z pierwszych humanistów, którzy nie tylko księgi uwielbiali, lecz także ruiny starożytnych budowli, miejsca pamiątkowe i szczątki posągów. Znany jest urywek z jego listu, w którym biada, że ludność Rzymu rozbiera stare ruiny, aby z marmuru wypalać wapno. W młodych latach, gdy nie był jeszcze księdzem, kochał się w kobietach i o miłości rozmyślał. Na tem tle powstała jego sławna powiastka o miłości Eurjala i Lucrecji: «De duobus amantibus Eurialo et Lucretia» (1444). Zdarzenie podobno prawdziwe umieścił w Sienie w r. 1433; bohaterami tej miłosnej historii byli pewna Włoszka zamężna ze Sieny i Niemiec Schlick, znajomy autora z czasów wiedeńskich. Opowieść przypomina dzieje Fiammetty, bo jest to historia kobiety zamężnej, rozkochanej przez obcego przybysza i opuszczonej z powodu jego wyjazdu. Rzecz pisana z talentem, zajmuje i wzrusza. Znana była w całej Europie; na wiersz polski przełożono ją w XVI-y m wieku. Pisał Piccolomini dzieła treści historycznej, geograficznej, a nawet przyrodniczej, oparte na rozległej lekturze. Największą wartość zachowuje jego «De vita et rebus gestis Friderici III, sive historia Austriaca»; jest to nowoczesna historia Niemiec i Austrii. W dziejach odrodzenia włoskiego Piccolomini ma większe zasługi jako pisarz, niż jako opiekun uczonych i artystów. Był dla nich skąpy i nie zgromadził ani dzieł sztuki, ani księgozbioru. Sławną Bibliotekę Watykańską nie on założył, lecz Mikołaj V, zmarły w r. 1455 humanista w papieskiej tiarze.

Do następnego pokolenia uczonych należał najslawniejszy w XV-y m w. humanista, filozof i tłumacz Platona, Marsilio Ficino (1433—1499). Działalność jego przypada na drugą połowę tego wieku, gdy badania były już ułatwione, dzięki gorliwej pracy poprzedniego pokolenia. Nawet kult Platona, rozpowszechniony przez studia i przekłady Ficina, był już przygotowany przez Greków osiadłych we Włoszech: Gemistosa Plethona (zm. 1450) i kardynała Bessariona (zm. 1472). Ficino żył we Florencji, związany ściśle z domem Medyceuszów, ciesząc się przyjaźnią i poparciem najpierw Kuźmy Medyceusza, a później Wawrzyńca, zwanego Wspaniałym. Był synem dworskiego lekarza, a wykształceniem jego kie-



Marsilio Ficino.

(Sztylek z Gab. Rygin Univ. Warsz.).

rował sam Kuźma, zapalony zwolennik Platona. Przy Kuźmie żył Ficino lat 12, a Wawrzyńcowi towarzyszył przez cały czas jego rządów. Z powołania był księdzem, z zamiłowania filozofem i filologiem-humanistą. Jako ksiądz, zasłużył się dobrymi kazaniami; jako humanista, oddał całe życie pracy nad pismami Platona i nowoplatoników. Przełożył najpierw pisma tychże na łacinę, a następnie wszystkie dzieła Platona, opatrując przekład obszernym komentarzem. Z oryginalnych dzieł Ficina najważniejsze: «Theologia platonica de immortalitate animarum», które można uważać za wykład jego własnej filozofji. Pierwszym i głównym jej pewnikiem jest nieśmiertelność duszy. Zapomocą licznych dowodów wykazuje Ficino powinowactwo duszy z Bogiem i jej wyższość nad ciałem. Natura ludzka, pomimo skażenia i przewrotności, posiada w głębi jakiś popęd ku dobru i ku rzeczom wiecznym; ten popęd wznosi ją do jej pierwotnej ojczyzny, do której kiedyś powróci. Oprócz dusz jednostkowych istnieje we wszechświecie duch Boży, który wszystko obejmuje i przenika, a najpełniej żyje i jaśnieje w człowieku. Filozof florencki starał się pogodzić pewne poglądy Platona z nauką kościoła chrześcijańskiego; to też jego filozofja różniła się od czystego platonizmu, w którym on sam widział tylko filozofję pogańską z przeblyskami prawd wiekuistych. Poglądy swe rozpowszechniał zapomocą dzieł i listów, prowadząc korespondencję z uczonymi różnych krajów. Zostało po nim 12 ksiąg listów z lat 1474—1494. Pomimo mistycznego kierunku własnej filozofji Ficino był człowiekiem towarzyskim i dobrym nauczycielem. Koło r. 1480 skupiło się przy nim grono zdolniejszych uczniów i zwolenników, którzy rozprawiali o sztuce, poezji i filozofji. Zebrania odbywały się w zamiejskiej willi z ogrodem, którą Ficino posiadał blisko Florencji. Filozof widział w tem odnowienie starożytnej Akademji z jej dysputami i obrzędami (uroczyste rocznice, dziewięciu uczestników); ale współcześni uważali to tylko za jedno z prywatnych ugrupowań, które wśród ludzi uczonych weszły już w zwyczaj. Dopiero potomność nadała tym zebraniom nazwę Akademji platońskiej.

Skoro mowa o humanistach i filozofach, trudno pominąć ich najlepszego opiekuna i dobroczyńcę, Kuźmę Medyceusza (Cosimo de' Medici, 1389—1464). Był on pierwszym głośnym przedstawicielem rodu Medyceuszów, który tak bardzo zasłużył się w dziejach kultury włoskiej. Syn bogatego kupca, otrzymał doskonałe wykształcenie i częste odbywał podróże do obcych krajów. Był to człowiek poważny, twardy i bezwzględny. W jego stosunku do sztuk i nauk widać raczej surową powagę, niż chęć rozrywki. Najwięcej uwagi poświęcał architekturze i dużo budował. Ambicją jego było też stworzenie wielkiej biblioteki, złożonej z wartościowych rękopisów. Na jego koszt kilkudziesięciu kopistów przepisywało przez dwa lata księgi stare i rzadkie dla tej biblioteki. Zbiór jego, wzbogacany ciągle przez zakupy, został w rodzinie Medyceuszów i stał się podstawą sławnej dziś biblioteki florenckiej: «Biblioteca Laurenziana». Jako człowiek surowy i poważny, Kuźma poezją mało się zajmował, ale filozofją i naukami chętnie. Jeszcze jako starzec schorowany lubił czytać Platona. Otaczał się uczonymi, udzielał im gościny w swych pałacach i ogrodach i cieszył się, gdy mógł w ich gronie zabrać głos w uczonej rozmowie. Dzięki jego zachęcie i poparciu, Ficino przetłumaczył całego Platona na łacinę.

Lorenzo de' Medici (Wawrzyniec Medyceusz, zwany Wspaniałym — il Magnifico, 1449—1492) był wnukiem Kuźmy Medyceusza. Zamiłowania literackie





LORENZO DE MEDICI  
(Portret z fresku Gozzolego w Florencji)  
(fot. Anderson)



istniały w jego najbliższej rodzinie; matka nie tylko zajmowała się współczesną poezją w języku włoskim, lecz sama pisała pobożne laudy i pieśni kościelne. To też i Wawrzyniec od najmłodszych lat pisywał wiersze po włosku, choć posiadał wykształcenie humanistyczne, łacińskie. Całe życie swe dzieli między politykę a studia naukowe i literackie, pisząc zaś wiele, próbuje rozmaitych rodzajów poezji. Zaczął od miłosnej. Pisał najpierw na cześć Simonetty Cattaneo, która była ukochaną nie samego poety, lecz jego brata. Potem tworzył poezje na cześć Lukrecji Donati, naśladowane z Dantego i Petrarcki, lecz natchnione szczerem uczuciem i świeżością obrazów. Do swego śpiewnika («Canzoniere») dołączył Lorenzo komentarz prozą, gdzie mówi o swej miłości, wyjaśnia pobudki do napisania utworów i wyraża poglądy na poezję. Wykonanie takiego komentarza dowodzi, że Medyceusz zapatrywał się na wzór Dantego («Vita Nuova»), a przeto szedł śladami nie poetów starożytnych, lecz włoskiej poezji narodowej. Miał lat 27, gdy posłał Fryderykowi Aragońskiemu zbiór poezji włoskich, Dantego i innych autorów, opatrzony przedmową, którą z jego polecenia napisał poeta florencki Poliziano. Ta przedmowa jest rozprawą o poezji włoskiej i zarazem obroną języka narodowego w poezji.

Szczególnie zajmujący dział wśród poematów Wawrzyńca stanowią utwory przesyczone platonizmem; był przecież uczniem sławnego Marsilja Ficina. Już w poezjach miłosnych widoczne są ślady doktryny platońskiej, a jeszcze silniej wyraziła się ona w poemacie «Altercazione» (Spór). Jest to dialog między mieszczaninem a chłopem. Mieszczanin zazdrości losu wieśniakowi, a wieśniak mieszkańcowi miasta. Przychodzi na to filozof i naucza, że szczęście nie istnieje na ziemi w żadnym stanie. Dobra ziemskie ułomne są i niedoskonałe; doskonały jest tylko Bóg, a dla człowieka życie szczęśliwe zaczyna się dopiero po życiu doczesnem. Również platońską naukę znajdujemy w dwu «Selve d'Amore»; alegorycznie rozwija autor myśl, że miłość stopniowo wznosi się i doskonali, aż staje się kontemplacją piękna wiekuistego. Poemat, pisany dzwiczną oktawą, zawiera poza opowieścią alegoryczną wiele epizodów opisowych, jak wiosna, wiek złoty i t. p. Wyraża się w tym utworze idealizm pogański, oraz zamiłowanie do form i barw sztuki klasycznej. «Selve» Medyceusza oraz dwa niewielkie poematy: «Corinto» (sielanka miłosna) i «Ambra» (próba mitologii lokalnej na wzór «Metamorfoz») przedstawiają klasyczną stronę jego poezji: pogańska idealizacja natury, skłonność do sielanki, reminiscencje z Wergiljusza, a zwłaszcza z Owidjusza, który wydaje mu się najbliższym duchowo i artystycznie.

Inną zgoła stronę charakteru i talentu Wawrzyńca przedstawiają dwa poematy: «Simposio» i «La caccia col falcone» (Łowy z sokołem). Pierwszy, w ośmiu pieśniach tercyną, wygląda na parodię «Triumfów» Petrarcki; autor opisuje prze-



Lorenzo de' Medici.  
(Według dawnej minjatury).

ciągający pochód księży, mieszczan i chłopów, którzy udają się w okolice Florencji do gospody na szklanę wina, przyczem prostak Bartolino z humorem rozprawia o przechodzących osobach. Drugi utwór, pisany oktawą, zawiera sceny z polowania, anegdoty myśliwych, ich rozmowy i okrzyki; można go uważać za rozwinięcie popularnego rodzaju pieśni myśliwskich. Oba poematy odznaczają się realizmem; niema w nich nic fantastycznego, żadnej alegorii ani ukrytej myśli. Jest to współczesna rzeczywistość, życie mieszczan florenckich, wesołych i chętnych do szklanki. Najbardziej ludowe zacięcie posiada poemat liryczny w oktawach: «Nencia da Barberino»; miłość młodego wieśniaka, zakochanego w wiejskiej dziewczynie, przedstawiona jest z dbałością o wierne oddanie prostej duszy Toskańczyka. Jednakże przez miłosne oświadczenia i skargi wieśniaka przegląda ironja poety o wyższej kulturze umysłowej.

Wawrzyńca Wspaniałego zajmowały zawsze obyczaje rodzinnego miasta; starał się podtrzymywać dawne tradycje mieszczan i okolicznego ludu, a zwłaszcza obchodziły go doroczne zabawy i uroczystości. Jako humanista z ducha, organizował też pochody na wzór rzymskich triumfów; brały w nich udział postaci historyczne i mitologiczne w odpowiednich kostjumach, tudzież figury alegoryczne, jak np. maski, wyobrażające różne zawody i rzemiosła. Sam Wawrzyniec pisywał utwory do śpiewu, pieśni chóralne (Canti carnascialeschi, Canzoni a ballo), a nadto scenariusze, przeznaczone do obchodów karnawałowych i innych tradycyjnych świąt. Starał się trafić w nich w ton ludowej poezji, wielił radość życia, nawoływał do korzystania z młodości. Tkwi w tych wesołych pieśniach jakaś melancholijna refleksja epikurejskiego myśliciela, który nie wierzy w trwałość szczęścia i radzi korzystać z chwili. Znając zamiłowanie ludu do teatru religijnego, do pobożnych dialogów i przedstawień, ułożył kilka «laudi» do recytacji, oraz jedną «sacra rappresentazione» (świętobliwe widowisko): «San Giovanni e Paolo», o treści bardzo urozmaiconej. Jest tam nawrócenie córki Konstantyna, którą św. Agnieszka uleczyła z trądu; jest rezygnacja tego cesarza z tronu i śmierć jego synów, a następnie panowanie Juljana Apostaty i prześladowanie chrześcijan, w czasie którego ginie dwu młodzieńców: Giovanni i Paolo. W tym utworze dramatycznym o tradycyjnej, średniowiecznej fakturze, zasługuje na uwagę pomysłowo naszkicowany charakter Juljana Apostaty. Lorenzo il Magnifico wielkiego talentu literackiego nie posiadał, ale wszystkie rodzaje poezji uprawiał ze szczerem zamiłowaniem.

Angelo Ambrogini (1454—1494), znakomity filolog i poeta, od miejsca swego urodzenia (Montepulciano-Mons Politianus) przybrał sobie przydomek Poliziano, pod którym znany jest w dziejach literatury. Kształcił się we Florencji pod kierunkiem głośnych filologów i wczesnie zwrócił uwagę swemi zdolnościami. Około r. 1470 zaczął tłumaczyć «Iliadę» wierszem łacińskim. Wawrzyniec Medyceusz w r. 1473 wziął obiecującego młodzieńca do swego domu, powierzył mu wychowanie syna i przez długie lata popierał, zrobiwszy go później swym kanclerzem. Był Poliziano najbliższym towarzyszem i zaufanym panującego księcia, który nietylko sam poezję uprawiał, lecz także uczonych i artystów opieką swą otaczał. W r. 1480 objął Poliziano we florenckim Studio katedrę «wymowy» łacińskiej i greckiej i zajmował ją do śmierci. Żył zaledwie 40 lat. Pisał po łacinie i po włosku, a czasem i greckie epigramaty układał. Drobne rozprawki filologiczne Poliziana zebrane są pod nazwą «Miscellanea»; dotyczą one nietylko

języka, lecz wogóle kultury klasycznej, mitów i obyczajów. Wierszem łacińskim pisał ody, elegje i epigramaty, zręcznie naśladowując starożytne wzory. Pod nazwą «Silvae» zostawił poematy, od których zaczynał wykłady w Studio; mówił w nich o poecie i utworach, stanowiących przedmiot wykładu; tym sposobem wzbudzał zaciekawienie i ułatwiał zrozumienie dzieł. «Silvae» stanowią swoistą mieszaninę erudycji z poezją anegdotyczną i opiszową. Tak np. w sylwie «Rusticus», czyniąc wstęp do «Georgik» Wergiljusza, pięknie pisał Poliziano o pracach i obyczajach wieśniaków, o roślinach, kwiatach i zwierzętach. Także jego pisma filologiczne prozą pełne są zajmujących wiadomości i anegdot, a nawet w listach («Epistolae» w dwunastu księgach) nie naśladował Cyserona, lecz w sposób oryginalny, swobodnie i szczerze wyrażał swe myśli. Sławy spodziewał się po pismach łacińskich, włoskie zaś uważał za rozrywkę; tymczasem dziś ceniony jest przede wszystkim za dramat o Orfeuszu i za «Stanze».

W r. 1475 Juljan Medyceusz, brat Wawrzyńca, odznaczył się w turnieju, urządzonym na dworze; z tego powodu Poliziano zaczął pisać poemat, zwany «Stanze per la giostra» (Strofy na turniej). Napisał księgę pierwszą i część drugiej, gdy Juljan padł ofiarą spisku (1478), a z jego śmiercią stracił znaczenie i temat utworu. Niewiadomo, jak Poliziano byłby sobie dał radę z narzuconym mu, niewdzięcznym tematem, ale zaczął, jak prawdziwy literat-humanista, od mitologicznej sielanki. Opowiada, jak Kupido, urażony na pięknego Jula za to, że lekcewał miłość i tylko łowom się oddawał, wzniecił w jego sercu uczucie dla pięknej nimfy, poczem ucieszony pośpieszył do królestwa Wenery. Bogini, dowiedziawszy się o psocie syna, zsyła na Jula sen, w którym nawołuje go do męstwa, do dzielności, do walecznych czynów celem zdobycia łask ukochanej nimfy. Julo, przebudziwszy się, modli się do Pallady, do Sławy, do Amora — i na tem urywa się poemat. Pomysł w całości niezbyt oryginalny, a w szczegółach mnóstwo reminiscencyj z poetów starożytnych, a także i z włoskiego średniowiecza. Ale z tych różnorodnych materiałów poeta potrafił zbudować rzecz jednolitą, harmonijną i prawdziwie piękną. Przenosi on czytelnika w świat marzenia, gdzie młody Julo (czyli Juljan Medyceusz) kocha miłością niezmierną i bliską ekstazy, gdzie uroczą nimfą (Simonetta Cattaneo), w leśnym ustroniu wijącą girlandy z kwiatów, wydaje się postacią nie z tego świata, bliższą anioła, niż leśnej boginki, a wiosenne barwne krajobrazy tworzą najrozkoszniejsze tło tej sielanki. Pisał to Poliziano, licząc lat 22; miał bujną fantazję i tę radość życia, jaką tylko młodość daje.



Angelo Poliziano.

(Szytych z Gab. Rycin. Uniw. Warsz.).

Również w młodym wieku, i to w ciągu dwu dni, napisał Poliziano jedno z najlepszych dzieł i zarazem jeden z najciekawszych zabytków poezji włoskiej: «Favola di Orfeo» (1480). Rzecz przeznaczona na jakąś uroczystość dworską w Mantui, w pałacu kardynała Gonzagi, ma formę dramatyczną: monologi, dialog i chór. Temat z mitologii klasycznej: Eurydyka, zmarła wskutek ukąszenia węża, odeszła do Hadesu. Orfeusz idzie tam po ukochaną małżonkę i, wyprosiwszy ją u Plutona, zaraz traci na nowo wskutek złamania warunku, poczem sam ginie z rąk bachantek, które obraził narzekaniem na kobiety. Tę treść klasyczną opracował Poliziano w ramy pobożnego widowiska (*sacra rappresentazione*), jakich wiele znał z popularnych przedstawień. Zamiast świętego męczennika, którym bywał zazwyczaj bohater widowiska, wprowadził umęczonego poetę z greckich podań. Ale w technice zachował nawet tradycyjny prolog; tylko, że wygłasza go nie anioł — jak nakazywał zwyczaj — ale poseł bogów, Merkury. Utwór, pisany wierszem o rozmaitych rozmiarach, posiada charakter wybitnie liryczny, przeto nie może uchodzić za dobry dramat. Jednakże z poetyckiego punktu widzenia ma wartość niepoślednią, jako połączenie monologów i pieśni lirycznych, pełnych serdecznego uczucia, żalu i melancholji; jest to piękna fantazja liryczna ze świata marzeń, podobnie jak «Stanze». Poliziano zostawał niewątpliwie pod wpływem poezji ludowej, przeznaczonej do śpiewu, i dlatego był jedynym we Włoszech humanistą, którego wiersze włoskie same niejako grają i brzmią jak muzyka. Pisał zresztą piosenki do tańca (*canzoni a ballo*), które są przedziwnym połączeniem wzorów ludowych z wysoką kulturą literacką.

Poezja ludowa, albo raczej poezja w guście ludowym, miała wówczas kilku zdolnych przedstawicieli. I dla niej Florencja wydaje się głównym ogniskiem. Przedewszystkiem golibroda florencki, zwany Burchiello, w rzeczywistości Domenico di Giovanni (1404—1449), pisywał sonety treści żartobliwej, zabawnie rymowane i często pozbawione sensu. Zdarzały mu się i sonety satyryczne, zręcznie wymierzone przeciw pewnym osobom; lecz zazwyczaj poprzestawał na kpinach i dążył tylko do rozbawienia niewybrednych słuchaczy. Miał wielu zwolenników i naśladowców. Z Wenecji pochodził inny poeta w rodzaju ludowym, Leonardo Giustiniani (1388—1446); humanista, biegły w języku greckim, z zamiłowania zwrócił się do wzorów ludowych, pisząc piosenki, do których sam muzykę układał. Tematy jego pieśni zwykle uczuciowe: zaloty i zawody miłosne, pochwały ukochanej kobiety, albo sceny zazdrości. Styl tych pieśni tak dalece odpowiadał upodobaniom szerokiego ogółu, że rozpowszechniły się szybko w znacznej części Italji i wielu naśladowców znalazły, a podobno dziś jeszcze śpiewane są przez lud z niewielkimi zmianami.

Do ludu florenckiego zwracał się w kazaniach dominikanin Girolamo Savonarola (1452—1498) i dla ludu też pisał proste pieśni pobożne. Ten ostatni przedstawiciel średniowiecznego ducha większą rolę odegrał w dziejach Florencji, niż w literaturze. A jednak jego płomienne kazania, w których przepowiadał kłęski i wzywał do pokuty, mają w sobie wiele z poezji biblijnych wizjonerów i proroków. Savonarola posługiwał się mową prostaków, nieuczoną a żywo działającą na wyobraźnię.

Praw ojczyźnego języka w literaturze, a nawet i w nauce, wymownie wówczas bronił wszechstronny uczoney i architekt niepośledni, Leon Battista Alberti (1405?—1472), przez lat dziewięć działający we Florencji, choć najdłużej zamieszkały w Rzymie. Z jego inicjatywy urządzono w katedrze florenckiej publiczny

konkurs na poemat treści moralnej, w języku włoskim napisany (1441). On zaś sam dał dobry przykład, pisząc nie po łacinie, lecz po włosku cztery rozprawy moralne w formie dialogu, z których największa i najgłośniejsza: «Della famiglia», o wewnętrznym ustroju życia rodzinnego. W licznych jego rozprawach z teorii sztuk plastycznych prześwitują już myśli nowoczesne o jedności wszystkich sztuk, których właściwością ma być harmonja i wdzięk, a jedynym celem — piękno artystyczne. Nowoczesny, renesansowy był też pogląd jego na życie ludzkie. Jako myśliciel i moralista, Alberti widział w duszy ludzkiej potęgę niezależną i twórczą. Każdy człowiek nosi w sobie przyczynę dobrego i złego losu, który jest skutkiem jego czynów. Kierując się rozumną wolą, człowiek może wytepić w sobie złe skłonności, a stworzyć dzielność i zdolność do twórczego czynu; te zalety dadzą mu panowanie nad otoczeniem i przypadkiem, niezależność i szczęście. Rodzajem wszechstronnych zdolności naukowych i talentem w sztukach plastycznych przypomina Alberti młodszego o pół wieku genialnego artystę Leonarda.

Leonardo da Vinci (1452—1519) całą młodość spędził we Florencji i tu już zdobył sławę, zanim nie przeniósł się do Medjolanu. Jego dorywczy i fragmentaryczny sposób pisania jest zapewne powodem, że tak trudno było zdać sobie sprawę nie tylko z potęgi jego umysłu, lecz i z polotu twórczej wyobraźni. To jednak uważamy za pewne, że Leonardo stał się jednym z najpełniejszych wyrazicieli ducha odrodzenia włoskiego, zwłaszcza w jego mądrości życia i w stosunku do przyrody. Wiekopomna jest rola Leonarda w dziedzinie myśli i w malarstwie; w literaturze zaś ma swoje skromne, ale trwałe miejsce jako autor bajek i przypowieści, ujętych w formę powabną i żywo mówiącą do wyobraźni.

Nie da się zaprzeczyć, że w XV w. Florencja była głównym ogniskiem wysokiej kultury umysłowej, poezji i sztuk pięknych. Nie znaczy to jednak, żeby w innych miastach zamierała oświata i poezja; przeciwnie, rozwijała się wszędzie, gdzie rody panujące miały ambicje opiekunów nauki i sztuki, a więc w Neapolu i w Ferrarze przedewszystkiem. Neapol celował w studjach klasycznych, czemu sprzyjał zarówno stary uniwersytet, jak i dwór królewski. Jego opieką cieszyło się kilku uczonych humanistów, z których jeden, Pontano, był zarazem prawdziwym poetą.

Giovanni Pontano (1426—1503), humanista, filolog i najlep-



Giovanni Pontano.  
(Sztuch z Gab. Rycin Uniw. Warsz.).

szy poeta łaciński w epoce odrodzenia, znaczną część życia spędził w Neapolu, na służbie dworu królewskiego. Ferdynand I Aragoński, światły i hojny opiekun literatury i sztuk pięknych, powierzył mu wychowanie syna, używał go do misyj dyplomatycznych, a wreszcie mianował go kanclerzem. Na tem stanowisku przebył Pontano lat dziewięć, aż padł ofiarą chwiejnego charakteru. Bo gdy król Francji, Karol VIII, przedsięwziął zbrojną wyprawę do Włoch i zbliżał się do Neapolu, Pontano nie uszedł ze swym prawowitym królem na Sycylię, lecz witał radośnie Francuza. Gdy Ferdynand zasiadł znów na tronie Neapolu, Pontano, wówczas starzec 70-letni, nie wrócił już ani do stanowiska w rządzie, ani do łaski króla. Przez całe życie był zapamiętałym humanistą, pisał tylko po łacinie, a nawet imię swoje zmienił na bardziej klasyczne: Jovianus. Przez długie lata stał na czele akademji, którą założył w Neapolu humanista Beccadelli; przezwano ją później Accademia Pontaniana, i pod tą nazwą istnieje do dnia dzisiejszego. Pontano był pisarzem pracowitym i płodnym. Zostały po nim dzieła filozoficzne, astronomiczne i historyczne; ale większy rozgłos zdobył jako poeta. Czy pisał wierszem, czy prozą, zawsze starał się w formy klasyczne wlać ducha nowoczesnego i zbliżyć literaturę do życia; więc albo wypadki współczesne czyni tematem swych utworów, albo opisuje najbliższe mu miejscowości. Tak np. w poemacie «Lepidina» akcja zmyślona toczy się w uroczym gaju tuż pod Neapolem. Para zakochanych pasterzy, Lepidina i Macrone, przyglądają się uroczystościom weselnym bóstwa rzeczego Sebethusa z nimfą Parthenope. Zrazu weselą się tylko boginki rzek, lasów i gór, śpiewając chórem pieśni, lecz niebawem przyłączają się do nich pasterze, biorąc udział w tańcach i wesołej zabawie. Podobnie opracowany jest drugi poemat: «Hendecasyllabi seu Baiae», opis uroczej zatoki pod Neapolem, wykonany wierszem naśladowanym z Katulla. Opis okolicy, znanej jako miejscowość kąpielowa, ożywiony został przez wprowadzenie postaci alegorycznych, które uosabiają wysepki, pagórki i potoki; występują tu nimfy, nereidy i trytony, opowiadając swe przygody. Jest to poniekąd mitologja miejscowa, wysnuta z fantazji Pontana. Takim twórcą mitów lokalnych był już w XIV w. Boccaccio («Ninfale fiesolano»). Inny poemat mitologiczny Pontana: «Urania» albo «De stellis», jest zbiorem pięknych podań o bóstwach klasycznych, których imiona noszą planety naszego systemu słonecznego, przyczem poeta, jak prawdziwy astrolog, rozprawia o wpływie różnych gwiazd na przyrodę i ludzi.

Liczne są poematy Pontana, osnute na tle przeżyć osobistych. Są tam wiersze miłosne, «Amores», z młodszych lat; są elegje: «De amore coniugali» i «Versus iambici». Poeta opiewa w nich uciechy i strapienia życia rodzinnego; mówi o swych zaślubinach, o szczęściu męża i ojca, wielbi swą żonę Arjadnę, żali się i oplakuje śmierć córeczki (w poemacie «Meliseus» — Pasiecznik). Dużo w tych utworach uczucia szczerego i tkliwości rodzinnej; przyrównać je można do poezyj Jana Kochanowskiego. Elegje «Eridani» opiewają spóźnioną nieco, nową miłość, a wreszcie «Tumuli» (Nagrobki) poświęcone są pamięci drogich zmarłych osób.

Prozą napisał Pontano pięć dialogów (ulubiona forma renesansowa), w których omawia zagadnienia moralne, religijne, filozoficzne i literackie; umie ożywić dialog anegdotami i wstawkami satyrycznymi, nawiązując do znanych zdarzeń. Pontano posiadał tajemnicę przystosowania łaciny klasycznej do życia współczesnego; jego styl piękny i bardzo poprawny świetnie nagina się do nowych tematów. To też utwory jego nie były naśladowaniem poezji klasycznej, ale dziełami oryginalnymi.



ginalnemi w klasycznym stylu. Był to najwyższy triumf poezji humanistycznej. Pontano był pisarzem bardzo poczytnym przez cały wiek XVI i nie tylko we Włoszech.

W Neapolu urodził się Jacopo Sannazzaro (1456—1530), bywał na dworze aragońskim i cieszył się przyjaźnią Fryderyka, najmłodszego z synów króla Ferdynanda. Kiedy w r. 1501 połączone armje Francji i Hiszpanji zrzuciły Fryderyka z tronu, Sannazzaro udał się wraz z nim na wygnanie do Francji, skąd wrócił dopiero po śmierci przyjaciela w r. 1504. To zachowanie się Sannazzara jest dowodem wierności i szlachetności, dość rzadkiej w epoce chwiejnych charakterów i sprzedajnego służalstwa. Urządziwszy sobie dom w Neapolu, Sannazzaro żył jeszcze długo, cierpiąc moralnie wskutek nieszczęść narodowych i fizycznie wskutek trapiących go chorób. Pocięchę znajdował w religji, w pracy naukowej i w wiernej przyjaźni, którą mu okazywała neapolitańska dama, Cassandra Marchese. Mieszkał przeważnie za miastem w pięknej willi, którą mu jeszcze królewicz Fryderyk podarował.

Twórczość literacką zaczął Sannazzaro od wierszy dworskich, okolicznościowych, gdzie pod alegorją występują książęta i znane osoby współczesne. W utworach tych można zauważyć wpływ ludowych form poezji, rozpowszechnionych w Neapolu i południowej części półwyspu. Z młodzieńczych lat pochodzi również jego śpiewnik («Canzoniere»), złożony z sonetów, kancon i sestyn, pisanych na wzór Petrarcki. Od wczesnych lat odznaczał się Sannazzaro zamiłowaniem do studjów klasycznych; to też zwrócił nań uwagę uczony humanista i poeta łaciński Pontano i wprowadził go do Akademji, której przewodniczył. Współcześni pisarze mówili, że Sannazzaro pierwszy wywiódł muzy z lasów i gór na brzeg morza, co znaczyło, że poeta do swych sielanek, zamiast tradycyjnych pasterzy i trzód, wprowadził rybaków i ich nadmorskie obyczaje. Przyszło mu to z łatwością, bo, wychowany w Neapolu, znał życie rybaków i marynarzy. Wśród jego poezji łacińskich znajduje się pięć sielanek, zwanych «Eclogae piscatoriae»; przesycone są krajobrazem i życiem zatoki, a posiadają wdzięk «Bukolik» Wergiljusza. Po łacinie też napisał trzy księgi doskonałych elegij oraz większy poemat treści biblijnej.

Ale główne i najgłośniejsze jego dzieło, «Arcadia», napisane jest po włosku. Pochodzi z młodych lat poety, około r. 1481 (druk. 1502). Jest to powieść z życia pasterzy, w formie kombinowanej naprzemian z wiersza i prozy. Składa się z dwunastu epizodów prozą i z dwunastu sielanek, pisanych różną miarą wiersza. W prozie rozwija się opowieść romansowa. Rzecz dzieje się w Arkadji, lesistej okolicy Grecji, gdzie według poetyckich podań pasterze żyli w obyczajach wieku złotego i więcej zajmowali się miłością, niż hodowlą trzody. Sam Sannazzaro wy-



Jacopo Sannazzaro.  
(Rafael: Stanze Vaticane).

stepuje tu jako pasterz Sincero; przybył z Neapolu do Arkadii, aby wśród pasterzy szukać pociechy w beznadziejnej i wzgardzonej miłości. Bierze więc udział w ich zajęciach i zabawach, w składaniu ofiar i poetyckich zawodach, opowiada o swych strapieniach i wzajemnie słucha zwierzeń o miłosnych przygodach. Ale smutek nigdy go nie opuszcza. Sincero szuka samotności, wśród gór i lasów wygłasza swoje żale. Wreszcie pod wpływem złowieszczonego snu udaje się w powrotną podróż. Prowadzony przez nimfę, idzie przez podziemne groty i pieczary, oglądając źródła rzek i wrzące czeluście wulkanów, aż na koniec wychodzi na powierzchnię ziemi pod Neapolem i tam dowiaduje się o śmierci ukochanej panny. «Arcadia» Sannazzara nie stanowi powieści jednolitej, ale składa się z szeregu scen sielankowych, epizodów z życia pasterskiego i barwnych opisów. Pierwiastek liryczny bardzo tu obfity, idealizacja życia wiejskiego silna, a nie brak też aluzji do osób i zdarzeń rzeczywistych (jak np. Pontano i śmierć jego żony). Cała zresztą intryga ma podkład autobiograficzny. Głównym wzorem i źródłem Sannazzara byli sielankopisarze starożytni: Teokryt i Wergiljusz, a w znacznym też stopniu Owidjusz i Kalpurnjusz. Poeta czasem tłumaczy z nich urywki, a czasem tylko naśladuje. Nie da się też zaprzeczyć zależności autora od sielankowych utworów Boccaccia. Mimo luźnej kompozycji Sannazzaro potrafił zachować jednolity koloryt sielankowy. Dobrze on wyobraża właściwość tego rodzaju literackiego: fałsz w postaciach pasterzy wykształconych, subtelnych i przeczulonych, fałsz w przedstawieniu życia wiejskiego; ale uczucie tu szczere, uczucie smutku i łagodnej melancholji. Współczesnym «Arcadia» podobała się nadzwyczajnie. Podobała się jako zręczne naśladowanie wzorów klasycznych, a także jako wzór nowej poezji, która tworzyła baśń o życiu pasterskim na łonie natury, marzenie o życiu piękniejszym od rzeczywistego. Bo ci pasterze arkadyjscy wciąż jeszcze czczą Pana i kochają się w nimfach. Zamiłowanie do sielankowej poezji wzmości się od czasów «Arkadii» i wyda w XVI w. włoskie dramaty pasterskie, a z początkiem XVII w. francuską powieść sentymentalno-pasterską d'Urfego: «Astrée».

Na starość wydał Sannazzaro łaciński poemat biblijny: «De partu Virginis» (1526). Z trzech ksiąg tego utworu dwie pierwsze zawierają okres od Zwiastowania do Narodzenia Chrystusa, trzecia zaś — hołd pasterzy. Treść, wzięta z Ewangelji, została obficie wymieszana z historją i mitologją klasyczną i rozszerzona zapomocą różnych dygresyj, jak np. zmyślane prorocтва króla Dawida i przepowiednie bóstwa Jordanu. Prosta opowieść biblijna wiele straciła na przeobrażeniu w pompatyczny poemat klasyczny. Piękny wiersz w stylu Wergiljusza nie mógł uratować dzieła chybionego już w samym pomysle. Jest to bowiem wzór niewłaściwego zastosowania formy klasycznej do tematu, który nie posiadał wcale elementu epickiego.

W ciągu wieku XV-go rozwija się we Włoszech literatura, zwana rycerską; widzimy ją pod dwiema postaciami: jako romans prozą i jako poemat, pisany oktawą. Dawne poematy rycerskie, układane w narzeczu franko-weneckim, już w ciągu XIV-go w. zostały przerobione na narzecze tokańskie. Przy sposobności tej przemiany językowej dokonano się rozdzielenie średniowiecznej epiki na dwa rodzaje: na prozę czyli powieść i na wiersze czyli poemat rycerski. Treść pozostała dawna: opowieści z wypraw Karola Wielkiego oraz przygody Rinalda i kilku innych rycerzy. Zrazu przeważał pierwiastek wojenny, ale stopniowo miłość coraz więcej miejsca zajmowała. Zwłaszcza opowieści, osnute na podaniach pochodzenia

bretońskiego, miały charakter sentymentalny, mówiły o miłości Tristana i Lancełota, o czarodziejstwach, dziwach i potworach; lecz nie osiągnęły one we Włoszech tej popularności, co tematy wojenne. Poematy włoskie o Karolu Wielkim i jego rycerzach składały się zazwyczaj z kilku pieśni. Śpiewacy ludowi (cantastorie) wygłaszali je na placach. Z bohaterów największą sympatją cieszył się Rinaldo (francuski Renaud), naczelna postać w walkach zbuntowanych wasalów przeciw Karolowi Wielkiemu. Jest to rycerz dzielny, szlachetny i śmiały. Natomiast Karol, choć uosabiał władzę prawowitą, w opowieściach ludowych tracił majestat, stawał się władcą o chwiejnej woli i słabym umysłem.

Zamiłowanie ludu włoskiego do opowieści o rycerzach Karola Wielkiego, o ich walkach z Maurami i między sobą, przetrwało do dni dzisiejszych. Ludowe teatry marjonetek na Sycylii dają codzien epizody z cyklu karolińskiego, wygłaszane przed pełną widownią, a na straganach księgarskich wielkim pokupem cieszy się stara książka: «I Reali di Francia» (Ród królewski we Francji). Księga ta została ułożona z początkiem XV-go w. przez śpiewaka ludowego we Florencji, Andrea Magnabotti z Barberino. Jest to bajeczna historia domu panującego, począwszy od cesarza Konstantyna, dzieciństwo i młodość Karola W., dzieciństwo i pierwsze czyny Orlanda, a wreszcie przygody rycerza Buovo d'Antona i jego synów. Typowy romans rycerski, przeznaczony dla wszystkich warstw, dziś czytany tylko wśród ludu.

Podobne treścią poematy rycerskie, wygłaszane w XV w. przez wędrownych śpiewaków, doczekały się upadku, ponieważ ci właśnie śpiewacy nie byli poetami, lecz ludźmi o skąpej kulturze. Nietylko że nie umieli wygłaszanych poematów odświeżać i rozwijać indywidualnie, lecz przeciwnie doprowadzili je do bezbarwnej jednostajności. Dla tej pięknej poezji, mającej za sobą tradycję kilku wieków, jedyny ratunek był w przejściu do rąk prawdziwych poetów, posiadających kulturę literacką i bujną wyobraźnię. Tak się też stało. W ciągu lat kilkudziesięciu poeci podnieśli upadającą poezję rycerską do poziomu arcydzieła. Stopniowy rozwój tego nowego rodzaju literackiego wyrazić można przez trzy nazwiska: Pulci, Boiardo i Ariosto.

Luigi Pulci (1432—1484) żył we Florencji i służył Medyceuszom. Pochodził z rodziny kupieckiej, lecz dwaj jego bracia byli poetami. Człowiek wesół, kpiarz i facecjonista, umiał w każdej rzeczy dostrzec stronę komiczną, a przytem obdarzony był wyobraźnią ruchliwą i swawolną. Nic też dziwnego, że stał się ulubionym dworzaniem Wawrzyńca Wspaniałego i współbiedniakiem jego świty. Pierwszy swój poemat, «La Giostra» (Turniej, 1469), napisał z powodu zabaw rycerskich na dworze Medyceuszów. Trzeba było uczcić księcia i jego przyjaciół, wymienić uczestników i gości, opisać konie i zawody. Pulci potrafił ożywić ten suchy temat, bo posiadał wiele dowcipu. Inne jego pisma pomniejsze, jak poemat miłosny w oktawach, drobne poezje a nawet listy prywatne świadczą o talencie skłonny do komizmu i karykatury. Te cechy znajdujemy też w jego głównem dziele, w poemacie rycerskim «Il Morgante» (1460—1470). W ostatecznej postaci «Morgante», ogłoszony w r. 1483, liczy 28 pieśni. Temat był ulubiony i spopularyzowany przez ludowych śpiewaków. Są to przygody rycerzy, którzy wskutek intryg i rywalizacji opuścili dwór Karola Wielkiego i udali się na wschód, do krajów «pogańskich». Najpierw udał się na wygnanie Orlando; ale gdy we Francji, najechanej przez Saracenów, dał się odczuć brak tego walecznego rycerza, przy-



Luigi Pulci.

(Domniemany portret na fresku Lippiego we Florencji;  
fot. Anderson).

orzechy, a jednym uderzeniem rozwala basztę. W gruncie jest to człowiek spokojny i poczciwy, a jedyną jego przywarę stanowi łakomstwo, które go czasem skłania do rabunku. Niżej moralnie stoi jego towarzysz, olbrzym Margutte, żarłok i pijak, łgarz i rozbójnik. Niema dla niego nic świętego, ze wszystkiego kpi i wyśmiewa się, to też i śmierć spotkała go odpowiednia, bo pękł z gwałtownego śmiechu.

Pulci nie wymyślił treści poematu, ale powtórzył ją według poematu «Orlando», ułożonego w końcu XIV w. przez nieznanego autora; tylko w pięciu końcowych pieśniach korzystał z innych poematów włoskich, opisujących wyprawę cesarza Karola przeciw Maurom w Hiszpanji i klęskę pod Roncevaux. Pisał Pulci bez ambicji poety epickiego, mało go obchodziły wzory klasyczne, trzymał się tylko tradycji narodowej; pisze stylem nieuczonym, ale z ożywieniem, zwłaszcza bitwy i pojedynki opisuje barwnie. Wprawdzie w kilku ostatnich pieśniach sam temat jest poważny (klęska i śmierć paladynów pod Roncevaux), ale poeta nie umiał nastroić swego stylu na ton uroczysty, bo zapewne nie odczuwał prawdziwego bohaterstwa. Również i miłości poświęcono tu mało miejsca, traktując ją tylko epizodycznie i lekko. Natomiast w całym poemacie przeważa pogoń za rycerską przygodą, junacki rozmach i swobodny żart. Poeta dobrotliwie pokpiwa ze swych bohaterów, z ich przygód niewiarogodnych i nawet z własnej pracy. Karol Wielki jest u niego łatwowiernym safandulą, Rinaldo zaś gadulą i łakomym. Najwięcej komizmu tkwi w postaciach i przygodach olbrzymów. Epizod, dotyczący nieponia Margutta, tak się podobał, że go nawet z osobna drukowano. Zdaje się, że ta postać stanowi oryginalny pomysł autora, jak również oryginalny jest występujący pod koniec Astarotte, djabeł-filozof, który subtelnie rozprawia o teologii i opiekuje się dwoma rycerzami w po-

jaciele jego, Rinaldo i Ulivieri, wyruszyli na poszukiwanie. Wszyscy staczają w drodze pojedynki, zwalczają olbrzymów i potwory, uwalniają uwięzione damy, kochają się w saraceńskich księżniczkach i biją się z Saracenami; w Persji zostają nawet zdradziecko uwięzieni, aż wreszcie, wróciwszy do Francji, uwalniają oblężony Paryż; sam Orlando wskutek zawiści i zdrady zginie w bitwie pod Roncevaux, ale Karol W. pomści jego śmierć, sprawiając pogrom armji saraceńskiej. Głównym bohaterem poematu jest Orlando (francuski Roland), lecz dzieło otrzymało tytuł od wiernego towarzysza Orlanda, olbrzyma Morgante. Rycerz wziął go kiedyś do niewoli, ochrzcił i uczynił swym giermkim. Olbrzym ten chodzi zawsze piechotą, bo konie łamały się pod nim, a całą jego broń stanowi maczuga. Apetyt ma odpowiedni do wzrostu; potrafi zjeść całego słonia. Zato siłę posiada taką, że wielkie głązy rzuca jak

dróży. Jakkolwiek silnie uwydatnia się pierwiastek komiczny, jednakże «Morgante» nie był ani satyrą na rycerstwo, ani też parodią poematów rycerskich. Jest to tylko nowa postać rycerskiego romansu, przetworzona przez poetę, który położył na swem dziele silne piętno indywidualne, a mianowicie rozmach, szaloną odwagę, wesołość, ochotę do zbytków i kpin. Zupełnie inną indywidualnością twórczą był Boiardo, poeta o wysokiej kulturze literackiej i zrównoważonym umyśle.

Matteo Maria Boiardo (1434—1494) znaczną część życia spędził w Ferrarze, gdzie jako pan znakomitego rodu (conte di Scandiano) bywał często na dworze i cieszył się przyjaźnią księcia Ercole I. W starszym wieku był Boiardo namiestnikiem w Modenie, potem w Reggio. Człowiek spokojny i łagodny, był wzorowym dworzaniem i ojcem rodziny, zamiłowanym w domowych czasach. W sprawach administracyjnych wykazał stanowczość i prawość charakteru. Jako człowiek wykształcony w duchu swego czasu, zaczął pisać najpierw w języku łacińskim. Były to wiersze pochwalne na cześć książąt d'Este oraz dziesięć sielanek, zręcznie naśladowanych z «Bukolik» Wergiljusza. W języku włoskim napisał dziesięć innych sielanek, których treść częściowo z własnego życia czerpał. Nadto pozostawił zbiór utworów lirycznych, tak zw. «canzoniere», wydany pod łacińskim tytułem «Amorum libri tres», a dziś uznany za najpiękniejszą lirykę miłosną w całej poezji włoskiej XV-go wieku. Zewnętrznie rzecz biorąc, jest to naśladowanie Petrarcki; ale pomysły i natchnienia przychodzą tu ze szczerego i głębokiego uczucia. Jest to historia miłości rzeczywistej, którą poeta przeżywał około r. 1470, gdy liczył 35 do 37 lat. Boiardo opowiada nam pierwsze nieśmiałe zaloty, radość z powodu nawiązania korespondencji, utrapienia zazdrości, oburzenie z powodu porzucenia go, wreszcie ostatnie błyski nadziei. Jego pieśń miłosna usnuta jest z jasnych obrazów i świeżych wrażeń z natury; przemawia żywo do wyobraźni i budzi współczucie. Jak arcydziełem lirycznym Boiarda jest «Canzoniere», tak jego arcydziełem epickim stał się poemat o «Orlandzie zakochanym», nad którym pracował już od r. 1472.

«Orlando innamorato» (1487) w dwu wydanych częściach liczył 60 pieśni, pisanych oktawą; poeta pracował później nad trzecią częścią i doprowadził ją do 9-ej pieśni. Dokonana przez niego reforma ludowej epepej rycerskiej polegała na wzmocnieniu elementu miłosnego ze szkodą wojennego. Przetworzył Boiardo opowieść junacką na romans sentymentalny, gdzie wprawdzie ci sami rycerze jeszcze walczą, ale używają broni nie za ojczyznę i wiarę, lecz na cześć lub w obronie swej damy, a miłość jest punktem wyjścia ich wypraw i trudów. Miłosna przy-



M. M. Boiardo.

goda przeważa nad rycerską. Bohaterska atmosfera cyklu karolińskiego ustąpiła przed sentymentalnym duchem poematów i legend pochodzenia bretońskiego. To przesunięcie tłumaczy się w pewnym stopniu środowiskiem wykwiutnego dworu w Ferrarze, dla którego pisał swój poemat arystokrata i dostojnik. Sam tytuł zresztą zapowiada poemat o miłości rycerza.

Bohaterką jest Angelika, królowna tatarska, panna niezwyklej urody. Ukazawszy się niespodzianie na dworze Karola Wielkiego, wzniciła szal miłosny wśród paladynów i obecnych tam w gościnie rycerzy saraceńskich. Przywiodła z sobą brata, który nosi zaczarowaną zbroję; ona zaś sama posiada pierścień, czyniący ją niewidzialną w razie potrzeby. Ta pogańska para zamierza podstępnie uprowadzić z Francji cały kwiat rycerstwa, a uroda kapryśnej Angeliki będzie najzgubniejszą przynętą. Rozpoczyna się szereg pojedynków i pogoni. Orlando, Ranaldo (tak brzmi to imię u Boiarda) i saraceński książę Ferraguto puszczają się w pogon za Angeliką, która w lesie Ardeńskim napiła się przypadkiem ze źródła wzniciającego miłość. Zakochała się w Ranaldzie, który właśnie ochłódl w miłości i wrócił do wojsk Karola. A zakochany i łatwowierny Orlando pomaga Angelice bronić się przed tatarskim królem Agricane, który chce ją zdobyć przemocą i oblega twierdzę, gdzie się piękna królowna zamknęła. Po szeregu przygód główni bohaterzy wracają do Francji i znów piją z czarodziejskich źródeł, skutkiem czego Angelika obojętnieje dla wszystkich, a paladynowie Karola z przyjaciół stają się wrogami wskutek rywalizacji miłosnej. Cesarz, drżąc o los Orlanda i Ranalda, którzy gotowi są porąbać się w pojedynku, oddaje Angelikę pod straż, a rękę jej przyrzeka temu, kto odznaczy się największą dzielnością w walce z Saracenami.

Do głównej fabuły, krążącej dokoła postaci Angeliki i Orlanda, przyłączają się liczne epizody treści romansowej i czarodziejskiej, jak potyczki z olbrzymami i potworami, cudowne podróże, zamki na dnie jezior, zaczarowane ogrody i tym podobne. Podziwiać trzeba w tym poemacie bogactwo fantazji, która potrafiła mnóstwo różnorodnych materiałów połączyć w barwną i zajmującą całość. Widzimy tu jedną akcję główną i kilka pobocznych; wszystkie rozwijają się równolegle i tak zręcznie zaczepiają o siebie, że usunięcie którejkolwiek zepsułoby plan całości. Mimo pewnych chropowatości napół ludowego stylu, w poemacie panuje niepodzielnie duch dwornego rycerstwa i pogoni za miłością. Element komiczny, którym Pulci osiągał niezrównane efekty, zamienił się tu w lekką, żartobliwą ironję. Z tą dyskretną ironją przedstawia Boiardo najdzielniejszego z paladynów, Orlanda, jak stał się z miłości naiwnym i łatwowiernym, a swoje szczytne posłannictwo rycerza chrześcijańskiego zaniedbał. Zdaje się, że i w opowieściach o niewiarogodnych postaciach i czynach tkwi także łagodna ironja; bo przecież wykształcony szlachcic włoski XV w. nie mógł poważnie traktować podań o olbrzymach, zaklętych zbrojach i cudownym pierścieniu. Opowiadał to z uśmiechem, jak piękną baśń. Zachowując tradycję ludowych śpiewaków, dzieli Boiardo swój wielki poemat na pieśni; początek każdej pieśni zawiera inwokację i krótkie streszczenie, w zakończeniu zaś podziękowanie słuchaczom za uwagę. Ostatecznym i najwyższym etapem włoskiej epiki rycerskiej był poemat Ariosta; dzieli go od «Orlanda zakochanego» niespełna trzydzieści lat.

Ludovico Ariosto (1474—1533) pochodził ze szlachty, która od kilku pokoleń służyła księżtom Ferrary. Żyła w Ferrarze tradycja studjów klasycznych i dworskiej poezji, której przedstawicielem był Boiardo. Ariosto przez kilka

lat studjował prawo, ale z zamiłowania był poetą i wcześniej zaczął pisać po włosku i po łacinie. W poematach łacińskich, elegjach i odach, opiewa swą miłość, oplakuje i chwali rodziców, zwraca się z uczuciem do przyjaciół. Jest to poezja osobista i oryginalna, choć w formie naśladowanej z pisarzy rzymskich. Około r. 1500 młody literat coraz rzadziej pisuje wiersze łacińskie, a zwraca się do poezji włoskiej. Jako człowiek wykształcony i biegle władający łaciną, został Ariosto domownikiem (famiolare) na dworze kardynała Hipolita d'Este, syna księcia Ercole I. Kardynał na poezji się nie znał. Pochłonięty polityką, wymagał od młodego literata usług dyplomatycznych i często wysyłał go lub z sobą zabierał w podróż. Żyjąc atmosferą artystyczną dworu w Ferrarze, Ariosto napisał na karnawał r. 1508 komedję w rodzaju klasycznym. Grywano komedje łacińskie w pałacach Rzymu i Florencji, ale on napisał ją po włosku. Była to «Cassaria». Odegrano ją siłami amatorskimi ze wspaniałą wystawą. Zachęcony powodzeniem, pisał dalsze komedje, coraz bardziej oryginalne. Ogółem zostawił ich pięć: «Cassaria», «I Suppositi», «Il Negromante», «Lena» i nieukończona «La Scolastica». Za czasów służby u kardynała d'Este powstało wielkie i nieśmiertelne dzieło Ariosta: «Orlando Furioso», rozpoczęte około 1507, prawie że gotowe w 1512, a wydane w r. 1516.

Gdy kardynał mianowany został biskupem Budy, Ariosto odmówił wyjazdu do Węgier i po czternastu latach porzucił swego pana. Przyjął go niebawem brat kardynała, książę Ferrary, Alfons I d'Este, dając mu dobre uposażenie i wiele wolnego czasu do pracy literackiej. Książę znał się na poezji i popierał Ariosta z całą życzliwością. W tym czasie poeta kochał się w młodej wdowie po Strozzim, pisywał do niej przez lat kilkanaście kancony i sonety miłosne, aż wreszcie się z nią ożenił. W r. 1522 poeta, niedostatecznie wynagradzany z powodu wojny, szukał sobie lepiej płatnej posady i z żalem opuścił ukochaną Ferrarę. Powierzono mu zarząd małej górskiej prowincji, gdzie mieszkańcy żyli w ciągłej niezgodzie, a bandyci rabowali ich bezkarnie. Po trzech latach ciężkiej i niewdzięcznej pracy na stanowisku gubernatora, Ariosto wrócił do Ferrary. Liczył już pięćdziesiąt lat i pragnął spoczynku. Kupił sobie kawałek ziemi z winnicą i zbudował wiejski domek, gdzie spędził ostatnie lata życia. Był to człowiek o charakterze łagodnym i miękkim, lubił życie spokojne i niezależne, obowiązki dworzanina pełnił z konieczności. Uczciwy i szczery, nie mógł nigdy zdobyć się na fałszywe pochlebstwa, jakimi oddychano w środowisku dworskim. Często niezdecydowany i ulegający kaprysom, stanowi mimo to postać bardzo sympatyczną i cziogodną.

«Orlando Furioso» w pierwszym wydaniu z r. 1516 liczył 40 pieśni; ale autor, poprawiając ogłoszone już dzieło, rozszerzył je, dzięki czemu wydanie z r. 1532, sporządzone przez poetę na rok przed śmiercią, liczy 46 pieśni. Sam Ariosto przyznaje, że poematem swym chciał dalej rozwijać dzieło Boiarda, «Orlando innamorato». Główne osoby stamtąd przejął, częste czyni aluzje do przygód tam już opowiedzianych, a wreszcie rozpoczyna akcję od tych sytuacji, w których Boiardo postaci swe zostawił. Dla tych postaci Ariosto stworzył nowy spłot sytuacji, tak dalece odmiennych od pomysłów Boiarda, że poemat, będący napozór kontynuacją, stał się zupełnie samoistną całością. Mamy tu dalszy ciąg najazdu Saracenów na Francję za czasów Karola Wielkiego. Wojska chrześcijańskie przechodzą do natarcia; wódz Saracenów, Agramante, śpieszy na południe, aby zebrać

rozbite wojska. Tam wciąż napierany, wsiada z armją na okręty i uchodzi ku Afryce. Flota chrześcijan rozprasza jego okręty, a on sam na małej wysepce staje do pojedynku z Orlandem i ginie od jego miecza. Tym sposobem kończy się wojna i chrześcijaństwo zostaje wybawione od najazdu. Opowieść wojenna stanowi niby podkład historyczny. Na jego tle umieszczono tyle różnolitych epizodów, że często zapomina się o wojnie. Miłość i przygody rycerzy stanowią tu temat główny; a ten temat snuje się w kilku równoległych akcjach, które w opowieści wciąż przeplatają się z sobą. Ta kompozycja, rozmyślnie chaotyczna, stanowi jeden z uroków «Orlanda Szalonego». Ostatecznie można za akcję główną uznać przygody Angeliki i zakochanego w niej Orlanda. Boiardo zostawił piękną Saracenkę pod strażą księcia Namo. U Ariosta Angelika ucieka z pod straży, balamuci rycerzy chrześcijańskich i pogańskich, którzy dla niej rzucają pole bitwy, wreszcie sama zakochuje się bez pamięci w prostym żołnierzu saraceńskim, Medorze, którego znalazła w lesie rannego. Wyleczywszy pięknego chłopaka, czyni go swym małżonkiem i udaje się z nim do tatarskiego królestwa, aby go zrobić królem. Tymczasem Orland, poszukując Angeliki, opuścił armję, doświadcza różnych przygód, bije się w pojedynkach, ratuje uciśnione damy. Przybywa wreszcie do lasu, gdzie Angelika z Medorem żyli w miłosnem upojeniu. Pod wpływem okropnego odkrycia Orland traci rozum i wpada w szal. Obnażony, z maczugą w ręku, przebiega Francję i Hiszpanję, czyniąc spustoszenia. Ratuje Orlanda rycerz Astolf; dostaje się najpierw do raju ziemskiego, stamtąd z pomocą świętych — na księżyc, gdzie przechowywane są rozумы tych, którzy je utracili na ziemi. Zdobywszy flakon z rozsądkiem Orlanda, Astolf przywrócił mu zdrowie. Armja chrześcijańska odzyskała najdzielniejszego rycerza i obrońcę wiary. Wojska saraceńskie rozbito, a wodza ich zabił Orlando w pojedynku.

Obok tej akcji romansowej biegnie równolegle druga: miłość rycerza saraceńskiego Ruggiera i siostry Rinalda, Bradamanty. W tej opowieści wiele jest elementu cudownego: współludział czarodzieja i czarownic, zakłete zamki i fantastyczne królestwa. Ostatecznie mężny rycerz po latach wiernej służby z rozkazu ukochanej znalazł się na odludnej wysepce, tam z rąk pustelnika przyjął chrzest święty, a wróciwszy do Francji, poślubił Bradamantę, choć rodzice przeznaczali ją Leonowi, synowi cesarza Bizancjum. Z małżeństwa Ruggiera i Bradamanty rozpoznał się — według poety — ród książąt d'Este.

Mnóstwo motywów anegdotycznych, z których utkany został poemat Ariosta, nie było oryginalnym pomysłem autora, lecz pochodziło z rozmaitych źródeł; głównie ze świeżych poematów rycerskich i z dawnych romansów cyklu bretońskiego. Ale Ariosto tak przerabiał i przekształcał motywy zapożyczone, że wykonywał pracę istotnie twórczą, przy wielkim udziale bogatej wyobraźni.

Autor opowiada przygody rycerzy i dam pogodnie, z dobrotliwym uśmiechem, który ma często odcień ironiczny. Niekiedy ironja jego przechodzi w satyrę, lecz i ta posiada cechę pobłażliwego uśmiechu. Poeta śmieje się ze zmienności niewieściej, albo z rozluźnienia obyczajów klasztornych, albo z głupoty ludzkiej, którą z różnych stron oświetla, opisując świat księżycowy. Mimo wielu epizodów satyrycznych, cel poematu nie był moralny, lecz wyłącznie artystyczny. Poeta chciał w pięknej formie wyrazić tysiącne wizje, jakie snuły mu się w wyobraźni, i obrał sobie temat, który pozwalał przenieść rzeczywistość w świat fantazji. Lecz obracając się w świecie fantastycznym, Ariosto nadaje mu zarysy i barwy





LUDOVICO ARIOSTO  
(portret Tycjana — Galeria Narodowa w Londynie)  
(fot. Anderson)



rzeczywistości; tak opisuje z plastyką, niemal z realizmem, zmyślone krajobrazy, pałace, ogrody i fantastyczne podróże; również wyraziście odtwarza postaci ludzkie w linjach, barwach i ruchach, podkreślając w sposób malarski i jakby teatralny — wewnętrzne stany uczuciowe. Jako przykłady zharmonizowania opisu ze stanem duszy, służyć mogą: pieśń XIX, gdzie w chłodnej i dumnej Angelice budzi się miłość, oraz pieśń XXIII, stany wewnętrzne Orlanda po odkryciu bolesnej prawdy, stopniowy rozwój oburzenia i rozpacz aż do wybuchu szału. Jedną z właściwości technicznych Ariosta jest przerywanie opowieści w najciekawszej chwili, aby zajęcie czytelnika trzymać w zawieszaniu. Przerwana opowieść nawiąże się później i znów przerwie, aby ustąpić miejsca innym epizodom. W ten sposób autor prowadzi szereg akcyj równocześnie i nadaje poematowi różnorodność. Przeskakujemy od wiru bitew i pojedynków do spokojnych scen miłosnych, od tragedji do sielanki, od elegji do satyry, jakgdyby w ciągu sennych widzeń. Sny to rozkoszne, bo Ariosto, zgodnie ze swą naturą, unika wrażeń wstrząsających, nie targa nerwami, wszędzie szuka harmonji i wdzięku. Pisze stylem prostym i ożywionym, wykształconym na najlepszych klasykach starożytnych. Zdania układają mu się w wiersze, a okresy gramatyczne w melodyjne oktawy. Słusznie powiedziano, że Ariosto myślał okta- wami. Jeżeli prawdą jest, że za Leona X najgłębszem uczuciem w świadomości włoskiej było umiłowanie piękna, to «Orlando Furioso» jest doskonałym wyrazem swego narodu i swej epoki.

Komedje Ariosta mają ważne znaczenie w literaturze dramatycznej, są to bowiem pierwsze komedje włoskie, pisane w formie klasycznej, według rzymskich wzorów Terencjusza i Plauta. Ariosto zaczął od nieśmiałyh naśladowań, lecz stopniowo doszedł do samodzielności w intrygach, sytuacjach i charakterach. «Cas-saria» (1508) najbardziej przypomina wzory rzymskie. Dwaj młodzieńcy, nie mając pieniędzy na wykupienie dwu niewolnic, w których się kochają, dają ich właścicielowi cudzą szkatułkę ze złotem, aby ją potem odebrać, jako rzecz skradzioną. Wprowadzone tam role zakochanych młodzieńców, skąpych ojców i przebiegłych służących, jak również pomysł ukrycia szkatułki («cassa»), zbyt wyraźnie wskazują zależność autora od rzymskich pisarzy. Druga jego komedja: «I Suppositi» (Podstawieni, 1509) osnuta jest na starym pomysle przebierania się i zamiany osób. Po dłuższej przerwie daje Ariosto komedję «Il Negromante» (Czarnoksiężnik, 1520), w której główną postacią jest mastro Jechelino — lekarz, astrolog i zaklinacz duchów. Zakochane osoby schodzą się do niego, płacąc suto za porady i zaświadczenia lekarskie, potrzebne w drastycznych sytuacjach. Ostatecznie dwie pary kochają się pomyślnie, a czarnoksiężnik okazuje się sprytnym oszustem. Mimo naśladowania komedj rzymskich, autor zmodernizował swój utwór, umieszczając akcję w Ferrarze i nawiązując ją do współczesnych obyczajów, kiedy wiara w magiczne środki bardzo była rozpowszechniona. Komedja «Lena» (1529) jest znów jaskrawym obrazem życia rodzinnego, ukazując z ironją ówczesne zepsucie obyczajów. Pod względem intrygi i charakterów jest to z utworów Ariosta najbardziej nowoczesny i oryginalny. Lena, żona pana Pacifico, ze zgodą męża flirtuje ze starym bogaczem. Stary ma córkę Licinję. Zakochany w niej młody Flavio przekupuje Lenę, aby ułatwiła mu schadzkę. Flavia, ukrytego w beczce, wnoszą do domu ojca Licinji. Gdy się stary dowiedział o podstępie, złorzeczy i grozi; ale wszystko skończy się dobrze, bo Flavio poślubi uwiedzioną pannę. Przekupna pośredniczka i jej wyrozumiały mąż stanowią doskonałą parę. Mnóstwo tu sytuacji komicznych

i satyrycznych epizodów. «Lena» jest najlepszą i najżywotniejszą z komedyj Ariosta. Zaczął jeszcze pisać utwór z życia studentów i profesorów; tę komedię skończył brat poety i dał jej tytuł «La Scolastica». Rzecz dzieje się w Ferrarze. Student namówił surowego ojca, aby udzielił gościny pewnej pannie i jej towarzyszce, przedstawivszy je jako żonę i córkę profesora z Pawji. Tymczasem przybywa niespodziewanie sam profesor z prawdziwą żoną i córką. Komedja jest zajmująca, wesoła, posiada dobre tło obyczajowe i nawet zręczne satyryczne wycieczki. W technice dramatycznej Ariosto przestrzegał klasycznych «reguł», a więc pisał swe komedje wierszem, naśladowującym wiersz łaciński, dzielił je na pięć aktów, zachowywał jedność czasu i miejsca.

Satyry Ariosta, w liczbie siedmiu, powstały w różnych latach, między 1517 i 1531 r. Nazwa satyr niedobrze odpowiada tym utworom, które są raczej listami w stylu horacjańskim, zwróconemi do krewnych i przyjaciół. Stanowią one cenne źródło autobiograficzne, ponieważ poeta najczęściej mówi w nich o sobie, ukazując swój charakter z prostotą i szczerze, choć niezawsze z najlepszej strony. Gawędzi też o ludziach znajomych, narzeka na zepsucie, daje rady życzliwe, albo zabawia niewinnym dowcipem. Najpoufniejsza jest zapewne satyra V, w której poeta spowiada się z kłopotów na stanowisku gubernatora. Natomiast szersze znaczenie i podnioslejszy ton ma satyra II — o dworskich pochlebcach i o upokorzonych, jakie znosić musi dworzanie możnego pana, oraz silna w tonie satyra III — o prywacie i protekcji na papieskim dworze. Wreszcie w satyrze VII, do kardynała Bembo, którego Ariosto prosi o opiekę nad synem, czytamy o młodości poety i upadku obyczajów. Naogół satyry te są ciekawym zabytkiem literackim nie tylko ze względu na zawarte w nich materiały, lecz także przez swą artystyczną formę, niby nieuczoną, samorzutną i bardzo osobistą.

Ariosto, jako poeta epicki, znalazł naśladowców, ale próby nie wiodły się, o ile autorzy chcieli iść w tym samym kierunku, wyczerpanym już artystycznie i doprowadzonym do najwyższych granic sztuki. Pozostawały do wyboru dwie inne drogi: albo silniej uwypuklić stronę żartobliwą i dociągnąć styl do rodzaju komicznego, albo też uderzyć w poważny, męski ton epopei klasycznej, której wyraźne zapowiedzi są w pewnych sytuacjach «Orlanda», przejętych głównie z «Eneidy». Pierwszą drogą poszedł mistrz parodji, Folengo, drugą zaś autor epopei w wysokim klasycznym stylu, Trissino.

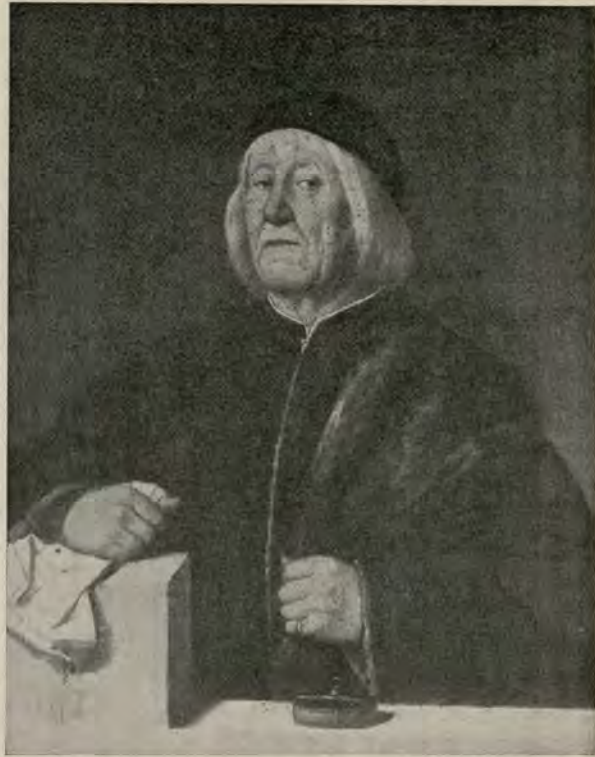
Teofilo Folengo (1491—1544) kształcił się w Bolonji, bardzo młodo został mnichem, benedyktynem, ale powołania do zakonu nie czuł, choć był człowiekiem religijnym. W r. 1524 porzucił habit i wyjechał do Wenecji i Rzymu w charakterze wychowawcy. W tym to czasie napisał niewielki poemat w oktawach: «Orlandino» (1526) — o urodzeniu, wychowaniu i pierwszych czynach rycerskich Orlanda. Ton poematu komiczny, w żartach i dowcipach dochodzi do cynizmu. Po dziesięciu latach Folengo wrócił do zakonu, odbył pokutę i pisał później utwory treści religijnej. Główne jego dzieło, «Baldus», ukazało się po raz pierwszy w r. 1517 (siedemnaście ksiąg zwanych «Macaronicae»); w następnych wydaniach urosło do 25 ksiąg, pisanych heksametrem «makaronicznym». Folengo przerabiał je i doskonalił przez całe życie, a że jako mnich wstydził się tej komicznej książki, przeto przypisał ją fikcyjnemu poecie, Merlinowi Coccai.

Język makaroniczny był średniowiecznym wynalazkiem dowcipnych studentów. Polega on na dziwacznej mieszaniu wyrazów czysto łacińskich z wyra-





zami włoskimi, którym dodaje się końcówki łacińskie i przystosowuje do klasycznej składni. Komizm potęguje się, gdy w tej uroczystej oprawie ukazują się wyrazy prostackie i gwarowe. W XV i XVI wieku wiele krążyło wierszy, w ten sposób pisanych, w kółkach studenckich Padwy i Bolonji. Folengo wpadł na pomysł, aby tę sztuczną i żartobliwą gwarę zastosować do wielkiego poematu. Postać tytułowa, Baldus, jest silnym i dzielnym wyrostkiem z rodu Rinalda. Chował się między chłopami, ale nasłuchiwał się poematów rycerskich i sam się rwie do niezwykłych przygód. Chłopi i mieszczanie, którym sprzykrzyły się jego wybryki, podstępem uwięzili go w Mantui. Ale Baldus ma trzech towarzyszy. Są to: olbrzym Fracassus (potomek Morganta), Cingar (potomek Margutta) i Falchettus, potwór, w połowie człowiek a w połowie pies. Towarzysze fortelem



Teofilo Folengo.

(Portret w Gal. Uffizi we Florencji; fot. Alinari).

uwalniają Baldusa, poczem w czterech udają się w drogę jako wędrowni rycerze. Walczą, zwyciężają czarownice i potwory, płyną morzem, biją się z piratami, aż wreszcie przybywają do piekła. Poemat urywa się na opisie różnych okolic piekła.

Folengo czerpał pomysły z poematów rycerskich, nawet z bardzo znanych, ale je przekształcał w kierunku komicznym. Jego bohaterowie są bandą włóczągów, którzy łączą odwagę z podstępem i hultajstwem. W całym poemacie utrzymuje się ton prostackich żartów i kpin, jakie u Pulciego spotykało się tylko epizodycznie. Autor wprowadza wiele epizodów z obyczajów współczesnych, które przedstawia z komicznej strony — i to stanowi zaletę poematu wcale niepoślednią. Obrazki z życia mieszczan, zabawy wiejskie z tańcami, sceny z sądów i klasztorów ożywiają tę fantastyczną opowieść i nadają jej cechę satyry obyczajowej. Swoisty urok tej wielkiej epopei opiera się na kontraście uroczystej epickiej formy z pospolitością wydarzeń i wybrykami wesołej wyobraźni. Dzieło jedyne w swoim rodzaju, napisane z niewątpliwym talentem.

Trissino uosabia dążność epoki odrodzenia do naśladowania starożytnych form ze szkodą swobody twórczej. Ariosto poszedł za własną fantazją i w kierunku osobistych upodobań artystycznych; natomiast Trissino zapragnął dać literaturze narodowej dzieła ściśle na wzorach starożytnych, a zwłaszcza greckich, oparte: epopeję i tragedję.

Gian Giorgio Trissino (1478—1550), zamożny szlachcic, zasłużony jako badacz języka włoskiego, podróżował wiele po Włoszech i Niemczech,



Gian Giorgio Trissino.

(Portret Cateny w Muz. Louvre'u w Paryżu).

i bitwy. Trissino trzyma się opowieści historyka bizantyjskiego Prokopjusza i tylko w granicach licencji poetyckiej dodaje epizody, wplata do akcji postaci kobiece, ubarwia i uszlachetnia osoby działające oraz wprowadza element nadprzyrodzony. Trissino trzyma się reguł Arystotelesa i wzoru Homera; ale mimo pilnej i skrupulatnej pracy, «Italia liberata» była odrazu dziełem martwym i sławy autorowi nie dała. Wierne naśladowanie technicznych właściwości «Iljady» świadczyło o erudycji autora, lecz nie mogło zastąpić talentu. Zresztą wprowadzenie Matki Boskiej zamiast Homerowej Tetydy, a kilku aniołów w rolach bóstw pogańskich — dowodzi, że autor w sposób zbyt niewolniczy rozumiał naśladowanie form klasycznych. Niepowodzenie tej wielkiej epepei leżało poczęści i w samym temacie, który szerszemu ogółowi nieznany był i obojętny.

Tragedja «Sofonisba» (1515) ma treść wziętą z Liwjusza, ale przystosowaną do reguły trzech jedności. Odpowiednio do wzorów greckich, tragedia ta nie ma podziału na akty, a chór znajduje się wciąż na scenie i bierze udział w dialogach. Autor przeniósł tu zręcznie pewne motywy z dzieł Sofoklesa i Eurypidesa. Znał dobrze greckie wzory i reguły Arystotelesa, lecz nie miał talentu. Rzecz formalnie dobra, nie daje wrażenia dramatycznego, bo najważniejsze momenty akcji opowiedane są przez posłów; przytem Trissino nie umiał znaleźć odpowiednich wyrazów dla silnych uczuć. Dał rzecz miernej wartości, ale wskazał drogę poetom tragicznym XVI w.

Do utrwalenia kierunku ściślejszego klasycznego niemało przyczynił się Trissino także w teorii; ogłosił bowiem rozprawę «Divisioni della poetica», gdzie szczegółowo omawia formy poezji tragicznej i bohaterskiej, idąc śladami Arystotelesa.

w różnych zamieszkiwał miastach i cieszył się poparciem papieży; na wsi zaś posiadał wspaniały pałac, w którym przyjmował artystów i uczonych. Literatura zawdzięcza mu pierwszą tragedję włoską według reguł i wzorów klasycznych: «Sofonisba» (1515) oraz pierwszą próbę epepei klasycznej na temat historyczny. «Italia liberata dai Goti» (1547—48) jest owocem dwudziestu lat pracy, a składa się z 27-iu ksiąg, pisanych wierszem nierymowanym. Tematem jest wojna Greków pod wodzą Belizarjusza przeciw Gottom w Italji. Zaczyna się opowieść od rady cesarskiej, na której Justynjan wypowiada wojnę, a kończy się na ostatecznej porażce Gótów. Rozległa akcja wojenna przenosi się często z jednego miasta do drugiego, zawiera lądowanie wojsk, oblężenia, obrony, ataki



Bezpośredni następcy Trissina starali się uniknąć jego błędów. Godząc się na pewne «reguły» epopei klasycznej, jak np. jedność akcji i bohatera, obierali tematy, które mogłyby żywiej zająć czytelnika, a więc znów rycerskie albo biblijne. Tak poeta florencki Luigi Alamanni (1495—1556) w poemacie bohaterskim «Girone il Cortese» opracował swobodnie treść średniowiecznego romansu francuskiego, przeprowadzając konsekwentnie jedność głównej postaci i utrzymując epicką powagę stylu. W poemacie «Avarchide», niewolniczo naśladowując «Iliadę», zamienił oblężenie Troi na oblężenie miasta Bourges we Francji, a bohaterów Homerowych na rycerzy Okrągłego Stołu. Bernardo Tasso (1493—1569), ojciec Torkwata, dworzanin i literat z zawodu, zaczął pisać w klasycznym rodzaju epopeję «Amadigi di Gaula», przerabiając w tym celu hiszpański romans rycerski. Lecz zrażony niepowodzeniem Alamanniego i Trissina, zarzucił wzory klasyczne i zmienił rodzaj poematu na ściśle arjostyczny. W tej postaci poemat w stu krótkich pieśniach, ukończony w 1557, wydany w 1560 r., okazał się najudatniejszym z naśladowań «Orlanda Szalonego». Swego czasu cieszył się poczytnością, do czego przyczyniła się świeżość hiszpańskiego tematu. Nad tematem biblijnym w formie epopei klasycznej pracował wówczas Vida; ale z nim wracamy znów do renesansowej poezji łacińskiej.

Marco Girolamo Vida (1485—1566), rodem z Kremony, kanonik laterański i protonotarjusz apostolski, żył długie lata w Rzymie, ciesząc się poparciem papieży. Człowiek bardzo wykształcony, szczerze religijny, łagodny i pracowity, zachowywał dobre obyczaje wśród ogólnego zepsucia. Już w r. 1519 Leon X, zapewniwszy mu warunki do spokojnej pracy, polecił pisać poemat o życiu Chrystusa. Lecz dopiero w r. 1535 ukazała się «Christias» w sześciu księgach, pisana gładkim wierszem łacińskim. Zwyczajem starożytnych poetów epickich, Vida zaczyna od środka opowieści, mianowicie od wskrzeszenia Łazarza; natomiast narodziny i życie Jezusa aż do tej chwili znajdujemy później, w opowiadaniach św. Józefa i św. Jana Ewangelisty. Poemat kończy się śmiercią Zbawiciela na krzyżu. Treść, zaczerpniętą z Ewangelji, autor rozszerza opisami i drobnymi epizodami, ma jednak tyle dobrego smaku, że unika mitologii pogańskiej. Opowiada stylem prostym i szlachetnym, lecz nie umie się zdobyć na głębię uczucia ani siłę wyrazu, nawet w momentach najbardziej tragicznych. W budowie poematu, w wielu szczegółach i w pięknym wierszu łacińskim znac



Marco Girolamo Vida.  
(Sztylek z Gab. Rycin Univ. Warsz.).

naśladowanie Wergiljusza; miała to być przecież epopeja klasyczna w formie, a chrześcijańska w treści.

Niewątpliwe zalety literackie wykazał Vida w poematach dydaktycznych. Jego «Scacchia ludus» jest zręcznym wykładem gry w szachy, pod postacią partji, rozegranej między Apollinem a Merkurym. «Bombices» to znów poemat o hodowli jedwabników. Ze względu na rozpowszechnienie i wpływ, najważniejszy jest jego wierszowany traktat o poezji epickiej: «Poeticorum libri III»; idealnym wzorem, poddanym tu analizie formalnej, była «Eneida» Wergiljusza.

Nastąpiła wówczas moda na poematy dydaktyczne. Uczony lekarz z Werony, Girolamo Fracastoro ogłosił wierszowaną rozprawę: «Syphilis sive de morbo gallico» (1530); w pięknej klasycznej łacinie opisuje objawy choroby i środki na nią, a także wtrąca malownicze epizody i fikcje mitologiczne. Najpoważniejszym, a może i najgłębszym umysłem był Pier Angelo Manzolli, znany pod pseudonimem Marcellus Palingenius. Jego «Zodiacus vitae» (1535), poemat filozoficzno-moralny w dwunastu księgach, ma cechę przeważnie średniowieczną, zarówno pod względem źródeł, jak i sposobu wykładu przez alegorje i symbole. Zebrane tu są nauki moralne i wskazówki praktyczne, prowadzące do rozumnego i spokojnego życia. Wykład obfituje w przykłady z obyczajów różnych sfer i zawodów, które przedstawione są często w satyrycznym świetle. W tym właśnie ujawnia się umysł autora niezależny i śmiały. Pisywano też poematy dydaktyczne po włosku. Wymieniony już wyżej Luigi Alamanni wydał «La Coltivazione» (1541—1546) w sześciu księgach wierszem, o zajęciach rolniczych i uprawie ogrodu. Ponieważ autor lubił wieś i podróżował wiele, przeto suchy dydaktyzm tematu nabiera świeżych barw dzięki osobistym wspomnieniom i obserwacjom.

Z poetów włoskich pierwszej połowy XVI w. najstarszy był wiekiem i obok Ariosta największej zażywał powagi kardynał Pietro Bembo (1470—1547). Z pochodzenia szlachcic wenecki, uczył się w greckiej szkole w Mesynie, potem lat parę mieszkał w Ferrarze, wprowadzony na dwór przez ojca, przedstawiciela Republiki Weneckiej. Licząc około czterdziestki, spędził sześć lat w Urbino na dworze, który rywalizował z Ferrarą pod względem kultury towarzyskiej. Od r. 1513 za Leona X wchodzi na służbę Stolicy Apostolskiej, jako sekretarz papieski i dyplomata. Ale już po siedmiu latach opuścił Rzym, aby zamieszkać w swoim dworku wiejskim blisko Padwy i oddać się umiłowanym studjom. Prawdziwy humanista z epoki odrodzenia, zbierał księgi, rękopisy, posągi i różne starożytności. Wdzięczna Wenecja, w uznaniu jego zasług naukowych, mianowała go historjografem Republiki i kustoszem Biblioteki San Marco. Gdy w r. 1539 papież uczynił go kardynałem, przyjął święcenia kapłańskie i przeniósł się do Rzymu, gdzie przeżył ostatnie osiem lat. Pietro Bembo zasłużył na dobrą pamięć jako poeta, krytyk i historyk, humanista o rozległej kulturze i głębszym umyśle. Z młodszych lat pochodzą jego «Stanze» (1507), pisane na cześć księżny Urbino; utwór to dworski miernej wartości. Ważne natomiast znaczenie ma jego zbiór poezyj lirycznych, «Le Rime» (1530), stanowi bowiem wyraz nowego w liryce zwrotu, któremu Bembo przodował. Zrazu był zwolennikiem poezji dworskiej i stosował się do panujących gustów; ale zostawszy sekretarzem papieskim, zaczął poprawiać swe dawne utwory i pisać nowe według odmiennego pojęcia sztuki. Został zwolennikiem czystego petrarkizmu. Zerwał z formami pochodzenia ludowego (frottola, strambotto, villanella), które stały się od pewnego czasu manierą całej

grupy poetów dworskich. Szlachetnym formom liryki, wykształconym przez Dantego i Petrarke, groziło wyparcie przez śpiewki, wzorowane na chłopskich wyrwasach. Wrócił więc Bembo do poezji arystokratycznej, do nieskazitelnej formy sonetu, kancony i sestyny, pilnując przytem czystości mowy, znieprawionej przez naleciałości narzeczy ludowych. Natchnionym poetą Bembo nie był nigdy, ale jako pracowity wierszopis dał doskonale naśladowania Petrarki i w ten sposób lirykę, schodzącą na bezdroża, zwrócił do starych, czystych źródeł.



Pietro Bembo.

(Według obrazu w Bibl. św. Marka w Wenecji, przypisywanego Tycjanowi).

Czystości poezji pilnował gorliwie i pod względem języka. Poświęcił temu całą rozprawę: «Prose della volgar lingua» (1525). Rzeczą składa się z trzech ksiąg, pisanych w formie dialogu, niby rzeczywiste rozmowy, prowadzone w roku 1502 w domu prywatnym. W księdze pierwszej, po krótkiej historii języka włoskiego, autor dowodzi wyższości narzecza florenckiego nad innymi, jednakże nie stawia za wzór mowy żywej, ale ten język literacki, którym pisali Petrarka i Boccaccio. W księdze drugiej omawia styl, wersyfikację oraz dobór i układ wyrazów; i tu znów okazuje się entuzjastycznym wielbicielem Petrarki, którego stawia nawet ponad Dantem. Księga trzecia poświęcona jest regułom gramatycznym. Rozprawa Bemba miała znaczenie doniosłe w dziejach włoskiego języka literackiego. Ustalała go jako język martwy, na podobieństwo łaciny klasycznej, sprowadzając pracę pisarską do naśladowania kilku wzorowych stylistów z XIV w. To stanowisko, groźne dla swobodnego rozwoju języka, zostawało w zgodzie z ówczesnymi poglądami humanistów, którzy widzieli jedyną drogę pewną w naśladowaniu dawnych pisarzy klasycznych. Jak Cycero stał się dla latynistów wzorem stylu i języka łacińskiego, tak Petrarka i Boccaccio zostali niezmiennym wzorem włoskiego języka literackiego, naprzekór żywej mowie, która zawsze nosiła cechy miejscowych narzeczy.

Ulubioną w czasach odrodzenia, platońską formę dialogów ma dziełko Bemba «Gli Asolani» (1505). Nazwa pochodzi od zamku Asolo, gdzie rezydowała królowa Cypru, sławna z piękności Katarzyna Cornaro. Rozmowy, rzekomo na tym zamku prowadzone, przeplatane są deklamacją kilku kancon Petrarki. Jedyńm przedmiotem tych rozmów jest miłość i jej wpływ na życie ludzkie, wpływ zbawienny lub szkodliwy, zależnie od warunków i rodzaju miłości. Jeden z młodzieńców powtarza na zakończenie nauki mądrego pustelnika: prawdziwa miłość jest pragnieniem Boga i piękna wiekuistego, którego piękno ziemskie jest słabym odbłaskiem. Bembo rozwija tu wprawdzie teorię platońską, lecz formą swych dialogów nie zdołał dorównać sztuce ateńskiego mędrca.

Jako historyk, Pietro Bembo ma większe znaczenie w nauce, niż w literaturze. Jego «Historia veneta», obejmująca dzieje Republiki od r. 1487 do 1513, posiada niewątpliwe zalety pod względem rzeczowym, lecz autor nie potrafił do wykładu zastosować właściwego stylu, którego mistrzem niezrównanym był wówczas Machjavel.



Vittoria Colonna.

(Według portretu Pontorma. Casa Buonarrotti we Florencji).

pozbawioną silnych, energicznych akcentów. Od idealnej miłości przechodzi poetka do uczuć religijnych, które wypełniają drugą część jej śpiewnika; ze względu na temat, mało wyzyskany w liryce artystycznej, ta część druga, poświęcona ukochaniu Chrystusa i uwielbieniu jego dobroci, wydaje się oryginalniejszą i bardziej zajmującą. Kościołowi pozostała Colonna zawsze wierną; w starszych latach oddawała się dewocji i dobroczynności, przemieszkując w różnych klasztorach. Do grona jej bliskich przyjaciół należał genialny rzeźbiarz i malarz, Michelangelo Buonarrotti (1475—1564). I on w podeszłym wieku pisał sonety, uprawiając lirykę osobistą, silnie zabarwioną platonizmem. Formalnie idzie śladami Petrarcki, podobnie jak V. Colonna, lecz wyraźny jest też u niego wpływ starszej szkoły lirycznej, zwanej «nuovo stile» (Cavalcanti i Dante). Poeta wielbi piękno ziemskie, jako odbicie piękna wiekiustego. Czy opiewa swą gorącą przyjaźń dla Vittorji w wyrazach pełnych uwielbienia, czy wyraża uczucia religijne lub inne uczucia szlachejne i wzniosłe, zawsze utwory jego mają cechę szczerości i głębokiego przeżycia wewnętrznego. Z formą literacką walczy podobnie, jak walczył z marmurem i barwą, starając się nagiąć ją do najlepszego wyrażenia wewnętrznych przeżyć; stąd to w jego formie zdarzają się nierówności, drażniące

Bembo przypominał i w teorii, i własnym przykładem — szlachezny wzór poezji lirycznej; zaraz też poszły w tym kierunku dwa niepospolite talenty: Vittoria Colonna i Michał Anioł. Vittoria Colonna (1492—1547) pochodziła z okolic Rzymu, z miasteczka Marino. Córka zasłużonego wojskowego Colonny, licząc lat 17, poślubiła markiza Pescara. Żyła w bliskości Neapolu, gdy mąż jej walczył na polu bitwy, dostał się do niewoli i umarł z odniesionych ran. Wdowa, niewiele ponad 20 lat licząca, żyjąc wspomnieniami krótkiego szczęścia małżeńskiego, zaczęła pisać sonety, poświęcone pamięci zmarłego. Idealizuje jego charakter, wyraża miłość pełną tkliwości, wierną do grobu i poza grobem. Wzorem jej jest zawsze Petrarca, zwłaszcza druga część jego śpiewnika, gdzie poeta mówi o ukochanej zmarłej, a jego miłość ziemską przetwarza się w niebiańską. Taką właśnie niebiańską, idealną, czystą miłość opiewa Vittoria, mając naturę wrażliwą i poetyczną, lecz

ucho. Był jednak Buonarrotti jednym z największych liryków włoskich w epoce odrodzenia i jednym z najbardziej oryginalnych.

Z petrarkistów młodszego pokolenia najwięcej talentu i indywidualnego wyrazu miał poeta neapolitański Luigi Tansillo (1510—1568). Zostając prawie całe życie na służbie wicekróla i jego syna, odbywał z nimi dalekie podróże lądem i morzem. Przygody w podróżach, obserwacje z życia i z natury wywarły głębsze wrażenie na tej duszy, nieprzeciążonej książkową erudycją. Reszty dokonała miłość uboższego oficera do wielkiej damy, miłość gorąca, lecz nigdy niezaspokojona. Tansillo pisał sonety, przedewszystkiem miłosne. Pod pozorami platonicznego uwielbienia grają tam uczucia ziemskie: zawód miłosny, nietajona zazdrość i sny o ziszczeniu śmiałych pragnień. Te nuty zmysłowej miłości sprawiają, że sonety Tansilla nie są mdłe ani banalne. Ciekawsze jeszcze są jego utwory anegdotyczne i opisowe, jak «Stanze al Martirano» i «Stanze al vicerè Toledo» (1547).

Naprzekór poetom sielankowym Tansillo chętniej opisuje krajobrazy ponure i zdarzenia smutne; jednak piękno zatoki Neapolitańskiej maluje z niezwykłym wdziękiem. Instynktownie umiał ten pisarz harmonizować obrazy przyrody ze stanem własnej duszy.

Gdy młodość minęła, zwrócił się do poezji dydaktycznej i religijnej. W poemacie «Il Podere» (Posiadłość) zachęca do życia wiejskiego i daje wskazówki praktyczne, jaką ziemię wybrać i jak sobie dworek zbudować. Utwór ładny, zajmujący i gładką pisany tercyną, lecz mało oryginalny. W okresie reakcji katolickiej Tansillo, jakby na pokutę za dawne poematy zmysłowe, które znalazły się na indeksie, pisze «Le lagrime di San Pietro» (Żale św. Piotra) w piętnastu pieśniach. Ten popularny w swoim czasie utwór treści religijnej nuży brakiem akcji oraz jednostajnym tonem żalu i skruchy. Młody Malherbe przerobił ten poemat na wiersz francuski.

Poezję satyryczną i parodję uprawiał Toskańczyk Francesco Berni (1497—1535), który, sekretarzując kardynałom na papieskim dworze, poznał dobrze stosunki rzymskie wśród duchownych i literatów. Na jednych i na drugich pisał satyryczne sonety, wydobywając na światło śmieszne strony ich życia. Prócz sonetów uprawiał inne lżejsze formy («capitoli» w tercynach), już od XV w. wprowadzone do poezji żartobliwej. Wydoskonalił się w rodzaju «burlesco», podtrzymując tradycję Burchiella i innych dowcipnych pisarzy. Te utwory niezawsze mają satyrę na celu, lecz są swoistą odmianą literackiego naturalizmu, bo zajmują się rzeczami wcale nie poetycznymi. Berni z żartobliwym podziwem opisywał chwasty i jarzyny, podejrzone gospody, brudne rudery, wynędzniałe szkapy, wszelkie niedojdy i pokraki. Pod jego piórem ten rodzaj poezji doszedł do doskonałości. Niema tam żadnej fantazji ani szlachetniejszych uczuć, ale pospolity realizm, który



Michał Anioł Buonarrotti.

(Według stalorytu I. Hopwooda. Zbiory Muzeum Narodowego w Warszawie).

wzbudza zajęcie wskutek śmiałego ukazania brudnych i odrażających stron życia powszedniego. Jak to zwykle w tym rodzaju literackim bywa, przebija tu silnie ironja i karykatura. Te dwie cechy ujawnił Berni także w satyrze ściśle literackiej, dowcipnie parodjując modny wówczas styl liryczny, wzorowany na Petrarce; wykpił on doskonale jego strony pretensjonalne i zbanalizowane przez ciągłe powtarzanie. Rodzaj literacki Berniego (przezwany «bernesco») tytu znalazł naśladowców, że rychło urósł do rozmiarów szkoły.

W tym okresie najslabiej przedstawia się teatr włoski. Cierpi na brak wielkich talentów dramatycznych, a zwłaszcza w zakresie tragedji nie wydaje ani jednego dzieła trwalej wartości. Ilościowo produkcja to ogromna, lecz zaledwie kilka nazwisk zasługuje na pamięć. Liczne tragedje pisał Giambattista Giraldi (1504—1573), rodem z Ferrary, nauczyciel z zawodu, zasłużony jako teoretyk poezji epickiej i dramatycznej. W tragedjach swych starał się połączyć wzory greckie z naśladowaniem Seneki, któremu wyraźnie oddawał pierwszeństwo; chciał przez to podnieść ton i wzmocnić moralny cel tragedji. Poglądy swe wyłożył w «Discorso sulla tragedia e commedia» i zastosował je w szeregu utworów, z których pierwszy ma tytuł «Orbecche». Historia pełna okropności. Orbecche, córka króla perskiego, wyszła potajemnie za mąż; ojciec mści się w sposób okrutny, mordując zięcia i wnuki, a córka zabija w rozpaczyc ojca i siebie samą. W pomysle widoczna zależność od Seneki, a także w budowie i szczegółach technicznych; od niego też pochodzi obfite użycie elementu moralnego. Z dziewięciu swych tragedyj siedem przerobił Giraldi z nowel, które sam wymyślił; wprowadził przeto nowość do literatury dramatycznej: zamiast zużytych tematów starożytnych, podawał w formie klasycznej intrygę całkowicie zmyśloną. Zresztą zbyt ściśle reguł nie trzymał się i pozwalał sobie np. na tragedje bez końcowej katastrofy.

Prócz tragedyj napisał Giraldi poemat mitologiczny o Herkulesie i zbiór nowel «Ecatommiti» (1565). Ramy analogiczne do «Dekameronu»: grono mężczyzn i dam ze szlachty rzymskiej, uchodząc podczas pamiętnego rabunku miasta, siadło na okręt, płynący do Marsylii. Podczas podróży skracają sobie czas opowiadaniem ciekawych zdarzeń. Są tam opowieści bohaterskie i miłosne, moralne i żartobliwe; ogółem sto dwanaście. Najciekawsze są anegdoty z życia dworskiego w Ferrarze i w Rzymie, zapewne prawdziwe; inne znów, całkowicie zmyślane, świadczą o bujnej wyobraźni. Nowele mają zawsze sens moralny w duchu katolickim; cnota w nich triumfuje i dostaje nagrodę, grzechy zaś otrzymują zasłużoną karę. Ale pisze autor jednostajnie i bezbarwnie; brak temperamentu chce nadrobić pretensjonalnym stylem, co jeszcze pogarsza niewielką artystycznie wartość tych utworów.

Wybitne znaczenie w literaturze dramatycznej tych czasów ma głośny pisarz Pietro Aretino (1492—1556). Toskańczyk z pochodzenia, literat zdolny i dowcipny, ale złośliwy i pozbawiony zasad moralnych, sprzedawał swe pióro dla zysku, w potrzebie chwając lub szkalując. Zamłodu mieszkał w Rzymie, potem osiadł w Wenecji, bo to miasto kupieckie i ruchliwe, pełne zbytku i wesołego życia, najlepiej odpowiadało jego usposobieniu. Prowadził rozległą korespondencję, oddając się na usługi księżętom i królom, którzy mu się suto oplacali. Listy swe pisał po włosku, ale na wzór łacińskich, które dawniej wielcy humaniści pisywali. Zebrało się tych listów na sześć tomów, a sam Aretino

Dal ciel discese e col mortal suo poi  
 Fe visto ebbe l'inferno giusto espio  
 ritorno mio a contemplare d'io  
 p' dar di tutto il vero lume a noi  
 L'incerta stella che coraggi suoi  
 fe chiaro a torto el nido ove nacque  
 ne farei premio tutto il mondo rio  
 tu sol fe la creasti esser pro questo pro  
 Di date dico che mal conosce  
 fur lo pre suo da quel popolo ingrato  
 che solo a insesi manca di salute  
 fussia pur lui catal fortuna nato  
 p' lo spro esilio suo cola mirata  
 dare del mondo il prim felice stato

Autograf Michała Anioła. (Sonet do Dantego).

przygotowywał je do druku (1537—1557). W Wenecji miał pałac, cieszył się poważaniem patrycjatu, żył w przyjaźni z literatami, a zwłaszcza z artystami, bo sam doskonale znał się na malarstwie. Z Wenecji też puszczał w świat liczne pisma wierszem i prozą, które chętnie czytano. Wykształcenie miał skąpe, a jednak żył z pióra i nawet robił majątek, bo literatura skandaliczna i gorsząca zawsze cieszy się pokupem. Jego dialogi («Ragionamenti») są przeważnie stekiem brudów moralnych i obyczajowych. W wierszach satyrycznych był dobry, dopóki nie stał się płaski i prostacki.

Jako pisarz stał zawsze na stanowisku, że jak malarstwo powinno naśladować naturę, tak i literatura powinna czerpać materiał i pomysły nie z książek, ale z życia. Wyższe aspiracje literackie zawarł Aretino w komedjach, których pięć napisał prozą, między 1525 a 1542 r. Są oryginalne, bo autor nie posiadał wykształcenia klasycznego. Intrygi ich zbyt zawikłane, o charakterze raczej

nowelistycznym. Próbował autor tworzyć charaktery: hipokryty, filozofa, kurtyzany; lecz najlepiej wiodło mu się w dowcipnych dialogach, żartach i drobnych epizodach komicznych. Jego komedje dają barwny obraz ówczesnych obyczajów, bo zaludnił je postaciami z życia, znanymi na mieście; czasem wprowadzał je nawet pod rzeczywistym nazwiskiem. Był w tem wysiłek przeniesienia ruchliwego życia weneckiego na scenę, co później, w XVIII w. powtórzy się w komedji Goldoniego.

Dowcipny paszkwilant i gawędziarz, spróbował w starszym wieku tragicznego koturnu, spróbował raz jeden i z dobrem powodzeniem. Tragedja «Orazia» (1546) stanowi najwyższy punkt w literackiej twórczości Aretina. Tematem jest legenda o siostrze Horacjuszów, o których Liwjuś pisze; ten sam temat w 90 lat później posłuży Corneille'owi do tragedji «Horace». Siostra zwycięzcy Horacjusza rozpacza po śmierci jednego z Kurjacuszów i zakłóca tem triumf Rzymu. Przesądny bohater w uniesieniu przebija siostrę. Według prawa zabójcy grozi kara śmierci; ale bierze górę przebaczenie w imię położonych zasług i tragedia kończy się pogodnie. W stosunku do wzorów starożytnych dzieło Aretina zawiera kilka technicznych inowacyj. Chór występuje tylko między aktami, natomiast na scenę wprowadza autor lud w roli aktywnej, co było śmiałą reformą. Akcja przeprowadzona jest dostojnie i szlachetnie, a niektóre sytuacje rzeczywiście wzruszają. Była to najlepsza tragedia w literaturze włoskiej wieku XVI-go.

W rodzaju komicznym, obok utworów Aretina i omówionych już wyżej komedj Ariosta, poczesne miejsce zajmują dwa dzieła, napisane niby odniehczenia przez znakomitych myślicieli i uczonych: «Mandragola» Machjawela i «Candelaio» Giordana Bruna.

Bogaty młodzieniec Callimaco kocha się beznadziejnie w cnotliwej Lukrecji. Jest to młoda żona starego, zaradczego prawnika, messer Nicia, który bardzo pragnie mieć dzieci. Młodzieniec, udając paryskiego lekarza, radzi panu Nicji, aby dał żonie do picia wywar z ziela mandragory. Skutek będzie niezawodny, ale małżonkowi grozi to śmiercią. Trzeba więc namówić panią Lukrecję, aby raz jeden zgodziła się zamiast męża przyjąć kogoś innego. Matka Lukrecji przekonywa ją ze względu na dobro rodziny i życie męża, a przekupiony zakonnik Timoteo ostatecznie zwalcza skrupuły uczciwej kobiety. Wieczorem głupi mąż i usłużny intrygant Ligurio, zaczaiwszy się przed domem, chwytają pierwszego przechodnia i wpychają do małżeńskiej alkowy. Łatwo się domyślić, że tym przechodniem jest zakochany Callimaco. Nazajutrz wszyscy są zadowoleni; messer Nicia cieszy się, że uniknął śmiertelnego zatrucia i doczeka się syna; a młody Callimaco wyznał przed Lukrecją podstęp i przyrzekł, że ją poślubi, jak tylko stary mąż umrze. Taka jest intryga komedji «Mandragola» (napis. po r. 1513), w której rozwiązała moralność i zepsucie obyczajów odnoszą triumf na scenie. Zbudowana według reguł klasycznych, komedja ta dzieli się na pięć aktów, zachowuje jedność czasu (akcja zaczyna się jednego dnia, kończy się nazajutrz rano) oraz jedność miejsca (wszystko dzieje się we Florencji przed domem Lukrecji). Nie była to pierwsza komedja włoska w rodzaju klasycznym, wyprzedziły ją bowiem dwa mierne utwory Ariosta; ale pierwsza oryginalna i oparta na obyczajach miejscowych. Akcja jej szybka i zajmująca, charaktery wyraziste i dobrze wycieniowane; bardzo miła Lukrecja, uczciwa dusza, po długim wahaniu ustę-





Pietro Aretino.

*(Portret Tycjana w Gal. Pitti we Florencji; fot. Anderson).*



pująca przed siłą argumentów; dobry fałszywy lekarz, po łacinie mówiący; doskonały przekupny mnich — biegły kazuista. Choć strona moralna może budzić wątpliwości, artystycznie «Mandragola» stoi bardzo wysoko i słusznie uchodzi za najlepszą komedię włoską w epoce odrodzenia.

Wielki myśliciel, Giordano Bruno (1548—1600) napisał komedię «Il Candelaio» (Świecznik, 1582), która jako utwór sceniczny ma wiele braków, natomiast zadziwia jako studjum nad różnymi odmianami ludzkiej głupoty. Jest tam starzec zakochany, jest uczony, dumny ze swej wiedzy, i łatwowierny sknera, pragnący robić złoto. Sprytni oszuści czynią sobie z nich igraszkę, która właśnie stanowi intrygę komedji. Utwór wesoły, ale smutne budzi refleksje, jak to później u Moljera często się zdarzało. Bruno pisał tę komedię bez wzorów, postaci wziął z życia, akcję sam obmyślił, a wyraził stylem jędrnym i obrazowym. Jedną tylko komedię napisał, ale forma i styl jego dialogów filozoficznych i moralnych dowodzą, że ten głęboki myśliciel miał wyraźne uzdolnienia do komedji, posiadał bowiem zarówno fantazję bogatą, jak skłonność do satyry i karykatury, oraz język, tryskający naturalnym, złośliwym dowcipem.

Z rodzajów literackich, które miały za sobą dawną narodową tradycję, doskonale rozwijała się w XVI w. nowela. Miała licznych i uzdolnionych przedstawicieli. O Giraldim i jego «Ecatommiti» już przedtem była mowa.

Największą sławą cieszył się mnich dominikański Bandello, a i dziś jeszcze uchodzi za pierwszego po Boccacciu noweliste. Matteo Bandello (1485—1561) w młodych latach podróżował po różnych prowincjach i miastach Italji, choć stale niby w Medjolanie mieszkał. Dopiero w r. 1526, posądzony o należenie do spisku, musiał opuścić księstwo Sforzów i wstąpił na służbę u najemnego wodza, Cezara Fregosy. Z nim spędził lat kilkanaście, czasem na wyprawach wojennych, częściej na wypoczynku, który sobie osładzał idealną miłością, i pisał czule «rymy» na wzór Petrarcki.

Ostatnie dwadzieścia lat długiego życia spędził na emigracji we Francji, gdzie został biskupem i żył wygodnie w kołach świątłych i arystokratycznych. W tych to podeszłych latach ukończył wielki poemat na cześć Lukrecji Gonzagi i zaczął wydawać tomy nowel. Pisał je podobno już od dwudziestego roku życia, wydał zaś w r. 1554 trzy tomy; czwarty (1573) ogłoszono po śmierci autora. Jest to zbiór w XVI-ym wieku największy, bo liczy 214 utworów. Układ ich zupełnie luźny; natomiast na czele każdej powiastki wymienia autor osobę, od której rzekomo słyszał tę opowieść. Ten wybieg literacki ożywia powiastki, wiążąc je z pewnem środowiskiem. Treść zbioru bardzo urozmaicona. Są tam starożytne mity i podania historyczne, są zdarzenia z wieków średnich i wypadki z niedawnej przeszłości, jak przygody Cezara Borgji i zbrodnie hrabiny Challant, straconej w r. 1526; są wreszcie anegdoty z powszedniego życia. Bandello opowiada z prostotą, bez literackich ambicyj; chodzi mu tylko o przekazanie potomności ciekawych zdarzeń. Charaktery wplątanych w nie osób mniej go obchodzą; to już jest trud czytelnika, aby z zachowania się jednostek odbudował sobie ich umysł i grające w nich namiętności. Mierne z artystycznego punktu widzenia, nowele Bandella posiadają niepospolitą wartość historyczną. W samych powiastkach i w poprzedzających je przedmowach występuje mnóstwo osób rzeczywistych z pierwszej połowy XVI w. Królowie, księżęta, dostojnicy duchowni

i wojskowi, wielcy artyści i wielkie damy, a wszyscy na tle swego środowiska, w swoich stolicach, pałacach i w obozie wojennym. Autor zwraca się do nich, jak do łaskawych przyjaciół, przypomina własne ich słowa i opowiada wypadki z ich życia. Bez sztuki literackiej, może i bez zamiaru dał Bandello bogaty i barwny obraz życia dworskiego i szlacheckiego w epoce odrodzenia.

Inny zgola charakter mają nowele, które pod nazwą «*Piacevoli notti*» (1550—1553) wydał w dwu tomach Gianfrancesco Straparola. Zachował tradycyjne ramy: wysepka wenecka Murano, pałac biskupa Sforzy, koniec karnawału; damy, panny, kawalerowie tańczą, grają i śpiewają, a w przerwach opowiadają sobie nowele i zgadują zagadki. Tak mija trzynaście «wesolych nocy», w ciągu których opowiedziano 73 powiastki. Napozór wszystko podobne do innych nowelistów obyczajowych lub moralnych. Ale te nowele Straparoli to przeważnie baśni, pełne dziwów, cudów i czarodziejstw. Zwierzęta mówią ludzkim językiem, a ludzie zamieniają się w zwierzęta. Wschodnie to, czy ludowe — trudno dociec; ale tu po raz pierwszy spotykamy fantastyczne powiastki, które od kilkuset lat stanowią radość dziatwy, jak np. mądrą kotkę, co swego ubożego pana królem zrobiła (późniejszy kot «*obuty*»). Straparola opowiada naiwnie i poprostu, jakgdyby sam wierzył w te cudowności; nie stara się, a może i nie umie baśni swych po literacku opracować. Jak większość nowelistów, tak i on jest trochę moralistą. Powiastka jego uczy, że ludzie źli, podstępni i chytry karę swą poniosą, a uczciwy kmiotek i uboga sierota mogą być pewni dobrego losu.

W prozie naukowej Machjavel zajmuje pierwsze miejsce nietylko za życia, lecz w całym okresie odrodzenia włoskiego. Rzecz oczywista, że na to stanowisko wysuwają go nie same zalety literackiej formy, lecz i pozaestetyczne wartości jego dzieł, świadczące o potędze umysłu twórczego i śmiałości przekonań.

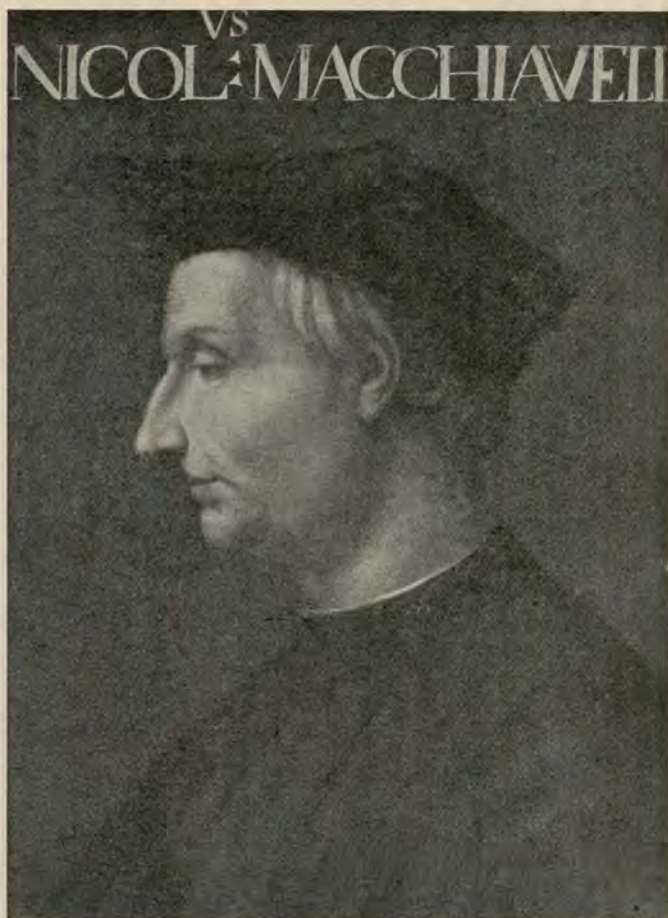
Niccolo Machiavelli (1469—1527) urodził się we Florencji, w starej szlacheckiej rodzinie. Otrzymał staranne wykształcenie, lecz nie był doskonałym humanistą (nie znał jęz. greckiego), natomiast z zamiłowaniem czytywał historyków. W młodości żył wesoło, pisywał piosenki i lekkie wierszyki, co wcale nie zapowiadało w nim wielkiego polityka ani uczonego. Licząc lat 29, otrzymał urząd w sekretarjacie Republiki Florenckiej i wnet potem zajął wybitne stanowisko w rządzie. Były to w polityce Florencji czasy poważne, bo wygnani Medyceusze myśleli o powrocie, a Piza ogłosiła niezależność. Machjavel przez czternaście lat pełnił powierzone mu obowiązki i oddał ojczyźnie usługi niepowszednie. Redagował listy w imieniu rządu oraz wiele razy wypełniał trudne misje polityczne, tak w granicach Italji jak i w obcych krajach. Wśród zawikłanych stosunków politycznych zachowywał spokój umysłu, bystrość sądu i przenikliwość.

Karność w rządzie i poszanowanie władzy były jego pierwszą zasadą, ponad wszystkim zaś górowało przywiązanie do rodzinnego miasta i troska o jego dobro. W tej myśli napisał swój «*Decennale*», czyli dzieje ostatnich dziesięciu lat (1494—1504). W związku z wyrażoną tam potrzebą militarnego wzmocnienia Florencji, Machjavel zabiega u zwierzchniej władzy i wreszcie otrzymuje pozwolenie rządu na zorganizowanie milicji narodowej, zwanej «*ordinanza*». Sam jeździ po wsiach, werbuje ochotników i rozdaje broń. Milicja miała tę słabą stronę, że nie była stałym wojskiem, lecz gromadą obywateli, którzy oddawali się zajęciom

rolniczym i rzemiosłom, a tylko w razie potrzeby mieli stanąć w szeregach. Przy pierwszej próbie zawiodła całkowicie, uciekając przed oddziałami wojska hiszpańskiego, które sprowadzili sobie na pomoc Medyceusze. Po osiemnastu latach wrócili Medyceusze do Florencji. Machjawieli, niezwłocznie pozbawiony urzędu, został wkrótce potem uwięziony i poddany torturom, jako podejrzany o należenie do spisku. Odzyskał wprawdzie wolność, ale, rozgoryczony do stosunków panujących we Florencji, zamieszkał na wsi w odległości siedmiu mil od miasta. Było to w r. 1513, gdy Machjawieli liczył 44 lata.

Osiadłszy samotnie na wsi, oddaje się rolnictwu, poluje, odwiedza sąsiadów, rozmawia z chłopami; wieczorem zaś przenosi się wyobraźnią w dawne czasy, studjuje historję rzymską i dzieje włoskich rodów. Rozmyśla

nad lekturą, analizuje też swoje wspomnienia z życia politycznego i na tle tych rozmyślań pisze dzieła treści politycznej oraz nieliczne literackie. Wówczas to powstają jego «Discorsi sopra la prima deca di Tito Livio» (Uwagi nad pierwszą dekadą T. Liwjusza) oraz sławny «Il Principe» (Książę); z literackich zaś — dwie komedje, z których głośniejsza jest «Mandragola», nadto poemacik satyryczny (Asino d'oro) i prawdopodobnie nowela «Belfagor» (satyra na kobiety). Odwiedzając czasem Florencję, Machjawieli bywał na zebraniach literackich, które urządzano w prywatnym ogrodzie; dyskutowano tam o poezji i wielbiono starożytny Rzym. Zebrania te nasunęły mu pomysł napisania dziełka politycznego w formie dialogów, rzekomo prowadzonych w tym ogrodzie w r. 1516. Z tego pomysłu powstała rozprawa «Dell'arte della guerra» (O sztuce wojennej, 1521). Ostatnią jego pracą większych rozmiarów były dzieje Florencji, «Istorie fiorentine» (1525), napisane na zamówienie florenckiego Studio. Obejmują one historję polityczną Republiki aż do r. 1492. Machjawieli miał zamiar uzupełnić tę pracę dziejami ostatnich lat trzydziestu, ale zajęcia urzędowe, do których go znów Medyceusze powołali, pochłonięły całkowicie końcowy okres jego życia. Gdy Florencja raz jeszcze wypędziła Medyceuszów, Machjawieli spodziewał się, że jego zdolności i zasługi zostaną na-



Niccolo Machiavelli.

(Portret w Gal. Uffizi we Florencji; fot. Alinari).



Niccolò Machiavelli.

(Sztylek z Gab. Ryćin Uniw. Warsz.).

leżycie ocenione. Ale się zawiódł; urząd jego powierzono innemu, bo podejrzewano go osprzysanie Medyceuszom. Rozgoryczony pisarz uległ ciężkiej chorobie i zmarł, przeżywszy 58 lat.

Pierwsze jego dzieło, «Decennale», pisane jest dantejską tercyną. Dziwny zwyczaj pisania wierszem rozpraw i dzieł historycznych utrzymywał się od XIV w. i miał na celu przynęcić czytelnika powabem formy zewnętrznej. Autor z uczuciem smutku przedstawia obecne osłabienie Florencji i grożące jej niebezpieczeństwo. Nie ufając dyplomacji, domaga się wojskowego wzmocnienia Republiki. «Discorsi» (pis. od 1513, wyd. 1531) są szeregiem rozmyślań na tle wypadków z historii starożytnej. Autor dowolnie wybiera rozdziały z Liwjusza, a rozważając je, przedstawia własne poglądy polityczne. Najpierw mówi o rządzie wewnętrznym

państwa, potem o sposobach wzmocnienia państwa przez rozszerzenie wpływów nazewnątrz, wreszcie o warunkach wzrostu i trwałości państwa. Do założenia państwa potrzebny jest władca energiczny i absolutny; ale w państwie już zorganizowanym najlepszy jest rząd republikański. Obawiając się częstych zmian rządu, właściwych republice, Machjavel zaleca formę pośrednią, mianowicie władzę królewską, ograniczoną przez przedstawicieli szlachty i ludu. Pożytek i dobro państwa jest najwyższą zasadą; to też polityk nie powinien cofać się przed użyciem gwałtu, jeżeli tylko widzi w tem korzyść dla państwa. Dobry cel i powodzenie usprawiedliwia nawet środki niemoralne. W dziejach ludzkości Machjavel nie widzi Opatrzności Boskiej, lecz wyraz przyrodzonych sił i ludzkich instynktów oraz rezultat energii poszczególnych władców. Wprawdzie surowo sądzi tyranów, którzy zgnetli wolę ludu, lecz usprawiedliwia ich postępowanie dążeniem do dalszych celów. Rozprawa pisana jest najpiękniejszą włoską prozą, stylem jasnym, ożywionym i wolnym od zbędnych ozdób retorycznych.

Podobną formę ma «Il Principe» (pis. 1513, wyd. 1532), bo autor nie chciał obniżyć powagi wykładu przez próżne słowa i ozdoby. Jest to systematyczny wykład zasad, które w luźnym stanie znajdują się w «Discorsi». W tem dziełku

drobnych rozmiarów Machjavel odpowiada na pytanie: co to jest księstwo, jak się je zdobywa, jak utrzymuje i jak traci? Głównie zaś chodzi mu o sposób postępowania księcia, który świeżo objął władzę i chce ją zachować z pożytkiem dla swego państwa. Wzorowym budowniczym książęcej władzy był dla niego Cezar Borgia. Książę powinien opierać swą władzę na wojsku i dążyć do stworzenia własnej, oddanej mu armji. Niech nie obawia się okazać skąpym, bo zbyt hojność prowadzi do nędzy. Może postępować łagodnie, lecz lepiej jest wzbudzać obawę; w potrzebie trzeba być nawet okrutnym. Dotrzymywanie zobowiązań jest piękną cnotą, ale rozumny władca może złamać słowo, gdy tego wymagają względy polityczne. W tych zasadach streszcza się doktryna Machjawela, głoszona z odwagą przekonań. Autor wysnuwał je z życia rzeczywistego, bo wielcy politycy i książęta XV i początków XVI w. tak właśnie postępowali. Pod pozorem wskazówek dla współczesnego



Francesco Guicciardini.  
(Sztuch z Gab. Rycin Uniw. Warsz.).

księcia autor rozwijał zasady, mające doprowadzić do zjednoczenia Italji i uwolnienia jej od cudzoziemców. Machjavel wierzy w lepszą przyszłość Italji, ale z boleścią patrzy na ten kraj, podzielony na drobne jednostki, pełny rywalizacji i niezgody, ograbiany i wyczerpany. Uczucie gorącego patrioty przenika tę napozór obiektywną rozprawę. Uczucie to i wiara w przyszłość, i entuzjazm dla sprawy czynią z rozprawy politycznej prawdziwe dzieło sztuki.

«Istorie fiorentine» składają się z ośmiu ksiąg. W pierwszej Machjavel zawarł dzieje Italji średniowiecznej do połowy XV w. — w trzech następnych opowiedział wewnętrzne sprawy Florencji aż do utrwalenia władzy Medyceuszów. Ostatnie cztery księgi obejmują wojny, które trapiły Włochy od r. 1434 do 1492, t. j. do śmierci Wawrzyńca Medyceusza. Wojny między państwami włoskimi oraz spiski i bunty przedstawione są jako powód osłabienia całego kraju i uzależnienia go od cudzoziemców. Historia Machjawela ma swoistą

kompozycję. Jest to opowieść o zdarzeniach zgrupowanych dokoła pewnych zagadnień; całość ma logiczną kompozycję, w której zaznacza się wzajemny związek zdarzeń i zależność ich od ludzkich zamiarów i pobudek. Był to w zastosowaniu do historii nowoczesny punkt widzenia, zerwanie z kronikarskim wyliczaniem faktów, w których pisarze średniowieczni widzieli zrządzenie Opatrzności. Machjawał stara się w samych faktach znaleźć przyczyny następnych zdarzeń i dąży do wykrycia stałych praw, które rządzą zjawiskami historycznymi. «Storie fiorentine» są raczej dziełem głębokiego myśliciela, niż drobiazgowego badacza archiwów. Mimo braku ostrożności w korzystaniu z wątpliwych źródeł i pomimo mylnego wyjaśniania pewnych faktów, to dzieło wielkiego pisarza zajmuje wybitne miejsce w dziejopisarstwie nowożytnym.

Historyk Francesco Guicciardini (1483—1540), młodszy od Machjawela o czternaście lat, naśladował jego metodę i w podobnych warunkach pracował. Potomek znakomitej rodziny florenckiej, przez całe życie wiernie i z poświęceniem służył Medyceuszom, którzy nakoniec okazali się niewdzięczni. Licząc już 54 lata, zawiedziony w ambicjach, oddalił się na wieś i tam w samotności ukończył swe największe i najlepsze dzieło: «Storia d'Italia», obejmujące okres od 1492 do 1532 r. Pozornie jest to ciąg dalszy «Dziejów florenckich» Machjawela, ale Guicciardini, zamiast historii lokalnej, daje obraz historyczny całej Italji i w ten sposób tworzy pierwszą historję narodową. W podawaniu faktów ściślejszy jest od swego poprzednika, a w poszukiwaniu ich przyczyn wcale mu nie ustępuje. W naturze ludzkiej, w chciwości, dumie, nienasyconych ambicjach i rywalizacji widzi źródło zdarzeń historycznych. Píše gorzej, niż Machjawał. Brak mu serdecznego ciepła, brak wiary w przyszłość i śmiałych rzutów myśli, któreby obejmowały dalekie horyzonty; a przytem układ dzieła kronikarski i styl wyjątkowo ciężki i zawily obniżają artystyczną wartość dzieła, stojącego bardzo wysoko pod względem naukowym.

Z mniejszych pism zasługują na pamięć «Ricordi politici e civili» (Wspomnienia), około czterystu maksym i sentencyj, które Guicciardini z własnych doświadczeń i przemyśleń spisał dla swoich dzieci. Wyraziła się w tem mądrość życiowa starszego człowieka, który pozbył się złudzeń, sprawy ludzkie traktuje praktycznie i trzeźwo, nie wyrzeka się wcale egoizmu ani nie pozuje na bohatera niezłomnych zasad. Jest to nadzwyczaj ciekawy dokument do poznania zarówno charakteru sławnego historyka, jak i przeciętnej moralności wśród szlachty włoskiej w epoce odrodzenia.

Świetnym prozaikiem tych czasów był Castiglione, a jego «Cortegiano» (Dworzanin, 1528), wysoce artystyczny pod względem formalnym, stoi na pograniczu wiedzy praktycznej i twórczości literackiej. Baldassare Castiglione (1478—1529), z pochodzenia szlachcic mantuański, kształcił się na dworze Sforzy w Medjolanie, potem służył księciu Franciszkowi Gonzaga, wreszcie wstąpił na mały, ale głośny dwór książęcy w Urbino. Politycznego znaczenia dwór ten nie posiadał, zato starał się dorównać innym w wykwincie życia, rozrywkach artystycznych i zabawach. Kilka lat spędził Castiglione w Rzymie, jako poseł swego księcia; poznał wówczas największych artystów i pisarzy. Papież Klemenś VII wysłał go do Hiszpanji, jako swego nuncjusza w r. 1524, i na tem stanowisku Castiglione zmarł w Toledo. Był to człowiek o wielkiej kulturze towarzyskiej; wzorowy szlachcic epoki odrodzenia, biegły zarówno w literaturze, jak w dyplomacji i rycerskiej sztuce; dworzanin,





Baldassare Castiglione.

*(Portret Rafała w Gal. Louvre'u w Paryżu; fot. Giraudon).*



pełniący swe obowiązki z godnością, raczej towarzysz i przyjaciel książąt, niż płatny domownik. Posiadał wszystkie warunki, aby napisać dzieło o życiu dworskim, rodzaj poradnika dla dworzan. Ukończywszy go w r. 1516, przez wiele lat poprawiał i radził się znawców, zanim drukiem ogłosił. Rzeczą, pisana w formie dialogów, umieszcza te rozmowy na dworze w Urbino; przysłuchują się im księżne i książęta, dostojnicy duchowni, szlachta, literaci i artyści. Znaczący życia dworskiego w ciągu czterech wieczorów zabierają głos, przedstawiając niezbędne warunki i zalety doskonałego dworzana. Dworzanie (il cortegiano) ma pochodzić ze szlachty, władać bronią, ładnie mówić, znać się na literaturze i muzyce, a cokolwiek czyni, powinien czynić bez poży i przesady. Niechaj się ubiera starannie, rozmawia przyjemnie i umie wybrać sobie przyjaciół. Mówi się też o wzorowej panie dworskiej (zwanej «donna di palazzo», bo wyraz «cortigiana» miał znaczenie dwuznaczne), która oprócz układności i wykształcenia musi posiadać zalety moralne. Pod koniec ostatniego wieczoru poeta Bembo rozprawia o miłości platońskiej, która jest umiłowaniem czystego piękna i podniesieniem duszy przez tę miłość do najwyższego szczęścia, to jest do poznania piękna Boskiego. «Cortegiano», poza wielkimi zaletami formy literackiej, posiada doniosłe znaczenie jako wyraz myśli i obyczajów na dworach włoskich w najświetniejszym okresie odrodzenia. Wprawdzie książka przedstawia ideał, do którego dążyć trzeba, ale ten ideał oparty jest na obrazie stosunków, wśród których Castiglione spędził całe życie. Jeżeli tu coś odbiega od rzeczywistości, to chyba tylko zbyt wysoki i surowy poziom moralny, piękny jako ideał, lecz rzadko osiągalny, zwłaszcza w owych czasach. «Cortegiano» ma wszelkie cechy pracy samodzielnej, choć sam pomysł nawiązuje się do średniowiecznych podręczników właściwego zachowania się w różnych stanach i zawodach.

Drugą książką, nieocenioną jako obraz obyczajów, zwłaszcza w kołach artystycznych, jest żywot własny rzeźbiarza Celliniego, twórcy Perseusza. Benvenuto Cellini (1500—1571), urodzony we Florencji, złotnik i rzeźbiarz, skazany za bójki uliczne, w młodym wieku ucieka do Rzymu, gdzie papież Klemens VII (Medyceusz) stawia go na czele mennicy. W Rzymie Cellini zabił przez zemstę



Baldassare Castiglione.

(Szytych według portretu Rafaela w Gab. Rycin Uniw. Warsz.).

dwu ludzi, ale darowano mu winę, jako znakomitemu artyście. Posądzony o przywłaszczenie papieskich klejnotów, dostał się do więzienia na zamku św. Anioła, skąd próbuje uciec i w skoku z murów łamie sobie nogę. Uwolniony wreszcie, emigruje w r. 1540 do Francji, gdzie wykonywa zamówienia Franciszka I. Lecz i tam naraziwszy się dworowi złośliwym językiem, po kilku latach wraca do Florencji i ofiaruje swe usługi Medyceuszom. Wtedy to wykonał Cellini swe arcydzieło, brązowy posąg Perseusza. Przez całe życie pragnął sztuce tylko służyć; dla niej i dla wielkich artystów pełen był uwielbienia. Zresztą człowiek nieobliczalny, kapryśny i awanturnik, odważny i mściwy, zarozumiały plebejusz, lekceważący najwyższych dostojników. «Vita» Celliniego posiada urok książki szczerzej i bardzo osobistej; pisana — jak się zdaje — dla własnej przyjemności, aby w starszych latach ponownie przeżyć w wyobraźni tyle niezwykłych przygód i opowiedzieć je z zawadjackim samochwalstwem. Są tam epizody dziś jeszcze wzbudzające najżywsze zajęcie i współczucie, jak np. odlewanie sławnego posągu. Niedarmo Goethe przetłumaczył «Żywot» Celliniego na język niemiecki.

Ogromny zbiór «żywotów» pozostawił malarz i budowniczy Giorgio Vasari (1511—1574), a są to życiorysy włoskich malarzy, rzeźbiarzy i architektów, ogółem przeszło dwieście. Vasari, podobnie jak Cellini, żył długo we Florencji, gdzie był uczniem Michała Anioła i pracował dla dworu Medyceuszów. Nieocenioną wartość mają żywoty tych artystów, których Vasari znał osobiście i na pracę ich patrzył okiem współczującego znawcy. Oprócz wiadomości biograficznych są tu dokładne opisy obrazów, rzeźb i gmachów; stanowią one pierwszy w literaturze włoskiej zabytek fachowej krytyki artystycznej w związku z tłem historycznym i obyczajowym. Składane przez lat wiele z pilnie nagromadzonych materiałów, «Vite» ukazały się w r. 1551, w drugim zaś, znacznie rozszerzonym wydaniu w r. 1568.

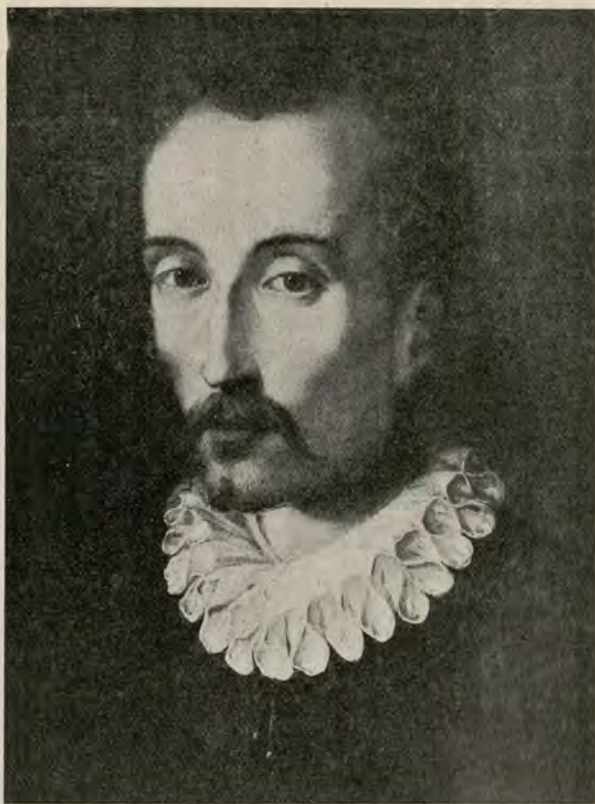
Koło r. 1570, gdy młody Tasso zaczął dobijać się poetyckiej sławy, pole poezji włoskiej leżało opustoszałe. Pozostały na niem tylko miernoty. Nie było z kim walczyć, ani rywalizować. Ariosto i Berni nie żyli już oddawna, potem odeszli: Bembo, Trissino, Alamanni i Aretino, wreszcie w latach sześćdziesiątych Tansillo i Michał Anioł. Zdawało się, że osierocona muza italska z utęsknieniem czekała na nowego, młodego geniusza.

Torquato Tasso (1544—1595) był synem szlachezca Bernarda Tassa, dworzanina i zdolnego poety. Urodził się w nadmorskiem Sorrento, uczył się w Neapolu u jezuitów, potem na dworze księcia w Urbino, gdzie jako towarzysz nauk i zabaw książęcego syna, miał dobrych nauczycieli. Już około 15-go roku życia zaczął pisać utwory liryczne. W r. 1560 Torquato, po rocznym pobycie w Wenecji, zapisał się na wydział prawa w Padwie, ale już w następnym roku przeniósł się na wykłady retoryki i filozofji, pisząc równocześnie poemat rycerski «Rinaldo» (1562). W r. 1565, licząc lat 21, wstępuje Tasso na służbę książąt d'Este w Ferrarze. Przyjął go kardynał Ludwik d'Este w charakterze dworzanina, zalecając, aby pracował nad dawniej rozpoczętym poematem o wyzwoleniu Jerozolimy przez krzyżowców. Ten młody dworzanin, piękny, wykształcony na wzór bogatej szlachty, miły towarzysz dworskich zabaw, zyskał sobie uznanie nawet jako uczony, odkąd zaczął w tamtejszej akademii odczytywać rozprawki z zakresu poetyki i dziejów literatury. Z kardynałem odbył podróż do Francji, gdzie podobno poznał sławnego poetę Ronsarda. W r. 1571 wszedł na służbę dworu pa-

nującego, jako dworzanin z najbliższego otoczenia księcia. Nie miał żadnych określonych zajęć, a otrzymywał stałą pensję oraz pełne utrzymanie dla siebie i służącego. Kochał się wówczas i pisał poezję. Księżę chciał go mieć ciągle przy sobie i powierzał mu kierunek zabaw i uroczystości. Na te czasy przypada napisanie dramatu pasterckiego «Aminta», który był grany w r. 1573 na dworskiej scenie. W ciągu tych kilku pogodnych i szczęśliwych lat Tasso pisał swój wielki poemat epicki, ukończony w r. 1575.

Gdy napisane już dzieło poprawiał i w szczegółach doskonalił, zaczęły się w nim budzić wątpliwości natury religijnej, co łączy się z duchem reakcji katolickiej, która nastaje w drugiej połowie XVI w. Poeta obawiał się wywołać zgorzniecie przez to, że w poemacie na temat religijny, opisującym wyprawę krzyżową dla odebrania Grobu świętego, umieścił przygody miłosne i czary. Dręczony temi skrupułami, poddawał dzieło cenzurze teologów, którzy obchodzili się z nim bezwzględnie i radzili z gruntu przerobić. Rozgoryczony poeta wpadł w rozstrój nerwowy. Wkrótce potem otrzymał w głowę silny cios kijem od jakiegoś mściwego intryganta. Od tego wypadku stan umysłowy 32-letniego poety znacznie się pogorszył. Coraz częściej zdradzał objawy choroby umysłowej w dwu kierunkach: obłędu religijnego i manji prześladowczej. Dręczyły go obawy uchybień wobec Kościoła, a wszędzie widział nieprzyjaciół, czyhających na jego zgubę. Gdy w r. 1577 ugodził nożem służącego, musiano go zamknąć w klasztornej celi. Uciekł po pięciu tygodniach i długo tułał się po Włoszech w oplakany stanie, wędrując z miasta do miasta i nigdzie nie znajdując spokoju. Po gwałtownej scenie, którą zrobił księżęcej rodzinie w Ferrarze, zamknięto go ponownie, tym razem w szpitalu św. Anny. Przez długi czas sądzono, że powodem zamknięcia poety była jego miłość dla starszej o siedem lat księżniczki Eleonory, siostry panującego księcia Alfonsa II. Dziś podanie to uchodzi za zmyśloną przez biografów legendę.

Siedem lat (1579—1586) pozostawał Tasso w przytułku dla obłąkanych. Księżę powierzył go opiece najlepszych lekarzy, pałacowemi sprzętami umeblował mu dwa pokoje, pozwalał wyprowadzać go poza szpital na przechadzkę i do kościoła. Stan zdrowia poety był zmienny. Po atakach melancholji i gorączkowych przywidzeniach przychodziły dni spokojne, kiedy Tasso rozmawiał z przyjaciółmi, pisał poezje i rozprawy z całą przytomnością umysłu. Ta właśnie normalna praca umy-



Torquato Tasso.

(Portret w Gal. Uffizi we Florencji; fot. Alinari).

Siedem lat (1579—1586) pozostawał Tasso w przytułku dla obłąkanych. Księżę powierzył go opiece najlepszych lekarzy, pałacowemi sprzętami umeblował mu dwa pokoje, pozwalał wyprowadzać go poza szpital na przechadzkę i do kościoła. Stan zdrowia poety był zmienny. Po atakach melancholji i gorączkowych przywidzeniach przychodziły dni spokojne, kiedy Tasso rozmawiał z przyjaciółmi, pisał poezje i rozprawy z całą przytomnością umysłu. Ta właśnie normalna praca umy-

słowa pozwala przypuszczać, że książę Ferrary z pewnych, może politycznych względów trzymał Tassa w zamknięciu dłużej, niż wymagał tego stan zdrowia. W tym czasie pewien literat bez wiedzy Tassa wydał czternaście pieśni jego wielkiego poematu, dając im z własnego pomysłu tytuł «Il Goffredo». Wnet potem, w r. 1581, również bez wiedzy autora, wydano cały poemat w dwudziestu pieśniach, samowolnie nadając mu tytuł: «La Gerusalemme liberata». Od tej pory poemat szybko się rozpowszechnił mimo woli autora, który uważał swe dzieło za niewykończone i pracował nad jego przerobieniem.

W r. 1586 kończy się okres zamknięcia poety w szpitalu. Książę Vincenzo Gonzaga uzyskał pozwolenie księcia Ferrary i zabrał Tassa na dwór w Mantui. Tam poeta uspokojony zajął się pracą literacką i ukończył utwór dramatyczny «Torrismondo». Lecz niebawem opanował go niepokój. Zaczął podróżować po Italji. Był w Modenie, w Bolonji, w Loreto, w Rzymie, gdzie obawiano się, że narobi skandalów; wreszcie udał się do Neapolu i tam zamieszkał u mnichów klasztoru Monte Oliveto, gdzie z wdzięczności za gościnę zaczął pisać poemat religijny «Monte Oliveto». Po kilku miesiącach wrócił do Rzymu, gdzie spędził ostatnie swe lata. W Rzymie napisał jeszcze poemat «Il mondo creato», oraz wydał swe główne dzieło w ostatecznej przeróbce: «La Gerusalemme conquistata» (1593). Otoczony czcią i życzliwością, mieszkał u książąt i kardynałów, którzy widzieli w nim nieszczęśliwą ofiarę książąt Esteńskich. Szukając zdrowszego powietrza, Tasso przeniósł się z Watykanu na pagórek Janiculum, do klasztoru Sant'Onofrio i tu zmarł w wieku 51 lat. Można powiedzieć, że z nim zeszała do grobu wielka poezja dawnej Italji. Dopiero po dwustu z górą latach, około r. 1820, poezja włoska zbliży się do tego poziomu natchnienia i sztuki, na jakim znajdowała się w epoce odrodzenia.

Tasso, znany dziś głównie jako autor «Jerozolimy», był w swoim czasie największym poetą lirycznym. Pisał utwory liryczne przez całe życie, liczy się ich około dwu tysięcy. Sam poeta ogłosił dwa tomy, lecz był to tylko wybór wierszy, które on sam uważał za godne druku. Ze względu na tematy podzielić można lirykę Tassa na trzy grupy: miłosną, pochwalną — na cześć różnych książąt i dostojników, i religijną — z późniejszych, smutnych lat. Jako poeta miłości, zbliżał się najbardziej do Petrarki. Miał Tasso w swem życiu wiele przedmiotów miłości. Pierwszym była piętnastoletnia Lukrecja, którą poznał, będąc studentem w Padwie, i dla niej to napisał najwięcej wierszy lirycznych. Odrzuciwszy z liryki miłosnej Tassa przynajmniej połowę utworów konwencjonalnych, będących wyrazem banalnej, dworskiej uprzejmości, otrzymamy jeszcze mnóstwo wierszy szczerze odczuty. Poeta wielbi w nich wdzięki niewieście, opiewa czar pocałunków, nawołuje do korzystania z uciech życia, a zwłaszcza z uciech wzajemnej miłości. Osobną grupę liryki poufnej, elegijnej w tonie, stanowią utwory pisane w szpitalu. Poeta skarży się w nich na zły los i z żalem wspomina szczęśliwe lata. W liryce Tasso nie wynalazł żadnej nowej formy, ale w formach znanych był mistrzem; a przytem rozszerzył skalę tonów uczuciowych oraz odświeżył i urozmaicił ich wyraz. Umiał pisać poezje pełne uroczystej powagi i majestatu, a równie dobrze pisywał też swawolne wierszyki i piosenki w duchu Anakreonta.

Poemat «Rinaldo» (1562) był pierwszą epicką próbą osiemnastoletniego poety. Niewielki ten utwór, pisany oktawą i podzielony na dwanaście pieśni, należy do rodzaju romansów rycerskich; ale autor starał się tu pogodzić wzory Boiarda



Castello w Ferrarze.

i Ariosta z wymaganiami klasyków, którzy domagali się jedności bohatera i akcji. Opowiedział więc młodzieńcze wyprawy Rinalda z Montalbano, odjazd tego rycerza na poszukiwanie przygód, spotkanie z siostrą króla Gaskonji, Klarycją, w której się zakochał; następnie Rinaldo poskramia dzikiego konia Bajarda, w pojedynkach zwycięża rycerzy i olbrzymów, zabija potwory i zwalcza czarodziejskie zaklęcia. Mimo wielkiego nagromadzenia przygód dokoła jednego bohatera, poemat nie olśniewa bogactwem pomysłów, ponieważ epizody te bardzo są do siebie podobne, a następują bez logicznego związku.

W ciągu pracy nad «Jerozolimą» Tasso niby dla rozrywki napisał utwór dramatyczny, który się okazał najpiękniejszym z dramatów pasterskich. Dwór w Ferrarze był ojczyzną tego nowego rodzaju literackiego. Obywatele Ferrary pisali komedje i dramaty pasterskie, a książę z całym dworem przyglądał się przedstawieniom. Beccari napisał pierwszy dramat pasterski, «Il Sacrificio», grany w r. 1554. Potem w r. 1563 grano napół komiczną sielankę «Aretusa» (autor Lollio), a w cztery lata później inny dramat pasterski, «Sfortunato» (autor Argenti). Utwór ten, poważniejszy od poprzedniego, ma intrygę z życia pasterzy, a zbudowany jest prawidłowo, z podziałem na pięć aktów. Tasso znał «Sfortunata» z przedstawień i zapewne ten wzór skłonił go do napisania w pięć lat później «Aminty» (1573). Zachował budowę klasycznego utworu, mianowicie komedji rzymskiej, ale usunął z niego niewłaściwy element komiczny, natomiast jak najszerzej wprowadził elementy poezji sielankowej, rozpowszechnione we Włoszech od lat przeszło dwustu, bo od «Ameta» Boccaccia. W ten sposób powstał najlepszy wzór dworskiego ro-

dzaju literackiego, zwanego «favola pastorale». Zaczyna się rzecz od prologu, wygłasza go Amor, przebrany za pasterza; kończy się epilogiem, wygłoszonym przez boginię Wenus. Akcja toczy się na gościńcu, łączącym Ferrarę z brzegiem rzeki Padu. Intryga pięciu krótkich aktów jest bardzo prosta. Pasterz Amintas, zakochany w pasterec Sylwji, daremnie stara się pozyskać jej wzajemność, a uwierzywszy pogłosce, że Sylwję wilki w lesie zjadły, z rozpaczycy rzuca się ze stromej skały. Sylwja, wzruszona tym dowodem uczuć, przestała być obojętną, a skoro przekonała się, że Amintas spadł ze skały nieszkodliwie, śpieszy wyznać mu miłość. Oprócz głównej pary, która nigdy razem nie ukazuje się na scenie, jest tam kilka osób dodatkowych, pasterek i pasterzy; między nimi przebiegły zalotnik Satyr, który siłą chciał zdobyć Sylwję, zaczaiwszy się na nią, gdy przyszła do kąpieli. Sylwja jest typem nieczulej panny, zamilowanej w łowach; pasterz Amintas przedstawia typ sentymentalnego kochanka, wiernego i tkliwego, lecz nie umiejącego zdobywać śmiałym atakiem. Artystyczna wartość «Aminty» polega na jednolitym nastroju uczuciowym, wyrażonym w delikatnej i wykwintnej formie. Jest to idealizacja życia pasterskiego, właściwa zresztą sielankopisarzom, a tu oryginalnie połączona z uczuciem miłosnego rozmarzenia i melancholji. Wyznania i żale zakochanych nadają poszczególnym scenom charakter elegji, a całość staje się sentymentalnym dramatem lirycznym.

Za czasów Tassa sprawa walki świata chrześcijańskiego z muzułmańskim była wciąż aktualna. Potężna Turcja czyniła rozbójnicze wyprawy na brzegi Italji. Kiedy potrzeba obrony połączyła się z odrodzonym uczuciem religijnym, zaczęto mówić o jakiejś walnej wyprawie przeciw niewiernym i przypomniano sobie sławne wyprawy krzyżowe. To też było to zjawisko całkiem naturalne, że Tasso, szukając dostojnego tematu do epepei, zatrzymał się na pierwszej krucjacie. Zabierał się do pracy z jasną świadomością celu i formy, jaką dzieło jego miało przybrać; napisał bowiem kilka rozpraw teoretycznych, zebranych pod ogólnym tytułem «Discorsi dell' arte poetica ed in particolare sopra il poema eroico» (O sztuce poetyckiej, a w szczególności o poemacie bohaterskim). W istocie dzieło jego urzeczywistnia wymagania, jakie Tasso stawiał epepei religijno-bohaterskiej. Idealem kompozycji miało być połączenie klasycznej jedności bohatera i akcji z różnorodnością romansu rycerskiego.

Akcja zaczyna się w szóstym roku pierwszej wyprawy krzyżowej. Wojska wypoczywają na kwaterach zimowych. Archanioł Gabryjel ukazuje się Godfrydowi de Bouillon i wzywa do zdobycia Jerozolimy. Godfryd (włos. Goffredo), odbywszy przegląd wojsk, wyruszył w pochód. Równocześnie król jerozolimski Aladyn przygotowuje się do obrony, uciekając się nawet do magji i czarów. Zaczyna się oblężenie Jerozolimy. Podczas oblężenia odbywają się pojedynki poza murami. Muzułmanka Klorynda, przebrana za rycerza, staje do walki z księciem Tankredem (wł. Tancredi); gdy w pojedynku spadł jej hełm z głowy, Tankred przypomina ją sobie, zaprzestaje walki i wyznaje miłość. Inna Saracenka, Armida, córka króla Damaszku, dostaje się do obozu krzyżowców, gdzie swą urodą bałamuci rycerzy. Udając wygnaną królową, prosi o pomoc i podstępnie uprowadza całą grupę walecznych rycerzy. Tymczasem Rinaldo, dzielny rycerz z rodu Este, rozgniewał się na naczelnego wodza Godfryda i usunął się od walki. Tankred zaś, przez podstęp zakochanej w nim Erminji, został uprowadzony z obozu i zamknięty w zaczarowanym zamku. Gdy dzięki pomocy Rinalda wrócił Tankred z towarzyszami, wo-







dzowie chrześcijańscy postanowili szturm. Próba się nie udała, a nadto Saraceni podpalili im maszyny oblężnicze. Uczyniła to Klorynda. Tankred raz jeszcze bije się z nią w pojedynku i zadaje śmiertelną ranę, poczem dopiero poznaje, że zabił swą ukochaną. Krzyżowcy chcieliby odbudować spalone maszyny, lecz czarownik saraceński Ismen zaczarował las, z którego mieli wziąć drzewo. Godfryd ma widzenie, że tylko Rinaldo zdoła zwalczyć te czary. Ale Rinalda niema w obozie. Dwaj posłowie, z pomocą świętobliwego Piotra Pustelnika, odnajdują Rinalda w przecudnym pałacu, gdzie go trzyma zakochana w nim Armida. Posłowie podsunęli Rinaldowi zwierciadło. Rycerz, ujrawszy swą zniewieściałą twarz i nierycerski ubiór, upamiętał się i ruszył w drogę mimo próśb Armidy, która, choć w charakterze służebnicy, chciała mu towarzyszyć. W powrotnej drodze Rinaldo otrzymuje nową wspaniałą zbroję, w obozie wita ze czią Godfryda i z jego polecenia zwalcza potwory w zaczarowanym lesie. Gdy znikła potęga czarów, krzyżowcy odbudowali wieże oblężnicze i przypuścili nowy atak. Rinaldo pierwszy wdarł się na mury. Ale król Aladyn z nieustraszonym Solimanem bronili się w baszcie. Soliman wyszedł, aby stoczyć pojedynek z Rinaldem, i poległ z jego ręki. Gdy wojska muzułmańskie doznały ostatecznej porażki i poległ też król Aladyn, wówczas Godfryd udał się do grobu Zbawiciela, aby złożyć tam zbroję i podziękować Bogu za zwycięstwo.

Ze względu na akcję i wprowadzone postaci «Jerozolima» Tassa przypomina «Iljadę» i «Eneidę». Oblężenie Jerozolimy odpowiada oblężeniu Troi, Rinaldo, zagniewany na wodza, przypomina zagniewanego Achillea, a pobożny Godfryd — pobożnego Eneasza z Wergiljuszowej epopei. Ale swoistą cechą poematu Tassa stanowi nieustanne łączenie elementu epickiego czyli bohaterskiego z romansowym. Liczne epizody miłosne i sielankowe często zasłaniają wojenną akcję poematu. Dowodzi to, że Tasso świadomie podtrzymywał tradycję włoskich poematów rycerskich, a w szczególności «Orlanda Szalonego». Z pomysłów Ariosta korzystał swobodnie; tak np. jego czarodziej Ismen przypomina czarodzieja Atlanta. O romansowym charakterze «Jerozolimy» świadczy i ten fakt, że Tasso częściej i chętniej korzystał z legend miłosnych i czarodziejskich, niż z kronik i innych źródeł ściśle historycznych. Były to legendy pochodzenia celtyckiego i germańskiego, ale już tak dawno zadomowione we Włoszech, że stały się elementem twórczości narodowej. Takie np. wojownicze niewiasty, jak Bradamante albo Klorynda, nie były znane z dziejów wypraw krzyżowych, lecz stanowiły zmyślane postaci średnio-wiecznych romansów. Strona romansowa zdecydowała o artystycznej wartości poematu; gdy bowiem porównamy tam element historyczny i ściśle epicki z rycersko-miłosnym, okaże się, że w arcydziele Tassa najpiękniejsze są epizody miłosne, a najżywsze postaci niewieście. Męskie charaktery za mało, jak na epopeję, mają w sobie hartu i dzielności. Rinaldo zbyt łatwo zmienia nastroje, Tankred za wiele sił i czasu poświęca miłości, a Godfryd, choć mądrze mówi, nie posiada wyraźnego charakteru. Natomiast własną duszę posiadają urocze, zakochane niewiasty, Erminja i Armida. Przewaga miłości nad innymi uczuciami nadaje poematowi jednolity nastrój, który nie jest w istocie ani religijny, ani wojenny, ale sentymentalny z odcieniem smutku i melancholji. Łatwo rozpoznać w tym duszę poety kochliwego i skłonnego do melancholji. W uroczyściej, epickiej formie przelał lirykę elegijną, którą przepelnione było jego serce. Wielkość «Jerozolimy wyzwolonej»

tkwi w głębi uczucia osobistego, i to właśnie stanowi główną różnicę między nią, a poematem Ariosta. Z pogodnie uśmiechniętą twarzą pisał Ariosto dla zabawy dam i dworu, uprawiał sztukę dla sztuki; natomiast Tasso dał dzieło głęboko odczute, pisane w nastroju poważnym i marzycielskim, który zdaje się zapowiadać nowoczesną poezję smutku i cierpienia.

«Jerozolimę wyzwoloną» od razu uznano za arcydzieło, bo odpowiadało ówczesnym pojęciom o sztuce i smakowi wykształconych czytelników. A był to już okres schyłkowy, upadek czystego stylu odrodzenia, przejście do baroku. Właściwością jego był nadmiar obrazów i opisowych wyrażen, przesada w ozdobach i figurach retorycznych. Te właśnie cechy stanowią wadę «Jerozolimy» ze stanowiska dzisiejszej estetyki, nie mogą jednak zasłonić jej rzetelnego piękna i uroku. Jedną z niezniszczalnych jej zalet stanowi wielka muzykalność wiersza. Te strofy zdają się być pisane do wygłaszania z pamięci, bo taki żyje w nich rytm i melodia dźwięków.

Tasso przez lat wiele psuł własne arcydzieło, aby wreszcie wydać «Jerozolimę zdobytą» — «Gerusalemme conquistata». Starał się zatrzeć element miłosny, a silniej uwydatnić religijny; przytem dociągał formę do wzorów Homera, naśladowując go w sposób niewolniczy. Dzisiaj nikt nie czyta tej przeróbki zniekształconej i odartej z poezji.

Z późniejszych lat Tassa pochodzi tragedia «Torrismondo» (1587) i poemat «Mondo creato». Tragedja należy formalnie do rodzaju nowożytniej tragedji klasycznej, jaki się ustalił w drugiej połowie XVI w. Wiadomo, że rodzaj ten żadnego arcydzieła we Włoszech nie wydał. Tasso wymyślił intrygę wcale dobrą. Król gocki Torrismondo fikcyjnie poślubił królownę Alwidę, aby ją oddać za żonę zakochanemu w niej królowi szwedzkiemu, Germondowi. Ale w podróży, podczas burzy na samotnej wysepce, Torrismondo stał się rzeczywistym mężem zakochanej w nim Alwidy. Gdy później Germondo upomniał się o Alwidę, ona, uważając się za podstępnie zdradzoną, zabija się, a Torrismondo również popełnia samobójstwo. Grozę sytuacji powiększa rozpoznanie w Alwidzie siostry Torrismonda, porwanej niegdyś przez korsarzy. Tragedja Tassa ma wspólny z tragedją grecką motyw nieuniknionego losu, ponieważ akcja jest spełnieniem dawnej przepowiedni. Lecz ta akcja u Tassa toczy się leniwie, dialogi nie mają siły wzruszającej, a rozwlekła retoryka osłabia wrażenie, zamiast je potęgować. Carducci, pragnąc uratować w opinii tę słabą tragedję, dowodził, że postać Alwidy należy do najpiękniejszych postaci niewieścich w literaturze włoskiej.

«Mondo creato» ma za przedmiot stworzenie świata według opowieści biblijnej; dzieli się na siedem pieśni, zwanych dniami (*sette giornate*), z których każdy liczy przeszło tysiąc wierszy nierymowanych. Pisząc w duchu katolickim, autor zwalcza poglądy materialistyczne, jakie tkwiły np. w poemacie Lukrecjusza. Mimo pewnych zalet literackich w epizodach i opisach, całość ma charakter dydaktyczny, nuży obfitością elementu naukowego (teologii, astronomji, fizyki) i jednostajnie suchym sposobem opracowania.

W siedem lat po wystawieniu «Aminty» Tassa zaczął Guarini pisać «Wiernego pasterza», którego wyda dopiero w r. 1590. Utwór ten, ukazując się w końcu XVI w. dobrze charakteryzuje jedną stronę upodobań literackich tego czasu, natomiast współczesny mu «Mondo creato» (1594) ilustruje drugą stronę ówczesnych upodobań i nastrojów.

Giambattista Guarini (1538—1612) był szlachcicem z Ferrary, kształcił się w Padwie, w młodych latach nauczał poetyki i retoryki oraz pisywał utwory okolicznościowe, które wygłaszano w kostjumach i dekoracjach mitologicznych. Książę Alfons II mianował go swym dworzaniem w r. 1567. Z tą chwilą wszedł Guarini do grona literatów, którzy swą twórczością uświetniali dwór w Ferrarze. Książę nadał mu tytuł «cavaliere» i używał do misyj dyplomatycznych. Dwa razy Guarini jeździł do Polski, gdzie czynił starania o tron dla swego księcia. Był to człowiek ambitny, kapryśny i drażliwy. Zdolności literackie posiadał niepoślednie. Gdy chory Tasso przebywał w szpitalu, Guarini był najlepszym poetą w Ferrarze, a jednym z pierwszych w całej Italji. Tworzył łatwo i zręcznie; widząc zaś, jakim powodzeniem cieszy się nowy rodzaj «favola pastorale», napisał dramat «Il Pastor fido» (Wierny pasterz, 1580—1590). Dzieło to z wielu względów podobne jest do «Aminty» Tassa; oba przeznaczone są dla wykwintnych słuchaczy, mówią o życiu konwencjonalnych pasterzy w formach sentymentalnej poezji dworskiej. Niema tu nic szczerze ludowego, natomiast wiele z teatru klasycznego. Sam autor nazwał swe dzieło tragicomedją. Składa się ona z pięciu aktów, a dialog często przeplatany jest pieśniami chóru. Rzecz dzieje się w Arkadji w czasach, gdy bogini Dianie składano w ofierze życie dziewczę. Pasterka Amarilli kocha z wzajemnością pasterza Mirtilla. Lecz kapłan Montano postanowił wydać ją za swego syna Silvia. Silvio Amarilli nie kocha i całkowicie oddany jest łowom. Zazdrosna o Mirtilla pasterka Corisca podstępnie zwołuje świadków, gdy Amarilli z Mirtilliem była w grocie. Amarilli zostaje skazana na śmierć, a zrozpaczony pasterz Mirtillo ofiaruje się zamiast niej ponieść tę karę. Przybywa niespodzianie nowa osoba i wyjaśnia, że Mirtillo jest drugim synem kapłana Montano. Odkrycie to usuwa przeszkody i zakochana para może się zaślubić. Równocześnie i Silvio poślubi zakochaną w nim pasterkę. W utworze tym zachowana jest klasyczna jedność czasu i miejsca. Jednakże krytyków raziło połączenie w jednym dziele elementów tragicznych z komicznymi. Wywiązała się polemika. Jeszcze w r. 1601 Guarini ogłosił rozprawę o poezji tragicomicznej, broniąc swobody twórczej i stawiając wzory życia ponad reguły klasyczne. Z dzisiejszego punktu widzenia «Wiernemu pasterzowi» trzeba zarzucić brak nerwu dramatycznego. Akeja posuwa się ospale, natomiast cały ciężar spoczywa na stronie lirycznej, na pieśniach, monologach i dialogach, wyrażających uczucia. Wszystko tu zmierza do uwielbienia miłości i życia sielskiego. W szczegółach rzecz wykończona jest starannie, ma język obrazowy i bogaty, wiersz melodyjny i gładki. Są zwolennicy Guariniego, którzy przyznają mu wyższość nad «Amintą» Tassa, dowodząc, że «Pastor fido» ma charakter i sytuacje bardziej urozmaicone, gdy tymczasem «Aminta» był jednostajnie płaczący.



Giambattista Guarini.

## ROZDZIAŁ TRZECI

## DROGI I BEZDROŻA KLASYCYZMU

WIEKI XVII I XVIII

Ogólne cechy okresu. Marino, jego liryka i *Adone*. G. Chiabrera i F. Testi. Poemat epicki Tassoniego. Satyrycy: Salvator Rosa i B. Menzini. Galileo jako literat. Nowelista Basile. Poeci z końca w. XVII, Redi, Filicaia i Guidi. Założenie «Arkadij». Frugoni, poeta liryczny. Teatr, «commedia dell'arte» i rozwój dramatu muzycznego. Pietro Metastasio. Życie Goldoniego i znaczenie jego komedyj. Carlo Gozzi. S. Maffei. Vittorio Alfieri, jego życie i twórczość. Parini, jego *Dzień* i ody. Filozof Vico. Uczeń: Muratori i Gravina. Krytyka literacka.

Dwa wieki, XVII i XVIII, stanowią we Włoszech pod względem kulturalnym prawie że jednolitą całość. Pod względem literackim jest to okres upadku, zawodnych prób i nieudanych wysiłków, pod koniec dopiero uwieńczony powrotem do pięknej i dostojnej formy dramatu klasycznego. Ale przez dwieście lat nie urodził się w Italji genjusz poetycki na miarę Ariosta lub Tassa, choć w tym samym czasie wydał ten kraj jednego genjusza w dziedzinie nauk ścisłych — Galileusza, jeden wielki umysł w filozofji — Viconę, i jeden wielki talent w rzeźbie — Berniniego.

Z poezją nie szczęściło się Italji. Ponieważ jednak pojawienie się lub brak genjusza wydaje się sprawą tajemniczą, przeto historycy starają się wyjaśnić upadek literatury zapomocą warunków politycznych i społecznych. Polityczna zależność Włoch od Hiszpanji oraz idące za tem zubożenie kraju odbiły się ujemnie na umysłowości, stłumiły poczucie godności narodowej i wypaczyły zasady moralne. Wychowanie szkolne, wciąż jeszcze klasyczne, zwyrodniało w wykonywanie gramatyki i pisanie wierszy łacińskich na zadany temat. Twórczość literacka i naukowa, skrepowana bojową postawą Kościoła, musiała się liczyć z możliwością cenzury, śledztwa i surowej kary. W sprzeczności z ubóstwem umysłowym i moralnym stoi przepych zewnętrzny dostojników i szlachty, naśladowanie hiszpańskich strojów i zbytkownych zwyczajów. Nie można powiedzieć, aby w życiu ówczesnem brakowało artystycznego piękna. Skłonność do przepychu, wykwintu i ozdobności stworzyła przeciwieństwo sztuki barokową, niepozbawioną piętna wielkości. Również i muzyka włoska w tym czasie rozwija się wspaniale. W XVIII-ym wieku przeważyły wpływy i mody francuskie, i wówczas, po uroczystym baroku, przyszła delikatniejsza ozdobność «rococo». Moralnie nic się nie zmieniło na lepsze, choć idee postępowe zaczęły przenikać z Francji. W połowie w. XVIII Italja, wyzwoliwszy się od władzy Hiszpanji, znalazła się niebawem w zależności od Austrii. Można wprawdzie dowodzić, że brak własnego życia politycznego powstrzymał rozwój poezji, ale my wiemy, że w Polsce właśnie utrata niepodległości wydobyla z piersi najpiękniejsze i najgłębsze tony poezji narodowej. Przez półtora stulecia, aż do r. 1763, kiedy Parini, wydając swój «Poranek», rozpocznie okres ożywienia i postępu, trwa w literaturze zastój i zepsucie smaku. Włosi nazywają ten zły, zepsuty smak «secentyzmem» (il secentismo), czyli stylem XVII-go wieku. Cechą literatury, opanowanej przez «secentyzm», będzie najpierw walka z czystym klasycyzmem, poszukiwanie czegoś no-

wego, okres prób (sielankowość «Arkadji»), które ostatecznie poza zwyrodniały klasycyzm nie wychodzą. Zwyrodniała staje się ta literatura nie tylko przez brak myśli i uczuć moralnych, lecz także i głównie dzięki nadużyciom formy. Przesadna ozdobność retoryczna znamionuje zawsze upadek literatury. Brak duszy i świeżego pomysłu maskuje się bogactwem figur, których nagromadzenie i zręczne użycie ma wywołać podziw. Myśli wyraża się w sposób niespodziany i dowcipny zapomocą tak zw. «konceptów» (conceetti). Mitologia klasyczna wciąż jest źródłem alegoryj, przenośni i wszelkich innych efektów retorycznych. Ta mitologia najsilniej świadczy, że literatura mimo pewnych wysiłków nie mogła zerwać z powierzchownymi cechami kultury klasycznej. Na prerafinowanie stylu cierpi zarówno poezja, jak i proza włoska tego okresu. Nie tylko poeta nie umiał już nie napisać poprostu, lecz nawet kaznodzieja przemawiał do ludu w uczonych i wyszukanych przenośniach. Co w sonetach Petrarke a czasem i u Tassa było przemijającą oznaką słabości (antytezy, przenośnie, synonimy), to w XVII-ym wieku staje się epidemją, z którą nikt walczyć nie myśli. Bo teoretycy poezji popierają ten fałszywy kierunek wyrozumowaną doktryną, opartą na «Retoryce» Arystotelesa. Poezja jest według nich myślą ozdobnie wyrażoną, im więcej zaś będzie tych ozdób, tem poezja stanie się piękniejszą. W istocie więc «secentyzm» był zwyrodnieniem szlachetnego klasycyzmu, wprowadzonego do literatury włoskiej w epoce odrodzenia.

Podobne zjawisko zauważyć można we Francji, gdzie klasycyzm poetów «Plejady» zwyrodniał we francuskiej «préciosité», która była przedewszystkiem sposobem mówienia i pisania wyszukanie i niezwykle, a więc była swoistym stylem. W Hiszpanji poeta liryczny Argote y Gongora (zm. 1627) dał początek stylowi, zwanemu później gongoryzmem, który polega na wyszukanych przenośniach i antytezach oraz na zawikłanym szyku wyrazów. Ale we Włoszech panowanie złego, zepsutego smaku objawiło się najsilniej i trwało najdłużej, bo dopiero w połowie XVIII w. zareagował nań zdrowy rozsądek i rozpoczął się zwrot zarówno do szlachetniejszej formy, jak i do poważniejszej treści.

Nie da się zaprzeczyć, że w ciągu tych dwóch wieków istniały we Włoszech warunki, mogące ułatwić pracę twórczą. We Florencji i w Rzymie rozrastają się dawne biblioteki, a powstają nowe; Muzeum Watykańskie zapełnia się zabytkami rzeźby starożytnej. Akademje, poświęcone piastowaniu języka oraz pieczy nad literaturą i nauką, rozwijają się pomyślnie. Tak «Accademia della Crusca», założona pod koniec XVI w. we Florencji, w ciągu XVII-go pilnie pracuje nad słownikiem (1-sze wyd. 1612); nowa zaś, w r. 1603 założona «Accademia dei Lincei» w Rzymie poświęca się studjom matematycznym i przyrodniczym. Obok dziwacznych akademij literackich, poświęconych odczytywaniu wierszydeł, jak np. sławna «Arcadia», powstały głównie w XVIII w. liczne stowarzyszenia, poświęcone studjom poważnym, zarówno historycznym, jak przyrodniczym. To też pisano wówczas wiele. W literaturze stworzono nawet dwa nowe rodzaje literackie: poemat heroikomiczny i dramat muzyczny; ale nieszczęściem tej epoki był brak wielkich talentów. Pisali wówczas wszyscy: księża, sędziowie, nauczyciele i obywatele wiejscy; poezja stała się czemś powszedniem, ćwiczeniem szkolnem i zabawą dorosłych. Zatrącono poczucie przepaści, która dzieli natchnionego twórcę od lichego wierszopisa, składającego swe rymy na chłodno, według gotowych przepisów i szablonów. Kto sam pisuje wiersze, ulega czasem złudzeniu, że robi to równie dobrze, jak



Giambattista Marino.

(Szytych w Albertinum w Wiedniu).

Był to znakomity dostojnik, bogacz i opiekun sztuki. Marino został jego sekretarzem, nabrał dworskiej układności, pisał wiersze okolicznościowe i nosił się już z pomysłem poematu «Adone». Uwięziony w r. 1600 za bezinteresowne fałszerstwo, uciekł do Rzymu, gdzie przyjął go na swój dwór kardynał Aldobrandini. W Rzymie było hucznie i wesoło; ale gdy kardynał osiedlił się w smutnej Rawnie, poeta zaczął z nudów pisać utwory religijne. Wreszcie po kilku latach przenosi się do Turynu na dwór sabaudzki Karola Emanuela. Książę posiadał ambicje literackie, pisał prozą i wierszem, a poetów i artystów hojnie popierał. Marino, autor kilku tomów lirycznych, czuje się tam doskonale, mianowany «kawalerem» orderu i otoczony dostatkiem. Ubiera się z fantazją hiszpańską w jaskrawe jedwabie, falbany i koronki, nosi po hiszpańsku kozią bródkę i wąsiska jak wiechy. Wprawdzie uwięził go król za złośliwe intrygi, ale ten przykry epizod długo nie trwał. Niespokojna natura neapolitańska pędzi go dalej. Do szczęścia trzeba mu wielkiego dworu i wielkiego poematu. Więc w r. 1615 przenosi się do Paryża, najpierw na dwór królowej wdowy, Marji de' Medici, później na dwór syna jej, Ludwika XIII. Król wyznacza mu wysoką pensję, arystokracja przyjmuje go, damy dworu kochają się w nim, a najgłośniejsi poeci Francji tłumaczą go i naśladują. Marino pisze jeszcze poezje panegiryczne i dworskie, ale z największą pilnością kończy i przerabia dawno rozpoczęty poemat «Adone», który mu wciąż rośnie pod piórem. Wydaje go wreszcie w r. 1623,

Petrarka lub Tasso. A przecież kult wielkiej poezji nie polega na tem, aby ją po fuszersku uprawiać. Tymczasem we Włoszech XVII i XVIII w. zbyt często popełniano ten błąd.

Największy poeta barokowy, Marino, przedstawia to zwyrodnienie klasycyzmu, które się wyraziło w mitologicznej sielance i wymyślonej stylowej formie. Skłonność do tematów sielankowych i mitologicznych trwała oddawna w poezji włoskiej, przeto wybór takiego tematu nie był nowością, lecz tylko podtrzymaniem tradycji odrodzenia włoskiego; nowy zaś był sposób opracowania.

Giambattista Marino (1569—1625), poeta głośny we Włoszech i we Francji, pochodził z Neapolu. Obdarzony umysłem ruchliwym, rzutki i zarozumiały, pragnął od wczesnych lat poświęcić się poezji, a ziszczenie pragnień widział w karierze poety dworskiego. Już w r. 1596 dostał się na dwór księcia Matteo di Capua w Neapolu.



poczem syt sławy i zaszczytów tęskni do ojczyzny i myśli o powrocie. Gdy po ośmiu latach pobytu we Francji wrócił w r. 1623 do Włoch, witano go w Rzymie i w Neapolu jak triumfatora; papież, kardynałowie i książęta nie szczędzą mu dowodów najwyższego uznania. W dwa lata po powrocie Marino, zmęczony życiem i chorobami, zmarł w rodzinnym Neapolu, zostawiając po sobie sławę największego poety swoich czasów, poety wzorowego, który wpływem swoim stworzył cały kierunek literacki, zwany marinizmem.

Zaczął Marino od poezyj lirycznych, a rozgłos zyskał młodzieńczą kanconą o pocałunkach («I Baci»). Poezje liryczne: sonety, kancony i madrygały, ukazały się w trzech kolejno wydawanych tomach p. t. «La Lira» (1602—1614); wiersze anegdotyczne i opisowe zebrał

autor w tomie «Galleria» (1619), a sielanki mitologiczne w tomie «La Sampogna» (Fujarka). Ogłosił nadto kilka poematów okolicznościowych i panegirycznych, jak «Il Tempio», «Tebro festante», oraz dość dużo utworów treści religijnej. Tematy zużyte albo zgoła banalne podaje Marino w formie wyszukanej, z barokową ozdobnością i przesadą. Tę świeże i szczere wnosi ten wesół epikurejczyk tylko do liryki miłosnej, gdzie nie zataja swej zdrowej, południowej natury, spragnionej uciech cielesnych. W sielankach z upodobaniem maluje cieniste gaje i morskie wybrzeża, umieszczając tam sceny z mitów greckich. Nie dbając o samodzielność pomysłów, czerpał swobodnie z pisarzy starożytnych i nowoczesnych. Naśladowcy Marina przejęli od mistrza zarówno styl i formę, jak też upodobanie do tematów miłosnych o silnie zmysłowym podkładzie; opis wdzięków niewieścich i szczere pożądanie miłosnej uciechy stanowią zasadniczy ton marinizmu.

«Adone» (Adonis), zamierzony początkowo na 3 księgi, rozrósł się do dwudziestu wielkich pieśni, które liczą około 45 tysięcy wierszy. Poeta poświęcił mu przeszło 20 lat pracy. Ogromne to dzieło posiada akcję tak nikłą, że pewien przeciwnik Marina nazwał «Adonisa» olbrzymem o szkielecie karła. Wenus kocha pięknego pasterza Adonisa, którego burza rzuciła na wyspę Cypr, królestwo bogini. W pałacu Wenery młodzieniec słucha opowieści o miłości Amora i Psychy,



Giambattista Marino.

(Sztylek z Gab. Rydzin Univ. Warsz.).

a potem obecny jest na uroczystych widowiskach treści mitologicznej. Życie Adonisa płynie tu rozkosznie. Bogini prowadzi go przez pięć ogrodów, które symbolizują uciechy pięciu zmysłów, do źródła Apollina. Tam oglądają na marmurach wykute herby rodzin włoskich, popierających poezję i sztuki. Następnie z pomocą Merkurego unoszą się zakochani do nieba, a wymowny przewodnik wyklada im naukę o niebie, planetach i gwiazdach. Ale mściwa zazdrość dawnego kochanka Wenery, Marsa, zakłóca rozkosze wzajemnej miłości. Adonis ucieka, w podróży doświadcza wielu przykrych przygód. Zakochała się w nim czarodziejka Falsirene i więzi go w swym pałacu; aby pokonać jego obojętność, podaje mu napój miłosny. Ale trunek źle przyrządzony nie wzbudził miłości, lecz przemienił Adonisa w ptaka. Merkury opiekuje się młodzieńcem i pomaga wrócić do ludzkiej postaci. Nakoniec, przebrany za wiejską dziewczynę, wraca Adonis na Cypr i tu, zwyciężywszy na konkursie piękności, zostaje obrany królem. Niebawem wybrał się na łowy. Nieprzejednany Mars i Diana zmawiają się na jego zgubę. Olbrzymi dzik zadaje Adonisowi śmiertelną ranę. Wenus przybywa z za morza na trytonie, oplakuje zgon kochanka, wyprawia mu wspaniały pogrzeb i ustanawia na jego cześć doroczne igrzyska. W zakończeniu Apollo wychwala rzeź hugonotów! Na tę wątlą nić intrygi mitologicznej nanizane są różnobarwne paciorki epizodów, z których żadnego nie można nazwać perłą. Najliczniejsze są epizody panegiryczne: dzieje rodów, pochwały książąt, opisy dworów. Ale są także wkładki o charakterze dydaktycznym, historycznym i literackim (pochwały i nagany pewnych poetów). Natomiast żaden charakter nie jest postawiony wyraziście i prawdziwie; nie zajmuje nas ani zakochana Wenus, ani zazdrosny Mars, ani mściwa Falsirene, a już najmniej mdły i tchórzliwy Adonis. Nawet dla ówczesnego czytelnika musiało to być dzieło monotonne i przeciążone szczegółami, w których zatracił się wątek opowieści. Lecz wówczas podziwiano właśnie szczegóły, mniej dbając o wrażenie całości. Rzeczywiście są tam piękne greckie krajobrazy, leśne ustronia i słoneczne morskie wybrzeża; są wspaniałe opisy pałaców i ogrodów, opisy widowisk i turniejów, a także powiastki mityczne, sielankowe i romansowe. To wszystko owiane technieniem fałszywego pogaństwa klasycznego, które zeszło do roli bezdusznej tradycji literackiej. Źródła pomysłów wyraźnie książkowe, z poezji starożytnej i włoskiej, ale wykonanie jest oryginalne. Praca to mózgowia, przy skąpej wyobraźni i wyostrzonym dowcipie. Zastanawia upodobanie autora do epizodów i scen działających na zmysły, do uciech wzroku, słuchu i dotyku, a już zadziwia bogactwo języka i mistrzowskie opracowanie stylu. Niesłychana tu przesada w użyciu wyszukanych figur, jak np. personifikacji, za wiele figielek i sztuczek retorycznych, ale przyznać trzeba, że jest to dzieło skończonego wirtuoza barokowej formy. Jego dźwięczne oktawy są wzorem świetnej wersyfikacji. Wielkim poetą Marino nie był nigdy, lecz mistrzem słowa był na pewno. Stworzył swój własny styl, który stał się modą epoki i rozciągnął swe panowanie na cały wiek XVII.

Współcześnie pisał Chiabrera z wyraźnym wysiłkiem, aby się wyzwolić z pod wpływu marinizmu przez powrót do czystego, starożytnego klasycyzmu.

Gabriello Chiabrera (1552—1638) był poetą dla znawców literatury. Wychowany w Rzymie przez jezuitów, wszedł w stosunki z uczonymi; lecz w trzydziestym roku życia musiał oddalić się na prowincję, gdzie poświęcił się nauce i poezji. Popierali go książęta, posyłając tytuły i dary wzamian za utwory, któ-

remi uświetniano dworskie uroczystości. Dla dworów Chiabrera pisał, ale zdala od książęcych siedzib spędził życie w rodzinnym miasteczku Savonie, gdzie otoczony czcią obywateli dożył sędziwego wieku. Mówi o sobie, że był szatynem krzepkiej budowy, ale miał krótki wzrok. Jadał skromnie, zato pił chętnie, choć nie za wiele, a lubił często odmieniać wino i szklanki. Podziwiał Wergiljusza, Dantego i Ariosta. Choć Chiabrera znaczną częścią życia należy do w. XVI-go, ale charakter poezji łączy go z epoką baroku. Pisał bardzo dużo: poematy bohaterskie («Firenze», «Amadeide», «Foresto»), tragedje w klasycznym stylu, dramaty muzyczne i pasterskie, siedem sielanek, wiele poematów w klasycznym rodzaju, oraz pieśni i różne drobiazgi; prozą zaś napisał pięć dialogów o sztuce poetyckiej i żywot własny. Sądził, że wzbogaci poezję, wymyśliwszy coś zupełnie nowego, i rzeczywiście stał się nowatorem. Tak np., naśladowując ściśle Pindara



Gabriello Chiabrera.

(Sztuch z Gab. Rycin. Uniw. Warsz.).

w formie ody (przed nim uczynił to już Ronsard we Francji), starał się oprawić w te ramy swoistą kombinację świata starożytnego z nowoczesnymi zdarzeniami i bohaterami własnej ojezyny. Opiewanie w Pindarowych strofach włoskich ksiąząt i ksiązątek świeżej doby nadaje tym próbom niemiłą cechę poezji dworskiej, przesyconej sztucznym entuzjazmem. Liryka Chiabrery w wyższym stylu ma ton poważny i tematy dostojne, ale jest chłodna i pozbawiona poetyckiego polotu. Jest to fałszowany klasycyzm, w którym ani mitologja, ani horacjańskie rytmy nie zastąpią technienia poezji. Lepiej udała się liryka lżejsza, formalnie zbliżona do klasycznej, ale pisana bez wygórowanych ambicij. I w tych właśnie piosenkach ukazuje się Chiabrera szczerym i sympatycznym poetą. Opiewał miłość i kwiaty, uciechy wina i sielskich zabaw — pogodnie, wesoło i dowcipnie nawet wówczas, gdy przypominał, że wszystko na tym świecie jest marnością.

Lirykiem uzdolnionym w tych czasach był także Fulvio Testi (1593—1646), rodem z Ferrary, w technice wiersza mistrz średniej miary, ale miewający chwile rzetelnego natchnienia. Człowiek ambitny, wcześniej rozpoczął służbę na dworze swych ksiąząt. W r. 1626 książe mianował go sekretarzem stanu, ceniąc w nim zarówno gorący patriotyzm, jak i zdolności dyplomatyczne. Wysyłano go z Ferrary, jako posła do Rzymu, jako ambasadora do Madrytu, i wiele innych powie-

rzano misyj. Ten ruchliwy i dzielny dyplomata w wolnych chwilach pisywał wiersze liryczne. Zrazu zapatrywał się na wzory Petrarcki i Marina («Rime», dwa tomy, 1613 i 1617); lecz później, idąc za przykładem Chiabrery, naśladował klasyków starożytnych, głównie Horacego («Poesie liriche», 1627 i 1644). Tematu dostarcza mu obserwacja i refleksje moralne. Opiewa urok życia skromnego i spokojnego w wiejskim zaciszu, gani fałsz życia dworskiego i zepsucie obyczajów. Stwarza w ten sposób jakąś poezję pośrednią między satyrą a refleksjami poważnie myślącego obywatela. Wszystko to jest szczere i owiane tchnieniem serdecznych wzruszeń. Urok jego poezji spoczywa poniekąd w prostocie stylu, wolnego od klasycznej erudycji. Prostota to oczywiście względna, bo Testi był w pierwszych tomach wyraźnym marinistą, i nigdy całkowicie nie wyzwolił się od barokowej stylizacji. Rzecz to charakterystyczna, że Marino silniej oddziałal drobnymi utworami, niż przykładem głównego dzieła. «Adone» był ostatnim poematem mitologicznym. Kto chciał pisać poemat o szerokim tchu i rozległej akcji, zapatrywał się nie na Marina, lecz na Tassa, «Jerozolima wyzwolona» jest wciąż jeszcze wzorem niedościgłym. Tenże Testi napisał dwa poematy bohaterkie: «Il Costantino» i «India conquistata», dzieła miernej wartości. Z naśladowań «Jerozolimy» dwa zasługują na wspomnienie: «La Croce racquistata» (Odzyskany krzyż) z r. 1611 i «Conquisto di Granata» (Zdobycie Grenady) z r. 1650. Pierwszą epopeję napisał Francesco Bracciolini, płodny poeta liryczny i dramatyczny, który opiewa tu wojnę cesarza Herakljusza z królem Persów o drzewo krzyża świętego (rok 622). Poemat o zdobyciu Grenady (1492) i wojnie przeciw Maurom hiszpańskim jest dziełem Girolama Grazianiego, dyplomaty w służbie książąt Modeny. Oba poematy są dobrze skomponowane i niepozbacone poetycznych zalet; zwłaszcza Graziani celuje w żywości opisów i barwności opowiadania. Z poematów epickich w wielkim stylu są to dzieła najlepsze przez cały wiek XVII.

Inny rodzaj epiki w tym okresie przedstawia Alessandro Tassoni (1565—1635), literat i dworzanin, który sekretarzował u różnych książąt i kardynałów, zmieniał dwory i miasta, lecz najchętniej przebywał w Rzymie, mając tam wśród uczonych grono oddanych przyjaciół. Pod koniec życia wrócił do Modeny, swego rodzinnego miasta. Jak wielu pisarzy tego czasu, obdarzony był raczej umysłem żywym i dowcipem, niż bujną wyobraźnią. Zajmował wybitne stanowiska w dwu rzymskich akademjach: «dei Lincei», gdzie był prezesem, i «degli Umoristi». Znany też był jako pisarz polityczny, obrońca godności narodowej i nieprzejednany wróg Hiszpanów («Filippiche»). Miał temperament polityczny przy umyśle niezależnym i paradoksalnym. Jego «Dieci libri di pensieri» (1620) są zbiorem osobistych uwag i myśli o różnych przedmiotach, zarówno poważnych jak błahych. Autor ma wiele własnych przesądów, ale pokpiwa z cudzych i nie krępuje się żadnym autorytetem, lekceważy Arystotelesa, a nawet żartuje z Homera. Dziełem, które utrwaliło imię Tassoniego w literaturze włoskiej, jest poemat w dwunastu pieśniach, oktawą napisany: «Secchia rapita» (Porwane wiadro, 1622). Jest to ucieszna mieszanina tradycyjnej epopei z żartem i satyrą, nowa forma literacka, którą przezwano poematem heroikomicznym. Bolończycy napadli nocą na pobliską Modenę, spodziewając się bogatego łupu. Mieszkańcy cichego miasta biegną na alarm, chwytając, co kto miał pod ręką, tylko nie broń. Bolończycy uciekają w popłochu, a obywatele Modeny gonią ich

do samego miasta i tam, napiwszy się wody u studni, zabierają nowe wiadro jako łup wojenny. Bolonja czuje się tem obrażona, a gdy poselstwo wysłane do Modeny po wiadro nie odniosło skutku, rozgorzała zawzięta wojna między dwoma miastami. Cesarz Fryderyk II posyła modeńczykom na pomoc swego syna, którego bolończycy biorą do niewoli. Bogowie olimpijscy pomagają walczącym miastom, podzieliwszy się na dwa wrogie obozy. Wojna trwa długo ze zmiennem powodzeniem, aż wreszcie kończy się porażką bolończyków. Dla urozmaicenia wojennej akcji autor wprowadził w czasie zawieszenia broni komiczny epizod romansowy z nieodłącznymi pojedynkami i rywalizacją o rękę damy. W intrydze poematu są pewne zdarzenia historyczne. Porwanie wiadra po jakiejś utarczce między Bolonją a Modeną było faktem z r. 1325, ale



Alessandro Tassoni.

(Z obrazu w ratuszu w Modenie).

walną bitwę, opisaną w poemacie, stoczyły te dwa miasta o sto lat wcześniej. Do tych zdarzeń ze średniowiecza autor wplata swobodnie osoby i wypadki współczesne. Przez anachronizmy historyczne wydobywa niepośledni efekt komiczny. Ma on jeszcze inne źródło komizmu, mianowicie przedstawianie doniosłych zdarzeń i wielkich postaci ze strony pospolitej, często śmiesznej i płaskiej. Z bogów olimpijskich czyni złośliwe karykatury, a z tym samym humorem nicuje obyczaje swych rodaków. Ponieważ wśród tych żartów i kpin trafiają się epizody poważne, odczute i poetyczne, przeto czytelnik niezawsze wie, kiedy ma się uśmiechać, a kiedy brać rzecz na serjo. W całości dzieło posiada tendencję satyryczną, i to w dwu kierunkach. Najpierw jest wyraźną satyrą polityczną na spory i walki między drobnymi państewkami Italji, zbyt często toczone z błahych powodów. A następnie Tassoni stworzył satyrę literacką, mierząc w nieudolnych naśladowców Tassa. Poematy bohaterkie, pisane na wzór «Jerozolimy», znalazły w «Wiadrze» swą karykaturę. Naśladując epicką manierę w kompozycji i stylu, autor wprowadził tu współdziałanie bogów klasycznych, aby wyszydzić ten nieodłączny element poematów. Przedstawieniem bogów olimpijskich w złośliwej karykaturze Tassoni wpłynął też na zanik tematów mitologicznych w poezji włoskiej. «Adone» Marina, współcześnie napisany, był ostatnim głośnym poematem z mitologii klasycznej.

Element satyryczny, wyraźny, choć nie wyłączny w poemacie Tassoniego, miał liczne grono zwolenników wśród pisarzy XVII-go wieku. Należał do niego i Chiabrera w podeszłych latach. Pod nazwą «Sermoni» napisał wierszem białym trzydzieści satyr w duchu horacjańskim, z pogodnym uśmiechem ganiąc wady swoich czasów. Inni satyrycy szli za wzorem Ariosta, pisząc tercyną i czerpiąc

tematy z życia otaczającego. W tej obfitej produkcji dużo było rzeczy dobrych i zajmujących, ale chyba jeden tylko *Salvator Rosa* (1615–1673) miał prawdziwy talent. Człowiek niezrównoważony moralnie, umysł ruchliwy, zdolności literackie wybitne. W Neapolu, skąd pochodził, był malarzem krajobrazów i bitew; potem w Rzymie zyskał rozgłos jako muzyk, kompozytor i wykonawca; następnie przez dziewięć lat żyje we Florencji wśród artystów, poetów i uczonych, maluje kapitalne obrazy religijne i świeckie. Prowadził się zawsze źle, a pisał satyry o dążnościach moralnych; karciał w nich zepsucie obyczajów (sat. «Babilonia» na współczesny Rzym), hipokryzję, niezgodę, zawiść i chciwość. Najciekawsze z siedmiu jego satyr są trzy pierwsze, poświęcone kolejno trzem jego ukochanym sztukom: muzyce, poezji i malarstwu. Nie tracąc charakteru osobistych wyznań i porachunków, stanowią te satyry nadzwyczaj cenny dokument poglądów estetycznych z epoki włoskiego baroku. Przemawia w nich człowiek o wysokiej kulturze artystycznej, obdarzony zdrowym rozsądkiem i żywą wyobraźnią. Poezji współczesnej zarzuca *Rosa* błahość i niemoralność przedmiotów, fałsz przesadnego pochlebstwa i napuszoną stylizację, którego największą wadą stała się manja mitologii. Była to surowa krytyka marinizmu. Poeci włoscy, jego zdaniem, stracili godność osobistą i zapomnieli o wysokim posłannictwie poezji. Aby poezję podnieść moralnie i odrodzić, należy uczynić ją społeczną i humanitarną; niechaj opiewa nędzę krzywdzonych i uciśnionych, niech demaskuje przekupstwo i brak sprawiedliwości, chciwość rządu i samowolę tyranów. *Salvator Rosa* był pisarzem prostym i naturalnym w wysłowieniu, lecz ponad miarę wielomównym i lubił popisywać się książkową erudycją.

W następnym pokoleniu pisarzy satyrę najlepiej przedstawiał *Benedetto Menzini* (1646–1704), ubogi ksiądz z Florencji. Znał się na literaturze i wzdychał do katedry profesorskiej w Pizie, a zawiedziony w nadziejach, udał się w r. 1685 do Rzymu i tam, jako literat popierany przez królową szwedzką *Krystynę*, zyskał wreszcie jakąś kanonję i nauczycielską posadę. Pisał wiele wierszem i prozą, po włosku i po łacinie, utwory liryczne i dydaktyczne («*Il Paradiso terrestre*»). Jego «*Arte poetica*» w pięciu pieśniach ma pewną wartość, jako surowa krytyka poezji barokowej i obrona dawnego, szlachetnego stylu. Głównym jego dziełem było trzynaście satyr, których przez ostrożność za życia nie ogłaszał. Ośmieszał bowiem nie tylko obyczaje i stosunki współczesne, lecz i znane osobistości. Z uczuciem pokrzywdzonego plebejusza *Menzini* zrzędził na zawiść (sprawa posady w Pizie), na upośledzenie poetów, skąpstwo wyższego kleru, hipokryzję i tym podobne wady społeczne. Pisał dobrym wierszem (tercyną) i dosadnym językiem, upstrzonym wyrazami z narzecza, ale treść satyr napastliwa i rubaszna obniża znacznie wartość jego dzieła.

Chlubą tego wieku stał się genialny uczony *Galileusz*; zaliczamy go do dziejów literatury, bo nie tylko stworzył nowe wartości w dziedzinie ducha, lecz i pisarzem był niepowszednim, znajdując zawsze najlepszy wyraz dla swego życia wewnętrznego.

*Galileo Galilei* (1564–1642) urodził się w Pizie, jako syn uczonego muzyka; od r. 1583 poświęcił się matematyce i fizyce, znalazłszy decydującą pobudkę w obserwacji wahania lampy, zawieszanej pod sklepieniem katedry. Prace jego już od początku wyróżniały się nową metodą: na miejsce autorytetu *Arystotelesa* postawił *Galileusz* eksperyment, od ścisłego badania zjawisk natury przechodzi do



Salvator Rosa.

*(Portret własny w Gal. Pitti we Florencji; fot. Anderson).*

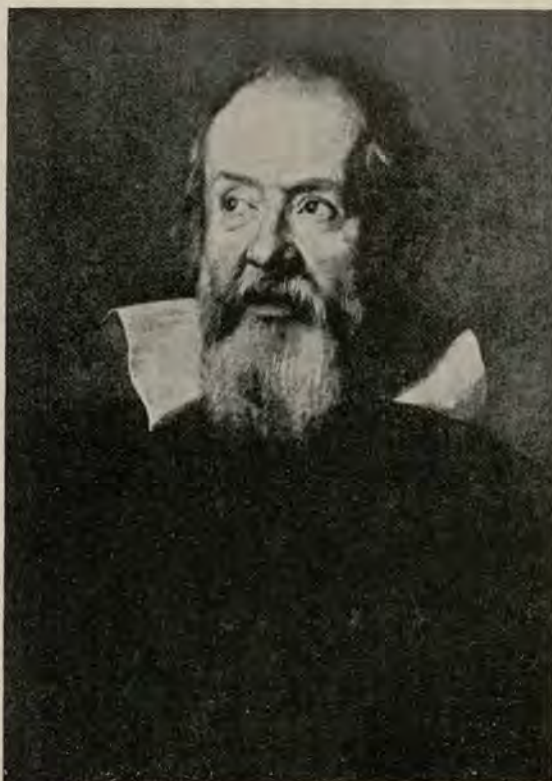




wniosków i uogólnień. Zatem świadectwo zmysłów i praca myśli uzupełniają się wzajemnie w metodzie Galileusza. W r. 1592 przeniósł się Galileo do Padwy, aby objąć w uniwersytecie katedrę matematyki; tam, otoczony podziwem przyjaciół i uczniów, spędził osiemnaście najpiękniejszych lat swego życia. Wykłada i pisze z entuzjazmem, który nadaje jego rozprawom połot wielkiej poezji. W miarę jak pomnażały się jego doniosłe odkrycia i wzrastała sława, zwiększało się też grono nieprzyjaciół. Składali się na nie urażeni zwolennicy Arystotelesa oraz podejrzliwi teolodzy, którzy jego poglądy na budowę świata uważali za niezgodne z Biblią i nauką Kościoła. W r. 1616 największy uczony ówczesnych Włoch otrzymał naganę stolicy papieskiej, a jego nauka o ruchu ziemi została potępiona, choć był to w istocie nie jego system, ale Kopernika. Gdy papieżem został przyjaciel i wielbiciel Galileusza, kardynał Barberini, zdołano wyjednać pozwolenie na druk jednego z najważniejszych dzieł: «Dialogo sopra i due massimi sistemi del mondo» (Dialog o dwu największych systemach świata, 1632). Pisany piękną włoską prozą, dialog ten dzieli się na cztery dni, w ciągu których trzy osoby prowadzą spór o system budowy świata. Florentyńczyk Salviati i senator wenecki Sagredo z zapalem i przekonaniem bronią systemu Kopernika, natomiast znawca Arystotelesa, ograniczony safandula Simplicio upiera się przy systemie Ptolemeusza. Wprawdzie ostrożny Galileo przedstawił nową teorię jako czystą hipotezę matematyczną, jednak dziełko zostało oskarżone o herezję. Stary Galileo, wezwany do Rzymu, stanął przed trybunałem papieskim i musiał uroczyście odwołać głoszone przez siebie prawdy.

Ten znakomity fizyk i astronom w wolnych chwilach z zamiłowaniem czytywał dzieła największych poetów swego kraju. Wśród jego pism krytycznych znajduje się kilka cennych studjów literackich: o «Orlandzie» Ariosta, o «Jerozolimie wyzwolonej» oraz o kształcie i położeniu dantejskiego piekła (dwa odczyty w Akademji Florenckiej). Jego uwagi nad postaciami Tassa, nad ich charakterem i uczuciami, stanowią pierwszą próbę zastosowania psychologii do krytyki literackiej. W stylu Tassa trafnie dostrzegł Galileo brak naturalności i prostoty.

Znaczną część dzieł napisał Galileo czystą włoską prozą. Do swego stylu wkładał nie tylko zapal i siłę argumentacji, lecz i powab dialogów Platona. Formę dialogu, ulubioną w epoce odrodzenia, zachował Galileo dla dwu najważniejszych prac, widząc w niej zalety niepospolite.



Galileo Galilei.

(Według portretu Sustermansa w Gal. Uffizi we Florencji; fot. Alinari).

Dialog bowiem dopuszcza wyrazistość i swobodę stylu, odpowiadającą żywej mowie, a zarazem pozwala odpierać zarzuty i prowadzić polemikę równocześnie z wykładem. Polemistą był Galileo świetnym, ale teorie swe wykladał z prostotą, w formie zajmującej i przystępnej. Trudno wskazać innego uczonego, którego uzdolnienia pisarskie tak jasno wskazywałyby, że wiedza jest twórczością, że odkrywanie prawdy jest męką i rozkoszą zarazem, i że praca wyobraźni naukowej zbliża uczonego do największych artystów świata.

Proza literacka ma w tym stuleciu kilku przedstawicieli dobrych, żadnego znakomitego. Piszą romanse i powiastki ze świadomością, że nie są wielkimi poetami, bo uprawiają rodzaje niższe, obliczone na krótki żywot i przeznaczone do rozrywki dam. Moda na romanse przyszła teraz z Francji («Astrée» d'Urfego) i wypierała stopniowo poematy rycerskie wieku poprzedniego. Utrzymuje się w nich charakter bohatersko-miłosny, a powstają w sposób niekłopotliwy z połączenia wszelkich rodzajów literackich, w których można znaleźć miłość i niezwykle przygody; połączenie elementu rycerskiego z pasterskim jest tych romansów typową cechą, przejętą zapewne od d'Urfego. Największego rozgłosu zażywał «Calloandro fedele» (autor G. A. Marini), romans około r. 1640 wydany, mnóstwo razy przedrukowany i tłumaczony na obce języki, także na polski; bohaterka jego, Leonilda, stała się postacią równie popularną jak Astrea. Powstaje i we Włoszech romans sentymentalno-bohaterski, pełny dworskiej galanterji, idealnej miłości i wymyślnych przygód, ale nie osiągnie nigdy tego rozwoju, co we Francji pod piórem La Calprenede'a i panny Scudéry. Wymiera nowela po epokach świetnego rozwoju w XIV i XVI wieku. Brak jej świeżych pomysłów, a przytem weszła na fałszywą drogę, naśladowując styl i manierę romansów, jako to rozwlekłe opisy, ozdobne przemówienia i listy miłosne.

Osobne miejsce wśród nowelistów tego czasu zajmuje neapolitańczyk Giambattista Basile (ur. około 1575, zm. 1632), jako autor pośmiertnie wydanego zbioru powiastek: «Lo Cunto de li Cunti» (1634—1636). Z zamiłowania poeta, dla chleba służył na książęcych dworach, jak większość ówczesnych pisarzy, i zarządzał dobrami swych opiekunów, aż się tytułu hrabskiego i pewnej zamożności doczekał. Jako poeta dworski, pisywał panegiryki i ody okolicznościowe, naśladowując manierę Marina, którego był przeciw ziomkiem. W utworach dramatycznych i poematach nigdy nie wyszedł poza modę swego czasu, a pisał je zwykłym językiem literackim, czyli tokańskim. Tymczasem w Neapolu zaczął wówczas pisać narzeczem miejscowem rówieśnik i przyjaciel Basila, G. C. Cortese, i znalazł naśladowców. Posługiwanie się narzeczem ludowem było jakby niespodzianym odwetem patriotów neapolitańskich za narzucony im język literacki. Basile napisał w tem narzeczu dwa dzieła: cykl dziewięciu sielanek wierszem, «Le Muse napolitane» (pis. około 1615, wyd. 1635), i zbiór pięćdziesięciu powiastek. Sielanki zawierają charakterystyczne rozmowy mężczyzn i kobiet z ludu, opisy gospody w Neapolu, chłopskiego wesela i tym podobne sceny rodzajowe. Cel ich moralny, ale strona obyczajowa przedstawia się żywo i barwnie. «Cunto de li cunti» jest zbiorem baśni ludowych czyli powiastek, w których dzieją się dziwy, a występują postaci z fantazji ludu, jak wiedźmy, rusalki, upiory, wilkołaki i zwierzęta po ludzku mówiące. Dzieło Basila jest najstarszym w Europie zbiorem baśni ludowych, powtórzonych bez istotnych zmian. Dawniejsi bowiem noweliści, jak np. Straparola, nadawali tematowi baśniowemu literacką formę nowel i przez to za-

cierali ich pierwotne cechy ludowej gawędy. Tymczasem Basile każe nam wierzyć, że to stare wiejskie kobiety opowiadają te dziwy w swojej pospolitej i dosadnej mowie. Ponieważ staruchy opowiadają przez pięć dni, przeto przez analogję do arcydzieła Boccaccia nazywano książkę Basila «Pentamerone». Jako stylista Basile nie mógł się wyzbyć maniery swoich czasów, więc chociaż pisze narzeczem ludu, jednak zdobi tę mowę w wyszukane przenośnie, aluzje, żartobliwe synonimy i gry słów. Ten styl zarazem zdradza żartobliwy, nawet ironiczny stosunek pisarza do opowiadanych baśni.

Na koniec w. XVII przypada założenie «Arkadii», która była zbiorowym wyrazem reakcji przeciw marinizmowi. Ale już wcześniej poszczególni poeci występowali z dążnością do większej prostoty i znajdowali przychylny oddźwięk wśród czytelników. Igraszki słów, połączone z tematem blahym lub sprośnym, zaczęły wywoływać obrzydzenie. Budził się dobry smak. Takim lirykiem, dążącym do szlachetniejszej sztuki, był Francesco Redi (1626—1698), aretyńczyk, z zawodu lekarz książęcego dworu we Florencji, a także lektor języka włoskiego w Studio. Poezję traktował poważnie jako badacz, pracował nad słownikiem akademii «della Crusca» i prowadził rozległą korespondencję z literatami. Do poezji miłosnej zdolności nie miał, choć jej próbował; wspomina się o tych próbach dlatego, że Redi był jeszcze jednym platonikiem w erotycznych wierszach. Ale napisał jedno dzieło doskonałe: «Bacco in Toscana» (1685), naśladowanie greckiego dytyrambu. Wprawdzie już Chiabrera wyprzedził go w naśladowaniu najstarszych greckich form (ody Pindara), ale Redi zdołał nadać prastarej formie dytyrambu lekkość i wdzięk poezji narodowej. Jego «ditirambo» jest w istocie pochwałą wina w ogólności, a wina z Montepulciano szczególnie, przeplataną aluzjami do przyjaciół poety; wygłasza tę pochwałę sam Bachus, który tak długo próbuje tokańskich win, aż mu się język plątać zaczyna. Przemówienie podchmielonego boga, przeskakując z przedmiotu na przedmiot, biegnie w ożywionym a zmiennym rytmie i niepowstrzymanym potoku słów. Nie jest to arcydzieło, ale poemat miły, słoneczny i pełny wdzięku.

W tonie podniosłym i bohaterskim pisał dostojnik państwowy z Florencji, Vincenzo da Filicaia (1642—1707). Upamiętnił się poematem epickim w sześciu pieśniach o oswobodzeniu Wiednia od Turków przez króla Jana Sobieskiego: «Assedio e liberazione di Vienna» (1684). Temat odpowiadał uczuciom religijnym poety, który widział w odsieczy Wiednia nową krucjatę z natchnienia papieża Inocentego. Mimo że zdarzenie było tak świeże, Filicaia nie zawahał się nadać mu uroczystych, bohaterskich ram; wykazał przytem pewną samodzielność i wyszedł daleko poza naśladowanie «Jerozolimy» Tassa. W utworach lirycznych go-



Vincenzo da Filicaia.

(Według sztuchu przy wydaniu «Poesie toscane» z r. 1707).

rzej mu się powodziło, bo brak wyobraźni zastępował retoryką. Cokolwiek pisał, wiersze religijne, moralne i polityczne, zawsze nadużywał figur i wysokiego tonu. Najlepsze, bo najprostsze są jego liryki poufne w elegijnym tonie. Filicaia był typowym produktem epoki; miał talent niewątpliwy, ale spaczony przez panującą manierę; współcześni (np. Redi) cenili go bardzo wysoko, bo im podobało się właśnie to, co nas razi.

W podobnym rodzaju pisał współcześnie Alessandro Guidi (1650—1712), literat w starszych latach osiadły w Rzymie, gdzie zbliżył się do papieża Klemensa XI i do królowej szwedzkiej Krystyny. Dla Krystyny napisał dramat pasterski «Endimione», a papieżowi przerobił sześć jego kazań na wiersze. Uważano go za nowego Pindara, tak bowiem umiał blahe tematy przystrajać w uroczysty styl («Rime», 1681). Na szczere natchnienie nie zdobył się, ale sztukę pisania wierszy posiadał dobrze, o ile chodzi o zewnętrzną ozdobność i muzykalność rytmu. Rozgłosem cieszył się jego poemat «La Fortuna», gdzie znikomość szczęścia ukazana jest na przykładach królestw niegdyś świetnych, a potem upadłych; w istocie jest to rozwlekły dydaktyzm w sztucznej formie. Ci trzej pisarze: Redi, Filicaia i Guidi — to wszystko, co było najlepszego w poezji włoskiej u schyłku XVII w.

Tymczasem w pałacu osiadłej w Rzymie królowej szwedzkiej Krystyny zaczęli około r. 1670 zbierać się literaci i uczeni. Ambitna kobieta chciała w tych zebraniach widzieć nową akademję, czemu grzeczni goście nie sprzeciwiali się i na żarty obrali ją prezesem z przezwiskiem «basilissa» (królowa). Po śmierci Krystyny (1689) grono jej stałych gości postanowiło prowadzić dalej te zebrania literackie i w tym celu założyli w r. 1690 nową akademję. Głównym ich celem było odrodzenie poezji włoskiej przez poprawę zepsutego smaku. Zdawało im się, że droga od dworskiego i uczonego wyrafinowania do prostoty wiedzie przez poezję sielankową. Dlatego akademję swą przezwali «Arkadją» («Arcadia») od najbardziej pasterskiego kraju Grecji, za znak swój wzięli fujarkę, owiniętą w gałązki sosny i wawrzynu, i nadawali sobie naiwne imiona pasterskie. Sielanki Teokryta, Wergiljusza i Sannazzara uznając za wzór prawdziwej poezji, układali w tym duchu poezje i przemówienia. Wygłaszano je pod gołym niebem, zazwyczaj w ogrodzie albo gaju, skutkiem czego akademicy arkadyjscy wędrowali do coraz to innych przedmieść i pagórków, aż wreszcie otrzymali w r. 1725 siedzibę na Janiculum. Wybitny krytyk, Gian Vincenzo Gravina (1664—1718) był jednym z założycieli «Arkadji» i on to w lapidarnym stylu rzymskich praw ułożył naiwny statut akademji. Pierwszym prezesem był G. M. Crescimbeni (1663—1728), uczonej wielkiej miary i literat niepośledni. Przez 38 lat jego przewodnictwa akademja rozwinęła się, stała się głośną, założyła oddziały w wielu miastach, a nawet w obcych krajach. Członków jej niebawem liczono na tysiące. Trudno powiedzieć, czy silniejszy tu był szczery zwrot do sentymentalnej sielanki, czy też owczy pęd do rzeczy modnej i nowej, która była w istocie rodzajem towarzyskiej zabawy. Już nietylko literaci i artyści, lecz także papieże, królowie, książęta, dostojnicy duchowni i świeccy oraz wielkie damy zapisywali się w poczet członków «Arkadji», cierpliwie spełniając jej dziwaczne przepisy. Było w tem dużo zabawy, udanego pasterstwa i fałszywej uroczystości. Trudno dziś zrozumieć, jak ludzie godni i rozsądni mogli poważnie traktować przepisane tam tytuły, kostjumy i ceremonje. Dla samej zaś poezji okazało się to szkodliwe. Bo skoro statut akademji zalecał



Przed przedstawieniem w teatrze.  
(Rysunek Callota w Albertinum w Wiedniu).

tylko naśladowanie dawnej poezji, przeto namnożyło się w XVIII-ym wieku lichych wierszopisów, którzy w poprawnej technice i wdzięcznym stylu opiewali najbliższe w świecie tematy. Była to poezja oderwana od życia, albo raczej wyrażająca życie fałszywie, sztucznie, naprzekór prawdzie. Tak to reakcja przeciw marinizmowi wydała drugą ostateczność. Jedynym argumentem w obronie arkadyjskiej szkoły jest jej podziw dla Petrarcki i dla poezji starożytnej. W ten sposób «Arkadja» poniekąd podtrzymuje tradycje odrodzenia, zachęcając do czytania i naśladowania poetów klasycznych, choć przyznać trzeba, że ograniczała swój podziw do sielanki i najbardziej spokrewnionych z nią rodzajów poezji miłosnej. Ale przyjdzie czas, że te tradycje klasyczne rozszerzą się i staną się podłożem rzeczywistego odnowienia literatury włoskiej.

Niezależnie od poezji arkadyjskiej żyje w tych czasach włoska poezja miłosna w formie piosenki. «La canzonetta» staje się ulubioną formą wieku XVIII. Pozbawiona wielkich pretensyj, z prostotą i swobodą słowa opiewa uciechy miłosne. W lekkich strofach, krótkim wierszem pisanych, przedstawia radości i strapienia zakochanych, opisuje wdzięki kobiecego ciała, a także urok wiejskiego krajobrazu i wiejskiego życia. Tętni w piosence uczucie szczere bez pozy i wyobrażenia grająca barwami prawdziwego życia, a muzykalność wiersza jeszcze wzmacnia wrażenie tego literackiego drobiazgu. Świetne piosenki pisali Paolo Rolli, Ludovico Savioli i Pietro Metastasio, o którym dalej będzie mowa. Pisał też pieśni Carlo Innocenzo Frugoni (1692–1768), rodem z Genui, obdarzony talentem do drobnych rodzajów w lżejszym stylu. Był wprawdzie poetą arkadyjskim, ale zdolności wyniosły go ponad szary tłum wierszopisów. Po wielu przygodach osiadł



Pulcinella.

(Rysunek Callota w Albertinum w Wiedniu).

Teatr włoski, jak inne rodzaje literatury, uległ wykolejeniu z linii klasycznej, na którą był wszedł w epoce odrodzenia. Wykolejenie odbyło się w kierunku ludowym. Wiadomo, że społeczeństwu o zepsutym smaku podobają się nieraz prostackie żarty i zabawy pospółstwa. W tym właśnie kierunku poszła komedia włoska. Odkąd trupy wędrownych wesółków zaczęły najmować w miastach sale, sfery wykształcone znalazły upodobanie w tych komicznych przedstawieniach o niskim poziomie. Zawodowi aktorzy, wierni tradycjom teatru ludowego, nie wygłaszali ról wyuczonych na pamięć, ale je improwizowali odpowiednio do sytuacji, jak to dziś jeszcze czynią komicy cyrkowi. Nosili też tradycyjne kostjумы, przyprawione wąsiska i nosy, co niebawem przekształciło się w ustalone «maski» sceniczne. Powstała tym sposobem włoska ludowa «commedia dell'arte», tak przewana, bo grali ją «artyści», czyli zawodowi aktorzy, a nie amatorzy, jak to bywało w teatrach dworskich. Stała się rychło tak modna, że największe dwory europejskie sprowadzają sobie dla rozrywki włoskich ludowych aktorów. Pierwszą i bodaj że najważniejszą cechą komedji dell'arte jest improwizacja. Aktorzy nie mają całkowitego tekstu swych ról, lecz tylko szkic utworu, niby kanwę, którą oni sami wypełniają żywym słowem. Taki scenarjusz zawierał intrygę, rozłożoną na akty i sceny oraz spis osób, które miały wystąpić. O intrygi nie było trudno. Brano je bez ceremonji ze starych nowel i romansów, albo z komedj rzeczywistych w rodzaju klasycznym. Były to zazwyczaj intrygi miłosne, zaloty, kończące się małżeństwem, podejrzenia i sceny zazdrości, oszukiwanie głupich

w r. 1749 w Parmie, jako nauczyciel i poeta książęcego dworu, został sekretarzem Akademji Sztuk Pięknych i pisał utwory dramatyczne dla dworskiej sceny. Najlepiej udawały mu się piosenki (canzonette) pasterskie i mitologiczne. Ceniono go w swoim czasie za sielanki, listy poetyckie, sonety, wiersze pochwalne i wesole wierszyki. Tematy zwykle miał blahe: chrzciny, imieniny, wyzdrowienie, pieski, kotki i kanarki. Znamionuje to dobrze upadek smaku i wymagań artystycznych, skoro taki Frugoni mógł przez lat kilkadziesiąt uchodzić za jednego z najlepszych poetów lirycznych i wielu miał naśladowców. Naśladowano zaś jego utwory najslabsze, bo ciężkie panegiryki i uroczyste ody, w fałszywym greckim stylu, pełne apostrof i kwiecistych omówień, a pisane surowo brzmiącym wierszem białym.

Włoska literatura dramatyczna w ciągu XVII-go wieku znajduje się w zupełnym upadku i dopiero w XVIII wyda kilka większych talentów, wśród których pierwsze miejsce zajmie Alfieri.

mężów i starych opiekunów. Aktorzy, wygłaszając odpowiednie do sytuacji dialogi lub monologi, wtrącali gęsto dowcipne anegdoty, koncepty, aluzje do zdarzeń i osób znanych, a nawet zwracali się z żartami do pewnych osób z publiczności. Grę na scenie uzupełniały zabawne kostjumy (np. Pulcinella z garbem z przodu i z tyłu) oraz wymowne gesty, zachowane przez dzisiejszych cyrkowców. Zdolniejsi aktorzy przyczynili się do stworzenia stałych figur, odpowiadających pewnym rolom; tak powstał Arlecchino (młody wieśniak w roli służącego), Pantalone (stary kupiec, skąpy i zrzęda), Pulcinella i Brighella, obok starych typów kapitana i doktora. Ustalone postaci sceniczne w tradycyjnej roli i tradycyjnym kostjumie są drugą ważną cechą narodowej komedji dell'arte. Z literackiego punktu widzenia komedja ta była ludową odmianą włoskiej komedji rodzaju klasycznego, przemianą możliwą tylko w okresie zepsutego smaku i pewnego przesytu literaturą uczoną. Rozwoju jej



Pantalone.

(Rysunek Callota w Albertinum w Wiedniu).

nie zdołały opanować ani głosy szanujących się literatów, ani nagany moralistów, którzy powstawali przeciw rozwiązłości dowcipów i gestów. Zachowywała ona charakter teatru wędrownego i ludowego, który grywał stale i za opłatą; gdy tymczasem na dworach dostojników, w pałacowych salach, wystawiano amatorskimi siłami pseudoklasyczne tragedje i dramaty pasterskie. Świetne czasy komedji dell'arte przypadają na wiek XVII, i wtedy to ona oddziaływała na twórczość Moljera. Ale już w pierwszej połowie XVIII w. cierpieć zaczęła na wyczerpanie pomysłów — i trzeba będzie silnego talentu, aby ten rodzaj uszlachetnić i znów literaturze właściwej przywrócić. Tej reformy dokona weneccjanin, Carlo Goldoni.

Komedja, pisana w klasycznym rodzaju, marny wiodła żywot w ciągu XVII w. Naśladowanie form hiszpańskich wniosło pewną świeżość do tradycyjnej komedji renesansowej według wzorów Plauta. Upamiętnił się G. A. Cicognini (zm. 1660) przeróbką hiszpańskiej komedji «Burlador de Sevilla» na włoską: «Convitato di pietra». Jest to pierwszy we Włoszech utwór dramatyczny o legendarnym uwodzicielu hiszpańskim, Don Juanie. Na wspomnienie zasługuje też florentyńczyk, M. Buonarrotti (1568—1646), bratanek wielkiego artysty, autor utworu dramatycznego, złożonego z pięciu dni (giornate) czyli pięciu komedji, pod ogólnym tytułem «Fiera» (Jarmark, 1626). Każda z tych części liczy pięć aktów, ma mnóstwo postaci ludzkich i alegorycznych. Autor chciał w szeregu luźnych scen przedstawić z dosadnym realizmem targowisko florenckie, rozmowy chłopów i mieszczan, kupców, celników i wekslarzy. Rzecz ciekawa, jako dokument języka i obyczajów, mniejsze

ma znaczenie, jako utwór literacki, zresztą nie nadawała się na scenę. Tegoż autora «Tancia» (1612), komedia w pięciu aktach z życia wieśniaków toskańskich jest chwalebny wysiłkiem odświeżenia tematu w kierunku narodowym.

Nielepszy od komedji żywot wiódł dramat pasterski. Wpędzony w naśladowanie Tassa i Guariniego, usychał wskutek wyczerpania pomysłów i jednostajności tonu. Elementy dramatu pasterskiego zaczęły przechodzić do nowej formy dramatycznej, zwanej melodramatem, i przyczyniły się do jego rozwoju. Melodramat włoski, czyli dramat muzyczny tych czasów, jest połączeniem poezji z muzyką, tekstu ze śpiewem i tańcem. Nad melodramatem pracowało zawsze dwu autorów: poeta pisał tekst, a kompozytor muzykę do gotowego już tekstu. Pierwsze melodramaty włoskie, które my dziś nazywamy operami, a Francuzi dramatem lirycznym, pisał poeta florencki Ottavio Rinuccini (1562—1621) i muzyk Jacopo Peri. Najpierw wystawiono «Dafne» (1595 i 1599) i «Euridice» (1600), w kilka lat później z muzyką innego kompozytora «Arianna» (1608) i wreszcie «Narciso». Same tytuły mówią, że to dramaty miłosne z mitologii greckiej. Kolębką dramatu muzycznego była Florencja. Tam to w domu hr. Giov. Bardiego już od r. 1580 zbierało się grono poetów, muzyków i uczonych, którym marzyło się odrodzenie starożytnej tragedji greckiej przez przywrócenie zatraconego związku poezji z muzyką. Od teorii przeszli do prób, których ostatecznym rezultatem stał się melodramat. Z początku główną pozycję stanowiło tam śpiewne «recitativo» i chóry, później dopiero melodyjne arje zajęły główne miejsce, bo dawały śpiewakom pole do popisu. Już po czterdziestu latach istnienia dramat muzyczny uległ przemianie ze szkodą wartości literackiej. Zaczęto bowiem całą wagę kłaść na popis solistów, na hałaśliwą muzykę i ozdobność wystawy, mniej dbając o poziom literacki tekstu. Poeci musieli stosować się do wymagań muzyków, śpiewaków i kapryśnej publiczności. Czy treść była mitologiczno-pasterska, czy też historyczna, nikt o nią nie dbał; wystarczało, gdy przedmiot wymagał pięknych kostjumów, a wiersze i strofy dobrze nadawały się do melodji. Dopiero z początkiem w. XVIII-go wystąpią równocześnie Zeno i Metastasio, a pod ich piórem melodramat rozpocznie nowe życie, jako wartościowy utwór literacki.

Reformę melodramatu rozpoczął weneccjanin *Apostolo Zeno* (1668—1750); człowiek uczony i znawca literatury, postanowił zbliżyć melodramat do tragedji klasycznej, kładąc większy nacisk na akcję i jej rozwój w dialogach, a ograniczając znacznie arje liryczne. Pracując długie lata w Wenecji i w Wiedniu, gdzie przez lat dziesięć był nadwornym poetą cesarza, napisał Zeno przeszło sześćdziesiąt melodramatów na różne tematy; są tam biblijne (rodzaj oratorjów), są wschodnie i klasyczne, są wreszcie romansowe i fantastyczne. Niema między nimi dzieła o wybitnej literackiej wartości, ale wszystkie razem stanowią szlachetny wysiłek celem odrodzenia formy narodowej w dziedzinie dramatu. Zeno był więcej uczonym literatem, niż poetą; pracował rozważnie, obchodząc się bez lirycznego natchnienia. Zaslugą jego pozostanie to, że przygotował i wskazał drogę największemu poecie na polu melodramatu włoskiego.

*Pietro Metastasio* (1698—1782) urodził się w Rzymie; wychowywał go zapamiętały klasyk Gravina i pod jego to wpływem napisał, mając lat czternaście, klasyczną tragedję «Giustino», a swoje nazwisko rodowe Trapassi zmienił na pseudonim grecki z włoską końcówką: Metastasio. W r. 1718 zmarł Gravina, pozostawiając swemu uczniowi część majątku; to pozwoliło dwudziestoletniemu



młodzieńcowi bez troski poświęcić się literaturze. Ulubioną jego lekturą była poezja sielankowa rzymska i włoska, co nie pozostało bez wpływu na dalszą jego twórczość. Niebawem przeniósł się do Neapolu, gdzie stał się ulubieńcem wykwintnego towarzystwa i znalazł lepsze warunki do rozwoju zdolności literackich. Na zamówienie wicekróla napisał kantatę, czyli uscenizowany tekst do śpiewu: «Orti Esperidi», dzięki czemu stał się znany w kołach muzyków i śpiewaków. Metastasio trafił już na właściwą drogę. Sławny kompozytor Porpora uczy go muzyki, co mu dopomogło do przywrócenia melodramatowi jednolitości artystycznej. Pierwszy melodramat Metastasia, «Didone abbandonata», wystawiony został w r. 1724 w Neapolu, później w Rzymie i Wenecji, z wielkim powodzeniem. Młody poeta stał się głośnym. W ciągu sześciu następujących lat pisze kilka nowych melodramatów,

które ustalają jego sławę także zagranicą. W Wiedniu opróżniło się stanowisko «cesarskiego poety». Metastasio uległ zaproszeniu i namowom i w r. 1730 na zawsze opuścił ojczyznę. W Wiedniu otaczają go zaszczytami i hojnie wynagradzają. Lubi go cesarz Karol VI, potem Marja Teresa; koła arystokracji i towarzystwa uczonych nie szczędzą mu dowodów wysokiego uznania. Nie zbywa mu także na głębokiej i tkliwej sympatji kobiet, wielkich artystek — jak śpiewaczka Marianna Bulgarelli i wielkich dam — jak hrabina Pignatelli-Althann. Kochany, sławny i bogaty, Metastasio zachowuje zawsze jakiś sielankowy nastrój ducha, melancholijny i tkliwy. To też chętnie pisał dzieła okolicznościowe na uroczystości religijne i świeckie, na chrzciny i wesela dworskie, ale nie stać go było na opiewanie doniosłych czynów wojennych. Produktywność jego w zakresie dramatu muzycznego najbujniej przedstawia się w pierwszym dziesięcioleciu wiedeńskim. Wśród jedenastu napisanych wówczas melodramatów są jego najteższe i najpiękniejsze dzieła, jak: «Olimpiade» (1733), «Clemenza di Tito» (1734), «Temistocle» (1736) i «Attilio Regolo» (1740—1750). Po roku 1740 twórczość jego znacznie osłabła pod względem ilościowym. Na starość Metastasio pisał studia krytyczne o teatrze greckim, starając się udowodnić, że melodramat czyli dramat



Pietro Metastasio.

(Sztetyn z Gab. Rydzin. Uniw. Warsz.).

muzyczny jest dalszym ciągiem tragedji klasycznej. Było to zresztą pojęcie wówczas rozpowszechnione. To też gdy zmarł sędziwy poeta, wybito na jego cześć medal z napisem «Sophocli italico» — włoskiemu Sofoklesowi.

Naprawdę zaś melodramat włoski, nawet tak piękny, jak Metastasio, stoi bardzo daleko od tragedji greckiej pod względem i ducha, i treści, i formy. Ale znamienne jest to nawiązywanie nowej, typowo włoskiej formy, do tradycji klasycznej. Nie bez powodu też brał Metastasio przeważną część tematów z legend lub historii świata klasycznego. Jednakże była to tylko baśń, anegdota, którą poeta włoski dowolnie opracowywał. Melodramaty Metastasio składają się zwykle z trzech aktów, a występujące w nich osoby mówią wierszem białym albo rymowanym dwu różnych rozmiarów. W ten dialog wstawione są monologi liryczne, pisane strofami o krótkim wierszu, i one to stanowią właściwe arje («ariette»). Miłość połączona z przeciwnościami tworzy zazwyczaj czynnik główny. Poeta lubi wprowadzać po dwie zakochane pary, aby dostarczyć muzykowi więcej solistów. Przygody dwu par splatają się, tworząc intrygę o słabo rozwiniętej akcji. Charaktery bardzo uproszczone sprowadzają się do kilku elementarnych uczuć, jak miłość, patriotyzm, uczucia rodzinne, ambicja, zazdrość, nienawiść; przeważają jednak uczucia tkliwe nawet w męskich postaciach, a miłość triumfuje nad innymi namiętnościami. Znosi się na tragedję, ale do niej na scenie nie dochodzi, bo przecież to dramat liryczny, gdzie ludzie śpiewają, zamiast jęczeć z bólu. Wszystkie rzeczy przykre usunięto za scenę, aby słuchaczowi zaoszczędzić bolesnych wrażeń. Mimo tych ograniczeń, leżących w naturze dramatu lirycznego, Metastasio umiał tworzyć postaci bohaterkie. Tylko że są to bohaterowie w duchu i smaku epoki nowej, refleksyjni i sentymentalni zarazem: rokokowe połączenie filozofji z sielanką. W takim stylu przedstawia Dydonę i Achillesa, i Aleksandra, i innych bohaterów starożytności. Przypominają się rozkochani Persowie, Grecy i Rzymianie z romansów panny Scudéry. Wyczuwamy między poetą a publicznością jakąś dobrowolną umowę, opartą na świadomym fałszu. Ale jak panna Scudéry dobrze służyła salonom paryskim w połowie XVII w., tak Metastasio w sto lat później doskonale służył teatrom włoskim i wiedeńskim. Był pisarzem swoich czasów, a jego melodramat, będący harmonijnem połączeniem poezji, muzyki i dekoracji, świetnie wyraża artystyczne upodobania w. XVIII-go. Poetą dramatycznym w wielkim stylu Metastasio nie był nigdy, ale lirykiem był niewątpliwie, i to zdaje się, że najlepszym lirykiem w ciągu tych dwu smutnych wieków literatury włoskiej. Pieśni, wydobyte z jego melodramatów, oratorjów i kantat, złożone się mogą na przedziwny zbiór poezyj lirycznych, delikatnych w tonie, a bardzo szczerych w wyrazie uczuć. Ten sam urok prawdziwej poezji mają jego piosenki («canzonette») i inne drobne utwory. J. J. Rousseau mówi przecież, że «Metastasio jest jedynym poetą serca, jedynym talentem stworzonym, aby wzruszać czarem harmonji poetycznej i muzycznej». Słusznie też w jego melodramatach szuka się początków dramatu romantycznego, który podobnie był pseudohistoryczny, patetyczny i przesycony liryzmem. Metastasio w swojej dziedzinie godnych następców nie miał i na nim się kończy właściwy melodramat włoski. Późniejsze teksty do oper, t. zw. libretta, samoistnej wartości literackiej nie posiadały i aż do czasów Wagnera zależne były całkowicie od wymagań kompozytora muzycznego.

Jak Metastasio był wyjątkowym talentem w dziejach melodramatu, tak w rozwoju komedji włoskiej wyjątkowym talentem był Goldoni. Żyli współcześnie i obaj,



PIETRO METASTASIO  
(Sztuch w gabinecie rycin Uniw. Warsz.)





Carlo Goldoni.  
(Portret Al. Longhiego)

dobowania publiczności, jak i rutynę aktorów, którzy nie chcieli wygłaszać pisanych ról. Dopiero w r. 1738 zaryzykował komedję, w której główna rola miała tekst napisany, choć inne role były jeszcze szkicem, przeznaczonym do improwizacji. Wreszcie od r. 1742 dawał najczęściej komedje całkowicie pisane. Gdy Goldoni, jako prawnik z zawodu, prowadził kancelarię adwokacką w Pizie, główny aktor osiadłej tam trupy zamówił u niego komedję. Po kilku latach dyrektor tej trupy, poznawszy wyjątkowe zdolności Goldoniego, namówił go, aby przyjął w jego teatrze stanowisko stałego autora i przeniósł się z trupą do Wenecji. W r. 1748 Goldoni zamieszkał w rodzinnym mieście i tu, związany ściśle z teatrem Sant' Angelo najpierw, a później z teatrem San Luca, pracuje z ogromnym zapałem i energją. Pisał co rok po kilka nowych, oryginalnych komedyj, nie licząc przeróbek cudzych utworów na scenę. Rozległej kultury literackiej nie posiadał; głównym źródłem jego pomysłów było życie otaczające. Publiczność dała się przekonać i oklaskiwała zreformowaną komedję,

dobiwszy się sławy w ojczyźnie, opuścili ją dla obcych stolic: Metastasio dla Wiednia, Goldoni dla Paryża. Carlo Goldoni (1707—1793), syn weneckiego lekarza, od najmłodszych lat czuł pociąg do teatru; jako dziecko zachwycał się marjonetkami, jako chłopiec grywał w teatrach amatorskich, a jako młody prawnik napisał tragikomedję, którą grano z powodzeniem na scenie. Właściwem jego polem była komedja. Czytując dzieła pisarzy starożytnych, a także niektórych nowoczesnych, jak np. Molljera, postanowił zreformować panującą wówczas «*commedia dell' arte*». Chciał zbliżyć ją do życia i przeistoczyć w prawidłową komedję charakterów. Temu zadaniu poświęcił kilkadziesiąt lat pracy. Początki były trudne, bo trzeba było przezwyciężyć zarówno upo-



Rysunek z biletów wstępu do teatru św. Samuela w Wenecji w karnawale 1758 roku.



Carlo Goldoni.

(Sztetyn z Gab. Rycin. Uniw. Warsz.).

choć autorzy, rywalizujący z Goldonim, wpływali na krytykę i sprawiali mu wiele przykrości. Aby dać dowód zdolności, Goldoni w r. 1750 obiecał publiczności, że w ciągu roku da na scenę szesnaście nowych komedyj. Przrzeczenia dotrzymał, a choć w tej serji znajdują się utwory zbyt pośpiesznie napisane, jednak mamy tam i rzeczy zupełnie dobre, a między nimi jedno z arcydzieł Goldoniego: «Bottega del Caffè» (Kawiarnia, ze znakomitą rolą plotkarza Don Marzio). W dwa lata później daje Goldoni drugie arcydzieło, «La Locandiera» (Oberżystka, ze świetnym charakterem kocietki Mirandoliny). Zmieniwszy w tym roku dyrektora i teatr, musiał zrazu nagiąć repertuar do wymagań nowej sceny, pisał więc komedje bohaterkie i romansowe; lecz niebawem wrócił do swego ulubionego rodzaju i w ciągu dziesięciu lat napisał dla teatru San Luca przeszło 60 komedyj, między nimi zaś dzieło tak dojrzałe artystycznie, jak «Rusteghi» (Grubjanie, 1760). Komedja Goldoniego coraz silniej wra-

sta w życie, odbiegając od fikcji i błazeńskiej karykatury. Autor obserwuje otoczenie, podchwytuje cechy charakterów, podśluchuje strzępy rozmów i przyzwyczajają publiczność do oglądania na scenie jej własnego życia. W chwili największego powodzenia wyrósł mu pod bokiem złośliwy rywal, starszy o dwa lata Pietro Chiari, kontraktowy autor teatru Sant' Angelo, dla którego Goldoni poprzednio pracował. Chiari starał się podkopać powodzenie wielkiego pisarza, wystawiając na scenie parodje jego własnych sztuk; miał nadto wpływ na literatów, piszących krytyki teatralne. Rozpoczęła się brzydka kampanja, w której Goldoni wykazał wyjątkowy takt i dobroć serca. Publiczność podzieliła się na dwa obozy. Za Chiarim oświadczyły się kobiety i mniej wybredni widzowie, za Goldonim większość mężczyzn, którzy teatr traktowali poważnie, jako obraz życia rzeczywistego, często z nauką moralną. Do sporu wmieszał się ruchliwy literat wenecki, Carlo Gozzi, któremu zdawało się, że walczy w obronie sztuki narodowej, gdy upiera się przy «commedia dell' arte». Chiari, Gozzi i inni zazdrośni rywale zatruli życie Goldoniemu, który na starsze lata oglądał się za przystanią spokojniejszą, niż ówczesna Wenecja. Zapraszano go do Paryża, widząc w nim jedyne literata, który mógłby godnie stanąć na czele tamtejszego teatru włoskiego. Ten teatr, hojnie popierany przez dwór królewski, istniał w Paryżu od lat stu kilkudziesięciu. Aktorzy składali się częściowo z Włochów, częściowo z Francuzów; grywano naprzemian sztuki włoskie i francuskie, komedje improwizowane i farsy, suto przekładane baletem.

Goldoni przyjął ofiarowane mu warunki i w r. 1762 przeniósł się do Paryża, gdzie spędził ostatnie 30 lat swego długiego życia. Przybywał tam jako człowiek 50-letni, pisarz i kierownik sceny o wielkim doświadczeniu. Dwór okazał się dlań życzliwy, arystokracja popierała go i przyjmowała chętnie, literaci polubili go, a publiczność oklaskiwała z zapalem. Zachciało mu się zmierzyć z nieśmiertelnym Moljerem. W tej myśli napisał doskonałą komedję: «Le bourru bienfaisant» (Dobroczynny rzęda, 1771 r., w przekładzie włoskim autora: «Il burbero benefico»), graną z powodzeniem na dworskiej i na publicznej scenie. W podeszłych latach, usunąwszy się od teatru, pisał po francusku swe pamiętniki (Mémoires), nieoceniony dokument życia literackiego i teatralnego we Włoszech i we Francji. Zmarł Goldoni na obcej ziemi, przeżywszy 86 lat. Zostawił po sobie 250 utworów dramatycznych różnego rodzaju i bardzo różnej wartości. Są tam pośpieszne przeróbki, są scenariusze komedyj improwizowanych, są tragedje, melodramaty i komedje romansowe, a wreszcie szereg właściwych komedyj o niepospolitej wartości literackiej.

Rozmaitość jego produkcji przypisać trzeba zarówno wymaganiom dyrekcji teatralnej, jak kapryśnym gustom publiczności i panującej modzie. Nie ulega jednak wątpliwości, że komedja obyczajowa i komedja charakterów były najwłaściwszym jego rodzajem.

Opierając sąd na kilkunastu najlepszych komedjach, można sobie odtworzyć cechy jego talentu. Był to przede wszystkim pisarz artysta, obserwator i odtwórca natury ludzkiej, tkwiący całkowicie w życiu otaczającym i z niego czerpiący też tematy do nauki moralnej. Jako moralista, tem się różnił od Moljera, że wierzył w możliwość poprawy i w ostatnich scenach komedji nieraz pokazywał, jak to ułomna natura ludzka pod wpływem otoczenia nawraca się na dobrą drogę. Moljerowski Alceste pozostaje nadal odludkiem i mizantropem, Harpagon pozostaje brudnym sknerą, gdy u Goldoniego kłótlivy Geronte okaże się zacnym dobrodziejem, szkodliwy plotkarz Don Marzio zawstydzi się i nawróci, a Mirandolina po szeregu miłosnych podbojów najuczciwiej wyjdzie zamąż. Intrygi Goldoniego, zazwyczaj proste i naturalne, częściej pochodzą z życia, niż z literackich źródeł. Zebrania i rozmowy w popularnej kawiarni weneckiej, albo manja wyjazdów na letnie mieszkania, wystarczają mu do wysnucia komedjowej intrygi. Pomija głębsze, poważne strony życia, komponując swe dzieła z epizodów wesołych i z powierzchownych dusz. Był zwolennikiem szybkiej i jednolitej akcji, dlatego zachowywał jedność czasu, a miejsce zmieniał tylko w granicach prawdopodobieństwa. Charaktery, odrazu jasno postawione, zaoszczędzają widzowi męczącego odgadywania osób i sytuacji. Prowadzony zdrowym zmysłem artystycznym, Goldoni dążył do wywołania efektów komicznych przez komizm charakterów i sytuacji, a pogardzał taniemi efektami blażeńskich wkładek i ordynarnych dowcipów, któremi posługiwała się «commedia dell' arte». Fantazji niedowierzał, patrzył dokoła siebie i przenosił na scenę to środowisko,



Scena z ostatniego aktu «Scozzese» Goldoniego (z wydania z r. 1760).

które znał najlepiej: wesoly lud wenecki, zarozumiałe mieszczaństwo, zrujnowaną szlachtę, zadłużonych oficerów. Dom rodzinny i gospoda, kawiarnia, plac i zaułek stanowiły zwykły teren jego akcji. W przekonaniach swych Goldoni był niewątpliwie konserwatystą, chwalił dawne dobre obyczaje, narzekał na mody, nowoczesnym kobietom zarzucał wygórowane ambicje, rozrzutność i płochosć. Przekonania swe głosił nieraz ze sceny przez usta rezonerów (jak np. Pantalone), którzy uosabiali zdrowy zmysł moralny. Pisał Goldoni wierszem i prozą, ale przeważnie prozą, przyczem lubił wplatać do języka literackiego wyrazy i zwroty narzecza weneckiego. Nawet kilkanaście utworów całkowicie w tem narzeczu napisał. Mówi się, że weneccjanin Goldoni nigdy nie osiągnął czystości literackiego języka tokańskiego. Ale ten drobny brak został suto wynagrodzony przez naturalność i żywość dialogu, który doskonale oddaje rozmowę rzeczywistą i stawia styl autora bliżej komedji improwizowanej, niż klasycznych dzieł dramatycznych.

Z powodu intryg przeciw Goldoniemu wspomniało się już o Gozzim. Carlo Gozzi (1720—1806), weneccjanin, pisarz niezwykle rzutki i pomysłowy, z usposobienia konserwatysta narodowy, walczył w obronie komedji dell'arte. Pisząc poematy satyryczne, żartował z dwu rywali teatralnych, a gdy Goldoni bronił się przychylnością publiczności, postanowił dowieść, że powodzenie na scenie można zdobyć nawet byle jaką dziecinną baśnią. Z tego zamiaru powstała udramatyzowana baśń: «L'Amore delle tre melarance» (1761); była to przeróbka fantastycznej powiastki ze zbioru neapolitańczyka Basila. W przejrzystej alegorji Goldoni i Chiari zostali tam złośliwie ośmieszeni. Za tą pierwszą baśnią poszły następne, jak «Corvo» (najlepsza), «Re Cervo», «Turandot», «Donna serpente», ogółem dziesięć, objętych nazwą «Fiabe» (Baśni, 1772). Tematy w nich fantastyczne, znaczenie często alegoryczne, element uczuciowy z ręcznie spleta się z komicznym; tu i ówdzie wtrącona satyra na stosunki i osoby współczesne. Gozzi miał ambicje poety; to też utwory jego tylko w części są scenarjuszem intrygi, w części zaś podają role, opracowane po literacku. Utwory te, jako nowość, miały rzetelne powodzenie przez jakie dwadzieścia lat, później popadły w zapomnienie, chociaż Niemcy zwrócili na nie uwagę, widząc w nich zapowiedź romantyzmu.

Po Metastasiu i Goldonim trzecim wielkim pisarzem dramatycznym w XVIII-go był Alfieri. Miał najwięcej talentu i najwyżej trzymał sztandar sztuki w rodzaju klasycznym. Wystąpienie jego poprzedziło kilku autorów tragedji, z których najważniejszy był werończyk Scipione Maffei (1675—1755). Wybitny historyk z zamiłowania, współdziałał w odrodzeniu teatru klasycznego i sam napisał wzorową tragedję «Merope» (1713). Temat nie był nowy w literaturze dramatycznej, ale autor umyślnie go podjął, aby dać wzór zbliżony do tragedji greckiej. W tym celu pisał wierszem białym. Nie miał jednak odwagi wprowadzić stale obecnego na scenie chóru i naogół trzymał się techniki francuskiej. Mimo wad w rozwoju akcji i charakterach, «Merope» ma zaletę szczerego uczucia oraz szlachetną prostotę stylu. Stając się wzorem, rozstrzygnęła sporną sprawę wiersza na rzecz wiersza białego. Autorów dramatycznych w ciągu XVIII-go wieku namnożyło się bezliku. Pisali księża i świeccy, dostojnicy i uczeni, sędziowie i lekarze; najwięcej chyba pisali ojcowie jezuici dla swych teatrów szkolnych, gdzie wykonawcami byli klerycy i uczniowie. Ten szczególny rodzaj tragedji jezuickiej odznaczał się brakiem kobiecych ról. Naogół zaś naśladowano Racine'a, a więcej jeszcze Woltera, rozwijając w tragedjach idee moralne i filozoficzne. Był więc grunt



dla tragedji klasycznej dobrze przygotowany, gdy w ostatniej ćwierci tego wieku wystąpił Alfieri. Żywot jego znany jest z cennej autobiografji.

Vittorio Alfieri (1749—1803), urodzony w Asti, pochodził z rodziny szlacheckiej i bogatej; kształcił się przez lat osiem w Turynie, mało z nauki szkolnej skorzystawszy. Potem przez lat sześć podróżował po obcych krajach, pędzony ciekawością i pragnieniem przygód. Umysł to był niespokojny, talentu ani głębi nie zdradzał. Wróciwszy do Turynu, jako młodzieniec 23-letni, prowadzi życie wesole, a że wszyscy wówczas pisali coś, więc i on zaczął dla rozrywki pisać. W modzie były tragedje klasyczne. Po kilku miesiącach pracy wykończył pierwsze dzieło, tragedję «Cleopatra» (1775), graną z powodzeniem na scenie. Od tej chwili Alfieri zapragnął laurów teatralnych i stał się poetą z powołania. Głębszego wykształcenia literackiego nie posiadał, więc zaczął je pośpiesznie uzupełniać, czytając autorów francuskich XVIII w. W młodszych jeszcze latach czytał «Żywoty» Plutarcha, które silne wrażenie nań wywarły. Teraz zaś zabrał się do gramatyki łacińskiej, do czytania Dantego, Ariosta i Tassa. Wreszcie, żeby opanować poprawny język włoski, zamieszkał w Toskanji. Przez lat dwanaście uczy się, pracuje i tworzy z niesłabnącym zapalem. Oprócz tragedyj pisze mnóstwo drobiazgów wierszem i prozą. W r. 1777 we Florencji zakochał się w cudzoziemce, hrabinie Luizie d'Albany, młodej żonie starego arystokraty. Dla niej opuścił w r. 1785 kraj rodzinny, mieszkał w Alzacji, potem w Paryżu, gdzie widział wybuch rewolucji. Ideowo przyłączył się do rewolucjonistów; lecz niebawem, ujrawszy krwawy despotyzm ludu, stracił swój entuzjazm i pośpiesznie uciekł z Paryża w r. 1792. Od tej pory mieszkał we Florencji z panią swego serca. Tragedyj więcej nie pisał, bo jako poeta wyczerpał się już w 38-ym roku życia; ale uczył się greckiego, tłumaczył Homera i wielkich tragików klasycznych, pisał komedje polityczne, a wreszcie wykończył swój «Żywot», rozpoczęty jeszcze w Paryżu. W kilka miesięcy po ukończeniu pamiętników zmarł w wieku 54 lat.

Alfieri był gorącym patriotą, zwolennikiem politycznej niezależności Włoch. We wszystkich dziełach występuje jako wielbiciel wolności, a wróg despotyzmu. W królach widział gnębieli swobody i despotycznych tyranów. Własną twórczość literacką uważał za posłannictwo, a wogóle w dziełach sztuki domagał się prawd moralnych.

Tragedje jego, w liczbie dwudziestu, powstały w ciągu dwunastu lat (1775—1787), co świadczy o twórczej energji i pracowitości autora. Punktem wyjścia dla każdej tragedji było — jak sam powiada — silne wzruszenie, wywołane historycznym imieniem lub zdarzeniem. W tym stanie uczuciowego podniecenia Alfieri szkicował akcję, dzielił na akty i sceny, ustalał charaktery osób i wreszcie pisał szybko całą rzecz prozą. Następnie zaś, przerabiając spokojnie prozę na wiersz, wprowadzał do tragedji zmiany, jakie mu namysł doradzał. Ten sposób szybkiego



Carlo Gozzi.

(Miedzioryt G. Zulianiego).

kreślenia szkicu zapewniał dziełom jednolitość i szczerłość uczucia. Tworząc z zamiarem wychowawczym, poeta szukał postaci wzniosłych, któreby wzbudzały podziw i służyły za wzór. Typom dobrych patriotów oddawał pierwszeństwo, a czerpał je głównie z dziejów i podań Grecji i Rzymu starożytnego, jak również z istniejących już tragedji w rodzaju klasycznym. Obok męskich postaci, jak Agamemnon, Orestes, Agis, Brutus starszy i Brutus młodszy, nie brak i bohater-skich kobiet, jak Antygona, Wirginja, Meropa, Sofonisba. Jedna jest tragedja biblijna — «Saul», oraz kilka z dziejów nowożytnych (między innymi «Filip» i «Spisek Pazzich»).

W teatrze Alfieriego panuje pojęcie silnej, męskiej woli, uosobione w bohater-skich postaciach. Są one świadome swych dążeń i moralnie odpowiedzialne za swoje czyny. Starcie dwu potężnych, lecz przeciwnych sobie dążności stanowi konflikt tragiczny. Dążąc do osiągnięcia silnego wrażenia, Alfieri budował akcję prostą i zwartą, a unikając zbędnych epizodów, szybko dążył do końcowej katastrofy; w tym też celu ograniczał liczbę osób, usuwając obojętne postaci posłów i powierników. Do akcji szybkiej i gwałtownej zastosował także styl wyrazisty, silny, lecz oszczędny w słowach.

Wszystko to nadaje jego tragedjom piętno indywidualne, choć formalnie zaprzeczyć nie można ich bliskiego związku z tragedją francuską. Czytając dzieła Alfieriego, oddychamy atmosferą bohaterstwa i majestatu; zamiast zwykłych uczuć ludzkich, widzimy żywiołowe namiętności, zamiast walki serc i rozumów, nad-ludzkie zmagania się z potęgami silniejszymi od człowieka. Tą grozą sytuacji zbliża się poeta do tragików Grecji starożytnej. Pod względem artystycznym najlepsze są dzieła, w których Alfieri nie dążył zbyt wyraźnie do nauki moralnej. Gdzie mniej tendencji, tam więcej czystej sztuki. Tak np. tragedja biblijna «Saul» zawiera wspaniałą postać bohatera tytułowego, którego ściga gniew i zemsta okrutnego Boga; dumny i nieugięty król męczy się długo, i wreszcie popełni samobójstwo, lecz nie ugnie czoła. Piękna jest także «Mirra», ofiara występnej miłości; jej zmagania się wewnętrzne i samobójczy zgon czynią głębokie wrażenie. Lecz takich wolnych od jaskrawej tendencji dzieł mamy zaledwie kilka; większość zaś powstała jako czyn obywatelski, celem doraźnego wstrząśnięcia umysłem rodaków. Są to tragedje, poprostu mówiąc, polityczne. Stale powtarzającym się w nich motywem jest walka tyraństwa z uczuciem wolności. Miłośnik swobody zazwyczaj ginie od większej siły tyra-nana i, choć jako szlachetna ofiara budzi sympatję, jednak faktycznie despotyzm triumfuje. Przy znanej dążności poety do upraszczania charakterów, te właśnie «tragedje wolności» wypadają zbyt jedno-stajnie, bo powtarza się w nich przeciwstawienie podobnych postaci: potężnego despoty i nieszczęśliwego entuzjasty wolności.

Poza tragedjami pisał Alfieri poezje liryczne, kilka niewielkich poematów, siedemnaście satyr, sześć komedji wierszem oraz liczne pisma prozą literackiej i politycznej treści. Próbą epepej historycznej był jego poemat, oktawą pisany, «L'Etruria vendicata» (1778—1786). Tematu dostarczył spisek przeciw tyranowi Florencji, księciu Aleksandrowi Medici, którego zamordował bratanek, zwany Lorenzino. Alfieri pojął ten wypadek historyczny, jako walkę zwolenników wolności z despotyzmem tyra-nana, i przedstawił Lorenzina jako charakter bohatera. W pięćdziesiąt lat później Musset opracuje ten sam temat w dramacie «Lorenzaccio», ale zrobi ze spiskowca rodzaj romantycznego Hamleta o chorej duszy.



VITTORIO ALFIERI  
(Portret w Galerji Uffizi w Florencji)  
(fot. Anderson)



### Intenzione dell'Autore.

Ove mai il presente Manoscritto, per un qualche accidente, dalle mani di chi lo teneva in deposito parlarà in altre, chiunque se ne troverà il possessore è pregato di regolarsi nel seguente modo. Essendo agli persona onesta, di libero e retto animo, l'informerà prima se l'Autore è ancora in vita; e dovunque il suddetto si trovi, lo farà partecipare d'aver egli presso di se questa ~~Libra~~ Copia C. IV. o non ne farà nessun uso, finché non abbia ripresa la volontà del legittimo padrone di essa. Se poi l'Autore non esiste più, egli lo farà diligentemente stampare, dove e quando si potrà; e non lo potendo egli, lo darà a chi lo possa fare senza compromettere se stesso, e per l'utile solo del pubblico.

Ma quando anche la sorte, nemica iperitissima delle più giuste intenzioni, facesse pur capitare questo scritto alle mani stesse di un qualche Gallo, o amatore di essi, non si lusinghi costui, col tenerlo celato, o coll'averlo, di vanir parlarlo a capo di annichilarlo, da ora è ormai impossibile, mantenere la gran quantità di Copie che ne esistono, e tutte più sparte in vari paesi, e depositate come lo fu questa, in mani illibate, ed amiche dell'Autore e del Vero. Onde il Filogallo che lo avrà, anziché non lo farà meglio a stamparlo, per ritrarne per se quel lucro, che attira la materia del Libro, non può mai riuscire né disprezzarlo né dubitarlo; quia d'anche a titolo di scritto, egli farebbe un uso di così inutile letteratura.

nulla più il Misogallo di qual che vogliono i Galli.

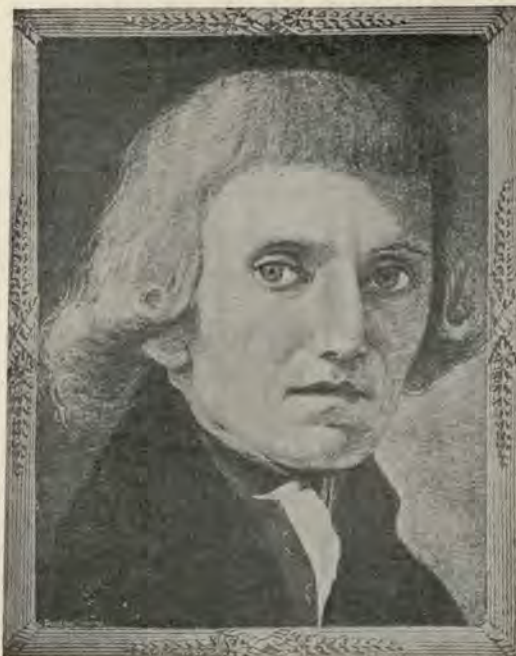
C mi pare, avendo spiegata la mia intenzione si agli amici che ai nemici, di aver parlato a tutti; poiché nella gran Causa che perde pur troppo fra il Retto e l'Iniquo, degli Indifferenti non ne può mai esser nemico.

Vittorio Alfieri.

#### Autograf Alfieriego (przedmowa do «Misogallo»).

Satyry, pisane tercyną, powstały w późniejszych latach autora, który, utraciwszy wiele złudzeń wolnościowych i demokratycznych, ukazuje się tam jako konserwatywny arystokrata, pogardliwie patrzący na mieszczaństwo i lud. Niezłomny wróg despotyzmu monarchicznego, zwalcza tu także tyranję ludu i proletariacką anarchję (sat. «Plebe», «Sesqui-Plebe» i «Filantropinaria»). Satyry jego odznaczają się surowym, napastliwym tonem i jadowitą ironją. Nienawiścią polityczną dyszy osobny tom «Misogallo» (1793—1799), złożony z sonetów, epigramatów i urywków prozą, zwróconych przeciw Francji. Z sześciu komedyj Alfieriego jedna jest społeczna («Divorzio»), przeciw małżeństwom zawierany już z myślą o rozwodzie, cztery zaś polityczne. W nich poeta czerpie tematy z historii starożytnej, aby na tych przykładach ośmieszać pewne programy polityczne i rozwijać własne poglądy zachowawcze. Komedje te, tendencyjne w pomysle i dziwaczne w wykonaniu, należą do najslabszych dzieł Alfieriego. Z prozy jego największą wartość literacką posiada żywot własny: «Vita scritta da esso» (1790 i 1803). Autor przedstawia siebie jako obywatela i pisarza, idealizując swój charakter, a jest tak wyłącznie sobą zajęty, że do poznania epoki i środowiska ta książka prawie nie przynosi.

Twórczość dramatyczna Alfieriego przypada już na ten okres literacki, który Włosi nazywają «Rinnovamento», stwierdzając tą nazwą oczywiste ożywienie



G. Parini.

i uszlachetnienie twórczości. Początek nowego okresu ustalono na r. 1763, kiedy Parini ogłosił poemat satyryczny «Il Mattino».

Giuseppe Parini (1729—1799) był jako poeta zwolennikiem formy klasycznej, ale wlał w starą formę ducha nowoczesnego i przez to wznosił najlepsze tradycje włoskiego odrodzenia. Był synem ubożego rzemieślnika, kształcił się w Medjolanie w szkole duchownej i, choć zajmowało go życie świeckie, uległ rodzinie, zostając w r. 1754 księdzem. W tym samym roku dostał posadę wychowawcy w księżęcym domu. Wolne chwile poświęcał studjom literackim, zamilowany w autorach klasycznych i, licząc 23 lata, ogłosił tomik poezji. Literaci medjolańscy przyjęli go do swego grona, ceniąc w młodym pisarzu wysokie pojęcie sztuki literackiej. Po kilku latach zwrócił na

siebie uwagę, ogłaszając trzy ody programowe, w których wyraża poglądy na życie i na sztukę («La Vita rustica», «La Salubrità dell'aria», «L'Impostura»). W r. 1762 opuścił dom księżęcy z powodu różnicy przekonań i przez lat kilka cierpi niedostatek. Ale wyniósł z tego domu cenny skarb obserwacji, zwłaszcza że, jako plebejusz (syn tkacza i ubogi ksiądz), silniej reagował na przekonania i obyczaje arystokracji. Pod wrażeniem tych obserwacji i rozmyślań ogłosił w r. 1763 «Il Mattino» (Poranek), pierwszą część zamierzonego «Dnia», po której w dwa lata nastąpiła druga: «Il Mezzogiorno» (Południe).

Losy Pariniego poprawiły się, gdy otrzymał w r. 1768 katedrę literatury w szkole jezuickiej, przekształconej następnie na świecką. Życie jego łączy się ściśle z Medjolanem i z tą atmosferą społeczną i literacką, jaka się tam wytworzyła w drugiej połowie XVIII-go w. Jako medjolańczyk, godził się z rządem austriackim i doznawał od niego poparcia; w politykę wolnościową nie wdawał się, ale obyczajami społeczeństwa zajmował się najgoręcej, widząc w ich upadku źródło złego. To też znaczenie Pariniego polega nie tylko na zasługach literackich, lecz także na odradzającym wpływie moralnym. Jedyne jego dziełem wielkiej miary pozostaje nieukończony poemat obyczajowo-satyryczny: «Il Giorno» (Dzień). Satyry obyczajowe pisywano wówczas wszędzie; wiek oświecony i filozoficzny sprzyjał tego rodzaju poezji, to też znajdujemy ją równocześnie we Włoszech (Alfieri), we Francji (Volter) i w Polsce (Naruszewicz, Krasicki). Ale Parini wyrastał nad innych satyryków zarówno bystrością obserwacji, jak siłą moralną i prawością społecznych przekonań. Dzieło miało się składać z trzech części: poranku, południa i wieczoru, a przedstawiać miało w ironicznym świetle całodzienne zajęcia bogatego paniczyka. Wydawszy w r. 1765 część drugą, Parini zmienił plan, rozkładając część ostatnią na dwie osobne: wieczór i noc. Pracował

nad nimi długo i zmarł, nie ukończywszy. Z pozostałych urywków złożono jakąś całość i wydano w r. 1801. Dzieło imponuje rozległością obrazu i żywością mallowidła, co nadaje tej wielkiej satyrze cechy epepei. Centralną postacią poematu jest młodzieniec z rodziny arystokratycznej. Rozpoczyna dzień bardzo późno od długiej toalety, gawędząc przy niej z nauczycielami muzyki i tańca, a podczas fryzowania przegląda najsprośniejsze francuskie książki. Wystrojony jak lalka, siada do karety i, pędząc na spacer, trątuje ubogich przechodniów. «Poranek» utrzymany jest w tonie epickim, spokojnym i przesyconym łagodną ironją. Natomiast «Południe» ma więcej ożywienia i charakter raczej dramatyczny, wskutek wprowadzenia do akcji kilku osób; element satyryczny silniej się uwydatnia w uczuciu oburzenia. Paniczyk przybył do pałacu damy, której służy stosownie do panującej mody. Stali goście zasiadają do uczy, przy której prowadzą głupie rozmowy. Po uczciu następuje gra w karty. We fragmentach dwu końcowych części przedstawione są wizyty, spacer powozem, powrót do pałacu damy, zebranie wieczorne i jeszcze raz karty do późnej nocy. Mimo tendencji satyryczno-moralnej poemat ma charakter epicki i to właśnie podtrzymuje jego wartość artystyczną. Panującym tonem uczuciowym «Poranka» i «Południa» jest ironja, kryjąca pod pogodnymi pozorami głębokie oburzenie. Wyszedł więc ten poemat z uczucia moralnego i obywatelskiego, poruszonego widokiem panujących wśród arystokracji stosunków. Autora nie opuszcza świadomość, że to próżniacze i hulawcze życie musi być okupione ciężkim trudem i nędzą wieśniaka. Ta myśl budzi w nim współczucie dla ludu, z którego sam pochodził, a surową ocenę klasy uprzywilejowanej. Sam opis prawdziwy całodziennych jej zajęć i zabaw stał się zjadliwą satyrą. Widzimy, jak wspaniałe pozory kryją tam wewnętrzną pustkę i zepsucie. Styl poematu ironiczny, obfitujący w dowcipne porównania, epitetę i zestawienia wyrazów, potęguje wrażenie.

Poezją w szlachetnym stylu są «Ody Pariniego»; napisał ich 19, między 1757 a 1795 r. Mają one charakter moralny i społeczny; w formie pochwał i przestroż rozwijają myśli poważne, dotyczące zagadnień życia ówczesnego. Można im zarzucić, że «praktyczność» tematu (np. szczepienie ospy, albo operowanie przyszłych śpiewaków) klóci się tam z uroczystością lirycznej formy. «La vita rustica» jest uwielbieniem niezależności i swobody, jaką daje życie na wsi. «La salubrità dell'aria» wyraża współczucie dla ludu, który w Medjolanie wdycha zatrute powietrze, zamiast cieszyć się na wsi zdrowiem ciała i duszy. Szlachetnością myśli wyróżniają się ody o wychowaniu, «L'Educazione» (1764), i o potrzebie litości w sądowym karaniu przestępców,



G. Parini.

(Według rysunku A. Applaniego).

«Il Bisogno». W odzie «La Caduta» poeta wielbi godność ludzką i prawość sumienia, które nie ulega pokusom zysku. Najpiękniejsza może jest ostatnia: «Alla Musa» (1795), gdzie człowiek o wrażliwej duszy skarży się, że jego wiek dąży tylko do bogactw i pospolitych uciech, gdy tymczasem on wzdycha do życia skromnego i spokojnego, do czystych rozkoszy, jakie daje poezja i ukochanie piękna. Autor liczył wówczas 66 lat. Poprzednicy Pariniego pisywali ody abstrakcyjne (retoryczne pochwały enót) albo panegiryczne (Chiabrera, Frugoni); on zaś zbliżył odę do życia, dając jej tematy społecznie doniosłe, był przeto i w poezji lirycznej odnowicielem starej formy.

Mówiąc o literaturze wieku XVIII-go, trudno pominąć prozę naukową, bo we wszystkich krajach kulturalnych ten wiek filozoficzny i oświecony wydał niepospolite dzieła myśli, które do literatury słusznie zaliczono. Odznaczają się bowiem albo piękną formą wykładu, albo też siłą przekonań i polotem wyobraźni, co, jak wiadomo, stanowi elementy ściśle literackie. Ze względu na bogactwo pomysłów i syntetyzującą siłę wyobraźni pierwsze miejsce zajmuje filozof Vico, zasłużony zresztą jako poeta i badacz literackich arcydzieł (Danteo i Homera).

Giambattista Vico (1668—1744), ur. w Neapolu, prawie całe życie tam przeżył. Syn ubogiego księgarza, zrazu studjował prawo, lecz później, zajmując przez dziewięć lat posadę nauczyciela domowego na głuchej prowincji, zwrócił się do filozofii i stosował ją do prawa i historii. Studjował wówczas Platona i nowoplatoników florenckich. Wróciwszy do Neapolu, otrzymał w r. 1697 katedrę retoryki w uniwersytecie, płatną bardzo mizernie. Przez całe życie znosił ubóstwo i inne przeciwności. W r. 1725 ogłosił główne swe dzieło: «Zasady nowej nauki o wspólnej naturze narodów», «Principii di una Scienza nuova d'intorno alla commune natura delle nazioni», owoc dwudziestu pięciu lat rozmyślań nad dziejami ludzkości. Trzecie, gruntownie przerobione wydanie ukazało się w r. 1744, na krótko przed śmiercią autora. Vico zostawił po sobie, prócz dzieł naukowych po łacinie i po włosku, także cenny życiorys własny, jeszcze za życia ogłoszony («Vita di Giambattista Vico scritta da sè medesimo», 1728) oraz zbiór poezji lirycznych i okolicznościowych. Poezje jego wzruszają szczerością wyznań i skarg człowieka, który miał życie pełne trosk i zawodów. Zasady nowej nauki nie znalazły wśród współczesnych należnego uznania, tak dalece wyprzedzały swą epokę nowymi poglądami.

Dopiero wiek XIX należycie ocenił Viconę; z początkiem zaś wieku XX-go nowoidealiści włoscy (Croce, Gentile), szukając tradycji narodowej dla własnych systemów, uznali w Viconie genialnego twórcę idealizmu włoskiego. Miał on umysł obdarzony bogatą wyobraźnią, zdolny do syntezy, obejmującej szerokie widnokręgi. Wyszedłszy z neoplatonizmu, dotarł do teorii własnej, która była zaprzeczeniem panującego wówczas francuskiego kartezjanizmu. Na miejsce czystego intelektualizmu stawiał świat faktów rzeczywistych i doświadczenia, a także świat możliwości i marzenia. W «Nowej nauce» Vico bada nietylko zdarzenia historyczne, lecz także mity, podania, obyczaje, tradycje i prawa różnych narodów od najdawniejszych czasów. Znaczną część dzieła poświęcił rekonstrukcji prahistorji, którą nazywa «età favolosa». Pomaga sobie mitami świata klasycznego, widząc w nich poetyczny wyraz zdarzeń rzeczywistych. Wszystkie jego wysiłki zmierzają do odgadnięcia dróg, które postępowala ludzkość w swym rozwoju. Ostatecznie



dochodzi do podziału dziejów na trzy epoki: bogów, bohaterów i ludzi. Te trzy epoki, wykonawszy kolejno swój bieg (*corso*), powracają znów w tym samym porządku (*ricorso*). Ta idealna historia stanowi wyraz niezmiennego prawa, rządzącego dziejami wszystkich ludów. Upodabnia też Vico życie narodów do okresów życia psychicznego jednostek, widząc w nim najpierw panowanie zmysłów, następnie przewagę fantazji, a wreszcie decydującą rolę rozumu. W historii Vico niezmierną wagę przypisuje czynnikowi ekonomicznemu. Związek społeczeństwa ukazuje się według niego równocześnie z pojęciem własności. Społeczeństwo dzieli się na posiadaczy i wydziedziczonych, a walki o równe prawa bywały w istocie walkami o równość ekonomiczną. Mnóstwo mitów greckich wyjaśnia Vico, jako wyraz odwiecznego antagonizmu między silnym i sytym posiadaczem a głodnym i chciwym ludem. Całą historię rzymską sprowadza do walki ekonomicznej między patrycjuszami a plebejuszami. Filozofja historii Vicony nie jest wolna od poważnych błędów i ryzykownych hipotez. Wynikają one stąd, że myśliciel opierał się na szczupłym materiale, głównie na starożytności klasycznej oraz na dziejach swego kraju. Mimo błędów, dzieło Vicony zawiera niezwykle głębokie spostrzeżenia i przebliski myśli, któremi żyć będą pokolenia następne. Tak np. on jeden w epoce racjonalizmu nadał fantazji czyli wyobraźni wielką rolę w życiu wewnętrznym człowieka, uczynił z niej samoistny, twórczy czynnik życia psychicznego, niezależny od rozumu. Poezja, symbole, przenośnie i wyrazy są produktem fantazji, bez udziału rozumu. Poezja według Vicony nie jest ani wiedzą, ani zabawą, ale pierwotną koniecznością natury ludzkiej, stanem ducha, poprzedzającym myśl. Współcześni nowoidealiści włoscy dowodzą, że Vico pod pozorem filozofji historii dał właściwie filozofję ducha, ukazując, jak duch ludzki przechodzi od działalności fantazji do rozumu, czyli od działalności estetycznej do naukowej, a zarazem od ekonomicznej do moralnej. Jako pisarz stylisty, Vico nie był równy. W rozprawach naukowych bywał ciemny i zawily, bo myśli skondensowane ujmował w formuły lapidarne, pisząc skrótami, jakby szkiełkami. Natomiast inne jego pisma, jak życiorys własny, przemówienia i poezje pisane są językiem ożywionym, szczerym i przemawiającym do uczuć. Styl jego odbija silnie od arkadyjskiej manieri i zapowiada odrodzenie włoskiej prozy. Osamotniony i niezrozumiany w swoim czasie, Vico dopiero w drugiej połowie XVIII w. oraz w późniejszej epoce filozoficznego idealizmu doczekał się sprawiedliwej oceny. Jeżeli nie był największym uczonym swego czasu, to w każdym razie był umysłem twórczym o wysokim locie i szerokich widnokręgach.

W dziedzinie czystej erudycji, wśród starych dokumentów i kronik, pracował wielki historyk tego czasu, *Lodovico Antonio Muratori* (1672—1750). Żył długo, pracował bez wytchnienia, pisał wiele, przez lat kilkadziesiąt zajmując stanowisko bibliotekarza i archiwisty na dworze książąt d'Este. Jak wielu uczonych tej epoki, w różnych pracował kierunkach; zajmowała go filozofja i teologja, ekonomja i prawo, nawet pedagogja i higijena; ale właściwem polem jego wiekopomnych badań była historia ojczystego kraju. Głównym owocem jego pracy, do której zaprzął też grono współpracowników, było olbrzymie wydawnictwo: «*Rerum Italicarum Scriptores*» w 28-iu tomach «*in folio*» (od r. 1723). Poświęcił mu około 30 lat życia, doznając pomocy od królów, książąt i liczego grona uczonych. Wydawnictwo to obejmuje dzieje Włoch od VI-go do XVI-go wieku, a składa się

z długiego szeregu kronik, dokumentów, praw, listów i poematów, słowem, z wszelkich pism, które mogą rzucić światło na kulturę odległych czasów. Wszystko to opatrzone przedmowami i przypiskami. Z punktu widzenia nauki dzisiejszej nie jest to dzieło bez zarzutu, ale na swój czas było znakomite, a wydawca jego położył niepożyte zasługi. Opracowując źródła historyczne do swego wydawnictwa, Muratori na ich podstawie odbudował życie średniowiecza włoskiego systematycznie, w różnych jego przejawach; powstało z tego 75 rozpraw, zebranych pod ogólnym tytułem: «*Antiquitates italicæ mediæ ævi*» (sześć tomów, 1738—1743). Wreszcie na dobre wspomnienie zasługują jego «*Annali d'Italia*», dzieło starości, dla szerszego ogółu po włosku napisane. Tu Muratori spokojnie i bezstronnie przedstawił dzieje półwyspu od początku chrześcijaństwa aż po swoje czasy. Uważając za pierwszy obowiązek historyka poszukiwanie dokumentów i ich krytykę naukową, Muratori stał się twórcą metody historycznej we Włoszech. Zasłużył się nie tylko nauce, lecz i duszy narodu włoskiego; wzbudziwszy bowiem zajęcie i cześć dla wielkiej przeszłości, przyczynił się do spotęgowania uczuć narodowych i do politycznego odrodzenia Włoch. Pośród dwustu różnorodnych jego dzieł znajduje się «*Trattato sulla fantasia*» i rozprawa «*Della perfetta poesia*» (1706). W pismach tych Muratori jeszcze przed Viconem przypisuje wyobraźni (fantazji) szczególnie ważną rolę w twórczości literackiej i uważa ją za właściwe źródło poezji.

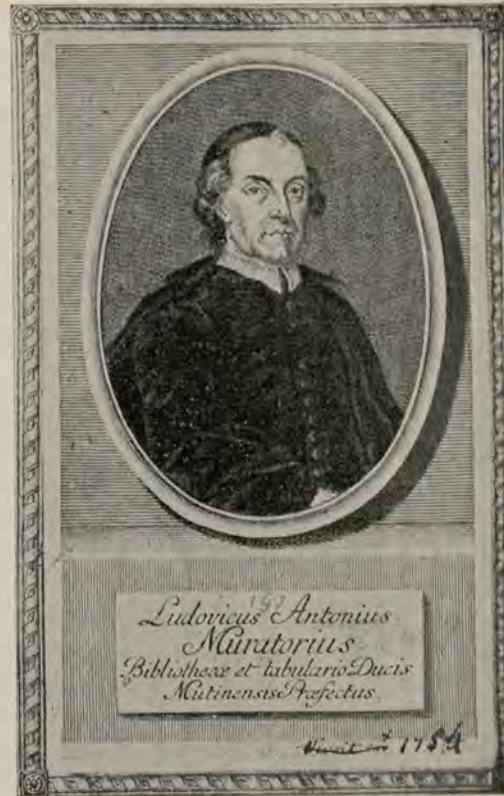
W dwa lata później «arkadyjczyk» Gravina wyda głośną rozprawę «*Della ragion poetica*» (1708), najlepsze swoje dzieło. Mimo szumnych frazesów o swobodzie poezji, autor okazuje się intelektualistą kartezjańskiej szkoły. Nie umiejąc wyjść poza tradycyjne stanowisko klasycyzmu, dowodzi, że poezja ma odtwarzać rzeczywistość, bo sztuka jest naśladowaniem prawdy; celem zaś poezji powinno być nauczanie w sposób powabny, zapomocą obrazów i alegoryj. Prawda to, że teoria Graviny miesza poezję z nauką; ale gdy sobie uprzytomnimy, iż poezja włoska była wówczas przeważnie czezą lub płochą igraszką, okaże się, że Gravina w teorii podniósł powagę poezji naprzekór praktyce współczesnej.

W umysłowości w. XVIII doniosłą rolę odegrało czasopismo, poświęcone częściowo krytyce literackiej, a wskutek tego oddziałujące także na kierunek i rozwój literatury. Nazywało się «*Il Caffè*» (Kawiarnia), a wychodziło w Medjolanie od r. 1764 co dziesięć dni przez dwa lata. Nie było to pismo wyłącznie literackie, ale raczej moralne i społeczne, poświęcone sprawom aktualnym. Wydawca jego, Pietro Verri (1728—1797), ekonomista i historyk («*Storia di Milano*»), dobrawszy sobie grono młodych współpracowników, prowadził rzecz na wzór angielskiego czasopisma Addisona «*Spectator*». Charakter pisma był postępowy, w duchu encyklopedystów francuskich. Przedmioty czerpano z różnych dziedzin ludzkiej wiedzy, a omawiano je zajmująco i z temperamentem. Popularyzując wiedzę w duchu liberalnym i demokratycznym, pismo to zwalczało fałszywe i przestarzałe poglądy. Było w tem wiele pocziwych złudzeń, przejętych żywcem od filozofów i socjologów francuskich tej samej doby. Artykuły literackie zajmują tam część wcale znaczną. Tu współpracownicy «Kawiarni» z pasją napadali na «arkadyjczyków» i retorów starej daty, zwalczali autorytet językowy florenckiej Akademji «*della Crusca*». Nie znając miary w krytyce, ganili wszystkich, żyjących i dawno zmarłych, sięgając wstecz aż do Boccaccia. Z ich zawadjackich pamfletów można wydobyc jakieś zdrowe myśli. Tym literatom marzy się poezja wyzwolona z aka-

demickich tradycji, wyrażona językiem świeżym i bogatym, przystosowanym do nowych form życia.

Krytyka literacka «Kawiarni» miała kierunek przeważnie negatywny. Pozytywnie, przychylnie i ze znanstwem pisał o literaturze weneccjanin Francesco Algarotti (1712—1764), człowiek o rozległej, europejskiej kulturze. Więcej odwagi wykazał Saverio Bettinelli (1718—1808), uczony jezuita, autor ciekawego dziełka krytycznego «Lettere virgiliane» (1757) oraz rozprawy o poezji włoskiej («Discorso sopra la poesia italiana», 1780). Znajomy i wielbiciel Woltera, starał się naśladować go w różnorodnych pismach, wśród których są nawet poematy i tragedje. «Lettere virgiliane» w powabnej formie podają teorię i krytykę literatury włoskiej. Tytuł odpowiada wprowadzonej tu fikcji: Wergiljusz pisze z Pól Elizejskich dziesięć listów do członków włoskiej «Arkadij». Bettinelli mówi o literaturze z temperamentem, ale estetykę ma ciasną i pełną przesądów. Kieruje się dobrym smakiem według pojęć francuskiego klastycyzmu, i dlatego potępia arcydzieło Dantego. Z dawnych poetów jeden Petrarca podoba mu się, lecz i tego radby oczyścić i poprawić. Gdy «Lettere virgiliane» wywołały ostrą polemikę, w której głos zabrał weneccjanin Gaspare Gozzi, nieugięty jezuita ogłosił «Lettere inglesi» (1766). Nowa to serja artykułów, pisana rzekomo przez Anglika, który we Włoszech uczy się języka i poznaje literaturę. Autor okazuje się zwolennikiem nowoczesnej literatury angielskiej; o włoskiej zaś wygłasza uwagi często słuszne i wywołane szlachetną intencją. W poezji Bettinelli domagał się przede wszystkim natchnienia, któremu też poświęcił osobny szkic: «Saggio sull'entusiasmo». Bezwzględne stanowisko zmienił na starość, stając się w «Discorso» obrońcą poezji narodowej, choć z poezją Dantego nie pogodził się nigdy.

Publicystą ruchliwym i wpływowym był hr. Gaspare Gozzi (1713—1786), weneccjanin, brat autora dramatycznego. Ubogi arystokrata, pogodny i dowcipny, pracował piórem na życie, pisząc wierszem i prozą, podejmując się wszelkich robót na zamówienie protektorów i księgarzy. Próbował wydawać czasopisma, które sam wypełniał. Typowym dziennikiem brukowym była jego «Gazzetta Veneta» (1760); poważniejszy od niej «Osservatore» (1761) miał charakter obyczajowy i wychowawczy w rodzaju angielskiego «Spectatora». Autor okazał się dobrym obserwatorem i satyrykiem życia weneckiego. Z Bettinellim polemizował, broniąc Dantego w cyklu artykułów i dialogów krytycznych pod ogólnym tytułem: «Difesa di Dante» (1758). To jego najlepsze dziełko przyczyniło się do odrodzenia



Lodovico Antonio Muratori.  
(Sztuch z Gab. Rycin Uniw. Warsz.).

kultu Dantego. Gozzi uprawiał krytykę umiejętnie, lecz tylko przygodnie wśród innych prac.

Natomiast z całym zapałem poświęcał się wówczas krytyce literackiej Giuseppe Baretty (1719—1789), rodem z Turynu. W młodym wieku mieszkał naprzemian w Wenecji, Medjolanie i Turynie, należąc do kilku akademij literackich, wreszcie pojechał szukać szczęścia w Anglii. W Londynie spędził lat dziewięć jako kierownik literacki teatru włoskiego i popularyzator poezji włoskiej wśród obcych. Skorzystał wówczas wiele, poznając literaturę angielską. Wyrobiło to w nim poważny stosunek do piśmiennictwa. Pragnął gorąco odrodzenia literackiego we własnej ojczyźnie. To też, odbywszy podróż po Hiszpanji i Francji, wrócił do Włoch i w r. 1763 zaczął w Wenecji wydawać dwa razy na miesiąc pismo «Frusta Letteraria» (Bat Literacki), którego sam tytuł już zapowiadał postawę bojową. Po roku istnienia rząd wenecki zawiesił pismo, aby dogodzić urażonym autorom. Zniechęcony krytyk w r. 1765 udał się ponownie do Londynu, gdzie już do końca życia pozostał, pracując dla literatury z wielkim pożytkiem. Jako krytyk, Baretty nie posiadał ustalonej teorii, lecz pisał subiektywnie, opierając się na własnych odczuciach i wrażeniach. Często bywał niesprawiedliwy i przesadzał w ostrej naganie. Ale w smutnym stanie, w jakim znajdowała się literatura włoska około r. 1760, taka śmiała rewizja rzekomych znakomitości była potrzebna. W Anglii nauczył się Baretty pogardzać poezją bez treści, próżnemi igraszkami pióra; to też poezję «Arkadji» uważał za dzieciństwo. Domagał się treści czerpanej z życia, a przedstawionej prawdziwie i szczerze. Wielbił Szekspira, nawoływał do swobody twórczej, ale często kierując się kaprysem, niedoceniał talentów rodzimych, jak np. Goldoniego. Dbał bardzo o poprawę włoskiej prozy, która za jego czasów, naśladowując kwiecistość poezji, wpadła na stylistyczne bezdroża. Sam Baretty wzorowym stylistą nie był, jednakże pisał językiem energicznym i dosadnym, unikając banalnych frazesów. I wpływem swym, i przykładem rozpoczyna Baretty nowy okres włoskiej prozy.

Dla uformowania się nowej prozy niepowszednie znaczenie miało dziełko o rozwoju i życiu języków: «Saggio sulla filosofia delle lingue» (1785). Napisał je uczony i literat padewski Melchiorre Cesarotti (1730—1808), zostający pod silnym wpływem nauki francuskiej. Chciał uzależnić język od rozumu i smaku, uznając w zasadzie jego rozwój i wzbogacenie się nowymi wyrazami odpowiednio do coraz to nowych przedmiotów i pojęć. Był więc przeciwnikiem słownika zamkniętego i języka martwego. Natomiast każdemu przyznawał prawo do tworzenia nowych wyrazów i zwrotów, ogół zaś miał je przyjmować lub odrzucać. Zdaniem jego, o języku literackim nie gramatyka decyduje, lecz sąd i smak uzdolnionych pisarzy. Zresztą był Cesarotti obrońcą cech narodowych języka i niechętnie widział wtargnięcie wyrazów i zwrotów obcych. Rozprawa jego wywołała ożywioną dyskusję. Zwolennicy językowej swobody znajdowali usprawiedliwienie w jego naukowych argumentach. Wpływ tej książki na pisarzy włoskich da się odczuć jeszcze przez kilkadziesiąt lat wieku XIX-go.

## ROZDZIAŁ CZWARTY

## LITERATURA WYZWOLONA

WIEK XIX I XX

Vincenzo Monti i jego poematy. Życie Foscola, *Ostatnie listy* i *Nagrobki*. Proza Giordaniego. Pisarze w narzeczeniach. Prądy romantyzmu. Alessandro Manzoni: życie, *Hymny*, dwie tragedje i powieść *Narzeczeni*. Leopardi, jego żywot, poematy i pisma prozą. Przedstawiciele powieści historycznej: Grossi, D'Azeglio i Guerrazzi. Silvio Pellico, jego tragedje i wspomnienia z więzienia. Tragedje Niccoliniego. Poeci: Giusti, Berchet i Prati. Literatura polityczna. Ostatni romantycy w poezji i w teatrze. Giosuè Carducci i jego twórczość. Poeci: Rapisardi, Pascoli i Graf. Gabriele D'Annunzio, jego liryka, dramaty i powieści. Weryści i pisarze regionalni. Powieści Fogazzara. Historycy literatury: Settembrini, De Sanctis i inni. Pisarze XX-go wieku: teatr, poezja, powieść i krytyka.

Jakkolwiek podział literatury na stulecia wydać się może dowolnym, nie da się zaprzeczyć, że około r. 1800 zeszło ze świata trzech wielkich pisarzy włoskich XVIII-go wieku. Goldoni zmarł w r. 1793, Parini w 1799, Alfieri w 1803. Dodajmy jeszcze, że w r. 1797 umiera założyciel pisma «Caffè», historyk i ekonomista P. Verri, a w r. 1806 głośny autor baśni dramatycznych, Carlo Gozzi. Skoro nie stało już ani jednego prawdziwego talentu z tego pokolenia pisarzy, z początkiem w. XIX zarysowuje się sama przez się epoka nowa, wprowadzając nowych autorów. Z poprzedniego pokolenia żyje wprawdzie do r. 1828 klasyk Vincenzo Monti, ale też on na tle świeżych prądów wydaje się spóźnionym przeżytkiem.

Vincenzo Monti (1754—1828) był typowym poetą epoki napoleońskiej we Włoszech i dobrze odpowiadał artystycznym potrzebom czasu. W młodym wieku przyjęty do «Arkadij», pisywał sonety, pieśni miłosne i poematy biblijne; posiadał łatwość pióra i zdolności do poezji opisowej. Dwadzieścia lat spędził w Rzymie z wielkim dla siebie pożytkiem. W akademjach literackich często odczytywał poezje, których pierwszy zbiór wydał w r. 1779 pod tyt. «Saggio». Ponieważ poznał obcą poezję nowoczesną, przeto twórczość jego ma charakter pośredni między liryką klasyczną a melancholją «Werthera» i poetów angielskich. W późniejszych odach i wierszach politycznych Monti wprowadził swą lirykę na tory niesmacznego panegiryzmu.

W wieku dojrzałym napisał trzy tragedje w rodzaju klasycznym: «Aristodemo» (1786) — nieszczęśliwy król, który przypomina «Saula» Alfieriego, «Galeotto Manfredi» — tragedia zazdrości na tle historycznego wypadku z XV w. i «Caio Gracco» (1800), najlepsza pod artystycznym względem. Wzorem głównym był Alfieri; lecz autor znał także dzieła Szekspira i korzystał z nich, pisząc drugą z wymienionych tragedj.

W rzymskim okresie swego życia zbliżony był Monti do kół watykańskich i od nich materialnie zależał, to też występował jako wielbiciel i obrońca papieństwa. Z napisanych wówczas poematów okolicznościowych (jak np. «Pellegriano apostolico» — na podróż papieża do Wiednia) najgłośniejszy był «Bassvilliana» (1793) w czterech pieśniach tercyną. Zdarzyło się w r. 1793, że sekretarz poselstwa francuskiego, Basseville, został w Rzymie zamordowany przez wzburzony tłum za propagandę rewolucyjną i wolnomyślną. Monti, nawiązując do tego zdarzenia, przed-



Vincenzo Monti.  
(Według sztychu z wydania «Prose e Poesie» z r. 1847).

stawia w silnych, dramatycznych obrazach dzieje rewolucji francuskiej, aż do okrucieństw teroru i ścięcia króla; jako katolik i papista, sądzi ówczesną Francję bardzo surowo. Poemat utrzymany jest w ramach dantejskich, pośmiertnych widzeń i opowieści; ale wprowadzenie wielu postaci alegorycznych (np. Głód, Bezbożność, Wojna) oraz pożyczki z Wergiljusza wyrażają tradycje klasyczne. Równocześnie powstał poemat dydaktyczny «Musogonia», klasyczny w pomysle i formie. Autor pod postacią narodzin i wędrówek muz miał przedstawić idealną historię poezji od jej pierwszych początków, ale rzecz urwała się na drugiej pieśni. Gdy zwycięstwa Napoleona wzmocniły polityczną rolę Francji, Monti nagle zmienił przekonania i udał się do Medjolanu pod panowanie francuskie. Tam wypiera się poematu «Bassvilliana» i, aby zatrzeć ślady dawnych przekonań, pisze poematy wolnomyślne i demokratyczne, napadając na religię, papieństwo i królów.

Zarazem uwielbia Napoleona, poświęca mu poemat «Prometeo» i wysławia wierszem jego czyny. Napoleon, widząc w tym pisarzu wpływowego stronnika Francji, mianował go w r. 1804 «poetą rządu» (poeta del governo) i doradcą urzędowym w sprawach literatury i sztuk pięknych. Prócz wielu utworów okolicznościowych w rodzaju klasycznej poezji dworskiej, pisze Monti w tym okresie dwa większe poematy z tendencją polityczną, przychylną dla Francji. «Prometeo» (1797), zakrojony na większe rozmiary, urywa się na trzeciej pieśni. Przystosowując mity greckie do świeżych dziejów Europy, poeta chciał przedstawić walkę Prometeusza z Jowiszem, jako prawzór walki Napoleona z władzą królów. Zaczął od podróży Prometeusza z Kaukazu do Grecji, przyczem w formie proroctw i widzeń rozłacza przyszłe dzieje ludzkości. Poemat, pisany doskonałym wierszem białym, zawiera wiele pięknych obrazów, a pod względem myśli wydaje się najgłębszym z utworów tego autora. «Il Bardo della Selva Nera» (Bard z Czarnego Lasu, 1806), w sześciu pieśniach, poświęcony jest wojennym czynom Napoleona. Rzecz dzieje się po bitwie pod Ulm. Rannym oficerem francuskim zaopiekował się zamieszkały w lesie bard niemiecki, Ullino. Oficer kocha z wzajemnością córkę barda, Malwinę, i opowiada jej o swym życiu, o kraju rodzinnym, a zwłaszcza o bitwach, w których brał udział we Włoszech i w Egipcie. Pomysł sam nieprawdopodobny, bo gdyby nawet w Czarnym Lesie mieszkał natchniony mędrzec niemiecki, którego Monti z celticka bardem nazywa, to nie byłby tak gorąco oddany sprawie francuskiej. W wykonaniu poemat stał się dziwną mieszaniną eposu nowoczesnego, sielanki i oszajnicznych nastrojów; jednakże kilku epizodom trzeba przyznać artystyczną wartość. Była to próba zerwania z klasycyzmem na rzecz nowych wzorów angielskich; próba niezupełnie szczerą. Równocześnie bowiem pracował Monti z zapalem nad tłumaczeniem «Iljady» (wyd. 1810), co świadczy o jego zamiłowaniu do poezji starożytnej. Jest to przekład znakomity; odznacza się poetycznością stylu i bogactwem języka, a przytem doskonale oddaje ducha poematu, co tem bardziej zadziwia, że Monti nie znał języka greckiego i tłumaczył «Iljadę» według dosłownych przekładów łacińskich.

Po upadku Napoleona Monti raptownie zmienił przekonania polityczne, w człowieku uwielbianym widział despotycznego gnębielca ludów, a powrót rządów austriackich witał radośnie poematami politycznymi: «Mistico omaggio», «Ritorno d'Astrea», «Invito a Pallade». Starzejący się autor dożył upadku klasycyzmu w poezji i starał się go bronić w przemówieniu «Su la mitologia» (1825). Pracował też w podeszłych latach nad językiem i wydał cenne uzupełnienia do słownika Akademii «della Crusca». Poetą nigdy nie był wielkim, ale bardzo znanym. Największą jego zasługą pozostanie piękny język i harmonijny wiersz, a nadto wspaniały przekład «Iljady». Klasyk z tradycji i z przekonania, rzadko zachowywał czystą formę klasyczną, czyniąc ustawiczne ustępstwa to na rzecz Dantego, to znów Osjana, to innych poetów, których cechy z łatwością sobie przyswajał. Jak nie mógł zdecydować się na jeden «styl» literacki, ulegając wpływowi lektury i mody, tak i przekonania polityczne zmieniał zależnie od nastrojów opinii. Wielbił Napoleona, bo patrjoci włoscy widzieli w nim człowieka opatrnościowego dla Italji; później zaś cieszył się z powrotu austriackich rządów, bo pewna partja pokładała wielkie nadzieje w cesarzu Franciszku I. Ale zbyt łatwe przeskoiki od uwielbienia do napaści źle świadczą o charakterze poety, który zawsze sprzyjał silniejszemu.

W okresie napoleońskim (konsulatu i cesarstwa) literatura włoska znajduje się na rozdrożu. Wciąż jeszcze żyje tradycjami klasycyzmu, bo idąca z Francji moda, kierowana wolą despoty, podtrzymuje kult Rzymu cesarskiego, a z nim i kult literatury starożytnej. Ale równocześnie przenikają do Włoch wpływy obce, czemu sprzyja częściowa zależność polityczna od Austrii. Czyta się Szekspira i Schillera, a także nowych poetów angielskich z ich melancholją nocy i grobów i z legendarnym światem Osjana. W samych zaś Włoszech odradza się kult «Boskiej komedji». Bogactwo i różnorodność wzorów dawnych (jak np. Biblia) i nowych stały się pierwszym etapem w wyzwoleniu twórczości jeszcze przed reakcją romantyków. Poeci włoscy, mając do wyboru liczne i odmienne wzory, będą stopniowo wychodzić z zaklętego koła klasycyzmu. Foscolo był już wyrazem takiego wyzwolenia.

Ugo Foscolo (1778—1827), syn weneccjanina i Greczynki, kształcił się w Wenecji, w szkole o kierunku klasycznym, a wcześniej wszedłszy w tamtejsze koła literackie (Gaspare Gozzi, Cesarotti), pisał ody, sonety, nawet tragedję, graną w r. 1797 na scenie. Wzorami byli mu Parini i Alfieri, których czytywał z zapalem; ale równocześnie przejął się także sentymentalną poezją Jounga i Osjana. Gdy Napoleon odstąpił Wenecję Austrii, Foscolo zapalał niechęcią do Francji i wyjechał do Medjolanu, gdzie redagował pismo «Monitore», niebawem zamknięte przez rząd francuski za kierunek patryjotyczny. Wówczas wstąpił do wojska, bił się jako oficer w kilku prowincjach, został ranny i przecierpiał długie obłężenie



Ugo Foscolo.



Ugo Foscolo.

(Według portretu A. Appianiego).

wać nad poematem większych rozmiarów («Grazie») i napisał krwawą tragedję miłości: «Ricciarda». Ogółem napisał Foscolo trzy tragedje w klasycznym stylu; nie mają one większego znaczenia, a na scenie też powodzenia nie zaznały. Po upadku Napoleona Foscolo, jako dumny oficer włoski, odmówił przysięgi Austrii i w r. 1815 udał się na wygnanie najpierw do Szwajcjarji, a następnie do Londynu, gdzie żył z pióra, pisując artykuły literackie po angielsku i po włosku. Jak prawdziwy poeta, tracił pieniądze lekkomyślnie i mimo pomocy przyjaciół umarł w ubóstwie po dwunastu latach ciężkiego życia na wygnaniu. Prochy jego w r. 1871 przewieziono do Florencji. Oprócz dzieł twórczych i krytycznych, pozostawił rozległą i cenną korespondencję, którą wydano po jego śmierci.

Zdarzyło się w r. 1801, że młody kapitan Foscolo, bawiąc we Florencji, zakochał się w pannie Izabeli, która go także pokochała, lecz poślubić nie mogła, bo była już zaręczona z innym. Wróciwszy do Medjolanu, poeta pocieszył się uczuciem pewnej hrabiny, dla której napisał odeę. Jeszcze wcześniej kochał w Medjolanie jakąś Teresę, a w Wenecji — Laurę. Z tych czterech przeżyć miłosnych złożył jedną niewielką powieść w formie listów: «Ultime lettere di Jacopo Ortis» (Ostatnie listy Jakóba Ortisa, 1802). Ortis był młodzieńcem pełnym wiary w wielkie ideały ludzkości, ale doznał rozczarowania, gdy Napoleon oddał Austrii jego miasto rodzinne, Wenecję. Wyjechał do górskiej wioski i tam gryzie się, rozmyślając nad znikomością uczuć narodowych i humanitarnych. W nic już nie wierzy, niczemu nie ufa. W tym stanie ducha poznał ubogą hrabiankę Teresę i zakochał się w niej bez pamięci. Ale panna przyrzeczona jest za żonę bogatemu przyjacielowi ojca. Ten nowy zawód dopełnia czary goryczy. Ortis szuka zapomnienia w podróży po włoskich miastach, poznaje staruszkę Pariniego w Medjolanie, odwiedza grób Dantego w Rawennie, duma w Alpach nad losem ojczyzny, wreszcie po ślubie uko-

Genui. W przerwach między jedną bitwą a drugą kochał się zawzięcie, często zmieniając przedmiot miłości, grał w karty, robił długie, pisał ody klasyczne i powieść w romantycznym duchu. Spędziwszy około dwu lat na północy Francji, jako kapitan włoski w czynnej służbie, wrócił do Medjolanu, gdzie w r. 1807 ukończył swe najlepsze dzieło: «I Sepolcri» (Nagrobki). Następne lata schodziły mu na dorywczych zajęciach literackich, artykułach i przekładach; był nawet przez krótki czas profesorem literatury. Ambitny, drażliwy i złośliwy, kłócił się z literatami i tracił przyjaciół. Gdy w r. 1811 Foscolo wystawił tragedję «Aiace», niechętni mu literaci dopatrzyli się w niej złośliwych aluzji politycznych (Napoleon w postaci Agamemnona). Rząd zakazał przedstawień, autor zaś musiał przenieść się do Florencji. Tam, pod wpływem otoczenia artystycznego i nowej, głębokiej miłości, zaczął praco-



chanej wraca do Wenecji i tam, pożegnawszy matkę, popełnia samobójstwo. Zostają po nim listy, pisane do przyjaciela, który uzupełnił je własną opowieścią. Dwa silne tony uczuciowe panują w tym utworze: rozpacz miłosna i szczerzy, głęboki patriotyzm. Ortis boleje nad zależnością ojczyzny od Francji i w ponurych barwach przedstawia despotyzm rządów napoleońskich. Jakkolwiek «Ostatnie listy» są wysoce subiektywnym wyrazem uczuć i myśli samego autora, wyrażały one równocześnie uczucia młodego pokolenia włoskich patriotów. W pomysłach i wykonaniu łatwo można rozpoznać sławne wzory: «Nową Heloizę» Rousseau (panna, przyrzeczona przez ojca niekochanemu) oraz «Cierpienia młodego Werthera» Goethego (rozmyślania



Ugo Foscolo (portret współczesny).

sentymentalnego bohatera i samobójstwo z powodu nieszczęśliwej miłości). Błędem powieści jest niejednorodność Ortisa, którego charakter czasem jest płacziwie sentymentalny, to znów burzliwy i energiczny. W swoim czasie książka ta zyskała wielki rozgłos; podobała się nie tylko przez siłę narodowego uczucia, lecz i przez chorobliwą melancholję, wprowadzała bowiem czytelnika włoskiego w modne, romantyczne nastroje ludzi przedwcześnie zawiedzionych i zgorzkniałych.

Poezją patriotyczną o wysokim locie są «Nagrobki» (I Sepolcri, 1807). Foscolo znał rozpowszechnioną w całej Europie angielską «poezję grobów», a odwiedzwszy w Weronie poetę Pindemontego, zapewne poznał rozpoczęty przezeń poemat «Cmentarze»; ale bezpośrednią pobudką stały się ogłoszone w r. 1806 dwa dekrety napoleońskie, dotyczące cmentarzy i nagrobków. Wskutek nowych rozporządzeń grób Pariniego w Medjolanie zagubił się wśród pospolitych mogił. Foscolo widział w tem zamach na cześć zasłużonych i ukochanych przodków. Poeta nie wierzył w życie zagrobowe, ale czcił pamięć wielkich zmarłych, a w obcowaniu z ich duchami

widział korzyść moralną dla narodu. Niedawno zmarli poeci, Parini i Alfieri, stali się dlań przedmiotem szczególnej czci. Z tych uczuć i przekonań zrodził się pomysł wspaniałego poematu «I Sepolcri». Głęboki liryzm łączy się tu ze szlachetną tendencją narodową w duchu zachowawczym. Cześć przodków i grobowców Foscolo uważa za jedną z najstarszych tradycji ludzkości. Wznoszenie nagrobków ludziom sławnym (Alfieriemu we Florencji) ma znaczenie moralne, jest wyrazem wdzięczności, nauką i zachętą dla potomnych, dowodem nieustannego obcowania z przeszłością. A że najwięcej wielkich ludzi historycznych i legendarnych wydały czasy starożytne, przeto wspomnienia bohaterów greckich i trojańskich przewijają się gęsto przez ten poemat nowoczesny, nadając mu piętno dostojnej poezji klasycznej. Klasyczna w istocie jest forma poematu, przejrzysta i szlachetna. W kompozycji rozróżnić można dwie części: pierwsza o nastroju elegijnym przemawia głównie do uczuć, druga zaś, epicka i bohaterska, działa na wyobraźnię. Foscolo pisał jeszcze później wierszem i prozą, ale chociaż posiadał niewątpliwy talent liryczny, nie wzniósł się nigdy ponad to swoje arcydzieło, napisane w trzydziestym roku życia, a liczące niespełna dziesięć stron druku.

Zajmującą próbą był nieukończony poemat «Le Grazie», w którym poeta chciał wyłożyć swe zasady etyczne i moralne. Rzeźba Canovy stała się tu pobudką bezpośrednią; ale Foscolo długo nosił się z pomysłem, rozwinięty go ostatecznie na trzy osobne hymny, poświęcone trzem boginiom: «Venere», «Vesta», «Pallade». W pierwszym wielbi narodziny piękna w starożytnej Grecji; w drugim sprowadza trzy Gracje w okolice Florencji i w ich postaciach przedstawia muzykę, poezję i taniec; wreszcie w trzecim, na wyspie Atlantydy, ukazuje zamach Amora (zmysłowej miłości) na niewinne Gracje, które znajdują obronę w Palladzie czyli mądrości. Foscolo pisał to dzieło luźnymi urywkami; świadczą one, że poeta starał się stworzyć jakąś nową formę klasyczną, przesycając liryzmem treść dydaktyczną. Pewne epizody wyróżniają się polotem lirycznym albo pięknnością opisów, jednakże w technice nie wychodzi autor poza tradycje klasycyzmu, posługując się nieustannie alegorją, personifikacją i mitologją klasyczną.

W starszych latach pisywał Foscolo szkice krytyczne niepowszedniej wartości o «Boskiej komedji», o Petrarce, o «Dekameronie» i o włoskich poematach romansowych. Jako krytyk, stał na stanowisku historycznym, literaturę uważał za spotęgowany wyraz życia danej epoki, a zwłaszcza życia umysłowego; ale rozpatrując dzieło literackie, szukał w niem nadewszystko duszy człowieka, który je stworzył. To też słusznie uchodzi Foscolo za jednego z założycieli nowoczesnej krytyki literackiej.

Monti i Foscolo panują niepodzielnie w poezji włoskiej czasów napoleońskich, w prozie zaś pierwsze miejsce zajmuje doskonały stylista Pietro Giordani (1774—1848). Żył wprawdzie długo, ale rola jego łączy się z ostatnimi chwilami francuskiego klasycyzmu we Włoszech. W młodych latach był Giordani w różnych miastach urzędnikiem, bibliotekarzem i nauczycielem, aż wreszcie odznaczył się jako mówca, ułożywszy przesadny panegiryk na cześć Napoleona (1807), i zaraz potem otrzymał posadę sekretarza w Akademji Sztuk Pięknych w Bolonji. Utraciwszy ją w r. 1815, mieszkał w Medjolanie, cierpiąc prześladowanie rządu austriackiego. Jako pisarz, Giordani wyznawał stare zasady wieku oświecenia: wymagał od literatury treści rozumnej i pożytecznej, podanej w pięknej formie; formę zaś sprowadzał zwykle do stylu ozdobnego, do bogactwa retorycznych figur. Monti

był dlań doskonałym przykładem poetyckiej formy. Sam będąc krasomówcą z zamiłowania, pisywał panegiryki na cześć żywych i zmarłych. Uprawiał też krytykę artystyczną i literacką, w której wykazał rozległą kulturę i dobry smak. On pierwszy poznał się na wielkim talencie Leopardiego. Stylistą był znakomitym, choć w starym, klasycznym rodzaju. Pracując nad swoją prozą, starał się wzorować ją na najlepszych pisarzach włoskiego Trecenta, których też innym polecał za wzór.

Pod koniec XVIII-go i w pierwszej ćwierci XIX w. zajaśniała większymi talentami poezja w narzeczach prowincjonalnych, która zawsze pędziła cichy żywot obok literatury właściwej. Sycylijezyk *Giovanni Meli* (1740—1815), lekarz i profesor chemji w Palermo, opisał w narzeczu ludowym cztery pory roku: «*Le quattro stagioni*», oraz układał wdzięczne piosenki w sielankowym rodzaju. Treść jego poezji łączy go z «*Arkadją*», ale był to szczery poeta przyrody i ludu sycylijskiego, zakochany w swym ograniczonym świecie. Próbował też w tem samym narzeczu poezji o szerszych tematach społecznych, wyrażając uczucia humanitarne. Z przekonania był konserwatystą, przywiązany do przeszłości i dawnych obyczajów, a jako pisarz skłaniał się do realizmu, choć w stylu nie potrafił zachować prostoty ludowego narzecza. W Wenecji pisał narzeczem *Pietro Buratti* (1772—1832), podtrzymując tradycję *Goldoniego* i innych autorów weneckich. Oprócz poematu «*L'omσ*», w którym lekko a złośliwie opisuje okresy życia ludzkiego, zostawił mnóstwo utworów satyrycznej treści, okazując się dowcipnym cenzorem obyczajów miasta rodzinnego. *Buratti* miał żywą wyobraźnię, przedstawiał wyraziście sceny i postaci, ale nie przebierał w tematach, lubił nawet śliskie i sprośne. Najwięcej talentu miał *Carlo Porta* (1775—1821) z *Medjolanu*. Narzecze medjolańskie stało się pod jego piórem bogatym i pięknym językiem literackim. Z zawodu urzędnik państwowy, *Porta* pisywał wierszowane powiastki i utwory liryczne. Tematy czerpał wprost z życia, z niego brał postaci i sceny, odtwarzając je z naiwnym realizmem. Uczuciem łączył się z szerokimi warstwami ludu medjolańskiego, uciskanego przez obcy rząd. Jest tam słabowity chłopak — «*Giovanin Bongee*», którego pobili żołnierze francuscy za niewinne przechwałki; jest latacz butów i grajek na mandolinie — «*Marchionn di gamb avert*», wzbudzający litość opowieścią o swem małżeństwie; są także chytry księża i rozpustni zakonnicy. Często dotykał autor zagadnień religijnych i społecznych, oceniając je z moralnego punktu widzenia. Lecz z większym upodobaniem wydobywał z życia otaczającego cechy komiczne. To też w poezji jego spotykamy obficie motywy satyryczne, humor, dowcip, a nawet parodię. *Porta* był zwolennikiem zdrowego rozsądku, prostoty i swojszczyzny, zarówno w życiu jak w poezji. Nietylko bronił poezji ludowej przed surową krytyką *Giordaniego*, ale sam przyłączył się do ruchu romantycznego, przewidując w nowym kierunku zwrot do tematów swojskich i prostego ducha.

Despotyczne rządy *Napoleona* wywołały we Włoszech reakcję, zarówno polityczną jak umysłową i literacką. *Napoleon* podtrzymywał tradycje klasycyzmu francuskiego, popierał poezję według reguł i zdrowego rozsądku, nagradzał panegiryki, ody i polityczne alegorje. Po jego upadku pisarze włoscy zapragnęli zerwać z narzuconym stylem, a w umysłowości ich odradza się poczucie swobody, indywidualizm i uwielbienie uczucia. Reakcja miała grunt przygotowany przez filozofję XVIII w., która zaszczerpiła w umysłach pojęcie postępu i niechęć do tradycji. Dążność do odnowienia przestarzałych form literackich znalazła poparcie we wzo-

rach literatury zagranicznej. Nowa poezja Anglii i Niemiec, nowa estetyka romantyków niemieckich i dzieła krytyczne pani de Staël («O literaturze», 1800 i «O Niemczech», 1813), znane i dyskutowane we Włoszech, wprowadziły ruch literacki na tory romantyzmu. Przewrót literacki we Włoszech zaczął się w r. 1816 od ożywionej polemiki z powodu pewnego artykułu pani de Staël, ogłoszonego w Medjolanie. Jedni bronili klasycyzmu, jako włoskiej, narodowej tradycji, drudzy zaś zgadzali się z autorką, że Włosi mogliby wiele skorzystać z literatury obcej. W polemice zabrał głos przyszły poeta polityczny, Berchet; odpierając argumenty klasyków, dochodził do odrzucenia wszelkiej poetyki i bronił zupełnej swobody formy. Ośrodkiem ruchu romantycznego stał się Medjolan. Tam wzywano do zerwania z regułami, zapewniając, że nowa poezja, oparta na tematach swojskich, na legendach i dziejach narodu, okaże się bardziej narodową, niż martwy klasycyzm. Zwolennicy romantyzmu skupili się przy piśmie «Conciliatore», które dwa razy na tydzień wychodziło przez rok (1818—1819). Naczelnym redaktorem był Silvio Pellico, a do grona współpracowników należał Giovanni Torti, autor czterech odczytów «Sulla poesia» (1818), które uznano za poetykę romantyzmu. «Il Conciliatore» drukował artykuły z różnych dziedzin, popularyzował wiedzę, dyskretnie podtrzymywał ducha narodowego, atoli główną jego troską były artykuły literackie. W nich rozwijano nowe teorie i oświeclano krytycznie literatury zagraniczne; młodzi pisarze odrzucali naśladowanie autorów starożytnych, potępiali posługiwanie się mitologią, wyrzekali się stałych i niezmiennych rodzajów literackich. Walka romantyków z klasykami trwała niespełna cztery lata, bo organ ich zamknięto w jesieni r. 1819, z powodu prześladowań policji austriackiej. Ruch romantyczny koncentrował się wówczas w Medjolanie i ograniczał do dyskusyj teoretycznych; na dzieła twórcze czekano jeszcze lat kilka. Nie przewidywali młodzi teoretycy, jaki kierunek przyjmie polecany przez nich romantyzm; nie przeczuwali, że stanie się przedewszystkiem literaturą narodową, patriotyczną i polityczną, przez co tak się upodobi do romantyzmu polskiego, najmniej zaś dbać będzie o swobodę fantazji i swobodę form, o co przecież tak gorąco walczone w teorii. Sprawdziło się raz jeszcze, że nie głośnie teorie, ale wielkie talenty stwarzają w dziejach literatury nowe wzory i kierunki. Manzoni był romantykiem, bo romantyzm odpowiadał jego poglądom i twórczym zamiarom; ale był romantykiem w rodzaju włoskim, albo — ściślej mówiąc — w rodzaju własnym.

Alessandro Manzoni (1785—1873), ur. w Medjolanie, już w okresie nauki szkolnej rozmiłował się w pisarzach klasycznych łacińskich i włoskich. Z nowoczesnych autorów najbardziej podobali mu się Parini i Monti. Czuł w sobie powołanie literackie, ale nie chciał być naśladowcą i szukał własnej drogi. Nie od razu ją znalazł. W pierwszych poematach, około r. 1804 i później, znać wzory i wpływy ulubionych klasyków. Za jego pożegnanie z tradycyjną formą klasyczną uważać można poemat alegoryczny «Urania» (1809), gdzie pod postacią mitu o muzach, wychowujących ludzi, autor przedstawia dobrodziejstwa poezji i dowodzi, że samo natchnienie bez sztuki literackiej nie wyda dzieła doskonałego. Opuściwszy Medjolan w r. 1805, Manzoni spędził pięć lat w Paryżu, bywał w kilku salonach towarzyskich i szukał stosunków w kołach literackich. Silny wpływ na kierunek jego zainteresowań literackich i historycznych wywarł znakomity romanista francuski, Claude Fauriel, badacz poezji średniowiecznej i zwolennik nowych poglądów, które głosiła w swych rozprawach pani de Staël. W życiu moralnem Manzoni

uległ częściowo wpływom materialistów francuskich, ale rychło wyrzekł się wolterjanizmu i wrócił do katolicyzmu, którego szczerym i gorącym wyznawcą pozostał odtąd do końca życia. W jego wierze rozpoznać można cechy francuskiego jansenizmu, co tłumaczy się zarówno lekturą Pascala, jak wpływem poznanych w Paryżu osób. Wróciwszy w r. 1810 do kraju, Manzoni przejęty jest odrodzonym w sobie uczuciem religijnym, a wychodząc z założenia, że poezja powinna być szczerym wyrazem uczuć, zaczyna tworzyć cykl poematów religijnych, pod ogólnym tytułem «Inni sacri». Miało ich być dwanaście, skończyło się na pięciu: «Zmartwychwstanie», «Imię Marji», «Narodzenie», «Męka» i «Zesłanie Ducha św.» (1812—1822). Sam pomysł poematów, poświęconych rocznicom kościelnym, nie był nowy w poezji włoskiej; pisywano takie utwory w wiekach średnich i w XVII w. Ale nowy był zamiar poety, który postanowił dowieść, że wszystkie szlachetne uczucia i wzniosłe przekonania mają w religii swe źródło. Niema w tych «hymnach» mistycyzmu, oderwanego od ziemskiego życia, ani też naiwnej wiary prostaczków. Są to bowiem rozmyślenia wierzącego moralisty, któremu nie są obce ówczesne dążenia demokratyczne. Od Boga spodziewa się poeta sprawiedliwości dla pokrzywdzonych, pocieszenia i ulgi dla cierpiących; z religią ma spływać na ziemię pokój i miłosierdzie; chrześcijaństwo powinno urzeczywistnić pojęcia równości i braterstwa. Zatem liryka religijna Manzoniego staje się narzędziem propagandy, a piękno artystyczne ustępuje przed tendencją. Wprawdzie wyrzekł się poeta alegorii i mitologii starożytnej, ale cała kompozycja i styl wyrażają jeszcze tradycje klasyczne. Najpiękniejszy i najsilniej liryczny jest hymn ostatni: «La Pentecoste» (Zesłanie Ducha św.); naogół zaś są to utwory surowe w tonie i tylko w rzadkich epizodach przypominają barwne obrazy treści religijnej.



Alessandro Manzoni.  
(Według rysunku St. Stampa).

W r. 1820 i 1822 powstały dwie tragedje: «Il Conte di Carmagnola» i «Adelchi». Manzoni traktował je z pietyzmem, jako wierny obraz pewnych chwil dziejowych; dlatego też dodał do nich wstępy i przypiski historyczne. Carmagnola jest postacią rzeczywistą z w. XV-go; Republika Wenecka powierzyła mu prowadzenie wojny z Medjolanem; oskarżony o zdradę, zginął na rusztowaniu. Manzoni sądzi, że dumnego wodza oskarżono i stracono niewinnie. Adelchi był synem króla Longobardów, który z Karolem Wielkim prowadził wojnę; w czasie tej wojny król dostał się do niewoli, szlachetny idealista Adelchi zginął śmiercią bohaterską, a Frankowie odnieśli zwycięstwo. W akcję wplątana jest porzucona przez Karola żona Ermengarda, która była królowną longobardzką, a zmarła w klasztorze. Obie tragedje mają formę swobodną, nieskrępowaną klasycznymi jednościami, raczej naśladowaną z Szekspira. Akcja historyczna, po kronikarsku rozłożona na akty i odsłony, ciągnie się przez kilka lat; miejsce zmienia się często, osób wplątanych

w akcję liczbą znaczna. Jest to więc forma dramatu romantycznego, którą Manzoni urobił dla siebie, studjując nietylko Szekspira, lecz także teatr niemiecki Goethego i Schillera. Główne zasady nowej formy dramatycznej Manzoni wyłożył niebawem po francusku, odpowiadając na krytykę tragedji «Carmagnola»; jest to głośna «Lettre sur l'unité de temps et de lieu dans la tragédie» (1823), manifest romantyzmu włoskiego, wyprzedzający o cztery lata sławną przedmowę Wiktora Hugo do dramatu «Cromwell». Oby tragedjom Manzoniemu nie można odmówić ani zalet artystycznych, ani szlachetnych i wzniosłych myśli; jednakże kronikarski układ akcji oraz obfitość pierwiastka lirycznego pozbawiają je tej siły, jakiej się wymaga od dramatów historycznych. Element liryczny występuje tam w patetycznych monologach i w chórach. Poeta wprowadził chóry, aby wyrazić własny stosunek do danej akcji a zarazem przez aluzje wypowiedzieć swój pogląd na obecną politykę włoską. Tak w trag. «Adelchi» chór ostrzega Longobardów, aby nie wierzyli obietnicom Franków, lecz tylko na sobie polegali, skąd wyraźna aluzja do Włochów, którzy spodziewali się po Austrii obiecanej im wolności, a trwając w niewoli, nie ufali własnym siłom. W ten sposób Manzoni, choć nie brał czynnego udziału w życiu politycznym, oddziaływał na opinię przez poematy i tragedje w duchu jedności i niepodległości narodu włoskiego.

W r. 1822 kończy się właściwie poetycka twórczość Manzoniemu; od tej pory wierszem pisać będzie tylko nieliczne drobiazgi lub fragmenty nieukończone, natomiast długo będzie pracować nad swem arcydziełem powieściowem: «I Promessi Sposi», oraz wyda szereg rozpraw moralnych i literackich. Zdaje się, że proza była najwłaściwszą formą tego refleksyjnego i logicznego umysłu. W dziedzinie myśli przewodnikiem i towarzyszem Manzoniemu stał się zasłużony filozof włoski, Antonio Rosmini. Z jego pomocą poeta pisał dialogi filozoficzne, ale z nich jeden tylko ukończył: «Dell' Invenzione» (1850), w którym teorię przyjaciela o pojęciach wrodzonych zastosował do twórczości artystycznej. Z pism literackich zasługuje na uwagę rozprawa o powieści historycznej: «Del romanzo storico» (1845), gdzie autor najlepszej we Włoszech powieści historycznej potępia ten rodzaj literacki, jako fałszywy w założeniu, bo mieszający prawdę dziejową ze zmyśleniem. Widzimy, że Manzoni nie umiał w stosunku do literatury zająć wyłącznie estetycznego stanowiska. Innym terenem naukowych jego zajęć był język włoski; obchodził go, jako narzędzie jego własnej pracy. Przez szereg lat pisał i przerabiał większą rozprawę o języku literackim, ale ogłaszał tylko drobne szkice i artykuły (1845—1869). Myślą przewodnią tych pism jest opinia, że pisarze współcześni powinni uznać za język literacki żywą mowę wykształconych mieszkańców Florencji. Manzoni dowodzi, że ten język powinien obowiązywać autorów całej Italji, bez względu na prowincję i panujące tam narzecze. W argumentach swoich podnosi zalety języka florenckiego i zwraca uwagę na nieuchwytność tak zwanej włoszczyzny literackiej, jako języka konwencjonalnego. Teorja Manzoniemu miała tę słabą stronę, że nie uznawała tradycji literackiej i lekceważyła pracę sześciu stuleci nad wykształceniem języka piękniejszego i bogatszego, niż żywa mowa pewnego miasta.

Życie Manzoniemu w starszych latach płynęło spokojnie. Od r. 1810 mieszkał stale w Medjolanie albo w pobliskim wiejskim zaciszu; lubił bowiem wieś i zajęcia rolnicze. Z natury chorowity i nerwowy, umiał panować nad sobą. Swą kulturę literacką pogłębiał przez całe życie, z zamiłowaniem czytując autorów

francuskich i angielskich. Nietylko przyrodzony talent, ale i wyteżona praca uczyniły go pisarzem sławnym; dzieła jego obiegały w przekładach całą Europę. Król Wiktor Emanuel II mianował go w r. 1860 senatorem i wyznaczył mu dożywotnią pensję. Otoczony powszechną czcią, zmarł Manzoni jako starzec 88-letni. Przeżył swą właściwą epokę o kilkadziesiąt lat, ponieważ twórczość jego należy do pierwszej połowy w. XIX. Wówczas to powstało jego arcydzieło, powieść historyczna «I Promessi Sposi» (Narzeczeni), zaczęta w r. 1821, wydana w 1827, a w ostatecznej postaci ogłoszona w 1842.

Manzoni zdawał się stworzonym do powieści historycznej, miał bowiem zamiłowanie do historii, wielkie ukochanie kraju i jego przeszłości, sąd trzeźwy i bezstronny, sumiennosc badacza przy bujnej i ruchliwej wyobraźni. Walter Scott cieszył się wówczas tak powszechnym rozgłosem, że Manzoni musiał ulec urokowi jego formy powieściowej. Mając ten wzór przed oczyma i czytając historię Medjolanu, wpadł na pomysł swej powieści. Lecz zanim pisać zaczął, gromadził materiały historyczne, studjował epokę, doznając ciągle wątpliwości natury estetycznej i moralnej. Powieść, ukończona w r. 1823, uległa następnie poważnym przeróbkom. Za wiele w niej było dygresyj historycznych i moralnych. Autor odciążył dydaktyczną stronę powieści, a wzmocnił jej cechy artystyczne, i dopiero w tej poprawionej postaci wydał w r. 1827. Mimo życzliwego przyjęcia dzieła przez krytykę, Manzoni przerabiał je ponownie pod względem językowym; w tym celu nawet jeździł do Florencji i zasięgał rady tamtejszych literatów. Intryga powieści jest zmyślona. Dwoje młodych wieśniaków z nad jeziora Como, Lucia i Lorenzo, zaręczyli się, lecz muszą się rozłączyć i opuścić wieś rodzinną wskutek prześladowań dziedzica, który postanowił porwać dziewczynę. Lucia chroni się w klasztorze, skąd ją następnie porwą i więzić będą, aż wreszcie zajmie się nią kardynał i umieści w Medjolanie u zacnej pani. W tym czasie i młody tkacz Renzo doświadcza złych przygód, bo czasy są niespokojne i ciężkie, a ludzie przewrotni. Po zwalczeniu wielu bolesnych przeszkód młoda para połączy się i zaślubi. Ta nikła intryga została umieszczona w Lombardji w XVII w., ściślej mówiąc: od jesieni r. 1628 do końca 1630 r. Lokalizacja w czasie i kraju ważna jest ze względu na fakty historyczne, które tworzą tło dla zmyślonych przygód zaręczonej pary. Tej samej metody trzymał się Walter Scott. Roztaczają się przed nami rysy obyczajowe epoki i typowe postaci: dziedzic obcego pochodzenia, rządzący samowolą i uciskiem; pleban, trwożnie ulegający dziedzicowi w pełnieniu obowiązków kościelnych; nieuczciwy doktor praw, daremnie wzywany przez pokrzywdzonych; zbuntowana mniszka Gertruda, wykolejona moralnie; szlachetny i świętobliwy mnich Cristoforo, obrońca uciśnionych i opiekun chorych w czasie zarazy grasującej w Medjolanie. Wszystko składa się tu na wielostronny obraz Lombardji w okresie panowania hiszpańskiego. Kilka osób historycznych (np. kardynał Borromeo) bierze udział w akcji, jak również historyczne są pewne zdarzenia, ważne dla rozwoju akcji: powstanie medjolańskie, przemarsz wojsk cesarskich, morowa zaraza. Tak doskonałej wizji dawnych czasów nie było jeszcze w literaturze włoskiej. I to właśnie przykuwa uwagę czytelnika, którego najmniej tu zajmuje dyskretnie traktowana miłość dwojga wieśniaków. Rozwlekła sielanka zaciera się w barwnym, historycznym obrazie, gdzie fakty rzeczywiste i zmyślone łączą się w harmonijną całość. W zamiarze autora leżało też moralne i budujące znaczenie tej powieści. Przedstawia ona wyższość i triumf cnoty, wier-

ności, miłosierdzia, ofiary, a nade wszystko ducha religijnego i wiary w sprawiedliwość Bożą. Zarazem ukazując ujemne strony obcego panowania, ucisk, samowolę i nadużycia hiszpańskiego rządu i cesarskich lancknechtów, stanowiła dla ówczesnych Włoch wyraźną pobudkę do wyzwolenia się z pod jarzma Austrii. To też patriotyczny ton tego dzieła oddziaływał silnie w okresie walk o zjednoczenie i niepodległość.

Historyczna i moralna strona «Narzeczonych» nie wpływa na umniejszenie ich wartości artystycznej; historyk i myśliciel religijny nie wyżył się tu wysokich uzdolnień twórczych. Rozwinął je swobodnie w budowie całości i poszczególnych scen, jako też w doskonałym rysunku postaci. Opowieść wyraźnie dzieli się na dwie części. Głównymi momentami pierwszej jest ucieczka Renza i porwanie Łucji, w drugiej zaś uwolnienie Łucji, powrót Renza do Medjolanu i śmierć ich prześladowcy, Rodryga. W pierwszej więc części spiętrzone są trudności i przeszkody, które w drugiej części zostają stopniowo usunięte. Zdarzenia prawdopodobne wiążą się z sobą logicznie, bez nagłych przeskoków i niespodzianek. Nieostatnią też zaletą dzieła jest spokojny, pogodny ton opowiadania, urozmaicony dobrotliwym humorem, a nawet ironią mądrego znawcy ludzkiej duszy. «Narzczeni» Manzoniego byli pierwszym wielkim dziełem literackim od czasów «Jerozolimy wyzwolonej» Tassa, dziełem myśliciela, patrioty i artysty. W literaturze włoskiej tem większe mają znaczenie, że stanowią pierwszy i zarazem doskonały wzór powieści historycznej.

Leopardi, stojący ze swą poezją wśród romantyzmu, kwitnącego bujnie w całej Europie Zachodniej, najlepiej może wyraża wyzwolenie literackiego indywidualizmu, który nic sobie nie robi z panujących kierunków i szkół. Możemy dzieło jego rozłożyć na elementy klasyczne (hellenizm) i romantyczne (jak subiektywizm), ale synteza ich tu ani tam całkowicie nie należy, lecz stanowi formę widomą jedynej Leopardiego duszy.

Giacomo Leopardi (1798—1837), Mickiewicza rówieśnik, urodził się i wychował na głuchej prowincji, w miasteczku Recanati. Ojciec, dumny hrabia, był domowym despotą, a matka, markiza z domu, była oschłą sknerą; w rodzinie panowała atmosfera ciężka, pobożna i konserwatywna, przesycona tradycjami rodowej szlachty. Kształcąc się pod kierunkiem domowego nauczyciela, księdza, Leopardi od wczesnych lat zdradzał pociąg do lektury poważnej i do późnej nocy przesiadywał nad księgami, które brał z bogatej biblioteki ojca. Opanował wówczas języki obce: łacinę, grecki, hebrajski, angielski i francuski. Wytężona nauka w ciągu siedmiu lat bardzo osłabiła jego wątłe zdrowie; wzrastające z wiekiem cierpienia i ułomności fizyczne stanęły się utrapieniem jego dumnej natury. Umysłowo przedwcześnie dojrzały, pragnął wydostać się z małej miściny na szerszy świat, rwał się do wiedzy i do poezji; lecz rodzice odmawiali mu środków, a czynili to nie tylko ze skąpstwa, lecz i z obawy, żeby syn nie zaraził się liberalizmem i niedowiarstwem. Dreczony przewlekłą chorobą oczu, Leopardi, jak nasz Krasziński, nawet czytać nie może, tylko rozmyśla w samotności. Myśląc o swej przyszłości, wpada w beznadziejny pesymizm, bo przekonany jest, że życie jego będzie jednym pasmem cierpienia. Dopiero w r. 1822 surowy ojciec zgodził się wysłać syna na kilka miesięcy do Rzymu. Tam poznał Leopardiego historyk Niebuhr, a oceniwszy jego zdolności filologiczne, namawiał na wyjazd do Niemiec. Ale musiał Giacomo wrócić do znieawidzonej miściny, gdzie dalej trwał w rozgo-



ryczeniu i melancholji. Wydostał się wreszcie z Recanati w r. 1825, gdy księgarz medjolański ofiarował mu płatny udział w wydawnictwie. Przeszło trzy lata przeżył Leopardi w większych miastach, jak Medjolan, Bolonja i Florencja; jego rozległa kultura umysłowa otwierała mu dostęp do kół naukowych i literackich. Jesienią r. 1828 jego zdrowie tak się pogorszyło, że nie mógł podjąć prac wydawniczych, a wskutek tego zrzekł się miesięcznej pensji i wrócił do Recanati. Dzięki dyskretnej pomocy przyjaciół jeszcze raz wy dostał się na dwa lata do Florencji (1830—1832); wreszcie zasiłek, uzyskany od rodziny, pozwolił mu żyć skromnie w Neapolu, gdzie klimat cieplejszy obiecywał polepszenie zdrowia. Nieodstępnym jego towarzyszem był wówczas zbliżony losem i poglądami Antonio Ranieri. Tam przeżył Leopardi ostatnie cztery lata życia, pełnego cierpień cielesnych i moralnych. Nieszczęśliwy żywot wycisnął wyraźne piętno na całej jego twórczości. Bez względy pesymizm stał się panującą cechą



Giacomo Leopardi.

jego umysłu; wszystkie ponęty życia: enota, piękno, sława i miłość, wydawały mu się tylko złudzeniem. Było to uogólnienie i przeniesienie na cały świat osobistych przeżyć wewnętrznych. Naturę uważał za okrutną, Opatrzność za obojętną, a o istotach żywych myślał, że lepiej byłoby dla nich nie istnieć wcale. Ten myśliciel pesymista był zarazem filologiem i poetą. Filologiem klasycznym stał się już w bardzo młodym wieku, a jego erudycja zwracała uwagę uczonych. Z postępem studjów coraz silniej ulegał czarowi literatury starożytnej i sam z badacza stawał się poetą. Najpierw tłumaczył z greckiego i łaciny wierszem włoskim i prozą. Z poezji były tam «Idylle» Moschusa, pierwsza pieśń «Odyssey» i druga księga «Eneidy». Władając już wierszem swobodnie, spróbował sił w poezji oryginalnej. Jeszcze w r. 1816, naśladowując «Triumfy» Petrarcki, napisał poemat, złożony z widzeń alegorycznych, a z ducha melancholijny i pełny zwątpienia: «L'appressamento della Morte»; przeczuwając bliską śmierć, opiewał tam znikomość miłości, bogactwa, mądrości, wojennej sławy i władczej potęgi. Poezję miłosną rozpoczął również w melancholijnym tonie elegją «Primo amore», na temat rozstania z ukochaną. Sam poeta lekceważył później te młodzieńcze próby. Ale już na rok 1818 przypadają dwie kancony, ożywione gorącym patriotyzmem: «All' Italia» i «Sopra il monumento di Dante». W pierwszej poeta przeciwstawia obecny upadek dawnej dzielności przodków i wyraża głęboką litość nad losem ojczyzny, której synowie walczą i giną w dalekiej ziemi nie za własną wolność, ale w obcej służbie i za cudzą sprawę; jak prawdziwy klasyk, przypomina walecznych Greków i Termopile. W drugiej wypomina cierpienia Włochów pod jarzmem rządów francuskich i wyraża myśl, że tylko kult wielkich ludzi może zbudzić naród i wydobyć go z poniżenia. Poezja to polityczna, uroczysta w tonie i retoryczna; choć artystycznie

najwyżej nie stoi, wypłynęła ze szczerych uczuć. Równocześnie pisał Leopardi niewielkie poematy o charakterze poufnym, ukazując w nich swą smutną duszę na tle wrażeń z otoczenia sielskiego; są tam nastroje, wywołane widokami natury, rozmyślenia pod drzewem, na zielonych pagórkach i kamienistych drogach, są świeże poranki i ciche wieczory, a także obrazki z życia wsi. Leopardi nie znał jeszcze szerszego świata, przeto zbierał powszednie wrażenia z rodzinnego miasteczka i okolic; sam nazwie tę grupę utworów sielankami («Idillii»). Pisane przeważnie w r. 1819, zawierają najwięcej elementów ściśle poetyckich. Czasem nawiedzały poetę marzenia o epoce dawnej, legendarnej, kiedy ludzie pierwotni żyli szczęśliwie pośród natury bogatej i hojnej, karmiąc swą wyobraźnię cudownymi baśniami. Wyrazem tych marzeń są dwa utwory z r. 1822: prześliczna kancona do wiosny («Alla Primavera») i podobny tematem hymn: «Inno ai Patriarchi». W innych znów poematach przeważa refleksja, a opowieść służy tylko za pretekst do wygłoszenia myśli ogólnych, których bezwzględny pesymizm potęguje się z biegiem lat. Tak np. w «Bruto minore» zabójca Cezara stwierdza znikomość cnoty i pada w walce z losem, a samobójstwo jego przedstawione jest jako jedyny sposób odważnego wyjścia z kręgu fałszów i złudzeń, którym jest życie ludzkie. W «Canto notturno» poeta, stojąc wobec tajemnic świata, zadaje sobie tragiczne pytania, jaki jest cel życia i jaki cel śmierci. Od urodzenia dąży człowiek przez cierpienia i nędzę do nieuniknionej śmierci, przeto lepiej byłoby dla niego nie rodzić się wcale. W kanconie «Il tramonto della luna» (Zachód księżyca) Leopardi na rok przed śmiercią, przedwcześnie zestarzały i zgnębiony cierpieniem, oplakuje nieziszczone pragnienia młodości i narzeka na okrucieństwo natury, która nie zaciera tych pragnień w starszym wieku. Ostatni i zarazem najdłuższy z poematów refleksyjnych: «La Ginestra» (Janowiec) ukazuje samotny kwiat pustyni na stokach Wezuwiusza, skazany na rychłą śmierć wśród ruin i lawy. Poeta widzi w bezcelowym życiu tego wonnego krzewu pouczający przykład znikomości życia i braku wszelkiego celu wobec brutalnych potęg przyrody. Niechże człowiek wyzbędzie się złudzeń, że jest panem świata, i nauczy się od janowca obojętnie oczekiwać śmierci. Z kilku utworów treści miłosnej zdaje się wynikać, że życie ma pewną wartość i urok wówczas, gdy je na chwilę miłość opromieni. Ale inna, większa i niewątpliwa wartość istnienia polega na treści wewnętrznej człowieka. Ta myśl przewodnia przenika wszystkie poematy refleksyjne i moralne Leopardiego. Człowiek pada w walce ze ślepyim losem albo z bezmyślnymi potęgami natury, lecz do ostatniej chwili życia przewyższa brutalne siły, którym ulegnie, bo ma duszę dostojną, bo czuje, cierpi i rozmyśla o nędzy świata, bo wreszcie ma poczucie cnoty i świadomość swego bohaterstwa. Uduchowienie życia ludzkiego stanowi najwyższą jego wartość. Taka jest treść trzydziestu kilku utworów wierszem, zebranych w tomie pod tyt. «I Canti». Wiadomo z dziejów literatury, że poezja refleksyjna i filozoficzna ma trudne warunki artystycznego piękna. Grozi jej zawsze suchy dydaktyzm. Aby tego uniknąć, ma do wyboru dwa sposoby. Opowieść symboliczną z pozorami życia rzeczywistego, w której myśl przewodnia ukryta jest przejrzystością; tak czynił romantyk francuski de Vigny. Drugi sposób — to zdarzenie rzeczywiste, jakiś obrazek, anegdota lub wspomnienie, z którego następnie wysnuwa się myśli ogólne. Taka forma jest zazwyczaj w połowie opisem lub powiastką, a w połowie retorycznym snuciem rozmyślań. Leopardi tę właśnie formę sobie obrał; to też wartość artystyczna poszczególnych jego utworów zależy od prze-

XXXIII.

Il tramonto della luna.

Quale in notte solinga,  
Sovra campagne inargentate ed acque,  
Là ve zefiro aleggia,  
E mille vaghi aspetti  
E ingannevoli obbietti  
Fingon l'ombre lontane  
Intra l'onde tranquille  
E rami e siepi e collinette e ville;  
Giunta al confine del cielo,  
Dietro Apennino od Alpe, o del Tirreno  
Nell'infinito seno  
Scende la luna; e si scolora il mondo;  
Spariscono l'ombre, ed una

AUTOGRAF LEOPARDIEGO



wagi ściśle literackiego elementu. Poeta ukazuje się realistą drobiazgowym w opisach, dobrym obserwatorem rzeczy powszednich, które przedstawia z prostotą i szczerą sympatją. W opisach przyrody i obrazkach wiejskich zdradza skłonność do sielanki; natomiast w epizodach refleksyjnych zdobywa się na siłę wyrazu, w którym często odzywają się tony ironji i wyniosłej pogardy. Stylistą był Leopardi niepowszednim, bo umiał doskonale zastosować formę do treści. Kształcił się na klasykach starożytnych; ale zdaje się, że pod względem stylu najsilniejszy wpływ wywarł na niego Petrarca. Częste posługiwanie się formą kancony stanowi dowód tego kultu, jaki wyznawał Leopardi dla wielkiego myśliciela i poety średniowiecza.

Miał Leopardi w życiu swem okres kilkoletni (1823—1828), kiedy nie prawie wierszem nie pisał, a zwrócił się natomiast do prozy rozumowanej. Z drobnych rozpraw i dialogów moralnych powstał tom, w r. 1827 wydany p. t. «Operette morali». Składa się z 26 utworów, które zawierają w powabnej formie wykład pesymizmu i służą poniekąd za komentarz do poematów filozoficznych. Często posługuje się autor formą dialogu, wprowadzając osoby historyczne lub fantastyczne; forma to naśladowana z greckiego Lukjana i z rotterdamczyka Erazma. Rozmawia więc Herkules z Atlassem o losach kuli ziemskiej, bawiąc się nią, jak piłką; rozprawia Islandczyk z panią Naturą, zarzucając jej wszystkie cierpienia ludzkości, a Natura zapewnia, że ją doła ludzka wcale nie obchodzi. Gdzie indziej znów poeta Parini dowodzi znikomości sławy literackiej; z trudem się ją zdobywa, a szybko traci. Fantastyczna «Historja rodzaju ludzkiego» kończy się uwielbieniem miłości, jako jedynej rzeczy, która duszom cierpiącym daje błogość i pełnię życia. Melancholijne tony sielanki odnajdujemy w «Pochwale ptaków», a zwłaszcza w «Pieśni leśnego koguta»; jest to właściwie poemat liryczny prozą. Wszystkie te rozprawki i rozmowy pisane są piękną włoską prozą; w rozwiniętych okresach przemawia do nas poeta językiem prostym a bogatym, nie szukając banalnych efektów retorycznych; nie jest to wprawdzie żywa mowa, jakiej możnaby się spodziewać w dialogach, ale starannie opracowana proza literacka według dawnych dobrych wzorów.

Do poznania wewnętrznego życia Leopardiego niepowszednią wartość posiadają pośmiertnie wydane pisma. Przedewszystkiem «Pensieri», luźne myśli, w różnych czasach rzucone na papier, w ogólnej liczbie stu jedenastu. Wydał je wierny przyjaciel Leopardiego — Ranieri. Następnie ogłoszono rozległą korespondencję, «Epistolario», która pozwala nam odtworzyć niemal całe życie poety, zarówno w zewnętrznych zdarzeniach, jak w dziejach myśli i serca. Nakoniec koło r. 1900 wydano notatnik (Zibaldone), w którym Leopardi w ciągu lat kilkunastu zapisywał luźne uwagi i rozmyślenia w dziedzinie filozofji, literatury i polityki. Do dni naszych Leopardi nie przestaje być tematem badań literackich i filologicznych, i nie tylko we Włoszech, a poświęcone czci jego pomniki zdają się świadczyć, że ten nieszczęśliwy za życia poeta stał się po stu latach przedmiotem narodowego kultu. Leopardi nie wierzył w dobrą przyszłość ojczyzny; dumny i zarozumiały, dla rodaków miał tylko złorzeczenia i pogardę; ale pokolenia następne widziały w tych wyrazach oburzenia — czujność narodowego sumienia i męską siłę protestu.

Romantyzm włoski żył około czterdziestu lat, podobnie jak romantyzm francuski i polski. Czy za początek nowego kierunku uznamy broszurę polemiczną

Bercheta, «Lettera semiseria» (1816), czy skromny manifest Manzoni, «Lettre sur l'unit » (1823), czy wreszcie za pierwsze wolne od klasycyzmu dzieło przy-  
miemy jego «Promessi Sposi» (1827), w każdym razie nie będziemy mogli trwa-  
nia romantyzmu wysuwa daleko poza rok 1860. A i w tym okresie niewiele  
było romantyków czystych; pozwalano sobie na różne kompromisy i kombinacje  
z klasycyzmem. Szkolne wychowanie klasyczne, odwieczne tradycje literackie,  
a wreszcie poczucie terytorjalnego i rodowego dziedzictwa względem Rzymu  
starożytnego sprawiły, że klasycyzm we Włoszech nigdy caÅkownie nie wygaÅ.  
Natomiast, żeby zasÅuy na miano romantyka, wystarczaÅo naÅladowa Szekspira  
albo Waltera Scotta. PowieÅ proz , jako rodzaj nieobjęty reguÅami klasycyzmu  
i nie mający we Włoszech dostojnej tradycji, najÅlatwiej ulegaÅ obcym wzorom.  
WidzieliÅmy to już na przedromantycznych «Listach Jakóba Ortisa». ZwÅszcza  
powieÅci historyczne cieszyÅ się powodzeniem; ale z prawdziwym talentem pi-  
sali je tylko Grossi i d'Azeglio; inni zaÅ blado naÅladowali Manzoni i Scotta.

Tommaso Grossi (1790—1853), autor gÅoÅnej powieÅci historycznej «Marco  
Visconti», daÅ si  pozna najpierw jako poeta romantyczny, pisząc wierszem sen-  
timentalne i fantastyczne powiastki, «La Fuggitiva» (ZbiegÅa) i «Ildegonda», w ro-  
dzaju niemieckich ballad. Następnie ogÅosiÅ poemat bohaterski w 15 pieÅniach  
«I Lombardi alla prima Crociata» (1826), gdzie na tle historycznym z czasu pierw-  
szej wyprawy krzyżowej umieÅciÅ intryg  wÅsnego pomysÅu. Jako rodzaj lite-  
racki, byÅa to swobodna kombinacja «Jerozolimy» Tassa z powieÅciami Scotta;  
ale epickiego talentu autor nie wykazaÅ. Wiele miejsca zajmuje tu miÅoÅ Giseldy,  
panny z rodziny lombardzkiej, i Saladyna, syna suÅtana Antjochji. ObfitoÅ scen  
domowych i rodzinnych, traktowanych w tej epopei z zamiÅowaniem i dokÅad-  
noÅci  opisu, przypomina naszego «Pana Tadeusza». Nie zrażony surowem stano-  
wiskiem krytyki, Grossi napisaÅ jeszcze powieÅ historyczną, poczem zerwaÅ z li-  
teratur  i zostaÅ notariuszem. Ta powieÅ — to jego najlepsze dzieÅ: «Marco  
Visconti» (1834). Akcja, umiejscowiona w r. 1329, toczy się cz Åci  w Medjolanie,  
cz Åci  nad jeziorem Como. GÅowne osoby są historyczne, a intryg  stanowi zmyÅ-  
Åona tragedia miÅosna w rodzinie Viscontich. Autor miaÅ ubogą wyobraÅni ,  
przeto naÅladowaÅ sytuacje z Manzoni, a ogÅoln  form  ze Scotta. Pod względem  
historycznym powieÅ o Viscontim nie jest ani wierna, ani malownicza, ale po-  
dobaÅa się bardzo, jako nowy rodzaj literacki. PodobaÅa si  zwÅszcza przez ton  
sentymentalny, jakim przesycona jest tragiczna intryga miÅosna.

Massimo D'Azeglio (1798—1866) byÅ nietylko talentem literackim, ale  
pisarzem-patrjot . R wieÅnik Leopardiego, pochodziÅ ze starej szlachty turyÅskiej.  
W mÅodych latach, mieszkając w Rzymie, studjowaÅ malarstwo. Praca nad obra-  
zem treÅci historycznej (epizod wojenny z r. 1503) nasuną mu pomysÅ powieÅci,  
choć dotychczas nie byÅ literatem. W r. 1833 wydaÅ «Ettore Fieramosca», powieÅ  
z początków w. XVI, z okresu wojen między WÅochami a Francj . DzieÅ w ro-  
dzaju Scotta, a więc sprawy prywatne wplecione w wojnę: miÅoÅ i kobieta,  
o którą walczą, porywają, szukają, jak Heleny w «Ogniem i mieczem», aż wreszcie  
mąż jej ginie w bitwie, ona umiera ze zgryzoty, a nieszcz Åliwy jej wielbiciel po-  
peÅnia samobójstwo. Mimo intrygi romansowej i zawadjackiej element historyczny  
przeważa w powieÅci, która pisana jest z wyraźnym zamiarem, aby wzbudziÅ  
dum  narodową i nienawiÅ do cudzoziemców. Poza tendencj  patryjotyczną «Et-  
tore Fieramosca» posiada niew Åtpliwe zaÅety artystyczne: rozmach epicki, ruch

i malowniczość poszczególnych scen. Po «Narzeczonych» Manzoni jest to najlepsza powieść historyczna w literaturze włoskiej. Po kilku latach D'Azeglio ogłosił drugą powieść: «Niccolò dei Lapi» (1841), gdzie na tle faktu dziejowego, oblężenia Florencji w r. 1530, przedstawił losy skromnej rodziny Lapi. To dzieło historycznie dokładniejsze jest od pierwszego lecz z mniejszym pisane talentem. D'Azeglio pisał zajmująco i z ożywieniem, znał urok dialogu, wprowadzonego do opowieści; nie miał tylko zdolności do tworzenia żywych, prawdziwych charakterów: dobrym był malarzem, słabym psychologiem.

Dziwnym połączeniem romantyka z klasykiem był Francesco Domenico Guerrazzi (1804—1873); z ducha wyglądał na bajronistę, ale pompatycznej retoryki klasycznej nigdy wyzbyć się nie mógł. Urodzony w Livorno, kształcił się w Pizie, został adwokatem i brał żywy udział w życiu politycznym; w r. 1848 stał na czele rządu toskańskiego, potem zesłany został na Korsykę. W starszych latach był posłem do Izby i wyznawał zasady radykalne. Imię jego jako pisarza opiera się na powieściach, których ogłosił długi szereg. Za najlepszą uchodzi «Assedio di Firenze» (Oblężenie Florencji, wyd. 1836), powieść historyczna, tchnąca gorącym uczuciem narodowym. Sam autor mówi, że pisał ją, aby zbudzić ojczyznę z nieszczęsnego letargu. Pod względem artystycznym niejedno można jej zarzucić; ale na wyobraźnię i uczucia działa silnie, a skutki tego działania widział w r. 1848.

Guerrazzi nie naśladował Waltera Scotta, lecz stworzył sobie formę indywidualną. Głównymi postaciami w powieściowej akcji czynił osoby historyczne i starał się o wyrazisty, jaskrawy rysunek ich charakterów. Od pierwszego utworu, «Battaglia di Benevento» (1828), ciągną się w szeregu: «Veronica Cibo» (1837), «Isabella Orsini» (1844), «Beatrice Cenci» (1854), «Pasquale Paoli» (o upadku Korsyki, 1860) i inne jeszcze, a ze wszystkich wieje duch swobody, nienawiść przymusu i ucisku. Pomysły tam często wyszukane i wstrząsające, jak u romantyków, natomiast styl pompatyczny i nienaturalny przypomina manierę Alfieriego. Miały to być nie powieści, ale «poematy prozą» w rodzaju «Męczenników» Chateaubrianda. Kiedy Guerrazzi nie silił się na podniosły, liryczny ton, wówczas pisał gładko i z humorem, jak tego dowodzi dobra powieść współczesna i obyczajowa, «Buco nel muro» (Dziura w ścianie, 1862). Guerrazzi miał talent niewątpliwy i był w swoim czasie autorem najpoczytniejszym.

Skoro mowa o powieści historycznej, na wzmiankę zasługuje znakomity historyk Cesare Cantu (1804—1895), autor «Storia Universale» w 35-ciu tomach. I on pod wpływem Manzoni, którego uważał za swego przyjaciela i mistrza, napisał popularną powieść «Margherita Pusterla» (1838), na tle spisku medjołańskiego w XIV w. Jako historyk z powołania, umiał Cantu wyzyskać źródła i wy dobył z nich wiele zajmującego materiału, ale w kompozycji pisarskiej okazał się



Massimo Taparelli D'Azeglio.  
(Według stalorytu Begola).



Silvio Pellico.

slawę literacką tragedją «Francesca da Rimini»; pisał ją w Medjolanie według wzorów, jakie dał Alfieri; ale marzycielska miłość zakochanej pary miała tam cechy romantyczne. Później napisał jeszcze dziewięć tragedyj w okresie 1820—1833. Za najlepsze z nich uważa się: «Eufemio da Messina», «Ester d'Engaddi», «Iginia d'Asti» i «Erodiade». Autor starał się naśladować romantyków, czerpiąc tematy z historii średniowiecza. Intrygi jego są proste, a charaktery starannie opracowane; wykazał też pewne zalety w prowadzeniu dialogu, w języku i wierszu, ale żadnego trwałego dzieła nie stworzył. Do formy dramatu romantycznego najbardziej zbliżył się w tragedji «Boezio», wydanej dopiero po jego śmierci.

W r. 1820 Pellico, jako patryota spiskowiec, został uwięziony przez Austriaków, sądzony w Wenecji i skazany na karę śmierci, którą mu w drodze łaski zamieniono na 15 lat ciężkiego więzienia. Przewieziono go do twierdzy Spielberg na Morawach. Ułaskawiony w r. 1830, wrócił do Włoch i zamieszkał w Turynie. W dwa lata po uwolnieniu ogłosił Pellico niewielką książkę, która wywołała olbrzymie wrażenie i została przetłumaczona na kilka języków; były to «Le mie prigioni» (Moje więzienia, 1832), pamiętniki własnego życia od chwili uwięzienia aż do uwolnienia, czyli historia dziesięciu lat więzienia politycznego. Pisał je autor nietyle dla upamiętnienia przeżytych udręczeń, ile dla wykazania, że w niedoli jedynym źródłem pociechy jest religja katolicka. Ona chroni nas od upadku moralnego i rozpaczy, godzi z nieszczęściem, uczy przebaczać prześladowcom. Pellico był człowiekiem głęboko religijnym; to też patrzy na wszystko przez pryzmat wiary, w tym duchu rozmyśla w samotności i rozmawia z towarzyszami więzienia. Ta mała książeczka jest zarówno wzruszającym pamiętnikiem, jak i piśmem budującym, w duchu pokory i rezygnacji chrześcijańskiej; dziś jeszcze sta-

śląbym, a wrażenie chciał osiągnąć za pomocą jaskrawych efektów.

Powieściom historycznym w okresie romantyzmu starała się dotrzymać kroku literatura dramatyczna. I ona oczywiście szuka nowych form, zapatruje się na Szekspira i Schillera. Zamiast właściwego dramatu romantycznego, w rodzaju V. Hugo i Dumasa ojca, mamy we Włoszech tragedję historyczną o zawikłanej intrydze i swobodnej formie. Dla teatru niewielki był z niej pożytek, chętniej czytano ją z książki. Prawdziwy talent dramatyczny posiadało wówczas tylko dwu pisarzy, Pellico i Niccolini; lecz nawet z tych dwu — pierwszy żyje w pamięci ogółu przedewszystkiem jako gorący patryota i autor pamiętników z więzienia.

Silvio Pellico (1789—1854), redaktor głośnego pisma «Conciliatore» (1818—1819), patryota i spiskowiec z partji karbonarjuszów, już w r. 1815 zdobył



nowi ona popularną lekturę szerokich sfer, budząc w nich uczucia patriotyczne i religijne.

Jak Guerrazzi łączył klasycyzm z bajronizmem w powieściach historycznych, tak znów połowicznym romantykiem w dramacie był pisarz toskański Giambattista Niccolini (1782—1861). Urodzony blisko Pizy, mieszkał stale we Florencji, gdzie był profesorem «wymowy». Wyznawał przekonania liberalne, pragnął niezależności i zjednoczenia Włoch, ale naprzekór panującej opinii papieżowi nie ufał i obawiał się władzy teokratycznej. Sztukę uważał za posłannictwo narodowe, to też pióra używał do szerzenia swych przekonań politycznych. Jego sława literacka opiera się na twórczości dramatycznej, której poświęcał się z prawdziwym zapalem w ciągu trzydziestu kilku lat życia. Zaczął od czystego klasycyzmu. Wzorami byli mu wielcy tragicy greccy oraz Alfieri. W latach 1810—1814 napisał pięć tragedji, z których pierwszą, «Polissena», nagrodziła florencka «Accademia della Crusca». Wnet po tych dziełach w rodzaju klasycznym Niccolini uległ wpływom dramatu obcego: Szekspira, Schillera i Byrona, i stopniowo przechodził do tragedji romantycznej, chociaż zawsze Alfieri odzywał się u niego w tendencji i w częstych aluzjach politycznych. Od wyraźnej tendencji politycznej wolne są tylko trzy tragedje: «Matilde» (1815), «Rosmonda d'Inghilterra» (1839) i «Beatrice Cenci» (1844), ostatnia naśladowana z Shelleya; treścią ich są intrygi roman-sowe, rozwinięte na sposób dramatów romantycznych. Inne jego dzieła zamiast miłości ukazują sprawy polityczne, przedstawione w sposób tak jaskrawy, że nieraz zakazywano wprowadzenia ich na scenę. Niccolini czerpał tematy z dawnych dziejów włoskich, aby tem łatwiej wyciągać z nich naukę dla chwili obecnej. Głębszego wykształcenia historycznego nie posiadał, to też brał z dziejów tylko zdarzenie samo, anegdotę — i wypełniał ją własnym duchem, nie wahając się przed stronnem naciąganiem faktów. Intrygi rozwijał dobrze, ale w tworzeniu postaci zawodziła go wyobraźnia; jego postaci nie posiadają życia i nie wzbudzają zajęcia. Najlepszą jego tragedją jest «Arnaldo da Brescia» (1843), historia mnicha lombardzkiego z XII w., ludowego agitatora, który zbuntował ludność przeciw papieżowi i cesarzowi i założył w Rzymie republikę. Temu trybunowi ludu przeciwstawiony jest tu cesarz obcy, Fryderyk Barbarossa, i papież Hadrian IV, uosobienie władzy duchownej. Despotyzm obcy i władza papieska łączą się, aby wspólnie gnębić lud. Nauka polityczna bardzo przejrzysta, ale wykonaniu brak życia dramatycznego. Tytułowy bohater nie jest działaczem politycznym ani czynnym obrońcą ludu, ale raczej idealistą, zapalonym rzecznikiem wolności, który wygłasza przed cesarzem i papieżem swe marzenia o naprawie Kościoła, o sprawiedliwości i równości powszechnej. Akcja dobrze tu rozwinięta, sytuacje efektowne, styl piękny, tylko że, zamiast żywych charakterów, mamy na scenie uroczyste figury. Podobnie w innych tragedjach postaci historyczne służą autorowi do tendencyjnego rozwinięcia akcji politycznej; tak np. «Antonio Foscarini» (1827) z dziejów Wenecji w XVII w. jest protestem przeciw despotyzmowi; «Giovanni da Procida» (1834) przedstawia Nieszpory sycylijskie, pośrednio zachęcając do



Giambattista Niccolini.

zrzucenia obcego jarzma. Naogół tragedje Niccoliniego mają charakter poważny, uroczysty i deklamacyjny, pisane są pięknym i dźwięcznym wierszem. Poza wartością literacką miały swego czasu niepowszednią wartość moralną, ponieważ podnosiły ducha narodowego i przygotowały akcję polityczną celem zjednoczenia Włoch pod władzą świeckiego monarchy.

W okresie właściwego romantyzmu najslabiej przedstawia się poezja liryczna; poza Leopardim ani jednego wielkiego talentu. Lirykę ludową między 1830 a 1850 r. uprawiał Parzanese («Canti popolari» i «Canti del povero»), przedstawiając w prostej formie i w humanitarnym duchu typy i epizody z życia wiejskiego. Arnaldo Fusinato pisał wierszyki uczuciowe, satyryczne i wesole, któremi zdobył sobie popularność. Ale wszystko to dalekie było od natchnień Foscola i Leopardiego. Nawet rewolucyjny liryk Gabriele Rossetti, który w r. 1828 opiewał powstanie w Neapolu, a później inne rewolucje i powstańcze ruchy, był znacznie lepszym patriotą, niż poetą; stylem pretensjonalnym zapowiadał nadejście sprawiedliwości Bożej, karę na tyranów i na papieży. Umiarkowanym romantykiem w poezji był zasłużony lingwista Niccolò Tommaseo (1802—1874). Obdarzony umysłem ruchliwym i solidną kulturą klasyczną, pisał wiele i w różnych rodzajach literackich: poezje, nowele, powieści («Fede e Bellezza»), artykuły krytyczne, a także rozprawki z zakresu filozofji, religji, polityki i wychowania. Wiersze jego pełne są poważnych uczuć i szlachetnych myśli. Natchnienie czerpał z obserwacji duszy ludzkiej i życia społecznego, a także z nauki i z przyrody. Z romantykami włoskimi łączyły go przekonania moralne i głęboka religijność. Ale największą zasługą Tommasea pozostaną na zawsze jego prace nad słownictwem włoskim.

W miarę, jak posuwamy się do r. 1848, poezja z narodowej staje się wyraźnie polityczną i agitacyjną. Po spokojnie demokratycznej liryce Parzaneseego przyszła poezja ściśle polityczna, którą uprawiali Giusti i Berchet, poeci średniego talentu, ale silnego ducha.

Giuseppe Giusti (1809—1850) zamłodu studjował prawo, biorąc równocześnie żywy udział w ruchu politycznym młodzieży. Zawód adwokacki zaniebdywał dla zajęć literackich, czytywał klasyków i pisał wiersze, które rozchwytywano w odpisach. Z pochodzenia Toskańczyk, niedługie swe życie spędził we Florencji i w Pizie. Polityką zawsze się zajmował, wyznając przekonania umiarkowanie demokratyczne, z pewną skłonnością do monarchji. W r. 1848 został posłem, lecz oddawna chorując na płuca, zmarł niebawem w wieku niespełna 41 lat. Dominującą cechą jego poezji jest satyra polityczna, której rodzaj waha się między wierszem żartobliwym a gwałtowną napaścią. Zależy to oczywiście od tematu i od stopnia oburzenia. Początkiem tej poezji był utwór na śmierć cesarza Austrii, Franciszka I: «Dies irae» (1835), poczem nastąpiły: «Incoronazione», gdzie mówi się z pogardą o księciach włoskich na koronacji Ferdynanda, cesarza Austrii; «Stivale» (But — aluzja do kształtu półwyspu Apenińskiego) z myślą o konieczności zjednoczenia Włoch, «Delenda Carthago», «Terra dei morti» i innych wiele, z czego złożyła się niby epepeja satyryczna współczesnych Włoch. Odmienny, uczuciowy ton brzmi w poemacie «Sanf' Ambrogio»; Giusti z oburzeniem widzi w kościele medjolańskim tłum żołnierzy obcych, austriackich, lecz, słysząc ich pieśni w języku czeskim i chorwackim, zdaje sobie sprawę, że i oni są tu w obcej służbie, synowie ujarzmionych przez Austrię narodów, i przejmując się dla nich uczuciem braterstwa. Nie nawidził Giusti panowania obcego, służalczości swoich wobec Austrii, uległości



Giuseppe Giusti.  
(Z wyd. pism z r. 1852).

szlachty dla zysków, zmienności przekonań i sprzedanej moralności, nie lubił też krzykliwej demagogji i utopijnych rojeń o przyszłości. Pod szatą żartobliwych, a często kąśliwych wierszyków, naśladujących ludowe piosenki, kryła się u niego myśl poważna i szczere uczucie narodowe. Wierzył, że duch nieskażony obcemi wpływami i miłość uciśnionej ojczyzny mogłyby cudów dokonać. Wyrażając to przekonanie, Giusti często staje się podniosłym lirycznym. Pisał językiem florenckim, żywą mową ludu, którą podziwiał Manzoni, uważając ją za wzór języka literackiego. Cieszył się Giusti wielką popularnością, utworów jego uczono się napamięć; a i dziś jeszcze, po zupełnej zmianie warunków politycznych, wiersze jego zachowują swą wartość, jako szczerą poezję patryjotyczną, poezję w gruncie smutna, choć podana w ironicznej i żartobliwej formie.

Poetą politycznym i pieśniarzem narodowym był medjolańczyk Giovanni Berchet (1783—

1851). Zrazu romantyk, tłumaczący najnowszych poetów angielskich i niemieckich, współpracownik pisma «Conciliatore», jeszcze w r. 1816 ogłosił broszurę krytyczną: «Lettera semiseria di Grisostomo», którą można uważać za pierwszy manifest romantyczny we Włoszech. Nawiązując do tłumaczenia dwu ballad Bürgera, autor nazywa klasycyzm poezją zmarłych, oderwaną od życia, natomiast uważa obcy romantyzm za poezję żywych i domaga się dla Włoch poezji ludowej, to zn. czerpiącej tematy i natchnienia z tradycji, obyczajów i ducha ludu. Sam też próbował pisać takie utwory na wzór ballad niemieckich. Ale już w r. 1821 Berchet przeszedł zdecydowanie na teren poezji politycznej. Były to ody, pieśni («romanze») i krótkie poematy, osnute zawsze na jakimś świeżym wypadku z polityki włoskiej lub ogólnie-europejskiej. Bolał nad uciemieniem ojczyzny («Il romito del Cenisio» — opowieść pustelnika w Alpach, na granicy Włoch), podnosił ducha narodowego i karciał wszelkie kompromisy z wrogiem. Jednym z najsilniejszych utworów włoskiej liryki patryjotycznej jest jego oda «All'armi» (Do broni, 1830), podniosły hymn powstańczy, napisany z powodu rewolucji w Modenie i Bolonji. Prześladowany za przekonania wolnościowe, Berchet żył długo na emigracji; ale poezje jego, ścigane przez policję, obiegały w odpisach cały kraj. Największym jego utworem są «Fantasie» (1829), cykl pięciu pieśni, w których pod postacią sennych widzeń wygnańca przypomina piękne chwile z dziejów Lombardji i wzywa do odzyskania niepodległości. W r. 1847 Berchet wrócił do kraju i ostatnie lata spędził spokojnie w Turynie. W pamięci ogółu żył długo, jako patryjota radykalny i poeta o nieugiętym duchu.

W tym samym czasie pisał też romantyk Prati, chociaż i życie, i twórczość jego sięgną daleko poza okres właściwego romantyzmu. Giovanni Prati (1815—1884) cierpiał za ojczyznę więzienie i wygnanie, potem jako czynny polityk mieszkał w Turynie, Florencji i Rzymie. W młodych latach pisywał romantyczne ballady według niemieckich i angielskich wzorów oraz opracowywał, podobnie jak Parzanese, tematy ludowe w «Canti per il popolo». Imię w literaturze zdo-

był w r. 1841 niewielkim poematem «Edmenegarda», w którym współczesne zdarzenie romansowe z tragicznym zakończeniem zostało opisane stylem poematów Byrona, z silniejszą jednak barwą sentymentalną. Młodzież zachwycała się tą wierszowaną nowelą. Poematem patriotycznym na tle wojny był jego «Ariberto». Pisarz bardzo płodny, obdarzony duszą poetycką z przewagą liryzmu, uważał każdy temat za dobry: legendy i historje, przyrodę, życie powszednie i politykę. Próbował też poezji filozoficznej i symbolicznej («Satana e le Grazie» i «Armando» z r. 1868). Prati, posiadając łatwość wierszowania, za bardzo ufał dźwiękowi słów i harmonji wiersza; układał piękne zdania, mniej zaś dbał o wewnętrzną ich treść. Dopiero w późniejszych latach zaczął pisać staranniej. To też za najlepsze tomy jego utworów lirycznych uchodzą dwa ostatnie: «Psiche» (1876), zbiór kilkuset sonetów, oraz «Iside» (1878), znamieny zwrot spóźnionego romantyka do formy klasycznej.

Z duchem ówczesnej poezji narodowej łączy się duch włoskiej filozofji, której głównym przedstawicielem był w tym okresie Vincenzo Gioberti (1801—1852). Książę z Turynu, zmuszony uchodzić z ojczyzny za miłość wolności i za przekonania niezależne, po dziesięciu latach pobytu na emigracji ogłosił w r. 1843 książkę, która silny wpływ wywarła na umysły. Z zamiłowania Gioberti był filozofem i już w r. 1840 wydał zarys swego systemu: «Introduzione allo studio della filosofia». Wychodząc z założeń filozoficznych, zbudował główne swe dzieło: «Primato morale e civile degli Italiani» (1843). Jest to utopja polityczna na temat pierwszeństwa i przewodnictwa Włoch nad innymi narodami Europy, przyczem autor wyobraża sobie idealne państwo, jako połączone państewka włoskie pod zwierzchnią władzą papieża. Wielbiąc Italję dawną i obecną, uważa ją za narzędzie Opatrzności w celu uduchowienia Europy. Książka pisana w zacnym zamiarze, aby obudzić w rodakach świadomość narodowej jedności i poczucie obywatelskiej dumy, posiada więcej zalet literackich niż naukowych. Gioberti pisze jakby w nieustannem natchnieniu, stylem wizjonera i poety. «Il Primato» oddziałał silnie na opinię polityczną, a ruchy rewolucyjne i wojna z Austrią w r. 1848 z tego dzieła czerpały natchnienie. W innych książkach Gioberti, poprzeczany z władzą Kościoła, zwalczał jezuitów i wielu sobie zrobił nieprzyjaciół; mimo to w okresie rewolucyjnym wrócił do kraju, został posłem, prezesem Izby i ministrem. Bogaty w doświadczenia ostatnich lat, napisał «Rinnovamento civile d'Italia» (1851). Późniejsze walki o niepodległość i zjednoczenie Włoch widziały w tej książce swoją Biblię. Rzeczywiście jest w niej coś proroczego, bo całkowity program zjednoczenia Italji pod berłem domu Sabaudzkiego. Jako filozof, Gioberti był zwolennikiem idealizmu niemieckiego i w tym duchu napisał rozprawę estetyczną «Del Bello» (1841), gdzie dowodzi ścisłego związku sztuki z prawdą i dobrem.

O cztery lata młodszy od Giobertiego był sławny genueńczyk Giuseppe Mazzini (1805—1872). Pisarz i działacz polityczny, niezmordowany apostoł rewolucji, należy do literatury dzięki cennym szkicom krytyczno literackim, które w młodym wieku w czasopismach ogłaszał, a zebrał je w tomie «Scritti d'un italiano vivente» (1847). Jak inne jego pisma, tak i literackie głoszą przedewszystkiem moralność chrześcijańską, miłość ojczyzny i przekonania demokratyczne. Pisał Mazzini o patriotyzmie Dantego, o powieści w ogólności i o «Narzeczonych» Manzonięgo, o pewnych dążnościach nowoczesnej literatury europejskiej, o Byronie i Goethem (porównanie); w rozprawie «Della fatalità come elemento

drammatico» dowodzi, że losy bohaterów w dramacie nowożytnym powinny zależeć nie od przeznaczenia lub ślepego losu, ale od Opatrzności. Literatura i sztuka w ogólności ma, jego zdaniem, cele wychowawcze i powinna dążyć do moralnego doskonalenia ludzkości. Mazzini chce, żeby literatura głosiła prawdy powszechne, a nie indywidualne uczucia poetów. Marzy mu się jakaś literatura powszechna, będąca syntezą literatur narodowych.

Z innych prozaików doby rewolucyjnej zasługuje na pamięć historyk Cesare Balbo (1789—1853) z Turynu, uczony i polityk, który, po doskonałym na swój czas żywocie Dantego (1839) i szeregu prac historycznych, wydał znakomity «Sommario della Storia d'Italia» (1846), dzieje narodu i państwa, przychylnie dla Kościoła i przeniknięte duchem niepodległości; autor dowodził tam, że rządy obce były zawsze nieszczęściem dla Włoch, z czego wynikała przejrzysta nauka dla współczesnych.

Po roku 1850 literatura włoska nie posiada wyraźnej, jednolitej fizjonomji. Są talenty literackie, lecz niema szkoły. Romantyzm się przeżył. Manzoni i D'Azeglio zamilkli jako twórcy, a Giusti i Berchet już nie żyją. W r. 1853 umrze romantyk Grossi, w rok po nim Silvio Pellico. Pisze jeszcze w tym stylu kilku poetów starszego pokolenia, lub takich, co Igną do romantyzmu z osobistych skłonności. Prati należał twórczością do poprzedniej doby, lecz jeszcze do r. 1878 wydaje tomy poezyj lirycznych, i to bodaj że najlepsze. Również Aleardo Aleardi (1812—1878) do starszego pokolenia należy, ale około r. 1860 uchodził za najlepszego liryka włoskiego, i dopiero sława Carducciego usunęła go w cień. Uprawiał lirykę uczuciową w nastroju elegijnym. Potrafił wzbudzić zajęcie i sympatję, grając na strunach narodowych: opowiadał też wspomnienia dzieciństwa i zawody w miłości, albo znów opisywał swojską przyrodę. Nie są to rzeczy wielkie, ale miłe w kolorycie i pełne szczerego uczucia.

Między r. 1860 a 1900 romantykiem z wyboru i skłonności był muzyk i poeta Arrigo Boito (1842—1918), którego odosobniona postawa na tle zupełnie innych kierunków i prądów literackich najlepiej dowodzi, że Włochy w XIX w. korzystały z zupełnej swobody twórczej. Talent posiadał oryginalny i pisał zawsze zgodnie ze swą indywidualnością, nie dbając o modę, ani obce wzory. Łączył w sobie tragizm i ironję, poważne odczucie życia i dobrotliwy humor. Pisał dramaty wierszem i poematy legendarno-filozoficzne (baśń «Re Orso», 1865), ale największą popularność zyskał jako odnowiciel dramatu muzycznego w rodzaju Metastasia. Liczne są jego libretta operowe, do których on sam tworzył muzykę, albo sławny Verdi i inni kompozytorzy włoscy.



Giuseppe Mazzini.

Według litografji F. Gillota. Zbiory Muzeum Narodowego w Warszawie.

W powieści najzdolniejszym kontynuatorem romantycznej formy romansu historycznego był Ippolito Nievo (1831—1861), poeta i pułkownik w armji Garibaldiiego, zmarły tragicznie w 30-tym roku życia. Po dwu dobrych próbach powieściowych napisał, licząc 26 lat, «Confessioni d'un ottuagenario» (wyd. 1867), opowieść starca, który widział ostatnie dziesięciolecie w. XVIII i przeżył dzieje Włoch w pierwszej połowie XIX w. Napozór są to pamiętniki jego życia prywatnego, ale do opowieści wplata się mnóstwo osób i przesuwiają się momenty dziejowe doniosłego znaczenia. Najżywiej opracowane są rozdziały początkowe, gdzie starzec opisuje swoje dzieciństwo, spędzone na zamku, wśród śmiesznych przeżytków dawnego feudalizmu. Cała zaś powieść, dobra w rysunku charakterów i prawdziwa w oddaniu ducha zmiennych czasów, stanowi świetny obraz zewnętrzny i moralny tej ciekawej epoki. Miejscami powieść wydaje się rozwlekłą i brak jej ostatecznego wykończenia, lecz mimo to posiada zalety niezniszczalne, które z niej czynią jedną z najlepszych powieści historycznych we Włoszech.

Dla literatury dramatycznej pierwsze dziesięciolecie po r. 1850 były okresem jałowym. Tragedja przeżyła się, dramat romantyczny w rodzaju V. Hugo nigdy się był nie przyjął, a nowe formy dramatu społecznego i psychologicznego, urobione we Francji, dopiero później tu się zadomowiły. Formę dramatu historycznego uprawiał pilnie rzymianin Pietro Cossa (1830—1881), ale był to poeta miernego talentu. Tragedje swe osnuwał przeważnie na tematach z Rzymu starożytnego, jak «Nerone» (1870), «Messalina», «Cleopatra», «Giuliano l'Apostata»; starał się przedstawić zewnętrzną świetność, zbytek i zepsucie świata pogańskiego. Stosownie do techniki romantycznej łączył swobodnie sceny ponure i tragiczne z komicznymi, a również i styl zmieniał odpowiednio do akcji, od uroczystej deklamacji do mowy potocznej. Osobliwością jego teatru było sprowadzanie wielkości historycznych z ich piedestałów i ukazywanie ich w powszednim, domowym otoczeniu, nieraz nawet w sytuacji komicznej. Dzięki temu Cossa zbliżył teatr do życia codziennego i przygotował drogę do tej reformy teatru włoskiego, nad którą niegdyś w swoim zakresie pracował Goldoni.

Dobre tradycje Goldoniego odżyły właśnie w tym czasie w bezpretensjonalnych komedjach, które pisał Paolo Ferrari (1822—1889). Większość jego utworów przypada na lata 1850—1870. Odznaczają się zaletami scenicznymi, dobrą budową i zajmującą intrygą. Tematy czerpał z obyczajów współczesnych, z życia mieszczan i ludu. Wyrazem wyższych ambicji literackich były jego komedje historyczne, osnute na tle stosunków kulturalnych w. XVIII. Są to: «Goldoni e le sue sedici commedie nuove» (Goldoni i jego szesnaście nowych komedyj, 1852) oraz «La satira e Parini» (1857). W późniejszych latach, pod wpływem teatru francuskiego, Ferrari zaczął pisać dramaty z tezą, wprowadzając tym sposobem do Włoch nowy rodzaj dramatyczny. Najlepsze jego dramaty współczesne («Suicidio», «Duello», «Due dame») odznaczają się silnym rysunkiem charakterów i dobrym wyborem sytuacji. Być może, iż troska o tendencję moralną wprowadza za wiele momentów rezonerskich i deklamacyjnych: ale w każdym razie dramaty stanowią w dorobku literackim Ferrariego pozycję najpoważniejszą.

Podobną drogą szedł pisarz następnego pokolenia, Giuseppe Giacosa (1847—1906), którego ostatnie dzieła sięgają już wieku XX-ego. I on zaczął od lżejszych, sentymentalnych komedyj wierszem, jak głośna «Partita a scacchi» (Partja

szachów, 1873) i «Trionfo d'amore» (1875), które zyskały mu wielkie powodzenie u publiczności. Lecz niebawem przeszedł Giacosa do poważniejszych komedyj i dramatów społecznych i obyczajowych o głębszym podkładzie psychologicznym. Za najlepsze jego dzieła uchodzą «Tristi amori» (Bolesna miłość, 1888) i «Come le foglie» (Jak liście, 1900). Te dwa i niektóre inne («Diritti dell'anima», 1894 i «Il più forte», 1905), wydobyte z obfitej jego produkcji, stanowią wyrazistą i silną pozycję w dziejach teatru włoskiego, mimo że zależność ich od teatru francuskiego (Dumas syn i Augier) nie da się zaprzeczyć.



Giuseppe Giacosa.

Między r. 1850 a 1870 obok kilku miernych talentów poetyckich, podtrzymujących tradycje romantyzmu, wzrastał i dojrzewał młody pisarz, zdecydowanie szukający drogi innej i własnej. Tym nowym pisarzem o wojowniczej postawie był Giosuè Carducci (1835—1907), największy poeta włoski w drugiej połowie XIX wieku. Toskańczyk z pochodzenia i miejsca stałego pobytu, kształcił się w Pizie, a znaczną część życia spędził w Bolonii, gdzie od r. 1860 do 1904 był profesorem literatury włoskiej w uniwersytecie. Wczesną młodość miał zawadjacką, wolnomyślną i radykalną, lecz później uspokoił się i stał się obrońcą najpoważniejszych ideałów i narodowych tradycji, a tylko z Kościołem i klerem długo nie mógł się pogodzić. Temperament miał zawsze polemiczny, a jak prawdziwy poeta łatwo się wzruszał i łatwo unosił. Doskonale przygotowany do zawodu krytyka literackiego i profesora, zasłużył się jako wydawca i komentator zabytków dawnego piśmiennictwa (m. in. Petrarcki i Poliziana), a także jako autor cennych studjów i szkiców, jak np. «O młodości Ariosta», o «Amintasio» Tassa, o Parinim, o «Rozwoju literatury narodowej» (pięć odczytów) i in. Stronny i uprzedzony w stosunku do swego pokolenia, podziwiał dawnych wielkich pisarzy, których lubił ukazywać na tle historycznym. W związku ze swym zawodem, posiadał Carducci rozległą kulturę literacką w zakresie literatury starożytnej, włoskiej i nowoczesnej obcej. Miał wybranych pisarzy, których nietylko wielbił, lecz i naśladował. Z poezji starożytnej był to przede wszystkim Horacjusz, w mniejszym stopniu Pindar; z literatury francuskiej najsilniejszy wpływ wywarł nań Wiktor Hugo, z niemieckiej zaś Heine; wreszcie z włoskiej literatury, poza Petrarcką i lirykami okresu dantejskiego, najbliżsi byli mu Parini, Leopardi, Foscolo i Prati. Ogromna erudycja, zarówno literacka jak historyczna, zaciążyła nad jego poezją, z natury liryczną, utrudniając oddziaływanie jej bezpośrednio na wyobraźnię i uczucia czytelnika. Jest to poezja poważna, silna i męska, ale zbyt często wymagająca uczonych komentarzy. Jako literat, Carducci okazał się wrogiem dwu ostatnich kierunków: przeczulonego romantyzmu i fałszywego, arkadyjskiego klasycyzmu. Natomiast wielbił starożytną formę klasyczną, bronił jej piękna i starał się ją naśladować. Z ducha poezja jego była narodowa i społeczna. Kochając ojczyznę dawną i sięgając myślą aż do Rzymu starożytnego, którego ruiny z pietyzmem podziwiał, Carducci kochał też Italię nową, zjednoczoną i niepodległą, z jednym królem, z Rzymem jako świecką stolicą, z pracowitą ludnością i malowniczą przyrodą.

Włochy historyczne, a zwłaszcza Włochy w ostatnim okresie walk o niepodległość, stanowiły umiłowany przedmiot jego rozmyślań i poezji. W widzeniach poetyckich łączył nieustannie Rzym starożytny z Italią nowoczesną. Szczery i niezależny w wyrażaniu przekonań, często posługiwał się bronią satyry, atakując egoizm społeczny, obskurantyzm i klerikalizm. Jako poeta narodowy, Carducci położył duże zasługi, budząc w swym pokoleniu myśl społeczną, sumienie obywatelskie i miłość ojczystego kraju; dla obcych zaś poezja jego, poza wartością artystyczną, stanowi cenne źródło do poznania duszy włoskiej z czasów Garibaldiego i dwu pierwszych królów zjednoczonej Italji.

Artystyczny rozwój tego poety wyraziście przedstawia się w szeregu wydawanych przez niego tomików, które dopiero w r. 1901 zebrano w jeden wielki tom: «Poesie, 1850—1900». Pierwszy zbiorek z lat 1850—1860, «Juvenilia», wiele nowego nie przyniósł; młodzieńcki poeta zdolnie naśladuje Petrarke w sonetach miłosnych, popisuje się erudycją klasyczną, ujawnia ironiczne tony w pierwszych atakach na romantyków i na kler. Wkrótce potem ukazał się głośny «Inno a Satana» (Hymn do szatana, 1863), który, według późniejszych słów autora, miał być obroną filozofji materialistycznej, lecz w istocie był gwałtowną napaścią na kościół chrześcijański i jego naukę. W «Hymnie» poeta wielbi materję i rozum, jako siły zwycięskie, a potępia religijny pogląd na świat. Jest to w poezji włoskiej najjaśniejszy wyraz nienawiści do kleru i głoszonych przez niego zasad. Można w tem widzieć echo panujących na Zachodzie doktryn filozoficznych, a zarazem tendencję patriotyczną autora, który widział ratunek ojczyzny w umysłowości nowoczesnej, niezależnej i pozytywnej. Następnym tomik «Levia Gravia» (z lat 1861—1871) krąży dokoła uczuć społecznych i humanitarnych («Carnevale»), zdradza też zamiłowanie do tematów historycznych. «Giambi ed epodi» (z lat 1867—1879) mają najwięcej temperamentu i podnieconych uczuć. Jest to poezja polityczna, w której gorący patriota i postępowy republikanin napada na chwiejny rząd i na zniewieściałe społeczeństwo. Poeta uświadamia sobie swe posłannictwo i wybucha w tonie gwałtownym, aby poruszyć opinię. Sławny wiersz «Avanti! Avanti!» do tego zbiorku należy. Następuje potem duży zbiór «Rime nuove» (po rok 1887), najpiękniejszy ze wszystkich. Przeważają tu poezje o charakterze osobistym, przesycone uczuciem spokojnym, ukochaniem natury, życzliwością dla całego świata i pogodną filozofją życia. Przedewszystkiem nastroje liryczne, wspomnienia i rozmyślenia na tle przyrody, a więc głęboko odczute krajobrazy o różnych porach dnia i roku, sielskie poranki i wieczory, słoneczne wiosny greckie («Primavere elleniche») i włoskie, oglądane w marzeniu, a często i w tęsknocie za minioną młodością («Idillio di maggio», «Idillio maremmano», «Davanti San Guido»). Są tam wyrazy uwielbienia dla wielkich poetów, Homera, Wiktora Hugo i innych, a także kilka prób epickich ze średniowiecza i z nowszych dziejów, jak cykl dwunastu sonetów o rewolucji francuskiej: «Ça-ira». W tym zbiorze najwięcej znajdujemy czystej, bezpośredniej poezji, trafiającej do serca i żywo działającej na wyobraźnię. Ujmująca prostota stylu podnosi jeszcze urok tej liryki.

Ale zamiłowania klasyczne powiodły dalej pisarza, szukającego wciąż wyższej, piękniejszej formy. Urzeczywistnieniem jego artystycznych ambicji stały się «Odi barbare» (Ody barbarzyńskie), w trzech częściach ogłaszane (1877, 1882, 1889). Mimo formy klasycznej mają one tematy urozmaicone, często z życia powszedniego i ze świeżych zdarzeń; a zatem oryginalność ich tkwi w połączeniu sztuki



starożytnej z nowoczesnym duchem i nastrojem. Wielkie tu bogactwo pomysłów: świat starożytny i nowy, sceny epickie i drobiazgi opisowe z życia miast i wsi, a wreszcie czysta liryka głębokiego myśliciela. Wyczuć tu łatwo równowagę człowieka starszego, jego spokój i pogodę, osiągnięte po zdarzeniach pomysłnych dla ojczyzny. Poeta ma poczucie dumy narodowej i dziedzictwa Rzymu starożytnego. Italji nowej nie wróży oreżnych podbojów, ale życie w pracy, niosącej dobrobyt, i w sztuce, podnoszącej ducha. W tych «Odach» z natury lirycznych nieraz przeważa pierwiastek epicki, np. we wspomnieniach dawnej rzymskiej potęgi na widok olbrzymich ruin («Dinanzi alle Terme di Caracalla»). Ze względu na formę, jest to poezja dla kulturalnych znawców, poezja uczonego i wykwintnego artysty, którego nęci zwalczanie technicznych trudności. Forma «Ód barbarzyńskich» jest najlepszą próbą zastosowania «metryki» greckiej i łacińskiej, a zwłaszcza Horacjusza, do rytmicznej poezji włoskiej. Bogate, urozmaicone strofy i «metry» wiersza klasycznego zmodernizowano w ten sposób, że zamiast dźwięków długich i krótkich (iloczasu) mowy starożytnej mamy w odpowiednim porządku samogłoski akcentowane i bezdźwięczne. Wskutek tej przymusowej modernizacji Carducci nazwał swe ody barbarzyńskimi, bo tak poezję klasyczną czytali barbarzyńcy, czyli cudzoziemcy, pozbawieni poczucia iloczasu.



Giosuè Carducci.

Ten wysiłek literacki nowoczesnego poety dostatecznie dowodzi, że Carducci był z zamiłowania klasykiem. Jego klasycyzm nie sprowadza się do zewnętrznego naśladowania form, ale jest głębszym, duchowym pokrewieństwem z myślą i kulturą starożytną. Podobnie jak u klasyków starożytnych, jest w jego poezji jakaś męska surowość i powaga, która go różni od sentymentalnego romantyzmu. W opisach przyrody wydaje się poetą nowoczesnym, ale jego odczucie natury jest starodawne, pogańskie. Miał ten klasyk od wczesnych lat skłonności do poezji refleksyjnej i filozoficznej, które potęgowały się z wiekiem. Na przewodze refleksji nieraz cierpiało poetyckie natchnienie. Te dwie skłonności ważyły się przez całe życie w duszy wielkiego poety-myśliciela.

Ten wysiłek literacki nowoczesnego poety dostatecznie dowodzi, że Carducci był z zamiłowania klasykiem. Jego klasycyzm nie sprowadza się do zewnętrznego naśladowania form, ale jest głębszym, duchowym pokrewieństwem z myślą i kulturą starożytną. Podobnie jak u klasyków starożytnych, jest w jego poezji jakaś męska surowość i powaga, która go różni od sentymentalnego romantyzmu. W opisach przyrody wydaje się poetą nowoczesnym, ale jego odczucie natury jest starodawne, pogańskie. Miał ten klasyk od wczesnych lat skłonności do poezji refleksyjnej i filozoficznej, które potęgowały się z wiekiem. Na przewodze refleksji nieraz cierpiało poetyckie natchnienie. Te dwie skłonności ważyły się przez całe życie w duszy wielkiego poety-myśliciela.

Były to czasy, gdy nowe systemy filozoficzne, nowe teorje społeczne i moralne, wnosząc odmienny pogląd na świat, kusiły poetów myślicieli (we Francji poeta filozof Sully Prudhomme). Otóż karykaturę poezji filozoficznej w uroczystej klasycznej szacie dał Sycylijczyk Mario Rapisardi (1844—1912). Przejął się najpierw filozofją natury i materjalizmem Lukrecjusza, którego dzieło przetłumaczył, a następnie doktryną socjalizmu. Zajmowały go tylko zagadnienia ogólne: człowiek, jego stosunek do natury i stanowisko w społeczeństwie. Swoje mętne rozważania z dziedziny socjologii ubierał w alegorje, w symboliczne po-

staci i sceny, ponad miarę wyzyskując przyrodzoną zdolność pisanía wierszem. Wyobraźnię miał ubogą, ale jako uparty doktryner pisał z przekonaniem, a czasem i z zapalem. W obszernych poematach, jak «Palingenesi» (1868), «Lucifero» (1877), «Giobbe» (Hiob, 1884), «Atlantide» (1894), wielbił naturę i rozum ludzki, wyzwolony z przesądów religijnych i moralnych; marzyła mu się jakaś nowa religja; bronil socjalizmu («Giustizia», 1882), walczył z niemilemi mu prądami społecznymi, a nawet literackimi. Carducci bywał często celem jego ataków. Podtrzymując przez długie lata nieświetne tradycje poezji dydaktycznej, Rapisardi karmił ogół abstrakcjami w alegorycznej formie. Przypomina się Monti, z którym miał wiele wspólnego. W swoim czasie Rapisardi znalazł zwolenników i wielbicieli, zwłaszcza na Sycylii, gdzie był profesorem uniwersytetu katarskiego. Rozgłos jego skończył się z jego życiem. Jednakże w tej ogromnej i rozwlekłej produkcji znalazłoby się kilkadziesiąt stron, zasługujących na trwałą pamięć, zwłaszcza drobne utwory liryczne, niepozbawione wzniosłych tonów, oraz poemat refleksyjno-liryczny «Mors et Vita».

Gdy Carducci ustąpił z katedry w uniwersytecie bolońskim, mianowany został na jego miejsce drugi wybitny poeta tych czasów, Giovanni Pascoli (1855—1912). Młodszy o lat dwadzieścia, zanim otrzymał tę katedrę literatury włoskiej, wykładał filologję klasyczną w Mesynie i w Pizie; posiadał rozległą kulturę klasyczną i pisywał doskonale poezje łacińskie. Pisywał też studja literackie; ale jego prace nad Dantem mają cechę raczej poetyckich fantazyj, niż naukowych badań. Podobnie jak Carducci, lepszym był poetą, niż uczonym. Jeżeli w studjach literackich był uczniem Carducciego, to w poezji inną poszedł drogą. Bo gdy starszy mistrz wyraźnie skłaniał się do formy klasycznej i do poezji refleksyjnej, Pascoli uprawiał poezję uczuć, której romantyczna forma miała zawsze coś z piosenki, z ballady albo sielanki. Tragiczny wypadek we wczesnej jego młodości (zamordowanie ojca) oraz częste zgony w rodzinie wycisnęły piętno smutku i melancholji na tej duszy łagodnej, cichej, skłonnej do sielskich wrażeń i nastrojów. Ten poeta wykwinny, o wielkiej kulturze literackiej, najlepiej czuł się na wsi, wśród ludzi prostych i ubogich. Przypomina to ostatnie lata Jana Kasprowicza. Pascoli miał serce spragnione miłości i współczujące niedoli, a widział na świecie bezmiar cierpienia. Szukał więc ulgi w rozmyślaniach mistycznych, a pociechę znajdował w kontemplacji natury i skromnego życia tych, co w pracy i w zabawie najbliższej z naturą obcują: rolników, pasterzy, wiejskich dzieci. Tętni w jego poezji szczerze i świeże odczucie włoskiej wsi. Poeta przygląda się powszednim wiejskim zajęciom, wsłuchuje się w dźwięki kościelnych dzwonów, opiewa popolite kwiaty i drzewa, swojskie ptaki i zwierzęta domowe. W powiastkach sielskich i obrazkach z życia bywał nieraz drobiazgowy do przesady i z umysłu naiwny, wychodził bowiem z założenia, że poeta ma wrażliwość i wyobraźnię dziecka (w rozpr. «Fanciullino», 1903). Również i w wyrazie uczuć wpadał często w przesadę, dochodząc do przeczulenia i sentymentalizmu. W najprostszych, powszednich sprawach dostrzegał cechy wzruszające i czynił je tematem poezji. Zostawił Pascoli mnóstwo drobnych utworów, zebranych w osiem tomów, z których najlepsze są: «Myricae» (1891), «Canti di Castelvecchio» (1903) i «Poemi conviviali» (1904). Wśród ostatnich znajdujemy najwięcej tematów ze starożytności greckiej, opracowanych z niepospolitym artyzmem (np. «La cetra d'Achille»). W starszym wieku pisywał utwory treści politycznej, które należą do najmniej





udatnych. Szczególną cechą jego poezyj stanowi niezwykła muzykalność strofy i wiersza. Odczytywane głośno, pieczęcią ucho i czynią wrażenie melodji. Poeta dążył do tego świadomie i znów dochodził do przesady. Zdarzają się u niego utwory wyraźnie obliczone na efekt akustyczny, dziwaczne zestawienia brzmiących wyrazów i dźwięków. Zapowiadają one poniekąd wyszukane «słopiewnie» futurystów, my zaś znamy już te sztuczki z liryki Bohdana Zaleskiego. Pisał Pascoli językiem pięknym i bogatym, lecz i tu także nie utrzymał miary, wprowadził bowiem mnóstwo niezrozumiałych wyrazów z ludowych narzeczy, wskutek czego nawet Włosi muszą go czytać ze słownikiem.

Carducci i Pascoli wykładali literaturę włoską w uniwersytecie bolońskim, trzeci zaś wybitny poeta tego okresu, Arturo Graf (1848—1913) wykladał ją od r. 1877 w Turynie. Był to uczony poważny, zamiłowany głównie w poezji i legendach włoskiego średniowiecza, a pełen pietyzmu dla wielkich romantyków. Uprawiał poezję liryczną, wydając co kilka lat nowy zbiorek, jak: «Medusa» (1890) «Dopo il tramonto» (Po zachodzie, 1893), «Le Danaïdi» (1897) i inne. Jego twórczość poetycka przypada na starsze lata, to też są to utwory zrównoważone, skupione i spokojne. Poświęcone są rozmyśleniom nad życiem współczesnym i nad tajemnicami świata. Pesymizm pierwszych tomów znajduje później uspokojenie w przekonaniu, że dobro ostatecznie triumfuje nad złem. Ta poezja refleksyjna znajduje odpowiedni a piękny wyraz w obrazach symbolicznych, w podaniach i legendach, a także w krajobrazach o ciemnym, ponurym kolorycie. Z poetów naszych, Graf najbardziej przypomina współczesnego mu Asnyka. Ta sama w nim powaga myśliciela i ta sama zdolność wyrażania rozmyślań przez symboliczne widzenia i krajobrazy. Graf, niby jakiś parnasista francuski, był poetą dla znawców; popularnym nigdy nie został.

Pierwsze zbiory liryczne Carducciego wywoływały silne wrażenia, zwłaszcza wśród młodzieży, spragnionej zawsze czegoś nowego. To też bardzo młody D'Annunzio zaczął pisać pod urokiem tej właśnie poezji. Gabriele D'Annunzio (ur. 1863) pochodzi z nadmorskiej miejsciny Pescara w Abruzzach. Jako student w Rzymie, czuł w sobie przebogate zapasy energii i cierpiał na głód wrażeń. Szukał ich wszędzie: w nastrojach wiecznego miasta i jego sielskiej okolicy, w hałaśliwych zebraniach i w zacisznych buduarach rozkochanych kobiet, a także w sztuce, w muzeach i w teatrze. Zbierał wrażenia bujnego życia i czytał dużo, zwłaszcza literaturę najnowszą obcą: francuską, niemiecką i rosyjską. Licząc lat 16, ogłasza pierwszy tomik poezyj lirycznych, «Primo vere» (1879), zdradzający zależność od klasycznej szkoły Carducciego. Lecz niebawem zdobywa się D'Annunzio na lirykę samodzielną, która staje się coraz to silniejszym wyrazem jego śmiałej, nieokiełznanej natury («Canto novo», 1882; «Intermezzo di Rime» 1884; «Isotteo, la Chimera», 1890). Piękne są wrażenia zmysłowego marzyciela na tle odwiecznych i malowniczych murów w «Elegie Romane» (1892), ale bodaj że najpiękniejszy jest



G. Pascoli.

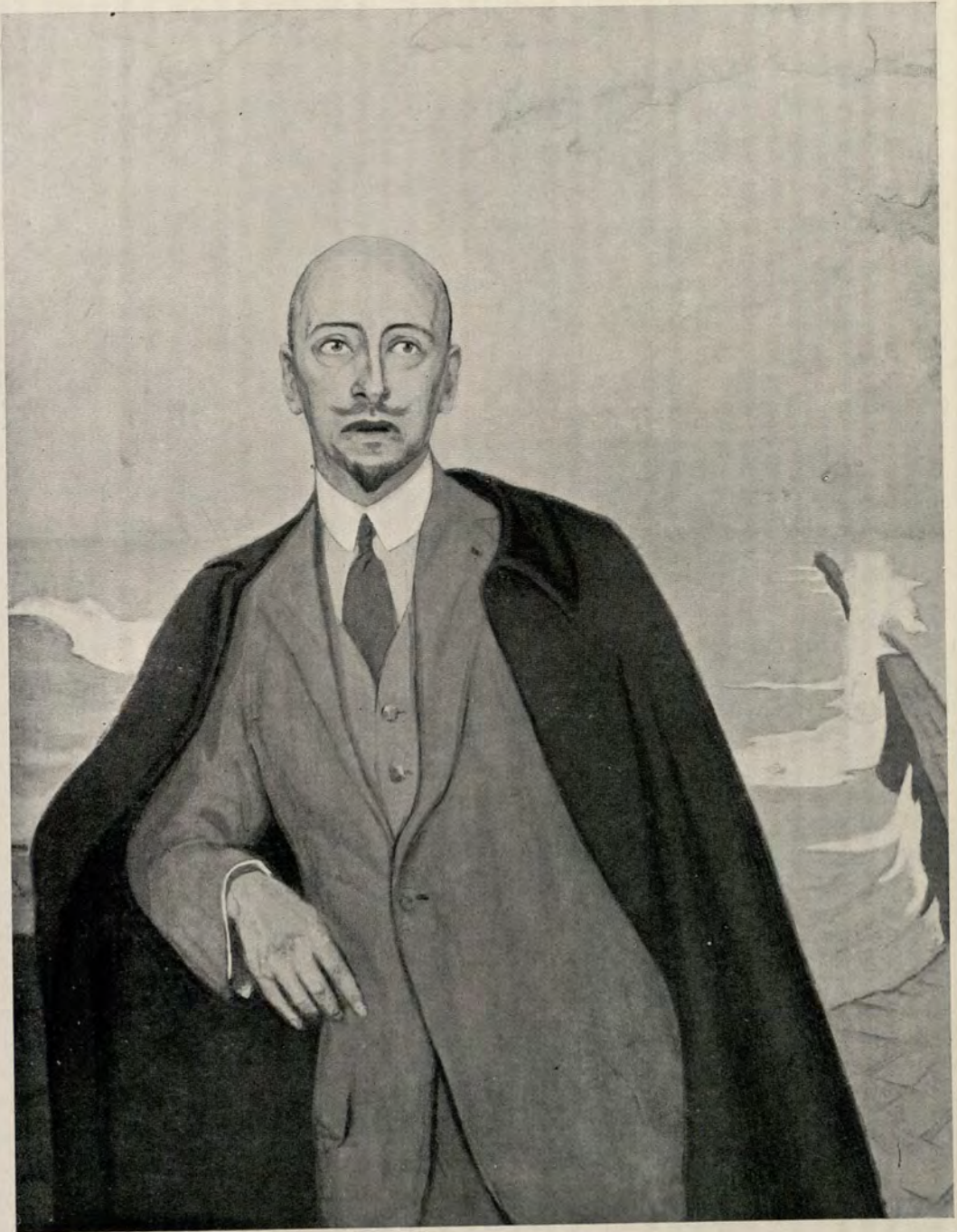


D'Annunzio.

zbiorek «Poema paradisiaco» (z lat 1891—1892), zawierający cichą, poufną a szczerą spowiedź serca. Uczucia smutku, żalu i tęsknoty za czemś niepowrotnym przeciwstawiają się tu zmysłowemu i bachicznym tonom innych zbiorów jego poezyj, co świadczy o szerokiej skali nastrojów, łatwo ulegających zmianie. Po liryce młodych lat i kilku dziełach powieściowych przystąpił D'Annunzio do wykonania wspaniałego i rozległego pomysłu: «Laudi del Cielo, del Mare, della Terra e degli Eroi» (Pochwały nieba, morza, ziemi i bohaterów). Pracy nad tem dziełem, złożonem z czterech ksiąg, poświęcił kilkanaście lat (wyd. 1903—1912); najpiękniejsza, a może i najgłębsza jest niewątpliwie księga trzecia: «Alcione» (1904), cykl dytyrambów na cześć przyrody, oraz bujnego życia zwierząt i ludzi. Naogół są to poematy doskonałe pod względem formy, pisane z rozmachem mistrza, pewnego swych środków technicznych. Razić nas może prze-

sadna uroczystość i pompatyczność stylu, ale cechy te leżą w charakterze narodu włoskiego. «Laudi» dają poezję pełną treści, poważną, przede wszystkim refleksyjną, chwilami zbaczającą na niebezpieczne drogi poezji dydaktycznej. Twórczość to raczej z mózgu, niż z serca, choć zawsze wspierana potężną wyobraźnią i niezrównanem bogactwem języka. Dopiero czwarty tom zawiera silne akcenty patriotyczne, gdy tymczasem treść poprzednich tomów jest raczej filozoficzna, a liczne epizody epickie i opisowe mają tylko znaczenie dowodów i przykładów. Poeta uwielbia naturę i człowieka, jako jej część; wielbi radość życia, młodość, siłę, pęd do użycia zdolności przyrodzonych, a wreszcie do panowania nad światem. W istocie jest to uduchowiony naturalizm, blisko spokrewniony z panteizmem i pogańskim poglądem na życie. Między uciechą cielesną a spotęgowaniem sił ducha niema zasadniczej różnicy. Natura jest piękna, gdy jest silna i czynna; dążenie do użycia swobody i wyładowania energii staje się ideałem życia naturalnego.

Podobną filozofję życia rozwijał D'Annunzio w dziełach powieściowych. Jak jego poezja młodych lat, tak i pierwsze utwory powieściowe były wyrazem panującego wówczas materializmu i podziwu dla piękna zmysłowego. Zaczął od nowel, które razią brutalnością tematów i bezceremonjalną moralnością: «Terra vergine» (1882) i «Novelle della Pescara» (1886). Artystycznie należą te utwory do kierunku, zwanego we Włoszech «weryzmem», a będącego swojską odmianą francuskiego naturalizmu Zola i Maupassanta. Wnet potem rozpoczął D'Annunzio znakomitą analizę manji erotycznej wśród natur wyrafinowanych artystycznie, przeczulonych, a nawet zwyrodniałych, w cyklu trzech powieści: «Piacere» (1889),



GABRIELE D'ANNUNZIO  
(Portret Brooks w Muzeum Jeu de Paume w Paryżu)  
(fot. Giraudon)





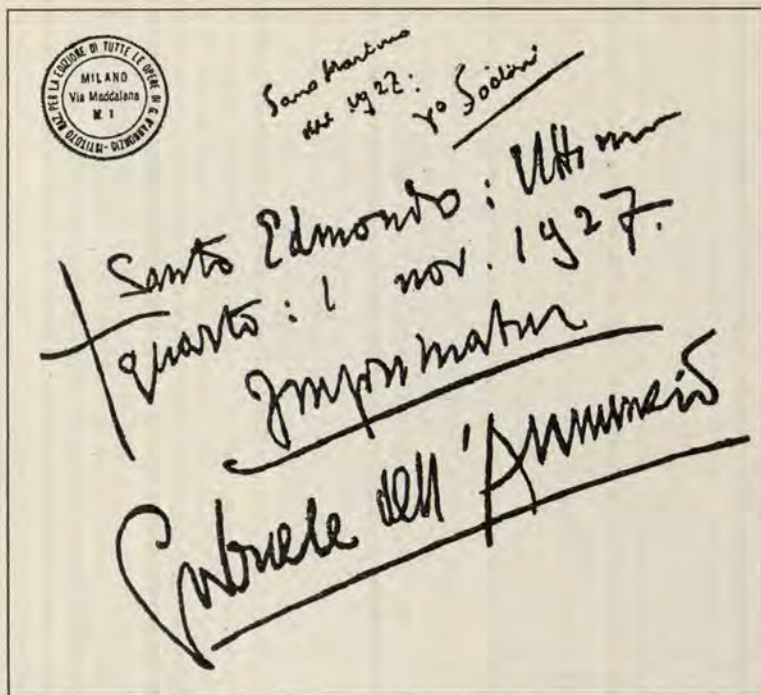
«Innocente» (1892) i «Trionfo della morte» (1894). Pierwsza, choć kompozycję ma wadliwą, wydaje się najszczerzą i najbardziej oryginalną. W następnych subiektywizm autora, zawsze zresztą przytomny, przystosowuje się do wpływów obcych, Dostojewskiego w «Niewinnym» i Nietzschego z jego teorią nadczłowieka w «Triumfie śmierci». Później jeszcze dał w tym samym rodzaju silnie przeżyte powieści: «Fuoco» (Ogień, 1900), z cudnymi nastrojami Wenecji i bardzo ludzkim problematem miłości między sławnym młodzieńcem a przekwitłą kobietą, i wreszcie mniej ludzkie, bo patologiczne «Forse che sì, forse che no» (Może tak, a może nie, 1910). Mimo wszystkich zachwyty nad zabytkami sztuki i ponętami zmysłowej pieśnicy, jest coś ponurego w tej twórczości; bo u D'Annunzia, jak u Żeromskiego, ludzie więcej dręczą się i cierpią, niż cieszą się i śmieją. A wszędzie znajdujemy silny podkład subiektywny (znane «wcielenia» autora w bohaterów powieści) i swoistą tendencję moralną w połączeniu z gorącym, uczuciowym stylem.

We Francji pani George Sand podobnie pisała za czasów romantyzmu. Nie ostatnim poetą jest D'Annunzio także w formie dramatycznej, która pod jego piórem otrzymała cechy głębokiego liryzmu. Dramaty D'Annunzia, w ogólnej liczbie kilkunastu, stanowią produkcję dojrzałych i starszych lat. Zdaje się, że autor przeszedł od powieści do tragedji w poszukiwaniu silniejszego wyrazu dla swego indywidualizmu. Wyobraźnia twórcza, kępowana w powieściach stosunkami życia współczesnego, znalazła w dramatach swobodne ujście, wybierając dowolnie epoki, tło i środowisko. W malowniczych, teatralnie efektownych scenach przesuwały się charaktery wyjątkowe, ludzie opanowani jakąś namiętnością, często manjacy i zwyrodniali. Są to jakby charaktery z powieści D'Annunzia w formie spotęgowanej. Widzimy w tym teatrze grę pierwotnych popędów i groźnych uczuć. Są wśród tragedji D'Annunzia utwory patryjotyczne, jak «La Nave» (Okręt, 1908, o założeniu Wenecji), i tendencyjne z tezą moralną, jak np. «La Gloria» i «La Gioconda» (obie z r. 1899), lecz te nie są najlepsze. Natomiast na wyżynach wielkiej poezji stoją dwa dzieła: «Francesca da Rimini» (1901), tragiczne dzieje miłości, znanej z dantejskiego «Piekle», oraz «La Figlia di Iorio» (Córka Jorja, 1904), «tragedja pasterska» z życia wieśniaków włoskich w zamierzchłej przeszłości.

We wszystkich dziełach D'Annunzio okazał się jednym z największych mistrzów literackiego stylu; ale ten styl jest tak dalece opracowany, tak uczony i obrazowy, i wykwintny, że przestaje być naturalnym, a nawet razi pewną przesadą, podobnie jak i obraz może być «przemalowany» z nadmiaru technicznej pilności. Choć forma D'Annunzia może się wydać przestarzałą w świetle nowszych teoryj



Pierwsza strona z «Laudi» d'Annunzia.



Autograf D'Annunzia.

Weryzm, któremu D'Annunzio w początkach swych hołdował, był teorią i formą literacką kilku zdolnych pisarzy, lecz nie osiągnął rozmiarów ogólnego prądu literatury włoskiej, jak niegdyś np. klasycyzm. Jako próba znalezienia nowej formy, był wysiłkiem zupełnie usprawiedliwionym i stanowił poniekąd reakcję przeciw romantycznemu sentymentalizmowi, który już się był przeżył i wyjałowił. Dążąc do obiektywizmu w przedstawieniu życia rzeczywistego, weryzm lubił charaktery brutalne, popędliwe i zwyrodniałe, ukazywał strony życia niskie i budzące odrazę. Gorącym wyznawcą weryzmu był Sycylijczyk z Katanji, Luigi Capuana (1839—1915). Bronił nowej teorii w studjach krytycznych, a stosował ją w nowelach i powieściach, pisanych zresztą pod wpływem naturalistów francuskich. Było w nich więcej uczonego psychologa, niż poety; zajmowały go zjawiska patologiczne, które z oszczędnością opisywał. Pewne jego dzieła zachowują wartość, jako ciekawy i barwny obraz wiejskich obyczajów na Sycylii; tym kolorytem lokalnym wyróżnia się najlepsza jego powieść «Il Marchese di Roccaverdina» (1901).

Silniejszym umysłem twórczym okazał się drugi Sycylijczyk z Katanji rodem, Giovanni Verga (1840—1922). Pierwsze jego utwory powieściowe, od «Grzesznicy» («Peccatrice», 1866) do «Erosa» (1875) tkwią jeszcze w romantyzmie. Treścią ich była namiętność miłosna, połączona zazwyczaj z gruźlicą i wpleciona w koło wielkomiejskich stosunków. Autor mieszkał wówczas w Medjolanie. W r. 1874 powrócił na rodzinną wyspę, której już do śmierci nie opuścił. Z chwilą powrotu na Sycylię zmienił tematy i rodzaj pisarski, stał się zdecydowanym werystą, a tylko żywe zawsze współczucie niedoli odchylało jego szczerzy talent od wymaganego w teorii obiektywizmu. W swoim kraju znalazł Verga surowe, pierwotne obyczaje, natury proste, instynkty gwałtowne południowców, nieposkromione

literackich, jednakże nie da się zaprzeczyć, że jest to największy talent pisarski od czasów Manzonięgo. W starszych latach, nie zadowolając się ustaloną sławą pisarską, został D'Annunzio działaczem narodowym i kierownikiem opinii publicznej. W czasie wielkiej wojny służył ojczyźnie zarówno piórem jak żywym słowem i osobistym w wojnie udziałem. Za swe zasługi dla włoskiej polityki narodowej stał się ulubieńcem króla i rządu, otrzymał najwyższe odznaczenia i tytuł księcia.

wyższą cywilizacją. Głód, nędza, zawiść, żądza zmysłowa i zazdrość miłosna, rozprawy nożowe i bandytyzm, a wreszcie pijaństwo i niszcząca epidemia malarji — oto ponure elementy, składające się na życie ludu wiejskiego i drobnego mieszczaństwa tej wyspy. Verga stał się wrażliwym obserwatorem i malarzem życia powszedniego, poetą ciężkiej pracy, ubóstwa i niedoli. Oprócz kilku tomów nowel i szkiców («Vita dei campi», 1880; «Novelle rusticane», 1883), stanowiących doskonały typ literatury regionalnej, dał dwie dobre powieści: «I Malavoglia» (1881) i «Mastro don Gesualdo» (1888). W pierwszej przedstawił smutne dzieje rodziny rybackiej, w drugiej zaś historję zubożonego rzemieślnika, który, wydawszy córkę za księcia, znosi lekceważenie i widzi ruinę z trudem zdobytego majątku; w tej dramatycznej postaci wyraził autor swe poważne pojmowanie życia. Nowele i powieści Vergi mają formę surową, bez przynęt i efektów literackich; są to tylko prawdziwe i dokładne wizerunki życia. Wartość ich, jako dokumentu, znacznie przewyższa ich niewielką poczytność.

Przykład Capuany i Vergi, którzy w ramach weryzmu stali się twórcami włoskiej powieści etnograficznej, oddziałal na innych pisarzy. Toskańczyk Renato Fucini (1843—1921) z doskonałym kolorytem przedstawiał krajobrazy, sceny rodzajowe i anegdoty z życia swej prowincji («Le veglie di Neri» — Wieczory w Neri, 1880), pisał z ożywieniem i humorem, wprowadzał nawet element komiczny. W Neapolu zaś pisała Matilde Serao (1856—1927), autorka o skłonnościach dziennikarskich, doskonała obserwatorka życia miejscowego, zwłaszcza w uboższych środowiskach mieszczańskich i podmiejskich. W powieściach jej, z których najlepsza «Il Paese di Cuccagna» (Ziemia obiecana, 1891), żyje w malowniczych scenach obyczaj ludowy, miejscowe tradycje, obchody i zabawy. Charakter ludności przesądnej, kłótlivej, trochę leniwej i sentymentalnej, przedstawiony wyraziście i bez złudzeń. Jednakże autorka, zakochana w swoim Neapolu, nie siliła się na obiektywizm, lecz ze szczerem współczuciem patrzyła na otaczające ją życie.

Młodsza od niej Grazia Deledda (ur. 1875), rodem z Sardynji, uprawia również powieść regionalną z życia swej rodzinnej wyspy. Od r. 1882 ciągną się jej dzieła długim szeregiem, z latami coraz silniej akcentując zawartą w nich tendencję moralną; w jej surowem, a często bolesnem pojmowaniu życia panuje ponad wszystkim pojęcie społecznego obowiązku i poświęcenia. Ale artystycznie bardziej nęcą jej wcześniejsze powieści, z barwnym krajobrazem słonecznej i dzikiej Sardynji, z obyczajami przesądnej i ciemnej ludności, która żywi trwożliwe uprzedzenie do cywilizacji kontynentu. Zmagając się z wyobraźnią ubogą i jednostronną,



Grazia Deledda.

umie autorka nadrabiać wspomnieniami rodzinnej prowincji i spotykanych tam ludzi.

Skoro mowa o literaturze regionalnej, trudno nie wspomnieć o poezji w ludowych narzeczach, zwłaszcza że pod koniec XIX w. miała ona dwu wybitnie uzdolnionych przedstawicieli. Są to Cesare Pascarella (ur. 1858), rzymianin, i Salvatore Di Giacomo (ur. 1860), neapolitańczyk. Pisali w rodzimych narzeczach ludu z tą samą swobodą i godnością, z jaką poeci oficjalni piszą językiem literackim. Pascarella odznaczył się w doskonałych sonetach. Tematy ich są swojskie, osoby wprowadzone pochodzą z ludu, a uczucia i pogląd na świat wahają się między duszą wesołego zagrodnika z okolic Rzymu, a porywczym temperamentem miejskiego proletariusza, który namiętnie gra na loterji i nie rozstaje się ze składanym nożem. Di Giacomo przeniósł do swej poezji coś z ludowych pieśni, któremi rozbrzmiewał dawniej brzeg zatoki Neapolitańskiej: szeroka melodia z żałosliwym sentymentem, bujna radość życia z melancholijnym przecuciem łez. Pisze sonety i pieśni raczej dramatyczne, niż liryczne, bo są to scenki z życia rybaków, robotników i wszelkiej biedoty Neapolu, scenki często miłosne, czasem tragiczne, albo znów wesołe, a wszystko przesycone uczuciem, którego ani opisać, ani naśladować nie można. Zapewne w samym narzeczu neapolitańskim spoczywa część uroku, jaki owiewa tę niezwykłą poezję.

Na przełomie dwu wieków dużą powagą i pocztynością cieszył się powieściopisarz w duchu katolickim i zarazem nowoczesnym Antonio Fogazzaro (1842—1911). Dzieła jego ukazywały się między r. 1874 a 1910, najpierw trzy zbiorki poezyj, następnie siedem powieści i kilka tomów nowel. Wszystkie powieści Fogazzara mają tendencję moralną. Szlachetny idealista budzi niemi świadomość obowiązku, uczucia religijne i inne wzniosłe cnoty. Nauka jego niezawsze przekonywa, bo widzimy tam, jak namiętności ludzkie biorą górę nad etyką religijną i sumieniem prawego obywatela. Ten moralista katolicki nie unika wcale elementu erotycznego, traktuje go nawet z upodobaniem i dążnością do realizmu; to też stworzył szereg wyrazistych charakterów kobiecych. Posiadając dar obserwacji i wiele pogodnego humoru, umiał w życiu powszednim dostrzegać cechy komiczne obok konfliktów poważnych i tragicznych. Arcydziełem jego pozostanie «Il piccolo mondo antico» (Dawny światek, 1896), powieść z połowy XIX w., świetny obraz nastrojów umysłowych i obyczajów środowiska szlacheckiego. W powieści «Il Santo» (Święty, 1905) przedstawił Fogazzaro dramat własnej duszy, ożywionej szczerą wiarą, lecz wahającej się między wiedzą nowoczesną a odwieczną i niezmienną nauką Kościoła. W tym samym czasie Edmondo de Amicis (1846—1908) pozyskał rozgłos kilkoma powieściami i zbiorami nowel o zabarwieniu społecznym, jak «Il romanzo di un maestro» (Nauczyciel ludowy, 1890) i «La carrozza di tutti» (Tramwaj), lecz większe zasługi literackie położył przez malownicze opisy podróży po obcych krajach (Hiszpanja, Holandia, Marokko, Turcja). Wśród młodzieży czyta się do dziś dnia jego powieść z życia chłopców, «Il Cuore» (Serce, 1886). De Amicis miał dobre serce, wierzył w szlachetne odruchy natury ludzkiej, to też pismami swemi chciał zwrócić uwagę na upośledzonych i cierpiących, którzy zasługują na współczucie i pomoc. Artystą był w drobiazgach, ale nie starczyło mu tchu na większe kompozycje, gdzie częściej bywał moralistą, niż poetą.

W ciągu drugiej połowy XIX w. literaturze twórczej dzielnie dotrzymuje kroku spokrewniona z nią krytyka literacka, a zwłaszcza historia literatury, roz-

wijająca się w granicach między czystą erudycją (D'Ancona, Bartoli) a syntezą o wybitnych cechach twórczych (De Sanctis). Pierwszem doniosłem zjawiskiem w tym okresie były wykłady o literaturze, które wygłosił, a następnie wydał Luigi Settembrini (1813—1876), neapolitańczyk, gorący patrijota. Jego «Lezioni di letteratura italiana» (1866—1872) ciekawe są jako konstrukcja historyczna z powziętą zgóry tezą. Autor, polityk wolnomyslny, rozpatruje literaturę włoską jako wyraz walki między papieństwem a cesarstwem, między duchem kościelnym a świeckim; powstało z tego dzieło stronne i w szczegółach niedokładne, choć nie można autorowi odmówić wrażliwości artystycznej. Settembrini kierował się polityką wolnomyslną, De Sanctis zaś filozofją idealistyczną; ta filozofja dała mu poglądy estetyczne, które uratowały go od wpadnięcia w błędy poprzednika.



Edmondo de Amicis.

De Sanctis jest także politykiem i dobrym patrijotą, ale estetyczny pogląd na literaturę przeważał u niego nad innymi względami. Francesco De Sanctis (1817—1883) jeszcze w połowie XIX w. prowadził w Neapolu prywatne kursy literatury i czytał Hegla; potem jako emigrant wykładał w Zurychu, wreszcie, wróciwszy do Neapolu, otrzymał w uniwersytecie katedrę literatury i wykładał od r. 1871 do 1877. Głównem jego dziełem jest «Storia della letteratura italiana» (1870) w dwu tomach, oraz kilka tomów szkiców literackich, z których najcenniejsze są o Petrarce (1869) i o Leopardim (1885). Po jego śmierci wydano jeszcze wykłady o literaturze w. XIX. Za podstawę swych sądów przyjmuje De Sanctis zasadę, że w utworze literackim rzeczą istotną i decydującą o jego wartości jest forma artystyczna. W duszy pisarza gromadzi się materiał, dostarczony przez życie, przez wrażenia zewnętrzne i lekturę. Fantazja twórcza nadaje tym materiałom formę, która musi być doskonałym wyrazem artystycznych zamiarów autora. Prawdziwy twórca nie troszczy się o reguły literackie, ani o przekazane wzory, lecz stwarza formę nową, dostosowaną do jego własnego życia wewnętrznego. To też i krytyk nie sądzi dzieła w stosunku do reguł poetyki, lecz wnika w zamiary artysty i odzwierciedla proces wewnętrzny od pierwszego pomysłu do ostatecznego wykończenia. Z takiego stanowiska wynika, że De Sanctisa zajmowały przede wszystkim wielkie umysły twórcze i oryginalne; tłum zaś miernot i naśladowców pozostawał w cieniu. Ulegając wyraźnie wpływom estetyki Hegla, ale modyfikując ją samodzielnie, De Sanctis wyjaśniał i sądził wszystkie ważniejsze dzieła literatury włoskiej, od Dantego do Manzonięgo, w szeregu wykładów i szkiców literackich. Szkice te ukazują się od r. 1866 i dowodzą, że krytyk poza doktryną estetyczną posiadał też wielką wrażliwość na literackie piękno i doskonale rozumiał artystyczne zamiary pisarzy. W dziełach De Sanctisa krytyka literacka osiągnęła we Włoszech najwyższy stopień doskonałości. Oceniając formę utworu, De Sanctis bynajmniej nie lekceważył jego elementów uczuciowych ani warunków moralnych, wśród których on powstał. Ma to szczególne znaczenie w uogólnieniach, rozciągniętych na większe okresy literackie, ponieważ pozwala nam poprzez twórczość poznać charakter umysłowy, religijny i polityczny różnych okresów. To też główne dzieło

De Sanctisa jest zarówno historią formy literackiej, jak i historią ducha włoskiego w ciągu sześciu stuleci. Wprawdzie od jego czasów erudycja w zakresie dziejów literatury uczyniła znaczne postępy, ale nie zmieniła tych ogólnych, zasadniczych rysów, które on nakreślił w swej niewielkiej syntezie, napisanej z niepospolitym talentem.

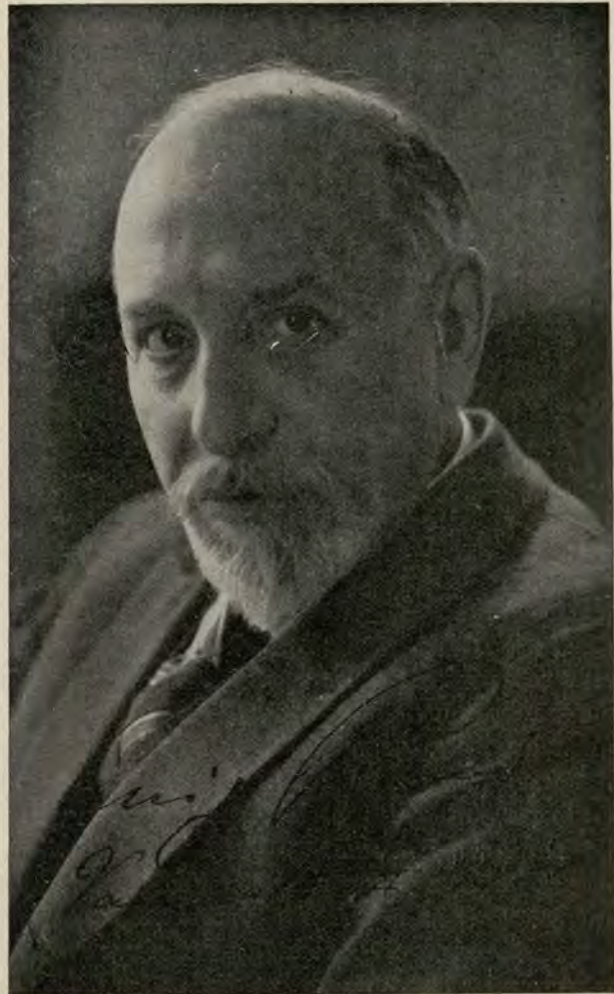
Okolo r. 1870, gdy ukazała się «Historja literatury» De Sanctisa, zaczynały już przenikać do Włoch nowe metody krytyki historycznej i literackiej. Przenikały z Niemiec i z Francji, niosąc z sobą zapał do wykrywania przyczyn faktu literackiego, mniej wchodząc w jego estetyczną ocenę. Zarzucając estetyce subiektywizm, dążono do bezstronnego gromadzenia faktów i wiązania ich w grupy pokrewne. Była to filologiczna metoda niemiecka i pozytywistyczna krytyka francuska. Pracy tej, prowadzonej przez liczne grono uczonych, przyznać trzeba poważne zasługi. Profesor florencki Adolfo Bartoli (1833—1894) zaczął wydawać od r. 1870 rezultaty studjów nad literaturą włoską, którą badał gruntownie od pierwszych początków; sam zapewne nie wierzył, że zdoła dojść do czasów nowszych, i rzeczywiście zatrzymał się na Petrarce, napisawszy tomów siedem. Ścisłej ograniczone przedmioty poddał głębokiemu zbadaniu profesor pizański Alessandro D'Ancona (1835—1914) w epokowych studjach: «Le origini del teatro in Italia» (1877) i «Poesia popolare italiana» (1877). Cenne studja krytyczne pisał też poeta Carducci, a jego arcydziełem w zakresie syntezy są odczyty o rozwoju literatury włoskiej od jej początków do Tassa («Svolgimento della letteratura nazionale», 1868). Z historyków politycznych zarówno erudycją jak talentem pisarskim wyróżniał się neapolitańczyk Pasquale Villari (1827—1917), badacz dziejów Florencji i autor epokowej monografji o Machjavelu. Były oczywiście w tym okresie i mniej udane próby zastosowania metod przyrodniczych i socjologicznych do zjawisk literackich. Nauce nie wyrządziły one szkody, lecz na jakie lat trzydzieści odwróciły uwagę od ściśle estetycznych cech literatury włoskiej, przenosząc teren badań na biografję lub środowisko społeczne.

Początek wieku XX-go przyniósł odświeżenie, jakgdyby odmłodzenie ducha, zarówno w krytyce literackiej (Croce, Borgese) jak i w samej twórczości. Dobre tradycje Carducciego i D'Annunzia utrzymywały w młodych pisarzach czujność i dbałość o estetyczną wartość dzieła. Stają też nowi pisarze wobec nowych problemów życia, które nasunie im pierwsza ćwierć tego wieku. Najstarszy z nich, Alfredo Panzini (ur. 1863), uczeń Carducciego, filolog i nauczyciel z zawodu, ucieka od życia nowoczesnego, znajdując pociechę w cichych miasteczkach głębokiej prowincji, w skromnych, staroświeckich domach, gdzie panują dawne obyczaje, a ludzie pracują przy oliwnych lampkach. Panzini nie lubi hałaśliwych zdobyczy międzynarodowej cywilizacji, nie znosi karierowiczów świeżej daty i kobiet wszelkich epok, od Ksantypy począwszy. Ponieważ życie obecne, pełne kompromisów z sumieniem, dalekie jest od ideału, przeto autor wpada w nastroje dziwne, między ironją a melancholją, które można nazwać sceptyczną filozofją humorysty. Z licznych jego pism, nowel, powiastek i powieści wymienić można: «La lanterna di Diogene» (Latarnia Diogenesa, 1909), «Il viaggio di un povero letterato» (Podróż ubogiego literata, 1919), «Il mondo è rotondo» (Świat jest okrągły, 1921), «Il padrone sono me» (Panem jestem ja, 1922). Píše Panzini językiem czystym, prostym i melodyjnym.

Silniejszy w dramacie niż w powieści jest Sycylińczyk Luigi Pirandello (ur. 1867). Poświęcony całkowicie psychologii człowieka współczesnego, wykrywa

w charakterach strony ukryte, maskowane lub nieuświadomione i ze szczególną pasją obnaża fałsz życia, oparty na fałszu duszy. Człowiek niezawsze wie, kim jest, ale zawsze chce być tem, czem nie jest. Dzieła Pirandella, napozór pogodne i z humorem pisane, zawierają głęboki tragizm; niepokoją i budzą smutne refleksje. Jego utwory dramatyczne (dotychczas około trzydziestu) mają powodzenie na scenie, lecz bardziej zaciekawiają jako problemat, niż porywają jako dzieło sztuki. Pirandello jest przede wszystkim intelektualistą; jego bogata wyobraźnia sprowadza się do problemów moralnych, które przedstawia z właściwym sobie humorem. Dopiero w jednym z ostatnich utworów («La nuova colonia», 1928) dotknął zagadnienia natury socjologicznej. Z dawniejszych wyróżniają się: «Sei personaggi in cerca d'autore» (Sześć postaci w poszukiwaniu autora, 1921) i «Enrico IV» (1922). Z sześciu powieści najlepsza może: «Il fu Mattia Pascal» (1904); nowel pisze mnóstwo, co rok nowy tom. Z pisarzy dramatycznych o ustalonej sławie najpoważniej obok Pirandella przedstawia się neapolitańczyk R o b e r t o B r a c c o (ur. 1862). Wprowadzał na scenę drażliwe zagadnienia moralne, konflikty tragiczne i chorobliwe stany duszy; z upodobaniem odtwarzał natury brutalne, szukając ich nieraz wśród proletariatu rodzinnego miasta. Najlepsze jego dramaty przypadają na lata 1899—1909.

W poezji lirycznej A d a N e g r i (ur. 1870) stoi na uboczu od najnowszych prądów literackich. Zrazu miała fizjonomję raczej społeczną, niż artystyczną; zaczęła jako poetka uciśnionych, pokrzywdzonych i nędzarzy («Fatalità», 1892, «Le Tempeste», 1896). Było to szczere, ale przeciążone myślą społeczną. Stopniowo doszła autorka do czystej liryki, gdzie miłość i przyroda wydobywają z jej harfy najpiękniejsze tony: «Il libro di Mara» (1919) oraz «I canti dell'isola» (1924). Droga jej rzetelnego talentu jest stopniowem wyzwalaniem się z tendencji, co dokonało się ostatecznie dopiero w starszych latach poetki. Ostatnie tomy poezji pisze Ada Negri mową niewiązaną czyli prozą, posiadającą jakiś swoisty, melodyjny rytm, kierowany tylko uczuciem.



Luigi Pirandello.



Ada Negri.

«Arlecchino» (1914) i początek jego powieści «Lemmonio Boreo» (1912), z drugiego okresu wymienić można «dziennik wojenny» p. t. «Kobilek» (1918) i «La Giostra dei sensi» (Turniej zmysłów, 1919). Rzadko spotkać można pisarza z takim darem plastycznego widzenia bądź krajobrazów, bądź scen z życia rzeczywistego. Soffici jest dziś jedną z najsilniejszych indywidualności w literaturze włoskiej. Z futuryzmu wziął tylko styl uproszczony, nerwowy, barwny, często posługujący się jaskrawymi efektami.

Z futuryzmu wyszedł też drugi głośny pisarz nowej epoki literackiej, Giovanni Papini (ur. 1881), rodem z Florencji. Szukając właściwej formy, redagował pismo «Leonardo», potem «La Voce», wreszcie przystał do futuryzmu i z Sofficim założył pismo «Lacerba». Ale wojna, jej przeżycia i obserwacje zaważyły bardzo na



Ardengo Soffici.

niespokojnym duchu Papiniego. Przedewszystkiem zmienił się moralnie. Z ironicznego wolterjanina stał się wierzącym i gorliwym katolikiem o zakroju średniowiecznym («Storia di Cristo», 1921). Spoważniał też jako artysta. Ponad efekty stylu przekłada głębię myśli. Ale naturę zachował wojowniczą, nerwową i zaczepną. Wydał już przeszło dwadzieścia dzieł, w tej liczbie i pisma krytyczne. Zaczął od «Tragizmu powszedniego» i «Zmierzchu filozofów» («Il tragico quotidiano», 1906; «Il crepuscolo dei filosofi», 1906). Potem ogłosił



Giov. Papini w karykaturze.

Prawdziwymi pisarzami nowej doby z ducha i formy są dwaj Toskańczycy, Soffici i Papini. Ardengo Soffici (ur. 1879) był w młodych latach gorącym zwolennikiem nowego kierunku artystycznego, który się przeważał «futuryzmem» i buńczucznie zapowiadał, że tą drogą pójdzie sztuka przyszłości. Soffici kształcił się w malarstwie i siedem lat spędził w Paryżu jako rysownik. W r. 1907 osiadł we Florencji i tu bronił nowej doktryny, był nawet przez lat kilka redaktorem pisma «Lacerba», organu futurystów. Jego produkcja literacka do r. 1915 sprowadzała się do dziwactw, wypracowanych na zimno. Nie była to rola właściwa dla pisarza, który był lirycznym i wizjonerem z natury. To też w starszych latach spoważniał i stał się bojownikiem despotycznego nacjonalizmu, a otwartym wrogiem obcych prądów i wszelkiego nowatorstwa. Z okresu literackich wybryków pochodzi jego



rodzaj autobiografii moralnej z czasów przedwojennych, «Un uomo finito» (Człowiek skończony, 1912), najciekawsza, jeżeli nie najlepsza z jego prac. Jednak największą poczytnością cieszą się «Dzieje Chrystusa», długi szereg epizodów narracyjnych i rozmyślań na temat Ewangelji. Cała twórczość Papiniego, bez względu na formę zewnętrzną, ma charakter liryczny i wybuchowy; subiektywizm jego nie zna granic w żadnym kierunku.

Właściwym inicjatorem i do dzisiaj najgorliwszym apostołem futuryzmu jest F. T. Marinetti (ur. 1876), Włoch o wykształceniu francuskim, przez długi czas zamieszkały w Paryżu. On to w dzienniku paryskim «Figaro» od r. 1907 ogłaszał manifesty nowego kierunku. Futuryzm miał dwie strony: negatywną i konstrukcyjną. Jako negacja, walczył ze stylem poetyckim Carducciego i D'Annunzia. Pierwszemu zarzucał historyzm, drugiemu prerafinowanie formy. Pozytywnie żądał zerwania z przeszłością i przystosowania twórczości do życia współczesnego, w jego nowoczesnych przejawach. Poezja nowa ma być poezją pracy fizycznej, techniki, ruchu i pędu wdał. Do tej poezji należało zastosować nowy styl literacki, a więc zerwać ze szkolną składnią, wyrażać się skrótami, raczej poddawać wrażenia i myśli, niż wysławiać je dokładnie. Futuryści stanowili około r. 1912 grupę wcale liczną, po r. 1920 jest ich już garstka niewielka; żył futurizm życiem bujnym i produktywnym niespełna 10 lat; niedłuziej od weryzmu. Natury silniejsze, jak Soffici, Papini i Palazzeschi, wyłamali się z tej szkoły po kilkoletnim w niej pobycie. Dowód to, że obecne czasy nie nadają się do zakładania szkół i obozów, bo twórczy indywidualizm zawsze pójdzie swoją drogą. Jakkolwiek futurizm miał i w krytyce grono zwolenników, było w tem więcej uporu i zawadjackiej przekory, niż szczerego przekonania. Chciano za wszelką cenę w łonie literatury wyzwolonej stworzyć nową, włoską «szkołę». Sam Marinetti pisał po włosku i po francusku wierszem, prozą i różnemi znakami, zrozumiałemi tylko dla wtajemniczonych; pisał powieści,



Giovanni Papini.



F. T. Marinetti.



Guido da Verona.

Są to oczywiście powieściopisarze, odpowiadający upodobaniom dzisiejszego mieszczaństwa włoskiego. Z nich Guido da Verona (ur. 1881) jest niewątpliwie najpoczytniejszy, bo jego dzieł rozchodzi się średnio po 150 tysięcy egzemplarzy. Wielki rozgłos pozyskały: «Coei che non si deve amare» (Ta, której nie należy kochać, 1911), «La vita comincia domani» (Życie zaczyna się jutro, 1912), «Mimi Bluette» (1916), «Sciogli la treccia, Maria Maddalena» (Rozpleć warkocz, Marjo Magdaleno, 1920). Rodzaj powieściowy Da Verony wyszedł z powieści D'Annunzia, ale zatrzymał się na wybujałym erotyzmie, pomijając inne elementy. Tematem jego romansów jest pogoń za uciechą zmysłów. U Da Verony cały świat dyszy erotyzmem, wszystkie kobiety godne są pożądania i spragnione rozkoszy. Pisze ten autor zajmująco, wyrobił sobie nawet własny styl, dobrze przystosowany do tematu. Mniej poczytny, choć naturalniejszy i bardziej urozmaicony w tematach, jest medjolańczyk Luciano Zuccoli, autor licznych powieści (już od r. 1893) z życia burżuazji medjolańskiej i rzymskiej. Wreszcie powieść wielkomięską i społeczną, o tendencjach humanitarnych, uprawia weneccjanin Virgilio Brocchi. Z powodu powieści «Secondo il cuor mio» (Według mego serca, 1917) wytoczono mu

poematy i utwory dramatyczne. Trudno przewidzieć, czy którekolwiek z tych dzieł przeżyje wygasającą już szkołę. Aldo Palazzeschi (ur. 1885) z Florencji należał do tej szkoły do r. 1914. Napisał niezwykłą powieść «Il codice di Perelà» (1911) i mnóstwo drobiazgów opiszowo-lirycznych wierszem i prozą. Umysłem głębokim nie był, ale bardzo wrażliwym na uchybienia i przesady życia społecznego; to też z wyrafinowaną złośliwością drażnił spokojnych czytelników. Również jako artysta pozwalał sobie na rozmyślne dziwactwa formy. W głębi nie był komikiem, lecz raczej melancholikiem, skłonny do zadumy.

Tacy pisarze, jak Pirandello, Soffici, Papini i Palazzeschi są pisarzami dla znawców i smakoszów literackich. Ale szerokie koła czytającej inteligencji mają swoich ulubionych autorów.



Benedetto Croce.

proces za niewczesny pacyfizm. Potem ogłosił dwa cykle powieściowe; pierwszy — «L'Isola sonante» (Wyspa brzmiąca), z czterech dzieł złożony, następny — «Figliol d'uomo» (Syn człowieczy) w trzech częściach.

Gdy z początkiem XX-go wieku Benedetto Croce (ur. 1866) zaczął w założonym przez siebie miesięczniku «Critica» (wyd. w Neapolu) drukować szkice o nowoczesnej literaturze włoskiej, odrazu stało się jasne, że ukazał się nowy, silny talent krytyczny, zajmujący zdecydowaną postawę w stosunku do autorów i ich dzieł. Łatwo było dowieść, że krytyka socjologiczna, psychologiczna i moralna sprowadzała ocenę literatury na tory pozaestetyczne. Wielu autorów ceniono za szlachetną tendencję albo za dodatni wpływ moralny. Croce zaś, zajmując punkt widzenia wyłącznie estetyczny, zadawał sobie pytanie, czy autor był szczerzym artystą, jakie cele sobie stawiał i w jakim stopniu je osiągnął. Croce stworzył system filozoficzny, nazwany przez niego filozofją ducha, a przez jego krytyków — nowoidealizmem. Częścią tego systemu, najdokładniej opracowaną, jest filozofja piękna czyli estetyka. Twórczość literacka w jego pojęciu ma charakter zdecydowanie liryczny. Rozwijając ożywioną działalność krytyczną, Croce pisał o wielkich twórcach włoskich, jak Dante, Ariosto i Vico, także o obcych, jak Szekspir i Goethe, wreszcie o długim szeregu pisarzy włoskich dwu ostatnich pokoleń. De Sanctis jest dla niego ideałem krytyka literackiego; pisma jego zaleca i wydaje z pietyzmem. Uważając go za swego mistrza, ma Croce więcej temperamentu i więcej uporu. Stanowczy w sądach, nie liczy się z drażliwością pisarzy i ich wielbicieli. Jego książki o Dancie i o Goethem wywołały ożywioną dyskusję; natomiast rewizja sądów o pisarzach włoskich po r. 1870 wyszła literaturze na pożytek, bo przypominała jej cele ściśle artystyczne.

## BIBLIOGRAFJA

*Storia letteraria d'Italia*, scritta da una società di Professori. Milano, Vallardi. Wydawnictwo na wielką skalę, zaczęło wychodzić zeszytami w końcu XIX wieku, zakończone dopiero w 1926 r. Liczy obecnie jedenaście dzieł w dwunastu dużych tomach, napisanych przez jedenastu uczonych włoskich. Pierwszym tomem jest historia literatury rzymskiej starożytnej, następnie idą tomy literatury włoskiej według następującego podziału: Novati i Monteverde: le Origini (do końca w. XII); Bertoni: il Duecento; Zingarelli: Dante; Volpi: il Trecento; Rossi: il Quattrocento; Flamini: il Cinquecento; Belloni: il Seicento; Concari: il Settecento; Mazzoni: l'Ottocento (dwa wielkie tomy). Nadto Solerti zebrał w jeden tom życiorysy Dantego, Petrarcki i Boccaccia, napisane do końca XVI w. Jest to obecnie najobszerniejsza historia, obejmująca całość literatury włoskiej. W każdym tomie obfita bibliografia przedmiotu. — A. Bartoli: *Storia della letteratura italiana*. Firenze, Sansoni, 1878—1889. Siedem tomów. T. I—III obejmują początki literatury włoskiej. Str. 341, 416 i 350. T. IV, nowa liryka toskańska (tu należy *Vita nuova* Dantego), str. 308. T. V, żywot Dantego, str. 365. T. VI w dwu częściach: *Boska komedja*, str. 244 i 250. T. VII, Petrarcka, str. 317. — V. Rossi: *Storia della letteratura italiana*, per uso dei Licei. Milano, Vallardi, VII-a ediz. 1921. Trzy tomy: I, Il medio evo, str. XIV i 291; II, Il Rinascimento, str. 323; III, L'età moderna, str. 374. Dzieło poważnie opracowane, choć niedość oryginalne. — Fr. De Sanctis: *Storia della letteratura italiana*. Istnieje kilka nowych wydań tego cennego dzieła, wydanego po raz pierwszy w r. 1870. — A. Gaspary: *Geschichte der italienischen Literatur*. I Band. Die ital. Literatur im Mittelalter. 1885. Str. 550. II Band: Die ital. Literatur der Renaissancezeit. 1888. Str. 704. Strassburg-Berlin, K. Trübner. Dzieło dużej wartości, lecz nieukończzone, doprowadza dzieje liter. do Tassa. — B. Wiese u. E. Percopo: *Geschichte der italienischen Literatur von den ältesten Zeiten bis zur Gegenwart*. Mit 158 Abbil-

dungen im Text und 39 Tafeln. Leipzig u. Wien, Bibliographisches Institut, 1910. Str. X i 639. — H. H a u v e t t e: *Littérature italienne*. Paris, Armand Colin, 1906. Str. 518. Dzieło wybitnego uczonego, profesora Sorbony; doskonale jako książka informacyjna, mniej odpowiednie jako podręcznik do nauki, bo przeładowane nazwiskami i tytułami. — G. C a r d u c c i: *O rozwoju literatury narodowej*, przekład H. Grotowskiej, słowo wstępne Wł. Jabłonowskiego. Warszawa, nakł. Orgelbranda (1914), Bibl. Muzy. Str. XXVI i 252. Znakomity poeta i krytyk literacki daje tu w pięciu odczytach syntetyczny zarys literatury włoskiej od jej początków do Tassa. — V. D e B a r t h o l o m e i s: *Le origini della poesia drammatica italiana*. Bologna, Zanichelli, 1924. Str. VII i 543. — L. T o n e l l i: *Il teatro italiano, dalle origini ai giorni nostri*. Milano, Modernissima, 1924. Str. 426. Najobszerniej przedstawiony teatr w epoce odrodzenia. — F. X. K r a u s: *Dante. Sein Leben und sein Werk, sein Verhältniss zur Kunst und zur Politik. Mit zahlreichen Illustrationen*. Berlin, Grote, 1897. Str. XII i 792. — K. V o s s l e r: *Die Göttliche Komödie. Entwicklungsgeschichte und Erklärung*. 2-e umgearb. Auflage. Heidelberg, Winter, 1925. Dwa tomy, str. 835. — H. H a u v e t t e: *Dante. Introduction à l'étude de la Divine Comédie*. 2-me éd. Paris, Hachette, 1912. Str. XII i 396. Doskonała książka informacyjna, oparta na rozległych studjach. — E. P o r e b o w i c z: *Dante*. Wyd. drugie, przejrane i powiększone. Warszawa, Biblioteka Polska, 1922. Str. 202. Z ośmioma ilustracjami. — J. K l a c z k o: *Wieczory florenckie*. Przełożył St. Tarnowski. Wyd. piąte. Nakł. księg. Hoesicka, Warszawa, 1922. Str. VIII i 207. Dziesięć ilustracyj. — Fr. D e S a n c t i s: *Saggio critico sul Petrarca*. VI ediz. a cura di B. Croce. Napoli, Morano, 1927. Str. XX i 316. — H. H a u v e t t e: *Boccace. Étude biographique et littéraire*. Paris, Armand Colin, 1914. Str. XII i 507. — Ph. M o n n i e r: *Le Quattrocento. Essai sur l'histoire littéraire du XV-e siècle italien*. Paris, Perrin, 1901. Dwa tomy, str. 341 i 463. Dzieje humanizmu włoskiego na szerokim tle społecznym. — K. C h ł ę d o w s k i: *Dwór w Ferrarze*. Wydanie drugie. Lwów, nakł. Altenberga, 1909. Str. XIII i 544. Na podstawie rozległej lektury i z dużym talentem literackim przedstawił autor stosunki dworskie i artystyczne tego wspaniałego ogniska kultury. — G. C a r d u c c i: *Su Ludovico Ariosto e Torquato Tasso*. Studi. Bologna, Zanichelli, 1916. Str. 537. — E. D o n a d o n i: *Torquato Tasso. Saggio critico*. 2 v. Firenze, Battistelli, 1921. Str. 378 i 274. — P. V i l l a r i: *Niccolò Machiavelli e i suoi tempi*. Quarta ediz. a cura di M. Scherillo. 2 vol. Milano, Hoepli, 1927. Str. XVI+681 i 683. — E. P e t r a c c o n e: *La commedia dell'arte*. Storia, tecnica, scenari. Napoli, Ricciardi, 1927. Str. VIII i 458. — G. C h i a r i n i: *Vita di Giacomo Leopardi*. Ed. stereot. Firenze, Barbèra, 1921. Str. XV i 474. — L. T o n e l l i: *Manzoni*. Milano, Corbacio, 1927. Str. 600. — A. J e a n r o y: *Giosuè Carducci. L'homme et le poète*. Paris, Champion, 1911. Str. XIII i 294. — F. P a s i n i: *Gabriele D'Annunzio*. Roma, Stock, 1925. Str. 521. — F. P a s i n i: *Luigi Pirandello come mi pare*. Trieste, La vedetta italiana, 1927. Str. 529. — K. V o s s l e r: *Italienische Litteratur der Gegenwart von der Romantik zum Futurismus*. Heidelberg, Winter, 1914. Str. 144. — B. C r é m i e u x: *Panorama de la littérature italienne contemporaine*, Paris, Kra, 1928. Str. 326.

# LITERATURA STAROPROWANCKA

N A P I S A Ł E D W A R D P O R E Ź B O W I C Z

---

Początki. Środowisko. Trubadur i żongler. Biografie. Język i forma. Rodzaje liryki. Vers. Cansó. Descort. Escondich. Enveg. Comjatz. List. Salut. Sekstyna. Sirventes. Estribot. Mala i bona cansó. Pieśń krzyżowa. Planh. Tencona. Romansa. Pastorela. Alba. Balata. Poeci: Wilhelm IX. Bernard de Ventadorn. Cercamon. Marcabrun. Jaufre Rudel. Piotr de Alvernia. Wilhelm de Cabestanh. Arnaut de Marueil. Piotr Vidal. Bertrand de Born. Guiraut de Borneilh. Mnich z Montaudonu. Arnaut Daniel. Folquet z Marsylji. Raimbaut de Vaqueiras. Gaucelm Faidit. Hugo de Saint-Circ. Piotr Cardinal. Sordel. Giraut Riquier. Epika. Upadek poezji.

**P**OEZJA, której poprzednie stopnie rozwojowe żadnem się nie uwidaczniają świadectwem, w najstarszych zbiorach rękopiśmiennych, w kanconach takiego Cercamona lub Wilhelma IX z Poitiers (11 w.) występuje odrazu gotowa i stylem artystycznym, wysubtelnieniem treści, dostrojeniem do najwyższej dworności tak doskonale wykształcona, że jej dalsze dzieje będą już tylko eksplikacją pierwszego tworzywa. Ślady wpływów dawniejszych literatur artystycznych zaledwie w niej widoczne; nieco retoryki szkolarskiej, scholastycznej, tu i ówdzie ślad stylu Owidjusza, czytanego w szkołach — echo mądrości dystychów Katona; nieco erudycji, zaczerpniętej z Seneki, Stacjusza, «Physiologusa», popularnych romansów — oto wszystka znana nam «szkoła» trubadurów — tak płodna, że w pilnem badaniu duża część stylistyki nowożytnej da się wprost wywieść z liryki prowanckiej. Trubadurowie są bezpośrednimi mistrzami Petrarki, pośrednimi Alaina Chartiera i Karola Orleańskiego. Petrarka sam wiedzie za sobą poetów renesansu włoskiego i francuskiego oraz poetów okresu baroka; romantyzm — ciekaw starego języka — ubocznymi drogami zostaje doprowadzony do formuł pierwotnej liryki prowanckiej.

Dwory. W kwiatnych i bogatych w złoty owoc krainach, między Izerą, Durancją, Rodanem, Loarą, Garonną, po obu stokach Pirenejów zawrzało w 11 i z początkiem 12 wieku młode, bujne, wytworne życie. Bezpieczeństwo pokoju, przywanego jeno lokalnemi zajazdami, dobrobyt i domowa wygoda wpłynęły na wydelikacenie obyczajów, do niedawna tu a gdzie indziej zawsze jeszcze po żołniersku rubasznych. Ziemia, rozczłonkowana na mnogość księstw, a nawet królestw, jak arlezyjskie, pozwoliła każdemu nabrać cech odrębnych. Zastępnym bogactwem, przepychem, hojnością dwory królów, książąt, rycerstwa: dwór hrabiów Prowancji w Barcelonie; dwór tolozański, narboneski, poitewński, dwór w Montpellier, Marsylji, Baux, Orange'u, Béziers, gdzie indziej dwór królów aragońskich, Kastylji i Leonu, margrabiów Montferratu, dwór Fryderyka II na południu. Rywalizują z niemi nawet mniejsze dwory, jak Limoges lub Ventadorn. Świetność swą zawdzięczają głównie kasztelankom: w żadnej literaturze i w żadnej epoce



Żonglerka i żongler. Obok «Alleluja» pisane w neumach.

kobieta nie zapanaowała tak wszechwładnie nad kulturą towarzyską i nad twórczością poetów. Jedne — jak Aljenora (Eleonora) z Poitiers, wnuczka Wilhelma IX a żona Ludwika VII, później zaś Henryka II Plantageneta — głośne są w historii Francji; inne, wysławione w życiorysach trubadurów: Beatrix de Dia — namiętna pieśniarka, Marja de Ventadorn,

przedmiot zapałów najmiłszego z liryków Prowancji — Bernarda; Adalazja, żona Barrala, wicehr. Marsylji, wplątana w przygodę miłosną tego postrzeleńca, Piotra Vidala; Loba z Penantier, Margarita z Roussillonu — według podania tragiczna miłość Wilhelma z Cabestanhu, i wiele, wiele innych.

Trubadur i żongler. Na dworach pańskich nie brakło nigdy śpiewaka; był zawsze mile widziany, pieszczony, obsypywany łaskami, z chudopachołka wychodził często na pana. Granica między pojęciem trubadura a żonglera przed epoką upadku nie da się wyraźnie oznaczyć; naogół jednak trubadurem zwał się twórca wiersza i muzyki, żonglerem zaś jego wykonawca. — Była to epoka parcia się ku górze dzielnych indywidualności. Między śpiewakami, służącymi po dworach, większość pochodziła z niższych pokładów społecznych: z mieszczan — Piotr z Owernji, Folquet z Marsylji, Aimeryk z Pegulhan. Z ludu — Bernard de Ventadorn, Giraut de Borneil, Marcabrun. — Z kleru świeckiego i klasztornego — Arnaut z Marueil, Hugo z St. Circ, Piotr Cardinal, Guibert z Puicibot, Mnich z Montaudonu. Ale z niższej i wyższej szlachty równie liczba znaczna Raimon z Miraval, Peirol, Cadenet; księżęta: Wilhelm IX z Poitiers, Bertrand de Born, Rambaut z Orange, Blacatz; królowie: Ryszard Lwie Serce, Alfons II, Fryderyk II z Hohenstaufów. O rzemiośle żonglera dowiadujemy się bliżej z t. zw. *ensenhamenz* — pouczenie — Guirauta de Cabreira (ok. 1170) lub Guirauta de Calansó (pocz. XII w.) — Umiał grać na instrumencie jednym lub wielu, jak: wiola (skrzypki), harfa, cytra, bęben, kastaniety, symfonia, mandora (mandolina), monokord, rota o 17 strunach, psalterjon, dudy, lira, trąba, flet itd. Żongler podlejszego gatunku łączył z tem sztukę linoskoczka, wodzipieska, wodzimałpy, skomorocha, mimika. Żongler literacki stał na żołdzie trubadura i był odeń zależny, bo tracił zarobek, gdy mu odebrano prawo wygłaszania pieśni. Istniał dokładny kodeks własności literackiej, spoczywający na zasadach po kupiecku określonych. — Trubadur (*cas sujet trobaire, cas régime trobador* — twórca) parał się wyłącznie liryką, uważaną snąc za gatunek najwyższy, to też z pogardą poglądał na bajarzy

epicznych i na fabulistów i jowialnych gawędziarzy — zabawiaczy gminu. — Sztukę swą nazywał «Art de trobar»; — nazwa «gai saber» jest późniejsza, wynaleziona w «Akademji Tuluńskiej» 1323 r. — Trubadurów cenili wysoko stronę techniczną, taksowali ją wedle nakładu pracy, o czym słuchacz dowiadywał się zaraz w pierwszej strofie. Pojmowali ją jako wysokie rzemiosło, czego dowodem takie określenia o niej użyte, jak: limar, bastir, forgar, esmerar — piłować, budować, wykuwać, przystrajać. Zazwyczaj komponowali sami muzykę do pieśni. Z manuskryptów, po odcyfrowaniu zachowanych melodj, widno, że były dość monotonne i pawiwe; może być, że wygłaszanie żywe i namiętne dodawało im uroku. — Głębokiej uczoności nie gruntowali z pewnością ci weseli ptacy niebiescy — i lepiej się stało; miast kancon tętniących życiem, mielibyśmy martwe alegorje o rozmiarach encyklopedji. Młodzi kształcili się u wielkich poetów, póki nie «odkryli siebie». O Marcabrunie powiada biograf, «że bawił długo przy boku pewnego trubadura (Cercamona), póki nie zaczął sam tworzyć». Hugo de St. Cire «wiele zyskał z cudzej wiedzy i chętnie udzielał jej innym». Zaś Jaufre Rudel, domorosły śpiewak z Bożej łaski, wyrzekłszy się pedantycznych nauczycieli, powiada pięknie: «Dość mam wokół nauczycieli śpiewu: łąki i ogrody, drzewa, kwiaty i święgot płaszęcy». — Stałe trybunały miłosne, złożone z dam — wedle świadectwa nieznośnego mistyfikatora Nostradamusa (XVI w.) — i rozstrzygające zawile kwestje, w rzeczywistości nie istniały. W tenconach czyli dwuspiewach przeciwnicy odwoływali się do damy, ale ta rozstrzygała w każdym oddzielnym wypadku. — Andrzej Kapełan rejestruje kilka podobnych wyroków: królowej Aljenory z Poitiers, Marji hrabiny Szampanji, Ermengardy hrabiny Narbony, to znów hrabiny flandryjskiej.

Biografie. Liryka doby romantycznej przyzwyczaiła nas do tego, że w poezji szukamy odbicia uczuć, wzruszeń, burz serdecznych pisarza. Cofnijmy się jednak wstecz! W ciągu wieku XVIII wszystka liryka osobista przelewała się w «wyznania»



Żonglerzy.

(Według dawnych rękopisów prowansalskich)



Muzycy.

(Według rękopisu z XI w. w. Bibl. Nar. w Paryżu).

i Du Bellay kochają szczerze i gorąco, jednak nie umieją lepiej i godniej serca swego podać na pokaz, niż parafrazując Petrarke. Dalej wstecz idąc, nie natkniemy się na wielką poezję — aż u trubadurów. — Ile prawdy — ile udania jest u tych 400 z górą pisarzy, których pieśni nam się dochowały? Czy są to jedynie kuglarze słowa, albo biegli w piśmie najemnicy? — czy też rozpoczynają nowy okres liryki abstrakcyjnej, opiewającej «kobiecość» zamiast kobiety i «miłość»-pojęcie w miejsce miłości - afektu? Teksty liryki prowanckiej zawierają w sobie tajemnic tak wiele, że znajdzie się w nich miejsce dla interpretacji zarówno realistów jak symbolistów. Dziej nie wątpi o autentyczności zdarzeń, jak je zanotował biograf; G. Paris, mistrz krytyki druzgocącej romantyczne dzieje trubadurów, w rozprawie o Jaufre'ju Rudelu okazał, jak sentymentalna i



Żonglerzy.

(Według rękopisu z XI w. w. Bibl. Nar. w Paryżu).

(«Confessions» Roussa), romanse pamiętnikarskie («Mémoires d'un homme de qualité» l'abbé'go Prevosta), listy (Lettres de Mlle de Lespinasse, Lettres de Mirabeau à Sophie). — W okresie klasycznym, jakkolwiek ludzie ówczesni czuli z pewnością silnie i gorąco, egotyzm był wyłączony z literatury, dopuszczającej jedynie ideje ważności społecznej. Liryka osobista jest gatunkiem nieznanym. Namietność Racine'a drogą transfuzji poetyckiej przelewa się wszystka w tyrady Pyrrusa, Fedry, Roksany. Chcąc dowiedzieć się o jego własnej tragedji człowieczej, musimy sięgać do życiorysu i pamiętników. — W początkach XVII w. jeszcze inaczej. Najżarliwsza nawet czulość układa się w wymizdrzony grymas, w koncept i pointy — jak u Giambattisty Marina, albo suchą retorykę, jak w wierszach miłosnych (!) Malherbe'a. — W XVI w. Ronsard

biografja jest poprostu wysnuta i skombinowana z pieśni. Prof. St. Stroński wykazał nieautentyczność życiorysów Folqueta z Marsylji i Bertranda de Born, przyczem postawił tezę, że biografje mogą zawierać jedynie trafne wskazówki ogólne o życiu trubadurów (pochodzenie, nazwisko, ród, zajęcie, miejsce pobytu, karjera, śmierć) oraz drobne wiadomości o współczesnych zdarzeniach historycznych. Sądzę, że należy poczynić pewne zastrzeżenia; trudno istotnie przypuścić, aby każda pieśń żonglera-włóczęgi, gdzie mowa o tem, jak to on kocha damę, której służy: księżnę, wicehrabinę, markizę, jakiej to on od niej zaznał pieśszoty — była pamiętnikiem rzeczywistych zdarzeń, zanotowanych na gorąco rytmem i rymem. Trudno brać za dobrą monetę



zuchwałę westchnienia do Marji z Ventadour, najwytworniejszej damy swego czasu, takiego Gaucelma Faidita — cygana, gracza, otyłego opilecy, włóczęgi, ożenionego z kobietą złych obyczajów, żonglerką; albo zuchwałę przechwałki Piotra Vidala — zawadzaki, kłamcy i plotkarza. Z pewnością sam wyraz «kocham», wypowiedziany na serjo przez człowieka z gminu, w epoce tak przepastnych różnic hierarchicznych wychodziłby wielkiej damie na obelgę. W tych wszystkich — bardzo licznych, rzec można przeważnych — wypadkach musimy uznać, że mamy przed sobą poezję konwencjonalną. Damie zależy na tem, aby po krajach bliskich i dalekich sławiono jej zalety niezwykle i wabiące. — Ale z drugiej strony mogą śród pieśni znaleźć się osobiste i szczerze, adresowane do damy wprost a przyjmowane bez urazy. Zdarzyć się to może przedewszystkiem w dwu wypadkach. Raz — kiedy pieśniarzem - zalotnikiem jest wielki pan: hr. Wilhelm z Poitiers, książę Jaufre Rudel de Blaia, baron Raimbaut d'Aurenga, lub bodaj szlachcic: Pons de Capdueil, Raimbaut de Vaqueiras, Peirol. — Drugi raz — kiedy śpiewak jest niskiego rodu, nawet nieszlacheckiego, jak Bernard de Ventadorn, lub Arnaut de Marueil, ale dzięki powabowi młodości, urody, sztuki śpiewackiej zdobył sobie rzeczywiście względy damy, to i poezja jego może oddychać szczerością; wątpić o tem nie mamy potrzeby. Co jednak począć z wypadkiem, kiedy trubadur jest najniższej kondycji a w kanconie pozwala sobie aluzji niedwuznacznych i zuchwałych, i styl jego wykracza poza konwencjonalny szablon tak, że pod nim pulsuje coś z rzeczywistego wzruszenia? Budzi się podejrzenie, że składał kanconę wynajęty przez możnego chlebobawcę i z pomocą umówionego znaku (senhal) dawał do poznania, od kogo i dla kogo śpiewał; — może nawet ów pocałunek, którym się nieraz chęłpi, był mu dany «per procuram».



Trubadurzy.

(Według rękopisu prowansalskiego z końca XIII w.).

Jeden przykład z pośród wielu: Arnaut de Marueil, niskiego pochodzenia, z kleryka trubadur, opiewał Adalazję z Béziers, która wzajem okazywała mu uprzejme względy. Ale król Alfons (słynny Alfons II Aragoński), wielbiciel hrabiny, miał z tego powodu wpaść w zazdrość i zmusił damę do odprawienia śpiewaka. Trudno tu uwierzyć w rywalizację zalotników tak nierównego stanu; senhal, nazywający hrabinę «dwornie zdobytą» — *Gent conquis* — w pieśni «*A grant honor*» (A 295), poświęconej właśnie królowi Alfonsowi, każe przypuszczać, że Arnaut był echem raczej westchnień królewskich niż suplikantem samowolnym «*pro domo sua*». — Biografie (razos), jakkolwiekby były nierealne, zawierają rysy obyczajowe godne wspomnienia. Mieszczą się w zbiorach rękopiśmiennych, dołączone do pieśni każdego śpiewaka.

Hrabia z Poitiers (działal 1087—1127). «Hrabia z Poitiers był najgrzeczniejszym w świecie kawalerem oraz największym uwodzicielem kobiet, rycerzem dzielnym w broni i hojnym w zakładach. Umiał też układać piękne pieśni i śpiewać je pięknie...» — «Bernard de Ventadorn (1140—1195) pochodził z Limuzynu, z zamku Ventadorn. Człkiem był ubogiego rodu, synem piekarczyka. Był urodziwy i zdątny, umiał tworzyć i śpiewać, grzeczny był wielce i uczony»... — «Marcabruna (1140—1185) znaleziono podrzuconego u drzwi pewnego bogatego domu. Pan Aldryk de Vilar kazał go żywić; potem chadzał z trubadurem, który miał imię Cercamon, i wtedy to zaczął tworzyć, a imię Darmozjada (Panperdut) odmienił na imię Marcabruna. Bano się szczególnie jego języka, bo był tak złośliwy, że nareszcie sprzątnęli go kasztelanowie Gujany za to, że ich spotwarzał»... — «Jaufre Rudel de Blaia (1140—1170) był szlachcicem i księciem z Blaia. Zakochał się w hrabinie trypolitańskiej, nie widziawszy jej, a to dla enót i wdzięków, o których słyszał od pielgrzymów, wracających z Antjochji; tworzył o niej pieśni dobre i składne ubogimi słowy. Aby ją ujrzeć, oblekł płaszcz krzyżowca i puścił się na morze. Lecząc na statku wpadł w niemoc taką, że towarzysze dowieźli go do Trypolisu i umieścili w gospodzie ledwo żywym. Doniesiono o tem hrabinie, która przyszła — gdzie leżał — i objęła go ramiony. On zaś przeczuł ją; odzyskał zmysły i chwalił Boga, że podtrzymał mu życie, póki jej nie obaczył. Potem skonał w ramionach hrabiny»... — Żywot Wilhelma z Cabestanh (um. ok. 1190) łączy się z legendą o zazdrosnym mężu, który niewiernej żonie podał serce kochanka do zjedzenia. — Przeważną część biografji tego postrzeleńca, Piotra Vidala (1176—1215), wygląda na żart, jak — że n. p. «z miłości do damy, imieniem Loba (Wilczyca), obłócił się w skórę wilczyą i kazał poszczuć psami; że wziął za żonę Greczynkę — rzekomo siostrzenicę cesarza bizantyńskiego — i myślał iść na zdobycie cesarstwa, że w nieobecności hr. de Barral ucałował uspioną jego żonę; gdy poskażyła się mężowi, ten — jako człowiek roztropny — począł się śmiać i zgromił żonę, że narobiła zgiełku o to, co uczynił warjat. Podobno pan de San Gil kazał uciąć mu język, bo dawał do zrozumienia, że jest kochankiem jego żony»... — «Raimbaut de Vaqueiras (1180—1207), syn szlachcica — mógł pozwolić sobie na to, że ofiarował miłość i uzyskał wzajemność Beatryczy del Carret, siostry margrabiego z Montferratu. Margrabia zastał ich raz uspionych, ale — jako człowiek rozumny — nakrył ich własnym płaszczem, który nazajutrz odebrał. — I nie było między nimi więcej o tem mowy...»

Forma. Od samego znanego nam początku liryka prowanceka jest zupełnie wyrobiona. Spostrzec jednak można wyraźną dążność do coraz to większego

wymizdrzenia formy i stylu. Między czterowierszową «coblą» Wilhelma z Poitiers a 42 wierszową Emeryka de Pegulhan — różnica jest ogromna.

Wiersz zwie się «mot» — wyraz, raczej: zdanie — ile że pierwotna poezja nie miała jeszcze przenoszenia (enjambement). Son oznacza melodję. Rambaut d'Aurenga zapowiada (A 92): *dirai cansso | Ab leus motz et ab leu so | et en rima vil e plana |* (zaśpiewam pieśń lekkimi słowy i lekką nutą, rymem ubożuchnym i poziomym). Zasada budowy wiersza jest odmienna od łacińskiej klasycznej a zależna od przemian fonetycznych, jakie nastąpiły przy zromanizowaniu łaciny gminnej; długość i krótkość samogłosek wyraziły się brzmieniem ścieńnionem i rozchylonem, w miejsce zasady prozodyjnej wstąpiła zasada akcentuacyjna. Ilość zgłosek stanowi podstawę budowy wiersza, przyczem układ ich w stosunku do akcentu jest bardzo rozmaity i swobodny, zależny niejako od rytmiki wewnętrznej, która gra w poecie; w tem właśnie spoczywa ogromna śpiewność i siła liryki prowankkiej: ogólny rytm zasadniczy wstępujący lub zstępujący a w jego granicach niewyczerpane modulacje i odmiany. Ilość zgłosek jest różna: od 2 do 12; rymy męskie i żeńskie przy rytmie zarówno wstępującym (klasyczny jamb) jak zstępującym (klasyczny trochej). — Cobla (strofa) posiada wielką różnorodność układu; łączą się i zaplatają wiersze męskie i żeńskie o różnej długości i znacznej niekiedy liczbie rymów. Zasadą budowy strof jest tak zwana «trójdzielność» (trypartycja); mianowicie rozkład treści, porządek rymów dzieli strofę na trzy części, a podobnie cała pieśń rozkłada się trójdzielnie. Układ rymów jest ściśle określony. Tylko w najstarszej liryce, n. p. u Wilhelma z Poitiers — i to w utworach mniej uroczystych — każda strofa ma rymy własne (cobla solta). Zazwyczaj ten sam rym wraca we wszystkich strofach na tem samym miejscu (coblas unisonans); tornada skupia je wszystkie po raz ostatni. Inne rodzaje wiązań są: cobla crosada (krzyżowa), capcaudada (ostatni rym powtarza się w pierwszym wierszu strofy następnej), capfinida (ostatni wyraz pierwszej jest początkowym następnej) itd. — Rymy są równie skatalogowane: rimas planas — proste; caras — rzadkie, trudne; espars — rozrzucone, gdzie rymy dwóch ostatnich wierszy wiążą się dopiero w strofie następnej; encadenatz — zaplatane; crosatz — krzyżowane; leonismes — leonińskie; equivoacs — dwuznaczne. Sztuczny rym niekoniecznie idzie w parze z wyczerpaniem i upadkiem poezji; u jednego z najstarszych, Bernarda de Ventadorn, znajdujemy rymy zbudowane na 5 samogłoskach: a-e-i-o-u.

Rodzaje poezji lirycznej. Najogólniejszymi nazwami są: vers i cansó. Różnica między niemi jest niejasna, pojmowanie chwiejne. Wiersz ma mieć męski rym, jako że sam wyraz ma formę męską; kancona — żeński; wiersz powolniejszą melodję, kancona — żywszą. Jednak dzieje się także inaczej. Tematem obu jest przeważnie erotyka; niema trubadura, choćby był najrubaszniejszym uwłaczycielem dworności, któryby odrzekł się pieśni miłosnej. Cztery są zasady główne miłości dwornej, jak je zdefiniował Gaston Paris: jest nielegalna, stawia mężczyznę w pozycji zależności — zmusza go skutkiem tego do wysługiwania względów damy; jest sztuką, wiedzą, cnotą, które mają swoje reguły; jest władzą potężną, okrutną, żywi się łzami kochanka; wyniosłość i surowość każe mu przyjmować pokornie. Jego obowiązki określone zwięźle i jasno; servir, amar, celar, soffrir. — Trzeba dodać, że stosunek kochanków jest stosunkiem wasala do suzerena, gdzie tylko ciężka niesprawiedliwość lub krzywda rozwiązują umowę poddańczą. Miłość daje wiedzę i grzeczność; poetę uczy śpiewać, tchórza zmienia w bohatera,



Emeryk z Peguillan.

nieukom daje rozum, skąpego czyni hojnym. — Cechą znamiennej, przedtem w poezji nieznaną, jest ten szczegół, że w przeważnej liczbie kancon strofa pierwsza przedstawia obrazek przyrody z kolorytem smutnym lub wesołym wedle nastroju twórcy. — Dla współczesnych to Guiraut de Borneilh, to znów Arnaut Daniel uchodzili za pierwszych mistrzów; nasz smak nowożytny, krytycznie wykształcony na arcydziełach ośmiu wieków, ponad wszystkimi postawi Bernarda de Ventadorn. — Kancona do Aljenory z Poitiers, żony Henryka II, króla angielskiego: «Taki jestem rad, że cały — Świat mi staje w krasie; — W kwiat różowy, modry, biały — Szron przemieniać zda się. — Mocniej płoną me zapaly, — Choć mię deszcz ochłóśnie, — Pieśni moje wypiękniały — I mój zaszczyt rośnie. — Radość ma nie chłodnie — Miłość grzeje cudnie, — W oczach zakwitają grudnie, — Śnieg się rozzielenia.

— Mogę nocą bez odzienia — Chodzić po ogrodzie; — Moja miłość jak z płomienia — Ogrzewa mię w chłodzie. — Żle ten czyni, kto baczenia — Nie daje na życie. — Ale mnie się świat odmienia. — Odkąd mię w zachwycie — Trzyma czar niewieści; — Od niej czekam cześci. — Tyle się w niej skarbów mieści, — Nie chcę Fryzji mienia. — Jej przyjaźń mię rozpłomienia — I nadzieją raczy, — Że kiedyś me utęsknienia — W szczęście przeinaczy. — Gdy spojry na mnie oczyma — Błogosławionemi, — W ten dzień żal mnie się nie ima, — Ona radość śle mi. — A ja słę jej duszę, — Sam cierpię katusze, — Że żyć od niej zdala muszę — We francuskiej ziemi... — Gdybym był podobny do tej — Jaskółki sąsiadki, — W ciemną nocbym zwracał loty — Do twojej komnatki. — Moja pani uśmiechnięta, — Twój wierny w mogile, — Dusza z ciała się rozpełta — Przez żalości tyle. — Pani, składam ręce, — Ulżyj mojej męce. — Twoim wdziękom pieśń mą świecę, — Choć się z żalu chyle. — Obojętny świat na chwilę — Nie dba, czem się cieszę. — Ja, gdy ją kto wspomni mile, — Myślą do niej śpieszę — I zaraz tajemną władzą — Twarz mi się odmienia, — Choć się komu śmieszne zdadzą — Takie zapłonienia. — Tak ją kocham szczerze, — Aż żal czasem bierze; — Nad wybredną mi wieczerzę — Smaczniejsze westchnienia. — Posłańcze mój młody, — Przez góry, przez wody — Idź, powiedz jej me zachody, — Moje udęczenia».

Descort — rozstrój — zarówno formą jak treścią wyraża rozterkę wewnętrzną poety, wynikłą z miłości zawiedzionej. W sławnym descorcie Raimbaut de Vaqueiras idzie tak daleko, że każdą strofę kreśli w innem narzeczu: prowanckiem, włoskiem, francuskim, gaskońskim, portugalskiem. Wszystkie schodzą się w strofie ostatniej; treść konwencjonalna: uwielbienie urody, składanie hołdu poddańczego, skarga na okrucieństwo, prośba o litość. — Ten sam poeta napisał utwór jedyny w swoim rodzaju p. t. «Carrousel»: wóz bojowy na cześć Beatryczy z Montferratu; przeciw niej wyruszają w bój okoliczne kasztelanki — wszystkie nazwane z imienia i z nazwiska, więc składa się z tego za jednym zamachem sirventes polityczny. — Zaczyna się tak: «Zapalczywą wojnę — Rozpocząć w tej ziemi — Chcą damy dostojne — Wraz z buntowniczymi wasalami; w dolinie — Lub górze wznieść wieże — I wał, — Bo je ogarnął szal, — Że chwała ich ginie. — Sobie wszystką bierze — Ta, co w swe obieże — Gna świat; Ziemskiego rodu kwiat: Donna Beatrycze; zazdrosne o sławę — Wyciągnęły przeciw na boje, na krwawe — Z wasalami, niecąc ogień, dym, kurzawę» itd. — No-sai-que's-es (nie wiem co) lub devinalh — utwór

o formie i treści lekkiej, żartobliwej — smętnie wesoły, coś jak capriccio. Takim tytułem nazywa jedną pieśń swoją Raimbaut d'Aurenga (Orange); każda strofa jest w niej przepleciona głosem prozaiczną: «Słuchajcie, panowie — nie wiem, co to jest, co teraz zaśpiewam: wiersz, estribot czy sirventes...» — Skarży się na damę, że «zabija go powoli pięknymi słówkami i długim zwlekaniem, nie wiem dlaczego? — Czy mogę dobrze się mieć, moi panowie?»... Ta piękna forma pozostaje w poezji po przyszele wieki; znajdujemy ją u Michała Anioła. — Escondich — usprawiedliwienie — jest obroną poety-kochanka przeciw oskarżeniom, podającym go w niełaszkę damy. — «Eu m'escondisc, dompna que mal non mier» Bertrandra de Born:



Jaume,  
król aragoński.

«Bronię się, pani, abyś po próżnicy — Za to, co mówią o mnie zazdrośnicy, — Nie wywierała swego gniewu na mnie; — Niech raczy wierzyć twe serce stateczne, — Uprzejme, szczere, wesołe i grzeczne, — Że to, co o mnie świadczą, — świadczą kłamnie. — Niech białozory przy igiernym stole — Przegram; na pięści niechaj mi sokole — Ptaszę rozedrże jastrząb i oskubie, — Jeśli posłucham, gdy mię do alkowy — Inna zawezwie pochlebniemi słowy, — Jeśli nie bardziej twoją srogość lubię... — Śród gry niechaj mi zawsze los urąga — I niechaj nigdy nie wygram szeląga, — Niech zawsze wyjdę obdarty i biedny; — Niechaj najniższe zawsze rzucam oka, — Jeśli nie jestem stały, jak opoka, — Jeśli nie kocham ciebie, pani, jednej. — Gdy dla innego porzucasz mię, pani, — Nie wiem, do jakiej mam płynąć przystani; — Niechaj wiatr ścichnie, gdy będę żeglował, — Niech mię z pańskiego kijem pędzą dworca, — Niechaj ucieknę pierwszy z pod proporea, — Jeśli nie kłamie ten, co mię szkalował. — Pani, mam w domu krogulca kaczora: — Wypierzon, chwytny, lowiec nie od wczora; — A ptak mu leci w szpony, jak do sidła, — Czaple, żorawie i siwe łabędzie: — Niechaj utyje i na drażku siedzie, — Niech skaplonieje i opuści skrzydła. — Podły oszczerco, który tak nikiemną — Sprawą kochankę pokłóciłeś ze mną, — Bacz, by mi twoja bezecność nie zbrzydła».

Comjatz (congé) jest pożegnaniem odprawionego lub obrażonego zalotnika. — List jest pisany w strofach lekkich lub uroczystych, zależnie od nastroju kochanka. — Salutz — nazywa się list miłosny, zaczynający pozdrowieniem, donaire — zaczynający wyrazem dona, dompna (pani). — Sekstyna jest najdziwniejszym, najsztuczniejszym, a jednak długotrwałym rodzajem poezji miłosnej prowankkiej, a po niej włoskiej i francuskiej. Sześć strof, każda po sześć wierszy z końcówkami przeważnie rzeczownikowemi, które powracają jako rymy w każdej strofie następnej w porządku odmiennym a potem skupiają się jeszcze raz w tornadzie; zabawka mózgową wypracowaną, jakby szło o zakład zręczności. Próbowali się w niej — i to wielokrotnie — Dante i Petrarca. Najbardziej w literaturze okrzyczana jest sekstyna Arnauta Daniela: «Lo ierm voler qe'l cor m'intra» z końcówkami: intra, onгла, arma, veria, oncle, cambra (wstępuje, paznógć, broń, różga, wuj, komnata). — Sirventes — jak nazwa wskazuje — pieśń służebna, broniąca interesu pana lennego, więc pierwotnie z treścią polityczną. Krewki trubadur używał języka jak miecza i siekł nim niezgorzej: szyderstwo, obelga, hasło napaści i mordu — wszystko mieściło się w tych namiętnych pieśniach bojowych. Dante uczył się na nich zabijać słowem. — Kancjonarze wyznaczają im dział odrębny. A więc sirventes osobisty, posyłany kolegom zawodowym lub rywalom do miski dworskiej,

(Piotr z Alvernji (Auvergne), Marcabrun); obyczajowy i moralizujący, zwany także estribotem (Piotr Cardinal); polityczny (Bertrand de Born, Sordel). — Satyra osobista Piotra z Alvernji to szereg jaskrawych karykatur, gdzie tylko pewne rysy są nakreślone grubiej, ale treść istotna osobistości nie ujęta; mimo to utwór cenny, jak wszystko, co ludzi ówczesnych przybliży dotykalnie naszemu pojęciu. — «O trubadurach słuchajcie nieco! — Wiecie, jak różnie piosenki klecą, — Każdy z nich ptakiem w niebiosą furka; — Ale im indziej śpiewać należy, — Bo wam pokażę ze stu pasterzy, — Co też nie wiedzą, gdzie dół, gdzie górka (nie znają podniesienia i spadku rytmu). — Naprzód o Piotrze powiem Rogierze, — Niechajże pierwsze to miejsce bierze; — Miłość opiewa odkrytą mową; — A lepiejby mu było — jak wierze, — I godniej, w kruchcie śpiewać psalterze — Albo gromnicę nosić woskową. — Drugi się Gerard Bornel natrąca; — Jak miech skórzany wyschły od słońca; — Jego śpiew chudy i mizernutki; — Jak stara baba wozowodzicha — Sam, gdy się przejrzy w zwierciadle, wzdycha, — Widząc, że mniej jest wart od jagódki. — Trzecim pan Bernard jest z Ventadoru, — Mniejszy niż Bornel o skrawek wioru, — Ale po ojcu łuk w herbie niesie — którym ojczaszek wywijał zdarnie, — Matka zaś opalała piekarnię — I chróst do kuchni zbierała w lesie... — Na siódmym Arnold Daniel usiedzie; — O żadnej rzeczy dobrze nie gędzie. — Kto go rozumie, prędzej zje czarta. — Odkąd zająca wołem polował — I odkąd wgórę pływać próbował, — Pieśń jego ciernia śliwy nie warta. — Pan Piotr z Owernji jak się należy, — Tony: wysoki i niski mierzy, — Więc chodzi sławny w śpiewaków tłumie; — Toż mistrzem zwany jest niedaremno, — Byleby raczył śpiewać mniej ciemno, — Albowiem mało kto go rozumie...»

Wzorem jego Mnich z Montaudonu napisał estribot, gdzie daje złośliwą charakterystykę 15 współczesnych... «Peirols Owerniak 30 lat nosi jedną suknię... Gaucelm Faidit ożenił się z żonglerką (Monja — mniszka)... Guilhem Ademar opiewa damę, mającą 30 kochanków...» — Marcabrun wyrobił sobie imię uwłaczyciela kobiet i miłości słynnym sirventesem — raczej estribotem: «Głód, mór, wojna — klęska żadna, — Nie tak szkodna i szkaradna, — Jako miłość zawsze zdradna. — Słuchaj mię! — U trumiennej stojąc deski, — Nawet nie uroni łezki. — A wiecie, jak zdrady knuje? — Tu podgląda, tam zezuje, — Tutaj kąsa, tam całuje. — Słuchaj mię! — Ogonka jej przypał który, — Wszystka spłonie, jak te wióry. — ...Ten, co się z miłością brata, — Bierze djabła za kamrata — I dość mu takiego bata. — Słuchaj mię! — Zanim jeszcze się spostrzeże, — Sam ze skóry się obierze. — Miłość podobna do klaczy, — Ciągłe w polu się ladaczy — I bies jej nie okulbaczy. — Słuchaj mię! — Głodny, syty, na poranku, — W nocy, służ jej bezustanku... — Miłość ci jest jak iskierka, — Z pod popiołu jeno zerka, — Spali belkę jak paździerka. — Słuchaj mię! — Nie wiesz zlekły, gdzie nieść nogi — Z rozniecanej nią pożogi. — Marcabru, syn pani Bruny, — Od gwiazd nie zaznał fortuny, — Bo od kolebki do truny — Słuchaj mię! — Ani był kobietą władny — Ani kochany od żadnej» — Jest to równocześnie typowa «mala cansó» naprzeciw pieśniom pochwalnym — «bonas cansós». Na szczególną wzmiankę zasługuje Piotr Cardinal z epoki późniejszej. Sirventesy jego są bardzo namiętne, w szerokim geście zataczające miecz karcicielski ponad wszystkimi stanami: gromi sędziów przedajnych, lichwiarzy, zdrajców i kłamców, kobiety płocze; najzapamiętałej jednak obłudnych klerków i zdziczałe rycerstwo, w ciężkim ucisku trzymające

stany niższe — zwłaszcza stan chłopski. Satyry na kobiety przypominają brutalnością Marcabruna i Mnicha z Montaudonu. Oto jedna na próbę: — «Ciemiega u mnie ten i głupi, — Co się na miłość zneći, — Bo miłość tego gładziej łupi, — Który jej ufa święciej. — Ktoś z ogniem igra, aż się sparzy; — Z miłości rzadko zysk się darzy — A zato codzien strata. — Niechajże — kto na głowę chory — Z jejmością tą się brata — Ja tam nieskory» itd. — Dowcipna w pomysł a głęboka w sensie jest gawęda, mająca formę przypowieści: «W stolicy nie wiem już której — Spadł deszcz tak dziwnej natury, — Że na kogo tylko przysły — Wody krople, tracił zmysły. — Każdy, powiadam, zwarzjował — Prócz jednego, co się chował — Wtedy w domu... A gdy wyszedł na ulicę, — Staął w zdziwieniu niemałym, — Widząc zdjętych dziwnym szalem: — Ten stąpił w komży, ten nago, — Ten ku niebu pluł z powagą... — Ten sąsiada bił z zacięciem, — Ten uroił, że jest księciem, — I trzymał się dumnie w boki, — Ten wyprawiał dziwne skoki... — Dziwi się im niewymownie — Ale oni jemu równie. — Widząc, że w obłęd nie wpadał, — Myśleli, że zmysły stradał... — Ten go zrani w twarz, ten w szyję. — Padł na ziemię, Thum go bije; — Ten przydepcę, ten go kopnie. — Chciałby uciec, zbit okropnie; — Obłocony, nawpół żywy, — Że im uszedł z rąk — szczęśliwy. — Ta przypowieść jest o świecie — I o was, co w nim żyjecie» — kończy poeta, tłumacząc dalej pedantycznie każdy szczegół przypowieści (Una ciudat). — Najzuchwalej w chórze prowanczkich okrzyków bojowych brzmi sirventes przeciw piekłu; jest to już jakby bunt pogodnego humanizmu. «Ułożę sirventes nowy, Bóg go usłyszy w dzień Sądu. Jeśli mię... strąci do piekieł, zawołam: Panie, bądź mi litościwi, boć ja zawsze zwalczałem zło... Cały dwór niebieski stanie w podziwie, zaś powiem znowu: Nie dba o swoje mienie, kto je umniejsza;... brama Niebios nie powinna być zamknięta... własnowolnie winno się tam wstępować. ...Św. Pietrze — obrabuj szatana z dusz; światy się ucieszył; Tak, dobry Boże, wyzuj złego wroga z nieprawych korzyści. Zatem bądź mi litośny, gdy będę umierał, a nie zechcesz — to wróć mię tam, skąd przybyłem, boć — gdybym nie żył, nie byłbym zasłużył na pokutę». Cała teoria wolnej woli, predestynacji, odpowiedzialności zawiera się w tej ostatniej butadzie...

Pieśń krzyżowa, to wezwanie do wyprawy zamorskiej dla zdobycia św. Grobu. Treść zwykle ta sama: Bóg za nas cierpiał, odpląćmy Mu, aby zyskać zbawienie. Czasem pieśń jest wprost parafrazą bulli papieskiej. Najzarliwiej obwoływali wojnę świętą Peirol lub Gaucelm Faidit: «Teraz nas więc za morze — Wiedź, Jezu, prawy Boże»...



Poezja trubadurów prowanczkich.

(Rękopis z XIII w. ze zbiorów Bibl. Nar. w Paryżu).

Planh lub Planch (planetus) — żal, opiewający zalety i zasługi zmarłego, daje często okazję do gwałtownych ataków przeciw żywym. Wspaniały w swem zuchwalstwie jest «żal» na śmierć Blacatza, ułożony przez Sordela de Goito (XIII w.), trubadura włoskiego. Dante postawił go na oczy potomności w spiżowych epitetach: «Anima lombarda, altera ed disdegnosa», w majestatycznej i wzgardliwej pozie lwa, gdy się pokłada (Cr. VI 61—66): «Pana Blacatza płacę w tym nieuczonym rymie; — Zaiste jest przyczyna, że żal się serca imie, — Bowiem zakończył życie szlachetny pan i druh; — Po cnotach, co z nim żyły, zostanie jeno słuch. — Taka śmiertelna szkoda, że niema na nią cen — I nic jej nie nagrodzi — chyba, że sposób ten: — Że mu się wyjmie serce i zjedzą je książęta, — Gdy go nie mają sami — w swej piersi — niebożęta»... — Książętami, którym poeta rzuca te okrutne szyderstwa, są: cesarz Fryderyk II, gotujący się dopiero do pomsty nad Lombardami (1237); Ludwik IX, nie kwapiący się — zresztą słusznie — do podboju dziedzin hiszpańskich, należnych mu rzekomo po matce — Blance kastylskiej; Henryk III angielski, zwłóczący z zaborem Normandji; Ferdynand III, król Kastylji, za to, że w 1236 r. oddał Maurom część Andaluzji i i.

Enveg (czyt. envedź) — nuda wylicza szereg rzeczy trubaduwowi osobiście wstrętnych; doskonała okazja dla zrzędów do wyładowania wszystkiej złości na świat i ludzi. Mnich z Montaudonu: «Mierzi mię, kto ma język długi — A ręce krótkie do posługi. — I zawadjaka długiej łapy — I twardouste mierzą szkapy. — Mierzi mię także młodzik świszczy — Palka, puklerzem kiedy błyszczy, który jest jeszcze nieszczerbaty, — Kapelan z wąsem, mnich brodaty — I człek złośliwy z ostrym dzióbem... — Nudzi mi się strojenie skrzypiec, — Pieczeni też nie lubię przypiec, — Nudzi ksiądz, — Gdy się w kłamstwie brzechce — i stara..., gdy mrzeć nie chce. — Na świętego się klnę Dalmasta, — Ganię, gdy złodziej w puch porasta. — Nie lubię konno gnać po lodzie, — Uciekać w zbroi, gdy wróg bodzie, — Nie lubię, gdy kto gości gani... — Nudzą mię też — na rany Chrysta: — Na zacnym dworze zły lutnista — Na małą wioskę klasztor mnogi — I na grę grubą gracz ubogi. — I, niech mię święty Marcel strzeże, — Na jednym futrze dwa kołnierze; — Na kusym zamku dworzan chmara, — Bogacz, co stęka o talara, — I na turnieju waśń i strzały» (itd).

Nawzajem plazer (lubość) rehabilituje oczerniony padoł ziemski przegładem rzeczy radosnych. Najwspanialszy jest plazer Bertranda de Born; podajemy go w całości: «Lubię ja słodki czas wiośniany, — Co rozpowija kwiat i krzew; — Lubię ja ptactwa rozgadany — I echem rozniesiony śpiew — Po umajonym lesie. — Lubię na fali traw zielonej — Płótnami białe pawilony. — I serce moje rwie się, — Kiedy mi błysną na wygonie — Zbrojnych rycerzy zbrojne konie. — Lubię też, gdy spłoszona bitwą — Ucieka ludzi ćma i trzód, — kiedy zabawia się gonitwą — Swawolny kiryśników lud; — Serce mi w górę niosą — Bijące do fortecy szturmny — I gruz murów, i wojsk hurmy, — Stojące ponad fosą, — Gdzie wokół groźne palisady — Zamkowej dzierżą straż posady. — Podoba mi się w dzielnym księciu — Kiedy na przedzie bieży w bój, — Na wiatr puściwszy cugl zwierzęciu, — A wślad wasalów rwie się rój — Z młodzieńczem rozhukaniem. — Ha! już na wroga spadli rzeszą, — Niechże się dziarsko rąbać śpieszą, — Naoslep goniąc za nim, — Bo za nic u mnie rycerz wzięty, — Gdy nie ciął i gdy nie był cięty. — Tłuczone hełmy, szpady, lance, — Pancerze, tarcze starte w puch — W pierwszej impetu pohulance — Na ziemi, z których uszedł duch; — Porozbiegane konie — Martwych i rannych rzą wśród bitwy. — Hej! gdy poczęły się gonitwy, — Każdy, co krew



ma w łonie, — Już tylko siecze, żga i kruszy. — Niż bez czci — lepsza wyjść bez duszy. — Przysięgam wam, że mniej mi droga — Wesoła uczta, cichy sen — Niż okrzyk dziarski: Hej! na wroga! — Po obu stronach; i głos ten — Po lesie koni rżących — I te wołania: «Sam tu do mnie» — I widok w fosę nieprzytomnie — Rycerzy padających — I widok trupów tych na ziemi — Z drzewcami z piersi sterzącymi. — Lepsza wam rzecz, baroni, — Zastawić miasta, grody — Niżeli gnuśnieć tak śród zgody; — Papiolu, — niech waść goni — Na północ i południe — Powiedzieć, że im krew ochłódnie».

Tencona (tenso od łac. tentio, contentio), zwana także jocs partitz — później partimen. Jest to dialog opozycyjny na dany temat. Rozmowcami są bądź trubadur i osoba przypuszczalna: Bóg, Amor, ptak wybrany na posła itp. — bądź też dwaj i trzech trubadurowie. Spór zazwyczaj nierozstrzygnięty w tornadzie, zostaje odesłany pod sąd znakomitej osobistości. Nader wesoła jest tencona Sawaryka z Mauleonu, toczącego spór z Hugonem i Gaucelmem: Sawaryk: «Gaucelm, miłosne trzy pytania — Rozwiąż mi je ty i pan Hugo; — Nie namyślając się zbyt długo, — Wybierzcie, gdzie wam sąd się skłania: — Ma pewna dama trzech rycerzy, — Ich miłość tak jej w sercu leży, — Że gdy ich raz u stołu gości, — Wszystkim im znaki śle miłości; — Do tego mruży swe oczęta, — Temu dłoń w dłoni czule pęta, — Tego zaś, nóżką, uśmiechnięta — Dotyka; komuż, czyniąc tak, — Najtkliwszej chęci dała znak?...» Gaucelm jest za spojrzaniem, Hugo woli uścisk dłoni, Sawarykowi trącenie nogą pod stołem jest najoczywistszym znakiem przychylności. W tornadzie odwołują się do sądu trzech dam. Inne tematy tencon: — Która miłość warta więcej: z dwu kochanków jeden otrzymuje pozory laski, drugi posiada damę, ale w tajemnicy — tu głośny honor, tam ciche zadowolenie. — Kto z dwu jest godniejszy kochania; szlachcic, ale lichej duszy, czy zacy chudopacholek. — Kto z dwu jest mniej godny przycygni: mąż zazdrosny o żonę piękną, czy brzydką? — Co większe: rozkosze czy cierpienia miłosne? — Dama powiada wielbicielowi, że chce go kochać, ale pod warunkiem tajności, gdy jawnie będzie damą innego: czy on powinien na to się zgodzić? — Dama pozwala pieszczoł przyjacielowi pod warunkiem, że nie posunie się za dozwolone granice. Czy powinien być posłuszny? — Co lepsze: kochać



Jedna strona śpiewnika prowansalskiego z końca XIII w.

(Biblioteka Narodowa w Paryżu).

niekochanym, czy nie kochać a być kochanym? — Mnich z Montaudonu prowadzi dysputę z Panem Bogiem o kobietach, które używają piększydeł, — która lepsza do kochania: młódka jeszcze nieuczona, czy kobieta mająca doświadczenie? — Rycerz kocha damę, ale nie może od niej uzyskać łaski; druga naznacza mu schadzkę, obiecując daleko idące względy; wtedy i pierwsza obiecuje mu to samo, — którą powinien wybrać? — Mąż dowiaduje się, że żona ma kochankę; oni spostrzegają się, że mąż wie o tem: które z trojga jest najbardziej zakłopotane? — Ja jestem wielbicielem twojej żony a ty mojej — czy chciałbyś otrzymać od niej najwyższą łaskę, pod warunkiem, abym ja równie był szczęśliwy?... — Kazuistyka miłosna była tematem całych doktrynałów przez długie wieki. Wymieńmy: «Il Filocolo» i «Labirinto d'amore» Bokacjusza, «Regimento della donna» Francesca da Barberino, «Arrets d'amour» Marcjała z Auvergne. Traktat Andrzeja Kapelana, wysnuty z reguł prowancckich, należy do literatury łacińskiej. — Teoretycy milczą o pewnej odmianie liryki, którą zbliżyłbym do słynnych «przechwałek» (gabs) z epepei. Biografowie Piotra Vidala uważają za szczególne samochwałstwo to, co jest może specjalnością tego dworskiego wesółka. Jako gab z przymówkami o dary rozumiałbym utwór: «Drogoman Senhor»: «Drogomanie, gdybyś dał mi bieguna, — Na mych wrogów spadłbym ogniem pioruna — A już poznałby mój wróg, ilem wart. — Umknie, niby przed sokołem przepiórka, — Życie swoje mniej zaceni od piórka, — Bo zna moją wściekłość, dumę, hart. — Gdy podwójną osłonę się kolczugą — Miecz przypaszę, co go dał mi pan Hugo, — Gdy od końskich ziemia dudni stóp, — Najzuchwalszy nie dostoi na drodze, — Kędy groźny z mym orszakiem się wodzę; — Musi umknąć, albo padnie trup. — Mam Rolanda moc i Oliviera — A zaś dworność pana z Mondidiera. — Za te cnoty biore chlubę chlub: — Posły z różnych stron wsuwają mi w ręce — Czarno-białe wstęgi albo pierścienie — Na miłości zadatek i ślub. — W każdej sprawie cnym rycerzem się kreślę, — Toż w miłosnym jestem wprawny rzemieśle. — Mam kochankę zalety i wdzięk; — Niezrównany bawidamek w pałacu — A wyniosły i okrutny na placu. — W jednych miłość, w drugich budzę lęk» itd.

Przejście od poezji ludowej do artystycznej, jakkolwiek mało widoczne, da się przecież wyznaczyć w utworach bardzo starych. Jedne są natury epiczno-lirycznej, jak romansa i pastorela, drugie z przewagą liryki, jak alba i balata. — Do romans zalicza się Wilhelma z Poitiers gawędę biesiadną z przejrystemi aluzjami: Companhó, farai un vers. «Posłuchajcie wdzięcznej pieśni, — przyjaciele, — Może pusta i rozsądku w niej niewiele... — Ale młodość w niej rozbrzmiewa i kochanie, i wesele... — Mam pod siodło dwa rumaki niezawodne, — Ujeżdżone, wytrzymałe i dorodne — Lecz przy jednym źłobie nie chcą za nic ustać, tak niezgodne» itd. — Pastorela ma początek ludowy o tyle, że prawdopodobnie jest przekształceniem znanego tematu «przekory» (u Teokryta Oaristys, E<sup>is</sup> XXVII, w przekładzie A. Chéniera Egl. VI, u Ciula d'Alcarno *contrasto*), istniejącego we wszystkich literaturach; w tej formie jednak, jaka nas doszła, nosi już znamię arystokratyczne. — Alba również znajduje analogje w pieśniach ludowych, gdzie to kobieta żali się na hejnał poranny, albo na skowronka czy jaskółkę, że ją wyrывa z ramion ukochanego. Szekspir użył tego motywu w cudnem pożegnaniu Romea i Julji (a. III. sc. 5.). «Alba nieznanej damy» rozpoczyna się pieszczotami kochanków w ogrodzie pod krzewem tarniny; strażnik z wieży wygrywa hejnał dnia: «...Bodaj nigdy dzień brzydki nie świtał, — Bodaj luby mój o czas nie

pytał, — Bodaj strażnik jutrzeńki nie witał; — O Boże, Boże, — jakie rychłe zorze! — Pocałunek jeszcze — ten jedyny, — Nikt nie patrzy, prócz ptasząt z gęstwiny; — Zazdrośnikom na przekór, na drwiny; — O Boże, Boże, — jakie rychłe zorze! — Mój kochanek jest gładki i miły. — Usta moje, gdy doń się zbliżyły — Słodki promień tchu jego wypily; — O Boże, Boże, jakie rychłe zorze! — Dama dworna, pochlebna i młoda, — Pośród ludzi jej słynie uroda, — Kiedy kocha, to ust jej nie szkoda; — O Boże, Boże, — jakie rychłe zorze!» — Czasem alba, wyczerpawszy się w temacie zbyt jednostajnym, nabiera cech symbolicznych, moralno - religijnych; tak już u Folqueta z Marsylji i Guirauta Riquiera. — Balata jest pieśnią taneczną z refrenem; najstarsza w literaturze, słynna balata: *A l'entrada del tens clar* — Eya! — jest równocześnie typem kobiecej pieśni majowej (*majerolle*): «Kiedy jasny maj nastanie — hej! — Słysząc wszędy śmiech, śpiewanie — hej, — Więc królowa w kole stanie — hej, — Zazdrośnikom na wysmianie, — Że jest zakochana. — Zazdrośnicy — żegnam was, — Puście nas, puście nas — Obrócić się wkółko raz, wkółko raz!» itd. — Pomijamy drobniejsze i rzadsze odmiany.

Poezja staroprowancka da się ująć w 3 okresy a obejmuje zaledwie 2 wieki, połowa XI do pierwszej ćwierci XIII w. Można odrazu pominąć epikę, z której pozostało kilka poematów: «*Daurel et Beton*», «*Chanson d'Antioche*», «*Girart z Roussillonu*» — należący właściwie do epiki francuskiej, nadto poemat uczony o Boecjuszu.

Pierwociny liryki to Cercamon, Wilhelm z Poitiers, Bernard de Ventadorn. Pierwszy jeszcze nikły, drudzy świadome siebie talenty, pełne świeżości i pogody ducha. Okres drugi — najbogatszy i najciekawszy. Występują w nim już jakby dwa kierunki, dwa rodzaje stylów, dwie szkoły. Naczelnikiem pierwszej Guiraut de Bornelh, Limuzyniec, niby klasyk stateczny, sentencjonalny; «uważali go i jeszcze uważają za mistrza ci, co rozumieją się na słowach subtelnym i rozumnych z dziedziny miłości i morału» (*subtilz diz in ben pensatz d'amor e de sen*) — powiada biograf. Miał sławę mistrza «jasnej maniery» — ostatnie niezupełnie usprawiedliwione. Język jego, niezwykle śmiały, wymaga sporo mozółu w rozwiązaniu skrótów myślowych. Dla nas jest przedewszystkiem poetą doskonałej formy. Jakkolwiek pracuje w różnych rodzajach liryki, to jednak temat wszędzie stoi na dalszym planie a na pierwszy wybija się umiłowanie tego przedziwnego narzędzia, jakim jest mowa; grot, godzący w sedno pojmowania, muzyka brzmienia, kołysząca zmysły, przodownica, wodząca nastroje. Oto alba, pod względem artyzmu daleko odbiegająca od «*Alby nieznaney damy*»: «Królu chwały, światło szczerze i czyste, — Towarzysza mego wspieraj, o Chryste, — Niechaj wiedzie go laskawa twa ręka! — Patrz, niedarmo druh o druha się lęka, — Bo zaraz błysną zorze. — Druhu, otwórz oczy śpiące i mgliste; — Jeśli czuwasz, porzuć łożę puszyste, — Bo na wschodzie nieba wstaje jutrzeńka, — Dzień prowadzi przez niebieskie okienka — I zaraz błysną



Ilustracja z poezji staroprowanckiej:  
Scena sądu miłości.

Z dawnego rękopisu w Bibl. Nar. w Paryżu

zorze. — Druhu, śpiewką cię wywabię z komnaty. — Słyszysz? nuci rzesza braci skrzydlatej, — Leci czekać dnia gdzieś w gaje, ogrody. — Od zazdrosnych dla cię boję się szkody, — Bo zaraz błysną zorze. — Druhu, wejrzyj na niebieskie bławaty, — Patrz jak złote w nich pobladły już kwiaty — A zrozumiesz, że nie-próżne zachody. — Nie żmudź dłużej, bo tam doznasz przygody, — Wszak zaraz błysną zorze. — Druhu, taka nasza przyjaźń dobrana, — Że nie spałem, jenom zgiął kolana — Do Marji Syna na tym krużganku, — Aby wrócił mi cię żywym bez szwanku. — A zaraz błysną zorze. — Druhu, tam gdzie ogrodowa altana — Prosiłeś mię, abym nie spał do rana. — Ot, za śpiewkę i za przyjaźń — co w danku — Mam od ciebie, nieostrożny kochanku? — A zaraz błysną zorze. — Druhu, tak się tu zabawiam i cieszę, — Że do zorzy się i ranka nie śpieszę, — Bo w ramionach najmiłszą na świecie — Pieszczę panią, ni mię od niej wyrwiecie — Zazdrośnicy, ni zorze».

Arnaut Daniel z Périgordu, to temperament wprost odmienny, skrajnie osobisty, nieokielzany, nienawidzący szablonu. Jest mistrzem «ciemnej manieri» — trobar clos — i rzadkich rymów — rimas caras, bo lubi przenośnie nieutarte i rym wymyślny. W jednej pieśni powiada, czyniąc aluzję do chybionych zalotów: «Ja jestem Arnold, co zbiera powietrze, poluje zająca wołem i pływa przeciw wodzie». W słynnym ustępie czyśćca (p. 26) Dante stawia go wyżej od Guirauta, jako bratnia dusza, rozumiejąca śmiałą oryginalność Prowansala, — czyni mu ten zaszczyt, że układa w tercyny prowankie jego przemowę: «Tant m'abelis...» Dante bowiem sam jest także rewolucjonistą, wprowadzającym do poezji «il dolce stil nuovo». Prof. Canello wgląda głębiej w łamanie się tych dwu kierunków; z jednej strony stają: Marcabrun, Piotr z Owernji, Raimbaut z Orange, Arnaut Daniel — z drugiej: Bernard de Ventadorn, Guiraut Borneilh, Piotr Rogier.

Zdumiewająca oryginalność Arnauta bije ku nam jeszcze ze złożań muzycznych wiersza. Czytając utwory jego, a trzeba je czytać głośno i w oryginale — ma się w uszach szum, brzęk, podskoki rytmu i rymów dziwnych dobór; pośród tego gwaru udanej muzyki nie zważa się na treść ubogą lub dziwaczną. — «Everdeia la fuàilla — eil chan eil braill — son alombraill dels auzels per la broilla» — Śpiewak musiał te wiersze wygłaszać z towarzyszeniem harfy. Niesamowite wyrazy, tworzące często wiersz dla siebie, tudzież niespokojna rytmika, skacząca po rymach męskich, wymagały złożań o niezwyklej szematycznej zwięzłości, jak w owej pieśni: «Laura amara falz bruoills brancutz — clarzir, — quel doutz espeissa — ab fuoills»... — gorzki wiatr jesienny przeświecła liściaste gaje, te same, co je słodki wiatr (wiosny) stroi w liście... Przedstawicielem epoki schyłkowej jest Folquet (Folco) z Marsylji, poddany pana Barrala, śpiewak Rajmonda z Tuluzy — następnie opat klasztoru cystersów i biskup Tuluzy. Brał udział w okrutnej wyprawie Szymona z Montfortu przeciw albigensom. Wojna ta (od 1209), jak wiadomo, zakończyła świetne czasy kultury prowankiej. Śpiewacy uciekli bądź do Hiszpanji, bądź do Włoch. I oto ten pieśniarz zadał ostatni cios pięknej sztuce. Był erudyta, co odbiło się na jego twórczości. W spuściźnie znajdujemy pieśni miłosne, tenconę, żal, pieśni krzyżowe. U Folqueta spotykamy już obficie schyłkową manierę — jakby pierwociny przyszłego baroku. «O czem zapomnieć chciałem w pieśni — Pieśń przypomina mi boleśniej; — A kiedy śpiewam dla zata-mowania — Męki kochania, — Widzę, że próżna chęć i praca, — Bo jeden wyraz wciąga na usta wraca: — Żal się, litości! Tak — czuję, już mi w łonie gości — Twój

obraz, pani, a ja musze wiecznie — Konać, weń tylko wpatrzony serdecznie. — Skorom dostąpił więc zaszczytu, — Że chowam częstkę twe-go bytu, — Wraz-że mi podaj przeciw ogniom zbroję, — Bowiem się boję — Mniej o się, niż o ciebie, Pani, — Bo skoro szukać zachciałaś przystani — W sercu, co płonie, — Jakże w mem żywo dotrwasz łonie? — Czyń więc z mem ciałem, co chcesz, niech przepada, — Tylko szczedź serca, jeśliś w niem rada. — Serce cię chowa i hołubi, — Ciało z zawiści zmysły gubi, — Serce moc, władzę poznania dostało, — Podczas gdy ciało — Chodzi bezduszne, nieprzytomne, — I nieraz mi się wydarzyło — pomnę — Ktoś mię nagabnie — A ja odpowiem mu niezgrabnie, — Bo w roztar-

The image shows a page from a medieval manuscript, likely a songbook. It features a large, ornate initial 'B' at the top left, decorated with intricate patterns and a small figure. The text is written in a Gothic script, with several lines of text interspersed with musical notation on staves. The text is in Old Provençal and appears to be a song or a poem. The musical notation consists of square notes on a four-line staff. The text is arranged in a column, with the initial 'B' being particularly prominent.

Z kancjonarza Bernarda de Ventadorn.

gnienu; w takie smutne razy — Niechże nikt do mnie nie żywi urazy» itd. — Jego styl uczony i subtelny obfituje w hyperbole, porównania, antytezy i koncepty. Zbiera wszystkie ozdoby, jakie był znalazł u swoich poprzedników i współczesnych, nadto u pisarzy starożytności — przedewszystkiem u Owidjusza, następnie z łacińskich florilegijów. Utwory treści poważnej, jak: pieśni krzyżowe i religijne, obfitują w alegorje, personifikacje, aforyzmy, powtarzane za Seneką. — Po nim poezja prowancecka dogorywa. Ostatnim znacznym trubadurem jest Guiraut Riquier (działa między 1254—92). Forma pieśni nie miała już dlań sekretu; treść usiłował odświeżyć pomysłem nowym. Pieśń miłosną do damy serca przekształcił na pieśń do Matki Boskiej. Żywszą działalność objawił w Hiszpanji na dworze króla Alfonsa X. Dumny swą godnością uczonego śpiewaka, w memorjale, który pozostawił, prosi — aby osobnym rozkazem wyróżniono żonglerów od trubadurów i ostatnim pozwolono nosić tytuł doktora. W tym czasie schyłkowym reguły sztuki tworzenia były ujmowane w gramatykach, jak «Razos de trobar» lub «Donat proensals» (ok. 1240). Szablonem akademickim potoczyła się dalsza poezja prowancecka. Próbowano nawiązać do dawnej tradycji. W Tuluzie

w r. 1323 założono Akademię «Wesołej Sztuki», która kłóciła się ze swą nazwą, gdyż uprawiała jedynie poezję religijną. W wieku XV miała ona znaleźć opiekunkę w dotąd sławionej Klementynie Isaure, rzekomo założycielce «zabaw kwiatowych». Nagrodę najlepszych pieśni stanowiły kwiatuszki złote i srebrne: głóg, fiołek, stokrotka, pierwiosnek. Dotrwały one do ostatnich czasów.

#### BIBLIOGRAFJA

- Wydania trubadurów: Mahn, Bartsch, Jeanroy, Appel, Stroński i. i. *Il canzoniere provenzale* A. ed. E. Monaci; Stud. di fil. rom. vol. 3. Roma, Loescher 1891.  
Fr. Diez: *Leben u. Werke der Troubadours*, II. Aufl. Leipzig 1882.  
Fr. Diez: *Die Poesie der Troubadours*, II. Aufl. Leipzig 1883.  
J. Anglade: *Les Troubadours* III éd. Paris, Colin 1922.  
Beck J. B.: *Die Melodien der Troubadours*. Strassburg, Trübner 1908.  
E. Porębowicz: *Antologia prowansalska*. Warszawa, Paprocki 1887.  
E. Porębowicz: *Studja do dziejów lit. średniowiecznej*. Lwów 1904.

# L I T E R A T U R A F R A N C U S K A

---

N A P I S A Ł E D W A R D P O R E Ź B O W I C Z

---

## OKRES I. (WIEK IX—XIV).

Najstarsze zabytki. «Chansons de geste». Kroniki rymowane. Romans bretoński. Romans pseudo-historyczny. Romans zwierzęcy. «Fableaux». «Romans o róży». Historjografja. Literatura uczająca. Teatr. Liryka. Literatura a życie.

**L**ITERATURA francuska zaczyna się z pierwszym tekstem, powstałym na gruncie galo-romańskim. Jest nim, pominąwszy glosy i drobne ułamki treści religijnej — tekst t. zw. «Przysięg strasburskich» (Serments de Strasbourg, 842 r.). Synowie Ludwika Pobożnego, Karol Łysy i Ludwik Niemiecki, zawierają sojusz przeciw uroszczeniom brata Lotara. Przysięgi są zredagowane w dwu częściach i w dwu językach: francuskim i niemieckim, osobno dla książąt i rycerstwa. Skryba kancelaryjny, dla nadania im powagi, starał się zachować formy łacińskie, z pod których jednak udaje się filologom wydobyć brzmienie francusko-wschodniego dialektu:

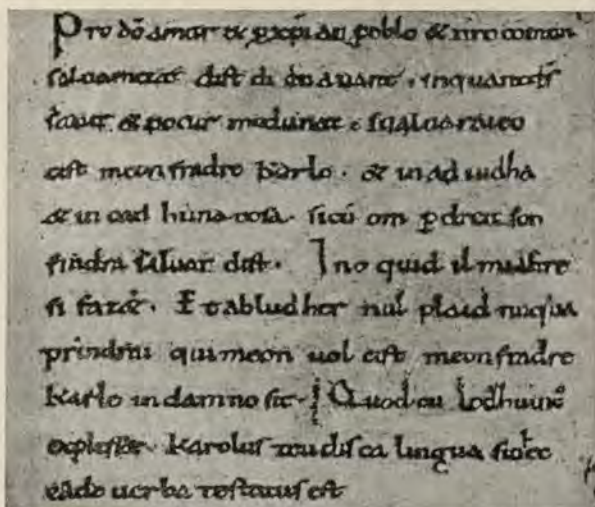
«Pro Deo amur et pro christian poblo et nostro commun saluament, d'ist di en avant» etc.

Dalej z X wieku pochodzi «Kantylena o św. Eulalji», poemat rytmiczny. Eulalja, to ta sama, którą opiewał był Prudencjusz, z pięknem zakończeniem, jak to król pogański, Maximian, kazał ją spalić, jednak nie zgorzała, gdyż nie było w niej winy, zaczęła została ścięta — «na co już pozwoliła» i gołąbką uleciała ku niebu.

«Buona pulcella fut Eulalia  
Bel auret corps bellezour anima».

Każdy wyraz jest tam uciechą językoznawcy». Buona» — to przykład dyftongi-zacji, «pulcella» — zastąpiło klasyczne «virgo», «fut» — z wartością czasu przeszłego niedokonanego, «avret» — plusquamperfectum z wartością imperfectum, «bellezour» — przedstawia stopień wyższy od «bellus», «bellatus», zamiast klasycznego «pulcher»; «anima» liczy się 2-zgłoskowo.

Z tegoż czasu 2 utwory w strofach 8-zgłoskowych, w wierszach asonansowych: «O Męce Pańskiej» i «O męczeństwie św. Ludgara». Potem z XI w. «Żywot św. Aleksego», poemat 10-zgłoskowy, asonansowy w strofach 5-cio-wierszowych, po mistrzowsku zrekonstruowany przez Gastona Parisa na dialekt



Najstarszy zabytek języka francuskiego,  
t. zw. «Przysięgi strasburskie».

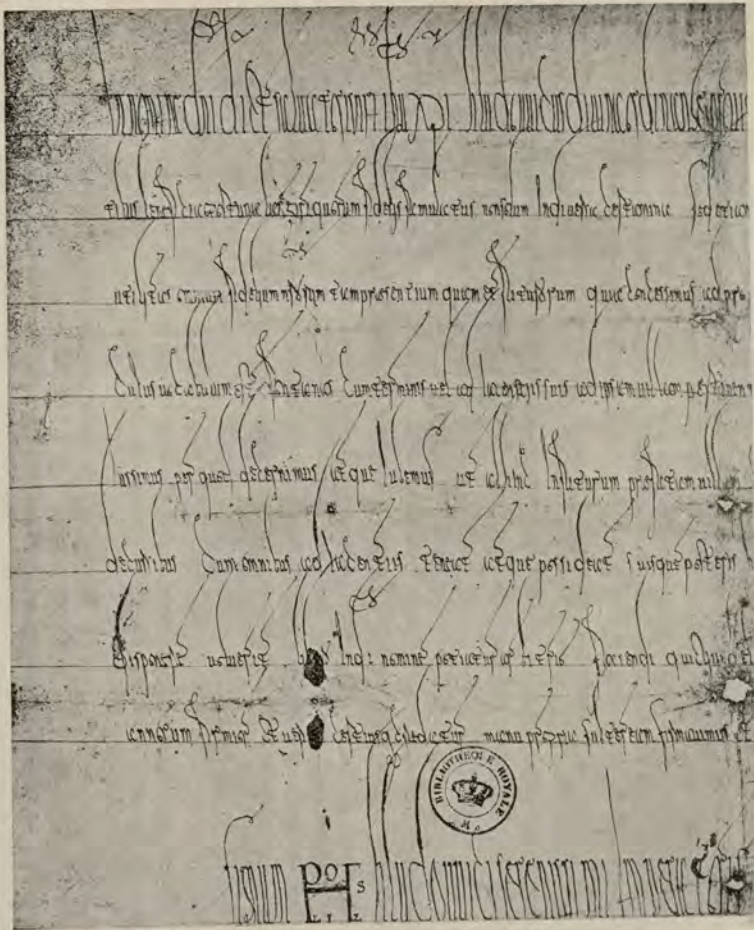
d'Arras, autor «Saisnes»; Bertrand de Bar-sur-l'Aube, autor «Girarda de Viane»; Adenet le Roi, autor «Berty z dużą stopą». Inni: Rainbers, Bertolais — to prawie anonimy; ów Tuoldus, przypuszczalny autor Rolanda, wypisany w wierszu ostatnim, to postać nieokreślona.

Skąd się zjawili pośród XII w. nagle i tłumnie? W jakim środowisku społecznym, pod jakimi bodźcami wykształciła się materja epicka, jak w pierwocinach swych wyglądał formą i treścią ten gatunek literacki, przez trzy wieki płodny a na przyszłe okresy w innych dzielnicach Europy żywotny? Gdzie była szkoła sztuki artystycznej poetów pieśni rycerskiej, wprawdzie grubej, nieciosanej, ale stylowo jednolitej? Oto pytanie, od pół wieku stawiane i dyskutowane. Odpowiedzi na nie dostrajały się do poglądów na istotę genjuszu twórczego i poezji samej. Pogląd filozofii romantycznej, pojmujący produkcję literacką jako wykwit żywiołowego, odruchowego natchnienia istot wybranych, wydał teorię «kantyleny» G. Parisa i L. Gautiera; pogląd wynikły z analizy świadectw historycznych — teorię «podania», sagi P. Meyera, H. Suchiera; наконец punkt wyjścia społeczny: badanie wzajemnego stosunku życia i sztuki w pewnym okresie dziejów doprowadził p. J. Bédiera do teorii «umiejscowienia», lokalizacji. Poszczególne «chansons de geste» miały wyrósć z tradycji miejscowej, przez spółdziałanie mnichów i żonglerów ku celom praktycznym, jako reklama miejsc odpustowych, jako przewodniki na drogach pątniczych, wiodących do Compostelli, Kolonji, Rzymu, Jerozolimy. Nie zdaje się jednak już, aby z pomocą tej rozgłośnej teorii, dziś zaczepianej, można było wytłumaczyć samo powstanie gatunku literackiego eposu bohaterskiej. Autor fenomenalnych «Légendes épiques» nie zaprzecza, że poszczególne poematy dzisiejsze, poczynając od «Chanson de Roland» są przeróbkami, «remaniements», że więc dopuszcza się istnienie wersyj starszych, mniej lub więcej odmiennych treścią a zwłaszcza tendencją. Boć w każdej chwili dążność śpiewaka była odmienna w miarę celów materialnych, jakie sobie zakładał. Gdyby jednak owa dążność, że tak rzekę, «klerykalna» stanowiła zaczyn pieśni, musiałyby po sobie, nawet w mocno przerobionych utworach pozostawić, ślady

francuski (Ile-de-France); temat znany, pochodzi ze Wschodu, budujący przykład ascezy.

«Chansons de geste». Aż oto zabrzmiał róg Rolandowy i otworzył wrota nowej poezji. Wejrzawszy w jej masę, czujemy na sobie odrazu przemożną dłoń olbrzyma. O autorach prawie wyłącznie anonimowych — bo na 100 tylko 19 mają twórcę nazwanego z imienia — nikt nam nie powie; są jak wielkie fale, przybływające z oceanu, potężne a bezimienne, i wyrzucają na brzeg skarby swych głębin. Nazwie się ten, co jest klerkiem i którego już nęci petrarkiczna żądza sławy: Jean Bodel





Dyplom Ludwika Pobożnego. Wiek IX.

znaczące. Tymczasem żywioł mniszcy, religijny, ascetyczny rzadko gdzie przeziara dość silnie, aby przezeń odbarwił się ton zasadniczy, znamienne świecki, nawet antyklerykalny. W «Ogier de Danemarche» buntowniczy wasal posłów cesarskich odsyła zhańbionych, obelżywie wystrzygłszy im tożury. W «Couronnement Loos» słyszymy o niedołężnym Ludwiku, historycznym Ludwiku Pobożnym, że było mu zostać mnichem, nie królem. W «Garin le Loherenc» nienawiść do kleru występuje bardzo gwałtownie. W «Narbonnais» dziki Hernault napada na orszak biskupi; cała scena jest traktowana humorystycznie, podobnie jak cały poemat o mnichostwie Wilhelma: «Moniage Guillaume». Słowem, między «chanson de geste» a takim «Żywotem św. Aleksego», który przecież nie jest dziełem klerka-erudyty, ale, jak Renaud z Montaubanu, śpiewem żonglera, istnieje przepaść nie do przebycia. Cóż dopiero, gdy się przypomni czasy klerków uczonych: Ermolda Nigella lub choćby opata z St. Germain! Żarliwość chrześcijańska, objawiająca się ścinaniem głów saraceńskich, nabożeństwem do krzyża, Matki Boskiej, relikwii świętych; gdzie niegdzie asceza, jako ostatni epizod ekspiacyjny z życia bohatera, — to i wszystek «duch religijny» w «chansons de geste». Ów słynny Wilhelm z krzywym nosem, utożsamiany z św. Wilhelmem z Gellony,

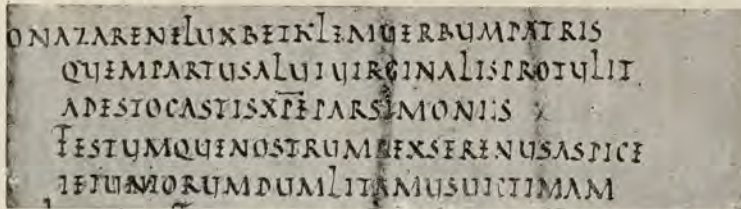
bohater największego cyklu, kamień węgielny teorii Bédiera, w eposie «Couronnement», należącym do najstarszych a więc obiecującym najniezawodniejsze znamiona kleryckiego pochodzenia, przybywa do Rzymu z 40 rycerzami. Stolica Piotrowa jest właśnie oblężona 100-tysięcznym wojskiem pogańskim. Bohater waha się z odsieczą, ale papież skłania go, udzielając niesłychanej dyspensy: wolno mu będzie «co dnia jeść mięso i zadawać się z niewiastą, ile zechce». Takie było u żonglera znawstwo prawa kanonicznego, żaden zaś mnich w niem go nie objaśnił.

Że «chansons de geste» urabiały się do kształtu dzisiejszego na drogach pielgrzymów, po świetnych wywodach autora «Légendes» nie może ulegać wątpliwości; trudno jednak pogodzić się z myślą, aby tam się poczęły. Żonglerowie śpiewali na odpustach. Ale nieskończenie wiele świadectw głosi także, jak to śpiewywali po dworach książęcych, na biesiadach, weselach. Cóż było tematem śpiewu żonglera? Zapewne losy zawadjackie rycerza: przedsięwzięcia zuchwałe, pojedynki, zwycięstwa, poświęcenia nadludzkie, wszystko wychodzące na chwałę rodu, *la geste*. Pierwsza «chanson de geste» była ułożona dla interesu, ale interesu pana domu, gdzie żongler ze swemi skrzypkami zawitał. Zanim powstał cykl Wilhelma na Via Tolosana, już przedtem Wilhelm i jego «geste» byli opiewani po zamkach rycerskich.

Byłbym zatem skłonny za źródło epiki starofrancuskiej uważać podanie o zdarzeniu historycznym, ale nie jakieś nieokreślone podanie ludowe, tylko podanie rodowe.

Rdzeniem pieśni jest udział protoplasty rodu w pewnych zdarzeniach dziejowych: wojna przeciw Sasom, Normanom, Saracenom, udział w wojnach krzyżowych. Albo wojny i zajazdy sąsiadów. Albo walki wasalów przeciw następcom Karola Wielkiego. Całemu kompleksowi interesów rodowych żongler służył rapsodem, jak trubadur sirventesem; zna on doskonale wszystkie familje, związane węzłami pokrewieństwa lub lennictwa, jak np. w cyklu lotaryńskim; wie, kiedy i przeciw komu należy się prawo odwetu. W przerabianych lub późnych pieśniach pamięć stosunków rodowych oczywiście się zaciera; miejsce prawdziwych zajmują postacie fikcyjne, ale żongler tym setkom nazwisk nadaje pozory autentyczności, układa galerję antenatów domu, któremu służy. Do owego więc rdzenia, mającego doniosłość powszechną, narodową czy też partykularną, familijną, przystępują tematy epiczne, konwencjonalne: temat pochodzenia rodu od wróżki, istoty zaziemskiej («Berta z dużą stopą», «Partenopeus», «Gottfried z Bouillonu»); temat banicji («Mainet», «Ogier», «Flovent»); temat zdobywania żony saraceńskiej («Prise d' Orange»); temat «ślubu rycerskiego» («Covenanz Vivien», może także «Covenanz Roland»); temat zdrady («Roland», «Couronnement», «Macaire»); temat wstąpienia do klasztoru («Moniage Guillaume», «Girard de Rossillon», «Raoul de Cambrai»). Potem komunały, wracające ustawicznie: roki królewskie w porze Wielkiej Nocy lub Zielonych Świąt, turnieje, zabawy rycerskie, pojedynki, sądy Boże, bitwy, oblężenia zamków, niewola i oswobodzenie rycerzy chrześcijańskich, zwycięstwa, przymusowy chrzest wodzów i wojsk saraceńskich, odbywający się pod grozą utraty głowy, prędkie zakochania popędliwych księżniczek pogańskich, zdobywanie konia, miecza, zbroi, świętych relikwii. W najpóźniejszych «chansons de geste» — żywiły fantastyczne i cudowne: zaklęte zamki, pierścienie, niewidki i rogi, podstępni i złośliwi czarownicy, dobrotliwie karły i wróżki. Z tych rysów układał





Kapitaliki. VI wiek (Poezje Prudencjusza).

«laisse». «Chanson de Roland» posiada takich «laisses» 298; IV. ciekawą ale rzadką formą jest wiersz 10-zgłoskowy z cezurą po 6-tej («Girard de Roussillon», «Aiol»).

«Pieśń o Rolandzie». W r. 778 na wojsko Karola, wracające z wyprawy przeciw Arabom hiszpańskim, napadli w Pirenejach Baskowie i zadali mu ciężką klęskę. Píše o tem historyk Eginhart w «Życiu Karola»: «W której bitwie setnik królewski, Anzelm, kasztelan i Roland (Hruodlandus), prefekt marchji bretońskiej, z wieloma innymi zabici». To samo mówi Astronom limuzyński a z pośród apokryfów Pseudo-Turpin w swojej kronice. «Carles li reis nostre emperere magnes... Karol, nasz król, Karol, nasz cesarz wielki — siedm pełnych lat w hiszpańskiej przebył ziemi. Wyniosły kraj po morskie podbił brzegi, — Najtrwalszy stołb od jego legł potęgi, — Najtęższy gród walił się pokolei, — Prócz Saragosa, co się na skale bieli. Marsyl jej pan...» chce zakończyć wojnę. Blancandrin radzi wyprawić posłów z układami. Nawzajem Karol po naradzie baronów, za wskazówką Rolanda, jako pośrednika wysłał Ganelona. Ten, mszcząc się na Rolandzie za niebezpieczną misję, knuje zdradę. Marsyl ma pozornie uznać Karola suzerenem; Karol wycofa się z wojskiem, zostawiając Rolanda w straży tylnej. Saraceni zniosą go przeważającą siłą. Tak się też dzieje; Roland i 12 parów, którzy z nim zostali, widzą się otoczeni ściągniętą pogańską armią. Olivier radzi zadać w róg z kości słoniowej (olifant), cesarz usłyszysz — zawróci — pomoże; Roland odmawia, byłoby to zhańbić słodką Francję i własny ród.



Żonglerzy śpiewający w czasie uczyty.

(Według dawnej minjatury).

rymem i z cezurą po 6-tej («Pélerinage de Charlemagne»); III. wiersz 8-zgłoskowy («Gormond i Isembard»). Wiązka wierszy z jedną asonansą męską lub żeńską tworzy t. zw. tyradę-

Charaktery postaci głównych zaczynają się uwypuklać. «Rolant est proz, e Oliver est sage» — «Roland jest dzielny, Olivier jest mądry»; w nich dwojgu streszczają się dwa organiczne narodowe rysy Francuzów: egzaltacja, chępliwość, nieumiarkowanie (desmesure), punkt honoru, — zmysł krytyczny i zdrowy rozsądek. W 5-ciu kolejnych atakach pułków pogańskich, coraz to dzikszych i potworniejszych, giną pokolei paladynowie; pozostają przy życiu Roland, Olivier i Turpin. Roland decyduje się zabrać; Olivier dokucza mu: «Byłaby to wielka



Roland.

*Plaskorzeźba z katedry w Weronie.  
(Połowa XII w.).*

hańba, kiedy radziłem, nie słuchałeś; rozumna odwaga nie jest głupstwem». Roland przykładła olifanta do ust, od nateżenia pęka mu żyła w skroni, z tego później umiera. Echo rozbrzmiewa na 30 mil wokoło; Karol słyszy, zawraca, Ganelon zostaje uwięziony w podejrzeniu zdrady. Walka toczy się dalej. Olivier umiera, Rolanda miecz się nie tyka. «Ia niert vencuz par nul home mortel» — «nie mógł być zwyciężony przez człowieka śmiertelnego» — powiada o nim podanie. Następne sceny każdym epizodem sięgają szczytów epickiego piękna. Paganie pierzchli. Roland dzierży pole. Przewiązuje rany Turpinowe, znosi i układa rzędem poległych parów, arcybiskup błogosławi ciała. Roland na szczycie pagórka między trzema głazami leży napół zemdlony. Nie chcąc, by się dostał w ręce pogańskie, uderza durandalem o głaz; ale miecz się nie kruszy; może dlatego, że w jego głowicy były zamknięte święte relikwie. Przemawia doń czule, przypomina, ile



Olivier.

*Plaskorzeźba z katedry w Weronie.*

ziem, ile krain zdobył nim dla cesarza. Nadchodzi kres. «Poczuł, że skrót przejmie go chłód śmierci, — Idzie od głów i wgryza mu się w piersi. Ostatkiem sił pod sosnę jeszcze bieży, — Na świeżą ruń obliczem leął ku ziemi, — Przy sobie kładł olifant i miecz wierny. Obracał twarz ku saraceńskiej czerni — a czynił tak, by swoi zrozumieli, że dzielny mąż, konając, był zwycięski. Bije się w pierś za winy swe i grzechy. Pod Boży tron dłoń z rękawicą pręży. — Archanioł Gabryjel odebrał mu ją z ręki».

Cesarz bierze pomstę nad nowymi armjami pogańskimi. Ciała Rolanda, Oliviera, Turpina, zabalsamowane i złożone w białych sarkofagach, dostają się kościołowi Saint Romain w Blaye. Cesarz złożył olifanta na ołtarzu w Saint-Séverin w Bordeaux. Wrócił do «najlepszej stolicy», do Akwizgranu. Naprzeciw wyszła piękna siostra Oliviera, Alda; gdy usłyszała o śmierci Rolanda, zbladła, pochyliła się do nóg Charlemagne'a i skończyła. Ganelon na sądzie został przekonany o zdradzie i włóczony kołmi.

«Pieśń o Rolandzie» to twór indywidualności, posiadającej wszystkie znamiona geniuszu artystycznego: wynalazczość samorzutną, patos, wrażliwość na piękno przyrody, umiejętność budzenia głębokich wzruszeń, znajomość prawa analogji

i kontrastu, majestat prostoty i mocy, umiejętność plastyki i barwy, poczucie rytmu i asonansy, nieskażone jeszcze manierą ni szukaniem «stylu». Cokolwiekby mówiono o «żywiolach uczonych» poematu, autor jest poetą z łaski Bożej; nie uczył się mitologii ni geografji; rysy, które zwykliśmy nazywać «homeryckimi», pochodzą z intuicji: owe repetycje, przemowy, wyzwania obelżywe, jakie sobie rzucają szermierze przed walką, dokładność opisów zbroi, nie potrzebowały wzoru Wergilego czy Stacjusza.

Skoro klerk dotknie się «Pieśni o Rolandzie», zaraz ją zepsuje: dowodem redakcje późniejsze. Według legendy, arcybiskup Turpin ocalał z pogromu i napisał kronikę, w której z wyprawą Karola złączył założenie słynnego opactwa św. Jakóba (Sanjago) z Compostelli. W opisie wojen Karolowych czytamy tam, równie jak u Astronoma, między innymi, że Karol Wielki, jak nasz Bolesław Chrobry u Galla, kazał wbijać w morze słupy graniczne. Anegdotę przynieśli zapewne do nas cystersi. Jest ta kronika w znacznej części przewodnikiem pątnicznym. Toczy się spór o lokalizację poematu. Skłonni bylibyśmy za Gastonem Parisem umiejscowić go w Normandji, w cieniu owej świątyni archanioła Michała du Péril, jednego z aniołów, unoszących duszę bohatera do nieba. «Chanson de Roland» zachowała się w licznych redakcjach, wśród nich najstarsza manuskryptu oksfordzkiego w dialekcie anglo-normandzkim. Liczy 4001 wierszy dziesięciozgłoskowych w asonansach; niektóre tyrady kończą się zagadkowo trzema literami a, o, i, będącemi może notacją muzyczną. Język z początku XII w.

«Pielgrzymka Karola Wielkiego do Jerozolimy» (w wierszu 12-zgłoskowym, asonansa, dialekt francyjski) — jest pierwszym z utworów, mających źródło w kulcie relikwii opactwa Saint-Denis. Epos powstał widocznie z interesu opactwa, ściągającego ludność Paryża i okolicy na słynny odpust opowieścią o tem, jak relikwie Krzyża i Korony zostały przez samego cesarza przewiezione do skarbcza klasztornego. Słyszymy więc, jak cesarz, podrażniony słowami nieopatrnej królowej, że zna monarchę, który go przewyższa majestatem, wybiera się do Konstantynopola drogą na Jeruzalem, gdzie z rąk patriarchy otrzymuje św. relikwie. W powrocie, przyjęty gościnnie przez króla Hugona, on i 12 parów po wieczerzy zabawiają się «nagabywaniem», wychwalając chępliwie swe siły i zręczność. I tak: cesarz utrzymuje, że jednym cięciem rozetnie na dwoje człowieka w podwójnym pancerzu razem z koniem a sam miecz wbije w ziemię na głębokość lancy. Roland, że głosem i impetem rogu rozwali mury, opali Hugonowi brodę i futro. Turpin, że przeskoczy dwa konie w biegu, siedzie na trzeciego i, tak siedząc, będzie kuglował czterema jabłkami i t. d. Król, podsłuchawszy ich przez szpiega, wybiera «gab» Oliviera wcale nieskromny; relikwie nie chcą pomagać w nim. Ale królowna przyjaznem kłamstwem ratuje młodego paladyna od ucięcia głowy. Gdy obaj monarchowie w koronach stają obok siebie, okazuje się, że Karol przecież jest wyższy o 1 stopę i 4 cale; — honor Francji został uratowany. Wracają radośni do kraju, cesarz składa św. relikwie na ołtarzu kościoła.

«Gormond et Isembard» w oderwaniu od reszty «chansons de geste» jest echem walk przeciwko Normanom i bitwy pod Saucourt 880 r. Wiersz 8-zgłoskowy, język XI wieku, dialekt francyjski. Isembard, wasal królewski, mści się śmierci brata. Za karę król Ludwik wypędza go; banita staje się renegatem, sprowadza na Francję wrogów, zwanych tu Saracenami. Rozpoczyna się bitwa.

«Wszyscy jesteście podani śmierci» — woła Gormond od 1-go wiersza fragmentu. «Gdy zabił cnego rycerza. Na tyły konia przepędza, — sztandar swój zatyka w ziemi. Podają mu puklerz nowy». Refren powtarza się; jest w nim jakby upór zawzięty mechanicznego narzędzia śmierci. Nie spotykamy czegoś podobnego gdzie indziej. Król Ludwik po stracie syna dosiada konia i zabija Gormonda, ale, wsparłszy się silnie w strzemionach pod ciężarem zbroi, zrywa sobie jakieś naczynie krwionośne; z tego po 30 dniach umiera. Isebart, postać wysoce tragiczna, musi być świadkiem zarówno rzezi chrześcijan, jak kłęski pogan. W bitwie spotyka się z ojcem i zrywa go z konia. Wreszcie raniony śmiertelnie umiera. Tu koniec fragmentu. Reszta da się odtworzyć z przeróbek.

W «Koronacji Ludwika» zjawia się po raz pierwszy Wilhelm Krzywonosy, ów arcytyp wiernego wasala. Wspaniała jest scena początkowa w Aix-la-Chapelle. Charlemagne sędziwy, znużony trudami, pragnie za życia złożyć koronę w ręce syna, Ludwika. «Synu, odzywa się, jeżeli przyrzeczesz nienawidzić grzechu, unikać rozpusty i zdrady, krzywdzenia sierót, ściągnij ręką i weź tę koronę»; Ludwik zląkł się i zadrzał. «Jeżeli czujesz siłę stanąć na czele 100 tysięcy, przejść Gironde, iść walczyć z Saracenami w ich kraju, ściągnij rękę». «Chcesz-li być dobrym, sprawiedliwym, czystym, wspierać Kościół, szanować słabość dzieci i niewiast, tłumić każdą pychę, która się wznosi, — ściągnij rękę». Ludwik stał osłupiały i milczący. Cesarz zawrzał gniewem, rzucił obelżywe słowo. Wtem z pośród baronów wystąpił zdrajca, Ernault z Orleanu, ofiarując się na regenta. Już cesarz chciał przyjąć jego usługi, gdy wypadł Wilhelm olbrzymi, namiętny, wściekły. Runął na Ernaulta i zabił go uderzeniem pięści. Wkroczył na stopnie ołtarza, włożył koronę na głowę Ludwika, przysiągł być opiekunem i obrońcą linii królewskiej. I takim pozostanie mimo pogardy dla niedołęznego suwerena.

«Biedny królu» — woła w końcu poematu — «nikczemny i słaby; w twej służbie zużyję całą młodość moją». Wilhelm jest protagonistą 24-ech pieśni; jest według p. Bédiera identyczny z Wilhelmem, hrabią Tuluzy, późniejszym św. Wilhelmem z Gelony. Czyny jego poetyckie, to echo walk z Saracenami na wybrzeżu południowym i na południowym zachodzie, gdzie im Karol Młot w 732 r. kres położył.

Miasta Orange, Nîmes z arenami rzymskimi, Arles z kamiennymi trumnami na cmentarzu, w których aniołowie po wiekopomnej bitwie mieli chować zwłoki chrześcijan dla odróżnienia od pogańskich, bliskość wybrzeża morskiego, wówczas większa niż dziś, żuławy i bagna u ujścia Rodanu, wszystko musiało podniecać wyobraźnię. Pieśń o wzięciu miasta Nîmes na Saracenach — «Jazda do Nîmes» — opowiada, jak Wilhelm, na wzór Greków pod Troją, wjechał do miasta z towarzyszami, ukrytymi w beczkach; wzięcie Orange'u i porwanie Saracenkii Orabli, którą pojął za żonę pod chrześcijańskim imieniem Guiborgi.

«Pieśń o Wilhelmie», «Cançon de Willelme», w swej dzisiejszej redakcji anglo-normandzkiej licząca się do najstarszych, oraz «Alicans», dwie pieśni z opisem najkrwawszych bitew owej legendarnej wojny — to arcydzieła twórczości epickiej, samorzutne i nowe. Młodziutki Vivien uczynił ślub, że w boju z Saracenami nigdy nie cofnie się na długość włóczni. Lecz pośród tłuszczy pogan sam ranny, mdlejący, na chwilę poczuł grozę i strach, cofnął kroku; ten grzech go boli w śmiertelnej godzinie, z niego spowiada się przed wujem swym, Wilhelmem, który za późno przybył z odsieczą. Wilhelm go rozgrzesza i, w za-

stępstwie kapłana, komunikuje grudką ziemi, a chcąc z pamięci martwego rycerza zwiać wszelki cień hańby, ucina stopę, co nie dotrwała hartowi niezłomnego serca. Jowjalnością i teźyzną szczególnie ujmuje «*Moniage Guillaume*», — «Żywot mniszy Wilhelma». Wilhelm pod starość, po śmierci Guiborgi, wstąpił do klasztoru, ale mnisi są zakłopotani, że zanadto ich objada. Wysyłają go do miasta po ryby w towarzystwie jednego tylko żonglera. Wiedzą, że w okolicy grasują rabusie; pragnąc, aby go zgładzili, zakazują bronić się, raczej oddać wszystko «aż do femorałów». W drodze, prześlicznym pomysłem poety, żongler, który nie zna towarzysza, śpiewa o jego czynach bohaterskich. Rabusie zatrzymują ich. Wilhelm oddał wszystko, jednak ratując «femorały», w braku broni, wyrzywa rumakowi udo, zabija rozbójników. Udo, przyłożone w swe miejsce, cudem zrosło się z całością. Wilhelm wraca do klasztoru zwycięzcą. Ale tu nie koniec jego czynów wojennych. Poganin, Isoret, oblega Paryż. Wilhelm, niepoznany, zabija go w walce. Po dziś dzień w dzielnicy łacińskiej w Paryżu, nieopodal kaplicy św. Jakóba, znajduje się jego grób. «*Tombe Isoret — niegdyś punkt zborny pątników, idących do Compostelli*».

Cykl Wilhelkowy został powiększony poematami o całym rodzie Narbończyków. Słynny jest podział lenna Aimeryka z Narbony pomiędzy 7 synów. Każdemu z nich wydziela prowincję, ale obcą — sam musi ją sobie zdobyć. Dzieńcem swych włości czyni najmłodszego, «tak każą starodawne prawa, tak postanowili Aleksander i Juljusz Cezar. Będziesz wodzem moich wojsk, będziesz matkę, Ermengardę za prawą rękę wodził do kościoła św. Pawła». Matka żali się na krzywdzący podział, pragnie mieć wszystkich przy sobie; «Saraceni wrócą, ty jesteś stary i słaby» — tu Aimeryk daje jej policzek tak silny, że Ermengarda pada na posadzkę. Ale zaraz podnosi się i woła uradowana: «Terazże poznaję, że siła cię jeszcze nie uszła». Scena godna Moljera!

Cykl banitów. Girard de Roussillon, w historii regent epileptycznego Karola prowankiego, zwycięski obrońca wybrzeży przed najazdem Duńczyków, założyciel klasztorów w Vézelay i Pothières, jest bohaterem poematu franko-prowanckiego, powstałego w Burgundji, z epizodami pełnymi bohaterskich czynów Girarta, wzruszających poświęceń jego żony Berty, lub tak delikatnych wdziękiem, jak ów, kiedy królowna, nie mogąc oddać Girartowi ręki, ofiaruje mu kwiat pocałunku, «*fleur de l'oscle*».

Najwspanialsza z tego cyklu jest pieśń p. t. «*Ogier de Danemarche*».

W żadnej «*chanson*» ów kontrast osobistej hardości przeciw zawziętej przewadze zbiorowej nie występuje tak dosadnie i wspaniale. W pomście za syna, zabitego przez królewicza przy grze w szachy (pospolity motyw epicki), wypowiada wojnę cesarzowi. Otrzymawszy od Dezyderjusza lombardzkiego zamek Castel-Fort, zamyka się w nim z 300 towarzyszami, których traci w długotrwałych utarczkach. Cesarz musi zawrzeć pokój z powodu najazdu Saracenów i wydać syna pod mściwy miecz Ogiera. Wasalowi nie wolno przelać krwi królewskiej, zadowala się tem, że unosi chłopca z konia za włosy i daje mu policzek. Pełny rycerskości jest epizod, kiedy Ogier w pojedynku z Brohierem, wodzem pogańskim, znużonemu podkłada kamień pod głowę do snu. «*Renaut de Montauban*» jest jedyną pieśnią po dziś dzień popularną w prozaicznych przeróbkach ludowych. Na kolorowanych litografjach z Epinal jaśnieje koń Bajard, niezmiernie wydłużony, by mógł pomieścić na grzbiecie 4-ech braci. Uciekają z miejsca na



miejsce przed pomstą Karola. Raz obdarci i głodni zachodzą do zamku ojcowskiego «Dordogne», by zobaczyć matkę. Ona poznaje Renauta po bliźnie na twarzy. Bierze synów kolejno w objęcia, «śród tego za nic w świecie nie byłiby wyrzekli słowa». Wchodzi ojciec; wiernemu wasalowi nie wolno gościć buntowników. Wypędza ich, ale każe matce opatrzeć na drogę. W cyklu relikwii («Fierabras», «Aspremont») chodzi o zdobywanie na poganach świętości z Golgoty, zwłaszcza baryłki balsamu uzdrawiającego, którym było namaszczone ciało Chrystusa. W cyklu feudalnym, zatargów sąsiedzkich na tle uroszczeń do lenna, znamienny jest rysami tradycji i praw rycerskich «Raoul de Cambrai», okrucieństwem i dzikością, malowanemi jakby na żywo, przewyższający inne eposy, z wyjątkiem «Lotaryńczyków», ogromnego zbioru poematów, niewydanych dotąd krytycznie. Wystarczy jeden epizod: «W łęk zabitego konia zatroczoney — chwytą go, moment znalazłszy sposobny — choć był już ranny i strugi gorącej — krwi mu spływały i z piersi i z głowy, — nie dziw, bo srogie dziś otrzymał ciosy, — tnie Isoresa w szyszak wielowzory, — napół rozcina pierścień helmu złoty, — ostrze koncerza aż do mózgu wtłoczy, — rozkrawa czaszkę aż po zębów trzony. — Isores pada martwy bez pomocy. — Słuchajcie dziwu lotaryńskiej pomsty — Flobergę w ciało wraża między kosty, — z wnętrza wydziera serca kęs drgający — pana Wilhelma uderza nim w oczy — «Ot tobie z serca kuzyna dar hojny — każ je przyrzadzić na biesiadne stoły». Cykl krzyżowców. Wojny krzyżowe, ów najpotężniejszy obok historycznych wypraw hiszpańskich czynnik twórczy epiki starofrancuskiej, same przez się, ku słusznemu zdumieniu, nie znalazły godnego wyrazu. W «chansons de geste», tutaj należących, niema naogół tej namiętnej żarliwości religijnej, jaka brzmiała w propagandzie Piotra z Amiens, wodza nieśczęśliwej pierwszej wyprawy 1096 r. Przeniosła się ona do innych gatunków poezji: do pieśni lirycznych, francuskich a zwłaszcza prowanskich. Poeci-epicy mieścili dążności czy interes swój gdzie indziej: w wysławianiu rodów, co w owych imprezach brały udział; należał tu nadewszystko dom hrabiów Flandryjskich, to też jego członkowie stanęli w ognisku produkcji obfitej i bądź co bądź niepośledniej. Rzecz jednak znamienna: w innych cyklach fikcje poetyckie zamieniają się w rzeczywistość jakoby historyczną, przeciwnie cykl krzyżowy, oparty na dokładnych relacjach świadków naocznych, nie jest zdolny wywołać złudzenia prawdy. Z obserwacji naocznej jedynie krajobraz i topografia są wierne, rysy zaś etnograficzne, obyczajowe, kulturalne okolic, gdzie rozgrywają się wypadki, zgoła karykaturalnie wykrzywione. Jednak cykl krzyżowy jest pouczający dla badacza literatury; ukazuje wyraźnie, jak powstało w tym wypadku epos rodowe. Oto około 1130 r. niejaki Ryszard, zwany Pielgrzymem, a więc świadek naoczny, ułożył pieśni o zdobyciu Antjochji; z nią połączyła się następnie pieśń o zdobyciu Jerozolimy nieznanego autora oraz epizod, zwany «Les Chetifs» (Jeńcy), z akcją mieszczącą się między zdobyciem Antjochji a Jerozolimy. Teksty owe pierwotne, napisane w asonansach, przerobił na aleksandryny rymowe niejaki Graindor (Grains D'or) de Douai pod koniec XII w. Wreszcie do cyklu krzyżowego przystąpiły poematy z treścią genealogiczną na tle bajecznem o pochodzeniu Gotfryda z Bouillonu i jego domu, a więc «Rycerz z labędziem» i t. d. W znacznej mierze są to kroniki rymowane a tylko świat pogański, w nazwiskach, obyczajach i wierzeniach, z bożkami, z czarownicami, z szatanami, postaciami potwornymi, jest traktowany fantastycznie.

Najmłodsza epika. Fantastyczność, ale pochodząca z romansów bretońskich, wdzierą się też do «chansons de geste» późnej epoki, jak «Huon de Bordeaux». W nich czarodziejskie trąbki, czapki niewidki, dobroczynne karły (Oberon) i t. d. Tu należy «Partenopeus de Blois», epos rodowe z odwróconym tematem Erosa i Psyche. Wreszcie cała stara materja epicka odnowiona, przerobiona na prozę włoską («Reali di Francia»), przejdzie do poetyckiego bagażu Pulciego, Bojarda, Ariosta; materję krzyżowców podejmie Tasso.

Kroniki rymowane. Interes nowej dynastji franko-normandzkiej, którą założył i osadził w Anglii świetny czyn wojenny Wilhelma Zdobywcy (1066), wymagał umocnienia praw i rozślawienia bohaterów owego podboju. Na słynnym Galfredzie poeta normandzki Gace lub Wace oparł ogromną kronikę rymowaną p. t. «Brut» od bohatera Brutusa, rzekomego założyciela państwa Brytów. Napisała około 1157 r. z polecenia królowej Aljenory, zawiera 15.300 wierszy 8-śmiogłoskowych, rymowanych. Zaczyna od bajecznego ojca Artusowego, Uter-Pendragona, opowiada walkę Bretonów z Gormonem i Isembardem. Za tą artystyczną opowieścią idzie historia o Brutusie, o jego zapasach z Goemagogiem (Gog Magog), który zostaje zrzucony w morze. Zawiera historję króla Leara i jego córek. Wyżej wymieniony Wace przedstawia się znacznie korzystniej, i jako kronikarz, i jako poeta — w historii książąt normandzkich, ułożonej starannie z polecenia króla Henryka II p. t. «Roman de Rou et des ducs de Normandie» (około 1160—1183). Tytuł wzięty z imienia Rollona I-go, protoplasty rodu. Zawiera dzieje Rollona i jego następców aż do Ryszarda. Do tego autor dodał «Kronikę wstępującą» — «Chronique ascendante», od Henryka II wstecz. Zaczął aleksandrynem w czterowierszowych wiązkach (quatrynach), modłą łacińską; zawierają one dzieje Rollona i jego następców aż do Ryszarda. W szerokim rozmachu epickim skomponował ciąg dalszy kroniki, tym razem swobodnym i rozpędnym 8-zgłoskowym wierszem romansów, i doprowadził aż do Henryka I. Pierwociny bajeczne wypraw i wojen łączą się z nazwiskiem Wikingów. Ci Wikingowie byli piratami, niszczyli wybrzeża, wdzierając się na swych małych łodziach rzekami w górę, jak jesiotry, Elbą, Skaldą, Loarą, Garonną, Gwadalkwiwrem, morzem Śródziemnym aż po Sycylię i Neapol. Niemożliwe wątpić, aby ominęli Wisłę, choć w dzikim naówczas kraju nie było nic do porwania, prócz pięknych dziewcząt. Nazwa Warszawy zdaje się pochodzi od wyrazu «wars», odpowiadającemu francuskiemu «gars». Pod Rydygierem ukrywa się może jeden z licznych Rotgierów, a żalosa historia Wandy (po duńsku Wanda = woda), rzucającej się do Wisły, to może baśń mitologiczna, naśladowana przez kronikarza-erudyte z «Przemian» Owidjusza. Zaczyna poeta od Ryszarda, w historję wplata anegdotę, jak książę nieznający trwogi, bawiąc w kaplicy nocą na modlitwie, nie przestraszył się umrzyka, co wstał z trumny i czynił mu wstręty, lub jak Robert krzyżowiec w Konstantynopolu kazał rycerstwu gubić złote podkowy. Podobnie nasz poseł Ossoliński przy wjeździe do Rzymu. Największa część kroniki poświęcona Wilhelmo wi Zdobywcy; od niej notatka o lesie Broceljandy, tak rozślawionym roman-sami, a gdzie miało tryskać cudowne źródło. Wace, sceptyk, powiada, że był tam, ale nic nie znalazł: «głupi wszedłem i głupi wyszedłem». Bitwa pod Hastings opowiedziana ze szczegółami. Tam znajduje się wiersz często cytowany o rycerzu Tailleferze, który wyjeżdża na harc, śpiewając przed księciem o «Karolu, Rolandzie i rycerzach, co zginęli w Roncevaux». Łabędzi ten śpiew zamyka epeję. Odrodzi

się na gruncie włoskim; Karol Wielki skarleje w niej doreszty, Roland zostanie ośmieszony swoim oblędem miłosnym, ale Otinel wyrośnie na bohatera ludowego a Rinaldo (Renaut) na ideał rycerza: piękny, dworny, śmiały.

**Romans bretoński.** Podczas gdy epos narodowe zamknęło się, romans, zwany bretońskim, początkami swemi sięgający w czasy mityczne, przybywa do literatury w mgłach Północy, z krainy wróżek, i trwa w kolejnej ewolucji, przybierając coraz to nowe żywioly aż po dzień dzisiejszy. Badania celtologów, G. Parisa, J. Bédiera, Lotha, Zimmera, Golthera i innych, dotyczą pytań: a) Pierwotna ojczyzna (Brytania mała, Armoryka, czy któraś z dziedzin wielkiej Brytanji, Walja, Irlandja). b) Pierwotne formy (czy to były poematy skonstruowane całkowicie, czy pojedyncze tematy, które zlewały się dopiero pod piórem poety). c) Jakie w nim są elementy (historyczne, mityczne, legendarne). d) Jaki pierwotny język i dialekt (bretoński, irlandzki, kymryjski). e) Jaką drogą dostały się do literatury francuskiej. Odpowiedzi brzmią: a) Ojczyznę — dziedziny celtyckie, zwłaszcza Irlandja. b) Kwestja pierwotnej formy nierozstrzygnięta; zapewne, jak przy eposie, poematy są opracowaniami legendami. c) Elementy historyczne prawie żadne, wyjąwszy króla Artusa. d) Pierwotnym językiem — prawdopodobnie jeden z dialektów celtyckich, przerabiany na francuski. e) Prawdopodobnie przez wędrownych śpiewaków; według G. Parisa za pośrednictwem Anglo-Normanów.

«Tristan i Isota» (Iseult). Historia ich, poza zaginioną wersją Chrétiena de Troyes, istnieje fragmentarycznie u dwóch poetów anglo-normandzkich: Beroula ok. 1150 r., pierwotniejsza, bo surowa i trzeźwa, i Thomasa, r. 1170, wysoce artystyczna. Z fragmentów i przekładów J. Bédier zrekonstruował przedziwnie stary romans. Tristan, syn nielegalny Rivalena i Blancheleury, wyrzucony morzem, chowa się u króla Marka w Kornwalji; najlepszy łucznik i harfiarz, biegły w sztuce myśliwskiej i rycerskiej, uwalnia kraj od najazdów Morolta, potwora morskiego, który wybierał haracz doroczny z młodych dziewcząt. Sam ranny zatrutym mieczem, jedzie do Isoty irlandzkiej, siostrzenicy Morolta, posiadającej cudowne leki; po powrocie sławi jej urodę; król Mark, któremu już przedtem jaskółka morska przyniosła jej złoty włos, posyła Tristana w dziewosłęby. Ten przywozi królowi żonę. W drodze, z winy służebnej Brangeny, wypijają napój, przykuwający ich na wieki do siebie. Życie ich staje się pasmem cierpień i upojeń, ostateczne odkrycie zmusza Tristana chronić się do Małej Bretanji; tam zaślubia Isotę białoręką. Poeta metodą trubadurów stawia pytanie, które z czworga cierpi najbardziej: król Mark, kochający a nie kochany; Isota złotowłosa — kochająca a zmuszona żyć z niekochanym; Isota «białoręka» — kochająca a niekochana; wreszcie Tristan — kochający jedną a zmuszony żyć z niekochaną. Góra tragizmu, jakiej nie spotykamy przedtem lub potem w literaturze. Koniec powieści wysoce patetyczny. Tristan, zraniony w walce przeciw nowemu potworowi, posyła przyjaciela z prośbą do Isoty, aby przybyła go ratować. Znakiem przybycia ma być biały żagiel. Podśłuchuje ich rozżalona i mściwa żona Tristana. Tristan, wyniesiony na brzeg morza, wygląda statku i pyta o barwę żagla. Isota odpowiada konającemu, iż widzi żagiel czarny. Umiłowana pani wysiada na ląd i Tristan umiera w jej ramionach, ona z nim razem. W dzisiejszej francuskiej Bretanji, w miejscowości Penmarch (głowa konia), na morskim brzegu, leży olbrzymi głaz, wypłokany falami w kształt czaszki końskiej. Tam — według tekstu — umierają tragiczni kochankowie.



Marja z Francji przy pracy.

ratura dla kobiet; kobiety francuskie same układały pieśni krosienkowe (*chansons à toile*), zwane też romancami, majowe pieśni zawiedzionej żony, «*de la mal mariée*». Chrétien de Troyes przedstawia zawsze damy czytające a nie mężczyzn. Marja z Francji, pieśniarka dworu króla Henryka II Plantageneta i żony jego, Aljenory, matki Ryszarda «*Lwie serce*», była niewiastą uczoną. Ułożyła według kronik łacińskich wizję o czyszczeniu św. Patryka, wybrała i przełożyła szereg bajek zwierzęcych p. t. «*Romulus*». Pozostało po niej 12 «*lais*», jedno fantastyczne, z tematem z «*zaświata*», drugie anegdotyczne lub legendarne. Utwory nie przynoszące kilkuset wierszy, w dialekcie anglo-normandzkim. Styl swobodny, niepozabawiony wdziękiem. Wymieniamy najpiękniejsze. «*Guingamor*», zabłąkany w lesie, zostaje przez białego odyńca zwabiony nad rzekę, gdzie kąpie się sliczna panna. Rycerz zabiera jej suknie; wzamian za ich oddanie panna-wróżka wiedzie go na swój zamek z kości słoniowej, gdzie rycerz przebywa 300 lat, krótkich jak dzień jeden. Po wyjściu zjada owoc ziemski, natychmiast słabnie i przemienia się w zgrzybiałego starca. Ale służebnice czarownej krainy zabierają go i uwożą zpowrotem. «*Lanval*», rycerz dworu Artusa, w przygodach swych zaprowadzony do krainy wróżek, stamtąd wraca na dwór. Królowa Ginewra zabiega o jego miłość, Lanval odpowiada lekceważąco, że zna piękniejszą niewiastę. Król Artus, któremu Ginewra się poskarżyła, każe rycerzowi dowieść zuchwałego twierdzenia. W dniu sądu wróżka przybywa na białym koniu, w orszaku przewyższającym wszystkie ziemskie zjawy. Lanval odjeżdża z nią na zawsze. Na podaniu miejscowym jest osnuta powieść «*Les deux amants*». Pewien król, nie chcąc wydać zamąż umiłowanej jedynaczki, wystawia zalotników na próbę, każąc wynieść dziewczynę bez odpoczynku na wysoką górę. Wybraniec jej przez rok «*trenuje się*»; wysłany do Salerna, przywozi cudowny eliksir wzmacniający. W dniu oznaczonym rozpoczyna «*start*», w połowie drogi słabnie, ale nie chce użyć napoju, pragnąc prędzej znaleźć się na szczycie. Nie doszedłszy, pada martwy. Panna umiera w nierozluźnionych jego objęciach. «*Yonec*» w postaci sokoła odwiedza damę, zamkniętą na wieży. Mąż zazdrosny każe kratę okna opatrzyć kolcami. Ptak spada raniony, dama jego śladem przybywa do zamku, gdzie jej ukochany umiera. Po latach ich syn mści się na okrutniku. «*Wilkołak*» (Bis-

Typem przypuszczalnie pierwotnej formy pieśni bretońskiej są *lais* 8-śmiozłogłoskowe. «*Lais*» początkowo oznacza muzykę — «*Come i gru van cantando lor lai*» (Dante, *Inf.* V, 46), potem nazwa przechodzi na samą powieść. Isota siedzi, śpiewając: «*En sa chambre se sied un jour — Et fait un lai piteus d'amour — La reine chante doucement — La voix s'accorde a l'instrument — Les mains sont bels, le lai est bon — Douce la voix et bas le ton...*» Cechą wspólną «*lais*» jest delikatność, eteryczność, natura sama jest tam pogodna, dobroczynna, zwierzęta służą człowiekowi, on sam przybiera postać sokoła, jelenia, rumaka. Była to lite-

clavret), przez zdradę niewiernej żony i jej kochanka skazany na wieczne trwanie w wilkołactwie, odzyskawszy odzież i ludzką postać, mści się na zbrodniarzach. Romance należą do najwdzięczniejszych pieśni kobiecych. «W miesiącu maju wrócił Renaut na czele Franków; przyjechał pod dom Aremborgi, nie raczył podnieść głowy». «Przyjacielu mój, pomnę, jak przejeżdżałeś niegdyś pod zamkiem mego ojca — smutny, gdy do ciebie się nie ozwała». «Samaś winna, królowo, — pokochałaś innego, zapomniałaś o mnie». Ona przysięga, że to kłamstwo — «w odplacie przyjm mój pocałunek». «Wszedł Renaut na stopnie zamkowe, szerości w barach, szczupły w kibici, włos miał jasny i kędzierzawy, dorodniejszego nie było na świecie. Spojrzył na Arembor i zapłakał. Usiadł przy niej na wzorzystym łożu, — powróciła ich dawna miłość».

«Piękna Jolanta w cichej komnatce — Nad krosienkami siedzi przy matce. Matka ją karci. Za co karcisz mnie matko — czy że źle przędę, czy że źle czeszę, czy że źle szyję?».

Nie że źle przedziesz, ni źle krajiesz, lecz że się z hrabią w gawędę wdajesz. Mężowi to się przykrzy. Chociażby krewnych swych zebrał chmarę i przysiągł, że mu zламаłaś wiarę, to i co z tego — nigdy nie zapomnę mego miłego».

Najpopularniejszą romancą, której wiersze są wplątane jako refren do pieśni późniejszych, jest «Main se leva la belle Aëlis». «Nadobna Alicja wcześniej się zbudziła, — Pięknie się ubrała, pięknie przystroiliła, — Zaczepnęła wody w złocistą miednicę — Obmyła usta i oczy, i lice — Tak weszła do sadu...» Prócz tego literatura ówczesna obfituje w pastorele. Pasterki bądź skarżą się na niewiarę kochanków, bądź dają odprawę nieproszonym wielbicielom.

Chrétien de Troyes działa 1150—70, śpiewak dworu Marji z Szampanji. Autor «Philomeli» zmoralizowanej, która później (z końcem XIII w.) weszła do wielkiej kompilacji «Przemian» mnicha Chrétiena Le Gouais (reumatyka), noszącej tytuł «Ovide moralisé» z potrójnym wykładem: literalnym, moralnym i anagogicznym; autor zaginionego «Tristana», główny przedstawiciel romansów okrągłego stołu: «Ereca», «Yvain», «Cligësa», «Lancelota» i niedokończony «Perceval». Talentem niższy od Thomasa, jednak obfitej twórczości, wpada w pewną manierę stylu, potem stale naśladowaną. Nie we wszystkim rozumie symbolikę materji bretońskiej, opowiadanie jego często nieodeczone i nielogicznie powiązane. Posiada jednak wiele dodatnich cech literata z zawodu. Treść utworów układa się wedle ustalonego schematu. Król Artus sędziwy, syty walk i chwały, ciekawy tylko przygód swego rycerstwa;



Pierwszy pocałunek Lancelota i Ginewry.

(Ilustracja z rękopisu francuskiego z XIV w.)

królowa Ginewra, fea zawsze młoda, nadziejsko piękna i zalotna, często porywana i dająca się porywać; nigdy niezwalczony Gauvain, dzielny Yvain, dworny i wierny Lancelot, Erec, Calogrenant, Sagremor; obok nich «sénéchal» Kai, postać raczej komiczna, chępliwy a nieszczęśliwy w pojedynkach, do tego trochę cynik; damy dworskie o moralności nieco rozluźnionej. W czasie poobiedniej drzemki króla, królowa każe opowiadać rycerzom przygody. Przybywa jakaś dama, błagająca o pomoc; następuje wyprawa Kai'a, potem innych rycerzy, szukanie zamków zaczarowanych, wirujących lub opasanych nieprzebytymi rowami, przechodzenie po mostach ostrych jak brzytwa, walki z olbrzymem, karłem złośliwym lub z niesamowitym potworem, szczęśliwy powrót i małżeństwo. Pod tem wszystkim kryją się 2 tematy główne: wybawienie z mocy «czarnego rycerza», t. j. śmierci lub piekła, szukanie i odkrycie raju ziemskiego. Tak Lancelot wybawia Ginewrę z obieży Meleaganta, tak Erec dostaje się do czarownego ogrodu, bronnego jedynie murem powietrznym, Yvain zaś do zamku pani zaczarowanego źródła. Z tem wszystkim splecione są motywy niemytyczne, albo czerpane z tradycji literackiej.

W «Yvainie» świetnie jest przedstawiona droga psychiczna, jaką w krótkim czasie przebywa dama od nienawiści do miłości. Tę drogę logiką kobiecą znalazła jej służebna, tłumacząc: «wybierasz zawsze najdzielniejszych. Yvain musi być dzielniejszy, skoro tamtego pokonał».

«Cligès» inżynierskim podkopem dostaje się do Fenicji, więzionej przez męża tyrana. Sama Fenicja chowała dlań swą pierwszą miłość zapomocą «poduszki usypiającej». Świetne jest tamże przedstawienie budzącej się namiętności u Alexisa i Soredamora, rodziców Cligèsa, w monologach na modłę dialektyki scholastycznej. — «Perceval» to już przechylenie się do mistycyzmu. Bohater, trzeci syn wdowy («Głuptasek» baśni ludowych), chowa się w samotnym lesie u matki, która straciła już męża i 2 starszych synów. Widok przejeżdżających rycerzy budzi w nim dziedziczne instynkty. Na lichej szkapie przybywa na dwór Artusa, zachowuje się zrazu jak pacholek, ale naprawia złe wrażenie, zabijając «czerwonego rycerza», jak się pokazuje — mordercę jego ojca. W sztuce rycerskiej kształci go Gurnemenz. W dalszych przygodach broni zamku Blanchefleur przed najeźdźcami i bierze ją za żonę, spotyka starego «króla rybaków» i w jego zamku jest po raz pierwszy świadkiem mistycznego pochodzenia św. Graala. U Chrétiena epizod ten wygląda, jak następuje.

Ww. 4368—4423, wyd. Potwin. «Podczas gdy z sobą tak gadali, — Wszedł jakiś rycerz do świetlicy; — Ten białą lancę miał w prawicy — I niósł ją środkiem przytrzymaną. — Więc wszyscy, obróciwszy lice, — Widzieli lancę i grot biały, — Z którego krople krwi padały; — Co raz na białą dłoń rycerza — Spadała z ostrza kropla świeża. — Perceval patrzy na dziw owy, — Lecz nie śmie jako przybysz nowy — Mruknać i spytać nie pośpieje, — Jakim się cudem rzecz a dzieje. — Wtem dwaj rycerze weszli znowu, — Każdy niósł w ręku świecznik złoty — Rzeźbiony, bardzo cnej roboty. — Oba młodzieńcy i dorodni. — W świecznikach dziesięć tkwi pochodni. — Każda się jasnym światłem pali. — Z nimi dziewczica szła do sali, — Urodą bardzo okazała, — Ta misę oburącz trzymała. — Za nią tuż druga szła dziewczica, — Która stół niosła pogotowiem, — Samą wam prawdę o nim powiem: — Z litego złota lany cały, — W misie kamienie migotały — Drogie, kładzione w różne wzory, — Jak nie widziano do tej pory. — Taka z niej wielka jasność biła, — Że wszystko inne przechodziła. — Jak rycerz z lancą,

w tym sposobie, — Środkiem komnaty przeszły obie». Perceval, pomny rad mistrza, zachował się milcząco i nie pytał o znaczenie wizji. Ale to milczenie jest mu poczytane za winę, gdyż zapytaniem mógł był uzdrowić starca i zbawić jego naród: jak i dlaczego, nie wiemy; wogóle widne w manuskryptach zamącenie pierwotnego tekstu a z nim tajemnicy św. Graala. Niedokończony poemat znalazł kontynuatorów i został rozwleczony do 63.000 wierszy. W nich długi epizod, poświęcony jest Gauvainowi, który dotąd nie posiadał odrębnego romansu. Tam również Graal przybrał charakter, którego Chrétien nie znał a przynajmniej nie wskazał. Miał służyć do zebrania z rąk Józefa z Arymatei krwi Chrystusa, płynącej z ran. Na początku XIII w. Robert de Borron podjął myśl złączenia historii o św. relikwii z cyklem bretońskim i w tym celu ułożył trylogję: «Józef z Arymatei», «Merlin», «Perceval». Ostatni uka-



Ukazanie się Graala rycerzom «Okrągłego stołu». (Rękopis francuski z XV w.).

zuje nam Graala, zdobytego przez Percevala a po jego śmierci przeniesionego do nieba, i kończy się opowiadaniem o ostatniej bitwie, wydanej przez Artusa, i rozsypaniu się w gruzy poetyckiego świata baśni. Chrétien de Troyes stworzył typ romansu «Okrągłego stołu» a to doborem bohaterów, rodzajem ich przygód «aventures», wreszcie stylem swobodnym, gawędziarskim, tu i ówdzie przetykanym refleksjami. Śród wielu następców wyróżniają się Gautier d'Arras, autor romansu «Ille et Galeron» z tematem rycerza o dwóch żonach, lub Renaud de Beaujeu, autor «Pięknego nieznanego» z tematem Erosa i Psyche. Piękna księżniczka, przedzierzgnięta we wstrętą gadzinę, zostanie odczarowana, gdy znajdzie się rycerz odważny i litościwy, który wysłucha proszącą o pocałunek. Znalazł się taki śmiałek, Guinglain, syn Gauvaina; po licznych przygodach, gdzie wielką rolę gra zazdrość i mściwość wzgardzonej fei, zdobywa księżniczkę i jej dziedzictwo.

Z końcem XII wieku romans «Okrągłego stołu» zaczyna się łączyć z żywiołami kłeryckimi literatury doktrynalnej i teologicznej. Romans «La mule sans frein» Païena de Maisières przedstawia widocznie zatarg «miłości dwornej» z miłością zmysłową a to w osobach dwóch siostr-rywalek: Amorfine i Joiedamor. Bohaterem jest Gauvain, który wśród wielu przygód, między innymi przygód «wirującego zamku», uzdę zdobywa i właścicielce oddaje. Znakomitszy jest Raoul de Houdenc, współzawodnik Chrétiena, piszący w 1-iej ćwierci XIII w., autor poematów bądź w stylu Chrétienowym, bądź czysto alegorycznym. Jego

kapitałny romans «Méraugis» przedstawia znowu spór o wyższość miłości dwornej nad zmysłową. Współzawodnicy są odesłani po wyrok przed trybunał dam, które orzekają o wyższości uczucia idealnego. Méraugis — jak u Chrétiena w «Erecu», zdobywa sokoła, pocałunek i piękną Idoine. Obfite monologi, dyskusje z samym sobą, jak naprzykład, czy należy wyznać swą miłość, czy utaić, dają przedsmak monologów hiszpańskich XVII w. Czysto alegoryczny jest «Roman des ailes», o skrzydłach. Na skrzydłach niebiańskiego posła są wypisane dwie zalety zasadnicze zacnego rycerza: szczodrość i grzeczność, z licznymi podpisami.

«Songe d'Enfer» — podobny do wielu innych — wizja piekła z epizodami tragicomicznymi. Romans średniowieczny w późniejszych przeróbkach prozaicznych wzrósł do ogromnych rozmiarów. Z jednej strony powieść o Graalu została skompilowana p. t. «Szukanie świętego Graala» (Queste de Graal), z drugiej strony — dzieje miłostek Lancelota z Ginewrą, powiększone o historję jego nadziemskiego pochodzenia, zostały przerobione na romans prozaiczny: «Lancelot du Lac», ten sam, który zgubił Paola i Franceskę z Rimini.

Materia, zwana przez żonglerów rzymską, obejmująca wybitne postaci i czyny bohaterów starożytności, była przedmiotem wielkiego zaciekawienia dla epoki nowej. Nie rozróżniała ona Asyrji, Babilonu, Grecji, nie odmieniała kostjumu, obyczajów, prawodawstwa, zacierała prawdziwość faktów historycznych, dostrajała ludzi i ich uczucia do typu, oglądanego w «chanson de geste» czy romansie francuskim. Najstarszym z tych romansów jest prowaska fragmentaryczna historia o Aleksandrze Alberyka de Besançon w 8-zgłoskowym wierszu rymowanym z początku XII w. «Dit Salomon al premier pas — Quant de son libre mot lo clas — Est vanitatum vanitas...» Opowiada dzieje bohatera, postępując za znanymi redakcjami łacińskimi. Śród licznych romansów o Aleksandrze ostatnią wierszowaną redakcją jest utwór Aleksandra de Bernai (koniec XII w.), pisany w formie wiersza 12-zgłoskowego, zwanego odtąd «alexandrin». «Romans o Tebach» (anonimowy, 1150—55 r., 10.000 wierszy) według Stacjusza, wielce w średniowieczu popularnego, kreśli wojnę przeciw Tebom z bitwami, ze scenami pełnymi grozy; wysoce patetyczne są epizody: Jokasty, przerażonej odkryciem tajemnicy; dziewcząt z Argos, wywodzących żale nad umarłymi; młodziuchnej Izyfili i t. d. Romanse o Troi, o Eneasz, o Juljuszu Cezarze wypełniają tę dziedzinę beletrystyczną. Romans grecki i bizantyński jest ważnym łącznikiem w rozwoju gatunku, gdyż przynosi żywioły przygodne i uczuciowe. «Floire et Blanchefleur» — to historia dwojga kochanków. On jest synem króla hiszpańskiego, ona córką niewolnicy. Król odsyła ją na wschód, królewicz jej szuka, znajduje zamkniętą w wieży, dostaje się do niej, ukryty w koszu kwiatów. Zakończenie szczęśliwe.

Parafrazę tego tematu jest śliczny poemacik p. t. «Aucassin et Nicolette» (XIII w.), pół śpiewany, pół deklamowany<sup>1</sup>, asonansa 7-zgłoskowa, dialekt pikardzki. Nie brak w nim humoru; jeden z epizodów opowiada o kraju, gdzie w czasie połogu żony mąż kładzie się do łóżka — epizod znany z folkloru. W «Cléomadèsie» gra rolę koń czarodziejski, samolotek. W romansie «Amadas et Ydoine» bohater, giermek, przeczulony jak Tristan, usługując przy stole, trzykrotnie mdleje na widok księżniczki. Ona pocałunkiem przywraca go do

<sup>1</sup> Stąd nazwa «chantefable».





Inicjał z «Romansu trojańskiego». Parys i Helena wjeżdżają do Troi.

serca zabitego amanta, które mąż podaje żonie do zjedzenia — «Châtelain de Coucy». Temat Manekiny, dziewczyny, która ucieka z domu przed nieprawą miłością ojca «La comtesse d'Anjou» z XIV w., i t. d. «Flamenca» (1234 r.) — poemat pisany mieszanym językiem francusko-prowanckim, podaje ciekawy przyczynek do historii muzyki, nazwy instrumentów, na jakich żonglerzy przygrywali uczestnikom uczty weselnej: vielle, flûte, fifre, gigue, rote, mandore, chalumeau. Historyka literatury zaciekawiają nazwy popularnych naonczas tematów, zaczawszy od Hektora, skończywszy na Tristanie.

Romans z wierzęcy. Materja zwierzęca indyjskiej «Pańczatantry», bajka ezopiczna, żywioty nowsze, flamandzkie, niemieckie, przyprawne humorem galickim, i złośliwie satyryczna obserwacja wszystkich stanów: instytucji monarchicznej, szlachty, duchowieństwa, mieszczaństwa i chłopskiej biedy, złożyły się na romans o lisie, niezrównany utwór, który w swej ostatniej redakcji anonimowej, 8-zgłoskowym wierszu, wiek XIII, zamyka liczne gałęzie (branches), luźnie powiązane. Czyż nie wygląda na epizod z komedji charakterów — swemi figurami świetnie nakreślonymi, swym doskonałym rozkładem ról, swą akcją żywą i ciekawą — choćby ta «scena sądu» na początku I «branche»: Renart, istny rycerz-rabus i gwałciciel, jest oskarżony o zbałamucenie wilczycy Hersenty. Mąż Isengrin wnosi skargę, król Lew radzi poufnie, aby dał pokój; niedźwiedź Brun (burek) żąda, aby sprawiedliwość była wykonana; Byk i Żółw wyrażają zdania «za» i «przeciw», Hersent, cała w rumieńcach, zaklina się, że nie dopuściła do ostateczności. O Renarta nie dba, jest jej obojętny, ale o zazdrość męża, który codziennie dokucza, że uczyniła go rogałem. Sentymalnie przypomina dzień zaślubin przed 10 laty, przysięga, że była mu wierna. Osiół wzdycha: gdyby to

przytomności, potem strofuje, wreszcie wysyła po zdobycie sławy i mienia. Tymczasem wychodzi za hrabiego de Nevers. Trzy «czarodziejki»: Cloto, Lachesis i Atropos odstraszaają hrabiego od konsomacji małżeństwa. Amadas w Lukce wpada w obłęd, zostaje znaleziony, uzdrowiony, a gdy uratował księżniczkę od napadu rabusia, zdobywa ją sobie na zawsze.

Rysem znamiennym nowej serji romansów jest sklonienie się do realizmu, narazie przez nazwiska autentyczne osób działających, wzięte z «Almanachu», jak potem u pani de La Fayette; tematy ich wracają w nowelach, np. temat Cymbelina — oskarżenie cnotliwej żony na podstawie podpatrzonego znamienia: fiołka — «Comte de Poitiers», róży — «Roman de la Rose ou de Guillaume de Dôle». Temat



Lisia procesja.

Drzeworyt Fischarta z XVII w.

«Fableaux» — to osobny dział literatury, pochodzenia nie we wszystkim wyjaśnionego. Według szkoły orientalnej, wszystkie przybyły ze Wschodu, przeważnie drogą tradycji ustnej. Według innych, pochodzą bądź ze źródeł miejscowych, bądź zostały naniesione z różnych stron przez pątników, żeglarczy, kupców, kaznodziejów, a także klerków. Taka «Disciplina clericalis» zawiera tematów fabulistycznych bardzo wiele. Kaznodzieje używali ich dla urozmaicenia materji nabożnej lub na wabika dla wiernych — dowodem tacy kaznodzieje facecjonieści, jak Jakób de Vitry, lub takie zbiory facecyj i anegdot, jak Marcina Polaka «Promptuarium exemplorum».

W języku francuskim pozostało ich 150 sztuk przeważnie w dialekcie pikardzkim, stąd nazwa dialektyczna «fabliaux». Są to poprostu wierszowane nowelki. Oto kilka najciekawszych: o księdzu, co z grzbietu ośła chciał dosięgnąć jeżyn, osioł się wymknął, ksiądz zawisł na płocie; — o żonglerze, co w kości przegrał duszę na rzecz świętego Piotra; — o chłopie-lekarzu — temat znanej farsy, wyzyskanej przez Moljera; — o chłopie, co ciętymi odpowiedziami zdobył sobie niebo: kiedy go święci wpuścić nie chcieli, wytknął św. Tomaszowi, Piotrowi, Pawłowi ich własne grzechy; — o przekupniu, co powierzył konia opiece Boskiej, a gdy mu go skradziono, zażądał odszkodowania od sługi Bożego; — o trzech ślepcach z Compiègne, którzy na słowo uwierzyli studentowi, że im daje jałmużnę, idą do gospody uraczyć się a potem każdy woła na drugiego, aby zapłacił; — o psie Estula, co imieniem samem płoszył złodziei; — o chłopcu, co widząc, jak ojciec obchodzi się z dziadkiem, postanawia odplacić mu się w przyszłości; — o Arystotelesie, co ostrzegął Aleksandra przed kobietą a sam nie umiał się obronić jej pokusom; — o krzyżowanym mnichu; — o wiernym rumaku, który w dzień ślubu, zamiast do starego narzeczonego, poniósł pannę na zamek młodego rycerza — przepiękne «fableau», liczone także do «lais». Forma: wiersz 8-zgłoskowy, rymowany. Lekkie, bardzo

moja oślica była do niej podobna!... Lew nie chce wydawać wyroku na nieobecnego, radzi Wilkowi, aby się zadowolił przysięgą żony. I już ma ogłosić pokój powszechny, mimo biadania Isengrina, który aż przysiadł na ziemi i ogon podwinął pod siebie, kiedy zjawia się nowa skarga. Kogut Chantecler i kura Pinta, z nimi Białaska, Czarnuszka i Ryża prowadzą wóz, na którym leży rozszarpana kura. Ta nowa zbrodnia decyduje, Brun zostaje wysłany, by przystawił mordercę....

często płocze, nawet brutalnie okrutne, lecz bezwzględne wobec zniechwalonych mnichów, lekceważące wobec kobiet, — w stylu nieuczzonej swady.

«Fableaux» zjawiają się następnie w formie już prozaicznej. Tematy te same, duch złośliwości i humor galicki ten sam. Zbiory te jednak, jak «Cent nouvelles» (XV w.), nawiązują już do tendencji renesansu. Wybrane przykłady: o pijanicy, co po spowiedzi zaraz chciał umrzeć; — o złotniku, co wpuścił do sypialni przyjaciela, a ten mu za plecami uwiódł żonę; — o Holendrze zakochanym w żonie, któremu przeszkadzał wieśniak, szukający cielaka; — o pustelniku, co uwiódł biedną dziewczynę, zapewniając, że jego syn zostanie papieżem, a tymczasem urodziła się córka...; — o prezydencie, co chciał uwieść służącą; ta kazała mu potrzymać sito z mąką, a sama pobiegła po panią; — o dziecku, co opowiedziało ojcu, jak klerk zabawiał matkę; — o wiernym kochanku, co nie poznał w towarzyszcu przebranej swej panny; — o pani, co chcąc przyjąć kochanka, zamknęła męża do kredensu; — o zazdrośniku, zapisującym wszystkie sposoby niewiernych żon; mimo to został oszukany przez swoją; — klerk jeden myślał, że mu żona umarła, i w Rzymie wyświęcił się na księdza; wraca jako proboszcz do swej wsi i odrazu spotyka nieboszczkę; — młody Szkot był lat 14 przebrany za kobietę i korzystał z tego; — jak prezydent ukarał niewierną żonę; podarował jej mulicę, która od 8 dni jadła słoną paszę bez wody; ta na przechadzce skoczyła z panią do rzeki, aby ugasić pragnienie, i utopiła ją; — o młodzieńcu, który dał się powiesić naprzekór wójtowi; — o biskupie hiszpańskim, który zamieniał przepiórki na ryby i kazał je w piątek przyrządzać.

Forma romansu ogarnia rodzaje, których cel jest zgoła odmienny, a więc dydaktykę; aby nie tracić charakteru fikcji, stroi się ona w formę alegorii. Najznamienszym, głośniejszym i działającym naokół utworem jest «Romans o róży» dwu autorów: Wilhelma de Lorris (ok. 1237) i Jana de Meung — 40 lat później. Młodzieniec spostrzega w ogrodzie kwiat róży — w tej chwili jest rażony strzałą Amora. Sprzyja mu Bel Accueil (czyli Przychylność), przystępu wzbraniają: Danger, Honte, Malebouche i Peur (Niebezpieczeństwo, Wstyd, Obmowa, Strach). Bel Accueil, jedyny obrońca kochanka, zostaje zamknięta w wieży przez Zazdrość. Tu koniec dzieła Lorrisowego.

«Romans o róży» — Jana de Meung, cz. II. Raison chce skłonić kochankę do porzucenia służby Amora, przedstawiając miłość w sposób niezbyt życzliwy. Rozmowa przeskakuje z tematu na temat. Wreszcie bogini radzi: jeżeli kochanek pragnie jedynie miłości, wyrzekając się założenia gniazda rodzinnego, niech raczej pokocha ją, — boginię rozumu, — piękniejszej niż ona nie znajdzie. Dygresja z «Ars amandi», jak uwodzić kobiety. Satyra na małżeństwo; ustępy z «Metamorfoz» o złotym wieku, gdy między ludźmi (a więc małżonkami) panowała zgoda i równość. Kochanek wraca do celu swego — szukania róży. Obłężenie wieży, gdzie jest zamknięta Bel Accueil. Całe pułki alegoryczne stają na rozkaz Amora.



Drzeworyt z pierwszego drukowanego wydania «Roman de la Rose».



Villehardouin: Pierwsza strona «Histoire de la Terre Sainte».

(Rękopis z XV.w.).

zostaje zdobyta, Bel Accueil uwolniona, róża oddana kochankowi. Jak widno, część pierwsza jest rodzajem studjum psychologicznego, śledzącego bardzo subtelnie objawy miłości, obudzonej w młodem sercu, od niego już tylko jeden krok do romansu de Scudéry. Część druga zaś ma ambicje encyklopedyczne z domieszką bardzo śmiałą satyry doktryn socjalnych.

Historjografja aż po wiek XIII posługiwała się wyłącznie językiem łacińskim. Opactwo St. Denis było jakby urzędowym kanclerstwem królewskim: tam składano kronikę, która potem (połowa XIII w.), przełożona na język narodowy, była oficjalnie kontynuowana jako «Grandes chroniques de France». Historjografja wyłącznie francuska poczyna się z Villehardouinem.

Villehardouin (†1213), marszałek Szampanji, mąż stanu, naoczny świadek IV wyprawy krzyżowej, opowiada w «Conquête de Constantinople», jak, zawróciwszy z drogi ku Jeruzalem, wojska sprzymierzone naspół z Wenecjanami obległy Konstantynopol; pierwsi od strony lądu, drudzy od morza. Dokładny i barwny opis szeregu wycieczek i utarczek obustronnych, w których Grecy trzymali się ustawicznie taktyki uchylania się od walnej bitwy. Z pośród zabitych i rannych wymienieni jedynie najznacniejsi. Wkońcu cesarz grecki Aleksy ucieka, zabierając skarbiec; Grecy dobywają z więzienia oslepionego cesarza Izaaka, sprzymierzeni zajmują stolicę. — Opis pozostawia za sobą daleko rymowane «chansons de geste» cyklu krzyżowego, przepelnione czynami nadludzkimi, przygodami rycerzy, fantastycznym żywiołem dziwowisk i czarów; wszystko tu proste, zwięzłe, oddane językiem świetnie wyrobionym. Jean de Joinville (1224—1317) w późnym wieku podejmuje dzieło «Życie św. Ludwika»; wśród wspomnień o swym dobrym

Starka w usługach kochanka występuje ze zdaniem, że natura nie jest tak głupia, aby stworzyć Mariotę jedynie dla Robichona a Robichona jedynie dla Marioty. «Pomyślawszy, zrozumiesz, że wszyscy i wszystkie są stworzone dla siebie wzajemnie» — sentencja, wyprzedzająca teorie dzisiejszych komunistów o 7 wieków. Tymczasem natura pracuje w swej kuźni, walcząc przeciw śmierci. Kapelan Genjusz słucha jej spowiedzi, która jest wykładem metafizyki, kosmogonji, astronomji i fizyki. Następnie naspół z Wenerą zagrzewa atakujących. Wieża



<p>             Ses y fecy et              suertay              Et mantellou              se fontay              Se le droye leme mille ame              Le nuchet qui estoit de a sione              Me ouure vne pucelle              Qui aller estoit comtee et nate              Et qualteut blone de vni balt              La dore plus coudoquin vntsm           </p>	<p>             tout refusant souca d'oustris              L'entredal si nestou vae veris              Ame fut affermaney y mesme              Le ne fut bien fait a d'oustris              Les vntes cut vae come faulone              Pour faire amuc atone sione              D'oustris ame cut et saouree              La face blanche et coulouree              La bouche petite et grosse              Et au menton vne fossete           </p>
---	--

«Romans o rózy».

(Z rękopisu z XV w. w Muz. Bryt. w Londynie)



królu i przyjacielu, którego wizerunek jest głównym celem książki, znaczną jej część poświęca opisowi wyprawy z r. 1248—54, naznaczonej wzięciem Damietty — są to najlepsze ustępy dzieła. Nie wiadać, aby znał się dobrze na stronie technicznej śmiałego przedsięwzięcia, geografji, etnologji, nawet taktyce wojennej Arabów; znamienny pod tym względem jest opis bitwy nad Nilem, którą skupia około własnej osoby. Chrześcijanie atakują poszczególne grupy nieprzyjacielskie, przyczem często spierają się, kto ma pierwszy wyjeżdżać na harc — bo chodzi o łup wojenny. Beduini pierzchają, aby skupić się gdzieś dalej, i atakują nieprzyjaciela lancami. W rezultacie wielu najzaciewniejszych rycerzy chrześcijańskich zabitych lub rannych. Jean Froissart ur. 1337, um. około 1410; niewiadomo, na co w jego działalności



## COMME ET LE ROY SUIT PRINS

compassent les cordes qui tenoient les ponts entre nous et les sarrazins  
et furent un firent nous nous hecillimes le mardi a helence en  
mon vaisseau mer et devr de mes eltes que te mer de dument et  
mes autres seureurs quant ce vint qui commença a se anveree te  
dis a mes maronniers quilz tirassent leur ancre et q nous en allissio  
deal et ilz disirent quilz voleroient pour les galles des fondans qui  
estoit entre nous et damette lesquelles nous occiroient les maronniers  
ancien fait avant sen pour hecillier les mallades dedans leurs —  
galles et les mallades seurent hecirez sur la rive du fleuve a mile  
q te prouet les maronniers qui nous en allissiois les sarrazins etuerec

Strona z «Życia św. Ludwika» de Joinville'a.

(Biblioteka Narodowa w Paryżu).

kląć główny nacisk — na twórczość poetycką, czy historjograficzną. Pierwsza jakkolwiek bardzo obfita, nie przedstawia szczybla w rozwoju formy, nie przynosi też idei nowych. Ważniejszy jako historyk, w «Kronikach», układanych epizodycznie, podaje wypadki nie — jak jego poprzednicy — przeżyte, ale poznane ze źródeł obcych: «zaszczytne przedsięwzięcia, szlachetne przygody i czyny orężne» z czasów wojny francusko-angielskiej. Interesują go równie zdarzenia krajów sąsiednich. Philippe de Comynes (ur. 1445, um. 1511), Flamand, charakter twardy, chłodny i praktyczny. Z dworu burgundzkiego przeszedł na służbę Ludwika XI; z Karolem VIII odbył kampanję włoską, po powrocie osiadł w Argentonie i tam napisał «Pamiętniki», quorum pars magna fuit. Ogromna inteligencja, znajomość ludzi i narodów. Określa charaktery jednym wyrazem, rysem istotnym.



Ilustracja, zdobiąca jeden z rozdziałów dzieła J. Froissarta.

wdzięczności. — Nędza idzie w parze z wielkością. — Zrozumiał to, patrząc na losy Karola Śmiałego i Ludwika XI; ostatni zamykał w kłatkach swoich zwyciężonych wrogów — a sam w Plessis la Tour na swojej wieży żył w ustawicznym strachu.

Historjzofja nierówna Machjowelowej: u niego światem kieruje zawsze Opatrzność. Treścią «Pamiętników» jest opowiadanie rzeczy widzianych, przeżytych, przemyślanych, przeplatane refleksjami. Język średniowieczny, zupełnie wykształcony, niewzbudzony jeszcze przez wpływ reform klasycznych. Do prozaików należą następnie kaznodzieje, jak Bernard z Clairvaux, Jakób z Vitry, Jan Gerson; ich kazania były tłumaczone na język francuski w w. XIII i XIV.

Literatura pouczająca kroczy wślad za literaturą łacińską. Opis świata, wyliczenie całej ludzkiej wiedzy jest treścią szeregu wierszowanych czy prozaicznych encyklopedyj, noszących tytuły «Image du monde» (najznacniejszy Gautiera z Metz), «Miroir»... «Nature»...; szczególnie ulubione bestjaria, jak n. p. Filipa de Thaon (XII w.), za ostatnie widzialne źródło mają «Physiologa»; zawierają wiadomości o zwierzętach znanych i nieznanych. Natura ich ujęta w formę alegorii moralizującej z punktu widzenia kościelnego czy świeckiego; takim świeckim zwierzyńcem jest «Bestiaire d'amour» Ryszarda z Fournival. Lapidarja, przeważnie według Marboda, są podobnym wykładem przymiotów kamieni.

Nie najpełniejszą, ale najciekawszą książką jest «Li Tresors» (Skarbiec, prozą) Brunetta Latiniego; Dante mieni autora swym mistrzem. — Napisany w Paryżu w latach 1262—6, obejmuje w części I kosmogonję, dzieje człowieka, astronomję, geografję, rolnictwo, nauki przyrodnicze. Niektóre artykuły są wielce interesujące, n. p. geografja bajeczna o cudownych krajach i dziwacznych cudach: jednookich jak cyklopy, jednonogich, bezgłowych itd., zapewne według licznych «Podróży Aleksandra Wielkiego». Nauki przyrodnicze — zbiór najdziwniejszych podań o naturze, obyczajach i własnościach zwierząt, o hipopotamie, który puszcza sobie krew, gdy jest chory, o węzłach z kamieniem karbunkulem na głowie... Część II zawiera filozofję moralną według Arystotelesa, część III — retorykę. Drugi dział literatury naukowej, to utwory o charakterze czysto moralizatorskim; celem ich —

Z pogardą mówi o Edwardzie IV, z politowaniem o Karolu VIII, z uwielbieniem o przebiegłości Ludwika XI; tak Machjowel o Cezarze Borgia. W ocenie systemów rządu zbliżony do nowożytnych, nienawidzi despotyzmu, nie jako siły brutalnej, ale niepraktycznej. Stąd uznaje potrzebę ministra-doradcy i pewnego wykształcenia u panującego. Według niego najlepszy jest rząd parlamentarny. — Wojny zaborczej nie uznaje, gdyż ta zazwyczaj chybia celu; siła odporna narodu bierze wkońcu górę. Przykładem wojna Anglii z Francją, wyprawa Francuzów do Włoch. Wojna jedynie jest potrzebna dla ustalenia równowagi. — W poglądach etycznych są do podniesienia sentencje, jak: Dobrze czynić, nie czekając



uszlachetnianie czytelnika i nawracanie go na dobrą drogę. Są to niezliczone sentencje i przysłowia, rzekomo Seneki i Katona, «Facetusy», «Livres de manières», «Estats du monde», «Chastoiements», «Bibles» czy «Débats» — ilustrowane przykładami, z silną nieraz domieszką satyry: «Chastoiement (pouczenie) des Dames» Roberta z Blois, «Livre des manières» Stefana z Fougères, «Bataille de carême et de carnage» etc.

**Teatr.** Teatr poważny rozwijał się na podłożu religijnem. Tematów do przedstawień dostarczał Stary i Nowy Testament, hagiografia, później kroniki, nowele, romanse historyczne. Epoka rozwoju misterjów przypada na wieki XIV—XV; jednak w bibliotece miasta Tours dochował się rękopis z początków XIII w., zawierający «Komedję o Adamie» (Jeu d'Adam). Jest to trylogja o grzechu pierworodnym i zbrodni Kaina, ułożona w dialekcie normandzkim. Pochód i przemowy proroków stanowią jej zakończenie. Niektóre epizody świadczą o zacięciu literackiem autora i jego smaku artystycznym. W introdukcji wprowadza Boga Ojca, a dla uniknięcia antropomorfizmu daje mu miano «Figury». Stwórca ukazuje się widzom — jak na fresku Michała Anioła — w potężnym skrócie, dostrzegalny jakgdyby z profilu. — Jednym z najlepszych epizodów «Komedji» jest scena kuszenia Ewy przez Szatana. Chytry psycholog porusza wszystkie strony próżności kobiecej, przemawia do kokieterji, wyśmiewa Adama, chcąc, aby zlekceważyła jego zakazy, wreszcie kusi do łakomstwa. — Treścią utworów późniejszych są inne epizody Starego i Nowego Testamentu, składające się na olbrzymie «Mistère du Viel Testament» i «Mistère du Nouveau Testament». Jednym z bardziej utalentowanych autorów owych przewlekłych widowisk jest Arnould Greban (XV w.). Tematy hagiograficzne chętnie wyzyskiwano. Punktem kulminacyjnym i budzącym największy interes publiczności była zazwyczaj scena męki, żywo i z jaskrawymi szczegółami przedstawiona. — Dość wczesnie, bo w XIII wieku, powstaje Jana Bodela «Komedja o św. Mikołaju» («Jeu St. Nicolas») i Rutebeufa «Cud św. Teofila» («Miracle de Théophile»). Wiele epizodów wspólnych z żywotami innych świętych. Treścią komedji pierwszej jest nawrócenie króla saraceńskiego z całym narodem, wzamian za odkrycie zaginionego skarbu. «Miracle de Théophile» to historia mnicha, co zaprzedał duszę djabłu, aby uzyskać dobra doczesne. Zręczny i nowy jest sposób monologowania duszy w rozterce przed zawarciem paktu. Teofil nie zostaje potępiony, gdyż Matka Boska groźbami wymusza na szatanie zwrot cyrografu, a grzesznik okazał publicznie skruchę i pokutował za winy. — Postać Marji Orędowniczkii występuje w całym szeregu cudów «Miracles de Notre Dame». Najwięcej zachowało się ich z XIV w. Są to wszystko dramatyzowane historie osób, które dzięki szczególnemu nabożeństwu do Matki Bożej w chwili śmierci czy kary za zbrodnie zyskiwały jej opiekę i ratunek, często wcale niezasłużony.

Żywioł religijny dominuje w teatrze poważnym średniowiecza; należy z kolei



Froissart wręcza królowi Francji swoją «Kronikę».

(Według minjatury z XIV wieku).

wymienić kilka utworów treści świeckiej o intencjach równie budujących: ulubionym tematem były losy niewinnie pokrzywdzonej żony, która z poddaniem znosiła wszelkie upokorzenia, aby na koniec odzyskać miłość męża i swoje stanowisko. — Zachowała się z XIV w. taka dramatyzowana historia cierpliwej Gryzeldy. Wiek XV sięgnął do kronik i starych romansów po nowe tematy. Jacques Millet jest autorem dwu takich misterjów: «Siège d'Orléans» — to historia Joanny d'Arc, po raz pierwszy scenicznie opracowana. Postać bohaterki pochwycona żywcem z kronik, wyszlachetniona i zrehabilitowana. — Średniowieczne redakcje «Iliady» były źródłem dla misterjum o zburzeniu Troi (Destruction de Troie).

Element świecki panuje niepodzielnie w teatrze komicznym, rozwija się obok poprzedniego równolegle i równocześnie. Formą przejściową, łączącą oba rodzaje, są t.zw. «moralités» — utwory przewlekłe, nudne, o treści budującej. Tematem są fikcyjne rozstrząsania, prowadzone często przez postaci alegoryczne. Brak pierwiastka historycznego lub cudownego — z drugiej strony element komiczny jeszcze słabo podkreślony. Silnie przebija nuta moralizatorska (Lazare, Marthe, Marie - Madeleine), satyryczna (Bien Avisé - Mal Avisé, Condamnation de Banquet, Eglise Noblesse et Pauvreté); satyra godzi często we współczesne stosunki społeczne i religijne. — Właściwy teatr komiczny osiąga szczyt rozwoju w XV wieku. Z zabytków wcześniejszych najstarszym znanym jest «Jeu de la Feuillée» (Altana) Adama Garbusa (Le Bossu) z Arrasu z XIII w. Jest to satyryczna rewja ówczesnego społeczeństwa; przed oczami widzów przesuwają się poszczególne typy, ostra i złośliwa krytyka autora nie oszczędza nikogo, — najbardziej dokuca kobiecie. Sceny realistyczne przeplatane feerją, w której biorą udział postaci z zaświata. Akcja kończy się wesoło w tawernie. — Tegoż autora pełna wdzięku, wesoła, żywa w dialogu i w rytmie «Jeu de Robin et de Marion» jest dramatyzowaną pastorelą ze śpiewami, właściwie zaś operą komiczną. Marion, odrzucając miłość rycerza, zostaje wierną swemu Robinowi; akcja kończy się śpiewem i tańcami. — Jak się rzekło, teatr komiczny rozplenił się najobficiej w XV w. Wraz z «moralités» zachowało się około 250 sztuk. Szczególnie ulubionym rodzajem były wesołe monologi, t.zw. «sermons joyeux», parodje, datujące się z «fêtes des Fous» (świąt błazeńskich). Kazania średniowieczne dawały szerokie pole do karykatur tak nieraz rubasznych, że trudno nawet wymienić je z tytułu. Wspomnieć należy takie kazanie na cześć St. Hareng (śledzia), które jest parodią męczeństwa św. Wawrzyńca (Laurent), następnie kazanie o St. Oignon (cebula) i St. Raisin (winne grono), wreszcie o St. Nemo (resistere nemo potest). Jest w nich nieustająca gra słów, dwuznaczników, kalamburów. Z uciesznych monologów najslawniejsze są Rutebeufa (jeszcze XIII w.) «Le diz de l'herberie» — parada szarlatana, «Monologue d'un clerc de taverne» i wreszcie arcydzieło XV w., współczesny Pathelinowi «Franc Archer de Bagnolet» — «Łucznik z Bagnoletu». Jest to wspólny wielu literaturom typ żołnierza-samochwała, który z niesłychaną werwą wymienia swoje rzekomo bohaterskie czyny; aż na widok straszaka ze słomy trzęsie się z przerażenia i błaga o litość; — zobaczywszy wreszcie, że mu nic nie grozi, w jednej chwili odzyskuje czupurność i dalej gra zucha. — «Sotie» jest rodzajem poważniejszym, zbliżona do «moralité», ale bardziej aktualna. Z wielu względów najciekawsza jest «sotie» Gringoire'a «Le Prince des Sots» (661 wierszy, 1512 r.). Figury dialogu przedstawiają wybitne osobistości ówczesne: Mère Sotte — to kurja rzymska, cel ataków autora. Zresztą cały utwór jest zjadliwą satyrą na stosunki

społeczne, religijne, polityczne, cecha wspólna ówczesnego teatru komicznego. — Ironja surowa i dotkliwa w «soties» przybiera formę lekką, choć równie kłującą w farsie. — Farsy zdają się być dalszym stopniem rozwoju wesółych monologów z przymieszką facecyj. Temat przeważny: niesnaski małżeńskie, wybiegi chytrych żon, wszystko podane z beztróskim humorem, okraszone mniej lub więcej tłustymi żartami. Więc farsa «Cuvier» (Kadź) — o żonie, co dała mężowi spis obowiązków: miał spełniać wszystkie posługi domowe; mąż pracował posłuszenie, a gdy żona wpadła do kadzi, nie chciał jej wydobyć «bo tego nie było w spisie» — i żona musiała się upokorzyć. — «La farce de la cornette» — o starym mężu, który nie mógł zrozumieć, gdy bratankowie oskarżali jego żonę, bo ciągle myślał, że mowa o szlafmocy. Inna — o kobietach, co niezadowolone z mężów postanowiły ich przetopić. — Inna, będąca ciekawym zbiorem «cris de Paris» — wołań ulicznych Paryża. — Klejnotem gatunku jest farsa o adwokacie Pathelinie, oszukującym sukiennika, i o owczarzu, oszukującym tamtych obu. Pozornie najmędrszy daje się wywieść w pole pozornie najgłupszemu. — Aktorzy średniowieczni — początkowo wyłącznie amatorzy, łączyli się w liczne bractwa. Najznacześnie z nich to «Confrérie de la Passion», «Sots» lub «Enfants sans souci», «Les Basochiens». Oba ostatnie stowarzyszenia, wystawiające sztuki komiczne, popadały nieraz w zatargi z władzą. Przedstawienia odbywały się przeważnie pod gołym niebem, wobec przygodnej publiczności, a według Lintilhaca za przystawki służyła «sotie» i «sermon joyeux», głównem daniem było misterjum lub «moralité», deserem — farsa.

Liryka francuska XII i połowy XIII w. jest we wszystkich szczegółach odbiciem prowankkiej. Truwerowie (łac. «trobator», forma 1 przyp.) pochodzą z różnych sfer społecznych: z królów i książąt, jak Thibaud de Champagne, Châtelain de Coucy, Conon de Béthune, ze szlachty, jak Gace Brulé, i mieszczan, jak Chrétien de Troyes, Adam de la Halle i in. — Treść zasadnicza ta sama, co na południu: miłość dworna według wszelkich ustalonych reguł, a więc miłość kobiety zamężnej — tajemna, pokorna, uległa, radująca się nawet cierpieniem; miłość uszlachetniająca i oświecająca. Forma wiersza nieco odmienna o tyle, że zwrotki nie są związane tożsamością rymów i że tu i ówdzie znajdzie się jakaś nowa kombinacja stroliczna. Nadto w obfitszej mierze pewne figury i tropy, nadające utworom cechę bardziej sztucznej i wymuszonej. Równie ton i nastrój mniej naiwne, mniej bezpośrednie. Produkcja rozszerza się na Normandję, Pikardję, Szampanję, Lotaryngję, Burgundję, Franche Comté. — Chrétien de Troyes jest może pierwszym, który lirykę prowanką przeszczepił na grunt francuski. Pozostało po nim 3 lub 4 autentyczne pieśni z treścią konwencjonalną. Poeta skarży się na nieczułość, zapewnia o swej wierności, prosi o nagrodę. Pieśń «Amors tençon et bataile» jest alegorją; Amor przedstawiony w postaci rycerza, walczącego z poetą. Jeżeli dama nie pośpieszy z pomocą, długo będzie trwać wojna, w której tak wytrwale się trzyma. Przytem ta myśl, będąca pierwszym dogmatem dworności: «tylko ten, kto jest dworny i mądry, może nauczyć się kochania».

Z wszystkich truwerów wybija się Thibaud de Champagne, król Nawarry († 1253), legendarny wielbiciel Blanki Kastylskiej, matki Ludwika Świętego. Ma wyobraźnię i umiejętność swej sztuki większą od innych. Dowodem — ozdoby stylistyczne, czerpane z różnych kategorii: np. metafory — miłość moja, to atak bitewny, w którym pokonanemu nie zostaje nic prócz zmiłowania damy, Alegorja ładnie rozwinięta, jak później u Karola Orleańskiego: serce moje zostało

wtracone bez możności okupu do twego lubego więzienia, filary są z tęsknoty, bramą twe piękne oczy, oknem słodka nadzieja. Porównanie: «jestem jak ten jedno-rozec, który zapatrzony w pannę usypia, i wtedy go zabijają», «jak ptak, który daje się chwycić na lep»... Kontrast: «przez ciebie raz mi jest zimno, raz gorąco; to śpiewam, to wzdycham, to płaczę». Koncept: «nie chcę być w raju, jeśli ona tam niema być moją». — Z końcem XIII w. dawna maniera liryczna wraz z gustem do tych igraszek intelektualnych upada. Guillaume de Machaut (XIV w.), autor romansu p. t. «Voir dit», liczącego 9.000 wierszy, odświeża ją t. zw. formami stałymi, dotąd nie w użyciu, jak: ballada, «rondeau», «chant royal». Szereg strof z rymami równobrzmiącymi, z refrenem bądź środkowym, bądź końcowym, czasem z t. zw. posłaniem (envoi) na końcu. W nowym okresie występują: Eustache Deschamps, Christine de Pisan, Alain Chartier, Charles d'Orléans. Eustache Deschamps (ok. 1340 — ok. 1410), działacz polityczny, ale i dla literatury nieskapy, teoretyk sztuki poetyckiej, autor 80.000 wierszy, ułożonych w ballady, rondo i t. d., o treści konwencjonalnej, uwłaczyciel kobiet w poemacie: «Miroir de mariage», dociągniętym do 13.000 wierszy. — Zbyt mało uwagi poświęca się Krystynie de Pisan (1363—1431), Włoszce z urodzenia, nieszczęśliwej pisarce, zmuszonej zarabiać na życie piórem — prawda, że dla bardzo możnych panów. Ponad liczne utwory poetyckie, drobne wiersze i długie poematy dydaktyczne, także w formie alegorii, góruje wrażliwością na piękno przyrody opis przejażdżki zamiejskiej: «wstawiała wiosna, słońce oświecało jasno zieloność traw, droga była pełna kwiatów, otwierających ku niemu oczy. Rok cały nie pamiętał tak pięknego poranka; od rosy błyszcząły łąki»... Znać tam bezpośrednio odczucia — rzecz w wiekach średnich niebywała. Jeszcze bogatsza jest jej spuścizna traktatów, pisanych prozą, na tematy polityczne, historyczno-kronikarskie, moralne — wśród nich kilka pism z żarliwą obroną kobiety. — Alain Chartier (ok. 1390, umarł między 1430—1440), wieloletni tułacz, sekretarz Karola VII, autor gwałtownych inwektyw politycznych i satyr przeciw dworowi, pisanych prozą. W historii poezji jest jakgdyby ostatnim najbogatszym zbiornikiem wszystkich dotąd znanych figur i tropów stylistycznych: metafory, alegorje, antytezy, porównania, oksymora, hiperbole, interrogacje, retraktacje. «Wesoły gaj, wyciągający nad potokiem zieloną zasłonę gałęzi»; «serce moje, zamknięte w miłosnem więzieniu, otoczone żywopłotem z cierni, bez możności ucieczki» (Or est enclos — Mon cuer en l'amoureux enclos — De hayes d'épines tout clos — Parquoy le partir m'est forclos); — «na jeziorze żaloby, na mętym strumieniu, pełnym jęku, wołania i żalu, nad źródłem przygnębienia i melancholji»; — «ta, która ugodziła pociskiem, przynosi też uleczenie»; — oksymoron, godny Giambattisty Marina: «zło ponętne, stałość zmienna, postój ruchomy, — płochosć wytrwała, żalosne pocieszenie, — wierność omylna, — radość przygnębiona»... Takich wierszy jeszcze 23! Sensem ich: definicja miłości. — Charles d'Orléans (1394—1465), syn Ludwika Orleańskiego; cień smutku, rzucony na całą młodość, nie opuszcza go do śmierci, wcześniej traci ojca, matkę i żonę. W nieszczęśliwej bitwie pod Azincourt dostaje się do niewoli angielskiej, w której trwa lat 25. W pięknej balladzie opowiada, jak, przechadzając się nad brzegiem morza w Dowrze, poglądał bezsilny ku stronom ojczystym. Po powrocie zamieszkał w swym przedziwnym zamku w Blois, otaczając się poetami i artystami. Twórczość jego poetycka ogranicza się do krótkich, ślicznie rzeźbionych poemacików: ballad, rond, żalów. Koronka dzierzgana z szarych nitek pajęczych, kobierzec przetykany złotem



Krystyna de Pisan ofiarowuje królowi Karolowi VI swoją książkę: «Livre du Chemin de long estude».

ulubiona, nierzeczywistość wizji, oddana nierzeczywistością abstrakcji. Jedną z najpiękniejszych ballad jest owa: «j'ay fait l'obsèque de ma Dame» — «Sprawiłem pogrzeb mojej pani — W tumie miłości poświęconym. — Żałobne modły za jej duszę — Myśl odprawiła rozplakana. — Gromnice westchnień rozboleiałych — Tliły w lichtarzach obok trumny. — Zbudować grób kazałem godny — Z żalu i łzami wypiększony; — Wokół zgłoskami bogatemi — Napis: Spoczywa tu zaprawdę — Najdroższy klejnot tego świata»...

Na zamku młodzież książęca zabawiała się poetyckimi igraszkami. Pełny wdzięku jest turniej na temat: «Je meurs de soif auprès de la fontaine» — zachowany w kilkunastu odmianach. Do zabawy był równie dopuszczany Villon.

François Villon (nazwisko przybranego ojca, — rodzinnego nie znamy), urodzony ok. 1430, odbył poważne studia, zyskał tytuł magistra ès arts, stracił dobre imię w złym towarzystwie. Stały gość tawerny, ścigany ustawicznie przez sądy, raz za zabójstwo, drugi raz za współudział w kradzieży, ułaskawiony ale wygnany, błąka się kilka lat poza granicami Paryża, wreszcie umiera po 1461. Jeden z najciekawszych kontrastów, rozpustnik i cynik, jest równocześnie pieśniarzem niezrównanym w poprawności języka swobodnego jak improwizacja, śpiewnego jak melodia, doskonałego formą jak u klasyków; zna świetnie język przedmieścia paryskiego i układa całe strofy w argocie, niezrozumiałym dziś bez słownika; zna również język francuski starszy o kilka wieków. Pozostawił dwa zbiory wierszy, «Mały» i «Wielki testament»; pierwszy, złożony z t. zw. żartobliwie «legatów», uczynionych przyjaciółom, zawiera 40, drugi 173 strofy 8-wierszowe, ponadto około 20 ballad i rond. W «Wielkim testamencie» kapryśna wyobraźnia

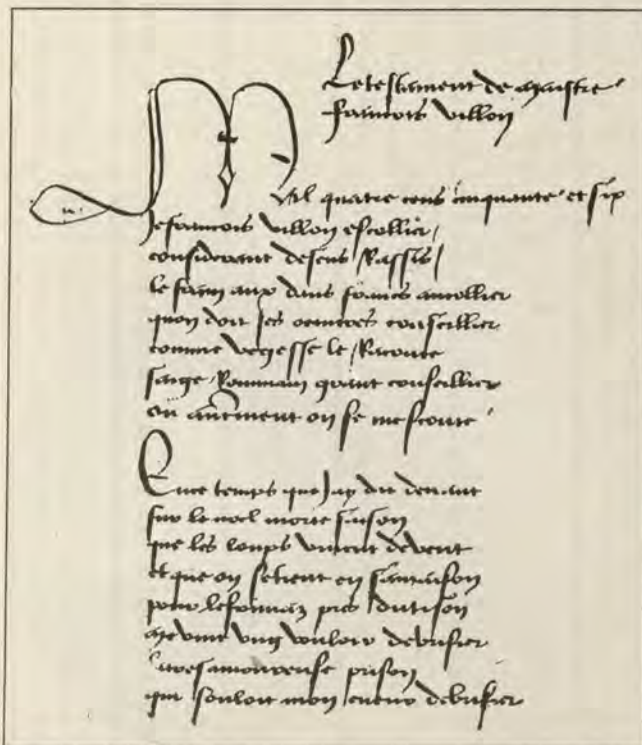


François Villon.



Karta tytułowa «Wielkiego testamentu» Villona (1503 r.).

sztuk wziął Aleybiadesa za niewiastę!), Taïs, Echo, Heloiza i Małgorzata (de Bourbon), co to kazała kochanka utopić w Sekwanie, i królowa Blanka, Berta z dużą stopą, dziewczyna z Lotaryngji, którą Anglicy spalili w Rouen... A każda zwrotka kończy się zdaniem, które weszło w przysłowie: «Gdzie są zeszlenczone



Urywek z «Testamentu» Villona.

skacze z przedmiotu na przedmiot; wspomnienia i aluzje, wycieczki osobiste, refleksje, wycieczki naokół własnej osoby, anegdoty, żal straconych młodych lat, wyznanie grzechów, ufność w miłosierdzie Boże, żale starej zalotnicy; gawęda toczy się dalej o tem i owem, a zawsze przebija myśl «pour un plaisir mille douleurs». Słyszymy więc skargę na złe języki, dowiadujemy się że «il n'est bon bec que de Paris», poznajemy grubą Margot. Kończy się «Testament» «Nagrobkiem» i zaproszeniem na pogrzeb, a wszystko, nawet żart, osnute smętkiem, a wszędzie, nawet wśród najszałeńszych strof, przewija się myśl o marności i myśl o śmierci. Dobrze charakteryzują mistrzostwo i dominujący nastrój Villona dwie ballady, może najpiękniejsze jego utwory. Pierwsza «La ballade des dames du temps jadis» — «O paniach minionego czasu»: napół żalostnie, napół ironicznie zapytuje, «gdzież są dziś dawne piękności — Flora, Archipiades (magister

Flora, Archipiades (magister pendant, następuje ballada o dawnych możnowładcach. — «Ballade des pendus» — o wisielcach, ze swoim szubienicznym humorem, który jednak budzi grozę, jest czemś w literaturze niesłychanem aż do Baudelaire'a i Verlaine'a: «Bracia, z was, coście ostali na świecie, — Niech nienawiści nikt ku wam nie czuje; — Gdy miękkie serce mieć ku nam będziecie, — I was Bóg radniej kiedyś się zlituje; — Widzicie nas tu, wiszące straszliwie: — Ciało, o które dbaliśmy zbyt tkliwie, — Zgniłe, nadzarte, wzrok straszy i ludzi, — Kość zwolna w popiół i proch się przemienia. — Niech nikt z naszego nieszczęścia nie szydzi, — Lecz proście dla nas wszystkich odpuśczenia. — Jeśli błagamy was, toć się nie godzi —

Odplacać wzgardą, mimo, iż skazano — Nas prawem. Wiedzie, po ludziach to chodzi. — I że nie wszystkim w głowie statek dano; — Wspomóścież tedy biednych modły swemi, — U Syna Marji, Pana wszelkiej ziemi, Iżby nie chybił łaski i pomocy, — Od czartowskiego broniąc nas płomienia. — Zmarłe jesteśmy; tu kres ludzkiej mocy, — Lecz proście dla nas wszystkich odpuszczenia. — Deszcze nas biednych doszczętu wyprały, — Docna szerniło, wysuszyło słońce, — Sępy i kruki oczęta zdziobały, — Włoski w brwiach, w brodzie wydarły chwiejące. — Nigdy nam usieść ni spocząć nie wolno, — Tu, tam na wietrze kołyszem się wolno, — Wciąż nami trąca wedle swego dechu, — Ptactwo nas skubie raz wraz bez wytchnienia. — Nie daj Bóg przystać do naszego cechu, — Lecz proście dla nas wszystkich odpuszczenia. — Ty, Książę Jezu nad wszem państwem możny, — Chroń dusze nasze od Piekieł roszczenia, — Nijak mieć z niemi nie chcemy zbliżenia. — Ludzie, nie czas tu na pośmiech bezbożny, — Lecz proście dla nas wszystkich odpuszczenia» (tłum. Boy).

Z końcem epoki występują jeszcze lirycy ze szkoły Alaina Chartiera, pierwsi «retorykarze», grupujący się na dworach burgundzkim i flandryjskim: Meschinot, Molinet, Crétin. Poeci bez talentu; wszystka ich usilność wyczerpywała się w tworzeniu niesłychanych kombinacji rymów i strof; rymy: *batelée*, *brisée*, *couronnée*, np. *jardinet net*; «*équivoque*», np. *rimailleurs*, rym *ailleurs*; «*enchainée*, *retrograde*», to jest wsteczny obustronny, do czytania «tak i wspak», np. *à mesure madame ruse ma*...; strofy: czterowerszowe o rymie jednobrzmiącym, pięcio-, sześć-, dziesięcio-, dwunasto-, trzydziestowerszowe, itd. Z twórczości Meschinota cytuje się «*Lunettes des Princes*», zbiór wierszowanych dziwołagów. Molinet, erudyta, czujący się powołanym do wszystkich możliwych tematów religijnych, moralnych, sprośnych i t. d.

Przykład stylu: Dur(e) Atropos, trop terrible satrappe — En ton atrappe as la vigne atrappée, — Qui de vertu(s) portait raisin et grappe — O fière agrappe à qui chascun s'agrappe». — Crétin nie popadł w zapomnienie tylko z powodu nazwiska.

Literatura a życie. Dla pierwszych stuleci średniowiecza w literaturze niewiele świadectw o człowieku; — tyle, ile w dyplomach kancelarii królewskiej lub glosarzach, jak takim glosarzu z Kassel, gdzie jakiś żołnierz frankoński notuje sobie zepsutą francuszczyznę, co znaczy: «ogól mi brodę» lub «ostrzyż mi włosy». — Z «*chansons de geste*» da się już złożyć cały obraz stosunków feudalnych. Król jest «pierwszym wśród równych»; ale w radzie koronnej zachowana skrupulatna hierarchja: pierwszy głos należy się najstarszemu wiekiem i rozumem, najpotężniejszemu ilością lennego rycerstwa. Sądy odbywają się na rokach królewskich.

Oskarżyciel czy oskarżony — czy też *petent*, domagający się lenna, dowodzą swych praw pojedyńkiem, przyczem stawiają w zakład rodzinę i wszystkich wa-



Drzeworyt z «*Ballade des pendus*», którą Villon napisał w więzieniu.

sali; w razie porażki stają się oni własnością zwycięzcy — ten może nawet kazać pościnać im głowy.

Prawo zemsty obowiązuje za zabicie lub skrzywdzenie członka rodu lub wasala. Równie «ślub rycerski» (covenanz) musi być dopełniony pod grozą hańby. Wasalowi nie wolno nastawać na życie członka rodu królewskiego; winien spełnić każdy rozkaz suzerena. W «Raoulu de Cambrai» Bernier podpala klasztor gdzie jako mniszka przebywa jego matka. — Jednak wolno mu zerwać więzy, skoro pan lenny podniesie nań rękę. — Prawa feudalne, przeniesione w sferę, liryki, są źródłem teorii miłosnej trubadurów i truwerów. Określają dokładnie stosunek kochanka do damy (w liryce portugalskiej jest ona nawet tytułowana: senhor).

Kazuistyczne prawa Franków salickich, podobne w tem do prawa wizygockiego w Hiszpanji a lombardzkiego we Włoszech, przewidują wszystkie rodzaje stosunków i zatargów prawno-społecznych: bogaty śpichlerz wiadomości o życiu ówczesnem.

Kobieta szlachcianka jest wolna, równa mężowi (sa paire), pani swego majątku, którym zresztą bez woli męża rozporządzić nie może. Dzieci są własnością, rzeczą ojca: wolno mu je sprzedać, poświęcić. (Synowie Ugolina uważają za rzecz słuszną, aby ojciec nakarmił się ich ciałem). — Z «chansons de geste» poznajemy zbroję, sposoby walki na turniejach i w polu, zabawy rycerskie; — trzeba dodać, te szczegóły są o kilkaset lat młodsze od chwili opisywanej; to samo da się rzec o duszach bohaterów, o ideale doskonałego szlachcica lub damy. Jeżeli jednak stan rzeczy wieku IX lub X jest kreślony rysami w XII lub XIII, niemniej ostatnie — jako bardzo od nas odległe — nie przestają być zajmujące.

«Fableaux», romanse, cuda Matki Boskiej, zbiory fars są nieocenionym obrazem epok późniejszych. Karawany kupieckie, warsztaty, budy jarmarczne szarlatanów i żonglerów, kabarety i gospody przewijają się przed oczyma z dokładnością realistyczną.

Bogate mieszczaństwo miało w swych wędrówkach z towarami Wschodu wiele do cierpienia od napastników różnego rodzaju, podupadłej szlachty i wykołejonych żołnierzy, skupiających się w całe bandy rabusiów: Aragończyków, Nawarczyków, Basków, Brabantów, Niemców... Władze duchowne rzucają na nich klątwy w rodzaju tej — kościoła St. Julien de Brionne: «Niech będzie przeklęty w życiu i skonaniu, stojący i siedzący; przeklęty na polach, w lasach, na łąkach i pastwiskach, na górach, w dolinach, w siołach i miastach... Niemoc nieuleczalna niech padnie na jego oczy, ciało, brodę, gardło, język, usta, szyję, piersi, płuca, uszy, nozdrza, ramiona. Niech będzie jako jelen spragniony a ścigany»...

Kasztelan lub nawet drobny szlachcic żył o wiele nad stan, marnotrawiąc czas na łowach, a mienie na kosztownych turniejach. Dwa były środki pokrywania niedoboru: jeden — uciekanie się do lichwy (żydzi brali 43% z powodu większego hazardu, chrześcijanie 25%); drugi — wyciskanie poddanych chłopów do ostatniej nitki. Stąd częste głody i bunty — jak ów bunt Normandczyków z końca XII w. pod hasłem: «byliśmy głupi znosić jarzmo; jesteśmy silni i twardzi, na jednego jest nas stu!»

Życie dworskie jest barwnie kreślone w romansach XII i XIII wieku; oto, jak według romansu «Galeran» wyglądało wychowanie młodego szlachcica: uczył się, jak należy karmić sokoła, jak się go wypuszcza z ręki, i jak wabi; — roz-



różnić psy łowcze, strzelać z łuku, sporządzać grotty, grać w tabliczki i w szachy, jeździć konno, mówić pięknie... Wyjeżdżając na służbę do dworu książęcego, zabiera ze sobą woreczki z dukatami i srebrnikami, 30 koni białych jak śnieg, objuczonych bielizną, naczyniem, szatami na codzien i od ceremonji, i zbroją, dziesięć rumaków hiszpańskich. — Klęka i prezentuje się księciu przed posiłkiem ozdobną przemową; książę podnosi go, ściska, całuje. — Służył zrećźnie nietylko przy stole, ale na łowach, na turniejach. Był hojny dla służby, uprzejmy dla równych.

Poważniony z drugim młodym rycerzem, rzekomo przy grze w szachy — naprawdę o pannę — wyzywa go na pojedynek w turnieju. Po obu stronach walczą wybrani szermierze — na włóczni zawieszono kolory damy. Pojedynek kończy się pobiciem, poranieniem nawet i śmiercią wielu; zwyciężeni muszą złożyć suty okup — tego samego wieczora puszczony w tawernach.

W romansie «Guillaume de Dôle» młody żartowniś wyprowadził na łowy do lasu wszystkich zazdrośników, obmowców, starych i łysych rezydentów a potem bocznymi drogami z wesołą młodzieżą wrócił do dam. Opis strojów dam: suknia faldzista bez płaszcza, włosy trefione, kapelusze ozdobione klejnocikami, kwiatami i ptakami, ręce w białych rękawiczkach, szaty panów z materyj zamorskich: «bodekiny złote» przybrane futrem. Dodajmy, że trzewiki z długimi nosami zwały się «à la Poulaine» (polskie). Młody rycerz zamienia swój pas, zdobny złotem i szmaragdami, za pasek ulubionej panny.

Już o godzinie 9 tańczono w lesie, rzeźwiono się w źródle, wycierano twarze o sukienki dam; następowało śniadanie w namiotach, okraszone śpiewem. — Na dyskusje, oświadczyzny, zaklęcia kawalera, zazwyczaj w formie dialektyki scholastycznej, mamy w romansach mnóstwo przykładów.

W wierszowanej «Livre des manières» skargi na książąt i kler, że nie bronią poddanych — owszem sami ich łupią: «dola chłopca nie jest wesoła; żyje z niego zarówno szlachta, jak kler; każdego dnia, nawet w święto bronuje, sieje, kosi, strzyże owce, stawia palisady, każdą sztukę drobiu musi oddać, — nie pija wina z własnej piwnicy. Nadto szczęśliwy, jeśli posiada czarny chleb, mleko, masło! Buntuje się, a szczytem zuchwalstwa jest, że oszukuje Pana Boga, bo podskubuje dziesięcinę». — O kobietach zwykła śpiewka — wszystkie są jednakowe; aby się podobać amantowi, używają kosmetyków, jak żółte barania, smalec psi, maść niszcząca włosy na twarzy z wapna i auripigmentu. Są między niemi czarownice, gubiące poczciwych mężczyzn — rzucają uroki, czarują woskowymi figurkami.

W książce «Les quatre âges de l'homme» mowa o wychowaniu młodej panny: powinna być poslušna, ani wyzywająca ani zalękła, ani wietrznica ani chciwa, — ani wyzyskiwaczka ani rozrzutna. Kobieta winna umieć prząć i szyć. Zbyteczna, aby umiała czytać i pisać, bo mogłaby odpisywać kochankowi. Niech się uczy miłego obejścia i prostoty. «Epicier de Troyes» — o powszechnem szachrajstwie rzemieślników, kupców, korzenników, aptekarzy.

W wierszowanej «Biblii» Guiota szczególnie gwałtowne wycieczki na rzymskość kleru francuskiego, ze wszystkimi grzechami i przywarami. Wymienieni tam mnisi biali (dominikanie), mnisi czarni (franciszkanie), templarjusze, szpitalnicy. — O jurystach powiada, że «zaczyna napój sprawiedliwości przelewa się w naczynie tak nieczyste, że traci wartość»; studenci prawa są ze wszystkich

najmniej poważni — prowadzą procesy wyłącznie w chęci zysku. Lekarze są najniebezpieczniejsi wśród rzemieślników (praticiens). — Nie wpadnijcie im w łapy!

Robert de Blois pisze o zachowaniu się przy stole: nie śmiać się, nie mówić za wiele, nie wybierać najlepszych kęsów, nie kłaść do ust kawałków zbyt dużych lub gorących; nie ganić potraw spożywanych, wycierać usta, ale nie wycierać oczu i nosa w obrus...

Sztuka harmonizuje się z naczelnymi prądami i dążnościami stuleci. W malarstwie dogmatyczna sztywność i nieruchomość bizantyńska, zhumanizowana, nabrała cech człowieczeństwa, jak w bolejącym na krzyżu Chrystusie, w umilonej Marji Dziewicy ze Zwiastowania, jak w wizerunkach świętych męczenników; architektura romańska, ze swem wnętrzem skupionem, związanemi filarami, pozwala duchowemu swemu życiu wyjrzeć na świat, ujawnić się w ornamentach portali, jak widowisko sceniczne, wystrzelić wgórze wedle zasady trójkowej, jak w traktatach filozoficznych, rozradować oczy fauną i florą, jak pejzaż w pieśni trubadura, zadziwić koronką kamienną, jak w strofie misternie zaplecionej, to znów przestraszyć zespołem anielskiej, słodkiej pogody i szatańskiej, poczarnej — często śmiesznej grozy, jak w owych misterjach, gdzie bez żadnego przejścia mieszają się te dwa żywioły groteski, tak bardzo dla wieków średnich znamiennej, że tkwić będzie w literaturze nawet u wielkich, jak Dante, póki jej nie rozprószy, nie wyszydzi i nie zdusi odrodzenie.

## ODRODZENIE.

Znamiona epoki. Humanisci. Reformacja. Nowa literatura: Rabelais. Cl. Marot. Nowoplatonicy. Szkoła lionńska. «Plejada». Teatr. Polemiści. Pamiętnikarze. Filozofja: Montaigne.

Odrodzenie. Okres wielkich przemian politycznych, wyznaniowych i kulturalnych. Czynniki tych przemian te same, co we Włoszech, stąd też idzie prąd najznamienniejszy. Drugi prąd z Niemiec: protestantyzm w formie kalwinizmu. Utrwalenie idei państwowości i autokratyzmu na gruzach ustroju feudalnego. Wzbogacenie mieszczaństwa. Odrodzenie starożytności, głównie ducha greckiego. Duch krytycyzmu w miejsce dawnego autorytetu; nowe metody doświadczalne w miejsce sylogizmu. Częściowe zaćmienie arystotelizmu i scholastyki; literatura wstępuje w znak Platona. Odkrycia geograficzne i naukowe, wynalazek druku; zmiana systemu wojowania przez wynalazek prochu i zaprowadzenie stałej armiji. Z początkiem epoki rabelesowskie niehamowanie człowieczeństwa, energja, śmiałość, świeżość twórcza; piętno klasyczne, wydoskonalenie form poetyckich, stworzenie nowego typu tragedji i komedji. A z końcem epoki w sferze filozoficznej rezygnacja z wszystkich wierzeń, jako owoc niszczyielskiego sceptycyzmu Montaigne'a.

Warunki oddziaływania renesansu: stan czynników intelektualnych. Paryż jest tylko przypadkowo siedzibą «Plejady», pozatem centra literackie rozproszone, niektóre, jak dwór w Blois, giną, zato zapewniają się literatami miasta; Lion, Bordeaux, Tuluza, Rouen (jarmark na książki), Poitiers, Orléans oraz

dwory poszczególnych książąt, jak królowej Małgorzaty z Nawarry, kardynała du Bellay, kardynała lotaryńskiego. Pisarze należą do różnych pokładów społecznych: żołnierze, księża, mieszczenie, dworacy. Jednak pełne wykształcenie jest rzadkością, ludzie z najwyższych stanów ledwie umieją pisać. Istnieje kilka drukarni (7 lub 8).

Autorowie nie dbają o rozpowszechnienie pism i o własność literacką; ale też nawet królowe nie wzdragają się prasy drukarskiej, jak na przykład królowa Małgorzata. Książka rozchodzi się powoli, Południe nie zna Północy. Przed reformacją książęta są miłośnikami literatury, ale później książka nawet taka, jak Stary Testament, staje się niebezpieczna, jako utajona forteca protestantyzmu, równoznacznego wówczas z ideą postępu. Prześladowanie wychodzi od króla, Sorbony, parlamentu. Rezultatem cenzury jest, że produkcja książki przenosi się zagranicę, do Holandji.

Pierwszym czynnikiem nowego ustroju jest rozwój naturalny; niema zerwania z wiekami średnimi, bo być nie może. Ludzie kształcą się na tworcach dawnych pokoleń; działa też siła ciężkości i konserwatyzm, w praktycznej Francji zawsze przemożny. Do tego przystępują modyfikujące czynniki obce: starożytność, Włochy, później Hiszpanja. Lanson w dziele «Les grands maitres» wymienia książki, drukowane między r. 1470 a 1530. Są tam «chansons de geste», romanse, nowele, «Eneida», Owidjusz, «Legenda aurea», Alain Chartier, «Roman de la Rose», Villon, retorykarze, Froissart, «Chroniques de France», historycy rzymscy i chrześcijańscy; dziełka moralne, doktrynały, «Disticha Catonis», misterja, komedje, jak «Pathelin», almanachy i t. d. Le Maire des Belges, Clément Marot są bardzo czytani w starej francuszczyźnie, Rabelais zna całą tradycję starożytną, Ronsard swojskich pisarzy, — zato Montaigne nimi gardzi. Naogół jednak stara literatura idzie w zapomnienie. «Roman de la Rose» drukowany ostatni raz w 1538 r., potem do piero w 1735 r. Dążnością humanizmu jest, aby z wieków średnich (wieków gockich) nic nie zostało. Literatura nowa ma się zacząć od odkrycia greczyzny.

O b y c z a j e. W porównaniu z Włochami ruch kulturalny jest spóźniony o lat kilkadziesiąt. Naprawdę poczyna się nie z wyprawą Karola VIII, ale dopiero z Katarzyną Medycejską, żoną Henryka II, a więc w 1533 r. Henryk II odziedziczył po ojcu ducha wojny i... Diane de Poitiers. Na dworze tradycje średniowieczne zachowują się w gonitwach rycerskich. Dawne rzemiosło staje się igraszką z nastaniem nowej sztuki wojennej po wynalezieniu prochu. Sam Henryk II umiera z rany odniesionej w turnieju. W Paryżu, w Blois układano kartele, t. j. wyzwania pisane przez poetów, jak Mellin de Saint-Gelais, lub książąt, jak księżę de Guise, hrabia de Nemours. Zrazu rozproszona, potem kultura koncentruje się na dworze; wprowadzie dwaj najwięksi myśliciele: Rabelais i Montaigne żyją poza dworem, ale tam rozwija się literatura piękna, tam urabia się towarzyskość, ów najpiękniejszy wykwit człowieka społecznego. Monarcha absolutny otacza się pompą, waruje etykietą; «lever du roi, de la reine» są określone ceremonjałem; godności ustalone hierarchicznie. Obyczaje dworu śliskie, — Brantôme wiele o tem opowiada. Królowie, jak Karol VIII, Ludwik XII, sprowadzają artystów.

Powstaje zamek Amboise, gdzie mieszka i pracuje, sprowadzony przez Franciszka I, stary Leonardo da Vinci. Dominik z Cortony stawia «Hôtel de ville»

w Paryżu; Rosso i Primatice zdobią malowidłami zamek Fontainebleau, Benvenuto Cellini cyzeluje dla kredensu królewskiego przedziwne serwisy. Z literatów mieszkają i działają we Francji sfrancuziali Włoch, komedjopisarz Larivey, zgryźliwy satyryk, wygnaniec Alamanni. Francja roi się od muzyków i arlekinów włoskich.

Życie dworskie skupia się około osoby monarchy. Idealem szlachcica jest «Dworzanin» Castigliona. Z nauką Machjawela o zdobywaniu pozycji łączy się, niestety, przeciw dawnej uczciwej rubasznosci, sztuka uginania karku przed silniejszym, rzucanie słowa na wiatr, chytrość i obłudza. Nowością dla szermierki francuskiej jest bić się szpadą w prawej ręce a sztyletem w lewej. Przepych jedynie na dworze; z upadkiem feudalizmu stan chłopski coraz bardziej uciskany przez system intendentów, który trwa aż do rewolucji. Wpływ i rola kobiety coraz wybitniejsze: Diana z Poitiers nadawała ton. Jean Goujon przedstawił ją w słynnej rzeźbie, jako «Dianę łowczynię». Istotnie, ona przewodniczyła w łowach królewskich z sokołami, chartami, tresowanym lampartem (leopard de chasse); sama Katarzyna Medycejska brała w nich udział. Opiewali Dianę Clément Marot, Ronsard, du Bellay.

Teatry dworskie olśniewały wspaniałą dekoracją, jak na dworach włoskich; bale z tańcami wschodnimi, maskarady. Moda włoska naprzód w języku: *braviger les cieux* (bravaggiare — wyzywać); wyrazy z sufiksem na «*issime*»: *grandissime*, *primevere* i inne; wiele weszło na stałe do słownika: *spadassin*, *infanterie*, *embuscade*, *courtisan*, *pape*, *bouffon*, *coquin*.

Rozstrój między poezją a życiem jest za renesansu coraz widoczniejszy. Ideje, poezją wyrażone, stają się coraz dalsze od istoty uczucia, jest to jakgdyby transkrypcja na tonację dowolną. Triumfem poety jest dobrze oddać oryginalny obcy, myśl jego wyrazić wdzięcznym wierszem swojskim. Jest jakaś naturalna konieczność zdobywania bogatego materiału słowa, aby wyrazić pełnię kipiącego życia. Sam Ronsard kuje nowe wyrazy z greckiego, łacińskiego, hiszpańskiego, arabskiego; pozostały po dziś dzień takie, jak: *élargir*, *mercerie*, *empenner*, *frétilard*, *pillard*, *claire-voie*, *mal-plaisant*, *mal tourné*.

W obyczajach miękkość, przepych stroju; wąskie gorsety, bufiaste rękawy i barki, kolnierze jak aureole, koalfjury ogromne, podtrzymywane drutem, maski aksamitne, noszone przy wyjściu na ulicę. Mężczyźni w jedwabiach i aksamitach, w żupanach haftowanych złotem; kołpaki z piórami. Henryk III nosi kolczyki i łańcuchy, w rękę wachlarz, «*bilboquet*» lub małego pieska; otacza się osławionymi «*mignons*».

Godność narodowa skłaniała ku wyszukaniu protoplastów co najdalszych i co najslawniejszych. Włosi byli naturalnymi spadkobiercami Rzymu, zaczem Francuzi wymyślili sobie fikcyjnych przodków między Grekami, ocalonymi z pogromu trojańskiego. Fałszywa etymologia, pseudohistorja, temperament służyły do utwierdzenia tej mrzonki. Grecja przyciągała bardziej niż Rzym; język miała giętki, harmonijny, jasny, w wyrażeniach podobny do francuszczyzny; jej moral nie był tak surowy, jak rzymski stoicyzm Seneki. Studjowanie greczyzny zaczęło się w XVI w. Lascaris, Budé byli pierwszymi nauczycielami, objaśniającymi Homera. Znano Arystofanesa, Pindara, Anakreonta, Lukjana i Sofoklesa; czytano Platona, Ksenofonta, Plutarcha, nawet Arystotelesa, który z upadkiem scholastyki przestał być niebezpieczny, zwłaszcza że w niektórych sferach znalazł rywala

w Plotynie. Naogół racjonalista, Arystoteles był zawsze Francuzom sympatyczniejszy. Co do Rzymian, to oni wkońcu zwyciężą; praktyczny moral Cycerona, Seneki i Marka Aureljusza stanie się podwaliną moralu francuskiego. Tak samo Wergiljusz i Horacy będą wzorem dla epepei i liryki, Seneka młodszy — dla tragedji, Plaut i Terencjusz — dla komedji. Zainteresowanie obraca się nietylko około największych, ale i mniejszych, jak Aulus Gelius, Makrobjusz i t. d., dowodem olbrzymia biblioteka Montaigne'a. Starożytni zaciekawiali w szczegółach życia codziennego.

Mądry mistrz Ponocrates rozmawia przy stole ze swym młodym uczniem o właściwościach chleba, wina, wody, soli, mięsa, ryb, owoców, ziół i przypomina, co w tym względzie mówili Plinjusz, Galen, Porfirjusz i inni. Erudycja wsiąka w społeczeństwo od połowy XVI w., kiedy pojawiają się wielkie dzieła popularne Estienne'a, Pasquiera, Amyota. Nauką zajmują się szczególnie kobiety; Małgorzata Nawarska jest miłośnicą nowoplatonizmu, Diana zna język włoski, łaciński, hiszpański; fenomenem jest Marja Stuart; pozostał po niej kajet zadań łacińskich na tematy moralne: o prawdziwym szlachectwie, o obowiązkach księżąt, o zdolnościach kobiety do nauk, poprawione przez Estienne'a. Erudycja wprowadziła napowrót mitologję do architektury, do poezji, do widowisk teatralnych.

W uroczystych pochodach i triumfach figurują modą włoską Neptun, Najady, Herkules, Pallas Atena. Rzeźba nad bramą St. Denis w Paryżu przedstawia w alegorji Herkulesa galickiego (Henryka II), który na łańcuchu, wychodzącym mu z ust, prowadzi postaci duchowieństwa, szlachty, mieszczan i ludu: ów łańcuch mają przywiązany do uszu. Co więcej, dwór na serjo przekształca się w Olimp; król jest Jowiszem, Katarzyna Medycejska — Junoną, Diana, rozumie się, Dianą, Małgorzata — Minerwą. Poeci i pisarze hugenoccy gniewali się o to pogaństwo.

Po «wielkich retorykarzach» równocześnie wśród pierwszych humanistów należy umieścić poetę i historjografa, Jana Le Maire des Belges (1473 — ok. 1524), autora «Illustrations des Gaules» ze znanym tematem pochodzenia Franków od Frankusa. Bibliotekarz Małgorzaty Austriackiej, regentki Niderlandów, następnie historjograf Ludwika XII. Jako poeta nie jałowy, jak jego poprzednicy, ale też nie twórca. W poemacie «L'Amant vert» (Papuga), dedykowanym Małgorzacie, stroszy się i mizdrzy niesłychaną erudycją. Treść naiwna: papużką jest on sam; w rozpaczy, że pani jest nim znudzona, rozmyśla, jak umrzeć; znajduje ten romantyczny sposób: rzuci się w paszczę głodnego psa. Po śmierci, prowadzony przez Merkurego, zwiedza zaświaty. Tutaj mitologja klasyczna łączy się z reminiscencjami chrześcijańskimi jeszcze nie wzgardzonymi, jak u późniejszych, co ważniejsza i dziwniejsza, łączy się z tem wierny opis piekła i czyśćca, widocznie z «Boskiej komedji» Dantego. A zatem widzi najprzód czarne skały, z pod których dobywa się dym siarczany, słyszy okropne wrzaski, ryki zwierząt, huk młotów, zgrzyt łańcuchów, łopot olbrzymich ptaków, — «si me tapis au plus près de ma guide», potem sine światelka, bagniska, kryjące w sobie Hydre, byki Jazona, byka Pazifaë, kruka Noego, Minotaura, konie Hipolita, konia, przez którego zginęła Marja Burgundzka, matka regentki; mulicę, której kopyto miało dostarczyć trucizny dla Aleksandra Wielkiego etc. Ciemnym korytarzem wychodzą na światło do ogrodu, który jest rajem ziemskim. Wśród ptactwa znajdują się tam wróble, przyjaciółki



Guillaume Budé.

(Portret olejny szkoły franc. z XVI w.).

Katulla, gęsi kapitolinśkie, kogut św. Piotra; wśród zwierząt jeleni św. Huberta, koń Bajarda i t. d. Kończy życzeniem, aby mu Bóg pozwolił wejść do raju. W drugim dziele alegorycznym z wieloma figurami: «La concordance des deux langages» głosi możliwość pogodzenia dwu świętych języków, oddzielonych Alpami i wojną, możliwość zgody. Nastąpi ona nie pod znakiem Wenery, ale Minerwy, w pałacu wielkiego króla (Honoru), gdzie jest świątynia Minerwy i gdzie są powołane żyć w zgodzie oba języki. Poeta, wprowadzony między wielkich mistrzów słowa, widzi, jak «oba języki» w postaci alegorycznej ściskają się w obecności bogini.

Mellin de Saint-Gelais (1491—1558), wychowany we Włoszech, we Francji przyjął święcenia i posadę bibliotekarza w Fontainebleau. Uczeń

od Marota, pisze wiersze w manierze włoskiej łatwo i zręcznie, raczej dla igraszki: epigramy, liściki, wierszyki karnawałowe, afektowane, nie po męsku wymizdrzone. Najlepsze w jego poetyckiej produkcji są «Les Blasons» (Herby); pochwały na serce, ucho, usta damy.

Humanizm francuski streszcza się w kilku pisarzach wysokiej wartości. Jacques Amyot (1513—1593), tłumacz «Żywotów» Plutarcha, owej książki, którą Montaigne nieustannie odczytywał. Nieoceniony, jako popularyzator starożytności. Przekład sielanki «Daphnis i Chloe», niezrównany po dziś dzień. Nie był filologiem w dzisiejszym znaczeniu; odkrył kilka ksiąg Diodora z Sycylii, ale ich nie wydał w oryginale, tylko w tłumaczeniu. Plutarch był umiłowany dzięki galerji wzniosłych figur i charakterów.

Étienne Dolet, stracony w 1546 r., autor «Komentarza języka łacińskiego».

Guillaume Budé (um. 1540), uczeń Lascarisza, zwany przez Erazma fenomenem Francji; dziwo erudycji, prawnik, archeolog, autor «Komentarzy języka greckiego».

Henri Estienne (1528—1598) z rodziny księgarzy, syn Roberta, po którym pozostał «Skarbiec języka łacińskiego», sam księgarz, co wówczas jest równoznaczne z uczonym, z filologiem, z krytykiem literackim. Autor olbrzymiego wydawnictwa «Thesaurus graecae linguae» (1572 r.). Temperament wojowniczy, natura niekarna; więziony w Genewie za «Dialogi», ocalony wdaniem się króla francuskiego. «Conformité (zgodność) du langage françois avec le grec» (1565) podnosi dostojność języka francuskiego, stawiając go narówni z greckim. Etymologje jego są naiwne: disner z deipnein, messire z me + kyrios. (Joachim Perion w dziele «De linguae gallicae origine» wywodzi jour od ordros nie od diurnum; senechal i marechal, gdzie dziś wyróżniamy sufiks germański scalc, od senex + archon). «Précellence du langage françois» (1579), zwrócone przeciw wynoszeniu się włoszczyzny, która jest tylko łaciną, gdy natomiast francuski ma rzekomo godniejszego protoplastę. «Apologie d'Hérodote» (1566), z uwielbieniem hellenizmu, z nienawiścią do papieżstwa. Satyryczne są «Deux dialogues du nouveau langage françois italianizé et autrement desguizé» (1578). Przedrzeźnia w nich wyrazy i zwroty włoskie «Prenons un autre chemin de grâce car ce seroit une discortesie

de passer par la contrade où est la case des dames que sçavez, sans y faire une petite stance». Namietnie kocha swój język, w nienawiści jednak jest często zacietrzewiony, sądzi, że Włosi ukradli Francuzom wyrazy jak: testa, gamba, maraviglia. Do zniechęcenia Włochów przyczyniła się w dużej mierze noc św. Bartłomieja. Étienne Pasquier (1529—1615), latynista i jurysta, mieszczanin uczciwy, stateczny, jednak namietny i cięty pisarz i mówca. Napisał «Recherches de la France», «Listy», «Katechizm jezuicki». «Recherches» i «Lettres» zawierają zbiór starożytności galickich: szczegółów historycznych, archeologicznych, anegdot wszelkiego rodzaju; wszystko przejęte silnym, zdrowym, pogodnym indywidualizmem. Bernard Palissy (1510—1589), hugonota zmarły w Bastylji, uczony, wynalazca emalii, ważnej w postępie ceramiki. Przyrodnik, agronom, dociekający tajemnic natury, jak dociekał głębin duszy ludzkiej. Przez styl oryginalny, obrazowy, określający każdą rzecz w jej właściwej istocie, liczy się do najlepszych prozaików epoki.

Obok literackiego, niepowstrzymany i tak niesłychanie doniosły przewrót religijny reformacji, który przez Niemcy ogarnia Francję. Gdy, jak wiadomo, we Włoszech zaledwie gdzie niegdzie kiełkuje i odrazu zostaje przydużony nietyle wpływem Kościoła, ile własną odrazą Włochów do surowych kultów protestanckich, tak nie działających na zmysły, tak mało malowniczych; we Francji przeciwnie jednym z przejawów odrodzenia jest właśnie reforma, t. j. bunt przeciw supremacji Rzymu, dążność do stworzenia Kościoła państwowego z jednej strony, bunt przeciw dogmatyzmowi, wołanie o swobodę interpretacji Pisma świętego, o swobodę wiary indywidualnej — z drugiej. Te dwa prądy: renesans i reforma z natury swej winny były sobie być nieprzyjazne. Renesans, to był powrót od chrześcijaństwa do pogaństwa i do natury. Reforma, to był powrót do pierwotnej Ewangelji. Każdy z nich wyrósł z odmiennego pnia: renesans z humanizmu, reforma z kacerstw średniowiecznych, dążących do zwalenia katolicyzmu rzymskiego i do odrodzenia idei pierwotnego Kościoła. Ale że w XVI w. były równorzędne i równoczesne, zdarzyć się musiało, iż znalazły wiele punktów stycznych. Jednym więc było wykształcenie języka, jako narzędzia propagandy religijnej, drugim — krytycyzm naukowy, zaczynający od powrotu do źródeł greckich i hebrajskich Pisma św. Reforma miała Francję kosztować wiele krwi za Karola IX, Katarzyny Medycejskiej i Henryka III. Ale te rzezie, wytracające we Francji hugonotów, były tylko odpłatą ponurych rządów Kalwina. I to jest



Kalwin.

(Muzeum w Rotterdamie).

postać, stojąca w krwawym oświeceniu na widowni renesansu. Człowiek żelaznej woli, fanatycznie zaślepiony w prawdziwości swych przekonań, swej nowej religji, swego Kościoła. Tylko tym fanatyzmem, nieustraszoną i zacięłą silną wolą zdołał on przeprowadzić reformację w Genewie i ustalić tam swoją religję państwową. «Institution de la religion chrétienne», zawierające wyznanie wiary, przetłumaczone w r. 1541 przez samego autora z pierwotnej redakcji łacińskiej, jest niezmiernie ważnym czynnikiem w wydoskonaleniu i spopularyzowaniu francuskiej mowy literackiej.

Nowa literatura. François Rabelais (ok. 1495—1553) otwiera okres renesansu. Urodzony w Chinon w prowincji Touraine, ojczyźnie Descartes'a, Ronsarda, Hon. Balzaka. Ziemia to płodna w zboże i winnice, zdolna wyżywić olbrzymów. Wzmianki topograficzne spotyka się na każdym miejscu dzieła. Odblask renesansu dociera tam do dworów i zamków, oddychających ojcowską królewskością Ludwika XII i Franciszka I. Wychowany w szkole pod Angers, Rabelais sam portretuje się w postaci żaka z kałamarzem u pasa, jak to studjuje Donata, Garlanda, Alanusa, Senekę, Ezopa, Terencjusza, Wergilego, elegje Guarina z Werony i t. d. Gargantua uczył się jeszcze więcej u pedanta Tubala Holofernesa: recytować wtył i naprzód, rozmawiać na migi. Rabelais styka się w Angers z innemi narodowościami, uczy się ich mowy, poznaje ludzi i charaktery. Zostaje franciszkaninem, potem opuszcza klasztor, po latach swobodnej wędrówki zostaje w Montpellier studentem medycyny. Ruchy religijne odbijają się na nim; skłania się ku protestantyzmowi, ale nie radby zostać męczennikiem, — trwa przy swych przekonaniach «jusqu'au bûcher exclusivement». Medycynę pojmuje poważnie, właśnie jak Rondibilis w powieści. Dla zarobku wydaje między innymi w 1532 r. almanachy i stare romanse w nowym opracowaniu; romans p. t. «Les grandes et inestimables chroniques de... Gargantua». Ów olbrzym, to nasz stary znajomy Otinel lub Morgant. Prawie równocześnie wychodzi «Pantagruel», naprawdę wcześniejszy. Z pięciu jego części ostatnia (1563) jest pośmiertna. Po trzykroć towarzyszy kardynałowi du Bellay do Rzymu, ostatecznie zostaje proboszczem w Meudon pod Paryżem. Uważano dzieło Rabelaisa za romans «à clef». Aluzje bezwątpienia tam istnieją, ale uogólnione. Sam autor powiada we wstępie, że, jak w kości szpik, tak w jego książce znajduje się myśl ukryta. Historia wydań jest historją jego przełomów duchowych, idących z prądem czasu. Zrazu skłonny ku protestantyzmowi, z kolei oczyszcza dzieło z wycieczek przeciw Sorbonie i dogmatowi. Sąd o autorze musi się oprzeć na wydaniu pierwotnem. Treść w szalonym romansie ułożona bardzo rozumnie. Część I. Gargantua. Na czele przysłowiowe motto: «Mieulx est de ris que de larmes escrire, — Pource que rire est le propre de l'homme»; genealogja, pierwsze wychowanie przez Tubala Holofernesa, później przez mądrego Ponokratesa. Podróż do Paryża; jak Gargantua zabiera dzwony Notre-Dame dla swojej mulicy; wraca je po arcykunsztownej przemowie mistrza Janotusa. Wojna Picrochola, ojciec wzywa Gargantue do obrony kraju. Wstąpienie na widownię dzielnego księdza Jana i jego czyny wojenne. Budowa opactwa telemitów, pustelni dla ludzi dobrej woli. Część II. Pantagruel, z wyraźną tendencją reformy. W genealogji Pantagruela parodja biblijnego «Abraham zrodził Izaaka...» (Ew. św. Mateusza I.) Matka Badebec, córka króla Utopji, umiera przy porodzie. Gargantua nie wie, czy cieszyć się urodzeniem syna, czy smucić śmiercią dobrej żony. Dorósłszy, Pantagruel objeżdża uniwersytety. Przybycie



Ms. B. 665, Regius. 7981.  
22.  
Inquisitiōe Luce De  
Pantagruel fragment de  
prologue.

**L**uceus Infatigabiles et bona virtutes. -  
Grosfogues plidant que sera de loise. Et  
que moy au l'iceo d'icea affaire cy may  
Je bone demande cy demandant. Pomgroy est  
ce quoy dit cy aming promoube de monde  
nest plus fat. fat est bng brafte de languettes.  
et signifie moy fat. sana se Inuide, fade.  
Jeau pasue mas oy signifie fol maie de ponnent  
de pena d'entendement et de reconna, boudites  
Dona d'ice (comme da contouat oy p'ent -  
Cegualement Infeves que vascy denant ce  
monde cust epe fat / neaulunuga seroit  
Luceu sage ipar gnautea et quillea conditona -  
eston se fat i Anantea et quillea conditona -  
estonit recomsa de faue sage iponc moy -  
epoit se fat, pomgroy seroit se sage Engay

PANTAGRUEL

(Pierwsza strona rękopisu z XV w. Bibl. Nar. w Paryżu)



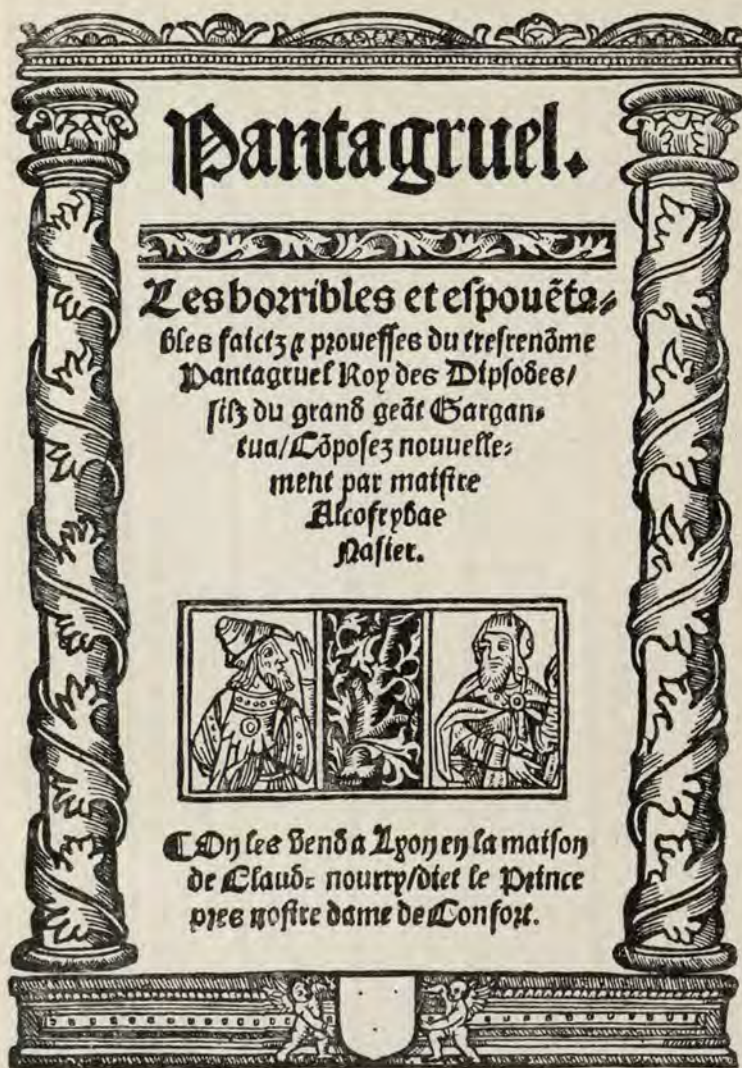
do Paryża, szykana 240-tu dzieł scholastycznych biblioteki St. Victor. List Gargantui z zachętą do studjów. Jest w nim humanistyczny program wychowania, oparcie się na naukach ścisłych, pogarda pustego scholastyizmu. Zjawia się niezrównany Panurge; przemawia po niemiecku, arabsku, włosku, angielsku, baskijsku, holendersku, hebrajsku, grecku, gaskońsku, po łacinie, wreszcie najspokojniej przedstawia się jako Francuz z prowincji Touraine. Wielki proces dwóch szlachciców. Bajeczne opowieści, fałszywe i przygody Panurge'a, dysputa z Anglikiem na mięgi. Wojna z Dypsodami i ich wodzem Wilkolakiem. Choroba Pantagruela i cudowne uleczenie: czworo ludzi, spuściwszy się w pigułkach do żołądka, oczyszcza go z materij zaraźliwych. Księga III, poświęcona Panurge'owi i pytaniu, czy ma się żenić, czy nie. Różne rodzaje rad i wróżb; kończą się tym niezachwianym pewnością, że czeka go los rogala. Ostatecznie jadą morzem do wyroczni «świętej butelki». Księga IV wybitnie satyryczna, wypełniona przygodami podróżny, jak przygodą t. zw. «baranów Panurge'a, odkryciem wyspy Chicanous (sądownictwo), królestwa Kiszek (des Andouilles), l'île des Papefigues (protestanci), l'île de Papimanes (katolicy), wyspy Messire Gaster (epikurejczycy). W księdze V — l'île Sonnante (Rzym); biura jurystów z arcyksięciem, strasznym Grippeminaud. Wreszcie docierają do «wyspy Latarników» z wyrocznią «boskiej butelki». Czytelnik jest nieco zawiedziony, brzmi bowiem niezbyt dowcipnie: «pij, pij».



François Rabelais.

Według stalorytu Hopwooda. Zbiory Muzeum Narodowego w Warszawie.

**Dzieło:** Wielki humorysta w życiu jest człowiekiem statecznym, rozumnym, praktycznym, mającym cześć dla nauki. Ale równocześnie jest dzieckiem ludu, Francuzem jowjalnym i sceptycznym, więc w momentach dobrego humoru wydają mu się śmieszne instytucje społeczne, polityczne i naukowe, ścieśniające wolnego człowieka, wychowańca natury, i wtedy wyszydza je wszystkie — wyrasta mu z pod rąk groteska i w wypukłym zwierciadle wyobraźni poetyckiej świat wykrzywia się, potworny w kształtach i grymasach. Styl jest wykładnikiem rozumu i wyobraźni, liryzmu w nim nie dopatrzeć, chyba w jednym wstępie księgi IV: o śmierci Pana Zbawiciela wiernych. Natura Francuza sprawia, że ze śmiechem mówi o rzeczach poważnych. Logika i pomysłowość wydają paradoks; autor podejmuje pewną myśl i ogłasza ją za pewnik, logika pracuje, aby poważnymi argumentami dowieść rzekomej prawdy: np. lekarz Rondibilis dowodzi, że rogi są nieodłączne od małżeństwa, Panurge chwali dłużników i wierzycieli; pożyczać i być winnym to są prawa natury, bez tego między ciałami niebieskimi nie byłoby harmonji; tak samo na ziemi nie byłoby współczucia z jednej, wdzięczności — z drugiej strony, zginęłyby wiara, nadzieja i miłość. Wyobraźnia bujna, jak przyroda, par excellence twórcza. Rabelais ma dar wielorakiego widzenia zapomocą obrazów; nigdy nie wystarcza jeden; wszelka rzecz lub idea ma wiele cech, a każda



Karta tytułowa pierwszego wydania (1533) «Pantagruela».

cze, przysłowia ludowe, nazwy gier, np. w zabawach Gargantui. W przedstawieniu człowieka: gest, ruch, dokładność cech miejscowych, chłop, węglarz, przekupnia, starej młeczarki i t. d. W opisach przyrody nie samo zjawisko, ale manierą średnio-wieczną — jego refleks, tak w opisie burzy w ks. IV. Ta barwność przedstawienia sprawia, że jest znakomitym opowiadaczem, najlepszym wogóle, jakiego zna literatura, nie wyłączając Bokacjusza. Figury tak plastyczne składają się na obraz społeczeństwa i narodu, każda wyobraża jedną stronę charakteru francuskiego. Filozofja życia. Optymizm, oparty na wierze w Boga i Opatrzność. Na teraz symbolem morału winien być pantagruelizm: «c'est une gaité d'esprit confite en mépris des choses fortuites» (wesołość ducha, utrwalona pogardą rzeczy przypadkowych). Jest więc Rabelais przedstawicielem oświeconego poganizmu, jak humaniści, jest jednak katolikiem praktykującym i dobrym księdzem; w Rzymie patrzono przez palce na jego wybryki pisarskie, w głębi jest filozoficznie ugruntowanym deistą. Jego jest definicja Boga, którą powtórzył Pascal: «Sphère

określona metaforą lub porównaniem. Rozrzutność niepohamowana; synonimy, fikcyjne tytuły i nazwy snują się bez końca, np.: «Diogenes roulant son tonneau, deployant les bras, le tournait, virait, hersait, versait, renversait» i t. d. Przytem wesoła. Wynikiem współdziałania pogodnej wyobraźni i logiki jest dowcip, polegający na szybkim kojarzeniu pojęć najbardziej odległych np.: «Kielich nigdy nie powinien być ani pełny, ani próżny — pij ciągle — nie umrzesz nigdy»; albo: «Dlaczego mnisi mają nosy jeden dłuższy od drugiego». Nie jest to dowcip wytworny, często polega na grze słów, na kalamburach, np. «Les femmes folles à la messe, femmes molles à la fesse». Imponuje znajomość terminologii wszystkich zawodów, słownictwo lecznicze, prawnicze, rzemieślni-

infinie et intellectuelle, le centre de laquelle est en chascun lieu de l'univers, la circumference point». Urzeczywistnieniem ideału pantagruelicznego jest opactwo telemitów z dewizą wypisaną na bramie: «Fais ce que vouldras» (Czyń, co chcesz), jako że dobrzy mogą mieć wolę tylko dobrą.

Clément Marot (ok. 1497–1544). Ostatni piosenkarz z tradycji średnio-wiecznej i pierwszy poeta odrodzenia. Towarzyszył królowi Franciszkowi I do Włoch, po powrocie więziony pod zarzutem hugonotyzmu. Przez kilka następnych lat dworzanin i ulubieniec Małgorzaty, królowej Navarry. Znowu zmuszony uciekać; powrót do Francji musi okupić formalnem wyrzeczeniem się błędów kacerskich. Mimo to przekład psalmów podaje go w nowe podejście, — umiera w Turynie. Wychowanie bardzo poważne; znajomość zarówno autorów klasycznych, łacińskich, jak francuskiego średniowiecza, czynią go wyjątkowym erudytą, niewpadającym jednak nigdy w pedantyzm. Z powinowactwa talentu umiłował zwłaszcza Marcjala. Obraca się też łatwo w formach ballady i ronda. Poezje okolicznościowe, piosenki, madrygaly i epigramy, to jego żywioł. Nieprawdą jest, aby nie miał sentymentu; jest jakaś pieśczołliwość smętna w rondzie «De l'amour du siècle antique» z refrenem «au bon vieulx temps». Czasem odzywa się w nim uczeń retorykarzy: jak w tej wyszukanej formie, gdzie końcowe wyrazy lub tylko dźwięki wiersza wracają na początku następnego, czem tworzą rodzaj łańcucha: «Dieu des Amans de mort me garde, — Me gardant, donne moy bonheur, — En le donnant...»; czasem znowu odzywa się w nim petrarkista i jakby zwiastun baroku; tak w madrygale, gdzie opowiada, że dziewczyna rzuciła nań bryłką śniegu i że od niej rozgorzał — zamiast się ostudzić. Inne piosenki są wesołe, jak owa ballada przeciw byłej przyjaciółce. Oskarżał ją o zdradę; ona zemściła się, denuncjując go przed księdzem, że w dzień postny jadł słoninę, za co wrzucono go do więzienia. Mimo to Marot nigdy nie wychodzi poza dobry smak. Jest reformatorem; wprowadza nowe rytmy i zwroty nowe. Wraz z Ronsardem tworzy język poetycki dla XVI w., jak Malherbe tworzy go dla wieków następnych. Jego morałem jest wesołość i radość życia, dlatego dziwny się wydaje surowy kalwinizm, w którym trwał i umarł. Jest człowiekiem dworu, wychowanym dla najwyższej kultury arystokratycznej. Jest nawskróś Francuzem; typ galickiej swady, werwy, jasności, żartobliwości; popularniejszy od Ronsarda, do dziś dnia czytany.

**Comment Panurge fait noyer  
en mer les moutons, & le  
marchant qui les conduisoit.  
Chapitre. iij.**



**E** debat du tout ap-  
paife, Panurge dist  
secretement à Pan-  
tagruel, & à Frere  
Iean, Retirez vous  
icy vn peu à l'es-  
cart, & ioyeufe-  
ment passez temps à ce que verrez.  
Il y aura bien beau ieu, si la corde ne  
rompt. Puis s'adresta au marchant, &  
de rechef beut à luy plein hanap de  
vin

Stronica z pierwszego wydania in 16° «Pantagruela» z 1548 r.



Clément Marot.

sama bowiem sympatyzuje z wyznawcami Kalwina. «Heptameron» z nazwiskiem autorki, zawierające 72 nowele, ukazuje się w 1559 r. Forma jest Bokacjuszowa, treść wprawdzie poważniejsza, ale też nieraz śliska, co trzeba policzyć na karb ówczesnego pojmowania obyczajności. A więc złośliwe historie o kochliwych mnichach, oszukiwanych mężach, albo też okrutne, jak o damie, która kazała zabijać kochanków, gdy się jej sprzykrzyli, albo znów sentymentalne, jak o szlachcicu angielskim, który całe życie nosił rękawiczkę damy na piersi, albo też o cnotliwych damach, które wolą śmierć od niesławy. Styl wytworny, ale daleki od dowcipu Bokacjusza. Na zakończenie powieści refleksje moralne lub filozoficzne, np. cały wykład nowoplatonizmu, jak w «Dworzaniu» Castigliona. W dziele odbija się dobrze charakter autorki; serce czułe, szlachetne, żarliwość religijna. Nie znosi obłudy i zmysłowości. Z wieków średnich ma pewną sztywność doktrynerską, z renesansu rycerskość i dworność, swobodę myśli, umiłowanie życia, przyrody, wesołego żartu. Poezje, wydane w kilku zbiorach, przesiąkły duchem religijnym; naprzód bardzo wyraźnie doktryną protestancką o grzechu i łasce, później doktryną nowoplatońską. W «Miroir de l'âme pécheresse» nie może pozbyć się stylu alegorycznego. Poetka powiada, że grzech tkwi w niej jak korzeń, wydający nazewnątrz gałęzie, kwiaty, liście i owoce, — gałęzie zasłaniają jej widok ku dobremu, gorzki owoc wpada jej do ust, gdy chce mówić, liście do uszu, gdy chce słuchać, kwiat do nozdrzy; wreszcie Chrystus bez prośby zsyła na nią łaskę. Tematem «Triomphe de l'Agneau» jest wyzwolenie duszy od trzech wrogów: od grzechu, sądu i strachu śmierci. Komedja «Les quatre dames et les quatre gentilshommes» ma temat świecki z dawnej kazuistyki miłosnej: cztery pary, każda z odmiennym rodzajem kochania. Do utworów późniejszych należy «Komedja (raczej misterjum) na śmierć Franciszka I w czterech osobach». Osoby: Amarissime (królowa Małgorzata), Securus, Agapy, berger Paraclesis. Amarissime wywodzi żale po lesie nad śmiercią Pana, króla pasterzy; Securus i Agapy starają się ją pocieszyć; schodzi Paraclesis, posłany

Odrodzenie francuskie — podobnie jak włoskie — rozsiewa się kępami kwiatów po różnych centrach kraju. Najwcześniejszy jest cenakl lionski, gdzie króluje Małgorzata z Navarry w licznie gromadzie wielbicieli i wyznawców piękna nowoplatońskiego. Wszystkie twórczość urabia się tam na modłę Plotyna, na naukę o duszy stęsknionej do prabytu i szukającej ku niemu drogi przez zapatrzenie w piękność ziemską. Dla niektórych, nawet takich, jak Anatole France, królowa Navarry jest jedynie autorką powiastek w guście Bokacjusza; nowsza wiedza dopiero umieściła ją w dostojnym środowisku owej filozofji, co prześwieca wszystką jej bogatą spuściznę poetycką.

Marguerite d'Angoulême (1492—1549), siostra Franciszka I, żona Henryka d'Albert, króla Navarry. Prowadzi w Nérac mały dwór, który staje się schroniskiem hugonotów,



WNĘTRZE DRUKARNI FRANCUSKIEJ Z XV W.  
(z starego druku w Bibl. Nar. w Paryżu)





przez Wielkiego Pasterza; powiada, że śmierć Pana jest tylko pozorna. Uczucia chrześcijańskie pod formą alegorii pogańskiej — znamienna maniera odrodzenia. O wiele oryginalniejsza i trudna do zrozumienia bez komentarza jest «Komedia grana w Mont de Marsan w czterech osobach»: Dworzanka, Mniszka, Mądra Pani, Królowa miłości Bożej, w zakończeniu pasterka. Pierwsza opiewa cielesność, zapatrzona we własne piękno. «Mądra Pani» w dyspucie gani umartwienia, powiadając, że zniszczyć ciało, ażeby potem uznać duszę, jest to zburzyć cały gmach. Myśl Małgorzaty jest wyrażona przez usta pasterki w pięknej parafrazie pieśni Salomona: «Hélas, je languys d'amour, — Hélas! je meurs tous les jours». Jest to więc miłość duchowa, a poetka, kreśląc tę postać ze szczególnym wdziękiem, chce okazać, że prosta pasterka jest rozumniejsza od oświeconych dlatego, że kocha. Pasterka nie chce nazwać swego kochanka; domyślamy się w nim idei najwyższego piękna i dobra. — «Les Prisons».



Marguerite d'Angoulême, królowa Navarry.

Autorka przedstawia w formie alegorycznej stopniowe wyzwolenie z potrójnej obieży miłości ziemskiej, ambicji i wiedzy. W ostatnich poezjach, jak «Chansons spirituelles», można spostrzec, że Małgorzata z biegiem lat doświadczeń i rozmyślań odwraca się od ponurości protestanckiej, skłania na nowo ku radości życia, bez strachu nieuniknionego potępienia, bez lęku śmierci.

Idee Małgorzaty są raczej religijno-moralne; w czystym duchu nowoplatonickim piszą dwaj poeci nierówniej wartości artystycznej. Wielkim mistrzem, bogatym w pomysły, jest Antoine Héroët (1492—1542). W poemacie «La parfaite Amye» (3 księgi) przeżywa wszystkie fazy od trubadurów przez szkołę doktrynalną tokańską, przez Dantego, Petrarke aż do nowoplatoników. Przemawia kobieta; językiem namiętym, obrazowym, pełnym szczerości. Wybrała sobie kochanka nie dla jego ziemskiej urody, bogactwa; początek tego ukochania jest boski. Żywiła je myślą czystą a trwałą («continuo pensiero» teoretyków włoskich). Nastąpiła w niej jakgdyby przemiana płci; odczuwa teraz jego odczuciem jego myślą myśli i nawzajem. Ona jest zameżna, on żonaty, to jednak nie przeszkadza ich związkowi. Ona dla niego stanie się wszystkim: «zechce-li piękna, stanę się dlań piękną — zechce mądrości, to wiedzę posiędę — zechce-li zmiany, tysiąckroć się zmienię». Jej kochanek jest wiedzący; dlatego odkrył w niej wszystkie zalety. Następują myśli platońskiego sympozjonu, rozwinięte samodzielnie: kiedy dwie dusze, złączone niegdyś w niebie, zeszyły w ciała właściwe i połączyły się, co za

rozkosz, co za «szał boski!» W księdze II dama opowiada, jakie będzie jej życie po śmierci kochanka. Przysięga wieść je surowe i czyste; inny mężczyzna będzie jej wstrętny, bo niepodobny do zmarłego. (Tak samo myśli i pisze Victoria Colonna). Przypomina jego nauki o preegzystencji i o tem, że piękno ziemskie jest odbiciem Boskiego; a goręcej kocha ten, który sobie ów był przypomina. Dusza lęka się, że związana z ciałem zapomniała pojmować piękno; potem krzepi się; wpatrzona w piękno pojmuje, ile straciła, schodząc na ziemię, i chce się wznieść na nowo. III księga mówi o rozkoszy, jako pośrednicze w stworzeniu człowieka.

Maurice Scève (1510?—1564?), mniejszy erudyta, ale znacznie gorszy poeta. Autor poematu «*Délie, objet de plus haute vertu*» (Przedmiot wysokich zalet, 1544). Poemat wygląda na wielki «blason» w rodzaju Mellin de Saint-Gelais, z uwielbieniem damy; *Délie* jest wyciągiem wszelkiej doskonałości; niebo złało na nią moc 9-ciu sfer. Wdzięk jej i swoją miłość opiewa wszystkimi figurami zbliżającego się baroku, podśluchaniami zwłaszcza u petrarkistów i strambottystów włoskich. Platonizmu bardzo mało, poeta niebyt słusznie do platoników zaliczany.

Louise Labé (1526—1566), zwana po mężu «la belle Cordière» — piękna powroźniczka. Była biegła w łacinie, we włoskim, w hiszpańskim. Podawano ją za kurtyzanę, rodzaj Aspazji. W zbiorze jej poezyj, w dużej części alegorycznych, odskakują niezwykłością namiętnego porywu elegje zwrócone do kochanka, będącego na wyprawie włoskiej; niema w nich nic platonskiego. W elegji II daje wyraz swej tęsknocie, w III prosi kobiety lionskie, aby nie przypominały jej szalonej młodości, wyznaje, że od 16 roku ogień płonie w jej sercu, wzywa Amora, żeby w sercu jej kochanka, w kościach, w krwi, w duszy rozniecił podobny żar.

W sonetach, pisanych po włosku, jest jeden, przypominający cierpienie Gustawa z «*Dziadów...*»: «Lecz, gdy sił w ciele złamanem nie stanie — I wyczerpana padnę na posłanie: — Noc całą krzyczęć chcę moje cierpienie» (przekład Włodz. Kopaczyńskiego).

Do cyklu lionskiego należy Bonaventure des Périers (um. przed r. 1544). Dworzanin królowej Małgorzaty — lutnista i poeta. Zjadliwy i śmiały hugonota, autor «*Cymbalum mundi*» (Cymbał świata). Naśladowany z Lukjana, z przejrzystymi wycieczkami antykatolickimi a nawet niedowiarzemi, jak u przyszłych libertynów, z szykaną ówczesnych reformatorów i apologetów. Merkurem, przybywającemu do Aten, złodzieje kradną księgę przeznaczenia i podstawiają mu Pandekta. Merkury birbantuje w Atenach, rozsypuje proch z kamienia filozoficznego, — każdy, kto bierze szczyptę, uważa się za jedynego posiadacza prawdy, t. j. prawdziwej religji. «*Nouvelles recreations*» w pośmiertnem wydaniu zawierają 88 powiastek i wesołych anegdot o dworzanach, mnichach, mieszczanach, studentach, chłopach, złodziejach. Więc np. o pannie, która nie chciała wyjść za wdowca «*parce qu'il a mangé la dot* (posag, — rozumiała grzbiet) *de sa première femme*». Albo o szlachcicu, który odciął złodziejowi ucho, gdy tamten odciął mu kiesę — wyglądają na stare «*fableaux*», przerobione prozą.

#### «PLEJADA».

Zasadniczą cechą renesansu jest odrodzenie poczucia piękna; pochodzi z dwu źródeł: z odkrycia piękna klasycznego, które uznano za autorytet, z przejęcia się ideami platońskimi. Ostatnie było raczej skarbcem, otwierającym się

jedynie dla wtajemniczonych; tamto jednak, jakkolwiek równie arystokratyczne, obejmuje szersze kręgi, staje się powszechnym ideałem literackim. «Plejada» jest cenaklem paryskim, tak nazwana od siedmiu gwiazd konstelacji; należą do niej: Jean Daurat, jako mistrz szkoły, Du Bellay, Ronsard, de Baif, Belleau, de Thyard, Jodelle. Wszystko to artyści; nawet reformę języka przeprowadzili dla celów sztuki, nadto szukali piękna w samym języku, jako tworze natury. Dbali o jego dźwięczność, obrazowość, precyzję. Potępiali stare formy rytmiczne: balladę, «rondeau», «chant royal» na korzyść ody i elegji, epopei i włoskiego sonetu.

Pierre Ronsard (1524—1585) z rodziny szlacheckiej, paż na dworach książęcych, sekretarz ambasady i towarzysz de Baifa we Włoszech. Przystojny i dworny młodzieniec, mógł zrobić karierę na dworze i przepaść; nagła głuchota skłoniła go do oddania się studjom. Kształcił się w klasycyzmie pod kierunkiem poważnego pedagoga Daurata, z towarzyszami, którzy następnie złożyli się na «Plejadę». W 1549 r. Ronsard i du Bellay — właściwy autor — ogłosili manifest, zatytułowany «Défense et illustration de la langue française». Równocześnie wyszły Ronsarda «Ody» (w trzech księgach) i przyniosły mu sławę i wziętość. Dla francuskiego Petrarki otwarło się życie wśród zaszczytów. Od 1574 r. zaczyna się zaćmienie tej pierwszej gwiazdy; nie dba o niego król Henryk III; nachodzą go skrupuły religijne, gdy wprzód dla sporów religijnych był obojętny; umiera zdala od dworu. Człowiek stateczny, ale samolubny, dumny sławą światową króla poetów. Lubi samotność i wygodę, kocha ogrody i kwiaty.



Ronsard.

Doktryna «Plejady». Studium starożytności zwraca się odrazu do poetów trudnych, nieprzystępnych dla tłumu; Arystofanesa, Eschilosa, Pindara; pośród nowych przede wszystkim do Petrarki. Jego wiersze, oczyszczone z grubej zmysłowości, nadewszystko ich forma skończona, precyzyjność — budzą zachwyty. Manifest składa się z dwu części, zaznaczonych w tytule: 1. Obrona przeciwko łacinie, jako wyłącznemu narzędziu uczonych; wyłączenie poezji okolicznościowej; tematem ma być natura, dzieje narodowe, sława, miłość; przywrócenie rodzajów starożytnych; ody, epopei, satyry, elegji, komedji, tragedji. 2. Uświetnienie języka przez neologizmy, utworzone z greckiego, przez przybranie wyrazów dialektycznych i technicznych swojskich; przez naśladowanie arcydzieł: «il faut piller..., il faut copier», co znaczy trzeba przesiąć dobrym wzorem, objąć go w całości, odrzucając strzępy frazesów lub figur; na to wszystko przychodzi staranna, mozolna robota artystyczna; poezja jest wzniosłą sztuką, do której zdolni są tylko wybrańcy bogów. «Défense» zakończona rozdziałem o regulach nowej poetyki. W twórczości Ronsarda rozróżnia się 4 maniere: 1 epoka, 1550—1554 — szkoła Daurata: «Ody» i «Amours de Cassandre»; wzorami Pindar i Petrarka. — 2 ep. 1554—1560: zaniechanie pompy pindarycznej; zwrot ku Anakreontowi, Horacemu, sielankopisarzom i poetom erotycznym łacińskim. «Amours de Marie», 4 i 5 księga «Ód», «Hymny»; najlepsze lata. — 3 ep. 1560—1574: poezja dworska «Mascarades» «Bergeries», «Franciade», «Discours des misères de ce temps» przeciw kalwinistom. — 4 ep. 1574—1584: proza osobista, sonety «Do Heleny». Pindarystą jest udanym —

podpatrzyć go do głębi było rzeczą niemożliwą, był zanadto oryginalny, kulturą obcy. Ronsard mniemał, że oda jest formą na pochwałę wielkich ludzi; ale u Greków oda była wyrazem uczucia wszechnarodowego, tutaj ody do Henryka II, Michała de l'Hospital i t. d. są pochlebstwem dworaka. Ostatnia — najlepsza w kompozycji: Narodziny muz, trójśpiew w trzech odmiennych stylach, zejście muz na ziemię, rozczarowanie widokiem barbarzyństwa, powrót na Olimp, oczekiwanie narodzin zbawczej gwiazdy w osobie d'Hospitala. Anakreon wychodzi ocieźale, lepiej wygląda u Marota. Opisy natury w manierze Teokryta. W manierze Horacego są pisane «Odelettes» miłosne, literackie, sybaryckie, filozoficzne; kobieta, śpiew i wino, hasło: «carpe diem». Z epoki III pochodzi «Francjada»; zapowiadana, sławiona przed urodzeniem, epopeja rzekomo narodowa. Ogromne nieporozumienie; prawdziwym wielkim eposem narodowym są «chansons de geste», w XVI w. nieznanne, nieczytane z powodu odległości języka, zapyłone w cieniu bibliotek klasztornych i zamkowych, oglądane chyba dla pięknych minjatur. «Francjada» jest zupełnie chybiona. Treść naśladowana z «Eneidy»: Francion, fikcyjny protoplasta Francuzów, z zemsty bogiń wyrzucony burzą na wyspę Krete; intryga miłosna z wróżką Hyantą; sprowadzenie w głąb pieczary — niby piekiel Wergiljuszowych — gdzie ogląda pochód historyczny królów francuskich. Ten epizod może pochodzić z Ariosta. Hyanta nie dożywa losu Dydony, bo poemat kończy się na księdze IV. — «Rozprawa o klęskach społecznych» w duchu żarliwie katolickim boleje nad nędzą i krwią przelewaną, nad zepsuciem obyczajów, zwraca się do Katarzyny Medycejskiej z napomnieniem, co powiedzą starzy królowie: Faramondy, Klodjony, Klowisy i t. d. — będą żałować, że tyle napracowali się dla niekarnego narodu, który igrając traci tak piękne dziedzictwo. Jest to rozprawa wierszem, nabrzmiała wymową oratorską. W sielankach Ronsard objawia lepsze poczucie rzeczywistej natury, niż przyszedł autor «Astrei». Gaje, winnice, brzegi rzeki, zalecanki pasterzy. Przepięknym wyrazem ukochania przyrody jest elegja «Contre les bûcherons de la forêt de Gastine». Poeta skarży się na drwali, że niszczą las — siedzibę nimf i bożków leśnych, tak mu drogich.

«Czy ty nie widzisz, jak bujnie krew tryska — Z Nimf, co pod korą miały swe siedliska?... — Bądź zdrow, igraszko zefirów, o lesie, — Gdzie mi Apollo pierwsze strzały niesie, — Serce rozkosznym przenikając dreszczem... — Tu po raz pierwszy w zachwyceniu wieszczę — Serce me pięknej Kaliopie służy, — Gdy mi na czoło rzuca kwieciami róży! — Tu mnie Euterpa swem mlekiem karmiła» (przekład J. A. Świącieckiego).

Ronsard, poeta erotyczny. Miłość to jest żywioł, nie w sonetach «À Cassandre» z 1-ej epoki, ale w «Amours de Marie» z 2-ej epoki i w sonetach «À Hélène» z 4-tej epoki. Temperament zmysłowy pobudza wyobraźnię do żywych — nie platonicznych — wynurzeń, czyto będzie reminiscencja z pisarzy starożytnych lub włoskich, czy też obraz, porównanie, pomysł poetycki oryginalny. Melancholja wypływa z pewnego przesytu i z przeświadczenia, że najgorętsze uczucia gasną. Tworzy to lirykę elegijną. Erudycja nie jest w niej błędem, owszem, ilekroć idzie w parze z natchnieniem, powstają małe arcydzieła; tak ze zbioru «Do Heleny» cztery najgłośniejsze utwory: «Quand vous serez bien vieille» — kiedy już będziesz staruszką, przypomnisz: Ronsard opiewał moją urodę; ja będę spoczywał pod ziemią, ty będziesz żałowała czasu, kiedyś cię kochał, a ty byłaś nieczuła; a więc zrywaj róże życia, póki pora... Jedną z niewielu, które pozostały, jest też oda



Ronsard.



Kassandra, żona Ronsarda.

(Z wydania «Amours» z r. 1552).

«Mignonne, allons voir si la rose»: Kochanko, obaczmy, czy ta róża, która o świcie miała lica purpurowe, do wieczora nie straciła barw podobnych twoim... — «Marie, levez vous, vous êtes paresseuse» i «Na śmierć Marji», która umarła młodo; — poeta przynosi na jej grób objaty pogańskie — mleko i kwiecie.

Ronsard, poeta formy. Pieści się harmonją i rytmem; przejął nieco z wieków średnich. Przy całej prostocie języka — co jest i triumfem Ronsarda — do stylu tu i ówdzie drogą na Petrarke i strambottystów przeszły rysy już barokowe, np. «contre le roc de ta rigueur cruelle — Amour m'attache à mille clous d'aimant», albo twarz damy:

«Ce beau corail, ce marbre qui soupire, — et cet ebène, ornement du sourcil... etc., albo piersi: «gazons de lait, où des Amours les flèches sont encloses...» i t. p. Stworzył nowe rodzaje strof wielowierszowych i nowe kombinacje rymów. Każda oda pindaryczna, a jest ich 15, zbudowana wedle innej miary. Jaki świetny sposób wywoływania różnego rodzaju nastrojów! Strofy od 20 do 2 wierszy, wiersze od 12 do 4 sylab. Przeszło 100 rodzajów strof! Losy Ronsarda: Malherbe go zlekceważył; zapomnieli o nim ludzie XVII i XVIII w.; romantycy i parnasiści uwielbili go, przykładem Th. de Banville w «Apoteozie Ronsarda»: «O mon Ronsard, o maître — Victorieux du mètre — O sublime échanton — De la chanson!»

Joachim du Bellay (1522—1560), ze znakomitej rodziny kardynała ambasadora francuskiego, któremu później 1553 towarzyszy do Rzymu. Posiada znakomite studia prawnicze i literackie. Wielbił Włochów, poza Petrarke sięgał nawet do «Orlanda szalonego». W 1548 r. poznał Ronsarda, który go ściągnął do



Paryża i do cenaklu «Plejady». W 1549 równocześnie wyszły «Défense» i zbiór poezji «Olive» (anagram Violi). Piękną łaciną napisany poemacik na temat miłości do niejkiej Faustyny «gołębiczy» w szponach okrutnego sępa (męża), z których jednak umiała się wyrwać. Następnie «Regrets», wyraz tęsknoty do kraju i obrzydzenia Wiecznego Miasta, za co kardynał oddalił go od siebie. Reszta życia wlecze się smutnie do przedwczesnej śmierci. Charakter z natury łagodny, skutkiem nieszczęść drażliwy i zgorzkniały. Talent poetycki oryginalniejszy niż u Ronsarda, choć nie tak płodny; bardziej osobisty. Dziwne przeznaczenie poety; teoretyk, stojący zdaleka od swej szkoły; apostoł poezji uczonej — sam pełen prostoty; przeciwnik łacynistów — sam nie wzdrygający się łaciny. W twórczości wyraźnie dwie maniere: I petrarkiczna w sonetach do Oliwy, znamienita figurami i tropami; paralele, antytezy, oksymora, kontrasty, afektowane przenośnie przewijają się przez całe sonety. Zdarzają się idee platońskie, jak w sonecie do duszy swojej: «W niebie będziesz mogła oglądać ideał tej piękności, którą tu na ziemi uwielbiam». W II manierze odwraca się zarówno od Petrarcki, jak od Platona. Odtąd styl jego się odmienia; usuwa retorykę poetycką, myśli wyrażają się prosto, bezpośrednio określeniem. Silnemi, satyrycznemi akcentami wybija się ponad ówczesną poezję francuską. Zbiór «Regrets» — 181 sonetów. Jest to jakgdyby dziennik, notujący wrażenia z pobytu w Rzymie. Wyrzeka się wielkich tematów, żartobliwie opisuje (jak Ariosto w satyrach) swoje przykre zajęcia intendenta dworu. Z dwoma przyjaciółmi «przeżywamy naszą młodość nad brzegami obcej rzeki. Jak trzy łabędzie, śpiewając smutne pieśni przed skonaniem». Mimo niechęci do Petrarcki w sonecie 25 parafrazuje kanzonę Petrarcki «Benedetto sia el giorno», «malheureux l'an, le mois, le jour, l'heure» i t. d., kiedy opuścił Francję. W son. 39 boleje nad sprzecznościami swego losu. Kocha wolność a musi tęsknić w niewoli i t. d. W son. 40 ostatnia boleść, — aby się zemścić na wrogach nie jest dość silny. Od son. 77 okrutne satyry na Rzym. «Gdy wstępują do pałacu, spotykają dumę i występki w przebraniu, huk bębnow i pychę purpury, na forum lichwiarzy, wygnańców florenckich i nędznych siennejczyków; jeszcze dalej spotykają bandę Wenery, a jeszcze dalej, gdy zstąpią do starego Rzymu — znajdują tylko ruiny» (son. 80). — Albo «Kiedy widzi kardynałów stąpających majestatycznie, zdaje mu się, jakoby widział bogów starożytności, ale kiedy widzi, jak zaglądają w basen, czy papież nie pluje krwią, i uśmiechają się, to powiada do siebie: oto świetność!» (son. 118). W poemacie satyryczno-literackim p. t. «Le poète courtisan» podaje ironiczne przepisy, jak zostać poetą dworskim: uczyć się mało, dać się kierować samą naturą, odrzucać sztukę. Pisać wierszyki okolicznościowe, nie piąć się do wysokich tematów. Strzec się zwrotów niezwykłych; nie dbać, czy wiersz zbudowany dobrze czy źle. «Le vers le plus coulant est le vers plus parfait».



Antoine de Baïf (1532—1592) pragnie urzeczywistnić mrzonkę przywrócenia rytmiki klasycznej, nieświadom tego, że w wierszu łacińskim zasadą jest iloczasa, a we francuskim ilość sylab. Heksametru Baïfa składa się z 15 zgłosek (7 + 8) i wydaje takie potworności: «Je veux donner aux Français — un vers de plus libre accordance. Pour le joindre au luth sonné — d'une moins contrainte cadence».



Remy Belleau

Remy Belleau (1528—1577). Zbiór najlepszych poezyj nosi tytuł: «Amours et nouveaux échanges (t. j. metamorfozy) des pierres précieuses». Są to istne cacka — niby płaskorzeźby na kameach lub urnach alabastrowych: ody na cześć Diamentu lub Perły, kobieta opiewana pod postacią Agatu lub Szafiru; Ametysty zmienione w kamień przez Bachusa; legendy, nowele miłosne. Pieścielka dla wyrafinowanych miłośników starożytności. Oto opis pochodu bachantek w «Ame-



Etienne Jodelle.

tyście». «Zwinne i lekkie szalone Bassarydy — Otaczają wóz: jedna wiesz się uzdy — Rysiów centkowanych gwiazdami na grzbiecie, — Rysiów z okiem bystrem, z nogą zwinną i sprawną, — Z pyskiem nastroszonym parą długich wąsów; — Inna zaprzęga zręczne tygrysy, — Tygrysy pasiaste, wiąże je parami. — Sapią z gniewu i przewracają oczyma». Na tym poecie kształci się Th. de Banville, Hérédia i Leconte de Lisle.

Pontus de Thyard (1521—1603). Śród murów swego zamczyska w Burgundji w «Les erreurs amoureuses» (1548 — sonety, pieśni, epigramy, ody) opiewał uczucie miłosne, czyste i moralne.

Etienne Jodelle (1532—1573). Słaby poeta, ale ważny jako herold tragedji klasycznej wedle pragnień «Plejady». «Cléopâtre captive» (1552) w dekasyllabach i aleksandrynie, przedstawiona w obecności króla, wywołała zgrozę nie tematem, ale uroczystością ofiarowania kozła po przedstawieniu, którą okrzyczano jako pogańską. Druga tragedia «Didon se sacrifiant» nie podtrzymała sławy Jodelle'a, prędko pobladła.

### TEATR ODRODZENIA.

Błędne byłoby mniemanie, jakoby tragedia nowa rozwinęła się z misterjów. Wprawdzie misterjum żyje jeszcze długo na scenie, ale tragedia, zwana klasyczną, poczęta za odrodzenia, naprawdę została wywołana studjami greckimi. Da się podzielić, jak następuje: 1. Tragedje szkolne łacińskie: Ravisius Textor, Buchanan, Muret. 2. Niewolnicze naśladowanie starożytności; tragedje elegijne: Jodelle, La Péruse. Tragedje na temata religijne Théodora de Bèze i Desmases'a — zbliżone do misterjów. Szkoła wyłącznie klasyczna: Jean de la Taille. 3. Robert Garnier i jego trzy manieri.

Ravisius Textor tkwi jeszcze w średniowieczu. Jego dialogi są to łacińskie «moralités» z figurami, jak: Pieniądz, Grzech, Myśl o śmierci, Wolna wola, Człowiek, Ziemia, Hektor, Achilles, Aleksander, Helena i t. d. Jeden nosi tytuł «Mortis chorea» (Taniec śmierci). Humanista szkocki Buchanan (1506—1582) już celowo naśladowuje klasyków w tragedjach, pisanych dla szkoły. Tłumaczył Eurypidesa; układał oryginalnie «Jepthesa», temat ponętny, przypominający «Ifigenję». Muret (1526—1585) wystąpił z «Juljuszem Cezarem» tragedją najpoczytniejszą XVI-go wieku. Jej budowa jest nader regularna: 5 aktów, 4 monologi, sny, dyskursy polityczne; w zakończeniu Kalpurnja biadająca z chórem nad zwłokami; głos Cezara, wołający, że dusza jego została przeniesiona do nieba. W języku francuskim obok innych Lazare de Baif tłumaczy «Elektre» Sofoklesa (1537), Thomas Sébillet —

«Ifigenję w Aulidzie» Eurypidesa (1549). Tragedja grecka dawała syntezę sztuki: linja, słowo i muzyka. Dla człowieka nowożytnego pozostało zaledwie słowo i słaba wizja gestu. Starano się więc przynajmniej wzmocnić ją pomnożeniem żywiołu akcji, skoncentrowaniem akcji do chwili przełomowej, pogłębieniem charakterów. Od r. 1561, t. j. od poetyki Włocha Scaligera, zaczyna się redagowanie prawideł na podstawie znajomości Arystotelesa. Sam Scaliger tkwi jeszcze w wiekach średnich; «Odyseja» jest dla niego tragedją dlatego, że cała jest pogodna a w zakończeniu widzi się wiele trupów i że w niej występuje «deus ex machina». Jego definicja tragedji brzmi: «naśladowanie akcji znakomitego wypadku z wynikiem nieszczęśliwym w formie wiersza». Nie uderza go ta uwaga Arystotelesa, że w tragedji poeta powiększa rozmiary a w komedji przedstawia człowieka takim, jakim jest, lub gorszym. Nie rozumie «katharsis», nie mówi o strachu i litości: główny nacisk kładzie na nieszczęśliwy koniec. Reguły Arystotelesa w «Poetyce» brzmią; tragedja zawikłana lepsza od tragedji prostej; tragedja nie powinna być podobna do epepei; tragedja zawiera dwie części główne, węzeł i rozwiązanie; jedno i drugie powinno być kunsztowne. Zaleca sytuacje pełne napięcia. Niespodzianki powinny być uzasadnione i logiczne; wszystkie reguły wysnute ze zdrowego rozsądku, nie dziw, że naturze francuskiej przypadły do smaku. Co do tz. w. trzech jedności: żąda jedności akcji, żąda, aby ona odbyła się mniej więcej w 24 godzinach, lecz granic wyraźnych nie stawia; o jedności miejsca nie mówi. Obok Arystotelesa, powagą i wzorem był Seneka. Patetyczność, sentencjonalność, także «okropność», rys powszechny późnego odrodzenia. Trzecią powagą jest Horacy, dzielący tragedje na 5 aktów.

Po tragedjach łacińskich i po przekładach następują pierwsze tragedje francuskie: Jodelle (z «Plejady»), La Pèruse, autor «Medei» (1553), przerobionej z Seneki. Po nich objawia się tendencja łączenia misterjum i tragedji; wlewania tematów chrześcijańskich w formy klasyczne. Théodore de Bèze (1519—1605). — «Abraham sacrificiant» (Ofiara Abrahama), dramat, zakończony ofiarą, rozgrywa się w duszy Abrahama. Ciekawy sposób wyrażania sprzecznych uczuć nie przez konfidentów ani w monologach; szatan krąży, podszeptując mu myśli buntu. Żarliwość religijna zepsuta prologiem: szatan w przebraniu mnicha miota inwektywy przeciwkatolickie. Louis des Masures (1523—1580?) układa w 1556 piękną trylogję: «David combattant», «David triomphant», «David fugitif». W pierwszej części pojedynk Dawida z Goljatem na scenie. W drugiej — rywalizacja dwu córek Saula w miłości do młodego zwycięzcy. W trzeciej — dramatyczny epizod, kiedy Dawid ma w ręku życie Saula, swego prześladowcy, i zdobywa się na przebaczenie.



Robert Garnier.  
(Wedł. portretu Rabela,  
szt. C. de Mallery).

Jean de la Taille (ok. 1540—1611) podejmuje temat Saula; tym razem w epizodzie oblężenia «Saül furieux» (1572), dokładnie według reguł w pięciu aktach. Saul to człowiek, nad którym zaciężyla ręka Pańska, miota się w osłupieniu, to błagalny, to znowu bluźnierczy. Po stracie synów dokonywa aktu ekspiacji, poświęcając się za ojczyznę. W akcie ostatnim opowieść o śmierci bohatera. Robert Garnier (1534—1590) ma więcej niż inni nerwu dramatycznego. Zostawił 8 tragedyj, starannie opracowanych. W działalności jego rozróżnia się 3 maniery. W I — tragedja deklamacyjna («Porcie», «Cornélie»,





Scena i aktorzy (sztych z XVI w.).

«Hippolyte»); w II — bogatsza treść, modelowanie charakterów («Marc-Antoine», «La Troade», «Antigone»); III — najlepsza; budowa uproszczona, zato figury występują plastyczniej i prawdziwiej. Tu liczą się «Les Juives», «Bradamante». Wyzwolił się z naśladownictwa, ale nie zdobył jednności interesu. «Bradamante» (1582) jest naprawdę tragicomedją z zakończeniem szczęśliwym. Temat ariostyczny bardzo zawikłany: chodzi o współzawodnictwo do ręki Bradamanty, kochającej dzielnego Rogera a przeznaczoną za żonę cesarzewiczowi bizantyńskiemu, Leonowi. Do akcji użyte pojedynki, przebrania, konflikty obowiązku i miłości, interesy rodzinne. Garnier byłby świetnym komedjopisarzem.

K o m e d j a. Między średniowieczną «sotie» a nowożytną komedją Hardyego mieści się skromny początek komedji regularnej w «Eugène» Jodelle'a, podzielonej na akty i pisanej aleksandrynem.

Pierre Larivey (tłum. z nazwiska rodowego Giunto), z pochodzenia Włoch, kanonik, piszący poważne traktaty i śliskie powiastki. Przenosi do Francji włoską komedję uczoną, przeróbki Grassiniego, Dolcego i innych; a z nią wzbogacenie intrygi, konflikt i nowość pisania prozą. Obok Lariveya przez cały XVI wiek zjeżdżają do Francji trupy włoskie, zwłaszcza sienneńskie; Moljer będzie z nich czerpał obficie.

### POLEMIŚCI.

Przeciwieństwa religijne i interesy praktyczne, jakie się z nimi łączyły, wydały w tym okresie zastęp polemistów, którzy walczyli dysputą, broszurą, satyrą,

pamfletem. Henri Estienne: «L'Apologie d'Hérodote»; broni niewiarogodnych baśni greckiego mitologa złośliwym i często nieskromnym wskazaniem rzeczy jeszcze mniej prawdopodobnych, które się dzieją obecnie. Piotr Charron (1541—1603), zrazu polemista chrześcijański, potem sceptyk; książka «De la Sagesse» (1601) odbija wyraźnie wpływ «Szkieł» Montaigne'a. Ważny w historii rozwoju języka.

W polemice politycznej powstanie «Ligi» usprawiedliwili teoretycznie, jako prawowity opór przeciw władzy królewskiej, niezgodnej z dobrem narodu, protestanci: Hotman, Duplessis-Mornay; wygłaszali oni nowe teorie monarchji wybieralnej i wyższość stanów nad królem. Jean Bodin jest zwolennikiem władzy absolutnej. Estienne de la Boétie, przyjaciel Montaigne'a, w piśmie młodzieńczem «Discours de la servitude volontaire» (Przeciw dowolnej niewoli) uderza gwałtownie na teorię jedynowładztwa.

Obok pisarzy polemicznych mówcy. Najpoważniejszy Michel de l'Hospital (1505—1573), monarchista, przeciwnik buntów i rozterek, rzecznik tolerancji. Przemawiał w stanach orleańskich 1560, złożył królowi «Memorjał o celach wojny i pokoju» (1568). Człowiek szanowny, energiczny i rozumny: Guillaume du Vair (1556—1621). W stylu spokojniejszy, lubiący frazesy pięknie toczzone, nieprzeładowane uczonością, wzór najlepszej ówczesnej wymowy. Tematy obracają się około walk «Ligi» za Henryka III aż do Henryka IV. Świetnym wyrazem poglądów mieszczańskich, ośmieszających «Ligę», rozumnych, praktycznych, ujętych w formę jędrną i dowcipną, jest t. zw. «Satyra Menippejska» (1594). Dzieło wielu autorów wszystkich stronnictw Henryka IV i jego kandydatury na tron francuski. Treścią — parodia stanów generalnych, zwołanych do Paryża w 1593 r. Dwaj szarlatani zachwalają «katolikon»; następują sparodjowane mowy ligistów. Wszystko z intencją wywyższenia stanu mieszczańskiego. «Satyra Menippejska» otwarła Henrykowi IV bramy Paryża.

#### PAMIĘTNIKARZE.

Blaise de Monluc (1502—1577), Gaskończyk, żołnierz, brał udział w niezliczonych bitwach we Francji i Włoszech. Twardy i okrutny, zna tylko jedno prawo miecza. Pisze «Commentaires», kiedy już jest zupełnie niezdolny do rzemiosła wojennego. Talent swojski. Przedstawia siebie wśród wypadków. Charakteryzuje ludzi i obyczaje silnymi rysami. Humor rubaszny a oryginalny. Henryk IV nazwał książkę «biblią żołnierza». Brantôme (1540—1614), również Gaskończyk, ale mniej sympatyczny, tłukący się po różnych krajach na wyprawach wojennych: w Szkocji, Anglii, Włoszech, Hiszpanji, Portugalji. Znany dostatecznie z autorstwa książek «Vies des dames galantes», «Vies des dames illustres», «Vies des hommes illustres et des grands capitaines», wypełnionych cynicznymi plotkami, to znów anegdotami, niepowiązanymi w jakąś portretową całość.

Kończy się ten okres wielkim nazwiskiem. Michel Eyquem de Montaigne (1533—1592). Pochodzi z bogatego mieszczaństwa w Bordeaux. Ojciec jego uzyskał szlachectwo za udział w wojnie włoskiej. Otrzymał oryginalne wychowanie; nauczyciel rozmawiał z dzieckiem tylko po łacinie. Przeznaczony do stanu sędziowskiego, bywał często w Paryżu, gdzie poznał Boétie'go, który imponował mu swojemi śmiałościami przekonaniami republikańskimi. Porzuciwszy magistraturę, cofnął się do zamku Eyquem. Przez rok podróżował. Po powrocie mianowany

burmistrzem Bordeaux. Z filozofa trudno wykroić burmistrza, mimo to sprawował urząd sumienie. Śród ścierania się stronnictw w Bordeaux służył Henrykowi III z obowiązku, ale sympatyzował z przyszłym monarchą. W czasie morowej zarazy usunął się z merostwa, za co karca go Pascal i surowi moralisci z Port-Royalu. Z wyborem Henryka IV nastąpiły czasy tolerancji takiej, o jakiej marzył w swych szkicach. Chory i znużony, nie przyjął już żadnego urzędu. Umarł przedwcześnie. Biografia rzuca duże światło na charakter człowieka. Śród gwałtownych namiętności, on, wychowany na wzorach filozofji klasycznej, humanista wyrafinowany, pozostaje zawsze spokojnym i roztroptym. Sceptycyzm nie pozwalał mu rzucać się bezkrytycznie w jedną stronę; dla niego istniały przynajmniej dwie prawdy równorzędne; hasłem jego było «distinguo». Jest to jakgdyby średniowieczny scholasta, taki Petrus Lombardus, z tą różnicą, że z pośród dwóch zdań sprzecznych nie odrzuca żadnego. W tem, co myślał, Montaigne obchodzi nas jako arcytyp moralisty francuskiego. Jego filozofja życia weszła w krew francuską i do dziś dnia w niej płynie. Historia powstania «Szkiców» (Essais) jest czemś niezmiernie ciekawem, jakgdyby ewolucja tworu organicznego lub dzieła sztuki. Z pierwszej myśli rozwija się, kształtuje, nabiera wyrazistości, przetwarza się kilkakrotnie. Można w świetnym wydaniu Strowskiego śledzić tę ciągle przekształcaną formę «Szkiców» od pierwszych dwu ksiąg 1580, aż do wszystkich trzech 1588 r. i po dalszą jeszcze redakcję, przy której go śmierć zaskoczyła. Zaczął je w 1571 r. w słynnej wieży swego zamku, ozdobionej na murach sentencjami. Były to czynniki ciągłej sugestji; ich sens ogólny jest ten, że trzeba wszystko brać jak jest, umieć wyzyskać dobro doczesne na życie o ile możności znośne. Należy zrezygnować z próżnych wycieczek w krainę tajemnic bytu. Człowiek jest istotą często marniejszą od zwierzęcia, więc jego duma jest śmieszna. Jego wiedza nigdy zupełna; każda prawda ma swoje zaprzeczenie. Nie skłaniajmy się na żadną stronę, ale badajmy wszystko i w badaniu znajdujemy przyjemność. (Filozofja oportunistyczna bardzo zdrowa, ale pozbawiona piękna. Piękno zaś jest tam, gdzie są potężne kontrasty, gdzie tragizm zapasów człowieka z losem, z prawem, z namiętnością). Biblioteka Montaigne'a składała się z 1000 tomów pisarzy greckich, rzymskich, francuskich, włoskich, starych i współczesnych; zostało zaledwo 60 z niezliczonymi i splątanymi przypiskami na marginesach; potem te przypiski wchodziły do «Essais», rozdzielone według materji i opracowane stylistycznie. Czytając Montaigne'a i dowiadując się, jak wiele głębokich sentencyj pochodzi ze starożytności, rozumiemy dopiero, jakie w niej mieszczą się skarby. Mamy człowieka, otoczonego mądrością wieków; będzie-li historykiem, politykiem, filozofem? Sam zrazu był w wątpliwości. Zdecydował się na rodzaj «refleksyj», nazwanych «Szkicami»; celem — przedstawienie człowieka jako gatunku. Wychodzi z zapałowania, że samoobserwacja będzie najlepszą metodą zebrania wiadomości



Michel de Montaigne.

o człowieku. Należy wydzielić tylko rysy czysto osobiste, przypadkowe, a zostanie człowiek, jako osobnik w szeregu stworzeń przyrody. Dodajmy: trudność leży w oddzieleniu rysów indywidualnych od ogólnoludzkich; więc i Montaigne rysy, zaczerpnięte z książek, przenosi na siebie a zaś rysy własnej osobowości przenosi na człowieka ogólnego. Drugim źródłem — obserwacje ulubionych pisarzy, skąd zyskuje materiał najobfitszy. Montaigne rozpoczyna szereg t. zw. moralistów, do których są zaliczani nadto: Pascal, La Rochefoucauld, La Bruyère, Vauvenargues. Ich dzieło, filozofia życia, to owoc wiekowych doświadczeń Francuza towarzyskiego. Cel Montaigne'a: Poznanie człowieka; z tego poznania usiłowane wydoskonalenie samego siebie; takie wydoskonalenie, aby z niem można żyć i umrzeć szczęśliwie. Wszystko zostało zdobyte wielowiekową pracą rozumu. Rozum Montaigne bierze za punkt wyjścia i przeprowadza proces pro i contra jego wartości w rozdziale XII ks. II p. t. «Apologie de Raymond Sebond». Rozdział «Szkiców» najdłuższy, najlepiej napisany, najbogaciej udokumentowany. W nim kryje się ostatni wyraz sceptycznych poglądów Montaigne'a. Ów Raymond (um. 1492 r.) był Katalończykiem, lekarzem i teologiem scholastykiem, autorem dzieła «Theologia naturalis». Bronił chrystjanizmu. Montaigne nibyto wtóruje mu, jednak zaczepia na każdym punkcie jego rozumowanie. Przeciw scholastyce sądzi, że samym rozumem nie można dojść najwyższych tajemnic i że do tego trzeba wiary wspartej łaską. Tu następuje cały szereg dowodów, które mieszają czytelnika, gdyż czynią pozór, jakoby Montaigne natrząsał się z chrystjanizmu. Tak, kiedy powiada, że mahometanie są cnotliwsi od chrześcijan. Albo kiedy powtarza anegdotę o owym żydowinie, który się nawrócił po powrocie z Rzymu, bo, jak powiadał, Kościół musi być instytucją Boską, skoro od zepsucia duchownych nie runął. Religja więc wogóle i wszędzie nie jest wiarą z wyrozumowania, ale albo z dziedzictwa, albo z narzucenia przemocą. Cóżto za wiara, którą zaszczerpia w sercach naszych bądź strach, bądź przyzwyczajenie? Następnie wytacza proces rozumowi, manji człowieczej, uważać się za ognisko świata, za istotę uprzywilejowaną, gdy, zdaniem Montaigne'a, również zwierzęta posiadają rozum, mowę, uczucie i wyobraźnię, a nawet «l'âme raisonnable». Słabości rozumu ludzkiego dowodzi to, że mimo badań tyłowiekowych człowiek właściwie nic nie wie, — nie odkrył żadnej pewnej niewzruszonej prawdy. Montaigne ma jakby złośliwą uciechę z tych odkryć nędzy ducha człowieczego. Następuje proces filozofji. Jedni mówią, że znaleźli, drudzy, że nie mogą znaleźć, trzeci, że dopiero szukają. Montaigne zatrzymuje się przy ostatnich, to jest przy sceptykach, uważając ich system za najrozumniejszy. Pieści się myślą wiecznego szukania; w ten sposób dusza, oczyszczona od zaślepień i przesądów, przedziwnie postępuje ku uspokojeniu: «Niewiedza i bierność jest miękką poduszką dla głowy trzeźwo myślącej». Roztrząsa więc wierzenia filozofów, dotyczące istoty Boga, nieśmiertelności, nagrody pośmiertnej. Zbija antropomorfizm w pojmowaniu istoty Boga. W t. zw. cudach dopatruje nieznanego człowiekowi w całości praw naturalnych. W rezultacie stawia aksjomat, że pewną jest tylko niepewność, i kończy ulubioną dewizą: «Que sais-je» — Co ja wiem? Następuje krytyka wartości odkryć i wiedzy ludzkiej, co człowiek wie o duchu i materji. Poglądy są sprzeczne. Rzecz dziwna — powiada Montaigne — że jedynymi stanami, w których człowiek coś wypatruje z tajemnic nadludzkich, są ekstaza i sen. Zatem i tu wysnuwa wskazaną przezorność w przyjmowaniu doktryn nowych; trwać raczej w bierności i dać się

unosić fali. Przechodząc do etyki, roztrząsa pytanie, jakie jest najwyższe dobro człowieka. Szukano go w enocie, w rozkoszy, powrocie do natury, w wiedzy, w braku cierpień, w pewności wiary, w zasadzie «nihil admirari» lub zupełnym zubożeniu. Słowem, przechodzi wszystkie możliwe systemy, konkludując znowu ich zmienność w miejscu, czasie i dobroci. Tutaj enota, tam jest zbrodnia: «Dobroć ograniczona linią rzeki, prawda z tej strony gór, kłamstwo z drugiej». Zachwała się t. zw. prawa naturalne; one nie istnieją. Prawa są narzucone siłą jednostki i utrwalone zwyczajem. Cały ten ustęp posiada druzgocącą siłę dowodową. Trzeba zdumiewać się, jak wobec najrozpaczliwszych wyników rozumowania Montaigne zachowuje spokój, precyzję, wytworność stylu. Cała dalsza część «Szkiców» jest «o człowieku»; analiza jego składników, działań fizycznych i duchowych; a więc uczucia:

rozkosz, ból, odwaga, strach, smutek, miłość; małżeństwo; egoizm — «źródło cnoty»; prawo — wszystko podparte świadectwami i sentencjami mędrców. Przy tem wszystkim Montaigne jest czasem utopistą; podoba mu się społeczeństwo ludzi pierwotnych. Pomiedzy cnotami, które uznaje i ceni, jest prawdomówność, znamię godności człowieczej. Inną cnotą jest litość uniwersalna, obejmująca nawet zwierzęta. Z całej książki wyłania się mądrość wielkiego samotnika; zdobyć poznanie siebie samego, oprzeć na niem filozofję życia, jaką jest zupełne uspokojenie. On sam, gdyby miał żyć raz jeszcze, to żyłby tak, jak żyje. Nie straszy go śmierć; śmieje się, że ludzie mogą tak się męczyć przywidzeniami grzechu i kary. Na cierpienia znalazł dwa środki: albo znosić je z godnością, albo umieć je samemu ukrócić. Śmierć dobrowolna jest najpiękniejsza — powtarza za Seneką i Katonem.

Wielkim czarem książki jest styl. Styl od pierwszej redakcji pewny siebie, kolorystyczny, nerwowy, soczysty, zwiezły, ciągle gładzony aż do ostatniego wydoskonalenia. «Wolę — powiadał, zostawić po sobie dobrą książkę, niż piękne dziecko». Dzisiejszą sztukę myślenia i pisania Francuzi zawdzięczają w dużej mierze temu mistrzowi.



Wieża Montaigne'a, w której powstały «Essais».

## BAROK

Definicja i pochodzenie. Poeci barokowi. «Hotel Rambouillet». Romans pasterski, bohaterski, pseudohistoryczny. Romans mieszczański. Parodja. Teatr.

Barok. Definicja literacka baroku jest ta sama, co w sztuce: 1) zniszczenie proporcji architektonicznej, 2) wybujałość elementów ekspresji, 3) mieszanie środków artystycznych i gatunków literackich, 4) wysilek tworzenia nowości zdumiewających. Barok nie jest upadkiem, ale wybujałością, przerostem. Może być cechą genjuszów twórczych, ile że jest powrotem do twórczości indywidualnej zbuntowanych przeciw konwencji. Niestety, z przerostem formy nie idzie w parze ważność treści. Nowych idei nie wydaje, ale powtarza stare. Barok, jako kierunek literacki niezmierniej siły i rozciągłości, dla każdej z dziedzin ma epoki cokolwiek odmienne i charakter etniczny różny. We Włoszech seicentyzm (XVII w.) przynosi styl «fiorito», «conciattoso». W Hiszpanji — styl wytworny «culto». W Anglii zwie się eufuizmem. W Niemczech reprezentuje go szkoła śląska. U nas doskonałym przedstawicielem baroku jest Andrzej Morsztyn. Barok francuski iskrzy się konceptem (pointe). Ten koncept jest analogiczny do rozwoju samego języka, który, gubiąc samogłoski nieakcentowane, dąży do skracania wyrazów tak, aby akcent padał zawsze na ostatnią. Zgodnie z tem zachowuje się zdanie francuskie oraz myśl, biegnąca ku efektowi końcowemu.

Pochodzenie baroku. W czasie, kiedy krytyka uważała barok za znamię zwyrodnienia, starano się zrzucić odpowiedzialność jego narodzin: Francuzi na Włochów, Włosi na Hiszpanów. Naprawdę zdaje się on być pochodzenia hiszpańskiego. Już w połowie XV-go wieku z dynastją aragońską przepłynął do Neapolu. Hiszpańskie «canciones», neapolitańskie «barzelette», tokańskie «ballate» są widocznie formami pokrewnymi.

Barok francuski jest konglomeratem wpływów włoskich, jak Petrarki, strambottystów i Mariniego, hiszpańskich, jak Juana de Mena, Herrery, Gongory, Quevedy i i., wreszcie rodzimych, ciągnących się wstecz od trubadurów i truverów poprzez Alaina Chartiera i Karola Orleańskiego.

Wpływ włoski jest dawniejszy. Typowym przedstawicielem wczesnego baroku jest taki Serafino (1500). Oto arcywytworne konceptyczne jego «strambotto» («strambotta» nie dadzą się pomyśleć bez akompanjamentu muzycznego):

Gridan vostri occhi al mio cor fora, fora!  
 Chè le difese sue son corte, corte,  
 Su, su, a sacco, a sacco, mora, mora,  
 Arda, arda, al freddo, al freddo, forte, forte!  
 Io pian, pian dico, dico allora, allora  
 Vien, vien, accorti, accorti, morte, morte!  
 Or grido, grido alto, alto, or muto, muto,  
 Acqua, acqua, al fuoco, al fuoco, aiuto, aiuto.

Przypomina to wykrzyk Mascarille'a z «Précieuses».

Postacią przejściową między odrodzeniem a barokiem francuskim jest: Va uquelin de la Fresnaie (1536—1608). Pochodzi z nad brzegów Loary, jak du

Bellay et de Baif. Powagą nieco sztywną, językiem nieco naiwnym, moralnością surową należy do starszej generacji.

Zamłodu napisał «Foresteries» (Pieśni lasów i gajów). Pierwsza do Diany zaczyna majestatycznie: «Chaste Diane en nos forets princesse»... Do następnych wprowadza cnotliwych pasterzy i nieświadome złego pasterki: Franciona, Coridona, Jeanette, Chlorette. Przemawiają do siebie pieszczotliwie, nie szczędząc wyrazów zdrobniających: minardette, verdelette, vermeillette. Pasterka do swego pasterza: «Jesteś jak łabędź między gęsiami». Pasterz do pasterki: «Jesteś ładną dziewczyną, jabłuszkim jeszcze zielonem». Są oboje, na wzór Dafnisa i Chloe, nieświadomie a ogromnie w sobie zakochani.

Inne poemaciki, to idylle, eklogi, pastorele w naśladowaniu Teokryta, Biona, Wergiljusza. Autor, jak powiada we wstępie, chciał przedstawić «la nature en chemise». Satyry niby dobrodusze, ale z ukrytym kolcem złośliwości, sonety w stylu «Plejady», epigramy w guście Marcjala.

«L'Art poétique» wyraża pogląd, że sztuka jest naśladowaniem wzorów, człowiekowi wrodzonym. Żąda przestrzegania trzech głównych reguł: rytmu, harmonji i wiernego oddania natury.

Du Bartas (1544—1590), Gaskończyk, hugonota, wielbiciel Ronsarda, pragnie zostać poetą epickim, ale dostojniejszym, gdyż biorącym swoje temata z Pisma Św. Pomysł i plan siedmiu dni stworzenia: «La Semaine» jest olbrzymi. Utwór dzieli się na dni; każdy dzień miał mieć cztery pieśni (dokończył 15). Jest to encyklopedia wiedzy i wiary. Sam nazywa ją «poematem Boskim». Styl pompacyjny, wymuszony, niepoetycki, podał Du Bartasa w zupełne zapomnienie. Pretensje jego opisowo-dydaktyczne są dalekie nawet «Francjady». Np. pierwotny chaos, przedstawiony wirem kotłujących się żywiołów:

Ziemia była w niebiosach, niebiosy na ziemi,  
Ogień, ziemia, powietrze trzymały się morza,  
Morze, ogień i ziemia mieszkały w powietrzu.

Albo: Tutaj płynie strumyczek, a tam bije źródło,  
Tutaj się wznosi góra, tam zniża dolina,  
Tutaj dymi się zamek, tam dymi się miasto,  
Tam znowu płynie okręt po gniewnym Neptunie.

Agrippa d'Aubigné (1552—1630), biegły w greczyźnie, twardy żołnierz, hugonota, stronnik i przyjaciel Henryka IV. Natura szlachetna, człowiek dobry, pogodny, jowjalny. Wycofawszy się z dworu, na wsi pisał «Les Tragiques» (1613), wspaniałe oskarżenie zbrodni swoich czasów. Prawdziwa krwawa epopeja w siedmiu częściach z tytułami:

Misères, klęski wojen domowych; Princes, bezecność królów-tyranów; Chambre Dorée, przekupstwo urzędów i sądów; Feux, prześladowania religijne; Fers, rzezie wojenne; Vengeance, pomsta Boga, zaczerpnięta z dziejów biblijnych, z zapowiedzią analogji w przyszłości; Jugement, sąd ostateczny przed trybunałem Bożym.

Poeta operuje tradycyjną alegorją w postaciach Sprawiedliwości, Sumienia, Cnoty; w «Chambre Dorée» znajdujemy senatorów: Chciwość, Ambicję, Zawiść, Gniew, Obludę, Zazdrość, Głupotę, Namiętność, Nienawiść, Próżność i t. d. Obok



Agrippa d'Aubigné.  
(Muzeum w Bazylei).

deklamacji są tam pomysły wspaniałe i wstrząsające, jak w obrazie przyrody, żalącej się na zbrodnię człowieka. — Ogień pyta: «Dlaczego zmuszano mnie być katem?»; Powietrze: «Dlaczego zatrąły mię wyziewy waszych mordów?»; Woda: «Dlaczego jestem czerwona od krwi?»; Góry: «Dlaczego moje wąwozy wypełniły się trupami?»; Drzewa: «Dlaczego uczyniliście z nas szubienice?»

Ten sam ponury poeta w chwilach wesołości ducha stworzył w romansie prozaicznym p. t. «Baron de Faeneste» (1630) świetny, żywcem pochwycony typ «kadeta gaskońskiego», młodego, chełpliwego samochwała z dworu Henryka IV lub Ludwika XIII; zwyciężał we wszystkich bitwach, ale «w Sabaudji nie miał sposobności okazania swojego męstwa».

François de Malherbe (1555—1628). «Enfin Malherbe vint...» powiada Boileau o tym pierwszym teoretyku mowy i wiersza klasycznego. Urodzony w Caen, w Normandji,

wykształcony w Bazylei i Heidelbergu, koniuszy Henryka IV, później wdowy Marji de Medicis. Charakter brzydki, dworak płaszczący się a niewdzięczny, cierpki, brutalny. U Desportes'a na obiedzie, gdy mu ten chce czytać przekład psalmów, powiada: «Pańska zupa jest lepsza od psalmów». Balzac wyszydził jego pedantyzm, wytykając, że ważną dla niego sprawą była różnica pas i point, partycypjów i gerundiów. Swoją drogą podnosił jako zasługę, że Malherbe «odgaskonizował język». Despotyczny bez apelacji, musztruje swoich uczniów, Racana i Maynarda. Jako poeta, trzeźwy, suchy, nie znajdziesz w nim ani jednej porywającej nuty, z wyjątkiem kilku ciepłych wierszy «Żalu na śmierć córeczki Des Periers'a»:

Mais elle estoit du monde où les plus belles choses  
Ont le pire destin  
Et rose, elle a vécu ce que vivent les roses  
L'espace d'un matin.

Najślawniejsze są jego ody do Henryka IV a zwłaszcza do Marji de Medicis, ułożone w mądrze obmyślanym ładzie: pochwała, korzyści związku, szczęśliwe życie, sława wojenna. Dobrą próbą stylu są te wiersze do Ludwika XIII na oblężenie Roszelli:

Donc un nouveau labour à tes armes s'apprête;  
Prends ta foudre Louis, et va, comme un lion  
Donner le dernier coup à la dernière tête  
de la rebellion.

W początkach swych jest sam petrarkistą afektowanym, potem wylamuje się — ustala rodzaj liryki bohaterskiej. Pęd liryczny prostolinijny, precyzja wyrażenia



i obrazu, perfekcja stylu, to jego cechy. Malherbe wypowiada wojnę XVI-mu wiekowi, wpływowi greckim, pindaryzmowi, nowatorstwu Ronsarda, nieuporządkowanej obfitości stylu i formy. Ścieśnia, reguluje wszystko. W słownictwie usuwa wyrazy obce, dziwaczne, techniczne, dialektyczne. Podstawą jego język mieszczańskich paryskich, język codzienny, w piękną przelany formę. Ze stylu usuwa wszelkie fantastyczności, metafory nieutarte, oryginalne, pozostawia stałe, znane symbole. Stąd obfitość przenośni mitologicznych, jako powszechnie zrozumiałych. Rytmu ma gdzie wybierać, u poetów «Plejady», u poetów łacińskich: strofy dziesięciowerszowe, stacje, aleksandryny. Lubi rym bogaty, harmonijny, unika rymów pospolitych, gramatycznych, dwuznacznych. Potępia wszystko, co zrywa płynność i dźwięczność: przerzutnię, rozziw, błędy cezury. Język poetycki nabrał u niego dokładności i precyzji, wszedł w ramy danych rytmów, poruszał się w nich z całą swobodą.

Mathurin Régnier (1573—1613), sekretarz ambasady w Rzymie, przywiózł z Włoch kulturę literacką i obyczajową. Umarł jako kanonik Notre Dame de Chartres. Człowiek z temperamentem nieumiarkowanym, w satyrach nie kryje się ze szczegółami życia hulaszczego. «Satyry» pozostały zarówno świadectwem znamienitego talentu poetyckiego, jak dokumentem obyczajowym. Régnier nie chce w nich być moralistą; nie ma do tego prawa. Opowiada swoje przygody, wrażenia, obserwacje z różnych sfer towarzyskich, od dworaka aż do kurtyzany, przeplata refleksjami o życiu. Celuje w malowaniu typów dworaka-natęta, przedajnego poety,

szlachcica z prowincji, dewotki: każde z właściwym gestem, pozą, manierą mowy. Boileau naśladuje go w satyrze «Repas ridicule», Moljer brał zeń nie tylko typy, ale całe wiersze. Macette ze swoimi radami, dawanymi młodej dziewczynie, stała się trwałą figurą w literaturze francuskiej.

W fakturze i stylu jest artystą wykształconym na poważnym studjum Horacego. Pisze też, jak artysta, według kaprysu i upodobania. Język naturalny, mieszczański, swobodnie płynący, strzelający niespodziewanymi a trafnymi określeniami ludzi i rzeczy.

Jest to jeden z najlepszych poetów starej krainy galickiej. W owej epoce życie towarzyskie koncentrowało się na dworze. Towarzystwo składało się ze szlachty różnych prowincyj, różnych narzeczy, co powodowało prawdziwy chaos wyrażenia, akcentów i pronuncjacji. Damy i dworki



François de Malherbe.



Dworzanin według edyktu z r. 1606.  
Ilustracja do «Satyr» Régniera.

nie odznaczały się zbyt dużą cnotliwością, owszem cnotliwość była wyjątkiem. Obyczaje rubaszne nie do uwierzenia. Młodzi zabawiali się, nalewając atramentu do kropielnicy, albo goniąc z psami mniszki po sypialniach.

Ze wstępu do rubaszności i gaskonad, Katarzyna de Vivonne margr. de Rambouillet w 1608 r. wycofała się ze dworu do swego pałacu przy ulicy St. Thomas de Louvre. W jej «chambre bleue», w alkowie boskiej Julji d'Angennes i w ich «ruelles» gromadziła się śmietanka ówczesnego świata literackiego. Najwyższą powagą był tam starzejący się Malherbe, pogromca Ronsarda, z wiernymi Racanem i Maynardem, z drugiej strony zwolennicy szkoły Ronsarda i Marota, więc Voiture i Cotin. Do «Hotelu» mieli wstęp również wykwintni Ménage, Sarrazin, Balzac, pozatem Chapelain, markiz de Montausier, co 14 lat kochał się w Julji i aranżował «Guirlande de Julie», Godeau, karzeł Julji, St. Evremond, Mme de la Fayette, Mme de Sevigné, Corneille, Rotrou, a czy salonowcy, czy poeci tawerny, jak Saint-Amand, czy wytrąceni poza towarzystwo buntownicy, jak Sieur Théophile, wszyscy oni noszą wspólne znamię włosko-hispańskie.

«Hotel Rambouillet» to dla współczesnych szkoła dobrego smaku, życia towarzyskiego, konwersacji salonowej, grzeczności, dowcipu, to ciągle ćwiczenie w stylu i elegancji języka, rozprawy gramatyczne pod przewodnictwem Malherba, kształcenie form poetyckich, jak ów słynny turniej między Voiturem a Mallevillem (oba napisali sonet: «La Belle Matineuse»), albo inny jobistów i uranistów między Voiturem a Benseradem (tak zwanych od pierwszych wierszy: «Job, de mille tourments atteint» Benserade'a i «Il faut finir mes jours en l'amour d'Uranie» Voiture'a).

Rozkwit «Hotelu» przypada na lata 1624—1648. Gości «Hotelu» rozprasza dopiero «Fronda».

Z innych salonów znaczniejsze: markizy de Sablé, prawie wyłącznie literackie zebrania w soboty u panny de Scudéry. Prawdziwą «précieuse ridicule» jest wicehrabina d'Auchy ze swemi przyjaciółkami. — Chapelain nazywa je «des fées qui ont beaucoup d'âge et peu de sens».

«Précieuses», zarówno prawdziwe jak podrabiane, miały swój język. Zebrał go wraz z pseudonimami wykwintniś Somaize w swoim «Grand Dictionnaire des Précieuses ou La Clef du langage des ruelles» (1660—61). Wiele z tych wyrazów weszło na stałe do słownictwa, jak: avoir l'air, faire figure dans le monde, perdre son sérieux, furieusement, terriblement; inne nie utrzymały się z powodu swojej śmieszności: les trônes de la pudeur (policzki), les perles d'Iris (łzy), l'affronteur des temps (kapelusz), la jeunesse des vieillards (peruka), se délabrynter les cheveux (czesać się), lub zwroty jak: Est-ce qu'on en meurt point? (jako wyraz podziwu), je vois ici des yeux qui ont la mine d'être de fort mauvais garçons».

W odpowiedzi na «Précieuses» Moljera, Somaize napisał «Les Véritables Précieuses», czem jednak nie przedłużył życia koterji, skazanej na zagładę.

Pierwszą po Malherbie osobistością w «Hotelu de Rambouillet» jest Voiture (1598—1648), syn kupca z Amiens. Własnym sprytem i śmiałością zdobywa sobie miejsce w najwyższych sferach; aby się w nich utrzymać, musi ustawicznie być miłym, zabawnym, pożądanym. Pisze wyłącznie dla bywalców «Hotelu» stances, sonety, pieśni, epigramy, listy nieskończenie długie, ustawicznie żartobliwe, z dwornym grymasem, aluzjami, komplementami, kwieciste, pełne barokowych konceptów, jak:

Je me meurs tous les jours en adorant Sylvie  
 Mais dans les maux, dont je me sens périr  
 Je suis si content de mourir  
 Que ce plaisir me redonne la vie.

Jean Louis Guez de Balzac (1594—1654), po licznych podróżach, osiada na wsi, udaje wieśniaka i, nosząc dumnie dane mu nazwisko «wielkiego epistolografa Francji», rozsyła do wszystkich znakomitości swoje listy, wypracowane jak istne złotnicze dzieła sztuki. Czuje się nieśmiertelnym i powołanym do rozdawania wieńców nieśmiertelności. Styl jego rzeczywiście jest niezrównany; wzór poprawności akademickiej, po dziś dzień godny studjowania: silny, logiczny, w miarę poetycki, harmonijny.

Chapelain (1595—1674), prawdziwy władca, jakgdyby minister sztuk pięknych i oświaty. Konfident Richelieu'go, «wielki jałmużnik» za Ludwika XIV, rozdzielający pensje poetom. Miał wygórowane ambicje poetyckie. 35 lat pracował nad «La Pucelle». 12 pieśni wyszło w 1656 r. Dowodem entuzjazmu było 18 wydań w dwu latach. Jest to poemat symboliczno-alegoryczny w guście średniowiecznym: Francja, to dusza ludzka w wojnie sama z sobą, król Karol VII — wola z natury dobra, ale pociągana ku złemu, ku Anglii i Burgundji. «La Pucelle» wyobraża łaskę Bożą.

Desmarets de Saint-Sorlin (1595—1676), autor trioletów w «Guirlande de Julie» i niezłej komedji «Les Visionnaires» (Maniaczki), z atakiem na fałszywe «précieuses». Najlepszym utworem jego jest romans «Ariane» (1632). Historia miłości Melinta i Arjany, pełna barwnych epizodów, jak spalenie Rzymu na rozkaz Nerona, mającę ułatwić porwanie Arjany, ucieczka Melinta z więzienia. Wielka lekkość w malowaniu postaci. Swoim tematem bawi się, pisze jak odniechcenia.

W dziełkach krytycznych buntuje się przeciw uwielbieniu starożytnych i tem przygotowuje walkę modernistów ze «starymi».

Romans pasterski. Jego tradycja sięga daleko i głęboko. Sannazaro, Montemayor ze swoją «Dianą zakochaną», Torkwato Tasso z «Amintasem», Guarino z «Wiernym pasterzem», Lope de Vega z «Arkadją», Cervantes z «Galateą».

Już tam panuje wszędzie nastrój późnego renesansu, tęsknota do sielskości, lęk przed uczuciami silnemi, przed energją i afirmacją bytu. Miłość przedstawiana jako potęga człowiekowi wroga, sprawczyni cierpień i nieszczęść. Uciekają przed nią pasterze i pasterki. Ci są nieczuli, tamte okrutne. Miłość, nawet obopólna, nie pozwala im się cieszyć życiem, wszyscy są smętni, bliscy śmierci. Może to być zresztą udanie i poza. Tak właśnie we Francji, gdzie w okresie wielkiej tężyzny za Henryka IV występuje nowy ideał życia towarzyskiego, na łonie natury, w kołach wybranych dam i kawalerów. Dworzanie przebierają się w pasterzy, zabawiają się w ogrodach i gajach dialektyką miłosną. Świat taki zjawia się w «Astrei».

Honorjusz d'Urfé (1568—1625), dawny ligista, zamienił szpadę na pióro, czyta Petrarke, Tassa, Montemayora, upaja się ich literaturą wysubtelnioną i uczuciową. W 1610—1619 wydaje trzy części «Astrei»; czwarta pośmiertna wychodzi w 1627 r. Tłem obrazu rzeka Lignon, dopływ Loary, gaje, pagórki, tajemnicze groty, pałace; tematem — losy kilku par zakochanych pasterzy i pasterek. Głównymi bohaterami: Astrea i Celadon. Celadon, oskarżony o niewiarę, chce się utopić. Woda znosi go na odległe wybrzeże, w pobliże siedziby nimfy Galatei. Galatea każe go przenieść do pałacu i wabi ku sobie. Wierny kochanek ucieka, żyje w grocie jak pustelnik.

Nie śmie złamać zakazu jawienia się przed Astreą. Druid Adamas ułatwia zejście się kochanków. Celadon, przebrany za kobietę, żyje z Astreą czas jakiś, jak z siostrą, ale wisi nad nim groza odkrycia. W tem miejscu śmierć autora przerywa opowiadanie. Baltazar Baro prowadzi je dalej ku szczęśliwemu zakończeniu.

Romans nie jest nudny. Autor wynajduje coraz to nowe sytuacje i zatargi, nowe odcienia uczuć, coraz bardziej wyrafinowane. Odtąd erotyka będzie osią akcji w każdym dziele beletrystycznym. Od «Astrei» nastąpiła dążność pewnego zmodernizowania, przeniesienia akcji z bajecznej starożytności w czasy nowsze.

Główny interes «Astrei» w malowaniu konfliktów i stanów duszy; przedstawienie życia przekształconego przez miłość, opis zachwytów, pożądań, tęsknot, rozpaczy: grunt przygotowany pod romans nowożytny. Ważnym interesem «Astrei» są «klucze»: aluzja do stosunku Henryka IV z Gabriellą d'Estrées. — Alcedon, to Bellegarde, jej pierwszy kochanek, którego porzuciła dla króla z racji stanu.

Romans bohaterski i pseudohistoryczny w naturalnym rozwoju krzewi się we Francji nader bujnie. Trzeba i tu śledzić go od źródeł hiszpańskich. «Amadys», romans portugalski, którego redakcja utrwaliła się dopiero na gruncie kastylskim, jest jakby «praszczurem» gatunku (przekład franc. Des Essarts'a). Złożyły się nań charaktery czulego i nieszczęsnego Trystana i nieustraszonego Lancelota. Przesiął jednak nawskróś regułami miłości dwornej. Zakochany w Orjanie, walczy dla niej, zdobywa sławę, a równocześnie drży i płacze. W zakończeniu Orjana decyduje się nareszcie oddać mu rękę. Synami i wnukami «Amadysa» w Hiszpanji są owi Palmerini, Lisuarci, rycerze ze zwierciadłem i t. d., wysławieni w całym stosie ksiąg «libros de caballeria», co to Don Kichota przyprawiły o utratę rozumu. Biblioteka Jagiellońska posiada kompletny zbiór «Libros de caballeria» w przekładzie włoskim.

W tym czasie obiegał Europę również romans angielski Barclaya «Argenis» (1621) w licznych przekładach (polski — Wacława Potockiego). Mieszanina przygód bohaterskich i czułościowości. Dzieje się na Sycylii w epoce nieokreślonej. Osobami akcji są książęta maurytańscy, buntowniczy wasale i książę Galji, Polyarchos, szczytny kochanek, wybrany przez królowną Argenidę na męża. Jest to romans «à clef».

We Francji księgi rycerskie wydały naprzód szereg romansów Gomberville'a, La Calprenède'a i panny de Scudéry. Znajdujemy w nich skrzyżowanie licznych elementów: rycerskiego, czarodziejskiego, pseudohistorycznego, bizantyńskiego, egzotycznego i uczuciowego. Ostatni wypełnia ściśle reguły dworności, skodyfikowane po raz ostatni przez Martiala d'Auvergne (†1508). «Trzeba kochać bezgranicznie. Nie znać innego uczucia, jak do kochanej damy. Mieć jedyną ambicję: podobać się swej pani. Kochać bezinteresownie. Widzieć w niej samą doskonałość. Mieć tylko jedną wolę — jej wolę. Tworzyć z nią jedną duszę. Zobowiązać się kochać ją wiecznie» i t. d.

Zaczyna się w najwyższych sferach wszechwładztwo kobiety, tym razem rzeczywiste, gdy w wiekach średnich było jedynie teoretyczne. Z jednej strony, wedle świadectw Brantôme'a i Tallemanta, obyczaje brutalne, potwierdzone też romansem realistycznym, z drugiej — niekiedy delikatne aż do wyrafinowania.

Gomberville (1600—1674), autor romansów, jak «La Caritée», «La Cithérée», i głośniejszego «Pol Alexandre» (1629) w 8 tomach. Bohater, szukając przygód, zajeżdża na «Wyspę Niedostępną». Tu zdobywa miłość Alcydjady. Ale jaki był trwożny, kiedy

wstępował na stopnie pałacu, świadom, że dopuścił się niewinnego podstępu. Konfidentka królowej musi go podtrzymywać, aby nie zemdlął.

La Calprenède (1610—1663), żołnierz, dworak, prawy, surowy; charakter, humor i werwa kadeta gaskońskiego. Zrazu pisywał tragedje pompatyczne, potem romanse historyczne i heroiczne. Tematem: bitwy, pojedynki jednego przeciw stu; bohaterstwa i dowody siły nadludzkiej. Lizymach np. chwytą lwa i wydziera mu język; są morderstwa, samobójstwa, porwania, pozorne śmierci. Wraca typ kochanka, nie jak Celadon lub Amyntas, lecz jak Lancelot. Kobiety równie hartowne, zapalczywe, godne swych kochanków. Dobra szkoła heroizmu w stylu Corneille'owym: konflikty miłości i obowiązku, honoru i t. d. Styl nie jest malostkowy; pompatyczny, ale nie wpadający w potworność. Precjozizm w dobrym gatunku, styl Henri IV.

Z romansów, jak «Cassandre», «Cléopâtre», najlepszy «Faramond ou L'Histoire de France» (1661), niedokończony, tem ciekawy, że osnuty na pierwszych wiekach historii francuskiej, zresztą zupełnie wypaczonej.

Georges (1601—1667) i Madeleine (1607—1701) de Scudéry, brat i siostra, z pochodzenia Prowansale. On chępliwy, pełen temperamentu i żywej fantazji, ona brzydka stara panna, czuła i dobra, dobijająca się o prawa kobiet, które wszystkie mierzy swoją miarą i swoim losem zawiedzionej. Pełna inteligencji, delikatności. Zakłada jakgdyby dwór, gdzie króluje pod przezwiskiem Safony. Egzaltacja języka dziś wydaje się śmieszna, była w duchu czasu wówczas, kiedy szczerłość i prostota miały pozory gminne, a uczucie najbardziej silne i gorące musiało szukać sztucznego wyrazu.

Romanse pisali na spółkę, t. j. ona pisała, on podpisywał, dodając czasem jakieś ustępy techniczne ze sztuki wojennej.

W «Ibrahim ou L'illustre Bassa» (1641, 4 t.) tematem miłość wezyra Ibrahima, awanturniczego Armeńczyka, który wkradł się w łaski sułtana, odniósł setki zwycięstw i zdobył rękę Izabeli, księżniczki Monaco. Obyczaje niby to tureckie, tyranje sułtanów, niedola niewolnic seraju, okrucieństwa sułtanki Roksolany. (Imię to zakorzeni się w romansie francuskim).

«Artamène ou Le Grand Cyrus» (1649—1653, 10 t.) równie daleki historii. Obyczaje i wypadki wzięte ze współczesności. Jest to romans «à clef». Wielki Cyrus to Kondeusz, zwycięzca Hiszpanów z pod Rocroy, bożyszcze «Hotelu de Rambouillet», a piękna i słodka Mandana, to jego siostra, M-elle de Longueville. Voiture, Godeau, Ménage i i. występują w przebraniu Medów i Persów. Nie brak też innych znakomitości, jak Krystyny, kr. szwedzkiej, pani de Rambouillet i samej autorki.



H. d'Urfé.

(Sztylek P. de Baillue'go według obrazu Van Dycka).

Zaczyna się efektownym pożarem Synopy, dokąd została uprowadzona Mandana. Miłość jej i Cyrusa, w przebraniu Artamena, pełna przygód, ustawicznych porwań, ocalań i miłosnych konfliktów; odzyskanie tronu, zaślubienie Mandany, oto szkice treści tego słynnego romansu. Pomysłowość naiwna, zato lepiej szkicowane charaktery: jak u La Bruyère'a lub Saint-Simona, niekiedy jednym rysem uchwycone podobieństwo.

W niezrównanej «Clélie» (1654—1661, 10 t.) mamy Brutusa, Lukrecję, Horacego, Klelję, wszystko osobistości głośnie, wspólne z tragedją. Tutaj tworzą małe salonowe kliki, które się bawią we wszystkie igraszki: «bileciki słodkie, sonety, bouts rimés, portrety» i t. d. Liczne figury składają się na ten romans również «à clef».

Najciekawsza jest tu mapa krainy Miłości. Tylko że ten wyraz zastąpiono wyrazem mniej gwałtownym: Le Tendre. Mapa wygląda tak: Z Nowej Przyjaźni wybiegają trzy drogi: jedna bezpośrednia do miasta Tendre nad rzeką Skłonnością, druga przez Uprzejmość, Uległość, Usłużność, Wytrwałość, Gorliwość, Wielkie Usługi, Wrażliwość, Czulość, Posłuszeństwo, Ufną Przyjaźń — również do Tendre nad Wdzięcznością, trzecia — także do Tendre nad Szacunkiem przez Dowcip, Grzeczne Wiersze, Bileciki Dworne, Bileciki Słodkie, Szczerłość, Wielkoduszność, Szlachetność, Respekt, Dobroć.

Dalej leży Morze Niebezpieczne i Krainy Nieznane. Drogi uboczne prowadzą do Jeziora Obojętności przez Niedbałość, Niegrzeczność, Płochosć, Zapomnienie. Druga do Jeziora Nieprzyjaźni przez Niedyskrecję, Pychę, Przewrotność, Obmowę, Złośliwość.

Słowem, jest to cały traktat psychologiczny, ubrany w formę alegorii, jak «Roman de la Rose», w gruncie bardzo trafny. Tu poczyna się powieść psychologiczna.

Naprzeciw arystokratycznego stanął romans mieszczański, budujący. Biskup de Belle y (1582—1653), człowiek miłosierny i prawie święty, jako kaznodzieja i pisarz nie błyszczał ani talentem, ani dobrym smakiem. Do kazań wtrącał bernardyńskie żarty i koncepty, czasem jednak dowcipne: «Poleca się ofiarności publicznej młodą osobę, niedość bogatą, aby złożyć śluby ubóstwa». Napisał 186 dzieł, 50 romansów, niektóre do 11 tomów. Krzyżują się w nich dwa wpływy: Franciszka Salezego i H. d'Urfégo.

Tytuły ich wyszukane: «Dorothée», «Agathonphile», «Diotrèphe», «Cleorest albo Krwawy amfiteatr». Przykład treści: Syn żeni się wbrew woli matki. Ona zabija synową i wnuki, a sama rzuca się oknem. Morał: okropne zdarzenie, wykazujące, jak jest niebezpiecznie dla dzieci żenić się wbrew woli rodziców. Najlepsza jest «Palomba czyli Zaczna żona». Fulgent, szlachcic hiszpański, dybie na cnotliwą Głafirę. Ona w przebraniu ucieka do arcybiskupa, stamtąd do klasztoru. On żonę własną odpycha i odsyła na wieś. Palomba pisuje doń listy, których mąż nie czyta. Wreszcie jeden otwiera i wzruszony nawraca się.

Charaktery zgrubsza ociosane, nawrócenia grzeszników nagłe, kończone stale wstępowaniem do klasztoru. Styl rozwlekły, pełny dygresyj, język w najgorszym smaku barokowym.

Charles Sorel (1599—1674), paryżanin, odludek lubiący mistyfikować swemi nazwiskami, jak Stendhal.

W 1622 r. wydał «Histoire comique de Francion», romans «picaresco» na wzór hiszpański. Występują w nim szarlatani, przekupki, stręczyciele, włóczęgi, świat

barwny nędzy, zbrodni i szumiącego humoru. Bohaterem jest Francion, typ proletariusza, który dobiega się fortuny. Spotykają go liczne przygody. Jedną w zamku burgundzkim: Francion w przebraniu pielgrzyma zakrada się do Lauretty, żony Walentyna. Tej samej nocy do zamku wchodzi złodzieje. Przygoda kończy się bijatyką, wrzuceniem Franciona do beczki i powieszeniem złodziei. Sceny realistyczne, żywe; życie chłopca w kolegium, zabawy wiejskie, wesele chłopskie, tańce z przytupywaniem, z rozmachem ramion i bioder. Wszystko daleko, na sto mil od «Astrei». Gdzie indziej obraz palestry i sądów, chciwość i okrucieństwo sędziów, goniących za posagiem, dla kupienia wyższych stanowisk. Jeszcze gdzie indziej opis księgarni blisko Sorbony, miejsca zbornego uczonych i literatów. Jak daleko do bogatego Voiture'a i Chapelaina tym twórcom wierszy na wesela lub szyldy sklepowe, tym piosenkarzom, co piszą pieśni dla żebraków. Jest tam Musidor, podobno postać rzeczywista. Mieszka na strychu, podwiązką przypasuje szpadę i ma turban ze starych ineksprymablów. Są pod przydomkami romantycznymi wielcy dygnitarze literatury, jak Malherbe, Balzac, Racan i i. Mieszczaństwo pracowite i ruchliwe, dziewczęta goniące po sklepach za strojem, kłopoty ze służbą, spory małżeńskie. Ze szlachty wprowadza Sorel tylko rozbitków.

«Berger extravagant» (Pasterz szalony, 1627), gdzie pośród mrzonek miłosnych ogląda się głupstwa romansów i poezji. Treść: Rzecz dzieje się w Saint Cloud. Lysis w kapeluszu słomkowym, w białych atlasowych kiulotach, jedwabnych pończochach, w pantofelkach białych z zielonemi wstążkami, pasie stado parszywych owiec. Jest to syn kupca z ulicy St. Denis, co jak Don Kichot zwarjował, czytając romanse pasterskie. Portret jego damy, imieniem Charita, jest zrealizowaną metaforą: pleć — biały śnieg, wargi — dwa buraki, na policzkach zaplecione róże i lilje, oczy — dwa jaskrawe słońca, włosy — wędki z haczykami, na których wiszą serca nieszczęśliwych amantów. Zdaje mu się, że został przedzierzgnięty w wierzbę, trzeźwią go w szaleństwie, odzyskuje zmysły, ale traci swój wdzięk głuptaska i żeni się z mieszczańką.

Sorelowi daleko do Cervantesa. Jest trywjalny, obraca się na pospolitym mechanizmie karykatury. Wypowiada wojnę klasycyzmowi w imię zdrowego rozsądku. Jest to walka ducha mieszczańskiego z arystokratycznym, filisterstwa ze sztuką.

Antoine Furetière (1620—1788), przyjaciel Boileau'a, Racine'a, Moljera, La Fontaine'a, tworzy z nimi mały cenakl. zbierający się w oberży «Pod Białym Baranem». Tam układa się komedia «Plaideurs», młodzieńczy żart Racine'a, i satyra przeciw pedantom p. t. «Chapelain decoiffé». Furetière, przyjęty do Akademji, z której później został wyrzucony, pisze «Roman bourgeois» (1666), bez ogródek realistyczny. Dom Vollichonów: On mały, krępy człowieczek, adwokat, krętacz, chciwy, skąpy. Mama Vollichon i córka Javotte, wychowana w zasadach cnoty mieszczańskiej. Konkurent Nikodem, operujący na dwie strony, zdemaskowany i zastąpiony innym, stateczniejszym. Jednak Javotte ucieka z jakimś markizem.

W części drugiej miłość Charrossella (Charles Sorela) i Collantiny w ciągłych sporach i procesach (temat «Plaideurs»). Szykana na sądy francuskie. Romans pełny scen świetnie podpatrzonych w domu, kościele, w kurytarzach sądowych. Styl jednak zanadto brutalny.

Teatr. Początkiem nowej komedji jest teatr nieregularny, zbliżony do tragikomedji w guście hiszpańskim i panujący we Francji od 1600 r. aż poza «Cyda».

Tematy jego obfite. Dyrektor teatru, będący zazwyczaj równocześnie autorem i aktorem, karmi swoją szczupłą publikę, spragnioną ustawicznej nowości, coraz to nowymi sztukami. Podobnie jak Hiszpanie, (taki Lopez de Vega, autor tysiąca sztuk), czerpie je z Biblii, mitologii, historii, starej i nowej noweli, anegdoty, wreszcie i życia codziennego. Jedne mają jeszcze charakter «moralité», jak np. «Historja wieśniaczki, która wolała umrzeć niż oddać się swemu panu» (1536).

Nazwę «tragedji» spotykamy już w 1551 w sztuce J. Bretoga «O miłości poddanego do swej pani» z zakończeniem nieszczęśliwym. Występują w niej, obok postaci rzeczywistych, Wenus, Czystość, Zazdrość. W innej — śmiała próba zastąpienia wiersza prozą. «Lucelle» (1576) Ludwika de Jars, nazwana tragikomedją, jest dramatem mieszczańskim. Córka bankiera kocha się w komisancie ojca. Ojciec każe młodzieńca otruć, lecz aptekarz zastępuje truciznę napojem usypiającym. — Język pełny werwy, zbliżony do gwary potocznej, nie brak wybuchów lirycznych i jowialności.

Z jednej strony tragedja regularna książkowa, z drugiej — teatr średniowieczny, swobodny, w nowej formie teatru nieregularnego. Walka skupia się w osobie Aleksandra Hardyego.

W Paryżu ok. 1575 r. działają trzy grupy: «Confrères», «Basochiens», «Enfants sans souci». Pierwsza gra w «Hotelu de Bourgogne» pod grozą ciągłych szykan parlamentu. Wynajmują go trupie włoskiej, protegowanej przez dwór. Tam w 1599 r. osiadła kompanja prowincjonalna Vallerana. Hardy zaczął pisać dla niej historie, jak «Théagène et Chariclée» z romansu aleksandryjskiego, tragedje: «Śmierć Achillesa», «Coriolan et Mariamne», tragikomedje: «Głos krwi», wreszcie farse i pastorele. Tematy opracowane przez innych: «Pyrame et Thisbé» (1617), Teofila Viau, z apostrofą do sztyletu: «Il en rougit, le traître»!), «Arthénice» (1619), «Argenis et Polyarque» (1629), «Ligdamon et Lydias» (1629), «Mélite» (1629), pozostaną w tragedji teatralnej.

Przedstawienia trwały do 4 godzin. Zaczynały się o pierwszej lub trzeciej, za Ludwika XIV koło czwartej lub piątej. Sztuki rozkładały się na kilka dni zrzędu. Stąd podział na kilkanaście scen, nie aktów. Najdzielniejszą reklamą była parada przed budą, oraz bęben, obwożony po mieście przez bandę arlekinów. Autorów nie wymieniano, aż w epoce rozbudzonych ambicji literackich.

Sala długa i wąska, parter niepodniesiony, dokoła łoże (Dekoracje jak w «Cyrano de Bergerac» Rostanda). Sala źle oświetlona, świeczniki łożowe, kopcące. Ciemność sprzyjała wybrykom. Kobięcie było niebezpiecznie tam wchodzić. Publiką gromadziła się na dwie godziny przed przedstawieniem, zabawiała się pićciem, grą w kości. Złodzieje kieszonkowi grasowali. Goście parteru składali się z paziów, lokajów, studentów, żołnierzy, poetów. Czasem jawili się wielcy panowie, ale dopiero później, kiedy nastąpiły sztuki regularniejsze, Racana, Maireta, Scudéry. W łożach zasiadały jedynie kurtyzany.

Przedstawienie zaczynało się dyskursem ulubionego aktora, za nim szły dwie sztuki; pierwsza poważna, druga farsa. Orkiestra uboga: skrzypce, wiola. Na t. zw. «mis en scène» składały się dekoracje, zużywane powoli, skąd też pochodził główny opór przeciw nowościom teatru klasycznego. Scena podzielona na «mansions» czyli domki. W wiekach średnich było tych «mansions» kilkanaście — w «Hotelu de Bourgogne» już tylko 5—6, aktorzy też schodzili ze sceny. Miejsca akcji sąsiadowały ze sobą, np. Paryż — Konstantynopol. W «Pięknej Egipcjance» pałac, więzienie,



obóz Cyganów. W «Cyntji» stos, groby, w «Felismenie» pałac, komnata, grotta. Gdzie indziej las i morze etc. Rekwizyty niewyszukane. Register do «Prac Ulissesa» Hardyego zapisuje następujące: trzy hełmy, wieprz, 6 ogonów syrenich, 6 zwierciadeł, skrzydła dla Eola, różga srebrna, różga złota, słoik konfitur, serweta, widelce, szklanka wina, cztery wieńce cyprysowe i dwa kwietne, kapelusz Merkuriego, kaduceusz i skrzydła do pięt, piorun, berło Plutona, grzmoty, płomienie, szumy, kamień dla Syzyfa, statek dla Ulissesa z przyrządami.

Stara komedja przekształca się dopiero pod koniec XVI w. Włoska intryga zastępuje szeregowanie dawnych luźnych scen, nadaje akcji dążność koncentryczną. Potem poszukiwacze nowych interesujących tematów zwracają się do źródeł hiszpańskich. — Komedja włoska przedstawiała początkowo rodzaj arystokratyczny, reakcję przeciw teatrowi ludowemu, przeciw farsie, później z nastaniem wpływów hiszpańskich spowszechniała. Nowa komedja wysuwa się na pierwsze miejsce, dawna farsa schodzi do igraszki niskiego gminu. Jednak utrzymuje się jeszcze nawet za Henryka IV w figurach komicznych, jak Gros - Guillaume, Gaultier - Gargouille, Turlupin. Sztuki ich były improwizowanemi kanwami. Gros - Guillaume, poważny, sentencjonalny, grywał również role kobiece karykaturalne, korpulencja dodawała mu śmieszności. Na polecenie Richelieugo przyjęty do «Hotelu de Bourgogne» pod nazwą La Fleur. Umarł w więzieniu, dokąd się dostał za przedrzeźnianie pewnego wysokiego urzędnika. Jego dwaj towarzysze mieli umrzeć tego samego tygodnia. Wiersz o nich nagrobkowy:

Gautier, Guillaume et Turlupin  
Ignorants en grec et latin  
Brillèrent tous trois sur la scène  
Sans recourir au sexe féminin  
Qu'ils disaient un peu trop malin.

Z innych znaczniejsi: Jodelet i Guillot - Gorju. Pierwszy należał do lepszych aktorów, występował nawet w «Menteur» Corneille'a. Grał początkowo w teatrze «du Marais», następnie w «Hotelu de Bourgogne». Drugi, z dobrej rodziny mieszczańskiej, miał zamiar poświęcić się medycynie. Ale wkrótce uciekł z Paryża, włóczył się z szarlatanami, sprzedając cudowne balsamy i zioła. Potem dostał się na deski teatralne; z chybionego doktorstwa zrobił rolę komiczną. Pamięć miał wyborną, swadę niewyczerpaną. W 1634 przyjęty do «H. de Bourgogne», brzydki, długi, chudy, z małąkimi oczyma, długim nosem, grał role śmiesznych lekarzy w wielkiem powodzeniem.

Alexandre Hardy (1570—1632). Hardy przejął po renesansie tematy mitologii i historii starożytnej. Napisał ponad 700 sztuk, z których kilkadziesiąt drukowano. — W «Dydonie» u dawniejszych akcja zaczynała się wyjazdem Eneasza; u Hardyego w pierwszych scenach kochankowie są jeszcze upojeni szczęściem. W duszy Eneasza toczy się walka dwu obowiązków. Następuje eksplikacja między kochankami; ona prosi go o odłożenie wyjazdu — ciekawość widza zawieszona. Eneasze odjeżdża, Dydo zabija się na scenie sztyletem. — Temat «Scedasa» wzięty z Plutarcha. Dwaj młodzieńcy, przyjęci w gościnę przez wieśniaka Scedasa, korzystając z nieobecności ojca, hańbią mu córki; obie rzucone do studni w oczach widza. Ojciec, nieuzyskawszy w Sparcie sprawiedliwości, zabija się na grobie córek. Hardy, podobnie jak Lopez de Vega i Calderon, jest dowodem, że — wbrew regułom — nietylko nieszczęścia królów mogą być tematem tragicznym. — W «Panthei»

piękna postać bohaterki; wzięta do niewoli, odpycha miłość podstępnego dworaka, zabija się po śmierci męża. — «Meleager», uznany za temat niedramatyczny, wychodzi u Hardyego dość szczęśliwie, mniej jednak — niż u Wyspiańskiego; Wyspiański bowiem pojął go symbolicznie: «Meleager spala się własną namiętnością». — W «Śmierci Achillesa» wyzyskane źródła tak historyczne, jak romansowe. Wprowadzona postać Polikseny. Doskonała jedność akcji, jakkolwiek toczy się w dwu obozach. Interes skupiony na figurze Achillesa, który nie jest pozbawiony wielkości.

W «Korjolanie» ciekawa analogja z Szekspirem. — W «Marjannie», żonie brutalnego Heroda, temat zazdrości — powtórzony u Calderona i Woltera. — Hardy po średniowieczu przejął układ historyczny w kolejnych, często licznych scenach; następnie brutalność naturalistyczną akcji: bijatyki, zabójstwa, zniewolenia — prawie że przed oczami widza. — W «Alkmeonie» Alphisibea, opuszczona od męża, daje mu naszyjnik zatruty; Alkmeon, jak Herkules Seneki, dostaje szału na scenie, zabija dzieci, bije się z braćmi Alphisibei. Wszyscy trzej giną. Alphisibea płacze braci, a przeklina męża.

Chóry, długie monologi, opowiadania — zastępowane częściej akcją rzeczywistą na scenie. Styl Hardyego biedny, nierówny, rubaszny. Główny interes leży w akcji.

Okolo 1610 r., gdy tragedia straciła urok, zaczął pisać sztuki, zwane tragikomedjami. Akcja w nich jest wysoce romantyczna, pełna przygód miłosnych i rycerskich — kochankowie rozłączeni — szukający się — moment smutku i lęku o ich losy. Pojedynki, przebrania, pozorne śmierci. Akcja rozgrywa się w różnych miastach, krajach, przyczem rozbicia okrętów, piraci, tajemnicze groty, cudowne pierścienie. — Rozwiązania szczęśliwe. — «Histoire ethyopique» toczy się przez 8 dni — każdy po 5 aktów. — W «Force du sang» w III akcie rodzi się dziecko w pierwszej scenie, a w ostatniej ma już 7 lat. Rzecz dzieje się we Włoszech i w Hiszpanji, tak jak akcja «Gesippe'a» w Atenach i w Rzymie a «Elmiry» w Niemczech, Rzymie i Egipcie. — Treść «Gesippe'a» tradycyjalna, z tematem dwóch wiernych przyjaciół. — «Elmira» — równie stary temat średniowieczny: Rycerz krzyżowy Gleichen dostaje się do niewoli tureckiej. Infantka Elmira pragnie wziąć go za męża, przyjmuje chrzest, uzyskuje w Rzymie pozwolenie na ślub z człowiekiem żonatym (sic!) Tymczasem w Niemczech prawowita żona, prześladowana przez adoratora, wyprawia posłów na poszukiwanie męża. Znajdują go, wracają do Niemiec; wszyscy troje żyją w harmonji, stąd drugi tytuł: «Szczęśliwe dwużeństwo». Tragikomedje mają bowiem zazwyczaj dwa tytuły, co dotrwało aż do czasów dzisiejszych. Wreszcie w repertuarze Hardyego znajdują się pastorele, oblitujące w płaczliwych pasterzy, okrutne pasterki, zakochanych królewiczów, podrzucone dzieci i t. d.

Dla «Hotelu de Bourgogne» pisuje Antoine de Montchrestien (1575—1621), temperament ognisty i rycerski. Obawiając się kary za zabójstwo w pojedynku, ucieka do Anglii, gdzie pisze «La Reine d'Ecosse» (1605); dedykuje ją królowi Jakóbowi I. Za jego protekcją wraca — ginie w zamieszkach religijnych. Inne jego tragedje: «Sophonisbe», «David ou l'adultère», «Aman», «Hector». W «La Reine d'Ecosse» pierwsza połowa zajęta walką królowych. Druga — liryczna: Marja Stuart żegna się ze światem. Styl nierówny — obok patosu i nadejności, ustępy wielkiej siły.

Rotrou (1609—1650) napisał ok. 35 sztuk. Piękny charakter, piękna postać. Twarz rycerska o linjach ostrych, w typie hiszpańskim.

Działalność jego rozpada się na dwie epoki: przed i po «Cydzie». W pierwszej tragikomedje, jak «Histoire amoureuse de Cléagenor et Doristée», przerobiona

z Sorela. Bohaterka, porywana po wielokroć przez rycerzy, bandytów, przebierająca się w męskie suknie, budząca po drodze zapaly miłosne, znajduje wreszcie pierwszego kochanka i męża. W «Heureuse Constance» król węgierski, przebrany za prostego szlachcica, jego brat za kupca, królowa Neapolu za pątniczkę. Rozbicia okrętów, uprowadzenia, nawet czarodziejstwa. Wszystko dla akcji. W tych sztukach uczucia wyrażają się stylem kształconym na Hiszpanach, z kontrastami ognia i wody, śniegu i żaru, z przenośniami, hiperbolami i t. d.

W drugiej epoce najlepsze: «Genest» i «Venceslas». «Genest» (1646) przerobiony z Lopeza de Vega. Genest, aktor rzymski, przedstawiając na scenie męczennika, tak dalece przejmuje się swą rolą, że zostaje chrześcijaninem.

«Venceslas» (1647) przerobiony z hiszpańskiej sztuki de Rojasa «No hay ser padre siendo rey» (Niema ojca, gdzie jest król). Dwaj bracia, królewicze Aleksander i Roger, kochają się w Kasandrze. Aleksander jest z nią potajemnie ożeniony. Nadto kocha się w niej księżę kurlandzki. Mąż nocą w jej sypialni zabija człowieka, sądząc, że jest nim księżę. Ale jakież go ogarnia przerażenie, kiedy w tej chwili księżę wchodzi na scenę: «Jeśli ten żyje, to kogóż ja zabiłem?» Okazuje się, że zabił brata. Akcja dalsza jest konfliktem psychologicznym w sercu króla - sędziego. Charakterystyczną dla sposobu traktowania tematów hiszpańskich jest tragikomedja «Don Bernard de Cabrera» (1646). Bohatera prześladowają nieszczęścia: oskarżony o zbrodnię, opuszczony przez narzeczoną, szuka schronienia w klasztorze. Zakończenie szczęśliwe, nie tak, jak w oryginale, gdzie ojciec skazanego na śmierć Bernarda przybywa do miasta w chwili, gdy po mieście obnoszą głowę jego syna.

L'abbé Boisrobert (1592—1662), autor komedji «La Belle Plaideuse» (Piękna piniaczka). Proces rozwodowy jest węzłem intrygi. Jest to sztuka, która swym tematem zapowiada Le Sage'a i Beaumarchais'go. Występuje w niej cała szajka awanturników, z piękną Korynną na czele. Zadaniem jej usidlić młodego Ergasta, staremu skąpemu Amidorowi wywabić ze szkatuły dukaty, siostrę Ergasta, Izabelę, wydać za brata awanturnicy. Dwaj przebiegłi pokojowcy: Brocalin i Filipin dopełniają kradzieży. Temat jest obcy, ale przeniesiony do stosunków francuskich, z charakterystyką niektórych figur, jak owej niebezpiecznej kokietki Korynny, wyborną i godną komedji nowożytnej. Moljer wziął stąd wiele motywów do swego «Skąpca».

Thomas Corneille (1625—1709) nie dorósł do genjuszu starszego brata; jakkolwiek spółczesnik nowej tragedji klasycznej, pisał prawie wyłącznie tragikomedje. Fenomenalne powodzenie miał «Timocrate» (86 przedstawień). Reszta, to słabe przeróbki teatru hiszpańskiego; wstydy się okradać wprost Hiszpanów, zatem kontaminuje, składa kilka sztuk na jedną. Pod pozorem, że oczyszcza teatr, odbiera swym pierwowzorem sprężyny wszelkich wzruszeń. Kontrasty zbyt gwałtowne drażnią go; pozostawia tylko mierność uczuć i konfliktów. Nadto stara się już przystosować akcję do reguł klasycznych. Np. w «Engagements du Hasard» (1647), kontaminowanej z dwu sztuk hiszpańskich, opuszcza scenę, gdzie ojciec grozi córce, że ją zabije, a brat, że ją udusi, i sceny pojedynkowe. (Kardynał Richelieu pojedynków zabronił).

«Geôlier de soi même» odpowiada calderonowskiemu «El Alcalde de si mismo». Fryderyk, ks. Sycylii, zabił w turnieju siostrzeńca króla neapolitańskiego, narzeczonego infantki Małgorzaty (we franc. Laury). Ucieka w przebraniu kupca, dostaje się do zamku księżniczki Heleny (fr. Izabeli) i zostaje tam gubernatorem.

W zbroję jego przebiera się parobek Benito. Pochwycony, zostaje oddany pod straż gubernatora, stąd tytuł. Kończy się małżeństwem Fryderyka z Małgorzatą. W oryginale Małgorzata ma duszę energiczną, kocha namiętnie i stale: «Kobiety mego stanu nie zapominają, gdy raz pokochały». W przeróbce francuskiej obie postaci kobiet są blade. Wogóle siła dramatyczna hiszpańska jest nieskończenie wyższa.

Gust francuski nie ścierpiałby scen, jak u Calderona w «Alcalde de Zalamea», gdzie akt 2-gi otwiera się jękami uwiedzionej dziewczyny, lub w sztuce Fr. de Rojas «El mas impropio verdugo por la mas justa venganza» (Najniewłaściwszy kat dla najsprawiedliwszej kary), gdzie ojciec przebiera się za kata, by własnoręcznie zabić zbrodniczego syna.

W przedmowie do wydania komedji Th. Corneille przyznaje bez ogródki, że większość jego sztuk ma za ojczyznę Hiszpanję. Istotnie. Nie odmienia nawet tytułów; musiało to być rodzajem reklamy.

Racan (1589—1670) jest najlepszym z twórców dramatu pasterskiego. Dziwak, naiwny do śmieszności, kochający przyrodę sercem człowieka niewyrafinowanego, wielki talent, wykształcony przez Malherbe'a, ale niedbały i leniwy. Akcenty szczerej tęsknoty i zadumy nad niepowrotnem mijaniem rzeczy pięknych zbliżają go do romantyków. Najlepszą jego książką są «Bergeries» (1618), pastorela dramatyczna.

«Bergeries» naśladowane z Guarina «Il Pastor fido»: Świat pasterski, miłości niewzajemne, wyrocznie bogini, pomyłki, rozpacz odpalonych konkurentów, poznania. Prócz Guarina, także wpływ Tassa i Ariosta. Artenice, córka Sylena, przyrzeczona staremu Lucidasowi. Podoba jej się Tisimandre, ale nie może go rozkochać, gdyż on kocha Idalję. Idalja zaś kocha tylko Alcidora, Alcidor znowu Artenicę. Składa się to na łańcuch nieporozumień. Alcidor jest znajdkiem, przybłądą niewiadomego pochodzenia, a bogini wydała wyrok, że Artenice ma wyjść za człowieka z jej rodu. Zazdrosny Lucidas ukazuje w magicznym zwierciadle pieszczoty Alcidora i Idalji, dlatego Artenice przyjmuje oziębłe umizgi Alcidora. Ten w rozpaczycy rzuca się w rzekę. Ona czuje litość. Wykrywa się z jednej strony zdrada Lucidasa, z drugiej — pochodzenie Alcidora: on jest właśnie naznaczonym przez boginię.

W prologu nimfa Sekwany do króla:

Recevez à vos pieds d'un favorable accueil  
Les bergers que la Muse a tiré du cercueil.

Nadchodzi wreszcie reakcja, Cyrano de Bergerac, wyżej wspomniany Sorel, Scarron. Cyrano de Bergerac (1619—1655), postać rzeczywista, Gaskończyk, odważny, zuchwały, walczy i odnosi rany w Szampanji i Flandrji, po powrocie napęłnia Paryż sławą nieuleknionego szermierza, Bufon i myśliciel w jednej osobie. Zdaje się być świadom ostatecznej przesady barokowej, kiedy w liście obelżywym pisze: «Ty, który jesteś tylko krostą na posładku Przyrody, ty, który zleciałbyś tak nisko, gdybym cię nie podtrzymywał, że nie spostrzegłaby cię pchła liżąca ziemię» i t. d., a w liście miłosnym: «Wyobraź sobie, Pani, ogień wykrzesany z rozżarzonego lodu i płonący dreszczem przeziębienia, ogień, który drży rozkosznie pod wrażeniem bólu»...

Napisał komedję «Pédant joué» (1654). Wspaniałe postaci chępliwego kapitana Chasteaufort, starego zazdrośnika Grangera, sprytnego «graziosa». Granger zaleca się do Genevoty. Ta naznacza mu nocną schadzke. Granger nocą po drabinie

wchodzi do domu, gdzie na niego oprócz Genevoty oczekuje całe towarzystwo. Musi wykupić się, oddając córkę jej amantowi. Genevota znowu dostaje się Charlotowi w ten sposób, że namawiają starego, ażeby wziął udział w komedji. Charlot i Genevota mają grać zakochanych, Granger starego ojca. Granger przychodzi na małżeństwo, myśląc, że grają przed nim komedję. (Motyw wyzyskany przez Moljera). Próbami języka mogą być oświadczenia, jakie Granger układa na cztery sposoby: przez antytezy, porównania, metafory, argumenty (akt III, sc. 2): «Gdyby gorzka słodycz i słodka gorzycz, trucizna lecząca i lek zatruty, płynące od ciebie, o potworze bez wady, nie rozgrzewały serca mego, mroząc je lodem»... i t. d. Inny sposób przez metafory: «Jak śnieżny strumień, dumne dziecię Olimpu, kiedy osiwniały szczyt, wyszczerbiony burzami i schylający się pod brzemieniem zmrożonej wełny»... i t. d. A przez argumenta: «Zaklinam się na wszystkie wody piekielne, na trzykroć święte bagna Kocytu i Styksu, na żelazną koronę Plutona, na wieczną kłódkę mileżenia... ogłosić cię za piękność nie równą bogini Pafijskiej, ale o wiele świetniejszą».

Ten sam autor jednak pisze poważną utopję alegoryczną w guście Rabelais'go p. t. «Voyages fantastiques» o «państwie księżycowem» i «rzeczpospolitej słonecznej».



Thomas Corneille.

Według miedziorytu S. Thomassina. Zbiory Muzeum Narodowego w Warszawie.



Paul Scarron.  
(Według starego sztychu).

stacją naczelną burleski jest lokaj Jodelet, występujący w różnych sytuacjach. Najlepsza «Jodelet ou le maître valet» (1645). Treść wzięta z Fr. de Rojas «Obelga każe zapomnieć o zazdrości». Sceny w niej konwencjonalne: schadzki nocne, wchodzenie przez balkon, przebrania. Parodja, przerzucona na konflikty obowiązków i na styl hiszpański. Don Juan monologizuje, co ma wprzód uczynić: zabić siostrę, czy ją pomścić. Pokojówka przemawia wzniosłe, jak Chimena. Don Ludwik powiada do Jodeleta, biorąc go za don Juana: «Uwiodłem twoją siostrę, zabiłem twego brata, nie zostaje mi, jak zabić ciebie».

Inne burleski, równie parodjujące Hiszpanów, z treścią wziętą z ich teatru, są: «Don Japhet d'Arménie» (1653), «Szlachetni przeciwnicy», «Jodelet spoliczkowany».

Scarron pisał również romanse i nowele. Wpływowi jego żony należy przypisać delikatność niektórych epizodów «Romansu komicznego» (1651—1657). Do Mans przyjeżdża wóz z rekwizytami teatralnymi. Świetne sylwetki starej aktorki z okropnem nazwiskiem, jej córki Angeliki, młodego szlachcica, który z miłości do niej został aktorem w roli Leandra, Ragotina, starego Adonisa, co miał zamłodu chwile triumfu, młodych i starych kawalerów z miasta, umizgających się do aktorek. Wszystko bardzo plastyczne i prawdziwe. Romans komiczny jest również reakcją przeciw szkole Calprenède'a i p. de Scudéry.

W «Nowelach tragicomicznych» znajdujemy świetne pomysły. Stary Adonis i stara jejmość żenią się; oboje liczą na majątek. Po ślubie następuje rozczarowanie, a nadto, kiedy państwo młodzi udali się na spoczynek, on i ona zaczęły odkręcać i wyjmować sztuczne części swych postaci: rękę, nogę, oko, zęby. Pozostały «pannie młodej» pyszne czarne włosy, ale kiedy on przyłożył do nich usta, cała peruka przylgnęła mu do wąsów.

Scarron (1610—1660), brzydki, złośliwy, pokreślony chorobą, której nabawił się we Włoszech, przykuty do fotelu, pokraka ludzka, mimo to pełen werwy, humoru, dowcipu. Zjawił się wporek, gdyż Paryż po śmierci kardynała Richelieu'go (1642) zapragnął bawić się wesoło, czego symptomem były między innymi setki epigramów, wymierzonych przeciw jego następcy, a zwanych mazarynadami. 40-letni kaleka, mistrz burleski, ożenił się z 16-letnią dziewczyną. «Przyniosła w posagu 4 luidory renty, parę figlarnych czarnych oczu, parę ładnych rąk i dużo dowcipu». On zaś, jak powiada, przyniósł nieśmiertelność. Przyznawała się, że wołała pojąć Scarrona niż klasztor, lecz obowiązki żony spełniała z całym oddaniem bardzo uczciwie. Była to Franciszka d'Aubigné, przyszła pani de Maintenon, potajemnie królowa. — Ostatnim ciosem, zadany teatrowi hiszpańskiemu, jest burleska Scarrona, przedrzeźniająca wzniosłość, konflikty obowiązków, przeczulony «pundonor». Po-

«Hipokryta» Montufar, to niezawodny prototyp Tartuffa. Scena, gdzie Tartuffe upada na kolana, uznając się grzesznikiem, równa się owej, kiedy Montufar, zde-maskowany w Sewilli, broni własnym ciałem oskarżyciela i upada mu do nóg, czem sobie zyskuje podziw tłumu.

## OKRES KLASYCYZMU

Zmierzch baroku. Richelieu i Akademia. Descartes. Corneille. Molière i jego następcy. La Fontaine. Literatura arystokratyczna: p. de La Fayette, La Rochefoucauld, La Bruyère, p. de Sevigné. — Boileau. «Port Royal»: Pascal, Racine. — Bossuet, Fénelon.

Do roku 1661 niema stanowczych granic między barokiem a klasycyzmem; oba kierunki zachodzą za siebie. Pierwszy okres klasycyzmu, — okres wstępny od «Sylwaniry» Maireta (1629), poprzez Richelieu'go, śmierć Ludwika XIII, regencję Anny Austrjaczki i Mazzariniego.

Listy Balzaca, pierwsza klasyczna proza, drukowane w 1623 r., Akademia Francuska założona w 1634, Descartes'a «Discours»... (1637). Równocześnie (1636 r.) «Cyd», tragikomedja. Spółcześni: Rotrou, Th. Corneille, Scarron; «Guirlande de Julie» — kwintesencja precjoryzmu — jest z 1641 r., Scarrona «Roman comique» z 1651, a jeszcze Cyrana «Le pédant joué» z 1654 r., w czasie, kiedy Corneille chylił się już do upadku, a wschodzi nowa gwiazda Racine'a. Dopiero z objęciem rządów przez Ludwika XIV klasycyzm jest już zwyciężcą. Druga epoka, klasycyzmu wyłącznego, sięga do śmierci Ludwika XIV w 1713 r.

Kierownikiem nowego ruchu jest kardynał Richelieu. Zdecydowany Francuz i katolik, starał się zdusić hugonotów i wpływy hiszpańskie. Był duchem ładu i porządku, nienawidził wicherzeń szlachty partykularnej, utrwalał jednolitość i potęgę monarchji. Stąd walka przeciwko «Cydowi», tragikomedji i hiszpanizmowi wogóle. W tem działał zgodnie z zasadniczym znamieniem myśli francuskiej. Lubi ona bowiem zwięzłość, precyzję, bezpośredniość, ład logiczny. W jakiejkolwiek formie, chce być ujęta w karby, gdyż czuje, że bez tego nie osiągnie najwyższej doskonałości. Reformy literackie wychodziły z tej samej zasady. Ich symbolem była Akademia Francuska — powstała z prywatnych zebrań u Walentyna Conrarta (1629 r.). Bywali u niego co tygodnia: Godeau, Gombauld, Giry, de Serizay, bracia Habert... Richelieu, dowiedziawszy się o tem, postanowił nadać pogawędkom charakter oficjalny. 13 marca 1634 r. odbyło się pierwsze uroczyste posiedzenie nowej Akademji. Liczbę członków podniesiono do 40. Pośród pierwszych znaleźli się (obok założycieli): Chapelain, Malleville, Boisrobert, Maynard, Racan, Balzac, Vaugelas, Voiture i i. Cel zebrań został teraz jasno określony: unormowanie języka, ułożenie słownika i gramatyki, krytyka dzieł nadsyłanych do oceny. W pracy nad ustaleniem reguł gramatycznych najbardziej zasłużył się Claude France de V a u g e l a s (1585—1650), Sabaudczyk, człowiek nieśmiały, niezręczny, łatwowierny — otoczony nimbem uczoności. W «Remarques» (1647) złożył swoje poglądy na reformę języka; za decydującą powagę uważa język potoczny, obyczajowy, ten, którym mówi na dworze wyższe towarzystwo a w mieście dobrzy autorowie, znający mowę ojczystą, niekoniecznie uczeni. Rozróżnia obyczaj dobry od obyczaju złego. W wątpliwościach, czy należy pisać *une épigramme*, czy *un épigramme*, *vesquit* czy *vescut*, należy zwrócić się raczej do ludzi nieuczonych. Język burleski lub język gminu nie należy

do dobrego obyczaju. Należy wyłączyć zwroty, jak «ne demarrer point». Dobry styl winien zawierać zasady fundamentalne: czystość i jasność.

Sam kardynał miał słabostkę odkrywania w sobie talentu poetyckiego. Rzucił pomysły tragedji, które wykonywali Rotrou, Corneille, Boisrobert i i., pod kierunkiem Chapelaina. Napisał i wystawił w swym pałacu tragedję «Mirame» z tematem biblijnym, ale z wyraźnemi aluzjami do miłostek królowej Anny z księciem Buckingham. Wśród wybranej publiczności znajdowała się też królowa. Publiczność miała tyle taktu, że oklaskiwała słabo.

René Descartes (1596—1650), urodzony w La Haye, szlachcic, wychowany przez jezuitów. Z naturalnego popędu matematyk, to też w układaniu swego systemu wybiera matematykę za punkt wyjścia. Natura porywca, awanturnicza. Służy na dworze bawarskim i szwedzkim — u królowej Krystyny — gdzie umiera.

Poczyna się z nim nowa wiedza — tłumaczenie wszechzjawisk natury wielkością, kształtem i ruchem, t. j. mechanicznie, z wyłączeniem sił utajonych. Jest to dążność odziedziczona po filozofach szkoły eksperymentalnej, ale on z naciskiem nadaje jej znamię wyłącznego racjonalizmu. Samoświadomość staje się ogniskiem poznania, pierwszym kryterjum prawdy. Doszukiwanie jej istoty wymaga jednak metody. «Wszystkie umiejętności razem wzięte, to jest intelekt ludzki, jeden i ten sam u różnych osobników — jak słońce zawsze jedno, mimo że zmieniają się przedmioty oświecane». Porównanie jest scholastyczne, ale treść przeniesiona z Bóstwa na człowieka. Umysł ludzki jest zdolny do czynności zasadniczych: intuicji i wnioskowania. Przedmioty poznawalne przez intuicję są proste, niezłożone — Descartes nazywa je «natures simples». Stara filozofja wywodziła z nich poznanie zapomocą sylogizmów. Ale ta logika była bezpłodna, bo w przesłance wyższej już znajdowała się konkluzja. Sylogizm nie był środkiem wynalazczym, któryby mógł wywołać postęp wiedzy. Drogą postępu jest dedukcja, t. j. wyszukiwanie stosunku między naturami prostemi. Dla swej metody Descartes stawia cztery reguły: 1) oczywistość, 2) analiza, 3) synteza, 4) klasyfikacja, porządek («Discours de la méthode», 1637). 1. Nie przyjmować niczego za prawdziwe, czegoby się wprzód nie poznało zdrowym rozsądkiem, jako oczywiste. 2. Analiza zasad najprostszyc, les natures — les notions. 3. Synteza — prowadzić myśl porządnie, zaczynając od przedmiotów najprostszyc, najłatwiejszyc, i wstępować po stopniach do poznania bardziej złożonych, t. j. od szczegółów do uogólnień. 4. Porządkowanie wyników coraz to ogólniejszyc. W rezultacie jest to wskazanie, że nie zdołamy myśleć, jak tylko wynajdując ustawicznie związki pojęć. Zdolność aktu kojarzenia znajduje się w myśli: «cogito». Znajdowanie związku może być prawdziwe lub fałszywe, zawsze jednak prowadzi do fundamentalnego «cogito» — skąd wiedzie droga do wątpienia metodycznego. Czuć się myślącym, znaczy czuć się istniejącym. Stąd: cogito — ergo sum. Jak potem dochodzi do idei Bóstwa, doskonałości, nieskończoności — to są już zagadnienia metafizyki.

W doktrynie kartezjańskiej dominujący jest akt umieszczenia myślącej duszy w ognisku stworzenia, — duszy zawsze tej samej w swych składnikach zasadniczych; tym sposobem tworzy się idea człowieka uniwersalnego. Literatura klasyczna rozwija się na tej właśnie zasadzie. Morał Descartes'a nie ma charakteru pewności rozumowej. Sam nazwał go «morałem prowizorycznym», złożonym z elementów nauki stoickiej Epikteta i sceptycznej Pirrona i Montaigne'a. «Traktat o uczuciach» (Traité des passions, 1649) jest jakby podręcznikiem





René Descartes.

*(Według portretu Fr. Halsy w Luwrze)*

umiejętności kierowania uczuć w ten sposób, aby stawały się użyteczne dla celów praktycznych i moralnych. Układa je według stopnia ich dobroczynności. Rozum wybiera; silna wola jest wykonawczynią jego wskazań. Najwyżej stoi wspaniałomyślność (temat «Cynny» Corneille'a). Po niej uczucia męskie: honor, sprawiedliwość, miłość ojczyzny i t. d. Descartes i Corneille — to jakby dwie gwiazdy, co wystrzeliły z tej samej natury hartownej ludzi epoki Ludwika XIII. Doktryna jednego wyrozumowana teoretycznie, drugiego wprowadzona w czyn, wcielona w postaci tragiczne. Descartes stał się popularny. Czytał go dwór, mieszczaństwo, kobiety różnego stanu, duchowieństwo. Jedyne jezuita stawiali opozycję, przewidując w kartezjanizmie indyferentyzm religijny i moralny. Z pośród filozofów wielkim przeciwnikiem Descartes'a był Gassendi, materjalista, występujący nadto przeciw Arystotelesowi, scholastykom i mistykom. Hasłem jego jest «materja myśląca» naprzeciw duszy myślącej. Sekta t. zw. liber-

tynów, która z niego wyrosła, pojęła go bardzo płytko — jako wyznawcę Epikura. Dzieło jego: «Syntagma philosophiae», ogłoszone 3 lata po śmierci autora (1658), wskazuje, jaką wyrządzono mu krzywdę, czyniąc go apostołem rozwiążności. Libertynizm grasował za Mazzariniego i «Frondy» (1648—1653).

Jean Mairet (1604—1686), poddany hiszpański, wychowany we Francji, autor pastoreli «Silvanire» (1631) — z tematem wziętym od Honorjusza d'Urfé; aktorzy «Hotelu de Bourgogne» nie chcieli jej grać, ile że wymagała nowych dekoracji i była pisana aleksandrynem. W «Sylwanirze» nowość: akcja obraca się w 24 godzinach. We wstępie Mairet zaczyna wielki spór o 3 jedności. Polega on na fałszywym zrozumieniu poetyki Arystotelesa. Arystoteles różnicę między tragedją a epepeją określa trwaniem. Pierwsza usiłuje zamknąć się w jednym obiegu słońca lub nieznacznie go przekracza; trwanie drugiej jest nieograniczone. O jedności miejsca w «Sylwanirze» niema jeszcze mowy.

Trzy jedności zastosował Mairet w «Sofonisbie» (1634). Temat jej znany z Trissina: Masynissa posyła Sofonisbie truciznę, aby nie zdołała triumfu Scypjona. Zachowuje jedność akcji, z trudem jedność czasu; z jednością miejsca obchodzi się swobodnie. Odtąd los tragedji regularnej jest utrwalony.

P. Corneille, przybywający w tych latach z Rouen do Paryża, cieszy się, że — nie znając jeszcze Maireta — zachował w «Melicie» przynajmniej dwie jedności.

Teraz utrwalają się na całą przyszłość reguły teatru klasycznego: trzy jedności; pięć aktów; dekoracje schematyczne; zastąpienie ekspozycji oraz partyj epicznych konfidentami; śród sali prawie pustej na scenie najwyżej trzy osoby, dla skupienia uwagi widza; reguła niezakrwawiania sceny oraz unikania gestów brutalnych (bienséance); wyłączenie wszelkiej trywjalności z języka i stylu; używanie wyłączne wyrazów dostojnych (mots nobles); w dialogach etykieta podobna dworskiej, bez uwagi na koloryt lokalny; chóry wyłączone z wyjątkiem tematów, które są prawie misterjami, jak «Atalja» i «Ester»; wyłączone również tematy chrześcijańskie («Polyeucte» jest wyjątkiem).

Pierre Corneille (1604—1684), ur. w Rouen w Normandji, z rodziny urzędników sądowych. Przynosi z sobą na świat wizję dawnych nordyjskich olbrzymów — władców morza. Wszyscy jego bohaterowie mają wymiary nadszłowiecze. W Paryżu zapisuje się pod sztandar «Frondy» w «Hotelu de Rambouillet», gdzie była stolica tradycji feudalnej przeciw kardynałowi de Richelieu. Po półregularnej «Melicie» z tematem ze swej biografji (kocha niekochany — nawzajem kochany — niekochający) i po kilku innych utworach — zawsze w stylu hiszpańskim — w 1636 r. zjawia się «Cyd». Piękny, dumny, rycerski, o silnem ramieniu a czułem sercu — tak, jak go wymarzyły sobie wielbicielki Amadysa. Próżno miotają się pedanci, jak Chapelain, piszący w imieniu Akademji swoje «Sentiments de l'Académie sur le Cid». Świat kobiecy zwycięża; «Beau comme le Cid» staje się przysłowiem. «Cyd» to tragedja bohaterska, zawsze jeszcze hiszpańska. Temat wzięty żywcem z «Mocedades (młodość) del Cid» Guillema de Castro, jednak z pominięciem motywów bądź to psujących jedność, bądź zbyt brutalnych. I tak: w sztuce hiszpańskiej akcja jest rozłożona na półtora roku, boć Rodryg musi mieć czas na wyprawę przeciw Maurom. Z tradycji, drogiej Hiszpanowi, wszedł tam cały epizod z trędowatym, którym jest Chrystus. Wielkim efektem scenicznym są momenty, kiedy obrażony Diego Lainez doświadcza męstwa synów, gryząc ich w palce, przyczem tylko Rodryg nie krzyczy z bólu —

owszem rzuca się gniewnie; lub jak pomszczony don Diego po pojedynku syna z hrabią Loçano wbiega z zakrwawionym policzkiem na znak, że obelga została zmazana krwią. U Corneille'a temat ściągnięty, z pogwałceniem prawdopodobieństwa, do trzech jedności. Wszystko to jednak przepada wobec lirycznego pędu, jakim porwana jest akcja. Styl i język nie są klasyczne — dowodem dosłowne hiszpanizmy, jak: «la moitié de ma vie a mis l'autre au tombeau...» «la plus douce espérance est de perdre l'espoir...» «son bras nourri dans les alarmes...» Zato piękne gesty: Don Diego do syna: «Enfin tu sais l'affront et tu tiens la vengeance...» — «Va, cours, vole et nous venge...» Albo, kiedy w ostatnim akcie Chimena posyła Rodryga walczyć z rywalem i powiada: «Sors vainqueur d'un combat dont Chimène est le prix». Rodryg we wspaniałej egzaltacji woła słowami, przeniesionymi z ust hiszpańskiego don Martina: «Paraissez — Navarrais, Maures et Castellans!» Równie hiszpański jest liryzm, przewijający się wśród czynów męskich.

Chim: «Rodrigue, qui l' eût cru?»

Rodr.: «Chimène, qui l' eût dit?»

Chim: «Que notre heur fût si proche et sitôt se perdit?...»

Najdziwniejszy jest miraż wprowadzony do tragedji. On i ona czują inaczej, a inaczej mówią. Rodryg, podający Chimenie szpadę, by go przebiła — wie, że ona tego nie uczyni. Chimena, przez wszystkie akty wołająca o pomstę, wie, że nie będzie dokonana — a co więcej, wcale tego nie pragnie. Uniesienia, uczucia i słowa rzucają jakby gorącą mgłą na oczy widza. W «Cydzie» przeważa jeszcze



Pierre Corneille.



Dekoracja sceniczna «Andromedy» Corneille'a.

(Sztylek F. Chauveau'a w wyd. z r. 1651).

miłość — i to bezwzględnie: następne tragedje, to już przystosowanie teorii Descartes'a o panowaniu woli, o uleganiu uczuć mniej szlachetnych — szlachetniejszym.

«Horace» — (1640) — to namiętny wybuch patriotyzmu, górującego nad uczuciem ojca. Miłość Kamilli do zwyciężonego wroga ukarana śmiercią. Język wspaniały. Sławne starcie starego Horacego i Kamilli, broniącej brata, który uciekł z pola:

Camille: «Que voulez-vous qu'il fit contre trois?»

Le vieil Horace. «Qu'il mourût».

Do historii przedstawienia przyłgnęła anegdota o aktorze, który podniósł uprzejmie padającą Kamillę, zdjąwszy kapelusz, a potem poszedł zabić ją za sceną.

«Cinna ou La clémence d'Auguste» — (1640) — napisana może w celu wyproszenia łaski dla zbuntowanych Normandczyków, skazanych w Rouen.

Wielkie powodzenie dzięki przepysznemu językowi. Przebaczenie jest wyrazem zwycięstwa nad samym sobą a więc triumfem woli, a także zwycięstwem litości nad pomstą. Miłość pięknej «furji» Emilji zesłała do poziomu narzędzia, użytego dla celów politycznych.

«Polyeucte martyr» — (1643). Odczytany w «Hotelu de Rambouillet», nie znalazł poklasku: ganiono temat religijny, według reguł klasycznych niedozwolony na scenie. A jednak to najwznioślejszy utwór mistrza. Polyeucte, szalony w swoim fanatyzmie, jest najwyższym typem żelaznych ludzi Corneille'a. Odkąd został chrześcijaninem, odrazu wyrasta nad Nearcha, który go nawrócił. Przystają dla niego istnieć związki rodzinne. Do żony Pauliny powiada chłodno, że gdy umrze, to zostanie jej dawny kochanek, Sewer. Tragedja sprawia wrażenie pędu ku górze. Bóg pociąga ku sobie Polyeucta, Polyeucte Paulinę, ona ojca Feliksa.

n<sup>o</sup> 9.  
Monsieur.

A Rouen ce 4<sup>de</sup> Avril 1635  
Avec vos ordres mesmes de m'adresser  
à vous pour vous en parler.

Ne croyez pas que j'étois assez téméraire pour  
m'engager à plus que je requis en songeant à vous  
attirer à un combat dont je sçay que je ne pouvois me  
tirer qu'avec honte. Nos forces ne sont point égales, et  
l'heureuse facilité que vous avez à faire de belles et  
meilleures lettres ne me laisse aucune envie d'entreu  
en différent avec vous. Ainsy dispensez moy de vous  
faire un compliment estroict pour vous qu'on sçait  
le mauvais present que j'y vous fais. Ce sont deux  
pièces de théâtre qui vous ont fait écrire de q. l. us  
belles choses que vous n'y en remarquer. Je vous les  
envoie, et l'aurois fait mesme sans les accompagner  
d'une lettre si j'y n'avois en une place à vous demandée  
C'est Monsieur, de sonfois que j'y vous en adusse  
pour deux de nos illustres amys M<sup>rs</sup> de Breboert et  
M<sup>r</sup> Lucas, et j'avois la honte de les leur faire tenir  
de ma part; Après cela j'y fais retour, et ne trouve rien  
à combattre pourveu que vous soyez persuadé autant que  
je le souhaite de la passion avec laquelle j'y suis

Monsieur

J'ay appris que les trois troupes se maintiennent  
à Paris. J'ay sçay qui avoient des deux  
faibles. Je n'ay point de peur à faire coller au  
Roi. Je n'ay point de peur à faire coller au  
Roi.

Vostre très humble  
obéissant serviteur  
Corneille

LIST CORNEILLE'A





Dekoracja sceniczna «Andromedy» Corneille'a.

(Sztuch F. Chauveau'a w wyd. z r. 1651).

Paulina jest najprawdziwszą z bohaterek Corneille'owych, najbardziej kobieca — zaczyna kochać męża od chwili, kiedy odczuwa jego wolę nadludzką.

«Mort de Pompée» — (1643) — tragedia słabsza, deklamacyjna i pompacyjna.

Corneille jakby dla odmiany daje w tym samym roku komedię «Menteur» (Kłamca). Treść wzięta z teatru hiszpańskiego od Pedra de Alarcon. Lekkomysłny młody człowiek, uwikławszy się w kłamstwach, za karę musi poślubić pannę, której nie kocha. Akcja ściągnięta do 3 jedności, umiejscowiona w Palais Royal.

«Rodogune» — (1644). Potęgowanie stopniowe charakterów musiało je doprowadzić do wyolbrzymienia. Gdzie wymiary stają się nadnaturalne, tam zaczyna się melodramat. «Rodogune» przewyższa okropnością Senekę. Dwie rywalki: Kleopatra, królowa syryjska, i Rodoguna, kr. partyjska. Dwu synów Kleopatry: Antjoch i Seleuk. Sama matka nie wie, który z nich jest starszy i ma prawo do korony. Po szeregu aktów nienawiści śmierć Kleopatry, która przygotowała truciznę dla Rodoguny i Antjocha.

«Théodore vierge et martyre» — (1645) — pendant do «Polyeucta», z dodatkiem motywów drastycznych i wstrząsających, przeważnie opowiadanych. Sam Corneille przyznał, że utwór nie ma «rąk i nóg» i że wogóle brak mu akcji.

«Héraclius, empereur d'Orient» — (1646). Także melodramat, z tematem przedstawionych niemowląt według dawnych wzorów dramatu pasterskiego.

W 1647 r. Corneille wstępuje do Akademji. W 1651 jeszcze raz triumfuje tragedją «Nicomède». Książę, oskarżony przez macochę o zamiar morderczy, wydany Rzymianom, wtrącony do podziemia, wyzwolony. Wielkoduszność i majestat w nieszczęściu pociąga ku niemu Laodice i brata przyrodniego, Attale. Czułość

i namiętność wyłączona. Corneille nie chce wywoływać litości, tylko podziw dla bohatera. *Nicomède* ma coś z «Księcia Niezlomnego».

«*Pertharite, roi des Lombards*» — (1652) — nadludek wspaniałomyślności, oddaje zwyciężonemu kochankę i połowę tronu.

Tymczasem weszła gwiazda Racine'a; «*Oedipe*» — (1659) — zamieniony na melodramat, nie mógł mieć powodzenia.

Miłość starcza, może pod wpływem afektu do aktorki Duparc, występuje w serji późniejszych tragedyj, jak «*Sertorius*» (1662), «*Sophonisbe*» (1663). Rywalizacja z Racinem «*Tite et Bérénice*» (1670) i «*Agésilas*» (1666). Wreszcie Corneille schodzi do pierwszej swojej maniery, do komedji heroicznej («*Pulchérie*», 1672).

Corneille za materiał swych tragedyj wybrał historję z figurami mniej lub więcej rzeczywistymi, z charakterami o spotęgowanej woli, w przeciwieństwie do Racine'a, który chętniej obracał się w mitologii, podającej człowieka absolutnego. Prawda historyczna jednak u niego, nie istnieje. Nagina fakty do danego celu pedagogicznego. Ma się za polityka — stąd te dyskursy o sztuce rządzenia, o najlepszych formach państwowych, obowiązkach władzy, o dostojności arystokracji. Hasłem etycznym, jak u Descartes'a, wyniesienie się moralne. Tem wyniesieniem człowieczeństwa na szczyty Corneille jest jedyny wśród poetów — idealistów.

Co do psychologii figur, jak zauważono, kobieta przedstawia czynnik aktywny, męczyzna refleksyjny. On działa za jej popędem, ale czyn swój poddaje wprzód rozmysłowi woli. Zmysłowa miłość Kamilli oburza Horacego i popycha go do zbrodni. Mściwość Emilji używa Cynny za narzędzie, ale potem jej szlachetna chęć poświęcenia się w miejsce kochanka wywołuje wspaniałomyślność Augusta.

Czem jest Corneille dla sztuki? Stworzył tragedję, w której wielkie problemy moralne są nietylko stawiane, ale rozstrzygane przez wybór bohaterów i akcyj pozornie realnych a w rzeczywistości abstrakcyjnych. Jego teatr jest teatrem prawie metafizycznym.

Styl Corneille'a jest rezultatem jego natury refleksyjnej, wspartej licznymi wpływami literackimi; zwięzły i tegi, jak styl łaciny klasycznej; naśladowanie Hiszpanów; — wszystko poddane dominującej zasadzie kartezyjskiej, panowania rozumu i woli nad zachceniami uczucia. Bohaterowie Corneille'a to rezonerzy, używający sylogizmu jako zwycięskiej broni. Wybuchy liryczne nie przeszkadzają im rozumować. Typowym w tym względzie jest dialog Polyucta z Pauliną o konieczności śmierci za wiarę. Antyteza odpowiada doskonale tym ruchom wewnętrznym jego umysłu. Poeta szuka najpotężniejszego efektu przez zbliżanie pojęć oraz idei przeciwległych. Corneille nie ma natury malarskiej. Zmysł wzrokowy zdaje się dlań nie istnieć. Unika obrazów, porównań. Metafora straciła u niego wartość obrazową, stąd takie przenośnie: «*allons, mon bras*», albo «*son bras nourri dans les alarmes*» («*Cyd*») «*Le sucre empoisonné que sèment vos paroles*» («*Polyucte*»). Zawsze jeszcze dialektyka średniowieczna. Wiersz Corneille'owy jest poważny, często majestatyczny. Rytm pada na słowo ważne i dlatego pozwala sobie nawet na «*enjambement*»:

«*Il m'a rendu seul ce qu'on m'avait volé:  
Mon sceptre...*»

Najważniejsze wyrazy stoją w cezurze: «*A vaincre sans péril, on triomphe sans gloire*» («*Cyd*»). Muzykalność ogromna. Wiersz przypomina energiczne dźwięki bronzu. Swoboda cezury mistrzowska. Corneille stworzył aleksandryn, zwany



«à trois coupes»: «Toujours aimer, toujours souffrir, toujours mourir».

Jean Baptiste Poquelin Molière (1625—1673). O życiu Moljera, zwłaszcza przed epoką paryską, nie wiemy wiele; urodzony w Paryżu, z rodziny mieszczańskiej, był uczniem kolegjum w Clermont, następnie studentem prawa w Orleanie. Wezwanie porzuca naukę, przyłącza się do wędrownego trupy aktorskiej Béjart i, jakby rekapitulując «Roman comique» Scarrona, objeżdża całą Francję: miasta Nantes, Tulużę, Agen, Angers, Lion, Pézénas, Montpellier, Narbonne, Béziers, Dijon, Grenoble. W r. 1658 przybywa do Paryża. Dla kariery literackiej decydujące są daty: przedstawienia «Précieuses ridicules» 1659 r., walki o «Tartuffe'a» 1666—1669. Umiera prawie że na scenie w 1673 r.



Molière.

(Według portretu Mignarda).

Już w czasach studenckich zapewne poznał i przyswoił sobie żargon prawniczy, medyczny, filozoficzny, nawet teologiczny, a podczas swej długoletniej wędrowki — liczne dialekty i gwary ludowe. Nadto poza swą sztuką aktorską musiał wiele czytać. Chcecie św. Augustyna? Oto w «Don Juanie» Sganarelle podziwia cud mechanizmu ludzkiego i wnosi zeń o istnieniu Boga (dowód fizyczny): «Czy to nie cudowne, że oto jestem, że mam w głowie coś, co myśli i rządzi mem ciałem wedle upodobania. Chcę klasnąć w dłonie, podnieść ramiona, obrócić oczy ku niebu, schylić głowę, iść na prawo, na lewo, naprzód, wtył, obrócić się» (Upada). Don Juan: «Masz tobie, twoje rozumowanie zbiło sobie nos». Chcecie coś z nowoplatonizmu, coś z teorii o refleksie Bóstwa w pięknie ziemskim, o powrocie do pierwobytu przez zapatrzenie? Oto jest — i gdzie jeszcze — w Tartuffowej scenie uwodzenia. A teraz niezrównana parodia dowodzenia scholastycznego w scenie doktoryzacji «Chorego...»:

.....rationem quare  
Opium facit dormire?  
A quoi respondeo:  
Quia est in eo  
Virtus dormitiva,  
Cuius est natura  
Sensus assoupire.

Repertuar jego, regulowany zawsze prawami rzemiosła aktorskiego, tworzy się sam, siłą okoliczności; wynika z nieprzerwanej tradycji teatralnej a tylko w środkach doskonalą się ustawicznie.

I tak, rozpatrując jego komedje, spostrzeżemy, iż talent poety, podjąwszy nikłe zawiązki materji komicznej, wzmacnia je nieustannie; każda sztuka przedstawia stopień doskonalszy. Naprzód stałe typy jasełkowe improwizowanej komedji włoskiej: interes spoczywa głównie w intrydze («L'Étourdi», 1653). Ledwie zostały przeniesione w świat swojski, nabierają cech obyczajowych: przedmiotem interesu staje się osobnik, przedstawiający stan lub sferę towarzyską z wynaturzonymi zachczeniami, narowami, pretensjami («Précieuses» 1659, «George Dandin», 1668, «Bourgeois gentilhomme» 1670, «Femmes savantes» 1672). Równocześnie te postaci wyodrębniają się, zamieniają na charaktery, t. j. na osobniki o własnej odrębnej konstrukcji psychicznej. Tu zalicza się ów czworobok twierdz sławy, jaki tworzą «Don Juan» (1665), «Misanthrope» (1666), «Avare» (1668), «Tartuffe» (1669). Rozwój jest ciągły i postępowy, ale nie systematyczny, bo kierowany potrzebami chwili, kaprysami dworu, własną fantazją. Poeta zawraca niekiedy z wyżyn na niziny: od «Mizantropa» zstępuje do «Lekarza z musu» (Médecin malgré lui, 1666), od «Sawantek» do «Chorego z urojenia» (Malade imaginaire, 1673), ale doskonałość artystyczna, raz osiągnięta, nigdy się nie zniża.

Następnie, idąc myślą za losami jego bujnej kariery autorskiej, spostrzega się, że on, niby arcywzór rozwojowy, sam sobą przedstawia dzieje całej komedji francuskiej. Wychodzi z farsy i noweli średniowiecznej, przekształconej w «commedia dell' arte»: «Jalousie du Barbouillé», późniejszy «George Dandin», to poprzednia farsa; «Mariage forcé» (1669), albo «Médecin malgré lui», to starofrancuskie «fabliau». Z komedji starożytnej, która przeszła przez alembik włoskiej komedji uczonej i komedji improwizowanej, pochodzą «École des maris» (1661), «Amphitryon», «Avare» (1668).

Najwyraźniejsze i najtrwalsze piętno wybiła na nim «commedia dell' arte». Z niej właściwie wyrósł, jej został wierny po ostatnie tchnienie. Ale te postaci włoskie prawem przystosowania, na podłożu innej narodowości, temperamentu, kultury, odmieniają duszę wraz ze strojem. Pantalone, Cassandra, Pulcinella, przedzierzgnięci w mieszczańskie paryskie: Gorgibus, Onufrego, Geronta, Arganta, Harpagona, bawią niedościgłym realizmem; kapitan Matamoro czy Spavento miota się i mówi jak gaskoński kadet; dottore przybiera maskę miejscową eskulapa, notariusz — pedanta. Wprawdzie konwencjonalni i mało różni od włoskich są kochankowie i panice: Walery, Kleont, Horacy, Oktawjusz, Erast, Leander, albo młode panny: Celja, Izabela, Hipolita; Mascarille mało się różni od Scapina, a Cathon od Colombiny.

Włoskie również są obficie używane sztuczki sceniczne i pomysły aktorskie, np. owe podwójne i potrójne role, grane przez jednego aktora (co było zresztą w niezasobnych trupach koniecznością): brzuchomówstwo Scapina, przebieranie się subretki w «Chorym z urojenia», podwójna gra twarzy Onufrego z «École des femmes», lub scena podwójnego uwodzenia w «Don Juanie».

Ale obok tych jeszcze marjonetkowych przeżytków, jakże jeszcze skrót francuscy są taki uczuciowy i wrażliwy Pierrot wobec wesołego i płytkiego Arlekina, taka sympatyczna para przekornych kochanków: Lucyla i Erast z komedji «Dąsy zakochanych» (Dépit amoureux, 1656). A poza nimi bogata galerja świetnych

typów rodzinnych: Pan Jourdain («Bourgeois gentilhomme»), pan de Pourceaugnac (1669), Orgon z «Tartuffe'a», dzielna pani Jourdain, obłudna Belina, śmiesznie kochliwa Belisa, zalotna Celimena, zjadliwa Armanda-sawantka, i owe piękne postaci: Aniela, Henrjeta, i przebiegłe z natury, choć naiwne: Lucynda i Agnieszka aż do maleńkiej Louison, już bystrej i sprytniej, jak dojrzała kobietka; wreszcie owe niezrównane chłopki i służące: Żakelina, Nikola, Marjanna.

Po wpływie włoskim, jako dalszy stopień rozwoju, działa na literaturę francuską barok hiszpański; on też z kolei znajduje odpowiedniki u Moljera w tragikomedji «Don Garcie de Navarre» (1661); w «Księżniczce Elidy» (1664, hiszpańskich «Ślubach panieńskich»), w «Don Juanie», nawet w «Tartuffie», co zarówno imieniem jak wieloma rysami da się odnieść do kreacji z tamtej strony Pirenejów. Jakkolwiek bądź — czy to będą maski, przekształcone z obcych wzorów, czy rdzennie i wyłącznie figury swojskie, pozostaną na zawsze dokumentem obyczajowym swej epoki, albo jako typy wszechludzkie pójdą na cały świat głosić chwałę swego francuskiego twórcy.

Pozatem Moljer streszcza sobą dominujące poglądy wieku: filozoficzne, moralne, estetyczne. Prądami umysłowemi epoki kieruje filozofja Descartes'a

*Ce deus me paroit bien entendu reste a sçavoir dans  
quel temps on rendroit les ouvrages. J. B. P. Moliere. J.*

Autograf Moljera.



Jean Bapt. Molière.

Według stalorytu I. Hopwooda. Zbiory Muzeum Narodowego w Warszawie.

i Gassendiego, czyniąca, podobnie jak się to działo za średniowiecza, duszę ludzką najcelniejszym przedmiotem badania. Teorja dramatyczna znajduje swój bodziec, czy tylko analogje, w owym «Traité des passions» (Traktat o uczuciach), co wykrywa taki ścisły związek między wzruszeniami a ich objawem zewnętrznym. Każdy odruch psychiczny ujawnia się typowym wyrazem mimiki i gestu; każdy trwały popęd woli rozwija się w czynie. W tem spoczywa wielka racja teatru. Postać komiczna u Moljera, opanowana silną namiętnością, z momentem, kiedy wkracza na scenę, już nosi w sobie potencjonalnie całkowitą treść sztuki, fatalizm własnego losu.



Sztychy, zdobiące wydanie dzieł Moljera z roku 1682.

Nie można oddzielić życiorysu Moljera od jego twórczości scenicznej. Sganarelle «rogal z urojenia», potem rogal in spe, George Dandin, rogał rzeczywisty, Onufry i Alcest rogale niedoszli, to przebolesne konterfekty małżonka Armandy Bėjart, niesamolubnie w imię sztuki wydane na śmiech publiczny.

Bogaty dorobkiem wieków i własną wynalazczością, Moljer wyrusza na podbój teatru. Obwołuje się nowym dynastą państwa złudy, ustawia dynamikę akcji, wyznacza prawa, rządzące wprowadzeniem, koncentrowaniem, nasileniem, celowością ruchu.

Zaczyna się to od ekspozycji. Moljer używa jej zręcznie i treściwie wbrew szerokiej ekspozycji w tragedjach. Ekspozycja «Świętoszka» trwa przez pierwsze dwa akty, ale niedosłyszalna. Wejście jego na scenę już wystawia charakter w pełnej akcji: «Laurent, serrez ma haire et ma discipline».

W «Mizantropie» przeciwnie, fanatyk prawości, jak słuszna, pierwszym szorstkim ruchem i wyrazem chce się wyrwać z tej społeczności, zbudowanej na konwenansie, której przedstawicielem jest Filint.

Inną sztuką, należąca przedewszystkiem do reguł tragedji, jest potęgowanie interesu («Étourdi», «École des femmes», «École des maris»). Gdzie indziej nasilenie stopniowe intrygi i komizmu odbywa się równocześnie na scenie i w duszy bohatera, jednak po linii wstecznej: im katastrofa bliższa, tem zaślepiona miłość mniej ją widzieć pozwala («École des maris», «Amour médecin»). Ale szczytem mistrzostwa w wymyślaniu

podobnych efektów jest chyba słynna scena «uwodzenia» w «Świętoszku», gdzie widz jest świadkiem, jak przy stole gra się komedja — a równocześnie przeczuwa, bo widzieć nie może — jak pod stołem toczy się prawdziwie tragiczna walka między godnością męską a zaślepieniem. Trwa dość długo niewidzialna, markowana tylko znakami alarmu, jakie daje Elmira, trącając męża nogą coraz gwałtowniej. Konflikt tragiczny zepchnięty pod stół — istna parodja koturnowości.

Co do morału, Moljer na surowo go nie daje, może dlatego, że go nie posiada w znaczeniu chrześcijańskim. Niepokojącą zagadką jest świat jego marjonetek, awansowanych na typy ogólnoludzkie. Wszystek stworzony dla śmiechu,



L'Avare, sztych z edycji dzieł Moljera z r. 1734.

a wszystek bezgranicznie smutny. Bo świat ten jest prawie bez wyjątku zły, — zły lub głupi. Powinienby wywoływać grozę — budzi śmiech. Śmiech, to specyficznie francuska odtrutka na wszelkie smętki i przerażenia. Znalazł uprawnienie w głęboko wkorzenionych, etnicznych właściwościach rasy, co urabiała swój moral, swą filozofję życia rozumem, nie dającym się uwieść i obłąkać ponętami ideologii mistycznej, oderwanej od celów życia uspołecznionego.

Morałem wysnutym w «Mizantropie» jest myśl, że człowiek jest zwierzęciem społecznym — musi wyrzec się części swego egoizmu na korzyść powszechności. Śmiech jest prawie jedyną manifestacją moralu Moljera. Głupi, zaślepiony, chciwy, zawistny, podstępny zostaje pokarany następstwami własnej przywary. Mieszczuch nadęty zadowoleniem, odchodząc, mówi do siebie: «Jak on świetnie podpatrzył... mego sąsiada».

W komedji Moljera jest zawsze przedstawione starcie dwu egoizmów; albo egoizmu jednostki z prawami grupy społecznej, albo egoizmu jednostek z przełożonymi prawami natury i trzeźwego rozsądku, przyczem samolubstwo doznaje zawsze porażki. Ze starcia wywiązują się tematy, które jeno dlatego nie są tragiczne, że jednostka ze swym małym egoizmem ani siłą, ani uprawnieniem nie dorównywa antagoniście. Nieumocowane pożądanja i pretensje budzą śmiech; w oczach rozsądku wyglądają tak zabawnie, jak chybiony skok, albo bicie głową o mur, albo menuetowe płasy reumatyka. Więc zabawny jest stary opiekun, kiedy żąda, aby go pokochała młoda dziewczyna, trzymana w ciemności i niewoli, a przedewszystkiem zajęta już młodym i przystojnym kawalerem; zbogacony chłop, kiedy uważa, że jest godzien wdzięczności ze strony zubożałej szlachcianki za to, że jej ofiarował rękę i mienie; albo skąpiec żądny złota, który poza niem nie ma celu; sawantka, kiedy w nieswojej roli gubi przyrodzony wdzięk niewieści.

Moljerowskie pojęcie piękna obraca się równie w granicach wykreślonych estetyką racjonalistów doby klasycznej; w teatrze wyraża się typem, owym zbiornikiem, ile możności pełnym, wszystkich rysów znamienych, co stanowią o istocie rzeczy. Moljer, podobnie jak współczesny La Bruyère, podobnie jak Honoré de Balzac, młodszy o lat dwieście, dążył do stworzenia «Komedji ludzkiej», wypełnianej coraz to nowymi wyobrazicielami skrzywionego człowieczeństwa nie już swoich czasów i swego środowiska, ale całej



Karta tytułowa «Dzieł» Moljera.

ludzkiej gromady, uzupełnianej nieustannie, póki śmierć żarliwemu zbieraczowi pracy nie przerwała.

Harmonję tworzy mądrym zastosowaniem reguły trzech jedności. Każda jego komedja to organizm zbudowany według jednego celu i jednej logiki. Wszystko odbywa się w akcji i dla akcji.

Z niewyczerpanych elementów komizmu, zawartych w naturze ludzkiej, a nadto z tradycji wielowiekowego śmiechu i z własnej wynalazczości Moljer nagromadził tak ogromne zapasy krzepiącej soli życia, że jej wystarczy dla wielu jeszcze pokoleń.

Przez to wszystko stał się nauczycielem przyszłych komedjopisarzy. Francja przoduje w umiejętności teatru dlatego, że ma za sobą Moljera.

Pozostały po nim nieśmiertelne wyrażenia: «Vous l'avez voulu George Dandin, vous l'avez voulu!» — W «Świętoszku»: «Pour être dévot je ne suis pas moins homme» (co jest parodią Sertorjusza Corneille'owego: «Ah, pour être Romain je n'en suis pas moins homme»). — W «Małżeństwie z musu» końcowe: «J'épouserai» — przyzwolenie na małżeństwo wymuszone kijem. — W «Chorym z urodzenia»: «Il n'y a plus d'enfants». — W «Don Juanie»: «Il ne sera pas dit que je sois capable de me repentir».

Po Moljerze komedja na jakie 30 lat jakby oniemiała. Nie śmiał, ani zdołał pojawić się żaden prąd oryginalny. Hauteroche, Montfleury, Boursault, Baron wyzyskują mistrza, z jednego jego pomysłu tworzą całe sztuki, albo składają kilka sztuk na jedną (kontaminują).

Hauteroche (1617—1707) w «Bourgeoises de qualité» — (1690) — łączy «Précieuses» i «Femmes savantes», w «Crispin médecin» — (1670, naśladowanym w jednej komedji Zablockiego) — powtarza stary koncept przygodnego lekarza.

Montfleury (1611—1667), aktor tragiczny «Hotelu de Bourgogne», wyśmiewany z powodu tuszy i nadętości (np. w jednym liście Cyrana), ma dowcip, pisze gładko. W «École des jaloux» — (1664) — Santillane jest zazdrosny o żonę Leonorę; ona, aby go wyleczyć, pozwala, że go razem z nią porywają tureccy korsarze. Kapitan chce zbałamucić Leonorę, ona się opiera, tłumacząc, że ma męża. «To męża powiesimy» — powiada korsarz. Santillane teraz pada do nóg żonie i prosi, by go już raczej zdradziła.

Boursault (1638—1701) pisze «komedje szufladkowe» według recepty «Facheux». Najlepsze: «Mercure galant» — (1683) i «Esopé à la ville» — (1690). Ostatni bardzo popularny, recytuje, jak p. Jowjalski, bajki i powiastki, jest pełen sentencyj, refleksyj moralnych, podawanych na surowo. Montesquieu powiada w «Pensées»: «Nigdy nie odczuwałem tak silnej chęci zostania uczciwym człowiekiem, jak po wyjściu z przedstawienia «Ezopa».

Baron (1653—1729), aktor teatru Moljera i spadkobierca wybornej tradycji, sam inteligentny i pomysłowy, napisał świetną komedję obyczajową «Homme à bonnes fortunes» — (1686). Mancade, narzeczony młodej wdowy, bałamuci równocześnie trzy inne; zdemaskowany, musi odejść ze wstydem.

Pó tem chwilowem przygnębieniu komedji scena ożywiła się znowu z Regnardem (1655—1709). Był to pisarz ogromnego talentu, choć równie ogromnego lenistwa. Kilka jego sztuk, jak «Joueur», «Légataire universel», pozostało w teatrze, a wpływ na pisarzy był olbrzymi. «Gracj», jak tytuł wskazuje, miał być komedją charakterów. W rzeczywistości namiętność do gry nie jest charakterem,

tylko nałogiem. Regnard dał więc wyborną komedię obyczajową. Typ «gracza» nie istniał jeszcze za Moljera, nastał dopiero wśród zepsutych obyczajów z końcem XVII wieku. W XVIII w. moralność jeszcze bardziej upadła. Taki młodzieniec zmieni się w awanturnika, żyjącego kosztem kobiet, próbującego fałszywej gry i t. d. Walery Regnarda świetnie oddany w kilku rysach. Zakochany w Anieli, ale bardziej w jej posagu. Namiętność do gry walczy w nim ciągle z miłością: ile razy wygrywa, miłość słabnie; po przegranej miłość się wzmacnia. Cios karzący spada nań z własnej ręki: w ostatecznej potrzebie zastawił portret narzeczonej; ona dostaje go przypadkiem w ręce przez panią La Ressource, handlarke koronek i klejnotów, jaka od Regnarda często będzie się pojawiać na scenie. Aniela obrażona oddaje rękę drugiemu wielbicielowi. Ale Regnard nie bawi się w morały — Walery odchodzi, powiadając: «Pocieszmy się, szczęśliwa gra naprawi moje straty na polu miłosnem».



Regnard.

«Légataire universel» jest szalenie wesołą komedią intrygi na temat sfałszowanego testamentu, sporządzonego rzekomo przez pacjenta w czasie letargu.

Dancourt (1661—1725), odmienny od poprzedniego, mistrz farsy obyczajowej, kreślącej znakomicie etykę współczesną. Chodzi w niej zawsze o wyłudzenie pieniędzy od starych kochanek; bohater zwykle nie różni się od «niebieskiego ptaka». Zaciera się prawie różnica stanów, bo lokaj, były galernik wzbogacony, przebiera się w strój markiza, często wchodzi w spółkę ze swoim panem, któremu zostaje tylko szlacheckie nazwisko, dużo warte dla parwenjusza-finansisty, lub starej bogatej mieszczy. Taki świat przesuwa się w komedji «Fonds perdus» (Pani Geronte ograbiona przez kochankę Walerego). Komedia «Chevalier à la mode» — (1687) — mówi sama za siebie. «Désolation des joueuses» (1687): Pani Dorimena prowadzi «akademję gry», córka jej Aniela, trochę uczciwsza pod wpływem porządnego Doranta, radaby się wyrwać z wielkomięjskiego bagna. Właśnie policja zakazała gier hazardowych. Stąd rozpacz dam grających i ogrywanych. Dorante zwycięża intrygi rywalów, towarzystwo wyjeżdża do Anglii, obiecując sobie po drodze grać lancknechta.

W komedji «Bourgeoises à la mode» (1692) przesuwa się barwne sylwetki graczy, żołnierzy, szlacheńców, kupców, szarlatanów, stręczycieli, chłopów, mieszczan.

Wesołą farsą jest «Moulin de Javelle» (1696): towarzystwo paryskie jada tam raki. Żony z młodymi hulakami, mężowie w kompanji płochych dam. Lokaje i synowie mieszczańscy, poprzebierani za świeżych hrabiów, wikomtów, oskubują się wzajemnie. Humor lokalny.

Jean de La Fontaine (1621—1695), syn leśniczego w Szampanji. Od dzieciństwa zamilowany we włóczędztwo po polach i borach, skąd wyniósł takie znawstwo



Jean de La Fontaine.

Według stalorytu Hopwooda. Zbiory Muzeum Narod. w Warszawie.

Morał bajek epikurejski, praktyczny, zupełnie niechrześcijański. Trzeba umieć dostosować się do warunków życia, korzystać z okazji, nie porywać się z motyka na słońce, mierzyć zamiary według sił, nie drażnić możnych, uznawać siłę mocniejszego, jako prawo natury.

Światek jego, jakby komedia zwierzęca, jest obrazem społeczeństwa w formie ostrożnej. H. Taine w studjum o La Fontainie wskazuje ścisłą analogję między tym światem a współczesnym «régime». Królowie: Lew i Orzeł, obaj dostojni, ale i bezlitośni. Chrzęszcz prosi orła o zmiłowanie nad biednym Jasiem Królikiem, dobrym sąsiadem. «Ptak Jowisza trzepnął Chrzęszcza skrzydłem i porwał Królika». Dworzanie: uniżeni i obłudni płaczą razem z królem na pogrzebie królowej, jak po śmierci Marji Teresy. Typem ich jest lis chytry i złośliwy: choremu królowi jako lekarstwo radzi ciepłą skórę wilka. Szlachta: Niedźwiedź, szlachcic z prowincji, ciężki, nieokrzesany, mizantrop, nie umiejący naśladować języka dworskiego. «Le petit marquis» w postaci muchy-pasożyta, w złoconym fraczku albo w postaci kundla dobrze tuczonego. Dla duchowieństwa La Fontaine nie zna szacunku: proboszcz śpieszący się z pogrzebem, lub mnich w postaci kota dobrze utuczonego. Mieszczanin: oszczędny, zapobiegliwy, dobry gospodarz, nie lubiący wojen i polityki. Podobnie sędzia, lekarz, finansista, chłop, wysyłający rodziców na żebry, niefortunny marzyciel w bajce «Dzban mleka».

La Fontaine maluje swój świątek jakby od zewnątrz; chwytą wlot gest, pozę, mimikę, wzięcie. Cały charakter w kilku rysach uogólnionych: sowa zadumana — myśliciel, małpa — szarlatan, żółw, chodzący jak senator, łasica, jak szlachcianka, kogut z miną sułtana, muł, pyszałek, dumny z matki klaczy, kaczka z miną

życia zwierzęcego, że w tym względzie przewyższał nawet Buffona. Charakter wiecznego dziecka; nie-dbały, lekkomyślny. Ożenił się, ale opuścił rodzinę. Kiedy później spotkał syna, odezwał się: «Już gdzieś widziałem tego młodego człowieka». Nie ma własnego domu, zawsze w gościnie u kogoś. Po śmierci pani de La Sablière, d'Hervart zaprasza go do siebie: «Właśnie tam szedłem». Jest jednak czułym i wiernym przyjacielem. On jeden nie opuszcza Foutqueta w nielase. — Bezwzględny optymista, nie może uwierzyć w wieczność kar piekielnych.

Działalność swą rozpoczyna «Powiastkami» (Contes), wydawanymi od 1664 r. Są to odrodzone «fabliaux». Wesole, dowcipne, gładkie w stylu, wielce nieskromne. Następnie «Bajki» (Fables) wychodzą w trzech zbiorach od r. 1668.









Jean de La Fontaine.  
(Według portretu de Troya).

Fayette, Charles Perrault, La Rochefoucauld, La Bruyère, Bussy-Rabutin, Saint-Evremond, Hamilton, p. de Sevigné, Saint-Simon. Dziś oni wszyscy, jako mistrzowie słowa, weszli do literatury.

Romans był dotąd nieosobisty. Autor stał poza tematem, jako obserwator, satyryk, kuglarz zaplatający i rozwijający intrygę. Pod koniec wieku jedna autorka zmienia do głębi ten porządek. Daje własne przeżycia, rozterki, poglądy na świat. Romans staje się wyznaniem.

Pani de La Fayette (1634—1693), erudytką wychowaną u Ménage'a, jako «cudowne dziecko», zachwyciła «Hôtel de Rambouillet», na dworze była powiernicą ks. Orleańskiej. Żyła w przyjaźni z wielkim Kondeuszem, Segrais'em, La Fontainem i panią de Sevigné. Wyszła za pana La Fayette, figurę bezbarwną. Sama inteligentna, uczuciowa, wrażliwa, dystygowana, marzycielska — zawiodła się. Żyła w Paryżu, on — na prowincji — przestał dla niej istnieć. W 1665 r. poznała p. de La Rochefoucauld, zgorzkniałego sceptyka.

pokpisza, królik ze słuchami w górę i czujnym okiem — wielki smakosz, kózka — dama z białą łapką, zgrabna i czyściutka.

Styl bez metafor, wyrazy i określenia nie owe «nobles», ale żywe, chłopskie, przyrodnicze, techniczne. Język familjarny, niewymuszony, pozornie naiwny, z ciągłym odcieniem ironji.

Wiersz wolny (vers libre), gdzie potrzeba aleksandryn, ale z cezurą bardzo swobodną, z częstym «enjambement».

Boileau nie chciał zaliczyć bajek do gatunków literackich szlachejnych. Lecz mniejsza o to, bo i tak są arcydziełami.

Literatura arystokratyczna. Za Ludwika XIV najwięksi twórcy pochodzą ze średniego mieszczaństwa. Dzieła ich są przeznaczone dla całej Francji. — Istnieje jedna grupa znakomych pisarzy, działająca w koterji lub dla koterji. Należą tu romans osobisty, maksymy, portrety, listy, pamiętniki: p. de La



Miedzioryt, zdobiący jedno z wydań dzieł La Fontaine'a.



Mme de La Fayette.

Zawiązała się przyjaźń platoniczna. «On mi udzielił swego rozumu, ja zreformowałam mu serce». Jego wpływ widoczny w stylu «Princesse de Clèves», jej uczuciowość i religijność — w «Maksymach».

W budowie jej romansów odmiana ważna: zamiast setki figur, jedna lub dwie pary przeżywa dramaty życiowe. Forma wyrosła z portretu, specjalności salonu p. de Montpensier. (Segrais zostawił cały ich zbiór p. t. «Galérie des peintures», 1663); u p. de Scudéry uprawiano «wierszyki» w «Hotelu Rambouillet» — listy, u p. de Sablé — maksymy.

Sam temat romansów wymagał realizmu, skupienia, analizy psychologicznej w przedstawieniu czynów i pobudek czynów, wyszukiwania istotnych heroizmów poświęcenia, przykładów miłości fatalnej i nieszczęśliwej.

W «Princesse de Montpensier», wyd. bezimiennie w 1662 r., występują postaci historyczne: de Guise, d'Anjou (Henryk III). Melle de Mezières, kochająca się w jednym bracie ks. de Guise, a zaręczona z ks. de Maine, wychodzi — bo tak każe konwenans — za ks. de Montpensier. Zaczyna się tragedia. Mąż wywozi ją na wieś i oddaje pod opiekę starszego wiekiem, zakochanego w niej p. de Chabannes. Ten ułatwia jej schadzkę z ks. de Guise i poświęca swój honor w chwili, kiedy mąż uprzedzony o wizycie kochanka wchodzi do sypialni; poczem ginie w noc św. Bartłomieja. Ks. de Guise zwraca się gdzie indziej, ona, straciwszy najlepszego przyjaciela, serce kochanka i szacunek męża, wkrótce umiera.

«Zayde» — (1670) — wyd. pod nazwiskiem Segrais'a, to chwilowy powrót do romansu przygodnego, z Greczynkami, muzułmanami i t. d. Wynalazkiem p. de La Fayette jest pomysł miłości piorunującej — «coup de foudre» — zjawisko dziwne wśród konwencjonalnych miłostek w epoce Ludwika XIV.

«Princesse de Clèves» — (1672—78) — została wydana również pod nazwiskiem Segrais'a, ale nikomu nie było tajne, że tu La Rochefoucauld współpracował z p. de La Fayette. P. de Sevigné wymienia oboje, dodając: «są oboje w tym wieku, że nie mogą czynić razem nic innego». Melle de Chartres wychodzi za ks. de Clèves. Serce jej jeszcze się nie odezwało. Na balu u królowej spotyka p. de Nemours: obopólne «uderzenie gromem». Treścią romansu jest potęgowanie uczucia. Ona bezradnie wyznaje miłość swą mężowi. Wyjeżdża na wieś; p. de Nemours zakrada się do jej pawilonu, ona nie daje mu przystępu. Mąż dowiaduje się o schadzce, mniema, że go żona zdradza. Ze zmartwienia wpada w chorobę i umiera. Ona przez pamięć dla męża pozostaje wdową. Cała ta tragiczna historia jest jakby pendant do arcydzieł Corneille'a. Siła woli i poczucie obowiązku zwyciężają namiętność. Po raz pierwszy zachowana reguła klasyczna prawdopodobieństwa. Żadnych nadzwyczajnych przygód. Historia prosta i smutna. Czuje się, że to autorka opowiada dzieje własne. Zawiedziona miłość, złamane życie, walka wewnętrzna, aby nie stracić szacunku przed sobą. Tak mało było podobnych

kobiet w owej epoce, że uważano sytuacje za nieprawdopodobne; nawet cnotliwa p. de Sevigné nazwała to «ekstrawagancją».

François VI duc de La Rochefoucauld (1613—1680) urzeczywistnia ideal nazwy wówczas używanej «l'honnête-homme», co oznacza szlachcica zamożnego, statecznego, światłego, z manierami wielkopańskimi, jak Alcest albo Klitander Moljera. Nieprzyjaciel Richelieu'go, przywódca «Frondy», wypędzany, więziony w Bastylji. W polityce niezręczny, zawiedziony i nieszczęśliwy. Łagodny, czuły, lękliwy wobec publiczności. Po wycofaniu się z życia politycznego, okazał się myślicielem i pisarzem o pierwszorzędnym zaletach. Zaczął uczęszczać do salonów, zwłaszcza p. de Sablé, dystygowanej «précieuse». Specjalnością jej salonu były sentencje. La Rochefoucauld nagiął się do obyczaju i na zebraniach odczytywał swoje «Maksymy»:

przechodziły one cenzurę kobiecą, zwłaszcza p. de La Fayette, której przypisuje się wpływ zbyt wielki na reformowanie zdecydowanego mizantropa. Po raz pierwszy zostały wydane w 1663 r. Jedne są osobiste, inne mają zacięcie epigramów. «Prawdziwa miłość jest, jak ukazywanie się duchów: wszyscy o niej mówią, a nikt jej nie widział». — Inne dadzą się złożyć w system moralny — życie uczyniło go pesymistą; jako myśliciel jest ekskluzywny, paradoksalny. Patrzą na działanie człowieka pod jednym kątem — egoizmu. Talent pierwszorzędny, stanowisko w literaturze zawdzięcza głównie stylowi i przedziwnej precyzji. Tę precyzję wyrabiał ustawicznym poprawianiem tekstu. Np. pierwsza redakcja: «L'homme le plus simple qui sent, persuade mieux que celui qui n'a que la seule éloquence». Czwarła i ostatnia: «L'homme le plus simple que la passion fait parler, persuade mieux que le plus éloquent qui n'en a point».

Garść innych sentencyj: «Nous avons tous assez de force pour supporter les maux d'autrui. — Le mal que nous faisons ne nous attire pas tant de persécution et de haine que nos bonnes qualités. — On n'est jamais si heureux ni si malheureux qu'on s'imagine. — C'est une espèce de coquetterie de faire remarquer qu'on en fait jamais. — Qui vit sans folie n'est pas si sage qu'il croit. — L'hypocrisie est un hommage que le vice rend à la vertu»...

Jean de La Bruyère (1645—1696), mieszczanin, prawnik, skarbnik w biurze finansów w Caen, urzędował w Rouen, przebywał głównie w Paryżu, wiodąc w «Quartier latin» żywot cygański. Przez protekcję Bossueta wszedł do domu Wielkiego Kondeusza w Chantilly, jako nauczyciel domowy jego wnuka, ks. de Bourbon. O samym Kondeuszu wówczas zdzieciniałym St. Simon pisze: «Syn wynaturzony, ojciec okrutny, mąż straszliwy, pan znieawidzony, nie znający przyjaźni, zazdrośny, podejrzliwy, despotyczny». Wychowanek La Bruyère'a zupełnie zwyrodniał,



Jean de La Bruyère.

złośliwy do okrucieństwa, pyszałkowaty, wzrostu karła i potwornej brzydoty. Kształcili go to jezuita, to jansenista. Dla większej poprawy, ożeniono go z dziesięcioletnią córką króla i pani de Maintenon, nadto dano mu mądrego nauczyciela, który był łekliwy, potulny, narażony na dokuczliwe złośliwości swego pupila. Zato obserwował wszystkich pilnie i bacznie. Tak powstała książka «Caractères de Théophraste traduits du grec avec les caractères ou les mœurs de ce siècle» (1688). Właściwą jej wartość stanowią «portrety» stworzone przez La Bruyère'a, który prześcignął pierwowzór. Tłumaczenie z greckiego zostało niemi ostatecznie zagłuszone w późniejszych wydaniach. Powodzenie było olbrzymie: wydawca zarobił na nich 200 tysięcy franków. Mimo to autor nie wszedł do Akademii aż dopiero w 1693.

«Charaktery» to istna komedia ludzka — La Fontaine zhumanizowany, przepiękany na prozę. Trzeba je czytać z «kluczem». W owym czasie nie było wątpliwości, kto kryje się pod greckimi imionami. Cydias to Fontenelle, Théodecte, kręcący się po przedpokojach, to brat p. de Maintenon, Irena, ruchliwa podróżniczka, to p. de Montespan, Emil, to Wielki Kondeusz itd. Nie szukajmy u La Bruyère'a moralu, ani nawet głębokości w ideach ogólnych, jak np.: *Il faut rire avant d'être heureux de peur de mourir sans avoir ri*. Zdumiewamy się mu jako artyście z przedziwnym zmysłem wzrokowym i niebywałą intuicją. Umie, jak autor bajek, chwytać wlot ruchy, gesty, nawyknięcia, maniery swych oryginałów.

Irena z wielkim kosztem odbywa podróż do świątyni Eskulapa i wytacza przed nim swoje dolegliwości; skarży się, że jest zmęczona — bóg tłumaczy, że winna temu daleka podróż; że wieczorem nie ma apetytu — wyrocznia poleca jej szczupłe śniadania; skarży się na bezsenność — przepisuje jej leżenie w łóżku jedynie nocą; prosi o radę przeciw otyłości — powinna wstawać przed południem i używać niekiedy nóg do chodzenia; szkodzi jej wino — radzi zastąpić je wodą; wreszcie Eskulap powiada jej otwarcie, że się starzeje — jakie na to lekarstwo? — umrzeć. Na co Irena oburzona woła: «I taka jest wasza sztuka i zato świat was szanuje!»

Świetny jest już nie portret, ale typ godny komedii roztargnionego Menalka, złożony z rysów kilku osobistości: Ménalque schodzi ze schodów, otwiera drzwi, zamyka je; spostrzega się, że jest w czepcu nocnym, a badając się dokładniej, widzi, że jest ogolony do połowy, że ma szpadę z prawego boku, że pończochy opadają na pięty, a koszula rozpuszczona. Wchodzi do apartamentów Wersalu, przesuwając się koło świecznika, nie zauważył, że peruka zaczepiła się. Panowie dworscy zaczynają śmiać się, Ménalque śmieje się najgłośniej i szuka wśród obecnych, komu brakuje peruki...

Saint Evremont (1613—1703), wielki pan, oddający się literaturze z dyktantyzmu. Typ najwyższej kultury, «un honnête homme», «un délicat». Powiernik i sekretarz ks. Kondeusza, w obozie czytywał mu starych pisarzy, komentował Petronjusza. Dzielny żołnierz, ciężko ranny pod Nordlingen 1645. Wystąpił na widowię z satyrą-komedją «Académiciens». W niej pedanci: Chapelain, Kardynał, Colletet, Godeau, Saint Amant, Boisrobert, Melle de Gournay i i. dyskutują poważnie nad zagadnieniami gramatycznymi: *car, or, d'autant, jadis, néanmois*.

Wielbiciel historyków starożytnych i dawnej literatury, a ze współczesnej Corneille'a, w korespondencji i w drobnych artykułach rzuca świetne myśli o teatrze Racine'a i Moljera, o teatrze włoskim, hiszpańskim, angielskim. Maluje własny portret, jako dystyngowanego epikurejczyka.

Wszystko pisane stylem osobistym, pełnym wdzięku i trafności sądu, przez który jakby przeziarały jego mądre, sceptycznie roześmiane oczy.

Wypadł z łaski Kondeusza, za śmiałe poglądy siedział w Bastylji, potem musiał opuścić Francję i resztę życia spędził wraz z Hamiltonem na dworze Karola II. Niezrównany «causeur», błyszczał dowcipem i rozumem, zarówno w wielkim świecie jak małym światku literackim. Został pochowany jak rodowity Anglik w Westminsterze.

Bussy Rabutin (1618—1693), autor «Pamiętników», należał do koła dworaków wytwornych, pięknie mówiących i piszących, ale także rozpustnych i w zupełności bezetycznych. Wszyscy, jak sam Bussy, St. Evremond, Ch. de Grammont, siadywali po więzieniach lub kończyli życie na wygnaniu. Bussy za «Histoire amoureuse des Gaules», gdzie sportretował cały dostojny świat kobiecy, odsiaduje 13 miesięcy w Bastylji, potem musi żyć na prowincji. Styl prawdziwie gładki, cyzelowany jakby narzędziem jubilerskim, z pod którego raz po raz wystrzeli iskra dowcipu, kalambur, przycinek, aluzja. Świetne zwłaszcza portrety kobiece: naprzód w kilku rysach szkic twarzy, biustu, figury, stóp, rąk, potem kilka cech charakteru, i portret gotowy. Ale wejście w duszę często fałszywe i krzywdzące. Autor nie zna uczuciowości i tkliwości.

Antoine Hamilton (1646—1720), jako pendant do «Histoire amoureuse des Gaules» Bussy Rabutina, 50 lat później napisał «Mémoires du Chevalier de Grammont ou l'Histoire amoureuse de la cour d'Angleterre» (wyd. 1723).

Tallemant de Réaux (1619—1692) w «Historiettes» daje zbiór anegdot i wspomnień, przyzwoitszych niż u Brantôme'a, a cennych, ile że nie są stronicze. Ciekawy np. jest opis poselstwa polskiego, przybyłego w dziewosłęby po Marje Gonzagę. Dano im kwatery na placu Vendôme, a ludek paryski zbiegał się tłumnie, aby patrzeć, jak Polacy jedli...

Marie de Rabutin-Chantal marquise de Sévigné (1626—1696) to najświetniejszy wyraz kultury towarzyskiej za Ludwika XIV. Nieuczona, brzydząca się dysputami — rzecz rzadka w dobie «femmes savantes» — wielka dama, wychowana na tradycji i w nią głęboko wrosła, wyszła za mąż w 1644 r. Mąż ginie w pojedynku, córka wychodzi za p. de Grignan, syn lekkoduch ucieka się ustawicznie do sakiewki matki, potem osiada w jej włościach bretońskich. Sama mieszkała w Paryżu, w pałacu, gdzie dziś mieści się muzeum Carnavalet z pamiątkami rewolucji i Napoleona; kontrast istotnie przedziwny.

W korespondencji (wyd. Monmerqué 1862, 14 t.) pozostawiła zarówno nieoszacowane świadectwo swego charakteru, jak sylwetki wszystkich niemal



Mme de Sévigné.

(Według portretu P. Mignarda).



Dom, w którym mieszkała M<sup>me</sup> de Sévigné w Paryżu.

względne; uwielbia Corneille'a, nie lubi Racine'a. Styl prosty, naturalny, dowcipny, znajdujący zawsze najtrafniejsze określenie myśli. Listy markizy de Sevigné dla swej doskonałości klasycznej weszły do najwybrańszego skarbcza literatury.

Duc de Saint Simon (1675—1755), dziecko starca, drobny i wątły, niezbyt



Saint-Simon.

osobistości wielkiego świata. Z listów do córki, nad wszystko ukochnanej, wychyla się ku nam całe jej serce, zdrowy rozsądek, bystrość obserwacji — w całości świadectwo zdarzeń codziennych, dworskich, politycznych, towarzyskich, literackich. Umysł nieco ciasny, jednostronny, koteryjny, niezdolny do sądu beznamiętnego. Okrutny wydaje się dzisiaj opis chłopskiego buntu i represji w Bretanii, albo stronnice refleksje na temat odwołania edyktu nantejskiego. Nie umiała wybić się ponad przesady stanu i wychowania. Sądy literackie niemniej bez-

skory do książek, wczesny dworak. Od młodości przepojony ambicją rodową, nie znosił podnoszenia się trzeciego stanu, na którym oparł swój tron Ludwik XIV. Zawistny, mściwy, intrygant; karierę wojskową przecięła mu niełaska króla. Przez żonę stanął bliżej tronu. W 1706 r. ominęła go ambasada rzymska, co było drugim ciosem dyplomatycznym. Po śmierci króla wchodzi do Rady Regencyjnej, ale że nie jest mężem stanu, nie umie działać, ani użyć swych zdolności, zawsze zajęty małemi intrygami i zapatrzony w siebie. Po śmierci regenta, 1723, Ludwik XV obejmuje rządy, St. Simon usuwa się na wieś. Tam redaguje swoje ogromne dzieło, zamierzone jako historia, a znane pod nazwą «Mémoires», doprowadzone do śmierci kardynała Fleury. Historykiem nie jest, jakkolwiek powiada, że odtwarza tylko prawdę. Swoją osobę wysuwa naprzód



i to od pierwszych słów: «Urodziłem się...». W wyniku jest to dzieło najbardziej osobiste i stronnicze. Rzuty ostre, epitety jaskrawe, wyrażenia czasem brutalne, obrazowe. Wszystkie nienawiść, zwłaszcza do Ludwika XIV, wszystkie złośliwość skupia się w tych ukłuciach. Oczy jego bystro patrzą w twarze dworaków, ministrów intrygantów, przeziwiają nawskróś, piętnują myśli najtajniejsze. Takim jest słynny opis śmierci Delfina, albo opis «roków» Ludwika XV, gdzie zostały zniesione uchwały parlamentu.

Nicolas Boileau Despréaux (1636—1711), paryżanin, przyjaciel i sojusznik młodych klasyków w walce przeciw barokistom, Corneille'owi i pedantom. Głosi hasło zdrowego rozsądku i dla niego pracuje.

Pierwszym dziełem «Lutrin» (1672), żart wierszowany przeciw życiu klasztor-nemu. Następnie 12 «Satyr» (od 1660—1705). I. Naśladowana z Juwenala, tematem obojętność społeczeństwa dla wielkich autorów. II. Do Moljera, z wyrazami podziwu nad jego sztuką i łatwością ujmowania myśli w jędrne wiersze. III. Wzorem Horacego, znany temat obiadu u nudziarza na prowincji. IV. O różnego rodzaju szaleństwach, z których najgorszym jest manja pisarska. V. O prawdziwym szlacheństwie. VI. Przykrości zgielku paryskiego. VII. Przeciw złym poetom. VIII. W duchu jansenistów: człowiek jest ciemniejszy i głupszy od zwierzęcia, jeżeli nieoświecony łaską. IX. Jedna z najlepszych, równie według Horacego: «trudno jest nie pisać satyry» na widok tyłu lichych bazgraczy. X. Do przyjaciela, który ma się żenić, szorstkie ostrzeżenie. XI. Proces o tytuł szlachecki. XII. O dwuznaczności.

«Art poétique» (Sztuka poetycka) w 4 pieśniach, wydana 1674. W niej ostatecznie zdefiniowany ideał klasyczny. Przy każdym zagadnieniu roztrząsa reguły formy, stylu. Okrzyczano je pedantycznymi, gdy tymczasem są to raczej wnioski, wydobyte z poglądania na piękności poetów współczesnych. Punktem wyjścia są rozum, natura i prawda. Harmonizują się one z duchem filozofji Kartezjusza.

Pieśń I. Reguły ogólne tworzenia poetyckiego. Rozum, czyli zdrowy rozsądek, natura, prawda są identyczne. Fantazji twórczej poeta nie wyłącza, owszem zaraz na początku powiada, że nie powinien pisać ten «kogo gwiazda nie stworzyła poetą». W stylu prawdą jest odpowiedność i zgodność myśli z wyrazem. Z tej zasady promieniają wszystkie sentencje Boileau'a. A więc: rym powinien naginać się do myśli; wiersze wzniosłe należy przeplatać lekkimi, gdyż nastrój zbyt górny a długotrwały nuży; należy unikać wyrazów gminnych, mieć ucho czułe na rytm; przepisy o użyciu cezury, akcentów logicznych, unikania rozziewów, harmonji wiersza.



Nicolas Boileau.

Portret H. Rigauda w Muzeum w Wersalu.

Literatura francuska zaczyna się dla niego właściwie od Malherbe'a: «Enfin Malherbe vint»... Boileau dba nadewszystko o jasność wyrażenia, a jasność wyrażenia zależy od jasności myśli. Więc «nim zaczniecie pisać, nauczcie się myśleć».

Pieśń II. Rodzaje poetyckie. Reguły stylu dla poszczególnych gatunków: idylli, elegji, ody, sonetu, epigramu, madrygału, satyry (bajki nie uznaje).

Pieśń III. Teorja dramatu i epepei. Tu o brzydocie w sztuce i warunkach, kiedy może być dopuszczalna.

Pieśń IV. O powołaniu poetyckiem. Traktat kończy się pochwałą Ludwika XIV. Oto garść reguł ze «Sztuki poetyckiej»:

Quelque sujet qu'on traite, ou plaisant, ou sublime

Que toujours le bon sens s'accorde avec la rime (I 26-27 w.)

I. 37-38 w. Aimez donc la raison. Que toujours vos écrits

Empruntent d'elle seule et leur lustre et leur prix.

I. 79 w. Quoi que vous écriviez, évitez la bassesse.

I. 104 w. Ayez pour la cadence une oreille sévère.

III. 1-2 w. Il n'est point de serpent, ni de monstre odieux,

Qui, par l'art imité, ne puisse plaire aux yeux;

III. 25 w. Le secret est d'abord de plaire et de toucher (w tragedji)

III. 359 w. Que la nature donc soit votre étude unique (przeciw burlesce)

Do tego dodajmy sentencje z «Listów»: Rien n'est beau que le vrai, le vrai seul est aimable; (IX 43) a otrzymamy całość teorji Boileau'a.

«Port Royal» i Pascal. «Port Royal», dawny klasztor benedyktynek z XIII w., zreformowany przez Angelię, córkę adwokata Arnaulda, został przeniesiony do Paryża 1626. Osiadła w nim rodzina Arnauldów i założono w tam szkołę; uczęszczał do niej młody Racine. Patronem «Port Royalu» był Jansenius, niegdyś biskup z Ypres, autor «Augustinusa»; l'abbé de Saint-Cyran czynnym i wpływowym dyrektorem dusz. Nauka Janseniusa jest parafrazą augustjanizmu z tem obstrzeniem, że łaska, potrzebna do wzmocnienia woli ku poprawie, nie wszystkim bywa udzielona, i w tym razie człowiek, niezdolny czynić dobrze, mimo to jest odpowiedzialny za swe uczynki, a w następstwie zgóry skazany na potępienie. Jest to doktryna dawnego kacerstwa pelagjańskiego, z tej też strony była głównie zaczepiana przez jezuitów, a prześladowana przez Richelieu'go. Przez ciąg panowania Ludwika XIV janseniści raz byli pieszczeni, drugi raz prześladowani. Sam l'abbé de Saint-Cyran przesiedział lat 5 w Vincennes, gdzie jednak nie przestał działać, korespondując z wiernymi braćmi. Lgnęły do jansenistów dla wyróżnienia się od tłumu arystokracja i dusze wytworne. Najwspanialej został «Port-Royal» uświetniony przez Pascala.

W chwili najotwartszego szerzenia się libertynizmu występuje Pascal, jako potężna dźwignia odrodzenia ducha chrześcijańskiego, zachwianego wpływem Descartes'a. W samej literaturze pięknej Pascal jest punktem wyjścia dla Racine'a, jak Descartes był nim dla Corneille'a. Przeciw teorji silnej woli stawia augustjańską doktrynę fatalności grzechu. On jeden z niewielu ludzi nowożytnych cierpi rzeczywisty ból, płynący ze świadomości nędzy człowieczej.

Blaise Pascal (1623—1662), urodzony w Clermont-Ferrand, po ojcu odziedziczył zamiłowanie do nauk matematycznych i fizycznych i poczynił odkrycia po dziś dzień ważne. W domu panował nastrój filozoficzny i religijny. Zapadł na zdrowiu — dla ukojenia napisał dziełko «O dobrem użyciu cierpienia». W niem



Maska pośmiertna Pascala.

pochodzenie złego tłumaczy odwróceniem się od Boga, chorobę uważa za ekspiację, za bramę prowadzącą do łaski. Cierpienie człowieka jest analogją do cierpienia Chrystusa, łącznikiem między człowiekiem a Bogiem, narzędziem uświęcenia. Dziełko swoim ścisłym rozumowaniem wygląda na traktat naukowy, a posiada jedną z zasadniczych cech stylu Pascala: żarliwość i egzaltację.

Przez chwilę uczony prowadzi życie światowca pośród libertynów, w salonach wielkich dam. Wypadek na moście de Neuilly wstrząsa nim głęboko.

Pod datą 21 listopada 1654 czytamy w pamiętnikach, jak między godziną 10 a 12 w nocy miał rodzaj wizji, w której odczuł obecność Boga żywego, dotykającego — zapisał: Płomień, płomień, pewność, pewność, radość, ukojenie, Bóg Chrystusa, wyrzeczenie się bezwzględne,

poddanie zupełne. Była to, jak widno, ekstaza, zbliżająca go do mistyków średniowiecznych. Potem zaraz wstąpił do «Port Royalu». Życie tam prowadzono swobodnie, bynajmniej nie ponure. Dopuszczono go do pogadank i posiedzeń, prowadził dysputy z panem de Sacy o Epiktecie i Montaigne'u. Pan de Sacy bierze na siebie rolę obrońcy stoików, Pascal sceptyków. Stąd wyrosła «Rozmowa Pascala z panem de Sacy» wskazuje, że mylili się obaj, jeden, wynosząc hartowną bezamiętność Epikteta, drugi — wieczne wątplenie Pirrona, gdyż nie wiedzieli, że człowiek dzisiejszy znajduje się w stanie, który św. Augustyn i Jansenius nazywali «l'état de nature corrompue», tj. skrzywionej przez grzech pierworodny. Jedynie nauka o łasce może nas wyrwać z podwójnego błędu. Rozwiązanie sprzeczności da się dokonać przez wiarę. Przeszkodą nawrócenia są z jednej strony duma stoicka, z drugiej bierność sceptyka. Trzeba się przełamać, zjednoczyć w sobie obie natury Chrystusa przez cierpienie. Tak powstaje pierwszy pomysł apologji chrześcijaństwa. Tymczasem przyszła chwila pożądanego czynu. Jezuici zaatakowali tezy Janseniusa i Arnaulda i przeprowadzili potępienie ich przez Sorbonę. Wtedy przyjaciele Arnaulda zwrócili się do Pascala, dostarczyli mu materiału, zaczerpniętego z Ojców Kościoła. Nowozacieżny szermierz zaczął od r. 1656 wydawać słynne listy prowincjała (w liczbie 18) przeciwko jezuitom, a specjalnie przeciw kazuistom hiszpańskim (Molina i Escobar) o «grâce suffisante» jezuitów, gdy Janseniści uznawali tylko «la grâce efficace»; atakuje w nich moral jezuitów, względność złego, «moralność rozluźnioną», uświęcenie występnych środkami zacnymi celami; potępia łatwe sposoby zbawienia, mechaniczne wykonywanie obrzędów religijnych bez przejęcia się wewnętrznego. Najstraszniejszy jest list 14 na temat mężobójstwa, gdzie kazuiści są nazwani prostoprostu wrogami Ewangelji. Tamże gwałtowna wycieczka przeciw walczeniu kalumnją. W ostatnich listach sam wyznaje się katolikiem rzymskim, mimo to listy zostały w Rzymie potępione, stowarzyszenie «Port Royal» musiało się rozjechać

a wróciło do pustelni dopiero po cudzie wyleczenia siostrzenicy Pascala, Małgorzaty Périer, przez dotknięcie korony cierniowej. Pascal powrócił do badań naukowych; wśród ciągłych cierpień fizycznych zaczyna rzucać na papier myśli i refleksje, z których ma się złożyć «Apologja». Miała przedstawiać się tak: Sekeja I. O władzach umysłowych i środkach poznania. S. II. Wychodzi z punktu widzenia montaigne'owskiego sceptycyzmu: każe po wiarę zwrócić się do własnej duszy. S. III. O konieczności wyboru między wiarą a niewiarą. Pascal rozwiązuje zagadnienie zapomocą stawki. Jest Bóg, czy nie? Rozum nie daje odpowiedzi; od rozwiązania zagadki zależy moje życie moralne i linja postępowania. Spróbujmy hazardu: skończoność przeciw nieskończoności. Szansa większa po drugiej stronie, zatem należy stawiać na prawdę o istnieniu Boga i uwierzyć w nią. Człowiek powinienby od razu oświadczyć się, ale hamują go: brak woli, przywiązanie do świata (jak u św. Augustyna). Jak iść ku Bogu? Człowiek sam jest niezdolny i to go gnębi aż do utraty przytomności. S. IV. Środki prowadzące do wiary. Do ostatecznego utrwalenia wiary potrzebna jest łaska; wiara nią uzyskana winna przejąć ciało i duszę, rozum winien się poddać. S. V. Sprawiedliwość i jej podstawy względne. S. VI. Bezsilność filozofji. S. VII. Nauka o grzechu, upadku, odkupieniu. S. VIII. Zasady chrystjanizmu. S. X. i XI. Stary Testament wyłożony alegorycznie. S. XII. O boskości Chrystusa. S. XIII. O cudach. S. XIV. Fragmenty polemiczne. Całość «Apologji» byłaby zupełnym traktatem teologicznym. Jej cel — uświęcenie siebie i człowieka.

Styl nie jest u Pascala jedynie retoryką: wiąże się najściślej z wzruszeniem wewnętrznym, metodą wywodów i z celami działania. O tem sam powiada: «Przekonywa się człowieka dwoma sposobami: argumentem działającym na rozum i sztuką pociągania woli, ku czemu służy wymowność». Stąd u Pascala styl takim ważnym narzędziem przekonywania; ku temu użyte ścisłość frazesu, gdzie pod grozą zmiany znaczenia wyraz właściwy musi być postawiony na właściwem miejscu, namiętność, uniesienie i wyobraźnia, chętne użycie antytezy, niezwykłych porównań i metafor, składnia zwięzła, wypukła. Mnóstwo cytatów może wydątnić tę fenomenalną sztukę pascalowską: «Rzeki, to drogi chodzące, niosące człowieka tam, dokąd chce iść»; albo «zapatrzenie w przestrzeń nieskończoną, której milczenie jest tak przerażające»; «człowiek, to trzcina myśląca», «świat, to jest koło nieskończone, którego ognisko jest wszędzie, a zaś obwód nigdzie» (u Rabelais'go jest to definicja Boga, u Tomasza z Akwinu — wieczność w ognisku, a czas na obwodzie).

Wpływ Pascala był niezmierny. Nauka o współdziałaniu człowieka z Bogiem w dziele odrodzenia duchowego odbija się u Bossueta, Racine'a, La Bruyère'a, Malebranche'a i t. d.

Jean Racine (1639—1699) pochodzi z rodziny średnich mieszczan w miasteczku Ferté-Milon (Ile de France). Wychowany w «pustelni» «Port Royalu», jako student w «Quartier latin» wiódł życie hulaszce ku zgorszeniu byłych nauczycieli. Przyjaciel Boileau'a i Moljera. Przyjaźń z ostatnim rozprzegła się skutkiem konkurencji teatralnej oraz aktorki Du Parc, zabranej Moljerowi z «Palais Royalu» do «Hotelu de Bourgogne», dla kreowania roli Andromachy. Między Corneillem a nową gwiazdą antypatja zasadnicza. Pierwszy jest bożyszczem «Hotelu» i «Frondy», drugi uosobieniem nowej generacji, ulubieńcem salonów i dworu, gdzie panują Henryka ks. Orleańska, La Vallière, Montespan.

W 1660 r. Ludwik XIV zaczyna sam rządzić. Chce być, jak powiada, swoim własnym ministrem. Okres ten jest najświetniejszy w literaturze. Żyją współcze-

śnie: Corneille, Pascal, Moljer, Boileau, Racine, La Fontaine, La Bruyère, Bossuet, Fénelon. Literaci emancypują się z podłaski finansistów i wielkich panów. Dobrym ich symbolem jest strój: sztywność i twardość żołnierska Hiszpanów, zastąpiona francuską pompą z odcieniem miękkości; atłasy, jedwabie, wstążki, ogromne peruki, trzewiki na wysokich obcasach powiększają rozmiary człowieka.

W teatrze u Corneille'a galanterja retoryczna, u Racine'a odruchy szczerzej, niehamowanej namiętności. Corneille podnosi ludzi do ideału, Racine pokazuje nam świat rzeczywisty. Tematy jego naturalne. Podłożmy nazwiska — znajdziemy sytuacje podobne w życiu codziennem, gdy natomiast sytuacje Corneille'a są rzadkie i nieprawdopodobne. Bohaterowie jego nie ulegają wypadkom, ale je tworzą.

Nie rezonują jak u Corneille'a i Hiszpanów. Wśląd za popędem wewnętrznym następuje zaraz czyn. Akcja tłumaczy sama intrygę, nie potrzeba ekspozycji. Jak u starożytnych, poeta wybiera moment przelomowy, kiedy wszystko jest przygotowane; tragedia jest właściwie ostatecznem rozwiązaniem akcji. Stąd jedność interesów, jedność miejsca i czasu niewymuszona, ale naturalna. Kryzys może istotnie nastąpić w przeciągu kilku godzin.

Miłość uczuciem dominującym, siłą wszechpotężną; muszą jej ulegać rozum i wola. Wobec interesu serca, interesa polityczne zepchnięte na dalszy plan. Intryga uproszczona. Zamiast następstwa zdarzeń — następstwo stanów duszy.

«Andromacha» (1667), przyrzekając rękę brutalnemu Pyrrusowi, daje się przede wszystkim wieść miłością macierzyńską. Zgodnie z tytułem jest postacią naczelną, bo jej postanowieniem cała akcja się reguluje. Ale Hermiona jest arcytworem teorii racine'owskiej, zaczerpniętej u jansenistów, o naturze miłości zmysłowej, która, zwyciężając, sieje naokół zbrodnie. Raz kocha Pyrrusa, raz znowu go nienawidzi i wybiera Oresta na mściciela. Zaledwie jednak ten usłuchał jej rozkazu, Hermiona wpada w obłąkaną rozpacz nad zabitym kochankiem.

«Britannicus» (1669) został przedstawiony w «Hotelu de Bourgogne». Corneille siedział w łoży posepny, Boileau żywo oklaskiwał. Bohaterami — Britannicus, brat



Jean Racine.

(Według miedziorytu Edelincka).

Nerona, i Junia — para kochanków prześladowanych przez Nerona. Britannicus otruty, Junia obleka płaszcz westalki.

Rok przedtem (1668) w pogodnym nastroju ducha Racine napisał i wystawił komedię «Plaideurs» (Pieniacze). Świetny wyskok humoru, arcydzieło kompozycji z tematem zupełnie nowym, języka pełnego swobodnej werwy. Akcja toczy się w przedpokoju pedantycznego sędziego Dandina. Pan Chicaneau procesuje się od lat 20 o szkodę, wyrządzoną przez osiołka w ogrodzie, a kury na łące; hrabina Pimbèche o majątek. Wygrywa najlepiej Leander, syn sędziego, goniący dotąd za dziewczętami: żeni się teraz z Izabelą.

«Bérénice» (1670), to pojedynek literacki między Corneillem a Racinem. Temat miała obu poetom wskazać ks. Henryka Orleańska. Schodzi się on z jej własną historją: miała się rzec małżeństwa z Ludwikiem XIV z racji stanu. Bérénice mogła też — i to jest prawdopodobniejsze — wyobrazić Marję Mancini, siostrzenicę Mazzariniego, młodzieńczą miłość króla. Ludwik XIV lubił takie aluzje osobiste, dowodem «Amphitrion».

W pojedynku Racine zwyciężył. Bérénice, odegrana przez słynną Champmeslé, szczerym patosem porwała widzów. Rezygnacja bohaterki nie zadowoliła wszystkich krytyków. Saint-Evremond, stronnik Corneille'a, mówił, że widzi się rozpacz tam, gdzie zaledwo potrzebaby smutku. J. J. Rousseau wołałby zrównanie stanów i małżeństwo Tytusa z ukochaną. (Tak samo Du Bois-Raymond chciał, aby Faust wziął ślub z Gretchen). Sam Racine uważał, że los Tytusa jest dość tragiczny — nie potrzeba rozlewu krwi. Oto, jak postąpiła delikatność smaku z tragedją bohaterską. Wystarczy, że wszystko oddycha tym majestatycznym smutkiem, co jest rozkoszą tragedji. Sztuka doprowadzona do najwyższej prostoty, jak u starożytnych, a coraz dalsza komplikacyj Corneille'owych.

Postać Bereniki jest przesłiczna, pełna rzewności, wszystka zapatrzona w kochanka. Jej puls bije równo z jego nastrojami. Sławne są słowa, wypowiedziane na widok jego łez: «Vous êtes empereur, seigneur, et vous pleurez?»; sławna scena, gdzie ona broni praw ludzkich: «Rome a ses droits, seigneur, n'avez vous pas les vôtres?» Przedziwna analiza duszy kobiecej z jej czułością, podstępami, energją, kierowaną ku celowi dla niej najwyższemu.

«Bajazet» (1672). Sama pani de Seigné, entuzjastka Corneille'a, musiała przyznać powodzenie. I tutaj podejrzowano «klucze». Bajazet, Roksana, to rzekomo królowa szwedzka Krystyna i Monaldeschi. Temat prawie współczesny; Racine we wstępie objaśnia, że chciał odległością przestrzeni zastąpić żadaną w tragedji odległość ludzi i wypadków. Jednak całość jest zmyślona. Zarówno temat «Bereniki» jak «Bajazeta» znajduje się w romansach Segrais'a. Koloryt lokalny: modna w tym czasie turecczyzna. Stroje z nad Bosforu wierne aż do turbanów, nie jak u Corneille'a, gdzie Rzymianie i Persowie występują w hiszpańskich kapeluszach z piórami. Roksanę grała naprzód Champmeslé a potem Adrjanna Lecouvreur.

«Mitrydat» (1673), wystawiony z wielką pompą w Wersalu. Temat wzięty z Plutarcha, ale przykrojony prawie jak komedia. Bohater podobny do Arnolfa ze «Szkoly żon».

«Ifigenja» (1674), grana w Wersalu na przyjęcie Wielkiego Kondeusza, który przywiózł 100 zdobytych sztandarów. Temat i styl Eurypidesowy.

«Fedra» (1676), wystawiona w 1677 r. wśród wichrzeń ks. de Nevers, ks. de Bouillon, siostrzenicy Mazzariniego, kobiety złej, oskarżonej o szereg zbrodni.

deux voyes pour essayer de la détourner de cette résolution  
ou du moins pour obtenir d'elle qu'elle différât encore six mois.  
Mais je l'ay trouvée inébranlable, je ne haïste qu'elle se trouve aussi  
heureuse dans ce nouvel état qu'elle a eü d'empressement pour  
y entrer. M.<sup>r</sup> March.<sup>e</sup> de Sens s'est offert de venir faire la cérémonie,  
et je n'ay pas osé refuser un tel honneur. J'ay écrit à M.<sup>r</sup> Gbbo'  
Boileau pour le prier d'y prêcher, et il a l'honneur de vouloir  
bien partir express de Versailles, en poste pour me donner cette  
satisfaction. Vous jugez que tout cela cause assez d'embaras à un  
homme qui s'embarasse aussi aisément que moi. Plaignez moy  
un peu dans vostre profond loisir d'Autueil, et excusez si j'en ay  
pas esté plus exact à vous mander des nouvelles. Sa paix en a fourni  
de assez considérables, et qui vous donneront assez de matière pour  
vous entretenir quand j'auray l'honneur de vous revoir. Adieu  
au plus tard dans quinze jours, car se partira deux ou trois jours  
avant le départ du Roy. Je suis entièrement à vous. Racine

List Racine'a.

I tu temat Eurypidesa, ze znacznemi zmianami. Fedrę grała Champmeslé, potem Lecouvreur, za romantyzmu Rachel a w nowszych czasach Sarah Bernhardt. Sam Racine uważał «Fedrę» za najlepszą swoją tragedję. Jest ona istotnie najbardziej ponura i beznadziejna, sięgająca w głąb problemu o istocie zła, wślad dociekań Pascala i jansenistów w przeciwieństwie do Corneille'a, opartego na filozofji Descartes'a. Chateaubriand mówi o niej: «To chrześcijanka potępiona — grzesznica, która za życia popadła w ręce Pańskie». «Fedra», to analiza chorej duszy kobiecej, skazanej nie przez pomstę bogów, jak u starożytnych, ale przez fatalność swej natury. Należy do rodziny «grandes passionnées».

W każdej scenie szczyt sztuki racine'owskiej. Opowiadanie o śmierci Hippolita, od wielu ganione dla swych rozmiarów, jest arcydziełem. Wolter «nie chciał poświęcić zeń ani czterech wierszy».

Po «Fedrze» Racine usunął się ze dworu. Powrócił do «Pustelni», gdzie przebaczone mu płochną świeckość dzięki «Fedrze». Chciał wstąpić do kartuzów, ale Arnauld radzi mu raczej małżeństwo. Usłuchał i ożenił się w 1677 r. Po latach 12, na żądanie pani de Maintenon, założycielki pensjonatu dziewcząt w Saint Cyr, napisał jeszcze dwie tragedje: «Esther» i «Athalie» z tematem biblijnym.

«Ester» (1688/89). Ahasverus to król Ludwik XIV, Estera — pani de Main-

tenon ze swą świetną karierą. Sztuka bez elementu miłosnego, z deklamacją i chórami.

«Athalie» (1690), napisana już nie dla St. Cyr, gdyż p. de Maintenon była przestraszona duchem światowym, obudzonym w powabnych amatorkach. Król także ochłodził dla poety, z niechęci do jansenizmu, no — i może za śmiały wiersz: «Boję się Boga a nikogo więcej». Ta niełaska miała się przyczynić do choroby i śmierci Racine'a, 1699.

Po śmierci autora grano «Atalję» w Paryżu. Za rewolucji wywoływała entuzjazm, za Napoleona zaś cenzura wykreśliła z niej ustępy z tendencją przeciw władzy absolutnej. Tragedja najdostojniejsza z dziejów państwa judzkiego: miłość macierzyńska przeciwko zbrodnicy Jeżabety, w obronie młodocianego potomka królów. Tem ostatniem swem dziełem Racine schodzi się z Corneillem na wyżynach.

Po chwilowym wpływie Corneille'a w początkach, w «Tebaidzie» i «Aleksandrze», z tematem walk i namiętności politycznych, Racine odnajduje siebie. Przekształcił się wśród życia, jego burz i walk. Poznaje serce kobiety, sam jak kobieta wrażliwy. Kochał, więc cierpiał. Znał męki zazdrości i nieodwzajemnionego afektu. Do tego przybywają: pesymistyczna doktryna jansenistów, wpływ sentymentalnej tragedji Quinaulta i przeczulonej towarzyskości, poważne studia greckie. Budowa jego tragedji polega na ścisłej zależności wszystkich figur. Arcytypem jest Andromacha. Niespodzianki wyłączone. Cudowność w «Fedrze» nie razi, bo to jest temat mityczny, przekształcony na symbole. Sprężyną główną — miłość: macierzyńska u Andromachy, zmysłowa u Hermiony, chorobliwa z fatalizmu dziedziczności w Fedrze, z deprawacji u Nerona, starcza u Mitrydata, zazdrośna u Eurypili, brutalna u Roksany. Łagodniejsze są miłości: naiwna Ifigenji, lub prosta i poddana Bereniki. Charaktery kobiece we wszystkich odcieniach. Typy męskie mniej wzniosłe. Galanterja przysyłania w nich naturalność. Trzy jednoci zachowane dzięki zwiezłej kompozycji; do nich dostrojone uscenizowanie.

Język dostojny, nieuchronne formuły grzeczności należą — jak strój — do epoki. Zresztą styl świetnie dostosowany do roli bohaterów. Raz majestatyczny, jak w «Athalie», raz prawie familjarny w ustach Bereniki. Tworzy mnóstwo zwrotów nowych, często wówczas krytykowanych: «la terreur de ses armes», «souples qui craignent de se voir repoussés». Piękne epitety: «les yeux éperdus», «charme empoisonneur». Nieco afektowane użycie w znaczeniu fizycznym i duchowym: «Couronner ma tête et ma flamme».

Styl Racine'a, zrazu naśladowany ze starszych wzorów, staje się następnie samodzielny. Obrazy są trafne, naturalne: «le foudre était encore enfermé dans la nue». Lub sławny wiersz «Fedry»: «Venus à sa proie attachée», lub «N'allez pas dans ses bras irriter la victoire». Począwszy od «Andromachy» postęp ustawiczny. Ekspresja nadzwyczajna, modulowanie języka w miarę zmiany nastroju. Elegancja zjawia się w wyrównaniu tonu. I tak czułość Andromachy dla syna wyrażona w ten przedziwny sposób:

J'allais Seigneur, pleurer un moment avec lui  
Je ne l'ai point encore embrassé aujourd'hui.

Żaden zwrot nie wyskakuje ponad drugi, nie spotyka się hiperbol. Użycie epitetu zawsze mądrze obmyślane. Niezwykle złożenia: «Hair à coeur ouvert».





J. B. Bossuet.  
(Według starego sztychu).

W doskonaleniu budowy wiersza potęguje się tak, że wkońcu nie przestrasza go reguła «przekraczania» (enjambement), jak w «Ifigenji»:

Si ma fille une fois met le pied dans l'Aulide  
Elle est morte.

Na takie dzieła, jak Racine'a, składa się całe społeczeństwo ustawiczną krytyką, bacznością i dobrym smakiem.

Jacques Bénigne Bossuet (1627—1704), ur. w Dijon, wychowany naprzód u jezuitów, potem w Paryżu w szkole zbliżonej do «Port Royalu». Surowy morał tego górował w nim zawsze nad moralnością «rozluźnioną». Od początku działalności odznacza się jako kaznodzieja. Na dworze w latach 1660—1666 w wielkim poście wygłasza szereg kazań. Jako nauczyciel Delina, oddaje się pracy wychowawczej i pisze dla niego «Discours sur l'histoire universelle» oraz «Histoire de France», z tezą Opatrzności, kierującej losami narodów. W 1681 r. mianowany biskupem w Meaux.

Jako człowiek, pełen prawości, powagi; nie w nim z pompy ani dworactwa. Stosunek z królem jest tylko poprawny. Król wie, że Bossuet sądzi go milcząco, ale surowo.

Bérénice przemawia językiem familjarnym. Sainte-Beuve uważa ten styl za czystą prozę: «Quand nous serons partis, je lui dirai le reste». Namiętność demoniczna Fedry ma swoje odrębne środki ekspresji. Do spotęgowania grozy przyczyniają się straszny mit i bajeczne wierzenia ludowe: «la fille de Minos et de Pasifaë». Prześliczny wyraz omdłałości w rytmie pierwszych wierszy:

«N'allons point plus avant, demeurons chère Oenone,  
Je ne me soutiens plus, ma force m'abandonne».

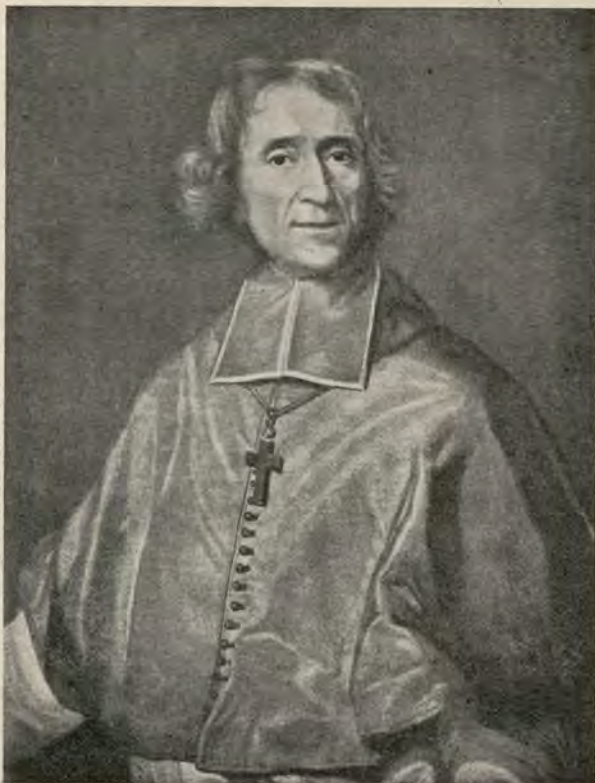
Dźwięczność i muzykalność, jakiej niema nawet u Quinaulta. Wiersz złożony z wyrazów jednozgłoskowych: «Le jour n'est pas plus pur que le fond de mon coeur» (Fedra). Obok daru wizualnego, zmysł słuchowy. Złożenia samogłoskowe i spółgłoskowe są istną muzyką. Przykład z «Estery»: «L'Eternel est son nom. Le monde est son ouvrage».

Jedną dążność śledzić można u Racine'a od początku: szukanie formy ostatecznej i jedynej.



J. B. Bossuet.

Według stalorytu Bosselmana. Zbiory Muzeum Narodowego w Warszawie.



F. Fénelon.

*(Według portretu Viviena).*

«Historja Francji» — to dzieło źródłowe: rzecz niezwykła, cytowani w nim Commynes i Joinville. Rozprawa o historii powszechnej, która się spotkała z taką naganą Woltera, zawiera myśli nowe, jak owa Montesquieu'go: O wpływie klimatu na właściwości psychiczne ludów. Jest też pierwszą nowożytną historjografją.

W sprawie t. zw. kościoła gallikańskiego Bossuet był przeciwny kosmopolitycznemu ultramontanizmowi, jaki przedstawiali jezuiti. Myślał o zjednoczeniu na gruncie narodowym kościołów: katolickiego, luterńskiego, kalwińskiego.

Od 1683 r. nowa serja mów pogrzebowych. W 1694 spór z Fénelonem w kwestji t. zw. kwieżyizmu. Była to teoria czystej miłości Bożej, wystarczającej do zbawienia bez akcji wewnętrznej i uczynków chrześcijańskich, z zaniedbaniem nawet dogmatów

wiary. Bossuet potępia tę doktrynę w «*Rélation sur le Quiétisme*», gdzie odezwał się dawny szermierz i stylist, kształcony na Pascalu.

Styl jego niebłyszczący; nie szuka sukcesu światowego, ale, napojony wszystkimi zdobyczami klasycznymi, jest wykwittem doskonałości. Argumentacja, wyszedłszy z dogmatu, wiedzie logicznie ku moralowi. Niekiedy w improwizacji tętni żywiej i tem pewniej porywa.

Bourdaloüe (1632—1704), jezuita, kaznodzieja paryski od 1669 r., był chłodnym badaczem serc, analizował je nielitościwie i dokładnie; niema u niego kwiecistości stylistycznej; spokojny, trzeźwy, ciągnie swoje studjum duszy grzesznej, portretuje ją tak plastycznie, że słuchacze nie mylili się co do identyczności — libertyna, rozpustnika, człowieka ambitnego. Morał jego jest surowy, zbliżony nawet do pascalskiego. Jest praktyczny, dotyka spraw bieżących, jak skandalicznego oskarżenia księżnej de Bouillon o trucicielstwo, lub moralności molinistów w kazaniu «*O prawdziwej i fałszywej nabożności*». Bourdaloüe nie jest srogi, nie straszy piekłem, dlatego damy chętnie go słuchają. Niewiadomo, który rodzaj kazań: czy purytański, czy jezuicki jest skuteczniejszy.

Massillon (1663—1742), z zakonu oratorjanów, biskup Clermont-Ferrand, kazał w Paryżu 1669—1717; odmienny od poprzednich, uczuciowy, patetyczny, już bliższy wymowy romantyków. Miłuje małych i słabych, sam wyrzeka się przepychu i bogactwa. Mniej uczony, mało biegły w dogmatyzmie teologicznym, zato wrażliwszy na podniosłość chwili. Surowy dla możnych tego świata —

kazanie na śmierć Ludwika XIV zaczyna słowami: «Bóg jeden jest wielki, moi bracia...» Nie wolno było mówić tak za życia króla. Postać niezwykle sympatyczna pośród w. XVII.

François de Salignac Fénelon (1651–1715) z Périgord, nauczyciel Delfina, arcybiskup Cambrai, gdzie przeżył ostatnie lata na wygnaniu. Wielki pan o wyszukanej grzeczności, samolubny i uparty. W wojnie z Bossuetem, jakkolwiek potępiony w Rzymie, przybiera pozory człowieka pokrzywdzonego. Historia wychowania wcześniej zmarłego Delfina pozostała w «Telemaku», który jest nowym rodzajem romansu pedagogicznego. Uprzedza w nim późniejszą myśl biskupa Hueta we wstępie do «Zaidy» p. de La Fayette, według którego romans regularny, to romans moralny, pouczający. Winny w nim, tak jak w tragedji, występować osoby z wielkiej widowni: królowie, książęta, zdobywcy. Zatem byłyby to nowy rodzaj średniowiecznych zegarów i zwierciadel. Nie uznawał romansu mieszczańskiego, jak go przynieśli realisci Furetière i Scarron.

«Telemak» (druk. 1699). Można w nim rozróżnić dwa składniki: przygodny, na wzór podróży Ulissesa, a także Aleksandra lub Cyrusa. Telemak, syn Ulissesa, w poszukiwaniu ojca pod opieką Minerwy, przedzierzgnionej w Mentora, odwiedza wyspy greckie, dostaje się w ręce czarodziejki Kalipso, uwolniony, w dalszych przygodach wystawiony na ponęty urody królewien. Mentor wybiera mu żonę w osobie dzielnej Antjopy. Drugi żywioł dydaktyczny. Tu autor występuje osobiście ze śmiałymi poglądami: gromi despotyzm, zamięrowanie wojen, rozwiązłość, obłudę, intrygi dworskie. Krajem wymarzonym, o ustroju komunistycznym, opartym na miłości bliźniego, wymizdrzonym sielankowo, jest utopia nad rzeką Betis.

Wiele myśli zapowiada Rousseau'a: dowód uczuciowy i estetyczny na istnienie Boga, lub pierwsze hasła rewolucyjne, antymonarchiczne. Ludwik XIV był krótkowidzącym, kiedy nazwał Fénelona: «bel esprit chimérique».

To jest strona interesująca. Ale ciągła pedagogja nudzi. Wtrącone całe traktały naukowe: mitologja, geografja, historja, nauka dobrego zachowania się. Mentor



F. Fénelon.

(Według starego sztuchu).

stoi ustawicznie przy boku ucznia, który nie może podskoczyć wesoło, by nie usłyszał lekcji o powadze przystającej księciu.

Działalność kaznodziejska, broszury polemiczne, teoretyczno-wychowawcze dopełniają obrazu tej niezwykłej osobistości.

## XVIII WIEK

Okres prądów rewolucyjnych. Trzy generacje: 1715, 1748, 1789. Regeneja. «Spór starych i młodych». Fontenelle. Lesage. Prévost. Marivaux. Próby teorii i reform politycznych: Montesquieu. Voltaire. Diderot: Encyklopedja. Buffon. — Reakcja: Rousseau. Beaumarchais.

Filozofja, ekonomja polityczna. Literatura rewolucyjna. André Chénier.

Okres prądów rewolucyjnych. Nie nazywamy tej epoki wiekiem oświecenia, który to termin sam przez się wyraża zapatrywanie stronne, jakgdyby najwyższej względnie oświaty nie wypracował sobie każdy z minionych wieków: odrodzenie swą tęsknotą i odwołaniem do starożytnego piękna, wiek Ludwika Wielkiego ogłoszeniem praw niezłomnych w filozofji, polityce, sztuce. Zato nie wahały się użyć nazwy, pozostawianej zazwyczaj drugiej połowie XVIII w.; całe stulecie przedstawia się jako epoka prądów rewolucyjnych. Istotnie, duch rewolucji drży w powietrzu od początku wieku; wchodzi temi wrotami, któremi uleciała zaślepiona w swej wielkości dusza króla, co mniemał się być syntezą państwa, nie zbadawszy, czy jest syntezą narodu.

Dykejonarz Bayle'a (1647—1706) pod formą sceptyczną zawiera te wszystkie przeczenia, które się staną materją wybuchową «Encyklopedji», a byli tacy, co znaleźli, że wszystko, czemu Wolter zaprzeczył, Bayle dawniej już był wskazał palcem złośliwym. Z «Dykejonarza» (1697), mianowicie z przypisków, wygląda co krok obłudnie zaczajony: dla niewierzących krzyk nagany, — ale dla wierzących złośliwy uśmiech szyderstwa; poderwane w nim wszystkie panujące prawdy filozoficzne i religijne; brak mu jedynie owego naukowego podkładu, który przyszłym odważnym wystąpieniom nada ton wiarogodności i przekonującość siłę.

Bunt przeciw klasycyzmowi mamy w pełni u La Motte'a i «młodych». Powaga wiary, powaga systemu politycznego, zaczepione w rzekomo płochych, a naprawdę okrutnie poważnych «Listach perskich» Montesquieu'go i siekących jak bicz dialogach Wolterowego «Edypa»; naukowe zdobycze, rozpowszechnione pochlebą metodą sielskiego Fontenelle'a; fałszywe rycerstwo romansu musi pierzchnąć przed brutalnym i cynicznym dzieckiem swego wieku — Gil Blasem.

Idea patriotyczna zginęła w teoriach państwowych Ludwika XIV, w centralizacji wszystkich władz, gdzie nie pozostawiono ludowi cienia współdziałania i współczucia w losach kraju. Fénelon przewidywał to nieszczęście na progu stulecia, kiedy radził powołać do życia dawną konstytucję francuską, a utworzeniem rad powiatowych, rad prowincjonalnych, rad generalnych wezwać wszystkie stany: szlachtę, duchowieństwo i lud do zainteresowania się — jeżeli nie współdziałania — w rządzie. Idea religijna znów — a dodajmy — nie już prawowierność katolicka, ale chrystjanizm; nie już chrystjanizm, ale deizm — najprostsza forma wiary w jedno Bóstwo, w pierwszą przyczynę, w istnienie duszy nieśmier-

telnej — zwarzyła się w gorączce owego sceptycyzmu, który wynikł z niezadowolonia a wzmocnił się w badaniach naukowych, i który stanowi t. zw. «ducha filozoficznego» XVIII wieku.

Faguet potępia wiek XVIII za to, że wszystko zburzył, wszystko przedsiębrał, a nie dokonał niczego. Jego literatura filozoficzna nie stanowi szczybla w postępie metafizyki. Tem mniej był ten wiek okresem wielkiej poezji: na to nie był w literaturze ani dość nowatorskim, ani dość tradycyjnym. Zaczął nowatorstwem, lekceważeniem klasycyzmu, zwalczaniem go w krzykliwych wycieczkach — nowego jednak ideału postawić nie umiał. I doczekał się, że największy człowiek tego wieku, Wolter, zaparł się dążeń nowatorskich i pozostał w tradycji — jednak tradycji znów połowicznej, małostkowej — i on, co mógł stworzyć nowe światy, kazał swym genialnym pomysłom obracać się na starych sprężynach.

Godzimy się, że wiek XVIII jest wiekiem zasiewu pięknych ziarn, które wydały osty, wiekiem hasła czystych jak stal, które złośliwy demon przekuł na bratobójcze noże, wiekiem poronionych prób i skrzywionych zapędów. Ale dlatego, że wstępował na widownię pod sztandarem świętych i zaszczytnych ideałów, dlatego, że pragnął — będzie mu przebaczone.

Trzy generacje i trzy stopnie rewolucyjnych dążeń złożyły się na okres, o którym mówimy — więc też podział jego literatury podaje się sam za siebie.

Ludzie 1715 r. — to generacja patrząca na śmierć wielkiego króla, wychowana w poszanowaniu i grozie boileau'owskich prawideł i Racine'owych piękności, ale zaczynająca się nudzić dawnymi bogi i atakować je przez niecierpliwość nowiniarstwa; oglądająca się za innymi prawidłami piękna i szukająca prawdy w nowo odkrytych przez naukę światach; to La Motte i Fontenelle, Wolter z epoki «Listów filozoficznych», Montesquieu z epoki «Listów perskich». Rewolucja wkrada się w umysły, ale wyraźnym słowem sformułować się nie śmie; chodzi ogródkami, otula się ostrożnie płaszczykiem przenośni, aluzyj, domyślników niewinnego romansu lub poufnego listu.

Ludzie 1748 r. — to armja walcząca już z czoła w zwartych szeregach, straszną bronią rozumowania, wnioskowania, naukowego wywodu. To Montesquieu z epoki «Ducha praw», Wolter na szczycie sławy — przyjaciel Fryderyka, encyklopedyści ogłaszający swój program, Diderot, piszący «List o ślepych», d'Alembert — «System świata», Condillac — «Traktat o źródłach poznania», Buffon, wydający pierwsze tomy «Historji naturalnej», — a tuż za tym triumfalnym szaleem rozumu, za tym entuzjazmem badania i dociekania, za chępliwem ogłoszeniem zwycięstwa materializmu, piorunujące memento Rousseau'a, który się rzuca z kłatwą nienawiści na półwiekowe zdobycze, oskarża literaturę i sztukę o grzech gorszytelstwa, a równocześnie wstrząsa posadą społecznego porządku w obłąkanem utęsknieniu za pierwotną prostotą i ogłasza stanom uciśnionych i cierpiących, jakie mają w świecie prawa i jak ich dochować winni. W tym momencie rewolucja z teorii przechodzi w czyn, którego dopełniają ludzie 89 r.; ci daleko poza sobą zostawili walkę na pisane słowa; teorie praktycznego przewrotu niosą na scenę, na mównicę, do sali spiskowców; słowa ich stają się poematami, a czyny tragedją; to tyrady Beaumarchais'go, to mowy Mirabeau w Konstytuancie. I kończy się ten trzyaktowy dramat żalobnym hymnem Andrzeja Chéniera. Jakby starożytna Ananke zawisła nad nowym Atrydów domem — nad literaturą zato, że

nią poczęło się zniszczenie, że nią — jak taranem — przez trzy ćwierci wieku duch przewrotu bił w mury tradycji, aż je zburzył; najczystszy poeta musiał ofiarą życia dokonać wielkiej ekspiacji — za czyn historia pomściła się na pieśni. A nie na pieśni bojowej, pieśni buntowniczej ludzi, co się mienili przyszłością — bo Chénier właśnie najstarszą przeszłość ukochał i między białe posągi klasyczne biegł zapomnieć o purpurowej tunice nowej, okrutnej bogini. Pieśń klasyczna wycierpiała karę za zbrodnie nowożytnej epoki. Czwarta generacja rozpoczyna świeże stulecie. Na gruzach zmarnowanych ideałów podnosi się zatęskniona ku niebu dusza Chateaubrianda. W zdruzgotane krużganki pani de Staël wnosi pomysły piękności nowych, przyniesione z obcych dziedzin. Niemi rozpoczyna się romantyzm XIX wieku.

Ostatnie lata panowania Ludwika XIV snują się opieszale pod gwiazdą reakcji i nieszczęść domowych. Absolutyzm sprawił, że wszystkie dźwignie ruchu państwowego stanęły. Stare stany generalne istniały bezczynne i bezwładne; parlamenty, mające prawo wizowania uchwał królewskich, stały się marnym cieniem. Samorząd gmin i wszystko, co miało pozór autonomji, ustępowało systemowi zesrodkowanej biurokracji. Do tego policja, mogąca na podstawie «lettres de cachet» zamknąć bez sądu w Bastylji.

Nędza i głód klas pracujących stoją w jaskrawym kontraście do zbytku rozrzuconego w stolicy. A te dwa stany, które dziś stoją naprzeciw siebie w postawie wrogiej i nienawistnej: stan mieszczański i robotniczo-wiejski, wówczas z rozpaczą i nienawiścią patrzą, rychło demon dziejów naprzód ruszyć im każe.

Epoka regencji (1715—23), to synonim najniepowściągliwszej, a zarazem wyrafinowanej rozwiązłości. Regent — książę Filip Orleański, człowiek ogromnego talentu, wykształcony i uczony zwłaszcza w chemji, pojmujący konieczność reform, ale charakteru mało samodzielnego, a w szkole rewolucyjnego Dubois zepsuty doreszty — wyrozumował sobie odrębny system moralności, w którym cnota, godność osobista i godność stanowiska, jakie zajmował, zdały się żadnych nań nie nakładać obowiązków i przykładem, świecącym z góry a naśladowanym skwapliwie z dołu, nadał ówczesnemu towarzystwu piętno w historii na zawsze głośne. Rozwiązłość doszła do takiego stopnia, że hrabina de Sabran odezwała się raz głośno przy stole, iż Bóg, stworzywszy człowieka, wziął resztę błota i ulepił z niego dusze książąt i lokajów. Trzeba było uchylić rąbka tych dziejów, dla ukazania głębi sceny, bo skoro literatura czasów regencji zawsze jeszcze jest literaturą najwyższego towarzystwa, łatwiej będzie na tle podobnym wytłumaczyć jej zboczenia. Dwór zresztą nie krył się z zepsuciem dlatego, że zepsucie nie miało na kim wyrzucić gorszenia.

Wypadkiem socjalnej wagi były za regencji skandaliczne bankructwa państwowe, wynikłe z nieuczciwego przystosowania genialnych pomysłów Lawa. Giełda w tym czasie staje się drugą w państwie potęgą, a wyrosłe na jej fermentie niezdrowe stosunki: nagle bogacenie się, nagle ruiny, szacherki i gorączkowa gonitwa za pieniądzem — stręczycielem rozkoszy, zaczynają się coraz wypuklejszym reliefem odtłaczać w literaturze.

Na rok 1723 wypada uroczystość pełnoletności Ludwika XV. Filip składa godność regenta. Rozwiązłość łagodnieje, delikaci się, zyskuje polor i jedwabistą miękkość — bardziej może zmysłową, ale wykwintniejszą, a przytem uczuciową.

Życie uzewnętrznia się: towarzyskość nadaje stolicy charakter, jakiego nigdy przedtem nie miała. Teatry, kluby, domy gry, są miejscami zbornymi; idee, urodzone na poddaszach, wygłaszają się w salonach.

Jean Baptiste Rousseau (1671—1741) «najmniej liryczny z poetów najmniej lirycznego wieku» — jak go nazywa Sainte-Beuve, piętnując jednym zamachem pisarza i epokę. Ironją powołania za tytuł sławy i zasług podaje swoje «Ody religijne» i parafrazy psalmów — ma talent tylko w epigramach śliskich i często bezbożnych. «Petronjusz w mieście, a Dawid na dworze» — powiedział o tej dwoistości ktoś złośliwy. Między odami najlepszą ma być «Oda do ks. de Luc», odrobiona starannie, obwieszona złotem, jak apartament wyszły z pod ręki tapicera. «Jak straszny kapłan Apollina, niepokoiony duchem boga, który maści mu zmysły, z obłąkanym wzrokiem, z włosiem rozczochranym, bezsilnym rykiem napelnia i wstrząsa świątynią. Tak w pierwszym natarciu świętego szału zaniepokojony mój duch drży przed zwycięskim atakiem genjuszu; truchleje, boryka się z zapalem, co go ogarnia, chciałby otrząsnąć z siebie demona jarzmo potężne...»

Między odami, przesadnemi, jak cała liryka tego zapóźnionego Pindarysty, może budzić nasz interes «Oda do króla Augusta saskiego»: w niej wyliczenie «błogosławieństw», jakie Polsce przyniosły jego rządy: «Trzody spokojnie szczypią trawy, rolnik szczęśliwy uprawia zagony, podróżny bezpiecznie przebywa lasy. Lud nie drży przed tyranem, co go uciska (tyran bliżej nieokreślony), słaby oddycha, dumny poniżony, siła obawia się prawa, kara czeka zbrodnię a nagroda cnotę». Poeta odczytywał raz Wolterowi swą «Ode do potomności». «Mój przyjacielu» — odezwał się Wolter szydlerczo — «ten list nie dojdzie nigdy miejsca przeznaczenia». Jeżeli co przeszło, to jedynie «Epigramy»: smutna ironja — zwać się oficjalnie poetą religijnym, a podobać się tylko jako epigramacista.

L'abbé de Chaulieu (1639—1720), zamłodu żołnierz, towarzyszył panu de Béthune do Polski i był z Sobieskim na Ukrainie.

Wzorem tysiąca innych, ksiądz z zupełnie świeckimi nawyknięciami i świecką swobodą. Wolter określił go tak w epigramie: «Błyszczący abbé Chaulieu, co śpiewał, wstając od stołu, i pieścił Pana Boga poufale, ale z wdziękiem». Kochliwy i pelen zalotności, w 74 roku życia żywo interesuje epokę swem zakochaniem się w p. de Launoy. «Poznałam» — powiada ta — «że niema większego szczęścia, niż być kochaną od kogoś, co już przestał liczyć na siebie i od nas niczego się nie domaga».

Louis Racine (1692—1763), autor poematu «La Religion», zajmuje dziś miejsce w historii literatury jedynie jako biograf ojca. Lagrange-Chancel (1677—1758), wychowany w pałacu księżnej Conti, bawi nas dziś opowiadaniem, jak od pierwszej młodości widziano w nim cudowne dziecko: wprowadzono go do ks. Conti, gdzie ks. de Vendôme zadał mu do wypełnienia sonet, wypisawszy końcówki (co nazywało się — *remplir les bouts rimés*). Ciekawe końcówki: «Buste, glaçons, moissons, robuste — śliczna istotnie zabawka, to wyzyskiwanie fantazji dziecka, które stara się dobrać treść dla wyrazów: buste i moissons. Ze wszystkich jego tragedyj jedynie «Ino et Mélécerte» miała powodzenie.

Prosper Jolyot de Crébillon, zwany «le terrible» (1674—1762), dzieckiem nie miał w sobie nic ponurego. Rejestra szkolne z Dijon — gdzie pobierał nauki u jezuitów — notują pod jego nazwiskiem: «chłopiec zdolny, ale wielki łobuz». Karjerę literacką zaczyna «Atreuszem» (1707), przyjętym życzliwie. Z powodu

«Elektry», granej w 1709 r., Wolter miał wytoczyć autorowi polemikę, ganiąc w sztuce pomysł podwójnej intrygi miłosnej — co nie przeszkadzało, że sam ośmieszył własnego «Edypa» miłością Filokteta do starej Jokasty.

«Rhadamiste» (1711) postawił go na szczycie sławy, między Corneillem a Racinem, jak ocenili pochlebcy. Sam on tłumaczył wybór krwawego dramatu, powtarzając: Corneille wziął niebo, Racine ziemię — nie pozostawało nic, nic prócz piekła. W «Radamisie i Zenobji» bohater to istna «bête humaine», zbrodniarz nalogowy — postać — tak jak ją autor przedstawia — w całym znaczeniu patologiczna. Radamist jest poprostu fanfaronem zbrodni, a maluje się w nielada czarnych barwach: «Zdrajca przeciw naturze i przeciw miłości, tyran, krzywoprzysięzca, niewdzięcznik, ojcobójca», — z tysiącem innych epitetów i określeń. Uderza w tym samoportrecie podobieństwo do figur Byrona. Tyrada Radamista, to — rzekłbyś — spowiedź Giaura, a byłoby rzeczą użyteczną wybadać i wyświecić, czy Crébillon nie był Byronowi modelem. W każdym razie okazuje się, że typ romantycznego zbójcy istniał na sto lat przed romantyzmem. Nie był też nowością dla słuchaczy teatru Crébillona: powieść o Radamisie i Zenobji jest echem Calprenède'owych i Gomberville'owych romansów, będących — jak wiadomo — ulubioną jego lekturą, a da się odnieść jeszcze dalej, do romansów aleksandryjskich — np. o Théagenesie i Charikleii i do tragedji Seneki. Nowością i zasługą Crébillona w jego tragedji jest uposażenie bohaterów i bohaterki w prawdziwie ludzkie namiętności, wzdęte do najwyższej potęgi, ale przynajmniej realne. Po Radamisie Zenobja jest najbardziej skończoną jego kreacją; wśród innych biernych i sztywnych bohaterek rusza się, żyje, myśli, kocha, nienawidzi; sam Racine chętnie wziąłby ją za swoją.

Spór starych i młodych. Pierwsze prądy rewolucyjne w literaturze objawiają się «sporem starych i młodych». Bunt przeciw starożytności, mający odtąd powtarzać się na kilka zawodów, miał wybuchnąć z chwilą, kiedy wielka literatura Corneille'a, Racine'a i Pascala przyszła do poznania swej wartości, kiedy filozofja Descartes'a, odrzuciwszy powagę, natchnęła człowieka dumą własnych badań i własnych odkryć. Wzgardzono prostotą starożytnych, uważając się za doskonalszych, gładszych i lepszym obdarzonych smakiem. A jak się zwykle dzieje w gorączce podnoszenia sztandarów nowych, przesadzono, popełniono niesprawiedliwość i tem sprowadzono reakcję.

Walka, gotująca się oddawna, wybuchła w 1687 r. Karol Perrault, autor «Powieści czarodziejskich»: «Contes de ma mère l'Oye», z okazji wyzdrowienia króla wygłosił w Akademji mowę zatytułowaną «Wiek Ludwika W.», gdzie potępił i poniżył starożytność na korzyść epoki nowej. Boileau wyszedł oburzony, wołając, że podobna lektura jest hańbą Akademji. Wycieczka to była niewczesna co do formy i użytych argumentów, ale zasadniczo dzielna i znacząca; «młodym» chodziło o emancypację ducha nowożytnego.

Fontenelle poparł Perraulta «Rozprawą o Eklodze» i «Dygresją o starych i młodych», stawiając kwestję zreczniej i przyzwoiciej, i twierdząc, że bezwzględny podziw i nieustannym naśladowaniem starożytnych wzorów negowałoby się i zabijało postęp.

Na «Parallèle des Anciens et des Modernes» Perraulta (1688) Boileau odpowiedział «Refleksją krytyczną» i wkońcu przyznał, że wiek Ludwika wart jest wieku Augusta, a pod niejednym względem nawet go przewyższa. Ale kwestja,





Bernard de Fontenelle.  
(Portret w Muzeum w Wersalu).

z natury swej zawsze otwarta, podniosła się na nowo w 1714 r., kiedy La Motte ogłosił swoje wierszowane streszczenie «Iljady», poprzedzając je lekceważącym wstępem o Homierze, na który uderzyła uczona pani Dacier, autorka innego przekładu «Iljady», wydanego w 1711 r.

Opinia publiczna stała po stronie «młodych»: salon pani de Lambert był cytadelą, gdzie układano ataki i skąd szły «młodym» moralne posiłki.

Antoni Houdart de La Motte (1672—1731), wódz «młodych», pierwszy raz próbował szczęścia na scenie w 1693 r. komedią «Oryginały». Zmartwiony niepowodzeniem, wstąpił do zakonu trapiстів — po dwu miesiącach odprawiony. Po powrocie do Paryża pracuje dalej dla teatru: pisze opery, komedje, tragedje. Nie czyta się ich dziś — ale z największą ciekawością przegląda się jego przedmowy do «Machabeuszów», «Edypa», «Bru-

tusa», «Inez de Castro» — znajdują się bowiem w nich całą nowożytną teorię dramatyczną. Podkopują regułę trzech jedności, zaczepiają potrzebę monologów jako sprężyn nieprawdopodobnych, wreszcie zawierają to głębokie spostrzeżenie — godne Lessinga — o naturalności, jaką należy zachować w scenizowaniu sztuki, tak, aby widz poglądał ustawicznie na akcję, a nie widział roboty.

Trwalszy wpływ i trwalsze imię zostawił inny z «młodych», najbardziej wymuskany ale i najbystrzejszy ze wszystkich «beaux esprits» XVIII w., niezrównany typ francuskiego dyletanta: Bernard le Bouvier de Fontenelle (1657—1757). Całe stulecie ogarniający życiem, a trzy pokolenia niestrudzoną działalnością, Fontenelle pierwszej epoki — to autor oper, pastorel, komedj i wygwizdanych tragedj; potem Fontenelle — sprzymierzeniec «młodych» z pokolenia 1715 r., wreszcie Fontenelle — autor «Pochwał akademickich» — bezpośredni poprzednik encyklopedystów. Trzy fazy życia i trzy fazy rozwoju, układające się na podkładzie najrówniejszego w świecie, najmniej zmiennego temperamentu. Fontenelle — wątlý od urodzenia i zmuszony strzec się bodaj najłżejszych wzruszeń, wyrobił sobie niczem nieskłócony statek i prawie egoistyczną beznamietność. Życie utrzymał nad podziw długo, ale kosztem wyrzeczenia się wszystkich ziemskich uczuć miłości, zapału, uciechy, współczucia, rozpaczy, nienawiści. Przesiąkły racjonalizmem Descartes'a, którego tak samo wniósł do salonów, jak Wolter Newtona, przejmując od niego jakąś przerażającą trzeźwość; wypruwa z siebie aż do ostatniej żyłki wszelką wrażliwość na dzieła sztuki, zdobywa łatwość



Alain René Lesage.

tworzenia na zawołanie bez uczucia i bez artystycznego zmysłu. Pierwszy zatem Fontenelle, siostrzeniec Corneille'a i dlatego nieprzyjaciel Racine'a i Boileau'a, to słodki, miły, wonny, zleniwiały pasterz z Astrei. W 1683 wyszły «Dialogi nieboszczyków» — pierwsza książka Fontenelle'a, mająca pretensje powagi w formie naśladowanej z Lukjana, którego autor w przedmowie tytułuje: «Illustre Mort». Przedmiot rozłożony na 3 części: 1. Starożytni gwarzą ze starożytnymi: Fryne z Aleksandrem o tem, które charaktery zyskują więcej rozgłosu. 2. Starożytni z nowożytnymi: Safona z Laurą o tem, czy prawda, że mężczyźni napierają, a kobiety się bronią. 3. Nowożytni z nowożytnymi: Elżbieta angielska z ks. d'Alençon: o trwałości uciech. W «Rozmowie o wielości światów» (1686) Fontenelle «petit-maitre» przedzierzga się w uczonego, w propagatora wiedzy i postępu.

Forma i styl, w jakich się obraca, temat astronomiczny dzieła głębszego i donioślejszego, niżby z oprawy sądzić można, są grzechem właściwym całej nowej szkole. Autor, obok nauczania kobiecej brygady, miał jeszcze na względzie przemycenie kilku heretyckich twierdzeń. Takiej broni będą odtąd używać wszyscy «esprits forts», rzucający się na tradycję. Ta zręczna i zabójcza taktyka wygląda równie z dwu dziełek, zwróconych niby ku przesądom starożytności, a naprawdę ku chrystjanizmowi. «Źródła baśni», to zaprzeczenie podań o mitycznym początku narodów; «Historja wyroczni» (1687) — przeróbka z holenderskiego — to wyraz obrzydzenia i nienawiści, jakie autor «Rozprawy o starych i młodych» chował dla maruderów postępu. «Pochwały» — rodzaj do dziś dnia istniejący, wymagający niezmiernej precyzji konturów i frazesu są — zdaniem krytyków — arcydziełem dotąd nieprześcignionem.

Alain René Lesage (1668—1747) — wiekiem, wychowaniem, sympatjami należy do pokolenia minionego wieku; nie lubi «młodych», a La Motte, Fontenelle, Wolter — zwłaszcza Marivaux — działają mu na nerwy, jak Moljerowi «wykwintnisie». Należy doń językiem i stylem niezwykle czystym i równym, licznym do wzorów prozy francuskiej — potem formą literacką: owem starem nawykniem zagarniania obcych tematów i pomysłów do swego młyna, wreszcie dążnością, głównie cechującą XVII w., uogólniania zjawisk, spostrzeżeń i sądów — tak, że usiłują zawsze objąć cały świat charakterów, stanów, sytuacji.

Do «młodych» znów należy sceptyczną, dobroliwie uśmiechniętą wyrozumiałością dla słabostek, dla śmieszności, dla chwilowych upadków, które tak są ludzkie i od świata nieodzowne, potem śmiałą bezwzględnością, z jaką podnosi śmiech przeciw wszystkim stanom — zarówno możliwym, jak słabym. Pierwszemi próbami są: komedje i romanse. Literatura hiszpańska jest tam dla Lesage'a głównym źródłem pomysłów. W 1707 r. ukazuje się pierwsza komedja oryginalna: «Crispin, rival de son maitre» — wstaje w niej z niebywałą śmiałością świat nowy. W tym samym roku «Le diable boiteux» — aż do tytułu pochodzi z Guevary

«El diablo cojuelo». Zdaje się, jakoby Lesage posiadał wyobraźnię leniwą i nieplodną — więc bez skrupułu korzystającą z cudzych pomysłów (tutaj zagładanie do wnętrza domów przez dach zerwany). Zato zdolność obserwacji, kombinowania i generalizowania — nadzwyczajna.

Komedję «Turcaret» wprowadzono na scenę w 1709 r.; z nią prąd realistyczny, panujący w teatrze od Regnarda i Dancourta, wlewa się w komedję obyczajową pełnym upustem; na scenie zjawiają się — kobieta z półświatka, bankier-oszust, utrzymujący jej przepych swoim kosztem, kawaler żyjący z nich obojga. Lokaj Frontin powiada o tej dobranej trójce: «Podziwiam bieg ludzkiego życia».

Dwa pierwsze tomy «Gil Blas» wyszły z początkiem 1715 r., — kilka miesięcy przed śmiercią Ludwika XIV i przed upadkiem starego régime'u. «Gil Blas» zalicza się do hiszpańskiego rodzaju romansu «picaresco». Syn biednego masztalerza z Oviedo, wychowany u wuja kanonika, wyrusza w świat na jego mule i dostaje się między rabusiów, wychodzi z nimi na wyprawę i okrada podróżnego księdza; wędruje do Valladolid, gdzie służy u doktora Sangrado (krwiopijca). Przygody mnożą się i zmieniają, dostarczając widoku niezrównanych scen i szkiców obyczajowych. Pierwszą część fortuny Gil Blas zakończyło stanowisko intendenta w książęcym domu, następnie służba u arcybiskupa Granady; powodzenie jest odtąd jedyną jego gwiazdą przewodnią, a umiejętność intrygi dworskiej — której nauczył się w Madrycie — prowadzi go na posadę sekretarza i ministra. Wreszcie osiada w swym zamku i żeni się z piękną Antonją, ale żylka dworacka ciągnie go raz jeszcze do Madrytu i każe wyczekiwać w przedpokojach na przejście króla i łaskami brzemiennie spojrzenie. Postać Gil Blas'a należy do tych kreacji literackich, które, przedstawiając świetne typy ludzkości, pozostaną — jakby rzeczywiste osobistości historyczne — świadectwami swjej epoki.

L'abbé Prévost (1697—1763), niedoszły ksiądz, potem żołnierz — wkońcu zrozpaczony burzą życia zakonnik. «Nieszczęsny koniec związków zbyt czułych doprowadził mnie do grobu, bo takie imię daję czcigodnemu zakonowi, w którym pragnę się pogrzebać. Szukałem pociechy w nauce; książki moje były mi wiernymi przyjaciółmi, cóż — kiedy były martwe, jak ja». Po raz pierwszy w literaturze jawi się taki niepokój, melancholja, pragnienie uciekającej mary



A. F. Prévost.

Według współczesnego miedziorytu. Zbiory Muzeum Narodowego w Warszawie.

szczęścia; po raz pierwszy — na długo przed Rousseau'em, Chateaubriandem i Goethem — człowiek potrzebuje ukazać tylko serce własne, aby stworzyć poemat. W 1728 r. dyrektor policji paryskiej otrzymał następujące podanie: «Przełożeni kongregacji Saint Maur proszą, aby kazano uwięzić mnicha, zbiegłego z klasztoru Saint Germain des Près». Ucieka do Anglii, potem do Amsterdamu, gdzie piórem zarabia na życie. W 1731 r. wydaje «Histoire du chevalier Des Grieux et de Manon Lescaut», jako ostatni tom ogromnego romansu w formie pamiętnika p. t.: «Mémoires et aventures d'un homme de qualité qui s'est retiré du monde». W 1732 wychodzi oryginalny romans: «Cléveland». Wreszcie powraca do Paryża; pracując dla księgarzy, tłumaczy olbrzymie powieści Richardsona, redaguje «Histoire des voyages». Ogromne to wydawnictwo zawiera opisy podróży na tle przyrodniczym, historycznym, obyczajowym, i staje się dla swojej i dla przyszłej epoki źródłem egzotyizmu, wchodzącego w modę dla uzasadnienia teorii prymitywności natury ludzkiej. Wewnętrzny żar autora wybija się nawierzchnią krwawą łuną. W «Clévelandzie» zdrajca Gêlin powiada: «Przybywam dopełnić miary mych zbrodni; uwiodłem ci małżonkę, zamordowałem brata i przyjaciela, teraz tobie wydrę życie, albo sam z twej ręki zginę».

Okropności wojny domowej i religijnej w Anglii i Irlandji, sceny rozbójnictwa, podziemne pieczary, ukryte schody, korytarze, duchy i straszysła — oto materia obu wielkich historycznych romansów: «Clévelanda» i «Dziekana z Killerine», w których Prévost wyprzedza na trzy ćwierci wieku maniery Waltera Scotta. W «Histoire du chevalier Des Grieux et de Manon Lescaut» on sam jest figurą centralną — on, że tak rzekę «dokumentem» na dowiedzenie niszczycielskiego wpływu fatalnej miłości, która go prze ku nieuchronnemu występki. Z drugiej strony Manon, jako typ francuskiej dziewczyny z gruntem serca dobrym i czułym, ale z nieobudzonem zupełnie poczuciem moralności — płochą, kapryśną, oddającą wszystko za rozrywkę, znającej w miłości tylko stronę zmysłową, oszukującej kochanka bez świadomości grzechu i bez wyrzutu — jest w swych zarysach tak prawdziwym, tak skończonym i doskonałym, że występuje na plan pierwszy jako nieśmiertelny prototyp Małgorzaty Gautier, gryzetek Murgera i Musseta.

Pierre Carlet de Chamblain de Marivaux (1688—1763). Bohaterowie Marivaux to wychowañcy najwykwintniejszej epoki, jaką zna historia; istoty skomplikowane, jak zegarki, świadome swego stanu psychicznego w każdym momencie, stworzone dla sfery, w której obracają się, i poza nią niemożliwe. O życiu pisarza niewiele wiemy aż do chwili, kiedy wchodzi do salonów i występuje na widowie literacką, co dzieje się około 1715. W tej epoce jest to «bel esprit», szeregowiec partji «młodych» przeciw «starym». Rzadko o którym pisarzu wydano — tyle co o nim — sprzecznych sądów. Cała sprawa obraca się około wartości teorii literackiej, streszczonej owym pogardliwym przezwiskiem «marivaudage»; próbując ją rozstrzygnąć, potrzeba naprzód przedstawić autora, jak go dziś znamy, i określić jego stosunek do dzieła. Marivaux nie da się pojąć poza salonem: od 1720 r. bywał stałym gościem pani Lambert, pani Tencin, pani Du Deffand, pani Geoffrin. Salon p. Lambert, najbardziej wpływowym w pierwszej połowie XVIII w., najbardziej młody i rewolucyjny, miał wszystkie cechy udoskonalonego wymizdrzenia. Była to ta sama, co «Hotel de Rambouillet», szkoła wychowania światowego, szkoła odrębnych obyczajów, etyki, języka, szkoła najbardziej skończonego «modernizmu», ogarniającego nie tylko życie towarzyskie, ale politykę, filozofję, literaturę; każdą

nową, buntowniczą, najbardziej radykalną ideję XVIII w. sankcjonuje kobieta; mimo tak ważne jednak historyczne posłannictwo, głównym jej królestwem pozostanie sfera serca, a w salonie, poza poważnymi maskami filozofów i filozofek musiały koniecznie manewrować zalotne, zaczepno-odporne spojrzenia i uśmiešky pięknych, pragnących gdzieś spłować Amora. — Rozprawiano o miłości teoretycznie, a pani Lambert podnosiła ją do rzędu umiejętności: «Skoro to uczucie tak jest potrzebne dla szczęścia ludzkiego, nie należy wypędzać go ze społeczeństwa, trzeba tylko umieć prowadzić je i ulepszać». Marivaux podjął tę rolę, ale nie byłby jej może tak skutecznie wykonał, gdyby jego temperament i charakter nie posiadały doskonałych warunków do odczucia delikatnej istoty tej miłości wypieszczonej w salonach.

W rozmowie przedstawiał się tak, jak w pismach: żywy, oryginalny, dowcipny, nie zrównany w recytowaniu własnych utworów, ale nużący ustawicznym analizowaniem samego siebie, szukaniem zwrotów i wyrażen najsztubtelniejszych i najpoprawniejszych. — W sereu ludzkim poczynił tyle odkryć, że wystarczyły mu na szereg tematów i zagadnień. Głównym przedmiotem analizy jest kobieta. Hrabina lub markiza, młoda panna na wydaniu czy subretka, wszystkie mają mniej więcej jedno pojęcie o miłości, jako potędze złośliwej a nieuniknionej, bolesnej a ponętej, niewdzięcznej a upragnionej. Ogarnia je ona nieświadomie a fatalnie. Miłość ta jednak nie jest poświęceniem, bo wychowanki zepsutego społeczeństwa, próżne i zalotne — co razem składa się na samolubstwo — potrzebują być kochane dla dogodzenia miłości własnej. Małżeństwo nie jest ich celem — raczej przykrą koniecznością. Figury męskie są jeno odmianą typu kobiecego; ta sama obawa nieznannej i tajemniczej potęgi, to samo przeczulenie, pieściotliwość, wymuskanie uczucia, ta sama namiętność ciągłego zadawania sobie męczarni nieufnością, zazdrością, wystawiania na próbę tak siebie, jak istoty kochanej. To, co za temi ogólnymi cechami jedna i druga płeć wnoszą na scenę, staje się przedmiotem różnorodnych sytuacji psychologicznych. W każdej komedji są one odmiennie. «Igraszka miłości i przypadku» (1730) jest może jedyną, gdzie intryga niezwykle skombinowana pozwala interesowi wieszać się nie na samym tylko dialogu. Wchodzi tam problemat nierówności stanów; — powtarza się w «Les Fausses Confidences» (1737), zbliżonych treścią do komedji Fredry «Przyjaciele». Zdaniem niektórych krytyków, Marivaux jest lepszym romansopisarzem niż dramaturgiem. Pozostały po nim 2 powieści: «Vie de Marianne» (1731—41) i «Paysan parvenu» (1735—6). Główna ich wartość leży nie w intrydze, ale w niezrównanej sztuce portretowania typów. W analizie psychologicznej zarzuca się zbytek refleksji, w której



Pierre Marivaux.  
(Sztylek d'Ingoüf le Jeune)

bezustannie toną — opisując swe dzieje — bohaterka i bohater. W obu romansach przedstawione dusze młode, wrażliwe, namiętne w zapasach z życiem. Zagadnienie przewodnie obu przedstawia się tak: Czy piękna dziewczyna z gruntem serca cnotliwym, z godnością płynącą z krwi szlacheckiej, rzucona między ludzi, oprze się pokusom, które na nią zastawia zepsute społeczeństwo, i czy ta cnota, wspierana wrodzonym sprytem, zdobędzie sobie szczęście?... Czy młody, krzepki i przystojny wieśniak ma prawo wyzyskać słabości świata, w który wstępuje jako proletariusz, i czy mu wolno z popłatnych sukcesów, jakie go spotkają od płci nadobnej, zbudować drabinę dla osiągnięcia stanowiska...

W historii literatury romanse Marivaux zajmują poważne miejsce, jako wzory dla Richardsona. Jak odrębny jest światek autora «Marjanny», tak odrębny jest język i styl jego figur — zwłaszcza w komedji. Wraca w nich maniera dawnych «*précieux*», tylko jeszcze bardziej wymizdrzona i napięta. «*Marivaudage*» polega na «systematycznym wydelikaceniu myśli i wyrazu, ustawicznej gonitwie niezwykłości i dowcipu»; Wolter określił tę subtelność Marivaux w następujący sposób: «Jest to człowiek, który waży jaja musze na ważkach z pajęczyny». — Scena przechodzi radykalną reformę: usunięty wiersz i pompacyjna tyrada, dialog toczy się żwawo, wysnuwa się sam ze siebie, monolog usunięty, jako nienaturalny; wszystko innowacje, zapisane odtąd w dobytku dramaturgji francuskiej.

Filip Néricault Destouches (1680—1754). Kiedy Marivaux wprowadził na scenę te źle zrozumiane i niedocenione reformy, stara komedja moralizatorska, prawem raz nabytego pędu, szła naprzód, wydając jeszcze liczne i cenne odmiany. Destouches znalazł nawet kilka tematów i typów, które się ostały. Dwie jego najlepsze komedje, to «*Le Philosophe marié*» autoportret i «*Le Glorieux*». Druga godna uwagi ze względu na motywy nowe, które ją łączą z kierunkami romansu mieszczańskiego i komedji «płacziwej». — Pokojówki i modniarki, wykrywające się margrabinami, w okresie regencji — okresie pokątnych miłostek, niewiary małżeńskiej i upadku wielkich fortun — nie były zjawiskiem niemożliwym. Tajemnica, otaczająca ich losy, walka z życiem, z jego pokusami i zasadzkami, triumf prawości, restytucja tytułów i majątków — wszystko to składało się na charakter melodramatycznej komedji nowego rodzaju, której La Chaussée miał niedługo nadać stempel klasyczny. Do dziś dnia z teatru Destouches'a pozostało kilka zdań. W «*Filozofie żonatym*» ubogi ojciec Arysta na szydercze zapytanie bogatego brata: «Któż cię uczynił tak biednym?» odpowiada: «Mój honor». — «*L'Irrésolu*» kończy się świetnym wierszem, godnym Moljera; bohater waha się w wyborze między dwiema kobietami, nareszcie po gruntownej rozwadze wybiera Julję; ale podpisawszy kontrakt, żałuje tego, co uczynił: «*J'aurais mieux fait — je crois, d'épouser Célimène*».

Alexis Piron (1689—1773), najjowialniejszy, najdowcipniejszy z literatów ówczesnych nie miał w zasługach swych ani jednego poważnego momentu, któryby pozwolił wybrać go na członka Akademji, za co mścił się epigramami aż do własnego nagrobka: «*Tu leży Piron — nie był nikiem, bo nawet akademikiem*». Jean-Baptiste Gresset (1709—1777), zakłuty żądłem sceptycznym, zostawił poemacik «*Vert-Vert*» z historją papużki chowanej u mniszek, zepsutej przebywaniem wśród marynarzy. Nivelle de La Chaussée (1692—1754) wprowadził na scenę komedję płacziwą, jako rodzaj nowy: «*Falszywa antypatja*» ma w swym morale propagować świętość węzłów małżeńskich, osnuta na «*Demokrycie*» Regnarda; «*Przesąd modny*», poza stroną melodramatyczną, ma zasługi dramatu mieszczań-

skiego: uszlachetnienie kobiety francuskiej z epoki Ludwika XV, płytkiej, płóchej, zalotnej — przygotowanie gruntu dla socjalnych reform Roussa.

Próby teoryj i reform politycznych. Prądy rewolucyjne, miotające się zamazyście, głośno i radykalnie w literaturze, wobec takiej utrwalonej starością i siłą potęgi, jak monarchja absolutna, ośmielały się do projektu cząstkowych reform, do marzycielskich i utopijnych konstrukcyj nowego i błogiego ustroju państwowego. L'abbé de Saint Pierre (należy go odróżnić od późniejszego Bernarda de St. Pierre) usnuł «projekt wieczystego pokoju» (1713—17); żąda utworzenia senatu czy trybunału wojennego europejskiego, któryby załatwiał międzynarodowe spory pokojowo i bez apelacji. Pisma jego, ułożone w system, dają zupełny program rewolucji społecznej. W historii społeczeństwa XVIII w. dominującą barwą tej postaci jest filantropja. René Louis



d'Argenson był — można rzec — odwrotną stroną medalu Saint Simona. Tamten nienawidzi władzy despotycznej, ten owszem żąda jej utrwalenia. Une foi, un roi une loi — oto jego zasada. — Potrzeba było teraz człowieka, któryby plan reformy politycznej ugruntował na niezłomnych zasadach, któryby z logiczną pewnością wynioskował i wskazał formę ustroju odpowiedniego i potrzebnego dla Francji, któryby był rachmistrzem, nie marzycielem, uczonym, nie politykiem, człowiekiem zasad, nie dyplomatą. Takim był Charles de Secondat baron de Montesquieu. Urodził się 1689 r. w zamku La Brède w pobliżu Bordeaux. Potomek wielkiego rodu, wyniósł z wychowania maniery wielkopańskie, które nadawały mu odrębną, prawie staroświecką cechę pośród demokratycznej rzeszy literatów XVIII w., a pamięć frankońskich przodków zdobywców była czynnikiem, który miał się odbić na «Duchu praw», w części traktującej teorię prawodawstwa feudalnego we Francji. Tradycje rodowe tkwiły na dnie argumentacji, każącej mu formę monarchiczną stawiać za ideał państwowego ustroju, a pochodzenie gaskońskie objawiło się w temperamencie pisarskim, żywym i ciętym.

Pierwszą książką, która nie zapowiadała późniejszych dzieł wysoce poważnych, są «Listy perskie» (1721), olśniewający wyraz temperamentu autorskiego. Dwaj Persowie, zamieszkawszy w Paryżu, przesyłają do kraju listy, składające się z wrażeń, sądów i uwag. W ustach dzieci innej kultury zmieniają się one na satyrę

z efektami szalonego komizmu, np: «Francuzi, nie mówią prawie nigdy o swoich żonach, a to dlatego, że boją się mówić o nich wobec ludzi, którzy znają je o wiele lepiej»; — Usbek pisze do Derwisza w Taurydzie: «Co sądzisz o chrześcijanach, dostojny Derwiszu? Czy pójdą do nieba, mimo że nie posiadają meczetów?» Gdzie indziej ośmieszony stary monarcha: «Badalem jego charakter i znalazłem sprzeczności, których nie zdołam wytłumaczyć. Ma np. ministra 18 letniego, a kochankę 80 letnią; kocha swą religję a nie znosi tych, którzy twierdzą, że ją należy ściśle wykonywać». Jeszcze gdzie indziej: «Francuzki nie są tak piękne, jak kobiety perskie, ale są ładniejsze». «Istnieje tu wielkie przywiązanie do umiejętności, ale nie wiem, czy się jest bardzo uczonym. Istnieją we Francji trzy stany: kościół, szpada i toga; każdy z nich żywi dla drugiego najwyższą pogardę». — Dłuższa historia Troglodytów jest rodzajem żartobliwej utopji, w której autor próbuje wywnioskować, jak długo byłby szczęśliwy lud, rządzący się cnotą, miłością bliźniego i umiłowaniem swobody.

Od czasu do czasu autor porzuca ton satyryczny dla poważnego traktatu; zastanawia się nad formami rządu w Europie, nad prawem międzynarodowym, cywilnym, karnym. Studja te wejdą później do «Ducha praw». O powadze przekonań świadczy zdanie takie: «Jakiegokolwiek byłyby prawa, trzeba ich zawsze słuchać, uważając je za sumienie publiczne, któremu sumienie jednostek powinno być poddane».

Następuje dłuższa podróż, poczem Montesquieu ogłasza z zacisza zamku La Brède: «*Considérations sur les causes de la grandeur des Romains et de leur décadence*» (1734). Pociągnął go ten zamknięty w czasie fenomen historyczny, jakim był rozwój państwa rzymskiego w trójstopniowym przebiegu, gdyż, badając go w całej skończoności i eksperymentując, jak na martwym ciele, mógł wydobywać pewne wnioski, mające wartość praw powszechnych. Dzieło to jest jednym z dokumentów do przyszłego «Ducha praw», uzasadniającym teorię historjozoficzną Montesquieu'go. Kiedy u Bossueta działaniem i dźwignią dziejów jest Opatrzność, tutaj występuje prawo przyczynowości. Nie przypadek rządzi światem, nie szczęście przyniosło Rzymowi wielkość: istnieją przyczyny powszechne, moralne i fizyczne, które panują w każdym państwie, które je wnoszą, utrzymują, strącają. Wszystkie wypadki poddane są tym przyczynom.

Krytyka starsza i nowsza wytyka książce tej niejedną wadę: łatwowierność przyjmowania podań Liwjusza za źródła historyczne, niewybadanie stosunków ekonomicznych i socjalnych Rzymu, przeoczenie ważnej roli chrystjanizmu w epoce upadku, — niedostatki, wynikiłe przeważnie ze stanu ówczesnych pojęć i wiadomości o Rzymie. Zato wszyscy przyznają i podziwiają mistrzostwo konstrukcji i rozległość widnokręgów tego dzieła. Na wzrost państwa złożyły się: charakter narodowy Rzymian, mądrość stanu, miłość ojczyzny, karność, wytrwałość, odwaga oraz konstytucja, pozwalająca dyktatury w czasie groźnym.

Następuje analiza przyczyn upadku. Zasady, które były dały Rzymowi siłę, popsuly się własnym przerostem; ogrom podboju wykołcił punkt ciężkości państwa; gwałt, stosowany dawniej nazewnątrz, stał się czynnikiem państwowym wewnętrznym; bogactwa, przepych popsuly obyczaje, na podłości dusz wzniosła się tyranja, owa ostateczność, poprzedzająca upadek mocarstw.

Książka «*Esprit des Lois*» (1748) nie zna modelu. Jest to dzieło wyłącznie teoretyczne, roztrząsające prawodawstwo ze stanowiska nie prawnego, lecz historycz-



nego. Po ogólnym wstępie, określającym pojęcia prawa, autor bada różne rodzaje rządów, które streszcza w trzech formach zasadniczych: rząd republikański, monarchiczny, despotyczny. W każdym rozróżnia naturę i zasadę: naturę jako warunek istnienia, zasadę jako warunek działalności; prawa wynikające z natury rządu — są to prawa polityczne; prawa wynikające z jego zasad — są to prawa społeczne. Zepsucie rządu zaczyna się prawie zawsze od zepsucia zasad. Rozbiegając poszczególne rodzaje rządów, spostrzegamy: natura rządu republikańskiego polega w tem, że w nim cały lud jako ciało (demokracja) lub też pewna uprzywilejowana część ludu (arystokracja) dzierży najwyższą władzę. Zasadą jego jest enota, które to pojęcie, krytykowane od współczesnych jako niejasne, autor tłumaczy jako miłość ojczyzny, przywiązanie do praw, miłość równości. Zasada rzeczypospolitej psuje się nie tylko, kiedy w niej ginie duch równości, ale także, kiedy ta równość staje się skrajna, bo wtedy większość ujarzmi mniejszość, państwo ginie w narodzie. Rzeczpospolita demokratyczna nie zdaje się Montesquieu'emu stosowną dla cywilizacji nowożytnej; nie wierzył mianowicie i nie bez racji w możliwość utrzymania jej w krajach rozległych, niejednorodnych. Natura rządu monarchicznego polega na tem, że dzierży go jednostka, ale z zastrzeżeniem praw stałych i utrwalonych; zasadą jego jest honor. Monarchja nie może się ostać bez władz pośredniczących, które regulują wolę chwilową i kapryśną jednostki; władzę tę składają szlachta i duchowieństwo, a obok nich osobne ciało urzędnicze, przechowujące depozyt ustaw. Warunkiem istnienia monarchji jest umiarkowanie, a skoro z tej strony popsuje się, wpada w jedną z dwu ostateczności: w demokrację lub despotyzm. Natura rządu despotycznego mieści się w panowaniu bez praw ni regul na mocy woli i kaprysu wszechwładnej jednostki. Zasadą jego jest strach, a trwanie kończy się zawsze gwałtownym przewrotem.

Chcąc uczynić książkę obiektywną, autor nie objawia nigdzie wyraźnie osobistych sympatyj; z pomiędzy wierszy jednak da się wyczytać, że ideałem rządu dla Francji wydaje mu się monarchja umiarkowana i konstytucyjna. Najdonioślejszą częścią dzieła jest księga XI, której tytuł brzmi: «Prawa stanowiące wolność polityczną w stosunku do konstytucji». Wolność polityczna jest możliwa w rządach umiarkowanych i to jedynie, kiedy z nich wyłączone jest nadużycie władzy. Do tego potrzeba rozdziału władz: prawodawczej, sądowniczej i wykonawczej.

Ta teoria, głośna i sławna, rozwinięta w długim wywodzie, jest niczem innym, jak rozbiorem konstytucji angielskiej, skreślonym zresztą według Locke'a, ale dla Francji, dla Europy była istną rewelacją, a księga XI «Ducha praw» stała się katechizmem dla przyszłych prawodawców, tak, jak wskazanie niebezpieczeństwa, grożącego ze skupienia owych trzech władz w jednych rękach, było jakby przepowiednią błędów Konwentu.

Franciszek Marja Arouet z przezwiskiem Voltaire urodził się w Paryżu 1694 r. Duch niespokojny naraża się regentom; osadzony w Bastylji raz i drugi, wyjeżdża do Anglii; rozpatrzył się w nieznanym kierunku literatury u Szekspira Wycherley'a, Richardsona; umiejętności przyrodniczej u Newtona, filozofji u Bacona, Locke'a, deistów. — Po powrocie osiada w Cirey, w Lotaryngji, jako rezydent pani du Châtelet, 1744—1750 w Paryżu, dopuszczony na dwór członek Akademji od 1746 r. W 1750 jest gościem i doradcą literackim Fryderyka II. Zmienia często miejsce pobytu, osiada w Ferney pod Genewą, jako bogaty pan udzielny,



Voltaire.

«patriarcha», prowadzi obszerną korespondencję i przyjmuje wizyty książąt i uczonych całej Europy. Triumfalny wjazd do Paryża 1778 r. wyprzedza o kilka miesięcy śmierć wielkiego pisarza. Za rewolucji prochy jego przeniesiono do Panteonu.

Wolter, krytyk, estetyk, poeta, posiada umysł nie twórczy, ale przetwórczy; estetyka jego była zawsze przystosowaniem wprzód wyrozumowanych i sformułowanych teoryj krytycznych, w których przekorny klasyk spiera się z buntowniczym człowiekiem nowożytnym i popełnia długi szereg źle usprawiedliwionych niekonsekwencji. I tak w głośnym sporze «młodych ze starymi» broni Homera przeciw La Motte'owi, ale stawia go niżej od Ariosta i Tassa; broni poezji przeciw Montesquieu'emu, który na punkcie fantazji poetyckiej jest racjonalistą, ale sam nie wykracza poza reguły boileau'wskie; ma tak mało poczucia

wzniosłej sztuki, że powtarza komunały o wyższości Francuzów nad Grekami, którzy w jego pojęciu są barbarzyńcami, równie jak Szekspir, ów «pijany dziki». Jest stronnikiem trzech jedności i we wstępie do «Edypa» prowadzi o to kampanję z La Mottem; Corneille'a stawia niżej od Racine'a, ale i Racine go nie zadowala, gdyż brak mu bogatej akcji i wystawności; toż mniema, że, włożywszy w stary jakiś temat grandezę Corneille'a, namiętność i rzewność Racine'a i melodramatyczną, pełną wstrząsających afektów, intrygę Crébillona, podniesie teatr francuski do szczytu doskonałości. Zdawałoby się, że bodaj tendencją odbiega od klasyków, gdyż występuje jako szermierz wolności. Ale i to złudzenie. W «Edypie», «Brutusie», «Śmierci Cezara» słycać ze sceny tyrady antykrólewskie, hasła politycznej wolności, ale w głębi czuć wstręt do pospólstwa, do demokracji; w «Zairze», w «Sierocie chińskim», w «Alzyrze» światły despotyzm podniesiony wprost do ideału.

Żadna tragedia nie była napisana z popędu artystycznego, ani nie była przełaniem się w słowo wezbranego uczucia, prócz może jednej «Zairy».

«Edyp» (1719) to próba poprawienia Corneille'a, a przy tej okazji rzucenie się z zapłotka na chrześcijaństwo; tragedia chybiona w założeniu i ośmieszona intrygą miłosną starej Jokasty i młodego Filokteta, prawda, że dodaną gwoli aktorom. Obok tronu zaczepiony Kościół pod postacią greckich wróżbitów.

*obuffane sergent Voltaire*  
*au chateau de ferney.*  
 7 nov<sup>bre</sup> 1772

Autograf Woltera.

«Kaplani nie są, czem ich głupitlum ogłasza. — Całą ich wiedzę łatwowierność nasza». Podobne słowa ze sceny słyszano po raz pierwszy. Ciekawy jednak szczegół i nie podniesiony, że przed Wolterem z tą samą tendencją i tak samo wyrażoną odzywał się we Włoszech pisarz Gravina w tragedji «Palamedes».

Tragedja «Brutus» (1730), gdzie dla stworzenia intrygi wszystkie losy rzeczypospolitej, sprowadzone do miłosnych płomieni Tytusa i Tulji, spoczywają w ręku podwiki, programem republikańskim staje się znowu dzięki tyradom, które swym tonem zapowiadają już rewolucję.

«Zaira» (1732) jest najlepszą z tragedyj Woltera. Po raz pierwszy i ostatni w dziele wiecznego sztydery znalazło się tyle szczerego uczucia i patetyczności. «Zaira» jest próbą ulepszenia tego, co na podobny temat zrobiono w Anglii, mianowicie w «Otellu» Szekspira. Brutalnemu murzynowi, który dla francuskiego smaku jest za potworny, Wolter daje białą skórę i uczy go manier salonowych. Miłość też, zdaniem jego, za mało czuła u Szekspira, dopiero w «Zairze» przybiera ton godny kochanków. Drugim środkiem wzmoczenia interesu jest wprowadzenie tematu chrześcijańskiego, wreszcie trzecią nowością jest próba ukazania na scenie figur narodowych. Finał wychodzi patetycznie i wart porównania z Szekspirem.

«Mahomet» (1742) z junactwem jedynem w dziejach, dedykowany papieżowi, jest skarceniem fanatyzmu religijnego, kładącego nóż w rękę królobójców. Mahomet «Tartuffe» z mieczem w rękę — to zakon jezuitów. Seid — to Jacques Clément, Zopir — to Henryk III.

«Sierota chiński» jest apotezją religji, kultury i «liberalizmu» tatarskiego, rozumie się naprzekór chrześcijaństwu.

Epika. Wolter, nie znając wielkiej epopei średniowiecznej, spoczywającej jeszcze w manuskryptach, miał się za pierwszego poetę epicznego Francji. «Hen-

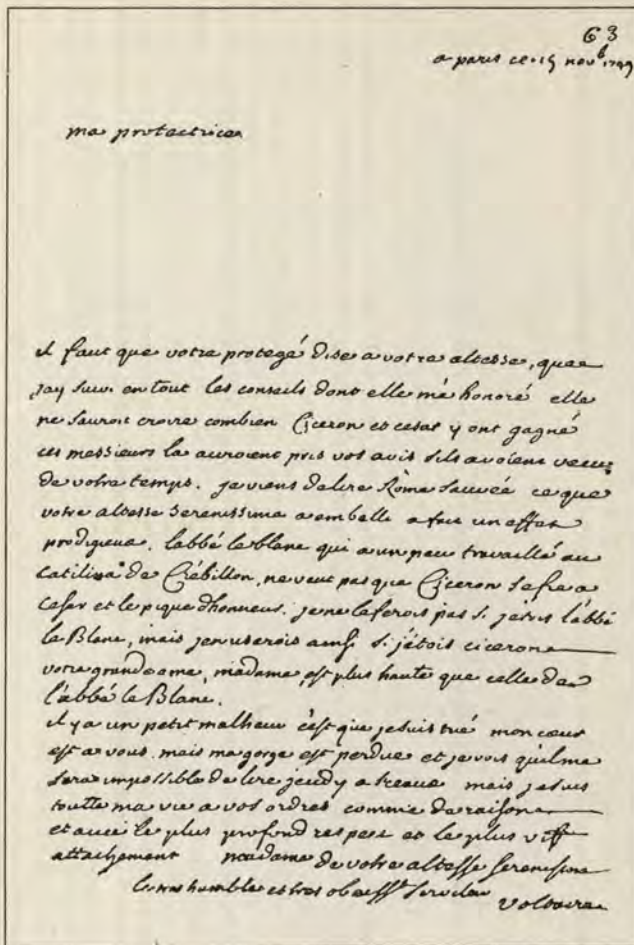
LE  
TEMPLE  
DU  
G O Û T  
PAR  
M. DE VOLTAIRE.  
EDITION VERITABLE,

Donnée par l'Auteur.



A AMSTERDAM,  
Chez J A Q U E S D E S B O R D E S,  
M. DCC. XXXIII.

Karta tytułowa «Le Temple du Goût» Woltera.



List Woltera.

«Pucelle» (Dziewica Orleańska), dla sparodjowania Chapelaina; czyta ją pocichu, kto na nią głośno krzyczy.

Romans filozoficzny — rodzaj, który Wolter uczynił sławnym, uprawiając go nie z aparatem świadomej, wyrozumowanej sztuki i pedanterji, lecz w swobodnie toczącej się gawędzie, świetnie odbija jego twarz, zawsze ironicznie uśmiechniętą.

W «Zadigu» postawiony problemat przeznaczenia: mędrzec szuka szczęścia i znajduje je nie w wypełnianiu cnoty, ale w kaprysach losu.

«Micromégas», gawęda naukowa, jest wysmianiem antropomorficznych wyobrażeń człowieka o świecie nadziemskim i nadzmysłowym, a zarazem daje poważny traktat fizyki planetarnej.

«Candide», romans ze wszystkich najgłośniejszy, to antypod «Zadiga», potwierdzenie teorii pesymizmu przeciw zdaniu Leibniza, że «wszystko jest najlepsze na tym najlepszym ze światów».

«L'Ingénu», to błyskotliwa, w każdym epizodzie gryząca satyra, włożona w historję młodego, prostodusznego dziecka natury, Hurona.

«Histoire de Jenni», to apologja deizmu. Główną figurą jest tam Freind,

«rjada» powstała z przeświadczenia, że kraj, przewyższający już starożytnych tragedją, powinien zdobyć się na epopeję. Temat narodowy: dzieje związku Henryków przeciwko «Lidze», oblężenie Paryża, apoteoza Henryka IV, wolnomyślnego monarchy. Temat nastęrczający ciągle okazje sławienia wolności obywatelskiej, tolerancji, oświaty. Do najpiękniejszych lub najgłośniejszych ustępów należy pochwała kultury i ustaw angielskich. Dalej obraz historii francuskiej, który bohater rozacza przed królową Elżbietą, prosząc o posiłki; noc św. Bartłomieja, groza wojny domowej, zjawienie się św. Ludwika dla przerwania bratobójczej walki i powietrzna podróż na ognistym wozie, jaką odbywa z Bourbonem, wykładając mu po newtonowsku kosmografję, dalej przegląd władców i bohaterów Francji od Karola Wielkiego do Ludwika XV.

Wolter zapragnął być po dwakroć epikiem i wydrukował



VOLTAIRE  
(Sztych według portretu de la Tour'a)



nawracający niedowiarków argumentami, które streszczają ostateczne wierzenia Woltera w materji metafizycznej.

Wolter historyk, socjolog, polityk. Historjografja Woltera wynikała z wiary w konieczność następstw, przerywaną a raczej kierowaną pojawianiem się genjuszów. Stąd upodobanie w wielkich figurach historycznych, jak Piotr Wielki, Karol XII, Katarzyna II, Fryderyk II. Spadkobierca wieku XVII, sam przedstawiający wykwił francuskiej kultury i wyskok francuskiego ducha, musiał z podziwem poglądać na króla-słońce; nie zadziwia też entuzjazm, bijący z kart «Wieku Ludwika XIV» (1751). Znajduje się w tej książce niewidziane dotąd rozszerzenie perspektywy historycznej; ogrom zjawisk narodowego życia, wciągniętych do historji; przegląd literatury, sztuki, handlu i przemysłu. Historja z anegdotycznych opowiadań o królach, bitwach, bohaterach, przechodząca w dzieje kultury — oto odmiana, której zaszczyt należy się Wolterowi.

Socjalne i polityczne jego przekonania wzdrągają się i strzegą najpilniej ingerencji czynników duchowych; to nadaje im niejednokrotnie cechę surowości, okrucieństwa i beznadziejnego pesymizmu. Uspołecznienie jest naturalną dążnością człowieka, a odbywa się w warunkach wzajemnego interesu. Dźwignią i głównym motorem porządku, który widzimy na ziemi, są wielkie namiętności: miłość własna, duma, zawzięcie, chciwość, pragnienie uciechy, miłość kobiety i rodziny. One to skupiły ludzi, wywołały cywilizację. Prawa, niezbędne dla całości społeczeństw, zależą od interesu, opinji prawodawców, od rasy i klimatu: to, co w jednym kraju jest cnotą, w drugim uchodzi za zbrodnię. Wszystkie jednak ludy w jednym są zgodne: cnotą i występkiem, dobrem i złem moralnym jest to, co przynosi pożytek lub szkodę społeczeństwu. Etyka w przekonaniu Woltera jest kitem społecznym, władzą, która utrzymuje i przeszkadza rozkładowi; zdanie, że, obok różności praw u różnych narodów, pewne kardynalne zasady moralności są wszędzie jednakowe, jest jednym z punktów, na który kładzie szczególny nacisk w swej teorii, oddzielającej etykę od wiary. Przekonania polityczne tego posła rewolucji jaskrawo różniły się umiarkowaniem od skrajnych teoryj demokratycznych ludzi 89 roku. Reform spodziewa się od wspaniałomyślności rządu; zdawałoby się, że jest oddalony o cały wiek od strasznego wybuchu, choć czuje go w powietrzu. «Wszystko, na co patrzę, jest nasieniem rewolucji, która przyjdzie nieuchronnie, ale której nie będę miał szczęścia być świadkiem. Młodzi ludzie są szczęśliwsi, obaczą jeszcze piękne rzeczy».

Ten zbliżający się przewrót jawił mu się w jasnej aureoli pokoju, który miał być błogosławionym owocem ruchu filozoficznego. «Do filozofji, czyniącej dziś takie postępy, należy będzie złagodzenie obyczajów; nasz wiek naprawi zbrodnię wieków przeszłych». Wszystko, za co dziś jeszcze szanujemy wiek XVIII, mieści się w tem czcigodnem złudzeniu.



Voltaire.

Według rzeźby M. de Launaya.  
Zbiory Muzeum Narod. w Warszawie.

Filozof. Należy zawsze mieć na uwadze znaczenie terminu «filozof» w XVIII wieku; wszystkie umiejętności, które jednym końcem stykały się z metafizyką, a więc: nauki przyrodnicze, matematyka, psychologja, fizjologja były przedmiotem badania solidarnej rodziny «filozofów, podejrzanej i nienawistnej wielkim konserwatywnym masom mieszczaństwa». Pojęcia Woltera czysto metafizyczne, stosunek jego do dogmatu Boga, Objawienia, istoty duszy, teorii poznania, uderzają niezdecydowaniem. Dzieło jego — jak się wyraża Faguet — to chaos myśli jasnych. Znamy nienawiść Woltera do chrześcijańskiego dogmatu Objawienia, do Biblii i Kościoła; pociski najgęściej padają z «Listów angielskich», z «Examen important de mylord Bolingbroke», z «Essai sur les moeurs». Punktem wyjścia dowodzeń jest zawsze zaprzeczenie cudowności. Na miejsce chrystjanizmu stawia pierwotny, naturalny, instynktowny deizm. W kwestji poznania jest lockistą i przeciwstawia swój sensualizm teorii Kartezjusza o ideach wrodzonych.

Sądząc w Wolterze uczonego, matematyka, etnografa, naturalistę, musiałyby się często wystawiać na śmieszność zaszczytne ambicje. Matematyk zdradził się w listach grubą ignorancją; etnograf popełnił tysiąc zabawnych omyłek w «Essai sur les moeurs», a o przyrodniczych jego zdolnościach świadczy uprzedzenie do wspaniałych odkryć i hipotez Buffona, albo własna uwaga, że skamienieliń muszel w Alpach, to pozostałości po pielgrzymach.

Dla uzupełnienia obrazu wypadaloby przedstawić Woltera polemiste, mściwego i nieubłaganego w prześladowaniu takiego Beaumelle'a; Woltera salonowca, piszącego najpiękniejsze poetyckie listy i madrygaly, najdowcipniejszą i najgrzeczniejszą postać wieku; Woltera w życiu domowem, istnego «zbogaconego» mieszczanina z czasów regencji; Woltera obserwatora, z którego spostrzeżeń można by ułożyć drugie, równie siekące «listy perskie». Korespondencja obejmuje do 20 tomów. Są to istne klejnoty literackie; występuje tam dusza autora w roli kochanka, poety, satyryka, filozofa, dworaka, przyjaciela.

Na kilkudziesięciu tomach nie kończy się działalność demonicznego pisarza. On trzyma rękę na pulsie epoki, bada i reguluje postęp jej gorączki, przeczuwając paroksyzmy, ale ich nie uprzedzając, w złośliwej uciezce, że stary świat trupiej. Nigdy jeszcze za ludzkiej pamięci literatura nie stała pod czołem tak wszechwładnego autorytetu.

Marquis de Vauvenargues (1715—47). Między okrutnym racjonalizmem Woltera a religją serca, którą miał wygłosić Rousseau, podnosi się melancholijna postać młodzieńca. Entuzjasta czynu i sławy, a skępowany niemocą, trawiony niepewnością odwiecznych tajemnic, a niezdolny już uciszyć się wiarą, szukający morału, a znajdujący w jego miejsce brzydki egoizm — postać piękna i dobra, bolesna a cierpliwa, zrozpaczona a cicha — z taką rezygnacją czekająca na rozwiązanie zagadki życia, którą jest śmierć. Natura sympatyczna Vauvenargues'a pociągała dziwnym czarem. W dziele: «Introduction à la connaissance de l'esprit humain» (1746) autor zakładał sobie rozpatrzyć wszystkie własności umysłu i wszystkie rodzaje wzruszeń, następnie ułożyć system ogólny wszystkich prawd zasadniczych, wskazać źródła głównych błędów i poprowadzić czytelnika ku pierwiastkom ludzkich wierzeń. Wielki cień smutku pada od tych skrzydeł darmo wyprężonych. Wspólnie z wyżej wymienionem dziełem wyszła część «Refleksyj i maksym» — reszta dopiero po śmierci autora. Vauvenargues odmiennie od całej plejady myślicieli współczesnych usuwał ze swej widowni



zagadnienia metafizyczne; ambicja jego nie przekraczała granic ziemskich. — Sądził, że istnieje w nas zmysł subtelny, objawiający nam dobro i piękno; siedziba jego w sercu: «Wielkie myśli idą z serca», «Uczucie góruje nad rozumem» — a nawet jest jego źródłem. Najszlachetniejszy owoc tej etyki — to wyniesienie czynu, jako piękności moralnej, przed którą milknie cierpienie, błędnie śmierć i omyłka przestaje być winą. — Jak pod wielu względami był on protestem przeciw duchowi epoki — tak jeszcze pod jednym: nienawidził płochości, szyderstwa i tego dowcipkującego tonu, który się począł u Fontenelle'a, a wychował u Woltera; śmiech salonowych mizdrzypiórków krzepł im na ustach od jego młodzieńczej surowości i powagi.

Chwilę, poprzedzającą burzę, wypełnia pokój akwizgrański i po nim kilka lat złudnego dobrobytu, w którym to czasie ujawnia się szereg prób ratowania skarbu przez oszczędność i rozszerzenie obowiązku podatków na klasy uprzywilejowane; ale próby te rozbijają się z jednej strony o egoizm i zachłanność dworu, z drugiej — o brak patriotyzmu i nieludzkość stanów uprzywilejowanych.

Wszczęte napowrót prześladowania protestantów i jansenistów wywołują ciągle starcia. Walki duchowieństwa z parlamentem, a parlamentu z królem, skończyły się z jednej strony wypędzeniem jezuitów (1764), z drugiej — zniesieniem parlamentu, tego ostatniego bastjonu narodowej godności, i zastąpieniem go przez fikcyjny parlament Maupeou. Przyszła najsmutniejsza godzina upadku królewskości, a niebawem wśród chóru złorzeczeń śmierć króla (1779 r.). Ludwik XVI, naznaczony na ofiarę ekspiacyjną za winy nieswoje, chce dobrze, a czyni źle; każdy krok ciągnie go ku otchłani. Ekonomiści Turgot, Necker nie zdołają odwrócić katastrofy; z chwilą, kiedy zwołanie Stanów stało się niecofniętą koniecznością i kiedy w tych Stanach «le tiers état» zajął pierwsze miejsce przemocą, runął ostatecznie stary porządek, — świat uformował się na modłę ludzi nowych. Nowi to byli ludzie, bo półwiekową pracą przerobili — zda się — w umysłach swych wszystkie atomy, pchnęli rozum w nowe kategorie myślenia. Jednym z najbardziej budujących zjawisk w historii jest, jak ci pracownicy tworzyli ścisłą braterską rodzinę, mającą jeden wspólny cel — jedno dla tego celu fanatyczne poświęcenie. Charakterem epoki 1748 r. jest, że teorie filozoficzne i co się z nimi łączy krążą ciągle w «ideach ogólnych»; chodzi tam o najczystsze zasady, wyluskane z wszelkiej przypadkowości: teoria daleko naprzód postępuje przed czynem. Wytworne były warsztaty i delikatne ręce, które dla głodnego ludu wykuwały broń morderczą: salony, kluby, kawiarnie — ta jedyna w swoim rodzaju właściwość XVIII w. Salony ówczesne — to parlamenty, gdzie przemawia opinia. W epoce pięknych duszek, Fontenelle, La Motte, J. B. Rousseau schodzili się u margrabiego de la Faye, u prezydenta Hénaulta. Salon ks. de Conti w «Temple'u» był ogniskiem hulaków, epigramistów i piosenkarzy. — W poważnym «Entresolu» rozstrząsano kwestje polityczne. Salony «Palais-Royalu» — siedziba nieustającej orgji — wslawiły się rozpustnemi «souters» księcia regenta, przeciw któremu protestował swą godnością staroświecki i surowy salon pani de Lambert. Ścisłej jeszcze z dziejami ruchu umysłowego epoki łączą się salony: pani de Tencin, pani Geoffrin, «mateczki» króla Stanisława. — Równocześnie z nią słynie pani du Deffand; jest to, przed George Sand, znakomity typ kobiety-sfinksa. Z jej to domu — jak latorośl z pnia — wyrosła inna, zajmująca psychologów postać, którą Sainte Beuve stawia w szeregu męczennic miłości: Fedry, Safony,



Denis Diderot.  
(Według Fragonarda).

człowieka, a zasadą — postęp ludzkości, idee braterstwa, wolności, równości.

Diderot — «Encyklopedia». Po deizmie Woltera następuje materializm i wyrozumowany z jego dogmatów ateizm, równorzędnie zaś do zagadnień metafizycznych układają się i formują teorie etyczne i społeczne encyklopedystów. Wspólnym punktem wyjścia dla Woltera i dla materialistów było prawo grawitacji Newtona, spopularyzowane we Francji i pleniące się w umysłach następcami dalekimi od intencji swego twórcy; stało się ono punktem centralnym nowego porządku myślenia. Według Woltera — materja, znajdująca się w ruchu wskutek prawa grawitacji, wskazuje na istotę niematerjalną, arcyministra, «*primum movens*». Materjaliści zrywają ten ostateczny słup oparcia, przypisując materji ruch odwieczny, w niej tkwiący, tylko raz utajony, raz wyzwolony. Wolter nie był tym, który objawił Francji Newtona; uczynił to Maupertuis — astronom, matematyk, podróżnik.

Denis Diderot (1713—1784). Jako człowiek — postać nieskończenie sympatyczna: mieszczanin z prowincji, w którym tkwi reszta wieśniaka, jowjalny, lubiący dobry stół i piwnicę, pracowity, liściowy i hojny. Moralność niewielka, przyzwoitość — żadna, skłonności rubaszne; dobre pierwsze popędy serca, uczciwość, szczerłość — ale brak taktu w stosunkach towarzyskich — oto Dionizy Diderot. Wszechstronność jego, oparta na prawdziwych, naukowych studjach, umożliwiona szczególnie giętkim i podatnym ustrojem umysłu, przeskakującego

Manon Lescaut — nieszczęśliwa panna de Lespinasse. U barona Holbacha schodzili się filozofowie. — Naśladując «*bureaux d'esprit*», jak nazywano owe ogniska literackie, bogatsze mieszczaństwo urządzało też salony, w których zastawiano na gości wszelkiego rodzaju przyjęty. Kawiarnie, które weszły ogromnie w modę już z początkiem XVIII w., tudzież kabarety i piwnice, to także ogniska ruchu towarzyskiego. Kawiarnia zwłaszcza stała się forum publicznym.

Niektórzy ze szczególnym naciskiem wymieniają sektę — rzekomo mającą być najważniejszym fortem filozofji sprzyjęzonej przeciw chrystjanizmowi — loże wolnomularskie. Pierwszą lożę francuską założono w Dunkierce w 1721 r., drugą w Paryżu w 1725 r. Statut brzmiał, że celem jej — poprawa moralna i materjalna

łatwo z romansu do algebry, z historii handlu do krytyki artystycznej. — Diderot filozof. Teoria jego jest urzeczywistnieniem syntezy, skupiającej w sobie wszystkie umiejętności, wyprowadzane z jednego wspólnego źródła, rozważane z jednej wspólnej zasady. Zasadą tą jest samożywotna i samodzielna natura, czyli materja niestworzona, odwiecznie ruchliwa, bez wytkniętego celu, sama przez się, prawem kombinacji układająca się w ciągłe odmiany. — W naturze człowiek nie jest istotą wyjątkową; ustrój jego — zwierzęcy; myślenie — objawem fizjologicznym; poznanie odbywa się drogą sensualizmu, zatem jest funkcją względną. Ta względność rozszerza się w następstwie na etykę, socjologję. Skoro nie istnieje prawo odwieczne — ginie oderwane pojęcie dobra i zła; to jednak nie powinno przestraszać: natura przez się jest dobra i człowiek w niej dobry, tylko w kolei wieków zepsuty winą prawodawstwa, gwałcącego przynależną mu swobodę — najmoralniejszy będzie wówczas, gdy będzie najswobodniejszy. Z okresu, kiedy Diderot był deistą, pochodzą «Myśli filozoficzne» (1746) — owo piękne zdanie: «Elargissez Dieu».

Traktat «O wystarczaniu religji naturalnej», będący uzupełnieniem «Myśli», wypowiada bez ogródki, że religja objawiona niczego nas nie nauczyła w kwestji moralności. W «Liście o ślepych» (1749) widzimy wprowadzoną do teorii poznania zasadę względności, a co zatem idzie — zaprzeczenie absolutu. Źródła trzeba szukać u filozofów angielskich — u Berkeleyya. Kształt, wielkość, położenie, odległość — nie są wrażeniami, nie są produktami bezpośredniego objawienia wzroku, ale wynikiem asocjacji i władzy konstrukcyjnej umysłu. W drugiej części «Listu» bardzo ważnym ustępem jest przecucie teorii samotwórczości, przystosowania i doboru. Materja, obdarzona ruchem odwiecznym, ułożyła się sama w serji prób kolejnych. Teoria ta wisiała zresztą w powietrzu, ale nigdzie nie była tak bliska przyszłej nauki ewolucjonistów, jak u Diderota. — Tu się zaczyna u niego okres ateizmu. Bacon, Leibniz, Maupertuis nasuwają mu teorię atomistyczną, wyłożoną w «Interprétation de la nature» (1754). Inne filozoficzne pisma, to «Rozmowa Diderota z d'Alembertem» i dalszy jej ciąg — «Sen d'Alemberta» (1769). Treścią «Snu» są konsekwencje nauki o «powszechnej wrażliwości», teoria przemiany materji, z tem genialnem przecuciem i określeniem przyszłego transformizmu: «Organy wywołują potrzeby i nawzajem wywiązują się z potrzeb». Ostatni wyraz etyki Diderota znajduje się w «Przyczynku do podróży Bougainville'a» (wyd. 1796, nap. 1772); rozmowy, jakie podróżnik prowadzi z dzikimi, przynoszą w rezultacie negację religji, wstydu, moralności. Nie zna ich człowiek w stanie dzikim; stąd



Denis Diderot.

Według litografji ze zbiorów Muzeum Narodowego w Warszawie.

wniosek, że są przeciw naturze. W praktyce jednak Diderot nie pozwala dotykać odwiecznych podstaw dobra i zła. W miejsce nauki o pośmiertnej zapłacie radby postawić czystą miłość cnoty dla cnoty. Poczucie wewnętrzne, indywidualne winno wystarczyć za kodeks.

Dramaturg i romansopisarz. Umysł tak ścisły, tak nieubłagane logiczny, tak odmierzający skutki i przyczyny — nie może posiadać wyobraźni twórczej w znaczeniu literackim. Posiada jednak znakomity dar odtwarzania — przymiot opowiadania niezrównany, pamięć rzeczy widzianych zdumiewająco dokładną, flaubertowskie wizje ruchów, gestów, tonów mowy i akcesorjów. W dramatach mnóstwo scen jakby przeznaczonych dla Greuze'a — żywe obrazy, gdyby je aparatem pochwycić można. Ale kompozycyjnej zdolności ani trochę; w komedji: «Est-il bon — est-il méchant» znajduje się aż 4 czy 5 intryg, które bohater trzyma jak na nitkach i kolejno w ruch wprawia. U Diderota jedna myśl ściąga drugą, a kiedy zacznie rozprawiać — już wszystkich spędził z pola i sam został na widoku. — Ma w głowie mnóstwo teoryj i dorabia do nich teatralne sztuki, a gdy ich jeszcze nie ogarną — dorzuca wstęp i fikcyjne dialogi między sobą a bohaterami; tak w «Synu naturalnym». Reforma teatru wychodzi z naturalizmu. — Naprzód, jak La Motte, usuwa wiersz; pragnie nauczyć aktora gestów żywych i wyrazistych: w tym celu zasypuje go informacjami, czyni niemożliwem indywidualne pojmowanie roli. Oto przykład: «Dorval i Rozalja oglądają na siebie w milczeniu; Rozalja płacze gorzko, podaje mu rękę; Dorval bierze ją i przyciska do niej smętnie usta». Druga reforma tyczy moralu: «Zawsze żywiłem nadzieję, że kiedyś ze sceny będzie się rozstrząsać zagadnienia najwyższej doniosłości. — Co za potężny środek dla rządu w razie, kiedyby chodziło o zmianę jakiegoś prawa w kodeksie lub naprawienia jakiejś wady». — Oto mamy ojca przyszłej «pièce à thèse» XIX wieku.

Figury mieszczańskiego dramatu Diderota, z familji Richardsona i La Chaussée'go, są arcycenotliwe; ta wcielona cnota przez 5 aktów dostaje na scenie ekstatycznych drgawek szlachetności i trudno wytrwać w tak szczytnej atmosferze. Trzecią reformą jest zastąpienie charakterów stanami (conditions). Stanem jest rola «Ojca familji», który też występuje w dramacie pod tym pedantycznym tytułem, określającym człowieka, co kocha dzieci, pragnie ich dobra, a musi walczyć z ich porywami młodości. «Syn naturalny» określa równie stan, nie charakter; tezę autora jest zdanie, że człowiek jakiego bądź pochodzenia należy do społeczeństwa i wylamywać się zeń nie powinien. Teorje Diderota, choć samemu nie objawiły szukanego arcydzieła, miały wielki wpływ na rozwój poklasycznego teatru. Między tragedję a komedję Diderot wstawia rodzaj średni, zwany dramatem.

Romans odpowiada korzystniej właściwościom natury Diderota, mistrza w opowiadaniu. Szalone zacięcie, potoczny pęd goniących się myśli, plastyczność prawie namacalna obrazów i postaci, styl nabrzmiały treścią, jędrny, utoczony, najczyściej francuski. Przyzwoitość ni moralna tendencja ich nie krasuje, jaskrawo odbijają od wymuszonych widocznie dramatów; są to rubaszne gawędy krwistego i podchmielonego rabelisty. Najoryginalniejszym<sup>1</sup> romansem Diderota jest «Neveu de Rameau» (wyd. 1773).

Bohater, półksiądz, półlaik, przesiadujący po kawiarniach, włóczęga, raz obdarty, drugi raz strojny dandy, uwodziciel kobiet. Artysta, któryby marzył

o wykuciu twarzy nowożytnego satyrycyzmu, półmédrea, półbłazna, gentelmana i łotra; poety o szlachetnych instynktach i zużytego cygana o zasadach bezecnych, wyspanych z doświadczenia podłej doli, upadłego genjusza, w którym czasem święta przebłyśnie iskra, nie znalazłby lepszego wzoru nad tę postać. «Jacques le Fataliste» składa się z mnóstwa anegdot, krążących około dwóch głównych figur. W tym romansie przepiękny epizod: Mme de la Pommeray, dama, opuszczona przez kochanka, mści się, podsuwając mu na żonę kurtyzanę. Miłość rehabilituje ją i zdobywa z jego strony przebaczenie i wzajemność. Schiller tłumaczył epizod Pani de Pommeray. Jest to powieść nie powieść, dialog nie dialog. Chciał Diderot stworzyć coś w rodzaju humorystycznego romansu Sterne'a, i znać, że kształcił się na jego



Denis Diderot.

stylu; końcowa anegdota nawet tłumaczona ze Sterne'a, co autor wyraźnie zaznacza. Całość obraca się około przysłowia: «Tak być musiało».

Estetyka, zajmuje ważne stanowisko w ruchu przeciwklasycznym, trwającym od początku wieku a formującym się u Diderota jako naturalizm. Toczy się walka przeciw klasycyzmowi — jak zauważył prof. Folkierski — nie we Francji jedynie, owszem, bardziej stanowczo w Anglii; Hutcheson traktuje piękno w związku z naszym odczuwaniem i łączy je ściśle z ideą dobra, Burke mieści je poza naszą świadomością, jako przedmiot obiektywny.

Niemniej po pierwociny sięgnąć trzeba do estetyków francuskich. Między nimi l'abbé Dubos (1670—1742), autor książki «Réflexions critiques sur la poésie et la peinture» (1719), pierwszy szkicuje świadomość estetyki, jako osobnego rodzaju literackiego i, określając cel sztuki, wymienia potrzebę ducha ludzkiego, wolną od względów użyteczności, uznaje zatem rozkosz estetyczną oderwaną, inaczej sztukę dla sztuki. Nie określa jednak środków, jakimi artysta cel ten zdobywa, nie odsłania zasad piękna i artystycznej rozkoszy. Brak ten pojmuję i stara się wypełnić Charles Batteux. W głównym jego dziele «Cours des Belles-Lettres», mieści się «Traité des beaux arts réduits à un seul principe» (1746), teoretycznie sprowadzający wszystkie sztuki piękne do jednej zasady. Wychodząc z Arystotelesa, zasadę tę opiera na naśladowaniu natury, jednak nie w bezpośrednim jej przenoszeniu do dzieła, tylko w wyborze stron przemawiających do wrodzonego człowiekowi zmysłu piękna. Obaj przypuszczają istnienie «szóstego zmysłu», t. zw. dobrego smaku, który jest przeznaczony do oceniania stron wzruszających w dziele sztuki. Zjawiska estetyczne mieszają się — jak u Hutchesona — z moralnymi i estetycznymi.

Diderot w wykształceniu nowożytnego smaku przedstawia zwrot szczęśliwy, choć gwałtownie przerzucający się w bezwzględny naturalizm. Ten «naturalizm»

leży u niego w łączeniu piękna ze wzruszeniem, z uczuciem dobra, cnotliwości w ujawnianiu dodatnich, wrodzonych — a więc naturalnych — stron serca ludzkiego.

Teorię tę stosował w dramacie i romansie, później przeniósł ją na inne sztuki piękne i wygłosił w sławnych «Salonach», które pisane są stylem niezrównanym; tyle w nich żywości, tyle entuzjazmu, tyle ujmującego daru przekonywania. Ze stronnictwami swą kryć się nie chce; przed obrazami Greuze'a wykrzyka: «Ten Greuze to doprawdy mój malarz. Naprzód podoba mi się jego rodzaj; jest to malarstwo moralne. Jakto? Czy pendzel nie był dość długo poświęcony rozwiąłości i występki? Czyż nie powinniśmy się cieszyć, że wreszcie zaczyna rywalizować z poezją dramatyczną w pouczaniu nas, wzruszaniu, poprawianiu i nakłanianiu do cnoty?» Gdzie indziej z pewną umyślną rubasnością udaje, że nie obchodzi go strona techniczna obrazu i że sądzi go jedynie po wrażeniu. Tak przez lat z górą 20 patrząc na pokolenie artystów, mógł Diderot wychować na nowo dobry smak, który był we Francji zaginął po wielkiej epoce skrzywionej i zwyrodniałej.

Na szczycie myśli wprost przeciwnym — na mistycyzmie Plotyna — (jakby powtórzenie kontrastu między Wolterem a Rousseau'em) staje «filozof nieznan», niepojmowany za życia, a po śmierci jeno wtajemniczonym dostępny — Louis Claude de Saint Martin (1743—1803), urodzony w Amboise. Ciekawy wiedzy tajemnej, daje się wciągnąć w towarzystwa mesmerystów i masonów. Przez dłuższy czas przebywa w Lionie — starem ognisku mistyków. Po wydaniu książki «Des Erreurs et de la Verité» (1775) (Wolter nazwał ją «stekiem nonsensów»), studjuje w Strassburgu Jakóba Boehme'go (1788). W tym czasie usuwa się od masonów. Oni bowiem dążą ku materjalizmowi, on ku mistyce na gruncie chrześcijańskim. W rewolucji nie bierze udziału, szczęśliwie przebywa najgorętsze chwile. Nauka jego, echo Plotyna, Pseudoareopagity z jego hierarchjami, gnostyków z domieszką kabały, mieści się rozrzucona w dwudziestu tomach i broszurach; streścił ją — kładąc nacisk na estetykę — prof. Z. Czerny. St. Martin jest teurgiem. W przeciwieństwie do magji, posługującej się duchami nawet piekielnymi, teurgia rozwija pokorę, mając na zawołanie aniołów. Estetyka St. Martina wsiąka w ducha i dzieła romantyków: piękno mieści się nietylko w zjawiskach realnych, ale jest wartością absolutną, transcendentalną. Sztuka jest przedstawieniem świata myśli, zrealizowaniem wizyj niewidzialnego. Piękno istnieje jako idea i jako rzeczywistość w świecie duchów substancjalnych, tworzących hierarchję. Nazywa je «Siłami» (Vertus), «Zwierciadłami», «Licami Boskimi» i t. p. Świat materjalny jest odbiciem świata duchowego: jego piękno jest niższego rzędu. Przez sztukę człowiek zyskuje wizję piękności wyższych. To jest nowoplatonizm. Z kabały przybywa pomysł duchów pośrednich, zwanych «Sephilotami», mających być rzeczywiste. Niektórzy romantycy, jak Balzac, wprowadzali je do romansu jako istoty dotykalne (Serafita). Wyobrażają one boskość w różnych atrybutach, bez nich Bóg byłby niepojęty.

«Encyklopedia». Z nazwiskiem Diderota związane są dzieje najdonioślejszego w XVIII w. zjawiska literackiego, które było ogniskiem całej rzeszy rewolucjonistów duchowych i samo przez się współpracowników naznaczało piętnem wspólności idei i konspiratorskiej solidarności. Bódcem do założenia wydawnictwa był angielski «Universal Dictionary of the Arts and Sciences» Chambersa.

Diderot z D'Alembertem zgromadzili cały zastęp współpracowników i zakresili dzieło na potężne rozmiary. Każdy z autorów był odpowiedzialny za swe artykuły. Każdy tom wymieniał listę współpracowników. Diderot wydał «Prospekt», D'Alembert przygotował «Discours préliminaire» do I-go tomu, jasny, przejrzysty, treściwy, ściśle określający i nazwę, i treść, i podział ogromnego dzieła.

Pierwsze dwa tomy wyszły w 1751 i 1752, p. t. «Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des Sciences, des Arts et des Métiers par une Société des Gens de Lettres», dedykowany liberalnemu ministrowi D'Argensonowi. Dzieło, pisze D'Alembert w przedmowie, ma dwa cele: jako encyklopedia, ma wyłożyć, o ile to możebne, porządek i związek wiedzy ludzkiej; jako słownik rozumowany nauk sztuk i rzemiosł, ma do każdej umiejętności i sztuki, czy to wyzwolonej, czy mechanicznej, przytaczać główne fundamentalne zasady, jak również istotne szczegóły, stanowiące ich formę i treść.

«Encyklopedia», w poczęciu dzieło naukowe, zaraz przy pierwszym starciu z władzami i z partją konserwatywną stała się organem stronnictw; zrazu przeznaczona dla małej garści ludzi, w r. 1757 miała już 4000 subskrybentów. Spotykamy kolejno wszystkie głośne nazwiska. Duchowieństwo, pojawiwszy grozę położenia, wypowiedziało encyklopedystom zaciętą wojnę. Dekret królewski zakazuje sprzedaży obu tomów; ponieważ jednak w dekreście nie było mowy o dalszych tomach, trzeci wyszedł w r. 1753 i tak kolejno do 7 tomu w r. 1757. To był moment przełomu; równocześnie wyszła osławiona książka Helvetiusa «De l'esprit». «Encyklopedia» nie była, jak nieraz powtarzano, ewangelją negacji: Ton jej ogólny brzmiał umiarkowanie, zato metoda bayle'owska przemycania ostrzejszych ustępów była stosowana na szeroką skalę. Dział techniczny, zagarniając ogromną część dzieła, odbierał jej charakter czysto wojowniczy. Z wartości swej naukowej «Encyklopedia» nie mogłaby rościć prawa do wiecznych podziwów, bo wiadomości «filozofów» były nader prymitywne. Siła jej jednak szła z rozpowszechniania pewnych idei, dotąd przystępnych tylko oświeconym.

D'Alembert (1717—1783), znakomity matematyk i fizyk, cieszący się wielką powagą, otoczony nimbem, rzucającym przez promieniowanie odblaski na kró-



Karta tytułowa «Encyklopedji».

lewskie i cesarskie dwory. Dziś postać jego błędnie przy Diderocie, i tylko matematycy i fizycy znają jego zasługi w naukach ścisłych. Po napisaniu «Système du monde» i sławnego «Discours préliminaire» zostaje członkiem Akademii Francuskiej w 1754 r. Król Fryderyk wzywał go na prezydenturę Akademii Berlińskiej. Katarzyna chciała mu powierzyć wychowanie wielkiego księcia, lecz on od obydwóch zaszczytów uchylił się. D'Alembert w filozofii nie jest oryginalny ani stanowczy; w pojęciach estetycznych brak mu smaku i świeżego poglądu. Sceptyk z profesji lęka się zapuszczać w konsekwencje; za Montaignem czyni z wątplenia dogmat filozoficznej wiary. Filozofję oddziela od religji, a religję od Kościoła, w szczególności od chrystjanizmu; nie mija okazji dokuczania, rzucania obelgi lub szyderstwa duchowieństwu. Naprzód poświęca im całą książkę: «Historja wytepienia jezuitów» (1765), potem w listach do Woltera stroi ustawiczne żarty na ulubiony temat. W znanym zatargu z Rousseau'em, wywołanym z okazji artykułu «Genève», D'Alembert przeniósł się na stronę jego nieprzyjaciół i odtąd jest to stały temat żartów. Niekiedy jednak odzywa się w nim litość: «Cierpi, jest nieszczęśliwy, trzeba mu to i owo przebaczyć». Piękne słowo i rzadkie między encyklopedystami.

Materjaliści i sensualiści. Kilka dat chronologicznych bardzo korzystnie przedstawi ruch i postęp nauki materjalistów oraz wzajemny stosunek pisarzy.

La Mettrie wydał «Historję naturalną duszy» w r. 1745, t. j. kiedy Diderot stał jeszcze na stanowisku Shaftesburyego; w 1746 wychodzą «Myśli filozoficzne» Diderota, 1-y stopień ku materjalizmowi, oraz «O źródłach poznania» Condillaca, gdzie jeszcze odbija się nauka Locke'a o podwójnem źródle poznania: wrażeniach i refleksji; w r. 1747 «Przechadzka» Diderota sceptyka; w 1748 słynny «Człowiek maszyna» La Mettriego; w 1749 «Listy o ślepych» Diderota i «Traktat o wrażeniach» Condillaca; w 1751 czwarty tom «Historji naturalnej» Buffona, gdzie znajduje się hipoteza zasadniczej jedności w budowie organizmów; w 1758 «O umyśle» Helvetiusa; w 1770 «System natury» Holbacha. Historja materjalizmu i jego ewolucji należy do dzieł specjalnych, musimy przecież bodaj w pobieżnych szkicach dotknąć kolejno ich teoryj.

Julien Offroy de La Mettrie (1709—1751), syn kupca z Saint-Malo, zrazu poświęca się zawodowi duchownemu i kształci u jansenistów; następnie zwraca się z zapalem do medycyny i nauk przyrodniczych. Książka «L'Homme machine» już w tytule zaznacza chępliwie wynik zawartych w niej dowodzeń. Naprzód ośmiesza dawne teorie jedne po drugiej: zdanie Locke'a i swoje własne «o materji myślącej»; teorię monad Leibniza, które uduchowily materję, zamiast zmaterjalizować duszę; Descartes'a, przyjmującego «dwie substancje»; teologów twierdzących, że duszę poznaje się światłem wiary. Doświadczenie i obserwacja winny być przyjęte za jedyne źródła badania. Przechodzi następnie do ważności i roli języka, jego wpływu na powstawanie pojęć. Tu, nie licząc się z zasadniczą różnicą między człowiekiem a zwierzęciem, ze zdolnością abstrakcji, wyraża nadzieję ucłowieczenia małpy zapomocą nauki ludzkiej mowy. Powstawanie pojęć moralnych La Mettrie tłumaczy zasadą egoistyczną.

Docieramy wreszcie do owego słynnego paradoksu o człowieku automacie, który dlatego ma być doskonalszym od zwierzęcia, iż jest bardziej złożony. Tak wygląda to śmieszne rozwiązanie wielkiego problemu, nad którym niepotrzebnie



hukano z głośnem oburzeniem; stąpienie po pysze metafizycznej «z większą pychą». Styl nie pociąga wdziękiem, razi afektacją, pyszałkowatem i paradoksalnem układaniem bluźnierstw naprzekór przyzwoitości i prawidłom dobrego smaku. Cała generacja Woltera i Diderota zanadto była na rozstajnych drogach, któredy wędrowały wichury, aby w spokoju ducha stawiać wielkie gmachy, oderwane od gruntu życia i interesów chwili. Wyjątkiem byli Montesquieu i Buffon, którzy się odważyli uciec od gwaru, wyjątkiem też ks. Condillac, który jedyny z pomiędzy «filozofów» pozostawił dzieło, mające zająć miejsce w łańcuchu ewolucji systemów filozoficznych.

Etienne Bonnot de Condillac (1715—80) przechodzi przez życie cicho i pokornie, w dyskretnej i nieambitnej pracowitości, nie pragnąc rozgłosu, za którym nierozłącznie chodzą zawiści i opory. Do najważniejszych jego dzieł, które się wyżej wymieniło, przystępuje szereg podręczników naukowych, napisanych «ad usum Delphini», dla wnuka Ludwika XV. Condillac wypełnia podstawowy punkt programu encyklopedystów, przedstawiając filozoficzną teorię poznania. Książka «Ó źródłach poznania» (1746), choć zadaje stanowczy i ostateczny cios nauce Kartezjuszowej o ideach wrodzonych, nie śmie jeszcze zerwać z dualizmem. Teoria jego jest jasnym wykładem nauki Locke'a o podwójnym źródle poznania: wrażeniu i refleksji. W następnym dziele: «Traktat o systemach» (1749) występuje przeciw teorjom abstrakcyjnym, przeciw metodom czysto metafizycznym Platona, Kartezjusza, Malebranche'a, Leibniza, i wynosi na ich miejsce obserwację i doświadczenie. Dopiero w trzecim dziele tej serii filozoficznej, mianowicie w «Traktacie o wrażeniach» (1754), Condillac, wyprzedziwszy Locke'a, sprowadza poznanie do jednego źródła: wrażenia są pierwszą czynnością duszy, one to, kombinując się i przekształcając, tworzą inne. Refleksja jest tylko łącznikiem, przez który idee ze zmysłów przechodzą do duszy. Wzrok, słuch, smak i powonienie dają człowiekowi świadomość własnego istnienia, zmysł dotyku — świadomość świata zewnętrznego. Od tamtych pochodzi czucie, które dopiero łącznie z tym zmienia się w wyobraźnię. Czucia i wyobraźnia składają się na myślenie i chcenie. Pierwszym objawem czucia jest spostrzeżenie, z którego rodzi się uwaga, pamięć i wyobraźnia. Pamięć z wyobraźnią służyły do porównywania wrażeń dawnych z nowymi, z czego wywiązuje się sąd. Zapomocą sądu wyrabia się o każdym przedmiocie określone pojęcie. Wszystkie duchowe funkcje są rezultatem całego szeregu przemian, których pierwszym członem było wrażenie zmysłowe; myślenie i chcenie są stopniowo rosnącym i przekształcającym się wrażeniem.

Do galerji encyklopedystów należą jeszcze Holbach i Helvetius. Książki ich i broszury z powodu swej paradoksalności miały chwilowe powodzenie; uważniejsza analiza wykrywa, że nie zawierają nic nowego ani w dziale teorii poznania, ani w kwestji etyki.

Do ogromnej twórczości przybywa teraz dzieło najenergiczniej podjęte, najgruntowniej uzasadnione, tak piękne w swej etycznej powadze, że wobec niego błędną systemy wszystkich współczesnych filozofów, poprawiających świat. «Historja naturalna» Buffona — to jakby klejnot królewski, wyniesiony z kataklizmu.

Georges Louis Leclerc, comte de Buffon (1707—88), urodzony w Montbard w Burgundji, otrzymawszy staranne wychowanie, podróżował wiele po Francji, Anglii, Włoszech. Zrazu poświęcał się studjom fizycznym, matematycznym, agronomicznym i został członkiem Akademji w r. 1753; ustąpiły one



Georges de Buffon.

Według miedziorytu C. S. Gauchera. Zbiory Muzeum Narodowego w Warszawie.

studjom przyrodniczym od chwili, gdy został mianowany intendentem ogrodów królewskich 1739 r. W 1749 r. wydał pierwsze trzy tomy «Historji naturalnej» wspólnie z Daubentonem, który pozostał współpracownikiem Buffona do 1757 r. (do 15 tomu) i redagował część anatomiczną, gdy tymczasem mistrz, z niecierpliwym umysłem i oczyma dalekowidza i artysty, wykreślał plan, stawiał hipotezy, malował historję zwierząt i ich obyczaje. 9 następnych tomów (1770—83) zawiera historję naturalną ptaków. Ostatnie 5 tomów niedokończonego dzieła, historję mineralów, Buffon układał sam jeden (1783—88), a jest to jego najulubiejsza dziedzina, gdyż łączy się z geologją i służy mu do wywołania owych śmiałych naukowych wizyj, które zowią się: «Teorja ziemi» i «Epoki natury». Jako człowiek, Buffon nie jest podobny do żadnego z dzieci wieku; stoi poza światem, który tam wre i hałasuje; cała praca duchowa, u innych odbywająca się publicznie, w nim dochodzi rezultatów spokojnie i cicho, bez wstrząśnień, niemniej jednak ra-

dykalna, niemniej dążąca do przedstawienia sobie wszystkich problematów i ustalenia wierzeń.

«Duchowe jego życie» — powiada Faguet — «liczy się od momentu, kiedy ziemia oderwała się od słońca, aż do chwili, kiedy się na niej zjawił człowiek». Materjalista z przekonań i używający wyrazu «Stwórca» tylko z konwenansu, nie wpada przecież w ostateczność religji zmysłów, a w «Historji człowieka», określwszy jego gatunek nazwą «zwierzę», jako sumienny i mało sentymentalny uczony, umie przecież w porywających wyrazach przedstawić godność i stanowisko jego w naturze, a nadewszystko dowieść ich nie retorycznie, lecz naukowo. Ten naturalista jest jedynym wielkim poetą XVIII w.; trafnie przy nim przypomina się Lukrecjusza. Fantazja, połączona ze zdolnością szybkiego generalizowania, talent budowniczego, swoboda niezaślepionego w sobie umysłu, porzucającego starą hipotezę dla nowej, a tę dla innej, skoro dla niej znalazło się więcej punktów oparcia. W mnóstwie pomysłów, jakie przesunęły się w jego potężnym mózgu, są takie, które dzisiejsza nauka odrzuciła, ale są też inne, gdzie w zarodku spoczywają przyszłe epokowe odkrycia: teorie pochodzenia i przeródtwa gatunków. Wybitna granica między gatunkami, a nawet między materją martwą a organiczną, nie istnieje; życie jest ciągle. Stąd jeden krok do przypuszczenia, że wszystkie odmiany roślinne czy zwierzęce są przekształceniem jednego żywego jestestwa, zmieniającego się z biegiem czasu. Zatem wszystkie twory pochodziłyby z jednego zarodka, którego typ czyli idea organiczna — «moule intérieur» — wraca niezmienną przy równoczesnej zmianie form przypadkowych, które pochodzą z 2 przyczyn: otoczenia niekorzystnego dla pewnych gatunków, które też giną z powierzchni ziemi, oraz ustawicznej wojny silnych przeciw słabszym.



Sztych z «Historji naturalnej» Buffona (wyd. z r. 1749).

Metoda, jakiej w swej epopei używa ten naturalista-poeta, jest wzorem odpowiedniości i przejrzystości; nienawidzi abstrakcji, aksjomatów i przysłów przyrodniczych, paraliżujących swobodę badacza narzucaniem mu pewników, bynajmniej nie mających absolutnej pewności; nie lubi klasyfikacji, bo natura zna tylko indywidualia. Metodę tę zawdzięcza mozolnej pracy nad kompozycją i stylem; urzeczywistniają one ideał, wykreślony w sławnym «Discours». Pierwsza myśl o konieczności planu przed podjęciem jakiego bądź literackiego czy naukowego dzieła. Druga myśl zwraca uwagę na to, że dobrze zbudowane dzieło literackie urzeczywistnia sobą doskonały ideał organizmu, jak go urzeczywistnia każde dzieło natury. Trzecia myśl, że, skoro na wyobrażenie stylu składa się tyle pracy umysłowej i tyle indywidualnych warunków pisarza, zatem — «styl to człowiek». Powiedział Buffon, że tylko dobrze napisane dzieła przejdą do potomności; potomność słowom tym nie zada kłamu.

W historii raczej prywatnej niż publicznej filozofów ważną rolę odegrał baron Melchjor Grimm. W r. 1754 zaczyna «korespondencję literacką»; było to przedsięwzięcie nie pierwsze w swym rodzaju, ale najdonioślejsze. Korespondencja — dla historyka literatury źródło wiadomości najbogatsze, bezpośrednie i nieomyłne, notujące każdą świeżą książkę, broszurę i pamflet, od manifestu filozoficznego aż do poradnika dla chorych na odciski, chwytające wlot najnowszy «bon mot» i epigram, naświeższą plotkę i wypadek dworski, — z natury swej dorywczej, kronikarskiej pod względem artystycznym, nie może być ani równa, ani gruntowna, ani zawsze trafnie sądząca. Grimm jest prawdziwym zwiastunem krytyki. Jest epikurejczykiem myśli i moralności, które odbijają chłodnym tonem od gorączki i fanatyzmu Diderota.

Zwrot do spirytualizmu przez uczucie. Rousseau. W chwili najwyższego napięcia filozofji oświecenia, jakim był projekt «Encyklopedji», zjawia się pierwszy przeciw niej wyraz buntu: «Discours sur les arts»; naprzeciw

materjalistycznych wizyj Diderota, między «Interprétation de la nature», a «Rêve de D'Alembert», tuż po książce «De l'esprit» występuje «Wyznanie wiary wikarego sabaudzkiego»; na stolikach buduarów równocześnie leżą śliskie romanse Crébillona młodszego i «Nowa Heloiza». Tak wspólnie chowane idee rosą jak dzieci dwóch matek z jednego ojca; zrazu wszczynają się spór o drobiazgi, uwydatniają się zasadnicze antypatje i zaostrza walka; aż nadchodzi moment, kiedy materjalizm złamany upada, a wtedy ten drugi prąd bez rywala porywa za sobą umysły i dokonywa rewolucji romantyzmem. Nato jednak potrzeba było nie książki, — człowieka; potrzeba było osobistości, któraby w sobie zgarnęła wszystkie pragnienia zmysłów, niezaspokojonych suchymi i beznadziejnymi dogmatami materjalizmu, któraby oryginalnością wybiła się nad tłum mędrców, nadających epoc ton i prawa, i skupiła na sobie wszystkie oczy; buntownika bieżącej moralności, fanatyka swych teoryj, proroka, noszącego wszystkie cechy «przewodcy i kierownika dusz». Takim zjawia się wporę Jan Jakób Rousseau (1712—78). Pochodził z rodziny protestanckiej, osiadłej w Genewie. Tradycja protestancka była w nim tak silna i rdzenna, że, jak twierdzi Morley, trzeba ją przyjąć za podstawę całej twórczości. Życie swoje skreślił w nieprzewyższonych «Wyznaniach»; stały się one źródłem biografów, którzy rozróżniają w nich 2 części nierównej wiarygodności: przed i po 1756 r. Pierwsza, pisana w entuzjazmie prawdomównej samokrytyki i samopsychologii, jest najważniejszym z dokumentów literackich; druga, sfalszowana pod wpływem niewątpliwego obłędu, podaje fakty, domagające się ciągle sprostowania, i jest raczej materiałem dla patologa, nie przestając być dokumentem dla historii i literatury, wszędzie, gdzie osoba autora w grę nie wchodzi. Sam wstęp, kilkadziesiąt wierszy, jest pisany w chwili takiego podrażnienia, jakie spotęgowane do stopnia chorobliwego daje manję wielkości, zwykle nieodłącznie od manji prześladowczej. Sam Rousseau dzieli życie swoje, pełne romantycznej różnaitości, na kilka epok.

Pierwsza do lat 16 — wychowanie domowe u ojca; lata szkolne na pensji, nieudane terminowanie u komornika, potem u sztycharza. Zewsząd go wypędzają, albo sam ucieka. Druga epoka — pobyt w domu pani Warrens; wysłany do Turynu (1728 r.), jako neofita przyjmuje katolicyzm; wyszedłszy z klasztoru, zostaje lokajem. Wypędzony za kradzież, wraca do pani Warrens; oddany do seminarjum, przechodzi pierwsze poważne studia. Trzecia epoka, najszcześniejsza w życiu Roussa, pobyt w Charmettes u pani Warrens, u której z rezydenta postępuje na godność kochanka; czas dzielony między książki, miłość i rozkosze natury. Czwarta epoka, paryska, pobyt w stolicy z przerwami (1741—56). Poznaje wpływowe osobistości, zostaje sekretarzem ambasadora w Wenecji, wraca do Paryża, żeni się z Levasseur, dziewczyną hotelową. Przeczytawszy ogłoszenie konkursu akademji w Dijon na temat «Czy postęp nauk i sztuk przyczynił się do zepsucia czy też naprawy obyczajów», pisze «Rozprawę», która postawiła go na widowni a równocześnie zbudziła w nim drzemające ambicje, zawiści i niechęci. Piąta epoka (1756—62), najplodniejsza, jest też okresem największych fizycznych i moralnych wstrząśnień. Zamieszkuje w «Ermitażu», ale nieszczęśliwa miłość do pani d'Houdetot, której fazy opisuje w ks. IX «Wyznań», wywołała serję drażliwych sporów z panią d'Epinay i jej przyjaciółmi, zakończoną wyproszeniem Roussa z «Ermitażu». Śród tych wstrząśnień pisał «Nową Heloizę». Nieszczęśliwego otaczają opieką marszałek luksemburski oraz ks. Conti; w Montmorency

Rousseau kończy «Nową Heloizę» (1761), «Umowę społeczną» (1762), «Emila» (1762). Parlament potępia »Emila«, na autora wydaje wyrok aresztu; marszałek luksemburski ułatwia mu ucieczkę. Nędzny tułacz, ścigany jak dziki zwierz, chroni się w księstwie Neuchâtel, potem osiada w Motiers. Tam wydaje wspaniałą «List do arcybiskupa Beaumonta» (1763) i «List z Góry» (1764) z obroną potępionego dzieła i uzasadnieniem teoryj społecznych «Umowy». Podburzona ludność zmusza go do ucieczki na wyspę St. Pierre, i stamtąd jednak wypędza go senat berneński. W 1766 wyjeżdża do Anglii, którą opuszcza po kilku miesiącach; książe Conti ofiaruje mu schronienie w Trie-le-Château. Po paru miesiącach ucieka, osiada w Paryżu, pisze «*Considérations sur le gouvernement de la Pologne*».



J. J. Rousseau.

Według stalorytu Hopwooda. Zbiory Muzeum Narod. w Warszawie.

Coraz większy niedostatek skłania go do przyjęcia gościny u hr. de Girardin w Ermenonville (1778). Na chwilę natura koi poszarpane nerwy, gdy wtem, 3-go lipca, znajdują go nieżywym; do dziś dnia skon ten pozostał tajemnicą. Wygórowane, chorobliwe uczucie, wola i wyobraźnia niezrównoważone, ale burzące się jak wrzątek, — oto grunt, z którego wyrosło to zupełnie nowe i niewidziane w XVIII w. zjawisko. Naprzód uczucie: instynkty przychylnie, altruistyczne, serce w pierwszym popędzie sympatyzujące z całym światem. Ta sama jednak czułość i przychylność zadraśnięta, zawiedziona, ochłodzona fałszem, krzywdą lub szyderstwem, gwałtownej ulegając reakcji, odwraca się i zamienia w podejrzliwość, skrytość, mizantropję. Następnie wola, która jest afirmacją siebie samego. Niecierpienie wszelkich granic; poczucie wewnętrznej dobroci, drażnienie ciągłym poniżeniem, wyrabiają w nim miłość własną, pychę niesprawiedliwą i zaślepioną; parwenjusz robi się Diogenesem, skoro widzi, że mu brak postawy Aleksandra. Wreszcie fantazja, ta władza umysłu, którą byli zdusili racjonalisci-poeci XVII w. i racjonalisci-filozofowie XVIII w. — każdej chwili, jak drugi Don Kichot, widzi się bohaterem osobliwych, gwoli niemu od Opatrzności zesłanych, zdarzeń. Wyzwolenie uczucia, woli i wyobraźni to trzy charakterystyczne popędy tego człowieka, które przeniesione do dzieł stworzyły romantyzm. Z Jana Jakóba urodzili się Chateaubriand, Byron i Goethe.

Rousseau występuje na widownię jako człowiek dojrzały, wyobrażenia jego o świecie są utrwalone i mają zabarwienie mizantropijne. Rozpoczął działalność okrzykiem potępiającym, rzucał paradoks z pasji zrobienia naprzekór filozofji, bieżącej. Z tego samolubnego uczucia wynika pierwsza «Rozprawa o sztukach

i umiejętnościach» (1750). Bieg rozumowania jest w niej następujący: Umysły psują się w miarę postępu oświaty. Przepych, rozstrój, niewola były po wszystkie czasy karą za dumne wysiłki, podejmowane w celu wyjścia ze szczęsnej nieświadomości. Pod każdym triumfem rozumu odkryje się niską namiętność. Ważniejsze, niż to pisemko, bo formujące wyraźnie myśli autora, są odpowiedzi posyłane krytykom. W liście do króla Stanisława główną przyczyną nieszczęść nazwana jest nierówność: z nierówności wynikło bogactwo, z bogactwa przepych, z niego sztuki i umiejętności, ów kamień obraży pierwszego «Discours». Ta myśl wraz z poprzednią służy za punkt wyjścia drugiej rozprawie konkursowej «O przyczynach nierówności» (1754). I część: przedstawienie człowieka w błogim stanie dzikości; II część: przyczyny i następstwa wyjścia z tegoż stanu. Szczęśliwość człowieka pierwotnego, zawarowana brakiem i nieznanymi potrzebami, trwa tak długo, dopóki żyje sam i sam sobie wystarcza. «Pierwszy, który, ogrodziwszy kawał ziemi, powiedział: to jest moje, i znalazł ludzi dość naiwnych, że mu uwierzyli, był prawdziwym założycielem społeczeństwa».

Tak długo był człowiek równy i szczęśliwy, jak długo żył dla własnych potrzeb; od chwili, gdy zapotrzebował pomocy drugiego, znikła równość i urodziła się niewola.

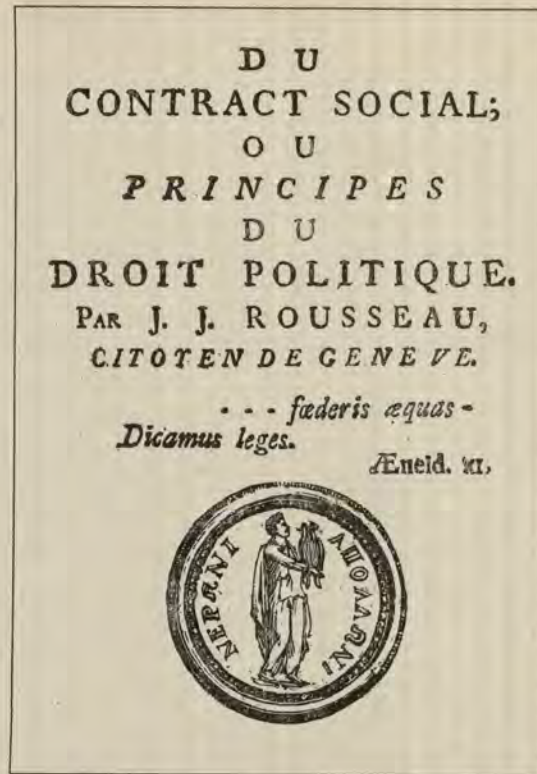
Rolnictwo i podział roli stworzyły pojęcie własności i prawa; odtąd nastala wieczna wojna silnych ze słabymi i potrzeba łączenia się dla obrony, wymagająca poświęcenia jednej części swobód dla ocalenia drugiej. Następstwem było ustanowienie praw, które, miast dopomóc, ugruntowały własność i nierówność i na korzyść kilku samolubów rzuciły ludzkość w jarzmo pracy, poddaństwa i nędzy. Ostatecznym ciosem była dziedziczność władzy. Konieczność uspołecznienia zowie się u niego niecofniętą niczem fatalnością, to też nie radzi powrotu do natury, ale marzy o możliwym zbliżeniu się do niej przez uproszczenie «człowieka społecznego».

Na wychowanie nowego człowieka potrzeba osobnego systemu i ten podany jest ludzkości w «Emilu», dziele Roussa najbardziej skończonym (1762). Wychowanie jest złem koniecznym, aby jednak bodaj w przybliżeniu wydało poprawny typ nowego obywatela, winno posłużyć się pedagogią odmienną od dotychczasowej. Pierwszym słowem autora jest wezwanie matek, aby same karmiły. W chwili gdy młody chłopiec wychodzi z lat niemowlęcych, zostaje usunięty od wpływów społeczeństwa, nawet od wpływów rodziny, i oddany w ręce nauczyciela, który, poddawszy go naprzód owemu wychowaniu negatywnemu — t. j. dotrzymawszy go w zupełnej nieświadomości do lat 12, następnie popycha młody umysł ku samodzielnej rozwojowi ciągnąc podsuwaniem tematów odpowiednich do badania i rozmyślenia. Potem wstępuje ku wyższym kategorjom pojęć moralnych i poznaje równie poglądowo znaczenie własności, siły, sprawiedliwości, obowiązków społecznych. W pierwszej epoce dziecko rozwijało siłę, w drugiej rozum; przychodzi pora na uczucie. Tu należą: 1) miłość własna i rodząca się z niej miłość bliźniego; 2) miłość kobiety; 3) przyjaźń; 4) miłość zgeneralizowana czyli miłość ludzkości. Delikatny temat wyboru dla Emila towarzyszkę życia jest treścią osobnej książki, zaczynającej swe rozumowanie biblijnym słowem: «Niedobrze być człowiekowi samemu» i przedstawiającej w Zofji ideał kobiety-żony-obywatelki, wychowanej według podobnego co Emil systemu. To wymarzone wychowanie odpowiada wymarzonemu społeczeństwu Roussa. Z całej tej chimery

pozostała metoda samodzielnego kształcenia umysłu dziecka.

«Wyznanie wiary» wikarego z «Emila» jest skończoną i zamkniętą teorią, niosącą ciosy w 2 kierunkach: w kierunku materializmu i w kierunku religii objawionej, a stawiającą na ich miejsce religię naturalną. Powraca do Descartes'a i przeciw zdaniu «sądzić jest czuć» stawia inne: «sposzregać jest czuć»; ale po sąd trzeba się zwrócić w głąb siebie: jestem, czuję, myślę — oto zasadniczy artykuł wiary. Następują 3 metafizyczne dogmaty religii naturalnej: istność Boga, wolność woli, niematerialność i nieśmiertelność duszy. Na istność Boga są w «Wyznaniu» 2 dowody: 1) wewnętrzny, bezpośredni, idący z uczucia czy przecucia; 2) rozumowy. Pierwszy jest dla Roussa ważniejszy. Po metafizyce, opartej na uczuciu, następuje etyka, oparta na nieomyślności sumienia: «Dobre jest, co czuję jako dobre, złe, co czuję jako złe. Moralność naszych czynności leży w sędzie, który o nich sami wydajemy». Z etyką wiąże się zagadnienie zła. Rousseau uznaje zło moralne i fizyczne, nierozdzielne od materji, pochodzące z winy samego człowieka, który pierwotnie był dobry i w którym ta pierwsza dobroć, jako głos sumienia, po dziś dzień się ostaje.

Druga część «Wyznania wiary», całym biegiem myśli skierowana przeciw religii objawionej, mimo ów słynny ustęp, gdzie wikary podnosi piękność chrystjanizmu nad filozofję Sokratesa i Platona i korzy się przed majestatem Ewangelji, nie usprawiedliwia nam mniemania niektórych pisarzy, jakoby Rousseau był w gruncie chrześcjaninem lub nawet jakoby nie był pewny swego przekonania. Wyroki sądów genewskich, potępiające «Emila» i «Wyznanie», dotknęły Roussa i przeciw nim skierował arcydzieło polemiki «Lettres de la montagne» (1764), gdzie z jednej strony dowodzi swego chrystjanizmu, z drugiej zaczepia prawomocność potępiających go wyroków Rady genewskiej; stąd przechodzi do kompletnego planu reformy politycznej, której teorię wyklada w «Contrat social». Treść «Umowy społecznej» stanowi jaskrawą sprzeczność z całym dziełem Roussa. Jest tu widoczne, jak w «Emilu», rozdwojenie osobistości pisarza; marzyciela zastępuje surowy i nieubłagany w konsekwencjach doktryner; na dowolnym motywie «wszechwładztwa ludowego» buduje olbrzymi gmach instytucyj politycznych, którego to niewykonanego planu «Contrat» jest częścią w sobie zamkniętą. Na przeciw ideału angielskiej monarchji konstytucyjnej podnosi się teoria wszechwładztwa ludowego, tak fatalna w następstwach, bo wiodąca do tyranji ślepych mas. Ta teoria, po raz pierwszy odzywająca się we Francji, nie jest pomysłem Roussa;



Karta tytułowa «Contrat social» Roussa.

to dokument konstytucji genewskiej, sięgający XIV w. i snujący się jak nić w dziełach polityków protestanckich. Rousseau, wyszedłszy z punktu diametralnie przeciwnego punktowi wyjścia u Hobbesa, zgadza się z nim w ostatecznych wynikach absolutnego despotyzmu; że tam wszechwładcą jest jednostka, a tu ogół, to moralnego charakteru teorii nie zmienia. I księga «Umowy» traktuje o istocie i początkach państwa. Zasadą uspołecznienia nie może być ani wzór rodziny, ani prawo mocniejszego, ani zgoda przelania wolności osobistej na korzyść władcy, ani prawo wojny. Pozostaje umowa: obrona jednego przez wszystkich; każdy, jednocząc się z wszystkimi, jest poddany tylko sobie a przez to wolny jak przedtem. II księga: «O wszechwładztwie i prawodawstwie». Jedyne wola powszechna ma prawo kierować siłami państwa. Wszechwładztwo (*souveraineté*) jest niepodzielne; aktem wszechwładztwa jest wola powszechna; stąd niewłaściwość działania jej na siłę i wolę, na władzę prawodawczą i wykonawczą (myśli o *Montesquieu*'m). Wola powszechna jest nieomylna, bo skierowana zawsze ku dobru powszechnemu: do tego potrzeba, aby nie istniały stronnictwa, uzurpujące stanowisko państwa w państwie: głosowanie winno być osobiste. Granicami władzy suwerena są prawa, dające wolność i równość, a równocześnie ich gwarancję; prawa państwowe określają stosunek państwa do suwerena; prawa cywilne, stosunek obywateli do państwa i wzajem do siebie; karne — są mścicielami na nieposłusznych. III księga: «O formach rządu». Demokratyczna — najprostsza i najdoskonalsza; monarchja przedstawiałaby największą siłę i trwałość; niebezpieczeństwem jej jest egoizm jednostki. IV ks.: «O sposobach utrwalenia państwa». Skoro większa liczba obywateli zbierze się i ukonstytuuje jako ciało, od tej chwili ma jedną wolę, obowiązującą wszystkich jako układ społeczny; kto się nań nie zgadza, stoi poza państwem; kto w państwie dobrowolnie zamieszka, już nań przyzwala i musi znosić konsekwencje tego przyzwolenia.

Jak «Duch praw» był pierwszym punktem oparcia dla Zgromadzenia Narodowego i Prawodawczego, tak «Umowa» stała się kodeksem Konwencji, a stosunek i stopień rozwoju tych 2 dzieł oznacza też doskonale postęp idei rewolucji. — «*Considérations sur le gouvernement de la Pologne*», książka, którą napisał na wezwanie konfederacji barskiej w parze z ks. Mablyego «*Du gouvernement et des lois de la Pologne*», jest niejako korektywą «Umowy».

«Nowa Heloiza». Raczej niż politykiem, pedagogiem, reformatorem religijnym, Rousseau jest wielkim poetą. Jest jednym z tych fanatycznych duchów, co cały świat fikcyjny budują z myśli swej dominującej, mocą wyobraźni rozgrzanej w uczuciu, które opanowało rozum i zdrowy umysł praktyczny. Tacy pisarze porywają i każą w siebie wierzyć; uwodzą jakimś lubym przymusem, są odrazu wodzami całych epok, poczętych w chorobliwym entuzjazmie. Społeczeństwo wtedy z zamkniętymi oczyma bierze szturmem niepodobieństwa przy odgłosie mistycznej pieśni; heroizm serca dokonywa cudów; a to, co żyło w wyobraźni utopistów, czasem zamienia się w rzeczywistość. Cały sen rewolucji i Napoleona był takim widziadłem. «Nowa Heloiza» należy do wielkiego planu, który Rousseau układał w «*Ermitażu*», i łączy się rdzennie z «*Emilem*» i «*Umową*».

Między teorią wychowania naturalnego, religii naturalnej, ustroju politycznego według natury, t. j. między ową potrójną emancypacją: dziecka z niewoli szkoły, człowieka z niewoli Kościoła, obywatela z niewoli despotyzmu, wchodzi teraz ogłoszenie miłości naturalnej, wyzwolenie praw serca z niewoli fałszywych



konwenansów. Człowiek z niskiego stanu, dzięki równości wobec natury, ma prawo pokochać pannę wysokiego rodu, która ma prawo oddać mu się w imię głosu natury, co ją ku niemu popycha; błąd młodości przestaje być szkopułem do uczciwego małżeństwa z niekochanym ale szanowanym człowiekiem, dostatecznie okupiony godnym wypełnieniem macierzyństwa; co więcej, owa wina nie wyłącza przyjaźni męża z dawnym kochankiem żony i wspólnego pożycia wśród pokus wracającej namiętności z jednej strony i bezwzględnej ufności z drugiej. Sytuację bez wyjścia przypadkowa śmierć zakończyć musi. — «Nowa Heloiza» wyobraża też i rozpoczyna ważną emancypację literacką: wyzwolenie patetyczności, oddanie praw głosowi serca; zerwanie z szablonem dotychczasowego romansu; ułożona w listach, zyskuje żywy nastrój dramatyczny. Romans francuski wstępuje stanowczo w znak sentymentalizmu; takim znajdziemy go u Marmontela, St. Pierre'a wreszcie Chateaubrianda. — Do ostatnich pism Roussa literatura nie rości prawa; są one już wytworem obłędu.

Rozstając się z pokoleniem literackim 1748 r., należy rzucić okiem na te okopy, skąd z odwagą, godną lepszej broni i zaciejszych szermierzy, ratowano zagrożoną fortecę tronu i Kościoła. Dziwne zjawisko — dziennikarstwo, główna kwatera oporu przeciw encyklopedystom, da się wytłumaczyć tem, że dziennikarstwo XVIII w. nie zdołało się tak szybko, jak literatura, wyzwolić z pod nacisku sfer rządzących. Najstarszym z tych adwersarzy nowego prądu był l'abbé Desfontaines, autor «Les jugemens sur les écrits nouveaux», odznaczających się tonem rubasznym, stanowczym, wzgardliwym.

Fréron w «Lettres sur quelques écrits de ce temps» napadał na Montesquieu'ego i Woltera, triumfował w chwili zamknięcia «Encyklopedji», gdy ukazała się 3 aktowa komedia p. t. «Écossaise» (1760), mściwy utwór Woltera, gdzie Fréron przedstawiony jest w najniecieńszej postaci, jako przedajny i zarozumiały piśmak. Od zatrutych strzał Woltera ginęło się bez ratunku. Palissot (1730—1814), «cudowne dziecko» dworu króla Stanisława w Nancy, w komedji «Cercle» wydrwił najbezbronnejszego Roussa, następnie oddał się w usługi Fréronowi i wydał «Petites lettres sur des grands philosophes» (1756), pamflet złośliwy, niepozbawiony dowcipu, gdzie za cel szyderstwa wybrał sobie Diderota. Duch, jaki teraz wieje po wypędzeniu jezuitów, po ostatecznym triumfie «Encyklopedji» i filozofów, wśród ostatnich wybryków zgnuśniałego króla i bezwstydu pani Dubarry, to duch opozycji powszechnej, nieustannej, bezlitosnej. Paryż przeciw Wersalowi, lud naprzeciw dworu i duchowieństwa, dojrzała opinja publiczna przeciw istnjącemu porządkowi, wymawiająca już głośno wyrazy «insurrekja», «rewolucja» w tysiącnych broszurach, jakich żadna cenzura nie zdołała przytłumić ni skarcić. Nieuskromiona fronda dokucza upadłej królewskości; ściga ją w osobie niewinnej królowej, w osobie pierwszej faworyty, pierwszego ministra. Dramat, komedja, wodewil, opera, mowa w Akademji, często nawet kazanie w kościele nie istnieją już same w sobie, ale dla okazji politycznych, jakie się w nich odgadnie i przyjmie oklaskami. Napaści na osobę królewską zdarzają się coraz bezkarniej. Nie odzyska już królewskość powagi ani w blasku cnót rodzinnych Ludwika XVI. Społeczeństwo nie ma już nic wspólnego z potomkiem władcy, który powiedział: państwo, to ja; zda się, jakby Wersal leżał sto mil za Paryżem, taki jest dla paryżanina obojętny. A w Paryżu rozwój idei kroczy statecznie dalej. Na miejsce rozwiązłości wykwintnie epikurejskiej, skandalicznej, wyrafinowanej, wchodzi

hulaszcza żądza uciechy, równocześnie zaś uwielbienie cnoty, głoszenie praw serca i wyobraźni, powaga i patos w kaznodziejskich pochwałach moralu. Rousseau w «Nowej Heloizie» zawrócił modę ku naturze i uczuciowości; w tę stronę również kierują się style: w muzyce, malarstwie, rzeźbie. Nim jednak odrodzony republikanizm zapanował jako styl powszechny, naprzód zjawiał się w literaturze wraz z sielankowością, sentymentalizmem i moralizatorstwem, wspólnymi cechami epoki Marmontela, Barthélemyego i Delille'a.

Jean François Marmontel (1729—1799), profesor filozofji w seminarjum w Tuluzie, pierwszą tragedję: «Dionizy tyran» wystawia w Paryżu. Przez rewolucję przesłiznął się z ręcznie; zapatrywania swoje na nowy ruch wyraził w «Nowych powieściach moralnych» (wyd. 1761). Marmontel — to ostatni z «pięknych duszek» rodu Fontenelle'owego. «Contes moraux» — to najponętniejszy, najmniej pedantyczny podręcznik filozofji życia; przewidziana w nim każda kolizja, rozwiązana każda wątpliwość, każdy skrupuł wprowadzony na drogę wewnętrznego uspokojenia. Przytem nieoceniony zbiór portretów i typów, proszący się marivaudowskiego pióra; pod sielankowemi imionami Lindorów, Erastów, Cefiz, Beliz i Doryd kryje się cały paryski i wersalski świat. Z tem wszystkim te «powiastki moralne» w dzisiejszem, poważnem pojęciu etyki są słodką trucizną dla użytku zepsutych dzieci wieku; przyjmują obłudę, płochosć, przeniewierstwo, niewiarę, jako naturalne czynniki obyczajowe; nastrój moralny jest tam obniżony o parę tonów, ale harmonijny i dla ludzi ówczesnych nie przedstawiający żadnego dysonansu.

Charles François marquis de St. Lambert (1717—1803), wedle pani du Deffand «umysł zimny, błady, fałszywy», autor «Pór roku» wzorowanych na Thomsonie, które rozpoczynają szereg wierszowanych traktatów o wsi, ukoronowany «Ziemianstwem» Delille'a. Entuzjastyczna sielankowość Roussa sztywnieje w umiejętnych i roztropnych przepisach umiarkowanego używania natury: higieniczna recepta tak dla mieszczucha, stęsknionego do zielonej trawki, jak dla poety, przyprowadzającego tę trawkę na stół smakosza. Wstęp dzieła stanowi szczegółową poetykę.

Jacques Delille (1738—1813). Owerniak wychowany i wyświęcony w Paryżu u jezuitów. W r. 1782 wydał «Ogrody», tłumaczone na wszystkie języki (polski przekład pół prozą, pół wierszem Karpińskiego). «Ogrody» Delille'a to jedno z arcydzieł poezji francuskiej, a fenomen XVIII wieku. Reguły sztuki ogrodnictwa, wyłożone w 4 pieśniach, mają za dewizę naturalność; wojna wypowiedziana sztucznemu stylowi rokoka, pochwała ogrodów angielskich, przywrócenie naturze swobody. Sielankowość Delille'a, niewolnica wspomnień klasycznych, ostatnie ogniwo teoryj boileau'wskich o naturalności, zaledwo wyswobodzeniem uczucia i smaku należy do epoki Roussa; jednak nawet w tem wyzwoleniu powraca z nim nie prawdziwie wolna, pozaczłowiecza, pozaspółczna przyroda, ale wieś, dzieło człowieka, który tam się chroni od miejskich przykrości. Wolna, majestatyczna, potężna natura, taka, w której człowiek czuje swą małość a równocześnie duszę w niej roztopić pragnie na ukojenie, natura pocieszycielka, to znów wroga, nieprześlągana, nieodgadniona władczyń — swym ogromem i grozą przygniotłaby łagodnego Delille'a. Naturę bujną, dziewiczą, elementarną, romantyczną wśląd za Rousseau'em odczuł i odtworzył pisarz, charakterem, losami życia i twórczością wielce doń zbliżony — Bernardin de Saint Pierre (1737—1814),

rodem z Hawru, od dzieciństwa oswojony z życiem portowym, wychowany w tęsknocie cudów zamorskich, ogarniony zaraźliwym, wiszącym w powietrzu, pożądaniem spokoju, błogości poza kulturą, wśród patriarchalnego ustroju świeżych, niezsutych lub odrodzonych społeczeństw; żywi myśl założenia idealnej rzeczypospolitej na wyspie Oceanu. Po podróżach do Polski, Rosji, Niemiec, po kilkuletnim pobycie na Ile-de-France, osiada w Paryżu i, zamieszkawszy w nędznym ustroniu, przez lat 10 pisze «Etudes de la nature», wydane w 1784 r. W 1787 wydaje «Pawła i Wirginję», w 1790 «Życzenia samotnika» i «Chatkę indyjską». Mianowany intendentem ogrodu botanicznego, wchodzi do instytutu w 1795 r. «Etudes de la nature» i «Harmonies de la nature», owoce wieloletniej obserwacji i dumania nad zjawiskami przyrody, zaczęte jak książka naturalisty, przechodzą



J. Delille.

Według litografji współczesnej. Zbiory Muzeum Narodowego w Warszawie.

w traktat filozoficzny, pojmujący, tłumaczący wszechświat jako dzieło Opatrzności, skąd następnie wysnuwają bardzo oryginalną teorię powszechnej harmonii między twórcami i żywiołami, a wreszcie zamykają się wykładem fizjologii, psychologii i etyki, opartym na tejże samej zasadzie harmoniczej. Sześciotomowe dzieło wygląda całe jak poemat. — Wielkie powodzenie «Pawła i Wirginji» tłumaczy się odczuciem nowego źródła wzruszeń, nowej krainy piękna. Ta natura bujna, dziewicza, pogodna, dwoje dzieci, chowających się razem od kolebki, w niewinności i nieświadomości innego świata i kultury, prostota i naiwność ich stosunku, który jest miłością zmysłami jeszcze nie wyjawioną, melancholja ostatnich kart, język wykształcony na starych pisarzach, na Amyocie, tak niepodobny do nerwowego stylu współczesnych polemistów, wreszcie beztrendyjność — uczyniły z naszej książeczki zjawisko zupełnie odrębne i jedyne.

L'abbé Barthélemy (1716—95), autor głośnej «Podróży młodego Anacharsysa w Grecji» (1788), wniknął w ducha greckiego głębiej niż przeciętny Francuz jego epoki. Problem, jaki sobie założył, jest rozwiązany starannie. Młody Scyta, Anacharsys, przybywający do Grecji na parę lat przed urodzeniem Aleksandra, objeżdża kraj, przypatruje się ustrojowi rządu, życiu publicznemu i prywatnemu. Mimo niewolniczą wierność odtwarzania greckiego tła, akcesorjów, autor gubi się każdym razem, gdy, wprowadziwszy postacie wymyślone, chce je natchnąć greckim duchem.

Constantin François comte de Chasseboeuf Volney (1757—1820) jest ostatnim w szeregu teoretyków rewolucji; wszystkie filozoficzne i polityczne dążenia epoki wracają raz jeszcze i streszczają się literacko w medytacjach, noszących nazwę «Ruiny», a wydanych równocześnie z wybiciem godziny czynu. Autor spędził młodość w podróżach po Egipcie i Syrii. W r. 1789 wybrany deputo-

wanym do Zgromadzenia Narodowego, ofiarował Zgromadzeniu dzieło długich dumań «Ruines ou Méditations sur les révolutions des empires», znane także pod nazwą «Ruin Palmiry». Kwintesencja teoryj filozoficznych i politycznych wieku zawiera wyniki sensualizmu Condillaca, etykę Diderota, powtórzenie praw wykrytych od czasów Montesquieu'go, indyferentyzm religijny Woltera. Za ramę służy rodzaj romantycznej wizji, która się podnosi w atmosferze deklaracyjnej i doktrynerskiej. Poeta przybywa na ruiny Palmiry, дума o potędze i przepychu Egiptu i Syrii i pyta, jaka fatalna moc zniszczyła wielkie mocarstwa. Genjusz unosi go wgóre i, z lotu ptaka ukazując mu stary glob, tłumaczy, że światem rządzą prawa naturalne, konsekwentne i w skutkach niewzruszone. — Volney jest optymistą: na pytanie, czy ludzkość dąży ku lepszemu, odpowiada: «Strzeż się mizantropa, który chwali umarłych z nienawiści ku żywym i bije dzieci kośćmi ojców».

Tragedja. Wolter dał początek tragedji tendencyjnej, narodowej, przekonany, że tragedia grecka umarła. Przyjął klasyczną formułę XVII w. za ostateczną; pozostawił intrygę miłosną, pozatem wprowadził pierwiastek filozoficzny i polityczny, uczynił scenę mownicą. Głośnym meteorem przeleciał po scenie Pierre de Belloy, któremu kronika Froissarta nasunęła temat «Oblężenia Calais», stosowny w danej chwili. Było to po upokarzającym zakończeniu siedmioletniej wojny, wśród przynębienia umysłów, wśród przecucia, że tradycje monarchji chyły się do upadku. W takiej chwili wystawić sztukę, gdzie było sławione imię francuskie, tron oparty na mieszczaństwie, szlachta nawrócona od zdrady ocknieniem się patryjotyzmu, — było to wlać w serce otuchę, uszanować wstyd zwyciężonych kosztem «gloria victis». — Znamienny w tym czasie jest zwrot ku tragikom dotąd nieznanym. Szekspira w komplecie przekłada Letourneur (1776—82) — równocześnie Jean Ducis tłumaczy, a raczej przerabia go z taką swobodą, jakgdyby otrzymał «carte blanche» od genjusza. Np. Ofelja jest córką Klaudjusza, morderey ojca królewicza; zawikłanie polega w tem, że Hamlet dybie na życie jej ojca, a ona musi go bronić, przyczem wychodzi na zuchowatą amazonkę. — La Harpe (1739—1803), poza działalnością w dramaturgji, jest autorem «Kursu literatury», wykładanego rodzajem odczytów w latach 1786—88. Zaletą ich nie jest erudycja: starożytność i pierwsze wieki literatury francuskiej zaledwo muśnięte. Zaczynają się naprawdę wielką epoką i poddają krytycznemu rozbirowi kolejno wszystkie rodzaje i głośniejsze utwory literackie, zwłaszcza teatr, ze stanowiska osobistego smaku. La Harpe jest ostatnim wyrazem estetyki osobistej okresu pseudoklasycyznego, której antypodem miał się stać w XIX w. Hipolit Taine.

Jeżeli tragedia ostatnich lat przed rewolucją była tendencyjna, o ileż bardziej komedia, pozwalająca większej różnorodności typów, z nowym porządkiem wyrosłych, żywszej polemiki o praktyczne zagadnienia doby, przedstawienia raz naturalnej dobroci «małego» człowieka, jego cnót domowych i obywatelskich, drugi raz śmieszności, wad i nadużyć.

Michel Jean Sedaine (1719—97), natura świeża, naiwna i szczerą, serce dobre i czułe, wesołość swobodna, dowcip strzegący się dokuczliwości. «Filozof bezwiedny» (1765), pierwotny tytuł «Le duel», z trudnością dostał się na scenę z powodu, że autor usprawiedliwiał w nim pojedynek. Jest to komedia mieszczańska z niepospolicie podniosłym pierwiastkiem moralnym i z nastrojem tragicznym komedji wyższej, osnuta na kolizji honoru i miłości ojcowskiej, uczenie stanu mieszczańskiego w jego prawości i znaczeniu. — Pierre Augustin Caron

de Beaumarchais (1732—1799), z rodu mieszczań, syn zegarmistrza, odebrał wychowanie mierne. Wyjeżdża do Hiszpanji, dorabia się fortuny w handlu niewolnikami, wraca z głową pełną tematów, które muszą dojrzeć. Pierwsze komedje o charakterze czułościowym upadły. Od zniechęcenia ocalało go dotknięcie rzeczywistego świata, a wypadło ono z procesu o sumę mu należną. Proces ten przegrał, z czego korzysta i pisze sławne «Mémoires» (1773—4), w których sprawę osobistą zmienia na wypadek społecznego znaczenia. Wynikiem wrzawy stąd wyrosłej jest upadek parlamentu Maupeou, stąd żart: «Ludwik XV go stworzył, a 15 ludwików zgubiło» (aluzja do przekupstwa sędziego). Memorjały — to arcydzieło poczynającego się rodzaju wymowy sejmowej, istne sceny komiczne w dialogach niesłychanej werwy, dowcipu i ciętości.



W r. 1775 wystawia «Le Barbier de Séville»: sztuka przeciągnięta niezrecznie na 5 aktów upada. Autor przerabia ją z gruntu i za tydzień «Cyrulik» napęnia Paryż wrzawą niebywałego powodzenia. Rozbierając jego pierwiastki i części składowe, spostrzega się w nim motywy z Moljera i komedji włoskiej; wspomnienie Hiszpanji nietylko w miejscu akcji, nazwiskach i kolorycie, ale równie w robocie scenicznej, wykształconej na «comedias de capa y espada». Zresztą tylko tyle: ton jest francuski, charaktery francuskie. Figaro, osobistość podrzędna, agent spraw cudzych, usłużny dla całego świata, gdzie bodaj drobny zysk zwęszy; stręczyciel miłostek pańskich, krętacz, kierownik nieczystej intrygi, awanturnik i włóczęga. Beaumarchais w «Cyruliku» to wielki odnowiciel wesołości swobodnej, głośnej, szczerzej, napęniającej teatr śmiechem w scenie golenia, w czasie lekcji muzyki w III akcie, w scenie z Bazyliem (III, 11), zakończonej sławnem: «kogóż tu oszukują», podchwycyconem u kardynała Retza. Intryga góruje tu jeszcze nad tendencją. Do wystawienia «Wesela Figara» więcej trzeba było użyć dowcipu niż do napisania go, — powiada Beaumarchais, mający przeciw sobie: króla, kanclerza i cenzurę, za sobą jednak całe mieszczaństwo paryskie i wszystkie wpływowe kobiety. Drugi tytuł «Wesela Figara» — «Szalony dzień» mógł odnosić się trafnie do pamiętnego 27 kwietnia 1784 r., zapisanego w pamiętnikach Grimma: «Książęta krwi, oklaskujący autora, wielcy panowie,

blągający o bilet wstępu, wielkie damy, przepędzające cały dzień w łóżach aktorek, aby nie stracić lepszego miejsca, gwardja rozpedzona, drzwi wylamane, trzy osoby uduszone». Figaro — to «Fronda zbrojna», jak mówi Sainte-Beuve, to hasło do rewolucji, podpisane przez samychże przedstawicieli starego porządku. Temat bardzo prosty, przypominający jedną powiastkę ze «Stu nowych nowel»: pan uwodzi żonę młynarza, za co ten mści się, smaląc cholewki do żony pana. Najgenjalniejszą bywa myśl zrobienia komedji dalszą fazą poprzedniej. Bohater nie jest to już dawny wesoly lekkoduch; nędzarz nieznanego ojca i matki poznał krzywdę i występek, żywi pogardę dla ludzi, szydzi z wszelkich uczuć moralnych, jedno zna prawo: siłę i chytróść; jednego Boga: pieniądz; jeden cel: własny dobrobyt. Takim jest aż do sławnego monologu, który rzuca nań nowe światło. «Tu pan, tam sługa — według kaprysów losu...». Wybuch dawno tłumioną nienawiścią: «Nie, panie hrabio, nie dostaniesz jej, nie dostaniesz! Że jesteś wielkim panem, zdaje ci się, że jesteś wielkim talentem. Szlachectwo, majątek, godności i urzędy, to tak wzbijają w dumę. Co zrobiłeś, aby mieć to wszystko? Raczyłeś urodzić się — nic więcej. Tymczasem, ja morbleul stracony w tłumie, musiałem użyć więcej rachuby i sprytu nato, aby tylko istnieć, niż ich użyto przez lat 100 na rządenie całą Hiszpanją». W r. 1792 Beaumarchais dokonał trylogji «Figara» dramatem «Mère coupable», którym wesoly twórca «Cyrulika» wrócił do surowej i moralizatorsko-melodramatycznej pierwszej manieri angielskiej. Nieogłędne podrażnienie kalamburem Mirabeau i jego broszury znękały moralnie Beaumarchais'ego; więzienie, wygnanie, ruina majątkowa dobiły fizycznie. Po 30-letnim tułactwie wraca do Paryża i umiera rażony apopleksją w r. 1799. — Wspomnieć należy Panarda (1674—1765), piosenkarza, twórcę wodewilu moralnego; talent pełny wdzięku, łagodny, szczery i naiwny, niewymuszony i ogromnie płodny; Vadégo — twórcę rodzaju zwanego «poissard» (gminny) z rubasznym realizmem — «brutalnością w minjaturze», jak sam o niej powiedział. Opera komiczna przebywa najświetniejsze swoje czasy pod dyrekcją Favarta. Opery Favarta, jak «Chercheuse d'esprit», jak pastorele: «Coq du village», «Amours grivois» — to delikatne bluetyki i naiwne sielanki, w których dla powiększenia wystawności i zbogacenia akcji występują nie sami tylko wieśniacy i wieśniaczki, ale strojni panowie i piękne damy.

Z dawniejszą powieścią wiążą się w epoce przedrewolucyjnej romanse moralizatorskie w rodzaju Richardsona, awanturnicze w rodzaju Prévosta, rozwiązywane w rodzaju Crébillona syna, zbrodnicze, sielankowe, pedagogiczne. Choderlos de Laclos (1741—1803), autor powieści «Niebezpieczne związki» (1782), która jest obrazem powszechnego zepsucia, malowanym z rzeczywistości. Wicehrabia Valmont, typ rozpustnika, uwodzi dwie uczciwe dziewczyny, porzuca obie dla niegodnej kurtyzany. Mistrzynią jego w przewrotności jest pewna markiza. Występek zostaje ukarany. Valmont ginie w pojedynku, margrabina odbiera karę w strasznym oszpeceniu ospą, która pozbawiła ją oka. Autor mówi o tem: «choroba przenicowała ją, dusza jej widna teraz na twarzy».

J. B. Louvet de Courray (1764—1797), charakter niecny, wydał «Życie kawalera Faublasa» (1787) i do 91 r. powiększał je ciąglemi dodatkami, tak, że złożyło się 13 tomów. Romans awanturniczy, pełny nieprawdopodobieństw, które jednak w owej epoce przykład Cagliostroja możebnemi czyni, rozwiązywały i obliczone na czytelników chciwych pieprznych podniet, może być dla nas o tyle

ciekawy, że wielka część przygód bohatera dzieje się w Polsce, w epoce społecznej, i występują w nim historyczne i niehistoryczne nazwiska polskie. Niektóre epizody świadczą o zajściu w okres romantyczny, noszą na sobie wpływ Osjana i Wertera. Jean Pierre de Florian (1755—94). Zawód literacki rozpoczął szczęśliwym pomysłem «Arlekinad», uszlachetnionych w postaci protagonisty, z którego stworzył typ ogromnego wdzięku, prosty, naiwny, usłużny. Cierpienie tak mało przystoi tej dobrej, pogodnej istocie, że, widząc go w smutku, Grimm ma ochotę zawołać: «Vous êtes Arlequin, seigneur, et vous pleurez!». «Deux billets», «Bon ménage», «Bon père», «Bonne mère» przedstawiają Arlekina w różnych dobach i okolicznościach życia, jako kochanka, męża, ojca. Bajki Floriana, dobrze skomponowane, dowcipne, często złośliwe, nie wstydzą się stanąć obok Lafontaine'owych. Mme de Genlis (1746—1830). Typ kobiety-pisarza, najznamienszy przed George Sand, należący razem do wielu epok: Ludwika XV i XVI, rewolucji, Napoleona, restauracji, monarchji lipcowej; umysł, jakby z fizjologicznej potrzeby ciekawy wszystkiego, zagląający wszędzie. Triumfem jej życia było wejście do «Palais Royalu»; została tam przyjęta jako dama honorowa księżnej de Chartres i wychowawczyni młodych księżniczek, a nareszcie książąt, z których jeden, Ludwik Filip, miał zostać królem. Pominąwszy jej ambicje doradczyni królów, działalność pisarki zaznacza się książkami czysto wychowawczymi, jak «Théâtre d'éducation», «Adèle et Théodore» (1788), romansami: «Mademoiselle de Clermont», «Duchesse de la Vallière» i t. d. Na bohaterki ulubiła szczególnie kochanki Ludwika XIV i stworzyła z nich serję romansów z pretensją historyczną. Czytając je, zdawałoby się, iż były to istoty niedościgłej cnotliwości. Za restauracji zachowywała tradycje najbardziej towarzyskiego i dwornego wieku, umiejąc i lubiąc podawać własne życie na zbudowanie lub przestrogę. Cenny zabytek przeszłości, szanowany, ale już nierozumiany.

Filozofja. Ekonomja. Polityka. Śledząc ostatnie latorośle materjalizmu, spotykamy Cabanisa (1757—1808). Jego fizjologja, poczęta w sensualizmie Condillaca, dochodzi do tych samych rezultatów, co La Mettrie, jeno drogą poważnych argumentów (Traité du physique et du moral de l'homme). — Inny filozof, Antoine-Nicolas marquis de Condorcet (1743—1794), matematyk, członek Instytutu, poświęcił się filozofji, studjował ekonomję, działał w rewolucji, jątrząc umysły. Główne jego dzieło: «Esquisse d'un tableau des progrès de l'esprit humain» (wyd. pośmiertne, 1794) wnosi do literatury ideę postępu nieskończonego, matematycznie pewnego. Nadzieję przyszłego udoskonalenia sprowadza do trzech punktów: zniesienia nierówności między narodami, postępu równości między jednostką a jednostką, udoskonalenia człowieka pod względem duchowym i cielesnym. — Szczytne mrzonki burzy rewolucja: w pewnej chwili podejrzany o umiarkowanie i aresztowany — truże się, aby uniknąć szafotu.

W epoce 1774 roku istniały dwie szkoły ekonomistów: pierwsza — szkoła fizjokratów — uważała ziemię, druga — pracę za jedyne źródło bogactwa. Adam Smith w epokowej książce: «Badania natury i przyczyn bogactwa narodów» (1776) praktycznie zgadza się z fizjokratami, teoretycznie uważa pracę za najważniejsze źródło produkcji. — We Francji walka ekonomistów toczyła się głównie około sprawy wolnego handlu — według teoryj fizjokratów; tak Turgot, szlachetny i ludzki, dążący do otwarcia granic celnych nazewnątrz, zniesienia wszelkich przywilejów nawewnątrz, l'abbé Galiani i Necker. — W polityce

Gabrjel de Mably (1709—85) przerzuca się od absolutyzmu do mrzonki o prostocie Likurgowej. Jako wielka powaga, dzięki znajomości ustrojów państwowych, wezwany przez konfederację barską — pisze książkę: «O rządzie i prawodawstwie Polski» (1771). — Radzi przenieść punkt ciężkości władzy na sejmy, celem szybkiego ułożenia konstytucji.

Literatura rewolucyjna. Od chwili wybuchu rewolucji w czerwcu 1789 r. aż do 9 thermidora 1794, w przeciągu 5 lat, cały stary porządek wali się tak, że zeń nie pozostaje kamień na kamieniu: po tradycje Francji monarchicznej, gdy przejdzie nawała, trzeba będzie sięgać albo zagranicę, albo w zapadłe kąty prowincji. Następuje zupełne przeobrażenie fizjonomji Francji, zwłaszcza Paryża, którego mistrzowskimi przewodnikami są bracia Goncourtowie w książkach: «Towarzystwo francuskie w czasie rewolucji i dyrektorjatu». Salony przestały być świątyniami dobrego tonu, lekkiej pogawędki i żartu, miejscami schadzek i załotów, nawet wykwintną kuźnią filozofji; teraz są to przygotowawcze kolegia klubowe, gdzie damy rozprawiają o stanie trzecim, o egzekutywie. Kobieta tej epoki rzuca się w ruch z całą gorączką swej nieumiarkowanej natury. Kilka salonów nabiera w tym czasie barwy politycznej; najgłośniejszy salon pani Necker, ministrowej, «wielkiej damy bez urodzenia, dobroczynnej bez współczucia, cnotliwej bez wdzięku, próżnej, dowcipnej na chłodno, lubiącej panować, otaczać się protegowanemi». Salon pani de Beauharnais daje więcej swobód: «wolność i równość to jej damy honorowe». — Po ulicach gwar, ścisk snującego się tłumu, przekupniów okrzykujących broszury, dzienniki, kokardy republikańskie, mówców przemawiających ze stołów, śpiewaków i gwardzistów. W «Palais Royalu», między kawiarniami, domami gry i rozpusty, dwa nieustannie zbrojne obozy młodzieży arystokratycznej i patryotów; to samo w Tuilerjach: wzajemne szykany, napaści, utarczki. We wrześniu 89 r. brak chleba, gniew ludu, ostrzący zęby na głodzie, broszury składające winę na dwór, na asygnaty, na ukrywaczy zboża. Wśląd za wściekłością wygłodzonych pierwsze latarnie — szubienice i parodje litanji: «Świetna latarnio, zmiłuj się nad nami, świetna latarnio, wysłuchaj nas»; «postrachu zbrodniarzy, pomścij nas»... — Naprzeciw tej nędzy porywy miłosierdzia i poświęcenia. Jan Jakób powiedział kiedyś: «Potrzeba nam pudru na peruki, oto dlaczego ubodzy nie mają chleba». Zaczem następuje wyrzeczenie się dwuwiekowej mody; nawet sławne fontanny wersalskie przestają bić, kosztowna woda bywa zużywana do młynów. Mimo to salony roją się od elegantów «muscadins» i elegantek «merveilleuses»: nowe wydanie precjozizmu. Moda obraca się w symbolach, zatem suknie «à la Camille française, négligé à la patriote»; arystokraci ubierają się czarno, noszą frak czerwony lub zielony, a zawsze kokardę białą; patryjoci kokardę trójkolorową. Rok 1790 przynosi dekret zniesienia tytułów, herbów, zdemokratyzowanie stylu sprzętów, wprowadzenie gustu greckiego i rzymskiego; wyrzucenie dywanów, zastąpienie hebanu mahoniem. W kilka miesięcy po wybuchu tłumna emigracja, inkwizycyjne rewizje domowe, ruina majątków, upadek kupców, wywóz pieniędzy z kraju. Laicyzowanie klasztorów, komedje na tle małżeństw księży i zakonnic. Reforma teatrów, zniesienie przywilejów, przywrócenie praw autorskich. Największymi teatrami w Paryżu są obecnie Opera, Teatr Narodowy, Teatr Włoski, «Palais Royal». W 1792 r. ogłoszenie rzeczypospolitej, niszczenie śladów królewskości, walenie kolumn, posągów, profanacja grobów, reforma monet, nazw ulic i placów, zmiana kalendarza. Proces i ścięcie



króla, rozpętanie namiętności, zupełny upadek aryzmu. Ostatnia twierdza starego porządku, Akademia z całym Instytutem, zniesiona w r. 1793. Reforma wychowania: publiczne szkoły państwowe, wysunięcie na 1-szy plan nauk filozoficznych i matematycznych, nauki języka i literatury ojczystej; w pierwszych latach rewolucji «Pan Bóg był osobistością popularną; następnie stał się podejrzany, wreszcie w dniach terroryzmu strącony z tronu; na krzesło prezydjalne powołano Rozum». Z upadkiem Robespierre'a kończy się też dążność dziejowa XVIII w.; do tej wysokości doszedłszy, linja postępowego rozwoju idei filozoficznych i politycznych łamie się w reakcję. Może nigdy granica dwóch epok nie zaznaczyła się tak wybitnie, jak w latach po 1794, ale też nigdy idee z teorii nie ucieleśniły się tak krańcowo w rzeczywistość i nigdy ruina ich nie była tak gwałtowna i dotykalna. — W skarleniu wszystkich rodzajów literackich tego 50-lecia, wymowa parlamentarna wybiła się i dominuje jako wytwór rewolucji najszlachetniejszy, najbardziej typowy. Z wszystkich mówców, których wydały Zgromadzenia Narodowe i Konwencja, największą siłę magnetyczną, największą potęgę unoszenia, przekonywania i wodzenia mas po swej woli posiada Mirabeau (1749—91). Pochodził ze starożytniej rodziny florenckiej, która w XIV wieku osiadła w Prowancji, był synem margrabiego de Mirabeau, ekonomisty, gwałtownika i libertyna; po nim odziedziczył wszystkie przywary zmysłowości. W nim samym temperament gwałtowny, apoplektyczny, zmysłowy i charakter dumny, ambitny, amoralny; zdolności bystre, pamięć nadzwyczajna, wymowa porywająca, wykształcenie wszechstronne i głębokie, znajomość historii, ekonomji, polityki. Powierzchnowość monstrualnie brzydka — tak pisze Rivard w chęci obrzydzenia — nie dodaje, że twarz potwora rozjaśniała się zapalem i stawała prawie piękną, a głos panował nieraz nad burzą krzyków, miotających się nań w konstytucji. Młodość jego awanturczyła... W r. 1777 osadzony w Vincennes za porwanie margrabiny Pontarlier; stamtąd pisze osławione «Listy do Zofji», żywe pogadanki w tonie lubieżnym, przeplatane refleksjami filozoficznymi. Prócz tego «Szkiecy o tolerancji», «Essai sur le despotisme», «Essai sur les Lettres de cachet et les prisons d'état». Odbywa podróż do Berlina, układa plan konstytucji holenderskiej, powraca do Francji, uderza na system skarbowy. Przebiegając kolejno wymienione broszury polityczne, spotykamy wszędzie jedne myśli przewodnie: potępienie despotyzmu, walkę z arystokracją, potrzebę konstytucji, której podstawą jest we wszystkich kierunkach wszechwładztwo (souveraineté) ludu. Jako deputowany z 3-go stanu z miasta Aix,



Victor Mirabeau.

Według współczesnego miedziorytu. Zbiory Muzeum Narodowego w Warszawie.



J. Danton.

Według stalorytu P. Bertonniera. Zbiory Muzeum Narodowego w Warszawie.

mówca, to grzmot w orkiestrze, poskramiający inne głosy, szeroki, zrównoważony, lubiący klasyczne perjody, świadomy konturów, zdążający wprost do celu, jednostajny, bo gardzący kwiecistością i metaforami. Swada jego, zrazu ciężka i jakby mozolna, w miarę mówienia nabiera pędu, a najskuteczniejszym dla niej bodźcem są przerwy i apostrofy z ław; głowa jego nabiega wtedy krwią i piornem, który pada we wspaniałych replikach. Jeden był tylko mówca w Zgromadzeniu, mający odwagę stawić mu czoło, l'abbé Maury, późniejszy kardynał, a który objawił swój talent pierwszy raz w dyskusji i obronie dóbr duchownych. Z pośród mocarzy Konwencji Danton, Saint-Just, Robespierre przekuwają słowo ku innym celom; dotąd było środkiem perswazji, teraz staje się zatrutym sztyletem lub puklerzem; każdy cios zabija, każdy odpór druzgoce. Danton, którego obrona przed trybunałem rewolucyjnym była miotaniem się wściekłego olbrzyma, przerażał oskarżycieli, choć go, jak lwa, mieli w klatce. — Saint-Just, młodzieniec o jasnym czole, jedwabistych włosach, piękny jak dziewczyna, zaczynający swój zawód od pisania czułych wierszyków miłosnych, w niszczycielskiej atmosferze wzburzonych fanatyzmów rewolucyjnych przedzierzgnął się w okrutnego sekciarza, mordującego chłodno, w imię urojonej cnoty. Nikt w całej rewolucji nie wymówił tyle razy wyrazów: cnota, dobroć, wolność, miłość, ludzkość — co Saint-Just i Robespierre. — Robespierre («l'incorruptible Maximilien»), ta zrazu lekliwa i ostrożna chorągiewka, która zesztyniała na sztandar, kiedy udało się jej utrafić w ton doktrynerski i otoczył się nimbem nieprzedajności, hartu republikańskiego, jest takim samym, jak poprzedni, faryżuszem i drapieżcą. W procesie króla dowodził konieczności wyroku śmierci, nie z prawa, ale z potrzeb rewolucji. Camille Desmoulins (1760—94), skrajny utopista, z wyobraźnią chimeryczną, 14 lipca prowadzi paryżan

przybywszy do Paryża, decyduje o losach rewolucji. Pierwszym zamachem stanu 23 czerwca, gdy na wezwanie króla, aby deputowani rozeszli się z sali posiedzeń, odpowiada margrabiemu de Bréze: «Gminy Francji postanowiły prowadzić rozprawy. Słyszeliśmy podsuwane królowi zamysły, a pan, który nie możesz być jego przedstawicielem wobec Zgromadzenia Narodowego, idź, powiedz twemu panu, że jesteśmy tutaj z woli ludu i ustąpimy tylko przed siłą bagnętów». Gdy król każe podsuać się pod Wersal i Paryż, Mirabeau redaguje adres, arcydzieło oględności, wyraz szacunku dla króla z zapewnieniem miłości ludu.

Jeżeli niezawodną plamą życia jest zostawanie na żołądź dworu i brzydka szacherka, wywołana ciągle potrzebą niepożądanych wydatków pieniężnych, niemniej trwanie przy monarchji pochodziło z rzetelnego przekonania. Mirabeau —

na Bastylję, zasiada w Konwencji na ławach «Góry». Oświadczywszy się za umiarkowaniem i za stworzeniem komitetu łaski, uwięziony, ginie na szafocie. Jeszcze przed wybuchem rewolucji wydał broszurę «France libre». Styl kaznodziejski, toczący się w nieskończonych, monotonicznych falach myśli rozmarzonego fantasty. W 1789—91 wydawał głośny dziennik «Révolutions de France et de Brabant», popychający rewolucję do energicznych kroków; ochłonął dopiero na widok despotyzmu Robespierre'a i pod koniec 1793 r. zaczął wydawać przeciwjakobiński dziennik: «Stary Franciszkanin (Cordelier)».



J. P. Marat.

Według akwaforty Ch. Levacheza. Zbiory Muzeum Narodowego w Warszawie.

Rozczarowanie, oburzenie, rozpacz dyktuje mu karty jedne z najpiękniejszych w dziennikarstwie tej epoki: «Nie, wolność, ta wolność, co zstąpiła z nieba, to nie nimfa z opery, to nie czapka czerwona, nie brudna koszula i lachmany, wolność — to szczęście, to rozum, to równość, to sprawiedliwość. Chcecie, abym ją uznał, abym padł jej do nóg, abym za nią wszystką krew przelał? Otwórzcie więzienie 200.000 obywateli, których nazywacie podejrzanymi». — A oto najkrwawszy, zwyrodniały potwór rewolucji z twarzą, po jakiej dzisiejsi kryminaliści poznają bez wahania wrodzony typ zbrodniarzy; istotnie jedna z tych fatalizmami napiętnowanych, przeciwspołecznych istot, które w chwili wielkich wstrząśnień wychodzą z jaskini na powierzchnię ziemi, Marat (1743—93), zrazu filozof, autor broszur i dzieł o powszechnej szczęśliwości, o stosunku ciała i duszy, z wybuchem rewolucji odkrył rychło swoje powołanie demagoga; dla utrzymania w ciągłym fermentie ruchu ludowego, wywoływał stały nastrój popłochu i grozy, równocześnie wezwał do «obrony ojczyzny» najdziksze instynkty mas i one to wyniosły go na straszny urząd ministra śmierci. Słynny dziennik Marata, «L'Ami du Peuple», wychodzi od 1789—93 jako pismo bezimienne, tajemnicze, podziemne, zmieniające często format, druk i miejsce wydania.

Koniec prawie romantyczny od sztyletu szlachetnej i egzaltowanej Charlotte'y Corday. Wzór gwałtowności i zaciekłości z «Przyjaciela Ludu» brał Hébert, wydający swą gazetę pod nazwiskiem «Père Duchesne», figury popularnej w różnych przebraniach «Le Véritable Père Duchesne» «L'Ami des Soldats» i t. d. Styl rubaszny i trywjalny. «Journal de Paris» godny wzmianki z tego względu, że w nim Andrzej Chénier pisał artykuły polityczne.

Prasa stronnictwa arystokracji, dworu i króla miała na swe usługi ludzi nie tylko utalentowanych, ale genialnych, i w początkach stanowczo brała przewagę nad przeciwnikiem, bijąc go bronią dowcipu, sarkazmu, logiki, wytwornością słowa; brutalna siła dopiero zamknęła jej usta i zakończyła nierówną walkę. «Les Actes des Apôtres» celują w szyderstwie, parodji i karykaturze. Trzej ludzie czarowali Paryż przed i pośród rewolucji zaletami niezwykle wybitnych indywidualizmów: Rulhière, Rivarol, Chamfort, mistrze żywego słowa, padającego

z natchnienia chwili; w czasie swego przejścia przez widownię rozsiłali tyle dowcipu, tyle mądrych rad, prawd gorzkich i okrutnych a głębokich, że dzieje ich, gdyby zresztą nie byli po sobie zostawili pisanego słowa, musiałyby wejść do historii jako literatura ustna, niemniej znamienita od pisanej.

Rulhière (1735—91), urodzony dyplomata, w 1760 r. odbył podróż do Petersburga, podpatrzył wiele tajemnych sprzeczności polityki, a opowiadania jego o tych wypadkach po powrocie zaniepokoiły sfery dyplomatyczne. Z chępliwości raczej ułożył «*Histoire de la Révolution de Russie*». Ważniejsze jest dziełko «*Histoire de l'anarchie de Pologne*», które z wielką starannością pisał przez lat 22. Antoine comte de Rivarol (1753—1801), południowiec, jedna z tych natur wrażliwych, niepohamowanie głośnych, które niby Numa Roumestan Daudeta nie umieją myśleć inaczej, jak równocześnie mówiąc. Napisał «*Discours sur l'universalité de la langue française*», określający przyczyny, dla których język francuski stał się językiem powszechnym, wspólnym zarówno salonowi jak dyplomacji. Według Sainte-Beuve'a posiadał warunki na pierwszego krytyka literackiego. W rewolucji bez wahania stanął po stronie zachowawczej. Rivarol wiedział, iż sprawa starego «*régime'u*» nie była słuszna, i znane jest jego okrutne słowo: «*Motloch Paryża i innych miast królestwa musi popełnić jeszcze wiele zbrodni, zanim wyrówna głupstwu dworu*». Aforyzmy Rivarola, tyżące się rewolucji, są nie tylko zręczne, ale poważne, jakby je przedumał i przetrwał w samotności; siła, obrazowość, stawia go nad pretensjonalnymi paradoksami Chamforta. «*Jeżeli prawda, że sprzysiężenia układają czasem ludzie rozumni, to wykonywają je zawsze dzikie zwierzęta*». «*Biada tym, którzy poruszają głębie narodu*». — «*Discours préliminaire*» Rivarola to szkic teorii umysłu ludzkiego. Uważając mowę za «*fizykę doświadczalną ducha*», autor zastanawia się nad umysłem, śledzi go we wszystkich częściach składowych i objawach, porównywa z władzami umysłowymi zwierząt, kończy traktatem o Bogu, o naturze ludzkiej, o religji i jej wyższości nad filozofją.

Mikołaj Chamfort (1741—94), talent wyrosły na fermentie epoki rewolucyjnej, jak trujący krzew, skupia w sobie wszystkie rankory i zawiści plebejusza. Po napisaniu tragedji: «*Mustapha et Zéangir*» wszedł do Akademji 1781 r. Z okresu strasznej i szpecącej choroby pochodzą owe okrutne sądy, złożone w «*Maximes et Pensées*», oraz «*Caractères et Anecdotes*». Są to jednostronne i paradoksalne a błyskotliwe powiedzenia o świecie, uwagi moralne i polityczne, wypowiadane ze stanowiska zupełnej niewiary, rezygnacji, pogardy, np. «*świat moralny wydaje się płodem kaprysu Szatana, który oszalał*».

Przechodzimy do utworów scenicznych i do ich związku z wypadkami i nastrojem chwili. Teatr stał się trybuną. To, co wówczas wprawiało w szal entuzjazmu i zapalało do czynu, odmieniwszy słuchaczy, traci urok, zniechęca i nuży. Marja Józef de Chénier (1764—1811), młodszy brat Andrzeja, po dwakroć nieszczęśliwie próbował szczęścia w teatrze. Wreszcie «*Karolem IX*», wystawionym w 1789 r., wywołał delirjum nie estetycznego, ale politycznego podniecenia. W r. 1798 wybrany prezydentem Konwencji należy do Rady Pięciuset, za Napoleona popada w niełaskę; usunąwszy się od polityki, rozpoczyna gruntowne studia literackie, pisze piękną tragedję «*Tibère*»; rozczarowanie marzyciela wolności, po monarchji Ludwików i po tyranji Robespierre'a, oglądającego trzeci despotyzm, dyktuje mu piękną apostrofę do zdobywcy. Zwiększona liczba drobnych teatrzyków, swo-

boda cenzuralna, upadek formy klasycznej, zaguba dobrego smaku, tematy łączące się z zagadnieniami dnia, rozgorączkowanie autora, aktorów i słuchaczy, wszystko to odebrało komedji charakter spokojnej sztuki. Naprzód teatr znalazł swego reformatora w Mercierze, autorze «Obrazów paryskich». Umysł fantastyczny, dziwaczny, przesadny, szuka nowości dla nowości. Marzy więc wielką sztukę demokratyczną, gdzie autor byłby piewą cnoty, karcicielem wad, cywilnym kaznodzieją. Jego dramaty historyczne noszą znamię wyłącznie tendencyjne.

Z nazwiskiem Collin d'Harleville (1755—1806) łączy się głośna walka literacka w samej chwili wybuchu rewolucji. «Optymista» (1788) to perła komedji charakterów. Pan Plainville wszystko bierze z dobrej strony, nieco egoista, obojętny na cudze troski, bo nie wierzy w ich możliwość i nie wchodzi w serca najbliższych sobie. Sekretarz Belfort kocha się w jego córce, ojciec układa jej małżeństwo z Morinvałem, mizantropem. Belfort chodzi jak struty, ale Morinval, dobry w gruncie człowiek, zrzeka się Angeliki dla uszczęśliwienia zakochanych, a nawet Belfortowi daje intratną posadę. Motyw polityczny, zagadnienia demokratyczne występują, ale przelotnie, dodając do charakteru Plainville'a rys nowy. Optymistę, poczytującego rząd obecny za wyborny, wyciąga sługa Picard, widocznie uczeń Roussa, na polityczną dyskusję. Ale nie przekonywa go, równie jak nie poprawiają nieuleczonego optymisty ciosy i nieszczęścia; wierzy do końca, że «tout est bien», podając tem broń do napaści Fabre'owi d'Eglantine. — Fabre d'Eglantine (1750—94), zaciekły demagog, przyjaciel Desmoulins'a i Dantona. Wszystkie nienawiści rewolucyjne skupiły się w nim i wokół niego. Komedje Fabre'a, z których tendencja wypędziła wszelki artyzm, poszły dziś w zupełne zapomnienie a dochowała się zaledwo jedna i to ze względu na charakter pamphletarski:

«Le Philinte de Molière ou la suite de Misanthrope», napisana dla zduszenia zgubnego wpływu «Optymisty». Philint, wychowany na Moljerze, jest złośliwy, próżny, obojętny dla cudzego cierpienia, zasklepiony w egoizmie, a okrutnie szyderczy. Kontrast jego stanowi zacny Alcest, wychowany na Rousseau'ie, mizantrop z goryczy, zdradzony w miłości i przyjaźni, usunął się od świata, ale powraca, dowiedziawszy się o wielkiem oszustwie finansowem. Żąda pomocy Philinta, ten jednak odpowiada z uśmiechem, że go to nic nie obchodzi. Egoizm zostaje ukarany, jednym z poszkodowanych jest sam szyderca. Alcest ratuje go, ale że przyjaciel-skie poświęcenie nie jest zdolne wyleczyć samoluba, uratowawszy się, odwraca się odeń z pogardą. — Rządcy byli w tej epoce ludzie, którzyby śmieli publicznie wystąpić na scenie z karykaturą demagogów i małych tyranów, postrachem uczciwych obywateli. Dlatego też dowodem wielkiej odwagi cywilnej był «Przyjaciel praw» Laya (1761—1833). «Przyjaciel praw» — to margrabia de Forlis, arystokrata, patrzący z obrzydzeniem na rządy dziennikarzy. Stara się o rękę córki barona de Versac. Intryganci, uczęszczający do domu barona, chcą zgubić Forlisa i na podstawie znalezionych niewinnych listów oskarżają go o udział w spisku; zostaje aresztowany, omyłka jednak wykrywa się i sprawa uczciwych ludzi triumfuje.

Wszystkie tłumione grozą krzyki oskarżenia, wszystkie gromy obrażonego zdrowego rozsądku, bunt uciśnionej swobody, pomsty wystraszonej wesołości paryskiego ludu wybuchły odrazu po 9 thermidora, a w potoku pamfletów, epigramów, piosenek odezwała się jedna głośna nuta przekleństw, szyderstwa. «Agonja

jakobinów», krzyk zemsty i Alleluja uczciwych ludzi, «Pogrzeb jakobinów». — Zamkniemy szereg prozaików rewolucji, wspomniawszy nazwisko pisarza skandalicznej sławy, zakładającego interes swych utworów to na świecie grozy i zbrodni, wzruszeń nadzwyczajnych po wzruszeniach codziennych klubu i gilotyny, to znów na próbach upaństwowienia domów rozpusty, Restif de la Bretonne (1734—1806), autor romansu «Zepsuty wieśniak»; książka, mieniąca się autobiografią, jest istotnie dziełem surowego, nieokrzesanego ale wielkiego talentu, przez swój jaskrawy i brutalny realizm, przez swe epizody straszne, to znów rzewne sytuacje — obraz godny purpurowego tła epoki.

Wiek XVIII był mało wiekiem poezji; w pierwszych dziesiątkach lat wyjałowienie naturalne po stuleciu bujnym i pełnym chwały, wśląd za niem pedantyczne i mizerne walki literackie, później wszechwładztwo filozoficznego rachmistrzostwa, panowanie nauk ścisłych, zagłuszały każdy wzlot szczerych talentów. Wzgardziwszy rytmem, idee nowe marzycieli, reformatorów nawet wybuchy patosu układały się prozą. Rewolucja miała wszelkie dane wywołać legion, jeżeli nie poetów-epików, to pieśniarzy lirycznych. Z pieśni rewolucyjnych pozostało zaledwie kilka: «Marsyljanka» Rougeta de Lisle, której treść, — jeśli się ją zimno zanalizuje — jest mało poetycka, ale której rytm napędza krew do głowy, zawiera tajemniczą jakąś i niepowstrzymaną moc porywania tłumów; bez krzyku: «Aux armes, citoyens!» Francuz nie pójdzie na bagnety. — «Chant du départ» M. J. Chéniera, napisany na wymarsz ochotników, brzmi równie krwawo: «Drżycie, nieprzyjaciele Francji, królowie pijani krwią i dumą, wszechwładny lud się zbliża, tyrani wstępujcie do trumien». Obie pieśni są uczone, nabrzmiałe obrazowaniem konwencjonalnym. Ludowe zato, świeższe, żywsze, poetyczniejsze, choć brutalne są «Carmagnole» i «Ça ira»; znać, że urodziły się na przedmieściu z nieznanego ojca. Nawet pedantyczny La Harpe napisał hymn, w którym mowa o mężobójczych bagnetach i w którym jedna strofa kończy się jak czerwone delirjum: «Żelazo pije krew, krwią się wściekłość poi a wściekłość niesie skon». — Ecouchard Le Brun (1729—1807), to uznany, urzędowy Pindar rewolucji. Zapalając się na zimno i prąc się ku szczytności, tworzył ody głośnie brzmiące, ale niezdolne przelać zapału w słuchacza, jak sfalszowany narkotyk. Najlepsze są jeszcze ody do Buffona, dzięki tematowi i dzięki bogactwu motywów.

André Chénier (1762—94), urodzony w Konstantynopolu z matki Greczynki i ojca konsula francuskiego. Pierwsze lata spędził na południu Francji, oddany ulubionym studjom klasycznym. Trzy lata przebył w Londynie w służbie dyplomatycznej, powrócił z wybuchem rewolucji. I teraz życie jego rozdzieliło się na dwoje. Tworzył w ukryciu, nikt nie domyślał się w nim autora «Idyl», co są największą jego chwałą; to, co dawał na widok publiczny, były to utwory w stylu konwencjonalnym Le Bruna, np. «Przysięga w sali Jeu de Paume». Poza marzycielem ze szkoły Condorceta kryje się praktyczny polityk, którego spokojnie zrównoważony umysł przewiduje nieszczęście z szalonego pędu wypadków, a jeszcze więcej z samozwańczych, fanatycznych i przewrotnych woźniców. W 1789/90 drukuje odezwę do Francuzów o nieprzyjaciółach wewnętrznych. W 1792 w «Journal de Paris» piętnuje i atakuje ruch rewolucyjny. Pod tem natchnieniem pisze pierwsze jamby i ów hymn satyryczny «Na wejście zbuntowanych Szwajcarów pułku Chateaufieux do Paryża», a odzywa się w poecie szlachcic i żołnierz, nie mogący patrzeć spokojnie na zdeptanie karności. Najśmielszym aktem politycznym

jest artykuł z 26 lutego 1792 r.: «O przyczynach zamieszania, które maćci Francję i powstrzymuje ustalenie wolności». Jest to groźba, rzucona jakobinom oskarżonym z kolei, że są stronnictwem uzurpatorów, powodującym rozstrój społeczny: «Kilkuset próżniaków, zebranych w ogrodzie lub na widowisku, albo zgraja bandytów, rabujących sklepy, nazywa się bezwstydnie «ludem». Z powodu tego pisma wynikła polemika między braćmi, spór ich nie trwał długo i M. Józef nie zasłużył na nazwę Kaina. On to znalazł dla Andrzeja mieszkanie w Wersalu, gdzie poeta spędził ostatnie miesiące przed uwięzieniem. Aresztowany 7-go marca i osadzony w więzieniu Saint-Lazare, w celi napisał owe okrutne i potężne «Jamby», mające więcej z Arystofanesa niż Juwenala, dzięki greckiej raczej niż rzymskiej naturze autora: szyderstwo góruje w nich nad majestatem oburzenia. Andrzej nie był deistą; wychowaniec filozofji wieku, przytem zakochany w bogach spokojnego Olimpu, był, jak powiedział, «athée avec délices». W «Jambach» wyraz Bóg zjawia się jedynie jako termin poetycki, poeta modli się do oderwanych pojęć bóstwa, sprawiedliwości i prawdy; chrześcijański Bóg jest wspomniany z ironją, jak np. w jambie V. Gniew, gorycz, śmiech, żal, zwątpienie grają naprzemian w tych przedśmiertnych śpiewach. Do najbardziej wstrząsających należy jamb IX, gdzie poeta z ironją odzywa się o lichocie natury ludzkiej, zawsze popolitej i zawsze nikczemnej, niewyszlachetnionej nawet myślą skonu. Opisuje wnętrze więzienia, owego gromadnego więzienia za terroru. Chénier, poeta, za życia był prawie nieznan, wawrzyny wyrosły mu dopiero na grobie. W pół roku po śmierci w pisemku «La Décade» wydrukowano elegję więzienną «La jeune Captive»; jedną z najpiękniejszych idyl «La jeune Tarentine» w «Mercurym» 1811 r. Chateaubriand ogłosił wiele innych fragmentów, aż wreszcie wydanie Latouche'a, choć niekompletne i pełne błędów, zwiastowało światu mistrza; romantycy w zachwycie przyjęli go za swego, choć nim nie był, i choć według Sainte-Beuve'a i późniejszych musi być uważany za ostatniego z klasyków. Wielkość jego oceniono dopiero dzisiaj, a krytyka wykryła i oddzieliła w nim wielolicową naturę, z jednej strony urabiającą się kolejno pod kilkoma wpływami, ulegającą konieczności otoczenia i wychowania literackiego, z drugiej — wybijającą się poza tradycję, za odkryciem nowych poetyckich krain. Jest więc Chénier naprzód wychowancem klasycyzmu francuskiego, wykształconym na łacinie, tak w «Elegjach» w których znać wpływy Katulla, Tybulla, Properejusza: okrągłość i dowcip frazesu, melodyjność i wykwińt wiersza, pełny artystycznego smaku i miary, ale przytem chłodną retorykę trzymającego się w korbach sceptycyzmu uczucia, raczej lubieżnego niż gorącego. «Idylle» ukazują nam poetę, który nakoniec otrząsnął się ze starych powijaków i świadomie tworzył nową poezję. Jest w nich, dzięki długim, troskliwym a nadewszystko umiłowanym studjom greckim, zrozumienie hellenizmu rodzimego, nieprzesianego przez rzymskie sito, odbicie atmosfery i krajobrazu greckiego, oglądanego już oczyma dziecka. Chénier nie jest to Grek pierwotny, homerycki, ani Grek jeszcze surowy z epoki Eschyła, ale wybredny i nieco zniewieściały aleksandryjczyk, sybaryta, wielbiciel słońca, wina i miłości, rozkochany w naiwnym Teokrycie, ale jeszcze więcej w Moschusie, Bionie, Kallimachu, antologistach i nowelistach. Ślady ich, często całe motywy, całe zwroty spotyka się na każdej stronicy. Grecja jego malownicza, sielska, szczęśliwa, rozśpiewana, drżąca od pocałunków, któremi goją się przelotne smutki; lazur Jońskiego morza i zieleń Sycylii, białe marmury

i słoneczne złoto składają się na tło zmysłom pieszczotliwe. Czasem zabrzmiał ton melancholijny lub tragiczny, ale nie szarpie nerwów, bo jego spokojna piękność artystyczna, harmonja koi silniejsze wzruszenia. Każda z tych «Idyll» jest w sobie klejnotem odmiennej barwy i blasku. Niektóre pozostały fragmentami, inne mają tylko pozór fragmentów, dzięki sposobowi, którego poeta chętnie używa, wprowadzając we wstępie osobę mówiącą i dopiero dalej bez przejścia wpadając w opowiadanie.

Idylle w stylu greckim nie miały być ostatnim rodzajem twórczości Chéniera. Zdobywcze filozofji i nauki XVIII w. układały mu się w syntezę, chciał z nich zbudować poemat wszechświatowy. Poemat miał zwać się «Hermesem». A nadto po tylu próbach, poczuwszy się mistrzem słowa w «Invention», układa nową poetykę, polegającą na zrozumieniu i wyniesieniu «Cybelli nowej», na czerpaniu z nowego źródła motywów, jakim są odkrycia badaczy natury i człowieka, wlewane w doskonałą formę starożytności, dającą poezji harmonję i siłę. «Sur des penses nouveaux faire des vers antiques». — Oto dogmat tej przyszłej poetyki, którą Chénier darzył innemi nowościami, mającemi ożywić i odmłodzić skostniałe wierszowanie francuskie.

## WIEK XIX.

Pseudoklasycyzm i jego przedstawiciele: Chênedolle, J. P. Béranger, A. Barbier; Teatr: C. Delavigne, Ponsard, L. B. Picard, S. Scribe i in. Wyznawcy ideałów Roussa; Nowa Demokracja. Pani de Staël, R. Chateaubriand, B. Constant i in. Nawrót do idealizmu. H. Saint-Simon i in. Mistycy: P. S. Ballanche, F. R. de La Mennais. — P. Leroux. Wielka poezja: W. Hugo. A. Lamartine, A. de Vigny, A. Musset. — Powieść: A. Dumas. G. Sand. H. Balzac. Stendhal. P. Mérimée. T. Gautier i in. Historjografja. Krytyka. Teorja sztuki dla sztuki. Parnas i jego bogowie. Literatura nowoprowancka. Okres drugiego cesarstwa. Pozytywizm: Aug. Comte, E. Littré, H. Taine. — Romans: G. Flaubert, bracia Goncourt'owie, O. Feuillet, B. D'Aureville, Gobineau, H. Murger. — Teatr: — E. Augier, A. Dumas (syn), Labiche, V. Sardou, — Okres skupiania sił (1870—1914). Naturaliści: E. Zola, G. Maupassant, A. Daudet; romansy psychologiczne: P. Bourget; — A. France; P. Loti; M. Prevost; współcześni. Teatr po r. 1889. — Krytyka literacka: Brunetière, Faguet, Lemaitre, G. Lanson i in. Filozofja: Bergson. — Symbolizm. Rémy de Gourmont. Przewodnicy symbolizmu: Ch. Baudelaire, P. Verlaine, A. Rimbaud. St. Mallarmé, J. Richepin; — G. Kahn, J. Laforgue, J. Moreas; Fr. Vielé-Griffin, Fr. Jammes, A. Samain; H. de Régnier, P. Fort, M. Maeterlinck, G. Rodenbach, E. Verhaeren, P. Claudel. — Literatura a styl epoki; — Przegląd ogólny; — Prądy historyczne i społeczne.

Na przestrzeni stulecia literatura w rozwoju szybszym niż kiedykolwiek wije się w ciągłych skrętach, zmieniając kierunek, natężenie popędu i barwę zależnie od otoczenia i podłoża. Przodem idą pseudo-klasycy, duchowe dzieci Woltera, tuż marzyciele, spragnieni ideałów Roussa; w gnuśnie płynące wody wpadają gwałtowną falą romantycy rewolucji lipcowej, znudzeni małością Bourbonów, tuż humanitarni rewolucjoniści 1848 r., zniechęceni rządami Orleana. Następuje doktryna bezpolityczna, nazwana «sztuką dla sztuki», na niej wzniesiony dumnie Parnas. Potem epoka rozstroju za drugiego cesarstwa z ideałem złotego cielca, równolegle nawrót realizmu, pozytywiści i oparci o pozytywizm naturaliści, wreszcie symbolizm, neochryścjanizm, nacjonalizm.

Pseudoklasycyzm. W okresie wielkiego przyływu, który się zbliżał, generacja, wychowana na czystym klasycyzmie i działająca pod nowym «régimem» Napoleona, wydawała swoje ostatnie owoce według tradycyjnych formuł eposu, liryki, teatru, romansu.



W epice Nepomucen Lemercier, autor «Panhypokryzjad» (1819), jest dziś zaledwie wspominany, autor równie tragedji «Agamemnona» (1797). W liryce pani Desbordes Valmore (1786—1859; zaliczona też do romantyków) pozostawiła zbiory utworów lirycznych — zwierciadło szlachetnej, czulej duszy. I tak «Księga dzieci»: opowieść o niebieskiej muszce, «O dwu pszczołach», pracowitej i leniwej, «O biednym dziecku obłąkanem»; — «Księga matek» z wyniesieniem godności macierzyństwa. Śród nich kołęda bardzo podobna do naszej «Bóg się rodzi». Treść bez orientacji, forma bardzo staranna. — Tutaj Fontanes dyplomata, mecenas, w literaturze amator, autor drobnych, poprawnych wierszy.

Chénédolle (1769—1833) należy do cenaklu Nodiera, autor poematu «Le Génie de l'homme» i zbioru «Etudes poétiques» (1820).

Do epoki przed i po 1830 r. liczą się dwaj poeci nierównej miary: Béranger, Auguste Barbier. Jan Piotr Béranger (1778—1857). Nieco trywjalny pieśniarz mieszczański, z conceptami na głupich mężów, lub z atakami na jezuitów i katolicyzm. Lepsze piosenki polityczne przeciw Bourbonom, egoistycznej arystokracji. Niezmiernie popularny w epoce 30 i 48 roku; perłami dowcipu są: «Le roi d'Yvetot»: «Il était un roi d'Yvetot» — «Peu connu dans l'histoire...», portret dobrodusznego, nieszkodliwego króla — może należeć do każdego okresu historii powszechnej. Nieprzeplacony jest «Le sénateur», zachwyty mieszcza nad znajomością wielkiego pana, który mu bałamucił żonę i służy nawet za ojca chrzestnego. Bardzo popularny u nas jest «Stary kapral». Ironiczna i złośliwa «La République». «J'ai pris goût à la république» — «Depuis que j'ai vu tant de rois».

Naprzeciw wesołego piosenkarza Bérangera gwałtowny Auguste Barbier (1805—1882) w zbiorze «Iambes» (1830—31), których akcent do języka francuskiego doskonale się nadaje... Najlepsze «La hurée», psiarnia, obraz walki w pamiętnym dniu rewolucji lipcowej. Z jednej strony lud paryski na barykadach, szerniały od dymu i ociekający krwią, z drugiej zalekli panice za kotarami, niespokojni o wynik walki. Jakby odbicie wielkiej rewolucji, wolność w postaci kobiety o bujnych piersiach i silnych ramionach, unoszonej młodą żądzą. «C'est que la Liberté n'est pas une comtesse — Du noble faubourg saint Germain». Drugi utwór «L'idole» (Bożyszcze), pendant do wiersza V. Hugo, przedstawia odlewanie kolumny cesarza, symbolizującej jego wielkość i upadek. Wielbi go, potem złorzeczy w małodusznym wykrzyku «Sois maudit ô Napoleon» za to, że ostatnia klęska sprowadziła armję sprzymierzonych ku hańbie Francji i Paryża, że stolica musiała oglądać damy, omdlewające z zachwyty od woni kozackiej.



Jan Piotr Béranger.

Teatr. Casimir Delavigne (1793—1843). Temat «Nieszporów sycylijskich», w co wpleciona miłość rywali Loredana, syna Procydy i rycerza Roberta z Montfort, wielkorządcy Karola d'Anjou, ku Amelji, siostrze Konradyna.

«Ludwik XI» ze źródeł historycznych Commynes'a w guście szekspirowskim: sztuka nazwana już nie tragedją, ale dramatem historycznym, popularna do dnia dzisiejszego, grywana z powodu silnych efektów, jak scena śmierci króla, który podrywa się po raz ostatni, kiedy Delfin kładzie sobie na głowę koronę.

Komedja. Aspiracje komedji za cesarstwa nie szły wysoko: obrazki obyczajowe i intryga niewybredna, wiele ruchu i hałasu.

François Ponsard (1814—67). W 1843 (rok upadku Burgraves) wystawił «Lukrecję»; w 1866 «Lew zakochany» z epoki dyrektorjatu.

Najpoczytniejszy był Louis Benoit Picard (1769—1828). «Le Collatéral ou La diligence à Joigny» (1799), intryga obraca się około spadku wujaszka z Ameryki; w «La petite ville» dobre sylwetki mieszczan paryskich i prowincjonalnych; co do budowy, najlepsza «Les Ricochets» (Odbitki); dąsy damy, która zgubiła pieska, odbijają się na jej otoczeniu, na wuju, na pułkowniku starającym się o jej rękę, na pokojówce i lokaju. Wszystko wraca do ładu, gdy zamiast pieska dama otrzymuje od pokojówki papużkę, którą jej ofiarował lokaj.

Eugenjusz Scribe (1791—1861). Pisze efektowne komedje, intrygi zazwyczaj na tle politycznym, dla podniesienia interesu. Dla przykucia uwagi widza od początku autor ukazuje mu jakieś przedmioty materialne: bukiet, szkatułkę, bransoletę, szklanekę wody. Nadzwyczajna logika w następstwie wypadków, maszyna, której liczne kółka wchodzą dokładnie jedno w drugie, wypadki nieumotywowane wewnętrzną koniecznością. Jesteśmy o sto mil od komedji charakterów. Przypadek panem życia i śmierci. Nie sztuka, ale kuglarstwo. Prawda historyczna żadna i to w dziejach kraju tak bliskiego jak Anglja.

W «Szklance wody» królowa, matka trzynaściorga dzieci, jest młodą dziewczyną. Najbardziej znana po dziś dzień jest «Adrjanna Lecouvreur» (1849), na temat stosunku słynnej aktorki z Maurycem Saskim i rywalizacji, pomawianej głośno o trucicielstwo, księżnej de Bouillon.

Pixérécourt (1773—1844), karjera fantastycznie ruchliwa. Członek trybunału rewolucyjnego, po 9 termidora emigrant. Po powrocie do Paryża ratuje się w nędzy malowaniem minjatur na wachlarzach. Nieudale próby dramatu, potem nagłe utrafienie w gust publiczności: 30.000 przedstawień nowego rodzaju.

Melodramat, to romans awanturniczo-sentymentalny, przyprawny kontrastami złego i dobrego, zwycięstwem cnoty nad występkiem. «Człowiek o trzech twarzach» — «L'homme à trois visages».

Patrycjusz wenecki Vivaldi przybiera kolejno maskę naczelnego wodza, maskę bandyty, wreszcie występuje we własnej postaci i okazuje się szlachetnym obrońcą ojczyzny.

«Pies Montargisa», dawny temat epiki starofrancuskiej, gdzie mądre zwierzę wykrywa zdrajcę Makarego.

«Celina», przerobiona z romansu Dumesnila. Występuje tam człowiek z uciętym językiem, niebiańskiej dobroci Celina, jego córka, zbrodniarze. W rezultacie szczęście małżeńskie.

Śród definicji nowej szkoły znajdowała się i ta, że romantyzm jest odrodzeniem ideałów kultury ludów romańskich. Takie przyjmowanie odstrychnęło się od

rzeczywistości. Romantyzm więcej wziął z Północy niż z Południa. Sam wyraz «romantique» jest angielski. Jounq lub Osjan, ze swoją mglistością i melancholją, dostarczyli im obfitszego materiału niż Ariosto.

Protestantyzm Roussa panował w nim szerzej i silniej, niż dogmatyczny katolicyzm Dantego. Demokratyzm rewolucyjny i utopje socjalne zagłuszały wspomnienia rycerstwa feudalnego wieków średnich. Filozofja transcendentalna a nawet mistyka, w części niemieckie, zabijały racjonalizm francuski. Ten wpływ filozofji niemieckiej, o jakim dawniej dużo się słyszało, dostał się romantikom przez panią de Staël i Victora Cousina (1792—1847), filozofa-eklektyka, autora «Historji filozofji». Hegla, Schellinga zastąpił Francuzom snadnie Saint Martin i Vico. Literatura niemiecka równie mało znana: «Werther» i «Faust», «Zbójcy» i «Wilhelm Tell», to i owo z Novalisa, z «Opowieści Hoffmanna».

Treść wzięła górę nad formą, a forma była przecież najświetniejszym produktem kultury romańskiej. Lecz jeżeli Anglja i Niemcy stworzyły definicję i teorję kierunku romantycznego, to Francja samemu rozwojowi idei dała więcej — rewolucję i Napoleona, czyli uosobienie dwu głównych haseł romantyzmu: emancypacji społecznej i zwycięstwa genialnego indywidualizmu. — Skoro się już rozwinął, romantyzm dla każdej dziedziny oznaczał co innego: dla Francji tęsknotę za idyllą Roussa, powrót krasomówstwa lirycznego u V. Hugo, idealizm Lamartine'a, egotyzm Alfreda de Musset. Przedświty romantyzmu śledziliśmy od końca XVIII w. Dalej są one coraz wyraźniejsze i coraz bardziej złożone, aż do takiej formy, jaka się przedstawia około roku 1830. W sumie 3 epoki: początki, pełnia rozwoju za rewolucji lipcowej, epoka 1848 roku.

Hasłem przewodniem najogólniejszem i powszechnem jest wyzwolenie teatru z pod powagi reguł klasycznych formy poetyckiej; fantazji i uczucia z pod materializmu i racjonalizmu; emancypacja polityczna, religijna, społeczna, idące jeszcze od Roussa.

Wreszcie emancypacja formy literackiej. Na miejsce aleksandrynu wchodzi liryczno-namiętna proza, której rydwan niosą dwa popędliwe rumaki: uczucie i fantazja. Raz utrwalona idea wolności pozwala teraz na to, że otwartemi słuzami wpadają do literatury z zewnątrz strugi nowe.

Z Anglji melancholja «Nocy» Younga i sentymentalizm Sterne'a; z Anglji równie pierwsze próby odtworzenia poezji ludowej w zbiorach ballad szkockich biskupa Percyego. Ciekawość zwrotów obcych objawia się opisami podróży, krain podzwrotnikowych z bujną dziewiczą roślinnością. Tak Bernardin de St. Pierre, potem Chateaubriand. Zaciekawia żywo Ameryka Północna dzięki walkom o niepodległość, w których Francja przez Lafayette'a bierze gorący udział. Zjawiają się liczne opisy podróży oceanicznych, opisy Wschodu z przerafinowaną kulturą: Arabja, Persja, Turcja, Egipt. Tak Volney, budzący wszechświatową zadumę «Ruinami Palmiry». Zaciekawia Grecja, Włochy, Hiszpanja, Prowancja. — Odtworzenie idylli prawdziwie greckiej przez Andrzeja Cheniera. Panuje nad wszystkim piękna głowa Byrona, promieniująca buntami i zachwytaami; tego, co mienie i życie oddał za wolność ukochanej Grecji. Ideę piękności nowych wnosi pani de Staël książką «De l'Allemagne», gdzie entuzjastycznie przedstawia ogrom ducha germańskiego, świat dla Francji zupełnie nieznan. Z odgłosów rewolucji romantyzm odbiera silne podniety. Potem wszystkie wzniosłe mrzonki są złamane despotyzmem Napoleona, który zato w świetle filozofji mistycznej wyblyska jako genjusz, nadcześnik. Ścinają



Mme de Staël.

Według stalorytu G. Staala. Zbiory Muzeum Narodowego w Warszawie.

w bliskość III-ej epoki ducha i nowa historjografja Francji mesjanicznej. Tak po rok 1848. W tym okresie, skutkiem naturalnej reakcji przeciw demokratyzmowi rewolucji, literatura jest prawie wyłącznie arystokratyczna.

Nowa demokracja z nowemi utopjami wystąpi bardzo głośno i namiętnie w nowej rewolucji 1848.

Pani de Staël (1766—1817), córka barona Neckera, ministra skarbu za Ludwika XVI. Kobieta światowa i ambitna. Żona (1786) barona de Staël-Holstein, ambasadora szwedzkiego w Paryżu, człowieka miernych zdolności, błędącego w blasku żony Minerwy, zagorzała republikanka, zaciekle nieprzyjaciółka pierwszego konsula, potem cesarza, który niechętnie widział jej ruchliwe wdawanie się w politykę i prześladował ją równie zawzięcie, skazując ustawicznie na wygnanie. Mąż jej umarł w 1802, w czasie gdy znajdowała się w pełni namiętnego stosunku do Benj. Constanta; chwile nieobecności w Paryżu i rodzinnem Coppet wyzyskuje na podróże. W 1803 znajduje się w Niemczech — choć pochodzenie germańskie dawało jej intuicję wielu rzeczy, wychowanie francuskie nie pozwalało jej dowoli odczuć Niemców. Ona była gadatliwa i nieskończenie ciekawa, oni skupieni, a jeżeli rozmawiali, to stylem filozofów, rzecz nieznośna dla jej zmysłu praktycznego.

«Das Ding an sich» jej nie obchodziło, nadto nie umieli wyrażać się dość biegle po francusku. Wizyta jej w Weimarze, stolicy bożka Goethego, była «najściem wiewiórki na mrowisko». Lubiła definicje jasne: «powiedz mi, pan, panie Fichte, w jak najkrótszym czasie, co nazywasz swoim ja?» Kiedy zakłopotany

się mrozem serca utopistów, wierzących w postęp i uszczęśliwienie ludzkości przez wiedzę, reformę socjalną, przez przywrócenie ewangelicznej miłości bliźniego, przez braterstwo ludów. Teraz na miejsce dogmatu Roussa, że państwo jest wszystkim a jednostka niczem, wkraacza triumfalnie teoria praw nieograniczonych fenomenalnej jednostki. Powstaje cała teoria genjuszu jako absolutu, a z nią idea wyzwolenia osobistości dochodzi do szczytu. Wysiłenie po klęskach wojny, rozpacz po utracie wiary w naturalną dobroć człowieka rzuca poetów i myślicieli w ramiona zbawczego krzyża, powoduje zwrot do mistycyzmu.

Objawieniem tego prądu i tej potrzeby są «Génie du christianisme» Chateaubrianda, katolicyzm de Maistre'a i poezje religijne Lamartine'a. Miejsce socjalizmu rewolucji zajmuje teraz racjonalizm chrześcijański księdza Lamennais'go. — Utrwalona od wojen napoleońskich idea narodowości przybiera zabarwienie mistyczne. Wraca średniowieczna wiara



Korynna na przyładku Mizeńskim.

*Obraz F. Gerarda, malowany w r. 1819, który zdobił salony Mme Récamier.  
Obraz ten darował Henryk ks. Pruski pani Récamier.*

począł wykładać swój system, przerwała: «już wiem, jest to jedna z przygód barona Münchhausena» (historja sobowtóra).

Wybrała Wilhelma Schlegla na nauczyciela dla synów. Poznała światek romantyczny. W 1804 bawi we Włoszech, skąd przywozi romans «Corinne». Ciągłe ścigana, w 1813 z Anglii wydaje dawno napisaną i skonfiskowaną w 1810 książkę «De l'Allemagne»; umiera w Paryżu. Jako romansopisarka, pani de Staël pozostawiła kilka tragicznych nowel, kończących się śmiercią bohaterów. Teza jej: unikać namiętności, żyć z dnia na dzień, brać życie kropla po kropli.

«Delphine» (1802). Myśl zasadnicza wzięta ze znanego aforyzmu, że wobec więzów kodeksu towarzyskiego miłość poza małżeństwem jest zawsze nieszczęśliwa. Dla genialnej kobiety niema szczęścia nigdzie. Myśl ta powróci w teorii genjusza u A. de Vigny.

A przecież miłość jest najwyższem szczęściem, do którego dąży kobieta. Mężczyzna ma sławę, działalność wielkoświatową. (Słowa powtórzone w «Don Juanie» Byrona).

Partnerem Delfiny jest Leon, którego jej zabiera intrygantka; ona sama wstępuje do klasztoru; on nieszczęśliwy: kwestja rozvodu, kamień obrazy cenzury napoleońskiej.

«Corinne ou l'Italie» (1807). Korynna jest pendant do Delfiny, tym razem genialna poetka. Jej partner zowie się teraz Oswald Nelvil. Znów kontrasty nie do zwalczenia. On idealnie doskonały, prawy i odważny, ale jest synem protestanckiej Anglii, związany konwenansem. Żeni się z pospolitą jasnowłosą miss, a Korynna umiera. Korynna ważniejsza tem, że otwiera horyzonty na naturę Południa.

Korynna improwizuje na przylądku Mizeńskim, w panoramie zatoki neapolitańskiej Capri i Wezuwjusza. Improwizacja jej jest wylewem uczuć chrześcijańskich. Miłość, religja i poezja zlewają się w jednym wielkim entuzjazmie. Jest to idea piękności nowych, zawsze jednak w duchu klasyków, interesuje ją bardziej człowiek niż natura.

«De l'Allemagne» traktuje o Niemczech i obyczajach Niemiec, o literaturze i sztuce, o filozofji i etyce, o religji i entuzjazmie, uniesieniu.

W I cz. zaznacza w przeciwieństwie do Francji, że poezja niemiecka jest osobista, organem jej liryka (tutaj definicja romantyzmu).

W II cz. przedstawienie literatury współczesnej — ocena dramatów Schillera, Goethego i trafne sądy o Herderze, Lessingu, Schleglu.

W III cz. o Kancie powiada, że starał się przywrócić powagę idei wrodzonych, w etyce — zasadę obowiązku, w sztuce — ideał piękna. Określa dość jasno wpływ filozofji idealistycznej na rozwój charakteru i literatury, przyczem czyni uwagę, że doktrynerstwo ją hamuje. Wykrywa różnice między etyką francuską a niemiecką; pierwsza polega na interesie osobistym, a druga na obowiązku, płynącym z wolnej woli.

IV część o entuzjazmie, nie ma związku z książką, tutaj nie odstrasza ją jej nawet mistycy. Uważa uniesienie religijne za równorzędne z poetyckiem. Entuzjazm tworzy arcydzieła sztuki. Tak przekazawszy Niemcom własne skarby, uczy, jak mają wyrobić w sobie ducha narodowego dla odrodzenia.

René de Chateaubriand (1768—1848). Urodzony w Saint-Malo w smutny dzień jesienny wśród ryku fal, oddany jedynie wychowaniu siostrze Lucyli, w starym zamczysku, siedzibie sów i nietoperzy.

Jako porucznik w pułku Nawarry w roku 1786, z obrzydzeniem patrzy na krwawe dni rewolucji. Nienawiścią pała również do olbrzyma, co z niej wyrósł, — pełen egotycznej dumy, przez całe życie stawia się naprzeciw Napoleona, jako równa potęga. Nie da się skłonić do służenia mu. Wyjeżdża do Ameryki z wyprawą, szukającą nowych dróg od północy. Stamtąd przywozi ogromne materiały p. t. «Les Natchez». Ożeniony nieszczęśliwie, zniechęcony do emigracji, po dniach ciężkiego niedostatku wyjeżdża do Anglii. Śmierć matki nawraca go do chrześcijaństwa: «J'ai pleuré et j'ai cru». Było ono trudne, nigdy szczere, wychowanie w ideach przeciwnych tkwiło zbyt głęboko! Zwrot poszedł drogą nie filozoficzną, ale estetyczną. Pierwszym jego objawem jest «Génie du Christianisme», zaczęty w 1798. Tymczasem wraca do Paryża, znajduje protektorkę w pani Beaumont, prowadzącej salon mniej pyszny niż pani de Staël, pani Récamier i Józefiny Beauharnais, ale odwiedzany przez ludzi najświetniejszych: La Harpe'a, Fontanesa, Bonalda, etc. Chateaubriand zachwycał urodą. Przed «Génie» wydał «Atalę» 1801 r. Starzy nic nie rozumieli. Spadła pośród szkoły pseudoklasycznej, jak rodzaj nieznannej produkcji. Była napisana, jak powiada autor, «w puszczy pod strzechą dzikich». Poemat pisany prozą. Historia dwojga kochanków (pendant do «Pawła i Wirginji»). Dzieje

się nad brzegami Meschacébé (Missisipi), wśród natury wspaniałej swą bujnością. Chactas dziki opowiada Renému swoją młodość, pojmanie, uwolnienie przez Atalę i jej śmierć. Atala złożyła ślubu czystości, w momentach pasji religja ją ocala. Epizod pustelnika i osady chrześcijańskiej wśród lasów prawdziwie ewangeliczny. Z manuskryptu «Natchezów» wyjęty «René» — (1802). «René» jest już bezpośredni odbiciem nastrojów poety. René przywozi do Ameryki nieukojoną melancholję. Małżeństwo z dziką Zelutą nie daje mu szczęścia. Straszne wspomnienie zakłóca mu myśli, tajemnica Amelji, miłość występna, wysnuta z byronowskiej legendy, zostaje zduszona w murach klasztoru. Równie za tamtym przykładem wielka innowacja w wprowadzeniu swojego



René de Chateaubriand.

Według współczesnej litografji. Zbiory Muzeum Narodow. w Warszawie.

rzekomo występного «ja» bez osłonek. René jest beznadziejnie nieszczęśliwy, pełen wertherowskich myśli samobójczych wzywa wichry, aby go porwały: «Levez vous vite orages desirés» — «wstańcie burze upragnione» i ponieście Renégo w przestwory innego życia. («Wstańcie burze i zwieście mój ślad z tej ziemskiej pustyni» Słowackiego). Odwiedza siostrę pod samotną wieżą, gdzie mieszka jak Aldona. Amelja umiera, René wyjeżdża do Ameryki. Próżno Chactas chce go pogodzić ze światem, wraca do żony, ale i tam nie znajduje szczęścia — ginie potem w rzezi Francuzów.

Przygody ostatniego z Abenceragów, drukowane razem z «Atalą», przenoszą nas w krainy hiszpańskiego romancera.

«Génie du Christianisme» (1802). Myślą dzieła jest doskonałość moralna i piękność poetycka chrystjanizmu. Zaraz we wstępie dowód istnienia Boga przez uczucie i wyobrażnię. «Jest Bóg, kwiaty dolin i cedry libańskie go wielbią». Chrystjanizm nie obniża inteligencji, owszem czyni ją zdolną do wysokich lotów. Moralność jego czystsza i skuteczniejsza niż starożytna. Wyłania się doktryna estetyczna chrystjanizmu; wbrew klasykom może przez swe piękno religijne być przedmiotem sztuki. Na szeregu przekładów z historii literatur od Dantego aż do Milтона wskazuje, jakim źródłem poezji jest Biblia. Podobnie w muzyce, rzeźbie, malarstwie — w filozofji, krasomówstwie, historii, w instytucji zakonów.

«Les Martyrs» (1808). Powieść z czasów Dioklecjana z figurami, jakie później staną się szablonem: Cymodocea poganka zakochana w Eudorze chrześcijaninie.

Rywal i delator, sofista Hierokles — uwięzienie, nawrócenie, wspólna śmierć. Przedtem już w 1804, po straceniu księcia d'Enghien, Chateaubriand usuwa się i wyjeżdża na południe i wschód, skąd przywozi książkę «Itinéraire de Paris à Jérusalem» (1809). Olbrzymich rozmiarów «Pamiętniki zagrobowe» zamykają twórczość poety.

Cechą ich wybujały egotyzm i nieubłagana nienawiść do «uzurpatora». Chateaubriand wprowadza do literatury genialną innowację: prozę poetycką, opartą na rytmie wewnętrznym, ale działającą równie obrazami i przenośniami, symbolami, dobywanymi z najgłębszych pokładów bujnej, dzikiej, pierwotnej natury, której tętna biją harmonijnie z nastrojami twórcy i są jakgdyby jego widzialnym odbiciem. Nie omieszkajmy dodać, że, jak wykazano, liczne opisy przedstawiają zbyt wyraźne analogie z podróżniczą literaturą współczesną. Otó jego oryginalne przenośnie: — l'âme de la solitude, le secret des bois, la fidélité de l'ombre, la jeunesse de la lumière» lub porównania «Jak trzmiel zawisa na kwiecie różowej liany..., tak ja na ustach ukochanej». Za nawrotem do chrześcijaństwa, uwielbionego zrazu jako źródło piękna, następuje logicznie utrwalenie Kościoła Katolickiego, jako potęgi i najwyższej powagi. Reakcja jest ruchem przeciw materializmowi, ale niestety wynosi znowu małych królów i ciasnotę polityczną, straszoną wędmem olbrzyma — Napoleona. Nie dziw, że polityka Bourbonów i innych władców Europy szukała oparcia o katolicyzm. Trony musiały odnowić zasady swego istnienia w nazwie «z łaski Boskiej». Dominujące znaczenie posiada tutaj działalność Józefa de Maistre'a (1754—1821), Louis de Bonalda (1754—1840). Pierwszy Sabaudczyk, arystokrata, wychowaniec jezuitów — ambasador (1803—1817) króla Sardynji w Petersburgu.

W dziełach, zwłaszcza «De la Souveraineté» (1794), «Considérations sur la France» (1796), «Du Pape» (1819), w poczuciu bezsilności rozumu ludzkiego w utrwaleniu jakiegokolwiek absolutnej zasady, szuka takiej, którąby można przystosować do wszystkich zagadnień bytu, do polityki, religii, nauki. Przeciw «Umowie» Roussa utrzymuje, że człowiek z natury jest zły, urząd społeczny nie jest rzeczą umowy, ale instytucją przyrodzoną — wedle wzoru rodziny z najwyższą powagą ojcowską. Według de Maistre'a rewolucja i jej następstwa są zjawiskami wymykającymi się z pod rozumu. Jej zbrodnie są aktem Opatrzności, karą za dawne grzechy. (Łaska Boża nas wtrąciła w te bezdroża — Krasińskiego). Konstytucje nie dadzą się improwizować, ani robić w gabinetach, są wpływem historii narodu, postępującej za przewodem Opatrzności, zsyłającej mu prawodawcę. Idee te uczyniły niesłychane wrażenie i trwają po dziś dzień.

Styl jego należy do najwytworniejszych, działa perswazją, dowcipem, sarkazmem, często uniesieniem lirycznym.

Podobnie pisze Louis de Bonald swoje «Du pouvoir». Przeciwnik encyklopedystów, głosi pochodzenie Boskie ustroju społecznego. Teokrata, uważa Opatrzność za władzę kierowniczą, monarchista — widzi w rewolucji bunt przeciw Bogu a zbawienie w powrocie do monarchji absolutnej. Dzieła jego zbudowane z nieubłaganych przesłanek logicznych, często ponurych, z zimnym spokojem, pod którym wre wewnętrzna namiętność.

Nie było potrzeba «Child Harolda», ani «Werthera», ani teorji genjuszu i transcendentalnego idealizmu, aby dać byt smętnemu pokoleniu «Renégo». «Mal du siècle»



to choroba dusz, dokładniej choroba woli, «spleen», to męka nieskończoności (tourment de l'infini); określił ją A. de Musset w «Wyznaniach»:

«W czasie wojen cesarstwa, w czasie gdy ojcowie bili się w Niemczech, matki wydały na świat pokolenie namiętne, blade, nerwowe. Poczęci między dwiema bitwami, wychowani w kolegjach, te tysiące chłopców poglądało okiem ponurem, próbując wątych muskułów. Od czasu do czasu ojcowie zjawiali się, podnosili ich na piersi szamerowane złotem, stawiali na ziemię, i znów siadali na koń». Poeta niesłusznie uogólnia, wszak to samo pokolenie zrobiło rewolucję lipcową. Przedstawicielem owych słabych jest Sénancour i Benjamin Constant.

Etienne Pivert de Sénancour (1770—1846), syn zdegradowanych janzenistów. Dziecko wątłe, przedwcześnie dojrzałe, dobił się nadmiarem różnorodnej lektury, doszedł do nihilizmu intelektualnego. Wpadł w mistykę. Romans p. t. «Obermann» (1805) został odrazu zaćmiony sukcesem «Renégo». «René» i «Werther» są dziełami potężnymi, bo pochodzą od inteligencji energicznej. «Obermann» zapomniany, bo jest dziełem energii zwichniętej. Gdyby nie Sainte-Beuve i Georges Sand, poszedłby zupełnie w niepamięć. Filozofja Obermanna nieustalona: naprzód stoicyzm, jako lek uspokajający, na szczytach Alp zanurza swoje ja w jedności powszechnej, ekstaza intelektualna, ostatni stopień kontemplacji stoickiej — to nie wystarczy, potrzeba mu systemu wszechświata, w którymby jego własne życie mogło się rozwinąć i zharmonizować z planem wyrozumowanym. Druga ostoja — powrót do natury, zwrot ku kwietyzmowi. Szczęście polega na zupełnym nagięciu się do środowiska. Ale to my sami tworzymy sobie ciągle światy nowe, stąd walka ideału z rzeczywistością. Sénancour jest sensualistą. Wrażliwość zastępuje mu rozum i wiedzę. Przez osobistą intuicję odnajdziemy samych siebie, usłyszymy pulsowanie natury jako jej cząsteczka, zaczniemy żyć życiem wegetatywnym. Jego teza jest leibnizowska, że szczęście daje objawienie prawdy. — z nią złączona teoria kontrastu, prawo grawitacji Newtona oraz myśl Bernardyna de St. Pierre: «Że zlanie się przeciwieństw tworzy rozkosz i harmonję piękną». Wreszcie heglowska teoria syntezy. Sam pragnął zharmonizować się, ale stanął dopiero przy kontrastach, bo jest chory na obłęd nieskończoności. Trzecia faza: sceptycyzm, epikureizm. Czwarta faza — wpływ mistyki Novalisa i St. Martina.

Mianowicie z ostatniego myśli, że człowiek jest czynnikiem odrodzenia natury. Sénancour ciekawy i ważny z powodu, że odbija nurtujące za jego czasów fale myśli. Jako człowiek XVIII w. nienawidzi romantyków, nienawidzi Chateaubrianda, w literaturze powstaje jako symptom.

Benjamin Constant (1767—1830). Karjera polityczna człowieka chwiejnych zasad — republikanin, cesarzanin, legitymista,



Benjamin Constant.

Według litografji H. Garniera. Zbiory Muzeum Narodowego w Warszawie.

literat, orleanista, charakter wiernie odbity w romansie «Adolphe» (1816). Bohaterami: Adolf, człowiek miernych zdolności, i Eleonora, kobieta w wieku balzackowskim. Serce mężczyzny chłodnącego po zwycięstwie. Pragnienia kobiety nigdy nie zaspokojonej — żywy portret oryginału, jakim była pani de Staël. Tragedja ciągłych przeżyć i nawrotów — powtórzona później po wielokroć w romansie psychologicznym.

Utopje. Nawrót do idealizmu objawia się zaraz na początku wieku: z jednej strony utopja socjalna, z drugiej — mistycyzm. Oba często idą ręką w rękę. Henryk hr. de Saint Simon (1760—1825), potomek słynnego autora «Pamiętników», równie namiętny i pomysłowy. Prorok, który zajaśniał dopiero w swoich uczuciach. Sługa budzi go codziennie słowami: «Panie hrabio, pamiętaj, że masz do spełnienia, wielkie dzieło». Biję się w Ameryce. Po powrocie w rewolucji nie bierze udziału. Wytrwałość nieugięta, 30 lat studjów — z tych 20 poświęconych badaniu zjawisk przyrody, społeczeństwa, dla znalezienia drogi. Rozwiązania problemu społecznego szuka w prawie powszechnej grawitacji Newtona, szuka wskazówek w historii, wyklada nową religję, rozwiniętą u następców. Zbawienia ludzkości spodziewa się od wiedzy, zatem kierownictwo winno być powierzone uczonym i artystom. Papież ustąpi swych praw kierownictwa moralnego, Bóg bowiem chce mieć Newtona ministrem, powierzył mu rządy świata i władzę nad mieszkańcami planet. Zjawiska moralne i fizyczne należą do tej samej kategorii. Uczeni je zharmonizują, tworząc «la science générale» — wiedzę powszechną, «science positive». Pośród nędzy układa swe dalekonośne projekty nowego ustroju. Napróżno jednak wzywa uczonych całego świata, ministrów i królów, zapewniając, że w prawie Newtona znalazł kamień filozoficzny. Najważniejsze dzieła pochodzą z drugiej epoki: «Système industriel» (1821) i «Catéchisme des industriels» (1824). Hasłem jest postęp, środkiem produkcja przemysłowa. Państwo jest wielkiem towarzystwem przemysłowem. Polityka wiedzą produkcji, rząd pełnomocnikiem społeczeństwa, organizującym warunki produkcji. «Otrzymałem misję wyrwania władzy z rąk duchowieństwa, szlachty, sędziów a oddania jej w ręce przemysłowców». Przydać im do boku uczonych, którzy odkrywają prawa eksploatacji globu, oraz artystów, którzy z natchnienia lub intuicji oświecają i przyśpieszają pochód ludzkości. Proponuje więc ustanowienie parlamentu o 3 izbach: 1) izba wynalazków przez natchnienie, 2) izba badań, 3) izba wykonawcza. Spodziewa się pomocy od króla, który zostanie pierwszym przemysłowcem Francji. Wszystko obliczone i wyznaczone nader drobiazgowo, jak się to dzieje w utopjach. We wszystkich reakcja przeciw wolności indywidualnej, we wszystkich zresztą za Janem Jakóbem. U Józefa de Maistre'a autorytet papieża; Saint-Simon wyobraża sobie księcia, który jest koniuszym Boga, kapłanem, sędzią, lekarzem najwyższym ludu.

Bonald uznaje dogmat, że człowiek istnieje dla społeczeństwa, Ballanche, że jednostki są zdeterminowane całością.

W 3 okresie działalności doktrynerskiej St. Simon spostrzega, że niedocenił jednego czynnika: religijnego. Zatem ogłasza neochryścjanizm, który z miłości bliźniego czyni moralność społeczną. Dzisiejsze duchowieństwo jest heretyckie: prawdziwym «wikariuszem Bożym» jest ten, co odkrył nową wielką prawdę; rozumie w nim samego siebie. Na łożu śmierci zaklinał uczniów: «pozwólcie rozwinąć ludziom największy zasób ich zdolności», ten cel nowej religiji podjęli uczniowie. Uczniowie Saint Simona: Rodrigues, Infantin, Bazard prowadzili dziennik «Le Producteur»

(1825), na zasadach filozofii nowej, objawionej przez mistrza. Ostatni wyraz nauki jest ten, że organizacja przemysłowa baczy, aby każdy osobnik otrzymał wydział pracy, odpowiedni swym skłonnościom i zdolnościom. A więc granice państw zostaną zniesione, jedno społeczeństwo bratnie, jeden interes i jedna myśl, eksploatacja zupełna i metodyczna planety ziemskiej. Równie sztuka, która była dotąd osobistą, stanie w służbie społecznej. Pisma liberalne, jak «*Constitutionnel*», «*Journal des Débats*», zwalczały «*Producteurs*», nadewszystko atakował ich «*Le Globe*». Bądź co bądź dodatnią nowością był antymilitaryzm, dążenie do solidarności ludów, stworzenie wiedzy socjalnej. Po upadku pisma, propaganda wzmocniła się ogłoszeniem nowej religii. Głową był *Enfantin*. *Enfantin* uwierzył, że jest apostołem, cała gmina wpadała coraz głębiej w manję religijną. Na zebraniu w r. 1829 kolegijum st-simonistów obdarzyło *Enfantina* i *Bazarda* tytułem «ojców». *Bazard* reprezentował rozum, *Enfantin* uczucie. Stawali się oni sekta, która żyła życiem zamkniętem w ekstazach intelektualnych i uczuciowych. Propaganda rozwijała się w formie misyj, kazań, dzienników. W rewolucji lipcowej sztab stał ponad ruchem, głosił wyrocznie, wydawał rozkazy. Złośliwa legenda powiada, że zażądali od księcia Orleańskiego, żeby im wydał *Tuilleries*, jako kanclerzom władzy najwyższej, danej im od Boga. Wezwanie możliwych do wspólnej pracy było piękne w teorii, niewykonalne w przystosowaniu. Program był zawsze za wielki, nie dla jednego kraju, ale dla całej ludzkości odrazu. «Ludzkość całą przyszliśmy nauczać». Niestety nie wiedziano, jak się zabrać do jej zreformowania. Próbą realizacji było założenie dwóch warsztatów kooperacyjnych. Robotnicy byli nagradzani podnoszeniem do pewnego stopnia w hierarchji. To nie obiecywało powodzenia. Większym triumfem było zdobycie dziennika «*Globe*», który odtąd stał się organem st-simonistów, z redaktorami *Piotrem Leroux* i *Michałem de Bourges*. Program jego obok wymienionych wyżej haseł rozszerzył się jeszcze na politykę zewnętrzną — również doktrynerską — Francja jest religją, Anglja przemysłem, Niemcy wiedzą. Ta trójca jest w poemacie *Opatrzności*, w niej zbawienie świata. Co począć z Rosją? Jest barbarzyńska, gnębi Polskę. Trzeba ją cofnąć do Azji, będzie otrzymywać od Europy moralność, wiedzę i przemysł i będzie cywilizować Azję. Wobec sztuki «*Globe*» jest niechętny romantyzm. Romantyzm to liberalizm, a sztuka ma służyć celom społecznym. *Fourieryzm* oddziałal na st-simonistów, wprowadzając element niewieści, równorzędny z męskim. Tworzy się nowe formy małżeństw, uświęconych przez kapłana i kapłankę. Poczyna się hasło emancypacji; prawo moralne, dotyczące nowego rodzaju małżeństw, musi wygłosić kobieta przyszłości — *Enfantin* oczekuje przyjscia *Mesjasza niewieściego*, *Sybilli przyszłości*, która zasiądzie z nim na stolicy papieskiej. Posiedzenia zamieniają się w ekstazy; *Enfantina* ogłoszono synem *Bożym*. Nowa siedziba założona na *Ménilmontant*. *Enfantin* wymyśla dla



Henryk hr. de Saint Simon.  
(Według litografji d'Engelmana).

braci strój symboliczny. Urządzają sobie święto otwarcia pracy, któremu z za krat ogrodu przypatruje się jowialny ludek paryski. — Kończy się wdaniem władz rządowych, uwięzieniem apostołów. Następuje wyjazd do Egiptu, gdzie ostatni simoniści pracują przy kanale Sueskim. W Polsce do sekty należał ś. p. Geniusz.

Charles Fourier (1772—1837). Na gruncie teorii wzajemnego przyciągania stworzył słynną teorię harmonji, urzeczywistnioną w t. zw. «falansterach»; były to grupy, złożone z «seryj pasjonalnych». Wszystkie czynności człowieka będą się odbywać za popędem trzech wrodzonych namiętności dystrybucyjnych: «composite» — entuzjazm, rodzaj szału poetyckiego, «papillonne» — popęd do ciągłej zmiany, «caballiste» — popęd do intryg. Indywidua o skomplikowanym ustroju namiętności zasadniczych łączą się; kontrasty wydają harmonję, szczęśliwość.

Owe serje złożone są z 4, 6, 8 osób obojga płci. Jedność pasjonalna składa się ze 144 seryj złożonych z 800 charakterów podzielonych na oktawy, 1620 indywiduów obojga płci tworzą kompletny falanster. Szczęśliwość polega na wolności indywidualnej i kolektywnej. Osobnikowi będzie wolno chcieć jak największej sumy rozkoszy, a obowiązkiem władzy będzie mu ją dostarczyć, a to począwszy od dzieci 3-letnich. Znamienna w tem wszystkim jest manjacka drobiazgowość szczegółów z równoczesną paradoksalnością, jak np. ów pomysł używania dzieci do czyszczenia kanałów, jako że babranie się jest ich naturalną skłonnością, i czynienia z «le cochon» symbolu najszczytniejszego poświęcenia dla ogółu. Falanstery miały wielu zwolenników, a zwłaszcza zwolenniczek. W ostatnich czasach były zakładane przez zręcznych oszustów w krajach zamorskich dla ludzi znużonych Europą.

Z odrodzonym chrystjanizmem łączy się mistyka — po Saint-Martinie Pierre-Simon Ballanche (1776—1847). Od samego początku myśl jego układa się w symbole i triady. «Antygona», pierwsze dzieło literackie (1814), to symbol ludzkości. W głównym niedokończonym dziele «Palingénésie sociale» (1827) ideą zasadniczą jest idea postępowego rozwoju. Zejście człowieka na ziemię, to jest jego upadek. Istność ludzka miała być przed człowieczeństwem, skazana na oczyszczenie się ziemskie, została rozdrobniona między indywidua. Przez ofiary i poświęcenia dąży do ekspiacji i do nowego zjednoczenia. Ekspiacja odbywa się równocześnie w osobniku i w świecie społecznym. W świecie przez kolejne wymienianie się patrycjatu z plebeizmem. Demokracja, zdobywszy świadomość, staje się klasą społeczną i potęgą polityczną i rządzącą. Jest ona symbolem ludzkości, urabiającej siebie samą. «Palingeneza» miała obejmować jeszcze 3 poematy prozą: «Orphée», «La Ville des Expiations», «l'Élégie». W poemacie «Orfeusz» bohater wyobraża cywilizację egipską, która oświeca barbarzyńską Grecję. Eurydyka jest jego pomocnicą w nauce sprawiedliwości, w zakładaniu miast, w tworzeniu kultury. «Ville des Expiations» jest jakby państwem słonecznym Campanelli. Jeden z epizodów nosi tytuł «La vision d'Hébal» (1831). Hebal, Szkot, posiada dar jasnowidzenia. Dusza jego umie wyrwać się z ciała i bujać w przestworzach, przenikać przeszłość i przyszłość. Pamięć zdarzeń osobistych zostaje zastąpiona pamięcią zdarzeń powszechnych. W tem wcielaniu się w byty Hebal czuł jednak swoją osobistość, swoją identyczność. Równocześnie identyfikował się z wszechświatem. «Principium» ontologiczne człowieka jest bowiem «principium» kosmologicznym. Stara myśl Giordana Bruna rozwinęła się u Schellinga — «Identitätsystem» — ogląda zatem naprzód przedwieczność i Boga przed wszystkim, i wszystko wylaniające się z Boga. Stworzenie

inteligencji. Niektóre z nich, zgrzeszywszy, zostały skazane na obleczenie formy, mającej im służyć w pracy ekspiacyjnej. Pracą na ziemi i dla ziemi zdobywa rehabilitację. Wszystkim ludziom jest wspólne przeczcucie drogi do rehabilitacji przez ofiarę, chrystjanizm jest jej formą najwyższą, bo społeczną. Rok 1831 nasuwa mu piękną modlitwę narodu polskiego do Matki Boskiej Częstochowskiej. Polska jako idea wchodzi tu w system historjozoficzny. Jest niezbędnym członem w pracy regeneracyjnej, jak ofiarnica podobna do Chrystusa.

Félicité Robert de La Mennais (1782—1854). Początkowo w książce «Essai sur l'indifférence en matière de religion» (1877) ultrakatolik i dogmatysta. Jako jedyne źródło poznania rozum, oparty o autorytet powszechności; konsekwencją jest konieczność demokracji. W książce «De la religion considérée



F. R. de La Mennais.  
(Według portretu Ary Scheffera).

dans ses rapports avec l'ordre politique» umacnia teorię autorytetu. Za ideał rządu uważa ustrój teokratyczny. W 1830 wspólnie z hrabią de Montalembertem i Lacordairem zakłada «L'Avenir». Rewolucję lipcową La Mennais uważa za krok ku lepszemu. Odtąd coraz wyraźniej rysuje się jego socjalizm chrześcijański. Odlacza się od Kościoła Katolickiego przez książkę «Paroles d'un croyant» (1834). Pisana jakby w natchnieniu proroczym, przypomina obietnicę Parakleta — następuje rodzaj wizji retrospektywnej. Najprzód szczęśliwość w pierwotnym braterstwie, później powstanie władzy despotycznej i niewola. Praca robotnika i wyzysk ciemnieży. Następnie kwestja, skąd pochodzi zło na świecie? Z samolubstwa ujarzmeni zaczynają podnosić głowę. Wizje apokaliptyczne królów, radzących nad silniejszym ujarzmieniem. Tron z kości ludzkich, podnóżkiem wywrócony krucyfiks, czara krwi na hebanowym stole. 7 sposobów zduszenia chrystjanizmu, stłumienie wiedzy i myśli, cenzura, «divide et impera»; kat pierwszym ministrem, deprawacje obyczajów, pozyskanie duchowieństwa, aby kazało słuchać władzy pod pozorem, że pochodzi od Boga. Następują rozdziały o potrzebie miłości, o potrzebie wiary i modlitwy, o ufności w Bogu, o równości i t. d. aż do przepowiedni bliskiego wybawienia. Zaczyna się doktryna socjalizmu chrześcijańskiego. Wiadomo, jaki wpływ książka wywarła na Mickiewicza, Krasińskiego i emigrację.

Piotr Leroux (1797—1871). Trytomja stawała się w owych czasach niebezpieczną manją, czego dowodem Piotr Leroux — rewolucjonista i demagog — umysł niepospolicie tęgi, skoro mógł pod swym urokiem trzymać długo panią G. Sand. Pod wpływem księdza La Mennais'go, Saint-Simona, Fouriera tworzył utopje społeczne (patrz: «De l'humanité, de son principe et de son avenir», 1840) a nawet projekt konstytucji na zasadzie Trójcy świętej: «Projet d'une constitution démocratique et sociale», pomysły zupełnie poważnie i przedstawiony do przyjęcia

Zgromadzeniu Narodowemu. Zaczyna od słów: «W obliczności i pod wezwaniem Boga Trójjedynego, który stworzył człowieka jako Inteligencję — Miłość — Czyn, ponieważ stworzył go na podobieństwo swoje...» A w «Deklaracji praw i obowiązków obywatela» uzasadnia pomysł swój, jak następuje: Rozdz. I. Art. 1. Zasady społeczeństwa wynikają z natury człowieka. Art. 2. Człowiek, uważany jako indywiduum, jest obrazem swego Twórcy; jest troisty i jeden, jest czuciem, uczuciem, poznaniem (sensation, sentiment, connaissance). Art. 3—4. Człowiek ujawnia swoje istnienie w stosunku do natury i bliźnich trojąką potrzebą, wyrażoną słowami: własność, familja, ojczyzna. Z tych trzecia (ojczyzna) ma za dogmat: wolność, równość, braterstwo.

Poczyna się wielka poezja. Victor Hugo (1802—1885), urodzony w Besançon. Z ojcem, pułkownikiem armji Józefa Bonapartego, objechał Południe: Korsykę, Elbę, Włochy, Hiszpanję. To był jego dorobek «orientalizmu» na całe życie. Rozpoczął karierę literacką bardzo wczesnie. Poeta z tradycjami klasycznymi, legitymistyczny i katolicki. Od roku 1827 przez lat kilkadziesiąt V. Hugo stoi na czele ruchu romantycznego. W 1841 zostaje członkiem Akademji Francuskiej, w 1845 parem Francji. Wchodzi do parlamentu niezadowolony z rządów mieszczańskich Ludwika Filipa, w 1846 przechodzi do opozycji. przygotowującej rewolucję 1848 pod hasłem «braterstwo ludów, wolność osobista, wolność prasy i kultów». Po roku 1848 odgrywa ważną rolę polityczną; czynny w ciałach prawodawczych i na mównicy parlamentarnej aż do zamachu stanu 1851 roku, idzie na dobrowolne wygnanie do Belgji, Jersey i Guernesey. Do miasta wraca dopiero po ogłoszeniu republiki 1870 roku dzielić ucisk obleżonego Paryża, czynny długo bądź jako polityk, bądź jako poeta. Śmierć największego poety Francji jest żałobą narodową. Olbrzymią twórczość Victora Hugo można ogarnąć najłatwiej, dzieląc ją na gatunki: liryka, teatr, epika, satyra. Liryka osobista, narodowa, wszechludzka mieści się w zbiorach «Odes et Ballades» (1826). W zbiorze «Les Orientales» przepiękny poemat «Canaris» i «Navarin», z opisami zwycięstwa zjednoczonych państw nad flotą egipsko-turecką. Straszniejszy i majestatyczny w grozie jest poemat «Le Feu du ciel» — zniszczenie Sodomy i Gomory ognistym huraganem. Styl opisowy epiki, tylko nastrój zupełnie liryczny: chmura nabrzmiała ogniem leci ponad lądy, morza, piaski libijskie, chce się zatrzymać i runąć, ale Bóg każe jej lecieć dalej, aż zawisa nad przekłętym miastem. Wtedy głos z nieba zawołał jej «tu». Nagle rytm się zmienia:

«La nuée éclate!  
La flamme écarlate  
Déchire ses flancs,  
L'ouvre comme un gouffre  
Tombe en flots de souffre  
Aux palais croulants».

Gniew Boży równa z ziemią wspaniała ogród. — «Feuilles d'Automne». We wstępie usprawiedliwia wydanie liryk osobistych wśród podziemnych huków rewolucji, wśród mordowania ludów Europy, wśród męczarni Polski i Irlandji. Echo myśli budzonych wspomnieniami, widokiem cierpienia, kwiat wędnący, liść, który opada z drzew, słońce, które zachodzi, kościół bez dachu, rozczarowania, smętki. Tutaj głośny wiersz «Do Lamartine'a»; płynie wśród burzy na odkrycie nowych lądów, walczy z oceanem wspólnie z wielkim poetą. Później Lamartine odbił się gdzieś dalej i dopiero po chwili obaczył znów jego okręt, już triumfujący, jak płynął od



Victor Hugo w r. 1830.

Według współczesnej akwaforty. Zbiory Muzeum Narodowego w Warszawie.

wschodu pod znakiem gwiazdy. Płynął w ciszy między nieskończonością nieba i głębiami morza, odkrył świat nieśmiertelności. Prosi, aby ze swych wyżyn spojrział ku niemu, który ciągle jeszcze walczy z falą. Inny: wobec lodowca Rodanu «*Les chants du crépuscule*». — Wszystko dziś w stanie zmierzchowym, człowiek, społeczeństwo, idee — chwila oczekiwania światła. Celem poety być echem tego nastroju. Stąd w książce te krzyki nadziei, mieszane z lękiem, pieśni miłości, przerywane skargą. Wiele utworów ze zwycięstwa rewolucjonistów — uwielbienie Napoleona w «*Odzie do kolumny*». Wspaniały gniew z powodu, że w Izbie Deputowanych nie przeszedł wniosek umieszczenia zwłok Napoleona pod kolumną. Gniew poety, który w cesarzu widział Boga wojny, demona, chwałę najwyższą Francji. Zaczyna się rola barda i kapłana: wezwanie do kobiet, ażeby nie bawiły się, ale myślały o ubogich (*Sur le bal de l'Hôtel de ville*); obraz bankietów (w *Noce et festins*). W czasie gdy na górze huczy i wre, na dole słychać ciężkie kroki i do sali wchodzi śmierć. — «*Les*

*voix intérieures*» — *Sunt lachrymae rerum*. Na śmierć Karola X. Senat dla antytezy, król wygnaniec, potomek chwalebnej rasy. — Olbrzymia deklamacja bez serdecznego uczucia. «*Les Rayons et les ombres*» zaczyna znamienitym poematem «*La Fonction du poète*». Wódz ludów i królów, znawca prawdy, mędrzec rozwiązujący wszystkie problematy; w ostatnim wierszu «*Sagesse*» każe wielbić Boga żyć po chrześcijańsku i przebaczać. — Nakazy banalne.

Prorok przekształca się w mentora. Humanitaryzm zagląda do mansardy; młodą szwaczkę upomina: bądź cnotliwa, bądź czysta jak woda, jak zorza, jak wesołe gniazdo (gniazdo niezawsze jest czyste); łatwo tak mówić, gdy mu wydawcy płacą po 60.000 fr. za tom. Śród tych ćwiczeń jeden utwór cechuje ambicja filozoficzna; «*La vache*»; obraz trywjalny — jak w bóstwach indyjskich piękno zaczyna ginąć dla idei: krowa-natura patrzy w przestrzeń, gdy tymczasem my dzieci czepiamy się jej wymion.

T e a t r. Romantyzm na miejsce tragedji i komedji wprowadza rodzaj, nazwany dramatem. Jego dążność i formy wyłożone w słynnej przedmowie «*Kromwela*» (1827): — zaczyna paradoksalnie ulubionym podziałem na 3 epoki: prymitywna (liryka), starożytna (epika), chrześcijańska — (dramat nowy). Pomysł przeciągnięty sztucznie, dopasowany do doktryny (Pindar liczony do epików). Dramat nowy wprowadza groteskę jako żywioł kontrastu. Wspaniałość wyobraża duszę, groteska ciało. Idealem tego połączenia Szekspir. Dramat jest poezją kompletną, urzeczy-

wistnia dążenie do syntezy. Wali się rozdział gatunków. Z 3 jednościami pozostaje jedność akcji. Natura i prawda są jedynymi prawodawcami. Co do granic między realizmem w naturze a realizmem w sztuce sądzi, że skoro sztuka nie może oddać rzeczy samej, piętnuje rysy główne. Przedstawiając człowieka, wybiera nie piękne, ale charakterystyczne (jak Schlegel). Dramat wskrzesza historję. Tyle figur z rysami znamionami, ile potrzeba do zupełnego objaśnienia epoki. Broni wiersza i określa go tak: ma być swobodny, szczery, uczciwy, śmiały, bez pruderji, kolejno pozytywny i poetycki, głęboki i odruchowy, giętki. Dla każdej epoki język inny. Za przykład podaje Kromwela: kompleks wieloraki, złożony z wszystkich kontrastów, pełny geniuszu i uprzejmości — Tyberjusz i Dandin — republikanin zawojowany przez córkę rojalistkę, ponury a trzymający sobie 4 błaznów, prostak etykietalny, gruboskórny a chytry, obłudny a fanatyczny. Autor poczuł ochotę malowania tego olbrzyma ze wszystkich stron: wojownik, teolog, mąż stanu, zły poeta, wizjoner, błazen, ojciec, mąż. Tę wszechstronność Victor Hugo przenosi na tło dramatu. Już nie 2 lub 3 osoby, ale tłumy. Wszystkie stany, stronnictwa, kondycje, dla wszystkich przedstawiciele typowi.

«Kromwel» nie był wystawiony, zato «Hernani» (1830) w przededniu rewolucji lipcowej był jakby najściem dzielnicą łacińskiej na dom Moljera. — Teofil Gautier w płaszczu hiszpańskim, artyści z bujnemi czuprynami, głosili triumf nowej szkoły. Temat hiszpański z okresu koronacji Karola V. Figury w grubych rysach kontrastowych: bandyta z duszą króla, a król z duszą bandyty. Doña Sol grana przez panią Mars, która nie chciała w żaden sposób wymówić «mój ty szlachetny lwie».

«Marion de Lorme» (1831), z tendencyjnym poniżeniem króla Bourbona, z fałszywem pojęciem roli kardynała Richelieu'go (l'éminence rouge), z egzaltowaną figurą kochanka i kurtyzany z sercem anioła.

«Le roi s'amuse» (1832) przeszedł do znanego libretta «Rigoletto».

«Lukrecja Borgia» (prozą 1833). Kontrast brzydoty moralnej i piękności uczucia macierzyńskiego. Ze scenami efektownemi, a fałszywemi, jak owa, kiedy nieznan syn Lukrecji z napisu Borgia nad bramą pałacu strąca literę B. Albo jak w zakończeniu 6 trumien na scenie.

«Marja Tudor» też prozą (1833). Z intrygą melodramatu.

«Angelo» prozą (1835). Mechanizm akcji jakby z powieści pani Radcliff, z tajemnymi drzwiczkami, sztyletami, etc. Poeta ma ambicje niemożliwie wysokie. Przedstawia w dwu postaciach kobiety w społeczności i poza nią, t. j. wszystkie kobiety i wszystką kobietę. Teatr V. Hugo staje się coraz bardziej symboliczny, traci wreszcie znamiona rzeczywistości. Gorączka ogarniania rozległych przestrzeni czasu i miejsca, wciskanie w ramy dramatu jak najwięcej idei, etyki, polityki, religji, socjologii, ogarnianie już nie jakiejś epoki lub społeczeństwa, ale całych narodów, całej ludzkości, to wszystko sprawia, że figury, choć jeszcze noszą nazwiska ludzkie, nawet historyczne, przestają być ludźmi. — Już w «Ruy Blasie» (1838) olbrzymiość koncepcji niweczy logikę rzeczywistości, a nawet przez figurę Don Cezara jedyną jedność akcji, jaką V. Hugo jeszcze uznawał. «Ruy Blas» to uosobienie proletariatu, dążącego do emancypacji i panowania. «Je suis plus que le roi, puisque la reine m'aime!» — Ostatni dramat «Les Burgraves» (1843) upadł z powodu olbrzymiości nieprawdopodobnego pomysłu. Postaci są czystymi symbolami. 4 generacje książąt-rabusiów. Pradziad Job i Magnus, starzy olbrzymi, i dwa pokolenia upadku. Prastara zbrodnia bratobójstwa mści się moralną degradacją potomków.



Il y a quelques années qu'un habitant, on pour mieux dire, un farouche Notre-Dame, l'auteur de ce livre trouva, dans un voisin obscur de l'une ses tours, le mot gravé à la main sur le mur :

### ANATKH

Les majuscules jadis, d'ordres de l'antiquité, et même plus récemment entaillées dans la pierre, (je ne sais) quels signes propres à la calligraphie gothique complètes dans leurs formes en deux lignes arrondies, comme pour servir que c'était une main du moyen âge qui les avait écrits là ; sur une le sans légende de la façade qui des uniformes frappées vivement l'auteur.

Il se demanda, et chercha à deviner quelle pouvait être l'âme en pierre qui s'était parvenue à cette hauteur le monde sans l'aide de la main d'un homme ou d'un malheur au-dessus de la ville ignée.

Depuis, on a bien essayé de gratté (je ne sais plus lequel) le mot, et l'inscription a disparu. C'est ainsi qu'on agit depuis tantôt deux cents ans avec les merveilleux habitants du moyen-âge la nuit, leur divination de savoir comme de savoir. Le peuple les badigeonna, l'architecte les gratta ; puis le peuple s'en vint, qui les démolit !

Ainsi, hormis le faible souvenir qui lui conserve ici l'auteur de ce livre, il ne reste plus rien aujourd'hui de ce mot mystérieux gravé dans le sombre tour de Notre-Dame, rien de la denture incertaine qui s'inscrirait si miraculeusement. L'homme qui a écrit le mot sur le mur s'est effacé, et y a plusieurs siècles, on ne sait des générations, le mot s'est à son tour effacé du mur de l'église, l'église elle-même s'effacera bientôt peut-être de la terre.

C'est sur ce mot qu'on a fait ce livre.

juin 1831

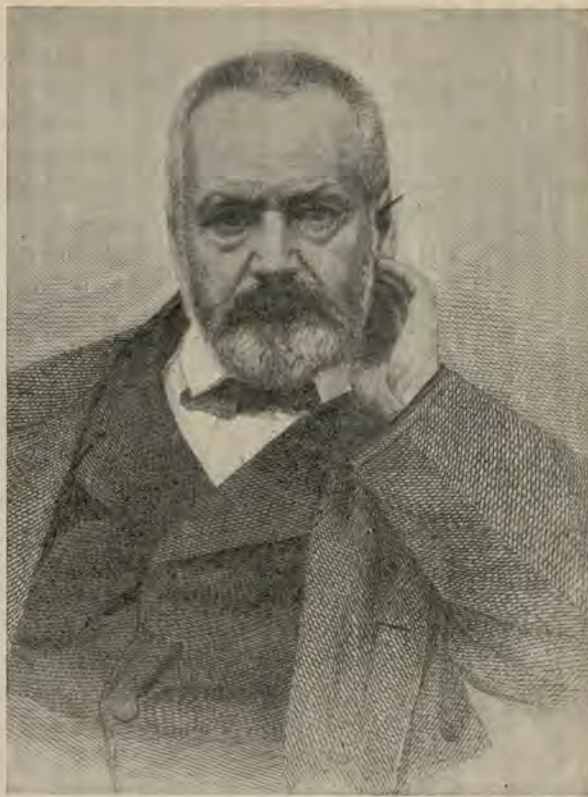


Nad tą rodziną panują dwie wielkie i tajemnicze potęgi: fatalizm i Opatrzność. Fatalna kara spadnie z ręki niewolniczej wiedźmy, która jest uosobieniem zemsty. Prawdziwa królewskość, uosobiona w postaci Fryderyka Barbarossy, wyobraża przebaczenie. Śród tego miłość dwójga niewinnych, poddańców owych sił potężnych. Uporna dążność do syntezy: książęta, żołnierze, awanturnicy: królowie, patriarchowie.

Epika. «La Légende des Siècles» — olbrzymia w planie swym historia ludzkości, przedstawiona jako walka zła i dobra, z widniejącem na dalekich horyzontach usprawiedliwieniem i uszczęśliwieniem społeczeństwa. W samym wykonaniu nierównomierna. Zaczyna tragicznymi zdarzeniami Genezy; w poemacie sumienie usymbolizowane okiem Bożem, zawsze i wszędzie wpatrzonem w Kaina. Pobieżnie przechodzi przez starożytność (Lew Androklesa). Z umiłowaniem zatrzymuje się nad scenami i obrazami wieków średnich (Małżeństwo Rolanda, Aymerillot). Pomija prawie wieki późniejsze, nawet postać cesarza; prawda, że wyraz swego ubóstwienia zostawia do innych zbiorów, jak «Chants du crépuscule» i «Châtiments». Przegina się zupełnie ku hasłom humanitarnym. Zato w wizjach proroczych wylatuje poza przestrzeń aż ku dokonaniu się czasów (La trompette du Jugement).

Romans V. Hugo. W 16 roku życia poeta, pełen jeszcze żywych wspomnień podróży, pisze romans «Bug Jargal» (1819), na tle powstania murzynów w San Domingo. Maniera V. Hugo już tu widoczna. Postaci demoniczne, szlachetne dusze w ciele potwornem, jak ów Bug, były król afrykański, sprzedany w niewolę, ofiarnik miłości. — «Han d'Islande» (1823). Wyzdana symfonia nieprawdopodobieństw i okropności — złożona z dwu tematów: ziemskiego i fantastycznego. W pierwszym intryga miłosna szlachetnej pary Ordenera i Etheli, w drugiej siła opiekuńcza (Han islandzki), potwór pochodzący od Ingolfa niszczy ciela, karzeł rudy, zarosły, przyjaciel niedźwiedzia, na którym odbywa podróż, żywi się mięsem ludzi, lubi małe dzieci, pije z czaszek ludzkich wodę morską. Do tego odpowiednia dekoracja, lasy, góry, zamczyska, jaskinie. Wszystko naprzekór zdrowemu rozsądkowi i regule «bienséance» klasyków.

«Notre-Dame de Paris» (1831). Przejmuje po dziś dzień wspaniałością. — Nie ludzie i charaktery zgoła fałszywe, ale epopeja z kamienia, z koronką kamienną! wież i krużganków, zdobnych apokaliptycznymi potworami, symbol



Victor Hugo.

Według stalorytu J. Wegera. Zbiory Muzeum Narod. w Warszawie.

nieskruszony, opierający się wstrząśnieniom wieków — to jej właściwa treść. Fabuła, przeniesiona w epokę Ludwika XI, zgoła naiwna, zawsze szukająca kontrastów. Dzwonnik Quasimodo, dobry potwór nienawidzący ludzi, uwielbiający dzwony, zakochany w Esmeraldzie, córce rekluzy Guduli. — To jest dobry świat. Naprzeciw niego Claude Trollo, kanonik Notre-Dame, fanatyczny a lubieżny, przeżarty namiętnościami, czarnoksiężnik i alchemik. — Piękny Phoebus z duszą zimną i przewrotną. Wśród nich naiwna Esmeralda ze swoją uczoną kózką, niewinna i czysta w «Cour des miracles», w dzielnicy żebraków i lotrów, ale snadź znająca filozofję platońską, skoro definjuje miłość: Być dwojgiem, a stać się jednym. Mężczyzna i kobieta stopieni w anioła.

«Les Misérables» (1862). To romans z późniejszej epoki, z egzaltowaną dążnością społeczną i humanitarną, przeciągniętą irracjonalnie. Jean Valjean, skazany na galery za ukradzenie bochenka chleba dla zgłodniałej rodziny. — Fantina, sprzedająca przepiękne zęby i włosy dla ratowania córki. Zawzięty agent policyjny, który, ścigając galernika bez wytchnienia, dopada wreszcie swojej ofiary, ale na widok jego nadludzkiej szlachetności wypuszcza go, a zato sam, świadom, że chybił swemu obowiązkowi, rzuca się do Sekwany. Najpiękniejsza poetyczna postać, to biskup Miriel, który, przyjąwszy na nocleg uwolnionego galernika, przebacza mu kradzież srebra i w ten sposób nawraca go na drogę cnoty. Nietyle fabuła z figurami, zawsze kontrastowemi, ale wielkie epizody i opisy, jak opis życia skazańców, poddaszy, nędzarzy, życia klasztornego, a nadewszystko opis bitwy pod Waterloo i opis walk na barykadach w 1830 — zapewniły dziełu trwałą poczytność. «Les Travailleurs de la mer» (1866). Piękna historia poświęcenia, wstrząsająca opisami, jak: walka człowieka z ośmiornicą i dobrowolna jego śmierć w czasie przyływu. «L'homme qui rit» (1869). «Człowiek śmiechu», dziwaczna historia z dziejów angielskich, człowiek, któremu złodzieje dzieci wykrajali wargę, dusza szlachetna w karykaturalnem ciele. Wreszcie romans «Quatre vingt treize» (1873), to historia z epoki wielkiej rewolucji, z figurami arystokratów, demokratów i księdza jakobina.

Styl V. Hugo. V. Hugo znamieną bujnością stylu przewyższa wszystkich romantyków. Cechą jego jest nadużywanie interrogacji, eksklamacji. Hennequin obliczył, że w «Chanson des rues et des bois» 18 strof zaleca splatanie antyku z żywiołem biblijnym i nowoczesnym, 10 strof dowodzi, że kobieta nie czyni darmo z siebie ofiary. Najczęstszą formą jest repetycja, ona to kryje, zacierając szczupłość idei. Myśl znaleziona powraca w nieskończonych warjacjach. V. Hugo w znajomości starego języka nie wykracza za w. XVI. Radził dać językowi infuzję z Ronsarda, pozwolić sobie neologizmów. Nowość miała polegać w odrzuceniu skostniałych formuł klasycznych. Pseudoklasycyzm bowiem doszedł w tym kierunku do śmieszności, np. peryfrazy: kawa — du grain de Mokka la liqueur enflammée, albo panna młoda — celle dont hier la main tremblante et pure Aux autels de l'hymen suspendit sa ceinture. V. Hugo sam w pierwszych zbiorach używa jeszcze onde zamiast l'eau, l'arène zamiast le sable, coursier zamiast cheval. Ale równocześnie wyrazów pospolitych: «Je nommai le cochon par son nom, pour quoi pas». Romantycy zabawiają się układaniem poematu «O odkryciu szczepionki» bez użycia słów pospolitych. V. Hugo czerpał archaizmy językowe z drugiej ręki. Archaizmy składni naśladował z pisarzy renesansowych. — Język klasyczny ustalił metafory, romantycy zbuntowani szukali metafor nowych.

V. Hugo stworzył ich wiele. Weszły one do języka: «le mur lépreux», «bêtes fauves». Inne są osobiste, — księżyc: «faucille d'or dans le champ d'étoiles». Nie-tyle znajdowano nowych wyrazów, co nowych złożeń, np. zastępowanie przy-miotnika określającego rzeczownikiem, «une âme de malheur», «cardinaux d'écarlate», albo całe opisy bez czasowników. Rezultaty doniosłe dla przyszłości; pofolgowanie składni, swoboda inwencji dały wierszowi siłę rozwojową.

Drugą cechą stylu jest oryginalność przenośni, obrazów, porównania; zwła-szcza stany psychologiczne, materjalizowane w sposób istotnie zdumiewający. Przestrachy tyrana, słyszącego pomruki ucziwionych ludzi:

«Et ces paroles qui menacent  
ces paroles dont l'éclair luit  
Seront comme des mains qui passent  
Tenant des glaives dans la nuit».

Nieskończoność przestrzeni:

«Il vit l'infini porche horrible et reculant —  
Ou l'éclair, quand il entre expire triste et lent».

Niekiedy pasja materjalizowania nie wywołuje żądanej wizji, ale zato czasem na wyrażenie abstrakcji znajduje symbole przedziwne, jak symbol sumienia, po-glądający na Kaina z najgłębszych ciemności.

Trzecią typową cechą stylu jest operowanie antytezą, którą znajdujemy wszędzie: w liryce, epice czy dramacie. — W późniejszym wieku wszystkie owe figury zmanierowane dochodzą nieraz do zabawnych nielogiczności. Prawa wy-obrazni: dążność w kierunku intelektualnym. Dla V. Hugo słowo ma znaczenie mi-styczne i jest wywoływaczem idei. Kiedy wymawia i pisze wyraz «liberté», to, jak mówi Hennequin, ma wizję ludzi uwolnionych z kajdan, którzy ściskają się płacząc. To znaczenie mistyczne w poszczególnych epokach zmieniało się. L'em-pereur to był On — bóg wojny, genjusz, tytan, potem z Napoleonem III obrzydło mu. Podobnie Stapfer notuje zmianę wartości imienia Woltera: w 1835 jego mą-drość jest bezbożną córką ciemnoty i dumy, w 1839 jest małpą posłaną od djabła, w «Toute la lyre» Wolter to duch z ognia, zbrojny szyderstwem tytan, pasterz dusz, nauczyciel obowiązku. — Dalej słowo służy do uproszczenia pojęć lub rzeczy, lub atrybutów rzeczy; matka jest zawsze czuła, bohater boski, dziecko aniel-skie. W kierunku sensorywnym — wrażliwość V. Hugo jest wrażliwością wzrokową. Z tej kategorii pochodzi większość figur. Z pomiędzy elementów wzrokowych kolor nie budzi wrażliwości jego oka. — Raczej sylwetka i światłocień zajmuje go. W kolorze widzi tylko jaskrawość, np. w «les Orientales» — białe mleko wiel-błądzie pod czarnymi palcami murzynki. Operuje tylko trzema barwami zasad-niczymi: niebieską, żółtą, czerwoną, wszystko wzięte z obserwacji nieba i jego zjawisk. A i tu jeszcze żółta zazwyczaj wyrażona konwencjonalnie przez kolor złota. Nie zna odcieni jak Lamartine lub później Goncourtowie; wrażliwość jego skupia się na wizjach linii i bryły. Nie lubi kształtów okrągłych, lubi deformację, ostrokończystość. Analogicznie do barw jaskrawych szukanie kontrastu linii. Przykład często przytaczany: la flûte épanouie montante sur l'alto comme sur la colonne un frère chapiteau. — Przytem lubi w ruchu ożywione chmury, konie rozhukane o płomiennych grzywach. Przy uosabianiu wybiera formy najwyr-ażystsze: łyse szczyty to są czaszki starców, świst wiatrów to jest wymowa tych

lysych olbrzymów, cały krajobraz w tej chwili ożywia się, napelnia kolorami. — Dążność do symbolizacji objawia się wyborem pewnych stałych znaków: lew, orzeł, wąż, robak, hydra, w późniejszym wieku osioł, sługa pokorny i cichy, maluczki mędrzec oglądający Boga, i ropucha, biedactwo, którego zbrodnią jest brzydota. Mabileau nazywa to zoomorfizmem, który u V. Hugo nadaje wartość moralną wrażeniom plastycznym, wywoływanym kształtem rzeczy. Zczasem V. Hugo coraz bardziej oddala się od obserwacji natury. Odpowiedniki sensacji są nieokreślone, jak sama sensacja, cień jest nazwany hydrą, a szeregi nocy są jej blademi żebrami. — W opętaniu wizja ruchu idzie tak daleko, że widzi nie przedmiot poruszony, ale pojęcie ruchu: «Palpitation sauvage du printemps, le rut religieux des grandes arbres cyniques». Wrażliwość słuchu przyémiona, ograniczona do notowania huków i przeraźliwych zgrzytów. Dźwięki transponuje na ruch. Gamy są «des chastes soeurs dans la vapeur couchées».

W żadnej literaturze nie znajdzie się organizacji tak bogatej, a jeżeli genjusz poznaje się po tem, że przynosi zawiązki idei i kształtów nowych i płodnych, to Victor Hugo należy do największych.

Alphonse de Lamartine (1790—1869). Urodzony w Mâcon w Burgundji z bardzo starej rodziny arystokratycznej, wychowany w środowisku kobiecym matki i sióstr. Smutny blondyn, wrażliwy i uczuciowy do egzaltacji, zawsze ponad poziomem i brzydota świata, stworzony do anielskich wylotów. Czytał, a raczej pochłaniał jak gąbka niesłychanie wiele. Aspiracje jego były bezgraniczne. Pierwszem silniejszym wrażeniem jest podróż do Włoch i miłość Grazielli. Za Restauracji, niezdatny do służby dworskiej, wątłego zdrowia, jedzie do Aix les Bains, gdzie poznaje panią Charles, ubóstwianą Elwirę, rok później zmarłą na suchoty. W 1820 wydaje «Premières méditations poétiques». — Mianowany sekretarzem ambasady, żeni się w Genewie z Angielką. W 1832 jedzie z żoną i córką na Wschód. — Po powrocie, jako deputowany, odnosi w Izbie wielkie sukcesy oratorskie. W tym czasie pisze szereg zbiorów lirycznych «Jocelyna» i fragment «La chute d'un ange»; między 1839 a 1842 jego ideał polityczny krystalizuje się w mowach i pismach. — Jest republikaninem liberalnym i humanitarnym pacyfistą. — 1847 r. wydaje «Les Girondins». Występuje wybitnie w rewolucji 1848 roku. Zamach stanu 1851 kładzie kres jego działalności politycznej. Zrujnowany majątkowo, wiódł smutną starość — umarł prawie w zapomnieniu. Lamartine jest wszędzie i zawsze lirykiem, czy to będzie mowa polityczna, czy epos filozoficzny, czy romans — wszystko ukazuje nam jedynie w odbiciu własnej osobowości. Rzeczy ziemskie porywają go zawsze ku marzeniom o wszechbyciu nieśmiertelnym. «Méditations» są typem znamiennym tej natury poetyckiej. Najpiękniejszy pośród nich, zarówno treścią jak i formą przedziwnie melodyjną, jest «Le Lac». Poeta wspomina chwile, kiedy płynął z ukochaną po jeziorze Bourget: «Czy pamiętasz ten wieczór? płynęliśmy w ciszy — Na niebie i na wodzie, w niezmierną dal. — Płynął tylko szmer wiosel, co naksztalt klawiszy — W takt były struny fal», (tł. Miriam). Poeta pragnął, aby te chwile przedłużały się w nieskończoność. Ale próżno, minęły i nie wrócą, nie wróci ich nawet myśl o nieskończoności «O wieczność, nicość, przeszłość. Głębie pełne cienia, Jaki los chwil, co waszych progów przeszły bram? Oddacież nam tych wzniosłych ekstaz uniesienia, któreście wzięły nam?». Ale tej samej Elwirze posyła pociechę, że kiedy wdzięki jej zwiędną, kiedy umrze i w proch się obróci, to jeszcze będzie

nieśmiertelna żyć w jego pieśni. — Wiersz ten jest wydany w «Nouvelles Méditations» (1823). — Strony dodatnie są tam w perfekcji, zato strony ujemne spotęgowane. Charakter improwizacyjny nieustanny, nastrój podniosły: Poeta, Wieszcz i Kapłan nie schodzi nigdy na poziomy, stoi w pozycji, jak na piedestale, z lirą w ręku. — W «Harmonies poétiques et religieuses» (1830) uczucie religijne dominuje: rozmyślenia o rzeczach wiecznych — Bóg, dusza, nieśmiertelność, ludzkość. Punkt widzenia panteistyczny, religijność poza dogmatem schodzi do czystego nastroju, staje się wartością czysto uczuciową. Przepiękny formą słowa i rytmu — «Jocelyn» (1836), romans poetycki. Myśl przewodnia — idea ofiary indywidualum dla cudzego szczęścia. Historia księdza, który się poświęcił, aby pozostawić posag siostrze. Podział na 9 epok. Dzieje się w czasach wielkiej rewolucji, w czasach przesładowań szlachty i księży. On w ucieczce chroni się w gronie «Orłów». — Z nim młody chłopiec — jak się okazuje, młoda dziewczyna w przebraniu, — spóżyć



Alphonse de Lamartine.

Według współczesnej litografji. Zbiory Muzeum Narodowego w Warszawie.

w grocie, potem nagle rewelacje — chwile mąk i walk wewnętrznych; pokusy świeckie ścierają się z obowiązkami wybranego stanu kapłańskiego. W Grenobli, od biskupa skazanego na śmierć, otrzymuje święcenia. Spotyka ją raz jeszcze jako głośną kurtyzanę. — Przepiękne opisy Alp delfinackich. — «Jocelyn» miał być zakończeniem serji poematów, których początkiem jest «Chute d'un ange» (1838). — Wielka epeja ma przedstawiać, powiada poeta, duszę ludzką w kolei wieków; przez ciągle ofiary zdobywa ona coraz wyższy stopień doskonałości, aż dojdzie do Boga. Forma wizyj, opowiadanych poecie przez pustelnika gór Libanu w czasie jego podróży na Wschód. 1-sza wizja: Ludzkość pierwotna tuż po stworzeniu świata; — wszystko było bliższe — ludzie i zwierzęta rozumieli się; aniołowie byli bliżsi ludzi, nie brakło żadnego ogniwa w stworzeniu. Człowiek rozumiał ducha; duch, pociągnięty sympatją, mógł zmienić postać i naturę i zstąpić o jeden stopień. Z ich stosunków z ludźmi rodziły się twory nadludzkie, coś między zwierzęciem a archaniołem. Historia takiej pary jest treścią nieco awanturczą dalszych części, gdzie fantazja i uczucie wiążą się z teozofją i «księgami mądrości». Dzieło liczy 15 wizyj nieco męczących, a jesteśmy dopiero w prehistorji; — na szczęście przepiękny «Jocelyn» był już napisany i wydany. Epoka romantyczna, zarówno tu jak w Niemczech, lubiła konstruować takie poematy wszech- i pozaludzkie. Mocny powiew humanitaryzmu przeleciał tędy. Piękne marzenia — dzięki nim owi szlachetni ludzie tak są nam dzisiaj szanowni i drodzy.

Hrabia Alfred de Vigny (1797—1863). Wąty i wrażliwy. Porucznik armji królewskiej. Porzuciwszy służbę w 1828, ożenił się z Angielką. Wiódł



Alfred de Vigny  
w stroju członka Akademii.

życie smutne, odosobnione. Produkcja literacka szczupła, ale ważna. Jest najgłębszym myślicielem romantycznym. Idea przewodnia jego twórczości: fatalizm złych przeznaczeń człowieka snuje się konsekwentnie we wszystkich dziełach. W romansach: «Cinq-Mars» (1826) — postać historyczna spiskowca z epoki Ludwika XIII. Figury rzeczywiste, ale przeobrażone na symbole: Richelieu — despotyzm, «Cinq-Mars» — duch swobody, Ludwik XIII — słabość, Marja Gonzaga, w której kocha się «Cinq-Mars» — miłość. — «Stello» (1832) wyraża tę ideę, że genjusz z fatalizmu swej natury nigdy nie może być zrozumiany ani szczęśliwy. «Czarny doktor» objaśnia ją trzema historjami: Gilberta z regime'u despotycznego, Chéniera — demokratyczno-republikańskiego, Chattertona — liberalnego. — Przepiękny «Servitude et grandeur militaires» (1835) przedstawia przykłady bohaterskiego spełniania obowiązków pod hasłem honoru żołnierza: Rozstrzelanie księcia d'Enghien w zamku Vincennes, ten akt okrutny Napoleona, którego dopełnić musi żołnierz; Czerwona pieczęć — historia młodego chłopca, deportowanego za złośliwy wierszyk i rozstrzelanego w czasie podróży morskiej, na mocy listu z czerwoną pieczęcią, wręczonego komendantowi. Cudowne sceny młodzieńca i towarzyszącej mu młodej dziewczyny, nieświadomych bliskiego nieszczęścia. — Teatr: Przekład «Otella», ku zgorszeniu pseudoklasyków dosłowny aż do owej sławnej chusteczki (le mouchoir), która jest osią intrygi. — «Chatterton» (1835). Bohater jakby z romansu «Stello» jest symbolem poety-genjusza. Taki jest, jak powiada przedmowa, sternikiem zapatrzonym w gwiazdy i prowadzącym nawę. Potrzebuje «nic nie robić, aby zrobić coś». Chatterton, figura rzeczywista, skończył życie samobójstwem z nędzy. W dramacie został umieszczony wśród społeczeństwa filisterskiego. Osłoda jest niewinna miłość Kitty Bell, żony oberżysty. Lord-major Londynu ofiaruje mu z litości posadę pokojowca. — «La Maréchale d'Ancre» (1830). Dramat z ideą fatalnej ekspiacji. Dzieje się w czasie małoletności Ludwika XIII. Figury główne: intrygant Concini, jego przewrotna żona Leonora. Concini zostaje zamordowany w tym samym zaułku ulicy de la Ferronnerie, gdzie zginął Henryk IV. — Poezja. Zbiór «Les Destinées» nazwano wyznaniem wiary pesymistycznej. Przedstawiają one jednolity i skończony łuk, po którym biegnie myśl od smętnej filozofji Demokryta do stoicyzmu. — W poemacie «Moïse» świadomość osamotnienia jednostki genialnej. «Czyż wiecznie żyć tak będę samotny, choć silny? — O, dozwól mi już zasnąć snem ciszy mogilnej» (tl. Miriam). — W «Potopie», ze spodłonego człowieczeństwa zachowało się dwoje młodych; ale odtrącają arkę, giną razem w pogardzie bytu. — «Butelka w morzu» wyobraża ideę miotaną bezwolnie po fali, póki nie dopłynie do naznaczonego jej kresu. — W «Chacie pasterza» myśl zasadnicza, że kochać należy tylko to, co cierpi i przemija. — W «Destinées» idea fatalności, pętająca człowieka. Zbawca Chrystus



przynosi łaskę i litość, ale ciemne zamiary Boga trwać będą dalej. — Najpiękniejszy poemat «Śmierć wilka», z finałem zobojętnienia i dumy. Wilk, obskoczony przez psiarnię, kończy żywot w milczeniu i wzgardzie. — Przez ponury zbiór powiał dech litości, wcielony w kobietę — to Eloa, urodzona z łzy Chrystusowej nad grobem Łazarza, zstępuje do piekieł, aby zbawić szatana. Okrutny fatalizm zła sprawia, że chybia celu i gubi się sama. Ale pesymizm nie jest systemem filozoficznym, jest strabizmem intelektualnym. Życie w rzeczywistości jest z przeznaczenia wiecznie radosne, bo wiecznie twórcze. Rozmyślania smętne Alfreda de Vigny wynikły, jak u Leopardiego, w dużej mierze z osobistych zawodów i rozczarowań.

Alfred de Musset (1810—1857). Piękny, przedwcześnie dojrzały blondynek, cherubin na dworze, a równocześnie benjamin cenaków romantycznych, wydał w 1829 pierwszy zbiór wierszy p. t. «Contes d'Espagne et d'Italie». Piękną młodość miesza mu stosunek z G. Sand (1833—35). Wspólna podróż do Wenecji, zakończona jego chorobą i jej zdradą, a po powrocie zupełnem zerwaniem. W tym czasie napisał najpiękniejsze «Noce» — «Nuits», drukowane w «Revue des Deux Mondes». Przejście bolesne złamało go, przez lat kilkanaście tworzył niewiele, studjował literaturę wszystkich czasów i narodów. Znać ten wpływ na przedziwnych «No-cach». Wzniósł się na nowo powodzeniem komedyj. Nieszczęśliwy nałóg i upadek moralny sprowadziły śmierć przedwczesną. — Pierwszy zbiór «Contes d'Espagne et d'Italie» jest w duchu romantycznym. Piosenki: «Venise», «L'Andalouse», «Don Paëz». W ostatniej zdradzony kochanek zabija rywala i kochankę. On, rycerski, odważny, namiętny i czuły, jak Hernani, — ona przewrotna i zepsuta. — W «Marrons du feu» role odwrócone. Rafael — rozpustny, przesycony, cyniczny; aktorka Camargo — kochająca, wierna, marzycielska, ale mściwa i okrutna. Rafael odstepuje Camargę zakochanemu w niej Tunibalowi przez podrzucenie płaszcza (sytuacja Don Juana), Camargo z zemsty każe Tunibalowi zabić Rafaela (sytuacja Andromachy). — «Mardoche» oznacza wyrwanie się z pompy romantycznej. Błaha historia uwiedzenia mężatki, opowiedziana w kilkudziesięciu strofach. Forma kapryśna Byrona. Musset ku rozpaczyc cenaków skłaniał się zawsze ku trzeźwym klasykom. On to dopomógł do wprowadzenia na scenę zpowrotem Racine'a przez aktorkę Rachel, a już zupełnem przedrzeźnianiem jest «Ballada do księżycyca», z tematem łobuzowsko nieskromnym. Nawet «Globe» się oburzył. Młodzież i kobiety oświadczały się zawsze za Mussetem. Podobały im się niewidziana zdawna prostota, szczerość, brak pozy deklamatorskiej, pogoda z tonem melancholji, zapach z cieniem niewiary



Alfred de Musset.  
(Według Gavarniego).



Ilustracja do «On ne badine pas avec l'amour» Musseta; scena Rosetty i Perdican.

(Rys. Eug. Lamiego).

a nad wszystkim ból szczerzy, beznadziejny, nieuleczalny. Całość jest elegją liryczną — są w niej wiersze o nieśmiertelnej piękności: «Les plus désespérés sont les chants les plus beaux — Et j'en sais d'immortels qui sont de purs sanglots». — «Spectacle dans un fauteuil» (1832) — rodzaj gawędy. — W teatrze Musseta «La coupe et les lèvres» jest wyrazem wiecznej tęsknoty — powrót do uczuć czystych i prostych. Bohaterem Franck, wolny strzelec, który obrzydził sobie wszystkie ideały: pracę, nadzieję, familję, społeczeństwo, ojczyznę. Czas jakiś bawi u kurtyzany Belcolore, ale wyrывa się od niej, widząc swe upodlenie. Zostaje wodzem powstańców — rozczarowany porzuca towarzyszy. Została mu miłość młodzianki dziewczyny. Belcolore zabija ją w dzień ślubu. Kompozycja napozór rozerwana, ale jedność istnieje. Tylko logika faktów niejasna, jak zresztą u innych romantyków. — «A quoi rêvent les jeunes filles» (1832). Myśl zasadnicza wyrażona w słowach, że «mąż wchodzi drzwiami, ale kochanek musi wejść przez okno». Pierwsza miłość musi mieć dekorację romantyczną. Ojciec urządza tę przedwstępną maskaradę. — W teatrze późniejszym Musset myślał o powrocie do klasycyzmu. Ronsard mu imponował «Lukrecją». Szczęściem, nie wrócił do zblakłych bogów. Dał teatr nowy, jednak z czystością starych mistrzów. Bohaterem wszędzie on sam. Sceptyczny, zgorzkniały, odarty z wszelkich iluzji i zapалу, melancholik ze zwicniętą energją. — «Lorenzaccio» (1833—34), postać historyczna. Zdeprawowany Medyceusz zabija Aleksandra Medyceusza, mszcząc się za własne upodlenie. (Sarah Bernhard, odtwarzając Lorenzaccia, kładła nacisk na stronę patologiczną tej roli, — po aktorsku). — «Les caprices de Marianne» (1833) — Octave i Célio, cynik i naiwny kochanek. — «Fantasio» z motywem «gry i miłości» Marivaux. — «On ne badine pas avec l'amour» (1834). Zgorzkniała Kamilla z sercem zatrutem w klasztorze, Perdican, chcący użyć Rosetty do obudzenia zazdrości Kamilli, budzi miłość i powoduje śmierć Rosetty. — «Le Chandelier» (1835) z naiwnym Fortunio, który bezwiednie służy do pokrywania miłostek Żakeliny z oficerem dragonów, ale za swą czułość i wierność zostaje potem nagrodzony. — «Barberine» (1835), «Il ne faut jurer de rien»

i sceptycyzmu. «Odhugotyzował» się zupełnie. Manifestem literackim są «Secrètes pensées de Rafaël». «Bywajcie zdrowi, romantycy brodac i bladzi»; żegnał równie klasyków, chciał iść drogą własną. — «Rolla» (1833). H. Taine mówi: «najbardziej namiętny z poematów, gdzie zranione serce nagromadziło wszystkie wspaniałości natury i dziejów, aby z nich złożyć bukiet błyszczący w słońcu najgorętszej poezji». — Les «Nuits», noc majowa, grudniowa, noc sierpniowa i październikowa. Po pierwszych wierszach, które są pozą i gdzie Muza zaprasza, aby wziął lutnię, następują bolesne wynurzenia. Miłość, nienawiść, żal, rozpacz, rezygnacja,

Lorsque j'ai lu Pétrarque, etant encore enfant,  
 J'ai souhaité d'avoir quelque gloire en partage.  
 Il aimait en poète, & chantait son amant —  
 De la langue des Dieux, lui seul sut faire usage.

Lui seul eut le secret de saisir au passage  
 Les battemens du cœur qui durent un moment,  
 Et, riche d'un sourire, il en gravait l'image  
 Du bout d'un stilet d'or sur un pur diamant.

O vous qui m'adressz une parole amie,  
 L'apricieuse enfant qui s'oubliez demain,  
 Soursuey - vous de moi qui vous en remessiez.

O'ai le cœur de Pétrarque & n'ai pas son génie —  
 Je ne puis ici bon que donner en chemin  
 Ma main à qui m'appelle, à qui m'aime en sa vie

16 Mars 1837.



(1836), «Il faut qu'une porte soit ouverte ou fermée» (1848) — przysłowie w jednym akcie. Lekka, bezinteresowna rozmowa, przechodząca w oświadczyzny. — «Carmosine» (1850). Piękna i delikatna fantazja. Akcja dzieje się w Palermo. Carmosine, zakochana w królu, chce umrzeć. Królowa i król schodzą do niej i zapraszają na dwór, zapewniając, że miłość sama nie jest grzechem. Wiele pięknych i niespodziewanych nowości spotykamy w teatrze Musseta. Delikatne połączenie tragizmu i komizmu, indywidualizm zawsze obecny, ale jakby za zasłoną. Miłość w stanie chorobliwego przeczulenia, kończąca się rozczarowaniem lub śmiercią. Światy fikcyjne z fikcyjnymi bohaterami. Co do techniki — kompozycja niezłożona, czasem naiwnie niezręczna. Sceny układane w podwójne szeregi, jak u starych komedjo-



Alexandre Dumas (ojciec).

Według litografji F. Rissa. Zbiory Muzeum Narod. w Warszawie.

pisarzy. Język (wyłącznie proza) niezmierniej czystości i wdzięku. Romansy poza poetyckimi nowelami, które się wyliczyło, jedyny godny pamięci: «Confessions d'un enfant du siècle», cytowane często jako dokument. Przedstawia rozterki swoje własne w stosunku z panią G. Sand, gdzie całą winę bierze na siebie. Tragedją ich była niemożność urzeczywistnienia ideału miłości romantycznej w ciągłej ekstazie.

Alexandre Dumas (ojciec) (1803—1870). Syn generała rewolucji, wnuk kreola i murzynki, które to pochodzenie odbiło się u niego ciemną barwą twarzy. Mówił, że staje z tyłu swego powozu, aby mniemano, że ma lokaja murzyna. Temperament gorący, wyobraźnia szalenie bujna: 250 tomów romansów, 25 tomów teatru. Teatrem rozpoczął rodzaj dramatu historycznego, z dziejów Francji, nieprzebranego skarbcza tematów wzniosłych, czy wstrząsających. — W «Henryku III», jak mówi Lanson, orgja koloru lokalnego, każdy wyraz wiadomością historyczną z kronik, z dzieł fachowych; walki partyjne, stan ekonomiczny, topografia starego Paryża, astrologja, nekromancja, zabawy, stroje, bilbokety. W całym teatrze swoboda zupełna, akcja przerywana tyradami literackimi; zmysł dramatyczny w użyciu efektów, nawet najbrutalniejszych, niesłychany; fizyczne i moralne katusze, silne elementarne namiętności; typem głównym — mężczyzna ponury, byroniczny zbrodniarz, kochający namiętnie. — W «Henryku III» (1829) ks. de Guise zmusza żonę do napisania listu, wciągającego jej kochankę Saint-Mégrina w zasadzkę. Kochanek wyskakuje oknem, za sceną słycać wrzawę i jęk mordowanego. — «Antony» (L'homme fatal, 1831). Bezdomny, tajemniczy, szlachetny kochanek ratuje honor kobiety zamordowanej w gospodzie, podając się za mordercę: «Opierała mi się, zabiłem ją».



Alexandre Dumas (ojciec).

miłość, z nimi, jako dzielne ramię, niezrównany d'Artagnan. Intryga toczy się około brylantu z naszyjnika królowej, który znajduje się w posiadaniu jej szczęśliwego adoratora, księcia de Buckingham. Niedorzowne czarne charaktery przesuwają się dziedzicznie w serjach: «Vingt ans après» (1845) i «Vicomte de Bragelonne» (1847). Wspaniale opisana jest śmierć buntowników pod głazami na wyspie Belle Ile (w 2 cz.). — Inne romanse: «La reine Margot» (1845) (Płocha żona Henryka IV.) Zawiera epizod pochwycony przez Stendhala — królowa zabiera z szafotu głowę świętego kochanka de la Mole i unosi pod płaszczem. Najbardziej awanturniczy jest «Hrabia de Monte-Christo» (1844—45). Dumas zabił romans historyczny przez przesadę, ale książki same żyją i żyć będą.

W romansie popularnym feljetonowym zaniedbane dziś nazwiska: Eugène Sue (1804—1859). Autor dramatycznych «Tajemnic Paryża» i głośnego antyjezuickiego «Żyda wiecznego tułacza»; Paul de Kock († 1871), którego lektura wydawała się zdrożna naszym babkom; Alphonse Karr († 1890), autor około 100 tomów opowieści z treścią swojską i pogodną; Gustave Droz († 1895), autor przemilych powiastek «Monsieur, Madame et Bébé».

George Sand (Lucylja Aurora Dudevant, 1804—1876). Urodzona w Nohant; wyszła za mąż za barona Dudevant, człowieka miernego; rozwiodła się po 8-miu latach pożycia. Z dwojgiem dzieci zamieszkała w Paryżu i weszła w świat literacki i artystyczny, oddała się literaturze. Stosunek z Alfredem de Musset i Chopinem były epizodami krótkotrwałymi. Działalność jej bogata i doniosła dzieli się

«Richard Darlington» (1831). Z treścią hiszpańskiej komedji Rojasa «Najniewłaściwszy kat dla najsprawiedliwszej kary», gdzie ojciec przebiera się za kata, aby własnoręcznie ściąć głowę zbrodniczemu synowi. — «Tour de Nesle» (1832). Osnuty na znanej legendzie o Małgorzacie burgundzkiej, która kochanków kazała wyrzucać przez okno do Sekwany. Przewaga okropności, górujących nad motywowaniem i kreśleniem charakterów, nader ponętą strawą dla wielkiej publiki, zbliża teatr Dumasa do melodramatu. Szalona wynalazczość, werwa, humor, obok poważnych studjów, uczyniły go równie niedościgłym romansopisarzem, rywalem Waltera Scotta. — «Trzej muszkietierowie» (1844) występują w epoce Ludwika XIII, Richelieu'go i Wielkiej Frondy. Bohaterowie: Atos, Aramis i Portos, to jakby symbole trójcy: Atos wyobraża rozum, Portos oznacza siłę, Aramis —

na 4 epoki. 1-sza epoka, 1832—40, — cechą jej liryzm, walka o prawa serca, wyzwolenie z więzów konwenansu, o niepodległość kobiety. Tu należą «Indiana», «Valentine», «Leone Leoni», «Mauprat», «Lélia». — W «Indiana» protest przeciw niewoli małżeńskiej. Romans osnuty na własnych przeżyciach. Miłość naiwna, egzaltowana, gorąca, zwierzona egoizmem światowca. — «Valentine» — małżeństwo z konwenansu. Serce kobiety znajduje gdzie indziej oddźwięk, ale kosztem wstydu i ruiny domu. — «Leone Leoni» — świat sztucznie złożony, gdzie ludzie nie pasują do dekoracji. Młoda dziewczyna, uwiedziona przez awanturника, który ją wykrada z balu obwieszoną brylantami. Ona mimo jego bezecności kocha go zawsze. Miłość to jest jedyna rzecz święta u tych dwojga natur upadłych. Teoria bardzo niebezpieczna. — «Lélia» — pełna afektacji, rodzaj Reného czy Manfreda w spódnicy. Burze



George Sand.  
(Sztylet Calametta z roku 1836).

zwątpień, wpadanie z mistycyzmu w cynizm; szaleńcze pożądań, rozczarowań, hymny platoniczne, przetykane orgjami zmysłów. Osoby rozmawiają: «Kim jesteś: aniołem czy demonem?» A demon Treumor, ogromny i straszny, jak drzewo w pustyni, fascynuje potęgą nadludzką. Na nieszczęście jest alkoholikiem, który w stanie delirjum miewa wizje kosmiczne: wszechświat związany powszechną sympatją. W moment później zabija kochankę butelką. — «Mauprat» — romans już humanitarny, chłodniej i spokojniej skomponowany. Apoteoza energii, wytrwałości, miłości kobiety, która umie okiełzać dzikiego potomka bandytów feudalnych, Mauprata. Mauprat zostaje oficerem armji amerykańskiej, a po powrocie porządnym obywatelem wiejskim, co ścięra z niego wszystkim urok romantyczny. 2-ga epoka 1840—48. Wpływ księdza La Mennais'go, Piotra Leroux, st. simonizmu, «Compagnons du tour de France», z ideą postępu i zrównania stanów. — «Hughenin» — człowiek z ludu, kochający pannę z wysokiego rodu. Ona wprowadza go do łoża wolnomularskiej, którą sama założyła, wkońcu ofiaruje mu serce i rękę. — Jeszcze nieznośniejsza «Consuelo» z ciągiem dalszym «Comtesse de Rudolstadt». Myśl przewodnia odzywa się podczas inicjowania bohaterki — dawnej Consuelo, w praktyki związku «des Invisibles». Consuelo przechodzi wszystkie próby, potem, jak we «Flecie zaczarowanym» Mozarta, zawiera ślub z Albertem de Rudolstadt według nowej religji. Aktu dokonywa «arcykapłan», który jest mocą, miłością, rozumem. 3-cia epoka. Po krwawej rewolucji 1848 r. i rozczarowaniu demokratycznym, powrót do Nohant, życie sielskie, praca na roli. Mało znane dotąd we Francji przedstawienie wieśniaka, pełne prawdy i współczucia; nadto wprowadzenie krajobrazu i cech etnicznych prowincjonalnych (tutaj Berry). Tu należą: nieco wcześniejsza «Mare au diable» (1846), «La petite Fadette»; «Les Maitres Sonneurs». 4-ta epoka, 1856—1876. W ostatniej epoce romanse salonowe. Autorka już stateczna, rozsądna, ze sztuką bardziej skupioną, z charakterami rozwijającymi się logicznie. — «Le Marquis de



Honoré de Balzac.  
(Portret pędzla L. Boulangera).

nia. Miłość zmysłowa idealizowana, ubrana w całą potęgę pragnień lub cierpień, która nie może być pohańbiona. Widzimy: ze zjawiska fizjologicznego, z siły biologicznej staje się celem najwyższym, wyłącznym. — Dusza wrażliwa poddaje się porywczemu doktrynom i hasłom współczesnym. Od doktryn humanitarnych roi się w jej filozofji, socjologii, ekonomji, historjografji. G. Sand chwyta każdą bezkrytycznie i na niej zaraz buduje gmachy reformatorskie. Każda jej powieść jest rozwiązaniem jakiegoś problemu, dokonaniem na zasadzie uczucia. Idee socjalne. Od r. 1837 jest socjalistką — zapewne pod wpływem Michała de Bourges; uznaje jedyne «principium»: zniesienie własności. W tym czasie st.-simoniści wydają jej się «republikanami pokropionymi wodą różaną»; zanadto cukrowi, zanadto ewangeliczni. Potem, w 1843 r. pod wpływem Piotra Leroux, gwałtownie buntowała się przeciw eksploatacji pracy. Następnie jest kolektywistką na zasadzie solidarności. Ostatnim etapem jest komunizm, rozumie się, oświecony: Francja jest powołana zostać komunistyczną w ciągu jednego stulecia (1848).

Do epoki romantycznej, choć już poza nią wybiegający, należą: przodownik realizmu Balzac i zwiastun naturalizmu Stendhal. Honoré de Balzac (1799—1850). Urodzony w Tours. Klerk u notariusza, skąd wyniósł świetną znajomość arkanów sądowniczych, wcześniej przerwiał się do literatury, nabył księgarnię, której upadek przyprawił go o długi na całe życie. Ratował się pisaniem powieści; w 20-tu latach wydał 40 tomów kosztem niesłychanych wysiłków fizycznych, podtrzymywanych słynną czarną kawą. Na 5 miesięcy przed śmiercią ożenił się z panią Hańską, bogatą Polką z Ukrainy. Małżeństwo to doszło do skutku po 17-to-

Villemer». Sympatja wzajemna, która przez liczne falowania uczuć zamienia się w miłość spokojną i głęboką. — «Jean de la Roche». Wielkie zharmonizowanie uczucia nie przypomina burzliwej pierwszej epoki. — U George Sand uczucie i wyobraźnia przeważają nad intelektem i logiką: np. ponieważ w małżeństwie kobieta odczuwa niekiedy niewolę, zatem należy znieść tę instytucję a zastąpić ją wolną miłością, co najwyżej uświęconą przez «arcykapłana». Takie pary, jakie ona sama dobiera, są najgorzej dobrane. Sam jej wybór Musseta był jak najfatalniejszy, choć w tym związku streściła wszystkie swoje ideały; wolną miłość, najwyższą kulturę umysłową, uczuciowość gorącą aż do szału. Góruje u niej altruizm, miłość jej ogarnia wielkich i małych, smutnych i radosnych, naturę, świat zwierzęcy. W 1-szej epoce rewindykacja praw serca i praw sumie-





Typy z «Komedji ludzkiej» Balzaca.

Camusot.  
(Rys. Henri Monnier).

Cezar Birotteau.  
(Rys. Bertalla).

Gobseck.  
(Rys. Ch. Jacques'a).

letniej korespondencji entuzjastki i człowieka praktycznego. Małżeństwo niezbyt szczęśliwe, gdyż ona okazała się kobietą praktyczną, a on nie przestał być marzycielem. Dzieło jego urzeczywistnia w pełniejszej mierze wspólną dążność romantyzmu do syntezy. Tutaj «komedia ludzka», w samym tytule tchnąca ironją, dobywająca na scenę olbrzymie zbiorowisko ludzkie epoki. Życie przedstawione jako scena, gdzie odgrywają się intrygi, walki o byt, dobrobyt, o zadowolenie zmysłów, ambicji, aspiracji duchowych, wreszcie manji, która jest rozkoszą ludzi namiętnych. Przegląd tego ogromu był i pozostał rzeczą trudną. Sam autor w nieustannych kombinacjach zatrzymał się przy podziale następującym: Sceny z życia prywatnego, tutaj: «La Maison du chat qui pelote» (nazwa szyldu), «Modeste Mignon», «Un Début dans la vie», «Gobseck», «La Femme de trente ans», «Le père Goriot», «Le Colonel Chabert», «Grande Breteche» — jako część «Les Trois vengeances» z tematem zamurowania, jak w «Mazepie» Słowackiego. Sceny z życia prowincji tutaj «Ursule Mirouet», «Eugénie Grandet», «Le Lys dans la Vallée», «Les Célibataires», «Le Curé de Tours», «La Rabouilleuse», «Illusions perdues». Sceny z życia wojennego, tutaj: «Les Chouans». Sceny z życia politycznego, tutaj: «Episode sous la Terreur», «Une Ténébreuse affaire». Sceny z życia wiejskiego, tutaj: «Le Médecin de campagne», «Les Paysans». Studja filozoficzne, tutaj: «La Peau de chagrin», «Louis Lambert», «Séraphita». Studja analityczne. Tutaj: «Physiologie du mariage», «Petites misères de la vie conjugale». Nadto teatr i nowele stylem «Heptameronu», a językiem Rabelais'go («Contes drôlatiques») — Balzac jest pesymistą: sprężyną życia — walka o byt i o najwyższą sumę rozkoszy, zdobywaną złotem. Materjalizm dominuje. Romanse tchnące spirytualizmem: «Louis Lambert», «Ursule Mirouet», «Séraphita» są pisane bez przekonania, gwoili modzie i poczytności. Pozbierał bezkrytycznie doktryny Mesmera, Swedenborga, filozofję Ballanche'a i złożył jakiś konglomerat materjalnego mistycyzmu. Zatem pozostaje filozofja

materjalistyczna. Balzac powiada w samej przedmowie, że chce skreślić «Historję naturalną» człowieka — a więc jakby pendant do Buffona. Człowiek jest zwierzęciem; działa za popędem instynktów brutalnych. Jak u Moljera, człowiek jest pod panowaniem demona namiętności, która przez szereg aktów szerzy zniszczenie. A więc u Rubemprégo — ambicja dandyzmu, Rastignac — ambicja kariery politycznej, Gobseck — manja lichwiarza i skapca, ojciec Goriot — manja sknerstwa, walcząca z manją miłości ojcowskiej, Grandet — chciwość i twardość chłopca, gromadzącego miliony, naprzeciw bezgranicznej miłości córki, oddającej wszystko ukochanemu, «Kuzynek Pons» — manja antykwarska i cierpienia człowieka osamotnionego, «Cousine Bette» — spóźniona miłość i zazdrość starej panny, wiodąca ją aż do okrucieństwa i występku. «Souffrances d'un inventeur» — manja wynalazcy. Są też manje humanitaryzmu: «Médecin de campagne». Takie figury-typy byłyby manekinami, ale one żyją, bo autor stawia je w ciągłym ruchu i wzajemnym oddziaływaniu. Dzięki coraz nowym rysom potężnieją, stają się coraz potworniejsze lub szlachetniejsze. Te postaci przechodzą z powieści do powieści, mają ściśle określone powinowactwo, stają się osobami rzeczywistymi, jak twory największych mistrzów, jak «Don Juan», «Don Kiszot», «George Dandin». Podobnie grupy społeczne: mieszczaństwo, arystokracja, świat urzędniczy, dziennikarski, teatralny, świat artystyczny i naukowy, życie wiejskie: pałac, chata chłopska, probostwo. Człowiek umieszczony w «milieu», które najlepiej odpowiada jego charakterowi. Wielką wagę przykładu do dekoracji wewnętrznej. Przedziwna umiejętność malowania sfer średnich małowieszczanskich: handlarzy, przekupek, małych urzędników, dependentów notarialnych, cały Paryż w ciasnych uliczkach rojny i gwarny. Ogromna wynalazczość w wynajdowaniu nazwisk. Świetna znajomość techniczna różnorodnych rzemiosł. Co do psychiki autora, uczuciowość żadna. Jeżeli jego figury chcą być sentymentalne, jak w «Lys dans la Vallée», to stają się nieznośne. Niema w nim cienia rzewności, nie zna wzruszeń innych, prócz estetycznych. Wyobraźnia dwojakiego rodzaju: jedna twórcza, która wynajduje i buduje światy realne — ta wydaje wielkie dzieło Balzaca; druga wyobraźnia sztuczna, nieszczerza, romantyczna, z niej wykwitają figury nienaturalne, potwory, jak Vautrin, anioły, jak Urszula Mirouet, albo intryga melodramatyczna, pełna bandytów, czarodziejów, alchemików, jasnowidzów, demonów różnego rodzaju. Ta część jego dzieła ma wartość jedynie symptomatyczną. Intelkt w jednym kierunku wykształcony, nie myśliciel, nie filozof, nie uczony, pracujący spokojną analizą, nie człowiek dowcipny, ale genialny obserwator ludzi i rzeczy, umysł syntetyczny, skupiający. Jedna zwłaszcza władza tego intelektu wyrobiona nadzwyczajnie — pamięć. Wie o każdej ze swoich dwu lub trzech tysięcy figur, jaki jej ród, jakie koligacje, jakie sympatje, interesy. Wady pomysłów i stylu balzakovskiego wytykano dostatecznie: świat arystokratyczny, jakgdyby Balzac nigdy się oń nie ocierał; wicehrabina mówi do barona: «Vous êtes un amour d'homme», księżna powiada: «Hein»? w «Lys dans la Vallée» młoda kobieta rozprawia całymi godzinami o swojej enotliwości sam na sam z młodym człowiekiem: «Moje wyznanie, czyż panu nie ukazało trojga dzieci, wobec których nie wolno mi popełniać błędu, które powinnam skrapiać rosą rehabilitacji i promieniować na nie swą duszę niezamąconą. Nie zakwaszaj mleka matki». W «Cousine Bette»: «dobrodziejka umoczyła chleb wygnania w piolunie wyrzutów». Niekiedy zatrata miary rzeczywistości, istny hyperromanizm; taki Philippe Brideau, łotr i rabuś towarzyski, stojący pod nadzorem policji,

zostaje magnatem, senatorem, parem Francji, pozwoliwszy matce umrzeć w ostatniej nędzy; taki galernik Vautrin zostaje prefektem policji. Uderza nieczułość Balzaca dla przyrody, w opisach wsi brak zieleni, interes skupiony we wnętrzu domu i jego mieszkańcach, tak jak w mieście ulica, bulwar, plac, giełda, teatr — siedziba tłumów ludzkich. Jedną część dzieła Balzakovego otwiera drogę naturalizmowi.

Henri Beyle (Stendhal) (1783—1842). Urodzony w Grenoble ze stanu mieszczańskiego, który starał się często uszlachcić. W 1800 r. odbył podróż do Włoch w sztabie intendentury, potem służył w dragonach, potem znów w intendenturze. Odbył kampanję rosyjską. Osiadł w Medjolanie w latach 1819—1821. Następnie został wysłany jako konsul do Civita Vecchia. Zmarł w Paryżu.



Stendhal.

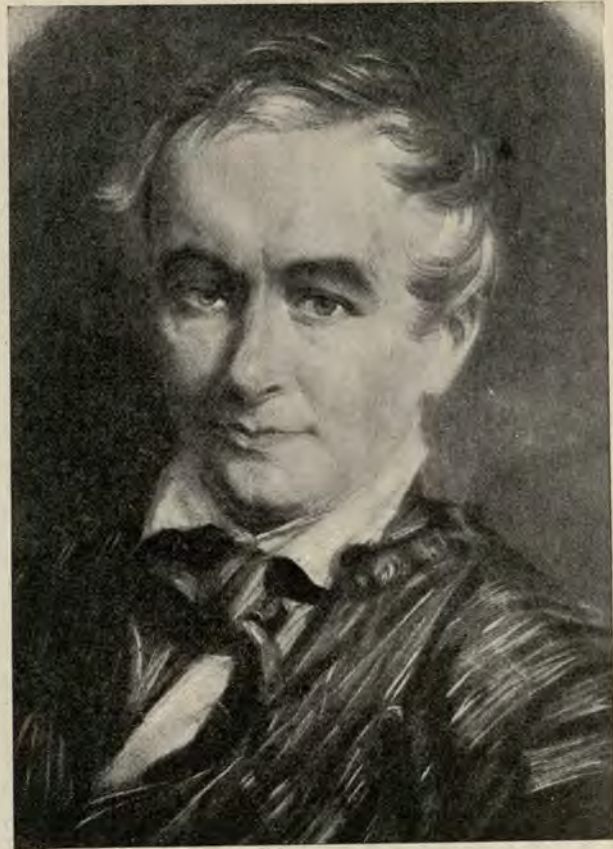
(Portret Södermarka).

.Przez długi czas zupełnie nieznan, pod koniec życia został odkryty przez Balzaca w entuzjastycznym artykule w «Revue Parisienne». Sam przepowiadał, że go zrozumieją dopiero około r. 1880, co się sprawdziło, gdyż dopiero w tym czasie wytworzył się we Francji istny kult beylowski, ciągle jeszcze potężniejszy. Seillière w głośnej książce «Le Mal romantique» wziął go za dokument wszystkich zбочeń romantyzmu, wynikłych raz z właściwości fizycznych posuniętych aż do neurastenji, drugi raz z dominującego wpływu środowiska. A zatem zбочenia intelektu, woli, wyobraźni, uczucia. Naprawdę Stendhal jest człowiekiem fenomenalnym, a tacy wykraczają poza normę osobników zupełnie zrównoważonych i miernych. Stendhal jest materialistą ze szkoły Cabanisa i de Tracy, a zwłaszcza tego drugiego: Są tylko dwa rodzaje wiedzy: poznanie motywów działania u człowieka, oraz logika czyli sztuka niemylenia się w zdobywaniu szczęścia. Ideologia jest częścią zoologii, a nie metafizyki. Od Cabanisa znowu pochodzi myśl, że energia jest wspólnym korzeniem uczuć i sztuk, u każdego osobnika regulowana temperamentem i środowiskiem społecznym. Zdobywanie szczęścia — oto hasło wodzące bohaterów jego romansów do czynu. Największym szczęściem jest triumf miłosny. Książka «De l'amour» Stendhal rozpoczyna swą działalność badacza serc ludzkich. Książka przez swoje działy i poddziały wygląda na traktat średniowieczny; rozróżnia 4 główne rodzaje miłości: miłość fizyczna, miłość-uczucie (passion), miłość-upodobanie (goût), miłość-próżność. Rozwój przechodzi szereg t. z. krystalizacyj. Pierwsza — podziw, druga — lęk i nowe przystrajanie ideału. — Krystalizacja pracuje ustawicznie; — ostatnim objawem jest słodki nawyk i zupełne poddanie się. Osobno traktowany t. z. «coup de foudre». — Dzieło stendhalowskie odbija cztery główne strony jego własnej natury: energia, intelekt, uczuciowość, wyobraźnia; — sam jest neurastenikiem łęklwym w chwili zdecydowania się na czyn, dlatego

dopełnia się niejako, przedstawiając postaci pełne tężyzny. Energja ta służy do urzeczywistnienia tych celów, jakie streszczają się w słowie «wszystko dla rozkoszy», rozkoszy dominowania, władania. — Mały despota, księżę Parmy, zatrzymał przez kilkanaście minut księżnę San-Severino w przedpokoju — przechadzał się po komnacie — władał. Między Julianem Sorel a panną de la Mole toczy się walka nazabój. Miłość ma wszelkie cechy nienawiści. Ona ogląda własną duszę, jak się upokarza przed człowiekiem wyższym a drapieżnym, i to ją doprowadza do szaleństwa. Julian jest takim drapieżcą; po zamachu na panią Rênal, siedząc w celi skazańca, rozmyśla: «Nie istnieje prawo naturalne, naturalną jest tylko siła lwa. Ta filozofja była może prawdziwa, ale mogła wieść za sobą pragnienie śmierci». Intelekt: Na przedstawicieli wybrane najwyższe okazy człowieczeństwa. Julian Sorel jest przerażająco dokładny w swoich machinacjach. Wszedł w duszę ofiary i upatruje chwili, kiedy będzie mógł jej zadać cios. Ma jasne rozumienie polityki 1830 roku, jest stworzony na władcę, jak Napoleon. — Stendhal miał słynąć z dowcipu, w samym dziele słów dowcipnych mało. Najdowcipniejsze w cynicznym guście Diderota: «La seule chose qui excuse Dieu c'est qu'il n'existe pas». Wytwornie dowcipnym jest hr. Mosca. — «Uczucie — to jest pęd woli uniesionej wrażeniem», w całej czystości, bez cienia rachuby, występuje u pani de Rênal. Clelia Conti nagle postanowieniem oddaje się Fabrycemu w chwili, gdy sądzi, że został otruty i że straci go na wieki. — Wyobraźnia: Wyobraźnia romantyczna dominuje u panny de la Mole. Chce mieć kochanka tragicznego, jak Małgorzata de Valois. Wyobraźnia chora, patologiczna, cechuje Oktawjusza z powieści «Armançe». Jest własnym katem w ciągłych torturach, ostatecznie przed ślubem truje się. — Figury swych romansów Stendhal brał z kronik, pamiętników, aktów kryminalnych. «Klasztor Kartuzów» jest kroniką księstwa Parmy z epoki po upadku Napoleona. Mały dwór małego renesansowego despoty, Ernesta IV. Julian Sorel jest postacią autentyczną, dokumentem ludzkim znalezionym w aktach sądowych w Grenoble. Stendhal podziwiał tego ambitnego proletarjusza, jak wogóle podziwiał zuchwały gest kondotjerów lub bannitów włoskich. Podobały mu się, czego sam nie posiadał: energja, buntowniczność, jak u bohaterki szkicu historycznego «L'Abbesse de Castro». Podoba mu się poza tem «dolce far niente» neapolitańczyków, instytucja wendety, nieskrępowana swoboda obyczajowa wielkich dam. Uważał Włochy za swą właściwą ojczyznę. Kazał sobie napisać na nagrobku: Henri Beyle Milanese. — Technika: Stendhal jest przeciwnikiem idealistów. Technika jego jest realizm, przedstawienie natury schematyczne. Słynny opis bitwy pod Waterloo jest przekornem odtworzeniem rzeczywistości. Fabrycjusz del Dongo, przybywający na pole bitwy, ogląda nie całość, ale tylko epizody — jak w panoramie: wozy wywrócone, zgraje dezerterów, gospody, zdaleka dym i huk. W przedstawieniu akcji głównym przedmiotem jego uwagi są pobudki intelektualne i uczuciowe czynów. Samoanaliza towarzyszy każdemu odruchowi bohatera. Julian, wezwany przez pannę de la Mole o 1-szej w nocy, wchodząc po drabinie, obserwuje bicie własnego pulsu. A pierwszy ruch po wejściu do pokoju jest oglądaniem się, czy nie wpadł w zasadzkę. Poza aktami uwięzienia Fabrycego lub Juliana działają interesy wyższe: klerykali i liberali, ambicje i nienawiści na dworze parmeńskim. — W stylu Stendhal jest skrajnym nowatorem — nienawidzi peryfrazy klasyków — dowodem rozprawa o Szekspirze i Racinie. Żąda prawa nazywania rzeczy po imieniu — nienawidzi pompy, która puszy się u W. Hugo i Lamartine'a,

egzaltowanej prozy poetyckiej Chateaubrianda; żąda też prozy dla teatru. Sztuka jego prowadzi najkrótszą drogą do naturalizmu.

Prosper Mérimée (1803—1870). Światowiec, senator, poufały cesarzowej Eugenji. Uśmiechnięty sceptyk, nie dający nigdy porwać się uczuciu. Jedyny obok Stendhala z romantyków zdecydowany materialista. Romantyk jest tylko tyle, że czyni sobie z wyobraźni igraszkę, budującą piękne światy. Wyobraźnia ta służy mu do wywoływania wizyj plastycznie dokładnych. Nie nadużywa opisów; interes jego obrócony ku kreśleniu fizjonomji, gestu, jako refleks stanów duchowych. W ujmowaniu tematów najfantastyczniejszych pozostaje realistą. Oddaje cudowność, tajemniczość, niesamowitość w sposób dotykowy — oto jego sztuka wzorem dantejskim. — Wypadki dzieją się w sposób niby nadprzyrodzony, ale wytłumaczenie ich może być naturalne. — Lubi



Prosper Mérimée.

Według heljograwjury z rysunku S. de Rocharda. Zbiory Muzeum Narodowego w Warszawie.

mystyfikować czytelnika z wyżyn swej własnej niewiary. — «Théâtre de Clara Gazul» (1825) jest rzekomo dziełem Hiszpanki, złożonem z odkrytych jakoby rękopisów poety iliryskiego. Historje te są wszystkie straszne, tajemnicze, operują przeczuciami, widmami, szaleństwem, morderstwem — opowiada je z zimną krwią, jakby rzeczy codzienne (podobnie nasz Rękopis znaleziony w Saragocie). Mérimée jest erudytą, filologiem, archeologiem, krytykiem sztuki; sam podróżował wiele, był nawet w Rosji, słowem, dyletant piszący jakby dla własnej rozrywki. Inne nowele: «La Vénus d'Ille» (1837). Narzeczony w dzień ślubu kładzie pierścionek na palec posągu Wenerzy; w nocy ma widzenie kamiennej panny młodej, rano znajdują go nieżywego. (W legendzie średniowiecznej miejsce bogini zajmuje Matka Boska). «Colomba» (1840) obywa się bez cudowności. Bohaterka należy do rodziny naczelnika klanu («caporal» stąd też «sobriquet» Napoleona «le petit caporal»). Colomba czuwa ciągle nad bratem Orta, aby spełnił wendetę na zabójcy ojca. Orto chciałby zerwać z dziką tradycją — każde słowo Colomby jest ościeniem, którym bodzie jego honor rodzinny. Colomba kaleczy konia w uszy — największa obelga, i pozwala bratu podejrzewać, że to uczynili dwaj synowie zabójcy. Colomba, natura hartowna, mściwa, wszystka podana do czynu, przypomina bohaterów stendhalowskich. Mérimée kochał Stendhala, który miał

mało przyjaciół. «Lokis» (1869). — W pałacu na Żmudzi żyje stara hrabina obłąkana. Po ślubie na polowaniu porwał ją niedźwiedź, ocalono ją, ale wpadła w obłęd. Jej syn, młody hrabia unika kobiet i małżeństwa, ale kocha się w Julce Iwańskiej, która mistyfikuje starego profesora-Niemca, podając mu «Trzech budrysów» za balladę ludową. Młody hrabia ma swoje dziwne manje; — zwierzęta się go boją; on sam ma dzikie napady krwiożerczości — chciałby żłopać ciepłą krew. Ostatecznie żenią go; — na drugi dzień znajdują pannę młodą z przegryzioną szyją — pan młody zniknął na zawsze. Te okropności opowiedziane tonem lekkim, jak «fait divers». — «Carmen» (1845). Treść jej nadto znana.

Charles Nodier (1783—1844). Dyrektor Biblioteki Arsenału, gościnny gospodarz cenaklu 1823 r. Odbywa podróże, przetrząsa rękopisy średniowieczne, których języka zresztą nie rozumie. Dziwni są ci wielbicielowie średniowiecza, którzy je liczą od Ludwika IX. — Dziełka jego, to nowele sentymentalne i fantastyczne; zawsze kończą się śmiercią albo złamaniem serc. Najlepsza powieść to «Trilby» (Chochlik). — Dzieje się w Szkocji nad jeziorami. — Trilby, dobry duch, zakochany w rybacze Jennie, zjawia jej się to w postaci rycerza, to starca, który ją darzy klejnotami. Ostatecznie zostaje wypędzony przez mnicha, wyklinacza duchów, a Jennie topi się w jeziorze. W noweli «La femme est un diable», piękna czarownica ujarzmia młodego inkwizytora, który dla niej zabija rywala. «La Jacquerie», bunt chłopski, wszczęty przez fantastycznych mnichów, zakończony rzezią panów zamku i zabiciem samego przywódcy. — Nodier nie jest romantykiem-ultrasem, patrzy trzeźwo, jego fanatyczność narówni z Mérimée'm jest udana. Rozumie, że literatura chciała się odnowić, ale potępia przesadę — chciałby, aby romantycznymi nie nazywano nędznych, obłądnych utworów, melodramatów i t. p.

Gérard de Nerval (1808—1855). Wysoka inteligencja i uczuciowość; tłumaczy «Fausta»; — cygan literacki, żyjący w kawiarniach, gdzie po nocach pisuje swoje artykuły i krytyki. Trzy razy przebywa w domu obłąkanych — kończy samobójstwem w zaułku rue de la Vieille Lanterne. — Jest ciekawym dokumentem psychopatycznym. Literatura jego składa się z halucynacyj, które opisuje w chwilach jasności umysłu, jak palacze opjum lub nałogowcy: Coleridge, Quincey, Baudelaire, A. de Musset. Wizji swej daje imię Aurelji — jest to postać kobieca seraficzna, słoneczna. — Świat myśli, niepochwytny, tajny, ziemski, astralny — to jest dział romantyczny osobny — źródłem jego obłędu; to jednak nie odbiera mu racji bytu, jak pysznych barw kwiatom, wyrosłym na zatrutem bagnisku. Literatura mniej szkodliwa, niż owa z fałszywymi doktrynami społecznymi pani G. Sand. — W «Aurelji» znajduje się doktryna mistyczna o możliwości oderwania duszy od ciała na życie samodzielne. Opowiada, jak raz o północy zobaczył numer domu równy jego latom, zaraz potem ujrzał postać kobiecą, z twarzą wybladłą i oczyma zapadłymi, podobną do ukochałej niegdyś a zmarłej Aurelji. Potem znalazł się w jakiejś ogromnej sali, ujrzał postać latającą ze skrzydłami «Melancholji» Dürera. Następnej nocy przyjaciele chcieli odprowadzić go, wyrwał się i począł iść w stronę wschodową, śpiewając hymny, zasłyszane gdzieś w poprzednim życiu. — Potem znalazł się w domu obłąkanych.

Théophile Gautier (1811—1872). Postać nieodłączna od epoki bojowej romantyzmu, ale przeciągająca swą działalność daleko naprzód. Uwielbiony «boski

Theo» pozostawił olbrzymią spuściznę literacką, w większej części dziennikarską, liczy się ona na 80 tomów. — Pierwsze «Poezje» (1830), «Albertus» (1833), romans «Mlle de Maupin» (1835), «La Comédie de la Mort» i nowe «Poezje» w 1838. — W 1843 «Tra los montes», w 1845 «España» (tę część autobiografji skreślił w licznych pamiętnikach i dziennikach); «Émaux et Camées» (1852), «Capitaine Fracasse» (1863). T. Gautier — intelekt czysto artystyczny bez wzruszeń uczuciowych. — Jeden dreszcz śmierci jest realny, ale z akcesorjami szkieletów, grobów, widm, czarodziejów, ponurych czeluści, trupów rozkładających się w grobach, szubienic, wiedźm, czyniących z siebie girlandę. Gdzie indziej delikatne obrazki — krajobrazy flamandzkie: wizje Callota, Teniersa, Rembrandta.



Théophile Gautier.

Wyobraźnia wybitnie odtwórcza: «Capitaine Fracasse» złożony z reminiscencyj Scarrona «Roman comique», ze studjów archeologicznych. Ma dokładną wizję epoki — jest to dar wybitnie historyczny; taki V. Hugo jest wobec niego dzieckiem, jeden Flaubert mu dorównywa i Goncourtowie. Obserwacja duszy ludzkiej; analiza uczuć żadna — interesuje go jedynie strona zewnętrzna, dekoratywna. Patrzył na świat po malarsku, nienawidził idej abstrakcyjnych. Cała książka «Les Grottesques» jest wyrazem lubowania się w liniach załamanych, karykaturze i ekscentryczności. Uwielbia «Don Kiszota» i t. zw. romans «picaresco». Udają mu się przedziwnie sylwetki figur malowniczych. — Odkąd sam się odnalazł, zatrzymuje się przy jedynym rodzaju opisowym. — Tworzy transpozycje sztuki. Arcydziełem opisowości jest «Voyage en Espagne». Gautier jest przed Goncourtami jednym z pierwszych impresjonistów — transponuje na słowa swoje wrażenia artystyczne. Pod tym względem dwa dzieła mają smak przedziwny: «España» i «Émaux et Camées». — Opisy gór dzikich, jałowych, chłodnych i pustych. — Opisy wierszem obrazów Ribeiry i Zurbarana: «Des vieux au chef branlant, au cuir jaune et rugueux — Versant sur quelque Bible un flot de barbe grise». — «Émaux et camées» są podobne do «Pierres précieuses» Remiego de Belleau, do jego basreljefów na wazach starożytnych. To znów czysta impresja: ręka modelowana z gipsu na tle aksamitnem, sylwetka kobiety w sukni balowej z dominującą barwą białą, bez połysku i z wrażeniem chłodu — istna symfonia białości («Symphonie en Blanc Majeur»). Transpozycja muzyki na słowa w «Contralto»: «warjacje biegną po melodji ludowej, jak po zmiętej gazie wiją się arabeski złote». Gama chromatyczna u W. Hugo: — «Siostry trzymające się za ręce»; u Gautiera: — «Gama wystrzela jak rakietą, jak wodotrysk przy świetle księżycy». Uważa, że wyrazy poza swoim znaczeniem posiadają same przez się wartości muzyczne i artystyczne. — Forma i idea są nierozdzielne. Każda idea ma jedyną formę doskonałą, dlatego koncepcja zjawia się razem z formą, a nawet forma jest pierwsza, a idea druga. To jest krańcowa formuła szkoły, najwyższy wyraz sybarytyzmu artystycznego. Utylitaryzm, humanitaryzm, idee społeczne, tragedje ducha pozostały daleko — nowy ideał zowie się «l'art pour l'art».

Szermierz pierwszego romantyzmu beztendencyjnego przed 1830, kiedy rzucano się do «l'art social», saint-simonizmu, Gautier pozostał dumnie nieprzejednanym.



Jules Michelet.

od 1857 r. — Między r. 1833 a 1844 pisze «Historję Francji» w 6-ciu tomach, od początku dziejów do renesansu. — Maniera jego nie jest aprioryczna jak bosuetowska. Wnioski i uogólnienia dobywa ze starych dokumentów, umiłowanych jak istoty żywe. Studja geograficzne, etnograficzne, archeologiczne, dzieje gospodarstwa pomagają mu w określeniu znamion

François Guizot.  
(Muzeum Wersalskie).

Historjografia romantyczna nosi ogólne znamiona epoki. — Dążność do układów syntetycznych, często trójkowych, opartych na filozofii transcendentnej i mistycznej. Uczuciowość podniesiona aż do egzaltacji, a wyrażona stylem, który się równa poetyckiej prozie. Takim jest typowy przedstawiciel kierunku, Jules Michelet (1798—1874); syn drukarza, po latach ciężkiego niedostatku został profesorem w kolegium Rollin, w szkole normalnej, wreszcie w Collège de France.

Mistrzami jego, jak sam wyznaje, byli Wergiljusz, piewca Rzymu, i Jan Bapt. Vico, filozof włoski z początków XVIII wieku, twórca teorii t. zw. wiecznego koła dziejów, źródło mesjanizmu, zwłaszcza dla Polski znamiennej. Przekład jego «Scienza nuova» wydał w 1827 r. Działalność Micheleta rozpada się na dwa okresy: do 1846 r. i z przerwą 11 lat,

rasowych, plemiennych każdej prowincji, każdego miasta. Do tego przystępuje nadewszystko żywe zrozumienie, odczucie i ukochanie ludzi i rzeczy. — Objęcie całego narodu czulemi ramionami, zrozumienie przez miłość, jak u mistyków średniowiecznych. Już w 42 roku, jako profesor Collège de France, wystąpił w postaci i roli odmiennej. — Rewolucja lipcowa go zawiodła, z całą namiętnością rzucił się ku ideom humanitarnym, ku walce przeciw jezuitom i katolicyzmowi rzymskiemu. Wykłady w Collège de France, wywołujące wiele niepokoju, zostały zawieszono. Michelet, pochłonięty «Historją rewolucji» (7 tomów), nie wziął tego zbyt do serca, a od 1855 r. ciągnął dalej swoją «Historję Francji» aż do rewolucji (11 tomów). «Historja XIX wieku» w 3 tomach wyszła po śmierci. — Michelet-poeta folguje swoim umiłowaniom natury przepięknymi piśmami, jak «Ptak», «Owad», «Morze», «Góra».



Wynurzenia osobiste przyrodnika-myśliciela — wszędzie wysławianie potężnych mocy, władających nad światem: miłości twórczej i radości życia.

François Guizot (1787—1874). Południowiec z protestanckiej rodziny mieszczańskiej. Raz mąż stanu, raz profesor historii, prowadzi świetne wykłady w Sorbonie, które od 1820 r. stają się propagandą idei liberalnych. — W 1822 r. musiał je zawiesić, podjął je w 1828 r. i poświęcił historii cywilizacji Francji. Między 1830 a 1848 r. odegrał ważną rolę polityczną. Oprócz «Historji cywilizacji Europy» i «Historji cywilizacji Francji» napisał częściową «Historję Anglii». Metodą jego jest przedstawienie raczej idei, niż ludzi. Styl surowy, często doktrynalny, bez metafor i obrazów.

Alexis de Tocqueville (1805—1859). Raczej filozof, niż historyk. Wychowany w ideach Bossueta «Francji opatrnościowej», w książce «L'Ancien régime et la Révolution» przedstawia zerwanie ciągłości dziejów i szukanie dróg rekonstrukcji.

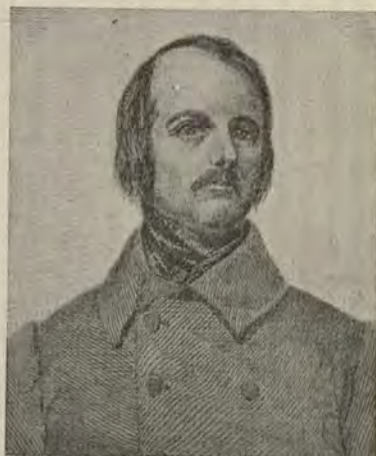
Augustin Thierry (1795—1856). Pamięta jeszcze Saint-Simona, którego był sekretarzem. Stamtąd pewne marzycielstwo i swoboda wyobraźni, nie psująca zresztą prawdy historycznej, raczej ubierająca dzieje w żywe opisy i obrazy. Rodzaj jego możnaby nazwać szkicami historycznymi. Ideą zasadniczą jest walka dwu ras: gallickiej i germańskiej — Normanów, Franków, Burgundów, Wizygotów. Stąd zajęcie się szczególnie epokami najstarszemi. Arcydziełem jego są «Opowieści z okresu Merowingów». Jako publicysta i działacz polityczny, jest demokratą poważnym i namiętnym.

Edgard Quinet (1803—1875). Od 1842 r. również profesor Collège de France. Namiętny przeciwnik katolicyzmu i jezuitów. Wielki erudyta — znał Herdera i tłumaczył jego dzieło: «Myśli o filozofji historii». Herder stał się dla niego, jak Vico dla Micheleta, źródłem natchnień i poglądów. — W dziełach, zawierających historję Francji, a w szczególności historję rewolucji, obejmuje często z egzaltacją proroczą ludzkość całą. Dla postępu historjografji



François Guizot.

Według heljograwjury Dujardina. Zbiory Muzeum Narodowego w Warszawie.



Edgard Quinet.

(Według portretu E. Leguaya).



Ch. - A. Sainte-Beuve.  
(Według portretu Demarquaya).

jest bez wielkiego znaczenia. Ciekawe są utwory, niby historia, niby poezja, z tematem wszechludzkim, na wzór Lamartine'a lub Ballanche'a: «Ahasverus», «Prometeusz», «Czarodziej Merlin».

Krytyka. Abel - François Villemain (1790—1867). Od r. 1834 sekretarz dożywotni Akademii Francuskiej, deputowany, par Francji za Ludwika - Filipa. — Dał początek krytyce historyczno - porównawczej. Wytknął wpływ środowiska na autorów i wpływ autorów na środowisko, uwzględniając przytem wpływy obce. Charles - Augustin Sainte - Beuve (1804—1869), urodzony w Boulogne - sur - Mer. W Paryżu zrazu student medycyny, porzucił ją dla literatury — pisuje do «Globe'u». W 1829—30 r. ogłasza 2 tomy wierszy z niedyskretnymi aluzjami do swego stosunku z panią Hugo. Ruchliwy pisarz, współpracuje w licznych

dziennikach i miewa wykłady na licznych katedrach. Z początku przychylny romantyzmowi, zerwał z nim w 1830 r. W krytyce wydoskonalił metodę historyczną. Tłumacząc dzieło, zbierał przedewszystkiem wiadomości o autorze, o rodzinie, przyjaciółach, charakterze, nawyknieniach, upodobaniach, sposobach tworzenia. Klasyfikował umysły, dzieląc je na familje sposobem przyrodnika. Tak powstały: «Portraits littéraires» (1862—1864), «Causeries du lundi» (1851—62 — 11 vol., 3 ed. 1857—72 — 15 vol.), «Nouveaux lundis» (1863—1870 — 13 vol.), «Premiers lundis» (1874—75 — 3 vol.). Przypuszczał możliwość ułożenia «Historji naturalnej» umysłów. Metoda skuteczna dla czasów nowych, a zawodząca już tam, gdzie brak dokumentów. Saint - Marc Girardin (1801—1873). Profesor Sorbony, wpływowy krytyk. Pozostawił 5 tomów «Kursu literatury dramatycznej» (1843) i «Szkice literackie i moralne» (1844).

Teorja sztuki dla sztuki. Restauracja Bourbonów, rewolucje 30 i 48 r. ze swojemi ideami socjalnemi, postępownemi, liberalnemi, humanitarnemi, zawiodły zarówno entuzjastów romantyzmu jak trzeźwych polityków. Grupa pisarzy, obrzydliwszy sobie rolę niewdzięczną reformatorów ludzkości, zamknęła się w swej świątyni, wyłącznie artyzmowi poświęconej. Cechy szkoły: arystokratyzm, pogarda krytyki mieszczańskiej. Najwyszukańsze kwiaty tej szkoły nie prosiły o podziw. Cała teorja da się zebrać z licznych wypowiedzeń, zwłaszcza Gautierowskich. Sztuka nie jest dla codziennego morału, gdyż oddaje rzeczy wieczne. Sztuka to jest uwiecznienie w formie doskonałej tworów lub rzeczy ludzkich przelotnych i znikomych. Jednak korzysta z wiedzy — archeologii, historii. Poeta-artysta wyrwa się poza otoczenie, staje się wyłącznie osobistym. Gautier i Goncourtowie tak daleko odsunęli się od natury, że obrazy przyrody przypominają im dzieła sztuki. Tematami są rzeczy realne. Tytuły: «Émaux et Camées», «Cariatides», «Améthystes», «Festons» zastępują abstrakcyjne «Méditations», «Harmonies», «Contemplations» «Voix intérieures». Samo tworzenie odbywa się inaczej, przez mózół

i mękę. Poezja staje się arcyrzemiosłem. W stosunku do życia fikcja, uwielbiona jako źródło najwyższej rozkoszy. Łączy się ona z cierpieniem tworzenia — sztuka pozwala żyć nie dłużej, ale pełniej. Artysta nie definiuje piękna, ale je odczuwa, «skądkolwiek przybywa, z nieba czy piekła». Ten ideał, powiada Cassagne, jest tak szczytny, że prawie metafizyczny. Ale ostatecznie u takich, jak Flaubert i inni, kult piękna wiąże się zawsze ze światem rzeczywistym. W stosunku do moralu sztuka jest amoralna: «użyteczność jest przeciwieństwem piękna». Sztuka nie jest niemoralna, gdyż celem jej jest prawda. Flaubert: «Z chwilą gdy coś jest prawdziwe, jest piękne» (zupełny klasycyzm). Osobowość w sztuce podniesiona z wielką stanowczością: tylko ci artyści coś ważą, którzy na świat zewnętrzny reagują w sposób swój własny. Ten indywidualizm trzeba w sobie znaleźć. Z przyczyn leżących poza sztuką wszyscy neoklasycy są pesymistami. Omroczeni spleenem, nie umieją patrzeć na świat z naiwną zdolnością. Baudelaire przechodzi przez życie, jak przez «oazę okropności (horreur) w pustyni nudów». U niektórych pesymizm filozoficzny, wyrobiony w środowisku niekorzystnym, odrzuca ich ku pustelni, i to podtrzymuje ich kult sztuki. Uprawiają kult geniusza jako cząstki absolutu, jest on zdolny do jasnowidztwa. Renan twierdzi, że natchnienie jest instynktem, który ginie z postępowaniem cywilizacji. Sztuka przejdzie z kategorii instynktu do kategorii refleksji. Jednak już najbliższa epoka zadała kłam takiemu pogładowi. Ci sami neoklasycy mają swoje indywidualne metody tworzenia — podniecanie się: Goncourtowie zamykają się i wywołują w sobie gorączkę halucynacji.

Parnas. Najdobitniejszym wyrazem upadku sentymentalnej poezji romantycznej jest Parnas, nieco pod wpływem Sainte-Beuve'a wyrosły z nowych dążeń pozytywizmu i realizmu, a przygotowany teorią sztuki dla sztuki. Cechą jego zasadniczą ubieranie wizji poetyckiej w formę o doskonałości absolutnej. Parnasiści tworzą jakgdyby trzeci klasycyzm, który jednak wchłonął wysokie idee romantyzmu, a nadewszystko kult osobowości. Parnas to była nazwa trzech zbiorów poetyckich roku 1866, 1871, 1876, ale zgrupowanie odbyło się wcześniej, bo już około 1850 r. Zapisali się wszyscy młodzi poza Wiktorem Hugo: Th. Gautier, Th. de Banville, Leconte de Lisle, Hérédia, Fr. Coppée, Catulle Mendès, Ch. Baudelaire, Dierx, Sully-Prudhomme, Verlaine, Mallarmé, Villiers de l'Isle-Adam i inni — razem 37 poetów. Niektórzy potem swojemi drogami stworzyli szkoły nowe, jak Verlaine, Mallarmé. Wodzem niezaprzeczonej wyższości jest Leconte de Lisle (1818—1894). Urodzony na wyspie Réunion. W młodości był furjerystą, podobającym sobie w systemie falansterów, potem praktycznie bibliotekarzem senatu. Naturalne skłonności pociągają go do egzotyizmu, studja filozoficzne do pesymistycznego poglądu na świat. To wszystko, zespolone w poecie, wydaje osobistość niezwykle potężną, majestatyczną, największą po Wiktorem Hugo. Nosi tytuł «l'impassible» — «beznamienny».



Leconte de Lisle.

Poznał wszystko, wcielał się kolejno w duszę człowieka różnych epok i ras, nawet w istotę zwierzęcia; widząc ciągłą zmianę i śmierć, doszedł, że śmierć i złudzenie — Maja i Nirvana są najwyższymi bóstwami, one jedyne trwają i nie giną. Gardzi jednak wystawianiem własnej cierpiącej duszy na pokaz, nienawidzi poetów, histrjonów. Treść ideowa jego twórczości jest złożona w 4-ech tomach: «Poèmes antiques» (1852), «Poèmes barbares» (1862), «Poèmes tragiques» (1884), «Derniers poèmes» (1895). Poezja ta jest wysoce erudycyjna — słownictwo egzotyczne.

Patrzy na świat «sub specie aeternitatis». Odtwarza naturę pierwotną człowieka w całym ogromie i tężyźnie. «Poèmes antiques» są parafrazą hymnów wedyckich, eposów «Mahabharaty» i «Ramajany». Poeta opanował całą teogonię indyjską; operuje pojęciami, obrazami, stylem, które tam podpatrzył. Potem wizję Grecji pogodnej, szczęśliwej śladami Andrzeja Chéniera. Tylko że tu w pięknych ciałach mieszkają dusze smętne; spirytualizm buntuje się przeciw bujnemu życiu. W tym tonie dramat «Erynje», przesładujące Oresta za zabójstwo Klitemnstry. W «Poèmes barbares» Kain ukazuje się wodzowi jakiejś rasy nomadów z przekleństwem przeciw tyranji bóstwa. W «Legendach norweskich» trzy Norny, niby trzy Parki w «Legendach galickich». Komor de Quimper zabija niewierną żonę, poczem sam skacze w morze. Tematy owe niosą z sobą naturalne niebezpieczeństwo i niezdolność zrozumienia duszy obcej epoki i rasy. Jest to romantyzm — tak tworzy W. Hugo swego «Hana d'Islande». Kostjum daje archeologiczny, duszę swoją własną. Jest jednak sfera tej poezji, która oprze się sceptycyzmowi: to obrazy przyrody podzwrotnikowej, życie dżungli i lasów dziewiczych, wyniosłych gór i stepów. W «Oasis» jest ewokacja kolorytu nadzwyczajna: rude skały, opary, bagna, ostry krzyk hien, które, otrząsając włos najeżony, przesuwają się chyłkiem od krzaka do krzaka. Hipopotam sapie nad brzegiem białego Nilu, wywracając się różowym brzuchem umazany w namule. Wiatr ostry, ciepły i wilgotny porusza palmami, gdzie gnieźdzą się ibisy. A lew z za skały wietrzy zbliżającą się karawanę. Do najslawniejszych należy poemat «Les éléphants»; przez niego Leconte otrzymał przydomek «pasterza słońi». Po czerwonym piasku przeszła fala wiatru i poruszyła go. Dokoła cisza. Lasy śpią daleko, żyrafa poi się u niebieskiego źródła pod daktylami, czasem wąż boa drzemiący zadrga łuską, która się mieni w świetle słonecznym. Słonie wracają do kraju rodzinnego. Z krańców horyzontu idą, podnosząc pył, idą prosto krokiem miarowym. Na czele stary słoń olbrzymi o skórze pomarszczonej. Idą, pomrużywszy powieki, woń potu od nich bije. Wokoło huczą tysiące owadów. Idą i marzą o kraju opuszczonym, o lasach figowych, o wielkiej rzece. Przeszły, a puszcza na nowo zanurza się w ciszę i nieruchomość. «Sen kondora», opisujący, jak sęp olbrzymi ponad Andami oczekuje, kiedy noc, idąca od dołu, ogarnie stoki gór; wtedy: «Wzlatując z ostrym krzykiem, śnieg z Andów gór zmiata, — Leci w mroźne przestwory, w niezmaconą ciszę — I, zawieszony w górze, zdaleka od świata, — Na rozpiętych się skrzydłach swoich, śniąc, kołysz» (tłum. K. L. Rychłowski). W poemacie «Jaguar» krwiożerczy zwierz, czyhający na byka, skacze nań z drzewa, gdzie był ukryty. Byk w szalonym galopie pędzi po nocy z okrutnym jeźdźcem. Widnokrąg się cofa, tętent coraz słabnie, aż śmierć i noc głuszą ostatnie odgłosy. Styl poety jest mądrze pomyślany, każde słowo waży; przypomina klasycyzm z powodu bogatego epitetu. Rytmika zato poromantyczna, ze swobodną cezurą i wyszukany rymem, jednak nie «vers libre».

Tylko przeważnie strofy trzy lub czterowierszowe, wymagające więcej troskliwości niż aleksandryn.

**Théodore de Banville (1823—1891).** Kuglarz słów i rymów, kochanek muz greckich, entuzjasta mitologii, szuka metrów nowych; odtworza je według liryki anakreontystów; łączy Parnas nowożytny z Ronsardem, Marotem a nawet z poetami średniej francuszczyzny, jak Villon i Karol Orleański w rondach i balladach. Jest autorem użytecznego traktatu o wierszu francuskim. Wiersz jego jest skoczny i pełny wdzięku, ale zgoła bezuczuciowy, np. «Źródło»: «Młoda, ach taka młoda, tak dziecięco czysta, — Wsparta na skalnym zrebie Najada srebrzysta — Zaśmiewa się...» (tłum. Kozłowski).

**José-Maria de Hérédia (1842—1905).** Mistrz rzeźbiarskiej pozy i epicznego ruchu, twórca słynnych sonetów, odlewanych jak posągi ze śpiżu, dźwięcznych i hartownych. W sonecie przychodzą do rozwoju wszystkie cechy jego talentu: dokładna linja i barwa, plastyka obrazu, precyzja wyrażenia, idea skupiona w uderzającym symbolu. W sonecie «Wizja Khem» śpiżowy posąg szakala Anubisa, który do słońca «niemym pyskiem szczeka», w sonecie «Nad Nilem» ruch grobów, które się «zaniepokoiliły» pod światłem księżyca, w «Antonjuszu i Kleopatrze» zapamiętały władca w żrenicach kochanki, błyszczących jak punkty złote, ogląda morze, po którym suną uciekające galery.

**Sully Prudhomme (1839—1907).** Członek Akademji, w 1901 laureat Nobla. Zagorzały parnasista, dlatego wróg symbolistów. W pierwszych utworach dwa tematy główne: przeżycia uczuciowe i intelektualne; następnie poezja refleksyjna i pesymistyczna; wreszcie przekład Lukrecjusza popchnął go do filozoficznego stoicyzmu i dydaktyki nieco drażniącej. Forma zawsze doskonała, w pełni klasyczna.

**François Coppée (1842—1908).** Jak inni «doskonali», członek Akademji. Piewca niestrudzony; najlepszą jego manierą są wyznania uczuciowe, wrażenia z przechadzek paryskich, patetyczna obrona krzywd i niedomagań społecznych. Epika i filozofja są jego talentowi odporne, wdzięczniejszy teatr, jakkolwiek z powodzeniem nietrwałem.

**Léon Dierx (1838—1912).** Urodzony na wyspie Réunion. Człowiek i poeta nieskazitelny, po Mallarmém obrany księciem poetów. Czysty parnasista, wielbiciel Leconte'a. Twórca wszechstronny, od r. 1858 do r. 1896 wydawał zbiory poezyj p. t. «Aspirations», «Poèmes et poésies», «Lèvres closes», «Les Paroles du vaincu», «Poésies», «La Rencontre», «Les Amants», «Poésies complètes» (poezje pośmiertne noszą datę 1912). Ich treścią: wizje biblijne, egipskie, celtyckie, tragedia ludzkości, nastroje pesymistyczne. Rozum jego, zawsze skupiony w sobie, podaje wyobraźni obrazy, pełne powagi i majestatu. Nie zdarza się u niego myśl popolita, refleksja banalna. Forma stoi u szczytu doskonałości. Przykładem jego maniery utwór p. t. «Lazarz». Lazarz wskrzeszony chodzi po świecie między



José-Maria de Hérédia (1868).

obcymi ludźmi sam obcy i ponury, zapatrzony w oglądane niedawno zaświaty. Poeta woła: «Ach, któż wypowie twoje nadludzkie męczarnie, — O powrotny upiorze z bezpowrotnych stron, — Skąd jedynego ciebie zwolnił strażnik — zgon, — Jeszcze w zwojach całunów zbutwiałych cmentarnie, — O błądy zmartwychwstańcze z ziemnych czerwi gniazd! — Mógłżeś powrócić jeszcze do trosk tego świata? — Ty, w którego źrenicach spoczęła skrzydłata — Wiedza, wzbroniona oczom chciwych światów — gwiazd?» (tłum. Br. Ostrowska).

Pani Louise Ackermann (1813—1890) wstąpiła do Parnasu późno, w 1874, i zaczęła swój drugi okres twórczości poematami filozoficznymi. Pozytywistka, przesiąknięta sceptycyzmem, przerzucająca się od panteizmu do nirwany. Najmilsza jest w utworach, które odbijają jej prostą duszę kobiecą, współczującą ludzkości. Dowodem utwor, jeden z najpiękniejszych, p. t. «Wojna»: «Ognia!... krwi i żelaza!... To wojna! To ona!... — Stoi w wielkim swym gniewie ...śmierć szerzy zniszczenie... A kiedy już nasyci i oczy i uszy — widokiem przeraźliwym zniszczenia katuszy, — Gdy naród dogorywa zdeptany w swej trumnie, — Błada pod wawrzynami — uśmiecha się dumnie, — Staje w triumfie przed swą robotą przeklętą — I śmierć znużoną wita, krzycząc: «Dobrze zżęto!...» (tłum. M. Konopnicka).

Edmond Haraucourt (ur. 1857). Najcenniejszy jego zbiór «L'âme nue» (1885). Artysta nieposzlakowany w rysunku głęboko rżniętym, w szczegółach bogatym, z niehamowanym akcentem szczerego wzruszenia. Dowodem sonet p. t. «Stary Chrystus»: Gdzieś w dolinie nad stawem śród trawy, zaniedbany... «Wychudły Chrystus ręce wyciąga do góry. — Popękany krzyż jego wrósł w szczelinę wzgórze; — A on, chyląc znużone modlitwami skronie, — Jakby chciał znaleźć druha, w ciche patrzy tonie» (tłum. Miriam).

Na rozstaju między parnasistami a symbolistami wznoszą się wielkie postaci Baudelaire'a, Mallarmégo, Verlaine'a. Ich twórczość dojrzała każde zaliczyć ich do tej ostatniej szkoły, której byli twórcami. —

Literatura nowoprowancka. W czasie, gdy we Francji właściwej romantyzm dogorywał, obudził się spóźniony o lat kilkadziesiąt w słonecznej Prowancji. Ta historia odrodzenia poczyna się od Józefa Roumanille'a (1818—1891). Śpiewał, jak słyszał mówiący lud w Awinjonie, w Arles; była to jednak prowansalszczyzna omuskana, przyuczona do gramatycznych prawideł; z niej ułożyli felibrowie swój literacki skarbiec. Zbiór jego wierszy podzielony na serje z malowniczymi tytułami: «Kiedy głogi kwitną», «Kiedy zboże dojrzewa», «Kiedy liście padają». Obrazki pól i gajów, pełnych zapachu dolin, gdzie to «każdy kwiat ma swoją pszczołę i swego motyla», sceny domowe, obrazki, po których odczytaniu żywo stają w pamięci rzeczy widziane: czy to chłopiec jadący z dziewczyną na jednym koniu do winnicy, czy to sąsiadki rozpovídające, komentujące plotkę u studni. W 1848 r. rzucił się w wir rewolucji lutowej; z tego okresu pochodzą gwałtowne pamflety: «Kluby», «Stronnicy», «Kapelan»; są to sceny uliczne na wzór Arystofanesa. Zgromadził koło siebie garść młodych, wydali razem zbiór programowy p. t. «Prowansalki» z przedmową Saint-Réné Taillandiera. Był to pierwszy głos o nowych zjawiskach literackich. Na uboczu stoi Jasmin, Gaskończyk (1798—1864), piszący swoją gwarą, więc nie należący do felibrów. Poezje jego wyszły w 1835 p. t. «Las Papillotas» — aluzja do zawodu Figarowego. Potem wyszły drobne utwory, zyskujące uznanie u takich krytyków jak Sainte-Beuve. Wśród nich wysoce tragiczny poemat «Marta warjatką», historia dziewczyny, która, zaręczona

z rekrutem, czeka powrotu narzeczonego; dostaje pomieszania zmysłów, gdy on powraca ożeniony z inną. W «Prowansalkach» (1852) już nie Roumanille króluje, lecz Fryderyk Mistral (1830—1914), syn zamożnego gospodarza z Maillane, bożyszcze Południa, postać już za życia legendarna, autor «Wysp złotych», «Mirèio», «Calendau'a», «Nerto». — W «Wyspach złotych» odkrywamy wszystkie rysy mistrza: śmiałość w urabianiu poetyckiego języka i formy, napięcie entuzjazmu, hamowane klasycznym umiarem, namiętne umiłowanie swego kraju i natury. Zbiór zaczyna się hymnem jakby do Apollina: «Potężne słońce Prowancji, — Wesoły druhu mistrala, — Pod którym ziemia Durancji — Jak wino w Crau się wypala, — Wychył jasną lampę z chmur, — Odpędź noc i odpędź mór! — W skok, w skok, w skok! — Piękne słońce rozwiej mrok!» Mistral, imiennik poety, to wiatr północny, mroźny, gwałtowny, który na piaskach Crau nad Rodanem się rodzi, obala drzewa i domy i między stada Kamargi niesie przerażenie, «Bóg was stworzył, łagodne wiatry, byście pączki kwiatów pieścili; lecz mistrala stworzył, aby hołubił dęby, dzieci gór». Tak mówi poeta w wierszu «Do mistrala». Z Mistralem budzi się regionalizm prowancji; Francja zwie się złą siostrą, niechęć do niej wyraża się bądź hasłem «Gascon toujours et franciman jamais!», bądź słowem poety katalońskiego Balaguera: «Mówią, że umarła, a ja wiem, że żyje», przyjętem za motto utworu «Hrabianka» z tym refrenem: «Gdyby słuchać mię umieli — Gdyby za mną chodzić chcieli». Tymczasem państwko, założone na «Prowansalkach», rokowało trwałość; dano mu nazwę «félibrige». Pochodzenie wyrazu wygląda na legendę, podsluchali go u żebraczki śpiewającej litanję: «Gran apostres, gran félibres». «Félibres» t. j. ludzie wolnej wiary. Najwdzięczniejszą uroczystością felibrów są t. zw. «zabawy kwiatowe», «jocs floraus»; przyjęły się one z tradycyji katalońskich, a są literackimi konkursami. Nazwę wzięły po nagrodach w formie kwiatu: złotej róży, złotego świerszczyka (lo cigalo, symbol Prowancji), fiołka. Najwyższą odznakę stanowi kwiat naturalny: «nagroda zaszczytu i grzeczności». — Arcydzieło Mistrala «Mirèio» wyszło w 1859 r.; obwieścił je Lamartine słowami: «Zwiastuję wam dobrą nowinę: narodził się nam wielki poeta epiczny». Jest to poemat według wzoru Homera lub Wergilego. Bohaterką jest Mirèio, córka bogatego wieśniaka. Nieszczęśliwa miłość nie zagarnia całego terenu, musiała pozwolić miejsca epizodom, malującym Prowancję dzisiejszą i legendarną, jej zwyczaje, zajęcia, zabawy, wierzenia i zabobony. Najpiękniejszym jest epizod końcowy, śmierć Mirèio na piaskach Kamargi, umierającej w mistycznym widzeniu trzech Maryj. Formą jest strofa siedmiowerszowa, na rozległość nieco nużąca, językiem — gwara awinjońska, wzbogacona nowotworami. «Mirèio» i «Dykejonarz dialektów południowych» stały się językowym kodeksem felibrów. «Calendau» (1867) chybia w ambicjach epickich. Fabuła utonęła w historyczno-literacko-przyrodniczo-gospodarskich traktatach.



Fryderyk Mistral.

Ostatnią, już trzeźwiejszą epopeją Mistrala jest «Nerto» (1884), powieść rycerska z okresu Awinjonu papieskiego.

Teodor Aubanel (1829—1886) wydał w 1860 r. zbiór poezyj: «Otwarty granat» («Lo Miougrano entreduberto»), z ciepłą przedmową Mistrala. Forma jest misterna. Aubanel, choć syn Południa, zachwyił coś z natury Północy bardziej duchowej, skłonniejszej do filozoficznych dociekań i pesymistycznych zwątpień. Książka składa się z trzech części: księga miłości, zmierzch, księga śmierci. W pierwszej piękne strofy: «Gdyby me serce skrzydła miało, — Na twoje ramię, szyję białą — Jak ogień spadłszy żywy, — Do ucha tobie — o dziewczyno — Dziwyby powiadało ino, — Miłości cudną dziwy. — Gdyby me serce skrzydła miało, — Twoichby białych ust szukało — Z tęsknoty szalejące...» i t. d. W «Niewiniątkach» bolesne obrazy dzieci umierających z głodu w dniach wielkiej rewolucji. Znać na Aubanelu wpływ francuskich pisarzy kwestji socjalnej. W zbiorze «Dziewczęta awinjońskie» (1885) najgłośniejszy jest wspaniały hymn do posagu Wenery z Arles (obecnie w Luwrze) «...O biała Wenus z Arles, prowanczkich ziem królowa! — Przepysznych ramion Twych tuziemski płaszcz nie chowa; — Widać to, żeś boginią, żeś córką nieb i mórz... W co się odmieni świat, gdy się w nim piękno zniszczy? Co brzydkie — niech się kryje, co piękne — niechaj błyszczy. — Zjaw nam ramiona nagie, pierś nagą i bok nagi, — W nagości cała stań niebiańskiej Twej powagi. — Piękność cię chroni lepiej, niżli ten biały strój, — Co najpiękniejsze kryje. Doreszty szatę zzuń, — I całe łono zdaj na pocałunki słońca»... — Rzesza felibrów była liczna. Roumieux — autor kilku komedyj, Felix Gras — autor poematów historycznych, Bonaparte Wyse, Anglik, który zachwycony Prowancją osiadł w niej i został felibrem — i inni. Ruch jednak osłabł, język prowanccki stracił warunki bujniejszego rozwoju. Literatura zasklepiła się w liryzmie, dopiero ostatnie lata przyniosły pewne odświeżenie.



A. Thiers.

Według współczesnej litografji. Zbiory Muzeum Narodowego w Warszawie.

Okres drugiego cesarstwa (1850—1870), który nastąpił po koniecznym upadku niedługiej demagogicznej republiki na korzyść idei monarchistycznej, był widownią wszechstronnego przewrotu; gotyckie wieżyczki romantyzmu runęły, alabastrowa świątynia Parnasu stała wyniosła i odosobniona; nowe prądy wiatru powiały: ku myśli filozoficznej przez pozytywizm, literackiej przez realizm i naturalizm, towarzyskiej przez hasło ministra Thiersa: «wzbogacajcie się», rzucone zmaterjalizowanej klasie mieszczańskiej. Cesarz Napoleon III, jak każdy władca utrwalający swój wiotki tron, otoczył się przepychem, uczynił z Paryża «miasto światła», wystawił operę, ową olbrzymią bombonierkę, najpiękniejszy cud nowożytnej architektury; miłował sztuki piękne i nadawał im kierunek; dziennikarstwo miało być potulne, literatura utylitarna, moralna. Flaubertowi



i Goncourtom wytoczono procesy. Wszyscy członkowie domu panującego mieli swoje cenakle: cesarzowa Eugenia lubiła pisarzy dystygnowanych; księżę Hieronim, wyobrażający liberalną frondę, przyjmował Renana, Taine'a, Sainte-Beuve'a, Augiera; księżna Matylda widziała chętnie artystów: rzeźbiarzy, malarzy, a z literatów Gautiera, Flauberta, Goncourtów. Zaś dla zabawy Paryża, dla wyszydzenia powag, dla rozluźnienia katolicyzmu byli Meilhac, Halévy, Offenbach, Meyerbeer, ludzie obcy, emisariusze klęski.

Pozytywizm. Auguste Comte (1798—1857), matematyk, profesor szkoły politechnicznej, saint-simonista, pod wpływem systemów tryjadycznych dzieli historję ludzkości na 3 okresy, każdy ze swoją religją i bóstwem: okres teologiczny, metafizyczny i epokę przyszłą, z religją wiedzy. Wykład nauki jest złożony w dziełach: «Cours de philosophie positive» (6 tomów 1830—42); «Système de politique instituant la religion de l'humanité» (4 tomy 1851—54). Ostatecznie

wywodzi się on z Condorcetowych tradycyjn idei postępu, tylko że tam ogólnikowej, a tu opartej na zjawiskach i faktach. Stąd pozytywizm Comte'a nabył takiej mocy, rozszerzył się wpływem o dalekim zasięgu. Sam Comte jest «dokumentem ludzkim» ciekawym dla neuropatów; obłąkaniec, który po śmierci ukochanej kobiety popada w mistycyzm, stawia jej kapliczki i żyje jak asceta średniowieczny. Miał wielkich uczniów, jak Littré, Taine, Renan, Claude Bernard.

Émile Littré (1801—1881) układał przez 15 lat słynny słownik języka francuskiego, dzieło ufundowane na niesłychanej erudycji we wszystkich dziedzinach wiedzy, którego ścisłe i jasne definicje wyrazów po dziś dzień stanowią najwyższy autorytet. Pozytywista radykalny, odrzucał wszystko, co nie dało się sprawdzić doświadczeniem. Podobnie Claude Bernard (1813—1878), autor epokowego dzieła «Medycyna eksperymentalna» (1865), oparłszy badania na ścisłym, pozytywnym doświadczeniu, nadał nowy kierunek także rodzajom literackim, zwłaszcza romansowi.

Hippolite Taine (1828—1893). Olbrzymia jego działalność rozpada się na trzy części: filozofja — ekstrakt dawnego sensualizmu, choć nie pierwszą datą w książce «De L'Intelligence» (1870), daje podstawę teorii: Zdolność abstrakcji to jedyna rzecz wyróżniająca człowieka od zwierzęcia. Materją wszelkiej wiedzy o człowieku jest zbiór faktów dobranych, ważnych i znamiennych. Historyk i romansopisarz to tylko dwa lica badacza: tamten gromadzi fakta przeszłości, ten terażniejszości. Psychologja jest wykładem fizjologii. Teorja krytyki literackiej, złożona w książce «Literatura angielska» (1863), oraz «Filozofja sztuki» (1865—69), jest przystosowaniem powyższych wywodów. — Heglista, uważa literaturę



Hippolite Taine.



Ernest Renan.

przedzających stanów i działań. Zadaniem historyka jest z istniejących dokumentów literatury, filozofji i sztuki wnioskować o stanie duchowym, który je wytworzył, oraz o tem, jakie są najodpowiedniejsze warunki rasy, momentu, środowiska, zdolne wytworzyć taki stan duchowy, aby zeń wyrósł najświetniej pewien dział sztuki w najznamienniejszym przedstawicielu. Obfitość rysów znamienych oraz ich ważność stanowią o stopniu w hierarchji. Przystosowanie do historii zawsze w szerokich linjach, opartych na ścisłym badaniu, znajdujemy w dziele «*Origines de la France contemporaine*» (1875, 12 t.). Wytlumaczyć Francję nową jako konieczny rezultat myśli dziejowej, w ostatnim rządzie jako następstwo wielkiej rewolucji, to było jego zadanie. — Drobną monografią o La Fontaine'ie, jako typowym przedstawicielu trzech czynników, istne cacko metodyczne, zapowiedziało w 1853 wielki talent mistrza dedukcji. Taine znalazł bezwzględne opozycjonistę w Brunetiérze.

Najgłośniejszy w literaturze uczeń szkoły Ernest Renan (1823—1892), rodem z Bretanii, skąd wyniósł rasową skłonność do mistycyzmu. Był seminarzystą, zerwał dobrowolnie z powołaniem duchownym i katolicyzmem, kiedy przekonania uczonego odsunęły go od wiary. Pozostał mu po niej jakby stygmat niezatarty i zawsze do niej nostalgicznie tęsknił. — Melancholijny Montaigne XIX. w. przybywa po romantyzmie, jak tamten po scholastykach i mistykach. Nazywają go najinteligentniejszym człowiekiem epoki: «tym, który wszystko zrozumiał». Poblazliwy dla wszystkich słabości, obojętny i nieufny wobec porywów i zapalów. Zrazu w książce «*L'avenir de la science*», pisanej w r. 1848

za pomocnicę historii. Jak badamy muszlę, aby dowiedzieć się o jej mieszkańcu, tak badamy dzieło, aby poznać człowieka w kolei wieków. Po stylu, po sposobie rozumowania, po doborze i zakresie wyrazów poznaje się jego psychę. Stany człowieka wewnętrznego posiadają swoją przyczynę, są wytworami; tu słynny paradoks, że «występek i cnota są produktami jak witrjol i cukier». — Te przyczyny są odmienne dla każdej rasy w kilku rysach zasadniczych. Inaczej rozwija się dusza i język, a zatem literatura, u Aryjczyków, inaczej u Semitów. Te rysy z biegiem czasu ulegają modyfikacjom, a to pod wpływem krzyżowania, migracji, pożywienia, które odginają znamiona rasy czyste i pierwotne. Obok rasy modyfikatorami są: środowisko i chwila dziejowa. W ten sposób charakter każdego narodu jest wypadkową wszystkich po-

a wyd. w 1890, spodziewał się po wiedzy rozwiązania najtrudniejszych zagadnień bytu. — Filolog, historyk, wybadał wszystkie pisane świadectwa. — Filozof-sceptyk w stylu greckim — moralista, przyjął za aksjomat, że religja to wiara w porządek świata moralny. Przejrzał wszystkie systemy, zatrzymał się przy idei względności powszechnej.

Zupełny niedowiarek w rzeczach dogmatów religijnych, ma jednak ideał — wszechludzką litość i sprawiedliwość. Wieczny marzyciel, nienawidzi realizmu i naturalizmu, ponieważ w reprodukcjach przynoszą świat takim, jakim jest. Nie-słychany i niestrudzony erudyta, wykłady w Collège de France zmienia w istną encyklopedję nauk orjentalnych, w szczególności przedchrześcijańskich. Wyrosły z nich dzieła: «Études d'histoire religieuse» (1857), «Histoire des origines du christianisme» (1863—83, 8 t.), «Vie de Jésus» — książka dziś przebrzmiała, «Histoire du peuple d'Israel» (1887—93). — Rozmyślania i refleksje składają się na «Dialogi filozoficzne», pisane stylem przedziwnym i pociągającym, gdzie ironja łączy się ze smętkiem, czyniąc z nich dzieło ogromnie subiektywne. Pozostawił legion wyznawców.

Romans. Gustave Flaubert (1821—1880), syn chirurga z małego miasteczka pod Rouen. Największy genjusz opisowy, triumfator absolutu piękna, w urzeczywistnieniu «sztuki dla sztuki» ma w pogardzie romantyków. Z urodzenia realista, potężną wyobraźnią uplastycznia wizje swoje z niebywałą doskonałością w linjach i barwach. W «Madame Bovary» (1857) mizerny małostką świat: kobieta, która się przejadła mdłosłodkich haszyszów romantycznych, mąż lekarz bez talentu, kochanek — Don-Juan prowincjonalny; gospodarstwo bez rachuby, ruina, — trucizna, kres w sytuacji bez wyjścia. «L'Education sentimentale» (1869) — historia marzyciela, który, straciwszy czas na szukaniu celów istnienia jak Peer Gynt, znajduje kobietę niegdyś kochaną za późno, aby rozpocząć życie nowe. Naprzeciw tych typów pospolitości i bezsiły «Salambô» (1862), wizja tytanicznych zapasów: odłam dziejów cywilizacji zamierchłej, opartej na nieskończeniu dokładnych dziejach Kartaginy i buntu wojsk najemnych w służbie imperjalizmu państwa Hamilkarowego. «La Tentation de saint Antoine» (1874) — rekapitulacja legend, halucynacyj strachów, herezji średniowiecznych ascety wśród rozpalonych aż do oszołomienia piasków pustyni. «Bouvard et Pécuchet» (1881), parodia naturalizmu, eksperyment dokonany na dwóch oglupionych pracą biurową urzędnikach, którzy, wygrawszy



Gustave Flaubert.

Według współcz. litografji. Zbiory Muzeum Nar. w Warszawie.



Edmond i Jules de Goncourt.

roboty snycerskiej; każde zdanie, jak sam pisze, po sto razy przerabiane. Celem pierwszym — znalezienie wyrazu właściwego (*le mot juste*); nienawidzi synonimów; potem wywoływanie słowem wrażeń słuchowych i wzrokowych. W opisie uczt barbarzyńców słyszymy klaskanie, szcęk, trzask tłuczonych naczyń, widzimy, jak od skrzydeł sępich padają rozbujałe cienie. Albo znów w «Pani Bovary» szelest jedwabnej spódnicy, świst sznurowadeł gorsetu; — wreszcie rytm dobierany zwłaszcza w końcówkach, przeważnie męskich. (Flaubert nie lubi żeńskich rymów Lamartine'a): «ainsi mourut la fille d'Hamilcar pour avoir touché au manteau de Tanit» (Salambò).

Edmond (1822—96) i Jules (1830—70) de Goncourt. — Tak dobrze zharmonizowani temperamentem, poglądami i techniką pisarską, że występują wspólnie. Zwolennicy naturalizmu, na figury romansu wybierają jedynie dokumenty ludzkie, wychodzą jednak poza bierne odtwarzanie. Sami niezmiernie wrażliwi, w ciągłych delikatnych odcieniach wprowadzają do literatury impresjonizm wyszukany i subtelny. Tę sztukę nowego sposobu obserwacji zdobyli bądź studjowaniem drzeworytu japońskiego, bądź reprodukcją stylów minionych: świata pełnego rozleniwionej miękkości i stylu rokoka za pani de Pompadour, du Barry, Marji Antoniny; to znowu rozhukanej, barwistej tężyzny za rewolucji i dyrektorjatu. Manierę swą przenoszą na rzeczywistość bezpośrednią, rozwierając niższe i wyższe pokłady społeczne. Są przytem bystrymi psychologami, odmiennie od Zoli. «Renée Mauperin» (1869), czarująca swym osobliwym wdziękiem i wy-

wielki los, puszczają się na spekulacje naukowe i przemysłowe, próbują kolejno wszystkich zawodów, a straciwszy całą wygraną, spotykają się znowu na krzesłach biurowych. Kilka misternych nowel dopełnia produkcji tego pisarza. Flaubert jest pesymistą, gardzi ludźmi, których przedstawia tak wiernie dlatego, że nie ma dla nich współczucia. Kocha jedno — swoją sztukę, rzemiosło odtwarzania. Metodą przyrodniczą, jak Cuvier, z jednej kości buduje całość stroju, gestu, manij odruchowych; słynny jest rysunek kaszkietu aptekarza z «Pani Bovary». Z dokładnością bas-reliefu odtwarza sceny, obrazy: Taniec Salambò — aleję lwów ukrzyżowanych na szlaku karawan, ekstazę pustelnika. Styl jego to wypieszczona

bredną inteligencją, która w środowisku popolitych ambicij umie zgodnie myśleć tylko z ojcem, człowiekiem starej daty, szczęśliwa, kiedy może odstręczyć jakiegoś konkurenta, i wędnąca jak wiotki kwiat, gdy stała się mimowoli przyczyną śmierci brata. «*Germinie Lacerteux*» (1865), tragiczny typ kucharki z rodziny «*les grandes amoureuses*», podobno ulubiony romans autorów. «*Manette Salomon*» (1867), piękna modelka, ze zręcznością swej rasy zagarniająca rządy u młodego malarza i ściągająca go ze szlachejnych wyżyn ku popłatnemu rzemiosłu. — Po śmierci Juljusza brat jego wydaje jeszcze brutalne studjum «*La fille Elisa*», przewyciężając w sobie wstręt z beznamiętnością uczonego; oraz «*Journal des Goncourt*» (1887—1895), zbiór nieocenionych wspomnień po ludziach wybitnych i przyjaciółkach, zbierających się na wieczornicach w Auteuil. — Majątek swój zapisali na założenie akademii, nagradzającej pisarzy o wybitnych cechach oryginalnej twórczości. — Styl ich ma cechy niepowstrzymanie osobiste: raz gładko toczony, subtelnie dowcipny, drugi raz żywy, niehamowany, jak błaga paryska, nie cofający się przed grubym wyrazem, język «*atelier*» lub ulicy; niekiedy afektowany.



Octave Feuillet.

Według heljograwjury z litografji. Zbiory Muzeum Narodowego w Warszawie.

Octave Feuillet (1821—1890). Zapóźniony idealista, «*Musset de famille*», jak go przewalili Goncourtowie, w typowym romansie, którego tytuł wszedł w przysłowie: «*Miłość ubogiego młodzieńca*» (nakład 30 tys. egz.), rozrzuwnia zarówno mieszczyki jak margrabianki postacią zubożałego a cnotliwego arystokraty, co afektem wytrzymałym, czułym, dyskretnym zdobywa rękę panny domu, gdzie pełni nieuciąźliwe zresztą funkcje sekretarza. Dziś wyśmiałyby go nawet pensjonarki. Sekunduje mu Georges Ohnet (1848—1918), kojarząc szlachejnych inżynierów z milionerkami. Typem jego, wielce poczytnych w swym czasie, powieści, jest «*Le Maître de forges*».

Barbey d'Aureville (1808—1889) znów, to zbląkany wśród realistów ultraromantyk, posiadacz głowy niesamowicie twórczej; ekscentryczny dandy, przechadzający się w tużurku à la Lamartine, w żabotach i w kapeluszu opasanym czerwoną wstążką. Mieszka po cygańsku w izbie, którą zapełnia sobie korowodami szatanów, wykletych księży, czarownic, histeryczek, rosłych panien, biorących udział w powstaniu wandejskiem, zapachem zatrutych kwiatów — wszystko jakby zdjęte z obrazów Teniersa, Hogartha lub Goyi. — Znamiennejsze jego powieści noszą tytuły: «*Le Chevalier des Touches*» (1864), «*Un Prêtre marié*», «*Les Diaboliques*» (1874). Jako polityk, w pierwszych latach swej działalności, około r. 1851, jest bonapartystą i zagorzałym katolikiem, pisze z gwałtownością pamflicistów. Stateczniejsze są «*Les oeuvres et les hommes*», lecz jego sądy «*krytyczne*» nie wytrzymują krytyki.

A. de Gobineau (um. 1882). Dystyngowany arystokrata, odkryty przez Niemców, w swoich romansach ogłosił wyższość ras północnych. Stał się apostołem imperjalizmu rasy silniejszych. Podróżnik — wyzyskuje swoje wrażenia w powiastkach często arcyzabawnych. Gobinizm był przez jakiś czas modny.

Henri Murger (1822—1861) w «Scènes de la vie de Bohème» jest sentymentalnym obrońcą gryzетки i nieporządnej gospodarki artystycznych «ateliers».

Teatr. Między rokiem 1850 a 1870 i jeszcze dalej teatr ma charakter i powołanie specyficzne. Staje się widownią życia realnego: charakterów, wad, śmieszności; albo znów mównicą publiczną, z której wytacza się zagadnienia społeczne. Nie hamuje to rodzajów wyłącznie igraszkowych, stworzonych dla śmiechu. Émile Augier (1820—1889). Między dramatem romantyków, a naturalizmem pojawia się w 1849 «Gabrielle», oznaczająca sztukę nową. Pisana jeszcze aleksandrynem, zresztą suchym i jałowym, gorszym od prozy. Jej tendencja — potępienie miłości szalonej i niespętanej, zwycięstwo małżonka nad kochankiem w momencie, kiedy żona spostrzega wyższość inteligencji prawowitego męża. «O père de famille! o poète! je t'aime!» — woła Gabrijela sentymentalnie, niegorzej od Nivelleta de la Chaussée. Następne komedje pisane prozą, z charakterem stanowczo realistycznym na tle walki dwu klas społecznych, gnuśnej arystokracji i ruchliwego, bogacącego się mieszczaństwa. Najjaskrawiej i najgruntowniej ta sytuacja postawiona i rozwiązana w komedji «Le Gendre de M. Poirier» (1854). Zrujnowany, bezczynny, bezambitny arystokrata, ożeniony z córką bogatego mieszcza — który ma swój własny cel, posunięcie się o wyższy stopień w hierarchji społecznej, i myśli przez zięcia zostać parem Francji — zostaje nawrócony do życia aktywnego przez kochającą i rozumną żonę. «Le Fils de Giboyer» (1863), komedja polityczna w wielkim stylu, istny manifest partji liberalnej; miała za sobą nawet przychylność cesarza; uczyniła wiele wrzawy nietylko w Paryżu, ale i na prowincji. Syn Giboyera — cygan literacki — dziennikarz zuchwały, człowiek bez przesądów etycznych, wygłasza tyrady przeciw jezuitom i arystokracji. Komedja «à clef» — przesuwa się w niej figury czynne żywo w polityce społecznej. Augier interesował się piekąciami zagadnieniami dnia: niewiarą małżeńską, rozwodem, sprawą dzieci naturalnych; zawsze z naczelnem hasłem nietykalności rodziny. W «Le Mariage d'Olympe» Augier podejmuje tezę społecznego Dumasa — rehabilitację kurtyzany, ale z rozwiązaniem przeciwnem: kobieta raz upadła nie może wrócić do życia rodzinnego. Analogją komedja «Les Lionnes pauvres». Łotrzyca wyzyskuje łatwowierność męża i doprowadza do ruiny finansowej i moralnej. Augier nie jest doktrynerem, nie wystawia tezy — nie kłuje w oczy morałem, ale karci okrutnie brzydotę duszy. Technika prosta, bez nadużywania sprężyn skomplikowanych; wielce mile są w sztuce dialogi.

Aleksandre Dumas syn (1824—1895). Posiada po ojcu najplastyczniejszą wizję sceny i zdolność szybkiego syntetycznego ujmowania tematu. Człowiek teatru najbieglejszy w swej sztuce pośród społecznych; od młodości karmiony goryczą, stał się szermierzem wzgardzonych. Zamienił scenę na mównicę, skąd wygłaszał swoje poglądy w szeregu tez, poruszających w swoim czasie opinię, choć później zanegowanych i poblądłych. Ile dramatów, tyle tez społecznych i towarzyskich. Pierwsza z rozgłośnych sztuk to «La Dame aux camélias» (1852), podobno autentyczna historia Małgorzaty Gautier. Treść znana, wyzyskana w operze

Verdiego «Traviata», «Le Demi-Monde» (1855). Wytworny półswiatek, czyniący spustoszenia w instytucji małżeństwa. «Le Fils naturel» (1858), odzew bolesny za istotami, do których sam należał. W «Idées de Madame Aubray» (1867), teza, że małżeństwo maże dawne winy. W «Princesse Georges» (1871) i «Francillon» (1887) nakaz, aby żony w interesie zachowania ogniska domowego przebaczały mężom, bo zdrada małżeńska mężczyzny nie przynosi tej szkody, co zdrada żon. Doktrynerstwo zamienia go zwolna w proroka i prawodawcę, stąd ten biblijny ton w tłumaczeniu symbolu. «La Femme de Claude» (1873) — Cezaryna, kobieta obca, przewrotna, cudzołożna, do tego szpieg. Kiedy się znajdzie w domu taka «bestja apokaliptyczna», niema na nią innego sposobu jak ten, podany w zakończeniu: «Zabij». Dumas jest sumiennym realistą, nie waha się wprowadzać figur, jakich nie cierpiano dotąd na scenie

(półswiatek), kazać mówić językiem codziennym, przez co aktor i widz rozumieją się wzajemnie, przenieść kobietę z piedestału na trywjalną posadzkę, wynajdywać rozwiązanie niekonwencjonalne, często niespodziane. Najświetniejszą stroną jego dramatu jest zwięzłość kompozycji, niezrównana potoczystość dialogu i tyrady pełne słów «wychodzących za rampe».

W okresie Dumasa i naprzeciw jego sztuce poważnej Labiche (1815—1888) mieszczaństwu paryskiemu, lubiącemu się bawić, przynosi dawny jowjalny żart francuski. Jego «cocu» nie jest tragiczny, ale zabawny, a naokoło niego typy mieszczańskie i mieszczanek wcale, albo mało występnych, żywcem pochwycone z życia domowego, z kawiarni i z bulwaru. Labiche jest arcymistrzem w sztuce wynajdywania, wikłania tysiącami przygodami i pogodnego rozwiązywania intrygi, która musi każdej chwili wywoływać u widza wybuchy wesołości. A więc taki «Kapelusz słomkowy» (1851) rozpoczyna pochodem weselnym; wichrem porwany kapelusz pana młodego porywa osioł; gonitwa za nim to cała treść sztuki. Krwawy tytuł «Zbrodnia przy ulicy Lauraine» zapowiada rzeczy straszne. Po bankiecie koleżeńskim dawnych towarzyszy ławy szkolnej jeden z nich budzi się rano w zupełnym zapomnieniu wypadków przebytej nocy i znajduje w kieszeni pęk włosów i kilka kawalków węgla; wzrok jego pada na dziennik, gdzie jest mowa o morderstwie, popełnionem na węglarce; niewątpliwie on sam jest mordercą. Okropna historia kończy się szczęśliwie, dziennik nosi datę zeszłoroczną. Podobnie zabawna jest «Podróż pana Perrichona», której każdy akt kończy się refrenem: «Mój zięciu, wszystko zerwane». Teatr kompletny Labiche'a został wydany w 10-ciu tomach (1878—1879). Meilhac (1831—1897) na spółkę z Halévy (1834—1908) i Niemcem Offenbachem stworzyli operetkę, rodzaj doskonale dostosowany do gustów i moralności w okresie przedwojennym. Liczą się tu: «Wielka księżna Gérolstein», «Piękna Helena», «Sinobrody», «Orfeusz w piekle». W powszechnym zepsuciu dobrego smaku zdegradowano nawet dostojenstwo klasyczne w «Pięknej Helenie». Victorien Sardou (1831—1908) był zabawiaczem publiczności w wyższym jeszcze stylu i rozmiarach. Za tematy brał naprzód życie



Victorien Sardou.

i obyczaje społeczne. «Les pattes de mouche» (nazwa drobnego pisma) w manierze Scribego: List kompromitujący przechodzi z rąk do rąk pod ustawiczną grozą odkrycia, aż wreszcie zostaje spalony ręką tego, któremu na treści mogło najbardziej zależeć. «Les Ganaches» (Safanduly) z figurami należącymi do dalekiej przeszłości, stającymi na przeszkodzie dwojgu młodym z generacji społecznej. Następnie rzucił się Sardou do tematów wymagających wielkiej pompy. Wybierał ku temu postaci historyczne i kazał im nagradzać brak własnej inwencji: «Rabagas», w którym dopatrywano się Gambetty, «Thermidor» z olbrzymami wielkiej rewolucji, «Mme Sans-Gêne» z Napoleonem, «Théodora» z tematem bizantyjskim, «Tosea» z najbardziej wstrząsającymi efektami tortury. Niektórzy krytycy lekceważą w zupełności tego pisarza, jakkolwiek był on w swoim czasie uwielbianym dostarczycielem wrażeń.

Okres skupiania sił (1870—1914). Między dwiema wojnami można wyróżnić dwa wyraźne kierunki napięcia energii twórczej: pierwszy (do r. 1889) — budowanie na teorii Taine'a i Claude Bernarda oraz na krytycyzmie Renana historii, filologii, literatury. Ale już równocześnie zaczęcie idei Taine'a przez Brunetière'a z późniejszym jego nawróceniem do katolicyzmu oznacza prądy nowe. Obok niego próby innej krytyki literackiej: impresjonistycznej Lemaitre'a. W romansie: naturalizm i liczne jego odmiany. W drugim okresie (od r. 1889—1914) stanowczy zwrot ku spirytualizmowi u Huysmansa, ku nacjonalizmowi u Barrésa. Analogicznie w teatrze — pierwszy zwrot ku idealizmowi u Rostanda, drugi zwrot u Claudela, katolicyzm i mistyka z odczucia i przekonania. Wyrazicielem filozoficznym tego drugiego okresu jest może bezwiednie Bergson. Symbolizm zamyka epokę po rok 1914.

Ze szkoły pozytywnej wyszedł Fustel de Coulanges (1830—1889). Mistrz nowej szkoły historyków, artysta stylu sprężystego i ścisłego. Z całą siłą opierając się na studjach archiwalnych, uszczupla do minimum subiektywizm. Pomija fakta drobne, anegdotyczne, a dąży do szerokich uogólnień, do wyznaczenia praw czynnych przy urabianiu się dziejów. W dziełach, jak «La Cité antique» (1864), daje obraz instytucji religijnych starożytności; w «Histoire des institutions politiques de l'ancienne France» historię epoki gallo-romańskiej, przekształcającą się w feudalizm francuski.

Już nieco przedtem wiedza ścisła, skupiona w «Revue Critique», założonej w r. 1866 przez historyka Monoda, znalazła swoich przedstawicieli w uczonych filologach, jak Gaston Paris, Bréal, Boissier. Wtedy także światły minister V. Duruy założył szkołę praktyczną nauk wyższych z charakterem naszych instytutów seminaryjnych. Po wojnie rząd Rzeczypospolitej zreformował szkołę ateńską, ufundował szkołę rzymską. G. Paris z towarzyszącymi założył w r. 1876 kwartalnik «Romania». Zaczęły ukazywać się wielkie dzieła zbiorowe, źródła historyczne, kolekcje tekstów, monografie. Pośród ogromnej liczby uczonych doby powojennej godzi się wymienić najwybitniejszych. Gaston Paris (1839—1903). Syn Paulina, wydawcy licznych pieśni bohaterskich, od dziecka był karmiony lekturą manuskryptów starofrancuskich. Wychowaniec F. Dieza, poznał filologję na gruncie porównawczym. Fenomenalna teza doktorska: «Histoire poétique de Charlemagne», napisana w 25-ym roku życia, wysnuta ze źródeł historycznych łacińskich w dokumentach Pertza oraz z manuskryptów epopei starofrancuskiej, otwarła przed nim karierę naukową. Metoda jego nawskróś francuska: od faktów dochodzi do





Émile Zola.

(Według portretu Maneta z r. 1868).

coraz szerszych uogólnień, rekonstruuje zepsute teksty na język i dialekt pierwotny. Syntetyczne ujmowanie literatury średniowiecznej w precyzyjnych «Manuelach», styl pisarski przedziwnej doskonałości, zdobyły dlań najwyższy naukowy autorytet, fotel akademicki, a u całego pokolenia uczniów miłość fanatyczną. Postać jego wejdzie do legendy. Najznakomitszym jego uczniem jest p. J. Bédier. Gaston Boissier (1823—1908). Studjami starożytności, wspieranemi żywym odczuciem w częstych wycieczkach naukowych, umiał odtworzyć dzieje i obyczaj dziedzin umiłowanych, głównie Rzymu. Ernest Lavisse (1842—1922). Specjalista w historii niemieckiej oraz francuskiej XVII w. nawspół z Rambaudem wydał dwunastotomową «L'Histoire générale du IV-e s. à nos jours» (1892—1899). Sam A. Rambaud (1842—1905) jest znakomitym znawcą cywilizacji francuskiej. Skreślił ją w trzech tomach «Historji cywilizacji francuskiej». Podobnie

Ch. V. Langlois wydobył rysy obyczajowe średniowieczne ze starej literatury. Historyk A. Sorel (um. 1906) w «Europe et la Révolution française» (1885) przedstawił z entuzjazmem doniosłość rewolucji. Znakomity znawca bliskiego Wschodu, w książce «La Question d'Orient» poświęcił piękne karty sprawie polskiej. Seignobos i Hanotaux zajmują się czasami nowemi. Hatzfeld i Darmesteter wydali wielki słownik języka. Profesor Ferd. Brunot wydał wspaniałą «Historję języka francuskiego», godną podziwu zwłaszcza w inwentaryzacji słownictwa każdej epoki.

Naturalizm stanowczy, teoretycznie określony występuje naprzód u Zoli.

Émile Zola (1840—1902) ogłosił się w teorii i praktyce heroldem naturalizmu, jakkolwiek ów istniał już u Stendhala i Goncourtów. Życie prawie bez wzruszeń, 30 lat nieustannej, systematycznej, 5-ciogodzinnej pracy przy biurku; pod koniec żarliwa obrona Dreyfusa przed zarzutem o szpiegostwo pozbawiły go więzi, wraz z doktryną uparcie podtrzymywaną w romansach coraz słabszych. Do Akademji nigdy nie wszedł, mimo nawrotu ku idealizmowi w romansie «La Faute de l'abbé Mouret» (1875). Przyjąć go znaczyło uznać naturalizm w formie najbrutalniejszej za godny prawa obywatelstwa w literaturze. Rozpoczął zawód krytyką kierunków poprzednich i teorią własną: «Le Roman expérimental». Jest deterministą i ewolucjonistą, za przedmiot obserwacji bierze dokument ludzki. Jako twórca urzeczywistnia teorię w potężnym masywie romansów pod tytułem ogólnym «Les Rougon-Maquart» (1871—1893); 20-tomowa historia naturalna rodziny Rougon-Maquart. Na okładce pisze: «Fizjologicznie rodzina Maquartów stanowi szereg przypadłości nerwowych, objawiających się naskutek jakiegoś nadwężenia organizmu i odpowiednio do środowisk determinujących uczucia, pragnienia, namiętności każdego

z przedstawicieli rodu». Należą tu z najważniejszych: «La Fortune des Rougon» «Le Ventre de Paris», «L'Assommoir», «Nana», «Au Bonheur des dames», «La Joie de vivre», «Germinal», «L'Oeuvre», «La Terre», «La Bête humaine», «L'Argent», «La Débâcle», «Le Docteur Pascal». Wszystkie tematy odmiennie od Balzaca są wybrane jednostronnie ze środowisk najwstrętniejszych, i to słusznie poczytywano Zoli za uchybienie zasadnicze. Drugą materją jego romansu jest przedstawienie całej społecznej maszyny socjalnej, z najdokładniejszym technicznym podpatrzeniem jej funkcji. A zatem: mechanizm odżywiania stolicy — wewnątrz mordowni, «szynku» i praczkarni, system domu rozpusty, magazyn nowości, mechanizm kopalni węgla, z niezrównanym i wstrząsającym opisem strajku robotników, opis dziko puszczanego ogrodu na Jasnym brzegu, obraz życia artystów (wcale odmienny od cyganerii Murgera), życie chłopca (odmienne od idylli G. Sand), mechanizm giełdy, ruina II cesarstwa. W tej części zadanie autora jest równie chybione. Żaden człowiek fachowy pouczenia o swoim zawodzie tam nie znajdzie, doktrynerstwo zaś wiedzie autora nieraz do fantastycznych uniesień, jak ów pomysł w «Doktorze Pascalu», że Brown Sequart zdoła regenerować ludzkość. Artystycznym i jakby ekspiacyjnym wypiększeniem jest bądź romantyczne czy renanowskie marzycielstwo o postępie wiedzy, bądź symbol. Ten, przez swe szerokie i dalekowiedne kontury, nadaje dziełu charakter wielkości, np. owa wspaniale błyszcząca mucha — na porównanie Nany; w «Germinalu» uścisk pary robotników, zasypanych w kopalni i skazanych na śmierć niechybną; wizja kobiety na Sekwanie, którą ogląda artysta w obłędzie męki tworzenia («L'oeuvre»), w «La Débâcle» lokomotywa, lecąca naoslep bez maszynisty i palacza; widok mizernego cesarza, który świadom kłęski szminkuje twarz dla ukrycia śmiertelnej bladeści. Dopuszczając ten symbol, pisarz sam sobie zadaje kłam, jakoby był wyłącznie pozytywistą, nieprzystępnym ponętnej grze bezkrytycznej wyobraźni. Dziecko wieku, urodzone w romantyzmie, więc obciążone dziedzicznie, uległo prawu determinizmu.

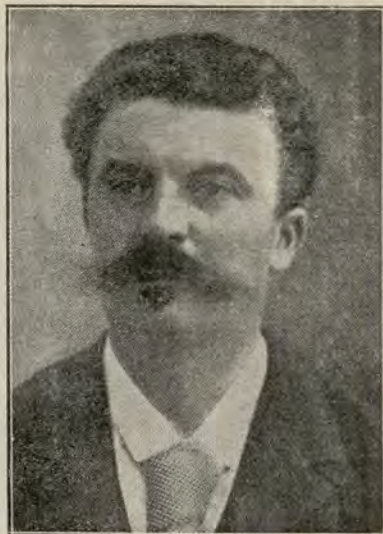
Guy de Maupassant (1840—1893), uczeń Flauberta, skłaniający się ku naturalizmowi, wrażliwy, nerwowo przeczulony, tłumnie nieuleczalny niepokój bądź pracą, bądź włóczęgą po wybrzeżu na ulubionym jachcie «Bel-Ami»; kończy życie w obłędzie. Czem wobec Balzaca realista Daudet, tem wobec Zoli — Maupassant. Obserwator, ale nie obojętny, jak anatom, lecz spółczujący z nędzą; stylistyka delikatna i nieposzlakowana, w najbrudniejszym środowisku, jakie przedstawia, nie tracący miary dobrego smaku, np. w owej noweli «Boule de suif» (Kulka łojowa), co to, wjechawszy dyliżansem na teren działań wojennych, z dobrego serca ulega, prośbom i przymileniom podróżnych; kosztem ofiary, uczynionej ze swej osoby uzyskuje od oficera niemieckiego pozwolenie na przejazd, a nazajutrz jest traktowana z najwyższą pogardą. «Bel-Ami» np., to świetnie pochwycony typ zwyczajnego wyzyskiwacza starszych dam, który po schadzce znajduje w kieszonce od kamizelki luidora; zrazu jest oburzony, potem się przyzwyczajają. Inne równie głośne powieści, to: «Une Vie» (1883), «Les Soeurs Rondoli» (1884), «Pierre et Jean» (1888), «Fort comme la mort» (1889). Wszędzie miłość, potężna władczyni, podbójca, zachłanna, okrutna, typowa w «Notre coeur» (1890); bolesny krzyk mężczyzny o słabej woli, co oszukany, zdeptany powraca przecież zawsze do stóp ujarzmicielki. Śród powiastek i nowel ciekawem studjum samobadania jest przerażająca wizja, oglądana w halucynacji, p. t. «Le Horla» (1887). Maupassant należy do pisarzy najbardziej czytanych i najżywiej odczuwanych.





Alphonse Daudet (1840—1897). Za młodu czarujący Prowansalczyk, ulubiony sekretarz ks. de Morny. Karjerę literacką rozpoczyna zbiorem «Les Lettres de mon Moulin». Są to nowelki z Prowancji, raz tragiczne jak «l'Arlésienne», przerobiona przez Bizeta na operę, raz jowjalne jak «La Diligence de Beaucaire» lub «La Mule du pape», a zwłaszcza nieprzeplacony «M. le Sous-préfet aux champs», deklamowany przedziwnie przez Coquelina starszego. Potem dał się opanować wpływowi pesymizmu rosyjskiego. Pod powłoką romansów, cyzelowanych jak u Turgenjewa, szłocha nieukożony smutek wszechrzeczy. W istocie swej przedelikacyjny sceptyk, nieomylny obserwator tworzy typy nieśmiertelne. «Numa Roumestan» (1880) to satyra na nieuleczalną naturę południowca, upajającą siebie i innych fałszywem władztwem. Lekkomysłny burzyciel własnego szczęścia domowego, sprawca niedoli całej rodziny Prowansalów, sprowadzonych obietnicami sukcesów pod duszne niebo paryskie. Młody chłopiec, flecista, dobrze wyglądający na arenie arlezyjskiej lub nimeskiej, tu, na deskach jakiegoś «café-concert», ośmieszony i wygwizdany, ledwie zaczął tłumaczyć trele swej fletni: «Ça me vint en entendant çanter lou rossignou». «Le Petit chose» (1868), historia młodego chłopca, wzruszająca treścią i stylem. «Aventures véritables de Tartarin de Tarascon» (1872) i «Tartarin sur les Alpes» (1885). Sama nazwa miasta, od bajecznego smoka, obiecuje przerażające a śmieszne przygody głośnoglobnego bohatera walki z lwem na puszczy afrykańskiej i niedościgniętego alpinisty w otoczeniu świetnych typów prowincjonalnych. Przepyszna jest scena, kiedy Tartarin na zgromadzeniu alpinistów opowiada straszną śmierć swego towarzysza Bomparda, której był naocznym świadkiem, a wtem Bompard wchodzi do sali: — «Patrzcie, Bompard» — wita go całkiem niezmięszony. «Fromont jeune et Risler aîné» (1874), zatarg braci o kobietę, wysoce patetyczny w chwili, gdy brat bratu daje policzek: — «Efface» (zetrzyj) — powiada obrażony. «Le Nabab» (1877), bolesna historia paryżanina zubożonego w Tunisie a po powrocie zaznającego wszystkich mąk niskiej intrygi, zawodów, goryczy. «Le Rois en exil» (1879); przysłowiowe losy wykołajeńców szczęścia i wielkości, z widną w przyszłości degeneracją i upadkiem moralnym dynastji. «Sapho» (1884), typ kobiety-kleszcza, przed jakim ostrzega syna w dedykacji.

Paul Bourget (ur. 1852) pochodzi z bogatego mieszczaństwa: «noblesse de robe». Twórczość jego romansopisarska w specjalnym zakresie romansu psychologicznego rozpoczyna się całym szeregiem studjów, jako to w roku 1883 «Essais



Guy de Maupassant.



Paul Bourget.



Anatole France.

(Według portretu Zorna z r. 1904).

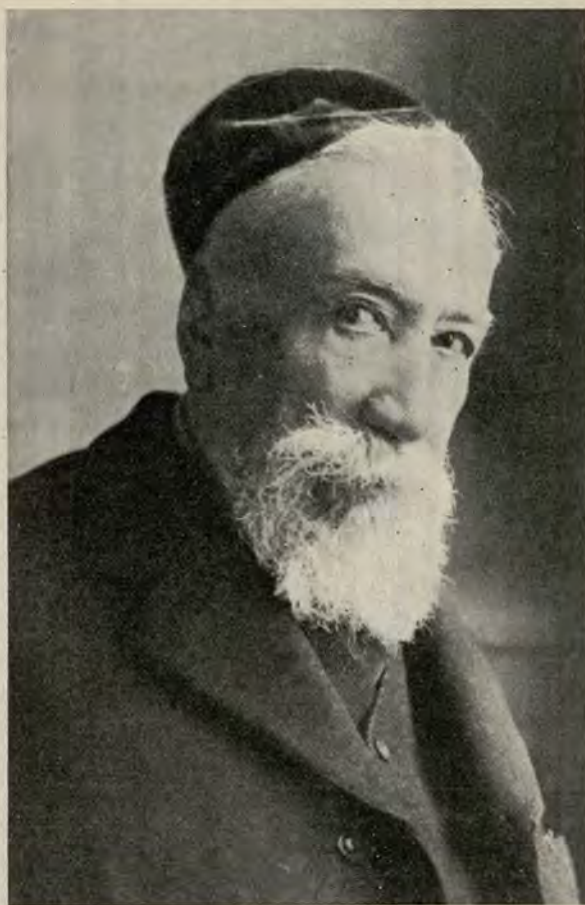
de psychologie contemporaine», w r. 1885 «Nouveaux essais», w r. 1888 «Études et portraits». Jako krytyk i badacz dusz, jest w tym okresie uczniem Taine'a. Skupia się cały w obserwacji, dochodzi duszy swego pokolenia, zaglądając w tajniki przyczyn, jakie stworzyły ów niepokój moralny, który jest jej cechą tak znamioną w portretach Renana i Leconte'a, arcydziełach dociekliwości psychologa. Z jakości zaś i wpływu ich dzieł, wnioskuje o ustroju moralnym całego pokolenia, nie wyłączając samego siebie. Jednak około roku 1889 odbywa się w nim gruntowny przewrót; jego symptomem jest powieść «Le Disciple». Szkoda, że w romansie nie wychodzi poza świat Faubourg St.-Honoré i okolic Łuku Triumfalnego; świat wytworny i modny, gdzie po salonach snują się bogaci panicze oraz kobiety, które powychodziły za starych lub bezbarwnych mężów i dlatego ustawicznie zdenerwowane szukają, czemuż zapełnić próżnię.

Ich życie nie wymaga głębokiego psychologa, fizjolog i neuropata mieliby tam wdzięczniejsze pole badania. Nie mają wszechświatowej wagi zagadnienia, jak: «Cruelle énigme» (1885) — dlaczego kobieta posiadająca już wielce umiłowanego kochanka w pewnej chwili oddaje się drugiemu. Bourget jest autorem kilkunastu romansów, jak «Un Crime d'amour» (1886), «André Cornélis» (1887), «Mensonges» (1888), «La Terre promise» (1892), «Cosmopolis» (1893). Śród nich są niektóre z innej, donioslejszej sfery myślenia, jak ów «Disciple», potępienie bezdusznej i bezuczuciowej doktryny pozytywnej, która prowadzi bohatera powieści konsekwentnie aż do zbrodni.

Anatole France (Thibault, 1844—1924), urodzony w Paryżu, syn antykwarza z nad Sekwany, byłego gwardzisty; od dziecka karmił się lekturą starych książek, poznał znakomicie literaturę łacińską, grecką i francuską od renesansu. Pierwsze wiersze, pierwsze studia literackie zostały prędko zaćmione powieścią «Le Crime de Silvestre Bonnard» (1881), daleką jeszcze późniejszej manieri historją starego archeologa, który wykrada ukochaną małą dziewczynkę z pensjonatu, gdzie ją maltretowano, w naiwnym przekonaniu, że nie popełnia zbrodni przeciw kodeksowi, przewidującemu karę za porwanie małoletniej. Wogóle Anatol France w całym swym dziele występuje zawsze jako obrońca uciśnionych, wskazując ironicznie wady prawodawstwa («Crainquebille»). Potem nastąpiły serje romansów «L'Histoire contemporaine»: «L'Orme du mail» (1896) (Wiąz na deptaku), «Le Mannequin d'osier» (1897), «L'Anneau d'améthyste» (1899), «M. Bergeret à Paris» (1901). Sprężyny dziejowe, choć tak złośliwy, odkrywa dość niegłęboko: kobietę i księdza znaleźli już Balzac i Stendhal. Pozatem opowiadania: romans historyczny «Thaïs» (1890), «Le Lys rouge» (1894) na tle Florencji; w obu apostołstwo miłości zmysłowej; «Les Dieux ont soif» (1912) z przepyszniemi figurami arystokraty

i słodkiego braciszka franciszkanina; powieści filozoficzne: «La Rôtisserie de la reine Pédauque» (1893), «Les Opinions de Jérôme Coignard» (1893), «Le Jardin d'Épicure» (1895), romans satyryczny. «L'Île des pingouins» (1908) ośmieszający Francuzów i «La Révolte des anges» (1914) przekornie rewolucyjny. Artykuły krytyki literackiej złożyły się na 4 tomy p. t. «La Vie littéraire» (1888—1892). Wydawałaby się poważnym dziełem historycznym książka «Vie de Jeanne d'Arc» (1908), oparta na aktach procesu, naprawdę jest to wyskok najwyższej ironji; autor przedstawia fakty tak, jakby był współczesnym ich świadkiem i wierzył w «głosy», jasnowidzenia, czary i jakby chciał w okresie uwielbienia dla Dziewicy Orleańskiej stworzyć romans demonologiczny. Epikurejczyk, sybaryta duchowy, sceptyk zaprawiony filozofją Montaigne'a, Woltera i Renana. Podstępny uwodziciel serc naiwnie wierzących; ukwieconymi ścieżkami powabnego rozumowania wiedzie prosto do zupełnego agnostycyzmu. Środkiem jego stylu dialektyka; lubiłby jezuitów jak Wolter dlatego, że warto ściierać się z ich wysoką inteligencją. Lubi za punkt wyjścia swych gawęd wybierać paradoks i konsekwentnie doprowadzać go «ad absurdum». Tak, kiedy powiada, że aby być wielkim świętym, trzeba być naprzód wielkim grzesznikiem. Pod koniec życia ta maniera doprowadzona u niego do krańcowości; sławi bolszewizm; był nawet zapraszany do Rosji; list zastał mistrza w pantoflach przy kominku, do Rosji nie pojechał. Nieuchwytna jego osobowość zatrze się — może już zaciera; w pamięci pozostanie zawsze czar języka i stylu.

Niektórzy krytycy literatury rozróżniają w romansie liczne gatunki i odmiany: realistyczny i naturalistyczny, idealistyczny, obyczajowy, historyczny, analityczny, filozoficzny, regionalistyczny i egzotyczny, popularny i awanturniczy, powiastki, nowele. Za wiele szyldów na odmiany niezawsze klasycznie jednolite i na towar często zdawkowy; właściwsza raczej zatrzymać się przy autorach ujmujących artyzmem, znakomitych doniosłością tematów i wpływem. Pierre Loti (Juljan Viaud, 1850—1923), Breton — oficer marynarki — akademik. Od dziecka pojony tchnieniem oceanu, a przywiązany do starych murów domu rodzinnego i do wspomnień słodkiego oblicza matki. Objechał dalekie morza, notując ciągle najsztudniejsze wrażenia swojskiego i obcego pejzażu. Najpiękniejszy i można rzec epokowy jego romans, to «Pêcheur d'Islande» (1886). Historia miłości



Anatole France pod koniec życia.



Claude Farrère.

złożył sobie cały skarbiec tematów, uderzających oryginalnością inwencji. Jego «La Bataille» (Bitwa pod Cuszimą) rozślawiła go przed i za oceanem. Bezwzględny naturalista, obdarzony zmysłem ironji, przedstawia nieco za jaskrawo obyczaje obce w Konstantynopolu czy prowincji annamickiej (Les Civilisés, 1902). Pierre Louys (ur. 1870) użył najgruntowniejszej erudycji do obrazu życia i obyczajów kurtyzan z epoki aleksandryjskiej. Fragonard czułby się zakłopotany wobec scen z «Afrodyty», przedstawiających pieszczoty pięknej żydówki i jej wybranego kochanka. «Les Chansons de Bilitis» — to hymny śpiewane ze swobodą nieznaną i niecierpianą dotąd w literaturze na cześć nieprawych igraszek, specjalności dziewczyn greckich. U tego pisarza mężczyzna zachodzi w cień, traci władzę i dostojeństwo: w powieści wybranej z innej sfery, «La Femme et le Pantin» jest przedstawiony jako pajac, którego gesty i miny kobieta układa wedle swego kaprysu. Pod względem formy są to wszystko najwybredniejsze cacka języka i stylu. Artyzm słowa, zda się, dalej postąpić nie może. Jules Renard (1864—1910), ironiczny a równocześnie czuły malarz ludzi prostych, wzgardzonych, znękanym krzywdą. Przysłowiowym stał się «Poil de Carotte» (Marchewka), zbiedzony, poniewierany przez matkę chłopak. Bardzo udane są jego sylwetki zwierząt; rozumie doskonale namiastkę ich duszy.

Paul (1860—1918) i Victor (ur. 1867) Margueritte są autorami kilku romansów na temat wojny 1870 r. Paweł sam autorem wziętego romansu «Ma grande» (1893), zaś Wiktor — kilku romansów psychologicznych. Przed kilku laty za skandaliczną «La Garçonne», gdzie w bohaterce skrajnie emancypowanej ośmielił się

hartownego rybaka, zapatrzony w ocean i w swoje powołanie. Oderwany od młodej żony, odjeżdża z całą flotylą łowców, śledzi i ginie w ramionach tej drugiej, zazdrosnej kochanki — fali. Śliczny jest opis wyjazdu łodzi z Paimpol, wzruszające zakończenie, nastrojowy pejzaż, a wszystko stylem niesłychanie prostym, zupełnie nowym dla społeczeństwa. Z dalekiego i bliskiego Południa pochodzą inne romanse: «Le Roman d'un Spahi» (1881), «Le Mariage de Loti», «Madame Chrysanthe» (1887), «Ramuntcho» (1897) i inne. Autor przedstawia w nich niby własne przeżycia, co nadaje powieściom ton bardzo familjarny. Ale dusza kobieca jest w nich wszędzie jednakowa; zdaje się, że gdyby autor przedstawiał miłość dziewczęcia z Patagonji, obdarzyłby je marzycielskim smętkiem Bretonki. Jednak te postaci, wypiększone fantazją, tworzą zawsze całość harmonijną, w każdym szczególe dostrojona do ogólnego rysunku.

Claude Farrère (ur. 1876). Równie oficer marynarki. Z wrażeń osobistych



przedstawić rzekomy ideał dzisiejszej panny, został pozbawiony fotelu akademickiego (książka rozeszła się w 500 tys. egzemplarzy).

Joseph-Henri (ur. 1856) i Justin (ur. 1859) Rosny, Flamandzycy, wnoszą do romansu dużo plastyki; wydali bardzo głośny romans «Le Bilatéral» (1887). W twórczości oddzielnej pierwszy odznacza się większym skupieniem filozoficznym («La Guerre du Feu», 1911 — obraz epoki pierwotnej z człowiekiem prehistorycznym), drugi większą wynalazczością. Paul Adam (1862—1920) jest rzecznikiem tężyzny narodowej, przeciwstawianej cywilizacji obcym.

Marcel Prévost (ur. 1862). W romansach nieco śliskich, choć salonowych («Les Demi-vierges», 1894), chętnie występuje jako dyrektor dusz, dając rady i ostrzeżenia pannom, wdowom i mężatkom. René Bazin (ur. 1853), świetny malarz krajobrazu i życia prowincji. Édouard Rod (1857—1910), Szwajcar, jest pisarzem surowym, uczciwym, rozpatrującym poważnie wszystkie zagadnienia chwili. W «Le Sens de la vie» dochodzi do wniosku, że wiara jest ostatecznie najpewniejszą ostoją bytu. W «La Vie privée de Michel Teissier» (1893) i w «La seconde vie de Michel Teissier» (1894) kwestje rozwodu, małżeństwa, prawo miłości zmysłowej. Język jego nieco twardy i nieporadny uszczuplił mu dużo wziętości.

Zwrot ku spirytualizmowi przedstawia Villiers de l'Isle Adam (1840—1889). Wyniosły arystokrata, puszcza się w podróż intelektualną, prowadzącą do niebytu. Pod wpływem humorystów angielskich napisał szereg nowel to ponurych w guście Edgara Poëgo, to wykrojonych z kapryśnej fantazji: historia białego słonia, zagubionego w Londynie, historia automatu-lalki, doskonale pod względem fizycznym i moralnym (Eve future), powieść o człowieku, który dusił łabędzie, aby usłyszeć ich przedśmiertny śpiew, «Tajemnica szafotu» — ilustracja do współczesnych rysunków Wiertza: myśli głowy ściętej. Najznamienniejszy jednak dla artysty i epoki jest «Axel», dramat dla artystki, osnuty na temacie naiwnie romantycznym. Zamczyk, skarb ukryty, tajemniczy dokument jako wskazówka, młoda dziewczyna Sara, uciekająca z klasztoru w dzień obłóczyn. Interes spoczywa na przedstawieniu egzaltowanej,



Victor Marguerite.



Marcel Prévost.

wyniosłej duszy bohatera, który, obrzydziwszy sobie świat, we wspaniałych deklamacjach przekonywa ukochaną, że najszczytniejsze wyzwolenie jest w miłości czystej, nadziemskiej, ukoronowanej śmiercią dobrowolną. I tak giną, zamknąwszy się w podziemiu na stosie złota i klejnotów.

Jorris Karl Huysmans (1848—1907) wyobraża inny kształt samoewolucji, częściej w epoce na przełomie wieku. Krańcowy wyznawca religii zmysłów pod postacią des Esseintes'a w romansie «A rebours» (1884). Tam obrzydzenie popolitości dochodzi tak daleko, że buduje sobie życie nawyrót w sztucznym otoczeniu. Ale to jest jeszcze odbicie bytu ze wszystkimi zdobyczami kultury, więc Huysmans odwraca się odeń, szuka oparcia w uwielbieniu średniowiecza, w dziełach mistyków szkoły wiktoriańskiej, w architekturze, malarstwie i muzyce. Symbolika liturgii kościelnej, znaczenie harmonji barw na witrażach, delikatne w pozie i umileniu Madonny; tajemnice architektoniczne gotyku z ornamentacją portalów: to są tematy trzech romansów: «Là bas» (1891), «En route» (1895), «La Cathédrale» (1898). Erudycja uczonego, artyzm słowa poety zamieniają je na dziwne dla swej epoki twory. Jest to jakby urzeczywistnienie trzech stopni ku oczyszczeniu i uświęceniu duszy: lectio, meditatio, contemplatio. Jednak strona czynna, nawrócenie ku życiu chrześcijańskiemu poza kontemplatywne dumanie nie wychodzi. Zakon trapistów — oto na czym Huysmans się zatrzymuje. Ziemskie swoje powołanie kończy założeniem klasztoru artystycznego pod wezwaniem N. Panny.

Maurice Barrès (1862—1923) przebywa drogę od kosmopolityzmu do idei narodowości. Szczytowa inteligencja nowej Francji, wyraziciel teorii Taine'a w jej zbawiennem działaniu. Lotaryńczyk, przybywa do Paryża z ogromnym zasobem energii narazie utajonej, szukającej wyładowania. Dzieło jego, zwiastun czynu, zawiera dwie duże trylogje: I. «Le Culte du moi» obejmuje trzy romanse: «Sous l'oeil des barbares», «Un homme libre», «Le Jardin de Bérénice». Podaje w nich kęs życia wewnętrznego własnej osobowości w postaci Filipa; prześwieca jednak przezeń całe pokolenie. Młody człowiek, 17-letni — bo w tym wieku poczyna się we Francji wychowanie na mężczyznę — szuka dróg, pod okiem barbarzyńców, t. j. zmaterjalizowanych filistrów; wstąpił i gorycz odrzucają go ku życiu wyzwolonemu w towarzystwie przyjaciela, w ustronie w okolicy Wogezów; żywot ascetyczny poświęca szukaniu własnej osobowości. Coraz subtelniejsza, jakby augustjańska samoanaliza duszy, coraz ściślejszy rachunek sumienia, zakończony jasnym oglądaniem swego «ja», co równa się prawie przeczłowieczeniu, wchłonięciu w siebie istoty wszechświata, — rozkosz najwyższa. Potem, zniżając lot ku zadaniom pozytywnym, Filip sądzi, że jest przygotowany do działania: występuje jako deputowany do parlamentu z okręgu Arles. (Barrès sam był deputowanym z Nancy). Tam myśli jego odginają się ku dalekim widnokręgom. W Aigues-Mortes, starodawnej stancyi przeciw najazdom saraceńskim, w mrocznie siwych mgłach nadrodańskich spotyka dawną znajomą, dziś wdowę i właścicielkę kęsa tego cudnego kraju. W Paryżu była niegdyś baletnicą i nosiła przydomek «małego dreszczu», w latach późniejszych moralność jej była niezbyt budująca; ale teraz skupiona w sobie, słodka, cicha, delikatna w każdym ruchu i słowie, jest dla Filipa uosobieniem najbardziej skończonej kultury. Żyją jak dwoje przyjaciół; potem ten wonny i wątyły kwiat więdnie i umiera, ale Filip znalazł, za czem się ubiegał: ducha rasy. Według niego duchem rasy jest tradycja, przechodząca dziedzicznie zarówno w jednostki, jak w zbiorowiska grupy



Maurice Barrès.

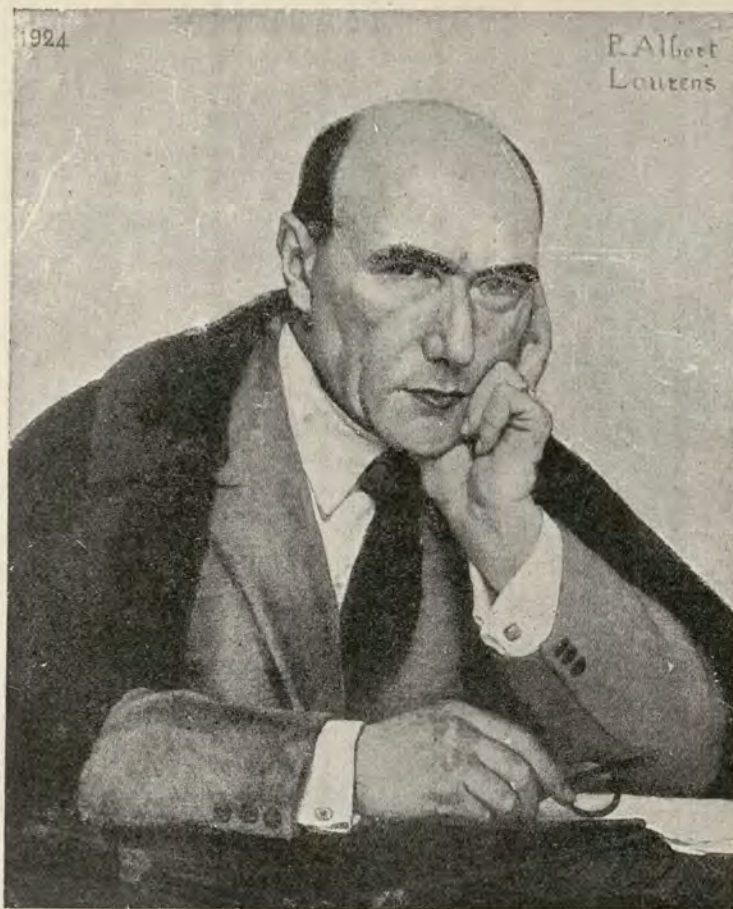
zabranych prowincyj w służbie wojskowej niemieckiej. Odpowiedź: niech spełnia lojalnie obowiązek, lecz zachowuje duszę francuską. — Romans ogromnie popularny, dotyczący zagadnień najżywotniejszych: «Colette Baudoche» (1909, w serji «Les Bastions de l'Est»), tematem podobnym do asnykowskich «Braci Lerche»: dziewczyna lotaryńska odrzuca rękę kochającego ją i porządnego człowieka; dusza Francuzki w tym serdecznym zatargu zwycięża. Wreszcie z okresu ostatniej wojny pochodzi «L'Âme française et la guerre», 11 tomów (1917—1922), pisanych stylem wspaniałego uniesienia.

Romain Rolland (ur. 1868), wcielony w swego «Jana Krzysztofa» (1904—1912), przeszedł stopnie samorozwoju człowieka-génjusza od dzieciństwa w miasteczku niemieckiem (przyczem autor-muzykolog używa epizodów z życia Beethovena); młodości w Paryżu za drugiej republiki, która go przejmuje wstętem; w samotni górskiej, po cierpieniach duchowych, znajduje ukojenie. Wzniesiony ponad nacjonalizmy, umiera w przeddzień wojny w Paryżu — «mieście światła», w ostatniej gorączkowej halucynacji

społecznej, i ona to tworzy naród. II trylogja: szukanie energii narodowej, zawiera romanse: «Les Déracinés» (1897), «L'Appel au soldat» (1900), «Leurs figures» (1902). «Wyrwani z gleby» — historia siedmiu Lotaryńczyków, przybyłych do Paryża i ginących tam bądź haniebnie, bądź marnie na obcym gruncie; «Wezwanie do żołnierza» z hasłami bułanżyzmu, jakiemu Barrès przez pewien czas ulegał, zbałamucony jak romantycy wizją generała na czarnym rumaku, złudą krzykackiej chwały; wreszcie «Ich postaci» z aferą Panamy, kompromitującą wielu posłów parlamentu, możliwą tylko dlatego, że ów parlament nie był wyrazem jedności narodowej, ale zbiorowiskiem aferzystów całego kraju. Całość jest gwałtowną krytyką centralizacji. Zwolna Barrès, nieco zapatrzony w siebie, staje się pedagogiem. Romans «Au service de l'Allemagne» (1905) rozpatruje zagadnienie, jak ma postępować Francuz



Romain Rolland



André Gide

dyrygując swą kosmiczną «symfonią życia i śmierci».

Marcel Schwob (1867—1905), ze starej rodziny rabinackiej. Niepochwytny klasyfikacją: filozof, nowelista, archeolog, estetyk, a zawsze najsumienniejszy erudyta, z konieczności rasowych panteista, obdarzony zdolnością wnikania w istotę zjawisk. Rozwój duszy, gatunku, pojął jako stopniowe przechodzenie od egoizmu przez lęk ku litości, a przeszedłszy, raczej przemyślawszy, te stopnie sam na sobie, intuicyjnie starał się odtworzyć dusze wielkie i małe, rozbawione radością istnienia i nieszczęśliwe. Tak powstał cykl: «La Lampe de Psyché». W nim «Mimes»; «Mara kochająca

z Tenaru» usypia poetę zapachem kwiatów zaziemskich; jak na ekranie w teatrze cieniów, przesuwają się przed nim aktorzy: jeden gra mimiką, drugi jednym lub kilkoma głosami opowiada akcję — świetne odtworzenie rzymskiego teatru; — figury z jakiegoś portu na Sycylii: przekupnia, kucharza, handlarza niewolnic, pasterza z gór, dziewcząt zalotnych, albo znów całej sceny: w gospodzie noclegowej i inne. Przepiękna «La Croisade des enfants», jakby wieloraka relacja tego samego faktu według opowieści goljarda, trędowatego, papieża Inocentego III, małej dziewczynki Allys i t. d. Artystyczne znowu i etyczne wyznania autora są złożone w sentencjach ubożuchnej duchem Monelli. Pisane stylem ewangelicznym: «Maluczko, a ujrzenie mnie», lub stylem Zaratusztry: «A Monella rzekła jeszcze...», «Détruis, détruis, détruis en toi-même, détruis autour de toi... Détruis, car toute création vient de la destruction»; — tak samo uczyła o przekształcaniu, o bóstwach, o chwilach, o życiu i śmierci.

Styl Schwoba jest doprowadzony do najwyższej prostoty, ale pod nim czuje się bardzo złożoną maszynę umysłu, która upraszcza swoje środki jak nowożytny mechanik. Schwob jest autorem godnym szczególnego upodobania.

André Gide (ur. 1869), z rodziny jansenistów w Clermont-Ferrand. Inteligencja wyćwiczona na sceptycyzmie, podatna teorii względności, ale równocześnie

uskrzydłona, więc w pewnych chwilach kapryśnie fantastyczna i czuła, przedstawia typ pisarza o zdolnościach artystycznych niezwykle oryginalnych, który pragnie wypracować sobie i z siebie ostateczne «credo», ale jest nieustannie płoszony wizją konsekwencji, do jakich zasada względności prowadzi. W poemacie prozą «Le Voyage d'Urien» (1893) punktem wyjścia jest spirytualizm. Świat widzialny tworzymy sami sobie — jest on jedynie symbolem. Stąd droga do panteizmu, zlanie się z przyrodą — wyrazem tego jest «Paludes» (1895). Opowiadanie ironizuje poprzedni okres twórczy. Między krytykami i portretami świetna sylwetka Oskara Wilde'a. W stosunku do dramatu żąda wprowadzenia zpowrotem bohaterów zgoła wyższych od widza, Kornelowych; odrzuca naturalizm, utylitaryzm a nawet dramat obyczajowy; symbole idej najwyższych — oto jego hasło. «Prométhée mal enchainé» (1899), problemat etyczny: każdy ma swojego orła, którego musi żywić własnym ciałem, aby miał siłę wydobyć go z ciasnoty więzienia. «Le Roi Candaule» — problemat stosunku artysty do społeczeństwa. Król Kandaules uważa, że nie będzie zupełnie szczęśliwy, jeżeli pięknoscią swej żony nie podzieli się z Gygesem, człowiekiem z ludu. To samo zagadnienie uogólnione: jednostka a społeczeństwo — w romansie «L'Immoraliste» (1902), który co do formy jest odwróceniem normalnego biegu romansów dydaktycznych; bohater zaczyna dewocją, a kończy zaniemieniem uczuć moralnych. «Le Retour de l'enfant prodigue» (1912) — wyraz niepowstrzymanej tęsknoty do wymarzonych światów, zakończony rozczarowaniem. Jeden z najznamienniejszych romansów to «La Porte étroite» (1909) — zwrot do jansenizmu, do ponurych wejrzeń w istotę grzechu tą samą drogą, jaką przebył niegdyś Pascal, przez ciasną ewangeliczną furtę ku nawróceniu. Fabułą powieści miłość dwojga dzieci zrazu zmysłowa, potem coraz czystsza, aż do łaski ekstaz miłosnych u bohaterki Alicji: droga do świętości.



Colette Willy.

Działalność literacka kobiet jest w tym okresie bardzo ruchliwa; w tematach nawet najbardziej brutalnych lub śliskich nie tracą elegancji. Colette Willy (ur. 1873), parafianeczka z Burgundji, przeszczepiona na grunt wielkoświatowy, przesadza paryżanki dowcipem i werwą naprzód w powiastkach, niby ze szkoły Piotra Louysa, tak śliskich, że potrzeba cudownych łyżew, aby na nich prześliznąć się bez uszczerbku dla salonowej przyzwoitości, potem w dziełkach przystojniejszych, delikatnie czułych, z tematami życia domowego. Technie z nich ciepła miłość rzeczy najbliższych, jak piesek, kotek i mąż. Obok niej Gyp (ur. 1850), podchwytująca świetnie, jak filolog, «argot» przedmieścia, wnoszony do salonów. Rachilde (ur. 1862) szuka najostrzejszych podniet dla stępionej zmysłowości. W jednej z powiastek latarnik, zakochany w ciele pięknej kobiety, wyrzuconej burzą na skały, schodzi do niej codziennie i potem jeszcze kryje trupa blisko swej celi. Hrabina de Noailles (ur. 1876), członek Akademii Belgijskiej; talent liryczny. W pięknym romansie «La Nouvelle espérance» (1903) — nieskończoność pragnień i nienasyt



Hr. de Noailles.

serca kobiecego; rzekłbyś, pani George Sand, osłonięta welonem dystynkcji salonowej.

Teatr po roku 1889 w postępie swym ku wyżynom sztuki był mniej zwrotny od romansu: hamowała go rutyna, potrzeba nieustannej produkcji dla t. zw. wielkiej publiki, żadnej codziennego widowiska. Chwytnie wlot zagadnień bieżących kierowało twórczość specjalistów ku interesom przelotnym, w jednej części budującym, w większej zabawnym, ku rozrywce i śmiechowi. Zatem: teatr poważny i obyczajowy, psychologiczny i sentymentalno-uczuciowy lub zgoła fantastyczny. Formą dla niego bądź naturalizm, bądź migawkowy impresjonizm bez intrygi. Zwiastunem radykalnej reformy był Henri Becque (1837—1899), w komedjach «Les Corbeaux» (1882) i «La Parisienne» (1885). Pierwsza — obraz życia; niema w niej cienia intrygi lub zawiąkania, ani tezy, ani melodramatu. Kręki spadające na sukcesję, typy ludzkie z całą brutalnością prawdy oddane; w «Paryżance» znowu

bezceremonjalność w przedstawieniu duszy kobiecej ze specjalnym brakiem etyki. Becque ma wstręt do «pièce à thèse» i do mentorstwa, wypędza rezonerów i ty-rady. Sam był zbyt nowy, sztuki jego dostały odprawę we wszystkich teatrach, wreszcie przedstawienie «Corbeaux» w «Théâtre Français» zrobiło klapę. Ale wpływ takich dzieł świetnych i nowych nie ginie. Rezultatem było powstanie «Théâtre Libre» (1887) pod dyrekcją Antoine'a. Wprowadził system abonamentowy, zreformował dekoracje w kierunku naturalizmu, grę aktorów w kierunku realistycznym, postarał się o repertuar zupełnie nowy. Między rokiem 1887 a 1896 dał 62 przedstawienia; przez repertuar przesunęli się wszyscy młodzi w liczbie 114. Bardzo wielu przepadło dla literatury, ostali się najznakomitsi. Przedstawiają oni wszystkie gatunki dramatu: naturalistyczny, komedję obyczajową, fantastyczny, farsę. Ilustracją tego teatru jest Georges Ancey (1860—1917). W «L'Avenir» (1889) młoda panna wychodzi za wstrętnego starca i to za zgodą kochanego człowieka. Spodziewają się zdobyć po jego śmierci lepszy byt, ale się zawodzą. Komedję obyczajową w formie naturalistycznej reprezentuje Eugène Brieux (ur. 1858). Jest bezpośrednim dziedzicem Zoli i Dumasa syna; pisarz uczciwy, gardzi kompromisami, stawia swe figury



Henri Becque (według Rodina).

i rozsądza zagadnienia i konflikty z bezwzględną szczerością. W «Ménage d'artiste» — kontrast pięknych aspiracji z brzydotą pospolitą i gnębiącą. W sztuce «Les Trois filles de Monsieur Dupont» — dola panien bez posagu: jedna z żywszym temperamentem emancypuje się, idzie w świat, a potem wraca, nie jak córka wyrodna, ale jak dobry duch, godzący niesnaski rodzinne. W «Blanchette» kwestja nieszczęsnego wyższego wykształcenia dla panien niskiego stanu. Najsilniejsza z tematem nowym, naprawdę dławiającym: «La Robe rouge» (Czerwona toga, 1900). Góral baskijski Etcheparé jest oskarżony o skrytobójcze morderstwo; niewinność jego ujawnia się, ale od dowodów świetności w prowadzeniu śledztwa zależy karjera urzędnicza sędziego; w dochodzeniach odkrywa, że żona oskarżonego za pierwszej młodości była w Paryżu kobietą lekkich obyczajów, karaną sądownie; wywłóczy się historję na rozprawie; mąż odtrąca żonę — dziś kobietę cichą i dobrą matkę, ona zrozpaczona i mściwa zabija sędziego w jego własnym biurze. Edouard Pailleron (1834—1899) należy do starszych gdyż pierwsze komedje wystawiał jeszcze za cesarstwa. Potem za republiki, wycofawszy się w sfery faubourg St-Honoré, pisze miłe komedje z analizą psychologiczną, z intrygą delikatną i czystą. «Le Monde où l'on s'ennuie» (1881) — lekka satyra na ten świat nudów; «La Souris» z tematem małżeństwa napozór źle dobranego, bo on jest starszy wiekiem a ona młodziotka, harmonizują się jednak doskonale. Paul Hervieu (1857—1915) sztukami swemi argumentuje za rozwodem: w «Les Tenailles» (Kleszcze) małżonkowie, którzy przestali się kochać, mimo złamania wiary przez żonę, muszą żyć skuci ze sobą łańcuchem prawa. «Le Dédale» (Labirynt) — gdzie podwójna śmierć jest rozjemczynią rywali.

Henri Bataille (1872—1922) pisze z rzemiosła dla teatrów bulwarowych pistoletowe komedje z efektami melodramatycznymi: w «Vierge folle» 18-letnia księżniczka zostaje kochanką 40-to letniego adwokata, a po niesmacznej scenie przetargu między nią a legalną żoną, «którą bardziej kocha?», zabija się z żalości nad dobrą małżonką. Silniejsze efekty wynajduje Henri Bernstein (ur. 1876). W «Le Voleur» kochanek, spłoszony nadejściem męża, podaje się za włamywacza (Antony, «l'homme fatal» podał się był za mordercę).

Octave Mirbeau (1848—1917). Zgryźliwy wróg kleru, mieszczaństwa, chłopu, proletariuszy, całej ludzkości, autor romansów, gdzie wszyscy są potworami lub szaleńcami, nie wzdragający się przed opisem okropnych katuszy chińskich («Le Jardin des supplices»), przenosi swą nienawiść na scenę. W najlepszej komedji «Les Affaires sont les affaires» (1903) — typ aferzysty bezwzględnego aż do okrucieństwa.

Georges de Porto-Riche (ur. 1849) odnawia sentymentalizm romantyczny. W sztukach jego wyłącznie miłość namiętna, smętna i zmysłowa, jak muszetowska. W «Amoureuse» (1891) jedna z kobiet mówi: «Można się obyć raczej bez szczęścia, niż bez rozkoszy»; mężczyźni tegoż typu, niewolnicy bez energii mę-



Henri Bataille.



François de Curel.

ten oznacza we francuskim «godzinę zapłaty») rozpoczyna samobójstwem finansisty w dzień przyjęcia, wśród ożywionej zabawy, a kończy związkiem młodej wdowy z wybranym człowiekiem; mimo wszystko pozostanie im na zawsze gorzki wspomnienia dawnych win. «Oiseaux de passage» i «Retour de Jérusalem» są sztukami «à thèse», dowodzącymi niemożności asymilacji ras: tam rosyjskiej, tu żydowskiej z rasą romańską.

François de Curel (ur. 1854). Dramaturg bardzo osobisty, trudny do ujęcia, nieoczekiwanie nowy w budowie dramatu; figury silne z psychiką bogatą a skomplikowaną. Julja z «L'Envers d'une sainte» (1892), niby szlachetna a przewrotna, chłodna i burzliwa, oschła i czuła, w sumie bezpieczna świętoszka. «La nouvelle idole» (1895) to dramat «à thèse»: czy wolno lekarzowi, nawet fantastycznie ofiarnemu, dla doświadczenia narażać życie cudze. «Le Repas du lion» (1897) to krzyk buntu na krępujący uczciwego zapaleńca system socjalistyczny. «La Fille sauvage» (1902) dramat symboliczny — niezwykle oryginalna próba przedstawienia młodej dzikuski, przywiezionej z Afryki i ułaskawionej naprzód w klasztorze, gdzie poznaje idee religijne, i w świecie, gdzie poznaje miłość; ale rozczarowana po powrocie do Afryki każe zabić misjonarza, przynoszącego tam ideały europejskie. «La Danse devant le miroir» (1914 — przedtem «L'Amour brode»). Sytuacja bardzo prawdziwa: zubożały młody człowiek z przeczulonem poczuciem honoru, cudzoziemka bardzo bogata. Kochają się gorąco, ale on powściąga wyznanie, ona zaś lęka się, czy nie ma do czynienia ze spekulacją. W ciągłym podpatrywaniu siebie i partnera wykonują jakby taniec męczący; rezultat: on strzela sobie w łeb nocy poślubnej dla okazania razem czystości swych uczuć i swej dumy. Wszystko pod

skiej i bez dumy. Henri Lavedan (ur. 1859) nie da się pomyśleć w oderwaniu od bruku i argotu paryskiego; nowelista salonowy, sceptyk, dystygowany ironista, chłodny obserwator i anatom, lubi przedstawiać zwiędłych adonisów i bywalców, bulwarowych kobieciarzy, jak «Vieux marcheur», schyłkowych donżuanów, co inteligencją i demoniczną siłą woli panują jeszcze nad stadem adoraterek, a kończą załamaniem się paralitycznym («Le Marquis de Priola»), lub dziedziców starego rodu, kapitulujących ze swym szlacheństwem przed nową potęgą społeczną: pieniądzem («Le Prince d'Aurec», 1894, świetny sukces sceniczny Lavedana). Maurice Donnay (ur. 1860). Rozsądny, w gruncie dobry, ale ironiczny jak człowiek, co wszystko widział i niczemu się nie dziwi, potajemnie nawet uczuciowy, dramaturg pełen delikatności i finezji, odtwarza świat, jak go widzi, oszczędzając widzowi głośnego morału. «La Douleureuse» (1897, wyraz



względem formy objawia w tym mistrzu pełne władztwo nad środkami scenicznymi.

Dodajmy teatr bulwarowy, wyłącznie ucieszny; najbardziej popularni, bo najdowcipniejsi: Flers i Caillavet, za nimi Tristan Bernard, Sacha Guitry, Pierre Veber, wreszcie arcy mistrz farsy: Courteline ze swoim «Boubourochem» (1893), odnawiający tradycje moljerowskie. Ponadto teatry eksperymentalne: teatr skandynawski: Lugne-Poëgo, teatr okropności: Le Grand-Guignol, kabaret artystyczny chińskich cieniów: Chat Noir: Vieux Colombier i t. d.

Édmond Rostand (1868—1918) wpada w duszną atmosferę paryską jak czysty, czerstwy wiatr baskijskich gór. Przybył lub został prądem przyniesiony wporek, tęsknotą do ideału narodowej dzielności, siły, rycerskiego sentymentu dla kobiety. Pierwsza sztuka «Les Romanesques» to jeszcze smętnie ironiczna, ale z psychologią trafną, warjant mussetowskiego przysłowia: «mąż wchodzi drzwiami, ale kochanek musi wejść oknem». Tylko że udana przekorność dwóch ojców jest niebezpiecznym hazardem: gołąb wraca do gołębnika z osmalonemi skrzydłami. Zato wybór «Cyrana de Bergerac» (1897) za bohatera był jasnowidztwem. Rzecz zdumiewająca: większość w nim fałszywa, a wszystko chwyta za serce. Fałszywe: historia, psychologja, prawdopodobieństwo intrygi, całe sceny przygotowane dla końcowego kalamburu; prawdziwe: koloryt lokalny, dwór za Richelieu'go i Frondy teatr współczesny, figury dam «précieuses». Zato fenomenalnie zręczne, istną sztuką kuglarską wyszukane rymy, schematy strof ronda lub ballady, rzuty akcji, idące w parze z wyrazem, niby koncert przedziwny. Sukces «Cyrana» był, jak wiadomo, niebywały, wiele dziesiątków tysięcy przedstawień we Francji i całym świecie. Figure Cyrana kreował Coquelin starszy. Sztuka była wystawiona w teatrze Porte St. Martin, siedlisku tradycji romantycznej. W «Orliku» (1900, «L'Aiglon») wady i zalety te same: całość — wielka parada z setką figur; wiek księcia niezgodny z metryką. Zabawnie naiwny efekt, że tancerka daje mu lekcję historii. Lepsze figury cesarza Franciszka I i Metternicha, świetnie efektowna postać wiarusa starej gwardji, Flambeau; nastrojowa scena na poboju Wagram; upaja nadto obudzony z letargu wspomnienie cesarza. «Chantecler» to już omyłka pisarza, co nigdy nie był stworzony na mentora. Stado zwierząt zamaskowanych, jak w karnawale; na czele kur (Gallus), co mniema, że słońce nie zejdzie, póki on nie zapieje.

Krytyka. Ferdinand Brunetièrre (1849—1906). Jako estetyk, zacofany w dogmacie klasycznym, jako bojownik nowych ideałów, prozelita katolicyzmu. W książce «Le roman naturaliste» (1883) atakował wszystkie pozycje Taine'a: determinizm dlatego, że intelekt wyróżnia człowieka od zwierzęcia; trzy czynniki twórczości,



Édmond Rostand.



Jules Lemaitre.

niezlomnych przekonań, prawego charakteru, czy jako profesor, czy redaktor «Przeglądu Dwoch Światów», zdobył sobie wysoki autorytet. W krytyce literackiej Hennequin, Faguet przedstawiają jeszcze stary typ pozytywny. Pierwszy jest twórcą «krytyki naukowej», ograniczającej zadanie krytyka do obiektywnego badania środków użytych i wrażeń wywołanych.

Emile Faguet (1847—1916), krytyk bardzo płodny, pełen finezji i francuskiej jasności, w szeregu monograficznych studjów od w. XVI—XIX obziera każdego autora i dzieło wyczerpująco ze wszystkich stron i punktów widzenia. Jules Lemaitre (1853—1914), subtelny i dowcipny, a trzeźwo i praktycznie myślący czciciel epoki zdrowego rozsądku, wprowadził krytykę impresjonistyczną, dowodząc słusznie przeciw dogmatystom, że krytyka wogóle inna jak osobista i momentalna być nie zdoła. Do tej racji sprowadza zarówno drobne, cotygodniowe artykuły o teatrze, złożone w 18 tomach «Impressions du Théâtre», jak równie obszerne studja, np. o Rousseau, z sarkastycznym wyśmianiem mrzonek romantyzmu. Romantyzm miał oprócz niego jeszcze wielu namiętniejszych przeciwników, jak Lasserre: «Le Romantisme français» (1907), Seillière: «Philosophie de l'imperialisme» (1903) i i. Charles Maurras (ur. 1868), polityk, filozof, krytyk literacki, namiętny monarchista, nieprzyjaciel ducha encyklopedji, napastliwy uwłaczyciel romantyzmu, racjonalista i moralista. obrońca prawych tradycji, łączy logicznym wywodem swe przekonania, któremi wywarł ogromny wpływ na umysłowość lat przedwojennych. Gustave Lanson (ur. 1857), profesor Sorbony, jest autorem bardzo cennej «Histoire de la littérature française» (1894), syntetycznej, precyzyjnej, z oryginalnymi podziałami.

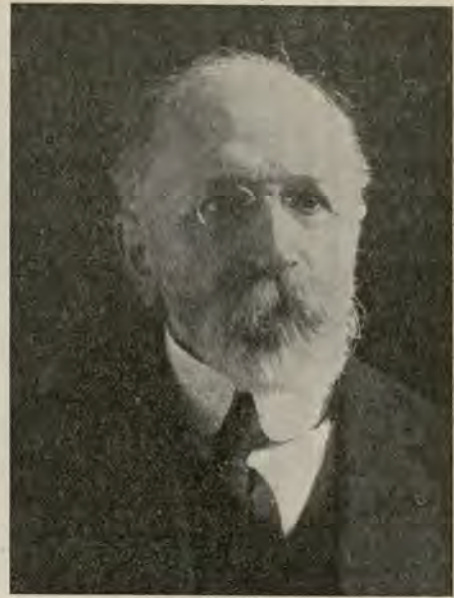
Profesor A. Jeanroy, wyborny znawca liryki średniowiecznej, ze swoją szkołą wydaje teksty trubadurów. Petit de Julleville zinwentaryzował stary teatr świecki i religijny. Fortunat Strowski, syn emigranta, przyjaciel naszej kultury, wydawca klasyczny Montaigne'a, autor studjów pascalskich, «Historji literatury XIX wieku»; idealista, pisarz wytworny, zdobył stanowisko profesora Sorbony

bo artysta przynosi z sobą na świat cechy indywidualne i niemi właśnie wybija się nad otoczenie; wreszcie probierz wyższości, zamiast którego wybiera raczej stopień działania dobroczynnego (degré de bienfaisance), ku zgorszeniu zwolenników «sztuki dla sztuki», równie prawa wzajemnych zbieżności (loi de coïncidence mutuelle). Sam trwając przy nauce pozytywnej i jej nowych przystosowaniach, starał się literaturę ułożyć wedle doktryny ewolucyjnej; w nieskończonym dziele «Evolution des genres» przedstawił rozwój gatunków literackich z wynikiem niezbyt szczęśliwym (np. lirykę romantyczną wywodził z krasomówstwa XVII w.). Autor licznych dzieł, jak «Études critiques sur l'histoire de la littérature française» (1880—1907, 8 seryj), «Les Epoques du théâtre français» (1892) i inne. Człowiek olbrzymiej erudycji, wytrwałej pracy,

i wziętość w szeregu twórców Nowej Francji. W tym czasie historia literatury zaczęła uwzględniać ważny czynnik wpływów obcych. Działali tu: de Nolhac i Vianey dla literatury włoskiej, Morel Fatio—hiszpańskiej, Texte i Baldensperger—angielskiej i i. Założono czasopisma, ustanowiono katedry; ale studia porównawcze nie zdobywają popularności; trwa przesąd, że twórczość francuska wystarczała zawsze sama sobie.

Filozofja. Po Emilu Boutroux, który oznacza dążność do spirytualizmu, Henri Bergson (ur. 1859) występuje przed oczy, jako filozof potężny, z systemem logicznie zwartym i na dzień dzisiejszy uderzająco oryginalnym. Jest unoszony tym samym prądem, który porwał szereg wymienionych wyżej pisarzy. Jego doktryna, zrazu arystoteliczna, uznająca, że dusza jest formą, t. j. siłą formującą, musi konsekwentnie dojść do aksjomatu, że dusza jest twórczynią materji. Całość doktryny jest zdefiniowana ostatecznie w książce «*Evolution créatrice*» (1907). Zawiera ona z jednej strony elementy mistyków, jak Hugona z St. Victor aż do Berkeleya, z drugiej panteistów aż do Spinozy. Po elementy swej doktryny sięga nietylko do metafizyki; do współdziałania przywołuje nauki ścisłe: matematykę i fizykę, definicje ruchu, czasu, przestrzeni, nadewszystko zaś biologję. Życie jest nieustannym ruchem, świadomość nie może po dwakroć przebyć tego samego stanu. Każdy moment życia jest tworzeniem, tworzymy się ustawicznie sami. Życie jest świadomością rozpedzoną skrós materji. Przesądem jest mniemanie, jakoby wszystko było stworzone odrazu, przesądem — jakoby materja musiała być wieczna. Świadomość rozszczepiła się ciągłą ewolucją w dwu kierunkach: inteligencji i instynktu. Przed rozszczepieniem części wszechbytu tworzyły jedność, dlatego pojmowały się wzajemnie; to pojmowanie pod nazwą intuicji lub podświadomości pozostało po dziś dzień. Bergson dziełem swem niepokoï, zadziwia, pociąga. Styl jego obrazowy działa na wyobraźnię, uplastycznia rzeczy, zdałoby się, niepoznawalne.

Symbolizm. Inkubacja symbolizmu odbywała się powoli lecz statecznie; składały się nań: cała parnaska teoria «sztuki dla sztuki», budowa nowych światów nie wedle ciasnej modły bezpośredniego spostrzegania, ale według prawideł urobionych we własnej jaźni duchowej i wedle tajnych, podświadomych praw intuicji, jakie w niej rządzą. Oddziaływała filozofja Hartmanna («*Philosophie des Unbewussten*»), Schopenhauera, literatura rosyjska, Novalis, Wagner, impresjonizm malarski. Tesknota do spirytualizmu, to znamię główne i powszechne;



Gustave Lanson.



Henri Bergson.

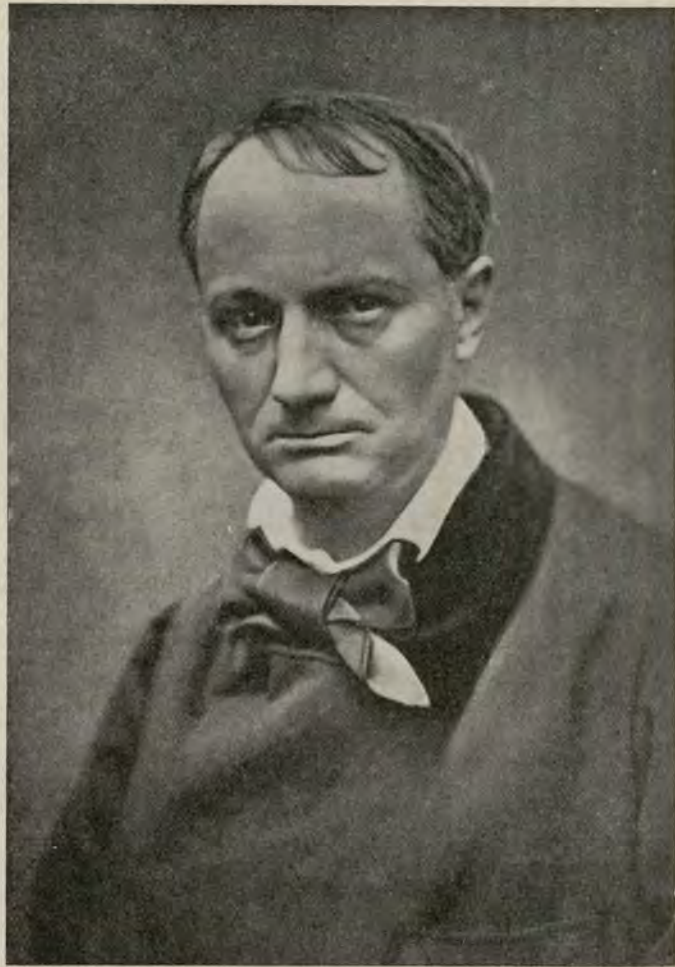
stąd nawrót od pozytywnego agnostycyzmu do wiary w nadprzyrodzonosc, u najsmielszych ujawniajaca sie formula chrzescijańska: zmiana sposobow tworzenia i ekspresji, ciagly bunt ludzi mlodych, ządnych wyzszeo absolutnego piekna, pogarda dla wszystkiego, co traci tradycja: jezyka, stylu, starych rytmow i rymow. Smieszna jest rownac symbolizm z dekadencja: jest on zjawiskiem literackim zywotnem, rozpędliwym, plodnem, jak rzadko w dziejach. Zarowno historia ruchu jak doktryna sa dzis dokladnie okreslone. Poobcinawszy z tego roslego drzewa wszystkie dziczki, narosla, niezawsze powabnie doczepione przez ekscentrycznosc, wrócic nalezy do okreslenia symbolizmu w samych jego zaczatkach. Przodownikami ruchu sa: Baudelaire, Mallarmé, Rimbaud, Verlaine. Po chwilowej niepewnosci, po szykanach, wyrazajacych sie w przewisku «dekadenci», symbolizm uswiadomil sie w powaznych manifestach, np. Moréasa w «Figarze» z dnia 18. IX. 1886. «La Plume», zalozona w r. 1889, jest organem oficjalnym symbolizmu, «Mercure de France» (1889) dwutygodnikiem w okresie najswietniejszym; wydaje cala biblioteka poetow szkoly. W r. 1891 powstaje nowa «Revue Blanche». Ideologje sprecyzowana znajdujemy u Ch. Morice'a, reguly zas samej «sztuki poetyckiej» u Verlaine'a. Oto streszczenie ksiazki Morice'a «La Littérature de tout à l'heure» (1889, Literatura najblizszej przyszlosci). — Pierwotnie czlowiek, natura i sztuka tworzyly calosc. Nastapil rozbrat, ale u czlowieka pozostala tesknota do powtornego zespolenia. Genjusz tworczy jest ta sila, co wybiera pierwiastki nieskonczonosci i pierwotnej jednosci z posrod zjawisk przypadkowych i podrzednych. W osobniku ludzkim, w zwierzeiu, drzewie, kamieniu ową tresc najistotniejsza czyni sie przedmiotem sztuki. Piekno pierwotne bylo jedno, a czlowiek pojmoval je kontemplacja odruchowa, samorzutna, bez refleksji. Nastepnie srodki wyrazania sie zostaly rozniczkowane na dwie grupy: arytmetyczna — poezja i muzyka, geometryczna — malarstwo, architektura, rzezba. Sztuce nowozytnej pozostalo zadanie zlania tych rodzajow znou w jedno, oddania «l'homme intégreal par l'art intégreal». Przedswitem jest, dla tego kierunku dramat muzyczny Wagnera, gdzie zlewaja sie plastyka, poezja i muzyka, a uczucie w rozwoju tłumaczy sie rownoczesnie coraz to nowa fraza muzyczna. Chodzi o skojarzenie sztuk w dzialaniu i wywoływanie wrazen zapomoca transpozycji: np. sluchowych na wzrokowe lub odwrotnie. Obok tego nowa sztuka zada zlania sie mistycyzmu z wiedza, religji z poezja, piekna z prawda. Srodkiem widomym ma byc symbol: znak zewnetrzny, streszczajacy znamiona idei lub przedmiotu istotne i zasadnicze w ksztalcie najprostszym. Symbolem przedmiotu jest slowo, symbolem idei obraz lub gest. Taki znak jest zatem sugestywny, budzi w sluchaczu caly swiat mysli, wzruszen, zastanowien. Im prostszy, tem podatniejszy do swych celow. Stad umyslne niedopowiadanie, niedociaganie ksztaltow (mysl Michala Aniola). Za nimi kryja sie jeszcze ogromne, a tylko przeczuwane swiaty. — «L'Art poétique» Verlaine'a dotyczy regul nowego tworzenia: «De la musique avant toute chose»... uzywaj wiersza nierownomiernego, badz swobodny w doborze wyrazow, dopuszczaj pewnej niejasnosci, kryjacej mysly jakby za mgla; szukaj odcienia, unikaj morderczej pointy, retoryce skrec kark, daj swobode rymowi; niech wiersz bedzie tworem lotnym, niech bedzie dobra przygodą, niesiona wiatrem porannym o zapachu miety i tymianku. Wszystko inne jest literatura — «Et tout le reste est littérature». Utwor jest pozniejszej daty; w zczatkach Verlaine jako parnasista sklinal sie raczej ku klasycyzmowi. Do kompletu nalezy teoria «wiersza wolnego» (vers libre). Okolo r. 1890 poczal

się spór o jego dopuszczalność. Jest on właściwie przystosowaniem «Art poétique» Verlaine'a, przed którym ten sam się cofnął, pozostając przy rymie. Verslibryści dążyli do zastąpienia harmonji rymów samym wyłącznie rytmem; jedności rytmicznej szukali w jedności obrazu. Zwolennikami byli: Rimbaud, Krysińska, Laforgue; teoretykiem — Gustave Kahn. Z dodaniem efektów aliteracji i asonancy, wzmożła się możliwość ekspresji.

Rémy de Gourmont (1858—1915). Przez ćwierć wieku redaktor «Mercure de France». Pierwszorzędny znawca języka, obdarzony smakiem niechybiającym sądu. Tradycjonalista i arystokrata. Publicysta i krytyk wszechstronny, licznymi pismami świadczy o niezależności i śmiałości poglądów. Jest ściśle związany z symbolizmem: wydał ciekawe monograficzne sylwetki poetów tej szkoły a teorię skreślił

najlepiej w książce «Problème du style» (1902). We wstępie wychodzi z tajnowskiego założenia konieczności rasowych; wbrew innym poglądom sądzi że odświeżenie literatury może odbyć się w łonie tej samej grupy etnicznej bez obcego wpływu. Dzieli umysły według znanej formuły na wizualne czyli plastyczne i emocjonalne. Ten podział nawiązuje do doktryny symbolistów: sztuka powstaje przez sensację. U wzrokowca nawet abstrakcje symbolizują się w figurach i gestach. U bardzo zmysłowych nazwa kwiatu wywołuje woń. Wrażenie zmysłowe przekształca się w słowa-obrazy; raz słowa-idee, drugi raz słowa-uczucia. Wyrazy same nie mają znaczenia, jeżeli nie budzą wzruszeń. Wizja i wzruszenie pozostaną zawsze głównymi źródłami stylu.

Przodownicy symbolizmu. Charles Baudelaire (1821—1867). Ptak olbrzymiego lotu, jednym skrzydłem tykający Parnasu, drugim symbolizmu. Wychowany wśród paryskiej cyganerji, bywalec t. zw. pałacu Pimodan, gdzie młodzi jadal haszysz. Człowiek czystego serca, dobry, lubiący jedynie mistyfikować mieszczuchów, noszący się z manierami dandy'ego, od pierwszych lat pod wpływem choroby cierpiący na spleen i obrzydzenie świata. Umarł w domu zdrowia, tknięty



Charles Baudelaire.

paraliżem. Wydał tylko jeden tom poezyj «Fleurs du mal» (1857—1871), dziś analizowany i komentowany, niby wydobyty z popiołów dokument. Nadto przekłady Edgara Poëgo, którego przypominał swą skomplikowaną organizacją duchową. Wreszcie drobiazgi krytyczne. Pod względem treści «Fleurs du mal» dzielą się na: «Spleen et Idéal», «Tableaux Parisiens», «Le Vin», «Fleurs du mal», «Révolte», «La Mort». Dominującym tonem jest spleen i śmierć. Typowym ich wyrazem poemat «Spleen» i «Otchłań». — «Jam jest niby król państwa dżdżu i niepogody. — Bogaty, lecz niemocny; stary, chociaż młody, — Który, gardząc pochlebną dworzan swych pokorą, — Nudzi się z swemi koźmi i psów gończych sforą»... («Spleen» tł. A. Lange). — Pascal miał otchłań, która wciąż płynęła za nim. — Ach, wszystko jest otchłanią! żądza, mara, słowo! — Czyn! Nieraz włos mi wstaje, gdy czuję lodową — Bojaźń, co mię przenika wskrós z wiatru powianiem. Na dole, w górze, wszędzie — tylko głębie ciemne, Milcząca czarna otchłań, co mą duszę trwoży! — Na dnie mych ciemnych nocy mądry palec boży — Maluje mi bez końca mary stuforemne»... («Otchłań» tł. A. Lange).

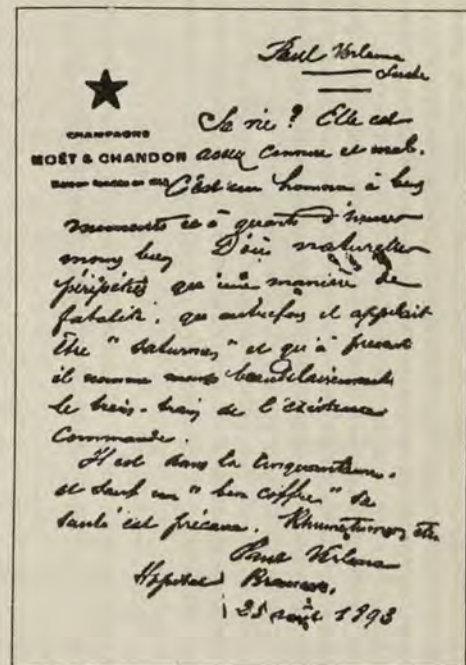
Sztuka jego jest wyjątkowa: chwycił stosunki rzeczy nieuchwytnie dla innych zapomocą dziwnej uderzającej logiki. Zdobywał piękno przez szukanie «nowych dreszczów», uznawał jedynie piękno sztucznie stworzone przez człowieka. Świat jego był ten, co Huysmansowego «A rebours». Zmysły upajał narkotykiem w celu wywoływania sztucznych rajów. Wyobraźnię budował cudne światy, inteligencją układał idee w kształty doskonałe. Narzędziami jego twórczości są zmysł dotyku i zmysł węchu, zwłaszcza ten ostatni. Wrażenia wzrokowe, słuchowe transponuje na wonie: — Są zapachy świeże jak ciało dziecięce — słodkie jak flet, zielone jak łąki, — Inne zepsute, bogate, triumfalne, rozprężliwe jak nieskończoność, ambra, piżmo, benzyna i kadzidło, wyśpiewujące uniesienia zmysłów i ducha. Albo: dusza moja polatuje po zapachach, jak dusza innych po muzyce. — Albo słynny «Flakon»: «Mille penses dormaient chrysalides funèbres» — Tysiąc myśli spało niby poczwarki żałobne, drżąc łagodnie wśród ocieżytych cieniów. — Poezja jego jest duszna, przykra, budząca grozę, nieraz wstręt: «Głupstwa, grzechy, błędy, lubieżność i cheiwość — Duch i ciało nam gryzą, niby ząb zatruty. — A my karmim te nasze rozkoszne wyrzuty — Tak, jak żebracy karmią swych szat robaczywość». («Przedmowa» tł. A. Lange). Obrzydzenie czytelnika leżało w intencjach poety zgryźliwego, pełnego okrutnej ironji. Z drugiej strony Baudelaire jest spirytualistą: wierzy w Boga, niebo, piekło. Znajduje się u niego to zdanie teologów, że zło jest zepsuciem harmonji świata, zepsuciem piękna i dlatego musi być pomszczone. Jego «Litanja do szatana» wynikała z przekorności. Wielbi w nim wodza buntowników, spragnionych swobody, pocieszyciela nędznych, przyjaciela wygnańców raju. Wraz z Carduccim daje tem sygnał do nowej Prometejady satanicznej. Zato do najwspanialszych należy «Don Juan w Piekło»: «Gdy się Don Juan znalazł nad podziemną rzeką» Charon przewiódł go na swęj łodzi... «Pokazując swe nagie szyje oraz łona — Kobiety się pod czarnym wily firmamentem — I niby trzoda ofiar pod topór pędzona, — Długo za nim skomliły żalonym lamentem». Don Louis wskazywał... «Syna, który pohańbił siwe jego włosy» — Chuda Elwira, zdradzona małżonka, błagała go o jeden uśmiech. «Olbrzymi mąż kamienny, sztywny w swej zbroicy — Stał u rudla i bródzą ciemne wody znać. — Lecz spokojny bohater, wsparty na szablicy, — Patrzał w toń i dokoła nic widzieć nie raczył» (tł. Cz. J. Kozłowski). Styl Baudelaire'a odznacza się niezwy-

klemi skojarzeniami. Odwrócenie pojęć: Robak będzie toczył twe ciało, jak wyrzut sumienia; abstrakcja, obdarzona własnościami realnymi: Pukle włosów o zapachu ładnym niedbałością. Wszystko mądrze obmyślane, wypracowane a przecież impulsywne. Takich wyrażen nie znajdzie się w słowniku, one przychodzą odniechcenia. Stąd ten czar i wpływ «Kwiatów grzechu».

✓ Paul Verlaine (1844—1896). «Książę poetów» po Leconcie de Lisle, zrazu parnasista, potem wódz swej szkoły, nie zamierający nigdy typ geniuszacygana, zatruty kwiat-fenomen «kwartału łacińskiego». Ze skromnej rodziny, sam przeznaczony do skromnego bytu urzędnika w paryskim «Hôtel de Ville». Organizm zmysłowy, wcześniej przeżarty zepsuciem aż do szpiku, aż do podstaw moralnych. Żenią go z 16-toletnią dziewczyną — «sukienkę miała w krateczki, perkalikową». Moment pogody, zaznaczony tomikiem wierszy, tchnących wiosną: «La bonne chanson» (1870). Tom poprzedni nosił nazwę «Les poèmes saturniens» (1866). Zawiera cykle: «Melancholie», «Eaux-fortes», «Paysages tristes», «Caprices». W «Akwafortach»: «Cauchemar» — wizja jeźdźca z ballad niemieckich. «Effet de nuit» — parafraza villonowskiej «Ballade des pendus». W «Pejzażach smutnych» jeden z najpiękniejszych utworów: «Chanson d'automne»: — «Skrzypki jesiennej szloch nieodmienny, — Ciągłe jęczy, — Ta sama nuta, nudą osnuta, — Serce męczy, — Dyszący, siny czasu godziny, — Słuchem znacze; — Pamięć polata w minione lata, — Wtedy płacze. — Przez mgły i słotę, — Co mi ochotę życia starły, — Idę niesiony we wszystkie strony, — Liść umarły.» (tłum. E. P.). — «Kaprysy» — żartobliwe albo znów okrutnie ironiczne koncepty: «Femme et chatte» — zabawa z kotką — obie to chowają, to wysuwają pazurki; djabeł, patrząc z boku, nic nie traci. «Jésuitisme» — sarkastyczne przekomarżanie się ze śmiercią: «Nad trumną z mojem pół-zgnilem marzeniem śpiewają De profundis na nutę traderi». W tomiku «Fêtes galantes» (1869) w stylu rokoko przedziwnie łudzące odczucie delikatnej lubieżnej epoki Pompadour. Strofy czasem



Paul Verlaine.



Rękopis Verlaine'a.

pogodne, czasem smętnie wymizdrzone, jak w teatrze «dell'arte». Tu w życiorysie następuje załamanie: rozwód — tułaczka w towarzystwie Rimbauda, notowana w tomiku «Romances sans paroles», więzienie w Mons w Belgji, 1875. Z celi więziennej wystrzela do najwyższych szczytów purpurowy kwiat nieszczęsnej twórczości: cykl «Sagesse». Zstąpienie w ponurość upodlenia, kajanie się, nawrót do wiary, żebranie pokutnicze litości Chrystusa: «Bon chevalier masqué qui chevauche en silence»... «Zamaskowany rycerz, odziany w czarną zbroję, — Nieszczęście ciężką kopją skruszyło serce moje...» (tłum. L. Szczepański). Jak w kantyku mistycznym, z piersi wydiera mu się krzyk: «Tyś mię, o Panie, ranił swą miłością, — I dotąd jeszcze rana ma się krwawi, — Tyś mię, o Panie, ranił swą miłością! — O Panie, bojaźń Twa mię uderzyła, — I dotąd jeszcze ogień jej mię pali, — O Panie, bojaźń Twa mię uderzyła... Roztop mą duszę w falach Twego wina, — Zlep moje życie w chlebie Twego stołu, — Roztop mą duszę w falach Twego wina!» (tłum. Lange). Ale zło z dna duszy nie dało się wytrzebić: Verlaine popadł na nowo w dawne nałogi. Z dalszych zbiorów znamienne są «Parallèlement» (1889) — ostatnie lubieżne podrywy oszołomionych zmysłów — oraz zbiory: «Amour» (1888), «Bonheur» (1891), «Liturgies intimes» (1892) — momentalne zwroty do krzyża, do sielskości, do zamarłego na zawsze idealizmu. Zdrój twórczości wyczerpał się, późniejsze wiersze to już maniera, pisane nocą, w kabarecie przy fłaszce absyntu, i często improwizowane na zamówienia wydawcy, który nędzarzowi wypłacał codzienną daninę, lub ciekawego gościa kawiarni. Maniera Verlaine'a leży wszystką w jego «Sztuce poetyckiej» — góruje w niej muzykalność, przestrzegana zawsze i wszędzie. Myśl wyraża się i pokrywa całkowicie odpowiednikiem emocjonalnym. Składnia swobodna, ale nie radykalnie zrujnowana na korzyść innej, jakiejś duch jego galicki nie dopuszczał. Tu i owdzie kapryśne «enjambement» i nadużycie zaimka «tel». Nie zapomniał, że był parnasistą, wyszedł z klasycyzmu i nigdy się go nie wyrzekł. Pozostał też przeważnie przy formule stroficznej i ostro rysowanej balladzie Villona, łagodnych i mglistych konturach Karola Orleańskiego, wreszcie skocznem kuglarstwie Th. de Banville'a. Najszczęsny subiektywizm i wrodzona czułość pociągają ku niemu. Gdy wielu jemu współczesnych zginie, on się ostoi.

Arthur Rimbaud (1854—1891). Fenomenalny genjusz poetycki, który w 15-tym roku życia przynosi poezję dojrzalszą i oryginalniejszą niż parnasiści i pierwsi apostołowie symbolu. Urodzony w Charleville, wychowany najgorzej, włóczęga, odstawiany ustawicznie do domu, skąd ciągle uciekał; wśród tego poznał najcięższe nędze i najbrudniejsze ohydy życia. Dziecko-buntownik, w Paryżu 1871 zapisał się do komuny i bił się na barykadach. Już przedtem zajął się nim Verlaine; razem odbyli wędrowkę cygańską po Anglji i Belgji, gdzie Verlaine wśród sprzeczki ranił przyjaciela kulą rewolwerową — rozeszli się. Do 19-go roku życia Rimbaud tworzył, potem zerwał na zawsze z literaturą, wałęsał się po świecie, raz po wyspach oceanu Indyjskiego, to znów po Niemczech i Włoszech; wreszcie jako agent handlowy, potem kupiec, dorobił się majątku w Abisynji; powrócił chory na nogę, którą amputowano, zmarł w szpitalu marsylskim. Poezja Rimbauda — jeden mały tom, zawierający: «Poésies», «Illuminations», «Une Saison en enfer» — jest niesamowita, trudna do ujęcia bez poprzedniego ostrzeżenia, że są to wszystko niezwiązane żadną logiką wizje, kładzione z palety umysłu na papier, tak, jak je wywoływały haszysz i alkohol; rozświeca je chyba tylko ponura psyche, oszalała



wściekłość proletariusza, lub tęsknota młodzieńca do nieoglądanej jeszcze jaskrawości barw słońca, które nadały im charakter szczególny. Bezrefleksyjna, nieświadomie ale butnie egzotyczna poezja jest ciągle wykładnikiem stanów duszy, zniewolonej zmysłami; kłęb momentalnych zdjęć, zgóry, z boku, utajonemi soczewkami. «Statek pijany» to może jedyny, jasny, symboliczny, ludzką logiką powiązany utwór chłopięcego mistrza: «I odtąd kąpałem się w wielkiej pieśni Morza, — Przesyconej gwiazdami, śpiewnej, jak muzyka, — Pożerałem toń modrą, gdzie pośród bezdroża — Zadumany topielec niekiedy przemyka, — Gdzie, barwiąc nagle szafir pijanemi wiry, — Albo rytmem powolnym, pod słońce płomienienie, — Mocniejsze nad alkohol, olbrzysze nad liry, — Fermentują miłości żółciowe czerwienie...» (tłum. Miriam). Jak Baudelaire wszystkie wrażenia na zmysł węchu, tak Rimbaud transponuje na zmysł wzroku; prawdziwym studjum psychofizycznym jest słynny sonet, oparty na t. z. «audition colorée» i wprowadzony w praktykę szczerze czy nieszczerze przez symbolistów: «A noir, E blanc, I rouge, U vert, O bleu, voyelles...». Najbardziej typowym okazem twórczości wizjonerskiej są «Les illuminations». — «Po potopie» — Zając... modli się do tęczy... Bobry jęły budować, «Mazagrany» zaczęły dymić w kabaretach... Pani \*\*\* stawiała fortepian na szczycie Alp...» Albo «Mistyka»: — «Na stoku wzgórza aniołowie powiewają szalą wełnianą, — na runi kolor stali i szmaragdu, — Z łąk płomienie tryskają aż po szczyty kopuł... Na lewo ziemia, zgnojona i zdeptana przez wszystkie zabójstwa i wszystkie bitwy...». Najbardziej rozpaczna «Une Saison en enfer». — «Niegdyś, o ile pomnę, życie moje było bankietem, gdzie otwierały się wszystkie serca i lało się wszystko wino. — Jednego wieczora posadziłem Piękno na kolanach — I znalazłem je gorzkim — I zelżyłem je. Ubroiłem się przeciwko sprawiedliwości. Uciekłem. Czarownice, nędze, nienawiści, wam powierzyłem mój skarb... Znikła z mego umysłu wszelka nadzieja ludzka. — Nad wszystką radością, aby ją zdławić, uczyniłem skok głuchy dzikiego zwierzęcia».



A. Rimbaud w młodym wieku.

Stéphane Mallarmé (1844—1897). Paryżanin z rodziny urzędniczej, nieambitny nauczyciel języka angielskiego. Zamknięty w ciszy domowej, nie lubi natury; świat jego to biurko, pióro i «światłość pustynna lampy» nad ćwiartką papieru. Z przekonań filozoficznych idealista, arystokrata ducha, gardzi wziętością; pisze umyślnie tak, aby go profan nie rozumiał; jest to «trobar clus» trubadurów; mistyfikuje go, jak owem «La penultième est morte», naśladowaniem z «Never



Verlaine i Rimbaud.  
(Muzeum Luksemburskie).

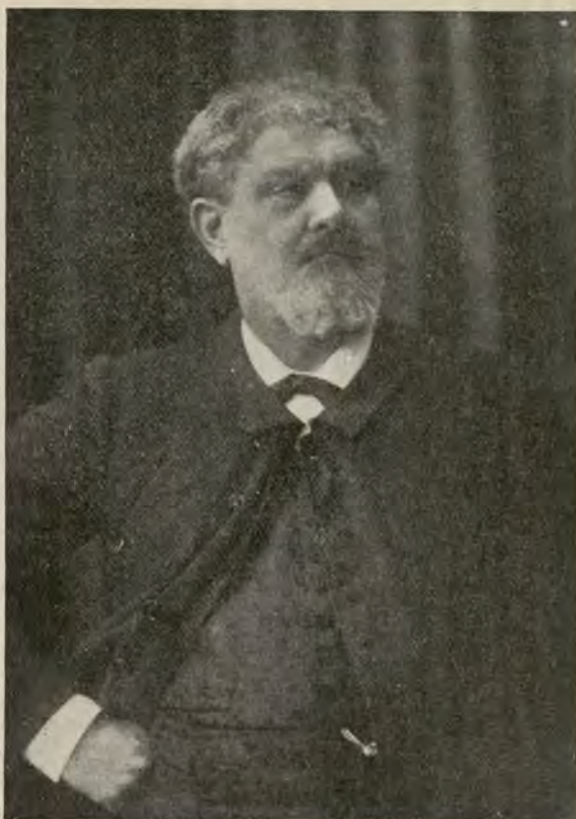
more» Edgara Poe'go a wyjętem poprostu ze zjawisk fonetyki, gdzie samogłoska poakcentowa wypada. — Inteligencja bezuczuciowa, odtwarza wizje poetyckie obiektywnie, kładąc linię po linii, barwę po barwie obok siebie, jak malarze harmoniści czy nowoimpresjoniści; ich walory łączą się w oczach widza i wywołują nastrój żądany: «Kosańce żółte niw z łabędzich wdziękiem szyj — I boski wawrzyn ów przez świat wygnanych duchów, — Różany jako dłoń serafa w bieli swej, — Gdy ją zrumieni wstyd porannych złotych puchów. — Hiacynty słodkich barw, śnieżysty mirtu czar, — I różę, równą płci kobiecych ciał przezroczej, — Tę Herodjadę-kwiat, lejącą w ogród żar, — Którą codziennie krew promieniejąca broczy...» («Kwiaty», tłum. Miriam). Tej dążności odpowiada technika zupełnie odrębna, nie odrazu przystępna pojęciu. Język bieżący poezji sam nazywał «językiem komercyjnym». Składnia radykalnie zrywa z gramatyką, wracając do jukstapozycji; Mallarmé skraca ją pod pozorem, że skróty myślowe nie znają granic; układa szeregi logiczne przez proste ustawianie wyrazów dominujących. Zastępuje imiesłowy bezokolicznikiem, nadużywa łączników *que* i *combien*: *Oh! combien!* — inwersji: *avec à son col, une femme* — każdy rzeczownik ozdabia epitetem: «Wieczystego lazuru pogodna ironja — Tłoczy, piękna, niedbale jak kwiaty — Bezsilnego poetę, co przeklina genjusz — Poprzez jałową pustynię boleści». Sam ułożył rodzaj poetyki; przedstawił ją Mauclair w książce «*L'Art en silence*»; umyślnie zaciera kontury, jak malarz Carrière. Z figur poetyckich dominują u niego porównanie i przenośnia; jest niekiedy delikatnym precjozystą; w jednym wierszu czytamy: «*Duchesse, nommez-moi berger de vos sourires*». Powiedziano, że ten poeta jest opętany przez demona analogij — są one czasem niespodziewane, jakby natrząsał się ze swego wielbiciela. Wywoływacz wrażeń pierwszorzędnym, pobudza bardzo intensywnie wyobraźnię i uczucie. Jeden z najbardziej typowych artystów symbolu. Produkcja jego poetycka bogata nie liczbą, ale wartością i mirem u smakoszów, poczęści u snobów. Wszystkie cechy manieri Mallarmégo, doprowadzone do krańcowej skończoności, znajdują się w poemaciku «*L'Après-midi d'un Faune*» (1876). Powstał w zaciszu wiejskiem. Treść niewybredna: Młody faun, syty obiadem, odprawia siestę. Chwila jest upalna, żar słońca podnieca zmysły: po kozim mózgu snują się mgliste wizje; róże wielkie z oddali wyglądają jak nimfy; pasterz gra na fujarce wyciętej z sitowia. Z rzeczutki wychyla się najada, pasterz goni za nią; faun równie się porywa, chwytą dwie nimfeczki, unosi w gęstwinę; one wyrrywają mu się z rąk. Mallarmé odbiegł niepowrotnie od klasycyzmu parnaskiego, od Leconte'a de Lisle. Ani naśladować, ani tłumaczyć skutecznie tej poezji rytmicznej, poza wszelką tradycją składni, niepodobna, pozostaje ona w literaturze odosobniona.

Do pokolenia z przed r. 1889 należy Jean Richepin (ur. 1849, um. 1926). Poszedł odsunięty od cyganerji drogą karjery. Przybierał pozory naturalizmu, otarł się o Parnas, symbolistów unikał, byli dla niego za głębocy. Zdobył wziętość ciężką; syty piewca niesytych biedaków w zbiorze piosenek «*La chanson des gueux*» (1876); w dramacie «*Le chemineau*» (Włóczęga, 1897); znawstwem starej literatury, wyzyskanem w tragedji bohaterskiej «*Par le glaive*», w romansie «*La glu*» (Lep), gdzie powtórzył typ kobiety-wampira, a w części bezceremonjalną sensacją w poezjach «*Les Blasphèmes*» (1884). Poprawnością klasyczną stylu, często świetnego w porywach temperamentu, zdobył nawet fotel akademicki.

Obok pozy bluźnierczej Richepina Laurent Tailhade (1854—1919) ustawia się na widowni w wyzywającej pozie anarchisty. W zbiorach «Au pays du mufle» (1891) i «A travers les grouins» (1899) obsypuje burżujów złośliwymi, niekiedy dowcipnymi obelgami. W tymże czasie Charles Guérin (1873—1907) wyobraża wędrówkę duszy od sceptycyzmu do wiary, a Louis Le Cardonnell (ur. 1862) tendencję katolicką.

Wstępujemy w progi zdecydowanego symbolizmu. Charakter ogólny jest ten, że każdy poeta jest wybitnie i świadomie indywidualny, wolność wypisali wielkimi głoskami na swym triumfalnym sztandarze.

Gustave Kahn (ur. 1859). Teoretyk, przodownik symbolizmu, otworzył drogę pochodowi młodych w pisemkach: «La Vogue», «Le Symboliste», «Revue Indépendante». Żądał w języku słownictwa nowego, zastąpienia starego wiersza jednost-



Jean Richepin.

kami rytmicznymi; zatem zniesienie równości zgłosek, zamiast rymu używanie asonancy i aliteracji. Jest pierwszym «verlibrystą» i ten tytuł mu pozostał. W kilku tomach wydanych poezyj nie śmiał nigdy teorii swej przystosować radykalnie, jak Mallarmé; pozostał dobrym, starym miłośnikiem pięknego języka. Jedyne zasadę układu cyklów według logiki i nastroju zastosował konsekwentnie; zrazu w dwu najstarszych zbiorach: «Palais nomades» (1887), «Chansons d'amant» (1891) nadawał tematowi wartość symboliczną. W dalszych — «Le livre d'images» (1897), uporządkował tematy wedle ich treści nastrojowej. Melodyjność wyrazów odczuwał zawsze subtelnie: «Śpiewaj wolno i cicho... Moje serce płacze. — Lekko uderzaj smętny akord minorowy!... Przerwij! Tak... Dobrze. Ale twój głos jest tak senny! — Słyszysz? W pustce coś jęczy, niby szloch stłumiony... — Śpiewaj wolno!... Czy czujesz, jak na śpiewne tony — Pada lęk nierozwity kłęski nieodmiennej?» (tł. Br. Ostrowska). W nastrojach nie wykraczał poza tony łagodne, wiosenne, dziewczęce; taka musiała być jego dusza.

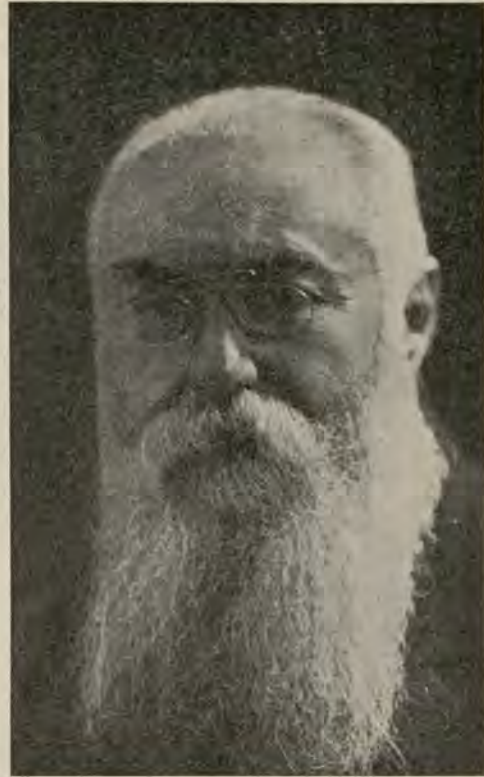
Jules Laforgue (1860—1887). Całe życie szarpał się z chorobą piersiową, nędzą i własnym genjuszem; oddany wyłącznie studjom metafizycznym. Przez czas krótki był lektorem cesarskiej niemieckiej; umarł w Paryżu, — bolesna śmierć, smutny pogrzeb na cmentarzu ubogich. Laforgue zabrnął beznadziejnie w pesymizm Schopenhauera i «Filozofję nieświadomości» Hartmanna. Z tajników kosmicznych wychylało się ku niemu widziadło ziemi w przeddzień upadku; dla krańcowych, przedśmiertnych drgnień życia, dla przejawów i przeczuć własnego

kresu, ten zapaleniec piękna, ten ascetyczny chłopiec-myśliciel nie znajdował innego wyrazu, prócz ironji melancholijnego Pierrota, co sobie za patrona wybrał księżyc. Pierrot i księżyc, te symbole przesuwają się przez całą twórczość. «Oczy pływają w obiacie powszechnego pobjazania, — Usta okrągłe pajaca czarują jak cud geranium». W cyklu II, w utworze p. t. «Complainte de cette bonne Lune», banda gwiazd zaprasza księżyc na hulankę; księżyc wzdraga się, bo musi pilnować ziemi, wtedy rzucają mu przezwisko: «umączona dziewico!» W tonie jeszcze bardziej żartobliwym jest «Skarga księżycy na prowincji»: «Ach, ta nadobna w pełni Luna — Taka pękata jak fortuna. — Woddali capstryk wyębionono, — Pan podporucznik idzie z żoną...» (tł. Cz. J. Kozłowski). Pierrot tłucze się bezcelowo i nieskończenie między systemami, aż mu na chwilę świta miłość, jako cel widomy. Erotyzm zajmuje dużą część dzieła Laforgue'a, ale tylko abstrakcyjnie. W «Moralités legendaires» typy kobiety współczesnej: Andromeda — dzielna dziewczyna, stworzona na żonę; Elza — sentymentalna Niemka; dziewica Syrinx; Salome — emancypantka i histeryczna żydówka Ruth. «Szloch ziemi» (Le sanglot de la terre), fragment niewykonanej trylogji, starczy za całą teorię i program dla reszty życia jego i ludzkości. Oto marsz pogrzebowy na śmierć ziemi: «O tłumy uroczyste wspaniałych słońce, — Powoli, żałośnie, przy poważnych dźwiękach — Nieście zwolna kir nad siostrą, co śpi...» — Formuła jego techniczna bardzo prosta; unikaj wyrażen «zużytych, deklamacyj, szukaj formy nowej a własnej».

Jean Moréas — Pappdiamantopoulos (1856—1910). Rodem Grek, predestynowany jak A. Chénier do poezji staroklasyckiej. Po pierwszych próbach występuje na widownię okrzyczanym zbiorem «Le pélerin passionné» (1891). Młody, zapalony erudyta chciał wyzyskać studia greckie, łacińskie poezji trubadurów i trawerów a zwłaszcza odrodzenia z Ronsardem, «Plejadą» i teorjami nowego języka. Jak Mallarmé, urobił dzieło bez komentarza niezrozumiałe. Z tych wirów symbolicznych wyrwał się wreszcie na słońce i stworzył — zresztą szczupłą — szkołę romańską lub neoklasycką. Podkładem jej spokojny w oddechu, zharmonizowany w idei język, styl i duch Racine'a. «Stances» (1899—1901) w tem ostatniem wcieleniu są arcydziełami — nie chłodno majestatyczne i obiektywne, jak u parnasistów, ale odczute aż do pierwocin rasowych. «Myślę o mórz błękitnie, o słodkich zachodach, — O zapienionej grozie w wodnych wirów leju... — Krabich oczach, rybaczycy łodziach i niewodach, — Modrookiej Nereidzie, Glaukusie, Proteju...» (tł. Br. Ostrowska), lub: «Bluszcze! Jakimż zwisacie wdziękiem bukolicznym — Na starych gruzów zwalisku, — Albo gdzieś na samotnym płatanie antycznym, — Co ginie w waszym uścisku. — Lecz lubię was nad wszystko, mroczne, smętne bluszcze, — Wokoło fontanny szmernej, — Kiedy żałośnie woda o kamienie pluszcze — Wśród zrujnowanej cysterny» (tł. Br. Ostrowska).

Francis Vielé-Griffin (ur. 1864). Z rodziny emigrantów francuskich osiadłej w Ameryce, przynosi z sobą naturę zdrową, talent krzepki, jak fala Atlantyku. Rzecz zdumiewająca, jak łatwo umie wessać w siebie, przejąć manierę symbolistów i wyrósć na mistrza. Z doktryny filozoficznej wiecznego ruchu, pędzonego wolą, dobywa elementów harmonizujących się z jego jaźnią duchową; ciągłość bytu w dwu formach, będących tożsamością: życie i śmierć, twórczość i przetwórczość. Tak po pierwszych poezjach powstaje cykl «La clarté de vie» (1897), natężony bujną i płodną przyrodą ogrodu Francji nad Loarą, gdzie panuje nasyt, spokój, uśmiechnięty powab miłości nie płoszy się myślą o swej nieodstępnej

drużce-śmierci: «Wykoście kwiaty, bo trawa już doszła, — Przetrząście siano, słońce już wysoko, — Śmierć i życie idą z sobą w parze — Przez łąki i lasy». — Śród tego ów pęd życia potężnieje, wyrasta na symbol w «Gonitwie Yeldisy» — «La Chevauchée d'Yeldis» (1893). Nieujarzmiona Walkirja wyczerpuje siły ścigających ją młodzieńców. Jeden tylko ją dopędza, dzielny i pełen męskiej urody i siły Marejal. Poeta, kończąc, powiada, że nie żałuje zawodu, gdyż poznał życie. W poemacie «La légende ailée de Wieland le forgeron» (1900) idea woli twórczej jeszcze się odmienia. Kowal Wieland, bohater sagi skandynawskiej, płatnerz, kowający miecze bojowe, zakochany w czarodziejskim labędzie-dziewicy, rzeźbi dla niej złotą koronę. Pochwycony, osadzony na wyspie niedostępnej, odrzuca pokusy ziemskie, każe, aby mu wyrosły skrzydła, i na nich mistrz, wyniesiony ponad rzeczywistość, odlata w krainy ziemskie sztuki absolutnej. Technika poety niewymuszona, wiersz płynie swobodnie, ułożony w strofy i rymy. Tylko epitet bogaty, niezwykle i sugestywny wskazuje, że mamy do czynienia z symbolistą



Francis Jammes.

Francis Jammes (ur. 1868). Z miasteczka Orthez na ostatnim krańcu Francji, między dwoma olbrzymami: Atlantykiem a masywem Pirenejów, cichy, nieambitny poeta sielanki stworzył sobie rodzaj odmienny. Zadziwił resztę braci po piórze swą dziecięcą naiwnością i dlatego nie zginął śród majaków symbolizmu. Sfera jego natchnień nierozległa: ogródek własny i sąsiedzki, niegłośna uliczka ze staruszką i staruszką, bydelkiem, wracającym do obory, wyjście w pole lub do winnicy po rozkosze kwiatów lub owoców, smętki na śmierć przyjaciół, rozmyślania. Tą materją wypełnione tomiki: «De l'angélus de l'aube à l'angélus du soir» (1898), «Le deuil des primevères» (1901), «Les Géorgiques chrétiennes» (1911—12) i inne. Ma serce czule zwłaszcza dla zwierząt: rozrzewnia go chory kot lub cielę prowadzone na rzeź. — «Idzie swą dróżką, jak osioł objuczony, — Jakim mnie stworzyłeś, takim mnie masz». Fenomenalny «Le roman d'un lièvre — (Zajaczek). «Zdarty — skok», ścigany, schował się w ogrodzie i zasnął. Śnił, że przyszedł św. Franciszek i chciał wziąć go do raju, ale w niebie były wilki, niedźwiedzie, ptaki, nie było zagrody dla zajęcy. Zaszli aż do raju ludzkiego, powróciła rzeczywistość, zajaczek odczytał na drogowskazie: «Z Castetis do Balansun 5 km». Obudził się, wyszedł na drogę i został zastrzelony. W 8-ej modlitwie zbioru «Le deuil des primevères» poeta prosi dobrego Boga, aby go wpuścił do raju z dużą kompanją osiołków. Cierpliwe to zwierzę cieszy się jego szczególną sympatją. Godna uwagi jest technika: naturalizm, ale nie brudny, wierność zdumiewająca w podchwytywaniu najdrobniejszych drgnięć i ruchów życia.

Swoboda i prostota wiersza, uciekanie od wszelkiej konwencji: «Biedny wystraszony pies brnie w śniegu i zatrzymuje się. — Dzieci wołają — idź spać. — Niebo jest ze srebra, z cienia, z popiołu, nie słyhać kroków bezdźwięcznych». — Tematy i sztuka kręcą się w ciasnym kółku, poeta nie chce ważyć się na śmielsze loty; pozostanie jednak wśród symbolistów jako zjawisko jedyne.

Albert Samain (1858—1900). Świetny artysta; od pierwszego zbioru, «*Au jardin de l'Infante*» (1893), nie narzucając się próbami młodocianymi, występuje w pełnym blasku: czarodziej-ewokator w doskonałej klasycznej formie, bliski Parnasu, operuje wszystkimi środkami zmysłowymi, tylko że do obiektywizmu poetów-malarzy, jak Th. Gautier lub Hérédia, dodaje symbol i przepuszcza całość przez filtr uczuciowy najbardziej osobisty, czem staje się pochwytny i zrozumieniu i spółodezuciu. Zaraz w I zbiorze postać infantki, jakgdyby zdjęta z obrazu Velasqueza. «Moja dusza jest Infantką w sukni galowej, u stóp fotelu dwa charty w dostojnym ułożeniu, paż imieniem «Niegdyś»; w rękę tulipan... Woda daremnie spada kaskadą, w obramieniu okna błada przygląda się w zwierciadle przeszłości, jak galera zapomniana w przystani. Moja dusza jest Infantką w sukni galowej». — «Wizja»: Poeta ogląda się gdzieś w indyjskiej dżungli: «Śniłem dżunglę, pożarną kwieconemi stoki, — Piżm wabiącą zapachem i ruń miękkich tonią, — Skwarną dżunglę, pijaną barw orgją i wonią, — W którą rozkład użyźnień wlewał świeże soki. — Tam tygrysem wśród żądnych tygrysic się stałem. — Grzbiety im w łuk okrągły preżą się i kłonią. — Byłem samcem — w zielsk sieci, co jad trucizn ronią, — I tygryziej rozkoszy dreszcz mi wstrząsał ciałem...» (tł. K. Zawistowska). Drugi zbiór, «*Aux flancs du vase*» (1898), w manierze szkoły neoklasycznej, zachwyca doskonałością rysunku: Xanthis, chcąca użyć kąpieli, rozkoszuje się odbiciem w wodzie swej dziewczęcej urody; płoszy ją satyr, czający się w nadbrzeżnej trzcinie. W III zbiorze, «*Le chariot d'or*» (1900), ewokacja przeszłości: oto opustoszały park wersalski; już nie przechadza się po nim król Ludwik; w basenach, pokrytych pleśnią, sączy się woda, jak jęk pośród nocy...

Henri de Régnier (ur. 1864). Akademik, obfitością produkcji przewyższa resztę współczesnych. Żadne silniejsze wstrząśnienie fizyczne, ni moralne, tem mniej nadmiar wytężenia inteligencji, ni wyobraźni, nie wyczerpały sił arystokraty-dyletanta. Zamłodu dobry towarzysz, bywał na wszystkich wieczornicach literackich; człowiek uczuciowy, zajmował się losem Verlaine'a i Villiers de l'Isle Adama. Poddawał się wpływowi starszych i nowych mistrzów i, wydobywając z nich eliksir co wybrańszy, umiał potęgować nim swą perfekcję. Ulegał romantynom, jak V. Hugo, A. de Vigny, uczył się u parnasistów, był elewem Mallarmégo i szkoły neoklasycznej. Nadewszystko pozostał zawsze wyznawcą doktryny «sztuka dla sztuki»; beznamiętny, beztendencyjny, obojętny wszystkiemu, co nie miało związku z czystym artystyzmem. Ale zato pieścił muzy najczulej, sam od owych czarodziejek obdarzony najdelikatniejszym poczuciem artystycznym dobrego smaku, najpodatniejszym narzędziem poezji. Pierwsze utwory: «*Lendemains*», «*Episodes*», «*Poèmes anciens et romanesques*» i inne jeszcze nie zadziwiają; marzenia błędnego rycerza i podróż po krainie legendy w szukaniu śpiących królowien i Parsiwalowych Monsalwatów. A potem nieustannie i chyba z coraz większym opanowaniem formy, jakby koncert wszystkich wpływów z figurami i wrażeniami, przebraniami za symbole, czasem w formie rytmicznej wolnego wiersza, zazwyczaj jednak w strofach petrarkicznych lub Ronsardowych,



Henri de Régnier.

a nawet starego aleksandrynu. W zbiorze «*Roseaux de la Flûte*» jeden z najpiękniejszych utworów Régniera, może jedyny, gdzie kipi namiętność i gdzie poetę unoszą w górę entuzjastyczne skrzydła ducha twórczego, zerwanego z pęt — to wiersz p. t. «*Waza*». Grecki rzeźbiarz wykuwa w marmurze wazę, praca postępuje zwolna, aż pocałunek pięknej kobiety budzi w nim gorączkowe pragnienie piękna i czynu. Zaczyna mu się jawić przed oczyma kipiące życie, rozbiegane centaury, fauny, nimfy: «*Zapach z dojrzałej ziemi wyłowiony, zdrowy, — Jakiś szal upojenia wlewał mi do głowy, — I w woni grusz i jabłek, w żarze winnych macic, — W tętnie kopyt końskich, w uderzeniach racic, — W płowej woni ogierów i kozłów oddechu, — W wirze płasów, w uścisków*

ogniu, żarze śmiechu — com słyszał i com widział — ryłem na marmurze» (tłum. A. Lange). — «*Odelettes*» samą nazwą odsyłają do wzorów renesansowych. Poważniejszy zbiór, «*Les médailles d'argile*» (1900) jest typowym przykładem ułatwianej pewnym szablonem twórczości de Régniera; w każdym cyklu mieści się po kilkanaście utworów, zatem — medale wotywnie: satyry, uskrzydłony Hermes; miłosne: Niewierna, Miłość i Sen — jedno z pochodnią, drugie ze zgaszoną lampą; bohaterkie: Maski tragiczne — przedstawiająca raz króla, raz pasterza, to znowu kapłana, niewolnika, żołnierza; — Jeniec — skarżący się na oderwanie od ziemi rodzinnej; — morskie: z widokami wybrzeża. — Cykl 27 sonetów «*La cité des eaux*» (1902) na temat Wersalu i przebrzmiałej sławy i świetności. «*La sandale ailée*» (1906) — echa ronsardowskie, dawne wspomnienia, smutki, kojone pogodą kwitnącej przyrody. — Forma u tego poety zawsze najdoskonalsza a nigdy banalna; mistrz haftuje wprawdzie na cudzych kanwach, ale pomysły jego są własne. Żaden cyzeler słowa nigdy mu nie dorównał.

Paul Fort (ur. 1872). Obwołany «księciem poetów» po Leonie Diernie w r. 1912. Jak Rostand «*Cyranem*», tak on balladami porwał odrazu rzesze młodych «odnowicieli». Schodzi się ze zjawiskiem powrotu do romantyzmu, co «*implicite*» zawierał w sobie esencję dążeń narodowych. Od r. 1897 wydał 32 tomy «*Ballades françaises*». Wyspiewał w nich całą Francję; opisał twarde życie marynarza, pieśni i koła dziewcząt bretońskich, kobiety, zasiadające na skałach nadbrzeżnych w oczekiwaniu powrotu łodzi; bujne, wesołe, nieraz rozpustne życie wsi, pól i gajów; wesela, zabawy taneczne z echem piosenek ludowych i kariljonów: «*Gai, gai, marions nous... — trzysta dzwoneczków dla oczu panny młodej a jeden gruby dla serca pana młodego*». Śmierć chodzi po polach obok życia, ale w posturze śmiesznej, klekocąc piszczelami. Ukochał piękne dzieje, począwszy od wieków średnich z rycerzem-kochankiem, wojownikiem lub skrętnym mieszczaninem, nabijającym kiesę, aż po dzisiejsze zmaganie się ku wolności i chwale. Całe tomy, poświęcone obrazom epok, ujmowanych biegle wiedzą i piórem realisty; tak ów zatytułowany «*Romans Ludwika XI.*» — Formę własną poeta znalazł sobie odrazu i przy niej pozostał: wiersz wolny z rymami lub tylko ułożony w wiązki rytmiczne. Wzorem pierwsza ballada, symbolizująca solidarność: «*Gdyby*



Maurice Maeterlinck.

wszystkie dziewczęta dłońmi zaplecionemi objęły morza ziemi, utworzyłyby koło. A gdyby wszyscy chłopcy do żeglarstwa przystali, to stanąłby z ich łodzi przepiękny most na fali. — Wtedy możnaby stworzyć krąg naokoło świata, gdyby wszyscy młodzieńce podali sobie ręce». Fort wyrósł z symbolizmu, ale wyrwał się jakby z dusznego miasta na wyżyny, gdzie wieje czerstwy wiatr, stamtąd rozgląda się wesoło, daleki od głębszych zadumań lub melancholijnych zagłębiań we własną duszę. Tak wiedzie najmłodszych na radość i ochotę.

Osobną grupę stanowi «Młoda Belgja» poetycka, uformowana około r. 1880 wśród obojętności lub niechęci, z odrębnością etnograficzną, kulturalną, topograficzną, tak znamiennej u malarzy flamandzkich. Z jednej strony utajone zameczki, opactwa, dworki, miasta zamarte, z cudowną architekturą średniowiecza, nad kanałami, zapelnionymi wodą gnuśnie spływającą. Z drugiej, miasta fabryczne, buchające z kominów ogniem i dymem, ruch por-

towy i czarne pyłem węglowym, błotne gościńce, i mozół znużonego, wyzyskiwanego robotnika. — «Młoda Belgja» wyszła z literatury francuskiej, ze szkoły Verlaine'a i Baudelaire'a. Nić duchową łączy ostatniego z Iwanem Gilkinem, autorem «Nocy» (1897), i Albertem Giraudem, równie pesymistą. Ich biografem i krytykiem jest Albert Mockel, sam poeta.

Maurice Maeterlinck (1862), urodzony w Gand, z rodziny urzędniczej, przeznaczony do palestry, człowiek cichy i czysty, sprzeniewierzył się tradycjom rodzinnym i zaczął pisać. W r. 1889 wydał «Serres chaudes»; obok Mallarmégo wywołały sensację swą nowością. Twórczość poetycka Maeterlincka powstała i rozwinięta się konsekwentnie na podstawie poważnych studjów filozoficznych. Wychodząc z monizmu, z prajedności bytów, wierzy, że stamtąd wzięła się istniejąca u osobników wrażliwych intuicja. Pozostała u nich w formie podświadomości, t. j. zdolności pojmowania rzeczy leżących poza światem otaczającym, małym i marnym wobec owych niezmiernych obszarów. Rzeczy widzialne są symbolem utajonych, jak u nowoplatoników: «Pod smętną brzeźnych trzciny rozpaczą — Już tylko rzeczy mdłe odbicia, — Palm, lilij, róż dawnego życia, — W głębinach wody jeszcze płaczą, — I kwiat za kwiatem się odkwieca — Na tem odbiciu firmamentu...» (tłum. Miriam).



Zmysły są jeno pomostem odczuwania, równie jak słowa; w poezji, która winna być prosta jak stany pierwotne, chodzi o wywołanie nastrojów, nie idei. Po tej linii posuwa się dzieło przedziwnego poety. W «Serres chaudes» (Cieplarnie) jest kładzenie barw i obrazów obok siebie, jak u współczesnych harmonistów malarskich: «O cieplarni pośród lasów! — I te drzwi twoje na zawsze zaparte! — I wszystko to, co się znajduje pod twoją kopułą! — I pod mą duszą w twoich analogjach!: Myśli głodnej królowy, — Nuda żeglarza w pustyni, — Muzyka instrumentów miedzianych pod oknami nieuleczalnych...» (tł. Miriam). Objaśnieniem doktryny na wielką skalę jest część jego teatru. Maeterlinck umie orjentować się w nieznanym dotąd geografom świecie intuicji i podświadomości. Na tych odkryciach buduje swój teatr. Doprowadza go do najprostszego schematu jasełkowego, aby tem wyraziściej uwydatnić niezłożone, prymitywne uczucia strachu, grozy, pragnienia, tęsknoty. Akcja nader wiotka, niepochwytna, zupełnie oddalona od realizmu. Tematy brane z legendy albo wprost z fantazji. «Ślepcy»: lęk, niepewność oraz niejasne poczucie niebezpieczeństwa, co się zbliża z przyływem morza. «L'Intruse» — przecucie śmierci wchodzącej do domu, jak gość nieproszony, — podobnie w «Princesse Maleine» i «La mort de Tintagiles». «Les sept princesses», «Pelléas et Mélisande», «Aglavaine et Selysette» — fatalność miłości. Z innego cyklu, bardziej realnego: «Marie Madeleine» (1909), która mogłaby ocalić Zbawiciela, ale kosztem własnej duszy, i dlatego się wzdraga. «Soeur Béatrice» z tematem znanym z cudów Matki Boskiej. Do trzeciego rodzaju należy «Monna Vanna» (1902), widowisko już przeznaczone na scenę i na niej możliwe. Sztuka, odegrana w willi poety, była sensacją dnia. Treść wzięta z historii Florencji. Bohaterka jest gotowa uczynić z siebie ofiarę dla sprawy wyższej wagi, ocalenia ojczyzny. — Instynkt, intuicyjna podświadomość kierują też morałem, jako nakazem wewnętrznym sumienia, — to jest myśl przewodnia serji dzieł prozaicznych, pociągających i słusznie rozslawionych z powodu głębokości spostrzeżeń i stylistycznego wdzięku. Tu należą po rok 1914: «La sagesse et la destinée» (1898), «La vie des abeilles» (1901), «Le temple enseveli» (1902), «L'intelligence des fleurs» (1907). Zdążają ku najwyższej prawdzie, że nakazem moralnym, co reguluje życie, jest ofiarność: myśl romantyków, przeświecająca przez wszystkie religie i wszystkie odkrycia biologiczne; u owadów, jak pszczoły i mrówki, poświęcenie na korzyść społeczności, u ludzi poświęcenie bezgraniczne i zupełne przez miłość. Serja tych pism poety-myśliciela jeszcze nie-skończona.

Georges Rodenbach (1855—1898) z Brukseli, adwokat i poeta, cygan i dandy, wszystko łączył w swej osobie. Dzieciństwo, spędzone w Bruges, odbiło się na jego twórczości jako symbol śmiertelnego smutku duszy



Georges Rodenbach.

(Według portretu Lévy-Dhurmera w Muzeum Luksemburskiem).

i zamierającej żywotności. Pierwsze utwory szybko pisane, z tematami przelotnych wrażeń. — Chory na piersi, przeniósł się do Paryża; pisał zamknięty w sobie i osamotniony, największą sławę zdobył powieścią «Bruges-la-Morte» (1892). Odbiło się to w poezji. «Gmachy sędziwe, mroczne, o salach, krążgankach... — Czas pobródził im czoła stopy ciężkiej spizem, — I tknięta dreszczem wspomnień, smutku paralizem, — Ich dusza się w pożółkłych wstrzymała frankach... To opuszczenie straszne, to nieużywanie — Życia — chwytą je czasem i pcha ku zagładzie. — Los ten i drzewa stare na powal też kładzie. — Wicher obnaża ściany... jesień padła na nie! — Twarz niczyja nie patrzy z poza ślepej szyby: — koniec!... Bramy przestały śnić o słońcu złotem. — A rozsypka zwietrzałych kamieni jest niby — Gromadnym liści martwych, zmrożonych odlotem!» (tł. L. Kalenkiewiczowa). Rodenbach to uosobiona nadwrażliwość, biorąca podniętę ze zjawisk innemu obojętnych lub zgoła niedostępnych. Te wzruszenia poeta sam nazywa odcieniami. Rzeczy mają duszę i czują jak on: «O smutki wodotrysków! — Wre, buchając, woda; — Lecz nikt mąk ich nie pojmie, nic sił im nie doda, — Gdy ruchem lanc gibkich, wiecznie żądne nieba» (tł. L. Kalenkiewiczowa).

Émile Verhaeren (1855—1916). Urodzony w Saint-Amand pod Antwerpią, — prawnik; zabłysnął odrazu zbiorem «Les Flamandes» (1883). Jak w szkole malarzy flamandzkich, realizm życia i krajobrazu: bogate fermy — rozległe jak wieś, bydło, stodoły, śpichlerze; pasterka rozspana, leżąca niedbale pod drzewem w krasie młodości i siły; ranek niedzielny, para zakochanych w wierszu «Miłość krwista», tuż — pogrzeb. I W cyklu «Les moines» (1886) — mnich-asceta i fanatyk; opat-pan na swoim klasztorze — zamczysku; mnich łagodny, kochający się w kwiatkach; heretyk; wszystko mnisi wieków średnich, potężni wolą, niezłomni wiarą. Oto mnich-rycerz: «Rzekłbyś, że wychodził z pustyni snu, — Gdzie, twarzą w twarz naprzeciw chwale słonecznej, — Na piaskach palących i surowych skałach, — Drzemie majestat samotnych lwów. — Mnich to był olbrzym dziki i uroczysty, — Ciało jego zdawało się zbudowane na dzieło wieczyste, — Twarz jego porosłą przesywała Wieczność przez swe oczodoły». II Trylogja: «Soirs» (1887), «Débâcles» (1888), «Flambeaux noirs» (1890), nadto «Les apparus dans mes chemins» (1891), to przypomnienie straszego okresu choroby. — We wrotach obłędu: przerażające zjawy napelniają sypialnię, dziwaczne ptaki i nietoperze, krwawe dłonie, w dole gromady drzew biegną ku widnokręgom i przepadają; wizja zamordowanej dziewczyny, lęk, że on sam jest mordercą. W «Czarnych pochodniach» umysł wysilony, niezdolny nawet do gorączkowych widzeń, wszystko przygasło, wdali mający jeszcze tlejący żar. W ostatniem «Zjawieniu» zbawcze widmo tęczy i św. Jerzego; w mistycznym uniesieniu poeta czuje, jak święty rykerz bierze jego zakrwawione serce i unosi w niebo. III: «Les heures claires» (1896) — pod delikatną dłonią kobiety zakwitły na nowo sady, kwietniki, powróciła radość wiosny. Równocześnie nastąpił zwrot do spraw etyczno-społecznych z silnem i zdecydowanem dążeniem do radykalnego rozwiązania ich środkami rewolucji. W tym duchu są stworzone: «Les campagnes hallucinées» (1893), «Les villages illusoires» (1895), «Les villes tentaculaires» (1895). Stary powroźnik wiąże pasma, wysnuwające się z nieskończoności; przeszłość: burze, walki, śmierć; terażniejszość: wiedza; przyszłość: ukojenie i harmonja. — «Pod groblą wśród wioszczyzny... Siwy powroźnik jasnowidzący, — U drogi chodząc — Wstecz a wstecz, — Mądrze układa, przesuując dłoń, — Dalekich nici wir, co precz — sunie się doń!» (tłum. A. Lange). Grabarz rzuca w dół trumny

Wspomnień, Nadziei, Sił daremnych. Rybacy zarzucają sieci — łowią Nędzę, Nie-nawiść i Złe losy, ale łowią wciąż, rybaczszaleńcy. We «Wsiach obłąkanych» walka społeczna miast rozbójniczych i zachłanych a wsi uciemnionej i wyczerpanej. Na wieś padła zaraza; ludność ucieka do «Miast pijawek», które z niej wysysają resztę sił żywotnych. Maszyny-potwory chwyciły ją w swe żelazne ramiona.

Wojna odwróciła jeszcze raz twórczość poety ku celom obrony narodowej. Zginął jak ofiara obowiązku, objeżdżając kraj z propagandą odczytową, pod kołami pociągu w Rouen.

Wyobraźnia Verhaerena jest jak gaz, który się rozpręża i kurczy wściekle, ujarzmiony w stalowej powłoce. Pomysł wybucha zawsze obrazami: poeta zna je wszystkie, ustawia ze ścisłą logiką, mając zawsze przed oczyma widzenie syntezy; myśl gardzi refleksją, jest jej tyle, ile się mieści w wybranym symbolu; czasem

jest on wyraźnie nazwany, czasem trzeba się go przez sugestię domyślać. W tym drugim wypadku działa przepotęźnie «Dzwonnik»: «Jak trzoda wołów oślepych — W wieczornej głębi spłoszony — Huragan ryczy. — A wtem, ponad czarne wieżyczki, — Strzelające wokół kościoła o zmierzchu, — W pręgach błyskawic dzwonnica płonie. — Stary dzwonnik, szalony — Z usty niememi bez słów — nadbiega, — A ciężkiem sercem biją dzwony, — Wtórzą, nad burzą — Rozpaczy, co tłucze mu skronie..... Dzwonnica — Ogień się wżera — Nasyca wnętrze — Kamiennych murów, piętro po piętrze, — Aż tam, gdzie skacze — Rozżarty dzwon. Z przeciągłym wrzaskiem puhacze, — Przelekle wrony — Thuką głowami w odblask szyb czerwony, — Spalają lot w kłębiącym się dymie, — Przestrachem błędne, szalem rozpędne, — W rozkołysany tłum — Padają martwe..... Stary dzwonnik u kresu męki konania — Wydzwania swą śmierć. — Dzwon wydał ostatni jęk..... Zarył się w ziemię dzwonnikowi na trumnę i na grób» (tłum. E. P.).

Ten, co to pisał, snąć pamiętał, że i jemu groziło pęknięcie wiązań nerwów pod kopułą czaszki, i że on — dzwonnik-poeta — runie pod walącym się gmachem. Forma wiersza swobodna, ale poddana nawrotom rytmicznym; wyrazy lub zdania powracają, jakby w melodji frazesy dominujące: «Infiniment la pluie..... La longue pluie..... la pluie.....»

U szczytu doktryny i twórczości symbolistów stoi Paul Claudel (ur. 1868) z Szampanji. Studja dyplomatyczne powiodły go na wysokie stanowisko ambasadora w Chinach, Japonji, wielu miastach Europy, wreszcie w Stanach Zjednoczonych. Z 15-letniego pobytu w Chinach wyniósł oprócz impresyj, zebranych w książce «Connaissance de l'Est», — obwarowane tradycją najstarszej kultury: uznanie prawa, władzy naczelnej, prawa własności indywidualnej i dziedzicznej, przy-



Émile Verhaeren.

kazanie wypoczynku; wszystko później użyte w dramatach symbolicznych. — Podstawowe prawdy i zasady życia uspołecznionego wyobrażone najprostszyimi kształtami symbolu. Nic ze sceptyzyzmu; wszędzie afirmacja zupełna. Poezja przestaje być literaturą — zmienia się w księgę mądrości. Nie są to puste igraszki intelektualne, ani tendencyjne hasła chwili, ale prawdy zawsze wieczne, a dla nowej Francji czynniki potężne moralnego i politycznego odrodzenia. Słusznie też Claudel jest uznany za największego wśród współczesnych poetę narodowego.

Twórczość rozpoczyna dramatami:

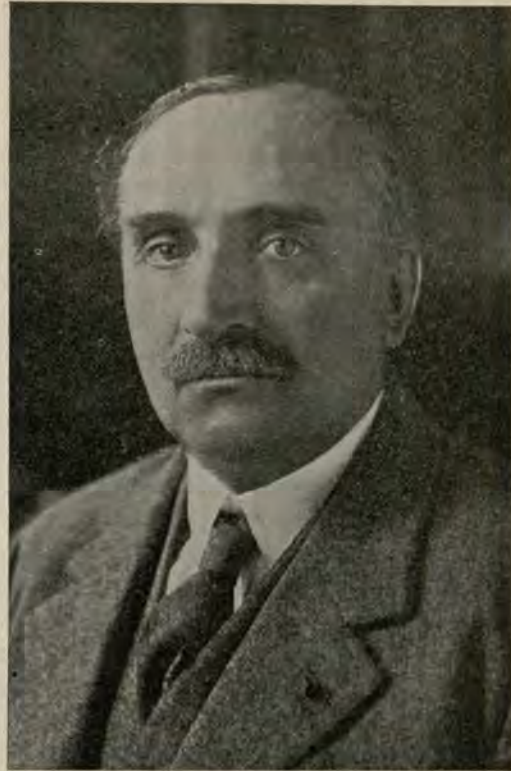
«Tête d'or» (1890) — młodzieńczy, barbarzyński łupieżca musi przecież ponieść klęskę gdzieś, na prometejskiej granicy, a zakochany w córce zabitego władcy, znalazłszy ją ukrzyżowaną — sam, spętany powrozem — w ekspiacji zębami wyrywa gwoździe, naznacza ją swą następczynią na tronie, poczem oboje giną. — Nakaz spoczynku niedzielnego przerobiony symbolicznie w dramacie «Le Repos du Septième Jour» (1901) — z akcją przeniesioną w podziemia państwa chińskiego. Chrześcijańska idea poświęcenia i ofiary, snująca się przez całą twórczość Claudela, występuje promiennie w 1 i 2 redakcji dramatu: «La jeune fille Violaine» (1892) (granego w teatryku «Vieux Colombier») — «L'Annonce faite à Marie» (1911). — W pierwszym — bezgraniczna ofiara, od wyrzeczenia się własnego domu aż do cichej śmierci z rąk Mary. Violaine nie tylko przebacza złej siostrze, że jej odebrała narzeczonego, ale — uświęcona cierpieniem — cudownie przywraca wzrok jej niewidomemu dziecku, — poczem pada cicha i nieodgadniona z tej samej niegodziwej ręki.

W 2-giej redakcji (l'Annonce) poeta śmielej jeszcze przestępuje próg rzeczywistości. Violaine oddaje siostrze — wzamian za pierwsze — inne dziecko, zrodzone z niej — Matki-Dziewicy. Cud oznajmują dzwony Zwiastowania. Całość — misterjum w formie tryptyku, z akcją przeniesioną w wieki średnie:

W 1 części ziemska, zazdrosna miłość Mary, wyjazd starego ojca do Ziemi Świętej. W ostatniej — śmierć Violaine'y, powrót ojca z Jerozolimy, pogodny wieczór nad bujną niwą, sygnaturka, dzwoniąca na «Anioł Pański», — jakby się nic nie było stało. — A tymczasem odbył się wielki akt mistyczny. Bardziej przejmującej koncepcji nie posiada cała nowa literatura. — W «Échange» Marta, żona Ludwika Laine'a, przebacza zarówno mężowi, który ją sprzedał, jak kobiecie, która go jej zabrała. — W dramacie «La Ville» — (1903) — podniesione zagadnienie socjalno-rewolucyjne, z rozwiązaniem głoszącem uległość prawu, skrytalizowanemu w dogmacie katolickim. Kapłan Coevre zapytuje: «Człowieku, czy wierzysz, czy chcesz wierzyć w Kościół, który jest Słowem widomem?» Ivors odpowiada: «Chcę.» — A Coevre powtarza wyznanie wiary..... — W «Partage de Midi» — (1906) — którego akcja dzieje się na statku — słodka Yze — przyczyna zguby zakochanych w niej mężczyzn — jest odkupiona przez miłość szlachetnego Mesy. — Idea dostojnej roli katolicyzmu, jakgdyby przeniesiona od de Maistre'a i Bonalda, wypełnia trylogję, której 1-sza część — «Otage» jest napisana 1911 r. Treścią poświęcenie kobiety w celu ułatwienia ucieczki papieżowi Piusowi VII z przymusowego pobytu w Fontainebleau za Napoleona I.

Jako liryk, Claudel wydał porywające wspaniałą dziwnością «Hymny i ody» (1911). W pierwszych np. owa wizja 3 postaci niewieścich nad brzegami Rodanu: Francuzki, Niemki, Polki; symbole 3 dominujących znamion rasowych: wesołości i wdzięku, sentymentalizmu, miłości ziemi. W drugich królewski wzlot z podkładem

panteistycznym: «.....Gdybym był morzem o miliardzie ramion rozkrzyżowanych na dwu kontynentach, — Pełną piersią odczuwający potężny chwyt okrężnego nieba, ze słońcem — Nieruchomem, niby knot płonący pod bańką, — znający własną zawartość. — To ja! — wciągam i wzywam wszystkimi memi korzeniami.... Lwa nocnego, który pić przychodzi — I bagna, i namuł podziemny, — I krągłe, pełne serce ludzi, co przeżywają swą chwilę.... Ale nie morzem — Duchem jestem, duchem, tchnieniem tajemnym, duchem twórczym, który radość budzi, — Duchem życia i wielkiem tchnieniem płuc zeń wyrwanem, — Które drażni, upaja i do radości budzi.... Ja, człowiek — Wiem, co czynię, — Jestem panem, — Używam popędu i władzy rodzenia i tworzenia, — Na świecie żyję, — Wykonuję wszędzie swoją świadomość, — Znam wszystko, a wszystko zna się we mnie, — Wszelkim rzeczym przynoszę wyzwolenie.... (L'Esprit et l'Eau.)



Paweł Claudel.

Liryka Claudela posiada siłę rozpędową, gwałtowną, jak tajfun; szybsza od błyskawicy, przelata od widnokregu do widnokregu, wszechdążna — jak spojrzenie orla — najwyższych szczytów. Myśl, wystrzelona z intelektu, kłębi się, rozwija, rozmnaża w ciągłych obrazach i przenośniach; uczucie, urodzone z silnej woli, wypełnia ją i wyolbrzymia do rozmiarów nadczłowieczych, czy to w odach, czy hymnach, czy dialogach dramatyzowanych. Taki żar wewnętrzny starożytni nazywali entuzjazmem; dla nas jest to najwyższy stopień napięcia lirycznego, przy zachowaniu zupełnie świadomej siebie obiektywności: fenomen taki tylko rzadko się zjawia.

Claudel napisał prozą traktat o sztuce poetyckiej («L'Art poétique», 1905), odmienny od dawnych dogmatycznych poetyk dla całych grup i szkół danego kierunku. Jest w nim teoria twórczości indywidualnej. Wychodzi z bergsonowskiego pojęcia o życiu, tworzącem się ustawicznie w ruchu i czasie. Tworzenie poetyckie jest nieustannym poznawaniem swej osobowości w stosunku do rzeczy otaczających. Wobec nich myśl nie zachowuje się biernie; chwyta je i utrwała zapomocą przenośni, metafory, a zawsze w rytmie regularnym, na modłę pulsu i oddechu. Czynniki owe wykładają się znakiem, słowem, symbolem. Znak widomy rzeczy niewidomej — oto jak poezja zbliża się do religii.

Egzaltacja takiego zbliżenia zamyka okres francuskiego symbolizmu.

Co zostało z symbolizmu? — Pozostało przekonanie, że poezja może służyć tematami religijnym, narodowym, politycznym, społecznym. Przywrócenie wszystkich praw osobistościom twórczym. — Wzbogacenie języka. — Zniesienie wiersza klasycznego na korzyść «vers libre'u». Nadanie wyrazom wartości indywidualnej

w ich elementach muzycznych. Swoboda falującego rytmu. — Wyzyskanie elementów ducha podświadomych i nieświadomych. — Zamiana obrazu na wrażenie przez substytucję jego własności sugestywnej. — Transpozycja wrażeń zmysłowych.

Przeszedł — a nie zginął; wieczne prawdy ginąć nie mogą. — Pozostało zeń wiele dla przyszłości.

Literatura a styl epoki. Z początkiem XIX wieku uderzająca nierównomierność: ogromowi pomysłów i czynów Napoleona nie odpowiadają stare szablony poezji pseudoklasycyzmu, do tego zduszonej cenzurą. Wielkość cesarza utrwala się w marmurze i bronzie, w płótnach wiecznotrwiałych, w planach rozbudowy Paryża na stolicę świata. Symbole jego chwały to Panteon, Łuki Triumfalne, dokonanie całości Louvre'u, Tuilleries, Kolumna na placu Vendôme, «Le Sacre» Davida. Darmo Chateaubriand stawia się naprzeciw jako «drugie słońce»; — po restauracji legendarny półbóg potężnieje, znajduje odbicie w poezji Byrona i Wiktora Hugo. Wizja chrześcijańskiego średniowiecza — gotyk, wieżyczki, witraże; Wschód ze swoimi gorącymi barwami odbija się w nowym malarstwie kolorystycznym Eugenjusa Delacroix (1822) — jak niebawem u Wiktora Hugo i Teofila Gautiera. Neoklasycyzm malarski Ingres'a i Ary Scheffera, cudnie zharmonizowane grupy rzeźbiarskie Carpeaux schodzą się ze spokojną plastyką parnastów; naturalizm Courbeta, pleinairyzm Bastiena Lepage'a z reprodukcją niefałszowaną życia wsi takiego Guy de Maupassanta; krajobraz egzotyczny i fantastyczny Gustawa Moreau z opisem krain podzwrotnikowych Piotra Lotiego lub Artura Rimbauda. Rewolucyjna szkoła impresjonistów: Maneta i Milleta idzie w parze z doktryną literacką o przepuszczaniu wizyj świata zewnętrznego przez pryzmat osobowości; dekoratywność Puvis de Chavannes'a urzeczywistnia się u Claudela. Sugestywność, co u Rodina okrywa kształty jakby zasłoną, a w portretach Carrière'a podaje fizjognomje sztucznie zamglone przez zeszkobanie barw, wymaga tego samego odgadywania, co wiersz Mallarmégo. Wreszcie wszystkie śmiałe innowacje Gogouina, Van Goglia, Cézanne'a mają swe odpowiedniki we współczesnej literaturze.

Przegląd ogólny. Z wielu punktów widzenia można oglądać postęp literatury francuskiej: etnicznego, historycznego, społecznego, estetycznego. W porządku etnicznym jest ona naturalnym wynikiem zlania się żywiołów celtyckich i germańskich — poddanych dominującemu czynnikowi rasy łacińskiej. Z Celtów mamy tam marzycielstwo, mistykę, żywość wyobraźni, zmysłowość, kult kobiety, dochodzący do przerafinowanej egzaltacji — to znów do brutalnej swawoli języka, określonej wyrazem: «esprit gaulois». Typami z jednej strony: Tristan, Chateaubriand, z drugiej: Rabelais. Z tradycji rycerskich pierwotnej szlachty frankońskiej: tężyźnia, odwaga, a nadewszystko kierownicze poczucie honoru, w poezji typowe w «Pieśni o Rolandzie» i u Alfreda de Vigny. Najwięcej jednak duch francuski przejął z pokładów łacińskich: trzeźwość, zmysł praktyczny, ścisłość rozumowania a z niego dowcip, co jest umiejętnością szybkiego kojarzenia pojęć nawet najdalej od siebie stojących; sceptycyzm, opatrujący każdą myśl ze wszystkich stron i głoszący wiele prawd miast jednej; typami: Abelard, Montaigne, Wolter. Jednym z objawów wyrafinowanej praktyczności społecznej jest zmysł towarzyski, znamię francuskie «par excellence»; jako problemat, postawiony i rozwiązany w «Mizantropie». Pewna chępliwość, próżność, umiłowanie efektu, tak wybitne u południowców, są starej daty: już Dante zna je i wyśmiewa w «Piekłach» (29—122).

Prądy historyczne i społeczne: przewaga raz arystokracji, raz demokratycznego mieszczaństwa idą w parze. Liryka trubadurów naprzeciw facejom i farsie; za Ludwika XI wpływ mieszczaństwa u szczytu; z dynastją Walezjusów literatura arystokratyczna bierze górę, aby znów za Ludwika XIV ustąpić mieszczańcom, jak Moljer i Boileau. Literatura arystokratyczna wraca z Châteaubriandem, Lamartinem, Mussetem. Gdy realizm i naturalizm zaczynają dominować, arystokratyzm zamyka się w dumnych cenakłach «sztuki dla sztuki», Parnasu. Wreszcie symbolizm, jakkolwiekby wstępował w lud i masy robotnicze, formą swą wyniosły, pogardliwy, niezrozumiały, odsuwa się od nich jak najdalej. Wielka poezja staje się tem, czem była u swej kolebki — językiem wtajemniczonych.

Pod względem estetycznym literatura francuska aż do najnowszych czasów przedstawia się jako równoległy a ciągiły pochod form indywidualnych i zbiorowych — niekiedy z przewagą jednych nad drugimi. W wiekach średnich pieśń rycerska, zstąpiwszy do gminu, toczy się w wierszu naiwnym, gawędziarskim, naprzeciw wyszukanych strof trubadura, truwera i dworskiego romansopisa; obok subtelnie alegorycznej I części «Romansu o róży» — doktrynalna, często rubaszna część druga. Potem egzaltacja nowoplatońska i wytworne strofy «Plejady» oponują się ostro soczystym, niepohamowanym w swadzie konceptom Rabelais'go. Barok metaforyczny hiszpański, przyjęty w siedzibie «Frondy» — stawia czoło przedziwnie pięknym, układanym pod sznur aleksandrynu, tworom klasycyzmu. A potem po epoce poetyckiej jałowości XVIII w. nieustanne starcia indywidualizmu, tłumaczącego się rytmem w miejsce rymu, z formami zbiorowemi, przeznaczonemi dla mas. Nigdzie, jak we Francji — z przyczyn historyczno i społeczno-ekonomicznych, te dwie fale nie płynęły obok siebie równie silne i niewyczerpane.

## BIBLIOGRAFJA

- G. Lanson: Manuel bibliographique de la littérature française. 5 vol. Paris 1909—12.  
 „ Histoire de la littérature française. Paris, Hachette 1924.  
 Petit de Julleville: Histoire de la langue et de la litt. française. Colin 1896—1900. 8 vol.  
 J. Bédier - P. Hazard: Hist. de la litt. française illustrée. 2 vol. Larousse 1923.  
 M. Braunschvig: Notre littérature étudiée dans les textes. Colin 1923. 2 vol.  
 Les grands écrivains français (monografje) — Hachette.  
 E. Faguet: 16-ème s. 17-ème s. 18-ème s. 19-ème s. Études littéraires. Lecène et Oudin 1885—1893.  
 Ch. Langlois: La vie en France au moyen âge. 3 vol. Paris, Hachette 1924—5.  
 G. Paris: La littérature française au moyen âge. Hachette 1924.  
 J. Morawski: Pamphile et Galatée. Paris, Champion 1917.  
 P. Champion: Histoire poétique du 15-ème siècle. 2 vol. Paris, Champion 1923.  
 E. Lintilhac: Les origines du théâtre français. 5 vol. Paris. Flammarion.  
 E. Rigal: Le théâtre français avant la période classique. Hachette 1901.  
 A. Lefranc: Marguerite de Navarre et le platonisme de la Renaissance. Paris 1899.  
 H. Guy: Histoire de la poésie française au 16-ème siècle. 2 vol. Paris, Champion.  
 F. Strowski: Montaigne. Alcan 1906.  
 P. Bonnefon: La société française au 17 s. — au 18 s. Colin 1903—5.  
 Z. Czerny: L'esthétique de L. C. Saint Martin. Léopol 1920.  
 W. Folkierski: Entre le classicisme et le romantisme. Paris, Champion 1925.  
 F. Strowski: Tableau de la litt. fr. au 19-ème et 20-ème ss. Delaplane.

- Van Tieghem: Le mouvement romantique. Vuibert 1923.  
L. Maigron: Le Romantisme et les moeurs... et la mode. 2 vol. Champion 1810—11.  
E. Seillière: Pour le centenaire du romantisme. Paris, Champion 1927.  
Z. Przesmycki (Miriam): Maeterlinck, Utwory dram. Przełożył i wstępem opatrzył ... Warszawa, Lewental 1894.  
J. Lorentowicz: Nowa Francja literacka. Warszawa 1911.  
Szarota Jan: Współczesna poezja francuska (1880—1914). Warszawa 1917.  
Forst-Battaglia O.: Die französische Litteratur der Gegenwart. Wiesbaden, Dioskuren 1925.  
Martino P.: Parnasse et symbolisme. Paris, Colin 1925.  
E. Raynaud: La mêlée symboliste. 3 v. La Renaissance du Livre 1918—22.  
A. Thibaudet: La poésie de S. Mallarmé. Nouv. Rev. Franç. 1923.  
Miriam: U poetów. Warszawa, Mortkowicz 1921.  
L. Staff: Liryicy francuscy. Wybór poezyj. Warszawa, Biblioteka Polska 1924.



## LITERATURA FRANCUSKA OD R. 1914

NAPISAŁ OTTO FORST-BATTAGLIA

## I

## WSTĘP

Potężne przemiany oblicza społecznego we Francji, spowodowane przez wojnę światową, odbiły się jaskrawo w jej literaturze, która odtąd bardziej, niż kiedykolwiek, stała się przystępna dla obcych wpływów.

Mimo to można śmiało powiedzieć, że w istocie swojej piśmiennictwo francuskie nawet po tym przełomie dziejowym nie uległo żadnej zmianie. Wprawne oko spostrzegawczego badacza rozpozna łatwo współżyjące kierunki literackie: klasycyzm, odpowiadający rodzajowi helleńsko-lacińskiemu, i romantyzm, ukazujący się zarówno pod postacią arystokratyczno-germańską, jak i demokratyczno-celtycką. Łatwo też można zaobserwować współzawodnictwo literatury mieszczańsko-racjonalistycznej z literaturą bohatersko-uczuciową. Po tych spostrzeżeniach czytelnik bez trudności przeniknie swoistą tajemnicę tego przebogatego, najcenniejszego owocu ducha francuskiego, tajemnicę jedyną w swoim rodzaju, oddziaływającą przez niebywałą różnorodność przejawów, przez harmonijne zespolenie rozmaitych żywo pobudzających twórczość dążeń.

W perspektywie czasu zatracają swoją zaciekłość spory literackie, obserwowane z wielkim napięciem przez współczesnych, błędne zarysy rywalizujących ze sobą namiętne szkół literackich, i niejedna nowość, która uchodziła dotąd za epokową, okaże się tylko zjawiskiem powrotu rzeczy dawno zapomnianych.

I wielkie zdobycze czasów powojennych należy poddać poważnej analizie. Mało co okaże się wtedy czemś zupełnie nowem; przeważnie będą to starzy, dobrzy znajomi, w nowej tylko szacie i w nowem przebraniu. Zauważymy po r. 1914 następujące po sobie kolejno okresy świetności symbolizmu, naturyzmu, integralizmu, unanimitizmu i futuryzmu, rozkwit i upadek dadaizmu, przejście jego spadku przez surrealizm, zwycięstwo naturalizmu w jego najnowszej formie. Rozpoznajemy w unanimitzmie dalszy ciąg demokratycznego romantyzmu, w futuryzmie — romantyzm arystokratyczny, w dadaizmie — zwyrodnienie i parodię romantyzmu, a w surrealizmie ostatni oddźwięk dadaizmu, w jego czystej, skryzalizowanej formie. Nic zgoła nie oznaczałoby najmniejszej zmiany, gdyby nie fakt, że tak poprzez programy szkół literackich, jak i pisma autorów, niezaprzyjęzonych żadnej grupie pisarzy, snuje się jeden zwycięski motyw: motyw podświadomości, zdobywający triumfalnie szranki literatury.

Nazwisko Freuda będzie kiedyś wspomniane, jako tego, który w wielkiej mierze przyczynił się do ożywienia literatury francuskiej. Jednakże zwycięstwo psychologa wiedeńskiego ułatwił fakt, że jego teoria zbiegła się z duchem czasu, którego wyrazem we Francji było podminowanie całej młodzieży, przeczuwającej wybuch rozpętanych żywiołów: wojny i rewolucji. «Precz z rozsądkiem», oto hasło dnia, ożywiający romantyzm, aż po ostatnie jego, wyżej wspomniane, lato-rośle. Odpowiedzią reakcji, i to najprawdziwszej reakcji, było dążenie do wzmocnienia porządku, do klasycyzmu, któryby miał za zadanie ocalenie zagrożonych dóbr tradycji.

W walce między tymi, którzy chcieli zachować puściznę przeszłości, i tymi, którzy domagali się bezwzględnej jej zburzenia, aby zastąpić ją czemś nowym i nieznanym, — rychło tradycja wyszła zwycięsko. Pozostał jednak pewien trwały osad: głos podświadomości już nigdy nie zostanie stłumiony. I ten wynik rewolucji sprzął się z mistyfikacją panujących potęg. Podobnie jak Kościół posługuje się bronią swego napastnika, uczonego niedowiarka, tak i tradycjoniści potrafili wyzyskać metody i przeżycia swych literackich przeciwników. Tacy mistrze, jak Bourget, Bordeaux, Prévost, ludzie czyto w podeszłym wieku, czyto tacy, którzy przekroczyli już średni wiek życia, zdążyli się jeszcze zmienić. Inni zaś, jak Claudel, Maritain, Cocteau, Reverdy, Mauriac, Bernanos, potrafili być równocześnie i bojownikami nowoczesnych prądów, i zwolennikami prastarego, kościelnego katolicyzmu.

Obok zjawiska, iż wierzchnie pokłady ducha zostały przebite przez promienie świadomości, mamy do zanotowania i drugi objaw, charakterystyczny dla najmłodszej poezji francuskiej: mianowicie ucieczkę z ciasnych granic ojczyzny. W literaturze panuje formalny głód egzotyki. Rozmiłowanie w tematach niesamowitych, w nadzwyczajnościach (a nie tylko erotycznej perwersji) — to właśnie są rozliczne promienie i chorobliwe wybujałości jednego zjawiska: dążenia do poznania ukrytego świata duszy i dalekich obcych krajów.

Żadna szkoła literacka nie jest pozbawiona tych właściwości, które cechują piśmiennictwo francuskie. Są to objawy nowego «mal du siècle», zjawiska, towarzyszące procesowi fermentacji czasów przejściowych. Zdaniem jednych, jest to muzyka, przygrywająca zmierzchowi mieszczańskiego bytu i ducha, zdaniem zaś innych — przygrywająca odnowieniu autorytatywnych poglądów średniowiecza. Może obie strony mają rację, narazie jednak wiemy tylko tyle, że ta wspaniała walka dusz znalazła i znajduje swoje artystyczne i odpowiednie do swej wartości odbicie w literaturze.

## II

### IDEE I FAKTY

Pozytywizm. — Humanitaryzm. — Pragmatyzm. — Bergsonizm. — Filozofja katolicka. — Krytyka i historia literatury. — Nauka.

Żaden kierunek filozoficzny, jak już wiadomo, nie wycisnął swego piętna na najnowszej epoce; jednak nie ulega żadnej wątpliwości, że w twórczości wybitniejszych pisarzy materializm został przewyciężony przez idealizm. Współczesną umysłowość francuską nurtuje pięć równolegle płynących prądów: pozytywizm, humanitaryzm, pragmatyzm, bergsonizm i filozofja katolicka. Pozytywizm jest spadkobiercą tego poglądu na świat, który około połowy XIX w. pozornie zatriumfował w sztuce i literaturze, jako naturalizm, a w nauce, jako materializm w swojej najprostszej formie. Pozytywizm jest w istocie romantyzmem świata pozbawionego romantyczności, dogmatycznym ujęciem rzeczy niedogmatycznych, jest wstydliwą ucieczką uczuciowości w pozornie realną krainę czystego rozumu. Czerpie on soki z duchowej postawy proletariusza i niewykształconego małomieszczanina, dla którego wyrocznią staje się uczoność, zastępująca obmierzłe zabobony. Warstwy te nie mogą zdecydować się ani na rezygnację, ani na przyznanie się do ubóstwa duchowego własnego i swego oto-

czenia. Proletariusze i drobnomieszczenie przywłaszczyli sobie dobra Kościoła i arystokracji nawet w dziedzinie ducha; ci, którzy dotąd żyli w nużącej atmosferze naukowej oczywistości i sceptycyzmu, teraz pragną korzystać i pożądliwie używać przywłaszczonych dóbr. Tym burzliwym dążeniom dostarczają naukowej podstawy, tak w dziedzinie polityki, jak i filozofji, żydowscy doktrynerzy i uczeni. Duch żydowski łączy entuzjazm społeczny, tak obcy indywidualiście-Francuzowi, z właściwą sobie nienawiścią tradycji Kościoła i odrębności stanowej, z powodu której tak długo musiał znosić prześladowania. I tak najwybitniejsza twórczość nowoczesnego pozytywizmu pochodzi od żydowskich twórców, tak zwanej «francuskiej szkoły socjologicznej» i ich następców, grupujących się około czasopisma «Année Sociologique» (od 1925 nowa serja). W badaniach uczonych takich, jak Emil Durkheim (1858—1917), Lucjan Lévy-Bruhl (ur. 1857), René Worms (1869—1926), Marceli Mauss, którzy sprowadzają wszelkie przejawy duchowe do funkcji mechanicznej, indywidualności spadają do rzędu równowartościowych przedstawicieli gatunku, różniącego się od zwierzęcia tylko pod względem fizycznym; religijne poglądy tych indywidualności, są tylko wynikiem społecznego naśladownictwa. «Les individus écartés, reste la société» (Durkheim), oto naczelne hasło etyki, uzasadnionej historycznie-geograficznie badaniami postępu rodzaju ludzkiego, poczynszy od myślenia prelogicznego aż do logicznego. Pisma pedagogiczne Durkheima: «Éducation et Sociologie» (1922), «L'Éducation morale» (1925) zawierają mniej spornych wyników, niż trylogja Lévy-Bruhla, budująca kunsztownie i ze znanstwem nowy racjonalistyczny mit na podstawie opisów podróży i gramatyk. Tezy tej trylogji, składającej się z dzieł: «Les Fonctions mentales dans les Sociétés inférieures» (1910), «La Mentalité primitive» (1922), «L'Âme primitive» (1927), powstały w gabinecie uczonego i pozostają w jaskrawej sprzeczności z opisami naocznych świadków życia ludów pierwotnych.

Zgodność pierwiastka zwierzęcego i ludzkiego, jako dwóch przejawów tego samego popędu, natchnęła z początku zoologa Alfreda Espinasa (1844—1922). Echa jego teorii znajdujemy w poczytnych książkach Maurycego Maeterlincka o społeczeństwach zwierzęcych («La Vie des Termites», 1926). Pogląd o doskonałości człowieka, jako członka społeczeństwa, poznamy jeszcze u poetów unanimistów, grupujących się dookoła Juljusza Romains'a. W dziedzinie estetyki przejawia się ten pogląd w dziełach Karola Lalo i w postaci teorii historycznej Pawła Lacombe'a i Henryka Berra («L'Histoire traditionnelle et la Synthèse historique»). Pogląd ten doprowadza do formy mimowoli śmiesznej przez swoją skrajność Bretończyk Feliks Le Dantec, w swoich traktatach, obliczonych na popularność, i które w istocie datarły nawet do strzech robotniczych. Autor ten zredukował zagadnienia świata do formułek chemicznych podług przepisu Homais'a. W dziedzinę wychowania narodowego wkraczają Celestyn Bouglé, autor «Leçons de Sociologie» (1922) i genewski teoretyk Karol Oltramare, autor katechizmu dla laików p. t. «Vivre» (1919), i wkońcu Alfred Loisy, którego Kościół wyklął, a państwo obdarzyło katedrą historii religji. Nowy ten Lamennais, coprawda bez potęgi jego poetyckiego słowa i jego wizjonerskiej siły etycznej, obecnie działa jako katecheta racjonalistycznej moralności dla dużych oświeconych dzieci («La Religion», 1917; «La Morale humaine», 1925).

Ze względu na praktyczne zastosowanie pozytywizmu wolno go utożsamiać z humanitaryzmem, który również stawia ogół ponad jednostkę,

apoteozuje kult ludzkości, i który może nie zasadniczo, lecz na pewno w praktyce jest wrogo usposobiony względem dawniej panujących potęg. Jednakże zasady humanitaryzmu są zgoła odmienne. Jako filozofja stanu trzeciego, mieszczaństwa o własnej kulturze, dumnego ze swej własnej tradycji (choć zwalczającego starszą tradycję), nie zadowala się humanitaryzm powszechnym obowiązkiem służby wobec ogółu, głoszonym w imię biologicznych praw, które należałoby dopiero udowodnić. Socjologja, etyka, estetyka biorą za punkt wyjścia jednostkę. Metafizyka obejmuje granice, wytknięte jej przez Kanta i jego francuskich następców: Cousina, Renouviera, Ravaisson-Molliena. Gdy pozytywizm jest fanatyczną afirmacją negacji, to humanitaryzm jest ostrożnym dobijaniem się do wrót, za którymi ukrywają się tajniki świata doczesnego i wiecznego.

Najwybitniejszymi przedstawicielami tej filozofji są dwaj twórcy na większą miarę: Emil Boutroux (1845—1921) i Juljusz Lachelier (1834—1918). Wprawdzie nie ogłosili oni w ostatnich latach żadnego znaczniejszego dzieła, jednak wpływ ich był dość silny, a historyczna ich rola polega na tem, że byli mistrzami Bergsona. Objaw silnego wpływu Boutroux'a na filozofję katolicką widzimy w antologii p. t. «Choix de Textes» (1928), w wyborze dzieł znakomitego pisarza pod redakcją P. Archambaulta. Skądinąd Lachelier był czczony i uznany za mistrza przez szereg filozofów, zaciekle przeciwników klerykalizmu. Do nich należą: Gabriel Séailles, biograf Lacheliera, Renana i Renouviera, krytyk o subtelnym zmyśle krytycznym; Paweł Souriau i Paweł Lapie, filar oficjalnej pedagogiki («La Pédagogie française», 1920); Jan Izoulet, dziwaczny entuzjasta Religijnej Ligi Narodów, mającej zrealizować czysto świecki ideał religii («Paris, Capitale des Religions», 1926).

Dalszem ogniwiem idei Lacheliera jest wcześniej zmarły Lagneau, a przede wszystkim Paweł Desjardins, wielkoduszny założyciel «Union pour l'Action Morale», który życie swe poświęcił sprawie przyjacielskiego zbliżenia pracowników fizycznych i umysłowych. Ma on swych uczniów, jak np. wydawcę «Europe», Jana Guéhennno («Caliban parle», 1928). Pragnęliby oni za przykładem mistrza zdobyć dla proletariatu kulturę burżuazyjną, przez co tylko wydobyli najaw nierozwiązalny konflikt między mózgiem a ręką; konfliktu tego nie umiałaby usunąć nawet interwencja serca.

Jeśli w tym wypadku filozofja wkracza w dziedzinę praktycznej polityki, to Dominik Parodi, autor świetnej «Philosophie contemporaine en France» (1919), obraca się w kręgu czystej wiedzy, której przysłużył się wielce Andrzej Lalande, autor pożytecznego «Vocabulaire technique et critique de la Philosophie» (1926). Gdybyśmy osądzali na podstawie pierwszego wrażenia dzieła Leona Brunschwicga (ur. 1869), najwybitniejszego pisarza z pośród działających dziś humanitarystów, zdawałoby się nam, że jego historyczne i teorio-poznawcze pisma są pozbawione wszelkiej aktualności. Przy głębszej jednak obserwacji wyłania się oblicze przedstawiciela tendencji politycznej, wyraźnie odchylającej się od kultu «grupy». Brunschwicg reprezentuje odłam zachodniego, indywidualistycznego humanitaryzmu, który wywodzi się od «Homo-Sapiens», a nie od «Homo-Faber», «Homme-Machine» wschodniego, hołdującego masie, humanitaryzmu. Można zaryzykować paradoks, że ten francuski żyd jest ze swej postawy duchowej protestantem (raczej relatywistą?). Jako groźny wróg wszelkich poszukiwań absolutu («L'Expérience humaine», 1922; «Le Progrès de la Con-

science humaine», 1927), nie uznaje żadnej świętej prawdy, oprócz jedynej: na imię jej introspekcja. Podobnie jak u Brunschwicga, przedstawia się obraz świata u Gastona Milhauda (1858—1918), który stadjum «intériorité» uważa za czwarty stopień, stojący za trzema stopniami rozwojowemi Comte'a. Adrjan Naville (ur. 1845) zarzuca dawną interpretację francuskiej rewolucji, jako żywiołowej konieczności dziejowej, tłumacząc ją raczej jako dobrowolne zrzeszenie sprawiedliwych; ta nowa interpretacja widoczna jest nawet w tytule jego szlachetnego dzieła: «Liberté, Égalité, Solidarité» (1926). Obok Dilthey'a podjął się Naville próby ujęcia istoty nauk, szeregując je w swej «Classification des Sciences» (1924) w następujący sposób: nauka o możliwym («teorematyka»), nauka o rzeczywistości (historja) i nauka o dobru («kanonika», a raczej «normatyka»). Ten protestancki indywidualizm przechodzi niepostrzeżenie z patosu w ironję. Oddalając się od problematów społecznych, staje się kultem heroizmu. Od krytyki zwraca się w stronę sceptycyzmu, a w konsekwencji i do pragmatyzmu. Na czele tego ruchu możemy wymienić nazwisko Fryderyka Paulhana (1856—1931). Odraza tego wielkodusznego cynika do okropności świata rzeczywistego i współczucie dla ludzkiej niedoli są uwieńczone systemem świadomego kłamstwa, które nawet wychodzi poza teorię fikcji Vaihingera; wkońcu zwątpienie o rzeczywistości doprowadza Paulhana do afirmacji niereczywistości.

Nastroj jego utworów: «Le Mensonge du Monde» (1921), «Les Transformations sociales des Sentiments» (1920), «La Puissance de l'Abstraction» (1928), waha się ustawicznie między łzami i gorzkim sarkazmem. Jego dylemat można rozwiązać na gruncie etycznie sprawiedliwego kłamstwa. O biegunowem przeciwieństwie Paulhana, a mimo to bardzo doń podobnym, Andrzej Gidzie (ur. 1869) należy pamiętać, jako o filozofie, niemniej jak o wielkim pisarzu. Z nędzy istnienia czerpie on odwagę i kategorię imperatyw, skłaniający go ku bezwzględnej prawdzie, ku... bezwzględnej wolności — a więc do amoralności, która u niego nie ogranicza się wyłącznie do zjawisk seksualnych. Podobnie jak Paulhan, odczuwa on swoją amoralność humanitarnie, a zasadniczo jest romantyczny i egocentryczny («Corydon», 1924, i autobiograficzne utwory).

Znamienny dla tych czasów jest humanitarny «fikcjonizm» i fikcyjna humanitarność w najróżnorodniejszych przejawach. Poznajemy te zjawiska w pluralizmie powieściopisarza Jana Henryka Rosny'ego (starszego), piszącego dzieła filozoficzne pod własnym nazwiskiem: Boex-Borela («Les Sciences et le Pluralisme», 1922), i w dziełach moralisty Gustawa Belota, głoszącego ateistyczną etykę, jako sztukę zbawionego postępowania w życiu. Andrzej Suarès, świetny «essay'ista» i subtelny krytyk («Sur la Vie», 1909—1928; «Présences», 1926; «Variables», 1929), dumny, a zarazem wzniosły myśliciel, zbliża się już prawie do wspaniałej pogardy świata Nietzschego i do moralności «mocnych ludzi», «Synów królewskich» Gobineau'a. Badacz patologii duszy zbiorowej, Gustaw Le Bon (ostatnio ukazała się jego «Psychologie des Temps nouveaux», 1920), pesymista i zdecydowany szermierz teorii o wrodzonej bierności, porusza się całkowicie w sferze myśli, wyrażonych w «Essai sur l'Inégalité des Races». Narazie jednak znajdujemy się jeszcze ciągle w granicach humanitaryzmu, wrażliwego na zjawiska społeczne i budującego swój pogląd na świat w imię zdobytych ochłapów prawdy. Alain, którego prawdziwe nazwisko brzmi Emil Chartier, profesor jednego ze znanych liceów paryskich, zdołał przemyślnie wysnuć z bezwzględnego anarchizmu

i egotyzmu naukę o prawdziwej, ludzkiej i mądrej cnotie mieszczańskiej. Fana-tycznie rozkochany w prawdzie, jak Gide, równocześnie tak zręcznie posługuje się najbardziej misternymi fikcjami, jak tylko potrafi Paulhan. Obdarzony mądrym i prawie genialnym umysłem, uwielbiany Alain wywiera bardzo duży wpływ na młodzież; jest on bystrym krytykiem i zręcznym politykiem mieszczańskiego radykalizmu, przedewszystkiem zaś doskonałym i świetnym pisarzem, a jego serja aforyzmów «Les Propos d'Alain» (1920 i późniejsze wydanie), «Système des Beaux-arts» (1920), «Le Citoyen contre les Pouvoirs» (1926), «Les Idées et les Âges» (1927) są wraz z dziełami Bandy i Maritaina najpiękniejszym owocem najnowszej francuskiej filozofji.

Tutaj właściwie kończy się łańcuch, ciągnący się od Renana i dojrzałego sceptyka Taine'a. Łańcuch ten zamyka humanitaryzm, litujący się nad biednym Calibanem, bez nadziei otrzymania nagrody w świecie przyszłym i bez historyczno-socjologicznego uzasadnienia, humanitaryzm nieznający iluzji i nienawidzący halucynacyj. Jednak i stąd do pragmatyzmu prowadzi jeszcze jeden pomost, który stanowi Ludwik Rougier, autor «Les Paralogismes du Rationalisme» (1920), «La Scolastique et le Thomisme» (1925), dzieł, zwróconych przeciwko neoscholastyce. W filozofji Rougier występuje jako szermierz tego prądu hellenistycznego, o którym jeszcze później wypadnie nam mówić w związku z powieściopisarstwem.

Chociaż pragmatyzm stworzyli Anglosasi, reprezentują go przedewszystkiem Francuzi. Trudno chyba zaprzeczyć, że wypowiada on się prawie doskonale w wyznaniach starca Renana. W pragmatyzmie widzimy ową filozofję własnego «ja», które tylko siebie samo uznaje za probierz wartości i tylko to nazywa dobrem i rzeczywistem, co mu się wydaje wyraźnie pożytecznem. Podobnie osądza pragmatyzm także własną społeczność, jako rozszerzone «ja». Gloryfikacja kłamstwa wpływa u Paulhana z litości i żalu do świata. U pragmatystów natomiast, którzy nie starają się nawet bronić kłamstwa, gdyż według ich zdania niema prawdy, a tem samem i kłamstwa — wynika ona z naiwnej, a raczej brutalnej radości świata i bezgranicznej pogardy dla ludzi. Kierunek ten już wcale nie humanitarny, ani społeczny, zna tylko indywidualność, jednostkę i jej własność, i nic poza tem. Pragmatyzm burzy grunt, na którym mogą powstawać systemy, a tem samem burzy i systemy (Juljusz Sageret). Wysztycha próby mesjanizmu i pesymizmu, doszukujących się w zjawiskach świata jakiegoś sensu etycznego (Juljusz de Gaultier). Skrajny ten pogląd — podobnie jak inne skrajne poglądy — liczy we Francji mało zwolenników, mimo świetnej formy wykładu Gaultiera, słynnego autora «Bovarysme'u» i ostatnich dzieł: «La Philosophie officielle et la Philosophie» (1922), «La Sensibilité métaphysique» (1925), «Nietzsche» (1927). We Francji można zgodnie z Renanem powątpiewać o możliwości wątplenia, ale nie można się posunąć tak daleko, żeby zwątpić o możliwości wątplenia o wątpliwości.

Tutaj cofamy się znowu w dalekie krainy wieczności, które może nie są tak odległe. Na pierwszy rzut oka zdawałoby się, że, przebywając w towarzystwie krytyków pozytywizmu (jako zarozumiałej uczoneści), takich jak Emil Meyerson, Emil Borel, widzimy przed sobą nowych Gaultierów i Sageretów, którzy tylko posługują się swoją bronią podług trudnego regulaminu walki uczonych. Wkrótce jednak przekonamy się, że burzą oni tylko poto, żeby z gruzów



Gustaw Le Bon.



Alain (Emil Chartier).

zakwitło na nowo... stare życie. Matematyk Emil Borel dochodzi na podstawie rachunku prawdopodobieństwa («Le Hasard», 1914) i na podstawie swoich dowodzeń o teorii Einsteina («L'Espace et le Temps», 1922) do druzgocącej negacji determinizmu. Meyerson, urodzony w Polsce, wuj zmarłego poety Jana Mieczysławskiego, chemik z zawodu, kończy swoje dzieła, jak np. «Identité et Réalité» (nowe wydanie 1920), «De l'Explication dans les Sciences» (1921), «La Déduction relativiste» (1924), wywodem o jedności ludzkiego rozumu i duszy, i zasadą, że metafizyka jest człowiekowi wrodzona tak samo, jak oddychanie.

W tem miejscu nasuwa się nam mimowoli nazwisko, oznaczające renesans metafizyki, odrodzenie tęsknoty za boskością, ogarniającej wiedzę ludzką; mamy tu na myśli Henryka Bergsona (ur. 1859), naturalizowanego we Francji dopiero w 20 roku życia, a praprawnuka słynnego bogacza warszawskiego za czasów Stanisława Augusta. Możemy śmiało poszczycić się myślicielem tej miary. Gdy inni przedstawiciele jego rasy wprowadzili do kultury Zachodu tylko rozkład, Bergson wniósł najszlachetniejszą ojcowiznę żydostwa polskiego: głód wieczności i subtelną bystrość w ujmowaniu zagadnień. Znaczenie tego genialnego człowieka trudno przecenić. Charakterystyczny jest już sam fakt, że najróżnorodniejsze partje uważają za zaszczyt zaliczenie go do swoich szeregów. Najważniejsze jego dzieła powstały przed wojną światową, mimo to możemy cytować jego rozprawy p. t. «L'Énergie spirituelle» (1919), jako też jego polemikę z niektórymi zasadami teorii względności p. t. «Durée et Simultanéité» (1922), jako wspaniałe pokłosie dawno ukończonego żniwa. Chylimy czoła przed artystą, podziwiamy w jego głębokim, twórczym, krystalicznym i poetycko natchnionym stylu najodpowiedniejszą formę treści. Korzmy się przed pionierem, który nas na nowo uczy i zachęca do wiary w wolną wolę («Essai sur les Données immédiates de la Con-

science»), — w ducha jedności i rzeczywistości («Matière et Mémoire»), — w żywego Boga, twórcę nieba i ziemi («L'Évolution créatrice»). Ulotniła się nam mara chemiczno-fizyczna, i z głęboką czcią wpatrujemy się w zagadnienia życia duchowego, które nawet dziecinny umysł może w swojej naiwności ogarnąć, gdy najbystrzszemu umysłowi, obracającemu się w zakłętym kole przestrzeni, pozostaje jedynie świat materji, regulowany mechanicznie.

Wielu z nich szło torem, przez niego wytkniętym, a na pewno każdy współczesny myśliciel musi przynajmniej liczyć się z Bergsonem. Posiadał on niewielu uczniów i niezawsze takich, jakich sobie życzył. Jerzy Sorel (1847—1922), choć dużo odeń starszy, jednakże przekonany jego zwolennik, oparł na metafizyce Bergsona uzasadnienie teorii o gwałtownym przewrocie społecznym («Réflexions sur la Violence», 1908), która — jak wiadomo — silnie oddziaływała z początku na Brzozowskiego, później na Lenina. Napisał on «Plaidoyer pour Lénine» (1920), dzieło, będące pochwałą światoburcy, a tem samem przeciwstawieniem «Évolution créatrice». Belgijczyk Jerzy Dwelshauvers dużo zawdzięcza Bergsonowi, choć go niemało krytykuje. W każdym razie musimy uważać jego podręczniki: «La Psychologie française contemporaine» (1918), «Traité de Psychologie» (1928) za dalszy ciąg głównych zasad nauk Bergsona. To samo dotyczy traktatów religijno-psychologicznych Henryka Delacroix: «Religion et Foi» (1922), «Langage et Pensée» (1924), «Psychologie de l'Art» (1927); dzieł Jana Baruziego («St. Jean de la Croix», 1924).

Wpływ Bergsona, odnowiciela metafizycznego myślenia, sięga bardzo daleko, bo nawet w dziedzinę katolickiej filozofji. Wymienimy najpierw kierunek romantyczny, który wywarł wpływ na tę filozofję i jest reprezentowany przez Piotra Duhema (1861—1916), Edwarda Le Roy'a (ur. 1870), Maurycego Blondela (ur. 1861), o. Lucjana Laberthonnière'a (ur. 1860), a w krytyce przez księdza Henryka Bremonda. Są to uczeni (Duhem był fizykiem, Le Roy jest matematykiem), którzy występowali przeciwko wiedzy, przeświadczonej o swej nieomyślności. Żywiąc odrazę do ubóstwienia intelektu, któremu sami najtrafniej zakreslili granice poznania — skłaniali się ku teorii o intuicji. Wśród dzieł tej grupy wyróżnia się narazie niedokończona książka Duhema «Système du Monde» (1913—17). Możemy się wkrótce spodziewać syntezy systemów Le Roy'a i Blondela, którzy ogłosili już liczne rozprawy, porozrzucane po różnych czasopiśmiech. Le Roy wydał «Dogme et Critique» i «Comment se pose le Problème de Dieu» (1907); Blondel — «L'Action» (1893) i «Le Procès de l'Intelligence» (1922).

Ojciec Laberthonnière nie ma aspiracji do stworzenia własnego systemu; jako autor «Essai de Philosophie religieuse» (1903) i «Réalisme chrétien» (1904), ostro występuje przeciw tomizmowi, który wywodzi się od helleńskiej filozofji Arystotelesa i do którego przez dłuższy czas przyznawało się pismo «Action Française», zawzięcie zwalczające Laberthonnière'a.

Natomiast inny duchowny uczony ojciec Antoni Gilbert Sertillanges toruje drogę w swoich obszernych dziełach historycznych odrodzeniu realizmu scholastycznego. Jego dzieła («Saint Thomas d'Aquin», 1910—1915, i «Grandes Thèses de la Philosophie thomiste», 1928) tworzą wraz z utworami Stefana Gilsona («La Philosophie du Moyen Âge», 1922; «Le Thomisme», 1921; «La Philosophie de Bonaventure», 1924; «St. Thomas d'Aquin», 1925; «St. Augustin», 1929) podstawy dziejów umysłowych ludzkości, na których buduje swą doktrynę Jakób Maritain



(ur. 1881). Ponieważ jego podręcznik «Éléments de Philosophie» (1923—1926) ukazał się w druku dotychczas tylko w fragmentach, poznajemy jego doktryny tylko z szeregu dzieł, które są wysoce aktualnymi pamfletami. W pierwszym dziele występuje przeciwko swojemu dawnemu nauczycielowi («La Philosophie bergsonienne», 1914), którego system wydawał się Maritainowi subiektywizmem. Dzieła Maritaina: «Antimoderne» (1922), «Trois Réformateurs» (1925), «Réflexions sur l'Intelligence» (1925) wykazują konieczność tego kontrataku. Filozofja intuicji i ewolucji twórczej była reakcją przeciw potężnemu jeszcze w tych czasach pozytywizmowi; wypływając z głębi ducha, filozofja ta apeluje do «élan vital» wśród pokolenia sceptyków, desperatów i ludzi-maszyn. Maritain jest pewny, że w przyszłości zatriumfuje idealizm, a narazie chce zpowrotem zdobyć dla rozsądku należną mu rolę, aby dzieło Bergsona nie przeszło wśród potomności bez echa, jako dzieło, zrodzone wyłącznie z uczucia i je-



Jakób Maritain.

dynie jako wyraz pewnej określonej epoki. Szuka solidnych fundamentów w intelekcie i chce złączyć «philosophia perennis» z Tomaszem z Akwinu. Bergson to ewolucja, Maritain to niewzruszony byt. Bergson to gwałtownie wytryskający strumień górski, Maritain to rzeka, która spokojnie przepływa przez równinę. Bergson to przewodnik, Maritain to wykonawca. Na pewno w przyszłości będzie się zawsze wymieniać te dwa nazwiska obok siebie; nie wolno również zapominać, że, jeśli Bergson jest wyrazicielem ducha czasu, to Maritain jest co najmniej związany ze swą epoką. Obaj są myślicielami i poetami; towarzyszami pracy poetów, pobudzającymi ich do twórczości. Dzieło Maritaina p. t. «Art et Scolastique» (1927), kreślące kontury współczesnej sztuki chrześcijańskiej, dojrzało na gruncie przyjaźni z Rouaultem, Satie'm, Strawińskim, Cocteau i Reverdym. A jako polityk działa Maritain jeszcze bardziej bezpośrednio, niż Bergson, lecz wcale nie w zamiarze wypłynięcia na pierwszy plan.

W dziele p. t. «La Primauté du Spirituel» (1927) ustala gorliwie i subtelnie granice, jakich nie powinien przekraczać w swej działalności politycznej chrześcijański myśliciel. A właśnie wrogie stanowisko Maritaina względem «Action Française», do której ideologii przez długi czas się przyznawał, pasuje filozofa wbrew jego woli na teoretyka nowej, iście chrześcijańskiej nauki o państwie. To nam tłumaczy fakt, że taka teoria musi z konieczności kolidować z doktryną «Action Française».

Ostatnio, na kilka lat przed wojną światową, katolicy uważali Karola Maurrasa za najbystrzejszego i najwybitniejszego publicystę wśród obrońców tradycji; nie zważali oni na to, że stał się on z czysto praktycznych względów



Leon Daudet.

i z powodu pragmatycznego i pozytywistycznego sposobu myślenia nie tylko zwolennikiem, ale i czynnym orędownikiem katolicyzmu. Dla zrozumienia tomistów ma znaczenie jeszcze ten fakt, że zwolennicy tej szkoły, którzy opierają się na intelekcie i nawiązują poprzez Tomasza z Akwinu do Arystotelesa i helleńskiej filozofii, zbliżają się do «Action Française», jako rzekomo katolickiej formy pozytywistycznego poglądu na świat. A to wszystko się zmieniło pod wpływem decydującej opinii Watykanu.

Maurras i jego teoria to w rzeczywistości logiczne i konsekwentne kontynuowanie roztropności sędziwego wieku Renana, Taine'a. Świetny umysł stworzył zamknięty w sobie, artystycznie wykończony pogląd na świat. Cały ten system można podać w wątpliwość w samych jego podstawach, ale — zdaniem jego wyznawców — (a raczej tych, którzy uznają go za najpożyteczniejszy i najwygodniejszy) nie w jego skutkach zbawiennych.

«Action Française» jest filozofją (w tym wypadku mało oryginalnym i pozytywistycznym pragmatyzmem), interpretacją zjawisk dziejowych po myśli teorii rasy, polityką przemocy w kraju i zagranicą; w sztuce i literaturze jest harmonją i klasycznością. We wszystkich dziedzinach ucieleśnia «Action Française» wzorowy porządek, będący najwyższym celem samym w sobie. Różne są zapatrywania o działalności «Action Française» na innem polu, jednak w dziedzinie piśmiennictwa nikt jej nie kwestjonuje. Grupa ta szczyci się dwoma niecodziennymi (Maurras, Leon Daudet) i wieloma wybitnymi talentami.

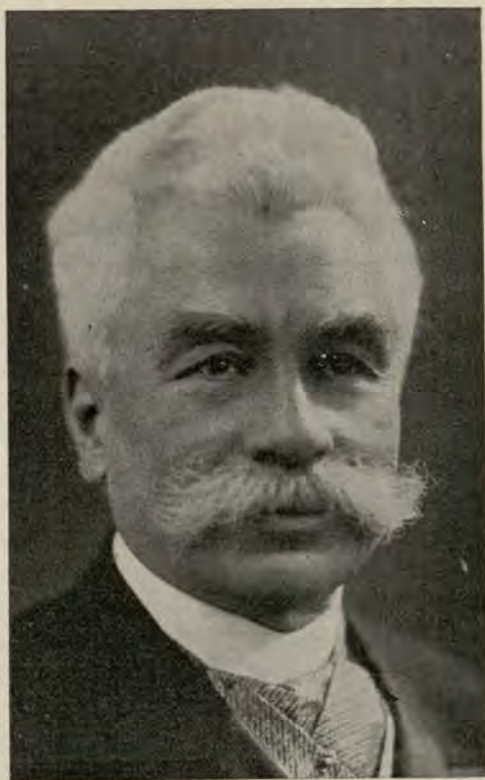
Karol Maurras (ur. 1868) łączy w swoim polemicznym dziele powściągliwą namietność z ciągłą troską o siłę, piękno i umiar w ekspresji. Francuz nie tylko z urodzenia, ale i z serca, Helleńczyk z usposobienia i dzięki tajemniczemu dziedzictwu krwi, wywodzącej się od dawnych przodków jego prowansalskiej ojczyzny, obdarzył literaturę pismami, które trzeba śmiało postawić obok niektórych dialogów Platona, i z których przemawia nowy Sokrates. Może niejedną się skarży, że Maurras psuje młodzież, i może demokracja chętnie wręczyłaby temu współczesnemu Sokratesowi kielich cykuty? On jednak wzywa Pallas Atenę, prosząc ją o harmonję duszy i o jednomysłność narodu, złączonego pod berłem «le Roy» — rzecz prosta — restaurowanego króla. Tytuły jego rozlicznych dzieł polemicznych mają drugorzędne znaczenie. Wiele tytułów jest wynikiem nastroju chwili i z powodu swego tematu są aktualne z dnia na dzień. Każda stronica jego dzieł zasługuje ze względu na swą formę na uwiecznienie. Wymieńmy dla przykładu szereg artykułów z czasów wojny światowej, jak np. «Les Conditions de la Victoire» (1914—16), następnie pamflet przeciw Wilsonowi p. t. «Les trois Aspects du Président Wilson» (1920) i wreszcie najbardziej ze wszystkich utworów trzeciej Republiki przykuwającą uwagę czytelnika, fascynującą galerję poli-

tycznych portretów p. t. «Les Princes des Nuées» (1928). Maurras jest nieubłagany krytykiem romantyzmu, rzekomo obcego psychice francuskiej i będącego importowaną z zewnątrz chorobą duszy (w ostatnio wydanem dziele p. t. «Débat sur le Romantisme», 1929). Wyrok na romantyzm najgruntowniej uzasadnił w «Poésie et Barbarie» (1925), gdzie dał jako zwolennik prawdziwej poezji wykład pozytywnej poetyki. Jeśli trzeźwy rozsądek, umiar i dyscyplina — te trzy zalety — znalazły kiedykolwiek swoje uosobienie w człowieku, władcy słowa, to w Karolu Maurrasie.

Jednak Leon Daudet (ur. 1868), syn wielkiego pisarza Alfonsa, zastrzyknął sporą dawkę romantyczności zażarcie bronionemu przez siebie klasycyzmowi. Ile uszczypliwego dowcipu, ile boskiej brutalności, ile ludzkich słabości jest w tym mistrzu niesamowitej karykatury! Ile ukrytej dobroci serca i utajonej żarliwości mistycznej! Książek Daudeta nigdy nie czytamy bez roznamiętnienia i bez okrzyków buntu, protestu, czy też radości!

A często miotani jesteśmy, podobnie jak i autor, różnemi rozbieżnemi i przeciwnemi sobie uczuciami. Jego pamflety, jak np. sławny «Le Stupide XIX-e Siècle» (1921, tytuł książki stał się przysłowiowym) — to uderzenia maczugą i gromy, huczny śmiech i równocześnie zajmujący wykład w najwyższym stopniu subiektywnej historjozofji. Jego wspomnienia p. t. «Souvenirs des Milieux littéraires, artistiques et médicaux» (1914—1922) — to pamflety i jakby galowe przedstawienie filmów «trickowych», wczorajsze aktualności, z których niby wiele, a w rzeczywistości mali ludzie wyłaniają się po zdjęciu im maski z twarzy, jako straszne lub śmieszne zjawy. Mniej udatna wydaje się jego polemika z Freudem i psychoanalizą («Le Rêve éveillé», 1926), wybiegająca daleko poza właściwy cel. Zato wzbudza w nas podziw niestrudzony pisarz swemi studjami o literaturze francuskiej i powszechnej («Écrivains et Artistes», 1928), w których unika utartych dróg.

Za tymi dwoma koryfeuszami kroczy plejada świetnych krytyków. I tak w jednym z nimi szeregu zwalcza romantyzm i demokrację niezależny pisarz E. Seillière (ur. 1866), odgrywający rolę prokuratora w procesie przeciw czułości w literaturze, oskarżyciel zrodzonego z romantyzmu imperjalizmu rasowego u obcych (a pośrednio obrońca imperjalizmu francuskiego), orędownik porządku i tradycji (jak Maurras). Na francuskim Parnasie szuka Seillière źródeł «romantyzmu kobiecego» («M-me Guyon et Fénelon», 1918; «George Sand», 1919), w swych poszukiwaniach lawiruje między Rousseau'em (1921), St. Beuvem (1920) i Balzakiem (1922), a rocznicy romantyzmu poświęca mało serdeczne



E. Seillière.

wspomnienie («Le Centenaire du Romantisme», 1927). Ze specjalną gorliwością zabrał się do analizy prądów niemieckiej umysłowości powojennej. Jako dalszy ciąg swych prac o Lassalle'u, Nietzsche i Gobineau, ogłasza Seillière «Les Pangermanistes d'après-guerre», «Morales et Religions nouvelles en Allemagne», «Le Néoromantisme en Allemagne» (1926—1928). W tych dziełach zajmuje się «Rozważaniami niepolityka» T. Manna, Spenglerem, Keyserlingiem, Troeltschem, Leopoldem Zieglerem, odrodzeniem nauki Bachofena i psychoanalizą Freuda.

Ludwik Dimier, subtelny historyk francuskiej sztuki XVIII w., autor cudnego «Descartes'a» (w r. 1927 ukazał się jako «vie romancée»), znalazł ucznia, który prześcignął mistrza: Andrzej Thérive, elegancki i dyskretnie pouczający autor «Retour d'Amazan» (1926), zaprasza nas na wolterowską podróż po całej literaturze francuskiej. Utworu tego nie powinniśmy czytać przed poznaniem dowcipnego «Français, Langue morte» (1924). Wbrew pozorom klasycznym, śledzi Thérive mistyków, heretyków i stojących poza obrębem romantyzmu («Du Siècle romantique», 1927; «Les Portes de l'Enfer», 1925), i czyni to niezawsze tak, jak Seillière, z miną wesołego oburzenia. Thérive napisał do spółki z Jakóbem Boulangerem cenne «Soirées du Grammaire-Club» (1924). Eugenjusz Marsan, «arbitrariusz elegancji» w «Action Française», napisał podręcznik sztuki «Savoir vivre en France et savoir s'habiller» (1927), Lucjan Dubech w swych krytykach teatralnych («Le Théâtre», 1925; «La Crise du Théâtre», 1928) i w książce o «Chefs de File de la jeune Génération» (1925) wydaje sądy czasami życzliwe, a czasami druzgocące.

Surowy katolik i przyjaciel Maritaina, Henryk Massis (ur. 1886), wyszedł z zaczarowanego koła wielbicieli Maurrasa. Lecz wyłącznie religijne przekonania dzielą ich od siebie. W swych «Jugements» (3/1929) wypowiada Massis wojnę dyktantom i sentymentalistom, począwszy od Barrèsa, a skończywszy poprzez Gide'a na Rollandzie, uważając ich za «Mauvais Maitres». W «Défense de l'Occident» (1924) wzywa narody Zachodu do walki o zagrożone przez Wschód najświętsze dobra duchowe. W «Réflexions sur l'Art du Roman» (1927) przedstawia kryzys powieści, tego najbardziej demokratycznego gatunku literackiego.

Z prawego obozu katolickich krytyków przenosimy się naprzód do ludzi «juste milieu» (René Johannet, Kajetan Bernoville, Maurycy Brillant), reprezentujących zdrowy «sens commun», potem do katolickiej lewicy, której przedstawiciele zasługują na wyróżnienie nie dzięki ilości, lecz raczej dzięki swemu znaczeniu. Na czele tej grupy stoją udatni publicyści i przewodnicy ich ruchu, Paweł Archambault («Jeunes Maitres», 1926), Robert Garric, wydawca istotnie młodej «Revue des Jeunes», i Fryderyk Lefèvre, autor cyklu sławnych wywiadów («Une Heure avec...» 1924—1929) i mądrych wstępów do twórczości Bandy, Valéry'ego, Claudela i Blondela.

Stanowią oni pomost, łączący wyżej wspomnianą lewicę katolicką z przeciwnikami tomizmu w obozie katolickim, do których zaliczają się Blondel, La-berthonnière, a z drugiej strony P. Claudel (ur. 1868) i ksiądz H. Bremond (ur. 1865). Wielki poeta Claudel wypowiedział jako krytyk niejedno ważne słowo w «Positions et Propositions» (1929) i dał nową prozodję i teorię francuskiej liryki. Nie wolno pominąć również cudownej książki «Connaissance de l'Est», po której napisał dzieło, dające odległą perspektywę na psychikę dalekiego Wschodu («Coup d'Œil sur l'Âme japonaise», 1923). Bremond, którego religijnymi pismami bez-

pośrednio przed wojną entuzjazmowało się skromne tylko grono ludzi — objawił się jako mistrz stylu, wspaniały badacz w swej pomnikowej «*Histoire littéraire du Sentiment religieux en France*» (1916—28, dotychczas 8 tomów). Wdzięk jego obrazowania łączy się z dowcipem, czasem trochę figlarnym, i w ten sposób ułatwia francuskim czytelnikom obcowanie z mistykami i marzycielami. Dzięki swym zaletom krytyka, Bremond stał się wkońcu — od czasu swego ognistego apelu p. t. «*Pour le Romantisme*» (1923) i od czasu ogłoszenia subtelnego, trochę sofistycznego utworu p. t. «*Poésie pure*» — ośrodkiem dyskusyj prasowych, a przez to dał się poznać najszerzym warstwom czytelników.

Bremond pozostaje w żąylej przyjaźni z czołowymi współpracownikami »*Nouvelle Revue Française*» («*N. R. F.*»), do których aż do ostatnich czasów zaliczano także Claudela. Pismo to jest obok «*Action Française*» głównym ogniskiem współczesnej literatury Francji. Promienne dzieło Gide'a jaśnieje klasyczną jasnością i czaruje psychoanalityczną, neoromantyczną, symboliczną ciemnością.



Henryk Massis.

Mówiliśmy już poprzednio o Gidzie-myślicielu, a na tem miejscu należy podkreślić zalety jego, jako krytyka. W «*Dostojewskim*» (1923) przypomina on życie mistrza za lat dojrzałych; a w najróżniejszych komentarzach do «*faits divers*» codziennego życia p. t. «*Incidences*» (1924) ujmuje te zjawiska, o małym pozornie znaczeniu, z punktu widzenia wszechświatowego; w przepojonym bólem dzienniku podróży po Afryce z publicysty przeradza się w pełnego oburzenia oskarżyciela systemu kolonialnego Francji i innych państw («*Voyage au Congo*», 1927; «*Le Retour du Tchad*», 1928). W wspomnieniach lat dziecińczych («*Si le Grain ne meurt*», 1926) Gide podkreśla rzeczy, o których się nie mówi, a które dziś wielu pokryjому robi; z zadziwiającą szlachetnością a niepotrzebną rozwlekłością przedstawia walkę jednostki z powszechnymi nakazami, rodziną i społeczeństwem. Żaden pokrewny duchem romantyk nie ważył się w ten sposób wystąpić! Dlatego jego utwory to książki reprezentacyjne naszej epoki, a zarazem dumny pomnik, wystawiony myśli, wcielonej w czyn: «*J'ai écrit ce livre parce que je préfère d'être haï qu'aimé pour ce que je ne suis pas*».

Z pośród krytyków, grupujących się dookoła «*N.R.F.*», najbardziej zbliżeni do Gide'a są Jakób Rivière (1886—1925), Jan Schlumberger, Jan Paulhan.

Biedny Rivière męczył się przez swe krótkie i namiętne życie, miotany wątpliwościami i tęsknotą za pewnością, opartą na wierze; uległ on niejako zgnieceniu, znajdując się między dwiema kolumnami, którym na imię Gide i Claudel. Pozostawił on — obok mniej ważnych, solidnych i godnych uwagi pism o literaturze — wstrząsającą wymianę listów. Ukazały się dotąd «*Correspondance*» z Claudelem (1926), z Alain Fournierem (1926—1928) i Artaudem (1927). Schlumber-

ger, wirtuoz «introspekcji», napisał «Dialogues avec le Corps endormi» (1927). Jan Paulhan, następca Rivière'a na stanowisku kierownika «N. R. F.», ukazuje swe oblicze (ostatnio w «Carnet du Spectateur»), jako subtelny psycholog i logik mowy, badając i okolicznościowo naprawiając ukryty mechanizm językowy.

Cała falanga profesorów, znanych z sali wykładowej, współpracuje z redakcją «N. R. F.»; na czele ich kroczą Albert Thibaudet (ur. 1874) i Benjamin Crémieux. Thibaudet ma gruntowne wykształcenie filozoficzne. Zaczął od Bergsona, zbliżył się później do «francuskiej szkoły socjologicznej», wreszcie uległ silnym wpływom Gide'a. Jego trzy książki o «Maurrasie» (1922), o «Barrèsie» (1923) i «Bergsonie» (1924) są — razem wzięwszy — najlepszą historją francuskiego ducha, wcielonego w przywódcach dzisiejszego pokolenia, które dotarło do najwyższych szczytów bytu. Thibaudet opublikował również gruntowne i przekonujące studia o «Flaubercie» (1922), o «Mallarmém» (1922) i «Valérym» (1923), a więc — jak widzimy — wyłącznie o takich artystach, w których twórczości decydował rozum, przenikający ich mimo mistycznych tajemnic. Upodobania Thibaudeta zdradza fakt, iż wybór jego padł na tych trzech pisarzy. Jako polityk, przyznaje się do «duchowego radykalizmu» na wzór Alaina («La République des Professeurs», 1927).

Crémieux świetnie zna literaturę włoską, której przejrzysty przegląd dał w «Panorama» (1928). Crémieux zajmował się również twórczością wybitnych prozaików francuskich powojennych («XX-e Siècle», 1924) i największym z pośród tych pisarzy, Proustem («Du côté de chez Proust», 1929). Większość krytyków «N.R.F.» składała się długo z idących za przykładem Claudela i Rivière'a, wojujących katolików. Otóż Karol Du Bos, autor przenikliwych «Approximations» (1922—27) i wzruszającego «Journalu» (1929); Henryk Daniel-Rops («Carte d'Europe», 1927; «Notre Inquiétude», 1927) i Marcelli Brion. Są oni równocześnie «dobrymi Europejczykami», którzy starają się rozszerzyć francuski widnokrąg i uwolnić go od mglistości. W tem dążeniu wspomagają ich poza «N.R.F.» i wyśmienitemi marsylskimi «Cahiers du Sud» jeszcze wpływowe jednostki z «Nouvelles Littéraires».

Oprócz już wspomnianego Fryderyka Lefèvre'a jeszcze należą tu Maurycy Martin du Gard, autor sprytnych «Impertinences» (1924), «Feux tournants» (1925) i «Vérités du Moment» (1928) oraz wnikliwego «Bremonda» (1927); Edmund Jaloux, z którego tygodniowych feljetonów istotnie przemawia do nas «Esprit des Livres»; Andrzej Germain, podróżujący po ekspresjonistycznych krainach duszy («Chez nos Voisins», 1927; «De Proust à Dada», 1925), Robert de Traz, wydawca poważanej «Revue de Genève». Ci młodzi krytycy «Nouvelles Littéraires» i «dobrzy Europejczycy» mają swych specjalistów w każdej literaturze europejskiej. Jean Cassou pisze o Hiszpanji, kompetentnymi krytykami literatury Niemiec są Maurycy Betz, Feliks Bertaux, Krystjan Sénéchal. René Lalou daje w «Histoire de la Littérature française contemporaine» (1922, nowe wydanie z uzupełnieniem 1928) pierwszą śmiałą, udatną, choć prześcignioną, próbę dążenia do celu poprzez nowe, nieznanne szlaki. Jest on autorem świetnej «Littérature anglaise» (1928), która rozpoczyna się od epoki wiktoriańskiej i sięga aż do czasów ostatnich. O wszystkim ze znanostwem pisze Andrzej Levinson, żyd rosyjski z pochodzenia, świetnie zaaklimatyzowany w Paryżu («Croisades», 1927).

Natomiast Walery Larbaud jest patronem krytyki francusko-europejskiej, podobnie jak kiedyś był twórcą jej estetyki (poprzez Gide'a droga prowadzi

do etyki, a poprzez Thibaudeta do uczoności, intelektu). Nie ogłaszając wielu prac, niebardzo pilny, lecz wysoce uzdolniony Larbaud wysunął się jednak na czoło wszystkich pokrewnych mu pisarzy (o prozaiku będzie później mowa). Jego książki «Ce Vice impuni: la Lecture» (1924) i «Jaune, Bleu, Blanc» (1927), to jakby programy, uprzyjemniające subtelnym znawcom luksusową podróż w świat książek.

Mówiąc o pisarzach «europejskich», nie chcemy pominąć milczeniem Juljusza Romain's'a i Jerzego Duhamela, jego towarzysza z młodzieńczych czasów unanizmu. Obaj byli czynni w dziedzinie prawodawstwa... i krytyki, i to nietylko Parnasu, ale i blahego życia codziennego. I tak obaj usiłują zreformować wiersz francuski, mianowicie Romain's do spółki z Jerzym Chennevièrem («Petit Traité de Versification», 1923), a Duhamel wspólnie z Karolem Vildrac'iem («Notes sur la Technique poétique», 1925). Następnie rozrzucają głosy na temat ludzkich ułomności, Romain's z pogardliwą («La Vérité en Bouteilles», 1927),

a Duhamel z dobroduszną ironją («Lettres au Patagon», 1926). Duhamel w «Entretiens sur l'Esprit européen», 1928) darzy przyszłość rodzaju ludzkiego wielkim zaufaniem, choć ten różowo nastrojony w tem dziele poeta wcale nie zachęca do silnego optymizmu w «Vie des Martyrs». — «Qui vivra verra...» Lecz wystarczyło nawiązać kontakt z Rosją bolszewicką, aby rozpoznać w wiekopomnych, potemkinowskich wsiach («Voyage de Moscou», 1927) przysłowiowe zamki na lodzie, które zostały wyczarowane dla użytku łatwowiernych niedowiarków ręką, pozatem wrogą wszelkim czarom.

Natomiast mniej skłonny do iluzji jest P a w e ł V a l é r y (ur. 1871). Działa on metodami nauk ścisłych, nawet w obcych dla nich dziedzinach. Lecz niełatwo jest znaleźć coś, co byłoby dlań obce. Z Wolterem łączy ten nieskończenie wielostronny, żywy i przenikliwy umysł zainteresowanie dla wszystkich spraw i zdolność wydawania rzeczowego sądu w wielu rzeczach. Znane wyrażenie Woltera powinno brzmieć w stosunku do Valéry'ego: «Une idée claire d'un chaos». Chcemy przez to powiedzieć, że pozorna niejasność krytyka i poety polega na nieporozumieniu, czytelnik, nieprzyzwyczajony do promiennego światła, oślepiiony błyskami ducha Valéry'ego, uroił sobie fikcyjną ciemność. Jeśli kto, to przedewszystkiem Valéry jest posłuszny zawsze «ratio» i zachowuje spokój w tej najruchliwszej z wszystkich epoce. Nadobywateľ, najpiękniejszy kwiat inteligencji mieszczańskiej, uważa spokój nietylko za pierwszy obowiązek, ale i za przywilej obywatelski. Nie zaliczyliśmy go do filozofów, gdyż wtedy byłby tylko epigonem oświecenia. Pomimo rozsądnego poglądu na świat, do doskonałości dochodzi głównie dzięki ekspresji dobrze obmyślanego słowa, wynikającego ze sprawnej dyscypliny myślowej.



Benjamin Crémieux.

Z krytycznych pism Valéry'ego można wyluskać: 1) filozofję bez metafizyki, gromadzącą eklektycznie pierwiastki obrazu świata doczesnego, 2) naukę o państwie i społeczeństwie, opartą na estetyce i etyce, odpowiadającej co do wartości katechizmowi sztuki. Nie, z doczesnością nie jest tak źle! «Ignoramus» nie wznosi się do proroczego «ignorabimus». Rezygnacja ma znaczenie aż do odwołania. W życiu zaś doczesnem mają panować harmonja, dyscyplina i porządek. «Action Française»? Bynajmniej, raczej «être français». Te swoje poglądy ogłosił Valéry w kilkunastu małych «essay'ach». Unika natomiast większego systematycznego dzieła.

Jego pisma prozaiczne można podzielić na trzy grupy. Pierwsza grupa — to portrety, które Valéry naszkicował z dwojakiego punktu widzenia, to znaczy ze swego i swoich zwolenników. «Introduction à la Méthode de Leonardo de Vinci» (1895, nowe wydanie 1920 i w tomie «Variétés») i «Une Soirée avec M. Teste» (1896, rozszerzone wydanie 1920 i 1927). Tu ma głos kompetentny i zaradczy rozsądek, w swojej najwyższej (Leonardo) i przeciętnej (dzielny obywatel i głowa rodziny Teste) inkarnacji, mówiącej o tem, jak powinni sobie radzić śmiertelnicy na drodze do problematycznej nieśmiertelności. Druga grupa to estetyczne traktaty: «L'Âme et la Danse», «Eupalinos ou l'Architecte» (1923), platońskie dialogi niebardzo platońskiej miłości do harmonji mimiki i statycznej sztuki; potem wstęp do dzieła o twórcach pokrewnych duchem lub przyciągających i odpychających równocześnie Valéry'ego: «Essai sur Stendhal» (1927) «Lettre sur Mallarmé» (1928), przedmowa do «Discours de la Méthode» (1926) Descartes'a, wreszcie mowa akademicka o Anatolu France'ie (1927), uwieńczona ogólną teorią o poezji. Trzecia grupa — to dzieła polityczne w najwyższym i najgłębszym tego słowa znaczeniu: «La Crise de l'Esprit» (1922), przedrukowana w «Variétés» i «Notes sur la Grandeur et la Décadence de l'Europe» (1927). Wkońcu należy wymienić zbiorowe wydanie, na które składają się co pewien czas publikowane i natychmiast rozechwytywane luksusowe wydania poszczególnych «essay'ów», mów, przedmów i pośrednich odpowiedzi na złośliwe plotki: «Variété» (1924) «Rhumbs» (1926—1927).

Valéry oznacza syntezę, centrum i narazie ostatni etap najróżnorodniejszych prądów umysłowych, które z filozoficznych źródeł w formie «essay'ów» popłynęły w stronę szerszej publiczności.

Zato Julian Benda (ur. 1867) jest bezlitosnym sędzią tych wszystkich prądów. Taki człowiek mógłby być w XVII w. kaznodzieją, wygłaszającym postne kazania w buduarach pięknych i eleganckich dam. Pokutnice, pozatem bardzo czule na marności życia doczesnego, poddałyby się urokowi eleganckiej formy jego okresów językowych i płomiennemu ognio wi świętego gniewu. Natomiast dziś podburza nas Benda przeciw inteligencji, płaszcząc się przed władzą, skompromitowanej przez nią i skłonnej do wszelkich kompromisów. Dziś piorunuje na tak zw. «clercs», którzy się sprzeniewierzyli swojemu powołaniu, lekceważąc nieodwołalnie najwyższe dobro w pogoni za znikomościami. Benda wytknął drogę ludzkości (tak jak Grillparzer) przez humanitaryzm do nacjonalizmu, a stąd do bestjalizmu. Relatywizm, pragmatyzm, bergsonizm, pozytywizm i katolicyzm, wszystkie te kierunki stapiają się w jednolitą reakcyjną masę, która poprzez epokę 20 wieków stacza się zpowrotem do pierwotnego barbarzyństwa. («La Trahison des Clercs», 1927; «La Fin de l'Éternel», 1929). Książki te przysporzyły mu wiele sławy, jako też przeciwników i wielbicieli. Przedtem dał się już poznać w swej



odprawie, danej współczesnemu romantyzmowi francuskiemu, ukazującemu się pod różnymi postaciami («Belphégor», 1919) i w dowcipnych a głębokich «Lettres à Mélisande».

Piotr Lasserre (1867—1930), niegdyś poplecznik «Action Française», zwalczą — jak Benda — romantyzm i fanatyzm. Gniew swój zwrócił w stronę «Chapelles ardentes» (1926), w stronę istotnie czy przypuszczalnie istniejących klik, skupiających się wedle jego zdania dokoła fałszywych bogów, wyniesionych przez modę: «Cinquante Ans de Pensée française» (1922). Natomiast uczucie prawdziwego zadowolenia wzbudza historia młodości Renana (1925), która zawsze stanowić będzie punkt wyjścia dla badaczy twórczości autora «Życia Jezusa». Lasserre, który z Pawła nawrócił się na Szawła, broni w rozlicznych artykułach moralności i użyteczności liberalnego sposobu myślenia.



Piotr Lasserre.

Inny renegat obozu Maurrasa, Jerzy Valois, stał się gorliwym zwolennikiem faszystowskiego ustroju, który chciałby oprzeć na połączeniu zasad demokratyczno-społecznych i tradycyjno-katolickich («Le Père», 1913; «L'Économie nouvelle», 1919; bardzo ciekawe pamiętniki p. t. «D'un Siècle à l'autre», 1921). Najlepszym przyjacielem Valois'a jest Filip Barrès Ojciec jego, znakomity wódz francuskiej myśli narodowej, Maurycy Barrès (1862—1923), pochwaliliby pewnie zasady faszystów paryskich z «Nouveau Siècle». Sławny ów poeta ziemi francuskiej był nacjonalistą i pozytywistą z romantyczną przyprawą. Z rojalizmem jednak nigdy nie miał łączności. To stanowisko Barrèsa można łatwo wyczytać na marginesie jego politycznych pism, wydanych w ostatnich latach jego bogatego życia («L'Âme française et la Guerre», 1914—1920; «Les Familles spirituelles de la France», 1917; «Le Génie du Rhin», 1921; «Enquête au Pays du Levant», 1923; «Pour la haute Intelligence française», 1925; pośmiertne).

Nawet Mussolini, gdyby był Francuzem, przyznałby się do tego programu: romantyczna tęsknota za klasycznym porządkiem, świetna przyszłość na wytkniętych przez przeszłość gościńcach. Czyż można uwierzyć, że ten wielkoduszny patriota, który zupełnie poświęcił się sprawom ojczyzny, był kiedyś egotystą?

Inaczej stało się z Rémy de Gourmontem (1858—1915), z którym — jak i z «Mercure de France» — łączyło Barrèsa przed kilkudziesięciu laty wiele wspólnych nici. Twórczość jego czerpała zawsze jedyne natchnienie z hedonistycznego zadowolenia artysty i człowieka. Gourmont nie wychodził z «tour d'ivoire». Ostatni tom «Promenades littéraires» (VII, 1927) celuje tym samym oziębłym amoralizmem, co wszystkie dzieła tego autora. W «Mercure de France» nie znalazł się żaden godny Gourmonta następcy, a laury krytyki dzielą między sobą Andrzej Rouveyre, Andrzej Fontainas, Jan de Gourmont, Henryk Béraud, Jan Charpentier.



Fortunat Strowski.

Tradycję racjonalistycznego ujmowania literatury pielęgnuje w najpoważniejszych dziennikach i czasopismach inteligencja mieszczańska w osobach: Antoniego Albalata, który w wolnych chwilach układał podręczniki dla francuskich prozaików («L'Art d'écrire»; «Comment il ne faut pas écrire» etc.); Henryka Bidou, współpracownika «Journal des Débats», Ferdynanda Vandérema, współpracownika «Revue de France» (zbiór jego artykułów ukazał się pod tytułem «Le Miroir des Lettres», 1914—1924) i Gastona de Pawłowskiego (potomka Pawłowskich polskich) z «Journalu». Jednak potentatom z «Temps» i z «Revue des Deux-Mondes» należy w dalszym ciągu przyznać honorowe przewodnictwo w trybunale, który wydaje sądy o przyszłości w imieniu terażniejszości, podlegające coprawda często rewizji. Paweł Souday bronił z wielkiem znanstwem i mądrością zdrowego rozsądku przed złym gustem. Upodobał on sobie ideał, który lawiruje między mieszczańskością a ro-

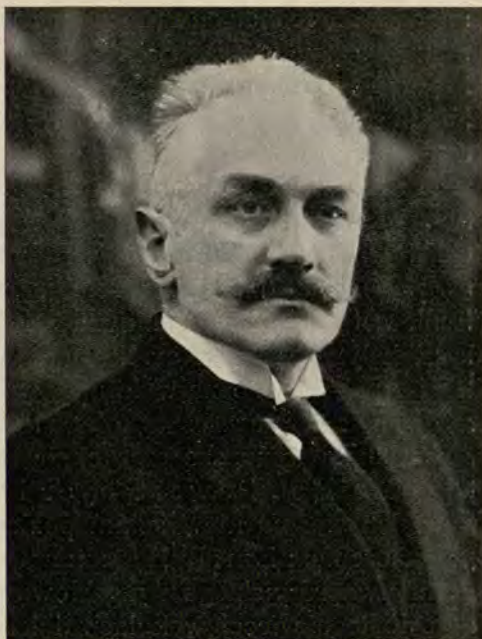
mantycznością; a więc między Wiktorem Hugo a Wolterem; mimo to uwielbia Valéry'ego. (Jego studia nad Gidem, Valérym i Proustem z 1927 r. są doskonałe). Emil Henriot, drugi krytyk «Temps», jest bardziej konserwatywny («Livres et Portraits», 1923—1927). Souday, Henriot, Piotr Brisson kontynuują świetną tradycję poprzedniego pokolenia, tradycję Gastona Deschamps'a i Adolfa Brissona («Le Théâtre», 1916—1918).

Szereg niemniej świetnych pisarzy, współpracowników «Revue des Deux-Mondes», rozpoczyna Paweł Bourget (ur. 1852), portrecista o niepożytej świeżości i mistrz estetycznej analizy («Nouvelles Pages de Critique et de Doctrine», 1922; «Quelques Témoignages», 1928, zawierający szczególnie trafny rozdział o Stendhalu, France'ie i Barrésie). Inny znowu powieściopisarz-tradycjonalista, Henryk Bordeaux (ur. 1870) waha się między literackim a polityczno-patriotycznym kultem dla bohaterów («Portraits d'Hommes», 1924; «Guynemer», 1918).

René Doumic, kierownik «Revue des Deux-Mondes», mniej występuje jako autor, niż jako redaktor. Andrzej Beaunier, drugi czołowy krytyk tego czasopisma, pozostawił bardzo obszerne dzieło, mimo przedwczesnej śmierci («Les Idées et les Hommes», 1913—1916; «Au Service de la Déesse», 1923; piękne monografie o Joubercie, 1918—1921, i o M-me de La Fayette, 1922—1924). Do katolickich tradycjonalistów, dających chętnie posłuch nowym prądom, należą: Fortunat Strowski, syn emigranta, autor doskonałego «Tableau de la Littérature française au XIX<sup>e</sup> et au XX<sup>e</sup> Siècles» (nowe wydanie 1925); Victor Giraud, autor cennych sylwetek współczesnej literatury: «Les Maîtres de l'Heure (1911—1922) i obrońca Chateaubrianda («Le Christianisme de Chateaubriand», 1925—1927); ks. Juljusz Calvet, autor wzorowego «Manuel illustré de l'Histoire de la Litté-



Ks. Juljusz Calvet.



Ferdynand Baldensperger.

rature française», ciekawej pracy o stałych postaciach piśmiennictwa francuskiego («Les Types universels dans la Littérature française», 1926—1928), a wreszcie przekonywający historyk odrodzenia katolickiego we Francji współczesnej («Le Renouveau catholique dans la Littérature contemporaine», 1927) i mądry obrońca «D'une Critique catholique» (1926); Andrzej Bellecourt, biograf Wergiljusza (1920), Woltera (1925), Balzaka (1924) i Sainte-Beuve'a (1927), wszędzie tak samo kompetentny, dawniej już uwielbiany dzięki barwnym opisom. Inny obieżyświat, Andrzej Chevrillon, rozsuwa swoje malownicze wizje z początku skąpą ręką («Mara-kach dans les Palmes», 1920), a później z podwójną hojnością. Monopoli na anglistykę musiał ustąpić Ludwikowi Cazamielowi, którego «Histoire de la Littérature anglaise» (1925) uważana jest przez wielu za najlepszą z pośród wszystkich doskonałych syntez, pisanych na ten temat.

Jako specjalistów obcej literatury, trzeba dalej wymienić: Ferdynanda Baldenspergera, germanistę a znawcę spraw słowiańskich i polskich, autora «Le Mouvement des Idées dans l'Émigration française» (1924), «Orientations étrangères chez Balzac» (1927); Pawła Van Tiégheima, Ernesta Reynauda. Obydwaj są doskonałymi znawcami angielskiej i niemieckiej literatury, którą biorą za punkt wyjścia w kreśleniu dziejów romantyzmu, jego zwiastunów i jego późniejszych wpływów. Van Tiéghem jest raczej rzeczowo trzeźwy i trochę nudny («Ossian en France», 1917; «Le Prérromantisme», 1924; «Le Mouvement romantique», w nowym wydaniu 1923 r.); oprócz tego napisał «Histoire littéraire de l'Europe» (1925), błędą w rozdziale, dotyczącym literatury słowiańskiej. Reynaud jest dowcipnym i stronniczym kontynuatorem Lasserre'a, atakującego importowany romantyzm («Le Romantisme», 1927). Napisał również stronniczą, lecz treściowo bogatą historję wzajemnego oddziaływania literatury francusko-niemieckiej: «Histoire de l'Influence française en Allemagne» (1914, studjum wstępne 1912) i dzieło p. t.

«L'Influence allemande en France au XVIII<sup>e</sup> et au XIX<sup>e</sup> Siècles» (1922). Gruntowne, kilkutomowe dzieło Karola Andlera o pańgermanizmie (1915—1917) nie jest wolne od politycznych tendencji. Jego wspaniała monografia o Nietzschem ukazuje pełnię mistrzostwa («Nietzsche, sa Vie et sa Pensée», 1920—1928). Rozkwit germanistyki jest widoczny. Cytujemy jeszcze nazwiska Henryka Lichtenbergera, również autora prac o Nietzschem, wielbiciela Wagnera i świętego znawcy Niemiec współczesnych, Edmunda Vermeila, głębokiego badacza i ruchliwego pisarza, piszącego z równą przenikliwością o «Constitution de Weimar» (1923), jak o prądach religijnych w romantyzmie niemieckim («Möehler et l'École catholique de Tubingue», 1913), Jana Edwarda Spenlégo, biografą «Rahely» (1910) i «Novalisa» (1904). Ernest Mérimée jest dziś po Alfredzie Morel-Fatio najwybitniejszym hiszpanologiem, autorem znakomitej «Histoire de la Littérature espagnole» (1922).

Slawistyka francuska szczyty się nazwiskami wielkich filologów, jak Paweł Antoni Meillet, Paweł Boyer i Andrzej Mazon. Lecz historia literatur słowiańskich stoi na niewysokim poziomie. Nie obfituje ona w dzieła zasadniczego znaczenia. Emil Haumannt zajmuje się przede wszystkim historią piśmiennictwa rosyjskiego i jugosłowiańskiego. Twórczością polską interesują się mało, a do tego więcej w kołach dalekich od uniwersytetu. Do wypróbowanych naszych przyjaciół należą: doskonały powieściopisarz Paweł Cazin, najlepszy dziś znawca języka polskiego we Francji, tłumacz Weysenhoffa, i Franck L. Schoell, autor francuskiego przekładu «Chłopów». Książki o literaturze i o historii polskiej, m. i. Abła Mansuy'a, Henryka Grappina, ks. Bergy'ego (o Skardze 1916, najlepsza monografia francuska z tego zakresu) znalazły tylko słaby oddźwięk.

Wróćmy jednak do dziejów umysłowości francuskiej! Na czoło pisarzy, stojących zdala od partyjniactwa i zagadnień aktualnych, wysuwa się Józef Bédier (ur. 1864), od czasu śmierci Gastona Parisa najslawniejszy badacz literatury średniowiecznej. Zasłynął dawniej jako odnowiciel tragicznych dziejów «Tristan et Iseult» (1900), a ostatnio wydał krytycznie «Chanson de Roland» (1921—1927). Wbrew niemieckiej teorii o ludowym pochodzeniu podań średniowiecznych, Bédier twierdził, że autorami przepięknych «chansons» i «Lieder» byli zawodowi artyści słowa. Teza ta spotkała się z dużym uznaniem, ale Bédier naraził się też na napaści z kilku stron. Wspólnie z Pawłem Hazardem redagował on zbiorową «Histoire de la Littérature française» (1924). Jako dzieło zbiorowe, jest ono, jak to zwykle bywa w takich wypadkach, nierównej wartości, mimo to należy mu przyznać wyższość nad «Histoire illustrée de la Littérature française» Gustawa Lanson'a (ur. 1857). Historia literatury Hazarda jest przepojona duchem nowoczesności, gdy Lanson, dyktator obowiązującej urzędowo i urzędowo przypieczętowanej krytyki laicyzycznej, wydaje czasem bezpodstawne sądy. W stosunku do oryginalnych, reakcyjnych pisarzy zbyt często Lanson stosuje metodę przemilczania, a w najlepszym razie zbywa ich przelotną wzmianką, gdy natomiast mierne, ale prawomysłne talenty pisarskie zupełnie niezastudzenie wysuwa na pierwsze miejsce. Im bardziej zbliżamy się w tej dziedzinie do doby obecnej, tem jaskrawsza okazuje się niemoc erudycji, niemającej zrozumienia dla różnorodnych prądów. Erudycja nabiera pełnego znaczenia dopiero w takich szczegółowych i bezstronnych pracach, jak «Es-

quise d'une Histoire de la Tragédie française» (1920). Niekłamany podziw żywymy dla epokowej «Histoire de la Langue française» (1905—1929, t. 10) Ferdynanda Brunota (ur. 1866). Jest ona trwałym pomnikiem sumiennej pracowitości, cechującej genjusza, naprzekór różnym «talencikom», pysznym ze swej powierzchowności.

Z nieprzeliczonej rzeszy historyków literatury wymienimy jeszcze kilku, wyróżniających się darem trafnej syntezy. Piotr Champion stosuje swój artyzm z jednakowem powodzeniem w biografji «Ludwika XI» (1927), jak i biografjach «Villona» (1914), «Ronsarda» (1925), a wreszcie «Marcelego Schwoba» (1927). Jan Plattard daje nam porywające dzieło o Rabelais'ie (1928). Abel Lefranc odsłania nam kolejno maskę Szekspira (1919, pod którą ukrywał się lord Derby) i wizerunek duchowy Rabelais'a (1922). Gaston Michaut przeskakuje niczem linoskoczek z jednego stulecia na drugie, od Moljera («La Jeunesse de Molière», 1922) do Sainte-Beuve'a (1921) i Anatola France'a (1913, nowe wydanie 1922). Andrzej Hallays przedstawia nam w żywych barwach krajobraz francuski i jest dlatego najbardziej powołanym biografem rozmiłowanych w przyrodzie samotników «grand Siècle'u»: La Fontaine'a (1922) i M-me de Sévigné (1921). Piotr Maurycy Masson dałby nam doskonałą sylwetkę Rousseau'a, której brak po dziś dzień odczuwamy, gdyby wojna nie zabrała tego autora «La Religion de J. J. Rousseau» (1916), rokującego wielkie nadzieje. Wiek XVIII, szczególnie druga połowa, nacechowana wielką wrażliwością, jest pozatem domeną Daniela Morneta. Dzieła jego: «La Pensée française au XVIII<sup>e</sup> Siècle» (1926) i «Le Romantisme en France au XVIII<sup>e</sup> Siècle» odznaczają się temi samemi walorami jasności i ścisłości, co i jego «Histoire de la Littérature et de la Pensée française contemporaines» (nowe wydanie 1928). Ten przegląd nowoczesnej literatury nie przeocza żadnego istotnego zjawiska i w przeciwieństwie do impresjonistycznej krytyki Lalou zasługuje rzeczywiście na miano historii.

Maurycy Souriau ogłosił z okazji setnej rocznicy «Histoire du Romantisme en France» (1927). Historia ta spełnia swoje zadanie wyczerpującego i obiektywnego zarysu, ponadto daje ona i zadowolenie estetyczne, sięgając wyżyn sztuki. Piotr Martino maluje najpierw panoramę francuskiego naturalizmu w powieści (1923), a następnie w poezji w latach 1850—1900 («Parnasse et Symbolisme», nowe wydanie 1928). Podobnie jak i Mornet, posiada on zalety doskonałego syntetyka. Każdy wielki mistrz XIX wieku ma swoją gminę wyznawców, a ta z kolei swego arcykapłana, piszącego dzieła historyczne, a czasem dzieła krzewiące kult swego «heros eponymos». Największem powodzeniem cieszą się mistrze dotychczas zapoznani. O Balzaka troszczy się grupa balzakistów z Marcelim Bouteronem na czele, Stendhala kanonizują Paweł Arbelet, a Flauberta René Dumesnil i René Descharmes. Ernest Delahaye i Marceli Coulon celebrują mszę za duszę Verlaine'a i Rimbauda.

Za długo już trwa marsz historii literatury, mimo że zdołał opanować tylko mały jej wycinek. Otóż historia «czysta»! Andrzej Michel współzawodniczy swoim wspaniałem dziełem «Histoire générale de l'Art» (1905—1929, t. 17) ze zbiorową historją literatury Bédiera; podobnie Emil Mâle rywalizuje z piewą nowo opracowanego «Tristana». Emil Mâle jest autorem «L'Art religieux du XII<sup>e</sup> Siècle» (1922), wspaniałej syntezy, głęboko przenikniętej duchem średniowiecza. Poprzednio napisał on szereg prac o sztuce religijnej późniejszych wieków aż

po czasy odrodzenia, obecnie zaś wydał zwięzłą książkę p. t. «Art et Artistes au Moyen-Âge» (1927). Prace innych wybitnych znawców tej dziedziny niestety rzadko docierają do szerokiego ogółu. Taki był np. los bardzo udanej «L'Histoire de l'Expansion de l'Art français moderne» (1914), pióra Ludwika Réau. Mowa tam o wpływie francuskim na sztukę krajów słowiańskich, między innymi także na sztukę polską. Naogół społeczeństwo francuskie chętniej rozczytuje się w impresjach krytyków, osiagających niekiedy niepospolite szczyty. «Histoire de l'Art» Eljasza Faure'go (1927) technicznie prawdziwie wieszczą, poetycką potęgą, czarując przytem wdziękiem symfonji, w której stale i konsekwentnie powtarza się motyw o tem, jak Duch Święty materializuje się w dziełach rąk ludzkich i w nieustannym postępie uświadamia sobie swoją własną istotę. W tej koncepcji poznajemy odrazu Hegla, jak również myśli Nietzschego i Micheleta w innych, zresztą nieco mętnych, dziełach zbyt wielostronnego proroka arystokratycznej ludowości, z pod znaku historyczno-antytradycyjnego. («Les Constructeurs», 1914; «L'Art et le Peuple», 1920; «La Danse sur le Feu et l'Eau», 1920).

Gustaw Geffroy, przekonany naturalista, namiętnie hołduje zasadom modernizmu, a Robert de La Sizeranne czyni to z należąca redaktorowi «Revue des Deux-Mondes» rezerwą. Kamil Mauclair pochodzi z licznej rodziny symbolistów. Jakób Emil Blanche obdarzył nas swemi «Cahiers d'un Artiste», książkami rozkosznej złośliwości. Torują drogę kierunkom najnowszym: Andrzej Lhote, Andrzej Salmon (autor wielu prac, m. i. monografji M. Kislinga) i Adolf Basler, niegdyś nasz współobywatel.

Wymienimy na czele znanych nazwisk historyków muzyki najwybitniejsze z nich, Romaina Rollanda («Voyage au Pays du Passé», 1919; «Beethoven», nowe wydanie 1927). Kamil Bellaigue napisał błyskotliwe «Époques de la Musique». Oczekiwanej syntezy nie dał, a zadowala się wydrukowaniem poczytnych artykułów krytycznych, zamieszczanych w «Revue des Deux-Mondes». Ludwik Laloy i Andrzej Cœuroy kreślą szkice o współczesnej muzyce. Pierwszy w «La Musique retrouvée» (1928), drugi w zwięzłym «Panorama de la Musique contemporaine» (1928). Życiorysy wielkich mistrzów cieszą się zrozumiałem powodzeniem w obecnych czasach, kiedy wszelkie biografje są w modzie. Od Adolfa Boschota otrzymaliśmy żywoty «Berlioza» (1920) i «Mozarta» (1928). Guy de Pourtalès wybrał sobie, jako bohatera powieści biograficznej, najpierw «Liszta» (1926), potem «Chopina» (1928). Owocem podróży Edwarda Herriota w romantyczny i muzyczny kraj austriacki był romantyczno-muzyczny jego «Beethoven» (1929).

W dziedzinie archeologii i historii starożytnej brak tylko jubileuszu, a może bardziej jeszcze brak zdolnego i zręcznego wulgaryzatora, któryby za pośrednictwem salonów i redakcyj na nowo tym naukom zjednał popularność. Spór o wykopaliska w mieście Glozel o mało co nie przyczynił się do ożywienia ciekawości publicznej. Lecz prace Salomona Reinacha, wysoce uczonego bohatera tej wojny profesorskiej, nie są nader powabne pod względem literackim.

Mamy natomiast poważne przedsięwzięcia księgarskie na polu historii powszechnej, obliczone na szerokie warstwy społeczeństwa. Najobszerniejsze z nich, «L'Évolution de l'Humanité», utrzymane w duchu t. zw. francuskiej szkoły socjologicznej, ukazuje się pod redakcją Henryka Berra, na czele pokrewnych mu w zapatrywaniach wydawnictw stoją Gustaw Glotz («Histoire générale»),

Ludwik Halphen i Filip Sagnac («Peuples et Civilisations»). Kierownikiem czwartego podręcznika jest Eugenjusz Cavaignac.

Najznakomitsze dzieła na polu historii starożytnej celują zaletami artystycznymi. Podziwu godne są dzieje świata greckiego pióra Gustawa Glotza («Les Civilisations égéennes», 1923; «Histoire grecque», 1925—1928) i historia rzymska Gustawa Blocha («La République romaine», 1913; «L'Empire romain», 1922). Pierwsza jest może najlepszą pod względem wykładu, drugą można śmiało wymienić po dziełach Paisa i Ferrera. Studja nad Homerem Wiktora Bérarda («Introduction à l'Odyssée», 1925; «Les Phéniciens et l'Odyssée», 1927; «Les Navigations d'Ulysse», 1928), Stefana Gsella «Histoire ancienne de l'Afrique du Nord» (1913—1929), sięgająca po czasy rzymskie, wreszcie imponująca «Histoire de la Gaule» (1907—1926) Kamila Julliana — wszystkie te utwory są znane w sferach wykształconych; nie mają jednak wcale w szerszych kołach tego powodzenia, na jakie zasługują.

Głucho niestety także o wspaniałych wynikach odrodzonej historjografji średniowiecza, o badaniach Mgr. Ludwika Duchesne'a, Ferdynanda Lota, Karola Wiktora Langlois'a, Ludwika Halphena, dziejopisarzy belgijskich Gotfryda Kurtha i Henryka Pirenne'a. Także specjaliści czasów reformacji i kontrreformacji: Henryk Hauser, Piotr Imbart de la Tour, Ludwik Battifol spotykają się z obojętnością ogółu. Tylko poprzez takie prace syntetyczne, jak Langlois'a «La Vie en France au Moyen-âge» (1927), Halphena «Les Barbares» (1927), Henryka Pirenne'a historia Belgji, Imbarta de la Tour historia polityczna Francji do r. 1515 (w dziele zbiorowym, wydanem przez Hanotaux'a, 1921) przedziera się gruntowna uczoność poza ciasne granice krainy fachowców.

Żywsze zainteresowanie budzą historycy XVIII wieku. Studja Mgr. Alfreda Baudrillarta, Piotra de Nolhaca (o Ludwiku XV, Marji Leszczyńskiej, ostatnio, w r. 1928, o M-me de Pompadour); uzyskały przynajmniej dostęp do salonów. Większe było powodzenie dziejopisarzy t. zw. «Petite Histoire» i historyków ważnych wydarzeń ze schyłku «ancien régime'u», które Francuzi odczuwają tak żywo, jak wypadki doby współczesnej. Franciszek Funck-Brentano jest zarówno gruntownym znawcą epoki, jak i pierwszorzędnym badaczem i świetnym, pełnym polotu pisarzem. Walory te, cechujące jego liczne studja, wykazał ponownie w «Ancien Régime» (1926). Jerzy Lenôtre, zajmujący, chociaż czasem nieznośny w swej gadatliwości, ogarnął rynek księgarski swojemi plotkami sensacyjnymi, zdjęciami filmowemi z przeszłości historycznej, budzącemi często zgrozę, a czasem drażniącemi mile nerwy. August Cabanès użycza ludziom mało zasobnym w wykształcenie wolnego wstępu do tajnego gabinetu, ba, nawet do piekła historii («L'Enfer de l'Histoire», 1927). Taka sprzedaż jarmarczna opłaca się sowicie, a przy okazji daje nawet korzyści kulturalne, jak «panopticum», które budzi w wieśniaku tęsknotę za czemś wzniosłem. Fryderyk Masson wystawia na widok publiczny zamiast całej panoramy figur woskowych tylko samego Napoleona. (Ostatnie tomy jego dzieł: «Pour l'Empereur», 1914—1917; «M-me Bonaparte», 1919.)

Przejdźmy zkolei do «wielkiej» historii wielkich wydarzeń dziejowych. Mistrz historjografji w duchu republikańsko-radykalnym, Ernest Lavisse (1842—1922), w późniejszym wieku wslawił się jako wzorowy organizator zbiorowych wyda-

nictw w rodzaju «*Histoire de France contemporaine*» (1920—1922), będącej dalszym ciągiem «*Histoire de France jusqu'à la Révolution*». Alfons Aulard (1849—1928), ojciec duchowy i stróż legendy rewolucyjnej, dziś konającej, wydawca akt, okazał się niepoprawnym doktrynerem w pracach «*Le Christianisme et la Révolution française*» (1927), a moralistą głoszącym «*Le Patriotisme français*» (1922). Żyje on nadal w swoim uczniu, Albercie Mathiez, który pod każdym względem prześcignął swojego nauczyciela. Gruntowne i obiektywne dzieła: «*Études robespierristes*» (1917—1918), «*La Révolution et les Étrangers*» (1918), «*Danton et la Paix*» (1919) zostały uwieńczone prawdziwym arcydziełem «*La Révolution française*» (1922—1927) z uzupełnieniem «*La Réaction thermidorienne*» (1929). Artur Chuquet jest kompetentny przede wszystkim na polu historii wojen («*Quatre Généraux de la Révolution*», 1920); Jerzy Pariset i Jerzy Lacour-Gayet napisali z okazji obchodu setnej rocznicy monografię Napoleona (1921). «*Talleyrand*» (1928) Lacour-Gayeta zapowiada się już w pierwszym tomie, jako perła francuskiej literatury biograficznej. Najnowsze wydanie «*Histoire politique de l'Europe contemporaine*» Karola Seignobosa (ur. 1853), doprowadzone aż do wojny światowej, odzwierciedla rozwój wypadków historycznych w świetle poglądów radykalnego, francuskiego historyka. W dziele tem spycha historyka-Seignobosa na drugi plan radykał-Seignobos, częściej jeszcze, niż Francuz-Seignobos (np. gdy mowa o kwestjach wschodnio-europejskich, autor powołuje się na sądy autorytetów niemieckich). W duchu Seignobosa przedstawia Karol Debidour naprzód stosunki między państwem a Kościołem we Francji, następnie politykę zagraniczną mocarstw europejskich od r. 1878 («*Histoire diplomatique de l'Europe depuis 1878*», 1916—1917).

Nad historykami z obozu lewicy posiadają historycy katolicycy i konserwatywni przygniatającą przewagę, ze względu na swoje uzdolnienia artystyczne i ze względu na wpływ, wywierany przez nich na całe pokolenie dorastających historyków.

Gabriel Hanotaux (ur. 1853), jedyny z pośród całej rzeszy uczonych, publicystów i autorów monografij, może się poszczycić dziełem, które powinno stanąć w jednym rzędzie z dziełami świetnych autorów przeszłości i takich współczesnych, jak Vandal i Albert Sorel. Jego «*Histoire de la France contemporaine*», wraz z najnowszym zakończeniem, p. t. «*L'Échec de la Monarchie*» (1926), jest pod każdym względem doskonała. Jako organizator, przeciwstawił Hanotaux historii francuskiej Lavissee'a swoją «*Histoire de la Nation française*», pracę zbiorową bardzo wartościową, lecz ostro naganioną z powodu kilku fatalnych błędów, popełnionych w doborze współpracowników. Podobnie jak Taine, ale z słuszniejszych motywów, odbywają sąd nad bohaterami i statystami tragikomedji z r. 1789 historycy Ludwik Madelin, Piotr Gaxotte, Augustyn Cochin. Madelin zasłynął pięknymi biografjami Fouchégo i Dantona, cudownie żywym obrazem całokształtu wielkiej rewolucji francuskiej, wreszcie jako wzorowy popularyzator «*Hommes de la Révolution*» (1928). Gaxotte, w przełomowej «*Révolution française*» (1927), Cochin, w świetnych rozprawach o «*Sociétés de Pensée et la Révolution en Bretagne*», (1925), mówią do czytelników, którzy posiadają dość wolnego czasu i zdolności, by móc poddać krytyce zakorzenione przesady. Edward Driault poszedł za przykładem Sorela, doprowadzając jego główne dzieło aż do upadku pierwszego cesarstwa («*Napoléon et l'Europe*», 1910—1927). Piotr de la Gorce, który niedawno opisał losy religji po przewrocie, następnie losy drugiej republiki i drugiego cesarstwa.



wykończył równocześnie prawie z Józefem Lucas-Dubretonem biografje ostatnich królów burbońskich («Louis XVIII», 1925; «Charles X», 1926, wzgl. 1928). Jerzy Goyau przedstawił nam dzieje życia religijnego we Francji: «Histoire religieuse de la France» (1922), i opowiadał o życiu kardynała «Lavigerie» (1925). Znany dawniej, jako historyk niemieckiego «Kulturkampfu», po dziś dzień z zacięciem śledzi rozwój Niemiec najnowszej doby. Na tem polu pracuje także Paweł Matter, który po «Bismarcku» (1913—1917) napisał świetnego «Cavoura» (1925—1927). Wobec tego historyka błędnie błyskotliwa nicość Maurycego Paléologue'a, autora drugiego «Cavoura».

Na szerokiemi tle wymalował nam Matter obrazy zjednoczenia narodowego Niemiec i Włoch. Do szeregu tych książek pouczających, praktycznych i pożytecznych dla Francuza, można zaliczyć niemniej pożyteczną i pouczającą «Histoire du Peuple anglais au XIX<sup>e</sup> Siècle» (1913—1917) Eliasza Halévy'ego. Ludwika Eisenmanna uważano obok szkodliwego pseudouczonego Légera, obok doskonałego Rambauda i niezastąpionego Ernesta Denisa, za dobrego znawcę historii Europy wschodniej i narodów słowiańskich. Eisenmann zajmował się sprawami narodowościowymi w Austro-Węgrzech i w krajach sukcesyjnych po tej monarchji.

Żadna jednak gałąź historjografji krajów obcych nie jest we Francji tak świetnie opracowana, jak dzieje bizantyńskie. Z wielkiem uwielbieniem spotykają się nietylko w kołach fachowych: Karol Diehl, który, oprócz «Figures byzantines», napisał «Histoire de l'Empire Byzantin» (1919) i cudowne dzieło o dawnej Wenecji (1920); a obok niego Gustaw Schlumberger, autor «Épopée byzantine», «Nicéphore Phocas» (nowe wydanie z r. 1923) i «Récits de Byzance et des Croisades» (1916—1922).

Zaiste, im bardziej oddalamy się od historii politycznej i kulturalnej, tem luźniejszy staje się związek między nauką a artystyczną formą języka, który tak jest charakterystyczny dla obu wspomnianych świetnych bizantologów. Poza dość częstemi związkami między literaturą a filologją i psychjatrją, mamy tylko nieliczne mosty, wiążące fachową naukę z literaturą. Schylimy czoło przed Pawłem Antonim Meillem, gramatykiem i poliglotą, któremu i słowiańsko-polska dziedzina nie jest obca («Introduction à l'Étude comparative des Langues indo-européennes», nowe wydanie 1928; «Linguistique historique et Linguistique générale», nowe wydanie 1926; «Traité de Grammaire comparée des Langues classiques», 1928). Przodują: indologom Sylvain Lévi («L'Inde et le Monde», 1928), sinologom Henryk Cordier («Histoire de la Chine», 1920—1922) i Henryk Maspero («La Chine antique», 1927), wreszcie Paweł Masson-Oursel, myśliciel o olbrzymiej wiedzy, filozof i filolog, autor bardzo dostępnego podręcznika «Philosophie comparée» (1921). Głośny był oddźwięk badań nad psychologją języka ks. Piotra Rousselota i ks. Marcelina Jousse'a.

Stąd do psychoanalizy dzieli nas napozór tylko krótka odległość. Rytm języka, jako objaw i wytwór podświadomości, jest tylko jednym ze zjawisk tej fizjologii duszy, której już nie należy więcej łączyć z klasyczną psychologją, opieczętowaną przez filozofję. Od wystąpienia Charcota i Ribota fizjologia duszy została ścieśniona do granic psychjatrji, t. j. nauki o duszy chorej, nierozwiniętej, albo wreszcie zwierzęcej. Ostatnie dzieło Ribota «La Vie inconsciente et le Mouvement» (1914) tkwi jeszcze swemi korzeniami w tym okresie. Od niego wywodzi się szkoła geneńska z Teodorem Flournoy'em, a następnie z Edwardem Clapa-

rède'm na czele («La Psychologie de l'Enfant», nowe wydanie 1916). Drugim ośrodkiem nowoczesnej psychofilozofji jest (w znaczeniu idealnym, a nie w sensie idealnej zgodności poglądów) wielkie dzieło zbiorowe «Traité de Psychologie» (1923—1924), wydane przez Jerzego Dumasa. Wyłącznie do zakresu medycyny należą rozprawy Piotra Janeta, bratanka filozofa Pawła Janeta, p. t. «Les Méditations psychologiques» (1919) i «De l'Angoisse à l'Extase» (1926). W pracach swoich porusza on chętnie (i bez szyderstwa, które niegdyś cechowało lekarzy w takich wypadkach) psychologję mistyków i mistyki, omawiając tem samem zjawiska, którym szkoła genewska z zamiłowaniem poświęca swoją uwagę. (Podobnie jak Freud, Ferdinand Morel i Piotr Bovet wywodzą zjawiska religijne i mistyczne ze stłumionego kompleksu seksualnego.) Jednak metafizyka pozostaje poza obrębem badania naukowego, wytkniętym przez Janeta. Natomiast Karol Richet, pochodzący ze starszej generacji, która dojrzała jeszcze w okresie pozytywizmu, zmuszony jest wymyślić choć drogą okrężną nowy cud, zamiast zniweczonego starego cudu. «Supernaturalia expellas furca, tamen usque recurrent!» Podobnie jak niedawno zmarły poplecznik upiórów Schrenck-Notzing, wierzy także i Richet w szósty zmysł, który ma być przyczyną zjawisk medjumicznych, i jak Flournoy osnuwa się siecią astrologiczno-międzyplanetarnych zjaw. («Traité de Métapsychique», 1922; «Notre sixième Sens», 1928).

Pod tym względem pokrewny jest Richetowi trzeci przedstawiciel nauk ścisłych, Kamil Flammarion, który zaczął od popularyzacji astronomji, a skończył na spirytyzmie. («La Mort et son Mystère», 1920—1922). Tutaj kończy się szereg uczonych artystów prozy. Rzućmy jeszcze okiem na geografów Pawła Vidala de La Blache («La France de l'Est», 1917; «Principes de Géographie humaine», 1921) i Jana Brunhesa («Géographie humaine de la France», 1920; «Géographie humaine», w nowem opracowaniu 1927); na ekonomistów Karola Gide'a («Principes d'Économie politique», «Histoire des Doctrines économiques»), Jerzego d'Avenela (ostatnio wydał «Les Revenus d'un Intellectuel de 1200 à 1913», 1922), Marcelego Mariona («Histoire financière de la France», 1914—1928); na profesorów prawa państwowego Józefa Barthélemy'ego («Le Gouvernement de la France» 1925) i Piotra Duguitya («Traité de Droit constitutionnel», 1921—24). Po wyliczeniu tych uczonych pozostaje nam jeszcze wspomnieć chociażby pobieżnie o długim szeregu publicystów, by następnie przejść do prozy powieściowej.

Posługując się elastycznym określeniem «publicysta», mamy także na myśli mężów stanu, broniących na łamach pism swojej politycznej działalności: jak Jerzego Clemenceau, Rajmunda Poincarégo, Ludwika Barthou, Edwarda Herriota, Anatola de Monzie, Andrzeja Tardieu'go. Clemenceau jest autorem książki panegirycznej na cześć Demostenesa (1926), która zawiera wyraźne aluzje do doby obecnej — i rozmyślań starego pozytywisty, sformułowanych za lat młodzieńczych, a wyznawanych przez niego aż do śmierci («Au Soir de la Pensée», 1917). W swoich pamiętnikach Poincaré występował jako obrońca własnej sprawy przed forum terażniejszości i potomności («Au Service de la France», 1925—1929), Barthou i Herriot zajmują się studjami nad literaturą, Monzie zbierał galerję dowcipnych portretów p. t. «Destins hors Série» (1927).

Wyłącznie publicystami, ale zato w wielkim stylu, są najwybitniejsi specjaliści polityki zagranicznej: René Pinon, August Gauvain, Juljusz Sauer-

wein; matadorzy tak zwanego «grand reportage'u»: Albert Londres, Ludwik Naudeau, Edward Helsey. Lucjan Romier i Alfred Fabre-Luce zdradzają gruntowne przygotowanie historyczne w swoich świetnych i głęboko przemyślanych rozprawach politycznych. Romier w «Explication de notre Temps» (1925), «Nation et Civilisation» (1926), «Qui sera le Maître?» (1928) i «L'Homme nouveau» (1929) rozstrząsa wszechstronnie najróżnorodniejsze zagadnienia europejskie. Fabre-Luce rzuca okiem wstecz na niedawną przeszłość, którą bezwzględnie potępia («La Victoire», 1924), malując potem przyszłość («Locarno sans Rêves», 1927), a to w niezbyt czarnych barwach, chociaż bez wielkich iluzji. Wtórjuje mu Jan de Pierrefeu, demaskując bezlitośnie fałszywy heroizm, którego prawdziwe oblicze poznał jeszcze w czasach, kiedy był redaktorem francuskiego «Communiqué» («Plutarque a menti», 1923; «Anti-Plutarque», 1925). Zdaje się, że na jego «ostatni komunikat z Głównej Kwatery» wpłynęły osobiste sympatje i antypatje. Pierrefeu przypomina czasami wyraźnie parodje i karykatury odartych z maski wielkich literatów (którzy mimo to nie przestali być wielkimi), np. «À la Manière de...» P a w ł a R e b o u x, lub «Parfait plagiaire» Jerzego Armanda Massona. Ale czyż rzeczywiście niema już dzieł o wiecznej wartości, dlatego, że kamerdynerzy, publicyści i karykaturzyści w to nie wierzą?...

### III

#### POWIEŚĆ

«Paraliteratura». — Powieść naturalistyczna. — Powieść humanitarna. — Powieść neopsychologiczna. — Psychologiczna powieść awanturyczna. — Egzotyka — Regionalizm. — Powieść młodokatolicka.

Nieuniknione losy znikomej sławy doczesnej i względne koleje wszelkich wartości zaważyły również na dziejach gatunków literackich. Według teorii Brunetière'a, co prawda już trochę przestarzałej, przechodzą one, zarówno jak każda żywa jednostka, kolejne fazy kielkowania, rozkwitu, obumierania i śmierci. Może i powieść znajduje się dzisiaj już w stanie agonji, może nawet należy już do umarłych, wywołujących tylko złudzenie życia? Ani jedno, ani drugie przypuszczenie nie zgadza się z rzeczywistością.

Naprzekór namiętym wrogom powieści, zapełniającym od szeregu lat szpalty czasopism francuskich jej nekrologami, cieszy się ta rzekoma nieboszczka krzepkiem i pełnym zdrowiem. Przewaga ilościowa powieści pozostała narazie w literaturze niewzruszalna, a niniejszy przegląd tej gałęzi literatury wykaże nam niezbicie, że ta hegemonja powieści jest zupełnie uzasadniona, tak ze względu na jej różnorodne kierunki, jak i z powodu jej istotnych walorów.

Trudno nam znaleźć jakąkolwiek jednolitą zasadę podziału tego olbrzymiego materiału literatury. Postępując w myśl zasady «horyzontalności» (t. zn. z punktu widzenia treści), musielibyśmy dzielić literaturę powieściową podług poglądów na świat i tendencyj autorów. W tym wypadku rozróżnialibyśmy powieść katolicką, konserwatywno-pozytywistyczną, liberalną, radykalno-mieszczańską, humanitarno-socjalistyczną i bojowo-proletarjacką. Dzielać natomiast w kierunku «wertikalnym» (t. j. podług kryterjów teorii sztuki), otrzymalibyśmy powieść idealistyczną, realistyczną, naturalistyczną, symbolistyczną i wreszcie kubistyczną. Zarówno

w jednym, jak i w drugim wypadku, musielibyśmy naprzód rozbijać nierozdzielne w swej istocie związki, zachodzące między pewnymi czynnikami, potem zaś stwarzalibyśmy nowe, zupełnie sztuczne, połączenia innych zjawisk.

Wybraliśmy z tego powodu taki podział, który uwzględni wszystkie najróżnorodniejsze strony twórczości i w ten sposób najlepiej odpowiada praktycznym zadaniom naszego przeglądu.

Granice między poszczególnymi kierunkami literatury powieściowej nigdy nie mogą być zupełnie ściśle ustalone.

Po naturalizmie, zgrupowanym dookoła Zoli, nie było i niema żadnej szkoły, żadnej literackiej organizacji bojowej, któraby zjednoczyła powieściopisarzy, czy to w uwielbieniu dla jakiegoś mistrza, czy to w walce o jakiś pozytywny lub nawet negatywny program. Kto jednak chociażby trochę jest obeznany z literaturą współczesną, ten nietrudno dostrzeże, że poza klasyfikacją, którą tutaj chcemy przeprowadzić, kryje się stanowczo coś więcej, niż zwykła szkolna manja systematyki. Dążność do systematycznego ujmowania własnej twórczości wypływa z głębi podświadomości autora i już chociażby dlatego jest zupełnie uzasadniona.

Zacznijmy od powieści naturalistycznej, wywodzącej się od braci Goncourtów, Zoli, nie mówiąc już o najstarszych jej przedstawicielach. Pozostali jej dotąd wierni weterani medańskiej grupy, a między nimi Wiktor Margueritte, który doczekał się zarówno tłustych tantjem, jak i smutnej sławy. Hamp i Barbusse należą do tych pisarzy, którzy wypróbowali społeczną wartość liczącą naturalistycznej recepty. Po wojnie pojawiło się trzecie pokolenie naturalistów, którego najbardziej utalentowanymi pisarzami są Bloch, Poulaille i Bove.

Powieść humanitarna snuje dalej tradycję Wiktora Hugo i romanizmu. Powieść tę możemy podzielić na następujące odmiany: społeczną, aktualną, filozoficzną i historyczną. Z końcem XIX stulecia i później aż do wojny światowej powieść humanitarna była bardzo poczytna. W tych czasach wstąpiły się nazwiska Romána Rollanda, Karola Ludwika Philippe'a, Piotra Louys'a i braci Rosnych, i to nie tylko we Francji, ale i w Europie. Elemir Bourges i Józef Péladan znaleźli uznanie tylko wśród ciasnego koła smakoszków. Odtąd wśród pisarzy tego kierunku zwrócił na siebie uwagę tylko jeden o wybitnym talencie, mianowicie Jerzy Duhamel. Bardziej stylem, niż tendencją, pokrewna jest powieści humanitarnej historyczna powieść obyczajowa. Za wirtuozów tej powieści uchodzili dawniej Esparbès i Maindrón, dziś uchodzi za takiego zupełnie słusznie Régnier.

Powieści naturalistyczne i humanitarne wywarły na umysły przedwojenne wielki wpływ w całej Europie, a poza Francją wpływ ten poczęści trwa nadal, szczególnie wśród szerokich warstw zamożnej inteligencji zawodowej. Jednak w samej Francji straciły prawie zupełnie swe dawne znaczenie. Nie cieszą się one tutaj poczytnością, ani wśród szerokich warstw ludności, ani wśród kulturalnego mieszczaństwa, a najmniej wśród braci literackiej. Przeciętnemu czytelnikowi francuskiemu ze środowiska mieszczańskiego dostarczają jeszcze wciąż ulubionej lektury weterani powieści psychologicznej, która już z początkiem ośmdziesiątych lat ubiegłego stulecia zaczęła wypierać powieść naturalistyczną. Konserwatyści czytają najchętniej Bourgeta, pozatem Bazina, Bordeaux, Bertranda, niektórzy także Marcelego Prévosta. Wolnomyślicielom i radykałom odpowiada najbardziej Anatol France, który jeszcze dotąd nie doczekał się swego następcy. Czytelnikom żadnym pikanterji przypadli najbardziej do gustu: Her-

mant, Duvernois, Mille i cały zastęp poprawnych rutynistów i niepoprawnych libertynów. Najmniej wybredni wśród sfery czytelników, panowie Prudhomme, rozkoszują się Klemensem Vautelem, La Fouchardièrem; bardziej wymagający polubili Boylesve'a, Henriota, Maurois'a. Osobne miejsce zajmują autorki: mierne, jak największa część francuskich «bas-bleu», dobre, jak M-mes d'Houville i Delarue-Mardrus, świetne, jak hr. Noailles i M-me Colette.

Teraz wielka przerwa! Poprzedza ona przejście od powieści, które przed wojną wszechwładnie zapanowały w literaturze i które dziś jeszcze stanowią miłą lekturę francuskiego mieszczucha, robotnika i prowincjonalisty-hreczkosieja — do nowych rodzajów romansu. Mamy tutaj na myśli powieść neopsychologiczną, egzotyczną, regjonalistyczną i neokatolicką. Kierunki te w ostatnim dziesięcioleciu dominują prawie u wszystkich wybitniejszych pisarzy.

Powieść neopsychologiczna wywodzi się od Bourgeta, Barrèsa, a jeśli cofniemy się jeszcze bardziej wstecz, to właściwie od Stendhala. Wyrosła ona na gruncie psychologii nowoczesnej, zmienionej zupełnie pod wpływem badań stanów podświadomych i nieświadomych, a raczej jest oparta na psychiatrii. Powieść neopsychologiczna ma się do dawnej powieści psychologicznej tak, jak badania psychologiczne, zapoczątkowane przez Charcota, Freuda i Bleulera, do dawnej klasycznej psychiatrii.

Już na przełomie XIX i XX stulecia zwiastuje Gide upadek powieści psychologicznej. Autorowie drugorzędni, jak Dujardin, Estaunié, wystąpili jeszcze przed wielką wojną z opowiadaniem, różniąc się zasadniczo od dotychczasowych prób przedstawienia wydarzeń psychicznych. Znamienne utwory Prousta i Larbauda ukazały się w ostatnich latach ginącego świata naszych przodków. Lecz dopiero po zawieszeniu broni zauważono dokładnie dokonany przewrót także na polu literatury i nowe prądy w prozie narracyjnej. Za Gidem i Proustem poszła większość młodego, ale już dojrzewającego pokolenia. W pierwszych próbach wybijających się talentów powtarza się wszędzie, aż do znużenia, jeden i ten sam motyw: jednostka rozprawiająca się ze sobą, lub jednostka walcząca z więzami społecznymi. Romantyzm ten, trafnie oceniony jako nowy «mal du siècle», jest jednak traktowany klinicznie, według metody psychoanalitycznej. Martin du Gard, Chardonne, Deberly, Montherlant, Lacreteille, Radiguet, Cocteau, Apollinaire, Salmon, Jacob, Drieu la Rochelle, Bost, Beucler, Arland, Jan Prévost, Delteil, Aragon, Soupault — bez wyjątku wywodzą się od Prousta i Gide'a.

Na Gide'zie i Larbaudzie wzorują się natomiast autorzy powieści egzotycznych, różniących się jednak niezmiernie od egzotyki Lotiego, który maluje pejzaże sentymentalne i wymowne, ale pozbawione żywości. Narzuca się tu sama przez się analogja między dawną a obecną metodą literackiego wyrażenia stosunku francuskiej duszy do obcych ludzi i do obcych krajów. Lot poetyczny do dalekich stron wypływał niegdyś z rozmiłowania w rzeczach różnobarwnych i nieznanych. Powieść Lotiego wyraziła uwielbienie dla dzikich, uważanych za «bons sauvages» bp. Jana Jakóba Rousseau'a. Wartość dekoracyj zależała od autorów. Obrazy Lotiego są piękne, ale niewiernie oddają rzeczywistość, inne znowu są malowane wiernie, ale brzydko. Górują utwory braci Tharaudów, Farrère'a, Boissière'a i d'Esme'a, zarówno pięknem rysunków, jak wiernością w opisach.

Dzisiejsza powieść egzotyczna ma charakter zupełnie różny. Krajobraz spełnia w niej rolę przypadkową, nieistotną; głównym pierwiastkiem i ważną osnową

będzie pragnienie wydostania się na świat; namiętna chęć zdarzeń niesłychanych, wyładowanie energii dynamicznej. Ośrodkiem takich dzieł nie są wcale mieszkańcy dalekich stref, widziani i przedstawiani przez bohatera opowiadania, czy też przez autora, lecz właśnie sam obserwator, opowiadający o swoich wrażeniach, albo sam fakt ucieczki ze świata zamkniętego w czasie i przestrzeni. Tak przedstawia się egzotyczność Giraudoux'a i Moranda, Cendrarsa i Mac Orlana.

Nawet powieść neokatolicka poszła drogą wskazaną przez Prousta i Gide'a. Z drugiej strony pisarze, jak Baumann, Mauriac, Davignon, Bernanos, Green, Ramuz, L. Fabre, Thérive, Jouhandeau, pochodzą od wielkich, lecz marnotrawnych synów Kościoła, od niesfornych sług woli Boskiej i od poetów z Bożej łaski Barbey'a d'Aureville, Huysmansa i Leona Bloy'a. W każdym razie metoda i forma ich twórczości zbliżają neokatolików ku szkole neopsychologicznej.

Istnieje także pewien związek między ostatnim kierunkiem i powieścią regionalistyczną. Odmłodzona ta staruszka jest współczesna i nowoczesna nie tylko z punktu widzenia politycznego: odzwierciedla ona federalistyczne dążności naszej doby, lecz cieszy się powodzeniem przede wszystkim dzięki zaletom autorów tej miary, co Jammes, Ramuz, Davignon — filary obozu neokatolickiego — dalej Pérochon, Chateaubriant, Pourrat, Chamson.

Poza granicami dziedzin, w których o wartości decyduje artyzm, pozostaje szereg powieści, zalewających rynek księgarski. Mimochodem musimy wszakże wspomnieć chociażby o najrzęczniejszych wśród rzemieślników tego piśmiennictwa straganowego. Czynimy to dlatego, ponieważ historyk literatury nie powinien zbyć milczeniem nawet takiej «paraliteratury», zwłaszcza, że jej najlepsze utwory graniczą z prawdziwą literaturą piękną.

Rozpocznijmy więc nasz przegląd literatury powieściowej od tych zakazanych nizin, do których krytycy boją się zwykle zstąpić za dnia, mimo że pokryjomu znajdują upodobanie w tych potępionych rozkoszach. Już w przedśmionku wytworniejszego piśmiennictwa tej kategorii poznajemy najróżnorodniejsze typy. Spotykamy tutaj poczciwą ciotkę ze wsi, która ukradkiem zdobywa sobie dostęp do pokoju dziecinnego i do podłotków. Nie brak też epopei o wynagrodzonej cnotce, jak również i o występkach, zarysowanych w niewyraźnych konturach, dalej patryjotycznej literatury brukowej.

Dzieła Jana de la Brète'a wydają się po dziś dzień niedoścignionym wzorem i prototypem rodzaju niewinnego, pielęgnowanego jeszcze dla naszych dziadków przez niezapomnianą M-me de Ségur. Wielki przyjaciel dzieci i malarz życia dziecięcego, Andrzej Lichtenberger (ur. 1870), zachwyca nas swymi książkami, szczególnie najbardziej udatnemi z nich, które otwierają mu nawet drogę do publiczności salonowej.

Nie jeden z tych, których nieznośna moda zmusza do czytania Prousta i Valéry'ego, rozkoszuje się w powieściach pani Gyp (ur. 1850), dystyngowanemi i niewykraczającemi poza granice przyzwoitości plotkami z kół arystokracji i półmagnaterji. «Souvenirs d'une petite Fille» (1927—1928) przypadają w gruncie rzeczy o wiele bardziej do gustu podstarzałym wielkoświatowym damom, niż jakieś subtelne «Poszukiwania straconego czasu».

Nie należy również tak bezwzględnie rzucać kłatwy literackiej na powieści awanturnicze i kryminalne. Dopiero po śmierci Gastona Leroux, autora «Rouletabille'a», przypomniało się wielu powołanym krytykom, jak z ręcznie po-

trafił on np. w «Mystère de la Chambre jaune» zarówno wymyślić fabułę, jak związać i rozwiązać węzeł akcji. Maurycy Leblanc (ur. 1864) przeciwstawił detektywowi Conana Doyle'a, Sherlockowi Holmesowi, rywala, Arsena Lupina, istotnego «gentleman-cambrioleura». W związku z tem nasuwa się nam mimowoli porównanie z dziedziny psychologii narodów: gdy Anglik sympatyzuje z agentem policyjnym, to serce Francuza jest wyraźnie po stronie sprytnego i rycerskiego mistrza włamywacza. Leblanc o tyle może się równać ze swym angielskim, obsypanym wielkimi literackimi zaszczytami rywalem, o ile Arsen Lupin, jako bohater najciekawszej powieści Leblanca, dorównywa Sherlockowi Holmesowi. Dzieła Maurycyego Renarda wytrzymują na pewno porównanie z utopjami i opartymi na fantazji naukowej utworami Wellsa. Snując zresztą dalej starą francuską tradycję Juljusza Verne'a, popularyzuje Renard niebywale przystępnie hipotezy naukowe. Nie brak tam też upiórów, przejmujących wprost grozą, co jeszcze bardziej wzmacnia ich sensacyjność («Les Mains d'Orlac»; «Le Singe»; 1925, «L'Invitation à la Peur», 1926; «Un Homme chez les Microbes», 1928; «Le Carnaval du Mystère», 1929).



Maurycy Dekobra.

O wiele mniej sympatyczna jest «paraliteratura» tych pisarzy, którzy jak małpy przedrzeźniają gesty poważnych literatów, posługując się maską wytworności, jako lechcąca przynętą dla zgola nieartystycznych celów. Za Willym, niegdyś małżonkiem pani Colette i mniej od niej uzdolnionym towarzyszem pracy, przemawia przynajmniej ta łagodząca okoliczność, że celu swych powieści wcale nie ukrywa pod płaszczykiem obrony jakiegoś poglądu. Przykro nas natomiast uderza u takich pisarzy, jak Karol Oulmont («Adam et Ève», 1921; «La Femme a ses Raisons», 1925; «Cœur à Corps», 1929) i Felicjan Champ-saur («L'Empereur des Pauvres», 1920–1923; «Le Combat des Sexes», 1927; «La Princesse Émeraude», 1928; «Nora», 1929 i niezliczone inne tego rodzaju płody), mydlenie oczu rzekomymi zagadnieniami erotycznymi, ba, nawet społecznymi. Powieści Maurycyego Dekobry (ur. 1885), nawiasem powiedziawszy, Francuza o nieco podejrzanych międzynarodowych manierach, są objawem psychozy, wykwitającej na gruncie patologii seksualnej. Że psychozie masowej odpowiadają niemniej masowe wydania książek, to jest tylko smutnym znakiem czasu. W niechlujnie napisanych i nudnych opowieściach kolportażowych dostaje ubogi subjekt i inni jemu podobni za kilka franków wszystko, czego tylko serce zapragnie: pieniądze, złoto, wagon sypialny i pokój sypialny, wszystko urządzone z świetnym przepychem, wytworne kokoty i arystokratyczne maniery. Trzy miliony tomów bakteryj roznosi tę zarazę książkową po krajach, gdzie panuje język francuski. Na całej kuli ziemskiej można ich naliczyć na pewno dziesięć

miljonów. Wart autor swych czytelników, a czytelnicy — autora. Warte i autora, i czytelników są książki: «La Madone des Sleepings» (1925), «Mon Cœur au Ralenti» (1926), «La Gondole aux Chimères» (1926), «Flammes de Velours» (1927), «Sérénade ou Bourreau» (1928).

Pod względem masowych wydań i środków artystycznych, może iść z Dekobrą w zawody jedynie Wiktor Margueritte (ur. 1867). Ten autor «Une Époque» sprzeniewierzył się niestety swojej lepszej przeszłości, spadając do «La Garçonne» (1919). Trzeba przyznać, że postać bohaterki jest wiernie odmalowana z życia; nazwa jej ustaliła się dla pewnego określonego typu, ponieważ «Garçonne» już dawno stała się typową. Tak samo obraz powojennego społeczeństwa francuskiego, nakreślony przez Margueritte'a, mimo swojej karykaturalności, nie jest pozbawiony wielu słusznych, chociaż smutnych rysów. Margueritte zaniedbał jednak stylizacji i cieniowania obrazu w tych miejscach, gdzie jaskrawy naturalizm robi wrażenie fotograficznego wyrobu fabrycznego. Obraz taki działa na nas, jak marne zdjęcie aktu, które przez sam fakt portretowania nagości jeszcze nie dorównywa «Ledzie» Tycjana. Całymi serjami wydaje Margueritte swoje historie perwersyj i konwersyj (zbożeń i nawróceń) płci i pokoleń, święci triumfy, ale nie spoczywa na laurach. Pozostawmy jego dzieła («Le Compagnon», 1923; «Le Couple», 1924; «Ton Corps est à toi», 1926; «Le Talion», 1928; «La Souricière», 1929) właściwej im sferze czytelników: «mężatkom, pannom bez wykształcenia i uczniom gimnazjalnym, których przygotowuje Margueritte do głównego zadania ich życia», do celu polegającego na obronie przed zdolniejszymi od siebie i na obcowaniu z równymi sobie.

Na Margueritte'cie, przebywającym w kompromitującym sąsiedztwie «paraliteratury», kończą się te «naturalia», które, wbrew staremu przysłowiu łacińskiemu, rzeczywiście są «turpia». Lucjan Descaves (ur. 1861), przedstawiciel naturalizmu, podobnie jak Margueritte, przekonywa nas dostatecznie, że kierunek ten potrafi nam dać i dobre dzieła. Descaves'owi zawdzięczamy dwie precudowne powieści o lirycznym podkładzie nastrojowym, ujęte w ramy historyczne: «L'Imagier d'Épinal» (1919), «L'Hirondelle sous le Toit» (1924). Inny weteran gwardji Zoli, Gustaw Geffroy, powtórzył przed swoją śmiercią jeszcze raz pieśń o pocziwym mężu i pocziwej kobiecie z ludu paryskiego («Cécile Pommier», 1926). Zarówno on, jak i Jerzy Lecomte («Le Mort saisit le Vif», 1925), należą do tych pisarzy, którzy wyszkolili i wypróbowali swój smak estetyczny jako krytycy sztuki i już przez to samo są odporniejsi wobec zbyt wybujałych form naturalizmu, któremu hołdują. O ile ci dwaj pisarze tworzą mało, ale zato starannie, o tyle Michał Corday i Paweł Brulat są wprost przytłoczeni masową swoją produkcją, w której zatracają się także ich lepsze powieści. «Les extrêmes se touchent» — Corday był niegdyś najserdeczniejszym przyjacielem France'a. Paweł Reboux wylatuje czasami ponad poziom swojej pikantnej twórczości codziennej. Eugenjusz Montfort (ur. 1877) przerzuca się raz po raz od romansu kolportażowego do powieści psychologicznej, odpoczywając dość często w przerwach pod godłem naturalizmu. Do piśmiennictwa kolportażowego należą przygody namiętnej księżniczki w «César Casteldor» (1927), dalej dość udatny przyczynek do rozprawy praktycznej o popędzie seksualnym w niebezpiecznym wieku czterdziestki («La Belle Enfant», 1918), i wreszcie druga opowieść o niemniej niebezpiecznym wieku ośmnastolatki («Cécile», 1929). Montfort okazuje się



poza to w swoich powieściach bardzo zdolnym malarzem krajobrazu południowego i gorących południowców.

W tej dziedzinie przewyższa jednak Montforta August Bailly (ur. 1878). W swoich powieściach dochodzi on prawie do mistrzostwa. W «Naples au Baiser du Feu» (1924) maluje z naturalną swobodą, i dlatego z artyzmem, kuszący i wspaniały Neapol, który oczywiście trzeba widzieć nie poto, aby umrzeć, ale poto, by z prawdziwą rozkoszą używać życia. Bailly posiada przytem tyle taktu, by nie wychwalać patetycznie, jako raju szczęśliwych, krainy, która z raju posiada tylko węża, grzech pierworodny, nagość i kuszące owoce. Naturalizm swój poddaje autor surowej kontroli własnego sumienia literackiego. Czy ortodoksyjny uczeń Zoli mógłby tak świetnie, jak Bailly, wyzyskać motyw zgrozy tonącego okrętu w «Le Radeau de la Méduse» (1929), albo motyw miłości starzejącego się mężczyzny do córki swojej kochanki («Soir», 1928), czy mógłby napisać «La Carcasse et le Tord-cou» (1923)? Powieść ta przypomina w treści «Chłopów» Reymonta, mimo że u Bailly'ego wychodzi ostatecznie zwycięsko zło, dzięki sile młodości, Bohaterzy jego powieści, zięć i teściowa, rozkoszują się bez skrępułów swoim szczęściem, okupionem morderstwem starego teścia.

Świetne powieści z życia chłopskiego pisze także Gustaw Chéreau (ur. 1872). Właściwości talentu Bailly'ego i Chéreau'a są bardzo pokrewne, z tą jednak różnicą, że pierwszy kreśli swoje utwory na szerokim tle malarskim, gdy natomiast drugi olśniewa zwieżłą kompozycją swoich nowel («Le Vent du Destin», 1926). Na czoło powieści Chéreau'a wybijają się «Le Flambeau de Riffault» (1925) i «Valentine Pacquault» (1921), niejako nowa M-me Bovary; chociaż jego starsze utwory, mianowicie opowiadania z życia dzieci («Champi-Tortu», 1906) i z życia kleru («Monseigneur voyage», 1903, nowe wydanie 1927) są niemniej świetne.

Podobnym zagadnieniom poświęca swoje powieści Leon Frapié. Wsławiwszy się dziełem «La Maternelle», pisze odtąd przeważnie powieści z życia młodzieży i początkowych nauczycieli szkół ludowych, świeckich zastępców duchowieństwa. W utworach jego, ostatnio w «La Divinisée» (1927), przesuwa się przed nami długi szereg pełnych zaparcia się siebie świeckich świętych, podnoszonych przez autora niemal do godności ołtarza, co prawda nie kościelnego.

Mniejsza wiara w iluzje bije z obrazów Alfreda Macharda z życia paryskich dzieci ulicy, chociaż i one nie są pozbawione tendencji idealizowania. Nazwano go nawet «Homerem gavroche'ów» («Gavroche» — ulicznik paryski; jeden z bohaterów «Nędzników» Wiktora Hugo), mimo że ów Homer nie zdaje sobie sprawy ze słabych stron swoich epopej. Aż nadto



August Bailly.



Henryk Barbusse.

widoczny jest w jego utworach wpływ Rousseau'a, a w dodatku «Pawła i Wirginji». Bohaterów tej powieści coprawda Machard zmienił nieco: w grzesznym Babilonie nadsekwanckim nie muszą oni sobie wzajemnie niczego odmawiać, a owszem łatwo i ochotnie wyjawiają wszelkie swoje tajemnice. Tytuł jednej z powieści Macharda: «Printemps sexuels» (1926) byłby właściwie bardzo odpowiedni dla każdej innej jego powieści. («L'Épopée au Faubourg», 1915; «La Guerre des Mômes», 1916; «Popaul et Virginie», 1918; «Le Clown et la Chimère», 1927; «La Femme d'une Nuit», 1929).

Z pośród nowego pokolenia naturalistów pierwszy Machard wypłynął podczas wojny na szeroką widownię publiczną. Henryk Barbusse (ur. 1874) zawdzięcza wojnie światowej swoją sławę europejską. Powieść jego «L'Enfer», napisana w r. 1908, nie zwróciła na autora szczególniejszej uwagi. Tłem jej jest pokój hotelowy, w którym znajdują przytułek ludzie śmiertelnie przygnębieni, nieszczęśliwie zakochani, skarżący się na swe piekielne męki.

Powieść «Le Feu» (1916) wywołała wśród chaosu wojny europejskiej zarówno ogromny zachwyt u jednych, jak i oburzenie u drugich. Mimo że ten żywy oddźwięk opinii był skutkiem zgoła nieliterackich kryterjów oceny, dzieło to zasługuje rzeczywiście na najwyższą pochwałę. Należy tylko żałować, że posiadamy tak mało równie artystycznych pomników wojny światowej. «Le Feu» daje nam jednostronny obraz okropnej martyrologii oddziału piechoty w rowach strzeleckich, martyrologii tem okropniejszej, że nie dobrowolnej i przytępiającej wszelką wrażliwość. Cała groza życia, widzianego przez pryzmat naturalizmu, skupiła się tutaj dookoła wojny. Język utworu — w mistrzowski sposób przejęty z żargonu, używanego w okopach strzeleckich — oddaje najzupełniej wiernie istotę zezwierzęconego żołnierza z czasów wojny. Lecz: «c'est bon pour une fois» — do razu sztuka, raz kozie śmierć, i za drugim, trzecim razem nadchodzi śmierć sztuki. Powtarzając ciągle na jedną nutę motyw nienawiści do ludzi, wypływającej z umiłowania ludzkości, Barbusse osłabia niezmiernie artystyczne wrażenie swego dzieła. «Clarté» (1919) nie jest już wcale powieścią humanitarną, lecz raczej pamfletem z «Humanité» na panującą dziś przemoc. Zdawałoby się, że autor w konsekwencji swoich poglądów wypowiada walkę wszelkiej przemocy, ale tak nie jest. W komunistycznej legendzie dziejowej p. t. «Les Enchaînements» (1925) zbiera Barbusse dowody rzeczowe dla aktu oskarżenia przed sądem dziejowym. Wyrok tego trybunału był już dawniej redagowany przez Diderota: Zadusić ostatnich królów kiszkami ostatnich klechów. Otóż nowy wiek oświecenia, pozbawiony ducha i mieszczaństwa! Dzieła późniejsze «Jésus» (1926) i «Les Judas de Jésus» (1927) są wyrazem odświeżonego pozytywizmu, wyzutego z treści mieszczańskiej.

Towarzysz walki Barbusse'a, Leon Werth (ur. 1879), w zjadliwych saty-

rach oskarża militarystkę z okresu wojny i paskarstwo z okresu inflacji («Clavel Soldat», 1919; «Clavel chez les Majors», 1919; «Lyonne et Pijallet», 1920; «Pijallet danse», 1924; «Danse, Danseurs, Dancings», 1925). Wolimy jednak autora bardzo uciechowych a bardziej sprośnych «short stories» («Marthe et le Perroquet», 1926) i głębokiego znawcę nowego malarstwa (szkice o Puvis'ie de Chavannes, Bonnardzie, Monecie).

Piotr Hamp (ur. 1876), robotnik-samouk, dobił się stanowiska sławnego pisarza i wpływowego polityka. Świetna jego karjera została jednak przerwana przez przykry wypadek. Piewca rzemiosła i rzemieślnika i wielbiciel skrzętnej pracy, jest jednocześnie zagorzałym wrogiem pasożytniczych kupców. Cykl p. t. «La Peine des Hommes», rozpoczęty jeszcze przed wojną dziełami: «Le Rail» (1912) i «L'Enquête» (1913), sięga wyżyn twórczości w «Le Travail invincible» (1918), «Les Métiers' blessés» (1919) i «La Victoire mécanique» (1920). Tu nasuwa



Piotr Hamp.

się porównanie z «Zawodami» Kadena-Bandrowskiego. Ten sam barokowy styl, ten sam liryczny polot, ten sam symboliczny naturalizm. W swojej twórczości daje jeszcze Hamp budzący współczucie obraz głodującej Austrii: «Les Chercheurs d'or» (1920), opisuje drogę, wiodącą od woni kwiatów aż do buduarów kobiecych w «Le Cantique des Cantiques»; w «Le Lin» mówi o miłości, niszczącej wszelkie granice. Szkice o nierównej wartości p. t. «Les Gens» (1917—1918), trudny do rozsegregowania zbiór feljetonów, «essay'ów» i portretów: nowe, chociaż nieoprawione wydanie «Charakterów» La Bruyère'a.

Jan Ryszard Bloch, posługując się rodzajem pośrednim między powieścią a «essay'em» polemicznym, wyraził serdeczną miłość dla uciśnionych wszystkich narodów. Jedyne w swoim rodzaju opisy podróży: «Sur un Cargo» (1924), «Cacaouettes et Bananes» (1929) wprowadzają nas niepostrzeżenie — dzięki sugestywnemu czarowi wizualnego i plastycznego talentu autora — w otaczający nas świat, widziany przez niego, na który patrzymy jego oczyma. Dar ten, tę «captatio benevolentiae» wyzyskuje on dla celów propagandy swoich idei. Wybitny talent narracyjny Blocha zajaśniał w krótkich opowiadaniach «Les Chasses de Renault» (1927) i w przygodach przez niego nigdy niewidzianego Wschodu: «La Nuit Kurde» (1925). Punkt kulminacyjny artyzmu osiąga wtedy, gdy operuje swoimi zdolnościami w dziedzinie znanego sobie materiału i środowiska. «Lévy» (1912), «Et C-ie» (1918, nowe wydanie 1926) pokazują nam oblicze kwestji żydowskiej: obraz zasymilowanego żyda, przesiąkniętego kulturą francuską. Rozwiązanie jest względnie pesymistyczne. Zgodnie z Bourgetem («L'Étape») i Żeromskim («Ludzie bezdomni»), a w przeciwieństwie do przedstawicieli liberalnego oświecenia (jak np. Komperta), skłania się Bloch ku zastosowaniu długiego okresu inkubacyjnego dla obcych żywiołów, zanim się one (w tym wypadku żydzi) zleją z tubylczą, obcą warstwą społeczną.

Inny żydowski powieściopisarz, *Armand Lunel*, kreśli w pełnych wdzięku obrazkach rodzajowych resztki żydowskiego i jednocześnie starofrancuskiego życia, które zachowało się jeszcze w Comtat-Venaissin («*L'Imagerie du Cordier*», 1925; «*Niccolo Peccavi*», 1926; «*Esther de Carpentras*», 1927). Trzeci zrędu, *Edmund Fleg* (ur. 1874), wyprowadza w dziele «*L'Enfant Prophète*» konflikty żydowsko-aryjskie ze sfery ziemskiej i rozwiązuje je w świecie pozazmysłowym, nieznającym kontrastów, trudnych do usunięcia w doczesności.

Poza *Barbussem* i *Hampem* jest to już trzecia generacja naturalistów, która potwierdza słynny telegram: «*Naturalisme pas mort, lettre suit*» (naturalizm nie umarł, list nastąpi). *Henryk Poulaille* przejmuje spadek artystyczny *Barbusse'a* tam, gdzie pozostawił go autor «*Ognia*», i to w tym celu, aby wkroczyć na teren polityki. W dziele p. t. «*Ils étaient quatre*» (1925) przedstawia porywający obraz błędzenia czterech zagubionych w grocie żołnierzy, którzy pokolei giną jako ofiary przeznaczenia (dziwne podobieństwo do «*Walki z szatanem*» *Żeromskiego*). «*L'Enfantement de la Paix*» (1926), dość optymistyczny obraz współczesnej ludzkości, żądnej pokoju, nie ma nic w sobie ze zgrzytliwości *Barbusse'a*, zato wyraża dyskretnie tłumione współczucie dla ociemniałych, którzy mogliby widzieć, ale nie widzą, i staczają się w otchłań. «*Le Train fou*» (1928), problemat w stylu *Hampa* traktowany trochę na modłę anglosaskich powieści sensacyjnych, pokazuje człowieka, bezsilnie zmagającego się z piekielną maszyną. Niezaprzeczony i psychologicznie zrozumiały amerykańizm *Poulaille'a* ułatwił mu napisanie wspaniałego studjum o «*Chaplinie*» (1928).

*Piotr Dominique*, *Jan Gaument* i *Kamil Cè*, *Emanuel Bove* naśladowcy *Dostojewskiego* i *Tołstoja*, przedstawiają odmianę naturalizmu, która zadomowiła się we Francji, odkąd ojczyzna jasności łacińskiej zaczęła wchłaniać w siebie wszystko, co rosyjskie. *Dominique* zadebiutował dziełem «*Notre-Dame de Sagesse*» (1924). W apostołe miłości ludzkiej, zamkniętym w domu obłąkanych wraz ze współczesną *Magdaleną*, ubóstwiającą swego *Zbawiciela*, poznajemy nowego «*Idjotę*», kopję wielu sławnych rosyjskich i niemieckich prawzorów. W «*La Proie de Vénus*» (1925) rozłącza przed nami pandemonizm rozwiązłej rozpusty, w której ponętna kobieta i wszyscy dokoła giną, jako ofiary śmiercionośnego popędu. W «*Selon St. Jean*» (1927) wywołuje autor apokaliptyczne strachy, towarzyszące *Sądowi Ostatecznemu*. «*L'Indienne de Blois*» (1929) rysuje obraz nowej «*filie sauvage*» na tle zapadłej prowincji francuskiej.

W twórczości *Gaumenta* i *Cégo* dopatrywano się wpływu *Balzaca*. Tymczasem już przeciętność jego bohaterów, godnych pożalowania literatów, rozbitków z poczciwych rodzin mieszczańskich («*Largue l'Amarre*», 1924; «*Le Fils Maublanc*», 1926; «*Plus vrai que la Vie*», 1929), zdradza rosyjskie wzory. Najlepsze z ich dzieł: «*J'aurais tué*» (1927, bohaterem powieści «*J'aurais tué*» jest rozczarowane życiem dziecko, które zabija swego skąpego, przybranego ojca, gdyż ten nie powińszował mu żadnym miłym słowem z okazji uzyskania dobrej promocji szkolnej i nie obdarzył żadnym podarunkiem), widocznie nie pochodzi z kraju duszy francuskiej. *Bove*, najnajwiększy talent wśród naturalistów, może od czasu *Maupassanta*, a na pewno od czasu *Barbusse'a*, wydaje się typowym Rosjaninem w szacie francuskiej. A już zbliżają się «*vertrauten Gestalten*» studentów, głodujących w mansardach («*Mes Amis*», 1925, zupełnie niemurgerowski kompleks uczuciowy z rodu *Raskolnikowów*). Poznajemy tutaj *Obłomowa*, zaproszonego śniegiem na drodze do *Paryża*,

półkrwi francusko-serbskiej, biednego Aftaljona, przeciw któremu sprzysięgła się «Coalition» (1928) ludzi dzielnych i który wreszcie z gnuśności umiera. «Cœurs et Visages» (1928) opowiadają o bankiecie na cześć obchodzącego swój jubileusz fabrykanta. Naokoło bohatera znajdujemy postaci ze świata śp. Akakiego Akakjewicza.



Franciszek Carco.

Głos z Rosji dotarł również do uszu Franciszka Carca (ur. 1886). Twórczość Carca wypływa z trzech kierunków współczesnej powieści: z naturalizmu formy i doboru materiału, z metody psychologicznej i z tendencji humanitarnej. Carco ma trzech przodków duchowych: Dostojewskiego, względnie Gorkiego, następnie Zolę i wreszcie Hugo. Czwarte źródło zostaje wstydliwie przemilczone: Eugenjusz Sue i powieść-feljeton (roman-feuilleton). Żaden z tych przodków duchowych (wziąwszy ich wszystkich razem, lub każdego oddzielnie) nie potrafił w swych dziełach odtworzyć tak wiernie, jak Carco, zbrodniarzy aż do złudzenia prawdziwych, mówiących niefałszowanym «argotem», jakiego darmo szukać u jego poprzedników.

Jako syn dyrektora domu poprawczego w Numei, a później, gdy brał udział w burzliwym życiu cyganerii (wspomina te czasy w «De Montmartre au Quartier Latin», 1927, i innych dziełach), miał sposobność przypatrywać się jednostkom, których portrety odnajdziemy w jego powieściach. W zbiorze eposów z życia szumowin społecznych wyróżnia się cykl «Les Innocents» (1917), «Bob et Bobette s'amuse» (1918), «L'Équipe» (1920), później «Perversité» (1925). Ze spelunki apaszów prowadzi nas w świat cyganerii («Jésus-la-Caille», 1914), a stąd do rosyjskich emigrantów («Vérotchka, l'Étrangère», 1924). Dwie reminiscencje historyczne można spostrzec w dziełach Carca. Pierwsza, to chybiona historia jego patrona «Franciszka Villona» (1926), druga — to transpozycja fabuły o Manon Lescaut w sferę współczesnego mieszczaństwa. Powieść ta p. t. «Rien qu'une Femme» (1923) jest jego najudatniejszym dziełem.

Jako chwalcą «out-law» i sentymentalny piewca ludzi przez społeczeństwo potępionych, jako namiętny wróg wszelkiego przymusu, znalazł się Carco w dość niespodzianem i chlubnym dla siebie towarzystwie Romaina Rollanda (ur. 1866). Autor «Jana Krzysztofa» reprezentuje godnie jedną formę humanitarnej powieści, mianowicie bunt genjalnej i moralnie samodzielnej jednostki przeciw uciskającym ją społecznym pętom. Jak u Carca wykojeńiec, tak u Rollanda — lecz z większym darem przekonywania — genjalny twórca występuje przeciw sytem i gnuśnym pasożytom. Takie stanowisko zajmuje Rolland w «Janie Krzysztofie» i głęboko przemyślanych biografjach artystów: Beethovena, Michała Anioła i Tołstoja.

I tak bohaterka «Duszy zaczarowanej» (drugiego cyklu powieściowego Rollanda) walczy o swoje osobiste prawo do wolnej miłości i macierzyństwa z zakłamaną pruderją i obludą, jako też z przestarzałą tradycją. Kto się do tych myśli

nie zapali, ten nie potrafi entuzjasmować się bohaterstwem «fille-mère», zatem gloryfikację takiej kobiety, jak wogóle problematy, roztrząsane przez Rollanda, pochopnie utożsamia czytelnik z zagadnieniami, poruszanymi już przez romantyków, a szczególnie przez kobiety (począwszy od George Sand).

«Dusza zaczarowana» zachwyciła nas pełną wdzięku idyllą («Annette et Sylvie», 1922). Niestety po wiosnie nadeszło «Été», dla nas lato niesmaku, a cykl zamyka powieść p. t. «Mère et Fils», będąca niejako drugim wydaniem II części «Krzysztofa»: «Targowiska», gdzie wystawiono na lawę polityczne i literackie słabostki, już napiętnowane w «Krzysztofie».

Natomiast mistrzem okazał się Rolland w soczystej, jak wino, silnie z ziemią związanej powieści p. t. «Colas Breugnon» (1919). Colas to «bon bourgeois» kipiącego życiem wieku XVII. Naturalnie, na to francuskie arcydzieło Europa nie zwróciła uwagi, przyjmując zato z żywym aplauzem nawrócenie małodusznego kołtuna na pacyfizm i śledząc z uczuciem jego nudne przemiany psychiczne: «Clérambault» (1919).

Wobec tego wielkodusznego doktrynera jest Roland Dorgelès (ur. 1886) żywym odblaskiem pulsującego życia. Zaczął od dziennikarstwa, a z rowów strzeleckich wyniósł wspaniałe «Croix de Bois» (1919). Utwór ten, w porównaniu z barbussowskim «Ogniem», odzwierciedla o wiele lepiej historyczną i ludzką prawdę i posiada, jeśli nie wyższą, to przynajmniej w równym stopniu wysoką wartość artystyczną. Jak w kalejdoskopie przewijają się przed naszymi oczyma sceny pozabawionego patosu heroizmu obok pełnego rezygnacji tchórzostwa; zjawiska obojętnego «je m'enfoutyzmu», obok płomiennego entuzjazmu mas. Mistrzowska panorama — historyjki i historia — jest przekrojem walczącej Francji, gdy tymczasem inne powieści to jeno migawkowe zdjęcia. Pomimo nieprzejednanego realizmu nie pozostał poeta w stosunku do swego tworzywa zupełnie zimny.

W swem założeniu i zamierzeniach podobne są «Krzyże drewniane» do «Vainqueurs» Jerzego Girarda. Jednak w powieściach wojennych Dorgelèsa — przedewszystkiem w niezrównanych «Krzyżach», w «Le Réveil des Morts» (1921), «St. Magloire» (1923), «Le Cabaret de la Belle Femme» (1928), panuje zasadniczy nastrój humanitarny i poważny, istniejący również w barwnych reportażach z dalekich krajów: «Sur la Route Mandarine» (1925), «Partir» (1926), «La Caravane sans Chameaux» (1928). Girard zaś zdradza skłonności do wesołego persyflażu i wydrwiwania — pełnego zresztą współczucia — naszych słabostek (wspaniała panorama ludzkiej głupoty: «Le parfait Secrétaire des grands Hommes», 1924; «Boite de Singe», 1927).

Otóż jednak zgryźliwy dowcip w towarzystwie tęsknej, buntującej się przeciw krytyce romantyczności, otóż ostry rozum, sąsiadujący z czułością również rokokową: Jules Romains (ur. 1885) i ludzie unanimitizmu. W powieściach «Les Copains» (1913) i «Donogoo Tonka» (1920) mamy «pendants» do komedji o «M. Le Trouhadec» — nieszczęsny ten bohater występuje w opowiadaniach i w dramatach Romains'a — i do pysznego «Knocka». Wszędzie w utworach tego uczonego i naukowo utytułowanego szydery zabawia się zdrowy rozum ludzki kosztem państwowych i naukowych autorytetów, opierających się na imponderabiljach. Lecz «Mort de quelqu'un» (1911), programowe dzieło prozy unanimitycznej, tchnie nową mistyką. Wykazuje Romains, jak umiera niepozorna i przeciętna istota, która w życiu swem była tylko atomem, niczem. Istota ta dopiero w łączności z innymi, jak ona

nieznacznymi, staje się czemś, choćby malutkim kółkiem, od którego często zależy funkcjonowanie gigantycznej maszyny. Pokazuje poeta, jak dusza poszczególnej jednostki, prędko rozwiewająca się w nicość, dopiero w duszy zbiorowej zyskuje wytrwałość, ba, nawet nieśmiertelność. O to autor walczy pod formą realizmu, kokietującego naturalizm, jednak w końcu przechodzi w panteistyczne marzenie, w religię ludzkości, propagowaną przez Wiktora Hugo czy Comte'a. W trylogii, obejmującej «Lucienne» (1923), «Le Dieu des Corps» (1928), «Quand le Navire» (1929), wkracza Romains na teren, w którym świat fizyczny i metafizyczny wzajemnie się zlewają ze sobą. Romains pisze historię jednego małżeństwa: w pełnym wdzięku prologu najprzód dzieje panińskiego życia małżonki, potem, jako punkt kulminacyjny, tajemnicę cielesnego połączenia, a nareszcie, w długim aż do znudzenia epilogu, biedna Psyche jeszcze raz wędruje w świat, łaknąc harmonii między duszą i ciałem. «L'âme se précipite vers l'union. Elle râle de joie, quand les corps se joignent et que les chairs travaillent à l'union. Mais elle exige plus. Les corps l'arrêtent. Elle veut passer. Quand les corps ne l'arrêtent plus, c'est elle qui tremble et qui s'arrête. Quelle est donc cette chose possible qui lui fait peur?» (Dusza dąży ku zespoleniu się. Wydaje okrzyki radości, gdy dwa ciała łączą się i starają się stworzyć jedność. Ale dusza nie zadowala się tem. Jeżeli ciało wstrzymuje jej pęd, chce się wyrwać, iść dalej. Gdy ciało natomiast nie wstrzymuje już duszy, wtedy zaczyna się wahać i zatrzymywać się. Cóż ją tak przestrasza?). W swojej doczesnej metafizyce nie umie dać Romains odpowiedzi na to pytanie. Na tem zasadza się tragizm tego zacieklego szydercy.

Z Romains'em łączy Łukasza Durtaina (ur. 1881), poza literackim «credo», istotne pokrewieństwo duchowe. Pokrewieństwo to jest mniej widoczne w lirycznych i dość uczuciowych pierwocinach jego cennej twórczości powieściowej: «Douze cent mille» (1923), «La Source rouge» (1924), «Ma Kimbell» (1924) — (pieniądź nie uszczęśliwia ludzi; opiewajmy zdrowie i sport). Romains'a zato przypomina w swych dojrzałych pismach o współczesnej Ameryce («Quarantième Étage», 1927; «Hollywood dépassé», 1928) i Rosji («L'autre Europe», 1928). Jak Romains, opiera Durtain stosunek poety do ludzi i rzeczy na interesującej się i życzliwej rzeczowości; na rzeczowości przyrodnika wobec zjawisk natury, lekarza wobec pacjenta. Dzieło jego ma charakter sprawozdania, przyprawionego ironją, bez względu na to, czy autor wybrał formę noweli czy reportażu dziennikarskiego. W świetnej noweli p. t. «La seconde Vie de Michel Abasine» (1929) objawia się Durtain jako wnikliwy znawca duszy rosyjskiej — jego bohater pochodzi z rodu tołstojowskich i gorkijowskich faunów — i jako mistrz w stosowaniu środków artystycznych.

Natomiast Piotrowi Janowi Jouve'owi (ur. 1887) daleko do takiej doskonałości. Pozbawiony szyderczej trzeźwości Romains'a i Durtaina, przebywa stale w ponurej atmosferze, przeładowanej elektrycznością: na parnym i pełnym erotyzmu horyzoncie nieustannie snują się błyskawice, grzmoty i huragany, na horyzoncie południowego nieba kochanków w Wenecji i M-me de Warens. Konglomerat ziemskich i niebiańskich rozkoszy rychło przemienia się w potępienie: «Pauline 1880» (1926), «Le Monde désert» (1927), «Hécate» (1928).

Trzeba nieprzeciętnych zdolności Jerzego Duhamela (ur. 1884), aby przy tak skłonnem do wzruszeń sercu być równocześnie wielkim powieściopisarzem. Jak Durtain, lekarz z zawodu, uzyskał Duhamel sławę dzięki swoim dwom dziełom: «La Vie des Martyrs» (1917) i «Civilisation» (1918). Wzbudzając dreszcz



Jerzy Duhamel.

i zgrozę, opowiada w nich Duhamel o swych wrażeniach z okropnego szpitala wojskowego. Lecz urodzony ten pisarz nie przekroczył granic dobrego smaku. Im dyskretniej wyłania się tendencja tragicznego i tragikomicznego okrzyku bólu, tem dosadniejsze jest jej wrażenie. Dalszy rozwój talentu Duhamela nie przyniósł rozczarowania jego przyjaciółom, wiernym mu od pierwszych chwil. W każdej powieści jest świetnym stylistą, subtelnym psychologiem, jak też sumiennym w swoim zawodzie rzemieślnikiem, gdyż fałszywa ambicja nie powoduje lekceważenia kompozycji w imię bezprawia, cechującego genjuszów. Kazania serdecznego przyjaciela ludzkości są dzięki sporym dawkom dowcipu i humoru niefrasośliwe, a przez to podwójnie owocne. Duhamel uprawia wszelkie gatunki literackie, unika jedynie «genre ennuyeux». Co do tego miłego i godnego miłości poety należałoby jednak poczynić wiele zastrzeżeń, które dotyczą raczej jego idei, niż jego osobiście. Pełen naiw-

nego entuzjazmu i łatwowierności, tak bardzo charakterystycznej dla humanitarystów, Duhamel, jak większość Francuzów (odmiennie jednak od swego przyjaciela Durtaina), nie jest zdolny do zgłębiania obcej psychiki, i dlatego powierzchownie i szybko zaobserwowane zjawiska uważa za typowe, ba, nawet za niezmiennie. Te wady cechują jego «Voyage de Moscou» (1927), podróż do bolszewickich wsi potemkinowskich — i polityczne rozważania p. t. «Entretiens sur l'Esprit européen» (1928), znikają zaś w pełnych bogactwa wewnętrznego i humoru «Lettres au Patagon» (1926) i w mądrości uszlachetnionej filozofii racjonalistycznej: «Possession du Monde» (1919). Nie robimy zastrzeżeń wobec dzieła głębokiej radości ojcowskiej, wobec serdecznych «Les Plaisirs et les Jours» (1922). Podobają się nam nowele wschodnie: «Prince Jaffar» (1925), a za niepotrzebne uważamy «Les sept dernières Plaies» (1928).

Do utworów bardzo wysokiego rzędu zaliczamy cały cykl o Salavinie: «La Pierre d'Horeb» (1926) i «La Nuit d'Orange» (1928). Salavin to prostak, który pożąda wielkości i świętości, biedak i mizerny gryzipiórek. Kończy jako zbankrutowany głupiec i pokraka, choć, gdyby dopiął celu, na pewno by wzbudził jako bohater szacunek i podziw wśród ludzi, korzących się przed wszelką potęgą. Motyw rosyjski, wzięty z Dostojewskiego, podobnie jak inne słabsze próby naturalistów. Kompozycja zaś zupełnie francuska: pełna umiaru i rezerwy; dużo smaku i inteligencji. Salavin zjawiał się po raz pierwszy w «Confession de Minuit» (1920), potem w «Les Hommes abandonnés» (1921), zbiorze nowel, który zawiera cenne studjum psychologii tłumy: «Origine et Prospérité des Singes», następnie «Deux Hommes» (1924) i w «Journal de Salavin» (1927), gdzie uderza analogja z rosyjskimi pisarzami (na których się wzorował), a specjalnie z Gogolem. W «La Pierre d'Horeb» zasadniczy nastrój także jest rosyjski. Z tej książki, będącej zapewne echem przeżyć



młodzieńczych autora, dowiadujemy się o przyczynach jego sympatji dla Rosjan i żydów: przyszły lekarz nawiązywał w salach wykładowych przyjazne stosunki z ludźmi bliskiego Wschodu! «La Nuit d'Orange» podejmuje już wiele razy w «Hommes abandonnés» poruszany problemat: pochodzenie wiary religijnej i potęgi zabobonu. Znowu niewątpliwie arcydzieło! Duhamel przedstawia w niem, jak dwaj oświeceni mózgowcy ulegli strachowi przed «gri-gri», który człowieka ogłupia i równocześnie może nawet robi go mądrym. Poprzednicy Duhamela z wieku oświeconego wydrwiliby taki strach, a symboliści wpadliby w ekstazę. On natomiast tylko opowiada...

Zasługa Duhamela nabiera większego znaczenia wobec faktu, iż w nowoczesnej literaturze francuskiej powieść filozoficzna zupełnie marnieje. Dawno zamilkli Schwob i Péladan. Pozostały tylko nikłe żniwa. Edmund Haraucourt wymyślił swój własny mit pierwotny «Daah» (1914), brutalnie obracający wniwecz legendę o złotych czasach najdawniejszych. Józef Henryk Rosny (starszy) (ur. 1856) kreśli również przedhistorycznego «Félin Géant» (1919). Han Ryner (ur. 1862) rzuca w «Les Pacifiques» (1914) okiem na utopistyczną przyszłość i w «La Tour des Peuples» (1919) daje nam perspektywę naszej dalekiej przeszłości. Z tem już koniec, bo «Dernière Épopée» (1909 nast.) Marcelego Barrière'a opowiada zanadto bałamutnie dzieje wiecznego Don Juana, a dr. Lucjan Graux z bogacił tylko siebie i metapsychiczno-metafizyczną gałąź literatury brukowej.

Najwybitniejszy wśród żyjących powieściopisarz filozoficzny, Rosny, zwrócił się niestety wyłącznie w stronę współczesnej powieści społecznej i miłosnej. Osiągnąwszy punkt kulminacyjny swej płodnej twórczości, zapomniał prawie o świetnych początkach swej kariery (wspaniała «Guerre du Feu») i stara się rozpętać we współczesnych ludziach pierwotne instynkty («La Fille des Rocs», 1928). Wyroby Rosny'ego cechuje zbytnia zręczność rzemieślnicza i umizganie się niskim skłonnościom czytelnika. Bohaterzy Rosny'ego to dziewczyna zajmująca się interesami («La Fille d'Affaires», 1927), zawodowy pocieszyciel niezrozumianych kobiet («Les Femmes des autres», 1925), lub przebudzony na wiosnę cherubinek («Le Cœur tendre et cruel», 1926).

Z Rosnym starszym zetknął się obecnie znowu w pracy literackiej jego młodszy brat Justyn, który dawniej święcił szlachetniejsze, niż teraz, triumfy. O treści tej prozy dają dostateczne wyobrażenie chociażby tytuły: «La Courtisane triomphante» (1925), «La Métisse amoureuse» (1927), «La Courtisane passionnée» (1924), «Les Plaisirs passionnés» (1919).



Józef Henryk Rosny (starszy).

Na twórczość Aleksandra Arnoux składają się fantastyczne opowiadania, pisane na modłę twórców anglosaskich, Rosny'ego, Barbey'a d'Aureville, Villiers'a, de l'Isle-Adam («Le Chiffre», 1926; «Le Règne du Bonheur», 1924 i poczęści «Les Gentilshommes de Ceinture», 1928). Jesteśmy wciąż w zakresie powieści filozoficznej.

Jeśli weźmiemy do ręki którąkolwiek książkę Maurycego Magre'a (ur. 1877), np. «Priscilla d'Alexandrie» (1925), «La Luxure de Grenade» (1926), «Lucifer» (1929), odrazu zorjentujemy się w źródłach, celach, tendencjach i treści tych bujnych i wcale nieplatonicznych biesiadach u Klio. Magre wywodzi się od Piotra Louys'a, Péladana, a nawet Teofila Gautiera. Cel, tendencję i treść — również łatwo spostrzec: żli duchowni bronią antycznej swobody w stosunkach seksualnych. Biadania Magre'a nad swymi bohaterami oddane są w stylu żałosnym, ku ucieście subjektów, marzących o nadczołowieczeństwie. Natomiast Jerzy Batault, któremu razem z Piotrem Louys'em patronowali zamiast pompacyjnego Péladana pogańscy ojcowie kościelni: Renan i Ménard — zmyśla pełną wdzięku fabułę, pozbawioną historycznych i historycznych osłonek: «À la Recherche des Dieux» (1924—1926) i zwraca się do bogów greckich, którzy zbledli z chwilą pojawienia się ciemnego krzyża. Dziewicza, purytańska i ponętna wdówka, amerykańska Sybilla, jest niewinna i nieświadoma. Dopiero na ruinach Aten w towarzystwie starego bożka Pana używa najwyższych łask swojemu adoratorowi, oszołomionemu duchem Hellady. U Bataulta królują dowcip, odziedziczony po matce, i w spadku po ojcu przekazana nienawiść do ojczyznej Genewy, rodzinnego miasta Kalwina.

Duch hellenicki wieje z pośmiertnej «Psyché» (1927) Piotra Louys'a i «La Nef» (1922) Elemira Bourges'a. Obie te książki już w chwili ukazania się w druku były tylko dokumentem do dziejów literatury. Należą one do historycznej powieści stylowej, więc do gatunku dziś dogasającego.

Jerzy d'Esparbès chlubnie uprawiał tę gałąź, żyjąc dawną sławą, choć dał jeszcze tom nowel wojennych: «La Guerre en Sabots» (1917). Henryk de Régnier obecnie najlepiej przedstawia ten rodzaj ongi kwitnący. Jego obrazy z rycerskiej i okrutnej przeszłości mają miły posmak perfumowanych i kandyzowanych owoców, a jak one, spożywane w zbyt wielkiej ilości, psują apetyt. Rozgrywają się one w czasach przedhistorycznych («Scènes mythologiques», 1924), lub w rokokowych Włoszech z «comedia dell'arte» («L'Illusion de Tito Bassi», 1916), lub we Francji Ludwika XIV («La Pécheresse», 1920). Dla zabawienia siebie i czytelnika Régnier przerywa jednostajność opowiadaniem jakiegoś «Diversissement provincial» (1925, zrujnowany szlachcic oskarża się z nudy o nigdy niepopelnioną zbrodnię), lub różnymi przygodami prawdziwymi i opowieściami awanturniczymi («L'Escapade», 1926). Bądź co bądź ton i postawa pisarza utrzymywane są w stylu «vieille France» i akademickiego salonu.

Historyczne powieści Armanda Praviela i Henryka Bérauda (ur. 1885) są zbudowane z jędrnego materiału. Praviel stoi na straży kolorytu epoki. Jego fantazja objawia się tylko w dziedzinie wynajdywania nadzwyczajnych zdarzeń i drugorzędnych bohaterów, lub często anegdot, jak np. «La seconde Marie Antoinette» (1927), w której rzeczywistość prześciga najśmielszą fantazję poetycką. Béraud czerpie z tego samego, co Hugo, «encyklopedycznego» skarbcza wiedzy. Przypomina autora «Han d'Islande» tem, że lubuje się w przejmujących zgrozą dreszczach i opiewa rewolucję i dzielny lud. Czyż to niedostateczny tytuł do nie-

śmiertelności? Niektórzy jednak kwestjonują to i uważają «Au Capucin gourmand» (1925) za odrażający melodramat, a «Le Bois du Templier» (1926) za brutalną kastrację historjozofji Micheleta, więc za filozofję, którą już w oryginale łatwo obalić. Tych przeciwników Bérauda razi obleśna brutalność «Vitriol-de-Lune» (1924) i płytkość prędko zapomnianego «Robespierre'a» (1927, Béraud nazywa go pieszczotliwie «mon ami Robespierre»). Udowodnione anachronizmy tego sprytnego grafo-mana są w istocie liczne i ważkie. Choć i W. Hugo ma ich dość na sumieniu, lecz «quod licet Jovi...» Béraud obchodzi się z prawdą zawsze dość wspaniałomyślnie. «Ce que j'ai vu à Berlin» (1926), «Rendez-vous européens» (1928) możnaby uważać za zwiastunów nowego typu reportażu powieściowego: «le reportage romancé». Lecz nie wolno skreślić i pozycyji aktywów: lekki dowcip, przyjemna przejrzystość tej uszlachetnionej prozy dziennikarskiej, najdowcipniejszej w świetnym «Martyre de l'Obèse» (1922), a najbardziej wzruszająca w wspomnieniach z czasów młodości, spędzonych w Lyonie: «La Gerbe d'Or» (1927).

W przeciwieństwie do Bérauda, entuzjasty Robespierre'a, ucznia Micheleta, zupełnie inaczej pojmował narodowe dzieje spadkobierca radykalnej i demokracji myśli, Maurycy Barrès (1862—1923). Dawno wrócił autor «Culte du Moi» do swoich przodków, do swojej ziemi ojczyściej. W «De l'Énergie nationale» wyładował swoją nienawiść do wrogów i miłość do obrońców Francji. «Collette Baudouche», «La Colline inspirée» to jeden jedyny hymn na cześć ojczyzny w ścisłym tego słowa znaczeniu, na cześć Lotaryngji. W latach powojennych ukształtowała się twórczość Barrèsa jako polityczno-patriotyczne kazanie. Raz tylko obdarzył nas powieścią w ostatnich latach: «Un Jardin sur l'Oronte» (1922), symfonią zapachów i kolorów Wschodu, osnutą na tle wspomnień swej ostatniej tam podróży, książką bojową i gorąco zwalczaną; przerost romantyczności w niej jest uzasadniony tematem, a usprawiedliwiony udatnym artyzmem.

Paweł Bourget (ur. 1852), drugi filar powieści przedwojennej, żyje i tworzy wśród młodszych. Wszyscy zawdzięczają mu dużo, czyto pośrednio, czyto bezpośrednio. Sędziwy mistrz posiada jeszcze te swoje niedoścignione przymioty, dla których krytycy zawodowi go cenili, publiczność czytała, a nieudolni literaci kawiarniani z zazdrości oczerniali. Krystaliczny styl, logiczna budowa i czystość przekonań — to zalety, uznane nawet przez nieprzyjaciół. Dialektyka Bourgeta ma jednak także słabe strony: od pierwszego wiersza wiemy już, co na 350 stronicach będzie przedmiotem jego założenia, rozważania i dowodzenia. W gruncie rzeczy ten konserwatywny katolik zbliża się do kanonu naturalistycznej estetyki, że powieść zapomocą dowolnie zmyślonego eksperymentu ma dążyć do udowodnienia prawdy życiowej i społecznych, jako też etycznych praw. Zresztą czas wyrwał pewnie znamię na umysłowości Bourgeta, który baczenie obserwuje przemiany, dookoła siebie zachodzące. Utwory p. t. «Le Sens de la Mort» (1915), «Lazarine» (1917), «Le Danseur mondain» (1926) są aktualne dzięki scenerji i osnowie. Motywy, już przedtem przez niego poruszane, wtłoczył w ramy współczesności. I tak motyw «Etapu» połączył z wojną światową w «Cœur pensif ne sait où il va» (1924). Jednak surowość jego zasad nie ucierpiała nic na tej powierzchownej modernizacji. Przeciwnie: dowiadujemy się ustawicznie, że prostak-katolik góruje nad liberalnym, genialnym badaczem; widzimy to, gdy w obliczu śmierci objawia się nam wartość filozofji życia («Le Sens de la Mort»); że złe uczynki zawsze rodzą tylko zło («Nos Actes nous suivent», 1927), lub że wprawdzie ludzie nierównego pochodzenia mogą się



René Bazin.

ze sobą łączyć, lecz nie umieją ze sobą współżyć («Cœur pensif»...).

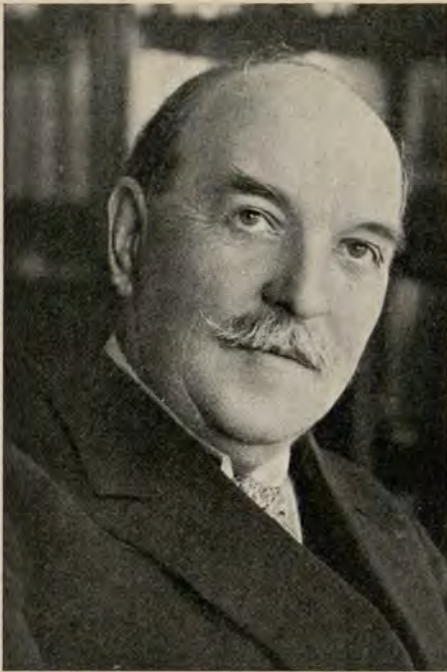
Również — jak Bourget — i René Bazin pozostał sobą (ur. 1853). Niestety owego «impavidum ferient» tylko «ruinae» dawnego temperamentu («Le Roi des Archers», 1929). Dawnego i dzisiejszego Bazina dzieli od siebie taka odległość, jaka dzieli pod względem poziomu «Oberlés» i «Nouveaux Oberlés» (1919).

Natomiast Henryk Bordeaux (ur. 1870) idzie z prądem czasu i potrafi w ten sposób utrzymać swoje stanowisko w literaturze. Nie znaczy to, że w czemkolwiek zmienił się tradycjonalistyczny ton jego porządnej i pełnej wdzięku prozy rozrywkowej. Czytelnicy Bordeaux otrzymują iluzję modernizmu dzięki pewnym koncesjom na rzecz nowej formy, modernizacji, ujęcia psychologicznego i kilku ostrożnie wypowiedzianym, nowym myślom. Te drobne ustępstwa na rzecz nowoczesności chronią pobożną publiczność przed rzeczywistym groźnym modernizmem. Wbrew prawdopodobnym drwinom anarchistów na

polu estetyki, zaryzykujemy powiedzenie, że poczytujemy autorowi za zasługę roztropność, pełną iście węzowej przebiegłości i gołębiej łagodności. W każdym razie wystarczy wymienić tytuły kilku jego książek, które są do siebie podobne, jak jaja, a różnią się od siebie, jak pisanki wielkanocne: «La Résurrection de la Chair» (1919), «Yamileh sous les Cèdres» (1923), «La Chartreuse du Reposoir» (1924), «Les Jeux dangereux» (1925), «Le Calvaire de Cimiez» (1928), «Sous les Pins aroles» (1929).

Marceli Prévost (ur. 1862), piąty zrzędu zwolennik starych obyczajów i dawnego porządku, poszedł za przykładem Bordeaux. Dokonał na sobie niejako literackiej operacji odmładzającej. Uzyskał wyniki głośniejsze, lecz zato w stosunku do swych towarzyszy mniej równomierne. Poważny wydawca «Revue de France» ugania się w «La Nuit finira» (1921) i w «Sa Maitresse et moi» (1925) za młodzieńczymi wzorami, których jednak nie potrafi doścignąć. Udały się natomiast Prévostowi świetne «La Retraite ardente» (1927) i «L'Homme vierge» (1929). Motywy «à la» Claudel i George Sand zaopatrzył w tytuły «à la» Colette i Prévosta. Poczynimy zastrzeżenia i to dość liczne co do oryginalności, w pewnej mierze i co do moralności, ale bez zastrzeżeń uznajemy jego mistrzowski kunszt narracyjny.

Z Ludwikiem Bertrandem (ur. 1866) rzecz się ma odwrotnie. Jego tendencje są zawsze niedwuznaczne, nawet kiedy w zaraniu swjej działalności piarskiej hołdował jaskrawemu naturalizmowi. Jako głosiciel myśli narodowej, podtrzymuje Bertrand tradycję Barrèsa w swym cyklu «Jean Perbal» (1925), «La nouvelle Éducation sentimentale» (1928). W tych dziełach przeważnie autobiograficznych zwalcza świeckie wychowanie i demokratyczną politykę. Jako wielbiciel «temporis acti», występuje również w panegirycznych biografjach «Ludwika XIV» (1923) i «Filipa II» (1929) i w studjach z hiszpańskiej historii («Ste. Thérèse d'Avila», 1928;



Henryk Bordeaux.



René Benjamin.

«Philippe à l'Escurial», 1929). Bertrand przypomina nam Flauberta, przynajmniej w objawach zewnętrznych, choć od mistrza rozdziela go dystans między genjuszem a talentem. Zacięra się ta odległość najwięcej w «Sanguis Martyrum» (1918), chrześcijańskiej antytezie «Salammbô». Ta potężna wizja północnej Afryki w dobie wczesnego chrześcijaństwa zamyka szereg powieści śródziemnomorskich, w których Bertrand opiewa ideę naturalnej hegemonji łacińskiej rasy. Wtórjuje mu Paweł Adam (1862—1920), fanatyczny zwiastun romańskiego przodownictwa, autor ogromnie płodny i przez długi czas modny, dziś niesprawiedliwie zapomniany. Jako adept naturalizmu, używał dla swych doświadczeń historyczno-socjologiczno-politycznych formy cyklu, od czasu Zoli tylko rzadko stosowanej.

Po zdegenerowanej rodzinie Rougon-Macquartów z szacunkiem obserwujemy bohaterów Adama, Héricourtów, posiadających żywiołową wprost siłę. Pochodzą oni również z ludu i podczas rewolucji prędko się wybijają. Poznajemy dzieje tej rodziny w ciągu XIX wieku aż do klęski z r. 1871. Ostatnie tomy nieco przydługich dziejów tej rodziny: «Le Lion d'Arras» (1920), «Les Ailes d'Icare» (1922), «Le Culte d'Icare» (1924) ukazały się dopiero po śmierci autora.

Niemalø przedstawiciele liczy te¿ konserwatywny naturalizm. Można przejść do porządku dziennego nad trzeciorzędnymi, choćby bardzo praktycznymi, talentami, jak Binet-Valmer («L'Homme dépouillé», 1917; «Une Femme tue», 1924 (sprawa Caillaux-Calmette!); «La Lumière», 1929) i Ludwik Dumur (szowinistyczne opowiadania wojenne, operujące prymitywnymi środkami): «Nach Paris», 1918; «Le Boucher de Verdun», 1921 (niemiecki następca tronu); «La Croix rouge et la Croix blanche», 1925; «Dieu protège le Tsar», 1928; «Le Scèptre de la Russie», 1929). Lecz talent Leona Daudeta (ur. 1867) starczy za tuzin innych. Daudet ogląda świat przez pryzmat swojego nieokiełzanego temperamentu; po-

siada w naturalistycznej republice przywilej obywatelski: koprołalję. Dowodzą tego: «L'Hérédó» (1917) i szkic o Gambecie «Le Drame de Jardies» (1924) — dwa niemiłosierne pamflety przeciw republikańskiej Francji i jej bohaterom. Coprawda, Daudet potrafi być innym, a jego «credo» poetyckie zdradza przedziwną i utajoną skłonność ku mistycyzmowi (w przepięknej «Soir d'orage», 1925, wzruszającej obronie świętości nierozzerwalnego małżeństwa chrześcijańskiego).

Mniej liryczny René Benjamin (ur. 1885), duchowy ojciec aż do przesady żwawego bohatera wojennego «Gasparda», żołnierza z czasów dni chwały, niejako francuskiego, ale lojalnego Svejka, demagogję chłoszcze w «Aliborons et Démagogues» (1927), a w «Valentine ou la Folie démocratique» (1924) obala obrazy demokratycznego panteonu. Istotnej zaś wielkości Benjamin szczerze hołduje. Dowodem tego pełen rozmachu epickiego «Balzac» (1925), jedna z najbardziej czytanych «vies romancées».

W dziełach Jakóba Bainville'a (ur. 1879) nie znajdziemy liryzmu, chyba że nazwiemy liryką nastrój błogiego «Vert-vert» (Gresseta), od którego w prostej linii wywodzi się ptasi bohater «Jaco et Lori» (1927), mądra papuga, umiejąca wszelkie frazesy z nowoczesnej historii francuskiej. Ostatnio w nowelach «La Tasse de Saxe» (1928) nieprzyjaciel współczesności objawił się jako wspaniały narrator w stylu rokokowym.

Podobny do Bainville'a Maurycy Brillant (ur. 1881) na sposób Woltera i z jego dowcipem towarzyszy nowemu «Prostaczkowi» w wędrówce po starej Francji («L'Amour sur les Tréteaux», 1924). Wdzięk France'a przypomina on, gdy kreśli środowisko księży («Les Années d'Apprentissage de Sylvain Briollet», 1921) lub gdy jako wojujący katolik zbija przeciwnika jego własną bronią.

Paweł Cazin (ur. 1881), gdyby żył w wieku oświecenia, na pewno by nieraz skrzyżował w przeciwwolterowskiej gazecie Frérona szpadę w pojedynku z patriarchą fernejskim. Dziś, jako «Bł. Paul d'Autun», musi się brać za łby z Homaisem swojego miasta rodzinnego («Le Siège d'Autun»). Cazin, mistrz i sługa prawie już zaginionej wytwornej francuszczyzny minionych epok, doskonale przedstawia typ «auteurs mineurs», a w XVIII wieku byłby powszechnie lubiany. Cechuje go neutralność wesolych i żywych postaci późnego średniowiecza. Trafny dobór wyrażen, nieskrępowana naturalność, optymistyczny pogląd na życie, harmonijna proporcja, komiczna fantazja — te zalety wzbudzają w nas podziw dla perełek jego talentu, dla rozkosznych wspomnień autobiograficznych «Décadi» (1921), dla opowiadań «L'Humaniste à la Guerre» (1920), dla szkiców «L'Alouette de Pâques» (1923) i «Lubies» (1927), a zwłaszcza dla bajek i legend zwierzęcych, jak owe z gotyckiego świata «Bestiaire des Deux Testaments» (1927).

Józef Jolinon (ur. 1887) również autor nowoczesnych bajek, zachwycił nas satyryczną historją miasta Corpuscu w Burgundji, ojczyźnie Cazina. W żabio-mysiej wojnie między plebanem i antyklerykalną starszyzną gminną staje odważnie Jolinon, jak Cazin, po stronie partji «calotte». Mimo to autor przedstawia wyuzdanie wiernych Wenerze i Bakchusowi prowincjonalnych parafjan w formie zgryźliwej i rubasznej kroniki, składającej się z rozdziałów «Le Meunier contre la Ville» (1926), «La Paroissienne» (1927), «La Foire» (1928).

Druga serja opowiadań (mimowoli nasuwa się znowu nazwisko Cazina) nosi piętno przeżyć osobistych. Klaudjusz Lunant, główna postać (nie mówmy patetycznie o «bohaterze»): «Le jeune Athlète» (1913), ogłoszone w 1920, przerobione



Jakób Bainville.



Paweł Cazin

jako «Joueur de Balle» (1929), «Le Valet de Gloire» (1923), «La Tête brûlée» (1924) i «Les Revenants dans la Boutique» (1929), jest Jolinonem, którego wojna z prowincjonalnej idylli pokojowo-sportowej wyrwa w odmet zdarzeń światowych, znoszonych z filozoficzną rezygnacją. Bez sławy, ale i bez hańby wraca do domu, nie rozumie więcej życia współczesnego i, «inapte à la soumission, inapte au commandement» — niezdolny do posłuszeństwa, niezdolny do rozkazów, daje się unosić bezwolnie falom losu.

Coś podobnego stworzyć chciało wielu mniej utalentowanych pisarzy, lecz jak np. Franciszek Duhourceau («La Révolte des Morts», 1924; «L'Enfant de la Victoire», 1925), mimo szlachetnych zamiarów i nagród literackich, naogół nie rozporządzają dostatecznymi środkami artystycznymi. Do tych więźniów przeżyć wojennych jeszcze powrócimy, gdy będzie mowa o metodzie nowej powieści psychologicznej.

Jak Jolinon w dziejach miasta Corpuscu, tak bracia Marjusz i Ary Leblondowie (ur. 1877, wzgl. 1880), starali się o wierny obraz antagonizmu rodzinnego dwóch Francji, białej i czerwonej. Protagoniści tego powieściowego dramatu («La Guerre des Âmes», 1926; «La Grâce», 1928; «L'Écartèlement», 1927; «La Damnation», 1928): dr. Le Croizec i Mgr de Florian bohatercko poświęcają się dla swych przekonań. W historii tych przeciwników czytamy dzieje Francji od czasów sprawy Dreyfusa aż do wojny światowej. Leblondowie, jako realiści, spoglądający z miłością i wyrozumiałością na swe otoczenie, pomimo swego konserwatywnego i katolickiego stanowiska, zachowują sprawiedliwość także wobec innych poglądów. Dzięki czarującym obrazom zyskali powszechne uznanie dla opisów z rodzimego im kraju podzwrotnikowego. W tych powieściach odkrywają



Marjusz Leblond.

i za królów w zakresie reportażu artystycznego. Podziwialiśmy jeszcze przed wojną świetne opowiadania: «Dingley» (1902), «Les Hobereaux» (1904), «L'Ami de l'Ordre» (1907), bardzo udany obraz Genewy za czasów rozruchów religijnych XVI wieku — «La Chronique des Frères ennemis» (1929). Lecz najwięcej cenimy



Ary Leblond.

autorzy z bezlitosną prawdą barbarzyńskie tajniki duszy czarnych mieszkańców ziemi («Ulysse Caffre», 1924 i «Etoiles», 1928).

Braci Hieronima i Jana Tharaudów (ur. 1874, wzgl. 1877) z Leblondami łączy uderzające podobieństwo kolei życia i twórczości artystycznej: reportaż, jako punkt wyjścia kariery pisarskiej, zamiłowanie do podróży, wnikliwe wczucie się w obcą psychikę, wysokie uzdolnienie malarskie; styl przepojony egzotyczną i rafinowaną romantycznością, a jednak klasycznie jasny, wyrazisty, na wzór Gautiera, Flauberta i Barrèsa; nareszcie wspólne przekonania polityczne przy zupełnej bezstronności poetycznej. Tharaudowie przewyższają zaś Leblondów lepszym wykształceniem — w sławnej «École Normale», — praktyką jako sekretarze Barrèsa, a przede wszystkim talentem. Tharaudów uważamy za najlepszych prozatorów współczesnej literatury francuskiej — za najlepszych, chociaż nie za największych — wspaniałe okazy uszlachetnionego, wysublimowanego dziennikarstwa: historycznego reportażu «Ravallac» (1913), geograficznej publicystyki «La Fête arabe» (1912), «Rabat» (1918), «Marakech dans les Palmes» (1920), a wkońcu owe obnażenie duszy wschodniożydowskiej: «A l'Ombre de la Croix» (1917), «Un Royaume de Dieu» (1920), «Quand Israël est Roi» (1922, na tle panowania bolszewickiego w Budapeszcie), «L'An prochain à Jérusalem» (1924), «La Rose de Saron» (1927; dwie ostatnie powieści traktują o syjonizmie). W tych pracach Tharaudowie występują jako obserwatorzy bez nienawiści i bez miłości. Jednak i ci spostrzegawczy badacze, niewzruszeni jak kamień, zdolni są do głębokich uczuć, czego dowodzą ich serdeczne książki, poświęcone pamięci drogich zmarłych: «Déroulède» (1914), «Notre cher Péguy» (1926), «Mes Années chez Barrès» (1928).

Szczęśliwi ludzie, którym przyjaciele z pietyzmem stawiają pomniki mistrzowskiego





Hieronim Tharaud.



Jan Tharaud.

dlóta. Czegoś innego doczekał się niestety po śmierci Anatol France (1844—1924). Zaledwie zniesiono go do grobu z wielką pompą, należną świętemu świeckiej republiki, a już jego były sekretarz Jan Jakób Brousson wylał na dopiero apoteozowanego nieboszczyka pełne kubły pomyj. W osławionym pamflecie, p. t. «Anatole France en Pantoufles», ukazuje nam tego wielkiego pisarza, jako małego i małostkowego człowieka, który nikogo nie kochał i dlatego przez nikogo nie był prawdziwie kochany; jako komedjanta, epikurejczyka i nihilistę, jako bronzownika, zawsze pełnego wzruszenia dla swojej cennej osoby i oczekującego dowodów czolobitności swoich wielbicieli. W dziejach literatury francuskiej nietrudno o analogiczne wypadki zniesławienia umarłych. Poprzednicy France'a, podobnie jak on papieże bardzo antypapieskiej literatury, Wolter, Wiktor Hugo, doczekali się też po śmierci hańbiącej obmowy. Różnica jednak polega na tem, że wobec tamtych nawet ich przeciwnicy nie posunęli się aż tak daleko, by im odmówić artyzmu, gdy tymczasem przeciw France'owi podjęto najgwałtowniejsze ataki właśnie na zalety pisarskie. Czas już jednak poddać rewizji tę zbyt ostrą rewizję. Oskarżają teraz o zbytnią płytkość myśliciela, małą oryginalność wyobraźni i samolubny sybarytyzm człowieka, tylko powierzchownie przybierającego humanitarną pozę. Ale czyż dlatego mamy go nazwać «drugorzędnym essay'istą?». Byłoby oczywistą niedorzecznością kwestjonować wartość jego świetnej prozy, jego kunsztu opowiadania, czy jego iskrzącego się dowcipu. Nie zapominajmy wreszcie, że France'owi zawdzięczamy «Les Dieux ont Soif», najlepszą francuską powieść historyczną od czasów Flauberta. Zgoda zaś na surowy sąd krytyki o bezsmaczonej «Révolte des Anges» (1914), a nawet idealizowane wspomnienia z lat dziecińczych («Petit Pierre», 1915; «La Vie en Fleurs», 1922) nie mają większego znaczenia.



Henryk Duvernois.

Anatol France nie pozostawił po sobie ucznia, mimo że wielu pisarzy przeszło jego szkołę. Spozrzegawczy sceptyk, Abel Hermant (ur. 1862), korzący się w uwielbieniu tylko przed jedną jedyną tradycją, smaku literackiego, w pewnej mierze spadkobierca autora «L'Histoire contemporaine», unika rozsądnie zawikłanych zagadnień politycznych, a zadowala się z konieczności miejscem drugorzędnym, ale godnym. W dwóch cyklach p. t. «D'une Guerre à une autre Guerre» (1919—1921) i «Lord Chelsea» (1922—1924) spróbował nakreślić obraz współczesnego społeczeństwa francuskiego i angielskiego. W innych powieściach («La Marionnette», 1926, przygody amerykańskiej gwiazdy filmowej w wieku Jackie Coogana, «Le nouveau Anacharsis», 1928) Hermant pozostał najbardziej sobą, więc malarzem głupoty Wielkiego i Nowego Świata. Jako stróż nieskazitelnej francuszczyzny, w zabawnych i mądrych książkach rozprawia się z niechlujstwem i z anarchizmem językowym najnowszej literatury.

Kronikarzami i portrecistami paryskiego świata hulaszczego są Henryk Duvernois (ur. 1875) i Jan Paweł Toulet (1867—1920). O ile swojimi utworami lirycznymi Toulet zapisał piękną kartę w dziejach nowszej literatury francuskiej, o tyle jego «Contes de Béhanzigue» (1920) wywołują wrażenie zakurzonej relikwii z niedawnej, nieczciwej przeszłości, kiedy to jeszcze Liana de Pugis wodziła rej wśród dam francuskiego półświatka. W przeciwieństwie do Touleta, Duvernois pozostał aktualnym. Jego dykteryjki o złotej młodzieży i wesołych damach — «Crapotte» (1908), «Edgar» (1919), «Maxime» (1927) — służą historykom wolnej miłości w czasach niemiłej wolności. W tych szkicach role są odpowiednio do ich znaczenia rozdzielone, w przeciwstawieniu do owych utworów, które kokoty pokazują w romantycznym świetle, z cudownie odzyskanem panięństwem, a bywalcom dancinów przypisują fałszywie jakąś mistyczną etykę. Doświadczony znawca teatru, Duvernois potrafi nadać swym świetnie skonstruowanym nowelom wysokie napięcie dramatyczne, szczególnie kiedy poruszają tematy tragiczne. Opowiadania, jak «Morte la Bête» (1923), nie powstydzily się żaden mistrz prozy francuskiej. A jak pysznie narysował główną postać «Beauté» (1929): M. Cromlecha, teścia i tyrana!

A teraz jeszcze przegląd «czystej» (lub raczej nieczystej) powieści erotycznej. Jakób Boulanger stosunek silnej do pięknej płci traktuje poważnie, trzeźwo i bezstronnie («Miroir a deux Faces», 1928). Ferdynand Fleuret zaś, bywalec orgij rokokowych (ma się rozumieć, że mówimy o rozpuszczeniu na papierze), oburza nas swoją wstrętną trawestacją legendy «Histoire de la bienheureuse Raton» (1927).

sprośnemi «Derniers Plaisirs de Don Juan» (1924) i pieprznym «Supplément au Spectateur nocturne de Restif de la Bretonne» (1929). Wysoka kultura pisarska Fleureta i jemu podobnych pokrywa wiele ujemnych stron tej literatury, wabiącej a jednak mało powabnej.

Ludwik Léon-Martin i Karol Derennes (ur. 1862) nie zadowolają się tylko tematami erotycznymi. Pierwszy z nich porusza zagadnienia psychologiczne, które o wiele głębiej traktują Green, Lacretelle i Deberly («La Vierge sage», 1926), drugi zalicza się wraz z Colette, Pergaudem, Cazinem i Desmasionem do mistrzów opowiadań z życia zwierząt («Le Bestiaire sentimental», 1920—1926).

Jerzy de la Fouchardière i Klemens Vautel wytykają nam po-błażliwie i bardzo zajmująco niedorzeczności życia współczesnego, w imię zdrowego rozsądku, którym się kierował krytyk «La Vie Littéraire», Anatol France. Mimo swoich anachronistycznych sympatyj dla bolszewizmu, mógłby i pan na zamku Béchellerie słusznie do siebie zastosować tytułową dewizę najbardziej charakterystycznej powieści Vautela: «Je suis un affreux Bourgeois». Tak samo łatwo poznajemy w popularnym bohaterze Vautela: proboszczu z «Mon Curé chez les Riches», z «Mon Curé chez les Pauvres» — starego znajomego Hieronima Coignarda. Lecz Vautel to France, który się przystosował do poziomu duchowo małożamożnych. Jak mile dla uszu stróżów (którym nasz autor poświęca codziennie film w «Journalu») brzmią nagłówki powieści Vautela: «Madame ne veut pas d'Enfants» (1926), «L'Amour à la Parisienne» (1927)!

Takie i tym podobne, aż nadto wyraźne tytuły zapowiadają często przyjemności, których w treści zupełnie brak. Zostawmy paryskich naśladowców starego France'a i udajmy się na prowincję. Poziom tutaj zaraz wyższy, a nawet wysoki.

Rajmund Escholier i Ludwik Codet nabyli pod pogodnym niebem pirenajskim niefrasobliwej wesołości i ujmującego wdzięku. «Fortune de Bécot» Codeta i «Cantegril» (1921) Escholiera tryskają szczerem złotym humorem. Czytając te powieści, oddychamy z ulgą, chociażby dlatego, że młodociany bohater jest tutaj rzeczywiście zuchwałym, psotnym cherubinkiem, a nie patologicznym typem chłopca w okresie dojrzewania, rozczarowanym po rozpaczliwym przebudzeniu wiosennym, ani źle wychowanym dzieckiem swego wieku. W drugiej książce Escholiera spotykamy czarnego Cantegrila «Mahmadou Fofana» (1929). A jak rozkoszne, wdzięczne są utwory wesołej fantazji, pachnące powietrzem bliskiej im ojczyzny Don Kiszota i pełne werwy Offenbachowskiej «Dansons la Trompeuse» (1919) i «Quand on conspire» (1925, o sprzysiężeniu za Napoleona III).

Inny potomek południowców o bujnej imaginacji, Pierre Mille (ur. 1864), celuje



Klemens Vautel.

opowiadaniem krótkich nowel («Sur la vaste Terre», 1905; «Le Bol de Chine», 1920) i opisami swoich rodaków: dobrodusznego i wielomównego «Illustre Partonneau» (1924), polityka z rodziny niezapomnianego Numy Roumestana, dumnego żebraka «Le Monarque» (1912), szczególnie zaś żołnierza piechoty kolonialnej, Barnavaux («Barnavaux et quelques Femmes», 1908; «Louise et Barnavaux», 1912; «Le Diable au Sahara», 1925). Pamięć Alfonsa Daudeta żyje na każdej stronie tych dzieł.

Wspomnijmy na koniec o trzech autorach, najgodniejszych spadkobiercach Bourgeta i France'a. Ze względu na formę należą oni jeszcze do starszej generacji, ale cała ich działalność oddycha rytmem naszego czasu. W twórczości Leona Daudeta i braci Tharaudów powieść zajmuje tylko miejsce drugorzędne, Hermant jest przede wszystkim «arbiter elegantiarum» stylu, a Cazin polemistą. Wobec tego w ostatnim dziesięcioleciu tradycjonalizm w prozie narracyjnej najlepiej reprezentują Henriot, Maurois i Boylesve.

Wielostronnie i wielce utalentowany René Boylesve (1867—1926) wyczerpał swe zdolności jako autor dobrych, zajmujących i zręcznie budowanych książek, nie napisawszy potężnego dzieła, o którym zawsze marzył, bo go na nie stać nie było. Rozporządzał on bardzo bogatą skalą twórczości artystycznej, począwszy od najgłębszego tragizmu, a skończywszy na motywach zuchwałych i frywolnych. Sądząc po «Journalu» (1927), możnaby wnioskować, że jego istotnemu usposobieniu odpowiada najbardziej melancholija. Trudno rozstrzygnąć, czy w elegijnych «Souvenirs du Jardin détruit» (1924), cała istota autora się odbija. Czy głęboki smutek tego najlepszego utworu poety był tylko złudną maską, a czy widzimy jego prawdziwe oblicze w sceptycznym kpiarzu z «Leçons d'Amour dans un Parc» (1902), albo w satyryku rodzinnej parafjańszczyzny? Co za śliczna galerja mieszcuchów sławnego «La Haye-Descartes»: ludzie z «Le Médecin des Dames de Néans» (1896), z «Mlle Cloque» (1901) i z «L'Enfant à la Balustrade» (1903). W każdym razie Boylesve był jednym z najsubtelniejszych prozatorów naszej doby. Za mało go uważano zagranicą. Podobny los trafił Emila Henriota (ur. 1889). Natomiast we Francji znalazła powieść jego «Aricie Brun» (1924) zupełnie zasłużone powodzenie i rozgłos wśród szerokich kół czytelników. Tylko Francja umie należycie ocenić ten hymn na cześć cichych cnót obywatelskich i nieromantyczny moral, wypływający z romantycznie zakrojonej staroświeckiej historii. «Affreux bourgeois» rozpoznaje w postaciach z «Aricie Brun» samego siebie i zarazem swój własny ideał. W «L'Enfant perdu» (1926) Henriot objawił się jako kaznodzieja mądrości, w «L'Instant et le Souvenir» (1912), narysował on straszny obraz duchowej męki po macoszemu traktowanych pasierbów szczęścia. Świeże jak rosa, orzeźwiają nas wspomnienia kraju dzieciństwa: «Les Temps innocents» (1921). «Le Diable à l'Hôtel» (1919), to podróż tkliwa nowoczesnego Sterne'a w mieście prowansalskiej. Gdyby ktoś te powieści rozpowszechnił poza Francję, Henriot zyskałby odrazu sławę europejską.

Andrzej Maurois (ur. 1885), to już dziś wielka figura piśmiennictwa międzynarodowego. Pierwsze jego dzieła wyrosły na gruncie współżycia z cudzoziemcami. Podczas wojny światowej pozostawał Maurois w charakterze tłumacza w nieustannym kontakcie z brytyjskimi sprzymierzeńcami Francji. «Le Silence du Colonel Bramble» (1918) i «Les Discours du Dr. O'Grady» (1922) są owocem głębokich studjów nad charakterem narodowym Anglików. Odtąd zrosł się Mau-

rois nierozzerwalnie z Anglią. Powieści jego z życia francuskiego, jak «Ni Ange, ni Bête» (1919), «Bernard Quesnay» (1926) — a nawet cieszące się rekordowym powodzeniem, potężnie rozreklamowane «Climats» (1928) — ukazują się gruntowną i staranną robotą konfekcyjną szykownego i sprytnego hurtownika, który prześciga nawet krawców, szyjących na miarę. Poprawnie opowiada o przygodach miłosnych doskonale wychowanych i wykształconych ichmości; inni potrafiliby to również dobrze, ba nawet lepiej od niego. Ani «Dialogues sur le Commandement» (1924, wzorowane na «Voyage du Centurion» Psichariego), propagujące nieśmiało zasadę podporządkowania się powadze zwierzchnictwa, ani ostrożna satyra na Beotów i ich surowych panów: «Voyage au Pays des Articles» (1927, zręczna kopja oryginału p. t. «Morticoles», pióra Leona Daudeta), nie zapewniłyby autorowi jego wielkiego rozgłosu. Już zbiorek nowel «Meïpe» (1926) przekonywa nas jasno, że siła Maurois'a



Andrzej Maurois.

leży w opisach z życia angielskiego. Nowela na tem tle wypadła świetnie, gdy dwie pozostałe są liche. Nic dziwnego więc, iż w książce o Shelley'u «Ariel» (1923) i w «La Vie de Disraëli» (1927) mamy najpotężniejszą ostoję, trwałe i solidny grunt jego sławy. W tych biografjach ze stanowiska wyższej, poetyckiej prawdy i nienaganych pod względem historycznym Maurois stworzył nowy rodzaj powieści który odrazu rozkwitnął: «vie romancée»... Było to odkrycie, jak przysłowiowe jajko Kolumba. To, czego nie dokonali inni, udało się autorowi «Disraëli». Jako pionier i teoretyk nowej gałęzi prozy («Aspects de la Biographie», 1928) zjednał sobie czytelników i naśladowców. «Balzac»-Benjamin, «Talleyrand» Sindrala i poświęcone wybitnym muzykom monografie Pourtalèsa zbliżają się bardzo do ich pierwowzoru, Maurois'a.

Niezależnie od Maurois'a Alberyk Cahuet został wynalazcą «Aventure historique romancée». Pełno w niej bohaterów i zdarzeń, o których marzą młode panienki: ucieczka marszałka Bazaine'a i cudna jego małżonka rodem z dzikiego Meksyku («Le Masque aux Yeux d'Or», 1924); Marja Baskirczewna, ów egzotyczny kwiat, w Paryżu tak prędko przekwitły («Moussia», 1926); patetyczna i groźna historia o grobie Napoleona, obrabowanym przez Anglików («Le Manteau de Porphyre», 1929); tragiczna sielanka między Lamartinem i Elwirą («Les Amants du Lac», 1927). Mimo to ani Cahuet, ani tem bardziej jego mniej uzdolnieni rywale płci męskiej, nie są ulubieńcami czytelniczek. Istnieje «powieść kobieca», z którą mężczyźni nie mają nic wspólnego, ani jako autorzy, ani jako czytelnicy. Nie żyjemy jednak w czasach Mme de Staël, lub George Sand. Pisarek jest dużo, wartość ich pism zaś nieduża. W wypożyczalniach, obliczonych na klientelę kobiecą, znajdujemy poza książkami dla dorastających pań (nie mówiąc już o dziełach zawodowych grafomanek i fabrykantek romansów) pierwsze zaczątki

powieści napozór psychologicznej, lecz w swej istocie powierzchownie tkliwej i kłamliwej. Jedną z Mlles de Scudéry naszych czasów, M-me Joanna Balde, otrzymała nawet nagrodę Akademji i to wcale nie za wysoką cnotliwość, ale właśnie za powieść («Reine d'Arbieux», 1928). Takich p. Balde istnieje legion. Otrzymują one zwykle legję honorową i legion honorów pisarskich. Ale do literatury i jej dziejów dostają się takie wzory cnot obywatelskich tylko przez nieporozumienie.

Druga grupa to kulturalne damy, które często do dyskusji mężów wtrącają swoje mądre powiedzenia. Problematyczne te natury stają w szeregu do walki o emancypację kobiet. Colette Yver (ur. 1874) przyczyniła się powieściami agitacyjnymi wbrew swoim zamiarom do zohydzenia wielu zajęć, uprawianych przez kobiety («Les Dames du Palais», 1910; «Les Cervelines», 1918; «Le Mystère des Béatitudes», 1916; «Haudequin de Lyon», 1927). Marcelina Tinayre (ur. 1872) wzbogaca «romantisme féminin», obracający się dotąd dookoła miłości i emancypacji, nowym tematem. Zajęła się ona psychologją marzeń mistycznych. Wszystkie te trzy pierwiastki redukują się do jednego w «Priscilla Sévérac» (1922). Tinayre próbuje swoich sił także w obrazach historyczno-obyczajowych («Une Provinciale en 1830» 1927), a czasami, np. w «Perséphone» (1920), wraca do motywów ze środowiska pogańsko-filozoficznego, poruszonych już w zaraniu swej kariery, protegowanej przez Anatola France'a. Andrée Corthis («Pour moi seule», 1920; «La Belle et la Bête», 1925; «La Fiancée perdue», 1929) i Kamilla Marbo («Celle qui défie l'Amour», 1910; «La Statue voilée», 1913; «Le Survivant», 1913; «Le Perroquet bleu», 1927) należą już do młodszej generacji. Opanowały one nową metodę psychologiczną, w przeciwieństwie do pp. Yver i Tinayre, które nie wybiegały poza Bourgeta i France'a.

Także naturalizm ma wśród autorek swoje zwolenniczki. Sévérine (1855—1929), zwalczająca wielkodusznie wszelkie istniejące i nieistniejące krzywdy, jest niejako kobiecym echem Mirbeau'a. Swoje lata dziecięce opisuje ona w smutnych dziejach małej, biednej «Line» (1922), z powodu której niejedna już czytelniczka ronila łzy. Małgorzata Audoux, pochodząca, podobnie jak Sévérine, ze sfer robotniczych, przypomina Karola Ludwika Philippe'a, szczególnie w prostych i serdecznych opowiadaniach z życia rzemieślników («Marie-Claire», 1910; «L'Atelier de Marie Claire», 1920) i w obrazkach spokojnego życia wiejskiego, zaobserwowanych u swoich krewnych («De la Ville au Moulin», 1926). Magdalena Marx obdarza nas hojnie wyznaniem o mękach niezaspokojonej chuci («Toi; «Femme»). Joanna Galzy opowiada te same i inne, bezlitosną chorobą spowodowane, cierpienia, w sposób bardziej umiarkowany, a jednak ona silniejsze wywołuje wrażenie («Les Allongés», 1923; «La Femme chez les Garçons», 1923; «La Grande rue», 1925; «Le Retour dans la Vie», 1926).

Rachilde (ur. 1860) przyćmiewa talentem wszystkie rywalki w dziedzinie powieści naturalistycznej. Z zadziwiającą energją i temperamentem broni ta przeszło sześćdziesięcioletnia kobieta swojej, przez rozum i głos popędu potwierdzonej, filozofji hedonistycznej, a na tym gruncie zbudowała ona piękne w swojej brutalności dzieła sztuki: «Les Rageacs» (1922) i «Madame Adonis» (1929). Na nic się tu nie zda potępienie nieposkromionego zamięłowania autorki do tematów perwersyjnych. Nienaturalność ciągnie wilka do lasu...

Utwory Lucji Delarue-Mardrus (ur. 1884) i Gerarda d'Houville (ur. 1875), wybitnych przedstawicielek «romantisme féminin», są różnej wartości.

Piękne pomysły pani Delarue-Mardrus zatracają się zupełnie w powodzi tomów, których liczba ciągle wzrasta: «L'Âme aux trois Images» (1919) odpowiada smakowi literackiemu elity czytelników, natomiast «L'Ex-Voto» (1923), powieść ludowa, w szlachtetnym znaczeniu tego słowa, zadowala zarówno estetę, jak i naiwnego czytelnika. «A Côté de l'Amour» (1925) jest takim dramatem filmowym. Czasami zapożycza autorka niemało u sławnych swoich poprzedników literackich. W «Amanit» (1929) mamy przeróbkę Gautiera «Roman de la Momie». Przez «La Mère et le Fils» (1925) apeluje Delarue-Mardrus do poczucia sentymentalnych kucharek. W powieściach M-me d'Houville brzmi lekka, jak powiew zefiru, muzyka kamealna serca. Wdzięcznie maluje autorka młodzieńcze lata jej sławnego ojca, poety Heredii, («Le Séducteur», 1914), głęboko analizuje ona namiętności ludzkie («Tant pis pour toi», 1921; «Je crois que je vous aime», 1927). Lecz w klasycznie zimnym stylu tej trzeciej z obozu «romantisme féminin» namiętności ani śladu, romantyzmu niedużo, zato z kobiecości powab i wiotkość.



Rachilde.

Colette (ur. 1873), górująca nad wszystkimi damami francuskiego wielkiego świata literackiego, również «évadée du romantisme», niech nam będzie pomostem między starszą i nowszą szkołą powieściopisarzy. Do jakiego kierunku zaliczyć bogate dzieło, tak wielostronne i tak wielotomowe? Naturaliści mogliby słusznie powołać się na drastyczne sceny, na rozmiłowanie Colette w zwierzęcości, a wreszcie na ideę przewodnią jej twórczości, którą, parafrazując słynne motto Nestroy'a, możnaby tak wyrazić: «einer ist kein Mensch, mehrere sind Vieher, alle sind Vieher» (jednostka nie jest człowiekiem, kilka jednostek to bydło, wszyscy są bydłem). Zwolennicy powieści humanitarnej wskazują głębokie umiłowanie wszelkiego stworzenia, wyzierające z pod pozornie gładkiej tafli jej stylu. Poznajemy też poszlaki dialektyki Bourgeta i sceptycznej ironji France'a. Na poparcie tego twierdzenia niech wystarczy porównanie kota Kiki i psa Toby z Riquetem, albo wskazanie na «Lys rouge» (France'a). A w gruncie rzeczy «Le Démon de Midi» i «Chéri» wyrażają jednakowe poglądy na grzeszne drogi śmiertelników. Różnica leży tylko w tem, że Colette uważa tych śmiertelników za beznadziejnie niepoprawnych i dlatego właściwie za dobrych, lub niepodlegających żadnemu kryterjum etycznemu, natomiast Bourget pisze z wyraźną tendencją uszlachetniania. Takich analogij znalazłoby się jeszcze dużo; pokrewieństwa, zachodzące między Colette i Gidem, regionalistami, a nawet — przez analogję «à rebours» — młodokatolickimi pisarzami. Siedm miast kłóciło się o miejsce urodzenia Homera, siedm szkół rości sobie prawo do Colette. Jej do Homera daleko, ale posiada ona bezsprzecznie potężny talent, nawet o pewnych cechach genialności. Jej styl cechuje naturalna swoboda, właściwa pisarzom prowincjonalnym, gdy w twórczości takiego France'a, braci Tharaudów i Régnera

przeziera na pierwszy rzut oka styl wieku oświecenia. Colette jest raczej w prostej linii spadkobierczynią La Fontaine'a, Chéniera, Nerval'a, tych nielicznych przedstawicieli romantycznego odcienia klasycyzmu i niejako dzieci natury wśród plejady mieszczańskich i dworskich pisarzy dawnej Francji. Zdanie buduje ona z zadziwiająco łatwością, z bystrą spostrzegawczością maluje obrazy. Los wymyślił losy bohaterów Colette, a ona ich dzieje wiernie przeżyła. W rzeczywistości, albo potencjalnie. U Colette romantyczny subiektywizm idzie zawsze w parze z klasycznym obiektywizmem. Wszystkie zdarzenia i postaci pozostają w ścisłej łączności z jaźnią poetki. Mimo to z osobistego doświadczenia urasta prawda ogólna. A w tym silniejszy dowód psychologicznych zalet tej doskonałej znawczyni duszy ludzkiej. Ścieżki i manowce chuci, jej zawikłania i upojenia autorka odsłania w powieściach: «La Retraite sentimentale» (1907), ostatniego i najlepszego pod względem artystycznym tomu z serii «Claudine»; «L'Ingénue libertine» (1909); «La Vagabonde», «L'Envers du Music-Hall» (1913), niejako przekroju życia kabaretowego, którego światła i cienie Colette dokładnie widziała własnymi oczami. «Chéri» (1920), «La Fin de Chéri» (1926) opisują dzieje «zdrożnej» miłości młodocianego nieponia do starzejacej się kokoty. Częsty temat tych romansów poruszył już przedtem w literaturze np. Barbey d'Aureville, a z historii znamy tragiczny stosunek Katarzyny II do Zubowa, jak i tragicomiczne małżeństwo ks. Wiktorji pruskiej z młodym Rosjaninem, o jedną literę od Zubowa bogatszym. W innych dziełach opiewa autorka instynktowne przywiązanie człowieka do gleby ojczystej («Le Vrilles de la Vigne», 1908; «La Maison de Claudine», 1922). Zawdzięczamy Colette jeszcze opowiadania o zwierzętach, których milezącą mowę i psychikę uprzystępnia nam ona, posługując się ulubioną ongi techniką «rozmów umarłych» («Dialogues de Bêtes», 1897; «La Paix chez les Bêtes», 1915). Colette usiłuje odnaleźć siebie samą i pragnęłaby rozwiązać zagadki bytu, zdobyć poprzez upojenie zmysłów nigdy nieosiągalne szczęście i niezbadaną prawdę, i dotrzeć do absolutu. Tragizm tych zmagañ jest tragedją człowieka i ludzkości, bo na dręczące ją zagadnienia nigdy nie znajdziemy odpowiedzi.

Odwieczne pytanie o istotę bytu stanowi główną osnowę najnowszej powieści, zarówno metafizycznej w swoich założeniach, jak w swoich celach. Nie jest ona ani społeczna, ani naturalistyczna i pozytywistyczno-psychologiczna, ani czysto estetyczna, jak u symbolistów lub w historycznym romansie stylowym. Nieodrązu objawia się ten zwrot ku wieczności. Punktem wyjścia literatury współczesnej jest introspekcja, autoanaliza. Pozornie takie sprawozdanie z własnych przeżyć i myśli samo w sobie jest celem. «Monologue intérieur» wywodzi się od dwu szeregów przodków. Z jednej strony sięga wstecz aż do «Confessions» Rousseau'a i wyznań Amiela, do dręczących dociekań myślowych helweckich pisarzy. Z drugiej strony posiada za sobą ten rodzaj literatury starą francuską tradycję analizy psychicznej: od Montaigne'a, La Bruyère'a, M-me de la Fayette i Benjamina Constanta aż po Bourgeta i Anatola France'a.

Najpierw wymienimy kilku zwiastunów, którzy ukazali się na horyzoncie już w pierwszych latach XX wieku, nieśmiało głosząc nowe hasła pod starą formą.

Edward Estau nié (ur. 1862) zwrócił uwagę na głębokie tajemnice, które drzemią poza granicami nigdy przez klasyczną psychologję nieprzekroczonemi. Skierował swój wzrok na ludzi i rzeczy. Otaczają nas niezbadane moce. Kto wie, czy «człowiek magiczny», prelogiczny dzikus, którego Lévy-Bruhl z wyniosłą pobłażliwością wystawia na drwiny mędrców — nie rozumie głębiej świata, w swej



prostocie, niż człowiek cywilizowany, niewolnik tyrana-rozumu. Nie znamy dobrze nawet siebie samych. Jakżeż możemy poznać innych ludzi, a co dopiero nieme rzeczy, skoro mowa raczej ukrywa myśli, niż je odsłania. W tych zapatrywaniach tkwi zarodek pięknych, pełnych jesiennej melancholji dzieł: od «L'Empreinte» (1895) i «Le Ferment» (1899) poprzez «L'Épave» (1902), «La Vie secrète» (1908) i «Les Choses voient» (1914) aż do «Ascension de M. Baslèvre» (1919), «Appel de la Route» (1922), «L'Infirmé aux Mains de Lumière» (1924), «Le Labyrinthe» (1924), «Tels qu'ils furent» (1927). Gdzieś w nas czatują zuchwałe demony, które z zazdrości niweczą nasze szczęście. Z nieskazitelnych naszych zamierzeń wykwita tylko cierpienie i niesprawiedliwość, ludzie lepsi, o wysubtelnionem poczuciu sumienia, przez całe swe życie dźwigają tylko ciężar odziedziczonych i nabytych przesądów (ładniej brzmiałoby to: «moralny pogład na świat, zobowiązująca do czegoś tradycja»).

Dlatego wyłania się przed nami alternatywa: albo poprzez trupy dążyć do uzyskania dotykalganego zadowolenia w pełnieniu ziemskiej władzy — jak np. bohater «Fermentu» — albo dźwigać z rezygnacją swój ciężki krzyż i pocieszać się myślą, że zwycięzcy podobają się ludziom, a zwyciężeni bogom. Trzeba się poświęcić i przez taką ofiarę zasłużyć na nagrodę pozagrobową.

Ludwik de Robert (ur. 1871) jest, jak Estaunié, kronikarzem bólu i cierpienia. Z jego książek dochodzi jęk umęczonej duszy, odgłos bezużytecznych walk jaźni świadomej z nieświadomą, a więc (zatrzymamy terminologję «magiczną») walki człowieka z swoim demonem. Powieści Roberta czyta się zagranicą mniej jeszcze, niż dzieła Estauniégo. Czas już wyrównać niesprawiedliwość, popełnioną względem wykwintnego i szlachetnego artysty («Un Tendre», 1894; «Le mauvais Amant», 1901; «Le Roman du Malade», 1911; «Le Roman d'une Comédienne», 1919; «Réussir», 1920; «Ni avec toi ni sans toi», 1928).

Bolesna rezygnacja wobec zrządeń przeznaczenia jest zasadniczo nastrojem kilku pisarzy, których prawdziwego pesymizmu nie zasłoni ani okolicznościowy wybuch wymuszonej wesołości, ani tem bardziej światowa scenerja akcji.

Andrzej Beaunier (1869—1925) kreśli plastycznie biedne damy z towarzysztwa i bohaterów salonowych, którzy skwapliwie szukają ucieczki przed swemi zwątpieniami w przyjemnościach. Są to śmiejący się pajace na targowisku bezużytecznych nicości. («Sidonia ou le Malheur d'être jolies»; «Suzanne et le Plaisir», 1922; «Un cruel Amour», 1926). W tym wytwornym, a za wcześnie złośliwą chorobą porwanym, krytyku dopiero późno obudziła się ludzkość. Przedtem i jeszcze w jednym z jego ostatnich utworów płonęła nieskrępowana i cyniczna żądza użycia («Picrate et Siméon», 1904; «Le Roi Tobol», 1905; «L'Amour et le Secret», 1910; «Une Âme de Femme», 1923).



Edward Estaunié.

Edmund Jaloux (ur. 1878) nie grzeszył nigdy frywolnością. Nie brak u niego natomiast przejawów kosmopolityzmu i zbytnej literackości, która rodziła mimowolne «pastiches» pastiszów, «à la manière» Giraudoux i Moranda («Ô toi que j'eusse aimé», 1926). Jaloux pisze za łatwo, za często i za dużo. Pozostaje on jednak autorem niejednego opowiadania o czarującej miękkości. («Les Sangsues», 1904; «Le jeune Homme au Masque», 1905; «Le Démon de la Vie», 1908; «Le Reste est Silence», 1909; «L'Éventail de Crêpe», 1911; «Fumées dans la Campagne», 1915; «L'Incertaine», 1918; «La Fin d'un beau Jour», 1921; «L'Amour de Cécile Fougères», 1924; «Soleils disparus», 1927; «Laetitia» 1929). Jak Beauvier i Jaloux, tak i cała falanga poetów, należących do literatury kobiecej, pisanej przez mężczyzn, smutno patrzy się na świat, w głębi serca jednak ulubiony i pozytywnie widziany. Swoją psychologię naginają oni do nowych metod, co do form wzorują się na Bourgeoisie i France'ie. Typowa dla tych autorów jest ciągła zmienność nastrojów, przechodzących od wesołości, zawsze sentymentalnej, do smutku, przyczem ilość dawek tych stanów zależy od osoby. Z tej bardzo licznej grupy Savignon, Villetard, Miomandre, Vaudoyer, Erlande i Thierry Sandre będą tutaj przedmiotem krótkich wzmianek.

Andrzej Savignon («Les Filles de la Pluie», 1912; «La Tristesse d'Elsie», 1925; «La Dame de la sainte Alice», 1926; «Tous les trois», 1928) doszukuje się źródeł niedobrej doli, której uległy wzniosłe dążenia jego bohaterki — w ponurym krajobrazie bretońskim, w środowisku socjalnym. Karol Géniaux opowiada, jak Savignon, tragedje, których fatalizm wypływa z klątwy otoczenia, często również bretońskiego (Le Voueur», 1908; «Sous les Figuiers de Kabylie», 1916; «La Passion d'Armelle Louanais», 1918; «La Famille Messal», 1919; «Les Cœurs gravitent», 1920; «Les Faucons», 1925; «La Résurrection d'Aphrodite», 1927).

Piotr Villetard wysnuł z chytrłości przedmiotu, t. zn. ciasnoty prowincjonalnej, i przyjemnej chytrłości podmiotu, t. zn. prowincjonalnej ograniczoności — niemieszkańskiej, a przecież «juste milieu» («La Maison des Sourires», 1905; «M. Bille dans la Tourmente», 1921; «L'Aventure de Marius», 1924; «Un Homme les regarde», 1927).

Prowansalczyk Franciszek de Miomandre (ur. 1880) bardziej jeszcze, niż wspomniani Bretończycy, z urodzenia już predystynowani do marzeń, ugania się za słodkimi iluzjami. Jego rzewność nie przemawia nam do serca, a jego bohaterzy i bohaterki nie wylatują ponad poziomy. Ich tragizm to «petit bonheur manqué», a ich marzycielstwo przypomina Tartarina i Barnavaux. Artystyczna forma dzieł Miomandre'a góruje nad ich treścią, często banalną i powierzchowną, gorliwie naśladowującą modne kierunki: «Écrit sur l'Eau» (1908), «L'Aventure de Thérèse Beauchamps» (1914), «Le Veau d'Or et la Vache enragée» (1917), «Les Taupes» (1922), «La Naufragée» (1924), «L'Ombre et l'Amour» (1925), «L'Amour de M-elle Duverrier» (1926), «Olympe et ses Amis» (1927), «Passy-Auteuil» (1928), «La Vie amoureuse de Vénus» (1929).

Również u Jana Ludwika Vaudoyera (ur. 1883) jest miłość ośrodkiem, około którego obracają się jego elegijni bohaterzy i bohaterki: «L'Amour manqué» (1908), «La Maitresse et l'Amie» (1912), «Les Papiers de Cléonte» (1921), «La Reine évanouie» (1923), «Peau d'Ange» (1924), «Raymonde Mangematin» (1925), «Premières Amours» (1927). W powodzi tyłu piękności, z biedną i brzydką Rajmondą włącznie, nie zapomniał wcale Vaudoyer o «Beautés de Provence» (1926—1928).

Albert Erlande (ur. 1878), inny pelen fantazji południowiec, poszukuje chętnie anglosaskich wzorów i motywów: «La Tendresse» (1902), «Jolie Personne» (1906), «L'Enfant de Bohème» (1912), «T. W. Fair» (1925), «Les Mandié» (1926), «Ils jouaient à la Vie» (1927), «À l'Ordre de Dieu» (1928), «La Vipère dorée» (1929), «Si belle en ce Miroir» (1929).

W postaci «Panouille'a» (1926), nowego daudetowskiego Numy Roumestana, Dytryk Sandre (ur. 1890) portretował wiecznego człowieka z francuskiego «Midi». Lecz tak poważne («Chèvrefeuille», 1924; «Les Yeux fermés», 1928), jak i wesołe dzieła («Mienne», 1923; «Mousseline», 1924) tego bardzo przeciętnego, sympatycznego i nagrodzonego autora rychło ulegną zapomnieniu.

W przeciwieństwie do wyżej wymienionych pisarzy, którzy prędko zdobyli publiczność, ale zato prędko poszli w niepamięć, zdobywa sobie świetny krytyk genewski Robert de Traz (ur. 1884) powoli, lecz na dłuższy czas, elitę wybranych czytelników. Oto przewodnia myśl jego filozofji, zastosowanej w jego powieściach: naszym najgorszym nieprzyjacielem jest straszliwe sprzgnięcie się własnej słabości z siłą swego zewnętrznego przywiązania do warstwy i narodu («Complices», 1924; «L'Écorché», 1927; «La Puritaine et l'Amour», 1928). W swoich wspaniałych książkach podróżniczych udowodnił Traz, że umie odczuć porywy serca nie tylko jednostek, ale i narodów («Dépaysements», 1923; «Le Dépaysement oriental», 1926). I tak w swej wnikliwej, pełnej szacunku, a przecież obiektywnej analizie głosi Europie, co się składa na istotę «Esprit de Genève» (1929).

Spróbujmy teraz my scharakteryzować duchowy profil de Traza: znajomość wielkiego świata i rozległy widnokrąg; Genewa; pełna udręki ciekawość nieodgadnionego bytu, głęboki pesymizm, prowadzący raz do bezgranicznej żądzy używania, innym razem znów do zrezygnowanej ascezy. Taka sylwetka jest arcypodobna do mistrzów nowej powieści psychologicznej.

Trzech pisarzy, mało znanych przed wojną szerszej publiczności, kroczy na czele olbrzymiej rzeszy uczniów, do której przyłączyli się prawie wszyscy nowicjusze prozy francuskiej, osławieni w ostatnim dziesięcioleciu. Z tych trzech Andrzej Gide i Marceli Proust, rówieśnicy, wyrosli w atmosferze «fin de siècle» i symbolicznej dekadencji. Trzeci: Walery Larbaud, młodszy od nich o jakie dziesięć lat, dojrzał jako poeta dopiero wtedy, kiedy zapanowały w sztuce futurizm i kubizm, rozkazujące pogardę dla znudzonej pozy estetycznej. Proust skierował swój wzrok na wielki świat, Larbaud na daleki, Gide zaś w zaświaty (choćby zapewniał, że tam nic nie widzi). Ci trzej odnowiciele powieści będą kiedyś wspomniani nierozłącznie, gdyż wszyscy zarówno głęboko wyświełlili najskrytsze zakamarki naszej duszy. Zastosowali oni po raz pierwszy nową metodę retrospektywną, która w przeciwstawieniu do dawnej metody syntetycznej, w swojej analizie i postępowaniu — podobnie jak pragmatyczna historja — podług kolejności wydarzeń, od zdarzeń późniejszych zacząwszy, zwraca się do wcześniejszych.

Najdobitniej przejawia się retrospektywizm psychologiczny w powieści Marcellego Prousta (1873—1922). Pewnego razu jakiś chorowity i przewrażliwiony pan z wykwintnych sfer paryskich zamoczył kawałek bulki w niepełnej filiżance herbaty. (Nie jest w tym wypadku rzeczą istotną, czy mamy tutaj przed sobą proces psychiczny w rzeczywistości o wiele bardziej skomplikowany, a przez autora stylizowany lub uproszczony.) W wyniku omal że mechanicznej czynności, wywołującej równocześnie podrażnienie nerwów, smaku i powonienia, wynurzają się

przed nami obrazy, przywołujące na myśl analogiczną sytuację z przeszłości: Proust przypomina sobie, jak to on, kiedy był jeszcze małym, po raz pierwszy doznawał podobnych uczuć. Naskutek praw psychologicznych, które nowoczesna nauka stara się wyjaśnić, nie mogąc jednak wykryć tajemnicy, rządzącej naszym przypominaniem, wyrastają z filiżanki herbaty, jakby na mocy jakiegoś magicznego zaklęcia, postaci z dawnych lat, towarzysze z kraju dzieciństwa. Postaci te stają się coraz jaśniejsze i wyrazistsze, przemawiają i zaczynają się poruszać. One to wodzą ręką poety, będącego dla nich niejako medjum, któremu dyktują swoje myśli. W ten sposób wędrujemy wstecz, po krainie cieni, docierając coraz głębiej i dalej; wreszcie musimy się nagle zatrzymać. Dotarliśmy do punktu, którego nasze przypominanie nie może przekroczyć, i stąd posuwamy się omackiem znowu naprzód, ku teraźniejszości, wreszcie jesteśmy u kresu wędrówki. Rozstępuje się ciemność, i w blasku światła widzimy na łożu śmierci człowieka, który w ostatnich latach swej samotności żył tylko w obcowaniu z umarłymi i dlatego, z chwilą kiedy się ocknął do życia prawdziwego, umiera.

Proust posiada wszechstronne wykształcenie filozoficzne. Wielki wpływ wywarła na niego teoria Bergsona o równoczesnym odbieraniu wrażenia zmysłowego i przypominaniu podobnych wrażeń. Świadczy o tem cykl p. t. «À la Recherche du Temps perdu»: jedyny w swoim rodzaju kalejdoskop scen, pandemonjum głęboko ukrytych namiętności, galerja obrazów różnorodnych charakterów o wiecznie świeżych kolorach, mikrokosmos, odzwierciedlający wiernie cały wszechświat, ukryty w zawartości filiżanki herbaty. Zdaje się, że wartość tego dzieła nie podlega już dziś dyskusji. Czy zaliczyć je do twórczości romantycznej? Autor kieruje swoje badania psychologiczne ze szczególnem zamiłowaniem na tematy wyjątkowe; jażn jest w tem dziele jedynym łącznikiem między poetą, jego kreacjami, a czytelnikiem; samowolnie powikłana budowa zdania odbiega daleko od surowego ideału łacińskiej przejrzystości składni. Trzeba też u Prousta wskazać jeszcze na inne niefrancuskie rysy, dostatecznie wytłumaczone żydowskim pochodzeniem jego matki. Mimo wszystko ta panorama paryskich blahostek pozostanie na zawsze wspaniałym i «klasycznym» pomnikiem literatury, ważniejszym od czasów i od ludzi, o których opowiada. Pozatem jednak zupełnie widoczne są węzły, łączące Prousta z tradycją. Nazwano go, nie bez słuszności, współczesnym Saint-Simonem, gdyż, prócz w pogardzie i nienawiści dla ludzi, prawie pod każdym względem jest podobny do bystrego kronikarza «Grand Siècle'u». Łatwo też o analogję między Proustem a Montaignem, Pascalem, czy La Bruyèrem. Jak tamci, w strojach XVII i XVIII stulecia, stoi ten dandys XIX i znudzony gość XX stulecia poza nawiasem czasu, jako przenikliwy badacz duszy ludzkiej. Cykl «À la Recherche du Temps perdu» przedstawia takie wydarzenia życia społecznego i przeżycia jednostek, które tylko przez przypadek są umiejscowione w niedawnej przeszłości. Wzrost nowobogackiej warstwy mieszczańskiej, która dobija się dostępu do uszlachetnionych rozkoszy, ba, nawet dostępu do sypialni rozkosznych szlachcianek ze starych wielkopańskich rodów; słabnący opór, pozbawionej przywilejów politycznych i mocno zachwianej, arystokracji przeciw nacierającej, mocniejszej od siebie rywalce; chaos moralny, ogarniający społeczeństwo, pozbawione trwałej tradycji, owe «corrumpere ac corrumpi saeculum vocatur» — wszystkie te zjawiska, zobrazowane w powieściach Prousta, mogłyby się równie dobrze zmieścić w ramach akcji z epoki Aten peryklesowskich, cesarstwa rzymskiego, średniowiecza

włoskiego lub też z ery Walpole'a w Anglii. Nie bez powodów, zresztą jemu nieświadomych, autor nałożył niektórym swoim postaciom maski, znane nam dobrze bądź to z klasycznej literatury francuskiej, bądź też z powszechnych dziejów kultury. Serdecznie śmieszna parwenjuszka, Madame Verdurin, która nas trochę nie mile uderza jako bojowniczką trzeciego stanu, jest napół «bourgeoise-gentille-dame», napół znowu Madame Geoffrin. Świetna stara służąca, Franciszka, okazuje się mieszaniną z wszystkich wiernych służących i starych pokojówek, jakie się pojawiły przed nią w literaturze francuskiej: Crispina, filozofującego podobnie jak jego pan, Figara, bawiącego nas swym chłopskim rozumem, i Jacques'a Bonhomme'a, wcielenia rdzennie francuskiego, nieufnego i pracowitego chłopca. Robert de Saint-Loup to lekkomyślny, szlachetny i wspaniałomyślny «preu chevalier», znany zarówno z «chansons de geste» i z dworów «vert galant», jak i z emigracji koblenckiej. W Bergotte mamy subtelne uosobienie rozumu i dobrego smaku, niby jakiegoś świeckiego świętego z Kościoła piękna i prawdy, bojownika tego pokroju, co Diderot i Fromentin. Czyż Odette nie nazywała się dawniej Ninon de Lenclos lub Mme Païva? (Żyje jeszcze dziś jej modelka, która coprawda nie wytrzymuje porównania ze swym portretem). Tak samo przezierają określone typy poprzez postaci księżniczki de Guermantes, Swanna, Charlusa, a jeszcze bardziej poprzez figury drugorzędne.

Dotąd patrzyliśmy tylko w jedno oblicze proustowskiego cyklu. Istnieje jednak jeszcze drugie oblicze, odwrócone ku bliższemu otoczeniu poety. Postać takiego Blocha, śmiało dążącego do celu snoba, jednego z bohaterów żydowskiej pozłacanej młodzieży, odbija się jaskrawo tylko na tle określonej epoki i określonego społeczeństwa. Jako artysta, malując z jednakowem mistrzostwem portrety i obrazki rodzajowe, stroje i na wielką miarę panoramę historyczną, zasłużył sobie Proust na sławę nie tylko w dziejach literatury. «À la Recherche du Temps perdu» to wieczne żywe archiwum, z którego kiedyś potomność będzie czerpała wiadomości o tem, «jak to dawniej — t. zn. we Francji między drugim cesarstwem i wojną światową — bywało». Proustowi, jako świadkowi epoki, zeznającemu przecież często na jej niekorzyść, mógłby schematyczny krytyk przyklepić etykietę realisty. To miano nie byłoby jednak słuszne w stosunku do tego Prousta, który pod pokrywką znikomości tworzy dzieła, przekraczające wymiar czasu. Już sam fakt, że postaci swoje kreśli on świadomie jako typy, wnosi do jego twórczości ton symboliczny, a może raczej symbolistyczny. Niedaremnie Proust kolegował z całą plejadą uczniów Mallarmégo i Verlaine'a.

Mimo że wizerunki aktorów «komedji ludzkiej» Prousta są odmalowane z całą wiernością, nie jest żaden z nich zwyczajną fotografią człowieka, a już wcale nie pewnej jednostki. Twory swoje kombinował autor z rysów, zapożyczanych u wielu różnorodnych towarzyszy swego życia. Inne postępowanie uważałby Proust, jako człowiek niezwykle dyskretny, za gruby nietakt. Jego poetycka prawda różni się właśnie w taki sam sposób od pseudonaukowej prawdy naturalizmu, jak uduchowiony portret od fotografii.

Piętnastotomowy cykl «À la Recherche du Temps perdu» dojrzał podczas długoletniej choroby autora, spędzonej w samotności. Jego pierwszy ustęp p. t. «Du Côté de chez Swann» (1913) przeszedł wiele perypetyj, zanim znalazł nakładcę, a później w zgiełku wojennym został szybko zapomniany. Dopiero druga serja, p. t. «À l'Ombre des jeunes Filles en Fleur» (1919), uwieńczona nagrodą

Goncourtów, utorowała Proustowi drogę do szerokich warstw czytelników. Triumf nastąpił wprawdzie trochę za późno, ale zato był całkowity.

Śmierć poety pogrzyżyła całą literacką Europę w żalobie nad jego trumną. Każdą nową część tego cyklu: «Le Côté de Guermantes», «Sodome et Gomorrhe», «La Prisonnière», «Albertine disparue», «Le Temps retrouvé» (ostatni tom 1927), witano z żywym zainteresowaniem. Powstała liczna gmina wielbicieli Prousta. Istnieje czasopismo, jemu wyłącznie poświęcone: «Cahiers Marcel Proust» (od r. 1928), obszerna literatura o języku i życiu poety. Najcenniejszy materiał biograficzny mieści się w jego korespondencji, szczególnie w listach do pp. Szekewiczowej i Heymanowej (1928). W ten sposób nietylko dzieło autora, ale i podwójne życie tego światowca: jedno bardzo zewnętrzne, a drugie skryte, tajemnicze, za kulisami obrzędów towarzyskich, stają się własnością francuskiego i europejskiego ogółu. Cieszymy się, że skarbiec takich listów jest dziś dostępny dla nas wszystkich. Zagadka wielkiej duszy Marcelego Prousta przyciąga nas z tą samą siłą, która tego niezmordowanego badacza duszy ludzkiej zmusiła do zgłębienia tajników psychiki jego współczesnych. Ile zagadnień! Najprzód Proust a Bóg: niema nic bardziej niedorzecznego, niż twierdzenie, że Bóg jest «terriblement absent» w twórczości autora, który opisał śmierć Bergotte'a na stronicach, jakby przeczuwających świat pozagrobowy. Powtóre, Proust jako obywatel: rozważania jego nad śmiercią St. Loupa, w «Le Temps retrouvé», ukazują nam oblicze gorącego patrioty. Niestety zbyt wielu widzi tylko dwójakiego Prousta: snoba, którym był bezsprzecznie, i skrupulatnego autora monografii o najróżnorodniejszych zboczeniach erotycznych. Nie wdając się w ocenę moralną, stwierdzimy raczej, że trzeba być nato potrosze snobem i znać drogi, prowadzące do Cytery, Lesbosu i Sodomy, by móc namalować pełny i wyczerpujący obraz naszej doby. Przyznajemy też Proustowi i tę zaletę, że niema u niego ani śladu tej nietajonej radości, z jaką inni pisarze oprowadzają swych czytelników po bagnach zepsucia. Poeta maluje groźną potęgę zwycięskiego, niszycielskiego Erosa, lecz przez to od wyuzdanej rozpusty odstrasza, a do niej wcale nie zachęca.

Zarzucają Proustowi jeszcze ogromne rozmiary dzieła, które z konieczności stało się obszerne. Z biegiem czasu czytająca publiczność dokona zapewne odpowiedniego dla siebie doboru, jak to uczyniła u Prévosta i Saint-Simona. Niejeden epizod cyklu «Recherche du Temps perdu» jest w sobie zakończoną całością. Tak np. cudna opowieść o miłości Swanna i Odette'y, lub tragedia zazdrości uwiedzionej Albertyny. Wyodrębniają się świetne obrazy obyczajowe, jak przyjęcia u ks. Guermantes, sceny satyryczne, jak uczta u państwa Verdurin, nareszcie krótkie ustępy, zgóry przeznaczone do antologii, jak zgon Bergotte'a, spotkanie z panienkami nad brzegiem oceanu, wizyta u Blocha. Niektórzy twierdzą, że Proust jest monotony. Niepomni są widocznie jego różnorodnego bogactwa środków artystycznych, jego skali, rozciągającej się od wzniosłego patosu aż do szyderczego humoru, a niżej aż do płaskiej anegdoty żydowskiej i rubasznych chłopskich conceptów Franciszki. Wystarczy sięgnąć po tom pełnych ciętego dowcipu «Pastiches» (1919), najlepszych parodij w nowoczesnej literaturze francuskiej, by się dosadnie przekonać, że tylko świadomość swego osobliwego powołania przykuła Prousta do ciasnego obszaru paryskiego. Od rzeczy również mówią ci, którzy atakują jego styl. Bezwątpienia Proust potrafiłby pisać jak France, jego szczerzy przyjaciel i protektor. Gdy młody lew salonowy świadomie mistrza naśladował,

udało się to znakomicie. Ale długie okresy, charakterystyczne dla stylu późniejszych dzieł Prousta, wypływają z wewnętrznej konieczności. Z jednej strony spełnia ta skomplikowana budowa zdania rolę pewnego rodzaju formalistyki kancelaryjnej, ozdabiającej protokół, spisujący rzeczywistość psychiczną. Z drugiej strony zakrywa ona, jak zasłoną, pojęcia i zdarzenia, które nam autor powoli chce odsłaniać. Proust unika brutalnego realizmu, otaczając ostrożnie rzeczywistość zawilemi zdaniami pobocznymi i zawsze doskonałymi przenośniami. Dialog jego, zwykle wygładzony, gdzie zachodzi tego potrzeba, brzmi wiernie aż do banalności. Autor posługuje się doskonale żargonem sportowym, proletariackim i żydowskim. Każda postać, nawet najmniej znacząca i epizodyczna, mówi swym własnym językiem (recepta artystyczna, wypożyczona u Ryszarda Wagnera), a język ten ukrywa i wyjawia nam myśli proustowskich ludzi.

Jak w «*Diable boiteux*», poprzez mury nieprzenikliwe zwykle, zaglądamy do komórek i do serc. Prawda, że naszym przewodnikiem nie jest żaden djabeł, ale szlachetny i wielki człowiek, który zaszedł wysoko dzięki swemu genjuszowi. Zajrzał on w zwierciadło swojej duszy, które skupiło w sobie wszystkie promienie, przedostające się doń z zewnątrz. Zaczarowane to zwierciadło ukazało świat, roztaczający się dokoła niego: świat magiczny, rozjaśniony nawyloc, różnopostaciowy, świat zbliżony i podobny do naszego — «świat w sobie!» Ukazując nam go, nie ma Proust wcale zamiaru go naprawiać, ani poprawiać nas przez jakiekolwiek skargi, oskarżenia lub przykłady. Taka jest istotna treść gadaniny o rzekomem amoralizmie. Ale przeciwstawić Prousta, jako moralistę, immoralistę Gide'owi, jak to spróbował inny przemądry krytyk, okazuje się również bzdurstwem.

Andrzej Gide (ur. 1869) immoralistą? Może, lecz amoralistą bynajmniej. Postawa Gide'a wobec sztuki tendencyjnej przypomina stosunek rosyjskich bolszewików do religii. Zwalczają oni «zabobonne religijne wierzenia» tylko dlatego, iż mają już gotową własną «prawdziwą wiarę», której na imię marksizm, a którą sami określają jako areligijność. Gide potępia wszelakie systemy moralne i ich propagowanie za pośrednictwem sztuki, bo sam wyznaje moralność amoralizmu i ponieważ sam jest zagorzałym zwolennikiem tendencji atendencyjności. Zdaje się nie ulegać wątpliwości, że «*Actes gratuits*» Gide'a poniekąd drożej kosztują, niż płatne transakcje z niejednym religijnym systemem moralności. Wyżej była już wzmianka o Genewie, jako o jednym ze składowych czynników najnowszej powieści psychologicznej. Nie dotyczy to wprawdzie Prousta, ale zato mocno wyczuwa się u Gide'a. Tego potomka długiego szeregu hugonockich pokoleń, reprezentowanych przez pastorów, profesorów i sędziów, cechuje surowy etos, kategoryczny imperatyw, nakazujący wiecznie działać w jakimś kierunku, lub czegoś zaniechać. Te sztucznie white zasady stały się zczasem drugą naturą Gide'a. Zdaje się, że tu leży istotna różnica między Proustem a Gidem, między pisarzami, którzy zresztą posiadają dużo wspólnych właściwości, jako myśliciele i jako artyści. Introspekcja i kształtowanie przeżyć w dziele literackim dla Gide'a nigdy nie pozostaną bez celu. Bunt rodzi u Gide'a prozę, wiersze i perwersję. Całe żniwo jego twórczości poetyckiej jest ujarzmione przez jego własne ja, które nie chce się ograniczyć do roli medjum, odbierającego wrażenia, jako elementy rekonstrukcji świata zewnętrznego. Bunt przeciw krępującemu wychowaniu przeradza się w jawną rebelję przeciw wszystkiemu, co przypomina więzy i kajdany.

Rozpaczliwy szal ogarnia zbiegłego niewolnika, wlokącego za sobą niewidzialne kajdany. Zmysły, pragnące uciechy, odmawiają posłuszeństwa protestanckiej i każdej etyce. Wojna społeczeństwu, podporze wszelkich wiążących nas autorytetów! Konsekwentny w swoim anarchizmie, Gide uznaje tylko prawo jednostki, a w tym różni się znów od niego Proust, wielbiciel pokorny konwencjonalności, choćby kłamstw konwencjonalnych. Różnica poglądów Prousta i Gide'a jest tem głębsza, że Gide z bankructwa tradycyjnej moralności zdołał właśnie uratować szacunek dla prawdy. «Nienawidzę kłamstwa — powiada on pewnego razu — i wolę, żeby mnie nienawidzono za to, czem jestem, niż kochano za to, czem nie jestem». Istnieje dowcipny aforyzm, który nazywa obłudę protestancką przywarą. Potępiając tę najgorszą z wszystkich przywar, Gide dowodzi, że w jego duszy mimo wszystko triumfuje moralność. Lecz powieściopisarska działalność Gide'a, nieodłącznie związana z pracą w dziedzinie socjologii i etyki, na młodzież inteligentną wywiera niemierniejszy wpływ, niż jego utwory literackie, a duże i trwałe powodzenie Gide'a w roli duchowego wodza rewolty wychowanków wszelkiego rodzaju szkół literackich spotkało się z ostrą krytyką z licznych stron. Inni znowu zarzucają poecie, że nie tylko broni niepohamowanego zaspokajania żądzy erotycznej, jako rzeczy naturalnej, ale nawet pośrednio je zaleca, jako wzór godny naśladowania i w tym wypadku, gdy żądza obiera sobie złe drogi, gdy natomiast Proust przedstawiał tylko na plastycznym opisie tych zjawisk. Massis przypuścił zacięty atak z prawej strony, a Béraud z lewej. Wielu dawnych przyjaciół odwróciło się od Gide'a z niechęcią, z chwilą, gdy otwarcie się przyznał do tego, czego inni nie wahają się robić pokryjому. Niewątpliwie należy chylić czoła przed uczciwością i męską odwagą pisarza, chociaż nie uznajemy słuszności sprawy, której obronie się poświęcił.

Afera Gide'a jest tylko jednym z najnowszych epizodów w dziejach «oryginalnych genjuszów», domagających się dla siebie wyjątkowych praw lub podnoszących swoją wyjątkowość do rzędu reguły. Ci artyści toczą zaciętą walkę ze społeczeństwem, które w celach samoobrony powołuje się na prawa, obowiązujące nie tylko przeciętny ogół, ale i jednostki najwyżej uzdolnione. Gide, w swej ideologii romantyk czystej wody, pod względem formy opiera się na tradycjach klasycznych. Psychologja jego bohaterów podobna do dramatu Racine'a. Harmonijna budowa jego zdań, ów wspaniały wzór prostego języka, przypomina prozę autora «Essays», któremu Gide poświęcił piękny pomnik w rozprawie «Montaigne» (1929), a poniekąd Woltera. Obok klasycyzmu znajdujemy szereg pierwiastków obcych. Już w utworach Gide'a, niezaprzeczonego mistrza nowoczesnej powieści psychologicznej we Francji — Proust był wprawdzie pionierem i chlubą tej szkoły literackiej, ale jej nie stworzył — a tem bardziej w dziełach uczniów, przejawia się wpływ zagranicznych literatur: z rosyjskiej Dostojewskiego i Tolstoja, z angielskiej przede wszystkim Mereditha. Mimo tych obcych pierwiastków aż do pojawienia się «La Symphonie pastorale» (1919) zasadniczo dominuje u Gide'a ton francuskiej powieści psychologicznej. Jeszcze w «L'École des Femmes» (1929) prawie wszystko jest klasyczne, począwszy od moljerowskiego tytułu, a skończywszy na kompozycji i charakterach bohaterów. Tylko w osnowie tutaj czuć zapach prawdziwego romantyzmu: mowa o rozwianych złudzeniach, opłaconych dobrowolną śmiercią bohaterki. Ewelina, która z początku widzi w swoim małżonku ucieleśnienie wysnionego «prince charmant», poznaje w nim mało szarmanckiego mieszczaucha, a dzieci kubek w kubek do niego podobne. Po dwudziestu latach pożycia małżeńskiego decyduje się ona podziękować za



służbę przy ognisku domowym. W szpitalu, do którego wstąpiła podczas wojny światowej, znajduje wreszcie najpiękniejsze wyjście z ziemskiego padolu łaź.

Najzupełniej romantyczne pod względem atmosfery, techniki i zapatrywań ukazują się ostatnie dzieła Gide'a. Autobiografia p. t. «Si le Grain ne meurt» (fragmenty z r. 1921, pełne wydanie w r. 1926) robi wrażenie «Wyznań» drugiego Jana Jakóba Rousseau'a. Napisane motto tej spowiedzi brzmi u jednego grzesznika, jak u drugiego: Nie masz lepszego człowieka ode mnie, który w tej książce otwarcie wyznaje swoją «winę». Gide przewyższa zaś wydziedziczonego przez Erosa Rousseau'a, odsłaniając bezlitośnie najskrytsze swoje myśli i opowiadając rzeczy, o których się nie mówi. Spowiedź jego życia jest równocześnie pamfletem dla duszy ludzi, czujących tak, jak on sam, i znoszących podobne cierpienia. Od zakrojonej na wielką miarę powieści współczesnej Gide'a «Les Faux-Monnayeurs» (1926) bardzo daleko do klasycyzmu. Przenosimy się tutaj w dziką, poszarpaną krainę ducha, nad którą się roztacza posepne niebo północne. Już sama technika tego utworu przypomina niemieckich romantyków. Autor sam występuje w swoim dziele, mędrkując i oprowadzając nas po dantejskim piekle, po którym — coprawda — następuje raj o nieco problematycznej wartości. Straszny ten obraz obyczajowy pozostanie charakterystycznym i typowym odzwierciedleniem naszej epoki.

Pod względem artystycznym nie dorównywa wcześniejszym książkom autora, takim, jak np. «L'Immoraliste» i «La Porte étroite». W «Faux-Monnayeurs» rażą nas ciągle dygresje, będące również objawami romantycznego «mal du siècle». Po mocnym i patetycznym początku następuje zakończenie «en queue de poisson»: młodzi Profitendieu i Molinier, synowie patrycjatu, odgradzającego się ostrożnie od innych sfer społecznych i przestrzegającego skrupulatnie nieprzekraczalności ustalonych granic moralnych, z chwilą, gdy zostają wykolejeni, porzucają szlaki, wytarte przez niezliczone pokolenia swoich przodków. Dzieje duchowego wstrząsu, jakiego doznają ci dwaj uczciwi synowie mieszczaństwa, po zetknięciu się z zupełnie obcym dla nich życiem wielkiego świata, są arcyciekawym dokumentem naszych czasów i moralną (może raczej niemoralną) ewangelją socjologiczną. Gide propaguje tutaj, w ramach romansu wychowawczego o kilku bohaterach, swoje dawne hasła: wierności wobec siebie samego, wyrzeczenia się rodziny, patriotyzmu w stosunku do krainy miłości, której mieszkańcy niekoniecznie należą do dwóch odmiennych płci. Jako dokument czasu, powieść ta wymaga trzeźwej oceny krytycznej. Przedstawia ona francuską młodzież tylko z jednego, dokładnie określonego punktu widzenia. Mylna i niebezpieczna byłaby opinia, iż «Faux-Monnayeurs» odkrywają jedyne prawdziwe oblicze społeczeństwa, które obok zupełnego bezładu uczuć zna także przykłady silnie napiętej woli i żelaznej karności duchowej.

Także w stosunku do ucznia i przyjaciela Gide'a, Rogera Martina du Gard (ur. 1881), nasuwa się zagadnienie, czy «Les Thibault» (1921—1929) tego autora daje pełny i słuszny obraz ich doby. Czytamy znów o wykolejeńcach i rozbitkach, wyrrywających się z pod surowej dyscypliny domu rodzicielskiego. Młodzież ta goni po świecie, trzeszczącym już w posiadach, poszukując jakiejś nowej, dobrowolnej duchowej więzi, aż wreszcie pada ofiarą swoich dążeń. Martin du Gard opowiada o tem z rzeczowością kronikarza, z techniką wielkiego pisarza; potrafi umiejętnie plątać i rozwiązywać węzły akcji, wtrącać epizody pozornie przypadkowe, by wreszcie z niezliczonej ilości drobnych rysów złożyć całkowity obraz epoki. Pozornie Martin du Gard jest daleki od tendencyjnego artyzmu Gide'a i jego

traktatów immoralnych. Kto jednak umie głębiej wnikać, łatwo dostrzeże pod maską skrupulatnego realizmu z trudem powstrzymywane oburzenie oskarżyciela. Własne przeżycia i cierpienia, to, co sam zaobserwował i podpatrzył, ucieleśnił autor w braciach Thibaultach i ich ojcu, dumnym ze swej godności członka Instytutu, lwie salonowym. Jak Proust, Martin du Gard zlewa często kilka postaci w jedną, mieszając rysy charakterystyczne różnych osób dla stworzenia nowych charakterów. Nie wąpimy jednak, że chodzi o przygody samego autora, czyto, gdy nas wprowadza do pokoi sytej burżuazji, czy do poczekalni lekarskiej, szkoły klasztornej, domu poprawczego, lub wreszcie do schroniska tułaczki dziewczki. Pisarz niezmierną gromadą swoich postaci porusza swobodnie. Wszystko jak w mechanizmie zegarowym, gdzie jedno kółko zahacza o drugie. Podziwu godny wydaje się nam fakt, że budowana podług zasadniczego schematu naturalistycznego historia Thibaultów — Martin du Gard pozostaje wciąż jeszcze w zaczarowanym kole «Rougon-Marquartów» — że powieść, rywalizująca z Bourgetem i Prévostem, a przede wszystkim przepojona symfonią pastersko-pastoralną Gide'a, posiada tak wybitną własną fizjognomję. Gdy Proust maluje nam obraz Paryża sfer finansowych i hulaszczyczych, życie mieszkańców przedmieść i dorobkiewiczów, dzieło Martina du Gard trwać będzie jako przekrój tej samej epoki w świetle przeżyć kulturalnego średniego mieszczaństwa, starszego i młodszego pokolenia.

Oprócz zagadnień ściśle współczesnych, cykl ten porusza wiele motywów zawsze i wszędzie aktualnych, tak np. antagonizm starszego i młodszego pokolenia, współzawodnictwa między rodziną a przyjaźnią, walki przekonania z przesądem społecznym, płci z charakterem. Najjaskrawiej przedstawia spór dwóch Francyj o dusze młodej generacji, z jednej strony Francji katolickiej, z drugiej protestanckiej, masonskiej i różnorodnej innej. Już w «Jean Barois» (1913) chodzi o walkę między wiarą i niewiarą. W «Thibault» temat ten służył tylko za tło, na którym rozgrywają się poszczególne zdarzenia, lecz patetyczna moc tego religijnego nastroju zagłusza w tym utworze głosy lekkiej ironji i dowcipu.

Od Gide'a i Martina du Gard wywodzi się długi szereg obrazów obyczajowych, malujących ludzkość, pozbawioną równowagi duchowej i oparcia moralnego, a przede wszystkim młodzież, która na drodze zupełnej anarchji pragnie się wyswobodzić ze starych, czcigodnych norm życiowych. W chorobliwym i zboczonym seksualizmie licznych autorów odnajdujemy warjacje na temat «Corydon» i «Faux-Monnayeurs». Inni zaś autorowie, najprzedniejsi i najbliżsi przyjaciele Gide'a, zawdzięczają jemu najbardziej wartościową treść ich twórczości i wieczny, metafizyczny niepokój oraz palącą ciekawość w stosunku do najwyższych zagadnień bytu.

Z tej elity najstarszy, Jan Schlumberger (ur. 1877), po autobiograficznych książkach «Le Camarade infidèle» (1919), «L'inquiète Paternité» (1912), «Un Homme heureux» (1921), w «Le Lion devenu vieux» (1924) wnikliwie interpretuje tajemnice duszy kardynała de Retza, a w «Les Yeux de dix-huit Ans» (1928) zadziwia doskonałością techniki noweli filozoficznej i monologu dramatycznego.

Ze studjum Jakóba Rivière'a (1886—1925) o kobiecie, stojącej o całe niebo wyżej od niegodnego jej małżonka, a będącej jednak pod względem seksualnym jego poddanej, z «Aimée» (1920), słyhać echo «roman psychologique» i głos nowoczesnej psychopatologii. Jan Paulhan także w swojej prozie narracyjnej («La Guérison sévère», 1925; «Aytré qui perd l'Habitude», 1926) śledzi tajem-

nicze ścieżki myśli od chwili ich urodzenia w mózgu człowieka aż do ich wyrażenia w ludzkiej mowie. Dużo tu zastosowanej psychoanalizy, zręcznej syntezy z anglosaskiej egzotyki i istnie francuskiego, jasnego rozsądku. Nie brak i dowcipu, czego dowód w wspomnieniach z wielkiej wojny: «Le Guerrier appliqué» (1918).

Akcja powieści Jakóba Chardonne'a (1881—1929) i Juljana Bendy (ur. 1867) rozgrywa się w lodowej atmosferze oczyszczonego ducha, dokąd nie przedostaje się promień rozgrzewającego humoru. Tutaj odbywa się chemiczna analiza pierwiastków duszy, dokonywana w przestrzeni, z której wypompowano uciechę. Lecz utwory obu autorów nie doznały przez te eksperymenty, dedukcje i pouczające wnioski jakiegokolwiek uszczerbku w swoich walorach artystycznych.

Zarówno Chardonne, jak i Benda, ci krytycy oczyszczającego rozsądku, są poetami, których natura obdarzyła głębokiem uczuciem, lecz tworzą oni tylko wtedy doskonałe dzieła, gdy ich kunszt poetycki idzie w parze z bogactwem idei. «L'Ordination» (1912) Benda jest niejako prologiem do jego «Trahison des Cleres». Czytamy tutaj dzieje człowieka, szarpanego głęboką rozterką duchową: widzimy go wahającego się między zwierzęcym popędem i ludzkim, nadludzkim powołaniem. Bohater ten pada wkońcu ofiarą kompromisu między obowiązkiem i posłannictwem a instynktami, jako ojciec rodziny zdradza swoje ideały misji artystycznej, z powodu których dawniej pogardzał powabami płci. Uchodzi mu to bezkarnie — w przeciwieństwie do bohatera «Trahison des Cleres» — gdyż jest właśnie laikiem, a nie kapłanem, wybranym do głoszenia prawdy.

Gdy u Benda zagadnienie małżeństwa jest tylko jednym z przykładów, na którym ilustruje tragiczny konflikt między pożądaniem a etyką, Chardonne uczyni z tego centralną oś swoich powieści. Trzykrotnie jesteśmy świadkami tej tragedji losu, budzącej zarazem zgrozę i współczucie, tragedji współżycia mężczyzny i kobiety. Widzimy, że im bardziej małżeństwo staje się «consortium omnis vitae», tem bardziej przeistacza się w karykaturę pożądanej przez prawo kościelne i świeckie «communicatio iuris divini ac humani». Każda książka Chardonne'a: «L'Épithalame» (1921), «Le Chant du Bienheureux» (1927), «Les Varais» (1929), rozpoczyna się od sielankowego szczęścia dwojga kochanków, skojarzonych przez poryw serca, dwojga ludzi, z których każde z osobna jest uosobieniem wszystkich zalet charakteru. Mimo to wszystkie te pary, zarówno adwokat Pascaris i Berta, jak i genialny przedsiębiorca Piotr Baraduc i Róża, jak wreszcie rozmierzony «fils de famille», Fryderyk Devermont, i pełna wdzięku Marja, staczają się skutkiem jakiegoś nieubłaganego fatum na dno strindbergowskiego «inferno». Otóż dzieje cierpienia budzącej się, rozkwitającej i wreszcie zawsze jednako marnie więdnącej, wielkiej miłości, opowiedziane językiem subtelnym, przepojo-



Jakób Chardonne.



Jakób de Lacretelle.

nym gorzkim żalem! Bije z tej epopei niemiłosierna prawda pieśni Nibelungów, iż «ie diu liebe leide zaller jungeste git»; chociaż bogowie pozwalają triumfować złu, Chardonne, niby nowy Katon, szuka ucieczki przed pokusą ostatecznego zwątpienia w krainie stoicyzmu: «Fais ce que dois, advienne que pourra».

Nietrudno odnaleźć związek, jaki zachodzi między tem mądrym przysłowiem francuskim, powtarzającym hasło starożytnego myśliciela, a nauką o «acte gratuit». Tej ostatniej deski ratunku chwytą się system moralny Gide'a, głoszący posłuch wobec prawa wierności dla swojej własnej osoby. Mimo to od piewcy «Immoralisty» obok stromej i uciążliwej ścieżki, na którą wkroczyła cnota stoików takich, jak Rivière i Chardonne, prowadzi jeszcze i inna droga: do Epikura, do niepoahamowanego upojenia zmysłów. Na niej zabrmi potężny hymn na cześć ślepego i wszechmocnego popędu. Lecz w tej symfonji chuci zdrzży smętna i żałosna nutą. Bo «l'amour

vainqueur» bynajmniej nie oznacza «la vie opportune». Straszna jest okrutna Wenus, «toute entière à sa proie attachée», ale straszniejszym będzie Eros wtedy, gdy twarz jego przypomni nie rysy bogini, zrodzonej z pianki morskiej, lecz ohydny złego demona, któremu opętani przez niego oddają hołd, należny Afrodydzie.

O nędzo owych «Hommes damnés» i «Femmes damnées» z piekła verlaino'wskiego i gide'owskiego, w całej twej zwierzęcej radości, o biedny człowieku, który, uwolniwszy się od wszelkich więzów moralnych, popadłeś w najgorszą niewolę! A jednak z opisów mąk i cierpień niedobrego pożądania przemawia utajona błogość, nawet tam, gdzie autor, w przeciwieństwie do wyzywającej śmiałości Montherlanta, nie przyznaje się otwarcie do wspólności z nimi. W głębi serca kronikarz napozór bezstronny, twórca obiektywny, solidaryzuje się z swemi stworzeniami.

Pod tym względem Deberly, Lacretelle, Montherlant, Drieu, Radiguet, Cocteau i Desbordes są do siebie zupełnie podobni, a jeśli istnieją jakieś różne odcienie, to tylko dzięki przypadkowi i różnicom wieku. Nie można określić, co by się stało z Radiguetem, gdyby był żył dłużej, albo w jakim kierunku rozwinie się jeszcze Desbordes. Cocteau, Montherlant i Drieu przeszli na naszych oczach zdumiewające wprost metamorfozy. Z całą stanowczością można stwierdzić, że oni wszyscy wyrosli w tej samej atmosferze, jako dzieci epoki ogólnego rozprzężenia. Każdy z nich posiada jednak swoją własną «petite perversité», która bądźto wypełnia treść całego dzieła, bądźto spełnia w nim rolę pikantnej przyprawy.

Henryk Deberly (ur. 1889) próbuje swoich sił w utopijnej burlesce («Prosper et Broudifangue», 1924), wznawia tematy klasyczne («Le Supplice de Phèdre», 1926), pozatem roztrząsa zagadnienia społeczne, jak zło tyranji ojcow-

skiej («L'Ennemi des Siens», 1925) i obmowy («Pancloche», 1925). Przewodni motyw jego książek pozostaje jednak wszędzie jeden i ten sam: władza seksualna mocniejszego nad słabszym, który pada pod ciężarem swego jarzma. A mocniejszą stroną okazuje się właśnie płęć słaba. Tak w «L'Impudente» (1923), w «Tombés sans Lauriers» (1929), nawet w «Un Homme et un autre» (1928), w dziejach dwóch rozbitków na bezludnej wyspie, którzy podzielili się rolami męskiej kobiecości i kobiecej męskości.

Jakób de Lacretelle (ur. 1888) porusza podobny temat odbierającej wszelki rozsądek niewoli erotycznej w nowelach p. t. «L'Âme cachée» (1928), w «Lettres espagnoles» (1927) i w «Histoire de Paola Ferrani» (1929). Więźniem swej chuci, swego perwersyjnego usposobienia jest również «La Bonifas» (1925). Ona, podobnie jak «Garçonne» Margueritte'a, dała nazwę pewnemu typowi kobiety-mężczyzny w powabnej postaci dziewczyny. Talentowi Lacretelle'a można już dziś przepowiedzieć świetny rozwój. Dąży on naprzód w potężnych skokach. W swej pierwszej książce «Silbermann» (1922), w dziejach chłopca żydowskiego, wzrastającego w otoczeniu rówieśników Francuzów, porusza on mądrze i z właściwym umiarem kwestję rasową.



Piotr Drieu la Rochelle.

Piotr Drieu la Rochelle (ur. 1893) z bezwzględną szczerością, graniczącą wprost z pozą, spowiada się z niedoli i zwątpienia swojego pokolenia, które po powrocie z wojny zostało zagłuszone zgiełkiem i zamieszaniem, wytworzonym przez nieokiełzany tryb życia («État civil», 1921; «Mesure de France», 1924). W «Plainte contre Inconnu» (1924) rzuca on ciężkie oskarżenie na nieznanego wroga, sprawcę psychicznej inwazji, o wiele niebezpieczniejszej od fizycznej inwazji, przed którą obronił Francję nieznaną żołnierz. Drieu żali się nad losem skazanego na wieczną samotność ociemniałego, który nawet nie może dostrzec jaśniejszej dookoła niego, pełnej samozaparcia miłości («Blèche», 1928). Naczelnym zagadnieniom aktualnym poświęca nowelę «La Valise vide» (w zbiorze «Plainte contre Inconnu») i «L'Homme couvert de Femmes» (1925). Programowe jego książki: «Le jeune Européen» (1927), «Genève ou Moscou» (1928), w stylu wolterowskich «Contes» lub politycznych broszur agitacyjnych, rysują wizerunek nowej, na gruzach starej powstałej, Paneuropy, którą rządziłaby elita nowych panów.

Henryk de Montherlant (ur. 1896) przyklasnąłby bez wahania zasadzie praw wyjątkowych dla ludzi wyjątkowych. Innych paragrafów kodeksu moralnego i nauki o państwie ten wierny uczeń Nietzschego nie uznaje i nigdy nie uznawał. Czy, jak jego mistrz, hołduje on sile w poczuciu własnej słabości? W każdym razie poeta, który tak bardzo gardzi miłosierdziem i czułością, przez

całe swoje życie był ofiarą sentymentu i resentymentu. Do tej pory nie zdążył on się otrząsnąć ze wspomnień dzieciństwa, spędzonego w surowej szkole klasztornej. Ilekroć próbował je stłumić, wracały do niego drogą okrężną. Owocem tej młodości i ostatnich lat wojennych są dzieła, tryskające dumą i żywotnością, które w cudowny sposób łączą antyczny kult ciała z chrześcijańską religią ducha («Le Songe», 1922; «Le Paradis à l'Ombre des Épées», 1924; «Les Onze devant la Porte dorée», 1924). Kryzys przesyty spowodował, że pogański pierwiastek stał się dominujący w umysłowości Montherlanta. Poeta zburzył ołtarz bożków, którym niedawno temu składał całopalenia: wyrzekł się namiętnie zmarłego już Barrèsa, zrywa na zawsze z chrześcijaństwem, a zwłaszcza z pewnymi reprezentantami tego poglądu na świat, którzy próżności autora wydali się nieznośnymi. Od tego czasu odszczepieniec nurza się w zwierzęcości, pędząc nie tylko w przemożni, ale i dosłownie, jak niespokojny duch, po Europie.

W «Les Bestiaires» (1926) bohater, Albin de Bricoule, ucieleśnia Montherlanta w epoce animalicznego chłopięctwa, skończonej jeszcze przed dobą «raju pod osłoną miecza». W «Aux Fontaines du Désir» (1927) rozpętany romantyk oprowadza nas z Hiszpanji po wyspach szczęśliwych, wobec których splot zbrodni, rozkoszy i śmierci, przedstawiony przez Barrèsa, wydaje się tylko niewinnym filisterstwem. Patronem tych szczęśliwych jest bóstwo, do którego Montherlant, porzuciwszy dyscyplinę katolicką, modli się w te słowa: «dans l'animal nous trouvons la divinité». Ta kumulacja blasfemji, sodomji, sadyzmu, homoseksualizmu i innych pięknych rzeczy, bez których szanujący się człowiek nie śmie domagać się wstępu do najmłodszej literatury francuskiej, mogłaby budzić wstręt, gdyby nie to, że mimowoli wywołuje komiczne wrażenie. Byłaby oryginalna, gdyby nie to, że powtarza tylko dobrze znane «mal du siècle», podniesione do wielorakiej potęgi, jak przystało na wiek samochodów rakietowych w stosunku do wieku dylizansów pocztowych. Uderzające wprost podobieństwo łączy Montherlanta z «René» Chateaubrianda, z «Korsarzem» Byrona i z «Lambro» Słowackiego. Szkoda tak wielkiego i bogatego talentu, który tak i w takich dziwolągach literackich marnieje! Zmanierowanie, charakterystyczne dla późniejszego okresu Montherlanta, oszpeca piękne oblicze «La petite Infante de Castille» (1929), bujnej i różnobarwnej fantazji, bardzo wdzięcznej i w założeniu prostej. Poeta powiedział kiedyś o sobie: «Ce que j'aime dans certains lieux, comme dans certaines personnes, c'est le plaisir que j'ai de les abandonner». Miejmy nadzieję, że postąpi w myśl tego wyznania i w tym wypadku, gdy będzie należało opuścić zgóry stracone pozycje, na które niebacznie się zapędził. Wtedy, gdy to nastąpi, zajaśnieją znowu w jego twórczości męska, chrześcijańska cnota i czysty blask wspaniałej sztuki, tak jak w owym «Chant funèbre pour les Morts de Verdun» (1924), nieśmiertelnym pomniku dla nieśmiertelnych.

Czy francuscy katolicy, którzy swego czasu powitali radośnie pierwsze książki Montherlanta, znaleźli w Janie Cocteau (ur. 1892) godnego następcę marnotrawnego syna Kościoła? Przed kilku laty otrzymaliśmy wiadomość o pogodzeniu się Cocteau z wiarą jego przodków. Nawrócenie się poety było w owej chwili zapewne szczere, przyszłość okaże, czy będzie ono trwałe. W każdym razie akrobatyczna zręczność tego zmiennego ulubieńca niejednej muzy nie da się porównać z ogromnym uzdolnieniem Montherlanta. Cała twórczość autora «Le grand Écart» (1923), «Thomas l'Imposteur» (1924), «Les Enfants terribles»

(1929) ma w sobie coś z eleganckiego ulicznikostwa. Jego bohaterzy to najczęściej sympatyczni oszuści i tragicomiczni nieponie. Tego rodzaju miłych urwisów otula Cocteau w mgłę zagadkowości, co prawda niezbyt gęstą, a każąc im kończyć tragicznie, podnosi ich w wyższą sferę moralną i literacką. Takie to postaci zaludniają krainę «młodej» prozy, narazie niezwykle ożywioną.

Przyjaciół Cocteau, Rajmund Radiguet (1903—1923), był najjaskrawszym przykładem ich typu. Talent tego przedwcześnie dojrzałego i nieudokumentowanego pisarza objawił się w «Le Diable au Corps» (1923) i «Le Bal du Comte d'Orgel» (1924), w utworach pod względem techniki wzorowych i świetnie zbudowanych. Z jego puścizny literackiej, na którą składają się wiersze i fragmenty powieściowe, dowiadujemy się jednak, że nie był on zdolny do dalszego rozkwitu. Radiguet narysował wyborną sylwetkę wyrostka, który, korzystając z zawieruchy wojennej, wymyka się z pod wszelkiej dyscypliny, by zadowolić niepoohamowane najprymitywniejsze swe instynkty kogucika. Ten tryb życia prowadzi chłopak tak długo, póki wreszcie nie wybucha w jego duszy tragiczny konflikt między popędem zwierzęcym a przebudzonym poczuciem ludzkości; konflikt bez wyjścia. W «Diable au Corps» i «Bal du Comte d'Orgel» roztrząsa się oprócz tego zagadnienie obowiązku i wierności małżeńskiej, zagrożonych przez pożądanie zmysłowe.

Marcin Maurice rozprawia się z tem samym zagadnieniem w książce, odznaczającej się stendhalowską analizą i wolterowską ironją. Rozwiązanie, jakie zaleca w tym wypadku, brano napół z recept amoralizmu Gide'a, napół zaś z obyczajowości rokoka: nienasycona żona powinna wyuczyć się od kochanka sztuki kochania, nauczyć jej potem męża, «a całość sama się złoży» («Amour, Terre inconnue», 1928). Jan Desbordes, nowy Radiguet i jak tamten przez Cocteau wprowadzony do literatury, w «J'adore» (1928) opowiada dzieje łobuza, podobnego do kogucika z «Diable au Corps».

Poprzez ramię Gide'a, zapatrzeni w Rosję, pokrewni jemu i sobie duchem Crevel, Beucler, Arland i Betz, w drugim rzędzie Bost, Jan Prévost i Malraux badają podziemie krainy duszy. René Crevel, autor «La Mort difficile» (1926), «L'Esprit contre la Raison» (1927), «Babylone» (1928) i «Êtes-vous fou?» (1929), wykazuje swoje zdolności przedewszystkiem w «Détours» (1924). Doskonale wczuwając się w rosyjską atrofję woli, ucieleśnił ją w postaci wiecznego poszukiwacza Cyryla Böldirewa. Andrzej Beucler urodził się w państwie carów. Stąd wyrozumiałość, z którą opisuje «Paysages et Villes russes» (1929), jak i melancholjną, przemawiającą z «Le mauvais Sort» (1926). Lecz Beucler otrzymał francuskie wychowanie, a o tem świadczą polot i wdzięk, tak widoczny



Henryk de Montherlant.

w «L'Amour automatique» (1927). Fantazja na temat sądu ostatecznego nad społeczeństwem burżuazyjnym, p. t. «La Ville anonyme» (1925) zbierałaby na pewno rzesiste oklaski, gdyby ją wystawiono na scenie sowieckiej. Bohater «Gucule d'Amour» (1926) nadaje się do roli pięknego królewicza w jakiejś operetce o śpiącej królewnie, wystawianej przez Tairowa.

Na Marcelego Arlanda (ur. 1899), trzeciego z falangi francuskich Moskali, oprócz nieuchronnego Gide'a wpływ wywarli Vallès, Karol Ludwik Philippe i Duhamel. «Terres étrangères» (1923), «Étienne» (1924), «La Route obscure» (1924), «Monique» (1926), «Les Âmes en Peine» (1927), «L'Ordre» (1929) wyrosły z tej samej rezygnacji i smutku, z tej samej wiedzy o wiecznym nieporozumieniu między mężem i żoną, co elegijna skarga Chardonne'a o nieuniknionym losie każdej miłości, na której grobie rozchodzą się dawni kochankowie, by zacząć nowe życie, pełne udřeceń: ona jako skruszona ofiara, on jako kat, nienasycony. Maurycy Betz («L'Incertain», 1925; «Le Démon impur» 1927) to drugi Arland. (A może Arlanda trzeba by nazywać drugim Betzem).

Grupa, do której należą Piotr Bost, Jan Prévost, Andrzej Malraux i Leon Bopp, wyodrębniona z pośród licznej rzeszy zwolenników Gide'a, oprócz na swego wodza przysięga jeszcze na słowa drugiego mistrza: na Alaina, nauczyciela o potrójnym obliczu filozofa, socjologa i pedagoga. W dziełach swoich ci młodzi moralisci poruszają głównie zagadnienia polityczne, od których Gide tak zawzięcie stroni; siła agresji, z jaką zwalczają przekonania swoich przeciwników, przypomina Montherlanta i Drieu'a, z którymi Prévosta pozatem jeszcze łączy uwielbienie dla sportu.

Piotr Bost uprawia działalność moralizatorskiego socjologa tylko w sposób pośredni. Nietrudno jednak dostrzec, że pod osłoną delikatnej ironji, z jaką maluje obrazki z życia małomiasteczkowego w «Hercule et Mademoiselle» (1925), «Crise de Croissance» (1927) i «Faillite» (1928), ukrywa się krytyka społeczna psychologa. W «Homicide par Imprudence» (1925) czytamy o starem jak świat zagadnieniu: walce dwóch mężczyzn o kobietę, w nowym, ciekawym oświeceniu.

Jan Prévost, poważniejszy i głębszy od Bosta, chociaż mniej od niego błyskotliwy, w «Merlin» odmienił osnowę «Diable au Corps» Radigueta: doświadczona kobieta w niebezpiecznym wieku wprowadza młodocianego nowicjusza do świątyni Wenery. — Autobiografia p. t. «Dix-huit Ans» (1929) odrazu nas ujmuje swoją niezwykłą szczerością. Nagą prawdą i dojrzałym sądem o rzeczach książka ta wyróżnia się niepospolicie z pośród niezmiernej ilości jej podobnych, najczęściej sztucznie skleconych. Z książki tej dowiedzą się kiedyś nasi potomkowie, jakie uczucia i myśli nurtowały pokolenie, dorastające na ofiarę wojny światowej i dojrzewające z jej zakończeniem. Bezpretensjonalna ta spowiedź osiemnastoletniego wroga społeczeństwa pozwala nam osądzić ogromne niebezpieczeństwo, tkwiące w zaledwie przezwyciężonym kryzysie nie tylko młodzieży, lecz całego państwa francuskiego, ba, całej Europy.

Andrzej Malraux (ur. 1895) wielką moc swojego przekonywającego obrazowania używał, by nam ukazać, że ominęliśmy z trudem okropny kataklizm, powszechny chaos, panujący od lat na Dalekim Wschodzie. Tam ludzie pojedynczy i tłum stali się pastwą drapieżnych zezwierzęconych kondotjerów. Dzieje tych zdarzeń: «Les Conquérants» (1928), to dokument równie ważny dla historii współczesnej, opisujący mechanizm powstania Kuo-Min-Tangu i komunistów chińskich,



jak dla ugruntowania wybitnego stanowiska, należnego poecie, któremu rokujemy niezwykle przyszłość.

Leon Bopp zadebiutował powieścią «Jean Darien» (1924), psychoanalizą drugiego niewierzącego «Thomas l'Imposteur». W «Le Crime d'Alexandre Lenoir» kresli życiorys Roberta Greslou naszych dni, za którego zbrodnie podnosi odpowiedzialność bardzo ograniczona spółka, złożona z filozofującego dziada — coś w rodzaju nowego Adrjana Sixte'a — i z luminarzy Sorbony. Książka ta, pozbawiona artystycznych zalet bourgetowskiego «Disciple», dla przesilenia naszej doby jest tak symptomatyczna, jak tamta dla epoki przebudzającego się po szale humanitarności i wiedzy ponaturalizmu; symptomatyczne także, iż Lenoir skończył jako komunista.

Ciemne krwiożercze żywioły, hulające w duszach rosyjskich i francuskich konkwistadorów przez Malraux i Boppa zostały tylko opisane, a nie wydobyte z nieprzeniknionego mroku na światło dzienne. Natomiast Robin, Baillon, Hellens i Cassou starają się o fotograficzne zdjęcia owych potwornych demonów, o których obecności w naszym sercu zdajemy sobie sprawę od czasów Freuda. Zbyteczne jeszcze raz wskazywać na Gide'a, ale trzeba stwierdzić związek tych młodych autorów z Estauniem, bezpośrednim poprzednikiem powieści psychopatologicznej.

Gil Robin, z zawodu lekarz, ze swoich doświadczeń klinicznych wnosi do literatury wszelkie zalety fachowca. Wzbudza więc zaufanie, przedstawiając w «essay'ach» («Hôpital», 1926; «Les Réveurs éveillés», 1927) i w powieściach («La Prison de Soie», 1927; «La Femme et la Lune», 1925; «Le Voyage de Genève», 1928; «Noël Mathias», 1929) najbardziej zakłane zбочenia psychiczne.

Andrzej Baillon (ur. 1875), Belg ze szkoły Lemonniera («Histoire d'une Marie», 1923; «En Sabots», 1924; «La Vie est quotidienne», 1929), wywiera wstrząsające wrażenie swoimi wizjami z krainy zgrozy i szaleństwa, będącej niestety zarazem ojczyzną poety, który zmaga się rozpaczliwie z upiorami obłąkania. «Un Homme si simple» (1925), «Chalet I» (1926), «Le Perce-Oreille du Luxembourg» (1927), «Délires» (1928), to cztery rozdziały z martyrologji potępieńców, będących sobowtórami nieszczęsnego ich twórcy.

Dzieła Franciszka Hellensa (ur. 1881), współrodaka Baillona, nie mają owego tragicznego związku z osobistym losem autora. U niego znajomość chorej duszy jest wyuczona a nieprzeżyta. Czasami razi nas zbyt wyrecytowana konstrukcja («Le Naïf», 1925), niektóre opowiadania są tylko zreżymowaną transpozycją znanych tematów światowej literatury («La Femme partagée», 1929, przypominająca ostatnie sceny z «Anny Kareniny»; «L'Œil de Dieu», 1926, transponujący osnowę «Don Kichota»). Atoli w pięknych wspomnieniach z kraju lat dziecińczych («L'Enfant et l'Écuyère», 1928) rdzennie flamandzki talent Hellensa rozwija się jak najlepiej.

Jan Cassou, pochodzenia hiszpańskiego, należy wraz z Walerym Larbaudem i Fernandezem do najgorliwszych propagatorów iberyjskiego piśmiennictwa we Francji; naszkicował on dobry «Panorama de la Littérature espagnole» (1929) i oczarowanemu niemieckim romantyzmem śnią się fantazje w stylu Hoffmanna, o wymaginowanym świecie psychopatów i psychiatrów. Oba te światy, stapiające się ze sobą, stanowią tło niezwykle wypadków w «Éloge de la Folie» (1925), «Les Harmonies viennoises» (1926), «Le Pays qui n'est à per-

sonne» (1928), «La Clef des Songes» (1929). Dar żywego obrazowania pozwala mu stwarzać wspaniałe (nie przesadzajmy, czy wierne) wizje z czasów przedhistorycznych, z dzikich i pełnych okropności epok: «Frédégonde», «La Vie de Philippe II» (obie z r. 1929).

W tym punkcie, gdzie często analiza przechodzi w powabną igraszkę, a psychologja, dla uzyskania drogą kontrastów trwalszych wartości, posługuje się groteską i burleską jako środkami ekspresji, stykamy się z inną grupą poetów, którzy odmiennymi drogami w dziedzinie literackiej, moralnej i społecznej dążą do tych samych celów, co bezpośredni uczniowie Gide'a. Jaki jest jednak łącznik między kubistami razem z ich prawnym i nieprawnym potomstwem nadrealistycznym, a szkołą «Immoraliste»? Według złośliwych sędziów: wspólny jednym i drugim wydawca p. Gallimard, albo ogromny mir u snobów. Według zapalonych wsteczników: nieprzyjazna postawa tych anarchistów salonowych względem mieszczaństwa. Według zdania każdego «istynno-francuskawo czelowieka»: obce pochodzenie autorów, odwróconych od tradycji narodowej, a ich przynależność do wyznań i do ras mało sympatycznych. W każdym z tych zdań tkwi częściowa prawda. Nie można przeoczyć tego faktu, że ojcowie kubizmu są albo czysto żydowskiego pochodzenia (Jacob), albo półżydowskiego (Apollinaire), albo, chociaż wywodzą ród od Francuzów nienagannej krwi, ludźmi o rosyjskim wychowaniu. W młodym pokoleniu N. R. F. spotykamy dużo protestantów i autorów w jakikolwiek sposób związanych z Rosją.

Cały ten zastęp, groźny dla tradycji narodowej, epatował naprzód «grandebourgeoisie» paryską, zanim udało mu się oddziaływać rzeczowo na szersze koła «lettrés». Istotne jest dla kubistów i dla «surréalistów» to samo stanowisko, które uznawaliśmy za typowe dla literatury współczesnej: wobec świata czują się oni jako egzegeci tajemnic, kryjących się poza powszednią codziennością. Za właściwość zaś tej skrajnej lewicy literackiej uważamy: negację wszelkich norm i rzeczy normalnych i indywidualizm, który zasada się na nieograniczonym pluralizmie światów duszy. Harmonja sferyczna rozpada się na poszczególne tony, nie dające się wcale połączyć. Obraz świata, widziany z bliskości, pozabawiającej nas wszelkiego dłań uszanowania, odślania się jako suma punktów i plam, bezsensownych dla patrzącego się na wąski tylko odcinek, a przedstawiających się jako dobrze urządzone całość tylko tym, którzy patrzą nań z odległości. Wspólną platformą wszystkich tych głosicieli najzupełniejszego bezładu, to dysocjacja osobowości i asocjacja rzeczy przypadkowych, lub też romantyzm życia, rozpryskującego się na różne «faits divers». Kult Gide'a dla «faits divers» (które obfitują we wszystkich czasopismach młodej literatury od N. R. F. aż do «Commerce» i «Bifur»), niedoścignione listy Maksa Jacoba, fikcyjne a jednak tak rzeczywiste — wszystko to jest w swej istocie sobie równe, a nietylko podobne, i świadczy o jednolitości prozy narracyjnej od Gide'a aż do kubistów i «surréalistów».

Maksowi Jacobowi (ur. 1876) możnaby — jeśli brać pod uwagę tylko tematy i siły, poruszające jego twórczość — przyklepić etykietę naturalisty. Ludzie zwyczajni doznawają zwyczajnych przeżyć, o których zdaje się sprawę w formie pół dowolnej, pół mimowolnej komicznej kroniki lokalnej. Nazywa się to «Cinématoma» (1920, nowe wydanie 1929), «Le Cabinet noir» (1922, nowe wydanie 1928), i przedstawia się jako prawie że nieskończony film z życia francuskiego

światka mieszczuchów, subjektów handlowych, czeladzi i gawiedzi. Filmowi temu dostarczają wszechstronnych komentarzy listy, przeglądane przez poetycki «czarny gabinet». Niezatarłe i imponujące wrażenie wywiera ton tych epistoł, co do których trudno wprost uwierzyć, że nie były nigdy pisane do żywych adresatów. «Ma tante, vieille chipie, je vous avertis d'avoir à vous taire» — tak rozpoczyna swoją «mercuriale» młoda rozgniewana prowincjałka, i od razu przed naszymi oczyma wylaniają się adresatka i nadawczyni, ich otoczenie, ich konflikty, życzenia i obawy, cały dramat i «dramatis personae». Albo też M-lle Lenglé (kompetentniejsza reprezentantka Francji wobec świata niż inna Francuzka, mająca bardzo podobnie brzmiące nazwisko)! Wiemy, że jest ona porządną, rozsądną, oszczędną, wierną, skąpa. Nietylko przysporzy szczęścia Yves Boudotowi, pomocnikowi handlowemu M. Bonnetta, Place du Marché 3, ale i będzie dobrze wychowywać swoje dzieci i potrafi utrzymać w garści majątek; burza ze Wschodu załamała się o nią, jak o opokę. Ta przedmiotowość, realizm, łańciska jasność i żydowska bystrość Jacoba, to jedna tylko strona tego zabawnego i pobożnego kuglarza.

Druga strona odkrywa nam oblicze mistyka, który niedarmo wyrósł na ziemi bretońskiej i przedstawił zdeзорjowanym otoczeniu takie książki, jak «Saint Matorel» (1909) i «La Défense de Tartuffe» (1919), w których francuski a ochrzczony cadyk z obawy przed świętością osłania się szatami głupca. Inne powieści: «Le Phanérogame» (1918), «Le Terrain Bouchaballe» (1922), «Filibuth» (1923), «L'Homme de Chair et l'Homme reflet» (1924), nowele «Le Roi de Béotie» (1922) spodobały się, choć nie dodały Jacobowi nowego blasku.

Andrzej Salmon (ur. 1881), pozbawiony mistycznych skłonności bretońskiego żyda, podobny jest do niego jako gorliwy narrator «Małej kroniki» i anegdotycznej historii niekulturalnych małych ludzi. Bohaterzy Salmona przypominają postaci Murgera, Sue'a, Philippe'a i Carca. Lecz napróżno doszukiwano się w «Tendres Canailles» (1913), «Monstres choisis» (1929), «Mœurs de la Famille Poivre» (1919), «La Nègresse du Sacré-Coeur» (1920), «Archives du Club des Onze» (1928) idealizacji romantycznej, pełnego oburzenia aktu oskarżenia. Zamiast tego, znajdujemy tutaj trzeźwą rzeczowość komunikatu policyjnego i elegancką ironję w stylu opowiadań rokokowych. Przecenionym prorokiem rozpusty, powtarzającym obszerny zbiór wyroków Salmonowych, jest Ludwik Aragon («Le Libertinage», 1924; «Le Paysan de Paris», 1926).

Natomiast Józef Delteil (ur. 1895) nawiązuje do groteskowej mistyki Jacoba. W ekscentryczny sposób przechodzi od świata zmysłowego do nadzmysłowego, robiąc czasem odchylenia ku zjawiskom świata racjonalnego i irracjonalnego. Twórczość jego rozpoczynają: «Sur le Fleuve Amour» (1923), «Choléra» (1923), «Les cinq Sens» (1924). Przewala się tu dziko falująca masa krasomówczego plugastwa, aż wreszcie w «Jeanne d'Arc» (1925) skupiła się dookoła wzniosłego ośrodka. Delteil odważył się połączyć najświętsze pierwiastki z trywialnością i brutalnością. Ta ryzykowna próba powiodła się. Sława autora wyszła wzmocniona ze sporu o jego pojmowanie dziewicy orleańskiej, od której jeszcze zalatuje zapach stajenny z Domrémy. Delteil zjednał sobie mimo swoich ekscentryczności serce czytelników i jest najpopularniejszy z pośród «młodej literatury». W «Les Poilus» (1926) dał dowód tego, że można w technice i psychologicznej metodzie reprezentować nową Europę i równocześnie starą Francję. «Il

était une fois Napoléon» (1929), utwór pod każdym względem i w najlepszym tego słowa znaczeniu ludowy, pełny wysokiego polotu poetyckiego, ma wspaniałe zakończenie, zostawiające w swej szlachetnej prostocie jeszcze silniejsze wrażenie i bardziej wstrząsające, niż «Joanna d'Arc»: dziecko, widząc umarłego biednego władcę świata, zadaje naiwnie i rozsądnie pytanie, głębokie w swej dwuznaczności: «Mais qu'a-t-il fait?». Być tak potężnym, a jednak potem tak nędznym! Delteil przerósł o głowę szkoły, którym hołdował swego czasu, wstępując w literackie szranki.

Również wielce utalentowany Andrzej Breton nie wyzwolił się w swojej fascynującej psychopatologicznej powieści eksperymentalnej «Nadja» (1928) z pełnych nadrealistycznych kanonów. Zato Jerzy Ribemont-Dessaigues jest na dobrej drodze do przesiedlenia się z krainy szaleńców («Céleste Ugolin», 1926; «L'Autruche aux Yeux clos», 1921; «Ariane», 1925; «Clara des Jours», 1927) w zdrowsze, ale zato egzotyczne środowisko krajobrazu polarnego. «Le Bar du Lendemain» (1928), żywo przypominający Mac Orlana oraz «Barbarzyńców» Niemca z miękką słowiańską duszą, Arnolda Ulitza, naprowadza nas na drogę twórczości Filipa Soupaulta (ur. 1897), jeszcze jednego weterana dadaizmu, który w dążeniach do uzyskania literackiej dyscypliny stał się egzotycznym, a w dążeniach do egzotyizmu nabył tej dyscypliny. «Le Voyage d'Horace Pironelle» (1925) przenosi nas do Grenlandji, gdzie autor wytacza proces białej rasie w imieniu czarnej. Prowadząc dalej ten rachunek sumienia w «Histoire d'un Blanc», Soupault występuje jako zdecydowany oskarżyciel naszej cywilizacji europejskiej. Jako kierownik wydawnictwa «Kra», trzymał rękę na pulsie wszelkich aktualności literackich, nie dziw, że reasumuje w swoim dziele najważniejsze prądy współczesnego romansu. Jest on uczniem Gide'a i stendhalistą, pisze powieść młodzieńczą «Le bon Apôtre» (1923) w stylu Radigueta, w «Les dernières Nuits de Paris» (1928) porusza temat carcowski a «À la Dérive» (1924), «Les Frères Durandean» (1924) to znów «mal du siècle» według recepty Gide'a. Jednakże ostatecznie zmierza do tego celu, do którego doszła większość dawnych kubistów i dadaistów.

Na czele sprawozdania o powieści malującej obraz jaźni, błędzącej w przestrzeni i pragnącej w taki sposób ująć przeznaczeniu czasu, niech wystąpi nazwisko Walerego Larbauda (ur. 1881). Bogaty ten umysł należy do nielicznych w dziejach literatury organizatorów, pobudzicieli i duchowych wodzów, którzy działają ożywczo więcej przez wpływ, wywarty na twórczość innych, niż przez własny, stosunkowo ubogi, plon pisarski. Obok Prousta i Gide'a poprzedza on współczesny romans psychologiczny nie tylko pod względem chronologicznym. «Barnabooth» (1913) Larbauda posiada rozstrzygające znaczenie i rozstrzygający wpływ. Ten cudaczny dziennik człowieka, pogrążonego w dumaniach o duszy ludzkiej, jest ważnym dokumentem do dziejów kultury: przedstawia idealny typ naszej epoki, powstały ze stopienia idealnych postaci przeszłych wieków: władców, rycerzy, apostołów, poetów i amantów; amerykański miliardier gra tu rolę królewicza z bajki. Jako nowoczesny Harun al Raszyd, odbywa Barnabooth na swym jachcie podróż po świecie z pełnym portfelem i pustym sercem, dążąc do opróżnienia swego portfela i naodwet — do zapełnienia swego serca. Równocześnie jest on Huronem, który poznał się na pozornej uprzejmości Europy,

i nowem «enfant du siècle», cierpiącym na stare, romantyczne dolegliwości; jest bohaterem «roman-feuilleton», bardzo zbliżonym do księcia Rudolfa z Sue'a «Mystères de Paris» i nowym «Kalender, fils de roi» według upodobania Gobineau. «Barnabooth», kosztowne naczynie, w którym zebrały się wymagania, sprzeczności, niewiara, rezygnacja i niemilosierność naszych czasów, promieniuje nad okręgiem najnowszej powieści, w którym zebrał się bunt światowców i obieżyświatów przeciw powstaniu myśli społecznej, zwycięskiej na znanych odcinkach walki literackiej. Zasadniczy pesymizm nie stoi na przeszkodzie, owszem przyczynia się on do ironicznego i zupełnie przyjemnego znoszenia zła, które w hotelu «Palace», limuzynie czy transatlantyckim parowcu nie ciąży tak bardzo na sercu. Nawet namiętność szaleje tutaj w tempie regulowanem, z intensywnością hamowaną przez rozum, niby zegar kontrolny, i następnie jeszcze kielżaną przez kodeks zwyczajów towarzyskich.

Tę mieszaninę francuskiego rozsądku, anglosaskiej przyzwoitości i hiszpańskiej «grandezy» zaobserwujemy najlepiej w opowiadaniach Larbauda, przesiąkniętych tajemną i gorejącą zmysłowością: «Fermina Marquez» (1911), «Enfantines» (1918), «Amants, heureux Amants» (1923).

Jako twórca «monologue intérieur», biorący nas za świadków najbardziej ukrytych wzruszeń dziecinnych i prymitywnych dusz, które dopiero w oświetleniu współczesnej psychoanalizy okażą się wysoce skomplikowanymi, przypomina Larbaud Augusta Gilberta des Voisins (ur. 1877), drugiego szerszym warstwom mało znanego, lecz przez wtajemniczonych wysoko cenionego pisarza i nawet laureata Akademii. Temu niezwykle kulturalnemu artyście i styliście zarzucimy tylko, że przypomina nam za często innych, a jeszcze sławniejszych «współczesnych», i że w zbyt licznych rodzajach literackich, ulubionych przez modę, zrećcznie celował. «Les Moments perdus de John Shag» (1918) są repliką «Barnabootha», w «Le Démon secret» (1907), «L'Enfant qui prit Peur» (1912), «L'Esprit impur» (1919), «La Conscience dans le Mal» (1921), «L'Absence et le Retour» (1928) odnajdujemy bądźto Larbauda, bądź Estauńskiego, bądź Gide'a. Historyczny obraz «Le Jour naissant» (1923), to dobry Pierre Louys (który był szwagrem des Voisins'a), a galeria rodzinna «Les Miens» (1926), w środku której stoi babka autora, niegdyś światowej sławy tancerka Taglioni, podobna jest do innych odmalowanych wspomnień rodzinnych. Raz tylko wielce obrotny ten bywalec wszystkich salonów literackich stał się budzicielem, torującym nowe drogi: w «Bar de la Fourche» (1909), wzorowanej na opowiadaniach z Dzikiego Zachodu Coopera, Breta Harte'a, Jacka Londona, napelnionej smętnym niepokojem Gide'a. Ta jedna z pierwszych powieści awanturniczych zapoczątkowała zwycięski pochód tego rodzaju, tak gorąco przez publiczność po wojnie polubianego.

Psychologiczna powieść awanturnicza objawia się w dwóch typach. Jedna odmiana stara się o wewnętrzną prawdę w przedstawieniu rozwoju duszy i przenosi nadzwyczajność do akcji zewnętrznej, obfitującej w fantastyczne zdarzenia. Tutaj mamy do czynienia z istotnym romantyzmem, oscylującym między śmiechem i powagą, z ściśle osobistą spowiedzią o przeżyciach ukrytych przed okiem profana zasłoną zagmatwanej i zmiennej akcji. Oprócz «Caves du Vatican» Gide'a rozkoszne marzenia Fourniera i Chadourne'a są najlepszymi dziełami tego gatunku.



Piotr Benoit.

Alain Fournier (1882—1915) i Ludwik Chadourne (1891—1915) padli ofiarą tego samego tragicznego przeznaczenia, umarli za Francję; wyrażają oni ten sam tęskny niepokój, objawiający się metafizycznie w dążeniu do wiecznej ojczyzny, a fizycznie — w ucieczce z ziemskiej ojczyzny. W «Le Grand Meaulnes» (1912) zadowala się Fournier nie-rzeczywistością czasowego krajobrazu francuskiego, który zamieszkują «filles du feu» Nerval'a. Chadourne'a gna coś ku dalekim strefom tropikalnym i wschodnim («Le Maître du Navire», 1918; «Terre de Chanaan», 1920; «Le Pot au Noir», 1923; «Le Conquérant du dernier Jour», 1928). Bohater tych powieści, właściwie sobowtór autora, dociera wkońcu po wieku chmurnym i górnym («Inquiète Adolescence», 1920) do raju marzeń, w którym przebywa już to niby Bóg, podobnie jak «Maître du Navire», żyjący na samotnej wyspie w otoczeniu poczciwych dzikusów, oddających mu cześć

boską, już to w heroicznej swobodzie i odosobnieniu: w cieniu śmierci, świętem pustkowiu.

Sukces, który wyraża się w ogromnych wydaniach, spowodował zwrot ku drugiej odmianie powieści awanturkowej, operującej mniej subtelnymi środkami, ku odmianie o początkach zaszczytnych i o nędznym końcu na cmentarzu piśmiennictwa straganowego. Piotr Benoit (ur. 1886), Piotr Mac Orlan (ur. 1883) i Błażej Cendrars (ur. 1887) kolejno byli przedmiotem zainteresowania publiczności. Benoit ukazał się na horyzoncie bezpośrednio po zawarciu pokoju, a w ciągu 12 lat dostał się do oficjalnych szczytów literatury; wybrano go ostatnio do Akademii Francuskiej. Jego pierwsze książki, «Königsmarek» (1918), «L'Atlantide» (1919), to piorunujące zwycięstwa powieści kolportażowej, wyposażonej we wszystkie zdobycze nowoczesnego przemysłu literackiego. Od Lotiego wzięł dekoracje, od Anglosasów technikę, od Sue'a wysokie napięcie elektryczne, od Freuda (z trzeciej ręki) kompleksy, od Maurrasa sposób myślenia, od Benoita ciętość, ze sprawdzonych wzorów materiał. «Königsmarek» to Elemira Bourges'a «Crépuscule des Dieux», powiększone o «Les Rois» Lemaitre'a. «Atlantide»: z angielskich reminiscencyj zrodziła się wyniosła królowa Sahary, meżobójczyni, razem z muzeum wypchanych małżonków.

Bądź co bądź ta potrawa smakowała tak długo, dopóki nie stała się powtarzającym się corocznie nawykiem. Od tego jednak czasu przysmak stał się chlebem codziennym. Bohaterka Benoita ma zawsze imię rozpoczynające się na A i bohater jest czuły na głos swego serca i obowiązku. Między nimi zieje otchłań różnic rasowych czy klasowych, ponad którą nadobna para rzuca się sobie w ramiona, i przez którą będzie owa nieszczęsna para pochłonięta. Wszystko to odbywa się w klimacie rozpalonym czy rewolucją, czy położeniem geograficznym. Serja egzotyczno-erotycznych warjacyj na historyczne tematy («Pour Don Carlos»

1920; «Le Lac salé», 1921; «La Chaussée des Géants», 1922; «Châtelaine du Liban», 1924; «Le Puits de Jacob», 1929; «Alberte», 1926; «Le Roi lépreux», 1927; «Axelle», 1928) została przyjemnie przerwana przez pyszne psychologiczne studjum «M-Ile de La Ferté» (1923). Dreszczem przejmują psychopatologiczna upiorność «Erromango» (1929). Jaka szkoda, że Benoit swoje wybitne uzdolnienia marnuje tak często na trudnienie się tak mało honorowym rzemiosłem pseudoartystycznym.

Książki Mac Orlana, choć je cechuje tak samo zręczna robota i zlanie się angielskiej awanturniczości z francuskim «savoir faire», wywołały słabszy odgłos, posiadają zaś większą wartość literacką. Omal w każdej z nich ukrywa się gdzieś w sobie zaczajona poetyckość; romantyczność zdarzeń uzyskuje wewnętrzne prawdopodobieństwo. Jako rutynowany dziennikarz i towarzysz kubistów z Montmartre'u,



Piotr Mac Orlan.

Mac Orlan potrafi subtelnie wyczuć równocześnie instynkty tłumu i tendencje młodej literatury. W ten sposób z politycznego reportażu, z pikanterji i z trochę rzetelnej poezji powstał wyśmienity bigos hultajsko-literacki. Mac Orlan świetnie debiutował z «Le Chant de l'Équipage» (1918). Treść tej książki wypożyczył od Marryotta i Stevensona, język zaś od paryskich uliczników. W późniejszych powieściach autor przerabia zawsze rzeczy aktualne — tajemnicę swojego zawodu zdradził nam w «Petit Manuel du parfait Aventurier» (1919). Bajał coś o magji czarnych: «Le Nègre Léonard et Maître Jean Mullin» (1921). Niebezpieczeństwo bolszewickie przedstawił w «La Cavalière Elsa» (1922), «La Vénus internationale» (1923), «Marguerite de la Nuit» (1926). O okupacji nadreńskiej pisze w «Malice» (1923); o suchej Ameryce w «Les Pirates de l'Avenue du Rhum» (1925); o zgrozie Sądu Ostatecznego w «Le Rire jaune» (1915); o buntach czarnej rasy w «Dinat Miami» (1928). Z pośród reminiscencyj amerykańskich i angielskich, Schwoba i Apollinaire'a, przeważa ostatnio — tłumiąc wszystkie inne — wpływ drukowanej w odcinkach gazetowych popularnej powieści, naspikowanej szlachetnymi apaszami i prostytutkami, fałszywym uczuciem i prawdziwą brutalnością (często w wyżej wspomnianych książkach, najwyraźniej jednak w «À Bord de l'Étoile matutine», 1921; «Le Quai des Brumes», 1927).

Istota Cendrarsa składa się z tych samych elementów, które złożyły się na twórczość Mac Orlana, lecz w innej proporcji dawek, mianowicie: mniej bulwarów, więcej Montmartre'u, z tą samą jednak przyprawą anglosaską. Następnie kosmopolityzm tego Szwajcara, zagnieżdżonego tak samo w Ameryce i Rosji, jak w Paryżu — jest owocem życia wędrownego na obu półkulach, a nie rezultatem rozmyślań o guście czytelnika powojennego. Trzy powieści: «L'Or» (1925), historia bazylejskiego patrycjusza i kalifornijskiego poszukiwacza złota, Sutera, «Moravagine» (1926), rosyjska «Młodość, miłość, awantura», i «Le Plan de l'Aiguille» (1929), podbiegunowe polowanie na szczęście i ucieczka przed samym

sobą i żoną — uzupełniają przez swą jakość to, co Benoit i Mac Orlan nadrobili ilością.

Pomijając milczeniem wielu pisarzy, którzy wyzyskali tylko koniunkturę, zatrzymujemy się jeszcze przy René Bizecie, u którego awantura gnieździ się w hiszpańskich wioskach i czeskich lasach («Avez-vous vu dans Barcelone?», 1922; «La Sirène hurle», 1926; «La petite Fille que j'aime», 1928) i przy Juljuszu Supervielle'u, śpiewaku wolnego życia w pampasach swej południowo-amerykańskiej ojczyzny, przez które niezrównany, pyszny pułkownik Bigua obnosi swoje zabawne warjactwo («L'homme de la Pampa», 1923; «Le Voleur d'Enfants», 1926; «Le Survivant», 1928). Wszyscy ci doświadczeni i znający wszystkie kraje obywatele świata, którzy od San Francisco aż do Władywostoku wszędzie czują się jak u siebie w domu, lecz najchętniej bywają na bulwarach i w Buci, lub najwyżej w Rue de Grenelle, wszyscy, począwszy od Larbauda, a skończywszy na Benocie, od uczonego poety do poetyzującego reportera, mówią do nas tym samym tonem ironji wobec innych i wobec siebie szyderezej. Ironja ta nie ma w sobie ze zgryźliwej wesołości Gide'a, lecz przeciwstawia się w ramach współczesnej powieści żalosnemu patosowi autora «Falszerzy», Estaunięgo, i młodo-katolickiej prozy. Ironja ta sięga szczytu w wytwornym dowcipie Giraudoux i Moranda, którzy w samą porę przypominają smutnej współczesności, iż śmieszność zabija nawet melancholję, że od wzniosłości do śmieszności jest tylko jeden krok (czasami tylko jedna «démarche» polityczna), i że życie należy wertować jak zabawną książkę z obrazkami. Filozofja dla sytych i bogatych, jeśli nie dla przesyconych ludzi. Lektura dla wybrańców losu i tych, którzy im mogą dorównać.

Bardziej jeszcze niż u Prousta, w sukcesach obu dyplomatów: Giraudoux i Moranda snobizm święci triumfy. Zbyt pięknie było przez chwilę pędzić w pociągu luksusowym poprzez elegancki świat (w prawdziwym pociągu luksusowym, a nie teatralnej imitacji Dekobry), a do tego jeszcze lechtała ambicję pełną wdzięku polihistorja!

Jan Giraudoux (ur. 1882) zdobył sobie powodzenie dzięki swojemu rozkosznemu stylowi. Styl Giraudoux, na pewno językowo najoryginalniejszy twór ostatniego dwudziestolecia, jest gongoryzmem, precjozmem naszych czasów, przytem kubistycznym dążeniem do prostej linii, a wreszcie również zupełnie nowoczesnym impresjonizmem, który wyczarowuje obraz z tysiąca plam myślowych. Można byłoby uważać tę manierę (uszczypliwi powiedzą: zmanierowanie) ekspresji za zjawisko międzynarodowe i wskazać na przykład na doskonałą analogję z Kadenem-Bandrowskim, gdyby kosmopolity Giraudoux nie cechowało coś specyficznie francuskiego: «esprit». W wielkiej «Encyclopédie» d'Alemberta czytamy definicję «esprit» pióra Woltera, która równocześnie jest charakterystyką Giraudoux: «tantôt une comparaison nouvelle, tantôt une allusion fine... là un rapport délicat entre deux idées peu communes: c'est une métaphore singulière... c'est l'art de réunir deux choses éloignées; c'est l'art... de ne dire qu'à moitié sa pensée pour la laisser deviner» (czasem nowe jakieś porównanie, czasem jakaś subtelna aluzja... albo zbliżenie dwóch myśli rzadko spotykanych: jest to oryginalna przenośnia... to sztuka łączenia dwóch rzeczy oddalonych; to sztuka... myśli niedopowiedzianej, którą trzeba odgadnąć). Po stwierdzeniu tego faktu nie pozostaje nam nic innego, jak tylko zagłębić się w okazałym szeregu





Jan Giraudoux.

powieści Giraudoux i w każdym poszczególnym dziele uznać «esprit» jako «faculté maitresse», istotnie jako «mistrzowską zdolność». Począwszy od «Provinciales» (1909) poprzez «École des Indifférents» (1912), od «Simon le Pathétique» (1918) poprzez «Suzanne et le Pacifique» (1921) aż do «Juliette au Pays des Hommes» (1924) — w tych wszystkich utworach jest to p. Giraudoux z Bellac w prowincji limuzyńskiej, który swojemi zinnymi i szyderczymi oczyma spogląda dookoła i ze znużoną ciekawością spisuje «de omnibus rebus, hominibus et quibusdam aliis» swoje wrażenia. Giraudoux w całej swej postaci ukazuje się nam dopiero wtedy, gdy jako znający wszystkie wielkie i małe tajemnice dyplomata i polityk wdiera się w dziedzinę literatury: «Amica America» (1918), «Adorable Clio» (1920) wyrosły na terenie zetknięcia się ze współczesnymi dziejami, «Elpénor» (1919) zaś maluje nam obraz negatywny i sceptyczny historii powszechnej, oglądanej z perspektywy podczas he-

roicznego oblędu królów, niemiłosiernie bitych Achajów. Cały Giraudoux lśni się przede wszystkim w trzech książkach, które zjednały ulubieńcowi salonów powszechny rozgłos. W «Siegfried et le Limousin» (1922), w cyklu «Bella» (1922) i «Églantine» (1927), w satyrycznych filmach pouczających na temat, jak Francją rządzi poczęści głupawa mądrość, a poczęści przemądrzała głupota. Rodziny Poincaré'ów i Berthelotów zwalczają się pod przejrzystą maską Rebendarta i Dubardeau, a dookoła nich roją się reprezentanci różnych warstw panujących: parlamentarzyści, arystokraci, bankierzy i uczeni. Lecz zawsze powtarza się motyw: «cherchez la femme». Bohaterki Giraudoux, młode kobiety i dziewczęta, są odrębną klasą «samą w sobie», istotnie panującą klasą; obdarzone czarem, który pozwala tolerować nawet zjawiska reakcyjne. Można by je nazwać — jak określił autor swoją Juliette — «des filles curieuses» (tłumaczenie: dziewczęta wzbudzające ciekawość).

Bez wątpienia takimi «filles curieuses» są również bohaterki «Nuits» Moranda, lecz tutaj przekładamy raczej: dziwne dziewczki. Jeżeli u Giraudoux przechodzimy przez salony wykwintne, z których uciekamy nieraz na łono niewinnej natury, tak autentycznej, jak autentyczne były chatki i pastuszki sielanek rokokowych, to w powieściach i w nowelach Pawła Moranda (ur. 1888) wieje duszne powietrze szulerni, «variété» i dwuznacznych sypialni, lub też mistyczna, zmysłowa atmosfera podzwrotnikowa, nastrój z hinduskiej świątyni boskich rozkoszy. I tak tytuł tych tomów którym przedtem mało znany poeta zawdzięcza szybko uzyskaną sławę, stał się wiele mówiącym symbolem. Tylko w nocy mogą bohaterki Moranda błyszczeć jak gwiazdy: «Ouvert la Nuit» (1922), «Fermé



Paweł Morand.

la Nuit» (1923) to zbiory migawkowych zdjęć ze smutnego domu uciechy, którym jest Europa w oczach obserwatora, zaopatrzonego w wysoką walutę i dyplomatyczny paszport i podróżującego po pokoju wersalskim przez państwa zwyciężonych. Stęchlizna i piżmo zmieszane z sobą tworzą wywietrzale perfumy, których zapach zalatuje wszędzie, w Istanbule i Katalonji; Berlinie i Budapeszcie, i unosi się z każdej karty krótkich opowiadań *Moranda*. «L'Europe galante» (1925) jest dalszym ciągiem tego fotograficznego albumu, w którego ozdobach odnajdujemy wiele dobrze nam znanych rysów. Postawa duchowa autora wobec tragicznego w gruncie rzeczy materiału przypomina «conteurs» XVIII wieku — dowodem tego «Je brûle Moscou» i «Musée Rogatkine» z «Europe galante». Ironja, czasami płaska, czasami stożująca fałszywy patos, najczęściej istotnie wesoła, a nierzadko ukrywająca niezdolność zrozumienia obcej i głębszej duszy, przypomina w wysokim stopniu Giraudoux.

Talent narracyjny Moranda, coprawda większy od talentu jego rywala, zdradzającego skłonności ku dygresjom, dorównywa mu w kształtowaniu typów. «Lewis et Irène» (1924) są wspaniałym ucieleśnieniem dwóch pokrewnych charakterów, na chwilę przyciągających się wzajemnie, a później boleśnie od siebie rozłączonych reprezentantów naszej epoki: «homme d'affaires» i «business woman». Gdzie jednak trzeba się rozprawić z ideą, tam talent Moranda odmawia posłuszeństwa, a Giraudoux dotrzymuje miejsca. Mimo złudnego kolorytu lokalnego problematyka «Bouddha vivant» (1927) i «Rien que la Terre» (1926) pozostaje powierzchowną i zaklamaną, a nawet w mistrzowskich nowelach «Magie noire» (1928) wzrok autora i jego czytelników spoczywa tylko na zjawiskach zewnętrznych. Erotyczna postawa tych tragicznych anegdot o bezdrożach rasowych załamuje się pod ciężarem poruszanych kwestyj. Morand, wirtuoz w dziedzinach, w których z pomocą doskonałej techniki zjawiska zmysłowe pojmuje, odmierza i odtwarza, nie dopisuje wtedy, kiedy wypada głęboko wpatrywać się w bezden duszy. Rytm, który w «essay'ach» «De la Vitesse» (1929) opiewa jako tempo naszej współczesności, cechuje też i jego samego. Jednak aeroplany nie kursują jeszcze w krainie duszy...

Giraudoux i Morand pobudzili szereg naśladowców i wykształcili utalentowanych uczniów. Między nimi młodzi dyplomaci: Jan Mistler («Châteaux en Bavière», 1925; «Vie de Hoffmann», 1927), Jacques Sindral, którego już wymieniliśmy wśród publicystów, pod jego własnym nazwiskiem Alfreda Fabre-Luce'a («La Ville éternelle», 1922; «Attirance de la Mort», 1924; «Mars», 1926). Gdy Mistler propagował w swoich «Châteaux en Bavière» zbliżenie niemiecko-francuskie w czasach, kiedy uważało się to za «Châteaux en Espagne», Piotr Girard («June», 1923; «Lord Algernon», 1925; «Histoire de Bélisaire», 1926;

«Connaissez mieux les Femmes», 1927), i Jan F a y a r d («Oxford et Margarel», 1924; «Journal d'un Colonel», 1926; «Madeleine et Madeleine», 1928) kreślili z upodobaniem angielski krajobraz i ludzi, a w każdym razie eleganckie, literackie towarzystwo. Dobroduszne, lekkie szyderstwo świadczy o wewnętrznej łączności autora z jego przedmiotem.

Maurycy Bedel (ur. 1884) jest znowu wirtuozem «geograficznego» humoru. Tak przynajmniej nazwałbym skutki tragicznego komizmu, który tkwi w zetknięciu się obcych sobie ras, wykorzenieniu się obcokrajowego czynnika i wynikających z tego nieporozumieniach. Bedel zyskał największy efekt, gdy — celowo karykaturyzując, a nie, jak chcą złośliwi krytycy, z nieudolności — przeciwstawia Francuza w dalekiej Północy jego norweskim adoratorcom («Jérôme, 60° Latitude Nord», 1927), a Rosjanina w Touraine, trochę poważniej, jego francuskim chlebobdawcom i gościom («Molinoff, Indre et Loire», 1928) lub gdy pokazuje faszyzm: «An VII» (1929) z zupełnie innej, francuskiej perspektywy. W podobnym tonie utrzymana jest zachwycająca satyra obyczajowa ks. Marty Bibesco («Catherine-Paris», 1927). Nie powinniśmy autorce brać za złe tego, że jawnie wyzyskała bardzo ujemne przeżycia z Polski dla niedopuszczalnych uogólnień. Karykatura owej decydującej przed wojną o losach Europy a dotąd niezmienionej arystokracji, do której autorka sama należy, udała się wybornie. Trzeba choćby powierzchownie znać różnorakie dwory, aby stwierdzić, jak wiernie przesadny obraz historyczny, malowany przez ks. Bibesco, odzwierciedla rzeczywistość. «Le Perroquet vert» (1924), «Les huit Paradis» (1925), «Noblesse de Robe» (1928) potwierdzają korzystny sąd o zdawna już, i to nie tylko fizycznie, zaaklimatyzowanej w Paryżu Rumunce, która niedarmo — jak się zdaje — żyła w serdecznej przyjaźni z Proustem.

Ks. Bibesco rozpoczyna długi szereg pisarzy kosmopolitycznych, którzy wdarli się do literatury francuskiej nawet z najodleglejszych stron. Emila Z a v i e ' a, niejako francuskiego Goetla, pomimo jego awanturniczych przygód wojennych («Poutnick le Proscrit», 1922; «La Maison des trois Fiancés», 1925; «Ma Course aux Rebelles», 1928) i przemysłnego Szwajcara Klaudjusza Aneta nie zaliczymy jeszcze do właściwej egzotyki. Przeciwnie, zdjawszy fałszywą maskę z fałszywego oblicza fałszywego erotyzmu fałszywych mieszkańców przedhistorycznego czy rosyjskiego raju miłości («Notes sur l'Amour», 1907; «Ariane jeune Fille russe», 1920; «La Rive d'Amour», 1925; «La Fin d'un Monde», 1926), Anet wykaże nam tylko dosadnie odległość, jaka dzieli przeżyty egzotykę od niesłubnych i rozpustnych córek cnotliwej muzy p. de Ségur i Cherbulieza.

Józef Kessel (ur. 1899) zaś czerpie naprawdę ze wschodniej: rosyjskiej i żydowskiej tradycji, które u niego zespoliły się z francuskim wychowaniem, udzielonem już w drugim pokoleniu jego rodzinie. Po istnej odysei znalazłszy zbawienny przytułek w Paryżu, zaraz pierwszą swą książką: «La Steppe rouge» (1922) zwrócił na siebie należną uwagę. Od tego czasu poruszał na zmianę rosyjskie, żydowskie i francuskie tematy. Zawsze nawiązuje do współczesności, zawsze podkreśla erotyczny wątek z skłonnością ku lubieżnym okropnościom. Gdyby Kessel posiadał żydowski dowcip, mógłby nasunąć porównanie z Erenburgiem, lecz w swych najlepszych dziełach wykazuje raczej podobieństwo do tytanów rosyjskich, Dostojewskiego i Tolstoja. Nawskróś rosyjskie jest rozdrapywanie ran duszy, francuski zaś — skończony artyzm narratora, objawiający się

w najwyższym stopniu w nowelach «Les Cœurs purs» (1927). W powieściach linja rozwojowa stale się obniża od «L'Équipage» (1923), praojca wszystkich historyjek o wojnie powietrznej, poprzez rasputinadę: «Les Rois aveugles» (1925) aż do «Les Captifs» (1926), których w żadnym razie, a mimo pokrewieństwa tematu, zestawić nie można z «Choucas» Rygier-Nałkowskiej i z «Zauberberg» Tomasza Manna. Kessel zbyt często ulega czarowi taniego i przez to intratnego powodzenia. Nie możemy znaleźć niezamąconego zadowolenia estetycznego w lekturze «Terre d'Amour» (1927), «Dames de Californie» (1929); w pikantnych reportażach o syjonizmie i w kalifornijskich owocach, zerwanych z erotycznego drzewa poznania w nienagannej formie bourgetowskiej powieści. Natomiast «Belle de Jour» (1928) to pieśń żebracka na temat «à la» Carco, śpiewany na melodję Freuda z refrenem: «On revient à ses premières amours». Nawet, gdy te pierwsze uciechy miłosne przeżywa się niedobrowolnie w wieku dziecinnej starości...

Amant Seweryny, bohaterki «Belle de Jour», tej ślicznotki, cierpiącej na kompleksy i reminiscencje, jest apaszem o podejrzanych literackich manierach, jest papierową postacią, gdy natomiast egzotyka Kessla jest stale prawdziwa. Panait Istrati (ur. 1884) miał dość wolnego czasu do zbierania modeli dla swej galerji włóczęgów, przemytników, bańdytów i alfonsów, którzy gwoli uciechy chętnie wzdrygającej się od zgrozy publiczności w «Contes d'Adrien Zograffi» raz biją się, raz się godzą i oddają miłości, a przedewszystkiem opowiadają, opowiadają tak, jak tylko umieją wschodni włóczędzy, czy to ukraińscy lirnicy, czy żydowskie kapcany i rosyjskie bosaki. Wymowność aktorów, pstrość dekoracyj, przewalające się zdarzenia, wdzięczna harmonja pierwiastka bajecznego i brutalnego naturalizmu oczarowały zachodniego czytelnika. Polityczni i osobiści protektorzy, z Romainem Rollandem na czele, pomogli autorowi w tem, że wyznania jego zwierzęco bezwstydnej i tylko pod względem serdecznej dobroci ludzkiej duszy zyskały zasłużone pochwały i niezasłużony podziw dla rzekowego objawienia. Przyszłość wybierze z gromadzących się coraz więcej dzieł utwory o stałej wartości («Kyra Kyralina», 1924; «Oncle Anghel», 1925; «Présentation des Haïdoucs», 1925; «Doumitza de Snagow», 1926; «L'Adolescence d'Adrien Zograffi», 1927; «Les Chardons du Baragan»; «Mes Départs», 1928). Nie udała się zaś powieść żydowska «La Famille Perlmutter» (1927), pomimo współpracy autentycznego chasyda.

Lepiej od Rumuna Istratiego sportretował Francuz czystej krwi, znakomity krytyk i dziennikarz, Andrzej Billy, żyda wiecznego tułacza, w osobie krawca, uciekającego ciągle przed wojną i niebezpieczeństwami: «Cet animal est gai tousjours», można odmieniać La Fontaine'a, «et la crainte le ronge».

Mirjam Harry daje inny, szlachetniejszy obraz żydowskiej duszy, przemianę «Petite Fille de Jérusalem» (1914) na córę Syjonu, która z początku z rezerwą, a później całym sercem Ignie do Zachodu; bohaterką tą jest sama autorka. Z dwunastu barwnych wizyj Wschodu, które zawdzięczamy Mirjam Harry, powinniśmy zachować w pamięci przynajmniej: «L'Île de la Volupté» (1908), «Tunis la Blanche» (1910) i cykl «Siona».

Prawdziwy Wschód i cenny kunszt narracyjny spotykamy u Alberta Josipoviciego (znowu Rumun) i Alberta Adèsa («Le Livre de Goha le Simple», 1920 i «Le beau Saïd», 1928); także u Franciszka Bonjean

(«Histoire d'un Enfant du Pays d'Égypte», 1925—1927). Daleki Wschód natchnął Japonkę Kikou Yamata («Masako», 1925; «Le Shoji», 1926; «Les huit Renommées», 1927); i Tomasza Raucata, który tam («Loin des Blondes», 1928; «De Shangai à Canton», 1928) chciałby się czuć jak w domu; w «L'honorable Partie de Campagne» (1925), chociaż wnikając w istotę japońskiej duszy i równocześnie francuskiego «esprit», jednak wkońcu wyznaje, że «nie można uciec od swojej rasy» — najwyżej od swoich przekonań... Raucat jest buddystą, a dyplomata Jerzy Soulié de Morant opisuje obyczaje chińskie («des mœurs étranges» — jakby Francuz to nazwał) z podejrzanym znawstwem rzeczy i zrozumieniem («Bijou de Ceinture», 1925; «L'amoureuse Oriole, jeune Fille», 1928, według wzoru starochińskiego).

Andrzej Demaison (ur. 1885) powinien wzbudzić więcej zainteresowania jako malarz afrykańskich ludzi i ich swoistej, zupełnie nieznanej kultury («Diat», «Le Pacha de Tombouctou»), niż jako autor zbyt przecenianych, przez Akademię nagrodzonych, opowiadań z życia zwierząt: «Le Livre des Bêtes qu'on appelle sauvages» (1929). Gdy jego folklor wszędzie odzwierciedla przeżycie, w antropomorfistycznych nowelach zwierzęcych Demaisona widać literackie reminiscencje (np. Balzac, a nie tylko tak często cytowany Kipling).

Ponad tych wszystkich, którzy oddają cudze obyczaje i myśli, ponad miłe talenciki i troskliwie pielęgnowane talenty wzbija się Wiktor Segalen (1878—1919), wielki poeta i mistrz powieści podróżniczej, może najlepszy z pośród tych, których wydała na tem polu Francja od wielu dziesiątków lat. Prozę jego, rzadką i wyborną, tylko z pewnemi zastrzeżeniami możnaby określić jako powieści. «Les Immémoriaux» (1907, ledwie zauważone, nowe wydanie 1921) wywołują fascynujący cudny świat Polinezji. W «D'après René Leys» (1922), w ramach akcji, spadającej prawie do kryminalnej powiastki, Segalen maluje potężny obraz chińskiego dworu cesarskiego u zmierzchu jego blasku, na krótko przed wygaśnięciem. «L'Équipée» (1929) to dziennik barwnej podróży od granicy tybetańskiej aż do morza Chińskiego. Słusznie wskazuje się na pokrewieństwo Segalena z Claudem, który, jak on, odczuł najtajniejsze drgnienia wschodnioazjatyckiej duszy. Lecz jeśli mówimy o krajobrazach Segalena i Jana Dorsenne'a, który w Japonji szedł za śladami Segalena («Le Soir des Dieux», 1926; «Un Fils de Cannibales», 1927; «Les Amants sans Amour», 1928; «Pauline», 1929), nasuwa się jeszcze drugie nazwisko, Piotr Loti (1850—1923).

Te same losy życia zagnały obu w dziedzinę literatury: Loti jako oficer, Segalen jako lekarz zwiedzili Wschód na francuskich okrętach wojennych. Młodszy patrzył bystrzej, lecz trzeba się jednak wystrzegać przed niedoceniem długo



Panait Istrati.

bezkrytycznie ubóstwianego a potem niesprawiedliwie obniżanego autora «*Madame Chrysanthème*». Gdy poświęcimy wyblakły, złudny egzotyzm Lotiego, to pozostanie jeszcze genialny malarz, subtelny krytyk «*Pèlerin d'Angkor*», którego głos niedawno słyszeliśmy znowu w pośmiertnie wydanym «*Journal intime*» (1927—1929), w «*Correspondance inédite*» (1929). Natomiast zgasła inna sława, urodzona na Wschodzie i powiewem morskim do Francji przywiana: Klaudjusz Farrère (ur. 1873). Z autora «*Fumées d'Opium*» i «*La Bataille*» stał się bardzo obrotnym konferansjerem, który obwozi po Europie francuskie cnoty mieszczańskie. Przeciw dawniej opiewanemu indywidualizmowi występuje on teraz w książkach, w których wprawdzie odbywają podróże, jak i dawniej, młode dziewczęta i nieprawdopodobnie aktywni bohaterowie, jednak saldo naogół wykazuje pasywa: «*Les Hommes nouveaux*» (1922), «*Une jeune Fille voyagea*» (1925), «*Le dernier Dieu*» (1926), «*La Marche funèbre*» (1929).

Maurycy Larrouy przez niedługą chwilę wydawał się być drugim Farrèrem («*L'Odyssée d'un Transport torpillé*», 1917; «*Le Révolté*», 1924; «*Coups de Roulis*», 1926; «*La Caravane sur l'Atlantide*», 1927). Obecnie niestety zaczyna iść śladem starego Farrère'a («*La Mère et la Maitresse*», 1929). W twórczości Pawła Chacka odżyje zato powieść morska w jej najczystszej i najpiękniejszej formie («*On se bat sur Mer*», 1926; «*Pavillon haut*», 1929). Od Lotiego «*Roman d'un Spahi*», od «*Les Civilisés*» Farrère'a powieść kolonialna bierze początek. Przewszystkiem uprawiają ją Emil Nolly («*Hien le Maboul*», 1909; «*La Barque annamite*», 1910; «*Gens de Guerre au Maroc*», 1912), Henryk Daguerches («*Le Kilomètre 83*», 1913), Jan Ajalbert («*Sao-Van-Di*», 1906; «*Raffin-Su-Su*», 1910), Jean d'Esme («*Thi-Bâ, Fille d'Annam*», 1920; «*Les Dieux rouges*», 1923; «*Au Dragon d'Annam*», 1927; «*L'Île de la Solitude*», 1928; «*Le Soleil d'Éthiopie*», 1929), Juljusz Boissière («*Fumeurs d'Opium*», 1910), Karol Renel («*Les Contes de Madagascar*», 1920; «*L'Oncle d'Afrique*», 1926), Robert Randau («*Les Colons*», 1907; «*Les Explorateurs*», 1909; «*À l'Ombre de mon Baobab*», 1924; «*L'Œil du Monde*», 1927). Autorowie tych książek, oficerowie i urzędnicy kolonialni, opisują według różnorodnych metod dobrze im znane dalekie tereny i ich mieszkańców, a z tem łączą jakąś przestrożę, czy dydaktyczne cele, lub tylko zagłębiają się z gorliwością zapalonego dyletanta w etnografię czy psychologię ludów.

Mniej sympatyczny od jej wiernych sług, cały szereg niepowołanych oskarżycieli i pisarzy oczernia wspaniałe dzieło cywilizacyjne Francji. Z tej nieprzyjemnej zgrai murzyn René Maran otrzymał nawet niespodzianie i niezasłużenie nagrodę Goncourtów, lecz prędko znikł z literatury i przeszedł do politycznej publicystyki. (Nie wolno równać z pamfletami treściowo i stylistycznie nieudolnemi artystyczne sprawozdania z podróży bądźto Gide'a, bądź Blocha: Duo, si idem faciunt, non est idem!).

Pomostem, łączącym literaturę kolonialną z regionalistyczną, są kanadyjskie powieści Hémona, Rouquette'a, Constantin-Weyera. Obca, a jednak przedziwnie francuska jest surowa piękność tych książek: ucieczka w czyste i ostre powietrze, oddalone o całe światy od paryskiej współczesności. Bezprzykładny triumf rozpowszechnionej prawie w milionie egzemplarzy «*Marie Chapdelaine*» (w 1913 przeszła niepostrzeżenie, 1921 nowe wydanie, a później niebывały sukces) Ludwika Hémona (1880—1913) możemy wytłumaczyć sobie takimi samymi

względami, jak entuzjazm rokoka dla wiejskiej prostoty. Pełna obyczajowej powagi jest ta epopeja kanadyjskiej chłopki, która losy rasy stawia ponad osobiste cierpienie i oddaje się pracy, wtedy gdy inni ulegliby zwątpieniu. Dzieje Marji Chapdelaine autor wziął z prawdziwego życia. Jej prototyp nazywa się Ewa Bûchard i przebywa jeszcze w tej miejscowości, gdzie Hémon, na krótko przed swą tragiczną śmiercią, pokrzyżował jej drogi. Hémon pozostał «homo unius libri». Później opublikowano z rękopisów fragmenty, które wywołały rozczarowanie («Batling Malone», 1925, i nowele «La Belle que voilà», 1923).

Ludwik Fryderyk Rouquette («Le grand Silence blanc», 1921; «La Bête bleue», 1928) i Maurycy Constantin-Weyer («Manitoba», 1924; «La Bourrasque», 1925; «Cinq Éclats de Silex», 1926; «Cavelier de La Salle», 1927; «Un Homme se penche sur son Passé», 1928) posiadają wszystkie zalety Hémona bez niektórych jego wad. Srogi i nieubłagany wyrok ogłasza natura tym, którzy są wydani na jej łaskę, bez ochrony cywilizowanego instynktu samozachowawczego. Hémon złagodził pod pewnym względem w konsekwencjach ten wyrok, i dlatego szersza publiczność mogła to strawić. Bezwzględna jednak szczerść Rouquette'a i Constantin-Weyera ograniczyła zasięg wpływu ich poezyj.

Coś podobnego musimy ustalić dla całej powieści regionalistycznej, pomimo jej różnorodności, dosyć monotonnej. Dzieli się ona na dwa typy. Jeden stara się przytłumić uczucie trwogi, pochodzące z każdego zetknięcia się z nieokiełzaną przyrodą. Dzięki stylizacji, otrzymujemy w gruncie rzeczy optymistyczną powieść tradycjonalistów, którzy nam ukazują cnotliwych wieśniaków o prymitywnej dobroci. Takie rzeczy czyta się chętnie i dużo w sferach pozaliterackich, a nawet z pewnemi zastrzeżeniami i literackich. Gdy się natomiast unika konwencjonalnego kłamstwa o pierwotnej dobroci i przedstawia człowieka jako najokropniejszą z wszystkich okropności, naturę zaś w jej istocie, niepowściąganą przez żadną kulturę, wtedy tłum odwraca się od zbyt wiernego zwierciadła. Jak dla człowieka mała, tak dla półinteligenta jest dość mu bliski barbarzyńca przedmiotem szyderstw i poniżenia. Powieść regionalistyczna o pewnym psychologicznym poziomie nigdy nie przedziera się poza linję zainteresowań inteligencji.

Romantyczną i naturalistyczną tradycję sztuki rodzimej reprezentują bardowie bretońscy: Karol Le Goffic, Anatol Le Braz, Marek Elder; dalej Karol Silvestre, Jan Nesmy, którzy głęboko odczuwają leśny czar prowincji limuzyńskiej; następnie Karol de Bordeu, Jean-Toussaint Samat, a przede wszystkim Józef de Pesquidoux («Le Livre de Raison», 1925—1928), dzieci słonecznego Południa, przywiązane do swojej krainy; wreszcie Gaston Roupnel, chwalca wina burgundzkiego («Nono», 1910; «Hé, vivant», 1927), Pol-Neveux («Golo», dopiero w nowym wydaniu z 1924 bardziej znane), trochę musujący Szampańczyk, Emil Guillaumin («La Vie d'un simple», 1904; «Au Pays des ch'tis Gas», 1917) i Henryk Bachelin («Juliette la Joie», 1912; «Le Serviteur», 1918; «L'Abbaye», 1926), pełen współczucia dla bohaterów pracy Bourbonnais i Nivernais, Jakób des Gachons («La Maison des Dames Renoir», 1904; «Les Marmousets», 1928), malarz prowincji Berry. Twórczość Emila Moselly'ego jest pochwałą ziemi lotaryńskiej («Jean des Brebis», 1904; «Terres lorraines», 1907), Jan Variot cofa się, jak Bachelin, często ku przeszłości i odnawia alzackie legendy («Légendes et Traditions orales d'Alsace», 1919), czerpie z historii («Le Sang des Autres», 1921; «L'Effigie de César», 1923;

«L'Homme qui avait un Remords», 1924) i w końcu zwraca się ku żywej teraźniejszości («La Résurrection du Feu», 1929).

Istotny plon regionalistycznej powieści, pomijając rysujące lokalny koloryt opowiadania Jammesa, Cazina, Bordeaux, Bertranda, Baumanna, Henriota, Escholiera, Jaloux, znajdujemy w dziełach Chateaubrianta, Genevoix, Pérochona, Pourrata i Chamsona.

Alfons de Chateaubriant (ur. 1877) prowadzi nas w ustronie marzącej Bretanii, gdzie swarzą się jeszcze szlachcic i chłop z mieszczańską rzeczywistością. Nad tragicznymi postaciami «M. de Lourdines» (1911), «La Brière» (1923), «La Meute» (1927) unosi się upiorna atmosfera zamku Combourskiego, posiadłości innego, większego bretońskiego szlachcica, nieśmiertelnego Franciszka Renégo Chateaubrianda.

Maurycy Genevoix (ur. 1890) jest uczniem i Chateaubrianta, i Chateaubrianta. Wierny syn ziemi bretońskiej, maluje z zamiłowaniem ludzi, broniących romantycznej wolności nawet za cenę niechybnej zagłady, buntowników odznaczających się elementarną zaciętością, która wciela się czyto w kłusownika («Raboliot», 1925), czy w zbankrutowanego cygana-artystę («Les Mains vides», 1928). (Inne powieści Genevoix: «Rémy des Rauches», 1922; «Cyrille», 1929). Ernest Pérochon (ur. 1885) wykazuje dodatnie strony człowieka, obcującego z naturą. Nie należy kwalifikować jako mieszczańską żądzy posiadania, tej niewzruszonej zaciekłości, z jaką chłopki uprawiają rolę, gdy mężowie bronią ojczyzny na froncie («Les Gardiennes», 1924). Przywiązanie do roli jest uczuciem heroicznym, a nie handlarskim. Tak trzeba rozumieć bohaterów Pérochona, bez względu na to, czy są nimi rolnicy, jak w «Les Creux des Maisons» (1913), «Le Chemin de Plaine» (1921), czy nawet prosta służąca: «Nène» (1920). Wyczuwamy to tak, nawet nie poznawszy jeszcze nienawiści Pérochona do demokratyczno-postępowego, błęgiego szczęścia: «La Parcelle 32» (1922), lub trochę naiwnej utopji z r. 3000 w «Les Hommes frénétiqnes» (1925).

Henryk Pourrat (ur. 1887), romantyczny już przez swe pochodzenie, jako syn zawieruszonego aż na Auvergne mędrca indyjskiego i francuskiej pastuszki, podjął się w «Gaspard des Montagnes» (1921), «À la belle Bergère» (1924), «Le mauvais Garçon» (1926), «Dans l'Herbe des trois Vallées» (1927) pogodzenia regionalizmu z prądem panującym nad współczesną literaturą: wśród pstrej sceny, zachwycającej każdego folklorystę, w języku pełnym uczonych reminiscencji, przypominających przyjaciela Pourrata, Pawła Cazina, zdaje autor sprawę z przegód podświadomości. Pourrat styka się zresztą z wszystkimi kierunkami teraźniejszości, z Gidem, Larbaudem, młodo-katolikami. Wertując stronicę jego książek, mamy wrażenie, że czytamy naprzemian Radigueta, Mac Orlana, Chateaubrianta, Cendrarsa, Jouhandeau. Lecz mimo to pozostajemy w zaczarowanym kole fascynującego magika Pourrata, który stopił w jedną artystyczną całość etnologię, historję, pieśń ludową, kolportaż i film.

Również Andrzej Chamson (ur. 1899) poszukuje dla regionalizmu nowej formy wyrazu i to w zgodzie ze współczesnymi prądami, z najnowszą psychologją. Przekonany socjalista, podejmuje się adaptacji naturalizmu, którego naukę stosuje praktycznie w swej twórczości. Jak Zola tablice genealogiczne, tak Chamson dołączył do książek mapy, a w duchu mistrza z Médan powieść uważa za środek pouczenia i za wdzięczne pole do eksperymentu. Lecz nasz autor jest



także zawodowym psychologiem i poetą z Bożej łaski. Z jego kronik o buncie rogotych dusz w dzikich Sewenach wyrosło potężne dzieło o poziomie, jakiego nie osiągnął żaden inny regionalista. «Roux le Bandit» (1925), «Les Hommes de la Route» (1927), «Le Crime des Justes» (1928) przechodzą zawsze po pewnym wahaniu się z oskarżenia w obrazowanie. Z gruntu francuskie ujęcie rzeczy, dalekie od głuchej rezygnacji i bezużytecznej rewolty, mówi przez usta robotnika Combesa: «La vie est comme elle vient. On ne la fait pas, mais on peut faire son bonheur avec elle».

Prawdziwy naturalizm w opowiadaniach regionalistycznych znajdziemy dopiero w Belgji. Tam sięga belgijski Zola, Jerzy Eekhoud (1854—1927) w swoich dawno napisanych utworach aż po dzisiejsze czasy («Le Terroir incarné», 1922). Wielka ilość bardzo uzdolnionych autodydaktów nazywa się z dumą i wdzięcznością uczniami tego mistrza. Przedstawiają oni losy prostych ludzi, z których grona sami wyszli. Chlubnie reprezentują krajowy realizm belgijski: Jan Tousseul («La Village gris», 1926; «La Veilleuse», 1929), Sander Pierron («Pardessus la Haie», 1911; «Les Rides d'Eau», 1914; «Le beau Voyage», 1923; «Vieux-Bonheur», 1927), mieszkaniec Leodjum, Hubert Krains («Le Pain noir», 1904; «Figures du Pays», 1908; «Mes Amis», 1921), Jerzy Virrès («La Bruyère ardente», 1900; «Sous les Yeux et dans les Cœurs», 1925), Leopold Courouble, twórca niesłychanie w jego ojczyźnie popularnego typu «Famille Kaekebroeck» (1902), autor «Le Roman d'Hippolyte» (1914) i «Les deux Croisières» (1928). Edward Glesener otwiera przed nami rozległe europejskie perspektywy, kreśląc w «Le Cœur de François Remy» (1904) obraz dekadenta, a w «Une Jeunesse» dzieje belgijskiego rocznika 1890. Maurycy Des Ombiaux, rubaszny, wesoły i sprośny, jest współczesnym Rabelaisem, Breughelem i Callotem w literaturze. Piotr Nothomb i Horacy van Offel, zresztą zdecydowani regionaliści, wnoszą do belgijskiego zespołu element fantastyczny. Uzewnętrznia się on w formie egzotyki (jak van Offela «Les deux Ingénus», 1925, i «La Rose de Java», 1926), w formie historycznej powieści (van Offela «Le Secret de Rubens», 1927; Nothomba «Risquons tout», 1926, wspaniała rekonstrukcja belgijskich walk niepodległościowych z r. 1839), lub w formie awanturkowej wyobraźni według anglosaskich wzorów (van Offela «Sylvie et le Cremnobate», 1929, dzieje wymuszonego spotkania miłosego z napół cywilizowanym Utanem, i Nothomba teologiczno-astronomiczna fantazja «La Rédemption du Mars», 1925).

W szwajcarskiej sztuce rodzimej odróżniamy dwa odcienie. Genewczycy dążą do wydostania się z ciasnego kręgu swego miasta do Paryża i kosmopolitycznej oglady; są oni dowcipni, wytworni i z nieznaczną tylko serdecznością oddani swemu miastu rodzinnemu. Wspominaliśmy już wyżej Dumura, Bataulta i godniejszego de Traza przy innej sposobności. Gwidona de Pourtalès należałoby wymienić poza biografiami muzycznymi również jako autora «Louis II de Bavière ou Hamlet-Roi» (1928). Henryk de Ziegler stosuje drwiny i żwawy humor wobec genewskich obiektów («Les deux Romes», 1925) i głupiego przypadku, który rządzi światem («L'Invention du Bonheur», 1928). Jakób Chenevière («La Fontaine de Jouvence», 1922; «L'Innocence», 1924; «Les Messagers inutiles», 1926; «Daphné», 1927; «La jeune Fille de Neige», 1929) łączy chętnie igraszki powabnego urojenia z falami jeziora Lemańskiego. Marceli Rouff, oddawna Paryżanin, dzieli swoje uczucia pomiędzy kraj darmożjadów,

smakoszów i nierobów («Guinoiseau», 1924; «La Vie de Dodin-Bouffant», 1925) i Genewę, która, jako stolica Ligi Narodów, zmieniła się w elegancki mikrokosmos wesołych i skrzących intrygujących próżniaków («Sur le Quai Wilson», 1926; «Les Étranglés», 1927, «roman à clef»).

Synom kantonu Vaud nie zaszkodziło powietrze paryskie. Ten drugi typ szwajcarskiego powieściopisarstwa jest poważny, patetyczny, lub pełny ociężałego, dobrodusznego humoru, zupełnie związany z ziemią, wpatrzony w siebie. Benjamin Vallotton, dzięki postaci arcypocziwego Lozańczyka, komisarza policji Potterata i przeżyciom paskarskich rodzin, zdobył sobie także we Francji popularność, która coprawda dużo straciła na aktualności i rozległości od czasów wojny i inflacji («Ce qu'en pense Potterat», 1915; «On changerait plutôt le Coeur de Place», 1916; «Achille et C-ie», 1921; «Famille Profit», 1922).

Zato sława Karola Ferdynanda Ramuza (ur. 1878) rośnie stale i to nie tylko na terenie wpływów języka francuskiego. On był jeszcze na długo przed Pourratem i Chamsonem wielkim objawieniem regionalistycznej powieści ostatnich dziesięcioleci. Nie wypada wprawdzie oddzielić tego poety od faktu rozrostu powieści młodokatolickiej, w której granicach obraca się twórczość tego mistycznego realisty. Ramuz jest bliskim krewnym duchowym naszego Reymonta. Jeden i drugi umieją portretować ludzi i rzeczy w najnaturalniejszy sposób, i w ich nagiej naturalności. Pod zewnętrzną i dla zmysłów widzialną pokrywką odgadują oni czarujące tajemnice. A w nas wzbudzają mistyczne przeczucie owej drugiej skrytej rzeczywistości, owego drugiego cudnego świata wewnętrznego. Dzieło Ramuza i Reymonta, to mit codzienności i codzienność mitu, to zlewanie się wszechnatury i duszy ludzkiej. Zgodność między poetą polskim i pisarzem szwajcarskim jest wprost zdumiewająca. Tak np. groźny i demoniczny «Tout vieux» przypomina «Wampira», «La Beauté sur la Terre» zaś «Chłopów». Rzecz charakterystyczna i uwagi godna: pozorna pogańskość odsłania się później jako katolickie odczuwanie świata; ponad surowymi prawami popędu triumfuje, tak u jednego, jak i drugiego, wola dążąca do świętego i błogiego porządku Boskiego.

Krytyka formalna miałaby Ramuzowi niejedno do zarzucenia. Jego styl urąga wszelkiej poprawności, a czasem nawet dobremu smakowi. Zmienność statyki i ekstatyki działa na nerwy akademików, nie podoba się mistyczny zapach racjonalistom, a swoboda w obrazowaniu świętoszkom. My jednak, nie dbając o to, pokornie chylimy czoło przed wielkim poetą, przed porywającym narratorem, głębokim znawcą duszy i uduchowionym artystą.

Otóż jego najważniejsze dzieła: «Aline» (1905), «Jean Luc persécuté» (1909), «Aimé Pache» (1912), «Samuel Belet» (1913), napisany w Paryżu i przez nikogo wtedy niezauważony, «La Guérison des Malades» (1917), świętość w dwojakiej postaci: jako psychiczna choroba infekcyjna i cudotwórcza łaska, i wreszcie «Joie dans le Ciel» (1918). Odtąd każdy utwór Ramuza będzie rozchwytywany przez czytelników. Ramuz każe pamiętać o «Présence de la Mort» (1922), opiewa małuczkiego w Chrystusie, nawróconego i niewinnego prostaka («L'Amour du Monde», 1924), przedstawia zgrozę w «La grande Peur dans la Montagne» (1925; jest to najpiękniejszy pomnik jego łączności z rodzinnym krajem). W końcu głosi w «La Beauté sur Terre» (1928) przekleństwo pokusy, którą otrzymała piękność jako dar Danaów dla świata żądy i lubieżności. Tylko Juliette — odmiennie

od reymontowskiej Jagusi — ucieka przed samą sobą i demonem, aby panował spokój w niej samej i dookoła niej. Tu snuje się tak częsty u Ramuza — motyw unanimityczny: ludzie zapomocą wspólnych uczuć wzajemnie stopieni w wyższą jedność; z chwilą, gdy znika czynnik ich łączący, każdy wraca do swego odrębnego życia. Unanimitizm jest również osią nierównomiernej twórczości Emanuela Buenzoda, rodaka Ramuza i jedyne go jego ucznia, godnego wzmianki («Le beau Pays», 1923; «Ainsi la Vie», 1925; «Les Heures profondes», 1928).

W osobie Ramuza poznaliśmy jednego z przodowników powieści młodokatolickiej, tak różnej od starszej powieści katolickiej, pisanej manierą bourgetowską. Ostatnia jest zasadniczo mieszczańską i nacjonalistyczną. Analizuje zdarzenia wiadome i broni przedewszystkiem społeczną wartość katolicyzmu. Posłuszna prawidłom konwencjonalizmu, nie wychodzi poza mur, jeśli nie przesądów, to przynajmniej przedawnionych sądów. Natomiast powieść młodokatolicka jest antymieszczańską, liryczną, jest ukształtowaniem świata uczuć i przeżyć, katolicyzmem serca i tęsknoty, rewolucją we wszystkim, co nie niszczy odwiecznych wartości, jest wojną, wydaną konwencjonalizmowi, dążnością do reform i przewartościowania. Stamtąd wieje chłód starczy, stąd bije żar młodzieńczy. A z głodu wieczności, z udręczeń doczesnych wyrósł szlachetny kwiat tak młodej, tak katolickiej powieści młodokatolickiej. Jej zwiastunami są Barbey d'Aureville, Leon Bloy, Huysmans. Gdy w salonach i zakrystjach mocno wątpiono o pobożności tych podejrzanych marnotrawnych, a potem aż do szaleństwa czułych synów Kościoła, wśród oświeconych demokratów uchodzili oni za wstecznych zapaleńców. Huysmansa «La Cathédrale», «L'Oblat», «Les Foules de Lourdes», Bloy'a «Le Désespéré», «La Femme pauvre», były w prozie narracyjnej echem ogromnego ruchu nawrócenia, który tak silnie zaważył na życiu duchowem Francji u schyłku stulecia ubiegłego. Po onych pierwszych apostołach, głoszących frenetycznie powrót do metafizyki, nastąpiło drugie pokolenie, nieco umiarkowane, ludzie z «*génération sacrifiée*» wielkiej wojny: Ernest Psichari, wnuk Renana («L'Appel des Armes», 1913; «Le Voyage du Centurion», 1915); Emil Clermont («Amour promis», 1908; «Laure», 1913; «Histoire d'Isabelle», 1917); Andrzej Lafon («L'Élève Gilles», 1912; «La Maison sur la Rive», 1914). Treść w tych książkach jedna i ta sama: młodzież bierze dobrowolnie na swoje barki słodkie brzemie Chrystusa. Tak, jak z dzieł Psichariego i Lafona, i z utworów Franciszka Jammesa (ur. 1878), ich towarzysza drogi do świętyni, biją radość i spokój, uszczęśliwiająca świadomość nieznikomej równowagi duchowej. W ekliwych powiastkach, któremi niez mordowanie Jammes obdarza swych wielbicieli jest nawet za dużo radości, spokoju i pewności siebie. Ogłoszone w ostatnich latach «Le Curé d'Ozeron» (1918) — pierwowzorem bohatera był święty «Curé d'Ars» — «Cloches pour deux Mariages» (1924) i «La divine Douleur» (1928) stanowią trylogję na cześć obojętne go i pogodnego poświęcenia. Cieszymy się ich wzruszającym optymizmem. Natomiast «Les Robinsons basques» (1925), zapowiadający się z początku nienajgorzej, kończy się głupim «happy end», znośnym tylko dla rozmarzonych podlotków.

Czołowi jednak przedstawiciele katolickiego powieściopisarstwa nie kroczą wcale świetlanymi drogami Jammesa. Wzrok ich kieruje się raczej ku piekłu, którego męki odczuwają i odmalowują, aniżeli ku niebu, które w kilku utworach

wyduje się mdle i konwencjonalne w porównaniu z państwem Lucypera. To też krytycy, stojący na gruncie kościelnego tradycjonalizmu, zarzucają tym burzycielom herezję, szczególnie manicheizm. Żaden z nowatorów katolickich Francji współczesnej nie uniknął tego oskarżenia, i to nie bez powodów. Nie nasza rzecz wszakże wyrokować o prawowierności. Starczy, jeśli stwierdzimy, że inspiracja tych autorów, Artusa i Baumanna, Mauriaca i Davignona, Thérive'a, Fabre'a, Greena i Bernanosa, jest zasadniczo katolicka, i że znalazła ona odpowiedni wyraz artystyczny.

Ludwik Artus (ur. 1877), niegdyś jeden z najbardziej poważanych dostawców sceny francuskiej, pewnego pięknego poranku zamknął fabrykę dramatyczną i pożegnał się z grzesznym światem. Odtąd głosi, że mądrość świecka jest głupia, a święta głupota prawdziwą mądrością («La Maison du Fou», 1918; «La Maison du Sage», 1920). Z tej świeckości zachował niestety Artus sporą dozę «fin de siècle'u», stąd zawily symbolizm, w którym się zatracają zarówno ekstatyczne obrazy «Le Vin de la Vigne» (1922), jak i eschatologiczny patos: «Les Chiens de Dieu» (1928).

Podobnie jak Artus, wywołuje Emil Baumann (ur. 1868) w «La Paix du Septième Jour» (1923) wszystkie zjawy Sądu Ostatecznego. Wieje z tej potężnej epopei mocny powiew prawdziwej wielkości. Monotonja całego dzieła Baumanna jest wspaniała, jak pustynia, lecz brak w nim jakiegokolwiek ożywczej oazy, brak w nim najmniejszego śladu błogiej radości. Powierzchnowym czytelnikom wydaje się, że dumna radość w Panu, przenikająca «L'Anneau d'Or des grands Mystiques» (1924), że pyszne hymny na cześć pierwszego szefa sztabu generalnego wojującego Kościoła («Saint Paul», 1925) i zwycięskiego wodza triumfującego Kościoła («Bossuet», 1929) są wpływem pewnego rodzaju chrześcijańskiego szowinizmu w stosunku do Państwa Bożego. Kto jednak wniknie głębiej w ducha powieści Baumanna, usłyszy pokorną spowiedź ludzkiej ułomności, gnieźdzącej się nawet w sercach najpobożniejszych. Wszędzie i zawsze grzeszne ciało buntuje się przeciw duszy, nakazującej wyrzeczenie się świata. Czy tak czarny pesymizm pozostaje jeszcze w ramach prawowierności? Bohaterowie Baumanna dostępują nadziemskiego «happy end» najczęściej jedynie na drodze łaski Bożej. Predestynacja? Niebieski raj tylko dla wybranych kaprysu Bożego? W każdym razie nasza planeta występuje jako padół płaczu, na którym biedni, znękani grzesznicy już za życia się pieką w niezliczonych ogniach czyścicowych. «L'Immolé» (1908) pokutuje nie tylko za własne grzechy, ale i za grzechy swoich przodków, «Job le Prédestiné» (1922) cierpi za swoją żonę. W powieści historycznej «La Fosse aux Lions» (1911), bardziej jeszcze niż inni katolicycy obrońcy powstania «Vendée», autor bierze stronę tych pobożnych buntowników przeciw pierwszej Rzeczypospolitej. W «Le Baptême de Pauline Ardel» (1913) wypowiada on z rzadką stanowczością twierdzenie, że poza Kościołem niema zbawienia. W «Le Fer sur l'Enclume» (1920) potępia Baumann zdradę małżeńską tak gwałtownie, jak nikt inny, nawet z pośród katolików. «Le Signe sur la Main» (1926) jest już niejako bilansem obrachunku sumienia, głoszącym hasło dobrowolnej emigracji z ojczyzny ziemskiej do ojczyzny niebieskiej.

Franciszek Mauriac (ur. 1885), katolik niemniej gorliwy od Baumanna, przewyższa go znacznie jako artysta słowa. Świetny stylista, Mauriac panuje nad swojemi tematami i buduje świetnie akcję powieści; psychologia jego postaci jest nienaganna. Baumann ugina się pod ciężarem swoich myśli, roz-

wiązanie, zagadek duchowych odbywa się u niego często dzięki interwencji nadprzyrodzonej, przypominającej jednak więcej antycznego «deus ex machina» niż Boga chrześcijańskiego. Mauriac poprzestaje na naturalnem tłumaczeniu zjawisk psychicznych, mogących być ludzkim rozumem pojętymi. Uznaje on istnienie świata utajonego, lecz nie dąży do opisów rzeczy niedających się opisać, nie przeskakuje granic między poezją i modlitwą. Cud, mistyczny akt wszechmocy Bożej nie staje się u niego przedmiotem trudów literackich. Borykanie się grzechu z cnotą, anioła w człowieku ze zwierzęciem ludzkim objaśnia na swój sposób płytki racjonalista, w inny znowu sposób człowiek wierzący. Poeta ma prawo o tem opowiadać, ponieważ sami te konflikty przeżywamy, obserwujemy i umiemy je odczuć. Zresztą o wiele głębiej wzruszamy się na widok śmiertelników, którzy są sprawcami własnych swych losów, — zdaje się, że taki pogląd bardziej nawet odpowiada nauce Kościoła, — niż w wypadku, kiedy obserwujemy jakąś grę marionetek, kierowaną i przezywaną zależnie od humorów ukrytego mechanika.



Emil Baumann.

W głębi serca Baumanna mieszka mnich średniowieczny, Mauriac zaś to nieodrodne «enfant du siècle», dziecko naszego świata i naszej doby. Mimo wszystko u tych niepodobnych sobie żołnierzy wiary katolickiej odkrywamy więcej wspólnych rysów niż różnic. Obaj są monottonni i jednostronni, temat nie zmienia się u nich wcale, żaden promyk światła nie rozprasza ponurego krajobrazu ich dusz. «Czuwajcie i módlcie się», gdyż djabeł nigdy nie śpi! Djabeł? A może raczej jakiś «polypier d'images obscènes», czy też ohydna zgraja niewypowiedzianych chuci, stłumionych kompleksów, zwycięska przyroda, nieznająca i nieuznająca ani dobra, ani zła?... Powieści Mauriaca wolno interpretować według praw natury, czy z pomocą cudów nadnaturalnych, fakty opisane pozostają jednak niezmienione i te same. W długim szeregu dzieł nieprzeciętnych a nawet mistrzowskich, widzimy wciąż ludzi na drogach rozstajnych, nieszczęśników, miotanych sprzecznymi uczuciami: «Préséances» (1921), «Le Baiser au Lépreux» (1922), «Le Fleuve de Feu» (1923) odsłaniają nam straszną walkę między okrutną żądzą życia i chrześcijańskim miłosierdziem; w «Génitrix» (1924) i w «Destins» (1927) słaby mężczyzna waha się między dwoma kobietami, raz między bezmyślnie i bezmiernie go kochającymi matką a żoną, to znów między starzejącą się, pożądliwą i niepożądaną a młodą, umiłowaną i niemiłującą — samicami. W «Le Désert de l'Amour» (1925) jedna kobieta staje się przedmiotem pragnień ojca i syna. W «La Robe prétexte» (1914) płochy młodzieniec pasuje się z siłą przebudzającej się w nim wiosny erotycznej. Najbardziej wstrząsa nas prawdziwa,



Andrzej Thérive.

ach zanadto prawdziwa historia nowej M-me Bovary, nazwanej przez Mauriaca «Thérèse Desqueyroux» (1926). Pragnęła ona ukarać śmiercią swego poczciwego męża za to, że zabił w niej wszelkie popędy czyste i nieczyste, a uniknąwszy potem doczesnej kary, biedna istota sama sobie wymierza sprawiedliwość. Oprócz w prozie narracyjnej, Mauriac celował również w przenikliwych rozmyślaniach, poruszających najważniejsze zagadnienia naszych czasów («Le jeune Homme», 1926; «Le Roman», 1928 — tu chodzi o kwestje społeczne i literackie; — «Souffrances du Chrétien», 1928; «Bonheur du Chrétien», 1929, czołowy problemat teraźniejszości: czy jesteśmy jeszcze chrześcijanami i czy nimi być możemy?).

U Baumanna i Mauriaca droga prowadzi nas przez trwogę i zwątpienia, lecz zawsze do zbawienia, do nadziemskich rajów. I cierpienia nie są źródłem wieczystego smutku. Andrzej Thérive (ur. 1891) natomiast w swoich książ-

kach zwleka z pocieszającą i katolicką odpowiedzią na mało pocieszne, chociaż dość katolickie pytania. Aby jednak wymalowany przez siebie piekielny świat demonów i namiętności uczynić znośniejszym, uzbraja się autor w ironję, która w stosunku do podobnych tematów nierzadko wywołuje wrażenie bezlitości. Thérive nie jest w zgodzie z sobą samym, miotany sprzecznościami, coprawda niepozabawionemi pewnego czaru. W pismach krytycznych niejako człowiek wieku oświecenia, romantyk w zamiłowaniu do rzeczy niezwykłych i przejmujących grozą, pod względem formy klasyk, a realista w obrazowaniu, zachwyca nas czasami lekką i pełną wdzięku ironją w stylu France'a, by odrazu przejść do straszliwych, dręczących wizyj inferna raczej Dostojewskiego niż Dantego. Zawsze ściga nas widmo śmierci, czyto kiedy oddajemy się zajęciom dziennym, czyto kiedy truchlejemy w obawie przed zapadającą nocą. Powieści Thérive'a: «Le Voyage de M. Renan» (1922), «Le plus grand Péché» (1924), «La Revanche» (1925), «Les Souffrances perdues» (1927), «Sans Âme» (1928).

Lucjan Fabre (ur. 1889), jak Thérive katolik tylko z usposobienia, w mistrzowskim «Rabevel» (1923) ucieleśnił owe «Mal des ardents», niedające się zaspokoić pożądanie nieosiągalnego, ową żądzę pieniądza, kroczącą poprzez trupy, tak typową dla naszej epoki. A nauka wzięta z szalonej gonitwy do świątyni złotego cielca będzie ta sama i wiecznie prawdziwa, którą czytamy w Ewangelji: nic nam z tego, że posiadamy wszystkie skarby tego świata, jeśli przy tem tracimy naszą duszę. Niestety Fabre wyolbrzymił postać swego tytułowego bohatera, i tragiczny nadniczłowiek Rabevel wygląda czasem jak zabawna karykatura. W «Le Taramagnon» (1925), mało co zmienionem opowiadaniu o rozruchach robotników winnic w południowej Francji w r. 1907, autor postępował z umiarem. Właśnie dlatego historia nieszczęsnego trybuna ludu, Marcellina Alberta, jako epopeja harmonijna i wzruszająca pozostawia niezwykle silne wrażenie.

Szlachcic belgijski, Henryk Davignon, zaczął swoją działalność pod znakiem Bourgeta. Dawniej pisał on powieści tradycyjalistyczne z życia wielkiego świata («Un Belge», 1913; «Aimée Collinet», 1922). W ostatnich swoich utworach idzie ścieżkami Baumanna i Mauriaca («Un Pénitent de Furnes», 1925; «Le vieux bon Dieu», 1927; «Un plus grand Amour», 1929). Andrzej Lamandé (ur. 1886), inny filar obozu młodokatolickiego, w «Les Lions en Croix» (1919) i w «Les Enfants du Siècle» (1926), napiętnował bezdroże naszej doby. Tak się skarży jeden z jego głównych bohaterów: «Une foi manque à mon âme, une foi manque à mon siècle» (mojej duszy brak wiary, bo nie masz jej w wieku współczesnym). W staraniach Lamandégo o rozwiązanie zbrojnych starć między narodami odróżniamy więcej dobrej chęci niż przekonującej logiki («Ton Pays sera le mien», 1925). Ludwik Martin-Chauffier, autor «Patrice» (1924), «L'Épervier» (1925), «L'Amant des honnêtes Femmes» (1927),



katolickim nastawionym Prousta, okazuje się bardzo bystrym analitykiem erotyki profesorskiej, przyczem duch profesorski cechuje częściowo uczone reminiscencje przygód miłosnych, duch Prousta przebija zaś z techniki pisarskiej, a duch katolicki wyraża się gdzieś poza powieściami.

Otóż nareszcie trójka niezmiernie uzdolnionych twórców, którzy są uosobieniem nadziei nietylko młodokatolickiej, ale i poniekąd całej francuskiej prozy narracyjnej: Green, Jouhandeau, Bernanos.

Juljan Green (ur. 1900), pochodzenia północno-amerykańskiego, urodzony i wychowany we Francji, wnosi po Edgarze Poëm po raz drugi anglosaski mistycyzm strachu do literatury francuskiej. Nie trzeba jednak zapominać, że czasy się zmieniły, że Green przeszedł szkołę psychoanalizy, że rozczytywał się w Mauriacu. Bez względu na egzotykę autora i jego postaci, działa on przedewszystkiem przez doskonały styl, dorównujący najlepszym wzorom klasycznej powieści analitycznej, styl nawskroś francuski, bardziej francuski, niż niejednego paryskiego kosmopolity. Także i u Greena katolicyzm przejawia się nie w szczegółach, ale w ogólnej postawie duchowej autora. Słusznie więc postąpił Maritain, że przedstawił Greena szerszemu ogółowi czytelników w zbiorze «Roseau d'Or». Odrzucając go, poznano się na nim, jako na mistrzu powieści («Mont Cinère», 1926; «Adrienne Mesurat», 1927; «Léviathan», 1929) i noweli («Les Voyageurs sur la Terre», 1927; «Christine», 1928). Drobiazgowa dokładność, z jaką Green maluje wnętrza mieszczańskiego życia codziennego, charakterystyka postaci, zdradza talent nie mniejszy od Balzaca i jemu pokrewny. Balzakowskie są też oba główne motywy: biedy materialnej i przykucia do rodziny, jako więzów krępujących jednostkę. Mimo to bohaterowie, wijący się w swoich kajdanach i wrywający się do wol-

ności, nie są wcale balzakowskimi postaciami romantycznymi i żadnymi władzy. Adrijanna Mesurat, godna politywania ofiara łacińsko-francuskiej «patria potestas», zupełne przeciwieństwo «Père Goriota», biedna gąska prowincjonalna, nie ma w sobie nic nadzwyczajnego, lecz staje się ona ciekawą z powodu jej niezwykłego, przez wewnętrzznego demona wymuszonego czynu. Tak samo Guéret, tragiczny i niemal tragicomiczny belfer w «Léviathan». Green znajduje się dopiero u początku kariery, która na pewno osiągnie najwyższe szczyty. Już dziś wryły się w naszą pamięć liczne postaci epizodyczne jego utworów (ojciec Mesurat, kobiecy tyran pensjonatu, M-me Lande, w «Léviathanie»), lub świetnie narysowane scenerje. Trudno pojąć, jak pewien wybitny krytyk mógł zarzucić Greenowi, że nie zna francuskiej prowincji. Nawet jeśli ten amerykański paryżanin był tam tylko gościem, zdołał on na pewno zaobserwować dużo takich rzeczy, których nigdy nie spostrzeże człowiek, żyjący stale w tem środowisku, bo Green umiał patrzeć podwójnym wzrokiem, a dojrzeć pozory i co się za nimi kryje, istotę.

Marcelemu Jouhandeau (ur. 1888) chętnie przyznajemy, że przeniknął prozaiczną tajemnicę życia prowincjonalnego. Pochodzi sam z zapadłej mieściny, która czy przez przypadek, czy przez jakieś magiczne powinowactwo nazw — nazywa się tak, jak bohater greenowskiego «Lewjatana». O Bogu myśli «raz z żywą radością; innym razem znowu z trwogą, a czasami miotany równocześnie uczuciem radości i bojaźni». Mistycyzm jego przypomina gotyckie średniowiecze i ówczesne misterja, a szczególnie szopki, rozweselające gawiedź. Z majestatyczną ociężałością kroczą po świecie stworzeni przez Jouhandeau, nowi Bouvard i Pécuchet, których jeszcze żaden zgorzkniały Flaubert nie zdążył obrabować z resztek duszy, tej duszy, która uszlachetnia nawet najhaniebniejsze głupstwa. «La Jeunesse de Théophile» (1921), «Les Pincengrain» (1924), «Monsieur Godeau intime» (1925), «Les Térébinte» (1926), «Prudence Hautechaume» (1927) — to wspaniała galerja niedołęgów, niewypłacalnych pieczeniarzy Pana Boga, wydziedziczonych przez los ziemski, którzy jednak — a na tem polega chrześcijańskość dzieła Jouhandeau — mają zapewniony udział w królestwie niebieskim. W ten sposób groteskowa nieszczęśliwka Malwina («Malvine ou c'est du Coton», 1929), opuszczając miejsce swych doczesnych cierpień, będzie cudnie przemieniona w godzinie śmierci. Prawdziwa wieczna niedola pojawia się dopiero wtedy, gdy żałosna Bélisée u kresu swoich doświadczeń dochodzi do przekonania, że «il n'y a pas de paradis».

Rozpatrywanie wszystkich spraw «sub specie aeternitatis», wolne od wszelkich obcych domieszek i ubocznych względów, wyróżnia Jerzego Bernanosa (ur. 1889) z pośród całej rzeszy katolickich pisarzy, starających się także o inne tematy, oprócz metafizycznych. Ta genialna jednostronność i jednolitość, wypływająca z wewnętrznego, duchowego musu, uszlachetnia i wywyższa całą twórczość Bernanosa. Mimo to nie należy sobie wyobrazać, że mamy tu przed sobą jakiegoś prostackiego kwestarza, który wyżebrał sobie wstęp do literatury. Bernanos jest — niech nam będzie wolno wyjątkowo coś powiedzieć o powierzchowności autora — w życiu osobistym wesółym światowcem, eleganckim panem, którego raczej spodziewalibyśmy się zobaczyć w Longchamps czy w Lasku Bułońskim, niż w klasztorze. Tak samo urocza Chantal z «Imposture», nie tylko umie skierować swoją myśl ku celom niebieskim, ale potrafi też skierować swój samochód ku celom ziemskim. Z całą niefrasobliwością rozwiązuje autor to za-



gadnienie, nad którym tak mozolnie biedzi się powieść katolicka, a z nią cała młoda literatura, dążąca do regeneracji duchowej: chrześcijanin w wirze naszego świata; terażniejszość w obliczu wieczności. Odpowiedź Bernanosa brzmi, podobnie jak w filozofji u Maritaina i tomistów, a w dramacie i liryce u Claudela: integralny katolicyzm, istniejący poza granicami czasu i dlatego dający się połączyć z wszystkimi czasami, niezależny od żadnej epoki, a panujący nad każdą. Starczy jedno zboczenie z tej drogi, by potknął się zarówno rozum ludzki, jak i uczucie. Szatan czuwa i nastawia swoje sidła. Przekonać w tych sprawach, ma się rozumieć, nie w znaczeniu metafizycznym, ale artystycznym, to dowód ogromnej siły poetyckiej. A Bernanos właśnie nas przekonywa.

Postaci z «Sous le Soleil de Satan» (1925), z «L'Imposture» (1927) i z «La Joie» (1929) są tak prawdziwe, że niedarmo odrazu zaczęto poszukiwać oryginalnych pierwowzorów: członka Akademji St. Marina i «abbé» Cénabre'a. Niektórzy wymieniają Anatola France'a i «abbé» Bremonda. Czy słusznie? Mniejsza z tem! Fakty, żywi ludzie z krwi i kości, są dla poety tylko punktem zaczepnym, do którego nawiązuje wszystko inne. Jak wiele twórcy mitów, Bernanos przeistacza postaci i fakty w typy, uzmysławiające ideje. I tak, dawno już niezależni od ich pierwowzorów, żyją własnem życiem posępny ksiądz Donissan, który swoich parafjan tak kocha, że pragnąłby dla nich poświęcić nawet swoje zbawienie, lub naiwny ksiądz Chevance, najintensywniej zaś tamtych przeciwstawienie: demoniczny i ambitny ksiądz Cénabre i słodka Chantal de Clergerie. Jak żywy stoi przed nami djabeł, który w jednej z niezapomnianych scen «Sous le Soleil de Satan» nagle przyobleka się w postać ludzką (jak blado wypadła podobna scena w «Wietrze od morza» Żeromskiego), bies, którego się boimy, którego przeczuwamy i nienawidzimy na każdej stronie «L'Imposture» i «La Joie»: on, przekłety ojciec kłamstwa. Do tych wyników — wbrew woli inicjatorów — przezarówno najnowsza psychologia, jak i współczesna literatura: kraj cudownych tajemnic został na nowo odkryty. Głos z zaświatów odzywa się nieśmiało z najtrzeźwiejszego gatunku literatury, z powieści udającej rzeczywistość. Zastanawiamy się nad sobą. W cichej rozmowie sam na sam z książką, która w dziedzinie krytyki i filozofji oznacza interpretację życia, a w dziedzinie powieści — życie odtworzone dla przykładu, poznajemy siebie samych, a tem samem nasze powołanie do wyższych celów.

#### IV

#### DRAMAT

Dramat akcji. — Dramat ideowy. — Dramat formalny czyli poetycki.

Gdy filozofja, krytyka i proza powieściowa przemawiają do nas niejako szeptem, i dlatego podział tych gatunków literatury na poszczególne rodzaje powinien być zgodny z ich wewnętrzną treścią, to sztuka teatralna dąży do działania zewnętrznego, a usiłuje ona głośno i publicznie rozbrzmiewać. Odróżnienie poszczególnych jej podgatunków winno się opierać na cechach zewnętrznych, rzucających się w oczy. Tradycyjne rodzaje dramatu, jak np. we Francji tragedia i komedia, nie mają dziś dokładnych granic. Wolimy inny a bardziej istotny po-

dział niż tamten, który stracił rację bytu: w dramacie akcji pierwsze miejsce zajmują wydarzenia, zmieniające się bezustannie, a właściwie raczej zmiana, niż same wydarzenia; dramat ideowy ma na celu przede wszystkim przedstawienie jakiejś myśli przewodniej; w dramacie formalnym, czyli poetyckim, czołową rolę odgrywa albo zachowywanie pewnych reguł — jak w tragedji klasycznej, albo poszukiwanie nowego sposobu wypowiedzenia się na scenie — jak u pisarzy teatralnych awangardy, albo wreszcie muzykalny czar rytmiki — jak u epigonów romantyzmu, akcja i idea ustępują tutaj na drugi plan.

Bezpośrednio przed wojną światową znany był we Francji, szczególnie wśród szerokiego ogółu społecznego, tylko dramat akcji. Rozkoszowano się wtedy swawolnemi zawikłaniami farsy (Feydeau, Gavault, Véber, Hennequin, Bisson), która jedynie u Courteline'a zdradzała coś w rodzaju tendencji filozoficznej. Bawiono się zgrabnemi i eleganckimi komedjami Capusa, Tristana Bernarda, Caillaveta, de Flersa. Na nerwy działał melodramat zarówno w najlichszym (Kistemaekers, Méré), jak i najbardziej wyrafinowanym gatunku (Bernstein, Bataille). «Sztuka z tezą» stanowiła niejako pomost, prowadzący do teatru ideowego. Dookoła tego pomostu przewalały się gwałtownie fale burzliwej akcji, gdy nurt myśli tylko zlekka muskał jego powierzchnię (Hervieu, Lavedan, Donnay, Brioux, Mirbeau). Drugie przejście od dramatu akcji do dramatu ideowego stanowił «*théâtre d'amour*» Porto-Riche'a. W tem miejscu należy postawić cezurę, by przejść do Curela i Claudela, tych dwóch wielkich nazwisk dramaturgji francuskiej, które dla widza teatru paryskiego nie przedstawiały nic poza literacką reminiscencją. Utwory Curela grywano, chwalono je i dyskutowano nad niemi, lecz żaden z nich nie utrzymał się długo na scenie. Claudela znało tylko ciasne koło wtajemniczonych. Nie wystawiono jego sztuk w żadnym z wielkich teatrów francuskich. Dramat poetycki chlubi się jedynem nazwiskiem owego Edmunda Rostanda, którego daremnie próbowali naśladować ambitni, ale nieudolni rywale. Głębokie i piękne dzieła Verhaerena, Moréasa, Suarésa, Gide'a, Péladana, Romaina Rollanda przechodziły bez echa, tak u dyrektorów teatrów, jak i wśród publiczności.

Od początku dziewięćdziesiątych lat ubiegłego stulecia, kiedy to Antoine, Lugné-Poë i Paweł Fort wystąpili śmiało do boju o miejsce pod słońcem dla dramatu ideowego i czysto poetyckiego, żadne przewroty nie zamęcały już więcej spokoju na scenie. W r. 1913 poczynił Copeau pierwsze kroki w kierunku, wytkniętym przez tych reformatorów. Wkrótce jednak zaległa zupełna cisza; nastąpił okres beznadziejnej stagnacji w dziejach teatru francuskiego. Odrodzenie powojenne objęło odrazu także i dramat. Źródła tego zjawiska są te same, co źródła przebudowy całej literatury francuskiej w ogólności: przewarstwienie społeczeństwa, zwrot ku nadzmysłowości, obudzona ciekawość w stosunku do misterjów podświadomości, zetknięcie się z obczyzną. Wszystkie te okoliczności razem sprawiły, że obok niezniszczalnego dramatu akcji, stanowiącego niezbędną, codzienną (a raczej cowieczorną) strawę bywalców teatralnych, coraz potężniej wybija się na pierwszy plan dramat ideowy. Dramat poetycki nie obudził się jeszcze z drzemki, czekając wciąż na jakiegoś genialnego wskrzesiciela. Znakomici kierownicy sceniczni położyli zasługi około odrodzenia teatru: Jakób Copeau, który odsłonił nam szereg wielkich dzieł w «*Vieux-Colombier*», dalej «*kartel*» czterech dyrektorów, posłusznych wymaganiom swego sumienia artystycznego: Baty, Dullin,

Jouvet i Rosjanin Pitojew; wymienimy jeszcze Henryka Ghéona i nieustrudzone jego próby stworzenia repertuaru chrześcijańskiego. Z minionej epoki przedwojennej pozostali na czele teatru aż do ostatnich czasów Lugué-Poë i Gémier. Antoine zaś ogranicza się teraz tylko do działalności krytyka teatralnego.

Poziom sceny zależy jednak ostatecznie ani od dyrektorów, ani od krytyków (którzy czasem popierają dobre sztuki, czasem im też szkodzą, ale ich nie piszą), lecz od dramaturgów i ich dzieł. Trwałym dorobkiem dramatu francuskiego po wojnie pozostanie dojrzała twórczość chylącego się do grobu Curela i rozkwit religijnej poezji scenicznej Claudela. Jedna i druga zaczynają docierać do najszerszych warstw. Niemalęm powodzeniem cieszy się dramat ideowy pokolenia liczącego od lat 30 do 45. U najbardziej znanych autorów tego pokroju przeważa zabarwienie satyryczne (Crommelynek, Romains, Giraudoux), osiã innych znowu dramatów są zagadnienia podświadomości (Lenormand, Pellerin, Marcel, Gantillon, Boussac), albo zjawiska wprawdzie świadomego, ale mimo to nieskończenie skomplikowanego wewnętrznego życia codziennego: «teatr intymistów», reprezentowany przez Vildraça, Raynala, J. J. Bernarda, Amiela, Pagnola, Sarmenta. Natomiast nowych wartości nie przynoszą obrotni przedsiębiorcy, zapraszający do spożywania pikantnych potraw, podawanych na odnowionej, urządzonej z najmodniejszym komfortem scenie, tacy Fauchois, Mirande, Guitry, Savoir, Duvernois, Birabeau, Natanson, Passeur, Bourdet, Zimmer, Achard, Verneuil..... Teatr poetycki może się poszczycić wielkimi sukcesami. Mortier i Poizat usiłują tchnąć nowego ducha w tragedję, Ghéon — w widowisko liturgiczne, Paweł Fort — w dramat historyczny, a Cocteau i Roussel — w technikę sceniczną.

Już z tego chociażby pobieżnego przeglądu jasno wynika, że powinniśmy się zająć obszerniej teatrem ideowym, jako reprezentatywnym rodzajem dramatu współczesnego. Nie warto zaś dużo miejsca poświęcać takim krótkotrwałym i dziś już nieco przestarzałym gatunkom, jak farsa, komedja, melodramat, sztuka bulwarowa i dramat z tezą. Bo i cóż możemy powiedzieć o farsie? Courteline, Feydeau, Bisson żyją wciąż pod nazwiskiem i w postaci Emila Mazauda, Bernarda Zimmera, Marcelego Acharda. Mazaud, Zimmer i Achard są coprawda czasami jeszcze reinkarnacjami Moljera i Alfonsa Daudeta, Arystofanesa i Labiche'a, — reinkarnacjami, którym częsty powrót na ziemię najwiśdoczniej nie wyszedł na zdrowie. Mazauda «Dardamelle» i «La folle Journée»; Zimmera «Le Veau gras» (1924), «Les Zouaves» (1925), «Bava l'Africain» (1926), «Le Coup du 2 Décembre» (1928); Acharda «Voulez-vous jouer avec moá» (1924), «Je ne vous aime pas» (1926), «Le Joueur d'Échec» (1927) — to pewnego rodzaju elita «drugorzędnego towarzystwa», która podpatrzyła niektóre strony «pierwszorzędnego towarzystwa»: dramatu ideowego, ale mimo to najlepiej się czuje w atmosferze mniej wytwornych, prostackich uciech farsy. Zręczność tych trzech wirtuozów w wywoływaniu taniego uśmiechu wypróbowano na scenie. Tylko nie należy, broń Boże, sądzić, że echa Pirandella w «Bava l'Africain», lub intymizowanie w «Je ne vous aime pas», są wynikiem jakichś szczerych dążeń do wyższego poziomu literackiego. Niedorzeczny «Joueur d'Échec» (głównym bohaterem tej sztuki jest automat na dworze Katarzyny II; występują też konfederaci barscy — a jakże!), obleśna pornografja w «Le Coup du 2 Décembre» (na tle cierpień ucznia gimnazjalnego, który wbrew woli i wbrew prawdzie zostaje ojcem i z chwilą,



Francis de Croisset.

warzyskiej. Główną przyczyną tej zmiany jest ogólny przewrót umysłowy, który się spełnił po wielkiej wojnie. Nie zawadzi jednak poznać prawdziwe nazwiska mistrzów współczesnego dowcipu francuskiego. Pod pseudonimami Coolus, Nozière, de Croisset, Savoir, Duvernois, Verneuil ukrywają się pp. Weil, Weyl, Wiener, Weiss i t. d. Atoli Francis de Croisset (ur. 1877), równie jak niegdyś Halévy i nieodżałowany Courteline-Moineaux, pozostał wierny tradycjom francuskiej komedji. Po śmierci Alfreda Capusa (1858—1922) — razem z Robertem de Flers'em (1872—1927) — stał się ulubieńcem dobrze wychowanych widzów «Comédie Française». Sztuki tych dioskurów: «Le Retour» (1920), «Les Vignes du Seigneur» (1921), «Les Nouveaux Messieurs» (1925), «Le Docteur Miracle» (1927), to niejako sprytne wykłady eleganckiego starszego pana z towarzystwa, wygłaszane dla «nowych panów», którzy jeszcze, a raczej nigdy nie potrafią z uśmiechem na ustach — a bynajmniej z szyderczym grymasem, albo z rykiem, z krzykiem, płaczkliwie czy groźnie — społeczeństwu mówić prawdę w oczy; którzy w obliczu istotnie tragicznego położenia nie zdobywają się na lekkie drwiny, a w nonsensach życia nie rozpoznawają ukrytego sensu, ani w zadumanem mędrkowaniu nie odgadywają błogiej głupoty. Dr. Miracle, któremu świat zawdzięcza eliksir nieśmiertelności, w literaturze polskiej występował jako dr. Caro — przedstawił go A. Nowaczyński — a w rzeczywistości francuskiej jako dr. Woronow. Czy wspaniały wynalazek miał jakie burzycielskie skutki? Nowi panowie zajmują opróżnione miejsca honorowe przy suto nakrytych stołach i «plus que cela change, plus c'est la même chose». Zresztą w dziedzinie lekkiej krotchwili mało jest satyr politycznych. Najbardziej udaną z nich na-

kiedy go pozbawiają rzekomego ojcostwa, traci również wszelką powagę erotyczną) — to charakterystyczne kwiatki wspomnianych autorów. Jeszcze niższy o całe piętro jest poziom fabrykantów literackich, kutych na wszystkie boki, jak René Fauchois («Le Singe qui parle», 1925; «L'Enfant du Cœur», 1922); Yves Mirande («Ta Bouche», 1922, najpopularniejsza operetka ostatnich lat; «La Gare régulatrice», 1924); V. A. Jagerschmitt («Coucouli», 1924, pewnego rodzaju dzikuska na użytek domowy ubogich na duchu; «La Poupée française»).

Przejdźmy od farsy do «wyższej» komedji, och, jak zmienionej od epoki Scribe'a i nawet Paillerona! Zamiast jakiejś dramatyzowanej anegdoty salonowej, którą cechował staranny język i pogodny humor, mamy dziś obcesowe, a nawet brutalne żonglowanie zagadnieniami. Co gorsza, nad temi zagadnieniami autorowie śmiertelnie się znęcają, ale nigdy ich nie wyczerpują, zewnątrznie ich dotykają, miast je wyczuwać, ukazują je raczej ze strony społecznej, aniżeli to-

piisał René Benjamin w «Il faut que chacun soit à sa place» (1924).

Coraz częściej zato pojawiają się sztuki, ukazujące nam wesołe strony zagadnień społecznych i erotycznych. Alfreda Savoira (ur. 1890) nazywają drugim Meilhac'em, a Jakóba Natansona (ur. 1899) najbardziej paryskim dramaturgiem swego pokolenia. Wartość tych komplementów osądzimy, jeśli sobie przypomnimy pochodzenie tych psychoanalityków miłości współczesnej. Natanson poprzestaje na bardzo zabawnych problematach spasmatematycznych. W «L'Âge heureux» (1922), «L'Enfant truqué» (1922), «Les Amants saugrenus» (1923), «Le Greluchon délicat» (1925), «L'Infidèle éperdu» (1925), «Je t'attendais» (1928), chodzi o wieczną kochliwość wyszumiewającej się młodzieży, o różne przypadki «amour vainqueur» i «vie opportune». Na scenie porusza się cała kopa «Marivaux-riens aimables», a przez to czasem i nas wzrusza. Savoira żywi wznioślejszą ambicję, przerastającą jego siły. O ile nieodparty jest urok alegorycznych jego grotesek, w rodzaju «Le Dompteur» (1926), o tyle rozczarowuje nas Savoira warzającami na przestarzałe tematy («Passy 47.28»), a już zupełnie nieznośny staje się wtedy, gdy najpoważniejsze zagadnienia traktuje operetkowo, zapominając widocznie, że, obok muzycznego taktu trzywiersiowego, niezbędne jest wyczucie najzwyczajniejszego taktu. «La Grande-Duchesse et le Garçon d'Étagé» (1925), «Le Cocktail» (1928), «Le Baptême» (1928), przedstawiają triumf wszechwładnego pieniądza nad zdetronizowanymi, pozbawionymi pieniędzy władcami dni minionych; kontrast między starym światem, widzianym przez autora zbyt powierzchownie, a nowym światem, ledwo co zaobserwowanym, «haute juiverie» — świat żydowskich potentatów finansowych — u progu Faubourg St. Germain.

Ferdynand Nozière, współpracownik Savoira w «Baptême», a wcześniej w «Excelsior», Piotr Wolf, Ludwik Verneuil, który wraz ze swoją czarującą małżonką osiągnął triumfy kasowe występami na scenie w takich serdecznie lichych wodewilach, jak «Le Fauteuil 47» (1923), «Ma Cousine de Varsovie» (1924... kuzynka ta mówi po francusku z wyraźnym akcentem rumuńskim! — chyba



Robert de Flers.



Alfred Savoira.



Sasza Guitry.

jako bohater i autor anegdot, niż jako wyrobnik sztuk, w których widoczny jest wprawdzie wielki nakład fachowej pracy («Les petites Curieuses», 1920; «Le Cordon bleu», 1920; «Coeur de Lilas», 1921; «Ce que l'on dit aux Femmes», 1922), ale z których żadna nie dorównywa komedjom z jego okresu świetności. Coolus («Amour quand tu nous tiens», 1919; «Le Paradis fermé», 1920; «Diane au Bain», 1922), należy już całkowicie do starego żelazkiwa, ale.... mimo to jeszcze nie rdzewieje. Capus, Caillavet, de Flers, Bernard, Coolus czekają wciąż na swoich następców. Edward Bourdet (ur. 1887) zapowiadał się z początku na takiego spadkobiercę. «L'Homme enchainé» (1924) uzasadniał te nadzieje, a zostały one potwierdzone przez «Vient de paraitre» (1927), szereg pysznych scen z paryskiego życia literackiego, których bohaterem jest dość wyraźnie nakreślony wydawca (Grasset? Gallimard?). Na tej drodze dostąpiłby autor prawdziwej, zasłużonej sławy literackiej, a nie niesmacznych wawrzynów, jakie zdobył przez ckliwy i fałszywy obraz drogi krzyżowej na Lesbos, która służyła mu tylko jako pretekst do wystawienia najróżnorodniejszych psychoanalitycznych niegodziwości («La Prisonnière», 1926). Podobnie jak Bourdet, spogląda Paweł Géraldy (ur. 1885) z łąką w oku, ale pogodnie, na deski sceniczne, które ożywia postaciami, wziętymi wyłącznie z wielkiego świata. Géraldy, wcale nie lepszy znawca duszy od Bourdeta, jest hipnotycznie zapatrzony w ten jedyny punkt centralny, który w rzeczywistości nie dominuje tak mocno, nawet w życiu wytwornych próżniaków. Rozwiążłość obyczajów ogranicza się coprawda tylko do tych rozmiarów, które są jeszcze w zgodzie z naturą, co więcej zatrzymuje się nawet przed bramami cudzołóstwa. Dzieje się u niego «tout, excepté ça». Bohaterowie Géraldy'ego, właściciele zamków i wsi, ludzie z najwykwintniejszych sfer społeczeństwa wynurzają się ze swoich uczuć, oczyszczają się z grzechów

na cześć nierozzerwalnego przymierza polsko-rumuńskiego?); Leopold Marchand («Nous ne sommes plus des Enfants», 1927) — ci wszyscy nie rażą przynajmniej pretensjonalną problematyką; produkują oni wyroby rzemieślnicze. Sasza Guitry (ur. 1885), syn wielkiego aktora Lucjana Guitry, przewyższa tych niebardzo autentycznych paryżan wdziękiem giętkiego dialogu (np. w «Mon Père avait Raison», 1920), lecz wyzyskuje z nadto gorliwie każdą okoliczność na gwałtowne wciśnięcie żywotów głośnych i przykładowych w ramy dramatyczne («Pasteur», 1919; «Béranger», 1920) i grzeszy megalomanią, gdy przeciwstawia strindbergowskiej pannie Julji i jej niedobrej miłości do lokaja — dobrego służącego «Désiré» (1926) i jego niemłą panienkę.

Weteranami starszego pokolenia są Trystan Bernard (ur. 1866) i Romuald Coelus (ur. 1868). Komizm sytuacji, dominujący w ich utworach, stracił dziś dużo ze swego dawnego wdzięku. Bernard znaczy już więcej

poto, by wkrótce znowu rozpocząć niebezpieczną igraszkę z ogniem, od którego bije niezbyt ciepły żar. Tę tkliwą i cnotliwą unję wznawiają oni perjodycznie, mniej więcej raz na rok: smutno: («Aimer», 1921; «Les grands Garçons», 1922; «Robert et Marianne», 1925) i wesoło: («Si je voulais» 1926; «Son Mari», 1927). Dawniej Géraldy uprawiał także społeczny dramat z tezą. «Les Noces d'Argent» (1914) wnosi na scenę pierwszy raz, i to podczas wojny, antagonizm generacji, wywołując wśród szalejącego orkanu burzę w szklance wody.

Géraldy'ego nie zawiódł jego instynkt. Starodawny dramat z tezą należy już do przeszłości. Nawet jego dawni mistrze zarzucili go dziś prawie bez wyjątku. Maturcy Donnay, Gustaw Guiches wolą opowiadać swoje wspomnienia («Autour du Chat-Noir», względnie «Au Banquet de la Vie», oba w r. 1926). Albert Guinon w ostatnich latach zupełnie się oddalił od sceny, Emil Fabre raz je-

szcze odzyskał dawne powodzenie («La Maison sous l'Orage», 1920). Henryk Lavedan odbył drogę z półświatka w wielki świat, a stąd poprzez świat polityczny do tego królestwa, które nie jest z tego świata, i w ten sposób doszedł do misterjum dramatycznego o świętej Genowefie (1920). Jedyne Eugenjusz Brieux i Lucjan Descaves nie wybrali nowego tonu. Pierwszy pozostał wierny sobie, a drugi pamięci Mirbeau'a. «L'Avocat» (1922), «L'Enfant» Brieux'a i Descaves'a «Les Fruits de l'Amour» (1928) wprowadzają nas w środowisko zmurszałych podpór społeczeństwa wielkoburżuazyjnego. Tutaj i w pokrewnych sztukach wojowniczych Piotra Hampa wszystko dzieje się według zasady «les affaires sont les affaires» («La Maison»; «La Compagnie», 1927; «M. l'Administrateur»; «M-me la Guerre», 1928; «Le Déraillement»; «T. P. 33»). Dialogowana teza graniczy tutaj, jak zresztą często, z melodramatem.

Ostatecznie Henryk Kistemaekers i Karol Méré naszkicowali swoje zagadnienia i wymyślili bohaterów, którzy odznaczają się ogromną swadą. W rzeczywistości szanowni autrowie dyskutują tylko ze sobą samymi przez usta swych marjonetek, a widzowie teatralni zachwycają się temi objawami rozdwojenia nieosobistości pseudopoetyckiej. Mówi się o zaletach patriotyzmu, czasami na «dur» (przed wojną: «La Flambée» Kistemaekersa), innym razem znów na «moll» (po wybuchu wojny: «La Captive» Mérégo), o kwestji kobiecej («La Nuit est à nous» Kistemaekersa, 1927); o zagadnieniu, czy ten, który wtajemnicza kobietę w rozkosze miłości, pozostaje na zawsze panem serca swojej nowicjuszki (Mérégo «Le Lit nuptial», 1926). Jerzy Berr, Piotr Frondaie, Feliks Gandéra, Andrzej Birabeau dzielą się sukcesami «théâtre Parisien» z wyżej wymienionymi ulubieńcami publiczności paryskiej. Mamy przed sobą



Edward Bourdet.

powszednie, zupełnie zrozumiałe zjawisko: ręce, które przez cały tydzień kierują miotłą lub piórem kancelaryjnym, w niedzielę lub wieczorem po zamknięciu sklepu, albo na wycieczce do francuskiej stolicy, są spragnione oklaskiwania, szczególnie, jeśli na scenie rozgrywają się czułości. Poczciwi kupcy, robotnicy i urzędniczkowie rozkoszują się ostrą dozą romantyzmu, który w dodatku jest dostatecznie realistyczny, by nerwy wprawić w wibrację.

Czem melodramat dla prowincjała, dla cudzoziemca ze sfer średnich, dla drobnomieszczanina i midinetki, tem dla ludzi o większych wymaganiach jest teatr Bernsteina, Bataille'a i de Lorde'a. Daje on to samo, co melodramat, ale w sposób bardziej wyrafinowany i przytłumiony, otwierający perspektywy na wyższą literaturę. Takie zestawienie nazwisk wyda się może na pierwszy rzut oka dziwne, ale niezaprzeczenie jest ono bardzo uzasadnione. Bo naprawdę w tym «*théâtre des nerfs*» wszystko, począwszy od akcji, charakterów, techniki — aż do najdrobniejszych szczegółów inscenizacji, efektów świetlnych, kwiatów, muzyki poza sceną, aż do dialogu i aż do zakończenia każdego aktu, obliczone jest na podniecanie widza i wzbudzanie w nim zgrozy. «*Du sang, de la volupté et de la mort*». Przejaskrawienie, romantyzm, graniczący z wybrykiem, wybryk, który przechodzi w romantyzm! Dopiero po stwierdzeniu tego stanu rzeczy przyznajemy, że pozatem, ale w każdym razie nie przedewszystkiem, Bataille jest poetą, Bernstein wcale niezłym psychologiem, a de Lorde myślicielem mistycznym. Wszyscy trzej doszli do sławy w okresie między przełomem XIX i XX wieku a wojną światową. Władają oni swoim rzemiosłem w sposób narazie niezrównany. Henryk Bernstein (ur. 1876) przejął niejedno z dramatu ideowego i dlatego utrzymał się z honorem na scenie, nie sprzeniewierzając się wcale swojej przeszłości. Tło jego teatru pozostało niezmienione: arystokracja, magnaci giełdy, kokotki, półświatek; pozostał również dualizm zagadnień nierozdzielnych, kształtujących charaktery i wprawiających w ruch akcję dramatyczną: pieniędzy i użycia seksualnego. Lecz konflikt tragiczny rozgrywa się dyskretniej, uzasadnienie jego jest staranniejsze, a teatr nerwów nabiera pozorów teatru idej («*Judith*», 1922; «*La Galerie des Glaces*», 1924; «*Félix*», 1925; «*Le Vénin*», 1927). Henryk Bataille (1872—1922) skończył w nieziemskiej atmosferze symbolizmu. Żadne ziemskie istoty nie kroczą w ten sposób, jak kobiety i mężczyźni, występujący w alegorjach niewinnej i grzesznej zdrady małżeńskiej, alegorjach, zawieszanych między irrealizmem a rzeczywistością. Nie czyni to jednak uszczerbku sceniczności tych postaci, które w przepelnionych po brzegi salach teatralnych podziwiała nieprzejrzana rzesza śmiertelników z kości i krwi. A tak wszystko wyszłoby na dobre na tym najlepszym ze światów, gdyby nie to, że biedny Bataille za wcześniej go opuścił. W ostatnich latach napisał: «*Les Soeurs de l'Amour*» (1919), «*L'Homme à la Rose*» (1920), «*La Tendresse*» (1921), «*La Chair humaine*» (1922). Andrzej de Lorde (ur. 1870) już oddawna przesiaduje u wrót życia wiecznego, a właściwie u bramy piekła, i stamtąd czerpie obrazy, przejmujące strachem widza teatralnego. Jest on twórcą «*Grand-Guignolu*», teatryku, który dał nazwę odrębnemu podgatunkowi dramatycznemu. Niezliczone upiorne sceny, grywane na tej scenie, zostały zebrane i ogłoszone drukiem: «*Théâtre de l'Épouvante*», «*Théâtre de la Folie*» i naturalnie nie brak do kompletu «*Théâtre de la Mort*». Ostatnio wydał de Lorde «*Les Nuits rouges de la Tchéka*» (1927), «*La Galerie des Monstres*» (1929), ale na tem chyba



jeszcze nie koniec. Na tysiącach zbielełych od trwogi warg zawisło nieme pytanie: kiedyż, panie de Lorde, wreszcie, u pioruna, pańskie pióro upora się z temi upiorami?

Od tej dramaturgji, posługującej się spótgowanemi efektami zewnętrznymi, prowadzą dwie drogi do współczesnego teatru idej. Punktami styczności są zarówno sfera zaświatowa, dziedzina zjawisk niejasnych i niewytłumaczonych, jak i melodramat. Tak jak Bernstein, czy de Lorde, nie może się obejść bez wejrzenia w świat duszy, tak i teatr podświadomości musi narazie uciec się do zewnętrznych efektów, nie obawiając się przejawskawienia. Utwory sceniczne przedwojenne, pisane głównie dla akcji, i dramaty naszych dni, nasycone ideami, mają tą wspólną cechę, że są romantyczne, subiektywne, świadome celu, dynamiczne, że przedstawiają one zjawiska wyjątkowe, anormalne, tajemnicze, i że różnią się w ten sposób zasadniczo od psychologicznego, obiektywnego, statycznego dramatu klasycznego, które dąży do reguł i typizowania, do jasności. Do tego teatru czystego rozumu i czystych namiętności nie nawiązuje żaden z dwóch obecnie panujących kierunków scenicznych, ani intymizm, ani psychoanalizm; klasycyzm znajdziemy dopiero u Porto-Riche'a, Curela i Claudela, w jedynych dziełach teatralnych naszej doby, które przetrwają swoją i naszą epokę. Debjut Lenormanda i Vildraca, twórców nowoczesnego dramatu francuskiego, mimo że są rówieśnikami, dzieli okres dziesięciolecia. Obaj przenieśli «introspekcję» z psychologii i z powieści (gdzie drogi, jak wspomnieliśmy, utworowali jej naprzód Dujardin, a później Larbaud i Gide) na scenę. Romantyczny ten teatr dusz rozwija się w dwóch rozbieżnych kierunkach. Lenormand zapuszcza sondę w bolesny wrzód, który pasorzytuje pod naszą świadomością na nasz własny rachunek, doliczając sobie okrutne odsetki. Patrzymy na ciemne, rozhukane morze, w którym toną statki ludzkie, jeden po drugim. Vildrac nie kusi się wcale o przeniknięcie mrocznej zasłony. Poprzestaje na opisywaniu cichej tajemnicy banalnego przeżycia, które w swej skromności wcale nas nie pociąga i dlatego uchodzi naszej uwagi. Lenormand snuje nić romantyzmu romantycznego, a Vildrac romantyzmu nieromantycznego, naturalistycznego; jeszcze wyraźniej sprzeczność ta jest widoczna u ich uczniów, że wymienimy z jednej strony Boussaca i Pellerina, z drugiej Raynala i Pagnola.

Henryk René Lenormand (ur. 1882) wypróbował swój talent już przed wojną na melodramacie i na ibsenowskiej «sztuce z tezą» («Les Possédés», 1909; «Poussière», 1913). W swoim «Ratés» obdarzył nas pierwszym wielkim poematem scenicznym nowego teatru. «Ratés» — to dwóch nieszczęsnych bohaterów naszej epoki; pełni najwznioślejszych uczuć, powodowani najszlachetniejszymi zamiarami, staczają się jednak na mocy jakichś wyroków coraz niżej, by wkońcu



Andrzej de Lorde.

zginąć marnie w brudnej kałuży. Ci aniołowie w dążeniu do człowieczeństwa porywani są przez zwierzę we własnej duszy w bezdenną otchłań. Beznadziejny pesymizm Lenormanda nie da się wytłumaczyć jako zwyczajny pogląd determinizmu. Istotą jego jest raczej coś, co przypomina straszną demonologię średniowieczną, lub wschodnie religie mistyczne. Tylko powierzchowny widz mógłby nazwać jego utwory sceniczne odmianą teatru naturalistycznego. W istocie ścisną one serce, jak ciężka zmora, duszą nas, jak gorące wyziewy żaru piekielnego. Jesteśmy jakoby na pustyni, w cieniu szatana, który podkrada się do swoich ofiar, by je pożreć; szatana, który, opętawszy dusze, zabiera je na zawsze, ducha ciemnoty, który wyje z uciechy, ilekroć zniszczy jasną, świetlaną niewinność.

Szkoda, że Lenormand nie znalazł formy odpowiedniej dla swego dzieła; że język jego nie wybrnął z zaczarowanego koła naturalizmu. Taki Ramuz (pokrewny mu umysł), czy Bernanos, mają bogatsze środki wyśłowienia się. To też zdaje się, że z wszystkich sztuk Lenormanda — z których coprawda żadna nie jest powszednia, a niejedna nawet robi na scenie potężne wrażenie — tylko jedna odpowiada wymaganiom najwyższego artyzmu: «À l'Ombre du Mal» (1924). Jak w klasycznej tragedji, akcja rozgrywa się według zasad jedności Arystotelesa, unikając zarówno odchylen i niejasności, jak i nużącego rozdrabniania w obrazowaniu. Postać czarownika murzyńskiego jest jedną z najbardziej porywających we współczesnym teatrze francuskim. Ponad losem pojedynczych osób: męczenników, cierpiących niewinnie, i ich dręczycieli, szukających zemsty za doznane krzywdy na słabszych od siebie, góruje żywa, przygważdżająca rzeczywistość tragedji masowej: nieszczęsny przez fatum swojego położenia geograficznego los Afryki, całej części świata, opętanej przez swojego własnego, afrykańskiego Demona. W tej i w drugiej sztuce kolonialnej «Le Simoun» (1922), a we wszystkich dramatach Lenormanda, psycho-analiza Freuda okazuje się nieodłącznym towarzyszem autora. W «Simoun» Lenormand opisuje niby odwrócony kompleks Edypowy, ojca zazdrosnego o córkę, którą nieświadomie i podświadomie pożąda. «Le Temps est un Songe» (1919), «Le Mangeur de Rêves» (1922), «L'Homme et ses Fantômes» (1924), to halucynacyjne fantazje na temat teoryj Bergsona i Einsteina (czy kolejność zdarzeń w czasie jest względna, czy bezwzględna?), odmiany przewodnich myśli Freuda (stłumionych zespołów i zbłądzenia mimowolnego) i o zagadnieniu ambiwalencji płciowej. Nowa ta teoria psychopatologiczna, maszerująca po deskach scenicznych, tak pewna siebie i zwycięstwa, jak zołowska prawda, narazie napotyka na zbyt dużo zastrzeżeń i sprzeciwów. Poeci chwalą sobie filozofję tego teatru, a uczeni wyrażają się z uznaniem o poetyckiej stronie tej filozofji. O tem co najmniej wątpienia niema, że twórczość Lenormanda jest oryginalna, żywiołowa, nawet zanadto podobna do katastrofy żywiołowej. Lenormand zasłużyłby na wieniec wawrzynu, gdyby się ostrożnie usunął od źródeł swego freudowskiego natchnienia i przeszedł do źródeł prawdziwej poezji, jak to już uczynił w «À l'Ombre du Mal». Narazie «Un Lâche» (1926) dowodzi tylko, że umie się liczyć także z zewnętrznymi warunkami teatru. Osnowę tej sztuki — tchórz, który stara się ocalić swoje nikczemne życie przed niebezpieczeństwem zawieruchy wojennej, ginie nareszcie ohydną śmiercią — z większym artyzmem ujął nasz Żeromski w jednym z epizodów «Walki z szatanem». «L'Amour magique» (1926) przypomina «Lygję» Edgara Poëgo: zmarła



Henryk René Lenormand.



Jan Wiktor Pellerin.

żona nie pozwala żyjącemu małżonkowi zaznać nowego szczęścia. «Mixture» (1927) jest nieznaczną mieszaniną romantycznego współczucia dla «nieskalanej» kurtyzany i hymnu pochwalnego na cześć miłości macierzyńskiej, z nieodzownymi u Lenormanda psycho-analitycznymi komplikacjami. Coś z «Damy kameljowej», z «Cosette» w «Nędznikach» Wiktora Hugo, i razem wzięte «bieda z nędzą».

To, cośmy powiedzieli o Lenormandzie, dotyczy też jego niezwykle zdolnych uczniów, których wprawdzie nie wychowywał, ale pobudził do twórczości dramatycznej. Sztuki ich są bezprzecznie interesujące; treść, fascynująca i przeważnie sceniczna, ożywiona jest duchem prawdziwej poezji. Brak im wszystkim skończonej harmonji, dyscypliny w formie. Młodzieńczy ferment początkujących dramaturgów może kiedyś, jeśli dojrzeje — niewiadomo czy wogóle kiedy to się stanie — będzie stanowił trwały dorobek teatru francuskiego. Narazie, z historycznej perspektywy, ma tylko epizodyczne znaczenie.

Jan Wiktor Pellerin hołduje pirandellowskiej zasadzie dysocjacji, technice filmowej i pesymistycznym poglądom Lenormanda. Wszystkie jego utwory wyrażają jedno życzenie: aby móc poznać nasze własne najskrytsze życzenia, aby chociaż inni mogli je odgadnąć! Oto przykłady: małżonkowie przestępują próg sypialni z uczuciem tęsknoty za niedosięzionym szczęściem, którego nie umieją sobie użyczyć («Intimité», 1922). Panowie Opéku, wujek z zapadłej prowincji, i Ixe, jego siostrzeniec, bywalec w kołach paryskiej awangardy literackiej, spotykają się pewnego razu i, zamieniwszy uściski, wyruszają na spacer po stolicy. Nazewnątrz ujawniają się znane ze starych komedij gesty rodzinnego spotkania, ale równocześnie myśli znudzonego siostrzeńca błędzą daleko od jego własnych słów, wypowiedzianych z pozornie uważną miną. Myśli te «materjalizują się», jak emanacje medjów Du Prela, i spacerują po scenie, prowadząc własną



Karol Vildrac.

rozmowę. «Têtes de Rechange» (1926) jest panoramą, pandemonjum naszej epoki. W innym znowu dramacie kefalokoki w mózgu literata, przybierając cielesną postać, usychają z tęsknoty za jedyną, wielką, nigdy nieziszczoną miłością; słysząc krzyk serca, stęsknionego za Bogiem i nieśmiertelnością («Cris de Coeur», 1928). W pierwszej chwili jesteśmy oczarowani tą serdeczną, głęboką i na pierwszy rzut oka oryginalną twórczością dramatyczną, ale wkrótce przypominamy sobie, że już kulawy djabeł świętej pamięci Lesage'a uciekał się do podobnych sztuczek.

René Bruyez («Le Conditionnel passé», 1927; «La Puissance des Mots», 1928) i Szymon Gantillon («Maya», 1924) rzucają senne marzenia o podkładzie seksualnym na płótno, które nagle do nas przemawia, a nawet prawi kazania (naturalnie z ewangelji Zoli, na tematy à la «Nana»). Gaston Arthuis («Connaitre», 1921; «Tu gagneras ton Pain», 1923; «L'Ange et la Bête», 1928); Gabriel Marcel («Le Cœur des autres», 1921; «Le Regard neuf», 1922; «La Chapelle ardente», 1923; «Le Quatuor en Fa Dièze», 1923; «Un Homme de Dieu», 1928); Boussac de Saint Marc («Loup de Gubbio», 1921; «Le Coup de Bambou», 1922; «Le Couvre-Feu», 1925; «L'Amour vaincu», 1925; «Moloch», 1928); — każdy z tych pisarzy udramatyzował w swoisty sposób, ale przytem na jednakową modłę Pirandella i Lenormanda, psychologję twórczego artysty. Dalszy dowód, że nowoczesny teatr jest w swojej istocie romantycznym: ciągle powtarzanie starego szlagiera o wyjątkowych prawach genjusza, nieuznającego żadnych norm, oprócz swoich własnych. Raz zobaczymy jakiegoś autora, szukającego w sobie samym najprzeróżniejszych postaci («Connaitre»), z których każda prowadzi swoje osobne życie erotyczne; ponieważ zaś każda z nich obiera sobie inną drogę, więc «Rozdarty» okazuje się wiarołomny wobec swojej żony, którą zresztą gorąco kocha. «C'est compliqué mais c'est comme ça». Drugi raz sympatyczny literat posługuje się swoim otoczeniem, swoją najbliższą rodziną, jako przedmiotem studjów dla swoich dzieł («Le Cœur des autres»). Bez wahania poświęca on żonę, kochankę, swoje dziecko fizyczne, które dla niej jest też dzieckiem duchowym, byle to tylko wyszło na zdrowie jego dziecku duchowemu; sam bohater zresztą też na tem źle nie wychodzi, bo żyje dłużej od wszystkich («Moloch»). Jak widzimy, teatr nowoczesny jest pod względem oryginalności tematu dość ograniczony. Mimo to wzbudza szacunek powaga, z jaką szczególnie Marcel i Boussac przystępują do zagadnień metafizycznych.

Wyłącznie przyziemny dramat Vildraca i jego szkoły jest tylko odmianą «théâtre d'amour» Porto-Riche'a, cieplejszą, bardziej romantyczną, bardziej osobistą. Otóż treść typowej sztuki tego zakroju Karola Vildraca (ur. 1882):

«Paquebot Tenacity» (1920). Dwóch emigrantów, wybierających się w podróż do Ameryki, zatrzymuje się w jednym z portów francuskich. Obaj ubiegają się o królową swojej przymusowej i tymczasowej Cytery, która usługuje w skromnej oberży. Wynik (zresztą wcale nie nowy): «Roma deliberante Saguntum periit». Indyk myślał... To też człowiek czynu zostaje kochankiem nimfy oberżowej. Marzyciel zobaczył i dlatego musi wybaczyć. Za jedyną zasługę Vildraca uważamy wątpliwy triumf, iż obudził w nas pewne zainteresowanie dla tak marnego tematu. Odkrywa on przed nami poezję banalności, gdy dawny naturalizm umiał tylko wyprzeć poezję i zastąpić ją banalnością! «Michel Auclair» (1922), «Le Pélerin» (1926) są znowu pełne nastroju, uczuciowości, rezygnacji i smętku. Opowiada się, jak człowiek, którego miłością wzgardzono, rezygnuje na rzecz swego rywala, wprawdzie mniej godnego, ale cieszącego się względami kobiety; przedstawia się brata marnotrawnego, o którym wszelki słuch zagałał, który nagle zjawia się u siostry i wkrótce uwalnia swoją urodziwą dorastającą siostrzenicę z dusznej atmosfery drobnomieszczańskiego więzienia rodzinnego. Wreszcie «Madame Béliard» (1925): bohater, Robert Saulnier, tym razem człowiek czynu i poeta w jednej osobie, cierpi z powodu rozterki duchowej, nie mogąc się zdecydować, czy ma wybrać panią fabryki i swoich zmysłów, czy siostrzenicę, która jest od niej zależna. Miotany naprzemian uczuciem wdzięczności i miłości, unika decyzji, ratując się ucieczką. Wszystko to jest godne szacunku, bardzo wzruszające i liryczne, a nawet od biedy dramatyczne. Czy jednak ukrywa się w tym więcej prawdy życiowej, niż w dramatach z tezą i melodramatach ubiegłej generacji? Vildrac za wcześnie przestaje się interesować swoimi bohaterami, pozostawiając ich swojemu losowi. W znakomitej noweli opowiada Zschokke o ognistym Angliku, który daje sobie amputować zdrową nogę, by zdobyć serec ubóstwianej dziewczyny, pozbawionej stopy. Narazie jest on najszcześniejszym z mężczyzn. Cóż się jednak dzieje potem: czegoby nie dał za to (oprócz małżonki zdobytej z takim trudem, którą już dawno gotów jest poświęcić), by móc odzyskać straconą nogę! Czy poświęcający się rywal z «Michel Auclair» nigdy nie pożałuje swojej wspaniałomyślności, jeśli się przekona, jakie są jej owoce? Czy siostrzenica nigdy nie zażętkni do domu rodzinnego? Czy Robert Saulnier na zawsze zapomni o fabryce, którą tak lekkomyślnie stracił z fabrykantką i jej siostrzenicą? Dajmy jednak pokój zuchwałej ciekawości. Ojcowie duchowi mają zawsze rację w stosunku do swoich dzieci poetyckich.

Sentymentalny, spokojny i smętny teatr miłosny Jan a J a k ó b a B e r n a r d a (ur. 1888) to również zbiór bezpowrotnie utraconych lub niewyzyskanych sposobności; to on i ona nie mogą się ze sobą komunikować, choć nie są królewiczami, gdyż jest on synem właściciela dóbr, ona córka chłopca («Martine», 1922).



Jan Jakób Bernard.



Marceli Pagnol.

spółki) — Bernsteina, jednak mimo tych wpływów «Carcasse» (1926) to najsłabsze jego dzieło, choć pod względem efektów najsilniejsze. Znow jeden z tych procesów, odbywających się na scenie teatralnej, w których ludzie pierwszej brygady awangardy literackiej oskarżają bohaterów etapów. Za klasycznego pod każdym względem przedstawiciela podobnych sądów uważamy Pawła Raynala (ur. 1885). Tragedja żołnierza frontowego, który okupił śmiercią krótkie, lecz najwyższe szczęście i ze swej ofiary wywodzi prawo do bezprawia w mieszczańskim znaczeniu — okazuje się wzruszającą, trzykroć prawdziwą historją indywidualnego cierpienia, które znosiły miliony przez cztery długie lata; typowy i symboliczny jest konflikt bohatera i człowieka interesu, a więc żołnierza i burżuja, konflikt obrońcy i bronionego, młodości i starości, odwagi i ostrożności. Szkoda, że bohater, żołnierz i obrońca wbrew swej woli, staje się bezbronnym narzędziem przeznaczenia, z którym się zмага, lecz nie może go uniknąć. Gdyż gest rezygnacji, pożegnanie z życiem ludzi poświęconych śmierci, jest tak charakterystyczny dla dramatu intymistów, jak gest heroizmu dla klasycznej tragedji Corneille'a i Racine'a. W rezygnacji leżą również źródła drugiego rodzaju scenicznej twórczości Raynala. «Le Maître de son Coeur» (1920) to rywalizacja dwóch przyjaciół o serce pożądlivej kobietki i o palmę ofiarnego wyrzeczenia się.

Dramaty Raynala przemawiają do naszego uczucia; bohaterzy mówią poprawnie i ładnie, lecz zbyt patetycznie, zlekka przypominając trybunów ludowych Południa. Marceli Pagnol (ur. 1899) popada w inną ostateczność. Jego skarga przemienia się ciągle w burleskę, a postaci i sceny można śmiało przenieść

Motyw ten snuje się dalej w «L'Invitation en Voyage» (1924), «Le Printemps des autres» (1924), «Denise Marette» (1925), «Le Sonnet d'Arvers» (1925), «L'Âme en Peine» (1926).

Martial-Piéchaud i Dionizy Amiel mają w sobie coś z Vildraca i Bataille'a (Amiel piastował stanowisko sekretarza Bataille'a): ...«Ty, którą pokochałbym, lecz nie mogę, nie chcę, nie powinienem»... «Eheu fugaces...» «Miłość wybacza, lecz nigdy nie zapomina»... Tak wyglądają zgrubsza główne motywy tej dramaturgji, której zmodernizowane konflikty corneille'owskie rozgrywają się, zamiast między miłością a honorem, między wewnętrznym kategorycznym imperatywem a miłością. (Główne dzieła Martial-Piéchauda: «M-lle Pascal», 1920; «Le Sommeil des autres», 1925; «Le Quatrième», 1928; Amiela: «La souriante M-me Beudet», 1921; «Le Voyageur», 1922; «Le Couple», 1923; «M. et M-me Untel», 1926; «L'Image», 1927; «L'Engrenage», 1928).

Amiel przypomina również — (w tym wypadku z Andrzejem Obey'em do



Jan Sarment.



René Trintzius.

z tragedji do farsy. W «Les Marchands de Gloire» (1924) widzimy ojca, który wyzyskuje pośmiertną sławę zmarłego na wojnie syna dla swych niecnych celów. Umarły bohater wraca do domu z życiem, lecz bez laurów bohaterskich, jednak ucieka, jak «Żeglarz» Szaniawskiego, od swego upiększonego cienia i upiększającego go ojca. W «Topaze» (1928) Pagnol kondensuje inwektywy Amiela z «Carcasse», przedstawiając szlachetnego człowieka przedwojennego na tle powojennego środowiska moralnej inflacji. W «Jazz» (1928) czcigodnego uczoniego nieugaszona tęsknota do rozkoszy pędzi do dancingu.

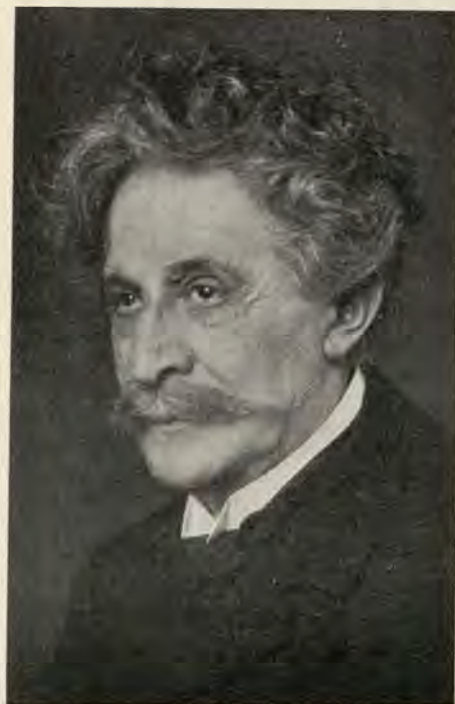
W twórczości Jana Sarmenta (ur. 1897) i jego pojętnego ucznia René Trintziusa sąsiadują obok siebie nieświadomie elementy tragiczne i komiczne. Naiwność i przeculenie rodzą (co zwykle się zdarza, gdy «pueri virilia tractant») akcje i sytuacje, które w nas równocześnie wzbudzają dwa uczucia: pomysł przyprawia nas o wzruszenie, a przeprowadzenie tego pomysłu o wesołość. Do tego Sarment i Trintzius otwierają niejako tory przedmiotom, które w danym momencie cieszą się łaską publiczności i dlatego są wyrobione przez autorów. Roi się tu od pirandellowskiej dysocjacji osobowości, od kompleksów freudowskich, proustowskich poszukiwań utraconego czasu i utraconego trudu miłosnego, od vildracowskiego wywnętrzania się, od lenormandowskich kazirodztw, od halucynacyj i iluzyj. Pozatem reminiscencje z historii literatury minionych czasów: Szekspir i Musset. Narazie to wszystko chaotycznie wiruje dookoła. Przyszłość okaże, czy może na dnie tego fermentującego moszczu wraz z wiekiem autorów ustali się jakiś trwały osad. Ze wszystkich sztuk Sarmenta najlepsza, a do tego jedyna dobra: «Les plus beaux Yeux du Monde» (1926), coprawda spokrewniona z «Le Maître de son Cœur» Raynala; reszta niedużo warta: «Le Pêcheur d'Ombres» (1921), «Le Mariage d'Hamlet» (1922, smutne doświadczenie męskiej, za-

wikłanej à la Pirandello, i kobiecej, brutalnej à la Szekspir, Ofelji), «COURONNE de Carton» (1920, więcej w niej papieru niż królewskości), «Je suis trop grand pour moi» (1924), «Madelon» (1925, która, jak owa słodka bohaterka żołnierskiej pieśni francuskiej, jest mało surowa... w zachowywaniu prawideł scenicznych) i «Léopold le Bien-Aimé» (1927, jak w «Image» Amiela i w licznych innych utworach najnowszej literatury, gonitwa po magnetycznych polach własnej erotycznej przeszłości). Trintzius kolejno przypomina w «Philippe le Zélé» (1924) Marcela, w «Le Soleil du Père» (1927) Lenormanda, w «Simoun» i «Le Cœur partagé» (1926) Lucjana Besnarda. «Poudre d'Or» (1928) wykazuje stanowczo, pomimo pewnej niezaradności, prawdziwe poetyckie i sceniczne uzdolnienie autora.

Ostatnia komedia charakteru, w której Trintzius dość szczęśliwie naśladował Moljera, otwiera nam drogę do «théâtre d'amour». Od romantycznych sztuk miłosnych intymistów rodzaj ten, wślawiony przez Porto-Riche'a, różni się obiektywną rzeczowością, z jaką obserwuje się tutaj od zewnątrz charaktery i zdarzenia. Poeta ujmuje problematykę wieczną, niezależną od czasu, i dąży do klasycznej jasności, do przedstawienia zjawisk typowych, normalnych, a nie wyjątkowego wypadku patologicznego. Na pewno niektórzy z wyżej wymienionych mają pewne klasyczne rysy, a przede wszystkim Vildrac i Raynal. Jednak w porównaniu z takim Jerzym de Porto-Riche'm (1849–1930) ci autorowie wydają się jeszcze romantykami.

Dojrzała jego maëstrja była znana na długo przed wojną i po «La Chance de Françoise», «Amoureuse», «Le Passé» doszła do doskonałości w «Vieille-homme» (1911). W dobie wojennej napisał jeszcze «Le Marchand d'Estampes», ponurą tragedję, przesiąkniętą beznadziejną abnegacją szczęścia. Na zawsze został strząskany między dwojgiem starzejących się małżonków łącznik duchowy i, aby ratować, co na wieki zginęło, złączeni ze sobą idą na śmierć. Krótko przed zgonem ogłosił ośmdziesięcioletni starzec fantazję o antycznych motywach: «Les Vieux Dieux» (1928).

Jednego godnego tylko zdobył sobie ucznia: Edmunda Séego (ur. 1875). Postaci Séego określono trafnie jako «słabe istoty, oscylujące między energją a instynktem». Ich myślenie i działanie ujarzmiła straszliwa bogini Wenus, która nie wypuszcza ze swych rąk łupu. Reminiscencje z Becque'a i Racine'a są równie żywe u ucznia, jak i u mistrza Porto-Riche'a, którego nazywano «żydowskim Racinem». Bohaterka Séego w «Le Métier d'Amant» (1928), przeniesiona na tło tragiczne, jest niejako nową «Parisienne». Najlepsze dzieła tego autora pochodzą jeszcze z czasów dawniejszych: «La Brebis», «Les Miettes», «L'Indiscret», «L'Irrégulière». Od tego czasu



Jerzy de Porto-Riche.



«Saison d'Amour» (1918) przyniósł lekkie a «La Dépositaire» (1924) wielkie rozczarowanie. Dramaturg ten jest zresztą wyśmienitym krytykiem współczesnego teatru, o którym napisał różne studia monograficzne i doskonały zarys ogólny («Le Théâtre français contemporain», 1928).

Luźnie z «théâtre d'amour» związani są Henryk Duvernois, Stève Passeur, Paweł Nivoix, Andrzej Ransan, Marceł Espiau, u których patos ustępuje miejsca ironji. Wspólnym źródłem dowcipnych dialogów erotycznych Porto-Riche'a i tych pisarzy jest Marivaux. Wyraźnie znać również wpływ mniej wybitnych wzorów, mianowicie Bernsteina i sztuki bulwarowej. Utwory Duvernois'a, dowodzące niechybnie znawstwa i upodobań widzów teatralnych, posiadają jednak trwałą ludzką i artystyczną wartość. Od «Le Geste» (1924), «La Guitare et le Jazz-Band» (1925) poprzez

«Le Chevalier Canepin» (1926) aż do «L'Eunuque» (1927) i «Cœur» (1928), należy uznać ustawiczne wydoskonalanie się środków artystycznych. Dwie ostatnie komedje traktują o drażliwym aktualnym temacie, poruszając z taktem i smakiem sprawy patologji seksualnej: eunuch z obawy przed plotkami zgadza się na uciechy ojcowskie, pozbawione poczucia ojcostwa, i później otacza dziecko swojego mimowolnego kaprysu nieprzebraną, nieobiektywną czułością, którą w sobie naraz odkrył; niemniej udała się zakochana rozmowa tak «serdecznych» garsonki i «femmelina».

Nivoix w «Ève toute nue» (1917) dowodzi po raz tysięczny, że my rządymy światem, a żądza nami. Ransan zabawia nas cierpieniami i radościami nowego osła Burydana («pas si bête que ça»), który waha się wiecznie między uczuciem dla dwóch siostr, umierając wprost z głodu miłosnego. Passeur działa nie tak subtelnością, jak raczej jednoznaczną brutalnością swego dialogu. Niema tu miejsca na obśłonki, odcienie, retardacje. Autor zdąża — jak młoda bohaterka w jego pierwszej sztuce — prosto do celu («Un enfant, vous allez m'en faire un, séance tenante»). Czytelnik, którego nie bawią warjacje na jeden i ten sam temat, nuży się doszczętu monotunnością komedji Passeura («La Traversée de Paris à la Nage», 1925; «Un Fil coupé en deux», 1926; «Pas encore», 1927; «Suzanne», 1928). Tem oryginalniejszy okazał się debiut Espiau'a («Le Miroir qui fait rire», 1928), którego wartość polega na kompozycji, nie na doborze tematu, przypominającego raz «Knock» (potęga szarlatanerii) i nieraz «Carmen» («A gdy Cię Kocham, strzeż się, strzeż!»).

Ferdynand Crommelynck (ur. 1888) okazałby się w swoim istotnie wielkodusznym «Cocu magnifique» (1921) satyrem, który za kulisami «théâtre d'amour» wyprawia koziołki, gdyby w zupełnie źle zrozumianych «Tripes d'Or» (1925) nie odkrył oblicza szyderczego analityka ludzkiego gatunku wogóle, któ-



Paweł Nivoix.



Ferdinand Crommelynck.

remu zresztą poświęca te same przyjazne uczucia, co Gulliver po powrocie od mądrych koni. A więc Crommelynck wysmiewa pod postacią swego wiekopomnego rogowca (również w «Le Marchand de Regrets», 1927) nie tylko głupotę erotycznej żądzy, ale i gorączkę złota. Otwiera się dom poprawy dla widzów grzesznych, bardzo pocieszna i niedobra spółka akcyjna. Vivant sequentes!

Na czoło tego pożytecznego przedsięwzięcia wysuwa się Juljusz Romain (ur. 1885). Ten twórca unanizmu czuje się w teatrze — jak zresztą w każdej dziedzinie literatury — jak u siebie w domu. Wraz z Vildrac'iem i Lenormandem, których co do zdolności scenicznych znacznie przewyższa, Romain jest największym talentem, który ukazał się w francuskiej literaturze dramatycznej od czasów przedwojennych. Ironiczna, okrutna, niechybna i uśmiercająca, wszechwiedząca i naukowa sekcja rzeczywistości, która pod lancetem bezlitosnego badacza zamienia się w makabryczną wesołość. Nazwalismy Romain's'a

biezem ludzkich grzechów, lecz powinniśmy mu raczej nadać miano różgi ludzkiej głupoty! Rzucając bowiem pociski na ograniczoność i ciemność, wytyka występki ze spokojem, który graniczy z zadowoleniem. Wychowanek «École Normale», a więc uczony i obznajomiony z obyczajamiuczonych, bierze na cel przede wszystkim luminarzy wiedzy, z których jeden, pyszny pan Le Trouhadec, członek Instytutu, stał się bohaterem dwóch fars: jednej świetnej («M. Le Trouhadec saisi par la Débauche», 1923) i drugiej, jaśniejącej ponurem światłem wątpliwej błyskotliwości umysłowej («Le Mariage de M. Le Trouhadec», 1925). Zastosowanie praktyczne i treść: można być grubą rybą w «cité universitaire» i przytem jeszcze skończonem bydlęciem. Sztuczny ogień przeciw scjentyficyzmowi, krążącemu w mięsie i mętnej krwi, przechodzi w ogień kartaczowy w «Knock ou le Triomphe de la Médecine» (1923). Od czasu ukazania się «Chorego z urojenia» nie dostali młodzi eskulapowie nigdy tak dotkliwie w skórę; ale chłosta, udzielona wydziałowi lekarskiemu, wystarczy także na potrzeby innych fakultetów. Dużo nieksiążkowej wiedzy. Mogą się uczyć również krytycy literacy, filozofowie, spirytyści i socjolodzy od Knocka, sugestywnego kaznodziei skrupulatnej higieny i twórcy kwitnącej praktyki nigdy niewiedzących urojonych chorób. Aby tylko ktoś przemówił ognistym językiem, a wnet gromada wiernych otoczy mniemanego proroka, natchnionego przez Ducha Świętego. Monolog Knieriem z «Lumpacivagabundus» Nestroy'a zawsze potrafi wzbudzić cielecy zachwyty stekiem niezrozumiałości u ludzi nierozumnych, bez względu na to, czy go wygłasza lekarz czy prawnik, ekonomista czy estetyk.

Szkoda tylko, że Romain, ten wyniosły szyderca obcych teoryj, sam posiada własne dogmaty, które zbyt poważnie bierze! Jeśli tylko coś go pociąga ku po-

ważnym tematom dramatycznym, wtedy nie dopisuje jego niepożyta werwa. Ujść może jeszcze od biedy symbolistyczna tragedia «Cromedeyre-le-Vieil» (1920). Zato o «Jean le Maufranc» (1926), o przemysłowcu z zawodu i przyjacielu ludu z powołania, który toczy z sobą mało przekonującą walkę wewnętrzną; o «Le Dictateur» (1926) o wielkim człowieku, którego gubi władza; o tem wszystkim czytaliśmy już u Curela, Donnay'a, Caillaveta, Flersa i rosyjskich «narodników». W mniejszych sztukach, jak w «La Scintillante» (1923), «Amédée» (1924), «Démétrios» (1926), «Le Déjeuner marocain» (1929) i w opracowaniu «Volpone» Ben Jonsona i Stefana Zweiga ukazał Romainz zwyczajne swoje oblicze mądrego kpiarza, którego nie rozpoznajemy w znachorze, wyleczającym rany społeczeństwa według zasad knockowskich.



Saint-Georges de Bouhélier.

Zato Saint-Georges de Bouhélier (ur. 1876) pozostaje samym sobą, patrząc na świat zjawisk społecznych, jako na szereg obrazów filmowych, które wolą schopenhaueryzującego autora z wyobrażeń przemieniają się w przedstawienie. Program składa się wtedy z lekarskich badań nad chorobami naszego wieku, z kazań i nareszcie z cudownego wyzdrowienia ludzkości, uszczęśliwionej słowami nowego zbawiciela. Istna «Christian science», bardzo naukowa, a mało chrześcijańska; nieczytelna legenda o nierozwiązalnych problematach; bezbrzeżny pesymizm wobec rzeczywistości i terażniejszości i niehamowany optymizm wobec marzeń i przyszłości: wspaniały owoc nieznośnego «stupide XIX-e siècle». Charakterystyczne sztuki St.-Georges Bouhéliera pochodzą z okresu od afery Dreyfusa aż do wojny światowej. Są one epilogiem naturalizmu i symbolizmu w teatrze, jak «naturyzm» był ostatnim etapem rozkwitu drzewa naturalistyczno-symbolistycznego poznania w liryce. Po «La Tragédie du nouveau Christ» (1901), «Le Roi sans Couronne» (1906), «La Tragédie royale» (1908), «Le Carnaval des Enfants» (1910) nastąpiły «La Vie d'une Femme» (1919), «Les Esclaves» (1920), «Les Flambeaux de la Noce» (1927).

«Duo si faciunt idem, non est idem»! W dramatach Franciszka de Curela (1854—1928) chodzi również o krytykę bezducha współczesnego i wad niebardzo doskonałego stanu, ponad który obecnie żyjemy. Ogromna zaś jest różnica między owym teatrem artykułów wstępnych, podstępnych a postępowych prawomyślnodemokratycznej wiary, napisanym przez Bouhéliera, i nieśmiertelnem dziełem Curela, z Bożej łaski «księcia teatru francuskiego» (jak go nazywał Lalou), jednego z rzadkich dramaturgów naszej doby, którzy niezupełnie umarli, czy umrą w dniu swego zgonu. Ani wobec G. Hauptmanna lub Ibsena, ani wobec Shawa czy Pirandella nie zblednie ten promienny genjusz. Sława jego nie wymaga sankcji suk-

cesów kasowych (których zresztą nigdy nie zdobył). Curel posiada wszelkie dary władcy sceny: wykończoną technikę, napięcie sceniczne, logiczną konsekwencję akcji; piękno, elegancję, wdzięk dialogu; głębię i jasność myśli. Sztuki jego oddziałują równie silnie na czytelnika, jak i na widza. Są prawdziwe i prawdopodobne, a jednak owiane nimbem poezji. Jego postaci wypowiadają słowa, z których każde osobno może wyrzec każdy człowiek, lecz razem wzięwszy, tworzą arcydzieło językowe o nieprzemijającej świetności. Curel, godny następcą klasycznego teatru, tylko luźnie korzeniami zrosnięty jest z francuskim krajem i naszą epoką, jego bowiem ojczyzna duchowa nie zna granic.

Wielka jest różnorodność jego tematów. Związane z zagadnieniami pewnej: naszej epoki, przez wykończenie formalne górują nad czasem i nad piśmiennictwem nierozłącznym od swej doby. «Le Repas du Lion», to najmędrsza odpowiedź na kwestje społeczne, «La nouvelle Idole», najostrzejsza rozprawa z scientyficyzmem, a «Le Coup d'Aile» to najbardziej przekonująca obrona patriotyzmu w imieniu rozumu i moralności. Trzeba zestawzić «L'Envers d'une Sainte» z «Secret» Bernsteina, aby zmierzyć przepaść między genjuszem i sprytnym geszefciarzem literackim, którzy wypróbują obaj swe siły na problemacie psychologicznego wytłumaczenia istotnie złego człowieka. «La Danse devant le Miroir» stanowi pomimo Porto-Riche'a najdoskonalszy przykład «théâtre d'amour». W «Fossiles» Curel rozpatruje kwintesencję dziejów kultury analitycznie, w «La Fille sauvage» syntetycznie. Dookoła symbolicznej postaci dzikuski, wcielającej w siebie całą niedolę ludzkości, pną się dramaty religijnego uczucia, naukowego myślenia, stęsknionej za Erosem płciowości, i potężne zmaganie się cywilizacji z barbarzyństwem. A jednak ten mętny chaos zwarty jest w zamkniętą całość. Czego jeszcze nie należałoby chwalić u Curela! Szekspirowskie nagromadzenie patosu i burliski; wnikliwy rozum i wieszczą intuicję, bezsprzeczny realizm i wirtuozowską siłę symbolów, namiętną afirmację życia i z trudem uzyskaną rezygnację: zaiste wielki ten poeta był również wielkim człowiekiem!

Ostatnie dziesięciolecie jego wędrówki po padole płaczu oznacza u niego więcej, niż zbyteczny epilog. Curel niestrudzenie tworzy nadal. Śmierć wytrąciła mu pióro z ręki właśnie w chwili, gdy ten serdeczny przyjaciel natury chciał wykończyć pochwałę lotaryńskiego lasu p. t. «La Forêt vivante». Zdziwiała nas swym bogactwem dramatyczny plon niestarzejącej się twórczości: sześć sztuk, każda nieprzeciętna. Dwie z nich, które zbyt hołdowały smakowi publiczności, uzyskały to, o co daremnie starał się Curel od czasów «Théâtre Libre»: popularność. W «Terre inhumaine» (1922) opisuje prawieczny spór miłości i honoru. Uczynił to czasem na wzór melodramatu, niekiedy nawet w manierze filmowej. Za tło służyła Lotaryngja w dobie wielkiej wojny. Rozpoczynając się idylle między niemiecką księżną a francuskim lotnikiem przerywa ostry strzał drżącej o swego syna francuskiej matki-Spartanki. W «La Viveuse et le Moribond» (1925) bohaterka, jako dobra obywatelka i katoliczka, jako kochająca istota z krwi i kości, wzywa pochopnego «Moribonda», by spełnił obowiązek czynnego życia a zrzekł się bezprawnej ochoty do dobrowolnej śmierci. Odpowiednie i odpowiadające widzom teatralnym tyrady przeciwko wstrętnym zjawiskom epoki inflacji ułatwiły tej sztuce powodzenie sceniczne.

«La Comédie du Génie» (1918) ...poeta wątpiący o swem posłannictwie, dochodzi do upragnionej doskonałości w nowym wcieleniu, w większym od siebie

synu..., «L'Âme en Folie» (1919), «L'Ivresse du Sage» (1921) nie miały tyle sukcesu, lecz obfitują one w wewnętrzne wartości.

Jeszcze raz porusza tu Curel swobodnie i taktownie problemat wolnego doboru naturalnego w naszym cywilizowanym społeczeństwie. Zwierzęca siła i dobro rasy nawet i dziś odnoszą zwycięstwo nad społecznymi więzami i zaletami ducha, jeśli nie stoją na przeszkodzie inne trudności. Oddawszy ciału, co cielesne, Curel jednak wcale nie jest materjalistą. Dowodem tego «L'Orage mystique» (1927), pożegnanie poety ze światem doczesnym; dzieło, które stało się istotnym czynnikiem spirytualistycznego odrodzenia we Francji. Temat tej sztuki jest bardzo aktualny i żywo omawiany: parapsychologia, przytłaczająca potęga sumienia, zmora kompleksu grzechu o erotycznym zabarwieniu. Małżonek, który zawinił śmierci gorąco ukochanej, niewiernej towarzyszki życia, wśród mistycznej nawałnicy doznaje materjalizacji wyrzutów sumienia w postaci drogiej nieboszczki; przebacza on, a sam otrzymuje rozgrzeszenie. W tej atmosferze pozazmysłowych tęsknot przebrzmiał głos Curela.

Echa jego już więcej nie usłyszymy. Nie usłyszelibyśmy go także z utworów Marji Lenéru (1875—1918), gdyby mniemana ta uczenica Curela jeszcze żyła. Jej oddech bowiem był zbyt krótki, jej zdolności ograniczyły się do pisania ibsenowskich dialogów. Nieszczęsnej kobiecie brak widnokregu i swobody spojrzenia, klasycznej cierpliwości i trzeźwości. Bawiła się autorka, a nie bawiła nas, wprowadzaniem debat uzasadniających wnioski nieufności do Pana Boga; mówiła przez usta uosobionych teorii wszelakiego pesymizmu: «Les Affranchis» (1911), «Le Redoutable» (1912), «La Paix» (1921), «La Maison sur le Roc» (1924), «Le Bonheur des Autres» (1925). Wzruszyła nas bardziej rozmową z samą sobą, w swoim «Journal» (1922), pamiętniku przeżyć nędznej, umęczonej, szlachetnej duszy.

Niejedyn pisarz zaledwie otarł się o dramat ideowy w stylu Curela: Jakób Copeau, świetny znawca teatru w «La Maison natale» (1923), czyli o potędze więzów rodzinnych, Jan Ryszard Bloch w niezręcznej transpozycji motywów z «Repas du Lion», w bardzo żalösnej historii o ukoronowanym miłośniku ludzi, zgubionym przez przekleństwo władzy i przez przeklętych władców giełdy, w «Le dernier Empereur» (1926). Nawet zabawna przygoda francuskiego poety Forestiera, przemienionego we wszechniemieckiego dyktatora, rozkoszny «Siegfried» (1928) Jana Giraudoux w jego opracowaniu scenicznym należy do teatru idei.

Błyskotliwy paryski dowcip Giraudoux położył, naszym zdaniem, większe zasługi około walki z nacjonalizmem i pokoju między narodami, niż genewskie kazanie, ckliwa alegoria «Liluli» (1919) Romana Rollanda. Dzieło to usprawiedliwia nieprzychylną postawę krytyków francuskich, którzy odsądzają Rollanda od wszelkich zdolności scenicznych. Lecz «Le Jeu de l'Amour et de la Mort» (1925) wzbudza znów zaufanie do jego dramatycznego posłannictwa. Któż oprze się wzruszeniu wobec tragicznej wielkości badacza, który składa ofiarę z siebie i z swej misji dla ukochanej kobiety i poświęca heroicznie swoje szczęście dla ukochanego przez nią mężczyzny? Ze sztuki tej wieje powiew dziejów świata (akcja odbywa się podczas rewolucji francuskiej) i czarowny zapach tej poezji enoty, o której marzył Rousseau.

Więcej ideowe niż historyczne: «Le Bourgmestre de Stilmonde» (1920) Maurycego Maeterlincka, smutna anegdota z czasów niemieckiej okupacji

Belgji, sztuka zdradzająca mało pokrewieństwa z innymi dramatami poety — nieudaną houbourochiadę «Bernicquel» (1926) wolimy pokryć milczeniem; — Edmonda Flega «Le Juif du Pape» (1926).

Właściwy plon historycznego dramatu idej zawdzięczamy Pawłowi Claudelowi (ur. 1868). Jego trylogja «L'Otage» (1911), «Le Pain dur» (1918), «Le Père humilié» (1920), to dwa światy, przenikające się wzajemnie i znajdujące się w ciągłym wrogim kontakcie: świat chrześcijańsko-katolicki, świadomy tradycji, duchowy, i drugi świat — materialny, bez przeszłości i wiary, chyba religji pieniądza. Bóg i szatan (Claudel czuje zawsze z nieomylną pewnością wierzącego, gdzie przebywa Bóg, a gdzie szatan) toczą bój o dusze, które krążą w cielskiej powłoce na skraju przepaści. Ktoby się dzisiaj odważył na poruszenie podobnych tematów, a jeśliby się odważył, nie żałowałby swego zuchwalstwa? Claudel, «sapere ausus», obdarzył nas wzniosłym poematem ideowym, prześwietloną historją, arcydziełem języka, będącym zarazem doskonałością pod względem techniki scenicznej. Potrafił spleść po mistrzowsku bardzo prawdziwe i prawidłowe dzieje domu Turelure-Coüfontaine z opisem francuskiego społeczeństwa XIX w., a w ten sposób losy poszczególnych jednostek stają się typowe, codzienne zdarzenia stają się symboliczne. W trzech potężnych epizodach przesuwają się przed nami tragedia rodziny, obarczonej przekleństwem, ba, nawet tragedia całego rodzaju ludzkiego, uginającego się przed brzemieniem klątwy. Łączy się w pierwszym i ostatnim dramacie z osobą następcy św. Piotra, który istotnie zjawia się tu jako namiestnik Boga na ziemi. Początek taki: Sygne de Coüfontaine ratuje papieża Piusa VII, zrzekając się gorąco upragnionego związku małżeńskiego z kuzynem i za cenę małżeństwa z członkiem Konwencji Turelurem. Potomek niezliczonych generacyj chłopów pańszczyźnianych i spadkobierczyni chwiejącego się domu szlacheckiego zakładają rodzinę, która już odtąd nosi piętno swego pochodzenia. Męczennicę Sygne zabija niezapomniany wybraniec młodości. Turelure dziedziczy jej dobra, nazwisko i syna: pół-Turelure'a, pół-Coüfontaine'a, rozdwojonego i niezgodnego z sobą, jak wszyscy mieszańcy dwóch wrogich ras («L'Otage»). Turelure w starszym wieku i po rewolucji lipcowej zostaje bardzo poważanym ministrem. Trzyma się kurczowo życia uporeczywem pożądaniami starca i zdwojoną żądzą zwycięskiego człowieka czynu. Przeciwno niemu występuje jako przeciwnik i mściciel jego własny syn, krew z jego krwi. Obaj walczą o tę samą kobietę, o jedyne miejsce pod słońcem. Są zbyt do siebie podobni, aby się nie nienawidzić i wzajemnie się znosić. We wspaniale opisanej scenie odmawia starzec dobrowolnej ucieczki z pola walki. Ginie jako tchórzliwy bohater, czy bohaterki tchórz, tragikomiczny aż do śmierci, ze strachu przed chybionym strzałem syna. Turelure-fils wchodzi w prawa i zwyczaj swego ojca, przez nikogo nieposądzany o pośrednie morderstwo. Pojmuje za godną żonę żydówkę Sichel, odtraconą kochankę ojca, związaną z mężem tajemnicą morderstwa. Skończył z wiośniwym snem młodzieńczym, z głosem krwi Coüfontaine'ów, z Polką Lumirą. Pozostał jedynie Turelure, czystej krwi Turelure («Le Pain dur»). Ten dochodzi do wysokich godności, piastuje urząd ambasadora francuskiego w Rzymie wtedy, gdy zbliżają się dni próby dla «upokorzonego Ojca św.» Piusa IX. Pensée, córka Turelure'a, oddaje się z miłości bratankowi papieża. Pensée — to myśl współczesna, dziecko francuskiej rewolucji i żydowskiego materializmu, mające dalekich przodków, tkwiących w chrześci-

jańsko-średniowiecznej tradycji; ślepa i rozłęskniona, przez ofiarę uszlachetniona, staje się przez bojownika Kościoła, papieskiego krewniaka, Homodarmes'a, prababką nowego pokolenia, którego droga rozpoczyna się w Rzymie i prowadzi do Rzymu.

Claudél, jako dramaturg, powinien być bardziej znany szerszemu ogółowi, niż jako liryk. Tylko w czytaniu odstrasza ją charakterystyczne wersety człowieka, myślącego ospale. W mowie działa dialog Claudela w najwyższym stopniu realistycznie, jako wierne, a przytem uszlachetnione odbicie życia, podobnie jak u Currela. Z tym drugim mistrzem francuskiego teatru łączy Claudela humor, który rozbrzmiewa we wszystkich skalach od tragicznego żywiołu aż do swawolnej wesołości: twórca ponurej tragedji rodu Turelurów jest także autorem miłych, sielankowych trochę i antykizujących fars: «Protée» (1914), «L'Ours et la Lune» (1919), wdzięcznej sztuki okolicznościowej na stulecie Berthelota: «Sous le Rempart d'Athènes» (1928). Jak u pokrewnych mu duchem dramaturgów greckich, u Dantego, Szekspira i Calderona, tak w dziełach Claudela najsurowszą wzniosłość od śmiechu dzieli tylko krok. Wielki poeta, zna życie, a przeto nie uznaje granic między krainami smutku i radości; jest równie doskonale obznajomiony z warunkami scenicznymi, czego dowodzą nie tylko przeliczne fakty, ale przedewszystkiem jego wspaniałe zakończenia aktów. Starczy wskazać na słowa Pensée w «Père humilié»: «Je suis aveugle» lub na ostatnią scenę w «Pain dur»: okropny Habenichts i godny jego przyszły zięć frymarczą ceną powalonego krzyża. «Ex ungue leonem».

Lwich pazurów wcale nie posiada zato Henryk Ghéon, który nie szczędzi trudów w podziw godnym, pełnym wytrwałości i otuchy dążeniu do pozyskania dla swych misterjów przekornej publiczności. Jego legendy zwracają się ku szerszemu ogółowi społeczeństwa («La Farce du Pendu dépendu», 1920; «Les trois Miracles de Sainte Cécile», 1922; «Le bon Voyage», 1923; «Justine et Cyprien», 1927). Są to dziwnie i cudownie miłe, prostackie i proste sztuki («Le Pauvre sous l'Escalier», 1921), warjacje motywów kopciuszkowskich («La Bergère au Pays des Loups», 1924), schrystjanizowany Oberon («La Fille du Sultan et le Jardinier», 1928). Nieraz Ghéon przypomina sobie, że współpracował niegdyś w N. R. F., albo że obcuje z odnowicielem scholastyki. Powstają wtedy nieprzyjemne hybrydy z połączenia prostej muzy ludowej z bywalcem uczonych i literackich salonów: «Le Comédien et la Grâce» (1926), «St. Thomas» (1924). Gdy Ghéon wielbi Tomasza z Akwinu, to Edward Schneider wybrał sobie na patrona Poverella. W «Les Mages sans Étoiles» (1910) odbywa pojedynek na słowa zastępca katolicyzmu franciszkańskiego z przedstawicielem jezuityzmu, a my nie mamy wątpliwości, kogo autor darzy sympatją, i że jego postaci mają w życiu swoje sobowtóry (tak np. niedawno zmarły Mgr. Battifol został tu wiernie sportretowany). «Le Dieu d'Argile» (1921) rozbija rozum, kolos na glinianych podstawach, który topnieje pod wpływem promieni płomiennego serca. W «L'Exaltation» (1929) porusza piękny, teologiczny i psychologiczny wypadek pokutującej za innych córki, która ofiaruje się Bogu za grzechy matki («Mixture» Lenormanda «à rebours»). Katolicki teatr trzeciego i może najlepszego kaznodziei na scenicznej puszczy, nie wytrzymał próby scenicznej i dlatego sztuki René des Granges'a «Pierre et Jacques» (1916), «Sir Thomas More» (1925) pozostały dramatami książkowemi. U Mauricego Bouchora («Mystères bibliques et chrétiens», 1920) są tylko dekoracje

chrześcijańskie, akcja zaś tchnie duchem Renana i jego współczującą pobłażliwością dla dobrotliwego proroka z Nazaretu. Natomiast sztuki Edwarda Dujardina o motywach z Nowego Testamentu, przepojone są duchem Drewsa. Z takiego zasadniczego zaprzeczenia nietylko boskości, ale nawet historyczności Jezusa zrodziły się «Le Dieu Jésus» (1928), «Marthe et Marie» (1913), «Les Époux d'Heur-le-Port» (1919), «Le Retour de l'Enfant prodigue» (1923), «Le Mystère du Dieu mort et ressuscité» (1924).

Religijny dramat idej zbliża nas do skąpych prób odnowienia klasycznej tragedji. Alfred Poizat usiłował odnowić nietylko «Cynnę» i «Cyda», ale i «Polyeucte'a». Jego najbardziej znane dzieło «Sainte Cécile» (1919) porusza chrześcijańskie motywy według prawideł helleńskiej sztuki. Nie spotkali się z należnym sobie przyjęciem ani Poizat, ani Alfred Mortier (wspaniała i dzięki swej psychologii zupełnie nowoczesna «Penthesilée», 1910), ani Andrzej Suarès z antycznymi «Polyxène» (1920), «Achille Vengeur» (1922), «Le Soir d'Emmaüs» (1921), ani Wiktora Segalena hieratyczny «Orphée Roi» (1916), ani Ferdynand Hérold («Cléopâtre», 1921), ani wreszcie Belg Albert du Bois («Hérodienne», 1919). Ten brak powodzenia odkrywa nieusuwalny narazie kontrast między duchem czasu a tą formą artystyczną, która harmonizuje tylko ze zrównoważoną, spokojną epoką.

Również niebardzo pomyślnie rozwinęła się sztuka historyczna, której tonacja brzmi w stosunku do klasycznej tragedji o kilka dźwięków niżej. Pomijając trylogję Claudela ze względu na jej specyficzny charakter, wyróżnić wolno tylko dramatyczne kroniki Pawła Forta (ur. 1872). Mamy ich cztery, stanowiące luźną całość i panoramę zmierechu francuskiego średniowiecza: «Louis XI, curieux Homme» (1921), «Isabeau» (1923), «Le Camp du Drap d'Or» (1924), «Les Compères du Roi Louis» (1925). Duchy Commynes'a i Szekspira kroczą po scenie pełnej hałasu i migocącego się od barw blasku, a Fort przy całym romantyzmie pisze oparty na prafrancuskim dowcipie tekst do tej dworskiej muzyki sferycznej. Jest w tych kronikach dużo poezji, życia dramatycznego i historii (lub co najmniej «de la petite histoire»). To wszystko ujdzie, dopóki dialogi nie są rymowane; gdy jednak autorzy gwałtem siłą się na rym, to mimo woli nasuwa się pytanie: gdzie Rzym, gdzie Krym? Taki Franciszek Porché, wierszokleta nienajgorszy, lecz pisarz i dziejopisarz bardzo mierny, nie bał się sąsiedztwa z Bernardem Shawem, z Wolterem i Schillerem, przedstawiając nam po raz tysięczny św. Joannę: «La Vierge au grand Cœur» (1924); z bogacił teatr o alegoryczne biuletyny z wojennej kwatery prasowej, pokazując nam walkę słodkiej i przebiegłej Francji z tępymi Niemcami: «Les Butors et la Finette» (1917). Sfabyrykował również karmelkową «La jeune Fille aux Joues roses» (1919), «La Dauphine» (1921) i «Le Chevalier de Colomb» (1922). Maurycy Rostand (ur. 1890), orlątko stojące za orłem, wślad za ojcem dał nam przykład, jak z pomocą Bonapartego zwyciężyć mamy wszelkie trudności, pochodzące z nieznamomości historii i z braku talentu pisarskiego. «Napoléon IV» (1928) Rostanda drugiego, to dramatyczne dzieje drugiego ks. Reichstadtu, umęczonego przez drugich Metternichów i Sedlnickich. Tej nędznej i przekonywującej próbie nieuzdolnienia nie pomoże ani namaszczenie myślą rewanzu za Faszodę, ani skraplanie politycznymi wonnami perfumami Cotyego. Mimo to publiczność klaskała i oklaskiwała autora. Podobnie jak poprzednio «La Gloire» (1921) — syna wielkiego



artysty gubi niewspółmierność talentu w porównaniu z ojcem: odwrócenie «Comédie du Génie» Curela: «L'Archange» (1925) i przygnębiająca perwersyfikacyjna tragedia «La Déserteuse» (1928). Z innych sztuk Rostanda nienajgorsze «Le Phénix» (1923), «Le Secret du Sphinx» (1924), «La Nuit des Amants» (1925), «Le Trouble» (1928).

Andrzej Rivoire patrzy się jednym okiem na tajemnicę wymierającej sztuki rymowanej i dlatego jest prowizorycznym królem wśród ślepych naśladowców liturgji Edmunda Rostanda, jako autor ładnych i gładkich drobnostek: «Le Sourire du Faune» (1919) i «Roger Bontemps» (1920). Posiadają one bezsprzecznie więcej wartości, niż cała twórczość niestrudzonego Miguela Zamacoïsa (np. «Le Passage de Vénus», 1920) lub dzieła Gabrijela Nigonda. Niemal zastrzeżeń mamy wobec Jakóba Richepina, syna autora «Blasphèmes», chociaż taka postawa jest dość niebezpieczna: krytyk naszego czasu, względnie «Temps» paryskiego, niebardzo zadowolony z «Voulez-vous être ma Femme» (1925), pod wpływem dających się we znaki argumentów z pisarza wybitnego stał się wybitnym. A jednak w skromnym dorobku teatru poetycznego niema miejsca dla Jakóba Richepina, ani dla nieznośnego Maurycego Magre'a, lecz cenimy jedynie czarodziejskie feerje Aleksandra Arnoux: «Huon de Bordeaux» (1922), «Petite Lumière et l'Ourse» (1924) i bajki Maurycego Franc-Nohaina: «L'Espagne, les Indes» (1928), «La Marche indienne» (1927).

W porównaniu dramatu z powieścią, ba nawet z liryką, uderza nas, jak bardzo lgną nowatorzy w dziedzinie formy teatru do tradycji. Rzadko wytykają sobie własne drogi lub krańcowe kierunki, a zagnani na manowce, prędko wracają do norm przyjętych. Z lupą w rękę nie odkrywamy we Francji pod jakimś względem znacznego teatru ekspresjonistycznego, czy też nadrealistycznego. Wilhelm Apollinaire w podtytule nazwał nadrealistycznym sceniczne dziecko swego mistyfikacyjnego humoru «Les Mamelles de Tirésias» (1918). Później następują lata nieszkodliwej i swawolnej dowolności, która się wyszumiała w wielu niepoczytnych czasopismach i na nieuczyszczanych teatrzykach.

Roger Vitrac, piastujący tekę spraw dramatycznych w rządzie świata nadrealistycznego, zaszedł dziś tak daleko, że wyrabia umiejętnie składane mozaiki z «Ubu-Roi» i «Dame de chez Maxim's» («Victor», 1929). Nowy towar podobał się kupującym... Rajmund Rousset sam chyba nie wie dokładnie, gdzie w jego zabawnych trawestacjach parapsychologicznego dramatu fatalistycznego zaczyna się komizm, a gdzie kończy się tragizm. Jak prawdziwy aktor, zżywa się z swą rolą; jak niegdyś Jarry przemienił się w Ubu-Roi, tak i satyryk stapia się z niechcącym niewolnikiem romantycznej tajemnicy. Urządzenie teatru marjonetkowego posiada już oddawna swój właściwy, specyficzny, potrójny styl: maurytańsko-orjentalno-afrykański, styl Giraudoux i wreszcie Ludwika XVII, albo naundorffski. Czy to teatr błogi, czy tylko błagi? Przyszłość rozstrzygnie. Rozstrzygnie także o dramatach Jana Cocteau (ur. 1891). W nich obchodzi się uroczysto-wesoły ślub Muzy i bywalca baru, a w charakterze oryginalnego przyjaciela domu występuje średniowieczny scholastyk, tworzący wraz z tą dwójką nowego rodzaju trójkąt małżeński. Raz przeważa w nim wcześniej znużony starczy młodzieniec («Parade», «Le Bœuf sur le Toit», «Les Mariés de la Tour Eiffel»), innym znów razem młodzieńczy starzec («Orphée», 1927). Raz upaja nas poeta offenbachowskim «esprit devin», innym razem poprawia Sofoklesa («Antigone», 1923). Po-

między absurdalnymi, symbolicznymi, zmysłowymi i pozazmysłowymi zwichnięciami stawów umęczonej Talji, która czasowo pokazuje oblicze Melpomeny, przewija się gdzieś niegdzie jakiś problemat, np. czy artystyczne powołanie nie koliduje z prywatnymi obowiązkami i ucieshami. Cocteau głosi za ziemską ustawą o inkompatybiljach, które (w «Orphée») niejako kasuje przez własnoręczną najwyższą interwencję anioł Heurtebise.

## V

## LIRYKA

Neoklasycyzm. — «École romane». — Liryka katolicka. — «Pléiade». — Fantazyści. — Epigoni «Parnasu». — Valéry i Claudel. — Symboliści katolicy i symbolistyczni intelektualisci. — Epigoni romantyzmu. — «Romantisme féminin». — Unanimizm. — Symultaneizm. — Liryka żydowska. — Liryka «pytyjska». — «Faszyści» liryki «pytyjskiej». — Najmłodszy poeci katolicy. — Filary dadaizmu. — Grupa «nadrealistów».

Poemat liryczny może być objawem rozpetanego uczucia, czy dziełem woli, kierowanej przez porządkujący rozum. To też według tego, czy utwór artystyczny, poeta lub grupa poetów powodują się całkowicie lub zasadniczo intelektem, czy uczuciem, zaliczymy je do liryki rozumowej, względnie do liryki uczuciowej. Wprawdzie istnieją i tutaj, podobnie jak między czystą klasycyznością i krańcową romantycznością, stopnie przejściowe, w których naprzemian raz jeden, innym razem drugi czynnik psychiczny bierze górę. Uwzględniając istotne cechy ich programów a ich twórczości, w obrębie współczesnej liryki francuskiej rozróżniamy następujące ugrupowania. Rozumowi hołdują neoklasycyzm, fantazyści i epigoni «Parnasu». W połowie drogi między krainą intelektu i krainą uczucia zatrzymali się symbolistyczni intelektualisci, unanimiści i «faszystowska» grupa w łonie współczesnej liryki «pytyjskiej». Pierwiastek uczuciowy panuje nad hufcami prawowiernych symbolistów, nad epigonami romantyzmu i nad zgrają liryków «pytyjskich».

Neoklasycyzm zrodził się z «école romane», która wielbi Moréasa, jako swojego założyciela, podkreślając dobitnie swoją antycyzność. Parnas włócił jeszcze za sobą niejeden pierwiastek romantyzmu, przejawiający się chociażby w zamiłowaniu do egzotycznych barw, w pesymistycznym poglądzie na świat. Neoklasycyzm XX wieku oznacza już drugi, tym razem szczęśliwie postawiony krok, w kierunku urzeczywistnienia ideału grecko-rzymskiej francuskości, oczyszczonej z domieszek celtyckich i germańskich. To, co w powieści wydało tylko nietrwałe owoce, zapomniane dziś pół-uczone, pół-sprośne romanse Anatola France'a i Piotra Louys'a, w liryce dojrzało do prawdziwej i wielkiej sztuki. Niebo ateńskie, niebo prowansalskie jaśnieje nad wierszami Karola Maurrasa (ur. 1868). Panują w nich harmonja, umiar, pogoda, piękno, spokój; panuje nad nimi stoicka rezygnacja mędrca, unoszącego się ponad namiętnościami, niewzruszonego ani własnym, ani cudzym cierpieniem. Nastrój Maurrasa, to wieczna cisza, otaczająca poganina, który bez nadziei, miłości i wiary, piękny w swojej dumie, kroczy na spotkanie nicości. W częściach teoretycznych «La Musique intérieure» (1925) — obejmujących także starsze zbiory p.t. «Inscriptions» (1921), «Le Mystère d'Ulysse» (1923) — znajdujemy motywy Maurrasa metafizyki («Le Colloque des Morts»,

«La Découverte»), estetyki («Beauté») i socjologii, opartej na historii («La Bataille de la Marne»). Szczytem tych nienagannie wyrażonych myśli jest wyznanie: «je ne mène à ce tombeau regret, désir, ni même envie et j'y renverse le flambeau d'une espérance inassouvie» ... «Je ne peux plus implorer la charité d'un Dieu vivant. Et nos augustes conseillères, les grandes lois de l'Être font immobiles dans leur lumière un silence qui me confond». Tragiczna skarga nowego Pascala, którego grozą przejmują milczenie bezmiernej przestrzeni, lecz któremu żaden zakład i żaden wykład nie przynosi pocieszenia.

Dwaj przyjaciele Maurrasa, którzy wspólnie z nim, kilkadziesiąt lat temu, założyli «école romane», dopiero w późnym wieku ogłosili zbiorowe wydania swych niepospolitych poezyj. Maurycy Du Plessys (1864—1924) wzbudził podziw dla swoich dzieł dopiero po śmierci, gdy już dawno zgasł płomień, od którego się zapalał «Le Feu sacré» (1924). Du Plessys zeszedł do grobu pełen rezygnacji, zwątpiwszy o swoim posłannictwie. Raymond de la Tailhède (ur. 1867) znalazł uznanie dla zbiorów swoich «Poésies» (1926) w tym samym ścisłym kole znawców, którzy już wcześniej cenili jego, niby marmur zimne i wspaniałe ody. Jak bowiem dowiedział pomnik, który poświęcił przedwcześnie zgasłemu Juljuszowi Tellierowi, wrażenie chłodu, jakie odbiera się w pierwszej chwili czytania tych ód, nie wynika wcale z ubóstwa uczucia autora, ale raczej z jego surowej dyscypliny formy. Czwarty z «école romane», Ernest Raynaud, ma na sumieniu podwójną zdradę: sprzeniewierzył się on niejednokrotnie klasycyzmowi, flirtując z symbolistyczną Muzą, pozatem pełnił zgoła niepoetyczny zawód komisarza policji (doświadczenia swoje w tej dziedzinie, między innymi przeżycia z okazji pobytu cara w Paryżu, opisał w bardzo interesujących pamiętnikach); nigdy jednak nie zerwał całkowicie więzów, łączących go z towarzyszami młodości.

Pokrewny duchem «école romane» jest długi szereg układnie i dokładnie rymujących profesorów, o których trudno rozstrzygnąć, czy pragnienie laur poetyckich skierowało ich do badań nad humanizmem i światem starożytnym, czy też odwrotnie przedmiot ich zajęć uczonych obudził w nich upodobania liryczne. Sonety najważniejszego z tego uczonego zastępu, Piotra de Nolhaca (ur. 1859), odznaczają się zdumiewającą gracją i poprawną formą, które autor nabył w zażyłym obcowaniu z Ronsardem i literaturą włoskiego renesansu, lecz brak tym sonetom i innym jego poematom jakiegoś «je ne sais quoi»; nie wystają one poza ramy świętych kopii według sławnych mistrzów («Poèmes de France et d'Italie», 1925; «Le Testament d'un Latin», 1929).

Bezprzecznie natomiast cechuje samodzielność twórcza i duży polot wyobraźni poetę w sutannie kapłańskiej, Ludwika Le Cardonneta (ur. 1862). «Carmina sacra» (1912), «Du Rhône à l'Arno» (1920) i «De l'une à l'autre Aurore» (1924), obok pogańskiego klasycyzmu, któremu hołduje Maurras, przedstawiają wielką poezję, przepojoną duchem chrześcijańskim, lecz co do formy czysto antyczną. Coprawda, nierozwiązalna w atmosferze francuskiej dysharmonja: dysonans między irreligijnością piękną, a religją miłości, wiary i nadziei, który odczuwał Maurras, jako konieczny, znikł dla Le Cardonneta dopiero pod pogodniejszym niebem włoskim. W ten sposób wspaniała liryka tego skąpego dla nas poety, łączy w sobie to, o co się modli w «Prière aux Muses»: «grâce», jako uszczęśliwiająca, poetycką i poświęcającą łaskę Bożą.



Ludwik Mercier.

wdzięk wiotkich dziewcząt, Tyrteusz, sławiący walkę o byt, narzuconą wystraszonym i zadreżczonym zwierzętom, symbolista z pod znaku szczęsnej swobody, ów drugi i niebardzo święty Franciszek z Asyżu, a raczej nowy Rousseau, o nieco podejrzanych pozorach świętości, dowiódł nam, że niekiedy aktor przejmuje się szlachetną rolą, gdy zwykle niedobra rola psuje aktora. Z pierwotnego Jammesa, apostoła swobodnego wiersza, wolnej miłostki i błęgiego otumanienia, pozostało jedynie to, co było w nim najlepszego, a co obecnie występuje w najczystszej prostocie: jego niezaprzeczony dar poetycki. Posłuszny w duchu i w formie surowej i ścisłej dyscyplinie, Jammes zbliżył się do dawnego towarzysza, do Le Cardonneta. To też w «Le Tombeau de Jean de la Fontaine» Jammes nie hołduje już różnorodnym kiepskim majstrom, ale prawdziwemu mistrzowi, nieśmiertelnemu twórcy «Bajek». «La Vierge et les Sonnets» (1919), oba tomy «Les Quatrains» (1923/24), «Ma France poétique» (1926), są dziełami chrześcijańskiego humanisty, podobnie jak już poprzednio niemi były «Les Géorgiques chrétiennes». Niema tutaj śladu panoszenia się hałaśliwej uczuciowości, gdzie zamieszkała szczerą pokora, i harmonijna symfonia motywów sielskich rozbrzmiewa czysto, bez fałszywego tonu, niby odgłos dzwonów. Przedziwna proza poetycka «Les Nuits qui me chantent» (1928) tylko pozornie wydaje się cofaniem się autora poza okres «vers libre». Jest to raczej udana próba niezestarzałego jeszcze poety dotrzymania kroku najmłodszej literaturze katolickiej, takiemu Jacobowi i Reverdy'emu.

Wśród liryków katolickich, którzy w różnym stopniu wzorują się na Le Cardonneta, Jammesie i Mercierze, znajdujemy kilku wybitnie utalentowanych: Marję Noël, autorkę «Les Chansons et les Heures» (1920), «Poésies» (1926), głęboko nastrojowych, tkwiących korzeniami w pieśni ludowej; Ludwika Pize'a, hoł-

Ludwik Mercier (ur. 1870), podobnie jak Le Cardonneta, odszedł od symbolizmu do chrześcijańskiego klasycyzmu, lecz gdy w każdym utworze subtelnego estety w habitie mnicha znać prawdziwego arystokratę, w twórczości syna chłopskiego Merciera, z pod powłoki humanizmu, przeziiera pierwiastek ludowości. Osiąga on coraz wyższy stopień doskonałości, przechodząc od «Voix de la Terre et du Temps» (1903) do potężnego hymnu na cześć ziemi «Poème de la Maison» (1906), stąd do religijnego eposu «Lazare le Ressuscité» (1909), wreszcie do dojrzałych utworów z okresu powojennego, w których okazuje się najbardziej powołanym piewą francuskiego chłopstwa, nasyconego kulturą: «Les Pierres sacrées» (1920), «Petites Géorgiques» (1923), «Virginis corona» (1929). A w samym sercu wymalowanego przez Merciera krajobrazu wiejskiego wznosi się kościół.

Nieinaczej u Franciszka Jammesa (ur. 1868). Ten poeta, opiewający

dującego wdziękowi «Muses champêtres» (1925); Maurycego Brillanta, niezmiernie uczonego, a przytem twórcę pieśni orzeźwiających swoją świeżością («Musique sacrée, Musique profane», 1921; «Cantilène à une jeune Sainte», 1923).

Nie bez wielkiego wahania zaliczymy do liryków katolickich wielkiego, przerastającego ich wszystkich Joachima Gasqueta (1873—1922). Spokrewniony ze względu na swoją strukturę psychiczną z Maurrasem, również syn pięknego Południa, z widoku na pogodne niebo czerpał wprawdzie harmonję myśli, czynu i ekspresji, nie znikły zaś w jego usposobieniu ołowiane chmury osobiście doznanych nieszczęść. Chory i zgorzkniały samotnik, skazany na przedwczesną śmierć, nie miał tego wewnętrznego ukojenia, które pochodzi z głębokiej wiary, ani też nie dobił do portu sceptycznej rezygnacji, jak Maurras. Zrozpaczony i chciwy ostatecznych rozkoszy, pragnie pożegnać się z życiem w stanie zagłuszenia, by nie odczuć okrutnej zgrozy rozwiania się w nicość. «Les Printemps» (1911), «Les Hymnes» (1918), «Il y a une Volupté dans la Douleur» (1920), a przede wszystkim «Le Bûcher secret» (1921), to jeden jedyny okrzyk: «Ede, bibe, ama, post mortem nulla voluptas». Wspomnienia chrześcijańskie tutaj są co najwyżej zabawką estetyczną, sprawą polityczną, a często wyrażają się tylko w słabych, dorywczych argumentach przeciw niezwykłemu w swojej istocie pogaństwu. Pod względem formy wiersze, jak «Tristesse», «Nous vieillirons», lub hymny wojenne mogą śmiało wytrzymać porównanie z najpiękniejszym rozkwitem neoklasycyzmu. Gasquet w liryce odegrał wybitną rolę nie tylko jako twórca, lecz także przez swój wpływ na innych współczesnych: był założycielem i przywódcą grupy «Pléiade», która po wojnie światowej wskrzesiła program «école romane».

«Pléiade» łączy ludzi znacznych z wieku i urzędu, którzy uprawiają swoje poetyckie wyuczasy z powagą i godnością poetyzujących prezydentów sądu, lub biskupów-humanistów z okresu renesansu. Gładka, starannie pielęgnowana forma prawie zawsze przeważa nad treścią, której motywy poznaliśmy już dostatecznie u Maurrasa. Poezja ta ociera się nieznacznie o filozofję, a opiera na zainteresowaniach antykwarycznych.

Przedstawicielami tej grupy są: znany poseł do parlamentu Ksawery de Magallon («L'Ombre», 1921), radca sądu Piotr Camo («Le Livre des Regrets», 1920; «Cadences», 1925), Ferdynand Mazade, drugi polityk o upodobaniach przyrodniczych i filologicznych («Arbres d'Hellade», 1912; «Athéna», 1912; «Dionysos et les Nymphes», 1913; «Apollon», 1913; «L'ardent Voyage», 1921), Karol Derennes, wśród swoich serdecznych przyjaciół literackich najbardziej wolny w swych wierszach, i w swoim życiowym zawodzie, ostatnio zaniedbał trochę niegdyś owocne pole swojej liryki («Perséphone», 1920; «Le Livre d'Annie», 1921). O pozostałych członkach «Plejady»: o czołowych postaciach Valéry'ego i Mme. de Noailles, a o miłym anakreontyku Derème, mowa będzie na innem miejscu.

Wiernie stoją przy neoklasycyzmie niektórzy lirycy, niezwiązani bezpośrednio z żadną określoną grupą: Wincenty Muselli («Les Travaux et les Jeux», 1914; «Les Masques», 1919; «Sonnets à Philis», 1927), epigon Malherbe'a i gorliwy naśladowca Moréasa; Lucjan Dubech («Poèmes pour Aricie», 1920; «Poèmes pour les Ombres», 1922; «Poèmes», 1918); Andrzej Thérive («Poèmes d'Aminthe», 1922), krytycy, którzy w swoich niezupełnie bezczynnych godzinach odpoczynkowych chcieliby buntownikom przeciw smakowi literackiemu pokazać, jak

trzeba układać wiersze. W całokształcie twórczości Emila Henriota, przedstawiciela krytyki literackiej, wycieczki w dziedzinę liryki zabierają miejsce zaszczytne («La Flamme et les Cendres», 1914; «Aquarelles», 1922; «Poésies», 1928).

Nieodrodnymi synami południowej Francji są: Marek Lafargue («La belle Journée», 1922; «Les Plaisirs et les Regrets», 1929), w młodości bojownik skrajnie romantycznego naturyzmu; Paweł Souchon, parnasista w swoich pierwocinach p. t. «Élévations» (1898) i w późniejszych «Regrets de la grande Île» (1922), pieśniach żalu za Madagaskarem, zwiastun liryki sportowej, szczęśliwego skojarzenia Olimpu z Olimpjadą («Les Chants du Stade», 1923); Ludwik Payen i Albert Erlande; wreszcie bardzo uzdolniony Jan Lebrau, adept hellenizmu, tryskającego radością zmysłów i ujętego w karby surowej dyscypliny, z początku symbolista, szybko przerzuca się do czystego klasycyzmu («La Voix de là-bas», 1914; «La Cabane et le Cyprès», 1922; «Le Ciel sur la Garrigue», 1923; «Images de Moux», 1926; «Témoignages», 1927). Na samych krańcach peryferyj «école romane» i «Plejady»: Andrzej Mary, naśladowający wprost niewolniczo średniowieczny klasycyzm dworskiej poezji i zdobywający się czasami na lafontaine'owskie akcenty w obrazach miłej, ale zgoła nieromantycznie wspaniałej przyrody («Cantique de la Seine», 1911), uczeń Chéniera i Villona («Rondeaux», 1924; zbiór «Poèmes», 1929); Karol Teofil Féret («La Normandie exaltée», nowe wydanie z 1928 r.); Andrzej de Poncheville («Divinités de Versailles», 1913; «Nord et Midi», 1924). Pomost stąd do fantazyistów tworzą: Roger Allard, filuterny i skrycie głęboki elegik, autor «Élegies martiales» (1917), przypominający Jammesa w «L'Appartement des jeunes Filles» (1919), a barok w nieco zbyt wyszukany «Poésies légères» (1929); Ferdynand Fleuret, w liryce, zarówno jak i w powieści, nader frywolny, dowcipny, sprośny, a zręczny naśladowca wszelkich stylów z historii literackiej. Jego wiersze p. t. «Le Carquois du Sieur Louvigné du Désert» (1912) spotkał ten sam los, co Osjana i «Chansons de Bilitis», bo podobnie jak i tamte, uchodziły one przez długi czas w kołach uczonych znawców za oryginalne dzieła z tego wieku, w który autor je zapatrzył; w «Falourdin» (1917) kieruje on śmiertelne ostrze swojej satyry na pokolenie współczesne grafomanów, czyli raczej linotypomanów.

Fantazyści znani są właściwie we Francji na długo przed fantazyzmem, podobnie jak romantycy istnieli przed romantyzmem, a symboliści przed symbolizmem. Fantazyści to poeci, którzy pod względem formy wprawdzie holdowali tradycji, ale z temperamentu objawiali gallicką lekkość i wesołość, pozwalali sobie zaś na licencję poetycką jedynie w dziedzinie fantazji, częstokroć groteskowej i rozkielzanej. Rzecz sama istniała już dawno, od Villona aż do rybaltów i kabarecistów XIX wieku, tylko że brak było jeszcze specjalnej nazwy. Jeden z nich słusznie może uchodzić za bezpośredniego przodka fantazyistów: Raoul Ponchon (ur. 1848). Bawi on jeszcze między żyjącymi, zawsze jednako skory do zakrapiania winem swoich wierszy. Wybór jego na członka Akademii Goncourtów uświęcił niejako dodatkowo tego niezmordowanego herolda hasła: wino, kobiety i śpiew, razem z jego liryką czasem chropowatą, a czasem wprost karczemną. Z 200.000 różnych wierszy Ponchona — taką liczbę podają jego przyjaciele; «ano, niech pan spróbuje przeliczyć», powiada Nestroy — najlepsze zebrano w tomie «La Muse au Cabaret» (1920).

Paweł Jan Toulet (1867—1920) podniósł lirykę fantastyczną ze sfery

trywjalności do poziomu trywjalnej komedji dla poważnych ludzi. Piosenkarz o zranionem sercu, wzbierającym upartą tęsknotą za «Îles», za wyspami tropikalnymi i wyspami szczęśliwych, zawsze ma w swoich utworach na myśli audytorjum o rafinowanej kulturze, nawet wtedy, gdy w nonszalancki sposób częstuje je błahostkami z «Contre-rimes» (1921); myśli on wogóle dużo więcej, niżby się to mogło zdawać nie-Francuzom. Trudno się oprzeć zachwytowi wobec mądrości tej arcyfrancuskiej filozofji życia, wyrażonej w zdaniach dosadnych, zwięzłych, trafnych i wdzięcznych. Rdzeń filozofji, to «ne pas s'en faire», rdzeń współbytu ludzkiego, to niezrównana w swej prostocie historia: «Deux amis vivaient au Monomotapa... Jusqu'au jour, où l'un vint voir l'autre et le tapa». Ale dusza Touleta nie była tak swobodnie wesoła, jak się zdaje. Jest w niej dużo tęsknoty do niezapomnianego krajobrazu tropikalnego «Mahé des Seychelles»; tęsknota do utraconego raju zmysłowego, sennego, pięknego i bezcelowego.



Mauryce Franc-Nohain.

Tragiczna świadomość, iż wszelkie napawanie się szczęściem jest tylko przemijające, wydobywa z piersi poety ciężkie westchnienie: «Infini, fais que je t'oublie».

Wiersze Trystana Klingsora (ur. 1874) i Maurycego Franc-Nohaina (ur. 1872) tryskają niewymuszonym humorem. Dowcip ten mniej subtelny i dlatego mniej chorobliwy i nie tak podstępnie wyłudzony od życia, jak dowcip Touleta, jest w istocie swojej dziecięcy. Niedaremnie Franc-Nohain pisuje w «Écho de Paris» pod mianem Jaboune, ku uciechu malusińskich. «Fables» (1920), «Le Jardin des Plantes et des Bêtes» (1923), «Fables nouvelles» (1927), są dziełem współczesnego Lafontaine'a, który z większą życzliwością, niż jego pierwowzór, podchodzi do swoich czytelników, w wieku niemiłosiernym, niegrzesznym i niegrzecznym. W «Kiosque à Musique» (1921) i «Orphéon» (1925) każda stronica promienieje uciechą na widok zadowolenia ludzkiego; jedno jedyne to marzenie o powszechnem szczęściu ludzkości, kiedy to, jak na stacji kolejowej w «Simple Légende»: «tout le personnel serait casquette basse et saluerait même les gens qui voyagent en troisième classe». W pełnej artyzmu prostocie swoich rymów Franc-Nohain jest godnym uczniem swojego mistrza Lafontaine'a. Co do techniki wierszowania, Klingsora możnaby uważać za ucznia Franc-Nohaina, gdyby nie to, że jest on jego rówieśnikiem. Już przed wojną, kiedy nie wyzwolił się jeszcze z późnego symbolizmu, zdobył on zasłużony rozgłos. Odtąd powtarza się w sposób jak najpoważniejszy: «Humoresques» (1921) i «Escarbille d'Or» (1922). Jeszcze bardziej, niż u Franc-Nohaina, uderza w poezji Klingsora pewna nuta tkliwego, drobnomieszczańskiego poprzestawania na małym. Podobnie jak u bardziej znanego i mniej utalentowanego Coppée'go, taka czuła skromność jest cha-

rakterystyczną cechą tego prawdziwego artysty (Klingsor zajmuje się też malarstwem) i mieszczaucha z krwi i kości.

Jerzy Fourest (ur. 1867), którego «Négresse blonde» (1909, nowe wydanie 1920) dopiero w ostatnim dziesięcioleciu zdobyła prawdziwą sławę, rywalizuje z «Père Ubu» Jarry'ego w wygłaszaniu niezawsze dowcipnych niedorzeczności. Fourest już oddawna zapowiada wydanie nowej serji swoich poezyj. Wtedy dopiero sprawiedliwy sąd o wartości tego hyperfantazysty będzie możliwy. Jak ó b D y s s o r d (ur. 1880) po «Chant de l'Intermezzo» (1909), «On frappe à la Porte» (1927) przejawiał nietylko granice swego talenciku, ale także granice swego smaku. Podobnego pokroju, ale głębszy od grymaszącego aż do znudzenia Dyssorda, Jan Pellerin (1885—1920) traci coraz szybciej tę aureolę sławy, która kiedyś na krótki czas zabłysła. Był to tylko błędny ogień, migocący wśród bagien, których zapach roznosi «Le Bouquet inutile» (1923). Mimo kilku mocniejszych, szczyrych akordów, w «Romance du Retour», gdzie autor odżegnywa się od trzeźwego poglądu na świat ludzi współczesnych, zachowujemy go w pamięci tylko jako niewolniczego naśladowcę Touleta i jako przyjaciela Carca.

Liryka Franciszka Carca (ur. 1886) jest najcenniejszym darem, złożonym przez literacką grupę fantazystów poezji francuskiej. Villona i Verlaine'a, Laforgue'a i Musseta odnajdujemy prawie na każdej stronicy «Poésie complète», obejmującej poprzednie tomy «La Bohème et mon Cœur» (1912), «Chansons aigres-douces» (1913), «Petits Airs» (1920), a w wydaniu z r. 1929 jeszcze «Poèmes retrouvés». Carco to jednak stanowczo coś więcej, niż strawione «wpływy». Pomijając wielkie walory formalne i emocjonalne tej bez wszelkiego trudu zrodzonej liryki, podkreślimy tylko zupełnie oryginalny, jedynie Carcowi właściwy styl, dzięki któremu ta «petite poésie», obracająca się dookoła drobnostek i cacek, żyje, trwa i przekonywa. «Est-il mort?» i niektóre wiersze z «Complainte» przejdą do potomności wraz z innymi klejnotami skarbcza poezji francuskiej.

Przejdzie do przyszłych pokoleń też najlepsza część liryki Jana Marka Bernarda (1881—1915), padłego na polu chwały, przedewszystkiem wspaniałe «De Profundis». Poemat ten, stworzony jakby w przecuciu zbliżającej się śmierci bohaterskiej, owiany nastrojem pojednania ze światem, uszlachetnia w duchu chrześcijańskim narodowy zapał rwącego się do francuskiego czynu chorążego «Action Française». «Œuvres complètes» (1923) Bernarda, zebrane po jego śmierci przyjacielską ręką, zadziwiają swem nieprzebranem bogactwem. Ostatni tom poety «Sub tegmine fagi» (1913) ukazał go nam na drodze do doskonałości. Tego głębokiego liryka, tylko powierzchownie przynależnego do fantazystów, czekała sława wielkiego twórcy. Prawda, że Jan Marek Bernard, tak jak go znamy, należy do ściślejszego koła uczniów Touleta; drugi zaś Bernard, który się zapowiadał w poczwarcie, byłby jako motyl niezawodnie wybrnął w kierunku Le Cardonna.

Często przeceniany Trystan Derême (ur. 1889) pozostanie zato na zawsze artystą małej miary. Jego galerja przodków obejmuje nietylko ludowe pierwowzory Carca, ale także Banville'a i innych linoskoczków w dziedzinie poezji. Jako sprytny eklektyk, naśladuje on świadomie i mimowoli starszych i młodszych. Tylko dzięki nadzwyczajnej swej technice zdołał się wybić ponad poziom przeciętności. Jego produkcja literacka jest nader obfita. Już przed wojną wyszły niektóre jego utwory, a po wojnie: «Le Poème de la Pipe et de l'Escargot» (1920), «Le Poème des Chimères étranqlées» (1921), «La Verdure dorée» (1922), «Élégies»



(1926), «Le Zodiaque» (1928), «Poèmes des Colombes» (1929).

Leon V é r a n e («Images au Jardin», 1922; «Bars», 1929) ugania się za wizjami w stylu klasycyzmu i symbolizmu, rozkoszując się niemniej sztuką rymotwórczą «Parnasu». Henryk Strentz stara się gorliwie dorównać Laforgue'owi w «Complaintes pour les Innocents» (1923). René Bizet przypomina poezję hiszpańską w «Aux Oiseaux des Îles» (1918), a amerykańską w «Saxophone» (1926). Aleksander Arnoux i Henryk Martineau celują obecnie więcej na polu prozy narracyjnej, niż w liryce. Najmłodszymi, rojującymi nadzieje latoroślami fantazyzmu są: Odilon Jan P é r i e r (1901—1928), przedwcześnie zgasły Belgijczyk, autor kilku tomów bardzo subtelnych poezyj (ostatnio «Le Promeneur», 1927); Filip Chabaneix (ur. 1898), rasowy elegik w zbiorach «Les tendres Amies» (1922), «Le Poème de la Rose et du Baiser» (1923), «Écrit des Feuillantines» (1925), «Le Bouquet d'Ophélie» (1929).



Trystan Derème.

Wśród fantazyzistów byliśmy tylko w pobliżu «Parnasu»; działają jednak aż do naszych czasów prawowici spadkobiercy Leconte de Lisle'a. Najgodniejszy z nich, nie tylko z wieku i z urzędu mu ten zaszczyt należy, Sebastian Karol Leconte (ur. 1865), imiennik i daleki krewny władcy «Parnasu», długoletni prezydent sądu w Numei, widocznie bardzo łaskawej na lirykę francuską (Carco pochodzi z tego polinezyjskiego miasta), ogłosił po długiej przerwie książkę p. t. «L'Holocauste» (1926), w której, niby kapłan przed ołtarzem czystego piękna, przestrzega jeszcze wciąż skrupulatnie wszystkich świętych rytuałów sztuki. Adolf Lacuzon (ur. 1870) troszczy się tylko o wieczność, okazując zadziwiającą obojętność wobec zgiełku życia codziennego. To też pracuje on niezmiernie nad swoim poematem dydaktycznym «Éternité», inspirowanym w dużej mierze przez Sully-Prudhomme'a i Vigny'ego (1902—1914, z dalszych części znane tylko fragmenty). W czasie, kiedy już przebrzmiały hasła symbolizmu, założył on szkołę «integralizmu» — nomen et omen — której teoria odżyła w ostatnich czasach w niektórych zasadach «poésie pure» (o czym dalej będzie mowa). Przedewszystkiem jednak wyraża on, podobnie jak Leconte, pięknym wierszem wzniosłe myśli. Albert Giraud (ur. 1860) jest wśród Belgów wytwornym wyznawcą «Parnasu» i zwolennikiem zasady: «La multitude abjecte est par moi détestée» (dzieła: «Hors du Siècle», 1888; «Héros et Pierrots», 1898; «La Guirlande des Dieux», 1910; «Le Laurier», 1920 i «Le Concert dans le Musée», 1926). Alfred Droin (ur. 1878) opiewa heroiczne czyny, które sam widział i dokonał, walcząc za Francję w kolonjach i w Europie. Jego poezje «La Jonque victorieuse» (1906), «Du Sang sur la Mosquée» (1914), «La Crêpe étoilée» (1917), «La triple Symphonie» (1929) są świetnym i wiernym odblaskiem jego własnego, bohaterskiego bytu.

Inni parnasiści i półparnasiści w krzepkiem zdrowiu i w pracowitej starości przetrwali aż do lat powojennych, lecz dawno zdobytych laurów nie pomnożyli: Emil Blémont, Edward Haraucourt, Maurycy Bouchor, Jan Richopin, Jan Aicard, Wawrzyniec Tailhade, wszyscy, z wyjątkiem ostatniego z nich, bardzo nieokrzesanego ulubieńca Gracyj, już za życia umieszczeni w panteonie urzędowego piśmiennictwa i w wypisach szkolnych, wszyscy zabytkami przebrzmiałej, uroczyście pogrzebanej filozofji czysto fizycznej.

Punkt ciężkości metafizycznej liryki nowoczesnej leży w dziełach Pawła Valéry'ego i Pawła Claudela, którzy od niepamiętnych czasów pierwsi potrafili zgodnie skojarzyć dydaktykę ze sztuką i przeniknąć swoją obfitującą w problemy poezją w szerokie koła francuskiej inteligencji. Obaj przebyli w młodości równoległe doświadczenia. Pochodzą z tej samej warstwy zamożnego mieszczaństwa. Otrzymali zwyczajowe wychowanie w środowisku, przesyconem wolterowskimi wspomnieniami, i poświęcili się służbie państwowej w zawodach, wymagających zręczności w życiu czynnem. Valéry został inżynierem, a później jednym z czołowych urzędników «Havasa», a Claudel urzędnikiem konsularnym i dyplomata. Niezatarte wrażenie wynieśli młodzi poeci ze sławnych wieczorów u Mallarmégo. Jego arystokratyczny symbolizm, który tylko w poszukiwaniu surowszych i szlachetniejszych reguł literackich wyswobodził się z więzów tradycji, odraza do «profanum vulgus» i taniego sukcesu na jarmarku gminnych próżności, prowadziły zwolenników Mallarmégo do nowego klasycyzmu. Taki był niespodziany i, jak się zdaje, ostateczny rezultat ruchu umysłowego, który rozpoczął się od romantyzmu i osiągnął swój punkt kulminacyjny w twórczości drugorzędnych symbolistów.

Mówiąc o klasycyzmie, ujmiemy go w jak najszerszem znaczeniu. Pogląd na świat, prozodja «Grand Siècle'u», stanowiły tylko jedną metastazę klasycyzności — sztuki słowa, kierowanej rozumem. Claudel i Valéry ustosunkowują się z pietyzmem do tego właśnie klasycyzmu XVII wieku, a Valéry nawet do zwyrodniałego pseudoklasycyzmu wieku oświecenia, i nie odtrącają nic z żywego jeszcze spadku wielkiej przeszłości.

Podobnie jednak, jak Katolicki Kościół trwa niezłomnie przy swych dogmatach, a mimo to dąży do nawiązania łączności z postępem, tak samo Claudel i Valéry nie omijają żadnych dorobków naszej epoki, które mają jakiś związek z poezją, a wzbogacając zakres liryki wyznaniem własnego sumienia poetyckiego o nowe krainy, okazali się istotnie oryginalnymi i prawdziwymi twórcami.

Od doby starszego klasycyzmu i romantyzmu odkryliśmy najtajniejsze, a wówczas zaledwie przeczute kryjówki ludzkich myśli. Obeznanie się z nieświadomością, czyli raczej z podświadomością dzieli zasadniczo Claudela i Valéry'ego od jego poprzedników. Istnieje dla tych wielkich wieszczów naszej epoki druga rzeczywistość poza światem zmysłowego doświadczenia. Droga prowadzi do niej w religji przez mistyczne widzenie i przez modlitwę, w poezji zaś przez cudowny akt wysłowienia się, gdy to, co przedtem wymykało się zewnętrznemu spostrzeżeniu, nagle objawia się jako słyszalny, widzialny wyraz obrazu, czy też niedającego się ściślej określić przeżycia duchowego. Kształtująca się w ten sposób nieprzedmiotowa «poésie pure», będąca mistyczną błogością twórcy, czarodziejskiem uwiedzeniem pozazmysłowości, wewnętrzną muzyką, objęciem przez czystą ideę, podobna jest do magicznego zdarzenia: do modlitwy. Nie przestając na tem od-

kryciu, Claudel i Valéry szukali pomostu między tem, co niezbadalne, a rozumem żądają oni wcielenia duchowych doświadczeń; pierwszy bez oparcia na nauce Kościoła, drugi w zgodzie z karną mistyką katolicyzmu. Wynikiem teoretycznym tych starań jest poetyka, praktycznym zaś poezja obu, która teraz, w świetle jej tutaj przedstawionej genezy, nie wydaje się już cudaczną igraszką.

Zarzuty, stawiane Claudelowi i Valéry'emu, można z miejsca odeprzeć (jak ongi złośliwe, głupie, zaniepokojone i wystraszone, a czasem nawet w samej rzeczy dobrze umotywowane protesty przeciw Mallarmému i Rimbaudowi), jeśli się uwzględni zasadniczą postawę «ciemnej» liryki myślowej. Najpierw sprawa niezrozumiałości: Claudel i Valéry są tak mało lub tak bardzo niezrozumiali, jak matematyczna dedukcja, wyrażona zapomocą znaków algebraicznych. Czyż zyska na jasności obraz elipsy, jeśliśmy się wyrazili w stylu popularnej odezwy wyborczej, czy anonsu domu towarowego? Wyższe problemy obowiązują i wyższy styl. Jest to starodawna łacińska tradycja, bo łacińska jasność polega nie na tem, że myśli o nieśmiertelności wyraża się w słownictwie i zakresie pojęciowym stróżów. Drugie zastrzeżenie polega na tem, że Valéry i Claudel używają chętnie zamiast potocznych — rzadkie wyrażenia. I na to odpowiedź łatwa: w łóżach Wielkiej Opery obowiązuje frak lub strój wieczorowy; ubożsi duchem — podobnie jak ubożsi materialnie — niech tam sobie wybierają miejsca, odpowiadające ich stanowisku; mimo to frak stawiamy wyżej od ubrania sportowego (podczas uroczystości), a wybredniejsze wyrażenie wyżej od trywjalnych. Trzeci zarzut: Claudel i Valéry to święci, do których się modli tylko w zamkniętych kapliczkach literackich, to święci, świecący sztuczną, fałszywą aureolą, a do tego tylko w oczach ich zwolenników. W tem jest ziarno prawdy. Lecz dobry smak, tak samo jak rozsądek, zawsze pozostał własnością nielicznych jednostek. Wszyscy wielcy artyści, a więc i władcy słowa, doszli poprzez salony do uznania i zwierzchnictwa nad literaturą. Światowa sława nie przesądza o wartości twórczej w żadnym kierunku. Osądzi to w ostatecznej instancji potomność, której wyrok, według naszego zdania, wypadnie zupełnie na rzecz Claudela i Valéry'ego.

Dotąd musieliśmy o nich mówić wspólnie, jako o dioskurach, świecących na poetyckim firmamencie. Teraz jednak wyodrębnimy to, co jest właściwe dla każdego z nich. W swem dumnym zamknięciu nie troszczy się Paweł Valéry (ur. 1871) o nawiązanie styczności z tłumem. Ani nie stara się do siebie go przyciągnąć, ani się schyla, by się do niego zbliżyć. Treść i forma piętrzą między Valéry'm a niezbyt jasnym tłumem jego współczesnych mur nie do przebycia. Nasuwa się porównanie z metodami egipskich kapłanów, z których poglądem na świat w rzeczywistości łączy Valéry'ego wiele rzeczy. Np. temat jego najdoskonalszego poematu «Cimetière



Paweł Valéry.

marin» nie jest sam w sobie wcale ezoteryczny. Zdziwienie ogarnia, jak banalną okazałyby się przewodnia myśl tego utworu, rozdwanego z ezoterycznej formy, z wyborowych obrazów i filozoficzno-uczonych akcesoriów. Wśród wspaniałej wizji gmachu, otoczonego niezliczonymi stadami gołębi, na morzu Śródziemnym, z niesamowitych obrazów średniowiecznego tańca śmierci, z wyrażającego mimowolny szacunek pokłonu w stronę sofistyki (czy na pewno sofistyki?) Zenona eleackiego, ze zwycięskiego okrzyku triumfalnego, który na szranki wyzywa wieki i w obliczu nieodgadnionej śmierci wyznaje życie — któżby zdołał odrazu wynaleźć wieczną dewizę francuskiego, ba, nawet każdego innego mieszczaństwa: pozostawmy sprawę wieczności wróblom czy nawet gołębiom, a my żyjemy naszym ziemskim przeznaczeniem. Przeglębocy komentatorzy namiętnie spierali się o to, czy «Le Cimetière marin» ma być hymnem na cześć ateizmu. Ale Valéry nie jest wcale płaskim racjonalistą w rodzaju Sully-Prudhomme'a. W innych jego poezjach uduchowiona metafizyka wytryska z wszystkich por językowego ciała, a jeśli się nie twierdzi istnienia świata pozazmysłowego, to się jemu nie przeczy. Mędrkująca logika milczy, a słowem włada intuicja, gdy Valéry prowadzi dialog między bóstwem a szatanem i człowiekiem, między duszą i ciałem, nieskończonością i nicością: w «Ébauche d'un Serpent», «Étude pour Narcisse», «La Pythie». Nasze całe istnienie daje się unieść czarownicy potędze wiersza, jak wiosłarz w cudnie głębokim «Rameur».

Jeśli mamy godnie ocenić skarby ducha Valéry'ego (trzebaby było długotrwałego zainteresowania, aby wyczerpać dzieło, obfitujące w niespodzianki), musimy przedewszystkiem wyszukać niezliczone drobnostki o najwyższych walorach artystycznych, rozsypane niby cenne perelki w szczupłych, wciąż przerabianych, rozchwytywanych przed ukazaniem się i dlatego stale wyczerpanych tomach. Plon liryki Valéry'ego, przesianej przez sito surowego samokrytycyzmu, składa się z «Charmes» (1922), z «Poésies» i z pieczołowicie wybranych «Morceaux choisis» (1929). Szczyt tych wyżyn poetyckich, to cudne obrazy ulotnie widzianych wrażeń, jak «La fausse Morte», «Les Grenades», «La Sylphe», «L'Abeille». Estetyczna rozkosz, przeżywana przez człowieka subtelnego, tutaj nie ogranicza się do niewinnej radości oglądania i słuchania. Mistrzostwo, z jakim Valéry z tradycyjnej metryki (Malherbe, Ronsard, Vigny, Mallarmé) wyczarowuje nową harmonję, piękno strzelającej ku wyżynom z niezrównaną łatwością budowy strof, dają takie wzruszenia estetyczne, jak helleńska świątynia o wspaniałej harmonji. Ciemni i krnąbrni barbarzyńcy z mroźnej Północy, przestępujący jej próg z nabożeństwem, nie zmieniają z zasadniczego tonu tej budowli, ulegając sugestji miejsca. Poezja Valéry'ego jest dalszem ogniwem w nieprzerwanym szeregu francuskiego klasycyzmu.

Valéry nie ma uczniów. Spokrewniony mu Lucjan Fabre («Connaissance de la Déesse», 1921; «Vanikoro», 1925) i Franciszek Paweł Alibert (ur. 1873) ulegali rozmaitym wpływom. Drugi z nich, talent dużej miary, naśladował pokolei Mallarmégo («L'Arbre qui saigne», 1907; «Le Buisson ardent», 1910) i poetów «école romane» («Eglogues», 1923; «Élégies romaines», 1924; «Cantique sur la Colline», 1924), a nawet J. B. Rousseau'a albo Lefranc de Pompignana («La Guirlande lyrique», 1925). W cieniu Valéry'ego rozkwitły dopiero «Les Jardins de Salluste» (1927) i «La Prairie aux Narcisses» (1927). Pod najładniejszym z zebranych «Les plus beaux Poèmes», pod rozkosznym «Fenêtre» moglibyśmy położyć nazwisko autora «Sylphe» i «Grenades».

W połowie drogi do dzielącego z nim panowanie nad liryką współczesną Claudela spotykamy Wiktora Segalena. Jego poezja filozoficzna («Stèles», 1914; «Peintures», 1916), zrodzona pod urokiem Dalekiego Wschodu, wśród samotnych gór pogranicza tybetańskiego, albo nad brzegiem Pacyfiku, była obietnicą, której nielaskawy los autorowi nie dał dotrzymać. Rytm i widnokrąg Segalena odnajdujemy u Pawła Claudela (ur. 1868). Czy ten syn mieszczaństwa tylko dzięki wędrówkom po Azji stał się czemś innym, niż towarzysz jego młodości Paweł Valéry, ten wewnętrznie rozdwojony racjonalistyczny myśliciel i mistyczny poeta? Pamiętamy, że jakaś błogosławiona «Noc» w Notre-Dame młodzieńcowi przywróciła wiarę. Jednakże bez umocnienia w obcowaniu z chińskimi i japońskimi mędrkami i bez długotrwałego stykania się z kontynentem, który jest kolebką wszystkich religij, gorliwość Claudela nigdy nie wyrosłaby do jej obecnych rozmiarów. W poemacie «Lectures» odkrywa nam autor z mimowolną, a przez to podwójnie przekonującą szczerością, to wzajemne oddziaływanie biegu życia i spokoju duszy. Z różnorodności, obracającej się dookoła stałej osi, migoce światło wiary («in unam sanctam catholicam et apostolicam ecclesiam»). Na tych skałach gruntuje się pogląd na świat Claudela, a na nim jego liryka.

Obok kryptometafizycznej twórczości Valéry'ego, kurczowo czepiającego się rzeczy ziemskich, mamy bezwzględnie chrześcijańską, metafizyczną poezję Claudela. Tytuły zwiastują tu przekonania autora: «Cinq grandes Odes suivies d'un Processional pour saluer le nouveau Siècle» (1909), «Cantate à trois Voix» (1914), «Corona benignitatis Anni Dei» (1915), «La Messe là-bas» (1919), «Feuilles de Saints» (1925) i poezja wojenna: «Poèmes de Guerre» (1915—1916). Wszystkie tematy, nawet i te, które w założeniu są natury świeckiej, ujmuje i przemyśliwa Claudel religijnie. Katolicka jest nawet, będąca przedmiotem wielu polemik, «Art poétique» (1907) i jego cała poetycka estetyka. Za dowód niech służy już pierwszy z kanonów głoszonych i stosowanych przez Claudela, owa najbardziej rewolucyjna zasada jego przewrotowej (nieprzychylni mówią, że przewrotnej) metryki: nakaz członkowania wiersza według naturalnych pauz przydechowych. Poeta zastosował swój słuch i dykcję do często słyszanych psalmodyj i litanij. Ta specyficzna zdolność w połączeniu z zażyłą znajomością biblijnej rytmiki umożliwiła mu i otworzyła przed nim wrota przeoczonej przez innych tajemnicy deklamacji i prozodji. Claudel uważa za pierwszą przyczynę, która rozdziela wiersze, przerwy głosu, dotrzymującego kroku myślom. W ten sposób schodzą na drugi plan tradycyjne strofki rymowane i nierymowane. Nie znaczy to, że zostały tak prosto usunięte (Claudel używał białego wiersza, wolnego rymu, a nawet klasycznej aleksandryjskiej zwrotki), zostały one tylko podporządkowane najwyższemu prawu oddechu. Po tem odkryciu nastąpiło w konsekwencji dalsze: pod grubą warstwą zapomnienia odsłaniał się poecie ów oddawna przeoczony w francuskiej mowie, a według Claudela jednak z łaciny zachowany iloczias, o którym niech zawodowi niedowiarkowie czytają jego krystalicznie przejrzyste «Propositions sur le Vers français» (1928).

Ważniejszą od samej teorii jest jej wytrzymałość praktyczna. Tylko fanatyk starego porządku lub najnowszego nieporządku w literaturze zaprzeczy, że Claudel tworzy rzeczy wzniosłe, porywające, wzruszające, wdzięczne, wszystko według swoich zasad, i że przez to sprawia rozkosz — nawet tym, którzy te reguły zaciebie zwalczają. Claudel włada metaforą, jak nikt inny. Porównania jużto dzie-

cinne, jużto potężne, nadają jego liryce urok i moc. Utwory jego promieniają duchową pogodą człowieka pewnego siebie i posiadania wiecznych prawd. Taka postawa optymistyczna zbliża Claudela, w przeciwieństwie do zimnego sceptyka Valéry'ego, szerokim masom, które nie lubią butnych wątpliwości. Zresztą chociaż nie troszczy się o poklask szarego tłumu, poeta «*Feuilles de Saints*» umie wzruszyć serce prostaków. Treść jego liryki nie unosi się, znów inaczej niż u Valéry'ego, wysoko ponad sferę powszedniego człowieka; jego poezja jest w jak najszlachetniejszym znaczeniu pospolita: hołd dla Matki Boskiej («*La Vierge à midi*»), modlitwa do św. Piotra («*Saint Pierre*»), pozdrowienie dla żołnierza, który czuwa na granicy Renu.

Coprawda, jest jeszcze Claudel drugiego stopnia, który spogląda ze szczytu teologicznego na Valéry'ego, znajdującego się na filozoficznych wysokościach. Ten Claudel, to autor kantaty na trzy głosy, który czarodziejsko przechodzi od najsubtelniejszej poezji do rytmicznej dyplomacji na rzecz zasady narodowościowej; to dramaturg, którego cała twórczość sceniczna w szerszym znaczeniu należy do liryki i przekuwa religijną ideę w akcję. Zbliżona do ludowości liryka Claudela będzie oddziaływać jak najdłużej i najsilniej. Świadczy ona równocześnie, jak niedorzeczne były zarzuty, stawiane temu dobremu Francuzowi i znakomitemu poecie, że jest nienarodowy i uległ wpływom germańskim. Na pielgrzymie światowym, obznajomionym ze Słowiańszczyzną, jakieś wrażenia wywarły raczej Biblia i polscy romantycy: Mickiewicz, Krasiński, Słowacki, aniżeli niemiecka romantyka. Jeśli Claudel grzeszy czemś, to chyba namiętą niechęcią ku Goethemu, Nietzschemu i innym wielkim Niemcom!

Pochodzenie i istota tej liryki są rdzennie francuskie. Niektóre jej treściowo odpowiednie utwory sięgają, podobnie jak u Jammesa, po prawdziwą ludowość, do której przedewszystkiem zdąża stale Claudel, nie wzruszając się snobistycznymi hymnami pochwalnymi. Nie rokujemy natomiast głębszego oddziaływania pochodzącej od symbolizmu religijnej poezji wielu autorów drugo- i trzeciorzędnych. Tak np. życie genialnie roztargnionego Germaina Nouveau (1851—1920), piszącego pod symptomatycznym nazwiskiem Humilisa, jest w sobie poematem o wiele mocniejszym i bardziej wzruszającym, niż wszystkie wiersze tego nieszczęśliwego poszukiwacza prawdy i piękna. Był towarzyszem młodości Rimbauda, przyjacielem pokrewnego mu w duchu Verlaine'a, profesorem szkół średnich i członkiem wszystkich młodsymbolistycznych cenakli. Objechał cały świat, od Anglii aż do północnej Afryki, od Włoch do Hiszpanji. Pewnego dnia znikł profesor Nouveau, a po latach dowiedziano się dopiero, że znalazł spoczynek i spokój duszy jako żebrak kościelny w swojej rodzinnej wsi Pourrière. Otóż budująca i awanturnicza tułaczka po padole płaczu; lecz dzieło Humilisa jest pod każdym względem skromnym wzorowaniem się na poprzedników. Czasem tylko, jak w lamar-tine'owskich strofach «*Dieu*», «*Éternité*», unosi poetę wysoko wgórę ekstaza chwili natchnienia. Przyjaciele jego, pełni pietyzmu, zebrali religijną lirykę Humilisa i dawną jeszcze niereligijną Germaina Nouveau w wydaniu «*Poésies d'Humilis*» (1924).

Adolf Retté pisał, niegdyś jako ateista, wiersze symboliczne, a teraz jako gorliwy katolik czyni to samo: jego «*Voyageur étonné*» (1928) to niestety mało nas zadziwiający podróżnik po poglądach na świat. Andrzej Mithonard był znakomitym prezydentem paryskiej Rady Miejskiej, a Paweł Harel dzielnym oberżystą. Tak sławne przymioty wprowadziły w błąd krytykę, która w tych dwóch

talencikach, nigdzie nieprzekraczających przeciętnego poziomu, zauważyła więcej, niż zręczność reprodukcyjnego odczuwania. Henrykowi Ghéonowi można wybaczyć jego utwory liryczne przez wzgląd na jego dramaturgię i na «Foi en la France» (1916), w którym użył niemal claudelowskich akcentów opromienionemu religią patriotyzmowi. Pod pseudonimem Fagusa ukrywa się Jerzy Faillet (ur. 1872), «poète chrétien» w prawdziwym znaczeniu tego słowa. Pierwowzorami jego twórczości to Verlaine, Rimbaud i groteskowa, naiwna i swojska poezja gotyckiego średniowiecza. Postawiony już w życiu codziennym między ironją i patosem, światłem i ciemnością, bezładem i porządkiem (jest synem wygnanego bojownika Komuny z r. 1871, zarabia na chleb w iście prozaiczny sposób, jako urzędniczek), w swej lirycy Fagus łączy subtelność i brutalną siłę, romantyczną ekstazę i dyscyplinę formy, żarliwość zmysłową i uduchowione marzycielstwo («La Danse macabre», 1920; «La Guirlande à l'Épousée», 1921; «Frère tranquille», 1922; «Les Éphémères», 1925; «Le Sacre des Innocents», 1927).

W poezji Maks Elskampa («Sous les Tentes de l'Exode», 1924), Alberta Mockela («La Flamme immortelle», 1924) i innych belgijskich symbolistów o katolickiej inspiracji, decydującym pierwiastkiem jest forma. Obaj reprezentują nienajgorzej prawowierny kanon symbolizmu, z jego niezłomnymi regułami, którym nie mógł się poddać żaden umysł pierwszorzędny. Jedyne taki suchy pedant, jakim jest René Ghil, pocił się mozolnie przez całe swoje jałowe życie potę, by wkońcu wymyślić «ars poetica», która ani ze sztuką, ani z poezją nic nie ma wspólnego. Jego niesmaczne utwory dydaktyczne: «Dire du Mieux» i «Dire des Sangs», nadają się tylko na niewyczerpaną kopalnię mimowolnych parodj w rodzaju uczonego Adorégo Floupette'a. Robert de Souza i Andrzej Fontainas byli też członkami «Législative» symbolistów, ale tylko w roli «feuillantów», a nie jakobinów, jak Ghil. Pisma krytyczne ich obu, a pozatem zebrane poezje Souzy p.t. «Modulations» (1923) spotkały się z zasłużonym uznaniem. Lira Edwarda Dujardina i Gustawa Kahna dziś zupełnie zamilkła. Saint-Pol-Roux przemawia wprawdzie na bankietach, urządzanych na cześć jego powrotu z samotności, na którą się sam dobrowolnie skazał; nie potrafi on już jednak przemówić do naszego uczucia, chociaż nadrealiści zaliczają go do galerji swoich prekursorów.

Z całej pysznej plejady triumfującego symbolizmu (która u schyłku ubiegłego wieku omal że nie przyćmiła wśród szerszych warstw społeczeństwa sławy rodzonych ojców nowoczesnej poezji, Verlaine'a i Mallarmégo, a już na pewno wyparła zapomnianego Rimbauda) jedynie gwiazdy Viélé-Griffin i Régnier świecą po dziś dzień mocnym swoim blaskiem. Franciszek Viélé-Griffin, potomek emigrantów francuskich z północnej Ameryki, przywrócony swojej prawdziwej ojczyźnie, i normandzki szlachcic Henryk de Régnier, rówieśnicy (ur. 1864) o niepodobnych do siebie początkach, za głosem swych przyrodzonych skłonności dążyli do tego samego celu. Śpiewak bohaterских rapsodów na pochwałę dumnego i pogardliwego nadczołwieczeństwa, jak i malarz wdzięczących się postaci, uczuć i krajobrazów rokoka, przeistoczyli się w późniejszym okresie w zdeklarowanych hołdowników klasycznego piękna (Régnier: «Vestigia flammae», 1921; «Flamma tenax», 1928; a Viélé-Griffin: «Le Domaine royal», 1923; «Sagesse d'Ulysse», 1925). Z dawnego białego wiersza niema tu śladu, zato pokazuje się zdecydowany zwrot do antyczności, nacechowanej francuskim wdziękiem,



Filip Lebesgue.

naturalnej i rozmiłowanej w naturze. Drogę tą od uporu do rozważli, od mglistości do jasności, od posępnej émy północnej do pogodnego, helleńskiego nieba, jak dawniej Moréas i Samain, tak i teraz każdy z wielkich talentów, który przetrwał pełny zamętu «fin de siècle», musiał koniecznie przebyć.

Drugie pokolenie symbolistów nie miało już potrzeby odbywać całej tej podróży do Helikonu. Wślad za swoim mistrzem Mallarmé, jest ono pod urokiem antycyzności. Biesiady poetyckie tych faunów bywają pełne wspomnień z wybrzeży morza Śródziemnego i rozpamiętywania wdzięków uroczych nimf. Wprawdzie Jan Royère (ur. 1871), jako wydawca czasopisma «Phalange» i ostatnio jako autor rozprawy «Clartés sur la Poésie», koryfeusz neosymbolizmu, a do tego wykonawca testamentu Mallarmégo, nie bez słuszności mógł o sobie powiedzieć: «Je déclare que je ne me soucie pas outre mesure du clair génie français. Ma poésie est obscure comme un lys». Mimo to już same tytuły książek tego zapalczego

antyklasycysty wskazują dobrze nam znaną ścieżkę: od «Exil doré» (1898), «Eurythmie» (1904), do «Par la Lumière peints» (1919) i «Quiétude» (1925).

Wszyscy inni towarzysze i przyjaciele Royère'a przebywają stale w sąsiedztwie liryki klasycystycznej. Gwidon Karol Cros, fantazyista, przystrojony symbolistycznie, nie dbając o programy literackie, maszeruje w tyle za hufcami fantazyistów i symbolistów, podobnie jak jego ojciec, autor «Coffret de Santal», kroczył niegdyś na ich przedzie. Jego tomy «Le Soir et le Silence» (1907), «Les Fêtes quotidiennes» (1912), «Retour de Flamme» (1925), «Avec des Mots» (1927) świadczą, że jest on godny zarówno swojego pochodzenia, jak i otrzymanej nagrody Moréasa. Gwidon Lavaud jest elegikiem w rodzaju poetów «Plejady» (tak dawnej, jak i współczesnej). Uczony, melancholijny, chory z miłości, czuły, a przewrażliwiony, powinienby właściwie odnieść do siebie, a nie do Samaina, złośliwy epigram o symbolizmie na użytek podprefektowych; w swojej szybkiej karierze urzędniczej miał sam często sposobność zetknięcia się z temi paniami («Des Fleurs pourquoi?», 1910; «Imageries des Mers», 1919; «Sous le Signe de l'Eau», 1927). Zarówno on, jak i Tankred de Visan obrali sobie za swego patrona Viélé-Griffina. Nie bez powodu. Jeszcze jeden elegik, Maurycy de Noisay, w cywilu, przepraszam, w prozie znany jest jako herold sportu; «L'Âme en Route» (1905), «Les douze Flèches d'Éros» (1912), «Élégies de la Guerre et de la Paix» (1927).

Poczesne miejsce wśród epigonów symbolizmu zajmują, podobnie, jak dawniej w czasie jego rozkwitu, poeci belgijscy. Wśród nich są katolicy, jak Wiktor Kinon («L'Âme des Saisons», 1907; «Bucoliques», 1927), Piotr Nothomb («Notre-Dame-du-Matin», 1912) i Tomasz Braun («Le Livre des Bénédiction»), a synowie naszego bezbożnego świata, jak Maurycy Gauchez («Les Sympho-



nies voluptueuses», 1908; «Les Rafales», 1917; «L'Hymne à la Vie», 1920) i Leon Kochnitzky («Élégies bruxelloises», 1924).

Luzem chadza kilku poetów: Jerzy Périn («La Lisière blonde», 1906; «Le Chemin, l'Air qui glisse», 1910; «Les Fêtes dispersées», 1921), jego żona Cecylja («La Pelouse», 1914; «Les Captives», 1920) i Henryk Hertz («Les Apartés», 1912; «Le Jeu du Paradis», 1927). Nareszcie Filip Lebesgue (ur. 1869), osobistość niezwykle zajmująca, wprawdzie nie jedyny wieśniak w współczesnej literaturze francuskiej, ale niewątpliwie najbardziej chłopski, a w dodatku humanista, podobnie jak nasz poeta barokowy Skop. Doskonały znawca ogólnoeuropejskich prądów umysłowych, specjalista w sprawach kultury portugalskiej, jest równocześnie namiętnie przywiązany do swych ojczystych stron, okolicy Beauvais. Po sonetach bohaterskich «Monsieur de Boufflers» (1908) ogłosił on wiele tomów poezji: «À plein Vol» (1911), «Les Servitudes» (1913), «La grande Pitié» (1920), «La Chanson de Margot» (1926) i «Présages» (1929). W tych utworach symbolizm wkroczył do okręgu, gdzie nie było miejsca dla poezji, przepojonej nauką i konwenansem, w dziedzinie ludowości.



Paweł Fort.

Króluje tu, czyli raczej włada jako «książę poetów», ostatni z wielkich symbolistów, Paweł Fort (ur. 1872), liryk z Bożej łaski, trzykroć witany w naszej nielirycznej dobie. W jego «Ballades françaises» (do r. 1927 ukazało się 34 tomy), w rozigrany, wesoło pluszczący potok jego istnie francuskiej wymowy a czasem w jego rozlewną gadatliwość wpadał jeden z dwóch strumyków, płynących od Verlaine'a i pierwszych bojowników za wolność wierszowania; drugi strumień uchodzi do poezji Valéry'ego, na tory nowej klasycyzacji. Jedyny Fort odnowił stary poczciwy romantyzm, odsłaniając oblicze nowego Gerarda de Nerval, Musseta i Lamartine'a; on jedyny posiada rzadką zdolność zstąpienia z lazurów błękitu na niziny gospody miejskiej i kołowrotka, bez uszczerbku dla formy i bez krzty banalności. Czasami, co prawda, obrazy jego w rodzaju «Images d'Épinal», jak liryka wojenna, zebrana w «Poèmes de France» (19-ty tom «Ballad»), nie są niczem innym, jak tylko rymowanymi komunikatami wojskowego biura prasowego, ożywionymi raczej chęcią propagandy, aniżeli genjuszem poetyckim. Czytamy tutaj nazwiska zwycięskich generałów, schludnie uszeregowane do rymu, podobnie jak katalog niemieckich patrycjuszów Krakowa w «Wiośnie narodów» Nowaczyńskiego; hymny do «Le saint Peuple belge», na cześć kozaków, a nawet «Hymne d'Amour à l'Angleterre». Wolimy «Chansons à la Gauloise», 25-ty tom ballad i cykl «Hélène en Fleur et Charlemagne» (tom 27). Przedewszystkiem jednak zachwyca nas Fort wspaniałością obrazów przyrody, która w jego utworach zawsze zwycięsko się przedziera, nawet wtedy, gdy jest przysłonięta jakimś oficjalnym przymusem. Rozkoszujemy się polami, falującymi w jego strofach, skowronkami, wyśpiewującymi swoje trele, młodemi dziewczętami, które poprzez



Franciszek Porché.

jego wiersze idą w płaszy, rześkie, rumiane wieśniaczki i szlachcianki, chętnie żartujące z dziarskim chłopcem, a nie eteryczne panny Jammesa. Upaja nas jego potoczny, niezrównany język; czerpie go Fort u źródeł ludu i niemal ludowego okresu literatury francuskiej XV wieku, jak u nas w Polsce snuje Zegadłowicz swoje ballady na tle tradycji i folkloru górali beskidzkich. Albowiem w twórczości Pawła Forta historia i poezja odzyskują swoją pierwotną rolę: pieśniarz opowiada o dziejach, nastrojony na swoją nutę, a tem samem na nutę ludu i dla ludu. Tworzy on w ten sposób jędrny mit, owiany poetyckim urokiem krajobrazu, poezją, w której krajobraz stał się słowem. Oczywiście, romantyczność najczystszej wody, skojarzona z symbolizmem jedynie przez osobę i przeszłość literacką autora. Fort jest jedynym współczesnym lirycznym romantycznym, godnym swoich wielkich poprzedników.

Inni zaś romantyczkowie naszej doby to niejako Musset, Wiktor Hugo, Lamartine (bardzo rzadko Vigny) na tuzinkową miarę. Ich znaczenie ogranicza się jedynie do tego,

że zadowalają nieugaszone pragnienie odbiorców na targu literackim, lubiących poezję oprawną w złoczone brzegi, dla złotych serduszek, a rymy z szczytów złotych prawd. Otóż najprzód oskarżyciele społeczni, uzbrojeni w kodeks Wiktora Hugo (rozdział «Les Misérables»): po śmierci Jana Richepina (1849—1926) — powtarza się on w «Le Glas» (1927) i w «Interludes» (1923) — przedewszystkiem Jan Rictus, Saint Georges de Bouhélier i Porché. Jan Rictus (ur. 1867) zebrał w «Le Cœur populaire» (1920) czule pieśni na cześć enotliwego, uciskanego ludu i bohaterów, którzy ulecieli do Walhalli apaszów. Saint Georges de Bouhélier, którego twórczość dramatyczną oceniliśmy już wyżej, jest założycielem i przywódcą naturystycznej szkoły lirycznej («Eglé», 1897; «Les Chants de la Vie ardente», 1902; «La Romance de l'Homme», 1912; «Légendes de la Guerre de France», 1916). Franciszek Porché (ur. 1877) to Coppée «redivivus», pełen szanownego wzruszenia na widok marnych spraw codziennych, poczytujący za szczyt swego posłannictwa budzenie podobnych szanownych wzruszeń w sercach przeciętnych ludzi. Szereg tomów niezwykle banalnych jego wierszy, produkowanych z zastraszającą wprost zręcznością («À chaque Jour», 1907; «Au loin, peut-être», 1909; «Humus et Poussière», 1911; «Le Dessous du Masque», 1914), został zluźowany podczas wojny przez patriotyczną lirykę tego samego pokroju i tej samej wartości, co jego utwory «pokojowe» («L'Arrêt sur la Marne», «Le Poème de la Tranchée», «Images de Guerre», «Le Poème de la Délivrance» — zebrał p. t. «Les Commandements du Destin», 1921). Niby jakaś nowa legenda naszego wieku, w której autor duma nad przenośnym związkim gwiazd na

firmanencie z upadkiem renty francuskiej. Otóż próbka jego ślicznej wymowy poetyckiej: «Chaque gare immense avait fait l'objet d'une prévoyante et sournoise étude: En l'inaugurant le Prince (des Ténèbres) au sujet parlait d'un ton rude». Takie rymy częstochofskie ucho-dziły w oczach czytelników, zaślepionych wojną, za wzniosłe! Bardziej jeszcze dziwne, że jego wierszowane wrażenia z pewnego hoteliku warszawskiego («Une chambre d'hôtel, la nuit à Varsovie») dostały się do antologii poezji francuskiej, mimo że Porché nie uskarża się wcale w tym utworze ani na pluskwy, ani na szpicłów ochrony, ani na inne odcienie kolorytu lokalnego i nawet nie opiewa pięknych Polek lub co najmniej barszczu. «Que serais-je sans toi, chère vieille souffrance?» — pyta ciekawie ten nieciekawy wieszcz. My ze swej strony żałujemy, że jego «Sonates» (1923) właśnie nie wytrwały «en souffrance». Tak wyglądają protagoniści drobnomieszczańskoludowej romantyczności.



Paweł Gérałdy.

Na drugim końcu drabiny społecznej łązi Paweł Gérałdy (ur. 1885). Ten faworyt salonów i buduarów, odplaca się grzecznie za łaskawość swoich dam karmelkowo-słodkimi, albo pikantnymi i pieprznymi wierszykami. Wysoce nieprzyjemny ulubieniec Gracyj! Piewca «Petites Âmes» (1908) nauzytek «petites âmes», wynalazł własną, gérałdy'owską formułę poglądu na świat i światowego sukcesu w liryce: «Toi et moi» (1913). Tajemnicę tego niebywałego powodzenia łatwo odcyfrować w osławionej książce Remarque'a: scena, przedstawiająca trzech żołnierzy, którzy pożądliwie wpijają się wzrokiem w apetyczną dziewczynę, wymalowaną na afiszu, starczy za wyjaśnienie. Od Remarque'a możemy też zapożyczyć tytuł jego powieści, dla wydania sądu o Gérałdym jako poecie: «Na zachodzie nic nowego».

Gérałdy spłodził (przenośnie w duchu) Magre'a, Maurycego Rostanda i całe okropne plemię tychże. Od pierwszego idzie liryka piekielnej miłości, od drugiego niebiańskiej, gdy natomiast przodek Gérałdy opisał był kochanie ziemskie. A wydał Maurycy Magre «La Montée aux Enfers» (1920), «La Porte du Mystère» (1924), Maurycy Rostand zaś «Poèmes» (1909), «Le Page de la Vie» (1914), «Les Insomnies» (1923). Atoli rodzic jego, Edmund Rostand opowiadał nam w «Vol de la Marseillaise» (1919) o zupełnie zwicniętych skrzydłach, aż obrzydła ludziom cała poezja epigonów romantyzmu.

Lecz była wśród nich garstka sprawiedliwych przed obliczem Apollina: Henryk Bataille ze swoją rozwiązłą, a jednak nierozwiązalną «Quadrature de l'Amour» (1919) i Ferdynand Gregh (ur. 1873). Od pierwszej chwili, kiedy się pojawił na arenie literackiej, dał on dowody swojej niebywałej zdolności wczuwania się w czyjegoś ducha. Zbiór jego liryki «Choix de Poésies» (1927) umacnia nas w przekonaniu że potrafi on bardzo mile kopjować, nietylko

swojego ulubionego Verlaine'a, ale także Wiktora Hugo, hellenizujących elegików, a wogóle wszystko i wszystkich. Gregh założył wprawdzie także swoją własną szkołę: humanizm — było to w tym samym czasie, kiedy Bouhéliier wynalazł naturyzm i każdy szanujący się poeta odkrywał jakiś własny «izm» — mimo to jest on w gruncie rzeczy tylko zdolnym uczniem romantyków. Ostatnie jego książki «La Couronne douloureuse» (1917), «Couleurs de la Vie» (1923) — są wytworem niepowszedniej techniki i kultury poetyckiej.

Leon Larguier (ur. 1878) jest niejako drugim Greghem, ale głębszym od tamtego i dlatego też cenniejszym. Tworzy on nie tak lekko i często, jak ów arcyzręczny naśladowca Wielkich i Małych, a gdy tamten przeszedł od dyscypliny klasycyzmu do białego wiersza, Larguier zbliżył się ostatnio do «Plejady». Jego liryka pochodzi wyłącznie z czasów przedwojennych («La Maison du Poète», 1903; «Les Isolements», 1905; «Jacques», 1907; «Orchestres», 1914) i dopiero kilka lat temu wrócił on znowu do pracy literackiej. Andrzej Rivoire (ur. 1872) był kiedyś interpretatorem dialogów miłosnych, delikatniejszych od Géraldy'ego «Toi et moi» («Les Vierges», 1895; «Le Songe de l'Amour», 1900; «Le Chemin de l'Oubli», 1904; «Poèmes d'Amour», 1909; «Le Plaisir des Jours», 1914). Jako intermezzo nucił obowiązkowe strofy patriotyczne, wkońcu wrócił do «Le Désir et l'Amour» (1929).

Jan Ludwik Vaudoyer (ur. 1883), który w powieści ugruntował sławę jako specjalista pesymistycznego poglądu na miłość, pozuje w liryce — jak słusznie stwierdza Henryk de Régner — na «piewę szczęścia i szczęśliwej miłości». («Stances et Élégies», 1908; «Suzanne et l'Italie», 1909; «Poésies», 1913; «Rayons croisés», 1921). Każdy bat ma dwa końce!

Jeśli ktoś szuka męskiej i męznej erotyki, jeśli szuka odważnego przyznania się do tragizmu popędu i uczucia, niech skieruje swoją uwagę na «romantisme féminin». Tutaj znajdzie on błyszczącą gwiazdę, która już od całego pokolenia jaśnieje na literackim horyzoncie Francji: hrabinę Annę de Noailles (ur. 1876). Druga połowa twórczości tej wielkiej poetki przypada na okres, o którym tutaj mowa. Po pieśniach, wzbierających niepohamowaną, wyzywającą namiętnością, rozbrzmiewających młodzieńczym krzykiem rozkoszy, dyszących żądzą zmysłową, pewną spełnienia, następuje zrezygnowana, a jednak pozbawiona skruchy spowiedź poganki, zmierzającej dumnie po pochyłości do nieuniknionego kresu wędrówki. «Was verschwunden, kehrt nicht wieder, aber ging es leuchtend nieder, leuchtet's lange noch zurück». Bo też z poza wierszy «Les Vivants et les Morts» (1913), «Les Forces éternelles» (1920), «Poème de l'Amour» (1924), «L'Honneur de Souffrir» (1927) wynurza się niejednokrotnie jakiś obraz antyczny na tle heroicznego krajobrazu. Cień, zstępujący do barki Charona na Styksie, odwraca się, by jeszcze raz spojrzeć na piękny, tętniący życiem świat: «Je me retourne encore, étonnée et ravie vers l'image que j'eus d'un si tendre univers». Rozsądek nawołuje: «Tout est amour ou cendres». Ale upłynął już okres miłości: «Va, ne t'attarde pas. Sache mourir». Umierającemu, który się przeprawia na drugi brzeg, w krainę nicności (niech konwencjonalna estetyka określa ją, jako pola elizejskie), towarzyszy świadomość, że zaznał szczęścia ziemskiego, żyjąc i kochając, że przetrwa jako wspomnienie w sercach bliskich. «Non omnis moriar». Doskonała poezja, która z nużąca jednostajnością, ale zato w wiecznie świeżem urozmaiceniu, głosi zgola niedoskonałą mądrość, ze stanowiska chrześcijańskiego znajduje swoje usprawie-

dliwienie w elementarnej niezdolności hr. Noailles do jakiegokolwiek wiary: «Tu n'as pu croire à rien, mais tu fus inquiète», a nawet brak wszelkiej nadziei można jej wybaczyć, ze względu na ekspiację przez miłość, wyższą od zmysłowo-prostackiej: «On ne doit pas saisir, mais aimer l'univers». Właśnie to, że poezja pani de Noailles trawiona jest gorącym ogniem, decyduje o przyznaniu jej miejsca w najczystszej romantyzmie, a nie w zimnym, jak marmur, klasycyzmie.

Z innych kobiet, które niegdyś Maurras określił jako przedstawicielki «romantisme féminin», M-me Gérard d'Houville nie wydała jeszcze dotąd tomu swoich późniejszych wierszy. Lucja Delarue-Mardrus w «Souffles de Tempête» (1918) nie przejawia wcale nowych rysów charakterystycznych dla swej twórczości, dopiero «Poèmes mignons pour les Enfants» (1929) wzbogaca jej dorobek literacki. Helena Picard («L'Instant éternel», 1907; «Petite Ville, beau Pays», 1908; «Les Fresques», 1908; «Rameaux», 1919; «Provinces et Capucines», 1920; «Pour un mauvais Garçon», 1927) jest optymistyczną, wierzącą M-me de Noailles w zmniejszonym wydaniu. W całej tej galerii «Muses françaises», a szczególnie w autorce «Forces éternelles», spostrzegamy dużo rysów wspólnych z unanimitami.

Unanimizm, to pierwsza zrzędu grupa poetycka, która dopiero po wojnie zdobyła rozgłos i uznanie. Składa się w wielkiej części z przyjaciół i wielbicieli Rosji. Nic tedy dziwnego, że dyskusję o unanimitach rozpoczynają oni, podobnie jak Rosjanin w znanej anegdocie o słoniu, od tego, że kwestionują wogóle jego istnienie. Odżegnywając się od nazywania unanimitami, uznają go tylko jako określenie, stosowane przez obcych w stosunku do pewnej garstki duchowo spokrewnionych poetów. «Nie kijem, to pałą!» Niech więc fakty historyczne mówią za siebie. W r. 1906 postanowiło kilku młodzieńców wspólnie prowadzić życie, wspólnie tworzyć i drukować i w tym celu osiedlili się w pewnym, starym opactwie, w Créteil nad Marną. Próba duchowego komunizmu skończyła się, jak zwykle w takich wypadkach, zupełnym fiaskiem; ze wspólnoty zostało tylko kilka myśli zasadniczych, ale istniały one już przed pojawieniem się unanimitów: «Par unanimité, entendez simplement l'expression de la vie... unanime collective. Nous éprouvons un sentiment religieux devant le monde qui nous entoure et qui nous dépasse. Nous voulons traduire ce sentiment par une poésie immédiate, c'est à dire par l'expression directe, sans parure ni maquillage, de ce que notre âme perçoit de la réalité... Entre la vie et nous, nous refusons d'interposer l'écran de la raison abstraite. Et nous n'essayons pas davantage de nous dérober par le symbole. Nous ne cherchons qu'à montrer le pathétique de la présence humaine». Te same hasła, mimo szumnej nazwy nowego klasycyzmu, stanowiły już wcześniej «credo» estetyczne lirycznego naturalizmu w programie profesora Ludwika Farigoule'a (ur. 1885), znanego dziś na całym świecie pod pseudonimem Juljusza Romain's'a. Oko spostrzegawczego krytyka nie trudno rozpozna uwarstwienie formuł naturalizmu i romantyzmu: według pierwszej formuły, poezja ma być naturą, widzianą przez pryzmat temperamentu, według drugiej — ma ona przedstawiać sumę temperamentów, jako boski przejaw zbiorowego ducha ludu. Dzięki temu dualizmowi formuły spodziewa się Romain's uniknąć subiektywnych i czcnych impresyj, co więcej, pragnie on w ten sposób — jeśli mamy użyć zmodyfikowanego zwrotu Kanta — dotrzeć do duszy rzeczy i wydarzeń samych w sobie.

Z wielu stron dopatrywano się pokrewieństwa poglądów Romain's'a z wynikami prac naukowych Le Bona, Tarde'a; inni temu zaprzeczają. Mniejsza z tem. W każdym razie nauka Romain's'a wyrosła na gruncie dwóch systemów, które kolejno zapanowały w literaturze: romantyzmu i jego prawowitego, chociaż wyrodnego syna, naturalizmu. Unanimizm jest trzecią odmianą początkowej romantyczności; odmianą bardzo francuską, w jej związku z duchem rewolucji, z mistycznym kultem dla mas i dla zjawisk zbiorowych. Romain's jest nie tylko estetykiem, ale także założycielem religii; Boga widzi w uścisku pary kochanków, wyraźniej w każdej licznej grupie ludzi, a w najdoskonalszy sposób w ogromnym zbiorowisku wielkiego miasta.

Zgodziliby się na takie zapatrywanie Wiktor Hugo czy Michelet, zgodziłby się jeszcze chętniej Emil Verhaeren (1855—1916) w ostatniej, ekstatycznej fazie swej twórczości poeta wojny («Les Ailes rouges de la Guerre», 1917).

Słusznie nazywa Romain's Verhaerena drugim mistrzem unanimizmu obok Walta Whitmana, bo też szkoła ta zawdzięcza im obu, jak również trzeciemu, Pawłowi Claudelowi, twórcy gwałtownego przewrotu w metryce i prozodji francuskiej, najistotniejsze zasady rymotwórstwa. Romain's ogłosił w r. 1923 wspólnie z swoim przyjacielem Jerzym Chennevièrem «Petit Traité de Versification», który jest niejako kodeksem prawa poetyckiego, obowiązującym na terenie, podległym unanimistom. W prawodawstwie poetyckim unanimiści występują jako kontynuatorzy trzeciej metamorfozy romantyzmu: symbolizmu. Wychodząc z «wolnego wiersza» i najbardziej swobodnego rymu, nadaje Romain's asonansom prawo obywatelstwa i całkowite równouprawnienie z zwykłym rymem. W nowej jego poezyce pokrewieństwo dźwięku («sonorité») zajmuje, jako ogólniejszy termin, dawne miejsce rymu, który w pojęciu Romain's'a jest tylko jednym z poszczególnych przypadków współdźwięczności. Słownik swój zaczerpnęli unanimiści zdecydowanie ze skarbców dwóch szkół romantyzmu: z jednej strony grandilokwencja i patos Wiktora Hugo, naprzemian grzmiący i płaczący, z drugiej strony terminy techniczno-naukowe i brutalne wyrażenia naturalizmu. Cały zato symbolistyczny aparat, począwszy od lazuru i dumnego łabędzia, a skończywszy na rozkosznej woni i muzyce sferycznej, uznali za zdatny do rupieci.

W ten sposób powstała poezja bujnie rozgałęziona, a dość często przeceniana. Jest ona w gruncie rzeczy dydaktyczna i tylko z dużymi zastrzeżeniami możemy ją nazwać liryką. Nie osiągnęła tej zupełnej harmonijnej równowagi między pouczaniem a natchnieniem, w której celuje Valéry. Trzeba jednak przyznać, że unanimizm obdarzył nas wielu pięknymi utworami. Juljusz Romain's ogłosił już zbiorowe wydanie swoich poezyj. (W czterech tomach: I «La Vie unanime», wydana pierwszy raz w r. 1909, II «Odes et Prières» z r. 1913, III «Le Voyage des Amants» z r. 1920; IV tom «Chants de dix Années», obejmuje poezje, pisane między latami 1914 a 1924). Znajdujemy tam wiele nużących i nudnych rozdziałów z socjologii, psychologii, unanimistycznej teologii, teozofji i teogonji..., ujętych nagwałt w karby mowy wiązanej (M. Jourdain nie odróżniłby je od prozy). Jako próbkę przytoczymy wiersze, odstrasające wprost swoją oschłością: «Mon vouloir que jadis je vénérais n'est rien Qu'un éphémère élan du vouloir unanime»..., albo nieprzysmaki tego rodzaju: «Je suis mme un morceau de sucre dans ta bouche, Ville gourmande». Pomijając podobne kwiatki i charakterystyczną dla piśmiennictwa powojennego pstrą mieszaninę cynicznej brutalności i przesad-

nej rozlewności, przyznajemy chętnie, że największa część ód budzi nieklamany podziw, aby tylko wymienić «Ode génoise» o majestatycznej wspaniałości rytmu, wyzywającą w szranki współczesne stulecie; «Ode à la Foule qui est», gdzie poeta z religijną żarliwością wyznaje swoje miłosne pragnienie połączenia się w jedność — zgoła niemistyczną — z masą-kobietą, która jest dla niego masą-Bogiem (możnaby tu przeprowadzić analogję z «Pythie» Valéry'ego, rewelacyjną dla charakterystyki nowoczesnej poezji); bolesny apel do «Europe», o zaprzestanie pławienia się we własnej krwi ( optymizm tej wiary w lepszą przyszłość przypomina znów Wiktora Hugo i Verhaerena, Romana Rollanda i Emila Zolę). Przytem nie wolno nam przeoczyć drugiego, chociaż mniej uwielbianego przez swych zwolenników Romain's'a: subtelnego liryka, który malował tak piękne obrazy pastelowe, jak «Quatre Canards au Lac de Come», lub «Amour couleur de Paris».



Juljusz Romain's.

Jerzy Duhamel (ur. 1884) uosabia w łonie grupy unanistów typ, który jest przeciwstawieniem mózgowego i naukowego romantyka Juljusza Romain's'a. Religijność tego liryka z Bożej łaski wypływa nie ze spekulacji, lecz z impulsywnego uczucia. Już opracowane razem z Vildrac'iem «Notes sur la Technique poétique» (1910, później przerobione), druga zrzędu poetyka unanizmu, przeciwstawiają wrażliwą, przystosowaną i kazuistyczną naukę indukcyjną Duhamela nieruchomym, przy biurku dedukowanym, przepisom stężalego «Code Romain's». Różność obu poetów uwidacznia się jeszcze jaskrawiej w poezjach Duhamela, a przedewszystkiem, w ich tymczasowym zakończeniu, «Élégies» (1920) — jego wcześniejsze poezje «Des Légendes, des Batailles» (1907), «L'Homme en Tête» (1909), «Selon ma Loi» (1910), «Compagnon» (1912) możemy snadnie pominąć. Zachwyca nas tutaj bezpośredniość patrzenia, wspaniała prostota, porywa nas szlachetny patos, wolny od wszelkich frazesów, olśniewa tajemnicza magja, przy pomocy której genialny poeta umie zwykle zdarzenia z okropnych dni wojującej nieludzkości przenosić w bezczas i w bezmiar wzniosłości. Cudowne są ballady o Florentynie Prunier; o «Dépossédé», otoczonym już za życia zgrozą tamtego świata; o «L'Homme à la Gorge blessée» i o «Sergent Gautier» (nawrócenie sierżanta Gautiera pobudziło prawdopodobnie Remarque'a do napisania najbardziej melodramatycznego epizodu słynnego «Na zachodzie bez zmian»; tem jaskrawiej odbija w świetle tego porównania prawdziwy, wielki talent poetycki od rzemieślniczej zręczności sztukmistrza!). Duhamel, związany z unanizmem głównie przez technikę wiersza i to w początkowej swojej twórczości, nie ukazał nam jeszcze innej strony swego bogatego talentu. Narazie znamy go tylko jako «Georges qui pleure». A jego utwory prozą są rękojmią, że liryk «Georges qui rit» musiałby być rozkoszny.

Zupełnie trudno zato wyobrazić sobie Karola Vildraca (ur. 1882) opromienionego słonecznym blaskiem humoru. Otóż Duhamel bez śmiechu: «grand sentimental», optymista (na metę dalekiej przyszłości)! Ceni i miłuje ludzkość której ogromem niedoli jest do głębi przejęty; idealizuje sprawy banalne. Niebezpieczny ten heretyk kościoła unanimitistów chciałby z całego serca wierzyć w boską grupę, ale... chwile zgodnego pożycia są zbyt piękne, by nie przemijać, i po nich zstępuje między ludzi powstałej dopiero grupy obłok wzajemnego niezrozumienia, zaćmiewający zupełnie glorię boskości, która ją przedtem opromieniała. Zachowuje się zatem Vildrac w tych wypadkach, jak «Gość» z jego «Visite»: «Il leur promet de revenir... Mais avant de gagner la porte... Il regarda bien chaque objet Et puis aussi l'homme et la femme. Tant il craignait au fond de lui De ne plus jamais revenir». Vildraca «Poèmes» (1905), «Images et Mirages» (1908), «Livre d'Amour» (1910 i 1913), «Chants du Désespéré» (1920), «Prolongements» (1927) są jednym ciągiem biadaniem nad rajem, który został utracony, jeszcze zanim go ludzie posiedli. Raj ten, widziany zbliska, przypomina co najwyżej stajnię w «Relève», która — widocznie «tout est relatif» — staje się Edenem dla żołnierza, wyratowanego na dwa tygodnie z piekła rowów strzeleckich.

Czwarty liryk unanimitzmu, niedoceniony za życia Jerzy Chennevière (1884—1927), dopiero w «Œuvres poétiques» (1929), wydanych pośmiertnie przez Juljusza Romains'a, ukazał zalety artyzmu, czerpiącego ze źródeł ludowości, a przytem wysoko kulturowanego, przeważającego nad bładą treścią. Talent Chennevière'a przejawia się najwyraźniej w utworach, w których autor maluje na palecie delikatnym pendzlem zupełnie proste sytuacje («Un soir», «Rue»), a nie dopisuje zupełnie w obliczu większych zamiarów dydaktycznych («Pamir»), poza stroną formalną, która zawsze jest bez zarzutu.

Duhamel, Vildrac i Chennevière to spontaniczni lirycy, którzy na bezlitosną prawdę rzeczywistości odpowiadają smętną i żalną skargą. René Arcos (ur. 1880) i Łukasz Durtain (ur. 1881) to piewcy zuchwałego buntu; nieistniejącemu dla nich Stwórcy rzucają oni w twarz, podobnie jak tylu innych przed nimi, ciężkie oskarżenie w imieniu wszelkiego cierpiącego stworzenia. «Haho, haho», woła Arcos, niby Mefisto, do nieskończoności: «Je porte en moi l'âpre labeur des hypothèses. Dans mon crâne, creuset de mon être fournaise, J'analyse les lois, j'écrase les principes... J'insulte l'infini aux profondeurs en fuite; Et je clame l'effroi de n'être qu'une suite» («Au Gré du Songe»). Istne strachy na Lachy! Trwoga szanownego autora wygląda trochę na pozę. Niegrzeczne wyzwanie nowego Pozy, by Pan wszechświata myślom dał wolność od praw odziedziczonych, a myślicielom wolność od praw dziedziczności, to tylko powtórzenie mniej nadeptych, lecz więcej wzruszających zdań Pascala o przestrzeni, pełnej zgrozy, i poety łacińskiego o czasie, który niemilosiernie przed nami ucieka. Arcos proces wytacza nie tylko Opatrzności, w imieniu ludzkości oskarża Kościół («Le Monde a frémé»), a nawet śmie wstrząsnąć nietykalnymi podstawami unanimitzmu, bo: «rien n'est perdu, Puisqu'il suffit qu'un seul de nous dans la tourmente Reste pareil à ce qu'il fut Pour sauver tout l'espoir du Monde» Durtain widzi, podobnie jak Arcos, szczyt mądrości w russowsko-robinsonowskiej ucieczce przed społeczeństwem na burzliwe morze («L'Adieu à la Patrie»). Ci dwaj buntownicy przeciw świętym prawom unanimitzmu są wcale niebezpiecznymi indywidualistami; szkoda tylko, że rozległa ich wiedza w połączeniu z czujnym sumieniem politycznym tamuje



wylew ich lirycznej wymowności. Tak np. w dziełach Arcosa «L'Âme essentielle» (1901), «La Tragédie des Espaces» (1906), «Ce qui nait» (1910), «Le Sang des Autres» (1916) nie brak pięknych strof, w których zrzedny publicysta psuje to, co tworzy poeta. Durtain zaś szuka jeszcze wciąż poomacku właściwej dla siebie formy, nie znalazł jej dotąd ani w claudelowskich rytmach swojego «Kong Harolda» (1913) i «Lise» (1918), ani w romains'owskich odach «Le Retour des Hommes» (1920). Gdy z poezji Arcosa i Durtaina zalatuje nieco stęchły zapach murów uniwersyteckich, to Piotr Jan Jouve (ur. 1887) uczuł powiew mistyki. Droga jego rozwoju prowadzi od gorzkiego z wątpienia, przenikającego «Présences» (1912), «Parler» (1913), «Vous êtes des Hommes» (1915), poprzez «Tragiques» (1914), do «Noces» (1927) i «Le Paradis perdu» (1929), pozostawiających jako pewność jedynie przekonanie o tragicznym przeznaczeniu człowieka, dla którego żaden Bóg nie jest łaskawy i któremu żaden bliźni nie dochowa dozgonnej wierności. Jouve wręcza nam kielich goryczy, zawierający w swej głębi taką prawdę: «najwyższym szczęściem na ziemi jest nie urodzić się wcale».



Piotr Jan Jouve.

Jouve nie zaszedł jednak tak daleko, by zerwać zewnętrzne więzy, łączące go z ortodoksyjnym unanizmem. Jego przyjaciele: Paweł Castiaux, Henryk Marcin Barzun, Ferdynand Divoire i Mikołaj Beauduin zakładają już własną szkołę poetycką, symultaneizm. Barzun jest niejako Romainsem swojej sekty. Jego myślą przewodnią jest przekształcenie liryki w dramatyczną pieśń, przez równoczesność różnych głosów, zlewających się w jeden potężny chór, w śpiewający dialog o życiu i wszechświecie, niby akompanjament naszego bytu. Beauduin poddał symultaneizm ponownej rewizji, w rezultacie czego powstał paroksyzm, którego typograficzne dziwactwa przypominają aż nadto błazeństwa Mallarmego i «Kalligramy» Apollinaire'a. Na wszystkich tych poetów, którzy zresztą, z wyjątkiem Barzuna, pochodzą z pogranicza francusko-belgijskiego, dominujący wpływ wywarł Verhaeren. Mimo szczerych usiłowań wyniki ich są aż nazbyt skromne. Barzuna «La terrestre Tragédie» (1904—1919 w 6 tomach), owoc długoletniej pracy, jest sobowtórem nużącej dydaktyki Reného Ghila. Beauduin pozostaje także na Olimpie tem, czem jest — w klinice: psychoanalitykiem podwartościowych kompleksów («Les Triomphes», 1909; «La divine Folie», 1910; «Les Cités du Verbe», 1911; «Les Sœurs du Silence», 1912; «Rythmes et Chants dans le Renouveau», 1920; «L'Homme cosmogénique», 1923). Paweł Castiaux, na swój tradycyjny sposób, ładnie maluje krajobrazy, niekiedy djabeł kusi go paroksyzmami («Au Long des Terrasses», 1905; «La Joie vagabonde», 1909; «Lumières du Monde», 1913).

Wraz z Aleksandrem Marcereau, który od czasu wojny światowej

zarzucił lirykę («Les Thuribulums affaissés», 1904; wiersze prozą «Paroles devant la Vie», 1912), jedynym prawdziwym talentem na polu symultaneizmu jest Ferdinand Divoire. Już grubo naturalistyczna «Malédiction des Enfants» (1910) była wstrząsającym krzykiem udręczonego sumienia poetyckiego, nowym «Emilem» (któremu możemy przydać dowolnie nazwisko albo Rousseau'a, albo Verhaerena). «Âmes» (1918) i «Orphée» (1921) przyniosłyby wiele honoru każdemu poecie hellenizującego fantazyzmu. Trudno rozstrzygać, czy w tym czasie napisane symultańskie kaprysy, wypolerowane bardzo zrećnie, powstały genetycznie z natchnienia proroczego autora «Malédiction des Enfants», czy też z dowcipnej igraszki kpiącego nauczyciela «Stratégie littéraire». W każdym razie znajduje się między nimi wspaniały portret «Essenine».

Dwaj żydowscy poeci, choć nie należą do unanimitizmu, zasługują na miejsce w bliskości kościoła humanitarnego Romains'a. W sąsiadującej z tym kościołem synagodze prawi się kazania o tym samym tekście na temat ukochania pocziwego ludu, nienawiści do społecznych nierówności i nastroja się na ten sam proroczo-eschatologiczny ton. Pobudką twórczą jest tu rozgoryczenie rasy, o wiele prawdziwsze, a przez to wywierające silniejsze wrażenie, niż proletariackie poczucie klasowe poetów unanimitycznych, przybyłych z uniwersytetów. Andrzej Spire (ur. 1868) zatytułował swój najpotężniejszy poemat «Écoute Israël», ale dalszy ciąg nie brzmi: «Wiekuisty, Twój Pan, jest jednym jedynym Bogiem» — lecz «Aux armes!». A więc «Marsyljanka» zamiast Tory, «Międzynarodówka» zamiast Biblii. Oto fanatycznie powtarzający się motyw naczelny rewolucyjno-żydowskiej liryki, która dość obco wygląda w francuskiej szacie językowej. Przytem nie podlega żadnej dyskusji wysoki artyzm poetów, utrzymany na tym samym poziomie we wszystkich dziełach Spire'a: od «Et vous riez» (1905), «Versets» (1908), «Vers les Routes absurdes» (1911), «Le Secret» (1919), «Poèmes juifs» (1919) do «Tentations» (1920), «Fournisseurs» (1924), «Poèmes» (1929). Edmund Fleg (ur. 1874), genewczyk, zatytułował swój najlepszy poemat również «Écoute Israël» (1913, rozszerzone wydanie 1922, inne tomiki: «Le Mur des Pleurs», «Le Psaume de la Terre Promise», oba w 1919). Nie nawołuje jednak do rasowej czy klasowej nienawiści lub do złośliwego zrzekania się własnej odziedziczonej wiary, lecz opowiada z wdziękiem legendy żydowskiego narodu, w biblijnym języku i w biblijnym duchu.

Tyle o poezji przedwojennej. Wprawdzie unanimitizm wraz ze swymi odcieniami stanowi żywotną i aktywną terażniejszość, jednak jego ideologia może się powoływać na oddawna znane hasła (choć niezawsze to czyni). Liryka, o której teraz będzie mowa, wcale nie jest przeplatana z jakąkolwiek uznaną tradycją, a przodkowie jej działali poza granicami urzędowo ukoronowanej literatury. Wobec całego dotychczasowego piśmiennictwa zajmuje ten przewrót umysłowy równie zasadniczo opozycyjne stanowisko, podobnie jak świat po r. 1914 wobec przedwojennego. Jeszcze ostrzej, niż w powieści, odcina się różnica między «nową» poezją nieświadomości i nieograniczoności, a dotychczasową, kierowaną przez świadomy rozum i świadome uczucie. Tej liryce nadajemy nazwę «pytyjskiej», a wybraliśmy ten termin, którego dotąd nie używano, dla podkreślenia analogji z dellicką wyrocznią. Ongi unosiły się z świętych podziemi opary, któremi oszołomiona Pytja belkotała zawile słowa, kursujące później po całym świecie helleńskim jako przepowiednie. Dziś skwapliwie wsłuchują się lirycy



Ferdinand Divoire.

w mistyczne dźwięki, które wydobywają się z głębin ich własnych dusz. Zależnie od tego, czy ta wyrocznia jest przez samych poetów - proroków porządkowana i niejako interpretowana, ba, nawet zupełnie w niezmienionym stanie przelana na papier, lub też, czy chodzi tu o ukartowane oszustwo, rozróżniamy w pierwszym wypadku lirykę pytyjską o natchnieniu zgodnym z rozumem czy uczuciem, w drugim wypadku pseudopytyjską, iście francuską błagą. W poszczególnych wypadkach zbadać tajniki duszy grup i poetów wcale niełatwo. Często zacierają się różnice między swawolnym żartem a wieszczą przepowiednią. Niektórzy autorowie przebyli wszystkie trzy stadja pytyjskiej i pseudopytyjskiej poezji.

Początek nowoczesnej poezji stanowią kubiści z 1910 r., grupa pisarzy i malarzy, przeważnie cudzoziemców lub Francuzów, przebywających długo poza krajem, która bezpośrednio przed wojną nadawała ton w paryskiej cyganerii. Jednakże jeszcze

przed temi pierwiastkami modernizmu było już kilku samotników, którzy chadzali sobie za zastępami oficjalnego piśmiennictwa, a tych za życia przeoczonych cudaków poeci pytyjscy czczą jako swych duchowych ojców. I tak osiągnął spóźnioną, pośmiertną sławę ów Alojzy Bertrand (1807—1841), który jako nadromantyk pomiędzy romantykami tworzył swoje przedziwne eliksiry djabelskie w stylu Rembrandta, Callota, E. T. A. Hoffmanna, cudaczny poemat prozą: «Gaspard de la Nuit» (1842). Demoniczność Karola Baudelaire'a i jego «Petits Poèmes en Prose» (od 1855 r.) zaważyły na najnowszej liryce tak samo decydująco, jak z utworów obcych upiorne halucynacje takiego Edgara Allana Poëgo, który w francuskiej literaturze zawdzięcza prawo obywatelstwa Baudelaire'owi. Juljusz Laforgue (1860—1887), jeszcze za życia przez jednych był uważany za geniusza, przez drugich za wielki talent i, pomimo bardzo młodego wieku, umarł jako uznany liryk; Izidor Ducasse, tytułujący się Comte de Lautréamont (1847—1870) musiał czekać pięćdziesiąt lat na przypadek, który odkrył zdziwionemu światu jego poetycką gwiazdę. Dalej, obok zupełnie oszalałego autora «Chants de Maldoror», dziwak Alfred Jarry (1873—1907), znany powszechnie dzięki bezprzykładnej nedorzeczności farsy «Ubu-Roi» (1896), o której dziś wiemy, że była ona zbiorowem dziełem licznych sztubaków, a wśród nich przede wszystkim żyjącego jeszcze wysokiego oficera artylerji. — Wreszcie Saint-Pol-Roux (ur. 1861), który w dobie zwycięskiego symbolizmu najbardziej niesamowite koncepty zasłaniał językiem wyszukany i pretensjonalnym.

Jednak wszyscy ci przodkowie — dziwna rzecz, lecz odtąd wszystko będzie dziwne — nie wydali bezpośrednio swoich nowoczesnych potomków, którzy przy-

pomnieli sobie dopiero później swoich znakomitych ojców. Nowoczesna poezja rozpiera się nagle w sercu Paryża i z «bistros» i kawiarni wyszła na zdobycie najpierw półświatka, później literackiego, eleganckiego i wreszcie całego świata.

Okolo r. 1910 kilku przywódców awangardy przystąpiło do niszczenia podstaw panującego porządku kraju piękna. Coprawda zrobili to w tym celu, aby na miejscu starego świata budować nowy, i tem się też zasadniczo różnią od swych późniejszych rywali-dadaistów. Używając słownika politycznego, powiemy, że kubizm prowadził do faszyzmu lub bolszewizmu, a dadaizm znalazł ujście w anarchizmie. Oba kierunki hołdowały siłom nieświadomości, pochopowi wdał, wyzwoleniu z pęt i ucieczce z utartych szlaków. A więc jest to romantyzm, u kubistów umiarkowany przez dążenie do przyszłych reguł, u dadaistów bezgraniczny, elementarny, o intensywności dotychczas niebywałej. Salmon, Jacob, Apollinaire są pradziadami kubizmu. Obok nich oddziaływał dodający zapалу urok Marinetti'ego, którego nauki wydadzą później owoce w postaci poezji odwagi i siły (Canudo, Drieu, Montherlant). Trzecia kuźnia nowej liryki to salony i biblioteki, w których epigoni symbolizmu rywalizowali z kubistami w niechęci do tradycyjnej poetyki, gramatyki, logiki i zamiłowania do niesamowitości i niesamorodności. Mac Orlan i Morand stanowią pomost pomiędzy Farguem, Rousselem, Levetem, Larbaudem, twórcami posymbolistycznej prozy poetyckiej o zabarwieniu kosmopolitycznym, a kubistami cyganami.

Czwarta szkoła, dadaizm, twierdzi, zresztą całkiem słusznie, że nie jest literaturą, lecz postawą duchową. Zwiastowali go w Zurychu młodzieńcy, którzy, dbając o swe cenne życie, przezornie uciekli do neutralnej Szwajcarii. Rewolucjoniści z r. 1910 wzgardzali prozodją i zaprzeczali konieczności logiki w poezji, natomiast dadaizm opiewa już pełną anarchję i konieczność nonsensu: «Vous ne comprenez pas, n'est ce pas, ce que nous faisons? Eh bien, nous le comprenons moins encore». «Dada ne signifie rien que liberté, affranchissement des formules, ...abolition du cervau»... «L'art est une sottise». Praktyka, w postaci luksusowych publikacyj o wyzywającym warjactwie, wzmacnia raczej opinię, że głupota tu pyszni się jako sztuka i też — głupiec znajdzie zawsze jeszcze większego głupca, który go będzie podziwiał — jako taka była przedmiotem podziwu. Dadaizm skończył swój żywot wraz z inflacją, paszportowymi rewizjami w zimnych szopach, kartkami żywnościowymi i innymi plagami wojennymi. Płynął jak bańka mydlana. Na dnie bańki pozostały tylko te rzeczywiste talenty, które przypadkowo zabłąkały się wśród dadaistów. Otrzeźwieni jeńcy literackiego domu warjatów powstali, zmienili się i przeszli do obozu tradycjonalistów lub kontynuatorów kubizmu. Inni, którym nie wywietrzało jeszcze pewne odurzenie, założyli nadrealizm, filję dadaizmu. Nadrealizm wyraża się przynajmniej w swojej programowej prozie zupełnie rozumnie i zrozumiale. Inna kwestja, czy ten system niesystematyczności zgadza się z prawdziwą poezją. W każdym razie, sam fakt, że kreśli się obrazy, wychodzące przez próg naszej świadomości z kraju podświadomości, jeszcze nie jest rękojmnią wartości powstającego w taki sposób utworu lirycznego. Ale w obozie nadrealistów nie brak bezsprzecznych talentów, a to się wydaje ważniejsze od wszystkich programów i układów.

Pożegnamy się narazie z «ostatniem słowem» modernizmu, a witamy naprzód jego pierwszego kaznodzieję, bojownika kubizmu Andrzeja Salmona (ur. 1881). Potomek francuskiej rodziny rzeźbiarskiej, spędził dużą część swej młodości w Rosji.

Po krótkim intermezzo w służbie konsularnej pojawił się wśród paryskiej cyganerii, gdzie od razu zajął czołowe miejsce. Jako krytyk, propagator i przyjaciel malarzy kubistycznych, toruje również drogę poezji, przenoszącej metody i doktryny kubizmu do literatury. W swoim «credo» nie odbiega daleko od współczesnych mu unanistów, lecz dzięki swemu silnie rozwiniętemu poczuciu artyzmu ustrzegł się co najmniej niebezpieczeństwa pedanterji, chociaż nie unikał ekscentryczności. Salmon ma temperament politycznego poety (na szczęście, bez oschłości poetyzującego polityka). Że rewolucję darzy sympatją, to już jego osobista sprawa. Że jednak te sympatje wnoszą ogień do obrazów fantastycznych, wspaniałych, wstrząsających i pięknych, to już jest wygrana czytelników. Pokazny dorobek liryki Salmona obejmuje następujące utwory, obecnie zebrane w dwóch tomach «Créances» (1926) i «Carreaux» (1928): «Poèmes» («Âmes en Peine», «Les Clefs ardentes», «Le douloureux Trésor», pierwsze wydanie 1905), «Féeries» (1907), «Le Calumet» (1910), «Le Livre et la Bouteille» (1920), «Prikaz» (1921), «Peindre» (1922), «L'Âge de l'Humanité» (1922) i następnie satyryczną prozę poetycką «Archives du Club des Onze» (1922), «Vénus dans la Balance» i «Métamorphose de la Harpe» (1927).

Pomimo pewnych wycieczek w kierunku komizmu, a nawet groteski, liryka Salmona jest w swej istocie patetyczna. Natomiast postawa Maksa Jacoba (ur. 1876) nawet w patosie pozostaje ironiczną. Ciekawa to postać, ten bretoński żyd, w którym oba elementy jego pochodzenia zawsze dochodzą do głosu: bretońska marzycielska mistyka i żydowski dowcip, wyrażający się raz w sofistyce, innym razem w gryzącej ironji, to znów w spekulatywnym samoudręczaniu się, albo w nielitościwej sekcji tradycyjnych wartości. Jacob to pokutujący kłown, lub też kaznodzieja zapustowy, który w kazaniu wpada w ton błazeński, a płatając psikusy, zniemacka przechodzi w kazanie. W życiu i w twórczości jest on prawdziwym oryginałem. A może oryginalnym genjuszem? Za dużo honoru dla niego! Na pewno jednak wielki talent. On, po wymienionych prekursorach, ostatecznie wprowadził poemat prozą do literatury francuskiej. Jego «Cornet à Dés» (1917, rozszerzone wydanie 1923) jest odtąd obowiązującym wzorem gatunku, który wykazuje pewne uderzające, jednak oparte na przypadkowej równoczesności, pokrewieństwo zarówno z «Greguerias» hiszpańskiej moderny, jak i ze szkicami w rodzaju P. Altenberga. Jakiś bodziec wzbudza w duszy poety obraz, kształtujący się w drobną, przeważnie śmieszoną scenę, która znowu otrzymuje szatę dramatyczną, zawierającą przeważnie dialogowane lub sceniczne wskazówki. Ta dramatyczność jest tak ograniczona, tak nikła, że w rezultacie powstaje kon-



Andrzej Salmon.

cept liryczny. Prawdziwa poezja nieświadomości, w której rzeczywistość, możliwość i niedorzeczność w różnym stopniu mieszają się nawzajem! Często nonsens przepojony jest głębokim sensem: «Un diadème est changé en mille têtes de députés». Częściej chodzi o bezcelowe zwierciadło dziecinnej fantazji, pełnej wdzięcznego powabu, jak «Kaléidoscope»: «Tout avait l'air en mosaïque; les animaux marchaient les pattes vers le ciel sauf l'âne dont le ventre blanc portait des mots écrits et qui changeaient ...et la princesse en robe noire, on ne savait pas si sa robe avait des soleils verts ou si on la voyait par des trous de haillons». Obrazy te podobne są do widzeń, ujrzanych w słońcu radosnego upojenia, jak np. spotkanie z Hiszpanami w Bibliotece Narodowej, lub też tchną głęboką boleścią, jak smutny film o śmierci kurtyzany. Szczera pobożność Jacoba (w czterdziestym roku życia nawraca się po długim przygotowaniu na katolicyzm, i należy do Trzeciego Zakonu) ma również pewien wpływ na jego poetyckie natchnienie. Religja nie potrafiła jeszcze wyrównać sprzeczności, które nurtują różnorodne natury człowieka-Jacoba. Wprowadziła jemu przynajmniej te kontrasty do świadomości i podyktowała mu wiersze, które dzięki swej otwartości zaliczają się do najpiękniejszych pereł chrześcijańskiej poezji: «C'est ainsi que vêtu d'innocence et d'amour J'avancerais en traçant mon travail chaque jour Pr'ant Dieu et croyant à la beauté des choses. Mais le rire cruel, les soucis qu'on m'impose, L'argent et l'opinion, la bêtise d'autrui Ont fait de moi le dur bourgeois qui signe ici». Jak widać, autor używa tradycyjnego wiersza (i to mistrzowskiego, jak np. w «Villonelle»). Poza «Cornet à Dés» do ważniejszych dzieł lirycznych Jacoba należą: «Les Œuvres du Frère Maturel» (1911), «La Défense de Tartuffe» (1919), «Le Laboratoire central» (1921), «Les Visions infernales» (1924), «Les Pénitents en Maillots roses» (1926).

Trzeci z rycerzy nowego zakonu poetyckiego, Wilhelm Apollinaire (1880—1918), ma dla nas Polaków specjalne znaczenie. Urodził się jako Wilhelm Apolinary Kostrowicki w Rzymie, z ojca Polaka i matki niemiecko-żydowskiego pochodzenia. Jeden z antenatów po mieczu znajdował się między albeńczykami księcia «Panie Kochanku», inny zaś piastował różne godności w polskim wolnomularstwie z początku XIX w. Apollinaire młodość swą spędził i otrzymał wychoowanie na Jasnym Brzegu. Wiele i często podróżował, znał dobrze ważniejsze języki i literatury europejskie. To wszystko, wraz z dziedzictwem obcej krwi, odzwierciedla się w jego dziele. A jednak, ze swoim «esprit de blague», który ją przenika i dla cudzoziemców czyni trudno zrozumiałą, cała jego twórczość, jest nawskróś francuska. Można jeszcze jako tako się pogodzić z Apollinarem tej pierwszej, symbolistycznej epoki, z której pochodzą niektóre wspaniałe poezje «Alcools» (1913). Widać reminiscencje Heinego «Loreley» i Poëgo (wszędzie); Polaków uderza podobieństwo do Zaleskiego i Słowackiego w sławnej «Chanson du Mal-Aimé». Jest w tym pysznym poemacie jeszcze druga słowiańska reminiscencja, słynny obraz Repnina, przedstawiający zaporoskich kozaków, piszących do sułtana odpowiedź w stylu bohaterskiego oświadczenia generała Cambronne'a pod Waterloo. Jak wytłumaczyć, po tych bądź co bądź wykładalnych snach, wydobytych z «Alcools», owe «Calligrammes» (1918), które są czołowem, reprezentacyjnym dziełem kubizmu? Biograf Apollinaire'a dał nam klucz do zagadkowej książki, która, jak dawna Polska, nierządem stoi i «absolutum dominium» panującego rozumu nie znosi. Największa część poematów tego zbioru powstała w kawiarni. Siedząc przy «apéro», p. Kostrowicki przypatrywał się ludziom i spisywał

mechanicznie swoje wrażenia wizualne albo akustyczne. Czynił to, dzięki wrodzonemu darowi, zaraz, w zdaniach rytmicznych, luźnie rymowanych lub kończących się asonansem. Inne utwory liryczne Apollinaire'a układają w kolejny szereg przedstawienia, istniejące wyłącznie w duszy poety, który nie dbał o ład w tym swoim urojonym świecie. Wspomnienia, marzenia, nadzieje, mara!

By przekonać czytelnika, jakie nieograniczone możliwości kryje w sobie ta liryka, zacytujemy tu wiersze, w których Apollinaire przypomina sobie na froncie swoją daleko znajdującą się kochankę. (Jako ochotnik wojenny, walczył poeta po francuskiej stronie, wielokrotnie się odznaczył, został raniony i wskutek tych ran umarł): «Zénith Tous ces regrets... Ces jardins sans limite Oû le crapaud module un tendre cri d'azur La biche du silence éperdu passe vite. Un rossignol meurtri par l'amour chante sur Le rosier de ton corps dont j'ai cueilli les roses Nos cœurs pendent ensemble au même grenadier Et les fleurs de grenade en nos regards écloses En tombant tour à tour ont jonché le sentier».

Coprząd, obok tych i stu innych poematów, przed którymi czoła uchyli nawet najbardziej zgorzkniały tradycjonalista, gorszą nas inne, które są obrzydliwym bigosem z blagi, kaprysów, paskudztwa i igraszek, napisane u niego tylko dla typograficznego przedstawienia jakiejś szalonej albo błażej myśli (Apollinaire przejął dziwaczny układ książek od Mallarmégo. Wyrazy i litery są u niego tak ułożone, że równocześnie ilustrują tekst). Krytykom najlepiej odpowiedzieć jego własnymi słowami: «Soyez indulgents quand vous nous comparez À ceux qui furent la perfection de l'ordre Nous qui quêtons partout l'aventure Nous ne sommes pas vos ennemis Nous voulons vous donner de vastes et étranges domaines Oû le mystère en fleurs s'offre à qui veut le cueillir... Pitié pour nous qui combattons toujours aux frontières De l'illimité et de l'avenir Pitié pour nos péchés».

Kubizm, a przede wszystkim Apollinaire, jako rycerski bojownik w życiu i literaturze, mają prawo domagać się tej wyrozumiałości, a nawet czegoś więcej. W swojej mężej wytrwałości i napiętej energii witalnych sił zbliża się poeta «Calligrammes» ku futuryzmowi, który programowo pod wieloma względami styka się z kubizmem.

Dzięki swemu wychowaniu i swym wcześniejszym poematom, F. T. Marinetti (ur. 1878), duchowy wódz młodych Włoch, należy przynajmniej poczęści do literatury francuskiej. («La Conquête des Étoiles», 1902; «Destruction», 1904; «La Ville charnelle», 1908; «La Bataille de Tripolis», 1911; «Le Monoplane du Pape», 1913; «Les Mots en Liberté futuristes», 1919). Wiele punktów manifestu futurystycznego mogli przyjąć reprezentanci całego młodego piśmiennictwa paryskiego: kult hałasu, ruchu, teraźniejszości i przyszłości, kult mas i siły, potępienie składni, zniewieściałego piękna i logiki. Na nową nutę brzmi i jako przecucie faszyzmu (choć futuryzm, jak i faszyzm, był echem teorii Francuza Sorela), hymn na cześć ognia, nienawiści i gwałtu. Najbardziej burzycielski wniosek z teorii Marinettiego, zupełne wyzwolenie się wyrazu z pęt zdania, doczekał się skończonej realizacji w dadaizmie, istotą swą zresztą odmiennym od futuryzmu. Jednak duch Marinettiego odbił się najpotężniej w twórczości francuskich faszystów poezji, uczniów poety faszystów.

Najwybitniejszy z nich, Ricciotto Canudo (1879–1923), był synem włoskich rodziców. Jego jedyne większe dzieło «Le Poème de Vardar» (1923) jest

poezją ognia, nienawiści i gwałtu, jak sobie tego życzył Marinetti, a głównego motywu tego utworu żaden teoretyk faszyzmu nie mógłby ująć radykalniej: «*Mais sur la terre, je sais, tout ce qui se meut, Doit pour se déplacer et croître, se poursuivre. La haine est la rançon de la splendeur du feu Haut*». Temi samemi myślami przepojone są tętniące rytmem claudelowskim lub verhaerenowskim wiersze Piotra Drieu la Rochelle'a (ur. 1893), na którym przeżycia frontowe wycisnęły niezatarte piętno. «*Interrogation*» (1917), «*Fond de Cantine*» (1920) wezbrane są nieokielzaną siłą i poświęcone kultowi siły dla siły, jako półświadome przeciwieństwo dawnej maksymy «*l'art pour l'art*». W takich słowach mieści się wyznanie wiary w międzynarodówkę ludów: «*À vous Allemands... je parle. Je ne vous ai jamais haïs, Je vous ai combattus à mort, avec le vouloir roidement dégainé de tuer beaucoup d'entre vous. Ma joie a germé dans votre sang. Mais vous êtes forts. Et je n'ai pu haïr en vous la Force, mère des choses. Et je me suis réjoui de votre force*». Drieu wielbi «*force de l'idée, éternelle menace de destruction*» (gwałt) i apoteozuje ogień («*Part du Feu*»). Henryk de Montherlant (ur. 1896) opiewał również w «wersetach» claudelowskich sport i ciężką ciałą, jako wyborowe narzędzia po mistrzowsku opanowanej, uduchowionej i świadomej siły («*Les Onze devant la Porte dorée*» (1924).

W inny zupełnie krajobraz ducha przenosi nas trzecia grupa nowoczesnej liryki, symboliści, którzy w prozie poetyckiej kroczą śladami Claudela i Verhaerena. Tutaj panuje cisza, spokój, radość i refleksyjność epikurejskiej rozkoszy, czy artystycznej przyjemności, delikatność i ostrożność. Leon Paweł Fargue (ur. 1878), jak niegdyś Valéry, wiele lat stronił od publiczności. Doniedawna znano tylko — a to w bardzo ciasnym kregu — zbiór «*Poèmes*» (1919). Od tego czasu w szybkiej kolejności zjawily się, poprzedzone gorliwą i skuteczną propagandą, dzieła: «*Banalité*», «*Volturne*», «*Épaisseurs*» (1928), następnie «*Suite familière*», «*Sous la Lampe*», «*Espaces*» i «*Les Ludions*» (1929). Na tych klejnocikach sztuki, mimo wyraźnego echa Alojzego Bertranda, Jammesa i Jacoba, wyciśnięte jest indywidualne piętno. Mimo pewnej precjozyjnej ozdobności i niezawsze prawdopodobnej naiwności, posiadają one swój nieprzeparty urok. Są to dziwne urojenia, filozoficzne igraszki, wspomnienia z lat dziecińczych, krajobrazy, upiorne wizje, sceny rodzajowe z życia powszedniego. Sprawiają nam taką samą przyjemność, co minjatury japońskiego malarstwa albo «*Haï-Kaï*», poezje, których sławę głosił we Francji Claudel. Za nim wielu poetów próbowało swych sił na polu tego nowego gatunku lirycznego. Nikt z nich z większą doskonałością niż Andrzej Suarès («*Haï-Kaï d'Occident*», 1929).

Młodzieńcze wiersze Rajmunda Roussela (ur. 1877): «*La Doublure*» (1896), «*La Rue*» (1909) również pędzą żywot ukryty przed szerszą warstwą czytelników, gdy tymczasem ich autor jest znaną postacią w salonach. Podobnie jak malarz-poeta Blanche i Fargue, Roussel znajduje się obecnie na najlepszej drodze do rozgłośnej sławy. Narazie jednak proces ten nie przekroczył wstępnych faz. Nie otrzymaliśmy dotąd zbiorowego wydania dzieł lirycznych Roussela.

O innym kubistycznym symboliście-swiatowcu, Oskarze de Miloszu (ur. 1877), piszą Francuzi (papier jest bardzo ciepły), że pochodzi z rodziny, która kiedyś rządziła w Łużycach. W czasach historycznie bardziej dających się skontrolować był djabolicznym zwiastunem dekadencekiego «*fin de siècle'u*» («*Le Poème des Décadences*», 1899; «*Les sept Solitudes*», 1906), później anielskim zwo-



lennikiem Péladana («Adramandoni», 1917; «La Confession de Lemuel», 1922; «Ars magna», 1924), a oprócz tego przedstawicielem Litwy w Paryżu.

Symbolizm, proza poetycka i dyplomacja są odtąd nierozdzielni towarzyszący. Przypomnijmy sobie Henryka Jana Marję Leveya (1874—1906), który pod przejrzystym pseudonimem Levey'a wyszeplecił wiersze, pełne angielskiego fasonu, elegancji i «spleenu». On również należy do pisarzy na nowo odkrytych, a jego («Euvres poétiques complètes» (1921) zaopiekowały się pieczołowicie siostrzane dusze poetyckie Fargue'a i Larbauda. Saint-Léger-Léger napisał «Éloges» (1913) a Saint-John-Perse «Anabase» (1927); oba utwory stoją pod znakiem ścisłego pokrewieństwa z Claudelem, Rimbaudem i Mallarmém, a ich autorzy są jedną i tą samą osobą: w życiu prywatnym wysokim urzędnikiem ministerjum spraw zagranicznych.



Leon Paweł Fargue.

Walerego Larbauda (ur. 1887) możemy bez namysłu wciągnąć w kadry dyplomatycznych poetów. Czyż bowiem nie spełniał misyj w swych rozlicznych podróżach i nie poruszał się ustawicznie w świecie «sleepingów», palace-hotelów i ambasad? Po swym przyjacielu Levecie toruje liryką swego «Barnabooth» (1913, nowe wydanie 1923) drogę poetyckiemu kosmopolityzmowi. Podróże, niegdyś w innym okresie zajęcie arcymyłych «nicponiów», staną się odtąd najulubieńszym sportem wykwintnych piewców szykownych namiętności.

Zjawia się inne akcesorium romantyczne, koloryt lokalny, widoczny w licznie wtrącanych obcych wyrazach. Na wpływ futurystów wskazuje kult techniki, praktyczności i pośpiesznego tempa. I znów romantyzm objawia się w zamięłowaniu do malowniczości, zupełnie nowoczesne zaś jest suwerenne szafowanie rytmem i słownictwem, które podporządkowują się tylko usposobieniu i nastrojowi poety i poezji.

Wraz z Pawłem Morandem (ur. 1888) powracamy do ministerstwa spraw zewnętrznych. Zimno i przenikliwe, jak na sprawozdania i akta, na suplikantów i współstołowników przy biesiadach dyplomatycznych, Morand patrzy się na zdarzenia i ludzi. W zupełnie wolne rymy ujęta proza poetyczna («Lampes-à-Arc» (1919) i «Feuilles de Température» (1924) wyczarowuje kalejdoskop migoczących się obrazów z bezbożnego, straszego świata powojennego. Są między nimi starannie przemyślane i z brutalną siłą malowane widzenia: «Mort d'un autre Juif», «39° 5'» (z tą halucynacją gorączkową porównajmy «Płaczącego ptaka» Iłakowiczównej!); są między nimi wspaniałe okazy okrutnego humoru: «La Vache citée en Justice», «Cure de Printemps», a rzadko tylko spotykamy się ze śladem szczerego sentymentu («Ode à Marcel Proust»), albo z wybuchem przytłumionego a w obliczu śmierci zgłaszającego się uczucia religijnego («Mort d'un Juif»,

«Paradosi-Belvedere»). Wśród nielicznych wierszy *Jan a Giraudoux* znajduje się strofka, którą można uważać za odpowiedź, daną przejściowej niechęci do świata *Moranda* i za motto całego nowoczesnego piśmiennictwa, zaczawszy od kubizmu: «Qu'as-tu vu dans ton exil? Disait à Spencer sa femme, À Rome, à Vienne, à Pergame, à Calcutta? — Rien, fit-il... Veux-tu découvrir le monde? Ferme tes yeux, Rosemonde».

*Juljusz Supervielle* (ur. 1884), trzeci obok *Laforge'a* i *Lautréamonta* Francuz z *Montevideo*, znany jako liryk wśród swoich ziomeków, jest również zdania, że kto podejmuje podróże, ten powinien coś opowiedzieć w poetyckiej formie. Napisał świeże, lśniące i barwne wiersze «*Poèmes*» (1919), owiane zapachem południowo-amerykańskich pampasów, potem «*Débarcadères*» (1922), «*Gravitations*» (1925), «*Olderon-Ste-Marie*» (1927), «*Saisir*» (1928), dowodzące coraz bardziej rozwijającej się skłonności ku klasycznej formie. Natomiast Szwajcar *Błażej Cendrars* (ur. 1887) pozostał wierny anarchistycznej, niekrępowanej swobodzie swojej *Muzy*, unoszącej się ponad kontynentami; jest to *Barnabooth*, ale bez jego milionów i bez ochłapów sentymentalizmu amerykańskich *miljardów*. Przedstawia typ wesołego włóczykija, który tem lepiej się czuje, im dalej ma poza sobą cywilizację i przymus kultywowania wiersza. Ideał jego to «*pauvre nègre*» (wydał antologię poezji murzyńskiej), tempo jego to szalony pęd pociągu ekspresowego; ton główny to szum propelera, a zasadniczy nastrój to żwawy cynizm, wyżywający się specjalnie w sprawach seksualnych («*La Légende de Novgorode*», 1909; «*Pâques*», 1912; «*La Prose du Transsibérien*», 1913; «*Du Monde entier*», 1919; «*Hodak*», 1924). *Liryka Piotra Mac Orlana* wyczerpuje się w podszytej kosmopolityzmem romantyce kokot («*L'Inflation sentimentale*», 1923; «*Simone de Montmartre*», 1924) i zajmuje w stosunku do jego okazałej prozy bardzo szczupłe miejsce. *Mac Orlan* jest tylko towarzyszem, a nie rywalem najmłodszej poezji. Wdarliśmy się już na teren dadaizmu, na który wkroczyli z wyżej wymienionych *Morand*, *Drieu la Rochelle* i *Cendrars*. Odtąd poświęćmy swą uwagę tym grupom i indywidualnościom, które po rozwianiu się dadaistycznej mgły rozdzieliły się od siebie na pobojuwisku literackim.

Trzy silne — jeśli nie najsilniejsze — talenty rzuciły się w ucieczce od nihilizmu w ramiona *Katolickiego Kościoła*: *Cocteau*, *Delteil*, *Reverdy*. *Jan Cocteau* (ur. 1892), niezwykle wrażliwa i zmienna natura artystyczna, posiadająca wszystkie świetne i odpychające przymioty *kaboty*na i *wybujałego snoba*, odzwierciedla w swej poezji najróżnorodniejsze doktryny, które toczą spór o panowanie nad francuską liryką. Jako 17-letni autor pierwszych wierszy «*Prince frivole*» (1909), *Cocteau* był jeszcze *neoromantyk*em, w «*La Danse de Sophocle*» (1911) *symbolistą*, w «*Le cap de Bonne Espérance*» (1918) zaś *najdzijszym dadaistą*. U niego, który, inaczej niż *Cocteau*, w poszukiwaniu samotności odwraca się od świata, odkąd odzyskał wiarę lat dzieciennych, «*Poésies*» (1920) i «*Vocabulaire*» (1922), a przede wszystkim «*Plain-Chant*» (1923) należy zaliczyć do *neoklasycznej poezji*, w odcieniu *fantazystów*. W tej manierze utrzymał się odtąd *Cocteau* i ona to wycisnęła piętno na wyborze dzieł zbiorowych («*Poésies*», 1925). Podobnie jak *Apollinaire*, przemawia *Cocteau* do sędziów swych poetyckich zbroczeń, i apel ten dostaje się już do szerokiej publiczności: «*France gentille et verdoyante..... si je te chante à ma façon, Chacun se détourne et me moque, Mais un jour arrive l'époque Où l'oreille entend la chanson. Tel qui jadis me voulut mordre, Voyant ma figure*

à l'envers, Comprendra soudain que mes vers Furent les serveurs de l'ordre». A rzeczywistość, pomimo ich wolnego rytmu, klejnociki, jak «Sobre las Olas», «Trompe-l'Œil», błyszczą klasyczną pięknnością.

Również Piotr Reverdy (ur. 1899) jest szczerym poetą, bawiącym się w typograficzne kawały na wzór podniesionych do wielorakiej potęgi dziwactw Mallarmégo (z doby «Coup de Dés») i Apollinaire'a (z czasów «Calligrammes»). Modlitwa i poezja spływają razem w strumień najczystszej radości z samego istnienia w Bogu, bez którego człowiek stałby się pastwą ponurego smutku. Reverdy zapożyczył u symbolistów tajemniczej niejasności mowy, nietyle w budowie zdania, ile raczej w nastroju. Długo musiała czekać proza poetycka tego beztroskiego i niezmordowanego twórcy, zanim ze świata literackiego dotarła do większego grona czytelników. Zdarzyło się to dopiero wtedy, gdy owoc dziesięcioletniej pracy, zbiór «Épaves du Ciel» (1924) uzyskał poważną nagrodę poetycką. Odtąd zalicza się Reverdy'ego (po Claudelu, Jammesie, La Cardonnelle i obok Cocteau) do najwybitniejszych przedstawicieli katolickiej poezji. Jego ostatnie utwory: «Écumes de la Mer» (1925), «Le Gant de Crin» (1926), «La Balle au Bond» (1928), «Sources du Vent» (1929). To, co jest najlepsze w liryce Józefa Delteila znajduje się w jego powieściach o św. Joannie i o bohaterkach «Poilus» wielkiej wojny. Tam zachwycają nas potężne akcenty, lecz z Delteila krzykliwych lat dadaistycznych nie pozostało zgoła nic. Liryka zaś Filipa Soupaulta (ur. 1897), pokrewna duchem, prawie że siostra syjamska poezji globetrotterskiej Larbauda i Cendrarsa, nie straciła nic ze swego pierwotnego uroku egzotycznego. A w dzisiejszych czasach przecież prędko się starzeją wiersze. Żyć będą więc tomy, w których wyraża się własne natchnienie Soupaulta: «Aquarium» (1917), «Rose des Vents» (1920), «Westwego» (1922), «Wang-Wang» (1924), lecz ani «Champs magnétiques», sfabrykowane do spółki z Bretonem według kanonów rodzącego się nadrealizmu, ani inne gorsze żarty poetyckie. Wielostronny i rwący się do pozytywnej twórczości talent Soupaulta uratował go ze sfery humbugu i fumisterji. To też, gdyby się nie odwrócił ku powieści i krytyce, na pewno w swej liryce odszedł do fantazystów, podobnie jak Cocteau, albo wraz z Cendrarsem i Alzateczykiem Iwanem Gollem («Le nouvel Orphée», 1923) uprawiałby pole ironicznych owoców podróży.

Trystan Tzara (ur. 1896) i Franciszek Picabia to niewzruszone filary dadaizmu. Wertując książki, podpisane ich nazwiskiem: Tzary «La première Aventure céleste de Monsieur Antipyrine» (1916), «25 Poèmes» (1918), «Cinéma Calendrier du Cœur abstrait Maison» (1920), «De nos Oiseaux» (1923), Picabii «Unique Eunuque» (1920), nie obawiają się, kochany czytelniku, który jesteś «novarum rerum cupidus», ani spotkania z mieszkańcami starego świata literackiego, ani niebezpie-



Jan Cocteau.



Trystan Tzara.

czeństwa zrozumienia czegokolwiek. Ta bezwzględna «nowość» i ciemność nie byłyby najgorsze — niema bodaj rewolucji artystycznej, któraby z początku nie została wyszydzone, jako czyn szaleńców, albo potępiona, jako zbrodnia burzycieli — gdybyśmy w tej całej oszalamiającej, pstrej mieszance słów Tzary i Picabii mogli wyłowić choćby najmniejszą wartość estetyczną, czyto dźwiękową, czyto wzrokową, czy w dziedzinie wrażeń intelektualnych. W ostateczności wszystkie te szalone kakofonje mają jedną tylko zasługę, że mogą służyć psychjatom za doskonały materiał dla badania asocjacji aparatu myślowego, który się wymknął kontroli rozsądku; nie zapominajmy też o ich dodatniej funkcji: pobudzania naszego śmiechu. Nawet i te zalety rozsiane są tak rzadko, że cała produkcja dadaizmu stanowi dziś już tylko przedmiot badań dla historyków literatury, którzy czytają ją z zamiarem wykazania wpływów, wywartych na nią przez bezpośrednich jej zwiastunów: kubistów i Ma-

rinettiego «mots en liberté». Chępliwy program tych wywrotowców szczególnie żalosnym skończył się fiaskiem u ich przywódców, pozbawionych krzty najskromniejszego talentu. Szkoda poprostu papieru, aby to dowodzić pseudoparoksyzmami Tzary lub rozdrażniającym bełkotem Picabii, uwieńczonym kokietyryjnym «je ne sais si vous comprenez». Zato dadaizm Jerzego Ribemonta-Dessaigne'a i Piotra Alberta-Birota («La Joie des sept Couleurs», 1919; «Opéra», 1924; «Poèmes à l'autre moi», 1928) nie jest pozbawiony mimowolnej wesołości i bezwiednego wdzięku. Polski czytelnik, porównywający te utwory z niektórymi płodami humorystycznej poezji ludowej, wydanymi w zbiorze Bystronia, będzie zdumiony na widok uderzającego podobieństwa między najprymitywniejszym komizmem folkloru a liryką zdegenerowanej, przerafinowanej kultury.

Te niedobitki dadaizmu, które po odejściu apostatów do obozu katolickiego, względnie mieszczańsko-tradycjonalistycznego w ogólności, miały jeszcze coś do powiedzenia (lub do opiewania) — Tzara i Picabia zeszli na drugi plan około roku 1920 — wypłynęły w 1924 jako grupa nadrealistów. Andrzej Breton (1898) nadaje tej szkole nazwę, zapożyczoną z podtytułu dramatu Apollinaire'a «Les Mamelles de Tirésias». Swoje nieskodyfikowane jeszcze zasady stosuje po raz pierwszy w przeoranych wspólnie z Soupaultem «Les Champs magnétiques» (1921), wreszcie uraczył nas programowym «Manifeste du Surréalisme» (1924). Robert Desnos, powieściopisarz René Crevel, wreszcie Antoni Artaud, przejawiający raczej zamiłowanie do sceny, stanowią ściślejszą drużynę Bretona. Ludwik Aragon («Feu de Joie», 1921), Paweł Dermée («Le Volant d'Artimon», 1923) i wielce obiecujący poeta belgijski Henryk Michaux («Qui je fus», 1924) — którego najprawdopodobniej nadrealiści niezadługo utracą na rzecz kosmopolitycznej grupy Cendrarsa — posiadają w obrębie tej szkoły własne swoje wyraźne oblicza.

Paweł Éluard i Roger Vitrac są niezbitym dowodem, że w liryce decyduje o wartości nie poetyka, ale poetyckie natchnienie autora; «c'est le ton qui fait la musique». Mechanizm twórcy Éluarda nie jest regulowany przez żadnego wermistrza, a przecież obdarza on literaturę ładnymi i przemiłymi obrazkami pastelowymi; język jego, niewygładzany przez żaden przymus dydaktyczny, zawsze jest owiany prawdziwym czarem poezji i przy całej swojej prostocie nacechowany najczystszym artyzmem. Coprawda, czytając tę lirykę, porywa nas podobne uczucie, co na widok reprodukcji w dziele Prinzhorna o sztuce chorych umysłowo. Zgroza miesza się z podziwem, a nawet go tłumi. Éluarda «Mourir de ne pas mourir» (1924), «Au Défaut du Silence» (1926), «La Capitale de la Douleur» (1927), «Les Dessous d'une Vie» (1928), «L'Amour de la Poésie» (1929) to jeden ciąg halucynacyj, wizyj, splątanych w uścisku nieczystych, ciemnych potęg, przerywany tu i ówdzie miłą sielanką, nigdy jednak niepozabawioną straszego tła, najeżonego zmorami. Vitrac udoskonala sam siebie coraz bardziej, opanowując po mistrzowsku swoją groteskową fantazję: «Mystères de l'Amour» (1924), «Humoristiques» (1927), «Cruautés de la Nuit» (1928). Nawet z najbardziej wysuniętych posterunków awangardy istotne znakomitości znajdują zawsze po okresie fermentowania drogę powrotną do tradycji nieśmiertelnego, jasnego, najjaśniejszego piśmiennictwa francuskiego.



Franciszek Picabia.

## BIBLIOGRAFJA

Rozdział pierwszy: Bibliografja: H. Talvart i J. Place, *Bibliographie des Auteurs modernes de Langue française*. Paryż 1929 (do 1927 r.). — G. Lanson, *Manuel bibliographique de la Littérature française moderne*. Nowe wydanie. Paryż 1925 (do 1920 r.).

Antologje: *Anthologie de la Nouvelle Poésie française*; *Anthologie de la Nouvelle Prose française*; *Anthologie des Essayistes français*. Paryż, wydawn. Kra, liczne wydania (do 1924, wzgl. do 1928 r.). — R. de la Vaissière, *Anthologie poétique du XX-e Siècle*. Paryż 1924, tt. 2 (do 1923 r.). — *La Poésie d'aujourd'hui*. Paryż 1929, tt. 4. — M. Müller, *Anthologie de la Prose française contemporaine*. Lipsk 1931 (do 1930 r.). — V. Klemperer, *Die mod. franz. Prosa*, Lipsk 1926; *D. mod. franz. Lyrik*, Lipsk 1928.

Podręczniki: J. Bédier i P. Hazard, *Histoire de la Littérature française*. Paryż 1924 (w drugim tomie rozdział o piśmiennictwie współcz., pióra A. Chaumeixa). — G. Lanson, *Histoire de la Littérature française*. Paryż 1923, tom drugi (stanowisko dość ograniczone). — R. Lalou, *Histoire de la Littérature française*. Paryż 1923, odtąd liczne wydania. (Najlepsza praca w tym przedmiocie, chociaż bardzo subiektywna i często niedokładna; dla obcych za dużo wymagająca). — D. Mornet, *Histoire de la Littérature et de la Pensée françaises contemporaines*. Paryż 1927 (doskonała, trochę sucha). — A. Billy, *La Littérature française contemporaine*. Paryż 1927 (ciekawe, ale powierzchowne). — B. Faÿ, *Panorama de la Littérature fran-*

çaise contemporaine. Paryż 1929. Trzynaste wydanie. (Pomimo ogromnego sukcesu bezwartościowe). — Ch. Le Goffic, La Littérature française au XIX-e et XX-e Siècles. Paryż 1919 i nowe wydania (dla czasów wojny). — E. Montfort, Vingt-cinq Ans de Littérature française Paryż 1925, tt. 2. (Chaotyczne, wartościowe materiały). — M. Braunschvig, La Littérature française contemporaine étudiée dans les Textes. Paryż 1926. (Podręcznik szkolny z wypisami, bardzo pożyteczny, lecz niekompletny). — R. Palmarocchi, La Letteratura francese contemporanea. Rzym 1927. — O. Forst-Battaglia, Die franz. Literatur der Gegenwart. Wiesbaden 1928, drugie wydanie (trzecie wyd. w druku, najkompletniejsze przedstawienie tej doby z dokładną bibliografią). — V. Klemperer, Geschichte d. franz. Literatur. Lipsk 1931, tom piąty. (Sąd samodzielny, szeroki widnokrąg). — Polskiego podręcznika niema. Praca Szaroty jest przestarzala. Obiecana nam książka Lorentowicza jeszcze nie wyszła. Krótki zarys O. Forsta-Battaglie w «Przeglądzie Współczesnym» 1928 r.

**Inne dzieła:** H. Bremond, Manuel de la Littérature catholique. Paryż 1925. — J. Calvet, Le Renouveau catholique. Paryż 1927. — H. Massis, Jugements. Paryż 1923 nast., tt. 3; Évocations. Paryż 1931. — B. Crémieux, Vingtième Siècle. Paryż 1924 nast., tt. 2; Inventaires. Paryż 1931. — L. Dubech, Les Chefs de File de la jeune Génération. Paryż 1925. — P. Archambault, Jeunes Maîtres. Paryż 1926. — F. Lefèvre, Une Heure avec... Paryż 1924 nast., tt. 6. — E. R. Curtius, Die literar. Wegbereiter des modernen Frankreich. Stuttgart 1923, trzecie wydanie; Franz. Geist im modern. Europa. Stuttgart 1925. — E. Bouvier, Initiation à la Littérature d'aujourd'hui. Paryż 1929. (Bardzo ważne, analiza duchowa modernizmu). — «Les Quarante». Paryż 1930 n. (o członkach Akademii Francuskiej).

**Rozdział drugi:** D. Parodi, La Philosophie contemporaine en France. Paryż 1919 i nowe wydania. — R. Poivrier i J. Baruzi, Philosophes et Savants français du XX-e Siècle. Paryż 1906 nast., tt. 4. — J. Benrubi, Philosoph. Strömungen der Gegenwart in Frankreich. Lipsk 1928. — Histoire et Historiens. Paryż 1927. — R. Gillouin, La Philosophie de Bergson. Paryż 1928. — A. Thibaudet, Le Bergsonisme. Paryż 1924, tt. 2; Maurras. Paryż 1923. — L. Daudet, Maurras. Paryż 1928.

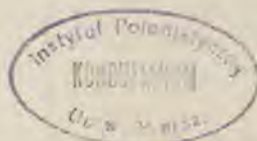
**Rozdział trzeci:** A. Thibaudet, Le Liseur de Romans. Paryż 1925. — J. Norton Cru, Témoins. Paryż 1929. (Świetna praca o powieści dotyczącej wielkiej wojny). — R. Fernandez, A. Gide. Paryż 1931. — R. Lalou, Gide. Paryż 1928. — E. Martinet, A. Gide. Paryż 1931. — L. Pierre-Quint, Marcel Proust. Paryż 1929 (nowe wyd.). — B. Crémieux, Du Côté de chez Proust. Paryż 1929. — E. Seillière, Proust. Paryż 1931. — M. Dandieu, M. Proust. Paryż 1930. — P. Humbourg, Duhamel. Paryż 1928. — F. Empeytaz, Essai sur Montherlant. Paryż 1928. — J. Larnac, Colette. Paryż 1927.

**Rozdział czwarty:** E. Sée, Le Théâtre français contemporain. Paryż 1928. — E. Sainte-Marie-Perrin, Introduction à l'Œuvre de Claudel. Paryż 1926. — R. Grosche, Claudel. Hellerau 1930. — P. Blanchart, Curel. Paryż 1914. — H. Charasson, Porto-Riche. Paryż 1924. — M. Israel, J. Romains. Paryż 1931.

**Rozdział piąty:** P. Fort i L. Mandin, Histoire de la Poésie française depuis 1850. Paryż 1927. — H. Clouard, La Poésie française moderne. Paryż 1924. — G. Bonneau, Le Symbolisme dans la Poésie franç. contemporaine. Paryż 1930. — F. Porché, Poètes français depuis Verlaine. Paryż 1929. — A. Fontainas, De Mallarmé à Valéry. Paryż 1928. — F. Rauhut, Paul Valéry. Monachjum 1930. — V. Larbaud, Valéry. Paryż 1930. — J. Larnac, La Comtesse de Noailles. Paryż 1931. — G. A. Masson, Paul Fort. Paryż 1924. — Ph. Soupault, Apollinaire. Paryż 1927. — Istnieje doskonała antologia najnowszej poezji francuskiej w przekładzie Anny Ludwiki Czerny.

Wszystkie fotografie współczesnych pisarzy francuskich wykonano według zdjęć firmy Henri Manuel w Paryżu.

**INSTYTUT  
BADAŃ LITERACKICH PAN**  
Biblioteka  
ul. Nowy Świat Nr 72  
00-730 Warszawa  
Tel. 26-68-83, 26-52-31 w. 42











K  
8136  
211