









WIELKA LITERATURA POWSZECHNA



WIELKA  
LITERATURA  
POWSZECHNA

TOM DRUGI  
(CZĘŚĆ II)  
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  
00-330 Warszawa  
Tel. 26-68-63, 26-52-31 w. 42



---

NAKŁADEM KSIĘGARNI TRZASKI, EVERTA I MICHAŁSKIEGO  
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 & MICHALSKI

WARSAW

PRINTED IN POLAND

[Pd. I-51]

8136/3

KRAKÓW — DRUK W. L. ANCZYCA I SPÓŁKI





# LITERATURA HISZPAŃSKA

NAPISAŁ JÓZEF DZIERŻYKRAJ-MORAWSKI

---

## WSTĘP

**C**HARAKTERYSTYKA OGÓLNA. Tyle już pisano o Hiszpanji, tak często próbowano zdefiniować jej kulturę, tak odrębną od innych, i tyle o niej wydano sądów najsprzecznějších, że trudno na ten temat powiedzieć coś choćby paradoksalnego, co nie trąciłoby komunałem. Ale czyż nie jest jednym wielkim paradoksem kraj, w którym się ścierają krańcowe prądy, w którym skrajny idealizm zbratał się ze skrajnym realizmem, nieokiełznany szal zmysłów i radosna afirmacja życia z bezwzględną abnegacją ascetów i ekstatyczną wizją mistyków, szalony optymizm z bezdenną otchłanią pesymizmu, absolutyzm z anarchją, wulkaniczne wybuchy konkistadorstwa z fatalistycznym «nada», przypominającym nam osławione rosyjskie «niczewo»; kraj, w którym niebo styka się z ziemią, w którym życie jest snem a sen — rzeczywistością, a człowiek wszystkim lub — niczem? Tak, Hiszpan jest przesadny zarówno w dobrem, jak i w złem. Jego zdolność doprowadzania każdej idei do krańcowości (a czasem i do absurdu) sprawia, że odwagę posuwa do szaleństwa, egzaltację do ekstazy, religijność do fanatyzmu, cynizm do donżuanerji, a idealizm — do obłądzenia donkiszotyżmu.

Ta krańcowość i przesada jest oczywiście wynikiem hiszpańskiego temperamentu. Hiszpan ma naturę impulsywną i eksplozywną; folgując silnym popędem, jest zdolny do czynów przekraczających miarę przeciętną, ale najczęściej zapał

### OGÓLNE ZASADY WYMAWIANIA

*b* między samogłoskami wymawia się często jak *w*, np. w *Ribadeneyra*.

*c* przed *a*, *o*, *u* brzmi jak *k*, przed *e*, *i* mniej więcej jak angielskie *th* w *thing* (*Cervantes*).

*ch* wymawia się *cz* (*Sancho*).

*g* przed *e*, *i* jest «chrapliwym» dźwiękiem krtaniowym, jak hebrajskie lub przynajmniej niemieckie *ch* w *ach*, *Nacht* (*Gerónimo*, *Gil*).

*j* zawsze jak *g* przed *e*, *i* (*José*, *Juan*, *Alpujarras*).

*ll* wymawia się jak włoskie *gl* w *meglio* (*Santillana*, = *Santiljana*).

*ñ* — jak nasze *ń* (*doña*, *Núñez*).

*x* w dawniejszej pisowni odpowiada dziś *j* (*Ximena* = *Jimena*).

*y* wymawia się jak nasze *j* (*rey*).

*z* — jak *c* przed *e*, *i* (*Zorrilla*).

Nie wymawiają się (przynajmniej teraz) spółgłoska *h*, *d* na końcu słowa (*Hermandad*) i *u* w połączeniach *gue*, *gui*, *que*, *qui* (*Guevara*, *Quevedo*).

Akcent. Wyrazy, zakończone na samogłoskę, *n* i *s*, mają akcent na przedostatniej, wyrazy zakończone na spółgłoskę (prócz *n* i *s*) na ostatniej zgłosce. Wyjątki oznacza się akcentem przyciskowym (*Menéndez*, *Jáuregui*, *Valdés*).

jego jest ogniem słomianym, brak mu wytrwałości; gdy się zapal ostudzi, zniechęca się i porzuca zaczęte dzieło. To samo można zauważyć w dziedzinie twórczości artystycznej: autor np. bierze się z wielkim entuzjazmem do swego dzieła, ale gdy natchnienie słabnie, nie umie podsycać gasnącego płomyka, nie umie forsować swego talentu, bo nie lubi «udawać». Stąd tyle dzieł nieukończonych, tyle «drugich części» zapowiadanych a nienapisanych. Autor hiszpański pisze «con amore» tylko pod dyktandem swej egzaltowanej fantazji, nie obmyśliwszy poprzednio proporcji i nie ułożywszy planu dzieła; kuje żelazo, póki gorące. Przewaga fantazji nad refleksją i zmysłem geometrycznym sprawia dalej, że niema prawie dłuższych utworów, artystycznie wykończonych i beznagannych pod względem formy. Mają one raczej charakter dorywczej, gorączkowej improwizacji; to też dynamizm hiszpański, w przeciwieństwie do włoskiego, wyrażał się zawsze nie w jakości, tylko w ilości wyprodukowanych dzieł, a z ową porywcznością i brakiem refleksji wiąże się brak autokrytycyzmu. Ángel Ganivet, głęboki znawca swego narodu, powiada trafnie: «Ilekroć Hiszpan chwytą za pióro, pendzel lub inne narzędzie pracy artystycznej, można być absolutnie pewnym, że gotów stworzyć arcydzieło lub wydać na świat jakiś okropny potwór». Hiszpan nie krytykuje, nie zastanawia się, czy dzieło jego mogłoby być inne, niż wyszło z pod jego pióra lub pendzla, nie lubi mozolić się polerowaniem i szlifowaniem: «Quod scripsi, scripsi». Wyjątki potwierdzają tu tylko regułę, bo właśnie najwięksi pisarze, jak Cervantes, Lope de Vega, Quevedo, Calderón, cierpieli na brak samokrytycyzmu. Wiadomo także, że Cervantes przekładał swego «Persilesa», którego dziś nikt nie czyta, nad «Don Kiszota», Lope zaś nadewszystko ukochał swą «Doroteę».

W innych krajach poeta zazwyczaj «specjalizuje się» w jakimś dziale lub gatunku literackim i dochodzi w nim z biegiem czasu do względnej doskonałości. Autor hiszpański jest uniwersalniejszy i zwykle bywa i poetą, i prozaikiem, pisze poematy najróżniejszej treści, pisze powieści, komedje, eposy. Największych właśnie genjuszów, Cervantesa, Lopego de Vega, Queveda cechuje owa wszechstronność. Charakterystyczne dla hiszpańskiej literatury są również owe zbiory «miscellaneous», w których autor, puszczając wodze swej fantazji, rozprawia «de omnibus rebus et quibusdam aliis», jak współcześni «essay'ści», oraz owe hybrydy literackie, dla których nieraz trudno znaleźć odpowiednie określenie. Prawda, że wskutek braku ściśle sformułowanych teorii i reguł, granice między poszczególnymi gatunkami literackimi są dość chwiejne i elastyczne, dotyczą raczej formy zewnętrznej dzieła, niż jego cech istotnych.

Z impulsywnością łączy się jeszcze inne zjawisko, którebym nazwał samostarczalnością hiszpańską. Hiszpanja jest krajem statycznym i statecznym. Jaką była, taką też pozostała. Odcięta przez kilka wieków od reszty Europy, przywykła do samotności. Była samotną, gdy walczyła z Maurami o swój byt, była samotną, gdy rządziła światem, i pozostała nią po dziś dzień. Stosunek jej do reszty Europy jest tak luźny, że nie ma nawet poczucia swej europejskości. Gdy zapytano Miguela de Unamuno, czy zdaniem jego należy zeuropeizować Hiszpanję, czy ją afrykanizować, filozof donkiszotyizmu odparł paradoksalnie (bo Unamuno jest uosobieniem paradoksu): «Nie potrzeba Hiszpanji ani europeizować, ani afrykanizować; należy zhiszpanizować Europę». Paradoks paradoksem, ale kto wie, czy nie byłoby lepiej dla Europy zhiszpanizować się, niż gdyby się zamerykanizować miała, nie

mówiąc już o zbolszewiczeniu. Postęp i cywilizacja mają czasem osobliwy posmak. Faktem jest, że Hiszpanja Europie więcej dała, niż od niej wzięła, przynajmniej w dziedzinie literatury. Czyż nie była ona dzięki swemu zmysłowi twórczemu literackim arsenalem Europy, zaopatrującym ją przez długie wieki w legendy i motywy? Zapewne, i Hiszpanja zapożyczała się u innych narodów, zwłaszcza u Włochów i Francuzów, pomijając autorów starożytnych, ale ilekroć czerpała od innych, przestawała być sobą, o ile nie przetwarzała obcych żywiołów na własne, rodzime. Otóż ta samostarczalność hiszpańska objawia się także w życiu jednostek. Hiszpanja jest krajem indywidualistów, samotników, oryginałów, dziwaków. To odosobnienie się i folgowanie indywidualnym skłonnościom, to zaufanie do własnych sił i nieliczenie się z nikim i z niczem sprawiły też, że Hiszpanja stała się krajem herosów i eremitów. Zresztą każdy z jej herosów był i eremita, będąc w swych poczynaniach skazanym na siebie samego, tak jak i każdy eremita — herosem w walce z własnym ja. Takim właśnie bohaterem, samotnikiem, narwanem — co kto woli — był Don Kiszot, gdy, puszczając mimo uszu wszelkie napomnienia i przestrogi, trwał do końca w przekonaniu o swojej misji; takim mistykiem, megalomanem, manjakiem — co kto woli — był i król Filip II, gdy z klasztornej zaciśza swego Escorialu samotnie i samowolnie kierował losami świata. W dziedzinie twórczości artystycznej samotność ta i samostarczalność objawia się w t. zw. «adamizmie» hiszpańskim. Każdy prawdziwy twórca jest niejako w położeniu Adama, czy Robinsona: zaczyna «ab ovo», buduje na własnym fundamencie, nie pytając o to, co było, ani — co będzie; zjawia się i znika jak meteor, a dzieło jego sterczy jak głaz na polu, lub oaza w pustyni. Powiedział ktoś o wielkim malarzu Goyi, że był «kometą, wystrzelającą ponad gruzami Hiszpanji i w przelocie rozjaśniającą posępną grozę nocy». Ileż takich komet posiada i piśmiennictwo hiszpańskie! Historia literatury hiszpańskiej jest raczej historią indywidualnych czynów, aniżeli ciągłej ewolucji (jak np. we Francji), a wyrażenie «szkoła» należy tu zawsze stosować bardzo ostrożnie.

Mimo tego partykularyzmu, węzły tradycji są silniejsze w Hiszpanji niż w jakimkolwiek innym kraju. Jorge Guillén, młody krytyk, mówił kiedyś o przeznaczeniu, jakie ciąży nad każdym Hiszpanem, mając na myśli ich skłonności atawistyczne i wszystko to, co według deterministów tłumaczy się wpływami środowiska i sposobu bytowania. A Francuz Jean Cassou, nawiązując do owej «fatalité d'être espagnol», pisze, co następuje: «Być Hiszpanem, jak być Żydem albo Rosjaninem, jest to być związanym z daleką i niedającą się zatrzeć przeszłością, wyciskającą osobliwe swe piętno na danym narodzie tak silnie, że usuwa owe rysy ogólnoludzkie, któreby jemu umożliwiały w pewnych okresach swej egzystencji lub w pewnych momentach swej historii uczestniczyć w ruchu umysłowym innych narodów». — W Hiszpanji symbolizuje tradycję głównie Kościół i Korona, wiara i walka orężna. Lud wierzy i walczy: wierzy w nieomylność Kościoła, wierzy w swoje posłannictwo dziejowe, a walczy za swoją wiarę i za swego króla. Religja i monarchja, tron i ołtarz tworzyły tu zawsze całość nierozdzielalną. Król był pierwszym obrońcą wiary; wojny z Maurami, Turkami, tubylcami Ameryki Południowej, a nawet z «heretykami» Francji rewolucyjnej, nie mówiąc o innowiercach protestanckich, były zarazem krucjatami «ad maiorem Dei gloriam». Zresztą ideał rycerza walczącego dla dobra narodu i wiary przyświecał wszystkim, wytwarzając silną spójnię między hidalgiem a prostym chłopem. Wy-

razem tej solidarności w wierze i walce było hasło: «Un rey, una ley, una fe» (Jeden król, jedno prawo, jedna wiara). Mało też było krajów, posiadających tytuł kapłanów-żołnierzy, co Hiszpanja, zwłaszcza w czasach monarchji absolutystycznej. Znamienem np. dla literatury hiszpańskiej zjawiskiem było to, że wszyscy nieomal wybitniejsi poeci i pisarze byli bohaterami lub członkami zakonów religijnych, a niejednokrotnie łączyli oba powołania. To też poeta hiszpański jest wyrazicielem tej ideologii religijno-narodowej: pisząc dla całego narodu, odtwarza w swoim dziele jego aspiracje i wierzenia, i to tło ideowo-narodowe nadaje literaturze hiszpańskiej jednolitą i właściwą jej fizjognomję. Poeta hiszpański nie jest więc indywidualistą w duchu romantycznego «wroga społeczności»; jego indywidualizm jest, że tak powiem, skondensowaną i spotęgowaną indywidualnością narodową. Literatura hiszpańska jest demokratyczna, ale nie demagogiczna, bo ideał ludu, jak się rzekło, nie różni się zasadniczo od ideału szlachty. Więc i obojętne jest, czy autor nazywa się Ribera, czy księżę de Rivas. Zewnętrznie «popularyzm» ten objawia się w zamiłowaniu do form prostych, nieskomplikowanych (ametrja, asonans, romance i piosenki ludowe), w ciągłości tematów i typów literackich, dalej w anonimowości dzieł i pozostawianiu ich na łasce losu (ostatnie cechy podziela literatura hiszpańska z literaturą średniowieczną, którą pod tytuł względami przypomina); wewnętrznie zaś — w demokratyzacji ideałów feudalno-arystokratycznych, jako też w «popularności» samej literatury, zwłaszcza dramatycznej. Dziś jeszcze prosty człowiek z ludu lepiej zna swoich pisarzy niż np. u nas. Spytajmy się naszego rzemieślnika, kim był Żeromski albo Reymont, mało który nam odpowie, gdy w Hiszpanji każdy młodzieniec interesuje się swoimi pisarzami (nawet gdy ich nie czyta), tak jak się interesuje swoimi politykami. Prawda i to, że gdyby Żeromski pisał jak Benavente, byłby i on popularniejszy. Z drugiej strony, trzeba przyznać, że i elita umysłowa w Hiszpanji nie jest tak wybredna, jak u nas, a różnica między t. zw. inteligencją a nieoświeconą masą pod względem wykształcenia i poziomu kulturalnego jest mniejsza, niż w innych krajach cywilizowanych. I jak tam każdy chłop ma w sobie coś z granda czy hidalga hiszpańskiego, tak znowu osławiony hidalgo — przynajmniej jako typ literacki — poza swem pięknem nazwiskiem i przesadami swego «noblesse oblige», nie posiada prawie nic, coby go wyróżnić mogło wśród ciemnego tłumu. I jakkolwiek pod tym względem dużo się zmieniło w Hiszpanji, wiadomo, jak jeszcze w ostatnich czasach niektóre koła, zwłaszcza protestanckie i wolnomysłne, wyzyskiwały rzekomy obskurantyzm i pauperyzm hiszpański w celach propagandy antykatolickiej.

To wszystko naturalnie nie zmienia faktu, że literatura hiszpańska należy do najbogatszych i najoryginalniejszych całego świata. Wskutek silnego podkreślenia pierwiastków narodowych nie posiada ona wszakże owego charakteru ogólnoludzkiego, cechującego w tak wysokim stopniu literaturę francuską, bo Don Żuan i Don Kiszot są i tu chlubnemi tylko wyjątkami. Przysłowie murcjańskie głosi: «El cielo, y el suelo es bueno, el entresuelo malo» (Dobre niebo i dobra ziemia, złe to, co jest w pośrodku, t. j. człowiek). Literatura, podobnie jak i sztuka hiszpańska, jest przedewszystkiem poezją nieba i ziemi i z nich czerpie najlepsze swe soki. Zresztą owa odrębność literatury hiszpańskiej bynajmniej nie uszczuplała jej ekspansji zagranicą, gdyż właśnie najcharakterystyczniejsze jej objawy, a więc «romancero», «comedia», powieść szelmowska, dzieła mistyków, były i są

najbardziej podziwiane, badane i naśladowane przez hiszpanistów i hiszpanofilów, których liczba wciąż rośnie. Bo też w dziełach literackich szukamy nie tylko głębokiej psychologii i walorów ogólnoludzkich, ale także silnych indywidualności, a takich dostarczają nam obficie literatura i sztuka hiszpańska.

Podstawową cechą tej indywidualności jest fantazja, nie w znaczeniu nieokiełznanej, bujającej po przestworzach wyobraźni romantycznej — bo Hiszpan romantykiem nie jest i, jak dowcipnie wyraził się Macfall, nigdy nie miał tyle wyobraźni, żeby się pytać — lecz w znaczeniu żywego i plastycznego przedstawiania i odtwarzania rzeczywistości lub ideału. Istotnie, owa «imaginación» objawia się zarówno w realizmie, jak i w idealizmie ludu hiszpańskiego. Jego realizm zaś nie polega na chłodnej rzeczowości i zdolności realizacji, jaka cechuje praktycznych Anglików, raczej na naiwnym, nieco rubasznym, ale bardzo żywym poczuciu rzeczywistości, bardzo czułym na śmieszności i ułomności ludzkie; nie jest on produktywny w znaczeniu kupieckim, tylko reprodukujący, mimo że nie brak mu ani trzeźwości, ani przenikliwości. «Wrodzony nam realizm — pisze Galdós — nadał rzeczywistości postać i fizjognomję humorystyczną, a to jest może najindywidualniejszą cechą naszej rasy». Humor hiszpański, owa typowa mieszanina fantazji i lekkiej ironji, tak samo się różni od «humouru» angielskiego. Skądinąd zaś realizm hiszpański wiąże się ściśle z idealizmem, a to dlatego, że między rzeczywistością a ideałem niema dla Hiszpana barjery nieprzekraczalnej; pomost stanowi tu iluzjonizm, dzięki któremu świat rzeczywisty staje się dlań złudzeniem, fikcją, snem, a świat nadprzyrodzony rzeczywistością niemal że namacalną. Cudowne zdarzenia, zjawiska nadprzyrodzone są dla «zabobonnego» Hiszpana czemś naturalnym, niezaprzeczalnym, niby fakt pozytywny. Ta wzajemna kompenetracja realizmu i idealizmu jest jedną z najgłębszych tajemnic paradoksalnej duszy hiszpańskiej.

Jakie czynniki wpłynęły na ukształtowanie się tej duszy? Wszystkie znamienne rysy narodowego charakteru Hiszpanów występują w całej pełni najaw dopiero w wiekach XV i XVI, ale początkiem sięgają odległej przeszłości, uwydatniając się na tle życia narodowego zwłaszcza w chwilach przełomowych. Pierwotną ludność półwyspu iberyjskiego stanowili Iberowie (homo mediterraneus). Byli to dolichocefale o ciemnych oczach i włosach i wydłużonej twarzy. Z tymi tuziemcami zetknęły się i pomieszały plemiona semickie (Berberowie) z północnej Afryki. Czy ta przymieszka krwi semickiej była tak silna, że najazd Maurów na Hiszpanję w r. 711 był tylko «wizytą krewniaków afrykańskich», jak to twierdzi Rafael Salillas, gruntowny znawca ludu hiszpańskiego, za to osobiście wolałbym nie ręczyć. Ale że i w późniejszych jeszcze okresach iberyjska krew nieraz mieszała się ze semicką, to nie ulega wątpliwości. Wielką sensację wywołał w swoim czasie pamflet kardynała z Burgos, Franciszka Mendozy y Bovadilla, dowodzący, że we wszystkich znakomitych rodach Hiszpanji płynie krew maurytańska lub żydowska, a znane są też poglądy na to Blasca Ibañeza.

Bądź jak bądź, Hiszpan ma dużo rysów wspólnych ze swym sąsiadem: «homo africanus», a rysy te są z natury rzeczy najwidoczniejsze na kresach południowych. A więc z jednej strony fanatyzm religijny, imperjalizm mistyczny, ustrój teokratyczny, szlachetna duma i przesadne pojęcie honoru, awanturничo-rycerski żywot, wspaniałomyślność, hojność i gościnność, z drugiej zaś — iście orjentalna zmysłowość i żywość wyobraźni, obrazowość i kwiecistość stylu, zamilo-

wanie do blasku i blichtru. Ciekawe pod tym względem byłoby studjum porównawcze metafor poetyckich u Arabów i Andaluzyjczyków. Istnieją też uderzające analogie między rycersko-miłosną liryką arabską a ową koncepcją heroiczo-galancką, która za pośrednictwem Hiszpanji miała wpłynąć na wcielony w «Pieśni o Rolandzie» i promieniujący następnie po całej Europie ideał doskonałego rycerza «bez skazy i bojaźni». Wszelako rzekome te wpływy arabskie trudno byłoby sprecyzować. Trudno też orzec, jak dalece wspólne Hiszpanom z Arabami rysy charakteru można wytłumaczyć identycznymi warunkami klimatu. Wyrazy, zapożyczone z języka arabskiego przez Hiszpanów, są wprawdzie wcale liczne, lecz dotyczą one przeważnie kultury materialnej, stojącej u Arabów na wysokim poziomie, instytucyj prawnych i państwowych, wojskowości, handlu i rolnictwa. Niema wśród nich zgoła terminów ze sfery uczuciowej, widocznie więc długoletnie panowanie Arabów nie pozostawiło głębszych śladów w psychice narodu hiszpańskiego. Uderza też znikoma w stosunku do rzeczowników ilość czasowników i przymiotników przejętych z arabskiego. Najdawniejsze pomniki literackie, abstrahując od utworów dydaktycznych, a więc poemat o Sydzie, dzieła Gonzala de Berceo, «Libro de Apollonio», «Żywot Marji z Egiptu», «Adoracja Trzech Króli», «Poemat o Aleksandrze», cały prawie «Libro de buen amor» Juana Ruiza nie wykazują żadnych wpływów arabskich, przynajmniej bezpośrednich, a i w poezji ludowej wpływy te są co najmniej problematyczne. Dziwne się to wydać musi wobec kilkuwiekowego współżycia obu narodów i kontaktu, jaki między nimi istniał. Patrjotycznie nastrojeni historycy usiłowali wprawdzie dowieść, że chrześcijanie, pozostający pod panowaniem Maurów, stronili od nich i uważali ich za nieprzejednanych wrogów. Pogląd taki na stosunek zwyciężonych do zwycięzców jest jednak niesłuszny. Już Fauriel zwrócił uwagę na sympatję i symbiozę, jaka się rychło wytworzyła pomiędzy temi dwoma obozami i z biegiem czasu coraz bardziej zacieśniała, a nowsze badania Dozy'ego, Durana, de Gayangosa potwierdziły słuszność tego zdania. Arabowie obchodzili się po dżentelmańsku z chrześcijanami, nie krępując ich w wykonywaniu swych czynności religijnych, a ci im się odwdzięczali, śpiewając:

Caballeros granadinos  
Aunque moros hijosdalgo.

(«Rycerze z Granady, choć Maurowie, są przecież szlachtą») Aż do XIV wieku, a nawet później jeszcze, nie było rzadkością widzieć chrześcijan walczących w szeregach Maurów przeciwko swym współwyznawcom, mimo że Kościół piętnował takie postępowanie i do walki z niewiernymi wzywał. Byli też tacy, co przyswoili sobie język i zwyczaje arabskie, zapominając mowy ojczystej i zaniedbując własne obowiązki religijne. Piszący w połowie IX wieku Alvaro z Cordoby żalił się, że jego współwyznawcy, zamieszkali w Andaluzji, pozapominali łaciny a czytali z chęcią opowiadania i poezje arabskie, a nawet pisali w tym języku wiersze, przewyższające pięknnością utwory samych Arabów. Dużo też przechowało się t. zw. «textos aljamiados», pisanych w języku hiszpańskim, ale literami arabskimi. Alvar Fañez, towarzysz Syda, stale podpisywał się po arabsku. Dopiero gdy od północy rozbrzmiało hasło walki naumor z Maurami, zaczęto i na południu przeciwko nim się buntować, ale oswobodziciele kraju jakoś nie dowierzali tym «cristianos nuevos». W każdym razie przesadą jest, co pisano o rzekomej nietolerancji Maurów i nienawiści, jaką dla nich rzekomo żywili poddani chrześcijańscy.

Zato należy zwrócić uwagę na inny moment, wyjaśniający nam poniekąd owo pokrewieństwo duchowe, o którym wyżej wspomniałem. Trzeba mianowicie wiedzieć, że Maurowie hiszpańscy, wskutek okoliczności historycznych, pod wielu względami różniczkowali się od swej braci orjentalnej. Obyczaje ich były łagodniejsze, «kulturalniejsze», słowem, Maurowie ci zeuropeizowali się, podobnie jak np. Rosjanie zachodni lub Turcy europejscy, i kto wie, czy reakcja cywilizacji łacińskiej na wschodnią nie była tu silniejsza od tamtej. Istotnie, obok zarabizowanych chrześcijan (*cristianos algarabiados*) nie brakowało tu też zlatynizowanych Arabów (*moros latinados* a *ladinos*), mówiących po romańsku i przepojonych kulturą romańską. A między tymi «zwyrodniałymi» Arabami i zmauryzowanymi chrześcijanami istnieli jeszcze t. zw. «*enaciados*», władający obu językami; byli to głównie oportuniści albo szpiegowie, oddający swe usługi temu, co za nie lepiej zapłaci. Zwrócono też uwagę na aryjski charakter maurytańskiego pojęcia honoru, jako poczucia godności moralnej, której troskliwe strzeżenie od szwanku było najświętszym obowiązkiem szanującego się męża.

A zatem pozory często mylą, i nie wszystko złoto damasceńskie, co się błyszczy. Zresztą niektóre właściwości, rzekomo odziedziczone po Maurach, przypisywano Hiszpanom jeszcze przed inwazją arabską. Już za czasów rzymskich dostarczała Hiszpanja cesarstwu nietylko mężów stanu (m. in. konsula Balbusa i cesarza Trajana) i uczonych, jak geografa Pomponjusza Melę i naturalistę Kolumellę, ale także poetów, słynących z kunsztu retorycznego. Wśród nich zwłaszcza Seneka i Lukan, później Prudencjusz, odznaczali się patetycznym i pompatycznym stylem, oraz poszukiwaniem efektów retorycznych, jako to antytez i hiperboli, tak, że możnaby ich prawie uważać za prekursorów hiszpańskiego «*estilo culto*». Sentencjonalność Kwintyljana, cynizm Marejala możnaby tak samo przypisać wrodzonym Iberyjczykom skłonnościom, choć nie przeczy my, że Rzym mógł być swoją drogą wpłynąć na ich rozwój. Podobnie ma się rzecz ze stoicyzmem hiszpańskim. Nie jest on, jak słusznie pisze Ganivet, ani brutalny i heroiczny, jak u Katona, ani pogodny i majestatyczny, jak u Marka Aureljusza, ani skrajny i nieugięty, jak u Epikteta, lecz naturalny i ludzki, jak u Seneki. Klasycznym przykładem tego stoicyzmu są asceci i mistycy hiszpańscy, których żadne prześladowania, żadne męki i głodzenia nie zdołały złamać ani zdemoralizować. Tak np. Luis Ponce de León, skazany przez Święty Trybunał na pięć lat najsurowszego więzienia, zniósł cierpliwie w swym wilgotnym i ciemnym lochu wszelkie katusze ciała i duszy aż do zupełnej utraty zdrowia, a wróciwszy na katedrę, rozpoczął wykład swój zwykłym frazesem: «*Como decíamos ayer...*» («*Mówiliśmy wczoraj...*») — jakgdyby nigdy nic. Tej religijnej ataraksji odpowiada w życiu świeckim przysłowiowy hiszpański «*sosiego*», owa powaga i panowanie nad sobą, idące w parze z wielkopańską dumą i pewnością siebie. Stoicyzm hiszpański jest poniekąd wytworem surowego klimatu iberyjskiego, wymagającego hartu ciała i duszy. — Zdawałoby się także, że tańce i pieśni andaluzyjskie wzorowane były na arabskich lub cygańskich; tymczasem tancerki gadytańskie (z Gades, dziś Kadyks) już u Rzymian cieszyły się sławą, a najpopularniejsze widowisko Hiszpanów, walka byków, przywodzi na pamięć dawne «*circenses*».

Tak i wpływ Wizygotów był przeceniany, mimo że panowanie ich w Hiszpanji trwało krócej od arabskiego. Są więc tacy, co «germański» indywidualizm



Hiszpanów, ich żądę niepodległości, wrodzoną im ponurość i skłonność do melancholji, a nawet dumę i fantazję tłumaczą jako spadek po Wizygotach. Ale i to twierdzenie opiera się raczej na wrażeniach, niż na pozytywnych danych lub namacalnych dowodach. Wszak wpływ Wizygotów — nie mówiąc o innych plemionach germańskich — nie zaznaczył się konkretnie w żadnej dziedzinie życia materialnego i umysłowego. Nie odkryto żadnych inskrypcyj ani pomników po Wizygotach, a i w języku słabe tylko po sobie pozostawili ślady. Owszem, germańscy najeźdźcy sami przyjęli język, prawo i cywilizację tubylców, zarówno w Galji, jak w Iberji. Gotycki kodeks prawny, będący podstawą t. zw. «Fuerdo juzgo», miał już wcale romański charakter.

Do wpływów arabskich lub germańskich odnoszą także tak silnie u Hiszpanów rozwinięte poczucie familijne. W życiu społecznym objawia się ono w wielkiej solidarności, panującej między tymi wszystkimi, których łączy wspólny interes; w życiu towarzyskim — w t. zw. «tertuljach» czyli pogawędkach, gromadzących codziennie o tej samej porze te same osoby; w życiu politycznym wreszcie — w osławionym «kacykizmie», typowej formie hiszpańskiej polityki administracyjnej, lub też w «gerylasówce», niemniej dla Hiszpanji charakterystycznej wojnie partyzanckiej, bo Hiszpanów (podobnie jak i nas Polaków) cechuje zdolność do samorzutnej organizacji, czego klasycznym przykładem improwizowane wciąż walki z Maurami. Ostatecznie możnaby i regionalizm hiszpański podciągnąć pod tę rubrykę, bądź jako świadomość bliższego pokrewieństwa etnicznego, bądź jako poczucie łączności gospodarczej i wspólnoty interesów w danym regionie. Albowiem jak warunki klimatyczne, geograficzne, etnograficzne i ekonomiczne, tak i mieszkańcy poszczególnych prowincyj różnią się między sobą i mają swą odrębną fizjognomję. Wszelkie więc uogólnienia w stosunku do «narodowego» charakteru hiszpańskiego są zawsze, jak wszystkie syntezy, nieco sztuczne i abstrakcyjne. Kwestja tylko, jak dalece ten partykularizm regionalistyczny odchyła się od normy ogólnonarodowej. Utańczył się zwyczaj przeciwstawiania ponurej Kastylji wiecznie uśmiechniętej Andaluzji. Maurice Barrès np. mówi o ciągłej walce między duchem Escorialu, symbolu idealizmu, powagi, ascezy, fanatyzmu i inkwizycji, a duchem Granady, symbolu realizmu i sensualizmu, radości życia i wesołej towarzyskości. A między temi dwoma biegunami pośredniczy Toledo, hiszpański Rzym. W rzeczywistości jednak tak ostre rozgraniczenie północy od południa nie odpowiada rzeczywistości. Być może, że w danej prowincji dominują takie lub inne rysy. Prawdą też jest, że owa Hiszpanja malownicza, operowa, kraj wiecznie pogodnego nieba, szalu zmysłów, narkotycznych tańców i ognistych Carmen, z różą w ustach i nożem w pończosze, kraj gitanów i gitarzystów, nocnych schadzek i serenad, szumiącego wina i szalonej wendety, że ten kraj, spopularyzowany przez romantyków francuskich i angielskich, odzwierciedla przedewszystkiem obyczaje Andaluzji. Ale pamiętajmy, że to, co cechuje duszę przeciętnego Hiszpana, to właśnie owo połączenie wyłączających się napozór kontrastów.

Tak przedstawia się nam Hiszpanja, dumna i wspaniała w swej «splendid isolation», dziwnie niezgłębiona i pełna niespodzianek, niby Sfinks tajemnicza, niby głowa Janusa, z twarzą jedną zwróconą ku niebu a drugą ku ziemi, paradoksalna a przecież konsekwentna i wierna sobie, «enfant terrible» kultury łacińskiej, szkalowana przez jednych, ubóstwiana przez drugich, nikomu nieobojętna.



## PIERWSZY OKRES

Początki piśmiennictwa hiszpańskiego. — Wpływy francuskie (1050—1250).

Z pierwotnej literatury hiszpańskiej przechowały się tylko nieliczne pomniki. Najdawniejszy dokument, pisany w języku hiszpańskim, «charta» króla Alfonsa VII z r. 1155, potwierdzająca t. zw. «fueros», czyli przywileje miasta Avilés w Asturji, młodsza zatem o trzy wieki od «Serments de Strasbourg», najstarszego pomnika w języku francuskim, budzi wśród nowszych badaczy pewne wątpliwości co do swej autentyczności. Nowsze badania wykazały także, że polityczne rozdrobnienie Hiszpanji i regionalizm nie sprzyjały rozwojowi piśmiennictwa narodowego. Była więc Hiszpanja wystawiana na wpływy cudzoziemskie, zwłaszcza francuskie, albowiem izolacja jej nie była tak hermetyczna, żeby przemożne wówczas wpływy francuskie nie zdołały i tu dotrzeć. Prócz drogi pielgrzymiej do Santiago, istniała komunikacja morska wzdłuż wybrzeży morza Śródziemnego, stokroć mniej uciążliwa od mozolnej i niebezpiecznej przeprawy przez góry Pirenejskie. Do utworzenia ściślejszego kontaktu między Hiszpanją a Francją przyczynił się — pomijając dawne zdobycie północnej części półwyspu przez Franków — i zakon «klunjacensów», zwłaszcza gdy po jego reformie (ok. r. 1020) dużo mnichów francuskich przesiedlono do Hiszpanji. Kulturę francuską krzewili zresztą prócz duchowieństwa także książęta, zwłaszcza król Alfons VI z Kastylji. Monarcha ten, panujący od 1072—1109 r., lubił i cenił wszystko, co pochodziło z Galji; dwukrotnie poślubił księżniczkę francuską (r. 1074 — Inés z Akwitanji, r. 1079 — Konstancję z Burgundji), a córki swe wydawał za baronów i hrabiów burgundzkich. On też zorganizował wojsko swoje według wzoru francuskiego, a wiadomo, że starohiszpański poemat o Sydzie pod względem zwyczajów, instytucyj i terminologij wojskowych nieraz przypomina francuską pieśń o Rolandzie. Podbój Toleda w r. 1085 sprowadził do Hiszpanji liczne zastępy rycerstwa i szlachty francuskiej wraz z ich żołnierzami i żonglerami. Nową szlachtę obdarzono specjalnymi «fueros» i osiedlano w miastach, Maurom w walkach «rekonkisty» wydartych. Zdobywanie Toleda i chrystjanizacja oswojonych połaci zwały znowu mnichów francuskich do klasztorów hiszpańskich. O wzrastających wpływach duchowieństwa francuskiego najlepiej świadczą



Toledo.

(Według obrazu El Greca).

powtarzające się i u późniejszych historjografów skargi, że najintratniejsze prebendy i beneficja są w posiadaniu biskupów i prałatów francuskich. Już około r. 1090 urodzony we Francji arcybiskup tolekański Bernard wymógł na królu, że przystał na zastąpienie panującego dotychczas rytuału wizygockiego przez obrządek galikański. W XII stuleciu importowali cystersi architekturę wczesnogotycką do Hiszpanji, a francuscy architekci stawiali tu katedry, wzorowane na francuskich. W tym samym czasie wzbogaca się i język hiszpański zapożyczeniami z języka francuskiego. Pożyczenia te można podzielić na trzy kategorie: pierwsza obejmuje terminy dotyczące rycerstwa i sztuki wojennej, druga — terminy kościelne, a trzecia — wyrazy dotyczące żonglerstwa.

Już w XI w., t. j. przed ukazaniem się poematu o Sydzie, znane były w Hiszpanji niektóre eposy francuskie, należące do cyklu Karola Wielkiego. Wszak starohiszpańska forma imienia Rolanda: *Roldán* (frankoński *Rothland*, u Eginharda *Hruodlandus*) odtwarza raczej dawniejsze jego brzmienie, niż imię bohatera w starofrancuskiej «*Chanson de Roland*». Jako autorów hiszpańskich «*cantares de gesta*» (i ta nazwa zapożyczona z francuskiego: «*chansons de geste*») podaje «*Crónica general*» kilkakrotnie «*juglaresów*», którzy, jak wiadomo, byli uczniami i naśladowcami francuskich żonglerów. Otóż ci właśnie towarzyszyli pielgrzymom, wędrującym do Santiago de Compostela, a także baronom i rycerzom francuskim, biorącym udział w walkach przeciwko Maurom. Z francuskich «*chansons de geste*», należących do repertuaru owych żonglerów, szczególne zainteresowanie budziły te, w których mowa była o Karolu Wielkim i jego wyprawach maurytańskich. A że Roland był bohaterem francuskim, przydano mu fikcyjną postać Bernarda del Carpio, pochodzącą według «*Crónica general*» z dawniejszych «*cantares de gesta*». Występuje on wprawdzie jako siostrzeniec Karola, syn (nieślubny) siostry cesarza i granda hiszpańskiego, walczy przy boku Karola z Saracenami i otrzymuje jako nagrodę królestwo Italji. W miarę wzmaganą się patryjotyzmu hiszpańskiego, Bernardo coraz bardziej się «naturalizuje»; awansuje na siostrzeńca króla Alfonsa i jest teraz wrogiem Karola, maluczko, a zwycięży samego Rolanda.

Czy i poemat o Sydzie (ok. r. 1140) wiąże się z dawniejszemi (zaginionemi) pieśniami hiszpańskimi, wzgl. starofrancuskimi, trudno wiedzieć. Lecz nie ulega wątpliwości, że autor «*Syda*» znał przynajmniej pieśń o Rolandzie. Nowoodkryty fragment «*Pieśni roncewalskiej*» («*Cantar de Roncesvalles*») wskazuje bowiem na istnienie karolińskiego cyklu w starohiszpańskiej poezji epicznej. Twierdzą wprawdzie niektórzy uczeni, że wpływy francuskie zaznaczyły się w literaturze hiszpańskiej dopiero u schyłku XI stulecia, gdy pierwotne «*cantares*» hiszpańskie o Fernanie Gonzalezie czy o Infantach z Lary powstały tuż po zdarzeniach historycznych, które im za tło posłużyły, a zatem jeszcze w w. X, ale dotychczas brak dowodów na poparcie tej hipotezy. O ileby pogląd taki na ewolucję hiszpańskiej epiki miał okazać się słusznym, należałoby odróżnić w niej dwie fazy: okres tworzenia się poezji narodowej niezależnie od wpływów obcych (mniej więcej do r. 1080) i okres uzależnienia się jej od epiki francuskiej (począwszy od owej daty). Ale samo zagadnienie zależności hiszpańskich «*cantares de gesta*» od francuskich «*chansons de geste*» lub, jak chcą niektórzy, od eposu germańskiej nie zostało jeszcze rozwiązane definitywnie.

Dużo prościej przedstawia się stosunek poezji dydaktycznej i epiki kunsztownej do wzorów francuskich. W przeciwieństwie do eposu ludowego, upra-

wianego głównie przez żonglerów («mester de joglaria»), poezja dydaktyczno-moralna należała niemal wyłącznie do kleryków («mester de clerecia»). Celem jej była propaganda religijna przez rozpowszechnienie tematów budujących (żywołów świętych i t. p.) i pouczanie niewładających łaciną laików. Obok tej poezji, naiwnej jeszcze i rubasznej, a często monotonnej, rozwija się epos uczony, kunsztowny, przewyższający pod względem artyzmu zarówno pieśni żonglerskie, jak i utwory kleryków, jakkolwiek zbliżony do ostatnich swą tendencją wychowawczo-popularyzującą. Poematy dydaktyczne pisane są przeważnie w zapożyczonych od Francuzów czterowierszach aleksandryńskich. Francuskie też wzory inspirowały wszystkie prawie legendy, żywoty świętych, poematy dydaktyczne, jak «Rozmowę Ciała i Duszy», a także eposy o Aleksandrze Wielkim, Apolonjuszu i t. d., a pośredniczyły tu głównie francuskie pielgrzymki do Santiago i mnisi.



Santiago de Compostela.

A zatem, jak we Francji, najdawniejszymi dziełami literackimi były pieśni epickie i religijne. Ale gdy tam widzimy bujny rozkwit «chansons de geste» i nieprzerwaną do XIV w. tradycję epicką, to w Hiszpanji ten rodzaj poezji jest bardzo słabo reprezentowany: jedna tylko epopeja, «Poema del Cid», odnaleziona w jedynym, zresztą wyszczerbionym jak stary miecz, rękopisie archiwalnym — swoją drogą arcydzieło — oto cała puścizna epicka Hiszpanów. Bo na to, że ją poprzedziły krótsze poematy o charakterze epicznym lub liryczno-epicznym, jak widzieliśmy, brak zupełnie dowodów. Poemat o Sydzie, podobny pod tym względem do tylu innych arcydzieł hiszpańskich, sterczy więc jak wyspa w oceanie lub skała w pustyni. Jak bohater najstarszego eposu francuskiego, tak i protagonista przewanej po nim pieśni hiszpańskiej jest postacią historyczną. Don Ruy Diaz de Bivar, zwany Sydem (z arab. «siddhi» t. j. pan) lub Campeadorem (zapaśnikiem), żył za panowania Sancza II, któremu pomagał w wojnie z braćmi króla. Po śmierci Don Sancza pod Zamorą (1072) i wstąpieniu Alfonsa na tron Kastylji, Syd, pogodziwszy się z nowym monarchą, poślubił księżniczkę Ximenę Diaz, córkę hrabiego de Oviedo, a kuzynkę króla. Ale zazdrośni dworzanie wymogli na królu, że wydał rozkaz, skazujący Syda na banicję. W owych czasach wygnańcy tacy zwykli szukać schroniska u Maurów, dla których rycerz chrześcijański, dzięki lepszemu swemu uzbrojeniu i większemu w rzemiośle wojennem doświadczeniu, zawsze był pożądanym gościem. Syd udał się więc do dworu muzułmańskiego w Saragosie, gdzie też dzięki swej waleczności wkrótce wielki zdobył sobie prestiż i kolejno nad trzema Maurów królami opiekę swą roztaczał. Gdy hrabia Barcelony, wraz ze sprzymierzonymi sobie baronami katalońskimi i francuskimi, jął oblegać zamek Almenar, będący własnością króla Saragosy, Syd, widząc, że



Rycerz Santiago.

(Minjatura hiszpańska z XIII/XIV w.).

załoga zbyt słaba nie zdoła się obronić, bardzo roztropnie poradził królowi, by oblegającym za wolność miasta złożyć okup w złocie. Wszelako wrogowie propozycję tę odrzucili. Wtedy Syd, rozwścieczony, kazał czem prędzej szykować się do boju i, przechodząc do ataku, nie tylko oblegających do ucieczki zmusił, ale hrabiego Barcelony i licznych baronów i rycerzy wziął do niewoli i bogaty łup wojenny zdobył. Niewolników zatrzymał przez pięć dni, chcąc im przez to dowieść, że nikt nie ma mocy jemu ich wydrzeć, poczem wypuścił ich na wolność. Nadzwyczajny ten sukces przyczynił się niezmiernie do popularności Syda. Po powrocie Maurów do Saragosi, miasto zgotowało swemu oswoobodzicielowi triumfalne przyjęcie. Król obsypywał go złotem i zaszczytami, postępując mu własnego syna. Tymczasem wygnaniec nie zapominał ani o Kastylji, ani o swoim królu, a dowiedziawszy się, że się Alfonsowi nie powodzi, pośpieszył mu z pomocą, doznaną przezeń krzywdę puszczać w niepamięć. Sądził bowiem, że pierwszym obowiązkiem rycerza jest obrona własnego króla. Alfons chętnie przyjął Syda do swojej służby, ale gdy niebezpieczeństwo minęło, zazdrość i uraza znów się obudziły w jego sercu, tak, że rozgoryczony tą niewdzięcznością bohater znowu do Saragosi powrócił. Dwa razy jeszcze próbował pogodzić się z królem i być mu podporą w wojnach z Maurami. Lecz Alfons, zazdroszczący mu sławy, ostatecznie rozgniewał się na dobre; raz każe aresztować żonę i dzieci Syda i skonfiskować jego dobra, innym razem wydaje rozkaz uwięzienia jego samego, tak, że ten, mimo swego przywiązania do Kastylji i króla, swego «naturalnego» władcy, doznaje tylko przykrości. Wówczas postanowił zdobyć sobie własne królestwo. Wybór padł na Walencję, perłę wybrzeża maurytańskiego. Zdobywszy to miasto, Syd odpierał zwycięsko wszystkie ataki swoich nieprzyjaciół, a bohaterską obroną tej awangardy przeciwko Almoravidom wielką oddał przysługę państwu chrześcijańskim, w szczególności hrabiemu Barcelony, który w uznaniu zasług Syda siostrzeńca swego z córką sąsiada wyswatał. Po śmierci Syda wdowa jego Ximena przez trzy lata jeszcze broniła Walencji od napaści Almoravidów, wzywając pomocy swego kuzyna, Alfonsa z Kastylji. Ostatecznie, nie mając komu powierzyć opiekę nad miastem, król Alfons w perzynę je obrócił, a zabierając ze sobą Ximenę, zabalsamowane ciało Syda i wiernych mu wasalów, do Kastylji powrócił.

Legenda wyidealizowała postać Syda, czyniąc zeń bohatera narodowego, śmiałego konkwistadora, entuzjastycznie witanego przez tłumy, gdy potem, kurczem i krwią okryty, wraca z areny walki. Jest on symbolem wiernego sługi Kościoła i króla, a także butnego i hardego hidalga, umięjącego stawić czoło swemu władcy i mścić się za doznane krzywdy. Słowem, Syd jest wcieleniem ideału rycerskiego według pojęć średniowiecznych, a w swoim indywidualizmie i gwałtownych porywach namiętności jest on nadto uosobieniem narodowego charakteru hiszpańskiego.

Poemat o Sydzie rozpoczyna się od chwili, gdy wygnany z kraju opuszcza swój zamek w Bivar. Bohater udaje się naprzód do Burgos, gdzie nikt nie

waży się dać mu przytułku. Tylko siostrzeniec Syda, Marcin Antolinez, karmi go chlebem i winem i w chytry sposób wyłudza dla niego pożyczkę od dwóch żydów. Syd zaś, powierzwszy przeorowi opactwa San Pedro de Cardena małżonkę swą i córki, wyrusza na czele dzielnego korpusu, złożonego z awanturników. Po okupacji Alcoceru zwycięża króla Walencji, Farysa, i drugiego króla Maurów, Galva, odnosi jeszcze szereg zwycięstw nad Maurami, aż dociera do portu Alicante. Wkrótce potem bierze do niewoli Ramona, hrabiego Barcelony. Po kilku dalszych sukcesach staje pod murami Walencji, którą po dłuższym oblężeniu zdobywa. Po świetnym zwycięstwie nad królem marokańskim Jucefem przesyła Syd Alfonsowi w prezencie 200 koni. Król swoją drogą zawiadamia go, że dwóch infantów de Carrión stara się o córki Syda, i że on sam to małżeństwo im doradza. Syd zgadza się na ślub, bo król tak pragnie. Niestety niczemni hrabiowie maltretują swoje żony i porzucają je w puszczy Corpes. Felez Muñoz, wierny towarzysz Syda, odnajduje biedne ofiary i przyprowadza je mu do Walencji. Oburzony postępkiem swych zięciów ojciec wysła natychmiast posłańców do Alfonsa, żądając satysfakcji za znieważenie córek i domagając się zwołania kortesów celem ukarania winowajców. Król, czyniąc zadość żądaniu Syda, zwołuje kortesy do Toledo; infantów spotyka zasłużona kara, córki Syda zaś wchodzą w powtórne związki małżeńskie z infantami Nawarry i Aragonu. Poemat kończy się apoteozą Syda: «Oy los rreyes de España sus parientes son» («Dziś królowie Hiszpanji są z nim spokrewnieni»).

Poemat o Sydzie posiada wysoką wartość artystyczną. Po największym upokorzeniu bohatera, jako wasala i ojca, następuje jego rehabilitacja i pogodzenie się z królem oraz królewskie gody córek. Zarówno styl, jak i budowa «Poema» wykazują tak jednolity charakter, że już to samo przemawia przeciw autorstwu kilku poetów, przypuściwszy nawet, że poemat ten powstał z połączenia samodzielnych epizodów, stanowiących treść dawniejszych «cantares» (na co mogłaby wskazywać nierówna długość wierszy). Z tradycyjalnych pierwiastków legendy powybierał autor najefektowniejsze tylko epizody, z pominięciem wszystkiego tego, coby silne na słuchaczach wrażenie mogło osłabić. Dramatyczne napięcie akcji, mistrzowskie naszkicowanie charakterów, zwięzłość opisów i jędrność języka, świetnie dopasowane do sytuacji, składają się na doskonale zharmonizowaną całość, niezwykle potężną w swej prostocie. W porównaniu z francuską pieśnią o Rolandzie poemat o Sydzie odznacza się większą «historycznością»; jest on bliższy rzeczywistości, w właściwym, jak i w przenośnym tego słowa znaczeniu. Epopeja hiszpańska jest bliższa wydarzeniom historycznym, które odtwarza, nie dzieli jej od owych wypadków tak wielki odstęp czasu, jak epopeję francuską. A wiadomo przecież, że im więcej czasu upłynęło między faktem historycznym a jego apoteozą w eposie, tem więcej nabiera on rysów legendarnych. Wyobraźnia idealizuje przeszłość, i im bardziej jest odległa, tem bardziej ją poetyzuje. Otóż poemat o Sydzie powstał już w 40 lat mniej więcej po śmierci bohatera (Syd zmarł



Rycerz Santiago.

(Minjatura hiszpańska z XIII/XIV w.).

w r. 1099). Zapewne żyli wtedy jeszcze tacy, co go pamiętali i byli świadkami jego bohaterskich czynów. W eposie francuskim, po zdobyciu miasta saraceńskiego, zmusza się wszystkich zwyciężonych do przyjęcia chrztu, zgładzając tych, co się buntują; naogół jednak Saraceni tłumnie się nawracają i stają się dobrymi chrześcijanami. W eposie hiszpańskim natomiast wszystko odbywa się, jak w rzeczywistości: Maurowie nie porzucają swojej wiary, ani swoich obyczajów. Zwycięzca nie korzysta nawet z przysługującego mu prawa rozporządzania ich miemniem; przeciwnie, zachowuje się wobec nich tak życzliwie, traktuje ich z takimi względami, że, gdy zmuszony jest ich opuścić, wszyscy, mężczyźni jak kobiety, z żalem go żegnają i błogosławią mu. Roland, zadawszy w róg swój z kości słoniowej z taką siłą, że z ust mu tryska strumień krwi a mózg rozsadza na skroni żyły, podejmuje jeszcze walkę z 25 Maurami, a rąbie tak dzielnie swoją Durandala, że rozcina na dwoje Faldrona z Puy, poczem 24 pozostałych Maurów, najdzielniejszych z pomiędzy dzielnych, w podobny sposób kolejno na tamten świat wyprawia. Nasz Syd takich cudów nie dokazuje; obala «tylko» siedmiu nieprzyjaciół włócznią, z których czterech zabija. Ale jest to czyn, do którego i historyczny Syd był zdolny, wszak według kroniki łacińskiej zdarzało się, że sam jeden zwyciężał piętnastu wrogów. Jeżeli autor poematu każe mu rozciąć Maura Bucara aż do pasa, wiemy skądinąd, nawet z opisu świadków naocznych, że takie i podobne «tours de force» nie były naówczas bynajmniej rzeczą niesłychaną. Przypisywano je przecież także Godfrydowi z Bouillon i innym rycerzom o żelaznych mięśniach, a ci, co mieli sposobność oglądać owe ciężkie i szerokie miecze i próbowali je dźwignąć (jak ów miecz, przechowywany w madryckim Muzeum Broni, o którym głosi podanie, że należał do Syda), przyznać muszą, że człowiek, umiejący władać taką bronią, mógł także rozbić przeciwnikowi szyszak i czaszkę i przepołowić go aż do siodła. Ale wszystko ma swoje granice, więc trudno nam uwierzyć w bohatera, mierzącego 15 stóp, który sam bez niczyjej pomocy całe wojska zmuszał do ucieczki lub, wkroczywszy do nieprzyjacielskiej fortecy, zamknął się w wieży, której przez kilka miesięcy bronił, jak to się tak często dzieje w «chansons de geste». Epopeja hiszpańska nigdy nie wykoszławiła rzeczywistości, jak epopeja francuska, która bohaterów swych wynosi ponad miarę ludzkich możliwości. Tylko w niektórych pieśniach hiszpańskich, które wielką przestrzeń czasu dzieli od wydarzeń historycznych, np. w pieśni o infantach z Lary, zdarza się, że bohater walczy sam z tysiącami Maurów i, jeśli umiera, to nie wskutek ran, które odniósł, lecz z wyczerpania, t. j. śmiercią naturalną.

Drugą przyczyną większej historyczności epopei hiszpańskiej jest wrodzony Hiszpanom zmysł realistyczny. Ich żywe poczucie rzeczywistości sprawia, że w najwznioślejszych bodaj i najuroczystszych chwilach nie tracą nigdy gruntu pod nogami, do tego stopnia, że nawet w ich kunsztownym eposie tendencja realistyczna góruje nad fantazją poetycką, skłonną do hiperboli, jak to widzimy np. w «Araucanie» Ercilli, który, mimo że na Ariście się wzorował, nigdy prawdopodobieństwa dla fantazji nie poświęcał, jak poeta włoski. Dla tej samej przyczyny brak epopei hiszpańskiej owej cudowności, owych zjawisk nadprzyrodzonych i żywiołów czarodziejskich, które tak wielką odgrywają rolę w późniejszych eposach francuskich, a także w epopei germańskiej. Cała ta fantasmagorja czarowanych zamków, karłów i olbrzymów i t. p. pierwiastków fantastycznych występuje dopiero w legendach osnutych na tle cyklu karłowińskiego, a zatem inspi-

rowanych przez Francję, głównie zaś w t. zw. «libros de caballerias» w rodzaju «Amadisa», zrywających z narodową tradycją epicką. Nie wchodząc w teoretyczne rozważania co do istoty epepei i cech, jakie według estetyków winna posiadać, zaznaczmy tylko, że epepeja hiszpańska ma charakter zupełnie odrębny i nie jest ona ani heroicznomityczna, jak epepeja grecka, ani heroicznohistoryczna, jak epepeja germańska, lecz historyczna, i to w wyższym stopniu niż epepeja francuska, mająca raczej charakter legendarny. Być może, że francuska jest świetniejsza, bardziej artystyczna, zato hiszpańska jest «naturalniejsza», mniej zmanierowana. Wpływy francuskie, pomijając terminy techniczne (jak «mesnada», «yelmo», «cofia», «escudo boclado», «palafre», «cavallo en diestro»), ograniczają się do frazeologii, t. j. pewnych komunalów, zwrotów i epitetów epicznych. Więc modły Chimeny, wzywającej pomocy Bożej, przypominają tak częste w eposie francuskim modły i wzywania Boga i świętych, np. modlitwę Karola Wielkiego w eposie «Fierabras», zwrot «llorar de los ojos» odpowiada francuskiemu «plorer des oilz» (Roland) i t. p.

Postać Syda uległa jeszcze różnym przeobrażeniom w romancach i w dramacie, lecz to właśnie świadczy o żywotności typu literackiego, że umie się dopasowywać do każdorazowego ideału lub nastroju społecznego.

Większą zależność od wzorów francuskich niż epepeja wykazuje druga gałąź hiszpańskiej literatury średniowiecznej, poezja religijna i epos uczony. Tak np. «Rozmowa Duszy i Ciała» («Disputa del alma y del cuerpo»), z której przechował się tylko fragment 37-wierszowy, jest dosłownym niemal przekładem anglonormandzkiej wersji jednego z najpopularniejszych tematów średniowiecznej poezji dydaktycznej. «Żywot św. Marji Egipcjanki» («Vida de Santa Maria Egipcjiaca») w 1445 wierszach, opiera się na starofrancuskiej legendzie z połowy XIII wieku o kurtyzanie, która się nawróciła i odtąd ascetyczne prowadziła życie. Z francuskiego lub prowanckiego źródła zdaje się także pochodzić «Libro dels tres Reyes d'Orient», streszczający w 245 wierszach adorację Trzech Króli, ucieczkę do Egiptu i legendy dotyczące dwóch z Chrystusem ukrzyżowanych łotrów. Inne utwory, jak «Żywot św. Hildelfonsa» lub «Libro de miseria de homne», możnaby też oprzeć na oryginałach łacińskich. Styl naogół suchy i prozaiczny, autorowie nieznanymi. Wyjątek stanowią dzieła Gonzala de Berceo, pierwszego poety hiszpańskiego, którego imię się przechowało, a zarazem jednego z najpłodniejszych, gdyż poezje jego obejmują przeszło 20.000 wierszy. Składają się na nie



Królowa Leonora i król Alfons VIII kastylski.

(Z «Libro de Ucles». Rękopis z XIII w.).

żywoty świętych, legendy o cudach Matki Boskiej oraz kilkanaście pomniejszych utworów, jako to hymny, pochwała ofiary Mszy św., poemat na cześć boleści N. Panny i t. p. Gonzalo urodził się przypuszczalnie w ostatniej ćwierci XII wieku, nauki pobierał w słynnym klasztorze benedyktyńskim San Millán de la Cogolla (opodal Calahorry), księdzem był świeckim. Wszystkie poematy swe pisał na modłę «cuaderna via». Żywoty św. Dominga de Silos i św. Millana oraz «Męczeństwo św. Wawrzyńca» opracował według źródeł łacińskich, korzystając z bogatego księgozbioru klasztornego, tak samo legendy o cudach Matki Boskiej («Milagros de Nuestra Sennora»), gdyż trudno przypuścić, żeby znał francuski zbiór «Miracles de la Vierge» Gautiera de Coinci (z którego król Alfons X czerpać będzie natchnienie do swych «Cantigas en loor de Santa Maria»). Jak wszystkie legendy o Matce Boskiej, tak i «Milagros» Gonzala przepojone są ową silną i niezachwianą wiarą, tak charakterystyczną dla ludzi średniowiecznych. Cechuje je głównie pełna wdzięku naiwność i prostota, której nie posiadają utwory G. de Coinci, stojące często wyżej pod względem kunsztu, ale nieco sztuczne i zmanierowane. Niektórzy krytycy widzą w wierszach Gonzala pierwsze przebliski ognia mistycznego, który wybuchnie jasnym płomieniem w dziełach wielkich mistyków XVI stulecia. Trudno się na to zgodzić. Ale myślą się i ci, co widzą w nim tylko prostackiego i skłonnego do zabobonu proboszczucha wiejskiego. Gonzalo umie być też czułym i subtelnym, przytem nie brak mu jest inwencji, to też opowiadania jego, choć zależne od wzorów obcych, są przecież oryginalne w sposobie ujęcia danych tematów. Nie są też pozbawione kolorytu hiszpańskiego, gdyż zawierają ciekawe szczegóły o życiu zwłaszcza niższych stanów. W każdym bądź razie Gonzalo de Berceo był pierwszą indywidualnością literacką, i to w dziedzinie poezji dydaktycznej, w której indywidualności takie są raczej rzadkością.

Było to może jednym z powodów, że przypisano mu również poemat o Aleksandrze Wielkim («Libro de Alixandre»), opiewający w 10.500 wierszach młodość i wychowanie bohatera, jego walki z Darjuszem i Porusem i nadzwyczajne przygody, aż do nagłej śmierci ambitnego władcy. Ale dzieło to i w stylu, i w charakterze tak się różni od autentycznych utworów Gonzala, że autorstwo jego zdaje się być wyłączone. To pewna, że autorem eposu był człowiek niezwyklej, jak na owe czasy, erudycji i encyklopedycznej wprost wiedzy, ogarniającej kosmografię i etnologję, geografję i historję, nauki przyrodnicze i humanistyczne. Znał on też całą dotyczącą literaturę o Aleksandrze, a więc łacińską «Aleksandreidę» Gautiera de Châtillon i francuski «Roman d'Alexandre», romans o Troi Benoita de Sainte-More i «Historję trojańską» Guidona delle Colonne oraz długi szereg innych kompilacyj. Podobnie jak we francuskich eposach, dążności moralizatorskie wysuwają się na pierwszy plan. Autor przedstawia Aleksandra jako ideał rycerza, bo ludzie średniowiecza nie zdawali sobie sprawy, jak wielka przepaść dzieliła ich wiek od starożytności. Wierny tradycji średniowiecznej, wplótł też dużo rysów bajecznych i fantastycznych do swego opowiadania. Aleksander ma oko jedno zielone, drugie czerwone; miecz swój otrzymał z rąk Don Vulcana, gdy Dona Filosofia podarowała mu pas i gźło, utkane przez dwie nimfy; rumak jego jest potomkiem słonia i dromadera i t. d. Niemniej cudowne są przygody bohatera na dnie morskiem, dokąd się spuszcza w szklanej klatce, lub w regjonach napowietrznych, gdzie go unosi para gryfów. Że takiemu bohaterowi nic nie zdoła się oprzeć, rozumie się samo przez się. Tylko wobec śmierci jest



bezsilny; ona jedna może położyć kres jego ambicjom i zdobyczom. Aleksander więc, który za życia był symbolem «świeckości», umierając, staje się symbolem znikomości dóbr ziemskich i przestrogą dla tych, co się o nie ubiegają. I tu właśnie tkwi głębsze znaczenie tej średniowiecznej faustjady.

## DRUGI OKRES

Wpływy Wschodu i liryki galicjańskiej. — Indywidualizacja w piśmiennictwie hiszpańskim (1250—1400).

I. Wiek Alfonsa X (1250—1300). Wspomnianą wyżej powieść o Aleksandrze Wielkim przypisano także królowi Alfonsowi X «Mądrymu» (1226—1282), który dzięki swej uniwersalności był jedną z najwybitniejszych jednostek ówczesnych. Można śmiało powiedzieć, że od Karola Wielkiego aż do Medyceuszów nie było w Europie księcia, któryby tyle uczynił dla rozwoju nauk i oświaty w swoim kraju, co Alfons. Historia była dlań surowa: «Zapatrzony w niebo i gwiazdy — pisał o nim historyk O. Mariana — kraj swój postradał» («Dumque coelum considerat observatque astra, terram amisit»). Trafniej ocenił go Wolter, twierdząc, że filozof ten, rywalizujący z Arabami w nauce, był jednocześnie bardzo dobrym królem. Istotnie Alfons X nie był bynajmniej zaciętrzewionym w swych badaniach pedantem, a kłęski, jakie spadały na Kastylję za jego panowania, były raczej wynikiem okoliczności, za które nie on ponosi odpowiedzialność. Główną jego winą było to, że miał syna, który go zepchnął z tronu. Zdawało się już, że dla Kastylji nastąpiła era blasku i chwały, podobnie jak w Kairze za kalifatu owego Almanona, którego historycy obdarzyli mianem «Augusta arabskiego». Losy zrzuciły inaczej: Alfons, który marzył o cesarstwie rzymskim, nie potrafił utrzymać się w własnym swym kraju.

Nie zmniejsza to oczywiście zasług, jakie dla tego kraju położył. A zasługi te są liczne i wszechstronne, jak wszechstronny był jego umysł. Jako prawodawca, brał czynny udział w kodyfikacji praw i przepisów obowiązujących w państwie; jako uczonego, miał szczególne zamiłowanie do filozofji, astronomji, muzyki i szachów, otaczał się najwybitniejszymi uczonymi, arabskimi i żydowskimi, których także z innych krajów do siebie powoływał, a przewodnicząc ich zgromadzeniom i zachęcając ich do pracy naukowej, stał się założycielem pierwszego w Europie towarzystwa naukowego; jako mecenas rozciągał swą opiekę nad pieśniarzami Prowancji i Galicji, których chętnie na dworze swym podejmował, sam też układał wiersze kunsztowne na modłę liryki prowanko-galicjańskiej. Wreszcie jako gorący patriota był on inicjatorem i inspiratorem wielkiej kompilacji historycznej «Estoria de España» lub «Crónica general» (ok. 1260), która potomności przekazała dzieje Hiszpanji od stworzenia świata aż do rządów Fernanda III.

Większe jeszcze znaczenie od tej kroniki posiada redagowany przez kilku prawników (Fernando Martinez, Roldán, Jacobo Ruiz) pod kontrolą króla kodeks prawny, którego celem było ujednoczenie istniejących w Kastylji przepisów i zwyczajów. Kodeks ten, zwany «Las Siete Partidas» dla swych siedmiu części (traktujących o religji, o państwie, królu i jego poddanych, o sprawiedliwości, małżeństwie, umowach, testamentach, zbrodniach i karach), nie jest jednak suchą nomenklaturą ustaw i paragrafów, lecz zawiera bardzo ciekawe komentarze po-

lityczne i dygresje moralno-filozoficzne, mogące interesować zarówno badacza historii politycznej i dziejów kultury, jak i historyka dawnej literatury hiszpańskiej, której jest jednym z najpiękniejszych pomników. Liberalny w swoich poglądach politycznych, odznaczał się król Alfons wielką tolerancją względem żydów. Zresztą i poprzednicy Alfonsa X prowadzili politykę filosemicką, zapewniając żydom swobodę w życiu religijnym i społecznym. Życzliwość dla żydów uwydatnia się również w «Siete Partidas»; niema tu śladu tak powszechnej w średniowieczu pogardy lub nienawiści dla nich. Życzliwość ta ma jednak swoje granice. A zatem wolno wprowadzić żydom mieć swoje synagogi (tyt. XXIV, ust. IV), bez narażania się na prześladowania dla swej wiary (ust. V), lecz nie wolno im jest zajmować stanowisk publicznych, mogących im dać przewagę nad chrześcijanami (ust. III), ani chrześcijan lub chrześcijanek przyjmować do służby (ust. VII), a stosunek żyda z chrześcijanką ulega karze śmierci (ust. XI). Z tą samą dokładnością określają «Partidas» prawa i obowiązki żyjących w granicach państwa Maurów. Przepisy takie rzucają światło na panujące w ówczesnej Hiszpanji stosunki polityczno-kulturalne. Wogóle dowiadujemy się z nich mnóstwa szczegółów o panujących wówczas obyczajach (np. w rozdziale o wiarołomstwie).

Był też Alfons pierwszym królem, żądającym, by wszystkie kontrakty i akty publiczne były pisane w języku hiszpańskim, pragnął bowiem, by język ten nabrał poluru i giętkości i zyskał na znaczeniu. Promulgowany przez kortesy w Alcalá r. 1348 (w sześćdziesiąt lat po śmierci króla Alfonsa), kodeks «Las Siete Partidas» służył odtąd za podstawę prawodawstwa w Hiszpanji, a później też w kolonjach hiszpańskich. Dziś jeszcze przepisy jego są prawomocne na obszarze Florydy i Luizjany, wcielonych do Stanów Zjednoczonych Ameryki Północnej.

Za panowania Alfonsa X mądrość Wschodu zalała szeroką falą literaturę dydaktyczną Hiszpanji. Widzieliśmy wyżej, jak król Alfons korzystał z pomocy uczonych arabskich i żydowskich. A że był w dodatku astronomem (jak Ezzelino da Romano we Włoszech i niemiecki cesarz Fryderyk II), doceniał w pełni zasługi, jakie w tej dziedzinie położyli Arabowie. Że i literatura ich nie była mu obojętna, widać stąd, że jeszcze przed wstąpieniem na tron kazał przetłumaczyć z języka arabskiego traktat o kamieniach («Lapidario», 1241) oraz «Kalilę i Dimnę»; wiemy też, że kazał sporządzić tłumaczenia z Koranu, Miszny, Talmudu i Kabały. Głównymi ogniskami kultury arabskiej w Hiszpanji były kwitnące podówczas akademje Kordoby i Toleda. Wykładano tam prócz Koranu filozofję, matematykę, astronomję, medycynę, nauki ścisłe, gramatykę i poezję. Ale i Granada, i Sewilla były ważnymi ośrodkami życia duchowego. Do szkół arabskich, będących siedliskiem literatury grecko-arabskiej i filozofji perypatetycznej, uczęszczali także uczeni chrześcijańscy. Naukowa sława tych szkół rozbrzmiewała w całej Europie. Filozofowie arabscy: Avempace († ok. 1138), Aben Thofaïl, autor «Philosophus autodidactus» i Averroés († 1204), słynny komentator Arystotelesa, wtajemniczali swoich adeptów w filozofję grecką. Mówiąc o szkołach arabskich, niepodobna pominąć myślicieli i mistyków żydowskich, piszących w języku arabskim lub hebrajskim, jak Avicebron (Salomon Ben Gabirol, † 1070), którego uczniem był Duns Scot, poeta Judah ben Samuel († ok. 1150); przedewszystkiem zaś urodzonego w Kordobie Majmonidesa (Rabi Moises Ben Maimon, 1135—1240). W dziedzinie literackiej rola Żydów jak i Arabów polegała głównie na transmisji i wulgaryzacji dzieł Dalekiego Wschodu. Byli oni raczej pośrednikami niż twórcami owej poezji gno-

micznej, która przez blisko dwa wieki karmić będzie Europę naukami moralnymi, zaczerpniętymi u źródeł jej kultury: w Azji. Tak np. «Libro de los engannos é assayamientos de las mujeres», traktat o oszukaństwach i podstępach kobiecych, tłumaczony z arabskiego przez Don Fadriqua, brata Alfonsa X (1253), pochodzi wkońcu z indyjskiego «Sendebaru», rozpowszechnionego w różnych wersjach po całej Europie («Dolopathos», «Historja siedmi mędrców», «Historia del Príncipe Erasto» i t. d.). Jednym z pierwszych i najpopularniejszych tego rodzaju dzieł była łacińska kompilacja «Disciplina clericalis» żyda-przechrzty Piotra Alfonsa (Moseh Sefardi), rodem z Aragonu. Niektóre parable przejął autor ze słynnej legendy buddyjskiej o «Barlaamie i Jozafacie», której wpływ znać również w późniejszym «Libro de los Estados» oraz w «Conde Lucanor» Juana Manuela. Wspomniana wyżej «Kalilah i Dimnah» jest tak samo pochodzenia indyjskiego. Obok tych zbiorów przypowieści, bajek i apologij, pojawiają się w XIII wieku pierwsze zbiory skondensowanej w sentencjach i przysłowiach mądrości orjentalnej, jak (tłumaczone z arabskiego) «Libro de los buenos proverbios», «Bocados de oro» Mubaszira ibn Fâtik, «Poridad de las Poridades», «Flores de Filosofia», «Libro de los doce sabios» i t. d.

Kontakt duchowy między Wschodem a Zachodem był więc w Hiszpanji nader żywy. Wysoka kultura arabska okazała się silniejszą od antagonizmu rasy i wiary. Do kontaktu tego przyczynili się nie tylko mozarabowie (chrześcijanie pozostający pod panowaniem arabskim), mudejarowie (muzułmanie zamieszkali w zdobytych przez Hiszpanów prowincjach) i t. zw. muladi (chrześcijanie, którzy przeszli na islam), ale także żydzi zarabizowani i żydzi zromanizowani (przechrzty). Żydzi bowiem, choć początkowo wywierali silny wpływ na cywilizację arabską, sami czasem ulegli wpływom maurytańskim tak dalece, że, podobnie jak mozarabowie, jeli posługiwać się językiem arabskim w mowie i piśmie, np. Samuel-Jehudi. Inni znowu, jak Jéhuda-ha-Cohen, Moseh lub Juan Daspas, przeszli na wiarę katolicką. Przyczyniły się też niemało do owego zbliżenia intelektualnego między Maurami a chrześcijanami tolerancja władz, zwłaszcza arabskich, przymierza wojskowe i aljanse polityczne, braterstwo broni, łączące Maurów i chrześcijan, walczących pod wspólnym sztandarem, a nawet małżeństwa.

Alfons X, mimo tolerancji, jaką okazywał wobec innowierców, był naturalnie gorliwym katolikiem, miał zaś osobliwy kult dla Matki Boskiej, na cześć której napisał ok. 400 pieśni lirycznych («Cantigas de Santa María») w najróżniejszych, często kunsztownych i skomplikowanych, rytmach. Między nimi znajdują się także



Strona rękopisu «Gran Conquisto de Ultramar».

(Biblioteka Narodowa w Madrycie)



Urywki z «Historia de Alfonso el Sabio» (XIV w.).

(Biblioteka Narodowa w Madrycie).

legandy o cudach N. Panny, opracowane częściowo wedle francuskich wzorów (Gautier de Coinci). Pieśni swe pisał Alfons w języku galicjańskim (portugalskim), stosując się do panującego wówczas zwyczaju. Śpiewny i miękki idjomat ten zdawał się być stworzony dla tego gatunku poezji, rychło też zmonopolizował przeszczepioną tu przez trubadurów prowanckich poezję miłosną. Jak wiadomo, poezja ta rozbrzmiała głośnie echem po całej Europie zachodniej, wywołując wszędzie naśladownictwa. Na półwyspie Iberyjskim uprawiano ją głównie w Portugalji; zwłaszcza na dworze «wielkiego trubadura» króla Diniza szkoła prowancka święciła triumfy; nie ulega wątpliwości, że przyjęła się tam już z początkiem XIII, a może nawet w XII wieku. Jeszcze Marqués de Santillana (1398—1458) w słynnym liście do konetabla Portugalji stwierdza, że doniedawna wszyscy «decidores» i «trovadores» z Kastylji, Andaluzji czy Estremadury wiersze swe układali w języku galicjańskim i że staroportugalska liryka była imitacją limuzyńskiej czyli prowanckiej. Upodobanie do tej poezji istniało także na dworach Kastylji, Leonu i Aragonu. Alfons IX, książę Leonu (1188—

1230), Jaime I, książę Aragonu (1213—1276), który gościł dłuższy czas Piotra Cardinala i Bernarda de Marvejols, byli znani jako protektorowie pieśniarzy prowanckich, a Alfons X, wstępując w ślady swego dziadka, Alfonsa IX, podejmował u siebie trubadurów Girauta Riquiera, Aimerica de Belenoi i Nata de Mons. Wszelako pierwsze naśladownictwa tej poezji powstały w Portugalji, która pośredniczyła w tym względzie między Prowancją a Kastylją. Pieśni miłosne Alfonsa X nie przechowały się; być może, że niektóre z nich były pisane w języku prowanckim. Postać króla Alfonsa góruje nad literaturą hiszpańską drugiej połowy XIII w. «Wszystkie nauki — pisze Amador de los Rios — wszystkie wiadomości ludzkie współdziałały w tym olbrzymim wysiłku, którego duszą był uczony monarcha. Nauki przyrodnicze i filozofja, prawoznawstwo i historja, poezja, słowem — wszystkie gałęzie wiedzy stały się wówczas przedmiotem wielkiego kultu, bo mądry król ubiegał się bezustannie za ludźmi i dziełami, mającemi przyczynić się do zupełnego urzeczywistnienia jego wielkich idej».

2. Dydaktyczny wiek XIV. Alfons X nadał także kierunek literaturze wieku XIV, zwłaszcza cechujący ją kierunek dydaktyczno-moralizatorski, który i w następnych wiekach nieraz się uwydatni, jako reakcja lub protest przeciwko niezdrowym stosunkom, panującym w życiu państwowem, religijnem, społecznem. Na tle dotyczących dzieł literackich zarysowuje się indywidualność autorska, nabierając zczasem coraz to większej wyrazistości, choć nie brak w XIV wieku ani dzieł anonimowych, ani bezbarwnych traktatów moralnych. Wśród autorów,

posiadających własną, swoistą fizjognomję, wysuwają się na pierwszy plan Juan Manuel, Juan Ruíz i Pero López de Ayala.

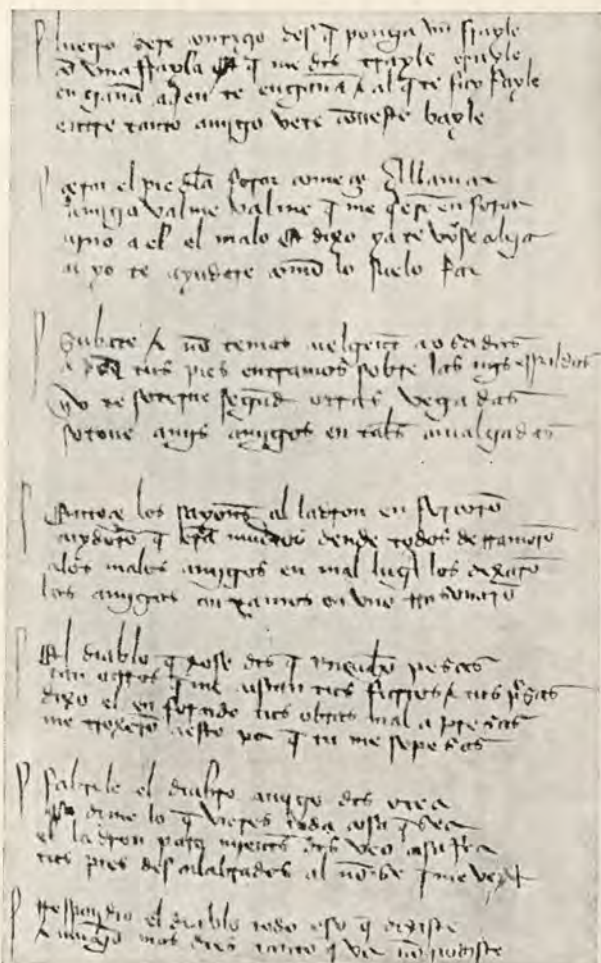
Juan Manuel (1282–1349), wnuk Ferdynanda III Świętego, syn infanta Manuela (brata Alfonsa X), był pierwszym z tak licznych w literaturze hiszpańskiej arystokratów, odznaczających się «in armis et in litteris». Już jako 12-letni chłopiec przyjął odpowiedzialne stanowisko namiestnika («adelantado mayor») Murcji, broniąc kresów od najazdów maurytańskich; za Ferdynanda IV był majordomem, a podczas małoletności Alfonsa XI sprawował z innymi regentami rządu państwa. Brał też udział w licznych walkach wewnętrznych i zewnętrznych, nie zaniedbując przytem działalności na polu literackim. Dzieła jego, z których część zaginęła, mają charakter nawskroś dydaktyczny. Z tych, co się przechowały, największą wartość posiada «El Conde Lucanor» (1335), podający w formie rozmowy między hrabią Lucanorem a roztroptym i doświadczonym doradcą jego, nazwiskiem Patronio, nauki moralne w szacie bajek i przypowieści, łącząc tym sposobem pożytek z przyjemnością. Przykładne te bajki, w liczbie pięćdziesięciu, czerpał autor z literatury arabskiej i z tradycji ustnej. Wśród dzieł zaginionych największą stratę dla literatury stanowią poetyka «Reglas de como se debe trobar» oraz zbiór pieśni «Libro de los cantares». Juan Manuel jest typem surowego moralisty i wychowawcy książąt, dla którego literatura jest raczej środkiem do udzielania nauk praktycznych, niż celem sama w sobie.

Inaczej Juan Ruíz (1283?–1350). Na tle literatury ówczesnej rysuje się z nadzwyczajną plastycznością romantyczna postać tego arcybiskupa z Hity. O życiu jego wiemy mało, a to, co wiemy, wcale nie jest pocieszające. Kleryk ten z nieznanym nam przyczyn został skazany na więzienie przez arcybiskupa toledańskiego, kardynała Gila Albornosa. Że uwięzienie jego trwało 13 lat i że w tym okresie napisał swój «Libro de buen amor» (ok. 1340), trudno dowieść. Dzieło to zapowiada się jako traktat o «dobrej» miłości («amor bueno, divino»), w przeciwstawieniu do świeckiej («amor loco, mundano»). W rzeczywistości trudno wyobrazić sobie większy bigos pod względem formy i treści. Wedle chwilowego nastroju autora i bez widocznego planu następują po sobie «cantigas» religijne, kantyki i hymny ku czci Matki Boskiej, przypowieści i bajki moralne, ponure refleksje na temat śmierci, pieśni taneczne, poematy burleskowe, jak «Walka Postu z Mięsopestem», epizody erotyczne, jak miłostki Don Melona de la Huerta z dołą Endriną. W tym barwnym kalejdoskopie zmieniających się wciąż nastrojów i tematów nie brak oczywiście typów «romaneskowych» i «pikareskowych».



Minjatura z «Libro de los Castigos é Documentos del Rey Don Sancho».

(Rękopis z XV w. Biblioteka Narodowa w Madrycie).



Urywek z rękopisu «Libro de buen amor» (XIV w.).

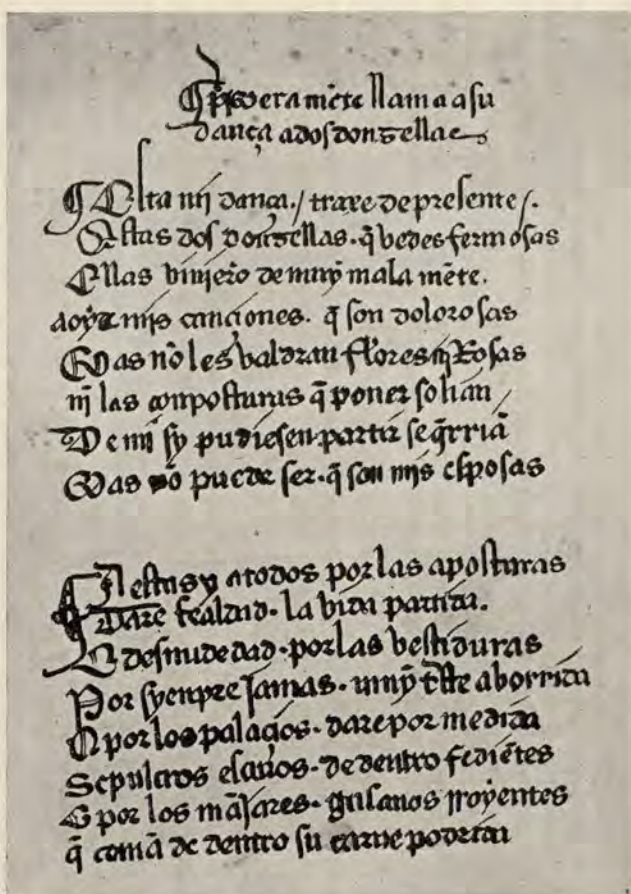
orientalnych. Ale naśladownictwo nie jest nigdy niewolnicze; wszystko u niego nabiera kolorytu rdzennie hiszpańskiego. Hiszpański jest też jego realizm i uniwersalizm, a nawet ów brak ładu i składu, czyniący wrażenie ciągłej jakoby improwizacji. Giętki i wszechstronny talent Juana Ruiza zachęca do zestawień porównawczych. Porównywano go więc z Francuzami: Rutebeufem, Janem de Meung, Rabelaisem, Régnierem. Przypomina on też Włocha Boccaccia, głównie jednak Anglika Chaucera. Prócz głębokiej znajomości natury ludzkiej, pewnej mieszaniny nabożności i swawoli, żyłki satyrycznej i innych jeszcze rysów wspólnych, cechuje obu autorów przede wszystkim humor; tylko że u Chaucera (jak u Anglików wogóle) humor jest głębszy i połączony z wyższem poczuciem godności ludzkiej, gdy u Juana Ruiza humor jest bardziej przedmiotowy, realistyczny. Co więcej, szczerłość, z jaką odślania nam tajniki swej aż nadto przyziemnej duszy, zakrawa prawie na cynizm; słusznie też przezwano go «hiszpańskim Petronjuszem». W każdym bądź razie był Juan Ruiz pierwszym wybitnie kastylskim i bodajże największym poetą średniowiecznej Hiszpanji, a «Libro de buen amor», choć nie jest bynajmniej arcydziełem, posiada przecież jako dokument epoki pierwszorzędne dla literatury

Przesuwają się przed naszymi oczami uroczę żydóweczki i tancerki maurytańskie, delicyjne zakonnice wraz z nieodzowną ich zauszniczką «Obieżyzakonem» («Trotaconventos»), szlachcianki i wieśniaczki guarramańskie, o szerokich biodrach i silnym karku, podejrżane fagasy i filuty, nieuczciwi sędziowie, gracze, dobrze obeznani z szulerką, klerycy i mnisi, bardziej dbający o ciało niż o duszę. A całą tę galerję nakreślił Juan Ruiz z nieubłaganą wiernością Velazquesowego pendzla; widać, że malował podług natury. Najlepiej może udał mu się portret świętoszki-stręczycielki, jak o tem świadczy liczne jej potomstwo literackie. Ale arcypasterz Hity był nie tylko niezrównanym obserwatorem i kolorystą, był też czytany i uczonym klerykiem. Znał autorów rzymskich (np. Owidjusza) i francuskich, często też cytuje Pismo święte; przygody Don Melona są parafrazą średniowiecznego poematu erotycznego o «Pamfilusie», «Walka Postu z Mięsopestem» jest naśladownictwem poematu francuskiego podobnej treści, bajki pochodzą poczęści ze źródeł

znaczenie. Włoch wymyślił «Boską komedję», Hiszpan ludzką.

Kancelarz Pero López de Ayala (1332–1407) jest obok Juana Ruiza najlepszym reprezentantem swego wieku. Pero López pochodził ze znakomitego rodu kastylskiego. Wychowany na dworach Kastylji i Aragonu, dostąpił on, jak Juan Manuel, najwyższych zaszczytów i dostojństw. Karjerę swoją rozpoczął za panowania Pedra I, jako kapitan floty kastylskiej, za Henryka II zaawansował na starszego alkalda i sędziego królewskiego («merino»), za Jana I i Henryka III był ambasadorem we Francji (podczas małoletności Henryka nadto członkiem Rady Regencyjnej), wreszcie został wielkim kanclerzem Korony Kastylskiej. Chytry i niezbyt uczciwy, miał on w sobie coś z kondotjera i zawodowego oportunisty. Pierwsze jego występy na arenie literackiej polegały na tłumaczeniach trzech dekad Liwjusza, «Konsolacji» Boecjusza, «Historji trojańskiej»

Guidona delle Colonne, «De casibus virorum illustrium» Boccaccia i innych traktatów moralno-filozoficznych. Znajomość tych autorów, zwłaszcza Liwjusza, nie pozostała bez wpływu na jego twórczość literacką. Widoczna też u niego dbałość o formę artystyczną. Dlatego też jako poeta przekłada kunszt liryki prowancko-galicjańskiej nad poezję ludową, tak umiłowaną przez Juana Ruiza. Ale pisarze łacińscy byli dlań nietylko wzorami stylu; podobnie jak humaniści włoscy, szukał u Boecjusza i innych moralistów otuchy we własnych utrapieniach. Głównem jego dziełem jest poemat «Rimado de Palacio» albo «Libro de los fechos de Palacio», zaczęty lub kontynuowany w żelaznej klatce zamku Oviedes, gdzie, dostawszy się do niewoli portugalskiej podczas bitwy pod Aljubarrota (1385), piętnaście miesięcy przesiedział. «Rimado» jest owocem doświadczeń, nabytych w ciągu służby u pięciu królów. Jest to zarazem kronika, autobiografja, traktat filozoficzno-moralny i podręcznik pouczający książąt, jak nie należy rządzić krajem. Negatywna ta część poematu zawiera nietylko przestrogi (podawane czasem we formie alegorycznej), ale także satyryczne wycieczki przeciw panoszącej się w kraju korupcji i deprawacji. Wszystkich, poczynawszy od papieża, kardynałów, królów, książąt, szlachty, ministrów i biskupów, a skończywszy na legistach, kupcach, lichwiarzach, pasorzytach i literatach, chlosta López de Ayala biczem satyry, wytykając jednym symonję, fry-



Urywek z rękopisu «Tańca śmierci» (w. XV).

marczenie urzędami, przekupstwo, innym zbrodnie, wyzysk i zepsucie obyczajów. Satyryczną rewję społeczną zawiera też «Libro de buen amor», ale satyra Lopeza de Ayala nie jest pogodna i wyrozumiała, jak u Ruiza, lecz ponurym aktem oskarżenia surowego cenzora obyczajów. Gorzki pesymizm kanclerza dziwnie kontrastuje z bonomją i optymizmem epikurejskiego arcypasterza. Wesoła komedia ludzka przemieniła się u Ayali w groźną tragedję, a humor — w «horror». Oba dzieła uzupełniają się poniekąd i tworzą jakby dwa przeciwległe zwierciadła: w jednym odbija się błyszcząco fasada, w drugim kryjąca się za nią nędza społeczeństwa, niby symbole «złotej» i «czarnej» Hiszpanji. Należy dodać, że jak Juan Ruiz, tak i López de Ayala sam siebie pod przęgierz stawia i z własnych grzechów się spowiada. Ale gdy umysłowość Juana jest cała pogrążona w atmosferze średniowiecza, López stoi już na przelomie dwóch wieków: utylitaryzm, żeby nie powiedzieć egoizm, jakim się kierował w życiu politycznym, stając zawsze po stronie silniejszego, trzeźwość i względna obiektywność, jeśli nie bezparcjerność relacji, zbliżająca go do Francuza Commynes'a i niektórych kronikarzy renesansu włoskiego, to wszystko nadaje dziełu Lopeza de Ayala charakter względnie nowożytny, rzekłbyś — pierwszy chłodnawy jeszcze podmuch zbliżającego się przedwiośnia odrodzeniowego.

Pozatem kwitnęła w XIV wieku głównie poezja gnomiczna i tłumaczeniowa. Jeszcze w końcu XIII w. pewien «escribano del Rey», Pedro Gómez (może ten sam Gómez, co przetłumaczył «Skarbiec» Brunetta Latiniego) ułożył swoje «Proverbios en rimo» w 56 strofach «cuaderna via». Większą wartość przedstawiają «Proverbios morales» Sem Toba, rabina z miasteczka Carrión de los Condes w Kastylji, w 686 «coplas» (redondillas) 7-zgłoskowych, odznaczające się zwięzłością i obrazowością iście orjentalną, oraz nieznanego kompilatora «Libro de los Gatos» (może zamiast «Quentos»), zawierający 69 przykładów, z których lwią część zapożyczona z «Liber parabolarum» mnicha angielskiego Odon z Cheriton (†1247). Do tego można dodać kilka dzieł o charakterze ascetycznym, jak Pedra de Verague «Doctrina de la Discrion» (Doctrina Cristiana), anonimową «Wizję pustelnika» («Revelación de un Ermitaño») z r. 1382, będącą «rifacimentem» «Rozmowy Duszy i Ciała», wreszcie słynny «Taniec śmierci» («Danza de la Muerte») z początku XV wieku, adaptację (zaginionego) poematu francuskiego z XIV wieku, który natchnął tylu poetów i malarzy, a i w Hiszpanji wywołał w XV i XVI stuleciu długi szereg podobnych utworów lirycznych, dramatycznych i prozaicznych. Jest on w swoim okrutnym realizmie jakoby symbolem dogorywającego powoli średniowiecza.

### TRZECI OKRES

Początki humanizmu i itałjanizmu w literaturze hiszpańskiej. — Arystokratyzacja poezji. (1400—1474).

Okres ten, obejmujący trzy pierwsze ćwierćwiecza XV wieku, czyli rządy Juana II i Enriqua IV, jest pod względem politycznym nieprzerwanym łańcuchem wojen domowych i zaburzeń wewnętrznych. Szlachta podnosi dumne swe czoło; niedołączni królowie oddają rządy wszechmożnym faworytom (Álvaro de Luna, Juan Pacheco), a w kraju mnożą się rabunki, okrucieństwa i pogromy żydowskie. Ze wzrostem emancypacji podnosi się skala życiowa, podnoszą wymagania co do



stroju, wikt i komfortu. Zbytek panoszy się, a z nim chęć używania. Zniewieścianość sprzyja hucznym zabawom, wspaniałym festynom, turniejom i bankietom, połączonym z recytacją, muzyką, śpiewami i tańcami. Poezja dworska święci triumfy. Ale za tym blichtrzem zewnętrznym kryje się rozpasanie i zdziczenie obyczajów i niesłychane barbarzyństwo.

Wpływy francuskie, dominujące w wiekach średnich, ustępują powoli na dalszy plan, a na czołowe miejsce wybija się Italja, kolebka humanizmu, wywierając decydujący wpływ na dalszy rozwój literatury. Stosunki polityczne, religijne i handlowe, łączące Włochy z Hiszpanją, sprzyjały duchowemu zbliżeniu się obu narodów. Ważną rolę odgrywała przytem Barcelona, miasto postępowe, o liberalnych instytucjach, gdzie założono pierwszy w Europie bank handlowy i wydano pierwszy kodeks normujący handel morski. Dzięki korzystnemu swemu położeniu nad morzem Śródziemnym była Barcelona nie tylko bardzo kwitującym i bogatym portem, rywalizującym z Marsylją, Genuą, Wenecją i Pizą, ale stała się nadto ważną placówką kultury śródziemnej i ogniskiem, z którego promieniowały wielkie hasła odrodzeniowe. Pierwsze jaskółki, zwiastujące wiosnę narodów na półwyspie, pojawiły się w Katalonji. Już w XIV wieku przetłumaczono tu tragedje Seneki; jest to pierwszy ich przekład na język potoczny. Pozostała też Katalonja wierna dawnym tradycjom szkoły prowanckiej, zakładając w r. 1293 na wzór tuluzańskich «Jeux floraux» konsystorz «Gaya Ciencia» w Barcelonie. A gdy stosunki z Włochami się zacieśniły, zaczęła hołdować trójcy Dante—Petrarce—Boccacciowi, która kunszt prowanccki wzniosła do niedoścignionych wyżyn. Enrique de Villena, piszący z równą łatwością po katalońsku i po kastylsku, tłumaczył «Boską komedję» w r. 1427, a w r. 1428 przełożył ją na katalońskie Andreu Febrer. Jordi de Sant Jordi, kamerjer królewski, petrarkizuje tak doskonale, że sądzono, iż nie on Petrarke, ale Petrarka jego naśladuje. Indywidualniejsi w swych wierszach byli petrarkieści Auzias March, Jaime Roig oraz Bernat Metge. Metge szerzył także znajomość dzieł Boccaccia; w r. 1429 ukazał się kataloński przekład «Decameronu», a nieco później «Corbaccia».

Niemniej ważna była zbrojna akcja Aragonji (od r. 1137 politycznie z Katalonją złączoną). Po niesporach sycylijskich bowiem Pedro III, król Aragonu i Walencji, reindykował i zajął (1282) Sycylję w imieniu swej małżonki Konstancji, córki Manfreda i dziedziczki po Konradynie, ostatnim potomku cesarskiego rodu Hohenstaufów. Od tego czasu była Sycylja już to własnością, już to lennem Korony Aragońskiej, aż do definitywnego jej wcielenia do monarchji hiszpańskiej. Drugi syn Pedra, Jaime II, zdobył nadto Sardinję i Korsykę, a Alfons V zajął r. 1441 Neapol. Dzięki tym zdobyczom istniał między Italją a Hiszpanją stały i bezpośredni niemal kontakt, przyczem Sycylja i Neapol kanalizowały emanujące z Włoch prądy umysłowe do Hiszpanji. Bo to, że Italja więcej dała, niż brała, było rzeczą aż nadto zrozumiałą wobec wyższego jej poziomu kulturalnego. Wszak na początku XIV wieku było tam co najmniej pięć sławnych uniwersytetów, gdy w Hiszpanji istniał tylko jeden, salmantyński, znajdujący się zresztą w stanie zupełnej dezorganizacji, uniwersytety zaś w Huesce i Valladolidzie były nieczynne. To też spragniona wiedzy młodzież hiszpańska wyjeżdżała na studia do Włoch, humaniści do Padwy, prawnicy do Bolonji, medycy do Salerno, reszta do Rzymu, Neapolu lub do Paryża. W Bolonji studenci hiszpańscy znajdowali przytułek i opiekę w kolegium św. Klemensa, fundacji kardynała Carrilla de Albornoz.

Ważniejsza jeszcze była działalność humanistów włoskich i greckich, bądź tych, co, jak Pier Candido Decembrio, Bessarion, Jerzy z Trapezuntu, utrzymywali stosunki z książętami i prałatami hiszpańskimi, bądź tych, co, jak Chrysoloras, Barzizza lub Aurispa, sami przebywali w Hiszpanji. Wśród ostatnich Francisco Imperial, osiadły w Sewilli Genuńczyk, specjalną sobie zasługę zdobył jako krzewiciel poezji włoskiej, wywierający silny wpływ na swoje otoczenie. Villena, Santillana, Ruy Páez de Ribera, Ferrant Manuel de Lando, później Juan de Mena dużo jemu zawdzięczają.

Wszelako naśladownictwo szkoły włoskiej, żeby to zaraz tu zaznaczyć, nigdy nie było niewolnicze. Nawet w okresie najsilniejszych wpływów włoskich Hiszpanja nie petrarkizowała tak zapamiętale, by się rzec własnej swej oryginalności. I jak za panowania cesarów rzymskich genjusz narodowy wycisnął swe piętno na dziełach Lukana i Seneki, tak i Rzym odrodzony nie zdołał zatrzeć charakterystycznych cech znamionujących poetów hiszpańskich, to też i teraz wrodzona Hiszpanom powaga i pompa, żywość wyobraźni i kwiecistość stylu wytwarzają pewną odrębność. Tylko forma staje się wytworniejszą, wiersze nabierają większej giętkości i dźwięczności, później wraz z rytmem misternym i treść uczuciowa staje się subtelniejszą, przechodząc czasem w afektację i bizantyzm. Natomiast wpływ humanizmu na poezję objawia się narazie tylko w pedantycznej erudycji.

1. Król Juan II i jego dwór (1407—1454). Głównymi ośrodkami ruchu humanistycznego i przedrenesansowego były dwory Alfonsa V, króla Aragonu, i Juana II, króla Kastylji. Dwór Alfonsa V «Wspaniałomyślnego» w Neapolu był jednym z najświetniejszych ówczesnej Italji i podczas krótkotrwałych jego rządów (1443—1458) często bywał nawiedzany przez humanistów tej miary, co Enea Silvio Piccolomini (późniejszy papież Pius II), Niccolo de' Tudeschi, Filelfo Valla, lub Antonio Panormita, doradca królewski i autor «Dicta et facta Alfonsi regis». Co się tyczy Juana II, to długie jego panowanie było wprawdzie nieszczęściem dla kraju, ale dla rozwoju literatury i sztuki okazało się ono dobrodziejstwem. Ambitny Álvaro de Luna folgował bowiem wrodzonej indolencji króla i niewinnym jego skłonnościom. Jakież były te skłonności? Kronikarze królewscy: Fernán Pérez de Guzmán, Diago de Valera i inni przedstawiają Juana II jako człowieka rozumnego, o miłym obejściu, posiadającego dużo wdzięku osobistego, przytem bardzo czytanego, rozmiłowanego w filozofji, teologii, muzyce i polowaniu; najmilszą jego rozrywką była poezja, sam też pisywał wiersze na modłę prowanczką i włoską. Nie dziw, że około tego ulubieńca muz utworzyło się grono miłośników wiedzy i sztuki. Głównymi zaś krzewicielami humanizmu i prekursorami odrodzenia hiszpańskiego byli Enrique de Aragón, markiz de Santillana i Juan de Mena.

Enrique de Aragón, zwany (niesłusznie) markizem de Villena (1384—1434), był wnukiem króla Enriqua II, a zatem kuzynem Juana II. Znaczenie swe zawdzięcza nietyle własnym dziełom, dość osobiwej treści, ile raczej przekładom dzieł włoskich i łacińskich, zwłaszcza «Eneidy» Wergiljusza (1428) i «Komedji» Dantego. Swoją poetyką («Arte de trobar», ok. 1417) przyczynił się nadto do propagowania kunsztownej liryki prowancckiej i przeszczepienia «Jeux floraux» na grunt kastylski (za wzorem barcelońskiej Gaya Ciencia). Przekład «Eneidy» (pierwszy w Hiszpanji) i «Boskiej komedji» nie są wolne od grubych lapsusów i barbarizmów, ale dobrej woli tłumacza należy się uznanie. Inne znowu dzieła Villeny

mogłyby posłużyć za typowe przykłady jałowej i bezpłodnej erudycji, jak ów niestrawny traktat o krajczostwie («*Tratado del arte del cortar del cuchillo*», 1423), lub o «złem oku» («*Libro del Aojamiento o Fascinologia*»). Tego rodzaju dzieła świadczą o zupełnym braku estetycznego poczucia. Villena nie zażywał zbyt dobrej reputacji; jego, jak na owe czasy, bardzo rozległa wiedza, zwyczaj zapatrywania wszystkiego, co pisał, w arcyuczzone komentarze i cytaty greckie, łacińskie, arabskie i hebrajskie, znajomość czarnej magji (w jego egzemplarzu «*Eneidy*» znaleziono notatkę, wyliczającą 40 rodzajów zakazanych sztuk), wreszcie skrytość charakteru i skłonność do samotności osławiły Villenę i wyrobiły mu jeszcze za życia opinię czarnoksiężnika, tak, że po jego śmierci Juan II kazał spalić bibliotekę autora «*Fascynologji*». Ale reputacja czarownika przetrwała go. Ruiz Alarcón, Quevedo, Rojas Zorrilla, później romantycy Mariano José de Larra i Hartzbusch wysławiają go jako człowieka, co chadzał «bez cienia» i mistrza «zaczarowanej nory salmantyńskiej», który według Menendeza y Pelayo potrzebował tylko pióra Goethego, by stać się Faustem. Dla nas Villena jest typowym przedstawicielem owego prerenesansu hiszpańskiego, który Pfandl scharakteryzował jako «nużącą małostkowość, powierzchowny dyletantyzm i radosną propagandę obcego duchowi hiszpańskiemu piśmiennictwa rzymsko-włoskiego». Villena nie przebiera w tematach, byleby mu dały możność popisywania się swą erudycją. Rozprawia więc o trądzie lub o złem oku z tą samą drobiazgową rozwlekłością, z jaką komentuje wiersz «*Psalmów*» lub tłumaczy Cycerona «*Ad Herennium*». Mimo to przecież jako gorliwy badacz, tłumacz i poszukiwacz prawdy zasługuje w pełni na miano inicjatora i prekursora renesansu.

Dzieło swe «*El Arte de trobar*» zadedykował Villena markizowi de Santillana, którego poznał r. 1414 w Saragossie i który uczcił pamięć swego mistrza w nekrologu «*Defunssion de don Enrique de Villena, señor dotto e de exçellente ingenio*». Don Iñigo López de Mendoza, mianowany po bitwie pod Olmedo (1445) pierwszym markizem de Santillana i hrabią del Real de Manzanares (1398—1458), pochodził ze znakomitej rodziny, która przez kilka generacyj dostarczała swej ojczyźnie szeregu wybitnych prałatów, mężów stanu, kapitanów, głównie zaś literatów (prócz wspomnianego już Lopeza de Ayala, należeli do niej Fernán Pérez de Guzmán, Gómez i Jorge Manrique, dwaj Garcilasowie de la Vega, Diego Hurtado de Mendoza). Santillana, żołnierz, polityk i poeta w jednej osobie, obsypywany zaszczytami i odznaczeniami, wielki pan, wywodzący swój ród od Syda, sam był niby Sydem, którego — jak twierdzi Juan de Mena — przychodzili z dalekich stron oglądać, niby cud świata. Dzieła Santillany, mimo całej swej różnorodności, mają pewne rysy wspólne; przedewszystkiem widoczne u niego naśladownictwo Prowansalczyków i Włochów, a wśród tychże najsilniej się zaznacza wpływ Petrarcki. «*El Triumphete de Amor*» (w «*La Comedieta de Ponza*», 1444) jest jakby echem petrarkowskich «*Trionfi*», a «*Dialogo de Bias contra Fortuna*» (1448) przypomina Petrarcki «*Remedium utriusque Fortunae*»; podobieństwo może jednak wypływa stąd, że oba dzieła cechuje ów stoicyzm, którego duchowym ojcem był Seneka. Stoicyzm ten objawia się głównie w «*Comedieta de Ponza*», elegji dramatycznej z okazji kłeski, zadanej w pobliżu wyspy Ponza flocie Alfonsa V przez Genuńczyków; elegji, w której jedni upatrują wpływy dantejskie, inni wpływ Francuza Alaina Chartiera. Santillana cenił nadewszystko kunszt w poezji i dlatego przekładał poezję trubadurów (znaną mu przynajmniej z teorii, jak wynika ze słynnego «*Prohemio o carta*

al condestable de Portugal») oraz lirykę galicjańsko-portugalską i włoską nad ludową poezję hiszpańską. Dzisiejsza krytyka natomiast jest zdania, że właśnie ludowe piosenki Santillany, naiwne «serranillas», «canciones» i «decires» przewyższają szczerością i wdziękiem poetyckim wszystkie inne utwory markiza. Powstałe podczas podróży i wypraw wojennych, zdala od pyłu ksiązek, paraliżujących balastem erudycji chyżego Pegaza, płyną prosto z serca, a namiętne czy subtelne, zawsze są szczerze i proste. Natomiast dłuższe poematy miłosne, jak «El Sueño», «El Triumfete de Amor», «El Infierno de los Enamorados», nużą nadmiarem erudycji i wyszukaną alegorją, jakkolwiek nie brak i tu prawdziwej poezji; «Comedieta» np. zawiera śliczną parafrazę horacjuszowskiej epody: «Beatus ille qui procul negotiis». Osobna wzmianka należy się 42 sonetom w jedenastozgłoskowcach na modłę włoską (al itálico modo), w szczególności petrarkowską; była to pierwsza (i aż do XVI wieku odosobniona) próba zaaklimatyzowania sonetu włoskiego w poezji hiszpańskiej. Teoretyczne swe poglądy na istotę poezji wypowiedział uczony markiz w różnych przedmowach do dzieł własnych, głównie w wymienionym już «Prohemio», na czele zaofiarowanego księciu Don Pedrze kancjonarza. Tu wygłasza zdanie, że poezja nie jest sztuką, lecz wiedzą. Podział poezji na trzy gatunki: wzniosłą, t. j. grecko-łacińską, średnią, t. j. romańską poezję kunsztowną, i niską (infimo), t. j. ludową poezję epiczną i romancową, przypomina wywody Dantego w «De vulgari eloquio». Potem następuje krótka ocena wybitniejszych poetów włoskich, francuskich i hiszpańskich. Tendencję dydaktyczną wykazuje także księga stu przysłów («Centiloquio»), podręcznik mądrości praktycznej, ułożony dla młodego księcia Don Enriqua, syna Juana II. Przypisują też Santillanie najdawniejszy zbiór przysłów ludowych («Refranes que dizen las viejas tras el huego»).

Markiz de Santillana to typ arystokratycznego mecenasa-dyletanta. Biblijofil, założyciel pierwszej wielkiej biblioteki prywatnej i gorliwy zbieracz rękopisów, nawiązywał on za pośrednictwem biskupa Burgos, członka soboru bazylejskiego, stosunki z humanistami włoskimi, gdy tymczasem przyjaciel Santillany, osiadły we Florencji Don Nuño de Guzmán, pośredniczył w kupnie rękopisów. Syn markiza, Pedro (późniejszy kardynał), przyjaciel jego Villena, kapelan domowy, lekarz, koniuszy tłumaczyli z polecenia Santillany pisma Homera, Platona, Wergiljusza, Dantego. Prócz tych klasyków zdobyły półki zamku Guadalajara dzieła Tucydysesa, Arystotelesa, Polibjusza, Cycerona, Cezara, Salustjusza, Owidjusza, Lukana, Plinjusza Starszego, Kurejusza, Swetona, Boecjusza, św. Ambrożego i Augustyna, Justynjana, Orozjusza; z Francuzów byli reprezentowani: Guilbert de Tournai, Nicolas de Lire, Alain Chartier, Bonnet; z Włochów — Dante, Boccaccio, Petrarca, Matteo Palmieri, Leonardo Bruni, Gianozzo Manetti. Zespół tych dzieł jest charakterystyczny i świadczy o wszechstronnem zainteresowaniu markiza. Wiedza jego była rozległa, lecz powierzchowna; Francuzów i Włochów czytał w oryginale, sam próbując pisać wiersze po włosku; znał też język arabski, zato łacina i greka obce mu były, a autorów starożytnych, Platona, Senekę, Liwjusza, Wergiljusza, czytał w tłumaczeniach.

Właściwą głową poezji hiszpańskiej za Juana II był Juan de Mena (1411–1456). Urodzony w Kordobie, której to okoliczności przypisują niektóre zalety i wady, wspólne mu z Seneką, Lukanem, Herrerą i Gongorą, pisał niedużo, ale bardzo starannie. Główne jego dzieło «El laberinto de Fortuna» (ok. 1444), przezwane «Las Trecentas» (dla ilości strof), jest wizją alegoryczno-epicką, inspirowaną przez «Bo-

ską komedję». Poeta zwiedza kryształowy pałac Fortuny, z trzema kołami wyobrażającymi przeszłość, teraźniejszość i przyszłość. Nad dwoma pierwszymi wznoszą się orbity siedmiu planet, z nazwiskami wybitnych mężów, którzy podlegali ich wpływom; trzecie koło zasłonięte. Przesuwają się więc przed nami różni bohaterowie, mędrzy greccy i rzymscy, postaci biblijne, święci i ojcowie Kościoła, znakomitości współczesne. Poemat tchnie gorącym patriotyzmem. Według niesprawdzonej legendy król Juan II kazał poecie dodać 65 strof do swego utworu, aby liczba ich odpowiadała ilości dni w roku. Z nowszych badań wynika, że Mena napisał tylko 297 strof, do których nieznany autor dorzucił jeszcze 27. Alegorjami są też «Coronación de Santillana» czyli «Las Cincuenta» (scil. estrofas), apoteoza przyjaciela poety i pierwszy przykład tak licznych później «Podróży do Parnasu», oraz nieukończony poemat moralny o siedmiu grzechach głównych w formie dialogu między Wolą a Rozumem. Pieśni miłosne Juana de Mena należą do poezji dworskiej, kancjonarskiej.

Juan de Mena był jednym z pierwszych stylistów, dbających więcej o formę niż o treść poezji. Nawskróś arystokratyczny, uznawał tylko poezję kunsztowną i alegoryczną, wzorował się na poetach rzymskich i włoskich, zwłaszcza na Dante. Artyzm, uczona retoryka i styl obfitujący w śmiałe metafory są jakoby zapowiedzią kultyzmu. Proza Mena jest wprost nieczytelna, roi się w niej od dziwacznych konstrukcyj, latynizmów i barbaryzmów. W wierszach tego braku tak nie odczuwamy; grzeszą i one wprawdzie nadmiarem erudycji, ale zawierają też sceny przepiękne, np. opis śmierci Davalosa lub hr. de Niebla. Słowem, Juan de Mena byłby wielkim poetą, gdyby konwencjonalny blichtr alegoryczno-mitologiczny nie przytłumiał w nim głębszego uczucia i prawdziwej namiętności.

Cała niemal poezja XV a początki i XVI wieku przechowała się w antologjach zwanych «cancioneros». Istnieją kancjonarze obejmujące wiersze jednego tylko poety, jak «cancionero» Fray Iñiga de Mendoza (ok. 1480), Juana del Encina (1496), Pedra Manuela de Urrea (1513), Montesina (1527), a wśród późniejszych Jorga de Montemayor (1554), a obok tych kancjonarzy «indywidualnych» są i zbiorowe, podające zwyczajem staroprowanckim wybór poezji różnych autorów, częstokroć z nazwiska tylko nam znanych. Oto najważniejsze z nich: kancjonarz Baeny («Cancionero de Baena»), tak przezwany według kompilatora, Juana Alfonsa de Baena, który go r. 1445 zadedykował Juanowi II; zawiera 576 poematów 54 autorów i ok. 35 utworów bezimiennych. Kancjonarz londyński (ok. 1471) obejmuje 357 poematów, spłodzonych przez 79 autorów za rządów Juana II i Enriqua IV. Kancjonarz Stunigi («Canc. de Stúñiga»), tak przezwany według autora dwóch pierwszych kancon, nazw. Lope de Stúñiga, potomka Karola Śmiałego, zawiera głównie wiersze poetów aragońskich z dworu Alfonsa V. Dużo wierszy z tych zbiorów przeszło do kancjonarzy Oñate-Castañeda (kon. XV w.), Saragossy (1492), Juana Fernandez de Constantina (pocz. XVI w.) oraz do «Cancionero General» Hernanda del Castillo (1511). Ostatni ten zbiór, zawierający niemniej jak 964 poematy, z których większa część powstała za panowania królów katolickich, doczekał się licznych wydań i uzupełnień. Dodać należy, że w portugalskim «Cancionero de Resende» (Lizbona, 1516) znajdują się również i wiersze pisane w języku kastylskim, zarówno poetów hiszpańskich (Mena, Montoro, Manrique), jak portugalskich, np. Don Pedra z Portugalji, księcia Coimbry i jego syna, wspomnianego już kilkakrotnie kondestabla D. Pedra, który wskutek rozruchów politycznych kraj swój

opuściwszy, siedem lat w Kastylji przepędził i w melancholijnych pieśniach żale swe wynurzał. W kancjonarzach uderza przedewszystkiem rozległa skala najróżnorodniejszych nastrojów. Obok wierszy miłosnych są tam poematy dydaktyczne i moralne, są i satyry polityczne i społeczne. W szczególności «Cancionero de Baena» jest pod tym względem wiernym obrazem bujności i bogactwa poezji za czasów Juana II.

Wszelako wśród licznych poetów XIV i XV stulecia, których utwory przechowały się częściowo w tym kancjonarzu, zaledwo kilku zasługuje na wyróżnienie. Z nich Juan Rodriguez de la Cámara (albo del Padrón) wstąpił się nietylko jako liryk (choć kancony jego nie należą wcale do najpośledniejszych), ile jako twórca pierwszej powieści sentymentalno-autobiograficznej, «El Siervo libre de Amor», przypominającej dantejską «Vita nuova» i «Fiammette» Boccaccia, pierwowzory tego rodzaju powieści psychologicznych. Przypisują też Camarze autorstwo najdawniejszych sygnowanych romanc hiszpańskich («Conde Arnaldos», «Rosa florida», «Infantina»). Z innych poetów wymienimy jeszcze Pera Gonzaleza de Mendoza († 1385), dziadka markiza de Santillana, i sewilczyka Ruya Paeza de Ribera, którego pieśni odznaczają się wzniosłością uczucia i szlachetnością tonu. U jednych przeważają wpływy prowensalsko-galicjańskie, jak u (nieznanego nam bliżej) archidiakona z Toro, który żył za czasów Juana I, a u innych górują wpływy włoskie, jak u Franciszka Imperiala i jego naśladowców ze szkoły italo-sewilskiej (Ruy Páez de Ribera, Gonçalo Martinez de Medina, Ferrán Manuel de Lando, i t. d.). Wśród pieśniarzy aragońskich i katalońskich, których utwory figurują w «Cancionero de Stúñiga», wysuwają się na pierwszy plan Mosén Pero Torrellas, autor głośnej satyry na kobiety (do której jeszcze powrócimy), Carvajal (albo Carvajales), celujący w zgrabniutkich «serranillas» (rodzaj poezji sielskiej), sonecista Mosén Juan de Villalpando, i dwaj poeci alegoryzujący w duchu dantejskim: Juan de Dueñas, autor fantastycznego «Określu miłości» («Nao de Amor»), i Juan de Andújar, którego «Visión de Amor» jest naśladownictwem kilku pieśni «Inferna» dantejskiego.

2. Wiek Enriqua IV. Za nieszczęśliwych rządów tego króla zapanowała w kraju zupełna anarchja. Ster państwa spoczywa teraz w rękach faworytów Beltrana de la Cueva i Juana Pacheca, rozdarowujących wszystkie intratne i wpływowe stanowiska swoim krewniakom. Samowola i buta szlachty dosięgają szczytu, szerzą się bezprawie i nadużycia, panoszą korupcja i przedajność, a gwałty i rabunki zagrażają bezpieczeństwu publicznemu. Smutne te stosunki opisuje w swojej relacji czeski rycerz Rozmital, który w latach 1466—1467 objeżdżał Hiszpanję. Poezja tego okresu nie różni się zasadniczo od poezji poprzedniego, zaczyna jednak swobodniej rozwijać swoje skrzydła. Na widok nędzy panującej w kraju poeci zdobywają się na szersze, prawdziwsze akcenty, a satyra, zrzucając obłudę alegorji, staje się ciętszą i zjadliwszą. Stąd dwojaki nastrój poezji: złowieszczo-cyniczny i żałobno-melancholijny.

Istotnie najbrutalniejsza, najnienawistniejsza, najcyniczniejsza satyra, jaką kiedykolwiek w Hiszpanji napisano, pojawiła się za panowania Enriqua IV. Były nią t. zw. «Coplas del Provincial» (ok. 1470) w 141 zwrotkach czterowierszowych. Surowy sędzia obyczajów — niby prowincjał inspektujący klasztory — przybywa na dwór Kastylji, a pozwawszy przed swój trybunał kolejno szlachtę, mieszczaństwo, duchowieństwo i t. d., rzuca im w twarz najpotworniejsze obelgi, wytykając jednym rozpustę i kazirodztwo, innym sodomję i t. p. przestępstwa, wyjawiając

przytem nazwiska inkryminowanych. Bardziej umiarkowaną i artystycznie wykończoną, choć podobną w tendencji, jest inna również bezimienna satyra w 32 zwrotkach, złożonych każda z «redondilli» i «quintilli», a utrzymana w formie alegorycznej rozmowy dwóch pasterzy, Minga Revulga (stąd jej nazwa: «Coplas de Mingo Revulgo») i Gila Arribata, z których pierwszy symbolizuje niższe, drugi zaś wyższe warstwy społeczne. Dialog ten tchnie gorącym współczuciem dla niewoli ludu i zawiera surowe napomnienia pod adresem króla i narodu. Podczas gdy «Coplas del Provincial» przywodzą mimowoli na pamięć «Taniec śmierci», ciemna miejscami alegorja drugiej satyry przypomina Dantego, przynajmniej tem, że wywołała liczne komentarze, m. i. pióra Hernanda del Pulgar, któremu też niektórzy krytycy skłonni przypisać autorstwo tego dzieła. Mimo swych niejasnych aluzyj satyra ta zdobyła sobie wielki rozgłos, tak dalece, że historycy teatru mogli upatrywać w tym dialogu prototyp dramatycznych eklog Juana del Encina. Niepozbowiony werwy satyrycznej jest i (urodzony w Sewilli) Pedro Guillén de Segovia w swoim «Discurso de los doce estados de mundo», piętnującym nadużycia różnych stanów. Pedro Guillén jest także autorem pierwszego słowniczka rymów kastylijskich («La Gaya de Segovia»), ułożonego na wzór «Libre de concordances» Katalończyka Jacme'a Marcha.

Nastrój ponury, melancholijny, odzwierciedla się najlepiej w trenach Gomeza Manrique'a (1412–1490) i jego bratanka Jorga Manrique'a, syna Don Rodriga, hrabiego de Paredes. Pierwszy z nich w poematach, napisanych z okazji śmierci Garcilasa de la Vega (1445), markiza de Santillana, swego wuja («El Planto de las virtudes é poesia», 1458), i dwojga własnych dzieci, przedwcześnie zmarłych, siłą emocji i elewacją myśli wznosi się czasem do wyżyn wielkiej poezji. To znów, nastrajając swą lirę na nutę satyryczną, piętnuje nierząd w kraju («Exclamación é querella de la gobernación»), lub polemizuje z Perem Torrellasem, uwłaczającym czi kobiecej. A że nie brakło mu i żyłki dramatycznej, dowiódł swoją «Representación del Nacimiento de Nuestro Señor», napisaną dla zakonnice klasztoru Calabazanos (jest to pierwsza po autosie «Trzech Króli» znana nam kompozycja dramatyczna), oraz dwoma «momosami», t. j. alegorycznymi poematami z okazji narodzenia się lub też uroczystego obchodu urodzin dziecka. W wierszach Jorga Manrique'a przeważa nastrój liryczny; nie przekraczają one miary przeciętnej, z wyjątkiem jednej tylko elegji na śmierć ojca poety, Don Rodriga («Caplas a la muerte de su padre», 1476). Elegja ta przewyższa znacznie wszystko, co z poezji XV wieku się przechowało. Treść jej banalna: ułomność ludzka, znikomość dóbr ziemskich, wszechwładztwo śmierci, nie oszczędzającej nikogo — oto komunały, powtarzające się w dziesiątkach, setkach poematów współczesnych lub wcześniejszych. Ale taka w niej moc sugestji i wymowność, a rytm (tercety, załamujące się w krótkim «quebrado») tak świetnie dostosowany do pesymistycznego nastroju, że chyba tylko współczesny Manrique'owi Villon zdobył się na równie silne i przejmujące akcenty. Nie dziw, że małe to arcydzieło wywołało liczne naśladownictwa w XV i XVI stuleciu; naśladowali je m. i. Alonso de Cervantes, Luis de Aranda, Francisco de Guzmán, Rodrigo de Valdepeñas, Luis Pérez, Jorge de Montemayor, naśladował i Camoens, gdy natomiast Longfellow przetłumaczył je w kongenjalny sposób na język angielski.

Nastroje takie wszakże nie wszystkim udzielały się poetom. Niektórzy uprawiali tylko sztukę dla sztuki, ślepi na to, co się wokoło nich działo; a wzorując się na mistrzach włoskich, nie zaniebdywali też lżejszej poezji. Taki Juan Álvarez

Gato np. upodobał sobie zgrabne wierszyki miłosne, i dopiero gdy mu się te amorki sprzykrzyły, zaczął prawić morały, tak, że jego kancjonaż składa się, jak sam powiada, ze «złota i błota». Do tej grupy możnaby też zaliczyć trzech żydów-konwertytów: Rodriga Cota z Granady, Antona de Montoro z Kordoby i Juana de Valladolid. Pierwszy, który podczas pogromów żydowskich odgrywał wstrętą rolę donosiciela i podszczuwacza, wślawił się głównie jako autor «Rozmowy Miłości ze Starcem» («Diálogo entre el Amor y un viejo»), którą ze względu na jej charakter dramatyczny zaliczają do pierwszych prób dramatu w Hiszpanji. Drugi przechrzta, Antón de Montora, przezwany «handełesem kordubańskim» (el ropero de Córdoba), w przeciwieństwie do Coty stawał odważnie w obronie żydów, błagając o litość dla nich, zato nie szczędził jadowitych epigramów rywalom, ubiegającym się wraz z nim o względy możnowładców, tak, jak bezwstydnym i cynicznym Juan de Valladolid (Juan Poeta), syn wędrownego śpiewaka, «grajek» Diego (Diego el Tañedor), Juvera i inni.

Osobny dział w tej bogato reprezentowanej poezji satyrycznej stanowią poematy skierowane przeciw kobietom. Szczególny rozgłos uzyskały «Coplas de las calidades de las doñas» znanego nam już Pera Torrellasa. Antyfeministyczny ten poemat wywołał żywą polemikę; powstały dwa obozy, z których jeden napałstował i nagabywał płeć piękną, drugi zaś rycersko jej bronił. W szeregach wrogów kobiety walczył m. i. Alfonso Martínez de Toledo, arcypasterz z Talavery, w swoim «Tratado contra las mujeres» (1438) lub «Reprobación de loco amor» (pierwotnego tytułu nie ustalono), przezwany później «El Corbacho» pod wpływem głośniejszej satyry Boccaccia («Il Corbaccio»). Jednakże hiszpański «Corbacho» różni się znacznie od włoskiego, tak, jak się różni od katalońskiego «Libre de les dones» franciszkanina Francescha Eximenisa († 1409), znanego poecie hiszpańskiemu, i od innych traktatów podobnej treści, które mógł być znać. «El Corbacho» składa się z czterech części: pierwsza opisuje ujemne skutki miłości do kobiet, druga wytyka ich braki i występki, trzecia traktuje o 4 temperamentach i ich wpływie na erotyczne życie mężczyzn, czwarta wreszcie o zabobonach i gusłach w sprawach miłosnych. Najciekawsza pod każdym względem jest część druga, zawierająca pełny humoru obraz współczesnego życia. Autor przechodzi tu kolejno wszystkie przywary kobiece, a więc gadulstwo, próżność, plotkarstwo, kłamliwość i obłudę, egoizm, zazdrość, chytrą, swawolę i t. d. Także pod względem stylistycznym dzieło to posiada niemalą wartość, odznacza się bowiem plastycznością i obrazowością stylu i mistrzowskim opanowaniem mowy potocznej. Z innych autorów, którzy poszli śladami Torrellasa a częściowo i Boccaccia, wymienimy tu jeszcze Hernana Mejia, którego «Defecto de las condiciones de las mugeres» pod względem ciętości satyry nie ustępuje poprzednim utworom. Na szczęście, nie brakło kobietom świetnych obrońców ich czci; więc Gómez Manrique zwalcza Torrellasa w swych «Coplas que fizo Mosén Pero Torrellas contra las damas, contradichas por Gómez Manrique», Juan Rodríguez de la Cámara w «Triunfo de las doñas» polemizuje z Boccacciem, stwierdzając wyższość kobiety nad mężczyzną, a wśród poetów drugorzędnych, którzy kruszyli kopje w obronie czci dam, wystarczy wymienić nazwiska Juana de Tapia, Pedra de Santafé, Juana de Andújar, Fernanda de la Torre, Juana de Villalpando, Juana de Dueñas, Antona de Moros, Gonzala Dávila, aby pokazać, że rycerskość wobec dam uważano w Hiszpanji zawsze za jeden z pierwszych obowiązków mężczyzny — w poezji, jak w życiu. Wszak i tak liczne



w tym okresie poematy alegoryczne są po większej części apologią miłości i apoteozą kobiety.

Dla uzupełnienia tej sylwetki duchowej XV wieku należy się jeszcze wzmianka kronikarzom, z których wyróżnia się genialny Fernán Pérez de Guzmán, siostrzeniec Lopeza de Ayala i stryj Santillany. Główne dzieło, «*Mar de historias*» (druk. 1512), składa się z trzech części. Dwie pierwsze, będące kompilacją napół historyczną, napół legendarną, wedle wzoru «*Mare historiarum*» włoskiego dominikanina Giovanniego Colonna, mają co najwyżej zalety stylistyczne; natomiast część trzecia, zatytułowana «*Generaciones. Semblanzas y Obras...*», zawiera świetną charakterystykę królów Enriqua III i Juana II, mężów stanu, wybitnych uczonych i poetów XIV i XV stulecia. Portrety te odznaczają się obiektywnością, którą autor uważał za pierwszy obowiązek dziejopisarza, a przytem niezwykłą plastycznością oraz barwnością opisu. Guzmán ukazuje się sam jako surowy i sprawiedliwy cenzor ludzkich słabości i przywar. Nie posiadał on wprawdzie ani ciętości Saint-Simona, ani głębokości Tacyta, raczej może przypomina Plutarcha, przede wszystkim zaś uderza nas jego typowo hiszpański realizm. Proza Guzmána jest wzorowa, styl zwięzły, jasny, pełny powagi. Poezja jego nie dorównywa prozie. Oficjalną historjografię reprezentują gorliwi, ale mierni kronikarze, jak Alvar García de Santa María, wierny dziejopis Juana II, i jego kontynuatorowie, Diego Enriquez del Castillo, historjograf Enriqua IV, i anonimowy autor «*Crónica de Don Álvaro de Luna*». Dwie ostatnie kroniki, pisane z wielkim talentem, choć nie bezstronnie, są cennym materiałem dla historyka i badacza dziejów kultury tego okresu. Ciekawa jest także relacja Gonzaleza de Clavijo z odbytej r. 1404 podróży poselstwa hiszpańskiego na dwór Tamerlana («*Historia del gran Tamorlan, e Itinerario y enarracion del viaje, y relacion de la embaxada*») i opisy podróży rycerza kordobańskiego Pera Tafura, prekursora nowoczesnej turystyki, po różnych krajach Europy i Azji («*Andanças e viajes, por diversas partes del mundo avidos*», 1435—39). Kroniki fantastycznie zabarwione i przypadające na tenże okres pierwsze nowele rycerskie będą omawiane w następnym rozdziale.

#### OKRES CZWARTY

Wzmóżony ruch humanistyczny. — Renesans i tworzenie się wielkiej literatury narodowej. — Demokratyzacja piśmiennictwa hiszpańskiego. — «*Romancero*» i romanse rycerskie; początki dramatu i złotej 'prozy (1474—1555).

Za panowania królów katolickich (1474—1516) rozpoczęła się dla Hiszpanji era bujnego rozkwitu literatury, zwiastująca «*wiek złoty*». Zjednoczenie Kastylji i Aragonji pod jednym berłem dzięki ślubowi Izabeli, córki Juana II, z Fernandem, królem Aragonji (1469), zdobycie ostatniej twierdzy kalifatu Kordoby, Granady (1492), oraz Nawarry (1515), wzmacniając autorytet królewski, przyspieszyły też unifikację ustroju wewnętrznego państwa, gdy odkrycie Ameryki w r. 1492 (*annus mirabilis*) i zdobycie przez Pizarra i Fernanda Cortesa «*więcej królestw niż było miast za ojców*» podniosły prestiż Hiszpanji nazewnątrz, dając jej w rękę nieograniczone wprost możliwości ekspansji kolonjalnej. Jeszcze więcej niż przez ściganie buntowników i burzenie ich zamków wzmogła się władza monarchy przez uzyskanie godności wielkiego mistrza w trzech zakonach rycerskich: Cala-



Uniwersytet Alcalá de Henares.

wie «treras». Z tą centralizacją polityczną i administracyjną idzie w parze ujednoczenie językowe. Idjomat kastylski zyskuje przewagę w literaturze tem łatwiej, że oprócz Kastylji tylko Aragonja wytworzyła język literacki, a i tam już za Alfonsa V język kastylski się przyjął. Odtąd słowa «castellano» i «español» są równoznaczne, a średniowieczna literatura przeważnie kastylska ustępuje miejsca narodowej literaturze hiszpańskiej.

Ważną rolę odgrywała przytem świeżo wynaleziona sztuka drukarska. W pierwszym roku panowania Fernanda i Izabeli pojawiły się najdawniejsze znane nam druki hiszpańskie. Pierwsze oficyny powstały w Walencji i Barcelonie, a nieco później w Saragocie i Tortosie. Z końcem XV wieku istniało już przeszło 50 warsztatów drukarskich, rozmieszczonych w 25 miastach półwyspu, a do roku 1530 liczba ich wzrosła do 80, gdy ilość znanych nam druków podniosła się w tym czasie z tysiąca na 1600. Pierwszymi drukarzami byli głównie osiedli w Hiszpanji Niemcy i Włosi.

Dzięki wprowadzeniu drukarstwa szerzy się oświata i pomnaża ilość osób umiających czytać i pisać. Powstaje też szereg nowych wszechnic, rywalizujących z «nowemi Atenami», jak nazywano uniwersytet w Salamance, a mianowicie w Geronie (1446), Barcelonie (1450), Walencji (1500) i Alcalá de Henares (1508). Zwłaszcza ostatnia, założona przez kardynała Franciszka Ximeneza de Cisneros, nabrała wielkiego rozgłosu jako ognisko studjów humanistycznych i filologicznych; pod łacińską nazwą Komplut była i u nas w Polsce dobrze znana. Hiszpańcy profesorowie uczyli w Paryżu filozofji i matematyki, w Krakowie prawa, w Ingolstacie teologii. Izabela założyła dwie wielkie biblioteki w Toledzie i w Escorialu; połączono też bogate księgozbiory króla Alfonsa V, Don Duarta z Portugalji, księcia de Viana, markiza de Santillana, Gomeza Manrique'a, Lopeza de Mendoza, hrabiego de Haro i innych.

Kultura humanizmu, zapoczątkowana za Juana II i Enriqua IV, zatacza coraz szersze kręgi, zrozumienie antyku pogłębia się, a znajomość języków i literatur starożytnych rozpowszechnia się nie tylko wśród zamożniejszej szlachty, lecz także i wśród szerszych warstw społeczeństwa. Wielkie na tem polu zasługi zdobyli dwaj humaniści, których Hiszpanja Włochom zawdzięcza, mianowicie Lucius Marineus Siculus i Petrus Martyr Anglerius. Ale i wśród Hiszpanów samych

trava (1487), Santiago (1493) i Alcántara (1494), czwarty bowiem zakon, Montesa, dopiero w r. 1587 z Koroną został zjednoczony. Ustanowienie straży narodowej «Santa Hermandad» (1476) i trybunału inkwizycyjnego «Santo Oficio» (1478) położyły tamę samowoli szlachty i rozkładowi religijnemu. Zreorganizowano też sądownictwo, zastępując szlachtę i duchowieństwo w radzie stanu i trybunałach przez biegłych w pra-



Kardynał Francisco Ximénez de Cisneros.



Luis Vives.

ożywił się bardzo ruch humanistyczny. Szczególnie owocna była działalność pedagogiczna i naukowa takich mistrzów, jak Alonso de Palencia, Antonio de Lebrija, Hernán Núñez, Arias Barbosa. Podobnie jak w innych krajach, pierwsi wielcy humaniści hiszpańscy byli zarazem teoretykami i leksykografami języka narodowego. Więc historyk Alonso Fernández de Palencia, tłumacz «Żywotów» Plutarcha, wydaje pierwszy «Dykcjonarz łacińsko-hiszpański» (1490), Antonio de Lebrija, oprócz swych «Introductiones latinae», pisze gramatykę hiszpańską (1492) i układa podręczniki retoryki (1515) oraz ortografji hiszpańskiej (1517), a uczony helenista Hernán Núñez de Guzmán, zwany «El Comendador griego», zbiera przysłowia hiszpańskie. Szczyt zaś kultury duchowej renesansu uosabiają Luis Vives, umysł głęboki i uniwersalny, który odnowił niemal wszystkie dziedziny humanizmu, i kardynał Francisco Ximénez, nieustrudzony reformator kleru i klasztorów, który zainicjował publikację pomnikowej «Biblia Poliglota» (6 tomów, 1502—17), listów św. Katarzyny i innych dzieł, wydawanych pod jego kontrolą przez wspomniany Komplut.

Niesłusznie więc byłoby twierdzić, że w Hiszpanji renesansu nie było, jak to czynią ci, co renesans utożsamiają z reformacją; prawdą jest natomiast, że objawia się on, podobnie jak klasycyzm lub romantyzm, inaczej w Hiszpanji niż w innych krajach. «Rinascimento» włoskie polegało na zupełnym zerwaniu z tradycją średniowiecza, która się tu i tak nigdy głęboko nie zakorzeniła. W Hiszpanji, przesiąkniętej zupełnie ideologją średniowieczną, renesans natrafił na silniejszy opór. Hiszpanja nie zaasymilowała sobie renesansu włoskiego, upodobniła go do siebie. Zatrzymała z niego to tylko, co odpowiadało własnym jej aspiracjom i ideom. Renesans nie wypłoszył z Hiszpanji ducha średniowiecznego, był tylko kryzysem, z którego silny organizm hiszpański wyszedł zwycięsko. Został też renesans Hiszpanję w innym stadium rozwoju politycznego niż Italję. Poliarchja, żeby nie powiedzieć anarchja, panująca we Włoszech, w niczem nie krępowała swobodnego rozwoju potężnych jednostek, gdy tymczasem w silnie scentralizowanej i duchowo skoncentrowanej Hiszpanji indywidualizm odrodzeniowy wzmacniał i potęgował indywidualizm narodowy. Nie chcemy przez to powiedzieć,

żeby Hiszpanji zabrakło genialnych twórców lub dzieł nawskróś oryginalnych, lecz mają one cechy wybitnie narodowe. Więc renesans działał i tu zapładniając i wydał obfite plony, lecz był on tu raczej odrodzeniem narodu niż jednostki. Dla podobnych przyczyn, tylko w znacznie wyższym stopniu, zachowywała się Hiszpanja odpornie wobec indywidualizmu reformacyjnego. Kraj, w którym katolicyzm i monarchja tak ściśle były skojarzone, że tworzyły jakoby jedno ciało i jedną duszę, był naturalnie daleko mniej podatnym gruntem dla reform religijnych niż np. Niemcy. Co najmniej możnaby z Pfandlem przyjąć pewną renowację katolicyzmu w duchu erasmistycznym. Że wpływ Erazma z Roterdamu był bardzo silny, nawet na duchowieństwo, wynika stąd, że najwybitniejsi i najwpływowisi wśród humanistów hiszpańskich byli erasmistami: Petrus Martyr, Luis Vives, Juan de Valdés, wielki inkwizytor Alfonso Manrique, Francisco de Vergara, arcybiskup Fonseca, Juan Maldonado, kanclerz cesarski Gatinara i jego sekretarz Alfonso de Valdés, Cristóbal de Villalón i Francisco Sánchez (El Brocense). Kardynał Ximénez de Cisneros proponował powierzyć Erazmowi wychowanie Karola V, pobożna Katarzyna z Aragonji darzyła go swą przyjaźnią, a nawet Filip II, zazwyczaj tak ponury i podejrzliwy, postawił mu pomnik w Brukseli. Gruntowna znajomość starożytności, błyskotliwość umysłu, śmiałość poglądów, siła argumentacji, przedewszystkiem zaś połączenie szczytnego idealizmu z przyziemnym realizmem i łagodnym humorem, wszystkie te przymioty zaczarowały Hiszpanów i pociągały ich ku temu «łacińskiemu Wolterowi», który stał się niejako duchowym ojcem hiszpańskiej «reformacji», dającej się porównać raczej jeszcze z surowym purytanizmem angielskim niż z protestantyzmem niemieckim. Być może, że i rozkwit teologii pastoralnej w formie ludowej egzegezy za rządów Filipa II wyłonił się z erasmizmu, ale trudno zgodzić się na pogląd, że i mistycyzm hiszpański «w gruncie rzeczy nie był niczem innem, tylko erasmistycznym pogłębieniem ducha religijnego». W każdym razie pamiętać należy o tem, że chodzi tu nie o reformację religji jako takiej, tylko o renowację ducha religijnego, i że z punktu widzenia reformacji wyznaniowej była ona właściwie tylko *kontrreformacją*. Mistycyzm hiszpański w gruncie rzeczy nie był niczem innem.

A inkwizycja? Autodafeizm? — Pomału, pomału! Djabeł nie tak czarny, jak go malują. Nie łatwiej, jak straszyć widmem inkwizycji hiszpańskiej lub rewolucji francuskiej. Nie myślimy bronić inkwizycji przeciw słusznym zarzutom, ani przytaczać okoliczności łagodzących, ale obiektywność każe nam stwierdzić, że o ile Święty Trybunał nielitościwie tłumił i tepił wszelkie prądy emancypacyjne, godzące w jedność Kościoła i wiary, nie krępował przecież wyjątkowo uzdolnionych jednostek w poszukiwaniu prawdy, nie zajmował też wrogiego stanowiska wobec rozwoju nauk przyrodniczych i, jeżeli nie popierał, to przynajmniej tolerował swobodne wypowiedzanie poglądów, jeśli były utrzymane w poważnej i dobrze umotywowanej formie. Nie brakło też wybitnych przyrodników na półwyspie Iberyjskim, przyczem nie od rzeczy będzie przypomnieć zasługi Hiszpanów w dziedzinie astronomji (por. R. Delorme Salto, «Copérnico y los astrónomos españoles», 1892) i zwrócić uwagę na mało znany fakt, że pierwsze dzieło drukowane o aeronautyce zawdzięczamy Hiszpanowi Antoniowi de Fuente la Peña («El ente dilucidado», 1677). Nie zwalczała też inkwizycja teatru narodowego, jak purytanizm angielski, ani filozofji platońskiej. Najlepszym dowodem bezpodstawności tego rodzaju zarzutów, czynionych inkwizycji, jest fakt, że najświetniejsza

epoka w dziejach Hiszpanji, zarówno pod względem potęgi państwowej, jak i pod względem wspaniałego rozwoju nauki, sztuk pięknych i literatury, była zarazem okresem największej nietolerancji religijnej: wieki XVI i XVII.

Podwójny wpływ Rzymu starożytnego i nowożytnego, t. j. poezji rzymskiej i jej spadkobierczyni, włoskiej, odbijał się coraz silniejszym echem w poezji hiszpańskiej. Raz po raz pojawiały się też tłumaczenia dzieł włoskich: Antonio de Obregón przełożył (1512) «Trionfi» Petrarcki, Pedro Fernández de Villegas (1515) «Inferno» Dantego, istniały anonimowe przekłady «Dekameronu» (druk. 1496) i «Fiammetty» (druk. 1497) Boccaccia, Juan de Flores dał w swoim «Breve tratado de Grammatica y Gradissa» (1495?) kontynuację «Fiammetty», a w «Amores de Grisel y Mirabella» imitację «Filocola», której przekład włoski zostawił podobno ślady w «Orlando furioso» Ariosta. Niektórzy poeci hiszpańscy, jak Tapia i Berthomeu Gentil, przyswoili sobie język włoski tak dalece, że mogli pisać wiersze

w tym języku; jeden z 18 sonetów włoskich Gentila został nawet wydrukowany pod nazwiskiem Luigiego Tansilla. Co więcej, Katalończyk Benedetto Gareth, przeniósłszy się na dwór książąt aragońskich w Neapolu, zaprzyjaźnił się tu z Sannazarem (z hiszpańskiej rodziny Salazarów) i Pontanusem, został jako «Cariteo» jednym z najwybitniejszych członków «Akademji Pontańskiej» i dzięki swoim po włosku pisany wierszom («Endimione», 1509), stał się prekursorem włoskiego seicentyzmu. Budziły się wprawdzie tu i owdzie protesty przeciwko tej «italjanizacji» poezji narodowej, do otwartej walki doszło jednak dopiero za panowania Karola V. Zrazu dążono do pewnego kompromisu, tak, że poezja uczona i poezja ludowa, które żyły dotąd życiem odrębnym, zaczynają teraz na siebie oddziaływać i przenikać się wzajemnie.

Kompromisowy ten kierunek reprezentują — rzecz godna uwagi — dzieła dwóch franciszkanów, Fray Iñigo de Mendoza i Fray Ambrosio Montesino. Pierwszy, Mendoza, umiał pogodzić w swych wierszach dążenia i upodobania humanisty z rubasnością piewcy ludowego. Jego «Vita Christi» (1482), pisana w podwójnych «quintillas», zawiera obok scen patetycznych i wzniosłych myśli dużo motywów ludowych, a więc romance, kolendy, dramatycznie zabarwioną rozmowę między aniołem a pasterzami betlejemskimi i inne epizody, pełne zdrowego humoru i realizmu. Drugi, Montesino, późniejszy biskup sardyński i tłumacz «Vita Christi» (1502—3) kartuza Ludolfa z Saksonji, wprowadził żywioł mistyczny do



Generalny Inkwizytor Hiszpanji.

(Według obrazu El Greca).



Cesarz Karol V w stroju orderu «złotego runa».

polegał na dyletanckim i powierzchownym naśladownictwie, niestrawnej erudycji i nieszczęsnej manji alegoryzowania, jakgdyby erudycja i alegoria wystarczały, by z miernego poematu uczynić «Boską komedję». W najlepszym razie próbowano naśladować włoskie metra, zwłaszcza 11-zgłoskowy «verso suelto» (Juan de Mena, Francisco Imperial, F. Pérez de Guzmán), ale próby te były przedwczesne i nie miały widoków powodzenia, więc i sonety Santillany przebrzmiały bez echa. Dopiero dwóm potomkom Santillany było przeznaczone doprowadzić do końca wielkie dzieło hiszpanizacji włoskiego kunsztu poetyckiego. Twórcą szkoły włoskiej w Hiszpanji był Juan Boscán Almaguer (ok. 1490—1542), z pochodzenia Katalończyk, najświetniejszymi jej przedstawicielami Garcilaso de la Vega (1503—1536) i Diego Hurtado de Mendoza (1503—1575); z tych drugi był prawnikiem a pierwszy praprawnikiem Santillany. Dzięki Boscánowi rytmy i rymy włoskie: «verso suelto», «octava rima», «canción», tereyna i sonet uzyskały prawa obywatelskie

poezji ludowej. Jego pieśni duchowne, zebrane w osobnym «Cancionero» (1508), mają w sobie coś z realizmu wielkiego mistyka i poety franciszkańskiego Jacopona da Todi. Natomiast trzeci z większych poetów wieku Fernanda i Izabeli, kartuz Juan de Padilla (1468—1510), jest jeszcze całkiem pogrążony w świecie idei średniowiecznych. Jego «Żywot Chrystusa» («Retablo sobre la vida de nuestro redentor Jesu Christo», 1516) i «Triumfy dwunastu Apostołów» («Los doze triumphos de los doze Apóstoles», 1521), oba pisane w wierszach «arte mayor», są zawilemi i pretensjonalnymi alegorjami, przyczem słońce symbolizuje Chrystusa a znaki zodiakalne dwunastu apostołów. Wędrowka po czyścisku i piekle pod egidą św. Pawła przypomina miejscami wizje dantejskie. Prócz Dantego naśladował i kopjował autor Juana de Mena, co nasuwa przypuszczenie, że zaginiony poemat Padilli «Laberinto del Marqués de Cádiz» był imitacją «Laberinto de Fortuna» Meny.

Właściwa szkoła włoska zakwitnęła w Hiszpanji dopiero w wieku Karola V (1516—1555). Dotychczasowy bowiem itałjanizm takiego Villeny, Meny, Santillany, Padilli

w poezji hiszpańskiej. Zbiór jego wierszy, wydany po śmierci poety (1543), składa się z trzech ksiąg: pierwsza zawiera młodociane utwory Boscana, pisane jeszcze w dawnym stylu («coplas, villancicos», i t. d.); druga i trzecia obejmują wiersze «al itálico modo» oraz prolog («Epistola a la Duquesa de Soma»), rodzaj manifestu nowej szkoły, z którego dowiadujemy się m. i., że przyczyną nawrócenia się poety do maniery włoskiej była rozmowa, jaką miał z ambasadorem Wenecji, Andrea Navagerą w Granadzie r. 1526. W sonetach i kancionach swoich był Boscán gorliwym, ale mechanicznym naśladowcą Petrarki, w przydługiej «Historia de Leandro y Hero» parafrazuje w blisko 3000 «versi sciolti» (białych 11-zgłoskowcach) Muzeusza i Bernarda Tassa. W «Alegoria», pisanej we włoskich oktawach, naśladuje «Stanze» Bemba. Doskonały, jako wzór wytwornej prozy, jest jego przekład «Dworzanina» (1534), dzieła Baldassara Castigliona (1528). Słowem, Boscán był pojętym uczniem Włochów i zręcznym ich naśladowcą, nie był jednak genjuszem, i kto wie, czyby się innowacje jego były przyjęły bez pomocy dwóch młodszych przyjaciół poety, Garcilasa de la Vega i Mendozy. I oni również naśladowali Włochów, wzorując się nietylko na Petrarce, ile na poetach nieco już zmanierowanych, jak Bembo, Bernardo Tasso, Trissino, Sannazaro, Poliziano. Ale naśladownictwo u nich nie było sztuczne i sztywne, lecz swobodne i spontaniczne. Zwłaszcza Garcilaso de la Vega, który podczas swego pobytu w Italji zaprzyjaźnił się z Piotrem Bemba i Luigim Tansilla, przejął się prawdziwie duchem poezji renesansu włoskiego, tak, że to, co u Boscana było wymuszone i konwencjonalne, u Vegi stało się drugą naturą i własnej duszy projekcją. Był on niejako Ronsardem nowej szkoły, której du Bellayem był Boscán. Fantazja i uczuciowość treści łączą się u niego bardzo szczęśliwie z artyzmem formy i wirtuozowskim opanowaniem języka. Rzecz dziwna, ten waleczny bojownik, który w 33 roku życia umarł śmiercią bohaterską (1536), ile razy chwycił za pióro, wpadał w nastrój elegijny. Typowe pod tym względem są jego trzy «églogas», sielanki odznaczające się rzewnością, tkliwością i iście włoską słodyczą, słusznie uchodzące za najlepsze jego utwory. Prócz tych eklog napisał Vega dwie elegje, epistolę, pięć ód, 38 sonetów i kilka jeszcze drobiazgów. Jest to stosunkowo mało, ale utwory te są artystycznie tak wykończone, tak czarujące swoją horacjuszowską nonszalancją, że należą do klasycyjszych arcydzieł, jakie wydała poezja hiszpańska. Diego Hurtado de Mendoza, jak Vega żołnierz, dyplomata i poeta, a nadto historyk, teolog i humanista, kolekcjonujący rękopisy greckie i arabskie, zbyt był wszechstronny, by się ograniczać w poezji do imitacji



Garcilaso de la Vega.

mistrzów włoskich; więc obok sonetów, kancon, tercyny i «verso suelto», które powstały pod wpływem pobytu jego we Włoszech i kontaktu z Włochami, uprawiał Mendoza dawne ludowe «himnos», «detrillas» i «villancicos», a jako humanista wzorował się nie tylko na rzymskich lirykach (jak Vega), ale także na greckich. Szczególnie upodobał sobie w epistoli poetyckiej, zwanej przez niego «carta» (Boscán nazwał ją «capítulo»); jedna z nich zawiera przepiękną parafrazę horacjuszowskiego «Nil admirari», gdy natomiast w «Fábula de Adonis», «Hipómenes y Atalanta» owidjuszowska fantazja łączy się z wdziękiem Anakreonta. Tak ten naprzemian pindaryzujący, petrarkizujący i popularyzujący poeta jest jakoby syntezą wszystkich prądów poetyckich swego wieku. Około tych wielkich reformatorów poezji hiszpańskiej grupują się ich adepci i zwolennicy, mniej lub więcej utalentowani, jak Portugalczyk Francisco de Sâ de Miranda, gorący wielbiciel Vegi, który szkołę włoską propagował w swej ojczyźnie, ale połową swych wierszy, pisaną w języku kastylskim, do Hiszpanji należy; Hernando de Acuña, pochodzący z rodziny portugalskiej, oddawna w Hiszpanji osiadłej, tłumacz Bojarda i Francuza Oliviera de la Marche («El caballero determinado», 1553); sewilczyk Gutierre de Cetina, autor anakreontyków i bodaj pierwszych madrygałów hiszpańskich, z których jeden («Ojos claros serenos») jest prawdziwym klejnotem liryki miłosnej.

Triumf szkoły włoskiej nie był jednak zupełny. Zwolennicy tradycji protestowali coraz głośniej przeciwko italianizacji poezji narodowej. Wywiązała się walka między szkołą włoską a obozem narodowców. Przywódcą opozycji i najzawziętym wrogiem italianizmu był Cristóbal de Castillejo (ok. 1490—1550), który zresztą jako paż, później jako sekretarz Ferdynanda austriackiego, brata Carlosa V, żył przeważnie zagranicą (podróżował też po Polsce) i w Wiedniu pochowany został. W różnych pamfletach i satyrach zwracał się przeciwko italianistom, ale nie jako epigon dawnej poezji ojczystej i «laudator temporis acti»; owszem, uznawał konieczność odnowienia poezji, zarzucał tylko nowatorom, w czym miał i słusność, że przebrali miarę, transponując wszystko na modę i manierę włoską. W wierszach swoich wzorował się Castillejo na poetach kastylskich i rzymskich, przygodnie używał też form włoskich, jakgdyby chciał pokazać, że i on potrafi to, do czego inni są zdolni. Nie był szowinistą, lecz gorącym patriotą o wysokiej kulturze humanistycznej.

Podobnym skłonnościom, co Castillejo, folgował mniej utalentowany od niego Antonio de Villegas, któremu mylnie przypisano piękną «Historję Abindarraeza i Jarify», i Luis de Haro, którego Castillejo, niewiedomo dlaczego, zalicza do italianizujących; przechowały się po nim tylko wiersze, pisane wedle dawnego stylu. Inni poeci zajmowali mniej zdecydowane stanowisko. Jedni, jak Jerónimo Jiménez de Urrea, «dzielny rycerz i kiepski poeta», według określenia Hernanda de Acuña, pisali jużto według starej, jużto według nowej manieri. A byli i tacy, co, jak Boscán, zaczęli od «rimas antiguas», np. Gregorio Silvestre, z pochodzenia Portugalczyk, który, nawróciwszy się do szkoły włoskiej, jął pisywać sonety, oktawy i tercyny, celując zarówno w pierwszej, jak i w drugiej manierze, gdy tymczasem drugi Portugalczyk, Jorge de Montemayor (Montemór), tłumacz Auziasa Marcha i autor słynnej «Diany», miał więcej szczęścia w dawnej metryce. Jeszcze za panowania Filipa II nie brakło szermierzy obozu narodowego, ale wtedy walka o czystość poezji nie była aktualna, gdyż kontrasty były już wyrównane i obcy import przyswojony.



«Romancero» hiszpański. Wśród plodów narodowej muzy hiszpańskiej najodporniejszym i najżywotniejszym była romanca, a ponieważ jest ona zarazem najznamienniejszym bodaj objawem geniuszu hiszpańskiego, więc warto nieco dłużej przy niej się zatrzymać. Fitzmaurice-Kelly nazwał «romancero» hiszpański «najbogatszą na świecie kopalnią poezji ludowej» (the richest mine of ballad poetry in the world), a Niemiec Herder «kolją pereł» i «wieńcem poetyckim, który pięknnością i wdziękiem dorównywa największym arcydziełom starożytności klasycznej». Romanca hiszpańska nie jest balladą (choć ją w Anglii tak nazywają), bo w romancach, opromienionych blaskiem słońca południowego, postaci zarysowują się plastyczniej i barwniej, a kontury przedmiotów występują ostrzej niż w balladzie; niema w nich śladu owej mglistej opony mitologicznej, owiewającej, niby powłóczysta szata, poezję Północy. Prócz tego przeważa w romancach żywioł epiczny, w balladach, zwłaszcza angielskich, żywioł uczuciowy. Nie jakoby romance pozbawione były liryzmu, lecz liryzm ten nie jest sentymentalny, ani refleksyjny czy filozoficzny (jak w kanconie), nie jest wogóle wyrażony, tylko wytworzony silnem napięciem akcji; jest on zobiektywizowany. Obiektywizm i realizm, oto może główne cechy romaney. Od kancony różni się romanca i tem, że nie jest tak kunsztowna i skomplikowana, lecz — przynajmniej w pierwotnej swej postaci — prosta bardzo, bo pisana przeważnie w 7- lub 8-zgłoskowych wierszach trocheicznych i asonujących. Kancona jest subiektywna i arystokratyczna, romanca zaś obiektywna i demokratyczna.

W Hiszpanji panował zawsze duch demokratyzmu. W oczach tłumu bohater uchodził za szlachcica. Zresztą takie przesunięcia z klasy niższej hierarchji społecznej do wyższej były tu na porządku dziennym. W jednym z dramatów historycznych Lopego de Vega, zatytułowanym «Peribáñez y Comendador de Ocaña», bohater, zwykły sobie rolnik, przemienia się nagle w rycerza, dbającego o swój honor, jak najczystszej krwi hidalgo. Ten sam duch demokratyzmu owładnął i epopeją starohiszpańską, przetwarzając ją i przystosowując do własnej miary. Arystokratyczna poezja epicka, rozłożysta i uroczyta w czasach pokojowych, gdy chodziło o zabawianie biesiadujących w wesołej kompanji rycerzy, skurczyła się i skarłowaciała stosownie do potrzeb audytorjum mniej wybrednego i mniej próżniaczego, gdy w XIV i XV wiekach, w miarę zanikania szlachty kresowej



Karta tytułowa pierwszego wydania dzieł Boscana i Garcilasa de la Vega.

w Andaluzji, tworzyły się gminy, w których pozostała szlachta i lud, złączone wspólnymi hasłami walki przeciwko Maurom, ożywione tą samą myślą i wolą, w szlachetnym współzawodnictwie wojowały bok przy boku. Nieszczęście zbliża ludzi. I prosty gmin okazał się wtedy niemniej godny tytułów szlacheckich, niż najautentyczniejszy szlachcic. Znamienne pod tym względem są prócz «Peribañeza» dramaty vegowskie: «Fuente Ovejuna», «El mejor alcalde el rey» i dramat calderonowski «El Alcalde de Zalamea». Epos kastylski, wobec rozszerzonego koła słuchaczy najróżnorodniejszego pochodzenia, demokratyzuje się, tracąc swój charakter wyłącznie rycerski, a jednocześnie rozdrabnia się i rozpada na przeliczne rapsody, kompensując rozwlekłość zawartością i poetycką koncentracją. Tracąc na rozmachu i okazałości, zyskuje na prostocie i wypukłości. Skądinąd pod wpływem poezji ludowej nieznany dawnym eposom żywioł zmysłowo-romaneskowy dostarcza chciwemu tłumowi silnych wrażeń. «Juglaresi» usiłują tym sposobem odmłodzić przestarzały epos, przystosowując go do gustu mieszczaństwa i proletariatu. Poezja heroiczna staje się poezją dla wszystkich, poezją prawdziwie narodową i ludową, łącznikiem społecznym. Żongler wybierał najefektowniejsze sceny z wielkich epepej, przerabiał je lub układał na ich wzór nowe. To były prawdopodobnie najdawniejsze romances. Kłótnia hrabiego Fernana Gonzaleza z królem, lamenty wydziedziczonej infantki Urraca przy łożu umierającego ojca, przywitanie się króla z Sydem po długiej rozłące i inne rapsody, zaczynające się «ex abrupto» i kończące się nagle «jak uciał», oto fragmenty dawnych eposów lub osnute na ich tle epizody żonglerskie. Autor słowem nie wspomina o wypadkach, które poprzedzały te sceny lub po nich następowały, a przemilcza je, bo słuchaczom były one dobrze znane. Były to niwy motywy, wyjęte z wielkiego obrazu batalisty. Ale w miarę, jak eposy te wychodziły z pamięci, trzeba było dla użyczenia potrzebnego tła i nastroju w kilku wierszach streścić antecedenje danego rapsodu. Więc romanca, zaczynająca się od słów «Pártese el moro Alicante», opisująca rozpacz Gonzala Gustioza na widok krwi ociekających głów swych synów, podaje na końcu skrót odpowiedniej części legendy o «Siedmiu infantach z Lary». Znowu w innych romancach tylko jądro pochodzi z dawniejszego eposu. Tak np. romanca «A cazar va don Rodrigo» («Na łowy śpieszy don Rodrigo»), odczepiona od tejże legendy «Siedmiu infantów» (która i W. Hugo natchnęła do jednej z jego ballad), zaledwie kilka wierszy z niej zapożyczyła.

Artyzm tych minjaturowych eposów polega więc na tem, że zamiast rozpraszać uwagę, jak wielkie epepeje, koncentrują ją w jednym określonym punkcie danej akcji. Wskutek nadmiernego skondensowania tejże akcji, pozostaje ona nie-raz w tajemniczym półmroku, co ma szczególny urok dla czytelnika. Trafnie, choć napozór paradoksalnie, określił te charakterystyczne skróty i przeskoki Menéndez Pidal, twierdząc, że piękność romancy często uwydatnia się lepiej w tem, czego w niej niema, niż w tem, co jest, chcąc przez to zaznaczyć, że jednym z głównych uroków romancy są jej niedopowiedzenia i niedomówienia. Romances, wykrojone z dawnych legend, stanowią więc najstarszą i najciekawszą część «romancera» hiszpańskiego. Tworzą one razem niwy «kupę gruzów», forum, na którem sterczą, tu i owdzie, pozostałe po dawnych pałacach i świątyniach kolumny; albo bardziej pozytywnie: romanca jest to krótki poemat epizodyczny, składający się z kilku wierszy, wykrojonych z dawnego eposu i uzupełnionych nowymi wierszami dla zrekonstruowania dawnego lub stworzenia nowego rapsodu.

Pod względem metrycznym różni się ona od eposu tem, że długi wiersz epiczny (14-zgłoskowy) rozbija się na dwa wiersze krótkie, zachowując jednak system asonancyjny. Naturalnie istniały też romance, niemające nic wspólnego z dawnym eposem narodowym. Niektóre z nich (mówimy tu oczywiście tylko o romancach epickich) powstały niezależnie od tradycji, zostały wymyślone przez żonglerów. Do tych «romances juglarescos» należy np. romanca, zaczynająca się od słów: «Ya se salen de Castilla» («Już opuszczają Kastylję...»). Często też zapożyczano tematów z francuskich «chansons de geste», traktujących o Karolu Wielkim, Rolandzie i t. d. («romances caballerescos»). Brak w nich owej powagi rdzennie kastylskiej; zato cechuje je obcy rodzimym romancom sentymentalizm. Głównym ich tematem jest miłość: miłość Baudouina i Sewilji (Sybilli), Rosafloridy i Montesinosa i t. d.

W dalszym swym rozwoju romance poetyzują wypadki i postaci współczesne. To wprowadzanie dziejów aktualnych do poezji ludowej jest charakterystyczną cechą «romancera» hiszpańskiego. Znamiennym przykładem tej kategorii romanc jest cykl o królu Don Pedrze «Okrutnym». Cykl ten podyktowała nienawiść, jaką na siebie ściągnął ten okrutny tyran. Romance malują go w bardzo czarnych kolorach, idealizując ofiary jego okrucieństw, a więc Don Fadriqua, brata jego, i doñę Blanę, małżonkę króla, którą w kwiecie wieku zatrucić kazał, chcąc przypodobać się swej kochance, D. Marji de Padilla.

Z osobą Don Pedra, a raczej jego wroga i mordercy, Enriqua de Trastamara, wiąże się także najdawniejsza z romanc «kresowych» («romances fronterizos»), opisująca zwięzłe obronę miasta Baeza (r. 1368) przez Don Enriqua przeciw Don Pedrowi i jego sojusznikowi, maurytańskiemu królowi Granady. Ewolucja tych romanc kresowych, odpowiadających angielskim «border-ballads», jest nadzwyczaj ciekawa. Początkowo opiewały one walki chrześcijan z Maurami, toczące się przeważnie około Granady, która była podczas dwóch stuleci główną ostoją islamu w Hiszpanji. Na tle tych nieustannych i bohaterskich walk na rubieży południowej, improwizowanych raczej niż organizowanych przez ludność ościenną, szlachta bowiem, pogrążona w walkach partyjnych, własny interes często nad dobro kraju przekładała, Hiszpanie przywykli skreślać w pośpiechu, bez pretensji do krasomówstwa, dramatyczne sceny, rozgrywające się niemal codzień przed ich oczami; nie zaniebują przytem jednak owych drobnych szczegółów realistycznych, które stanowią jedną z głównych cech ich literatury. Sceny nie opisane, lecz podpatrzone, rozmowy podsłuchane, zdjęcia migawkowe, oto treść tych dramatów «en miniature». Są między nimi także romance pisane w duchu maurytańskim, np. naśladowana przez Chateaubrianda romanca Abenamary, gdzie król Juan II na widok wspaniałej twierdzy woła: «Granado, gdybyś chciała, poślubiłbym cię; dałbym ci jako posag Kordobę i Sewillę». Ale dumna Granada odrzuca propozycję: «Jestem już zaślubiona, królu Don Juanie, nie jestem wdową, a Maur, któremu służę, okazuje mi wielką miłość». Otóż w poezji arabskiej kraje i miasta podbite stają się «małżonkami» posiadającego, a forteca obleżona przedstawiana jest jako «narzeczona» oblegającego, który się stara jakoby o jej rękę. Uderza w tej samej romancy drugi jeszcze rys znamienny, zawiera bowiem ciekawe szczegóły o pałacu Alijarów w Granadzie. Dowiadujemy się z niej, że po wykończeniu wspaniałego gmachu król Granady skazał budowniczego na śmierć, by nie wybudował okazalszego dla «króla Andaluzji» (posiadającego już w Alkazarze sewilskim pałac, mogący rywalizować z Alhambą). Jakkolwiek podobne legendy, związane z po-

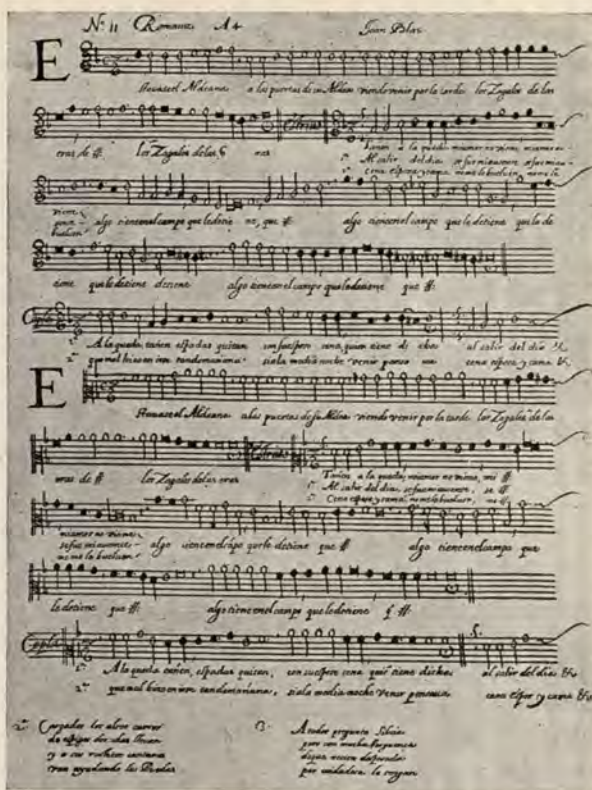
wstaniem słynnych budynków, istnieją także w innych krajach, w danym wypadku szczególnie ten zdaje się pochodzić ze źródła arabskiego.

Tak więc romanca Abenamary może służyć jako dowód istnienia kontaktu między ludową poezją arabską a hiszpańską. Zresztą i inne romances pisane są «z punktu widzenia» muzułmańskiego; np. romanca opłakująca utratę Alhamy («Paseábase el rey moro...») była najpierw śpiewana po arabsku, wywołując płacz i zgrzytanie zębów wśród mieszkańców Granady, zanim przetłumaczona została na język hiszpański. Albo romanca, w której Zegri donosi «małemu królowi» («el rey chico»), że królowie katolicy zbliżają się do Granady, by twierdząc tę zdobyć. Jak daleko sięgał wpływ poezji arabskiej na romances kresowe, trudno powiedzieć. Że Arabowie już w X wieku znali rodzaj poetycki, podobny do romancy, którego twórcą miał być Mokdem ben Maaref, a mistrzem Eba del Alcazzar, nie dowodzi naturalnie arabskiego jego pochodzenia. Wpływem arabskim natomiast należy przypisać tak częste w romancach hiszpańskich opisy bogatych strojów i ornamentów maurytańskich. Zbytłowne pałace, drogocenne sprzęty i kamienie, płaszcze tkane ze złota i szkarłatu, purpurowe burnusy, faliste pióropusze, olśniewające polyskiem tarcze, bogato haftowane brodekiny, błyszczące pałasze i strzemięna, błękitne chorągiewki z srebrnymi półksiężycami, słowem, cały przepych oryentalny, wszystko to nadaje naszym romancom koloryt bardziej arabski niż hiszpański. Dodać należy, że w romancach strój przedstawia często wartość ideową. Nietylko Maur paraduje z czapką, którą mu wyhaftowała oblubienica, ale i rycerze chrześcijańscy, żegnając się ze swemi damami, przymocowują do swego rynsztunku podarowane im przez nie wstążki i obiecują przynieść im wzamian «murzynka». Kurtuazja obowiązuje nawet w stosunku do nieprzyjaciela. Wrogowie idą o lepsze nietylko w śmiałości, posuniętej nieraz do szaleństwa, ale także i w rycerskości, którą sobie wzajem okazują; umieją szanować zwyciężonego i tylko dla tchórza nie mają litości. Do tej kurtuazji przyłączy się wkrótce galanterja, jako główna sprężyna popisów rycerskich. Podczas uroczystych turniejów, odbywających się na «vega» (polu pod Granadą), Maurowie noszą bogato haftowane chorągiewki, darowane im przez niewiasty, którym się zalecają i które z wież Alhambry przyglądają się zapaśnikom i oceniają ich odwagę. Niema szampjona, któryby nie był zakochany.

W romancach XVI i XVII wieku, t. j. po upadku Granady, galanterja wysuwa się na pierwszy plan. Akcja polega teraz na przygodach miłosnych i scenach zazdrości lub pogardy. Tak powstały romances maurytańskie («romances moriscos») o nastroju lirycznym, będące w swoim idealizowaniu Maurów niby «zdegenerowaną» formą romanc kresowych. Póki Hiszpanie staczali boje z Maurami, taka idealizacja wroga mogła wpływać ujemnie na zapał wojowniczy i być po czytana za zdradę wobec ojczyzny i Kościoła; natomiast gdy padła ostatnia twierdza i wróg przestał być groźnym, Granada otoczyła się romantycznym czarem. Świeże jeszcze ślady minionej świetności i chwały zachwycaly wyobraźnię, budząc zainteresowanie dla życia-bycia dawnych władców tego grodu. Dawna nienawiść poszła w niepamięć, ustępując miejsca sympatji i tęsknocie. Arab przestaje być zaciętym i niebezpiecznym wrogiem, pozostaje po nim tylko szlachetny rycerz, a w stosunku do kobiet najczulszy i najwyrafinowany z kochanków. Były to czasy sentymentalnych Gazulów i Abencerrajów, szczebiojących w cieniu cyprysów słodkie słówka miłości do ucha uroczej Zaidy czy Adalify, czasy, gdy w Hiszpanji

wszystko: broń, kostjomy, dekoracje, dewizy, tchnęło atmosferą muzulmańską, czasy sztucznej mauryzacji obyczajów i kultury. Maurofilstwo stało się modą literacką. Nawet kronikarstwo uległo tej modzie. Pérez de Hita, który brał udział w walkach z Maurami Alpujarry, wskrzesił w swoich «Guerras civiles de Granada» (ok. 1600) całą poezję stolicy «rey chico», piękność Alhambry, waleczność i rycerskość Gazulów, Muzów, Aliatarów, Abenamarów, Reduanów, urok i urodę Maurytanek Zaidy, Fatmy, Hadjasy. Przeciwwstawia on dawnej świetności miasta ruiny i żalobę po ostatnim z Abencerrajów. Opisy Pereza de Hita, przeplatane romancami, mają czar sennego marzenia i tak potężnie przemawiają do wyobraźni, że Washington Irving wyznaje: «Odkład, dzieckiem jeszcze będąc, zaczytywałem się nad brzegami Hudsona w «Wojnach Granady», miasto to było stałym moich marzeń przedmiotem i często w wyobraźni przechadzałem się po malowniczych galerjach Alhambry». Natchnęły one nie tylko Irvinga, ale i Chateaubrianda, a w podstarzałym Walterze Scocie wzbudziły chęć nauczenia się po hiszpańsku i żal, że wcześniej o tem nie pomyślał.

Romance kresowe są ostatnimi odroślami heroicznej poezji narodowej. Odkrycia i zdobycze nowych lądów, walki z Indianami, nie zdołały powołać do życia nowej poezji ludowej, nie stworzono «romancera» amerykańskiego. Domorośła muza epicka wzdragała się emigrować do Nowego Świata. Dowód to niezbity, że epos wymaga specjalnych warunków dla swego rozkwitu i rozrostu. Zato dawne romance cieszyły się coraz to większem powodzeniem, jak wynika ze świadectw współczesnych pisarzy, Cervantesa, Jerónima Yañeza y Ribera, Fernandez de Oviedo i innych. Już w pierwszej połowie XVI wieku powstały «uczzone» naśladownictwa («romances eruditos»), wierne w treści, kolorycie i stylu dawnym romancom. Były one przeróbkami tematów tradycyjnych, lub też wprowadzały epizody tamtym nieznanne (choć z nimi związane), np. miłostki i niedolę Don Rodriga, ostatniego króla Wizygotów, albo scena, w której ojciec Syda, nie wiedząc, któremu ze synów powierzyć zemstę, wystawia ich na próbę, z której Syd wychodzi zwycięsko. W połowie XVI stulecia ukazał się także pierwszy wielki zbiór romanc: «Cancionero de romances» («Cancionero sin año»), drukowany w Antwerpii między 1545 a 1550 r. i przedrukowany w 1550 i 1555 r.; zawiera on 184 romance, czerpane poczęści z tradycji ustnej, poczęści z t. zw. «pliegos sueltos»



Kartka ze śpiewnika Claudia de la Sablonara z r. 1625 (romance na 4 głosy).

(luźnych kartek, niestarannie drukowanych). W roku 1550 pojawiły się nadto w Saragocie pierwsza i druga część «*Silva de varios romances*», a w następnym roku trzecia; istnieją nowsze wydania z lat 1557, 1582 i 1617. Najobszerniejszy zbiór, «*Romancero general*», zawierający wszystkie znane wówczas romances, ukazał się w Madrycie r. 1600 (2 wyd. 1602, 3 — 1604), druga część w Valladolidzie r. 1605. Obok tych zbiorów ogólnych istnieją — podobnie jak dla kancjonarzy — zbiory indywidualne, obejmujące tylko romances danego poety, np. Alonsa de Fuentes (Sewilla, 1550), Lorenza de Sepúlveda (1551), Pedra de Padilla (1583). Są to oczywiście romances «uczone», pisane na wzór starych i nato, aby je zastąpić; naogół jednak są one prozaiczne i pozbawione wartości.

Romances «artystyczne» pojawiają się dopiero pod koniec XVI wieku. Wtedy to wielu poeci, pragnąc skromną romances przemienić na dzieło artystyczne, poczynają upiększać ją zapomocą ozdób poetyckich, aluzji mitologicznych i refleksyj moralnych. Temat, średniowieczny czy nowożytny, staje się dla nich pretekstem do popisów retorycznych i kultystycznych, a romanca — ramą, którą każdy wypełniał wedle własnego upodobania, wyciskając na niej piętno swej indywidualności artystycznej. Jednym z pierwszych autorów romances «artystycznych» był Juan de la Cueva (1587), za jego przykładem poszli Lucas Rodríguez, potem Lope de Vega, Góngora i Quevedo. Ta część «romancera» zawiera jeszcze niejednego klejnot, niejedno arcydzieło wdzięku, fantazji lub lekkiej ironji. Niektóre należą do rodzaju maurytańskiego, jak wspomniane wyżej romances Pereza de Hita, z których jedna, ta o Zaidzie, stała się tak popularną, że «aptekarz tłukący coś w móżdżerzu, rzeźnik siekający mięso, nieco dalej szewc i krawiec, a na placach publicznych kobiety i dzieci — wszystko to nuciło bezustannie: «*Mira, Zaide, que te aviso...*» («*Miej się na bacności, Zaidzie, ostrzegam cię...*»).

Romanca służy teraz wszystkim do wszystkiego, zdobywa scenę, wciska się do powieści, nagina do każdego tematu, naprzemian smutna i wesola, wzniosła i rubaszna, poważna i figlarna. Powstają romances o treści moralnej, religijnej, filozoficznej, a w zbiorach Alonsa de Fuentes i Sepulvedy są romances biblijne, ciekawe ze względu na swój charakter ludowy.

Ostatnią kategorię tworzy wielka ilość anonimowych romances ludowych, pozbawionych tła historycznego. Niektóre z nich istnieją też w pieśniach ludowych innych narodów (przyczem porównanie odpowiednich wersyj często wypada na korzyść hiszpańskiej), np. romanca, zaczynająca się od słów «*Caballero de lejas tierras*» («*Rycerzu z dalekich stron*»), ma wyraźne analogie w poezji ludowej Portugalji, Francji, Włoch, Niemiec i Grecji. Ale są to tylko wyjątki. Przeważnie mają one charakter rdzennie hiszpański, jakkolwiek i tu trafiają się sytuacje i motywy, przypominające zdaleka pieśni cudzoziemskie. Tak np. smutna rezygnacja, cechująca romances o niedoli mężatek, przywodzi na pamięć francuskie «*chansons de mal mariées*», a młode dziewczęta, kochające się mimo wiedzy lub woli rodziców, są, jak wiadomo, jednym z komunałów poezji ludowej wogóle. Ale takie ujęcie kwestji nie daje wyobrażenia ani o wielkiej różnorodności, panującej właśnie w tej grupie romances hiszpańskich, ani o ich piękności poetyckiej. Często cała romanca polega na krótkim dialogu o wysokim napięciu dramatycznym, jak ta, co się zaczyna od słów «*Rosa fresca, rosa fresca*» («*Świeża różo, świeża różo*»), będąca wraz z «*Fonte-frida, fonte-frida*» — żeby tu podać tylko najbardziej znane przykłady — jedną z najstarszych romances tego rodzaju. Albo cudowna romanca,

w której młoda Juanilla zwierza się starszej siostrze, Migueli, ze swej miłości do Pedra, co to poszedł na wojnę, a ta jej grozi: «Jeśli już tak młodą będąc, doznałaś miłości — Co to będzie, gdy dorosniesz?» Tak się kończy — niby «cruelle énigme» — rozmowa dwóch sióstr, przypominająca swoim patosem niejedną scenę Corneille'a, i podobną zagadką kończą się inne romances. Temat sam w sobie banalny, ale prosto z życia wzięty i odtworzony, bez silenia się na efektowność. Realistyczny charakter tych skeczów dramatycznych dałby się najlepiej określić tem, co Francuzi zowią «tranches de vie» (skrawki życia).

Wzrastająca wciąż popularność «romancera» była główną przyczyną jej dekadencji, jej «proletaryzacji». Już w XVII wieku — jak wynika ze świadectw autorów współczesnych, Cervantesa, Queveda i t. d. — wieśniacy podczas tańców zwykli śpiewać romances historyczne; nuciły je dziewczęta, pochylone nad przędzą lub robótką, śpiewały służące, pomywające statki kuchenne, i dzieci, gdy je posyłano po oliwę lub wino, wybijając, w braku odpowiedniego instrumentu, takt na dzbanku lub konewce. Przygody Guarinosy i pieśni o kłęsce pod Roncevaux można dziś jeszcze usłyszeć z ust wędrownych poganiaczy mułów, tak, jak je usłyszał Don Kiszot w drodze do Toboso, a w teatrze marionetek na ulicach Sewilli pokazuje do dziś dnia przygody Gaiferosa i Melizendry, tak, jak je opowiadano błędnemu rycerzowi, gdy ten zawitał do samotnej oberży w Montesinos. Tak więc poezja ta, która potrafiła wzruszyć serce królowej Izabeli Katolickiej, która natchnęła genialnego Lopego de Vega i wzniosła się z Gongorą do szczytów sztuki, ostatecznie zwichnęła sobie skrzydła i, opadając z wyżyn poezji, stała się lupem gminu. Relegowana z literatury oficjalnej, oddana na pastwę szumowinom społecznym, wegetuje jeszcze przez dwa wieki, dzięki ślepcom i śpiewakom ulicznym, co, trawestując mimowoli dzieje dawnych bohaterów, torują drogę nowym. Syda i Rodriga zastępują stopniowo rycerze przemysłu (picaros), osławieni bandyci (valientes, guapos), jak Esteban, Correa, Salinas, Montijo i inni rabusie wielkich gościńców, godni Escarramanów, Lampugów i różnych «jaquesów» złotego wieku. Romanca staje się literaturą analfabetów i proletariatu. Żywoty świętych, mamrotane ochryplym głosem przez ślepych dziadów, kazania, satyry, facecje i pieprzne anegdotki stanowią, obok pieśni bandyckich, główny repertuar dzisiejszego «romancera» i ostatnią odnogę dawnego. Prócz tego istnieją osobne romances żydowskie, cygańskie, złodziejskie. Ostatnie, pisane w t. zw. «germania» (języku złodziejskim), były już znane w XVI wieku; pierwszy «Romancero de Germania» wydał w r. 1609 Juan Hidalgo.

Ale we wszystkich fazach swego rozwoju i bez względu na swój charakter epiczny, liryczny czy dramatyczny, romanca hiszpańska była zawsze czułym barometrem każdorazowych aspiracji narodowych lub społecznych, a co do rozpiętości skali uczuciowej i bogactwa nastrojów chyba tylko z mazurkami Chopina porównaćby je można. W romancach historycznych odzwierciedlają się wszystkie ważniejsze wydarzenia dziejów Hiszpanji; od oblężenia Numancji (przez Scypjona Afrykańskiego) i Rodriga, ostatniego króla Wizygotów, aż do zdobycia Granady przesuwają się przed nami wszyscy bohaterowie narodowi: Bernardo del Carpio, syn nieszczęśliwego hrabiego de Saldaña, którego Alfons Wstydlivy skazał na dożywotnie więzienie za to, że uwiódł jego siostrę, Doñę Jimenę; Fernán González, który w X wieku wydał Maurom Granadę; wreszcie wielki Syd, bohater cyklu obejmującego około 200 romanc. A każdy z tych herosów ma jeszcze znaczenie

głębsze, symboliczne: Fernán González i Syd uosabiają ideę rekonkisty, dążenie do odzyskania niepodległości, a Fernán González nadto ideę państwowości czyli supremacji Kastylji nad innymi prowincjami; Bernardo del Carpio, wojujący z Frankami, także wciela aspiracje narodowe, ale z obliczem zwróconem ku północy, gdy Syd i González byli awangardą na kresach południowych. Znaczenie tego «romancera» historycznego, tej «Ilijady bez Homera», jak go nazywa Lope de Vega, jako niewyczerpanego wprost zbiornika tematów literackich, jest olbrzymie. Od rozkosznej «Historji Abencerraja i pięknej Xarify» do «Kapelusza trójgraniastego» (1874) Pedra de Alarcón, od «Wojen domowych Granady» Pereza de Hita aż do «Maura bękart» (1833) księcia de Rivas, do legend o Sydzie i o Granadzie Zorrilli i nowoczesnych powieści Trueby, Fernana Caballera, Manuela Fernandez y González i innych przewija się «romancero» hiszpański jak czerwona nić przez literaturę hiszpańską. W szczególności «comedia» hiszpańska zawdzięcza mu, prócz wielu tematów patriotycznych, niezliczonych reminiscencyj, aluzyj i szczegółów, dotyczących dawnych obyczajów hiszpańskich, ów koloryt wybitnie narodowy, będący jedną z podstawowych cech tej gałęzi literackiej. Juan de la Cueva, Guillén de Castro zdobyli sobie sławę głównie dzięki romancom; zapładniały one potężną wyobraźnię Lopego de Vega, która najlepsze swe soki czerpała zawsze z gleby rodzinnej. Ale wpływy «romancera» sięgają dalej. «Romancero» portugalski — żeby zacząć od najbliższej sąsiadki Hiszpanji — jest według Menendez y Pelayo poprostu «apendyksem» hiszpańskiego. Poeci portugalscy XVI i XVII stulecia, Gil Vicente, Camoens i inni, cytują lub piszą romance kastylskie, lub na nich się wzorują. Tym sposobem Kastylja splaciła dług, jaki zaciągnęła u swej sąsiadki przez zapożyczenie poezji lirycznej, kancjonarskiej. We Francji Chateaubriand, Abel i Wiktor Hugo, Casimir Delavigne, Leconte de Lisle, Damas Hinard, Puymaigre, we Włoszech Giovanni Berchet i Pietro Monti, w Niemczech (pomijając prace filologów J. Grimma, Deppinga, Böhla de Faber, Wolfa, Hofmanna, Kellera, Geibla, Hubera i t. d.) Schiller i Herder, w Anglii Robert Southey, J.-G. Lockhart, Walter Scott, lord Byron, John Bowring, Robert Browning, James Young Gibson, w Ameryce Północnej Washington Irving i Longfellow, u nas Mickiewicz — tłumaczyli, przerabiali, parafrazowali, naśladowali romance hiszpańskie lub czerpali z nich natchnienie.

Przysłowia. Jednym z charakterystycznych objawów popularyzmu hiszpańskiego jest zamiłowanie dla przysłów ludowych. Nawet najwięksi genjusze nie gardzili temi «evangelios en miñatura», jak je nazywa Quevedo. Don Kiszot i dramaty Lopego de Vega są istną kopalnią mądrości narodów. Lud hiszpański z ogromnym pietyzmem dba o zachowanie swego skarbcza przysłów, czem się tłumaczy wyjątkowe ich bogactwo w języku hiszpańskim, bogactwo, jakim się żaden inny naród poszczycić nie może. Niema też bodaj narodu, posiadającego tyle zbiorów przysłów z komentarzami, lub bez, co hiszpański. Pierwsze większe zbiory ukazały się w XVI stuleciu: «Libro de refranes» (1549) Pedra Vallesa zawiera 4300 przysłów, wspomniany już zbiór Hernana Nuñeza (1555) ok. 6000, zbiór Sebastiana de Horozco (1550) przeszło 8000. Jeszcze bogatszy jest zbiór uczonego hellenisty i hebraisty Gonzala Correasa z XVII wieku, a bodaj najbogatszy 10-tomowy «Refranero español» J. M. Sbarbiego (1874—1878). Rychło też zaczęto przysłowia komentować na wzór «Adagia» Erazma, jak to uczynili m. i. Alonso de Melgar w swoich «Refranes glosados» (1515) i Juan de Mal Lara



w swojej «Philosophia vulgar» (1568). Przysłowia hiszpańskie przypominają często przysłowia greckie: cechuje je ta sama «sól attycka» i enigmatyczna zwięzłość formy. Ulubioną formą przysłowia są też króciutkie dialogi, żywo przypominające skróty romancowe. Taką mikroskopijną romancą jest np. przysłowie: «Matko, co to jest «ślubować»? — Cóрко, to prząść, rodzić i szlochać». Czyż w tej lapidarnej odpowiedzi nie mieści się cała tragedia tyłu egzystencyj złamanych, cała treść «Une vie» Maupassanta?

Powieści rycerskie i inne. Hiszpańskie «novelas caballerescas» czyli «libros de caballerias» nie wyłoniły się z dawnej epopei kastylskiej (jak pierwotne romances), lecz z francuskich «romans d'aventure», lub z późniejszych, czysto romaneskowych przeróbek francuskich «chansons de geste» (jak wspomniane wyżej «romances caballerescos»). Dawne «cantares de gesta» nie odpowiadały już kołom rycerskim o bardziej wyrafinowanych gustach; były one zbyt historyczne, zbyt trzeźwe i «prozaiczne» (biorąc wyraz ten w znaczeniu przenośnym), aby mogły zadowolić wybredniejsze, kulturalniejsze sfery społeczne. Żądano od autorów więcej fantazji, więcej «poezji», i tak rozpowszechniły się w Hiszpanji zapożyczone z Francji powieści rycerskie cyklu karolińskiego, bretońskiego, bizantyńskiego. Początki tej transmisji nie są dotąd wyjaśnione, ale ślady jej są widoczne już w najdawniejszej znanej nam powieści hiszpańskiej, «El Cavallero Cifar», zaczętej podobno jeszcze za panowania Sancza IV (czy nie Fernanda IV?). Autorem jej był prawdopodobnie ksiądz toledański, obeznany z powieściami cyklu bretońskiego i Chrétiena de Troyes. Odosobniona ta powieść jest i w swoim rodzaju unikatem. Jest to historia rycerza, który w towarzystwie dwóch synów Garfina i Roboama oraz giermka Ribalda przechodzi najróżniejsze awantury, aż wkońcu wraca szczęśliwie do swego domowego ogniska. Peregrynacje po łąkach i morzach, rozbicia okrętów, przygody z korsarzami przypominają powieści bizantyńskie (w rodzaju «Persilesa i Sigismundy» Cervantesa). Poza to nie brak i reminiscencyj z średniowiecznych legend hagiograficznych o św. Eustachym czy Placydzie. Niektóre sceny realistyczne znowu przypominają powieść szelmowską, w szczególności zaś przydanie błędnemu rycerzowi Cifarowi giermka-szelmy w osobie «rybaltą» przywodzi na pamięć klasyczną parę Don Kiszota i Sancza Pansy, a ponieważ «Cifara» wydano w r. 1512, nie jest wyłączone, że Cervantes znalazł te prototypy swoich dwóch bohaterów. Wplecione do powieści nauki moralne, sentencje oraz przysłowia, któremi Ribaldo, podobnie jak Sanczo Pansa, sypie jak z rękawa, nadają jej charakter wybitnie dydaktyczny, tak, że Menéndez y Pelayo mógł powiedzieć, iż ta pierwsza nowela jest poniekąd syntezą wszystkich gatunków powieści, jakie się kiedykolwiek w Europie pojawiły. Brak w niej tylko tego, co stanowi właściwą treść powieści rycerskich: owej fantasmagorii żaczarowanych zamków, bajecznych potworów i olbrzymów, której typowym przykładem jest «Amadis de Gaula». Wskazuje to na istnienie innych powieści, pośredniczących między «Cifarem» a «Amadisem» (może i wcześniejszych od «Cifara»). Wszelako o istnieniu takich powieści i o ich rozwoju w XIV stuleciu mamy tylko pośrednie świadectwa.

W hiszpańskim tłumaczeniu Egidia Colony «De regimine principum» z r. 1350 mowa już o Amadisie, a López de Ayala w swoim «Rimado de Palacio» wspomina, że powieść o Amadisie czytał. Nie ulega więc wątpliwości, że powieść ta była znana w Hiszpanji w połowie XIV wieku, jakkolwiek pierwsze

jej wydanie, obecnie znane, pochodzi z r. 1508. Portugalski «Amadis» powstał wcześniej, w początku XIV, może już w XIII wieku. W XV wieku opisy romaneskowe wkradają się już do kronik i biografij. Gutierre Diaz de Gómez (1379?—1450), biograf Don Pedra Niño, hrabiego de Buelna, twierdzi, że pan jego dokonał takich czynów, jakich «nawet stu ludzi nie zdołaloby dokonać»; we wszystkich bitwach odznaczał się, a dama, w której się kocha, jest najpiękniejszą i najenotliwszą istotą na świecie, itd. Takie fanfaronady i superlatywy były zupełnie w stylu powieści rycerskich, podobnie i opisy wspaniałych festynów i rycerskiej galanterji są tu niewątpliwie echem współczesnych powieści. Niemniej znamieny pod tym względem jest «El paso honroso», w którym Rodriguez de Lena jako świadek naoczny opowiada, jak to r. 1434 dzielny rycerz Suero de Quiñones wraz z 9 innymi rycerzami podjął się bronić mostu w Órbigo przeciw wszystkim rywalom. Turniej, który trwał od 10 lipca do 9 sierpnia 1434, opisany jest z drobiazgową dokładnością, co dowodzi, że nowele rycerskie, opisujące podobne «tours de force», nie były tak dalekie rzeczywistości, jak to sobie nieraz wyobrażamy, a raczej może, że rzeczywistość, pod wpływem owej literatury, do niej się zbliżyła. Trudno np. oprzeć się wrażeniu, że ów zuch (podobnie jak Don Kiszot) uległ sugestji «ksiąg rycerskich», gdy ślubował, że co czwartek nosić będzie na szyi żelazny pierścień, jako symbol niewoli miłosnej, w której go trzyma jego dama. Ale najciekawszym przykładem oddziaływania powieści rycerskich na historjografię jest Pedra del Corral «Crónica del Rey Don Rodrigo con la destruyción de España» (1443), znana także jako «Crónica Sarracena». Z punktu widzenia historycznego kompilacja ta (opracowana częściowo według źródeł arabskich) nie posiada najmniejszej wartości, tyle w niej anachronizmów (król polski, odwiedzający króla Wizygotów!), niewiarogodnych legend i fantastycznych szczegółów, jako to zjawisk nadprzyrodzonych, zaczarowanych wież, samoczynnych dzwonów i innych strachów. Uwodzenie uroczej dziewicy Cava przez króla Rodryga i pokuta, jaką sobie zadaje, opisane są szeroko, również zaloty i miłostki innych rycerzy, turnieje, festyny, wesela. Ale czytelnicy widocznie tak już przywykli do literatury romaneskowo-rycerskiej, że stracili poczucie prawdopodobieństwa i nie rozróżniali fikcji od historii.

Wszelako dopiero w drugiej połowie XV wieku powieści rycerskie zaczęły zewsząd, z Francji, Włoch, Portugalji, masowo napływać i rozlewać się szeroką falą po Hiszpanji. Rozkoszowano się romantycznymi przygodami rycerzy Karola Wielkiego, króla Artura Bretońskiego, losami Troi i Rzymu: «Historia de Carlo Magno y los doce Pares» i «Renaldos de Montalbán», «Tristán de Leonis» (1501) i «Cavallero del Cisne», «Oliveros de Castilla y Artus de Algarbe» (1499), «El Baladro del sabio Merlin con sus profecias» (1493) wraz z kontynuacją «La Demanda del Santo Grial con los maravillosos fechos de Lanzarote y de Galaz su hijo», «Flores y Blancaflor», «Crónica troyana» i tyle innych powieści, oddawna zapomnianych, świadczą wymownie o rozmiarach, jakie przybrała w Hiszpanji ta gałąź literatury.

Ale «pierwszem i najpiękniejszym w tym rodzaju dziełem» — jak słusznie zauważył czytany cyrulik w «Don Kiszocie» — był «Amadis de Gaula» (nie z Galilei, jak się przywidziało polskiemu tłumaczowi Cervantesa, lecz z Walji). Czy kolebka «Amadisa» stała we Francji (jak to już przypuszczał d'Herberay, francuski tłumacz I księgi «Amadisa» r. 1540), czy w Portugalji, niewiadomo. Na Francję

jako ojczyznę «Amadisa» wskazują nie tylko imiona bohaterów i niektóre epizody, zapożyczone z powieści cyklu bretońskiego (Tristana, Lancelota) i francuskich «chansons de geste», ale i ogólna inspiracja, zwłaszcza dwa główne pierwiastki romantyki rycerskiej: nadziemski miłość i fantastyczne przygody, a więc wprowadzenie żywiołów nadprzyrodzonych, olbrzymów i potworów, demonów, czarownic, i cała fantasmagoria celtyckiej wyobraźni, obca duchowi literatury hiszpańskiej a oddawna przyswojona francuskiej przez Chrétiena de Troyes. Amadis jest ideałem rycerza «bez skazy i bojaźni», posiada więc wszystkie zalety i przymioty prawdziwego rycerza. Stąd znaczenie społeczno-wychowawcze tego «doctrinal de principes y señores» (oraz podobnych wizerunków doskonałego rycerza, jak «Tratado de la perfección del triunfo militar» (1459) Alfonsa de Palencia, «Doctrinal de cavalleros» (1487), «Doctrinal de principes» i «Tratado de los rieptos é desafios entre cavalleros» Diega de Valera, «Tractatus de duello» (1525) Diega del Castillo i t. p.). Zapewne już Syd był śmiałym bojownikiem i wzorem rycerza, ale rycerza wedle pojęć XI wieku, hardego, rubasznego i nieprzystępnego. Amadis natomiast jest rycerzem romaneskowym, prawie że mitologicznym w swym bezustannym zmaganiu się z wrogiem mu losem, zanim zdobywa ukochaną Oriane. Lecz mimo że jest bohaterem nadludzkim i tworem fantazji bez cienia historyczności, jest on przecież bardziej «ludzki», bardziej bliski nam — od Syda. Główną sprężyną jego poczynań to miłość, miłość idealna, dziewicza, wierna i wieczysta, gotowa do największych ofiar. Jest w niej jakby odblask miłości Tristana, Yvaina, Lancelota i innych rycerzy Okrągłego Stołu. Niektóre sceny miłosne mają niewypowiedziany wdzięk poetycki, np. nocna schadzka Amadisa i Oriany przy oknie pałacu, przypominająca nieśmiertelną scenę z «Romea i Julji». — Syd jest bohaterem narodowym i symbolem rekonkisty, Amadis jest rycerzem «tout court», wciela ideał rycerski i poezję rycerstwa, ma znaczenie ogólnoludzkie. Ze względu na romaneskowy, fikcyjny charakter powieści trzeba było nadać bohaterowi eksterytorjalność. Stąd też w późniejszych jeszcze powieściach owe egzotyczne nazwy bohaterów i bohaterki, jedne cudaczniejsze od drugich: «Florisando» (1510?), «Palmerin de Oliva» (1511), «Palmerin de Inglaterra», «Li-



Karta tytułowa «Cronica del Rey Don Rodrigo con la destruyción de España».

(Drzeworyt z wydania r. 1549).

— Syd jest bohaterem narodowym i symbolem rekonkisty, Amadis jest rycerzem «tout court», wciela ideał rycerski i poezję rycerstwa, ma znaczenie ogólnoludzkie. Ze względu na romaneskowy, fikcyjny charakter powieści trzeba było nadać bohaterowi eksterytorjalność. Stąd też w późniejszych jeszcze powieściach owe egzotyczne nazwy bohaterów i bohaterki, jedne cudaczniejsze od drugich: «Florisando» (1510?), «Palmerin de Oliva» (1511), «Palmerin de Inglaterra», «Li-

suarte de Grecia» (1514), «Esplandián» (1526), «Amadis de Grecia» (ok. 1530), «Don Florisel de Niquea» (1532–1551), «Don Cirongilio de Tracia» (1545), «Don Belianis de Grecia» (1547), «Don Olivante de Laura» (1564) i «Don Felixmarte de Hircania» (1566) — oto najbardziej znane tytuły powieści, które karmiła się i podniecała wyobraźnia Don Kiszota, a których liczba wzrosła czasem do 260. Tu i ówdzie odzywa się już nuta burleskowa, niby przedsmak sceptycyzmu Ariosta, jak w tłumaczonym (1511 r.) z katalońskiego oryginału Martorella «Tirant lo blanch» (1490), którego pleban w «Don Kiszocie» uznał za «skarb nieoszacowany i antydot na wszelkie strapienia». Walka Tiranta z psem i pojedynki jego z Francuzem Villermes'em (przyczem obaj przeciwnicy walczą w koszulach), pikantne przygody młodej Placer-de-mi-vida oraz starej Reposada i zjawienie się Don Quirieleisona de Montalbán czynią z tej powieści dzieło pełne humoru i fantazji, jeśli nie trawestację «Amadisa».

Chociaż zarówno imiona bohaterów i nazwy geograficzne, jak i krajo-brazy są wysoce egzotyczne, a przygody wprost bajeczne, nie można Brunetiè-re'owi odmówić słuszności, gdy stwierdza, że «nie było nigdy powieści bardziej romanescowej i rycerskiej, a t e m s a m e m i bardziej hiszpańskiej». W żadnym też innym kraju powieści te nie miały takiego powodzenia, co w Hiszpanji. One to zaspokajały potrzebę silnych wrażeń, nadzwyczajnych przygód, i ową żądzę poznania dalekich i tajemniczych krajin, która parła wówczas żeglarzy i pobudzała do odkrywania nowych lądów. Powieści te atoli miały jeszcze głębsze znaczenie. Cudowność i tajemniczość opisów, przybierająca coraz to większe rozmiary i nadająca bohaterowi cech istoty nadprzyrodzonej, skierowywała wyobraźnię już nie wdał, tylko wzwyż, ku królestwu, które «nie jest z tego świata». Tęsknota, oczyszczona z ziemskich pragnień, wlatywała ku niebiosom; «nostalgie de l'inconnu» przemieniła się w «nostalgie de l'au-delà», w żar mistycznej ekstazy. Wszak «Amadisem» zachwycali się zamłodu św. Ignacy Lojola i św. Teresa.

Trzeba zresztą przyznać, że metamorfoza ta nie wymagała wielkiego wysiłku wyobraźni. Walki, jakie Amadis stacza z demonami i potworami, jego poświęcenie się dla istoty idealnej, przeciwstawienie kryształowej duszy bohatera powieści różnym «czarnym charakterom», postać Guilana «el Cuidador», model owych kochanków «upojonych» (embebecidos), wpadających, jak już Perceval (Parsifal), w szal zachwyty na sam widok ubóstwianej niewiasty — nie byłoby to wszystko aż nadto przejrzystą alegorią życia chrześcijańskiego? Heroiczne poświęcenie, niezachwiana wiara i szalona miłość, te hasła rycerskie dziwnie przypominają ideał chrześcijański, a wiadomo też, że już starofrancuskie powieści o św. Graalu, Percevalu i Lancelocie mają zabarwienie ascetyczno-mistyczne, zbliżające je do literatury hagiograficznej. Do tej «przemiany materji» przyczynił się i Kościół, który, pragnąc przeciwdziałać destrukcyjnemu (według jego zdania) działaniu ksiąg rycerskich, zaczął je umoralniać, i tak powstały alegoryczno-mistyczne traktaty: «Caballería cristiana», «Caballería celestial», «El Caballero de la clara Estrella», «Historia cristiana y sucesos del caballero extranjero, conquistador del cielo», wszystkie z drugiej połowy XVI wieku, najświetniejszego okresu noweli rycerskiej. Najciekawsza z tych «caballerías a lo divino» jest «Caballería celestial» (1554) Jerónima Sempere'a (albo San Pedro). Autor, czyniąc aluzję do słynnej sceny Franceski da Rimini w «Piekle» Dantego, wskazuje na zgubne wpływy świeckich powieści rycerskich; w drugiej części, zatytułowanej «Hojas de la rosa fragante» («Liście wonnej róży»),

przedstawia Chrystusa jako Rycerza z Lwem, a dwunastu apostołów jako rycerzy Okrągłego Stołu. Św. Jan Chrzciciel jest pasowany na Rycerza Pustyni, Lucyfer na Rycerza z Wężem. Głównym tematem opis walki Rycerza z Lwem przeciw Rycerzowi z Wężem; zaczyna się w żłóbku betlejemskim, a kończy na górze Kalwarji triumfem Rycerza z Lwem. Podobną symbolikę, jak w «Caballeria celestial», spotykamy też u św. Ignacego, gdy, opisując pole bitwy pod Jerozolimą, przedstawia «głównego wodza» Chrystusa Lucyferowi, dowodzącemu armją babilońską. Celu swego Sempere jednak nie osiągnął. Ostatnia powieść rycerska «Policisne de Beocia» Juana de Silva y Toledo ukazała się pono w r. 1602, krótko przed zjawieniem się «Don Kiszota», który miał zadać cios śmiertelny rycerzom Okrągłego Stołu i ich potomkom.

Ale i koła oświecone, którym humanizm i renesans otworzyły nowe horyzonty, patrzyły teraz innemi oczami na te zabytki średniowiecznego ducha, tak niepodobne do ideałów starożytności. Zwalczają je Melchior Cano, Arias Montano, López Pinciano, Pedro Mejia. Fanatyczny teolog Alejo Vanegas piętnuje je jako «sermonarios del diablo», mistyk Malón de Chaide jako «libros de bellaquerias», surowy moralista Luis Vives zwie je «pestiferos libros», nawet tak liberalny zazwyczaj Antonio de Guevara twierdzi, że o takich książkach nie powinno się nawet mówić, a w r. 1555 kortesy w Valladolidzie domagają się oficjalnych sankcyj przeciw rozszerzaniu i czytaniu podobnych książek, motywując to tem, że bałamuca młodzież i prowadzą na bezdroża. Z takich i innych protestów wynika, że powieści rycerskie już w XVI wieku były raczej lekturą niższych warstw społecznych. Oczywiście, szerokie masy, chciwe sensacyj i niewybredne, szukały w tych powieściach przede wszystkim podniety dla wyobraźni. Losy pięknej Meluzyny lub awanturniczego Roberta Djabła interesowały je tak, jak dzisiejszą młodzież interesują «Trzej muszkietery», dzieje Arsène'a Lupina lub nowoczesne «romans d'aventure» à la Dekobra. Ale i w dzisiejszej Hiszpanji niedużo się pod tym względem zmieniło. «Niestety — pisał jeszcze w r. 1915 uczony hiszpański A. López Peláez — powieści rycerskie wciąż kursują wśród ludu. Są tacy, co o «Don Kiszocie» nie chcą wiedzieć a zachwycają się opisem dziwacznych i cudownych przygód rycerskich, tak świetnie w «Kiszocie» sparodjowanych. Są miasta, w których nie znajdziesz choćby jednego egzemplarza nieśmiertelnego dzieła Cervantesa, zato mnóstwo książek z tych, które on tak niemiłosiernie biczem satyry schłostał, sądząc, że wystarczy wystawić je na pośmiewisko całego świata, aby je wytepić. Tymczasem na jarmarkach i gdziekolwiek się zgromadzą włościanie, słyszy się, jak rozprawiają o czynach rycerskich. Ludziska kupują głośne historie błędnych rycerzy i zatapiają się w nich tak, jak się niemi upajały dawno wygasłe pokolenia».

Gdy powieść rycerska się «proletaryzuje», a wartość jej obniża się do poziomu literatury «sznurowej» («literatura de cordel», tak nazwanej stąd, że w budach jarmarcznych wieszają książki na sznurkach), wznosi się jakby przez ironję losu powieść sielska. «Habent sua fata libelli!» Rycerz, dla którego pokonanie demonów było igraszką, musiał ustąpić miejsca skromnemu pasterzowi. Po zgiełku wojennym i szczęku broni nastąpił spokój i cisza wiejska — po nadprzyrodzonych zjawiskach zwrot ku przyrodzie i prostocie — po «Amadisie» «Arkadja», po «Orianie» «Diana». Ale i ta «Arkadja» nie jest wynalazkiem hiszpańskim. Włochy posiadały już w pierwszej połowie XIV wieku w «Ameto» Boccaccia typowy, jakkolwiek daleki jeszcze od doskonałości, utwór sielski większych rozmiarów. Wydoskonalona przez

**LA DIANA**  
 DE IORGE DE MONTE  
 mayor, nuevamente corregida,  
 y reuifla  
 POR ALONSO DE VILLOA.  
 PARTE PRIMERA.

Han fe añadido en esta vltima impresion los verdaderos amores de Abencerrage, y la hermosa Xarifa. La infelice hiftoria de Piramo y Tisbe. Van tambien las Damas de Aragon, y Catalanas, y algunas Castellanas, que hafta aqui no hauian sido impresas.

Al Ilustre Señor Don Rodrigo de Sando.



EN VENECIA. M D LXXVIII.

Karta tytułowa I wyd. «Diany»  
 Jorga de Montemayor.

Sannazara («Arkadia») i Bemba, później przez Tassa («Aminto») i Guarinię, poezja ta stała pod względem wartości artystycznej na takich wyżynach, że nietylko dawniejsze tego rodzaju produkcje, jak francuskie «pastourelles» i prowanskie «pastorety» podała w niepamięć, lecz we wszystkich niemal krajach wywołała bogatą literaturę sielsko-bukoliczną. W Hiszpanji zapoczątkował ją swojemi eklogami znany nam już Garcilaso de la Vega. Do rozkwitu tej poezji przyczyniła się głównie (wzorowana na włoskiej) sielanka portugalska, w szczególności słynna «Diana» (ok. 1559) Jorga de Montemayor (Montemór, 1520—1561), Portugalczyka, piszącego po hiszpańsku. Nie był to przypadek, że w tym gatunku Hiszpanję wyprzedziły Włochy i Portugalja, Hiszpanja bowiem, zresztą dużo mniej bogata w piękne pejzaże (służące za tło takim idylmom) — z wyjątkiem prowincyj południowych, złączonych z Koroną hiszpańską dopiero w końcu XV wieku — zasadniczo nie sprzyjała tak wyrafinowanej galanterji i graniczącej nieraz z perwersją czułościowości, jakkolwiek nawet tak wielcy mistrze, jak Cervantes (w «Galatei») i Lope de Vega (w «Arkadji») uprawiali nowelę pasterską. To też utwory hiszpańskie — nie wyłączając dwóch ostatnich — grzeszą naogół brakiem naturalności i prostoty; wszystko w nich konwencjonalne i sztuczne, krajobrazy i uczucia. Zbywa im też na artyzmie, cechującym taką «Giostrę» Poliziana, i na realizmie Pontana. Braki te występują już w «Dianie», niepozbowionej zresztą pewnego wdzięku. Składa się ona z szeregu scen sielankowych, przeplatanych lirycznymi «intermezzii» w najróżniejszych formach. Akcja «Diany» jest prosta i rozpaczliwie monotonna, bo wszyscy się kochają, na nieszczęście nie tak, żeby «dwoje chciało naraz», tylko każdy kocha się beznadziejnie w kimś innym. Stąd ciągłe żale, wyrzuty, skargi miłosne i obfite potoki łez. Chcąc nieco ożywić ten cikliwo-płaczliwy nastrój, wprowadza Montemór czarownicę i napoje czarodziejskie, ale sytuacji to nie ratuje. Bądź co bądź, powodzenie «Diany» było wielkie, nietylko w kraju (o czem świadczą liczne wydania i kontynuacje), ale i zagranicą, gdzie ją tłumaczono i naśladowano. Pozostawiła też ślady w «Astrei» (1607) Honorégo d'Urfé, w «Dwaj panowie z Werony» Szekspira, w dziełach Sarrasina i Sir Philipa Sidneya.

Do późniejszych (pośmiertnych) wydań «Diany» wpleciono też anonimową «Historia del Abencerraje y la hermosa Xarifa», którą wspomnieliśmy już w rozdziale o powieściach. Pierwsza ta w literaturze hiszpańskiej nowela maurytańska wdziękiem i szczerością uczuć przewyższa znacznie sielskie-anielskie powieści typu «Diany». Pochodzi ona z końca XV lub początku XVI wieku, Antonio de Villegas zaś, który ją sobie przywłaszczył w r. 1551 i któremu ją też dawniej przypisywano, lekko ją tylko zretuszował.

Nowele: rycerska, sielska i maurytańska są w gruncie rzeczy tylko trzema odmianami idealistycznego kierunku w hiszpańskim powieściopisarstwie tego okresu.

Kierunek realistyczny reprezentują w nim przede wszystkim «Celestina» (1499), pierwszy prawdziwy utwór dramatyczny, i «Lazarillo de Tormes» (1554), pierwsza powieść szelmowska. Oba dzieła należą (podobnie jak «El Caballero Cifar») do owych «meteorów» zjawiających się nagle, nie wiedzieć skąd (bo nawet nazwiska autorów nie zawsze nam znane). Kamienie węgielne dla literatury, są one zarazem kamieniami obrazy dla wpływologów, niemogących sobie wytłumaczyć ich genezy, tyle się z nią wiąże zagadnień, nawet gdy źródła, z których czerpały, są znane i zbadane. Albowiem, mimo oryginalności, są i one do pewnego stopnia związane z tradycją i głębsze ich korzenie sięgają nieraz dalekiej przeszłości. Tak np. głównym źródłem «Celestyny» był jeden z epizodów «Libro de buen amor» Juana Ruiza, mianowicie jego parafraza średniowiecznego poematu o «Pamfilusie», a do tego dochodzą, jako dalsze źródła satyryczne, «Corbacho» Martineza de Toledo i alegoryczna «Cárcel de Amor» (1492) Diega de San Pedro, nie mówiąc o licznych reminiscencjach klasycznych, jako to Owidjusza, Wergiljusza, Plauta i Terencjusza. Mimo to przecież «Celestyna», której właściwy tytuł brzmi «Comedia (albo «Tragicomedia») de Calisto y Melibea», jest największym arcydziełem, jakie wydała literatura hiszpańska XV wieku. Autor dzieła nieznan; najwięcej przemawia za autorstwem bakalarza Fernanda de Rojas, choć Foulché-Delbosc temu stanowczo zaprzecza. «Celestyna» nie jest «komedią» w dzisiejszym tego słowa znaczeniu, tylko nowelą dialogowaną, podzieloną na 21 aktów, ale sposób prowadzenia akcji świadczy o tak żywym poczuciu dramatycznym i tak głębokiej znajomości psychy ludzkiej, że «Celestynę» słusznie do dramatów Szekspira przyrównywano. Miała też «Celestyna» wielki wpływ na rozwój teatru hiszpańskiego. Długi szereg komedij i tragedij XVI wieku nawiązuje pośrednio, czy bezpośrednio, do tragicznych losów dwojga kochanków, a Celestyna, jako typ wyrafinowanej intrygantki, ukrywającej (podobnie jak już Doña Urraca w «Libro de buen amor») swoją cheiwość i interesowność pod płaszczykiem obłudy i pobożności, stanie się nie tylko jedną z tradycyjnych postaci ukonstytuowanego teatru hiszpańskiego (skąd niebawem, jako «femme d'intrigue», przejdzie do teatru francuskiego), ale ta nawskróś realistyczna postać będzie i w powieściowej literaturze liczne miała potomstwo. Przeciwwstawiając szlachetnej i wzniosłej miłości Calista i Melibei niskie namiętności szumowin społecznych — mamy tu efektowny kontrast między poezją a prozą życia w całej swej ohydzie — nadał autor swej noweli zabarwienie pikareskowe. Począwszy od Celestyny a skończywszy na podejrzanych fagasach, szczywanych lizusach i bezczelnych kurtyzanach, wszystkie postacie rysują się z nad-



Tragiczna śmierć Melibei.

(Drzeworyt z dawnego wydania [Valencia 1575] tragicomedji «Calisto y Melibea».)

zwyczajną wyrazistością na tle dość prostej, ale pełnej siły i życia akcji, tak, że i pod tym względem «Celestyna» posiada zalety, rzadko napotymane nawet w wielkich dramatach «złotego wieku». Styl jest płynny, czasem nieco kwiecisty, ale zawsze piękny i bogaty; miejscami razi nas zbytnią erudycja, jaką autor lubi się popisywać, ale winien temu duch czasu, a i rozwiązłość niektórych scen należy kłaść na karb epoki, w której pisał. Można śmiało rzec, że przed ukazaniem się «Don Kiszota» nie było w Hiszpanji, ani może w całej Europie, dzieła bardziej znanego, jak «Celestyna»; w każdym razie osiągnęła ona rekordową ilość wydań (ok. 80 w ciągu 4 wieków) i przekładów (ok. 40, wraz z przedrukami).

Drugie dzieło nawskróś już realistyczne, «Lazarillo de Tormes», miało także wielkie powodzenie, choć nie takie jak «Celestyna»; znamy ok. 40 wydań oryginału i przeszło 20 wydań przekładów (między niemi i polski). Kwestja autorstwa i tu sporna; doniedawna jeszcze przypisywano «Lazarilla» znanemu nam już Diegowi Hurtadzie de Mendoza, wszelako przeciw tej atrybucji wysunięto świeżo wcale poważne argumenty (Morel-Fatio). Jest to historia chłopczyka, małego Lazarza, który urodził się w młynie nad rzeką Tormes, niedaleko Salamanki. Ślepy, ale przebiegły i złośliwy dziad, któremu służy jako przewodnik, obchodzi się z nim w sposób nieludzki. Lazarillo, srogo się pomściwszy, zostawia dziada na łasce losu, poczem służy jeszcze ze zmiennem powodzeniem u księdza sknery, gołego hidalga, brata miłosierdzia, sprzedawcy bull odpustowych, malarza, kapełana, «alguazila», a wkońcu, uciulawszy nieco grosza, zostaje woźnym magistratu i pobłażliwym małżonkiem służącej księdza prałata — dochodzi do szczytu swoich marzeń. Nowela ta, jak wykazuje krytyczny jej rozbiór, przedstawia się jako zlepek motywów i figur tradycyjnych; klasyczna para ślepego i przewodnika występuje już w średniowiecznych misterjach, nawet imię Lazarza, jako symbolu głodomora, oberwusa i tragikomicznego bohatera fraszek ludowych, znane było już dawniejszej literaturze. Wszak i nasz Lazarillo nie jest jeszcze «pikarem» w właściwym tego słowa znaczeniu — sam wyraz «picaro» w całej powieści ani razu nie zjawia się — raczej ofiarą bardziej doświadczonych i sprytniejszych od siebie. Mimo to jednak można go uważać za duchowego ojca licznych potomstwa szelmów i opryszków, które w zastraszający sposób się rozpanoszy w pierwszej połowie XVII wieku, a jako obrazek obyczajowy i zwierciadło społeczeństwa należy «Lazarillo» nawet do najlepszych powieści tego gatunku. Formalnie nie różni się «Lazarillo» wcale od późniejszych powieści szelmowskich, gdyż utrzymany jest, jak one, w formie autobiografji, co jest jedną z istotnych cech tej literatury. Pierwiastki pikareskowe bowiem spotykają się też, jak widzieliśmy, w «Celestynie», o pół wieku starszej od «Lazarilla». Co więcej, wobec niewątpliwych wpływów Plauta i Terencjusza na «Celestynę», nasuwa się pytanie, czy też hiszpański «pikaro» nie jest po prostu potomkiem służalca rzymskich komedj. Sądzimy jednak, że tak nie jest. Wprawdzie «pikaro» jest przeważnie albo był służebnikiem; jako taki, pośredniczy też w sprawach miłosnych, towarzyszy swemu panu podczas nocnych schadzek, wogóle folguje jego namiętnościom, nie wahając się go ograbić, gdy sposobność się nadarzy (jak to widzimy w «Celestynie»), ale nie to jest istotną cechą «pikara», że służy, raczej to, że wciąż zmienia swego chlebowawcę. Nie jest on też z powołania służącym, tylko — przynajmniej w większości wypadków — wykolejńcem, niedoszłym studentem, istotą zdeklasowaną, i jako taki posiada pewną kulturę, jeśli zaś służy, to z konieczności, lecz na tem nie kończą się bynajmniej jego



ambicje. Zresztą typ chytrego i nieuczciwego służalca nie był nowością w literaturze hiszpańskiej; już Juan Ruiz, opisując fagasa swego, wylicza czternaście wad, jakie w nim zauważył: jest on kłamcą, złodziejem, zawadzką, leniuchem, przytem brudny, żarłoczny itd. Wracając do «Lazarilla», należy jeszcze podkreślić świetną charakterystykę różnych typów oraz plastyczność i jędrność stylu tego małego arcydzieła prozy hiszpańskiej.

Początki dramatu. Podobnie jak pikaryzm «avant la lettre», tak pierwiastki dramatyczne drzemały, kielkowały w literaturze hiszpańskiej przed pojawieniem się pierwszej autentycznej «comedia». Pierwsze fermenty dramatyczne odnajdują jedni w owych mamidłach i maskaradach, mimusach i «momosach», tak popularnych w wiekach średnich, lub w tańcach dramatycznych i baletach, połączonych nieraz z intrygami i inscenizacją, inni w procesjach religijnych i uroczystych pochodach, inni znowu w dialogowanych i dramatycznie zabarwionych romancach, tańcach śmierci (kilkakrotnie udramatyzowanych w drugiej połowie XVI wieku), nie mówiąc już o owych «juegos de escarnio» (prawdopodobnie sztuczki kuglarskie), o których wspominają «Siete partidas» i które tak rozmaicie sobie tłumaczą. Wobec tak dawnych i różnorodnych objawów żyłki dramatycznej w Hiszpanji należy brać «cum grano salis» twierdzenie Agustina de Rojas Villandrando (w często przytaczanej «Loa de la Comedia» z r. 1603), jakoby rok 1492, data zdobycia Granady i odkrycia Ameryki, był zarazem «datą narodzin» dramatu hiszpańskiego, nawet gdyby się udało dowieść, że pierwsza z dramatycznych eklog Juana del Encina (1469—1530?), wydanych w Salamance r. 1496, faktycznie w owym pamiętnym roku powstała. Albowiem eklogi te, czyli dramaty pastoralne, mimo uczonej swej nazwy (zapożyczonej z eklog Wergiljusza, które Encina zamłodu przetłumaczył), nawiązują wyraźnie do średniowiecznych dramatów liturgicznych, od dawna w Hiszpanji znanych (przypominamy «Auto de los Reyes Magos» z XII w.). Od pierwotnych «autosów» tem się różnią te eklogi, że główną w nich rolę odgrywają pasterze, komentujący nie tylko tematy biblijne, ale także aktualne wydarzenia polityczne. Mimo tej inowacji pasterze ci nie mają nic wspólnego ze zmanierowanymi i wysubtelnionymi bohaterami powieści sielskich, podobniejszymi do kurtyzanów niż do pasterzy. W eklogach Enciny panuje prawdziwie wiejska atmosfera, a iluzja jest tem większa, że pasterzom swoim kładzie w usta gwara «charruno» albo «sayagués» (od wsi Sayago, w pobliżu Salamanki). Tak i eklogi świeckie mocno są związane z tradycją narodową. Ekloga «Cristino y Febea» opiera się na «Diálogo entre et Amor y un Viejo» Rodriga Coty (personifikację miłości spotykamy także w ekłodze «Del Amor»), ekloga karnawałowa zawiera znany nam z «Libro de buen amor» motyw «Walki Postu z Mięsopestem», scena między



Karta tyt. «Vida de Lazarillo de Tormes».

Eriteą a Flugencią w «Plácida y Vitoriano» przywodzi na pamięć «Celestynę», inne eklogi wyłoniły się (podobnie jak starofrancuski «Jeu de Robin et Marion») z poezji sielskiej lub kancjonarskiej. Tylko w kilku eklogach późniejszych (np. w «Auto del Repelón») trafiają się też reminiscencje włoskich dramatów pastorałnych (zwłaszcza Baldassara Tacconego), z którymi Encina mógł być się zapoznać podczas swego pobytu w Rzymie (1499–1526).

Dużo silniej zaznacza się wpływ włoski w dramatach Bartolomégo de Torres Naharro (ok. 1480–1530). I on przebywał, w tym samym czasie mniej więcej, co Encina, we Włoszech, głównie w Neapolu, gdzie też ukazał się zbiór jego dzieł p. t. «Propalladia» (1517). Zbiór ten, zadedykowany słynnemu markizowi de Pescara, Franciscowi Davalosowi, zawiera, prócz liryk i pieśni nabożnych, sześć «comedias», do których później jeszcze dwie dodał. W przedmowie wygłasza autor poglądy swoje na dramat. Z teatru starożytnego przejął Naharro ogólną koncepcję komedji, podział jej na 5 aktów, które nazywa «jornadas», zwyczaj poprzedzania ją prologiem («introito») oraz niektóre imiona i charaktery, jak fanfaroną Guzmána w «Soldadesca», przypominającego «Miles gloriosus» Plauta. Nawet tytuł jednej komedji, «Tinellaria» (od «tinel» oficyna), jest urobiony na wzór plautowskiej «Asinaria» (od «asinus»). Mimo to przecież komedje Naharra nie są kopją ani rzymskich, ani włoskich wzorów. Autor dzieli je na realistyczne «comedias a noticia» i romaneskowe «comedias a fantasia»; do pierwszych należą «Soldadesca» i «Tinellaria», do drugich (zapowiadających już przyszłą komedję «kapy i szpady»): «Serafina», «Ymeneá», «Calamita» i «Aquilana»; pozostałe dwie komedje: «Trofea» i «Jacinta» zajmują miejsce pośrednie. Komedję samą określa Naharro, jako «pomysłową kombinację nadzwyczajnych wydarzeń z szczęśliwym zakończeniem»; szczególny nacisk kładzie na prawdopodobieństwo, które dla komedji jest tem, czem dla okrętu jest busola; autor winien więc unikać wszelkich niewłaściwości i przedstawiać każdą osobę stosownie do jej kondycji. Wpływ włoski objawia się u Naharra (pomijając liczne itałjanizmy) w większej niż u Enciny komplikacji intrygi oraz w dążeniu do kreowania «typów» (kochanka, lokaja, subretki, kurtyzany i t. d.). Nawet «gracioso», ta stereotypowa «maska» teatru hiszpańskiego, zarysowuje się już u niego. Zato o moralność nie troszczy się wcale: celem jego jest bawienie, nie budowanie audytoryjum. Z Enciną i Naharrem teatr hiszpański wyzwala się z pod supremacji Kościoła, ale równocześnie traci kontakt z ludem. Rzecz godna zastanowienia: zarówno pastorałne dramaty Enciny, jak realistyczne Naharra były wystawiane w pałacach wielkich książąt i prałatów. Teatr religijny stanął na martwym punkcie; dopiero w autosach «sakramentalnych» Lopego i Calderona obudzi się do nowego życia.

Encina i Naharro nadali dramatomu hiszpańskiemu dwa odmienne kierunki, z których każdy miał swoich zwolenników, tak, że można podzielić ich na dwie grupy. Kierunek «narodowy» reprezentują Lucas Fernández, Fernán López de Yanguas i inni autorowie eklog, fars i autosów o charakterze ludowym, których bohaterami są przeważnie pasterze; kierunek rzymsko-itałski — komedjopisarze klasycyzujący i itałjanizujący, jak Micael de Carvajal, Lorenzo de Sepúlveda, Francisco de Avendaño. Zewnętrznie wpływ «szkoły» naharrowskiej uwydatnia się także w licznych przeróbkach scenicznych (naśladowanej już przez Naharra) «Celestyny», jak «Hipólita», «Seraphina», «Thebayda» (1521), druga (1534), trzecia (1539) i czwarta (1542) «Celestyna», Sebastiana Fernandezza «Tragedia Policiana» (1547),

Juana Rodriguezza Floriana «Florinea» (1554), Alonsa de Villegas Selvago «Selvagia» (1554) i inne naśladownictwa tej arcyślawnej noweli dramatycznej, która według Moratina była wzorem i przedmiotem studjów dla wszystkich, co w XVI wieku pisali dla teatru.

Trzeci wielki dramaturg, Gil Vicente (1470?—po 1536), Portugalczyk, piszący, jak wielu z ówczesnych poetów portugalskich, także po hiszpańsku, a nawet w konwencjonalnym języku, mieszającym hiszpańszczyznę z portugalszczyzną, wzorował się pierwotnie na Encinie, którego przypomina ludowym charakterem swoich autosów (1502—1520), później, rozszerzając zasięg dramatu, zbliżył się do Naharra, nie zrzekając się jednak swej oryginalności. «Celestynie» spłacił dług w trzyaktowej «Rubena» (1521), udramatyzował też dwie powieści rycerskie w tragikomedjach «Amadis de Gaula» (1533) i «Dom Duardos». Wdziękiem poetyckim i fantazją przewyższa Gil Vicente zarówno Encinę, jak Naharra, wpływu na rozwój dramatu jednak nie wywierał wskutek właściwej jego utworom pstrokacizny językowej; dopiero Lope i Calderón poznają się na ich wartości i czerpać z nich będą inspirację.

Literatura dyktatorska, moralna i polityczna. Średniowieczna poezja dydaktyczna, uprawiana przeważnie przez kleryków, ustępuje w XVI wieku uczonej dysertacji humanistycznej, kunsztowną prozą pisanej. Więc Juan López de Vivero Palacios Rubios, prócz różnych opuskułów polityczno-historycznych w języku łacińskim, pisze dla swego syna traktat o heroizmie («Del esfuerzo bélico heróico», 1524); Juan Sedeño, autor poetyckiej przeróbki «Celestyny» (1540), układa żywoty sławetnych mężów («Suma de varones ilustres», 1551); «maestro» Alejo Vanegas (Venegas) pisze traktat ascetyczno-stoiczny «Agonía del tránsito de la muerte» (1537) i filozoficzny «Diferencias de libros que hay en el universo» (1540). Ulubioną formą tej literatury był dialog; przyczyniła się do tego niewątpliwie i literatura włoska, w której kwestje filozoficzno-moralne, społeczne, polityczne i językowe były częstym przedmiotem podobnych kontrowersyj, w szczególności zaś Castigliona «Cortegiano», doskonale przyswojony literaturze hiszpańskiej przez Juana Boscana, dalej «Asolani» Bemba, «Ragionamenti» Piotra Aretina, «Dialogo sulla lingua» Machjawela, dialogi Tassa, Firenzuoliego, Piccolominiego i t. d. Ale i w Hiszpanji nie brakło wzorów prozy i poezji dialogowanej. Przypominamy Santillany filozoficzny «Diálogo de Bias contra Fortuna» (1448) i Rodriga Coty cyniczny «Diálogo entre el Amor y un viejo» (naśladowany przez Encinę); kazuistyka zaś miłosna była oddawna przedmiotem poezji kancjonarskiej, skąd później przeszła do powieści typu «Cárcel de Amor» Diega de San Pedro (druk. 1492) lub «Cuestión de Amor» (ok. 1510), pełnych dialogów i listów miłosnych (ukryte pod pseudonimami osobistości historyczne «Cuestión» zidentyfikował Benedetto Croce r. 1917). Najbardziej jednak do rozpowszechnienia tej literatury polemicznej przyczynił się słynny humanista i erasmista Juan de Valdés (um. 1540 lub 1541), który jako szambelan papieski i archiwista w Neapolu dłuższy czas przebywał we Włoszech, oraz brat jego Alfonso, sekretarz Karola V i jak Juan uczeń Piotra Martyra Angleriusa, wychowawcy arystokratycznej młodzieży za czasów Izabeli. Alfonso jest autorem satyrycznego «Diálogo de Lactancio y un arcediano» (1528), będącego równocześnie apologją Karola po «sacco di Roma» (1527) i manifestem proreformatorskim. Juan de Valdés, wstępując w ślady brata, usprawiedliwia w głośnym «Diálogo de Mercurio y Carón» (1528) politykę cesarską i piętnuje szerzącą się wśród duchowieństwa i możnowładców korupcję. Jego «Diálogo de la lengua» (1536), zawierający

dużo trafnych uwag o języku hiszpańskim, jego gramatyce, ortografii, stylistyce, świadczy o filologicznych zdolnościach autora, którego proza, pozbawiona wszelkiej afektacji, zaszczytne zajmuje miejsce w literaturze hiszpańskiej. Wśród innych dzieł tego rodzaju odznacza się Hernana Pereza de Oliva, rektora uniwersytetu w Salamance, «Diálogo de la dignidad del hombre», w którym cycerońską prozą opisuje blaski i nędze życia ludzkiego. Wspomniany wyżej Juan Sedeño napisał dwa dialogi o miłości i o szczęściu («Dos coloquios de amores y otro de bienaventuranza», 1536); Pero Mejía, znany nam już jako kronikarz, uzupełnił swoją «Silva de varia lección» sześcioma «Diálogos eruditos» (1547) o najróżniejszych kwestjach, jako to o lekarzach, ucztach, zjawiskach przyrody itd.; protonotarjusz Luis Mejía wydał r. 1546 swój «Apólogo de la ociosidad y del trabajo», a dominikanin O. Francisco Mejía ogłosił r. 1555 «Diálogo del soldado». Wreszcie lekarz Francisco de Villalobos, prócz kilku innych traktatów naukowych («Problemas»), napisał dwa dialogi o kwestjach medycznych i jeden dialog o miłości.

Osobna wzmianka należy się dziełom Antonia de Guevara (1480—1545), franciszkanina i biskupa w Guadix, później w Mondoñedo, zwłaszcza jego «Zegarowi monarchów», «Libro llamado Reloj de Principes» (1529), którego pierwotny tytuł brzmiał «Libro aureo de Marco Aurelio» (1528). Jest to pierwsze dzieło europejskiej sławy, traktujące o wychowaniu książąt w języku potocznym, bo «El Principe» Machjawela powstał wprawdzie wcześniej, w r. 1513, ale wydano go dopiero po śmierci autora r. 1532. Być może, że Guevara korzystał z «Cyropedji» Ksenofonta i z «De regimine principum» Egidjusza Colonna, choć pod maską Marka Aureliusza nietrudno poznać Karola V. Nikt też nie brał na serio historii o odnalezionym we Florencji rękopisie, którego tłumaczenie Guevara jako dzieło swe podaje. «Zegar monarchów» odznacza się nietyle oryginalnością treści, ile pretensjonalną retoryką, kontrastującą w ciekawy sposób z ubóstwem idei. Jest w niej jakby przedsmak kultyzmu, to też uważają Guevarę za prekursora gongorystów, tak, jak w angielskim tłumaczeniu «Zegara monarchów» upatrują źródło angielskiego «euphuizmu». Co się tyczy Guevary, to wzorował się on na stylu Cycerona i Seneki, stąd też jego zamiłowanie do amplifikacyj, do gromadzenia antytez i metafor. Mimo, a może właśnie dla swej grandecy i grandilokwencji, kroczącej tu niby na koturnach rzymskich, dzieło Guevary zdobyło sobie olbrzymi rozgłos, przetłumaczono je na wiele języków (m. i. na polski), a La Fontaine zaczerpnął z niego pomysł bajki o «Wieżniaku z nad Dunaju». Oprócz «Zegara monarchów» napisał Guevara jeszcze szereg traktatów polityczno-społecznych, jak «Menosprecio de la corte y alabanza de la aldea» (1539), historycznych («Década de los Césares», 1539), dydaktycznych i ascetycznych, oraz «Epístolas familiares» (1539—42), w których porusza najróżniejsze tematy. Wszystkie te dzieła grzeszą tą samą rozwlekłością i pedanterją zawodowego moralisty, jakim był Guevara.

Historjografja. Gdy Karol V, ogłoszony cesarzem rzymskim w r. 1519, przyłączył do korony hiszpańskiej Niderlandy, zwyciężył Franciszka I pod Pawją a pod Wiedniem zachwiał potęgą ottomańską, gdy Cortés zdobywał dla niego cesarstwo Montezumy, Pizarro — Perú, Almagro — Chile, wzmogły się potężnie duma narodowa i poczucie państwowości w kraju, w którym słońca nie było zachodu. Budziło się zainteresowanie dla cesarów rzymskich, budziła myśl imperjalistyczna. Przyswiecała ona Guevarze, gdy pisał swego «Marka Aureliusza», swoje «Dekady cesarów», gdy tymczasem idea imperjalizmu karolińskiego, aktualniejsza

niż kiedykolwiek, odżywała w «libros de caballerías», wynoszących pod niebiosa Karola Wielkiego, jak «El Cuento del Emperador Carlos Maynes y de la Emperatriz Sevilla». Imperjalistyczne hasła i prądy cechują także ówczesną historjografię; znamienne pod tym względem są choćby takie tytuły, jak «Historia imperial y cesárea, desde Cesar hasta el Emperador Maximiliano» (1545) przez Pera Meję, cesarskiego kronikarza. Luis de Ávila y Zuñiga publikuje r. 1548 swój cenny «Comentario de la guerra de Alemaña» (1548), a uczony humanista Juan Ginés de Sepúlveda opracowuje historję Carlosa V w 30 księgach, wydaną dopiero w r. 1780. Ta myśl imperjalistyczna, ta wiara w wysokie posłannictwo Hiszpanji potęgowała się naturalnie w miarę zdobywania dla Korony hiszpańskiej i dla Kościoła coraz to nowych królestw zamorskich. Relacje, dotyczące «nowej Hiszpanji», opisujące walki z tubylcami i kolonizację wydartych im krajów, stanowiąc będą odtąd ważną i nader ciekawą pozycję w historjografji hiszpańskiej.



Fray Bartolomé de las Casas.

Szlachetny i humanitarny obrońca Indjan, Bartolomé de las Casas (1474—1566), którego «Destrucción de las Indias» (1552) zrobiła wielkie wrażenie i przetłumaczona została na siedem języków, napisał też «Historia general de las Indias», obejmującą lata 1492—1520. Jako biskup, rezydujący w Chiapa (Meksyk), był on świadkiem naocznym okrucieństw, które tak w filantropijny i wymowny sposób potępia. Gonzala Fernandez de Oviedo y Valdés, gubernatora San Domingo «Historia general y natural de las Indias» w dwóch częściach (1535—57), zawiera mnóstwo ciekawych szczegółów o Nowym Świecie i w braku wartości literackiej przedstawia niezaprzeczną wartość naukową. Przeciwnie Francisco López de Gómara, sekretarz i kapelan Hernana Cortesa, w swojej «Historia general de las Indias» wraz z «Conquista de México y de la Nueva España» (1552) dba bardziej o stronę artystyczną niż o prawdę historyczną. Dzieło to, którego część wtóra jest poprostu panegirkiem na cześć Cortesa, przyjęte zostało z uznaniem i przetłumaczone w r. 1620 na język Azteków przez Chimalpaina Quauhlehuanicina. Istnieją też osobne relacje o odkryciu i zdobyciu Peru przez Francisca de Jerez (1534), sekretarza Pizarra, Agustina de Zárate (1555) i Pedra de Cieza de León (1553).

## OKRES PIĄTY

Hiszpanja, stanąwszy u szczytu potęgi i chwały, odnajduje siebie. — Wspaniały rozkwit idealizmu i indywidualizmu hiszpańskiego w poezji i mistyce. — Nacjonalizacja eposu i dramatu (1555—1600).

Od zwycięstwa pod Pawją (1525) aż do traktatu w Vervins (1598) była Hiszpanja pierwszym państwem w Europie. Dzięki swej potędze wojskowej, jednolitej i celowej polityce i silnie scentralizowanej administracji prześcignęła wszystkie inne narody. Budzi się powszechne zainteresowanie dla Hiszpanji, wszędzie czytają i tłumaczą książki hiszpańskie, uczą się języka hiszpańskiego, wzorują

na strojach hiszpańskich i pozują na grandów. Hiszpanja stała się modną. «Pijana dumą i dyktująca prawa dwom światom, zapragnęła tej samej wielkości w dziedzinie ducha, jaką orężem wywalczyła». Stoimy u progu najświetniejszego okresu literatury i sztuki, owego «siglo de oro», zdumiewającego bogactwem poezji nawskroś oryginalnej, jakim żaden inny naród poszczycić się nie może. «Wiek złoty» obejmuje właściwie dwa stulecia panowania dynastji Habsburgów w Hiszpanji, i niewiadomo, któremu z nich przyznać palmę pierwszeństwa. Jedni przekładają wiek XVI, dlatego, że wtedy idealizm hiszpański najpiękniej rozwijał swoje skrzydła i że cały ten wiek był niby bezustannem wzbijaniem się ku wyżynom prawdziwej sztuki; dla nich Herrera, Luis de León, wielcy mistycy hiszpańscy, Lope de Vega i zamykający wiek XVI «Don Kiszot» są kwiatem i kwintesencją duchowego życia Hiszpanji. Inni znowu wolą wiek XVII, a to dlatego, że mimo politycznego i gospodarczego rozkładu wiek ten lepiej jeszcze uwydatnia zasadnicze rysy charakteru hiszpańskiego w literaturze i sztuce; ale i oni naturalnie rewindykują Lopego i «Don Kiszota», uważając ich za własność duchową wieku XVII. W ściślejszym znaczeniu «wiek złoty» nie obejmuje ani całego XVI, ani też całego XVII stulecia; trwa on raczej od wstąpienia na tron Filipa II aż do śmierci Calderona, obejmuje więc lata 1550 do 1680. Wiek ten można z Pfandlem podzielić na dwa okresy: 1<sup>o</sup> okres późnego renesansu i kontrreformacji (1555—1600) i 2<sup>o</sup> okres hiszpańskiego baroku (1600—1680, wzgl. 1700). W pierwszym okresie kwitnęła głównie liryka platońska i mistyka, w drugim — dramat i nowela.

Wiek Filipa II. Trudno wydać sąd obiektywny o tym królu, na którym po abdykacji Karola V zaciążyła nielada odpowiedzialność wobec olbrzymiego spadku, odziedziczonego po ojcu. Koronie hiszpańskiej podlegały teraz Niderlandy, Franche-Comté w Burgundji, Księstwo Medjolańskie, Królestwo Neapolu i Sycylji, kilka fortec na wybrzeżu północno-afrykańskim, a za oceanem cztery królestwa, rządzone przez wicekrólów a pokrywające obszar ziemi większy od całej Europy. Chcąc utrzymać się w posiadaniu wszystkich tych prowincyj i kolonij, musiał Filip (jak później Anglja) przez panowanie nad morzem dążyć do zapanowania nad światem — albo wyrzec się zdobyczy swoich przodków; ale wtedy Hiszpanja przestałaby być mocarstwem pierwszorzędnym, a tegoby mu żaden Hiszpan nie darował. Że ekspedycja Armady, dotąd niezwycięzonej, się nie powiodła, nie było to ani winą Filipa, ani zasługą Elżbiety angielskiej, inne zaś zarzuty, czynione Filipowi, są po większej części nieuzasadnione. Był twardym dla syna swego Carlosa, ale wiadomo przecież, że Carlos był kretynem, że knuł zamachy na życie ojca, że ulegał namowom ambitnych zdrajców, którzy umieli wyzyskać jego słabość i skłonić go do jawnego buntu przeciw królowi. Był też Filip okrutny dla kacerzy, zwalczając nielitościwie wszelkiego rodzaju herezje, szerzące się na półwyspie; ale pomijając, że srogość ta wypływała z jego pobożności, czyli z pobudek idealnych, była ona nakazem samoobrony narodowej w czasach, kiedy krwawe wojny religijne gdzie indziej dziesiątkowały ludność i pustoszyły kraje, jak to widzimy w Niemczech. Król Filip znacjonalizował poniekąd katolicyzm, utożsamiając politykę z religją, to też inkwizycja była instytucją napół świecką, a zamach stanu takąż samą «herezją», co apostazja. Był to obłęd, «error sublime», jak powiada Juan Valera, ale obłęd będący wynikiem skrajnego idealizmu, obłęd godny króla, któremu podlegała połowa świata i który był bożyszczem swego narodu, solidaryzującego się całkowicie ze swoim monarchą. Filip II ze swej strony

był wcieleniem aspiracji swoich poddanych, ale, mając po przodkach swoich, Maksymiljanie I i Filipie Pięknym, nieco germańskiej krwi w żyłach, charakter hiszpański uosabiał jednostronnie; uosabiał bowiem tylko hiszpański idealizm, z realizmu hiszpańskiego nie było w nim śladu. Cechowały go więc przede wszystkim głęboka religijność i skłonność do mistycznej kontemplacji, granicząca z flegmą powaga, niczem nie dająca się wyprowadzić z równowagi, chłodna wyniosłość i nieprzystępność, wynikające z przesadnego pojmowania królewskiej godności. Temi też przymiotami pozyskał sobie Filip II sympatje swego narodu w wyższym stopniu niż inni Habsburgowie, choć właśnie wskutek owej jednostronności i braku realizmu daleki był od ideału monarchy. Wątki i słabego zdrowia, nie był skłonny do wysiłku fizycznego, rzadko też opuszczał swój



Król Filip II.

(Według obrazu Juana Pantoja de la Cruz).

pałac w Escorialu, gdzie stale rezydował. Jako człowiek, żył Filip bardzo skromnie. Był wrogiem przepychu, a rozkoszy życiowych sobie odmawiał. Pewien dyplomata włoski, przebywający na dworze Filipa II, skarży się, że «in questa Corte non è alcuno passatempo ed è freddo come il ghiaccio». Zato odznaczał się Filip nadzwyczajną sumiennością w spełnianiu swych obowiązków monarszych. Przez 40 lat poświęcał się zupełnie sprawom rządowym; żadnego dokumentu ani sprawozdania, które mu do aprobaty przedstawiano, nie podpisywał, nie przeczytawszy go uważnie i nie zapatrzywszy go w własnoręczne dopiski, bez względu na ważność dokumentu. Z poczuciem obowiązkowości szła w parze wielka rzetelność w wymiarze sprawiedliwości. Nie wahał się nigdy iść za głosem sumienia; decydował się trudno, ale raz powziętego zamiaru wytrwale się trzymał. Dla winowajców nie znał litości; mówią, że nigdy nie ulaskawił zbrodniarza. Ale ten napozór tak zimny człowiek był przecież zapalonym miłośnikiem sztuk pięknych. Zatrudniał on kilku z najwybitniejszych malarzy, rzeźbiarzy i architektów owych czasów. Pewien korytarz, dostępny samemu tylko królowi, łączył gmachy jego w pałacu madryleńskim z warsztatami artystów; w wesołym ich gronie spędzał Filip niejedną godzinę, sam też rysował i układał plany, podobno nawet malował. Tycjanowi przez 24 lata dostarczał pracy, holenderski portrecista Antoni Mor trzykrotnie przebywał na dworze hiszpańskim, malując kolejno trzy pierwsze małżonki króla: Marję portugalską, Marję angielską i Izabelę Valois; malarz portugalski Alonso Sánchez Coelho należał do najbliższego otoczenia króla; architekci Juan Bautista de Toledo i Juan de Herrera, malarze

Federico Zuccaro, Luca Cambiaso, Pellegrino Tibaldi i Juan Fernández de Navarrete uwiecznili swe nazwiska budową i zdobieniem Escorialu. Dla sztuki dramatycznej, kwitnącej już wówczas, nie miał Filip takiegoż zrozumienia. Lope de Vega wspomina, że król niechętnie przypatrywał się aktorom, występującym na scenie w ornaty królewskim. Popierał natomiast rozwój nauk ścisłych. Założył akademię matematyki, której kierownictwo powierzył jednemu z architektów Escorialu, Herreze, a botanika Francisca Hernandeza wysłał do Meksyku dla zbadania zamorskiej fauny i flory. Uczonemu Ambrosiowi de Morales polecił inwentaryzację archiwów kościelnych w Leonie, Galicji i Asturji, sam też ułożył plan szczegółowego opisu geograficznego, historycznego i statystycznego Hiszpanji, który jednak wskutek tępoty i lenistwa urzędników częściowo tylko został urzeczywistniony. Wreszcie w Escorialu powstał dzięki staraniom Filipa jeden z najcenniejszych księgozbiorów europejskich. Sam też Escorial ma znaczenie symboliczne. Zbudowany podobno dla odkupienia zburzonego przez artylerię hiszpańską kościoła francuskiego pod wezwaniem św. Wawrzyńca i na pamiątkę zwycięstwa pod St.-Quentin, kolosalny ten gmach, łączący w sobie pałac, kościół, panteon i klasztor, umożliwił założycielowi swemu ową samotną, pustelniczą niemal egzystencję, w której mógł się całkowicie oddawać swoim obowiązkom możnowładcy i wiernego sługi Kościoła. Escorial jest jakoby skamieniałą syntezą Hiszpanji habsburskiej, jej powagi religijnej i kultury umysłowej, jej wielkości zewnętrznej i wewnętrznej, jej sztuki i literatury.

Ziarno, rzucone tak hojną dłonią przez wielkich siewców humanizmu, Alonsa de Palencia, Antonia de Lebrija, Luisa Vivesa, Juana de Valdés i innych, weszło wreszcie i wydało bogaty plon. Znajomość świata starożytnego pogłębia się, znajduje oddźwięk w głębi duszy, powodując przewartościowanie walorów obcych na rodzime. Wielcy poeci nie wzorują się już na cudzoziemcach, lecz własne swe przeżycia przelewają w formy klasyczne. Kultura humanistyczna wzbogaca się dzięki studjom hellenistycznym i hebraistycznym, przeciwważającym jednostronną kulturę łacińską. Sprzyjały też one rozwojowi idei neoplatonickich w Hiszpanji. Pod wpływem tych idei papierowa erudycja szperaczy i zbieraczy starożytności przemienia się w arystokrację ducha a zmysł rekonstrukcyjny w refleksję i twórczość artystyczną; humanista przetwarza się w poetę. «Piękno duszy» — oto najwyższy cel humanisty, mającego poczucie własnej godności, oto uwieńczenie jego wysiłków twórczych. Jednym z najważniejszych traktatów w tej dziedzinie były «Dialoghi d'amore» (1535) osiadłego we Włoszech żyda hiszpańskiego Abrabanela, zwanego León Hebreo. Dzieło to (tłumaczone trzykrotnie na hiszpańskie w latach 1568, 1582 i 1590, i na francuskie) wywarło wpływ nie tylko na Castigliona we Włoszech, Montaigne'a we Francji, Camoensa w Portugalji i Herrere w Hiszpanji, lecz było też jednym ze źródeł mistycyzmu hiszpańskiego, zwłaszcza dla Luisa de León, Fray Pedra Malona de Chaide i Nieremberga, nie mówiąc o plagjatach i naśladownictwach, jak «Tratado de la hermosura del amor» (1576) Maximiliana Calviego i «Discurso de la hermosura y el amor» (1652) Bernardina de Rebollo. Na Platona i jego filozofję miłości powołuje się, prócz Malona de Chaide, Luis de Granada w swoim «Memorial de la vida cristiana» (1556), Juan de los Ángeles w swoich «Triunfos del amor de Dios» (1590), cytujący także «boskiego kontemplatora Dionizego Areopagite», tomiści Bartolomé de Medina i Domingo Báñez, który przejął z Platona teorię potrójnej piękności («hermosura»): wzrokowej, słuchowej i du-



chowej. Z książek świeckich zaś, przepojonych ideami platonizmu, pierwsze miejsce zajmuje wizerunek doskonałego dworzanina, z włoskiego oryginału Castigliona przelożony na język hiszpański przez genialnego Juana Boscana. Wszystkim tym dziełom wspólna jest dążność do wewnętrznej regeneracji człowieka przez uszlachetniającą potęgę miłości i kult piękna, pojęty jako źródło zachwyty niebiańskich. Nieraz czytając wywody tych neoplatoników, wydaje się nam, iż błąkami się po zaczarowanym ogrodzie mistyków, bo też istotnie między poglądami owych filozofów a hiszpańskim mistycyzmem istniało wyraźne podobieństwo. Wszak już Leon Hebrajczyk używa tak częstych u mistyków hiszpańskich alegoryj i przenośni, już to opisując «skale miłości», już też mówiąc o zwierciadle lub o ogniu miłości, o śnie itp. Takie i inne punkty styczności i analogie w doktrynach tłumaczy nam, dlaczego neoplatonizm właśnie w Hiszpanji tak żywe znalazł poparcie. W przeciwieństwie do naturalistycznego poglądu na świat arystotelesowsko-averroistycznego i suchego racjonalizmu neoscholastyków, spirytualistyczna ideologia Platona i neoplatoników, jej tęsknota do absolutu i teognozji, doskonale harmonizowały z psychiką i mistycznymi skłonnościami Hiszpanów. Platonizm bowiem, podobnie jak i mistycyzm, przesuwając punkt ciężkości z poznawania zapomocą dedukcji i dialektyki do osobistego przeżycia, względnie «doświadczenia» mistycznego, żeby użyć technicznego terminu. Zresztą pierwiastki platońskie ujawniają się również i w literaturze świeckiej, nie tylko w poezji Herrery, ale też w powieściach Alonsa de Reinosa i Jeronima de Contreras (pochodzących częściowo z tych samych źródeł aleksandryjskich, co neoplatonizm), a za pośrednictwem ksiąg rycerskich i dzieł wulgaryzacyjnych, jak Fray Cristobala de Fonseca «Tratado del amor de Dios», hasło «pięknej duszy» dotarło nawet do ludu. Słusznie pisze Menéndez y Pelayo, że w końcu XVI stulecia estetyka platońska była prosto filozofją ludową Hiszpanji, że była nią przepojona atmosfera, tak, iż wchłaniano ją nieświadomie. Stąd też ów idealistyczny, uduchowiony charakter literatury za panowania Filipa II, tego idealisty «par excellence».

W poezji idealizm ten objawia się najpełniej w utworach Fernanda de Herrera (1534—1597) i Luisa de León (1528?—1591). Utarł się zwyczaj przeciwstawiania tych dwóch wieszczów, z których pierwszy był przywódcą «szkoły» andaluzyjskiej lub sewilskiej, a drugi najwybitniejszym po Garcilasio de la Vega przedstawicielem «szkoły» kastylskiej lub salmantyńskiej. W rzeczy samej chodzi tu raczej o dwie odmienne koncepcje czy maniery poetyckie, a wyraz «szkoła» należy tu brać w znaczeniu czysto regionalistycznym, nie przywiązując doń idei jakiegoś konkretnego programu literackiego, ani nawet świadomego naśladownictwa (z wyjątkiem oczywiście niektórych «poetae minores»). Szkoła andaluzyjska odznacza się mianowicie bujniejszą fantazją, większym bogactwem i śmiałością metafor, pompatyczniejszym stylem, a także subtelniejszym wdziękiem poetyckim, niż szkoła kastylska, ta zaś w braku płomiennego kolorytu, błyskotliwości i finezji Południa wyróżnia się dyskretniejszym gustem, większym umiarkowaniem stylu, większą precyzją i trzeźwością, a o deseń dba więcej niż o koloryt. Jak dalece na poezję sewilską wpłynęły symbolizm dantejski i petrarkizm, wyrafinowana sztuka Arabów i Indjan, studja biblijne, uprawiane na uniwersytecie sewilskim, wreszcie bujna roślinność Andaluzji przepojona aromatyczną wonią owoców południowych — trudno byłoby określić. Dość, że charakterystyczne cechy tej poezji występują w całej pełni u sewilczyka Herrery, przezwany «el divino», który w sposób niezrównany umiał pogodzić patos



Don Fernando de Herrera.

i majestatyczną powagę hiszpańską z erudycją humanistyczną i gładkością oraz słodyczą liryki włoskiej. Wielki wielbiciel Garcilasa, napisał Herrera komentarz do jego dzieł (1580), który wywołał żywą polemikę. Dla nas jest on ważny o tyle, że autor wypowiedział w nim własne swe poglądy na istotę poezji; wymagając od niej «dignidad y grandeza y veneración, con una nota de severidad», pokazał, jak szczytne o niej miał wyobrażenie. Być może, że w wierszach jego więcej jest sztucznego patosu niż szczerego uczucia, że zanadto widoczny wysiłek; zarzucano mu także archaizmy, neologizmy i inwersje, któremi zbyt często się posługuje. Wszelako braki te cechują bardziej sonety i elegje poety (w których mniej rażą) niż hymny patriotyczne i ody triumfalne, wśród których zwłaszcza hymny na zwycię-

cięstwo pod Lepanto (1572) i na klęskę króla Portugalji, Sebastiana, pod Alcaicer Quivir (1578), oraz oda do Don Juana z Austrii (1571) z okazji powstania Maurów alpujarskich należą do najpiękniejszych klejnotów poezji hiszpańskiej. Wspaniałe te poematy majestatem i harmonją rytmu czynią zadość wszelkim wymaganiom wielkiej poezji, tak, jak je sformułował sam Herrera. Wracając do jego sonetów, elegij i sielanek, należy stwierdzić, że poeta rozpoczął od naśladownictwa Petrarcki. Jak Petrarca Laureę, tak Herrera opiewał w swych wierszach miłosnych Leonorę de Milá, hrabinę de Gelves, którą nazywa swoją «luz, lumbre, sol, estrella»; ale platonizm Hiszpana jest bardziej dziewiczy i nadziemski, niż ów nastrój mistyczno-zmysłowy, cechujący sonety i elegje Włocha; jego «Luz» jest eteryczniejsza jeszcze od Laury i prawie tak nierealna, jak Dulcynea Kiszota.

W wyższe jeszcze regjony niż Herrera unosi nas Luis de León swojemi odami. Świetny humanista i grezysta, teolog, mistyk i moralista w jednej osobie, nie był wszak Fray Luis zawodowym poetą. Poezja była mu tylko rozrywką i wytchnieniem po wyteżonej pracy, ale choć wierszy napisał mało (ok. 30), wystarczą one, by zapewnić mu jedno z najzaszczytniejszych miejsc na Parnasie hiszpańskim. Herrera jest piewą miłości platonicznej, ale ziemskiej; Fray Luis z platońską kontemplacją przyrody łączy nadziemską ekstazę i klasyczną prostotę formy. Poezja jego, daleka od wszelkiej retoryki i efektów krasomówczych, jest hymnem na niezmacony spokój i olimpijską równowagę duszy, ową «sofrozyne», jak mawiali starożytni. Przed Chénierem, Leopardim, Klopstockiem i Keatsem zespolił on w doskonałej harmonji formy antyczne z myślą nowożytną, jak to widzimy w przepięknej parafrazie horacjuszowskiego «Beatus ille» («Qué descansada vida»), lub w cudownej «Profecia del Tajo», kongenjalnej adaptacji ody Horacjusza, zaczynającej się od słów: «Pastor cum traheret per freta navibus», gdy natomiast opis burzy w odzie do Filipa Ruiza («Cuando será que pueda») zdaje się być reminiscencją z «Georgica» Wergiljusza. Nawet gdy śpiewa znikomość dóbr ziemskich i tęsknotę do Chrystusa, kojarzy klasyczną wytworność Horacjusza z mistycznym nastrojem i wzlotami idealizmu platońskiego, jak w odach «Ascensión», «Vida del cielo» lub w subtelnych hymnach na cześć Matki Boskiej, z których jeden («Al cielo vais, Señora»)

przełożył Longfellow. Przedziwna oda do Oloarta («Noche serena...») dorównywa najlepszym poematom Wordswortha, a wspaniała pochwała muzyki («El aire se serena...») przypomina tegoż poety «Intimations of Immortality». Z Luisem de León poezja wzniosła się do szczytów, jakie bardzo rzadko osiągnęła w jakimkolwiek kraju. Trafnie określił ją Unamuno jako «posąg chrześcijański, z pentelijskiego marmuru wyciosany».

Ale największym bodaj klejnotem poezji mistycznej jest niezrównany kantykt duchowny («Cántico espiritual entre el alma y el esposo») św. J a n a o d K r z y ż a (1542—1591), opisujący w sposób alegoryczny na wzór «Pieśni nad pieśniami» pragnienie duszy, tęsknie poszukującej swego boskiego Oblubieńca, błogi stan duchowych zaręczyn, niewysłowioną rozkosz, jaką daje słodkie objęcie «Umiłowanego», wreszcie stan uszczęśliwienia duszy zjednoczonej z Bogiem. «Zadziwiać tu musi każdego — pisze ks. dr. Jachimowski — genialny sposób przełożenia na język ludzki tego, co ani oko ludzkie nie widziało, ani ucho ludzkie nie słyszało, ani w serce ludzkie nie wstąpiło».

Na Juanie de la Cruz wzorował się także biblista Benito Arias Montano, parafrazując Salomonową «Pieśń nad pieśniami», gdy Fray Pedro Malón de Chaide, w swoich parafrazach psalmów biblijnych i naśladownictwach Horacjusza, Wergilego i Juwenalisa, wstępował w ślady Luisa de León. Tymczasem u poetów świeckich górują jeszcze wpływy włoskie, jak u Francisca de la Torre, naśladowającego w swoich sonetach Tassa, Benedetta Varchiego i Giambattistę Amaltea, u przyjaciela jego Francisca de Figueroa, który dłuższy czas przebywał w Italji i wiersze swoje włoskimi przeplatował (podobno pisywał i poematy po włosku), wreszcie u ich obu imiennika Francisca de Medrano, wielkiego italofila, który głównie celował w horacjadach; najlepsza z nich oda o marności ludzkich pragnień i poczynań («Todos, todos lo erramos»). Latynista Diego Girón wzorowo przetłumaczył odę «Beatus ille», gdy Baltasar de Alcázar, przewany «Marcjalem Andaluzji» (choć nie należał, jak Diego Girón, do szkoły sewilskiej), wślawił się zjadliwymi epigramami oraz (często naśladowanym) «sonetem o sonecie».

Mistycyzm. Jak wynika z uwag poprzednich, idealizm hiszpański objawił się najpiękniej w dziełach wielkich mistyków XVI wieku; jakkolwiek bowiem popęd do uniesień mistycznych Hiszpanom jest wrodzony, tak, iż w namiętnych ich duszach medytacja łatwo przemienia się w wizję a gorąca wiara w ekstazę, to przesiąknięta platonizmem atmosfera XVI wieku szczególnie sprzyjała rozwojowi mistycyzmu w Hiszpanji. Ponieważ dzieła mistyków stanowią bardzo ważną pozycję w literaturze «złotego wieku» — według obliczeń Menéndeza y Pelayo ilość ich dochodziła nieprawdopodobnej cyfry 3000! — nie możemy ich zbywać kilku frazesami, lecz niepodobna też poświęcić każdemu z nich tyle miejsca, na ile zasługuje, nawet gdybyśmy się chcieli ograniczyć do największych przedstawicieli mistycyzmu hiszpańskiego. Zresztą cyfra, którą podaje Menéndez y Pelayo, obejmuje także dzieła pisane po łacinie oraz traktaty treści ascetycznej i budującej, owe niezli-



Fray Luis de León.



Św. Ignacy Łojola.  
(Według obrazu Luisa de Morales).

czony «abecedarios» i «cartillas espirituales», «espejos del alma», «escuelos de perfección», «caminos del espíritu», «guías de pecadores», «itinerarios de la oración», «memoriales de la vida cristiana», «vergeles de oración», «tratados de la vanidad y menosprecio del mundo» i inne «instrucciones», z których największą popularność zdobyły sobie słynne «Exercitia spiritualia» św. Ignacego Łojoli. Wspólnym tematem tych ćwiczeń duchownych są rozmyślenia na temat znikomości dóbr ziemskich i troska o jedyny prawdziwy skarb, jakim jest dusza ludzka. Dokładne poznanie skomplikowanego jej mechanizmu przez introspekcję, t. j. samoobserwację, samopoznanie i samokształcenie — ale pod kierunkiem doświadczonego duszpastorza — oto główny cel tych traktatów. Otóż ta surowa, wojskowa niemal, karność woli, zmierzająca planowo ku wewnętrznemu udoskonaleniu

człowieka, ta racjonalizacja życia duchowego, niedowierzająca pierwiastkom uczuciowym, słowem, ta asceza była dopiero przygotowaniem do właściwej kontemplacji mistycznej, niby żelbetonowym fundamentem pod wspaniałe gmachy mistycyzmu. Mistycyzm ten się różni od ascetyzmu, że nie jest dyscypliną dostępną dla wszystkich, pragnących wejść na drogę doskonałości, niewymagającą od nich wyjątkowych jakichś zdolności; w przeciwieństwie do demokratycznej ascezy jest mistycyzm nadzwyczajnym oświeceniem jednostek uprzywilejowanych, najwyższą arystokracją, na jaką zdobyć się może dusza ludzka, oczyszczona i uszlachetniona ogniem miłości. Wprawdzie i mistycyzm miał swoje doktryny, bo mistycyzmowi empirycznemu towarzyszył zawsze mistycyzm spekulatywny, rozróżniający trzy zasadnicze stopnie przeżycia mistycznego: «purgatio», «illuminatio» i «unio», ale zarówno wizje, objawienia i stygmaty, jak i ekstazę samą, czyli najwyższy stopień zjednoczenia duszy z Bogiem, uważali teoretycy za wyjątkowe objawy mistycyzmu.

Więc ascetyczna «trwoga o duszę» przemienia się u mistyków w tęsknotę duszy, pałającej miłością do swego Boga. Do umartwień ascezy i platonicznego kultu «pięknej duszy» dochodzi, jako trzeci pierwiastek, franciszkański duch pokory i miłości. Zdawałoby się, że ta pokora, prostota i promienna pogoda ducha nie sprzyjają płomiennym wybuchom miłości ekstazy, tymczasem, pomijając ekstazy św. Franciszka, właśnie najpokorniejszy z jego uczniów, Jacopone da Todi, był najbardziej egzaltowanym i namiętnym ekstazykiem w ich gronie, a największy mistyk hiszpański, św. Teresa (1515—1582), czerpała natchnienie z dzieł dwóch franciszkanów, Bernardina de Laredo i Franciszka de Osuna, którego «Trzecie abecedario duchowne» («Tercer Abecedario espiritual») było jednym z głównych źródeł terezańskich «Moradas». Bardzo pouczające pod tym względem są przenośnie i alegorie, wspólne franciszkanom i mistykom hiszpańskim, np. tak drogi św. Franciszkowi symbol słońca, który jeszcze u Calderona wielką odgrywa rolę, albo symbol wody, wyrażający u św. Franciszka najsubtelniejsze odcienie stanów mistycznych. Światło, ogień i woda należą także do ulubionych symbolów św. Teresy, a dla Luisa

de Granada woda i ogień wyrażają bojaźń i miłość Boga. Nie brak też, zwłaszcza u św. Teresy, przenośni wziętych ze świata roślinnego i zwierzęcego. Są to przeważnie reminiscencje średniowiecznych «fizjologów», jak i wogóle naturalizm mistyków hiszpańskich, polegający na alegorycznym wykładzie przyrody, bardziej się zbliża do spirytualizmu średniowiecznego, niż do realizmu humanistycznego. Prawdziwe «poczucie przyrody» objawia się tylko u Luisa de León. Wrażliwy na piękno przyrody, jak wszyscy platończycy, lubił on spoczywać w cieniu nad brzegiem Tormesu, i wtedy jał śpiewać lub wszczynał z przyjaciółmi rozmowy platońskie na temat «Imion Chrystusowych» (w «Los nombres de Cristo», 1583, wprowadza siebie samego pod imieniem Marcelo, i dwóch interlokutorów, Sabino i Julián). Przyroda była dlań refleksem świata idealnego i źródłem zachwyty, ziemia cała «przybytkiem chwały», «świątynią światła i piękna», błonie — zwierciadłem nieba, «życiodajnego regjonu świetlistego i niwy szczęśliwości». Jak ciche jezioro, w którym odbija się sklepienie niebieskie, a gwiazdy drgają w niem pod dziewiczą pieczęcią wietrzyka, tak i równina, «szkoła miłości czystej i prawdziwej», była dlań obrazem wieczystego pokoju.

Naogół jednak średniowieczny ascetyzm mistyków hiszpańskich tłumil tego rodzaju wylewy liryzmu. Nawet radosny naturalizm franciszkański, owo naiwne rozmiłowanie się w przyrodzie, jako dziele Dobrego Stwórcy, było u nich rzadkie. Zato tem silniej skupiali uwagę na «pejzażu» wewnętrznym (przypominamy ogródek św. Teresy); przyroda była dla nich niemal że figurą retoryczną. Z tem znowu łączy się inna właściwość mistycyzmu hiszpańskiego. Franciszkanie włoscy uważali się za «żonglerów Pana Chrystusowych», szli boso, głosząc dobrą nowinę, wielbiąc miłość i miłosierdzie raczej, niż abnegację i ascezę, a w wesołych ich piosenkach żonglerskich brzmiała nuta radości. Hasła ich były społeczne, demokratyczne; franciszkanizm był niby «międzynarodówką religijno-laiczną». Mistycyzm hiszpański ma wręcz inne oblicze. Mistyk hiszpański jest, jak każdy Hiszpan, indywidualistą, samotnikiem; w żyłach jego płynie krew wielkich konkwistadorów, dla których niema rzeczy niedostępnej. Zamyka się on w swym «zamku wewnętrznym», jak św. Teresa (rzekłbyś Syd w Walencji), lub ciemną nocą wspina się mozolnie na szczyt góry Karmelu, jak Juan de la Cruz. I jak konkwistadorowie Nowego Świata, rzuciwszy śmiało most przez Atlantyk, zdobywają coraz to nowe połacie egzotycznych krain, tak i niemniej heroiczna brać ich mistyczna, przystawwszy do nieba drabinę Jakóbową, wyrusza na podbój zaświatów. Wszak już Dante przeciwstawił seraficznej słodyczy św. Franciszka wojowniczy temperament



Św. Teresa.

(Według obrazu Ribery w Muzeum w Walencji).



Fray Luis de Granada.

«brzmia jak fanfary wojenne» («Triunfos del amor de Dios», 1590; «Lucha espiritual y amorosa entre Dios y el alma», 1600).

Mystyk hiszpański jest indywidualistą, nie jest on zwolennikiem owego nieokreślonego, wybujałego subiektywizmu, który, przeświadczony o swojej wyższości, dumnie odrzuca autorytet Kościoła i dogmatów. Taki skrajny indywidualizm cechuje tylko iluminizm hiszpańskich «alluminados», który św. Jan od Krzyża potępia, jako rozwiązłość i duchowe żarłoctwo. Więc gdy we Włoszech mistycyzm franciszkański wyradzał się w utopję społeczne i mrzonki komunistyczne, mistycyzm hiszpański wskutek skrajnego subiektywizmu swoich «alluminados» zdegenerował w kwietyzm i sensybilizm, zbliżony do dzisiejszego modernizmu. To też dzisiaj, w czasach powrotnej fali mistycyzmu, Kościół wskazuje właśnie owego reformatora Karmelu, jako «mistrza pewnego na stromej drodze doskonałości, wiodącej do zjednoczenia z Bogiem».

Wśród czynników, wpływających na indywidualność mistyków, należy oczywiście brać pod uwagę nie tylko ich skłonności osobiste i przeżycia, ale także tradycje zakonów, do których należeli, bo zakonnikami byli prawie wszyscy wielcy mistycy: dominikanin Luis de Granada, franciszkanie Francisco de Osuna, Bernardino de Laredo, Pedro de Alcántara, Juan de los Ángeles, Diego de Estella, karmelitanie Juan de la Cruz, św. Teresa, Jerónimo Gracián, Miguel de la Fuente, augustjanie Luis de León, Malón de Chaide, Alonso de Orozco, Cristóbal de Fonseca, Juan Márquez, jezuita Francisco de Borja, Luis de la Puente, Pedro de Rivadeneira, Álvarez de Paz, Eusebio de Nieremberg, trynitarz Hortensio Félix Paravicino y Arteaga. Wyjątków mało: Juan de Ávila był księdzem świeckim, Alonso Rodriguez, typowy przedstawiciel mistycyzmu laicznego, był braciszkiem w zakonie jezuitów. Byłoby jednak przesadą twierdzić, że mistycyzm u dominikanów zawsze jest fanatyczny, u karmelitów płomienny, u augustynów trzeźwy i rozumowany, u franciszkanów seraficzny. Wprawdzie Fray Luis de Granada porywa nas żywiołową potęgą swojej wymowy (podobnie jak Juan de Ávila), Malón de Chaide imponuje swoją uczonością, Alonso de Orozco przekonywa trzeźwością zdrowego sądu, Fray Juan de los Ángeles ujmuje niewysłowioną słodyczą; ale fanatyzm cechuje także Pedra de Alcántara, u Luisa de León akademicka uczoność idzie w parze

z głębokim liryzmem, logicznością wywodów zdumiewa także Juan de la Cruz, a św. Teresa nie tylko wzbudza podziw rycerskim zapalem i energią, lecz zachwyca nadto wdziękiem iście niewieścim. Słowem, przynależność mistyków do poszczególnych zakonów tłumaczy nam tylko niektóre ogólne rysy podobieństwa, względnie różnice w ich umysłowości.

Pokarm duchowy — oto drugi ważny czynnik indywidualności mistycznej. Lektury, dostarczające podniety wyobraźni mistycznej, i inne źródła inspiracji (muzyka) mają pierwszorzędne znaczenie dla historyka mistycyzmu. Największy wpływ wywierała niewątpliwie Biblia. Egzegeza Pisma świętego była w Hiszpanji zawsze jednym z głównych przedmiotów badań naukowych, do czego przyczyniła się w wielkiej mierze rozpowszechniona na półwyspie Iberyjskim znajomość języka hebrajskiego i arabskiego (już przed X wiekiem istniały tam tłumaczenia arabskie obu Testamentów). Po przejściowych zakazach czytania Biblii, spowodowanych herezjami waldensów i katarystów, studja biblistyczne odżywają z wzmożoną siłą. W XV wieku mnożą się tłumaczenia ksiąg Pisma świętego i komentarze biblistów, z których wymienimy tu tylko konwertytę Pabla de Burgos, kontynuatora Mikołaja de Lyra, Alonsa Tostada, profesora kolegium św. Bartłomieja w Salamance, Bonifacia Ferrera (brata św. Wincentego Ferrera), tłumacza Pisma św. na dialekt Walencji. Przypominamy również słynną «Biblia Complutensis» w 6 foljałach, zainicjowaną przez zasłużonego kardynała Ximeneza de Cisneros. Wprawdzie kontreformacja hiszpańska i inkwizycja («Index Valdés», 1559) wznawiają zakazy czytania Biblii, a sobór trydencki, pragnąc przeciwdziałać tendencyjnej propagandzie biblistyki przez koła protestanckie, wprowadza różne obostrzenia i ograniczenia, lecz społeczeństwo hiszpańskie zbyt już było przesiąknięte kulturą biblijną dzięki książkom nabożnym i ascetycznym, z których według Menendez de Palayo dałoby się zrekonstruować całą niemal Biblię; wystarczyło też przypatrywać się tak popularnym w Hiszpanji przedstawieniom autosów sakramentalnych, aby mieć Biblię w opisie i obrazach. Pozatem, właśnie ów bałamućny dyletantyzm w wykładzie Pisma świętego wywołał po stronie kontreformatorów pogłębione studja biblijne. Równocześnie zaś pod wpływem humanizmu krytyka tekstów rozpowszechniła się także w dziedzinie biblistyki. Powstał spór, któremu z trzech tekstów, hebrajskiemu, greckiemu czy łacińskiemu, należy przyznać pierwszeństwo. Do obozu hebraistów należeli między innymi Luis de León, Grajal, Martinez i Arias Montano, jeden z współpracowników antwerpskiej 8-tomowej «Biblia polyglotta» (1569—1573); greccy, jak León de Castro, byli zwolennikami «Septuaginty», gdy natomiast Melchior Cano, Gabriel de Montoya i inni bronili zatwierdzonej przez koncylium w Trydencie «Wulgaty» łacińskiej. Niepo-



Fray Luis de Granada.

dobna wyliczyć tu wszystkich biblistów owej epoki, dość powiedzieć, że Hiszpanja w tej dziedzinie zajmowała najprzedniejsze miejsce.

Jasną jest rzeczą, że kraj, w którym Biblia jest alfą i omegą wszelkiej wiedzy i mądrości, dużo jej zawdzięczać musi. W wiekach średnich była ona jedną z głównych podstaw literatury gnomicznej i dydaktycznej. Rychło też zaczęto wyzyskiwać Pismo św. w celach poetyckich. Już Pero Guillén de Segovia przełożył na wiersze hiszpańskie siedem psalmów pokutnych, gdy tymczasem erazmista Alvar Gómez de Ciudad Real, dworzanin Karola V, sparafrazował je w elegjach łacińskich (1538) i przetłumaczył «Przysłowia» Salomona na wiersze łacińskie (1536). Z późniejszych psalmistów hiszpańskich wystarczy tu wymienić Bartolomégo de Argensola, Joségo de Valdivielso, Juana Martinezę de Jáuregui, Bernardina de Rebolledo i Lopego de Vega, który także w swoich «Triunfos divinos» dużo uczoności biblijnej nagromadził. Biblia inspirowała nie tylko duchowne kancony Jorga de Montemayor i Herrery, «Harfę Dawidową» (1545) Benita Villi i romance biblijne Alonsa de Fuentes (1550) i Lorenza de Sepúlveda (1551), lecz dostarczała także tematów autorom autosów, dramatów i eposów. Dla mistyków hiszpańskich była ona zarazem źródłem natchnienia i kopalnią wzniosłych obrazów lub idei poetyckich. Czerpała z niej św. Teresa w swoich «Conceptos del amor de Dios», pisma Luisa de León są przesycone duchem ksiąg świętych, a zgola św. Jan od Krzyża zawdzięcza im niemal całą swą ideologję mistyczno-poetycką.

Z innych źródeł inspiracji mistycznej, pomijając już neoplatonczyków (Plethona, Bessariona, Ficina) i franciszkanów włoskich, należałoby uwzględnić jeszcze ojców Kościoła, św. Augustyna, św. Bernarda, św. Bonawenturę, Hugona de Saint Victor, dalej Skota Erygenę oraz mistyków flamandzkich i niemieckich. W końcu XV i początku XVI wieku ukazał się długi szereg wydań i tłumaczeń hiszpańskich dzieł takich, jak «Imitatio Christi» Tomasza à Kempis (druk. w Saragocie około 1490, tłum. 1493 r.), «Vita Christi» Ludolfa z Saksonji (tłum. 1503 przez Ambrosia Montesina), «Listy św. Katarzyny z Sieny» (tłum. 1512), «Opere spirituali» Włocha Serafina di Fermo (tłum. 1554). Innych autorów, jak Gersona, Ruysbroeka, Taulera, Henryka Herphiusa («Theologia mystica», 1529) czytano w oryginale lub tłumaczeniu łacińskim. Ale gdybyśmy wyliczyli jeszcze dwadzieścia innych dzieł tego rodzaju, nie mielibyśmy przecież klucza, któryby nam pozwolił wnikać w najgłębsze tajniki osobistych przeżyć i «doświadczeń» któregośkolwiek z mistyków hiszpańskich. Zadanie to ułatwili nam oni sami, odsłaniając z niezwykłą bystrością i subtelną znajomością duszy ludzkiej wszystkie fazy i stany, przez jakie ona przejść musi, zanim się przemieni w «żywy ogień miłości» i zjednoczy z Bogiem.

Niema doprawdy bardziej pociągającego tematu, niż owe wyznania mistyków, w których hiszpańska myśl religijna znalazła najpiękniejszy i najdoskonalszy swój wyraz a wymowa kastylska wzniosła się na szczyty najwyższe, jakie kiedykolwiek osiągnęła mowa ludzka. O św. Teresie powiedział pewien Anglik, że mówi nie po hiszpańsku, lecz po niebiańsku, a o poezji św. Jana od Krzyża pisał znakomity Menéndez y Pelayo, że jest tak «anielska, niebiańska i boska, iż wydaje się nie z tego świata, ani też można do niej stosować naszych metod krytyki literackiej». Słusznie też twierdził Karol V, że z Bogiem należy rozmawiać po hiszpańsku. Język ten dzięki mistykom hiszpańskim stał się najwłaściwszym narzędziem dla wyjaśnienia najgłębszych tajemnic duszy ludzkiej, obcującej ze swym Bogiem w mistycznej komunji. Zupełnie mylne natomiast jest mniemanie,



jakoby pisarze mistyczni ponosili odpowiedzialność za tak zwany konceptyzm i «mał gusto» lub że «w pogoni za kunsztownością stylu, przesadą i wszelkiego rodzaju subtelnościami i dwuznacznością (*sic*) doprowadzili do zupełnego absurdu ciemność myśli». Przeciwnie, w czasach, gdy w piśmiennictwie hiszpańskim zaczęła się panoszyć pedanterja i afektacja stylu, jedna tylko literatura mistyczna nie uległa tej zarazie, a z «pistoletami do zabicia grzechu śmiertelnego» i podobnemi nedorzecznosciami nie ma ona nic wspólnego — te należą już do literatury baroku. Wielcy mistycy hiszpańscy zdawali sobie doskonale sprawę, jak konieczne było właśnie w ich dziedzinie jasne wypowiedzenie myśli i użycie właściwych terminów, choćby dla uniknięcia zarzutu heterodoksji. Styl ich jest prosty, wyrazisty, przeplatany nieraz wspaniałemi alegorjami, zwłaszcza gdy opisują uczucia, wrażenia transcendentalne i stany ekstazy, których zwykłym językiem niesposób określić. A styl ich tak mało się zestarzał, że jeden ze współczesnych nowelistów i krytyków hiszpańskich, Juan Valera, powszechnie dla swego stylu ceniony, w przedmowie do swej «Pepita Jiménez» (1874) mistyków XVI w. jako wzory swe wysławia.



Fray Luis de León.

Brak kultyzmu nie świadczy wszakże o braku kultury. Mistycy analfabetami nie byli; to, co ich chroniło od iluminizmu ignorantów, była właśnie ich wyższość duchowa, ich «humanizm», jak to pięknie pokazał Unamuno. Humanizm łagodził, miarkował mistykę kastylską, tak roztropną mimo swej śmiałości. Nie brakło też wśród mistyków wybitnych humanistów, jak Luis de León lub Juan de Ávila, a wszyscy byli uzbrojeni w głęboką wiedzę i bogate doświadczenie, czyniące z nich doskonałych przewodników w pielgrzymkach duszy. Nie byli też fantastami ani marzycielami, jak mistycy germańscy, lecz posiadali w wysokim stopniu zmysł praktyczny, przedsiębiorczy. To też gołosłowny jest zarzut, jakoby misycyzm i ascetyzm odwróciły Hiszpanów od potrzeb życia praktycznego, a ci, koncentrując całą swą uwagę na niebo, zapomnieli o ziemi (jak astrolog w znanej bajce Lafontaine'a) i runęli w przepaść. Albowiem wszyscy wielcy mistycy hiszpańscy nie tylko byli doskonałymi duszpasterzami, ale dbali także o rozwój i udoskonalenie swego zakonu, a św. Teresa i św. Jan od Krzyża, jako reformatorem życia klasztornego, wykazali wybitne zdolności organizatorskie. Inni znowu, jak jezuita, byli aktywistami, odgrywali ważną rolę w dyplomacji i utrzymywali, podobnie jak we Włoszech św. Katarzyna ze Sieny, stosunki z wpływowemi osobistościami. Słusznie pisze H. Butler-Clarke: «It is a remarkable feature of Spanish mysticism, that from Ramon Lull onward its devotees, even the most favoured of them, were not mere dreamers, but had a strong practical element in their character». Więc i u nich idealizm idzie w parze z realizmem. — Najświetniejszy okres mistycyzmu hiszpańskiego przypada na drugą połowę XVI wieku, erę największej potęgi państwa hiszpańskiego, ostatni wielcy mistycy bowiem, Luis de León, Juan de la Cruz i Alonso de Orozco, zmarli w roku 1591; w tymże pamiętnym roku



*Fray Alonso  
de Orozco*

Fray Alonso de Orozco.

1591, 99 lat po zdobyciu Granady i odkryciu Ameryki, umarł św. Alojzy z Gonzagi i Ambrosio de Morales.

Ocena wpływu mistycyzmu hiszpańskiego na malarzy takich, jak Ribera, Zurbarán, El Greco przekracza zakres niniejszego szkicu. Nas tu głównie interesuje stosunek literatury mistycznej do świeckiej. Św. Ignacy i św. Teresa wczytywali się z młodą w ulubione książki rycerskie, a dzieje Amadisa przemieniały się u nich w epopeję duszy własnej (jak «Eneida» w «Boską Komedję») i w krucjatę — dla podboju dusz bliźnich. Tym podbojem dusz ludzkich zdobyli mistycy hiszpańscy większe skarby niż Amadis, a objawieniami swojemi odkryli więcej niż Amerykę... bo nieskończoność. Pod wpływem tej mistyczno-ascetycznej literatury platoński kult pięknej duszy przekształca się stopniowo w «anatomję» nagiej duszy, odslaniając z nieubłaganą srogością wszystkie jej ułomności i braki (Quevedo), a naturalistyczny realizm hiszpański wzbogaci się u Cervantesa o realizm psychologiczny.

Epopeja kunsztowna. Drugie miejsce co do ilości, jeśli nie co do jakości, utworów zajmuje literatura epicka. Żaden inny kraj, w którym kwitnęła epika, nie był tak bogaty w tej dziedzinie, jak Hiszpanja. Niestety wśród mnogich utworów muzy epicznej mało znajdziemy dojrzałych i, biorąc do ręki dwa duże tomy «Poemas épicos» wydania Rivadeneiry, trudno oprzeć się pewnemu znużeniu, jeśli nie rozczarowaniu. Zawierają one blisko 200.000 wierszy, stanowiących zaledwie połowę całości. Nie objęte tym zbiorem eposy Lopego de Vega wypełniłyby tom cały, a razem z innymi, niewydanymi przez Rivadeneyrę, utworami epickimi osiągnęłyby prawdopodobnie zawrotną liczbę pół miliona wierszy. Mało kto zadał sobie trud przedarcia się przez ten las dziewiczy, a ci, co tę odwagę mieli, trafiali wprawdzie tu i ówdzie na kwiecistą polanę, srebrzystym przeciętą strumykiem, ale, ogółem biorąc, spotykał ich zawód. Tak w dramacie, jak i w epice, dynamizm hiszpański objawiał się raczej liczebnością niż doskonałością utworów. Niektóre eposy, pisane stylem bombastycznym, jak «Dragontea» Lopego, są wprost nieczytelne, inne beznadziejnie monotonne, lub też grzeszą nadmierną długością. A przecież nie zbywało Hiszpanom ani na żyłce epickiej, ani na materjale epicznym. Zwycięstwa w Europie, odkrycie nowego kontynentu, triumf krzyża nad półksiężycem, uwieńczony po kilkuwiekowej krwawej walce zdobyciem Granady, hegemonja nad światem — ileż w tem wszystkim tematów, godnych wielkiego piewcy narodowego! Ale pomimo że nie było zwycięstwa, ani ważniejszego wydarzenia dziejowego, któreby nie natchnęło jakiegoś poematu epicznego, wiek Karola V i Filipa II nie wydał Wergiljusza. Przyczyna zaś tego braku wielkich

pieśniarzy epickich była następująca. W epice hiszpańskiej można odróżnić dwa zasadnicze kierunki: historyczno-realistyczny i romaneskowo-fantastyczny. Poeci, należący do pierwszego kierunku trzymają się ściśle faktów historycznych, główne swe zadanie upatrując w poetyckiej idealizacji wielkich wydarzeń i osobistości; są oni dziejopisami lub kronikarzami, ale nie epikami. Drugi kierunek, wychodząc z wręcz przeciwnego założenia, odrzuca historję i, powołując się na Arystotelesa, utrzymuje, że poeta epiczny winien puszczać wodze swej fantazji. Słowem, eposy hiszpańskie są zanadto, albo za mało historyczne; żaden z nich nie odpowiada wymaganiom prawdziwej epeji, zarówno bowiem przesadna dokładność historyczna, jak i nadmierna fantastyczność i cudaczność epejom przynoszą ujmę. Kierunek historyczny odpowiada tradycji epiczno-narodowej, przypomina realizm poematu o Sydzie i «romancera» hiszpańskiego, z tą jednak różnicą, że gdy te miały charakter ludowy, popularny, epeja historyczna wieku XVI nie była i nie mogła być ludowa.



Zachwycenie św. Teresy.  
(Rzeźba Lorenza Berniniego).

Nadto związana z osobistymi przeżyciami autora, o formie kunsztownej na wzór włoskich lub starorzymskich eposów, sprzeczna była z duchem narodu, z prostotą i naiwnością poezji romancowej. Nawet eposy, osnute na dawnych romancach, np. «El Cid Ruy Diaz de Bivar» (1579) Diega Ximeneza de Ayllón, pisane są — jak niemal wszystkie eposy hiszpańskie XVI wieku — we włoskich oktawach; sporadycznie tylko występuje wiersz romancowy, wiersz biały lub kunsztowna polimetra.

Decydujący wpływ na genezę i rozwój poezji epicznej w Hiszpanji miała epika włoska, zwłaszcza Ariosto, który dla epików hiszpańskich był tem, czem dla liryków Petrarca: mistrzem i wzorem kunsztu. Jego «Orlando furioso», dwukrotnie tłumaczony na hiszpańskie przez Jeronima de Urrea i Hernanda de Alcocer, w latach 1548—50, a nieco później przez Vazqueza de Contreras na prozę przełożony, zdobył sobie wielką poczytność głównie dzięki Urrei, którego przekład, jakkolwiek daleki od oryginału, doczekał się siedmiu wydań w przeciągu lat 14. Jakoś już w r. 1555 Nicolás de Espinosa ogłosił «Segunda parte del Orlando Furioso» (trzy razy wydaną do r. 1572), w której opisuje m. i. bitwę pod Roncevaux i bohaterską śmierć dwunastu rycerzy Karola Wielkiego. Niemalę powodzenie miał i «Orlando innamorato» Boiarda; tłumaczony kilkakrotnie na prozę (1533—1550) — częściowo też przez Hernanda de Acuña, znanego nam już jako tłumacz «El caballero determinado» — kursował «Orlando enamorado» jako «libro de ca-

ballerías». Wersję poetycką ułożył Garrido de Villena w r. 1577, a w następnym już roku pojawił się pod tytułem «Orlando determinado» dalszy ciąg «Rolanda zakochanego» pióra szlachcica aragońskiego Martina de Bolea y Castro. Więcej jeszcze powodzenia miał lekarz z Luceny, Luis Barahona de Soto, z wydaną w r. 1586 «Primera parte de la Angélica» (znaną powszechnie jako «Lágrimas de Angélica»), o której pleban w «Don Kiszocie» tak się wyraża: «Ah! byłbym się serdecznie zmartwił, żeby taka książka z mojego rozkazu miała być spalona, a przecież jej autor jest jednym z najznakomitszych poetów nietylko hiszpańskich, ale na całym świecie». Ale czy «Łzy Angeliki» byłyby warte łez plebana? W każdym razie trzeba przyznać, że ta Angelika hiszpańska nie jest wcale podobna do swej siostrzycy włoskiej u Boiarda i Ariosta, lecz raczej spokrewniona z bohaterkami ksiąg rycerskich. Darmobyśmy szukali w tym rzekomym dalszym ciągu «Rolanda szalonego» humoru i wesołej ironji Ariosta; najwyżej możnaby znaleźć pewne podobieństwo między prozaicznymi komentarzami, które autor wyjaśnia intencje moralne swego dzieła, a pedantycznymi alegorjami Ammirata lub Dolcego, dodanymi (po śmierci Ariosta) dla wytłumaczenia symbolicznego znaczenia «Orlanda». Spółczesność inaczej zapatrywała się na «Angelikę». Herrera, Gregorio Silvestre, Diego de Mendoza, Gutierre de Cetina, Cristóbal de Mesa nie szczędzą jej pochwał, a zdanie ich, prócz Cervantesa, podziela i Lope de Vega, który dla skrócenia sobie nudów na galjonie «niezwyciężonej Armady» napisał długi poemat na cześć Angeliki («La Hermosura de Angélica», druk. 1602). — Zupełnie niezależna od owych Orlandów i ich potomstwa jest «epopeja tragiczna» Juana Yagüe de Salas, «Los Amantes de Teruel» (1616), osnuta na dawnej miejscowej legendzie, która przedtem już natchnęła Pedra de Alventosa (ok. 1555), Andresa Rey'a de Artieda (1581) i Bartolomégo de Villalba (1587), a później przez Tirsa de Molina (1627), Pereza de Montalván (1635) i Hartszenbuscha (1837) na scenę przerobiona została.

Pod wpływem italanizującej epopei romaneskowej odżywa w Hiszpanji epopeja historyczna, przypominają się dzieje przodków i wielcy bohaterowie narodowi. Włoski Orlando wskrzesił pamięć hiszpańskiego Rolanda, Bernarda del Carpio. Wprowadza go już Espinosa w swojej kontynuacji Ariosta, każąc mu zwyciężyć Karola Wielkiego i jego paladynów, a Garrido de Villena, w sześć lat po swoim «Orlando determinado», ogłasza poemat o bitwie pod Roncevaux («El verdadero suceso de la famosa batalla de Roncesvalles», 1683). Za ich przykładem idą niebawem Agustin Alonso («Hazañas y hechas del invencible caballero Bernardo del Carpio») i biskup Bernardo de Balbuena, którego «El Bernardo, o Victoria de Roncesvalles» (1624) patosem się odznacza, a barwnością opisów i polotem fantazji przypomina Ariosta. Siegając w dalszą przeszłość narodu, Pedro de la Vezilla Castellanos w «El León de España» (1586) i Lorencio de Zamora w «La Numantina» (1589) opiewają walki Hiszpanów z Rzymianami. Z historją eposy te niedużo mają wspólnego. Espinosa wprawdzie zastrzega się, że opowiadanie jego jest prawdziwe, nie zmyślone, jak u Francuza Turpina; cóż, kiedy zamiast fikcyj francuskich i włoskich mamy tu — fikcje hiszpańskie z wysoce problematycznym Bernardem del Carpio. Czyż nielepiej było powiedzieć z Balbuena, że historja nie jest przedmiotem poezji («la historia verdadera no es sugeto de poesia»)? Istotnie bowiem niektóre eposy rzekomo historyczne egzotycznością swoją zbliżają się do dawnych powieści rycerskich, jak Gonzala de Luque «Famosos hechos del principe

Celidón de Iberia» (1583), Jerónima de Huerta «Florando de Castilla, lauro de caballeros» (1588) albo Eugenia Martinez «Genealogía de la Toledana discreta» (1604).

Natomiast zwolennicy kierunku historyczno-realistycznego usiłowali pogodzić historję z poezją. Byli to głównie piewcy wielkich zwycięstw i bohaterów współczesnych: Malta, Antwerpja, Rodos, Azory, przede wszystkim Lepanto, były częstym przedmiotem epepej, a z wybitnych herosów, obok Karola V, którego wysławiali Jerónimo Sempere («La Carolea», 1560) i Luis Zapata («Carlo Famoso», 1566), wysuwa się na pierwszy plan syn jego, brat Filipa II, Don Juan de Austria, bohater «Batalla de Lepanto» (1578) Jerónima Cortereała i «Austriada» (1584) Juana Rufa Gutierrezza, przezwanego «El jurado de Córdoba» («Przysięgły z Kordoby»). «Austrjadę» tę zbyt połażliwy pleban w «Don Kiszocie» stawia narówni z «Monserrate» Viruesa i «Araukaną» Ercilli, ogłaszając trzy te utwory za najlepsze z hiszpańskich poematów heroicznych, dorównywające najznamienszym eposom włoskim. Zgoda co do «Araukany» i «Monserrate», lecz w innych eposach hiszpańskich (nie wyłączając «Austrjady») talent poety rzadko się dostraja do wyżyn jego uczuć patriotycznych, a wartość utworu zwykle stoi w stosunku odwrotnym do jego rozmiarów.



Alonso de Ercilla y Zúñiga.

«Araukana», najlepszy epos artystyczny, na jaki się zdobyła poezja «wieku złotego», należy do cyklu epepej konkwistadorskich. Autor jej, Alonso de Ercilla y Zúñiga (1533—1594), pochodzący po mieczu od jednego z najszlachetniejszych rodów biskajskich, a po kądzieli spokrewniony z domem książęcym Bejarów, pragnął na wzór innych arystokratów miecza i pióra — «tomando ora la espada, ora la pluma», jak powiada o sobie Garcilaso de la Vega — otoczyć skroń swoją laurami Marsa i Apollina. Już jako 15-letnie pacholę towarzyszy Filipowi II w wyprawie do Flandrji (1548), a w siedem lat potem, dowiedziawszy się w Londynie (dokąd przybył z królem na ślub jego z Marją Tudor) o buncie Araukanów w Chile, przeprowia się przez morze, w Perú pomaga markizowi de Cañete w pacyfikacji kraju i przyłącza się do oddziałów posiłkowych, wysłanych przez wicekróla pod komendą syna swego, Don Garcia, do Chili, dla stłumienia buntu. Ercilla nietylko nadzwyczajną odwagą przyczynił się do zwycięstwa, lecz, pragnąc je unieśmiertlić, spisał swe wrażenia na skrawkach papieru lub skóry. Tak powstały pierwsze pieśni «Araukany», podobne w swej genezie do romanc kresowych. Są one spoetyzowaną kroniką, niemal diarjuszem, pisany pod dyktandem Kaljopy i Klio. Temat jest wprawdzie traktowany bez perspektywy, lecz obiektywnie, barwnie i z kunsztem retorskim. W niespełna 10 lat później dodaje Ercilla dalszych pieśni czternaście. Tymczasem powrócił on do swej biblioteki, przeczytał «Orlanda» i inne eposy włoskie, tłumaczone na język hiszpański, i dowiedział się z Italicusa, że epepeja nie może się obejść bez cudowności. Pod wpływem tych lektur Ercilla czyni teraz ustępstwa na rzecz mitologii, wprowadzając, często bez potrzeby, żywioły nadprzyrodzone. Tak więc we śnie ukazują się pocie Bellona, donosząc mu o zwycięstwie pod Saint-Quentin, w jaskini magika indjańskiego ma wizję bitwy pod Lepanto i t. p. Lecz to sztuczne

wprowadzenie cudów i wizyj zbyt luźno jest związane z akcją, rzeczywistość i działanie wyższych mocy nie są tu dość zharmonizowane i nie przenikają się wzajemnie, jak w «Iljadzie», pojawienie się zaś Matki Boskiej (zgodnie z hiszpańską tradycją epicką) jest tu podane jako fakt historyczny. Tak więc próba pogodzenia inspiracji historycznej z romantyczną była chybiona. Ercilla należał do szkoły realistycznej. Historyczny charakter «Araukany» zbliża tę epopeję do starohiszpańskich poematów o Sydzie i Rodrygu i do romanc, choć Ercilla ani z jednych, ani z drugich natchnienia nie czerpał, bo dawnych eposów nie znał a romancami gardził. Niema też w całej «Araukanie» ani jednej aluzji do narodowych bohaterów Hiszpanji. Co się tyczy naśladownictwa Włochów, to Ercilla wprowadził Dantego, Petrarke i Ariosta jako wzory swe podaje, niemniej wpływ Dantego nie jest wcale widoczny, a Petrarki co najmniej wątpliwy. Zupełnie wyraźny jest jedynie wpływ Ariosta, chociaż w «Araukanie» nie znajdziesz nic z lekkiej fantazji, humoru ani wdzięku «Rolanda szalonego». Wpływ bowiem Ariosta nie sięgał tak głęboko. Pozytywistyczny umysł Hiszpana nawet romansów nie uznawał. Już we wstępie «Araukany» zastrzega się autor, że nie będzie śpiewał o damach, miłości, galanterji rycerskiej, ani utrapieniach, lecz jedynie o waleczności i bohaterstwie Hiszpanów, co już całkowicie odbiega od romanescowej koncepcji Ariosta («Le donne, i cavalier, l'arme, gli amori — Le cortesie, l'audaci imprese io canto»). Oprócz struktury poetyckiej i niektórych właściwości stylistycznych (np. zwyczaju rozpoczynania każdej pieśni refleksją moralną lub filozoficzną i kończenia jej zapewnieniem, iż poeta tak się czuje wyczerpany, że mu głos od śpiewu ochrypl), nie zawdzięcza «Araukana» nic prawie «Orlandowi». Dużo silniej zaznacza się w niej wpływ autorów starożytnych; duch Ercilli był wykarmiony na retorach, poetach, filozofach i historykach rzymskich. Naśladuje więc Wergiljusza, Liwjusza i Lukana, zapożycza od nich epitety, antytezy, anafory i inne figury retoryczne, nieraz nawet konstrukcje zdań, lecz przedewszystkiem przejmuje od nich kunszt oratorski. «Araukana» przepełniona jest wspaniałymi deklamacjami, przypominającymi patosem i grandecą Liwjusza. Opisy walk są niezwykle żywe i obrazowe, a główne postaci, zwłaszcza kacyków, skreślone z wielką precyzją: mężny Lautaro, huczny-buńczuczny Tucapel, prawdziwszy od Rodomonta w «Orlandzie szalonym», dumny Caupolicán, roztropny i wymowny Colocolo, Nestor indjański, przewyższający, zdaniem Woltera, swego protoplastę greckiego — oto może najudatniejsze typy bohaterów. Portrety niewieście są mniej wyraziste. Stoiczne i sentencjonalne Guacoldy, Tegualdy, Głauiry przypominają raczej bohaterki Sofoklesa i Eurypidesa, niż Indjanki. Wogóle brak w «Araukanie» owych scen prawdziwie «ludzkich», które stanowią o nieśmiertelności epopei, jak scena pożegnalna między Hektorem a Andromachą w «Iljadzie», epizod Franceski da Rimini w «Boskiej komedji», lub Inesy de Castro w «Luzjadach» Camoensa (Ercilli przypuszczalnie znanych).

Wielkie powodzenie «Araukany» wywołało długi szereg podobnych utworów, luźnie tylko z nią związanych. Chileńczyk Pedro de Oña («Arauco domado», 1596) i Diego de Santisteban Osorio (1598) piszą dalszy ciąg wojen araukańskich. Fernando Álvarez de Toledo w «Purén indómito» (1598) wzoruje się na Ercilli, opisując w 15.000 wierszy krwawy bunt z r. 1598. Gabriel Lasso de la Vega i Antonio de Saavedra Guzmán, pierwszy w «Cortés Valeroso» (1588), drugi w «El Peregrino indiano» (1599), sławią wielkiego konkwistadora Meksyku. Juan de Castellanos w «Elegias de Varones ilustres de Indias» (1589) opowiada historję Ame-

ryki od jej odkrycia przez Kolumba aż do zdobycia dzisiejszej Kolumbji. Martín del Barco Centenera («Argentina conquista», 1602), Gaspar de Villagra («La Conquista del Nuevo México», 1610), Antonio de Viana («Las antigüedades de la Gran Canaria», 1604) i inni kronikarze Nowego Świata opisują zdobycie i kolonizację poszczególnych prowincyj. W braku wartości poetyckiej, konkistadorskie te eposy mają bezsprzecznie znaczenie dokumentarne.

Równoległe z epopeją konkistadorską rozwija się epopeja religijna. Między drugą a trzecią częścią «Araukany» ukazały się «El Monserrate» (1587) Walencjanina Cristobala de Virués, osnute na dawnej, niejednokrotnie jeszcze opracowywanej legendzie o założeniu klasztoru na Monserracie (Katalonja), «El Cavallero Assisio» (1587–1589) Gabriela de Mata, «Universal Redención» (1584) Francisca Hernandezza Blasca i kilka innych. Wpływ epopei heroicznej jest tu aż nadto widoczny. «El Monserrate» zawiera m. i. opis bitwy pod Lepanto, «El Cavallero Assisio» jest nowelą rycerską «a lo divino», w której św. Franciszek przedstawiony jest jako «błądny rycerz», a Francisca Hernandezza natchnęła, jak się sam przyznaje, lektura «Araukany» i Ariosta do napisania wielkiej epopei (30.000 wierszy!) ku czci Odkupiciela świata. Niepodobna wymienić tu wszystkich epopej, poświęconych Chrystusowi, Bogarodzicy i świętemu Pańskim, z których imion możnaby ułożyć piękną litanję. Zresztą rozkwit tej gałęzi pnia epickiego przypada na wiek XVII, gdy już nie Ariosto, lecz Tasso i Tansillo dzierżyli berło; w tymże wieku hiszpańskiego baroku rozwija się również epopeja heroikomiczna.

Powieść i nowela. Tymczasem powieść sielska święci triumfy niczem «Amadis». «Araukana» nie zmogła «Arkadji», jak «Arkadja» «Amadisa». Po drugiej «Dianie» (1564) ukazała się trzecia, «Diana enamorada» (1564), walencjanina Gaspara Gila Pola, którą, zdaniem plebana w «Kiszocie», należy szanować «jakby nie Polo, lecz sam Apollo ją był napisał»; po «Dianie zakochanej», zironizowana przez tegoż plebana «Fortuna de Amor» (1573) żołnierza-poety Antonia de Lofrasso; po «Fortunie» — «El Pastor de Filida» (1582) Luisa Galveza de Montalvo (tłumacza Tassa i Tansilla), z akcją tak kunsztownie splecioną, że autor, straciwszy wątek w tym labiryncie miłosnym, wyznaje: «Wszyscy są zakochani, sam już nie wiem w kim»; po «Filidzie» — «Galatea» (1585) Cervantesa, z którą się jeszcze bliżej zapoznamy; po «Galatei» — zawiłe «Desengaño de celos» (1586) Bartolomégo Lopeza de Enciso; po tej «szkole zazdrości» «Nimphas y Pastores de Henares» (1587) Kanaryjczyka Bernarda Gonzaleza de Bobadilla, który Henaresu jako żywo nie widział, i «Pastores de Iberia» (1591) Andaluzyjczyka Bernarda de la Vega, późniejszego kanonika w Tucumanie (Argentyna). Po tych «pastorach» «Arcadia» (1598) Lopego de Vega; po «Arkadji» — «Prado de Valencia» (1600) Gaspara Mercadera; po «Walencji» — «Siglo de oro en las selvas de Erifile» (1608) Bernarda de Balbuena, późniejszego biskupa w Porto Rico, i słynna «Constante Amarilis» (1609) Cristobala Suareza de Figueroa, tłumacza Guariniego «Il Pastor Fido»; wreszcie, po różnych jeszcze «Pastores de Sierra Bermeja» i «de Clenarda», w roku 1627, a więc w 70 lat po pierwszej «Dianie» — czwarta, «Diana de Montemayor nuevamente compuesta» Jerónima de Texeda, osiadłego w Paryżu nauczyciela języka hiszpańskiego. Stanowczo «Diana» twardy miała żywot. Próbowano wprawdzie i ją «zdywinizować», by ją tym sposobem (podobnie jak «Amadisa») unieszkodliwić, wszak już w r. 1582 cysters Fray Bartolomé Ponce wydał w Saragosie «Primera parte de la clara Diana a lo divino» w 7 księgach.

Ale ta «boska» Diana była pono jeszcze bardziej zawila od świeckiej, «mas oscura que clara», jak ją autor we wstępie sam określa. A Cervantes, tak surowy dla ksiąg rycerskich, miał wszak słabość dla sielanek. «To maleństwo — wyrokuję przez usta swego plebana — nie może tyle złego narobić, co owe giganty rycerskie. To przynajmniej trzyma się jako tako zdrowego rozumu i nikomu go nie wykoszlawi». Tylko druga «Diana» (Alonsa Pereza), «Fortuna miłości», «Pasterze iberyjscy», «Nimfy Henaresu» i «Szkoła zazdrości» nie doświadczają łaski plebańskiej. Cervantes (1547—1616) zaś własną «Galateę» ukochał ponad wszystkie inne utwory, nie wyłączając «Don Kiszota». Była ona pierwociną jego talentu poetyckiego («primicias de mi corte ingenio», nazywa ją autor), choćby więc dlatego warto się z nią zapoznać bliżej.

Miłość Elicia do nimfy Galatei, która imię swe dziełu nadała, jest, a raczej powinna być, nicią przewodnią w tym labiryncie arkadyjskim, przypominającym swojemi «qui pro quo» najbardziej zagmatwane intrygi hiszpańskiej komedji. Wśród gajów i spokojnie szmerzących strumyków błądzi — niby zbłąkana owieczka — wzdychający żałośnie Elicio, gdy tymczasem inny pasterz, Artidor, zakochany w Teolindzie, umizga się do jej siostry, Leonardy, bardzo do niej podobnej, którą bierze za Teolindę. Ta zaś kocha się w Galerciu, przypominającym znowu nadzwyczajnie swego brata Artidora. Galercio ze swej strony wzdycha do Gelazji, pragnącej znów rozmiękczyć twarde serce Lenia, a Rosaura tymczasem roni łzy za... doprawdy zapomniałem, za kim. Mało nas dziś wzruszają owe westchnienia sentymentalnych pasterzy i pastuszek o słodko brzmiących imionach. Zmieniają się imiona, nie zmieniają ludzie; są oni zawsze ci sami, a historia ich streszcza się w trzech słowach: marzenia — wzdychania — piosenki. Wszyscy lamentują we wszystkich możliwych tonach i rytmach i wszyscy płaczą: płacze tkliwy Orompo na wieść o śmierci Listei i zazdrosny Orfenio podejrzewający perfidną Leandrę, płacze czuły Crisio przed rozstaniem się z Claraurą, dumny Marsilio zaś rozpacza, bo Belisa nim pogardza. Lecz ich jeremjady nie są bynajmniej proste i naturalne, jak przystoi na prawdziwych pasterzy. Przeciwnie, nasi skotarze i skotopaski wyrażają swe bóle i męki w stylu wykwińtym i emfatycznym, jakim nie powstydzilby się człowiek z akademickim wykształceniem. «Na co patrzysz — mówi jeden z nich — jeśli nie na Galateę? Lecz jakżeż możesz patrzeć na jej słoneczne włosy, niebiańskie czoło, gwiaździste oczy, śnieżny nosek, rumiane policzki, koralowe wargi, alabastrowe zęby, kryształową szyję i marmurowe piersi?» Tak też Sanczo Pansa, usłyszawszy z ust swego pana kwiecisty panegiryk na cześć Dulcynei, sam mimowoli popada w jego styl pompatyczny. Gdy się przysłuchujemy subtelnym wywodom Elicia, utrzymanym w tonie elegij kardynała Bemba, mamy ochotę zawołać z plebanem: «E, co on za pasterz! to zrečný dworus, frant nad franty». Cervantes bowiem nie był tak zaślepiony, żeby nie wiedzieć, jak dalecy rzeczywistości byli owi pasterze fikcyjni, i niejednokrotnie sam przedrzeźniał te «bzdury, które mogą zabawić próżniaków, ale ani krzty prawdy nie zawierają». Ale czy w tem twierdzeniu niema przesady? Nie byłaż Galatea symbolem Cataliny, owej doña Catalina de Palacios Salazar y Vozmediano, którą poeta niebawem miał poślubić, czyniąc z niej wierną towarzyszkę swej niedoli? Czyż Elicio, wyznający pięknej nimfie swą miłość, nie był wyrazicielem uczuć, jakie Cervantes żywił dla swej Katynki, a triumf Elicia — zapowiedzią ich wesela? Czy fikcja nie jest tu na usługach rzeczywistości? Przecież i inne powieści sielskie, np. «Diana» Montemóra, «Arcadia»



Lopego de Vega, «El Pastor de Filida», obfitują w aluzje do osobistości społecznych, a Cervantes uprzedza wszak swoich czytelników, że większość wprowadzonych przezeń osób są pasterzami «li tylko z odzienia». Lecz słowom jego kłam zadaje znowu Don Kiszot, gdy mówi: «Czy sądzisz, że Amarilidy, Filidy, Sylwe, Diany, Galatee i podobne stworzenia, których w książkach pełno, naprawdę były niewiastami z krwi i kości, i kochankami tych, co je opiewali? Zaiste takimi nie były, jeno poeci tak je wyobrażają, aby wymysłem swoim nadać pozory rzeczywistości». Więc myślą się i ci, co Tircisa z Franciszkiem de Figueroa, Lausa z Luisem Barahoną, Melisa z Mendozą utożsamiają. Nimfy i pasterze w «Galatei» są to abstrakcje, pozbawione cienia indywidualności, poruszające się w sferach nadziemskich. «Galatea», jak słusznie zaznacza Savj-López, waha się między sielankowym sentymentalizmem a mistycyzmem platońskim, jest bowiem przepojona ideami platońskimi o miłości i o szczęściu. Otwórzmy księgę 4-tą: około źródła, pod cienistymi drzewami, schodzą się w porze południowej pasterze, wszczynając dialog o istocie miłości. Słyszymy takie zdania, jak «miłość jest pragnieniem piękna», «miłość jest umiarem, bo niewinność ukochanej poskramia żądę kochanka», «miłość jest potęgą, bo przewycięża wszystkie przeciwności», «miłość jest sprawiedliwością, wiedzą» i t. d. Pastoralne te dysputy na łonie przyrody są jakby dalekiem echem platońskich biesiad w ogrodach florenckich Wawrzyńca Medyceusza. Przypominają się kancony Cavalcantiego i Danta, gdy czytamy, że miłość jest korzeniem, z którego rodzi się «la venturosa planta — que al cielo nos levanta», a kancona Elicia («Amor que es virtud entera») jest mozaiką aforyzmów platońskich. A teraz zrozumiemy także, dlaczego «Galatea» była Cervantesowi tak droga. Nie ulega wątpliwości, że człowiek ten, posiadający cudowną wprost intuicję rzeczywistości, żywił potajemnie jakąś romantyczną tęsknotę do zaczarowanej krainy fantazji. Znajdował on w świecie złotych złudzeń jakby antydot na gorzką prozę życia, odnajdywał w nim jakby odbłask owego wieku złotego, kiedy «wszystko tchnęło pokojem, przyjaźnią i zgodą», kiedy «ostry lemiesz ciężkiego pługu nie śmiał jeszcze drzeć świętych wnętrzości matki naszej ziemi, bo ona sama hojne wydawała plony», kiedy «niewinne i wesołe pastereczki biegały po wzgórzach i dolinach, tyle tylko ciała kryjąc odzieniem, ile skromność kryć zawsze ludziom nakazywała, bezpieczne od innych i od własnych chuci», a «we wszystkich czynnościach ludzi panowała otwartość dusz prostych i zacnych, daleka od oszustwa i niezdolna całkiem do obłudy» («Don Kiszot», I, IX). Cervantes wiedział dobrze, że owe złote czasy minęły bezpowrotnie, i właśnie dlatego tak chętnie uciekał do świata idealnego, mając się fatamorganą poetyckiego złudzenia.

«Arkadja» zdobyła sobie tak wielki rozgłos, że zaćmiła poniekąd splendory i czary romantyki maurytańskiej. Inaczej trudno byłoby sobie wytłumaczyć, że wspomniana wyżej «Historia de los bandos de los Zegries y Abencerrajes» (alias «Guerras civiles de Granada») Pereza de Hita, w której odżyły, jakby tknięte różdżką czarodziejską, ostatnie dni Granady, junactwa i galanterje jej obrońców, powstania Maurów Granady i Alpujarry, że ten romans historyczny, który odśłonił Europie całą poezję świata muzułmańskiego i natchnął we Francji panie de Scudéry («Almahide»), de Villedieu («Galanteries grenadines»), de Rocheguilhem («Aventures grenadines»), de Lafayette («Zaïde»), później Floriana, Charrina, Jouyego i Chateaubrianda, w Niemczech Schlegla i Affenberga, a w Ameryce Washingtona Irvinga, w samej Hiszpanji zaledwie kilka naśladownictw wywołał, mimo że w ciągu

XVII wieku ukazało się tu przeszło 30 wydań tego dzieła. Tak częsty bowiem w nowelistyce i dramatach hiszpańskich motyw niewoli, przebytej u Maurów lub Turków, opiera się raczej na rzeczywistych wydarzeniach, lub (jak u Cervantesa) na przeżyciach osobistych.

Większe powodzenie miała powieść grecka. Nie była ona nowością w literaturze Europy zachodniej, czego dowodzi starohiszpański «Libro de Apollonio», osnuty na grecko-bizantyńskiej historii Apolonjusza z Tyru, lub starofrancuska nowelka «Floire et Blanchefleur», która rozpowszechniła się po całej Europie, nie mówiąc o licznych żywotach świętych (np. św. Aleksego), egzotycznością swą przypominających owe powieści. Włochy południowe, wówczas jeszcze napół greckie, ważną w tej transmisji odgrywały rolę. Główną treścią tych powieści były losy dwojga kochanków, którzy po najróżniejszych peregrynacjach i przygodach na lądzie i morzu, znosząc cierpliwie wszelkie kaprysy i igraszki wrogiej im Fortuny, wkońcu do zacisznego portu szczęścia dobijają. Powieść grecką cechuje więc nadzwyczaj skomplikowana akcja, której nagłe perypetje wynikają nie z konieczności psychologicznej, jeno z zewnętrznych okoliczności. Przypadek rozłącza kochanków, przypadek zrząda, że dostają się do niewoli, przypadek rzuca ich sobie w objęcia w chwili, gdy się tego najmniej spodziewają. Typowym przykładem a zarazem głównym źródłem tego rodzaju powieści był «Teagenes i Charikleia» Heljodora, autora greckiego, który żył w III wieku po Chr. Dzieło to było dwukrotnie tłumaczone na język hiszpański, naprzód anonimowo (według francuskiej wersji Amyota) w r. 1554 (2 wyd. 1581), następnie przez Fernanda de Mena w r. 1581 (trzy nowe wydania ukazały się w latach 1600—1616), gdy natomiast powieść aleksandryjska Achillea Tacjusza z V wieku po Chr.: «Klitofon i Leucypa» znana była z przekładu włoskiego Lodovica Dolcego («Amorosi ragionamenti»). Na Tacjuszu — «el celebrado autor de la Leucipe», jak go nazywa Lope de Vega — wzorował się Alonso Núñez de Reinoso w swojej «Historia de los amores de Clareo y Florisea y de los trabajos de Ysea», wydanej w Wenecji r. 1552, a może również Juan de Segura w wydanej w rok później powieści «Lucindaro y Medusina» (1553). Niebawem pod wpływem idei platońskich i mistycznych uczuciowa treść powieści się pogłębia, ślepy traf ustępuje Opatrzności, a tułactwo przybiera pozory pielgrzymki, nie ekspiacyjnej — bo bohaterowie do żadnej winy się nie poczuwają — lecz uszlachetniającej. Odyseja przemienia się w kalwarję. Metamorfoza ta dokonała się już w «Selvas de aventuras» (1565) Jerónima de Contreras, kapitana i kronikarza królewskiego. Powieść ta jest jakby syntezą Heljodora, Tacjusza, platońskiej «hermosura del alma», mistycznych wzlotów duszy i ascetycznej rezygnacji, bo Luzmán, odnalazszy ukochaną Arboleę w klasztorze, wyrzeka się świata i przywdziewa kutę pustelnika. Ta idealna, nadziemską miłość zbliża Luzmana do Amadisa, tylko że postać Luzmana jest jeszcze bardziej wyidealizowana, rzekłbyś — Amadis pozbawiony instynktów krwiożerczych. Amadis jest sangwinik, Luzmán — melancholik; Amadis jest «panem sytuacji», Luzmán igraszką i ofiarą losu. Mimo to przygody bohaterów w nowelach greckich, jakkolwiek wysoce nieprawdopodobne, są jednakże mniej fantastyczne, mniej niedorzeczne, niż awantury rycerskie Amadisów czy Esplandianów. Są one cudaczne, lecz nie są cudowne; pełno w nich burz morskich, korsarzy, rozbitków, wysp (znajdujących się szczęśliwie w pobliżu miejsc katastrofy), dzikich szczepów, najrozmaitszych intryg i pomysłów, lecz brak w nich smoków, olbrzymów, czarów,

słowem, całej fantasmagorii ksiąg rycerskich. Kraje zaś, w których akcja się toczy, istnieją na mapie, choć niekoniecznie tam, gdzie je autor umieszcza.

Mamy tu na myśli «Trabajos de Persiles y Sigismunda» (1616), ostatnie dzieło Cervantesa. Nic łatwiej, jak obwiniać Cervantesa, Calderona czy Szekspira o brak wiadomości geograficznych i historycznych. Krytykowaniem tych braków nie myślimy się zajmować. Niemniej nie podzielamy też entuzjazmu niektórych cervantesistów, jak Azorina, Pfandla i innych, wmawiających w siebie i innych, że «Persiles» jest arcydziełem dorównującym «Don Kiszotowi». Taki bowiem już los wielkich genjuszów, że, cokolwiek stworzą, święte się stają i nietykalne. Że Cervantes sam «Persilesa» za najlepsze swe dzieło uważał, niczego to nie dowodzi. Autor, wydający trafne sądy o cudzej twórczości, rzadko zdobywa się na obiektywizm w stosunku do własnej. Znanie jest powiedzenie France'a: «Najgorsze me dzieło? — Oczywiście to, które wszyscy znacie i kochacie: «Zbrodnia Sylwestra Bonnard» (powieść nagrodzona przez Akademię Francuską) — Moje najlepsze dzieło? — «Jeanne d'Arc», której nikt nie czyta». Tak i «Persilesa» nikt dziś prawie nie zna, a «Don Kiszotem», niedocenionym przez swego twórcę, zachwyca się świat cały. Czemże jest ów Persiles? Anty-Amadisem? Apoteozą miłości? Pierwszą powieścią nowoczesną? Dla nas ta «historja północna» jest czemś w rodzaju powieści Heljodora i nie gorsza od niej, dla Cervantesa była ona przede wszystkim — jak «Galatea» — wycieczką w krainę fantazji, i jeszcze czemś więcej: wspomnieniem własnej odysei. Jak Dante, Camoens, Victor Hugo, Mickiewicz, tak i Cervantes wiódł życie tułackie. Biografię jego czyta się jak powieść, zwłaszcza 5 lat niewoli algerskiej szczególnie są bogate w epizody romaniskowe: nieudane próby ucieczki, spiski, intrygi i t. p. opisy. Niedawno odkryto długi szereg dokumentów niewątpliwiej autentyczności, które rzucają zupełnie nowe światło na niektóre szczegóły z życia Cervantesa. W jednym z nich (21 w zbiorze Pereza Pastora) dowiadujemy się, że Cervantes przypadkowi zawdzięczał wykup swój z niewoli. Gdy mianowicie trynitarze Fray Juan Gil i Fray Antonio de la Bella przybyli do Hassan-paszy, by wykupić szlachcica z Aragonji Jeronima de Palafox, Hassan zażądał zań 1000 talarów okupu, za innych więźniów swych po 500. Ponieważ trynitarze nie mieli przy sobie tak wielkiej gotówki, wykupili zamiast Palafoxa Cervantesa. Gdyby więc Ojcowie mieli dostateczną sumę na okup jeńca, po którego przybyli, Cervantes byłby wraz z innymi jeńcami Hassana popłynął do Konstantynopola, skąd prawdopodobnie nie byłby już powrócił, a wówczas



Miguel de Cervantes Saavedra.  
(Przypuszczalnie jedyny autentyczny wizerunek).

i «Don Kiszot» nie byłby pomnożył arcydzieł literatury wszechświata. Karjera woj-skowa Cervantesa również była pełna nadzwyczajnych przygód. W bitwie pod Lepanto kule z arkabuzą ranią go w piersi i druzgocą mu lewe ramię, ale radość jego na widok zwycięstwa chrześcijan nad Turkami była tak wielka, że się ledwo spostrzegł, iż był ranny, mimo że rany były bolesne aż do utraty przytomności. Wyleczony, na nowo zaciąga się do wojska, bierze udział w wyprawie tunetańskiej, następnie zaś zwiedza Florencję, Wenecję, Rzym, Neapol, Palermo i Bolonję. Zwolniony ze służby wojskowej, zaopatrzony w listy polecające Don Juana i księcia de Sesa, wicekróla Sycylii, opuszcza port neapolitański, lecz nazajutrz okręt, na którym wyruszył w drogę, staje się łupem korsarzy. Od tej chwili zaczyna się owa pięcioletnia kalwarja, z której Cervantes wynosi «naukę cierpliwości w przeciwnościach», podobnie jak bohaterowie «Persilesa i Sigismundy». Z istnym heroizmem znosi on katusze i represalje, któremi ciemieźcy, wierni korsarskiej taktyce, chcą więźnia do szybkiego wykupienia się zmusić. Wnosząc bowiem z listów polecających, w które Cervantes był zaopatrzony, że mają do czynienia ze znakomitą osobistością, spodziewają się sutego okupu. Próby ucieczki pogarszają oczywiście ciężkie warunki, w jakich żyć musi. Męczarnie, jakie wycierpiał, potęgują w nim wprawdzie tęsknotę za ojczyzną, lecz wytwarzają równocześnie w jego duchu zdolność do wytrwałego zmagania się z nieubłaganym losem i walki ze złem, jakie go otacza, co jest właśnie treścią «Persilesa» i nieśmiertelnego «Don Kiszota». Persiles cierpi, Don Kiszot walczy za miliony; pierwszy jest męczennikiem, drugi bojownikiem — obaj zaś mają w sobie coś z heroizmu Cervantesa.

Jak «Persiles», tak i «Don Kiszot» jest odyseją, ale o ileż wyżej stoi ona od pierwszej, ... a nawet od odysei Homera! Kiszot dobrowolnie (bowiem) wyrusza na przygody; nikt mu nie każe narażać się na liczne niebezpieczeństwa, przeciwnie, krewni i znajomi usiłują go odwieść od szalonych zamiarów, których urzeczywistnienie staje się jego celem i racją bytu. Krucjata Don Kiszota wynika jedynie z pobudek szlacheckich, a mianowicie z chęci niesienia pomocy prześladowanej ludzkości, opiekowania się słabymi i uciemżonymi. Zanim jednakże zastanowimy się nad znaczeniem tego nieśmiertelnego dzieła, musimy wpierw dojść, jaką była intencja autora i czem dla niego był «Don Kiszot». Otóż Cervantes sam niedwuznacznie odpowiedział na to pytanie. W prologu swoim zaznacza, że chodziło mu o «zohydzenie nieprawdziwych i nedorzecznych historyj ksiąg rycerskich» («poner en aborrecimiento de los hombres las fingidas y disparatadas historias de los libros de caballerias»). Jakkolwiek słowa autora są wcale przejrzyste, krytyka przyjęła je z niedowierzaniem. Niepodobna przypuszczać — nadmieniono — by na tem kończyły się ambicje autora! Ośmieszyć co? Pewną gałąź literatury, będącą wówczas w modzie, a ośmieszaniem tem siebie i innych zabawiać? Czyżby potężny umysł Cervantesa mógł zadowolić się tak błahym triumfem? Nie, to nieprawdopodobne! Gdyby znaczenie «Don Kiszota» ograniczyć do satyry, popularność jego byłaby niezrozumiała i dziś byłby nam równie obojętny, jak księgi rycerskie, które wystawia na drwiny. Szukano więc «klucza» w alegorycznym wykładzie «Kiszota», i jak to zazwyczaj bywa, gdy się z gotowym sądem przystępuje do czytania dzieła, treść zdawała się potwierdzać owe zgóry powzięte przeświadczenie o głębszym znaczeniu dzieła. Usiłowano dowieść, że Cervantes jest źle lub wcale nie zrozumianym autorem; upatrywano w nim filozofa, który pod płaszczem alegoryj wy-powiadał najgłębsze i najśmielsze poglądy, niezadowolonego z ustroju społecz-

nego polityka, surowego cenzora obyczajów, zdecydowanego wroga arystokracji, szermierza idei liberalnych i hasel rewolucyjnych, genialnego pamphlicistę, słowem, «omnibus omnia erat», albowiem, jak słusznie pisze Ibeas, w «Don Kiszocie» każdy widzi, co mu się podoba, zależnie od osobistego nastawienia umysłowego. Jest to właśnie jedną z cech prawdziwych arcydzieł, jak «Boska komedia», «Faust» czy «Król-Duch», że nadają się one do wszelakich, choćby najniedorzeczniejszych interpretacji. Ale nawet trzeźwy umysł nie może poprzestać na określeniu «Don Kiszota» jako zwykłej parodji «Amadisa» lub satyry na księgi rycerskie; zbyt ciasna wydaje się taka definicja i nie obejmująca bynajmniej skarbów mądrości, zawartych w tej cudownej książce. Istotnie, błędny rycerz jest śmieszny (jak śmieszny jest każdy anachronizm) przez swoje średniowieczne pojęcie honoru rycerskiego, przez swoje przywidzenia, dziwactwa i halucynacje, dzięki którym wszędzie widzi nieprzyjaciół, a w prostej wieśniaczkę z Toboso — księżniczkę Dulcyneę. Niemniej rycerz nasz posiada pierwszorzędne zalety: jest on odważny, wspaniałomyślny, delikatny, surowy w obyczajach, roztropny w mowie. Kocha on i ceni wszystko, co piękne, szlachetne i dobre, zawsze staje po stronie tych, co cierpią i których los i nieszczęścia prześladują. Ten filantrop, podobnie jak mizantrop Moljera, zrazu komiczny, stopniowo przemienia się w postać tragiczną, wzbudzającą litość i sympatię czytelnika; widzimy w nim bowiem coraz wyraźniej ofiarę skrajnego idealizmu. Narażając stale życie dla bliźnich, znosi dla nich wszelkie niewygody i upokorzenia, dla nich żyje i umiera. Don Kiszot jest uosobieniem poświęcenia, poświęcenia być może bezcelowego, bo nie przynoszącego nikomu korzyści; najczęściej nawet interwencja Kiszota powoduje zaognienie sytuacji, nieraz zaś kończy się bijatyką, przyczem rycerz o posepnem obliczu na własnej skórze doświadcza, jak niebezpiecznie jest mieszać się nieproszonemu w cudze sprawy, choćby w najczystszej intencji. Jakkolwiek więc czyny naszego bohatera są nieraz śmieszne, charakter jego i uczucia zasługują tylko na zupełne uznanie; cnoty zaś, które go cechują: miłość, dobroć, szlachetność, prawość, czystość i wierność, wykazują jasno, że nie jest on karykaturą, lecz wzorem doskonałego rycerza.

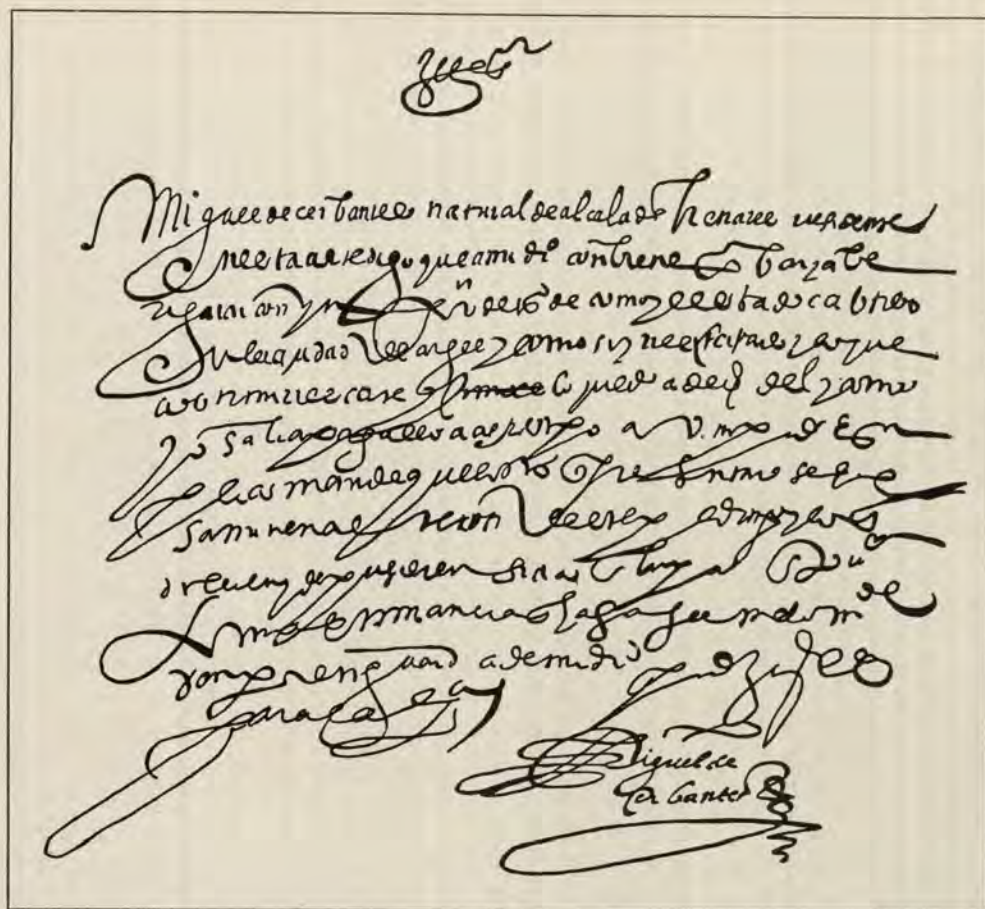
Równocześnie postać ta jest odbiciem szlachetnych i wzniosłych aspiracji autora, który, sam będąc jednym z owych szlachetnych i wielkodusznych rycerzy, nie mógł Kiszota wystawiać na pośmiewisko. Przypomnijmy sobie, jak Cervantes, będąc w Algerze, wszelkie próby ucieczki stale brał na własną odpowiedzialność, wyszydzenie więc choćby wybujałego idealizmu stałoby w sprzeczności z jego własnymi przekonaniem. Nie zrozumiał tego Byron, gdy zarzucał Cervantesowi, iż zbyt szorstko się obszedł ze swym bohaterem, iż ironją swoją zdmuchiwał heroiczny ogień duszy hiszpańskiej, iż śmiech jego «obezwładniał prawe ramie» Hiszpanji. Ognia nie stłumił, ani też ramienia nie złamał, gdyż tym, którzy głę-



Kościół w Alcalá de Henares, w którym ochrzczono Cervantesa.

biej wniknęli w ducha «Don Kiszota», stał się on ożywczą i zbawienną siłą, mogącą wzniecić zapał w duszach ludzkich. Nie mógł też Cervantes nie współczuć ze swym bohaterem, którego życie było ciąglem rozczarowaniem, podobnie jak życie autora. Zresztą Don Kiszot jest nie tylko sympatycznym warjatem, ale, pomijając obłąd na punkcie rycerstwa, jest on obdarzony zupełnie zdrowym umysłem. O sprawach społecznych, literackich, ogólnoludzkich wygłasza mądre uwagi, a sądy jego są trafne, niepozbawione nieraz bystrości. Mimo swego zaślepienia jest on naprawdę «el ingenioso hidalgo»; widać, że Cervantes nie tylko go obdarzył najszlachetniejszymi porywami i dążeniami swej duszy rycerskiej, włożył weń również swój rozum. W miarę postępowania akcji, rozwija się także postać giermka Sancza Pansy. Z początku jest to typowy chłop, chciwy, ograniczony, przebiegły, który jedynie dla zysku, t. j. wyspy, obiecanej mu przez Kiszota za wierne usługi, towarzyszy swemu panu. Ale i on powoli się udoskonala, robi się lepszy, uczciwszy i rozumniejszy, i nawet, gdy widoki otrzymania nagrody maleją, nie opuszcza on swego pana, bez którego żyć już nie może, tak jak Kiszot obejść się nie może bez swego giermka. Obie te postaci dopełniają się wzajemnie, nie tylko bowiem występują niemal ustawicznie razem, lecz, jak słusznie zauważono, czyny jednego nabierają dopiero właściwego znaczenia na tle czynów drugiego. Jeden uosabia szlachetne porywy entuzjazmu, który oślepia ludzi i każe im lekceważyć trudności i przeszkody w pogoni za ideałem — lub chimera, drugi przedstawia ostrzegawczy głos rozsądku, «chłopski rozum», trzeźwość — lub tchórzostwo. Don Kiszot więc jest tylko «połową», lecz lepszą połową duszy Cervantesa, który, podobnie jak Goethe, Jean Paul i tylu innych wieszczów rozróżniał w sobie dwie dusze i dwie natury, stojące w sprzeczności ze sobą. Schumann nazwał je «Florestan» i «Eusebius», Cervantes nadał im imiona «Don Kiszota» i «Sancza».

Odtwarzając w nich, świadomie lub nie, własną swą duszę, odzwierciedlił Cervantes jednocześnie duszę całego narodu; czemuż są bowiem Kiszot i Sanczo, jeśli nie skrajnymi symbolami idealizmu i realizmu hiszpańskiego, t. j. syntezą duszy narodowej? Jako obrońca wiary i honoru, jako szermierz wszystkiego, co wzniosłe, Don Kiszot jest dla nas nadto symbolem rycerskiej Hiszpanji z czasów Habsburgów, kiedy to rycerstwo, najwierniejszy wyraz idealizmu i szlachetności charakteru hiszpańskiego, było źródłem potęgi Hiszpanji a zarazem i przyczyną jej upadku; kiedy w uniesieniu zapominało o najistotniejszych potrzebach kraju, puszczając mimo uszu głos rozsądku, który jak Sanczo podcina skrzydła wyobraźni, nie pozwalając jej wzbić się na wyżyny. Dulcynea zaś to ideały, dla których walczyli ci rycerze, a więc ojczyzna, wiara i honor, słowem, tradycja narodu. Wychodząc z tego założenia, widzimy, że Don Kiszot nie jest zawadką, ani hałaburdą, lecz wiernym tradycjom narodowym sługą, mierzącym siły według zamiarów, nie zamiary według sił. Sanczo Pansa, przyziemny, sceptyczny, żarłoczny i nie lubiący nadstawiać karku, ani narażać się komukolwiek, lecz pragnący, by wszystkim było dobrze na świecie, a jemu najlepiej, Sanczo, kierujący się instynktami, któremu wszystko, co wzniosłe, śmieszne się wydaje, Sanczo, krępy i pękaty, nie tylko pozornie przeciwstawia się chudej, wydłużonej postaci rycerza o smętnem obliczu, lecz wciela on także drugą cechę narodową: hiszpański realizm, poczucie rzeczywistości, chęć używania, szal zmysłów. Nieprzejednany to kontrast, gdyż w tem starciu dwu skrajnych poglądów na świat miejsca dla kompromisu i wyrównania niema. Don Kiszot i Sanczo Pansa miłują się jak dwaj



Autograf Cervantesa.

bracia, wspierają wzajemnie, lecz zrozumieć się nie mogą; podobnie zbratały się w duszy hiszpańskiej skrajny idealizm ze skrajnym realizmem, lecz złąć się ku jednolitej równowadze duchowej nie mogą, jeno istnieją w odrębności swej jeden obok drugiego.

Wreszcie w znaczeniu ogólnoludzkim Don Kiszot i Sanczo Pansa to niebo i ziemia («el cielo y el suelo»), dusza i ciało, duch i materja, fantazja i rzeczywistość, poezja i proza. W jakikolwiek sposób dociągniemy te dwie postaci do skali ogólnoludzkiej, zawsze jedna z nich będzie przeciwieństwem drugiej. Jak je pojmował sam Cervantes, jest tajemnicą, zadowolamy się stwierdzeniem, że dadzą się one w różny sposób interpretować. «Autor powinien milczeć, gdy dzieło jego zaczyna przemawiać» — pisał Nietzsche. Nie pytajmy więc, czem «Don Kiszot» miał być, ale czem jest. Jest on parodją owych przesadnych, nieprawdopodobnych i śmiesznych przygód rycerskich, jakeimi są przepełnione «Clarisy» i «Clamadesy», nie jest parodją zakonu rycerskiego, ani rycerskości; ośmiesza emfazę, nie ośmiesza entuzjazmu. A dalej: «Don Kiszot» jest odyseją błędnego rycerza, odsłaniającą nam blaski i nędze ówczesnej Hiszpanji, jej kulturę materjalną i duchową, jej obyczaje i przesady, zalety i wady, jej ustrój społeczny, sądownictwo i bezpieczeństwo publiczne, całą hierarchję towarzyską, od książąt i wyso-

kich dostojników poprzez mieszczan, kupców, uczonych, artystów i żołnierzy do wyrzutek wszelakiego rodzaju. Słowem, cała potęga Hiszpanji, jak niemniej i pierwsze oznaki poczynającego się rozkładu, charakteryzujące przełom XVI i XVII wieku, przesuwają się jak w kalejdoskopie przed oczami czytelnika. A pod tym płaszczem odysei rycerskiej kryje się stokroć tragiczniejsza odyseja duszy ludzkiej, błądzącej po tym padole łez, duszy niezrozumianej, tajemniczej, samotnej, duszy przykutej do tej ziemi a należącej do innego, lepszego świata, duszy spokrewnionej wielkim mistykom, św. Teresie, św. Ignacemu Lojoli i Janowi od Krzyża, duszy dzielnej i ofiarnej, walecznej i wierzącej, duszy rwącej się bezustannie do czynu, duszy stęsknionej do szczęścia i sprawiedliwości i pragnącej je przywrócić ludzkości. «Biada, biada temu — zauważył ktoś — kogo nieprawości ludzkie nigdy nie pobudzały do buntu, kto nigdy nie odczuwał potrzeby walczyć z wiatrakami!»

I teraz przypomina się nam druga wielka epopeja, opisująca pielgrzymkę duszy, która stopniowo oczyszcza się z pyłów ziemskich, by odnaleźć raj stracony: Beatrycę, gdy tamta, wygnana z raj, pokutuje na ziemi i dopiero śmierć ją wyzwala z potwornych szponów smoków i demonów, z którymi za życia się borykała. «Boską komedję» zdefiniował Canudo, jako moralną ewangelję rasy śródziemnomorskiej, «Don Kiszot» w mistycznej interpretacji Unamuna stał się narodową ewangelją Hiszpanji. Oba dzieła są przepojone duchem średniowiecza, ale gdy «Komedja» architekturą, symetrią i majestatem swoim przypomina katedrę gotycką, tragedia błędnego rycerza malowniczością i plastycznością opisów zbliża się do epopei greckiej, i tylko spisa Don Kiszota na rycinach Gustawa Dorégo jest jakby strzelistym filarem gotyckim, podtrzymującym niebieskie sklepienie.

Pierwsza część «Don Kiszota» ukazała się w styczniu r. 1605 pod tytułem «El Ingenioso Hidalgo Don Quixote de la Mancha»; przywilej królewski nosi datę 26 września 1604 r. Według dawnej tradycji, napisał ją Cervantes we wsi Argamasilla de Alba (La Mancha) i to w więzieniu. Jeśli «Don Kiszot» naprawdę został poczęty w więzieniu, to już raczej w jednym z licznych więzień Andaluzji, z którymi Cervantes podczas swej kariery urzędniczej się obeznał. Według innej wersji, sam Don Kiszot miał zamieszkiwać Argamasillę, a wiara ta wśród mieszkańców wioski jest tak głęboko zakorzeniona, że istnieją tam rodziny, wywodzące się od bakałarza, cyrulika i innych osób, wspomnianych przez Cervantesa. Pokazują tam też austerję (venta de Quesada), w której Kiszot, pasowany na rycerza, odbył straż rycerską, i «Puerto Lápice», o którym mowa w II rozdziale powieści, i słynne wiatraki «Criptana». Postać Don Kiszota jest kreacją nawskroś oryginalną; pierwowzoru Kiszota nie znalazł Cervantes ani w «Caballero Cifar», ani w «Tirant lo Blanch», ani u Włochów Folenga, Pulciego, Boiarda czy Ariosta, choć nie brak analogij między Kiszotem a bohaterami epopej heroikomicznych. Tak i Sanczo nie ma rodowodu literackiego, bo giermek Cifara, Ribaldo, jest pomysłowszy od niego i tak waleczny, że zdobywa ostrogi rycerskie. Nie można też Sancza zaliczać do kategorii pikarów-szelmów, bo jest on wiernym sługą, przywiązany do swego pana; nie uśmiecha mu się życie awanturnicze, wolałby siedzieć w domu i zajmować się gospodarstwem; dopiero jako obieżyświat z musu nabywa pewnego doświadczenia, lecz, dzięki uszlachetniającemu wpływowi rycerza, podłości nie popelnia nigdy. W dziesięć lat po pierwszej ukazała się druga część «Don Kiszota». Cervantes zbliżał się już do siódmego krzyżyka (urodził się bowiem w r. 1547),



EL INGENIOSO  
HIDALGO DON QUIXOTE DE LA MANCHA.

Compuesto por Miguel de Cervantes  
Saavedra.

DIRIGIDO AL DVQUE DE BEJAR,  
Marques de Gibraleon, Conde de Benalcaçar, y Bañares,  
Vizconde de la Puebla de Alcozer, Señor de las villas de Capilla, Curiel, y Burgillos.



Año

1608.

Con privilegio de Castilla, Aragon, y Portugal.  
EN MADRID, Por Iuan de la Cuesta.

Vendese en casa de Francisco de Robles, librero del Rey nro señor.

Fol. 1



PRIMERA PARTE  
DEL INGENIOSO  
hidalgo don Quixote de  
la Mancha.

Capitulo Brimero. Que trata de la condicion. y exercicio del famoso hidalgo don Quixote de la Mancha.



EN Vn lugar de la Mancha, de cuyo nombre no quiero acordarme, no ha mucho tiempo que viuia vn hidalgo de los de lança en astillero, adarga antigua, rozin flaco, y galgo corredor. Vna olla de algo mas vaca que carnero, salpicon las mas noches, duelos y quebrátos los Sabados, lantejas los Viernes algun palomino de añadidura los Domingos: consumian las tres partes de su hazienda. El resto della concluian, sayo de velarte, calcas de velludo para las fiestas, con sus pantufllos de

A lo

KARTA TYTUŁOWA I PIERWSZA STRONA PIERWSZEGO WYDANIA «DON KISZOTA»



lecz wszechpotężna jego wyobraźnia twórcza nie poniosła żadnego szwanku, przeciwnie, druga część przewyższa pierwszą, tak pod względem oryginalności pomysłów i niepospolitego daru obserwacji, jak i głębi psychologicznej. Być może, że owa «Segunda parte» nie byłaby wcale ujrzała światła dziennego a podzieliła los zapowiedzianej, lecz nieopublikowanej, drugiej części «Galatei», gdyby inny autor, piszący pod pseudonimem Alonsa Fernandesa de Avellaneda, nie był wyprzedził Cervantesa, wydając w r. 1614 apokryficzną kontynuację «Don Kiszota», oczywiście dużo słabszą od oryginału. Postępkiem swym przyspieszył Avellaneda ukończenie drugiej części prawdziwego «Kiszota», co było główną jego zasługą. Cervantes zaś, aby zapobiec na przyszłość podobnym plagiatom, bohatera swego do wiecznego snu ułożył.

Nowelistyka. Dwa lata przed 2-gą częścią «Don Kiszota», prawdopodobnie w drugiej połowie sierpnia lub pierwszych dniach września 1613 roku, wydał Cervantes dzieło, które po «Don Kiszocie» największą mu chlubę przynosi: «Novelas ejemplares». Nowelki te, w liczbie 12, powstały niewątpliwie w różnych okresach; niektóre istniały, przynajmniej jako szkice, od dość dawna, inne stworzył autor w chwilach wolnych od zajęć zawodowych. Z pewnością między pierwszą a ostatnią nowelką minęło lat 30. Cervantes zatytułował nowelki swe «przykładne», gdyż — jak sam zaznacza w przedmowie — «jeśli je dobrze w umyśle zważysz, nie znajdziesz takiej, z którejbyś nie mógł pożytecznego przykładu czy nauczki wyciągnąć». Zależało mu snać bardzo, żeby go nie posądzano o zdrożne intencje. Nieco dalej oświadcza jeszcze: «Jeślibym podejrywał, że nauka, jaką z tych nowel czytelnik wyciągnie, na złe myśli mogłaby go naprowadzić, wołałbym uciąć rękę, która je pisała, aniżeli je do publicznego użytku oddawać», albowiem «mi edad no está para burlarse con la otra vida», dodaje z powagą człowieka, czującego się bliskim śmierci. Nielatwo jednak czytelnikowi dopatrzeć się nauki moralnej w takim «Casamiento engañoso» («Balamutne małżeństwo»), chociaż skądinąd wiadomo, że niema powieści, z którejby nie można było jakiegokolwiek moralnej korzyści wyciągnąć. Nieuzasadniony natomiast byłby tu zarzut niemoralności, Cervantes bowiem unikał starannie wszystkiego, czemby można szerzyć zgorzenie, lecz niekażda opowieść «moralna» zawiera moralną naukę. To też nie moralność stanowi główną zaletę nowel Cervantesa, odnajdujemy w nich natomiast bujną wyobraźnię, bystrą spostrzegawczość, zdrowy humor i barwną paletę wielkiego kolorysty, jakim był



Ilustracja z «Don Kiszota».

«Dalibóg, nie mówilem ja Waszmości, że to wiatrak.  
(Według G. Dorégo).

twórca «Don Kiszota». Niemniejszą też zasługą Cervantesa jako autora nowel «przykładnych», było wprowadzenie do piśmiennictwa nowej formy literackiej. Słusznie chępli się w swej przedmowie, że jest pierwszym, który pisze nowele w języku kastylskim, albowiem «nader liczne nowele, które w nim drukiem ogłoszono, są tłumaczone z obcych języków, te zaś są moją własnością, nie naśladowane, ani kradzione: mój umysł je spłodził, a moje pióro na świat je wydało».

Nowelki znane były już w średniowieczu. We Francji istniały nawet dwie ich odmiany: realistyczne «fabliaux» i sentymentalne «lais»; były to zwięzłe opowiadania żartobliwe (fraszki) i obyczajowe, pisane wierszami, a zaczerpnięte najczęściej z folkloru lub ze źródeł wschodnich. Należały do stałego repertuaru żonglerów, nie gardzili nimi i kaznodzieje średniowieczni; ale gdy żongler rozśmieszał nimi niewybredną gawieź uliczną i swawolnych rycerzy, nie troszcząc się bynajmniej o «naukę», jaką z jego śliskich historyjek wyciągnąćby można, kaznodzieja, gdy podchwycy taką anegdotkę, stara się ją — jak wówczas mawiano — «zmoralizować»; figle i podstępny kobiece — bo one właśnie stanowią główną treść owych «fabliaux'ów» — służą mu jako przykłady przewrotności córek Ewy, których należy strzec się jak ognia. Włoch Boccaccio kontynuuje tradycję żonglerów, z tą różnicą, że bezpretensjonalne ich powiastki ubiera w formę artystyczną, a rubaszne ich żarty zaprawia rafinowaną zmysłowością południowca. Przeciwnie Hiszpan Juan Manuel w swoim «Conde Lucanor» nawiązuje do tradycji średniowiecznych moralistów; dla niego sama opowieść jest tylko pretekstem dla nauki moralnej lub przykładem, jak w danej okoliczności postąpić należy. Na «Dekameronie» Boccaccia i innych nowelistach włoskich (Bandello, Grazzini, Giraldi, Straparola, Firenzuola) wzorowali się we Francji Małgorzata d'Angoulême, siostra Franciszka I, autorka «Heptameronu», w Hiszpanji Juan Timoneda, z zawodu księgarz, w którym Ticknor upatruje ojca nowelistyki hiszpańskiej, choć nowelki jego, wydane w r. 1576 pod tytułem «El Patrañuelo» (t. j. «Bajarz», «Blagier»), nie są oryginalne i brak im hiszpańskiego kolorytu. Tłumaczono też nowelki włoskie na język hiszpański, m. i. ukazał się r. 1590 w Toledo przekład «Hekatomitów» (100 nowel) ferrarczyka Giraldiego (Cinthio). Tłumacz hiszpański, Vozmediano, stwierdza w przedmowie, że «tego rodzaju książki dotychczas mało były znane w Hiszpanji» i że «nie pomyślano jeszcze o tłumaczeniu nowel włoskich i francuskich» (w czym się myli, bo «Dekameron» przełożono już w r. 1496). Jeszcze Lope de Vega, pisząc z polecenia señory Marcia Leonarda swoje nowelki, podkreśla, że jest to «género y estilo mas usados de italianos y franceses que de españoles».

Jakież stanowisko zajął wobec tych prądów Cervantes? Jako prawomyślny, szanujący tradycję Hiszpan, nie chciał on zerwać z kierunkiem moralizatorskim, reprezentowanym przez «El Conde Lucanor»: stąd tytuł nowel «przykładnych». Skądinąd zaś był zbyt wielkim artystą, by poświęcić treść i pomijać owe szczegóły, które opowiadaniom dodają smaku i uroku, zbyt wielkim był obserwatorem życia, by się zadowolić powtarzaniem oklepanych bajd średniowiecznych. Tematy swych nowelek czerpał więc z życia codziennego, odtwarzając w nich obyczaje i typy współczesne niezrównanem swem piórem. Niektóre nowelki opierają się na wydarzeniach prawdziwych: «La Española inglesa» osnuta jest na tle grabieży, której się dopuścili Anglicy w mieście Cádiz (1 lipca 1596), «Rinconete y Cortadillo» przywodzi na pamięć dwóch osławionych złodziei, powieszonych w Sewilli

r. 1569, a w «El Amante liberal» nietrudno doszukać się własnych przeżyć autora z czasów jego niewoli algerskiej. Nowelki więc przykładowe pozornie tylko nawiązują do tradycji średniowiecznych moralistów, w rzeczywistości są one zupełnie oryginalne, niezależne także od wpływów włoskich, jedyna bowiem «włoska» nowelka Cervantesa, «El Curioso impertinente» («Natrętny ciekawiec»), nie jest objęta zbiorem nowel «przykładowych», lecz mieści się w trzech rozdziałach «Don Kiszota» (ks. I, rozdz. 33—35). Nie przesadza więc Cervantes, gdy pisze: «Yo soy el primero que he novelado en lengua castellana»; uniezależniwszy się od Włochów, stał się twórcą nowoczesnej «novela corta», czerpiącej najlepsze swe soki z gleby ojczystej. To też wszyscy niemal noweliści XVII wieku, Suárez de Figueroa, Salas Barbadillo, Liñán y Verdugo, Josef Camerino, Juan Pérez de Montalbán, nawet Doña Maria de Zayas y Sotomayor i wielki Lope wzorowali się na nowelkach Cervantesa. Były one dla nowelistów tem, czem «Celestyna» dla komedjopisarzy.

Nowelki Cervantesa dzielą zwykle na dwie grupy: sentymentalne lub romaneskowe i realistyczne. Podział to nieco sztuczny, bo i w nowelkach romaneskowych znajdują się żywioły realistyczne i w realistycznych romaneskowe, choć zwykle przeważa jeden z tych obu pierwiastków. Klasycznym przykładem pierwszego gatunku jest słynna «Gitanilla» («Cyganczka»), z której wywodzi się uroczą Esmeralda Wiktora Hugo i Carmen Prospera Mériméego (w operze Bizeta pod tym tytułem święcić będzie triumfy na wszystkich scenach świata), Preciosa Webera i tyle innych romantycznych cyganek. Co się tyczy Preciosy cervantesowskiej, to prototypem jej miała być Tarsiana z «Libro de Apollonio», księżniczka zmetamorfizowana w cyganek, śpiewającą przy dźwiękach wioli; ale pokrewieństwo to dalekie i wątpliwe. Cervantes nie był dostatecznie obznajomiony z życiem cyganów; wyobrażał sobie, że żyją jeszcze w stanie pierwotnej szczęśliwości, wskutek czego nie tylko bohaterkę Preciosę, ale nawet postaci drugorzędne, jak starego cygana, wyidealizował. W «Gitanilli» przeważa więc romantyzm i sentymentalizm, a przecież «gościnne występy» Preciosy po miastach hiszpańskich opisane są z mistrzowskim realizmem, na jaki tylko zdobyć się mógł geniusz Cervantesa. Nawskroś realistyczną nowelką natomiast jest «Rinconete y Cortadillo». Już w samym opisie dwóch młodocianych opryszków, którzy, spotkawszy się na wielkim gościńcu, zawiązują «spółkę» w celu osiągnięcia większej wydajności pracy, zapowiada się znowu bystry obserwator i realista. Jak byli naprzemian idealistami i realistami wielcy malarze hiszpańscy, Murillo, Velázquez, Zurbarán i Greco; jak znów w Maddonnach Murilla odzwierciedla się żarliwa i płomienna wiara ludu, sceny zaś uliczne



Karta tyt. «Novelas exemplares», 1613.

odtworzą skrajnie realistycznie traktowane obrazy z życia gminu sewilskiego (czemu Murillo zawdzięcza miano «malarza Madonn i żebraków»), tak i Cervantes obok idealnych, nadziemskich niemal postaci Galatei, Dulcynei, Preciosy, Kiszota i Persilesa, przedstawia nam całą galerję proletarjackich i pikareskowych typów, podpatrzonych w Sewilli i innych miastach, gdzie jako komisarz żywnościowy wojska hiszpańskiego przebywał. «Rinconete y Cortadillo» jest napół szelmowską («picaresca»), napół zaś złodziejską («hampesca») nowelką. W drugiej części bowiem opisuje autor hersztą bandy rzezimieszków, Monipodia, dowodzącego całą zgrają szpiegów i szpiclów. Klientela jego składa się ze spadkokradców, młodych żon, pragnących pozbyć się starych mężów, zazdrosnych kochanków, uwiedzionych dziewczyn, ambitnych karierowiczów, którzy wszyscy, chcąc dopiąć swych celów, udają się o pomoc do wszechmożnego Monipodia. Głównym zaś źródłem dochodów tej szajki bandyckiej są kradzież, grabież, oszustwo i szantaż. Gdyby przeobrazić tę nowelę na modłę Zoli, stałaby się ona ponurym i przygnębiającym obrazem nędzy wielkomiejskiej — optymizm i złoty humor Cervantesa opromieniają nawet «infierno» ludzkich namiętności.

Inne nowelki wahają się między idealizmem «Gitanilli» a realizmem «Rinconeta». «El Amante liberal» («Wspaniałomyślny kochanek») jest jakoby zapowiedzią «Persilesa»; «El Licenciado Vidriera» («Licencjat szklany») to historia mądrego warjata, który jest mniej niebezpiecznym od Don Kiszota. Nadzwyczajne przygody, intrygi, pojedynki, damy zamaskowane i wogóle to, co wówczas nazywano «lances de amor y fortuna», oto treść nowelek «La Española inglesa», «La Fuerça de la sangre», «Las dos donzellas», «La Señora Cornelia», przypominających komedje «kapy i szpady», w których nieprawdopodobne sytuacje i zawiłane intrygi były na porządku dziennym. W «El Zeloso extremeño», w pikaryzującej «Ilustre fregona» i w satyrycznej «Rozmowie psów Scypjona i Berganzy» (w «El Casamiento engañoso») przeważa znowu pierwiastek realistyczny. Skrajny realizm cechuje również nowelkę «La Tía fingida» («Falszywa ciotka»), co do autentyczności której istnieją jednak poważne wątpliwości. Jeśli autorem jej był Cervantes (a nie Lope de Vega, Mateo Alemán, Avellaneda lub Salas Barbadillo, którym ją także przypisywano), byłaby ona dziełem młodości, do którego Cervantes nie chciał się przyznać ze względu na jej treść niemoralną.

Dramat. Nowelki Cervantesa określił ktoś jako komedje w formie powieściowej; tem się też tłumaczy powodzenie, jakie miały na scenie w angielskich i francuskich przeróbkach dramatycznych. Komedje Cervantesa możnaby również dobrze określić jako nowelki dialogowane. Między jednymi a drugimi zachodzi podobieństwo i co do techniki, i co do treści. «Pedro de Urdemalas» zawiera sceny z życia cyganów, przypominające «Gitanillę»; pierwszy akt komedji «El rufián dichoso» i intermedjum «El rufián viudo» odgrywają się w tem samym środowisku, co «Rinconete y Cortadillo»; Cañizares w «Zazdrosnym starcu» («El viejo celoso») jest sobowtórem Carrizalesa z «Zazdrosnego Estremadurczyka», a «Baños de Argel» zawierają, podobnie jak «El Amante liberal» i epizod o «Kapitanie niewolniku» w «Don Kiszocie», żywiły autobiograficzne, dotyczące niewoli Cervantesa w Algierze. Trudno nawet ustalić względną chronologję, bo choć «Ocho comedias y ocho entremeses, nunca representados» Cervantesa ukazały się w druku dwa lata po nowelkach, w r. 1615, to i one pochodzą wszak z różnych okresów jego twórczości literackiej (dwie pierwsze: «Los Tratos de Argel»

i «La Numancia» powstały według Cotarela y Valledor w latach 1580—81). Co do wartości utworów dramatycznych Cervantesa zdania bardzo są podzielone; niektórym krytykom wydawały się one tak mierne, że zupełnie poważnie zastanawiali się nad tem, czy nie należy upatrywać w nich świadomej parodji złego smaku, panującego w dziedzinie sztuki teatralnej, podobnie jak «Don Kiszot» jest parodją ksiąg rycerskich. Blas de Nasarre, który w r. 1749 wydał na nowo komedje Cervantesa, usiłuje w przedmowie swej dowieść, że celem ich było skarykaturowanie teatru Lopego de Vega. Natomiast X. Lampillas, który z końcem XVIII wieku napisał obronę literatury hiszpańskiej przeciwko napaściom Włochów Tiraboschiego i Bettinello, twierdzi stanowczo, że wydawca Cervantesa zamiast jego komedj i intermedjów wydrukował inne utwory, zachowując tylko tytuły i przedmowę Cervantesa. Obie te hipotezy są naturalnie wyssane z palca, i dziś chyba nikt ich na serjo nie bierze. Zresztą nie wszyscy krytycy sądzą, by komedje te były niegodne autora «Don Kiszota». Już Rojas Villandrando zaliczał Cervantesa do najlepszych dramaturgów współczesnych, a Julián de Castro w swoim dziele o teatrze hiszpańskim (z r. 1760) poświęcił pamięci jego wiersz pełny entuzjazmu, w którym podnosi zasługi, jakie położył właśnie na polu dramatycznym. Aby oddać sprawiedliwość Cervantesowi, trzeba wiedzieć, w jakich warunkach komedje jego powstały i jakie były intencje ich autora.

Gdy Cervantes krótko po powrocie z niewoli zaczął pisać komedje, nie było jeszcze stałego teatru w stolicy (prócz prymitywnych «corrales»), choć dwór króla hiszpańskiego przeniósł się był do Madrytu w r. 1561. Istniały tylko zespoły wędrownych komedjantów, odgrywające na improwizowanych scenach krotochwile i farse, których autorem bywał zwykle dyrektor danej trupy teatralnej. Cały aparat sceniczny — tak pisze Cervantes w przedmowie do swych komedj — mieścił się w worku od pszenicy; składał się bowiem z czterech kaftanów, białej skóry owczej ze złożonemi frendzlami, czterech sztucznych bród i peruk i czterech kijów pasterskich. Scenę tworzyły cztery ławki, poustawiane w czworobok i pokryte 5 lub 6 deskami, co wynosiło aktorów o stopę ponad ziemię, a jedyną jej ozdobą był stary pokrowiec, zawieszony na dwóch sznurach, za którym muzycanci śpiewali bez gitary stare romance.

Ruch teatralny ogniskował się głównie w Sewilli, ojczyźnie Lopego de Rueda i Juana de la Cueva, i w Walencji, ojczyźnie Juana de Timoneda. Właściwym ojcem komedji hiszpańskiej był Lope de Rueda (um. 1565); wiedzieli o tem już Cervantes i Lope de Vega. Z zawodu złotnik, był Rueda, jak Moljer i Szekspir, równocześnie dyrektorem, autorem i aktorem zespołu artystów, z którymi objeżdżał ważniejsze miasta swej ojczyzny, jak Segowja, Sewilla, Toledo, Madryt, Walencja, Kordoba, urządzając wszędzie przedstawienia z wielkiem powodzeniem. Jako komedjopisarz, wzoruje się on głównie na teatrze włoskim (Cecchi, Raineri, Giancarli, Piccolomini), wyjątkowo też na Plaucie. Ważniejsze od jego



Lope de Rueda.

czterech komedyj («Los Engañados», «Medora», «Eufemia», «Armelina» wyd. 1567) są krótkie skecze realistyczne, pisane prozą, t. zw. «pasos» i «coloquios», tryskające życiem i humorem, którymi zdobył sobie wielką popularność wśród ludu. O wielkim rozgłosie Ruedy najlepiej świadczy fakt, że, gdy umarł, pochowano go w katedrze Kordoby, choć przecież był aktorem. Na Lopem de Rueda wzorował się przyjaciel jego i wydawca, Juan Timoneda, znany nam już jako autor zbioru nowelek («El Patrañuelo»). Tematy swe czerpie u Plauta («Anfitrión», «Los Menecmos»), Ariosta («Cornelia», wszystkie trzy wyd. r. 1559), Torresa Naharry («Aurelia», 1565) i w Biblii («Aucto de la Oveja perdida», druk. 1575), przerabiając wszystko na modłę hiszpańską, bowiem i on pragnął przede wszystkim zjednać sobie sympatje ludu. Znacznie większe zasługi około rozwoju komedji hiszpańskiej położył Juan de la Cueva (ur. ok. 1550, um. po 1609), uważany za zwiastuna («el precursor») Lopego de Vega. Nie wyrzekając się tematów antycznych («Ajax», «Scévola», «Virginia»), wprowadził on do komedji dawne dzieje i legendy narodowe («La muerte del Rey don Sancho», «Los siete Infantes de Lara», «Bernardo del Carpio», 1579); przeplatał tragizm komizmem, nie pomijając przytem pierwiastka lirycznego, zależnie od nastroju danej chwili. Z doniosłości tych inowacyj sam autor nie zdawał sobie sprawy, chlubił się natomiast sprowadzeniem pięciu «jornadas» do czterech, zasługą równie błahą, jak i kwestjonowaną. Cueva był nie tylko twórcą historycznej komedji, lecz i obyczajowej; jego «Infamador», pierwowzór komedji «Burlador de Sevilla», jest pierwszym udramatyzowaniem legendy o Don Żuanie. Komedje Cuevy zawierają więc wszystkie niemal zarodki przyszłej komedji «kapy i szpady». Lope de Rueda «wydobył komedję z powijaków», Cueva ją wykarmił i wypieścił. Pierwszy ją zdemokratyzował, drugi unarodowił, uzupełniając tem samem dzieło Ruedy. Obaj mieli swoich zwolenników i naśladowców, chociaż nie wszyscy przedstawiciele «szkoły sewilskiej» na nich się wzorowali. Wyraz «szkoła» stosuje się tu — jak zwykle — także do autorów urodzonych w Sewilli, jak Diego Jiménez de Enciso (tegoż dzieło «El Principe Don Carlos» dostarczyło Calderonowi kilka rysów do jego «Vida es sueño»), i do tych, co wydawali komedje lub wystawiali je w temże mieście (które już wtedy posiadało kilka teatrów), jak Joaquín Romero de Cepeda (ur. w Badajoz), autor «Comedia Salvaje», należącej do tak licznych naśladownictw nieśmiertelnej «Celestyny». Szkoła walencjańska również nie ma wyraźnej fizjonomji, obejmuje bowiem zarówno autorów klasycyzujących, np. kapitana Cristobala de Virués, przyjaciela Lopego de Vega, który zgodnie z Viruesem samym przypisuje mu zasługę, że «puso en tres actos la comedia que antes andaba en cuatro» (faktycznie pierwszą trzyaktówkę napisał Francisco de Avendaño r. 1551), jak i regionalistów, odtwarzających w swoich komedjach obyczaje i koloryt miejscowy Walencji. Głównymi przedstawicielami grupy walencjańskiej (po Juanie Timonedzie) byli Francisco Agustin Tárrega, również przyjaciel Lopego, i Gaspar Aguilar; obaj, zachwalani przez kanonika w «Don Kiszocie», pierwszy za swoją «Sprzyjającą nieprzyjaciółkę» («La Enemiga favorable»), drugi zaś za «Kupca zakochanego» («El Mercador amante»), należą wraz z Guilenem de Castro i Miguelem Beneito do owych «cuatro poetas de Valencia», których 12 wybranych komedyj wydano w zbiorowym tomie r. 1609. Drugi zbiór, zatytułowany «Norte de la poesia española» (1616), zawiera prócz innych utworów Aguilara i Tárregi kilka komedyj Carlosa Boila («El marido asegurado») i Ricarda de Turia (pseudonim Luisa Ferrera y Cardona czy Pedra



Rejaule'a?). Po kapitanie Andresie Reyu de Artieda, który, jak Cristóbal de Virués i Cervantes, służył w wojsku i został raniony w bitwie pod Lepanto, przechował się jeden tylko dramat «Los Amantes de Teruel» (1581), wspomniany już poprzednio, zaś Guillén de Castro y Bellvis, najwybitniejszy reprezentant grupy walencjańskiej, należy już do szkoły Lopego de Vega.

Zrozumiał Cervantes, że teatr otwierał mu nową drogę, wiodącą do sławy i fortuny. Chcąc należycie ocenić jego twórczość dramatyczną, musimy odróżnić w niej dwa okresy. Komedje z pierwszego okresu jakoś miały powodzenie; w przeciągu trzech lat wystawił Cervantes 20—30 komedyj, które nie zostały «uraczone ogórkami, ani podobnymi pociskami», a z których największe uznanie zdobyła sobie «La Confusa». Niestety zarówno «La Confusa», jak i inne komedje z tego okresu zaginęły, z wyjątkiem dwóch: «El Trato de Argel», osnutego na tle życia niewolników chrześcijańskich w Algerze, oraz patrijotycznego dramatu «Numancia». «El Trato» interesuje nas głównie dlatego, że w niewolniku Saavedrze przedstawia autor siebie samego, sztuka bowiem, jako taka, jest słaba; cała intryga polega na porwaniu młodej Maurytanki przez Hiszpana, sytuacje są nieprawdopodobne, a wprowadzenie postaci alegorycznych, jak Konieczność, Sposobność, oraz Lwa (co do którego Mérimée rzucił pytanie, czy rolę jego odgrywał prawdziwy lew, czy też figurant w lwiej skórce, chodzący na czworakach) dowodzi, że wtedy już używano dla zaciekawienia tłumów różnych efektów scenicznych, niegodnych prawdziwej sztuki. Dużo wyżej od tej komedji stoi dramat «Numancia», traktujący o heroicznej obronie tego miasta przeciwko Rzymianom. Wprawdzie i tu zamiast akcji jednolitej i silnie skoordynowanej mamy serję obrazków luźnie z sobą powiązanych, i ten brak koncentracji wyraża się już w ilości osób występujących: jest ich 40 — a między nimi znowu długi szereg postaci alegorycznych, jak Wojna, Głód, Choroba; nawet Hiszpanja zabiera tu głos i rzeka Douro. Mimo to jest przecież «Numancia» jednym z najlepszych utworów Cervantesa, a choć nie dzielimy zachwytów Schlegla i Shelleya, przyznać musimy, że zawiera bardzo piękne sceny, przypominające szlachetnym patosem i majestatem swoim tragedje klasyczne, całość zaś stanowi wspaniałą apoteozę miłości ojczyzny. To też, gdy w r. 1809 Francuzi oblegali Saragosę, wystawiono tam «Numancję», aby krzepić ducha obrońców i dodać im animuszu.

Komedje z 2-go okresu nie miały, jak się zdaje, żadnego powodzenia wśród publiczności. «Dlaczego ich nie grają?» — pytają się autora w «Viaje al Parnaso», na co Cervantes: «Dlatego, że ani wydawcy ich nie poszukują, ani, jak widzę, same się wydawców nie domagają». Widząc, że nikt się nimi nie interesuje, byłby może Cervantes o nich zapomniał, gdyby miłość ojcowska nie była w nim wzięła góry i samemu nie nakazała szukać dla nich wydawcy. Nie można się też dziwić dyrektorom teatrów, że nie pokwapili się z ich wystawieniem. Wystarczy przeczytać choćby «El rufián dichoso» lub «La casa de los celos», aby się przekonać, jak problematyczna jest ich wartość dramatyczna. Jeszcze słabsze są «El laberinto de amor», prawdziwy labirynt, w którym gubią się i autor, i czytelnik, i «La Gran Sultana» o rozwlekłej i dziecinnej intrydze, w której główną rolę odgrywa piękna niewolnica Catalina de Oviedo, nie wyrzekająca się swej wiary nawet po otrzymaniu godności sułtanki.

Cervantes, który początkowo wzorował się raczej na Ruedzie, zaczyna teraz naśladować Lopego de Vega, którego pierwsze triumfy na polu dramatycznym

zaćmiły sławę autora «Numancji». Czyni to jednak wbrew własnym przekonaniom, z którymi się zresztą nie kryje. «Komedja bowiem powinna być zwierciadłem życia ludzkiego, przykładem obyczajów i obrazem prawdy, a dziś cóż w komedji przedstawiają? Same głupstwa najniedorzeczniejsze, obyczaje najgorsze i obrazy sprośności niesłychanej. Czyż może być coś głupszego, jak przedstawiać w pierwszej scenie dziecię w kolebce, a w drugiej kazać mu się bić, jak rycearzowi? Czyż może być większe warjactwo, jak wystawiać stuletniego starca bohaterem, młodzieńca tchórzem, pokojowca oratorem, pazia doradcą, króla prostakiem a księżniczkę pomywaczką?... Widziałem — ciągnie dalej pleban w «Don Kiszocie» (Ks. I, XLVIII) — widziałem komedję, której pierwszy akt odbywa się w Europie, drugi w Azji, a całość kończy się w Afryce, i gdyby sztuka miała więcej nad trzy akty, to pewnoby i Amerykę do współudziału powołano...» A w III akcie pikareskowej komedji «Pedro de Urdemalas», Pedro, zapraszając obecnych na widowisko, uprzedza ich, że cała akcja odbywa się w ciągu jednego dnia i że wskutek tego bohater jej nie jest «niemowłędem w pieluszkach, które w pierwszym akcie się rodzi, w drugim już nosi brodę i myśli, jak pomścić krzywdę lub zbrodnię, popełnioną na swych przodkach, a w trzecim dzierży z godnością berło królewskie w państwie geografom zgoła nieznanem». W słowach tych kryje się ostra krytyka dramatycznej koncepcji Lopego i jej zwolenników; realista Cervantes zwraca się tu przeciw nadmiernej swobodzie, panującej w teatrze, niezgodnej z najprostszymi bodaj wymaganiami zdrowego rozsądku. Sprzeniewierzył się jednak Cervantes własnym swym zasadom; w «El rufián dichoso» nietylko wprowadza w czyn metody, które potępia w «Kiszocie», ale nadto usiłuje niekonsekwencję swoją usprawiedliwić. «Czasy się zmieniły — powiada w wierszowanym prologu alegoryczna postać Komedji — i sztuka się rozwija. W czasach minionych uchodziłam za dobrą, ale i teraz jestem niezgorszą, choć wyzwoliłam się z owych surowych przepisów, jakie w dziełach swych narzucili mi Seneka, Terencjusz, Plaut i greccy pisarze». Musi teraz przedstawiać tysiące rzeczy, niemających żadnego związku; musi wciąż zmieniać miejsce, podążając tam, dokąd ją wzywają, bowiem «komedja jest mapą, na której Londyn, Rzym, Valladolid i Gandawa znajdują się tuż obok siebie». W rzeczy samej należy «El rufián dichoso» do owych «comedias divinas», spopularyzowanych przez Lopego de Vega, gdy królewska pragmatyka z r. 1598 skrzepowała swobodny rozwój teatru świeckiego.

Żywot błogosławionego hultaja byłby dramatyczniejszy, gdyby kurtyzana, której winy bierze na siebie, oddając jej wzamian własne swe zasługi i dobre uczynki, była jego dawną kochanką (tak też interpretuje «El rufián dichoso» Francuz Maurice Barrès w «Un Amateur d'Âmes»); tymczasem Cristóbal ujrzał ową damę po raz pierwszy, gdy go zawezwano do jej łoża śmierci. Ofiara, którą ponosi dla nieznanomej, powiększa zasługę jego w oczach Boga, lecz osłabia napięcie dramatyczne. A i nagłe nawrócenie się «ruffjana» nie jest uzasadnione wewnętrzną ewolucją psychologiczną. Nie był też Cristóbal donżuanem przed swoim nawróceniem, jak się przywidziało Barrèsowi, który bezwiednie skorygował komedję. Cervantes zaś, który tak mało miał pociechy ze swych dramatów, byłby się zapewne zdziwił, gdyby mu ktoś był powiedział, że po trzech wiekach wielki literat francuski «Szczęśliwego lotra» uważać będzie za charakterystyczny objaw geniuszu kastylskiego.

O ile komedje Cervantesa z punktu widzenia dramatycznego są nieudane, to intermedja jego, krótkie fraszki sceniczne, są istotnymi fajerwerkami dowcipu i mogą być zaliczone do najlepszych arcydzieł tego rodzaju utworów. Nie potrzebował Cervantes silić się tu na skomplikowaną intrygę, w której Lope de Vega był mistrzem niedoścignionym, wystarczyło obserwować bliźnich i wprowadzać ich na scenę, tak, jak ich autor widział, a w tej sztuce Cervantes nie miał sobie równego. Jego postaci nie są marjonetkami, lecz ludźmi z krwi i kości, jakich nie spotykano na scenie od czasów Lopego de Rueda. Naturalnie i tu nie wszystko jednakiej jest wartości. Za najlepsze «entremesy» Cervantesa uchodzą «La cueva de Salamanca» («Pieczara Salamanki»), która posłużyła za wzór calderonowskiej komedji «El Dragoncillo» i niemieckiej farsie «Der Bettelstudent», oraz «El retablo de maravillas» («Teatr cudów»), spokrewniony, podobnie jak «Pedro de Urdemalas», z literaturą sowizdrzalską. Gromadka zgłodniałych i zziąpanych szarlatanów przybywa do pewnej miejscowości, zapowiadając na wieczór najfantastyczniejsze widowisko, jakie kiedykolwiek widziało oko ludzkie. Nazywa się

«teatrem cudów»; zbudował go czarownik Pinselo tak mądrze, że nic nie ujrzy ten, co ma w sobie choćby kropelkę krwi niechrześcijańskiej, lub nie jest dzieckiem prawego łoża. Jeśli więc kto jest splamiony jedną z tych skaz, niech się lepiej nie trudzi, bo i tak nic nie zobaczy z «niesłychanych cudów naszego teatru»! Zapada noc. Ciekawość zwabia tłumy widzów z miejscowym alkaldem na czele. Dyrektor raz po raz wywołuje atrakcje: «Oto Samson obejmujący kolumny świątyni». — «Baczność, teraz idzie byk!» Naturalnie nikt nic nie widzi, bo niczego też niema, ale ktośby śmiało przyznać się do tego? Wskazywanoby na niego palcem. Więc każdy udaje, że widzi, i drży na widok Samsona — i boi się byka — i zanurza się w mistycznych falach Jordanu, a kobiety zmykają przed niewidzialnymi myszami. Czy tylko udają? A może widzą naprawdę? Gdzie kończy się rzeczywistość i gdzie zaczyna iluzja? «Teatr cudów» to farsa, zapewne; ale w tej farsie kryje się głęboka prawda. Prawda, którą przeczuwał Cervantes w «Don Kiszocie», a uzasadnił Calderón filozofją życia-snu. Czyż i dla Kiszota życie nie jest snem, iluzją rzeczywistością, a świat cały teatrem cudów, niewidzialnych dla zwykłego oka ludzkiego? Wiara jest ślepa, jak i miłość, ale wiara przenosi góry, a miłość czyni cuda.

Historjografja. Wiek Filipa II stanowi także ważny okres w dziejach historjografji, nietylko dzięki wielkiej ilości dzieł, dotyczących historii ogólnej, miejscowej i religijnej Hiszpanji, ale także przez wzgląd na ewolucję w sposobie pojmowania i przedstawiania wydarzeń historycznych. Średniowieczne kronikarstwo przemienia się powoli w nowoczesne dziejopisarstwo, obok bezkrytycznych kompilacyj pojawiają się pierwsze dzieła krytyczne, oparte na sumiennym i gruntownym wyzyskaniu źródeł, pierwsze próby pragmatycznego przedstawiania



Pomnik Cervantesa w Madrycie.



O. Juan de Mariana.

dziejów i historjograficznego ich ujęcia. Początki tej ewolucji sięgają rządów Karola V, i jak wtedy, tak i teraz główny ciężar pracy spoczywa w rękach oficjalnych dziejopisarzy i annalistów, z tą różnicą, że od prawdziwego historyka wymaga się teraz więcej, niż naiwnych relacyj kronikarskich. Wobec wewnętrznego i zewnętrznego rozwoju państwa nie może się już on zamykać w ciasnym kole interesów partyzanckich. Zresztą dwór nie jest już jedynym ośrodkiem i teatrem historii, wskutek czego historyk nie może ogarnąć wzrokiem wszystkich ważnych dla monarchji wypadków, musi zbierać materiały, badać dokumenty, zasięgać informacji od naocznych świadków, uzgadniać osiągnięte wiadomości celem krytycznego ich opracowania. W zewnętrznej formie opisu także znać

postęp. Że historia może, a nawet winna być dziełem sztuki, posiadać wartości artystyczne, wiedzieli już o tem historycy okresów poprzednich, ale wzorowali się oni głównie na Liwjuszu, gdy teraz dochodzą jeszcze wpływy Salustjusza i Tacyta. Wszak Carlos Coloma, autor «Wojen niderlandzkich» (1625), był także tłumaczem Tacyta. Tłumaczyli go również Emanuel Sueiro (1613), Baltasar Alamos de Barrientos (1614) i Antonio de Herrera (1615—29). Był też Tacyt jednym z ulubionych autorów konceptystów hiszpańskich.

Wśród historyków tego okresu czołowe miejsca zajmują Ambrosio de Morales, O. Juan de Mariana i Diego Hurtado de Mendoza, znany nam już jako poeta. Morales (1513—1591), kordobańczyk wykładający w Alcalá, jest typem sumiennego badacza i niezmordowanego szperacza starożytności. W r. 1572 udaje się z polecenia Filipa II w podróż naukową, zwiedza Leon, Galicję i Asturję, zajmuje się inwentaryzacją pomników, relikwii, rzadkich druków, inedytów i innych rzadkości po kościołach i klasztorach. Zbiera też dawne inskrypcje, stara się o przeniesienie cennych druków i rękopisów do Escorialu, identyfikuje i opisuje słynną pieczarę Cavadonga, punkt wyjścia hiszpańskiej rekonkisty. To też jego «Antigüedades de las ciudades de España» (1575) są nieocenionym źródłem najróżniejszych wiadomości o dawnych zabytkach, prawach i obyczajach hiszpańskich. Jako historyk, kontynuował Morales wielką kronikę kanonika Floriana de Ocampo, doprowadzając ją do r. 1037. O. Juan de Mariana (1535?—1624), uczyony jezuita i humanista, dzieła swe pisał przeważnie w kosmopolitycznej łacinie, gdyż chodziło mu o to, żeby i zagranica lepiej poznała Hiszpanję. Jako humanista, rozszerza pojęcie historii na objawy życia umysłowego, a w wyborze i w wyzyskaniu źródeł kieruje się względami estetycznymi: podkreśla epizody dramatyczne, przytacza efektowne mowy i ogniste przemówienia, wtrąca też własne refleksje moralne i polityczne. W sposobie przedstawienia rzeczy uderza artyzm i harmonja, w stylu znać szkołę rzymskich retorów. Tacyta przypomina O. Mariana bezstronnością swą i surowością, Liwjusza namaszczeniem i plastycznością opisów. Nie odrzuca też Mariana dawnych podań narodowych, które zresztą nie krzywdzą prawdy historycznej, a tylko ją upiększają. Nie krzywdzą, bo autor uprzedza czytelnika, że bierze je za to, czem są: «plus transcribo quam credo» («więcej podaje, niż wierzę»);

a upiększają historję, bo nadają jej wdzięku i poezji. Słusznie więc przezwano O. Marianę «Liwjuszem hiszpańskim». Można nawet z Menendezem y Pelayo dopatrzeć się w jego dziełach pragmatyzmu, bowiem historja była mu (jak i Liwjużowi) «magistra vitae», sumieniem narodu, a w przeszłości szukał on wskazań na przyszłość. Głównem dziełem O. Mariany jest wielka «Historia de España», wydana po łacinie w 25 księgach (1592), do których dodał jeszcze ksiąg pięć w r. 1605. Uznanie, z jakim się spotkała, i namowy przyjaciół skłoniły O. Marianę do przełożenia, a raczej przerobienia swej historji na hiszpańskie (1601).



Diego Hurtado de Mendoza.

Wśród monografij historycznych, poświęconych t. zw. «sucesos particulares», pierwsze miejsce należy się bezsprzecznie «Guerra de Granada» Diega Hurtada de Mendosa (1503–1575), opisującej bunt Maurów w l. 1567–1571, jeden z najdramatyczniejszych epizodów za panowania Filipa II. Dzieło to, odznaczające się bezstronnością, bystrością i głębokiem zrozumieniem czynników psychologicznych, posiada również i wielkie zalety stylistyczne. Zwięzłość, plastyczność portretów, refleksje moralno-polityczne, któremi przeplata swe opisy, porównania, dygresje o powstaniu miast, ich starożytnościach i o obyczajach mieszkańców — to wszystko wynosi «Historję Granady» ponad poziom zwykłej kroniki. Jest to historja rozumowana, pragmatyczna, zarazem krytyczna i dogmatyczna, taka mniej więcej, jak ją pojmowali Machjowel i Guiccardini we Włoszech. Ale Mendoza jest uczniem Tacyty i Salustjusza; po Tacycie przejął głębokość i bezstronność, po Salustjuszu zamiłowanie do sentencji i archaizmów, a obu przypomina lapidarnością stylu, przechodzącą nieraz w niejasność. Mendoza miał też długi szereg naśladowców, nietylko wśród historyków wojen maurytańskich, którzy korzystali z jego rękopisu (bo dzieło opublikowano dopiero w r. 1627), jak Luis del Mármol Carvajal («Historia del rebelión de los Moriscos», 1600), Ginés Pérez de Hita (w drugiej części swych «Guerras civiles de Granada», 1604), O. Jayme Bleda («Corónica de los Moros de España», 1618); znał go także Francisco de Moncada, autor «Expedición de los Catalanes y Aragoneses contra Turcos y Griegos» (1623), w której opisuje niezwykle przygody Rogera de Flor, zdobywającego z gromadą almogawarów cesarstwo wschodnie. «Moncada — pisze Fitzmaurice-Kelly — opiera się głównie na kronice Ramona Muntanera (1265–1328; druk. 1558), ale forma opisu dowodzi, że znał on rękopis «Guerra de Granada» Mendozy». Czytali ją również Don Francisco Manuel de Melo, rodem z Portugalji, historyk powstania katalońskiego («Historia de los movimientos, y separación y guerra de Cataluña», 1645), wspomniany wyżej Carlos Coloma («Las guerras de los Estados Bajos», 1625), wreszcie Antonio de Solis y Ribadeneyra («Conquista de Méjico», 1684), do którego jeszcze powrócimy.

Znacznie mniejszą wartość niż dzieła Moralesa, Mariany i Mendozy posiadają kompilacje Prudencia de Sandoval, jak «Historja pięciu królów», obejmująca lata 1037–1097, lub «Historja pięciu biskupów», nie mówiąc o «Historji Karola V»,

bezwstydnym plagjacie dzieła Pera Mejii, wydanym r. 1604. Wśród innych dziejopisarzy zasługuje na wyróżnienie Jerónimo de Zurita, sekretarz królewski i kronikarz Aragonji, którego «Anales de la Corona de Aragón» w 6 tomach (1562—1579) świadczą o dobrej dokumentacji i bezstronności autora i należą do najlepszych pomników historjografji hiszpańskiej. Ostatnie dwa tomy obejmują rządy Fernanda Katolickiego. Nie brakło też Zuricie kontynuatorów: Bartolomé L. de Argensola doprowadził historję jego do 1520, Andrés de Uztarroz i Diego de Sayas do 1525, Diego J. Dormer do 1540 roku.

Osobna wzmianka należy się pamiętnikom i listom Antonia Pereza (1540—1611), wszechwładnego sekretarza królewskiego i kochanka księżniczki Eboli, który, ściągawszy na siebie niełaszkę Filipa II, uciekł do Francji i tu, zdala od Inkwizycji i zbirów, wydał swoje «Relaciones» (1598) i «El Memorial de su causa», mszcząc się nielitościwie na królu i oczyszczając z zarzutu (nakazanego mu przezeń) morderstwa na osobie Juana de Escobedo, sekretarza don Juana z Austrii. W pamiętnikach swoich odsłania Pérez z niesłychaną brutalnością tajemnice i intrygi dworu hiszpańskiego i w ponurych kolorach maluje Filipa, przedstawiając go jako potwornego despotę i dyszące krwią tyrana. Książka ta nabyła wielkiego rozgłosu; przedrukowana sześć razy w Genewie, Londynie i Paryżu, wzbudziła zwłaszcza we Francji ową «curiosité des choses d'Espagne», która wycisnęła swoje piętno na kulturze francuskiej 1-ej połowy XVII wieku. Wielką popularność zdobyły także listy Pereza, pełne dowcipu i finezji, przyczyniając się rzekomo do rozwoju epistolografji we Francji. Styl Pereza jest jędrny i barwny; proza jego odznacza się lakoniczną werwą oraz bogactwem aforyzmów i sentencyj.

Tymczasem literatura polityczna rozwija się w kierunku wytkniętym przez Guevarę. Jezuita Ribadeneyra i augustjanin Juan Márquez, pierwszy w «El principe cristiano» (1599), drugi w «El gobernador cristiano» (1612), przeciwstawiają machjawiizmowi ideał chrześcijańskiego monarchy, zgodny z polityką Pisma św. Liberalniejsze poglądy wygłasza w swoim traktacie «De Rege et de Regis institutione libri tres» (1599) O. Mariana, twierdząc m. i., że każda jednostka ma prawo zgładzić tyrana, gdyż on sam wyłamuje się z pod prawa. Aksjomat ten często tendencyjnie bywał wyzyskiwany dla celów politycznych. Widziano w nim usprawiedliwienie zbrodni, dokonanej przez fanatyka Jakóba Clémenta na królu Henryku III, a po zbrodniczym zamachu Ravailaca na Henryka IV parlament paryski polecił spalić książkę «De Rege», ogłaszając, że to ona właśnie podsunęła Ravailacowi myśl zamordowania króla francuskiego. Jeszcze podczas rewolucji 1873 r. służyło nazwisko Mariany liberalistom hiszpańskim jako hasło walki z «tyranami» i suwerenności ludu, a niedawno pewien uczony niemiecki określił dzieło jego wprost jako «podręcznik królobójstwa». — Frederico Furió Ceriol (nie Ceriola) jest autorem doskonałego traktatu politycznego p. t. «El Concejo y consejeros» (1559), przetłumaczonego na języki łaciński i włoski, a z włoskiego i na polski. Przekładu polskiego dokonał X. Jakób Górski («Rada pańska», 1597), który «w Neapolim będąc, napadł był na włoską, z hiszpańskiego przełożoną (książkę Ceriola o «Radzie i doradcach») i... zdało się samemu nie od rzeczy, gdyby ją był z włoskiego na polskie kto przełożył». W ojczyźnie swej nie był Ceriol prorokiem; historycy literatury hiszpańskiej ignorują go prawie zupełnie.

## OKRES SIÓDMY

Barok hiszpański i jego cechy. — Kultyzm i konceptyzm. — Bujny rozkwit dramatu i powieści. — Pikaryzm. — Pierwsze oznaki upadku (1600—1700).

Filip II, umierając, przekazał synowi swemu i spadkobiercy 100 milionów dukatów długu i kraj zrujnowany pod względem gospodarczym. Filip III zrehabilitował czem prędzej markiza de Denia, mianując go księciem de Lerma i powierzając mu najwyższe urzędy i godności. Wszechmocny faworyt oczywiście nie zapomniał o licznych swych krewniakach. Wyposażył ich najintratniejszymi posiadacjami, sam żył hucznie, a dla osiągnięcia potrzebnych mu pieniędzy nie cofał się przed najzgubniejszymi dla kraju środkami. Trudności finansowe, rozrzutność Lermy, niepowodzenia wojenne i upadek handlu wywołały takie niezadowolenie w kraju, że król, chcąc nie chcąc, dał dymisję Lermie, powołując na jego stanowisko syna Lermy, księcia de Uceda. Za jego to urzędowania Hiszpanja została wplątana w wojnę 30-letnią, król zaś, po utracie swego ulubieńca, popadł w melancholję i zmarł r. 1621. Rządy po nim objął 16-letni syn jego, Filip IV, nieudolniejszy jeszcze od ojca. 44 lata jego panowania były nieprzerwanem pasmem niepowodzeń państwowych, albowiem ambitny minister, hr. Olivares, prowadził politykę wojowniczą, skrajnie przeciwną pacyfistycznym skłonnościom Lermy. Hiszpanja weszła tedy w konflikt z wszystkimi niemal mocarstwami Europy, a wojny w Niemczech, Włoszech i Francji, wypełniające czasy panowania Filipa IV i Karola II, doreszty nadwreżyły skarb państwa i przywiodły Hiszpanję nad brzeg przepaści. W r. 1640 straciła Portugalję, w r. 1648 Niderlandy. Olivares, schlebując wrodzonej indolencji młodocianego władcy, wszelką energję, jaka chwilami błysnęła na błędem obliczu Filipa, skierowywał ku łowom i zamiłowaniom artystycznym, sam zaś czerpał pełną garścią z szkatuły królewskiej, aby urządzaniem widowisk teatralnych, walk byków i innych rozrywek utrzymać króla przy dobrym humorze i odwieść go od poważniejszych zadań. Zresztą Filip więcej czasu spędzał w pracowni malarskiej Velazqueza, każąc mu malować owych wstrętnych błaznów, karłów i kretnów, owych «niños» i «bobos», których chorobliwy smak króla gromadził na dworze, aniżeli w radzie ministrów, i — jak ktoś dowcipnie się wyraził — byłoby nawet lepiej dla Hiszpanji, gdyby nigdy nie przesiadywał w radzie a większą część życia przepędzał w pracowni Velazqueza, bo w pracowni tej żadnych nie popełniał błędów, natomiast w radzie ministrów nie robił nic innego. Panowanie Karola II «Zaczarowanego» («El hechizado») jest bodajże najsmutniejszym okresem w dziejach Hiszpanji. Po upokarzających traktatach w Akwizgranie, Nimwedze, Ryswicku, pokój w Hadze wydiera tak potężnemu doniedawna jeszcze państwu ostatnie jego posiadłości w Europie. Dwór hiszpański staje się terenem intryg wielkich mocarstw, głównie Austrii i Francji, pragnących zapewnić swoim kandydatom sukcesję tronu hiszpańskiego, Karol II bowiem był bezdzietny. Z jego następcą, Filipem V, wnukiem Ludwika XIV, korona Hiszpanji przechodzi do dynastji Burbonów (1700). Minęły bezpowrotnie świetne czasy pierwszych Habsburgów.

Historja narodu jest jak fala morska, która opada z chwilą, gdy piętrzyć się przestaje: zawsze jest w ruchu, i nic nie zdoła zatrzymać jej biegu. Zaledwie Hiszpanja doszła do szczytu swej potęgi, już zaczynała upadać, jak słońce, gdy stanie u zenitu, bo w samym jej ustroju tkwiły zarodki jej upadku i rozkładu.

Jeżeli się zważy, że już za Filipa II armja urzędników wynosiła ok. 80.000 ludzi — bo każdy prawie szlachcic piastował jakiś urząd na dworze — i że wojny pochłaniały bajkońskie, jak na owe czasy, sumy (sama wojna z Niderlandami kosztowała 150 milj. dukatów), tak, iż król, mimo swych 20 milionów rocznego dochodu, nie mógł wypłacić swemu zasłużonemu admirałowi Andresowi Norrii zaległej za 6-letnią służbę pensji w wysokości 10.000 dukatów, lecz skazany był na jałmużnę, którą mnisi po wsiach i miasteczkach żebrać musieli dla niego, władcy obu części świata — to zrozumiemy, że Hiszpanja nigdy jeszcze nie była tak bliska upadku, jak w chwili, gdy stanęła na wyżynach swej potęgi i chwały. Położenie szlachty nie było lepsze. Byli grandowie, jak książę de Medina de Rioseco lub książę de Osuna, którzy utrzymywali 400 do 500 lokajów, a ówczesny zwyczaj wymagał nadto, by każdy dwór rozporządzał własną kapelą i chórem śpiewackim. Wogóle zbytek panował wszędzie. Sprowadzano tylko najdroższe materiały: Anglja i Lombardia dostarczały drogocennych kap (długich płaszczów aksamitnych, jedwabiem podsztych), obuwie importowano z Niemiec, płótna z Holandji, jedwabie z Florencji i Medjolanu. Nawet uboga szlachcianka nie mogła bez uchybienia swej godności i narażenia się na plotki pokazywać się na ulicy inaczej niż w karecie. Słowem, panowała tam owa «bogata nędza», dobrze i nam znana z opisów naszych własnych przodków.

W XVII wieku i mieszczaństwo idzie za przykładem szlachty. Kupcy, wzbogaciwszy się na kolonjach, rywalizują w przepychu ze szlachtą. Nawet prosty rzemieślnik paraduje w kosztownych strojach z nieodstępną szpadą u boku. Wstydzi się swego rzemiosła, czując się poniżonym i politycznie upośledzonym. Na przemyśle ciąży kłątwa, bo szlachcic trudniący się przemysłem traci prawo do używania herbu. Wskutek podobnych uprzedzeń nie mógł też mieszczanin zasiadać w kortesach ani pełnić godności «alkalda» czy «corregidora»; ubiegał się więc taki «pechero» o tytuł szlachecki, starając się dowieść, iż jest potomkiem hidalga. Z tej samej przyczyny nie wahał się «depiej usytuowany» mieszczanin zaniechać swego zawodu, by wstąpić do armji lub do zakonu, inne karjery bowiem szanującemu się szlachcicowi nie były dostępne. Handel, choć nie był tak okrzyczany, jak rzemiosło, uchodził również za niegodne szlachcica zajęcie. Zresztą ciężary podatkowe paraliżowały rozwój handlu, i tylko sprytny kupiec umiał uchylić się od nich. Rolnictwo nie ratowało sytuacji. Wszakże «grande», sprzedający wełnę swych merynosów, tak samo uchodził za «mercadora» (kupca), co w kołach arystokratycznych uważano za obelżywe przezwisko. To też prawdziwy szlachcic wolał znosić głód i ubóstwo, być choćby prostym «alferezem» (chorążym), z pogardą patrzącym na bogactwa wielkich przemysłowców i kupców «en gros», aniżeli plamić swoje ręce lukratywniejszem zajęciem. «Noblesse oblige» — hasła tego nigdzie nie przestrzegano tak skrupulatnie, jak wśród arystokracji kastylskiej.

Tak więc powstał ów goluteński, tkwiący po uszy w długach, ale pyszny i pyśkawkowaty hidalgo, tak często wyszydzany w powieściach hiszpańskich i satyrach cudzoziemskich, którego dumne gesty i przechwałki nie były w żadnym stosunku do jego rzeczywistego znaczenia. Wystarczy przypomnieć postać Don Adriana de Armado w «Straconych zachodach miłości» Szekspira lub portret «señora» hiszpańskiego, skreślony przez Francuza r. 1608: «Anioł w kościele, djabeł w ognisku domowem, wilk przy stole, prosię w pokoju, paw na ulicy, lis wobec kobiet, owca, gdy go przychwyć, nadyma się on w swoim płaszczu, który rozpiera końcem



sążnistej szpady, podczas gdy szyja dusi się w piętrastej kryzie...» Jeszcze Montesquieu pisze, że w Hiszpanji długa szpada uwalnia swego posiadacza od mozolów pracy, a «ten, co wysiaduje dzień po dniu godzinie, zażywa o połowę więcej szacunku, niż ten, co to czyni przez pięć, bo szlachectwo zdobywa się na stołkach». Lecz duma szlachecka, owa osławiona «grandeza», nie była bynajmniej wyłączną cechą arystokracji; wiadomo przecież, jak i dziś jeszcze wszyscy Hiszpanie, bez różnicy klas, wrażliwi są na tym punkcie. Lazarillo opowiada, jak siedem kobiet, piekaczowa, szewcowa, krawcowa i t. d., nie mogąc pozwolić sobie na giernka od osoby, umówiło się, by wspólnym kosztem go utrzymywać, tak, żeby każda z nich choćby raz na tydzień mogła pokazywać się publicznie w towarzystwie «escudera» ze szpadą u boku.



Król Karol II wraz z rodziną podczas «autodafé».

Drugą ważną przyczyną ogólnego zubożenia — obok panoszącego się zbytku — było stopniowe wyludnianie się kraju wskutek ciągłych wypraw wojennych, wychodźstwa do kolonij amerykańskich i mnożenia się zakonów. Już za panowania Filipa II ubyłoby około 2 milj. mieszkańców, czyli 1/5 ludności. Zato pomnożyły się ogromnie fundacje duchowne, gdyż nietylko król, ale i grandowie uważali za swój obowiązek zakładać klasztory i hojnie je wyposażać. Wszechmożny faworyt Filipa III, książę Lerma, ufundował sam jeden siedem klasztorów, a wielcy obywatele ziemscy poszli jego śladami. Można bez przesady powiedzieć, że przynajmniej 1/5 całego obszaru ziemi znajdowała się w ręku duchowieństwa, i że stan ten obejmował prawie 1/3 i tak uszczupionej ludności. A ponieważ zarówno kler, jak i szlachta, wolne były od podatków, więc cały ciężar podatkowy spadał na stan trzeci. W miarę mnożenia się zakonów wzmagало się także żebractwo i szerzyła włóczęga. Zalewały one miasta i gościńce ku wielkiej rozpaczyc kupców, których karawany stawały się niejednokrotnie łupem rabusiów. Swoją drogą «widoki łatwego zysku i świetnej kariery poza oceanem przyczyniły się do coraz większej wzdgardy względem uczciwej pracy w ojczyźnie, wyludniły rodzinne strony i chorobliwie wzmogły silny i bez tego pociąg ludu do służby państwowej i kościelnej» (Szczepański).

Złoto zaś, napływające z kolonij zamorskich, spowodowało drożyznę artykułów pierwszej potrzeby, tak, iż zdobycie i wyzyskanie owych krajów było dla Hiszpanji raczej przekleństwem niż błogosławieństwem. Wreszcie wydalenie 600.000 «moriscos», trudniących się przemysłem i rzemiosłem, przyspieszyło jeszcze upadek zubożonego kraju. «Domy się wałają — pisze Dávila, biograf Filipa III — i nikt nie pomyśli o ich naprawie. Miasta pustoszeją, wsie są osierocone, pola leżą odłogiem, nawet kościoły świecą pustkami». A władca monarchji absolutnej mógł był do

licznych swych tytułów dodać jeszcze jeden: tytuł «ojca absolutnego ubóstwa». W żadnym innym kraju europejskim nie było tak rażących kontrastów, jak w Hiszpanji: kontrasty między zewnętrznym blaskiem państwa a jego nędzą finansową i gospodarczą, między majestatyczną powagą, sztywną etykietą a nieokielznaną swawolą i rozpustą, między żarliwością wiary a rozluźnieniem obyczajów. Z jednej strony przysłowiowy «sosiego», panowanie nad uczuciem i gestem, z drugiej fanatyzm duchowieństwa, pochody flagelanckie i fanfaronady żołnierskie, a obok krzyża gotowe do pchnięcia — o byle drobiazg — szpady i sztylety. Szlachta w uroczystych strojach i tłumy w łachmanach zbratały się w teatrze i na arenie, wspólnie uczestnicząc w «autosach» i «autodafesach». Na tem podłożu kontrastów dojrzewa i rozwija się w Hiszpanji duch baroku.

W stosunku do odrodzenia przedstawia się barok hiszpański jako wyraźne zwyrodnienie smaku. Renesansowe wyzwolenie ducha przemienia się w wyuzdanie, w buntujący się przeciw prawom boskim i ludzkim donżuanizm, platoński indywidualizm — w brutalny egoizm i anarchję, konkistadorstwo — w pikaryzm; wrodzony Hiszpanom idealizm potęguje się do iluzjonizmu, realizm zaś do naturalizmu. Barokowy ten naturalizm objawia się więc pozytywnie w chciwości zysku, w pragnieniu rozkoszy, w zboczeniach erotycznych (np. homoseksualizmie), w zdziczeniu, okrucieństwach i cynicznym szyderstwie, w pikaryzmie i kryminalizmie, negatywnie zaś we wszystkim tem, co wówczas obejmowano słowem typowo barokowym: «desengaño», t. j. wytrzeźwienie, rozczarowanie i wynikające stąd nastroje melancholji, pesymizmu, mizantropji, depresji, «defetyzmu». «Los Españoles son muy marchitos (zwiędli) y melancólicos» pisze o swych ziomkach Carlos García, a Włoch, Giambattista Ronchi, w relacji swej z r. 1629 stwierdza: «Questo abito malinconico si vede in tutti, perche ogni cosa è piena di tristezza». Melancholja i migrena («jaqueca») należały do «dobrego tonu», były chorobami «à la mode». Kobiety «up to date», aby schudnąć i nabyć woskowej, chorobliwej cery, zażywały suchej gliny i dodawały do swych potraw kału, jak wynika ze współczesnych aluzyj Queveda, Lopego, Gongory i innych. Dla mistyków hiszpańskich życie było stopniowem umieraniem, zadatkim i przedsmakiem wieczności, a śmierć przebudzeniem się do prawdziwego żywota; dla ludzi baroku życie jest «una sombra vana», marnym cieniem, śmierć zaś widzieli oni w całej swej ohydzie. W szpitalu Isla de la Caridad pokazują obraz Juana de Valdés Leal, przedstawiający «marność tego świata». Śmierć gasi świecę, która płonie na stole zasypianym klejnotami, na ziemi zaś widać skrzynię ze zwłokami człowieka. Taka w tym obrazie siła i sugestia, że, jak głosi fama, wielki Murillo zatkał sobie nozdrza, gdy nań spojrział. Na innem płótnie wymalował Valdés cztery fazy rozkładającego się ciała. Widzimy, jak się psuje, jak gnije, jak próchnieje i rozpada się, tak, że wkońcu pozostaje po niem tylko — kupa śmieci. Trupie czary w legendach o Don Żuanie, makabryczne «Sny» Queveda, przypominające średnio-wieczne «Tańce śmierci», zjawianie się na scenie umarłych, którzy straszą lub napominają żywych, poezja zgłiszcz i ruin — oto może najjaskrawsze objawy owego «desengaño» w dziedzinie literackiej. Prawda, że naturalizm ten nie był nowością; miał i on swoich prekursorów w Hiszpanji. Pod tym względem można już Ercillę uważać za typowego przedstawiciela baroku. Cechuje go zarówno pesymizm, jak i dziwna nieczulość czy obojętność wobec okrucieństw, jakich się dopuszczają ziomkowie jego na kacykach; opisuje je z takim spokojem,

z jakim dziś jeszcze potomkowie owych konkwistadorów przyglądają się walkom byków. Jeśli zaś chodzi o «desengaño» we właściwym tego słowa znaczeniu, to największym, najtragiczniejszym «wytrzeźwieniem» było rozczarowanie stojącego na przełomie dwóch wieków Don Kiszota. Ale pod względem stylu «Don Kiszot» nie jest wcale barokowy, a pod względem idei i tendencji jest on nawet «świadomie antybarokowy».

Z punktu widzenia estetycznego bowiem jest barok stylem, którego uderzającą cechą jest przewaga formy nad treścią, ornamentyki nad konstrukcją, fantazji nad celowością, zmysłów nad myślą. Jest to styl wybitnie dekoracyjny, obliczony na efekt a olśniewający bogactwem ozdób najróżnorodniejszych, triumf przejawionego afektu i efektu, gestu i pozy, nad umiarem i klasyczną prostotą. Buen Retiro ze swymi tarasami i ermitażami, łuki triumfalne, wystawność wozów, służących do gier sakramentalnych, oto typowo hiszpańska sztuka barokowa. A jak w architekturze prosta linja się załamuje, gubiąc się w cudacznych esach-floresach, tak też w poezji, pod wpływem niezwykłych konstrukcyj syntaktycznych, efektownych kombinacji dźwiękowych, groteskowych pomysłów, śmiałych hiperbol, metafor, paradoksów, oraz nadmiaru «epitheta ornantia», myśl się wykrzywia, zamracza, staje się nieuchwytną. Autor, podchwyciwszy myśl lub obraz, pieści się niemi i igra, obraca na wszystkie strony, jak brylant dobrze oszlifowany, pragnąc wydobyć z nich maksimum blasku, by olśnić nim swych czytelników lub słuchaczy. Pegaz klasyczny przemienia się w paradjera, w konia cyrkowego, wyprawiającego korbety i sztuczki akrobatyczne.

Barok jako styl jest zjawiskiem europejskim; włoski marynizm i manieryzm, francuska «préciosité», angielski «eufuizm», są to różne tylko objawy prądu, panoszącego się w XVII stuleciu po całej Europie. Lecz zdaje się, jakoby Hiszpanie, skrajni jak zwykle, wyciągnęli ostatnie z tego stylu konsekwencje, doprowadzając go do «czurygeryzmu» w architekturze, do «gongoryzmu» w poezji. Twórcą «estilo churrigüeresco» był salmantyńczyk José Churriguera, naśladowujący, a raczej karykaturujący Włochów Berniniego i Borrominiego, «gongoryzm» zaś, wobec którego francuska «préciosité» jest niewinną igraszką, nazwę swą zawdzięcza kordobańczykowi Luisowi de Góngora y Argote. Pierwszym wszakże gongorystą nie był Góngora sam, lecz inny poeta kordobański, Luis Carrillo y Sotomayor, a i ten licznych miał prekursorów. Więc jedni upatrują początki gongoryzmu w pompatycznej retoryce «Celestyny» i Guevary, inni w «południowej egzuberancji» Herrery, albowiem, jak to już stwierdził Francisco de Rioja, «uczucie i prawda w utworach Orła sewilskiego bardzo często giną pod ciężarem ozdób, nazbyt obficie nagromadzonych». A są i tacy, co wywodzą gongoryzm z «uczonej» poezji Meny, Boscana i Garcilasa de la Vega, a bodajże z prowancko-galicjańskiej poezji dworskiej, zawierającej coprawda już wszystkie niemal pierwiastki petrarkizmu, jeśli nie gongoryzmu. Dowodzi to tylko, że chodzi tu o skłonność oddawna istniejącą, która pod wpływem analogicznych przyczyn w podobny sposób się objawia. Taką właśnie ogólną przyczyną kultury — w najszerszym tego słowa znaczeniu — było to, co już stary Horacy wyraził swoim «odi profanum vulgus», a więc chęć wyróżnienia się wśród szarego tłumu, pewien snobizm czy arystokratyzm duchowy, wynikający z poczucia wyższej «kultury». Owóż ta chęć wywyższenia się ponad innych, zaimponowania im, ten «furor ingenii» sprawia, że kultysta łatwo popada w dyletancki eklektyzm, w sztuczność i zmanierowanie, w pozę i megalomanję.

Kultyzm i konceptyzm. Czemże więc różni się ten kultyzm barokowy od dawniejszych objawów kultystycznych? Przedewszystkiem tem, że dawniej był on bądź co bądź zjawiskiem odosobnionem lub nieświadomem, gdy teraz staje się świadomą i celową gimnastyką umysłową, by osiągnąć wirtuozostwo w zręcznem operowaniu pojęciami i słowami dla złudzenia i wprawienia w podziw czytelnika lub słuchacza. Wrodzona Hiszpanom skłonność do deklamatorskiej emfazy i «grandezy», występująca już u obu Seneków, Marcjała i Lukana, może teraz folgować wszelkim wybrykom wybujałej fantazji, może popisywać się żonglerstwem słowa i myśli. Stąd też dwa oblicza gongoryzmu: kultyzm (czyli kulteranizm) i konceptyzm, zależnie od tego, czy przeważa kult dla słowa czy dla myśli. Kultysta (kulteronista) dba przedewszystkiem o kwiecistość i barwność stylu, stara się więc wzbogacić język poetycki przez wznowienie wyrazów przestarzałych i stworzenie nowych, nie cofając się nawet — w pogoni za efektem — przed słowami brzydkimi, które z pewnością razilyby delikatne uszko francuskich «*précieuses*». Lubi on też igraszki słów i rymów, egzotyczne epitety, metafory, peryfrazy, hiperbole i różne licencje syntaktyczne, jako to inwersje, elipsy i t. p., podporządkowując jednak wszystko czynnikom eufonicznym. Oto kilka przykładów: Pérez de Montalbán, opisując wdzięki swej hohaterki, tak się o nich wyraża: «Oczy jej były sferą płomieni, czoło polem białych lilij, policzki pękiem goździków, usta drobną kolją perel, gardło kolumną z alabastru, piersi dwiema śnieżnemi piłkami, a dłonie duszami niespokojnego marmuru». W jednej z nowelek Josefa Camerina pewien kawaler tak pociesza płaczącą kochankę: «Droga Oretiso, ognisko wszelkiej piękności, pozwól twoim szlachetnym światłom zabłysnąć znowu w radości, albowiem ziemia tak się już świeci od perel, które z nich wypłynęły, że przy nich błędą gwiazdy na niebie». Inni porównują łzami zalane oczy nieszczęśliwego amanta z dwoma Guadalquivirami, usta z «murami żywego koralu»; obłoki są dla nich «białemi koszulami atmosfery», słońce «prezesem dnia» i «dostawcą czasu» («*asentista del tiempo*»), a księżyc «prezesem nocy», «wiceprezesem czasu» i «namiestnikiem słońca». U Calderona — pisze Porębowicz — koń jest stale «promieniem bez żaru, ptakiem bez piór, rybą bez pletw».

W przeciwieństwie do kultyzmu ugania się konceptyzm za oryginalnemi «konceptami», z subtelną wnikliwością («*agudeza*») i inwencją («*ingeniosidad*») łączy on epigramatyczną węzłowatość mowy. «*Ingenio*» to ciętość i przytomność umysłu, bystrość w wynajdywaniu cudzych słabości i bolączek, subtelna ironja, cynizm, błyskotliwy pomysł, smak wyrafinowany. Konceptyście nie chodzi tyle o samo przekonywanie, ile o zwracanie na siebie uwagi, przypodobanie się, pokazywanie swej wyższości umysłowej. Gardzi więc prostym, banalnym argumentem, woli powiedzenie paradoksalne, a antytezę przekłada nad syntezę. Kultysta jest kontemplatorem, konceptysta myślicielem; pierwszy oszalał potokiem słów, drugi olśniewa błyskotliwością pomysłów, i gdy kultysta ubóstwo myśli ukrywa pod płaszczem pompacyjnej wymowy, konceptysta lapidarnem powiedzeniem pragnie wywołać wrażenie głębokości. Efektowne kojarzenia barw i dźwięków, gromadzenie epitetów i enigmatyczne skrótów zbliżają kultystów do futurystów włoskich, gdy natomiast «intelektualizm» konceptystów przywodzi na pamięć niektórych symbolistów francuskich. W praktyce trudno wszakże oba te kierunki oddzielić, bo, jakkolwiek konceptyzm głównie cechuje prozę (zwłaszcza Queveda, tego mistrza konceptyzmu), niemniej przecież już Góngora był konceptystą, a poetyka Graciana («*Agudeza y arte*

de ingenio», 1648) jest mieszaniną koncepcyjizmu i kulturyzmu. Oba te prądy przenikają się wzajemnie.

Kolektywizm estetyczny i uniwersalizm. Wogóle barok hiszpański nie jest stylem jednolitym, lecz raczej mieszaniną stylów i form sztuki. Znamienne pod tym względem są zwłaszcza ówczesne «autosy» sakramentalne, w których teatr, muzyka, taniec, kostjomy, procesje, dekoracje, sztuka i przyroda zbratały się i zwały dla uświetnienia uroczystości Bożego Ciała — niczem «muzykalny dramat» Wagnera. Estetyczny ten «kolektywizm» objawia się dalej w (istniejącym jeszcze) zwyczaju obwieszania obrazów Matki Boskiej i świętych kosztownymi sukniami i klejnotami. Podobną mieszaninę stylów i technik widzimy także w dziedzinie czysto literackiej. Jak w «autosach» Biblia miesza się z historją, alegorie chrześcijańskie z mitologją pogańską, życie doczesne z nadprzyrodzonym, tak i w komedjach hiszpańskich pierwiastki dramatyczne idą w parze z epickimi i lirycznymi, tak w nowelach opowiadania często przeplatają wiersze, przeznaczone do śpiewu lub deklamacji, tak w poezji łączy się naiwność sztuki ludowej z kunsztownością uczonej. Inne objawy tegoż kolektywizmu czyli «hybrydyzmu», znamionującego poezję barokową, stanowią wiersze makaroniczne, heroikomiczne i burleskowe, a nawet liryczne, wymuskane i pretensjonalne, jak stara zalotnica, pragnąca się jeszcze przypodobać. Bywało, że mieszano języki: Góngora napisał sonet trójjęzyczny («Las tablas del baxel despedazadas», 1600), a Lope de Vega zdobył się nawet na czterojęzyczny, łacińsko-włosko-portugalsko-hiszpański. Typowo barokowym dziełem jest Lopego «Dorotea» (1632). Ta «acción en prosa» jest czemś pośrednim między powieścią a dramatem, między autobiografią a fikcją, rzekłbyś: zbarokizowana «Celestyna». Bohater jej, Fernando, łączy — podobnie jak i autor — ognisty temperament z mistyczną skłonnością do «ensimismarse», t. j. introspekcji, wnijsia w siebie samego, ba, nawet rajfurka przedstawiona jest tu jako krasnoduch i wyznawczyni estetyzmu ówczesnych «fin-de-siècle'istek».

Z tą pstrokacizną w utworach idzie w parze wszechstronność ich autorów. Poeta Jáuregui był równocześnie malarzem, a malarz Pacheco wydał dzieła Herrery i utrzymywał salon literacki. Najlepiej uniwersalizm ten uosabiają Lope de Vega i wielki poligraf Quevedo, którego wydawca jego, Aureliano Fernández Guerra, określił jako «valiente politico, profundo filósofo, gran hablista, padre de los donaires y de las gracias». Nawet drugorzędni pisarze lubili popisywać się swą wszechstronnością. Lekarze Vicente Espinel, Gerónimo de Alcalá Yañez y Ribera, chirurg Carlos García piszą z tą samą łatwością powieści szelmowskie, co dzieła ascetyczne



Karta tytułowa «Dorotei» Lopego de Vega, Madryt 1632.

i hagiograficzne lub traktaty medyczne. Lekarz toledoński, Francisco López de Úbeda przedstawia swoją powieść «La Picara Justina» jako kwintesencję z «Celestyny», Momusa, «Lazarilla», «Eufrozyny», «Patrañuela» i «Złotego Ośła» Apulejusza (miejmy nadzieję, że w swej praktyce lekarskiej preparował lepsze kwintesencje!). Antonio Enríquez Gómez, syn żyda, który «pro forma» przeszedł na katolicyzm, w przedmowie do swej epopei «Samsón Nazareno» tak się zaleca czytelnikom: «Dzieła moje tworzą razem dziewięć tomów prozy i poezji; powstały one wszystkie w latach 1640—1649. Na każdy tom przypada rok, na każdy rok po jednym tomie. Ułóż je, jak chcesz. Pragniesz-li poznać mnie jako moralistę? Czytaj moje «Academias de las musas». Jako męża stanu? Wybierz «Politica angélica». Jako teologa? Sięgnij po «Culpa del primer peregrino». Jako poetę poznasz mnie w «Samsón Nazareno», jako komedjopisarza w moich farsach, a jeśli żądasz ode mnie żartów i prawdy, przeczytaj mój «Siglo pitagórico». Alonso de Salas Barbadillo, jeden z najpłodniejszych autorów pierwszego trzydziestolecia XVII wieku, zostawił prócz «Rimas castellanas» (wyd. 1618), poemat heroiczny na cześć Naszej Pani z Atocha, żywot św. Juana de la Cruz, komedje i intermedja, nowelki i powieści, satyry i burleski. Niektóre utwory jego, jak «Fiestas de la boda de la incasable mal casada» (1622), są poprostu zbiorem wierszy, fars, anegdotek i krótkich opowiadań, słowem, literacka «olla podrida». Podobnie przedstawia się literacka puścizna po Alonsie de Castillo Solórzano. W dziedzinie dydaktyki zapoczątkowana przez Villalobosa i Pedra Meję w XVI wieku literatura «miscellaneous» przybiera szersze rozmiary w XVII. José Pellicer de Salas y Tovar, kronikarz Kastylji i Leonu, prawnik, genealog, krytyk literacki i poeta, dziełami swymi wypełnia pierwszą połowę XVII wieku, a Cristóbal Suárez de Figueroa, dziełem swoim p. t. «Plaza universal de todas ciencias y artes» (1615) zapowiada już encyklopedystów XVIII stulecia. Gdy jednak wszechstronność Queveda lub Lopego de Vega przypomina uniwersalność wielkich koryfeuszów renesansu, u większości autorów «radosna twórczość» idzie w parze z dyletantyzmem i szarlatanerią. Przeciętny poligraf barokowy jest grafomanem; jest wszędywścibskim i totumfackim, jak ulubiona jego postać: «pícaro».

Tu właśnie tkwi najgłębsza bodaj różnica między duchem renesansu a duchem baroku; polega ona na przesunięciu punktu ciężkości z duszy na umysł. Przeciwwstawiając bowiem wizerunkowi doskonałego dworzanina, skreślonego przez Castigliona, swój ideał «człowieka uniwersalnego» i «rzadkiego umysłu», hiszpański «barroquismo» zamienił platoński kult piękna duszy na jednostronny intelektualizm, żądę oryginalności i sobkostwo «krasnoducha», kokietującego z własną myślą i pławiącego się w małostkowych intryżkach, drwinkach, pikanterjach, uszczypliwych aluzjach i podszeptach osławionej «murmuración». «El Héroe», «El Discreto» i inne dzieła Graciana — to tylko różne próby określenia tego, co Francuzi nazywali «l'homme universel», t. j. ideału barokowego «nadczyłowieka». Ale wkońcu i Gracián doszedł do wniosku, że doskonałość nie jest do osiągnięcia. Teoretyk konceptyzmu przedzierzgnął się w filozofa wszechpotężnego «desengaño» («El Criticón», 1651).

Poezja liryczna. Źródła gongoryzmu były, jak się rzekło, liczne i różnorodne. Pomijając już dawniejsze, literackie, a więc zwyrodniały petrarkizm, poezję biblijną (zwłaszcza liczne parafrazy tak bogatej w obrazy «Pieśni nad pieśniami») i komentarze Herrery do utworów Garcilasa de la Vega (zawierające m. i. różne

propozycje, dotyczące reformy języka i sposobów wzbogacenia go), należałoby wziąć pod uwagę wpływ barokofilskich szkół i akademij jezuickich, w których popisy retoryczne i turnieje poetyckie były, jak wiadomo, na porządku dziennym. Zwyczaj ten rozpowszechnił się także w kołach świeckich: tak podczas poetyckiej «justa» w Sanlúcar r. 1612 odczytano, prócz poematów greckich i łacińskich, hiszpańskie «glosas», «enigmas», «ecos» i podobną chińszczyznę barokową, a laureat konkursu obdarzony został zaszczytnym mianem «ingenio agudo». Jak daleko sięgał wpływ włoskiego marynizmu, trudno byłoby określić. Niektórzy twierdzą, że gongoryzm wyszedł z Italii, ojczyzny petrarkizmu i «seicentyzmu». Wprawdzie utwory Gongory są wcześniejsze od «Adone» Mariniego (druk. 1623), wszelako Luis Carrillo y Sotomayor, którego uważają za «ojca gongoryzmu», mógł być podczas swej służby wojskowej w Italii zarazić się ową epidemją kultyzmu i przeszczepić ją do Hiszpanji. Niebawem zaczyna się ona szerzyć, głównie na południu, gdzie tropikalny klimat, bujna wegetacja i wpływy orjentalne dokonały reszty. Andaluzyja, szczególnie Kordoba i Sewilla, były dla kultyzmu hiszpańskiego tem, czem dla włoskiego Neapol, Kalabryja i Sycylja. W Kordobie, ojczyźnie Juana de Mena, gdzie kultyzm od czasów Seneki i Lukana był niejako tradycją, urodzili się Carrillo i Góngora; w Sewilli, ojczyźnie Herrery, Jáuregui. Rodrigo Caro ujrzał światło dzienne w Utrera, w pobliżu Sewilli, Miguel de Barrios w Montilla, niedaleko Kordoby, Francisco de Rioja był kanonikiem w Sewilli, Luis Martin de la Plaza księdzem w Antequera (Málaga). Ostry klimat północy sprzyjał raczej rozwojowi konceptyzmu, którego kolebką była Segowja, a ogniskiem Madryt. W Segowji urodził się i umarł twórca konceptyzmu, Alonso de Ledesma Buitrago, w Madrycie żył i tworzył mistrz Quevedo, gdy tymczasem Gracián ujrzał światło w Belmonte, w pobliżu Calatayud, miasteczka Aragonji, zbudowanego na miejscu dawnego Bibilis, skąd pochodził Marcial, duchowy ojciec konceptyzmu. Z trzeźwej Aragonji wyszła też reakcja antykultystyczna braci Argensolów.

Przejście z poezji późnorennesansowej do barokowej ujawniają poeci, którzy, jakkolwiek wzorują się na klasykach Herrerze i Luisie de León i odpornie zachowują wobec innowacyj kultyistów, pod względem nastrojów melancholijnych (wyciskających na ich wierszach piętno «desengaño») nastawieni są na poezję nową. Takie nastroje spotykamy w horacjadach kanonika Francisca de Rioja, w «silvas» sewileczyka Juana de Arguijo, w których «drga cała dusza melancholijnej vihuela» (rodzaj gitary), w mitologicznych idyllach Pedra de Espinosa i w wybranych wierszach kilku innych poetów, znajdujących się w cennej antologii tegoż Espinosy p. t. «Flores de poetas ilustres de España» (1605). Szczególnie znamienne dla tego elegijno-melancholijnego, ponurego niemal, nastroju są dwa poematy, które Hiszpanie zaliczają do najpiękniejszych klejnotów swego parnasu, mianowicie anonimowa «Epistola moral a Fabio», przypominająca słynne «Coplas» Jorga Manrique'a oraz oda licencjata Rodriga Cara «A las ruinas de Itálica» (1595), przewyższająca rzewną swą melancholją wszystkie inne, tak liczne wówczas «poezje ruin», rozczulające się nad gruzami Rzymu, Troi, Kartaginy, Saguncjum czy Numancji. Dość powiedzieć, że jeden sonet włoski «Superbi colli» wywołał aż pięć naśladownictw hiszpańskich, między niemi sonet Francisca de Medrano («Estos de pan llevar campos ahora»), sonet Francisca Pinel y Monroy («Estas piedras que miras esparcidas») i sonet Cristobala de Mesa («Estas sacras ruinas y antiguallas»).

Jak inni poeci współcześni, tak i Luís de Góngora y Argote (1561—1627) wzorował się początkowo na Herrerze; jego «letrillas» i madrygały są doskonałe pod względem formy, przytem pełne wdzięku i prostoty, a romance jego należą do najlepszych utworów tego rodzaju poezji. W wierszach tych, z pierwszego okresu jego twórczości, nic jeszcze nie zapowiada owej «ciemnej manieri», którą zapoczątkował odą «A la toma de Larache» i sonetem «Para la cuarta parte de la Pontifical del Doctor Bavia» (oba z r. 1611). Czy nagły ten zwrot dokonał się pod wpływem opublikowanych w tymże roku 1611 poezyj Luisa Carrilla y Sotomayor? Hipoteza ta, prawdopodobna «a priori» wobec zawistnego usposobienia Gongory, stała się nieomal pewnikiem, gdy krytyka wykazała, że jego «Fábula de Polifemo y Galatea» (1613?) jest naśladownictwem, zasługującym prawie na miano plagjatu, «Atisa i Galatei» Luisa Carrilla. Istnieje też zgodność co do poglądów na istotę poezji między Carrillem (w «Libro de la Erudición poética») a Gongorą. Według nich poeta winien mieć rozległą wiedzę, przedewszystkiem zaś unikać banalności a wyrażać to tylko, co wzniosłe i szerokim tłumom niedostępne. Poeta może też zmieniać formę i znaczenie wyrazów, używać zwrotów zagadkowych i tajemniczych. Poeta bowiem pisze dla elity umysłowej; im szczuplejsze grono wybrańców może dzieło jego docenić, tem większą ma ono wartość. Łatwo się domyślić, dokąd takie teorie prowadzą poetę ambitnego, żądnego sławy — choćby Herostratowej. Widocznie nie wystarczyły Gongorze laury, które był zdobył pierwszemi utworami. Śmiałe poglądy Carrilla y Sotomayor, żywo wówczas komentowane, otworzyły mu nowe możliwości.

Bądź co bądź, gongoryzm, ta «druga maniera» Gongory, zdobywała sobie mimo swej niejasności, a raczej właśnie dlatego, coraz większe uznanie wśród elity, która w owej niezrozumiałości upatrywała główny urok poezji a zarazem dowód wysokiej «kultury» wieszczka. Kultysta Martín Vázquez Siruela w swoim «Discurso sobre el estilo de Góngora» powiada wyraźnie, że ciemność jest niezbędna w poezji «para abstenerse del vulgo y merecer la aprobación de pocos, hasta parecer que habla en lengua extrangera». Przypomina się mimowoli hasło nowoczesnych symbolistów: «El poeta, cuanto mas oscuro, mas divino». To też dzieła Gongory, zwłaszcza jego «Soledades» i fabuły mitologiczne («Fábula de Polifemo», «Fábula de Píramo y Tisbe»), wywołały liczne komentarze, które, zamiast je objaśnić, jeszcze więcej zaciemniały. Wymienimy choćby najwybitniejszych komentatorów: José Pellicer de Salas y Tovar (1630), Martín de Angulo y Pulgar (1635), Cristóbal de Salazar Mardones (1636), García de Salcedo Coronel (1636—1648). Ostatni napisał trzy duże tomy in 4-o po 700 stron z objaśnieniami do dzieł twórcy kultyzmu. Dzisiejsza krytyka nie zadaje sobie tyle trudu; nie uważa też, żeby poezja Gongory była tak hermetyczna i hieroglificzna, jak to sobie wyobrażają ci, którzy jej nie znają. A choć zdanie p. Damasa Alonsa (jednego z najlepszych gongorologów doby obecnej): «No oscuridad: claridad radiante, claridad deslumbrante, claridad de íntima, profunda iluminación» — może nie wszystkich przekona, nie można odmówić mu słuszności, gdy stwierdza, że rzekoma «ciemność» Gongory wynika raczej ze zbyt intensywnego światła («hiperluminosidad»), niż z braku jego. Niema już nieprzebytej przepaści między «aniołem światła» a «demonem ciemności»; natomiast jest «anioł» i jest «archanioł światła».

Wielbiciele Gongory nie szczędzili mu pochwał; nazywali go «Homerem hiszpańskim», «Pindarem andaluzyjskim», «ojcem muz», «orłem», «łabędziem»,



«potworem rozkoszy» i «aniołem». Nie pomogły nic protesty i drwiny Pedra de Valencia («Censura de las Soledades», 1613), Antonia Liñán y Verdugo (1620), Francisca Cascalesa («Cartas philológicas», 1634), Manoela de Faria e Sousa (1639) i innych. Druga część antologii «Flores de poetas ilustres», ułożona przez Juana Antonia Calderona (a wydana dopiero w r. 1896), zawiera już długi szereg utworów kultystycznych, a Martín de Angulo y Pulgar, polemizując z Cascalesem (1635), wymienia ok. 30 gongorystów, zamieszkałych przeważnie w Kordobie, Sewilli i Granadzie. Prąd ten widocznie odpowiadał duchowi czasu, a musiał być silny, skoro i Cervantes dał się mu unieść, wychwalając «Polifema», «najciemniejszy» bodaj z utworów Gongory. Widząc, że gongoryzm zwycięża na całym froncie, opozycja mięknie i zaczyna wdawać się w kompromisy. Zauważono, że ilekroć Juan de Jáuregui zabierał głos



Luis de Góngora y Argote.

w tej palącej sprawie, ton jego stawał się coraz łagodniejszy, aż wkońcu i on uległ despotycznej modzie, tak jak jej ulegli Calderón, Tirso de Molina, a za nimi legła młodych dramaturgów. Triumf gongoryzmu byłby kompletny, gdyby nie — Lope de Vega. Opierał się on długi czas gongoryzmowi, zwalczając go bronią dowcipu i satyry. W «Amistad y obligación» pewien poeta ofiarowuje swoje usługi szlachcicowi. Na pytanie, czy pisze stylem zwyczajnym, czy stylem «culto»: «Culto» — odpowiada poeta. — «Dobrze, będziesz pisał moje sekreta». — «Dlaczego?» — «Dalibóg, żeby nikt ich nie rozumiał». W liście «Do szlachcica w sprawie nowoczesnej poezji» Lope przyrównywa kultystę do kurtyzany, malującej sobie karminem nietylko policzki, ale i nos, uszy i czoło. Utwór obfitujący w kolory i figury retoryczne przypomina mu pucułowatych serafinków, dmących w trąby Sądu Ostatecznego, w których «niemasz ani niuansów, ani żył, ani deseni, ani kształtów wogóle nic z tego, co malarze zowią karnacją». Komedje «El Castigo sin venganza» i «Las Bizarrias de Belisa», niektóre sonety (np. sonet, w którym wprowadza jako interlokutorów Boscana i Garcilasa de la Vega) zawierają również bardzo dowcipną satyrę kultyzmu i kultystów. Wkońcu jednak, widząc, że gongoryzm popłaca, pogodził się Lope z Gongorą i od tego czasu tu i ówdzie szpecił swoje utwory stylowymi wybrykami. Zdobył się nawet na sonet, którego — jak się przyznaje — sam nie rozumiał.

Wobec arystokratycznego charakteru kultyzmu łatwo zrozumieć, że zdobył on sobie naprzód zwolenników wśród elity społeczeństwa i inteligencji. To też wśród gongorystów pierwszego pokolenia spotykamy się z nazwiskami książąt de Esquilache i de Sessa, markiza de Ayamonte, hrabiów de Lemos, de Castro, de Villamediana, de Salinas i de Saldaña, D. Lorenza Ramireza de Prado, D. Francisca de Córdoba, D. Francisca de Amaya (komentatora «Polifema»), D. Francisca del Villar,

D. Juana de Vera, D. Juana de Arguijo, doktorów D. Agustina Collada, Matea de Rivas, Sota de Rojas, licencjatów Pedra Diaza de Rivas (komentatora «Polifema» i «Soledades»), Meneses, Moralesa i innych przedstawicieli arystokracji rodowej i duchowej. Słusznie też pisze Lope de Vega w «*Questión sobre el honor debido a la Poesía*» (do D. Juana de Arguijo): «Prawdę powiedziawszy, w żadnym jeszcze wieku Hiszpanja nie posiadała tyłu «principes», którzyby z taką gracją, wytwornością, erudycją i tak pięknym stylem układali wiersze, jak to widzimy na przykładzie hr. de Lemos, hr. de Salinas» i t. d. A Cervantes w «*Viaje del Parnaso*» (1614) wymienia jako czterech wielkich magnatów pióra: «el conde de Salinas, el principe de Esquilache, el conde de Saldaña y el de Villamediana». Wielu z wymienionych wyżej gongorystów znamy tylko z nazwiska, np. hr. de Saldaña, inni, jak hr. de Salinas, «ozdoba wiedzy i doskonały wzór szlachty hiszpańskiej», jak go określa Gracián, «wyłynęli» dopiero w ostatnich latach, dzięki licznym pracom poświęconym gongoryzmowi w związku z uroczystym obchodem 300 rocznicy śmierci Gongory, w r. 1927.

Jednym z najświetniejszych reprezentantów gongoryzmu był Juan de Tassis y Peralta, hr. de Villamediana. Szambelan królowej Izabeli burbońskiej, małżonki Filipa IV, był on typem wykwinnego dworzanina i wielkiego pana «jusqu'au bout des ongles». Piękny, wytworny, giętki, światowy, dowcipny, przytem doskonały karciarz i niebezpieczny donżuan, był on ozdobą salonów i akademij poetyckich, a galanckie przygody zręcznego dyplomaty, zwłaszcza rzekomy jego romans z królową, były częstym tematem konwersacyj. Miał on też pasję dla pięknych obrazów i błyszczących klejnotów. Jako poeta był Villamediana, jak wszyscy niemal gongoryści, kultystą i konceptystą. Satyry jego, pełne złośliwych aluzyj i konceptów na temat niedoleźnych rządów ówczesnych, skrzą się dowcipem i odznaczają wykwinnością formy. W dłuższych poematach mitologicznych («*Faetonte*», «*Dafne*», «*Fénix*», druk. 1629) wzoruje się na Gongorze, którego, być może, przewyższa jeszcze dziwacznością pomysłów. Prawda, że umie być także prosty i naturalny jak Góngora, i «anioł światła» nie powstydziliby się, tuszę, takiego np. wierszyka:

«Któż ten galan u jabloni?  
Na palcu błyszczą diamenty!»  
«Diamanty, drogie fanty,  
Amanty dały jego żonie».

Niektóre wiersze Villamediany nacechowane są smutną rezygnacją doznanych zawodów miłosnych. Jako 40-letni mężczyzna padł ofiarą skrytobójstwa, które rozmaicie sobie tłumaczono. Dzieła jego wydano dopiero w ośm lat po jego śmierci, w r. 1629.

Jak Villamediana, tak i ksiądz Salvador Jacinto Polo de Medina był członkiem różnych akademij poetyckich i światowym «ingenio de esta Corte», mającym zawsze kieszenie napchane epigramacikami i pamflicikami o ostro zatemperowanej «poincie». Był on mistrzem w barokowych cackach i błyskotkach oraz burleskowych fabułach mitologicznych («*Apolo y Dafne*», druk. 1670). Jako nowelista wslawił się swoim «*Hospital de incurables y viaje de este mundo y el otro*» (1636), do którego jeszcze powrócimy. Francisco de Trillo y Figueroa (1536—1617?) wydał tom «*Poesias varias, heróicas, satíricas y amorosas*» (1652), zawierający obok różnych sprośnostek kilka zgrabnych wierszyków. Przyjaciel jego i Lopego de

Vega, Pedro Soto de Rojas, kanonik w Granadzie i adwokat św. Inkwizycji, napisał prócz mitologizującego poematu w oktawach («Los Rayos del Faetón», 1639) książkę pod osobliwym tytułem «Parayso cerrado para muchos, jardines abiertos para pocos» («Raj zamknięty dla wielu, ogrody otwarte dla niewielu», Granada, 1652). Jest to opis willi poety w Albaycín i jej ogrodów, wraz ze zdobiaczami je grotami, kaskadami, cyprysami, wycinanymi nakształt olbrzymów, potworów i smoków, wiązami wyobrażającymi zamki, galerjami z mirtów różnorakich, nimfami, satyrkami, rogaczami, dzikami i wszelkiego rodzaju zwierzyzną. Słowem, barok przeszcze-piony na arkadję, sztuka wojująca z przyrodą. W wierszach poety panuje ta sama nienaturalność, ten sam «mal gusto», co w jego wirydarzach. Więc szczy-gły nazywa on «skrzydlatymi skrzypcami», słowiki «kochliwemi pyszałkami» i t. p. — Francisco de Borja, książę de Esquilache, był wnukiem owego «duque» de Gandia, który w podeszłym już wieku wstąpił do zakonu jezuitów i jako Franciszek de Borja zaliczony został w poczet świętych. Mimo wysokie godności, jakie piastował (w latach 1615—1621 był on wicekrólem Peru), napisał Esquilache pokazną ilość utworów («Obras», 1639). Jakkolwiek bardziej umiarkowany od poprzednich rymotwórców, nie mógł przecież wyzwolić się całkowicie z panującej w jego otoczeniu mody kultystycznej. W każdym razie jego romance, madrygały i epigramy, a nawet niektóre ody i sonety, przewyższają znacznie większe jego utwory epickie, «Pasión de Cristo» (1638) i «Nápoles recuperada» (1651), lub prze-siąknięty atmosferą baroku «Canto de Antonio y Cleopatra».

Oczywiście, nie wszyscy arystokraci i inteligenci byli zwolennikami gongoryzmu, jak i nie wszyscy gongoryści należeli do arystokracji. Nastąpiła i tu pewna «demokratyzacja». Miguel de Barrios (właściwie było mu na imię Daniel Levi) był synem żyda portugalskiego Simona de Barrios, który, nawróciwszy się «pro forma» na chrześcijaństwo, osiadł w Andaluzji. Miguel, który wielką część życia swego spędził poza granicami ojczyzny, przeszedł znowu na wiarę mojżeszową, a w Amsterdamie, dokąd go los zagnał w r. 1674, zapisał się nawet do świętego bractwa («hermandades sagradas») synagogi judeo-hiszpańskiej. W dziełach swoich («Flor de Apolo», 1664; «Coro de las Musas», 1672; «Poesias famosas», 1674 i 1708) uprawiał Barrios najróżniejsze gatunki poezji ludowej i uczonej, starając się prześcignąć ubóstwianego Gongorę.

Właściwą pobudką do nowego stylu była indywidualniejsza niż dotychczas interpretacja autorów klasycznych. Wszak Luis Carrillo y Sotomayor dopiero poprzez klasycyzm doszedł do własnych teorii, a i w późniejszym gongoryzmie pierwiastki humanistyczne dużo zajmują miejsca, choćby w tak licznych parafrazach fabuł mitologicznych. Ale i reakcja przeciw kultyzmowi natchnienie swe zawdzięcza autorom starożytnym, tak, iż w gruncie rzeczy zarówno kultyzm, jak antykultyzm stoją na gruncie klasycznym i najlepsze swe soki stamtąd czerpią. Istotnie trudno przeprowadzić dokładną granicę między kultyzmem (zwłaszcza umiarkowanym) a liberalnym antykultyzmem. Kultysty, jak i antykultysty, powoływali się na Garcilasa de la Vega i wysławiali go, a charakterystyczne dla «desengaño» nastroje spotyka się u jednych, jak u drugich. Co więcej, «barokowość» niektórych poetów polegała właśnie na tem, że posługiwali się oni obu stylami, pisząc naprzemian stylem zwyczajnym i stylem «culto». Tem też się tłumaczy, że takiego księcia de Esquilache zaliczają niektórzy krytycy do obozu reakcjonistów, Juana Jaureguiego (1583—1641) zaś do obozu gongorystów, choć z nimi wojował w pamflecie «Anti-

doto contra las Soledades» (kursującym jako manuskrypt), w przedmowie do swych «Rimas sacras y profanas» (1618) i w bardziej umiarkowanym «Discurso poético contra el hablar culto y obscuro» (1624). Prawda, że już w rok potem, w «Apología por la verdad» (1625), wziął w obronę kaznodzieję Felixa Paravicina y Artea, zapalonego wielbiciela Gongory. Zanim jeszcze oficjalnie przystąpił do kultyzmu, poezje jego ujawniały już pewne skłonności w tym zakresie, zarówno «Rimas», jak i rozpoczęta przed r. 1614 (choć wydana dopiero r. 1684) «Farsalia». Pierwsze te przebliski kultyzmu były oczywiście nieświadome; były one prosto wynikiem tradycji, żeby nie powiedzieć «szkoły» sewilskiej. Wszak wszyscy Andaluzi mają wrodzoną skłonność do emfazy, i nie wszystko, co dla nas jest «culto», południowcom takim się wydaje. A Jáuregui był w dodatku malarzem (zawdzięczamy mu słynny portret Cervantesa); tłumacz Tassa («Aminta») i Lukana, był więc szczególnie wrażliwy na grę barw i rozmiłowany w efektach malarskich.

Właściwa reakcja przeciw kultyzmowi wyszła z północy, z trzeźwej Aragonji; objawiała się ona nietylko w traktatach polemicznych i hałaśliwych manifestach, co raczej w praktycznym stosowaniu pewnych reform, zmierzających ku przywróceniu klasycznej prostoty i umiaru w poezji. Bracia Lupercio i Bartolomé Leonardo de Argensola byli tymi, którzy «habían venido de Aragón a reformar en nuestros poetas la lengua castellana», jak o nich pisze Lope de Vega. Ojciec ich był z pochodzenia Włochem, matka zaś wywodziła się ze szlachty aragońskiej. Lupercio i Bartolomé urodzili się w Barbastro, pierwszy w r. 1559 (um. 1613), drugi w r. 1562 (um. 1631); nauki pobierali w Huesce i Saragocie, poczem Lupercio poświęcił się życiu publicznemu, Bartolomé zaś duchownemu. Wiersze ich, wydane przez syna Lupercia («Rimas», Saragosa, 1634), w przeciwieństwie do miękkiej i melodyjnej poezji kultystycznej odznaczają się większym wigorem a zarazem i opanowaniem. Mniej zapału, polotu, natchnienia, zato więcej siły i refleksji. Bartolomé jest może potężniejszy i głębszy, Lupercio wytworniejszy i subtelniejszy. Obaj mieli dużo talentu, żaden z nich nie był genjuszem. W swych odach i satyrach wzorowali się głównie na Horacjuszu i Juwenalu, w sonetach i elegjach częściowo na Włochach. Prócz liryk napisał Lupercio trzy komedje («Filis», «Isabela», «Alejandra», ok. 1581), Bartolomé zaś jako kronikarz Aragonji opracował siódmy tom «Anales de Aragón» (1630), obejmujący wypadki z lat 1516—1520.

Z północnych stref pochodził też Esteban Manuel de Villegas, szlachcic nawarski, urodzony w Matute (Rioja). Zaczął on od tłumaczeń i naśladowań Anakreona i Horacjusza oraz uczonych «Disertaciones criticas», których rękopis zaginął. Jako poeta przepojony duchem antyku poszedł Villegas dalej jeszcze w kierunku klasycznym, niż bracia Argensolowie, próbował bowiem przemieścić metra saficzne, adońskie i anakreontyczne na poezję hiszpańską, opierając rytm na iloczasię sylab. Próby te dały pomyślny wynik: ody jego i anakreontyki nie są pozbawione wdzięku, np. oda w strofach saficznych p. t. «Al céfiro». Poezje swe wydał Villegas pod tytułem «Las Eróticas o Amatorias» (Nájera, 1617). Zbiór ten, prócz przekładów z Horacego i Anakreonta, zawiera elegje, sonety, epigramy, satyry oraz «latinas», t. j. naśladowania heksametrów i innych wierszy klasycznych. — Północny zachód wreszcie dostarczył poezji godnego przedstawiciela w osobie hr. Bernardina de Rebolledo, pochodzącego ze starej szlachty leońskiej. Dzielny żołnierz, który w czasie wojny 30-letniej walczył na wszystkich

frontach, generał artylerji, gubernator Palatynatu, konferujący w misjach politycznych z cesarzem, królem węgierskim i elektorami, rycerz orderu św. Jakóba za Filipa IV, «Comes Sacri Imperii Romani» za Fernanda II, a po wojnie poseł hiszpański na dworze króla duńskiego i członek Rady Wojennej, był Rebolledo świetnym przedstawicielem owych wiarusów, którzy całe swe życie służyli «in armis et litteris». Z przekonania konserwatysta, wzorował się Rebolledo w swoich wierszach głównie na braciach Argensolach. Dzieła jego ukazały się pod zbiorowym tytułem «Ocios» («Wywczasy») w Kolonji (1650), Antwerpji i Kopenhadze (1655). Całość dzieli się na «selvas» («Selvas politicas, Selva militar, Selvas dánicas, Selva sagrada»); jak wynika z tych podtytułów, obejmuje ona utwory najróżniejszej treści. Z krótszych poematów najlepsze są epigramaty, pełne wdzięku i dowcipnych pomysłów. Styl Rebolleda naogół jest prosty i poważny, czasem nieco prozaiczny, zwłaszcza w poematach dydaktycznych, zasługujących raczej na miano rymowanej prozy niż poezji.



Bartolomé Leonardo de Argensola.

Nie brakło oczywiście i wśród antykultystów przedstawicieli stanu średniego. Jednym z najbardziej utalentowanych był poligraf Antonio Enriquez Gómez, syn kryptożyda portugalskiego, jak Miguel de Barrios, z którym się może spotkał podczas swej tułaczki, gdy przed Inkwizycją umknął zagranicę. Tom liryk Gomeza, wydany w Bordeaux («Academias morales de las Musas», 1642), wolny jest od gongoryzmu, zato eposy biblijne: «La culpa del primer Peregrino» i «Sansón Nazareno» (Rouen, 1644 i 1656) aż nadto zakazane są owym «mal gusto», który mimo reakcji w dalszym ciągu zgubny wpływ na poezję wywierał. — Zakonnica portugalska Doña Violante do Ceo (del Cielo) zechce nam wybaczyć, że ją umieszczamy obok jej ziomka żyda, ale jej «Rimas», wydane również w Rouen (1646), świadczą o upodobaniach raczej — świeckich, mimo niebiańskiego jej przydomku. Do Portugalczyków gongoryzujących po hiszpańsku należy też Francisco Manoel de Melo (1611—1666), wzorujący się w «Tres Musas del Melodino» (1649) zarówno na Gongorze, jak na Quevedzie. Z epigonów gongoryzmu — pomijając Calderona i jego naśladowców — wymienimy jeszcze Anastasia Pantaleona de Ribera, młodego «caballera», zamordowanego w Madrycie wskutek fatalnej pomyłki, którego wiersze («Fábula de Proserpina», «Fábula de Alfeo y Aretusa»), wydane pięć lat po śmierci autora (1634), utrzymane są w stylu «mistrza». To samo można powiedzieć o utworach Juana Moncaya y Gurrea, markiza de San Felices («Rimas», 1652; «Fábula de Venus y Adonis») i przyjaciela jego Francisca de la Torre («Entretenimiento de las Musas», 1654), jako też o długim szeregu dzieł o tytułach niemniej pretensjonalnych, jak «Ideas de Apolo» (1663) Sebastiana Ventury de Vergara Salcedo, «Cithara de Apolo» (1677) Agustina de Salazar, lub śmiesznych, jak «Conversación sin naipes» («Rozmowa bez kart», 1662) Gabriela Fernandezza Rozasa, «Ociosidad ocupada y Ocupación ociosa» (1674) Felixa Lucia de Espinosa y Malo. Do tej samej kategorii należą wiersze sewilczyka O. Pedra de Quirós (ok. 1656), Portugalczyka Antonia Ruiza Ribera de Barros («Jornada de Madrid», 1672),

Peruwjańczyka Jacinta de Evia («Ramillete de Flores poéticas», 1676), Andresa Joségo Tafalli Negrete'a («Ramillete poético», 1706), Joségo Pereza de Montoró («Obras póstumas líricas, humanas y sagradas», druk. 1736) i O. Jerónima Pereza (1726), którego przydomek «de los Agonizantes» możnaby zastosować do całej tej grupy epigonów.

Jeszcze zgubniejszy był wpływ konceptyzmu, któremu uległa nie tylko poezja, lecz w wyższym jeszcze stopniu proza hiszpańska. Jeśli kultyzm działał jak środek odurzający, upajający, konceptyzm był środkiem podniecającym, umysłowym narkotykiem. Jak dalece na rozwój konceptyzmu w Hiszpanji wpłynął jezuicki racjonalizm ze swoją «agudezą», trudno określić. Faktem jest, że zarówno twórca konceptyzmu, segowijczyk Alonso de Ledesma Buitrago, jak i najwybitniejsi jego przedstawiciele, Quevedo i jezuita Gracián byli wychowankami jezuitów, i że pierwsze dzieła konceptystyczne miały charakter spirytualny, metafizyczny. Ledesma Buitrago popisywał się swoją gimnastyką i akrobacją umysłową w «Conceptos espirituales y morales» (1600), «Juegos de Noche Buena» (1611), «Romancero y mónstruo imaginado» (1615) i w wydanych po jego śmierci «Epigramas y Hieroglíficos a la vida de Cristo» (1625). Dwa pierwsze dzieła zawierają pieśni duchowne, w których dogmaty katolickie sparafrazowano i zobrazowano z brawurą «agudezą». W «Romancero» zaś autor, w pogoni za efektownymi igraszkami i antytezami, popada w ekscentryczności i ekstrawagancje, niemające już nic wspólnego z konceptyzmem. Jak Ledesma, tak i uczeń jego, Alonso de Bonilla był konceptystą «a lo divino», choć i jego «koncepty» często są niedorzeczne lub wprost niesmaczne. Wzorem św. Teresy i innych mistyków pielęgnował on swój «ogródek duszy» («Nuevo jardín de flores divinas», «Peregrinos pensamientos de misterios divinos», 1614), ale kwiatki, które w nim zrywał, są wątłe, cieplarniane, bez woni i świeżości. Mistycyzm, pozbawiony pierwiastków uczuciowych, wyradza się w suchy racjonalizm lub pseudomistyczną egzaltację i wizjonerstwo, jak u Marji Jesús de Agreda. Pasywny zaś kwietyzm Molinosa i jego szkoły, na szczęście, nie znalazł w Hiszpanji takiego poparcia, jak np. we Francji, gdzie dzięki paniom de Maintenon i de la Mothe Guyon i Ojcu Le Combe zdobył sobie licznych zwolenników z Fénelonem na czele. Szkody, wyrządzone przez wybryki konceptystów, uwydatniły się w działalności kanonika z Walencji Melchora Fustera, który, wzorując się na «Conceptos espirituales» Ledesmy, zaczął wygłaszać z ambony własne «Conceptos predicables» (druk. 1672), czyniąc dla konceptyzmu to, co dla kultyzmu uczynił był redemptorysta, Fray Hortensio Félix Paravicino y Arteaga, nadworny kaznodzieja Filipa III i IV, którego dzieła («Obras póstumas, divinas y humanas») wydane zostały w r. 1641, gdy działalność kaznodziejska Fustera przypada na okres 1640–1660 r. Dopiero w sto lat potem udało się jezuitcie, Ojcu Josému Franciszowi de Isla egzorcyzmować demona «mal gusto» zamieniającego kazalnicę na szkołę skrajnego kultyzmu i konceptyzmu; dzieła tego dokonał swoją «Historjã sławetnego kaznodziei brata Gerundjusza de Campazas» (1758), będącego istnym «Don Kiszotem konceptyzmu».

Quevedo i Gracián. Do triumfu konceptyzmu przyczyniły się głównie pisma dwóch autorów, należących do wybitniejszych przedstawicieli hiszpańskiego baroku: Queveda i Graciana. Francisco Gómez de Quevedo y Villegas (1580–1645) był jednym z najpłodniejszych, a zarazem najwszechstron-

ných genjuszów, jakiego wydała Hiszpanja, kraj, w którym uniwersalizm nie należy bynajmniej do rzadkości. Dzieła jego obejmują 11 grubych tomów (z czego 8 przypada na prozę, a 3 na poezję), ale większa część utworów zaginęła bądź wskutek kilkakrotnej konfiskaty papierów Queveda przez władze świeckie, bądź dlatego, że poeta krótko przed śmiercią znaczną ich część własnoręcznie zniszczył, idąc za radą swego spowiednika. To, co z nich ocalało, dziwne rzuca światło na tego «*homme du diable, homme de Dieu*», jak go nazywa ostatni jego biograf, Francuz R. Bouvier. Quevedo sam określił siebie jako «*hombre dado al diablo, prestado al mundo, y encomendado a la carne*» («człowiek dany djabłu, pożyczony światu i polecony chuci»); wrogowie piętnowali go jako «mistrza błędów, doktora bezwstydu, licencjata błżeństw, bakalarza brudów, profesora występków i pierwodjabła wśród ludzi»; a wydawca jego dzieł, Fernández Guerra, wychwala go jako «dzielnego męża stanu, głębokiego myśliciela, mistrza wymowy, ojca wdzięku i gracji»! Dziś jeszcze trudno wydać sąd obiektywny o tym poligrafie, którego najwybitniejszą, najbardziej uderzającą cechą jest kontrastowość, znamionująca go jako człowieka, pisarza, stylistę. Zamiłowany w wiejskiej ciszy i rozmyślaniach, Quevedo nie wahał się wszakże pójść za wezwaniem ks. de Osuna i przyjąć u niego stanowisko sekretarza i powiernika. On, który z całą bezwzględnością gromił faworytów i pochlebców («*Política de Dios*», 1626; «*La hora de todos*»), bronił przecież kręćackiej polityki ambitnego wicekróla Neapolu w «*El Lince de Italia o Zahori español*» («*Ostrowidz włoski czyli Czarownik hiszpański*»), a po śmierci Osuny starał się wszelkimi sposobami pozyskać względy wszechmożnego Olivaresa, już to usprawiedliwiając jego zgubne dla kraju reformy finansowe («*El Chitón de las taravillas*», 1630), już też pisząc panegiryki na cześć faworyta, lub dedykując mu swoje dzieła; gdy zaś pochlebstwa nie odniosły pożądanego skutku, uległość wobec Olivaresa obróciła się w nienawiść, dotychczasowy jego obrońca odegrał rolę donosiciela, demaskując w słynnym «*Memorjale*», ukrytym pod serwetą króla, ambicję i chciwość faworyta, przedstawiając w jaskrawych tonach «*zdzierstwa podatkowe, nędzę rolnika, biedę żołnierza i rozpacz ludu*», obawiającego się, że mu «*wkrótce opodatkują powietrze, którem oddycha*». A gdy Quevedo w podziemnym lochu klasztoru św. Marka za śmiałość swą ciężko pokutował, błagania i pochlebstwa schorzałego starca nie zdołały już zmiękczyć Olivaresa. Tak, Quevedo, który dla dobra kraju poświęcił spokój, majątek i zdrowie, umiał być też dworakiem i pochlebcą; ten surowy cenzor obyczajów, który w piekielnych «*Snach*» («*Los Suenos*», 1627) chlostał biczem satyry wszystkich, nie szczędząc ani króla, ani faworytów, ani szlachty, nieraz zadawał kłam własnym teorjom. Ten wróg kobiet, autor zjadliwych satyr przeciw płci pięknej (jak «*Pramática de las cotorreras*») i małżeństwu («*El Marido Fantasma*»), który tyle razy głosił, że wolałby być «*pogrzebanym niż żonatym*» — ożenił się w 53 roku życia (1633), i to w chwili, gdy z pod jego pióra wychodziły ascetyczne



F. Gómez de Quevedo y Villegas.

traktaty w rodzaju «Rozprawy o przygotowaniu się na śmierć», «Lekarstw na wszystkie kłeski» («Remedios de cualquier fortuna») i przekład «Wstępu» św. Franciszka Salezego.

Chwiejny charakter Queveda odbija się w jego twórczości. Któżby przypuszczał, że autor swawolnych facecyj, jak «Cartas del caballero de la Tenaza» (w «Juguetes de la Niñez»), cynicznych «Sueños», lub realistycznej powieści szelmowskiej («Historia del Buscón», 1626), zdola napisać także traktat o «Opatrzności Boskiej» (1641), «Żywoty» św. Tomasza de Villanueva, arcybiskupa Walencji (1620), i św. Pawła (1643—44), poważne traktaty filozoficzno-moralne, jak «Politica de Dios» (1626) lub «Vida de Marco Bruto» (1644)? Że autor burleskowego «Poema heróico de las necedades y locuras de Orlando el enamorado» (ok. 1635) i tytuł zjadliwych paszkwilów i pamfletów był także tłumaczem Focylidesa, Seneki, Epikteta, św. Franciszka Salezego i członkiem bractwa «Esclavos del Santísimo Sacramento» (od r. 1609)? Obok dowcipnych «letrillas», pieprzonych epigramów tworzył ody i sonety, w których wzniosłość natchnienia łączy się z kunsztem formy. Pozatem napisał Quevedo epeję heroiczną («Cristo resucitado»), różne utwory dramatyczne («loas», «bailes», «entremeses», «jácaras») i moc wierszy okolicznościowych, jak pochwały, dedykacje, nagrobki, krytyki, listy, słowem, nie było prawie rodzaju prozy czy poezji — od traktatów teologicznych do romanc cygańskich — któregooby nie uprawiał. Rzecz oczywista, że przy takiej wielostronności wartość dzieł musi być bardzo rozmaita. Niektóre z utworów Queveda nie przekraczają miary przeciętnej. «Mógł on być wielki, jako poeta lub filozof, jako krytyk lub powieściopisarz, jako teolog lub mąż stanu — pisze o nim Fitzmaurice-Kelly — lecz że chciał być wszystkim naraz, poniósł zato karę». Mimo to krytyk ten przyznaje, że Quevedo był «najrdzenniejszym Hiszpanem owych czasów» i «świetnym pisarzem», a i Mérimée uważa go za «l'un des écrivains les plus véritablement nationaux que possède l'Espagne». Poetą jednak w ścisłym tego słowa znaczeniu nie był. Jego wiersze liryczne są naogół kliwe i konwencjonalne, z wyjątkiem tych, do których «się przykładał», jak piękny sonet «Do Aminty, która, trzymając w ustach goździk, ugryzła się w wargi do krwi», lub sonet «Do przyjaciela, który opuścił świat» (zaczynający się od słów «Retirado en la paz de estos desiertos»). Quevedo był mózgowcem, wskutek czego refleksja u niego zwykle góruje nad uczuciem, brak natchnienia zaś wynagradza dowcipem. Nie wzruszają nas również jego poematy religijne, ani owa płaczliwa, egzaltowana dewocja, z którą kornie oplakuje swoje błędy i wzywa miłosierdzia Bożego, jakkolwiek niektóre ustępy, np. ponure refleksje na temat śmierci i akty skruchy, nie są pozbawione rozmachu i siły. Najlepsze bezwarunkowo są jego improwizacje satyryczne, pełne przekąsu aluzje do różnych osobistości, zwłaszcza sześć «Snów» o Sądzie Ostatecznym («Del juicio final»), o opętanym alguazilu («El Alguacil endemoniado»), o piekle («Del Infierno»), o świecie, widzianym nazewnątrz i nawewnątrz («Del mundo por de dentro y por de fuera»), o śmierci («De la muerte») i o wszystkich djabłach («De todos los diablos»). Do «Snów» zaliczają też «La fortuna con seso y la hora de todos». Dzieło to, stanowiące wraz z innymi satyrkami autora rodzaj «chronique scandaleuse» dworu Filipa III i IV, najbardziej się przyczyniło do sławy Queveda, choć przysporzyło mu także licznych wrogów.

Styl Queveda, zmienny, nierówny — jak jego charakter — dostraja się do



różnych tematów i nastrojów. Styl prosty, płynny i pełny siły w «Busconie», staje się błyskotliwy, pstrokaty, naszpikowany zwrotami gminnymi w «Sueños», płomienny w niektórych wierszach religijnych, akademicki i sentencjonalny w pismach politycznych. Quevedo, jako satyryk, był przedewszystkiem improvizatorem; porywczy jego temperament nie sprzyjał mozolnemu cyzelowaniu i polerowaniu wierszy czy frazesów. Nie był też kolorystą (choć umiał malować), raczej karykaturzystą: niektóre portrety jego są tak szarżowane, że przestają być prawdziwe. Brak umiaru, przesada w dobrem, jak i w złym, tak w życiu, jak w poezji, oto jedna z najistotniejszych cech Queveda. Satyra przechodzi u niego w cynizm, swawola w ordynarność, realizm w hiperrealizm. Bezbarwność stylu przypisywano słabemu wzrokowi poety, Quevedo bowiem był krótkowidzem. Góngora zarzucał mu wprost, że zarówno pióro, jak i pendzel swój, maczał tylko w ciemnych farbach («colores tristes»). Jakkolwiek w twierdzeniu tem jest pewna przesada, trzeba przyznać, że styl Queveda jest bardziej plastyczny niż malowniczy; intelektualizm jego sympatyzował raczej z konceptyzmem niż z kultyzmem. Stąd przy całym bogactwie słownika pewne uduchowanie stylu, stąd też zamiłowanie do abstrakcyj, alegoryj, sentencyj, jaskrawych antytez, enigmatycznych ekwiwoków i aluzyj, epigramatycznej zwięzłości, dowcipnych «konceptów» i innych igraszek hiszpańskiej «agudezy». Oto np. charakterystyczny dla konceptyzmu Queveda «skrót», wynikający tu z podwójnej elipsy: zamiast powiedzieć, że Karol V kazał wybudować dużo okrętów, wyraża to w sposób następujący: «Król kazał lasom pływać po wodzie». Jak dalece na konceptyzm Queveda wpłynęła lektura pism Tacyta i Włocha Virgilia Malvezziiego, którego «Romulo» (1629) przetłumaczył (1631) na język hiszpański, trudno stwierdzić. A to, że i kultyzm, który ośmieszał wierszem (np. w «Aguja para navegar cultos») i prozą («La culta latiniparla»), czasem się wkładał do tego «espíritu agudísimo» (jak Queveda ochrzcił Lope de Vega), to tylko nowy dowód dziwnej mieszanki kontrastów, jaka cechuje tego niepospolitego autora, którego Anglik ze Swiftem, Francuz z Rabelaisem a Niemiec z Jeanem Paulem porównał.

Jezuita Baltasar Gracián y Morales (1601—1658) przedstawia się na pierwszy rzut oka jako antyteza Queveda. Quevedo był wszechstronnym, lecz nie głębokim, pisarzem nadzwyczaj płodnym, lecz nieco powierzchownym; Gracián natomiast był przedewszystkiem myślicielem, pisał stosunkowo mało, zato dbał niezmiernie o możliwą doskonałość formy i treści; Quevedo był aktywistą, Gracián teoretykiem; Quevedo, który miał w sobie coś z nowoczesnego reportera, był kronikarzem swej epoki, Gracián był jej filozofem. Skądinąd nie brak między nimi i podobieństw. Obaj byli pesymistami i wrogami kobiet i kultyzmu, tylko że Gracián mizantropję i mizoginię posunął dalej jeszcze od Queveda. Jako stylista zaś, wyciągnął on (podobnie jak Calderón w stosunku do Lopego de Vega) ostatnie konsekwencje z konceptyzmu, doprowadzając lapidarność Queveda do lakonizmu. Główne dzieła Graciana tworzą istną encyklopedję «agudezy». Naprzód podał on w «El Héroe» (1637) idealne — według ówczesnych pojęć — zwierciadło człowieka wyjątkowego, nadprzeciętnego. Dzieło to uzupełnił w «El Discreto» (1646), podręczniku mądrości życiowej, umiejętności obcowania z ludźmi i ukazywania swych zalet w jak najkorzystniejszym świetle. Gdy «Héroe» przypomina zdala «Il Principe» Machjawela, «Discreto» nawiązuje do zapoczątkowanej przez Castigliona literatury dworskiej. Możliwe to tak określić, że

Don Baltasar Gracián  
 Yo Mr. Juan de la Cruz de los Rios  
 viendo y habiendo el Monumento de mi padre  
 lo dió al Vn. del Hospital de San Juan  
 y como grande mente por lo de esta  
 Librería podria Vn. dar una multa  
 por una y de diez Monedas de plata  
 el donigo de Mr. Júpiter es de la cuenta  
 y la del Sr. Garcia el qual le remitirá  
 100 monedas de plata. con lo que el Sr.  
 donigo de Vn. de la rige de la  
 insignia de la Librería excelente con lo  
 muy lindo y remitido a Mr. con lo  
 de Vn. que sea de lo por alla de la  
 Vn. muy Sr. de la Librería como  
 yo le he de lo. Vn. de la Librería  
 1644  
 De Vn. Baltasar Gracián

Autograf Graciana.

«Héroe» jest umoralnionym «Księciem», a «Discreto» zracjonalizowanym «Dworzani-  
nem», bo Gracián — w przeciwnieństwie do Castigliona — doskonałość ludzką upatruje  
raczej w zaletach umysłowych, niż psychicznych. Czemu dla Włocha była «piękna du-  
sza», tem dla Hiszpana jest «piękny umysł», «krasnoduch». To też słowa «genio»  
i «ingenio» zajmują tu dużo więcej miejsca niż «alma». Przez «ingenio» rozumie Gra-  
cián pewną wszechstronność, głównie zaś śmiałość i rzutkość umysłu, bystrość i prze-  
nikliwość, dowcip i ironję, ciętość w mowie i dobry smak, z wyłączeniem wszyst-  
kiego, co trąci rutyną, filisterstwem i przeciętnością; «genio» zaś oznacza wybitne  
uzdolnienie jednostki w danym kierunku, np. porywającą wymowę, dar płynnego

wierszowania. «Genio» jest podniesionym do wyższej potęgi «ingenio». Prawdziwy «héroe» winien łączyć inteligencję («ingenio») z wyjątkową zdolnością («genio»), t. j. talentem lub genjuszem. Najważniejsze przepisy, dotyczące «savoir-vivre» i «savoir-faire», streścił Gracián w 300 aforyzmach swego «Oráculo manual y Arte de prudencia» (1647), którym zachwycali się La Rochefoucauld i Schopenhauer; pierwszy wzorował się na nim w swoich «Maximes», drugi przetłumaczył «Oraculo» na język niemiecki. Wreszcie w «Agudeza y Arte de Ingenio» (1648) — wydanym już poprzednio pod tytułem «Arte de Ingenio, Tratado de la Agudeza» (1642) — zajął się Gracián kwestją stylu, który utożsamia z «ingenio», i podał całkowity kurs retoryki konceptystycznej. — Uwieńczeniem tych dzieł, obejmujących psychologję, etykę i estetykę konceptyzmu, jest powieść metafizyczna, rodzaj alegorycznej robinsonady w trzech częściach: «El Criticón» (1651—1653—1657). W noweli tej zastanawia się Gracián nad podstawowymi zagadnieniami bytu ludzkiego i dochodzi do konkluzyj pesymistycznych. Prócz tych czterech traktatów, stanowiących jedną całość, napisał Gracián pochwałę króla Ferdynanda z Kastylii («El Politico», 1640), którego sławił jako wzór dobrego monarchy. Pisma Graciána tłumaczono na różne języki (także na polski). We własnym kraju ten «Nietzsche hiszpański» (jak go nazwał Azorin w sensacyjnym artykule pod owym nagłówkiem) przez długi czas nie był doceniany, choć i on należał do wielkich «herosów» ducha. «U Cervantesa — pisze

Pfandl — góruje uczucie, u Queveda fantazja, a u Graciana rozum. Pierwszy jest przede wszystkim człowiekiem, drugi głównie poetą, trzeci tylko filozofem. Gracián jest barokowym nadczołwiekiem hiszpańskiego wieku XVII; niezadowolony ze świata i ludzi, stara się iskrami ducha ożywić bladą i bezmyślną materję, zwalcza złość i głupotę bronią rozumu, aż wkońcu w nierównej walce ulega, pokładając ostatnią nadzieję zbawienia w tamtym świecie».

Jako stylist, miał Gracián szczególne upodobanie w antytezach, sentencjach i posuniętej do ostatnich granic zwięzłości. Gardząc tradycyjnym «párrafo largo», wysiłał się, by znaleźć «la palabra única», jak Maupassant, który twierdził, że dla każdej myśli istnieje tylko jeden idealny sposób wyrażania się. Oto charakterystyczna próbka «telegraficznego» stylu Graciana, wyjęta z jego «Oráculo manual» (słowa w nawiasach dodaliśmy dla jasności): «Fortuna i Fama (Szczęście i sława). To, co u jednej niestałe, u drugiej jest pewne. Pierwsza (potrzebna jest) do życia, druga na potem (t. j. żeby żyć po śmierci); tamta przeciw (przeciwstawia się) zazdrości, ta zaś zapomnieniu. Fortuny pragniemy i nieraz jej dopomagamy, o Famę się ubiegamy; żądza sławy rodzi się z dzielności («virtud»). Fama była i jest siostrą olbrzymów; zawsze jest skrajna: (kroczy) po potworach albo cudach, (budzących) odrazę, (względnie) oklaski (podziw)». — Nie brak też u Graciana wspaniałych alegoryj, zwłaszcza w «Crítico». W 2-iej «crisis» (rozdział tego dzieła, zatytułowanej «El gran Teatro del Universo», przeciwstawia autor Słońcu, symbolowi Majestatu Bożego, Księżyc — jako obraz ludzkiej niedoskonałości. Księżyc bowiem — wywodzi — światło swe zapożyczają od Słońca, gdyż nie posiada własnego; księżyc wzrasta, to znów maleje, niedawno w pełni blasku, w nicość się obraca, nigdy nie trwając w jednakowym stanie, a im jaśniej się świeci, tem jaskrawiej występują na nim plamy; jest on zmienny, ułomny, wadliwy, nędzny i smutny. — Symbol ten możnaby zastosować również i do Hiszpanji w okresie baroku, do owej epoki, w której «mieszały się zalety i wady, heroizm i nikczemność, inicjatywa naukowa i zabobon, epoki pełnej kontrastów i niedorzeczności, emfazy i niepokoju». Księżyc już błędnie — niebawem nastąpi eklipsa.

Dramat. W żadnej dziedzinie literackiej dodatnie i ujemne cechy tej epoki nie występują tak dobitnie, z taką wyrazistością, jak w teatrze, w którym dynamizm hiszpański osiągnął swój punkt kulminacyjny. Laika uderza przede wszystkim zdumiewające bogactwo tego teatru. Hiszpanie «złotego wieku» w tej dziedzinie byli płodniejsi niż Włosi, Francuzi lub inne narody. Wszak jeden tylko Lope de Vega, według własnego zeznania, do roku 1632 napisał niemniej niż 1500 komedyj (nie licząc w to ani «autosów», ani «entremeses», a uczeń jego, Pérez de Montalbán, twierdzi, że dramatyczna puścizna Lopego wynosiła 1800 komedyj i przeszło 400 «autosów», razem ok. 2200 sztuk czyli 6<sup>1</sup>/<sub>2</sub> miliona wierszy, t. j. więcej niż dzieła wszystkich innych wielkich dramaturgów hiszpańskich razem wzięte. A trzeba wiedzieć, że taki Luis Vélez de Guevara napisał pono 400, Tirso de Molina ok. 300 komedyj, Moreto przeszło 100, a Calderón ok. 320 (t. j. więcej niż Corneille, Racine, Moljer, Crébillon, Wolter, Regnard, Destouches, Beaumarchais, Chénier i Arnault razem). Jak nędznie wobec tych bogactw wygląda Alarcón, który zdobył się «tylko» na 20 komedyj! Aby zrozumieć tę nadzwyczajną płodność, należy pamiętać o tem, że nie była ona specjalną cechą hiszpańskiej twórczości dramatycznej, lecz objawiała się także, choć nie w tej mierze, w innych dziedzinach literackich. Znane nam utwory

niedramatyczne Lopego wynoszą wprawdzie tylko 60.000 wierszy, lecz, sądząc ze stosunku komedyj, które się przechowały, do tych, co zaginęły, ogólna liczba wierszy lirycznych i epicznych, jakie napisał, wynosiła, prawdopodobnie kilkaset tysięcy. Poezje Queveda w wydaniu F. Janera wypełniają 600 stron bitego druku, co zdaniem Gonzaleza de Salas nie przedstawia jeszcze dwudziestej części całości dorobku poety. Poemat epicki Alonsa de Ercilla («Araucana») obejmuje ok. 21.000 wierszy, t. j. o 7.000 wierszy więcej niż sto pieśni «Boskiej komedji»; epos Balbueny «Bernardo» (1624) liczy ponad 22.000 wierszy, tłumaczenie «Tebaidy» Stacjusza przez Juana de Arjona († 1603) ma mniej więcej tę samą długość, a «Elegias de Varones ilustres de Indias» (1589) Juana de Castellanos dochodzi nawet do 90.000! Oczywiście, wszystko jest względne, i wobec miliona wierszy Calderona lub Tirsa de Molina tamte poematy wydają się skromne. Hiszpanja uważała wogóle dramat za niższą formę poetycką. Wynika to choćby z licznych oświadczeń Lopego w jego przedmowach i dedykacjach. Komedja nie jest sztuką, lecz rzemiosłem; celem jej jest dostarczanie publiczności chwilowej rozrywki — oto, co powtarza na różne sposoby w swoim «Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo» (1608).

Na czymże polega ów «arte nuevo?» W przeciwieństwie do dawnej komedji («arte antiguo», «comedia antigua»), np. Ruedy, «comedia nueva» (a. «libre») — w pojmowaniu Lopego i jego szkoły — oznaczała to samo, co angielskie «play» lub niemieckie «Schauspiel», mianowicie wszelakiego rodzaju dramaty («representaciones»), z wyjątkiem religijnych (liturgicznych), zwanych «autos» — choć Luis Alfonso de Carvallo i «autosy» podciąga pod nazwę komedji — a także fars, intermedjów («entremeses»), krotocwil («zarzuelas»), feeryj mitologicznych («fiestas»). Z początku istniały jeszcze pewne wahania; tak Lope zatytułował niektóre ze swych dramatów «tragedia» i «tragicomedia». Ostatnia nazwa byłaby niewątpliwie najodpowiedniejsza dla komedji hiszpańskiej ze względu na jej charakter tragicomiczny. Hiszpanie woleli jednak nie wprowadzać nowej nazwy, a mając do wyboru dwie tradycyjne nazwy tragedji i komedji, wybrali ostatnią, gdyż główną różnicę między tragedją a komedją upatrywali w zakończeniu, a że było ono najczęściej szczęśliwe, nie dziwnego, że utarła się nazwa komedji nawet dla tych sztuk, których koniec wyjątkowo był tragiczny. Próby bowiem przeszczepienia tragedji starożytnej na grunt hiszpański okazały się przedsięwzięciem chybionem. Dramaty antyczne Hernana Pereza de Oliva i Pedra Simona Abrila, wzorowane na Eurypidiesie, Sofoklesie, Arystofanesie, Plaucie i Terencjuszu, nie zdołały wzbudzić zainteresowania wśród szerszych mas, a tragedje pseudoklasyczne Juana de Mal Lara («Muerte de Orfeo», «Trabajos de Hércules» i t. d.), Jerónima Bermudeza («Primeras tragedias españolas», 1577), Cristobala de Virués («La gran Semiramis», «La cruel Casandra», «Atila furioso», «La infeliz Marcela», 1579—81) i Lupercia L. de Argensola («Filis», «Alexandra», «Isabela», ok. 1583), mimo częściowych lub lokalnych sukcesów nie wywarły głębszego wpływu na rozwój dramatu. Tragedje te, inspirowane głównie przez Senekę, roją się wprost od okropności i okrucieństw wszelakiego rodzaju. Szczególnie znamienne pod tym względem są tragedje Viruesa, zbliżające się do melodramatu, a nawet — jeśli się zważy na potworne nieprawdopodobieństwa — do komedji «kapy i szpady». Ostateczności się stykają: rozwydrzoną Melpomenę w szale największej furji ugłaskała Talja, czyniąc z niej swą służebnicę.

Komedja nowa jest jakgdyby syntezą wszystkich dotychczasowych prądów dramatu. Genjalna plastyczność charakterów «Celestyny», gminna rubasznosc Ruedy, liryczne nastroje Enciny, komedje «intrygi i miłości» Torresa Naharra, romaneskowe przygody «à la» Rey de Artieda, patriotyczne fabuły Cuevy, dowcipne pomysły Cervantesa, straszne historie Viruesa, galanterje włoskich «cinquecentystów» — wszystkie te pierwiastki, istniejące dotąd w stanie chaotycznym, złączyły się w hiszpańskiej komedji narodowej; a dzieła tego dokonał ten, którego Cervantes nazwał «cudem przyrody»: wielki Lope de Vega. Tak, Lope był twórcą «komedji nowej», nie był on jednak twórcą komedji. Został on u tych, co go poprzedzili, wszystkie motywy, z jakich składać się będzie jego «comedia nueva». Główną zaś zasługą Lopego było, że, skorzystawszy z dawniejszych wysiłków, zmierzających ku udoskonaleniu komedji,

i dotychczasowych doświadczeń na tem polu, ugruntował teatr hiszpański, że wycisnął na nim piętno nawskróś narodowe i uświetnił go blaskiem swego geniuszu. Sam Lope nie uważał się bynajmniej za reformatora teatru. Nawet później, gdy sława jego rozbrzmiała po całym kraju a dyrektorowie teatrów wyrwali sobie jego sztuki, on nimi pogardzał, nazywając je «dzikimi kwiatami».

Jakaż różnica między hałaśliwym manifestem Wiktora Hugo («Préface de Cromwell») a ową pedantyczną dysertacją, w której Lope de Vega sformułował swoje teorie dramatyczne i ustalił definitywną formę komedji hiszpańskiej! Widać, jak daleka mu była myśl propagowania gwałtownych reform. Dramaturgię Lopego («Arte nuevo de hacer comedias») można podzielić na trzy części: charakterystykę komedji i tragedji starożytnej według ówczesnych teoretyków, rzut oka na rozwój teatru narodowego, i teorię sztuki nowej, zawierającą przepisy co do formy, wersyfikacji i stylu «comedia nueva» Arystotelesa widzi Lope poprzez okulary humanistów, zwłaszcza Włocha Francesca Robortella, na którego powołuje się także Corneille. Lecz dlaczego Lope, znając «reguły» klasyczne, nie stosuje się do nich? Dlaczego, gdy bierze się do pisania komedji, zamyka je «na siedem spustów» i usuwa ze swego gabinetu Plauta i Terencjusza, «nie chcąc sły-  
szyć, jak lamentują»? Lope zrzuca odpowiedzialność na widzów, «vulgo», t. j. na wielką masę analfabetów, stanowiących większość publiczności. Oni wszak przywykli do «rubasznosci», autor zatem, pragnący im się przypodobać, winien



Autograf Lopego de Vega.  
(Biblioteka Narodowa w Madrycie).

zaniechać niepopularnych reguł. «Publika płaci, z nią więc liczyć się trzeba» — oto główny argument, powtarzający się często u Lopego. A inni komedjopisarze, np. Tirso de Molina i Francisco de Barreda, powtarzają za nim: «El mejor modo de escribir las comedias es el que mas agrada al pueblo» («Najlepszy sposób pisania komedji to ten, co najbardziej się podoba gminowi»), co jest zupełną antytezą arystokratycznej koncepcji teatru u Włochów i Francuzów. Ale wiadomo przecież: «Vérité en deçà des Pyrénées, erreur au-delà». Zresztą i Lope czyni pewne zastrzeżenia co do owych «rubasności». Jako szanujący się hidalgo, nie może przystać na to, by na scenę wprowadzano rzemieślników: «mecánicos oficios», lub przedstawiano miłość córki kowala, jak to się zdarza w komedjach Ruedy. Takie rzeczy można co najwyżej tolerować w farsie. Niestety obniżono poziom sztuki. Potem wprawdzie przyszli inni, którzy pragnęli ją podnieść, wprowadzając królów, jak Juan de la Cueva, lecz tym sposobem przyczynili się tylko do wprowadzenia zamętu i złego smaku. Faktu tego nie można już przekreślić, ani zmienić, co najwyżej możnaby wprowadzić pewne drobne ulepszenia i uporządkować trochę ten bezład. Wszelako o przywróceniu dawnej różnicy między tragizmem a komizmem nie może być mowy; puryzm taki nie byłby już na miejscu w czasach dzisiejszych: «W komedji naszej Seneka zbrała się z Terencjuszem, wskutek czego zawiera ona epizody tragiczne i komiczne». Rozmaitość ta powszechnie się podoba. Przyroda zaś nie oponuje, bo i ona lubi mieszać wesołość z powagą. Co do tego to punktu istnieje również zgodność między Lopem a innymi autorami. «Dzisiejsza komedja — pisze r. 1617 Cristóbal Suárez de Figueroa — jest poniekąd «miscellaneą», w której wszystkiego jest potrosze»; a pewien poeta, piszący pod pseudonimem Ricarda de Turia (1616), broni tej mieszaniny, wykazując, że nie sprzeciwia się ona ani przyrodzie, ani sztuce. Dedykując Guillenowi de Castro swoje «Almas de Toro», Lope przypomina mu «zwyczaj hiszpański mieszania kondycyj i stylów», a uczeń Lopego, Tirso de Molina, dowodzi w swej apologii «comedia nueva», że złożony charakter «komedji nowej» ma swoje uzasadnienie w przyrodzie: «Jeżeli przeszczepieniem jednego gatunku drzewa na inny osiągamy trzeci gatunek, dlaczegóżby i komedja przez zręczne skojarzenie tragizmu i komizmu, osób dostojnych i pociesznych, nie miała wydać rozkosznej mieszaniny obu żywiołów dramatycznych?» W 200 lat potem Wiktor Hugo zawyrokuje: «Tout ce qui est dans la nature, est dans l'art». Barokowa komedja hiszpańska utorowała drogę dramatowi romantycznemu.

Z t. zw. «trzech jedności» Lope de Vega — podobnie jak teoretycy dramatu romantycznego — uznaje tylko jedność akcji, ta bowiem jest konieczna. Dlatego też powinno się, zdaniem jego, unikać epizodów, tamujących główny wątek akcji i rozpraszać uwagę widzów. Co do jedności czasu, osławiony «obróć słońca» naturalnie nie może już obowiązywać. Zamknąć akcję w ciągu jednej doby? Naco? A od czegoż są międzyakty, jeśli nie nato, by czas miał możliwość «upłynąć», a bohater mógł przenieść się z jednego miejsca na inne? Zresztą «Hiszpanie nasi, gdy przychodzą na widowisko, chcą, żeby im w dwóch godzinach pokazano historję, zaczynającą się od Stworzenia Świata a kończącą się na Sądzie Ostatecznym». To samo stwierdza Agustin Durán w słynnym «Dyskursie» z r. 1828: «Ażeby nas teatr pociągał, zadowalał, trzeba było pokazać nam całkowitą historję lub epopeję. Nie raził nas widok akcji, toczącej się z Zachodu na

Wschód i trwającej przez wieki całe... Żądza nowości, która nam kazala chodzić do teatru i wyobraźnia nasza usposabiała nas zawsze chętnie dla wszelkich wybryków fantazji. Że nas wiedzie z nieba do piekieł, gotowiśmy poecie przebaczyć, pod warunkiem, że bohater w zaświatach, jak na ziemi, poprzez cudowne czyny, zawikłane intrygi, walkę namiętności, konflikty honoru, galanterję i metafizykę miłosną nie przestanie być wcieleniem nas samych i najgłębszych naszych uczuć». Ilość aktów? Trzy: «Ongi komedja miała 4 akty, była wtedy młoda i chodziła na czworakach, jak dziecko nieletnie, lecz, starzejac się, pozbyła się jednego». Amputację czwartego aktu przypisuje Lope kapitanowi Cristobalowi de Virués, choć pierwszą trzyaktówkę nie napisał on (ani Cervantes), tylko, jak to w swoim czasie widzieliśmy, Francisco de Avendaño (1553). — Przeciętna długość komedji? Cztery «pliegos» (zeszyty) na akt, razem dwanaście (t. j. 48 kart in 4<sup>o</sup> albo 20 kart druku) — oto dobra miara. Kwestję zawikłania akcji formuluje Lope niejasno, poleca natomiast, ażeby rozwikłanie jej odwlekać do połowy ostatniego aktu, motywując to tem, że publiczność, domyślając się rozwiązania, przestaje interesować się sztuką. Klasycy francuscy byli tegoż samego zdania; według nich ciekawość widza miała być w zawieszeniu niemal że do ostatniej chwili. Nazywali to «suspension de l'intérêt».

Następują wskazówki dotyczące wersyfikacji i stylu. Zasadniczo bowiem wszystkie komedje hiszpańskie od końca XVI wieku były wierszowane. Co do użycia form rytmicznych, Lope tak się wyraża: «Skargi najlepiej wyraża się w decymach, sonety nadają się do monologów, romance i oktawy do opowiadań, tercety do sentencji, czterowiersze do deklaracji miłosnych». Lope pomija tu kilka innych kombinacyj rymotwórczych, np. «lire» (strofę 5- lub 6-wierszową), «silve» (dowolne przeplatanie wierszów 7- i 11-zgłoskowych o rymach płaskich), i t. d. Wymienia tylko najważniejsze, późniejsi zaś komedjopisarze nie tylko nie wzbogacili tego zasobu, lecz przeciwnie uszczuplili go. Wersyfikacja Calderona naprzykład jest daleko mniej urozmaicona niż Lopego. Dorzuciwszy jeszcze kilka uwag na temat kostjumów aktorskich («Nie ubierać Turków w kołnierze, ani Rzymian w krótkie spodnie!»), Lope kłania się akademikom, przyczem nie opiera się pokusie naigrawania sobie z nich, jakgdyby pragnął zemścić się za to, że kazano mu się wypowiadać publicznie z grzechów, jakich się świadomie dopuścił wobec sztuki. «Tak — woła z przekąsem — jestem barbarzyńcem. Niech mnie Italja i Francja mają za ignorantą, zgoda; lecz cóż ja na to poradzę, zważywszy, iż łącznie z tą, którą w tym tygodniu ukończyłem, spłodziłem 483 komedje, z których wszystkie, oprócz sześciu, ciężko grzeszą przeciwko sztuce!» Oprócz sześciu! Od 300 lat akademicy poszukują owych sześciu prawych córek Muzy, lecz jakoś nie mogą ich odnaleźć. Być może, że nigdy nie istniały...

Lope de Vega wiedział więc doskonale, że komedje jego nie są takie, jakie być powinny. Ignorantem nie był, bo znał teorię Arystotelesa, pragnął tylko ignorantom iść na rękę. Usprawiedliwia się, jak może: poszedł w ślady innych autorów, którzy przekładali «el agradecimiento provechoso» (uznanie przynoszące korzyść) nad «opinión dudosa» (niepewną reputację); nie pisał swych komedji, aby ogłaszano je drukiem, aby z trybuny ludowej powędrowały do gabinetu uczonych; słowem, przy każdej sposobności podkreśla ludowy charakter komedji. Tu właśnie tkwi sedno rzeczy. Jest rzeczą godną uwagi, że wszystkie prawie cechy

komedji hiszpańskiej XVII wieku, zarówno dodatnie, jak i ujemne, były wynikiem jej charakteru nawskrós ludowego, wzgl. narodowego.

Jaki pan, taki kram. «Panem» sytuacji był lud, a lud, jak wiadomo, nie jest zbyt wymagający. To też autorowie nie dbali zbyt o artystyczne wykończenie swych komedyj. Poco zadawać sobie tyle trudu? Gra nie warta świeczki! Lud zaś żądał wciąż nowych wrażeń, wskutek czego autor, któremu zależało na uznaniu «vulgo», musiał produkować masowo, aby nastarczyć. Lope de Vega doszedł do takiej wprawy, że dwa dni wystarczały mu do napisania komedji, a przeszło sto komedyj napisał w ciągu 24 godzin, t. j. mniej, niż potrzeba było kopiście, by przepisać je na czysto. Pośpiech ten miał znowu długi szereg dalszych konsekwencji. Oczywiście, trudno w ciągu dwóch dni stworzyć arcydzieło. Komedje hiszpańskie mają więc często charakter improwizacji; zdarzało się, że autor, zaczynając komedję, sam nie wiedział, jak ją zakończy. O wydanie komedyj swych nie dbał, i dopiero gdy w pokątnych wydaniach odnajdywał je w potwornie zniekształconej formie, gdy inni, mniej utalentowani autorowie przywłaszczali sobie jego pomysły, lub podszywali się pod jego nazwisko (w Anglii za czasów Szekspira stosunki pod tym względem nie były lepsze), uważał za wskazane położyć kres nadużyciom przez wydanie poprawnego tekstu swoich komedyj. Nie było to wszakże rzeczą łatwą. Oryginał przeznaczonej do wystawienia komedji przechodził zwykle drogą kupna na własność dyrektora teatru, ten zaś podczas próby często skracał i dodawał według własnego upodobania i stosownie do środków scenicznych, jakimi rozporządzał. Nadto podczas przepisywania ról dla poszczególnych aktorów wkradały się często błędy do tekstu. Poeta w najlepszym razie zatrzymywał tylko bruljon («borrador») danej sztuki, lub ogólny jej schemat. Jeśli więc już odnalezienie całkowitej kopji było utrudnione, to ustalenie pierwotnego tekstu często było zgoła niemożliwe. Księgarz Miguel de Silos, chcąc wydać siódmą część komedyj Lopego, musiał się postarać o dwie kopje, znajdujące się w rękach dwóch dyrektorów teatru. Sam Lope, publikując część swoich utworów dramatycznych, był zmuszony wypożyczyć odpowiednie kopje z biblioteki swego protektora, księcia de Sessa.

Ludowym charakterem teatru tłumaczą się dalej tak częste, zwłaszcza na końcu komedyj, zwroty do publiczności w celu pozyskania jej względów i pobłażliwości dla ewentualnych niedomagań sztuki. To żebranie łaski i upokarzanie się autorów przechodzi czasem wszelkie granice. Parter był trybunałem decydującym w ostatniej instancji o powodzeniu lub niepowodzeniu sztuki. Komedja, która mu nie przypadła do smaku, była niemiłosiernie wygwizdana. Każda nieudana scena, każda interpretacja nieudolna lub taniec niezgrabny mogły wywołać głośne protesty, cyniczne uwagi, syki i krzyki ze strony publiczności, tak, jak uznanie swe wyrażała burzą oklasków. Nic dziwnego, że nawet najwięksi genjusze, jak Lope, Calderón, Moreto, płaszczyli się wobec tłumu. Tylko Alarcón, który i pod innymi względami różnił się od przeciętnych dramaturgów, miał go w pogardzie. Wydając wybór swoich komedyj, Alarcón tak się doń odzywa: «Dziki tłumie, ofiaruję tobie te oto komedje. Jeśli ci się nie spodobają, będę uszczęśliwiony, albowiem wówczas będę miał pewność, że są dobre».

Zachodzi tu pytanie, jaki rodzaj komedji największe miał widoki spodobać się tłumowi, uzyskania popularności? Otóż lud w Hiszpanji jest namiętny i fanatyczny; więc komedja hiszpańska będzie apoteozą namiętności i fanatyzmu.



Lud jest zabobonny, więc nie rażą go zjawiska nadprzyrodzone na scenie. Lud żąda coraz to nowych wrażeń, więc akcja będzie urozmaicona, melodramatyczna, pełna niespodzianek i «qui pro quo», miłosnych intryg i romantycznych awantur, jako to tajemniczych schadzek kochanków, uprowadzeń i raptów dziewic, krwawych pojedynków i napadów, heroicznych wyczynów i innych rzeczy niewiarogodnych. Przebiórki, kryjówki, drzwi podwójne, szafy ruchome, przepierzenia, zasłony, tajemne schody i pokoje, słowem, z e w n ę t r z n e okoliczności są głównymi sprężynami komedji «kapy i szpady» (zwłaszcza u Calderona). Ale lud, chciwy sensacji i krwiożerczy, ma przecież poczucie sprawiedliwości, więc, nasyciwszy się widokiem rozpętanych instynktów, chce, aby zbrodniarza spotkała zasłużona kara, a cnota i niewinność otrzymały nagrodę. Chce, żeby wszystko kończyło się dobrze, jeśli nie w życiu, to przynajmniej na scenie. To też «happy end» jest jednym z warunków komedji hiszpańskiej, a symbolem jego jest — małżeństwo. Prawie wszystkie komedje kończą się małżeństwem, często dwoma, niekiedy i trzema, gdy, jak to zwykle bywa, służba domowa idzie za przykładem państwa. Nawet w komedjach z finałem tragicznym małżeństwo jest regułą. Z 33 komedyj Moreta, wydanych przez Rivadeneyrę, tylko dwie stanowią wyjątek; u Francisca de Rojas, z trzydziestu — cztery, u Alarcóna dwie, u Tirsa de Molina jedna. W «Como se vengán los nobles» («Jak się mści szlachta») chępli się Moreto, że obeszło się tym razem «sin boda» co jest «rzeczą niesłychaną», a Francisco de Rojas w «Como se vengán las mujeres» («Jak się mszczą kobiety») żąda aplauzu, że napisał komedję «bez ślubu i bez śmierci» («sin casamiento y sin muerte»), jak-gdyby obie te rzeczy były «mala necessaria»; Calderón zaś w «El condenado de amor» («Skazany przez miłość») stwierdza ze zdumieniem, że komedja jego dobiega końca, «sin que haya ni un casamiento!» Jeszcze dowcipniej wyśmiewa się z tej manji kojarzenia małżeństw i propagandy matrymonjalnej Cervantes w swoim «Pedro de Urdemalas».

Więc podział na trzy akty i «happy end» — a pozatem jak największa swoboda. Żywa wyobraźnia hiszpańska nie mogłaby znieść ciasnych reguł tragedji francuskiej, któremi nawet taki Corneille czuł się skrupowany. Trzeba jednak przyznać, że Hiszpanie nieraz nadużywali tej swobody. Dystans w czasie i przestrzeni dla nich nie istnieje, a i jedność akcji nieraz zagrożona wprowadzaniem epizodów ubocznych, luźno tylko związanych z akcją główną. Gdyby usunąć ten lub ów epizod, nie ucierpiałaby na tem całość. «Wśród komedji, zwłaszcza Lopego — słusznie pisał pewien krytyk — niemało jest takich, które przedstawiają się jako konglomerat scen, z których każda dla siebie jest dobrze pomyślana i przeprowadzona, choć nie mają ze sobą żadnej spójni organicznej». Nas, którzyśmy przywykli do umiaru klasycznego, razi ten fakt, że scena zmienia się nieraz i bez potrzeby. Typowym przykładem wielości miejsca jest «El Nuevo Mundo» (ok. 1600), komedja Lopego, sławiąca odkrycie Nowego Świata przez Kolumba. Scena przenosi nas z dworu Juana, króla Portugalji, do ogrodów maurytańskich w Albaicín (dzielnicy Granady), stamtąd do San Lúcar, skąd z królami katolickimi wracamy do Santa Fe i Granady. Drugi akt rozgrywa się na okręcie żeglującym po oceanie Atlantyckim, potem na odkrytych przez Kolumba wyspach; trzeci akt zaczyna się w San Domingo na wyspie Haiti, a kończy — w Barcelonie. Doprawdy, pod względem śmiałości Lope nie ustępuje Kolumbowi. W innej komedji Lopego («Cuando acá nos vino») trzy pierwsze sceny pierw-

szej «jórjada» dzieją się we Flandrji, czwarta na jednej z ulic Madrytu, piąta nad brzegiem Manzanaresu, szósta na stopniach kościoła, następne sceny na ulicy i w mieszkaniu «doñi» Barbary, i t. d. Że i anachronizmy są na porządku dziennym, rozumie się samo przez się. O wierności charakterów, obyczajów, kostjumów i kolorytu miejscowego nie może tu być mowy. W «El Nuevo Mundo» Indjanie podczas swych uroczystości śpiewają hymny na cześć Febusa i Diany, mówią zaś po hiszpańsku przed przybyciem pierwszych kolonistów hiszpańskich, a po ich przybyciu nie rozumieją ani słowa po hiszpańsku. W «Roma abrasada» cesarz Neron z gitarą pod pachą wałęsa się po ulicach miasta, wyśpiewując rzewne serenady pod kratami okien, i warcholi się z «alguazilami», jak student salmantyński. Stary Belizar w «El capitán Belisario» występuje jako histrjon w komedji, odegranej przed cesarzem Justynjanem, i mimo swej ślepoty umizga się do jego żony i bije się jak lew, a Wielki Cyrus w «Contra valor no hay desdicha» poślubia pastuszkę, aby się sen jego ziścił. Calderón nie orjentuje się lepiej od Lopego w historii i geografji. Jeśli bowiem Lope Adama i Ewę ubiera po francusku i Hiszpanom każe lądować na wybrzeżu Węgier («El Animal de Ungria»), to u Calderona — Herod, Augustus i Korjolan (zamianowany «generałem» Romulusa) noszą strój madrycki; Dunaj płynie między Szwecją a Rosją, Jerozolima i Memfis leżą nad brzegiem morza (jak Werona i Czechy u Szekspira), Moskwa w Polsce, a opis Ameryki znajduje się — już u Herodota. Włosey bandyci w «La devoción de la cruz» noszą imiona hiszpańskie, jednej z porwanych Sabinek na imię Veturia (jak matce Korjolana), a Jazonowi, Medei i Tezeuszowi w mitologicznej «fieście» «Los tres mayores prodigios» wtórują Pantuflo, Clorinda i Flora. Że huk dział i fuzyj rozlega się nietylko tu, ale i w «Judas Macabeo», nie zadziwi już nikogo.

Niemniej częste są inne nedorzecznosci i ekscentryczności, jak powracanie do życia umarłych, zjawianie się aniołów, demonów i świętych, wprowadzanie na scenę postaci alegorycznych, tajemnicze głosy i sztuki czarodziejskie. Dowodzi to przynajmniej, że aparat sceniczny był już bardzo wydoskonalony w owych czasach. W calderonowskim dramacie «El purgatorio de San Patricio» (1635) Polonia, córka króla Islandji, zamordowana przez Lodovica, zmartwychwstaje dzięki interwencji św. Patryka; jej ojca, Egeria, pochłania ogień piekielny, przed mordercą zaś zjawia się «embozado». Gdy zrywa z niego płaszcz, widzi przed sobą kościotrupa, i tajemniczy głos oznajmia mu, że to jego własny szkielet. Do głębi wzruszony tą zjawą, Lodovico nawraca się i postanawia resztę życia poświęcić pokucie. Szczytem ekstrawagancji i absurdu są dramaty religijne Lopego de Vega, owe «comedias de santos», w których streszcza cały żywot świętego od kołyski do trumny. Szczególnie interesowali go święci, których życie było niespokojne, burzliwe, jak św. Lzydor, św. Juljan, św. Teresa, św. Tomasz, św. Augustyn. Dramatyzując ich żywoty, wprowadza Lope galanterję komedyj «kapy i szpady». W «El Cardenal de Belén» (1620) przedstawia św. Hieronima naprzód jako wesołego kuma, następnie jako świętego, ćwiczonego przez aniołów i zwyciężającego w otwartej walce szatana. W innej «komedji» św. Diego de Alcalá, służący ubogiego pustelnika, awansuje na generała wojsk; popełniwszy różne okrucieństwa na dalekich wyspach, wraca do swej ojczyzny, gdzie umiera w woni świętości. Jeszcze bardziej charakterystyczny dla swej groteskowej pstroczyny jest «Żywot św. Lzydora», patrona Madrytu, któremu Lope poświęcił aż trzy komedje. W pierwszej

z nich nie brak ani wyprawy przeciw Maurom, ani sielanek połączonych z tańcami i pieśniami, ani rubaszných żartów i realistycznych scen ludowych. Dramat obejmuje 40 do 50 lat; wprowadza mnóstwo osób, między innymi także anioły, demony, Zazdrość, Obludę, rzekę Manzanares. — Rzeczą godną uwagi: pierwsze «komedje świętych» pojawiają się w Hiszpanji ok. r. 1600, w okresie czasowych interdyscyplin wystawiania komedji świeckich (w r. 1591 i w latach 1597—1599 przedstawienia takie były zabronione). Otóż poeci napozór zastosowali się do tego zakazu, wystawiając tylko «autos morales», «dramas sagrados», «comedias de santos», w rzeczywistości zaś obchodzili przepis, wnosząc do dramatów religijnych galanterje i intrygi komedji świeckich. Tak powstała owa potworna mieszanina rzeczy świętych ze świeckimi, którą Cervantes, zapominając o własnym «El Rufián dichoso», piętnuje jako «espejos de disparates, ejemplos de necesidad é imágenes de lascivia». Natomiast w «autosach», w których naiwna rubasznosc dawnych misteryj łączy się z subtelnościami kazuistyki teologicznej, wystarczy czasem podstawić pod imiona Pychy, Zazdrości, Grzechu, Śmierci, Łaski i innych postaci alegorycznych nazwiska osób z krwi i kości, aby tem samem zamienić abstrakcje na dworaków, adwokatów, żołnierzy lub studentów. «Señor Adán i señora Eva — pisze Ed. Barry — mogliby się nazywać D. Fernando i D. Ana, gdyby madrygały swoje wymieniali nie w raju ziemskim, lecz w cieniu madryckiego gajku». — Lope de Vega nie przestrzega nawet elementarnych konwencji teatralnych. W «Embustes de Fabio» Murelio przed pałacem Nerona taką wygłasza refleksję: «Oto pałac, a tamtędy wychodzi Neron, nasz władca, bo tak spodobało się autorowi, który tego fortelu użył. Gdyby ów cesarz nie wychodził, akcja na tem miejscu byłaby tak marna i bezsensowna, że niktby jej nie zrozumiał».

Teatr hiszpański był teatrem «dla wszystkich», «una diversión pública», instytucją nawskroś narodową, jak teatr starogrecki. Był on tem, czem dla Rzymian «panis et circenses», dla nas kino i kawiarnia, a dla dzisiejszego Hiszpana koryda: ulubioną rozrywką ludu. Nie był to jednak teatr demagogiczny, ani «proletarjacki». Trzeba wszak pamiętać, że komedje grywano nietylko na «cazueli» (ogrodzonym placu) i ruchomych wozach (zwłaszcza «autosy»), lecz także w pałacach królewskich i książęcych. Już za panowania Filipa II istniał w Escorialu «salón de comedias», uzupełniony r. 1607 urządzeniem sceny ludowej na jednym z podwórzcy pałacu. Była tam osobna galerja dla orszaku dworskiego, gdy natomiast król z poza zasłoniętego żaluzją okna przypatrywał się przedstawieniu. Rezydencje w Aranjuez i Buen Retiro były tak samo zaopatrzone w teatrzyki, do których dopuszczano i publiczność, zwłaszcza w czasie uroczystych przedstawień. Z drugiej strony Agustín de Rojas, który r. 1602 jako aktor objechał cały kraj, zwiedził Sewillę, Granadę, Toledo, Valladolid i wiele innych miast, stwierdza w swoim «Viaje entretenido» (1614), że komedje grywano wszędzie, nawet w najmniejszych wioskach. Wynika stąd jasno, że teatr ten był zgodny z aspiracjami narodu, bez różnic kasty i stanu, że był symbolem zbiorowych uczuć całego narodu, że panował w nim duch owego demokratycznego arystokratyzmu, będącego jedną z charakterystyczniejszych cech umysłowości hiszpańskiej. Otóż te aspiracje, te ideały, wspólne wszystkim Hiszpanom, nazywają się: Wiara, Wierność i Rycerskość. Potrójny kult dla Kościoła, króla i własnego honoru, «un rey, una ley, una fe» — oto trzy filary, trzy «jedności» komedji hiszpańskiej, oto trzy koła koncentryczne, w których się obraca. A konflikt dramatyczny powstaje naj-

częściej przez wprowadzenie do tego trójdźwięku — dysonansu miłości lub namiętności. Jako wyraz aspiracji narodowych, komedia hiszpańska przypomina «romancero». Romance i komedje ożywione są tym samym duchem feudalizmu i ortodoksji; bliskie pokrewieństwo objawia się choćby w tem, że komedjopisarze tematy swoje często czerpali z «romancera», że używali tej samej formy metrycznej lub też wplatali romance do swoich komedyj. Jak romance, tak i komedje hiszpańskie były zwierciadłem narodu i czułym barometrem każdorazowych nastrojów. «Nasz dawny teatr — powiedział pewien uczony hiszpański — był tem, czem Biblia dla żydów, «Iljada» i «Odyseja» dla Greków: inwentarzem państwowych, religijnych i moralnych doświadczeń całego narodu, zegarem, którego wskazówki głosiły światu zmienne jego koleje, jego sławę i nieszczęścia. Od wybrzeża Andaluzji do podnóża Pirenejów, od morza Śródziemnego do Atlantyku, Hiszpanie z biciem serca i świecącemi się oczyma patrzyli na rusztowania, gdzie odtwarzano własną ich egzystencję w idealnej doskonałości... «Teatr ten spełniał najwyższą misję: był instytucją narodową, wychowawcą i kształcicielem ludu, obrazem i wzorem narodu». Kulturalne znaczenie teatru w Hiszpanji było więc olbrzymie. Był on nietylko trybuną i amboną, jak tego pragnął W. Hugo, lecz także szkołą, i to zarówno w znaczeniu właściwym, jak i moralno-wychowawczem. Podawał bowiem nieoświeconemu ludowi mnóstwo wiadomości z najróżniejszych dziedzin; wulgaryzował teologję i mistykę w «autosach», mitologję we «fiestach», legendy i dzieje narodowe w komedjach historycznych. Dzięki swemu uniwersalizmowi był on tem, czem katedra gotycka dla wieków średnich: encyklopedją, księgą dla wszystkich otwartą.

Co się zaś tyczy strony moralno-wychowawczej, to wymaga ona pewnych wyjaśnień. Istotnie, zdania co do moralności komedji bardzo są podzielone. Hiszpanie doniedawna jeszcze z dumą podnosili surową moralność swego teatru, przeciwstawiając ją «niemoralności» teatru francuskiego. Dzisiejsza krytyka hiszpańska nie jest tak afirmatywna. Oczywiście, gdyby niemoralność polegała tylko na śliskich scenach i dwuznacznych sytuacjach, tak częstych w nowoczesnych komedjach, sprawa byłaby przesądzona. «Niezdrowy sentymentalizm i trójkąt małżeński nie są *castizo*», słusznie pisze Unamuno. Nawet nieprzyzwoite żarty («coarseness of expression»), jak w «Galán castrucho» Lopego, lub niektórych komedjach Tirsa de Molina, należą do wyjątków. Zresztą trudno wymagać od komedji, której głównym celem było zabawianie publiczności, żeby moralność jej stała na poziomie moljerowskiej «comédie de caractère» lub «de mœurs», choć nie brak dążeń moralizatorskich ani u Alarcona, ani u Calderona, ani u Moreta, choć już u Lopego spotykamy długi szereg komedyj obyczajowych (np. «El desconfiado», «La Dama melindrosa», «La discreta enamorada», «La Viuda valenciana»). Razi nas natomiast przesadny kult dla własnej czci, tem bardziej, że ów osławiony «punkt honoru» jest — przynajmniej w naszym pojmowaniu — czemś bardzo powierzchownem, czysto zewnętrznem, albowiem dobrą opinię bierze za dobrą sławę a pozory za rzeczywistość. W wspomnianej przed chwilą «Wdowie z Walencji» Leonarda zezwala na nocne schadzki, w przekonaniu, że nie naraża na szwank swego imienia, dopóki nikt prócz niej i jej amanta nie dowie się o tej tajemnicy. W «Los Benavides» stary Don Mendo, obrażony przez Paya de Bivar, wybacza swej córce Clarze stosunek jej z królem Bermudą, gdyż syn ich, Sancho, mści się za wyrządzoną dziadkowi krzywdę. Intrygi miłosne, odgrywające tak

ważną rolę w komedjach («*fábulas de amores*») nasuwają również wątpliwości. Jaką naukę moralną możnaby wysnuć ze ślubów, które Lucrecia w «*Mal casada*» zawiera kolejno, dla interesu? I co powiedzieć na długą galerję aferzystów, egoistów, pikarów, kurtyzan, rufjanów i wszelakiego rodzaju wyrzutków społecznych, od jakich się roi w komedjach hiszpańskich? Jeżeli teatr hiszpański był «szkołą cnoty», to trudno zrozumieć protesty, które wywoływał, czasowe prohibicje przedstawień, klątwy rzucane na aktorów. Wszak już r. 1587 król Filip II zasięgnął opinji kilku uczonych teologów, czy zdaniem ich nie należałoby znieść zupełnie przedstawienia teatralne w kraju. Po długich naradach przyłączono się do zdania umiarkowanego Alonsa de Mendoza, profesora w Salamance, żeby tolerować komedje, poddawszy je poprzednio bardzo skrupulatnej cenzurze. W r. 1590 historyk Mariana w traktacie «*De spectaculis*» przypuścił silny atak na teatr, krytykując zwłaszcza tańce i kostjumy. W r. 1597 Filip zawiesił przedstawienia wobec śmierci swej córki, księżniczki Sabaudji, a w rok potem, krótko przed własną śmiercią, zabronił ich całkowicie. Filip III przystał na ponowne otwarcie teatrów, jednakże z różnemi zastrzeżeniami i obostrzeniami, dotyczącemi tak ilości aktorów, jak przedstawień, cenzury prewencyjnej i t. d. Teatr narodowy wyszedł wprawdzie zwycięsko z tej walki, ale ataki nie ustały. Jeszcze w r. 1820 José Marchena ubolewa, że żaden prawie poeta dramatyczny nie potrafił «stworzyć charakteru prawdziwie cnotliwego». Romantyzm zrehabilitował coprawda teatr narodowy, wynosząc Calderona pod niebiosa, ale potem nastąpiła znowu reakcja. Z nowszych krytyków wystarczy wymienić, prócz Unamuna («*En torno al casticismo*», 1895), surowego cenzora komedji i powieści hiszpańskiej — Azorina («*Los valores literarios*», 1913).

Chcąc sprawiedliwie ocenić moralną wartość komedji, musimy patrzeć na nią ze stanowiska przeciętnego Hiszpana XVII stulecia. Jeśli bowiem komedja ta jest odbiciem, odzwierciedleniem ówczesnego społeczeństwa, zasługuje ona raczej na miano amoralnej niż niemoralnej. Brak charakterów «naprawdę cnotliwych» wiąże się z właściwą Hiszpanom niezdolnością do tworzenia typów abstrakcyjnych; brak więc i charakterów docna podłych i niekzemnych, bo i w życiu realnem niema abstrakcyj cnót i występków, są tylko ludzie mniej lub więcej cnotliwi lub występni. Że przy całym swym realizmie komedja hiszpańska nie przemieniła się w zwykłą farsę, że, głosząc wzniosłe hasła bojaźni Boga i posłuszeństwa dla głowy państwa, realizm ten zaprawiała mocną dozą idealizmu, było «czystym zyskiem» dla niej i zasługą tych, co ją wypieścili i wydoskonalili. Bo jak wszystko na tym świecie, tak i teatr stopniowo się udoskonalał. Wszystkie komedje nie stoją na jednakim poziomie, wskutek czego i wszelkie uogólnienia w tym względzie są nieściśle. Zarzuty niemoralności, względnie amoralności, dotyczą głównie romaneskowej komedji intryg («*comedias de capa y espada*»), lecz tracą one na sile lub stają się bezpodstawne w stosunku do komedji historycznych, religijnych «*autosów*» i dramatów filozoficznych. Nawet komedja «kapy i szpady» spełniała swoją misję wobec ludu choćby tem, że kończyła się do brze, a wiadomo, że «wszystko dobre, co dobrze się kończy». Dzięki swemu «happy end» mogła się ona stać — jak nowoczesne filmy amerykańskie — szkołą optymizmu, jeśli nie szkołą cnoty. A w owych czasach depresji i panującego powszechnie «*desengaño*» było to zasługą nielada. Więc choć nie wszystko w nim było, jak «być powinno», teatr hiszpański miał przecież niezaprzeczone walory

moralno-wychowawcze. Przeciętny Hiszpan wychodził z tej «kąpieli moralnej», z tej «gimnastyki dusz», moralnie pokrzepiony, podniesiony w własnym o sobie mniemaniu, zdolniejszy do poświęcenia się dla ideałów.

Podobnie ma się rzecz z estetyczną wartością komedji hiszpańskiej. Aby ją ocenić należycie, musimy uczynić to samo, co Lope: musimy zamknąć na siedem spustów wszelkie akademickie dogmaty i dysputy o istocie dramatu, zapomnieć o Arystotelesie i jego komentatorach, mierzyć ją nie miarą europejską, lecz hiszpańską, starając się wniknąć w jej tak odrębnego ducha. Wtedy okaże się, że braki i niedociągnięcia teatru hiszpańskiego (których bynajmniej nie myślimy bronić ani upiększać), a więc brak pogłębienia psychologicznego, logicznej konstrukcji i artystycznego wykończenia, zastąpienie charakterów przez typy szablonowe, bliźniaczo do siebie podobne i t. d., są prosto wynikiem umysłowych cech narodu i masowej produkcji w dziedzinie teatru. Nie brak oczywiście i tu wyjątków. Nawet w miernych skądinąd komedjach trafiają się sceny przepiękne; niektóre dramaty Alarcona, Calderona i Moreta są beznaganne pod względem struktury, a choć teatr hiszpański nie odsłonił najgłębszych tajników duszy ludzkiej, jak dramaty Szekspira, stworzył on przecież w «Don Juanie» typ ogólnoludzki. Naogół jednak charaktery są rzadkie i dadzą się sprowadzić do kilku stereotypowych postaci, z których najlepszą jest może figlarny, gadulski, żarłoczny i tchórzliwy «gracioso», ten Sanczo Pansa komedji, będący, jak chór w tragedji greckiej, wyrazicielem opinji publicznej lub zdrowego rozsądku. Prawda, że w przeciwieństwie do śmieszków i błaznów Szekspira, którzy są dowcipni, «gracioso» umie tylko dowcipkować. W dramatach Calderona bohaterowie najczęściej są maskami, manekinami, marjonetkami, mumjami — ale nie ludźmi z krwi i kości. O ile wyżej pod tym względem stoi np. «Faust» Goethego lub Marlowe'a od calderonowskiego «Czarnoksiężnika» («Mágico prodigioso») lub Otello Szekspira od calderonowskiego Heroda (w «El mayor monstruo los celos»)! Prawda, że i charakter narodowy Hiszpanów bardziej jest jednolity i prostolinijski niż u innych narodów: «Genio y figura, hasta la sepultura» («Charakter i postać, aż do grobu») — jak głosi przysłowie hiszpańskie; «z a m k i w e w n ę t r z n e», wykrojone z diamentu o grzbiecie twardym i ostrym — jak twierdzi Unamuno. Zamiast sentymentalnego werteryzmu — szalone porywy Tenoria; poza małżeństwem — tylko koguterja.

Tak samo i akcja, przy całej swej różnorodności, da się często sprowadzić do kilku ogólnikowych schematów, zwłaszcza w komedjach «kapy i szpady». A «Deus ex machina» słabą jest pociechą dla tych, co w teatrze szukają człowieka. Tak! dużo można zarzucić komedji hiszpańskiej, a jednak trzeba przyznać, że teatr ten, powołujący do kontrybucji świat cały, ziemię i niebo, istoty ludzkie i nadprzyrodzone, skupiający na widowni, jak na scenie, przedstawicieli wszystkich klas od króla do żebraka, że teatr ten ma swoją wielkość, i że nawet urozmaicenie, wynikające ze zmieniającego się wciąż «dekoru» i przeplatania dialogów pieśniami i tańcami, nieprzeparty ma urok. Teatr hiszpański, choć «stoi poza sztuką», ma tę niewątpliwą zaletę, że nie jest nudny, ani monotony, jak tyle pseudoklasycznych tragedji, napisanych według wszystkich reguł sztuki.

Podział komedji. Są tacy, co sobie wyobrażają, że wszystkie komedje hiszpańskie są «zrobione na jedno kopyto», i że po przeczytaniu kilku z nich poznało się cały teatr hiszpański. Rzeczywistość wygląda inaczej. Nietylko główni przed-

stawiciele komedji, jak Lope de Vega, Tirso de Molina, Alarcón, Calderón, Moreto, mają każdy swoje rysy indywidualne, lecz i w technice każdego z nich zosobna odróżnić można różne typy. Istnieją też liczne próby klasyfikowania komedji jako takich (Signorelli, Bouterwek, Sismondi, Rosenkranz, Schack, Ticknor, Lista, Eichendorff, Lemcke, Mérimée i inni). W teatrze Lopego naprzykład rozpoznano 15 (Menéndez y Pelayo), a nawet 19 (W. Hennig) gatunków komedji, u Calderona osiem. Ale już zasadniczy podział komedji na historyczne, mitologiczne, religijne, romaneskowe, obyczajowe i pastoralne jest trudny do przeprowadzenia, bo granice między historją a poezją, między rzeczywistością a fantazją, zbyt często się zacierają; od komedji pseudohistorycznej do romaneskowej jest tylko krok. Jeszcze gorzej z podpodziałami. Tak np. komedje historyczne dzielą niektórzy na komedje osnute na tle dziejów ojczystych, względnie legend narodowych (komedje rycerskie), i na komedje dotyczące historii obcej, zarówno starożytnej, jak nowoczesnej. Tymczasem przeciętny autor, wprowadzając do komedji obcokrajowców, Greków, Rzymian, Włochów czy Niemców, każe im się wyzbyć wszelkich cech cudzoziemskich, każe im myśleć i czuć, jak Hiszpanie za panowania Habsburgów. To też bohaterowie starożytni ulegli tu znaczniejszej «naturalizacji», niż to się zdarza w tragedji francuskiej. Czasem też wybór dalekiego i mało znanego kraju, Szkocji, Danji, Polski lub Rosji, służył poprostu jako pretekst dla nieprawdopodobnej, wcale niehistorycznej akcji, jak w dawnych romansach rycerskich.

Odpowiedniejszy byłby już proponowany przez Pfandla podział komedji na cztery wielkie kategorie: ideowych, historycznych, społecznych i fantastycznych, i to wedle każdorazowej przewagi odpowiednich pierwiastków. W dramacie ideowym autor przedstawia stosunek wolnej woli człowieka do łaski Bożej, związek między przestępstwem a karą, wzgl. odpuszczeniem winy. Wzorowemi przykładami są filozoficzne dramaty Calderona, zwłaszcza «La vida es sueño» i «El Mágico prodigioso». Do drugiej kategorii należą komedje, w których przeważa żywioł patryjotyczny; celem ich jest sławienie i idealizowanie przeszłości narodowej. Tematy swe czerpią one przeważnie z dawnych kronik i romanc starohiszpańskich, jak Lopego «Bastardo Mudarra y Siete Infantes de Lara», Moreta «Valiente Justiciero» lub Calderona «Niña de Gómez Arias». Pod tę kategorię możnaby również podciągnąć dramaty biblijne oraz udramatyzowane żywoty świętych i męczenników, jak calderonowski «El Principe constante» («Książę niezłomny»). Kategorję dramatów społecznych (może lepiej: obyczajowych) stanowią głównie komedje intryg, «alias» komedje «kapy i szpady». Główną sprężyną tych komedji jest zazwyczaj miłość w znaczeniu zmysłowem («gozar») lub szlachetniejszym (małżeństwo), konflikt zaś wynika zwykle z przeciwstawienia jej «punktowi honoru»; konflikty na tle małżeńskim są jeszcze stosunkowo rzadkie. Później dochodzą dalsze konflikty, wynikające jużto z różnicy stanów, jużto z buntu jednostki przeciwko uświęconemu tradycją ustrojowi społecznemu. Wreszcie czwarta grupa obejmuje komedje, w których przeważa fantazja twórcza. Góruje w nich awanturniczość, melodramatyczne «coups de théâtre», nieprawdopodobne sytuacje, przypominające włoską «commedia dell' arte», dziecinna fantasmagorja, wszystko bez głębszej idei i bez wyraźnego tła historycznego, tylko dla efektu lub rozrywki. Do tej kategorii należą feerje mitologiczne, komedje pseudohistoryczne, jak Lopego «Hermosura aborrecida», dramaty heroiczo-

romantyczne («comedias de cuerpo»), jak Calderona «El alcaide de si mismo», i komedje zapożyczające swe tematy ze skarbcza nowelistów włoskich.

Lope de Vega i jego szkoła. Nie mogąc rozwodzić się nad wszystkimi autorami komedji, ograniczamy się do krótkiej charakterystyki głównych przedstawicieli teatru hiszpańskiego. Na czołowe miejsce wysuwa się Lope Félix de Vega Carpio (1562—1635). «Jeżeli kiedykolwiek poeta — twierdzi Damas-Hinard — otrzymał od nieba talent twórczy, tak cenny i rzadki, był nim Lope. Nikt nie był bardziej uzdolniony od niego, nikt może nie był równie uzdolniony». Człowiek ten, piszący z przysłowiową łatwością, należał, jak Michał Anioł i Mozart, do owych uprzywilejowanych genjuszów i ulubieńców Muz, którzy tworzą bez wysiłku, «śpiewający», dla których poezja, malarstwo czy muzyka jest jak-gdyby naturalnym sposobem wyrażania myśli i uczuć, gdyż myśli te i uczucia wlot przybierają kształty artystyczne, tak, że nawet materialne wykonanie dzieła nie dotrzymuje kroku szybkołotnej inspiracji. Był zaś Lope rzeczywiście «cudem przyrody», «feniksem» («fénix de los ingenios»), fenomenem, jakiego żadna inna literatura nie posiada, olbrzymem, przytłaczającym wszystkich współczesnych poetów ogromem swej produkcji dramatycznej i lirycznej. Ilość dramatów Lopego według własnych słów autora wynosiła: 219 komedji r. 1604, 483 r. 1609, 800 r. 1618, 900 r. 1620, 1.070 r. 1625, 1.500 r. 1632. Najnowsza bibliografia dramatycznych utworów Lopego, wydana r. 1915 w Nowym Jorku, wymienia wprawdzie «tylko» 726 tytułów komedji (w tem 462 dotąd istniejących w drukach i rękopisach), co wraz z 48 znanymi nam «autosami» przedstawia 774 utwory. Ale gdyby nawet Lope napisał tylko połowę owych 1.800 komedji i 400 «autosów», o których wspomina uczeń jego, Pérez de Montalván, świadczyłoby to już o zupełnie wyjątkowym darze inwencji, nadzwyczajnem bogactwie fantazji i zdumiewającej łatwości pisania. A trzeba wiedzieć, że Lope prócz dramatów napisał pięć poematów mitologicznych («Circe», «Andromedę», «Filomełę», «Orfeusza», «Prozerpinę»), trzy wielkie poematy historyczne (w tem poemat hagiograficzny na cześć św. Izydora), trzy epepeje («Piękność Angeliki», w której rywalizuje z Ariostem, «Jerozolimę zdobytą», w której idzie o lepsze z Tassesem, i «Dragon-teę», skierowaną przeciwko Sir Francisowi Drake'owi), dwie epepeje religijny («San Isidro Labrador», «Los Pastores de Belén»), epos heroikomiczny («Gatomachję»), powieść sielską («Arkadję»), romans miłosny («Peregrino») i powieść-dramat («Doroteę»), kilka nowelek, i setki, może tysiące romanc, sonetów, «letrillas», pieśni, eklog, ód, elegij, madrygałów, cały tom «Rimas divinas», «Arte nuevo» i «Viaje del Parnaso», ogółem ok. 20 foljałów dzieł niedramatycznych (prócz tych oczywiście, co zaginęły). W przeciwieństwie do Cervantesa, niezrównanego mistrza prozy, był Lope przede wszystkim poetą. W poezji lirycznej miał on groźnego rywala w osobie twórcy gongoryzmu, w dziedzinie teatru natomiast panował Lope niepodzielnie; tu nikt nie śmiał wydrzeć mu berło, tu on dyktował swoje prawa, i biada temu, co by się ważył podać w wątpliwość jego jurysdykcję. Gdy Góngora był dyktatorem arystokratycznej poezji, Lope był dyktatorem demokratycznego dramatu. Owładnął tłumem, stał się jego bożyszczem, o czem wymownie świadczy bałwochwalcze credo: «Wierzę w Lopa wszechmogącego, poetę nieba i ziemi...». Inkwizycja musiała interwenjować, aby położyć kres temu fanatyzmowi uwielbienia.

Życie Lopego było bujne i kipiące, jak komedja «kapy i szpady,» i splatane, jak ona, z łez i uśmiechów. «Urodziłem się — mówił o sobie — między dwoma



biegunami: miłością a nienawiścią». Namiętny, kochliwy, lekkomyślny, rozrzutny — Montalván twierdzi, że był najbogatszym i najuboższym zarazem poetą swej epoki, bo to, co zarabiał (a zarabiał dużo), rozplywało się w mgnieniu oka — przytem pełen kontrastów, naprzemian próżny i pokorny, światowy i egzaltowany, uwodziciel kobiet, a jednak głęboko religijny, nawet mistyczny, skrajny we wszystkich swych poczynaniach, uosabia Lope owych zuchów i pędziwiatrów późnego renesansu hiszpańskiego, nielekających się nikogo i niczego prócz Boga, pokutujących z tą samą gorliwością, z jaką grzeszyli, równie skorych do tańca, jak do różańca — a raczej do buntu, jak do bicia, którym ćwiczyli swe ciało. Urodzony w r. 1562 w Madrycie, był Lope potomkiem szlachty asturyjskiej z Montaña. Pierwsze nauki pobierał w kolegium teatynów. Już jako 13-letnie pacholę napisał sztukę p. t. «El verdadero amante», z której widać, że kompetencja w rze-



Lope Félix de Vega Carpio.

czach poezji i galanterji wyprzedziła wiek tego cudownego dziecka. Dzięki protekcji Jeronima Manrique'a, biskupa z Ávila, u którego służył jako paź, mógł odbywać studja na uniwersytecie w Alcalá. Wczesnie osierociał i gnębiony niedostatkiem, odbywa kampanję w Portugalji i uczestniczy w wyprawie na wyspę Terceira (1583). Wróciwszy do kraju, przyjmuje służbę u Pedra Dávila, markiza de las Navas. W Madrycie zaprzyjaźnia się z niejakim Velazquezem, dyrektorem trupy komedjantów, którego córka, Helena Osorio, jakkolwiek zameżna, nie odtrąca przedsiębiorczego młodzieniaszka. W r. 1583 Lope bierze udział w wyprawie na Azory. Wróciwszy do swej Heleny, zastaje ją w objęciach mniej znanego, zato znacznie bogatszego osobnika i wyładowuje swój gniew w paszkwilach, za co sąd skazuje go na 8-letnie wygnanie z Madrytu i 10-letnie wygnanie z Kastylii. Lecz ludzie tej miary, co Lope, nie przejmują się takimi drobiazgami. Już w dwa miesiące po edykcji banicyjnym wraca do stolicy, nato tylko, by uprowadzić Izabelę de Urbina, «dziewicę wielkiej urody i niepospolitych zalet moralnych», pojąć ją za żonę i — niebawem ją opuścić, aby wziąć udział w wyprawie «Niezwyciężonej Armady» przeciw Anglji. Choć brat jego Juan ginie w bitwie morskiej, walczy z taką werwą, z jaką robi wszystko, z jaką kocha i pisze wiersze. Po wojnie osiada z Izabelą w Walencji, potem przenosi się na dwór księcia Alby, u którego pełni czynności sekretarza. Po śmierci żony wraca do Madrytu, gdzie służy kolejno u markiza de Malpica, markiza de Sarria i hrabiego de Lemos. W tym czasie romansuje z aktorką Micaelą de Luján, która obdarza go

pół tuzinem dzieci, i utrzymuje z wdową Antoinetą Trillo stosunek tak skandaliczny, że jest ścigany sądownie. W r. 1598 wstępuje w powtórne związki małżeńskie z córką bogatego rzeźnika, Juaną de Guarda, z którą ma kilkoro dzieci. W Toledzie, dokąd się przeniósł z rodziną, nie zapomina wszakże o Michalinie, która żyje w Sewilli. Odwiedza ją tem chętniej, że mąż jej, aktor Diego Diaz, nietylko dyskretnie się usunął, wyjeżdżając do Ameryki, lecz dyskrecję swą posunął tak daleko, że z Nowego Świata przeniósł się na tamten. Lope nigdy nie przestał być gorliwym katolikiem. Mianowany r. 1609 członkiem Św. Trybunału, r. 1611 wstępuje do Trzeciego Zakonu. W tym samym czasie mniej więcej zmarła Michalina, a nieco później (1613) i żona Lopego, Juana. Kilka miesięcy potem przyjmuje Lope niższe święcenia kapłańskie, nie zrzekając się galanterji. Jeszcze w r. 1615 utrzymuje romans z Martą de Nevares Santoyo. Mąż Marty, bogaty wieśniak z Asturji, zaczyna robić mu wstręty, które mogłyby wywołać nowy skandal, gdyby śmierć jego temu zawczasu nie przeszkodziła. Ale i na rodzinie Lopego ciążyła klątwa. Jeden ze synów, których miał z Michaliny, zginął na morzu; Marta zaniewidziała, poczem dostała pomieszania zmysłów; Antoineta, córka Marty, mając zaledwie 17 lat, dała się porwać swemu kochankowi. Były to bolesne ciosy dla Lopego, który był bardzo czułym ojcem i niezmiernie przywiązanym do swej rodziny. Zniechęcony po tych nieszczęściach rodzinnych, ostatnie lata swego życia spędza w oddaleniu od świata w zacisznej «calle de Francos» (nie daleko domu, w którym mieszkał Cervantes). Wśród kwiatów, kilku obrazów i książek żyje «bez pragnień, bez obawy i nadziei, zwyciężywszy wrogi los, obsypany zaszczytami», a myśl o śmierci nie przejmuje go trwogą.

Takie było życie Lopego, pełne przygód romansowych i namiętności, ale także cnót obywatelskich. Wielki donżuan i dzielny rycerz, wkońcu pograżył się w ascetycznej kontemplacji. Doświadczywszy rychło wszelkich rozkoszy i gorczy życiowych, był powołany do stworzenia wielkiej tragikomedji ludzkiej w tysiącach aktów. Jako prawdziwy «człowiek renesansu», pragnął Lope ogarnąć całą rzeczywistość, przedstawić wszystkie jej oblicza, roztoczyć w teatrze wielki obraz świata, mieniący się wszystkimi kolorami tęczy. Nie rozdrabniał więc tej rzeczywistości, nie dokonywał w niej selekcji artystycznej, lecz brał ją jako całość, jako nierozzerwalny kompleks przyczyn i skutków, i z bryły tej wyciosowywał swe dzieła. Tematy swe czerpał ze wszystkich przystępnych mu źródeł: z ksiąg rycerskich (komedje o Rolandzie, Ogierze, Gayferosie, pięknej Magelonie i t. d.); z «romancera» i kronik («Peribáñez», «Fuente Ovejuna», «El mejor alcalde el rey», «Las mocedades de Bernardo del Carpio», «El alcalde de Zalamea», «Los Novios de Hornachuelos», i t. d.); z nowel włoskich Bandella («La Quinta de Florencia», «El Mayordomo de la duquesa de Amalfi» i t. d.) i Boccaccia («El Anzuelo de Fenisa», «No son todos ruseñores» i t. d.), z nowszych powieści hiszpańskich («La Doncella Teodora», «Abindarráz y Jarifa» i t. d.), historii nowożytnej («El nuevo mundo», «El gran duque de Moscovia» i t. d.) i aktualności współczesnych. Jak dzisiejszy reporter dziennikarski, chwycił on w przelocie wszystkie wrażenia i nastroje; więc nie raz już prosta piosenka, jakaś «serranilla» lub «seguidilla», a nawet przysłowie ludowe wystarczały mu, by skonstruować całą komedję («El vaquero de Moraña», «La Aldegüela», «El galán de la Membrilla»). Głównem jednak źródłem jego pomysłów było żywa fantazja poety, przeobrażająca wszystko na materję dramatyczną. Góruje ona nawet w komedjach historycznych, z których, zdaniem

Schacka, «możnaby wykroić całą historję Hiszpanji, od czasów wizygockich aż do epoki Lopego». Historję niezbyt wierną, coprawda, bo o wierność historyczną też nie dbał a bohaterów swoich idealizował, lecz zgodną z duchem narodu i świadczącą o żywym poczuciu historji, o «instynkcie» historycznym Lopego. Faktem jest, że właśnie te komedje, w których żywiol romaneskowy ma przewagę nad historycznym, zaliczają do najlepszych jego utworów dramatycznych (np. «La Estrella de Sevilla», «El castigo sin venganza», «El caballero de Olmedo», «La niña de plata», «Dineros son calidad», «Pobreza no es vileza» i t. d.). A szczyt dramatycznej sztuki Lopego stanowią jego komedje «kapy i szpady», w których inwencja poety, niczem już nie skrepowana, puszczała wodze swej fantazji, jak w «El perro del hortelano», «La Noche toledana», «Los ramilletes de Madrid», «Las bazarrias de Belisa», «La villana de Jetafe», «La Noche de San Juan», «La moza de cántaro», «Amar sin saber a quien», «Por la puente, Juana», «Sino vieran las mujeres», «El Dómine Lucas», «La Boba para los otros y discreta para sí» i tylu innych arcydziełach werwy i humoru. Komedje te tworzą najświetniejszy i najbarwniejszy obraz ówczesnego życia hiszpańskiego w Madrycie i na prowincji. Najpotężniejszym czynnikiem w tych utworach (jak i w życiu poety) jest miłość namiętna i ognista. Bohaterki Lopego są kochliwe, śmiałe, przedsiębiorcze; wszystko poświęcają swej namiętności. W ich oczach miłość uczciwa, t. j. wierna, wszystko usprawiedliwia. Świetne są też sylwetki «graciosos» i subrettek, których miłostki są jakgdyby parodią idealnej miłości ich chlebobawców. Równolegle bowiem z akcją główną rozwija się zwykle akcja drugorzędna, której bohaterami są famulusi i służebne. Styl, naprzemian wzniosły i pospolity, dopasowany jest do kondycji osób. «Gdy oddajecie głos królowi — poucza Lope — niechże mówi z powagą królewską; mowa starca niechaj będzie roztropna i sentencjonalna; słowa kochanków powinny być nacechowane namiętnością, ich monologi wzruszające... Nie kłaść subtelných refleksyj i wyszukanych conceptów w usta czeladzi domowej».

Inne rodzaje komedji jego są słabsze od poprzednich. Jako «entremesista» (autor intermedjów) nie dorównywa Lope ani Cervantesowi, ani Benavencie, a w dramatach religijnych przewyższa go Calderón. Jak już na wstępie zaznaczyliśmy, Lope, przy całej swej fantazji twórczej, nie był przecież nowatorem, ani twórcą we właściwem tego słowa znaczeniu, jak nie był nim i Velázquez. Nie pchnął komedji na nowe tory, ani jej nie pogłębił, przejął tylko z dawniejszych i udoskonalił te pierwiastki, które uważał za żywotne. Nie on podzielił komedję na trzy akty, nie wzbogacił też ani o jedną stancję istniejących przed nim form metrycznych, a nawet jego «gracioso» pochodzi w prostej linii od głuptasków («simple») i błaznów («bobo») z komedj Torresa Naharra i Ruedy. Ponieważ jednak tylko to się utrzymało i rozwinęło, co on usankcjonował, więc też jemu zawdzięcza komedja hiszpańska ostateczne ustalenie swej formy. To też wielka postać Lopego dominuje nad pierwszą połową XVII wieku, przezwaną przez niektórych historyków literatury «okresem Lopego de Vega». A gdy w 73 roku życia wyzionął ducha, zgotowano mu istic królewski pogrzeb.

Wśród naśladowców i kontynuatorów jego na pierwszy plan wysuwa się Gabriel Téllez, bardziej znany pod pseudonimem Tirso de Molina (1571—1648). Mimo swego uwielbienia dla Lopego («My, którzy mamy zaszczyt być jego uczniami — mawiał — powinniśmy być dumni z takiego mistrza i bro-

nić jego teoryj przeciw ich wrogom»), nie był Tirso przecież zwykłym naśladowcą. O prawdopodobieństwo nie pyta więcej niż Lope, przewyższa zaś mistrza swojego iskrzącym się dowcipem, swawolą i ironją. Nawet granice przyzwoitości nie waha się przekroczyć z rzadką u Hiszpana czelnością. Rzecz ciekawa: ten mnich z Zakonu Mercedarjuszy, który był kolejno nauczycielem teologii, kaznodzieją, przeorem («comendador») klasztorów Trujillo i Soria i historjografem swej kongregacji, ze szczególnem upodobaniem przedstawiał typy niewieście, opisując ich roztropność, jak w «La Prudencia en la mujer» (której bohaterką jest Doña Maria, wdowa po królu Sancho «el Bravo»), najczęściej jednak przebiegłość i podstępny, jakich używają, by usidlić mężczyzn («Maria la piadosa», «La Villana de Villegas», «Los balcones de Madrid», «Celos con celos se curan»). Komedje Tirsa należą do najlepszych, jakie wydał teatr hiszpański; jego «El condenado por desconfiado» («Potępiony dla braku wiary») przewyższa zdaniem Menendezy y Pelayo nawet dramaty Szekspira pod względem koncepcji. Jeszcze większe byłoby znaczenie Tirsa, gdyby można było dowieść, że przypisywany mu «El Burlador de Sevilla» («Uwodziciel sewilski») jest naprawdę jego dziełem, czemu przeczą niektórzy krytycy (Baist, Farinelli i inni). Bohaterem tej komedji jest odwieczna postać Don Juana, która natchnęła tylu poetów, ale do jej popularności przyczyniła się głównie owa komedja, gdyż w niej właśnie hiszpański typ donjuana nabiera rysów ogólnoludzkich.

Historja zna właściwie dwóch Don Juanów różnego nazwiska: jednym z nich był Don Juan Tenorio, drugim Don Juan Mañara. Pierwszy, rzekomo ulubieniec Don Pedra Okrutnego (1350—1369), zabił komandora Don Gonzala de Ulloa, ojca uwiedzionej przez siebie dziewczyny. Według tradycji zamordowali go franciszkanie, rozpuściwszy pogłoskę, jakoby duch komandora porwał go do piekieł. Natomiast Don Juan Mañara miał zaprzedać duszę swą djabłu, wzamian za co otrzymał moc czarodziejską, wkońcu jednak wstąpił do klasztoru, by czynić pokutę. Poeci, którzy pisali o Don Juanie, korzystali z obu legend, kombinując je w różny sposób i przenosząc w różne epoki. Romance hiszpańskie nie rozróżniają już obu Juanów. Istniało też (jak o Fauście) misterjum ludowe, którego ideą przewodnią była kara piekielna, czekająca grzesznika. Lecz postać Don Juana żyła dalej w wyobraźni ludowej, która przetwarzała i pogłębiała postać uwodziciela. Ostatecznie — pomijając poszczególne fazy tej ewolucji — stał się Don Juan typem bluźniercy, buntującego się przeciw prawom boskim i ludzkim, a w dalszym jeszcze rozwoju — epikurejczykiem, spragnionym głównie rozkoszy miłosnych i starającym się zgłębić tajemnice serca niewieściego. Porównywano go z Faustem, a także z Hamletem i «żydem wiecznym tułaczem», których także dręczy wieczny niepokój i zwątpienie. Ale gdy Faust kocha się tylko w Małgorzacie, Hamlet zaś odpycha swoją Ofelję, Don Juan przelatuje wciąż od jednej niewiasty do drugiej, nie mogąc znaleźć tej, któraby mu dała prawdziwe szczęście. Na tem właśnie polega tragizm tego uwodziciela, że choć codziennie zdobywa sobie jakąś Małgorzatę, on sam przecież nie doznaje miłości, któraby go zbawić mogła. W «El Burlador de Sevilla» Don Juan przedstawiony jest jako sceptyk i szyderca, niewierzący ani w niebo, ani w piekło, jako niebezpieczny awanturnik, któremu żadna siła ludzka oprzeć się nie zdoła, bo mężczyzn zabija w pojedynku, kobiety zaś porwawszy porzuca. Akcję przenosi autor w czasy króla Alfonsa XI Don Juan uwodzi kolejno księżniczkę Izabelę na dworze króla Neapolu, rybaczkę

Tisbee, włościankę Amintę, wreszcie Annę de Ulloa, córkę komandora. Losy tych czterech kobiet są kanwą przygód Don Juana. Wkońcu komandor, który zginął z rąk «burladora», wzywa go do piekła. Dramat ten liczne wywołał naśladowstwa i przeróbki, zarówno w Hiszpanji, jak i w innych krajach. Z francuskich wystarczy przypomnieć utwory Moljera i Corneille'a, z hiszpańskich komedję Zamory, na której tekście opiera się ułożone przez Włocha Lorenza da Ponte libretto do opery Mozarta. Z późniejszych autorów, których natchnęła legenda o Don Juanie, wymienimy jeszcze Joségo Zorrillę w Hiszpanji, Goldoniego we Włoszech, Prospera Mériméego («Les âmes du purgatoire») i Dumasa-ojca («Don Juan de Marana») we Francji, Lenaua, Grabbego, Holteya i Heysego w Niemczech, Shadwella i Byrona w Anglii. Jeśli autorem «Burladora» był Tirso de Molina, potwierdziłoby to jeszcze bardziej sąd Menendezy i Pelayo, że od czasów Szekspira nie było «tak potężnego twórcy charakterów, jakim był Tirso».



Tirso de Molina (Fray Gabriel Téllez).

Jednym z najwierniejszych naśladowców Lopego de Vega był ksiądz Antonio Mira de Mescua (albo Amescua, ok. 1578?—1644). Mniej znany od Tirsa i mniej utalentowany, miał wszakże szczęśliwe pomysły, a i talent miał wcale niezły. Jego «Esclavo del demonio», opierający się na podobnej przesłance, co Tirsowy «El Condenado por desconfiado», natchnął Moreta w «Caer para levantar», może też Calderona w «La Devoción de la Cruz», gdy znów «La Rueda de la Fortuna» posłużyła za wzór calderonowskiej komedji «En esta vida todo es verdad y todo es mentira». Że i we Francji ceniono komedje Mescui, dowodzi fakt, że naśladowali je Rotrou i Corneille. Zamiłowanie do efektownych kontrastów i tematów religijnych, uczoność teologiczna i filozoficzna i skłonność do moralizowania każą nam widzieć w autorze «Galán, valiente y discreto» i «Amor, ingenio y mujer» zwiastuna Calderona.

Guillén de Castro y Bellvis (1569—1631), «capitán del grao y de la caballería de la costa», mianowany później przez wicekróla Neapolu gubernatorem Scigliano, napisał około 40 komedji, z których jedna, «Las Mocedades del Cid», zdobyła sławę europejską dzięki klasycznej przeróbce Corneille'a («Le Cid»). Jest to też najlepsza sztuka Castra, bo już druga jej część («Las Hazañas del Cid») nie dorównywa pierwszej. W tych i w innych komedjach historycznych («El Conde Alarcos», «El Conde de Irlos») wzoruje się Castro — jak Lope de Vega — na romancach ludowych. Burzliwe, romanaskowe życie autora odbija się i w jego dziełach; akcja cała podporządkowana jest czynnikom zewnętrznym: pojedynkom, napadom, biciu po twarzy, wiarołomstwu i t. p. W «Los mal casados de Valencia» upatrywano też aluzje do własnego życia poety. Udramatyzował Castro trzy nowelki Cervantesa («El Curioso impertinente», «La Fuerza de la sangre») i epizod Fernanda i Dorotei w «Don Quixote».

Najbardziej jednak wdał się w mistrza Lopego ulubiony uczeń jego, biograf i panegirzysta: Juan Pérez de Montalván (1602—1638), syn księ-

garza madryckiego. Prócz «Orfeusza» (1624), kilku nowel «przykładowych» (1624), «Żywotu św. Patryka» («Vida y purgatorio de San Patricio», 1627) i «Para todos» (1632), napisał około 60 komedyj i «autosów», oczywiście według recepty Lopego. Do najlepszych z nich należą: «Los Amantes de Teruel» (na tle kilkakrotnie już opracowanej legendy), «La mas constante mujer», «No hay vida como la honra», «Un castigo en dos venganzas», «A lo hecho no hay remedio». Montalván nie był pozbawiony żyłki dramatycznej, lecz ślepa ambicja i pośpiech, z jakim pisał, nie pozwoliły mu stworzyć arcydzieła.

Skrupulatnym naśladowcą Lopego był również najpłodniejszy po nim Luis Vélez de Guevara (1579—1644), autor 400 komedyj, z których przechowało się zaledwie 80. Niektóre odznaczają się siłą dramatyczną, jak «Mas pesa el rey que la sangre» (apoteoza wierności dla króla), «Reinar después de morir, o Doña Inés de Castro», «La Batalla naval de Lepanto». Z komedyj intryg uchodzą za najlepsze: «La luna de la Sierra», «El diablo está en Cantillana», «El rey en su imaginación», «La Serrana de la Vera», «El Hércules de Ocaña». Guevara zdobył sobie uznanie Lopego i Calderona, a Cervantes przyznał mu miano «Quitapesares» («Niszczy-troski»). Potomność ceni go głównie jako autora «Djabła kulawego».

Jakżeż niepodobny do tych autorów był Juan Ruíz de Alarcón y Mendoza (1580—1639)! Gdy inni poeci wśladał za Lopem de Vega odtwarzali typy nawskroś hiszpańskie, Alarcón wprowadzał na scenę charaktery moralne ogólnoludzkie; zamiast przedstawiać rycerzy pięknych jak Amadis i silnych jak Herkules, damy zamaskowane, ścigające «con las piernas al aire» niewiernych kochanków, skoncentrował całą uwagę na duszę ludzką, jej wielkość i jej nędzę. Gdy inni komedjopisarze z Lopem na czele szli o lepsze w wikłaniu intrygi i wymyśliwaniu niespodziewanych sytuacji wedle formuły «engañar con la verdad» (łudzić prawdą), Alarcón zadowalał się akcją stosunkowo prostą i starał się przeprowadzić ją logicznie do końca. Lope i jego naśladowcy nie troszczyli się o reguły klasyczne, Alarcón stale prawie ich przestrzegał, nieraz i przesadnie (w «La prueba de las promesas» cała akcja nie trwa dłużej niż godzinę). Kultyzmowi zaś i konceptyzmowi przeciwstawiał styl jasny i prosty, pozbawiony wszelkiej «agudezy». Wreszcie, gdy inni autorzy żebrali łaski tłumu, Alarcón nie taił swej pogardy dla «dzikiej bestji», twierdząc, że komedje ocenia nie «como es justo», lecz «como es gusto». Nic dziwnego, że i publiczność nie darzyła Alarcona łaską. Był on zbyt poważny, zbyt «moralny» dla frywolnych słuchaczy, którzy przychodzili do teatru dla doznanie silnych wrażeń lub wesołej rozrywki, nie zaś nato, by im prawiono morały. Kochankowie Alarcona wydawali im się zbyt zimni, kobiety — zanadto roztropne, bez temperamentu i bez wdzięku niewieściego, «graciosos» — za mało dowcipni i figlarni. Prawda, że bohaterki Alarcona nie są tak pojętne jak u Lopego, ani tak filuterne jak u Tirsa. Alarcón był przede wszystkim piewą przyjaźni («Ganar amigos», «El examen de maridos»), szczerości («La verdad sospechosa», «Las paredes oyen»), wogóle szlachetności uczuć («Los pechos privilegiados»). «Jeżeli dzieła autora wolno uważać za obraz jego duszy — mówi Gil y Zárate — to niewątpliwie dusza Alarcona musiała być najpiękniejszą». Powierzchnowość poety przedstawiała się gorzej: niskiego wzrostu, rudowłosa, garbaty, w dodatku kreol (Alarcón urodził się w Meksyku), był on wystawiony na drwiny kolegów po piórze, którzy w 13 zjadliwych epigramach biednego «corcovilla» mieszały z błotem. Miał on przeciwko sobie wszystkich bez-

mała poetów społecznych: Gongore, Villamediana, Paravicina, Queveda, Mendozę, Lopego de Vega, Pereza de Montalván, Veleza de Guevara. Zdaje się, że nawet przyjaciel Alarcona, Tirso de Molina, odwrócił się od niego. Jedni zazdrościli mu zaszczytów na dworze — Alarcón w dyplomacji większe miał powodzenie niż w teatrze — inni nienawidzili go jako wroga kultyzmu lub wyśmiewali się z ułomności i «żółwiej» powolności garbuska; wszak Alarcón zdobył się tylko na 20—25 komedyj, rezerwa, którą niektórzy krytycy tłumaczą przysłowiową «discreción mexicana». Bądź co bądź, koncepcja dramatyczna tego «americano españolizado» bardziej się zbliża do francuskiej niż do hiszpańskiej. Francuzi też pierwsi poznali się na genjuszu Alarcona. Jego «Verdad sospechosa» stała się w przeróbce Corneille'a («Le menteur») wzorem dla komedji klasycznej. Sam Corneille oświadczył, że chętnie oddałby dwie najlepsze swoje komedje, gdyby mógł być autorem tej, którą naśladował. Oryginał, jak zwykle, i tu przewyższa kopję; zmiany, wprowadzone przez Corneille'a, nie podnoszą wartości pierwowzoru. Rzecz to niesłychana: u Hiszpana akcja rozwija się logiczniej niż u Francuza! — Prócz komedji ideowej (moralnej i religijnej) uprawiał Alarcón komedję historyczną i fantastyczną. Z czterech dramatów historycznych najlepszy «Tejedor de Segovia» («Tkacz z Segowji», w 2 częściach), pisany w duchu romantyczno-heroicznym.

Reszta dramaturgów, piszących w pierwszej połowie XVII wieku, składa się z mniej utalentowanych «imitadores» i «continuadores» Lopego de Vega i jego uczniów. Znaczna część ich utworów weszła do olbrzymiej kolekcji «Comedias escogidas» (Madryt, 1652—1704). Wśród tych «poetae minores» zasługują na wzmiankę: licencjat Juan Caxés, autor 6 lub 7 dość miernych «autosów» (ok. 1610), Julián Armandariz († 1614), Damián Salucio del Poyo († 1614), aktor Andrés de Claramonte y Corroy († 1626), autor ok. 30 komedyj («D'esta agua no beberé», «El valiente negro de Flandes», «De lo vivo a lo pintado» i t. d.); Jerónimo de Villayzán († 1633) napisał «Sufrir mas por querer mas» i «A gran daño gran remedio», mercedariusz Fray Alonso Remón († 1633): pięć komedyj, m. i. «El Español entre todas las naciones»; sewilczyk Diego Jiménez de Enciso († 1634): «El príncipe D. Carlos»; Alonso de Salas Barbadillo († 1635): «Victoria de España y Francia» i «El galán tramposo y pobre»; kanonik toledański José de Valdivielso: 12 «autosów» i dwie komedje religijne («El nacimiento de la Mejor» i «El Ángel de la guarda», 1622); Alonso Hurtado de Velarde († 1638), autor słynnej romancy «Si el caballo vos han muerto» i kilku komedyj historycznych («Siete Infantes de Lara», «Comedia del Cid, doña Sol y doña Elvira» i t. d.). Wspomniany już Ricardo de Turia († 1638), należący wraz z kanonikiem Franciszkiem Tárregą († 1602), Carlosem Boilem († 1617), Gasparem Aguilarem († 1623) i innymi do t. zw. «grupy waleńcjańskiej», której najwybitniejszym przedstawicielem był Guillén de Castro, miał nazywać się według jednych Ferrer y Cardona, według innych Pedro Rejaule; dalej Felipe Godínez († 1639), wyróżniony przez Lopego de Vega; Antonio Hurtado de Mendoza († 1644), z którego komedyj czerpali Moljer i Le Sage; Alonso de Castillo Solórzano († 1647?), którego komedje natchnęły Scarrona; Cristóbal de Monroy y Silva († 1649), znany z «El Ofensor de si mismo»; Luis Belmonte Bermúdez († 1650), którego «La Renegada de Valladolid» i «Dios es la mejor defensa» stanowią osobliwą mieszaninę pierwiastków religijnych i świeckich; Rodrigo de Herrera († 1657), znany z «El voto de Santiago», i długi szereg innych,



Pedro Calderón de la Barca.

dzisiaj zapomnianych, autorów, jak licencjat Juan de Grajales («El caballero del Espíritu santo»), chorąży Jacinto Cordero («La victoria por el amor»), aktor Navarro («La Marquesa de Saluzia llamada Griselda», według nowelki Boccaccia) oraz — «least not last» — król Filip IV, którego komedje, choćby nawet nie były autentyczne, dowodzą przynajmniej wielkiego zainteresowania dla teatru.

Zamiłowanie Filipa IV dla sztuki teatralnej było główną przyczyną przemiany, która dokonała się w komedji hiszpańskiej w połowie XVII wieku. Ulegając stopniowo wpływowi dworu, komedja zatracza coraz bardziej swój charakter ludowy, staje się sztuczną, konwencjonalną, zmanierowaną. Nazewnątrż uderza większa pompa w aparacie scenicznym, zbytek panujący w uroczystych «fiestas», urozmaicenie przedstawień muzyką i śpiewami; wewnątrz większy artyzm w stylu i strukturze dramatu oraz pogłębienie treści. Nieunikniona gangrena gongoryzmu wkrada się wprawdzie i do dramatu, zakazując najpięk-

niejsze arcydzieła, ale równocześnie — jak to często widać w dotkniętych chorobą organizmach — pogłębia się jego treść myślowa. Wstępujemy w drugą fazę baroku hiszpańskiego, kiedy to barok, nie zrzekając się pierwiastków zmysłowych, zaczyna się «dematerjalizować» (Gracián), kiedy sprzyja symbolom i alegorjom, przemawiającym zarówno do zmysłów, jak do refleksji, kiedy pierwotna «igraszka» baroku służy idei lub — iluzji. W dziedzinie teatru «uduchowiony» ten barok trwa mniej więcej od śmierci Lopego (1635) aż do śmierci Calderona (1681), najwybitniejszego reprezentanta tej drugiej generacji poetów dramatycznych, niewymarłej jeszcze w pierwszych dekadach XVIII stulecia. «Okres Lopego — pisze świetny znawca baroku hiszpańskiego, Pfandl — był świeżym porankiem, zapładnianiem, życiem, rozwojem; okres Calderona jest skwarnem południem, zenitem i zastojem, przejrzałym owocem, noszącym w sobie zarodki zgnilizny i rozkładu». Autorowie tego okresu nie schlebiają już instynktom tłumu, lecz zerkają w stronę pałacu królewskiego, kokietują z dworem, marzą o wystawieniu swych dramatów w Buen Retiro. Oddalając się od ludu i stykając z dworem, przesiąknęli sztuczną jego atmosferą, tracąc kontakt z rzeczywistością. Ideal i rzeczywistość już się nie zgadzają; rozbrat między poezją a prawdą, między sceną a światem pogłębia się coraz bardziej. Dramat wisi teraz w powietrzu, mieniąc się jak bańka mydlana przed prysnięciem. A publiczność? Ponieważ autorowie nie solidaryzują się już z ludem, więc lud, płacąc pięknem za nadobne, «bojkotuje» ich, a odwracając się od komedji, która przestała być wyrazem jego aspiracji, szuka rozrywki w «comedias de figurones», których główną atrakcją jest figlarny «figurón», w «zarzuelas» o bardzo nieskomplikowanej akcji, dowcipnych «sainetes», wesołych «mojigangas», «loas», «jácaras» i innych «jocoserías» t. zw. «género chico», w którym odznaczał się Quiñones de Benavente. Więc w miarę «arystokratyzowania się» komedji prole-



taryzuje się teatr ludowy. Podobne zjawisko stwierdziliśmy już w rozwoju romane hiszpańskich (na których opiera się znaczna część komedyj). Jak tam obok artystycznych romanc Gongory i Queveda zjawiają się pierwsze «romances jácaros», wprowadzające rycerzy przemysłu i handytów, «picaros» i «guapos», tak i tu, obok górnołotnych, metafizycznych dramatów Calderona mamy realistyczne skecze Benaventego, których bohaterami nie są symboliczne postaci Zygmunatów i Cyrjanów, lecz rycerze «de la tenaza», awanturnicy, żołnierze, studenci. W pogoni za tanim efektem przedstawiano i tu bohaterskie czyny jakiegoś «bravo» czy «guapo», brutalne sceny i okrucieństwa. Znamienny jest również fakt, że w siedemdziesiątych latach XVII wieku zniesiono w niektórych ośrodkach, jak Toledo, Sewilla, Granada, tak ulubione doniedawna jeszcze «autos sacramentales».



Pedro Calderón de la Barca.

Najdoskonalszym przedstawicielem kierunku arystokratycznego w dramacie, jak i sztuki dramatycznej wogóle, był Pedro Calderón de la Barca. Urodzony na przełomie dwóch wieków (1600), pochodził, jak Lope de Vega, z rodziny asturyjskiej, osiadłej w «Montaña», kolebce rekonkisty hiszpańskiej, i — jak Lope — pierwsze swe studia odbył w cesarskim kolegium OO. jezuitów w Madrycie, gdzie, jako 13-letni wyrostek (bo i on był cudownym dzieckiem), napisał pierwszą swą komedię «El carro del cielo» («Wóz niebieski»). W latach 1625—1635 pełnił służbę wojskową w Lombardji i Flandrji, nie zaniebując jednak twórczości dramatycznej. Gdy w r. 1640 wybuchła wojna z Katalonią, wstąpił znów do szeregów, a po powrocie otrzymał od króla 30 guldenów pensji miesięcznej za zasługi wojenne. W r. 1651 przyjął święcenia kapłańskie, nie przestając jednak pisać dla teatru, podobnie jak Lope. Ale gdy ten po swej ordynacji raz po raz popadał w grzechy młodości, Calderón prowadził żywot cnotliwego i wzorowego duszpasterza, a nawet «autosy» i wiersze nabożne pisał przeważnie tylko na życzenie króla lub duchowieństwa. Za życia był powszechnie poważany, to też śmierć jego (1681) okryła żałobą cały naród, i gdyby Inkwizycja nie była się temu sprzeciwiła, byłby może został ukanonizowany. — Zwyczajem współczesnych dramtopisarzy Calderón mało dbał o konserwację swoich utworów. Liczne komedje jego ukazały się w wydawnictwach zbiorowych, zeszepecone mnogimi omyłkami druku, które w późniejszych wydaniach jeszcze się pomnożyły. Pierwsze dwie części dzieł poety wydał brat jego, D. José (1636—37), trzecią przyjaciel poety, Sebastián Ventura de Vergara y Salcedo (1664); czwarta ukazała się bez nazwiska wydawcy (1672 ?), piątą, apokryficzną, wydano w Barcelonie r. 1677. Sam Calderón wydał tylko zbiór 12 «autosów» (1677) i nie brał, zdaje się, udziału w części-

wych wydaniach komedyj z lat 1636, 1637, 1664 i 1677. Pośmiertne wydanie wszystkich komedyj Calderona było zasługą przyjaciela jego, D. Juana de Vera Tassis y Villaroel. Pomnikowe to wydanie do dziś dnia «hace fe», jakkolwiek istnieje obawa, że de Vera Tassis, wielki zwolennik gongoryzmu, podkreślił kulteranistyczną emfazę niektórych «trozos». «Autosy» poety wydał w r. 1717 Pedro de Pando y Mier. Wogóle przechowało się po Calderonie 120 komedyj, 80 «autosów» i około 20 pomniejszych utworów (intermedjów i t. p.).

W przeciwieństwie do demokratycznego «ojca komedji», Calderón, obsypany zaszczytami, mianowany przez króla rycerzem Zakonu św. Jakóba i kapelanem honorowym swego pałacu, Calderón, poeta dworski i przeor Kongregacji św. Piotra, jest raczej usposobienia arystokratycznego. Duchowo cechuje go pewna wielkopańska rezerwa. Lope jest spontaniczny, obiektywny, naturalistyczny; Calderón skupiony w sobie, subiektywny, sztuczny; Lope jest impresjonistą, Calderón ekspresjonistą; u jednego przeważa uczucie, u drugiego refleksja. Lopego zawsze «widzimy na scenie», nawet gdy nie miesza się do akcji, czujemy jego obecność, Calderón stale kryje się za kulisami. Tomás Aguiló pisze o nim, że chyba nigdy w życiu swoim nie płakał, skoro prawie nigdy nie wzrusza do łez swych czytelników. Czy płakał, tego nie wiemy, lecz że umie wzruszać do głębi, potwierdzi to każdy, kto czytał jego dramaty, tak jak to potwierdzili Goethe i Shelley. Jakim więc cudem wywołuje on wzruszenie, jeśli go sam nie doznawał? Wszak i Wolterowi zarzucono, że, gdy Szekspir płakał naprawdę, on tylko mówił, że płacze. Czyżby i Calderón tylko «udawał» emocję? Nie, lecz emocja, której on, być może, nie odczuwał w tym stopniu, co my, była u niego raczej owocem refleksji niż uczucia. W tej właśnie refleksji leży jego wyższość i oryginalność. Calderón nie dorównywa Lopemu ani pod względem inwencji, wielostronności talentu, szerokiego pojmowania życia i jego objawów, ani pod względem poczucia historycznego; nie dościga Tirsa ani w zdolności odtwarzania typów kobiecych, ani też pod względem wdzięku, subtelności, ironji, żyłki komicznej i płynności dialogu, a Alarcón przewyższa go zarówno w komedjach «de costumbres» i «de carácter», jak i pod względem umiaru, dobrego smaku i jasności stylu. Nie uważał się też za reformatora teatru, i zdaje się, że nie miał nawet własnych teoryj o sztuce dramatycznej. «Nie przyszedłem zmieniać ani reformować — mówił — lecz być posłusznym». Komedje swe pisał według recepty Lopego; co więcej, nie wahał się brać typy, tematy, a nawet tytuły swoich dramatów od poprzedników. Niektóre komedje Calderona są prosto zlepkiem motywów zapożyczonych od Lopego, Tirsa de Molina, Miry de Mescua. «El Alcalde de Zalamea» i «El médico de su honra» Calderona powstały pod wpływem dwóch komedyj Lopego, noszących te same tytuły. Nawet w największych jego arcydziełach, jak «La vida es sueño», nie brak plagjatów. Pod tym względem jest on typowym epigonem szkoły Lopego. W niektórych kierunkach poszedł nawet dalej niż on, wyciągając ostatnie konsekwencje z jego systemu. Jako poeta dworski, posuwa cześć dla tronu do ubóstwiania władzy monarszej, jako żarliwy katolik, widzi w życiu doczesnym tylko symbol wiekuistości, jako żołnierz i hidalgo wreszcie, doprowadza kult honoru do absurdu, zwłaszcza gdy przeciwstawia go majestadowi króla:

«Królewskie mienie i życie,  
Lecz honor mój; — rozumiecie?  
Honor duszy ojcowizna,  
A dusza jest jeno Boska...»

mówi wieśniak Crespo w «Alkaldzie z Zalamei». Żaden inny poeta nie podniósł tak wysoko trójbarwnego sztandaru ortodoksji, monarchizmu i «pundonoru», jak Calderón. Skrajny we wszystkim, przejawia on wszystkie uczucia i afekty; i jak honor nie jest już u niego moralnym poczuciem godności osobistej, lecz neurozą na tle psychicznym, tak i miłość zmysłowa wyradza się w manję patologiczną, a zazdrość w dziki szał. Osoby przestają być ludźmi, stają się symbolami swych namiętności i brutalnych instynktów. Bohaterowie Calderona są mściwi, krwiożerczy, okrutni, lecz mimo to nie «żyją»; są z nielicznymi wyjątkami skostniali, strupieszali. Pod tym kątem widzenia przedstawia nam się Calderón już nie jako epigon, lecz jako dekadent, noszący na sobie piętno swej epoki. I doprawdy dramaty jego zasługiwałyby na miano dramideł, gdyby nie owa refleksja, o której już napomknęliśmy.

Zewnętrznie, t. j. poetycko, refleksja ta objawia się w mistrzowskiej technice i artyzmie poety. Nie możemy wchodzić tu w szczegóły techniki calderonowskiej, dość powiedzieć, że dramaty jego przy całej swej barwności kalejdoskopowej są głęboko przemyślane, epizody poboczne kunsztownie splecione z główną akcją, sceny zaś, zarówno tragiczne, jak i liryczne, nieraz precudne. Jeśli dodamy do tego czar słowa, wspaniałe przerośnię i porównania, efektowne kontrasty, muzykalność języka, to zrozumiemy, że komedje Calderona choćby tym zewnętrznym blaskiem i bogactwem olśniewać muszą czytelnika. Zamiłowanie poety do antytezy uwydatnia się już w tytułach niektórych komedyj i «autosów», np. «Dicha y desdicha del nombre» («Szczęście i nieszczęście nazwiska»), «Gustos y disgustos no son mas que imaginación» («Chęci i wstręty jeno w wyobraźni»), «En esta vida todo es verdad y todo mentira» («W tem życiu wszystko jest prawdą i wszystko kłamstwem»), «Saber del mal y del bien» («Wiedza złego i dobrego»), «Certamen de amor y celos» («Walka miłości z zazdrością»), «Afectos de odio y amor» («Nienawiść i miłość»), «Amado y aborrecido» («Kochany i znienawidzony»), «El amor te adora, el honor te aborrece» («Miłość ciebie ubóstwia, honor nienawidzi»), «El veneno y la triaca» («Trucizna i lekarstwo»), «Darle todo y no dar nada» («Dać wszystko i nie dać nic»), «Peor está que estaba» («Gorzej jest, niż było»), «Mejor está que estaba» («Lepiej jest, niż było»), «La señora y criada» («Pani i służąca») i t. d. Nie brak też tytułów brzmiących paradoksalnie, jak «El secreto a voces» («Głośna tajemnica»), «Enfermar con el remedio», «La vida es sueño», «Sueños hay que verdad son». Trafiamy też, jakkolwiek rzadziej, na tytuły syntetyczne (głównie triady) jak «Amigo, amante y leal», «Amor, honor y poder», «La fiera, el rayo y la piedra» («Zwierzę, promień i głaz»), «Tres afectos de amor», «Tres mayores prodigios», «Tres justicias en una» i t. d. Ten sam paralelizm w antytezie wzgl. syntezie cechuje również architekturę dramatów calderonowskich, zwłaszcza alegorycznych «autosów», których dynamizm symboliczny polega najczęściej na symetrycznych antytezach. Autor, przeciwstawiając Przyjemności («El Placer») — Cierpienie («El Pesar»), Winie («La Culpa») — Śmierć («La Muerte»), Człowiekowi — Przyrodę i t. d., wydobywa z tej gry kontrastów efekty nadzwyczaj plastyczne. W komedjach świeckich konflikt dramatyczny wynika zwykle z różnych kombinacji pojęć: Miłość, Wiara, Honor (zemsta za doznaną krzywdę) i Feudalizm (posłuszeństwo dla króla). Antyteza cechuje również w wybitnym stopniu styl poetycki Calderona. «Galan», spozstrzegając nad źródłem nieruchomą damę, pyta: «Czy to żywy posąg, czy też ska-



Pierwsza strona pierwszego wydania komedyj Calderona, Madryt 1640.

«kapy i szpady», trudno dopatrzeć się myśli głębszej, a w tych, gdzie jest, nie potrzeba jej szukać, gdyż uwypukla się ona dość wyraźnie na tle akcji. Nie! Calderón poeta, apologista honoru i «vendetty», jest nieodłączny od Calderona myśliciela i mistyka, tak jak fanatyzm religijny i fanatyzm honoru nieoddzielne są od ognistego temperamentu Hiszpanów. Koła arystokratyczne zaś, dla których pisał Calderón (bo o «galerję» nie dbał), szczególnie wrażliwe były na punkcie honoru. Autor tragedji «A secreto agravio, secreta venganza» czuł i myślał jak każdy hidalgo, jak cały naród. Pod tym względem jest on najprawdziwszym «symbolem swej rasy». «Poetą hiszpańskim i narodowym *par excellence*» — nazywa go Menéndez y Pelayo — «poetą, w którym wciela się, skupia i streszcza cała wielkość umysłowa i poetycka naszego wieku złotego... dawna Hiszpanja ze swemi światłami i cieniami, blaskiem i nędzą».

Oczywiście, największą dla nas wartość mają dramaty «ideowe», w których artyzm formy łączy się z głębszą ideą, filozoficzną lub religijną. Niektóre z nich, jak «La vida es sueño», «El Mágico prodigioso», «La Devoción de la cruz», «El Principe constante», «El Alcalde de Zalamea», należą do najpiękniejszych arcydzieł teatru hiszpańskiego. Zapewne, Calderón nie był pierwszym, któremu życie wydało się snem. Myśl ta przewija się jak czerwona nić przez dzieła mistyków, ascetów, kaznodziejów ówczesnych, spotyka się już w legendach orjentalnych (np. w dramatyzowanej przez Lopego de Vega legendzie o «Barlaamie i Jozafacie»), a uczony włoski Farinelli napisał dwa grube tomy, by dowieść — o czem nikt nie wątpi — że przesłanka, na

mieniałe życie?» W «Życiu snem» Zygmunta deklamuje kilkadziesiąt wierszy na temat, że widok Rosaury «daje nieszczęsnemu życie a szczęśliwemu śmierć». Styl Calderona wyda się niejednemu przesadny i napsuszony, należy jednak pamiętać, że, będąc poetą dworskim, nie mógł nie być conceptystą i popisywać się swoją «agudezą»; przywykł więc także myśleć w antytezach, jak Gracián, może miał też wrodzoną ku temu skłonność, jak Wiktor Hugo. W każdym razie nie może być mowy o zwykłym efekciarstwie «pour épater le bourgeois», jak mówią Francuzi.

Tak też mylny wydaje nam się pogląd, jakoby Calderón pisał komedje swoje dla dwojakiej publiczności, jakoby wszelkie efekty teatralne i melodramatyczne, a więc romantyczne awantury, ślepe trafy, namiętności, okrucieństwa i cała wikłanina posplatanych intryg były tylko sensacją, przeznaczoną «dla galerji», zaś głębsza treść, kryjąca się rzekomo za ową błyszczącą fasadą, dostępna była tylko ludziom myślącym. Wszak w większości dramatów, zwłaszcza w komedjach

której opiera się dramat Calderona, jest komunalem, istniejącym niemal od początku świata. Ale dramat ten jest tak potężny, tyle w nim piękności poetyckich, że dopiero on myśl ową uwiekopomnił. Zapewne i motyw paktu z djabłem w «Czarnoksiężniku» Calderona występuje w licznych legendach i podaniach średniowiecznych, np. w słynnej legendzie o Teofilu, spopularyzowanej w Hiszpanji przez Gonzala de Berceo i króla Alfonsa X w w. XIII. Ale czy «Faust» Goethego, z którym nieraz zestawiano calderonowskiego «Czarnoksiężnika», traci na wartości przez to, że autor przejął ten motyw z dawnego podania ludowego? Jak Goethe, jak Szekspir, tak i Calderón przedstawił w tych dramatach wieczną zagadkę bytu ludzkiego, ale gdy tanci tylko ją sformułowali, Calderón ją rozwiązał — oczywiście w duchu katolickim. Pod względem wartości ogólnoludzkiej, dramaty «ideowe» Calderona stoją znacznie wyżej od zwykłych komedij «kapy i szpady», nie dla swych «charakterów», których i tu daremniebyśmy szukali (z wyjątkiem «El Príncipe constante» i «El Alcalde de Zalamea»), ile raczej dla wzniosłych idei, które je ożywiają. Bohaterowie tych dramatów nie są zwykłymi «maskami», lecz symbolami głębszej myśli; nie są wielcy tem, co czynią, jeno tem, co myślą i jak



Pomnik Calderona de la Barca w Madrycie.

myślą; a myśli ich są owocem refleksji filozoficznej Calderona, łączącej się tu harmonijnie z jego refleksją poetycką. Skłonność do refleksji w znaczeniu filozoficznym, czyli medytacji, objawia się znowu w tak licznych u Calderona monologach. Jest on bezsprzecznie największym «monologistą» wśród dramaturgów hiszpańskich. W dramatach jego krytyka rozpoznała dziesięć różnych gatunków monologu. Niektóre z nich wynikają z potrzeb technicznych, inne znów mają charakter nawskroś liryczny, elegijny, lecz najpiękniejsze są te, w których gwałtowny afekt stopniowo ustępuje chłodnej refleksji, a ze zastanowienia rodzi się i dojrzewa postanowienie, te, w których serce, rozum, wola, wszystkie władze duszy dopuszczone są do głosu. Monologi takie, istne mikrokosmy w dramatycznym makrokosmie, tworzą nieraz punkt kulminacyjny nietylko akcji, ale i sztuki poetyckiego Calderona. Do najpiękniejszych należą monologi Zygmunta w «La Vida es sueño», Justyny w «El Mágico prodigioso», Izabeli w «El Alcalde de Zalamea», Federica w «El alcaide de sí mismo», Melancji w «El José de las mujeres», Aurory i Felixa w «Amigo, amante y leal».

Mimo jednak całego czaru poezji i myśli, jaki roztoczył Calderón w swoich dramatach symbolicznych, apogeum jego twórczości dramatycznej, jak i poezji katolickiej wogóle, są «autosy» sakramentalne, które jeden z tłumaczyw Niemieckich słusznie nazwał «eposem teologii». Dogmaty Kościoła Katolickiego w żadnym bodaj innym narodzie nie znalazły tak natchnionego piewcy, jakim jest Calderón. «Autosy» (czyli akty) sakramentalne wyłoniły się z uroczystego obchodu święta

Bożego Ciała (ustanowionego przez papieża Urbana IV, w r. 1263). Do końca XV wieku polegał on na procesjach, połączonych ze śpiewem i tańcami, przy czym istniał zwyczaj oprowadzania po ulicach miasta potwora morskiego, t. zw. «tarasco». Pierwsze «autosy» dramatyczne pojawiają się dopiero w wieku XVI (Fernán López de Yanguas, Juan de Timoneda). Były to jednoaktowe dramaty biblijne lub religijne, wystawiane po procesji Bożego Ciała na placu publicznym. Naprzód deklamowano lub śpiewano prolog w wierszach («loa»), potem odgrywano figlarne intermedjum («entremés»), a na końcu «auto». «Autosy» Lopego de Vega mają jeszcze napół świecki charakter, a od komedij religijnych różnią się głównie tem tylko, że są krótsze; to samo można powiedzieć o «autosach» Tirsa de Molina i Joségo de Valdivielso. Dopiero Calderón usunął z nich pierwiastek świecki i nadał im charakter mistyczny, przedstawiając wyłącznie tajemnicę Św. Eucharystji. Uczynił dla nich to, co Lope dla komedji: ustalił ostateczną formę tej gałęzi poezji dramatycznej, równocześnie zaś doprowadził ją do najwyższej doskonałości. Tu nie jest już Calderón ani epigonem, ani dekadentem, lecz niedoścignionym mistrzem. Całą potęgę swego uczucia, genialny polot swjej fantazji, płomienną żarliwość wiary, wszelkie zasoby swjej wiedzy teologicznej, słowem, wszystkie swe myśli, dążności i pragnienia zogniskował w tej wspaniałej, jedynej w swoim rodzaju apoteozie tajemnicy eucharystycznej. Zdaje się, jakgdyby tu znikły granice między światem widzialnym a niewidzialnym, między ziemią a niebem, a wszystko, opromienione blaskiem słońca mistycznego, głosiło chwałę Tego, którego w «autosach» swoich wielbi jako «el verdadero Dios Pan».

Calderón był ostatnim wielkim poetą «złotego wieku» w Hiszpanji, tak jak «autosy» jego są «ostatniem słowem» sztuki dramatycznej. Z Calderonem zaczyna się upadek komedji hiszpańskiej, która pod wpływem dworu coraz bardziej sztywnieje i kosztuje. Szablonowość tematów i typów, wiecznie jednakich, sztuczność i konwencjonalność akcji sprawiają, że komedja zasklepia się w ciasnym kole swych intryg i intryzek, z którego dźwignąć się nie ma już sił. Brak wybitnych jednostek, brak talentu, inwencji, fantazji twórczej, nawet stylu, coraz dotkliwiej daje się odczuwać.

Wśród dramatopisarzy, należących do generacji Calderona, dwaj tylko podtrzymywali komedję na wyższym poziomie: toledańczyk Francisco de Rojas Zorrilla (1607—1648) i madryleńczyk Agustín Moreto y Cavana. Rojas Zorrilla był bezsprzecznie jednym z najbardziej utalentowanych poetów dramatycznych I. połowy XVII w. Posiadał on wszelkie przymioty dobrego komedjopisarza: wyobraźnię twórczą, dar obserwacji i kreślenia charakterów, poczucie tragizmu, wdzięk, dowcip i ciętość, wymowę jędrną i podniosłą. Przytem cechuje Rojasa pewne umiarkowanie (choć i on popada czasem w dziwactwa i ekstrawagancje). Wydawca jego, Ramón de Mesonero Romanos, stwierdza, że jest «gryzący i cięty bez trywjalnej złośliwości Tirsa de Molina, czuły i namiętny bez przesadnego hiperbolizmu Calderona, więcej rozważny i zwarty w swych planach niż Lope de Vega, a niekiedy poprawniejszy i bardziej filozoficzny niż Alarcón». Przy tych zasobach stworzył Rojas długi szereg arcydzieł, godnych stanąć w rzędzie najlepszych tego rodzaju utworów Calderona, jak «Entre bobos anda el juego», «Obligados y ofendidos, y gorrón de Salamanca» (komedja naśladowana przez Th. Corneille'a, Boisroberta i Scarrona), «Donde hay agravios no hay celos, y amo criado» (źródło komedji Scarrona p. t. «Jodelet, maitre et valet»), «Lo que son mujeres» (ko-

medja bez małżeństwa, ni morderstwa), «Cada cual lo que le toca», «La traición busca el castigo» (wzór Lesage'a «Le traître puni»), «No ay ser padre siendo rey» (główne źródło tragedji «Venceslas» Francuza Rotrou). Ale i Rojas wzorował się na poprzednikach. W komedjach «kapy i szpady» widoczny wpływ Calderona, zarówno w formie, jak i w treści, motywach i sytuacjach; dramaty religijne i mitologiczne, np. «Los trabajos de Tobias», «Los encantos de Medea», grzeszą nadmiarem gongoryzmu, jak u Calderona. Za największe arcydzieło Rojasu uchodzi powszechnie dramat «Del rey abajo ninguno, o Garcia del Castañar», z czasów panowania króla Alfonsa XI (ok. r. 1342). «Gdyby wskutek jakiegoś kataklizmu miały zagiąć wszystkie utwory dramatyczne tego wieku — pisze Ochoa — i gdyby było w możności naszej ocalić kilka utworów jako relikwje ze skarbnicy ducha narodowego, to bez namysłu żadnego głosowalibyśmy za utrzymaniem czterech utworów: «El Tetraca» Calderona, «El Desdén con el desdén» Moreta, «La Verdad sospechosa» Alarcona i «Garcia del Castañar» Rojasu». Tenże krytyk utrzymuje, że sztuka ta «najbardziej się zbliża do doskonałości», że jest «najlepszym dramatem tragicznym w języku hiszpańskim» i «tak popularnym w Hiszpanji, że niema młodzieńca z jakim takim wykształceniem, któryby nie umiał napamięć kilku zeń wyjątków, i że niema sceny, na którejby go nie wystawiano»; a Gil y Zárate i Mesonero Romanos wyrażają się niemniej pochlebnie o wartości tego dzieła. W każdym razie przewyższa ono wszystkie inne utwory Rojasu, jak i dramaty innych autorów, treścią swą zbliżone do «García del Castañar», a więc Lopego «Peribáñez y Comendador de Ocaña», Montalvana «La mujer de Peribáñez», Tirsu «El celoso prudente», Guillena de Castro «La piedad en la justicia» tudzież Veleza de Guevara «La Luna de la Sierra», będącą głównem, jeśli nie jedynem źródłem dramatu Rojasu. Akcja jest prosta i nadzwyczaj logiczna; charaktery, zwłaszcza Garcia (typ lojalnego i oddanego swemu królowi, ale dumnego i hardego Kastyleczyka), skreślone po mistrzowsku, styl jędrny i wzniosły w scenach tragicznych, miękki i barwny, niekiedy zbyt «zgoniorzały» w scenach lirycznych, wersyfikacja urozmaicona dzięki najróżniejszym rytmom i formom stroficznym. Nic dziwnego, że dzieło posiadające tyle zalet tak wielkie sobie zdobyło uznanie.

Agustín Moreto y Cavana (a. Cabaña, 1618—1669) pod względem inwencji nie dorównywa Calderonowi, ani nawet Rojasowi, zato przewyższa obu plastycznością charakterów i subtelną psychologią, zbliżając się tem do Alarcona i Tirsu. Tematy zapożyczają zwykle od innych autorów, ale, przerabiając je na swoją modłę, upraszcza akcję, pogłębia charaktery, kompensuje własny brak oryginalności naprawianiem błędów cudzych. Tak «El valiente justiciero» («Dzielny sędzia») jest udoskonaleniem przypisywanej Tirsu komedji «El Infanzón de Illescas», a «El desdén con el desdén» («Wzgarda za wzgardę»), jeden z najcenniejszych klejnotów hiszpańskiej literatury dramatycznej, pozostawia daleko za sobą komedje Lopego, którym zawdzięcza swą fabułę, a nawet imitację Moljera «La princesse d'Élide». Najczęściej czerpał Moreto z nieprzebranego źródła Lopego. Nie gardził też Tirsem de Molina («El Parecido», «La ocasión hace el ladrón»), ani Velezem de Guevara («El Principe prodigioso»), ani Guillenem de Castro (np. w «El lindo Don Diego» z pysznym portretem zarozumiałego modnisi, przypominającym Guillena «El Narciso en su opinión»). W komedjach «kapy i szpady», jak «El Caballero», «Hacer del contrario amigo», nasładuje czasem manierę Calderona; zwłaszcza ostatnia sztuka pod względem

formy i stylu tak wielkie wykazuje podobieństwo do niektórych komedyj calderonowskich, że krytyka podała w wątpliwość autorstwo Moreta. Naogół jednak nie odtwarzał on gwałtownych namiętności i wybuchów zazdrości, celował raczej w malowanie subtelnych odcieni uczuć i tajnych drgnień serca. Intrygi jego są mniej skomplikowane, styl znacznie prostszy, a jakkolwiek nie wolny jeszcze od wpływów kultyzmu, daleki jest przecież od emfazy i jaskrawych tonów Calderona. Puścizna dramatyczna po Morecie składa się z ok. 50 komedyj, z których niektóre napisał do spółki z innymi poetami.

U innych dramaturgów współczesnych natomiast wpływ Calderona jest bardzo namacalny. *Álvaro Cubillo de Aragón* (†1661), jeden z najpłodniejszych poetów dramatycznych XVII w., który do r. 1654 zdążył już napisać przeszło 100 komedyj, między nimi kilkanaście wcale udatnych, wzorował się częściowo na Calderonie, np. w komedji rycerskiej «*El Vencedor de sí mismo*» i w tragedji «*La mayor venganza de honor*», w której przedstawia (częsty u Calderona) temat zemsty zdradzonego męża. *Antonio de Solís y Rivadeneira* (1610—1686), zarówno w komedjach romantycznych («*La Gitanilla de Madrid*», «*El Doctor Carlino*»), jak i w dramatach mitologicznych, kroczy śladami mistrza, tylko że pod płaszczkiem a raczej «kapą» intrygi ukrywa się nieraz ostra «szpada» satyry przeciwko społeczeństwu. Wpływ calderonowskich dramatów mitologicznych uwydatnia się również u *Agustina de Salazar y Torres* (†1675), poety nadwornego, który udramatyzował ponownie niektóre znane już Calderonowi mity starożytne («*Céfalo y Pocris*», «*Apollo*» i t. d.). Jego rycerze podobni są do bohaterów Calderona jak dwie krople wody, a i stylem napuszonym przypomina swego mistrza. To samo można powiedzieć o jezuitcie *Ojcu Diego Calleja* († ok. 1700), który w «*Hacer fineza el desaire*» zużytkował napotykaną u Calderona motyw sporu między Dianą a Wenus. *Francisco Leyva Ramírez de Arellano* († 1676) z Malagi («*El socorro de los mantos*»), *Luis de Oviedo* («*Los sucesos de tres horas*»), i bracia *Diego* i *José de Figueroa y Córdoba* z Andaluzji, piszący oddzielnie i do spółki («*Pobreza, Amor y Fortuna*», «*Mentir y mudarse a un tiempo*»), wzbogacili teatr hiszpański o długi szereg doskonałych komedyj «kapy i szpady», wprowadzając za wzorem Calderona damy zakwefione, szafy ruchome, pokoje tajemne, gasnące świece i t. p. sztuczki. Do podrzędniejszych epigonów należą: *Antonio Coello* († 1652), poeta nadworny, który współpracował z *Filipem IV* w «*El Conde de Sex*»; *Fernando de Zárate y Castronovo* († ok. 1660), autor komedji «*La Presumida y la Hermosa*», zużytkowanej przez *Moljera* w swych «*Femmes savantes*»; *Antonio Enríquez Gómez* († 1662?), bardziej znany ze swej powieści szelmowskiej «*El Siglo pitagórico*», niż z dramatu «*A lo que obliga el honor*»; *Luis de Ulloa Pereira* († 1663?), autor «*Alfonso Octavo*»; *Sebastián de Villaviciosa*, który do spółki z *Juanem de Zavaleta* († 1670) napisał «*La Dama Corregidor*»; *Juan Bautista Diamante* († 1685?), autor «*La Judía de Toledo*» i «*El honrador de su padre*» (według «*Le Cid*» *Corneille'a*), *Juan de Matos Frago* († 1688), Portugalczyk piszący wyłącznie po hiszpańsku, a przeważnie «po lopotemu»; *Manuel Daniel Delgado* («*Como se engañan los celos*»), *Matias Janer* («*La política de amor*») — obie te komedje stoją na poziomie przeciętnych utworów Calderona; wreszcie dwie zakonnice: znana nam już Portugalka *Sor Violante do Ceo* († 1693), która prócz «*Rimas varias*» (1646) napisała dwie niewydane dotąd sztuki dramatyczne, i Meksykanka *Sor Juana de la Cruz* († 1695),



słynna *Monja de México* («jedyna poetka i dziesiąta muza»), która w «*Auto sacramental del divino Narciso*» i w «*Los Empeños de una casa*» wzorowała się na Calderonie, tak jak w poezjach swych naśladowała Gongorę.

Trzecia generacja poetów dramatycznych, kwitnąca pod koniec XVII i w pierwszej połowie XVIII w., jest jeszcze pod znakiem i urokiem Calderona, zwłaszcza *Antonio Zamora* (ok. 1660—1728), bardzo płodny komedjopisarz, który się wslawił przeróbką «*Burlador de Sevilla*» («*No hay deuda que no se pague y convidado de piedra*») oraz komedią «*El hechizado por fuerza*». Zamora sam wskazuje Calderona jako autora, na którym się wzorował. Z innych epigonów wymienimy *Francisca Antonia de Bancés Cándamo* (1662—1704), ulubionego poetę *Carlosa II*, którego najlepszą sztuką jest «*El Esclavo en grillos de oro*», i serdecznego przyjaciela jego, *Juana Claudia de la Hoz y Mota* († 1714), znanego głównie z dwóch komedyj: «*Castigo de la miseria*» i «*El Montañés Juan Pascual y primer asistente de Sevilla*»; ostatnia sztuka natchnęła dwóch wielkich romantyków: księcia de Rivas (w «*Una antigualla de Sevilla*») i Zorrillę (w «*El Zapatero y el Rey*»).

Poeci, wzorujący się na Calderonie, ograniczali się naogół do naśladownictwa jego techniki dramatycznej; nie wnikali w istotę jego dramatów, nie osiągnęli też jego rozmachu i wzniosłości, przeholowali natomiast w tem, co było ich cechą ujemną, zgubną. Pisząc przeważnie dla dworu, dbali oni bardziej o wywołanie silnych emocyj i efektów lub dostarczenie złudzeń (iluzjonizm), niż o naturalność i prawdopodobieństwo. To też szersza publiczność, której się sprzyrzyła owa wieczna idealizacja życia rycerskiego, zapragnęła widowisk bardziej zbliżonych do rzeczywistości, w którychby siebie samą odnaleźć mogła. Tem się tłumaczy powodzenie t. zw. «*género chico*», zwłaszcza «*entremesów*», przedstawiających życie-bycie warstw średnich i niższych. Zamiast walecznych rycerzy i dostojnych dam widzimy tu sołtysów, policjantów, studentów, pisarków, oberżystów, giermków, szarlatanów, «*letrados*», wróżbiarzy i gwiazdździarzy, dziadów, ślepców, domokrażców, włóczęgów, cyganów, sługusów wszelkiego pokroju; rycerz zaś, jeśli przypadkiem tu zabłądzi, staje się własną swą parodią. Nadworni dostawcy komedyj gardzili pikaryzmem, nawet ich «*graciosos*» nie są już tak dowcipni, jak za czasów, gdy sceną rządził Lope; w «*entremesach*» pierwiastek pikareskowy — częściowo pod wpływem powieści szelmowskiej — zajmuje coraz więcej miejsca, a błazeński «*gracioso*» wysuwa się na pierwszy plan. W komedjach przeważa często tragizm, w «*entremesach*» panuje wesołość i humor; w komedjach akcja jest przeladowana, styl często przesadny; w «*entremesach*» akcja jest prosta, styl naturalny. Mistrzem w tej dziedzinie był licencjat toledański *Luis Quiñones de Benavente*, którego twórczość przypada na okres 1615—1645 r. Jego «*entremesy*» odznaczają się werwą komiczną i nadzwyczajnym



Agustin Moreto y Cavana.

bogactwem typów, o jakim nie śniło się ani Lopemu de Rueda, ani Cervantesowi. Napisał ich pono 900, z których część tylko wydał pod tytułem: «Jocosería, burlas veras o rehenhensión moral y festiva de los desórdenes públicos». Zbiór ten zawiera prócz 12 intermedjów zwykłych i 24 śpiewanych (z których poszły późniejsze «zarzuelas»), sześć «loas» i sześć «jácaras», gdy w kolekcji E. Cotarela y Mori (1911) Benavente reprezentowany jest 142 «entremesami». Słusznie też uważają go za prekursora Ramona de la Cruz, braci Álvarez Quintero i innych «sainecistów» i «zarzuelistów». Wśród ówczesnych autorów, uprawiających «el género chico», zasługują na wzmiankę: Gerónimo de Cáncer y Velasco († 1665) i Francisco Antonio de Monteser († 1668), celujący głównie w burleskach («La muerte de Baldovinos», «El Caballero de Olmedo»), Francisco Bernardo de Quirós, który wydał zbiór 12 intermedjów (1656) i Ojciec Manuel de León Marchante († 1680), komisarz Świętego Trybunału w Toledo, który oprócz kilku komedj i wierszy humorystycznych napisał też mnóstwo «entremesów» («Abad de Campillo», «El gato y la montera»). Oczywiście, że i inni komedjopisarze wzbogacili o niejedną perelkę tę gałąź literatury dramatycznej.

Teatr hiszpański, jak to już na wstępie zaznaczyliśmy, zdumiewa przede wszystkim nadzwyczajnym swym bogactwem. Mało w nim dzieł doskonałych pod każdym względem, ale zato niema prawie dzieła, któreby nie zawierało chociażby jednej pięknej lub «prawdziwej» sceny. Co do bogactwa pomysłów teatr ten niema równego sobie na całym świecie, a słowa Habenecka, że «literatura hiszpańska to jakby las olbrzymi, do którego tysiące ludzi tajemnie chodzi po drzewo», szczególnie się sprawdza w stosunku do teatru. Ta olbrzymia płodność fantazji dramaturgów hiszpańskich stała się skarbnicą Europy, która z niej jawnie lub skrycie pomysły do dzieł swoich czerpała. Najwięcej zawdzięczają swym kolegom hiszpańskim autorowie francuscy i angielscy, a więc Hardy, Rotrou, Cyrano de Bergerac, d'Ouville, Boisrobert, Montfleury, Scarron, Houdard de la Motte, de Hauteroche, Pierre i Thomas Corneille, Moljer, Le Sage, V. Hugo we Francji; Fletcher, Butler, Massinger, John Lily, Killigrew, hr. Bristol, Lower, Dryden, Wycherley, Heiberg, Robert Bridges w Anglii. Ale i w innych krajach nie brakło naśladowców i tłumaczy, czego dowodzą nazwiska Grillparzera, Schreyvogla, v. Zedlitz, Harsdörffera, Schwigera, Greflingera, Braunfelsa, Halma, Rappa w Niemczech (nie mówiąc o nowszych tłumaczach), Monteverda, P. Montiego i Gozziego we Włoszech, A. Fr. Wouthersa i Cornelisa de Bie w Holandji. U nas w Polsce tłumaczyli lub opracowywali dramaturgów hiszpańskich Słowacki, Szujski, Święcicki, Chłopicki, Kamiński, Baliński, Budziński, Pieńkowski i Porębowicz.

Epika. Zanim przejdziemy do prozy, wypadnie nam powiedzieć kilka słów o poezji epicznej. Jak w poprzednim, tak i w obecnym okresie odróżnić można dwa kierunki w epice: historyczny i fantastyczny. W eposie historycznym uderza zwrot ku dawnej przeszłości narodowej, jakgdyby szukano w niej otuchy i zapomnienia wobec smutnej rzeczywistości. Nie wracając już do czasów rzymskich, jak to uczynili m. i. Pedro de la Vezilla Castellanos w swoim «León de Castilla» (1586) i Gaspar Savariego de Santa Anna w «La Iberiada, de los hechos de Scipión Africano» (1603), poeci XVII stulecia chętnie wspominają czasy pierwszych założycieli państw chrześcijańskich w Hiszpanji i legendarnych jej bohaterów. Alonso López, z przydomkiem «El Pinciano», i Cristóbal de Mesa, pierwszy

w «Pelayo» (1605), drugi w «Restauración de España» (1607), wystawiają Pelagjusza, hiszpańskiego Piasta, dzielnego wodza z Covadonga; Bernardo de Balbuena, biskup w Puerto Rico, sławi Bernarda del Carpio («El Bernardo o Victoria de Roncesvalles», 1624) i t. d. O Rolandzie jakoś mniej słychać teraz, pamiętają go co najwyżej jeszcze autorowie eposów heroikomicznych, o czym później. Tłumaczy się to częściowo tem, że w eposie kunsztownej Ariosta zdetronizował Tasso, którego «Gerusalemme liberata» (1581) nadała nowy kierunek poezji epickiej, powołując do życia niezliczone poematy heroiczo-religijne, konkistadorsko-krucjackie. Epika XVII wieku to nieprzerwany łańcuch krajów i miast wyzwolonych, nawróconych, zwyciężonych, zdobytych, zburzonych i odbudowanych. Przed «Jerozolimą wyzwoloną» istniała już Trissina «L'Italia liberata da Gotti» (1547—8); po «Jerozolimie» ukazały się we Włoszech Braccoliniego «Croce riacquistata» (1605, 1611), «La Roccella espugnata» (1630) i «La Bulgheria convertita» (1637), Ballego «Palermo liberato» (1612), Malmignatiego «Francia conquistata» (1623), Errica «Babilonia distrutta» (1624), Cagnolego «Aquileia distrutta» (1628), Grazianiego «Conquisto di Granata» (1650), Caraccia «Imperio vendicato» (1679, 1690) i t. p.; we Francji Scudéry'ego «Alaric ou Rome vaincue» (1654), Chapelaina «La Pucelle ou la France délivrée» (1656), Corasa «Josué ou la Conquête de Canaan» (1664) i t. d. Hiszpanja nie pozostała w tyle w tym wyścigu konkistadorskim. Gdy Jáuregui tłumaczy (1607) «Amintę», a Alonso de Acevedo w «Creación del mundo» (1615) naśladuje «Il mondo creato» Tassa, inni poeci wzorują się na «Jerozolimie», np. Juan de la Cueva w «Conquista de la Bética» (1603), opiewającej zdobycie Granady przez św. Ferdynanda, wspomniany już Cristóbal de Mesa, przyjaciel Tassa, dalej Gaspar García Oriolano w «La Murgetana, o Conquista del reyno de Murcia» (1608), Lope de Vega w «Jerusalén conquistada» (1609), Cristóbal Suárez de Figueroa w «España defendida» (1612). W tym samym roku (1612) ukazały się jeszcze dwa inne poematy heroiczne: «La Numantina» licencjata Francisca Mosquery de Barnuevo, i Juana Mendeza de Vasconcellos «Liga deshecha por la expulsión de los Moriscos de los Reynos de España» w 1200 oktavach. Potem następują w porządku chronologicznym: nudna «España libertada» (1618) portugalskiej poliglotki Doñi Bernardy Ferreiry de la Cerda, rodzaj kroniki rymowanej od Pelagjusza do Alfonsa X, której część drugą ogłoszono dopiero w r. 1673; «El Fernando o Sevilla restaurada» (1632) Juana Antonia de Vera y Figueroa, hr. de la Roca, posła hiszpańskiego w Wenecji, który w pierw przetłumaczył «Jerozolimę wyzwoloną», później zaś, folgując swemu patryjotyzmowi, zastąpił Jerozolimę w tytule przez Sewillę, a poczyniwszy w tekście odpowiednie zmiany, wydał swoją przeróbkę jako poemat niezależny; «El Macabeo» (1638), utwór Portugalczyka Miguela de Silveira, zasługujący na miano «Jerusalén restaurada», gdyż opisuje odbudowanie Jerozolimy przez Machabeusza; Francisco de Borja, książę de Esquilache («Nápoles recuperada», druk. 1651) i Francisco de Trillo y Figueroa («Napolisea», 1651) opisują zdobycie Neapolu przez Alfonsa V z Aragonji (1441) wzgl. odzyskanie tego królestwa przez «Wielkiego Wodza», Gonzala Fernandez de Córdoba (1495); wreszcie absurdalny poemat Juana de la Victoria Ovando Santarén, «Orfeo militar» (1688) w dwóch częściach, które możnaby zatytułować «Wienna defendida» i «Buda defendida», gdyż opiewają one oblężenie i odsiecz Wiednia (1683) i Budapesztu. Do tego dochodzą jeszcze dwie epepeje zamorskie, napisane przez prawdziwych konkistadorów: «Argentina con-

quista...» (1602) Martina del Barco Centenera i «La Conquista del Nuevo México» (1610) kapitana Gaspara de Villagra. W 200 lat potem, w r. 1798 (26 lat przed uniezależnieniem się Meksyku), pojawił się jeszcze długi poemat heroiczny w 25.000 wierszy: «Méjico conquistada» Juana Escoiquiza.

Jeszcze bujniej rozwija się w tym okresie epos religijny, do czego przyczynił się, prócz Tassa, Luigi Tansilla, autor poematu «Le Lagrime di San Pietro» (1585), który, jak wynika z licznych przekładów i naśladownictw, wielkie miał powodzenie w Hiszpanji. Tansilla tłumaczyli: Martín de Bolea y Castro (1578), znany nam już jako autor «Orlando determinado», Luis Gálvez de Montalvo (1587), tłumacz Tassa, Fr. Damián Álvarez (Neapol, 1613), który przełożył nadto «Lagrime della Maddalena» (1586) fryulczyka Erazma de Valvasone (przekłady Juana Sedeña i Luisa Martinez de la Plaza nie zostały ogłoszone drukiem). Prócz tego istnieje anonimowy poemacik «Las Lágrimas de San Pedro» (1609), poświęcony Filipowi IV, i piękna parafraza, pióra sewilczyka Rodriga Fernandez de Ribera, sekretarza markiza de Algara. Z innych wzorów możnaby jeszcze przytoczyć «La Sepmaine» (1579), poemat Francuza Guillaume'a du Bartas; tłumaczony dwukrotnie na hiszpańskie: wierszem przez beneficjara Juana Dessi'ego («La divina semana, o siete dias de la creación del mundo», 1610), prozą przez żyda Josepha de Cáceres («Las siete dias de la Semana, sobre la creación del mundo», Amsterdam, rok 5372, t. j. 1612 po Chr.); natchnął też Alonso de Acevedo do napisania eposu «Creación del mundo» (1615). Z pośród epepej, dotyczących żywota i męczeństwa Chrystusa, wyróżnia się «La Christiada» (1611) dominikanina Ojca Diega de Hojeda, który największą część życia spędził w Lima (Perú). Dzieło to, choć nie wytrzymuje porównania z nieśmiertelną epepeją Milтона, zawiera dużo pięknych scen, niegorszych od «Mesjady» Klopstocka, i przewyższa znacznie wszystkie inne eposy Chrystusowe, zarówno wcześniejsze, t. j. «Cristopatia» (1552) Juana de Quirós, «Pasión de Christo» Juana Colomy (1576) i «Universal Redención» (1584) Francisca Hernandez de Blasca (1584), jak i późniejsze, a więc «Redención y pasión de Cristo» (1613) Gaspara de los Reyes, «Grandezas divinas...» (druk. 1643) Fr. Durana Vivasa, «Pasión del Hombre Dios» (1661) mag. Juana Davili, drugą «Chrystjadę» (1694) Juana Francisca de Encisa y Monzón i «rifacimento» pierwszej przez Juana Manuela de Berriozabal (druk. 1841). Do tegoż cyklu możnaby zaliczyć Francisca Lopeza de Zárate «Poema heróico de la Invención de la Cruz» (1648), osnuty na znanej legendzie o nawróceniu się Konstantyna, Diega de Murillo «Palabras de Christo en la Cruz», konceptystyczną parafrazę ostatnich słów Chrystusa na krzyżu, i sielankowy epos Lopego de Vega «Los Pastores de Belén» (1612), w którym pasterze opowiadają narodzenie się Chrystusa i ucieczkę do Egiptu. Z osobą Syna Bożego łączą się ściśle eposy na cześć Jego Matki, dla której Hiszpanja zawsze miała kult nadzwyczajny. Do tego cyklu należą m. i. «La Patrona de Madrid restituida» (1608), poemat Salasa Barbadilla ku czci Matki Boskiej de Atocha, «La Nueva Gerusalén Maria» (1608) Antonia de Escobar y Mendoza, «Nuestra Señora de Aguas Santas» (1611) Alonso Diaza, «La Mayor Mujer, Madre y Virgen» (1625) Sebastiana de Nieva Calvo i «La vara de Iese y su divino fruto» (1674) Blasa Franca Fernandez. Św. Józefa wielbi Fray José de Valdivielso («Vida y excelencias y muerte del glorioso patriarca San Josef», 1607), św. Jakóba, opiekuna Hiszpanji, Cristóbal de Mesa (1611) i Juan Antonio de Vera y Figueroa (1612), św. Izydora «Rolnika», patrona Madrytu, Lope de

Vega (1599), św. Ignacego Loyolę Antonio de Escobar y Mendoza (1613), Chileńczyk Pedro de Oña (1639) i Kolumbianin Hernando Dominguez Camargo (druk. 1666), św. Teresę Bartolomé Segura (1619), św. Dominika — anonim. Z pośród innych świętych wybrali sobie bohaterów pieśni: Fr. Nicolás Bravo (1604) św. Benedykta, Luis de Tovar (1616) św. Antoniego z Padwy, Fernando Camargo y Salgado (1628) św. Mikołaja da Tolentino, Damián Rodríguez de Vargas (1621) «pięciu męczenników Arabji» (Cosme, Damián, Eupremio, Leoncio, Eutimio).

Eposy te odznaczają się przedewszystkiem długością, podobnie jak współczesne utwory takiego Samuela Twardowskiego u nas. Poematy Lopeza de Zárate i Domingueza Camarga — z których zresztą drugi («San Ignacio de Loyola»), wydany po śmierci autora, jest fragmentem — obejmują każdy po 400 stron druku, «Żywot św. Józefa» przez Ojca Valdivielsa wypełnia 700, tegoż «Sagrario de Toledo» (1618) prawie 1000 stron; Lopego de Vega «San Isidro Labrador» liczy 10.000 wierszy, jego «Jerusalén conquistada» 22.000 (t. j. tyle, co najobszerniejsza powieść Wacława Potockiego, «Argenida»), «Pasión del Hombre Dios» Davili ok. 23.000, «Universal Redención» Blasca ok. 30.000 wierszy. Poematy te pisane są najczęściej w oktawach, wyjątkowo w tercetach, jak «Década de la Pasión» Colomy, w «quintillas» (pięciowierszach), jak «San Isidro», «espinelas» (decymach), jak «Pasión del Hombre Dios» Davili, lub «versos sueltos»; w «Pastores de Belén» wiersze mieszają się z prozą. Styl, względnie prosty u antykultysty Camarga y Salgado («San Nicolás de Tolentino»), familjarny nawet w ludowych eposach Lopego («San Isidro», «Pastores de Belén»), u innych poetów naogół jest emfaticzny, czasem przesadnie gongoryczny, jak w biblijnych eposach Antonia Enriqueza Gomeza («La Culpa del primer Peregrino», 1644; «Sansón Nazareno», 1656). Charakter poematów jest najróżnorodniejszy, lecz mało takich, które odpowiadałyby tradycyjnym pojęciom o istocie epepei. Szczególnie znamienne pod tym względem są eposy Lopego: «Jerusalén conquistada», rymowana kronika, upiękuszona fantastycznymi epizodami; «La Dragontea» (1598), poemat alegoryczno-satyryczny, skierowany przeciwko Francisowi Drakemu; «Corona trágica» (1627), tragiczna elegja na cześć «męczennicy» Marji Stuart i pamflet na królowę Elżbietę i kacerzy angielskich; wreszcie «Pastores de Belén», poemat bukoliczno-epicki, w którym nie brak zresztą, podobnie jak w «San Isidro», wesołych «intermezzii» i realistycznych scen ludowych. W innych eposach religijnych, które Hiszpanie nazywają «heróico-religiosos» lub «heróico-divinos», żywioł rycerski łączy się w sposób szczególny z religijnym. Jak przedtem Gabriel de Mata wysławiał św. Franciszka jako błędnego rycerza («El Caballero Assisio», 1587), tak teraz Bartolomé Segura przedstawia nam św. Teresę jako — amazonkę («Amazona cristiana», 1619). W «Chrystjadzie» Hojedy archanioł Michał, istny hidalgo Calderonowy, dobywa miecza, by na czele skrzydlatych hufców dokonać dzieła zemsty na nikczemnej ludzkości, która ukrzyżowała Chrystusa. Typowo barokowy jest symbolizm tych eposów; alegorje, wizje, przepowiednie i t. p. wkradają się nawet do poematów tak «aktualnych», jak «Dragontea». Piękna niewiasta, wyobrażająca Chryścijaństwo, zjawia się tu na dworze Króla Niebios, polecając mu Hiszpanję, Włochy i Amerykę, żeby je bronił przed «protestanckim korsarzem ze Szkocji». W «Numantina» Europa rozmawia z boginią zemsty, Nemesis, a w «Expulsión de los Moriscos» rzeka Turia błaga kapitana Simeona Zapata z Walencji, by wypędził Maurów z kraju. W stylu epoki są również opisy triumfalnych

pochodów i wspaniałych pałaców, np. alegorycznej świątyni nieśmiertelności u Valdivielsa, wspartej na kolumnach ze złota, marmuru, jaspisu i alabastru i zdobionej wewnątrz barokowymi medaljonami. W «Nueva Jerusalén de María» Men-dozy żywot Matki Boskiej podzielony jest na 12 okresów według 12 drogich kamieni, zdobiących mury Jerozolimy w 21 rozdziale Apokalipsy. Pozatem barokowy naturalizm objawia się tu w opisach potworów-demonów, brutalnych tortur i innych okropności, żywo nieraz przypominających średniowieczne misterja o męczeństwie Chrystusa. W «Creación del mundo» opisuje Acevedo walkę aniołów, w której sypią się nie tylko części zbroi, lecz i odcięte aniołom skrzydła. Tenże Acevedo, opowiadając stworzenie flory, wylicza wszystkie ziołka lecznicze, a po tym kursie medycyny ludowej przechodząc do fauny, odsłania nam tajemnice z życia zwierząt, ryb i ptaków (zaczerpnięte widocznie z Plinjusza lub średniowiecznych «Fizjologów»). Dowiadujemy się więc, że feniks żyje 1000 lat, potem rażony ogniem niebieskim umiera, a z jego popiołów powstaje nowy feniks, że bazyliżek samą siłą wzroku może człowieka zabić, że węgorz rozmnaża się z węzami, leszcz z kozami, że żmija podczas parzenia się zabija samca, gdy synogarlica dochowuje mu wierności, nawet gdy owdowieje. Nie brak też innych dziwactw, przypominających niedorzeczności komedji hiszpańskiej. Więc doktor Jacobo Uziel w IX pieśni swego «poema heroico» na cześć króla Dawida (Wenecja, 1624) wprowadza żeglarza hiszpańskiego do dworu jerozolimskiego; zaś Nieva Calvo kończy swój «poema sacro» ku czci Matki Boskiej opisem bitwy pod Lepanto, pod pretekstem, że to Ona wyjednała Hiszpanom zwycięstwo. Brak jednolitego planu i nadmiar ozdób najróżnorodniejszych — oto główne wady barokowej poezji epickiej. Ostatnie epeje historyczne, przypadające na początek XVIII wieku, są już tylko stekiem niedorzeczności i ekstrawagancji.

Epejeja burleskowa i heroikomiczna. Barok zawsze sprzyjał poezji burleskowej i makaronicznej, i tem się też tłumaczy wielki jej rozkwit w XVII stuleciu. Uprawiali ją najwięksi poeci spólcześni, jak Lope de Vega, Quevedo, Góngora, Castillo Solórzano, Salas Barbadillo, uprawiali pomniejsi, a niektórzy, jak Jacinto Alonso Malvenda z Walencji, wyłącznie się jej poświęcili. Malvenda wydał w r. 1629 dwa tomiki poezyj żartobliwych i burleskowych: «Tropézón de la risa» i «Cozquilla del gusto». Pierwszy zawiera różne wierszyki okolicznościowe, m. i. epigramy niepozabawione soli attyckiej, zatytułowane: «Do niskich kobiet», «Do małp», «Do spódnic», oraz «endechas» (czterowiersze) w narzeczu walencjańskim. Drugi zbiór zawiera również wiersze satyryczne i burleskowe o rozmaitych formach metrycznych («décimas», «redondillas» i t. d.); jest tam i romanca «Na kciuk poety *culto*, ugryziony przez starą babę» i «Walka między psem a kotem» w oktawach. Do tej grupy należą też epigramy i fraszki Jacinta Pola de Medina («Do damy w zielonej sukni», «Do przyjaciela, któremu puszczo krew», «Do jego mościa, cierpiącego na hemoroidy» i t. p.), Pereza de Montoro («Na puszczenie krwi», «Na wyrwanie zęba»); Luisa Antonia «Nuevo plato de manjares para divertir el ocio» (1658) i t. d. Nie brakło też w tym okresie parodj, przedrzeźniających pewne gatunki literackie. «La Muerte de Valdovinos» (1651) Jeronima Cancera y Velasco jest parodją dawnych romanc poświęconych temuż rycerzowi tak jak «Caballero de Olmedo» (druk. 1653) Francisca de Monteser jest parodją komedji Lopego, wydanej pod tymże tytułem. Sam Lope w niektórych intermedjach (np. w «Melisendra», 1604) sparodjował romance i romanse rycerskie; «Traición en

propria sangre» i «El amor mas verdadero» (druk. 1679) są parodią romancera o «Infantach z Lary», wzgl. o «Durandarcie». Parodjami komedyj «kapy i szpady» są niektóre «loas» i «entremeses» Benaventego. A czemuż są tak liczne w epoce baroku baśnie pseudoantyczne o Faetonach i Filomenach, Eurydykach i Europach, Atalantach i Kupidynach, Psychach, Piramach i Polifemach, zaludniających gongoryczny parnas, jeśli nie mimowolną, nieświadomą trawestacją starożytnej mitologii? Jak powieść rycerska i dramat przed pojawieniem się «Don Kiszota» i «La Comedia nueva» (Moreta), tak i epopeja rycerska stała się własną swą karykaturą jeszcze przed ukazaniem się «Gatomachji» Lopego de Vega.

Pierwszą epopeją burleskową (nie heroikomiczną) była podobno «La Asneida», zaginiony poemat szlachcica Cosmego (Kuźmy) de Aldana z końca XVI wieku, wymierzony przeciwko gubernatorowi Medjolanu, Velascowi, któremu poeta naprzykrzał się swemi pochlebstwami. Pewnego dnia Velasco, zniecierpliwiony, miał powiedzieć do Aldany: «Dejad ya la porfia, que sois un asno» («Dość tego natręctwa, jesteś osłem»). Poeta, nie mogąc obrazy pomścić mieczem, schwycił za pióro i wyłał swą żołąć w 3000 oktaw «Osleidy», w której co chwila zdaje się wołać do gubernatora: «Jesteście jeszcze większym osłem ode mnie!» Jednym z lepszych utworów tego rodzaju była «Mosquea» (1615) Josého de Villaviciosa, opiewająca w 12 pieśniach walkę much i mrówek według łacińskiej «Moschaea» (1521) Włocha Teofila Folenga; Folengo ze swej strony naśladował tu «Batrachomyomachję» («Wojnę żab i myszy»), parodjującą eposy Homera. Oryginalniejsza w pomysle jest facecja p. t. «La muerte, entierro y honras de Chrespina Marauzmanana, gata de Juan Chrespo» (1604), wydana w Paryżu pod pseudonimem Cintio Meretisso. Opiewa ona w trzech pieśniach śmierć, pogrzeb i apoteozę kotki. Kotami są również bohaterowie heroikomicznej epopei «Gatomaquia» («Wojna kocia», 1634) przez Tomého de Burguillos (pseudonim Lopego de Vega). Opisuje ona w stylu epopei bohaterских spór dwóch kotów, Marramaquiza i Mizifufa, o nadobną Zapaquildę. Jest to oczywista parodia eposów heroicznych: kocury zalecają się do kotek, jak Orlando do Angeliki; obaj są waleczni i chępliwi jak Bernardo, i t. d. Gdyby nam jednak przyszło wybrać między tą epopeją zwierzęcą a taką «Hermosura de Angélica», przyznałibyśmy pierwszeństwo pierwszej, bo «Gatomaquia» jest dowcipna i zabawna, a «Hermosura» nudna. Nie jest też pisana w monotonnych oktawach, jak inne eposy heroikomiczne, tylko w wierszach nieregularnych (t. zw. «silvas»), co nadaje jej szczególnego wdzięku. Być może, że «Gatomaquia» natchnęła dwa eposy heroikomiczne wieku XVIII: «Perromaquia» («Psia wojna», 1765) Francisca Nieta de Molina, i «Burromaquia» («Osła wojna») Gabriela Álvareza de Toledo († 1714), który epos swój podzielił nie na «pieśni» («cantos»), lecz na «ryki», uważając widocznie, że «osioł i lutnia» niezbyt dobrze ze sobą się harmonizują. — Bufonerją raczej niż burleską są «Las necedadas y locuras de Orlando el Enamorado» (ok. 1635), dzieło, w którym Quevedo obrzuca błotem swoich przeciwników.

Powieść. W XVII wieku kwitnęła głównie powieść szelmowska i obyczajowa («novela picaresca y de costumbres»). Właściwie pierwszą nowelą, zasługującą na miano «szelmowskiej», był — jak to w swoim czasie wspomnieliśmy — «Lazarillo de Tormes» (1554). Mimo powodzenia jednak, jakie miał nie tylko w Hiszpanji, ale i w innych krajach — w Anglii dzieło to w przekładzie Davida Rowlanda (1586) doczekało się 20 wydań, a w Holandji natchnęło ono dramaturga

Breerę do napisania arcydzieła realistycznego p. t. «De spaansche Brabander» (1617) — w ojczyźnie swej nie znalazł «Lazarillo» godnego siebie kontynuatora. Wprawdzie już w rok po jego wydaniu ukazała się w Antwerpii anonimowo «Segunda parte del Lazarillo de Tormes» (1555), wszelako druga ta część, pełna niedorzeczności, nie ma wspólnego z pierwszą. Lazarillo zaciąga się do wojska Karola V; podczas przeprawy do Algeru powstaje burza, okręt się rozbija i Lazarillo dostaje się na dno morskie, gdzie przemienia się — w tuńczyka. Lwia część dzieła opisuje przygody jego w królestwie tuńczyków. Z tej kłopotliwej sytuacji wybawia go sieć rybacka: Lazarillo w śmiertelnej trwodze odzyskuje swą postać ludzką, poczem wraca do Salamanki, gdzie spisuje swe przygody na lądzie i w morzu. Druga kontynuacja (1620), pióra Juana de Luna, osiadłego w Paryżu nauczyciela języka hiszpańskiego, nie odbiega tak dalece od oryginału, jak poprzednia. Lazarillo służy tu znowu u różnych państwa, poczem żegna się z tym światem, by w zacisznej pustelni skreślić i zakończyć swój żywot. Autor, pragnąc swemu bohaterowi zapewnić spokój na przyszłość, zaznacza na kartce tytułowej wydania paryskiego, że Lazarillo «zmarł 12 września 1540 r., licząc 39 lat, 5 miesięcy i 11 dni». Trzecia kontynuacja, wydana w tym samym roku, pod tytułem «Lazarillo del Manzanares», jest dziełem niejakiego Juana Cortesa z Tolosy i zawiera ostrą krytykę społeczeństwa madryckiego. Przypisać trzeba, że żaden z trzech kontynuatorów «Lazarilla» nie zrozumiał właściwych intencji oryginału; pierwszy z nich pisał pod wrażeniem fantastycznych powieści bizantyńskich, dla drugiego powieść była tylko pretekstem do moralizowania, wskutek czego każe swemu bohaterowi pokutować jako pustelnik, a trzeci zbyt jednostronnie podkreśla satyrę. Jest to tem dziwniejsze, że w r. 1620, kiedy pojawiły się dwie ostatnie kontynuacje, istniały już co najmniej cztery autentyczne powieści szelmowskie, a mianowicie Matea Alemana «Guzmán de Alfarache» (1599) wraz z apokryficzną «Segunda parte» (1602), wydaną pod pseudonimem Matea Lujana de Sayavedra (za którym kryje się prawdopodobnie Juan José Marti, adwokat z Walencji) i autentyczna «Segunda parte de la Vida de Guzmán de Alfarache, Atalaya de la vida umana» (1604), w której autor, mszcząc się na swoim rywalu, wprowadza oszustą Sayavedrę, czyniąc zeń służącego Guzmanu; wkońcu zaś każe mu się rozstać z tym światem, bądź aby się go pozbyć, bądź — jak to uczynił Cervantes w swoim «Don Kiszocie» z Avellanedą — aby odebrać swemu wrogowi chęć do kontynuowania drugiej części. W rok potem ukazała się «La Picara Justina» (1605) Francisca Lopeza de Ubeda, w r. 1612 «La Hija de Celestina» Alonsa Gerónima de Salas Barbadillo, w r. 1618 «Relaciones de la vida del Escudero Marcos de Olregón» Vicentego Martinezza Espinela. W tych kilku powieściach, które poprzedziły dalsze kontynuacje «Lazarilla», mamy już wszystkie ważniejsze odmiany powieści szelmowskiej: pesymistyczną i optymistyczną, satyryczną i nowelistyczną. Już w «Guzmanie», pierwszej prawdziwej noweli szelmowskiej, typ «pikara» sprecyzował i skryształizował się tak dalece, że około tej postaci osnuła się nowa forma powieści.

Czemże jest ów «pikaro»? Szelma jako typ literacki znany był oddawien dawna, czy to jako łobuz płatający figle dla czystej swawoli, lub dla ubawienia się cudzym kosztem, czy jako spryciarz, z głupia frant, udający głuptaska, aby tem łatwiej wywieść w pole swe ofiary, czy wreszcie jako rutynowany włóczęga, filut i pasorzyt. Wszystkie te odmiany szelmy istniały już w bajkach i powieściach sta-



roindyjskich, jak w Dandina «De-ćakumâracaritam» czyli «Przygodach dziesięciu książąt». Z literatury starogreckiej możnaby tu przytoczyć przygody Ulissesa u Polifema w IX pieśni «Odysei», istniejące dziś jeszcze w podaniach ludów bałkańskich (np. u Rumunów wołoskich), lub cytowaną przez Herodota bajkę o «Skarbcu Rhampsenity», mającą również liczne odpowiedniki we folklorze włoskim, celtyckim, i t. d. Z literatury średniowiecznej, pomijając narazie powieści bizantyńskie (do których jeszcze powrócimy), wystarczy przypomnieć starofrancuskie «fabliaux», w których przewijają się najróżniejsi awanturnicy, wydrzygrosze, łapserdaki, powsinogi, waganci i goljardowie, zbliżający się mniej lub więcej do tego, co w Hiszpanji nazywają «pikarem». Niecną historję o «Trubercie» uważają niektórzy za najdawniejszą z nowel szelmowskich. «Pikaro» hiszpański ma jednak swoje rysy odrębne, nie jest on bowiem zwykłym szelmą. Z folklorem nic prawie nie ma wspólnego, bo Lazarillo, jak to w swoim czasie stwierdziliśmy, nie jest jeszcze «pikarem» we właściwym tego słowa znaczeniu. Nie jest też «pikaro» zawodowym rzezimieszkiem i bandytą; jeżeli popełnia złodziejstwo lub oszustwo, czyni to zwykle z konieczności, gdy nie widzi dla siebie innego wyjścia, lub też dla pomszczenia doznanej krzywdy, albowiem i «pikaro» często bywa ofiarą niesumiennych wyzyskiwaczy i sprytniejszych od siebie opryszków. Tem się też różni od «rozpieszczonych dzieci szczęścia» i wybrańców losu, jakich pełno jest w bajkach i podaniach ludowych. Między «pikarem» a sowizdrzałem zachodzi wprawdzie pewne podobieństwo zewnętrzne, ale i tu różnica jest wyraźna — sowizdrzał bowiem jest typem wesołego figlarza i psotnika, «pikaro» natomiast jest postacią tragiczną; pusty śmiech sowizdrzański wykrzywia się tu w barokowy grymas «desengaño». Humor «pikara» — to humor wisieleca.

Czemże więc jest «pikaro»? Właściwie nie jest on niczem, lecz w potrzebie potrafi być wszystkim. Jest nieponiem i totumfackim w jednej osobie, uniwersalnym dyletantem, awanturnikiem, włóczęgą, drapichróstem, szubrawcem, podłym subjektem, urwipółciem, darmozjadem, «hochstaplerem», birbantem, utra-



Ilustracja do «Lazarillo de Tormes».

(Według rysunku F. Marca).

cjuszem, szulerem, hultajem, rufjanem, lecz nie jest «skończonym łotrem», zawodowym rozbójnikiem ani zbrodniarzem. Oczywiście, zdarza się, że i jemu noga się powinie i że zmienne losy Fortuny każą mu się zbratać na jakiś czas z ludźmi bez czci i wiary. Ale taki «picaro-ladron» (jak «El Gran Tacaño» Queveda) jest wyjątkowym w powieściach szelmowskich zjawiskiem. To też, ściśle biorąc, nie należą do literatury pikareskowej ani nowelka Cervantesa «Rinconete y Cortadillo» (dosłownie: «Zaułkiewicz i Doliniarski»), opisująca przygody dwóch młodocianych opryszków w jaskini grandziarza Monipodia, ani «Relación de la cárcel de Sevilla» (1597) Cristobala de Chaves, ani «La antigüedad y nobleza de los ladrones» (lub «La desordenada codicia de los bienes ajenos», 1619) Carlosa Garcii, gdzie w ramach autobiografji więźnia z domu karnego podano kompendjum rzemiosła zbrodniarskiego i klasyfikację chałastry i gałganerji. Dzieła takie należą do literatury złodziejskiej, kryminalistycznej, jakkolwiek tendencją swą (satyryczną lub ironiczno-optimistyczną) nieraz się stykają z powieściami szelmowskimi. W gruncie rzeczy «pikaro» nie jest złym osobnikiem, nie zatracił jeszcze doreszty poczucia etycznego; owszem, wie, że czyni źle, że powinien zmienić swój tryb życia, ale zdaje sobie także sprawę, że trudno mu wybrnąć z tego bagniska, w którym się coraz głębiej pograża. Stąd właśnie ów tragizm, o którym wspomnieliśmy: wynika on z konfliktu między refleksją, sumieniem, które nie zamarło przecież, lecz raz po raz się odzywa w «pikarze», a niepodobieństwem, by mógł się stać porządnym człowiekiem i pożytecznym członkiem społeczeństwa. Zresztą uczciwość «pikara» jest bardzo względna, jak i wśród «pikarów» samych łatwo dostrzec różnice. Nie jest to bowiem typ szablonowy, lecz nawskroś realistyczny, chociażby i przygody były te same lub podobne.

Mamy więc naprzykład «pikarów»-nędzarzy. Rekrutują się oni z motłochu i szumowin społecznych, zaludniających przedmieścia wielkich miast: Compás w Sewilli, Azoguejo w Segowji, Potro w Kordobie, Olivera w Walencji, Playa w San Lúcar, Ventillas w Toledo, Rondilla w Granadzie, Percheles w Maladze, oto nazwy kilku z owych zakazanych dzielnic, służących za schronisko «pikarji» i «germanji» (szajkom złodziei). Wspominają o nich Agustin de Rojas w «Viaje entretenido», Cervantes w «Kiszocie» i w nowelkach, Lope de Vega w niektórych komedjach. W domu «pikara» panuje zwykle ubóstwo lub, co gorzej, nędza moralna. Rodzice jego trudnią się rzemiosłami podejrzanymi i mają jak najgorszą opinię w mieście. Dziecko, nie nauczywszy się niczego, niezdolne do pracy i przywykłe do lenistwa, wychowuje się na ulicy i rychło przechodzi twardą szkołę życia. Tak więc wszystko: brak wychowania, zły przykład, głód, nędza, skłaniają je do włóczegi. Typem takiego chudopachołka i łazika «malgré lui» jest Lazarillo; biedaczysko nie ma szczęścia, bo w domu mu niedobrze, a za domem jeszcze gorzej. Pablo de Segovia, bohater powieści Queveda «Historia de la vida del Buscón» czyli «El Gran Tacaño» (1626), jest synem cyrulika, wielkiego łotra, który skończył na szubienicy; matkę zamknięto w więzieniach Inkwizycji za różne sprawy czarodziejskie, a wuj, opiekujący się sierotą, jest katem. Obok tych mizeraków spotykamy dość często wykołajeńców, istoty zdeklasowane lub zrujnowane, zwłaszcza zaś zgłodniałych studentów, których 32 uniwersytety wyrzucały bez środków na bruk wielkich miast. Byli między nimi tacy, co wskutek braku funduszków zmuszeni byli przerwać swe studia i zarabiać na życie jako służący, np. Estebanillo González (w «Vida y hechos de Estebanillo



*Siendo Guzman pobre de profesion en Roma, sigue las estratagemas y engaños de sus camaratas.*



*Obsaquando Guzman á una dama le acomete un cerdo, y da con él en un lodazal.*

Ryciny z «Aventuras y vida de Guzmán Alfarache» według wydania madryckiego z r. 1829.

González, hombre de buen humor», 1646); lecz nie brakło też takich, którym nauka się sprzykrzyła, którym przyszła ochota «poznać świat»; «ver mundo», jak odpowiada 15-letni Alonso, bohater powieści «El donado hablador» (1624) Gerónima de Alcalá Yáñez y Ribera, gdy studenci, których spotyka na gościńcu, pytają go, dokąd idzie. A miał on przecież bogatego, choć skąpego wuja, księdza, który go nauczył czytać i pisać, służyć do mszy, śpiewać na chórze, uderzać w dzwony i t. d., czyniąc zeń prawdziwego «Petruśka in cunctis», t. j. chłopca «do wszystkiego». W «Guzmán de Alfarache» Sayavedra opowiada, że po śmierci rodziców on i brat jego spieniężyli czem prędzej ojcowiznę wcale intratną (posada, t. j. gospodę) i, nie namyślając się długo, ruszyli w świat, jeden na zachód, do Indyj, drugi na wschód, do Italji. Znowu żądza «de ver tierras» okazała się silniejsza od głosu rozsądku. Przy tej sposobności nie od rzeczy będzie przypomnieć, że w owych czasach mnożyły się opisy wypraw zamorskich i zdobywczy konkwistadorów na dalekim kontynencie. Tak w r. 1605 Inkas Garcilasso de la Vega opisał w «La Florida del Ynca» wyprawę Hernanda de Soto, a w latach 1609—17 wydawał swoje «Comentarios reales que tratan de el origen de los Incas». Barwność tych opisów i indiańska fantazja autora musiały w wysokim stopniu oddziaływać na wyobraźnię czytelników i zachęcać romantycznie usposobione jednostki do dalekich podróży, a to tem bardziej, że historia w nich często wkracza w dziedzinę bajki. Tak np. «Conquistas de las Islas Molucas» (1609), dzieło napisane z polecenia Filipa III przez młodszego Argensolę, zawiera m. i. opis olbrzymów patagońskich, przypominający fantastyczne przygody Wło-

cha Marka Pola lub Portugalczyka Mendesa Pinta. W początkach XVII wieku ukazały się także pierwsze relacje z podróży naokoło świata, np. Pedra Ordoñez de Cevallos «Viaje del mundo» (1614) i «Relaciones verdaderas de los reinos de la China, Cochín-China, Champau», i t. d. (1626), w których autor opisuje 40-letnią swą odyseję po Ameryce, Afryce, Azji i północnych krajach Europy.

Nie dziwnego, że młodzież ogarnął szal podróżomanji, gorączkowe pragnienie poznania innych stron świata. Hiszpanja stała się zbyt ciasna dla nich. Zresztą, jak tu wytrzymać w kraju, gdzie człowiek umiera z głodu, gdy raz po raz dochodzą wieści o «perulerach», owych nuworyszach, co się obłowili w koloniach i obładowani piasrami wracają do ojczyzny? Niestety, częściej wraca się z pustym trzosem i gorzej jest, niż było. «No son las Indias para todos» — stwierdza z melancholją Alonso. — «Widziałem ja wielu takich, Ojczy, co byli w Indjach a wrócili bardziej złamani niż przedtem; z podróży swej bowiem nie wynieśli prócz ciągłych boleści w rękach i nogach — tak odpornych na salsaparyllę i drzewko święte (gwajak), że nie pomogły żadne poty, ani merkury». Czasem eskapada kończy się dobrze, jak w jednej z nowelek Cervantesa: «La ilustre fregona» («Dostojna służka»). Młody szlachcic, Diego de Carriazo, gdy miał lat 13(!), poczuł w sobie żyłkę awanturniczą; zachciało mu się zakosztować egzystencji «pikara». Pod pretekstem odbycia studjów w Salamance wyrusza z przyjacielem swoim, Tomasem de Avendaño, na przygody. W pewnej «posada» (oberży) Tomasowi wpada w oko zgrabna dziewczka Konstancja i z miłości ku niej przyjmuje miejsce stajennego. Diego zaś, nie chcąc opuścić przyjaciela, zostaje woziwodą. Autor roztacza przed nami barwny obraz życia wiejskiej gospody z XVII wieku; widzimy więc, jak Arguëllo, dorosła towarzyszka Konstancji, robi oczko do naszego woziwody, jak inna służąca usiłuje skokietować stajennego, jak syn «corregidora» urządza nocną serenadę przed oknem Konstancji, w której się kocha; jak prawdziwy woziwoda czubi się z fałszywym, gdy jego osioł, potknąwszy się o kamień, potrąca drugiego osła, tak, że oba padają na ziemię. Ale wszystko kończy się jak najlepiej. Konstancja, jak się teraz wydaje, jest córką dostojnych rodziców, wobec czego Tomás nie waha się ją poślubić. Nowelka ta, napoły romaneskowa i pikareskowa, może służyć jako przykład kierunku optymistycznego w literaturze szelmowskiej. Wśród realistyczniejszych powieści tego gatunku ów kierunek najlepiej się odzwierciedla w «Picara Justina», «Hija de Celestina» i «Estebanillo González». Autorowie tych powieści nie zastanawiają się głębiej nad przyczynami i skutkami pikaryzmu; widzą oni tylko jego cechy dodatnie, jeśli się tak wyrazić można. Dla nich życie «pikara», życie niczem nie skrepowane, pełne niespodzianek, jest najprzyjemniejszą, najponętniejszą formą bytowania, jaką sobie można wyobrazić. Ich powieści upiększają, idealizują «pikara» i jego tryb życia, a tym sposobem są one, może wbrew intencjom swych autorów, propagandą pikaryzmu. Zapewne też niejedynemu rodzic szlacheckiego stanu zawdzięczał owym powieściom, że pewnej nocy synalek jego cichaczem wymknął się z domu ojcowskiego, by zaznać rozkoszy łazegi, tak jak Don Kiszot po przeczytaniu starych romansideł rycerskich postanowił zostać błędnym rycerzem, tak jak dzisiejsza młodzież pod urokiem książki Conrada lub Jacka Londona marzy o tem, by puścić się w świat daleki w pogoni za przygodami.

Ale nietylko młokosom uśmiechało się takie wyzwolenie z pod jarzma rodzicielskiego. W bogatej galerji szelmów hiszpańskich nie brak i awanturnic.

Dziwnym zbiegiem okoliczności dwie z najdawniejszych powieści szelmowskich poświęcone są nie «pikarom», lecz — «pikarzycom». Pierwsza z nich to «Pikarzyca Justyna» («La picara Justina», 1605) Francisca Lopeza de Úbeda, lekarza z Toledo. Jest to historia herod-baby, pretensjonalnej i gadatliwej emancypantki, kierującej się instynktami i «głosem natury», rzekł-  
byś sproletaryzowana George Sand. Występuje ona w pierwszej części jako pątnica i świętoszka («picara romera»), następnie jako kwerulantka i wyludzielielka sukcesji («picara pleitista»), wreszcie jako damulka, polująca na męża («picara novia»), aż szczęśliwie dobija do portu małżeńskiego. Powieść ta ma tendencję wybitnie optymistyczną: Justynie zawsze dobrze się wiedzie, wszystko jej się udaje, jakby się w czepku urodziła. Jak mało autor wniknął w prawdziwą istotę powieści szelmowskiej, wi-  
dać choćby z tego, że komiczną



Murillo: Ulicznicy.

tę figurę kojarzy z tragicznym Guzmanem. W siedem lat potem ukazała się «Córka Celestyny» («La Hija de Celestina», 1612), zwana w późniejszych wydaniach także «Sprytną Heleną» («Ingeniosa Helena») Alonso de Salas Barbadillo. Istotnie, Helena wdała się raczej w Justynę niż w Celestynę, tak, że trafniej byłoby określić ją jako «córkę Celestyny». Karjera jej również obejmuje trzy fazy. W Toledo piękna Helena żyje z naiwności konkurentów, od których wyludza pieniądze, obiecując wzamian małżeństwo, w Sewilli — z naiwności pobożnisiów, w Madrycie — z naiwności poczciwego mężusia. Główna różnica między Justyną a Heleną polega na tem, że ostatnia kończy na stryczku, za karę, że otruła swego kochanka. Mimo tego tragicznego zakończenia powieść nie ma pesymistycznego zabarwienia, przeciwnie, autor nie kryje wcale swej sympatii dla tej niegodziwej niewiasty, a jeśli ją wkońcu wyprawia na tamten świat, czyni to widocznie, aby go nie posądzano o karygodną apologję pikaryzmu. Prawdziwszą, choć mniej «pikaryzującą», jest nowelka o «Falszywej ciotce» («La Tía fingida»), przypisywana dawniej Cervantesowi, teraz też Barbadillowi. Rzuca ona jaskrawe światło na obyczaje, panujące w pewnych kołach towarzyskich. Treść jej jest następująca: Kilku studentów, wałęsając się po ulicach Salamanki, spotyka młodą i uroczą dziewczynę o naiwnym wyglądzie, obok której kroczy poważna, sztywna matrona, a za niemi giermek i świta nieodstępnych ochmistrzyń. Studenci nasi naturalnie marzą o zdobyciu tej tak dobrze strzeżonej twierdzy.

Obleżenie zaczyna się tegoż wieczora klasyczną serenadą pod oknem młodej «doncelli». Niebawem jednak dochodzą studenci do przekonania, że trwonią tylko czas i muzykę, gdyż czupurna «dueña» oświadcza im kategorycznie, że z tej mąki nie będzie chleba, że nasza panna nie jest «taką», i t. d. Jest ona panną ze znakomitego rodu o łokciowym nazwisku, i mimo że jej na imię jest Esperanza (Nadzieja), niech się nie ludzą, bo stara ciotka pilnuje jej jak oka w głowie. Stropieni tem oświadczeniem studenci przypisują niepowodzenie swemu ubóstwu. Chcąc się upewnić, opowiadają przygodę don Felixowi, lepiej uposażonemu od nich koledze, który też na własny rachunek podejmuje się imprezy. Dzięki prezentom, które zręcznie wcisnął cerberowi do ręki, udaje mu się przekupić «duenę» i dostać się do wnętrza mieszkania ciotki. Z kryjówki podsłuchuje rozmowę, z której dowiaduje się ciekawych szczegółów, nielicujących ani z powagą rzekomej ciotki, ani z domniemaną niewinnością dziewczyny. Na nieszczęście, Félix w danej chwili nie może powstrzymać się od kichania. Powstaje wrzawa; wkracza policja, która mimo protestów Felixa, wszystkie trzy niewiasty zabiera do ciupy. Studenci jednak napadają na policjantów i wrywają jej Esperanzę, którą jeden z nich zabiera do swej ojczyzny, aby się tam z nią ożenić. Tymczasem fałszywa ciotka, której udowodniono, że trudni się nikczemnym rzemiosłem i że nadto jest czarownicą, skazana zostaje na 400 biczów pod pręgierzem na placu publicznym, ku wielkiej radości gawiedzi ulicznej. Cytowaliśmy tę nowelkę dlatego, że i w powieściach szelmowskich często się spotykamy z takimi fałszywymi ciotkami lub matkami, opiekującymi się nibyto młodą panną, w rzeczywistości zaś wyzyskującymi naiwne swe ofiary, których kosztem utrzymują siebie i dom. Są one «pikarami» w spódnicach. Jak «pikarowie» lubią przybierać szumne nazwiska i udawać wielkich panów — bo prawdziwy «pikaro» jest komedjantem — tak i te kobieciny podszywają się pod piękne nazwiska i żyją na wysokiej stopie. Wszędzie ich pełno, gdziekolwiek są widoki złowienia jakiejś grubszej ryby. W «Las Harpías en Madrid» (1631) Alonso de Castillo Solórzano wprowadza aż cztery «harpje», które udają się z Sewilli do Madrytu na połów mężczyzn. Każda z nich nabiera i ograbia bogatego ciemięgę. Drapieżne to ptactwo jest z tejże faryny, co Justyna, może jeszcze chytrzejsze i bezwstydniejsze od niej. «Pikarzyce» występują też w innych nowelkach Solorzana, np. w «La Niña de los embustes, Teresa de Manzananes» (1632), «Aventuras del bachiller Trapaza» (1637), «La Garduña de Sevilla y anzuelo de las bolsas» (1642). Te trzy opowiadania tworzą jakby trylogję pikaryzmu: «Przygody Trapazy» są dalszym ciągiem «Teresy z Manzanaresu», a «Łasica sewilska» to kontynuacja «Przygód Trapazy». W tej noweli opisuje autor szelmostwa ładacznicy Rufiny, która do spółki z przyjacielem zmarłego ojca okpiwa wpierw skąpego «perulera», potem kupca genueńskiego, wreszcie furtjana, którego naskutek kłamliwego oskarżenia wtrąca do więzienia. Przyjaciel jego, zamiast go pomścić, żeni się z Rufiną. Oboje okradają jeszcze dyrektora teatru, za skradzione pieniądze otwierają skład bławatny i tym handlem trudnią się do końca.

Rufina, mimo że jest zawodową złodziejką i oszustką, nie jest tak niebezpieczna jak Justyna. «Garduña de Sevilla» bowiem nie jest powieścią propagandową, nie robi reklamy włóczęgostwu, nie przedstawia w kuszących kolorach romantyki życia pikareskowego. Autor już na początku zastrzega się przeciw pogładowi, jakoby dzieło jego było wabiącym, nęcącym opisem hultajki. Nie jest

ono też pesymistycznym obrazem obyczajowym, jak «Guzmán» lub «Boscán», lecz ma — podobnie jak «El donado hablador» — charakter czysto narracyjny, noweleskowy. Dla Solórzana opowiadania są tylko pretekstem do barwnych opisów; nie interesuje go bohater, ani przygody jego jako takie, raczej otoczenie, w którym się to wszystko dzieje. Dlatego też tak często zmienia scenerję, gdyż różnaitość ludzi i obyczajów dostarcza mu tematów dla «pinturas al vivo». Solórzano patrzy na wszystko okiem kolorysty; uprawia sztukę dla sztuki.

Z uwag powyższych wynika, że powieść szelmowska składa się zwykle ze splotu przygód, luźno ze sobą powiązanych, z których każda stanowi odrębny, samodzielny epizod w egzystencji «pikara». Można ją czytać od środka, a nieraz i od końca, podobnie jak «Tysiąc i jedną noc». «Żywot giermka Marcosa de Obregón» istotnie zaczyna się opisem ostatnich jego przygód u doktora medycyny i zubożalego hidalga, i dopiero w dalszym ciągu opowiadania dowiadujemy się o dawniejszej przeszłości bohatera. A ponieważ szelma w końcu nie umiera ze względu na autobiograficzny charakter powieści — wszak umarli nie piszą pamiętników — więc można snuć bez końca wątek dalszych przypadków tego niepoprawnego «Doświadczyńskiego». Powieść kończy się często «ex abrupto», jak dawne romance. Pawełek z Segowji (w powieści Queveda) postanawia w końcu wyjechać do Indyj; czy naprawdę pojechał, nie wiemy, bo autor na dalsze losy bohatera gwałtownie spuszcza zasłonę. W «La casa del placer honesto» («Dom uczciwej zabawy») Salasa Barbadilla wybryki czterech studentów kończą się nagłą chorobą jednego z tej wesołej kompanji. Nawet gdy «pikaro» w końcu się ustakuje, któż nam poręczy za to, że raz zakosztowawszy rozkoszy włóczęgi, nie popadnie znowu w dawne błędy, skoro zarówno Lazarillo, jak i Guzmán, w odpowiednich kontynuacjach, odgrywają rolę recydywistów? Zdawałoby się, że ciąży na «pikarze» jakieś przekleństwo. Czasem np. trafia mu się jakaś lepsza posada, zostaje intendentem bogatej wdowy, jak Guzmán lub Alonso; lecz to, co dla innego byłoby szczytem marzeń, dla «pikara» jest tylko chwilową dywersją w kalejdoskopowym trybie życia, jaki prowadzi. Taki wiercipięta, jak on, już nigdzie nie zagrzeje miejsca. Życie straciłoby dlań urok, gdyby się miał zamknąć w czterech ścianach domowego ogniska. Dlatego też — w przeciwieństwie do «pikarki», pragnącej wydać się zażam — nie myśli o żeniacze, chyba że go nęci suty posag. Zresztą pożycie małżeńskie rzadko bywa trwałe, bo albo żona od niego ucieknie, albo on sam ją porzuci. Najlepiej harmonizują ze sobą, gdy «Pac wart pałaca, a pałac Paca». Przeciętny «pikaro» nie jest też lowelasem, donżuanem,

II



Karta tytułowa «Guzmán de Alfarache» Matea Alemany y de Enero.

jak nie jest pijakiem, ani zawalidrogą. Lubi dobrze zjeść i dobrze wypić, nie brak mu też odwagi, ale doświadczenie nauczyło go, że trzeba zawsze i wszędzie mieć się na baczności. Dziś na wozie, jutro pod wozem, niczem zbyt nie się przejmuję. Gdy mu się nie powiedzie, pociesza się nadzieją lepszego jutra, a gdy los mu się uśmiechnie, gdy przypadkiem znajdzie tłusty kęs, sypie pełną garścią, gdyż wie, że to, co z małym trudem zarobił, może prędzej jeszcze stracić, wie, że koło Fortuny szybciej się dla niego toczy niż dla innych śmiertelników. «Jedni — mówi Alonso — wznoszą się błyskawicznym lotem wiatru ku wyżynom, skąd inni runą w przepaść, zapadając się w głąb ziemi; jakkolwiek ociężali, niby ptaszki ołowiane, gotują się przecież do nowego lotu». I cieszą się, gdy mogą — choćby na chwilę — przygwoździć rączę koło Fortuny: «echar un clavo a la rueda de la Fortuna». Cała filozofja «pikara» mieści się w słówku mędrca greckiego: *Πάντα παῖ.*

Każdy typ literacki nasuwa dwa pytania zasadnicze: Jaka jest geneza typu literackiego jako takiego, jego przeszłość w literaturze? Jaki jest jego stosunek do rzeczywistości? Jeżeli bowiem literatura jest odbiciem rzeczywistości, to, rzecz jasna, typ ten musiał mieć swój odpowiednik w życiu realnym. Poprzedników «pikara» należy szukać przedewszystkiem w literaturze rodzimej, a więc w «Libro de buen amor» (ok. 1340) Juana Ruiza, pierwszej autobiografji o charakterze pikareskowym, w «Celestynie», na którą powołują się López de Úbeda w przedmowie, Salas Barbadillo w tytule («La Hija de Celestina») swych powieści, w bezwstydnym «La lozana Andaluza» (1528) Francisca Delicada, bardzo «niedelikatnego» księdza z Valle de Cabezuela, w satyrycznym «El Crotalón» (ok. 1550) Cristobala de Villalón, wzorującego się w swym opisie metamorfoz kogucich na Lucjanie i Erazmie, dalej w relacjach podróżników, jak tegoż Villalóna «Viaje de Turquía», opowiadaniach wędrownych aktorów, jak Agustina de Rojas Villandrando «Viaje entretenido» (1603), i autobiografjach żołnierskich. Te szczególne mają znaczenie dla genezy i rozwoju powieści szelmowskiej. Wszak «pícaro» najprawdopodobniej nazwę swą wziął od Pikardji, będącej, jak i Flandryja (stąd francuskie «flandrin», czeskie «flámovati»), częstym terenem bitw staczanych przez wojska hiszpańskie; «żyć jak Pikardyjczyk» znaczyło wśród dezertów hiszpańskich tyle, co «prowadzić awanturniczy żywot żołnierza» (zdanego często na łaskę losu jak prawdziwy «pikaro»). W początkach XVII wieku, kiedy się pojawiają pierwsze powieści szelmowskie, mnożą się owe biografje żołnierskie. Piszą swe pamiętniki Miguel de Castro, kapitan Alonso Contreras (ok. 1625); a niektóre z nich, jak «El Caballero venturoso» (1617) Juana Valladaresa de Valdelomar, «Historia tragi-cómica de Don Enrique de Castro» (1617) Baskijczyka Lombayssina de Lamarca lub «Comentarios de El desengañado de sí mismo» (ok. 1650) kapitana Diega Duque'a de Estrada, pełne są przygód pikareskowych (a poczęści i romaneskowych). Pozatem służba wojskowa jako epizod w życiu «pikara» jest niemal «obowiązkowa» w powieściach, tak jak była regułą w życiu ich autorów. Blaski i nędze ówczesnej kariery wojskowej żywo przypominały egzystencję «pikara», ułatwiały ową «transsubstancjację żołnierza w bandytę», by użyć określenia D'Aubigného.

Ale możemy iść jeszcze dalej. Te biografje żołnierskie stanowią niejako pomost między powieścią szelmowską a dawnym romansem rycerskim. Zestawienie szelmy z rycerzem wyda się na pierwszy rzut oka nieco śmiałe, mimo to



istnieje między nimi niezaprzeczone podobieństwo. Kipi w nich ta sama krew konkwistadorska, ta sama nieposkromiona żądza działania, ta sama potrzeba wyszumienia się, wyładowania energii życiowej. Główna różnica między nimi, że «pikarowi» brak właściwego pola popisu, nie może sił użyć na lepsze cele, bo podaż energii przerasta popyt. I tu właśnie tkwi główny tragizm egzystencji «pikara»: życie jego jest bezużyteczne, irracjonalne; jest ono marnowaniem energii w poczynaniach bezowocnych, a nawet szkodliwych dla kraju i państwa. Podczas wojny «pikaro» dokazywałby cudów waleczności, bo odwagi mu nie brak; w walce o byt podstęp nieraz lepiej popłaca niż odwaga. Rycerz Roland przemienia się tedy w rabusia Rinalda, lew ryczący — w lwa salonowego, lub lisa szczawanego, ukrywającego nieraz lwie serce pod lisią skórą. «Niemą zgoła nic pośredniego między rycerzem a bandytą» — twierdzi Menéndez y Pelayo, a Unamuno wystylizował to po swojemu, pisząc: «Gdy szlachcic dostaje udaru słońca, wyziera zeń bandyta». Powieść szelmowska jest prosto proletaryzacją romansów rycerskich. Gdyby z «Amadisa» usunąć pierwiastek nadprzyrodzony i wyższe motywy działania, bohater ten, borykający się z wrogiem mu losiem jak «pikaro», nie różniłby się już wcale od zwykłego awanturnika i obieżyświata. A cóż dopiero powiedzieć o rycerzu, który podupadł, «zeszedł na psy»? Czy można się dziwić poczciwemu karczmarzowi, który, mając Kiszota pasować na rycerza, wyobraża sobie, iż błędny rycerz to coś w rodzaju włóczęgi? A ponieważ zamłodu sam «mocno praktykował w tem zaszczytnem rzemiośle i wiele kątów po świecie nawycierał w pogoni za przygodami», więc wtajemnicza błędnego rycerza w arkana rycerzy — przemyślu, wyliczając mu wszystkie dzielnice, w których ogniskowało się życie łotrów, a więc «Placyk» w Segowji, «Oliwnicę» w Walencji, «Katownie» w Kordobie i t. d. (tę «mapę Pikardji» podaliśmy wyżej). Małe nieporozumienie! Zamiast stanąć w obronie słabych i wydziedziczonych (jak tego pragnął Don Kiszot), osobliwy ten rycerz podskubywał wdówki, oszukiwał dziewczyny, okradał sieroty, dając wszędzie «dowody zwinności swych nóg i dzielności rąk, imię swoje głośnym czyniąc we wszystkich prawie trybunałach Hiszpanji». Wkońcu osiadł w swoim zameczku (czytaj: karczmie), gdzie «żyjąc z dochodów własnych i cudzych», podejmuje «wszystkich błędnych rycerzy (czytaj: «pikarów») wszelkiego rodzaju i stanu, dzieląc się z nimi całą ich chudobą wzajemian za tyle dobrego, co na świecie robi».

Pikaryzm, który oddawna fermentował w literaturze hiszpańskiej, wybucha teraz z żywiołową siłą, panoszy się we wszystkich gałęziach piśmiennictwa. W komedjach «złotego wieku» spotykamy wszystkie możliwe odmiany «pikara», od zawadjackiego rąbajły, jak «El valiente Céspedes» Lopego, i dzikiego herszta bandytów, romantycznie wyidealizowanego w «El Catalán Serralonga» Antonia Coella, w «El mas valiente Andaluz» Cristobala Monroya y Silva lub w anonimowym «Bandolero mas honrado» poprzez «El Rufián castrucho» do sprytnych «graciosos» i figlarno-filuternych pokojówek. Lukrecja w «La mal casada», Belisa w «El acero de Madrid», Fenicja w «El anzuelo de Fenisa», Tristán w «El perro del hortelano», komedjach Lopego de Vega, przypominają Justyny, Heleny, Rufiny i Alonsów z powieści szelmowskich. Pikaryzm wkrada się do «romancera», do nowelek, a w dziedzinie powieściopisarstwa niema prawie gatunku, któryby nie zawierał żywiołów pikareskowych. W «El Abencerraje» (druk. 1565), noweli «maurytańskiej» Antonia de Villegas, Rodrigo de Narváez, gubernator fortecy Alora, któ-

remu się sprzykrzyło życie bezczyenne w forcie, nocą wyrusza z kilkoma towarzyszami, by szukać przygód. W drodze spotyka Maura Abindarraeza, wesolo podśpiewującego: «Urodzony w Granadzie — Wychowany w Cartama — Zakochany w Coin — Nad granicą Alora». Wzięty do niewoli po krótkiej walce, Abindarráez wyznaje swemu zwycięzcy, że tejsze nocy miał zamiar poślubić tajnie córkę gubernatora pobliskiej twierdzy maurytańskiej, Coin. I któż jest większym narwańcem, Narváez czy Abindarráez? Z powieści pseudohistorycznych możnaby tu wymienić anonimową «Historia de los dos verdaderos amigos» (1625), w której opisane są przygody Hiszpana i Francuza, podróżujących po Persji, i ich romanse miłosne z rozmaitemi damami towarzystwa perskiego.

Nawet powieści nawskroś idealistyczne mają nieraz zabarwienie pikareskowe; mimo, że akcja toczy się naogół w dalekich i nieznanach krainach, a główną jej sprężyną jest miłość idealna dwojga kochanków i wiara ich w Opatrzność, gdy w powieściach szelmowskich zamiast tych sentymentalnych fikcyj mamy brutalny egoizm i realizm życia, zamiast oka Opatrzności — ślepy traf, zamiast ufności — «desengaño», nie brak i tu przecież punktów stycznych. Pomost stanowią takie dzieła, jak «Poema trágico del Español Gerardo y desengaño del amor lascivo» (1615—17) i «Varia fortuna del soldado Pindaro» (1626), dwie powieści Gonzala de Céspedes y Meneses, zaliczane przez jednych do powieści idealistycznych, przez drugich do powieści realistycznych. «El Peregrino en su patria» (1604) Lopego de Vega zawiera żywioły autobiograficzne (jak powieść szelmowska), rzecz dzieje się wyłącznie w Hiszpanji, podaje też realistyczne opisy niektórych miast, jak Monserratu i Walencji. A «Persiles y Sigismunda» Cervantesa? Obok głównych bohaterów tej epepei morza i miłości przewija się tu mnóstwo postaci drugorzędnych, a między nimi nie brak i prawdziwych «pikarów», którzy z takiej czy owakiej przyczyny porzuciwszy swą ojczyznę, błakają się po Bożym świecie. Jest tam naprzykład historia Polaka, Ortela (t. j. Marcina, przyp. aut.) Banedre, który, pragnąc poznać świat, udał się do Hiszpanji, tego «przysłupku dla cudzoziemców i zbiorowiska narodów». Tu, służąc «u różnych panów» (jak Alonso), nauczył się po hiszpańsku, poczem, pragnąc poznać inne kraje, przeniósł się do Portugalji. W Lizbonie zabija w pojedynku szlachcica, który go obraził. Ścigany przez policję, chroni się do mieszkania pewnej damy, która, jak się potem okazuje, jest matką zabitego. Dama, choć się domyśla, że ukrywa mordercę, nie wydaje swego gościa ceklarzom, owszem, ułatwia mu ucieczkę. Nasz Polak piętnaście lat służy jako żołnierz w Indjach Wschodnich, a wzbogaciwszy się, postanawia wrócić do Hiszpanji, lecz okręt, na którym żegluje, rozbija się (jak wszystkie okręty w tej odysei Północy), tym razem na szczęście w pobliżu wybrzeża Portugalji. W pewnej oberży miasta Talavera widzi Banedre dziewczkę, która mu się podoba. Jest ona wprawdzie zaręczona, lecz Polakowi udaje się przekupić jej ojca, który na widok przywiezionych z Indyj kosztowności zezwala na ślub. Niestety płocha Luiza, przywłaszczony sobie klejnoty męża, czmycha ze swym pierwszym narzeczonym, Alfonsem. Polak błaka się po świecie, zwiedza jeszcze liczne kraje i przyłącza się do pielgrzymki Persilesa. Tymczasem Luizę wraz z jej uwodzicielem zaaresztowano w Madrycie i skazano na 10-letnie wygnanie. Luizę, której kochanek umarł w więzieniu, opiekuje się teraz jakiś żołnierz, zabierający ją ze sobą do Włoch. W Rzymie następuje spotkanie Luizy, Hiszpana i Polaka; wywiązuje się sprzeczka, w trakcie której

mąż ginie z ręki kochanka. Szkoda, bo byłby może wydał księgę swoich przygadków, jak Doświadczyński.

Jasne jest, że prąd, który tak silnie się zaznaczył w literaturze, musiał mieć źródła swoje w rzeczywistości. Jak dalece dotyczące dzieła, w szczególności zaś powieści szelmowskie, są odbiciem własnych przeżyć autorów, trudno wiedzieć; za mało o nich wiemy, by móc przeprowadzić dokładną paralełę między życiem a dziełem danego pisarza. Ale nawet skąpe wiadomości, jakie posiadamy o niektórych autorach powieści szelmowskich, dowodzą, że przygody, jakie w nich opisują, bynajmniej nie są «z palca wysane». Oto kilka przykładów. Mateo Alemán, autor pierwszej i jednej z najlepszych powieści szelmowskich, «Guzmana de Alfarache», był synem lekarza. Uzyskawszy r. 1564 dyplom bakałarza filozofji, studjuje medycynę w Salamance i Alcalá, nie kończy jednak studjów, przyjmuje natomiast skromną posadę urzędnika w Ministerjum



Mateo Alemán y de Enero.  
(Sztylek współczesny).

Skarbu. Równocześnie zajmuje się różnemi, niekoniecznie uczciwemi sprawami: pośredniczy w kupnie i licytacji przedmiotów i t. p. Kilkakrotnie odsiadyuje karę za niezapłacone długi lub nieporządki w rachunkach. Ożeniony w r. 1571 — bez przekonania, jak się zdaje — rychło rozwodzi się z żoną i żyje po kawalersku — z innemi. Ok. r. 1601 wraca do Sewilli, gdzie wpada w sidła lichwiarzy, tak, że w następnym roku znowu dostaje się do więzienia. Wiosną 1604 r. przybywa do Lizbony, potem znów powraca do Sewilli. Wkońcu próbuje szczęścia w Ameryce. Już r. 1582 chciał tam emigrować, lecz po otrzymaniu posady planu swego wówczas zaniechał. Teraz, bliski sześćdziesiątki, decyduje się na wyjazd. Umiera w Meksyku ok. r. 1614. Według Luisa de Valdés, miał też Alemán służyć jako żołnierz we Włoszech. Nie ulega wątpliwości, że smutne doświadczenia Guzmána i wymyślanie coraz to nowych sposobów zarobkowania, kilkakrotne przesiadywania w więzieniu, pobyt we Włoszech i t. d. są poniekąd odzwierciedleniem życiowych kolei samego Alemana. — Vicente Martínez Espinel, autor «Żywotu Marcosa de Obregón» (1618), urodzony r. 1551 w malowniczo wśród skał położonem Ronda (które opisał w «Canción a su patria»), studja uniwersyteckie odbywał w Salamance, przerywając je kilkakrotnie dla braku środków lub ochoty, jak studenci pikaryzujący. Tymczasem trudni się różnemi rzemiosłami, często zmieniając służbę. W r. 1578 spotykamy go w Sewilli, gdzie lekkie jego obyczaje budzą zgorszenie. Okręt, na którym przeprawia się do Włoch, staje się łupem korsarzy algerskich, a Espinel ich niewolnikiem. Wypuszczony na wolność, służy jako żołnierz we Włoszech i Flandrii. Po powrocie do Hiszpanji otrzymuje

święcenia kapłańskie (1587) i nominację na kapelana szpitalu w Ronda, mieście rodzinnem; żyje jednak przeważnie w Madrycie z dochodów swej prebendy. Pozbawiony beneficjum naskutek doniesień władz, zdobywa w 48 roku życia stopnie uniwersyteckie w Alcalá (1599), a biskup Plasencji mianuje go jałmużnikiem i dyrektorem chóru w Madrycie (um. 1624). Istotnie Espinel był nie tylko poetą, ale i dobrym muzykiem; jako poeta miał on wymyślić decymę, zwaną po nim «espínela», jako muzyk dodał podobno piątą strunę do narodowej lutni. Życie jego nie było tak burzliwe, jak żywot Alemana; to też jego «pícaro», Marcos, nie jest tak niebezpiecznym osobnikiem, jak Guzmán lub Buscón, lecz znacznie łagodniejszym. — Awanturniczy pono był też żywot Alonsa Gerónima de Salas Barbadillo, autora powieści «La Hija de Celestina» (1612) i «El subtil cordobés, Pedro de Urdemalas» (1620), kilku komedyj i intermedjów w guście pikareskowym, jak «La Escuela de Celestina», «El Gallardo Escarramán», «La Casa del placer honesto» (1620) i licznych nowelek satyrycznych i obyczajowych. Niedużo wiemy o życiu Barbadilla; to pewne, że nie brakło w nim ani wyroków sądowych, ani dekretów banicyjnych. — Jeżeli, jak przypuszczają niektórzy krytycy, autorem powieści «Vida y hechos de Estebanillo González» (1646) był prawdziwy Estéban González, błazen Oktawjusza Piccolominiego, księcia Amalfi, któremu dzieło zadeedykowano, byłaby ona prosto autobiografią owego błazna — oczywiście z nieodzowną dozą imaginacji. Faktem jest, że żaden z bohaterów nie zwiedził tyle krajów, co «Stefek», i żaden — nie wyłączając Guzmána — nie miał tyle przygód najrozmaitszych, co on. Estebanillo zaczyna karierę swoją w Rzymie jako pomocnik cyrulika. Niezręczności, jakie tu popełnia, każą mu opuścić służbę. Chłopiec udaje się przez Loreto i Pizę do Sieny, w Livorno wsiada na okręt i ląduje w Mesynie, skąd przez Palermo wraca do Rzymu. Potem zwiedza jeszcze Lombardję, Hiszpanję, Portugalję, Alzację i Szwabję, dokąd przybywa właśnie w czasie bitwy pod Nördlingen (1634). Następnie udaje się do Flandrii i Francji, gdzie uczestniczy w oblężeniu miasta Arras, i w poszukiwaniu swego pana, księcia Amalfi, dociera aż do Polski. W Lipsku jest świadkiem bitwy między Torstensenem a Piccolominim (1642), potem przez Polskę wędruje do Wiednia i Rzymu; udaje się raz jeszcze do Hiszpanji, stamtąd do Anglii i Hiszpanji, wreszcie, gdy mu się ta tułaczka sprzykrzyła i reumatyzm dokuczać mu począł, wraca do Neapolu. Oczywiście, nie można brać zbyt dosłownie tego, co autor pisze, np. o wielkich zaszczytach, jakie go spotkały na dworze króla polskiego lub księcia de Osuna — błazen zawsze lubi błagować — mimo to przecież powieść jego ma wyraźny charakter historyczno-anegdotyczny.

Ale czy tylko autorowie powieści szelmowskich pędzili życie niespokojne, burzliwe, awanturnicze? Zdaje się, że było ono regułą w owych czasach, skoro i najwięksi pisarze, Cervantes, Lope de Vega, Quevedo, nawet Calderón w młodych swych latach, pod tym względem nie stanowili wyjątków. Quevedo z powodu licznych pojedynków musiał uciec do Włoch, a brewerje Calderona w swoim czasie także wywoływały sensację w Madrycie. A cóż powiedzieć o owych żydach wiecznych tułaczach, zmieniających wciąż zawód, wyznanie i miejsce pobytu, jak Miguel de Barrios lub Antonio Enriquez Gómez, z których pierwszy przebywał w Livorno, Nizy, Brukseli, Roterdamie, Amsterdamie i w Indjach, drugi zaś uciekł do Francji (gdzie był sekretarzem w kancelarji króla Ludwika XIII), stamtąd do Holandji, a w r. 1660 został w Sewilli spalony przez Inkwizycję —

na szczęście tylko «in effigie»! Pomijając już żołnierzy-«pikarów», jak Miguel de Castro, Alonso de Contreras lub Diego Duque de Estrada (rodzaj arystokratycznego arcszelmy «à la» d'Artagnan, którego książę de Osuna używał do wszystkiego), nie brakło w Hiszpanji ani księży-«pikarów», ani studentów-«pikarów», ani — profesorów-«pikarów». Taki Cristóbal de Villalón, syn akuszerki z Valladolid, studjuje w Salamance filologję klasyczną, wychowuje dzieci hr. de Lemos, pisze tragedję, satyrę «El Crotalón» i traktat filozoficzno-pedagogiczny, «Escolástico»; podczas bitwy morskiej pod wyspą Bonza (1552) dostaje się do niewoli tureckiej. W Konstantynopolu praktykuje przez kilka lat jako lekarz, a raczej znachor, podejmując się najryzykowniejszych operacyj. Uciekwszy z niewoli, przebywa pewien czas u mnichów na górze Atos, poczem przez Lemnos, Ateny, Samos, Rzym i Genuę wraca do Valladolid (1555), gdzie podejmuje znowu swoją działalność pedagogiczną, wydaje «Gramática castellana» i opisuje przygody swoje w Turcji («Viaje de Turquía»). Inny profesor salmantyński, żyjący w «akademickim» wieku XVIII, Diego Torres y Villarroel, był istnym Gil Blasem. Mieszka w stodółach i pałacach, raz jest kramarzem, raz mnichem; przebywa też w Portugalji, gdzie kolejno próbuje zawodu kupca, aptekarza, nauczyciela tańców, lekarza, żołnierza, toreadora. W Salamance wykłada matematykę, pisze traktaty fizyczne, lekarskie, alchemiczne, zajmuje się kabałą i wydaje słynne almanachy, w których m. i. przepowiada rewolucję francuską. A wielki Unamuno, eksrektor uniwersytetu w Salamance, czy i on nie jest «pikarem» w szlachetnem tego słowa znaczeniu? On, który się dusił na swej katedrze («que el destino sofocó en una cátedra de Castilla», jak pisze o sobie), a skazany za obrazę majestatu na 17 lat domu karnego, ułaskawiony, w dalszym ciągu uprawia politykę, zwalczając dyktaturę i militaryzm. Wygnany z kraju, żyje samotnie na wyspie Fuerteventura. Nie korzysta z amnestji r. 1924, gdyż nie jest to ta wolność, o której on marzył, lecz przenosi się do Francji, gdzie żyje na dobrowolnem wygnaniu. Nie brakło też «pikarów» wśród grandów, jak nie brakło grandów wśród «pikarów». Więc obok Fernanda de Valenzuela, pазia królowej Marji Anny austriackiej, który został jej kochankiem, otrzymał tytuł granda i przez pewien czas kierował losami państwa, lub Manuela Godoya, który dzięki protekcji Marji Luizy z Parmy, małżonki Carlosa IV, z prostego żołnierza gwardji zaawansował na księcia de Alcudia, pierwszego ministra i faworyta Carlosa, mamy takich bandytów, jak don Luis Pacheco de Narváez, fechtmistrz Filipa IV, lub don Jerónimo de Loaysa Triviño, który skończył na szubienicy. Ruy Blas i Hernani uzupełniają się wzajemnie. Lecz najklasyczniejszym bodaj przykładem «pikara» w naturze był Julián Olivares, nieślubny potomek wielkiego faworyta królewskiego. Pozostawiony już jako dziecko na łasce losu, był on śpiewakiem



Vicente Martinez Espinel.

ulicznym, paziem, żebrakiem. Potem umknął do Meksyku, gdzie służył jako parobek; nie mając zamiaru skończyć na szubienicy, która go czekała, zaciągnął się do wojska we Flandrii; stamtąd wrócił do Madrytu i ożenił się z niewiastą wątpliwej reputacji. Tymczasem ojczulek jego, zestarzały i bezdzietny, zateśknął za swoim Julkiem, a zaadoptowawszy go, otworzył mu salony dworskie i towarzyskie. Jakoś Julián Valcarcel wabi się teraz Don Enrique Felipe de Guzmán — przynajmniej oficjalnie, bo złośliwi plotkarze wymyślili dlań epitet: «el segundo Guzmán»...

I oto dlaczego lektura powieści szelmowskich zostawia tak gorzki posmak po sobie. Literatura ta zbyt bliska jest rzeczywistości, ażeby można, jak po przeczytaniu innych powieści, odłożyć książkę nabok, pocieszając się tem, że to historie zmyślane, nieprawdziwe, przesadne. Takiej ulgi nie doznajemy przy czytaniu powieści szelmowskich, bo w nich maluje się cała nędza materialna i moralna ówczesnego społeczeństwa, bo nigdzie nie widzimy tak wyraźnie, jak bliska upadku była Hiszpanja w chwili, gdy stała na szczycie swej potęgi, jak w owej masie wykolejonych istot, która z jednej strony sięgała stopni tronu, a z drugiej — zstępowała do najniższych szczebli społecznych. Jeśli zaś weźmiemy wyraz «pikaryzm» w znaczeniu głębszem, już nie jako zwykłą włóczęgę, lecz jako objaw nieokiełznanego pociągu do życia koczowniczego, awanturniczego, popędu do bujania i błakania się po świecie, poszukiwania wciąż to nowych wrażeń i przygód, to pikaryzm jest jedną z najbardziej uderzających cech umysłowości hiszpańskiej, objawiającą się w literaturze niemal że od samego jej zarania (Juan Ruiz) aż do nowoczesnych powieści Peredy, Pia Baroja i Felipa Triga. Pikaryzm w najszerszym tego słowa znaczeniu jest, jak u innych narodów romantyzm, wrodzoną Hiszpanowi skłonnością. Albowiem zawsze, czy buja po zaświatach jako mistyk, czy rusza w świat jako rycerz, by zdobywać dalekie krainy, czy jako donżuan, by podbijać serca niewieście, czy jako zwykły «pikaro», by żyć cudzym kosztem, lub tak sobie dla «fantazji», zawsze najgłębszą przyczyną jego przedsięwzięć jest jakiś wewnętrzny niepokój, jakaś wieczna tęsknota duszy rwącej się do czynu.

Główny rozkwit powieści szelmowskiej w Hiszpanji przypada na pierwszą połowę, dokładniej na pierwszą ćwiartkę XVII wieku, gdyż punkt swój kulminacyjny osiągnęła w roku 1626, w którym to roku pojawiły się aż trzy powieści tego typu. Jest to wogóle charakterystycznym dla literatury hiszpańskiej zjawiskiem, że każdy rodzaj fikcji, jakakolwiekby była jej forma, nagle się zjawia i rychło się wyczerpuje, względnie wyradza. Ściśle biorąc, ostatnią powieścią szelmowską był «Estebanillo González» z r. 1646, lecz już od r. 1630 powieść ta zaczęła ulegać różnym przeobrażeniom, polegającym już to na wprowadzaniu inowacyj do tradycyjnych opisów (np. wplataniu wesołych «intermezzi», jak w «Las Harpias en Madrid» Solorzana), już też na zmianach zasadniczych, zmierzających do odświeżenia, odnowienia tej gałęzi literackiej. Oryginalny był na przykład pomysł Juana Martinez de Moya. W «Las Fantasias de un susto» («Majaczenia strachu», 1630) opowiada, jak w chwili, gdy wóz, w którym podróżował, staczał się ku przepaści Sierry Moreny, przypominały mu się błyskawicznie wszystkie ważniejsze wypadki życiowe, stanowiące treść tego dzieła. Nam zaś przypominają się teorie Coleridge'a i nowoczesnych psychologów o szybkości, z jaką człowiek, gdy tonie lub doznaje silnego wstrząśnienia, widzi przed sobą całą swą przeszłość. Gdyby Moya żył w epoce E. T. A. Hoffmanna lub Edgara

Poëgo, powieść jego nazywałaby się «fantastyczną»; dziś uważano ją raczej za «eksperymentalną». Autorowi zaś chodziło tylko o krytykę obyczajów współczesnych. Z innego założenia wychodzi znany nam już z liryk ksiądz Salvador Jacinto Polo de Medina w «Hospital de incurables y viage de este mundo y el otro» («Szpital nieuleczalnych i podróż po tym świecie i po tamtym», 1636). Śni mu się, że djabeł zaprasza go na wycieczkę naokoło świata w karecie. Zwiedzają naprzód Neapol, potem Genuę i Francję. Lecz największą atrakcją tej podróży jest «Szpital nieuleczalnych», na skale opodal wejścia do piekieł. Jest on przybytkiem szaleńców i obłąkanych. Jeden z nich, wyobrażający obmowę i oszczerstwo, nazywa się «Ale», bo, ilekroć kogoś chwala, zawsze wtrąca swoje «ale». Jest tam i skąpiec, połykający kęsy, aby mu w żołądku dłużej pozostały, jest ciekawska, co plotkami swemi całe miasto podjudza, no, i oczywiście wierszokleta, który cierpi na manję pisania satyr i parodij. Wkońcu autor, który, jak wiadomo, dotknięty był tą samą chorobą, prosi wszystkich tych o pobłażanie, którzyby sądzili, że i on dojrzały jest do «Szpitala nieuleczalnych». W założeniu swem nowela ta przywodzi na pamięć «Djabła kulawego» («El Diablo cojuelo, Verdades soñadas y novelas de la otra vida, traducidas a ésta», 1641) Luisa Veleza de Guevara (1578—1644), tem bardziej, że w powieści tej, która w przeróbce Le Sage'a uzyskała sławę europejską, powołując do życia osobną literaturę «djaboliczną», znać, jak i w poprzedniej, wpływ «Snów» Queveda. Młody student, Cleofás Leandro Pérez Zambullo, zaskoczony w przygodzie miłosnej, ratuje się ucieczką i przez lukę w dachu dostaje się do komórki astrologa. Tu wypuszcza na wolność uwięzionego w czarodziejskiej butelce demona Asmodeusza. Djabeł, chcąc się odwdziżyć swemu oswobodzicielowi, proponuje mu wycieczkę napowietrzną poprzez Hiszpanję. Podróż, wiodąca z Madrytu do Sewilli, Kordoby, Écija (miasta urodzenia Guevary), pozwala studentowi zaglądać przez odkryte dachy do wnętrza mieszkań, autorowi zaś daje sposobność chlóstania biczem satyry «niegodnych synów Apollina». Wkońcu djabeł wraca do piekła a Don Cleofás do Alcalá, by ukończyć tam swoje studia. Pomysł odkrycia dachów — Guevara nazywa to «zdjęciem z pasztetu madryckiego powłoki z ciasta» — nie był nowy; źródłem jego miał być «passus» z listu Demokritosa, względnie dzieło Rodriga Fernandez de Ribera («Los antojos de mejor vista», 1625), według innych zaś słynny proces czarodziejski licencjata Torralby, którego «djabli unieśli w powietrze na drągu», jak twierdzi Don Kiszot (II, 41); po 12 godzinach był w Rzymie, a nazajutrz o świecie wrócił do Madrytu, gdzie opowiedział o tem, co widział. — Innym przykładem metamorfoz, jakim ulegała powieść szelmowska, jest dzieło Antonia Enriqueza Gomeza p. t. «El siglo pitagórico» (Bordeaux, 1644). Powieść ta polega na dawnych wierzeniach o metempsychozie czyli wędrówce dusz, przechodzących po śmierci z jednego ciała w drugie. Teorię tę przypisują zwykle Pitagorasowi, skąd też tytuł powieści («Świat Pitagorasa»). Mieliśmy już metamorfozy koguta (w «El Crotalón»); Cervantes w «Rozmowie psów» («Coloquio de los perros») skreślił żywot psa przybłądy (brytana Berganzy), służącego «różnym panom» jak «pikaro» (który ze swej strony często pędzi psi żywot); tu mamy błakającą się po różnych ciałach duszę — duszę «pikaryzującą». Dusza ta zamieszkuje kolejno w człowieku ambitnym, następnie w ciele oszczercy, szpiega, kurtyzany, ministra, faworyta, rycerza, projekciarza i innych. Pikaryzm wkracza tu w dziedzinę mistycyzmu, przypominając nam głośny w swoim czasie utwór Siostry Marii

do *Ceo* (†1753), w którym dusza przedstawiona jest pod postacią pątnicy, zwabionej przez «łowczynię z dworu», czyli przez namiętność. I ona długi czas służy ziemskim panom: Szlachectwu, Bogactwu, Ambicji, później się nawraca, a oczyściwszy się w «jeziorze pokuty», dostaje się do «zagrody pasterza», którym jest boski Oblubieniec. Oba dzieła są pisane pół wierszem, pół prozą; pierwsze jest satyryczną rewją różnych stanów społecznych, drugie — alegorią życia ludzkiego. W środku powieści Gomeza figuruje pod tytułem «Vida de Don Gregorio Guadaña» prawdziwa nowelka szelmowska, przypominająca utwory Alemana i Queveda.

W drugiej połowie XVII wieku, okresie uduchowionego baroku, powieść hiszpańska przybiera coraz bardziej charakter alegoryczno-satyrycznego zwierciadła społecznego. W «Wszechnicy miłości i szkole interesu» («Universidad de amor y escuela del interés, Verdadas soñadas o sueño verdadero», 1640) płeć piękna ćwiczy się w sztuce kochania i intrygowania, zdobywając stopnie akademickie według postępów swoich w tej wdzięcznej dziedzinie. Pierwsza część tej noweli, przeplatanej kiepskimi wierszami, ukazała się pod nazwiskiem magistra Antolineza de Piedrabuena, druga pod nazwiskiem bakałarza Gastona Dalisa de Orozco; w późniejszych wydaniach obie części wydrukowano jako dzieło Salvadora Pola de Medina, autora «Szpitala nieuleczalnych». Cyrulik madryleński, Marcos García, jest autorem «Flema de Pedro Hernández» (1657). Piotr Hernández jest postacią ludową, noszącą flegmę, lenistwo, apatię posuniętą do ostatnich granic. Tu jest on symbolem «pikarów» pasywnych, biernych, których unosi fala życia, a którzy przecież czasem, nie wiedząc jak, «wypływają». Około tych biernych widzów przewijają się «aktywiści»: żołnierze, studenci, posługaczki, osoby bez czci i wiary, ale ruchliwe i rzutne, dziwnie kontrastujące z tamtymi «fatalistami». Zdaje się, jakoby ci poznali marność wszelkich wysiłków ludzkich. Jest to ta sama apatia, która cechuje niektóre portrety El Greca i Zurbarana i jeden z objawów choroby wieku: «desengaño». Tu należy też dzieło Juana Martinez de Cuellar o znamienym tytule: «Desengaño del hombre en el tribunal de la Fortuna y casa de descontentos» (1663). Autor opisuje wędrówkę swoją do siedziby «Desengaño» i do pałacu Fortuny, podczas której pozbywa się wszystkich iluzji co do możliwości osiągnięcia szczęścia na tym świecie. Wszystkie te opowiadania są utrzymane w formie wizji, jak «Sny» Queveda, i przesiąknięte kultyzmem, jak współczesne dramaty Calderona, dla którego życie wszak także było tylko marnym «snem».

Jako ostatnią odrośl t. zw. «gusto picaresco» możnaby uważać nowele moralizujące w szacie «przewodników po mieście». Pierwszym tego rodzaju dziełem jest dowcipny «Guía y aviso de forasteros» (1620) antykultysty Antonia Liñana y Verdugo, w którym dwaj starsi panowie opowiadają niedoświadczonemu młodzieniaszkowi różne historyjki, mające go ostrzec przed niebezpieczeństwami, jakie mu grożą w stolicy. Większą wartość jako dokument kulturalny, informujący o obyczajach i osobliwościach stołecznych, posiadają Juana de Zabaleta «El día de fiesta por la mañana» (1654) i «El día de fiesta por la tarde» (1659). Autor skreśla tu różne typy, jakie się spotyka w stolicy w dzień świąteczny, a więc golarza, damę, kawalerów zakochanych i kochliwych, zazdrośnika, nabożnisia, spiocha, karciarza, poetę, dworzanina i kandydata na dworzanina, pasibrzucha, myśliwego, liczykrupę, ajenta hadlowego, łysego jegomościa używającego



peruki, i t. p. W drugiej części zaś opisuje rozrywki wielkomiejskie, a więc teatr, trybunał, promenady publiczne i aleje dla pań, ogrody, książki, gry w piłkę, podwieczorki, wycieczki. Przy tej sposobności wygłasza własne refleksje na temat szlachectwa, ubóstwa, pojedynków i «pundonoru», i t. p. Poglądy Zabalety, choć czasem przesadne, zawsze są oryginalne, a nieraz głębokie. Zdrowy humor i wyrozumiałość łączą się u niego z powagą moralisty. Francisca Santosa «*Día y noche de Madrid*» («Madryt za dnia i w nocy», 1663) przypomina poniekąd Zabaletę. Pewien Włoch, wykupiony przez mercedarjuszy z niewoli Maurów, przybywa do Madrytu. Tu przyczepia się doń chudopacholek Juanillo. Nieborak ten, któremu wrogie losy i nikczemność ludzka nie pozwoliły się wybić, oprowadza obcego przybysza po mieście, wtajemniczając go w życie zakulisowe stolicy z większą kompetencją, niżby się tego po młodocianym wieku Juanilla spodziewano. W 18 «discursos» (rozmowach) doświadczony ten «cicerone» rozprawia o ubogich, o zalotnych posługaczkach, romansujących ze swymi chlebodawcami, o tauromachomanji (tu pyszna anegdotka o jegomościu, który podczas walki byków wpadł w sidła nierządniczy i o północy bez złamanego «*maravedisa*» wrócił do domu, gdzie żona i dzieci, zgłodniałe i zrozpaczone, od rana wyczekiwały jego powrotu); o różnych rzeczach, jakie się widzi na ulicy, o cyrulikach wyrrywających zamiast chorego zęba zdrowe, zuchwałych doliniarzach, zawodowych żebrakach, szpiclach i donosicielach, wyuzdanych damulkach, wystawności orszaków pogrzebowych, jaskiniach gry, plotkarstwie i gniazdach plotkarskich, np. osławionych «*Gradas de San Felipe*» przed kościołem augustjanów, centrali komerażu i poczty pantoflowej, i t. p. Słowem, Madryt przedstawiony jest tu jako nowoczesny Babilon, bagno wszelkich zbrodni i występków. Tu i ówdzie przerażony temi rewelacjami cudzoziemiec przerywa wywody swego przewodnika wykrzyknikiem: «*Válgame Dios, amigo Juan! Esto hay en Madrid?*» («Bój się Boga, Janie! Takie rzeczy istnieją w Madrycie?») Juanillo ma w sobie coś z «pikara»; jest on bardzo sprytny i niezbyt uczciwy. Karjerę swoją rozpoczął jako żebraczek, potem został braciszkiem w jakimś zakonie mnichów, wycierał jeszcze różne kąty, zanim obrał zawód przewodnika. Na końcu i Włoch opowiada swoje przygody w Italji, Hiszpanji i Algerji. — Inna nowela Santosa jest łagodniejsza w tonie, choć boleśnieszka w gorzkiej swej rezygnacji od cynicznego szyderstwa tamtej. «*Piotruś, ten od kurnika*» («*Periquillo, el de las gallineras*», 1668) — tak przezwany sąd, że jako dziecko pilnował drobiu — jest podrzutkiem, który po śmierci przybranych rodziców służy jako przewodnik ślepemu dziadowi i różnym panom, podobnie jak Lazarillo. Lecz w przeciwieństwie do innych bohaterów rynku i rynsztoku, Piotruś jest rzetelny i uczciwy, uczciwszy nawet od Lazarka, który wkońcu przecież otrząsał się z życiem, nie mówiąc już o Janku. Periquillo nie uznaje kompromisów z życiem; więc zniechęcony do świata i ludzi, rzuca wszystko, wraca do domu i prowadzi żywot bogobojny. Wygłasza długie i nudne kazania o cnocie, staje się coraz większym ascetą, tak, że opowiadanie swoje kończy modlitwą. W formie swej i technice nowela ta nie różni się od innych powieści szelmowskich; w istocie jest ona ich antytezą, protestem przeciwko ich niemoralności. Periquillo jest anty-Lazarillem, chrześcijańskim Diogenesem, Jobem, cierpliwie znoszącym swoją niedolę. Z nim też powieść szelmowska utonęła w morzu «*desengaño*»; «pikaro» jednak żyje dalej, a i Periquillo zmartwychwstaje, 150 lat później — w Meksyku,

jako bohater powieści «El Periquillo Sarniento» (1816) Joségo Joaquina Fernandesa de Lizardi.

**Nowelistyka.** Hiszpańska literatura «złotego wieku» i w tej dziedzinie wykazuje bogactwo nadzwyczajne. Co do ilości nowel, nie ustępuje ona żadnej innej literaturze, nie wyłączając włoskiej, choć nowelistyka we Włoszech zawsze należała do najbardziej ulubionych form literackich. Według Ticknora Hiszpanja przez półtora wieku wydała na świat stosunkowo więcej takich dzieł niż Włochy w ciągu półpiąta wieku, kiedy gałąź ta u nich kwitnęła. Oczywiście, ilość i tu stoi w odwrotnym stosunku do jakości. «Nowelek mamy coniemiarą — pisze o tym okresie krytyk hiszpański Fernández de Navarrete — są one jednak tak liche, niesmaczne, nieprawdziwe i nudne, że niesposób przeczytać więcej niż dziesięć pierwszych stron». Sąd ten jest stanowczo zbyt ostry, bo wśród wielkiej masy utworów niedorzecznych trafiają się i dobre, a dla znajomości dziejów kultury i mniej dobre ważnym są przyczynkiem. Od nowel włoskich różnią się hiszpańskie tem, że brak w nich pierwiastków ludowych, folklorystycznych, tak częstych zwłaszcza u dawniejszych nowelistów włoskich, a z nowszych u Basilego (1634), Sarnellego (1684) i innych. Są one też naogół moralniejsze, mniej «erotyczne» od tamtych, choć pod ich wpływem pikantne historyjki, pieprzne anegdotki i tłuste żarty wkradały się także do opowiadań hiszpańskich, a znowuż brutalne i tragiczne awantury miłosne dostojnych dam i kawalerów z hiszpańskich nowel przeszły do włoskich. Wogóle panuje w tej dziedzinie wielka różnorodność co do formy i co do treści. Więc obok nowel samoistnych (jak u Cervantesa) mamy tu nowele sztucznie powiązane ze sobą w jedną całość (jak u Boccaccia); obok nowel romantyczno-miłosnych — nowele o charakterze pikareskowym, obok nowel moralnych i satyrycznych — barokowe burleski i bufonady. Że i kultyzm święci tu triumfy, rozumie się samo przez się. Pewne jest i to, że Cervantesa, tego mistrza noweli, nikt już nie prześcignął; nie udało się to nawet Lopemu de Vega, którego ambicją było «knock-outowanie» swego rywala. Jak «Galatei» Cervantesa (1583) przeciwstawił własną «Arkadję» (1598), jak przeciw «Viage del Parnaso» (1614) «wygrał» swój «Laurel de Apolo» (1630), tak zareagował też na «Novelas ejemplares» (1613) Cervantesa nowelką «Fortunas de Diana» (1621) i trzema nowelkami w «La Circe» (1624). Niestety Lope «no nació para novelar». Jego «novelas amorosas» nie różnią się w swej technice od komedyj «kapy i szpady», a jedna z nich, «La prudente venganza», już w zewnętrznej swej strukturze przypomina dramat. Zdaniem Lopego, nowela spełniła swoje zadanie, jeśli dała «su autor contento y gusto al pueblo», co możnaby równie dobrze zastosować do jego komedyj. Natomiast Diego Agreda y Vargas w przedmowie do 12 «Novelas morales» (1620) główny cel noweli upatruje w nauce moralnej. To też na końcu każdej rozwodzi się nad morałem, jaki z niego wysnućby można. Komentarze te zdumiewają nieraz swą naiwnością; tak z pierwszej nowelki, zaczerpniętej z Boccaccia czy Masuccia (jest to znana legenda o Romeu i Julji), wyciąga wniosek, że pierwszym obowiązkiem patrycjusza powinna być troska o utrzymanie pokoju w Rzeczypospolitej. Gdy monotonne nowelki Agredy świadczą o pewnym braku inwencji, Josef Camerino («Novelas amorosas», 1623), Włoch, dba przedewszystkiem, jak Cervantes, o urozmaicenie, wprowadzając rycerzy («La Persiana»), Maurów («Triunfante porfia»), pasterzy («Ingratitud hasta la muerte»), szelmów («Pícaro amante») i t. d.

W przeciwieństwie do Agredy jest Camerino zdeklarowanym kultystą. Do romantycznych nowelek należą dalej sześć «Historias peregrinas y exemplares» (1623) Gonzala de Céspedes y Meneses, jakkolwiek autor twierdzi, że opierają się na wydarzeniach prawdziwych («casos sucedidos»), oraz «Sucesos y prodigios de amor en ocho novelas exemplares» (1624) Juana Pereza de Montalván. Głównym tematem tych i podobnych opowiadań są «intrygi miłosne, sceny zazdrości, domniemane wiarołomstwa, nieporozumienia listowne, zemsta zawiedzionej miłości i tym podobne sprawy uczuciowe i sercowe».

Inne zbiory tylko tem się różnią od grupy poprzedniej, że poszczególne nowelki są — jak u nowelistów włoskich — w pewnej zewnętrznej łączności. Członkowie rodziny, akademji lub danego koła towarzyskiego skracają sobie czas opowiadaniem, przyczem każdy z nich kolejno zabiera głos. Do tej kategorii należą liczne zbiory Alonsa de Castillo Solórzano, po 5, 6, 10 lub 12 nowel, jak «Tardes entretenidas» (1625), «Jornadas alegres» (1626), «Noches de placer» (1631), «Sala de recreación» (1639, druk. 1649), «Los alivios de Casandra» (1640), «La quinta de Laura» (1649). W przeciwieństwie do innych nowelistów hiszpańskich — z wyjątkiem Montalvana, który pierwszą nowelkę na Sycylii, ostatnią na Kaukazie umiejscowił — lubi Solórzano przenosić akcję w kraje obce, jak Włochy, Anglja, Austrja, Polska (w «La inclinación española», należącej do zbioru «La quinta de Laura», rzecz dzieje się w «el poderoso reino de Polonia», na dworze «mądrego i walecznego króla Kazimierza»). Naturalnie, że cudzoziemcy ci myślą i czują u niego zupełnie jak nasz król Zygmunt w «La vida es sueño» Calderona, lub ów «príncipe de Polonia» w «La hermosa fea» Lopego, t. j. jak rodowici Hiszpanie. W drugiej z wyżej wymienionych nowelek Montalvana («La prodigiosa») Polska graniczy z morzem a Kaukaz z Albanją (syn «admirala» polskiego występuje nadto w pierwszej nowelce, «La hermosa Aurora»). Najbardziej do manieri włoskiej zbliża się Doña Maria de Zayas y Sotomayor w swoich 20 «Novelas amorosas y exemplares» (1637—1647), które są dziwną mieszaniną brutalności i perwersji, zakrawającej nieraz na sadyzm. Jedna z nich (najnieskromniejsza podług Ticknora), «El prevenido engañado», posłużyła Scarronowi za wzór do «Précaution inutile». Zupełnie innego rodzaju są opowiadania drugiej nowelistki hiszpańskiej, doñi Mariany de Carabajal y Saavedra; jej «Navidades de Madrid» («Święta Bożego Narodzenia w Madrycie» 1663), składają się z 8 romantycznych nowelek, silniej spojonych z historją (miłosną), która tworzy tło, niż to się zdarza w innych zbiorach, gdzie związek ten jest bardzo luźny (zwłaszcza u Sotomayora). Z nowelek tego typu wymienimy tu jeszcze Pedra de Castro y Anaya «Las Auroras de Diana» (1632), pentameron, złożony z pięciu nowelek opowiadanych o świcie, by rozerwać Dianę, która po długiej chorobie popadła w melancholję, Matiasa de Aguirre «Navidad de Zaragoza» (1656) oraz religijne «soledades» Jeronima Fernandez de la Mata («Soledades de Aurelia», 1638) i Cristobala Lozana («Soledades de la Vida», 1658).

Osobną grupę tworzą różne krotchwile zapustne i weselne. Dwie znaczne rodziny, zamieszkałe w Burgos, zapraszają na ostatki zawodowego śmieszka i figlarza, rozweselając sobie trzy ostatnie wieczory karnawału opowiadaniem żartów, anegdotek, śpiewem i deklamacją — oto treść «Diálogos de apacible entretenimiento que contiene unas Carnestolendas de Castilla» (1605) Gaspara Lucasa Hidalga. Podobny charakter mają: «Tiempo de regocijo y Carnestolendas de Ma-

drid» (1627) Solorzana, «Carnestolendas de Cádiz» (1639) Juana Ignacia de Soto y Avilés, «Carnestolendas de Zaragoza» (1661) Antolineza de Piedrabuena, i «Rozrywki podczas 4 dni wesela» (druk. 1670) Jacinta Pola de Medina. Licencjat Ginés Campillo de Bayle w «Gustos y disgustos del Lentiscar de Cartagena» (1689) opisuje zabawy i festyny, urządzone w pewnym letnisku, obfitującym w pistacje («lentiscos»), dla młodej Filomundy, którą widok tragicznych incydentów podczas owych zabaw skłania do zamiany ślubnego welonu na klasztorny.

W pierwszych figlach karnawałowych mamy już jakoby przedsmak owego «grochu z kapustą», tak znamiennego dla ducha baroku. W kuligu Solorzana np. nowelki są przeplatane wesołymi piosenkami, «entremesami» i maskaradami. W tej «silva rerum» nowelka odgrywa tylko rolę epizodu; czasem, zwłaszcza u komedjopisarzy, jest ona prosto pomyślana jako folja do dramatu lub «autosu», który opląta. Klasycznym przykładem takiego dzieła są «Cigarrales de Toledo» (1621, druk. 1624) Tirsa de Molina (1571—1648), zawierające w pięciu księgach oprócz nowelek, jak «Los tres maridos, burlados», i bajek, z których jedna («Fábula de Pan y Siringa») nie jest nawet dziełem Tirsa, lecz przyjaciela jego Placida de Aguilar, wiersze liryczne najróżniejszej treści, opisy festynów, połączonych ze śpiewem, muzyką, turniejami i galanterją, dwie komedje i — apologję dramatu Lopego de Vega. Drugie dzieło, «Deleytar aprovechando» (1632, druk. 1635), ma charakter poważniejszy. Nie przemawia tu do nas wesoły figlarz, Tirso de Molina, autor komedji i «Cigarrales», lecz zawodowy kaznodzieja i moralista Fray Gabriel Téllez. Chodziło mu mianowicie o wyzyskanie romantycznych pierwiastków w legendach chrześcijańskich, o połączenie przyjemności z pożytkiem (stąd tytuł dzieła). Pretekst banalny: trzy pobożne rodziny w Madrycie, pragnąc zapusty przepędzić w sposób godny, Bogu miły, urządzają, że tak powiem, «carnestolendas a lo divino». Więc zamiast swawolnych piosenek mamy tu hymny na cześć św. Ignacego, Franciszka Ksawerego i Piotra Nolaska, zamiast opowiadań miłosnych — romantyczne legendy z życia św. Tekli («La patrona de las musas»), papieża Klemensa I («Los triunfos de la verdad») i Piotra Armengola, jednego z założycieli zakonu mercedarjuszów («El bandolero»). — Za przykładem Tirsa poszedł i Pérez de Montalván (1602—1638). Autor «Sucesos y prodigios de amor», gdy mu się sprzyrzyło pisanie dramatów, wziął cztery komedje i dwa «autosy», oplótł je wieńcem nowelek, a dodawszy do tego bigosu trochę uczonego sosu, jako to dyskursy o sztuce kaznodziejskiej, o życiu żołnierzy, o dobrych i złych aniołach i o 300 zasłużonych «hijos de Madrid», wydał tę miksturę pod tytułem «Para todos» («Dla wszystkich», 1632). Quevedo, spróbowałszy tej «olla podrida», popsuł sobie żołądek i dał upust swemu oburzeniu w pamflecie «Perrinola» («Fryga», 1633), w którym wróży niefortunnemu kuchcie, że skończy w domu warjatów. Złowroga przepowiednia ziściła się rychlej, niż się tego spodziewał Quevedo, lecz walka między nim a przyjaciółmi Montalvana toczyła się dalej. Epilogiem jej była burleska «Las necedades y locuras de Orlando el enamorado», w której Quevedo, pieniąc się ze złości, bryzga jadłem na przeciwników. Mimo tych napaści dzieło Montalvana nietylko doczekało się dziewięciu wydań w ciągu lat 30, lecz tytuł jego stał się reklamą. W dwa lata po śmierci autora «Para todos», Matias de los Reyes wydał na świat podobny zlepek pod tytułem «Para algunos» («Dla niektórych», 1640), a w r. 1661 Juan Fernández de Peralta zaofiarował sobie samemu wiązanek z napisem «Para sí» («Sobie»).

w której umieścił dramat, historję miłosną i sporo kwiecista lirycznego. «Istny cud — konkluduje Pfandl — że serja rozpoczęta szumnym «Para todos» i kontynuowana w «Para algunos» i «Para si», nie skończyła się jakimś «Para nadie» («Dla nikogo»)). Do tejże kategorii należą m. i. Solorzana «Fiestas del jardin» (1634), zawierające prócz liryk trzy komedje i cztery nowele, Pola de Medina «Bureo de las Musas y honesto entretenimiento para el ocio» (1638) z jedną nowelką Montalvana, Andresa Sanza del Castillo «La Mojiganga del gusto» («Maskarada gustu», 1641), Francisca Navarretego y Ribera «Casa de juegos» (1644) i Ambrosia Bondia «Cytara de Apolo y Parnaso en Aragón» (1650). Antonia Sanchez Tortolesa «El entretenido» (1671), rodzaj «navidad», zawiera wprawdzie wszystko możliwe, komedję, intermedjum, poezje i uczone dysertacje o teologii i naukach przyrodniczych — tylko nie nowelki; lukę tę wypełnił dopiero Joseph Moraleja («El Entrenido, Segunda parte», 1741), dodając do dziesięciu «wieczorów» Sanchez cztery nowe. Że jeszcze w XVIII wieku istniała moda pisania takich «libros de todas las cosas y otras muchas mas», dowodzi tego dzieło Isidra Ortiza Gallarda de Villaroel p. t. «Noches alegres» («Wesołe noce», 1758), wydrukowane 150 lat po «Noches de invierno» («Noce zimowe», 1609) Antonia de Esclava.

Osobna wzmianka należy się Alonsowi Jeronimowi de Salas Barbadillo (1581—1635), znanemu nam już z powieści i komedj szelmowskich. Nie był to talent wyjątkowy, lecz dość ciekawy. Giętki, błyskotliwy, wszechstronny i powierzchny, był on typowym przedstawicielem barokowej «novela corta» i mistrzem w «faszerowaniu» dzieł literackich dla dodania smaku. Pokrzyżowały się tu najróżniejsze gatunki, tendencje, nastroje, zbratały się proza z poezją, nowela z komedją, satyra z alegorją i dążnością moralizatorską. «Corrección de los vicios en Boca de todas verdades» (1615) zawiera prócz ostrej satyry różne nowele wierszem i prozą; w alegorycznych «Coronas del Parnaso y platos de las Musas» (1620, druk. 1635) proza jest przeplatana wierszami i nowelami komedjami; «Sabia Flora Malsabidilla» (1621) jest nowelą dialogowaną w 3 aktach, w której autor wyśmiewa się z modnisiów i nedorzeczności mody; «Fiestas de la boda de la incasable mal casada» (1622), historja opryskliwej damy, która po odrzuceniu korzystnych dla siebie partyj, ostatecznie wychodzi za garbusa, również przeplatana jest wierszem, komedjami i krótkimi opowiadaniem; w «Don Diego de Noche» (1623), opis nocnych awantur bohatera zdobią satyry w formie listów; «Estafeta del Dios Momo» (1627) jest ostrą satyrą obyczajów współczesnych, utrzymana w formie listów i zlagodzoną nowelkami i poezjami; «El curioso y sabio Alexandro» (1634) zawiera satyryczne portrety dworzan, podobnie jak «El Caballero puntual» (1614—1619) i «Cortesano descortés» (1621), w których autor ośmiesza fanfaronów i zarozumiałców, przeciwstawiając im w «El Caballero perfecto» ideał doskonałego rycerza, poświęcającego się dla dobra kraju. Do wspomnianej w poprzednim rozdziale noweli szelmowskiej «Pedro de Urde-malas» (1620) wplótł Barbadillo, ni stąd ni zowąd, poemat pseudorycerski w 130 oktawach («Recaredo y Rosimunda»), komedję w wierszach («Gallardo Escarramán») i różne poematy, m. i. satyrę na rozpowszechnione wówczas akademje literackie. Prócz tych dzieł napisał Barbadillo jeszcze poemat heroiczny na cześć «Naszej Pani z Atocha» (1608), tom poezyj, głównie sonetów i epigramów («Rimas castellanias», 1618) i «Rodomontadas castellanias» (1610), przypominające bufonerje i błagi osławionego barona von Münchhausen.

Satyra staje się coraz to ostrzejsza, malowidło obyczajów coraz to posepniejsze. W «Las Tarascas de Madrid» (1664) i «Los Gigantones de Madrid» (1666) Francisco Santos przedstawia owe legendarne potwory jako igraszki w porównaniu do Sodomy i Gomory, jaka panuje w Madrycie. W «La Verdad en el potro y el Cid resucitado» (1679) narodowi bohaterowie Hiszpanji zawezwani są do katowni, gdzie Prawda, wzięta na tortury, wyjawia potworne występki, będące na porządku dziennym w tym nowoczesnym Babilonie, i podaje szczegóły o cieniach przewijających się, jak w Piekłe dantejskiem, przed świadkami tej ponurej sceny. Syd zaś, poznawszy prawdziwe oblicze tak drogiej mu ojczyzny, wraca czem prędzej do grobu, mówiąc: «Quédate, Verdad, en este mundo, que aunque me le dieron para vivirle, no lo hiciera» («Zostań, Prawdo, na tym świecie; gdyby mi go podarowali, żeby w nim żyć, nie zgodziłbym się na to»). Podobne nastroje panują i w innych utworach Santosa, jak «El Diabolo anda suelto» («Djabeł biega chyżo», 1677) i «El vivo y el difunto» («Żywy i umarły», 1692).

Więc jak w powieści, tak i w noweli zdrowy humor przeistacza się stopniowo w gorzką satyrę społeczną. Akcja rozpada się na szereg szkiców, portretów, karykatur z życia stołecznego. Bohater opowiadania przestał «działać»; jest on już tylko biernym widzem jakiejś menażerji ludzkiej, jakiegoś panoptikonu okropności. Walczyć? cierpieć? Poco? Wszystko jest marnością na tym świecie. Tak! Życie nie jest tu już snem, lecz zmorą, wizją piekielną — pod rozwiniętymi szeroko skrzydłami Czarnego Ptaka, któremu na imię: «Desengaño».

Formalnie noweliści hiszpańscy hołdowali po większej części kultyzmowi; w drugiej połowie wieku prawie wszyscy autorowie, którzy uprawiali tę formę literacką, ulegli owej zarazie. W niektórych nowelach Camerina lub Castilla gongoryzm święci istne orgje. Hiszpański «barroquismo» — pomijając już wybryki stylistyczne — objawia się choćby w pretensjonalnych lub śmiesznych tytułach, jak «Clavellinas de recreación» («Krotochwilne goździki», 1622, zbiór nowel Ambrosia de Salazar), «La Mojiganga del gusto», «Meriendas del ingenio y entretenimientos del gusto» («Podwieczorki umysłu i rozrywki gustu», 1663, zbiór Andresa de Prado, któremu znudzily się banalne «Dnie», «Noce», «Zorze», «Wieczory»). Zamiast powiedzieć poprostu «rozdział» («capítulo»), Céspedes y Meneses dzieli swój «Poema trágico» na «dyskursy», Cosme Gómez Tejada de los Reyes swego «León prodigioso» (1636) na «apologji»; inni używali w temże znaczeniu słów «tranco» (Vélez de Guevara), «descanso» (V. Espinel), «alivio» (Suárez de Figueroa), «diatriba» (Salas y Tovar), «silva» (Lope de Vega), «crisi» (Gracián). Inne dziwactwo polegało na opuszczaniu pewnych liter. Alonso de Alcalá y Herrera (Portugalczyk pochodzenia hiszpańskiego) napisał p. t. «Varios efetos de amor» (1641) pięć nowelek, w każdej z nich opuszczając po jednej ze samogłosek *a, e, i, o, u*. Francisco Navarrete y Ribera chelpi się w swej nowelce «Los tres hermanos» (1641), że ani razu nie użył w niej samogłoski *a* (co w języku hiszpańskim jest jeszcze trudniej niż w polskim); tej samej sztuczki dokazał i Fernando Jacinto de Zurita y Haro w «Méritos dispoñen premios» (1654), gdy natomiast Solórzano w «La quinta de Laura» zamieścił nowelkę bez litery *y*. Wreszcie powieść «Estebanillo González» kończy się romancą na cześć księcia Amalfi, w której brak — litery *o*.

Literatura dydaktyczna. W przeciwieństwie do bujnego rozkwitu innych form literackich, w dziedzinie literatury pouczającej, jak i historjograficznej, widać w tym okresie pewien zastój. Dzieła naukowe XVII wieku naogół

nie różnią się zasadniczo od tego rodzaju dzieł okresu poprzedniego; często do nich nawiązują, rzadko je prześcigają. W zakresie poetyki, pomijając liczne «podróże na Parnas» o charakterze panegirycznym, mamy przeważnie tylko parafrazy horacjuszowskiej «Ars poetica», jak «Arte poética» (1591) Vicentego Espinela, «Arte poética española» (1592) jezuita Diega Garcii Rengifa, «Filosofia antigua poética» (1596) doktora Alonsa Lopeza («El Pinciano»), «Tablas poéticas» (1616) Francisca Cascalesa, a z tych trzy pierwsze, ściśle biorąc, należą do epoki poprzedniej. Do tego dochodzą jeszcze komentarz poetyki Arystotelesa przez Jusupa Antonia Gonzaleza de Salas («Nueva idea de la tragedia antigua...», 1633), i rzecz o wymowie hiszpańskiej, Bartolomégo Jimeneza Patona «Elocuencia española en arte» (1604), w której autor radzi mówcom, żeby sobie dla wzmocnienia pamięci smarowali głowę maścią z tłuszczu niedźwiedziego i białego wosku. Z prac filologicznych wystarczy wymienić oryginalny traktat ortograficzny Matea Alemana («Ortografía de la lengua castellana», Méjico, 1609), Cascalesa «Cartas filológicas» (1634), gramatykę hiszpańską Patona (1614) i porównawczą (grecko-łacińsko-kastylską) Gonzala Correasa (1627), przede wszystkim zaś bezcenny mimo swych braków «Tesoro de la lengua castellana» (1611) Sebastiana de Covarrubias y Horozco.

Literatura moralno-polityczna rozwija się w kierunku wskazanym jej przez biskupa Antonia de Guevara i jezuitów OO. de Ribadeneyra («El Príncipe cristiano», 1595) i de Mariana («De Rege et Regis institutione», 1599), czyli w duchu ortodoksyjnym wzgl. antymachjavelistycznym. Taki duch przemawia z dzieł Ojca Juana Marqueza («El gobernador christiano», 1612), Pedra Fernandez Navarretego («El Perfecto privado», 1625), Portugalczyka Antonia Lopeza de Vega («El Perfecto señor», 1626), Queveda «Política de Dios» (1626—1635), jezuitów Eusebia Nieremberga («Obras y días, Manual de señores y príncipes», 1629) i Graciana («El Político», 1640), Diega Saavedry Fajarda («Idea de un príncipe político christiano», 1640), Cristobala de Benavente y Benavides («Advertencias para reyes, príncipes y embajadores», 1643), Alejandra Luzona de Millares («Idea política veri Christiani», 1664). Różnice dotyczą głównie formy wykładu; tak np. «El Perfecto señor» utrzymany jest w dialogach, a «El Perfecto privado» w formie fikcyjnego listu niejakiego «Lelio Peregrino» (pseudonim Navarretego) do Stanisława Borvia(?), rzekomego faworyta króla polskiego.

Ważniejszą inowacją było wprowadzenie emblematów («empresas»), t. j. symbolicznych godeł z dewizami na wzór rycerskich. Manja zdobienia wszystkiego emblematami wyszła, zdaje się, z Włoch; tam bowiem ukazały się pierwsze ich zbiory, jak łaciński «Libellus emblematum» Alciata, włoskie «Ragionamento sopra i motti e disegni d'arme e d'amore che comunemente chiamano imprese» (1540) biskupa Paola Giovia i «Il Rota ovvero delle imprese» (1562) Scipiona Ammirata. Alciata «Libellus» przetłumaczył i uzupełnił Hiszpan Bernardino Daza («Los Emblemas de Alciato... añadidos de nuevos emblemas», 1549), gdy hiszpański przekład «Ragionamento» (1562) posłużył za wzór biskupowi m. Guadix, Juanowi de Horozco y Covarrubias (bratu leksykografa), w «Emblemas morales» (1591), tłumaczonych także na łacinę (1601, 1604). Lekarz Cristóbal Pérez de Herrera użył emblematów — jako środka propagandy dla swych reform społecznych («Discursos del amparo de los legitimos pobres», 1598), a twórca konceptyzmu hiszpańskiego, Alonso de Ledesma, zastosował je «a lo divino» do legend biblijnych

i dogmatów («Epigramas y Hieroglyphicos a la vida de Christo», 1625). Emblematy stały się ostatniem słowem, superlatywem konceptyzmu: «Son estos conceptos unos agudisimos sofismas para declarar con una extravagante exageración el sentimiento del alma», pisze o nich Gracián («Agudeza y Arte de ingenio»). Otóż mistrzem w sztuce wymyślania wciąż nowych emblematów był Diego Saavedra Fajardo. Jego «Idea de un príncipe político christiano, representada en cien empresas» (1640) jest owocem doświadczeń 34-letniej kariery dyplomatycznej, w czasie której Saavedra poznał główne kraje europejskie. «Bogata erudycja, wytrawny sąd, zdrowa moralność, dokładna znajomość serca ludzkiego, ścisłość logiczna, ironja łagodna a subtelna, styl poprawny, oto rysy dodatnie tego dzieła». Nic dziwnego, że, mając tyle zalet, zdobyło ono sobie wielkie uznanie, jak o tem świadczą liczne wydania, naśladownictwa i przekłady na języki obce. Saavedrze przypisują nadto traktat satyryczny «La República literaria», którego pierwsze wydanie (1655) ukazało się pod nazwiskiem Claudia Antonia Cabrery a drugie (1670) pod nazwiskiem Saavedry; istnieją też przekłady angielski (1727), francuski (1735) i niemiecki (1748). Na «Idei» Saavedry wzorowali się zarówno Juan de Solórzano Pereira, którego «Emblemata centum regio-politica» (1655) zawierają 100 barokowych miedziorytów z odpowiedniami aforyzmami i komentarzami, jak i Alexandro Luzón de Millares w swojej «Idea politica veri Christiani» (1664), gdy tymczasem Ojciec Francisco Núñez de Cepeda przefasonował znowu emblematy «a lo divino», skreślając w 40 «empresas» swej «Idea del buen pastor» (1682) obowiązki idealnego duszpasterza.

Osobliwą mieszaniną polityki i pikaryzmu jest dziełko Carlósa Garcii, napisane z okazji ślubu Ludwika XIII z Anną austriacką i wydane w Paryżu pod szumnym tytułem: «La oposición y conjunción de los dos grandes luminaires de la tierra» wraz z przekładem francuskim («L'Alliance de la France et de l'Espagne, avec l'antipathie des Espagnols et des Français», 1617). Autor chciał się przyczynić tym traktatem pojednawczym do złagodzenia narodowego antagonizmu między Francją a Hiszpanją, przedstawiając różnice rasy i usposobienia jako zgodne z wolą Bożą, nienawiść narodową zaś jako nieuzasadnioną, śmieszna i szkodliwa. Rzecz sama w sobie nie byłaby pikareskową, gdyby nie dygresje o właściwościach obu narodów, ich zaletach i przywarach, w szczególności zaś barwny opis charakteru, trybu życia i obyczajów hiszpańskich, nadający dziełu temu zabarwienie pikareskowe. Dla Europy stało się ono, dzięki licznym tłumaczeniom, ważnym źródłem wiadomości o Hiszpanji, podobnie jak słynna korespondencja Antonia Pereza za panowania Filipa II.

Sekretarz Filipa II, Gracián Dantisco (potomek naszego Dantyszka) wydał r. 1599 dyskurs moralny, który za wzorem Włocha Giovanniego della Casa («Il Galateo, ovvero de' costumi», 1555) nazwał «Galateo». Luis Sánchez de Melo, urodzony w Lizbonie, ale praktykujący jako adwokat w Málaga, wydał w temże mieście swoją «Invectiva poética contra cinco vicios...» (1614); ziomek jego, Manoel de Faria e Sousa napisał siedem pedantycznych «Diálogos morales» (wydrukowanych pod tytułem «Noches claras», 1624); inny Portugalczyk, Francisco de Portugal, hr. de Vimioso († 1632) jest autorem pikantnego «Arte de la galanteria» (druk. 1670). Malarz Vicente Carducho, który już jako dziecko opuścił rodzimą Florencję, by osiąść w Madrycie, wydał tu swoje «Diálogos de la pintura, su defensa, origen...» (1634), a Francisco Pacheco, teść Velazqueza, przekazał nam





«Astrologja» z «Emblemas morales» Covarrubiasa (1591).

w «Arte de la pintura» (1649), prócz własnych poglądów na malarstwo, fragmentaryczny «Poema de la pintura» (ok. 1604) Pabla de Céspedes, malarza z Kordoby. Pedro Fernández de Andrada pisał o jeździe konnej («Libro de la jineta de España», 1599), Simón de Villalobos o walce na koniu («Modo de pelear a la jineta», 1605). — «El Pasajero, advertencias utilísimas a la vida humana» (1617), przez doktora Cristobala Suareza de Figueroa, jest zbiorem «essay'ów», w których złośliwy ten poligraf nie oszczędza ani Cervantesa, ani Lopego, ani Queveda, ani innych pisarzy współczesnych, gdy jego «Plaza universal de las Ciencias» (1615, druk. jeszcze 1737 r.) jest bodajże pierwszą encyklopedją powszechną. Poza tem kwitnęła jeszcze w XVII wieku literatura gnomiczna i paremjiologiczna. Walencjanin Sebastián Mey wydał zbiór 57 bajek prozą pisanych («Fabulario», 1613), gdy lekarz granadyjski Juan Sorapán de Rieros («Medecina española en proverbios vulgares», 1616—17), doktor Cristóbal Pérez de Herrera («Proverbios morales», 1618), licencjat Gerónimo Martín Caro y Cejudo («Refranes castellanos con latinos...», 1675) i Walencjanin Lorenzo Palmireno (1689) wzbogacali skarbiec mądrości ludowej.

Mimo to literatura dydaktyczna wieku XVII nie dorównywa pod względem wartości, ani nawet bogactwa takiejże literaturze wieku XVI, a za panowania Carlosa II i ta forma powoli wysycha w dusznej atmosferze erudycji i afektacji stylu. Szczytem «mal gusto» są dzieła tego pokroju, co «Trabajos y afanes de Hér-



Antonio de Solís y Ribadeneira.

cules» (1682) Juana Francisca Fernandez de Heredia, lub «Armas contra la Fortuna» (1698) Antonia Perez Ramirez lub «Confusión de confusiones» (1688) Josepha de la Vega, zamożnego żyda z Antwerpji, który w trzech dialogach ośmiesza spekulacje holenderskiej Kompanji Indyj Wschodnich.

Historjografja. To samo, co o literaturze politycznej, możnaby powiedzieć także o historjografji XVII wieku. I ona bowiem kroczy po drodze wytkniętej jej przez poprzedników, jakimi w danym wypadku byli trzej wielcy historycy okresu poprzedniego, Ojciec Mariana, Morales i Mendoza, nie dościga jednak dzieła dokonanego w dobie ubiegłej. Pod względem formalnym historjografja XVII stulecia stoi może nawet wyżej niż w okresie poprzednim, bo dbałość o formę artystyczną i malowniczość opisów zaznacza się i w tej dziedzinie silniej niż kiedykolwiek, zato historyczna wartość dzieł rzadko odpowiada dzisiejszym wymaganiom. Dotyczy to zarówno niedokończonych «Historia de los movimientos, y separación y guerra de Cataluña» (1645) Francisca Manoela de Melo (Mello) (1608?—1666), Portugalczyka, piszącego z równą łatwością po hiszpańsku i po portugalsku, jak i nieukończonych również «Historia de la Conquista de México...» (1684) Antonia de Solís y Ribadeneira (1610—1686), znanego nam już dramaturga. Oba te dzieła należą do najpiękniejszych, jakie wydał «wiek złoty»; oba obfitują we wspaniałe mowy, które wzorem Tacyta i Salustjusza kładą w usta osobom historycznym. Historia Mela stoi może wyżej pod względem kunsztu mimo przesadnego konceptyzmu, zato wartość jej jako pomnika historycznego jest aż nadto wątpliwa, mimo że autor był naocznym świadkiem wypadków, które opisuje. Solís sili się także na efekty retoryczne, nie brak u niego ani konceptów, ani igraszek słów, lecz opisy są wiarogodniejsze, jakkolwiek zanadto idealizuje bohatera swego, Cortesa. Zresztą wysokie «napięcie dramatyczne, romaneskowość opisów, osobliwość przygód, krajobrazów i obyczajów, charakterystyka głównych postaci, od Diega Velazqueza i Hernana Cortesa do Montezumy i Guatimozina, malowniczość epizodów i dygresyj», nadające temu dziełu urok powieści, obficie wynagradzają jego braki. Zasługa Solisa jako stylisty jest tem większa, że pisał u schyłku XVII wieku, kiedy proza znajdowała się w stanie zupełnej dekadencji. «Gdybyśmy nie posiadali «Conquista de México» — zauważył Ticknor — darmo byśmy szukali godnego pomnika z czasów ostatniego, tak zwyrodniałego przedstawiciela dynastji Habsburgów w Hiszpanji (Carlosa II)».

Z innych historjografów — pomijając licznych naśladowców Mendozy, wymienionych w poprzednim rozdziale — godzi się wymienić jeszcze dwóch względnie obiektywnych dziejopisów Filipa II: Luisa Cabrera de Córdoba, autora «Historia de Felipe II» (1619), której «Segunda parte» ogłoszono drukiem dopiero w r. 1876, oraz Antonia de Herrera, autora «Historia general del mundo del tiempo del Rey Don Felipe II» (1606—12) w trzech częściach, obejmujących okres od 1554 do 1598 roku. — Zresztą dziejopisarstwo XVII stulecia gubi się w historjach lokalnych i regionalnych, kronikach miast i zakonów, rozwlekłych

monografiach, przeładowanych materiałem źródłowym, których rozmiary nie są w żadnym stosunku do ważności przedmiotu. — O braku krytycyzmu zaś najlepiej świadczy wiara, jaką dawano różnym ówczesnym mistyfikacjom: ołowianym tabliczkom, odkopanym opodal Granady w końcu XVI wieku, ułamkom z kronik (t. zw. «Falsos Cronicones»), «odkrytym» rzekomo w klasztorze Fulda, w rzeczywistości zaś sfabrykowanym przez Jeronima Romana de la Higuera, jezuitę tolekańskiego, oraz fikcyjnej korespondencji króla Juana II, wydanej jako inkunabul z r. 1499 przez «bakalarza Fernana Gomeza de Cibdareal», za którym kryje się prawdopodobnie Juan Antonio de Vera y Figueroa, hrabia de la Roca, zmarły w r. 1658 poseł hiszpański w Wenecji.

### OKRES ÓSMY

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).

1700! Nowy wiek, nowa dynastia, nowa Hiszpanja! Gdy w r. 1700 korona hiszpańska przeszła do dynastji Bourbońskiej, było do przewidzenia, że wraz z nią zapanuje w Hiszpanji duch francuski. Istotnie, ciężka i skomplikowana machina administracyjna, która w XVI i XVII wieku kierowała losami połowy świata, rdzewieje i rozpada się. Francuzi, przywykli do rządów jednolitych i przejrzystych, gubią się w labiryncie najrozmaitszych «consejos» i «fueros», rad, przywilejów i imunitetów. To też pierwsza reforma polegać będzie na ujednostajnieniu i uproszczeniu administracji, na zniesieniu barjer celnych i innych szkopułów, utrudniających sprawne funkcjonowanie urzędów. We wszystkich gałęziach handlu i przemysłu, rolnictwa, finansów, przeprowadza się mądre reformy celem uzdrowienia zabagnionych stosunków. Handel z Nowym Światem, zmonopolizowany przez Kastylję i zogniskowany w portach Sewilli (później Cádiz) i Coruña, staje się wolny dla wszystkich; normalizuje się handel wewnątrz kraju, doprowadza do porządku chaos panujący w skarbowości, odbudowuje flotę i t. d. Na pierwszy plan wysuwają się teraz zagadnienia praktyczne: reforma opieki społecznej, systemu wychowawczego (według planów Pestalozziego), higieny publicznej. Szczególne zasługi w dziedzinie cywilizacji kraju położył Carlos III, jeden z najbardziej oświeconych monarchów ówczesnych, któremu dzielnie sekundowali światli ministrowie, jak Aranda, Campomanes, Floridablanca, Somodevilla, markiz de la Ensenada, Olavide i inni. Niestety Carlos IV nie dorósł do wysokości swego zadania; za jego panowania hydra faworytyzmu podnosi znowu głowę, niszcząc dzieło rozpoczęte przez Filipa V, Fernanda VI i Carlosa III. Godoy, «el Príncipe de la Paz», staje się narzędziem polityki napoleońskiej. Taki już los Hiszpanji, że naród pomału «pożera rozum swoich monarchów»; pokazało się to na Carlosie II, ostatniej latorośli Habsburgów na tronie hiszpańskim, i sprawdzi na Carlosie IV i jego synie, Fernandzie VII, z których pierwszy był błaznem, a drugi — kujonem.

Centralistyczne rządy francuskie przesunęły punkt ciężkości z rzeczy religijnych na polityczne. Nie troszczą się o jedność wiary, lecz o dobro państwa. Filip V zrywa stosunki z Rzymem, ale Katalonję pozbawia autonomji (1714).

W 40 lat potem Fernando VI podpisuje konkordat, poddający Kościół hiszpański autorytetowi królewskiemu. Punktem kulminacyjnym tej polityki będzie zniesienie Zakonu Jezuitów (1767) i tłumna emigracja ok. 4000 Ojców do Włoch. Czasy się zmieniły: dawniej wypędzano Żydów i Maurów, teraz wygania się zakonników. Polityki nie utożsamia się już z religią, bo «confundir lo politico con lo religioso» jest znakiem zacofania. Mroźny «wiatr od Północy» ostudza ogień fanatyzmu; niebo coraz rzadziej się czerwieni krwawą łuną «autodafesów». Historycy stwierdzają z radością, że ilość ofiar spalonych na stosie, która podczas 46-letniego panowania Filipa V wynosiła jeszcze około tysiąca, spadła na dziesięć za rządów jego następcy, Fernanda VI (1746–1759). Żelazny uścisk Inkwizycji powoli się rozluźnia pod wpływem liberalniejszych rządów. Święty Trybunał staje się teraz narzędziem politycznym przeciwko masonerii, której pojawienie się w Hiszpanji budzi niepokój w sferach rządzących. Tak więc wszystkie czynniki podporządkowują się polityce państwowej.

Podobna dążność do centralizacji i normalizacji daje się zauważyć także w dziedzinie umysłowej. W wieku XVI literatura hiszpańska nie korzystała prawie wcale z protekcji dworu; zarówno Karol V, jak i Filip II mieli ważniejsze troski niż dbanie o rozwój poezji. Z rozpoczynającym się za ostatnich Habsburgów upadkiem piśmiennictwa hiszpańskiego zmienił się ten stan rzeczy. Taki Filip IV nie tylko roztaczał opiekę nad poetami, lecz sam ubiegał się o laury poetyckie. Pierwszy z Bourbonów był oświeconym miłośnikiem literatury, który mimo swej kultury rdzennie francuskiej okazywał dużo zrozumienia dla gustów «barbarzyńskich». Nie mógł on oczywiście wskrzesić dawnego ducha twórczego, lecz mógł zachęcać swych poddanych, by pracowali nad bogatą puścizną narodową i udoskonaleniem języka, co konsekwentnie czynił.

W r. 1711 powstaje Biblioteka Królewska w Madrycie, w r. 1713 założona na wzór Akademii Francuskiej «Academia de Lengua», z której wyłoni się niebawem «Real Academia Española», licząca zrazu 11 członków pod przewodnictwem Juana Manuela Fernandeza Pacheca, markiza de Villena. Akademia ta, niepodobna do dawniejszych towarzystw literackich, wzorowanych na akademjach włoskich, jak «Academia Selvaje» lub «Academia de los Nocturnos» (1591–4), upatruje główny swój cel w «estudio y conservación de la pureza del idioma castellano», dąży do ustalenia, oczyszczenia i uświetnienia języka («fijar, limpiar y dar esplendor»). Pierwszym owocem tej pracy nad kodyfikacją języka był 6-tomowy «Diccionario de Autoridades» (1726–39; 14 wyd. 1914), drugim — pomnikowe wydanie «Don Kiszota» (4 tomy, 1780–84). Później nastąpi ustalenie reguł gramatycznych i reforma ortografii (przeprowadzona w 5 wydaniu słownika z r. 1817). W r. 1732 powstaje Akademia Medycyny, w 1738 «Real Academia de la Historia», której przewodniczy Montiano y Luyando. Za przykładem akademii stołecznych zawiązują się akademie w Barcelonie («Academia de los Desconfiados», 1731), Walencji (1742), towarzystwa («tertulias») oraz salony o charakterze prywatnym, jak «Academia del Buen Gusto» (1749–51), rodzaj «Hôtel de Rambouillet», «Academia del Tripode» («Trójnóg») w Granadzie, która złąła się z poprzednią, słynna «Fonda de San Sebastián», założona r. 1764 w Vergara, i «Academia de Letras Humanas» w Sewilli (1793–1801), nie mówiąc o kołach regionalnych («Amigos del País»), w których zajmowano się kwestjami przemysłu, rolnictwa i oświaty. Za panowania Fernanda VI, Carlosa III i IV mnożą się instytucje naukowe i oświatowe. W r. 1753

powstaje obserwatorium «San Fernando» w Cádiz, nieco później Muzeum Nauk Przyrodniczych i Ogród Botaniczny w Madrycie (1755), Akademia Sztuk Pięknych (1757), Szkoła Weterynaryjna (1793), Inżynierska (1803) i Hydrograficzna (1806). Wzbogacają się zbiory publiczne i prywatne, i mnożą podróże uczonych w misjach naukowych (Ortega, Báyer, Burriel, Valdeflores, Ulloa, Balmis).

Podobne prądy stwierdzamy wreszcie i w dziedzinie literatury i sztuki, zwłaszcza od drugiej połowy XVIII wieku. W malarstwie i rzeźbie panuje styl akademicki; reprezentuje go Rafael Mengs, powołany r. 1761 do Hiszpanji (†1779), Bayeu (†1795), Maella (†1819) i rzeźbiarz Carnicero (†1815). W architekturze szkoła Churriguery ustępuje miejsca neoklasycyzmowi, którego głównymi przedstawicielami są Ventura Rodríguez (†1785) i Juan de Villanueva (†1810), twórca Muzeum w Prado. Pseudoklasyczne tragedje, soporyficzne eposy, akademickie «pochwały muz», czyli ody na cześć sztuk pięknych (Meléndez Valdés), malarstwa (Rejón de Silva), muzyki (Iriarte), poezji (Quintana), a nawet teologii (Iglesias); poematy arkadyjskie, beznagane pod względem formy, lecz kliwie i nudne — oto, co nam dała poezja tego okresu. Zbiory, kompilacje, encyklopedje, katalogi i inwentarze zabytków — oto główny dorobek w dziedzinie prozy. Ale wiek XVIII jest także wiekiem wielkich polemik i sporów literackich, wiekiem krytyk i inwektyw, manifestów i pamfletów. Byli tacy, co całe swe życie strawili na polemizowaniu, jak Juan Pablo Forner, który w satyrach swoich nie oszczędza ani Iriartego, ani Triguerosa, ani Ayali, ani Akademji, choć sam poetą był marnym. Rzeczy, nad którymi dawniej nie łamano sobie głowy, jak kwestja trzech jedności lub powody zepsucia smaku artystycznego, stają się teraz przedmiotem zaciętych dyskusyj. Wszystkie dotychczasowe poglądy literackie, filozoficzne, społeczne poddawane są gruntownej rewizji. Rzekłbyś, że po hucznym karnawale baroku przystąpiono do rachunku sumienia i publicznego wyznania grzechów narodowych. Podobnie jak we Włoszech, kolebką ruchu oświeceniowego były prowincje północne: Jovellanos urodził się w Asturji, Luzán i Nasarre y Ferruz pochodzili z Aragonji, Ojciec Feijóo z Galicji, Ojciec Isla z Leonu, Samaniego z Baskonji, Moratinowie ujrzeli światło w Madrycie, Ojciec Sarmiento w Segowji. Pod podmuchem «wiatru od Północy» realizm hiszpański przekształca się stopniowo w pozytywizm, idealizm zaś, który już u konceptystów wyrodził się w suchy intelektualizm, obwarowuje się teraz sztańcami racjonalizmu francuskiego. Główna zaś różnica między konceptyzmem — który wszak także wyszedł z Północy — a oświeceniem tkwi w tem, że, gdy konceptysta był indywidualistą, dążącym do emancypacji własnego ja, encyklopedysta jest «kolektywistą», pragnącym «oświecić» cały naród. To też XVIII wiek w Hiszpanji jest przede wszystkim wiekiem i d e j, brak w nim wielkich indywidualności.

Myliby się jednak ci, którzyby sądzili, że dawny duch Kastylji w tym okresie zamiera. Okres ten to dopiero początek walki między oświeceniem a obskurantyzmem, między Ormuzdem a Arymanem, między Don Kiszotem, wykarmionym na księgach rycerskich, a cyklopem — Encyklopedją. Walka ta, wciąż jeszcze aktualna, skończy się narazie kompromisem, w którym duch narodowy, jakkolwiek wyczerpany po wielkim wysiłku dwóch wieków poprzednich, ma przecież wyraźną przewagę. Romantyzm będzie uwieńczeniem tego odruchu narodowego, rozpoczynającego się w połowie wieku. Tak, twardy, nieugięty duch Kastylji bronił się przeciw infiltracji prądów nowożytnych. Jednostki, które im

uległy, nie miały wpływu na masy. Postęp oświaty był bardzo powolny, jak wynika z licznych świadectw społecznych. W początkach XVIII wieku niewiele było takich, którzyby nie wierzyli w astrologję i zgubny wpływ komet i eklips. System Kopernika był nie tylko krytykowany, lecz wykład jego zabroniony, jako sprzeczny z Pismem Świętym. Główną ostoją reakcji były uniwersytety, w których używano jeszcze tych samych podręczników i metod nauczania, co za czasów kardynała Ximeneza de Cisneros. Berło dzierżyła tu średniowieczna scholastyka. Literatura piękna była tylko tolerowana, nauki zaś ściśle zgoła wyłączone z programu studjów. Gdy Carlos III zwrócił się do uniwersytetów z wezwaniem, by zreformowały swój system nauczania i wprowadziły kursy nauk ścisłych i przyrodniczych, wszechnica salmantińska odparła, że Newton nie wskazał, jak należy wychowywać dobrych logików i metafizyków, że ani Gassendi, ani Descartes nie zgadzają się z prawdą objawioną, jak Arystoteles. «Nie wiadomo mi — żali się markiz de Ensenada w memorjale swoim do króla — żeby istniała u nas katedra prawa publicznego, fizyki doświadczalnej, anatomji czy botaniki. Brak nam dokładnych map królestwa i jego prowincyj..., mamy tylko wadliwe karty geograficzne, dostarczane nam przez Francję i Holandję. Nie znamy dokładnego położenia miast, ani ich odległości, że aż wstyd («que es una vergüenza»)). Torres y Villarreal, profesor matematyki w Salamance, który w swej autobiografji (ok. 1750) podaje ciekawe szczegóły o oplakany m stanie oświaty w owych czasach, pisze m. i., że dopiero po 5 latach studjów w owym mieście dowiedział się, niby przypadkowo, o istnieniu — matematyki. A w 70 lat potem Blanco White (w «Cartas de doblado», 1822) zaznacza, że podczas swych studjów teologicznych w Sewilli nie byłby się wcale dowiedział o istnieniu literatury, gdyby go pewien znajomy nie był wtajemniczył w poezję hiszpańską. Cadalso («Cartas marruecas», druk. 1793) przyrównywa tych, co bezinteresownie oddają się nauce, do ochotników wojskowych, którzy nie pobierają żołdu, najwięcej się narażając. «Trzeba ich widzieć, gdy rozprawiają o matematyce, fizyce, prawie międzynarodowem, starożytnościach i literaturze; czynią to z większą ostrożnością, niż gdyby podrabiali pieniądze. Żyją nieznanymi i umierają tak samo, uchodząc za półuczonych wśród tych, co potrafią ułożyć łańcuch z siedmiesięciu siedmiu sylogizmów, azali niebo jest płynne czyli stałe». — Pamiętajmy, że Inkwizycję zniesiono dopiero w r. 1821 i że w r. 1789, kiedy we Francji wybuch nagromadzony przez encyklopedystów dynamit, wysadzając w powietrze tron podminowany, Święty Trybunał rzuca kłutwę na dzieła Woltera, Rousseau'a i podobne «monstruos de impiedad y de irreligiön!» Sprawdziło się raz jeszcze słowo wielkiego Pascala: «Vérité en deçà des Pyrénées, erreur au-delà».

Byłoby więc przesadą twierdzić, że prądy umysłowe w Hiszpanji osiemnastowiecznej były tylko kopją, naśladownictwem emancypacji i encyklopedji francuskiej. Tradycje narodowe zbyt silnie były zakorzenione, by jakaś siła zewnętrzna mogła je przełamać. «Afrancesamiento» hiszpańskie było raczej powierzchowne, sztuczne, bo odrębna i odporna umysłowość Hiszpanów obcego sobie ducha trudniej przyswaja niż jakikolwiek inny naród, a gdy się wzoruje na cudzoziemstwie, szybko kostnieje i karłowacieje. Francuzi zarzucają Hiszpanom, iż tak mało skorzystali z tej «lekcji francuskiego». Istotnie, Niemcy w wieku Gottschedów i Lessingów większy wobec Francji zaciągnęły dług niż Hiszpanja za Melendezów i Moratinów. Nie, jakoby umysłowa hegemonja Francji

nie zostawiła i tu śladów, lecz wpływy francuskie zaznaczyły się raczej w estetyce niż w filozofii. Nie byłże francuski «bon sens» i umiar najlepszym lekarstwem na aberrację smaku, na którą chorowała współczesna poezja hiszpańska? Nie byłaż jasność wolterjańskiej prozy szkołą dobrego smaku dla conceptystów, rozmiłowanych w bizantyzmach gracjańskiej «agudezy»? Powrót do prostoty i naturalności, oto może główna korzyść, jaką Hiszpanie wynieśli z owej «lekcji francuskiego». Że wpływ Francji nie sięgał głębiej, że nie wywołał większego przewrotu w dotychczasowych poglądach, miało to inne jeszcze przyczyny, z których najważniejszą bodaj był udział duchowieństwa w ruchu oświeceniowym. Jest to zjawiskiem niezmiernie charakterystycznym dla tego nawskroś katolickiego kraju, jakim jest Hiszpanja, że «encyklopedystami» byli tu przeważnie księża i mnisi. Oni kierowali wychowaniem narodu, oni zwalczali przesady i zabobony, oni też odznaczeni się we wszystkich dziedzinach wiedzy i erudycji. Benedyktyni: OO. Gerónimo Feijóo y Montenegro i Martín Sarmiento, jezuita: OO. Francisco de Isla (1703—1781), Andrés Marcos Burriel (†1762), Antonio Eximeno (†1808), Lorenzo Hervas y Panduro (†1809), Xavier Llampillas (†1810), Francisco Masdeu (†1817), Tomás Serrano, augustjanie: Enrique Flórez (†1773), Manuel Risco (†1803), Antolín Merino i José de La Canal, franciszkanin O. Francisco Soto y Marne, karmelita O. Juan de la Concepción («monstruo de la sabiduría y elocuencia»), maronita O. Miguel Casiri (1791), OO. Rafael i Pedro Rodríguez Mohedano — oto główni pionierzy oświaty wśród duchowieństwa. Oczywiście, nie brakło też świeckich luminarzy, żeby tu wspomnieć choćby o największym z nich, Melchorze de Jovellanos. Uprawiali też księża jak dawniej, choć z mniejszym powodzeniem, literaturę piękną; jezuita Luis de Losada i mercedarjusz Interlán de Ayala pisali wiersze, Siostry Gregoria de Santa Teresa, Ana de San Gerónimo i Maria do Ceo uprawiały lirykę mistyczną, Ojciec Isla, franciszkanin Vicente Martínez Colomer, eksjezuista Pedro Montengón i Alonso Bernardo Ribero y Larrea układali powieści, OO. José de Butrón y Muxica i Francisco de Lara — eposy religijne, augustjanie Diego Tadeo González i Juan Fernández — poematy sielskie.

Drugą przyczyną, dla czego Hiszpanja nie popadła w niewolnicze naśladownictwo Francji, było to, że wpływy francuskie, jakkolwiek górujące, nie były jedyne. Pomijając bowiem, że Francja odgrywała też rolę pośredniczki, ułatwiając Hiszpanji kontakt ideowy z resztą Europy, zwłaszcza Anglią, zaznaczyć należy, że na dworze hiszpańskim przeważały czasowo wpływy włoskie, mianowicie gdy Filip V, owdowiały po zgonie Marji Luizy z Sabaudji, poślubił ambitną Izabellę Farnese, i gdy po upadku intrygantki Marji Anny de la Trémoille, ks. des Ursins, do władzy doszedł minister Alberoni. Najwybitniejsi autorowie hiszpańscy XVIII wieku byli kosmopolitami i poliglotami. Cadalso wychował się wprawdzie w Paryżu (jak Samaniego i Juan de Iriarte), lecz później podróżował po Anglii, Niemczech i Włoszech. Inny poeta szkoły salmantyńskiej, Gaspar Álvarez de Noroña, z pochodzenia Portugalczyk, był żołnierzem, następnie ambasadorem w Rosji, skąd wrócił, by bronić ojczyznę przed inwazją francuską. Jako poeta, wydał m. i. zbiór poematów tłumaczonych z arabskiego, perskiego i tureckiego języka («Poesías asiáticas», 1833). Luzán, urodzony w Saragossie, zamieszkiwał kolejno w Genui, Medjolanie (gdzie ukończył studia), Palermo, Neapolu, Saragossie i Monzón, zanim w r. 1747 objął stanowisko ambasadora w Paryżu; mówił biegle po włosku, znał pozatem język francuski, niemiecki i angielski. Książd

sewilski, Blanco y Crespo, syn Irlandczyka, wicekonsula angielskiego, przerzucił się zupełnie na stronę encyklopedystów, a że w tych warunkach dalszy pobyt w Hiszpanji stał się dlań niemożliwy, wyjechał na zawsze do Anglii, gdzie przybrał po ojcu nazwisko White, przeszedł na anglikanizm i umarł jako profesor w Oksfordzie i unitarysta. Dzieła swe pisał w języku hiszpańskim i angielskim («*Letters from Spain*», 1822), gdy jezuici hiszpańscy, którzy po wygnaniu osiedli we Włoszech, używali często języka włoskiego, zwłaszcza w polemikach swoich z uczonymi włoskimi. Moratin syn był sekretarzem ambasady w Paryżu, gdzie zaprzyjaźnił się z Włochem Goldonim. Opuściwszy Francję podczas wielkiej rewolucji, udaje się wpierw do Anglii, stamtąd przez Belgję, Niemcy i Szwajcarję do Włoch, gdzie zwiedza Florencję, Rzym, Neapol i Parmę, by wkońcu osiąść w Bolonji. W r. 1796 wraca do Hiszpanji, potem żyje kolejno w Barcelonie, Paryżu, Bolonji, Bayonne, Bordeaux. Umiera w Paryżu r. 1828. Zapewne Hiszpanie i dawniej wyjeżdżali do krajów obcych, głównie do Italji i Francji, lecz czynili to raczej z konieczności — jako żołnierze, dyplomaci, wygnańcy lub awanturnicy — niż z przekonania, a znajomość języków obcych (z wyjątkiem włoskiego) jeszcze w wieku XVII była rzadka. Przeczulenie, towarzyszące przesileniu, uczyniło Hiszpanów wrażliwszymi na wpływy obce, i wtedy też otworzyły im się oczy na przepaść, dzielącą kraj ich od reszty świata cywilizowanego. Chcieliby oni teraz jednym susem doścignąć narody, które je wyprzedziły; wyobrażali sobie, że wystarczy pochłonąć jak największą ilość książek i przyswoić sobie całą mądrość Francuzów i Włochów, by stanąć u boku, a bodajże i na czele państw nowożytnych. Od tej chwili przestali myśleć samodzielnie.

Z tą porywcznością wiąże się główna cecha wieku oświecenia w Hiszpanji: brak krytycyzmu. Rzuceni nagle w wir idei przewrotowych, Hiszpanie sami dobrze nie wiedzieli, w co wierzyć i co potępić, przerzucali się więc z wielką łatwością z jednego systemu w inny. «Rano są ateuszami — skarży się ks. Felix Amat («*Diseño de la Iglesia militante*») — wieczorem deistami; dziś nie uznają żadnej religji, twierdząc, że żadna nie jest prawdziwa, a nazajutrz głoszą, że wszystkie wyznania są równie dobre. W toku jednej rozmowy, w ciągu jednogodzinnej lektury, zmieniają kilkakrotnie system, zależnie od tomu, od strony danego tomu Woltera, Rousseau'a lub innego autora, który wpadł im w ręce...» Z brakiem krytycyzmu łączy się brak spekulacji filozoficznej. Nie mając cierpliwości do mozolnego wspinania się po szczeblach indukcji lub do wyciągania drogą dedukcji wszystkich konsekwencji z jakiejś zasady ogólnej, Hiszpanie nie wytworzyli własnego systemu filozoficznego, nie zdobyli się na syntezę wiadomości ludzkich. Francuza Bourgoing, który pod koniec XVIII wieku zwiedził Hiszpanję, uderzył oczywiście brak «zdrowej filozofji» Woltera. «Widziałem — pisze on w «*Tableau de l'Espagne moderne*» (1797) — dużo przekładów z łaciny, greki, francuskiego i angielskiego, kilka powieści..., lecz ani jednego dzieła prawdziwie filozoficznego». Jednym z najkrytyczniejszych umysłów współczesnych był bezwątpienia uczony encyklopedysta Ojciec Benito Jerónimo Feijóo, przewany «Wolterem hiszpańskim», benedyktyn o rzadkiej erudycji i niezwyklej, jak na owe czasy, śmiałości poglądów, który w 8 tomach swego «*Teatro critico universal*» (1726—39) i 5 tomach «*Cartas eruditas y curiosas*» (1742—60) zwalczał ze stanowiska zdrowego rozsądku setki zabobonów i przesądów ówczesnych. Człowiek ten, który — rzecz niesłychana — umiał ocenić znaczenie Galileusza, Bacona,



Newtona, Leibnitza, Gassendiego, który śmiało krytykował Inkwizycję, jako że «jej praktyka nie zgadza się ze starą dyscypliną kościelną, lecz została przejęta z trybunałów świeckich», sam przecież tkwi jeszcze w ideach minionej epoki. W tym samym artykule, w którym broni Descartes'a przed zarzutem ateizmu, zbija go na zasadzie prawdy teologicznej: «Wątpienie pierwotne, którego żąda Descartes (jeżeli go żąda poważnie), jest niemożliwe, jeśli nie ma uchybić zasadzie wiary, która zabrania wszelkiego wątpienia, nawet na krótką chwilę, o prawdach objawionych». Prawdziwy Hiszpan wierzy albo nie wierzy, lecz nie wątpi.

Wiek XVIII jest jakby dramatem o trzech aktach, mniej więcej równych co do czasu trwania. Pierwszy okres nie różni się zasadniczo od wieku poprzedniego. Ciężkie straty terytorjalne, Gibraltaru, Minorki, ostatnich posiadłości w Italji i Niderlandji, obsadzanie urzędów Francuzami i podnoszenie ich do godności grandów, wprowadzenie do stolicy języka, stroju, gustów francuskich, wszystko

to budziło raczej niechęć do Bourbonów i drażniło dumę narodową, czego dowodem bunt Katalonji, Aragonu, Walencji. Literatura tego okresu składa się po większej części z dzieł epigonów, maruderów, kłusowników. W drugim okresie wpływy francuskie dochodzą do punktu kulminacyjnego, ale równocześnie budzi się i ruch narodowy, który w trzecim okresie opanowuje i odnawia wszystkie dziedziny życia umysłowego, przygotowując grunt pod walkę o niepodległość i romantyzm. Możliwy też, jak to czynią niektórzy, wiek ten podzielić na dwa okresy, mianowicie okres «dekadencji», od końca XVII wieku do połowy XVIII, i okres «neoklasycyzmu» («renacimiento del clasicismo en la literatura»), trwający aż do romantyzmu. Wówczas typowym przedstawicielem i jakby uosobieniem pierwszego okresu byłby Villarroel, drugiego — Jovellanos.

Poezja. Trzeźwy i prozaiczny wiek XVIII nie sprzyjał zbytnio poezji, z wyjątkiem dydaktycznej. Satyry, epistuly, bajki i wiersze okolicznościowe bardziej odpowiadały duchowi czasu niż poematy liryczne. W pierwszym okresie panuje jeszcze poezja skrajnie barokowa, przesadnie metaforyczna i napsuzona, której najlepszym przykładem jest zbiór «Sagrados Flores del Parnaso», ofiarowany królowi przez poetów, zwanych «łabędziami Hiszpanji». Niestety, nie był to «łabędzi śpiew» gongoryzmu. Pokazało się to podczas turnieju poetyckiego ku czci św. Stanisława Kostki i św. Ludwika Gonzagi w Murcji, r. 1727, lub z okazji konkursu akademickiego na temat «Las Naves de Cortés» («Okrety Kortesa»); w pierwszym brało udział 105 poetów i pięć poetek, w drugim 45 poetów, wśród których nagrodę otrzymał José Maria Vaca de Guzmán. Lecz obfitość stoi tu w stosunku odwrotnym do wartości dzieł, bo pusta retoryka nie może zastąpić ubóstwa myśli



Benito Jerónimo Feijóo.

(Sztylek współczesny)

i prawdziwego uczucia. To też z kilkuset poetów zaledwie kilkunastu nie utonęło w falach zapomnienia, a i ci wsławili się raczej dziwaczniemi konceptami, niż wielkością koncepcji swych utworów. Oto kilka «kwiatków», świadczących o wielkiem wyjąłowieniu poezji w tym okresie (według dzieła prof. Porębowicza). Gabriel Álvarez de Toledo († 1714), w swojej «Historji Kościoła i świata», od stworzenia aż do potopu, zastanawia się m. i. nad pytaniem, w którym miejscu leżał raj, jaki był pierwotny język, kiedy nastąpiło stworzenie świata i t. p. Żołnierz-poeta Gerardo Lobo († 1750), zwany «el capitán coplero» dla żołnierskich piosenek, które najchętniej układał, napisał zamlodu poemat na cześć Matki Boskiej, gdzie wynosi Ją nad wszystkie kobiety starożytności: żydowskie, pogańskie i chrześcijańskie, nad Zenobję, Tomirys i Semiramidę. Blas Antonio Nasarre († 1751), który później przeszedł do obozu «afrancesados», ułożył do modlitwy «Ojczy nasz» «głosę» w lirach, romancach, redondiljach, oktawach i decymach. W ostatnich przeprowadzona jest metafora Chrystusa jako kuracjusza, a człowieka jako choracjusza, kończąca się konceptem, że «lekarz sobie każe puścić krew, aby chorego uzdrowić». Tego rodzaju koncepty zarywają już na kalambury. Istotnie, kultyzm i konceptyzm dziwnie się tu mieszały z trywjalnymi żartami tych, co w swej pogardzie dla stylu napuszonego popadali w ton przesadnej wulgarności i rubasności. Typowym przedstawicielem tego kierunku był José Joaquín Benegasi y Luxán, szlachcic znakomitego rodu, który demokratą będąc z przekonania lub przez snobizm, upodobał sobie styl ślepców i dziadów odpustowych. W wierszach jego («Poesias lyricas y joco-serias», 1743) panuje tedy ton żartobliwy, rubaszny, do tego stopnia manjacki, że kiedy umarło mu dziecko — a była to śmierć rozrzewniająca, bo umarło z przeziębienia, w zimie zdjawszy z siebie odzież i oddawszy ubogiemu — ojciec nie znalazł innego wyrazu na tren, jak poemat w decymach, gdzie powiada, że «dziecko zzuwając odzież, ozuło się w niebo»; Bóg zaś, widząc je nagiem: «Pójdźno tu, zawołał, niech cię wezmę do siebie, bo tam możesz się przeziębic». Tak już u Pereza Montora († 1694) sam Pan Bóg przemawia tonem humorystycznym, a Chrystus podczas męki Swej bawi się w dwuznaczniki, powiadając do św. Piotra: «Przyjacieliu, wiem, że niezadługo zaśpiewa ci inny kogut» («Obras», druk. 1712). — Tak więc i gongoryzm wkońcu uległ proletaryzacji; «łabędzie» hiszpańskie rozdziobały kruki i wrony. Na tym samym poziomie mniej więcej, co poprzedni poeci, stoją Ignacio Álvarez de Toledo, brat Gabriela; kordobańczyk José León y Mansilla, ostatni kontynuator Gongory («Soledad tercera», 1718); Antonio Muñoz («Aventuras en verso y en prosa», 1739); Francisco Benegasi y Luxán, ojciec Joségo; karmelita Juan de la Concepción, ks. Juan José Salazar y Hontiveros i inni.

Obok poezji lirycznej uprawiano w dalszym ciągu epopeję konkwistadorską i religijną. Francisco Botello Moraes Vasconcellos, Portugalczyk piszący po hiszpańsku, napisał w tymże języku dwa poematy heroiczne o odkryciu Nowego Świata («El nuevo mundo», 1701) i o założeniu królestwa Portugalji («Alfonso o Fundación del reino de Portugal», 1712), pełne alegorycznych dziwologów. Peruwjańczyk Pedro de Peralta Barnuevo wydał w Lima długi poemat heroiczo-alegoryczny w 2 częściach o zdobyciu Perú przez Pizarra («Lima fundada», 1732). Gdy w poemacie Vaca de Guzmán («Las Naves de Cortés») Ameryka ukazuje się autorowi jako «wspaniała postać niewieścia, z piórami na głowie,

naszyjnikiem z pereł, w płaszczu królewskim na ramionach, z łukiem w ręku» i każe mu opiewać Fernanda Cortesa, «nowego Cyda, Achillesa hiszpańskiego», w eposie Barnueva Ameryka zjawia się przed tronem Pana Boga, błagając Go, by pozwolił ją «odkryć», ażeby się mogła nawrócić do wiary katolickiej. Nawrócenie się św. Kasyldy, córki króla maurytańskiego z XI wieku, opiewa Pedro de Reinosa w «Santa Casilda» (1727), gdy Miguel de la Reyna Zevallos, w «Elocuencia del silencio» (1738), wielbi św. Jana Nepomucena, który z rozkazu króla czeskiego został wtrącony do więzienia i katowany za to, że nie chciał mu wyjawiać tajemnic konfesjonału. Jeszcze w drugiej połowie XVIII wieku ukazały się dwa eposy o zdobyciu Meksyku: Francisca Ruiza de León «La Hernandia, Triunfos de la Fe» (1755) w 12.800 wierszach, i Juana de Escoiquiz «México conquistada» (1798), w 26 księgach i 25.000 wierszach.

Okolo połowy XVIII wieku dokonywa się w poezji pewien przewrót, jako wynik reakcji zdrowego rozsądku przeciw niedorzecznościom «mal gusto». Przypomnijmy ważniejsze daty tej rewolucji literackiej. W r. 1737 Ignacio de Luzán (1702—1754) wydaje «Poética», będącą konglomeratem teoryj Arystotelesa, Boileau'a, Ojca Le Bossu, Crescimbeniego, Muratoriego i innych preceptystów włoskich, którym autor pragnął «sujetar la poesia española a los preceptos que usan las naciones cultas» («podać poezję hiszpańską przepisom, używanym przez narody cywilizowane»).

W tymże roku 1737 powstaje pierwsze czasopismo krytyczne, «Diario de los Literatos», założone na wzór francuskiego «Journal des Savans» przez Fr. Manuela de Huerta y Vega, Juana Martineza Salafrancę i Leopolda Gerónima Puiga († 1763). Na łamach tego pisma ukazała się m. i. ostra «Sátira contra los malos escritores de su tiempo» (1741), skierowana przeciw «łabędziom Manzanaresu» przez Jorga de Pitillas, t. j. ks. dr. Joségo Gerarda de Hervás y Cobo de la Torre, zapalonego zwolennika Boileau'a. Na rok 1749 przypada założenie «Akademji Dobrego Smaku», w której hrabina de Lemos, późniejsza margrabini de Sarria, odgrywała rolę «boskiej» Julji d'Angenne z pałacu Rambouillet. U niej spotykali się Luzán, Nasarre, Montiano, Porcel, Villarroel, L. J. Velázquez i inni puryści, by omawiać kwestje literackie i czytać swoje utwory. Wreszcie w roku 1758 pojawia się pierwsza część satyrycznej powieści Ojca Isli, «Historja słynnego kaznodziei brata Gerundjusza de Campazas», ośmieszająca wybryki konceptyzmu. Książka ta, wydana pod pseudonimem Lobón de Salazar, wywołała olbrzymią sensację i w ciągu dni kilku została rozchwyтана; drugie wydanie obłożyła Inkwizycja aresztem. Część wtóra wyszła dopiero w r. 1770, gdy autor wraz z innymi jezuitami był już od 3 lat wygnany z Hiszpanji. Jakoś niedługo potem zarzwała we Włoszech głośna polemika o powody zepsucia smaku. Spór ten toczył się głównie między uczonymi włoskimi a osiadłymi we Włoszech jezuitami hiszpańskimi. Z aktem oskarżenia wystąpili Włosi Bettinelli i Tiraboschi, twierdząc, że kultyzm jest wymysłem hiszpańskim i że Marini «uległszy wpływowi Gongory, poprowadził lirykę ojczystą ku przepaści»; w obronie Hiszpanji stanęli zrazu OO. Tomás Serrano i Juan Andrés. W sprawie tej zabierali jeszcze głos Vannetti i Zorzi po stronie włoskiej, OO. Estéban Arteaga, Isla, Antonio Eximeno i Xavier Llampillas po stronie hiszpańskiej. Spór trwał dziesięć lat (1773—1782), zataczając coraz szersze kręgi, przemieniając się w ostatniej swej fazie w rehabilitację literatury narodowej.

Wszystkie te inicjatywy wyszły wkońcu z chęci oczyszczenia parnasu hiszpańskiego z przeżytków «wieku złotego» i zreformowania stylu i smaku w poezji. Niestety, nowatorzy okazali się lepszymi preceptystami niż poetami. Więc zamiast «konceptów» mamy teraz recepty i precepty, jak należy (lub nie należy) pisać wiersze; mamy dużo poetyk, lecz mało poezji w tym okresie. Poeta, unikając bombastu, popada w szablonowość i suchy prozaizm, jak Francisco Gregorio de Salas w sielskim poemacie «El Observatorio rústico» (1770), lub w ckliwy sentymentalizm «Arkadij» francuskiej, jak dwaj augustjanie, OO. Diego Tadeo González († 1794) i Juan Fernández († 1819), którzy, przybrawszy imiona pasterzy Delio i Liseno, opiewają w swych piosenkach i sielankach, niepozbowionych zresztą wdzięku, zgrabne pastereczki, Melisę czy Mirte, a obok nich występują tam też Meléndez jako Batilo, Cadalso jako Dalmiro, Iglesias jako Arcadio, Forner jako Aminta, Estala jako Damón, a nad wszystkimi góruje postać arcypasterza («mayoral») Jovina, t. j. Jovellanosa. Tak więc po brutalnym baroku przyszła kolej na miniardyzy francuskiego rokoka; po ognistym Calderonie — upudrowany wdzięk berżeretek «à la» Racan i Watteau, po «ingenio agudo» Graciana i gracjanistów — «ingenio suave» i «morbidezza» Melendeza Valdesa. Zaczyna się teraz dla Hiszpanji okres neoklasycyzmu i akademizmu w poezji. Za przykładem swych kolegów francuskich i włoskich preceptyści hiszpańscy sięgają znowu do prażródół greckich i rzymskich. Nad «Poetyką» Boileau'a, która doczekała się trzech naraz tłumaczeń, nie zapominano o «Liście Horacjusza do Pizonów» (wydanym m. i. przez Iriartego, r. 1777, z cennymi przypiskami), ani «O wzniosłości» Longina, ani o «Instytucjach krasomówczych» Kwintiljana. Byli też tacy, co umieli pogodzić «południową gorącość» stylu z owym «estilo blondo, petimetre, almidonado y a lo Chamberi» (stylem słodkim, wymuskany i wykrochmalonym à la Chambery), jak niektórzy poeci sewilscy, przeszczepiający Delille'a i Ducisa na Gogorę. Pod koniec XVIII wieku (ok. r. 1790) zaznacza się jeszcze wpływ poezji angielskiej. Z tego okresu datują trzy przekłady Younga (Escoiquiza, Cladery i anonimowy) i cztery przekłady pieśni pseudoosjańskich (Ojciec Montengón, Ortiz, Gallego, Marchena), częściowo według włoskiej wersji Cesarottiego. Milтона i Pope'a tłumaczyli Palazuelos, Jovellanos, Hermida, Escoiquiz. Tłumaczono też Thompsona «Pory roku» i Graya «Cmentarz wiejski» («Cementerio de aldea»). Ramón de la Cruz y Cano dał pierwszy przekład dramatu szekspirowskiego («Hamleto, rey de Dinamarca», 1772), oparty coprawda na francuskiej wersji Ducisa; nieco później (1798) przetłumaczył «Hamleta» na prozę Moratin syn, który, podobnie jak Luzán i Meléndez Valdés, autorów angielskich czytał w oryginale. Wśród poetów sewilskich Alberto Lista naśladował «Duncjadę» Pope'a, przerabiając ją na epos satyryczny, Reinoso zaś w «Inocencia perdida» («Niewinność utracona»), poemacie nagrodzonym na konkursie Akademji r. 1779, wzorował się na «Raju» Milтона. Niebawem pojawiają się z «Idyllami» Gessnera i «Wertherem» Goethego pierwsze przekłady z języka niemieckiego.

Różne te prądy odzwierciedlają się kolejno w dziełach poetów «salmantynskich»; nowy to dowód, jak elastyczne jest pojęcie «szkoły» poetyckiej w Hiszpanji. Taki José de Cadalso (Cadahalso, 1741—1782), jeden z założycieli tej szkoły i członek «Fonda de San Sebastián», w «Ocios juveniles» (1772) hołduje muzom sielskim, w «Don Sancho Garcia» (1771) stwarza pierwszą tragedję regularną, w satyrach swoich («Los eruditos a la violeta», 1772, i t. d.) wzoruje się na

encyklopedystach francuskich, a w «Cartas Marruecas» (druk. 1793) na «Listach perskich» Monteskjusza. Tak, nawet w «Noches lugubres», napisanych pod wrażeniem śmierci ukochanej aktorki, Marji Ignacji Ibáñez, przygotowującym go niemal o obłęd — Cadalso bowiem wpadł na szalony pomysł wykopania ciała zmarłej, czemu wporę zapobiegł hrabia Aranda — nawet w owych trenach nie obeszło się bez szablonowych deklamacyj, inspirowanych tym razem przez «Night Thoughts» Younga. Inny poeta salmantyński, Juan Meléndez Valdés (1754—1817), przyjaciel Jovellanos, przestrajał swoją lirę z taką łatwością, z jaką zmieniał poglądy polityczne. Naprzód pisze, jak Cadalso, pod powiewem zefiru arkaadyjskiego; tworzy tedy naiwno-zmysłowe sialanki, idylle i «endechas», w których opiewa zgrabne Filydy, Dorydy, Galateje i Klorydy («Batilo», 1780). Z szczególnem powodzeniem uprawia odę anakreontyczną: jego «Besos de amor» (wzorowane na «Basia» francuskiego humanisty Secundusa) należą do najlepszych anakreontyków poezji hiszpańskiej; wystarczy wymienić choćby odę «El palomillo» («Gołąbek»), której uderzające podobieństwo ze znanym ustępem z «Beniowskiego» podkreślił już prof. Porębowicz. Później, sięgając po wyższe laury, nastawia swe żagle na «wiatr od Północy» i za przykładem Jovellanos píše górnolotne ody religijne («Do obecności Boga»), filozoficzne («Do nędzy ludzkiej», «Pożegnanie starca»), «Ode rewolucyjną», «Ode do sztuk pięknych» i t. p. Wkońcu, idąc wciąż za prądem czasu, ulega, jak Cadalso, angłomanji i ściągając na słoneczne krajobrazy Salamanki mgły i mroki Szkocji («La noche y la soledad», «El invierno es el tiempo de la meditación», «El Melancólico» i t. d.). Ody te cechuje rzewna melancholja, potęgująca się nieraz do szczerzej emocji. Jeśli Cadalso był «pierwszym romantykiem w czynie», Valdés był «pierwszym romantykiem w poezji». Jako trzeciego prekursora romantyzmu możnaby uważać Nicasia Alvareza Cienfuegosa (1764—1809), poetę niezależnego, który w lirykach («La Escuela del sepulcro», «A la primavera», «El Otoño», «A Bonaparte») i dramatach («La Condesa de Castilla», «Zoraida») starał się pogodzić tradycje «złotego wieku» z duchem nowożytnym. Ognisty temperament, którego symbolem jest nazwisko poety, i śmiałe innowacje stylistyczne wynoszą go ponad poziom przeciętnych rymotwórców XVIII stulecia.

«Szkoła» sewilska, trwająca od 1793 do 1803 roku, miała fizjonomję bardziej jednolitą od salmantyńskiej. Składała się ona z członków «Akademji Humanistycznej», profesorów, księży, wogóle elity umysłowej, propagującej zasady «dobrego smaku». Prawie wszyscy poeci, należący do tego obozu, urodzili się w latach 1766—1775: Núñez y Diaz w roku 1766, José Marchena w 68, Manuel del Mármol w 69, Manuel Maria de Arjona i José Maria Roldán w 71, Félix José Reinoso w 72, José Maria Blanco-White i Alberto Lista w 75 roku; tylko Félix Maria Hidalgo urodził się później, bo w r. 1790. Poeci sewilscy dążyli do pogo-



Don Juan Meléndez Valdés.

(Według portretu Goi).

dzenia tradycy narodowych z nowoczesnymi hasłami postępu i humanitaryzmu. Więc choć język swój kształcili na poetach andaluzyjskich «wieku złotego», jak Góngora, Herrera, Rioja, dopuszczali przecież neologizmy, a poglądy estetyczne i filozoficzne czerpali nie tylko u Vivesa, filozofa narodowego, lecz również u Włocha Muratoriego, Francuzów La Harpe'a, Le Batteux, Marmontela, Rollina, Fleuryego, Anglików Pope'a i Blaira, których dzieła czytano i komentowano na wspólnych zebraniach. Chętnie też podawali się za «volterianos» i «rusoyanos», jak Lista i Arjona, lub pozytywistów i wyznawców Condillaca, jak Reinoso, wszelako liberalizm ich był dosyć powierzchowny; w gruncie rzeczy byli oni monarchistami lub zwolennikami umiarkowanej konstytucji. Jako poeci hołdowali jedynie poezji poważnej, majestatycznej, wyłączając — w przeciwieństwie do szkoły salmantyńskiej — poezję lekką, t. j. sielankową i anakreontyczną. Wybitną cechą ich poezji jest pompatyczna retoryka i krasomówstwo, połączone z przesadną erudycją akademicką. Typowe pod tym względem są religijne ody ks. Roldana: «A la venida del Espiritu Santo» i «A la resurrección de Jesús Cristo», względnie najlepsze zaś ody Alberta Listy, zwłaszcza «Oda do Chrystusa» i «Oda na zwycięstwo pod Bailén» (1808), w której coby naprawdę niepotrzebnie się znalazły rzeki Ganges i Nil, Wandalja i — nadwiślańskie tygrysy. Jakkolwiek poeci sewilscy przetrwali wojnę o niepodległość, a niektórzy z nich, jak Reinoso, Lista, Mármol, doczekali się nawet wybuchu romantyzmu, pozostali oni wierni duchowi XVIII stulecia, jego epigonami.

Bajki. Rodzaj ten, zaniechany od w. XIV, odżył w końcu XVIII dzięki dwóm utalentowanym bajkopisom. Pochodzili z przeciwległych rubieży państwa: Félix María Samaniego z Baskonji (1745—1801), Tomás de Iriarte zaś, siostrzeniec Juana, (1750—1791), z Teneryfy. Obaj mieli sympatję dla Francji i obaj narazili się Inkwizycji dla swej wolnomyslności. Samaniego, który podczas pobytu we Francji przejął się poglądami encyklopedystów, po powrocie do kraju stał się jednym z filarów «Sociedad Vascongada», której wielkie oddał przysługi. Bajki swe («Fábulas en verso castellano», 1781, 1784) przeznaczył dla uczniów «Real Seminario patriótico vascongado». Cały zbiór obejmuje 157 apologów, w tem 19 własnego wymysłu autora, reszta dowolnie naśladowana z Ezopa, Fedra, La Fontaine'a, Gaya i Lokmána, którego bajki przełożył był z arabskiego na łacinę jezuita Manuel Lasala (przekład hiszpański Miguela Garcii Asensia ukazał się w r. 1784). — Drugi bajkopis, Tomás de Iriarte, znany nam już jako tłumacz Horacego, Destouches'a i Woltera i autor głośnego w swoim czasie poematu dydaktycznego «La Música» (1780), wydał prócz tego kilka wcale udatnych komedyj («Hacer que hacemos», 1770; «El señorito mimado», 1778; «La Señorita mal criada», 1788), wiersze różnej treści i utwory satyryczne. W przeciwieństwie do bajek «moralnych» Samaniega i innych fabulistów, bajki Iriartego, wydane w rok po tamtych w liczbie około 80 («Fábulas literarias», 1782), dotyczą wyłącznie kwestyj literackich, ośmieszają bowiem wady i dziwactwa poetów współczesnych, zachwalając zdrowe zasady dobrego smaku. Bajki Iriartego są więc oryginalniejsze od bajek Samaniega; są też bardziej przemyślane, lepiej ułożone, doskonalsze pod względem kunsztu, mimo pewnej niedokrwistości (niektórzy krytycy uważają Iriartego za twórcę «lirycznego prozaizmu»). Bajki Samaniega są mniej wykonane stylistycznie, ujmują raczej prostotą i naturalnością, dzięki której przypominają nieraz pełną powabu nonszalancję La Fontaine'a

(tłumaczonego na język hiszpański r. 1785), i jej też zawdzięczają swoją popularność. Bajki układali i inni: Ibáñez de Renteria (1797), Francisco Gregorio de Salas (1803), Ramón de Pisón (druk. 1819), Pablo de Jérica (druk. 1831), wszelako żaden z nich nie miał takiego powodzenia, co Samaniego i Iriarte, należący dziś do klasyków hiszpańskich.

Dramat. Najgorzej zawrzała walka między «galicystami» a narodowcami na arenie teatralnej. Nic dziwnego: dramat hiszpański w początkach XVIII wieku znajdował się w stanie zupełnego rozkładu. Moratin przekazał nam anegdotkę o kowalu, który w owym czasie dowodził widownią teatru «del Principe», dając sygnały oklasków i protestów. W innej anegdotce funkcję tę pełni szewc, darzony zaufaniem przez swoją partję; pewnego razu przychodzi doń poeta, prosząc go, by zechciał przyklasnąć jego sztuce, na co sprytny szewc (niepamiętny przysłowia: «Ne sutor ultra crepidam»): «Ano — rzecz — naprzód trza zobaczyć, czy ona też co warta». Czy można się dziwić, że krawiec Salvo pisał komedje, i że Comella, człowiek bez wykształcenia, który karierę swą rozpoczął jako lokaj, a ożeniwszy się z posługaczką, do spółki z córką jął pisać dramaty, komedje i opery, stał się bożyszczem niewybrednych tłumów? Łatwo sobie wystawić, jak ten teatr wyglądał. Gil y Zárate twierdzi, że w ówczesnych dramatach istniała «taka mieszanina Maurów i chrześcijan, świętych i bóstw pogańskich, bohaterów starożytnych i nowoczesnych, cudotwórców, magji i maszynerji», taka orgja walk, egzekucyj i t. p., że biedna Talja wzięła czem prędzej nogi za pas, nie chcąc mieć nic wspólnego z owymi okropnościami. Długa jest lista epigonów Calderona: José de Cañizares, Antonio de Zamora, Gerardo Lobo, Tomás de Añorbe y Corregel, Gaspar Zavala y Zamora, Antonio Valladares, Bustamante, Fernández de León, Téllez Acevedo, Francisco de Castro, Manuel Fermin Laviano, Luis Moncín, José Concha, Francisco Mariano Nipho («la bête noire» galizantów); ale ich dramaty, z nielicznymi wyjątkami, są raczej parodją niż naśladownictwem Calderona. Styl godny jest akcji: naprzemian trywjalny i przesadnie nadęty, przyziemny lub stąpający na wysokich szczytach fałszywego patosu. Jasne jest, że w tych warunkach zwycięstwo nie mogło przypaść narodowcom; oni sami ułatwili zadanie swoim wrogom. Mimo to losy długi czas się wahały: galicyści mieli za sobą dwór, który popierał dramaty francuskie, i elitę umysłową, która broniła reguł klasycznych, lecz po stronie narodowców były wielkie masy ludu, było powodzenie — a powodzenie w teatrze największym jest atutem.

Oto ważniejsze momenty tej walki o teatr. Już w XVII wieku pojawiały się sporadycznie adaptacje tragedji i komedji francuskich. «El honrador de su padre» (1658) Diamantego jest naśladownictwem tragedji Corneille'a «Le Cid», a wystawiona w r. 1680 w teatrze Buen Retiro sztuka p. t. «El Labrador gentilhombr» jest anonimową przeróbką komedji Moljera «Le Bourgeois gentilhomme». W pierwszych latach XVIII wieku Pedro Peralta Barnuevo naśladuje «Rodogune»



Don Alberto Lista.

Corneille'a i «Les Femmes savantes» Moljera, w r. 1713 Francisco de Pizarro y Piccolomini, markiz de San Juan, tłumaczy «Cinna» Corneille'a, a kilka lat potem Cañizares z obozu narodowego wnosi na scenę «Ifigenję» Racine'a, dodawszy jej po hiszpańsku dwóch komicznych «graciosos». Inny narodowiec, Añorbe, naśladowując «Cinnę» Corneille'a w swoim «Paulino» (1740), podkreśla, że do napisania tej tragedji skłoniło go jedynie uprzedzenie, jakoby Hiszpan nie był zdolny stworzyć sztuki zgodnej z przepisami Horacjusza i praktyką Corneille'a, i że musiał zadać gwałt swemu genjuszowi, aby zamiar swój móc wykonać. Około połowy XVIII wieku mnożą się przekłady tragedji francuskich; Olavide, Clavijo y Fajardo, Llaguno y Amirola («Atalia», 1754) tłumaczą Racine'a, Luzán — La Chaussée'go («La Razón contra la Moda», 1751), José Antonio Porcel — Woltera («Mérope»). W roku 1766 galicyjcy uzyskali poważnego sojusznika w osobie hrabiego de Aranda, ministra Carlosa III. Aranda bowiem, który wytknął sobie za cel reformę teatru, sprzyjał nowatorom i popierał tłumaczy, otwierając jednym, jak i drugim, sceny teatrów królewskich w Aranjuezie, La Granja i Escorialu. Pojawiają się teraz coraz częściej tragedje pseudoklasyczne, na wzór francuskich, jak «Jael» Juana Sedana, «Ifigenia» Lassali, «Tenderos de Madrid» Triguerosa, «Atahualpa» Cortesa. Teatr francuski stanowczo stał się modny. Inna rzecz, że tragedje hiszpańskie, przycięte na miarę francuską, są równie nudne, jak poprawne, że nie brak w nich niedorzeczności, przypominających dawne komedje narodowe. Semiramida paraduje na scenie ubrana w robion i buciki o wysokich obcasach, Juljusz Cezar nosi perukę, aksamitny «szustokor» i trzyma pod pachą hiszpański kapelusz z «panaszem». Tak, dawny duch Kastylji nie zamarł. Co więcej, najlepsze tragedje hiszpańskie mają charakter nawskroś narodowy, jak «La Numancia destruida» (1775) Lopeza de Ayala, która, jakkolwiek nie dorównywa «Numancji» Cervantesa, zawiera przecież bardzo patetyczne sceny, lub «Raquel» (1778) Vicentego Antonia Garcii de la Huerta. Prawda, że gdyby nie przestrzeganie trzech jedności, tragedia ta nie miałaby w sobie nic klasycznego, bo zresztą wszystko, zarówno temat (miłość Alfonsa VII i żydówki toledańskiej), przypominający epizod z dziejów Kazimierza Wielkiego i Esterki, jak i nastrój rdzennie hiszpański, nawet forma (11-zgłoskowe wiersze romancowe, zamiast nużących aleksandrynów rymowanych) i podział na trzy «jornadas» — wszystko nawiązuje tu do dawnych tradycyj narodowych. W rzeczy samej Huerta rozpoczął swą karierę dramatyczną od tłumaczeń «Elektry» Sofoklesa i «Zairy» Woltera, potem jednak stanął w obronie teatru narodowego («Escena española defendida») i wydał 17-tomowy zbiór dawnych dramatów hiszpańskich («Theatro Hespáñol» (*sic*), 1785—86), w którym brak tylko — głównych przedstawicieli tego teatru, a więc Lopego, Tirsa, Alarcóna, Guillena de Castro, Veleza de Guevara. Kompromisową sztuką jest także pierwsza oryginalna komedja hiszpańska pisana «con todo el rigor del arte», mianowicie «Petimetra» (1762) Nicolasa Fernandez de Moratin (1737—1780), bo i ona, mimo swej nietolerancyjnej przedmowy, zachowuje podział na 3 akty, wiersz asonancyjny, a i treścią swoją zbliża się do dawnych komedji. Zagorzały zwolennik doktryn francuskich i współzałożyciel «Akademji Dobrego Smaku», który w Kolegium Cesarskiem wykładał teorię Luzana i wraz z przyjacielem swoim, José Clavija y Fajardo (uwiecznionym przez Goethego uwodzicielem siostry Beaumarchais'go), interwenjował u władz, by zniosły «autos sacramentales», co też nastąpiło r. 1765, pozostał przecież w gruncie rzeczy gorliwym patriotą, a gdy daje się



unieść swemu temperamentowi rdzennie hiszpańskiemu, zapomina o swych ideach reformatorskich — wszak rozum i uczucie niezawsze chodzą w parze. Romance Moratina tehną duchem prawdziwie narodowym, a i w tragedjach jego przeważa żywioł narodowy. Niezrażony bowiem niepowodzeniem «Petimetry», wydał on na świat trzy tragedje: «Lucrecia» (1763), «Hormesinda» (1770) i «Guzmán el Bueno» (1777), z których dwie ostatnie dotyczą dziejów Hiszpanji, sukcesu jednak nie odniosła żadna. Tymczasem ukazał się szereg nowych przekładów z francuskiego. Tomás de Iriarte tłumaczy Destouches'a («El Filósofo casado») i Woltera («El Huérfano de la China»; «La Escocesa», 1770—75), a Jovellanos w «El Delincuente honrado» (1774) wzoruje się na mieszczańskim dramacie Diderota («Le fils naturel»). Równocześnie wzrasta zainteresowanie dla teatru i opery włoskiej, a przyczyniły się do tego zarówno bliskie stosunki, łączące dwór hiszpański z dworami włoskimi, jak i częste wyjazdy Hiszpanów do Włoch i «vice-versa». Poetyka Boileau'a była mimo wszystko zbyt ciasna, by Hiszpanie mogli swobodnie oddychać w jej rzadkiem powietrzu, to też Luzán już ją rozszerzył w myśl liberalniejszych doktryn preceptystów włoskich. On też dał pierwszy przekład Metastasia («Clemenza di Tito»); melodramat ten wystawiono na sali Buen Retiro, udekorowanej z nieznanym dotąd przepychem przez słynnego śpiewaka Farinello. W r. 1762 Juan Maruján przełożył «Didone» tegoż Metastasia, którym zachwycił się też Esteban Arteaga, autor ważnego dzieła «De las revoluciones del teatro músico italiano» (1783), a w początkach XIX wieku Dionisio Solís, przyjaciel Moratina syna, przetłumaczył «Orestesa» i «Wirginję» Allierego.

Najgorliwszymi rzecznikami nowej szkoły byli członkowie «Akademji Dobrego Smaku». Zwalczali oni dawny teatr w imię prawdopodobieństwa i przyzwyczajenia, twierdząc, że grzeszy przeciw zasadom jedności, charakterom, obyczajom i stylowi. Blas Antonio Nasarre («Discurso preliminar a las comedias de Cervantes», 1749) nie ma dość słów pogardy dla Calderona, którego «autosy» nazywa «śmiesznym wykładem Pisma świętego» i «potworną mieszaniną świętości i świeckości», a którego komedje uważa za «niemoralne i nieprzykładne dla chłopców i dziewcząt, z powodu miłostek, kryjówek, pojedynków i aktów zemsty». Komedje Cervantesa zaś wydaje nie dlatego, żeby przyznawał im jakąkolwiek wartość, lecz, że w tym «dokumencie złego smaku» upatruje celową parodię teatru Lopego de Vega! Co do «Don Kiszota», to, zdaniem jego, utwór Avellanedy przewyższa znacznie oryginał, tak, że możnaby mniemać, iż nie on, lecz Cervantes popełnił plagjat. Agustín de Montiano y Luyando, autor dwóch kiepskich tragedj («Virginia», 1750 i «Ataulfo», 1753), potępia w swych «Discursos sobre las comedias españolas» (1750) komedje Lopego jako nieregularne, natomiast sławi zapomnianych dziś autorów tragedj regularnych, jak Jerónimo Bermúdez i López de Zárate. Luis José Velázquez de Velasco («Los Origenes de la poesia castellana», 1754) nazywa Lopego i Calderona «kompilatorami», a Moratin ojciec («Desengaños del teatro español», 1762) posuwa się jeszcze dalej, określając teatr ich jako «szkołę występku i zwierciadło rozwiązłości» i przeciwstawiając im apologję «zdrowego rozsądku». Prawda, że i ci, co nie należeli do owej Akademji, nie mieli jakoś zrozumienia dla wielkości Cervantesa, Calderona i Lopego. Maruján, który przeciw Nasarremu napisał złośliwą romancę, nazywa Cervantesa «hańbą Hiszpanji» za to, że «umorzył ducha rycerskiego», chwałę narodową. A Cienfuegos, gdy go zapytano, co sądzi o «Estrella de Sevilla» (jednym z arcy-

dziel Lopego): «Nie znam — odparł — «Gwiazdy sewilskiej», lecz słyszałem o niej od takich, co ją czytali. Przypuszczam, że to, co w tej tragedji dobrego, pochodzi od Triguerosa, a nie od Lopego». Ów Trigueros był jednym z tak licznych wówczas «retuszerów» dawnych komedji hiszpańskich. Już Sebastián y Latre przerabiał sztuki Moreta i Rojasa; potem przysłała kolej na Lopego i Tirsa: pierwszym zajęli się Trigueros («El anzuelo de Fenisa», «La moza de cántaro», «Los melindres de Belisa» i t. d.) i Rodriguez de Arellano («Lo cierto por lo dudoso»), drugim Dionisio Solis («Marta la piadosa», «La villana de Vallecas»). Jakkolwiek oryginalały w tych «refundiciones» częściej tracą, niż zyskują, przyznać trzeba, że to one właśnie chroniły teatr narodowy przed zapomnieniem, a nie szumne apologje narodowców, wynoszące Lopego i Calderona pod niebiosa.

Że nie brakło obrońców wielkości narodowych, z uznaniem to podkreślić należy, niemniej jednak stwierdzić musimy, że dobre chęci nie zdołają wynagrodzić braku wiedzy, a przesadne pochwały sprawie więcej przynoszą szkody niż pożytku. Jeżeli Maruján, w polemice swej z Nasarrem, wysławia Lopego i Calderona jako «niezwycięzonych bohaterów sceny, gwiazdy swego wieku, Atlasów swych Olimpów», kogoż taką czolobitnością przekona? Przeciw uwłóczycielowi świętości narodowych zwrócili się także José Carrillo w dowcipnej satyrze «La Sinrazón impugnada y beata de Lavapiés» (1750), adwokat madryleński Tomás de Erauso y Zavaleta w gwałtownym, lecz bezkrytycznym «Discurso critico sobre el origen, calidad, y estado presente de las comedias de España...» (1750), oraz Francisco Nieto de Molina w różnych pamfletach, wydanych razem r. 1768 («Obrona Lopego de Vega», «Prawdy wyglądające na głupstwo», «Krytyka przeciwko pisarzom współczesnym», i t. p.). Obrońcami dążności narodowych byli również członkowie granadyjskiej «Akademji Trójnogu» (nawet po jej zlaniu się z «Akademją Dobrego Smaku»), jak gongoryzujący kanonik J. A. Porcel, który w «Juicio lunático» (1745) atakuje Boileau'a, lub José de Villaroel, nieprzejednany wróg nowatorów. Później przyłączyli się do obozu narodowców wspomniany już V. A. Garcia de la Huerta w prologu do swego «Theatro Hespáñol» (1785—86), J. M. Vaca de Guzmán w «Sátira contra los vicios introducidos en la poesia» (1782), J. P. Forner w «Oración apologética por la España y su mérito literario» (1787) oraz w świetnym paszkwilu «Exequias de la lengua castellana» («Pogrzeb języka kastylskiego»), jednym z najlepszych utworów XVIII wieku. Poglądy narodowców możnaby streścić, jak następuje: «Poezja jest swobodnem wypowiedzeniem się geniuszu. Poeta nie powinien poddawać się innym przepisom prócz własnego natchnienia, powinien naśladować naturę, nie starożytnych autorów». Znajomość literatury angielskiej i pogłębienie studjów nad dramatem greckim (Pedro Estala) dostarczały zwolennikom kierunku narodowego nowych argumentów, a mnożące się na przełomie XVIII i XIX wieku wydania dawnych tekstów hiszpańskich wykazały bezpodstawność niektórych zarzutów, podniesionych przeciwko literaturze narodowej. Ojciec Antonio Eximeno pisze «Apologję Cervantesa» (1806), Antonio de Capmany zaś, który pierwotnie był wielbicielem idei francuskich, w drugim wydaniu (1812) swej «Filosofia de la elocuencia» (1777) składa entuzjastyczny hołd tradycji narodowej. A rehabilitacja literackiej przeszłości narodu to wszak pierwszy krok ku romantyzmowi.

Zostawiliśmy na uboczu dwóch dramaturgów, którzy po nieudanych próbach i poronionych dramatach swych poprzedników przywrócili teatr hiszpański do

dawnej świetności i chwały, otwierając nowe drogi i perspektywy swoim następcom. Pierwszy z nich, Ramón de la Cruz Cano y Olmedilla, (1731—1794), urzędniczna madryleński, celował w realistycznych obrazkach rodzajowych («sainetes»), dziś jeszcze popularnych, czego dowodem współczesne «juguetes» i «pasillos» Carlosa Arnichesa i braci Quintero. Można być wielkim nawet w rzeczach małych, albowiem, jak słusznie zauważa Juan Valera: «Żadnego dzieła sztuki nie mierzy się na łokcie, ani nie sprzedaje na wagę. Są «tonadille», więcej warte od sążnistych oper, są «sainety» przewyższające niejedną tragedję 5-aktową, niejeden dramat romantyczny, transcendentalny, z prologiem, epilogiem i tezą». Istotnie drugi «sainecista», Juan Ignacio González del Castillo (1763—1800), większy sobie rozgłos zdobył scenicznymi obrazkami z Andaluzji, aniżeli komedjami i tragedjami, a to, co Ramón de la Cruz napisał był wzorem Goldoniego, Metastasia czy Moljera (jak «El casado por fuerza», 1767, lub «El mal de la niña», 1768), wszystkie te dramaty regularne zaginęły, natomiast przechowały się jego krótkie «skeczki», w których na tle nieskomplikowanej akcji uwypuklają się w sposób niezmiernie plastyczny najróżnorodniejsze typy, jako to fireyki i strojnisię, gitarzyści i kasztaniarki, włóczęgi i birbantki, «majos» i «manolas». Obok klasycyzującej sztuki Cruz wystrzelił z ziemi jak Goya; obaj umieli «malować» w wieku, kiedy w Europie nie było prawie kolorystów, obaj też gardzili kulturą dworską. Nie dziw, że Ramón stał się ulubieńcem publiczności, «tyranem sceny», jak ongi Lope. Nietylko prosty lud, ale i akademicy, ku wielkiemu rozgoryczeniu preceptystów, zachwycali się krotochwilami Ramona. W teatrze «de la Cruz» zbrały się wszystkie partje polityczne i literackie: «zółci» i «niebiescy», konserwatyści i liberaliści, «Chorizos» i «Polacos».

Drugi wielki dramaturg XVIII w., Leandro Fernández de Moratin (1760—1828), należał, jak jego ojciec Nicolás, do galicystów. Nie był jednak zwykłym naśladowcą Francuzów, ani «kopją Moljera». Przystwoił sobie wprawdzie francuską koncepcję dramatyczną, a Moljerowi, którego szczególnie podziwiał i tłumaczył («La Escuela de los maridos», «El médico a palos»), zawdzięcza niejeden pomysł, niejeden fortel sceniczny. «La Mojigata» («Obłudnica», 1791) przypomina miejscami «Tartufe'a» i «École des maris», Don Hermógenes w «La Comedia nueva» (1792) przywodzi na pamięć Trissotina z «Les Femmes savantes», a i w innych komedjach Moratina nie brak reminiscencyj moljerowskich. Wszelako uwielbienie klasycyzmu francuskiego nie było u niego «ślepe i bezmyślne», jak twierdzi Schack, bo Moratin, jak Moljer, był obdarzony bystrą obserwacją i umiał odtwarzać na scenie charaktery w najdrobniejszych



Leandro Fernández de Moratin.

swych rysach. Prawda, że charaktery jego nie są jednolite i uniwersalne, jak u Moljera, lecz zmienne i złożone. Skąpiec Moljera jest typem ogólnoludzkim, jest abstrakcją, syntezą skąpstwa; bohaterowie Moratina są przede wszystkim Hiszpanami, każdy z nich posiada różne wady i zalety, jest naprzemian zły i dobry. Doña Irene w «El sí de las niñas» («Tak dziewczęce», przedst. 1806) jest naiwnie egoistyczną a przytem czułą matką. To też postępowanie, zwłaszcza kobiet, jest tu zupełnie inne niż u Moljera. Są one bardziej popędliwe, mniej roztropne niż bohaterki moljerowskie, brak im stanowczości i francuskiego «bon sens». Różnice między obu pisarzami są więc poczęści wynikiem odmiennych warunków, w jakich żyli i tworzyli Francuz w XVII wieku i Hiszpan w XVIII. Nie był też Moratin tak głębokim i wszechstronnym genjuszem jak Moljer, zato dorównywa mu pod względem werwy komicznej i satyrycznej, a jako stylista znacznie go przewyższa. Komedje Moratina najczęściej się toczą około spraw literackich i kwestyj wychowawczych. Akcja zazwyczaj prosta i konsekwentnie przeprowadzona, mimo liczne nieraz incydenty i zabawne perypetje. Trzech jedności przestrzegał Moratin skrupulatnie: w «La Comedia nueva» cała akcja, rozgrywająca się w kawiarence obok teatru, gdzie przedstawiają «Obłężenie Wiednia», trwa niedłużej niż dwie godziny; w «El sí de las niñas» zaczyna się ona o 7-ej wieczorem i kończy nazajutrz o 5-ej rano; scenerja i tu się nie zmienia. W przedmowie do paryskiego wydania swych dzieł (1825) zdefiniował Moratin komedję jako «naśladowanie prozą lub wierszem dialogowanym wypadku, który się zdarzył w jednym miejscu i w przeciągu kilku godzin między prywatnemi osobami, a zapomocą którego przez trafne malowidło uczuć i charakterów ośmieszane są wady i błędy pospolite społeczeństwa ku zaleceniu prawdy i cnoty». Prócz wymienionych wyżej trzech arcydzieł, napisał Moratin dwie jeszcze komedje: «El Viejo y la Niña» («Starzec i dziewczyna», 1786) i «El Barón» (wyst. 1803) i cenną rozprawę o początkach teatru («Origenes del teatro español», druk. 1830), z której widać, że autor mimo swego gallofilstwa nie gardził bynajmniej tradycją narodową, którą pragnął pogodzić z wymaganiami szkoły klasycznej. Był on tradycjonalistą i nowatorem w jednej osobie; rozum kazał mu iść za przykładem Francuzów, lecz serce pozostało hiszpańskie, jak u ojca Nicolasa.

Powieść. W ubogim pod względem dzieł oryginalnych w. XVIII jedna tylko powieść O. Francisca de Isla (1703—1781), wspominana już «Historia del famoso Predicador Fray Gerundio de Campazas, alias Zotes» (1758), zdobyła sobie trwałą i zasłużoną popularność. Książka ta, wydana pod pseudonimem Francisco Lobón de Salazar, zawiera świetną satyrę modnego kaznodziei, wychowanego na tradycjach krasomówczych kultystów i conceptystów. Powiedział ktoś dowcipnie, że «Fray Gerundio» jest «Don Kiszotem» pompacyjnej wymowy kaznodziejskiej, ale jakkolwiek naśladownictwo «Kiszota» widoczne jest w kompozycji, a i cel książki analogiczny do dzieła Cervantesa, jakżeż daleka od nieśmiertelnej odysei błędnego rycerza jest owa «barbarja ambony hiszpańskiej»! «Historja brata Gerundjusza» jest arcydziełem satyry, jak Pariniego «Giorno» — którego pierwsza część ukazała się pięć lat później (1763) — lub, jak niektórzy chcą, jedną z ostatnich odmian noweli szelmowskiej, i to wystarczy, by zapewnić jej zaszczytne miejsce w literaturze hiszpańskiej. Wszelako druga jej część, opublikowana w r. 1770, jest znacznie słabsza od pierwszej, inne zaś dzieła Ojca Isla, jak poemat satyryczny p. t. «Cicerón» (ok. 1775), lub trzy «Cartas de Juan de la En-

cina» (1732), w których autor złącza się nad cyrulikiem Carmona, nawet głośna niegdyś polemika w sprawie rzekomo hiszpańskiego oryginału «Gil Blas» Le Sage'a, mało kogo dziś interesują. To samo dałoby się powiedzieć o powieściach Fernanda Gutierrez de Vegas («Los enredos de un lugar», 1778—1781), franciszkanina Vicentego Martineza Colomera («El Valdemar», 1792) i eksjezuity Pedra Montengona («Eusebio», 1786—88; «Eudoxia», 1793; «El Rodrigo», 1793). Szczególnie znamienne dla nowej orjentacji myśli hiszpańskiej są mnożące się ze schyłkiem wieku naśladownictwa «Don Kiszota», jak «Historia fabulosa del distinguido Caballero Don Pelayo, Infanzón de la Vega, Quixote de la Cantabria» (1792—1800) ks. Alonsa Bernarda Ribera y Larrea, anonimowa «Historia de Sancho Panza» (1793—98) lub «El Quixota del siglo XVIII» (druk. 1839) Juana Francisca Siñeriza.

Ruch narodowy. Największą chlubą XVIII wieku jest bezsprzecznie wyteżona działalność na polu oświaty i erudycji. Na tym terenie narodowcy współzawodniczyli z galicystami; pierwsi kierowali się własnym patriotyzmem, drudzy pragnieniem dorównania encyklopedystom francuskim. Tak powstały owe prace benedyktyńskie, owe «teatros», «viajes» i «colecciones», wypełniające czasem po kilkanaście, a nawet kilkadziesiąt tomów. Długa byłaby lista tych dzieł, gdybyśmy wszystkie chcieli wymienić, to też ograniczamy się do ważniejszych pozycji.

Wspominaliśmy już o 8-tomowym «Teatro critico universal» oraz 5-tomowych «Cartas eruditas y curiosas» Ojca Feijóo. Dzieła te, napisane «para desengaño de errores comunes», wywołały żywą polemikę. Publicysta Salvador Mañer, w 3-tomowym «Antiteatro» i 2-tomowym «Crisol critico» (1734), później Armesto y Osorio w «Teatro anticritico» (1735), zbijali wywody uczonego encyklopedysty, gdy natomiast benedyktyn Ojciec Martin Sarmiento («Demonstración é Ilustración apologética», 1732) i franciszkanin Ojciec Soto y Marne («Reflexiones critico-apologéticas», 1748) brali go w obronę. W roku 1754 augustjanin Ojciec Enrique Flórez rozpoczął publikację monumentalnego wydawnictwa «España sagrada» («Teatro geográfico-histórico de la Iglesia de España...»), rywalizującego z «Gallia christiana», dziełem benedyktynów francuskich. Pierwszych 27 tomów wyszło za życia autora, następne tomy wydawali Ojciec Manuel Risco (t. 28—42), OO. Antolin Merino, José de La Canal (t. 43—46), Pedro Sainz (t. 47); ostatni tom (51) ukazał się r. 1879.

Niemniej intensywna była działalność w zakresie filologii i krytyki literackiej. Gregorio Mayans y Siscar, uczony walencjanin i bibliotekarz królewski,



José Francisco de Isla.  
(Według sztuchu współczesnego).

w swych «*Origenes de la lengua castellana*» (1737), listach łacińskich (1732) i hiszpańskich («*Cartas eruditas*», 1791) oraz monografjach przypomniał swoim ziomkom zapomniane dzieła z przeszłości («*Diálogo de la lengua*», Bernarda Aldretego, Enriqua de Villena, Antonia Agustina, Nicolasa Antonia i t. d.). Dzieło Mayansa uzupełnił L. J. Velázquez de Velasco swemi «*Origenes de la poesia castellana*» (1754) oraz L. Fernández de Moratín wspomnianemi wyżej «*Origenes del teatro español*» (wyd. 1830). W roku 1766 OO. Mohedano wydali tom I «*Historia literaria de España*» (1766—1791), niewykraczającej, mimo swych 12 tomów, poza I wiek po Chr. W dwa lata potem ukazuje się tom I antologii J. J. Lopeza de Sedano, «*El Parnaso español*» (9 tom. 1768—78). Większą wartość posiada Tomasa Antonia Sancheza «*Colección de poesías castellanas anteriores al siglo XV*» (4 tomy, 1779—1790), uprzystępniająca czytelnikom najdawniejsze pomniki literackie («*Cid*», «*Alixandro*», Berceo, Juan Ruiz, i t. d.). Wielki katalog autorów hiszpańskich, «*Bibliotheca Hispana Vetus*» (1696) i «*Nova*» (1672) Nicolasa Antonia uzupełnił Rodriguez de Castro w swojej «*Biblioteca española*» (1781—1784) cennymi wiadomościami o literaturze rabinistycznej i hiszpańskiej do wieku XIII. Potem następują w porządku chronologicznym: 6-tomowy «*Saggio storico-apologetico della letteratura spagnuola*» (1778—81) jezuita Ojca Xaviera Llampillasa, 16-tomowy «*Theatro He-spagnol*» (1785—86) Vicentego Garcii de la Huerta, 6-tomowa «*Biblioteca de los mejores escritores del reinado de Carlos III*» (1785—89) Juana de Sempere y Guarinos, obejmująca całokształt ruchu umysłowego owej epoki; 5-tomowy «*Teatro histórico-critico de la elocuencia española*» (1786—94), czyli antologja najlepszych prozatorów hiszpańskich, przez Katalończyka Antonia de Capmany, 9-tomowa literatura powszechna, napisana po włosku przez Ojca Juana Andresa («*Dell' origine, progresso e stato attuale d'ogni letteratura*», 1782—99), 20-tomowa «*Historia critica de España y de la cultura española*» (1783—1805) Ojca Juana Francisca Masdeu'go, napisana wpieryw również po włosku, i tegoż «*Poesie di ventidue autori spagnuoli del cinquecento*» (Roma, 1786), wydane w 4 lata po antologii Włocha J.-B. Contiego («*Colección de poesias castellanas traducidas en verso toscano*», 4 tomy, 1782), wreszcie 20-tomowa «*Colección de poetas españoles*» (1789—1820) Pedra Estali, piszącego pod pseudonimem Ramón Fernández. Literaturę walencjańską zajmowali się J. Rodriguez i J. Savallo («*Biblioteca valentina*», 1747) oraz Vicente Ximeno («*Escritores del reyno de Valencia*», 1749). Należałoby dodać ważniejsze memorjały naukowe, jak Capmany'ego «*Filosofia de la elocuencia*» (1777), Ojca Estebana Arteagi «*Revoluzioni del teatro musicale*» (1783) i «*Investigaciones sobre la Belleza ideal...*» (1789), Gregoria Garcesa «*Fundamento del vigor y elegancia de la lengua castellana*» (1791), oraz ważną rozprawę «*Memorias para la historia de la poesia y poetas españoles*», wydaną ze spuścizny naukowej Ojca Martina Sarmienta. Lingwistykę godnie reprezentuje w tym okresie: baskolog Ojciec Manuel de Larramendi («*El imposible vencido, Arte de la lengua vascongada*», 1729; «*Diccionario trilingüe del castellano, bascuense y latin*», 1745), arabista Miguel Casiri, autor epokowej «*Biblioteca arabico-hispana escurialensis*» (1760), oraz indoeuropeista Lorenzo Hervás y Panduro («*Catálogo de las lenguas de las naciones conocidas*», 1784). Z dzieł historycznych zasługują na wzmiankę Juana Ferrerasa 17-tomowa «*Synopsis histórica cronológica de España*» (1700—1716), tłumaczona na francuskie przez D'Hermilly'ego, i Juana Bautisty Muñozza «*Historia del Nuevo Mundo*» (1793),

z której niestety tylko pierwszy tom ujrzał światło dzienne. Odkrycia archiwistów, archeologów i numizmatów, opisane w sprawozdaniach naukowych z misyj gorliwych szperaczy, jakimi byli Ojciec Andrés Marcos Burriel (1750, 1752), L. J. Velázquez de Velasco (1765), Antonio Ponz («Viaje de España», 18 tomów, 1772—1794, i 2 tomy «Viaje fuera de España»), Joaquin i Jaime Villanueva («Viaje literario a las iglesias de España», 22 tomy, 1803—1852) i Pérez Bayer, stanowią również bardzo ważną pozycję w dorobku naukowym ówczesnej Hiszpanji. Dużo cennych przyczynków i artykułów krytycznych zawierają wreszcie wcale liczne pisma periodyczne, jak zasilany przez Juana de Iriarte i innych erudytów «Diario de los literatos» (1737—42), założony przez Joségo Clavija y Fajardo «El Pensador», dalej «El Censor» (1781), «El Correo de los ciegos» (1786—1791), «El Espiritu de los mejores diarios» (1787—1793), «El Semanario erudito», «El Correo literario», «El Memorial literario», «Las Variedades» i t. p.



Gregorio Mayans y Siscar.

Osobna wzmianka należy się Gasparowi Melchorowi de Jovellanos (1744—1811), który jako członek Towarzystwa Ekonomicznego, publicysta, później minister oświaty, odgrywał wielką rolę w reformach społecznych i wychowawczych. W manifestach swoich i memorjałach, listach i sprawozdaniach oświecił on ze stanowiska zdrowego rozsądku aktualne zagadnienia polityczne, ekonomiczne, pedagogiczne i agrarne («Informe sobre la ley agraria», druk. 1795, jest zdaniem Mérimée'go arcydziełem). Ten działacz niezmordowany i gorący patriota, któremu słusznie nadano przydomek «Padre de la Patria», nie gardził przecież muzami. Nie był to wielki poeta, bo i działalność poetycką podporządkowywał celom utylitarnym. Najlepsze bodaj są jego satyry przeciw złemu wychowaniu szlachty, o stanie Hiszpanji za Godoya i t. p. W liście poetyckim «Do przyjaciół salmantyńskich» zaklina ich, by zaniechali pieśni miłosnych, a odrzuciwszy «sielską fujarkę», zajęli się ważniejszymi sprawami. Mając wciąż na oku pożytek moralny, potępiał dawną komedję hiszpańską oraz tauromachję jako nieetyczne, propagował natomiast teatr, któryby służył ideom patriotycznym, religijnym, społecznym. Nie poprzestając na satyrach (jak Villarroel), obdarzył Hiszpanję pierwszym dramatem mieszczańskim, wzorowanym na teatrze Diderota i La Chaussée'go («El delincuente honrado», 1774). Najpiękniejszym jednak dziełem Jovellanosa było jego życie. Popadłszy w niełaskę za Carlosa IV, schronił się do ojczystej Asturji, a gdy za Godoya powtórnie ściągął na siebie niełaskę króla, został internowany na Malorce, w zamku Bellver, gdzie pozostał siedem lat (1801—1808). Wróciwszy z wygnania, zastał Hiszpanję w rękach Francuzów. Nie przyjmuje zaszczytnych propozycji, któremi stronnicy Napoleona pragną go pozyskać, lecz przechodzi do obozu powstańców i zwołuje kortezy narodowe. Ścigany i omal nie rozstrzelany w r. 1812, wraca do Asturji i umiera w Puerto de Vega, uciekając przed zwycięską armją francuską. Życie jego było ciągłą walką o ideały, które uochał i którym pozostał wierny do śmierci.

## OKRES DZIEWIĄTY

Wielkie odkrycia XIX stulecia. — Romantyzm hiszpański i jego cechy. — Realizm, naturalizm i regionalizm (1806—1898).

Dzieje Hiszpanji w XIX stuleciu są nieprzerwanem pasmem rewolucyj, wojen domowych, spisków politycznych i pronuncjamentów. Porażka w wojnie z Anglią (bitwa morską pod Trafalgarem, 1805), rewolucja marcowa (1808), obsadzenie Madrytu przez wojska francuskie, rewolucja majowa, abdykacja króla Carlosa IV i następcy tronu Fernanda VII, ogłoszenie Józefa Bonapartego («Pepe botellas») królem Hiszpanji (1808), zniesienie konstytucji z r. 1812 przez obłudnego Fernanda VII (1814), utrata kolonij amerykańskich, Chile, Paragwaju i Urugwaju, Kolumbji, Peru, Argentyny, Meksyku i Boliwji (1811—1825), rewolucja styczniowa (1820), wojna karlistów (1833—1840), nieszczęsna wyprawa marokańska (1859—1860), pronuncjamento generała Prima y Prats (1867), rewolucja wrześniowa (1868), abdykacja królowej Izabeli II (1869), zamordowanie generała Prima (1870), abdykacja Amadea I, księcia Aosty, po dwuletnich rządach (1876), druga wojna karlistów (1873—1876), pronuncjamento w Sagunto (1874), ogłaszające Alfonsa XII królem — oto najważniejsze epizody wielkiego dramatu, rozgrywającego się w Hiszpanji w ciągu XIX stulecia. Jakby niedość było tych klęsk, które spadły na nieszczęsną krainę, ostatnie lata wieku XIX zaznaczyły się boleśnie w dziejach Hiszpanji! zamordowaniem zasłużonego Canovasa del Castillo, który był duszą «restauracji», oraz utratą ostatnich zamorskich kolonij. Kubę, Puerto Rico i Filipiny przegrano w wojnie ze Stanami Zjednoczonymi (1898), a wyspy Marjańskie i Karolińskie sprzedano Niemcom za siedemnaście milionów marek (1899). W 400 lat po odkryciu Ameryki przez Kolumba z potężnego niegdyś państwa kolonialnego pozostały tylko drobne posiadłości w Afryce.

Pod względem politycznym wiek XIX przedstawia się nam jako ostatni wysiłek absolutyzmu i despotyzmu, borykającego się z nową orjentacją duchową, wytworzoną przez rewolucję francuską. Walka ta, po chwilowym triumfie wolności, dwóch ofensywach reakcji i dwóch inwazjach cudzoziemskich, kończy się klęską dawnego ustroju społecznego i wprowadzeniem kompromisowego systemu parlamentarno-konstytucyjnego. Skrajny jednak indywidualizm hiszpański, oscylujący między biegunowemi ujęciami jaźni i wszechświata, nie uznaje kompromisów. Religja autorytetu, albo anarchja; wszystko lub nic. Dla znacznego odłamku narodu hiszpańskiego autorytet królewski jest dogmatem, tak samo niepodlegającym dyskusji, jak dogmaty kościelne. W królu swoim widzi ten lud drugiego namiestnika Bożego na ziemi, a monarchję podnosi prawie do wyżyn religji. Zwłaszcza szerokie masy, a więc chłopci, rzemieślnicy i robotnicy, a po większej części i duchowieństwo, nie dały się unieść falam rewolucji, lecz pozostały wierne monarchji i papieżowi. Nieufność do rewolucji wytworzyła u nich pojęcie, że każdy Francuz jest intruzem, a wszystko, co pochodzi z Francji — trąci herezją.

Lud był w Hiszpanji najsilniejszą ostoją chwiejącego się tronu. Lud w r. 1814 obala konstytucję i wita króla z entuzjazmem, w r. 1823 zaciąga się masowo do armji apostołskiej Fray Antonia Marañoa («El Trapense»), fanatycznego mnicha, który z krucyfiksem w jednej ręce, a biczem w drugiej, werbuje sobie ochotników. W r. 1824 lud na własną ręką usiłuje przywrócić Inkwizycję i wiesza Cayetana Rosella w Walencji, pomawiając go o propagandę deizmu w szkole. Wkońcu





Fr. de Goya y Lucientes: Egzekucja.

zniechęcony słabością i powściągliwością Fernanda, przechodzi pod sztandar brata jego, Don Carlosa. W szeregach karlistów walczą księża («curas guerrilleras») i mistycy, jak owa siostra Patrocinio, której wizje i stygmaty, umiejętnie wyzyskiwane przez mnichów, grały pewną rolę w przesileniach rządowych.

Fanatyzm jest motorem wielu działań, fanatyzm cechą charakterystyczną ludu hiszpańskiego. Nie tak dawno jeszcze wójt i proboszcz pewnej mieściny hiszpańskiej puścili z dymem wszystkie dzieła Pereza Galdosa, przeznaczone do miejscowej czytelnicy ludowej, z większą pasją, niżby to byli uczynili ksiądz i cyrulik z «Don Kiszota». Zresztą ten poczciwy Pérez Galdós, podobnie jak wielu Hiszpanów, był wprawdzie nastrojony antyklerykalnie, lecz bynajmniej nie antyreligijnie. Charakterystyczne dla ludu hiszpańskiego jest połączenie antyklerykalizmu z głęboką pasją religijną. Wolno na scenie szkalować mnichów i księży, wolno przedstawiać ich jako zbrodniarzy, ale «Droga Krzyżowa» Calderona wywoła wśród widzów uniesienie. Głos krwi silniejszy jest niż hasła rewolucyjne, katolicyzm tak silnie związany jest ze wszystkimi przejawami życia hiszpańskiego, że Hiszpanowie trudniej niż komukolwiek zrzec się wiary swoich ojców. Dziś jeszcze Hiszpanie w rozmowie z cudzoziemcami chętnie pozują na sceptyków lub wolnomyślnych, co nie przeszkadza, że przy pierwszej sposobności padają na kolana przed obrazem Matki Boskiej, czyniąc znak krzyża. Niekonsekwencji między słowami a czynami temi nie widzą i nie rozumieją. Religja jest sprawą uczucia, a uczucie jest święte, niezależne od wszelkich komplikacji myślowych.

Jeśli z tego punktu widzenia spojrzymy na wojny domowe w Hiszpanji w XIX stuleciu, dojdziemy do przekonania, że toczyły się one między Kościołem — stróżem tradycji, a armją — bojownikiem wolności, skończyły się zaś przymierzem obu mocarstw, dawniej nierozdzielnych.

Sfery mieszczańskie, naogół przychylnie usposobione względem demokratycznych haseł wolności i postępu, nie wyzwoliły się jednak całkowicie z więzów przeszłości. I tu prądy liberalne nie były dość silne, aby zniweczyć to, co przez tysiąc lat uchodziło za święte i nietykalne. I tu charakterystyczne jest pewne chęłpienie się racjonalizmem, a jednocześnie bezsilność i bezradność, kiedy rozsądek każe rzec się zakusów imperjalistycznych i uznać panowanie pracy. Quintanie łatwiej jest napisać odę «Na wynalazek druku» lub «Na szczepienie ospy», a nawet przyznać się do win, popełnionych przez konkistadorów względem tubylców amerykańskich, niż agitować za zniesieniem niewolnictwa i przywróceniem kolonjom niepodległości. «Jeśli Hiszpanja była chciwą i okrutną — tak kończy swoją odę do Balmesa — nie jej w tem wina, lecz wina czasów» («crimen fueron del tiempo y no de España»). A gdy w «Odzie do Hiszpanji» woła: «Obudź się, raso dawnych bohaterów! Nadeszła chwila śpieszyć ku zwycięstwu!» — w wezwaniu tem słyszemy pragnienie wskrzeszenia dawnych hidalgów, zaprzyśiężonych swemu Bogu i swemu królowi. Atawizm ten odzywa się także w panteistycznym «Drama universal» (1869) Campoamora, gdzie zwątpienie i sceptycyzm łączy się z egzaltacją i ze spirytualistycznym ujęciem chrystjanizmu, a nawet z mistycyzmem, przejawiającym się, podobnie jak w dramacie Zorrilli «Don Juan Tenorio» (1844), choćby w końcowej scenie odkupienia. U autorów hiszpańskich XIX wieku często uderza nas owa sprzeczność między ideałem a rzeczywistością, owa walka między rozumem a uczuciem, między wiedzą a wiarą. Żaden z nich jednak nie przemawia do nas z taką potęgą, jak Gaspar Núñez de Arce (1834—1903), ów zapalony liberal, który głosił hasła wolności i walczył o «triumf sumienia ludzkiego», a w duszy był konserwatystą. Z tą przeszłością, którą pragnie zburzyć, łączy go całe dziedzictwo uczuć i wierzeń. Wolność-mysli, niezależność przekonań jednocześnie wabi go i przeraża, jak śpiew syreny. Ukochał wolność, lecz drży przed owocami wolności; chce być «dzieckiem wieku», którego nikt tak jak on nie przeklinał. Dusza głęboko religijna przeraża się zachwalością nauki i wzdyga się przed błuźnierstwami filozofji. W «Gritos del Combate» (1875) spowiada się z nurtującej go trwogi, odsłaniając nam ze wzruszającą szczerością swoją skołataną duszę. «Ileż to nocy — wyznaje w «Zwątpieniu» («La duda») — szamotałem się ze sobą, bijąc się pięścią w czoło i szarpiąc własne piersi bezlitośnie! Wśród posepnych i złowrogich marzeń czulem, jak hydra zwątpienia ostrem i zimnem żądłem wdzierala się w moje wnętrzości!» W «Treinta años» trzydziestoletni poeta woła z rozpaczą, jak Vigny: «Wzywam nieba, a ono milczy; szukam wiary, a wiara zniknęła!». Wspomina lata dziecięce, widzi siebie w mrocznym kościele; ogląda znów barwne witraże i grę światła na granitowych słupach, patrzy na wielki, milczący krucyfiks «wyciągający bezsilnie zdętwiałe ramiona» i wsłuchuje się w «mistyczne wołanie dzwonów»... Jakież to wszystko dalekie! Oto, zgubiwszy drogę do ołtarzy, «zbłąkany wędrowiec szamoce się i rozpacza wśród mroku». Z tego holesnego kryzysu wiara jego nie wyszła bez szwanku, a dusza wyniosła głęboką odrazę do nowoczesnych doktryn. Jest przeciwnikiem pozytywizmu, który odebrał życiu urok poezji przez brutalną,

nienasyconą analizę. W wierszach przypominających «Rolla» Musseta wyraża poeta żal, że minęły czasy bogów pogańskich i pierwszych męczenników chrześcijańskich. Kiedy indziej znowu, ironizując na darwinowski temat «czwororęcznego Adama», docieka, za jaką winę stracili przodkowie nasi rubaszną prostotę pra-ojców. Mimo to wszystko, Núñez nie stracił przecież wiary w przyszłość. Wiek, który tak surowym poddał sądom, nazwał jednak «wiekiem cudów i dziwów» («siglo de maravillas y asombros»), lecz jest on dla niego dopiero przedświtem nowej ery. Po okresie zwątpień i lęku, czy nowe prądy nie wywrą demoralizującego wpływu, czy nie staną się przyczyną wybryków i zbrodni, dopiero w ostatnich wierszach przejawia poeta radosny optymizm — *Sursum corda!* (1900).

Okres pomiędzy «Apologją Cervantesa» (1806) O. Eximena, a «Idearium español» (1897) Ganiveta uważamy za jeden z najpiękniejszych i najbogatszych okresów literatury hiszpańskiej, mimo że to jest okres tak bardzo dla Hiszpanji tragiczny. Hiszpanja traci swe kolonie zamorskie, lecz otwiera się przed nią «świat nowy, wspanialszy od tego, którym obdarzył ją Kolumb», świat zbudowany na trwałych fundamentach Wolności, Równości i Braterstwa, świat Postępu i Pracy. Dotychczas bowiem, mimo bliskiego sąsiedztwa Francji, pozostawała Hiszpanja na szarym końcu w wielkim wyścigu narodów cywilizowanych. Dzieje wieku XIX są dla niej dziejami pierwszego wielkiego wysiłku, by dźwignąć się z marazmu i «abulji», jak się wyraża Ganivet. Tak jak w czasie wojny o niepodległość zbudziła się z letargu, zerwała się ze snu, aby precz wypędzić intruza, będzie po odzyskaniu wolności walczyć dalej z wewnętrznym wrogiem — z własną apatją i bezwładem. Walka ta jednak będzie trudniejsza niż tamta.

«Trzy wieki temu — pisze Azorín w «La Ruta de don Quijote» (1905) — zaczęto w Argamasilla (rzekomej ojezyźnie Kiszota) budować kościół; pewnego dnia mieszkańcom miasteczka zabrakło dalszej energii do czynu i wspaniały budynek pozostał niewykończony. Część jego, która była już pokryta dachem, ocalała, lecz reszta zamieniła się w ruinę. Innym razem — było to w wieku XVIII — w tej samej okolicy postanowiono przeprowadzić kanał, lecz i tym razem siły nie dopisały, tak, że wielkie dzieło pozostało w stadium projektu. Kiedy indziej znowu — już w wieku XIX — pomyślano o przeprowadzeniu drogi żelaznej przez tamtejsze niziny, zaczęto przekopywać grunt, wyłobiono wąskie koryto dla skanalizowania rzeki, założono fundament pod przyszłą stację — lecz lokomotywa jakoś się w tamtych stronach nie pojawiła. Po kilku latach owym pomysłowym «Manchegos» zachciało się znowu kanału. «Wszystkich ogarnął zapał: urządzono uroczystą inaugurację, na którą przybyli cudzoziemcy, wydano wspaniałą ucztę, w czasie której przygrywała muzyka i zatrzeszczały rakiety — lecz entuzjazm ten stygł powoli, aż wreszcie wygasł zupełnie».

Niezmiernie pouczające są dzieje lokomotywy w Hiszpanji. W roku pańskim 1842, gdy w senacie hiszpańskim omawiano projekt linii kolejowej między Pamploną a Francją, jeden z posłów, González Castejón, oświadczył, że nie tylko nie powinno się ułatwiać dostępu do Hiszpanji przez Pireneje, lecz raczej należałoby wznieść nowe Pireneje na szczytach dawnych. W trzy lata potem słynny inżynier Stephenson przybył do Hiszpanji, by przeprowadzić konstrukcję kolei żelaznej w północnej części kraju. Przez długi czas rząd hiszpański odkładał decyzję w tej sprawie, aż pewnego dnia zaprosił swego gościa — na walkę byków. «Nie było to celem jego podróży — pisze S. Smith, biograf Stephensona — więc

zaproszenie nie zostało przyjęte ani przez niego, ani przez jego towarzyszy». Kolei ostatecznie nie wybudowano.

Mniej więcej w tym samym czasie, kiedy toczyły się owe epickie walki z «piekielną maszyną», zaczęła się rozpowszechniać w Hiszpanji filozofja teozofa-  
iluminata Krausego, zmierzająca do połączenia wszystkich istniejących syste-  
mów w harmonijnym racjonalizmie. Dzieje krauzyzmu są również charaktery-  
styczne, jak dzieje walki z lokomotywą. Dlaczego zdołał się w Hiszpanji wybić  
ów Krause, nieznanym uczeń Schellinga, którego niezwykle mglisty styl jest nawet  
dla mózgowicy niemieckiej orzechem twardym do zgryzienia? Rzecz miała się,  
jak następuje: Około r. 1843 rząd hiszpański, posłyszawszy, że w Niemczech  
szerzą się nauki okultystyczne, postanowił uprzystępnic je swoim poddanym.  
Pragnął, widać, w ten sposób przerwać jakoś umysłową stagnację i podnieść stan  
oświaty w kraju do poziomu Francji. Lecz komuż powierzyć delikatną misję za-  
czerpięcia pokarmu duchowego z nowych źródeł? Wybór padł na señora ka-  
stylskiego, dziwaka i mistyka, który jednak znany był zarówno ze swej pobożności,  
jak i prawowierności. Sanz del Río (1814—1869) — tak się nazywał ów jego-  
mość — był najmniej odpowiedni dla powierzonej mu misji. W ciasnej, mętnej,  
zacofanej mózgowicy «mało było miejsca dla myśli», lecz myśli, «które raz się  
tam dostały, były już przygwożdżone na zawsze». Sanz del Río w wędrówce po  
światło udał się najpierw do Paryża, lecz z wykładów Cousina w Sorbonie wy-  
niósł tylko przekonanie, że eklektyzm jest filozofją dla kobiet. Na dalszych eta-  
pach swej podróży w Brukseli, potem w Heidelbergu, nieszczęśliwa gwiazda  
rzuciła go w objęcia kilku adeptów Krausego, którzy przedstawili mu krauzyzm  
jako ostatnie słowo nowoczesnej myśli. Mętny umysł Hiszpana pociągnęła mgli-  
stość tej doktryny. Zaniechawszy dalszych poszukiwań, jął zagłębiać się w krau-  
zyzmie, gdzie, jak go zapewniali adepci tej nauki, miał znaleźć «wszystko w szczyt-  
nem przeobrażeniu». Nie potrzebował już wyrabiać sobie zdania o rozlicznych  
systemach i przejawach myśli niemieckiej. Nie chciał słyszeć o Heglu, Schellingu,  
Schopenhauerze, zwłaszcza, że jego przyjaciele krauzyści zalepiali mu uszy wo-  
skiem, aby śpiew innych syren filozofji nie odwrócił go od «czystej kontemplacji  
harmonizmu». Po powrocie do kraju jął szerzyć nową doktrynę, a jako profesor  
filozofji w Madrycie wychował w duchu Krausego tę generację, która stworzyła  
rewolucję 68 roku. Hiszpańscy krauzyści tworzyli nietylko szkołę filozoficzną;  
stali się sekta, lożą, towarzystwem wzajemnej pomocy. Odznaczali się wyrazem  
twarzy pełnym afektacji, mową, pełną sentencji, i długim surdudem, byli chmurni  
i patetyczni. Stworzyli nieznośny żargon filozoficzny. Sanz del Río był najpo-  
tworniejszym pisarzem, jaki kiedykolwiek kaleczył mowę ludzką.

Tak się przedstawia geneza krauzyzmu w Hiszpanji według historyka hete-  
rodoksji Menendez y Pelayo («Historia de los Heterodoxos», t. III). Jest to cenny  
 przyczynek do charakterystycznych ciekawostek hiszpańskich, owych «cosas  
de España» możliwych tylko w Hiszpanji. Dzięki umysłowemu lenistwu Sanza  
del Río, krauzyzm stał się w XIX wieku narodową filozofją hiszpańską. Przez  
długie lata karmiono młodzież akademicką niestrawną «Análisis del pensamiento»  
(1860). Krauzyzm zdobywał sobie wyznawców nietylko wśród uczonych, lecz  
także w kołach polityków i mężów stanu. Nicolás Salmerón y Alonso, prezydent  
Republiki Hiszpańskiej w r. 1873, Emilio Castelar, prezydent Rady za rządów  
Salmerona, Francisco Giner de los Ríos, wybitny pedagog i założyciel «Institución

libre de Enseñanza», Eugenio de Tapia, prawnik i polityk, uczony Francisco de Paula Canalejas y Casas, Fernando de Castro, Manuel Ruiz de Quevedo i wielu innych przystąpiło do obozu krauzystów. Śmierć Sanza del Rio (1869) i jego następcy Fernanda de Castro (1874) wywołała wprawdzie popłoch w szeregach krauzystów, lecz dopiero rozwój pozytywizmu, do którego przeszedł i Salmerrón — oraz ataki Menendez y Pelayo zadały cios śmiertelny «systemowi».

Krauzyzm, który zresztą w Hiszpanji uległ pewnej metamorfozie, miał i swoje dobre strony. Surowa etyka krauzowska, kładąca wielki nacisk na kształcenie woli i charakteru, połączona z pewną dozą mistycyzmu, odpowiadała aspiracjom Hiszpanów, wychowanych na tradycjach Seneki, Erazma, Vivesa. Krauzyzm był odkryciem Hiszpanji przez Hiszpanów, powracających z zagranicy do kraju. Odkrycia te zdarzały się często, zdarzają się jeszcze w XX wieku. Poznanie Europy przydaje się często nato, aby odnaleźć własną ojczyznę.

XIX stulecie jest wiekiem odkryć. W okresie tym Hiszpanja «odkrywa» przyrodę. Nauczycielami jej są w tym zakresie Szkoci i Francuzi, więc Rousseau, Chateaubriand, Bernardin de Saint-Pierre... W dawnych epopiejach konkistadorskich i relacjach kronikarzy o Nowym Świecie uderza brak krajobrazów, brak opisów przyrody, mimo to, że niewiele krajów na kuli ziemskiej może się poszczycić takimi cudami natury, jak Ameryka Południowa. Można by to wytłumaczyć tem, że żołnierz i zdobywca innemi oczami patrzy na przyrodę niż turysta lub poeta. Ale turystyki wówczas nie znano, a opisy poetów są tak ogólnikowe i konwencjonalne, że można by je równie dobrze zastosować do Pirenejów i Guadalquiviru, jak do Andów i Amazonki. Niebo jest niezmiennie błękitne albo szafirowe, źródła kryształowe, a łąki zielone. Wszystko jest wdzięczne, miłe, łagodne — niema jednak w tych opisach dramatycznej siły i wyrazu. Przyroda obcą była w tych czasach człowiekowi; wysokie szczyty gór wzbudzały tylko lęk i niepokój. Dla poetów motyw przyrody był tylko figurą retoryczną, dla artystów, jak Velázquez, był tylko tłem. Hiszpanja, ojczyzna świetnych kolorystów, wielkich pejzażystów nie wydała. Może dlatego, że Hiszpanja jest ojczyzną linii prostych i surowych? Krajobrazom hiszpańskim, zwłaszcza kastylskim, brak owych miękkich konturów, falistych równin, subtelnych półtonów, cechujących pejzaże angielskie lub francuskie. Artysta, który pragnie odtworzyć melancholję hiszpańskiego krajobrazu, nie może poprzestać na kształtach i kolorach, musi wniknąć głębiej, odsłonić kontrastową, jak jej pejzaż, duszę Hiszpanji. W XIX stuleciu uczyniono to wielkie odkrycie — w pustce bezkresnych nizin, w surowych linjach stromych urwisk i skał objawiła się Hiszpanom własna ich dusza. Otworzyły się ich oczy na piękno ojczystego krajobrazu, który poczęli wysławiać ustami poetów.

Wiek XIX można by podzielić na trzy okresy: neoklasycyzm, który jest dalszym ciągiem prądów XVIII wieku, romantyzm i naturalizm. Ponieważ jednak pierwszy okres oprócz epigonów neoklasycyzmu obejmuje jeszcze prekursorów romantyzmu, odpowiedniejszy jest podział na dwa okresy: 1) preromantyzm i romantyzm, 2) naturalizm.

#### I. PREROMANTYZM I ROMANTYZM (1806—1850)

Okres czasu od wojny o niepodległość aż do śmierci króla Fernanda VII (1833) należy do najsmutniejszych w dziejach Hiszpanji. W latach 1810—1812



J. M. Queipo de Llano conde de Toreno.

życie umysłowe ześrodkowało się w mieście Cádiz, tymczasowej siedzibie Junty i kortezów. Tu hr. de Toreno i Agustin Argüelles uprawiali się w wymowie parlamentarnej, stąd dwudziestoletni wówczas Alcalá Galiano i Bartolomé Gallardo miotali pioruny na służalców, tu młody Ángel de Saavedra, który nie był wówczas jeszcze ani romantykiem, ani księciem de Rivas, gwałtownymi i wojowniczymi przemowami zwracał na siebie uwagę obozu liberalów, tu Martinez de la Rosa odniósł pierwszy sukces teatralny («Lo que puede un empleo»), tu podczas gradu pocisków nieprzyjacielskich wypracowywano konstytucję z 19 marca 1812 r. Cádiz, jak ongi słynna pieczara Covadonga na drugim krańcu półwyspu, stał się ogniskiem nowego ruchu umysłowego i społecznego: kuźnicą wolnej i niepodległej Hiszpanji. Kraj odzyskał niepodległość, ale wolność została zgnieciona pod rządami tyra. Fernando VII dekretem z dnia 4 maja 1814 zniósł uchwaloną przez kortezy konstytucję. Kortezy

zostały rozwiązane, członkowie ich uwięzieni. Zniesiono wolność prasy, przywrócono Inkwizycję i rządy jezuickie. Był to okres najstraszniejszego teroru i reakcji przeciw wszelkiemu liberalizmowi. W r. 1820, pod presją buntowników, król Fernando przysiągł wprowadzić na konstytucję, ale w trzy lata potem nowy dekret unieważnił wszelkie ustępstwa na rzecz parlamentu. Wprowadzono powtórnie Inkwizycję, przywileje odebrano, pozamykano uniwersytety i rozpoczęła się masowa rzeź wśród wolnomysłnych, którzy nie zdołali zawczasu ukryć się lub schronić zagranicę.

Między 40.000 emigrantów, którzy opuścili ojczyznę podczas okupacji francuskiej i despotycznych rządów Fernanda, znajdowała się niemal cała elita umysłowa Hiszpanji. Jedni, jak Moratin, Meléndez Valdés, Manuel Silvela, Antonio Llorente, Pablo de Jérica, Martínez de la Rosa, Salva, Maury, Espronceda, Olózaga, Pérez del Camino, szukali przytułku we Francji; inni, jak Blanco White, Arriaza, Mendibil, Puigblanch, Villanueva, Galiano, Gallardo, Mendizábal, Isturiz, Flórez Estrada, J. J. de Mora, schronili się do Anglii. Ángel Saavedra uciekł do Włoch, inni do Niemiec lub Ameryki. Niewszystkim wygnańcom przeznaczone było wrócić do ojczyzny. Cienfuegos umarł w Orthez (1809), Meléndez Valdés w Montpellier (1817), Sánchez Barbero w Melilla na wybrzeżu Afryki (1819), Jovellanos w Puerto de Vega (1811), uciekając przed zwycięską armją francuską.

Dla rozwoju literatury narodowej emigracja posiada znaczenie pierwszorzędne, przypada bowiem na okres budzącego się w innych krajach romantyzmu, który niebawem ogarnie i Hiszpanję. We Francji Lamartine ogłasza «Méditations» (1820), V. Hugo wydaje «Odes et Ballades» (1822) i «Cromwella» ze słynną «préface», A. de Vigny pisze «Poèmes antiques et modernes» (1826). W Anglii, ojczyźnie Wordswortha, Southeya, Coleridge'a, Keatsa, Byrona i Shelleya, poezja romantyczna jest już w pełni rozkwitu. «Wywczasy Emigrantów Hiszpańskich», pismo wydawane w Londynie (1824—1827), daje obraz wrażeń, marzeń, nadziei, jakie pobyt w Anglii obudził wśród kolonji hiszpańskiej. Wygnańcy, odcięci od

kraju, ulegali stopniowo wpływow obcego środowiska, zaznajamiali się z nieznaną im dotychczas literaturą, czerpali z niej natchnienie i tematy. Niektórzy poeci hiszpańscy, jak Martínez de la Rosa i Saavedra, którzy przed wygnaniem byli jeszcze «neoklasykami», dopiero na obczyźnie przyjęli chrzest romantyczny. Martínez de la Rosa nawrócił się w Paryżu, gdzie wystawił dramat «Aben Humeya, ou la Révolte des Maures sous Philippe II» (1830), pisany pierwotnie po francusku, Saavedra — na wyspie Malcie, gdzie zaprzyjaźnił się z Sir Johnem Hookhamem Frerem, wytrawnym znawcą piśmiennictwa hiszpańskiego i tłumaczem «Pieśni o Sydzie». Pod wpływem Frere'a poglądy literackie Saavedry zmieniały się stopniowo. W liście do markiza de Valmar wyznaje, że «nieokrzeseane i samorodne pieśni ludowe i pełne prostoty opowieści, które słyszał w Cordobie, więcej mają dla niego uroku i poezji niż wszelkie wzory literackie wieku osiemnastego...» Wyznanie to było pierwszym krokiem ku romantyzmowi, który niebawem zawładnął całkowicie duszą poety. A i pierwsze utwory Esproncedy, napół klasyczne, pełne uczonych reminiscencyj z Wergilego, Tassa, Woltera, dalekie są jeszcze od późniejszych, nawskróś romantycznych.

A jak się tymczasem rozwijała poezja w dalekiej Hiszpanji? Podczas wojen napoleońskich panował tu rozkwit poezji patryjotycznej. Każde zwycięstwo opiewa oda, każdą klęskę oplakuje lamentacja. Trafalgar (1805), dzień 2. V. (1808), data wkroczenia Murata do Madrytu, Bailén, gdzie 19. VII. 1808 poddało się 22.000 Francuzów, oto tematy, powracające nieustannie w ówczesnych utworach. Głównym przedstawicielem patryjotycznej poezji jest Manuel José Quintana (1772—1857), ów «Tyrteusz wojny o niepodległość», który dla Hiszpanji był tem, czem Alfieri dla Włoch, Chénier dla Francji, Burns dla Anglii, Schiller dla Niemiec. Quintana jest klasykiem w poezji, a rewolucjonistą z przekonania. Jako klasyk jest wyznawcą doktryn pseudoklasycznych, mimo to nikt z większym zapalem nie głosił haseł rewolucji francuskiej, nie propagował idei postępu i tolerancji. Zapal ten niewątpliwie przejawia się w formie patetycznej i deklamatorskiej, jednak jest wyrazem prawdziwego, płomiennego patryjotyzmu, który w pewnych utworach porywa potęgą słowa, jak w pięknej odzie «Do wolnej Hiszpanji», przypominającej nastrojem słynny hymn Leopardiego «All' Italia». Dziś jeszcze każde prawie dziecko w Hiszpanji umie napamięć kilka wierszy Quintany. W Tyrteuszu hiszpańskim obudził się Plutarch. Jego «Vidas de los Españoles célebres», których część pierwsza ukazała się w r. 1807, są prawdziwym arcydziełem biografji historycznej. Druga część «Vidas», obejmująca życiorysy Pizarra i Balboi, powstała w cytadeli pamplońskiej, gdzie z rozkazu Fernanda poeta więziony był przez lat sześć (1814—20). W kilka lat po ukazaniu się drugiej części poeta ogłosił trzecią, zawierającą żywoty Alvara de Luna i Bartolomego de las Casas.

Jako piewcy potęgi narodu, wslawili się jeszcze: Francisco Sánchez Barbero, autor ód «Na bitwę pod Trafalgar», «Na najazd Francuzów» i do «Wellingtona»; Juan Nicasio Gallego (1777—1853), który napisał elegję «El dos de Mayo», przypomina-



Manuel José Quintana.

jącą żalonym swym nastrojem Manzonięgo «Il cinque Maggio» (z powodu śmierci Napoleona) i szlachetną odeę «Na obronę Buenos Ayres przeciw Anglikom» (1807); Juan B. Arriaza (1770—1837), twórca ody «El dos de Mayo», «Hymnu zwycięstwa» i «Przepowiedni pirenejskiej», w której legendarny kolos, stróż Pirenejów, przepowiada klęskę Napoleonowi i upadek jego bratu uzurpatorowi. Duch patriotyzmu wieje też z klasycznych tragedj Quintany («El Duque de Viseo», «Pelayo») i z epickiego poematu Juana Marii Mauryęgo («La agresión británica»).

Mimo formy klasycznej w utworach tych z łatwością odnaleźć można zarodki romantyzmu. Arriaza, wróg pedantyzmu i moralizatorstwa w poezji, głosi romantyczną zasadę impulsywnej twórczości: «Poeta, ulegając siłom podświadomym, nie za temat jest odpowiedzialny, ale za formę wierszy, w które go ujmuje». Jest tu wyraźna analogja do słów W. Hugo: «Niema złych i dobrych tematów, są tylko źli i dobrzy poeci». Gdyby Arriaza był Włochem lub Francuzem, byłby uważany za poprzednika romantyzmu. W Hiszpanji jednak, gdzie od wieków panował romantyczny kult impulsywności, zasługiwaliby na miano poprzedników romantyzmu już niektórzy autorowie XVIII wieku, jak O. Feijóo lub Zavaleta, którzy głosili zasadę, że «poetyka jest wolnym wytworem geniuszu» i że «z wyjątkiem pewnych najogólniejszych reguł... poeta nie powinien poddawać się żadnym przepisom prócz własnego natchnienia». Istnym manifestem romantyzmu jest też artykuł O. Feijóo p. t. «El no sé que», o «tajemniczych dziedzinach piękna, niedostępnych rozumowi, a działających na uczucie i najgłębsze instynkty ludzkie». («Wiara i czucie więcej mówią do mnie, niż mędrca szkiełko i oko»). Na miano romantyka zasługiwałby również Pedro Estala, który atakował «trzy jedności w dramacie» i, dowiódłszy, że tragedia grecka była obrządkiem religijnym, ściśle związanym z wierzeniami narodu, uważał za szaleństwo przeszczerzenie jej na grunt nowożytny. Ale i dawniejsza literatura hiszpańska miała już cechy romantyczne.

Istotnie hiszpański «wiek złoty» był pod wieloma względami bardziej romantyczny niż współczesna mu literatura włoska lub francuska. Cechowała go już impulsywność, skrajny indywidualizm estetyczny o zabarwieniu narodowo-demokratycznym, i zamięłowanie do motywów orjentalnych i egzotycznych. — We Włoszech, gdzie «mury, łuki, kolumny, posągi i wieże» na każdym kroku przypominają sławę i świetność potężnego niegdyś imperjum rzymskiego, nawet dzieła romantyczne mają w sobie coś z marmurowego spokoju Cezara. W Hiszpanji, gdzie instytucje średniowieczne dłużej przetrwały i głębiej się zakorzeniły, niż gdzie indziej, wszystkie dzieła poetyckie, romance, epopeje, dramaty, przepojone są duchem rycersko-średniowiecznym. Mimo to Hiszpan raczej jest realistą, niż romantikiem. Indywidualizm hiszpański jest bowiem aktywny, zaborny, nie bierny, jak u liryków, ani destruktywny, jak u romantycznych «wrogów społeczeństwa». Powieści hiszpańskie świadczą o wielkiej sile wyobraźni, lecz fantazja to tylko jeden z elementów romantyzmu. Liryka hiszpańska nie nosiła cech romantyzmu: obce jej były komplikacje sentymentalne, panteistyczny pogląd na świat lub egocentryczny, melancholja i pesymizm liryki romantycznej.

Rzecz godna uwagi: nigdzie miłość nie odgrywa tak wielkiej roli w życiu jednostki, nigdzie nie zdarza się tyle dramatów, nie popełnia się tyle zbrodni, których motywem jest miłość lub zazdrość, jak w Hiszpanji. Nigdzie też tej sprawy, która dla nas stanowi istotę miłości, nie pokrywa głębsze milczenie. Wielcy poeci hiszpańscy nie wzbogacili literatury światowej ani o jedną sławną



tragedję miłosną. Idealna Dulcynea istniała tylko w wyobraźni Don Kiszota. Cyniczny Don Juan, któremu «wystarczy dzień, aby dziewczynę w sobie rozkochać, dzień, żeby ją zdobyć, dzień, żeby się jej pozbyć, dwa dni, żeby ją zastąpić, i godzina, żeby o niej zapomnieć» — jest zupełną antytezą Werthera. «Dawna poezja hiszpańska, która całe tomy wypełniała miłością — pisze Nicolás Heredia — nie stworzyła ani jednego typu kobiecego, który byłby upostaciowaniem i uwiecznieniem miłości». To, co dla nas stanowi główny urok miłości romantycznej, owa nieśmiałość i powściągliwość, długie czuwania, trwogi, tęsknoty, trudno pogodzić z ognistym, brutalnym temperamentem południowców.



Juna Nicasio Gallego.

Jak nieraz po mrozach zimowych następują nagle letnie upały, tak i przejście z dziecka do kobiety w Hiszpanji dokonuje się szybko, prawie niespodzianie. Niema też w Hiszpanji literatury dla podlotków, tak kwitnącej w Niemczech i Anglii, we Włoszech i Francji. Naiwnych, łagodnych, sentymentalnych opowieści niktby tam nie czytał. Niewinność, naiwność («ingeniosidad») uchodzi za głupotę. Stanowczo «gąska» rzadkim jest ptakiem w zwierzyńcu hiszpańskim.

Hiszpanja, która była natchnieniem Herdera, Scotta, Southeya, Abla i Wiktora Hugo, Mérimégo, Hiszpanja, która dla braci Schległów była szkołą romantyzmu, Hiszpanja, «kraina wiecznego lazuru, szkarłatnych kwiatów, upojen miłosnych i radości życia, wina i pieśni», — Hiszpanja ta dowiedziała się dopiero z opisów Humboldta i powieści Scotta, że jest krajem romantycznym. Paradoks? Nie, ale dowód, że niekażdy romantyczny kraj jest ojczyzną romantyków. Faktem jest, że romantyzm w żadnym kraju w Europie nie miał tyle trudności do zwalczania, co w Hiszpanji. Przyczyną tego nie był opór ze strony zwolenników klasycyzmu, lecz raczej motywy polityczne. Po r. 1808, gdy rozgoryczone tłumy zbuntowały się przeciw załodze wojskowej w Madrycie, i zdawało się, że zapanuje w kraju kult swobody, jednocześnie powstała gwałtowna reakcja przeciw wpływom kultury francuskiej. Potępiano narzuconą przez Napoleona konstytucję bajońską i rządy brata jego Józefa, potępiano też poezję Melendeza i teatr Moratína, oraz innych «afrancesados». Życie umysłowe pogrążone było jeszcze wtedy w głębokim letargu. Król nie miał najmniejszego zrozumienia dla potrzeb intelektualnych kraju; ogół zaś w owych ciężkich czasach mało się zajmował literaturą. Ruch literacki, skrepowany przez cenzurę, mógł rozwijać się tylko zagranicą. Ale i na emigracji nie było takiego człowieka, który mógłby rościć sobie pretensje do miana naczelnego wodza romantyzmu, na jakie zasłużył sobie Manzoni we Włoszech, Hugo we Francji, a Mickiewicz w Polsce.

Mimo cenzury, paraliżującej wolną myśl hiszpańską, już w pierwszych latach dziewiętnastego stulecia zaczęły się pojawiać jaskółki, zwiastujące bliską wiosnę romantyzmu. W r. 1803 i 1813 ukazały się hiszpańskie przekłady dzieł Chateaubrianda «René» i «Atala», w r. 1816 przełożono «Paul et Virginie» Bernardina de Saint-Pierre, nieco później «Corinne» pani de Staël oraz «Ruiny»

Volneya. Rozeszły się niektóre powieści W. Scotta i Coopera, oraz wszystkie prawie dzieła d'Arlincourta, przedstawiciela t. zw. trubaduryzmu («genre troubadour»). Popularność, jaką cieszył się w Hiszpanji ten autor, zwany żartobliwie «clair de lune de Chateaubriand», żywo przypomina dzieje krauzyzmu. Pewien wydawca z Walencji, Cabrerizo, przejąwszy się w czasie swego wygnania we Francji dziełami d'Arlincourta, zapragnął po powrocie do kraju uprzystępnić je swoim rodakom. Znając swoją klientelę, nie wątpił, że powieści te przypadną hiszpańskiej publiczności do gustu. Jakoż nie omylił się w swoich rachubach, gdyż w przeciągu trzech lat zarobił na nich przeszło 150.000 franków. Utwory d'Arlincourta wywołały szereg zbójcecko-rycerskich naśladownictw, jak «Gómez Arias czyli Maurowie Alpujarry», «Zorada czyli Kreolka», «Historja kąpielowego z Hamburga, czyli Honor, miłość i wierność», «Lisardo de Monswill», «Olindo», «Północ, czyli Ojcobójca» i t. p. W r. 1833 wreszcie pojawiły się poza przekładami «I promessi sposi» Manzoniego i «Le dernier Jour d'un Condamné» W. Hugo, pierwsze powieści oryginalne, osnute na dziejach Hiszpanji: «Sancho de Saldaña czyli Lojalny Kastylczyk» i in. Wydawano też dawne romanse hiszpańskie: «Lazarilla», «Guzmana», «Djabła kulawego», «Don Kiszota».

Mimo to wszystko ani przekłady, ani dzieła oryginalne nie miały głębszego wpływu na rozwój romantyzmu w Hiszpanji. Francuski poeta Soumet w «Discurso de recepción de la Academia Española» (1833) tak wyraża swoje uznanie poetom hiszpańskim: «Wszak to nie Wy, Panowie, uważacie za niemożliwy związek geniuszu z rozumem, śmiałości z dobrym smakiem, oryginalności z szacunkiem dla reguł... Nie Wy, Panowie, zbrataliście się z owymi miłośnikami pięknej Przyrody, którzy chętnieby poświęcili Apollina Belwederskiego, aby wskrzesić potworny posąg San Cristobala».

Nie dziw, że romantyzm hiszpański podlega silnie wpływom Europy. Większość poetów romantycznych przebywa dłuższy czas zagranicą w charakterze wygnańców, posłów lub podróżników. Saavedra był ministrem pełnomocnym w Neapolu i Paryżu, Pastor Diaz pełnił funkcje posła w Piemontcie i Portugalji, Garcia Tassara zamianowano ambasadorem hiszpańskim w Waszyngtonie, a Rodriguez y Diaz Rubi działał jako «komisarz królewski» w Hawanie. Garcia Gutiérrez spędził dłuższy czas w Ameryce, Anglji i Francji, zanim został powołany na stanowisko konsula w Bajonnie. Larra, cięty pamflecista, «hiszpański Wolter», wychował się we Francji, podobnie jak Gil y Zárate. Zorrilla dwanaście lat zamieszkiwał w Meksyku, J. J. Mora przez siedmnaście lat tułał się po Ameryce Południowej, agitując w sprawie separatyzmu, gdy natomiast Martinez Villergas, który kilkakrotnie przepłynął się przez Atlantyk, zwalczał tamże obóz konserwatystów. Ameryka dostarczyła Hiszpanji trzech utalentowanych pisarzy: Gorostiza urodził się w Meksyku, Ventura de la Vega w Buenos Ayres, a pani Gómez de Avellaneda na Kubie, gdzie wzorowała się na poecie południowo-amerykańskim, J. M. de Heredia.

Żywiol germański reprezentowali wówczas w Hiszpanji dwaj krytycy niemieccy, gorliwi krzewiciele romantyzmu: Böhl von Fäber i Hartzenbusch. Córka Fabera, twórczyni nowoczesnej powieści hiszpańskiej, była istnem uosobieniem kosmopolityzmu: urodzona w Szwajcarji, z ojca Niemca i matki Hiszpanki, wychowywana w Hamburgu przez guwernantki francuskie, pierwsze swe dzieła pisała w językach niemieckim i francuskim. Espronceda, poeta o orjentacji wy-

bitnie nacjonalistycznej, zachował jednak pewne cechy umysłowości kosmopolitycznej. Wpływy kultury obcej nie wyparły bowiem z duszy romantyków hiszpańskich poczucia odrębności narodowej i indywidualnej. Cechą wszelkiego romantyzmu, obok pierwiastków obcych, importowanych, jest wprowadzenie motywów rodzimych, regionalnych.

Gdybyśmy zbadali metryki wielkich liryków hiszpańskich, zrobilibyśmy ciekawe odkrycie: oto większość ich pochodzi z Galicji lub innych prowincyj zachodnich, graniczących z Portugalją. Wśród poetów, opiewających uczucia narodowe, najciekawszym i najbardziej wyrazistym był niewątpliwie Gallego, autor pięknej ody na śmierć księcia de Fernandina. Otóż poeta ten urodził się w mieście Zamora, w pobliżu granicy portugalskiej, a rodzina jego, jak wskazuje nazwisko, pochodzi z Galicji, ojczyzny trubadurów hiszpańskich. Tam również była kolebka Nicomedesa Pastora Diaza (z Lugo), w którego poezjach drga «cicha i słodka melodia, marzycielska melodia celtycka» (Valera), tam urodziła się Rosalia Castro de Murguía, autorka subtelnych i melancholijnych pieśni galicjańskich i kastylskich. Poezja galicjańska nacechowana jest smętkiem i zadumą, czem przypomina Osjana i Lamartine'a. Ta melancholiczna nuta, odziedziczona jest może, jak portugalska «saudade», po przodkach celtyckich. Poetą nastroju jest również Enrique Gil y Carrasco z Ponferrada, uczeń Esproncedy, piewca męczenników wolności («A Polonia moribunda»). Sam Espronceda, jeden z największych romantyków hiszpańskich, ujrzał światło dzienne w zachodniej Estremadurze, tak samo jak Carolina Coronado i Juan Donoso Cortés, późniejszy markiz de Valdegamas.

Kolebką romantyzmu jest również przeciwległy kraniec Hiszpanji — Katalonja i Walencja. W Barcelonie powstała nawet odrębna «szkoła romantyczna» («Escuela romántico-espiritualista»), dążąca do odrodzenia rodzimej kultury, bo o politycznej niepodległości Katalonji nikt wówczas nie marzył. Na czele tej grupy stanęło dwóch Katalończyków: Carles Aribau, autor słynnej «Ody do ojczyzny» (1833) i Ramón López Soler, oraz trzech cudzoziemców, wygnanych z Italji: Włosi Terencio Gallo i L. Monteggia i Anglik C. E. Cook. Organem grupy tej był «El Europeo», pismo o charakterze międzynarodowym, którego pierwszy zeszyt ukazał się 1 października 1823 r. W «El Europeo», które było pierwszą próbą europeizacji literatury hiszpańskiej, omawiano wszystkie ważniejsze wydarzenia literackie w Europie, poddawano ocenie francuskie przekłady dzieł Szekspira, Byrona, Schillera, odkryto poezję szkocką i dramat indyjski, wskrzeszono legendy średniowieczne i polemizowano z obrońcami reguł klasycznych. Młodzi romantycy byli pod szczególnym wpływem teorii braci Schległów, pod urokiem dramatów i ballad Schillera, marzyli o Goethem i Manzoniem, ponad wszystko jednak przekładali powieści W. Scotta. Bałwochwalczy kult dla Scotta i poezji szkockiej miał głębsze przyczyny polityczne, z których ówczesne pokolenie jeszcze jasno nie zdawało sobie sprawy: istniała bowiem wyraźna analogja między losami Szkocji i Katalonji, między obu krain minioną świetnością i obecną niedolą. Katalonja więc, jak niegdyś w epoce wczesnego renesansu, tak i teraz okazała swoją żywotność, jako propagatorka romantyzmu i pośredniczka między Europą a Hiszpanją. Pierwszymi dzielnymi obrońcami idei romantycznej byli oprócz Aribau i Solera Katalończycy: Muns, tłumacz Chateaubrianda, Roca i Cornet, tłumacz Lamartine'a, usiłujący załagodzić spór między klasykami i romantykami, autor dramatyczny Altés i Gurena, Juan Arolas, którego «bells cantars lamartinians»

oczarowały Balaguera, Llausas, przedwcześnie zmarły Manuel de Cabanyes, autor subtelných «Preludios de mi lira», Pablo Piferrer, inicjator wydawnictwa «Recuerdos y bellezas de España». Druga i trzecia generacja «katalonistów» posługuje się już w swych dziełach częściowo lub wyłącznie mową katalońską. W przeciwieństwie do romantyzmu zachodniego, operującego głównie tematami lirycznymi, «etycznymi» (by użyć określenia Crocego), romantyzm kataloński ma raczej charakter historyczny i artystyczny. I tu jednak nie brak liryków, zwłaszcza między poetami Walencji (Wenceslao Vicente Querol, Teodoro Llorente, Juan Arolas).

Romantyzm historyczny szerzy się również w innych prowincjach, związany tu ściśle z epicko-dramatyczną tradycją Kastylji. Ów kierunek historyczny wziął jednak niewątpliwie początek z krajów północnych, z Francji, Niemiec i Anglii. Zanim Quintana wydał «Cancionero» (1796), zawierający między innymi dawne romances, już w Halle pojawiło się wydanie romanc Gongory, opracowane przez J. G. Jacobiego, a w «Bibliothèque des Romans» ukazał się przekład francuski romancera o Sydzie. W r. 1815 Jacob Grimm wydaje cenną «Silva de romances viejos», w r. 1817 ukazuje się romancero G. B. Deppinga, w r. 1821 anonimowy przekład niemiecki, w r. 1822 zaś tłumaczenie francuskie Abla Hugo. Zagranica pierwsza odkryła źródła poezji w starohiszpańskich romancach: Southey, który czerpał tematy z legend starohiszpańskich («Chronicle of the Cid», «Roderick, the last of the Goths», 1814) i przełożył opowieści o Amadisie i Palmerinie, wyrzucał Hiszpanom, że niedoceniają dawnych pomników swej poezji, i przepowiadał im, że nie stworzą prawdziwego arcydzieła, dopóki znowu nie osiągną dawnych wyżyn smaku artystycznego. Romancero hiszpański natchnął Waltera Savage'a Landora («Count Julian»), W. Scotta («Vision of Don Roderick»), poezja starych legend hiszpańskich przemówiła żywo do Byrona, który przetłumaczył kilka «romances moriscos», do J. G. Lockharta («Ancient spanish ballads», 1823), do Johna Bowringa («Ancient poetry and romances of Spain», 1824) i wielu innych.

Dawny teatr hiszpański również odegrał ważną rolę wśród romantyków Europy. Lessing przeciwstawił romantyzm teatru hiszpańskiego i angielskiego klasycznej tragedji francuskiej, opierającej się na mylnej interpretacji teoryj Arystotelesa. Bracia Schleglowie uważali Calderona za symbol literatury romantycznej. Głęboki podkład religijny dramatów Calderona, który zwłaszcza w «autos sacramentales» zlewa się z motywami poetyckimi, wydawał się romantynom niemieckim, z Fr. Schleglem na czele, urzeczywistnieniem ich własnych poglądów estetycznych, łączących pojęcie sztuki z pojęciem religji.

Pierwszym szermierzem romantyzmu już na gruncie hiszpańskim był Niemiec Nicolás Böhl de Fáber (1770—1836), konsul Hamburga, urzędujący w Puerto de Santa María, ojciec powieściopisarki Fernán Caballero. Böhl de Fáber w r. 1803 wystąpił na arenie literackiej, propagując poglądy «arcykapłana kościoła romantycznego», A. W. Schlegla, i polemizując w ich sprawie z Josém J. de Mora. W latach 1821—25 wydaje Fáber trzypięciotomową: «Floresta de rimas antiguas castellanas», a w r. 1832 «Teatro español anterior a Lope de Vega». Dzieło to uzupełnił Juan Eugenio Hartzenbusch (1806—1880), również Niemiec z pochodzenia, wydając w «Biblioteca de autores españoles» dzieła wielkich dramaturgów Calderona, Tirsa, Lopego, Alarcona. W tym też czasie rodowity Hiszpan Agustín Durán (1793—1862) ogłosił «Dyskurs o wpływie krytyki nowoczesnej na

upadek dawnego teatru hiszpańskiego» («Discurso sobre el influjo de la critica moderna en la decadencia del teatro antiguo español», 1828). W dziele tem autor dowodzi, że istnieje zasadnicza różnica między teatrem hiszpańskim a starogreckim, i że kanony tragedji greckiej nie mogą być dostosowane do tak biegunowo odmiennego zjawiska, jak dramat hiszpański, który jako poetycki obraz charakterów i obyczajów nie powinien być niczem skrepowany w swej artystycznej swobodzie. Charakter indywidualny jest splotem różnorodnych i zmieniających się nieustannie uczuć i nastrojów, na które nie mogą wpłynąć raz na zawsze przed wiekami ustanowione reguły. Dyskurs Durana nie zawiera nowych poglądów na istotę dramatu, powtarza dowodzenia Estali i innych apologistów XVIII wieku w obronie odrębności teatru narodowego. Nowe ujęcie tej sprawy było jednak wówczas bardzo na czasie, gdyż teatr był główną ostoją młodych romantyków i symbolem ich dążeń do niepodległości. Jeszcze większe zasługi położył Durán jako wskrzesiciel dawnej poezji hiszpańskiej, zebrał bowiem wszystkie romancera w olbrzymim *corpus* swego «Romancero general» (2 tomy, 1849—51), który był owocem długoletniej pracy i uwieńczeniem dzieła zapoczątkowanego przez Grimma i Deppinga, nieocenionym skarbem narodowym, w którym spoczęła cała heroiczna przeszłość Hiszpanji.

Grunt idei romantycznej był więc przygotowany, teren podatny, i jeżeli romantyzm nie rozkrzewił się odrazu, dowodzi to, że istniały przeszkody natury wewnętrznej, politycznej. Jest rzeczą oczywistą, że tylko zwycięstwo liberalizmu mogło zapewnić triumf nowym prądom literackim; sprawy niepodległości poetyckiej i politycznej ściśle się ze sobą łączyły. Romantyzm hiszpański «wybuchł» w roku 1834, wraz z rewolucją, która po śmierci «tyrana literatury» położyła kres absolutyzmowi. Sygnał do rewolucji literackiej dał Ángel de Saavedra Ramirez de Baquedano, duque de Rivas (1791—1865), pierwszy z trzech wielkich romantyków hiszpańskich, który zamłodu hołdował muzyce klasycznej, lecz na wygnaniu nawrócił się do romantyzmu. Pobyt we Francji sprzyjał zaszczerpionym przez Frere'a skłonnościom romantycznym poety, a dzieła Byrona, Szekspira, Schillera, otworzyły przed nim nieznane przedtem horyzonty. Olśniły go czarujące wizje średniowiecza Waltera Scotta, obmierzła mu wykwiwna monotonia szablonów klasycznych; zapragnął dać w swoim dziele koloryt i plastykę, stworzyć dzieło takie, jakim Scott obdarzył Anglję. Wydaje w Paryżu rozpoczęty jeszcze na Malcie poemat «El Moro expósito» («Maur bękart»), z przed-



Juan Eugenio Hartzenbusch.

nową rodaka swego Antonia Alcalá Galiana, który również z klasyka przedzierzgnął się w Paryżu w romantyka i z zapalem neofity napisał do poematu Saavedry prolog, który był jednocześnie manifestem nowej szkoły. Sam poemat jest, jak głosi tytuł pierwszego wydania, «legendą w 12 romancach». Temat zaczerpnięty jest istotnie z popularnej legendy, opierającej się podobno na prawdziwym zdarzeniu. Jest to opowieść o siedmiu braciach, synach gubernatora miasta Salas w okręgu Lara nad granicą królestwa Maurów. Bracia owi zginęli wszyscy w bohaterskiej walce przeciw Maurom. Trupom odcięto głowy i odesłano do ojczyzny, do Salas, gdzie dziś jeszcze można oglądać siedem spróchniałych czaszek. Legenda głosi, że bracia padli ofiarą zdrady, i że zdrajcą był własny ich wuj po kądzieli, Rodrigo Velázquez. Niewiadomo dotąd, czy motyw zdrady urodził się w wyobraźni ludu, czy też miał za podstawę zdarzenie prawdziwe, co jest zupełnie możliwe w owych czasach, kiedy wiarołomstwo, zdrada i morderstwa były na porządku dziennym. Jakkolwiek jest, owa historia «Siedmiu infantów z Lary» jest jedną z najtragiczniejszych legend hiszpańskich. Nieokiełznana brutalność i barbarzyństwo wczesnego średniowiecza maluje się tu w całym pierwotnym okrucieństwie. Najbardziej wstrząsająca jest scena, kiedy nieszczęśliwemu ojcu przynoszą głowy synów, a on obmywszy je troskliwie z krwi i kurzu, kolejno każdą pieści, całuje i czule do niej przemawia, jakby oczekując odpowiedzi. Ten tragiczny obraz wielkością swą i prostotą przypomina Homera.

Temat ten był natchnieniem niejednego poety, lecz żaden z nich nie oddał jego tragizmu z taką siłą i wyrazistością jak Saavedra. Maur Giafar podnosi sukno, okrywające głowy infantów, ułożone według starszeństwa. «Oto jedyny zastaw mojej przyjaźni!» — woła grzmiącym głosem, ukazując ojcu głowy ukochanych synów. Gustioz przez chwilę stał bez ruchu, oniemiały i martwy. Lekkie, niedostrzegalne drżenie przebiegło po jego ciele, przechodząc w gwałtowny wstrząs. I znowu nieruchomy, jak widmo, wodził tylko oczyma po siedmiu drogich głowach. Gorzki uśmiech zakwitł przez chwilę na bezkrwistych wargach. Dwie duże piekące łzy spłynęły po policzkach. Wkońcu zaczyna wołać po imieniu ukochane dzieci: «Diego!... Martin!... Fernando!... Suero!... Enrico!... Veremundo!... Gonzalo!... «A gdy doszedł do ostatniego imienia, powtórzył je dwukrotnie. Potem, czując, że powracają siły, wyciąga drżące dłonie i przygarnia głowę Gonzala. Unosi ją, a widząc, że jest bez ciała, z krzykiem wypuszcza ją z rąk, jakby była z rozpalonego żelaza. Podnosi ją znowu, do ust przyciska, całuje martwe oblicze... Nie może znieść jednak straszego chłodu, wstrętnego zapachu i jak martwe ciało pada na ziemię». Przypomina nam się «Ojciec zadżumionych», kolejno tracący dzieci, przypomina się przedewszystkiem słynny epizod z XXXIII pieśni «Inferno» o Ugolinie. Ostatni wiersz Rivasa: «Y como cuerpo muerto cayó en tierra» zdaje się być echem dantejskiego: «E caddi come corpo morto cade».

Gdyby cały poemat Saavedry utrzymany był na poziomie powyższej sceny, byłby bezsprzecznie perłą literatury romantycznej. Niestety talent poety jest bardzo nierówny i obok ustępów o wielkiej sile i wartości spotykamy wiele innych, bezporównania słabszych. Rivas miał wielką łatwość tworzenia; pisał szybko, nawet nie poprawiając tego, co napisał. Pomysł używania w poemacie jedena-stozgłoskowca nie był szczęśliwy: ta miara metryczna odpowiednia jest dla utworów krótszych, bardziej zwartych, w poemacie zaś wywołuje pewną monotonię, która wkońcu staje się nieznośną. Wielką pięknocią odznaczają się dy-

gresje, w których poeta wskrzesza życie i obyczaje dawnej Kastylji. Znać tu wpływ Scotta i jego epopei «Mormion», znać też że tło skreślone jest z własnych wspomnień autora. Saavedra bowiem urodził się w Kordobie, dawnej siedzibie królów maurytańskich. Wspomnienia i wyobrażenia poetycka nasunęły mu pomysł kontrastowego przeciwstawienia przepychu muzułmańskiej Kordoby i skromnego ubóstwa chrześcijańskiego Burgos. Stąd drugi tytuł poematu brzmi: «Córdoba y Burgos en el siglo X». Urozmaicił Rivas znaną legendę zupełnie nowymi epickimi i lirycznymi warjantami, jak epizod miłości Kerimy, uroczej córki zdrajcy Giafara, ku bękartowi Mudarra. Źródła do poematu czerpał Saavedra z dwóch dramatów, dość zresztą problematycznej wartości, Alfonsa Hurtada de Velarde («Siete Infantes de Lara») i Juana de Matos Frago (†1688); osnutych na starej legendzie. «El Moro expósito» jest ciekawą próbą wskrzeszenia dawnego eposu, za najlepszy jednak utwór Rivasu uważane jest osiemnaście «Romances históricos» (1841), wiernie oddających formę i ducha tradycji narodowej.



Ángel de Saavedra duque de Rivas.

W rok po wydaniu «Maura bękartą» wystawił Rivas w Madrycie dramat p. t. «Don Álvaro o la Fuerza del sino» («Don Alvar czyli Siła przeznaczenia»). Powodzenie, z jakim spotkała się ta sztuka, porównać można z triumfem «Hernaniego» we Francji, tak jak programową przedmowę do «El Moro expósito» zestawiają z «Préface de Cromwell». W dziedzinie teatru wyprzedził wprawdzie Saavedrę Martínez de la Rosa, którego dramaty «Aben Humeya» (1830) i «Conjuración de Venecia» (1834) nie są mniej romantyczne od «Don Alvara», lecz sztuka Rivasu stoi o wiele wyżej pod względem liryzmu i siły dramatycznej. Nie Martínez, lecz Rivas nadał nowy kierunek teatrowi hiszpańskiemu, bo — rzecz znamienita — «Aben Humeya», który w Paryżu spotkał się z żywym uznaniem, nie miał żadnego powodzenia w Madrycie (1836). Zatem od «Don Alvara» zaczyna się pewien przełom w literaturze.

Pomijamy dzieła Saavedry z pierwszego okresu twórczości: są to klasyczne poematy i dramaty («Ataulfo», «Aliatar», «Doña Blanca», «El Duque de Aquitania», 1814—1822), lub ody patriotyczne, wzorowane na poezjach Quintany, Gallega i Listy («España triunfante», «La victoria de Bailén», «Napoleón destronado» i t. d.). Rivas nie był już pierwszej młodości, kiedy przeszedł do obozu romantycznego, a wiadomo, jak trwale piętno na dalszym życiu pozostawiają wrażenia i przekonania młodości. Przejście jego od klasycyzmu do romantyzmu było stopniowe, powolne, przewrót nie był radykalny. Pod względem politycznym sprzeniewierzył się nawet poeta ideałom liberalnym, ku wielkiemu rozgoryczeniu dawnych swych przyjaciół z Cádiz. Powróciwszy do kraju po ponownym wygnaniu (tym razem za przekonania konserwatywne), staje Saavedra u szczytu powodzenia: otwierają mu się nieznane dotąd możliwości i drogi. Odziedziczone po

bracie dobra rodzinne i tytuł księcia de Rivas umożliwiły mu karierę dyplomatyczną. Działał jako członek ministerjum Isturiz, później jako ambasador w Neapolu i Paryżu, a nawet przez dwadzieścia cztery godziny był prezesem Rady Stanu. Wraz z innymi przedstawicielami arystokracji hiszpańskiej (Mariano Roca de Tagores markiz de Molins, Leopoldo Augusto de Cueto markiz de Valmar, hrabia de Toreno, książę de Frias i in.) reprezentuje Rivas kierunek historyczny romantyzmu hiszpańskiego. Tradycja krwi wiązała poetę z przeszłością. Znamienne dla jego ideologii są niektóre romances, w których idealizuje stan szlachecki, stawiając go ponad majestat królewski. W «Un Castellano leal» dumny hrabia de Benavente poucza cesarza, czym jest honor rycerski, a «El Conde de Villamediana» chępli się, że jest kochankiem królowej... Dalecy jesteśmy od ideologii wieku XVII.

Biegunowo odmienne jest oblicze drugiego z wielkich romantyków Hiszpanji. José Ignacio Xavier Oriol Encarnación de Espronceda y Lara (1808—1842) jest typem marzyciela i rewolucjonisty. Już jako dziecko buntował się przeciw rządowi Fernanda. Dzieciak, dla którego spiski ludzi dorosłych były jeszcze niedostępne, założył z kilkoma towarzyszami tajny związek rewolucyjny «Numantynów», za co skazano go na pięć lat więzienia w klasztorze franciszkanów w Guadalajara. Przed upływem jednak lat pięciu umknął do Gibraltaru, skąd okrętem dostał się do Lizbony. Ponownie aresztowany jako niebezpieczny agitator i skazany na wygnanie, udał się Espronceda do Londynu i Paryża, gdzie przybył w samą porę, by stanąć na barykadach rewolucji lipcowej. Na wieść o wybuchu powstania listopadowego wstępuje do armii ochotniczej i byłby może oddał życie dla Polski, jak Byron dla Grecji, gdyby król Ludwik Filip, który nie życzył sobie zatargu z Rosją, nie był się sprzeciwił wyprawie. Nowe rozczarowanie czekało Esproncedę w Hiszpanji: wyobrażał sobie, że wystarczy wkroczyć do Madrytu, by wywołać rewolucję. Zamach stanu się nie udał, wódz rewolucjonistów poległ w potyczce pod Pirenejami, Espronceda zaś zmuszony był znów udać się do Francji, skąd wrócił do kraju dopiero w r. 1833, dzięki amnestji, wydanej po śmierci króla. Do końca życia bierze udział w walkach politycznych i w polemikach dziennikarskich. Mianowany w 1840 r. deputowanym, w dwa lata potem umiera przedwcześnie, w wieku lat trzydzieści cztery.

Hrabia de Toreno na zadane mu pewnego razu pytanie, czy czytał Esproncedę, odpowiedział złośliwie: «Czytałem Byrona». Złośliwość ta nie jest zupełnie usprawiedliwiona. Wprawdzie Espronceda w większym stopniu ulega wpływowi Byrona niż inni romantycy (między innymi słynna «Canción del pirata» przypomina byronowskiego «Korsarza», a list Elviry w «El Estudiante de Salamanca» jest piękną parafrazą listu Julji z «Don Juana»), lecz wpływy takie często uzasadnić można pokrewnym usposobieniem poetów, analogicznymi cechami ich umysłowości i charakteru. Nawet w burzliwym życiu Esproncedy znaleźć można analogje do losów Byrona. Mimo pewnych niewątpliwych reminiscencyj, nie można zarzucić Esproncedzie plagjatu, gdyż, wzorując się na pokrewnej mu duchem poezji, nie zatracą swej indywidualności. W polocie i sile wyrazu poeta hiszpański często dorównywa Byronowi, nieraz go przewyższa, zawsze jednak zachowuje poetycką odrębność. Wrażliwy umysł Esproncedy często czerpie natchnienie z dzieł innych poetów, nietylko Byron jest mu wzorem: np. w «Pieśni Kozaka»



(«El Canto del Cosaco») i w «Żebraku» (El Mendigo») wyczuwa się echa Bérangera, a «Kat» («El verdugo») przypomina Józefa de Maistre'a. Współczucie dla nędzarzy, pobłażliwość dla zbrodniarzy zbliża hiszpańskiego poetę do Fr. Coppée'go i W. Hugo, subtelna figlarność niektórych utworów zdaje się być zaczerpnięta z Musseta. A w «Diablo-mundo» (1841) zbratali się Byron z Mussetem, Ahaswer z Faustem, Don Juan z Huronem Woltera i Emilem Roussa.



José de Espronceda y Lara.

Wielki ten epos alegoryczny, mający być, jak «Faust», syntezą dziejów ludzkości, przeciwstawiający «stan naturalny» i szczęśliwość pierwotną zgubnym wpływom cywilizacji, jest niewątpliwie odzwierciedleniem idei francuskich XVIII stulecia. Mimo wpływów obcej kultury humanistycznej «El diablo mundo», jak i inne utwory Esproncedy, ma charakter nawskróś indywidualny i rdzennie hiszpański. Owa odrębność przejawia się raczej w brakach i niedociągnięciach utworu, niż w jego niezaprzeczonych pięknościach. Brak jednolitego planu, improwizatorski rozmach, bezpośrednie przejścia z patosu do groteski, z powagi do tonu humorystycznego, nadają dziełu niewątpliwie piętno oryginalności.

Do prawdziwych pereł poezji należy np. przemówienie Śmierci do Starca w pieśni I, lub piękny «Canto a Teresa» w pieśni drugiej, najpiękniejsza bodaj elegja miłosna, jaka pojawiła się w języku hiszpańskim. Poeta w czasie pobytu w Lizbonie, czy w Londynie, poznał młodą mężatkę Teresę Mancha, do której zapłonął gwałtowną miłością. Spotkali się potem w Paryżu, aby razem uciec do Hiszpanji. Żyli w szczęściu przez kilka lat, lecz potem Teresa opuściła Esproncedę i córkę, którą mu dała, tak jak w Paryżu porzuciła męża i syna. Była to kobieta wielkiej urody, ale płocha i zalotna, przyczyna wielkiego szczęścia, ale i wielkich cierpień poety. Umarła młodo na suchoty, a Espronceda uwiecznił jej pamięć, poświęcając ukochanej osobną pieśń w wielkim swym poemacie. Pieśń ta, osnuta na tle osobistych wspomnień, w czterdziestu czterech oktawach opiewa dzieje miłości. — Streszczenie całego utworu przedstawia trudności, gdyż sama jego budowa oparta jest nietyle na faktach i fabule, co na kapryśnym, niczem nieskrępowanym polocie wyobraźni poetyckiej. Adam, bohater «Diablo mundo», chce, jak Faust, rozpocząć życie na nowo, by odzyskana młodość mogła znów czerpać ze źródeł wszelkich rozkoszy. Lecz wraz z młodością otrzymuje dar nieśmiertelności, żyć musi wiecznie, czem przypomina żyda wiecznego tułacza. Może teraz zgłębiać życie we wszystkich jego odmianach, wszystko poznać, aby potem ze znużeniem wszystko odrzucić i szukać śmierci, ale jej nie znaleźć. Taki był prawdopodobnie pierwotny plan poematu, który, niestety, pozostał nieukończony.

W opowiadaniu o «Studencie z Salamanki» poeta puszcza wodze fantazji: jest to opowieść koszmarna o upiornych zjawach i marach piekielnych. Don Félix

de Montemar, który jest typem w stylu Don Juana, uwiódł Elvirę de Pastrana, poczem nikczemnie ją porzucił. Elvira z rozpaczy umiera, a brat jej, chcąc pomścić się na uwodzicielu, wyzywa go, lecz sam pada w pojedynku. Félix, wracając nocą do domu, spostrzega na zakręcie ulicy jakąś niewiastę w białej szacie, która modli się przed słabo oświetlonym obrazem Matki Boskiej. Don Félix, zwyczajem Don Juana, zaczepia nieznaną, która nagle powstaje i szybko się oddala. Biała suknia uwydatnia wdzięczne jej kształty, a chód jest tak lekki, że stopy ledwo dotykają ziemi. Don Félix, zawsze w pogoni za przygodą, biegnie za nią; rozpoczyna się szalona gonitwa przez nieznane drogi, przez ulice coraz to nowych miast. Siły opuszczają już Don Felixa, gdy rozlegają się dzwony kościelne, i oto wylania się orszak żałobny, który powoli, uroczyście kroczy za dwiema otwartymi trumnami. Don Félix przystępuje do nich i staje jak wryty: oto w jednej trumnie spoczywa brat Elwiry, a w drugiej — on sam. Zgroza przejmuje go na widok własnego trupa, pyta się gorączkowo, kogo to chowają, kim on jest sam, że zarazem żywy może być i martwy? Ale orszak rusza dalej... Teraz Don Félix idzie znów za piękną nieznaną, wkracza za nią do jakiejś bramy, do jakiegoś długiego mrocznego korytarza, schodzi po stopniach wiodących gdzieś w głąb ziemi, aż wreszcie zatrzymują się przed czarnym, nieznanym domem. Biała postać wyciąga rękę ku towarzyszowi — rękę zimną jak lód — i, odwracając się ku niemu, woła: «Mój małżonku!» i ukazuje szpetną trupią czaszkę. Zjawia się i brat Elwiry z całą świtą upiorów, aby zmusić wiarołomcę do dotrzymania przysięgi. Odbywa się piekielne wesele, w czasie którego Don Félix, zdjęty śmiertelną trwogą, wydaje ostatnie tchnienie.

Espronceda jest typem bohatera romantycznego, jest uosobieniem wszystkiego, co łączymy z pojęciem romantyzmu. Jest poetą buntu, poetą burzy i naporu, pesymistą w ujęciu świata, pesymistą wskutek własnych zawodów i przejść życiowych. Po śmierci Teresy, chcąc zagłuszyć rozpacz, oddaje się rozpuście, chce iść śladami Don Juana i prześcignąć jeszcze w zepsuciu i cynizmie bohatera byronowskiego. W postaci Felixa de Montemar maluje własną romantyczną autobiografię: «Pyszny i zuchwały, odważny i bezbożny, dumny i szukający zwady, o obelżywych oczach i ironicznych ustach, niczego się nie lęka, ufając swemu mieczowi i swojej odwadze. Zepsuty do szpiku kości, szydzi z kobiety, o której względy się ubiega, dziś porzuca ze wzgardą tę, która mu się wczoraj oddała. Nigdy nie troszczył się o przyszłość, nigdy nie wskrzeszał z przeszłości ani uwiedzionych kobiet, ani roztrwonionych pieniędzy». Oczywiście, w opisie tym jest wiele romantycznej przesady. Współcześni, którzy bliżej znali poetę, dają świadectwo o prawdziwych zaletach jego serca, ukrywanych pod maską cynizmu. Wobec świata pragnął uchodzić za sceptyka i szydził nawet z własnego cierpienia, lecz subtelne ucho nawet w szyderstwie i autoironji wyczuje nutę bolesną: «Słońce promienieje dokoła i wiosna ukwieciła łąki. Niechże i rozpacz moja zamieni się w radość!... Jeden trup więcej, cóż to świat obchodzi!» — kończy poeta z goryczą elegję do Teresy.

Najmłodszy z trzech wielkich romantyków, José Zorrilla y Moral (1817—1893), który łączy w sobie kult dla przeszłości i wielkich legend epickich Saavedry oraz polot liryczny Esproncedy, przewyższa obydwóch tych poetów darem improwizacji, wirtuozowskimi opanowaniem formy i muzykalnością języka. Poezja jego nie wykwitła, jak twórczość Rivasa i Esproncedy, z walk i przełomów wewnętrznych.

Zorrilla nie dążył do sławy i powodzenia, jak ambitny Saavedra, ani nie buntował się przeciw istniejącemu ustrojowi, jak Espronceda. Nie był teoretykiem nowej sztuki, ani wrogiem społeczeństwa, nie był krytykiem, ani filozofem. Był poetą, niczem więcej. Sam siebie trafnie porównywał do śpiewającego ptaka, czem określa prawdopodobnie wrodzoną mu potrzebę nieustannej, spontanicznej twórczości, a może i dążenie do śpiewności, do umuzykalnienia języka. Pod tym względem był rzeczywiście mistrzem. Poezje jego, zwłaszcza liryki, odznaczają się niezwykle śpiewnością, w jakiej nikt ze współczesnych nie mógł mu dorównać. Zorrilla śpiewał jak ptak: miał wyjątkową łatwość tworzenia, był urodzonym improwizatorem, poetą z Bożej łaski. Wskutek tego poezja jego odznacza się świeżością i pełną wdzięku naturalnością, lecz przytem język jego, jak to zwykle bywa u poetów bardzo płodnych, nie jest dość ekonomiczny, jest zbyt obfity w słowa, uderza w nim brak umiaru, brak całkowitego przemyślenia. Szybkość, z jaką pisał, odbijała się oczywiście na strukturze, na architektonice utworu. Sam zresztą Zorrilla miał pełną świadomość swoich wad i błędów. Gdy minął okres młodzięcych zapałów, gdy wiek i refleksja wyrobiły w nim trzeźwy sąd, z ujmującą szczerością poddawał nieraz ostrej krytyce własną bujność i temperament południowy. Szczodra niedbałość cechowała go nie tylko w poezji, ale i w życiu. Nie troszczył się nigdy o zyski materialne: za bezcen oddawał swoje utwory wydawcom, którzy robili na nich świetne interesy. Los niezawsze sprzyjał poecie, nieprzyjazne wichry rozwiewały często sny jego tęczowe. W pięknym wierszu «Niekonsekwencja» zapytuje synogarlicę: «I co nam przyjdzie, — Ptaku nieszczęsny, — Tobie z twych jęków, — Mnie z moich pieśni!» — Lecz śpiewać musiał, «śpiewać jak ptak»...

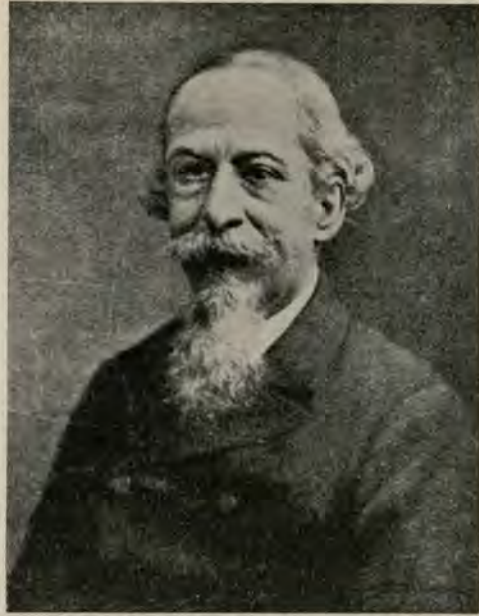
Dnia 15 lutego 1837 r., w mroźne popołudnie, pochód żałobny posuwał się zwolna przez ulice Madrytu. Odprowadzano na wieczny spoczynek jednego z najzdolniejszych przedstawicieli awangardy hiszpańskiej: Mariana Joségo de Larra (ur. 1812 r.). Cięty ten pisarz w artykułach, pełnych ironji i sarkazmu, smagał biczem satyry zacofanie swojej ojczyzny, obojętność społeczeństwa wobec nowoczesnych prądów cywilizacji. Gdy w napadzie neurastenji dwudziestopięcioletni młodzieniec wystrzałem z pistoletu odebrał sobie życie, cała młodzież liberalna z Esproncedą, Gutierrezem, Hartzenbuschem i markizem de Molins na czele, zwartym szeregiem pełniła ostatnią straż koło jego trumny. A gdy na cmentarzu po mowach żałobnych miano już spuszczać trumnę do grobu, wystąpił z tłumu blady czarnowłosy młodzieniec i jął odczytywać poemat na cześć zmarłego, napisany poprzedniej nocy. Natchniony ten utwór wywołał wielkie wrażenie na obecnych, wypowiedany był też widać z najgłębszym przejęciem, bo w pewnej chwili zabrakło poecie sił i zemdlny upadł na ziemię. Któryś z towarzyszy wyjął mu kartkę z ręki i dokończył recytacji. W kilka godzin potem wieść o zdarzeniu rozeszła się z tą nieprawdopodobną szybkością, z jaką nowiny rozchodzą się w Madrycie, i nazwisko Zorrilli było na wszystkich ustach. Gdy w kilka tygodni potem dwudziestoletni poeta ogłosił pierwszy zbiór swoich poezyj, wydanie to było rozchwywane. Lata 1837—1846 należą do najświetniejszych w literackiej karierze Zorrilli. Wydawał tom po tomie, ale sława nie przyniosła mu majątku. Nie dbał zresztą o dobra doczesne, a pragnął tylko tego, by sława utorowała mu drogę do serca niemiłosiernego ojca, który nie mógł darować synowi, że przerwał naukę prawa i poświęcił zaszczytną karierę magistracką dla poezji.

Dziwne są dalsze losy poety. Zwiedza Paryż, Brukselę, przeprowia się przez Atlantyk. Powitany entuzjastycznie przez swych wielbicieli meksykańskich, zaszczycony przyjaźnią cesarza Maksymiljana, zostaje jego poetą nadwornym, dyrektorem teatru i redaktorem cesarskich pamiętników, z honorarjum 250.000 franków. Dwanaście lat spędza w dalekim Meksyku, a gdy sprawy rodzinne wymagają powrotu jego do ojczyzny, musi przed odjazdem uroczyście przyrzec dostojnemu swemu przyjacielowi, że przed upływem roku do niego powróci. Los zrządził inaczej. Po wylądowaniu w Hiszpanji dowiaduje się poeta, że Maksymiljana w Meksyku rozstrzelano. Ale i w Hiszpanji tron się chwieje, lada dzień może wybuchnąć rewolucja. Czasy są ciężkie. Zorrilla pracuje teraz na zamówienie, podejmując się upokarzających i niewdzięcznych robót: układa naprzykład teksty do zakupionych przez księgarza w Barcelonie ilustracyj Gustawa Dorégo, przeznaczonych pierwotnie — do dzieł Tennysona! Zaczyna się znów wyzysk «dojnej krowy» przez niesumiennych wydawców. Sytuacja z każdym dniem staje się bardziej krytyczną. Wkońcu nędza zagląda do domostwa poety. Minister Martos porucza mu wprawdzie misję zbadania archiwów włoskich, wyznaczając mu pensję roczną 12.000 franków, lecz pensja ta maleje z roku na rok, wreszcie wypłata jej ustaje zupełnie. Wówczas ujęło się za poetą społeczeństwo. «Imparcial» wydaje jego pamiętniki, księżna de Medinaceli urządza na jego rzecz zbiórke, która przynosi mu 30.000 realów, sam Zorrilla w towarzystwie impresarja objeżdża Hiszpanję i Amerykę, wygłaszając we wszystkich większych miastach odczyty, połączone z deklamacją własnych utworów. Dnia 22 czerwca 1889 r. sędziwy poeta został uroczyście ukoronowany złotym wieniec, umarł zaś w cztery lata potem w wieku lat siedemdziesięciu sześciu, a śmierć jego okryła żałobą cały naród hiszpański.

Zorrilla był poetą wszechstronnym: potężny jego talent wypowiadał się zarówno w liryce, jak i w poezji epicznej i dramatycznej. W lirykach wzoruje się początkowo na ubóstwianym mistrzu swoim Esproncedzie, potem wielki wpływ na jego twórczość wywarł najpopularniejszy w Hiszpanji z romantyków francuskich, Wiktor Hugo, którego Cavia nazwał «padre en Apolo de D. José Zorrilla». Do powodzenia Hugo w Hiszpanji przyczynił się nie tylko «hiszpanizm» autora «Hernaniego», lecz również jego patos, jego wzniosłość, jego antytezy i hiperbole, werbalizm i symbolizm, które czynią z tego «filozofa frazeologii XIX wieku» jakby przedstawiciela hiszpańskiej «agudezy». Zorrilla przejął od wieszca francuskiego pewne metafory; ogólny nastrój utworów, pisanych w owym okresie («orientación general»), można również przypisać wpływom W. Hugo, ale trudno określić granicę i głębię tego wpływu.

Jako autor dramatyczny, wzorował się Zorrilla na dawnej komedji hiszpańskiej, głównie na Calderonie, któremu poświęcił piękną apoteozę. Pierwsze jego komedje «kapy i szpady» («Ganar perdiendo», «Cada cual con su razón» i t. d.) pisane są jeszcze według kanonu klasycznego, z zachowaniem trzech jedności. Z 14 dramatów historycznych Zorrilli najbardziej znane są: «Szewc i król» («El zapatero y el rey», 1840—42), «El Montañés Juan Pascual» i dwie jednoaktówki «Gorączka» («La Calentura») i «Sztylet Gota» («El puñal del Godo», 1843), wreszcie sztuka «Don Juan Tenorio» (1844), która najwięcej autorowi przysporzyła sławy, lecz którą on sam uważał za najslabszą, twierdząc, że w żadnym innym dziele «nie nagromadził tyle nieprawdopodobieństw i nedorzeczeń».

Sukces tego «w pośpiechu nagryzmołonego dramatu» samemu autorowi wydawał się tak «niezrozumiały i absurdalny», że nosił się z zamiarem napisania broszurki p. t. «Don Juan Tenorio z punktu widzenia sumienia autorskiego». Niektórzy krytycy usiłowali podnieść dramat ten do znaczenia «Fausta» hiszpańskiego. Niezupełnie można się z tem zgodzić, gdyż «Don Juan», mimo wszelkich walorów, nie obejmuje tak szerokich horyzontów, jak utwór Goethego, i poza wzniosłą ideą odkupienia przez miłość nie zawiera faustowskich głębin metafizycznych. Bohater dramatu przedstawiony jest jako awanturnik i zaborca serc niewieścich, w samym uwodzeniu znajdujący rozrywkę i przyjemność. W pewnej chwili dokonywa się w nim zbawienny przełom. Don Juan, którego tragedją jest, że dając miłość, sam nie zaznaje miłości, pokochał anielską



José Zorrilla y Moral.

Inezę, córkę komandora, i uczucie to staje się potęgą, która go przemienia, odradza i od piekieł odwodzi. Kiedy w końcu dramatu zjawia się Don Gonzalo, aby strącić winowajcę w otchłań piekielną, Doña Inez, której miłość silniejsza jest od śmierci zwycięża martwość grobu, aby zaprowadzić kochankę ku niebiosom. Don Juan pada do stóp ukochanej zjawie i dusze obojga ulatują w przestworza w postaci jasnych płomieni. Jeden moment skruchy i żalu za popełnioną zbrodnię wystarczył, aby zbawić duszę Juana. Oprócz wzniesłego zakończenia dodał Zorrilla do starej legendy o wielkim uwodzicielu kilka jeszcze nowych scen, naprzykład znany nam już ze «Studenta z Salamanki» Esproncedy motyw bohatera, który jest świadkiem własnego pogrzebu. Dzięki nastrojowi nadprzyrodzonemu, przejawiającemu się w szeregu scen, jak zmartwychwstanie Inezy, pojawienie się na scenie aniołów i in., dramat Zorrilli jest jedyną sztuką, graną w Hiszpanji w Dzień Zaduszny. Wielki entuzjazm, jaki sztuka ta obudziła w ojczyźnie poety, należy przypisać temu, że jest ona apoteozą bohatera legend narodowych, który w swej «rzymskiej wyniosłości, gotyckiej dumie i szlachetności arabskiej» łączy w sobie wszelkie cechy ludu hiszpańskiego.

«Jeśli coś z moich dzieł pozostanie, będą to raczej moje legendy, niż mój teatr...» Te słowa poety dowodzą umiejętności wyczuwania istotnych wartości własnych utworów. Rzeczywiście, jako epik wzniosł się wyżej, niż jako poeta liryczny i dramaturg. Liryki jego nie przemawiają już do dzisiejszego czytelnika, natomiast legendy zachowały i dla nas pierwotny urok i siłę. Natchnienie czerpał poeta z wiecznie młodych źródeł poezji ludowej. Pierwsze utwory epickie, jak «Napad na Zaharę», albo «Legenda o Sydzie», pisane są w formie romancera. Późniejsze legendy, jak «Dobry sędzia, lepszy świadek», «Odźwierna Małgorzata», albo «Męczennica», zaczerpnięte są z podań ludowych i podane w formie oryginalnej, uniezależnionej od wpływów romancera. Poezje te są pełne szczególnego wdzięku, lecz prawdziwą perłą tej epiki jest poemat o Granadzie («Leyenda

de Muhamad Al-Hamar el Nazarita, rey de Granada», 1847). Granada, owa «czarująca wizja ludu maurytańskiego», nieraz była natchnieniem poetów. Zorrilla, chcąc oddać w całej pełni koloryt lokalny, nie ogranicza się do opisów igrzysk, karuzeli, festynów i innych nieodzownych rekwizytów «moreski», lecz czerpie wiadomości o dziejach i duchu tego miasta z opowieści kronikarzy, Lafuentego Alcantary, Condego, Prescottta, Sabary'ego, Garcina de Tassy i innych. Ze źródeł tych ów niekrepujący się nigdy żadnymi więzami improwizator korzysta z godną podziwu skrupulatnością i sumiennością. Uczy się nawet języka arabskiego, aby zacytować kilka zdań i zapożyczyć kilka imion własnych.

Poemat Zorrilli przemawia raczej do fantazji, niż do intelektu. Upaja wyobraźnię przepychem barwnych obrazów, widokiem wspaniałej Alhambry, przez którą, jak duch opiekuńczy pałaców i ogrodów, przesuwają się cichy cień Moraimy, miłującej i wzgardzonej żony Boabdila. Niestety dzieło to, podobnie jak «El Diablo mundo» i tyle innych arcydzieł poezji hiszpańskiej, pozostało niedokończone, a poeta, najbardziej powołany do stworzenia wielkiej narodowej epeji romantycznej, wyjechał w owym czasie do Ameryki, zrywając węzły łączące go z Europą.

Zorrilla jest pisarzem nawskróś narodowym. Pod wielu względami przypomina on wielkich poetów «wieku złotego»: jak u tamtych, góruje u niego fantazja i nieokiełznana swoboda; jak tamci, czerpie tematy przeważnie z dziejów i podań swego narodu. Terenem, na którym rozgrywa się akcja jego legend i dramatów, jest prawie wyłącznie Hiszpanja.

Inni romantycy. Około trzech wielkich wieszczów romantyzmu grupuje się, jak zwykle, rzesza adeptów i epigonów. Między nimi jedni, jak Katalończyk Manuel de Cabanyes (†1833), stoją jeszcze na pograniczu klasycyzmu i romantyzmu, inni poszukują nowych dróg, wzorując się na wielkich przedstawicielach prądów nowoczesnych. Największy wpływ wywierała na młodych poezja Esproncedy. Śladami poety tego szli: Miguel de los Santos Álvarez (który dodał jedną pieśń do poematu «Diablo mundo»), Patricio de la Escosura (†1878), kolega szkolny, biograf i krewny wielkiego romantyka, lecz znacznie mniej od niego utalentowany, Enrique Gil y Carrasco (†1846), uczeń Esproncedy, który w rzewnej elegji uczcił pamięć swego mistrza, a w niektórych poezjach («Serenata», «Sancho Saldaña», «A una estrella») wzbija się ku wyżynom swego «Orla». Wpływ Esproncedy zaznacza się też w pieśniach Joségo Joaquina de Mora, który zdobył sobie niemalą popularność w Ameryce Południowej dzięki swoim «Leyendas españolas» (1840). Humorem i sarkazmem przypomina on czasem Byrona, lecz brak mu zarówno uczuciowości poety angielskiego, jak polotu i rozmachu Esproncedy. Bardziej znany i ceniony w Ameryce niż w ojczyźnie był też sewilczyk Gabriel Garcia Tassara (†1875), w którego poezji łączy się gorzka satyra z melancholją pesymisty i dla którego

No hay mas que el himno del dolor humano  
Y el sempiterno adiós a la esperanza...

(«Istnieje tylko hymn ludzkiego cierpienia i wieczne żegnanie nadziei»).

Celtycka zaduma i chrześcijańska pokora cechuje dzieła Nicomeda s Pastora Diaza (†1863); jego protagonista, Javier, przypomina typy wertherowskie; lecz jest Wertherem «a lo divino», który zwycięża w walce z namiętnością, a przy-

wdziawszy habit mnisi, ginie śmiercią męczeńską w Chinach, jak święty jego patron Franciszek Ksawery («De Villahermosa a la China, Coloquios intimos», 1858). Antytezą tego ascetycznego «poematu prozą» są utwory Juana Arolasa, księdza z Walencji («Poesias religiosas, orientales, caballerescas y amatorias, 1842). Nieco konwencjonalny orjentalizm na modłę Byrona, Moore'a i W. Hugo połączony jest z iście wschodnią zmysłowością i oddany w gorącym kolorycie egzotycznym, czego nie można powiedzieć o «Poesias asiáticas» Gaspara Alvareza de Noroña.

Gdy Arolas jest poetą erotyzmu i egzotyizmu, José Bermúdez de Castro jest przedstawicielem romantyzmu fantastycznego, lubującego się w dziwactwach i okropnościach. Jako cięty satyryk i pamflecionista, wślawił się Juan Martínez Villergas («Poesias jocosas y satiricas», 1842; «El Baile de las brujas»; «El Baile de Piñata», 1843).

Zorrilla, w którego poezji najmniej występuje pierwiastek polityczny, nie skupił dokoła siebie tak licznego grona wielbicieli i przyjaciół, jak Espronceda. Niewielka garstka poetów poszła jego śladami, jak: José Maria Diaz, który do spółki z Zorrillą napisał główne sceny drugiego aktu popularnej sztuki «Traidor, inconfeso y mártir», Wenezuelczyk José Heriberto Garcia de Quevedo, który dokończył poematu mistrza p. t. «Corona poética de la Virgen Maria» i umiał do złudzenia naśladować styl Zorrilli. Antonio Hurtado (1825—1878) w pierwszych utworach wzorował się na romantyzmie epickim Rivasa («Romancero de Hernán Cortés», 1847) i Zorrilli («Madrid dramático»). W ostatniem tem dziele podaje Hurtado szczegóły biograficzne z życia Lopego, Cervantesa, Queveda, Vilamediany, przeplatając je legendami, zaczerpniętymi ze skarbcza narodowego. W dramatach jego («El Anillo del Rey», «La Maya») przejawia się już zmierzch romantyzmu, który przybiera formę spirytyzmu («El Vals de Venzano»).

Osobna wzmianka należy się trzem poetkom, którym liryka romantyczna zawdzięcza niejedną piękny klejnot. Pierwsza z nich, Gertrudis Gómez de Avellaneda (1814—1873), jest jednym z najcenniejszych darów, jakimi Ameryka obdarzyła Hiszpanję. W natchnionych poezjach tej Kubanki, wydanych w r. 1841, przemawia namiętna dusza kobiety, szamocąca się z nielitościwym losem, a płonąca szczera i szlachetną miłością do cierpiącej ludzkości. Według Valery «z wyjątkiem św. Teresy żadna Hiszpanka dotąd tak nie władała piórem». Carolina Coronado († 1909) raczej przywodzi na pamięć św. Jana od Krzyża, którego parafrazę «Pieśni nad pieśniami» tak pięknie naśladowała w «El Amor de los amores». Poetka ta zyskała w Hiszpanji wielu zwolenników, między innymi cieszyła się uznaniem Esproncedy i Donosa Cortesa. Najmłodszą i bodaj najwdzięczniejszą z tego triumwiratu, a raczej triumfeminatu, jest Rosalía Castro de Murguía, w której pieśniach, przepojonych słodką melancholją celtycką, zaklęta jest tajemnicza dusza Galicji. Rosalía zmarła w r. 1885, siedem lat potem umiera ostatni z epigonów, Miguel de los Santos Álvarez, a kilka miesięcy później ostatni z wielkich romantyków, Zorrilla, który, nie chcąc, widać, być świadkiem własnego pogrzebu, jak Don Juan Tenorio, wyrzekł się na starość romantyzmu.

Dramat. Hiszpański dramat romantyczny nawiązuje bezpośrednio lub pośrednio, t. j. przez dramaty A. Dumasa i W. Hugo i melodramaty à la Pixérécourt, do dawnej «komedji» narodowej. Tematy zapożyczają przeważnie z dziejów ojczystych, a bohaterem jego jest najczęściej człowiek buntujący się przeciw uswięconym zwyczajom lub ścigany przez złowrogie fatum. Akcja, podzielona teraz na

pięć aktów (nie na trzy, jak dawniej), rości sobie pretensje do kolorytu historycznego, choć autor niezbyt się troszczy o istotną prawdę dziejową. Romantyzm chodziło bardziej o efektowny konflikt dramatyczny, niż o wierne odtwarzanie rzeczywistości. Książę de Rivas w «Moro expósito», chcąc ożywić akcję barwnym obrazem scenicznym, wprowadza turnieje, jakich nie znano jeszcze w dziesiątym wieku, to jest w epoce, w której toczy się poemat. Zorrilla w «Sancho García» świadomie poświęca prawdę historyczną; tam, gdzie dramat powinien zakończyć się matkobójstwem, następuje niespodzianie «happy end». Syn nie zabija wyrodnej matki, lecz przebacza jej i wstępuje do klasztoru, żegna się z nią zaś temi słowami: «...Wy będziecie żyć, a *historja skłamię*». Historja skłamię! Niekażdy poeta zdobyłby się na taki śmiały zamach na prawdę dziejową! Poeta romantyczny czuje się w prawie przekształcać historję: odrzuca ją, jeśli krępuje jego prawdę artystyczną.

Lata 1834—1844 — oto doba największego rozkwitu dramatu romantycznego, okres, w którym powstały największe dzieła: «La Conjuración de Venecia» (1834) Martineza de la Rosa, «Don Álvaro» (1835) księcia de Rivas, «El Trovador» (1836) Antonia Garcii Gutierrezza, «Doña Maria de Molina» (1837) markiza de Molins, «Don Carlos el Hechizado» Antonia Gila y Zárate, «Los Amantes de Teruel» (1837) Hartzenbuscha, i «Don Juan Tenorio» (1844) Zorrilli. Wszystkie te dramaty osnute są na tle historji lub legendy narodowej, mimo że widnieje w nich wyraźny wpływ teatru francuskiego. Dotyczy to nie tylko dramatów i melodramatów Gutierrezza i Zaratego, trzymających się ściśle paryskiej recepty, lecz i takich arcydzieł teatru narodowego, jak «Don Alvaro». Nawet w «Don Juanie» Zorrilli z łatwością można odnaleźć reminiscencje Dumasa i Mériméego («Les âmes du purgatoire»).

Pierwszym romantykiem dramatu jest Francisco de Paula Martinez de la Rosa (1787—1862), lecz romantyzm ten nie ma jeszcze siły hasła bojowego. Zrównoważony i umiarkowany poeta trzymał się złotego środka, stojąc na pograniczu między wrogimi obozami klasycyzmu i romantyzmu, gdyż «La verdad está en un justo medio» («Prawda znajduje się w pośrodku»). Mimo to dramaty «Aben Humeya» (wystawiony w Paryżu w r. 1830) i «Conjuración de Venecia» noszą już wyraźne piętno romantyzmu: gwałtowna, napięta akcja, patos deklamacji, efektowne dekoracje, pomysłowa inscenizacja odbiegają od wzorów klasycznych. Dramaty te różnią się już bardzo od dawniejszych tragedji Martineza de la Rosa, napisanych jeszcze przed wygnaniem («Viuda de Padilla», «Morayma», «Edipo»). Tamte były bladą kopją Sofoklesa, tu akcja jest już barwna, żywiołowa, choć nie pozbawiona elementu melodramatycznego.

Najpłodniejszym z ówczesnych dramatopisarzy był Antonio Garcia Gutierrez (1813?—1884), który napisał 60 przeszło sztuk teatralnych. Żadna z nich jednak nie wywarła tak głębokiego i trwałego wrażenia, jak «Trubadur», który w formie libretta opery Verdiego objechał świat cały i dziś jeszcze święci triumfy na wszystkich scenach. Jak «Hernani» W. Hugo, jak «Zbójcy» Schillera, tak i «Trubadur» jest płomienną apoteozą triumfującego romantyzmu. Dowodem, że dramat ten sławy swej nie zawdzięcza Verdiemu, jest fakt, że dwie inne opery kompozytora włoskiego, osnute na «Don Alvarze» Rivasza i «Simonie Bocanegra» Gutierrezza, nawet w części nie osiągnęły sławy «Trubadura». Inne dramaty Gutierrezza, jak «El rey monje» (1837), «Venganza catalana» (1864), «Juan Lorenzo» (1865), mimo



efektownych scen nie utrzymały się w repertuarze teatralnym. Zniechęcony poeta odbył długie wędrówki po Ameryce, potem po Anglii i Francji, i zakończył swoją karierę jako konsul w Bajonnie i dyrektor Muzeum Archeologicznego w Madrycie (1872).

Antonio Gil y Zárate (1796—1861) uprawiał głównie dramat historyczny. «Don Carlos el Hechizado» odtwarza, podobnie jak «Ruy Blas» Hugo, upadek monarchii hiszpańskiej za ostatniego z Habsburgów, niedołęznego Carlosa II. Świetnie skreślony jest tu typ inkwizytora w osobie spowiednika królewskiego, Froilana Diaza, przypominającego Claude'a Frolla z «Notre-Dame de Paris». Z innych dramatycznych utworów Zaratego zasługują na wzmiankę: «Guzmán el Bueno» oraz dwie pełne wdzięku komedje: «Un año después de la boda» («Rok po ślubie») i «Cuidado con las novias!» («Strzeżcie się narzeczonych!»).



Martinez de la Rosa.

Juan Eugenio Hartzenbusch, w którego żyłach krążyła krew germańska, miał szczególne zamiłowanie do historii ponurych i zawiłanych. Czarne chmury Inkwizycji kłębią się nad głową «Doña Mencía» (1838), a «La madre de Pelayo» (1846) i «La ley de raza» (1852) przejmują widza trwogą. Najlepszy dramat Hartzenbuscha, «Los Amantes de Teruel», opiera się na dawnej legendzie, nieraz opracowywanej i udratyzowanej, np. w wieku XVII przez Tirsa de Molina. Inny dramat Tirsa («La prudencia en la mujer») natchnął Mariana Roca de Togores, markiza de Molins, do napisania dramatu «Doña Maria de Molina», który był jednym z największych sukcesów teatru romantycznego w Hiszpanji.

Komedja. Prawie wszyscy z wyżej wymienionych dramaturgów pisali też komedje, z których niektóre, jak «La niña en casa y la madre en la máscara» Martineza de la Rosa, posiadają pewne walory, żadna z nich jednak nie pozostawiła trwałego śladu w teatrze romantycznym.

Rozkwit swój komedja romantyczna zawdzięcza czterem autorom: Bretónowi de los Herreros (1796—1873), pochodzącemu z północnej Rioja, Rodriguezwowi y Rubi, z Málagi, Gorostizie, urodzonemu w Meksyku, i Venturze de la Vega, przybyłemu z Argentyny. Komedjopisarze ci, różnego pochodzenia, do różnych też dążyli celów. Łączył ich wspólny kult dla twórcy «Comedia nueva», wielkiego Moratina, którego pięć arcydzieł błyszczało na firmamencie teatru, jak «cinco estrellas». Były to gwiazdy przewodnie dla komedjopisów XIX w. W r. 1814 wystawiono w Barcelonie ostatnią komedję «mistrza»: «El médico a palos», przeróbkę moljerowskiego «Médecin malgré lui». W dziesięć lat potem, w dniu urodzin króla Fernanda VII, 14 października 1824 r., odbyło się w uroczyscie iluminowanym «Teatro del Principe» przedstawienie, które było pośrednio holdem dla



Manuel Bretón de los Herreros.

Moratina. Był to bowiem debiut dwóch młodych i obiecujących autorów, Ventury de la Vega i Bretona de los Herreros, z których każdy był gorącym wielbicielem i naśladowcą Moratina. Cały wątek «Ella es él» (1839), jednej z najdowcipniejszych komedyj Bretona, jest jakby zmodernizowaną «Comedia nueva». Jak Moratin wyszydzał potworne dramidła, które «nie mogły się obejść bez jednego pojedynku, dwóch burz, trzech bitew, pogrzebu, maskarady, płonącego miasta, wysadzonego mostu i egzekucji», tak Bretón przedrzeźniał ekstrawagancje melodramatu i dramatu romantycznego («El poeta y la beneficiada», 1838), pretensje poetów do wizjonerstwa i wieszczbiarstwa («El genio, los genios», 1839), mrzonki humanitarne i socjalne («El editor responsable»), epileptycznych dandysów («Cuentas atrasadas», 1841), «zapoznane dusze», cierpiące na chorobę wieku («Me voy de Madrid»), muzykomanję («El novio y el concierto», 1839), emancypantki, rozwódki, kokietki («El hombre pacífico», 1838) i t. d. Bretón, jak Moratin, jest zwolennikiem umiaru, «aureae mediocritatis», potępia namiętności i wszelkie wybryki temperamentu, staje w obronie zdrowej etyki mieszczańskiej, małżeństwa i tradycji. Nie jest to umysł głęboki, lecz obdarzony bystrą obserwacją, chwytający wlot wszystkie śmieszności i dziwactwa i zdolny do odtworzenia ich w formie scenicznej. Nie należy oczekiwać w jego komedjach kunsztownej intrygi, ani bogatej inwencji: o pierwszą nie dbał, drugiej nie posiadał. Im prostsza jest u niego akcja, tem lepsza sztuka («Marcela», 1831; «El pelo de la dehesa», 1840; «El cuarto de hora», 1840) i t. d. Umiał z jednego wątku wysnuć pięć komedyj, przenosząc akcje w inne czasy lub w inne środowisko. Główną cechą twórczości Bretona jest nadzwyczajna płodność: w przeciągu pięćdziesięciu lat napisał on 177 komedyj, przeważnie wierszowanych, 64 przekłady z francuskiego i włoskiego, 10 «refundiciones» (przeróbek), blisko 400 liryk i niezliczoną ilość artykułów krytycznych i «rozmaitości», rozsianych po pismach i dziennikach ówczesnych. Najlepsze są komedje, odtwarzające z dobroduszną ironją tryb życia mieszczaństwa; doskonale są niektóre portrety kobiece: («Marcela, o ¿cual de los tres?», 1831; «Una de tantas», 1837; «Ella es él», 1838). Dialogi niezmiernie żywe, pełne werwy i humoru, tryskają dowcipem. Pod tym względem Bretón nie miał sobie równego wśród pisarzy współczesnych.

W przeciwieństwie do demokratycznego teatru Bretona dzieła dramatyczne Tomasa Rodrigueza y Díaz Rubi (1817—1890) mają charakter arystokratyczny. Jest w nich jakby odbłask dostojenstw autora, który jest zarazem członkiem Akademji, dyrektorem teatru hiszpańskiego, a nadto ministrem kolonij («Ministro de Ultramar»). Karjerę teatralną rozpoczął wprawdzie Rubi, pisząc na

wzór Bretona komedje o charakterze ludowym i «sainetes» («Feria de Mairena», «Toros y cañas», «Del mal el menos»). Nie mogąc jednak skutecznie rywalizować z Bretonem na terenie, na którym starszy o 20 lat autor tyle już odniósł triumfów, przerzucił się Rubi do t. zw. «alta comedia» (komedji wielkiej). Zresztą nastroje polityczne, zwycięstwo moderantyzmu i doktrynaryzmu po r. 1843, zdawały się wytwarzać atmosferę sprzyjającą tego rodzaju utworom. Tym razem obrał Rubi dobrą drogę i, jak mówi Hartsenbusch, był «najbardziej oklaskiwany ze wszystkich» («el mas aplaudido de todos»). Bohaterami jego będą odtąd «wielcy tego świata» i możnowładcy: minister Alberoni («Alberoni o la astucia contra el poder»), markiz de la Ensenada («La Rueda de la Fortuna», 1849), Carlos II («La Corte de Carlos II»), Luis de



Ventura de la Vega.

Haro, minister Filipa IV («La bandera negra»), Izabela Katoliczka, Fernán Cortés. Intrygi dworskie i dyplomatyczne, konszachty dostojnych dam, przygody faworytów, pretensje ministrów, rzutkość majordomów, hipokryzja dam dworu — oto tematy, które musiały wywierać wielkie wrażenie na tłumy w owych czasach, pełnych konspiracji i kompromisów. W ostatnich dziełach Rubiego («El arte de hacer fortuna» i «El gran filón») zapowiada się już nowy kierunek realistyczny. Dzieła te są jakby przejściem od romantyzmu do teatru Ayali, Eguilaza i Echezaraya.

Ventura (Bonaventura) de la Vega (1807—1865) wahał się przez dłuższy czas między liberalizmem, któremu zamłodu hołdował, a arystokracją. Zwyciężyła w nim ostatecznie ambicja karierzysty, może i atawizm. Odtąd będzie schlebiał smakowi i upodobaniom klas uprzywilejowanych, obierając poezję jako wygodną drogę, prowadzącą ku sławie i zaszczytom. Jakoż nie minęły go zaszczyty: mianowano go członkiem Akademji, wychowawcą, potem sekretarzem królowej Izabeli, dyrektorem konserwatorjum i teatru hiszpańskiego, szambelanem królewskim i komandorem orderu Carlosa III, podsekretarzem stanu. Pisał niewiele: dramat «Don Fernando de Antequera», tragedja «La Muerte de Cesar» (1865), komedja «El Hombre de mundo» (1845) i fantazja sceniczna «La critica de El sí de las niñas» (1848), napisana dla uczczenia rocznicy urodzin Moratina — oto prawie cały jego dorobek w dziedzinie teatralnej. Dzieła te jednak posiadają trwałą wartość nie tyle ze względu na swą treść, ile na wyjątkową wytworność stylu i wersyfikacji. Wykwintny światowiec przywiązywał wielką wagę do formy swoich dzieł, polerował je, poświęcając każdemu z nich po kilka lat, aby doprowadzić formę do możliwej doskonałości. Pod względem czystości języka przewyższa Vega nawet swego mistrza Moratina. Najlepszą jest komedja «El Hombre de mundo», historia byłego lowelasa, eks-uwodziciela, który, dostawszy się w więzy Hymenu, żyje w nieustannej trwodze, by jego samego nie spotkał los, jaki innym gotował, będąc jeszcze kawalerem. «Don Fernando de Antequera» jest dialogowaną kroniką, a «Śmierć Cezara», to nieudana próba wskrzeszenia tragedji klasycznej.

Najstarszym z tego pokolenia komedjopisarzy jest Eduardo de Gorostiza. Prowadzi walkę z romantyzmem, gdy w «Contigo pan y cebolla» (1833) przeciwstawia mrzonkom młodej grymaśnicy solidne szczęście, jakie daje dobrobyt i pozycja społeczna. «Indulgencia para todos» (1828) przypomina w założeniu «El hombre de mundo»; może posłużyła za wzór dla komedji Vegi. Pomijamy innych autorów, jak bracia Luis i José Olona, uprawiający głównie komedję ludową, Luis Valladares («Las traversuras de Juana»), Carlos García Doncel («Los hijos de Satanás o el diablo anda en Cantillana»), Francisco Flores y Arenas («Coquetismo y presunción»). Wiele tych komedji jest pod wpływem autorów francuskich. Komedja francuska w owym okresie staje się popularną. Istnieje wiele przeróbek i przekładów dzieł dramatycznych Dancourta, Destouches'a, La Chaussée'go i Marivaux, z których widzimy reminiscencje i w komedjach Bretona. Wodewile francuskie cieszyły się jeszcze większym powodzeniem. Barthe, Bayard, Étienne, Picard, Ancelot, Dieulafoy, Monvel, Alexandre Duval, Collin d'Harleville, głównie zaś Scribe byli ulubieńcami publiczności madryleńskiej.

Powieść. Czem dla autorów dramatycznych hiszpańskich byli A. Dumas i W. Hugo, tem dla powieściopisarzy był Walter Scott. Wpływ jego rozszerza się na wszystkie niemal powieści okresu romantycznego, począwszy od «El Conde de Candespina» (1832) Patricia de la Escosura, «El Doncel de Don Enrique el Doliente» (1834) Mariana J. de Larra, «Sancho Saldaña» (1834) Esproncedy, «Doña Isabel de Solis, Reyna de Granada» (1837—46) Martineza de la Rosa i «El Señor de Bembibre» (1844) Enriqua Gila y Carrasco, a skończywszy na powieściach Muñoz Maldonada («La España caballeresca»), Navarra Villoslady («Doña Urraca de Castilla», 1849) Lopeza Solera i innych. Autorowie ci z różnem powodzeniem naśladowali styl i technikę swego mistrza. Tak np. «El Doncel de Don Enrique» już zewnętrzną strukturą przypomina powieści angielskiego romantyka. Rozwlekłość opowiadania, długie dialogi, rozdziały bez tytułów, poprzedzone tylko epigrafami z dawnych romanc, na początku dzieła krótki rzut oka na historję i obyczaje epoki, w której toczy się akcja — oto główne znamiona powieści tego typu. Najgorliwsi wielbiciele Scotta nie zadowolali się naśladowaniem jego stylu, obfitującego w metafory i parable, lecz pragnęli pisać w tym samym języku, co ich bożyszcze, jak José García de Villalta, lub zapomniany Trueba y Cosio, który powieści swe, pisane po angielsku, tłumaczył potem sam na język hiszpański. Walterskotyści hiszpańscy tematy czerpali jednak przeważnie z przeszłości własnego narodu, a o prawdę historyczną nie dbali więcej niż dramaturgowie lub autorowie ksiąg rycerskich, z którymi powieści romantyczne mają bardzo wiele wspólnego. Nie wszystkie jednak powieści, pisane pod wpływem Waltera Scotta, grzeszą fałszywym kolorytem i przesadną afektacją stylu. «El Señor de Bembibre» stanowi pod tym względem chlubny wyjątek. Mimo że wątek powieści jest słaby, charaktery bezkrwiste a wpływ «The Master of Ravenswood» aż nadto widoczny — powieść ma znaczenie w literaturze hiszpańskiej jako pierwsze dzieło o charakterze regionalnym. Gil y Carrasco, mimo wspólnej całemu ówczesnemu pokoleniu skłonności do teatralnych efektów, był wielkim artystą i umiał odtwarzać z subtelnością minjaturzysty melancholijny urok jesiennych i zimowych krajobrazów okolic, położonych u stóp gór Kantabryjskich. On pierwszy odchylił rąbek zasłony, skrywającej dotąd oblicze Hiszpanji.

Wobec popularności, jaką cieszyły się owe «zimne i nużące rapsodje pseudorycerskie», inne rodzaje powieści z trudnością mogły się rozwijać. Przedstawicielami «powieści sentymentalnej» było dwóch zapomnianych oddawna autorów: O. Pascual Pérez i Estanislao de Kostka Bayo. Autobiografię chorej duszy à la «René», «Obermann» i «Adolphe» uprawiał, oprócz wspomnianego już Pastora Diaza, J. Fr. Pacheco, autor kilku dramatów historycznych i powieści «Alfredo», wzorowanej na «Adolfie» Benjamina Constanta. Większym powodzeniem cieszyła się «powieść społeczna», wzorowana na Eugenjuszu Sue i romansach George Sand. Reprezentowała ją głównie pani G. Gómez de Avellaneda, która, choć pod wieloma względami przypomina Aurorę Dupin, nie dorównywa przecież technice tej autorki, którą Nietzsche nazwał «dojną krową stylu». W powieściach pani Avellaneda powtarza się często motyw niewoli, zarówno murzyńskiej («Sab», 1839), jak małżeńskiej («Dos mujeres»), którą autorka określa jako «esclavitud civilizada». Powieść historyczna «Guatimozin, último emperador de Méjico» (1853), dramaty narodowe («Alfonso Munio»; «El principe de Viana» 1844), biblijny «Saúl» (1849) i orientalny «Baltasar» (1858) oddawna są zapomniane; z bogatego dorobku literackiego autorki przetrwały tylko poezje liryczne. Utonęły również w morzu zapomnienia powieści i nowele Antonia Floresa, Marii del Pilar Sinnés de Marco (†1893), Faustiny Sáez de Melgar, Wenceslao Aygualsa de Izco (†1873) i wielu i. Z długiej litanii romansów Manuela Fernandez a y González (1821—1888) czyta się jeszcze z przyjemnością «Men Rodriguez de Sanabria» (1851) i «El Cocinero de Su Majestad» (1857), może też «Martina Gil» (1854), w których autor wskrzesza czasy heroiczne. Niestety, utalentowany ten autor, który mógł stać się hiszpańskim Dumasem, zmarnował swój talent, produkując masowo tandetne powieści do feljetonów i zalewając lichotą literacką rynek księgarski. Był to typowy cygan, któremu wykształcenie zastępowała niezwykła fantazja. Przez osiem godzin dziennie dyktował swoim kopistom po dwie i trzy powieści naraz. Wydawcy płacili mu po 5—6 duros za zeszyt, według ówczesnego bowiem zwyczaju powieści ukazywały się w zeszytach tygodniowych.

Powieść historyczna, jak niegdyś romans rycerski, przekształciła się powoli w literaturę brukową. «Novela por entregas» którą prócz Fernandez a y González uprawiali Pérez Escrich, Ortega y Frias, Tárrago y Mateos i inni, jest jakby odpowiednikiem dawnej «literatura de cordel».

**Kostumbryści.** Realizm, który w Hiszpanji zawsze towarzyszył prądom idealistycznym, nie zamarł i w dobie romantyzmu. Obok powieści romantyczno-rycerskich rozwijają się t. zw. «cuadros de costumbres» (obrazki obyczajowe), polegające na zwięzłym i wiernym opisie obyczajów i typów hiszpańskich. Nie były one nowością w ojczyźnie Cervantesa i Queveda. Widzieliśmy w jednym z poprzednich rozdziałów, jak powieść szelmowska przekształca się w galerję obrazków z życia stolicy. Już intermedja Luisa de Benavente i Ramona de la Cruz są istną kopalnią typów stołecznych i prowincjonalnych. Bezpośrednim źródłem «kostumbrystów» były jednak dzieła humorystów angielskich i francuskich, w szczególności «Spectator» Addisona, który w całej Europie wywołał tak liczne naśladownictwa (np. we Francji «Le Spectateur français», «L'Observateur», «L'Indigent philosophe» i in.). Istnieje również — jak wynika z samych tytułów — bezsprzeczny związek między «Leniuchem» («The Idler») Johnsona a «Cartas del pobrecito holgazón» Sebastiana Miñana, między «Gadułą» («The Tattler») Steela a «El pobrecito

hablador» (1832) Joségo de Larra, między «Tableau de Paris» S. Merciera a «Panorama matritense» Ramona de Mesonero Romanos («El curioso parlante»). Wielką popularnością cieszyły się również «Eremici» Francuza Ét. Jouyego («Hermite de la Chaussée d'Antin», «Hermite en province» i t. p.), od których Estébanez Calderón wziął pseudonim «El Solitario». Mesonero Romanos cytuje nie tylko Addisona, Merciera, Ét. Jouyego i jego uczniów, lecz powołuje się także na Moljera, Boileau i Le Sage'a. Trzeba dodać, że cała niemal prasa perjodyczna ówczesnej Hiszpanji była niejako echem zagranicznej. Tak np. francuskiej «Minerve Littéraire» odpowiadała hiszpańska «Minerva», francuskiemu «Le Censeur» — «El Censor»; na «Revue Française» wzorowały się «Cartas españolas», na wzór pisma «L'Abeille» powstała «La Abeja», z «L'Artiste» — «El Artista»; «Penny Magazine» i «Magazin Pittoresque» dały początek pismu «El Semanario pintoresco», a «Le Musée des Familles» — «El Museo de las familias». «Les Français peints par eux-mêmes» dało impuls do długiego szeregu wydawnictw, jak «Los Españoles pintados por si mismos» (1843), «Los Cubanos pintados por si mismos» (1843), «Los Valencianos pintados por si mismos», «Las Espanolas pintadas por los Españoles» i inne. Humorystyczno-satyryczne szkice «typomanów» stały się istną epidemią. Była to nieustająca defilada charakterystycznych typów obojga płci, należących do wszelkich warstw społecznych, od wojewody do woziwody. Przesuwają się więc przed naszymi oczami: dyplomaci, prałaci, alkaldowie, kanceliści, gryzi-piórki, lekarze, aptekarze, komisarze policji («celador de barrio»), spekulanci, kauzyperdy, kupczyki, oberżyci, lichwiarze, faktorzy i aferzyści wszelkiego rodzaju, donżuani, dandysi i modnisie («lechugino», «paquete», «pollo»), politycy, toreadorzy, literaci, debjutanci («aprendiz de literato»), suplikanci, komedjanci, prowincjusze, dryndziarze, woziwody («aguador»), studenci, żacy i żebracy. Nie brak też portretów dam z wielkiego świata («mujer del mundo»), gospodyń («patrona de la casa»), sawantek i emancypantek, politykomanek («politicomana»), aktorek, portjerek («casera de un corral»), służących do wszystkiego («doncella de labor»), nianiek, gryzetek («maja») i rajfurek, cyganek i cygarnic.

Obok typów europejskich istnieje tu szereg osobników wyłącznie hiszpańskich. Francuskiego «gamin de Paris», komiwojażera i «chicard» (które nie miały odpowiadających sobie typów w Hiszpanji) zastąpiono cyganem, włóczęgą z Malagi («charrán de Málaga»), który jest potomkiem dawnego pikara, i gajdziarzem z Galicji («gaitero gallego»).

Pierwsze tego rodzaju portrety hiszpańskie były poprostu kopjami szablonów paryskich lub londyńskich, w dalszym jednak rozwoju tej formy literatury wydatnia się coraz bardziej dążność do możliwie wiernej reprodukcji typów i obyczajów miejscowych na zasadzie własnych obserwacji. Równocześnie budzi się zainteresowanie dla studjów ludoznawczych; oczywiście, powstaje literatura regionalna. Od roku 1838 pojawiają się w «Semanario pintoresco» liczne artykuły, poświęcone mieszkańcom Asturji, Baskonji, Leonu, Galicji, Aragonji, Walencji, które szczegółowo opisują osobliwości każdej prowincji pod względem obyczajów i kultury. Wśród owych regionalistów wyróżnia się Serafin Estébanez Calderón (1799–1867), autor «Escenas andaluzas», podpisanych pseudonimem «El Solitario», ogłoszonych w «Cartas españolas» (1831–32) i wydanych potem jako osobne dzieło. Są to obrazki z życia ludu andaluzyjskiego, barwne i świeże, a przytem pełne wdzięku i humoru. Do najbardziej charakterystycznych należą: «Pulpete



Mariano José de Larra.

de Larra (1809—1837)! «Sceny» jego są ślicznymi minjaturkami, lub, jeśli kto woli, retuszowanymi fotografiami rzeczywistości, «Listy biednego gaduły» są krzywem zwierciadłem społeczeństwa. Figaro ogłaszał też pod różnymi pseudonimami i w różnych pismach świetne satyry polityczne i obyczajowe, jak «Los Calaveras», «El Hombre-globo», «Vuelva Vd. mañana», «Cosas de España», «Entre qué gentes estamos?», «Todo el año es carnaval», oraz szkice literackie, jak «La Polémica literaria», «Yo quiero ser cómico» i in.

Madryleńczyk Ramón de Mesonero Romanos (1803—1882), autor «Panorama matritense, cuadros de costumbres de la capital» (1835), bardziej umiarkowany niż Larra, mniej barwny niż Calderón, wykwintniejszy i dowcipniejszy od obu, jest po Ramonie de la Cruz najlepszym bodaj kronikarzem swego miasta i doskonałym obserwatorem zmiennych nastrojów społecznych. Migawkowe zdjęcia «Scen madryleńskich» stanowią cenny materiał dla historyka dziejów kultury. Larra porównywa Mesonera ze strzelcem, który tropi zwierzynę i trafia ją w locie. Jego «cuadros de caballete» są to «krótkie opowiadania o prostej ekspozycji, o prawdopodobnych i urozmaiconych charakterach, ożywione żwawym i wytwornym dialogiem, w którym napięcie dramatu łączy się z zaletami powieści». Niektóre z obrazków Mesonera, jak «El Retrato», «El barbero de Madrid», «El amante corto de vista» i wiele innych są jakby minjaturkami komedjami, czy skeczami, pełnymi werwy i humoru. Tematy czerpie Mesonero z najrozmaitszych dziedzin: debaty polityczne («La Politico-Manía»), refleksje filozoficzne («La Casa de Cervantes»), spory literackie («Costumbres literarias»), walka między tradycją a postępem, kontrast między starym a nowym Madrytem, słowem, wszystkie aktualne sprawy i objawy życia społecznego znalazły odzwierciedlenie w bogatym szkicowniku hiszpańskiego Daumiera.

Z innych kostumbrystów, wzorujących się głównie na Figarze i «El Curioso parlante», wyróżniają się:

y Balbeja», «Los Filósofos en el figón», «La Rifa andaluza», «La Feria de Mairena», «Gracias y donaires de la capa» i «Manolito Gázquez» («Tartarin z nad Guadalquiviru»). Calderón dał początek całej «szkole andaluzyjskiej», reprezentowanej przez jego ucznia Rodriguezę y Rubi, Manuela de Azara, Jimenezę Serrana, Joségo Marię de Andueza. Szkoła ta spopularyzowała owe typy hiszpańskich junaków, kontrabandzistów, bandytów («bandoleros»), mistrzów gitary i sztyletu, którymi zachwycali się zagranicą romantycy, utożsamiając ich z ogółem ludności, zamieszkałej «tra los montas».

Jakiż kontrast między idyllicznymi «Escenas andaluzas» Calderona a pełnymi sarkazmu «Cartas del pobrecito hablador» (1832) ciętego pamflicisty i surowego sędziego, jakim był Figaro *alias* M. José



Ramón de Mesonero Romanos.



O. Jaime Luciano Balmes.

liberalny ks. Sebastián de Miñano, autor głośnych «Cartas del pobrecito holgazón», «Cartas de Don Justo Balanza», «Cartas del madrileño», Santos López Pelegrin (†1846), którego pseudonim «El Abenamar» przyjęło jako tytuł redagowane przezeń pismo, Antonio Maria Segovia (†1874), z przydomkiem «El Estudiante», historyk Modesto Lafuente («Fray Gerundio», 1837—42), Antonio Flores (†1866), autor świetnych szkiców madryleńskich, wydawanych pod tytułem «Ayer, hoy y mañana» («Wczoraj, dziś i jutro», 1854), José Somoza (†1852), «laudator temporis acti», niezrównany malarz dawnych obyczajów Hiszpanji («Recuerdos é impresiones»), oraz humoryści współpracujący w wydawnictwie «Los Españoles pintados por sí mismos», jak Fermin Caballero, Sebastián Herrero, J. M. Villergas, Ribot y Fontseré, Pedro Madrazo, Gómez, książę de Rivas, Rodríguez Rubi, autor wizerunku torera, wreszcie Bretón de los Herreros. Teatr Bretona jest również galerją portretów i obrazków obyczajowych, między którymi wyróżniają się typy: apatycznego klubowca («Un hombre ocupado»), zaaferowanego urzędniczyny («El empleado»), rzutkiego rycerza przemysłu («Los hombres amables»), tyrańskiego krawca («Los sastres»), modnego szalbierza («Los curanderos») i chępliwego ordynata («El mayorazgo de Lucena»).

Inne gatunki prozy. Romantyzm w filozofji oznacza zwrot ku spirytualizmowi. Nastąpiła reakcja przeciw panującym dotychczas systemom filozoficznym; zresztą krytycyzm encyklopedystów, racjonalizm Descartes'a i Gassendiego, sensualizm Locke'a i Condillaca, materializm Helvetiusa i Destutt de Tracy'ego, pozytywizm Comte'a nigdy nie pozostawiły głębszych śladów w Hiszpanji, ani nie stworzyły nowych wartości, poczętych z ducha hiszpańskiego. Zwrot ku spirytualizmowi dokonał się częściowo pod wpływem filozofów francuskich (Laromiguière, Royer-Collard, później Th. Jouffroy) i szkockich (Thomas Reid, Dugald-Stewart), głównie zaś dzięki Krausemu i jego zwolennikom hiszpańskim. Filozofję Reida propagowali głównie «skotofilscy» Katalończycy (Ramón Martí d'Eixalá, Xavier Llorens). Martí w dziele swem «Filosofia elemental» opiera jeszcze wszelką spekulację filozoficzną na obserwacji i analizie, wyłączając z niej metafizykę i ontologję. Profesor ks. Jaime Luciano Balmes (1810—1848), gorliwy apologeta wiary katolickiej, cieszący się wielką popularnością, usiłował w «Filosofia elemental» i «Filosofia fundamental» (1846) uzgodnić ortodoksję z kartezjanizmem i filozofją szkocką. Pragnąc zbić niektóre wywody Guizota na temat «Dziejów cywilizacji europejskiej», napisał Balmes dzieło «El Protestantismo comparado con el Catolicismo en sus relaciones con la civilización europea» (1844), tłumaczone potem na wiele języków europejskich (m. i. na polski). Jeszcze dalej w tym kierunku poszedł Juan Donoso Cortés (1809—1853), późniejszy markiz de Valdegamas. Estremadurczyk ten hołdował początkowo liberalnym ideom Lammenais'go, de Maistre'a i Proudhona. W «Consideraciones sobre la diplomacia y su influencia» (1834) usprawiedliwia rewolucję hiszpańską 1820 roku, a w «La ley electoral...» (1835) wystawia wielką rewolucję francuską, jako ostatni akt «wielkiego dramatu emancypacji światowej, który rozpoczął się ukrzyżowaniem Chrystusa, aby skończyć się ekspiacją



Ludwika XVI». Ale zczasem Donoso stał się jednym z najżarliwszych szermierzy prawowierności. Gdy autor «*Essai sur l'indifférence en matière de religion*», przeszedłszy ewolucję w odwrotnym kierunku, brata się z najradykałniejszym żywiołem partji republikańskiej, Donoso wydaje słynny «*Ensayo sobre el catolicismo, el liberalismo y el socialismo*» (1851), w którym zapalczywy ten kontrowerszysta nie waha się w połowie wieku XIX wypowiedzieć wojnę rozumowi ludzkiemu: «Między prawdą a rozumem ludzkim — twierdzi autor — Pan Bóg położył wieczną nienawiść i nieprzezwyciężoną odrazę... Rozum podąża za obłudem, choćby na manowce, jak przeczułona matka podąża za drogim owocem swej miłości, dzieckiem swego żywota, choćby ku najgłębszej przepaści». Donoso był świetnym mówcą; styl jego jest wzniosły i obfitujący w poetyckie obrazy, argumentacja żywa, bystra, przekonująca. Przeciwników zwalcza ze swobodą zawodowego fechtmistrza.



Juan Donoso Cortés.

Prądy rewolucyjne sprzyjały rozwojowi dwóch form literackich, mało przedtem uprawianych: wymowy parlamentarnej oraz prasy politycznej. Podczas wojny o niepodległość i trzecie latie liberalizmu zasłynęli jako mówcy w obozie liberalnym: Agustín Argüelles (*El Divino*), mąż stanu i polityk (†1844), Antonio Alcalá Galiano, książę de Rivas, Muñoz Terrero, Javier de Isturiz; w obozie umiarkowanych: Martínez de la Rosa, hrabia de Toreno, Gareli; wśród «exaltados»: Romero Alpuente i Moreno Guerra. Prasa polityczna powołała do życia w r. 1812: «*El Robespierre español*», «*El Duende de los Cafés*», «*El Conciso*», w latach 1820—23: «*El Imparcial*», «*La Miscelánea*», «*El Universal*» i «*El Censor*», wydawany przez G. Hermosillę, Sebastiana Miñana, Juana Gallega i Alberta Listę, oraz liczne pamflety i satyry, jak «*Las Fraternas*» i «*Diccionario crítico-burlesco*» Bartolomego Gallarda.

Prądy rewolucyjne sprzyjały rozwojowi dwóch form literackich, mało przedtem uprawianych: wymowy parlamentarnej oraz prasy politycznej. Podczas wojny o niepodległość i trzecie latie liberalizmu zasłynęli jako mówcy w obozie liberalnym: Agustín Argüelles (*El Divino*), mąż stanu i polityk (†1844), Antonio Alcalá Galiano, książę de Rivas, Muñoz Terrero, Javier de Isturiz; w obozie umiarkowanych: Martínez de la Rosa, hrabia de Toreno, Gareli; wśród «exaltados»: Romero Alpuente i Moreno Guerra. Prasa polityczna powołała do życia w r. 1812: «*El Robespierre español*», «*El Duende de los Cafés*», «*El Conciso*», w latach 1820—23: «*El Imparcial*», «*La Miscelánea*», «*El Universal*» i «*El Censor*», wydawany przez G. Hermosillę, Sebastiana Miñana, Juana Gallega i Alberta Listę, oraz liczne pamflety i satyry, jak «*Las Fraternas*» i «*Diccionario crítico-burlesco*» Bartolomego Gallarda.

W okresie romantyzmu, za panowania Izabeli II, trybunę hiszpańską oświetlili: Joaquín María López (†1858), sprawca buntu przeciw generałowi Espartero (1843), adwokat Luis González Bravo (†1871), polemista z Walencji Antonio Aparisi y Guijarro (†1872), minister i szef gabinetu Juan Bravo Murillo (†1873), którego absolutyzm wywołał powstanie z roku 1854, Andaluzyjczyk Antonio de los Rios y Rosas, przywódca progresistów Salustiano Olózaga (†1873), Nicolás María Rivero (†1878), założyciel republikańskiego organu «*La Discusión*», adwokat sewilski Manuel de la Cortina (†1879), jeden z głównych stronników Espartera, wreszcie literaci i erudyci, jak wspomniany już Donoso Cortés, orjentalista Moreno Nieto (†1882) i historyk Pedro José Pidal.

Atmosfera rewolucyjna przyczyniła się również do rozwoju wolnomularstwa w Hiszpanji. Rytuał masonerji szkockiej przejęto jeszcze za rządów Fernanda VI. Podczas panowania Fernanda VII i Izabeli wzmogły się na półwyspie wpływy «Wielkiego Wschodu». Prawie wszyscy wybitniejsi politycy, a także wielu literatów,

jak Quintana, Espronceda, Lista, Gallardo, Rivas, Martinez de la Rosa, Ventura de la Vega, byli członkami loży masonskiej lub innych tajnych związków («Comuneros y Vengadores de Juan de Padilla», «Amigos de la Constitución» i t. p.). W Katalonji i Walencji istniały nadto filje włoskich karbonarjuszy.

Erudycję reprezentują w tym okresie, prócz Böhla de Féber, Agustina Durana, Hartzenbuscha i Zaratego, autora popularnego podręcznika literatury hiszpańskiej, przede wszystkim Bartolomé José Gallardo, niezmordowany bibliograf, z którego cennych notatek skorzystali Zarco del Valle i Sancho Rayón («Ensayo de una biblioteca de libros raros y curiosos», 4 tomy, 1863—1889), Diego Clemencín, uczony komentator i wydawca «Don Kiszota» (1833—39), Eugenio de Ochoa, który w Paryżu ogłosił drukiem różne zbiory i antologje dzieł klasycznych, przyczyniając się do rozpowszechnienia literatury hiszpańskiej zagranicą. Gómez de la Cortina i Nicolás Hugalde przejrzeni i poprawili «Historję literatury hiszpańskiej» Niemca Bouterweka, José G. Hermosilla napisał «Arte de hablar en prosa y en verso» (1826), Martinez de la Rosa jest autorem klasycznej «Poética española» (1827) i «Apuntes sobre el drama histórico» (1830), Alberto Lista, który jako profesor w Sewilli, potem w Madrycie, Pampilonie, Cadizie odegrał wielką rolę w wychowaniu młodzieży, wydał kurs literatury dramatycznej i «Ensayos criticos». Z dzieł historycznych zasługują na wzmiankę: klasyczna «Historia del levantamiento, guerra y revolución de España» hr. de Toreno, szesnaście tomów «Diccionario geográfico, estadístico, histórico» Pascuala Madoza i niektóre studia historyczne i prawoznawcze Joaquina Pacheca. Należy dodać, że na okres ten przypadają pierwsze dzieła markiza de Pidal, Joségo Amadora de los Rios, Aureliana Fernandez Guerry, Adolfa de Castro, Manuela Milá y Fontanals i kilku innych uczonych, do których powrócimy w następnym rozdziale.

## II. NATURALIZM

(1850—1898)

W drugiej połowie wieku Hiszpanja odzyskuje powoli równowagę. Nie brakło i w tym okresie rewolucyj i pronuncjamentów, karliści niejednokrotnie jeszcze dawali się we znaki, zakłócając spokój publiczny, walka między konserwatystami i republikanami wrzała dalej, nawet po restauracji dynastji burbońskiej (1875). Pierwsza jednak gorączka rewolucyjna minęła. Zapanowała w Hiszpanji inna choroba: gonitw za intratną posadą, polowań na wpływowo stanowiska. Ta «empleomania», istna gangrena społeczna, przeniknęła i do literatury. Dla wielu literatów działalność piśmiennicza staje się prosto trampoliną, ułatwiającą im dostęp do urzędów publicznych i do administracji. Już w pierwszej połowie wieku uważano ją, jak pisze Mesonero Romanos, za pierwszy szczebel drabiny, wiodącej do najwyższych godności i zaszczytów. Zwłaszcza na arenie teatralnej i publicystycznej otwierały się dla ambitnych jednostek widoki szybkiej kariery; to też młodzież, zachęcona przykładem Ventury de Vega i innych «arywistów pióra», tłumnie garnała się do dziennikarstwa i dramatopisarstwa, nie wahając się profanować świątyń Melpomeny dla swych interesów osobistych. Innych znów ogarnęła gorączka złota. Jak grzyby po deszczu wyrastały towarzystwa i spółki akcyjne, założone w celu budowy fabryk i gazowni, rozszerzenia sieci kolejowej, eksploatacji kopalń — wszystko na wielką skalę i z miljonowym nakładem. Niestety, najczęściej

kończyło się na projektach — i zamkach hiszpańskich. Owa «radosna twórczość» znalazła swój wyraz i w dziedzinie literackiej, np. w powieściach Fernándeza y González, nie przeszkodziła jednak wielkim pisarzom, jak Perezowi Galdosowi, stworzyć dzieła, które są chlubą literatury hiszpańskiej. Druga połowa stulecia wydała może wartości trwalsze niż romantyzm, a pod względem bogactwa nie ustępuje żadnemu z poprzednich okresów.

Poezja. — W wieku realizmu i pozytywizmu umiała się jednak zdobyć Hiszpanja na wielkich poetów. Dowodzą tego nazwiska Becquera i Nuñeza de Arce, do których, aby uczynić zadość tradycji uświęconej trójcy poetyckiej, dołącza się nazwisko Campoamora. Drogi tych trzech przedstawicieli liryki poromantycznej rozchodzą się jednak zasadniczo. Sentymentalny, romantycznie nastrojony piewca miłości i przeszłości Bécquer mało ma wspólnego z wyniosłym i wojowniczym autorem «Gritos del combate», lub trzeźwym twórcą epigramatów, drobiazgowo cyzelującym swe «Doloras» i «Humoradas». Pierwszy z poetów tych jest lirykiem serca, drugi — lirykiem rozumu, trzeci — lirykiem formy.

Najmłodszy z nich był Gustavo Adolfo Bécquer (1836—1870). Po ojcu, malarzu sewilskim, odziedziczył on, podobnie jak brat jego Valeriano, niezwykle talent rysunkowy; po niemieckich przodkach — skłonność do marzycielstwa, która pod wpływem romantyzmu spotęgowała się aż do granic wizjonerstwa. Wąty i dziedzicznie obciążony, wiódł żywot samotnika, aż nędza i choroba przecięły słabą nić, wiążącą go z tym światem. Niemcom przypomina on Heinego, Francuzom — Musseta, Włochom — Leopardiego. Istotnie, poezje jego, opiewające młodzieńcze iluzje i miłosne rozczarowania poety, są jakby dalekiem echem «Lirycznego intermezza» Heinego lub «Nocy» Musseta; biograf Becquera, Rodríguez Correa, zapewnia jednak, że poeta nie znał jeszcze Heinego, gdy pisał swoje «Rimas», choć nie byli mu już wtedy obcy Goethe, Schiller i Uhland. Zresztą w owych «szlochach melancholji i rozpaczy» brak ironicznej nuty pisarza niemieckiego. «Legendy» Becquera fantastycznością swą przypominają opowieści E. T. A. Hoffmanna, Edgara Allana Poëgo i Barbeya d'Aurevilly, lecz i to podobieństwo polega raczej na pewnej, wypływającej z pokrewnych uzdolnień, analogji, niż na świadomem naśladownictwie. «Legendy» opierają się głównie na upoetyzowanych lub udramatyzowanych podaniach ludowych. Błonia i jeziora, skąpane w poświęceniu księżycy, burzliwe noce, ruiny, katedry i klasztory, ponure i kręte zaułki miast — oto tło, na którym rozgrywa się akcja, która naprzemian to wzrusza, to przejmuje grozą. Poeta miał szczególny dar pojmovania mowy wiatru, języka starych kamieni, gwary minionych epok. W jednym ze swych listów wyznaje, że poetyczne tradycje, zburzone zamki, starodawne tradycje Hiszpanji mają dlań «urok niewysłowiony i tajemniczy». W jednym z poematów Becquera dwie postaci niewieście wabią ku sobie poetę, obiecując mu rozkosz i pieszczoty, ale on obydwie odrzuca.



Gustavo Adolfo Bécquer.

Lecz gdy zjawia się trzecia, która jest «chimerą, czczą igraszką cieni i światła», która «bezcielesna i nieuchwytna, nie może ofiarować miłości» — oczarowany poeta tę właśnie zwiewną istotę wybiera i wzywa ku sobie.

Dzieła Becquera, wydane w roku 1871, obejmują 66 «rimas», 18 legend prozą, «Listy z celi klasztornej» («Cartas de mi celda»), napisane przez chorego poe­te w klasztorze Veruela, i opisy wędrówek po Toledzie, Segowji i Sorji, pełne wrażeń artystycznych i zachwy­tów nad pięknem przyrody i sztuki.

Między sentymentalnym, kobieco wrażliwym Becquerem a męską powściągliwością Gaspara Nuñeza de Arce (1834—1903) wielka jest przepaść. Zapalony liberalista, podkreśla jak W. Hugo społeczną misję poety, który nie powinien «śpiewać jak ptaszek», lecz który ma przed sobą wzniosłe zadanie «odzwierciedlenia myśli i uczuć, bólów i radości społeczeństwa, poruszania najgłębszych strun duszy ludzkiej, wnikania w nią, jak pług wrzyna się w ziemię». W myśl tej zasady stara się Nuñez znaleźć rozwiązanie dla wielkich zagadnień społecznych i religijnych, stara się pogodzić rozum z wiarą, postęp z tradycją, lecz przedsięwzięcie to było ponad siły poety. We wstępie opisaliśmy już dramatyczne perypetje tej walki nadludzkiej, której wyrazem są «Gritos del combate». Poezje te, powstałe wśród zgiełku wojny, przesycone są jeszcze bojowym patriotycznym nastrojem młodości, jeden tylko utwór «Raimundo Lulio» jest zapowiedzią przemiany w duszy poety. Słynny mistyk hiszpański Rajmund Lullus kocha się w pięknej, lecz zimnej dziewczycy, Blance de Castelo. Po długiej walce Blanca zgadza się na schadz­kę, lecz gdy pełen szczęścia Rajmund zbliża się, aby przycisnąć ją do serca, ona nagłym ruchem obnaża piersi, zeszpecone ohydny­m wrzodem. Jest to alegoryczne przedstawienie złudzeń Rozumu, który w pogoni za Prawdą wpada w sidła Zwątpienia. Nuñez, podobnie jak Alfred de Vigny, myśli swe filozoficzne i religijne chętnie ubiera w szatę symboliczną. Wizja Lutra («La Visión de Fray Martin», 1880), miłość Dantego do Beatryczy («La Selva obscura», 1879), «La última lamentación de lord Byron» (1878), «El vértigo» (1879) — oto tematy ważniejszych poematów alegorycznych Nuñeza. Ostatnie jego utwory, jak «Un Idilio» (1878), «La Pesca» (1884), «Maruja» (1886), są wyrazem głębokiego współczucia dla cierpiącej ludzkości, a forma ich przybiera cechy realistyczne.

W poezjach Nuñeza odbijają się więc żywym echem wielkie prądy i hasła XIX wieku. Sam poeta brał czynny udział w życiu publicznym: był deputowanym (1865), po rewolucji 68 roku został mianowany gubernatorem Barcelony, potem podsekretarzem stanu i ministrem kolonij (1883), wreszcie prezesem Rady Oświaty Publicznej. Zmarł, otoczony powszechną czcją, w wieku lat 70.

Na dwa lata przed nim pożegnał się ze światem «el Gran Anciano», «wiecznie młody» Ramón de Campoamor y Campoosorio (1817—1901), najpopularniejszy, choć nie największy z poetyckiej trójcy. Doniedawna jeszcze każdy młodzie­niec, każda «señorita», nawet najmniej obeznana z literaturą, umiała napamięć wiersze: «Expres», «Pocałunek», albo «Gdybym umiała pisać». Te i wiele innych krążyły na pocztówkach po całej Hiszpanji. Dla wielu Hiszpanów Campoamor był wcieleniem poezji. Dzisiejsza młodzież nie podziela już tego entuzjazmu, krytyka zaś wyraża się raczej ujemnie o tej poezji «do wachlarzy i albumów». Peseux-Richard widzi w niej tylko «banalnie rymowane komunały, wulgarne aforyzmy, udające głąbokie myśli, maksy­my filozoficzne w formie częstochowskich wierszy, naiwne poetyzowane oczywiste prawdy, dziecinne subtelności, wreszcie skłonność do

bagatelizowania rzeczy ważnych i dramatyzowania błahostek». Trudno pogodzić z tym sądem zdanie innego krytyka, Gonzaleza Serrana: «Myśliciel oryginalny, bardzo indywidualny («personalísimo»), niezwykle stylista, zarówno w prozie, jak w wierszach, genialny artysta, który nie chadzał po utartych gościńcach rutyny, lecz kroczył po niezbadanych jeszcze ścieżkach. Zostawił po sobie świetlaną smugę w literaturze, gdyż nauczył ludzi wypowiadać w plastycznej prozie i skondensowanych wierszach «mas de lo que se expresa». Jakież stanowisko zająć wobec tak sprzecznych sądów? Według naszego zdania, Campoamor nie jest poetą ani głębokim, ani lotnym. Choć nie brak mu uczucia, ani fantazji, oryginalność jego polega raczej na formie niż na treści, naogół banalnej. W wielkim dziele «El Drama universal» (1869) usiłował wprawdzie stworzyć syntezę ludzkiego życia w rodzaju «Boskiej komedji», celował jednak głównie w krótkich poematach, o prostej strukturze, utrwalającej się w pamięci z wyrazistością miedziorytu. Epigramy, elegje, parable, madrygały, króciutkie dialogi i opowiadania — oto treść jego «Doloras»

(1846), «Humoradas» (1886—88) i «Pequeños Poemas» (1872—74). «Dolora — według definicji autora — jest to krótki poemat, w którym subtelność formy łączy się z sentymentalną treścią, a zwięzłość stylu z doniosłością myśli filozoficznej». Można by równie dobrze zdefiniować ten utwór jako nowoczesną bajkę, która zapomocą symbolicznej akcji dąży do uzmysłowienia pewnej idei moralnej lub «transcendentalnej» prawdy. *Humorada* jest filozoficzną kwintesencją doloży, *dolora* — u dramatyzowaną humoradą, a *pequeño poema* — znowu *dolorą*, rozszerzoną do rozmiarów opowieści epickiej. Lapidarność stylu, skłonność do symbolów i antytez i pewna pikanterja, niepozabawiona wdzięku, zbliżają Campoamora do konceptystów «wieku złotego». Istotnie, Asturyjczyk ten był wrogiem południowej przesady i romantycznego wərbalizmu («romanticismo palabrero») w stylu Zorrilli, a w «Poetyce» (1883) wyśmiewa się z retorycznego «kaftana bezpieczeństwa». Treść utworów Campoamora również przypomina konceptystów. «Doloras», wydane w 200 lat po «Oráculo manual» Graciana, są w gruncie rzeczy brewjarzem światowca-sceptyka i pesymisty. Marność świata, znikomość dóbr ziemskich, niedoskonałość ludzkiej natury, względność prawdy, złudzenie, jakie dają nauka i miłość, «desengaño» życiowe — oto ulubione tematy Campoamora. W jednej z jego «doloras» («Comedia del saber») czytamy: «Na tym świecie nic nie jest prawdą, ani kłamstwem, wszystko zależy od koloru szkielec, przez które patrzymy». Tak,



Ilustracja do «Legend hiszpańskich» Gustava A. Bécquera.

(Z francuskiego przekładu A. Fouquiera, Paris 1885).

Campoamor jest jakby wtórnym wcieleniem Graciana, lecz takiego Graciana, który przyszedł na świat po Leopardim i Vignym, który zachwycał się Szekspirem, Byronem i Wiktorem Hugo, choć żył w atmosferze realizmu i materjalizmu. Nie dziw, że w «El Drama Universal» Dante zbrała się z Esproncedą, Sully Prudhomme z autorem «Criticonu» (alegoryczna powieść Graciana), że pokrzyżowały się tu «realizm i sceptycyzm, spirytualizm chrześcijański i panteizm, wiara i zwątpienie, egzaltacja i upodlenie», i że autor mimo swego pesymizmu potrafił wzniesić się do wyżyn humoru. Paradoks ludzkiego bytu czasem nastraja go melancholijnie, czasem znów napelnia go głębokiem współczuciem; raz jest Heraklitem, innym razem Demokrytem. Widocznie miał on kilka «szkieł», przez które patrzył na świat.

Wśród licznych naśladowców Campoamora najbardziej utalentowany był Ricardo Gil («La caja de música», 1898). Na twórczości Nuñeza de Arce wzorowali się: sewilczyk José Velarde (†1892), kordobańczyk Manuel Reina («Andantes y alegros», 1877; «Cromos y acuarelas», 1878; «Vida inquieta»), który potem jednak uniezależnił się od swego mistrza i w «Jardin de los poetas» (1899) i «Robles de la selva sagrada» (1906) kroczył już własnymi drogami, wreszcie walisoletanin Emilio Ferrari (†1907). Ventura Ruiz Aguilera (1820—1881) przypomina Nuñeza szlachetnością i szczerością uczucia. Skala jego zasięgu obejmuje różnorodne dziedziny: w «Ecos Nacionales» (1849) poetyzuje legendy i tradycje narodowe, w «Elegias» (1862) oplakuje, podobnie jak Kochanowski, śmierć ukochanej córki, w «Armonias» wydobywa ze swej lutni dźwięki zbliżone do pieśni Lamartine'a, «Estaciones del año» (1879) są poświęcone pięknu pór roku, a w «Rimas varias» i «La Arcadia moderna» (1880) wszechstronny talent poety obdarza czytelnika wiązką epigramów, satyr, eklog i bajek. Wielką popularnością cieszyły się również wiersze Joségo Selgasa y Carrasco (1822—1882) («Primavera», 1850; «Estío»; «Flores y espinas», 1883), lecz większe zasługi położył jako współredaktor głośnego «Padre Lobo» (1854—56), pisma, w którym Navarro Villoslada, Suárez Bravo, Garrido, González Pedroso i inni publicyści prowadzili ostrą kampanję przeciw prądom liberalnym i rewolucyjnym. Werwą satyryczną odznaczał się także inny poeta i dziennikarz Manuel del Palacio (1832—1907), poseł hiszpański w Montevideo, który zasypywał dzienniki sonetami, kanconami, satyrami i epigramatami («Fruta verde», 1881; «Veladas de Otoño»; «Sonetos, canciones y coplas», 1884, i t. d.). Z innych poetów współczesnych zasługują na wzmiankę: prof. Narciso del Campillo («Poesías», 1858; «Nuevas Poesías», 1867) i Federico Balart, który jako 64-letni starzec ujął za pióro, by w melancholijnych trenach opiewać zgasałą towarzyszkę swego życia («Dolores», 1895; «Horizontes», 1897).

Poezja regionalna ma już wcale licznych przedstawicieli. Emilio Ferrari (w poemacie «Las tierras llanas») opiewa monotonię nizin kastylskich, owej «tierra de campos». Lirykę północną reprezentują Fernando Vellarde, Casimiro Collado, zmarły przedwcześnie Evaristo Silió y Gutiérrez («Una fiesta en mi aldea»; «Poesías», wyd. 1897) i Amós de Escalante y Prieto (†1902), autor wdzięcznych «cuadros de costumbres». W południowej Andaluzji również kwitnie liryka regionalna, której przedstawicielami są: Bernardo López Garcia z Jaén («Poezje», 1867), wykwintny Antonio Grilo z Kordoby («Poesías», 1879; «Ideales», 1891), namiętny Salvador Rueda z Malagi («Cuadros de Andalucía», 1883) i in. Pełnię rozkwitu osiągnie jednak poezja andaluzyjska dopiero w początkach wieku XX. To samo można powiedzieć o poezji katalońskiej; wśród

poetów piszących w języku kastylskim nie można pominąć jednak ani Antonia Arnao, autora melodyjnych «Melancolías» (1857), ani Joaquina Marię de Bartrina, którego poezje, wydane pod tytułem «Algo» (1876), przepojone są gorzkim pesymizmem. Bartrina zasługuje na uwagę i z tego względu, że był pierwszym poetą, który wprowadził do poezji hiszpańskiej nowoczesne pojęcia fizjologii, mechaniki i t. d.; styl jego nie jest wolny od prowincjonalizmów, lecz nosi wybitne piętno indywidualności. Osobna wzmianka należy się dwu poetom z Walencji, przyjaciółom i rówieśnikom. Pierwszy z nich, Vicente Wenceslao Querol, choć próbował sił i w eposie, celował głównie w wierszach elegijnych («Cartas a Maria»; «A la muerte de mi hermana»); «Rimas» jego, pisane w narzeczu Walencji, odznaczają się emocją i dobrą techniką. Przyjaciel jego Teodoro Llorente, znany głównie z wytwornych przekładów Goethego, Heinego, W. Hugo i innych poetów francuskich, wydał również zbiorki własnych wierszy w języku kastylskim («Amorosos»; «Versos de la juventud», 1907) i walencjańskim («Llibret de versos», 1884—85; «Nou llibret de versos», 1902).

Teatr. — Jak już zaznaczyliśmy, za rządów Izabeli II wielu młodych literatów obrało sobie teatr i dramat nie z prawdziwego powołania, lecz dla spodziewanych zysków i zaszczytów. Stąd wielka konkurencja właśnie w tej dziedzinie literackiej. Patricio de la Escosura, Gregorio Romero Larrañaga, Ignacio García Ontiveros, José Maria Díaz, Ramón de Navarrete, Juan Ariza, Eugenio de Ochoa szli dalej w kierunku tradycji narodowej i romantycznej. Nie wszyscy z nich byli pochlebami i karierowiczami; Eusebio Asquerino np. nie uznawał kompromisów. Odważny ten trybun, zarówno w prasie, jak ze sceny, wygłaszał śmiało doktryny polityczne, narażając się sferom rządowym i zaskarbiając sobie uznanie i wdzięczność ludu.

Około r. 1845 następuje zmierzch teatru romantycznego. Melodramatyczny liryzm ustępuje stopniowo miejsca realizmowi, któremu uległa już i powieść. Dramat historyczny nadal jest uprawiany, lecz akcja jego nabiera większego prawdopodobieństwa, dążąc do umiaru i psychologicznego pogłębienia charakterów. Obok dramatu rozwija się komedia obyczajowa, odtwarzająca na tle kunsztownej intrygi różne bolączki społeczne i aktualne problemy. Ewolucja owa dokonywa się częściowo pod wpływem współczesnych dramatów francuskich i skandynawskich. Wprawdzie już Bretón de los Herreros wyzwolił się z romantycznego konwencjonalizmu, jednak jego nieco przyziemna etyka mieszczańska, mimo że jest zaprawiona attyką solą domorosłego humoru, zaczyna nużyć już widzów, domagających się od teatru silniejszych emocyj. Nie było jeszcze wtedy dążeniem autorów bezwzględne zwalczanie romantyzmu: chodziło raczej o pogodzenie go z wymaganiami młodego realizmu. Tendencja ta ujawnia się już w dramacie «Don Francisco de Quevedo» (1844) Eulogia Florentina Sanza, który uważany jest przez niektórych krytyków za ostatniego romantyka. Postać Queveda nie jest tu jeszcze pozbawiona romantycznej idealizacji, a namiętność, jaką wzbudza w nim infantka Małgorzata, ma również cechy romantyczne, lecz charaktery, jeśli całkowicie nie odpowiadają prawdzie historycznej, są przecież prawdopodobne, skreślone są z pewnym realizmem psychologicznym, podkreślonym jeszcze przez siłę i zwięzłość stylu.

Dzieje teatru hiszpańskiego w drugiej połowie wieku XIX można podzielić na dwa okresy: w pierwszym, trwającym mniej więcej do roku 1870, na czoło

literatury dramatycznej wybijają się autorzy: Tamayo y Baus, López de Ayala i Eguilaz, a w drugim — José Echegaray. Ci czterej autorowie urodzili się w latach 1828—1832.

Manuel Tamayo y Baus (1829—1898) był bezsprzecznie jednym z największych talentów dramatycznych XIX w. Teatr od najwcześniejszej młodości stał przed nim otworem: ojciec jego był dyrektorem teatru, matka świetną aktorką, poeta towarzyszył jako dziecko rodzicom w ich artystycznych wędrowkach, a pierwszą sztukę napisał jako dziesięcioletni chłopiec. Była to przeróbka francuskiej «Genowefy z Brabantu». Podczas premjery w Granadzie matka Manuela odtwarzała główną rolę i po spuszczeniu kurtyny wychodziła na proscenjum, trzymając za rękę młodocianego poetę. Był to pierwszy triumf. Później opracował Tamayo dwa dramaty Schillera: «Dziewicę Orleańską» (1847) i «Intrygę i miłość», oraz «Virginie» Włocha Alfierego. «Opracowując» sztukę, Tamayo stwarza dzieło nowe i oryginalne. Charakterystyczne jest porównanie obu «Wirginij». We włoskiej interpretacji Rzymianie oszalamiają siebie i widzów kunsztem krasomówczym i potokiem pięknych frazesów, w opracowaniu Hiszpana są oni męscy, twardzi, prawie brutalni, a patos ich wyraża się nie w słowach, lecz w czynach. Choć nie wszystkie zmiany, wprowadzone przez Tamaya, były równie szczęśliwe, jednak tragedia jego przewyższa zarówno «Virginie» Montiana y Luyando (1750), jak francuskie tragedje La Harpe'a i Latoura de Saint-Ybars, osnute na tym samym motywie. W dwóch następnych dramatach jest Tamayo kontynuatorem idei Lopego i Calderona, powracającym na teren dziejów narodowych. «La Rica Hembra» (1854), dramat napisany do spółki z Aurelianem Fernandezem Guerrą y Orbe, opiera się na konflikcie między honorem a miłością. Doña Juana de Mendoza, spoliczkowana przez admirała Alonsa Enriqueza, oddaje mu swoją rękę, ażeby nikt nie mógł powiedzieć, że uderzył ją obcy mężczyzna. W «Locura de amor» (1855) Joanna Szalona, która znosi nieustannie męki zazdrości o męża swego, Filipa Pięknego, wybucha radością, kiedy dowiaduje się, że posądzają ją o obłęd. «Powtórzcie — woła do wszystkich, którzy ją otaczają — powtórzcie, żem oszalała!... Mój Boże, co za szczęście! Myślałam, że jestem nieszczęśliwa! Omyliłam się! Byłam tylko obłąkana!» Jest faktem historycznym, że po śmierci Filipa zazdrość Joanny istotnie przemieniła się w obłęd. Nie można jej było oderwać od zwłok męża, kazała otworzyć sarkofag, w którym spoczywało ciało Filipa, i namiętnie całowała stopy umarłego. Przez kilka miesięcy nie rozstawała się z trumną, otwierając ją co noc, by okrywać pocałunkami stopy męzowskie. Żadnej kobiecie nie pozwoliła zbliżyć się do swego skarbu. Zamieszkała wkońcu w Tordesillas, gdzie żyła jeszcze 46 lat, samotna, zapomniana i obojętna, zanim nie połączyła się we wspólnym grobie z tym, którego ponad wszystko ukochała, mimo że nie był godzien jej miłości. Zaiste, tragiczna ta postać była stworzona dla wielkiego dramaturga. Tamayo y Baus nadał jej rysy ogólnoludzkiego cierpienia. Dramat jego uważać możemy za klasyczny, klasyk bowiem odrzuca to, co jest wyjątkowe, anormalne, patologiczne, uwydatniając ogólnoludzkie znaczenie zdarzeń i łagodząc przez to brutalność historii. Racine odtworzył Nerona jako «monstre naissant», nie jako «monstre tout court», który stoi już poza obrębem ludzkości. Podobnie postąpił Tamayo, malując w królowej Joannie kobietę kochającą i zazdrosną, która pod wpływem namiętności i egzaltacji stopniowo popada w obłęd, życie zaś jej doprowadził tylko do śmierci małżonka. W dramacie tym stworzył dzieło potężne



o wielkiej sile dramatycznej i psychologicznej. Gdy «Virginia» była zespoleniem elementów tragedji starożytnej z cechami dramatu romantycznego, w «Locura de amor» i w «La Rica Hembra» podnosi autor dawną «komedję» narodową do poziomu tragedji klasycznej.

W dalszym okresie twórczości uprawiał Tamayo głównie komedję obyczajową («La Bola de nieve», 1856) i tendencyjną («Lo Positivo», 1862). Komedja «Un lance de honor» («Sprawa honorowa», 1863) zwalcza pojedynki ze stanowiska religijnego: Pewien osobnik ze świata politycznego znieważa kilkakrotnie swego kolegę, chcąc go zmusić do pojedynku, lecz zelżony nie reaguje na owe prowokacje. Wreszcie dochodzi do rozprawy honorowej, lecz między synami obu przeciwników. Miguel, syn wroga pojedynków, zostaje na placu, lecz nad zwłokami jego zwycięża miłość: oczy winnego otwierają się, a matka zabitego wygłasza wzniosłe słowa: «Syn mój umarł, abyście wy zmartwychwstali».

Ostatnim i największym sukcesem Tamaya była sztuka «Un Drama Nuevo» (1867), osnuta na motywach Keana. Rzecz dzieje się w Anglii za czasów Szekspira. Wielki komik Yorick, świetny interpretator roli Falstaffa, marzy o roli tragicznej, pragnie do łez wzruszyć publiczność, którą dotąd tylko rozśmieszał. Upragniona rola należy się właściwie innemu aktorowi, Waltonowi, lecz Yorick dopóty błaga Szekspira, aż ją wreszcie otrzymuje, co wzbudza gniew i zazdrość Waltona. Yorick ma młodą i piękną żonę Alicję i oddanego przyjaciela Edmonda, który uwielbia Alicję platonicznie. W czasie przedstawienia Walton za kulisami odgrywa rolę Jagona z «Otella» i wzbudza w nim podejrzenia przeciw Edmondowi. W wielkiej scenie, którą gra Yorick z Edmondem, nieszczęsny komik naprawdę zabija sztyletem przyjaciela, w którym widzi rywala. Gra przemienia się w okrutną rzeczywistość. Podobnego motywu użył potem Leoncavallo w «Pajacach» i Francuz Catulle Mendès, który z pewnością nie znał dramatu Tamaya, gdy pisał swoją «Femme de Tabarin». Dopiero słynny aktor włoski Novelli zaznajomił publiczność paryską z dziełem hiszpańskiego dramaturga.

Po «Nowym dramacie» napisał Tamayo jeszcze dwie komedje: «No hay mal que por bien no venga» (1868) i «Les Hombres de bien» (1870), poczem oddał się całkowicie pracy w Bibliotece Narodowej, którą zarządzał, i w Akademji, której był sekretarzem.

Tamayo y Baus był Hiszpanem z krwi i kości: przejawia się to w jego realizmie, połączonym z żarliwym katolicyzmem. Realizm jego był jednak głębszy niż u innych dramaturgów hiszpańskich. Z subtelnym instynktem dramatycznym dąży on do coraz to większego upraszczania akcji zewnętrznej i aparatu scenicznego na korzyść psychologii i logiki. Mimo całego «klasycyzmu» pozostaje przecież wierny tradycji. Bohaterów jego cechuje isticie południowa namiętność i intensywność uczuć, a ton dogmatyczny, szlachetna tendencja, lapidarność stylu czynią zeń godnego potomka Seneków.



Manuel Tamayo y Baus.

Najpoważniejszym współzawodnikiem Tamaya na arenie teatralnej był Adelfardo López de Ayala (1829—1879). Przystojny, wytworny, światowy, doskonały mówca, «nonszalancki jak Andaluzyjczyk», odgrywał on ważną rolę w życiu politycznym: należał do «Unji Liberalnej» i był podobno jednym z głównych inicjatorów rewolucji r. 1868, która straciła z tronu królową Izabelę. Odtąd karjera jego była zapewniona. Przyjaciel generała Prima, popierany przez partję republikańską, został mianowany ministrem kolonij, a za Alfonsa XII był ponadto prezesem Kongresu. Działalność na polu dramatu rozpoczął — podobnie jak Tamayo i tyłu innych dramaturgów hiszpańskich — jako «cudowne dziecko», pisząc sztuki i urządzając przedstawienia z rówieśnikami. I on, jak Tamayo, zaczął od dramatów historycznych («Un Hombre de Estado», 1851; «Los dos Guzmanes»; «Castigo y perdón»; «Rioja», 1854), poczem przeszedł do komedji obyczajowej: w «El Tejado de vidrio» («Szklany dach») zwraca się przeciw uwodzicielom młodzieży; w «Procentach» (1861) ostrzega przed zgubnymi skutkami gry na giełdzie. Zniechęcony niepowodzeniem «Nowego Don Żuana» («Nuevo Don Juan», 1863), żegna się z teatrem na lat 15 i dopiero na rok przed śmiercią występuje z nowym dramatem «Consuelo» (1878), w którym przedstawia lekkomyślną kobietę, poświęcającą miłość dla mamony. Komedje Ayali odznaczają się bogactwem inwencji, doskonałością struktury i dźwięcznością języka. Autor nie jest moralistą, lecz satyrykiem, którego sarkazmy byłyby raczej na miejscu w pamflecie politycznym niż w dramacie tendencyjnym. Komedjom jego zarzucano także, że nie posiadają charakterów indywidualnych. Mérimée porównywa Ayalę z Augierem; istotnie, nie brak analogij między «Consuelo» a «Gabrielle» (1849), między «El tanto por ciento» a «La contagion» (1866).

Luis Martínez de Eguilaz (1830—1874), młodszy o rok od Tamaya i Ayali, w pierwszych komedjach historyczno-literackich dramatyzuje epizody z życia wielkich poetów i artystów: Alarcona, Tirsa («Una aventura de Tirso»), Agustina de Rojas («El caballero del milagro»), Queveda («Una broma de Quevedo»), Murilla («Una virgen de Murillo»), Timonedy («El patriarca de Turia») i t. p. Rodzina Eguilazów pochodzi z Baskonji: w języku baskijskim *equi* znaczy «prawda», a *laz* — «gorzki». Stąd pochodzi tytuł pierwszej komedji obyczajowej, jaka wyszła z pod pióra poety: «Verdades amargas» («Gorzkie prawdy», 1853), do której «pendant» stanowi komedja «Mentiras dulces» («Słodkie kłamstwa», 1859). Największym powodzeniem cieszył się «Krzyż małżeński» («La cruz del matrimonio», 1861), w którym autor przedstawia utrapienia i kłopoty domowe, starając się dowieść, że mimo wszystko lepiej dźwigać cierpliwie ten krzyż, niż zerwać nieroztropnie święte węzły rodzinne. Mniej głęboki niż Tamayo, mniej sarkastyczny niż Ayala, Eguilaz jest jednak dobrym obserwatorem i budowniczym dobrze skonstruowanej akcji.

Eguilaz po «Krzyżu małżeńskim» przestał pisać dla teatru, a ponieważ Tamayo i Ayala coraz rzadziej ukazywali się na afiszu, a po roku 1870 znikli zupełnie z horyzontu teatralnego, scenę hiszpańską opanowały lekkie «sainetes» i «zarzuelas» oraz płytki import francuski. W okresie tym na szczęście zjawił się poeta, który ożywił zamierający dramat: José de Echegaray y Eizaguirre. Młodszy o dwa lata od Eguilaza i, jak on, pochodzenia baskijskiego, urodził się w Madrycie w roku 1832 i w przeciwieństwie do Tamaya i Ayali bardzo późno rozpoczął zawód dramaturga. Z powołania był matematykiem i inżynierem, czem tłumaczy

się niektóre właściwości jego dramatów. Potem przerzucił się na ekonomję i politykę, i otrzymał tekę ministra finansów. Pierwszą swą sztukę «El libro talonario» («Kwitarjusz») napisał, mając lat 42. Jakby chcąc powetować czas stracony, pisze teraz dramat po dramacie: w roku 1874 wystawia «La Esposa del vengador», w r. 1875 «En el puño de la espada», w r. 1878 «En el pilar y en la cruz», w r. 1879 «En el seno de la muerte»... i «Mar sin orillas», w r. 1880 «La Muerte en los labios». Jak nietrudno się domyśleć z tytułów, są to dramaty romantyczne. Zdarzenia i postaci stoją tu poza rzeczywistością, nadzwyczajne incydenty, morderstwa, trucizny i t. d. nadają sztuce charakter melodramatu. Echegaray uprawiał też z niemałym powodzeniem dramaty społeczny i najlepsze jego sztuki: «Conflicto entre los deberes» (1882), «O locura o santidad» (1877), «El gran Galeoto» (1881) należą do tego odłamu sztuk dramatycznych.



Adelardo López de Ayala.

Wprawdzie i one grzeszą przeciw prawdopodobieństwu, gdyż autor często w pogoni za efektami przedstawia zdarzenia niezwykle i sytuacje wyjątkowe, są one jednak tak zręcznie wyzyskiwane i konsekwencje tak logicznie wyprowadzane z przesłanek, że wrażenie, jakie się wynosi z dramatów Echegaraya, jest silne i trwałe. Widać, że pisał je matematyk, dla którego nie przedstawia trudności rozwiązywanie zawitych problemów, lecz matematyk o zabarwieniu romantycznym; stąd owa paradoksalna biegunowość umysłowości Echegaraya, który łączył trzeźwość z romantyzmem. Romantyczna wyobraźnia wiedzie go czasem na bezdroża, lecz wówczas matematyk i inżynier pomagają mu znaleźć wyjście z kłopotliwego położenia. Nie brak mu fantazji poetyckiej, lecz wiersz jego pozbawiony jest wdzięku i harmonji, a proza sucha i bezbarwna. Nie umiał też stwarzać potężnych charakterów, a przede wszystkim nie umiał przetwarzać, jak Tamayo, obcych pierwiastków na rodzime. Znać u autora tego wpływy obce, wyczuwa się wyraźnie reminiscencje z Dumasa i V. Sardou, a potem z Ibsena, jak w «El Hijo de Don Juan» (1892) lub w symbolicznym dramacie «El loco Dios» (1900). Wogóle napisał Echegaray 63 sztuki dramatyczne, z których ostatnie powstały w pierwszych latach wieku XX. W roku 1905 otrzymał poeta nagrodę Nobla, zmarł zaś w 11 lat później, w r. 1916. O popularności jego w końcu wieku XIX pisze p. S. Casanova-Lutosławska, co następuje: «Echegaray... wypełnił przez ćwierćwiecze swoim wielkim repertuarem cały teatr krajowy. To już był nasz ostatni przedstawiciel szerokiego życia rycerskiego, epicznych zagadnień miłości i honoru, szlacheckiego patosu romantyków. Echegaray 30 lat temu był naszym mistrzem i przewodnikiem ideowym w problematach serca i sumienia, nauczycielem słowa niedościgłym, gorąco przez całą młodzież literacką upodobanym; uczyliśmy się napamięć jego utworów, grywaliśmy jego sztuki, deklamowaliśmy wszystkie słynne jego tyrady...»

Wśród pozostałych dramatopisarzy drugiej połowy XIX w., pierwsze miejsce należy się Per ez o w i G a l d o s o w i (1845—1920). Płodny ten powieściopisarz w latach 1890—1907 napisał szereg dramatów, z których zwłaszcza «Electra» (1901) zdo-

była sobie wielki rozgłos, nietylko ze względu na swoją wartość literacką, ile że porusza jedną z najaktualniejszych kwestyj ówczesnej Hiszpanji: zagadnienie przewagi Kościoła i roli, jaką Kościół odgrywa w życiu prywatnym. Stworzył też Galdós nową formę dramatyczną, t. zw. «novela hablada», czyli dialogowaną nowelę, której ekspozycja wyrażona jest jak najprościej w słowach i czynach osób działających, z wyłączeniem wszelkich opisów i objaśnień autorskich. Jako charakterystyczne przykłady takich «novelas en cinco jornadas» mogą posłużyć «Realidad» (1890), «El Abuelo» (1897), lub «Casandra» (1905). Od Echegaraya różni się Galdós niezbyt udoskonaloną techniką dramatyczną, oraz pewnym szablonem typów, zwłaszcza kobiecych, które są wszystkie do siebie bardzo podobne.

Żaden z innych autorów, pisząc wyłącznie lub przegodnie dla teatru, nie doczekał się trwałych sukcesów. Z licznych dramatów Manuela Fernandez y González, znanego nam już jako powieściopisarz, utrzymała się na repertuarze jedna zaledwie sztuka «El Cid Rodrigo de Vivar» (1858), tak jak z komedij Narcisa Serry przetrwała tylko jedna, «Don Tomás!» (1858). Eugenio Sellés, uczeń Echegaraya, zawdzięcza powodzenie sztuce «El Nudo gordiano» (1878), Leopoldo Cano sztukom «La Mariposa» (1878) i «La Pasionaria» (1883), a Enrique Gaspar znany jest głównie jako autor «Las personas decentes» (1890). Teatrowi zawdzięczał też pierwsze swe triumfy Gaspar Núñez de Arce, autor sztuk «La cuenta del Zapatero» (1859) i «El Haz de leña» (1872), «najlepszego historycznego dramatu hiszpańskiego w wieku XIX» (J. Fitzmaurice-Kelly). Nie można tu też pominąć śmiałego romantyka socjalizmu, Joaquina Dicentę (1860—1917), choć większa część utworów jego należy już do w. XX, ani Federica Solera, piszącego pod pseudonimem «Serafi Pitarra» ani Joségo Felíu i Codina, który usiłował stworzyć teatr regionalny różnych prowincji hiszpańskich: Aragonji («La Dolores», 1892), Kastylii («Miel de la Alcarria», 1895), Murcji («María del Carmen», 1896) i Andaluzji («La real Moza», 1896). Wśród innych dramaturgów katalońskich zasługują na wzmiankę Robreño, Joaquín Dimas, Vidal y Valenciano, Ferrer i Codina, Antonio Arnao, przede wszystkim zaś Àngelo Guimerà, autor sławnej «Niziny» («Terra baixa»), która w operze Eugenjusza d'Alberta święciła triumfy na całym świecie.

Z regionalizmem w teatrze wiąże się rozkwit t. zw. «género chico», obejmującego krótkie skecze różnego rodzaju, a więc krotchwilie ludowe, melodramaciki, parodje, rewje, groteski i t. p. («sainetes», «pasillos», «juguetes cómicos»). Akeja, zazwyczaj prosta i niezbyt kunsztowna, jest tu, podobnie jak w «cuadros de costumbres», pretekstem do odtwarzania typów i zwyczajów ludowych; nigdzie też życie hiszpańskie nie jest odmalowane wierniej niż w tych minjaturkach, w których drastyczny nieco realizm łączy się z soczystym humorem i dowcipem.

Właściwymi poprzednikami owego «género chico» — pomijając już dawnych «entremesistów» i «sainecistów» — byli madryleńczyk Ramón de la Cruz, Andaluzyjczyk González del Castillo, Walencjanin Eduardo Escalante († 1895) i wspomniani wyżej Katalończyk Robreño. Największą popularność zdobyły sobie t. zw. «zarzuelas», jednoaktówki w 2 lub 3 odsłonach, przeplatane śpiewem i tańcami, a nietrwające dłużej niż godzinę, tak, że w ciągu jednego wieczora mogą się odbywać trzy do czterech przedstawień w jednej sali. W roku 1856 powstał w Madrycie osobny «Teatro de la Zarzuela»; Katalończyk Francisco Camprodón

(†1870), autor dwóch komedij obyczajowych («Flor de un día»; «Espinás de una flor», 1851—52), przerabiał dla tego teatru na «zarzuele» hiszpańskie popularne wówczas w Europie, zwłaszcza we Francji, operetki, jak «Le Domino Noir», «Le Chalet», «Les Diamants de la couronne», «Le Pré-aux-Clercs». Nie gardzili «zarzuelą» jako formą literacką ani Larra, ani Ventura de la Vega, ani Rodríguez y Rubí, ani Selgas y Carrasco, a niektórzy autorowie, jak Luis Olona (†1863), lub Romero Larranaga (†1872), zaniechali za przykładem Camprodoná większych utworów dramatycznych i z «género grande» przeszli na «género chico», to jest «zarzuele». W końcu XIX wieku istniało już w Madrycie pół tuzina teatrzyków, uprawiających wyłącznie tę formę sztuki dramatycznej i kilka legjonów «zarzuelistów», oprócz tego wędrowało po Hiszpanji 90—100 trup prowincjonalnych. Wartość literacka «zarzueli» jest naogół niska: często przybiera ona formę gminnej farsy, pełnej rubasznych żartów, choć istnieją też i «zarzuele» pełne romantyzmu, sentymentu i niepozbawione walorów dramatycznych. Wśród tysięcy efemeryd trafiają się nawet prawdziwe klejnoty, jak «La Verbena de la Paloma» (1894) Ricarda de la Vega, do której napisał muzykę Tomás Bretón. Vega był obok Vitala Azy (†1912) i Carlosa Arnichesa (ur. 1866) jednym z mistrzów nowoczesnej «zarzueli». Wszyscy trzej celują w obrazkach z życia stołecznego, pełnych werwy i humoru; świetna charakterystyka, podkreślana czasem, zwłaszcza przez Arnichesa, barwną gwarą ludu, nieodparty komizm sytuacji i doskonała harmonja między tekstem a muzyką zapewniają trwałą wartość takim dziełom, jak «La canción de la Lola» (1880) lub «Pepa la frescachona» (1886) Vegi, «El Sueño dorado» (1875) lub «El Señor Cura» (1890) Azy, «El puñao de rosas» (1902) lub «El Santo de la Isidra» (1898) Arnichesa.

Z innych «zarzuelistów» zasługują na wzmiankę: José Picón («Pan y toros», 1864), Julián Romea («El padrino de El Nene»), Celso Lucio i Enrique García Álvarez («Marcha de Cádiz»), Tomás Luceño («La Niña del estanquero»), Francisco Javier de Burgos («La Boda de Luis Alonso»), José López Silva i Carlos Fernández Shaw («La Revoltosa»), Miguel Echegaray, brat Joségo («La fuerza de un niño»), José Estremera (†1895), Eusebio Blasco (†1903), Antonio Paso (†1906), Carlos Frontaura (†1910), Felipe Pérez y González (†1910), Miguel Ramos Carrión (†1915) i inni.

P o w i e ś ć. — W drugiej połowie XIX stulecia literatura piękna krystalizuje się coraz więcej w formie powieści. Powieść staje się tem, czem w wiekach średnich były romance, w XVI wieku epos, w XVII — teatr: artykułem pierwszej potrzeby dla ludzi pragnących pokarmu duchowego. Staje się ona najodpowiedniejszą formą wyrażenia dążeń społecznych i demokratycznych, a nawet naukowych i artystycznych. Powieść o różnych zabarwieniach: historyczna, socjalna, polityczna, fantastyczna, humorystyczna, obyczajowa, zastępuje dawne epopeje, kroniki, legendy, satyry, odpowiada wszelkim potrzebom i wymaganiom, służy idei lub sztuce, jest «historją tych, co nie mają historii», lub autobiografją. Leopoldo Alas w dowcipnym szkicu «Apolo en Pafos» opisuje spór między muzą historii, Klio, a muzą poezji epickiej, Kalliope, w sprawie władania powieścią, do której obie roszczą sobie prawa. Klio twierdzi, że powieść jest «historją aktualności», Kalliope oświadcza, że historia dąży przede wszystkim do ustalenia prawdy historycznej, co bynajmniej nie jest zadaniem powieści. Zapewne, powieść, jako twór wyobraźni, nie może zastąpić historii prawdziwej, lecz czy jej nie może uzupełnić?

«Nietylko może, ale powinna» — byłaby to odpowiedź w duchu Cecیلی Böhl de Fáber, alias Fernán Caballero (1796—1877), córki znanego nam już erudyty. Jak Balzac, była ona zdania, że powieść obyczajowa ważne spełnia posłannictwo, jest bowiem uzupełnieniem historii: wnikając w szczegóły życia codziennego, może stać się niezwykle cennym materiałem dla przyszłego historyka kultury. To też, gdy inni powieściopisarze, za przykładem Waltera Scotta i jego szkoły, czerpali tematy z historii, Fernán Caballero, wzorując się na kostumbrystach hiszpańskich, opisywała obyczaje i zwyczaje swoich ziomeków na tle słonecznego krajobrazu Andaluzji. Nie siłała się na długie, zawile opowieści, na efekty melodramatyczne i komplikacje sentymentalne: «No he querido poner ni estudios del corazón ni del mundo, ni invención, ni arte, ni inspiración» — przyznaje skromnie i dodaje, że postawiła sobie za zadanie «wierne odmalowanie społeczeństwa hiszpańskiego, jego obyczajów, uczuć i mowy». Że powieści Fernana Caballera nie są pozbawione psychologii, daje świadectwo José María Asensio, autor monografii o tej autorce, podkreślając jako jedną z jej cech wybitnych «el estudio del corazón humano y el de los caracteres, hecho con la profundidad de una inteligencia alemana y con la delicadeza del sentimiento de una mujer andaluza». Istotnie, germański sentyment (*Gemüt*) i andaluzyjska wrażliwość zharmonizowały się w tej kobiecie, która była artystką z temperamentu i literatką z upodobania. Być może, że sąd jej o życiu jest zbyt optymistyczny, że zbyt jest skłonna do idealizowania bohaterów i moralizowania czytelników (w czym zresztą jest wierna tradycji hiszpańskiej), lecz umie się także zdobyć na obiektywny realizm. Dowiodła tego pierwszą, najbardziej popularną swoją powieścią «La Gaviota» (1849). Jest to opowieść o losach młodej rybaczkii, która wychodzi za niemieckiego lekarza, święci triumfy jako śpiewaczka, a po śmierci swego kochanka, toreadora Pepa Very, i utracie głosu, zatruwa życie biednemu cyrulikowi wiejskiemu, jako jęzda domowa. W powieści tej niema żadnych tendencji moralizatorskich, nie występuje tu motyw kary za winę i nagrody za cnotę, jak w innych nowelkach Caballera, jest to tylko opowieść o zwykłym życiu przeciętnej kobiety, której brak nawet tragicznego zakończenia «Madame Bovary». Pograżenie się w życiowej szarzyźnie przypomina raczej «Éducation sentimentale» Flauberta, lub «Une Vie» Maupassanta. Motyw «rozczarowania», jedna z głównych cech noweli realistycznej, występuje i w późniejszych opowiadaniach Caballera. W «Elia» wychowanica starej markizy, dowiedziawszy się, że pochodzi nie z tej sfery, w której została wychowana, obleka się w welon zakonny, by w ciszy klasztornej zapomnieć o pierwszej swej miłości. W «Clemencia» (1862) młoda wdowa, którą pierwsze małżeństwo wiele nauczyło, woli powtórnie oddać rękę prostemu a pocziwemu szlachcicowi, niż wytwornemu, lecz samolubnemu światowcowi. Jest jednym z paradoksów, jakie często zdarzają się w literaturze hiszpańskiej, że autorka ta, idealistka, fanatyczna katoliczka, surowa moralistka, ta gorąca patriotka, przywiązana całą duszą do tradycji narodowej, czego dała dowód, wybierając sobie pseudonim Caballero, który jest synonimem średniowiecznego ideału rycerskiego, jak imię Fernán wspomnieniem świętego króla Kastylji, że ta ostatnia bodaj przedstawicielka dawnej Hiszpanji stała się twórczynią nowoczesnej powieści realistycznej.

Caballero położyła również wielkie zasługi w zakresie powieści regionalnej. Pragnienie pisarki, aby każda prowincja Hiszpanji znalazła swego powieściopisarza, miało się niebawem urzeczywistnić. Valera, Pereda, Alarcón, Galdós, Pardo Bazán,

Palacio Valdés — oto autorowie, którzy dokonali zaczętego przez Caballera dzieła. Trzej pierwsi, urodzeni w latach 1824 i 1833, należą wraz z Truebą (ur. 1820) do pierwszego pokolenia. Galdós, Pardo Bazán, Valdés, urodzeni — podobnie jak O. Coloma, J. O. Picón, L. Alas i Ortega Munilla — w latach 1845—1853, tworzą drugie pokolenie. Współcześni autorowie, urodzeni w latach 1865—77, jak Felipe Trigo, Blasco Ibáñez, Valle-Inclán, Pio Baroja, Martínez Ruiz, Ricardo León — stanowią trzecią generację, i rzecz o nich będzie w rozdziale następnym. Ze wspomnianych wyżej dziesięciu autorów sześciu pochodzi z prowincyj północnych: z Baskonji (Trueba), Montañi (Pereda), Asturji (Valdés), Galicji (Pardo Bazán); Leopoldo Alas urodził się w Zamora, lecz później osiadł w Oviedo (Asturja), gdzie wykładał prawo, Picón urodził się i żył przeważnie w Madrycie. Z prowincyj południowych Córdoba jest ojczyzną Valery, Granada wydała Alarcona, Cádiz — O. Colome, Canaria—Galdosa. Pochodzenie autorów nie jest rzeczą obojętną ze względu na regionalny charakter powieści hiszpańskiej, o którym pomówimy później.



Fernán Caballero.  
(Cecilia Böhl de Faber).

Należałoby przedewszystkiem określić, na czem polega t. zw. «realizm», który jest cechą zasadniczą powieści hiszpańskich z drugiej połowy XIX wieku? Nasuwa się pytanie, czy powieści realistyczne nie istniały i dawniej w Hiszpanji? Czy nie byli realistami już Cervantes, Quevedo, Alemán, Guevara i inni autorowie nowel pikareskowych? I czy nie mają słuszności Hiszpanie, którzy twierdzą, że realizm jest ich odkryciem, ich własnością duchową, tak jak był nią romantyzm? Oto, co pisze wielki teoretyk realizmu, Pardo Bazán, w często cytowanym prologu do «Un viaje de novios» (1881): «Jakiż zdrowy, prawdziwy i piękny jest nasz realizm narodowy, najchlubniejsza tradycja sztuki hiszpańskiej! Realizm nasz, który śmieje się i płacze w «Celestynie» i «Kiszocie», na płótnach Velazqueza i Goyi, w tragikomicznych sztukach Tirsa i Ramona de la Cruz! Ów realizm bezpośredni, spontaniczny, a przez to samo doskonały i pełny natchnienia; niepozabawiony idealizmu i dzięki temu szczerze i głęboko ludzki, gdyż łączy w sobie, jak człowiek, materję i ducha, ziemię i niebo!» A Pérez Galdós w rozprawie o «Realizmie w powieści» twierdzi, że naturalizm, gdy z Francji i Anglii przybył do Hiszpanji, wrócił prosto do swej praojczyzny; Lazarillo de Tormes byłby poprzednikiem Dickensa, Fieldinga i Thackeraya, Flauberta, Zoli i Goncourtów. Tylko że nasz Lazarillo po tamtej stronie Pirenejów zmienił się do niepoznania, stracił humor i werwę, sponępniał, stał się pesymistą, materjalistą, pozytywistą, słowem, stał się innym człowiekiem — o ile tu wogóle może być mowa o jakiejś metamorfozie.

W rzeczywistości powieść realistyczna XIX wieku przedstawia się, zarówno w Hiszpanji, jak w innych krajach, jako reakcja przeciw romantyzmowi. Najważniejszymi jej cechami są więc brak patosu i sentymentalizmu, dokładna obserwacja typów i obyczajów («La novela no se inventa, se observa» — twierdzi Fernán Caballero), pewna trzeźwość i nieraz indyferentyzm polityczny, skłonniejszy wszakże

do konserwatyizmu niż do liberalizmu. Romantyczna tęsknota do dalekich krain i odległych epok ustępuje miejsca kultowi teraźniejszości i tutejszości. Prozaiczny ten okres nie sprzyja rozwojowi liryki. Autor nie jest już bohaterem swych dzieł, ani bohater wcieleniem indywidualnych dążeń autora; znacznie większą rolę odgrywają natomiast wielkie zagadnienia socjalne i religijne, i wynikające z nich konflikty rodzinne i towarzyskie. Tendencja do obiektywizacji przejawia się między innymi w wyborze kobiet jako głównych bohaterek powieściowych, stąd tytuły, jak: «Pepita Jiménez», «Doña Luz», «Doña Perfecta», «Gloria», «Marta y Maria», «La Hermana San Sulpicio». Wielu autorów, jak Valera, Galdós, Palacio Valdés, Pereda, Pardo Bazán i inni, mają wyraźną predylekcję do bohaterek niewieścich. Znaczącym w tym zresztą wpływ «babci Cecylji», która celowała głównie w portretach kobiecych («La Gaviota», «Elia», «Clemencia» i t. d.).

W bogatym panoptikum realistów hiszpańskich nie brak oczywiście i tych charakterystycznych osobliwości Hiszpanji, tych typów, które wracają w każdym stuleciu i w każdej epoce: spotykają się i tu Don Kiszoci, Don Żuani i pikarowie. Rozczarowania marzyciela i fantasty należą wszak do najklasycyźniejszych motywów powieści realistycznej. Tytuł jednej z powieści Valery: «Las Ilusiones del Doctor Faustino» (1875) możnaby zastosować i do «Señorito Octavio» Valdesa i do tych «donkiszotów ideologii», jakimi są w powieściach Galdosa: Orozco, Nazarin lub Ángel Guerra. Bohater powieści Valery, Faustino López de Mendoza, scharakteryzowany jest wprawdzie jako «mały Faust, tylko bez sztuk djabelskich i bez pomocy sił nadprzyrodzonych», lecz możnaby go także nazwać «małym Don Kiszotem». Jako szanujący się Hiszpan, Don Faustino zbyt jest dumny, aby oddać się skromnej pracy codziennej: wygłasza wielkie słowa o wielkich czynach, a duch jego krąży jak zbłąkany gołąb wśród wielkich problemów i ideałów, z których żaden się nie urzeczywistnia. Wkońcu Faustino mimo wszelkich dobrych chęci i zamiarów osiada na mieliźnie pustki moralnej. Nie ma sił ani odwagi wyrwać się z ciszy wiejskiej, i duch ten zamiera zwolna w sielskim zaciszu, ginąc w przestrzeni...

Do charakterystycznych figur, właściwych powieści realistycznej, należy również sprytny aferzysta i intrygant, nowoczesna odmiana dawnego «pikara». Ale i prawdziwy «pikaro» powraca jeszcze w końcu XIX wieku. Spotykamy go zwłaszcza u Alarcona i Peredy, bo czemże jest osławiony «raquero» santanderski, jeśli nie portowym «pikarem», potomkiem dawnych piratów i kuzynem rakarzy genueńskich?

Humanitarne współczucie dla istot wykołejonych i wydziedziczonych («desheredados») cechuje głównie Galdosa, który, podobnie jak W. Hugo w «Nędznikach», idealizuje szumowiny społeczne i poleca je szlachetności ogółu. Dobroczynców porównywa do tęczy, która zabłysła po potopie; biedę zaś do gołębia, który przynosi gałąź oliwną («Narváez»). «Nędznikami» Galdosa są: Las Troyas w «Doña Perfecta», Moncada w «La Loca de la casa», Don Isidro w «Voluntad», Don Frasquito, Doña Paca i ślepiec Almudena w «Misericordia»... Długa byłaby lista tych biedaków, gdybyśmy ich wszystkich wyliczać chcieli, gdyż, jak się użala don Romualdo w «Misericordia»: «Zdawaloby się, że nasz kraj jest olbrzymim rojowiskiem żebraków... Wkrótce będziemy największym w Europie przytułkiem dla ubogich». Wśród typów pokrewnych «pikarom» wyróżnia się «torero». Opisy tauromachji i związanych z nią obyczajów spotykamy u Caballera, Valery, Co-



lomy («La cuesta del Cochino»), Eusebia Blasca («Feroces»), później u Pia Barroji («La Busca»), Pereza Lugina («Currito de la Cruz»), Blasca Ibañeza («Sangre y arena») i u wielu innych.

Co się tyczy stosunku powieści XIX wieku do dawnych romansów, zwłaszcza szelmowskich, zachodzi tu analogja z dramatem romantycznym, który również świadomie nawiązywał do teatru «wieku złotego». Więc to, co było dawniej podświadomym odruchem rasy, kierującej się jedynie instynktem, stanie się teraz świadomym dążeniem. Realizm pogłębia się i rozszerza, nie zrywa jednak węzłów łączących go z literacką przeszłością narodu. Pogłębia się przede wszystkim psychologia, która dawniej, nie mówiąc o nielicznych wyjątkach, była jeszcze w powijkach. Potęguje się znaczenie powieści socjalnej, a paleta pejzażysty zyskuje nieznanie dawniej barwy. Zamiast ostrych konturów, które często przybierały charakter karykatury, utworzyła się cała skala tonów, które jako prawdziwsze bardziej przemawiają do duszy. Słowem, powieść stała się bardziej «ludzka». Technika pisarska uczyniła również postęp olbrzymi. Powieść drugiej połowy XIX wieku nie składa się już z luźnych epizodów, jak za czasów «Lazarilla» i «Guzmana», lecz przedstawia życie ludzkie jako logiczną i psychologiczną ewolucję, nawet wtedy, kiedy bohaterem powieści jest autentyczny «pikaro».

Trudno ustalić granice wpływów obcych, które przyczyniły się do ukształtowania się nowoczesnej powieści hiszpańskiej. Jest rzeczą wiadomą, że pierwsze pokolenie powieściopisarzy hiszpańskich XIX wieku nie czerpało natchnienia z obcych źródeł. Autorów angielskich, z wyjątkiem Scotta, naogół mało czytano, do naturalizmu francuskiego zaś ustosunkowano się w Hiszpanji z wielkimi zastrzeżeniami. Nigdy też nie ujmowano realizmu w ciasne ramy pozytywizmu czy determinizmu. Teorje Taine'a czy Zoli nie przeniknęły do twórczości Peredy, ani Valdesa. Realizm jest dla pisarzy hiszpańskich pojęciem szerszem i doskonalszem od naturalizmu, gdyż mieści w sobie «materję i ducha, ciało i duszę», dąży do pogodzenia praw przyrody z metafizyką. Według Galdosa, powieść jako obraz życia powinna odtwarzać nietylko środowisko, fizjognomję i zwyczaje danego bohatera, czyli wszystkie zewnętrzne objawy, związane z jego indywidualnością, lecz przede wszystkim winna oddawać jego duszę, jego nastroje i namiętności. Innemi słowy, realizm psychologiczny winien łączyć się z realizmem naturalistycznym. Podobnie wyraża się Palacio Valdés w przedmowie do «Los Majos de Cádiz» (1896), twierdząc, że głównym celem powieści jest malowanie obyczajów i charakterów, opis środowiska zaś jest rzeczą uboczną, której przewaga dowodzi o braku równowagi autora. Nie potępia Valdés dążeń nowej szkoły, która pragnie związać człowieka ze światem zewnętrznym, nie potępia zachwyków młodych dla «pięknego obiektywnego», jest tylko zdania, że «uczniowie Flauberta zbyt daleko posunęli się w manji opisowości, w której charaktery i sytuacje giną jak w gąszczu listowia». Pani Pardo Bazán czyni wprawdzie w «La Cuestión palpitante» (1883) różne ustępstwa na rzecz naturalizmu francuskiego, lecz już w rok potem w przedmowie do tomu nowel «La Dama joven», sławi «naturalizm tradycyjny, pośredni między irrealizmem romantycznym, a weryzmem, którego domagają się nowsze czasy». Podoba jej się «realizm przesycony wonią kadzidla i welutyny, subtelny i łagodny, lecz nie zniewieściały, ani przesłodzony» («no adamado y con alfeniques»). Życie bowiem jest zarówno organiczne, jak psychiczne, a «wrażenie, jakie sprawia na mnie obraz Nazarejczyka lub Dziewicy Marji, nie jest mniej prawdziwe od wrażenia,

jakiego doznaje, gdy czytam brutalną kronikę «Trybuny» lub niewinne sielanki. Niech wszystko będzie przedmiotem sztuki... niech nam będzie wolno malować ciało i duszę, ziemię i niebo!» Jest to rozumowanie istic hiszpańskie: nie dlatego autorka jego urodziła się w kraju wielkich mistyków, by, opisując ziemię, zapomnieć o niebie.

Charakterystyczne jest, że autorka «Palącej kwestji» nie powołuje się na Taine'a, ani na Claude'a Bernarda, lecz — na św. Augustyna, pragnąc przedewszystkiem uzgodnić determinizm z nauką Kościoła. «Jeśli zasadniczo przyjmujemy wolność woli — pisze Pardo Bazán — musimy uwierzyć, że wola ta jest względna, bezustannie zwalczana i krępowana wszelkimi przeszkodami, na jakie napotyka. Teologja katolicka nigdy nie zaprzeczała istnieniu tych przeszkód, nie negowała wzajemnego oddziaływania ciała i duszy, nigdy też nie twierdziła, że człowiek jest «czystym duchem, panującym nad cielesną powłoką». Zola, który z uznaniem wyrażał się o «Cuestión palpitante», nie mógł pojąć, jak autorka zdołała pogodzić naturalizm z katolicyzmem. Godzenie ze sobą skrajnych kontrastów jest jednak cechą rdzennie hiszpańską. Konflikt między wiarą a sceptycyzmem, chrześcijańską abnegacją a radością życia, wzniosłym spirytualizmem a przyziemnym materjalizmem — oto ulubiony motyw hiszpańskich powieściopisarzy owej epoki. Wszędzie niebo przeciwstawia się tam ziemi, ziemia wszędzie walczy z niebem. W jednej z powieści Valery — doña Luz obca staje się swemu mężowi don Jaimemu; głębokie uczucie o charakterze mistyczno-zmysłowym wiąże ją z Ojcem Enriquem, który wkrótce, wyczerpany walką wewnętrzną, żegna się z tym światem. Doña Luz z uniesieniem przyciska wargi do skroni, powiek i ust konającego. Wkrótce potem czuje się matką i marzy tylko o jednym: by dziecko jej było podobne do zmarłego («Doña Luz»). W jednym ze swych «Cuentos valencianos» Blasco Ibañez użył podobnego motywu: ksiądz Don Vicente daje ślub Tonecie, w której kocha się od dziecka. A w nocy «ujrzał Tonetę, czuł na swej szyi lekki uścisk jej krągłych ramion, czuł na spiekłych wargach świeżość pocałunku» («La noche de bodas»). W «La Fe» Valdesa — Ojciec Gil, który pragnie nawrócić ateusza don Alvara de Montesinos, w obcowaniu z nim sam traci wiarę. Odzyskuje ją po śmierci ateusza stopniowo pod wpływem egzaltowanej swej penitentki Abdulji. Lecz i tu następuje załamanie się duchowe, gdyż płomienna żarliwość niewiasty okazała się zwykłą histerją. Bohaterka innej powieści Valdesa, «La Hermana San Sulpicio», nie jest ani historyczką, ani nie okazuje skłonności do mistycyzmu, lecz ciotka jej, doña Tula, oddaje ją do klasztoru, chcąc pozbyć się niepożądanego świadka swych miłości. Żywa i gorąca Gloria niedługo przebywa w przymusowym areszcie; niebawem habit zakonny zamienia na welon ślubny. Autor «Wiary», mimo pewnego sceptycyzmu, nie jest obrazoburcą: zwalcza hipokryzję, lecz szanuje prawdziwą religijność. Najliberalniejszy z owej grupy beletrystów, Galdós, mimo swego antyklerykalizmu, również nie jest ateuszem: wierzy w sprawiedliwość i miłosierdzie Stwórcy, wierzy w życie po śmierci i w dogmaty Kościoła. Chociaż bohater jego Lope Garrido w «Tristana» wygłasza pogląd, że dekalog wobec postępu cywilizacji stracił swe znaczenie, autor zastrzega się wyraźnie, że nie podziela tych «przewrotnych doktryn». Pepe Rey, który jest przedstawicielem prądów nowoczesnych, nigdy nie twierdził, że nauka przeczy religji; nauka, jego zdaniem, tepi tylko zabobony, obskurantyzm i wszelkie przeżytki średniowiecza. «Galdós es hombre religioso» — twierdzi Clarin w swym «Estudio critico-biográfico», a według Petricioniego, chrystjanizm autora «Misericordia» jest o wiele szerszy i bardziej

przekonywający, niż mistyczny estetyzm Valle-Inclana. Alarcón, gorący liberał zamłodu, przechodzi potem do obozu ultramontanów, a w sędziwym wieku, jako członek Akademji hiszpańskiej, wygłasza «credo» estetyczno-religijne, tak dowcipnie sparafrazowane przez A. Gonzaleza-Blanca: «Credo in unum Deum... et in unam Artem puram et sanctam, quae odit naturalistas omnes, praesertim Emilium Zolam et suos hispanos patronos, Dominam Emiliam Pardo Bazán et Dominum Leopoldum Alas»...

Dzięki tej przymieszce spirytualizmu, realizm hiszpański wydaje się nam często bardziej istotny od realizmu autorów francuskich, zbyt jednostronnie podkreślających pierwiastek materialistyczny. Realista hiszpański, pod względem opowania psychiki ludzkiej, jest o wiele bardziej umiarkowany i zrównoważony niż jego francuski kolega. Nie maluje bezwzględnie czarnych lub białych charakterów, lecz cieniuje je, nadając im złe i dobre cechy przeciętnego człowieka. Francuz Vézinet przeprowadza analogję między skąpcem Galdosa — Torquemadą, a moljerowskim Harpagonem i Grandetem Balzaca, i dochodzi do przekonania, że o ile bohaterowie Moljera i Balzaca są bardziej potężni i plastyczni, to wybudale ich skąpstwo przygłusza wszelkie inne uczucia, gdy natomiast Torquemada jest bardziej ludzki, bardziej zbliżony do codziennej prawdy. Tamci dwaj są wiecznymi symbolami skąpstwa lub typami patologicznymi, dla których nie poza złotym cielcem nie istnieje; Torquemada zachował jeszcze w sercu kącik na szlachetniejsze, ludzkie uczucia: kocha drugą swą żonę, a syna Valentinita ubóstwia, dochodząc prawie do mistycznej ekstazy. Skąpiec Balzaca jest potworem, skąpiec Galdosa — człowiekiem. Szczerość i umiar — oto zdaniem Valdesa i Alasa główne zalety dobrego powieściopisarza. «Autor powinien unikać przesady zarówno w dobrem, jak złem» — twierdzi Valdés, a Alas wyłożył swoje poglądy w dowcipnej paroli: W czasach, kiedy księża hiszpańcy nosili wysokie kapelusze, pewien proboszcz kupił sobie kapelusz średnich rozmiarów. Z biegiem czasu kapelusz ten wrócił do mody, potem znowu stał się niemodny, lecz proboszcz nie tracił nadziei, że skromne nakrycie jego głowy jeszcze nieraz stanie się ostatniem słowem mody, i powoływał się na wyrok Kartezjusza: «Wśród kilku opinij, cieszących się jednakowem powodzeniem, wybierałem zawsze najbardziej umiarkowane».

Umiar autorów hiszpańskich wyraża się też w unikaniu sytuacji drażliwych i dwuznacznych, lub w dyskrecji, z jaką je oddają. Rezerwa ta wszakże nie pochodzi — jak słusznie zauważył Gómez Baquero — z etycznych czy moralnych pobudek, lecz raczej z braku rozmachu i zuchwałości w traktowaniu tematu. Prawda, że najmłodsze pokolenie powieściopisarzy wykazuje o wiele więcej śmiałości niż starsza generacja, której tendencje przejawiały się nietylko w treści utworu, lecz i w skłonności do moralizowania (Trueba, Alarcón, Pereda, począłści Galdós i Pardo Bazán). Dydaktyczne utwory hiszpańskie są zabarwione pewnym humorem, co je zbliża do pokrewnych dzieł angielskich (Dickensa i innych).

Najistotniejszą jednak cechą realistycznej powieści hiszpańskiej jest regionalizm. Czem Andaluzja dla Caballera, Alarcona, Valery i O. Colomy, tem była Baskonja dla Trueby, Montaña dla Peredy, Asturja dla Valdesa, Galicja dla pani de Pardo Bazán, Aragonja dla Eusebia Blasca i Pola y Peirolón, Kastylja dla Galdosa i Ricarda Maciasa Picavei. Wszysey wieley powieściopisarze hiszpańscy byli i są począłści «kostumbrystami». Pierwsze opowiadania Caballera i Trueby są

poprostu epicznie rozszerzonymi «cuadros de costumbres». Powieść hiszpańska najlepsze swe soki czerpie z ziemi i nawet obce pierwiastki przetwarza na swoiste walory hiszpańskie. Niektórzy autorzy utożsamiali naturalizm z t. zw. «salvajismo», t. j. ucieczką przed demoralizującym wpływem urbanizmu i powrotem na łono Matki Przyrody, «la Madre Naturaleza», jak ją nazywa Pardo Bazán. «Salvajismo» cechuje utwory domatorskiego Peredy i kosmopolitycznego Valery, prostodusznego Trueby i wytwornego Clarina. Nawet najmniej «regjonalny» z tej grupy powieściopisarzy, Galdós, jest wrogiem kultury wielkowiejskiej z jej nędzą moralną i społeczną. Inżynier Pepe w «Doña Perfecta» pragnie «wykąpać się w przyrodzie, żyć zdala od zgiełku, w samotności i ciszy wiejskiej», a w «Tormento» pewien «indiano» gorzkie sobie czyni wyrzuty, że udał się do ucywilizowanej Europy. «Potrzebnaż mi była ta cywilizacja? — woła z żalem. — Trzewiku ogłady towarzyskiej, uciskasz mnie, więc zrzucam cię z swych nóg!» Maximiliano Rubin nad grobem swej żony Fortunaty («Fortunata y Jacinta») głosi chwałę Przyrody, «naszej wielkiej matki i mistrzyni, naprawiającej błędy swych marnotrawnych synów», tak, jakby przez usta jego przemawiał Jan Jakób Rousseau. Powieści i nowele pełne są takich żalów, przestróg i przekleństw, skierowanych przeciw nieszczęsnej cywilizacji. — Jesteśmy w Asturji. Ubogi wieśniak, nie mogąc opłacić czynszu za dzierżawę, zmuszony jest sprzedać owcę, karmicielkę dwojga jego małych bliźniąt, sierotek. Mijają lata. Wybucho wojna karlistów. Chłopca zaciągają do wojska i biedna siostrzyczka Rózia musi patrzeć, jak pociąg-potwór, który kiedyś zabrał im ulubioną owieczkę, teraz porywa jej brata: «Osamotniona oparła główkę o słup telegraficzny i wsłuchiwała się w żalosne wycie wiatru, które było dla niej pieśnią opuszczenia, samotności i śmierci». Jakaż nienawiść drga w tej nowelce Clarina («Adiós, Cordera!») do wszystkiego, co nazywamy postępem i cywilizacją! Oto treść innej noweli tego samego autora p. t. «Doña Berta». Pani Bercie sprzykrzył się odludny «rincón de hojas y hierbas», w którym żyła samotnie ze starą służącą, Sabel; sprzedaje zatem swą siedzibę, zabiera ulubionego kota i puszcza się w drogę do Madrytu. W mieście ginie marnie i pocziwa kobiecina, i zwierzątko: panią Bertę przejeżdża tramwaj, a w jednym z rynsztoków poniewierają się zwłoki zdechłego kota... Tragedja zacnej duszy, którą los zagnał do tego kotła kipiących namiętności, jakim jest miasto — to temat licznych opowieści, między innymi powieści Peredy p. t. «Pedro Sánchez». Zresztą autorzy hiszpańcy nie tylko teoretycznie wyznawali «salvajismo». Pereda, Valdés, Galdós, Bazán nie pisali swych dzieł w kawiarni czy kasynie, lecz tworzyli zdala od zgiełku świata, na głuchej prowincji, lub przynajmniej poza rogatkami miasta. To oddalanie się ich od świata nie wynikało z mizantropji, lecz było istotną potrzebą duszy, spragnionej spokoju i skupienia. «Es bildet ein Talent sich in der Stille» — powiedział Goethe, a Valdés zauważył dowcipnie, że aby być dobrym literatem, trzeba nim nie być wcale, to jest żyć wszelkiem życiem, byle nie literackiem. Rzeczywiście, realistom hiszpańskim nie można zarzucić pierwiastka sztuczności, literackości papierowych frazesów. Nie mieli też w sobie, poza nielicznymi wyjątkami, nic z doktrynerstwa zawodowych programistów.

Regjonalizm i «salvajismo» idą w parze: regjonalizm jest pojęciem mniej szerokim a zarazem mniej ciasnym. Mniej szerokim, bo dotyczy tylko prowincji, w której dany autor się urodził lub spędził szmat życia, a mniej ciasnym, bo wymaga dokładnej znajomości panujących w danej okolicy zwyczajów, oby-

czajów, pieśni i języka. Nie wystarczy, że rzecz dzieje się np. w Granadzie lub Sewilli, aby powieść zasługiwała na miano «regjonalnej»; musi ona oddawać koloryt miejscowy, autor musi wczuć się w psychologję i sposób myślenia mieszkańców danej okolicy, zharmonizować ich charaktery z obyczajami tam panującymi. Regjonalizm literacki może naturalnie mieć różne zabarwienia, może być idealistyczny, jak w sielskich-anielskich powieściach George'a Sanda, realistyczny, jak w nowelach Maupassanta, może być słodkawy, jak u Trueby, lub cierpki, jak u Peredy, ironiczny, humorystyczny, a nawet mistyczny, zależnie od indywidualnego usposobienia autora. W powieściach hiszpańskich spotykamy wszelkie odmiany regjonalizmu; tylko pesymistyczny pogląd na świat jest jeszcze stosunkowo rzadki, gdyż jest on raczej wytworem kultury urbanistycznej.

Jest rzeczą godną zastanowienia, czy humor hiszpański nie jest związany z regjonalnym charakterem powieści, czy nie jest odbłaskiem głębokiego temperamentu, soczystej krwistości, która cechuje tę i ową prowincję! Wszak Maupassant, beznadziejny pesymista, gdy maluje obyczaje paryskie, zdobywa się na humor, gdy kreśli obrazki z życia chłopów normandzkich. Autor tragicznej «Sapho» jest niezrównanym, pogodnym humorystą w swych południowych tarasikonjadach.

Pierwsi regjonalisci hiszpańscy w prostych opowieściach opisują ludowe zwyczaje i obyczaje na tle przyrody. Antonio de Trueba przedstawia nam np. idylliczną i patryjarchalną Baskonję. Śławi piękne tańce tamtejszego ludu, rzewne jego melodie, pielgrzymki odbywane ze śpiewami i tańcami przy dźwiękach gitary, cierpkie wino biskajskie («el chacoli»); dumny jest ze wszystkiego, co świadczy o żywotności rasy biskajskiej. Podobny charakter mają mieszkańcy górzystej Montañi, położonej na zachód od Baskonji. «Górale — pisze Trueba w przedmowie do «Escenas montanesas» Peredy — łączą w sobie cechy Basków, Asturyjczyków i Kastylczyków pod względem języka strojów i obyczajów». W dziełach Peredy niezmiernie plastycznie rysują się krajobrazy Montañi, jej dzikie skały i urwiska, obok falujących łagodnie niw, burzliwe morze Kantabryjskie, nędzne wioski i miasta znienawidzone («Los Hombres de pro»); na tem tle występują kolorowe postacie: rybacy, marynarze, mieszczanie, chłopci i szlachta zaściankowa, dumna ze swego «rinconcito»; oto świat, w którym żyje i tworzy «el señor de Polanco», don José Maria de Pereda. W sztuce swej nie opuszcza on granic ukochanej Montañi, a na zarzuty, jakie mu z tego powodu czyniono, odpowiada z oburzeniem: «Czyżby sztuka miała określoną ojczyznę i widownię?» Nie opuszcza więc Pereda swego domowego, starannie pielęgnowanego ogródka, lecz znaleźć w nim można i rośliny egzotyczne, przeszczepione z innego terenu. Są to «intruzi» z innych prowincyj, którzy ścierają się z miejscową ludnością, jak np. sewilczyk («El Sevillano») w «El Sabor de la tierra». Nieporozumienia na tle różnicy temperamentów, antagonizm między prowincją a stolicą, walki między poszczególnymi gminami należą do stałych motywów powieści regjonalnej. Kontrasty między charakterami prowincyj północnych a południowych, chemiczna niemal reakcja, jaką w danym człowieku wywołuje obce mu środowisko, są — obok oddziaływania przyrody na człowieka — ulubionymi tematami powieściopisarzy hiszpańskich od Peredy do Ibaneza.

Pereda jest piewą Montañi; pani de Pardo Bazán śławi rodzinną Galicję. Dzieło «De mi tierra» obejmuje wszelkie osobliwości tej części Hiszpanji, wszel-

kie pomniki, ruiny, wsie i miasta; podaje również charakterystyki sławnych osobistości, które zapisały się chlubnie w dziejach tej prowincji, jak Valentin Lamas Carvajal, Rosalia Castro, Eduardo Pondal, Benito Losada; nie wyłącza nawet bibliografii regionalnej, zawierającej wszelkie dzieła dotyczące Galicji. Zdaniem autorki, Galicja zajmuje trzecie miejsce w kulturze Hiszpanji, po Katalonji i krajach baskijskich. Opowieści Pardo Bazán snują się na tle żyznych pastwisk, bystrych potoków, skał i wydm nadmorskich, stepów, zarosłych wrzosem i janowcem, wesołych ogrodów i winnic, przypominających Italję. Na tle tych krajobrazów mało widać męskich postaci: mężczyźni przeważnie opuszczają kraj, aby szukać zarobku w Madrycie lub Lizbonie, jako najemnicy; wracają do ojczystej Galicji, by znaleźć tam sobie towarzyszkę życia, i znowu wyruszają w świat. Na kobiety spada ciężar wszystkich wiejskich prac: «Kobiety orzą i kopią, żną, młóca, ładują worki z ziarnem na wozy, dźwigają na plecach ogromne ciężary». W odpust po Mszy św. odbywa się na probostwie wielka uczta dla mieszkańców wsi; więc zupa chlebowa z jajami na twardo i platkami kielbasy, a potem dwadzieścia sześć potraw, przyrządzonych według miejscowych przepisów: kurczęta, gołębie, cielęcina, wieprzowina, kozina, króliki, zające, węgorze, pstrągi i t. d. A jarzyny? «Jarzyny na odpuście? To dobre dla świń»!

Po tym sutym obiedzie udamy się na drugi koniec półwyspu, gdzie Valera i Valdés zapraszają nas na «herbatki» andaluzyjskie, gdzie uraczą nas czekoladą, rosolisem, biszkoptami, ciastkami francuskimi, konfiturami z pomarańcz, pomidorów, orzechów, dyń i brzoskwiń. Czekają tu nas jeszcze inne niespodzianki. W jednej z powieści Valdesa pięknej Soledad przychodzi podczas wesela chęć zatańczenia na stole. W mgnieniu oka znikają ze stołu półmiski i talerze. Stół jednak zalany jest winem, więc panna młoda w braku ścierki wyciera stół kosztownym szalem swej manilli. Ten gest znajduje uznanie i naśladowców: wszystkie niewiasty zaczynają szorować stół swojemi «mantones». Potem Soledad tańczy na stole wśród oklasków i okrzyków *Olé!*, obrzucona kwiatami i kapeluszami. I autora ponosi w tym miejscu ogólna radość: «Szcześliwy, kto słyszał szczery i radosny śmiech ludu! A jeszcze szczęśliwszy ten, komu wolno żyć i umierać na progu tego siedliska miłości! Kąpie się w ciepłym powietrzu pod przejrzystym niebem i wsłuchuje się w pieszczotliwy szmer morza». Nietylko huczne zabawy wysławia autor: prowadzi nas też do zacisznych «huertas», ukrytych wśród wierzby, morw i granatów. Powietrze tej krainy jest lekkie i przejrzyste, ziemia urodzajna, słońce upalne. Mieszkańcy trudnią się przeważnie uprawą zboża, winnic i oliwek. Są leniwi; «zabijanie czasu» należy do ulubionych zajęć Andaluzyjczyka. Jest to jeszcze najłagodniejsze morderstwo; gorzej jest, gdy wzburzy się południowa krew i zablyśnie ostra «navaja»... A na północy, w spokojnej i pracowitej Asturji, dokąd prowadzi nas Valdés w «Marta y María», podziwiamy wraz z Marią i Ricardem wielkość i majestat oceanu, na widok którego ogarnia młodych tajemne pragnienie «złączenia się z jego świętą i nieśmiertelną potęgą».

Regionalizm oczywiście nie może istnieć bez folkloru. Już Fernán Caballero zbierała pieśni i baśnie ludowe, charakterystyczne zwroty i wyrażenia («modismos»), a w powieściach swych używa często soczystych prowincjonalizmów, w czem naśladowują ją i Pereda, i Pardo Bazán.

Po tych uwagach ogólnych przystępujemy do charakterystyki poszczególnych autorów.

Antonio Manuel Maria de Trueba y la Quintana (1820—1889), skromny pracownik w składzie żelaza, wydał w r. 1852 poezję «El Libro de los Cantares», nacechowane głęboką tęsknotą do ojczystej Baskonii. W 7 lat potem ukazał się pierwszy zbiór opowieści «Antka od pieśni» («Antón, el de los cantares»). Tytuł «Cuentos de color de rosa» jest znamieny; kolor ten przeważać będzie i w dalszych opowieściach Trueby: «Cuentos campesinos» (1860), «Cuentos de varios colores» (1866) i t. d. Optymizm i zamiłowanie do miękkich konturów jest cechą wszystkich tych opowieści. Trueba pragnął, by jego proste baśnie dostępne były dla wszystkich, by trafiły pod strzechy i do serc ludu, «który jednym uderzeniem serca, jedną łzą zmywa wszystkie sarkazmy zblazowanych czytelników».



Antonio de Trueba.

Pedro Antonio de Alarcón (1833—1891) był naturą bardziej złożoną. Zrzuciwszy habit seminarzysty, przedzierzgnął się w dziennikarza i w ciętych artykułach bronił idei liberalnych; założył też postępowe towarzystwo «La cuerda granadina». W r. 1859 wojowniczo usposobiony młodzian bierze udział w wyprawie marokańskiej i opisuje ją w «Diario de un testigo de la guerra de África», poczem podróżuje po Hiszpanji i Włoszech, również utrwalając w opisach swoje wrażenia. Podczas «restauracji» jego poglądy polityczne ulegają radykalnej przemianie. Były rewolucjonista przechodzi do obozu konserwatystów, wraca na łono Kościoła i broni tradycji z tym samym zapałem, z jakim ją dawniej zwalczał.

W twórczości literackiej Alarcona odróżnić można trzy okresy: pierwszy obejmuje, oprócz artykułów polemicznych i opisów podróży, nowele romantyczne, wzorowane przeważnie na literaturach obcych, zwłaszcza francuskiej (np. «Final de Norma», 1855). Nowele powstałe w drugim okresie twórczości mają już charakter rdzennie hiszpański, odżywa w nich «czysty i zdrowy hiszpanizm» dawnych powieści szelmowskich. W «Historietas nacionales» odtwarza autor różne epizody z wojen napoleońskich i karlistycznych. Dla nas interesującą i wzruszającą jest tam opowieść o Polaku, żołnierzu wojsk napoleońskich, nad którym znieca się dwóch strzelców hiszpańskich, za co jednego z nich spotyka zasłużona kara — w Warszawie («El Extranjero», 1854). W tymże okresie powstało najślawniejsze dzieło Alarcona «El Sombrero de tres picos» (1874), powieść osnuta na tle romancy ludowej «El molinero de Arcos». Autor z wielkim kunsztem wskrzesił czasy Goyi i Ramona de la Cruz, epokę krótkich spodni i jedwabnych pończoch, trzewików z srebrnymi sprzączkami i koronkowych żabotów.

W ostatnim okresie swej twórczości, jakby chcąc odkupić grzechy młodości, autor pisze powieści tendencyjne: «El Escándalo» (1875), «El Niño de la Bola» (1880), «La Pródiga» (1882) i «El Capitán Veneno» (1881), w którym świetny wizerunek mrukliwego wiarusa odbija ciekawą sylwetą od bezbarwności owych dzieł moralizatorskich, naogół słabych i mało dziś czytanych. Alarcón lepszym jest narra-

torem i humorystą niż psychologiem. Nierówny, paradoksalny, wahający się między idealizmem a realizmem, w twórczości swej zaznacza epokę przejściową między okresem Fernana Caballera, a wielkimi nowelistami hiszpańskimi z Peredą na czele.

José Maria de Pereda (1833—1906) jest, jak Trueba, gorliwym wyznawcą i obrońcą Hiszpanji patryarchalnej, której ostoją jest rodzina, monarchja i Kościół. Lecz w przeciwieństwie do ckliwego Trueby realizm Peredy jest ostry i cierpki jak wino kantabryjskie, a humor jego nieraz zakrawa na sarkazm. Autor «Escenas montañesas» (1864, 1871) jest wrogiem fałszywego i ckliwego sentymentalizmu. Niezrównany ten kolorysta ma również, jak Alarcón, wyraźną żyłkę polemisty. W «El buey suelto» (1877) Pereda poddaje krytyce stan kawalerski, przedstawiając niedolę tych, którzy zawczasu nie schronili się do portu małżeńskiego. Inna powieść Peredy: «De tal palo tal astilla» porusza temat podobny, jak «Gloria» Galdosa: miłość żyda do katoliczki. Lecz gdy u Galdosa chrześcijanka wychodzi za żyda i ściąga na siebie prześladowania za to, że sprzeniewierzyła się religii, zabraniającej związku z innowiercą, bohaterka Peredy odmawia swej ręki mężczyźnie, który nie ma odwagi zrzec się swojej wiary. Dla Galdosa nietolerancja religijna jest źródłem niesprawiedliwości i okrucieństwa, dla Peredy uczucie religijne jest gwiazdą przewodnią w wędrówce życiowej i kotwicą wśród zamętu namiętności i zwątpienia. Najlepsze powieści Peredy: «El sabor de la tierra» (1882), «Sotileza» (1882), «La Puchera» (1889), «Peñas arriba» (1895) przesycone są zapachem ziemi i morza.

Trueba, Alarcón i Pereda są wraz z Fernanem Caballem przedstawicielami klasycznej tradycji hiszpańskiego realizmu, «castizo», bez przymieszki obcej. Juan Valera y Alcalá Galiano (1824—1905) reprezentuje inne już pokolenie powieściopisarzy. Wytworny, światowy, czytany i opanowany, zręczny dyplomata i świetny humanista, ma w sobie Valera coś z olimpijskiej pogody Goethego i coś z ironicznego uśmiechu Woltera. Karjerę dyplomatyczną rozpoczął jako «attaché» przy poselstwie hiszpańskim w Neapolu, potem był sekretarzem ambasady w Lizbonie, Rio de Janeiro i Dreźnie, wkońcu ambasadorem w Frankfurcie, Lizbonie, Waszyngtonie, Brukseli i Wiedniu. W życiu politycznym brał udział jako poseł i senator, lecz występował także jako publicysta. Jako obywatel świata, miał sposobność obserwowania przedstawicieli najróżniejszych ras, wyznań i przekonań; stąd głęboka znajomość ludzkich charakterów i umiejętność subtelnej analizy konfliktów psychologicznych. Jako humanista, posiadał Valera rozległą wiedzę i wszechstronne zainteresowania: władał kilkoma językami, pisał wiele wierszem i prozą, tłumaczył dzieło Schacka o poezji i sztuce Arabów w Hiszpanji, wydał też przekłady «Dafnisa i Chloe» oraz sielanek Longusa. Od Greków przejął kult słowa, harmonję i jasność wypowiedzenia się, wytworność stylu, przede wszystkim zaś pogodę ducha. Lecz ten umysł kosmopolity nie gardził bynajmniej rodzinną Andaluzją; wykwintny arystokrata, w twórczości swej przejawia skłonności demokratyczne. W «Doña Luz» tak się o sobie wyraża: «Autor tej książki nie ma żadnych przesądów szlacheckich. Nie widzi też żadnej różnicy między żoną alkalda a cesarżową lub królową; żona pierwszego lepszego pisarka równa się w jego oczach księżniczce, każdy «majo» wydaje mu się większym zuchem, lepszym jeźdźcem i zdobywcą kobiet, grzeczniejszym i wytworniejszym kawalerem niż stuprocentowy dandys». Nie był Valera ateuszem, choć osobiście



hołdował ideom postępowym i choć przez usta swoich bohaterów, np. O. Jacinta, wygłaszał czasem dość śmiało poglądy. Don Fadrique w «El Comendador Mendoza» nie należy wprawdzie do żadnego Kościoła, lecz wierzy w Boga, jest deistą, jak inżynier Pepe u Galdosa; don Anselmo w «Doña Luz» jest materialistą, lecz boleje nad tem, że w duszy jego umarła wiara ojców. «Sympatycznych» ateuszów wprowadzi do literatury hiszpańskiej dopiero Blasco Ibañez (Luna w «La Catedral», dr. Aresti w «El Intruso», Salvatierra w «La Bodega»). Z pewnym sceptyzmem, z pobłażliwym niedowierzaniem patrzy Valera na wysiłki ludzkie. Jedni, jak don Luis w «Pepita Jiménez» lub don Enrique w «Doña Luz», dążą do doskonałości moralnej, do świętobliwości, inni do władzy («Morsamor»), znowu inni, jak dr. Faustino, widzą w nauce zbawienie ludzkości; lecz życie niweczy wszystkie te wysiłki i więzi wszystkich śmiazków w mrocznej niewoli. Autor «Iluzji doktora Faustina» jest typowym przedstawicielem naturalistycznego «rozczarowania». Najbardziej interesuje go konflikt między żarliwą i mistyczną wiarą dawnej Hiszpanji a nowoczesnym duchem materializmu i pozytywizmu. Motyw ten przeprowadzony jest w kilku dziełach: «Pepita Jiménez», «Doña Luz», «Mariquita y Antonio», «Asclepigenia». Niektórzy porównują Valerę z Anatolem Francem; istotnie, istnieje tu wyraźna analogja: szeroka kultura humanistyczna, intelektualizm zabarwiony sceptycyzmem i szeroką tolerancją, wyrafinowany smak i akademicka wytworność stylu, umiającego sięgnąć i do archaizmów — oto cechy wspólne obu tych pisarzy. Ale ironja Valery jest subtelniejsza, wyrozumialsza, nie tak zjadliwa, jak u francuskiego pisarza. Wszystkie jego dzieła cechuje pewna wielkopañska rezerwa.

Gdy twórczość literacka pierwszego pokolenia realistów sięga mniej więcej do roku 1900, dzieła drugiego pokolenia stanowią już w części współczesną epokę literacką; O. Coloma bowiem umarł w 1915, Galdós w 1920, Pardo Bazán w 1921, Ortega Munilla w 1922, J. O. Picón w 1923 roku, a Palacio Valdés należy jeszcze do autorów żyjących. Autorowie ostatniego tego okresu są subtelnymi psychologami, liberalnymi w swych poglądach i utrzymują ścisły kontakt z ruchem umysłowym Europy. Clarin i Pardo Bazán śledzą bacznie prądy literackie zagranicą. Renan, Tolstoj, Flaubert, bracia Goncourtowie, Bourget, Verlaine są dla Clarina mistrzami, w których sztuce znajduje pierwiastki nieśmiertelne. Również i Valdés w dziele «La Literatura en 1881», napisanem wspólnie z Clarinem, dał życzliwą ocenę nowych prądów literackich, które szerzyły się zwłaszcza we Francji i zaczęły docierać do Hiszpanji przez Pireneje.

Typową przedstawicielką tego okresu literatury hiszpańskiej jest Emilia de Quiroga, hr. de Pardo Bazán (1851—1921). Dzieła zbiorowe wszechstronnej tej pisarki wydane są obecnie w 43 tomach. Nie była jej obca żadna forma literacka: oprócz powieści i noweli, wydawnictwo to obejmuje poezję, dramaty, opisy podróży, studia historyczne, społeczne, filozoficzne i literackie. Przez kilka lat (1891—1894) Pardo Bazán wydawała samodzielnie ciekawe pismo p. t. «El Nuevo Teatro critico». Wydaje pierwsze «ensayos» w «La Ciencia cristiana», ogłasza studjum p. t. «Los poetas épicos cristianos: Dante, Tasso y Milton». Pisze artykuły o darwinizmie, o wychowawcach odrodzenia, o rewolucji i powieści rosyjskiej. Równocześnie studjuje powieść angielską, włoską i francuską, i interesuje się nowoczesnymi zagadnieniami naukowymi, jak termodynamiką. Następnie przechodzi fazę mistycyzmu, wydaje monumentalną monografię o św. Franciszku z Asyżu

i powieść «Un viaje de novios» (1881), pierwszy utwór naturalistyczny w Hiszpanji. W dwa lata później ukazuje się «La Cuestión palpitante». Pardo Bazán, która łączy w sobie cechy Sainte-Beuve'a i George'a Sanda, nie poprzestaje na twórczości krytycznej i literackiej; zajmuje się ponadto polityką, uprawia propagandę feministyczną i wygłasza odczyty z najróżnorodniejszych dziedzin. W uznaniu jej zasług ofiarowano jej katedrę literatur neolacińskich przy Uniwersytecie Madryckim. Powieści jej można zasadniczo podzielić na dwie grupy: naturalistyczne utwory z pierwszego okresu twórczości, o charakterze przeważnie regionalnym, odznaczają się, jak u Peredy, barwnym kolorytem. Za najlepsze z nich uchodzą: «Los Pazos de Ulloa» (1886), «La Madre Naturaleza» (1887), «Insolación» i «Morriña» (1889). W drugiej grupie powieści Pardo Bazán, do których należą «La Quimera» (1905) i «La Sirena Negra» (1908), przeważa pierwiastek spirytualistyczny, uwidocznia się pogłębienie analizy psychologicznej i pewna skłonność do mistycyzmu. Są one mniej barwne i bujne, lecz zato bardziej zwarte i dojrzalsze pod względem treści i stylu od utworów pierwszego okresu twórczości. Autorka okazuje skłonność do malowania natur gwałtownych, dzikich, buntowniczych i brutalnych. Nawet kobiety pozbawione są wdzięku i sentymentu; jeśli są łagodne i bierne, stają się ofiarą kobiet silnych i zmysłowych. Mężczyźni i kobiety Pardo Bazán są skrajni w swych czynach, nie cofają się nawet przed morderstwem i samobójstwem, przypominając nam bohaterów Ibañeza.

Armando Palacio Valdés (ur. 1853) w przeciwieństwie do Pardo Bazán jest uosobieniem umiaru, ładu, prostoty, jest on «jak spokojna rzeka, płynąca między topolami, a nie jak potoki iberyjskie, które wiją się krętą wstęgą, lub dziko toczą spienione fale». Autor «Joségo» (1885) i «Riverity» (1886) jest malarzem duszy szarego, przeciętnego człowieka: opisuje spokojny bieg życia, troski i kłopoty codzienne mieszkańców małego miasteczka, lub cichej zagrody. Jest wtedy kostumbrystą, który z drobiazgowością Balzaka czy Dickensa odmalowuje wnętrza, koloryt lokalny, zewnętrzną rzecz. Zmienia się to z chwilą, kiedy w spokojny bieg dni małego człowieka wdziera się namiętność, wytrąca go z równowagi, opanowuje całą jego istotę i miota nią, jak siła fatalna. Wtedy autor z kostumbrysty przedzierzga się w znawcę i lekarza duszy ludzkiej; z dokładnością internisty stawia diagnozę, śledzi przebieg choroby i opisuje poszczególne jej fazy, aż do nieuniknionej katastrofy. Bohaterem Valdesa jest «człowiek walczący z własną duszą». Szczególnie interesuje go psychika kobieca; często przeciwstawia dwa kontrastowe typy kobiece, jak w «Marta y María» (1883), «El Origen del pensamiento» lub «El cuarto poder» (1888). W ostatniej noweli przeciwstawia Venture, zmysłową i lekkomyślną, pokornej i ofiarnej Cecylji, która jest ideałem matki i żony. I w twórczości Valdesa, jak Pardo Bazán, jak wielu zresztą autorów, rozróżniamy kilka odrębnych faz. Pierwsze jego powieści, z których najslynniejsza jest «La Hermana San Sulpicio» (1889), odznaczają się asturyjskim humorem, który czasem, jak w «José», zakrawa na sentymentalizm. Charakterystyczne są tam wspaniałe opisy przyrody i ów subtelny «odor de femina». Zupełnie inny charakter mają dwie dalsze powieści «La Espuma» (1891) i «La Fe» (1892), z których pierwsza jest satyrą na arystokrację, a druga krytyką hipokryzji. Noszą one cechy naturalizmu francuskiego w takim stopniu, że mogłyby uchodzić za mistrzowskie przekłady francuskich powieści. W «Los Majos de Cádiz» (1896) powraca autor do pierwszej manieri, a w «La Alegria del capitán Ribot» (1899) i «Tristán o el Pesimismo» (1906) głosi ewangelję chrze-

## Las Virgenes locas

Erán dos hermanas, Berta y  
 Tuleto, muñecas de un diplomático  
 que había hecho desarrollarse su vida  
 en lejanos países del Extremo Oriente y  
 la América del Sur; las hermanas libres  
 de toda vigilancia de familia, jóvenes,  
 de escasa renta y numerosas relaciones,  
 que figuraban en todas las fiestas de  
 París. Los te de la tarde que se reunían  
 en bailes las veían llegar con exacta pun-  
 tualidad. Una ráfaga alegre parecía  
 seguir el revuelto de sus faldas.

Autograf Valdesa.

ścijańskiego optymizmu i odrodzenia «à la» Tołstoj. Ostatnie dzieła Valdesa: «Los papeles del Doctor Angélico» (1921) i «La Novela de un novelista» (1922) zawierają autobiograficzne wyznania autora.

Palacio Valdés jest po Ibañezie najpoczytniejszym i najbardziej znanym zagranicą autorem współczesnej Hiszpanji. Powieści jego tłumaczono na wszystkie prawie języki europejskie. Niektóre dzieła, jak «El Origen del pensamiento», ukazały się w przekładzie angielskim, zanim ujrzały światło dzienne w oryginale hiszpańskim. Francuzi uważają Valdesa za najbardziej francuskiego z autorów hiszpańskich, Anglicy zaś zachwycają się jego «brytyjskim» humorem. Trudno przypuścić, aby powodzenie Valdesa wypływało z tego, że był on z autorów hiszpańskich najmniej hiszpański. Raczej przypisać je można temu, że był on najbardziej ludzki, że umiał wydobyć najbardziej człowiecze cechy ze swych bohaterów, że liryzm jego umie poruszyć najbardziej wrażliwe struny w duszy czytelnika. Humor, sentyment, pobłażliwość Valdesa, jego ujmująca szczerłość i prostota zostały należycie ocenione. Zasadniczą jego cechą jest raczej naturalność niż naturalizm.

Za największego z tego pokolenia pisarzy uważany jest bezsprzecznie Benito Pérez Galdós (1845—1920). Madariaga i Fitzmaurice-Kelly nazywają go największym epikiem po Cervantesie, a González-Blanco pisze: «Galdós jest to Balzac

hiszpański, magazyn dokumentów ludzkich, Homer naszego stanu średniego, który urodził się z zamętu 1848 roku. Jego powieści są eposeją mieszczaństwa, inwentarzem spisany przez pióro artysty». Galdós, Kanaryjczyk, przybył do Madrytu w przededniu rewolucji 1868 roku i szybko zżył się z nowym środowiskiem. Pierwsze jego nowele «La Fontana de oro» (1870) i «El Audaz» (1871), osnute na tle walk politycznych za Carlosa II i Fernanda, były jakby zapowiedzią przyszłych «Episodios nacionales». Jest to cykl historyczny w 46 tomach, podzielony na pięć serj. Pierwsza serja (1873—1875) to szereg obrazów z wojny o niepodległość, następne serje to dalsza historia Hiszpanji w opowieściach, a więc walki polityczne za rządów Ferdynanda VII i Izabeli II, wojny karlistów i t. d., a ostatnia — to kronika wypadków historycznych, których sam autor był świadkiem, a więc okres rewolucyjny i rząd prowizoryczny, czasy republiki i restauracji. «Epizody narodowe» obejmują całe stulecie dziejów Hiszpanji od Trafalgaru aż do epoki Canovasa del Castillo. Jest to największy cykl powieści historycznych, jaki się kiedykolwiek ukazał. Źródłem pomysłu «Epizodów» były powieści Francuza Erckmann-Chatriana, osnute na tle rewolucji francuskiej i dziejów drugiego cesarstwa. Rapsody Galdosa stoją jednak nierównie wyżej pod względem artyzmu, napięcia dramatycznego i głębi psychologicznej. Wszystkie powieści jego noszą na sobie piętno epoki: zarówno «Novelas de la primera época», jak «Novelas españolas contemporáneas» (27 powieści w 37 tomach), poświęcone zagadnieniom społecznym, religijnym i filozoficznym, mają w sobie rozmach «Epizodów». Obyczaje i ideologia społeczeństwa hiszpańskiego stanowią tu jakby «historję ludzi prywatnych, z wycieczkami w życie publiczne». Zdumienie może ogarnąć czytelnika wobec mnogości dat i faktów, nagromadzonych np. w «Fortunata y Jacinta» (1886—7), które jest najlepszym studjum obyczajów mieszczaństwa w XIX stuleciu. «Opowiadania współczesne» zawierają wiele arcydzieł, z których każde mogłoby samo zapewnić autorowi nieśmiertelność: «Doña Perfecta», «Gloria», «Marianela», «Tormento», «La de Bringas», hiszpańska «Madame Bovary»; «La Incógnita» (1888) i «Realidad» (1892), to podwójne lustro, w którym te same zdarzenia ukazują się nam to w oświetleniu widza, to z punktu widzenia hohaterów. Galdós posiada w wysokim stopniu dar wskrzeszania atmosfery i środowiska («el ambiente y el medio»), jak w «Trafalgar», «Zaragoza», «Gerona», «Cádiz» i in. «To, co powszechnie nazywamy historją — pisze Galdós w epilogu do ilustrowanego wydania «Epizodów» — owe obszerne dzieła, które opisują związki królów i książąt, traktaty i sojusze, wyprawy lądowe i morskie, a zaniedbują to wszystko, co stanowi istotę bytowania ludów — nie są dostateczną podstawą do poznania stosunków, które są niczem albo są życiem, czuciem i oddechem narodu!» («hasta el respirar de la gente»). Jak markiz de Beramendi w «Narvéez», tak i jego twórca tęskni do historii żywej i gorącej jak krew w naszych żyłach. «Historia viva é interna de los pueblos» — oto, co nam dają powieści Galdosa. Poznajemy z nich ducha epoki lepiej niż z wielu dzieł ściśle historycznych. Bowiem obok Galdosa erudyty, zbierającego mozolnie dokumenty historyczne, jest Galdós poeta, który przekształca ten martwy materiał na żywą historję. Poeta ten jest zarazem i gorącym szermierzem wolności we wszystkich postaciach, więc wolności politycznej, religijnej, wolności społecznej, gospodarczej i indywidualnej. Galdós, jako apostoł demokracji i postępu, zwalcza fanatyzm, nietolerancję i ciasny dogmatyzm, występuje przeciwko antagonizmowi klas, nędzy gospodarczej, zacofaniu i obskurantyzmowi, potępia jarzmo

niedobranego małżeństwa i niewolniczą zależność kobiety. Wraz z Joaquinem Costą, Anzelem Ganivetem, Miguelem de Unamuno i Josémm Ortegą y Gasset należy on do wielkich wychowawców nowej Hiszpanji. Lecz ponad erudytą, poetą i apostołem stoi Galdós—człowiek, pełen głębokiego współczucia dla nieszczęśliwych, upośledzonych, uciemżonych, szlachetny obrońca uciśnionych, przyjaciel ludu, który domaga się od nauki ukojenia ludzkiej niedoli. Jeżeli Valerę nazywamy humanistą, Galdósowi należałaby się nazwa humanitarysty. Na przelomie dwóch wieków stutomowe jego dzieło, w którym żyje przeszło tysiąc postaci, wznosi się jak mauzoleum przeszłości i drogowskaz na przyszłość. To też, gdy po wystawieniu jednej ze sztuk Galdosa, schorzały, napół ociemniały staruszek autor wyszedł na scenę i chwiejnym krokiem zbliżał się ku rampie, ogarnęło widzów głębokie wzruszenie, jakgdyby w obliczu bezbarwnej i przeciętnej codzienności stanął — wielki cień Homera.



O. Luis Coloma.

Caballero, Alarcón, Pereda, Valera, Pardo Bazán, Valdés i Galdós — są to już pisarze na miarę europejską, znani zagranicą przynajmniej z głównych swych dzieł. Naokoło nich grupują się rzesze mniej znanych autorów, z których tylko O. Luis Coloma (1851—1915) zdobył sobie sławę europejską dzięki powieści «Pequeñeces» (1890), która jest ostrą satyrą na arystokrację z okresu drugiej restauracji burbońskiej. Książka ta narobiła w swoim czasie dużo hałasu i wywołała żywą polemikę, w której między innymi zabierał głos Valera pod pseudonimem «Currita Albornoze». Karjerę pisarską rozpoczął O. Coloma od nowel, w których ujawnia się wyraźny wpływ Fernana Caballera («Retratos de antaño», «El Marqués de Mora», «Boy»). Jak O. Coloma duchowo zbliżony jest do F. Caballera, tak José de Castro y Serrano przypomina Juana Valerę. Wytworny, wyrozumiały, wszechstronny, lecz nieco powierzchowny, był to «un elegante de las letras», jak go określił Clarin. Z werwą, z wdziękiem, z polotem współczesnego «essayisty» rozprawia Serrano o wszystkim: o literaturze, sztuce, wrażeniach z podróży, o inauguracji kanału Sueskiego («La novela del Egipto»), byle drobiazg może go natchnąć humorystyczno-filozoficznymi refleksjami. W jednym z «Cuadros contemporáneos» słaui np. parawan, który jest według niego symbolem społecznym, albowiem «człowiek cywilizowany tem się różni od dzikusa, że używa parawanu». «Humorismo» Castra y Serrano zbliża go do niektórych autorów angielskich, w których ojczyźnie dłuższy czas przebywał. Dyletantem w szlachetnym tego słowa znaczeniu, w sensie Bourgeta i Barrésa, był też Leopoldo Alas (Clarin, 1852—1901), największy «éveilleur d'idées» w okresie między Larrą a Azorinem. Był on przede wszystkim krytykiem: jego «Solos» (1881) i «Paliques» (1893), dowcipne improwizacje krytyczne, jeszcze dzisiaj z przyjemnością się czyta. Profesor prawa w Oviedo, nie wyznawał w sprawach literackich żadnej doktryny — prócz umiarkowania. Jako nowelista, celował głównie w krótkich opowiadaniach («Cuentos morales», 1896), w których subtelny

humor łączy się bardzo szczęśliwie z wrażliwością artystyczną. Prawie każda nowelka zawiera jakąś głębszą ideę filozoficzną lub moralną, czasem jest ona tylko pigułką, służącą do łatwiejszego przelknięcia morału w myśl wielkiego fabulisty francuskiego, twierdzącego, że «Le conte fait passer la morale avec lui». Z powieści Clarina najbardziej znane są dwie realistyczne: «Regenta» (1884) i «Su único hijo» (1890): pierwsza o filozoficznym, druga o psychologicznym podkładzie. Clarin jest obok Palacia Valdesa najwybitniejszym przedstawicielem t. zw. «grupy asturyjskiej», do której między innymi należeli: Tomás Tuero, świetny humorysta, Juan Ochoa, mistrz w krótkiej noweli, «novela corta» («Su amado discípulo», «Un alma de Dios», «Los Señores de Hermida»), filozof Estanislao Sánchez Calvo i Félix de Aramburu. Wywarł też Clarin niemały wpływ na środowisko literackie swojej epoki, tak, że niektórzy krytycy uważają go za założyciela «szkoły» («escuela de Oviedo»). Oryginalny Jacinto Octavio Picón (1851—1923) wywołał o sobie sprzeczne sądy i opinie: jedni widzą w nim racjonalistę na wzór encyklopedystów XVIII w., inni epigona romantyzmu; dla jednych jest on wnikliwym psychologiem, hiszpańskim Stendhalem, dla innych «immoralistą», jak Pierre Louys. Powieści Picóna są dziwną mieszaniną intelektualizmu i erotyzmu. Problem miłości, którą uważa za najwyższe prawo przyrody i życia, stawia on ponad etyką i konwencjami społecznymi. Z pewnością autor ten więcej dbał o czystość stylu i poprawność języka niż o nakazy moralności: «Picón urodził się akademikiem, tak jak inni rodzą się limfatykami». Prócz powieści, z których najbardziej znane są «La Honrada» (1890), «Dulce y sabrosa» (1891) i «Juanita Tenorio» (1910), pisał Picón dzieła krytyczne i estetyczne, między innymi wydał cenną monografię o Velazquezie i «Historia de la caricatura a través de los siglos», która odznacza się obfitością materiału i gruntowną znajomością techniki malarskiej.

Trzeci pisarz z tej grupy, subtelny Kubańczyk José Ortega Munilla (1856—1922), członek Akademii Hiszpańskiej (jak Picón), wiceprezes «Sociedad Editorial Española» i redaktor pisma literackiego «Los Lunes de El Imparcial», zwrócił na siebie uwagę kilkoma powieściami, świadczącymi o bogatej fantazji i wrażliwości artystycznej («La cigarra», «Sor Lucilia», «El tren directo», «Don Juan Soto» i t. d.). Niestety, ten wielce utalentowany i obiecujący nowelista w późniejszym okresie swej twórczości wpadł w manierę zbyt dużego nadużywania efektów malarskich.

Charakterystyczna dla Valdesa i Picóna mieszanina spirytualizmu (wzgl. symbolizmu) i naturalizmu cechuje także Alejandra Savę («Un criadero de curas», «La sima de Iguzquiza», «La mujer de todo el mundo») i znanego nam już z twórczości lirycznej Salvadora Ruedę, w którego powieściach (zwłaszcza w «La Cópula») uduchowiony erotyzm łączy się z mistycyzmem. Inne powieści Ruedy, jak «El patio andaluz», «El cielo alegre», «Bajo la parra», «La reja» (1890), «La gitana» (1892), mają charakter wybitnie regionalny.

Wśród innych regionalistów wyróżniają się: dowcipny poligraf Eusebio Blasco (1844—1903), autor feljetonów, komedyj, nowelek aragońskich i szkiców madryleńskich («Madrid pintoresco»). Aragonja stanowi też tło powieści J. Argamasilli de la Cerda i Pola y Peirolón, który napisał «Las costumbres populares de la sierra de Albarracín» (1876). Ricardo Macías Picavea wskrzesił w «La tierra de campos» (1898—99) całą melancholję krajobrazów Kastylji, a markiz de Figueroa opiewał wierszem i prozą uroczą Galicję («Del solar galaico», 1917; «La Vizcondesa de Armas», 1887; «Gondar y Fortesa», 1900).

Z licznej rzeszy autorów, zamykających wielki pochód powieściopisarzy XIX stulecia, wyróżnili się: Pérez Nieva («Esperanza y Caridad»), Federico Urrecho («Después del combate»), Cánovas y Vallejo («El Mosén»), Luis Alonso («Dos noches buenas»), López Guijarro («Tierra y cielo»), Ortiz de Zárate («Los de Gumia»), Ramirez Leal («La Soñadora»), Martin Arrué («Soledad»), Garcia Ramón, wzorujący się na Balzaku w «Seres humanos», José Ramón Mérida, wielce zasłużony archeolog i autor nowel, niepozbowionych wartości («El demonio con faldas», «Luisa Minerva»), Luis Taboada («La Viuda de Chaparra», «La Vida cursi»), wreszcie «bakterjolog społeczny» López Bago.

Studia humanistyczne. — Wiek naturalizmu i pozytywizmu nie sprzyjał zbyt wiele spekulacjom filozoficznym. W okresie tym Hiszpanja nie wydała wielkich myślicieli ani filozofów tej miary, co Cousin lub Renan. W dziedzinie myśli filozoficznej istnieją dwa obozy: z jednej strony krauzyści, jak Canalejas i Castelar, z drugiej strony apologety katolicyzmu, jak Ortí y Lara, Gumersindo Laverde Ruiz, jezuita Miguel Mir, arcybiskup sewilski i toledański Fray Ceferino González, autor 4-tomowej «Historia de la filosofía española», krytycy J. Rubió y Ors i M. Menéndez y Pelayo («Historia de los Heterodoxos españoles», 3 tomy, 1880—82). Tem wspanialszy był rozkwit innych gałęzi humanizmu, zwłaszcza historii i archeologii, ekonomii politycznej i społecznej, historii i krytyki literackiej. Wprawdzie i w tych dziedzinach daje się zauważyć brak wielkich dzieł syntetycznych, lecz zato istnieje wielka obfitość materiałów i «dokumentów» wszelkiego rodzaju, nagromadzonych w licznych kolekcjach i monografiach. Ów dorobek naukowy XIX stulecia jest owocem wielu mozolnych badań, gromadzi w sobie wielkie zasoby krytycyzmu i erudycji. Gdyby nie wadliwa organizacja szkolnictwa średniego i wyższego, możnaby nawet mówić o «odrodzeniu» nauki.

Jako historycy, wielkie zasługi położyli: Francisco Pi y Margall («Estudios sobre la Edad media», 1873; «Historia general de América» i t. p.), Vicente de la Fuente («Historia eclesiástica de España», 6 tomów, 1875; «Historia de las Universidades de España», 4 tomy i in.), generał José Gómez de Arteche («Guerra de la Independencia», 14 tomów, 1868—1903), Antonio Rodríguez Villa, autor licznych monografij historycznych oraz «Curiosidades de la Historia de España» (3 tomy 1885—1890), Manuel Danvila («Historia crítica de las Comunidades de Castilla», 6 tomów, 1897—1900), José Villa-Amil y Castro («Las Antigüedades prehistóricas y célticas de Galicia», 1873), kanonik Antonio López Ferreiro («Galicia en el último tercio del siglo XV», 1883), Cesáreo Fernández Duro («Memorias históricas de la ciudad de Zamora», 1882—83; «La Armada española desde la unión de los reinos de Castilla y Aragón», 9 tomów, 1895—1903), wreszcie José Maria Quadrado, który wraz z Pedrem Madranem i Pi y Margallem kontynuował zapoczątkowane przez Pabla Piferrera i malarza F. J. Parcerisę wydawnictwo archeologiczno-regionalne p. t. «Recuerdos y Bellezas de España».

Jako historycy prawa, ekonomiści i socjologowie, wyróżnili się: Rico y Amat («Historia política y parlamentaria de España», 1860—62), Montesa y Manrique («Historia de la legislación de España»), Manuel de Colmeiro («Historia de la Economía política en España»; «Curso de derecho político según la historia de León y Castilla», 1873), Francisco Cárdenas («Historia de la propiedad territorial en España», 1873), Gumersindo Azcárate («Ensayo sobre la Historia del derecho de propiedad», 1879), Eduardo de Hinojosa («Historia del derecho romano»,

1880—85), Eduardo Pérez Pujol («Historia de las Instituciones sociales de la España goda», 1896), pedagog Manuel B. Cossio («La enseñanza primaria en España») oraz wielcy wychowawcy narodu i przywódcy «pokolenia 98 roku»: Joaquín Costa, Fr. Giner de los Rios, Ángel Ganivet i Miguel de Unamuno, do których powrócimy w rozdziale następnym.

Osobna wzmianka należy się wielkiej filantropce Concepción Arenal (1820—1893). Całe jej życie, które było walką o poprawę losu więźniów, ubogich, bezrobotnych, streszcza się w tytule jednego z jej dzieł: «La Beneficencia, la Filantropía y la Caridad» (1861). W roku 1863 niezwykła ta kobieta wydała dzieło, które imię jej rozniosło po Europie: słynny «Przewodnik dla odwiedzających ubogich», tłumaczony na języki francuski, angielski, niemiecki, włoski i polski. Oprócz tego Concepción Arenal napisała jeszcze: «Listy do przestępców», «Głos wołającego na puszczy», książkę o kolonjach karnych («Las colonias penales de la Australia y la pena de deportación»), «Prawo międzynarodowe». «Przewodnik dla odwiedzającego więźniów» zawiera projekt ciekawych reform więziennych. Od roku 1870 wydaje Arenal dwutygodnik p. t. «Głos Litości» («La voz de la caridad»). Między licznymi jej zainteresowaniami ważne miejsce zajmuje i kwestja kobieca. W książce «La mujer de su casa» określa rolę społeczną kobiety, a w «La mujer de porvenir» zwalcza pogląd o rzekomej niższości umysłu kobiecego i rozpatruje przyczyny smutnego położenia kobiet w Hiszpanji. Mianowana generalną inspektorką więzień, pozostaje Arenal na tem stanowisku przez 30 lat. Jej dzieła, zdaniem wielkiego kryminalisty amerykańskiego Enocha Cobba Winesa, są nacechowane oryginalnością, głębią filozoficzną i pisane tak, że «każde zdanie jest argumentem». Dzięki pani Arenal zaprowadzono w Hiszpanji ulepszenia więzienne, powstały stowarzyszenia opiekujące się więźniami, a w szerokich masach obudziło się zainteresowanie i współczucie dla ubogich i napiętnowanych.

Jako historyk literatury i krytyk, wysuwa się na czoło uczonych hiszpańskich genialny Marcelino Menéndez y Pelayo (1856—1912), jeden z największych humanistów XIX stulecia, który poddał rewizji i pogłębił wszystkie niemal działy historii kultury i literatury hiszpańskiej. Już pierwsze jego dzieła: «Horacio en España» (1876) i «Ciencia española» (1877), jak również wspomniana wyżej «Historia de los Heterodoxos españoles», zdumiewają ogromem erudycji, jasnością wykładu i siłą argumentacji. W monumentalnym, lecz nieskończonym niestety dziele «Historia de las ideas estéticas en España» (9 tomów, 1883—1891) zaznajamia Pelayo swych ziomków ze wszystkimi prądami umysłowymi świata cywilizowanego. Wskutek nadmiaru nagromadzonego materiału nieukończona pozostała również cenna «Antología de poetas líricos castellanos» (13 tomów, 1890—1908). Rozprawy o teatrze Calderona i Lopego de Vega (w wydaniu Akademji Hiszpańskiej, 1890—1902), o powieściach hiszpańskich («Orígenes de la novela», 1905—1910), 4-tomowa antologia poetów hiszpańsko-amerykańskich (1893—95), «Hiszpańsko-łacińska bibliografja klasyczna» (1902), «Studja krytyczno-literackie» oraz mnóstwo artykułów i przyczynków naukowych w «Revista de Bibliotecas y Museos» i innych pismach naukowych, wykłady uniwersyteckie, odczyty w «Ateneo», obfita korespondencja z uczonymi zagranicą, działalność w charakterze dyrektora Biblioteki Narodowej — wszystko to nie daje jeszcze całkowitego pojęcia o nadzwyczajnej pracowitości i płodności Menendeza y Pelayo, który był dla Hiszpanji tem, czem Taine dla Francji a Brandes dla północnej Europy. Nie był Menéndez bynajmniej suchym,



skostniałym erudytą; jego umysł nietylko ogarniał szerokie horyzonty, lecz posiadał rzadkie u uczonych cechy wrażliwości na piękno, zdolności odczuwania poezji we wszystkich jej przejawach i fantazję artystyczną, był on człowiekiem nauki o duszy poety. Najcharakterystyczniejszą jednak cechą jego, która wyciskała piętno na wszystkich jego dziełach, był gorący patrijotyzm i przywiązanie do tradycji. Potęgą Hiszpanji jest dla niego nierozłącznie związana z potęgą katolicyzmu. Autor «Nauki hiszpańskiej» staje nawet w obronie — Inkwizycji: «Rozumiem, tak, i błogosławię Inkwizycję, gdyż jest ona symbolem idei jedności, która przyświecała naszemu życiu narodowemu i kierowała niem przez wieki, gdyż jest ona owocem ducha rdzennie hiszpańskiego». Gdzie indziej pisze Menéndez: «Nietolerancja jest nieodzownym prawem zdrowego sądu ludzkiego. Tak zwana tolerancja jest zaś łatwą do praktykowania cnotą, lub raczej chorobą wieku, w którym panuje sceptycyzm i brak wiary». Mimo te sądy byłoby niesłusznie posądzać historyka heterodoksji o ciasnotę poglądów, czy szowinizm. Menéndez nie bronił dostępu do Hiszpanji obcym prądom: był gorącym wielbicielem Horacego, cenił też bardzo Heinego, zachwalał w swych dziełach mądrość żydowskich filozofów i piękność żydowskiej poezji. Marzył jednak o odbudowaniu Hiszpanji na dawnych fundamentach i w tym anachronizmie przejawia się cały jego romantyzm.

Jak w swoim czasie Erazm z Rotterdamu, tak w końcu XIX wieku Menéndez wywarł wielki wpływ na swe pokolenie. Dzięki jego inicjatywie ożywił się w Hiszpanji ruch umysłowy, dając doskonale wyniki, o czym świadczą prace jego współpracowników, uczniów i tych wszystkich, których zachęcał własnym przykładem. Wystarczy wymienić nazwiska Antonia Paza y Mélia, zasłużonego archiwisty i paleografa, który wydał i objaśnił wiele starych tekstów i dokumentów, Francisca Rodriguezza Marina, następcę Menendezza Pelaya w Bibliotece Narodowej, Ramona Menendezza Pidala i Adolfa Bonillę y San Martin, do których powrócimy w następnym rozdziale. Z innych historyków literatury wyróżnili się: Juan Valera, który prócz powieści napisał «Estudios criticos» (1864), «Disertaciones y juicios» (1878) i «Cartas americanas» (1890), Manuel Cañete († 1891) i Manuel de la Revilla († 1881), autorowie licznych studjów i artykułów z zakresu literatury, Cayetano Alberto de la Barrera («Catálogo bibliográfico y biográfico del teatro antiguo español», 1860), José Fernández Espino («Estudios de literatura y crítica», 1862), Pedro José markiz de Pidal, Aureliano i Luis Fernández Guerra y Orbe, Leopoldo Augusto de Cueto, markiz de Valmar, autor 3-tomowej «Historia de la poesía castellana en el siglo XVIII» (1893), O. Francisco Blanco Garcia, autor 3-tomowej «Literatura española en el siglo XIX» (1891—94), wreszcie grono cerwantystów: Francisco Tubino, Nicolás Diaz de Benjumea, José María Asensio de Toledo, Mariano Pardo de Figueroa, León Mainez, Luis Vidart, Julián Apraiz i inni.

Osobna wzmianka należy się Manuelowi Milá y Fontanals (1818—1884)



Marcelino Menéndez y Pelayo.

i jego szkole, z której wyszedł i Menéndez y Pelayo. Wielki ten erudyta kataloński, profesor Uniwersytetu w Barcelonie, jest autorem epokowego dzieła «La Poesía heróico-popular castellana» (1874), oraz innych studjów o literaturze średniowiecznej, jak: «Observaciones sobre la poesía popular» (1853), «Trovadores en España» (1861), «Romancero catalán» (1882). Antonio Rubió y Lluch, przewany «el Menéndez Pelayo de Cataluña», wzbogacił zarówno hiszpańską, jak katalońską historję literatury szeregiem cennych i uczonych przyczynków; pozatem jest on świetnym hellenistą. Ojciec jego, znakomity poeta kataloński, Joaquín Rubió y Ors (†1899), napisał dobre studjum o Auziasie Marchu («Auzias March y su época»). Jako krytycy, wsławił się José Coll y Vehí (†1876) i José Yxart (†1895), propagujący realizm w Hiszpanji, oraz filozof i literat Pompeyo Gener (†1920).

Bardzo bujnie rozwija się w tym okresie orientalistyka, której głównymi przedstawicielami są: Pascual de Gayangos y Arce (1809—1897), wydawca licznych tekstów średniowiecznych, Francisco Fernández y González («Estado social y político de los Mudéjares de Castilla» 1866; «Instituciones jurídicas del pueblo de Israel», 1881; «Importancia de la cultura de los Árabes españoles» i t. p.), znany nam już José Amador de los Ríos («Historia política y religiosa de los Judíos de España y Portugal», 3 tomy, 1875—76); Leopoldo Eguilaz y Yanguas («Glosario etimológico de las palabras españolas de origen oriental», 1886), Javier Simonet («Glosario de voces ibéricas y latinas, usadas entre los Mozárabes», 1888), Eduardo Saavedra (†1912), Francisco Codera Zaydín («Biblioteca árabe-hispana», 10 tomów, 1882—93), wychowawca współczesnego pokolenia arabistów.

Jako politycy i mówcy, zasłynęli: Pi y Margall, Gumersindo Azcárate i brat jego Nicolás, adwokat i publicysta, orientalista José Moreno Nieto, erudyta Francisco de Paula Canalejas y Casas (†1883), adwokat Cristino Martos (†1893), polityk i krytyk Alejandro Pidal y Mon, Candido Necedal, przywódca obozu karlistów i brat jego Ramón, Eugenio Montero Ríos (†1914), jeden z najbardziej wpływowych członków partji liberalnej, z której wyszli także ministrowie Germán Gamazo i Segismundo Moret, prawa ręka Sagasty, i prezydenci republiki hiszpańskiej: Pi y Margall, Nicolás Salmerón y Alonso i Emilio Castelar (†1899), «pierwszy tenor Republiki», który «przez jedną mowę oswoił 200.000 murzynów». Castelar był bezsprzecznie jednym z największych mówców XIX stulecia; lecz mowy te, gdzie myśl ginie często pod lawiną ozdób retorycznych i blichtrzem metafor, nie mają już dziś żadnego znaczenia. Pozostało tylko nazwisko Castelara jako symbol krasomówstwa i walki o wolność polityczną. Jako mówca, wsławił się również adwokat i publicysta Rafael María de Labra (†1918), zapalony abolicjonista i szermierz wolności Kuby, założyciel «Revista Hispano-Americana» i «Correo de Ultramar».

## OKRES DZIESIĄTY 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.)

Koniec XIX i pierwsze trzydziestolecie XX wieku to w dziedzinie politycznej ostatni akt rozpoczętej w wieku XVIII walki między absolutyzmem a liberalizmem, względnie socjalizmem, w dziedzinie gospodarczej wspaniały rozkwit handlu,

przemysłu i rolnictwa, w dziedzinie duchowej odrodzenie, zapowiadające erę nowej świetności. Pola, przez długi czas leżące ugorem, lub niechlujnie uprawiane, zamieniają się pod wpływem gorliwej i umiejętnej uprawy w urodzajną glebę, mnożą się hodowle, powstają nowe kopalnie, fabryki i banki. Nowo wybudowane szosy, mosty i koleje ułatwiają komunikację z trudno dostępnymi, a jednak pełnymi naturalnych bogactw okolicami. Praca intensywna i wytrwała, praca twórcza i pełna rozmachu wre w każdej dziedzinie życia materialnego. Niebawo rozwój, jaki się dokonał zwłaszcza w latach 1898—1914, był wynikiem rewizji ustawodawstwa oraz fachowego wykształcenia narodu. Mylne byłoby przypisywanie tego postępu powrotowi kapitału i sił pracujących w kolonjach do Hiszpanji, gdyż ani kapitał, ani pracownicy nie wrócili już do ojczyzny. Prawdą natomiast jest, że utrata kolonij moralnie wpłynęła na sanację stosunków w kraju, zamykając bowiem okres zamorskich wypraw i przygód, narzuciła narodowi konieczność oparcia przyszłości na własnej ojczyźnie. Pozbawiona państw kolonialnych, nie mając nic już prawie do stracenia, znalazła się Hiszpanja początkowo w okresie odosobnienia i upokorzenia. Było rzeczą jasną, że po smutnych doświadczeniach wieku XIX, po bankructwie polityki kolonialnej i polityki wewnętrznej, pragnęła rozpocząć nowy tryb życia i stworzyć sobie nowe możliwości rozwoju ekonomicznego. I jak to zwykle bywa po wielkich kataklizmach narodowych, zastanawiano się nad przyczynami upadku, aby wyciągnąć z nich wnioski, jak nie należy postępować w przyszłości. Mądry Hiszpan po szkodzi! Dociekania takie dochodzą często do sprzecznych wyników; tak było i w tym wypadku. Nasuwa się zapytanie, czy Hiszpanja upadła, bo trwała uporczywie przy swych przedawnionych tradycjach, czy też dlatego, że przestała być sobą? Innymi słowy, czy przyczyną jej upadku było skostnienie w ideach obcych duchowi epoki, czy też modernizowanie się na wzór europejski, obcy duchowi Hiszpanji? Skąd należy spodziewać się odrodzenia; od tradycji, czy od postępu?

Na progu nowego stulecia Hiszpanja, jak Herkules, stoi na rozdrożu. Niepokojna i niepewna, nie wie, czy iść naprzód, czy zawrócić. Większość widzi zbawienie Hiszpanji w postępie. To też we wszystkich gałęziach życia materialnego i umysłowego wszczyna się ruch, zmierzający ku zrównaniu Hiszpanji z resztą cywilizowanej Europy, podniesieniu oświaty, zmodernizowaniu przestarzałych metod pracy, zwalczaniu indolencji i zubożeniu. Te wahania i dążenia wypowiedziały się oczywiście w piśmiennictwie hiszpańskim. Pod tym względem rok 1898, w którym Hiszpanja przegrała wojnę ze Stanami Zjednoczonymi, stanowi ważną datę w literaturze hiszpańskiej. Nie dlatego, że dopiero w owym pamiętnym roku zaczęła się praca nad «odrodzeniem» Hiszpanji: rok ten jest raczej symbolem owego renesansu duchowego, niż datą jego narodzin. Tak zwane «pokolenie 98 roku» miało swoich proroków, swoich prekursorów, swoich przywódców. Ruch odrodzeniowy bowiem zaznacza się już w drugiej połowie XVIII stulecia, np. w pismach O. Feijóo (nie mówiąc o działalności Jovellanos, hr. Cabarrusa i innych mężów stanu). W XIX wieku ilość przodowników tego ruchu stale wzrasta: filozofowie-aktywiści, jak Salmerón y Alonso, historycy, jak Pi y Margall lub Cánovas del Castillo (w dziele «Historia de la decadencia de España»), socjologowie, jak Pérez Pujol, Gumersindo de Azcárate, Concepción Arenal, krytycy, jak Larra, Revilla, Adolfo de Castro, Leopoldo Alas, Menéndez Pelayo — wszyscy ci pionierzy nauki i postępu poddawali krytyce panujące w Hiszpanji stosunki, szukali drogi ku ich

uzdrowieniu, lub też — jak Menéndez Pelayo — starali się nawiązać ruch umysłowy Hiszpanji do cywilizacji ogólnoeuropejskiej. Katastrofa kolonialna roku 98 każe patrzeć dalej i głębiej: ci, co dawniej zajmowali się zagadnieniami narodowościowymi, byli przeważnie ludźmi nauki, którzy w sposób systematyczny i pełny erudycji stawiali diagnozę bolączek narodu i przepisywali lekarstwa. Teraz zabierają głos w tej sprawie i przedstawiciele literatury. Nowe pokolenie nie zajmuje w sprawie przyszłości ojczyzny stanowiska naukowego, nie układa szumnych programów politycznych i ekonomicznych, często nie podaje nawet konkretnego natychmiastowego rozwiązania dla kwestyj zasadniczych, lecz stara się je pogłębić i przeniknąć. Apeluje do całego narodu, dążąc do solidarnej walki o przyszłość kraju. Idealizm i troska o tę przyszłość — oto najistotniejsze cechy tych prądów odrodzeniowych, które powstały w Hiszpanji w końcu XIX wieku. Szczególnie doniosła była działalność pięciu mężów, uważanych za właściwych przywódców młodego pokolenia: byli to Francisco Giner de los Ríos, Joaquín Costa, Ángel Ganivet, Miguel de Unamuno i José Ortega y Gasset. Różnego byli pochodzenia, różnemi drogami dążyli do celu, lecz drogi ich nieraz się krzyżowały.

Hasłem nowoczesnych państw europejskich jest zgodność interesów w ramach jedności narodowej. Hiszpanja, chcąc rozwojem i znaczeniem zrównać się z innymi mocarstwami, musiała zwalczać we własnym narodzie silną skłonność do indywidualizmu i niechęć do solidarności. Do walki tej stanął przedewszystkiem Andaluzyjczyk Giner de los Ríos (1843—1915) i jego stronnicy, zaczynając ją od podstaw, to jest od wykształcenia i wychowania nowego pokolenia. Giner był z powołania prawnikiem. Jego duchowa siła i wpływ wynikały nie z teoretycznych metod naukowych, lecz z wielkiej umiejętności obcowania z ludźmi; jego spokój i równowaga, dar przekonywania i bezprzykładna bezinteresowność wywierały na otoczenie urok nieodparty. Zdaniem jego uniwersytety hiszpańskie były niczem innym, jak fabryką dyplomów. Uczni z zamiłowaniem byli odosobnieni; przeciętni profesorowie uważali nauczanie za ciężką konieczność, a studentów za rodzaj urzędników, którzy po pewnej ilości lat i egzaminów urastali do godności «dyplomowanych», niezależnie od zdobytej wiedzy i wyrobienia. Za sprawą Ginera powstała pierwsza wolna wszechnica, słynna «Institución Libre de Enseñanza», która była sama w sobie protestem przeciw rutynie i skamieniałości dotychczasowych uniwersytetów. Zadaniem jej było nie tylko kształcenie, lecz przede wszystkim wychowanie w duchu etyki Krausego. Wychowanie to rozpoczynano od najmłodszych: jako niesłychany fakt w dziejach uniwersytetów trzeba zanotować, że wolna wszechnica zczasem przekształciła się w szkołę średnią; dowodzi to ogromnego wniknięcia w istotne potrzeby społeczeństwa. Odstąpienie od kanonów skamieniałej hierarchji uniwersyteckiej, odrzucenie godności i zaszczytów dla prawdziwego zaszczytu urabiania ducha najmłodszych — dowodzi żywotności i najgłębiej ujętej postępowości owych przywódców narodu. Szkoła ta dawała całokształt wykształcenia; po należytem przygotowaniu wysyłano najzdolniejszych z pośród młodzieży zagranicę, dla uzupełniania wiedzy w dziedzinie społecznej, gospodarczej, naukowej. Piękny rezultat dała zwłaszcza praca młodzieży w dziedzinie pedagogji.

Duch «Institución» powoli zaczął przenikać i w inne uniwersytety, gdzie po upływie 10—20 lat widzimy u steru jednostki silne, wyrobione fachowo, o wielkiej

umiejętności pracy twórczej i wychowawczej. Z ducha tego powstała też w roku 1907 słynna «Junta para Ampliación de Estudios», która jest dziś najżywotniejszą z wyższych uczelni Hiszpanji i mimo szczupłych subwencji rządowych odgrywa nadal pierwszorzędą rolę w duchowym odrodzeniu narodu. Wzorowa organizacja, wysoki poziom naukowy, żywy kontakt z zagranicą, nowoczesne metody pedagogiczne czynią z tej uczelni jedną z najbardziej postępowych instytucyj w Europie. Obok Ginera de los Rios wielkie zasługi w tem kulturalnem dziele położył jego uczeń i gorliwy współpracownik, Manuel B. Cossio, autor dzieła «La enzeñanza primaria en España», oraz Castilleja.

Namiętny i gorący Aragończyk Joaquín Costa (1844—1911), wszechstronny i głęboki umysł, gruntowny znawca prawa, religji i obyczajów pierwotnej ludności półwyspu oraz hiszpańskiej poezji ludowej, poświęcił całkowicie swe bujne życie pracy nad duchową odbudową ojczyzny. W słynnych dziełach polemicznych «Reconstitución y Europeización de España» (1900) i «Crisis política de España» (1901) poddaje krytyce bolączki narodowe i uczy patrzeć śmiało w twarz rzeczywistości. «Grób Syda zawrzcć na trzy spusty», zerwać z przebrzmiałemi hasłami średniowiecza — nawołuje Costa wskazując jako nowe zadanie «szkoły i śpichlerze». Wychowywać naród i rozwijać gospodarczo: «Szkoły i śpichlerze!»



Manuel B. Cossio.

Od tej silnej postaci przywódcy, potężnym głosem narzucającego narodowi swój program, kontrastowo odbija cicha sylwetka myśliciela-poety, Angela Ganiveta (1865—1898). Był on naprawdę «Aniołem» światła i otuchy, który krzepił swój naród w chwilach zwątpienia i głosił nową ewangelję wiary i miłości. Z rodzinnej Granady, z jej kwiatnych ogrodów, wyniósł Ganivet głębokie zrozumienie dla piękna i istotnego duchowego bogactwa swego ludu. Na tem wewnętrznem bogactwie buduje przyszłość, z pięknej przeszłości Hiszpanji wysnuwa wnioski o jej możliwościach, o drogach ku jej odrodzeniu. Dochodzi do przeświadczenia, że odrodzenie to nie może przyjść z zewnątrz, jako coś narzuconego, lecz musi wyłonić się z samego jądra narodu, z istotnej duchowej regeneracji. W «Idearium español», jednej z najgłębszych książek, jaką kiedykolwiek napisano o Hiszpanji, czytamy następujące słowa: «Trzebażaby zawrzcć, zakuć, zagwoździć wrota, przez które duch Hiszpanji ulatywał w cztery strony świata... a nad wrotami, zamiast rozpaczliwego wyroku Dantego «Lasciate ogni speranza», widnieć powinien napis pełny otuchy i miłosierdzia, oparty na słowach św. Augustyna: «Nie idźcie w świat, albowiem Prawda mieszka pośród was». «Hiszpanja — pisze dalej Ganivet — była pierwszym krajem w Europie, który dzięki swej zdobywczej i zaborczej polityce osiągnął światową potęgę. Była pierwszym narodem, który upadł i zamknął erę swego rozwoju materialnego, rozszerzywszy panowanie na wielkie obszary ziemi. I obecnie jako pierwsza powinna pracować nad swą polityczną i społeczną

odbudową, opartą na nowych podstawach, odbudową, która uczyni z niej całością całkiem inny niż reszta państw europejskich. Hiszpanja nie powinna iść żadnymi cudzemi śladami, sama musi znaleźć nowe drogi, które będą odpowiadały nowym w dziejach ludzkości faktom. Ani francuskie, ani angielskie, ani niemieckie, ani żadne inne idee, które kiedykolwiek staną się modne, nie mogą nam wystarczyć, ani nam w niczem pomóc, bo choć polityczne nasze wpływy są słabe, w naturalnym rozwoju posunęliśmy się dalej i stoimy wyżej od tamtych narodów. Naród nasz wkroczył w nowy okres dziejowy i winien zdać sobie sprawę z potrzeb chwili obecnej, kierując się głosem tradycji».

Jakież więc mają być podstawy narodowego odrodzenia Hiszpanji? Unarodowienie bogactw krajowych, reforma agrarna i zniesienie przywilejów: Hiszpanja dla Hiszpanów. Skupienie energii narodowej na własnym kraju, wyrzeczenie się wojennych i pokojowych wypraw poza granice ojczyzny; popieranie organizacji politycznych i społecznych, hodowanie indywidualizmu w literaturze i sztuce: Hiszpanie dla Hiszpanji — oto myśl przewodnia «*Idearium español*» Ganiveta. Czy sam wierzył w możliwość takiego odrodzenia? Utopijna «*Conquista del reino de Maya*», ów «głos idealisty, który popadł w zwątpienie», zdaje się temu przeczyć, i na tem właśnie polega tragizm tego geniusza tragicznej Hiszpanji. Konflikt ten doprowadził go do samobójstwa: na kilka dni przed zawarciem traktatu paryskiego, który przypieczętował zwycięstwo floty amerykańskiej pod Santiago de Cuba, Ganivet, który był wtenczas konsulem w Rydze, utopił się w falach Dżwiny. Traktat paryski był triumfem znienawidzonego przezeń materializmu, zwycięstwem «cywilizacji» nad kulturą. Było to w roku 1898. Trzy lata potem odbyła się głośna pielgrzymka do grobu Larry, który w podobnym napadzie neurastenji odebrał był sobie życie. Tak i rok 1925, w którym przeniesiono zwłoki Ganiveta z Rygi do ojczyznej Granady, był okazją do wzniosłych manifestacyj. Podczas uroczystej akademii, która odbyła się w uniwersytecie madryckim, kursowała wśród młodzieży akademickiej odezwa, w której czytano następujące słowa: «Czyż ziemia ta godna jest dzisiaj przyjąć Twoje zwłoki, Aniele? Nie trzeba było przenosić Cię do nas, dopóki gniazdo Twoje, nasze gniazdo, nie stanie się przybytkiem ludu wolnego, zanim nad grobem Twoim u stóp Mulhacenu nie zabrzmie znowu głos Prawdy, która dziś oto jest wygnana z Hiszpanji, zanim tam, u kolebki Seneki, któregoś tak kochał i studjował, a który musiał złożyć życie tyranom w ofierze, nie zapanuje znowu szacunek dla rozsądku, szczerości, świętej wolności, krytyki i godności ludzkiej...»

Autorem tych słów był nieobecny wówczas, bo przebywający na wygnaniu, były rektor uniwersytetu w Salamance, poeta, mistyk, filozof i demagog Miguel de Unamuno (ur. 1864), który wspólnie z Ganivetem pracował nad «przyszłością Hiszpanji» («*El porvenir de España*», wyd. 1912). W chronologii wielkich posłaników odrodzenia należy mu się właściwie miejsce przed Ganivetem, gdyż dzieło jego «*En torno al casticismo*», pierwsza próba krytycznego ujęcia zagadnień narodowych, ukazało się na dwa lata przed «*Idearium*», w tym samym roku 1895, w którym Brunetière ogłosił we Francji manifest «*La Renaissance de l'Idéalisme*» Unamuno jednak był duchowym uczniem Ganiveta, sam wyznaje, że «*Idearium*» było dla niego prawdziwym «objawieniem». Głęboki humanizm Unamuna, poczucie tragizmu bytu ludzkiego, które wypowiedział w dziele «*Del sentimiento trágico de la vida*» (1913), oraz romantyczna tęsknota do przeszłości, obok nowo-



Miguel de Unamuno.

czesnego krytycyzmu, pokrewne są ideologii Ganiveta. Nietylko ideowo zbliża się Unamuno do swego mistrza, lecz i sposobem ujęcia swych myśli i poglądów: język jego jest również żywy i prosty, styl spontaniczny, daleki od wszelkiego doktrynerstwa. I Ganivet, i Unamuno łączą w sobie realizm z idealizmem: u Granadyjczyka przeważa uczuciowość, u Baska namiętność i siła woli. To też mimo niewątpliwych analogij nie brak między nimi i pewnych rozbieżności. W «*En torno al casticismo*» zastanawia się Unamuno — jak Ganivet — nad przeszłością Hiszpanji i stara się odnaleźć w niej trwale i wieczne pierwiastki. Na tradycję bowiem składają się dwa czynniki: przemijający historycyzm i nieprzemijająca substancja, która jest pierwiastkiem wiecznym. Wieczna tradycja jest substancją historii, tak jak wieczność jest substancją czasu: istnieje ona w głębi teraźniejszości i stanowi najistotniejszą

treść wszelkiej ludzkiej istoty. Człowiek winien brać z tradycji tylko to, co jest współmierne z jego obecnymi i przyszłymi potrzebami, tylko to, co jest żywotne i trwałe, a zaniechać spraw, które zamarły na zawsze. Przeszłość nie powinna ani zasłaniać teraźniejszości, ani panować nad nią, lecz to, co w niej okazało się wiecznem, winno stać się składnikiem chwili obecnej — «*vetera novis augendo*».

Unamuno nie jest bynajmniej skrajnym zwolennikiem «kastycyzmu», przeciwnie, twierdzi, że «europejska kąpiel» będzie pożyteczna dla jego ojczyzny, gdyż obudzi w niej świadomość nowych możliwości. Niejednokrotnie stwierdzono — pisze Unamuno — że cudzoziemiec, oderwany od swego środowiska i atmosfery solidarności kulturalnej, nie przewyższa Hiszpana pod względem inteligencji. Trudno określić, co wpływa na to, że umysł hiszpański nie jest tak produktywny, jak np. niemiecki: może nieśmiałość, nieobudzone poczucie swych sił? może wrodzona indolencja? Unamuno jest propagatorem jak najgorliwszej akcji w celu wzmoczenia w Hiszpanji zaufania i wiary we własne wielkie możliwości. «Zapewne, wiele może nam dać Europa — różważa autor «*Soliloquios y conversaciones*» — byleby nam nie dała — zbyt wiele». I Unamuno chwilami wpada w zwątpienie; i zdaje się, że przemawia przez niego duch Ganiveta, gdy woła: «Tak, tak, widzę to doskonale: olbrzymia działalność społeczna, potężna cywilizacja, wielka wiedza, wielka sztuka, wielki przemyśl, wielka etyka, — lecz gdy potem zapełnimy świat całym cudami techniki, wielkimi fabrykami, muzeami, bibliotekami i gdy wyczerpani padniemy u stóp swego dzieła, obudzi się w nas pytanie: Dla kogo?» W tym duchu pisał i Ganivet: «W Hiszpanji utworzono katedrę gimnastyki z ujmą dla łaciny; niebawem zakładać się będzie szkoły telefonistów kosztem

wydziału filozoficznego. Z chwilą gdy technik wynajdzie nowy bezpiecznik, zamkniemy połowę uniwersytetów, a gdy jakiś wałkoń przypadkowo — bo nie inaczej — odkryje tajemnicę balonów-sterowców, zaczniemy wszyscy wywracać koziołki w powietrzu, założymy szkołę w Escorialu i odrazu podpiszemy wyrok: «Finis Hispaniae!» Na szczęście, mimo istnienia sterowców, ostatnia przepowiednia nie sprawdziła się. Oczywiście, powyżej cytowane zdanie nie znaczy, żeby czcigodny rektor jednego z najstarszych uniwersytetów w Europie, człowiek niezmiernie czytany, erudyta i uczony, popierał nieuctwo, bezczynność i barbarzyństwo — staje on tylko w obronie nauki, jako podstawy mądrości, i pragnie, by stała się ona środkiem do poznania prawd wyższych, a nie do łatwego osiągnięcia powierzchownych wygod i rozwiązywania technicznych łamigłówek.

Unamuno staje w obronie metafizycznych cech umysłowości Hiszpana, przeciwstawiających się dzisiejszym prądom nauki europejskiej. Myśl o śmierci, specyficzny lęk przed śmiercią, nie pozwala Hiszpanom «żyć» na europejski, nowoczesny sposób. «Y eso es un mal?» («I cóż w tem złego?») — zapytuje Unamuno, który widzi w tych metafizycznych dociekaniach i lękach nie kult śmierci, lecz kult nieśmiertelności. Wszystko to jest wyrazem jednego dążenia: żyć, choćby po śmierci! Filozofja Unamuna jest filozofją życia, woli, czynu. Według niego nie zbawią Hiszpanji naukowe zdobycze «żabokrajków i liczykropki», ani spekulacje metafizyczne, ani dialektyka, lecz tylko to, co w nauce prowadzi do najwyższego celu: moralnego udoskonalenia ludzkości. Wszystko inne jest bezużyteczne. Prawdą jest tylko to, co pobudza szlachetne pragnienia i prowadzi do tworzenia dzieł żywotnych. Kryterjum prawdy jest życie, nie zgodność logiczna, która jest tylko sprawdzianem rozumu. Życie powinno objąć rządy nad nami. Inteligencja powinna służyć życiu, nie życie inteligencji. Człowiek jest zawsze więcej wart od swoich idei. Człowiek — oto najbogatsza idea, pełna światła, półcieni i wspaniałych tajemnic. Najnędniejszy żywot ludzki nieskończenie przewyższa najwspanialsze dzieło sztuki. Człowiek bowiem jest z niczem nie zrównaną, jedyną w swoim rodzaju istotą w ośrodku wszechświata, «imperium in imperio». Bodźcem i sprężyną postępu nie jest idea jako taka, lecz wcielenie jej w człowieka. Jego czynnikiem dynamicznym jest wola. «Nie rozum, lecz wola — czytamy w «La Vida de Don Quijote» — jest podstawą naszego świata, i stary aforyzm scholastyczny «nihil volitum quin praecognitum» w nowej redakcji powinien brzmieć: «nihil cognitum quin praevolitum» («niczego nie poznamy, czegobyśmy nie pragnęli»). Nawet rozum jest tylko formą woli. «Już nie wiara, lecz wola góry przenosi... Chcieć, wierzyć, móc!» («Poesias»). Dla osiągnięcia celu zamierzonego zapomocą woli niezbędna jest w a l k a i w i a r a, wartość bowiem życia jest w stosunku prostym do jego intensywności. Pojęcie walki według Unamuna oznacza obronę swej indywidualności i jest jedynym sposobem utrzymania żywego kontaktu ze światem zewnętrznym. Chrystus przyszedł był, by nie pokój nieść, lecz wojnę; aby ustanowić państwo Jego na ziemi, państwo prawdy, miłości i pokoju, trzeba wieść zaciętą i nieustanną wojnę. W tym duchu brzmiała modlitwa Unamuna: «Udřeki ześlij, o Panie... nam wszystkim, biednym śmiertelnikom, udřeki ześlij i smagaj nas biczem Twoim, gnając do walki o zdobycie Ciebie, aby duch nasz nigdy w Tobie nie zaznał spoczynku... Daj nam Twój raj, Panie, nie poto, byśmy w nim błogo usnęli, lecz byśmy go strzegli i czuwali nad nim, daj nam go, abyśmy wiecznie, piędź za piędzią, niezgłębione przepaści Twego wieczystego łona zdobywali».



Powyższy skrót filozofii Unamuna, opierający się głównie na jego «*Ensayos*», «*Poesías*» i «*Vida de Don Quijote*», nie daje oczywiście całkowicie obrazu tego przebogatego umysłu. Ten filozof-poeta wrogi jest wszelkim systemom, choć niema systemu, którego śladów nie możnaby odnaleźć w jego twórczości, od Duns Scota, Kanta, Fichtego, Spinozy, Tolstoja aż do modnego dziś «witalizmu» bergsonowskiego. Oryginalnością i wdziękiem Unamuna jest mimo wszystko ów brak usystematyzowania. Podłożem jego filozofii jest życie, bergsonowski «*élan vital*», a życie, bujne, wielorakie, pełne niespodzianek, irracjonalne i paradoksalne, jest poematem o «nieprzerwanym, falującym rytmie», który nie da się ująć w ścisłe kategorie. Falisty bieg swej myśli, wędrującej po wszelkich konturach życia, podaje Unamuno w przeróżnych formach: «*essay'u*», opowieści, pieśni lub sonetu, zależnie od zjawiska, któremu taka, a nie inna forma odpowiada. Naprzemian realista i idealista, mistyk lub krytyk, jest jednak przede wszystkim Unamuno humanistą w najszerszym i najgłębszym tego słowa znaczeniu.



José Ortega y Gasset.

Poetą, myślicielem, krytykiem i uczonym jest również José Ortega y Gasset (ur. 1883), młody jeszcze pisarz, który zasłużył jednak na to, aby zaliczyć go do szeregu luminary hiszpańskiego odrodzenia. Ortega, syn redaktora gazety «*Imperial*», urodził się w Madrycie, «na maszynie rotacyjnej», jak sam żartobliwie się wyraża. Od wczesnych lat ogarniał świat wzrokiem dziennikarza. Kształcił się na uniwersytecie w Marburgu; ustatkowana, spokojna, pełna umiaru atmosfera tego miasta spotęgowała w nim pragnienie ładu i porządku we własnej ojczyźnie. Działalność jego zmierzała ku walce z bezładem wewnętrznym Hiszpanji, ku uspołecznieniu jej i ujęciu jej fantazji w ramy mądrego porządku. Ortega jest umysłem nawskroś nowoczesnym; czerpie obserwacje z prasy, z życia codziennego, syntetyzuje jego przejawy i chwyta na gorąco rytm chwili obecnej. I gdy prorok Unamuno patrzy na bieg życia «*sub specie aeternitatis*», Ortega nawet zagadnienia wieczyste ujmuje z punktu widzenia nowoczesnych problemów. Gdy Unamuno rzuca pytanie: «Czy jest Bóg, Stwórca Wszechrzeczy, czy też sami musimy go stworzyć?» — Ortega głosi w sensacyjnym artykule, że «Bóg jest na widoku!». Unamuno wszelki postęp uzależnia od udoskonalenia wewnętrznego, a źródło uzdrowienia Hiszpanji widzi w jej własnej nieśmiertelnej substancji; Ortega, obcy wszelkiemu nacjonalizmowi, wysłuchuje głosów Europy, podchwytuje ze świata wszelkie ciekawe zjawiska, formy i idee, i przyswaja je słuchaczom i czytelnikom z katedry uniwersyteckiej w Madrycie i na łamach pisma «*Revista de Occidente*». Więc zaznajamia ojczyznę z filozofją niemiecką Simmela, Keyserlinga, Spenglera i Schelera, wtajemnicza ją w racjonalizm Paula Valéry'ego, w estetycyzm Jeana Cocteau, we «wszechciekawość» («*curiosité universelle*») Anatole'a France'a... Dąży wszelkimi siłami do zeuropeizowania i unowocześnienia swego kraju, który, położony jak Anglja lub Rosja na krańcu Europy, nie jest, zdaniem jego, zupełnie europejskim. Unamuno, dążący odmienną drogą ku wspólnemu im

obu celowi, jest dla Ortegi «i bratem, i wrogiem». Mimo wielkich rozbieżności nie brak punktów stycznych między poglądami Ortegi, Unamuna i Ganimeta. W «España invertebrada» (1922) Ortega rzuca jak Ganimet hasło czynnego patriotyzmu. W «El tema de nuestro tiempo» (1923) jak Unamuno głosi ewangelję życia i broni go przeciw suchym pewnikom rozumu. Idzie nawet dalej, gdyż, przenosząc teorię Einsteina w dziedzinę czystej abstrakcji, ogłasza prawo «perspektywizmu». Opiera się na twierdzeniu, że perspektywa, czyli indywidualny punkt widzenia, jest jedyną drogą do poznania prawdy. Oczywiście, nie chodzi tu o prawdy absolutne, gdyż takie według Ortegi nie istnieją, a każde poznanie w czasie i przestrzeni odchyła tylko rąbek prawdy. Idealną sumą wszelkich perspektyw byłaby wszechwiedza Boska. Umysł giętki, błyskotliwy, eklektyczny, zabarwiony pewną dozą ironji i sceptycyzmu — oto Ortega y Gasset, typowy przedstawiciel współczesnego humanizmu, a zarazem «europejskiej» Hiszpanji.

Szlachetna walka, jaka toczy się między zwolennikami europeizacji Hiszpanji, z Costą, Ginerem i Ortega na czele, a szermierzami wewnętrznego, samorzutnego odrodzenia narodu — musi zwrócić na siebie uwagę ogółu, wzbudzić zainteresowanie, zjednać sobie stronników i wrogów. Sprawa przechodzi na forum publiczne, staje się tematem dla prasy i rozmów codziennych, zagadnieniem żywotnym dla literatów i artystów. Optymiści, jak Benavente, Azorín, Valle-Inclán, wierzą w żywotność kultury hiszpańskiej, która zawiera w sobie zarodki przyszłego rozwoju; inni, jak Blasco Ibáñez i Pio Baroja, czekają odżywczych bodźców ze strony Europy. Baroja wiele oczekuje od kultury niemieckiej, Blasco Ibáñez widzi radosną przyszłość w łączności z tamtą stroną Pirenejów. Słynną ankietą antyniemiecką w «Écho de Paris», propagandą w Ameryce i tendencyjną powieścią «Los cuatro jinetes del Apocalipsis» Blasco Ibáñez przysłużył się wielce sprawie Ententy w czasie wojny światowej.

Wśród młodego pokolenia wysuwają się na czoło ruchu odrodzeniowego: Katalończyk Eugenio d'Ors, duchowo zbliżony do Ortegi, i Bask Ramiro de Maeztu, który jest przedstawicielem idei anglosaskiej. Ważną rolę odgrywali tu także niektórzy aktywiści hiszpańsko-amerykańscy, jak Urugwajczyk José Enrique Rodó (1872—1917), Wenezuelczyk Blanco Fombona (ur. 1874) i wielki poeta nikaraguański, twórca modernizmu hiszpańskiego, Rubén Darío (1867—1916).

Ideologowie, nawet o najbardziej odmiennych poglądach i dążeniach, spotykają się na jednej wspólnej płaszczyźnie: świadomości, że dla Hiszpanji nastąpił nowy okres, nowa era. «Czasy heroiczne minęły bezpowrotnie — pisze Pérez Galdós w prologu do «Vieja España» — nastąpiła era pracy i pokoju. Więc precz z rekwizytami średniowiecza! Nowych bitew nie wygrywa się ze szpadą w rękę, lecz wygrywa się je uczciwą i wytrwałą pracą i walką ducha». «Stargany i poszarpany rycerski naród hiszpański — pisze Unamuno — musi wyzdrowieć, jak wyzdrowiał jego bohater (Don Kiszot) — aby umrzeć. Tak, aby umrzeć jako naród i wskresnąć jako lud. Czyniąc przygotowania ku owej śmierci, daj Boże, abysmy się wyleczyli z szaleństwa, w jakie pogrążyły nas «księgi rycerskie» naszej historii...» Costa każe «grób Syda zawrzeć na trzy spusty», a Unamuno nawołuje do świętej krucjaty dla odkupienia grobu błędnego rycerza, którego widmo wiecznie stoi przed oczami narodu.

Don Kiszot! Smętna postać hidalga z La Manczy nigdy chyba nie była tak bliska Hiszpanom, jak w chwili obecnej. Zagadnienie «donkiszotyizmu» wywołuje

liczne nowe komentarze. Doszukując się bowiem istoty ducha hiszpańskiego, jego cech charakterystycznych i trwałych, które tak wielką rolę muszą odegrać w dziele odrodzenia, poddano rewizji wszelkie dzieła, gdzie duch ten najciekawiej jest odzwierciedlony. «Don Kiszot» oczywiście zajmuje między temi dziełami pierwszorzędne miejsce. Mistyczny wykład «Vida de Don Quijote y Sancho» (1905) stał się narodową ewangelją hiszpańską, tak jak «Boska komedja» w interpretacji Canuda stała się «ewangelją ras śródziemnomorskich». Peruwjańczyk Clemente Palmas uważa «Don Kiszota» za piątą ewangelję. Unamuno również otacza rycerza z Manczy aureolą świętości, porównyując go ze św. Ignacym Loyolą, a nawet z Chrystusem. Oczywiście, tego rodzaju interpretacja dzieła poetyckiego jest całkiem dowolna, lecz «kto nam zabroni — pyta Unamuno — ujmować dzieło jako rzecz wieczną, leżącą niejako poza czasem i przestrzenią i wypowiadać myśli, które nam to dzieło nasuwa? Czyż «Don Kiszot» nie jest własnością całego narodu?» W tym samym roku co «Żywot Don Kiszota i Sancza» Unamuna (1905) pojawiło się dzieło Azorina «La ruta de Don Quijote».

A z o r i n (José Martínez Ruiz, ur. 1874), subtelny znawca starych ksiąg, uczony i wizjoner, posiada rzadką zdolność wczuwania się w przeszłość, «odnajdywania w teraźniejszości śladów przeszłości i odgadywania z przeszłości przyszłości». «El alma castellana», «España, hombres y paisajes» i «Castilla» (1912), to szereg wizyj sennych krajobrazów kastylskich; «La ruta de Don Quijote» zawiera opis pielgrzymki do miejsc «historycznych», związanych z osobą rycerza z La Manczy. Wrażenie, jakie wywiera książka, potęgują ilustracje, przedstawiające dom rodzinny Kiszota, karczmę, wiatraki, nawet te typy ludności miejscowej, które mogłyby uchodzić za sobowtórów Kiszota, Sancza i Dulcynei. Nie jest to zwykła rekonstrukcja archeologiczna, lecz indywidualne ujęcie arcydzieła poetyckiego, na tle swoistych krajobrazów.

Ortega y Gasset rozważania swe na temat Don Kiszota wyraził w dziele «Meditaciones del Quijote» (1914). Interpretacja ta ujęta jest jeszcze bardziej indywidualnie, niż w książkach Unamuna i Azorina: dzieło Cervantesa jest dla Ortegi tylko pretekstem do rozważań filozoficznych, psychologicznych i estetycznych, «ośrodkiem szerokich kręgów, jakie zatacza myśl pod urokiem tego nieśmiertelnego arcydzieła». W rozważaniach swych Ortega dochodzi tu do wniosku, że naród hiszpański, który wywodzi swój rodowód od najsłabszych z germańskich plemion barbarzyńskich, nie osiągnął jeszcze pełni rozwoju, lecz znajduje się w okresie ciągłej dekadencji; brak mu przede wszystkim zmysłu ciągłości. Kultura hiszpańska jest kulturą improwizowaną (Ortega używa słowa «impresionista») i podlega wiecznym przeskokom i ciągłemu rozpoczynaniu na nowo. Genjuszów Hiszpanji nazywa Ortega «Adamami myśli», którzy wyłonili się z chaosu, a «Don Kiszot», arcydzieło przypadku, jest kluczem do zagadnień narodowych.

R a m i r o d e M a e z t u, w dziele p. t. «Don Quijote, Don Juan y la Celestina», rozważając zagadnienie owych trzech wcieleń ducha hiszpańskiego, wyraża pogląd, że «Don Kiszot» jest dziełem dekadencji.

Walka o Don Kiszota z dniem każdym zatacza coraz szersze kręgi. Dzisiejsza beletrystyka hiszpańska ukazuje nam heroiczną postać wiecznego rycerza w coraz to nowem oświeceniu. Coraz nowi Don Kiszotowie powstają we współczesnej powieści — coraz nowi w rzeczywistości...

Unamuno tak ujmuje istotę «donkiszotyizmu», charakterystycznego dla ojczyzny Cervantesa: «Czasami unosi nas zapał, budzi się w nas gwałtowna chęć urzą-

dzenia nowej «wyprawy». Rozlega się głos trąby epickiej, mówi się patetycznie o pomszczeniu krzywdy... lecz, gdy minie pierwsza gorączka, wszystkie zamiary spełniają na niczem». Azorin i Unamuno widzą donkiszotowy tragizm Hiszpanji w nieustannem wewnętrznym rozdwojeniu, w rozdźwięku między światem wewnętrznym a zewnętrznym, między obiektem a subjektem. Kiszotyizm czasów obecnych określa Unamuno jako «walkę między duchem średniowiecza a duchem odrodzenia».

Nieśmiertelny jest Don Kiszot, ale nieśmiertelny jest również i Sanczo. «Trzeba widzieć, jakie zdrowie tryska z naszego antyspekulatywnego i antyutopijnego sanczopaństwa! Jakie spustoszenia czyni zwykły «common sense», rzecz najbardziej nefilozoficzna i nieidealistyczna, jaka tylko być może! Ów Maćkowy rozum, dla którego istnieje tylko najprostszy sposób widzenia, i dla którego durniem jest każdy, kto używa mikroskopu i teleskopu. Nie — woła dzisiejszy Sanczo — bujać to my, a nie nas! Nie nabierze nas nikt! Niema głupich!»

Niemniej twardy żywot ma i «pícaro» hiszpański. W okresie romantyzmu przybrał postać spiskowca, rewolucjonisty, banity, buntującego się przeciw prawom ludzkim i boskim «wroga społeczeństwa», którego wcieleniem stał się Don Juan. Naturalizm zaś był epoką nowego wcielenia pikara, który budził współczucie humanitarystów jako «desheredado», wydziedziczona, społecznie upośledzona istota. Galdós rozpoczyna ową epokę współczucia dla proletariusza, dla biednego szarego urzędniczyny, dla chłopca na przednówku («Narváez») i wszystkich tych «desheredados» poleca litości wspaniałomyślnych serc.

Nowoczesny pikaryzm przybiera najróżniejsze formy, ujemne i dodatnie, przejawia się w życiu politycznym i gospodarczym, publicznym i prywatnym. Wielkie kataklizmy, jak wojny i przewroty powojenne, sprzyjały zawsze rozkwitowi pikaryzmu. W wielkich chwilach dziejowych wzmagą się intensywność złych i dobrych instynktów, panoszy się brutalny egoizm, potęguje żądza walki, chęć działania i używania, tworzenia i burzenia. Współczesny pikaro może wcielić się w paskarza lub bandytę, w anarchistę lub monarchistę, w kapitalistę lub komunistę. Najgłębszą jednak przyczyną i podłożem owej potrzeby zmiany i działania jest ów swoisty niepokój wewnętrzny, określanany jeszcze przez pisarzy wieku XIX terminem «inquietismo». «Inquietismo» ten, który jest antytezą bierności, fatalizmu, defetyzmu, cechuje zwłaszcza pokolenie 98 roku. Przejawia się w gorączkowym, nerwowym stylu beletrystyki, w witalizmie, filozofji propagującej nieustanny ruch i rozwój. «Prawdą jest — pisze Azorin («Los Pueblos») — że uczucie niepokoju dręczy całe nasze pokolenie schyłkowców; tem się tłumaczy, że w ostatnich czasach tak często używano przymiotnika «inquietante». Tak, wszystko jest niepokojące, drodzy bracia, a najwięcej to, że sami nie znacie przyczyny własnego niepokoju, tak jak nie umiecie postawić diagnozy, gdy chorujecie na migrenę: wiecie tylko, że coś wam dolega».

Przedstawicielami współczesnego pikaryzmu w powieści można nazwać trzech najwybitniejszych powieściopisarzy hiszpańskich: Vicentego Blasca Ibañę (1867—1928), Felipa Triga (1865—1916) i Pia Baroję (ur. 1872).

Vicente Blasco Ibañez, urodzony w Walencji, natura harda, buntownicza, namiętna, łączy w sobie butę i zuchwałstwo konkistadora z nonszalancją hidalga i fantazją pikara. «Najlepszą powieścią Blasca — ktoś się wyraził — jest jego własne życie. Jest to żywot bezprzykładnie bujny, kipiący nadmiarem sił

i pełny przygód. Pierwszy jego występ literacki, wierszowany paszkwil na króla, kosztował go sześć miesięcy więzienia. Oparłszy się woli rodziny, która przeznacza mu karierę prawniczą, opuszcza rodzinną Walencję i udaje się do Madrytu, gdzie bierze żywy udział w spiskach rewolucyjnych. Ścigany przez policję, przebywa pieszo całą Hiszpanję w różnych przebraniach. W r. 1883, jako uczestnik spisku antymonarchistycznego, zmuszony jest uciekać do Paryża. Wróciwszy do Walencji, podejmuje działalność dziennikarsko-wywrotową zawodowego «kacyka» prowincjonalnego. Podczas powstania w Walencji, które nie obeszło się oczywiście bez jego udziału, przeprowadza się łodzią rybacką do Włoch, lecz tęsknota do kraju nie pozwala mu długo przebywać na obczyźnie. Aresztowany w czasie rozruchów ulicznych w Walencji i okuty w kajdany, zostaje przewieziony do Barcelony i atakowany przez rozwścieżony tłum, który widzi w nim anarchistrę. Otrzymuje wyrok na 14 lat ciężkiego więzienia. Lecz Walencja nie zapomina o swym bohaterze: ponieważ sąd nie pozbawił go praw politycznych, w 10 miesięcy po skazaniu otrzymuje mandat poselski. Wypuszczony na wolność, zakłada w Madrycie pismo rewolucyjne «El Pueblo». Nie posiadając ani funduszy, ani współpracowników, sam redaguje wszystkie teksty swego pisma, od artykułów wstępnych do feljetonów. W r. 1909, gnany żądzą przygód, wyrusza do Ameryki, gdzie wygłasza odczyty w Argentynie, Paragwaju i Chile i zakłada dwie kolonie. Podczas wojny światowej płomiennymi odezwaniami wzywa swoich ziomków, by stanęli w szeregach aljantów, i przyczynia się do interwencji Stanów Zjednoczonych. Po wojnie, wydalony powtórnie z kraju za działalność rewolucyjną, udaje się do Paryża, gdzie wraz z Unamunem i byłym posłem do kortezów, Eduardem Ortegą y Gasset (bratem pisarza), prowadzi zaciętą kampanję przeciw dyktaturze, nazywając sam siebie «sumieniem znieważonej Hiszpanji». Życie kończy pogodnie, osiadłszy w Mentonie nad brzegiem ukochanego «mare nostrum».



Blasco Ibañez.

Potężny dynamizm tej dionizyjskiej natury przejawia się w charakterach bohaterów dzieł Blasca Ibañeza. Są to natury jednolite: pochłania je zwykle jedna jakaś namiętność, jeden instykt, jedno uczucie. Są one jakby symbolami swej idei. Ambitna Doña Manuela w «Arroz y tartana» (1894), «Retor» z «Flor de Mayo» (1896), nieustępliwy Batiste z «La Barraca», namiętny Rafael Brull z «Entre naranjos», dumna Sónnica z «Sónnica la cortesana», torero Juan Galardo ze «Sangre y arena» i wielu innych herosów czynu i woli jest jakby wcieleniem Unamunowej filozofji walki i życia. Blasco Ibañez jest apologetą dwoja-

...



Ibáñez jako redaktor pisma «El Pueblo» w r. 1900.

kiego rodzaju energii: uporczywej, wytrwałej siły, konsekwentnie walczącej w sprawie swej idei, i energii bezładnej, brutalnej, burzycielskiej. Występują też dwa rodzaje typów: obok silnych, zdrowych postaci, przedstawicieli pracy twardej i uczciwej, zjawia się nieraz nowe wcielenie dawnego pikara, włóczęgi, awanturnika, trutnia, utrzymującego się kosztem pszczoł roboczych, jak

Tonet we «Flor de Mayo», Pimento w «La Barraca», aktorka Leonora w «Entre naranjos», Dimoni w jednym z «Cuentos valencianos», a przede wszystkim kłusownik Sangonero, mistrz w sztuce próżnowania. Blasco Ibáñez, wielki realista, wiedział, że społeczeństwo nie składa się z samych tylko «nadludzi» z jednej strony i z niedołęgów lub lotrów z drugiej; wiedział, że paleta świata między czarnem a białem zawiera nieskończoną ilość barw przejściowych. To też natury silne, jak Retor, Batiste, Rafael Brull, Sónnica, ulegają czasem kryzysom zdenerwowania, zwątpienia, zniechęcenia, gdy istoty słabe i bierne zdobywają się niekiedy na energję i odwagę. Bohaterowie Ibañeza mimo swej siły i energii nie są bynajmniej sternikami swego losu: częstokroć giną w nierównej walce z środowiskiem, stają się ofiarami morza, huerty, Albufery, giełdy, karczmy, intrygi. Triumfuje często ślepa siła żywiołów, triumfują przesady, triumfuje przeznaczenie. Żądza zbytku, która owładnęła duszą Manueli, doprowadza ją do nędzy materialnej i moralnej; zdradzony Retor szuka śmierci na morzu, Batiste staje się ofiarą zawiści sąsiadów i t. d. Blasco Ibáñez patrzy w oczy terażniejszości trzeźwo i bez złudzeń; nie można go jednak nazwać pesymistą, bo żyje w nim krzepka wiara w przyszłość. Nie zamyka oczu na dobrodziejstwo oświaty, coraz szersze zataczającej kręgi, na zanikanie zabobonów, na niewątpliwy pochód postępu, który niesie ze sobą szczęście. «Zwycięzimy — woła — wprawdzie po długich i mozolnych wysiłkach, wkońcu jednak zwyciężymy!» Niektórzy doszukują się podobieństwa między Ibañezem a Zolą; optymizm jednak hiszpańskiego autora jest zasadniczą cechą, różniącą obu autorów, jak niebo Walencji różni się od nieba Paryża. Zola był typowym «homme de lettres», wyznającym hasło: «Nulla dies sine linea»; Blasco Ibáñez nie miał nic w sobie z zawodowego literata: pisał tylko wtedy, kiedy odczuwał kategorię wewnętrzną potrzebę pisanie. Uprawiał też bez wielkich skrupułów kłusownictwo literackie: niejedno echo z dzieł Zoli odnaleźć można w książkach Ibañeza. Wszystkie własne zdobycze i przemycone reminiscencje ujęte są jednak w indywidualne barwy i mocny styl.

Pío Baroja, Bask z przymieszką krwi lombardzkiej, jest, jak sam wyznaje, mieszańcem dwóch ras: barbarzyńskiej i cywilizowanej. Życie jego w po-

równaniu z burzliwymi losami Blasco Ibañeza płynęło dość równo i spokojnie. Urodzony w San Sebastián, studjował medycynę w Madrycie i Walencji, poczem osiadł jako lekarz w prowincjonalnem miasteczku Cestonie. Amfiteatr medyczny i doświadczenia z własnej praktyki lekarskiej wyrobiły w nim żywe poczucie rzeczywistości, nieufność względem zjawisk, które nie dają się ująć zmysłami, wyrozumiałość dla istot fizycznie lub moralnie upośledzonych, przeradającą się czasami w wyraźne zamięłowanie dla typów anormalnych i patologicznych, wreszcie znajomość terminologii technicznej. Jednostajna egzystencja w małej mieścinie nie odpowiadała widać możliwościom Baroja, gdyż zaczął niebawem szukać innych miejsc i innych sposobów uzewnętrzniania się. Zmieniał zawód kilkakrotnie, przerzucając się w biegunowo różne dziedziny: z lekarza przedzierzgnął się w piekarza, z piekarza w dziennikarza, pracował jakiś czas jako pomocnik inżyniera, spekulował na giełdzie, wzbogacając się w doświadczenie, zapoznając zbliska z różnemi sferami społecznymi, z różnemi odmianami pracy, wysiłków, poglądów na świat i charakterów. Zbliżył się do sfer robotniczych, lecz powziął nienawiść do socjalizmu, który nie odpowiadał jego wybujałemu indywidualizmowi. Zawód dziennikarski wycisnął swe piętno na dziełach beletrysty, przejawiając się jako dążenie do aktualności, lub zapożyczanie faktów z «kroniki wypadków». «La dama errante» np. czyni wrażenie ciągłego reportażu; wiele powieści pisanych jest stylem telegraficznym, jakby nie wyszły z pod pióra literata, lecz korespondenta, dbałego przede wszystkim o szybkość i ścisłość informacji.

Pragnienie niezależności i wieczna potrzeba zmiany były podstawowemi cechami charakteru Baroja. Już jako dziecko buntuje się przeciw tyranji nowoczesnego wychowania. «Czy Darwina uczył kto obserwować, czy kto pouczał Szekspira, jak trzeba pisać dramaty, a Napoleona, jak wygrywać bitwy?» Nienawiść do wszelkiego przymusu i wszelkich prawideł przejawia się i w jego późniejszej twórczości: Baroja żywi pogardę dla «dobrodziejstw oświaty» i dla praw etyki tradycyjnej, sławi natomiast żywot awanturniczy i w bohaterach swoich wciela wszystkie odmiany nowoczesnego pikara, od cygana i próżniaczego dyletanta, od włóczęgi i bandyty — do wywrotowca i nihilisty. Baroja darzy typy te szczególną sympatją, a w «Vidas sombras» poświęcił ulubionym swoim «vagos» i «golfos» oddzielne studjum («Patologia del golfo»), które stwierdza, jaką potęgą są owi wykolejenci w Hiszpanji i jak ważną rolę odgrywają w literaturze współczesnej. Jest to typ zasadniczy powieści Baroja. Same tytuły ich są już znamienne,



Pio Baroja.

jak «Aventuras, inventos y mixtificaciones de Silvestre Paradox» i «Paradox rey» (1906), stanowiące wraz z «Camino de perfección» (1902) pierwszy cykl «La vida fantástica». Powieści «El aprendiz de conspirador» (1913), «El escuadrón del brigante» (1913), «Los caminos del mundo» (1914), «Los recursos de la astucia» (1915), «La ruta del aventurero» (1916) i inne należą do cyklu «Memorias de un hombre de acción», zbliżonego do romaneskowych «Episodios Nacionales». Trylogia «La lucha por la vida» (1904) jest istną epopcją społeczną, gdzie przed oczami widza przesuwają się wszelkie odmiany wykołajeńca: nędzarze, oberwańcy, oszuści, «timadores» i anarchiści. Dzieło to jest bogatsze w typy, choć mniej głębokie od epepei szumowin społecznych, jaką stworzył Gorkij. Bohater Baroja, Manuel, człowiek poczciwy i spokojny, skazany przez kaprys losu na awanturniczy żywot, przechodzi przez najróżniejsze metamorfozy: występuje jako służący, szewc, piekarz, drukarz, bezrobotny, madrycki «golfo», nędzarcz bez dachu nad głową lub nocujący w przytulku... Ostatecznie, przebywszy całą otchłań nędzy, dostaje się między anarchistów. Wśród anarchistów hiszpańskich toczy się również akcja powieści «La dama errante» (1908) i «La ciudad de la niebla». Oprócz tego płodny ten autor wydał kilka jeszcze cyklów powieściowych, jak «Idilios vascos» (1900—1903), «El pasado» (1905—1907) i «Las ciudades» (1910 i nast.). Jedną z najciekawszych i najgłośniejszych postaci Baroja jest Paradox, cygan, oryginał, idealista (Baroja nazywa go «romántico») — może genialny wynalazca, który z zapałem poświęca się wynalazkom, oddawna już wymyślonym i przyjętym w praktyce, jak np. model łodzi podwodnej. W powieści «Paradox rey» paradoks doprowadzony zostaje do absurdu. Pomysłowy wynalazca z nieodstępnym towarzyszem Avelinem biorą udział jako eksperci w ekspedycji do Gwinei, finansowanej przez bogatego żyda-bankiera i przedsięwziętej w celu zbadania terenów podatnych na założenie kolonii żydowskiej. Następuje tysiące perypetyj, rozbicie się okrętu, niewola murzyńska, ucieczka z niewoli, wreszcie po licznych przygodach biały Paradox zostaje królem murzyńskim. W państwie swem przeprowadza szereg reform, między innymi zabrania uczyć w szkołach. Tu Paradox-Baroja ma sposobność popuścić cugli swym uczuciom: «Precz z uniwersytetami, instytucjami, konserwatorjami, szkołami zawodowymi i akademjami, przybytkami pedanterji! Skończmy wreszcie z nudziarzami-rektorami, pedagogami, dziekanami, pomocnikami, pedelami i t. d., i t. d.!» Sztuka, według Baroja, jest wytworem «epoki metafizycznej i zacofanej». «Niech żyje życie wolne, bez więzów, szkół, ustaw, nauczycieli, pedagogów i błaznów!» Za najważniejszą konieczność państwową uważa Paradox wybudowanie na wielkim placu wioski murzyńskiej — karuzeli («Tournez, tournez, bons chevaux de bois»). Niestety idylliczne panowanie Paradoxa smutny ma epilog: miasto zostaje zdobyte przez oddział francuski i obrócone w perzynę, łącznie z karuzelą. Paradoxowi cudem udaje się ujść z życiem. Zdobyte państwo Paradoxa przez Europejczyków oznacza triumf cywilizacji, alkoholu, prostytucji, chorób wenerycznych. Czcigodny kaznodzieja-misjonarz wzywa zwyciężonych do ogólnej radości: «Dziękujemy Panu Bogu, drodzy bracia, że prawdziwa cywilizacja, cywilizacja pokoju i jedności w Chrystusie, definitywnie weszła do królestwa Uganga».

Tendencja tej powieści nie jest jasna. Czy Baroja propaguje wiecznie powracającą doktrynę powrotu do natury i zgubnych wpływów cywilizacji? Czy chce dowieść, że postęp jest chimera, że zło panuje wszędzie, zarówno u dzikich, jak w cywi-



lizowanych państwach? Może Paradox ma być symbolem indywidualnej, antyspołecznej inicjatywy? W każdym razie wyraźna jest satyra na militarystykę i politykę kolonialną. Porównywano «Paradoxa» z «La Conquista del reino de Maya» Ganiveta, z «Ile des Pingouins» France'a, z «Donogoo-Tonka» Romainsa — podobieństwo to wynika poprostu ze wspólnego wszystkim tym utworom charakteru utopijnego.

Filozofja Baroju ma wyraźnie charakter pikarowy z pewną przymieszką mistyczno-modernistyczną. Wędrowki po świecie, poszukiwanie przygód, intensywne odczuwanie wrażeń, a zwłaszcza cierpienia, niewybieganie myślą poza potrzeby dnia dzisiejszego — oto droga, wiodąca do doskonałości, oto «Camino de perfección». Działanie dla działania. «Czyn jest wszystkim, jest życiem i rozkoszą. Zadaniem naszym jest zmienić istnienie statyczne na dynamiczne. Walczyć zawsze aż do ostatniego tchu. O co? — O coś» («Aurora roja»). «Nie troszczę się o ustrój społeczny; nie pytam nawet, czy dana idea prawdą jest czy kłamstwem. Pragnę jedynie poruszyć ludzi z posad «por un mito, o por una realidad» («César o nada»). «Czasy szkolne minęły, teraz przyszedł czas żyć» («El Tablado de Arlequin»). Baroja wierzy w możliwość reformy, lecz pod warunkiem, że reformatorzy zerwą z wszelką tradycją. «Wierzę, że życie nasze, zrzuciwszy ciężar tradycji, mogłoby się stać intensywniejsze, że moglibyśmy wtedy wydatniej zużytkować energję życiową. Dążeniem naszym powinno być: zadowolić wszystkie instynkty, wyczerpać wszelką energję...» (tamże).

Podobne hasła głosi i trzeci apostoł energii Felipe Trigo. Koleje życiowe Triga i Baroju dziwnie są zresztą zbliżone. Obaj są synami inżynierów, obaj obrali zawód lekarski i obaj go porzucili po szeregu perypetyj i poświęcili się literaturze. Żądza działania kazała Baroju wielokrotnie przerzucać się w różne dziedziny; Trigo jako oficer sanitarny bierze udział w wyprawie na Filipiny, gdzie sześciokrotnie zostaje ranny. Pierwsze dzieło Baroju ukazało się w roku 1900, pierwsze dzieło Triga w 1901. I jeden, i drugi zuchwałością swych poglądów zadziwiają i pociągają czytelników; i jeden, i drugi cieszą się poczytnością, co świadczy o aktualności poruszonych przez nich zagadnień. Dzieła jednego i drugiego mają charakter autobiograficzny. Obu pisarzy cechuje pogarda dla sztuki, niechęć do uczonych i pociąg do wszystkiego, co «niedopowiedziane, niedoskonałe, nieforemne». Nawet pod względem stylu istnieje między nimi podobieństwo. Lecz gdy gwałtowny, porywczy Baskijczyk, skrajny rewolucjonista, uczeń Tolstoja, Dostojewskiego i Ibsena, niezawsze unika sprzeczności i w szale obrazoburczym dochodzi do nihilizmu, subtelny i wyrafinowany Estremeńczyk, gorący patriota i filantrop, broni konsekwentnie swej tezy społeczno-indywidualistycznej, streszczającej się w lapidarnem zdaniu: «Pod względem społecznym dobre i słuszne jest wszystko to, co odpowiada jednostce».



Felipe Trigo.

Dla autora «Socialismo individualista» główną sprężyną i podstawą cywilizacji jest Eros. W ciągu wieków uległ on różnym przeobrażeniom: zmysłowa miłość starożytnych ustąpiła uduchowionej miłości chrześcijańskiej; z połączenia obu tych pierwiastków wykwitnie, według Triga, miłość przyszłości. Idealem jej będzie «Venus idealizada por el místico resplandor de la Concepción immaculada». Będzie ta miłość połączeniem instynktu płciowego, przyjaźni i uczuć rodzicielskich. Przyjacieli przebaczy to, co by potępił kochanek, a mąż z ojcowską wyrozumiałością przyjmować będzie przewinienia żony. Wiarołomstwo przestanie być zdradą i skończy się komedją małżeńską. Zresztą po zwycięstwie socjalizmu kwestja ojcostwa ulegnie całkowitej rewizji. Powieści Triga podzielić można na dwie grupy: pierwsza, obejmująca «Las Ingenuas» (1901) i «La clave» (1910), osnuta jest na krytyce obecnego ustroju społecznego i na przedstawieniu tragicznych konfliktów między namiętnością a etyką tradycyjną. Druga grupa, z której najbardziej godne uwagi są powieści «Alma en los labios» (1905) i «La Altísima» (1907), zawiera ewangelję przyszłego ustroju mistyczo-naturalistycznego. Erotyzm, a nawet sadyzm idą tu w parze z mistycyzmem, «zapach alkowy łączy się z wonią kadzidła i mirry». Trigo w oczach wielu uchodzi za «truciciela małoletnich», «autora niemoralnego i pornografa» (Hurtado-Palencia), erotomana, narwańca i t. d. Jak Baroja, głosi on teorię racjonalności praw instynktu i praw żądy, przejawiającej się we wszelkich dziedzinach, lecz główny nacisk kładzie na pierwiastek erotyczny, którego znaczenie w obecnym społeczeństwie jest zdaniem jego niedostatecznie doceniane. Są to poglądy obalające wszelką etykę, anarchistyczne.

Cały ten «indywidualistyczny socjalizm» wraz z transcendentalnym erotyzmem jest w gruncie rzeczy tylko nowym objawem pikaryzmu. Lecz brutalny realizm dawnych powieści szelmowskich błędnie wobec obrazów Triga, a ich morał jakże się wydaje naiwny wobec wywrotowych dążeń współczesnego utopisty!

Porównywano Triga z Gabrielem d'Annunzio, Ecą de Queirós, Huysmansem, Pierrem Louys'em, O. Mirbeau, Przybyszewskim... W rzeczywistości Felipe Trigo «nie naśladuje nikogo, lub raczej naśladuje wszystkich, co zresztą wychodzi na to samo» (Peseux-Richard).

Trigo, Baroja, Blasco Ibañez — oto trzech profesorowie energii. Wszyscy trzech dążyli do wyrwania społeczeństwa z apatji, z przysłowiowego «Y a mi qué?» («A mnie co do tego?»), i do rozbudzenia uspiętych w niem energii życiowych. Wszyscy trzech zbuntowali się przeciw tradycji, która według nich ma w sobie pierwiastki trupiego rozkładu, i jeśli głosić ewangelję życia, jak Nietzsche, jak Romain Rolland, jak Bernard Shaw, jak własny ich rodak, Unamuno. Trigo i Baroja w poglądach swych są jeszcze o wiele radykalniejsi od Ibañeza: nie wiodą swego społeczeństwa utartym gościńcem, lecz usiłują je sprowadzić na bezdroża i manowce. Ibañez jest uosobieniem jasnego i twórczego wysiłku, Baroja i Trigo często gubią się w mrokach mistycyzmu: pierwszy zapożycza od św. Teresy tytuł jednej ze swych powieści, drugi łączy świętokradzko pojęcie miłości ziemskiej z niebiańską. Źródło odrodzenia pierwszy upatruje w gwałtach, drugi w nieokiełznanej rozpuście. I gdy Bask Baroja (podobnie jak Unamuno) kobietę lekceważy, Estremeńczyk Trigo, urodzony na pograniczu Portugalji, usprawiedliwia aż nadto opinię, jaką się oddawna cieszy zachodnia część półwyspu.

Wróćmy jeszcze do pikaryzmu. Twierdzenie Baroji, że «vago» jest zjawiskiem pospolitem w życiu, tak samo jak w powieści, wydaje się dość

słuszne. Nawet lirycznie nastrojony Ramón del Valle-Inclán nie ukrywa swej sympatii dla tych istot wykołajonych. W powieści «Divinas Palabras» wtajemnicza nas w osobliwe środowisko akrobatów, żebraków i awanturników wszelkiego rodzaju, waleśających się po gościach, jarmarkach i odpustach Galicji, a w «Luces de Bohemia», noweli dialogowanej, wskrzesza z niezrównanym artyzmem głęboki smutek życia koczującego, wstrząsającą tragedję cyganerii. Wizerunek ślepego, opilczego, zarozumiałego dziada-wieszczka, z przebłyskami genjuszu i aureolą zwicniętej kariery, należy do najlepszych typów cygańskich, jakie wydała współczesna literatura. Od takich włóczęgów, tułających się po Bożym świecie, niedaleko już do owych «wagantów myśli», których duch błąka się po przestworzu, wiecznie niespokojny i samotny, rzekłbyś «pikaryzm duchowy», stokroć tragiczniejszy od życiowego. Jak pikaro nie gardzi żadną strawą, tak i Unamuno z «niepohamowaną pierwotnością pochłania wszelkie walory europejskie», gotów pójść w układy z każdym kierunkiem, byle nie ze sztucznym estetyzmem d'Annunzia, ani z drwinującym sceptycyzmem Anatola France'a; tak i ziomek jego Maeztu, który zresztą zamłodu wiódł życie bardzo niespokojne (los zagnał go aż na Kubę, gdzie pracował jako najemnik), w nieustannym swym rozwoju duchowym od doktrynerskiego anarchizmu, poprzez liberalizm, nietzscheanizm i socjalizm, przeszedł do rzymsko-katolickiej ortodoksji i teoretycznego absolutyzmu, nie wahając się przyjąć z rąk dyktatora stanowisko posła hiszpańskiego w Buenos Aires. Tak, czasem wydaje się, jakgdyby nie kiszotyizm, lecz pikaryzm (w najszerszem tego słowa znaczeniu) był właściwą filozofją Hiszpana. Wszak i Don Kiszot, ten wiecznie niespokojny duch, którego widmo wciąż prześladowuje Unamuna, był ideowym, wspinałomyślnym pikarem...

Jakież stąd wniosoki? Widzieliśmy, że wielkie prądy «wieku złotego», kiszotyizm, «sanczopansyzm», pikaryzm, wciąż jeszcze nurtują i fermentują w narodzie hiszpańskim; to samo możnaby powiedzieć i o innych prądach, jak kultyzm, konceptyzm i t. d. Ricardo León, jak przed nim Valera, przeszedł przez szkołę wielkich mistyków, ucząc się od nich psychologii i stylu («El amor de los amores», 1910 i in.); Ciges Aparicio («Del Cautiverio y del Hospital») i Antonio de Hoyos y Vinent («El pecado y la noche», 1913) przywodzą na pamięć makabryczne wizje Queveda; Salvador Rueda, przywódca «szkoły andaluzyjskiej», mistrzowską techniką i południową egzuberancją swych rymów przypomina kultystów; Unamuno zaś, gdy rozumowania swe opiera na etymologjach i igraszkach słów, subtelnościach i paradoksach, czemże się różni od konceptystów, on, który zachwycał się «konceptyzmem» Pascala i św. Augustyna? Konceptystą jest i Azorin w dziele zatytułowanem «El político, arte de conducirse en el mundo» (1908), które jest jakby hołdem dla ukochanego Graciana. Słuszne jest twierdzenie, że «wszystko płynie», prawdą jest także, że «wszystko powraca». Idealista hiszpański nazywa się dziś «romántico», realista «discreto», pikara zastąpili «golfo» i «vago», «desengaño» przemieniło się w nowoczesny pesymizm i sceptycyzm; zmieniły się nazwy, lecz pod nazwami temi nieśmiertelne są dawne pojęcia. Tylko że prądy te krzyżują się i wikłają, zależnie od komplikacji współczesnego życia społecznego i od duchowego «obciążenia» jednostki. Zdarzają się więc pikarowie liryczni (np. u Valle-Inclana, lub w «La ilustre figuranta» J. M. Matheu'ego), nierzadkie są typy «románticos-discretos» (czem wytłumaczyć sobie można dwoistość np. Paradoxa, Ossoria i wielu innych bohaterów współczesnej powieści), lub mistyków erotyzmu, jak

Hoyos y Vinent, jak Felipe Trigo, o którym jeden z krytyków się wyraził, że dzieło jego («La Altísima») jest «równocześnie i równomiernie naturalistyczne i symboliczne, sadystyczne i socjalistyczne, mistyczne i radykalne», tak, że niepodobna rozgraniczyć wszystkich tych «izmów». Ten sam krytyk określił «Autobiografię» świetnego humorysty Ramona Gomeza de la Serna jako «barokową mieszaninę romantycznej autoironji i modnej reklamy». Sam Gómez de la Serna tak się wyraża w jednej ze swych powieści: «Trzeba wypowiedzieć wszystko, co się ma do powiedzenia, prześnić wszystkie sny, zapisać wszystkie fakty, jak najczęściej okrążyć mapę świata...» Czy w tem dążeniu do zespolenia sprzecznych prądów i kierunków mieści się zapowiedź przyszłego oblicza sztuki?

Jakkolwiek jest, w dzisiejszej powieści hiszpańskiej dokonywa się wyraźny przewrót. Autorowie hołdujący naturalizmowi, jak Blasco Ibáñez, są coraz rzadsi. Sztuczne ramy, narzucone dawnej powieści, ustąpiły zupełnej swobodzie. Jedni, jak Azorin, odrzucają wogóle wszelką fabułę, uważając ją za niepotrzebny, konwencjonalny ciężar, i snują indywidualne myśli, marzenia, nastroje na tle krajobrazów i reminiscencyj przeszłości. Inni trzymają się wprawdzie wątku powieści, lecz pozwalają sobie na częste autobiograficzne dygresje: powieść jest dla nich tylko pretekstem, glosy ciekawsze są od tekstu. «Powieściopisarz, który pragnie dać wierny obraz życia — pisze Acebal w prologu do «Huella de almas» — winien starannie unikać wszelkiego kojarzenia nieprawdopodobieństw. Zadaniem jego nie jest opowiadanie historyjek, zabawianie i wzruszanie czytelnika, lecz zmuszenie go do myślenia i zrozumienia głębokiego i ukrytego sensu wszelkich zdażeń. Obserwacją i rozmyślaniem zdobywa sobie autor istotny pogląd na świat, wydarzenia i ludzi. Tę osobistą wizję świata stara się nam przyswoić, odtwarzając ją w swem dziele». — «Stworzyć dzieło jednolite, posługując się staroświeckimi formułkami... — woła Baroja — tego nauczyć się może każdy, tak jak można się nauczyć szycia butów». Dzieło nowoczesne jest jeśli nie autobiografią, to obrazem skomplikowanej indywidualności swego autora; to też zamiast dawnej «intrygi», owego kregosłupa konsekwentnie przeprowadzonej powieści, mamy dziś cały system subtelnych, wiotkich, jakby niewidzialnych nici i włókien, odpowiadających nerwowemu ustrojowi nowoczesnego «homo sapiens». Wracając do metody romantyków, dzisiejszy autor wciela się znów w swego bohatera (Paradoxa-Ossoria) (Baroja), Bergereta (France),<sup>2)</sup> nadając mu cechy autobiograficzne. Czasami autor wyraża dwoistość własnego charakteru, rozdwarzając i rozszczepiając siebie na szeregi postaci, z których każda jest częścią swego twórcy. U Pereza de Ayala, typowego przedstawiciela tej techniki, każda postać ma odrębny sposób ujmowania zjawisk świata i wszystkie te poglądy na świat krzyżują się i ścierają, jak promienie reflektorów, oświetlających jeden przedmiot. Względność prawdy Pirandella? Perspektywizm Ortegi y Gasset? Metoda przeczeń Unamuna? Może poprostu nowe przejawy nieśmiertelnego «inquietismo?»

Sztywna, surowa architektura powieści rozluźniła się i rozprzegła. Zyskała na tem zawartość filozoficzna i uczuciowa, zyskał i styl, bardziej giętki i sprężysty. Nerwowe, przyspieszone tętno współczesnego życia nie sprzyja mozolnemu czełowaniu zdań i kunsztownym nadbudówkom, krępującym szeroki lot myśli. By oddać wszystkie półtony i półcienie, wysubtelniony i przewrażliwiony autor czerpie ze wszelkich dostępnych mu źródeł: wskrzesza archaizmy, jak Azorin, lub Ricardo León, stwarza neologizmy, jak González Anaya («Rebelión»), używa, a nie-

kiedy nadużywa prowincjonalizmów i narzeczy, by istotniej oddać koloryt miejscowy. Styl Pereza de Ayala, J. Lopeza Pinillosa («La sangre de Cristo»), Luisa Valery, autora powieści egzotycznych («Yoshi-san la Musmé» i in.), odznacza się wielkiem bogactwem słownika. Impresjonista idzie jeszcze dalej; zmienia składnię i posługuje się dowolnie częściami mowy, używając przymiotników i czasowników zamiast rzeczowników, i odwrotnie.

Swoboda w słowie i piśmie, apoteoza wolnej woli i intelektu, krytyczny kult dla klasyków, pewien kosmopolityzm, polegający na żywym śledzeniu przejawów i prądów wszelkiej obcej kultury — oto, zdaniem Gomeza Baquera, istotne cechy młodego pokolenia pisarzy. Krytycy i «essayiści» hiszpańscy, jak Ortega y Gasset, Enrique Diez Canedo, Antonio Marichalar i inni, utrzymują stale kontakt z prądami literackimi zagranicą. Przemienne dawniej wpływy autorów francuskich na młodzież literacką ustąpiły dzisiaj szkole Nietzschego i autorów rosyjskich. Nie brak dziś w Hiszpanji, jak w «wieku złotym», wszechstronnych umysłów, ogarniających pełnię życia i zataczających szerokie widnokregi.

Poezja. Spotęgowany w gorączkowej dzisiejszej dobie «inquietismo» sprzyja rozwojowi liryki. Prawie wszyscy wielcy pisarze współcześni są poetami: Pérez de Ayala, Valle-Inclán, Ricardo León, Arturo Reyes, Pedro Répide. Właściwym wskrzesicielem hiszpańskiej poezji lirycznej jest jednak Amerykanin południowy, Rubén Darío (1867—1916), rodem z Nikaragui. Genjalny ten poeta, twórca t. zw. modernizmu, silnemi węzłami czuł się związany z pierwotną swoją ojczyzną, którą sławił w majestatycznych heksametrach: «Inclitas razas ubérrimas, sangre de Hispania fecunda...» Talent ten odkrył Juan Valera i w słynnych «Cartas americanas» ogłosił recenzję pierwszego zbioru poety p. t. «Azul».

Dario był zwolennikiem szkoły parnasistów i symbolistów francuskich i przejął od nich nieznaną przedtem miękkość i melodyjność języka. Niezależnie od tego bliski mu był także duch starej poezji hiszpańskiej, który pobudzał go do wskrzeszania starożytnych «decires» i «layas». Mimo te wszystkie wpływy i pokrewieństwa, poezja jego posiadała własną indywidualną siłę, która zdawała się przekształcać zmierzch dekadentyzmu w jutrzenkę nowej ery poetyckiej, niosącej ze sobą wielkie nadzieje i triumfy.

Najbardziej może pokrewny duchem wielkiemu amerykańskiemu poecie jest Juan Ramón Jiménez (ur. 1881). Poezja jego jest mniej bogata w pełne akordy, lecz czaruje wielkiem bogactwem półtonów. Andaluźja, która jest tematem jego liryk, nie jest słoneczną krainą Salvadora Ruedy, lecz wyrazem głębokiej «tristeza andaluza», wyznaniem duszy samotnej i jesiennej, «siostry nieba szarego i zeschłych liści» («Rimas de sombra», «Arias tristes», «Jardines lejanos», «Melancolias»). Antonio Machado (ur. 1875) udreki swej wrażliwej duszy wyraża w akademickich strofach («Soledades», «Galerias», «Canciones



Antonio Machado.

y Humoradas» i t. d.). Na parnasistach francuskich wzoruje się również Antonio de Zayas, tłumacz «Trofei» i autor «Joyeles bizantinos», «Retratos antiguos» i «Paisajes», Francisco Villaespesa (ur. 1877) i Eduardo Marquina (ur. 1879).

Martínez Sierra, piewca wiosny («La casa de la primavera», 1912), «przyjaciół słowa, powietrza, światła, wody», uduchowionym swoim stosunkiem do przyrody przypomina Francisca Jammes'a. Z innych poetów-modernistów zasługują na uwagę: Enrique de Mesa (ur. 1878), autor «Cancionero castellano» i pięknego «El silencio de la Cartuja», Manuel Machado (ur. 1874), brat Antonia («Alma», «Apolo», «Canto hondo» i t. d.), Manuel de Sandoval i krytyk Enrique Diez Canedo.

Jednym z najmłodszych kierunków poetyckich w Hiszpanji jest «ekspresjonizm» («ultraismo», wzgl. «creacionismo»). Kierunek ten, który Ortega y Gasset określił jako «deshumanización del arte», jest ciekawym przykładem umiędzynarodowienia sztuki. Propagatorem ekspresjonizmu w Hiszpanji był poeta chilijski Vicente Huidobro, który, zapoznawszy się z tym kierunkiem we Francji, przeszczepił go do ojczyzny. W roku 1919 ogłoszony zostaje manifest ekspresjonistyczny, a w roku 1921 powstaje w Madrycie organ nowej szkoły p. t. «Ultra». Niebawem i na prowincji zaczęły pojawiać się podobne pisma ultraistyczne. Huidobro tymczasem stanął na czele nowej szkoły, która pod nazwą «creacionismo» była odmianą ekspresjonizmu. To «odszczepieństwo» wywołało niejedną polemikę literacką, np. z Pawłem Reverdym. Guillermo de Torre, jeden z przywódców ultraizmu, również nie uznawał kracjonizmu jako odrębnego kierunku, dowodząc w «Literaturas europeas de vanguardia», że secesja ta jest tylko wskrzeszeniem estetycznych doktryn Baudelaire'a i Wilde'a. W istocie ekspresjonizm jest ostatnim wyrazem symbolizmu i dekadentyzmu, wyradzającego się w kaligramy, technopegnjony i t. p. igraszki akustyczno-optyczne. Z obozu ultraistów wyróżnili się, prócz Guillerma de Torre, autora «Hélices» (1923), poeci: Gerardo Diego («Imagen», 1922), González Lanuza («Prismas», 1923), Rogelio Buendía («La rueda de color», 1923) i Jorge Luis Borges («Fervor de Buenos Aires», 1923), oraz krytycy José Bergamín i Antonio Marilachar.

Teatr. W dziedzinie sztuki dramatycznej zachowała się najdłużej i najwierniej dawna, romantyczno-rycerska tradycja hiszpańska. Hiszpanja nie poszła za przykładem innych krajów w poszukiwaniu nowej koncepcji dramatycznej, nowej techniki scenicznej, ani nie wydała reformatorów sceny, mimo że posiada świetnych aktorów i doskonale zespoły dramatyczne. Pewna ewolucja zaznacza się jednak i w dramacie, ewolucja równoległa do rozwoju powieści i poezji. Budowa akcji jest swobodniejsza, czasem ustępuje ona na plan dalszy, czasem zanika zupełnie, kontury architektoniki dramatycznej są miękkie, faliste w przeciwieństwie do jaskrawych kontrastów, cechujących dawne dramaty. Pod względem formy i treści panuje tu wielka różnorodność, jak i w innych dziedzinach literackich. Ramón del Valle-Inclán w «La Marchesa Rosalinda» modernizuje włoską «commedia dell'arte», Eduardo Marquina i Francisco Villaespesa wskrzeszają dramat romantyczny, przytem Marquina kładzie główny nacisk na tendencję patriotyczną («Las Hijas del Cid», «Doña Maria la Brava», «En Flandes se ha puesto el sol»), a Villaespesa podkreśla momenty liryczne i malarskie i opromienia nowym blaskiem dzieje dawnych Maurów («El Alcazar de las perlas»). Wreszcie Ramón Goy de Silva wskrzesza, podobnie jak Hofmannsthal, Maeterlinck i Claudel, symbolikę śred-

donde todos esperaban que  
 ocurriese el primer choque  
 llevaban una carta para  
 los directores del servicio  
 sanitario. Parecían más  
 altas, más robustas de  
 paso más firme. La  
 belleza de parisienses  
 a la moda había de  
 parecerse. Gran mujeres  
 iguales a las que lle-  
 vaban o gritaban de entusiasmo

Autograf Eduarda Marquiny.

niowiecznych misterjów («La reina Silencio», 1911; «La corte del cuervo blanco» 1914). Tendencje socjalne i psychologiczne cechują twórczość dramatyczną Joaquina Dicenty i Manuela Linares-Rivas: pierwszy poetyzuje socjalizm i otacza proletarijat aureolą męczeństwa («Los Irresponsables», «Juan José», «El Lobo»), drugi wzoruje się głównie na Ibsenie i ibsenistach, lecz teza jest u niego tylko pretekstem do osiągnięcia efektów teatralno-sentymentalnych («El abolengo», 1904; «La garra», 1913; «Cobardias», 1918). Wreszcie w dramatach Martinez de Sierry przeważa poeta liryczny: akcja sprowadzona jest do minimum, a sztuki, jak «Primavera en otoño», lub «Canción de cuna» (1911), nastawione są głównie na nastrój liryczny i subtelną charakterystykę postaci.

Największym i najpopularniejszym z współczesnych pisarzy dramatycznych jest niewątpliwie Jacinto Benavente (ur. 1866), niezrównany znawca swego społeczeństwa. Talent jego zdumiewa skalą najróżniejszych możliwości: łączy w sobie dowcip i powagę, naiwność i paradoksalność, romantyzm i realizm,



Jacinto Benavente.

humor i satyrę, i jest jakby syntezą wszelkich prądów, nurtujących współczesną twórczość dramatyczną. Wszechstronność Benavente jest nadzwyczajna: uprawia on z powodzeniem wszystkie chyba odmiany poezji teatralnej: więc komedię społeczną, jak «La Comida de las fieras» (1898) i «El automóvil», mieszczańską, jak «La losa de los sueños», komedię pikareskową («Los intereses creados», 1907), ponurą tragedję chłopską («La Malquerida», 1913), dramat cyrkowy («La fuerza bruta»), komedię filozoficzną («Lo cursi», 1901) i polityczną, jak «La ciudad alegre y confiada» (1916), i dramat symboliczny, jak «Sacrificios» (1901) lub «La noche del sábado». Benavente jest mistrzem charakterystyki, wtajemniczonym we wszystkie arkana duszy ludzkiej i odsłaniającym najgłębsze sprężyny ludzkiego działania. Pociąga go zwłaszcza tragedja istot samotnych i tych, co znajdują się poza nawiasem społeczeństwa; częstym i ulubionym jego tematem

jest konflikt między społeczeństwem a człowiekiem, który chce się z niego wyłamać, lub też z poza nawiasu społecznego chce dostać się do szeregu istot uprzywilejowanych. Akcja jest wątła, brak jej koncentracji, a nieraz i oryginalności. Główny nacisk położony jest tu na ewolucję charakterów, a brak napięcia dramatycznego zastępują świetnie przeprowadzone dialogi. W dialogach jest Benavente mistrzem, któremu równego trudno znaleźć w Europie. Pod tym względem przypomina Shawa, choć obca mu jest zjadliwa ironja angielskiego dramaturga; ironja w sztukach Benavente ma zupełnie inny charakter: jak sam się wyraża, jest ona «smutkiem, który się uśmiecha, bo nie może płakać». Mimo niewątpliwych wpływów obcych autorów, jak Wilde'a, Lavedana, Bataille'a, nie zatracą hiszpański autor narodowej swej indywidualności. W sztuce swej jest rdzennym Hiszpanem. Casanova Lutowska, która przełożyła kilka utworów Benavente, słusznie uważa go za potomka duchowego wielkich mistrzów XVI i XVII stulecia, mimo że w twórczości jest on nawskroś dzieckiem swojej epoki. Jak dawni pisarze, odznacza się Benavente wszechstronnem wykształceniem, szerokim umysłem, kulturą ducha, lecz czujna jego myśl śledzi każdy przejaw współczesnego życia. To też wielkie zasługi hiszpańskiego pisarza zostały ocenione przez zagranicę: oto w roku 1922 otrzymuje on nagrodę Nobla.

Obok komedji Benavente największem powodzeniem cieszą się krótkie, soczyste, dowcipne skecze i sceniczne obrazki obyczajowe, podtrzymujące tradycję dawnych «entremeses». Wśród współczesnych poetów, którzy uprawiają t. zw. «género chico», na pierwszy plan wysuwają się bracia sewiljanie Serafin i Joaquín Álvarezowie Quintero (urodz. w l. 1871 i 1873). Utwory ich, t. zw. «sainetes», są czarującymi wizjami Andaluzji. W myśl aforyzmu Racine'a o sztuce klasycz-

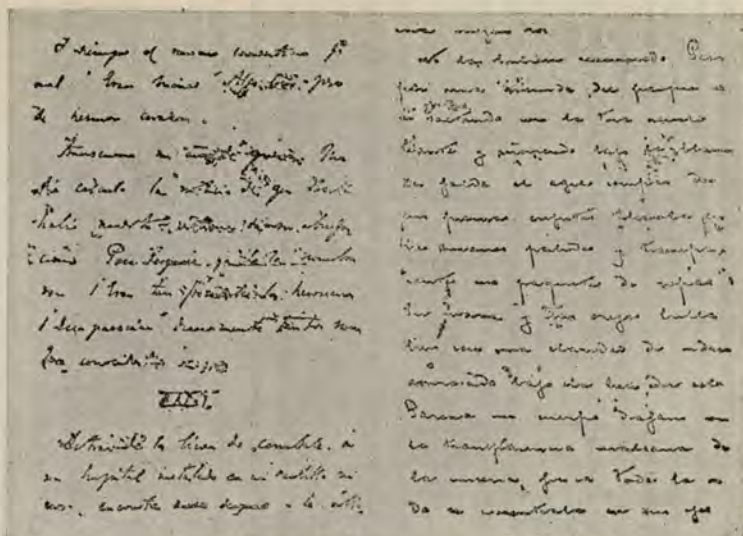


nej — «Toute l'invention consiste à faire quelque chose de rien» — to np. «Mañana del sol» (1905), wysnuta z czterowiersza Campoamora, zasługuje na miano «klasycznej». W słoneczny poranek jesienny dwoje starszyczków spotyka się w Buen Retiro i na ławeczce w parku pogrąża się we wspomnieniach. Podczas rozmowy wychodzi najaw, że para ta znała się kiedyś i kochała pierwszą miłością. Lecz milczą i nie zdradzają

się przez miłość własną i przez chęć utrzymania drugiej strony w złudzeniu. Każde na swoją rękę wymyśla tragiczno-romantyczny finał dla swej sielanki, a żegnając się, każde z nich myśli ze smutkiem i przerażeniem: «Santo Dios! y este es aquel!» — «Dios mii! Y esta es aquella!» (Boże święty! i to jest On!» — «Mój Boże! czemu się stała Ona!»).

Obok tak melancholijnych historyjek spotykamy jednak i słoneczne obrazki, pełne życia i radości: w jednej ze sztuk młoda Felicitas w szale swawoli wpada do dzwonnicy karmelitańskiego kościółka i całą siłą swych młodych ramion pociąga za sznury dzwonów, których dźwięk rozchodzi się dokoła, po złocistych łańkach, zwiastując rolnikom radość, jaka przepelnia jej serce. Bracia Quintero pisali też obszerniejsze komedje, z których niektóre spotkały się z wielkim uznaniem: «Los Galeotes» (1900), «Pepita Reyes» (1903), «El genio alegre», «Dios dirá» (1925) i t. d. Popularność swą zawdzięczają jednak głównie krótkim jedno- i dwu-aktowym obrazkom scenicznym w rodzaju: «El chiquillo», «El patio», «El nuevo servidor», «Doña Clarines» i t. d. Z innych mistrzów «género chico» zasługują na wzmiankę: Vital Aza, Carlos Arniches, José Jackson Veyán, Sinesio Delgado, Miguel de Palacios, Pina Domínguez, Emilio S. Pastor, Guillermo Perrin i Fiacro Yráyoz.

Ta odmiana poezji dramatycznej coraz bardziej jednak przechodzi do przeszłości. Importowana z zagranicy operetka — oczywiście przystosowana do gustu i upodobań lokalnych — wypiera coraz bardziej pierwotną «zarzuelę». Aby temu zapobiec, niektórzy autorzy usiłowali zmodernizować «zarzuelę» i nadać jej piętno kosmopolityczne, wprowadzając do niej jako tło wielkie miasta Starego i Nowego Świata. Typy ludowe zastąpiono postaciami, spotykanymi we wszystkich miastach współczesnych. Lecz swoista «zarzuela», wytwór ziemi hiszpańskiej, straciła na tej metamorfozie swą oryginalność i bezpośredniość. Szereg pisarzy dramatycznych, jak Pedro Muñoz Seca, García Álvarez, Joaquín Abati, próbowali zastąpić ją t. zw. «astracanada», czyli groteską, wynikającą z nieprawdopodobnego założenia i pełną najdziwaczniejszych zawiślań i sytuacji. Muñoz Seca napisał sztukę



Autografy braci S. i J. Alvarezów Quintero.

p. t. «Fúcar XXI», złożoną z samych kalamburów. «La venganza de Don Mendo» (1918) tego samego autora jest parodią melodramatu: i tu dowcip polega przeważnie na kalamburach. Po tym «Don Kiszocie» melodramatu trzebaby mieć sporą dozę odwagi cywilnej, by usiłować znów wskrzesić na scenach stolicy dramat romantyczny, który na scenach prowincjonalnych nie przestał być żywotnym. W Katalonji np. dramat liryczny, sławiący dawną wielkość tego kraju, jego epickie walki i tragedje dziejowe, był jedną z podstaw «odrodzenia» («renaixensa»).

Regionalizm. Na całokształt genjuszu hiszpańskiego, o cechach tak różnorodnych, złożyły się z jednej strony wieki najazdów, a z drugiej niejednorodność klimatu i terenu półwyspu Pirenejskiego. Ortega y Gasset pisze o swoim narodzie: «Jest to ustawiczna płynność, siła czynna, wiecznie zmienna i nowa». Gdy w innych krajach życie umysłowe i gospodarcze coraz bardziej ogniskuje się w pewnych ośrodkach kulturalnych, głównie zaś w stolicy — w Hiszpanji działa jakaś siła odśrodkowa. Im więcej zbliżamy się do współczesności, tem wyraźniej zaznacza się ów partykularyzm prowincjonalny, którego dwa wieki rządów burbońskich nie zdołały przełamać. Odśrodkowy indywidualizm hiszpański z natury rzeczy najsilniej występuje w prowincjach kresowych: w Katalonji, Baskonji, Galicji i Andaluzji, wyrażając się nawet nieraz w dążeniach separatystycznych. Dziś każda prowincja ma swoich pisarzy regionalnych (piszących częściowo w narzeczu miejscowem), nawet te, których udział w ogólnym dorobku kulturalnym był dotychczas słaby, jak kraje baskijskie, Murcia, Alicante, Baleary. W związku z tem zjawiskiem jest również wzmożony wpływ republik południowoamerykańskich na umysłowy rozwój Hiszpanji. Chcąc choć powierzchownie poznać jej ducha, musimy, obok wspólnych cech całego kraju, zająć się właściwościami poszczególnych regionów, zwłaszcza tych, które zachowały swoją odrębność.

Hiszpan rozumie życie jako wcielanie wszechświata w osobowość i przyswajanie całości przez jednostkę: dwa więc wytyczne punkty jego umysłowości są to dwa bieguny jednostki i wszechświata. W obliczu tych dwóch potęg Hiszpan czuje się wolny, nieskrępowany więzami społecznymi, ani umysłowymi wartościami. Bojąc się nadewszystko utraty wolności indywidualnej, odruchowo broni się przed wszelkim wysiłkiem zbiorowym, który mógłby z samodzielnej jednostki uczynić część składową wielkiej maszyny. Patriotyzm Hiszpana jest namiętnością, jak miłość, lecz w miłości tej uważa ojczyznę za swoją własność, a nie siebie jako przynależnego do ojczyzny. Realny jego pogląd na świat i zmysłowe ujęcie zjawisk sprawia, że patriotyzm jego znajduje się w stosunku przeciwnie proporcjonalnym do obszaru, jaki obejmuje: najbliższa mu okolica budzi w nim najsilniejsze uczucia. Azorin tak określa lokalny patriotyzm swych rodaków: «Jeśli istnieje silna, głęboka miłość, to jest nią miłość do ziemi, do gleby, nad którą w pocie czoła pracowało się całe życie, z której czerpało się pieniądze na ślub, wyprawę i wychowanie dzieci, i którą wkońcu trzeba ostatecznie porzucić, nie wiedząc, dokąd pójść i co ze sobą poznać».

Ta miłość i przywiązanie do ziemi rodzinnej siłą rzeczy sprzyja rozwojowi regionalizmu hiszpańskiego, przejawiającego się zarówno w dziedzinie gospodarczej, jak i w życiu umysłowem. Z rozwojem tym wzrasta zainteresowanie się regionalizmem, w ostatnich zaś kilkudziesięciu latach kwestja ta staje się przedmiotem sporów i roztrząsań. Unamuno, jako miłośnik twórczej walki i harmonijnej różnorodności, jest z przekonania regionalistą. «Złożoność ojczyzny, konieczny

warunek jej rozwoju, winna polegać na różnicach wewnętrznych, na dalszym zróżniczkowaniu jej części składowych i na wzajemnym oddziaływaniu jednych na drugie w granicach nienaruszalnej całości. Obowiązkiem każdego «regjonu» i «kasty» jest potęgowanie i utrwalanie swej indywidualności, co najłatwiej osiągnąć można przez usiłowanie narzucenia jej innym prowincjom. Indywidualność bowiem urabia się nietyle wewnętrznym działaniem, co działalnością na zewnątrz. Scalanie we wszystkich dziedzinach dokonuje się na podstawie zróżniczkowanych składników. Niech więc każdy pozostaje sobą i rozwija swój ustrój osobisty, wówczas przy pomocy zróżniczkowania utworzą drogę do bogatej i owocnej pracy». (Czyli, jak mówi poprostu Franciszek Morawski: «Czyn każdy w swem kółku, co każe Duch Boży, a całość sama się złoży».) Dalej głosi Unamuno: «Regjonalizm jednak winien być organiczny, nie ekskluzywny, rozczłonkowane życie powinno być pożyteczne dla całości, by praca każdego była jak najwydatniejsza i wszyscy mogli osiągnąć z niej korzyść». Jeszcze jaskrawiej staje w obronie regjonalizmu Ganivet, twierdząc, że literatura regjonalna może służyć jako podwalina nowego ładu. Zgubne natomiast, zdaniem Ganiveta, jest mniemanie, że «centralizacja spaja wewnątrznie», gdyż «wytrącając jednostkę z harmonijnego współżycia ze swym środowiskiem, rzuca ją w próżnię, skazując tem samem na samotność bez oparcia». Takie poglądy niekoniecznie jednak dążą do odgrodzenia Hiszpanji od świata zewnętrznego. Unamuno jest zdania, że kontakt z zagranicą przyczynia się do uświadomienia narodowego, wskutek czego potęguje regjonalizm i wzbogaca jego literaturę. Uważa za naiwną obawę, by rasa zatraciła osobowość przez przyswajanie sobie obcych pierwiastków, «poczucie indywidualności bowiem jest jądrem «castizo» naszej kultury. Międzynarodowe prądy Europy współczesnej przyczyniły się do spotęgowania aspiracji dzielnicowych, czego dowodzą wzmożone badania narzeczy, obyczajów i tradycji miejscowych». I kończy słowami: «Jak każde ciało podlega prawom ciśnienia zewnętrznego i napięcia wewnętrznego, tak regjonalizm i kosmopolityzm składają się na żywotność patriotyztu».

Barwną różnorodność literatury hiszpańskiej, mieniającej się kolorami tęczy od najjaskrawszych do najciemniejszych odcieni, zawdzięczamy pisarzom regjonalistom. Inna jest psychologja, odczucie przyrody, obyczaje, sposób wyrażania ponurego Kastylczyka, lekkomyślnego, zapalczywego Andaluzyjczyka, wyczerpanego walką o byt Walencjanina, rubasznego Aragończyka, cichego Galicjanina, pracowitego i mistycznie usposobionego Baska. Inna jest proza czy poezja każdej z tych dzielnic, wyrosła z miłości ku swej ziemi i oddająca jej oblicze. Dawnych regjonalistów zajmowała przeważnie malarska, kolorystyczna właściwość rodzinnego pejzażu, byli oni «kostumbrystami», którzy na tle tego krajobrazu odtwarzali typy i zwyczaje miejscowe. Teraz na tle przyrody objawia się Hiszpanom własna ich dusza. Naród ten bowiem, któremu świat tyle zawdzięcza odkryć, nie znał samego siebie; drogę ku temu poznaniu wskazał mu Unamuno: «Hiszpanję trzeba odkryć, a odkryć mogą ją tylko Hiszpanie zeuropeizowani». Słowa te znalazły oddźwięk wśród tych zdobywców ziem i niebios, którym tylko własna ziemia obcą pozostała. Zrozumieli to pisarze dzisiejsi, że każdy krajobraz posiada nietylko odrębne oblicze, ale i właściwą sobie psychologję i filozofję. Starają się więc wżyć w duszę pejzażu, odstąpić jej odwieczną tajemnicę, zbadać jej odblask w psychologji ludu. «Le paysage est un état d'âme» — te słowa Amiela

możnaby uważać za hasło regionalizmu literackiego w XX wieku. Znamienne są choćby tytuły powieści i innych dzieł współczesnych, jak Carlosa Reylesa «El embrujo de Sevilla», Pedra Pereza Fernandez «Del alma de Sevilla», Fr. Rodriguez Marina «El alma de Sevilla», Madariagi «The Genius of Spain» (1923), nie mówiąc o dziełach cudzoziemców, jak Havelocka Ellisa «The Soul of Spain» (1908), R. Lothara «Die Seele Spaniens» (1923) lub Maurice'a Barrèsa «El Greco ou le secret de Tolède». Dążenie do zrozumienia pejzażu stanowi nutę zasadniczą w tego rodzaju literaturze; autorzy współcześni uczłowiczają go, odnajdując pełnię jego wartości artystycznych. Zatapianie się w rodzimym krajobrazie prowadzi do niechęci przyswajania sobie zdobyczy postępu i cywilizacji. «Precz z waszemi mąszynami-potworami, które szpecą malowniczość naszej przyrody» — woła regionalista. Już w ubiegłym stuleciu regionalizm oporny był względem «niszczycielskiego pierwiastka cywilizacyjnego». W «De mi Tierra» Pardo Bazán, opisując ojczyste wybrzeże Silu, dodaje: «Przekleństwo na inżyniera, któryby śmiał zburzyć drewniany most na rzece, aby wybudować na jego miejscu szerszy i bezpieczniejszy». Ganivet posuwa się jeszcze dalej w niechęci do cywilizacji, twierdząc, że elektryczność i centralne ogrzewanie to pierwszy krok ku rozluźnieniu węzłów rodzinnych. «Dawne ognisko — pisze — była to nietylko rodzina, lecz kominek i lampka olejna; słabe ciepło i wątłe światło zmuszało ludzi do przytulnego zbliżania i skupiania się, stwarzając przez to atmosferę rodzinną».

Stosunek Unamuna do przyrody nosi charakter uduchowienia, które chwilami przechodzi w mistycyzm. «Campo» jest dla niego źródłem czystej poezji w krainie formy, a pejzaż jest tem, czem melodia w dziedzinie dźwięków. «Krajobraz jest wzniosłą symfonią, na którą składają się wszystkie cztery żywioły». W opisach Azorina natomiast góruje impresjonizm: oto, jak określa poszczególne dzielnice: «Ze wszystkich prowincyj przechowujemy w duszy obraz, czy wizję. Kastylję widzimy jako prastary gród, w piaszczystej równinie, o barwie ochry, «patio» otoczone kolumnami, laur i cyprys; Katalonię, jako kwitnące drzewo migdałowe nad głębokim szafirem morza, samotną chatę na szczycie góry. Galicja — to czerwona plama wieśniaczej chusty na tle zielonej łąki. Gwarny, lśniący wapnem zaułek, nad nim indygowy wieniec, swojski zapach smażonej oliwy, łagodny, zmysłowością tchnący podmuch — to Andaluzja. Baskonię wyobrażamy sobie pod szarem, niskim niebem, wśród dwóch pagórków, surowe, lśniące deski podłogi izdebnej. Ludy hiszpańskie, piękne, ukochane ludy!» Autor wyraża się «naciones» (a nie «regiones» ani «paises»), bo utożsamia ziemię z ludem. dopełnieniem obrazu Baskonji jest dzieło Joségo Marii de Salaberría p. t. «Las sombras de Loyola» («Cienie Loyoli»). Młody Iñigo obejmuje wzrokiem ciasny widnokrąg ojczystej Baskonji. Przed jego oczami niebo, brzemienne w ołowiane chmury, ciąży jak grobowa płyta nad górami, doliny zaś wyglądają jak przepojone wilgocią szczeliny. Dusza Ignacego wchłaniała ten mglisty krajobraz, który stał się podłożem do melancholji i medytacji. Później ożyły w nim mgławice i smutki młodości, ożyła dusza rasy i ziemi, a smutek i mistycyzm, otulając go swymi skrzydłami, uniosły Ignacego z Loyoli do wyżyn świętości.

Często spotykamy u autorów uosabianie, uczłowiczanie krajobrazu, rzeki, miasta. Pardo Bazán mówi: «Calderón era España», Azorin wyraża się: «Córdoba es don Juan Valera». Trueba porównuje miasteczko Castro de Urdiales z człowiekiem zasłużonym, który przez całe życie dąży do zdobycia odpowiadającego

jego zasługom stanowiska i mimo licznych zawodów nie upada na duchu. O zmierzchu zaś, gdy rozlegają się dzwony klasztorów i ziemia drży miarowo pod ich zaklęciem, samotny wędrowiec cofa się myślą wstecz: «Wówczas — pisze Manuel Ugarte («Visiones de España») — widzi przed sobą sylwetkę mnicha-inkwizytora przy zapalonym stosie, lub na wąskiej ścieżce cień uzbrojonego rycerza. Wylaniają się jak z pod ziemi fantastyczne zamki i baszty na zielonych pastwiskach. Wśród tych wizyj i cieniów czas cofa się niepostrzeżenie, przenosząc nas w coraz to dalszą przeszłość aż do zamierzchłych epok».

Między różnymi formami i sposobami, w jakich przejawia się stosunek do przyrody współczesnych autorów hiszpańskich, nie można pominąć ciekawego opisu «symfonji barw», w którym Blasco Ibáñez, wielbiciel Wagnera, utożsamia wrażenia wzrokowe ze słuchowemi: «I dojrzał oczami tajemniczy śpiew, jakby wzrok i słuch zamieniły swoje funkcje. Najpierw powiewne, urywane dźwięki uwertury — to plamy zielone pobliskich ogrodów, czerwone masy dachów i białe smugi murów, jakby rozproszone pociągnięcia pendzlem, które dążą do zlania się w całość. Po tych lotnych, wstępnych tonach rozpoczynała się wspaniała i ogłuszająca symfonia. Drżący szmer światłem oblanych wód — to ciche i nieśmiałe trele skrzypiec; pola w swej świeżej zieleni brzmiały marzycielowi jak czule westchnienia klarnetów, «tych ukochanych kobiet», jak je nazywał Berlioz. Niespokojne oczereoty o żółtych odcieniach i lśniące szmaragdem warzywniki górowały nad wszystkim, jak namiętne jęki miłosnych uniesień, lub romantyczny śpiew wiolonczeli, a w głębi przymglony szafir bezkresnego morza drgał jak rozlany metal, który stłumiony sordyną zanosi się wieczystą skargą...»

Do tak indywidualnego odczuwania przyrody przyczyniły się, poza indywidualnością pisarza i rodzajem jego talentu, jeszcze i różnice regionalne. Kastylja, bezkresna, piaszczysta i skalista równina, bez dróg, bez zieloności, bez wody, wydaje lud silny, odporny duchowo i fizycznie, twardy, skłonny do mistycyzmu. Przez wszystkie wieki przodowała ona duchowo całej Hiszpanji. «Castizo» — pisze Unamuno — jest pojęciem równoznacznym z przymiotnikiem «kastylskie». Ze wszystkich prowincyj Kastylja najwierniej odzwierciedla charakter hiszpański. Ricardo León wspaniale ją nazywa «matką i karmicielką, kołyską i grobowcem, świątynią i grodem, skrzynią i śpichlerzem, stołem i ołtarzem». A Unamuno, opisując bezkresny widnokrąg ziemi i nieba kastylskiego, mówi, że zrodził on dusze idealne, gorące, chociaż twarde, ambitne, dumne, «mistyczne, jak św. Teresa, bohaterkie, jak Don Kiszot, zdobywce, jak ci, co wyruszali na podbój drugiej półkuli, spragnione sprawiedliwości, oderwane od ziemi, którą umiłowały»... Bo ta ziemia, która wydała «cantos y santos» (kamienie i świętych), bardziej sprzyjająca mistykom niż lirykom, dopiero w ostatnich czasach odsłoniła swoje głębokie piękno. Azorin z czułością woła: «Kastylo, jakże głębokie i szczere wzruszenie nas ogarnia, gdy piszemy twe imię. Kreśląc je, widzimy twe ukochane wioski, drogi, rzeki, bezludne pustynie»... W książce «Al margen de los clásicos» przenosi nas Azorin do Avili, najbardziej charakterystycznego miasta kastylskiego. Sam widok Avili nasuwa przypuszczenie, że mieszkańcy tego miasta pozostali wierni tradycjom swych przodków. Madryt ma również swoistą fizjognomję. «Od bawiącego się dziecka — pisze Eusebio Blasco — do udającej się na walki byków señory, od próżniaka spędzającego życie na Puerta del Sol, do nocnego gracza kasynowego, każdy posiada swój indywidualny kontur, każda ulica inny charakter,



Mury miasta Ávila.

a każda dzielnica tworzy odrębny światek». Świat wewnętrzny Hiszpana przejawia się jednak nie w wyglądzie ulicy, ale w urządzeniu domu. Sercem każdego domu jest «patio», czyli wewnętrzny dziedziniec, do którego wiedzie brama i przedsionek. W «patio» podłoga jest zwykle marmurowa, ściany wyłożone kaflami lub czarno-białym marmurem. Zewnętrzne schody prowadzą na galerję, stamtąd do mieszkania.

Podczas wielkich upałów nad «patio» zaciąga się zasłonę, chroniącą od słońca. Pośrodku «patio», w każdym domu, ubogim czy zamożnym, stoją zawsze kwiaty, palmy lub liściaste rośliny, czasem otaczają one fontannę. Uderzająca jest skromność urządzenia: kilka krzeseł i leżaków stanowi całe umeblowanie «patio», mimo że tylko ta część domu służy do kontaktu z ludźmi. Wczesnym rankiem kucharki targują się tu z dostawcami, pan domu przyjmuje interesantów, potem schodzą się tu sąsiadki na rozmowę z panią domu, wieczorami odbywają się tu zebrania towarzyskie. Obcego dopuszcza się tylko do bezosobowego, spartańskiego «patio», reszta mieszkania jest dla niego niedostępna. Wędrowiec hiszpański, spotykany na rozległej równinie swego kraju, nie ma tła — sylwetka jego odcina się na horyzoncie jak cień chiński na nagiej ścianie. Nawet i w swoim własnym domu, który tak zwykle charakteryzuje człowieka, Hiszpan jest bez otoczenia, bez tła: samotny, nieprzystępny, tajemniczy, świadomie uniemożliwia wszelkie poznanie czy zbliżenie. W «patio» panuje szczególna atmosfera, która stanowi jego urok: jest ono odcięte od świata; ludzie, gwar, zgiełk uliczny, życie, ruch, wszystko to jest dalekie i ledwo przez wąską szczelinę bramy dostrzegalne. Tu się odczuwa całą poezję beczynności, ciszy i beztroski. Hiszpan nie zna pojęcia czasu, pośpiechu, gorączkowej gonitwy, pilnych spraw. Wszelkie decyzje odkłada na «mañana», czyli na jutro. Niektórzy filozofowie dostrzegali w t. zw. «problemacie manana» chorobę Hiszpanji, która ją pożera; w rzeczywistości jednak jest to odrębny pogląd na świat, wyrosły z arabskiej filozofji, która nie chce podlegać czasowi, lecz panować nad nim.

Pérez Galdós («Misericordia») zapoznaje nas z biedą, zawodowym żebractwem, nałogowym łażkowaniem i nędzą, która nieraz graniczy ze zbrodnią, nieraz jest nikczemną, a zawsze bolesną: bo, jak pisze, «i to jest niestety obrazem Madrytu».

Ciekawy i piękny jest też widok Toleda. W ponurem, zakurzonem jak stare księgi pustkowiu, wznosi się na granitowej skale, opasanej wstęgą Taja, majestatyczne Toledo, skarbnica zabytków. Arabskie bramy i meczety, synagogi obok

niezliczonych kościołów i klasztorów, słynna katedra, a naokół wyszczerbione mury i starożytne mosty. Toledo było tematem Pereza Galdosa w «Ángel Guerra», Blasca Ibañeza w «La Catedral» i wielu innych.

Również starożytny charakter zachowała Salamanka, która niewiele się zmieniła od czasów Cervantesa i Alarcona: z każdego zakątka przemawia tam do nas chwała epicka.

Granicząca z Kastylją Estremadura ma podobny charakter pejzażu, tylko z nieba jeszcze większe biją ognie, a jak okiem sięgnąć, nie można dostrzec ani piędzi urodzajnej ziemi. Nigdzie tak jak w tej dzielnicy człowiek nie upodobnił się do ziemi, z którą się boryka, ziemi twardej, wyschłej, nieubłaganej, kamienistej, podobnej do ciała ludzkiego, wysuszonego postami. I tu ponurość beznadziejnego widnokregu sprzyja rozwojowi mistycyzmu: sprzyja rozmyślaniom i modlitwie i przygotowuje do najwyższego zaparcia się siebie: do świętości. Estremadura była kolebką platonicznego Herrery, malarza Luisa Moralesa i ucznia jego Zurbarana. Jakaż ziemia podobniejszych do siebie synów wydała? Lecz jeśli silne duchy zdolne są tu wznieść się do niebotycznych wyżyn, słabe, nieposiadające zasobów wewnętrznych, karleją i zwierzęją; najdzikszy szczep hiszpański, sławni «hurdes», tu właśnie się gnieźdzą. O ludności miejscowej tak pisze Virgilio Colchero: «W tym kraju mieszka człowiek-narzędzie, człowiek o zgiętym karku, powyrzywianych członkach, kościstej szczęce, rozwichrzonym zaroście. Oto jest rasa ludzi pożytku! Człowiek cepów i motyki, wideł i taczek, skąpy w słowa, a hojny w pracę. Człowiek, z którego tajemniczymi, niewyświetlonymi słońcem skojarzeniami wyrosli ci.... inni, zdobywcy światów i oceanów, ci, którzy w obce kraje nieśli sławę swych grodów, i którzy swój hart, swoje wzloty, tęsknoty i smutki wypowiedzieli w nieśmiertelnych wierszach». Takimi byli Núñez de Balboa i Pizarro, Fernando Cortés i Garcia de Peredes, uczeni López de Ayala, Arias Montano i Moreno Nieto, romantyk Espronceda i — mistyk erotyzmu Felipe Trigo.

Równie pracowity jak Estremeńczyk jest i Galicjanin, lecz o ileż wdzięczniejsza jest jego ojczyzna! Mglisty, wilgotny przesłonięty oparami krajobraz Galicji przypomina Normandję, lud jej jest prosty, mało-mówny, łagodny. Wczesnym latem Galicjanin wyrusza ku południowi, gdzie zarabia w czasie żniw, i dopiero napełniwszy pracą swą śpi-chlerze, wraca w ojczyście strony. Oddaje na usługi innych pracę rąk, nie serce, które ani na chwilę nie przestało tęsknić za piękną ojczyzną. Potulność jego i prostota



Estremadura.



Ramón del Valle-Inclán.

wywołuje ze strony mieszkańców innych prowincyj uśmiech pogardy: «gallego» jest rodzajem drwiącego przezwiska. A jednak Galicja jest kolebką najstarszej na półwyspie poezji, jest ojczyzną trubadurów. Od XIV wieku jednak szczerp ten, oddany cichej pracy i pełny ukrytej tęsknoty, nie znajdował ujścia i pola do rozwoju, i dopiero w ostatnich 50 latach przebudził się z głębokiego snu. Dzisiejsza Galicja wydaje nie tylko polityków, adwokatów, sprawnych robotników rolnych, wybitnych ludzi pracy, ale i pod względem twórczości umysłowej zdobywa się na szereg talentów, jak Añón, Carvajal, Pondal, Rosalia Castro, Pardo Bazán i Ramón del Valle-Inclán. Ziemia ta widziana oczami poetki Rozalji Castro, to «jeziora, kaskady, bystre strumyki, kwitnące sady, góry, pogodny błękit niebios, to znów widnokrąg zamglony i smętny, lecz zawsze rzewny i piękny; ciche rzeki, burzliwe przylądki, które niemą swą wściekłością wzbudzają trwogę, lub zachwyty, morza bezkresne...»

Smutną duszę Galicji najlepiej może zrozumiał i odzwierciedlił Valle-Inclán. Monotonję deszczu oddał kunsztownym rytmem stylu, a subtelny koloryt przyzmyglonych krajobrazów nauczył go odczuwać i kochać wszelkie odcienie zjawisk przyrody. «Silna i głęboka oryginalność tego autora — pisze Azorin — polega na ujęciu w ramy sztuki smutku i tragizmu Galicji, trwogi przed śmiercią i przed niebezpieczeństwem rzeczy nieuchwytnych, które są, a których nie widać...» W dziełach Valle-Inclána przesuwają się przed naszymi oczami krajobrazy naprzemian wdzięczne, sielskie, zmysłowe, jak w «Sonacie jesiennej» to znów ponure, żywiołowe, jak w opisach gór i starych grodów, w których zmagali się karliści z liberałami. Więc Galicja, to góry, skały, morze — lud twardy, prosty, oszczędny i roboczy, i Galicja to przyzmyglone deszczami łąki i ląny — melancholijno-marzycielskie serca, pełne przesądów i wyobraźni. O uświadomieniu duchowej odrębności i wartości wymownie świadczy niedawno założony Instytut «Seminario de Estudios Gallegos», poświęcony badaniu i wskrzeszeniu kultury galicjańskiej.

Galicji pokrewna jest sąsiednia dzielnica, kolebka rekonkisty — Asturja. Podobny kraj i podobny naród, tylko Asturyjczyk jest mniej skryty i nieufny, żywszy i bardziej świadomy swej inteligencji. Smętny krajobraz deszczowy wytworzył również u tego ludu usposobienie sentymentalno-poetyczne, z którym się zresztą niechętnie zdradza, lecz naiwną przesadność Galicjanina zastąpił charakterystyczny dla Asturji humor. To też prowincja ta wydała szereg humorystów, a ostatnio wyróżniły się na tem polu trzy nazwiska: Valdés, Clarin i Pérez de Ayala. Humor Valdesa, który ma cechy anglosaskie, jest głęboki i uduchowiony; humor Clarina ma właściwości rasy łacińskiej: jowjalność i szczerość. González-Blanco nazywa pierwszy humorem popielcowym, a drugi — karnawałowym. U Valdesa trudno jest nieraz odróżnić powagę od żartu, w tak subtelny sposób ujęty jest komizm sytuacji czy postaci. U Clarina nawet poprzez pomysły tragiczne przedziera się zawsze swawolny uśmiech chochlika. W dziełach Pereza de Ayala humor przybiera formę ostrej ironji, graniczącej chwilami ze



zgrzybliwością. Ayala dużo zawdzięcza kulturze anglosaskiej, humor jego jest jednak rdzennie hiszpański i od angielskich metod komizmu różni się tem, że autor sam pozostaje w ukryciu, nie występuje otwarcie i nawet maskuje swoje zamiary artystyczne, tak, że czytelnik niezawsze orjentuje się, czy ma do czynienia z powagą, ze złościwością, czy z żartem. Autor «Bel-larmino y Apolonio», jednego z największych arcydzieł literatury współczesnej, zapoznaje nas ze współczesnym życiem miast hiszpańskich, w szczególności asturyjskich. Żywym, bogatym stylem, posługując się niewyczerpanym słownikiem, opisuje Ayala życie nocne, kawiarniane, targi i jarmarki, odtwarza ludzi i typy z niezrównanym artyzmem, kładąc w usta każdej postaci gwarę właściwą sferze społecznej, z której pochodzi.



Galicia.

Życie współczesnej szlachty asturyjskiej i ścieranie się dwóch pokoleń «hidalgów» ciekawie ujmuje Ricardo León w powieści «Casta de hidalgos» (1908). Na tle rodzimego krajobrazu, owianego zapachem wina i rumianków, przedstawia autor konflikt między ojcem, starym hidalgo, wiernie strzegącym odwiecznych tradycji, a nowoczesnym typem młodzieńca, synem. León porównuje ojca do zmuszonego drzewa, którego kora kryje pustkę wewnętrzną, w synu zaś widzi nowoczesnego Don Kiszota, któremu nowe prądy społeczne i polityczne zastąpiły średnio-wieczne ideały jego przodków.

Górzysta Montaña, znana nam głównie ze szkiców i powieści Peredy, nie cieszy się dobrą opinią u swych sąsiadów. Całe rzesze żebraków, snujących się po gościńcach, jarmarkach i odpustach, i włóczęgów, starych bywalców podejrzanych spelunek Bilbao («raqueros») — pochodzą z Montañi. Niemniej nie brak i w tej dzielnicy dzielnych rolników, ludzi pracy, silnych charakterów i twórczych umysłów. Montana była ojczyzną wielu konkwistadorów, wodzów, admirałów, komturów i kawalerów zakonu Santiago i Banda, wstąpiła się też w walce z Maurami i Indjanami. Z Montañi pochodzili trzej najwięksi poeci XVII stulecia: Quevedo, Lope de Vega i Calderón. «Te same czynniki, które w rycerzu, marynarzu, męczenniku przybrały postać heroicznego czynu, przekształciły się w poecie w zdolność tworzenia wielkich dramatów, teologicznego, monarchicznego i patryjotycznego» — wyraża się o Calderonie Pardo Bazán. W Santander urodzili się: powieściopisarze Francisco Acebal i Concha Espina oraz utalentowany poeta Gerardo Diego. Acebal celuje w odtwarzaniu szarych, przeciętnych egzystencji i tego, co Maupassant nazwał «l'humble vérité» («Aires de mar», «Huella de almas»).

W «La Dolorosa» (1904) przedstawia Acebal losy starego emigranta Polaka, utrzymującego się z lekcji gry na fortepianie, Mikołaja Krazewskiego, który «wprowadził do Hiszpanji polonezy swego ziomka Chopina». Concha Espina, autorka kilku powieści nagrodzonych przez Akademię Hiszpańską, jest największą powieściopisarką współczesnej Hiszpanji. Góry kantabryjskie tworzą tło powieści «La niña de Luzmela» (1909) i «Despertar para morir» (1910), gdy natomiast akcja «El metal de los muertos» (1920) rozgrywa się w kopalniach miedzi Río Tinto (Huelva). Gerardo Diego, obecnie profesor w Gijón, jest jednym z najzdolniejszych przedstawicieli ekspresjonizmu. Jego «Versos humanos» (1925) zostały odznaczone narodową nagrodą literacką.

Posuwając się od północy Hiszpanji ku wschodowi, docieramy do krainy Basków, labiryntu wąskich dolin, porośniętych gęstymi lasami, nad którymi wisi dżdżyste, szare niebo. Lud rosły, krzepki, prosty, lud drwali, rybaków i rolników, jest surowy, uczciwy i zacięty. Dostępna mu jest rozległa skala możliwości przy usposobieniu krańcowym: od świętości do nihilizmu. Całkowicie daje się porwać idei, jest niezachwiany w dogmatach, nieugięty w postanowieniach. W dolinach Baskonji utrzymuje się dotychczas głęboka wiara o odcieniu klerykalnym; ziemia ta wydała ongi św. Ignacego i Ojca Colomę, lecz prawem kontrastów wydaje i ludzi innego pokroju, jak Unamuno i Baroja. Jeśli podłożem umysłowości Hiszpana jest dwu biegunowa idea jednostki i wszechświata, to Baskonja jest typowym przykładem krańcowości hiszpańskiej: w kraju tym, skrajnie klerykalnym i regionalistycznym, kiełkują zarodki komunizmu, zasiane przez Unamuna. Wychodząc z istniejącego antagonizmu między regionalizmem a kosmopolityzmem, między ciasnym «rincón» (zakątkiem) a szerokim światem, wyraża Unamuno nadzieję, że poszczególne dzielnice połączą się pod jednym hasłem: ojczyzna-ludzkość, wyrzekając się sztucznego, oficjalnego patriotyzmu, który jest wytworem literatury, historii i polityki kapitalistów. «Z plemiennego pierwotnego komunizmu przejdziemy do powszechnego, od indywidualizmu narodowego do kosmopolitycznej syntezy, gdyż przyrodzoną ojczyzną człowieka jest wielka ojczyzna ludzkości, wspólna wszechstworzeniu na łonie Matki-Ziemi, pod okiem Ojca-Słońca». O wybujałym regionalizmie Baskonji, t. zw. bizkaitarryzmie, pisze również Baroja, zarzucając mu sztuczność i sprzeczności. «Bizkaitarras» wynoszą się ponad resztę Hiszpanji, podkreślając zupełną swą odrębność językową i psychiczną, mimo to oni to najsilniej propagują i uprawiają wszelkie zwyczaje hiszpańskie, apoteozują walki byków i naśladowują kastylskich klasyków. Wszystkich baskijskich autorów, bez różnicy przekonań, więc O. Colomę, Baroję, Unamuna i innych, łączą wspólne cechy: zapał, realizm, przenikliwość. Unamuno wiąże w swej osobie wszelkie kontrasty, wszelkie wybujałości natury Baskijczyków; umysłowość baskijska ma w nim godnego i wspaniałego przedstawiciela.

Sąsiednia Aragonja łączy w sobie cechy Kastylii i Baskonji. Wydawała przez wieki całe świetnych rycerzy, patriotów, obrońców wiary, ludzi o wielkiej samodzielności i wytworności, sięgającej do najniższych warstw społecznych, którzy potem odznaczeni byli właściwością wyższych inteligencji — humorem. «Agudeza» znalazła przedstawiciela w typie aragońskiego chłopca, t. zw. «baturro», czyli z głupia frant. W dziedzinie literackiej była ona podłożem «konceptyzmu» i antykultury, w malarstwie przyjęła formy satyry i groteski, którą świetnie reprezentował Goya. W dziedzinie nowszej beletrystyki najbardziej typowe dla umysłowości aragońskiej

są mało znane powieści Matheu'ego. O słynnym tańcu «jota» pisze Aragończyk Eusebio Blasco, że jest on prawdziwym hymnem narodowym: «Jota to istota naszego życia, potrzebna i konieczna jak wiatr, który nas opala, jak szum Ebra, jak uwielbienie dla Matki Boskiej, naszej patronki!»! Tańcowi temu zawdzięcza zapewne Aragonja miano «północnej Andaluzji».

Obiecana ziemia Hiszpanji to — Andalu zja, kraina świetlana, bujna, wesoła, bogata, wrażliwa i pełna wdzięku, ojczyzna umysłów głębokich, subtelných i obrotnych. Andaluzja to — Sewilla, «patio» całe w kwiatkach, wysoka szkoła «corridy», ojczyzna Carmeny, to Cádiz lśniący białością, Granada z Alhambra, Kordoba i Malaga, miasta meczetów i alej palmowych. Andaluzja — to słońce, gwar, serenady, kastaniety i gitary, tańce, rozpusta, uczyty, maskarady, święta ludowe pod «drzewem majowem» Goyi, to tajemnicze tło misterjów religijnych. Taką ją zna zagranica, tak ją sobie wyobrażają i inne, bratnie dzielnice. A jednak Rodriguez Marin, Andaluzyjczyk, pisze o jej podwójnym obliczu, z których jedno odsłonięte jest tylko dla wtajemniczonych. Skarżą się nieraz Andaluzyjczycy, że literatura przypisuje im wszelkie awantury, łajdactwa, rozwiązłe obyczaje: jest to powierzchowne ujęcie andaluzyjskiego temperamentu. Niektórzy autorzy głębiej jednak wniknęli w jej serce poprzez jaskrawe barwy toczącego się na powierzchni życia i uchyłili «rejas» (żelazną ozdobną furtkę domu hiszpańskiego), ukazując rąbek istotnej Andaluzji.

Sewilla jest jakby świętem miastem, gdzie rozgrywa się misterjum Hiszpanji: «corrida». Potrzebę upojenia, oderwania się od powszedniości zaspokajają Europa alkoholem, Ameryka sportem, Hiszpanja walką byków. Genjusz Hiszpanji jest czynny, nie zaś bierny, jak u innych. To też widowisko żyje, wre nie tylko na arenie, lecz i w całym amfiteatrze. Walki byków pochodzą z czasów, gdy odwaga stanowiła najwyższą wartość człowieka. Lecz brutalna walka winna być otoczona «gracją», stąd jak najściślejsze przepisy, dotyczące się przebiegu widowiska, ruchów i formy walki. W samym założeniu — pisze Lothar w pięknej książce o Hiszpanji — gra jest szlachetna, niema w niej oszustwa, podejścia, jak na łowach; tu toczy się pojedynek między potęgą przyrody a człowiekiem, między kunsztem, rozumem, a siłą zwierzęcia. Ten moment zmagania się zapewne miał na myśli Gautier, kiedy pisał, że wszystkie dramaty Szekspira błędą wobec chwili, kiedy «espada» ze szpadą w ręku staje naprzeciw byka. Żadna scena świata nie może się poszczycić równie wytworną grą ze śmiercią. Uderza Lothara dramatyczność widowiska, które dzieli na trzy akty, ujęte w ramy ścisłych reguł. W pierwszym akcie pikadorzy na nędznych szkapach kłują kark byka, ucząc go niejako form walki. Rozwścieczony byk atakuje poziomo, rzucając łbem zdołu ku górze:



Bask.

przepis zaś wymaga, by «espada» w takiej postawie zadał bykowi śmierć. W drugim akcie «banderillos», również uświęconemi przez wieki ruchami, drażnią byka i wbijają mu w kark «banderillas». W trzecim akcie odbywa się pojedynek. «Espada», pokłoniwszy się łożu prezydenta, odrzuca za siebie kapelusz i ze szpadą w jednej ręce, a «muletą» (czerwoną płachtą) w drugiej staje do walki. Obok odwagi, forma, spokój, piękne i celowe ruchy są tu rozstrzygającym czynnikiem powodzenia. «Espadzie» nie wolno podstępem pokonać nieprzyjaciela — walka musi się toczyć otwarcie. Z nieopisaną siłą przemawia do widza ta walka — symbol zwycięstwa człowieka nad zwierzęciem. Poprzez to brutalne igrzysko przejawia się głęboka ludzka prawda, zwycięstwo światła nad ciemnością, walka dnia z nocą, Ormuzda z Arymanem, św. Jerzy, zwycięzca nad smokiem, Herkules, który zabija lwa — oto misterjum «corridy». Miejscowi intelektualści, z Juanem Valerą, Piem Barołą i Eusebiem Blascą na czele ustosunkowują się do walki byków nieprzychylnie, widząc w niej rozpętanie niskich instynktów. Blasco Ibañez w «Sangre y arena» przedstawia tragiczne losy «torera» i podłości związane z tym zawodem, a Goya wrogi swój stosunek do «corridy» wyraził ponuro-ironicznymi rysunkami. Wśród zagranicznych pisarzy mamy jednak wielu entuzjastycznych zwolenników walki byków, między którymi na pierwszym miejscu wymienić należy młodego i utalentowanego autora «Les Bestiaires», poetę i «torera» Montherlanta.

Ze współczesnych autorów najwierniejszy, najżywszy obraz Andaluzji malują nam w swych scenicznych arcydziełach bracia Quintero. «El patio» odtwarza życie i obyczaje sewilczyków, «rozmiłowanych w «patio», gdzie łączą się ich najcenniejsze wspomnienia, wzloty młodości, miłość do Sewilli i jej mieszkańek-bogiń, miłość podsycana tęsknotą do ziemi ojczystej». Na wstępie obiecuje nam Quintero: «szczyptę soli sewilskiej, cień nastroju Sewilli, zapach jednego z jej kwiatów, zakątek jej nieba, promyk jej słońca». Ale autor daje nam coś więcej, niż zapowiada: obraz dumnej miłości wspaniałych kobiet, zdolnych zarówno do okrucieństwa, jak do najwyższych porywów zachwytu i miłosierdzia. A w «El genio alegre» zaznajamiamy się z lekkim, wesołym genjuszem Andaluzji, pełnym beztroski i wrodzonej poezji. Życie i obyczaje drobnych, rozproszonych po słonecznej Andaluzji miasteczek, których mieszkańcy pełni są płomiennymi namiętności, choć gardzą wielkomięską rozpustą, żywo i pięknie oddaje dzieło p. t. «Juanita la Larga» Valery.

W Murcji jest ciepło, przezroczyście, pogodnie. W ogrodach bujnie rosną drzewa figowe, a słońce odbija się w licznych kanałach, przeprowadzonych dla użytku gleby. Kamienista, bezdrzewna droga wije się w górę: spowita jest w pnące rośliny, rozmaryny, kopry, powoje, lawenda i macierzanka napelniają powietrze subtelnym i odurzającym zapachem. Ze szczytu góry, na której zwykle znajduje się samotne «schronisko», widać rozległą panoramę «vegi» (błonia). W południowych godzinach krajobraz przesłaniają opary, wznoszące się nad doliną, które tłumią jaskrawe barwy poranka. Lud Murcji jest prosty, uprzejmy, rozumny, posiada trzy podstawowe zalety: skromność, pracowitość i wytrwałość. Niema lepszych ludzi i obywateli, o ile otrzymują to, co się im należy, lecz biada tym, którzy uchybią ich czci, lub nie dotrzymają danego słowa: nikt ich wówczas nie prześcignie w zaciętości i mściwości. Niemasz zacieklejszych obrońców czci i prawa od Murcjańczyków. Tacy są też bohaterowie dzieł Joségo Marina Balda, Joségo Felíu y Codina i Pedra Jary Carrilla, współczesnych autorów, rodem z Murcji.

Codina w potężnym dramacie «W ogrodach Murcji» odtwarza wspaniałe typy swojej ojczyzny. Przyczyną konfliktów jest, jak często tam się zdarza, w rzeczywistości „woda“, której brak jest klęską Murcji. Pencho, zraniwszy ciężko Ksawerego przez zemstę za odwrócenie biegu wody — ucieka. Narzeczona Pencha pielęgnuje rannego i zareczy się z nim, by odwrócić gniew ojca Ksawerego od ukochanego. Dochodzi do rozprawy, lecz Pencho, widząc ciężką chorobę przeciwnika, unosi się litością, a Ksawery zrzeka się ziemskiego szczęścia i przebacza winy. Podobny temat poruszył Alarcón w «Tejedor de Segovia», choć bohaterem jego jest wielki pan, Fernando, a Pencho tylko ubogim rolnikiem, lecz i jeden i drugi jednakowo są niewolnikami honoru i namiętności. Skrzywdzone rodziny Murcji po dziś dzień uprawiają zbiorową zemstę i wymiar sprawiedliwości, który nierzadko przybiera charakter krwawej rozprawy. Bliskość terenów zaciętych walk rekonkisty przyczyniła się do wzmożenia się wojowniczości tego ludu. Wrodzona żądza działania prowadzi go nieraz do szalonych czynów.

Z obyczajami i życiem Murejan zapoznają nas dzieła Pedra Jary Carrilla. W noweli «El Desembojo» opisuje autor malownicze święto zbioru jedwabiu. Wszyscy śpiewają i tańczą wesoło «malagueń» lub «parrandę», tylko gospodarz jest posepny, bo wie, że zbiór ten nie pokryje jego długów. Podczas zabawy przybywają komornicy położyć areszt na żniwach, a gospodarz po wielu bezskutecznych prośbach podpala cały swój dobytek. Komornicy przyglądają się temu, kryjąc pobłażliwy uśmiech, w głębi duszy bowiem rozumieją dobrze ten czyn i przyznają słuszność zrozpaczonemu gospodarzowi. W Murcji nierzadko zdarzają się zbiorowe bunty, rozlegają się wtedy «caracolas», trąby grające na alarm, które od wieków ostrzegają mieszkańców w razie niebezpieczeństwa. Jak ongi obwieszczały najazdy Maurów, tak teraz oznajmiają klęskę wylewu straszliwej Segury. Poezje Carrilla tchną urokiem wsi i roli. O poczuciu artystycznym ludności Murcji świadczą piękne patryjarchalne obyczaje, malownicze uroczystości, związane z ziemią, zapustne i postne zabawy, bogate ślubne i pogrzebowe obrządki, przede wszystkim zaś pieśni ludowe. Jeden z bohaterów Carrilla mówi: «Mamy w sobie wszelkie zarodki poezji romantycznej, które czekają tylko sposobności, by się ujawnić, a sposobności nasuwają się ustawicznie przy każdej rodzącej się lub zamierającej miłości». W «Las Caracolas» maluje Carrillo «wesoły, czarowny szmer wód», przepływających przez łany Murcji, które drżą jak złote struny, wyrwane z liry ręką Apollina. W istocie muzyka wody, która użyźnia «huerty»



«Patio» sewilskie.



Gabriel Miró.

Murcji, jest jednym z zasadniczych tonów bogatej symfonji tej ziemi i jednym z największych jej uroków.

Prowincje Hiszpanji możnaby ująć w trzy zasadnicze grupy. Zachodnio-północna, nacechowana wybitnym liryzmem, o śpiewnej, dźwięcznej mowie, jest źródłem natchnienia liryków. Grupa centralna, epiczno-dramatyczna, z dostojną Kastylią na czele, łączy siłę z poletem, jak w wielkich dramatach i eposach. W trzeciej grupie, wschodnio-śródziemnomorskiej, z dominującą Katalonią, przeważa pierwiastek plastyczny; mowa tych prowincyj jest dźwięczna, barwna, przejrzysta, jak morze, z którym graniczą. Ustrój plastyka jest aktywny — z radością sięga on po «świat rzeczy», by mu nadać kształt swych wyobrażeń; drogi plastyka wiodą od zewnątrz na wewnątrz — z powłoki do ukrytego rdzenia materji. Hiszpanja ujawniła tu na wschodzie siłę i słabość swych plastycz-

nych możliwości. Jak Galicja tworzy pomost między liryczną Portugalją, a dramatyczną Kastylią, tak w Alicante zlewają się pierwiastki prowincyj centralnych z dzielnicami śródziemnomorskimi. Dramatyczne ujęcie ludzkości Kastyliczyka przeistacza się w rozświetlonej Alicante w zmysł plastyczny. We współczesnej literaturze Azorin i Miró są przedstawicielami tych krzyżujących się prądów. Obydwaj są niewątpliwie wielkimi plastykami.

Gabriel Miró umie odtworzyć barwę, kształt, zapach, a nawet posmak siedziby, czy okolicy, którą opisuje; jest on rzeźbiarzem, który zna wartość i jakość swego materiału: proza jego zmienia ciężar gatunkowy zależnie od tego, czy poeta maluje zwiewne piaski wybrzeża, czy też skały lub żyzną glebę. Przesuwając przed naszymi oczami świetlne obrazy gajów pomarańczowych, miast portowych, gęstych dymów fabrycznych, maszyn, zięjących rozgrzanym tłuszczem, Miró znajduje zawsze wierne określenie, żywo odtwarzające istotę opisywanego zjawiska. Z niemniejszą intensywnością oddaje on smak wody i owoców, które Sigüenza spożywa po powrocie do ojczyzny, w najlepszym swoim dziele, powieści autobiograficznej «Libro de Sigüenza». Miró zjednywa czytelnika niezwykle dziś zaletami szczeroci i prostoty. W autobiografji swej z dziecinną niemal otwartością przeżywa jeszcze raz smutne i wesołe wspomnienia swego życia. Bez pozy, nie ukrywając swej nieśmiałości, a nawet pewnej niezgrabności, ukazuje czytelnikowi głębi swej duszy. Bez fałszywego wstydu rozłącza skarby swego entuzjazmu, swej gorącej miłości do ziemi rodzinnej. Uczuciowość tego autora, która nawet chwilami przechodzi w czułośćkowość, obejmuje wszystko: nieszczęśliwych ludzi, męczone zwierzęta, wyrwane rośliny, ścinane drzewa. Nawet sprawy, zasługujące na krytykę, czy nagane, rozpatrywane są z wyrozumiałością pobłażliwością, a ironja pozbawiona jest żądli złośliwości. Autor ten przedstawia zatem dziwny kontrast między dobrodusznym człowiekiem a misternym stylistą, między prostym sercem dziecęcym a wytrawnym smakiem artysty, — nie

więc dziwnego, że wśród dzisiejszego pokolenia, rozkochanego w kontrastach, Miró znajduje coraz więcej zwolenników.

Lecz i Azorin jest godnym przedstawicielem Alicante; i on jest mistrzem pendzla: jego opisy zapadłych wsi i miasteczek, drzemiących w cieniu prastarej katedry, są ozdobą literatury hiszpańskiej. Zasadniczym motywem każdej z jego książek są opisy jakoby martwych i nieżywojących zbiorowisk, gdzie pod pozorami skamieniałości borykają się jednak z losem ludzie czynu i pracy. Nieraz też poprzez martwą terażniejszość wskrzesza on wielką przeszłość. Zdania jego są krótkie, kontrastowe, brane poszczególnie wydają się pozbawione treści, lecz w zestawieniach dają obraz żywy i potężny. Opisy Azorina to szereg zwięzle wyrażonych wrażeń lub szkiców. Drobne, trafne i plastyczne spostrzeżenia, barwne fragmenty i epizody, charakterystyczne drobiazgi dają w sumie istotny obraz miasta, zbiorowiska, czy kraju, który był tematem opisu. W takich skrótach maluje Azorin swoją ojczyznę: «...pola złotych kwiatów — gdzieś z boku biała plama miasteczka, w głębi lazur morza, a nad tem wszystkim nieskończony lazur niebios. Nigdy oczy nasze nie nasycą się złoto-biało-błękitną harmonią barw, mieniających się przed nami. Jaka przezroczystość! Jakaż boskość tego niezapomnianego widoku! Alicante składa się z niziny, graniczącej z morzem, i z górzystej wyżyny. Gleba wyżynna, choć uboga w roślinność, uprawiana jest z największą miłością, a pagórki odcinają się wdzięcznie od świetlistego widnokregu. Rosną na nich uroczne kwiaty o przenikliwym zapachu. Tu i ówdzie wiją się białe drogi i gubią się wdali. Z ogrodów wychylają się purpurowe kwiaty granatów. Na pagórkach z białego kamienia rosną słodkie drzewa migdałowe. Podczas upałów panuje w przedśionkach dobroczynne ciepło, a z glinianych chłodników sączą się dobroczynne krople wody. Wczesnym rankiem, jakże mieni się niebo, bielą i czerwienią, fioletem i płomiennem złotem!» W innym miejscu sławi Azorin Alicante jako ojczyznę najpiękniejszych kobiet: «...smukłe, zgrabne, powiewne, rzekbyś wróżki z bajek...»

W Walencji, kraju barwy i płomienia, znowu bezbrzeżny lazur nieba, błękit morza, zieleń gajów oliwkowych, złoto sadów pomarańczowych, biel niezłotych domków, blask wyniosłych kopuł. Nadmiar piękna czyni każdego mieszkańca tego kraju artystą, tak jak każda rzecz jest tam dziełem sztuki. Trzy świetne powieści Blasca Ibañeza wtajemniczają nas w najistotniejszą treść życia jego pięknej ojczyzny. «La Barraca», «Wyklęta ziemia» — to dzieje namiętności posiadania, żądzy ziemi, dzieje pracowitego i spokojnego ludu, w którym pod wpływem krzywdy budzi się okrucieństwo. Akcja «Cañas y barro» toczy się na tle moczarów i bagien, a przedmiotem tej powieści są różnego rodzaju nędzarze, doprowadzeni przez nędzę do podłości, kłusownicy i przemysłowcy, wy-



Motyw z gaju palmowego Elche.

rzutki społeczne, których jedyną dobrą stroną jest dążenie, by wyrwać się z ohydnej, zatruwającej ich okolicy. We «Flor de Mayo» rzecz dzieje się w porcie Walencji: na tle spokojnego morza rozgrywają się brutalne sceny z życia miejscowej ludności, rybaków i handlarzy ryb, rozpętują się namiętności, sypią się przekleństwa... Trzy odłamy ludności, trzy formy egzystencji — składają się na całokształt ludu Walencji w postaciach najbardziej charakterystycznych ich przedstawicieli.

Wspólność historii, narzecza i morskiej granicy łączy Walencję z Katalonią, a obie te prowincje rozdzielone są właściwie tylko przez typowe dla Hiszpanów dzielnicowe dążenia separatystyczne. Katalonia jako odrębne państwo jest wytworem średniowiecza. W roku 1710 Filip V pozbawia ją ostatecznie przywilejów i odrębnych praw, skazując prowincję tę na śmierć polityczną. Na dwieście lat blisko zamiera życie indywidualne Katalonii, budzi się dopiero pod wpływem ożywczego prądu romantyzmu. Niektórzy uczeni dopatrują się odrębności Katalonii w różnicy językowej, historia jednak udowadnia, że przeciwnie, różnica ta jest dopiero skutkiem odrębności indywidualnej. Walencja nie bierze udziału w ruchu wolnościowym Katalonii i nie chce się do niej przyłączyć mimo wspólnego narzecza. Niesłuszne jest też twierdzenie, że Katalonia bliższa jest Francji, niż Hiszpanii. «Katalończyk — pisze Madariaga — jest Hiszpanem z krwi i kości, lecz Hiszpanem rasy śródziemnomorskiej, któremu wiekowy kontakt przez morze z Europą nadał swoisty charakter i odrębną linię, nie zabijając w nim cech ogólnorasowych. W kulturze Hiszpanii przeważa pierwiastek metafizyczny, wartościami najcenniejszymi dla Katalonii są rozsądek i talent. Kastylicyk dąży do doskonałości duchowej pod kątem widzenia wieczności, dążenia Katalończyka wyrażają się w czasie i przestrzeni, jako wiedza i kultura. Właściwy rasie śródziemnomorskiej zmysł plastyczny czyni dostępnymi jego aspiracje, kierując ideał w sferę możliwości». Konkretny pogląd na świat Katalończyka łączy się z poczuciem ład. Eugenio d'Ors, jeden z ciekawszych i głębszych umysłów epoki współczesnej, tak określa istotę katalońskiej odrębności: «Żyje w nas duch greckiego klasycyzmu, taki, jakimby ujął go nie Eschilos, lecz Goethe». Pewien charakter klasyczny właściwy jest i innym prowincjom hiszpańskim, choć, zdaniem Madariagi, ich ojcem duchowym jest raczej Szekspir. Katalończyk, jak każdy Hiszpan, jest indywidualistą i improwizatorem. Istota jego odrębności nie polega na różnicach rasowych, lecz źródłem jej jest brak zaufania, z jakimś świadomości swych wartości Katalończycy ustosunkowują się do centralnych prowincyj. Nie wierzą we wspólną owocną pracę, ani w gospodarczo-praktyczne zdolności Kastylii.

Uśpione przez czas dłuższy regionalne aspiracje obudził w roku 1833 poeta Aribau płomienną odą «Do ojczyzny», pisaną w narzeczu katalońskim. Równocześnie silny i uczony mąż Rubió y Ors toczy uporczywą i wytrwałą walkę o odbudowę kultury katalońskiej. W r. 1859 odbywa się z inicjatywy Rubió y Ors tradycyjne «święto kwiatów» w Barcelonie, na które przybywają liczni poeci i autorzy regionalni, a więc: Adolfo Branch, Calvet, Alberto Quintana, Luis Roca, Massanés, Isabel de Villamartin. Rubió y Ors pierwszy stwarza program odrodzenia literackiego, jego wpływ sięga aż na Baleary, które również przysyłają na «święto kwiatów» swych przedstawicieli. W tych latach Victor Balaguer, zapalony regionalista, zakłada pismo «El Catalán», organ walki o prawa Katalonii. Hiszpanja konstytucyjna i odrodzona jest wspólną ojczyzną, jedność iberyjska celem dążeń narodowych i najwyższym ideałem. Powstaje szereg poezyj,

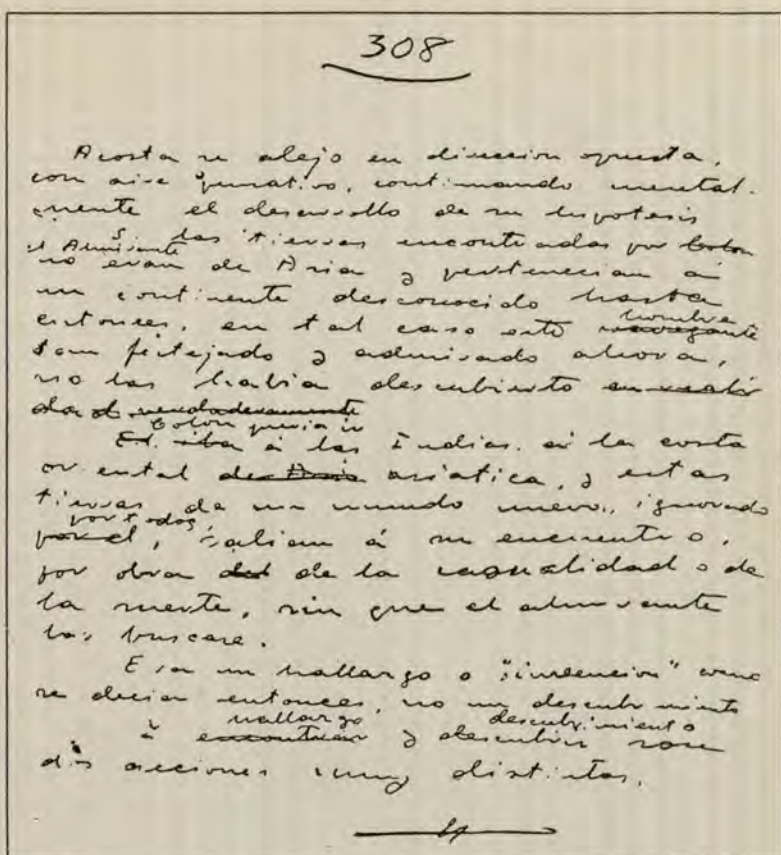


zwłaszcza epickich, które sławią pracę Katalonji, podnoszą jej zasługi i bohaterstwo, rozbudzając przez to patriotyzm regionalny. Balaguer wydaje płomienny poemat do N. Panny z Montserrat i dwa dzieła «Lo Llibre de la fe» i «Lo Llibre de la patria», które w samych tytułach zawierają już swój program. Powstaje również popularny teatr kataloński o tendencjach wyrotowo-separatystycznych.

Ruch narodowy Katalonji rozszerza się i na politykę. Pi y Margall organizuje partję republikańsko-federacyjną. Na czele stronnictwa postępowo-demokratycznego

działacz ideowy Admirall, tendencje tradycyjno-katolickie reprezentuje biskup Torras y Bages. Żadne z tych stronnictw nie uwzględnia elementu włściańskiego, który znajduje swego obrońcę w osobie Enrica de la Riby. Działalność polityczna Riby rozciąga się na Baleary i Walencję, które chce połączyć z ojczyzną prowincją w jeden kraj, t. zw. Wielką Katalonję. Przy boku jego staje dzisiejszy przywódca ludu Cambó. Jak widzimy, duchowe odrodzenie Katalonji było dziełem garstki ludzi silnego ducha i niezmordowanej pracy. Madariaga głosi: «W naszych oczach „myśl“ rodzi się ze krwi ludzi i narodów. Lud kataloński, chociaż rdzennie hiszpański, ma odrębną duszę, a co zatem idzie, prawo do samoistnego życia». W walce o to prawo ścierają się tam trzy prądy: nacjonalistyczny, centralizacyjny i robotniczo-gospodarczy. Katalonja jest gospodarczo ściśle związana z Kastylją i innymi prowincjami. Lecz chociaż wewnątrzno-krajowe ustawy handlowe były dla niej wysoce korzystne, gdyż dawały jej możliwość łatwej dostawy towarów drogą morską, poczęła dążyć do odrębnych ustaw celnych. Wiara, jaką Katalończycy pokładają w gospodarce swej samodzielności, przyczynia się do rozwoju ruchu separatystycznego. W r. 1882 powstaje instytut «Centre Catalá», a stronnictwo umiarkowane zakłada «Lliga de Catalunya». Jednym z założycieli tej ligi jest świetny dramaturg, Angel Guimerá. Twórczość dramatyczna tego poety apoteozuje niedole i cierpienia ojczyzny. Rozmach teatru

63\*



Autograf Blasca Ibañeza (ostatnia karta powieści «En busca del Gran Kan»).

regionalnego Guimery przyczynia się do rozwoju regionalizmu, wzbogaconego szeregiem znamiennych dzieł.

Wzrost uczuć regionalnych i ruchu separatystycznego prowadzi w r. 1894 do kongresu w Manresie, który uchwała i ogłasza oficjalny program i dezyderaty. Następny kongres domaga się już usunięcia z Katalonji wszystkich urzędników, pochodzących z innych prowincyj, Anarchistyczne rozruchy w Barcelonie, oraz odłączenie Kuby, znacznie pogłębiły i wzmogły ruch separatystyczny. Około 1900 r. na czele «Lliga Regionalista» stają Prat de la Riba i Cambó, lecz zagadnienia ogólnościatowe odwracają uwagę i energję Katalończyków od spraw czysto nacjonalistycznych i rozbijają społeczeństwo na szereg grup i stronnictw o odmiennych dążnościach społecznych. Powstają spory i walki partyjne, ścierania wewnętrzne. W tym czasie literatura katalońska zdobywa sławę europejską dzięki «Atlantydzie» Jacinta Verdaguera. W dziele tem, gdzie mitologia łączy się z poglądem na świat chrześcijańskim, a historia z baśnią, autor oddaje wierniej, niż niejeden opis realistyczny, obraz duszy Katalonji. Całą twórczość epoki odrodzenia Katalonji cechuje miłość i duma regionalna, a wszyscy autorowie wierni są wierzeniom i tradycjom katalońskim. Rdzeń Hiszpanji — indywidualizm — kazał Katalonji walczyć o swe prawa, rdzeń Hiszpanji — niepokój i brak wytrwałości — nie pozwolił doprowadzić dzieła do końca. Dopiero przewrót hiszpański w r. 1930 urzeczywistnił poczęści wiekowe dążenia Katalonji.

**Pieśń ludowa.** — Nie możemy tu pominąć odłamu sztuki, który jest najcenniejszym i najistotniejszym wykwitem regionalizmu i z którego poeci hiszpańscy tak często czerpali natchnienie. Każdego, kto starał się wniknąć w istotę Hiszpanji, uderzała postawa pełna godności, wytworność, oryginalność i siła twórcza prostego ludu. Twierdzenie Borrowa, że język hiszpański znajduje się na wyższym poziomie, niż literatura, jest właściwie hołdem, złożonym duchowej przewadze ludu w dziejach Hiszpanji. Język bowiem jest surowcem literatury, twórczością bezpośrednią, spontaniczną i pełną niewyczerpanej ekspresji. To też pieśń ludowa Hiszpanji jest jej najwyższą poezją i może być traktowana narówni z arcydziełami literatury wszechświatowej. Z ludowych pieśni chyba jedne japońskie «haikaje» nie ustępują hiszpańskim «coplas», ani pod względem ekspresji, wdzięku, subtelności, ani kunsztownej formy. Równie różnorodne i bogate, jak ziemie Hiszpanji, są jej bujne pieśni w niezliczonych swoich postaciach: tęskne «canciones gallegas», łagodne «alboradas» (pieśni poranne), swawolne «soleares i muñeiras» (pieśni taneczne), melancholijne «alalás», pełne życia i śmiechu aragońskie «jotas» i «rondallas», czule góralskie pieśni Montañi, namiętne «seguidillas» La Manczy. Lecz istotną ojczyzną «cantares» jest płomienna Andaluzja, której pieśń wyraża całą gamę uczuć, od zaciętej nienawiści aż do najgłębszych upożeń miłości. Nie można odmówić bezpośredniości nienawistnym słowom pieśni zdradzonego kochanka: «Daj Boże, byś umarła — niech cię pogrzebią we wspólnym dole — niech ci zasłonią twarz, aby nie oglądał jej nikt!» E. Carrere y Alonso pisze: «Nasze pieśni ludowe są smutne; miłość i śmierć splotły się w nich w lubieżnym i trwożnym uścisku»... Oto dwie «coplas» ze zbioru Fernanda Caballera:

Goździk, któryś mi dała — w dzień Wniebowstąpienia,  
Serce me ostrzem przesywa — w ostry się gwóźdź zamienia...

Dwa pocałunki na zawsze — w mej duszy wyryły ślad:  
Ostatni mojej matki — i pierwszy, co z twoich ust spadł...



«Essay'ami» są też właściwie «listy»: «Letters from 'Spain» (1822) Blanco-White'a, «Cartas del pobre hablador» (1832) M. J. de Larra, «Cartas finlandesas» Ganiveta i «Cartas americanas» (1889) Juana Valery. Do rozwoju «essay'izmu» najbardziej przyczynili się Larra i Ganivet; za ich to przykładem pokolenie 98 roku używało formy «essay'u», ilekroć poruszało aktualne zagadnienia, związane z odrodzeniem i odbudową Hiszpanji. Pytania, czym była Hiszpanja, jakie były przyczyny jej upadku, co wniosła do dorobku ogólnoludzkiego, czym jest dla dzisiejszej Europy — były również częstymi tematami dyskusyj i polemik, w których zabierali głos literaci, poeci, profesorowie, akademicy, publicyści i krytycy. Dziś «ensayo» jest terenem, na którym spotyka się cała elita umysłowa Hiszpanji. Niektórzy krytycy wróżą temu rodzajowi literackiemu świetną przyszłość, utrzymując, że z tej mieszaniny krytyki impresjonistycznej, filozofii i liryzmu, jaką jest nowoczesny «essay'izm», narodzi się przyszłe dzieło sztuki; inni widzą w «ensayo» tylko przejściowy objaw «inquietismo». Unamuno, którego myśli nasuwają się zwykle, gdy chodzi o przejawy życia współczesnego, w «essay'u» «O obecnym marazmie Hiszpanji» oświadcza: «Literatura i sztuka u nas nie mogą być rozłączone: nauka, by dotrzeć do szerokich mas, musi przybierać formy przystępne i wyraziste, literatura zaś powinna pełnić funkcje nauczycielki. Przy obecnym stanie naszej kultury wszelkie różniczkowanie, wszelka specjalizacja byłaby zgubna, i musimy z konieczności być encyklopedystami... Jesteśmy pod względem kulturalnym w tem samym położeniu, w jakim byłaby wieś, zaopatrywana we wszelki towar przez jeden i ten sam kramik». Bądź co bądź, kontrowersje literackie, społeczne, filozoficzne i inne coraz częściej przybierają formę «essay'ów». W obecnej plejadzie «essay'istów» uderza zwłaszcza wielki procent naukowców: Unamuno, Ortega y Gasset, Eugenio d'Ors, Gabriel Alomar są profesorami, Azorín «akademikiem bez tytułu».

Unamuno jest «essay'istą» z przekonania, jako wróg «systemu», jako indywidualista, jako miłośnik paradoksu. Zresztą dzisiejsza filozofja (Bergson, Croce, Eucken, Simmel i in.) nie dąży jak dawniej do ujęcia absolutu, ani do systematyzowania wszechwiedzy w ramach ogólnej syntezy, gdyż osiągnęła świadomość, że podstawy, na których opierają się różne gałęzie nauki, nie są trwałe, lecz domagają się ciągłej rewizji. Zamiast pojęć ogólnych, obowiązujących w dziedzinie dawniejszej logiki, etyki i estetyki, rozpowszechniła się zasada relatywizmu, względności, perspektywy. Unamuno ma wprawdzie umysł syntetyczny, lecz rozumowanie swoje opiera na kontradycji, a nie na «wypośrodkowaniu» prawdy przez aproksymację. Myśl filozoficzna Unamuna rozwija się organicznie jak życie, ale rytm życia normuje tok jego myśli, która znajduje się w nieustannym procesie krystalizacji. Wyraz «essay» dosłownie oznacza «próbę» względnie «szkic». «Ensayos» Unamuna są tylko próbami syntezy, pierwszymi przebłyskami niezorganizowanej myśli. Już w «Plenitud de plenitudes y todo plenitud» i «El secreto de la vida», dwu «essay'ach» z lat 1904 i 1909, zapowiada się wielkie dzieło «Del sentimiento trágico de la vida» (1913) wraz z dopełnieniem w języku francuskim «L'Agonie du christianisme». Wspólnym tematem tych wszystkich rozpraw jest tragizm ludzkiego bytu, tajemnica ukryta w duszy ludzkiej, trwoga i tęsknota do przetrwania czasu i przestrzeni. W ostatniem dziełku pisze autor o «agonji (t.j. walce) chrystjanizmu, jego zgonie i zmartwychwstaniu we mnie w każdej chwili mego życia wewnętrznego».

W przeciwieństwie do Unamuna umysł Ortegi y Gasset jest raczej anali-

tyczny, mimo że autor ten ze szkoły niemieckiej wyniósł upodobanie do metafizyki i «noumenu». «Przed 10 laty żyłem wyłącznie myślą Kanta — pisał Ortega z okazji 200-lecia urodzin filozofa królewieckiego — oddychałem nią, jak powietrzem; była ona moim przybytkiem i więzieniem». Później zainteresowania Ortegi zwróciły się w kierunku biologii, której metody począł stosować do zagadnień filozoficznych, a ostatnio stał się wyznawcą i głosicielem teorii Keyserlinga i Spenglera. Mimo tej «kąpieli germańskiej» nie zatracił poczucia piękna, ani plastycznego zmysłu śródziemnomorzanina. Myśli swe na wzór Platona wyraża często w formie obrazów i alegoryj. Gdy w Instytucie Francuskim w Madrycie wygłaszał prelekcję na temat powieści Prousta, użył takiego obrazu: «Sama rzeczywistość jest dla artysty tem, czem dla baletnika scena, której dotyka zaledwie końcami stóp». A rozłam w sztuce współczesnej określił w następujący sposób: «Zwierciadło piękności rozprysło się na tysiąc kawałków». W jednym z «essay'ów»: «O punkt widzenia w sztuce» Ortega zwrócił uwagę na paralelizm w rozwoju malarstwa i filozofji, które, wyzwoliwszy się z pierwotnego obiektywizmu, czyli kontemplacji świata zewnętrznego, poprzez subiektywizm (wrażenia) dotarły do «intrasubiektywizmu» czyli świata idei. Ortega, który po Salmeronie objął katedrę metafizyki przy Uniwersytecie Centralnym, nie zerwał węzłów, łączących go ze światem zewnętrznym: kontemplacja myśliciela pryska w zetknięciu z rzeczywistością, która odzwierciedla się w jego umyśle, jak w szlifowanych płaszczyznach kryształów. Styl Ortegi jest wytworny, wyrazisty, wymowny, daleki od pedantyzmu i doktrynerstwa; niektóre z jego «essay'ów» o pejzażu, muzyce, literaturze skreślone są z wielkim arcyzmem. Ortega jest filozofem-poetą, arystokratą «essay'izmu». Pragnąc stworzyć w Hiszpanji obóz inteligencji, założył dwa pisma «El Espectador», czyli «Personas, Obras y Cosas», oraz «Revista de Occidente»; pierwsze jest zbiorem «essay'ów» samego Ortegi, drugie — miesięcznikiem, skupiającym wokół siebie pierwszorzędne siły hiszpańskie i cudzoziemskie, przeglądem istotnych zagadnień życia europejskiego i amerykańskiego w XX wieku. Jeśli dzisiejsza powieść hiszpańska jest «intelektualna», jest to w wielkiej mierze zasługą Ortegi y Gasset.

Eugenio d'Ors (Xenius), który pod wieloma względami przypomina Ortege, łączy w sobie dwa usposobienia i dwie epoki: katalońską i kastylską. Po ojcu Katalończyku odziedziczył umysł konstrukcyjny i subtelność, po matce Kubance skłonność do marzycielstwa i kontemplacji. Umysł jego, giętki i rzutki, zdolny jest zarówno do subtelnych analiz, jak do potężnych syntez. D'Ors obznajmiony jest ze wszystkimi systemami i szkołami literackimi i artystycznymi, dawnymi i nowoczesnymi, hiszpańskimi i zagranicznymi. Jest on klasykiem, bo choć odczuwa wielkość romantyzmu, pociąga go pogoda, harmonja i symetria; rozum przekłada nad namiętność, inteligencję nad bujność uczucia. W «Wielkości i niewoli inteligencji» określił piękno tego swego bóstwa, lecz i surowe jego wymagania, a w «Oceanografji nudy» («La Oceanografía del tedio») przeciwstawia romantycznej «woli ku potędze» klasyczną «voluntad de ordenación», która przemawia takimi słowami: «Śmiertelniku, niema miłszego, ani cenniejszego daru ponad jasność spojrzenia, przenikającego wszelkie rzeczy i czyny... Tam, gdzie uczucie zamracza się, traci przytomność i panowanie nad tą, którą widzisz u mego boku, nad Wolną Wolą, moją córką i matką, a Twoim dobrym Aniołem, tam jest Zło. Upojenie — oto imię Zła, jasność — oto miano Dobra. Unikaj przygody, która kryje w sobie nie-



Azorin (J. M. Ruiz).

bezpieczeństwo. Unikaj przypadku, ojca bezładu...» Jako profesor filozofji i kierownik oświaty publicznej, był d'Ors jednym z duchowych przywódców młodzieży katalońskiej, lecz zatarg z władzą zmusił go do opuszczenia tej placówki i «przypięcia sobie dalekonośnych skrzydeł kastylskich», t. j. do pisania w języku hiszpańskim. Jak Unamuno, tak i d'Ors nie jest zwykłym «essay'istą», lecz z wszechstronnością zawodowego «essay'isty» łączy głębokość filozofa. Jego «credo» estetyczne mieści się w zdaniu: «Trzeba poświęcić anegdotę na ołtarzu kategorii».

Głównym dziełem d'Orsa jest «El Glosario» czyli «Diarzusz inteligencji»; jest to rodzaj kroniki na wzór «Epilogów» Gourmonta, w skład której wchodzi m. i. «El Nuevo Glosario», «El viento en Castilla», «Hambre y sed de verdad», «Europa», «Poussin y el Greco», «El Molino de viento», «Cinco minutos de silencio» (1920—5). Dzieła d'Orsa, pisane w języku katalońskim

(«La muerte de Isidro Nonell», «La Ben Plantada», «Flos Saphorum» i in.), przetłumaczyli na język hiszpański między innymi Marquina i Díez Canedo. Styl d'Orsa odznacza się zamiłowaniem do paralelizmu i symetrii członów zdania; proza jego jest geometryczna, lakonizm nieraz przypomina Graciana i conceptystów XVII w.

Gabriel Alomar, profesor literatury w Instytucie Palma na Malorcie, podobnie jak d'Ors, pisze z równą łatwością po hiszpańsku i po katalońsku. Wydał tom liryk w narzeczu Malorki («La columna de foc»); liryzm i kunszt retoryczny cechuje również jego bogatą i ozdobną, czasem zbyt kwiecistą prozę. Dzieła jego nacechowane są miłością ku przeszłości i szlachetnymi tendencjami społeczno-humanitarnymi. W dwóch zbiorach «essay'ów» («Verba» i «La política idealista») określił on swój ideał państwowy jako republikę, rządzoną przez arystarchję, czy arystokrację, wybraną drogą selekcji z najlepszych obywateli. Rzecz znamienita: ten plastyk śródziemnomorski, modelujący oblicze «przyszłego miasta» («la ciudad futura»), był równocześnie prekursorem futuryzmu, opierającego się zresztą na zupełnie innych przesłankach, niż u Marinettiego.

Miguel de los Santos Oliver, również rodem z Malorki, zwrócił na siebie uwagę sobotnimi artykułami w piśmie «La Vanguardia», zebranymi później w serję tomów pod tytułem: «Hojas del Sábado». W pierwszym okresie swej twórczości autor ten pisał powieści, poezje i nowele, potem przetrząsnął się do historii, zamierzając na wzór Taine'a skreślić: «Los origenes de la España contemporánea». W tym okresie powstały: «Mallorca durante la Revolución» i «Los Españoles en la Revolución francesa». W ostatnim okresie ideologia Olivera zbliżyła się do liberalnego katolicyzmu Alberta de Mun i Melchiora de Vogüé. Wrażliwy na poezję przeszłości, a jednocześnie uznając konieczność ewolucji, dążył Oliver do pogodzenia dziedzictwa historycznego z nowymi zdobyczami myśli ludzkiej.

José Martínez Ruiz (Azorin, ur. 1876) jest mistrzem w szkicach artystycznych, w których literatura łączy się z krajoznawstwem. Fizjognomja starych miast i wiosek, ich przeistaczanie się w «pejzaż duszy» — oto ulubiony temat Azorina. Jest on też gorliwym propagatorem klasycyzmu, kreślącym na marginesie dzieł starych autorów misterne głosy i subtelne uwagi («Al margen de los clásicos», 1915). Azorin jest impresjonistą: pisze pod wrażeniem chwili. Dzieła jego są wyrazem zmiennych nastrojów, wywołanych przez krajobrazy i wspomnienia przeszłości.

Powieściopisarz i poeta Ramón Pérez de Ayala (ur. 1881) wydał zbiór studjów o sztuce dra-

matycznej («Las máscaras», 1917); w jednym z nich roztrząsa zagadnienie «tragedji groteskowej» i podnosi do «kategorji» — jeśli użyjemy terminologii d'Orsa — anegdotyczny teatr Arnichesa. Drugi zbiór («La política y los toros») jest humorystycznym zestawieniem bohaterów areny politycznej z bohaterami «corridy».

Francisco Grandmontagne, znany bardziej w Argentynie niż w Hiszpanji, jest autorem wielu «essay'ów», w których «bogata paleta kostumbrysty służy intencjom moralisty» («Vivos, tilingos y locos lindos»). Kastycyzm i liberalizm, cechujący tego autora, zbliżają go do Joaquina Costy. Styl jego silny, spontaniczny, a mimo to niepozabawiony wdzięku, i ścisłość argumentacji zapewniają temu «Indjaninowi» wielką poczytność zarówno wśród czytelników gazet, jak i w szerokich kołach inteligencji.

Luis Araquistain, «benjaminek essay'istów», jest autorem dwu powieści politycznych: «Las Columnas de Hércules» i «El archipiélago maravilloso», gdzie

- 72 estan aquí las señoritas de Moxe-  
rille.

7 los volúmenes sonaban con una dul-  
zura, las luces adquirían mayor brillo  
en el espectáculo universal, los ojos hom-  
bres entornaban los ojos alaricando  
de el bigote, y algunas matronas co-  
rrían instintivamente sus sillas atrás,  
ajustando los ojos como si vieran de  
pronto, formando montón, todas las  
persividades de la época.)

Ninguna por su oraba imitar los  
vestidos andaces, las palabras de

Autograf Ramona Pereza de Ayala.



Salvador de Madariaga.

pod płaszczem utopji ironizuje na temat istniejących republik. Podczas wojny, gdy cała Hiszpanja podzielona była na dwa wrogie sobie obozy «aliadófilos» i «germanófilos», Araquistain zwalczał «trogłodytym germański» i starał się przekonać współwyznawców swoich socjalistów, że powinni stanąć po stronie aljantów («Polémica de la guerra»). Polityka nie jest jednak wyłącznym terenem, na którym pracował Araquistain, poruszał również tematy literackie, głównie z zakresu sztuki teatralnej; sam napisał dramat w duchu ibsenowskim, «Remedios heróicos». Jeden z najlepszych jego «essay'ów» — «Proteo o el periodismo» poświęcony jest zagadnieniom prasy.

José María Salaberría, Bask, obok noweli politycznej uprawia głównie krytykę sztuki («Fantasmas del Museo»). Prace jego cechuje umiar i trzeźwość; więcej w nich refleksji, niż entuzjazmu, więcej powagi, niż optymizmu. Niektórzy krytycy nazywają go «profesorem energii», propagującym kult woli, jak Barrés.

Ramiro de Maeztu, który zamłodu był burzycielem posągów z brązu (poddął krytyce «Don Kiszota» jako dzieło dekadentkie), po dłuższym pobycie w Anglii przedzierzgnął się w purytanina i obrońcę prawowierności i władzy. Dalszy pobyt w Berlinie jeszcze głębiej wpoił w niego szacunek dla karności i porządku. W dziele «Authority, Liberty and Function in the light of the war», wydanem w Londynie w r. 1916 i przetłumaczonym na język hiszpański pod tytułem «La crisis del humanismo», staje Maeztu w obronie funkcji i organizacji klas, potępiając wolność osobistą, w której upatruje niepożądany owoc odrodzenia. Dogmatyczny ton tego autora, według którego kategoryczne twierdzenia skuteczniejsze są od rozumowań logicznych, nie jest jednak pozbawiony pewnej paradoksalności. Andrenio wyraził się, że «Maeztu mógłby być Chestertonem hiszpańskim, gdyby posiadał dar śmiechu». Jemu to przedewszystkiem zawdzięcza Hiszpanja bliższy kontakt z kulturą anglosaską, Maeztu bowiem przez szereg lat przesyłał z Anglii do pism hiszpańskich korespondencje, zawierające ciekawe szczegóły o życiu i poglądach Anglików.

Świetnym znawcą stosunków angielskich jest również Salvador de Madariaga. Jako absolwent francuskiej «École Polytechnique» i «École des Mines» i długoletni sekretarz Ligi Narodów w Genewie, włada on też biegle językiem francuskim. Jego dzieła («Arcevaly los Ingleses», «La guerra desde Londres», «Ensayos anglo-españoles» i in.) są ciągłą konfrontacją psychologii hiszpańskiej, angielskiej i francuskiej. Madariaga, obecnie poseł Republiki Hiszpańskiej na Kubie, jest typem współczesnego kosmopolity, zapatrującego się na partykularyzm narodowy z wyżyn stanowiska międzynarodowego.

Pomijamy innych «essay'istów», jak Manuel Bueno, poeta Ruben Darío («España contemporánea»), żyd Cansinos-Assens, Katalończyk Plá, Fernández Almagro





«Centro de Estudios Históricos» w r. 1925. Sekcja filologiczna w gabinecie swego prezesa. (Siedzą od lewej ku prawej: prof. Américo Castro, R. Menendez Pidal, prezes, T. Navarro Tomás; stoją: prof. Homero Seris, sekretarz, F. Morales de Setién († 1925), D. Amado Alonso, obecnie dyrektor Instytutu Filologicznego Uniwersytetu w Buenos Aires).

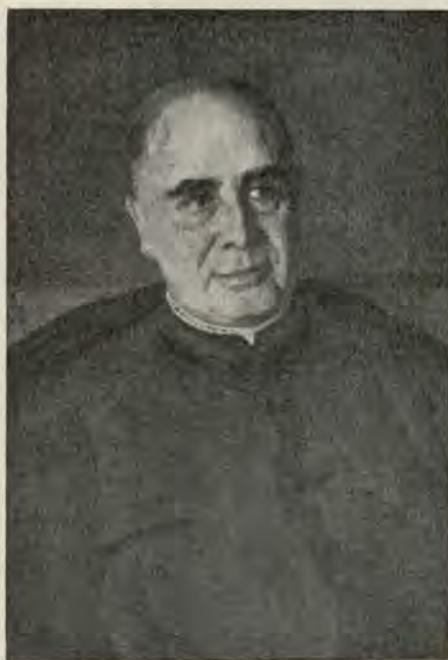
autor pięknej monografii o Ganivecie, Manuel Azaña, doskonały znawca polityki francuskiej («Estudios de política francesa»); pomijamy też krytyków literackich, jak Llanas Aguilaniedo, autor świetnej syntezy współczesnych prądów estetycznych («Almas contemporáneas»), Gómez Baquero (Andrenio), E. Diez Canedo, Andrés González-Blanco, Julio Casares, González Serrano, R. M. Tenreiro...

Wielką rolę w rozwoju «essayizmu» odgrywała prasa, która położyła także niemałe zasługi w sprawie odrodzenia Hiszpanji. Różni się ona zasadniczo od prasy reszty Europy. Gazeta hiszpańska nie jest przedsiębiorstwem finansowem, lecz wyrazem opinii i poglądów jej kierowników. Zagadnienia gospodarcze i wiadomości bieżące mają podrzędne znaczenie, ludność hiszpańska bowiem więcej interesuje się ludźmi niż rzeczami, poglądami niż zdarzeniami. Gazeta hiszpańska jest równocześnie czasopismem, przeglądem a nawet książką, łącznikiem między społeczeństwem a jego duchowymi przodownikami. Nic dziwnego, że taka prasa w chwili przebudzenia Hiszpanji odegrała rolę pierwszorzędną, zwłaszcza że prawie wszyscy wielcy pisarze hiszpańscy karierę literacką rozpoczęli jako publicyści.

**Nauka i oświata.** — Jakkolwiek dorobek naukowy Hiszpanji bardzo się wzmógł w ciągu wieku XIX, niemniej dzieła, odpowiadające nowoczesnym wymaganiom, były jeszcze stosunkowo rzadkie. Dopiero pod koniec wieku XIX pojawiają się uczeni o sławie europejskiej, jak historyk literatury Menéndez y Pelayo, medjewisista Hinojosa, orientalista Codera, przyrodnicy Bolivar, Quiroga, Calderón, chemik Carracido, histolog Ramón y Cajal, laureat Nobla. Pierwsze dzieło Menendezza Pidała ukazało się w r. 1896. Wraz z ruchem odrodzeniowym, reorganizacją oświaty (Giner de los Rios, Joaquín Costa) i europeizacją Hiszpanji zaznacza się też wielki rozmach i postęp we wszystkich niemal ga-

leżących nauki. Wspomnieliśmy już o najważniejszym zdarzeniu w życiu naukowym Hiszpanji, jakim było założenie «Junta para ampliación de Estudios e Investigaciones científicas» w r. 1907. Instytut ten dzieli się na trzy sekcje, z których pierwsza obejmuje nauki ścisłe (fizykę, chemję i nauki przyrodnicze); druga historję, filologję, literaturę i sztukę; trzecia filozofję, etykę, prawo i wychowanie. Wystarczy przejrzeć ostatnie sprawozdania «Junty» i spisy wydawnictw, aby się przekonać o owocnej działalności, jaką rozwija każda z tych sekcji. O popularności instytucji świadczy też rozgłos, jaki sobie w krótkim czasie zdobyły jej zakłady wychowawcze: «Instituto-Escuela de Segunda Enseñanza» oraz «Residencia de Estudiantes». Pierwsza szkoła zapewnia uczniom swoim gruntowne wykształcenie według nowoczesnych metod wychowawczych; druga, zaopatrzona we wszelkie urządzenia kulturalne (biblioteki, laboratorja, sale wykładowe i koncertowe, boiska sportowe itp.), daje studentom wszelkie możliwości rozwoju umysłowego i fizycznego. Nie zadowolając się wynikami, jakie osiągnęła na tem polu, dąży Junta wciąż do udoskonalenia swych metod pedagogicznych. Dużo się pisze o organizacji szkolnictwa i wychowaniu młodzieży w innych krajach: w Anglji (E. García y García, M. de Maeztu, F. Leal), we Francji, Belgji i Szwajcarii (N. Utray Jáuregui, R. Mancho y Alastuey, E. García Martínez, S. Pintado, C. de Sena, F. Sáinz y Ruíz, A. Rodríguez Mata, A. Ballesteros Usano), we Włoszech (M. Liz y Diaz), w Portugalji (A. Pestana).

Ale i w innych ośrodkach uniwersyteckich, zwłaszcza w Oviedo i Saragosie, daje się zauważyć wzmożony ruch naukowy. Do odnowienia pierwszej placówki przyczynił się głównie Leopoldo Alas, dalej R. Altamira, A. Buylla i A. Posada. Rozkwit zaś uniwersytetu w Saragosie jest zasługą arabistów Ribery i Asina Palacios a oraz historyka Eduarda Ibarry (przeniesionego później do Madrytu).



Miguel Asín Palacios.

Kilkanaście lat temu powstało tam «Centrum Studjów i Badań Technicznych» tudzież «Laboratorjum Badań Biochemicznych». Z inicjatywy grona profesorów tegoż uniwersytetu wskrzeszono dawną «Revista de Aragón», którą przechrzczono na «Cultura española». O ogólnej organizacji szkolnictwa hiszpańskiego poczu wydawany w Madrycie «Anuario de Enseñanza».

Odrodzenie studjów humanistycznych — żeby od nich zacząć — wiąże się ściśle z regeneracją samej Hiszpanji. Przechodząc bowiem z dziedziny abstrakcyj do faktów konkretnych, historycy literatury, kultury i sztuki jęli zastanawiać się nad pomnikami przeszłości, w których genjusz Hiszpanji najwierniej i najdosadniej się odzwierciedlił. Krytyczny kult dla wielkich klasyków był zawsze oznaką umysłowej dojrzałości narodu. Dziś Syd, Góngora, Gracián, Quevedo, Goya i El Greco są tak bliscy swoim ziomkom, jak dzisiejszym Francuzom Villon, Racine, Stendhal lub Mallarmé.



Ramón Menéndez Pidal.

Tak np. bibliografja prac i artykułów, ogłoszonych z okazji 300-lecia śmierci Gongory (1927), obejmuje ok. 150 pozycyj (w tem uwieńczona przez Akademię Hiszpańską monografja R. Artigasa).

Głównym przedstawicielem hiszpanizmu w Hiszpanji jest Ramón Menéndez Pidal (ur. 1869), dyrektor «Centro de Estudios históricos», doskonały znawca literatury średniowiecznej, hiszpańskiej dialektologii i geografji lingwistycznej. W pomnikowym «Cantar de mio Cid» (3 tomy, 1908—11) oświetla on wszystkie zagadnienia, związane z powstaniem poezji epickiej, której dzieje skreślił po mistrzowsku w «Epopoi kastylskiej» (1910). Niemniej doniosłe są prace Menendezza Pidala z zakresu poezji romancowej, historjografji i gramatyki historycznej. We wszystkich tych pracach erudycja i wnikliwość uczonego łączy się z niezwykłą jasnością wykładu. Około Menendezza Pidala skupia się grono jego uczniów i współpracowników: Américo Castro,

T. Navarro-Tomás, A. Reyes, A. G. Solalinde, J. Ocerín, F. de Onís i inni. Naukowym organem Menendezza i jego szkoły jest «Revista de filología española» (dotąd ukazało się 17 tomów).

Zmarły niedawno Adolfo Bonilla y San Martín (1875—1926), erudyta o szerokiej kulturze, był prawnikiem, historykiem, filozofem, krytykiem, wydawcą «Revista critica hispano-americana», a w wolnych chwilach nadto poetą i powieściopisarzem. Jako historyk literatury, wydał i komentował liczne teksty, jako to łacińskie listy hiszpańskich humanistów (1901), «El Diablo cojuelo» (1902), «Libro de los engaños» (1904), «Libros de caballerías» (2 tomy, 1907—8), «Tristán de Leonis» (1912) i do spółki z Rudolfem Schevillem przystąpił do wydawnictwa zbiorowych dzieł Cervantesa, z którego za życia Bonilli ukazało się tomów 11. Ogłosił też dzieło p. t. «Cervantes y su obra» oraz liczne rozprawy krytyczne i przyczynki naukowe w «Revue hispanique» i innych czasopismach.

Krytycznym wydaniem «Don Kiszota» (którego Bonilla nie zdążył już opublikować) zajęli się także Fr. Navarro Ledesma († 1905) i Fr. Rodríguez Marín (8 tomów, 1911—13). Wogóle nieśmiertelna postać Don Kiszota i jego twórcy tworzy ośrodek zainteresowań krytyczno-literackich. Badano ją z najróżniejszych punktów widzenia: humanistycznego (A. Castro), społecznego (A. Salcedo Ruiz), symbolicznego (Cortacero y Velasco), archeologicznego (Azorin), moralno-



Adolfo Bonilla y San Martín.

wychowawczego (M. Castro Alonso, F. Rubio Piqueras, F. Climent Terrer), itd. Z innych cerwantystów zasługują na wzmiankę: Cristóbal Pérez Pastor († 1908), niezmordowany archiwista, który cennym materiałem wzbogacił nasze wiadomości o życiu Cervantesa («Documentos cervantinos», 1897), Lopego de Vega (1901) i Calderona (1905); A. Cotarelo y Valledor, który ogłosił obszerną monografię o teatrze Cervantesa, Fr. A. de Icaza, który pisał o «Nowelkach przykładowych» Cervantesa (1901) i wydał rozprawę p. t. «Supercherias y errores cervantinos» (1917), N. Alonso Cortés i F. Pérez Mínguez, którzy pisali o pobycie Cervantesa we Valladolidzie. J. Cejador y Frauca wydał «Gramatykę» oraz «Słownik» do «Don Kiszota» (1905—6), a J. Suñe Benages i J. Suñe Fombuena opracowali krytyczną bibliografię wydań «Don Kiszota» od r. 1605—1917, obejmującą 964 pozycje, oraz «Frazeologję Cervantesa».

Nad Cervantesem nie zapomina się o innych wielkościach narodowych; więc F. Castro Guisasola pisze o źródłach «Celestyny» (1924), Bonilla y San Martín o Luisie Vivesie (1903) i początkach humanizmu w Hiszpanji (1911), P. Sáinz Rodríguez o mistykach hiszpańskich (1926), Icaza — o Juanie de la Cueva, Bonilla, N. Díaz de Escovar i Fr. de P. Lasso de la Vega — o teatrze hiszpańskim, pani de Los Ríos de Lampérez — o Tirsie i Lopem (1910), E. Cotarelo y Morí — o Tirsie, Rojasie, Iriartem, Ramonie de la Cruz (1899), o teatrze i artystach XVIII wieku i początkach opery w Hiszpanji (1917). Liczne przyczynki do literatury «złotego wieku» dał również N. Alonso Cortés, doskonały znawca stosunków hiszpańsko-włoskich, Hazañas la Rua, Lomba y Pedraja i inni.

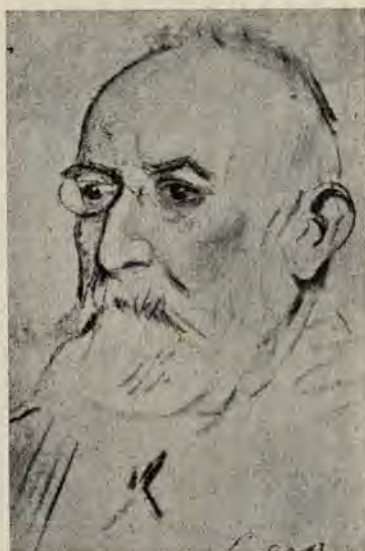
Niemniej pomyślnie rozwija się językoznawstwo hiszpańskie. Do końca XIX wieku dział ten był uprawiany prawie wyłącznie przez cudzoziemców i Hiszpanów amerykańskich (C. R. J. Cuervo, R. M. Baralt), dziś, głównie dzięki Ramonowi Menendezowi Pidalowi i jego szkole, Hiszpanja i w tej dziedzinie nie ustępuje zagranicy, żeby tu wymienić choćby «Origenes del español» Menendezza (1926), badania etymologiczne V. Garcii de Diego (1923) i fonetyczne F. Navarra Tomasa (1926). Do r. 1900 istniały tylko słowniki narzecza aragońskiego (Borao) i asturyjskiego (Rato y Hevia) oraz praca kryminalisty R. Salillasza o żargonie złodziejskim (1896). Obecnie, częściowo pod wpływem regionalizmu, mnożą się i studia dialektologiczne; dotyczą się one narzeczy Leonu (Menéndez Pidal), Murcji (A. Sevilla, J. Garcia Soriano), Salamanki (Lamano y Beneite) i Montañi (González Campuzano) oraz cygańszczyzny (A. Jiménez, F. Rebolledo). — O rozkwicie zaczętych przez romantyków studjów folklorystycznych świadczą m. i. liczne zbiory pieśni i przysłów ludowych, z których wystarczy wymienić doskonałą kolekcję «Cantos populares españoles» Fr. Rodrigueza Marina (5 tomów, 1881—83), względnie 10-tomowy «Refranero español» J. M. Sbarbiego.

Dla filologii klasycznej i indoeuropejskiej brak jeszcze większego zainteresowania, a dla języków i literatur nowożytnych niema nawet katedr uniwersyteckich. Zato świetnie rozwija się orientalistyka, zwłaszcza studia arabistyczne, zaczęte w połowie XVIII wieku przez Casiriego i kontynuowane w XIX przez Fr. Codere Zaydina i L. Eguilaza y Yanguas. Tradycję szkoły Zaydina godnie podtrzymują Julián Ribera (ur. 1858), doskonały znawca literatury i kultury arabskiej w Hiszpanji, oraz Miguel Asin Palacios (ur. 1871), specjalista od filozofji arabskiej i stosunków arabsko-romańskich, autor głośnego dzieła o «Eschatologii muzułmańskiej w Boskiej komedji» (1919). Obaj uczeni skupili pokaźne

grono uczniów, istnieją więc widoki dalszego rozwoju arabistyki w Hiszpanji. Hebraista madrycki i wydawca «Revista del Centro de Estudios históricos de Granada», prof. Mariano Gaspar, dał cenne przyczynki do historii rządów maurytańskich w Granadzie. Wśród baskologów zasługują na wzmiankę: Julio de Urquijo, wydawca «Revista internacional de estudios vascos», R. M. de Azkue, autor najlepszego słownika basko-hiszpańskiego, bibliograf A. Allende Salazar, historycy A. Campión i Carmelo Echegaray oraz inni.

Doskonałych badaczy posiada również antropologja. Plattard, jedna z największych powag w tej dziedzinie, pisząc o pracach Aranzadiego, Oloriza i Hoyosa Sainza, wyraża się: «Mało krajów może szczycić się podobnymi wysilkami, by siebie samych poznać».

Historjografja hiszpańska zajmuje się niemal wyłącznie dziejami ojczystemi. Obecnie grono uczonych (Gómez Moreno, Hoyos Sáinz, Bosch Gimpera, Ramos Los Cartales, Royo, Torres i inni) pracuje nad wielką «Historia de España» pod redakcją R. Menendezza Pidała. Dzieło to, obliczone na 17 tomów bogato ilustrowanych, zastąpi nieco przestarzałą i niestrawną «Historję» Lafuentego. Tymczasem dobre usługi oddaje (tłumaczona na różne języki) «Historia de España» Rafaela Ballestera (4 wyd. 1929) oraz «Historia de España y su influencia en la Historia Universal» prof. A. Ballestera y Beretta. Ballester opracował nadto «Bibliografję historii hiszpańskiej» (aż do r. 1921). Dzieje Kościoła w Hiszpanji skreślił Z. Garcia Villada S. J. Z licznych monografij, jakie się pojawiły w ostatnich czasach, zasługują na wyróżnienie prace A. Ballestera o Sewilli w XIII wieku, J. Gimeneza Neuricha o Alfonsach, królach Kastylji i Aragonu, i dynastji Habsburgów, E. Ibarry o królach katolickich, M. Serrana y Sanz o dziejopisach Indyj, P. L. Serrana o stosunkach dyplomatycznych między Hiszpanją a Stolicą Apostolską, F. Pereza Mingueza oraz J. Rubia o Filipie II, G. Maury y Gamazo o Carlosie II i o regencji królowej Marji Krystyny (matki Alfonsa XIII), hr. de Fernán Núñez o Carlosie III, D. San Joségo o Fernandzie VII, P. Zabaly y Lera o rządach burbońskich w Hiszpanji. Dzieje «Hiszpanji muzułmańskiej» i literatury arabsko-hiszpańskiej skreślił A. González Palencia, stosunki Aragonu z Maurami badał A. Jiménez Soler. O konkwistadorach i kolonistach «Nowej Hiszpanji» pisali E. Ibarra, Ch. T. Lumnis, C. Pereyra i inni. «Największa epopeja ludzkości» będzie również przedmiotem 20-tomowej «Historia de América y de la civilización hispano-americana» w opracowaniu A. Ballestera i P. Sainza Rodrigueza. Bardzo bujnie rozwija się historia lokalna i regionalna; dziś każda prowincja, każde niemal miasto ma swego lub swoich dziejopisów: Kastylja i León (G. Sánchez, E. de Hinojosa), Galicja (M. Macias), Vizcaya (G. Balparda, E. J. de Labayru), Guipozcoa (A. de Loyarte), Navarra (A. Campión), Huesca (Serrano y Sanz), Aragón (E. Ibarra, C. Riba y Garcia i in.) Burgos (A. Salvá), Valladolid (N. A. Cortés), Zamora (R. Gras y de Esteva), Salamanca (A. Garcia Boiza), Segowja (G. M. Vergara), Badajoz (J. Rincón Giménez, L. Duarte Insúa), Kordoba (A. Jaén), Sewilla (A. Ballesteros), Alicante (R. Altamira), Walencja (R. Chabas, Serrano y Morales, Fr. Martí Grajales), itd.



Francisco Rodríguez Marín.

Opracowaniem dziejów kultury hiszpańskiej zajął się po śmierci E. de Hinojosa, doskonałego znawcy kultury średniowiecznej, historyk i prawoznawca Rafael Altamira («Historia de España y de la civilización española», 4 tomy, 1909—11. Epigrafją zajmuje się O. Fidel Fita († 1918), autor uczonych rozpraw o inskrypcjach iberyjskich, paleografją hiszpańską A. Millares Carlo i García Villada S. J., numizmatyką — F. Mateu y Llopis, genealogją i heraldyką — Fr. Fernández Bethencourt († 1916), Santiago Montoto, Alberto i Arturo García Garrafa i in. O postępach prehistorji najlepiej świadczą memorjały, wydawane przez odpowiednią komisję «Junty».

Historja sztuki narodowej ma licznych przedstawicieli, z których wypada wymienić przede wszystkim: Manuela B. Cossio, autora głęboko ujętej monografji «El Greco» (3 tomy, 1908), Aureliana de Beruete, autora cennych studjów o Valdesie Lealu i Goyi, oraz Eliasa Torma y Monzó, którego prace o szkołach malarskich XV wieku, o mistrzach walencjańskich i hiszpańsko-flamandzkich, o rzeźbach dawnych i nowych, odznaczają się oryginalnem i szerokim ujęciem przedmiotu. O Greku pisał też E. H. del Villar, o Goyi — B. de Pantorba, F. Zapater y Gómez (1924), Juan de la Encina (1928) i R. Gómez de la Serna (1928), o sztuce walencjańskiej — L. Tramoyeres, o Zurbaranie — J. Cascales y Muñoz (1911), A. M. Calzada i L. Santa Marina, o Pedrze de Mena — R. Orueta y Duarte (1914), będący zarazem subtelnym znawcą hiszpańskiej sztuki rzeźbiarskiej («La Escultura funeraria en España», 1919). Wśród archeologów współczesnych wysuwa się na pierwszy plan M. Gómez Moreno, profesor w «Centro de Estudios históricos» (jak Elías Tormo), który sporządził inwentarz zabytków sztuki dla pięciu prowincyj hiszpańskich i wydał liczne monografie, świadczące o gruntownej znajomości wczesnego średniowiecza i niezwyklej precyzji naukowej. Jedna z nich («Iglesias mozárabes», 2 tomy, 1919) wchodzi w zakres sztuki arabskiej, którą zajmuje się również R. Velázquez Bosco («Arte del califato de Córdoba», 1912, itp.). Naukową wartość posiadają dzieła J. R. Mélidy o archeologii rzymskiej i iberyjskiej, «Estudio de arqueología cartaginesa» (1917) A. Vivesa y Escudero oraz «Arquitectura civil española de los siglos I al XVIII» (1922) Vicentego Lampereza y Romea, pierwsza systematyczna historja budownictwa hiszpańskiego; natomiast podręczniki architektury prehistorycznej (J. de Mata Carriazo), rzymskiej (A. García y Bellido), wizygockiej (E. Camps y Cazorla) i renesansowej w Hiszpanji (J. F. Ráfols) mają raczej charakter wulgaryzacji. O przemyśle artystycznym, ceramice i gagatach napisał cenne rozprawy J. Osma; ciekawe są również monografie: J. Ferrandisa o marmurach i gagatach hiszpańskich, Huiciego — o marmurach San Millán de la Cogolla i rzeźbach Santa Dominga de Silos, L. Perezza Buena — o artystycznych wyrobach żelaznych, E. de Leguina — o bronzach, R. Domenecha — o starych meblach hiszpańskich.

Najświetniejszym przedstawicielem muzykologii jest Rafael Mitjana, z zawodu dyplomata a zarazem współpracownik «Centro de Estudios históricos». Zarówno wielka «Encyclopédie de la Musique et Dictionnaire du Conservatoire de Paris» wraz z «Historia de la música española» (stanowiąca tom IV pierwszej części «Histoire de la Musique»), jak i liczne monografie o muzykach hiszpańskich XVI wieku, świadczą o nadzwyczajnej pracowitości autora i głębokiej znajomości przedmiotu. Na wzmiankę zasługują prace J. Ribery y Tarragó, E. Lopeza Chavarriego i E. M. Tornera o pieśniach hiszpańskich i muzyce ludowej, antologja «vihuelistów» (gitarzystów) hiszpańskich XVI wieku przez tegoż Tornera, i A. Salazara rzecz o współczesnej muzyce hiszpańskiej.

Z innych gałęzi wiedzy najgorliwiej bodaj uprawia się prawoznawstwo. Wybitnym znawcą prawa karnego był zmarły niedawno profesor uniwersytetu w Salamance Pedro Dorado Montero, autor licznych prac, świadczących o bystrym sędzi («Valor social de leyes y autoridades», «El derecho y sus sacerdotes», i in.). Niemniej ważne i cenione zagranicą są badania C. Bernalda de Quirós, zwłaszcza «Modern Theories of Criminality» (London, 1911) i «La mala vida en Madrid», przyczynek do zbrodniarstwa i prostytucji wielkomiejskiej, wydany z przedmową Lombrosa w Berlinie (1909). W dziedzinie cywilistyki wyróżnia się F. Clemente de Diego, wykładający w «Junta», w dziedzinie prawa politycznego i administracyjnego — Adolfo Posada, którego «Tratado de derecho político» i «Derecho administrativo» przełożono na język włoski i niemiecki. Jako socjolog wślawił się A. Buylla, jakkolwiek główne zasługi położył jako działacz społeczny. Studja społeczno-gospodarcze kwitną głównie w Barcelonie, dzięki b. profesorowi A. Floresowi de Lemus i jego uczniom (Carande, Olariaga, Viñuales i in.); znanym specjalistą w tym zakresie jest również F. Bernis, profesor uniwersytetu w Salamance. Historją prawa zajmują się R. Altamira, R. de Ureña y Smenjau, S. Minguijón i inni.

«Dzieje filozofji hiszpańskiej» w opracowaniu A. Bonilli y San Martín, pozostały niestety niewykończone; ukazały się tylko dwa pierwsze tomy (1908—11). Wielką wartość posiadają też monografie Bonilli o humanistach-filozofach Fernandzie de Córdoba (1425—86) i Luisie Vivesie, i o wpływach erasmizmu w Hiszpanji (1907). Studjum o «Fernandzie de Córdoba i początkach odrodzenia filozoficznego w Hiszpanji» (1911) napisał Bonilla ze współdziałaniem Menendezza y Pelayo, swego mistrza, który zachęcił go również do skreślenia «Dziejów filozofji hiszpańskiej». Filozofją arabską zajmuje się prócz Asina Palaciosowa wspomniany wyżej C. A. González Palencia, wydawca i komentator «Logiki» Abusalta de Denia. M. G. Morente ogłosił studjum o filozofji Bergsona. Zgodnie z etyczno-mistycznymi tradycjami filozofji hiszpańskiej, największe zainteresowanie budzą zagadnienia moralne i metafizyczne, nie wyłączając zjawisk okultyzmu i spirytyzmu, tych nowoczesnych form mistycyzmu.

Od filozofji trudno oddzielić nauki biologiczne; niektóre dzieła, jak «Evolución super-orgánica» Enrique'a Llurii (1905), lub «Introducción al Estudio de la psicología positiva» Tomasa Maestre'a (1905), stoją na pograniczu między filozofją a biologją. Wstęp do obu dzieł napisał S a n t i a g o R a m ó n y C a j a l (ur. 1852), histolog światowej sławy, będący obok Menendezza Pidała najwybitniejszą osobistością w dzisiejszej nauce hiszpańskiej. Obaj uczeni wybili się o własnych siłach, obaj odznaczają się wybitnymi zdolnościami, zarówno w kierunku analitycznym, jak i syntetycznym, obaj dążą do ogarnięcia całokształtu nauki. Menéndez Pidal jest dyrektorem «Centro de Estudios históricos», Ramón y Cajal prezesem «Junta para ampliación de estudios». Pod jego kierownictwem pracuje grono fachowców, wśród których wyróżnili się zmarły przedwcześnie Nicolás Achucarro, uczeń Kräpelina i doskonały znawca biologji systemu nerwowego, oraz entomolog Ignacio Bolívar, dyrektor «Museo de Ciencias naturales». Nauki przyrodnicze zogniskowały się w «Instituto Nacional de Ciencias», którego kierownikiem jest Ramón y Cajal, a sekretarzem fizyk Blas Cabrera, autor ważnych rozpraw z zakresu magnetochemji. Członkami Instytutu są m. in. geologowie E. Hernández-Pacheco, któremu «Junta» powierzyła w r. 1913 zorganizowanie «Komisji Badań Paleontologicznych i Prehistorycznych», i Lucas F. Navarro, znany z badań nad wulkanicznymi terenami Katalonji, Walencji i wysp Kanaryjskich; dalej fizyk E. Moles,

były docent w Genewie, specjalista od chemji fizykalnej i stecheometriji, i matematyk Julio Rey Pastor. Głównymi przedstawicielami chemji są dwaj profesowie uniwersytetu w Madrycie: J. R. Carracido, który system swój wyłożył w «Les Fondements de la Biochimie» (1917), i J. Casares, autor cennych przyczynków do chemji analitycznej, oraz A. Madinaveitia, uczeń Willstättera w Zurychu, któremu nauka zawdzięcza ważne prace z zakresu chemji biologicznej. Na uwagę zasługują również badania z zakresu analizy spektralnej (A. del Campo), analizy elektrycznej (J. Cuzmán) i chemji mineralnej (S. Piña de Rubies). Także poza «Juntą» pracuje szereg uczonych, których niepodobna tu pominąć, jak L. Torres Quevedo, kierownik «Laboratorio de automática», wynalazca maszyn algebraicznych i autor ważnych rozpraw z zakresu mechaniki stosowanej; Domingo de Orueta, członek londyńskiej «Royal Microscopical Society» i «American Microscopical Society», autor licznych prac o petrografji, mikroskopji, promieniach ultrafioletowych i t. p.; F. Vera, który opracowuje «Historję matematyki w Hiszpanji» (t. I, 1929), oceanograf Odón de Buen, dyrektor «Instituto de Oceanografía», geografowie Dantin Cereceda («Resumen fisiográfico de la península ibérica»), E. H. del Villar, wydawca «Archivo geográfico de la península ibérica» (1916), L. Martín Echeverría, autor 3-tomowej «Geografía de España», Beltrán y Rózpide, M. García Miranda i inni.

Ruch naukowy Katalonji opiera się na odrębnych przesłankach i rozwija niezależnie od reszty Hiszpanji. Odpowiednie prace uczonych, pisane po większej części w języku katalońskim, dotyczą nie tylko historji i literatury, jak w wieku XIX (Milá y Fontanals, Rubió y Ors, Rubió y Lluch i inni), lecz wszystkich niemal działów nauki i sztuki. Głównym ośrodkiem naukowym Barcelony i Katalonji jest założony w r. 1907 «Institut d'Estudis catalans», obejmujący trzy sekcje: historyczną, przyrodniczą i filologiczną. Organem ostatniej sekcji jest «Buletí de dialectologia catalana», a głównymi jej przedstawicielami L. Segalá, grezysta i tłumacz Homera, P. Barnils, autor ciekawych prac z zakresu fonetyki, historji i dialektologii języka katalońskiego, oraz filolog M. de Montoliu. Literaturą średniowieczną zajmują się R. d'Alos i J. Rubió y Balaguer, historją Katalonji: J. Miret y Sans, J. Massó Torrents, Miguel S. Oliver oraz A. Rovira i Virgili, autor «Historia de Catalunya» w sześciu tomach, z których dotąd wyszły cztery. Sześć tomów obejmuje również opracowana przez grono wybitnych profesorów i inżynierów pod redakcją F. Carrerasa y Candi «Geografía general de Catalunya». Na polu etnografji pracują T. de Aranzadi, który przyczynił się w wysokim stopniu do ożywienia tego rodzaju badań na półwyspie, oraz Carreras y Artau, inicjator Katalońskiego Muzeum Ludoznawczego; na polu archeologii i prehistorji katalońskiej — P. Bosch y Guimpera. O sztuce katalońskiej pisali J. Puig y Cadafalch, który do spółki z A. de Falguera i J. Godayem wydał dzieło p. t. «L'Arquitectura románica a Catalunya», P. García Camió («Artistas catalanes»), J. Gudiol, dobry znawca średniowiecznej archeologii i architektury, F. Elias («L'Escultura catalana moderna», 2 tomy), J. Pijoan i inni. F. Pedrell zasłynął jako muzykolog i wydawca wspaniałego «Cancionero musical»; katalońską pieśń ludową badał m. i. L. Millet. A nazwiska biologa R. Turró, fizjologa Pí y Suñer, przyrodnika Bofilla y Pichot, matematyka Terradasa i innych dowodzą, że i dla nauk ścisłych nie brak zainteresowania w dzisiejszej Katalonji.

Epilog. Dystans, istniejący jeszcze doniedawna między Hiszpanją a resztą Europy, maleje więc coraz bardziej w wyścigu ostatniego 30-lecia, i dziś osiąga się



wrażenie, że Hiszpanja w niektórych dziedzinach nie tylko doścignęła, lecz nawet prześcignęła Europę. Politycznie wprawdzie nie jest już owym słońcem, ku któremu zwracały się oczy całego świata, lecz przestała również być satelitą Francji; weszła w orbitę wielkich prądów międzynarodowych, nie tracąc swej indywidualności, która posiada dla nas tyle swoistego uroku.

Wiele pisało się o Hiszpanji z okazji ostatnich wypadków politycznych. Czy obecny przewrót jest ostatnim aktem wielkiej walki, rozpoczętej w w. XVIII między absolutyzmem a liberalizmem, czy też jest początkiem nowych zapasów? I w jaki sposób nowy ustroj państwowy wpłynie na ukształtowanie się przyszłości narodu? Przedwczesne byłoby wydawać sądy na ten temat, a stawianie horoskopów do nas nie należy. Jednak pewne jest, że o przyszłości narodu decyduje przede wszystkim jego żywotność i zdolność do samodzielnego pokierowania własnymi losami. Hiszpan jest bardziej twórczy w życiu, niż w polityce a Hiszpanja, jako naród kulturalny, jest i pozostanie większą, niż jako państwo. Rewolucja jest zmianą ustroju, lecz nie zmianą psychologii narodu, ani jego wiecznie niezmienną substancji. «Pozostanie zawsze ten sam Hiszpan, który przed wiekami wznosił wspaniałe kamienne pomniki, który jako Cezar rzymski niejednokrotnie panował nad światem, który walczył o wiarę i dziś jeszcze przez usta Unamuna głosi ewangelję tragizmu i walki. I jeżeli uprzytomnimy sobie, jak wielka różnorodność ras przeszła przez półwysep Iberyjski, musimy zadać sobie pytanie: czy ewolucja nie jest zawsze sprawą powierzchowną? Czy wszelka substancja nie zostaje ostatecznie w istocie swojej niezmienną? Właśnie jako substancja niezmienna, ma Hiszpanja przede wszystkim znaczenie dla skłonnej do przemian Europy. Jedynie jako ucieleśniona substancja jest ważna dla nowoczesnej przyszłości. Nie napróżno rozpoczęła nową fazę postępu, gdyż bezsprzecznie Hiszpanja dziś idzie znów naprzód. Niechże istota jej pozostanie na wieki tam, czem była zawsze». (Keyserling, «Das Spektrum Europas».)

#### BIBLIOGRAFJA <sup>1</sup>

R. Foulché-Delbosc et L. Barrau-Dihigo, Manuel de l'Hispanisant, 2 tomy, New York, 1920. J. Fitzmaurice-Kelly, Spanish Bibliography, Oxford, 1925. G. T. Northup, An Introduction to Spanish Literature, Chicago, 1925. J. Morawski, Hispano-Polonica (*w przygotowaniu*). — Kultura: R. Altamira, Historia de España y de la civilización española, 4 tomy, Madrid, 1910—1911 (streszczenie w jednym tomie: Barcelona, s. a., i Madrid, 1927). L. Pfandl, Spanische Kultur und Sitte des 16 und 17 Jahrhunderts, München, 1924. S. de Madariaga, The Genius of Spain, Oxford, 1923. — Historia literatury (ogólna): M. Menéndez y Pelayo, Historia de las ideas estéticas en España, 9 tomów, Madrid, 1883—1891; Estudios de crítica literaria, 5 tomów, Madrid, 1893—1908. G. Ticknor, History of Spanish Literature, 3 tomy, 6 wyd., Boston, 1888 (wydanie hiszpańskie: Madrid, 1851—56; niemieckie: Leipzig, 1867; francuskie: Paris, 1864—72). J. Fitzmaurice-Kelly, A History of Spanish Literature, London, 1898 (wyd. hiszpańskie: Madrid, 1901; francuskie: Paris, 1904, 1913, 1921; niemieckie: Heidelberg, 1925). A. Salcedo Ruiz, La Literatura española, Resumen de historia crítica, 4 tomy, Madrid, 1915—1917. E. Mérimée, Précis d'Histoire de la Littérature espagnole, 3 wyd., Paris, 1922 (wyd. amerykańskie, poprawione i uzupełnione: New York, H. Holt). J. Hurtado y A. González-Palencia, Historia de la Literatura española, Madrid, 1922. L. Pfandl, Spanische Literaturgeschichte, t. I, Mittelalter und Renaissance, Leipzig, 1923;

<sup>1</sup> Niniejsza bibliografia obejmuje tylko ważniejsze dzieła ogólnej treści. Szczegółową bibliografię (monografie, wydania tekstów i t. p.) znajdzie czytelnik w odpowiednich podręcznikach i czasopismach, jak «Revista de filología española» i in. Por. też końcowy rozdział «Nauka i oświata» (str. 1003).

Geschichte der spanischen Nationalliteratur in ihrer Blütezeit, Freiburg i. Breisgau, 1929. — Początki piśmiennictwa: Comte Th. de Puymaigre, Les vieux Auteurs castillans 2 tomy, 2 wyd., Paris, 1888—1890; La Cour littéraire de Don Juan II, Roi de Castille, 2 tomy, Paris, 1873. R. Menéndez Pidal, L'Épopée castillane à travers la Littérature espagnole (tłum. H. Mèrimégo), Paris, Colin; Cantar de Mio Cid, 3 tomy, 1908—1911; La España del Cid, 2 tomy, Madrid, 1929. — Romancero: R. Milá y Fontanals, De la poesía heróico-popular castellana, Barcelona, 1874. R. Menéndez Pidal, El Romancero español, New York, 1910; El Romancero, Teorías e investigaciones, Madrid, 1928. — Renesans: A. Bonilla y San Martín, Luis Vives y la filosofía del Renacimiento, Madrid, 1903. Pérez Hervas, Historia del Renacimiento, Barcelona, 1916. — Mistycyzm: P. Rousselot, Les Mystiques espagnols, 2 tomy, Paris, 1867 (wyd. hiszpańskie z przedmową P. Umberta: Barcelona, 1907). J. Baruzi, Saint Jean de la Croix et le Problème de l'Expérience mystique, Paris, 1924. P. Sáinz Rodríguez, Introducción a la historia de la literatura mística en España, Madrid, 1926. E. Allison Peers, Studies on the Spanish Mystics, t. I, London, 1927. — Cervantes: C. Pérez Pastor, Documentos cervantinos hasta ahora inéditos, 2 tomy, Madrid, 1897—1902. F. Rodríguez Marín, Nuevos documentos cervantinos, Madrid, 1914. P. Savj-López, Cervantes, Napoli 1913 (tłum. hiszpańskie: A. G. Solalinde, Madrid, 1917). A. Bonilla y San Martín, Cervantes y su obra, Madrid, 1916. A. Castro, El pensamiento de Cervantes, Madrid, 1925. H. Hatzfeld, Don Quixote als Wortkunstwerk, Leipzig, 1927. A. Cotarelo y Valledor, El teatro de Cervantes, Barcelona, 1916. — Kultyzm i konceptyzm: L.-P. Thomas, Le Lyrisme et la Préciosité cultistes en Espagne, Halle, 1909; Étude sur Góngora et le Gongorisme, Bruxelles, 1911. M. Artigas, Don Luis de Góngora, biografía y estudio crítico, Madrid, 1925; Góngora y el gongorismo, Córdoba, 1928. Liñán y Heredia, Baltasar Gracián, Madrid, 1902. L. Astrana Marín, Quevedo y su época, Madrid, 1925. — Dramat: A. Fr. von Schack, Geschichte der dramatischen Literatur und Kunst in Spanien, 3 tomy, 2 wyd., Frankfurt, 1854 (tłum. hiszpańskie: E. de Mier, 5 tomów, Madrid, 1885—87). A. Schaeffer, Geschichte des spanischen Nationaldramas, 2 tomy, Leipzig, 1890. A. Morel-Fatio, La «Comedia» espagnole du XVII<sup>e</sup> siècle, Paris 1885; tenże i L. Rouanet, Le Théâtre espagnol, Paris, 1900. J. P. Wickersham Crawford, The Spanish Drama before Lope de Vega, Philadelphia, 1922. W. Creizenach, Geschichte des neueren Dramas, t. III (opracowany przez A. Hämela), Halle, 1923. H. J. Chaytor, Dramatic Theory in Spain, Cambridge, 1925. N. Díaz de Escovar y F. Lasso de la Vega, Historia del teatro español, 2 tomy, Barcelona, 1925. W. von Wurzbach, Lope de Vega und seine Komödien, Leipzig, 1899. J. Fitzmaurice-Kelly, Lope de Vega and the Spanish Drama, Glasgow, 1902. R. Schevill, The Dramatic Art of Lope de Vega, Berkeley, 1918. M. Menéndez y Pelayo, Calderón y su teatro, Madrid, 1881 (przedruk 1910). Blanca de los Ríos y Lampérez, De Calderón y de su obra, Madrid, 1914. — Powieść: M. Menéndez y Pelayo, Orígenes de la novela (w «Nueva Bibl. de Aut. esp.», t. I, VII, XIV), Madrid, 1905—1910. F. Wadleigh Chandler, Romances of roguery. Part. I: The picaresque novel in Spain, New York, 1899; The literature of roguery, 2 tomy, Boston and New York, 1907. Mireya Suárez, La novela picaresca y el pícaro en la literatura española, Madrid, 1926. M. Bataillon, Le Roman picaresque, Paris, 1931. — Wiek XVIII: L. A. de Cueto, markiz de Valmar: Historia crítica de la poesía castellana en el siglo XVIII, 3 tomy, Madrid, 1893. V. Cian, Italia e Spagna nel secolo XVIII, Torino, 1896. E. Porębowicz, Literatura hiszpańska XVIII-go wieku (w Dziejach Literatury Powszechnej, t. IV, część II), Warszawa, 1897. — Wiek XIX: F. Blanco García, La Literatura española en el siglo XIX, 3 tomy, Madrid, 1891—1896. Boris de Tannenberg, La Poésie castillane contemporaine, Paris, 1889; Espagne littéraire, Toulouse, 1903. E. Piñeyro, El Romanticismo en España, Paris, 1904. G. Le Gentil, Le Poète Manuel Bretón de los Herreros et la Société espagnole de 1830 à 1860, Paris, 1909. A. Castro, Les grands Romantiques espagnols, Paris, s. a. A. González-Blanco, Historia de la novela en España desde el romanticismo a nuestros días, Madrid, 1909. R. Cansinos-Assens, Poetas y prosistas del novecientos, Madrid, 1919. E. Gómez Baquero, El Renacimiento de la novela en el siglo XIX, Madrid, 1924. — Literatura współczesna: A. González Blanco, Los Contemporáneos, 4 tomy, Paris, Garnier; Los dramaturgos españoles contemporáneos, Valencia, 1917. R. Cansinos-Assens, La nueva literatura, 2 tomy, Madrid, 1917. Azorín, El paisaje de España visto por los españoles, Madrid, 1923. H. Guerlin, L'Espagne moderne vue par ses Écrivains, Paris, 1924. G. de Torre, Literaturas europeas de vanguardia, Madrid, 1925. H. Petriconi, Die spanische Literatur der Gegenwart seit 1870, Wiesbaden, 1926. J. Cassou, Panorama de la Littérature espagnole contemporaine, Paris, 1929. A. Valbuena Prat, La poesía española contemporánea, Madrid, 1930. R. D. Silva Uzcátegui, Historia crítica del modernismo en la literatura castellana, Barcelona, 1925. R. Romera-Navarro, Miguel de Unamuno, novelista-poeta-ensayista, Madrid, 1928. E. Frankowski, Organizacja nauki w Hiszpanji (odb. z tomu XIV «Nauki Polskiej»), Warszawa, 1931.

# LITERATURA PORTUGALSKA

NAPISAŁ JÓZEF 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.

**P**ORTUGALJA, najbliższa sąsiadka Hiszpanji, nieoddzielona od niej żadnymi naturalnymi granicami, pochodząca z jednego z nią szczepu i przechodząca wspólną linię rozwojową — mimo, że wytworzyła wspólne z Hiszpanją obyczaje i wspólne prawa, pokrewną mowę, sztukę i religję — uważa się jednak słusznie za jednostkę odrębną nie tylko pod względem politycznym, lecz również umysłowym, moralnym i społecznym. Zdarzenia polityczne odgraniczyły ostatecznie Portugalję od Hiszpanji i nie tylko zapewniły jej niezależność, lecz wytworzyły w mieszkańcach jej dumne poczucie odrębności i pewnej samowystarczalności. Przyczyniają się do tego również różnice klimatu i inny charakter przyrody: bujna, płodna kraina, bogata w lasy i wody, różni się znacznie od pustkowień środkowej Hiszpanji, i w tych warunkach inaczej też musiał się kształtować charakter mieszkańców.

Bezwzględnie i dziś istnieją między temi dwoma narodami cechy wspólne: i Hiszpanów, i Portugalczyków cechuje pewna indolencja, brak inicjatywy, przyśłowiowa «paciencia», która u Portugalczyków nieraz przechodzi we flegmę. Wydatniejsze jednak od podobieństw są różnice tych charakterów. Hiszpanie patrzą z pogardą na swoich zachodnich sąsiadów: zarzucają im przerost ceremonjalności, sztuczność i napuszoność, i wyśmiewają się z ich skłonności do przesady i do wyolbrzymiania wszelkich najdrobniejszych spraw. Twierdzą, że Portugalczycy mówią o milrejsach, gdy chodzi o grosze, konie liczą nie według głów,

## OGÓLNE ZASADY WYMAWIANIA

*c* przed *e, i, y*, wymawia się jak *s*, przed *a, o, u* tylko wtedy kiedy ma ogonek (*c*), zresztą jak *k*. *ch* i *x* wymawia się naogół jak<sup>o</sup> nasze *sz* (*Sancho*).

*g* przed *e, i, y*, wymawia się jak nasze *ż* (*Gil*), zresztą jak *g*.

*lh* brzmi jak włoskie *gl*; *nh* jak nasze *ń* (*Coelho, Cunha*).

*s* między samogłoskami brzmi jak *z* (*Sousa*), na końcu wyrazu — jak *sz* (*Barros*), *z* jak nasze *z*. *e* na końcu słowa brzmi prawie jak *i*, *o* na końcu prawie jak *u*.

*ae* (pisane obecnie *ai*) wymawia się jak *ai*, *ao* jak *au*, *ou* jak bardzo wąskie *o* (prawie *u*).

*ã, õ* mają dźwięk nosowy (= franc. *an, on*), tak samo *am, em, im, om, um* na końcu wyrazu.

*ãe, õe, õo* wymawiają się mniej więcej: *ae, oe, ao* (*Camoens* wym. *Kamoęsz*).

**A k c e n t.** Wyrazy zakończone na samogłoskę mają przeważnie akcent na przedostatniej, wyrazy zakończone na spółgłoskę lub dwugłoskę nosową — na ostatniej zgłosce.

Znakami ( ^ ) posługują się Portugalczycy rzadko i mniej konsekwentnie niż Hiszpanie.

lecz kopyt, i stroją się, jak w pawie pióra, w całe litanje szumnych nazwisk. Charakterystyczna jest anegdotka o pewnym podróżniku portugalskim, który, gdy chcąc dostać się nocą do oberży zaczął wyliczać bez końca swe pięknobrzmiące tytuły i nazwiska, musiał obejść się bez noclegu, gdyż oberżysta przestraszył się najazdu tylu znakomitych osobistości i oświadczył, że niema dla nich miejsca.

Z punktu widzenia etnograficznego Portugalczycy są mieszaniną najróżniejszych ras. Właściwy podkład ludności stanowią szczepy celtycki, iberyjski i luzytański, z domieszką krwi fenickiej, kartagińskiej, greckiej, rzymskiej, wizygockiej... Każda z tych ras, każdy z tych narodów musiał przyczynić się do ukształtowania charakteru narodowego Portugalczyków. «Po Luzytanach — pisze Domingos Guimarães — odziedziczyliśmy poezję miłosną i nieprzezwyyczajną żądzę niepodległości; po Fenicjanach miłość do morza i żylkę awanturniczą; po Celtach mazycki idealizm, po Arabach fatalizm, po Rzymianach zamiłowanie ładu i wytworności». Inna rzecz, że zagadnienie «rasy» jest zbyt skomplikowane, aby sprowadzać je do tak ogólnikowych formułek.

To pewne, że Portugalczyk jest tylko bratem przyrodnim Hiszpana. Portugalczyk jest bardziej Celtem, w Hiszpanie przeważa Maur. Poczucie odrębności narodowej w stosunku do Hiszpanów musiało być silne w Portugalji, jeśli z tylu samodzielnych niegdyś państewek półwyspu ona jedna skryształizowała się w państwo niezależne. Przez siedem wieków zachowała swą niepodległość, a dziś bynajmniej nie kwapi się z przystąpieniem do «Unji Paniberyjskiej».

Fizycznie Portugalczycy bardzo się różnią od Hiszpanów. Rzadko spotykamy tu ową smukłą sylwetkę, tak częstą w kraju terrorów, rzadko szlachetne i wytworne rysy, właściwe nie tylko hidalgom Kastyli i Navarry, ale zdarzające się i wśród ludu. Portugalczyk jest raczej krępy, często aż niezgrabny, rysy ma nieregularne, wargi grube i sniadą cerę. Ozdobą jego jest blask i wyraz oczu: znane są piękne, wilgotne, wielkie oczy kobiet portugalskich. Mimika miłosna, tak ważną rolę odgrywająca w erotycznym życiu południowców, polega tu na sile i przenikliwości wzroku i ma w poezji miłosnej, a oczywiście i w zastosowaniu prywatnym, znaczenie pierwszorzędne. Francuska «oeillade» jest figlarna i kusząca, włoska «occhiata» powłóczyta i omdlała, hiszpańska «ojeada» ognista i płomienna, portugalska «olhadella» jest zaś natarczywym wezwaniem, kategorycznym nakazem woli, która nie zna sprzeciwu.

Z silną wolą, subtelnością uczuć, niezwyklei zdolnościami umysłowemi łączy naród portugalski miękki, romantyczny sentymentalizm, tęskną melancholję, którą charakteryzuje najtrafniej w określeniu «saudade», i silną uczuciowość, która przejawia się zwłaszcza w sprawach miłosnych. Portugalczyk, gdy kocha, dosłownie «umiera z miłości».

Zarówno charakter człowieka, jak i charakter pejzażu w Portugalji nie uderza tak ostremi kontrastami, jak typy i krajobrazy Hiszpanji. Miast ostrych konturów kastylskich pustkowi, mamy tu pieszczące oko linje faliste. Ziemia nadzwyczaj żyzna, hojnie uposażona przez naturę, jest antytezą surowej, oschłej wyżyny środkowohiszpańskiej. Łagodniejsza jest nie tylko przyroda Portugalji, lecz również klimat, obyczaje i charakter mieszkańców, nawet miękki, melodyjny język, przewany przez Hiszpanów «mową kwiatów».

«Temperament portugalski — pisze da Silva Amado — nie jest tak ognisty, ani wyobraźnia tak żywa, ani mowa tak barwna i porywająca, jak mowa Hi-

szpanów. Ani też wiara religijna nie jest u nas tak fanatyczna, ani walki polityczne tak zawzięte, jak u naszych najbliższych sąsiadów, lecz czy nie zyskuje na tem refleksja! Niektórzy historycy łagodność Portugalczyków przypisują przewadze krwi celtyckiej. Mniej fanatyczni i krańcowi, Portugalczycy znacznie są liberalniejsi od Hiszpanów.

Wszystkich, którzy zwiedzają Portugalję, zjednywa niezwykła uprzejmość, życzliwość i usługowość mieszkańców tego kraju. Nie są oni zdolni do zawziętych uraz i głębokiej nienawiści. Podczas wojen domowych przelewali krew na polach bitew, nie na szafocie. Zabójstwa są tu silnie piętnowane; zresztą w humanitarnym tym kraju znacznie częściej zdarzają się samobójstwa, niż morderstwa. Spory mogą prowadzić do zawziętej dyskusji, po której zresztą nie pozostaje urazy, lecz nigdy się nie kończą walką na noże, jak w Hiszpanji, gdzie «ultima ratio» to ostrze «navaja».

Humanitaryzm Portugalczyków przejawia się również w ich stosunku do więźniów, traktowanych tu łagodniej niż w innych krajach, i obchodzeniu się ze zwierzętami. Walki byków w Portugalji są niewinną zabawką, która niepodobna jest całkiem do krwawej korrydy hiszpańskiej. Rogi byków zazwyczaj zaopatruje się tu w drewniane kulki, aby nie mogły kaleczyć. Nazywa się to «embolar». W związku z tym zwyczajem przeprowadził ktoś dowcipną paralelę, nazywając Portugalczyków «toros embolados», a Hiszpanów «toros desembolados». Porównanie to uwydatnia plastycznie kontrast między porywczym, brutalnym, skłonny do okrucieństw Hiszpanem, a łagodnym, humanitarnym Portugalczykiem. Pod tym względem Portugalczycy zbliżeni są do Francuzów, bardziej są tylko od nich ociążali, mniej żywi i weseli. Wzorują się też na Francuzach, przejmując od nich smak, mody, prądy literackie. Niektórzy autorowie konstatują też wyraźne analogie między Portugalją a Anglią.

Z Anglią łączy Portugalję przedewszystkiem ze w morza, pierwszorzędny czynnik rozwojowy obu tych państw atlantyckich. Położona na samych krańcach Zachodu, jest ona jakby strażniczką oceanu i jego tajemnic. «Portugalja — pisze Eugenio d'Ors — to loggia otwarta na nieskończoność. Jakże nie wyczuć tej siły, która z konieczności musiała wytworzyć pragnienie nieskończoności w narodzie, któremu na wieki przeznaczono położenie geograficzne na krańcach świata, w obliczu wielkiej tajemnicy? Bezkarne nie można nazwać się krańcem świata. Bezkarne nie można zatruwać wyobraźni tą potęgą, tą dala bezkresną oceanu...» Już od czasów Infanta Przedsiębiorczego historia Portugalji jest jednym pasmem odkryć dalekich łądów, nieustannych żeglug i podbojów. Owi żeglarze, niezrażeni niepowodzeniami swych poprzedników, którzy na nędznych statkach puszczali się wśród niezliczonych niebezpieczeństw w obcy, wrogi świat, jak Gama, Pacheco, Almeida, Castro, Albuquerque, i triumfy tych zdobywców, przetopione w uczucie i w fantazji ludowej, spotężniały do kształtów epopei, tryskającej jak samorodne źródło z samego jądra życia narodowego. To też Braga w znakomitem studjum o «Psychologii ludu portugalskiego» wyraził się słusznie, że cała istota narodu portugalskiego wyraża się w epopei XVI wieku, w której poeta wskrzesił burzliwe, awanturnicze żywoty przodków, ujarzmiających morza w poszukiwaniu dalekich łądów, albowiem każdy Portugalczyk jest urodzonym żeglarzem.

Lecz jednocześnie Portugalczyk łączy ze swą żyłką zdobywcą, z żądzą przygody, głębszą i celową refleksję. Wie, do czego dąży, nie rzuca się naoslep

w awanturę. Pod tym względem Vasco da Gama przewyższa genueńczyka Krzysztofa Kolumba. Obaj żeglarze wyruszyli na poszukiwanie drogi do Indyj, lecz Portugalczyk dopiął celu, ku któremu dążył, odkrycie zaś genueńczyka było przypadkiem, niespodzianką dla niego samego.

Całkowicie usprawiedliwiona jest narodowa duma Portugalczyków, którzy noszą w sobie wyniosłe poczucie swej misji dziejowej, dziedzictwa swych przodków, którzy umieli wywalczyć sobie niepodległość i utrzymać kolonie, zajmujące nawet dziś jeszcze, po utracie Brazylii, obszar 26 razy większy od kraju macierzystego.

Portugalja jest atlantycką odmianą Iberji, tak jak Katalonja jest jej odmianą śródziemnomorską, a Kastylja — kontynentalną. Kastylja reprezentuje jakby pierwiastek epicko-dramatyczny, na Wschodzie przeważa plastyczny, na Zachodzie zaś liryczny. «Nasze położenie geograficzne — pisze José de Figueiredo — wysunęło nas na najdalsze krańce Zachodu, co pozwala nam oglądać słońce aż do ostatnich mgieł przedmierzchowych i daje nam wspaniałą, lecz denerwującą rozkosz śledzenia wszelkich odcieni agonji światła. Jesteśmy więc narodem skłonny do elegijnych nastrojów, gdyż żyjemy w wiecznej kontemplacji zmierzchu: zmierzchu światła i zmierzchu przeszłości. Jesteśmy narodem, który żyje wspomnieniem minionych dziejów, zagasłej świetności, i który, dopełniwszy swego posłannictwa, nawet wśród najwspanialszych blasków zachodu patrzy na świat przez lzy...» Marzycielska dusza Portugalczyka ma w sobie coś z subtelnej zadumy pięknego wieczoru jesiennego. Owa słodka melancholja celtycka, hamująca jak tłumik gwałtowną namiętność, właściwą południowcom, wyraża się w t. zw. «saudade». Słowo to jest określeniem tęsknoty, zbliżonem do polskiego słowa «żał», do rosyjskiego «toska».

Z ową wrażliwością schyłkowców łączą Portugalczycy przysłowioną uległość i nieodporność wobec wpływów obcych. Psychika portugalska, wiotka, niezdeterminowana, nieuchwytna, receptywna, chętnie nagina się i kształtuje według sil i prądów, przechodzących do niej z zewnątrz. «Hiszpanie są sobą, a my jesteśmy — wszystkiem», wyraził się pewien subtelny luzytański obserwator, a najlepszy znawca psychiki portugalskiej, Teófilo Braga, tak ją określa: «Główną cechą charakteru Portugalczyków jest niezdeterminowanie, wahanie się, niezdolność do szybkiej rezolucji. Określić ją można słowami «procrastinare lusitanum est». Naród nasz pozbawiony jest inicjatywy i oryginalności». Podobny sąd o swoich ziomkach wydał również Eça de Queirós.

Istotnie, literatura portugalska jest przeważnie odbiciem, refleksem prądów europejskich. Początkowo wzorowała się głównie na poezji bretońskiej i prowansalskiej; potem w XVII wieku, gdy ruch umysłowy w Portugalji zaczął słabnąć, ożywiały go dopływy energii z Włoch i Hiszpanji. Od Włochów przejęli Portugalczycy formy dramatyczne, od Francuzów — estetykę. Francja, Anglja i Niemcy wycisnęły wybitne piętno na portugalskiej poezji romantycznej, a Francja i Niemcy zapoczątkowały tu realizm w beletrystyce i krytyce literackiej. Niesprawiedliwością jednak jest odmawiać Portugalji wszelkiej oryginalności, jak to czynią niektórzy krytycy. Nietylko w wieku XVI, który wydał wielką epopeję narodową, lecz i w późniejszych wiekach obce wpływy grały nieraz tylko rolę surowców, przetwarzanych na całkiem nowe, odrębne wartości. Nawet w tych wypadkach, gdy literatura portugalska jest tylko zwierciadłem, zwierciadło to nadaje pierwotnym formom pewną swoistą deformację.

Oczywiście, bliskość Hiszpanji musiała wpłynąć na ruch umysłowy i literacki w Portugalji. Umysłowość obu narodów, jak ich charakter, ma pewne cechy wspólne, które odzwierciedlają się w literaturze: więc brak zdolności w kierunku analizy psychologicznej, brak wyrobienia filozoficznego i zmysłu krytycznego, skłonność do religijnego mistycyzmu i prozelityzmu, tendencje moralizatorskie i rozmach epicki. Zasadniczą różnicą jest arystokratyzm literatury portugalskiej, przeciwstawiający się hiszpańskiemu demokratyzmowi. Oddziaływały na to wpływy prowansalskie i włoskie, zaznaczające się silniej w Portugalji niż w Hiszpanji — lecz przede wszystkim wrodzona Portugalczykom przewaga refleksji nad fantazją, wysiłku nad samorzutnością. Jeśli poruszane są tu nawet wielkie zagadnienia narodowe, forma ich nigdy nie jest popularna, przeznaczona dla szerokich mas: przedstawiciele ducha narodowego stawiają wyżej «pomnik spiżowy» nad oklaski «profanum vulgus». Tendencja ta musiała spowodować ubóstwo teatru i poezji dramatycznej, a natomiast — bujny rozkwit liryki. Poezja portugalska jest subiektywna, wyrozumowana, akademicka, uczona. Pierwotnie uprawiali ją wyłącznie księżęta, rycerze i uczeni, potem staje się przywilejem zamkniętych kół elity umysłowej i akademij, odgradzających się chińskim murem od szerszych warstw społecznych. Tradycja i «szkoła» były zawsze ważnymi współczynnikami twórczości poetyckiej. Oczywiście i w Portugalji istniała walka między klasycznym akademizmem a popularyzmem, lecz tylko genjusz taki jak Camões umiał oba te pierwiastki harmonijnie zespolić.

### OKRES PIERWSZY

(1189—1385)

Początki historii i piśmiennictwa. — Poetycka hegemonja Prowancji. — Poezja epicka. — Proza epicka.

Właściwym założycielem monarchji portugalskiej był Alfons, syn i następca Henryka Burgundzkiego. Zwyciężywszy Maurów na polach Ourique (1139), został po zdobyciu Lizbony, dzięki poparciu papieża Innocentego II, ogłoszony królem. Niebawem uchwalono konstytucję nowego państwa i ogłoszono autonomję i niezależność w stosunku do Kastylji, co przeszło bez protestu. Stolicą młodego państwa była wówczas Coimbra, wydarta Maurom przez króla Alfonsa. Rządy jego następców: Sancha I, Alfonsa II, Sancha II, Alfonsa III (1185—1279) są również jedną nieustanną walką z Maurami, której rezultatem jest stopniowe rozszerzanie granic państwa. Zwłaszcza Alfons III przyczynił się znacznie do skonsolidowania, wzmocnienia młodego państwa i dał początek gospodarczemu rozwojowi kraju; akcję tę przejął w dziedzictwie i konsekwentnie prowadził dalej syn Alfonsa, Dom Dinis (1279—1325). Popierał on eksploatację kopalń złota i żelaza i handel z Francją, Flandrją i Anglią, przeprowadzał kanały i akwedukty, budował okręty, a w głównych miastach państwa zakładał szkoły i warsztaty. Szczególną opieką otaczał rolnictwo: karczowaniem i użyźnianiem ugorów, pomnożeniem osad wiejskich i posadzeniem wielkich lasów sosnowych nad brzegiem morza zaskarbił sobie wdzięczność ludu, który nadał mu przydomek Króla Rolnika («Lavrador»). W dziejach tych czynną pomoc przynosiła królowi żona jego, księżniczka Izabela, kanonizowana potem jako św. Elżbieta Portugalska. Była



Trubadur galicyjski, żongler-gitarzysta i śpiewaczka z tamburynem.

(«Canc. da Ajuda», w. XIII–XIV).

ona założycielką klasztoru w Coimbrze, który był jednocześnie szkołą gospodarstwa wiejskiego dla młodych sierot-wieśniaczek. Niemalę też zasługi położył Dom Dinis na polu oświaty, jako założyciel uniwersytetu w Lizbonie (1291), przeniesionego potem do Coimbry. Był też mecenasem i protektorem Muz, podejmując chętnie na dworze swoim wędrownych pieśniarzy.

Podwójna klątwa ciąży na synu i następcy jego, Alfonsie IV (1325–1357), który jako buntownik stał się przyczyną śmierci ojca, i którego ofiarą padła również synowa jego, piękna Inês de Castro. Dramatyczny ten epizod opiewany był przez wielu poetów. Camões wystawił Inesie wspaniały pomnik w «Luzjadach» (pieśń III, str. CXIX–CXXV). Z synem Alfonsa IV, zmarłym przed-

wcześniej Dom Fernandem, wygasła w Portugalji dynastia burgundzka w linii prostej.

Poetycka hegemonja Prowancji. Charakterystycznym objawem arystokratyzmu umysłowości portugalskiej jest fakt, że poezja kunsztowna, poezja wybrańców rozwinęła się wcześniej, niż poezja ludowa. Tłumaczy się to głównie wpływami prowansalskimi, które w średnich wiekach górowały w Portugalji. Już w pierwszych pomnikach poetyckich zaznacza się wybitny wpływ poezji trubadurów, która dochodzi do pełnego rozkwitu za panowania króla Dinisa. (Jako najdawniejsze dzieło poezji portugalskiej przechował się wiersz, przypisany Payowi Soaresowi de Taveirós, ok. 1189.)

Różnorodne okoliczności sprzyjały zakorzenieniu się liryki prowansalskiej na gruncie portugalskim. Naprzód zdarzenia historyczne, więc emigracja trubadurów Prowancji, spowodowana krucjatą przeciw albigensom, ślub Dom Alfonsa Henriquesa z księżniczką sabaudzką Mafaldą, długi pobyt Alfonsa III we Francji i osobisty wpływ króla Alfonsa kastyjskiego (dziadka Dinisa), który był wielkim wielbicielem i naśladowcą kunsztu trubadurów. Przedewszystkiem jednak zaznaczyć trzeba, że liryka prowansalska znalazła podatny grunt w narodzie portugalskim, którego najwybitniejszą cechą jest skłonność do liryzmu. Sam dźwięczny i muzykalny język portugalski był jak stworzony do śpiewnych kancon trubadurów. Już Alfons X układał swe kancony miłosne wyłącznie w narzeczu galicyjskim, identycznym z językiem staroportugalskim.

Początki liryki galicyjsko-portugalskiej giną w mrokach przeszłości; geneza jej nie jest jeszcze wyjaśniona. Istnieją przypuszczenia, że sławni trubadurzy prowancy, jak Marcabrun, Cercamon, Peire d'Alvernhe, Peire Vidal, Elias Cairels, byli gośćmi na dworze króla portugalskiego. Wiadomo, że Raimond de Berengar, wielki protektor prowansalskich pieśniarzy, poślubił córkę Dom Alfonsa Henriquesa; zamilowania jego musiały wywrzeć wpływ na dwór portugalski. Wiadomo również, że już Dom Sancho gościł u siebie poetów fran-



cuskich, i że poezję dworską uprawiano za Dom Alfonsa III. Poezja ta do istotnego rozkwitu doszła za panowania Dom Dinisa, kiedy we własnej ojczyźnie rozpoczynała już okres upadku. Podobnie jak dziadek jego, król Alfons kastylski, chętnie podejmował Dinis na dworze swoim trubadurów, sam też był wybitnym i płodnym przedstawicielem poezji, przez nich reprezentowanej. W ogólnej liczbie około 2000 pieśni, jakie się przechowały w trzech wielkich «cancioneiros» portugalskich, 138 jest przypisywanych Dom Dinisowi. Arystokratyczna ta poezja miała licznych zwolenników w kołach dworskich, wśród książąt, grandów («ricos homes»), wysokich dostojników i uczonych, jak D. Gil Sanches, syn przyrodni króla Sancha I, D. Fernam Garcia Esgaravunha, Don Pedro de Aragon, szwagier Dom Dinisa, Dom Afonso Sanches i D. Pedro Afonso, hrabia de Barcellos, synowie przyrodni Dinisa, kanclerz D. Estevam da Guarda i wielu innych. Nie brakło też wśród poetów i przedstawicieli duchowieństwa, jak opat D. Gomes Garcia lub klerycy Ruy Fernandes, Aires Nunes, Pay de Cana, Sancho Sanches.

Ogólna liczba poetów, których nazwiska przechowały się do naszych czasów, wynosi 163. Wśród pieśniarzy tych oczywiście spotykają się i przedstawiciele Galicji. Hiszpanami byli oprócz królów kastylskich (Alfonsa IX, X i XI), Pedro Amigo z Sewilli, Pedro Garcia z Burgos, żongler Joam z Leonu, D. Gomes Garcia i inni. Naogół przechowało się z tego okresu (1200—1386) 2116 pieśni portugalskich, w tem 1698 świeckich. Pieśni te przechowane są przeważnie w trzech wielkich kancjonarzach: w watykańskim «Cancioneiro da Vaticana» (wyd. 1875), w «Cancioneiro da Ajuda» (wyd. 1904) i w «Cancioneiro Colocci-Brancuti» (wyd. 1880); ostatni ten rękopis, pochodzący z biblioteki humanisty włoskiego Angela Colociego (w. XVI), został niedawno nabyty przez rząd portugalski i włączony do Biblioteki Narodowej w Lizbonie. Istnieje jeszcze «Cancioneiro d'El-Rei D. Dinis» (wyd. 1847), zawierający pieśni króla Dinisa oraz kilku innych poetów z tej epoki. Utwory zawarte w trzech wielkich kancjonarzach (z których najobszerniejszy jest trzeci) podzielić można według charakteru i nastroju na: 1) pieśni miłosne («cantigas de amor e de amigo»), 2) pieśni szydercze («cantigas de escarnho e maldizer»), 3) dialogi («tenções»), 4) melodje taneczne («bailadas»), 5) historyczne romance i kancony, 6) bretońskie «laisy», 7) sielanki, serenady, «albas» i inne wiersze okolicznościowe. Zbiory powyższe nie obejmują pieśni religijnych ani wojennych.



Karta z «Cancioneiro da Ajuda».

Z punktu widzenia artystycznego najcenniejsze są «cantigas de amor e de amigo», w których obok komunalów i konwencjonalizmów przejawia się nieraz głębsze, szczere uczucie. Z punktu widzenia historii kultury jednak ważniejsze są poezje szydercze i satyryczne, które przedstawiają w ciekawym oświetleniu ówczesne stosunki prawne i administracyjne, obyczaje wojenne i pokojowe, życie żołnierzy i mnichów, święta ludowe i dworskie, stroje i zwyczaje. Aluzje do wydarzeń historycznych spotykają się tu rzadko; zwykle poruszane są rysy charakterystyczne lub obyczajowe: piętnowana jest więc rozrzutność Alfonsa X, zwyrodnienie braci zakonnych, templarjuszów i hospitarjuszów, nadużycia w domach zakonnych i przytułkach; wywlekane są tu na forum publiczne sprawy prywatne, intymne, jak uwodzenie lub uprowadzanie kobiet i wynikające z tego konsekwencje; opisywane są pielgrzymki, wyprawy łowieckie, gry i turnieje, kręactwa żydowskich finansistów, umysłowe i fizyczne ułomności faworytów dworskich i wiele, wiele spraw, które na portugalskie średniowiecze rzucają ciekawe i barwne światło.

Pod względem techniki uderza w tych poezjach wielka różnorodność form stroficznych. Trzeba zaznaczyć, że «cantiga» portugalska nie jest bynajmniej niewolniczym naśladownictwem kancony prowansalskiej. Jest bardziej niezależna, mniej skrepowana tyranicznymi schematami «Leys d'Amors». Nawet zasada trójdziału strof i rymów nie jest konsekwentnie stosowana.

Można przypuszczać, że trubadurzy portugalscy wzorowali się także, choć niewątpliwie rzadziej, na liryce północno-francuskiej i na motywach bretońskich; trudno jednak jest określić dokładnie rozciągłość i doniosłość tych wpływów.

Poezja epicka. Przeciwstawia się zwykle epickiej Hiszpanji — liryczną Portugalję. Niewątpliwie, w Hiszpanji podatny grunt znalazła epicka romanca, gdy natomiast w Portugalji największy rozkwit osiągnęła liryczna kancona. Nie należy jednak zapominać, że do wzbogacenia skarbcza romancerów hiszpańskich przyczynili się również i poeci portugalscy, że niejedne z najpiękniejszych kwiatów poezji epickiej wyszły z pod pióra Gila Vicentego, D. Joama Manoela, Gabriela Saraivy, Antonia Lopesa, Francisca Lopesa, Jorge'a de Montemór, Gregoria Silvestra, Rodriguesa Loba i innych. Poeci ci pisali swe romances w języku kastylskim, gdyż rozkwit tej poezji przypada na wiek XV, to jest okres, w którym Hiszpanja była modna w Portugalji.

Proza epicka. Pomijając kroniki łacińskie XIII i XIV wieku, dzieła hagiograficzne i ascetyczne, pisane po łacinie lub tłumaczone na portugalski, średniowiecze portugalskie wydało charakterystyczne «księgi rodowe» («livros de linhagem»), jak słynny «Livro de linhagem do Conde D. Pedro», zawierające oprócz genealogji danego rodu motywy epickie, opisy bitew, czynów rycerskich, i rozpowszechnione na całym Zachodzie powieści o Tristianie, Lancelocie i innych bohaterach Okrągłego Stołu. Na uwagę zasługuje również poemat łaciński z XIV w., przypisany Soeiro'owi Gosuinowi, opiewający zdobycie miasta Alcacer do Sal, oraz poemat Afonsa Giraldesa o zwycięstwie pod Tarifą, jakie odnieśli nad Maurami Dom Afonso IV i Alfons IX kastylski (1340). O poemacie tym («Poema da batalha do Salado»), z którego przechowało się tylko 12 strof oryginału — wspomina kronikarz Frei António Brandão w dziele «Monarchia Lusitana».

Ojczyzny «Amadisa», tego «praojca nowoczesnej powieści», nie udało się dotychczas ustalić, istnieją jednak poszlaki, przemawiające na korzyść jego po-

chodzenia portugalskiego. Już w XV wieku spotykamy w literaturze portugalskiej wzmianki o Amadisie i Orianie. Gomes de Zurara w dziele «Chronica do Conde Dom Pedro de Menezes» (ok. 1460) przypisuje wyraźnie autorstwo «Amadisa» trubadurowi Vaskowi de Lobeira. Według innej wersji miał Pero de Lobeira przełożyć «Amadisa» z francuskiego na portugalski na życzenie infanta Dom Pedra. «Amadis» był w każdym razie znany w Portugalji w początkach XIV w. i obejmował pierwotnie tylko 3 księgi (czwartą dodał Montalvo w pierwodruku z r. 1508). Powieść ta wywarła wielki wpływ na twórczość ówczesną i wywołała długi szereg naśladownictw.

## OKRES DRUGI

(1385—1500)

Rys historyczny. — Poeci pałacowi. — Proza. — Dom João I. — Dom Duarte. — Infant Dom Pedro. — Henryk Żeglarz. — Vasco Fernandes de Lucena. — Kronikarze.

W roku 1385 korona Portugalji przechodzi do dynastji Avis, wywodzącej się od bękartą D. Joama I, brata przyrodniego Dom Fernanda. W tymże roku Portugalja, dzięki zwycięstwu pod Aljubarrotą, uniezależniła się ostatecznie od Kastylji. Rozpoczyna się epoka wielkich odkryć i wypraw morskich, zaczętych zdobyciem Ceuty (1415), odkryciem archipelagu Madery (1418), wysp Kanaryjskich (1427) i Azorów (1433). Król Dom Duarte «Wymowny» w czasie swego pięcioletniego panowania przeprowadził kodyfikację prawa zwyczajowego i przeniósł stolicę państwa do Lizbony. Czterej bracia królewscy, księżęta Pedro Podróżnik, Henryk Żeglarz, Jan Waleczny i Ferdynand Święty (którego uwiecznił Calderón w dramacie o «Księżu Niezłomnym»), przyczynili się w niemałym stopniu do pomnożenia chwały swego narodu.

Natomiast nieszczęsne dla Portugalji okazały się rządy Alfonsa V (1438 do 1481). Zdobycie Tangeru i Arzilli przysporzyło państwu wiele kłopotów, a usiłowanie przyłączenia Kastylji okazało się przedsięwzięciem chybionem. Gdy na dworze króla francuskiego, zamiast spodziewanej pomocy, Alfons doznał tylko upokorzeń, zniechęcony tyłoma niepowodzeniami zrzekł się korony w r. 1481.

Syn jego, D. João II («Księżę Doskonały», 1481—1495), którego historycy przyrównują do kardynała Richelieu'go, ujął silną ręką ster rządów. Poskromił on szlachtę i pozbawił częściowo przywilejów i koncesyj terytorjalnych, jakie uzyskała od słabego Alfonsa, a jurysdykcję feudalną zastąpił królewską. Dla buntowników i spiskowców nie znał litości: kazał ściąć Fernanda de Menezes, Dom Fernanda, księcia de Braganza (teścia królowej) i innych, i własnoręcznie zabił sztyletem swego szwagra i rywala, młodego księcia de Viseu. W polityce zewnętrznej okazał się równie stanowczy, jak obrotny. Przedewszystkiem postarał się o utrwalenie pokoju z Kastylją, by móc skierować wszystkie siły ku rozszerzeniu posiadłości zamorskich, które przypadły w udziale Portugalji dzięki odkryciu Beninu (nad ujściem Nigru) przez Afonsa Aveira, przyłasku «Cabo de Padrás» przez Dioga Cama (1485) oraz «Przyłasku Dobrej Nadziei» przez Bartholomeu'go Diasa (1487). W r. 1494, to jest w dwa lata po odkryciu Ameryki przez Kolumba, João II podpisał słynny traktat w Tordesillas, według którego na podstawie linii biegnącej od bieguna do bieguna podzielono zdobycze

zamorskie na dwie części; część zachodnią przyznano Hiszpanji, część wschodnią zaś Portugalji. D. João II przyczynił się również do rozwoju nauk, zwłaszcza astronomji i kosmografji; za jego panowania rozszerzyła się też znacznie w Portugalji sztuka drukarska.

Za panowania króla D. Manoela (1495—1521) Portugalja stała u szczytu swej potęgi. Vasco da Gama, okrążywszy Przylądek Dobrej Nadziei, dociera do ujścia Zambezi, z Mozambiku przepławia się do wybrzeża malabarskiego i 20 maja 1498 r. zarzuca kotwicę przez Kalikut. Dwa lata po odkryciu drogi morskiej do Indj Wschodnich Pedro Alvares Cabral ląduje w Brazylii, a Cortereal odkrywa wyspę Nowej Ziemi (New-Foundland) i południową część Grenlandji.

Okres ten, w którym — jak trafnie się wyraża Bouchot — Portugalja tworzyła własną epopeję nie w pieśni, lecz w czynie — nie mógł sprzyjać rozwojowi poezji. Całą energję twórczą pochłaniały wyprawy zdobywcze, przewrót zaś, jaki się dokonał pod wpływem nowych odkryć i podbojów, znalazł swoje odbicie w literaturze dopiero po osiągnięciu punktu kulminacyjnego rozwoju politycznego, to jest po zdobyciu Gangesu i Indj Wschodnich, czyli w trzecim okresie dziejów Portugalji. Zwłaszcza pierwsza połowa drugiego okresu zaznacza się zastojem ruchu umysłowego i twórczości poetyckiej. Dopiero na świetnym dworze rycerskiego Alfonsa V «Afrykanina» wystrzelił znów wysoko płomień poezji, pod wpływem modnej wtedy i coraz bardziej rozszerzającej się literatury hiszpańskiej. Poezja ta ma cechy jeszcze dalej posuniętego wykwintu, niż pieśni trubadurów, staje się wyrazem coraz bardziej wyrafinowanej kultury dworskiej, a duch jej, forma i język przejęty są żywcem z Hiszpanji.

Dawni truverzy, wzorujący się na liryce prowansalskiej, ustępują miejsca t. zw. «poetom pałacowym», szukającym natchnienia w poezji swych sąsiadów wschodnich. Do tej zmiany stylu i kierunku liryki przyczyniła się niewątpliwie przeprowadzona przez Joama II centralizacja państwowa, wskutek której szlachta, pozbawiona przywilejów, nie mogła dłużej grać roli mecenasów i protektorów sztuki, a musiała zgrupować się koło dworu. Poezja trubadurów zaś bez mecenasów i protektorów straciła grunt pod nogami i dłużej ostać się nie mogła.

Cały skarbiec poezji, która się z owych czasów przechowała, mieści się w słynnym «Cancioneiro geral», zebranym przez Garcję de Rezende, sekretarza i biografa króla Joama II. Kancjonarz ten wydany został w r. 1516 i zawiera pieśni z początków XVI stulecia. Czy tymczasem, to jest od śmierci Dom Dinisa do pełnoletności Alfonsa V, muza dworska zupełnie zamilkła? Nie wydaje się to prawdopodobne, choć o przejawach jej w tym okresie mamy skąpe tylko wiadomości. Tak np. Fernam Lopes, kronikarz Joama I, wspomina o trubadurze króla Ferdynanda, imieniem Anequim, a Zurara (ok. 1460) o pieśniarzu żydowskim Judá Negro. Hiszpański «Cancionero de Baena» (1445) zawiera prócz poematów hiszpańskich kilka poezyj pisanych w narzeczu galicjańskim, a markiz de Santillana w słynnym «Prohemio o Carta al Condestable» (1449) wymienia jako trzech najslawniejszych poetów galicjańskich okresu podionizyjskiego: Fernama Casquicia, Vasca Piresa de Camões, przodka twórcy «Luzjadów», oraz tragiczną postać Maciasa «Zakochanego», prototyp wszystkich tych nieszczęsnych kochanków, którzy dosłownie «umierają z miłości». Wreszcie C. M. de Vasconcelos wymienia w gronie poetów «podionizyjskich» prócz Hiszpanów Pera Garcii (z Burgos) i Joama de Leom, Mena Rodriguesa Tenoira,

Rodrigu' Eannesa Redonda, Martima Moxę i Joama Fernandes de Ardeleiro.

Poeci pałacowi, których w owych czasach był w Portugalji spory zastęp (według Bragi ok. 350), różnią się od dawnych trubadurów tem, że gdy tam przeważały wpływy prowansalskie, tu wszechwładnie panuje hiszpańszczyzna; nawet mowa kastylska nieraz bardziej odpowiada poetom dla oddania ich uczuć i nastrojów. Nastroje te i tu są przeważnie liryczne, obok satyrycznych i żartobliwych, ale skala inspiracji jest rozleglejsza. Obok drobnych «cantigas», «glosas», «voltas», «espar-sas», «chacotas», «vilancetes» i t. d., odznaczających się nieraz mocno niewybrednym humorem — pojawiają się też poematy większych rozmiarów o kunsztowniejszej strukturze, utwory dydaktyczne i epiczne oraz dialogi o dramatycznym zabarwieniu. Obok motywów ludowych, jako pierwsze przeblęski renesansu nierzadkie są już reminiscencje z Owidjusa, Wergilego i Sabinusa i aluzje do «Piekła» dantejskiego. Znaczenie «Cancioneiro geral» podnoszą zamieszczone w nim młodzieńcze utwory wielkich poetów, takich jak Sá de Miranda, Bernardim Ribeiro i Gil Vicente. Wyróżniają się tam również alegoryczne poematy Luisa Anriquesa i Duarta de Brito («Piekło zakochanych»), słynna kancona «Partindose» Joama Rodriguesa Castelha Branca, rzewna elegja Garcii de Rezende o miłości i męce Inesy de Castro («Cuidar e suspirar»), oraz treny Luisa d'Azevedo, Alvára de Brito, Luisa Anriquesa i Dioga Brandão na śmierć młodocianego księcia Alfonsa i innych dostojnych osobistości. Zdarzają się też romance o motywach ludowych, które są prawdziwymi klejnotami poezji i przewyższają nieraz kunsztem poetyckim romance hiszpańskie: do najpiękniejszych należą pieśni o Dom Beltrámie, Dom Clarosie, Claralindzie, Reginaldzie, o hrabim Yanno, Guimarze... Romance portugalskie różnią się tem od hiszpańskich, że pozbawione są cech historyczności i opiewają bohaterów i zdarzenia zmyślane (choć może inspirowane przez lokalne zdarzenia rzeczywiste), słowem, nastrojem są bardziej zbliżone do ballad.

Dla dziejów kultury portugalskiej «Cancioneiro» ma znaczenie pierwszorzędne; zwłaszcza «trovas» pełne są aluzyj do znanych osobistości i wydarzeń współczesnych. Wszystkie ważniejsze bitwy i zwycięstwa znalazły oddźwięk w tej księdze. Z wzrastającym poczuciem potęgi i dumy narodowej budzi się



Vasco da Gama (tu dołu widok miasta Kalikut).

(Według starego miedziorytu).

instynkt poezji i tęsknota do piewcy, któryby umiał chwałę narodu uwiecznić w nieśmiertelnej pieśni. Epoka ta jest jutrzeńką renesansu: epoką pierwszych studjów humanistycznych, pierwszych zainteresowań literaturą klasyczną. Mnożą się komentatorzy Owidjusza i Wergilego; João Rodrigues de Sá e Menezes komentuje nawet Homera, Pindara i Anakreonta i sławi w łacińskich heksame-trach bohaterstwo własnej ojczyzny. W roku 1501, na przełomie dwóch wieków, ukazuje się pierwszy oryginalny utwór poetycki w języku łacińskim: «*Eclogae*» Henriqua Cayada («Hermigius»). Zarysowują się już sylwetki poetyckie czterech wieszczów, których posłannictwem jest odrodzić i unarodowić literaturę ojczystą: w zaciszu rosną już w siły twórcze Gil Vicente, twórca dramatu portugalskiego, Cristovão Falcão, pierwszy z wielkich bukolików, Bernardim Ribeiro, twórca powieści prozą, i Sá de Miranda, który nadał nowy kierunek liryce i wprowadził do ojczyzny tragedję klasyczną. Na horyzoncie świta już wyraźnie jutrznia «złotego wieku» Luzytanji.

Proza. Dla okresu tego znamieny jest żywy udział, jaki królowie i władcy przyjmowali w rozwoju ruchu humanistycznego. Poczynając od Joama I, postawili sobie za najważniejsze zadanie przeszczepianie kultury ówczesnej do swego państwa, ze szczególnem uwzględnieniem tych nauk, które miały związek z jego posłannictwem dziejowem. Nabywali więc księgi, zakładali biblioteki, gromadzili w nich najwybitniejsze dzieła średniowiecza oraz wszystkie skarby mądrości starożytnej, jakie mogli osiągnąć. Nietylko biblioteki dworskie, lecz również księgozbiory klasztorne, uniwersyteckie i prywatne dążyły w owej epoce do najintensywniejszego pomnażania swych bogactw. Lwią część tych bibliotek stanowiły książki treści religijnej; więc Biblia i komentarze biblijne, traktaty teologiczne, filozoficzne i moralne, żywoty świętych i męczenników, pisma Ojców Kościoła; znajdowały się tam również dzieła kosmograficzne Wincentego z Beauvais, Mikołaja de Lira, Piotra d'Ailly, Arabów Alfagrana i Aalcaboma, dzieła filozoficzne Avicenny i Averroesa; traktaty pedagogiczne, jak «*De regimine principum*» Egidjusza Colony i inne. Z klasyków na pierwszym miejscu znajduje się Cycero i Seneka, dalej Walerjusz Maksymus, Wegecjusz, Liwjusz, Salustjusz, Plin-jusz, Cezar, Kolumella, Josephus, rzadziej Swetonjusz, Tacyt, Kwintus Kurcjusz; z poetów: Lukan, Owidjusz, Wergiljusz, Tybull. Z greckich autorów znano Arystotelesa, rzadziej Platona, wyjątkowo Herodota, Hezjoda, Ksenofonta, Ptolemeusza, Demostenesa i Homera. Literatura francuska reprezentowana była przez romanse, niektóre «chansons de geste», przedewszystkiem ballady i pieśni. Z Włoch przeniknęły do Portugalji dzieła Balda, Bartola, Cına da Pistoia, Guinizellego, Danta, Petrarki i Boccaccia, oraz «*Centio Novelle*»; z Hiszpanji: kroniki («*Crónica general*», «*Cid*», «*Rodrigo*», *Ayala* i inni), dzieła Juana Ruiza, Santillany, Meny, Pereza de Guzmán, kazania św. Wincentego Ferrera. Pokazną ilość z wymienionych tu dzieł tłumaczono i opracowano w języku portugalskim.

Ówczesni książęta portugalscy byli światli, odcytani, kształtowali umysł i serce na wielkich wzorach poetyckich. Nieraz też sami chwyтали za pióro, bądź w celu pedagogicznym, chcąc przyczynić się do szerzenia wiedzy w swym kraju zapomocą przekładów i kompilacyj, bądź jako kronikarze, wysławiając w kronikach czyny i zasługi przodków.

Dom João I (1365—1433), w celu podniesienia w kraju kultu dla Marji Panny rozpowszechnił «*Modlitewnik Dziewicy*» i napisał «*Psalmy do Mszy żałobnej*».

Pozatem z pod pióra jego wyszedł częściowo oryginalny, częściowo naśladowany obszerny traktat o łowiectwie, t. zw. «Livro de Montaria». Na jego zlecenie mnisi z klasztoru alkobaceńskiego dokonali przekładów z Ewangelij, Dziejów apostołskich, Listów św. Pawła i Żywotów świętych.

Dom Duarte (1391–1438), książę obdarzony wielką szlachetnością charakteru i skłonnością do kontemplacji i melancholji, zwykł był powierzać swe refleksje, myśli i zamiary pergaminowi. Stąd powstało wiele pism, traktujących o najróżniejszych kwestjach teoretycznych i praktycznych, jako to «Uwagi o woli i intelekcie», «Podręcznik fechtunku», «Głosy do Ojca nasz», plany regulacji nabożeństw w kaplicy pałacowej, szkice dworskich mów żałobnych, przepisy, jak należy tłumaczyć z łaciny, przepisy na wypędzenie diabła, myśli o Niepokalanem Poczęciu, o sposobach osiągnięcia wiecznego szczęścia, o przyjaźni i t. p. Zbiór wybranych dysertacyj p. t. «Wierny doradca» («Leal Conselheiro») czyli «Katechizm uczciwości» poświęcił Dom Duarte swej małżonce. Jest to szereg zdrowych zasad moralnych, pisanych w jędrnym stylu «człowieka poczciwego», przeważnie naśladowanych, lub żywcem wziętych z różnych autorów, z czem się zresztą Dom Duarte nie kryje, lecz wymienia ich i wysławia.

Infant Dom Pedro (1392–1449), książę Coimbry, wybitniejszy i wytrawniejszy od Dom Duarte jako władca, człowiek i pisarz, napisał doskonale dzieło o etyce chrześcijańskiej p. t. «Virtuosa Bemfeitoria» («Cnotliwa dobroczynność»), wzorowane głównie na «De beneficiis» Seneki. Przetłumaczył również Cycerona «De officiis» i był inicjatorem przekładów innych dzieł Cycerona, Plinjusza, P. P. Wergerjusza, Marka Pola. Ten książę-humanista nie tylko w swych listach i rozprawach dał dowód wielkiej mądrości politycznej, lecz zasłużył sobie nawet u ziomków na tytuł «wielkiego poety» («gran poeta»), który nie wydaje się nam dziś dość usprawiedliwiony, gdyż pozostałe po nim dwie «trovas», choć niepozabawione wdzięku, nie świadczą jednak o wielkim talencie poetyckim. Chcąc usprawiedliwić ten chlubny tytuł, niektórzy krytycy przypisywali infantowi — «Amadisa».

Patriotycznie nastrojeni historycy literatury portugalskiej nie pominęli również dzielnego księcia Henryka Żeglarza (1394–1460), przypisując mu relację o własnych podróżach i odkryciach, przesłaną rzekomo Alfonsowi V; w rzeczywistości jednak «Conquista da Guiné» jest dziełem Zurary. Henryk, prócz listów, napisał tylko memorjał o konieczności wojny afrykańskiej, który stał się przyczyną nieszczęśliwej wyprawy do Tangueru. Z działalności literackiej innych książąt domu Avis zasługują na pamięć dzieła córki regenta, D. Filippiny de Lencastre (1437–1497), pierwszej poetki portugalskiej, która nawet po wstąpieniu do klasztoru Odivellas, gdzie spędziła ostatnie 16 lat życia, nie zaprzestała pracy poetyckiej. Między innymi przypisywany jej jest «Traktat o życiu samotnym» («Tratado da vida solitaria»).

Za przykładem dworu również i uczeni, profesorowie uniwersytetu, prałaci, mnisi, dworzanie wsławili się w swoim czasie autorstwem traktatów moralnych i dydaktycznych, z których pozostała do chwili obecnej zaledwie drobna cząstka. Wśród nich wyróżnili się: Vasco Fernandes de Lucena, wysoki dostojnik dworu, który z polecenia królewskiego podjął się przekładów Cycerona, Plinjusza i Wergerjusza, jako autor «Tratado das virtudes que ao Rey pertencem» (1442), oraz imiennik jego (prawdopodobnie syn lub siostrzeniec), Vasco de Lucena,



Karta z «Kroniki Joama I» Fernama Lopesa.

Zurara († po 1479), następca i kontynuator Lopesa, sumiennie swą posunął tak daleko, że osobiście zwiedzał historyczne miejsca w Afryce, sławne z bitew i zwycięstw, zanim przystąpił do opisania «Wyprawy Alfonsa V do Afryki». Styl kronik uległ również dodatniej przemianie. Nowsza krytyka uważa Fernama Lopesa za najlepszego stylistę wieków średnich. Kronikarz ten, sumienny i wiarogodny, piszący prostym i jedynym językiem, słusznie zyskał sobie chlubne miano «ojca historii». Słusznie też przyrównywany jest z Froissartem, Villanim, Lopezem de Ayala i Ramonem Montanderem, a nawet nazwany Malherbem Portugalji. Ruy de Pina (ok. 1440–1521), autor «Kroniki sześciu pierwszych królów», odznacza się wielkim patriotyzmem i niepozbawionym afektacji patosem, a właściwością Zurary, który objął po Lopesie urząd Wielkiego Kronikarza, jest komentowanie zdarzeń dziejowych zapomocą moralnych i filozoficznych aforyzmów, zaczerpniętych u autorów rzymskich.

Do rozszerzenia kultu książki w wieku XV przyczynił się niechybnie rozwój sztuki drukarskiej. Pierwsza drukarnia powstała w Leiria (1470); druga w Lizbonie (1481), trzecia w Bradze (1491). Do najdawniejszych druków należy «Menosprecio do Mundo» pióra Dom Pedra, «Vita Christi» Ludolfa Saksońskiego, oraz romans rycerski «O szlachetnym Wespazjanie» (druk. ok. r. 1496).

który dedykował Karolowi Śmiałemu z Burgundji francuski przekład Kwintusa Kurejusza i przełożył dlań «Cyropedję» Ksenofonta.

Wiek XV zaznacza się w literaturze portugalskiej rozkwitem kronikarstwa, co przypisać należy w wielkiej mierze ustanowieniu przez Dom Duarta w r. 1434 oficjalnej godności «Wielkiego Kronikarza Państwa». Fernam Lopes (ok. 1380 do 1450), kronikarz Dom Pera I, Frei Joam Alvares, sekretarz Dom Fernanda Świętego, i anonimowy autor dzieła «Crónica do Condestavel» przewyższają znacznie kronikarzy poprzedniej epoki pod względem metody krytycznej, szczerości, obiektywizmu i jasnej ekspozycji. Fernam Lopes zbierał źródłowe informacje u świadków opisywanych zdarzeń, odrzucając podania i legendy, tak chętnie wyszukiwane przez innych kronikarzy, jako źródła niedostatecznie wiarogodne. Gomes Eannes de



## OKRES TRZECI — WIEK XVI

(1500—1580)

Odkrycia i zdobycze kolonjalne. — «Złoty wiek» literatury. — Teatr. — Liryka przed Camõesem. — Powieść sielankowa i rycerska. — Camões. — Historjografja. — Podróżopisarstwo («Livros de viagens»). — «Relações de naufrágios».

Okres ten, obejmujący dzieje Portugalji od odkrycia Brazylji do utraty niepodległości i śmierci Camõesa (1580), jest «złotym wiekiem» Luzytanji, lecz przy schyłku jego zaznaczają się już pierwsze znamiona upadku.

Początek wieku XVI jest jednym pasmem świetnych odkryć i zdobyczy kolonjalnych. W Azji zachodniej ekspedycja portugalska pod egidą Estevama da Gama i Joama de Castro podjęła zbadanie zatoki Perskiej i morza Czerwonego. Niestrudzeni podróżnicy portugalscy zapuścili się też w głąb lądu afrykańskiego aż do Manica; wyprawa ta została uwieńczona odkryciem kopalni złota. Francisco Serrão i Antonio d'Abreu stali się odkrywcami wyspy Jawy (1511); Sumatra i Borneo również stały się zdobyczą Portugalji. Żeglarze portugalscy docierają do wszystkich lądów świata. Peres d'Andrade odkrywa wyspy Poulo-Condor (1517), Fernão de Magalhães — przezwaną po nim cieśninę w Ameryce południowej (1520); Jorge de Menezes dociera do Nowej Gwinei (1526), a Mendes Pinto aż do Japonji (1542).

Aby zdać sobie sprawę z wielkości dzieła, dokonanego przez Portugalczyków, należy wziąć pod uwagę, że było ono potrójnem zwycięstwem. Dzielni żeglarze nie tylko ujarzmili ocean, nie tylko zapanowali nad oporem władców indyjskich, perskich i malajskich, lecz wyszli zwycięsko z walki z potężną koalicją muzułmanów, kupców arabskich i republik włoskich z Wenecją na czele, które w obronie własnych interesów walczyły zacięcie z hegemonją Portugalji na morzach wschodnich.

Po osiągnięciu tak wielkiej potęgi kolonjalnej król D. João III (1521—1557) dążył już raczej do utrzymania rozległych zamorskich włości, niż do ich rozszerzania. Ze wszystkich stron świata napływają do olbrzymiego portu w Lizbonie niezmierzone bogactwa: sukna angielskie, flandryjskie płótna, surowce z krajów nadbałtyckich, zboże francuskie, hiszpańskie żelazo, greckie wino, farby roślinne z wysp Azorskich, cukier z Madery, złoto i kolorowe drzewo z Brazylji, kość słoniowa i imbir z Afryki, ze Wschodu perskie dywany, chiński jedwab, indyjskie tkaniny i drogie kamienie. Zyski, jakie czerpało państwo z handlu towarami korzennymi, były olbrzymie. Dochód państwowy z samych Indyj (nie licząc opłat za monopole i podatków okrętowych) obliczano w r. 1580 na milion dukatów. Lecz owe bogactwa i zyski stały się raczej dla Portugalji przekleństwem, niż błogosławieństwem, podobnie jak dla Hiszpanji zdobycie i wyzyskanie krajów Południowej Ameryki.

Narazie jednak odkrycie Indyj i inne wspaniałe zdobycze kolonjalne wzmocniają w Portugalji władzę i potęgę królewską. Wszystkie państwa ubiegają się o przymierze z Manuelem, królem obu Algarvij, panem Gwinei i twórcą «żeglugi i handlu z Etyopją, Arabją, Persją i Indjami».

Władca ten jednak nie zadowolił się potęgą zamorską, lecz pilną uwagę zwrócił również na wewnętrzne sprawy państwa. Skodyfikował prawo narodowe

(«Ordenações Manrelinas»), dążył konsekwentnie do skoncentrowania władzy i ustanowił w Portugalji wojsko stałe. W r. 1531 João III w porozumieniu z biskupem porteniskim, Baltarem Limpo, wprowadza w państwie swem Inkwizycję; w związku z tem zjawiają się pierwsi jezuita, Rodrigues de Azevedo i św. Franciszek Ksawery, późniejszy apostoł Indyj. Zakonnicy ci doszli niebawem do wielkiego wpływu, zwłaszcza po założeniu kolegium w Coimbrze, w którym kształcił się kwiat młodzieży portugalskiej. Być może, że bezwzględność, z jaką stosowano metody inkwizycyjne i w Indjach, w połączeniu z nietolerancją znienawidzonych władz portugalskich, stała się później jedną z przyczyn upadku państwa kolonialnego. Po tragicznej śmierci Dom Sebastiana, wnuka króla Joama III, władza przeszła na sędziwego kardynała Dom Henrique'a, Wielkiego Inkwizytora. Po śmierci jego Filip II Hiszpański zajął Portugalję przez ks. Albę i wymógł na kortezach, że uznały go za swego zwierzchnika. W ten sposób piękne królestwo Joama d'Avis stało się prowincją hiszpańską.

Bogaty w zwycięstwa i klęski wiek XVI stanowi jednocześnie najświetniejszy okres literatury portugalskiej. Ożywiają się odłogiem dotąd leżące dziedziny, rozbyskają nowe talenty, zjawiają się silne indywidualności poetyckie, które pogłębiają i doskonalą dziecięcym językiem dotąd przemawiające piśmiennictwo. Fernão de Oliveira i João de Barros piszą pierwsze gramatyki portugalskie, Gil Vicente staje się ojcem teatru narodowego. Bernardim Ribeiro i Cristovão Falcão odkrywają skarbiec poezji w liryce ludowej, a Sá de Miranda i jego szkoła rozszerzają w ojczyźnie kult poezji włoskiej. Damião de Goes w dziedzinie historjografji wnosi nowe pierwiastki krytyczne, Garcia de Horta przyczynia się do pogłębienia nauk przyrodniczych, Pedro Nunes jest luminarzem w dziedzinie matematyki. Francisco Sanches, poprzednik Bacona i Kartezjusza, śmiało rzuca światu swe «Quod nihil scitur» (1581), wreszcie Król-Duch tej epoki, wielki Camões, jest twórcą epopei godnej bohaterskiego narodu.

Teatr. Początki teatru portugalskiego giną w mrokach głębokiego średnio-wiecza. Pierwiastki teatru zawierały już w sobie owe «mimos», czyli zwięzłe pantomimy, odgrywane z okazji uroczystości dworskich. Słowo reprezentowane tu było tylko przez t. zw. «letras» i «breves», to jest przez komplementy i życzenia, zależnie od okoliczności. O przedstawieniach tych wspomina Garcia de Rezende i inni poeci «Cancioneiro geral». W r. 1502, w dwa dni po narodzinach infanta (przyszłego Joama III), w komnacie, w której leżała dostojna położnica, odbyło się niezwykle widowisko: grono przebranych za pasterzy dworzan z Gilem Vicentem (ok. 1470—po 1536) na czele przybyło tu złożyć w kunsztownej formie powinszowania i życzenia jak najświetniejszej przyszłości. Monolog Gila Vicentego tak przemówił do serca królowej, że poleciła autorowi powtórzyć go z okazji Bożego Narodzenia, dostosowując treść jego do przyjscia na świat Bożego Dziecięcia.

Poeta jednak, nie chcąc się widać powtarzać, napisał nowy dialog w języku hiszpańskim, «auto pastoril», w którym występuje sześciu pasterzy, radujących się z dobrej nowiny i wyrażających chęć powitania Syna Bożego. Spektakl ten cieszył się widać powodzeniem, gdyż niebawem powstały nowe «autos»: na Trzech Króli w r. 1503 wystawił Gil «Auto dos Reis Magos», w kilka miesięcy potem «Auto da Sibila Casandra», a w roku następnym «Auto de San Martinho».

Następny utwór, «Auto dos Quatro Tempos», jest już pisany w języku portugalskim. Gil Vicente początkowo wzorował się na utworach Hiszpana Juana del Encina, z czasem jednak uniezależnia się od swego wzoru i nawet od tradycyjnego teatru. W autosach jego zaczyna przeważać pierwiastek liryczny i satyryczny, oraz tendencje moralizatorskie. W «Auto da Feira» występuje autor przeciw zbytowi strojów duchowieństwa, przypominając prostotę świętych pasterzy i nawołując do tego, by współcześni pasterze dusz «przywdziali skórzane tuniki swych przodków».

Później autorsy przybierają charakter farsy, o podkładzie satyryczno-moralizatorskim. W pierwszej swej «farsie»: «Quem tem farelos?» («Kto ma otręby?») autor występuje przeciw rozpucie, którą uważa za owoc zbytku i bezczynności. W «Almocreves» («Dozorczy mułów») wyszydza również próżniactwo i bezczynność, których następstwem jest posługiwanie się całymi zastępami niewolników murzyńskich. Jest Gil Vicente jednym z pierwszych satyryków i komedjopisarzy, którzy znaleźli cały skarbiec komizmu w lekarzach i w medycynie ówczesnej: nieśmiertelny motyw szarlatanerii wyzyskał w farsie «Fysicos».

Z czasem główny impet swego satyrycznego temperamentu skierował przeciw fanatyzmowi i zacofaniu duchowieństwa. W walce z Kościołem posuwał się tak daleko, że uważany był za jednego z pierwszych zwiastunów reformacji. W farsie «Clerigo da Beira» powstaje przeciw gwałtownemu nawracaniu na katolicyzm murzynów, a w pierwszej swej «tragikomedji» — «Exortação de Guerra» — potępia żebractwo mnichów. W czasie, gdy wszyscy pisarze portugalscy protestują przeciw reformacji, on jeden w licznych utworach staje otwarcie w jej obronie. Przeciw Trybunałowi Inkwizycyjnemu obroniła go śmierć, która zaskoczyła go w roku ustanowienia Inkwizycji w Portugalji.

W ostatnim okresie swej twórczości Gil Vicente wydał dzieła najciekawsze i najbardziej dojrzałe (trylogja «Barcas», «Inês Pereira», «Juiz da Beira» i «Clerigo da Beira»), w których obserwacja łączy się z wzniosłością moralną, satyra z głębszym ujęciem filozoficznym, a komizm z liryzmem. Ta różnorodność pierwiastków realistycznych i ideowych przyczynia się do wielkiego bogactwa nastrojów.

Gil Vicente, który rozpoczął swą działalność pisarską w obcym języku, w miarę dojrzewania talentu i sił twórczych dochodzi też do coraz głębszej świadomości wartości swego narodu i jego bohaterskich czynów. Teatr jego staje się nieraz teatrem dumy narodowej, jak w «Auto da Fama», w której autor wystawia odkrycie Wschodu i wielkie zdobycze zamorskie, i woła z entuzjazmem «Naprzód, naprzód, Lizbono! Oby świat cały rozebrał twą chwałą!»

**COPILACAM DE**  
TODALAS OBRAS DE GIL VICENTE, A Q VAL SE  
REPARTE EM CINCO LIVROS O PRIMEIRO HE DE TODAS  
suas cousas de douçam O segundo as comedias O terceiro as  
tragicomedias No quarto as farsas No quinto as  
obras mendas.



Empreñado em a muy noble e sempre real cidade de Lisboa  
em casa de louren Aluarez impresor del Rey y no licenciado  
Anno de M D L X I I  
Por este nome se venden de todas las copias  
COM PRIVILEGIO REAL  
E y vales la impresión en esta parte de 7 años de licencia de sus Magestades

Karta tytułowa dzieł zbiorowych Gila Vicentego (wyd. z r. 1562).

Teatr Vicentego, który w owej dziecięcej swej dobie rozporządzać mógł tylko bardzo naiwnymi środkami artystycznymi, jest jednak nieocenionym zwierciadłem epoki. Poeta posiada wybitną zdolność podchwytywania typów i rysów charakterystycznych. W sztukach świeckich i w autosach religijnych wprowadza plastyczne postacie przedstawicieli wszystkich stanów i warstw społecznych: królów, rycerzy, mieszczan, rzemieślników, chłopów, pasterzy, żołnierzy, żeglarzy, żydów-rajfurów, lekarzy, prawników, księży, mniszki, przekupki, kumoszki, stręczycielki... Obok tych realistycznie i żywo uchwyconych postaci teatr Vicentego rozporządza jeszcze zespołem innego rodzaju: przez scenę jego przesuują się poważne postacie biblijne od Adama do ewangelistów, święci, prorocy i Sybille, nie gardząc towarzystwem bogów starożytnych i greckich herosów. Obok ludzi ważną rolę grają tu aniołowie, magicy, czarownice, szatany, smoki i postacie alegoryczne, jak Śmierć, Siły Przyrody, Pory Roku... Występują jeszcze dziwniejsi aktorowie: Miasta, Góry, Rzeki, Gwiazdy — cały alegoryczny aparat średniowieczny. Niektóre postacie, skreślone po mistrzowsku, stały się prototypami dla późniejszych twórców dramatycznych. Jest cała galerja typów, które w różnych przekształceniach przeszły do potomności: więc ubogi a zakochany szlachcic, którego cały majątek stanowi gitara, szpada, zwierciadło i śpiewnik; zalotny staruszek; skromny kleryk i jego metamorfoza w dworzanina; naiwny i oszukiwany przez wszystkich przybysz z prowincji («ratinho») i inni.

Niemalą przyczynia się do wzbogacenia akcji i uplastycznienia typów okoliczność, że każda z tych postaci przemawia właściwym sobie językiem. Niedarmo Vicente był poliglotą: władał po mistrzowsku nie tylko językami hiszpańskim i portugalskim we wszystkich narzeczeniach, od gwary ludowej aż do wykwintnego stylu dworskiego, lecz umiał wyzyskać dla efektownych kontrastów charakterystyczne makaronizmy, łacinę pedantów i kauzyperdów, cytatomanję scholastyków i szkolarzy, komiczną cudzoziemską wymowę Francuzów i Włochów, oraz żargon murzynów, żydów i Maurów. Vicente pierwszy zaczął używać obcej mowy, jako komicznego efektu w teatrze, zanim jeszcze środkiem tym zaczęli się posługiwać Hiszpanie Torres Naharro i Lope de Rueda.

Teatr Vicentego mimo pewnej barbarzyńskiej surowości form, brutalności poszczególnych scen i sztuczności średniowiecznego aparatu alegorycznego, mimo braku wewnętrznej konstrukcji i konsekwentnego przeprowadzenia akcji, jest niewątpliwie — biorąc z perspektywy historycznej — prawdziwym teatrem, jeśli tem mianem nazwiemy sztukę drgającą życiem, barwną, pełną różnorodnych i charakterystycznych typów i dowcipnych pomysłów groteskowych. W zaraniu dziejów teatru nowoczesnego Vicente intuicją wyczuł najważniejszą tajemnicę sceniczności — prawo kontrastu. Te rubaszne koncepty, które następują bezpośrednio po najwzruszających scenach lirycznych, i groteskowe sytuacje, połączone z surową powagą momentów dramatycznych, staną się kiedyś podwaliną nieśmiertelności komedji szekspirowskiej.

Gil Vicente znalazł we współczesnych swoich wdzięczne audytorjum. Oceniono całkowicie jego zasługi dla teatru; nazwano go nawet «Plautem portugalskim», choć Erazm Roterdański, który, jak wieść niesie, nauczył się języka portugalskiego, aby móc rozkoszować się dziełami Vicentego w oryginale, doszukuje się w nim raczej podobieństwa z Terencjuszem. W rzeczywistości posiada on

pewne cechy wspólne z obu komedjopisarzami rzymskimi, a niektóre sceny, pełne rozmachu i werwy komicznej, przypominają wielkiego Moljera.

Należy przyznać Vicentemu jeszcze jedną cechę, rzadką u twórców portugalskich: oryginalność. W pierwszym okresie swojej twórczości ulegał on niezaprzeczenie wpływowi hiszpańskiemu, lecz z czasem, zarówno fantazją, jak i bogactwem nastrojów lirycznych, przewyższył o głowę mistrzów swych Juana del Encina i Torresa Naharra. Teatr jego rozwinął się w całkiem innym kierunku niż teatr hiszpański, oparty przede wszystkim na kunsztownych splotach intryg. Całkiem odmiennej tendencji komedjom Gila Vicentego należy też przypisać, że nie wywarł on widocznego wpływu na rozwój komedji w Hiszpanji.

W ojczyźnie swojej znalazł wprawdzie licznych naśladowców, jak infant Dom Luis, Afonso Alvares, António Ribeiro, Chiado, António Perestes, Anrique Lopes, Jorge Pinto, Simão Machado, Baltazar Dias — lecz szkoła jego nie mogła ostać się długo wobec wznoszącego się ruchu humanistycznego i potężnych wpływów włoskiego «rinascimento», które skierowało w inną stronę umysły i dążenia.

Reformator poezji portugalskiej, Francisco de Sá e Miranda, wystąpił jako komedjopisarz na forum publiczne z dwoma utworami: «Os Extrangeiros», komedją satyryczną przeciw szlachcie (1528), i «Os Vilhalpandos» (1538), wyszydającą fanfaronstwo sfer wojskowych. Obie te komedje pisane są w stylu włoskim, to jest podzielone na akty i sceny i przestrzegające trzech jedności. Holdował też Miranda muzie tragicznej, o czym świadczy pozostały fragment zaginionej tragedji «Cleopatra». Wierszowana tragedia «La venganza de Agamemnon» (1536) Ayresa jest przeróbką tragedji hiszpańskiej Pereza de Oliva, będącej adaptacją «Elektry» Sofoklesa. W utworze tym zatem nie należy doszukiwać się oryginalności.

Pierwszą tragedją narodową jest «A Castro» Antonia Ferreiry, który był również, jak mistrz jego, Sá de Miranda, gorliwym klasykiem. Sztuka ta wydana została dopiero w r. 1587, więc w 10 lat po ukazaniu się «Nise lastimosa» dominikanina galicjańskiego, Jeronima Bermudeza. Wskutek tego przez pewien czas uważano tragedję portugalską za przeróbkę dzieła hiszpańskiego; dopiero dzisiejsza krytyka stwierdziła oryginalność «Inesy». Utwór ten wprowadza do literatury dramatycznej pewne nieznane dotąd motywy, jak konflikt między potęgą miłości a koniecznością dziejową. Dotychczasowe tragedje były raczej udramatyzowaniem zdarzeń historycznych: pierwszy raz pisarz ośmielił się przedstawić tragedję jednostki, wpłątanej w tryby wielkiej maszyny państwowej. Nowym i odtąd często używanym motywem jest również wprowadzenie snu, jako zwiastuna nieszczęścia.

Oprócz tej tragedji jest Ferreira autorem dwóch komedyj «Bristo» i «O Cioso», w których jako świetne typy charakterystyczne występują butny żołnierz («miles gloriosus» Plauta) i komiczny zazdrośnik.

Jorge Ferreira de Vasconcelos († 1585) jest autorem trzech komedyj: «Euphrosina», «Ulyssipo» (1547) i «Aulegraphia» (1554), z których dwie ostatnie, wzorowane na utworach klasycznych, są ciekawym zwierciadłem współczesnych obyczajów. «Euphrosina» należy do licznych naśladownictw «Celestyny», komedji hiszpańskiej, przełożonej na język portugalski w r. 1540. Charakterystyczne jest, że w każdym tworzącym się teatrze (nie wyłączając indyjskiego) odgrywa ważną rolę typ stręczycielki, który występuje w różnych sytuacjach jako «deus ex machina». Nie obeszli się bez tego koniecznego rekwizytu i dramato-

pisarze portugalscy, z tem zastrzeżeniem, że gdy u Gila Vicentego postać ta zdaje się być żywcem wzięta z rzeczywistości, u innych jego ziomków jest ona tylko bladą kopją «Celestyny».

Liryka przed Camõesem. Liryka XVI wieku znalazła najdoskonalsze swoje odbicie w poezji bukolicznej. Sielskie i rybackie eklogi Bernardima Ribeira i Cristovama Falcão, cechuje nastrój wybitnie elegijny, przyczem nuta smętnej melancholji ma u obydwóch poetów tak podobną tonację, że znaleźli się krytycy, którzy brali te bliźniacze dusze za jedną i tę samą osobę, choć nie umieli poprzeć tej identyfikacji dość przekonywającymi dowodami. Bernardim Ribeiro (ok. 1490—1552 ?), «ojciec portugalskiej poezji sielankowej», «poeta słodkich wspomnień», rozpowszechnił w Portugalji formę eklogi: są to najczęściej strofy dziewięciowerszowe, podzielone na 3 tercyny; zdarzają się też strofy 10-wierszowe («redondilha maior»). Eklogi Ribeira to pieśni pasterskie, ożywione dramatycznymi dialogami. Pierwiastku komicznego lub satyrycznego utwory te nie posiadają; zdarzają się jednak igraszki słowne, przypominające włoskie «conchetti».

Eklogi Cristovama Falcão (1515—1558 ?) posiadają głębsze poczucie rzeczywistości, zato nie odznaczają się śmielszym polotem poetyckim. Mimo charakterystycznego dla tej epoki piętna platonizmu i petrarkizmu, poezja ta wykazuje cechy indywidualne: zawiera aluzje do osobistych przeżyć poety oraz do różnych postaci współczesnych. Dłuższym utworem jest 900-wierszowa sielanka «Crisfal» (wyraz złożony z pierwszych zgłosek imienia i nazwiska poety).

Najbardziej cenionym w owej epoce lirykiem był António Ferreira (1528—1569), zwany «portugalskim Horacym». Jego elegje, sielanki, sonety, ody, listy, są wiernie utrzymane w stylu Wergiljusza, Horacego i Petrarcki, cech oryginalności jednak nie posiadają. W utworach tych opiewa głównie poeta dzieje miłości ku istocie pięknej i idealnej, i wszelkie tej miłości odcienie: rozkosz cierpienia, konflikty wewnętrzne, aspiracje duszy czystej i nieskalanej ziemskim pyłem. Motywy te potem rozwinie i doprowadzi do najwyższej doskonałości — wielki Camões.

Z innych prekursorów Camõesa wybili się jeszcze Pedro Andrade de Caminha (1520—1589), gorący wielbiciel i naśladowca Sá de Mirandy, wszechstronny Diogo Bernardes (1530 ?—1605), «portugalski Teokryt», autor zbioru sielanek pod ogólnym tytułem «O Lima», Dom Manuel de Portugal (1525—1606), «ulubieniec muz», piszący zresztą przeważnie w języku hiszpańskim, Frei Agostinho da Cruz (Agostinho Pimenta, 1540—1619), autor pieśni religijnych, oraz André Falcão de Rezende (1535—1599), brat Jorge'a i siostrzeniec kronikarza Garcii de Rezende, autor poematu «Criação do Homem» («Stworzenie człowieka»), przypisywanego początkowo Camõesowi, oraz tłumacz ód Horacego. Na dziełach wszystkich tych poetów wycisnęła wyraźne piętno szkoła włoska i indywidualność poetycka Sá de Mirandy.

Przywódcą nowej szkoły, urodzonej z ducha włoskiego, był Francisco de Sá e Miranda (lub Sá de Miranda, 1495—1557), który, odebrawszy staranne wykształcenie w duchu humanistycznym, po ukończeniu studjów prawniczych w Lizbonie odbył podróż po Hiszpanji i Włoszech, gdzie przesiąkł panującymi tam wówczas potężnie prądami odrodzeniowemi. Po powrocie do kraju osiadł w Coimbrze, gdzie wystawił pierwszą swą komedję w stylu klasycznym: «Os Estrangeiros». Dalsza twórczość jego poświęcona była raczej utworom lirycznym



F. de Sá e Miranda.

w stylu włoskim oraz tragedji klasycznej. Zniechęcony intrygami dworskimi, przeniósł się do swych posiadłości w prowincji Minho, gdzie w zaciszu domowym oddał się całkowicie pracy poetyckiej.

Prześlągnięty sztuką i poezją włoską, Miranda pierwszy wprowadził do literatury portugalskiej formy włoskie: sonet i kanconę petrarkowską, tercet dantejski, oktawę Ariosta, 11-zgłoskowiec Poliziana, lecz wskrzesił także dawne «trovas», «głosas», «vilancetes» i t. p. Z klasyków starożytnych najulubieńszym jego autorem był Horacy; naśladował go też w swoich epistolach («cartas»), z których najbardziej znana jest pierwsza, zadedykowana królowi Janowi III, i piąta, opiewająca chwałę Lizbony. W liryce Mirandy przeważa nastrój melancholijny, jak np. w słynnym sonecie «O sol he grande», lub w «Zachodzie słońca»:

O! wszystkie sprawy ziemskie — to złudzeń ruina!  
 Jakież serce w nich swoje zaufanie składa?  
 Dzień za dniem czas wyrzuca — jak wodę kaskada,  
 A chwiejne — niby okręt, gdy fale rozcina...

(Przełt. Święcickiego).

Najlepsze jednak utwory Mirandy należą do poezji sielskiej. W klasykujących utworach był on mimo wszystko naśladowcą, uczniem Włochów i Hiszpanów, od których zapożyczał formy, motywy — nawet język, gdyż ze 188 przypisanych mu poematów 75 pisanych jest po hiszpańsku. W «eklogach» natomiast, pisanych wyłącznie po portugalsku, czerpał natchnienie z poezji narodowej; odnowił ją, wydoskonalił i uszlachetnił, zarówno pod względem kunsztu, jak i treści, i podniósł ją do wyżyn klasycznego parnasu. W «eklogach» najlepiej wypowiedziały się myśl i dążenia poety.

Powieść sielankowa i rycerska. Bernardim Ribeiro hołdował nie tylko muzyce lirycznej. Był również autorem romansu sielankowego prozą p. t. «Saudades» («Menina e moça»), z którego Jorge de Montemor wzięł pomysł dla słynnej swjej «Diany». Powieść Ribeiro jest jakby ogniwem między romansem rycerskim a sielanką. Liryczne, pasterskie nastroje wypierają stopniowo opisy awantur rycerskich i zawilych intryg, które dawniej tak wiele zajmowały miejsca w każdej powieści. Sentymentalny rycerz Bimnarder (anagram od imienia autora) dąży ku zamkowi, gdzie przebywa ukochana jego, piękna Aonia, lecz na drodze miłości zjawia się perypetja w postaci wilków, których ofiarą pada rumak rycerza. Straciwszy niezbędny rekwizyt rycerstwa, zakochany zmuszony jest przedzięrgnąć się w pasterza, miecz zamienić na lutnię, i całe noce spędza pod oknami ukochanej, która, wzruszona tyloma dowodami miłości, zgadza się wreszcie na nocne spotkanie. Niestety, okrutny ojciec zmusza Aonię do poślubienia innego rycerza znakomitego rodu, a zrozpaczony kochanek opuszcza kraj na wieki. Zdaniem komentatorów, opowieść ta jest zwierciadłem udręczeń miłosnych samego autora, zakochanego nieszczęśliwie w Joannie de Vilhena, poślubionej hrabiemu de Vimioso. W drugiej części romansu, wydanej w r. 1557 — której autentyczność jednak nie została stwierdzona — przeważają znowu motywy dawnego



Luis Vaz de Camões.  
(Według grawjuru Gérarda).

Camões. Największym poetą Portugalji, twórcą wielkiego narodowego eposu, syntezy bohaterskiego wysiłku stuleci — jest Luis Vaz de Camões (1524?—1580).

Dziwne i trudne bywają nieraz losy wielkich ludzi i ich dzieł, lecz nie było chyba w dziejach świata drugiego poety, któryby się pod tak nieszczęśliwą gwiazdą urodził i sławę pośmiertną okupił tyloma udrękami za życia. Istnieje pewne podobieństwo między losami Camõesa i Cervantesa; i jeden i drugi wiódł żywot tułaczy i awanturaczy, jednego i drugiego ścigał złowrogi los i zawiść własnych ziomków. Jeden i drugi, walcząc w obronie ojczyzny, został kaleką: Cervantes postradał lewe ramię w bitwie pod Lepanto, Camões w walkach pod Ceutą stracił prawe oko. Obaj zniesli gorycz więzienia i wygnania i obaj umarli w ubóstwie: wieńce laurowe przyznano im dopiero po śmierci. Obaj poeci przez całe życie walczyć musieli z niewdzięcznością i zawiścią rodaków. Jeśli wogóle losy ludzkie ulegać mogą jakimś porównaniom, to żywot Camõesa jeszcze bardziej był pełny tragizmu, niż dzieje autora «Don Kiszota». Pocięchą i natchnieniem Cervantesa było życie rodzinne; miłość jego została uwieńczona małżeństwem; młodość zaś Camõesa upłynęła pod znakiem nieszczęśliwej miłości, gdyż rodzice ukochanej przez niego Catariny de Ataide odmówili mu ręki córki, a nawet prześladowaniami swemi zmusili go do opuszczenia dworu i miasta. Zawód miłosny i tułaczka, samotność i gorycz — oto były pierwsze dary, które na progu życia otrzymał od losu młody poeta. Przeznaczeniem jego było cierpieć niewinnie.

romansu rycerskiego. Dopiero przyjaciel Ribeira, Montemor, zerwał na dobre z tradycją rycerską, czyniąc bohaterami powieści sielankowych pasterzy. Dzieło jego, pisane w języku hiszpańskim, omawialiśmy pisząc o literaturze hiszpańskiej.

W Portugalji jakiś czas jeszcze cieszyły się popularnością powieści rycerskie, pisane przeważnie w języku hiszpańskim, nawet gdy autorami ich byli Portugalczycy. Wyjątek stanowi «Palmeirim da Inglaterra» (1544) Francisca de Moraes, «D. Duardos» (1587) Dioga Fernandes, oraz kilka anonimowych kontynuacyj «Amadisa», jak «D. Belindo», «Peregrino de Hungria» lub «Penalva». Do bretońskiego cyklu nawiązuje Jorge Ferreira de Vasconcelos, który w «Memorial das Proezas da Segunda Tavola Redonda» (druk. 1567) podaje genealogję wielkich bohaterów świata od Bacona, «konkistadora Indyj», przez Aleksandra W. i Oktawjusza Augusta aż do Artura i rycerzy Okrągłego Stołu.



Cervantes odpokutował więzieniem istotne nadużycia, czy nieporządki w rachunkach; Camões, powróciwszy do kraju po pełnej trudów i niebezpieczeństw wyprawie do Indyj, dostał się do więzienia za winy nieznane i niepopelnione, prawdopodobnie wskutek oszczerstw i intryg dworskich. Obydwaj wielcy poeci padli ofiarą nieuczciwości ludzkiej: Cervantesa oszukał Avelaneda, wydając drugą część «Don Kiszota», za co zresztą srodze został ukarany; Camoesowi większą uczyniono krzywdę, gdyż nieznana zbrodnicza ręka zniszczyła istny skarbiec jego liryki, wspaniały zbiór «Parnaso», który tylko w części udało się później zrekonstruować. O życiu autora «Luzjadów» mamy szczuplejsze jeszcze wiadomości, niż o życiu Cervantesa; nie ustalono nawet miejsca jego urodzenia. Niedawno jeszcze osiem miast hiszpańskich spierało się o zaszczyt, by być nazwane kolebką Cervantesa; obecnie jeszcze cztery miasta portugalskie (Lizbona, Coimbra, Santarem i Alemquer) ubiegają się o miano miasta rodzinnego Camõesa. Prawdopodobnie ujrzał on światło dzienne w Lizbonie, około roku 1524, to jest w dwadzieścia kilka lat przed Cervantesem, umarł zaś w roku 1580.



Camões ratuje rękopis «Luzjadów»  
z fal oceanu.

Możnaby znaleźć jeszcze wiele analogij między losami dwóch wieszczów narodowych dwóch siostrzanych krain. W swoim czasie opisaliśmy, w jaki sposób Cervantes, dostawszy się do niewoli Maurów, odzyskał wolność, co umożliwiło mu napisanie «Don Kiszota». Camões doznał cudowniejszego jeszcze ocalenia: skazany na wygnanie za śmiałą satyrę przeciw bezprawiom Portugalczyków w Indjach, płynąc do Chin, uległ rozbiciu okrętu, z którego cudem niemal został ocalony. Według pięknej legendy, poeta, dbając mniej o ocalenie własnego życia, niż o uratowanie najcenniejszego swego skarbu, walcząc z falami oceanu, trzymał cały czas rękopis «Luzjadów» w lewej ręce ponad wodą. Tak ongi Cezar miał uratować swoje «Komentarze» z wód Nilu. Włóczęgi po świecie, niebezpieczeństwa, kalectwo, katastrofa — były może w intensywności swej mniej dotkliwe dla poety, niż niewdzięczność rodaków, skazujących go na ubóstwo, gdy powrócił do kraju po siedemnastoletniej tułaczce. Przyznano mu wprawdzie pensję roczną w wysokości 15.000 reisów (około 170 zł.), lecz wskutek niedbalstwa skarbnika nawet ten skromny zasilek przez 16 miesięcy nie był wypłacany. Istnieje legenda, że niewolnik Jao musiał żebrać o jałmużnę dla swego pana na ulicach Lizbony. Stokroć dotkliwsze były jeszcze cierpienia moralne. Wielkiemu patryjocie sądzono było dożyć upadku ojczyzny: klęski Don Sebastiana pod Alcazarquivir, wskutek której dumna, heroiczna Luzytanja stała się prowincją hiszpańską. Spełniły się prorocze słowa poety: «Tak bardzo ukochałem ojczyznę moją, że nietylko dla



Karta tytułowa pierwszego wydania  
«Luzjadów» Camõesa (r. 1572).

obu wielkich narodów. Wiemy, że Cervantes żywił wielki kult dla Camõesa, którego zresztą nie znał osobiście; lecz dzieło jego różni się zasadniczo od dzieła portugalskiego poety. Motywem wspólnym obu epejom jest opis tułaczki. Lecz «Don Kiszot» jest epeją ziemi, przesiąkniętą nawskróś jej zapachem, «Luzjadiy» zaś są epeją morza, luzytańską «Odyseą». Cervantes jest portrecistą, twórcą typów związanych krzepko z miejscem i chwilą, Camões — jak zwrócił już uwagę Humboldt — jest przedewszystkiem pejzażystą, wielkim malarzem oceanu. Gra światła na obłokach i falach, twarde życie na pokładzie okrętu, potęga żywiołów, burze i kataklizmy morskie, walące się maszty i rozdarłe żagle — oto twórczy materiał, z którego Camões buduje potężny gmach swej epeji. Epicka barwność, niepozubawiony ironji humor i bujna fantazja są zasadniczymi cechami «Don Kiszota»; w «Luzjadach» dominantą jest ujęty w kunsztowną formę nastrój liryczny; tło rzewnej tęsknoty, typowej portugalskiej «saudade», podkreślonej rytmiczną melodją wiersza, przebija w całym utworze, jak odgłos fal morskich, uderzających monotonnym rytmem o ściany okrętu. Poezja ziemi i kult wybudowanego indywidualizmu, dzieje człowieka na tle charakterystycznego pejzażu — oto «Don Kiszot»; pieśń o morzu, jako o źródle potęgi państwa, kult zbiorowego bohaterstwa, duma narodowa i miłość ojczyzny — oto potężne motywy, na których jak na kolumnach dźwiga się budowa wielkiego poematu Camõesa. Kult zbiorowości — apoteoza bohaterstwa — miłość ojczyzny, ten trójdzwięk brzmi już w pierwszych strofach epeji, które są jakby syntezą i skrótem dalszych zamierzeń poety:

niej umieram, ale i z nią razem!» Umarł podobno w szpitalu w owych dniach klęski i upadku wielkiej swej ojczyzny. Nawet i w grobie zwłoki jego nie znalazły spokoju. Podczas trzęsienia ziemi w Lizbonie, w roku 1765, kościół św. Anny, w którym znajdował się jego grobowiec, uległ zupełnemu zniszczeniu. Według innej tradycji poeta padł ofiarą wielkiej epidemji, która panowała w owym czasie w Lizbonie i spowodowała śmierć 80.000 mieszkańców, a ciało jego wrzucono do wspólnej fosy: «Ossa jacent nusquam, sed gloria vivit ubique!». Potem domniemane zwłoki wieszczą przeniesiono do słynnego klasztoru w Belem, gdzie spoczywają obok bohatera uwiecznionego w «Luzjadach»: Vasca da Gama.

Genjusz narodu przejawia się najcharakterystyczniej w jego arcydziełach. Porównanie «Don Kiszota» z «Luzjadami» — to zestawienie Hiszpanji z Portugalją i uwydatnienie zasadniczych różnic i podobieństw między umysłowością

## I.

Wojska i świętych mężów naszej ziemi,  
Którzy z zachodniej płynąc Luzytany,  
Morzami, nigdy przedtem nieznanemi,  
By za granice sięgnąć Taprobany,  
Śród niebezpieczeństw i szlaki krwawemi,  
Cudem nadludzkim woli niesłuchanej,  
Dalekich ludów wzięwszy ziemię całą,  
Stworzyli państwo, by okryć je chwałą; —

## II.

A także wielkie tych monarchów czyny,  
Którzy i wiarę, i państwo zarazem  
Rozprzestrzeniając — występne krainy  
Afryki, Azji, zniszczyli żelazem,  
I tych, co zdobni w świętych dzieł wawrzyny,  
Nieśmiertelności stali się obrazem, —  
Pragnę rozślawić po świata przestworze,  
Jeśli mnie sztuka i talent wspomóż!..

Bohaterem «Don Kiszota» jest samotnik, przeciwstawiający się otaczającemu światu, marzyciel, dla którego jędrna rzeczywistość jest żywołem obcym i wrogim, jednostka walcząca rozpaczliwie i bezskutecznie ze zwycięską zbiorowością, czego walka z wiatrakami jest plastycznym symbolem. Bohaterem eposu Camõesa jest cały naród, którego uczucia i dążenia wyrażają się w triumfalnym pochodzie zdobywców z Gamą, Pachecą, Almeidą, Castrem, Albuquerque na czele. Mimo swego nawskroś narodowego charakteru, «Luzjady» nie są pozbawione walorów ogólnoludzkich. Entuzjazm poety dziś jeszcze musi budzić echa w sercu każdego czytelnika, gdyż — jak słusznie się wyraża Święcicki — w «dobrodziejstwach triumfów wojennych Portugalji uczestniczy ludzkość, wprowadzona przez wielkie odkrycia w całkiem nową erę cywilizacji», bo «drogi morskie na wschód były nie tylko chwałą domową, rodzinną Portugalczyków, lecz płodną w następstwa zdobyczą całego świata».

Samą nazwę «Luzjadów» (w znaczeniu «synowie Luza» założyciela Luzytanji, czyli Portugalji) wziął poeta od archeologa Andrégo de Rezende, skąd też zaczerpnął pewnych szczegółów z dziejów starożytnej Luzytanji. Kronikarze Duarte Galvão, Fernam Lopes, Ruy de Pina, Damião de Goes, Lopes de Castanheda i João de Barros stanowili źródła danych historycznych o przeszłości narodu. Technika pisarska Antonia Ferreiry i Francisca de Moraes wywarła pewien wpływ na formę «Luzjadów», choć zdobycze formalne, zaczerpnięte od tych poetów, uległy dalszemu rozwojowi i udoskonaleniu. Sama idea «Luzjadów», poematu wysławiającego wielkość kraju i czyny bohaterów narodowych, nie była zupełnie nowa. Niejednego poetę nęciło wielkie zadanie, lecz nie starczyło sił i geniuszu, aby mu podołać. Pomijając próby Montemora i Perestrela, João de Barros



Karta tytułowa pierwszego przekładu hiszpańskiego «Luzjadów» Camõesa (r. 1580).



Traģiczna śmierć Inesy de Castro.

(Ilustracja do III pieśni «Luzjadów» w wydaniu Dr. Sousy Viterba, Lisboa 1900).

klasycznych motywów nadaje poematowi swoiste, pełne wdzięku zabarwienie. Znaczenie symboliczne, jakie posiadają te alegorie, przybiera żywy kształt plastyczny. Niektóre sceny mitologiczne odznaczają się szczególną pięknnością, jak narada bogów w pałacu Neptuna, zakłęcie burz przez nimfy i zaręczyny Gamy z Tetydą, które są symbolem zaślubin Portugalji z morzem. Perłą poematu jest przepiękny epizod o Inesie de Castro w III pieśni.

Fantazja poetycka jest zatem ważnym tworzywem w dziejach powstania «Luzjadów». Lecz jakież jest stosunek twórcy do rzeczywistości? Wiemy, że «Don Kiszot» do realnych zdarzeń świata otaczającego ustosunkował się negatywnie, tworząc własny, fantastyczny świat, biegunowo różny od zwykłego biegu ludzkich spraw, tem szczęśliwszy, im dalej od prawdy; tem bogatszy, im bardziej opętany złudzeniem. Poetyckie dzieło Camõesa czerpie soki ze zdarzeń rzeczywistych; jest wiernym odzwierciedleniem własnych przeżyć, własnych doświadczeń twórcy, wszelkich faz jego burzliwego żywota. Nastroje wszystkich strof «Luzjadów» zostały do głębi przeżyte, i to w czynie, nietylko w godzinach twórczości. Camões był nietylko poetą; był wojownikiem, zdobywcą, podróżnikiem, wygnańcem. Rzadko energia, wyladowana w czynie, znajduje wtórne ujście w dziele artystycznym; wyjątkowe tylko natury znajdują w sobie dość siły na powtórne przeżywanie czynów i działań. Zyskują jednak wtedy dla swego dzieła poważny atut: piętno prawdy, siłę przekonania, która bije z każdego wiersza «Luzjadów».

Opisy przyrody Camõesa odznaczają się niezwykłą wiernością, na co zwrócił już uwagę Humboldt, a hr. de Ficalho, botanik z zawodu, daje poecie swia-

do swej «Kroniki cesarza Clarimunda» dołączył poemat w oktawach, którego temat odpowiada treści pieśni III i IV «Luzjadów» (heroiczne czyny Afonsa Henriquesa, bitwa pod Ourique, zdobycie Algarwy, reformy D. Dinisa, okrucieństwa Dom Pedra, zwycięstwo pod Aljubarrotą, wyprawy Alfonsa Afrykanina). Z pisarzy obcych znał Camões na pewno Ariosta i Bernarda Tassa, wzorował się jednak przeważnie na Wergiljuszu. Przejął od niego niejedną motyw poetycki, jak ideę opowieści o minionych dziejach narodu, opis burzy lub opis narady bogów, i pewne pomysły formalne, np. personifikację zjawisk przyrody. Żadna, nawet najbardziej niezaprzeczona indywidualność poetycka nie może się obejść bez takich dopływów, zasilających i wzbogacających materiał twórczy. Odzwierciedla się też w poemacie bogata kultura humanistyczna, jaką przesiąknął poeta podczas swych studjów w Coimbrze. Niektórzy krytycy zarzucali Camõesowi jako rzecz niestosowną, że wprowadza do chrześcijańskiego poematu mitologję pogańską. W istocie jednak użycie tych

dectwo, jak trafnie nazwał i scharakteryzował kilkadziesiąt gatunków i odmian flory tropikalnej. Fauna egzotyczna również opisana jest ze znajomością rzeczy i dokładnością, co potwierdzają zoolodzy José Sequeira i Baltazar Osório. Wytrawnemu podróżnikowi, uczestnikowi wypraw zamorskich obca była poetycka blaga. Terenem, na którym porusza się ze swobodą bywalca, jest teren rzeczywisty. Geograf Borges de Figueiredo ułożył mapę «Luzjadów» («Carta geographica dos Lusíadas»), która świadczy o świetnej znajomości poety nie tylko położenia opisywanych krajów, ale ich charakteru etnograficznego i ekonomicznego. Zdumiewająca jest też wiedza astronomiczna Camõesa. Pieśń X «Luzjadów» zawiera wykład mechaniki nieba według systemu Ptolemeusza. Wprawdzie już w r. 1543 Kopernik przeciwstawił starożytnej hipotezie swój heljocentryzm, lecz za czasów Camõesa nowy ten system nie zdołał się jeszcze rozpowszechnić. Oprócz Ptolemeusza głównymi źródłami wiadomości astronomicznych Camõesa była «Almagesta» arabska, «Margarita Philosophica» Rejscha i «Tratado da Esphera» Pedra Nunesa. Wiadomości te były tak obszerne i dokładne, że, według prof. L. Pereiry da Silva, pieśń X ma wartość dokumentarną. Wykład mechaniki nieba, dokonany przez boginię Tetydę, kalkulacja czasu według faz księżycowych i znaków zodiaku skomplikowana nomenklatura teorii ptolemejskiej, z jej ekscentrykami, dyferencjami, epicyklami, szczytami i t. d., przybiera u Camõesa formę poetyckiej magji.

Tak więc nauka i sztuka, historia i mitologia, rzeczywistość i poezja, ożywione potężnym genjuszem poety, złożyły się na wspaniałą pieśń ku chwale ojczyzny. Jak wszystkie wielkie dzieła, jak «Boska komedja», «Don Kiszot», «Pan Tadeusz», «Robinson Crusoe», tak i «Luzjady» mają znaczenie symbolu. Są syntezą wiekowych dążeń narodu, zbiornikiem jego energii, świadectwem jego prawdy głosicielem jego bohaterstwa, w niej — według p. Adama — naród czerpie kult dla niepodległości i cześć dla minionej wielkości. «Nigdy, od czasów Homera — pisze Schlegel — żaden poeta nie był tak czczony i ubóstwiany przez swój naród, jak Camões. Cały entuzjazm i patryjotyzm narodu, który po utracie znakomitego syna i własną chwałę postradał, skupia się na osobie tego wieszczu jedyne, którego nie mogą zastąpić całe zastępy poetów. Camões sam jeden stanowi całą literaturę». Prześladowany za życia poeta istotnie po śmierci osiągnął chwałę, o jakiej prawdopodobnie nigdy nie marzył. W Macao dziś jeszcze pokazują grootę, w której Camões miał napisać swój poemat. Wewnątrz umieszczona jest tablica, na której wyryto 6 oktaw «Luzjadów» i chiński napis tej treści: «Talent i serce zrobiły go wyż-



Grobowiec Camõesa w klasztorze hieronimitów w Belem.

szym ponad ludzi. Mędracy czcili go, a zawiść strąciła w niedolę. Boskie jego wiersze rozeszły się po całym świecie. Ten pomnik wzniesiony został, aby przekazać potomnym jego pamięć».

Camões nie tylko był mistrzem w eposie; liryka jego przewyższała również wszystko, co w tej dziedzinie przed nim w jego kraju stworzono. Lutnia poety zna tylko czyste, nieziemskie tony: piękność idealna, ukryta i namiętą miłość, najsubtelniejsze uczucia serca, są tematami pięknych jego pieśni. Niewątpliwie Camões wzorował się na liryce Petrarcki, lecz przewyższa o głowę nie tylko liczne zastępy naśladowców włoskiego poety, przewyższa nawet samego mistrza szczerością uczuć i rozległą skalą nastroju. Liryka jego ukazuje nam wszechstronne możliwości i różne oblicza swego twórcy, który potrafi przemawiać i jako pełen namaszczenia wieszcz narodowy, i jako zuchwały awanturник, i jako moralista i krytyk, i jako wytworny, lekkomyślny dworzanin. W szeregu pieśni ukazuje się kolejno to subtelny obserwator przyrody, to namiętny i pełen melancholji kochanek, to zjadliwy satyryk, to głęboki myśliciel. Wydaje się, że te sonety, kancony, ody, elegje, oktawy, eklogi, redondilje wyrażają całą skalę ludzkich uczuć, marzeń, pragnień, żalów, tęsknot, udręczeń, całą namiętność kochanka, całą gorycz wygnança, całą dumę i patriotyzm wojownika, całą beznadziejność więźnia. Prawda i głębia rzeczywistych przeżyć i tu, jak w «Luzjadach», nieskończenie podnosi wartość dzieła. Wydaje się niemożliwe, aby serce jednego człowieka pomieściło tyle różnorodnych uczuć. Liryka Camõesa to pieśni miłości, nienawiści, gniewu, zwątpienia, zazdrości, buntu, żalu, rezygnacji, to zwierciadło wszystkich wrażeń, jakich doznawał w czasie swojej długiej odysei, w Afryce, na Oceanie, w Indjach, na przyłasku Guardafui, na Molukach i nad Mekongiem. Cały ten skarbiec poezji zaginął wraz ze zbiorem «Parnaso de Luis de Camões», zniszczonym przez jakąś zbrodniczą i zawistną rękę. Dopiero w 15 lat po zgonie mistrza jeden z jego uczniów, Fernão Rodrigues Lobo Soropita, postawił sobie za zadanie uratować szczątki tego skarbu, jakie przechowały się w «livros de mão» towarzyszków podróży kamoensowych. Zdołał zebrać 172 «rimas», z których kilka tylko są apokryfami. Za przykładem wiernego ucznia poszli inni wielbicieli autora «Luzjadów». Lecz w miarę ogłaszania coraz to nowych «ineditos», do poezji przypisywanych Camõesowi wkładało się coraz więcej apokryfów, tak, że z ogólnej ich liczby 650 wierszy przeszło 200 na pewno są apokryfami, a wśród pozostałych niejedyn jeszcze może budzić poważne wątpliwości co do swej autentyczności. Lecz i w tych strzępach wspaniałych, jakie pozostały dla potomności, przejawia się owa wielkość, której niepodobna ująć w słowa, ani w określenia, a którą można tylko odczuć i podziwiać — genjusz poety.

**Historjografia.** Dziejopisarstwo portugalskie w owej epoce, jak i całe życie umysłowe «quinhentismo», znajduje się pod znakiem imperjalizmu kolonialnego. Nie ogranicza się już do kronik, opisujących zdarzenia życia dworskiego, lecz docieka, co się działo, i śledzi, co się dzieje w dalekich kolonjach. Tego rodzaju zainteresowania zawierają momenty niebezpieczne dla prawdy historycznej. Pod wpływem zapału patriotycznego, a przytem pewnego snobizmu egzotycznego, historja zbacza nieraz z prostej drogi obiektywizmu i prawdy dziejowej, gubiąc się w szumnych deklamacjach i poetyckiem wyolbrzymianiu faktów, lub czerpiąc informacje z niedość wiarogodnych źródeł, relacyj i podań.

Najpoważniejszym przedstawicielem historjografji ówczesnej był João de

Barros (1496—1570), wysoki dostojnik dworu, cieszący się przyjaźnią i zaufaniem królów Manuela I i Joama III. Barros jest twórcą wielkiej syntezy historjograficznej. W kształtowaniu się dziejowem Portugalji i jej ekspansji kolonjalnej rozróżnia trzy pierwiastki dynamiczne: konkistę, żeglugę morską i handel. Przez konkistę rozumie wszelkie działania wojenne, podjęte w obronie kraju i wiary. Dzieje konkisty Barros dzieli na cztery części, według stron świata, w których walki się toczyły. Więc «Europa» rozpoczyna się od walk Luzytanów z Rzymianami, «Africa» od zdobycia Ceuty (1415), «Asia» od działań przygotowawczych Dom Henriqua Żeglarza, wreszcie «Santa Cruz», czyli «America», od odkrycia Brazylii przez Alvaresa Cabrala. Druga część dzieła, poświęcona żegludze, pisana w międzynarodowej łacinie dla zapewnienia jej większej poczytności, miała stanowić geograficzno-etnograficzny opis wszystkich kontynentów, wysp i mórz, odkrytych przez Portugalczyków. Trzecia część, handlowo-ekonomiczna, miała być projektem ujęcia stosunków kolonjalnych w racjonalne normy, w celu osiągnięcia jak największej wydajności kolonizacyjnej i przeszkodzenia marnowaniu się energii dla próżnych ambicji. Że rozległy ten program został w większej części wykonany, wnioskowość można z odsyłaczy, jakie w «Azji» zdarzają się często, a przez które autor nawiązuje tu treść z odpowiedniami ustępami w rękopisach «Geographia Universalis», «Africa» i «Commutação e Commercio». Wydane zostały jednak tylko cztery dekady «Azji» (druk. w r. 1552, 1553, 1563).

Kronikarze przed Joamem de Barros, ograniczając się do historii lokalnej, lub do biografii królewskich, dalecy byli od tak szerokiego, syntetycznego ujęcia dziejów swego państwa. Dopiero Barros, wielki patriota i doskonały stylist, rozmiłowany w Liwjuszu, usiłował pragmatycznie powiązać i zespolić olbrzymi materiał historyczny, jaki stanowiły źródła pisemne i relacje ustne. W ujęciu tego materiału kierował się Barros nie tylko patriotyczną żądzą podniesienia i wysławienia swej ojczyzny, lecz także pewnymi aspiracjami artystycznymi. Stąd wynika pewna sztuczność, nadmiar retoryki i brak krytycyzmu w stosunku do poszczególnych części dzieła. Zarzucano mu też brak obiektywizmu, przejawiający się w szczególnem uwzględnieniu punktu widzenia europejskiej Portugalji i w braku wczucia się w intencje i sprężyny działań mieszkańców podbitych krain. Mimo zarzutów tych, niepodobna nie przyznać, że dzieło to odznacza się potężnym rozmachem epickim, który niewątpliwie głębokie wrażenie wywarł na autorze «Luzjadów». Np. mowa Vasca da Gama przed Samorinem Kalkutu odznacza się stylem wytwornym i majestatycznym, zbliżonym do stylu wielkiego dziejopisarza.

Kontynuatorem dzieła Barrosa był Diogo do Couto (1544—1616), wielki kronikarz Indyj, serdeczny przyjaciel Camõesa. Napisał dalsze dziewięć dekad «Azji» (4—12), lecz nad dziełem tem ciążyła jakaś fatalność, podobnie jak nad dziełem Liwjusza: siódma dekada zaginęła podczas zajęcia okrętu «Santiago» przez Anglików; ósma i dziewiąta zostały autorowi skradzione w czasie choroby;



João de Barros.



Damião de Goes.  
(Według A. Dürera).

szosta, świeżo wydrukowana, spłonęła wskutek pożaru drukarni. Z pozostałych dekad czwarta opiera się na opracowanym już przez Barrosa materiale, dwunasta pozostała niedokończona. Pod względem stylistycznym dzieło Couta nie ustępuje pierwowzorowi swemu, a pod względem filozoficznym nieraz go przewyższa. Napisał jeszcze Couto «Dialogo do soldado pratico», w którym ten nowoczesny Tacyt przepowiada bliski upadek potęgi kolonjalnej Portugalji.

Trzecim wielkim kronikarzem portugalskim tego okresu był Damião de Goes (1501—1572). Wielki ten humanista, który odebrał wykształcenie we Włoszech, utrzymywał kontakt z największymi umysłami współczesnej Europy: z Lutrem, Melanchtonem, Munsterem, Gryniusem, Erazmem (ten, jak głosi podanie, w jego ramionach skonał). Był prześladowany i więziony przez Inkwizycję z powodu swych liberalnych przekonań i postępowych idei i sympatyj, jakie żywił dla reformacji. Z licznych

dzieł jego, wśród których jest wiele relacji podróżniczych i opisów dalekich krajin, najważniejsze dla nas jest «Chronica d'El-Rei Dom Manuel». Dzieło to, niedorównywające dekadom Couta pod względem techniki pisarskiej, przewyższa je jednak jako owoc dojrzałej refleksji, pełnej krytycyzmu i obiektywizmu. Jako miłośnik prawdy, nie wahał się Goes piętnować występki swoich rodaków, zwłaszcza korupcję panującą wśród duchowieństwa, czem ściągnął na siebie nienawiść cenzorów. W «Chronica do Principe D. João» (João II) Goes poddał ścisłej rewizji historyczne omyłki i nieścistości, popełnione przez kronikarzy Ruya de Pina i Garcie de Rezende.

Synowskim pietyzmem kierował się Brás de Albuquerque (1500—1580), wydając pod tytułem «Comentarios de Afonso de Albuquerque» (1557) korespondencję ojca swego Alfonsa z Dom Manuelem I. — Fernão Lopes de Castanheda († 1559) strawił 20 lat swego pracowitego żywota na zbieranie materiałów do dzieła «Historia do Descobrimento e Conquista da India pelos portugueses», rozwlekłej i nużącej, choć sumiennej kompilacji.

Na uwagę zasługuje jeszcze wielkie dzieło Gaspara Correii († 1561) «Lendas da India» («Legendy indyjskie»), nabyte przez Miguela da Gama, siostrzeńca wielkiego Vasca, który w dziele tem odgrywa poważną rolę. Bohaterami tych legend są podróżnicy i konkwistadorzy portugalscy, których męstwo i nadludzkie czyny oraz nadzwyczajne przygody istotnie graniczą z legendą. Wiek XVI, płodny w dziejopisów, wydał jeszcze Antonia Galvão (syna Duarta), Andrégo de Rezende, Gaspara Fructuosa (który w «Saudades da Terra»



opisuje odkrycie wysp atlantyckich), Lopa de Sousa Coutinho, O. Marcosa de Lisboa, O. Simona Coelha i wielu innych.

Podróżopisarstwo («Livros de viagens»). Uzupełnieniem tych dzieł historyjograficznych były liczne diariusze podróży, spisywane przez uczestników dalekich wypraw po lądach i morzach. Historycy kierują się głównie patriotyzmem i chęcią uniesmiertelnienia dziejów ojczystych, autorowie diariuszy zaś, którzy przyczynili się zresztą do pogłębienia wiadomości geograficzno-etnograficznych swych ziomeków, zaspokajają wrodzoną skazanym na żywot osiadłym mieszkańcom kraju ciekawość i żądze egzotyizmu, podniecając wyobraźnię czytelników opisami nieznanymi ludów, krain i obyczajów. Relacje z podróży zastępowały im powieść, były, jak nowele rycerskie, apoteozą heroizmu, przedsiębiorczości, wytrwałości i męstwa. Terenem akcji są romantyczne, nieznane krainy, przypominające fantastyczną geografję «Amadisów» i «Palmeirinów», a posiadające przytem wyższość prawdy lub przynajmniej prawdopodobieństwa. Jednym z najciekawszych i najcenniejszych dla nas dokumentarnie diariuszów, choć pod względem literackim nie przedstawia wartości, jest opis podróży Vasca da Gama, przypisywany Alvarowi Velhowi.

Dom João de Castro (1500—1548), słynny wicekról Indyj, był autorem trzutomowego diariusza, obejmującego dzieje trzech wypraw: z Lizbony do Goa, z Goa do Suezu i z Goa do Diu (miasto na północnym wybrzeżu malabarskiem).

Tajemnicze państwo «arcykapłana Jana», które tak potężnie oddziaływało na wyobraźnię średniowieczną, opisuje O. Francisco Alvares w dziele «Verdadeira informação das terras do Preste João» (1540). Autor, uczestnik wyprawy Dom Manuela I do Abisynji, daje tu sprawozdanie ze spostrzeżeń swoich na dworzec abisyńskiego negusa.

Autorami relacyj podróżniczych byli jeszcze Frei Gaspar da Cruz (1569—70), Antonio Tenreiro (1560), Frei Pantaleão de Aveiro (1563) i O. Fernam Cardim.

Najciekawszy z diariuszy jest «Peregrinação» Fernama Mendesa Pinta (1509—1580), zarówno ze względu na samo dzieło, jak na osobę autora. Urodził się on w Montemor-o-Velho około r. 1509, w ubogiej rodzinie. Będąc jeszcze bardzo młody, Mendes puścił się w świat na karaweli (lekkim żaglowcu), odpływającej w kierunku Setubal. W czasie żeglugi statek wraz z załogą został zagarnięty przez piratów: dostał się do niewoli i Mendes. Szczęście jednak sprzyjało podróżnikowi, gdyż korsarze, chcąc zarezerwować miejsce na statku na



Drzeworyt z «Verdadeira informação das terras do Preste João» Fr. Alvaresa.

zrabowane towary, wypuścili kilkunastu niewolników na wybrzeżu Portugalji. Zniechęcony zrazu do wypraw morskich, Mendes Pinto wyruszył znów w roku 1537 z ekspedycją do Indyj, gdzie przeżył długi szereg nadzwyczajnych przygód, wobec których błędną awanturnicze fantazje powieści szelmowskich i które stanowią właśnie treść «Peregrinação de Fernão Mendes Pinto...» (druk. 1614). Główne znaczenie tego dzieła polega na tem, że zawiera ono dokładne informacje o Japonji, znanej dotąd tylko z mętnych relacyj Marca Pola o tajemniczej wyspie Cipango. Nie ulega wątpliwości, że Mendes Pinto był świadkiem zajść związanych z odkryciem Japonji i opisał je ze względu na wierność. Po 21-letniej wólczędze po dalekim Wschodzie, 13 razy wzięty do niewoli, 16 razy sprzedany, musiał Mendes dobrze się zapoznać ze zwyczajami ludów wschodnich i być świadkiem niejednego historycznego zdarzenia. Ponieważ jednak wziął się do pisania pamiętników dopiero pod koniec życia, więc pamięć niezawsze mu dopisywała; stąd pochodzą poprzekrećane nazwy, zmieniona kolejność wydarzeń i nawet fantastyczne dodatki. Mimo to wszystko «Peregrynacja» ma dla czytelnika niezwykły powab: objawia się w niej cały wulkaniczny dynamizm egzystencji, której za ciasno jest w granicach kraju ojczystego i która musi wyładować energję, choćby kosztem największych niebezpieczeństw i ofiar. Nie była to romantyczna nostalgia, chcąca odnowić nowemi wrażeniami anemiczną wyobraźnię, ani tęsknota schyłkowca do pierwotności, ani dyletantyzm impresjonistyczny, lecz zwierzęca niemal egzuberancja, ów nadmiar energii, któremu Portugalja zawdzięcza tyle czynów i tyle zdobyczy. Nie ciekawość, ale żądza przygód wysłała awanturnika na dalekie wyprawy, nie rzeczy widziane, ale on sam był ośrodkiem swoich podróży. Dzieło Mendesa ma charakter egocentryczny. Dlatego też ani krajobrazy, ani obyczaje ludów wschodnich, ani egzotyczna odrębność zwiedzanych krain nie gra w tych pamiętnikach nawet w przybliżeniu takiej roli, jak osobiste przeżycia i niezwykle przygody autora.

«Relações de naufrágios». Osobny dział w diariuszach podróżniczych stanowią opisy katastrof morskich. Oczywiście, wraz ze wzmożonym ruchem nawigacyjnym mnożyły się też katastrofy okrętowe, spowodowane bądź burzami morskimi, bądź walką z korsarzami i Maurami, i spotęgowane przez wadliwą konstrukcję okrętów, nieobliczoną na takie dystanse. To też mimo postępów wiedzy astronomicznej i nawigacyjnej przeprawa przez ocean wymagała niemałej odwagi. Wzburzone fale morskie były terenem niejednego anonimowego bohaterstwa; pochłoneły niejednego heroiczny żywot. Znaleźli się świadkowie, którzy po ocaleniu zapragnęli uwiecznić i dzieje samej katastrofy i czyny dokonane w obliczu śmierci. Relacje te, pisane najczęściej w pośpiechu na luźnych kartkach, poprostu, bez silenia się na kunsztowną formę, stanowią jakby kronikę żalobną — jakże wymowną w swoim lakonizmie — wielkiego dzieła cywilizacyjnego, dokonanego przez Portugalczyków.

W XVIII wieku uczony Bernardo Gomes de Brito wydał bogaty zbiór takich nekrologów pod ogólnym tytułem «Historia tragico-maritima». Znajdują się tam relacje dotyczące katastrof galjonu «San João» (1552), okrętu «San Bento» (1554) i «Conceição» (1555) i informacje o losach podróżnych okrętów: «Aguia» i «Garça» (1559), «Santa Maria da Barca» (1559), «San Bento» (1561) i in. Relacje te zaliczamy do literatury «per coincidentiam». Głównemi jej cechami są żywość, plastyczność opisu i prostota, a nowość tematu czyni z niektórych

z nich prawdziwe dzieła sztuki. Wzbogaciły one literaturę w nowe motywy i stały się nieraz na pewno natchnieniem poetów. Wiemy o poemacie epickim «Naufrágio de Sepúlveda». Relacje te otwierają nowe horyzonty oczom, przywykłym widzieć morze poprzez poematy Homera i Wergiljusza, i opisują je tak, jak je widzieli, jak go doświadczali i przeżywali żeglarze Indyj.

## OKRES CZWARTY — WIEK XVII

(1580—1700)

Okres klęsk w historii. — 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 mistycey. — Historjografja. — Epistolografja.

Wiek XVII w dziejach Portugalji jest okresem wyraźnego upadku jej potęgi kolonjalnej. Przyczynił się do tego zgubny wpływ hiszpańskiej hegemonji politycznej. Zniszczenie «Niezwyciężonej Armady» odbiło się bolesnem echem na całym półwyspie. Pozbawiona silnej floty Hiszpanja nie mogła skutecznie bronić kolonij portugalskich. Gdy Anglicy plondrowali Brazylję i Azory, Holendrzy zajęli Jawę. Jeszcze gorzej działo się za Filipa III, który zerwał stosunki handlowe Portugalji z Holandją, co miało skutki fatalne, gdyż Holendrzy, nawiązawszy bezpośredni kontakt z Indjami, nie tylko pozbawili Portugalczyków monopolu na towary importowane z dalekiego Wschodu, lecz ponadto zagarnęli jej Moluki i Celebes. Z kolei straciła Portugalja jeszcze kolonje afrykańskie i amerykańskie, słowem, została pozbawiona wszystkich posiadłości zamorskich, zdobytych przez Vasca da Gama, Cabrala i innych. Za panowania Filipa IV Cejlon i prawie cała Brazylja przeszły w ręce Anglików, zaciętych wrogów Hiszpanji i Portugalji.

Do klęsk tych dołączyły się jeszcze niesnaski wewnętrzne. Polityka Olivaresa, niedopuszczająca szlachty do wyższych urzędów, a faworyzująca Kastylczyków, oraz wysokie wymiary podatkowe obudziły przeciw niemu niechęć ludu i sfer szlacheckich. Obudziło się ogólne dążenie ku niepodległości i przywróceniu Portugalji dynastji narodowej. W r. 1637 wybuchło powstanie w mieście Evora. Do spisku przyłączył się João de Braganza, arcybiskup Lizbony, Acunha i wielu przedstawicieli najznakomitszych rodów, jak Silva, Almeida, Ataïde i inni. Ogólna rewolucja rozpoczęła się 1 grudnia 1640 r. Spiskowcy wtargnęli do pałacu wicekrólowej Portugalji, Małgorzaty Sabaudzkiej, przyczem wystrzał z pistoletu pozbawił życia ministra Vasconcela, renegata portugalskiego, głównego agenta tyrańskich rządów Olivaresa. Nazajutrz książę de Braganza wylądował w Lizbonie i został ogłoszony królem jako João IV oraz zatwierdzony przez kortezy dn. 28 stycznia 1641 r. Kolonje portugalskie również powstały przeciw władzy hiszpańskiej, i niebawem jedno tylko miasto Ceuta w Maroku pozostało przy Hiszpanji. Portugalja odzyskała wprawdzie niepodległość, lecz okres jej potęgi kolonjalnej minął bezpowrotnie. Malacca, Colombo (stolica Cejlonu), Cap (w południowej Afryce) zagarnięte zostały przez Holendrów, co przyczyniło się do upadku potęgi morskiej Portugalji.

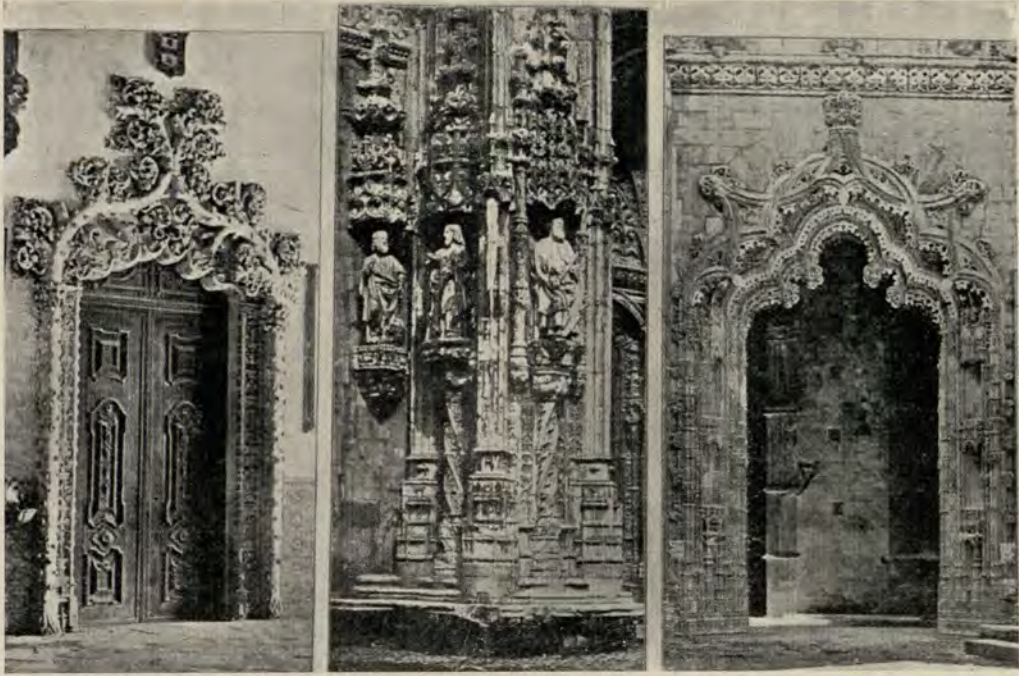
Za rządów niedołęznego Alfonsa VI rządy sprawowała matka jego Dona Luiza de Guzman. Zawarła ona bardzo niepomysłny aljans z Anglją. Gdy po zdetronizowaniu Alfonsa VI objął rządy Pedro II, pomimo wszelkich wysiłków

nie zdołał podnieść upadającego handlu i przemysłu, gdyż Anglja zalewała rynki Portugalji własnym importem: zbożem, rybami, płótnem, skórą i sukniem. Tenże Pedro II zresztą sam zawarł w r. 1703 równie niepomyślny traktat handlowy z Anglją, który stał się dotkliwym ciosem dla handlu portugalskiego, gdyż zapewnił kupcom angielskim całą niemal dostawę odzieży i żywności do Portugalji. W pierwszej połowie wieku XVIII około 2 miljardy złotych dostało się w ręce kupców londyńskich i liverpoolskich. Pod względem militarnym i politycznym aljans ten był również w skutkach zgubny dla Portugalji. Stała się ona bowiem satelitą Anglji, wmieszana z konieczności we wszelkie sprawy Wielkiej Brytanji. W ten sposób została wbrew swej woli wciągnięta w orbitę wojny o sukcesję hiszpańską, która stała się powodem wielu klęsk Portugalji na lądzie i na morzu.

Prądy umysłowe XVII wieku. Hegemonja Hiszpanji musiała wycisnąć swe piętno i na prądach umysłowych Portugalji. Gongoryzm hiszpański wywarł poważny wpływ na rozwój stylu t. zw. «seiscentistas» lub «culteranistas», który jest właściwie posunięciem do ostatnich granic gongoryzmem. Pięciotomowy zbiór «A Fenix Renascida» (druk. 1721—28), lub inny zbiór, noszący pompatyczny tytuł «Eccos que o Clarim da Fama dá: Postilhão de Apollo montado no Pegaso...» (druk. 1761—62), są antologjami różnorodnych form kulteranizmu; zawierają więc prócz akrostychów, «eccos», «esdruxulos» i t. p. igraszek poetyckich, wiersze humorystyczne i satyryczne, groteski i burleski i inne produkty dowcipu portugalskiego, t. zw. «graça portuguesa» («galhofas», «chalaças», «pilherias», «brejeirices»). Kulteraniści rozporządzali barokowym bogactwem form poetyckich. D. Tomás de Noronha (1651) pisał sonety komiczne, Jacinto Freire de Andrade parodjował dziwactwa gongorystów, a żyd António Serrão de Castro († 1685) w więzieniu św. Trybunału, gdzie przesiedział 10 lat, stworzył poemat satyryczny na Inkwizycję: «Os ratos da Inquisição». Barokowa forma przejawia się nie tylko w literaturze. W dziedzinie architektury Portugalja uchodzi nawet za kolebkę baroku, ze względu na bogactwo ozdób i motywów, przeważnie wzorowanych na sztuce i przyrodzie dalekiego Wschodu. Fasady gmachów, powstałych w tym okresie, przeladowane są egzotycznymi roślinami, girlandami, kamiennymi gronami owocowymi, zdobne w medaljony, emblematy, arkady, przypominające kształtem napięte łuki dzikich plemion, stalaktyty, motywy zwierzęce — co było wówczas cechą charakterystyczną t. zw. «gotyku Dom Manuela».

Z prądami hiszpańskimi i włoskimi, przemożnie panującymi w tym okresie w Portugalji, wiąże się jeszcze inny objaw: powstawanie licznych akademij literackich. Miały one początkowo charakter zebrań, czy kół towarzyskich («tertulias»), w których hołdowano kulteranizmowi, zajmowano się kazuistyką miłosną i naśladownictwem włoskich pieśni i madrygałów, urządzało turnieje poetyckie i t. p. Najwięcej znana była «Akademja Wspaniałomyślnych» («Generosos»), założona w r. 1649 przez stolnika Joama IV, D. Antonia Alvaresa da Cunha. Istniała też «Akademja Osobliwych» («Singulares»), wzorowana na włoskich «Illuminati», «Insensati», «Lirici», założona w r. 1663. Niektórzy poeci portugalscy, jak Miguel da Silveira i inni, byli członkami tertulij lub akademij hiszpańskich.

W okresie upadku politycznego narodu pojawiają się zwykle prądy mistyczno-mesjanistyczne; tak się rzecz miała i w Portugalji. Pewien wpływ w tym



Trzy wzory rzeźby portugalskiej z czasów Dom Manuela.

- 1) Alcobaca: Drzwi do zakrystji. 2) Belem: Filar przy głównym wejściu do koś. hieronimitów. 3) Batalha: Wejście do kaplicy.

względnie wywierały prądy religijne panujące w Hiszpanji w wieku XVI, lecz w głównej mierze przypisać należy mistyczne idee ogólnemu pragnieniu wybawienia ojczyzny, które w poczuciu własnej bezsilności zwraca się ku siłom nadprzyrodzonym. Pogńębiony kraj oczekuje Wybawiciela, Mesjasza, który czyto przy pomocy nadludzkich potęg, czy wziąwszy na swoje barki winy i cierpienia narodu, wleje w niego nowe siły i doprowadzi do szczęśliwej przyszłości. Mesjanizm w Portugalji przybrał formę «sebastjanizmu». Coraz bardziej rozszerzała się wiara w powrót króla Sebastjana, który sam jeden mocen jest zbawić kraj. W związku z tą wiarą zjawiali się liczni samozwańcy, «falszywi Sebastjanowie», obłąkańcy lub oszuści, jak syn lekarza z Alcobaca, syn kamieniarza z Terceira, cukiernik z Toledo i inni.

Powstała też cała literatura mesjanistyczna. Pierwszym mesjanistą był Gonçalo Eannes Bandarra († po 1556), autor głośnych «Trovas», które długo przechodziły z rąk do rąk w rękopiśmie, zanim zostały wydrukowane w r. 1603. Dzieło to jest dziwnym amalgamatem reminiscencyj biblijnych, legend celtyckich i apokaliptycznych «Coplas» dwóch Hiszpanów, Fray Juana de Rocacelsa i Pedra de Frias. Bandarra, który był podobno szewcem, i którego dzieło mimo zupełnego braku kultury wywarło poważny wpływ na niższe warstwy społeczne, znalazł wkrótce naśladowców i wśród elity umysłowej. Idee mesjaniczne zaczął szerzyć D. João de Castro, siostrzeniec głośnego wicekróla Indyj, i Manuel Bocarro Francês, słynny profesor matematyki, który nadał nowym ideom charakter naukowy, popierając je przekonywającymi argumentami z dziedziny astrologji. Mistyczny nastrój ogółu wyzyskało też duchowieństwo, które, wio-

dując walkę z rządem hiszpańskim o zniesienie zakonów w Portugalji, używało propagandy sebastjanizmu, jako broni politycznej przeciw Hiszpanom.

Odzyskanie niepodległości było przez mesjanistów interpretowane jako spełnienie się proroctw, przyczem wskazywano na króla Joama IV, jako na oczekiwanego Mesjasza. Jednak i wtedy mesjanizm, jako psychologiczna kombinacja gorącej nadziei z bierną rezygnacją, tak właściwą duszy Portugalczyka, przetrwał gdzieś w głębiach psychiki narodowej, by wybuchnąć znów w chwilach krytycznych, jak za panowania Josého I, lub inwazji francuskiej; stał się jedną z form nacjonalizmu. Obie idee, mesjanistyczna i nacjonalistyczna, przeniknęły się tak intensywnie, że zatraciły swe wzajemne granice.

Mesjanizm zresztą był w owej epoce jedyną formą myśli filozoficznej, niepotępioną przez surowy Trybunał Inkwizycyjny. Inne prądy i przejawy myśli, jak naturalizm, teozofja, magja, kabała, deizm, panteizm, okultyzm, iluminizm, uważane były za herezję i odpowiednio traktowane. Mimo to kabała nie pozostała bez wpływu na interpretację proroctw mesjanicznych. W ciszy krzewił się też i okultyzm, który znalazł podatny grunt w mistycznym podłożu ówczesnych umysłów; o praktykowanie okultyzmu oskarżano nawet tak światłe umysły, jak Frei Bernarda de Brito, założyciela szkoły historycznej w Alcobaca. O. Valle de Moura był autorem dzieła «De incantationibus» (1620), a Francisco Manuel de Melo napisał «Tratado da sciencia cabala».

Poezja liryczna. Najbardziej wybitnym przedstawicielem przejściowego okresu umysłowości portugalskiej był Francisco Rodrigues Lobo († ok. 1625). Chronologicznie i ideowo należy on jeszcze do poprzedniej epoki pokamoniańskiej i przez niektórych krytyków uważany jest za jej największego poetę; na twórczości jego jednak widać już wydatne wpływy kultury hiszpańskiej. Z Hiszpanji też przejął pewne formy poetyckie, np. kunsztowną romancę historyczną. Pewnym tradycyjnym formom rodzimym nadał również wykwintny kształt i ubrał je w szaty dworskie, np. dawniejsze «cuadros de costumbres» zastąpił kunsztownymi alegorjami i aluzjami do współczesnych stosunków dworskich. Inny też charakter nadał liryce sielankowej, czyniąc swych pasterzy subtelnymi kultystami i erudydami.

Jak większa część ówczesnych poetów, pozostawał jednak jeszcze pod wpływem Camõesa, przejmując od niego melancholijne zabarwienie liryczne i «hydrofilję», to jest szczególne zamiłowanie do wszelkich zbiorowisk wody, do źródeł, strumieni, rzek, jezior i oceanu, jakby potężny żywioł miał zdolność potęgowania jego natchnienia. W prozie swej, zwłaszcza w dialogach filozoficznych, wzoruje się Lobo głównie na «Tuskulanach» Cycerona, dbając o rytm i geometryczną strukturę całego utworu i poszczególnych perjodów. Przedewszystkiem był jednak Lobo lirykiem, autorem tęsknych «serranilhas» i «redondilhas». Pogłębił też w sensie filozoficznym poezję sielankową, traktując życie pasterzy jako tło do rozmyślań (np. w «Discurso sobre a vida e o estylo dos pastores»).

D. Francisco de Portugal (1585—1632) pisał przeważnie w języku hiszpańskim z wyjątkiem dzieła «Prisões e solturas de uma alma» (druk. 1652). Jest to zbiór poezji przeplatanych prozą, jak «Vita Nuova» Dantego. Wszystkie te utwory poświęcone są subtelnej psychologii miłości, przepojonej kulteranizmem i konceptyzmem. Rozgoryczony niepowodzeniami życiowymi, poeta wyraził swój żal i zawód w melancholijnych «Saudades», jednym z najpiękniejszych utworów poetyckich XVII w.

Niewątpliwie jednak największym lirykiem - seiscientystą a zarazem jedną z najciekawszych postaci w literaturze portugalskiej był Dom Francisco Manoel de Melo. Urodzony w r. 1611 z rodziny szlacheckiej, wychowany w kolegium San Antón OO. jezuitów, otrzymał od Filipa III już jako 10-letnie pacholę stopień «escudero hidalgo». Żywot jego był burzliwy. Rycerską działalność rozpoczął już w roku 1625, odznaczając się w wielu wyprawach na lądzie i morzu. Brał więc udział w wyprawie ochotników w r. 1625, w utarczkach z piratami w Malaga i we Flandrji, w wojnie z Holendrami, w bitwie pod Dunami, w wojnie katalońskiej, w kampanji alemtejskiej przeciw Hiszpanom, przeżył rozbitcie okrętu pod Saint-Jean-de-Luz. Wielkie zasługi jego, położone w dziele oswobodzenia ojczyzny, nietylko jednak nie zostały ocenione, lecz oskarżony o udział w zamachu politycznym został skazany na dziewięcioletnie więzienie w Torre de Belem, następnie wygnany do Brazylii, a dobra jego uległy konfiskacie. W roku 1659 powrócił do kraju, gdzie dożył pewnej rehabilitacji, gdyż powierzono mu ważne misje do Włoch i do Anglii. Umarł w r. 1666.

Jeszcze jako student wydał 12 sonetów na śmierć Inesy de Castro i napisał nowelę «Daremna życzliwość» («Finezas mallogradas»). «Politica militar en avisos generales» jest programem odbudowy narodowej, a «Hospital das Letras» ma formę «colloquium», prowadzonego przez humanistę Just. Lipsiusa, Włocha Fr. Boccalina, Hiszpana Queveda i autora jako przedstawiciela Portugalji, który sławi Camõesa a pierwszeństwo wśród «quinhentistas» przyznaje «wielkiemu Sá». Melo tworzył w okresie, kiedy w obozie epików toczyła się walka między «kamoniastami» i «tassistami», którzy, wyolbrzymiając sławę włoskiego poety, pomniejszali wielkość narodowe. Mimo że sam niejednokrotnie wzorował się na poezji włoskiej, nie zaniedbywał jednak Melo dawnych rodzimych form poetyckich, t. zw. «medida velha». W melancholijnych i subtelnych sonetach poeta-rycerz dorównywa prawie Camõesowi, z którym nie obawia się rywalizować, parafrazując psalm «Super flumina Babylonis». Idylle o tendencjach moralizatorskich i listy poetyckie w formie «redondilhas» naiwnym swym wdziękiem przypominają Sá de Mirandę. Jako nieodrodne dziecko swego wieku, hołdował też Melo kultyzmowi, układając, wzorem innych poetów, modne wówczas «obeliski», «labirynty», «piramidy», «lasy poetyckie» i inne igraszki, równie kunsztowne, jak bezwartościowe. Liczne poematy Mela, zebrane w «Musas de Melodino» — z których większa część pisana jest w języku hiszpańskim — odznaczają się subtelnością myśli i wdziękiem uczuć.

Fernam Rodrigues Lobo Soropita, wydawca i prologista «Rymów»



Fernam Rodrigues Lobo Soropita.

Camõesa, wzorował się na nich i w swych oryginalnych utworach hołdował też kultyzmowi o podkładzie mistycznym.

Wiele też reminiscencyj kamoensowskich, obok wyraźnych wpływów Horacjusza, Gongory i Lopego de Vega, zawiera «Laura de Ampriso» (1627) Manoela da Veiga Tagarro. Rozmowy z duszą, którą ugodziła strzała Amora, pochwała spokojnego wiejskiego życia, kontrasty i porównania między życiem przyrody a losem człowieka — oto motywy i tematy subtelnych liryk tego poety.

Oczywiście, rozwój mistycyzmu i mesjanizmu, związany z utratą niepodległości, nie mógł pozostać bez wpływu na poezję i odbił się w niej głębokim echem. Wśród poetyckich dzieł o podkładzie mistycznym wyróżniają się: elegje Frei Antonia das Chagas, «Divinos y humanos versos» (1652) wspomnianego już D. Francisca de Portugal, «Parnaso» znanej nam już z literatury hiszpańskiej Siostry Violanty do Cé o (1601—93) i melodyjne, choć nieco przesłodzone «Soledades de Bussaco» Siostry Bernardy Ferreiry de Lacerda. D. Francisco Child Rolim de Moura (1572—1640) jest autorem alegoryczno-dydaktycznego poematu p. t. «Os Novissimos do Homem» (1623) o czterech rzeczach, jakie czekają człowieka u kresu wędrówki: o Śmierci, Sądzie Ostatecznym, Niebie i Piekło. Mistykę ludową reprezentuje Francisco Lopes, autor żywotów świętych, ułożonych w formie pięciowerszów («quintilhas»).

Epika. Wpływ wielkiego twórcy eposu narodowego na dalsze kształtowanie się literatury zaznacza się przedewszystkiem w dziedzinie epiki. Wielka indywidualność twórcza Camõesa wytworzyła całe plejady naśladowców, epigonów, pogrobowców, wytknięty przez niego nowy szlak zaroił się całemi tłumami zawodników, dążących tą drogą ku zdobyciu laurów poetyckich. Żaden z nich jednak niestety nie urodził się genjuszem, i mimo uporczywego używania i nadużywania motywów i kategorii poetyckich, tak zwycięsko stosowanych przez Camõesa, mimo że obierano sobie za teren akcji dalekie, egzotyczne krainy, i szafowano bez miary opisami burz morskich i proroczych snów — żadnemu z poetów nie udało się stworzyć drugich «Luzjadów».

Powstałe w tym okresie utwory można nazwać kronikami, życiorysami sławnych wodzów, powieściami, alegorjami — nie można im tylko przyznać miana epepei. Wydaje się, że tylko taka suma cierpień i nadludzkiej energii, jaka była udziałem Camõesa, mogła wyłonić z siebie nieśmiertelne dzieło. Nawet największy poeta współczesny, Rodrigues Lobo, usiłując stworzyć epepeję, dał w swym «Condestabre» (1609) tylko rozwodnioną rymowaną kronikę, zawierającą dzieje wielkiego kondestabla Nuna Alvaresa Pereiry, od wigilji jego ślubu aż do zgonu w klasztorze Carmen. Utwór ten nie jest pozbawiony pewnych zalet poetyckich, ma długi szereg barwnych epizodów o dramatycznym napięciu, nastroje liryczne ujęte są subtelnie i kunsztownie, tło historyczne odmalowane wiernie, brak jednak tej głębokiej syntezy, w zwiezłych, plastycznych słowach obejmującej całokształt danej epoki — jaka jedynie zasługuje na nazwę epepei.

Gabriel Pereira de Castro (1571—1632) jest autorem «Ulyssei» («Ulisseia ou Lisboa edificada», 1636), opartej na legendach o założeniu miasta Lizbony. Dzieło to w swoim czasie cieszyło się znacznym sukcesem, niektórzy krytycy przekładali je nawet ponad «Luzjady». Do tegoż cyklu należy też «Ulissipo» (1649) Antonia de Sousa de Macedo (1606—1682). «Ulysseia» jest jednak



raczej apoteozą Ulissesa, niż epickim ujęciem legendy, a «Ulyssipo» raczej traktatem ujmującym z punktu widzenia mitologicznego obyczaje lokalne i położenie geograficzne kraju, gdyż autor o wiele był lepszym politykiem, dyplomata i historykiem, niż poetą.

W drugiej połowie tego okresu nawet w eposach legendarnych przejawia się pewien zwrot ku realizmowi, np. w «Viriato tragico» (1699) Brasa Garcii de Mascarenhas (1596—1656). Żywot tego poety, jak wszystkich wybitniejszych indywidualności w Portugalji, miał przebieg burzliwy. Kilkakrotnie był posądzony o zamach stanu, sądzony, więziony i skazywany na wygnanie, był uczestnikiem wypraw zamorskich, przeżył nieodzowne rozbicie okrętu. Kilkakrotnie ze szczytu sławy i powodzenia dostawał się aż na dno więzienia; zdaje się, że wszystkie blaski i nędze ówczesnego wojownika, bojownika niepodległości, i poety stały się jego udziałem. Owocem tego burzliwego, pracowitego i trudnego żywota był «Viriato tragico», poemat napisany około r. 1650, a wydany dopiero w 1699. Epopeja ta, zawierająca niewątpliwie pierwiastki autobiograficzne, opiewa heroizm wojownika luzytańskiego Viriata, który z pochodzenia był prostym pasterzem, z Bożej łaski wodzem, i walczył zwycięsko przeciw legjonom rzymskim, póki zdrada i śmierć nie położyły kresu jego bohaterskim trudom. Autor, który przeszedł twardą szkołę życia i poznał je do głębi we wszelkich jego ujemnych i dodatnich przejawach, z życia też zaczerpnął natchnienie do swego poematu, nie szukając go w księgach, ani w teorjach literackich; bogate jego przeżycia były dla niego księgą stokroć więcej pouczającą. Jest to pierwszy poemat tego okresu, noszący piętno wybitnie realistyczne. Wzorem zaczerpniętym bezpośrednio z przeżyć, a nie z dzieł poprzedników, zawdzięczamy barwność i plastyczność opisów, które zwłaszcza w dziedzinie spraw wojennych przechodzą nieraz w pedantyczną drobiazgowość. Trzeźwy, realny umysł autora przejawia się w zamilowaniu do szczegółów technicznych: długi szereg stanc zawiera suche dane statystyczne, dotyczące składu i siły wojsk rzymskich, plany ich rozmieszczenia strategicznego, a nawet dane o żołdzie, jaki pobierały. Dokładny znawca terenu, na którym toczy się akcja, Brás Garcia nie wysiła się na fantastyczność geograficzną, lecz podaje topografię ścisłą i sugestywną całego scenariusza Sierra de la Estrela. Autor jest widocznie bardziej człowiekiem czynu, strategiem i żołnierzem niż poetą, gdyż nie zdołał nadać dziełu swojemu jednolitej, plastycznej konstrukcji. Pewna wzdrga dla reguł poetyckich nadaje utworowi cechy artystycznego bezładu. Ciekawsze zresztą od strony artystycznej tego poematu są intensywnie ujęte ślady bojowniczego żywota ludzkiego, i prawda, wyżej ceniona przez autora niż wszelkie fantastyczne twory wyobraźni. Ta prawda i siła, zawarte w owej apologji energii i heroizmu, stanowi o wielkości poematu, który bezwzględnie należy do najcelniejszych dzieł epickich Portugalji. Fatalność, która przesładowała poetę za życia, i po śmierci jego jeszcze sięgnęła po jego dzieło. Niewydany poemat bowiem przywłaszczył sobie niejaki André da Silva Mascarenhas i, przerobiwszy go, wydał p. t. «Destruição d'España e restauração sumaria da mesma».

Luis Pereira Brandão (ur. 1540), również jeden z niefortunnych naśladowców Camõesa, w utworze «Elegiada» (1588) daje suchą kronikę nieszczęsnej wyprawy Dom Sebastiana, której był uczestnikiem i naocznym świadkiem. Nie starczyło jednak talentu, aby z materiału własnych przeżyć stworzyć rzecz plastyczną i przekonywającą. Ciekawszy jest egzotyczny poemat «Malacca conquistada»

(1634) Francisca de Sá e Menezes (†1664), który nie sięga wprawdzie wyżyn epopei, lecz barwnie przedstawia egzotyczny koloryt krajobrazów, obyczajów, kostjumów i kultury azjatyckiej. «Insulana» (1635) Manoela Tomasa (1585—1665), poemat w dziesięciu pieśniach opiewający ujarzmienie Atlantyku przez Joama Gonçalvesa Zarca i Tristana Vaza, oraz odkrycie Madery, posiada mimo zapowiedzianych w prologu walk, bitew i oblężeń, raczej charakter epopei noweleskowej, gdyż głównym epizodem są tu miłości Anny d'Arfet i Roberta Machina. Jako niezbędny rekwizyt, występuje oczywiście i tutaj wieszczce proroctwo, odsłaniające przeszłemu zdobywcy przyszłe jego wielkie czyny, a nawet nazwy kościołów i klasztorów, które kiedyś powstaną w zdobytych miastach. Drugim utworem Tomasa jest «Phenix de Lusitania» (1659), opiewający odzyskanie niepodległości przez Portugalję, a więc zdarzenie współczesne. Wydawałoby się, że zdarzenie tak realne, bliskie, osoby współcześnie z autorem żyjące powinny być traktowane żywo i realistycznie. Mętna fantastyczność zbyt jednak była zakorzeniona w umysłach owej epoki; trzeba było tak silnej i świeżej indywidualności, jak Mascarenhas, aby od niej odstąpić. Autor «Phenixa», który przedstawia siebie jako jedną z osób działających, rozmawia przeważnie z siłami nadprzyrodzonymi. W całym utworze roi się od wizyj i objawień, charakterystycznych dla tej epoki mesjanizmu i sebastjanizmu.

Oprócz epopei Camõesa i wpływów mesjanistycznych, w rozwoju epiki portugalskiej grały też poważną rolę pośrednie lub bezpośrednie wpływy epiki hiszpańskiej, oraz «Jeruzolima wyzwolona» Tassa. Świadczą o tem tytuły poematów, jak «Malacca conquistada», «Destruição d'Espanha», wreszcie «Espana libertada». Ostatni ten utwór, napisany po hiszpańsku, wyszedł z pod pióra uczonej niewiasty D. Bernardy Ferreiry de Lacerda i obejmuje ośmiowiekowe dzieje rekonkisty od bitwy pod Chryssus aż do upadku Granady. Z eposów religijnych zasługuje na wzmiankę «Virginidos» (1667), poemat Manuela Mendesa de Barbuda e Vasconcelos, opisujący z drobiazgową dokładnością żywot Matki Boskiej. Inny epos, o cudach Matki Boskiej Nazarejskiej, «Lapiada» Silvy Mascarenhasa, zaginął bez śladu.

Rozwój powieści i noweli. W powieści portugalskiej, której rozkwit przypada na koniec wieku XVI, na cały wiek XVII aż do połowy XVIII, wyodrębnić można pewne grupy, zależnie od jej tematów i motywów. Istnieje więc powieść: 1) rycerska, nawiązująca do średniowiecznych i renesansowych postaci i przygód rycerskich, do Amadisów i Palmeirinów, 2) pasterska, czyli arkadyjska, która pochodzi w prostej linii od Montemora i Ribeira, 3) alegoryczna, 4) sentymentalna i 5) szelmowska. Ostatnie trzy odłamy powieści są pochodzenia kastylskiego i nie mają poprzedników, ani odpowiedników w literaturze portugalskiej ubiegłych wieków.

Powieści rycerskie są stosunkowo słabo reprezentowane. Prócz «D. Clarisela de Bretanha» (1602) Baltasara Gonçalvesa Lobata i zaginionego «D. Dominiscalda» Alvara da Silveira, istnieje jeszcze w rękopisach z końca XVI i początku XVII wieku kilka nowel anonimowych, jak «D. Guadarante de Grecia» (przypisywany Antoniowi de Brito da Fonseca), «Lesmundo de Grecia» (przyp. Tristanowi Gomesowi de Castro) i inne.

Powodzenie romansów rycerskich, które były apoteozą czynu i męstwa, jest zrozumiałe i usprawiedliwione w epoce, kiedy te czyny i męstwo odgrywały tak ważną rolę w życiu narodu i kiedy triumfalny pochód konkistadorów portugalskich

skich był żywą epopeją rycerstwa. W okresie baroku jednak, jakby przez prawo głęboko nurtującej reakcji, rozwija się głównie poezja sielankowa, która zresztą bardziej odpowiadała wrodzonym Portugalczykom skłonnościom do marzycielstwa i melancholji. Pierwiastki arkadyjskie wkradają się nawet do powieści rycerskich, które stopniowo ustępują miejsca powieściom pasterskim.

Wśród nich właśnie na pierwszy plan wysuwa się trylogja Francisca Rodriguesa Loba: «A primavera» (1601), «O pastor peregrino» (1608) i «O desenganado» (1614). Są to dzieje pasterza Lerena, który, nie mogąc znaleźć ujęcia dla swej nieszczęśliwej miłości, oddaje się na usługi bliźnim, łagodzi spory poważnionych kochanków, jest dobrym i sprawiedliwym sędzią, aż wkońcu i w tej działalności nie znalazłszy ukojenia, rozczarowany («desenganado»), wraca do samotności i oddaje się tu rozmyślaniom nad swoją udręką. Nieskomplikowana akcja urozmaicona jest żywszemi epizodami, scenami obłąkania miłosnego, opisem snów i porwań, a proza przeplatana jest obficie wierszami, które przejawiają nawet bogatą różnorodność form. Znajdujemy więc w powieści redondilje, romance i kancony, tercety i oktawy, ody i glosy; pasterz bowiem rozpacz swą objawia w mowie wiązanej, śpiewa, gdy płacze, a szal miłosny wyładowuje w tańcu. Bogato też reprezentowany jest element fantastyczny, w postaci zaczarowanych źródeł, cudownych ziół, tajemniczych gajów, czarów, wrózek, a nawet interwencji bogów greckich. Cała powieść owiana jest mgłą melancholijnej «saudade», która przysłania subtelnym szarym welonem postacie ludzkie, zdarzenia i krajobrazy.

Oryginalność powieści «Lusitania transformada» (1607) Fernama Alvaresa do Oriente przejawia się w realistycznych opisach morza. Zresztą operuje ona zwykłemi rekwizytami powieści pasterskiej, jak i «Ribeiras do Mondego» (1623) Eloya de Soutomayor, jak «Os Campos Elyseos» (1624) O. Joama Nunesa Freire'a i in. Szczytem absurdu są «Desmaios de maio em sombras do Mondego» (1635) Dioga Ferreiry Figueroi.

Powieść sentymentalna jest jakby owocem zalotów rycerza do pasterki; jest formą przejściową od romansu rycerskiego do noweli pasterskiej. Bohater sentymentalnej powieści łączy rycerskość i awanturniczość Iwa Amadisa z łagodnością baranka, prowadzonego na różowej wstążeczce. Ta metamorfoza powieści rycerskiej dokonała się w Portugalji głównie przez działanie wpływów hiszpańskich. Wybitny wpływ powieści hiszpańskich widoczny jest np. w dziełach Gaspara Piresa Rebeli, więc w powieści «Os infortunios tragicos da constante Florinda» (1665), która samym już tytułem przypomina hiszpańską siostrzycę: «Poema trágico del Español Gerardo», i w «Novelas exemplares» (1670). Głównym motywem tych utworów jest triumf miłości, przewyciężającej wszelkie przeszkody, temat tak często powtarzający się w dziełach Lopego, lub w «Nowelach przykładowych» Cervantesa. W sentymentalnej noweli portugalskiej odnajdujemy też wybitne ślady hiszpańskiego gongoryzmu i «desengaño».

Powieść alegoryczna wyłoniła się z idealistycznej tendencji powieści rycerskich i sentymentalnych, o podłożu moralizatorskiem. Typowym przykładem tego gatunku jest «Predestinado Peregrino e seu irmão Precito» (1682) Frei Alexandra de Gusmão, opiewająca dzieje dwóch braci: Przeznaczonego i Potępionego. Predestinado poślubił Roztropność, z którą ma dwoje dzieci: Dobrą Chęć i Uczciwy Zamiar; Potępiony, ożeniony z Własną Wolą, jest ojcem Złej Chęci i Niecnego Zamiaru, wychowanych w Szkole Kłamstwa,

gdy natomiast dzieci jego brata pobierają nauki w Szkole Prawdy. Oprócz tych dwóch kontrastowych rodzin występuje w powieści jeszcze legjon alegorycznych postaci, jak Wiara, Miłość, Posłuszeństwo, Samopoznanie, Dobre Imię, Dobry Przykład, Występek i in. Wszystko ma cechy alegoryczne, od nazw geograficznych (Dolina Sposobności, Miasto Próżności, Pałac Rozczarowania) aż do produktów spożywczych. Dzieło to, przypominające w założeniu «Pilgrim's Progress» Bunyana, nie tylko cieszyło się w swej ojczyźnie wielkim powodzeniem, lecz doczekało się w r. 1696 przekładu hiszpańskiego. Stekiem niedorzeczności jest dzieło Gerarda de Escobar p. t. «Crystaes da alma, frases do coração, rhetorica do sentimento, e amantes desalinhos».

Odmianą powieści alegorycznej jest powieść alegoryczno-satyryczna, reprezentowana najcharakterystyczniej przez Frei Lucasa de Santa Catarina, piszącego pod pseudonimem Felixa da Castanheira Turacem, autora dzieła «Serão político» (1704). Jest to zbiór nowel, z których pierwsza i trzecia ma charakter sentymentalny, natomiast druga, «Poesia incurável» («Poezja nieuleczalna»), jest alegoryczną satyrą. Bohater noweli, Roberto, opisuje spotkanie swe z nawpół nagą Prawdą (widocznie skromność autora wzdrygnęła się przed śmiałym starożytnym symbolem Prawdy całkiem nagiej), z którą wszczyna dyskurs o poezji współczesnej. W interesującym tem «colloquium» autor poddaje krytyce przeróżne gatunki i formy poetyckie: romance, «retratos», eklogi wiejskie i rybackie, oceniając je z punktu widzenia szczeroci, prawdopodobieństwa i dobrego smaku, przyczem potępia sztuczność i pretensjonalność kulteranizmu. W podanych przez autora charakterystycznych przykładach stylu kultystycznego łatwo dorozumieć się aluzji do poetów współczesnych. Jest to pierwszy atak na kulteranizm, co nie przeszkadza, że autor w praktyce stosuje go dość często.

Jeszcze ostrzejszą satyrę na poezję współczesną spłodził Diogo de Sousa Camacho («Jornadas que Diogo Camacho fez ás côrtes do Parnaso, em que Apollo o laureou») w dziele poetyckim, opisującym własną podróż na Parnas i komiczne jej perypetje. Na Parnasie wobec tłumu poetów otrzymuje wieniec poety groteskowego i poślubia donę Poezję, córkę Apollina i Niedostatku. W «Pegureiro do Parnaso» («Pastuszek z Parnasu») otwarcie już powstaje Camacho przeciw kultyzmowi, zarzucając mu, że «mroczność» swą czerpie z błotnistych, brudnych źródeł Hipokrene. Z innych bolączek ówczesnego życia literackiego piętnuje autor zaniedbywanie języka portugalskiego dla hiszpańskiego.

W sprawach literackich zabierał głos i Melo (1611–1666), który w «Hospital das Letras» przeprowadza dyskusję na temat współczesnej poezji. Autor ten w utworze «Apologos» pierwszy stosuje w swej ojczyźnie motyw ożywienia martwych przedmiotów (zegarów i monet), które w rozmowie odsłaniają tajemnicę swych losów i związanych z nimi losów ludzkich. Nie nowy ten, jeszcze w starożytności przez poetów używany motyw, na półwyspie Iberyjskim był pomysłem całkowicie oryginalnym. Najdowcipniejszy jest apolog drugi, zawierający treść zwierzeń czterech monet, które, wędrując z rąk do rąk, z trzosu utracjusza do skrzyni lichygrosza, z kryjówki lichwiarza do sklepu złotnika, zaspokajają lub rozpętują namiętności ludzkie. Nawiązuje do tego autor dydaktyczne uwagi na temat tych metalowych i papierowych «pikarów», w których stara się pogodzić wymagania zdrowej moralności z koniecznością istnienia pieniądza, jako jedynej możliwości prowadzenia interesów oraz spotęgowania aktywności i inicjatywy ludzkiej.

Jednym z najciekawszych dzieł seiscentyzmu jest «Arte de furtar» («Sztuka okradania»), przypisywana kilku autorom, z których najprawdopodobniejszym ojcem tego dzieła według najnowszej krytyki jest António de Sousa de Macedo (1594—1681), autor «Ulyssipo». Kimkolwiek był autor, przedewszystkiem był surowym moralistą i pesymistą, dla którego społeczeństwo ludzkie było jednym zbiorowiskiem złodziei, uzurpatorów, grabieżców i rabusi, poczynając od żebraka, kończąc na głowach ukoronowanych. Historycznym uzasadnieniem tej ponurej teorii była uzurpacja tronu portugalskiego przez władców hiszpańskich, sprzeciwiająca się wszelkim prawom historycznym i etycznym. Dzieło dowodzi gruntownej znajomości ówczesnych stosunków, zarówno administracyjnych, jak wojskowych. Znajomość duszy ludzkiej, nieprzystrojonej w ulubione przez poetów różowe osłonki, oraz żywa i płynna proza wyróżniają «Arte de furtar» z całej powodzi dydaktycznych dzieł XVII wieku.



António de Sousa de Macedo.

Kierunek realistyczny w powieści reprezentują powieści szelmowskie, których charakterystycznym przedstawicielem są przedewszystkiem «Obras do Diabinho da mão furada» («Sprawki djablika z dziurawym workiem»), przypisywane przez długi czas Antonio wi Josému da Silva (1705—1739) i wydane w ostatnich czasach. Są to przygody żołnierza-dezertera z pułków flamandzkich za Filipa II, który niezbyt widać ożywiony duchem wojennym ucieka do Lizbony, «ojczyzny cudzoziemców, macochy tubylców i przytułku awanturników». W czasie ucieczki zaciąga się do służby «djablika z dziurawym workiem», nazwanego tak dla rozrzutności, z którą hojnie obsypuje łaskami i dobrodziejstwami swoich stronników i adeptów. Powieść ta jest klasyczną próbą przeszczepienia na grunt portugalski kwitnącej w sąsiednim kraju «powieści szelmowskiej». Mimo groteskowego, jędrnego charakteru samego gatunku poetyckiego, nadającego się raczej do ujęcia realistycznego, w powieści portugalskiej i tu roi się od postaci fantastycznych i alegorycznych, gdyż fantastyka znajduje wdzięczne podłoże w miękkim, marzycielskim i biernym charakterze Portugalczyka.

Mniej oryginalny jest utwór Matheusa da Silva Cabral p. t. «O peralvilho de Cordova», będący kontynuacją «Aventuras del Bachiller Trapaza», powieści szelmowskiej Hiszpana Castilla Solorzana.

**T e a t r.** Ubóstwo teatru portugalskiego w XVII wieku dziwnie kontrastuje z bogactwem hiszpańskiej poezji dramatycznej w tymże okresie. Można przypisać ten fakt zalewającej scenę portugalską hiszpańszczyźnie, która hamowała rozwój teatru narodowego i nadawała ton w literaturze do tego stopnia, że nawet wybitni poeci portugalscy, jak Jacinto Cordeiro, Matos Fragoso, António Henriques Gomes, pisali sztuki w języku hiszpańskim. Pozatem mistyczne, mgliste podłoże ówczesnej umysłowości nie sprzyjało konkretnej, plastycznej sztuce scenicznej. Po odzyskaniu niepodległości przez Portugalję teatr nie znalazł tak

koniecznego w owych czasach poparcia dworu, nie miał na dworze podatnego gruntu dla swego rozwoju, gdyż João IV znacznie bardziej lubował się w muzyce kościelnej, niż w teatrze świeckim, za jego następców zaś teatr narodowy nie mógł wytrzymać konkurencji z komedią francuską i operą włoską, która zwłaszcza na dworze Joana V cieszyła się wielkim powodzeniem.

Treść ówczesnej sztuki dramatycznej jest więc uboga, zato wystawa odznaczała się wspaniałością i pompą, w której celował zwłaszcza teatr jezuicki. Jest to dziwnym i głębokim zjawiskiem w dziejach teatru, że w okresach najwspanialszego rozwoju sztuki dramatycznej teatr operuje zawsze najskromniejszymi środkami, środek ciężkości przerzucając na akcję i sztukę aktorów, a okresy wspaniałych i skomplikowanych inscenizacyj związane są zwykle z pewną pustką wewnętrzną utworów dramatycznych. Szekspirowi wystarczały napisy na scenie, zastępujące dekoracje; nie chodziło mu o olśnienie widzów, ale o wewnętrzną «katharsę», płynącą ze zrozumienia tragicznych losów człowieka. W Portugalji, w wieku XVII, który nie wydał wielkich talentów, ani indywidualności dramatycznych, odbywały się wielkie widowiska, olśniewające różnaitością i pomysłowością efektów scenicznych: nie było trudności w przedstawieniu polowania, burzy i bitwy morskiej... W roku 1622 wystawiono w Evora tragikomedję (dla uczczenia uroczystości kanonizacji św. Ignacego i Franciszka Ksawerego), w której występowało 240 aktorów. Niektóre widowiska trwały całą dobę, a rękopisy tekstów liczyły tysiące wierszy.

Kierunek narodowy reprezentują, prócz autosów religijnych, niektóre tylko komedje, wzorowane na autosach Gila Vicentego, jak «Auto do Physico» (1587) Jeronima Ribeira, lub «Comedia de Diu» (1601) Simona Machada, odznaczająca się kolorytem egzotycznym, gdyż akcja jej odgrywa się w Indjach. Najlepszy z tego rodzaju utworów jest «Fidalgo Aprendiz» («Szlachcic uczniem») Francisca Manuela de Melo, którego duchowym ojcem jest jednak również Gil Vicente. W stylu vicentowskim utrzymany jest nie tylko komiczno-burleskowy ton i charakter całej sztuki, lecz i jej główne postacie, więc zubożały i próżny hidalgo, młoda, marząca o miłości dziewczyna, jej prozaiczna i przyziemna matka, i marnie opłacany służący, obszczekujący swego chlebobawcę za jego plecami. Pierwszy akt, zawierający lekcję szermierki, poezji i tańców, jest komedią charakterów, drugi zaś i trzeci jako główny motyw wprowadza intrygę. Najklasycyniejszy ten utwór, jaki wyszedł ze szkoły Vicentego, ma szczególne znaczenie dzięki analogjom z komedią Moljera «Le Bourgeois gentilhomme». Chronologicznie komedja Mela jest znacznie wcześniejsza od «Mieszczucha szlachcicem», lecz nie jest wyłączone, że Melo w okresie swego pobytu w Paryżu wtajemniczył Moljera w pomysł swej komedji. Możliwe są w każdym razie tylko dwie alternatywy: albo pomysły obu komedji powstały od siebie niezależnie — w takim razie należą do niezmiernie ciekawej kategorii idei, kielkujących prawie w jednym okresie czasu w różnych umysłach i jakby wynikłych z ducha epoki — albo Moljer napisał swą komedję, wzorując się na pomysle Mela, rozwijając ten pomysł i udoskonalając, co nie zmniejsza zasługi portugalskiego autora, który zdołał zapłodnić umysł geniusza.

Wymowa. Wiek XVII jest w Portugalji okresem rozkwitu retoryki i dydaktyki. Najświetniejszym przedstawicielem kaznodziejskiego krasomówstwa był O. António Vieira (1608—1697), jezuita, zwany portugalskim Bossuetem.

Urodzony w Lizbonie w r. 1608, otrzymał wykształcenie w kolegium jezuickim w Bahia (Brazylja), dokąd w r. 1614 przeniosła się jego rodzina. Po wyświęceniu był czynny jako misjonarz w Brazylji aż do r. 1641, poczem wraz z wyprawą Fernama Mascarenhasa udał się na dwór króla Joama IV. Tu zjednał sobie zaufanie króla, który zamianował go dworskim kaznodzieją i używał do ważnych misyj dyplomatycznych w Europie. Za rządów Alfonsa VI, O. Vieira, oskarżony przez Trybunał Inkwizycyjny o sprzyjanie prądom sebastjanistycznym, został wygnany do Oporto i Coimbrы, potem skazany na dwuletnie więzienie. Dom Pedro II przywrócił go na dawne stanowisko kaznodziei nadwornego. Przez sześć lat przebywał O. Vieira w Rzymie, gdzie zyskał sławę jako kaznodzieja i wykonywał zaszczytne misje dyplomatyczne. W ostatnich latach życia podjął na nowo w Brazylji dzieło katechizacji i tam na stanowisku, w r. 1697, rozstał się ze światem.



O. António Vieira.

Gdy O. Vieira rozpoczynał swą działalność kaznodziejską, retoryka portugalska zachwaszczona była naroślami niezdrowego gongoryzmu. Napuszonosc i emfaza, barokowe metafory, naiwne kałambury («trocadilhos»), parafrazy i paradoksy zaciemniały głębszą treść kazania i zamieniały ambonę na teren krasomówczego turnieju. Same tytuły ówczesnych zbiorów kazań mówią o przeroście strony formalnej kosztem głębszego ujęcia («O Galeão Bom Jesus», «As completas de Christo tocadas a Harpa da Cruz», «Ramos evangelicos», a przynajmniej «Zodiacos», «Silvas» i «Florestas»). Kazania poprzedników O. Vieiry (OO. Balthasar Paes, Francisco Mendocę, João de Ceita, Filipe da Luz i wielu innych) wzorowane były przeważnie na wielkich krasomówcach starożytnych, jak Seneka, Kwintyljan, Demostenes, Cyceron; niektóre zaś odeszły już całkowicie od szlachetnych wzorów, upajając się modnym gongoryzmem. Największą afekcją grzeszyły uroczyste kazania, wygłaszane przed dworem z okazji wielkich świąt, oraz mowy panegiryczne i pogrzebowe. Od tego barokowego plonu retoryki portugalskiej odbijają dodatkowo kazania O. Vieiry, które, choć niepozabawione konceptyzmu i pewnej teatralności, odznaczają się wzniosłością i szlachetnym patosem, bogactwem języka, plastyką obrazów, intensywnością uczuć, porywającą siłą argumentacji i doskonałą budową. Zbiór kazań portugalskiego Bossueta, obejmujący 15 tomów «Sermões» (1679—90), jest pięknym pomnikiem klasycznej wymowy.

Dopełnieniem tego kaznodziei-bojownika jest O. Manuel Bernardes (1644—1710), oratorjanin o gołębiem sercu, którego życie upłynęło spokojnie przy pulpicie i bibliotece klasztornej i którego wymowa przepojona jest franciszkańską słodyczą i harmonją. Jeśli wymowę O. Vieiry porównać można z piorunem, z gromem, z kaskadą — to język O. Bernardesa jest łagodnym zmięczchem, lub poświatą księżycową. Jeśli pierwszy przypomina Bossueta, to drugi wzniosłością myśli i mistyczną atmosferą zbliża się do Fénelona. Pograżony w kontemplacji Boskiej Dobroci i Piękna Najwyższego, pisze O. Bernardes pod dyktandem natchnienia, stylem prostym i pięknym, starając się rzeczy wielkie i trudne uprzystępnąć ludzkiemu pojęciu. O. Bernardes był nie tylko kaznodzieją, lecz i autorem długiego

szeregu traktatów moralnych, ascetycznych i mistycznych, jak «Exercícios Espirituais e Meditações da vida purgativa», «Ultimos fins do homem», «Luz e Calor» i «Nova Floresta» (5 tomów, druk. 1706—28).

Sławnym kaznodzieją był też w owym okresie O. Bartolomeu do Quental († 1698), założyciel kongregacji oratorjańskiej w Portugalji i autor mistycznego dzieła «Meditações».

Moraliści i mistycy. W Portugalji w tym okresie powstała silna reakcja przeciw racjonalizmowi Descartes'a, empiryzmowi Bacona i materializmowi Hobbes'a, reprezentowana przez pokaźny zastęp moralistów-mystyków, jak O. António de Vasconcelos, Diogo Monteiro, Luis Brandão, Manuel Fernandes, Alexandre de Gusmão i wielu innych. Martin Alfonso de Miranda zagłębiał się w rozmyślaniach o prądach współczesnych, czego owocem jest dzieło «Tempo de agora» (1622—24), a António de Sousa de Macedo dąży do pogodzenia etyki chrześcijańskiej z polityką w dziele «Harmónia politica dos documentos divinos com as conveniencias do Estado» (1651).

Dr. Diogo de Paiva de Andrade, znany ze swych polemik przeciw «Szkołe Alkobaceńskiej», płodny pisarz łaciński, pozostawił dwa dzieła o filozofji moralnej: «Casamento perfeito» («Doskonałe małżeństwo», 1630) i «Instrução politica» («Nauka polityczna»). Jednym z najbardziej żywotnych problematów ówczesnej epoki była sprawa małżeństwa. «Casamento perfeito» jest traktatem dydaktycznym, w którym autor ustala podwaliny szczęśliwego pożycia małżeńskiego, za które uważa: 1) równość małżonków pod względem stanu, majątku, wieku, 2) wzajemną miłość, która jednak nie powinna przekraczać granic przyzwoitości, 3) zastrzeżenie, że miłość ta powinna raczej dotyczyć zalet duszy i serca niż przymiotów fizycznych małżonków, jeśli chce się uniknąć dramatów, jakie zwykle powoduje miłość zbyt namiętna, 4) wzajemne zaufanie, które powinno się trzymać w granicach pewnej ostrożności, 5) uniknięcie niebezpieczeństw, jakie związane są z powtórnym małżeństwem. Niektóre rady dotyczą wyłącznie kobiet, którym autor zaleca skromność uczuć, obyczajów i stroju, nabożność, pracowitość i obowiązkowość. Inne znów skierowane są do mężczyzn, dla których warunkiem szczęścia jest zogniskowanie życia w domu, a nie nazewnątrz, umiar daleki zarówno od rozrzutności, jak od skąpstwa, szacunek dla żony, jej pracy i pobożności. Poglądy swe popiera Andrade licznymi przykładami, zaczerpniętymi z literatury starożytnej, co jeszcze bardziej potęguje oschłość i papierowość traktatu, opracowanego wyłącznie od strony teorii.

Inny charakter posiada dzieło Francisca Manuela de Melo, «Carta de guia de casados» (druk. 1651), traktujące również o małżeństwie. Bez nadmiernego bagażu erudycji, na podstawie tylko własnych doświadczeń i znajomości natury ludzkiej, kreśli autor uwagi o małżeństwie w formie listów do przyjaciela. Małżeństwo tu nie jest traktowane jako abstrakcja («como sciência»), lecz zawsze w związku z konkretną rzeczywistością, i omawiane z godnym uwagi zmysłem praktycznym. Mimo swych liberalnych poglądów Melo okazuje się przeciwnikiem nadmiernej emancypacji kobiet, jest tem, co dziś nazywają «wirocentrystą», to jest, nie pokładając wielkich nadziei ani w możliwościach intelektualnych, ani w moralnej rezystencji kobiet, uważa mężczyznę za ośrodek i głowę społeczeństwa.

Historjografja. Szczególne zasługi w dziedzinie historjografji portugalskiej położyli oo. cystersi klasztoru Alcobaça, czyli t. zw. «Szkoła Alkobaceńska» i jej założyciel O. Bernardo de Brito.



Kronikarz ten, którego świeckie miano brzmi Baltazar de Brito e Andrade, urodził się w r. 1568. Studjował w Rzymie, a powróciwszy do kraju, wstąpił do Zakonu Bernardynów, gdzie został mianowany jego kronikarzem. Po śmierci Francisca de Andrade w r. 1614 objął stanowisko Wielkiego Kronikarza Królewskiego. Zmarł w Almeida w r. 1617.

«Szkola Alkobaceńska» odznacza się tem, że zagadnienia czysto historyczne podporządkowuje tendencjom społecznym i patriotycznym. Z punktu widzenia krytyki historycznej nie oznacza ona postępu, przeciwnie — nawiązuje raczej do metod średniowiecznych, akcentujących pierwiastek cudowności i opierających się na niewiarogodnych, lub wprost zmyślonych autorach i dokumentach. Natomiast większy niż dawniej nacisk położony jest na budowie dzieła i na stylistycznych właściwościach języka.

Głównym owocem tej szkoły historycznej jest dzieło «Monarchia Lusitana», rozpoczęte w r. 1597 przez O. Bernarda de Brito i kontynuowane przez OO. Antonia i Francisca Brandão, Rafaela de Jesus i Manuela dos Santos. Historia Luzytanji podjęta tu jest od stworzenia świata do wstąpienia na tron Joama I (1385). Chodzi o zadokumentowanie ciągłości dziejów portugalskich od czasów najdawniejszych i podkreślenie misji luzytańskiej w dziejach świata. Okres opracowany przez O. Brita obejmuje, według własnej jego rachuby, 5056 lat od początku świata. Twierdzenia swe popierają kronikarze alkobaceńscy najniewiarogodniejszymi baśniami i podaniami, sięgającymi Noego i jego potomstwa, np. legendarnego Tubala, rzekomego założyciela królestwa Luzytanji. Aż do rozdziału XXII głównym źródłem historycznym, z którego czerpał wiadomości O. Brito, były sławne «Comentaria» Annia de Viterbo (Rzym, 1498), zwłaszcza rozdział «De primis temporibus et quattuor ac viginti regibus Hispaniae et eius antiquitate», z której kronikarz cysterski prawie bez zastrzeżeń przejął do swego dzieła całą fantastyczną genealogję luzytańską: Tubal, Ibero, Jubalda, Brygo, Tago, Beto, Gerion, Hispalo, Hispano, Hercules, Hespero, Atlante, Italo, Sicoro, Sicano, Siceleo, Luso, Siculo, Testa, Romo, Palatuo, Cacus, Erithreyo, Gorgoris i Abydis. Niemniej podejrzane są inne teksty, na które powołuje się autor, jak Laimundo, Menegaldo, Alladio, Angelo Pacense i inni. Na «Szkole Alkobaceńskiej» i jej założycielu ciąży odpowiedzialność za wszystkie te baśnie i legendy, które aż do początków XIX wieku gęstą mgłą zaciemniały istotne początki dziejów Luzytanji, utrudniając historykom rozróżnienie prawdy od fałszu.

Tenże sam brak krytycyzmu, wyrażający się w powoływaniu się na teksty apokryficzne i w koloryzowaniu rzeczywistości pierwiastkami cudowności, charakteryzuje i drugie dzieło O. Brita, «Chronica de Cister» (1603). Nic dziwnego, że historjografia alkobaceńska wywołała liczne protesty i polemiki.



Krużganek klasztorny w Alcobaça.

Pierwszy wystąpił przeciw niej Diogo de Paiva de Andrade w «Exame de Antiguidades» (1616). W obronie O. Brita stanął przyjaciel jego, O. Bernardino da Silva (1627). W r. 1720 «Academia Real da Historia» powierzyła specjalnej komisji zbadanie wiarygodności dzieł historycznych O. Brita i przytoczonych przezeń źródeł. Po opublikowaniu «Index Codicum Bibliothecae Alcobacensis» spór zawrzał na nowo, gdyż w indeksie tym nie odnaleziono dokumentów, cytowanych przez O. Brita. Napróżno cystersi tłumaczyli się tem, że odpowiednie rękopisy zaginęły, lub zostały przeniesione przez Filipa II do Escorialu. Akademia Historji zarządziła ponowne badanie. W społeczeństwie jednak zaufanie do historji alkobaceńskiej było tak głęboko zakorzenione, że gdy Herculano wydał pierwszy tom swej «Historji Portugalji», odezwały się liczne protesty przeciw odrzuceniu przez tego historyka wszystkich bernardyńskich wymysłów.

Niejedni zresztą tylko bernardyni zajmowali się w owym czasie dziejopisarstwem. Wielkie wyprawy i odkrycia w Afryce i Indjach, heroiczne walki z ludami dalekich krain i dzieje nawracania ich na wiarę chrześcijańską były ulubionym tematem kronik XVII stulecia. Wśród historyków wyróżniają się dwie wybitne i całkiem odrębne indywidualności: D. Francisco Manoel de Melo, prekursor nowoczesnej powieści historycznej, i O. Luis de Sousa, mistrz prozy, lecz niezbyt wiarygodny dziejopis. Francisco Manoel wydał p. t. «Epanaphoras de vária história portuguesa» (1660) pięć opowiadań historycznych: «A Politica» (o buntach w Evora w r. 1637), «A Tragica» (o wyprawie i rozbiciu się floty Dom Manuela de Menezes pod Biskają w r. 1627), «A Amorosa» (rzecz o romantycznych miłostkach Roberta Machina i Anny d'Arfet na Maderze), «A Bellica» (o bitwie morskiej hiszpańsko-holenderskiej w kanale La Manche w r. 1639), wreszcie «A Triuphante» (o odebraniu Holendrom miasta Pernambuco w r. 1654). Wszystkie te relacje, z wyjątkiem «A Amorosa», która ma raczej charakter noweli, są oparte na dokumentach i względnie wiarygodne. Ze spisu dzieł Fr. Manoela, skreślonego jego ręką, wynika, że płodny ten autor napisał jeszcze długi szereg dzieł historycznych, z których jednak oprócz wspomnianych pięciu opowiadań przechowała się tylko «Historia de los movimientos, separación y guerra de Cataluña» (1645), pisana w języku hiszpańskim.

Frey Luis de Sousa (którego świeckie nazwisko brzmi Manoel de Sousa Coutinho), urodzony w r. 1555, zmarł w r. 1632 w Zakonie Dominikanów. W zakonie też Sousa napisał «Żywot św. Dominika» («História de S. Domingos»), w trzech częściach, wydanych w r. 1623, 1662, 1678, oraz «Annaes de El-Rei D. João III», wydane w r. 1844 przez Alexandra Herculana. Znaczenie tych dzieł polega przede wszystkim na pięknej, klasycznej niemal prozie, gdyż O. Sousa nie miał sobie równego wśród stylistów współczesnych. Język jego jest równie wzniosły i bogaty, jak daleki od wybryków kultyzmu. Historyczna wartość tych dzieł przedstawia pewne wątpliwości. Autor twierdzi wprawdzie, że «duszą historji jest prawda», lecz niejednokrotnie sprzeniewierza się tej zasadzie, nie sprawdzając należycie źródeł, z których czerpie wiadomości. Mimo to dzieła Sousy wywarły wielki wpływ na rozwój współczesnej historjografji. Mnożą się historje zakonów i żywoty świętych, pisane nieraz w stylu pięknym i wytwornym, jak Joama de Lucena «Vida de S. Francisco Xavier» (1660), lub Frei Manoela da Esperança «História Seraphica da Orden dos Frades Menores». Dzieło O. Baltazara Tellesa «Chronica da Companhia de Jesus na Provincia de Portugal»

pisane jest stylem barokowym i pompatycznym, a jeszcze bardziej przesiąknięta kultyzmem jest Jacinta Freire'a de Andrade «Vida de João de Castro» (czwartego wicekróla Indyj). W zamiłowaniu autora do antytezy i w nadużywaniu dramatycznego napięcia znać tu wpływ Tacyty i Plutarcha.

Z wielkich dzieł syntetycznych niepodobna pominąć obszernej encyklopedji historycznej *Manoela de Faria e Sousa* (1590—1649), zatytułowanej «*Epitome de las historias portuguesas*» (druk. 1678—80). Wzorowana na dziele Joama de Barros z poprzedniego okresu, dzieli się ona na cztery części, z których każda nosi nazwę innej części świata: «*Europa Portuguesa*» obejmuje dzieje państwa od potopu aż do ery habsburskiej, «*Africa Portuguesa*» daje obraz kolonizacji afrykańskiej od zdobycia Ceuty w r. 1415 do r. 1562, «*Asia Portuguesa*» opisuje wydarzenia od odkrycia Indyj do r. 1581; a «*America Portuguesa*» podaje historję kolonij amerykańskich od r. 1500 do 1640. Ostatnia ta część nie została dotychczas wydana. Wartość tego dzieła nie odpowiada ani jego rozmiarom, ani zamiarom. Jest to bezkrytyczna i rozszerzona kompilacja dawniejszych kronik, pod względem krytycyzmu historycznego nieprzewyższająca bynajmniej naiwnych elukubracji «*Szkoły Alkobańskiejskiej*», a przytem pozbawiona nawet zapachu patrijotycznego, który ożywiał dzieło O. Brita.

Odzyskanie niepodległości przez Portugalję i zdetronizowanie Dom Alfonsa VI wywołały również liczne komentarze historyczne, niepozabawione częściowo charakteru polemicznego. Z odpowiednich dzieł najważniejsze są «*História de Portugal restaurado*» Luisa de Meneses hr. d'Ericeira oraz anonimowe «*Monstruosidades do Tempo e da Fortuna*».

Epistolografja. Jeśli poświęcamy tu więcej miejsca na dział, zwykle traktowany po macoszu przez historyków literatury, czynimy to głównie ze względu na pięć listów miłosnych zakonnicy Mariany Alcoforado z Beja, które, zdaniem licznych krytyków, są — obok «*Luzjadów*» i «*Historia tragicommaritima*» — jednym z najpiękniejszych pomników literatury portugalskiej. «*Arcydziełem miłości kobiecej*» nazywa je Rémy de Gourmont, a Przybyszewski, we wstępie do przekładu polskiego, pisze, że nie zna «w całej literaturze nic, w czemby dusza kobiety tak do naga się odsłoniła w swej bezdennej rozpaczności miłosnej, swej dumie i poniżeniu, w swej zachłanności, zazdrości i pokorze». Wielkie to uznanie tem bardziej jest zastanawiające, że tekst owych listów przechował się tylko — w tłumaczeniu francuskim. Opublikowane po raz pierwszy w Paryżu w r. 1669 p. t. «*Lettres portugaises*» albo «*Lettres d'une religieuse portugaise*», doczekały się potem licznych przedruków (często z apokryficznymi dodatkami) oraz przekładów na inne języki. Listy te wywołały liczne komentarze: niektórzy autorzy, jak Rousseau, Herculano, C. C. Branco, podawali w wątpliwość ich autentyczność. Istotnie trudno było uwierzyć w to, aby w okresie panującego wszechwładnie kultyzmu i zepsucia smaku kobieta (czyli według teorii Rousseau'a istota umysłowo upośledzona!) mogła zdobyć się na tak szczere i proste akcenty uczuciowe i na przejmujące słowa, wynikające z głębi serca. Dziś jednak, dzięki studjom Boissonade'a, któremu udało się zidentyfikować nazwisko autorki listów, odkryta została ich tajemnica.

Mariana Alcoforado urodziła się w Beja w r. 1640; w bardzo wczesnym wieku wstąpiła do zakonu, gdyż już w testamencie ojcowskim z r. 1660 wymieniona jest jako profeska Zakonu Niepokalanek. W r. 1666—67 poznała Noël-Boutona



Noël-Bouton de Chamilly.

de Chamilly, późniejszego marszałka Francji, który wówczas przebywał w Beja, jako oficer armii wysłanej przez Ludwika XVI dla niesienia pomocy powstańcom portugalskim. Piękny i wytworny kawaler wywarł głębokie wrażenie na Marjannie, gdy z poza krat klasztornych przyglądała się wraz z innymi mniszkami defiladzie kawalerji francuskiej. Rozluźnienie obyczajów klasztornych i pomoc zauszników pięknego hrabiego ułatwiła wkrótce schadzki zakochanej parze, idylla jednak nie trwała długo, gdyż Chamilly, wzywany przez obowiązki, musiał niebawem powrócić do Francji. W listach nieszczęśliwej i opuszczonej Marjanny (datowanych od listopada 67 do stycznia 68 roku) maluje się namiętność egzaltowanej natury, szal miłosny kochanki, rozpacz opuszczonej, logika serca, dążąca do usprawiedliwienia swych pragnień, gorzkosłodka rozkosz cierpienia, uniesienie kobiety rozkochanej, pragnącej połączyć się z kochankiem w mistycznym uścisku, ciągłe sprzeczności skraj-

nych postanowień — słowem, cała kalwarja duszy rwącej się do miłości ziemskiej, a skazanej na rygor klauzury klasztornej.

Nie dziwnego, że ten głęboko ludzki dokument wzbudził tak żywe zainteresowanie. Aż pięciu autorów portugalskich usiłowało zrekonstruować zaginiony oryginał listów. Istniały też hipotezy, że oryginał ten wcale nie istniał, i że listy pisane były w języku francuskim, za czem przemawiałaby wysoka kultura kobiet należących do sfer wykształconych i spory procent książek francuskich w bibliotece rodzinnej Alcoforadów. Za istnieniem oryginału portugalskiego przemawia raczej argument psychologiczny, że tak proste i tak gwałtowne uczucia wyładowałyby się powinny drogą najmniejszego oporu, więc w języku rodzimym, nie uciekając się do obcej mowy. Chamilly zaś, który kilka lat przebywał w Portugalji, na pewno do tego stopnia był obeznany z językiem tego kraju, by móc czytać listy kochanki pisane w ojczystej mowie. Te intymne sprawy oddał na użytek publiczny podobno jeden z przyjaciół Chamilly'ego, Lavergne de Guilleragues, który zadziwiające listy przepisał, przetłumaczył na język francuski i ogłosił drukiem. Niedyskrecja ta jednak okazała się bardzo pomyślną dla literatury portugalskiej, gdyż wzbogaciła ją o jedno jeszcze arcydzieło.

Jako dokument charakteryzujący ówczesną epokę, należy uważać listy Francisca Manoela de Melo, którego korespondencja mniej zadziwia głębią i szczerością uczuć, lecz zato imponuje objętością. W ciągu sześciu lat więzienia Melo, jak głosi fama, napisał aż 22 tysiące listów, z których przechowała się zaledwie drobna cząstka (500), wydana w r. 1644 p. t. «Cartas familiares». Są to przeważnie listy okolicznościowe, gratulacje, polecenia, informacje o osobistych sprawach autora i o jego udrękach, wynikających z długotrwałego procesu, prośby o interwencję, skierowane do wpływowych osobistości i t. d. Styl tych epistoł jest staranny, czasami zatracający konceptyzmem. Przeważna część ich pisana jest w języku portugalskim, reszta po hiszpańsku. António Luís

de Azevedo, który je uporządkował i wydał, twierdzi, że jest to pierwszy tom listów, jaki w Portugalji ogłoszono drukiem. Świadczy on o udoskonalonej już technice epistolograficznej i pewnej «kulturze listu», który był w owych czasach ważną i częstą formą wypowiedzenia się. Już Rodrigues Lobo w pierwszych dialogach dzieła «Côrte de Aldeia» (1619) skreślił teorię epistolografji.

Zupełnie inny charakter nosi korespondencja jezuita O. Antonia Vieiry, cenna dla nas jako dokument historyczny. Listy jego były wiernym odzwierciedleniem jego działalności i dążeń. W korespondencji tej, skierowanej ku najwyższemu dostojnikom państwa i Kościoła, porusza wszystkie palące sprawy ówczesnej epoki: więc staje w obronie Indjan w Brazylii, żydów rzymskich, wypowiada się w sprawie organizacji misyj zamorskich i administracji kolonjalnej, interwenjuje w sprawie procesu, jaki mu wytoczył Trybunał Inkwizycyjny, i domaga się rewizji tego procesu i t. d. Szczególnie interesujące są listy do Dom Joama IV i księcia de Cadaval o misjach brazylijskich, pełne barwnych opisów bujnej roślinności egzotycznej i majestatycznej przyrody. Styl ich jest prosty, żywy i obrazowy.

## OKRES PIĄTY — WIEK XVIII

(1700—1825)

Rządy markiza Pombala. — Wływy francuskie. — Akademje literackie. — «Academia Real das Sciencias». — «Arcadia». — «Dysydenci» i «Niezależni».

Początek wieku XVIII w Portugalji nie zaznaczył się twórczym rozwojem literatury. W piśmiennictwie panuje ciągle jeszcze barokowe przesycenie formą i dziwaczna kultura kultystyczno-konceptystyczna. Żadna silna indywidualność nie ukazuje w tym okresie zabłąkanym w ślepej ulicy konceptystom portugalskim nowych, prostych dróg, świeżych, ożywczych źródeł twórczości. Prądy umysłowe i literackie nie doznają też poparcia z góry. João V, ślepy wobec wszystkich istotnych i żywotnych potrzeb narodowych, zapatrzony w przepych zewnętrzny dworu wersalskiego, olbrzymie dochody ze świeżo odkrytych kopalni diamentów w Brazylii obraca na budowę okazałych gmachów, inscenizację olśniewających festynów dworskich i podarunki dla swych kochanek. Ofiary składane na ołtarzu Wenus nie były dlań widać jednak przeszkodą do ćwiczeń nabożnych. O jego obłędzie religijnym wyraża się Fryderyk II, król pruski: «Jego rozkoszą były funkcje kapłańskie, gmachami jego — klasztory, armją — mnisi, a kochankami — zakonnice». Syn jego i następca, Dom José I, niedołężny i niezdolny do sprawowania rządów, powierzył je silnemu człowiekowi, mężowi opatrnościowemu Portugalji, którym był Sebastião José de Carvalho e Melo, hrabia d'Oeiras, powszechnie znany jako markiz de Pombal. Karjerę polityczną rozpoczął on w r. 1739, jako sekretarz ambasady londyńskiej, potem wiedeńskiej. Zdolności dyplomatyczne, które przejawiał w czasie pertraktacji między cesarstwem a papieżem w sprawie patriarchy Akwilei, zwróciły nań uwagę króla, który w r. 1750 powierzył mu kierownictwo spraw publicznych.

W okresie, kiedy Pombal silną dłońią ujął ster rządów, panował istny chaos w wojsku, administracji, finansach Portugalji — wydawało się, że nieszczęsny

kraj stacza się ku przepaści. Pierwszym etapem działalności Pombala była reorganizacja wojska i przywrócenie karności w jego szeregach. Następnie przysłała kolej na reformy ekonomiczne. Aby zmusić Portugalczyków do eksploatacji bogactw rodzimych, wprowadził zakaz przywozu zboża i bydła z zagranicy. W dziedzinie handlu poczynił szereg kroków w celu odebrania Anglii monopolu handlu z Brazylią, na towary zagraniczne zaś nałożył znaczny podatek (popierajcie wyroby krajowe!)... Pozatem Pombal starał się uporządkować sprawy podatkowe. Przejęty ideami rewolucji francuskiej, nie wahał się podjąć walki ze szlachtą, pozbawiając ją licznych przywilejów, uszczuplających skarb państwa, i konfiskując bezprawnie przez nią przywłaszczone dobra kolonialne. Wypowiedział też wojnę Inkwizycji, ograniczając zakres jej kompetencji sądowniczych, i jezuitom, których potężny zakon liczył wówczas około 4.000 członków. Próżne były spiski szlachty i mnichów przeciw energicznemu ministrowi. Pombal nie cofał się przed najostrzejszymi środkami, aby stłumić zarodki buntu: ks. d'Aveiro i markiz de Taveira przypłacili głową próby spisku. Innych spiskowców spotkał podobny los. Trudniejsza była sprawa z jezuitami. Chcąc odebrać im monopol wychowania młodzieży i przeciwdziałać ich wpływowi na młodociane dusze, Pombal założył Królewskie Kolegium dla synów szlacheckich, zreorganizował uniwersytet w Coimbrze i otworzył szereg szkół elementarnych. Energję swoją roztaczał i na krainy zamorskie, organizując tam racjonalną straż wojskową dla obrony przed najeźdźcami i przeprowadzając reformy ekonomiczne.

Za czasów Pombala Lizbona nawiedzona została strasznym kataklizmem, który tak wielkie wrażenie wywołał w Europie i posłużył Wolterowi za dowód przeciwko istnieniu Opatrzności. Trzęsienie ziemi zniszczyło miasto i pochłonęło 30.000 ofiar. W tej ciężkiej katastrofie tylko Pombal nie stracił przytomności umysłu. Na rozpaczliwe zapytania bezradnego króla, co czynić, Pombal bez namysłu odrzekł: «Umarłych pochować, żywymi się zaopiekować». Nieszczęśliwe ofiary kataklizmu otoczył też energiczną opieką, a szumowiny społeczne, które, korzystając z zamieszania, rzuciły się do rabowania opuszczonych domostw, karcił żelazną ręką.

Po śmierci Józefa I (1777) Pombal, czując, że żywiły reakcyjne nie pozwolą mu nadal sprawować rządów, wołał ustąpić dobrowolnie. Wiedział na pewno, że wybiła dla niego godzina nielaski. Tak się też stało. Córka Józefa, królowa Marja, skazała go na wygnanie (1782), gdzie odsunięty od rządów żył jeszcze dziesięć miesięcy. Wielkie dzieło jego uległo zniszczeniu, nad Portugalją zapanował znowu zmierzch upadku. Krajem oładnęła anarchja. Za panowania następcy królowej Marji, syna jej, księcia Joama, Portugalja została włączona do koalicji przeciw rewolucji francuskiej. W r. 1801 wybuchła wojna między Portugalją a Francją, której rezultatem była ruina finansów i spustoszenie kolonij portugalskich przez krążowniki nieprzyjacielskie. Traktat madrycki przyznaje Gyanę Francji, a traktat w Badajoz oddaje Olivençę Hiszpanji.

Początek wieku XIX zaznaczył się szeregiem inwazyj francuskich (1807, 1809, i 1810), lecz ani wojskom Junota, ani Masseny, nie udało się opanować Portugalji. W r. 1816 młody książę Jan został w Brazylii ukoronowany na króla, ogłoszony przedtem «Królestwo Zjednoczonych Portugalji i Brazylii». Królestwo to trwało niedługo, gdyż w Portugalji wybuchło powstanie, które skłoniło króla

do powrotu, a Brazylja na zawsze oderwała się od Portugalji w r. 1822, ogłosiwszy syna Joama, Pedra, cesarzem Brazylji.

Wiek XVIII zaznaczył się w Portugalji przede wszystkim przemożnymi wpływami Francji. Już uprzednio ślub Alfonsa VI z księżniczką francuską zacieśnił węzły między Portugalją a Francją. Już wtedy francuskie prądy umysłowe zaczynały przenikać do kraju, a na dworze i w życiu prywatnem zapanowały francuskie obyczaje. Zbliżenie duchowe między obu państwami nastąpiło już w r. 1640 z okazji współpracy Richelieu'go w dziele restauracji.

Za rządów Pombala oświecona Portugalja zapoznała się z teorjami ekonomistów francuskich, potem z prawdziwym zapalem jęła wyznawać i propagować idee encyklopedystów. Filozoficzne dramaty Woltera pod koniec wieku XVIII cieszyły się w Portugalji wielkiem powodzeniem. Już w r. 1697 Francisco Xavier de Menezes tłumaczy «Art poétique» Boileau'a na oktawy portugalskie. Rok 1737 przyniósł przekład moljerowskiego «Georges Dandin».

Przekłady te mnożą się coraz więcej w drugiej połowie wieku. Francisco José Freire tłumaczy «Athalie» Racine'a (1762), Manoel de Figueiredo «Cida» i «Cinne» Corneille'a, kapitan Manoel de Sousa «Telemaka» Fénelona.

Akademie literackie. Życie literackie Portugalji w początku wieku XVIII koncentruje się coraz więcej w akademjach, wzorowanych na podobnych instytucjach włoskich. Celem i zadaniem ich miało być zasadniczo pielegnowanie poezji i wymowy; lecz zczasem pojęcie poezji ograniczyło się do formulek formalno-barokowych, do wybryków kulteranizmu, do roztrząsań nikłych i nieistotnych blahostek retorycznych. Niezwykle liczne i aktywne te akademje, o mniej lub więcej trwałym żywocie, wyrastają jak płodne pasorzyty na podatnem podłożu swej epoki, gęstą siecią oplatają stolicę, prowincję i kolonje. Kwitną więc, przekwitają i więdną jałowe narośle na wielkiem ciełe poezji, pod nazwą Academia dos Anonymos (1714), do Nuncio (1715—16), dos Ilustrados (1716), dos Aquilinos (1721), dos Laureados (1721), dos Applicados (1724), dos Flegmaticos (1730), dos Unidos (1731); Academia Latina e Portuguesa (1735), dos Felizes (1736—40), dos Ocultos (1745—1755); Academia Litúrgica Pontificia (1747—1767); Ac. dos Selectos (1755), Ac. Marianna (1756), Arcadia Lusitana (1756), Ac. dos Avatureiros, Ac. Scalabitana i inne. Nawet na gruncie mniejszych miast i miasteczek powstawały instytucje o szumnych i tajemniczych nazwach: więc w Oporto Academia Instantanea i Prototipo-Lusitânica (1748), w Guimarães — Academia dos Problemáticos (1721), w Setubal Academia Problemática (1721), w Sacavem Academia dos Obsequiosos, w Santarem Academia dos Solitários i t. d. Również i kolonje nie pozostają wolne od modnej plagi: w Rio de Janeiro powstają Academia dos Felizes, dos Selectos, Ac. Brasilica dos Renascidos, Ac. Scientifica do Rio de Janeiro; w Bahia — Academia Brasilica dos Esquecidos (1724—1734).

Przykładem akrobatyki poetyckiej, jaką uprawiały i rozpowszechniały owe



Sebastião José de Carvalho e Melo  
marquês de Pombal.

akademje, są liczne sztuczne i skomplikowane formy wersyfikacyjne i stroficzne: prawdziwe strzyżone ogrody poezji, mające za zadanie zniekształcanie i zwyrodnianie wszelkiego pomysłu poetyckiego. Obok niezliczonych anagramów, chronogramów, lipogramów, akrostychów, ekiwoków, labiryntów, zagadek — kwitnęły wówczas «poemas pintados», «applausos», «encómios», «panegyricos», «threnos», «lamentos», «laridos», «nenias», «suspiros», «gemidos», «ofrendas lacrimosas», «consoantes forçados», w odach i oktawach, w «silvas» i sonetach — słowem, wszelkie okazy literackiego baroku, lubującego się w jałowych igraszkach formy, kosztem wszelkiej głębszej treści. Albowiem Portugalja, ojczyzna baroku według Eugenia d'Ors, była również i ostatniem jego schronieniem.

Całkiem barokowy charakter mają owe aż nazbyt świeckie turnieje w klasztorach, w których brało udział nieraz aż 300 zakonnic, recytujących własne, bardzo miernej wartości elukubracje poetyckie, lub nawet wygłaszających pikantne improwizacje («decimas», «quadras», «sonetos»), za co otrzymywały nagrody w formie różnych specjalów z dobrze zaopatrzonych spiżarni klasztornych.

Barokowy jest kontrast między słodką, górnolotną i afektowaną poezją «akademików», a brutalną i rubaszną muzą jarmarczną, która niemniejszym cieszyła się w owej epoce powodzeniem. Zasłynęły wówczas gminne koncepty naddwornego błazna Joama V, Caetana Joségo da Silva Sotomayor z przydomkiem «Camões do Rocio» («Camões z rynku»); rozchwytywane były karykatury, parodje, satyry, pamflety, paskinady, stanowiące ówczesną kronikę skandaliczną Portugalji, bawiły i cieszyły karnawałowe burleski i groteski: «versos jocoseros», «joco-heroicos», «comico-heroicos», «jocofunebres», «estramboticos» i «esquipaticos». Luis António Verney (1713—1792), wielki reformator oświaty i wychowania, tak charakteryzuje ową barokową poezję pierwszej połowy XVIII w.: «Gdy poeci nasi napiszą 10 wierszy, nazywają je decymą, 14 wierszy otrzymuje już nazwę sonetu, słowem — wszelką myśl wciskają w ramy kompozycji. Piszą, nie zastanawiając się nad myślą, którą chcą wyrazić, ani nad sposobem, w jaki ją wyrażą; poezja jest dla nich sztuką polegającą na wymyślaniu niespodzianek i subtelności formy. Szkoły retoryczne są warsztatami, w których fabrykuje się poematy. Mistrzowie słowa wstydzą się przyznać, że piszą po portugalsku: posługiwanie się bowiem tym językiem, który tak oszpecili, uważają za grzech śmiertelny».

Barok portugalski XVIII wieku, obok tysiąca deformacyj lirycznych, wydał też istną powódź eposów, oczywiście o szumnych i grzmiących tytułach, którym nie odpowiada ubóstwo treści. Zjawiają się więc liczne Achillejdy, Elisejdy, Zarguejdy, Pedrejdy, Georgejdy, Joannejdy, Miguelejdy, Chrystjady, Francjady, Iberjady, Brazyljady, Alfonsjady i t. p.

Zasługuje z nich na wyróżnienie tylko «Henriqueida» (druk. 1741) uczonego Francisca Xaviera de Menezes, hr. d'Ericeira (1673—1743), gorącego wielbiciela klasycznej muzy francuskiej i tłumacza «Art poétique». Wprawdzie epopeja ta nie odznacza się również ani polotem, ani fantazją poetycką, lecz braki te wynagradza gorącym nastrojem patriotycznym i wytworną formą, wzorowaną na poezji klasycznej, na Homerze, Wergilim, Lukanie, Siljusie, pozatem na Arioscie i Tassie. Że do poezji epickiej zabierał się nie laik, lecz uczoney, posiadający w tej dziedzinie obszerne teoretyczne wykształcenie — dowodzi traktat Menezesa p. t. «Das Regras da poesia épica», który podaje szczegółowej analizie najwybitniej-



szych teoretyków eposu. Wśród licznych utworów epicznych nie brak oczywiście i charakterystycznych dla epoki ówczesnej eposów heroikomicznych i satyrycznych, jak «Bentêida» A. Antonia de Lima (1699—1759), «Agostinhêida», «Mondeguêida», «Lebrêida», «Gaticanea» itd., z których pewne wartości przedstawia tylko epos «O Reino da Estupidez» Brazylijczyka Francisca de Melo Franco (1757—1823), w którym autor napiętnował ograniczenie i nietolerancję uniwersytetu koimbryjskiego, za co skazany został przez Inkwizycję na 4 lata więzienia.

Ponad wszelkie efemeryczne pseudonaukowe i literackie akademje wznosi się jedynie poważny gmach Academia Real das Ciências, zatwierdzonej 24 grudnia 1779 roku. Program tej instytucji, jej cel i zadania pięknie zostały sformułowane w jej statucie: «Instytucja ta jest u nas nowością. Różne akademje z większym, lub z mniejszym powodzeniem, popierane protekcją panujących, dążyły do uświetnienia rozwoju tej lub innej gałęzi literatury narodowej. Ale osiągnąć głęboką znajomość przyrody, dążąc ku temu właściwymi i istotnymi drogami; dzwignąć język i historję Portugalji z bezwładu i bezładu, w jakim się istotnie znajdowały, mimo wysiłków mądrych i znakomitych mężów; oświecać przede wszystkim średnie warstwy społeczne, ze skarbcza niezgłębionego nauki czerpać wiadomości praktyczne dla rolników i rzemieślników, i z ich pomocą nadać ich pracom pożyteczny kierunek — oto nowe i najszczytniejsze zadanie pierwszych członków». Pogląd swój na znaczenie literatury określa ów statut w sposób następujący: «Literatura piękna, jako niezbędny czynnik wychowania narodowego, jest przedmiotem drugiej sekcji, mającej za zadanie zajmowanie się szczególnie różnymi gałęziami literatury portugalskiej.

Język i historja portugalska — we wszelkich swych objawach i wzajemnem ustosunkowaniu — oto dwa czynniki, składające się na całokształt nauki, którą Akademia nazywa literaturą portugalską». W związku z powyższym programem Sekcja Literacka Akademji wydała osiem pierwszych tomów «Memórias de Literatura» (1792—1814) — równocześnie z «Memórias Económicas» i «Memórias de Mathematicas e Physica», opracowanymi przez dwie pozostałe sekcje. Materiały te wydane zostały później w ogólnym zbiorze «Historia e Memórias», którego pierwsza część zawierała dokumenty dotyczące się wewnętrznego życia Akademji, druga zaś — traktaty naukowe. «Academia Real da Historia» przeprowadzała pożyteczną rewizję dotychczasowych metod historjografji, kładąc szczególny nacisk na wartość dokumentu i krytyczne do niego ustosunkowanie. «Academia Real das Ciências» poszła jeszcze dalej w tym kierunku, stwarzając



Luis António Verney.

szereg nauk pomocniczych do historjografji, oraz historję literatury, pogłębiając metodę badań i rozszerzając je na społeczne i ekonomiczne przejawy życia narodowego.

Arkadja. Jako reakcja przeciw barokowym zniekształceniom akademickiej poezji seiscentyzmu, powstaje w r. 1757 potężne stowarzyszenie literackie «Arcadia», która z nieubłaganą surowością i konsekwencją kładzie kres barokowi literackiemu i znaczy początek nowej epoki w piśmiennictwie portugalskiem, stanowiąc jedno z ogniw w systemie polityczno-państwowym ministra Pombala.

Działalność «Arkadji» surowo i obiektywnie ocenił wolnomysłny romantyk Herculano w następujący sposób: «Arkadja i wpływ tego stowarzyszenia na literaturę stanowią nową reakcję. Dogmatyzm, z jakim odnawiają się doktryny rzymskie w formie odbić włoskich i francuskich, odznacza się większą nietolerancją, niżli w epoce odrodzenia. Seiscentyzm zakończył życie w ręku arkadyjczyków, przywracających przewagę sztuki starożytnej i zbliżających się napowrót do idei i stylu poetów z epoki Joama III i Sebastiana, w tym samym momencie, kiedy markiz de Pombal usiłował odrodzić minioną wielkość monarchji surowością swych zasad administracyjnych i sprężystością żelaznego rządu. Monarchja markiza de Pombal była anachronizmem w polityce; odrodzenie sztuki rzymskiej było anachronizmem w literaturze. Oboje musiały z konieczności minąć i to prędko. Formuła polityczna nigdy nie była u nas tak absolutna, formuła literacka nigdy tak małostkowo rzymska. Nigdy nazwiska i przekłady Arystotelesa, Horacego, Wergilego nie zastąpiły tak całkowicie rozsądku krytycznego».

Sąd ten jest może zbyt jednostronny: «Arkadja» jako instytut walki przeciw złemu smakowi miała w swoim czasie pierwszorzędne znaczenie. Pewna surowość stylu była konieczną reakcją przeciw kwiecistym deformacjom baroku. Pombal całkowicie oceniał też znaczenie «Arkadji» i oficjalnie ją popierał jako instytucję mającą na celu oczyszczenie z naleciałości mowy ojczystej i podniesienia poziomu literatury przez wzorowanie się na dziełach wielkiej narodowej sztuki. Utwory, stworzone przez arkadyjczyków, nie są liczne, ale mają pewne swoiste piękno, które udzieliło się zczasem i poezji niearkadyjskiej.

Lista członków «Arkadji» jest bardzo liczna: należą do niej uczeni, duchowni, dostojnicy, mieszczanie i szlachta. Niektóre wybitniejsze z nich indywidualności pozostawiły po sobie dzieła o trwalszej wartości.

Do wybitnych arkadyjczyków przedewszystkiem zaliczyć należy Antonia Dinisa da Cruz e Silva (1731—1799), urodzonego w Lizbonie, który prócz w działalności literackiej odgrywał dość ważną rolę w polityce i dyplomacji, a pod koniec życia, mimo niskiego pochodzenia, przywdział habit Zakonu Avis. Dinis, pochłonięty działalnością polityczną i dyplomatyczną, krył się ze swemi skłonnościami do literatury i dzieł swych za życia nie publikował. Niektóre z jego utworów krążyły tylko z rąk do rąk w formie rękopisów. Do powściągliwości tej przyczyniła się prawdopodobnie i niezmierna dbałość o kunsztowną formę i doskonałość stylu: każdy utwór ulegał niezliczonym poprawkom, polerowanie i szlifowanie wiersza trwało bez końca. Najbardziej celował poeta w krótkich odach, w stylu Pindara i Anakreonta: są one harmonijne, subtelne i pełne wdzięku. Eklogi i idylle ujawniają wrażliwość poety na piękno przyrody: niektóre opisy brazylijskiego krajobrazu świadczą o bezpośredniości, której nadaremnie doszukiwać się można w konwencjonalnych poezjach klasycznych. Najpiękniej oddają piękno przyrody brazylijskiej «Metamorphoses do Brazil». Treść

poematu stanowią przemiany, jakim ulega para kochanków, których bogowie uchronić pragną od cierpienia i niebezpieczeństw, czyhających na człowieka: dają im więc postać malowniczych gór, rzek, skał, drzew, różnobarwnych motyli i radosnych ptaków. Również nimfy i fauny, zazdrośni rywale kochanków, ulegają malowniczym przeobrażeniom: przybierają więc kształt wodospadu, palmy, kolibrów, hiacyntu, topazu i t. p., zachowując w nowej postaci echa dawnych uczuć i namiętności. Trudno orzec, do jakiego stopnia przemiany te są oryginalnym pomysłem, i czy pomysł ten nie kształtował się na podstawie lokalnych legend i mitów brazylijskich. Heroikomiczny poemat Dinisa «O Hissope» («Kropidło») osnuty jest na tle zatargów między biskupem miasta Elvas, dom Lorenzem de Lencastre, a próżnym i ciasnym dziekanem katedry, Josésem Carlosem de Lara. Utwór ten owiany jest duchem liberalizmu, i autor okazuje w nim nowe oblicze: wolnomysliciela i encyklopedysty. Niewątpliwie poemat ten powstał pod wpływem «Lutrin» Boileau'a, lecz nie jest bynajmniej naśladownictwem: Boileau przewyższa Dinisa pod względem konstrukcji i poprawności stylu, lecz portugalski autor przejawia całkiem niepospolity rozmach jako karykaturzysta próżności i ciasnoty umysłowej, podobnie jak Hiszpan O. Francisco de Isla w słynnej «Historji brata Gerundjusza» (1758). Satyryczną żyłkę wykazuje również niesłusznie zapomniana komedja «O falso heroismo» (1775), ośmieszająca pychę hidalgów, ich niezmiernie rozłożyste drzewa genealogiczne i przesadny ich kult dla honoru. Jest w tej komedji jakby pierwszy powiew demokratycznych idei rewolucji francuskiej.

Jednym z założycieli «Arkadji» jest Pedro António Corrêa Garção («Corydon Erymantheo», 1724—1772), wytworny latynista i świetny znawca form starożytnych. Jest on miłośnikiem i naśladowcą Horacego, któremu zawdzięcza swą wykwintną zwięzłość i epikureizm, pełny swoistego wdzięku; słusznie też nazwano go «Horacym portugalskim». Jego «Listy» i «Ody» dziś jeszcze przedstawiają dużo uroku, a «Śpiew Dydony» («Cantata de Dido») jest jednym z najdoskonalszych utworów, jakie wydała poezja portugalska. Garção położył zasługi nie tylko na polu poezji, lecz i jako reformator mowy ojczystej, który przyczynił się do oczyszczenia smaku i uszlachetnienia języka i formy poetyckiej. Gardził sztuczkami kulteranistów i jałowością pseudopasterskiej poezji klasztornej. W epoce, kiedy teatr odgrywał ważną rolę w życiu społeczeństwa, gdy równie przeładowany był barokowymi ozdobami, i gdy istotne jego wartości zagłuszane były wspaniałą wystawą i błyskotliwymi efektami teatralnymi, Garção w szeregu traktatów wzywał do przywrócenia dramatowi prostej, surowej formy tragedji klasycznej, żądał «niezakrwawiania sceny i oparcia interesu dramatycznego na trwodzi i litości». Sam nerwu dramatycznego nie posiadał, jednak dramaty jego «A Assembleia» i «Teatro Novo» zawierają dobrze skreślone charaktery i ciekawy obraz społeczeństwa, chwiejącego się na przełomie dwóch epok. Garção zmarł w r. 1772 w więzieniu, dokąd wtrąciła go podobno niełaska ministra Pom-bala, według innej wersji karygodne występkę erotyczne.

Odrębne stanowisko w «Arkadji» zajmuje Domingos dos Reis Quita («Alcino Mycenio», 1728—1770), tragiczna postać, której losy mogłyby dostarczyć wątku do niejednego dramatu. Syn kupca, bankrut, który dla chleba został zwykłym perukarzem, poeta, arkadyjczyk, nieszczęśliwy kochanek, ofiara zazdrosnego męża, był nie tylko jedną z barwnych, kolorowych postaci na wielkiej scenie

swej epoki, lecz wykazał oryginalną twórczą indywidualność. Kunsztowna forma jego idyll, eklog, ód i sonetów mogła iść w zawody z najcenniejszymi utworami owej epoki. Lecz główne zasługi położył Quita w dziedzinie teatru, rozszerzając jego możliwości i wprowadzając nowe pierwiastki. Dramat pastoralny «Lycore» zrywa z monotonią akademickiego bukolizmu i wprowadza na scenę barwne i jędrne elementy pogańskie, które w szczęśliwy sposób urozmaicają ckliwość zwykłych motywów pasterskich. Inne utwory dramatyczne, jak np. tragedia «Inês de Castro», są nawrotem do surowej architektoniki klasycznej: przestrzegają ściśle trzech jedności, a w tragedji «Hermione» poeta przywraca nawet chóry greckie z podziałem na strofy i antystrofy, czyli śmiało sięga do najpiękniejszych źródeł teatru.

Teatr i jego reforma były w ówczesnej epoce przedmiotem rozważań wielu pierwszorzędnych umysłów. Do reformatorów teatru należy również Manoel de Figueiredo («Lycidas Cynthio», 1725—1801), który mimo szlachetnych zamiarów i wysiłków okazał się lepszym teoretykiem, niż twórcą. Poeta ten dążył przez całe życie do stworzenia teatru narodowego, wolnego od obcych naleciałości; lecz niewiadomo, czy konjunktury ówczesne, czy rozpanoszenie złego smaku, czy osobisty brak szczęścia był powodem, że reformy jego nie zostały uznane, ani przyjęte. Sztuki Figueireda również nigdy nie ujrzały światła sceny, mimo że «jest w nich złoto Enniusza, z którego możnaby wykuć kilku Wergiljuszów» (Garrett). Nieszczęściem tego poety było, że nie urodził się mistrzem formy scenicznej; ujęcia w należytej formie brak jego pomysłów, które odznaczają się świeżością i oryginalnością. Komedje jego zawierają wiele motywów i tematów nietkniętych i niewyzyskanych dotychczas, jak np. w «Skąpcu rozrzutnym» lub w «Poecie w wieku prozy» («Poeta em anos de prosa»). Ostatnia ta komedja jest jakby melancholijnym, autobiograficznym ujęciem rzeczywistego nastroju poety, gdy przedstawia go w roli urzędnika, który ukradkiem tylko, w przerwach od nudnych i natrętnych zajęć, może zajmować się pracami literackimi i wreszcie prosi ministra, aby kazał go zamknąć do więzienia, jedyne schronienie, gdzie może znaleźć spokój do pracy. Komedja kończy się smętnie spalaniem wszystkich rękopisów poety, co jest odbiciem istotnego nastroju zasłużonego komedjopisarza, który nie doczekał się nigdy uznania i posłuchu.

Luis Corrêa de França e Amaral («Meliseu Cylenio», 1725—1803) nie odznacza się tak wybitną indywidualnością, jak wyżej wymienieni poeci, lecz jako członek «Arkadii Luzytańskiej» i «Nowej» bierze żywy udział w polemikach i dyskusjach literackich, przyczem ujawnia zmysł krytyczny i dążenie do reformy smaku w uwagach na tematy pasterskie i w dysertacji o odach. Jako poeta, twórca ód, eklog i epistol, nie wybił się ponad poziom przeciętności.

Z arkadyjczyków zasługuje jeszcze na wzmiankę Frei José do Coração de Jesus («Almeno», † 1795), jako dobry tłumacz Owidjusza i naśladowca Horacjusza.

«Dysydenci» i «Niezależni». Większość pisarzy i poetów ówczesnej Portugalji chętnie poddawała się dyscyplinie pewnej organizacji; jednostki o mniej wybitnej indywidualności skwapliwie łączą się w gromady, które potęgują wcale ich siły. Dlatego też w epoce skąpej w silne indywidualności powstały szeregi akademij i legjony akademików. Oczywiście, jak w każdym zbiorowisku, znalazły się też jednostki o niezależnym usposobieniu, indywidualiści, «independentes»,

którzy nietylko nie wstąpili w szeregi stowarzyszonych, ale wystąpili przeciw nim z ostrą satyrą. W r. 1770 cieszył się powodzeniem w stolicy satyryczny zbiorek «Guerra dos poetas», wydany przez grupę «dysydentów». Okazało się jednak, że i niezależni silniejsi są w gromadzie. Około O. Francisca Manoela do Nascimento zgrupował się szereg pisarzy jednego z nim ducha pod nazwą «Grupo da Ribeira das Naos». Do grupy tej należeli między innymi: Domingos Pires Monteiro Bandeira, Domingo Maximiano Torres i Nicolau Tolentino de Almeida. Inny obóz «dysydentów» z Ferrazem de Campos, Curvo Semedo i Caldasem Barbosą na czele, przybrał nazwę «Academia de Bellas Letras», czyli «Nova Arcadia». Do organizacji tej przyłączyli się potem wybitniejsi poeci owej epoki: Bocage i José Agostinho de Macedo. Mimo swoich niezależnych tendencji nowy związek pozostał wierny tradycji, nadając swym członkom imiona arkadyjskie. Konkretnych śladów swej działalności «Nowa Arkadja» pozostawiła niewiele: były niemi «Almanacho das Musas» (z r. 1793 i 1794) i spory osobiste między niezależnie nastrojonymi członkami, głównie między Bocagem a Josém Agostinhem. Każdy jednak z poetów, należących do tej grupy, szczególnie biorąc, ma odrębne nastawienie w stosunku do poezji i do jej roli społecznej, i jako twórca zachowuje indywidualne właściwości.

O. Paulino António Cabral († 1789) bawi się raczej w poezję, niż jej służy: uważa ją za towarzyszkę i pocieszycielkę w klasztornych godzinach czuwania. Pesymista i melancholik, z natury krytycznie ustosunkowuje się do czasów obecnych. W horacjuszowskich swych odach zaleca umiar i rezygnację; nieraz nuda i nędza życia doprowadza go do rozpacz i gniewu, jak w sonecie 249: «Misanthropia pouco aceada».

Pokrewnym mu duchem melancholikiem był João Xavier de Matos († 1789). Może dlatego, że poznał wielkie blaski i nędze sławy i powodzenia. W pewnym okresie utwory jego były tak cenione, że sprzedawano je na ulicach stolicy. Z czasem jednak i autor, i jego dzieła poszły w zapomnienie. Matos jak Cabral był intrawersistą, samotnikiem skłonny do kontemplacji, w której obraz świata przesłaniał mu się mgłą melancholji. Po odrzuceniu z dzieł Matosa konwencjonalnych naleciałości arkadyjskich pozostaje jeszcze garść utworów o istotnych wartościach poetyckich. Matos nie był nowatorem, ani poszukiwaczem nowych dróg. Jego talent i wrażliwość poetycka wypowiedziały się bez reszty w liryce, a nawet liryka konwencjonalna służyła mu za kanwę do snucia własnych przeżyć i refleksyj, tak jak nieraz obcy temat jest dla doskonałego muzyka natchnieniem do nowych, ciekawych warjacji. Ulubionym tematem Matosa jest pochwała prostego wiejskiego życia, pełnego ciszy i spokoju. Ten motyw odwieczny nabiera w jego interpretacji świeży odcień bezpośredniości. Jak wszyscy niemal wybitniejsi poeci tego okresu, Matos zabierał również głos w sprawie reformy teatru. Przetłumaczył tragedję O. Genesta «Penelope» i napisał oryginalny dramat patriotyczny «Viriacia», w którym odtwarza legendarne walki Luzytanów z Rzymianami pod wodzą Viriacji, córki Viriata. Oczywiście, sceny baletystyczne przeplatane są motywami miłosnemi.

José Anastácio da Cunha (1742—1787) jest również miłośnikiem życia wiejskiego, które przeciwstawia w utworach swoich wszystkim zgiełkliwym przepychom świata. I on również jest wyznawcą horacjuszowskiego stoicyzmu, lecz w poezji jego drga nowa, nieznana dotąd struna, i nowe przejmujące akcenty



Francisco Manoel do Nascimento.

czynią zeń prekursora romantyzmu. Tematem jego poezji jest przeważnie miłość. Już nie miłość arka-dyjska, która przybiera wdzięczną postać dziecka, z opaską na oczach, zbrojnego w łuk i kołczan — lecz miłość namiętna, która później otrzyma nazwę «romantycznej», miłość fatalna, przynosząca ból i rozpacz, w uniesieniu swoim niezłomna. Cunha rozporządza ogromną skalą różnorodnych form metrycznych, wśród których nie brak prób wskrzeszenia klasycznego heksametru, lecz forma niezawsze dotrzymuje kroku porywom natchnienia. Mimo jednak pewnych niedociągnięć i rozdźwięków, właśnie może w tych niedoskonałościach formy przejawia się szczerza i bezpośrednia dusza poety.

Całkiem odrębną indywidualnością twórczą jest Nicolau Tolentino de Almeida (1741—1811), profesor retoryki, największy satyryk portugalski XVIII w. Utwory jego są krzywym zwierciadłem ówczesnego społeczeństwa, w którym odbija się jego nędza, zacofanie, pasorzyt-

nictwo i wszystkie siedm grzechów głównych. Nie należy jednak uważać tych satyr za dokument historyczny, lub za dosłowny obraz życia stolicy portugalskiej przy schyłku XVIII wieku. Zbyt wielką ma skłonność Almeida do karykatury, by cechy i właściwości społeczeństwa, odmalowane w jego utworach, brać w przedstawionym przez niego formacie: w większości wypadków przybierają one nawet formę groteski lub burleski. Najlepszymi utworami Almeidy są: «Os toucados altos», «Deitando um cavallo a margem», «A guerra», «Os amantes», «O velho», «O bilhar», «O passeio» i inne. Głównym jego atutem jest mistrzowskie opanowanie formy, niewyluczające jednak groteskowej trywjalności treści, niektórych utworów. Mimo wszystko, co można mu zarzucić, Tolentino cieszył się wielkim uznaniem wśród współczesnych. Uznaniem zresztą cieszy się każdy człowiek z batem, jeśli mistrzowsko umie go używać.

Trudniejsza do wy tłumaczenia jest ogromna popularność Francisca Manoela do Nascimento (1734—1819), znanego pod arka-dyjskim pseudonimem «Filinto Elysio». Pisarz ten ceniony był nie tylko w granicach swej ojczyzny: np. we Francji nie szczędził mu pochwał Lamartine. Trudno określić, czy sławę tę zawdzięcza dziełom swoim, czy dramatycznym losom? Może zyskał ją sobie nie jako pisarz, lecz jako prześladowany niewinnie wygnaniec, którego pozbawiła mienia i ojczyzny surowa nietolerancja Inkwizycji! Pewne formy męczeństwa są najprędszym, choć nienajłatwiejszym sposobem zjednania sobie stronników i adeptów. Patrjotyczne tendencje Nascimento, który dążył do oczyszczenia języka i zwalczał obce, zwłaszcza francuskie wpływy, również mogły w znacznym stopniu podnieść znaczenie jego w oczach społeczeństwa. A dokonała dzieła wielka erudycja humanisty, szerzącego idee najszerszej pojętego klasycyzmu. Nascimento przekładał i rozpowszechniał nie tylko liczne dzieła Horacego, lecz i autorów nieznanych dotąd w Portugalji, jak Marcjała, Siljusza Italikusa, Longina, Wielanda,

Racine'a, La Harpe'a, d'Alemberta, Woltera, Lafontaine'a, Chateaubrianda, Gresseta. On też przyczynił się do spopularyzowania w ojczyźnie listów siostry Marjanny Alcoforado. Prześladowanie Inkwizycji zawdzięczał wolnomyślnym swoim ideom, które wypowiadał otwarcie, w wolterowskim stylu, wytykając błędy i wady przedstawicieli Kościoła. Często brzmi w jego utworach bojowa nuta rewolucyjna, z jaką wytacza wojnę «królom i tyranom», i sławi Amerykę, która umiała wywalczyć sobie niepodległość. Nascimento niezawsze jest doktrynerem, encyklopedystą, filozofem. Istnieje duża serja liryk, wyrażających z całą szczerością i z przejmującym akcentem prawdy boleść poety i skargę na niesprawiedliwość wyroku, skazującego go na wygnanie, gdzie żyć musi «próżen majątku i prózen niestety hołdu za cnotę»...

Niewątpliwie Nascimento, los jego, skala jego talentu i zainteresowań, nawet kontrastowość w twórczości jego, która skłoniła encyklopedystę i racjonalistę do przekładu arcychrześcijańskiego dzieła Chateaubrianda («Męczennicy») — była charakterystyczna dla owej epoki, była jakby syntezą jej dążeń i wahań, wiernem odbiciem idei, nurtujących wśród społeczeństwa. Dlatego też człowiek znalazł posłuch, a dzieło jego tak wdzięczny oddźwięk wśród słuchaczy. Był to niewątpliwie pisarz, który posiadał cenną umiejętność chwywania na gorącym uczynku ducha czasu.

Popularnością cieszyła się również Leonor de Almeida, margrabina de Alorna (1750—1839), arkadyjska «Alcipe». I ona sławę zawdzięcza nietylko swoim utworom, lecz i losowi, który obdarzył ją niepospolitą pięknnością, a przytem i jej głowę otoczył pewną aureolą męczeńską, gdy kazał znosić jej przez długie lata prześladowania ministra Pombala. Żyjąc na przelomie dwóch epok, z których jedna zaznaczyła się rozkwitem klasycyzmu, a druga ołsniała nowością romantycznego ideału, Alcipe z istic kobiecą zdolnością przystosowania się do mody, zdołała pogodzić wysoką swą kulturę klasyczną z nowymi dążeniami i nowym ujęciem poezji. W młodości swojej przesiąkla duchem poetów starożytnych, wypowiadając się kategorjami i formą Anakreonta, Owidjusza, Wergilego, Petrarcki, nadużywając słownika mitologicznego i klasycznych alegoryj, potrafiła jednak pogodzić z tem wszystkim zrozumienie dla nowej epoki poetyckiej i nowego ducha. Ona to była do pewnego stopnia prekursorką romantyzmu w Portugalji, propagując i przekładając romantyków niemieckich: Herdera, Bürgera, Wielanda i Goethego. Z pod jej pióra również wyszły tłumaczenia Pope'a, Thomsona, Macphersona, Goldsmitha, Graya i Lamartine'a. W związku z ideami romantycznymi było prawdopodobnie i upodobanie Almeidy do przyrody, które udowodniła w oryginalnym poemacie dydaktycznym «Recreações Botánicas». Utwór ten, zadedykowany «senhoritom» portugalskim, jest propagandą studjów przyrodniczych, w których autorka znajduje bogatsze i głębsze źródło rozkoszy niż w tak nieplodnych rozrywkach, jak np. teatr, którego, jak Rousseau, nienawidzi. Po uprzednim kokietowaniu na modłę klasyczną, znalazła giętka natura



Leonor de Almeida marquesa de Alorna.



O. José Agostinho de Macedo.

kobiety nowy sposób kokieteryj: operowanie motywem powrotu do natury, na której tle jakże uwydatniać się musi zewnętrzna i moralna sylwetka pięknej kobiety.

Jeśli w margrabinie de Alorna znalazła Portugalka swoją panią de Staël, to miała w tym okresie też i swojego Woltera. Był nim O. José Agostinho de Macedo (1761—1831), najzaciętszy krytyk, pamphletista i polemista XVIII wieku. Umysł jego, obdarzony wspaniałą pamięcią, ogarniał wszystkie dziedziny piśmiennictwa: dla wszystkich był nieubłagany cenzorem. Duch oświecenia uderzył mu jak wino do głowy, odbierając umiar i pobłażliwość; wybujała ambicja była ostrogą, która go podzegała do walki ze wszystkimi i ze wszystkim. Macedo był wrogiem pisarzy współczesnych, stając przeciw nim w obronie tradycji. Był wrogiem dom Joama VI, którego ucieczkę do Rio de Janeiro bezlitośnie potępił. Był wrogiem

Francuzów, pustoszących jego ziemię ojczystą. Wrogiem «charty» konstytucyjnej i jej zwolenników, wrogiem masonerii i sebastjanistów, wrogiem encyklopedystów i rewolucji, nawet wrogiem największego z wielkich — Camõesa! W «Buncie literackim» («Motim literário») surowy ten cenzor depce wszystkie uświęcone wielkości, począwszy od Homera a skończywszy na Camõesie, którego uważa tylko za naśladowcę Wergiljusza, Ariosta i Tassa. W przedmowie do «Wschodu» («Oriente»), epepei, która miała zaćmić «Luzjady», pisze dosłownie: «Zacząłem przyglądać się «Luzjadom» i spostrzegłem, że pomysł ich nie jest oryginalny, lecz zapożyczony, że poecie brak zmysłu wynalazczości (inwencji) i że możnaby go pomieścić za ledwie między niewolniczymi naśladownictwami; obaczyłem dalej, że rozkład i symetria budowy są w najwyższym stopniu błędne wskutek braku proporcji członków zasadniczych i t. d.». Błuznierstwa tego nie mogli mu darować Portugalczyki. Jeden ze złośliwych epigramów tej epoki tak mści się na pogromcy Camõesa: «Na Parnas wstąpił nowy rywal Camõesa: muzy zaczęły się śmiać, lecz Apollo rzekł: «Niech zostanie, znajdzie się miejsce i dla niego: wyżywiłem skrzydlatego rumaka, potrafię przy nim wyżywić jednego osła». Epigram ten w mściwości swojej przesolił. Osłem Macedo nie był; mimo nadmiernie wybujałej ambicji i zarozumiałości, umysł miał wszechstronny, poglądy nieraz śmiałe, wiedzę głęboką. Był dobrym tłumaczem Anakreonta i Horacego. Surowy krytyk cudzej twórczości, sam jako twórca był małej miary. Zuchwale powzięty zamiar zaćmienia «Luzjadów» spełził na niczem: epepeja «Oriente» jest pozbawiona polotu poetyckiego, mętna i nudna. Również przeciętne są: komedja «Oszustwo ukarane» i naśladowana z «Meropy» Maffeiego tragedia «Blanca de Rosa». Oprócz tego napisał Macedo dwa większe poematy filozoficzne: «Podróż ekstatyczną do Świątyni Wiedzy» i «Medytację», które, sięgając do tematów wielkich i wzniosłych, nie zdołały jednak wyrazić ich w odpowiedniej formie artystycznej.

Największym z niezależnych poetów «Nowej Arkadji» i najciekawszą może postacią epoki jest Manoel Maria Barbosa du Bocage (1765—1805). Urodzony w Setubal, poświęcił się karierze wojskowej i w r. 1785 został wysłany do Indyj, gdzie jednak ostremi satyrami wzburzył przeciw sobie możnych i wład-



nych przedstawicielei rządu, którzy skazali go na wygnanie. Wrócił do kraju nędzarzem; życie wiódł cygańskie, utrzymywał się ze sprzedaży sprośnych, pokupnych piosenek, «przebojów» XVIII w. Hulaka, cygan urodzony, ptak niebieski, cynik i bezbożnik — w chwilach natchnienia stawał się porywającym poetą. Ze względu na niezwykle dar poetycki przyjęty został do «Nowej Arkadii», skąd jednak wkrótce wygnano go za ostre i bezwzględne ataki na kolegów, zwłaszcza na O. Maceda. Powtórne wygnanie wyzwoliło wszystkie złe moce uwięzione w tym człowieku: nie było odtąd granic bluźnierstwom, wybuchom goryczy, jadowitym pociskom, brutalnym napadom. Czasem tylko przekształcał się cygan w wielkiego poetę i znajduje akcenty godne prawdziwego twórcy. Wzniosłość graniczy u niego z podłością, natchnienie z przedajnością, bluźnierczy impet z głębokiem, metafizycznym wyczuciem Boga. Jeśli uważany jest przez niejednych za prekursora nowoczesnego ateizmu czy satanizmu, to zaprzecza temu fakt, że w więzieniu powstały piękne hymny, sławiące Boga i Matkę Boską. Trudno zorjentować się w tej targanej wszelkimi namiętnościami duszy i orzec, czy była to szczerść pokutnika, czy obłudna chęć zjednania sobie oburzonych bluźnierstwami przeciwników? W każdym razie, jeśli który z poetów zasługiwał na nazwę prekursora romantyzmu, to przede wszystkim ten buntownik, powstający przeciw wszystkim uświęconym tradycjom, ten czart ze skrzydłami anioła, ten opój z aureolą poety. On to przeżył już wszelkie rozczarowania, wszelkie okresy burzy i naporu, zanim formułkę literacką uczyniła z nich szkoła romantyczna. Bocage pozostawił w puściźnie 7 tomów poezyj, w których najciekawsze są sonety, łączące doskonałość formy z głębią i siłą przeżyć. Wolne są one od klasyczno-arkadyjskich naleciałości, od retorycznych i mitologicznych ozdób; wszystkie prawie poświęcone miłości — ziemskiej lub niebieskiej. W oczach społeczeństwa jednak szala pierwsza, na której zważono bluźnierstwa, sprośne piosenki, złośliwe napaści, hulaszczy żywot, obłudę, przedajność, przeważała znacznie nad szalą drugą, która zawierać mogła jedyną istotną wartość tej cygańskiej duszy: geśle prawdziwego poety. Bocage umarł w nędzy i zapomnieniu, a «grób jego został wzgardzony».



Manoel Maria Barbosa du Bocage.

to zaprzecza temu fakt, że w więzieniu powstały piękne hymny, sławiące Boga i Matkę Boską. Trudno zorjentować się w tej targanej wszelkimi namiętnościami duszy i orzec, czy była to szczerść pokutnika, czy obłudna chęć zjednania sobie oburzonych bluźnierstwami przeciwników? W każdym razie, jeśli który z poetów zasługiwał na nazwę prekursora romantyzmu, to przede wszystkim ten buntownik, powstający przeciw wszystkim uświęconym tradycjom, ten czart ze skrzydłami anioła, ten opój z aureolą poety. On to przeżył już wszelkie rozczarowania, wszelkie okresy burzy i naporu, zanim formułkę literacką uczyniła z nich szkoła romantyczna. Bocage pozostawił w puściźnie 7 tomów poezyj, w których najciekawsze są sonety, łączące doskonałość formy z głębią i siłą przeżyć. Wolne są one od klasyczno-arkadyjskich naleciałości, od retorycznych i mitologicznych ozdób; wszystkie prawie poświęcone miłości — ziemskiej lub niebieskiej. W oczach społeczeństwa jednak szala pierwsza, na której zważono bluźnierstwa, sprośne piosenki, złośliwe napaści, hulaszczy żywot, obłudę, przedajność, przeważała znacznie nad szalą drugą, która zawierać mogła jedyną istotną wartość tej cygańskiej duszy: geśle prawdziwego poety. Bocage umarł w nędzy i zapomnieniu, a «grób jego został wzgardzony».

## OKRES SZÓSTY — ROMANTYZM I REALIZM

(1825—1910)

Rehabilitacja wielkiej przeszłości. — «Szkoła Koimbryjska». — Wspaniały rozkwit powieści i poezji. — I. Romantyzm: Garrett, Herculano, Branco. — Poezja. — Dramat. — Powieść. — Podróżopisarstwo. — Historjografja. — Humanistyka. — II. Realizm: Poezja. — Dramat. — Powieść. — Nowelistyka. — Podróżopisarstwo. — Feminizm literacki. — Ruch naukowy.

Dzieje Portugalji w XIX wieku mają podobny charakter, jak historia Hiszpanji w tym okresie: są również nieprzerwanem pasmem wojen domowych, zamachów stanu i pronuncjamentów. Czem dla Hiszpanji był tyran Fernando VII,

tem dla Portugalji despotyczny Miguel I; wojnom karlistów odpowiadają walki między «pedrystami» a «miguelistami», a później, po przywróceniu konstytucji (1834), między radykalnymi «septembristas» a umiarkowanymi «cartistas», z których to jedni, to drudzy naprzemian dochodzą do władzy. W okresie, kiedy Hiszpanja traci ostatnie wielkie kolonie zamorskie (Perú, Argentynę, Meksyk, Boliwę), uniezależnia się od Portugalji Brazylja. Klęsce zadanej Hiszpanji przez Stany Zjednoczone odpowiada upokorzenie Portugalji przez Anglję (1890—91). Prawda, że tu przebieg tych procesów dziejowych był napozór «łagodniejszy», wojny domowe nie były tak krwawe, jak w Hiszpanji, walk kolonialnych nie przeżywała Portugalja w tym okresie, ani nie stanęła w obliczu twardej konieczności zdobywania sobie niepodległości siłą, jak Włochy. Lecz jej stan gospodarczy i finansowy przedstawiał się znacznie bardziej opłakanie, niż gospodarka Hiszpanji i Włoch; szczególnie pod tym względem upadła Portugalja w okresie kryzysu wewnętrznego, wywołanego przez ultimatum angielskie z r. 1890. Gdy zarówno Hiszpanja, jak Włochy, mimo olbrzymich trudności finansowych, wywiązały się ze swych zobowiązań, Portugalja w r. 1892 zmuszona była ogłosić swą niewypłacalność. Procent z kapitałów wierzycieli zredukowano do  $\frac{1}{3}$ , kurs milrejsa zaś wskutek kryzysu spadł o 25%.

Pod względem dojrzałości państwowej i społecznej wyprzedziła jednak Portugalja swoją sąsiadkę wschodnią o jakieś lat 20. Tak zwane «pokolenie koimbryjskie» jest o 20 lat starsze od «generacji 98 roku» w Hiszpanji. Rewolucja zaś, która w r. 1910 zrzuciła z tronu króla Manoela II, wyprzedziła o 20 lat wielką rewolucję hiszpańską.

#### I. ROMANTYZM (1825—1870)

Romantyzm w Portugalji rozkwita stosunkowo późno, mimo iż wydawałoby się, że znalazł tam wdzięczne podłoże w liryzmie, cechującym psychę luzytańską, i w pierwiastku tęsknoty, «saudady», stanowiącym zawsze zasadniczy element w narodowej poezji portugalskiej. Romantyzm jednak był kierunkiem, który wymagał silnych indywidualności, burzliwych natur, stroniących od utartych ścieżek, przeciwstawienia reszcie świata własnej duchowej odrębności. Literatura portugalska nie była zaś nigdy prekursorką; wszelkie podbijające świat idee przyjmowała z zastrzeżeniami i późno; obca jej była twórcza samodzielność i odrębność, stanowiąca zasadniczą cechę romantyzmu. Liryka portugalska, poczynając od okresu trubadurów aż do początku wieku XIX, nie odznaczała się właściwą bezpośredniością, lecz ujęta była zawsze w karby akademickich formulek, lub nieco retorycznego kunsztu poetyckiego. I w większości innych krajów «wybuch romantyzmu» następował przeważnie z obcego impulsu, z naśladownictwa obcych wzorów, lecz wzory te były bodźcem do wulkanicznych wprost wybuchów własnej niekrepowanej już niczem poezji, i przetwarzały się wkrótce w najistotniejsze, najszczerze walory poetyckie, posiadające wszystkie cechy psychiki danego narodu. W Portugalji ów proces przeistaczania, owa «przemiana materji» trwała dłużej, niż gdzie indziej. Depresji, wywołanej przez walki partyjne, despotyzm polityczny i tyranję cenzury literackiej, towarzyszyło również osłabienie poczucia narodowego, które jest, jak wiadomo, podstawą idei romantycznej. Romantyzm — poezja wolności — nie może rozwijać się swobodnie

w atmosferze tyranji i ucisku. Jak w Hiszpanji, jak w Polsce i wielu innych państwach, poezja romantyczna jest protestem wygnańców i rozkwita w całej pełni — na emigracji.

Oczywiście, zanim pewien kierunek ogarnie wszystkie dziedziny życia i literatury, zjawiają się wrażliwsze indywidualności, które czujnym węchem wyczuwają bliskie zmiany atmosferyczne: prekursorzy. W dziełach ich zaczynają się przejawiać nowe pierwiastki, nieznane dotąd idee i słowa, najpierw blade i nieśmiałe, by potem płonąć coraz żywszym płomieniem, i wreszcie ogarnąć jak pożar cały świat intelektualny. Takimi zwiastunami romantyzmu byli w Portugalji: Francisco Manoel do Nascimento, tłumacz Chateaubrianda, Barbosa du Bocage, José Anastasio da Cunha i poeta brazylijski Tomás António Gonzaga (†1809). Pierwiastki romantyczne ukazują się już w dziełach O. Teodora de Almeida (†1804); na przykład powieść «O feliz independente do munde e da fortuna» zawiera dzieje zmęczonego życiem i poszukującego coraz to nowych wrażeń arystokraty. W dziedzinie historjografji zwiastunami romantyzmu można nazwać Joama Pedra Ribeira, Fr. Francisca de S. Luís, Antonia Cayetana del Amaral i drugiego Visconda de Santarem. Jednak pierwszym istotnem hasłem rewolucji literackiej był «Camões» Garretta (1825).

João Baptista da Silva Leitão, visconde de Almeida Garrett, urodził się w Oporto w r. 1799. Studja naukowe odbywał w uniwersytecie koimbryjskim, gdzie brał czynny udział w ruchu narodowościowym młodzieży, dążącej do zrzucenia jarzma protektoratu angielskiego. W tym czasie powstała patriotyczna tragedia «Catão», która spotkała się z uznaniem w ojczyźnie i na emigracji. Uzyskawszy stopień bakałarza w r. 1821, pracuje Garrett przez jakiś czas w sekretarjacie Ministerstwa Królewskiego, lecz po zamachu stanu w r. 1823 udaje się na emigrację. Jako wygnańiec, przebywał głównie w Anglji, która wywarła wielki wpływ na umysłowość pisarza. Po ogłoszeniu «charty» konstytucyjnej w r. 1826 powrócił Garrett do ojczyzny, gdzie rzucił się w wir polityki i dziennikarstwa, lecz po przywróceniu dawnego ustroju absolutystycznego przez Dom Miguela w r. 1828 zmuszony jest na nowo opuścić kraj. Na nowem wygnaniu rozwija gorliwą działalność pisarską: powstaje wtedy sławny poemat «Camões». W r. 1832 zostaje Garrett sekretarzem ambasady w Anglji, a w r. 1852 otrzymuje tekę ministra spraw zagranicznych, którą zresztą niedługo się cieszy, gdyż w dwa lata później umiera w Lizbonie.

Garrett, pisarz wytworny, o wybitnej kulturze estetycznej i uczuciowej, jest jednym z najbardziej dodatnich przedstawicieli literatury portugalskiej. Twórczość jego można podzielić na trzy okresy. Pierwsza faza obejmuje dzieła z epoki przedemigracyjnej, powstałe pod wpływem kultury i studjów



J. B. da Silva Leitão visconde de Almeida Garrett.

klasycznych, a więc «Fragmento», «Retrato de Venus» (z powodu tego dzieła oskarżono autora o niemoralność i wytoczono mu sprawę sądową), «Lirica de João Minimo», «Fabulas e Contos», «Odes Anacreonticas», pierwszy tom «Flores sem fruto» («Kwiaty bez owoców») i kilka tragedyj. W drugim okresie, romantycznym, powstały poematy «Camões» i «Dona Branca»; a w trzecim, który jest wyrazem największej dojrzałości artystycznej, «Folhas caídas» («Liście jesienne»).

Poemat o Camõesie stanowi wyraźne przejście od klasycyzmu do idei romantycznych. Nie jest to jeszcze rewolucja, zaledwie początek ewolucji, który jednak w sposób wystarczający zaznacza nastanie nowego ducha, nowej epoki w dziedzinie literatury. Oddalenie poety od ojczyzny i od młodej żony, trudne warunki materialne i depresja z tego powodu wycisnęły na poemacie piętno głębokiej melancholji. Nie zrywa jeszcze Garrett całkowicie z tradycją dawnych poematów heroicznych, lecz reguły klasyczne interpretuje o wiele swobodniej, niż współczesny mu José Agostinho de Macedo. Odrzuca niezbędne dotąd rekwiizyty mitologiczne i motywy chrześcijańskiej cudowności, które Freire, główny teoretyk arkadyzmu, uważał za zasadnicze przedziwo wszelkiego dzieła poetyckiego. Zato główny nacisk kładzie Garrett na inne pierwiastki duszy ludzkiej, równie boskie, bardziej nieuchwytnie: na «tajemnicze noumen saudady», na porwy, dążenia, tęsknoty, wspomnienia i rezygnację. Uwydatnienie pierwiastka boskiej melancholji nadaje poematowi charakter iście romantyczny. Pod względem formalnym «Camões» stanowi protest przeciw dotychczasowym formułom wersyfikacyjnym — pisany jest bowiem wierszem białym. W charakterze bohatera poematu uwydatnia się wybitnie byronowska cecha rozdźwięku między porywami namiętności a biernością melancholji. Poza znaczeniem swoim w dziedzinie nowych prądów literackich, poemat wypełnił jeszcze zadanie wtórne: oto obudził sympatię i zainteresowanie dla życia i dzieła największego epika portugalskiego, który stał się na emigracji symbolem szczytnego patriotyzmu. Ordynat de Matheus, jako uczonego, Domingo de Sequeira w malarstwie, Domingo Bomtempo w muzyce i Garrett w poezji byli głównymi propagatorami t. zw. «kamonjanizmu», który stał się hasłem nacjonalistów. Camões, którego losy i dzieło odpowiadały duchowi budzącego się romantyzmu, wskrzeszony został z martwych, aby stać się godłem na tarczach walczących o niepodległość ducha.

Charakter patriotyczny posiada również drugi utwór, pisany na wygnaniu: «Dona Branca», opiewająca zdobycie Algarwy. Najwyżej jednak pod względem artystycznym stoi utwór «Folhas caídas», napisany pod wpływem jesiennej miłości, jaką w sercu 54-letniego poety obudziła piękna Viscondesa da Luz. Był również Garrett propagatorem dramatu romantycznego w Portugalji, biorąc żywy udział w reorganizacji sceny narodowej w stolicy i głosząc jej idee w teorii i w praktyce. Napisał cztery dramaty: «Um auto de Gil Vicente» (1838), «D. Filipa de Vilhena» (1840), «O Alfageme de Santarém» (1841) i «Frei Luis de Souza» (1844). Najlepszą jest tragedia ostatnia, która mimo wszystko utrzymana jest raczej w charakterze klasycznym, co potwierdza zdanie G. Brandesa, że z teatru romantycznego przetrwać mogą tylko sztuki zgodne z estetyką dramatyczną klasycyzmu. Mimo pewnej emfazy, cechującej zresztą wszystkie ówczesne dramaty, dramat ten posiada znaczne zalety: charaktery głównych postaci są pogłębione psychologicznie i rysują się plastycznie na tle akcji dość prostej.

Wszechstronny talent Garretta zapisał się też chlubnie w dziedzinie powie-

ściopisarstwa. Historyczna powieść «O Arco de Santa Anna» obejmuje dzieje miasta Oporto za rządów Dom Pedra I i bunt ludu przeciw rozwiązaniu biskupowi, który według starej legendy uległ karze chłosty z własnej ręki królewskiej. Garrett zaktualizował ten temat, czyniąc aluzje do polityki współczesnej, i pogłębił powieść raczej w kierunku psychologicznym, niż historycznym. Druga powieść, «Viagens na minha terra», ma już charakter czysto subiektywny, zawiera bowiem osobiste refleksje autora i jest do pewnego stopnia autobiografią. Trzeci roman, «Helena», pozostał nieukończony.

Jeszcze w jednej dziedzinie zasłynął Garrett: jako mówca parlamentarny. Zaiste można podziwiać wszechstronność i rzutkość człowieka i twórcy; Garrett ujawnił, jak bogatą skalę możliwości może wykazać hojnie obdarowana przez naturę duchowa organizacja człowieka. Był namiętnym kochankiem i zapalonym patriotą, odkrywcą źródeł poetyckiego natchnienia w dawnych dziejach ojczystych; był lirykiem, dramaturgiem, powieściopisarzem, mężem stanu i politykiem, był reformatorem teatru, zwiastunem nowych haseł w liryce, twórcą nowoczesnej powieści i skrętnym zbieraczem

starych romanc i ballad, oraz inicjatorem nowych prądów w dziedzinie studjów folklorystycznych. To też słusznie można mu przyznać nazwę wodza romantyzmu portugalskiego — choć odrzucał wszelkie etykiety i nie przyznawał się do żadnej szkoły — i stwierdzić wielkie zasługi, jakie położył w dziele utworzenia nowego prądu i przyspieszenia wspaniałego rozkwitu nowoczesnej literatury w Portugalji.

Drugim pionierem romantyzmu był Alexandre Herculano de Carvalho e Araujo, reformator powieści i historjografji, którego uroczystą powagą przeciwstawić można wrażliwej, zmiennej naturze Garretta. Herculano urodził się w Lizbonie w r. 1810, a studja humanistyczne pobierał w kolegjum ojców Zakonu św. Filipa Neri i w szkole paleograficznej archiwum w Torre do Tombo. Przedewszystkiem jednak był on samoukiem, obdarzonym zdolnością wchłaniania zewsząd wiedzy i samodzielnego jej usystematyzowania. W r. 1831,

de alguns outros legados que,  
se Deus me conceder vida, lhe  
ficarão explicados ou em codicillo  
ou em cartas particulares que,  
por me confiar em sua lealdade  
e amor, terão para ella  
a mesma obrigação — E assim  
de novo a minha alma ao  
Deus Todo Poderoso, que me nomei  
a minha memoria aos meus  
conceitadões, que sempre fui  
e sempre fui, servir, dor  
por concluir e concluir  
afirmo o meu Testamento  
que desejo se cumpra como  
a minha ultima vontade  
Feito em Lisboa aos nove  
de Junho de mil oitocentos e  
cinquenta e tres  
João Baptista de Almeida Garrett,  
visconde de Almeida Garrett.

Sachos quantos este Instrumento de Approvação do  
Testamento acima, que no anno de encerramento de 1853,  
João Baptista de Almeida Garrett, visconde de Almeida,  
nascido em Vila Rica, no Estado da Bahia, no  
Brasil, no dia 15 de Junho de 1806, e que se encontra  
no Livro de Registo do Testamento de 1853, e  
do qual João Baptista de Almeida Garrett, visconde de Almeida

Autograf Garretta.

niezdolny znieść dłużej absolutystycznych rządów Dom Miguela I, wyemigrował do Francji, gdzie przebywał głównie w Rennes w charakterze bibliotekarza. W r. 1832 zaciągnął się do szeregów Dom Pedra IV i uczestniczył w oblężeniu miasta Oporto. Po rewolucji wrześnieowej 36 r. zwalczał namiętnie nowy ustrój polityczny w prasie i w słynnej broszurze «Voz de Propheta» («Głos proroczy»). W r. 1839 Dom Fernando zamianował go bibliotekarzem Królewskiej Biblioteki m. Ajuda i na tem stanowisku wytrwał Herculano aż do wycofania się z życia publicznego. Od r. 1837 do 1844 redagował założone przez siebie pismo «O Panorama», w którym zamieszczał liczne artykuły z dziedziny historii i literatury, popularyzując i udostępniając dla szerszego ogółu zagadnienia aktualne. W r. 1867, zniechęcony niepomyślnym obrotem spraw publicznych i burzą protestów, jakie wywołały jego prace historyczne, osiadł w swej willi w Vale de Lobos pod Santarém, gdzie życie zakończył w r. 1877.

Herculano, obdarzony głęboką i wszechstronną kulturą, niezmordowany, uczciwy i istotnie bezinteresowny pracownik, poważany i czczony przez społeczeństwo dla zalet swego umysłu i charakteru, położył ogromne zasługi w dziele odrodzenia intelektualnego Portugalji. Był on przede wszystkim myślicielem-krytykiem, uczonym, moralistą — w kategorjach katolicyzmu, którego był gorącym czcicielem i propagatorem. Ideologja jego najlepiej odzwierciedla się w «Opúsculos», które są jakby rewją aktualnych zagadnień ówczesnego życia publicznego. W drobnych tych szkicach zawiera się całokształt doktryny politycznej i administracyjnej, godnej wielkiego męża stanu, który mimo dużych swoich możliwości nie piał się nigdy do zaszczytów i władzy. Wierny był sztandarowi swemu i jako człowiek przekonań, i jako żołnierz. Mimo wszelkich rozczarowań, jakich doznał w swym liberalizmie, nie przeszedł do przeciwnego obozu i walczył w obronie swej idei do ostatniej chwili, tak, jak nigdy ideowo nie odstąpił wodza swego, szlachetnego króla-żołnierza, Dom Pedra IV, i w szeregu pism propagował jego ideologję («A Escola Politecnica e o Monumento», «Mousinho da Silveira», «Reguengos» i in.). Nieprzejednany wróg klerykalizmu i wyznania trydenckiego, zabierał jednak głos, jako obrońca praw człowieka, w sprawie ubogich ekszakonników, «wyklasztorzonych i pozbawionych środków utrzymania», i błagał o jałmużnę dla byłych zakonnic z Lorvão. Był człowiekiem przezornym i praktycznym; głosił ewangelję oszczędności i zapobiegliwości, a jednak zwalczał wytrwale wprowadzenie prawa własności literackiej, którego domagał się Garrett. Ten idealista wdrygał się na myśl o industrializacji literatury, którą uważał za posłannictwo, a nie za zawód i nie za środek zarobkowania.

Dorobek literacki Herculana obejmuje dzieła z dziedziny poezji, krytyki literackiej, powieści historycznej i historjografji. Poezja była tylko przejściowym kryzysem w młodzieńczej epoce burzy i naporu; wiersze jego («Harpa do Crente») wzniosłością motywów, symbolizmem biblijnym i apologją życia żołnierskiego przypominają Vigny'ego. Lecz gdy pesymizm autora «Destinées» dochodzi z czasem do granic cynizmu, Herculano nie utracił nigdy entuzjazmu chrześcijańskiego, o czem wymownie świadczą piękne hymny jego: «A cruz mutilada» i «Deus».

Jako nowelista, Herculano wydał zbiór legend i podań, osnutych na starych kronikach, p. t. «Lendas e Narrativas» (1851). Barwny ich koloryt, plastyczność opisów, rozumna selekcja szczegółów charakterystycznych wykazuje już lwi pazur przyszłego autora powieści «Eurico», «O monge de Cister» i «Bobo». Pierwsze



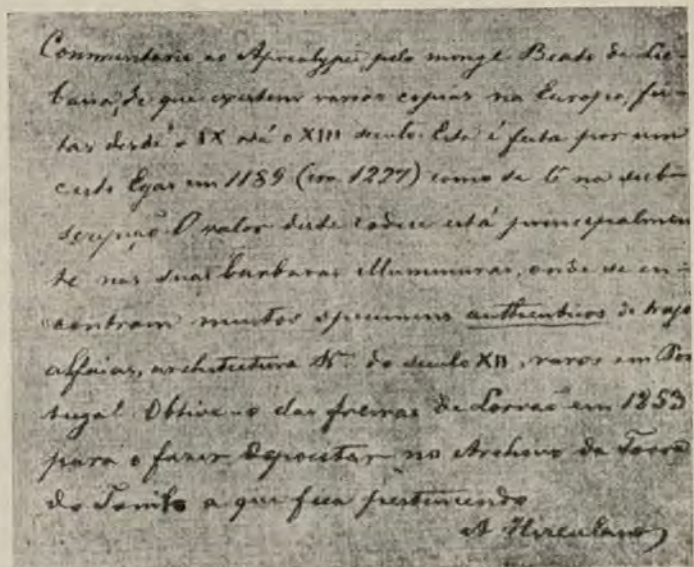
A. Herculano de Carvalho e Araujo.

widzenia prawdy historycznej, czem wywołał wprawdzie wielkie protesty ze strony tradycjonalistów, lecz przysłużył się wielce ojczyściej historjografji. Koncepcję tej nauki ujmował Herculano jako funkcję społeczną. Domagał się równych praw dla badań nad historją królów i nad historją ludu. Dzieje ojczyste, zdaniem jego, nie powinny być apoteozą władzy królewskiej, lecz sprawdzianem ewolucji praw i obyczajów kraju i drogowskazem na przyszłość, na podstawie doświadczeń politycznych. Za najodpowiedniejszy obiekt dla swych badań obrał Herculano średniowiecze, w którym uwydatnia się najwyraziściej rozwój nacjonalizmu i przebieg walki klasowej. Pracował też w wydawnictwie «Portugaliae Monumenta Historica», wzbogacając ten zbiór materiałów historycznych, a w «História do estabelecimento da Inquisição em Portugal» skreślił dzieje powstania tej instytucji, podkreślając zgubną rolę, jaką odegrała w losach dojrzewającego narodu.

Od spizowej postaci wielkiego historyka jaskrawo odbija genialny opętaniec, Camilo Castelo Branco. Pochodził z rodziny, w której nieszczęście było przeznaczeniem. Syn i wnuk obłąkańca,

dwie powieści, stanowiące cykl p. t. «Monasticon», dają obrazy z epoki Wizygotów, pełne siły dramatycznej, gry światła i kontrastów. Formą artystyczną przewyższają one nieraz powieści Waltera Scotta, zwłaszcza «Eurico» (ze słynnym opisem bitwy pod Chryssus), uważana za klasyczny wzór powieści historycznej.

Pogłębiając swe studia historyczne i archeologiczne, powieściopisarz przekształca się stopniowo w zawodowego historyka. Do przemiany tej przyczyniły się dzieła Thierry'ego, zwłaszcza «Lettre sur l'Histoire de la France», pod których wpływem powstały «Cartas sobre a História de Portugal» (1842). Między dziełami temi istnieje wyraźna analogja. Zarówno jeden, jak i drugi pisarz podjął surową rewizję dotychczasowych materiałów historycznych: Herculano przekreślił piękną kanwę legend, utkaną przez dziejopisów alkobaccńskich (poddął np. trzeźwej kontroli rozumu podanie o cudzie bitwy pod Ourique) i oświetlił je z punktu



Autograf Herculana.



Grobowiec Alexandra Herculana w klasztorze hieronimitów w Belem.

gdzie pozostał przez rok i gdzie napisał słynną powieść «Amor de Perdição». Straciwszy pod koniec życia wzrok i nie mając nadziei odzyskania go, popełnił samobójstwo (1890).

Twórczość jego, tak samo jak charakter, jest bujna, nierówna, pełna sprzeczności i kontrastów. Przeważa w niej naprzemian sentymentalizm lub cynizm, romantyzm lub realizm, momenty tragiczne sąsiadują z motywami komicznymi. W pierwszej noweli Camila «Anathema» (1854) krzyżują się dwie tendencje, historyczna i romantyczna, w «Mistérios de Lisboa» (1857) przeważa już wyraźnie orientacja romantyczna. Wyraźnie zaznacza się tu wpływ modnych wówczas powieści w stylu Eugenjusza Sue, którego «Mystères de Paris» wywołały tak liczne naśladowstwa na półwyspie Iberyjskim. Powieści te odznaczają się rozmyślnie skomplikowaną akcją, gdzie niewinne i anielskie istoty padają ofiarą krwiożerczych wampirów, a egzaltowani kochankowie doznają wszelkich niespodzianek losu. «Livro Negro do Padre Dinis» jest dalszym ciągiem «Tajemnic Lizbony». Ojciec Dionizy jest konwencjonalną figurą tych «czarnych powieści», jest duchem opiekuńczym prześladowanych, mężem opatrnościowym, rozcinającym w odpowiednim momencie węzeł gordyjski najbardziej zawitych sytuacji. «A Filha do Arce-diago» (1855) rozpoczyna długi szereg powieści, rozgrywających się na tle miasta Oporto. Autor odtwarza tu życie mieszczańskie w początkach wieku XIX. Pierwiastek noweleskowy, romantyczny uosabia tu Augusto Leite, który kolejno przybiera maski studenta, cygana, lowelasa, mordercy, hidalga, mnicha i wpły-

siostrzeniec wielkiego wykolejńca Simona Botelha, którego żywot opowiada w dziele «Amor de Perdição», był też potomkiem długiego szeregu przodków, którzy wpadali w obłąkanie z miłości, lub padali tragiczną ofiarą mordu, jak rodzony dziad jego. Sierota już w wieku lat dziewięciu, wczesnie zaczął zstępować w piekło swoich przeznaczeń. Urodzony w Lizbonie w r. 1826, Camilo odbywał studia w politechnice i szkole medycznej w Oporto i w Coimbrze, wczesnie wchodząc w szranki publicystyczne i przejawiając w szeregu artykułów i feljetonów młodą swą indywidualność twórczą. Impulsywny, kapryśny, kłótniwy, podlegający ciągłym skrajnym zmianom usposobienia, neurastenik pełen melancholji, to znów do szaleństwa swawolny, dawał się niejednokrotnie we znaki kolegom i przyjaciółom. Wreszcie w r. 1849, po wielu burzliwych przejściach natury politycznej, erotycznej i literackiej, osiadł w Oporto, gdzie poświęcił się całkowicie pracy twórczej. Wskutek skandalicznej sprawy miłosnej dostał się do więzienia,



wowego polityka. Wprowadza tu już jednak Camilo epizody komiczne i po raz pierwszy wydrwiwa swoich bohaterów.

Dalsze nowele stanowią etap w twórczości Camila, zaznaczają się wybitną przemianą stylu i ducha i należą już do typu właściwej «novela pasional». Augusta, bohaterka pierwszej powieści tego typu «Onde está a felicidade?» («Gdzie jest szczęście?»), otwiera długi pochód wielkich miłośnic, na których dziejach osnute są powieści Camila. Wielka miłość nadaje treść ich życiu, wielka miłość podnosi je duchowo i przeistacza wewnętrznie. Ideal ówczesnego mężczyzny kreśli Branco w powieści «Memórias de Guilherme do Amaral»: bohater jest człowiekiem wykształconym, przedwcześnie zniechęconym do życia, mimo, że je zna tylko z powieści. Zdolny do wszelkiego bohaterstwa, lecz i do wszelkiej podłości, pod wpływem impulsu uczuciowego staje się igraszką w rękach «fatalnej kobiety», która zdołała osiągnąć nad nim władzę. Owa «fatalna kobieta» (która, nawiasem mówiąc, zmartwychwstała dzisiaj w postaci «wampa») jest to druga koncepcja sentymentalnej miłośnicy Branca, bohaterka powieści «Mulher fatal» (1870). Najlepszym romanssem tego typu jest jednak «Amor de Perdição», w którym tragiczna miłość czyni bohatera mordercą i banitą. Kunsztowna i celowa budowa akcji i subtelny rysunek charakterów decyduje o trwałych wartościach tej książki. «Amor de Salvação» jest antytezą poprzedniej powieści, zbudowaną na wprost przeciwnych przesłankach.

W «Queda dum anjo» («Upadek anioła») z r. 1866 autor odsłania nam nowe oblicze: demaskuje się jako urodzony satyryk-polemista. Już w poprzednich utworach przesadny sentymentalizm bohaterów zakrawał nieraz na ironję i karykaturę, w «Upadku anioła» Branco używa satyry jako narzędzia zemsty osobistej na nieprzyjacielu swoim, biskupie Bethsaidy, Antoniu Ayresie de Gouvea. Bohater powieści, ordynat Calixto Eloy, przesiąknięty jest całkowicie ideami i atmosferą XV wieku; jest to mól książkowy, roztrzepany mózgowiec, komiczny anachronizm w XIX wieku. Dopiero życie w stolicy i przygody miłosne wyrwają go z owej oderwanej atmosfery i wtrącają brutalnie w wir teraźniejszości. Zaznacza się tu wieczny konflikt między realizmem a idealizmem, który wygląda tak, jakby autor stał po stronie praktycznej przedmiotowości. Jest to możliwe, gdyż ustosunkowanie się Branca do zjawisk tego świata ulega nieustannym zmianom i zależne jest od okoliczności i chwilowego nastroju.

Gdy wskutek skandalicznego procesu uprzykrzył sobie miasto i osiadł na wsi w Minho, wraz z trybem jego życia uległy zmianie dekoracja i styl jego powieści. W swych powieściach wiejskich Camilo patrzy na obyczaje i moralność



Camilo Castelo Branco.

chłopów nie oczami idealisty, jak George Sand, lecz z chłodną trzeźwością realisty, jak Balzac: «Novelas do Minho» nie są ani sielanką, ani apologją życia wiejskiego, lecz kroniką brutalności, występków i zbrodni, popełnianych przez żywiołowe i pierwotne natury mieszkańców wsi. Realizm ten nie zmniejsza niepospolitych wartości utworu: wspaniała proza, barwne i szczegółowe opisy, świetnie uchwycona wiejska gwara dialogów czynią z niektórych nowel istne arcydzieła literatury.

Lecz wybujały, skłonny do skrajności i przesady temperament pisarski Branca niezdolny był utrzymać się długo w granicach umiaru; wszelki styl prędzej lub później przechodzi u niego w świadomą lub nieświadomą karykaturę. Branco wyprzedzał swą epokę, lecz wyprzedzał ją w pełnym galopie, który prowadził go potem na bezdroża. Gdy realizm zaczął się rozpowszechniać pod wpływem Ecy de Queirós, Branco doszedł już do fazy hiperrealizmu (tak jak poprzednio do hipersentymentalizmu), ośmieszając świadomie, czy nieświadomie, nową szkołę literacką i dając przez to broń w rękę jej przeciwnikom. W powieściach tego typu, jak «Eusébio Macário», «A Corja», «A Brazileira de Prazins» i «Vulcões de Lama», niemniej nie brak stron bardzo pięknych, uchodzących dziś już za klasyczne, dzięki sile i bogactwu ekspresji.

I w poezjach Branca widoczne jest ścieranie się w duszy autora pierwiastka romantycznego z realistycznym. W większości utworów lirycznych, jak «Um livro», «Inspirações», «Duas épocas na vida» i t. d., przeważa nastrój pesymistyczny, wyrażony w pięknej formie, według wszelkich reguł parnasistów. Inne wiersze, jak «Juízo final», «Sonho do Inferno», «A Murraça», mają charakter satyryczny. Płodny ten pisarz, dla którego żadna dziedzina literacka nie była obojętna, pozostawił jeszcze około tuzina sztuk dramatycznych, z których największą wartość przedstawia komedia «O morgado de Fafe em Lisboa» («Ordynat z Fafe w Lizbonie»). Jako tłumacz, przyswoił literaturze portugalskiej pokaźną ilość dzieł obcych, jak Chateaubrianda, Feuilleta, Ernesta Feydeau. Korespondencja jego z Josémem Cardosem Vieirą de Castro przedstawia prawdziwą mozaikę ciekawostek literackich, historycznych i biograficznych. Jako polemista, często walczył Camilo bronią ironji, sarkazmu, pogardy, sofizmu i paradoksu. We wszystkich dziedzinach przejawiał wielkie mistrzostwo języka, który stawał się w jego rękach narzędziem giętkim i niechybnym, naginającym się do wszelkich odcieni nastrojów, do wszelkich stylów i wszelkich tematów. Ten wysoce utalentowany, wszechstronny i niezmiernie płodny pisarz, prawdziwy «Balzac luzytański», który rozporządzał pozatem talentem narratorskim Dumasa i werwą Woltera, mógł być w bardziej sprzyjających warunkach zyskać sobie sławę europejską. Lecz pomijając już dziedziczne nieszczęścia i nienormalności, największym nieszczęściem Branca było to, że się urodził w Portugalji, która pod względem literackim jest dla reszty świata prawdziwą «terra incognita».

Poezja. Okres ten, sprzyjający bujnemu wypowiedaniu emocyj osobistych, był w Portugalji, jak i w innych krajach, szczególnie podatnym podłożem dla rozkwitu liryki. Trzeba jednak stwierdzić, że liryka luzytańska raczej rozwijała się ilościowo, niż jakościowo, gdyż na ogromną ilość utworów nikły procent tylko przedstawia wartości trwałe. Najbardziej typowym przedstawicielem romantycznej liryki portugalskiej jest António Feliciano de Castilho (1800—1875), którego twórczość — podobnie jak rzecz się ma z W. Hugo we Francji —

rozciąga się na całe prawie stulecie. Okoliczności uczyniły go romantykiem, okres, w którym się urodził, narzucił mu swoje dezzyderaty, choć duchowo należał raczej do wieku poprzedniego i upodobania jego szły w kierunku poezji pseudoklasycznej i arkadyjskiej.

Urodzony w Lizbonie, w szóstym roku życia zaniewidział. Mimo to rodzice jego nie zaniechali planów wyższego kształcenia syna. Antonio w towarzystwie brata swego Augusta udał się do Coimbrы, gdzie uzyskał stopień licencjata prawa kanonicznego. Dłuższy czas przebywał na Maderze i Azorach w charakterze kierownika szkoły, z której wyszedł między innymi Antero de Quental. Był założycielem i redaktorem «Revista Universal Lisbonense», jednego z czołowych pism literackich doby romantycznej, i twórcą nowej metody nauki czytania, którą rozpowszechnił w Portugalji i w Brazylii, gdzie przyjmowano go z wielkimi owacjami. Po śmierci Garretta i przejściu Hercułana w stan spoczynku, Castilho objął na jakiś czas dyktaturę literacką, której położyło kres t. zw. «pokolenie koimbrыjskie».

Jak stwierdziliśmy powyżej, Castilho jako liryk był raczej klasykiem niż romantykiem. Jeśli ten uczeń Filinta i Bocage'a, konserwatysta z usposobienia, należał do liberalnego obozu politycznego i literackiego, należy to przypisać przemóżnemu duchowi czasu, którego prąd porywa ze sobą nawet opornych. Castilho ograniczał się więc głównie do naśladownictwa, dbając więcej o stronę formalną

«Cuerpo formado em?»

Lettera colligendo reminiscencia de  
coiza e pellas da nossa mocidade. Tuz  
de repetir uns esclarecimentos que me  
deste ha 3 annos. Bemte me f  
encontraras em Tras-os-montes, n.  
uma feira. o Dias Guimaraes (o Dias  
da Feira) tem condicapitulo ou con-  
temporaneo na Polytechnica.  
Este desgraçado morreu no Rio de Janeiro  
em dezembro de 1884, mouro e casado.  
vrad. pela doença e pela embriaguez.  
Deje-me tu em que anno e voste?  
em q feira? em q negocio? como  
trajava elle, e q deprehendeste do  
seu estado intellectual? Recordas al-  
gumas das mais expressoes?

Se não te custer, responde aos  
teu vellos annos

Camilla Castello  
JK 22/1/86

Autograf Camila Castela Branca.

utworów, niż o oryginalność treści. Wzorowe przekłady ulubionych jego autorów klasycznych, Owidjusza, Wergilego, Anakreonta, Mosehosa, odznaczają się pięknnością i bogactwem języka. O wiele słabszy jest natomiast przekład «Fausta», którego ducha nie rozumiał, i komedyj moljerowskich, które zbyt swobodnie interpretował. Przekład «Fausta» z francuskiej wersji prozą (Castilho nie znał języka niemieckiego) stał się nawet przedmiotem głośnej polemiki, w której brali udział najwybitniejsi ówczesni pisarze. Adaptacje Moljera («O Médico a força», «Tartufo», «Avarento», «Sabichonas», «Misantropo» i «Doente de scisma») mają jednak niezaprzeczone walory stylistyczne i poetyckie i zdumiewają bogactwem rymów, swobodą dialogów i doskonałością języka. Przełożył też Castilho «Senocy letniej» Szekspira. Z utworów oryginalnych, na których widnieje niezatarte piętno klasycyzmu, najciekawsze są: «Cartas de Echo a Narciso», «Primavera», «A Noite do Castelo», «Ciumes do Bardo», «Amor e Melancolia» (utwór autobiograficzny), oraz «Excavações poeticas». Główną zaletą wszystkich utworów Castilha jest słodycz i muzykalność języka i owa wrażliwość na efekty akustyczne, która cechuje niewidyomych.

W okresie romantycznym poezja — podobnie jak w okresach poprzednich — krystalizowała się w «szkolach» lub czasopismach literackich. Najbardziej znany jest obóz t. zw. «medievalistas», który czerpał tematy z legend średniowiecznych, grupy poetyckie skupiające się około pisma «Trovador» (1844—48) i «Novo Trovador» (1851—56), pomijając długi szereg efemeryd literackich, jak «Bardo», «Harpa do Mondego», «Grinalda», «Miscellanea poetica» i inne. Kierunek «średniowieczny» zainicjował około r. 1838 José de Serpa, autor «Solaos» i założyciel «Cronica literária», w której współpracowali: Adriano Pereira Forjaz, Teixeira de Vasconcelos, Pereira Caldas, Teixeira de Queirós, oraz Brazylijczyk Gonsalves Dias, autor średniowiecznych «Sextillas de Fr. Antão». Materjałem, z którego ta grupa poetów czerpała tematy i natchnienie, były stare romance ludowe, a parafrazowanie ich miało za cel popularyzację dziejów narodowych. W r. 1844 powstała plejada «Trovadora» pod wodzą Joama de Lemos Seixas Castelo Branco, gorliwego «miguelisty», który przez dłuższy czas towarzyszył Dom Miguelowi w jego podróżach i podejmował się dla niego poufnych misyj. Lemos był autorem trzypięciowego «Cancioneiro», oraz «Canções da Tarde». Do tegoż obozu literackiego należeli: António Xavier Rodrigues Cordeiro (1819—1900), autor «Esparsas» i słynnego «Tassa w szpitalu warjatów», subtelny Augusto José Gonçalves de Lima (1823—1867), autor «Murmúrios», António Maria do Couto Monteiro (1821—1896), autor «Cabulogia», doskonałej parodji Garrettowego «Camõesa», Luís Correia Caldeira (1827—1859), nieszczęśliwy twórca «Flores da Biblia», Luís Augusto Palmeirim (1825—1893), portugalski Béranger, Henrique O'Neill, autor «Bajek» («Fabulário») i tłumacz Lessinga, i inni. Poeci z plejady «Trovadora» (zwani także ultraromantykami) przewyższają «medievalistów» polotem i wrażliwością poetycką. Ulubionymi ich motywami jest przyroda i miłość, podane w księżycowej poświacie melancholji, w formie nokturnów, ballad i romansów. Wzorami ich, prócz Garretta, są Byron, Musset, Lamartine, później Baudelaire i Verlaine, oraz sam João de Lemos, którego często naśladowano.

W r. 1851 pojawia się nowa grupa poetów z Augustem Soaresem de Passos (1826—1860) na czele, który, choć nie jest naśladowcą żadnego z ojców

romantyzmu, przypomina Garretta słodyczą, Castilha harmonją języka, a Herculaniana wzniosłym idealizmem swej poezji. Jego «Oda do Camõesa» przewyższa najlepsze utwory Garretta, a «A despedida» wznosi się na nieosiągnięte przez dotychczasowych liryków wyżyny. W stosunku do plejady «Trovadora» poeci «Nowego Trovadora» są bardziej skrajnym kierunkiem literackim. Słodka melancholia przeradza się tu w skrajny pesymizm i sceptycyzm, rzewność w trwożną metafizyczną. Szczególnie znamienne są pod tym względem, obok utworów Passosa, «Vozes de Alma» Alexandra Bragi (1829—1895), oraz «Harmonias da Natureza» i «Cantos e lamentos» poety-filozofa Silvy Ferraza (1831—1875). Nowa ta szkoła wzoruje się głównie na Osjanie, Heinem, Bürgerze, Lamartinie i Millevoje.

W przeciwieństwie do pewnej monotonii, panującej w utworach tej szkoły poetyckiej, oryginalnem zabarwieniem odznaczają się poezje Joségo da Silva Mendes Leal (1818—1886), jak «Ave Cesar», «Napoleão no Kremlin» i «Pavilhão Negro», w których dramatyczny patos łączy się szczęśliwie z nieznanym dotąd rozmachem epickim. Nowe też motywy wprowadził do poezji romantycznej Francisco Gomes de Amorim (1827—1891): egzotyzm amerykański i oceanizm, opiewając z niezwykłą ekspresją piękno przyrody brazylijskiej i potęgę oceanu («Cantos matutinos», «Ephemeros», «Flor de Marmore», «O Milagre da Caridade» i t. d.). Z innych uczniów Garretta zasługują na wzmiankę: Xavier de Cunha (1840—1920), wielki erudyta i gorący wielbiciel ojca romantyzmu portugalskiego, José Ramos Coelho (1832—1914), poeta bardziej ceniony we Francji i we Włoszech niż we własnej ojczyźnie, i Raimundo de Bulbão Pato († 1912), uwieczniony przez Queirosa w romansie «Los Maias» jako żywy symbol i wcielenie ideału romantycznego.

Dramat. Okres romantyczny odznacza się wszędzie wzmoczoną twórczością dramatyczną, dążącą do wyzwolenia się z formuł klasycznych i do zastąpienia ich nowym kanonem piękna dramatycznego. Atmosfera, towarzysząca przelomowi temu w Portugalji, szczególnie sprzyjała odrodzeniu teatru. Początki dramatu romantycznego wiążą się wyraźnie z osobą ojca teatru portugalskiego, Gila Vicentego, którego dzieła, wydane po śmierci autora i zniekształcone wskutek amputacji inkwizycyjnych, na pewien czas uległy zapomnieniu. Dopiero w 300 lat po śmierci Gila dwaj wygnańcy polityczni, Gomes Monteiro i Barreto Feio, odkrywszy w Bibliotece Uniwersytetu w Getyndze nowy rękopis dzieł poety, wydali je w Hamburgu w r. 1837. Wydanie to przypomniało światu nazwisko zapomnianego poety i objawiło genjusz jego w całej potędze. W rok potem twórca teatru romantycznego, Garrett, skojarzył nazwisko wielkiego reformatora teatru z własnymi dążeniami nowatorskimi, odtwarzając w «Auto de Gil Vicente» postać ojca teatru na tle jego epoki.

Lecz na tem nie kończą się zasługi, jakie Garrett położył na polu dramatu. Manoel da Silva Passos, który podczas swej krótkotrwałej dyktatury rozwijał intensywną działalność reformatorską, polecił Garrettowi opracowanie planu reformy teatru narodowego. Z inicjatywy poety powstała w roku 1836 «Ogólna Inspekcja Teatrów», oraz rozszerzenie świeżo założonego Konserwatorjum Muzycznego przez dołączenie doń Szkoły Dramatycznej. W r. 1846 nastąpiło uroczyste otwarcie nowego gmachu Teatru Narodowego. Szkoła Dramatyczna, postawiona na wysokim poziomie, w której wykładali zakontraktowani aktorzy

francuscy, podniesienie znaczenia i godności aktora przez rozłaczaną nad nim intensywną opiekę rządową, «Memorjały» teatralne, w których omawiano zagadnienia związane z teatrem i poddawano ocenie sztuki dramatyczne — wszystko to świadczy o atmosferze sprzyjającej rozwojowi teatru i zachęcającej młode talenty dramatyczne do próbowania sił swych na deskach scenicznych. Wzmoczona działalność w dziedzinie teatru daje się zauważyć nie tylko w stolicy: w Oporto założono Towarzystwo Dramatyczne i pierwszorzędny teatr pod wezwaniem św. Jana, a w Coimbrze z inicjatywy Joségo Freiry de Serpa Pimentel powstała Nowa Akademia Dramatyczna.

W tak sprzyjającej atmosferze musiała rozkwitnąć i poezja dramatyczna. Wszyscy prawie pisarze współcześni — nie wyłączając Herculana — przyczyniali się do wzbogacenia repertuaru. Niestety i tu, jak w dziedzinie liryki, bilans ilościowo przedstawia się imponująco, natomiast jakościowe wyniki wzmoczonej twórczości dramatycznej dały niewiele trwałych i oryginalnych wartości. Autorzy, idąc po linii najmniejszego oporu, przejęli od Garretta tylko zewnętrzną fasadę pompy retorycznej. Dbając raczej o efekt teatralny niż o głębszą prawdę psychologiczną, wprowadzali — pod wpływem wzorów obcych — tanie motywy melodramatyczne, jak spiski, zdrady, otrucia, samobójstwa, burzliwe noce na tle ponurych podziemi i więzień, a dla kontrastu bardzo wiele łez i szlochów niewieścich i słodkawe ujęcie miłości, szlachetności i poświęcenia.

Typowe i charakterystyczne dla swej epoki są dramidła («dramalhães») Mendesa Leala (1818—1886), z których każdy jest panopticum okropności: trupy piętczą się po każdym akcie, obłąkami wyją, nieszczęśliwie porzucone niewiasty rozpaczają, w końcu tylko sufler wychodzi cało. Do ostatecznego pogrzebienia nieszczęsnego widza przyczynia się jeszcze napuszony i pełny straszliwych hiperboli styl, rozdzierające monologi i szumne tyrady. Dramaty Joaquina da Costa Cascais (1815—1898) stoją o tyle wyżej, że oparte są raczej na obserwacji, niż na źle pojętej fantazji. Autor ten celował zwłaszcza w odtwarzaniu obyczajów ludowych, jak w «Giraldo sem sabor ou A Noite de Santo António na Praça da Figueira».

Melodramaty romantyczne często osnute były na motywach historycznych, które dają bogate pole dla efektów dramatycznych («Dom João I» Silvy Leala, «D. Sancho II» Pimentela, i inne). Oprócz melodramatów i sztuk historycznych trzecią odmianę teatru romantycznego stanowią dramaty o tendencjach społecznych, które, apelując do szerszych mas, propagują hasła demokratyczne, stają w obronie praw ludu i zwalczają arystokratyczne przesady. Głównym przedstawicielem tego kierunku był Manuel Pinheiro Chagas, autor «Judia» i «Drama do Povo» («Tragedja ludu»). Z autorów uprawiających przeważnie melodramat wyróżnili się: Gomes de Amorim («Ghigi», «Ódio de raça» i in.), João de Andrade Corvo (1824—1890), Ernesto Biester («Um drama do mar», «Rafael» i in.), António Maria de Sousa Lobo (1806—1844), utalentowany, przedwcześnie zmarły autor «Emparedado», wreszcie arcyplodny Branco, który i w dziedzinie teatru próbował sił swoich z niemniejszym powodzeniem niż w powieści.

Zawsze aktualna forma dramatyczna komedji również miała licznych reprezentantów. Uprawiali ją Costa Cascais, Lopes de Mendonça, Ernesto Biester, lecz jako komedjopisarze wsławili się głównie: Luis Augusto Palmeirim («Dois casamentos de conveniencia», «Como se sobe ao poder»), Francisco de Faria Lacerda

(«Barba Azul», «Ultimo figurino» i t. d.), Alcantara Chaves («Descascamilho», «Martirios e rosas») i Joaquim Augusto de Oliveira (1827—1901), autor t. zw. «mágicas», czyli «sztuk czarodziejskich»: «Amores do diabo», «Gata borralheira» («Kopciuszek») i t. d.

Powieść. Kult dla przeszłości, który jest jedną z zasadniczych cech romantyzmu, sprzyjał również rozwojowi powieści historycznej. W okresie tym historia po raz pierwszy staje się przedmiotem przekształcenia w sztuce, która rekonstruuje indywidualność danej epoki, syntetyzuje jej koloryt i zapomocą czarodziejstwa słowa wskrzesza jej duszę zamarłą. Tak pojęta powieść historyczna musiała powstawać na podstawie drobiazgowych studjów, które z pozostałych rekwizytów historycznych, ze strojów, architektury, charakteru wnętrza i t. d., wydobywały koloryt i zapach epok ubiegłych. Ta metoda studjów była już pozatem utorowaniem drogi dla przyszłych realistów.

Kierunek ten zapoczątkował Herculano, dając impuls całej falandze naśladowców, jak Francisco de Moura Seco, António Francisco Barata, António dos Santos Valente i t. d. W kierunku tym poszedł też jednak długi szereg poważnych twórców, stwarzając dzieła wartościowe i oparte na istotnym wyczuciu rzeczywistości historycznej. Do takich autorów należy Oliveira Marreca (1805—1889), którego dwie powieści: «Manuel de Sousa Sepulveda» (1843) i «O Conde Soberano de Castella» (1844 i 1853) cenione były w swoim czasie wysoko. Styl tych powieści obfituje w piękne obrazy, koloryt lokalny odtworzony jest umiejętnie, a cechę oryginalną tych utworów stanowią wplecione do właściwego wątku epizody liryczne.

Luis Augusto Rebelo da Silva (1821—1871), również mąż poważny, polityk i minister, rozpoczął swą działalność powieściopisarską od naśladowania Herculana. Tłem pierwszych jego nowel było średniowiecze, potem przerzucił się do wieku XVII, który dał mu bogaty materiał do świetnych opisów i dramatycznych epizodów. Za najlepsze dzieło jego uchodzi «Ultima corrida de touros em Salvaterra», odznaczające się realizmem pełnym epickiego rozmachu. Z innych powieści Rebelo znane są najbardziej: «Tomada de Ceuta», «Mocidade de D. João V», «Lagrimas e Thesouros» i «De noite todos os gatos são pardos» («Nocą wszystkie koty są szare»). Wszystkie te powieści odznaczają się impetem narracyjnym, który trzyma uwagę widza w nieustannym napięciu, a umiejętnie wplecione epizody komiczne i groteskowe podkreślają przez kontrast dramatyczność akcji.

Mniej płodnym, ale również poczytnym pisarzem był João de Andrade Corvo (1824—1890), którego jedyna powieść cieszyła się niezwykle powodzeniem. W powieści tej, «Um anno na corte», autor w wielce interesujący sposób odtwarza życie dworskie za Alfonsa VI i Dom Pedra II. Koloryt dziejowy jest tam tak plastyczny i przekonujący, że dziś jeszcze wielu patrzy na tę epokę oczami autora tej powieści, a bohaterka jej, Margarita Calcanhares, mimo że nie jest historyczną, wydaje się typową postacią tego okresu, której charakter i czyny wpłynąć mogą nawet na sądy o całej epoce.

Coelho Lousada (1828—1889) jest autorem powieści «Rua Escuro», która podaje dzieje buntu w Oporto, wywołanego fiskalnemi zarządzeniami Filipa III. W utworze tym zaznacza się wpływ Garretta i jego «Arco de Sant'Anna».

Arnaldo Gama (1828—1869) nadaje powieści historycznej charakter ścisły, prawie naukowy, zbliżający ją do historjografji. Celem narracji przestaje być

wywołanie u czytelnika tych lub innych wrażeń; chodzi o pouczenie go, o udzielenie mu dokładnych informacji historycznych. Sumiennosc i ścisłość tych informacji, erudycja i zmysł krytyczny cechują powieści Gamy: «Um motim ha cem annos» («Bunt z przed stu lat»), «Ultima dona de S. Nicolau», «Segredo do Abade», «Sargento-mór de Vilar» i inne. Nie są to już syntezy artystyczne, lecz drobiazgowo rekonstruje obyczajów, strojów, mowy, architektury wieków ubiegłych, pedantyczna analiza «środowiska», przyczyniającego się w tak intensywny sposób do ukształtowania dziejów bohatera historycznego. Ujemną stroną tej metody jest pewna rozwlekłość, brak proporcji i plastyki.

Polityk i moralista José Joaquim Rodrigues Bastos (†1862) napisał dwie piękne powieści: «Dois artistas» i «Virgem da Polonia», Guilhermino de Barros. (1835—1900) znany jest jako poeta i autor powieści «Castelo de Monsanto». Barwny obraz wojen domowych w latach 1820—34 skreślił w «Mario» António de Oliveira da Silva Gayo (1830—1870). Następny okres rewolucyjny ujął Ant. Aug. Teixeira de Vasconcelos w formę powieści «Prato de Arroz doce». Romans historyczny zbliża się więc coraz bardziej do epoki współczesnej, tracąc swój charakter dziejowy.

Powieści historyczne tego okresu nie odznaczają się naogół głębszą psychologią; autorzy dbali bardziej o efektowny koloryt i o wierność obiektywną, niż o subiektywne prawdopodobieństwo. Pod tym względem zbliżają się do dawnych romansów awanturnych, opisujących przygody bohatera, lecz nie wnikaćcych w sprężynę jego działania, tajniki jego duszy. Romantyzm, przenosząc punkt ciężkości z życia zewnętrznego na wewnętrzne, z przygody na konflikt psychiczny, dał początek nowoczesnej koncepcji liryzmu. A połączenie obu pierwiastków, akcji zewnętrznej i ideowego subiektywizmu, wytworzyło koncepcję powieści społecznej, której twórcą był C. Castelo Branco.

Biografem i uczniem tego pisarza, który tak wielki wywarł wpływ na swoją epokę, był Alberto Pimentel (†1926). Oprócz dzieł biograficznych («Os Amores de Camilo», «Romance do Romancista», «A primeira mulher de Camilo» i t. d.) napisał on szereg powieści, w których treścią i stylem starał się zbliżyć do dzieł ubóstwianego swego mistrza. Niestety brakło mu jego siły twórczej, polotu i odrębnej indywidualności. Niewolnicze te nieraz naśladownictwa dalekie są od swych wzorów nawet pod względem stylistycznym.

Najwybitniejszymi przedstawicielami powieści sentymtalnej i psychologicznej są João d'Alveido (1815—1854), autor «Sceptyka» i «Mizantropa», i Lopez Mendonça, który napisał «Memorias dum doido».

Powieść o wsi i o morzu. Już w okresie zmięch romantyzmu zjawił się poeta, który w nową formę ujął powieść o wsi. Drzemiące w duszy każdego człowieka i w głębiach każdej epoki tendencje do spokoju, do ciszy wiejskiej, do sielanki, do zmierzania się z pierwotną, prostą naturą wieśniaka, w każdym okresie inaczej się wypowiadały. Przejawiały się jako romanse pasterskie, jako sielanki, jako liryczne opisy natury, a pod koniec XIX w. przybrały najpopularniejszą i najbardziej bliską człowiekowi współczesnemu formę powieści. Poetą, który wypowiedział się w tej dziedzinie, był Joaquim Guilherme Gomes Coelho, piszący pod pseudonimem Júlio Dinis. Urodzony w Oporto w r. 1839, wykładał medycynę w temże mieście, przytem pełnił funkcje lekarza bądź w miasteczku Ovar (które dostarczało mu typów do późniejszych powieści), bądź na wyspie Maderze, gdzie



śmierć zaskoczyła go w kwiecie wieku (1871). Z wyjątkiem «Uma Família Inglesa», której akcja rozgrywa się w sferach kupieckich miasta Oporto, pozostałe trzy powieści Dinisa i zbiór nowel mają za tło życie wiejskie. Tematem tych utworów jest zwykle miłość dwojga serc, które po przewycięzeniu różnych przeszkód, wpływających bądź z różnicy usposobień kochanków, bądź z winy osób trzecich, łączą się szczęśliwie węzłem dozgonnym. Oto w kilku słowach historia Cecylji i Carlosa w «Uma Família Inglesa», Clary i Pedra w «As Pupilas do Senhor Reitor», Bertyl i Jorga lub Gabrieli i Maurizia w «Fidalgos da Casa Mourisca» i bohaterów powieści «Morgadinho dos Canaviais». Perypetje amantów nie są już ujęte w sposób romantyczny; to też niektórzy krytycy, jak Agostinho, zaliczają Dinisa do realistów, podkreślając jego drobiazgowość obserwacji i wierność opisów. Miłość nie ma tu już znamion fatalizmu i potężnej, kruszącej wszystko namiętności, jak w powieściach romantycznych. Dinis podporządkowuje ją obowiązkowi, podkreśla jej wartości etyczne, wierzy w nią jako w bodziec do wielkich czynów.

Mimo napozór banalnej akcji i tendencji, Dinis musiał utrafić w jakiś zasadniczy ton swoich słuchaczy, musiał znaleźć jakiś nieznaną dla nas klucz do ich psychiki, gdyż stał się dla nich przedmiotem kultu, jakim niewielu tylko pisarzy może się poszczycić. Wspaniały pomnik w Oporto jest niczem wobec pomnika, jaki wystawili mu najpoważniejsi krytycy portugalscy, uważając go za jednego z największych powieściopisarzy, przewyższającego nie tylko Garretta i Herculana, ale nawet Queiroso. Może rozwiązaniem tej zagadki będzie zastąpienie słowa «największy» terminem «najbardziej narodowy», gdyż w literaturze oba te miana często się utożsamia. Istotnie J. Fr. Laranjo Coelho wyraża się w sposób następujący: «Najbardziej narodowym ze wszystkich powieściopisarzy portugalskich, najwybitniej i najszczerzej portugalskim był ten, który przybrał imię Julia Dinisa i który nawet w swej skromności i nieśmiałości był typowym przedstawicielem narodu portugalskiego. Jest on powieściopisarzem lirycznym, idealistą w postaciach, które skreśla, i w namiętnościach, które opisuje, jednak i jedne i drugie utrzymuje w sferze możliwości i prawdopodobieństwa, a nawet w atmosferze codziennej powszedniości, jest więc i realistą o zdrowym realizmie w opisach swoich».

Z powyższego można wywnioskować, że po romantycznych komplikacjach psychologicznych, po okresie rozczarowań, zniechęceń do życia, borykania się z własną duszą i z przeciwnościami świata zewnętrznego, pożądaną reakcją była głęboka prostota i umiar, jaką odznaczają się powieści Dinisa. Ten «powrót do



Júlio Dinis (J. G. G. Coelho).

natury» w głębokim ujęciu jako powrót do spokoju, do równowagi duchowej, do zadowalania się walorami cichego, prostego życia, ta dobroduszną miłość i zrozumienie ludu, ta poezja wsi — po burzach i buntach romantycznych — była widocznie potrzebą serc i odpoczynkiem dla dusz. Można by tu przeprowadzić analogję z chwilą obecną, która również po doprowadzeniu do szczytu techniki pisarskiej, po metaforyzmie, ekspresjonizmie, futuryzmie i formalizmie, dąży do epickiego spokoju i prostoty formy, a po tysięcznych opisach skomplikowanej i chorobliwej psychiki domaga się od sztuki, by obrała za bohaterów proste, zdrowe i krzepkie natury — postacie z ludu.

Jedną z najciekawszych odmian powieści romantycznej była powieść o morzu. Torował jej już drogę wielki pionier romantyzmu Herculano w swej relacji z podróży «De Jersey a Granville» z r. 1831. W trzynaście lat później Celestino Soares rozpoczął wydawać swe «Quadros navais», epizody z życia marynarzy i żeglarzy z końca XVIII i początków XIX wieku. Jakby chcąc podkreślić wiarygodność swych opowiadań i wzbudzić zaufanie czytelników, autor każdy swój epizod rozpoczyna od dokładnego określenia miejsca i czasu akcji, np. «Dnia 13 lipca r. 1827, w 91 dniu podróży, 19 księżycy, 57 po Cabo Verde, urka (wielka łódź) «Princeza Real» płynęła pod 35<sup>o</sup> szerokości południowej...» Soares dbał bardziej o rzeczowość i prawdopodobieństwo swych opisów, niż o kunszt formy. Z kompetencją starego wilka morskiego notuje najdrobniejsze szczegóły techniczne i manewry żeglarskie. Brak artyzmu zastępuje siłą ekspresji, wynikająca z samego przebiegu akcji, nieraz wysoce dramatycznej. Słowem, dzieło Soaresa jest ciekawym przyczynkiem do literatury marynistycznej, a jako rejestr bohaterkich czynów, pełnych heroizmu i poświęcenia, posiada ono nadto znaczenie historyczne, dokumentarne, nawet etyczne.

Inny charakter noszą «Romances marítimos» Francisca Marji Bordalla (1821—1861), który wprowadza do poezji oceanu perypetje i niespodzianki zwykłych powieści romantycznych. Soares opisuje trudny żywot marynarzy i oficerów, Bordallo zaś zajmuje się losami pasażerów. Bohaterem Soaresa jest zwykle cała załoga okrętu, na pierwszym planie widnieje zawsze czujna postać kapitana i pomost, z którego wydaje rozkazy; akcja powieści Bordalla rozgrywa się w tylnej części okrętu, a marynarze odgrywają tu tylko rolę statystów, niemych świadków romantycznych i romansowych perypetyj sentymentalnych bohaterów. Czasem tylko przez przeciwstawienie tych dwóch światów osiąga autor efektowne kontrasty. Najlepsze są może powieści osnute na tle współczesnym, jak «A nau de viagem», «Eugenio», «Sansão na Vingança».

Jako noweliści wsławili się m. i. Júlio Cesar Machado «Opowiadaniem przy świetle księżycy» («Contos ao luar»), Rodrigo Paganino — pogodnemi «Contos do tio Joaquim» i Alvaro de Carvalho — fantastycznemi «Contos».

Podróżopisarstwo. Ruch narodowościowy wpływa zawsze na rozwój krajoznawstwa i regionalistyki, a emigracja i romantyczna tęsknota wpływa na obudzenie zainteresowań dla obcych krajów, zwłaszcza dla krain słońca i barwy, dla Hiszpanji, Włoch i Wschodu. Kierunek regionalistyczny rozpoczął Garrett czarującami «Viagens na minha terra»; wzorował się na nim Bulhão Pato, autor «Paisagens», rozwinął dalej kierunek ten Costa de Sousa Macedo w subtelnych i głębokich szkicach «No Minho», wreszcie T. Ribeiro w barwnym i pełnym prostoty opisie podróży «Do Tejo ao Mandovy». Wśród innych impresyj podróżniczych wyróżniają się

sugestywne «Viagens» Luciana Cordeira, «Impressões de viagem» Ricarda Augusta Pereiry Guimarães, «Recordações» Julia Cesara Machada, wreszcie «Por água e terra» O. Seny Freitas.

Historjografja. Romantyzm, który wskrzesza przeszłość narodową, jest również podatnem podłożem do rozwoju historjografji. Poza tem potężny impuls, nadany przez Herculana, poparcie ze strony rządu, subwencje udzielane Akademji Królewskiej i wybitnym krytykom-historykom na cele wydawnicze, wreszcie osobista opieka Pedra V — wszystko to stwarzało pomyślną atmosferę dla badań historycznych. Na szczególną uwagę zasługują: 5-tomowa «História de Portugal nos seculos XVII e XVIII» Luisa Augusta Rebelo da Silva, wzorowa «História politica e militar de Portugal desde os fins do XVIII século até 1814» uczonego poligrafa Joségo Marji Latina Coelho (1825—1891), gruntowna «História de Guerra Civil e do Estabelecimento do regimen parlamentar em Portugal» (19 tomów) Simão Joségo da Luz Soriano (1802—1891), oraz «História dos Estabelecimentos scientificos, literários e artisticos de Portugal» (5 tomów) Joségo Silvestra Ribeira (1807—1891). Prócz tego Latino Coelho ogłosił szereg monografij o Camõesie, Vascu da Gama i Magellanie. Soriano napisał «Dzieje oblężenia miasta Porto» i «Żywot Marquesa de Sá da Bandeira», zaś Rebelo da Silva opracował «Zdobycie Portugalji przez Filipa II». — J. H. Corrêa jest autorem pierwszej historii Polski («História de Polónia», Lisboa 1868).

Studja humanistyczne. Wśród historyków i krytyków literatury wyróżnili się: Inocêncio Francisco da Silva (1815—1876), autor pierwszych 9 tomów «Dicionário bibliográfico português», do których Brito Aranha dodał dalszych tomów 12; Francisco Freire de Carvalho (1799—1854), którego «Primeiro ensaio sobre a história literária de Portugal» dał impuls Josému Marji de Andrade Ferreira (1823—1875) do napisania krytyczniejszego dzieła «Curso de literatura portuguesa». Wśród autorów, którym poświęcono monografie, pierwsze miejsce zajmują Camões i Gil Vicente. O Camõesie pisali: António Feliciano de Castilho, José Gomes Monteiro, Guilherme Augusto de Vasconcelos Abreu, Abílio Augusto da Fonseca Pinto i inni. Wydaniem «Luzjadów» zajęli się Francisco Gomes de Amorim i João António de Lemos Pereira de Lacerda, visconde de Juromenha († 1887), wielki uczyony i patrijota. O Vicentem pisali Gomes Monteiro i Vasconcelos Abreu. António de Serpa Pimentel ogłosił cenne studjum o Herculanie («Alexandre Herculano e o seu tempo»), a Fr. Gomes de Amorim wydał trzytomowe «Memórias biográficas» o Garrecie. Wyróżnia się również praca hellenisty Antonia Joségo Viale'a p. t. «Tentativas dantescas», i działalność krytyków Luciana Cordeira, Antonia da Silva Túlio, Julia Cesara Machada, Rodriga Paganina i innych.

Nie można tu pominąć prac naszego ziomka hr. A. Raczyńskiego o sztuce portugalskiej. Raczyński jest autorem dwóch dzieł «Les Arts en Portugal» i «Dictionnaire historico-artistique du Portugal» (Paris 1847). Zainteresowanie naszego rodaka Portugalją spotkało się z wielkiem uznaniem, choć jeden ze współczesnych krytyków portugalskich cytuje go jako «escritor prussiano», przekręcając w dodatku nazwisko (Conde de Rackzinski).

Kwestjami pedagogicznymi zajmowali się, prócz Garretta («A Educação») i Herculana («Instrução Pública»), António da Costa de Sousa Macedo («História da Instrução popular em Portugal») i Henrique O'Neill, autor «Fabulário», wzorowanego na bajkach La Fontaine'a. Z innych uczonych wstawili się: Augusto

Luso da Silva, geograf, Joaquim Augusto Simões de Carvalho, autor «Lições de filosofia química», wreszcie António Luis de Seabra i José Frederico Laranjo, autorowie prac z dziedziny prawoznawstwa.

## II. REALIZM (1871—1914)

W literaturze portugalskiej trudno jest ustalić wyraźną granicę, dzielącą okres romantyczny od realistycznego. Obydwa te prądy literackie do pewnego stopnia zahaczają się o siebie, wdzierają się w siebie, granica ich jest płynna: romantyzm portugalski zawiera w sobie pierwiastki realistyczne, a realizm nie jest pozbawiony romantycznej tęsknoty i melancholji. Walka rozumu z namiętnością była oddawna jednym z podstawowych motywów literatury portugalskiej; tem też tłumaczyć można pewne właściwości realizmu, zadające kłam wszelkim teoretycznym rozważaniom na temat rzekomej sprzeczności między temi dwoma kierunkami. Do pewnego uromantycznienia realizmu portugalskiego przyczyniała się olbrzymia przewaga poetów lirycznych, którzy w tym okresie opanowują rynek literacki, wypierając na dalszy plan dramaturgów i powieściopisarzy. Nic dziwnego, że pisarze-realiści ulegają również do pewnego stopnia przemożnym wpływom poezji, że sami nieraz przekształcali się w liryków, i że najwybitniejsi przedstawiciele realizmu, jak np. Eça de Queirós, znacznie mniej są skrajni w swojej tendencji literackiej, niż Zola lub Maupassant. Jak pozytywizm portugalski często zbliża się do spenceryzmu, tak i naturalizm portugalski nieraz przybiera łagodniejszy odcień tołstoizmu. A tak modny w XIX wieku humanitaryzm Junqueira czemże jest, jeśli nie wybujałą formą «sebastjanizmu» z nieodzowną dozą «saudade'y».

Trudno zdać sobie sprawę, jakie czynniki wywołały taki bujny rozkwit poezji w drugiej połowie XIX wieku, kiedy Portugalja przeżywa dopiero swój okres «burzy i naporu». Jest rzeczą prawdopodobną, że wpłynęły na to nieszczęścia narodowe, które zwykle są motorem intensywnej twórczości intelektualnej, utrudniając inne możliwości twórcze narodu i paraliżując jego rozwój w kierunku organizacji, działalności politycznej i t. d. Wbrew ciasnym poglądom krytyków, którzy okres ten nazwali «epoką odnarodowienia» w przeciwieństwie do romantyzmu, który jest według nich «epoką dezorientacji» — sądzimy, że ta epoka literacka, mimo swego napozór kosmopolitycznego charakteru, mimo nurtującego społeczeństwo portugalskie pesymizmu i zniechęcenia, zasługuje raczej na miano «epoki odrodzenia».

A ponieważ poeci byli inicjatorami owego odrodzenia, im więc należy się pierwsze miejsce przy rozpatrywaniu twórczości i dzieł, jakie ta epoka wydała.

Poezja. Zanim jeszcze Antero de Quental wystąpił z pierwszymi swemi poematami i zanim w polemice 65 roku nakreślił program nowej estetyki literackiej, João de Deus (1830—1896), trzymający się zdala od wszelkich sporów literackich, twórczością swoją wskazał młodemu pokoleniu konieczność powrotu do szczytów i wytwornej prostoty. W schyłkową poezję liryczną wlał nowego ducha, oczyścił ją z czynników rozkładu, a powstrzymawszy lawinę werbalizmu, sztucznego patosu i sentymentalizmu, skierował ją do najczystszych źródeł poezji narodowej. Wskrzesał więc sonet i tercet kamonjański, wprowadzając równocześnie nowe formy stroficzne, a w «A Vida», jednym z najpiękniejszych klejnotów

poezji portugalskiej, wznosił się do szczytów wielkiej poezji. «Największym piewą miłosnym całej Europy» nazywa go Canini, a Teófilo Braga, wydawca jego «Campo de flores», stwierdza w przedmowie, że ten skromny pieśniarz podświadomie poruszył wszystkie istotne zagadnienia nowoczesnej poezji. Jeszcze pochlebniej wyraża się Junqueiro, mówiąc, że zbiór ten zawiera poezje, «które wyśpiewać mogą tylko złote harfy i głosy aniołów w świeżości poranku, lub w nieskończonej tęsknocie («saudade») zmierzchu». Istotnie, wielki i skromny ten poeta był nie tylko wcieleniem liryki portugalskiej, naprzemian mistycznej, tkliwej i zmysłowej — jak Camões, z którym go tak często porównywano —, był on też po Garrecie głównym inicjatorem wspinałego rozkwitu poezji lirycznej w drugiej połowie XIX wieku. Wzoruje się na nim częstokroć młode pokolenie parnasistów, jak José Diogo Souto w «Amores», Marcelino de Mesquita († 1919) w «Meridionais», Alberto Madureira († 1918), Xavier de Carvalho (1919), Joaquim Coimbra († 1921) i Vaz Passos († 1921) w niektórych wierszach swego «Cancioneiro da primavera».



João de Deus.

Drugim prekursorem reformy poetyckiej był Tomás António Ribeiro Ferreira (1831—1901), który przez podkreślenie nuty narodowej w swych poezjach przyczynił się do zwycięstwa kierunku patryjotyczno-tradycyjnego w poezji. Poemat «D. Jaime» jest piękną apoteozą walki Portugalji z obcym jej duchem; «Delfina do Mal» ma charakter regionalny, nawet w «Sons que passam», «Vesperas» i «Dissonancias», w których autor czyni ustępstwa na rzecz «sztuki dla sztuki», silnie drga nuta poczucia narodowego.

Do otwartej walki między obozem romantyków a zwolennikami nowych kierunków w literaturze doszło jednak dopiero w r. 1865, gdy rozegrał się tak zwany «spór koimbryjski» («Questão coimbrã»). Garretta już wówczas od 10 lat nie było wśród żyjących, Herculano, wycofawszy się z życia publicznego, żył na ustroniu; z wielkich koryfeuszów poprzedniego okresu pozostał tylko Castilho; dzięki męstwu, z jakim znosił swoje nieszczęście, i niezamordowanej pracy na polu oświaty powszechnej zdobył on sobie wielkie, ogólne uznanie i szacunek, który nawet przekształcił się w kult. Wogóle między poetami poszczególnych obozów: klasykami, romantykami, ultraromantykami, tworzyły się towarzystwa wzajemnej adoracji, rodzaj masonerii literackiej, na której czele stanęli Andrade Ferreira i Ernesto Biester. Doszło jednak do ostrego starcia między «przedpotopowym arkadyjczykiem», Castilhem, a młodymi szermierzami powstającej «Szkoły Koimbryjskiej», którzy, dotknięci krytycznym stosunkiem Castilha, wypowiedzieli

mu otwartą wojnę. Antero de Quental napisał druzgocący list otwarty p. t. «Zdrowy rozum i dobry smak» («Bom senso e Bom gosto»), a Teófilo Braga pamflet p. t. «Teokracje literackie».

Po zaciętej walce piórem, a nawet orężem, zwycięstwo przechyliło się na stronę młodych. Idee ich zaczęły się coraz bardziej rozpowszechniać; w r. 1870 pojawiły się «Miniaturas» pierwszego parnasisty Gonçalvesa Crespa; w następnym roku Antero de Quental zorganizował słynne odczyty, w których omawiane i spopularyzowane były nowe idee i doktryny z zakresu polityki, sztuki i literatury. W manifestacji tej całe młode pokolenie koimbryjskie wystąpiło solidarnie; niebawem potem rozpadło się na kilka grup. Jedna z nich, skupiona pod sztandarem Teofila Bragi, głosiła hasła republikańskie i pozytywistyczne; inna, z Quentalem na czele, wyznawała socjalizm i radykalizm; powstał też związek pięknoduchów, którzy, rozczarowawszy się do wszelkich haseł, założyli koło «Zwyciężonych przez Życie» («Vencidos da vida»).

«Realizm» w koncepcji pokolenia koimbryjskiego oznaczał nie tylko nowy kierunek literacki, lecz też wszystkie rozgałęzienia i odcienie tego kierunku. Koimbryści przejęli realizm powieściowy w stylu Flauberta, erudycję historyczną i obiektywizm od Leconte'a de Lisle, pozytywizm Comte'a, krytycyzm Renana, intelektualizm Taine'a, humanitaryzm i apostołski liberalizm Micheleta. Nowe idee miały więc charakter wybitnie kosmopolityczny; głównie chodziło tu o zwalczanie ciągłego nacjonalizmu, naiwnego optymizmu i pustej retoryki à la Castilho, Costa Cascais i Pinheiro Chagas. Prądy te krzyżują się w najrozmaitszy sposób, tak, że trudno, zwłaszcza wobec wielkiej ilości poetów, scharakteryzować każdego z nich choćby pobieżnie, tem bardziej, że sądy krytyków o nich też są często sprzeczne.

Przywódcami nowej szkoły byli Teófilo Braga, Antero de Quental, Oliveira Martins, z których pierwszy był z powołania filozofem, drugi poetą, trzeci historykiem. Każdy z nich odrębnymi tendencjami uosabia jeden z charakterystycznych kierunków ducha luzytańskiego.

Dzieło Joaquina Teofila Fernandes Bragi (1843—1924) wznosi się jak olbrzymi posąg z jednej bryły. Zdziwiający monumentalnością jest sam plan tego dzieła, które nosi skromną nazwę «Materiały do historii cywilizacji portugalskiej», a zawiera: 1) poetycką apoteozę ludzkości, 2) artystyczną rekonstrukcję historii portugalskiej, usymbolizowanej w postaciach Viriata, Inesy de Castro, Camõesa, Gomesa Freire'a i innych, 3) badania etnograficzne nad ludem portugalskim z punktu widzenia cech folklorystycznych i ewolucji historycznej, 4) szczegółową historję literatury portugalskiej w 32 tomach, 5) historję oświaty publicznej w związku z głównym jej ogniskiem, uniwersytetem w Coimbrze, 6) ogólny zarys socjologii, 7) historję doktryn republikańskich w Portugalji, 8) różne memorjały w sprawie propagandy politycznej, 9) liczne prace z zakresu filozofji i krytyki literackiej — ogółem 106 tomów, jak podaje plan autora. Aby dokonać tej «definitywnej syntezy», potrzeba było — prócz niezmiernej erudycji — niezwyklej pracowitości i wyjątkowej energii. Niestety Braga zbyt się przejął pozytywizmem Comte'a, Littrégo i Vica, zbyt ślepo uwierzył w bóstwo Inteligencji z ujmą dla wrażliwości artystycznej, a nieskończone przejawy świata i ludzkich możliwości ujął zbyt jednostronnie. To też wielka epopeja ludzkości w 40.000 wierszach, «Visão dos Tempos», napisana pod wpływem Comte'a i w duchu modnej wówczas «utopji przeszłości» — z wyjątkiem kilku pięknych epizodów — jest



Teófilo Braga w swoim gabinecie pracy.

zimna i oschła i nie przemawia do duszy czytelnika. Bardziej interesująca jest ekspozycja dzieła, wstęp i komentarze, niż jego część poetycka. A przecie w subtelnej «Ondina do Lago» dowiódł Braga, że jest nie tylko myślicielem, lecz i poetą, że potrafi poruszać głębsze struny psychiki ludzkiej i wywoływać dreszcze emocji. Gdyby Braga nie hamował swego liryzmu tłumikiem pozytywizmu, mógłby stać się twórcą wielkiej epepej narodowej. W wielkim uczonym ludzkość straciła większego jeszcze poetę.

W walce między rozumem i namiętnością, jaka toczy się w duszy każdego poety, a poety portugalskiego w szczególności, w życiu Bragi zwyciężył rozum; Antero Tarquinio de Quental (1842—1891) zaś wybrał drogę namiętności, co krwawo potem okupił. Największemu lirykowi Portugalji — jak i najgenialniejszemu z jej powieściopisarzy — sądzone było burzliwy żywot zakończyć samobójstwem. Autor «Visão dos Tempos» był tylko filozofem, który pisał wiersze, twórca zaś «Odes modernas» i «Sonetos» był poetą zakochanym w filozofji, docierającym jak Pascal, jak Vigny i Leopardi, do wiecznych tajemnic bytu ludzkiego. U poety chęć poznania jest tragiczniejsza niż u filozofa, gdyż łączy się nierozdzielnie z szalonym pragnieniem miłości. «Kochać — woła Quental w przepięknym sonecie — kochać, ale miłością, któraby była życiem, któraby przenikała jak światło, a nie polegała tylko na pocałunkach danych przestrzeni, na rozkoszach i pragnieniach!» Gdzie indziej pisze: «Szukać ciebie może jest grzechem, lecz nie może być grzechem marzyć o tobie i ubóstwiać cię, o Niebycie, który jesteś Bytem jedynym, bezwzględny!» W tych metafizycznych tęsknotach i cierpieniach należy doszukiwać się przyczyn, dla czego wielki poeta zaczął szukać śmierci...

Romantyczne «Primaveras», humanitarne «Odes modernas» i pesymistyczne «Sonetos» — oto trzy zwierciadła, w których można oglądać trzy główne etapy kalwarji poety, od pierwszego starcia się wiary z ateizmem do ostatnich wysiłków bojownika, którego zwała z nóg choroba, zwątpienie i stopniowe zatrucie mózgu hartmannowskim nihilizmem. «Primaveras romanticas» to idylle miłosne, w których ostrzegawczo brzmi od czasu do czasu nuta rozczarowania. Źródłem natchnienia «Ód» są już szersze ideały społeczne: współczucie dla cierpiącej ludzkości,



Antero Tarquinio de Quental.



António Duarte Gomes Leal.

oburzenie na ucisk i tyranję, wiara w lepszą przyszłość przypominają «Châtiments» Wiktora Hugo i «Gritos de combate» Nuñeza de Arce. Lecz szczytem poezji metafizycznej Quental'a to «Sonety», owe tragiczne «Pamiętniki sumienia», w których poeta wobec zaborczego pochodzącego z rzymskiej śmierci wróży poezji i sam pogrąża się w mistycznym kulcie śmierci, owej siostry Nocy i Miłości, jakgdyby pragnął zniknąć, zanim spełni się jego straszne prośnięcie. Był on naprawdę «um vencido da vida»...

Zarówno Braga, jak Quental, wywarli wielki wpływ na współczesne pokolenie poetów. Narazie jednak triumfuje szkoła Bragi, to jest duch encyklopedyczny, historyczny, pozytywistyczny. Do szkoły tej należeli: Teixeira Bastos (1856—1901), najgorliwszy z uczniów Bragi i najbardziej wyzwolony z ro-

mantyzmu, krytyk, filozof, socjolog i publicysta («Rumores vulcánicos» i in.), Luís de Magalhães, również krytyk, poeta i dziennikarz, twórca poematów historycznych, jak «Dom Sebastião» (1898) i innych; António Feijó, Reis Dámaso, Júlio de Mattos, Augusto Rocha, Consiglieri Pedroso i wielu innych mniej znanych poetów, zbliżonych ideowo do filozoficznych i politycznych poglądów Bragi. Z nazwiskiem autora «Odes modernas» należy połączyć nazwiska czterech piewców humanitaryzmu, z których żaden nie doczekał się pełnego rozwoju swego talentu: należał do nich Guilherme Braga (1845—1874), który po rewolucyjnych i satyrycznych pamfletach dał się poznać jako niezrównany liryk w «Heras e Violetas», Guilherme de Azevedo (†1882), Alexandre da Conceição (†1889) i Fernando Leal (†1910), autorzy wartościowych poezji lirycznych.

Najczęściej jednak wpływy Bragi i Quental'a krzyżują się, kombinując się nadto z prądami emanującymi z Francji (W. Hugo). Więc obok radosnej apoteozy ludzkości pojawia się w poezji gorzki pesymizm; obok humanitaryzmu — satyra polityczna i społeczna. Wszystkich niemal poetów portugalskich cechuje ów dualizm liryczno-satyryczny, najdosadniej jednak występuje u dwóch pisarzy, należących do okresu przejściowego między pierwszą a drugą Szkołą Koimbryjską: są nimi António Duarte Gomes Leal (1848—1921) i Abílio Manoel Guerra Junqueiro (1850—1923). Obydwaj na wzór Bragi pragnęli stworzyć «epopeję ludzkości», choć duchowo raczej pokrewni są Quentalowi: cechuje ich ta sama buntowniczość, ten sam niepokój religijny, ta sama skłonność do metafizyki i mistycyzmu. Stąd uderzające kontrasty: Gomes Leal jest jednocześnie autorem ciętych pamfletów o wyzywających tytułach, jak «Kanalja», «Renegat», «Heretyk», «Zdrada» (wobec których błędą «Châtiments» W. Hugo), i twórcą głębokich liryk «Claridades do Sul», z którymi pod względem głębi i nastroju zmierzyć się może tylko Baudelaire. Obie te tendencje skrzyżowały się w «Antichristo» Gomesa. Poeta, uważając za największe zadanie wieku rozwiązywanie dwóch zasadniczych problemów: separacji Kościoła od państwa i unormowania stosunku kapitału do pracy, podzielił swe dzieło na dwie części, religijną i społeczną, czyli «tragedję boską» i «tragedję ludzką». «Antychryst» stał się symbolem człowieka, wyzwolonego — dzięki zdobyciom nauki — z ciasnych poglądów i zabobonów, wcieleniem



«wiecznej prawdy i sprawiedliwości jutra». Gdy Braga swoją «epopeję ludzkości» opiera na pozytywizmie Comte'a, Gomes Leal buduje pieśń swoją o «Antychryście» na fundamentach filozofii Hartmanna i humanitaryzmu Zoli, powlekając całość jakby ciemną patyną bodelerowskiego «satanizmu». Ten gmach myśli poetycko-filozoficznej wzniesiony jest jednak w materiale bardzo niejednorodnym: myśl i nastrój poetycki nie wyraża się tu bez reszty w formie, która chwilami porywa przeblyskami genjuszu, chwilami jednak nie wykracza ponad poziom niedbalej przeciętności. Ostatnie utwory Gomesa są łagodniejsze w tonie, a sonety jego odznaczają się wdziękiem i uczuciem.

W przeciwieństwie do Gomesa Leala, Guerra Junqueiro (1850—1923), doceniający znaczenie formy i władający nią o wiele swobodniej, jest znów uboższy pod względem fantazji. Jest on najwybitniejszym przedstawicielem owej poezji socjalno-rewolucyjnej, która pod wpływem Wiktora Hugo tak rozpowszechniła się w Portugalji. Skryształowała się ona głównie w trzech utworach Junqueira, które stanowią jakby epicką trylogję ludzkości: «Morte de D. João» — «Os Simples» — «Finis Patriae». — «Co jest przedmiotem sztuki» — zapytuje autor w formie komentarza. — «Wszeczeństwo». — «A co rządzi wszeczeństwem?» — «Sprawiedliwość». — «Jaki więc jest ideał sztuki?» — «Sprawiedliwość». Wszystko, co w obecnych czasach przeciwstawia się triumfowi sprawiedliwości, streszcza się w dwóch symbolicznych postaciach: Don Juana i Jehowy. Don Juan — to wcielenie romantyzmu, newrozy, zwątpienia, chwiejności charakteru; Jahveh — to symbol tyranji, sprzecznej z prawami przyrody, rozumu, wolności i równości społecznej. Sprawiedliwość triumfuje w postaci Prometeusza, którego wyzwolił Chrystus dla dokonania dzieła pojednania wiary z rozumem, nauki z religją. Drugi utwór, «Simples», jest apoteozą życia prostych ludzi i jednocześnie psychologiczną autobiografią poety, stęsknionego do spokoju, do równowagi, do wiary nieznaną zwątpienia, ani komplikacyj rozumowych. Na tle idyllicznych krajobrazów, przy akompaniamencie pieśni ludowych i fujarki pastuszej, doznaje poeta chwilowego ukojenia. Pogodny ten nastrój nie trwał długo. «Finis Patriae» jest ponurym aktem oskarżenia, pełnym nienawistnych i często niesprawiedliwych ataków na rząd i króla, i złowróżbnych proroctw co do przyszłości narodu. Utwór ten, napisany w sześć lat po upokarzającym ultimatum angielskim, ma w sobie coś z satyry Juwenala, siły dramatycznej Szekspira i proroczej furji Jeremjasza. W ostatnich dziełach («Oração ao Pão» i innych) zainicjował Guerra nową estetykę, stanowiącą rodzaj mistycznego panteizmu. Jest to poszukiwanie nowych tematów, czerpanych z wszeczeństwa: «Oração a Luz» jest hymnem religijnym na cześć światła słonecznego, jako odwiecznego źródła wszelkiego życia ziemskiego. «Modlitwa bowiem» — wyjaśnia autor — «jest boskim superlatywem pieśni i szczytem poezji».



Abilio Manoel Guerra Junqueiro.

Oczywiście, tak indywidualni poeci, jak Gomes Leal i Junqueiro, znaleźli również licznych naśladowców, jak Cunha Viana, autor «Relâmpagos», Alfredo de Carvalhais, twórca czarujących sonetów, nawet Guilherme de Azevedo i Fernando Leal, którzy początkowo szli śladami Bragi. Styl poetycki tej szkoły grzeszy zbyt dużą emfazą i deklamacją.

Po tych wybuchach wieszczbiarskiej i demagogicznej egzaltacji kojąco działają pogodne utwory J. Simõesa Diasa (1844—1899): «Ruínas» i «Peninsulares», skąpane w ciepłej atmosferze neochrześcijańskiego humanitaryzmu. W ujęciu hasel filozoficznych i społecznych zachodzi pewna przemiana: nie są one już wyrażane z tak bojową furją; pewien umiar daje się zauważyć w utworach poetyckich. Ewolucję tę śledzić można np. w poezjach Antonia Feijó (1862—1917), który w pierwszym okresie swej twórczości zapatrzony był w Bragę, potem jednak jął uprawiać lirykę według indywidualnych kanonów «sztuki dla sztuki». W tym drugim okresie twórczości poetyckiej powstały «Liricas e Bucólicas», pełne tęsknoty i melancholji, «Novas Balatas» i «Cancioneiro Chinês», który «w błyszczących lakach odtwarza misterne kwiaty poezji Wschodu» (Silva-Gayo).

Właściwym twórcą parnasu portugalskiego był Brazylijczyk António Candido Gonçalves Crespo (1846—1883), autor «Miniaturas» (1870) i «Noturnos» (1882), w których kunszt poetycki doprowadzony jest do najwyższej doskonałości. Religja formy nie przekreśla tu jednak indywidualności i wrażliwości poetyckiej, a elegijny nastrój łagodzi zmysłowość południowca i pogański kult ciała i piękna. Ton elegijny cechuje również poezje Manuela de Almeida (1894—1914), który w «Elegji panteistycznej na śmierć muchy» zdołał z błahego napozór tematu wziąć rozpęd do wzniosłych i przejmujących refleksyj, i Antonia de Macedo Papança, hr. de Monsaraz (1852—1913), twórcę wspaniałych strof na cześć Camõesa («Catarina de Ataíde») i czarujących poezyj regionalnych («Musa Alemtejana», «As Mondadeiras»). W poezji regionalnej celowali również: António de Azevedo Castelo Branco, siostrzeniec Camila («Lira meridional»), i zmarły w r. 1918 João Lúcio («O meu Algarve»).

Bardziej obiektywnie i realistycznie nastrojony jest zmarły przedwcześnie J. J. Cesário Verde (1855—1886), który celuje głównie w poezji opisowej o silnym kolorycie impresjonistycznym («O Livro de Cesário Verde», «O sentimento dum occidental»). Mimo krótkiego okresu twórczości zdołał on wywrzeć wpływ na innych poetów; wzoruje się na nim np. Martinho de Brederode («Sul»). Najczęściej jednak mamy u parnasistów nastroje pesymistyczne, jak u Hamiltona de Araujo (1868—1888, «Canções dum boémio»), lub subtelną ironję, jak u Joama Penhi (1839—1919), twórcy oryginalnych «Rimas» i «Viagem por terra ao país dos sonhos» oraz założyciela pisma «A Folha» (1868). Z legjonu poetów, zaliczanych, słusznie czy niesłusznie, do obozu parnasistów, wymienić tu możemy tylko niektóre najwybitniejsze nazwiska; więc Joaquima de Araujo, najmuzykalniejszego z parnasistów, Candida de Figueiredo, Acacia Antunesa, Luisa Osoria, Joama Dinisa, Xaviera de Carvalho, Souse Viterba, z pominięciem wielu innych. Samo wylizywanie nazwisk stanowiłoby spory rejestr. Wiersze tych poetów są misterne i cyzelowane, lecz często zimne i monotonne.

Na ustroniu od tego szerokiego gościńca powstał w r. 1887 arystokratyczny obóz «Vencidos da vida», którego najwybitniejszymi przedstawicielami byli Oliveira Martins, jeden z trzech wielkich przywódców realizmu, i Eça de Queirós.



«Os Vencidos da vida».

powodzi plebejuszostwa. Organem grupy tej było pismo «Tempo», rodzaj światowej kroniki, notującej uczty, wycieczki, dyskusje i paradoksy owej gromadki schyłkowców. Dopiero ironiczne aluzje w parlamencie, parodje na scenie i karykatury rysowników położyły kres tym arystokratycznym agapom. Zwyciężonych przez życie — dobiła satyra.

Grupa «Vencidos da vida» stanowi etap pośredni między indyferentyzmem parnasistów a dekadentyzmem niektórych symbolistów. Twórcą symbolizmu portugalskiego był Eugénio de Castro (ur. 1869). Odziedziczywszy po przodkach arystokratyczne nazwisko i bogatą puściznę duchową, obdarzony nadto wysoką kulturą estetyczną, był całe życie czcicielem piękna i harmonji. Podróż do Paryża w r. 1889 zadecydowała o dalszej jego drodze poetyckiej. Po powrocie do kraju ogłosił tom liryk p. t. «Oaristos» i poprzedził go krótką przedmową, która stała się hasłem nowej szkoły symbolicznej. W poezjach swych wzoruje się Castro na Moréasie i Viélé-Griffinie, choć forma jego zbliża się raczej do klasycznych wzorów Henryka de Régnier. Po powrocie z podróży do Hiszpanji wydał Castro «Horas», mistyczne litanje «à la» Verlaine, w których po raz pierwszy użył wiersza białego, i «Sylva», zbiór poetyckich warjacji na motywy ludowe. Wspaniałe poemat dramatyczny prozą, «Belkiss», otworzył 27-letniemu poecie wrota Akademii Królewskiej. Potem powstał potężny poemat «Sagramor», który ujmuje symbolicznie losy pogiębionej Portugalji i zarazem losy ludzkości, spragnionej szczęścia. Z biegiem czasu powstają dzieła coraz dojrzałe i doskonalsze artystycznie («Salomé», «Saudades do Céu», «Rei Galaor»). Wkońcu, jakby na potwierdzenie zasady, że prostota jest szczytem artyzmu, zwraca się Castro ku dawnym skarbowom poezji narodowej i stwarza «Constança», dramatyczny epizod w duchu «Inesy de Castro» Camõesa. Ostatnie jego poematy całkiem już są skąpane w krynicy kamonjańskiej («A Fonte do Satyro», «O Anel de Polycrates»). Ciekawa jest ta droga poety, który poprzez parnas, poprzez symbolizm francuski i neohellenizm, dotarł do najgłębszych źródeł poezji luzytańskiej i stał się inicjatorem «neokamonjanizmu» w poezji.

W tym czasie powstaje też «Nowa Szkoła Koimbryjska», dążąca do udoskonalenia techniki i pogłębienia treści poetyckiej. Przedstawicielami jej byli Manoel da Silva-Gayo, Júlio Brandão, António Nobre, Alberto d'Oliveira. Eugénio Castro

Należeli do niego także Carlos de Lima Mayer, «arbiter elegantiarum», Carlos Lobo d'Avila, późniejszy hr. de Valbom, Luis Soveral, późniejszy markiz de Soveral, obaj wybitni dyplomaci, dalej hrabiowie de Arnoso, de Sabugosa i de Ficalho, Ramalho Ortigão i António Candido. Ta grupa pisarzy, wychowana w atmosferze hiperkrytycyzmu, nudy i pesymizmu, przybrała — podobno na wniosek Oliveiry Martinsa — swą nazwę symboliczną, która miała określać ich stanowisko wobec życia, jako ostatnich strażników wyrafinowanej kultury, osamotnionych i bezbronnych w wielkiej



Eugénio de Castro.

wskrzesił tradycje Sá de Mirandy, Silva-Gayo zaś sięga do poezji ludowej, regionalnej. W «Canções de Mondego» i w eklodze «Lemano», godnej Bernardima Ribeira, odżywa dusza ludu, a wiejska fujarka zagłusza podszepty modnego sceptycyzmu i pesymizmu. I tak, mimo że Castro hołduje uniwersalizmowi, a Silva-Gayo ma raczej skłonności do indywidualizowania zjawisk świata, dwaj ci przedstawiciele odmiennych, lecz równoległych i odwiecznych prądów uzupełniają się wzajemnie i uzgadniają, powracając obaj do źródeł czystej poezji narodowej.

Júlio Brandão, melancholijny twórca «Livro de Aglaís», «Saudades» i «Jardim da morte», jest najbardziej indywidualny i odrębny z tej grupy poetów. António Nobre, autor «Só» («Samotny»), który przedwcześnie zmarł na gruźlicę — jak Ce-

sário Verde, José Duro, Hamilton de Araujo — może wskutek kiełkującej w nim choroby, obiera sobie przeważnie tematy dziwaczne, niezdrowe, przerażające. «Niektóre poezje jego» — mówi o nim Silva-Gayo — «wyrósły, zda się, na brzegu przepaści». Lecz patologiczny ten kierunek złagodzony jest przez rozpostartą na dziele młodego poety mgłę melancholji; odnaleźć w nim można pierwiastki poezji Baudelaire'a i Verlaine'a («Males d'Anto», «Despedidas» i in.). Alberto d'Oliveira, twórca «neogarrettyzmu», dąży do wskrzeszenia ideałów narodowych, podobnie jak Luís de Magalhães, który w poematach «D. Sebastião», «Odes e Canções» wskrzesza heroiczne postacie i piękne legendy przeszłości. Z innych symbolistów zasługują na wzmiankę: António de Oliveira Soares («Paraiso perdido», «Esotéricos») i Paolino d'Oliveira, nostalgiczny piewca «Bólu» («Dór»).

W gruncie rzeczy jednak symbolizm nie zdołał głęboko zapuścić korzeni w Portugalji. Była to moda przemijająca, obalona rychło przez silny napór idei nacjonalistycznych, cechujących młode pokolenie «novos». Z młodych poetów niektórzy za przykładem Castra i Silva-Gaya szukają natchnienia w dawnych źródłach poezji (Luís de Magalhães, Júlio Brandão, João de Castro, João Grave, Teixeira de Paschoais, Queirós Ribeiro, Afonso Lopes Vieira, Fausto Guedes Teixeira, António Correia d'Oliveira i in.); inni szukają odnowienia poezji we wskrzeszonym romantyzmie: są to neoromantycy czyli neogarrettyści, do których należą Tomás da Fonseca, Alfredo Nunes Corrêa, João da Rocha, Adolfo Portella, Alberto Bramão, Delfim de Brito Guimarães, przedewszystkiem zaś Narciso de Lacerda i Maximiano Ricca, których poezje odznaczają się niezwykłą siłą emocji. Dążenie do oryginalności w prostocie cechuje poetów takich, jak Vilela Passos, João Saraiva, Rodrigo Solano, Sylvio Rebeles, Alberto Osório de Castro, Martinho de Brederode i innych.

W utworach Julia Dantasa («Nada») neogarrettyzm krzyżuje się z neoklasycyzmem, Dantas bowiem wzoruje się także na «quinhentistas» XV stulecia. Oddzielną grupę stanowią poeci o tendencjach mistycznych i neochrześcijańskich, którzy odziedziczyli po Quentalu lęk metafizyczny i pociąg do zagadnień religij-

nych i filozoficznych; do grupy tej należą sonecista Carlos de Lemos («Georgica», «Estrela d'Alva») i małżonka jego Beatris Pinheiro («Psyche», «Anhelio»). Małżeństwo to przez dwa lata redagowało doskonały przegląd literacki «Ave Azul», który wywarł wybitny wpływ na prądy literackie młodej Portugalji. Podobne nastroje metafizyczne znajdujemy w poezjach Angela Jorge'a, autora «Via Dolorosa», «Dôr Humana» i in. Henriqua de Bettencourt i Fernanda de Lacerda e Melo, w którego wierszach zbratały się okultystyczny symbolizm Jorge'a, namiętność Bettencourta i tendencje filozoficzne Vigny'ego.

Na progu nowego wieku wznosi się, jakby drogowskaz dla przyszłych pokoleń, pomnikowy tryptyk Joségo Agostinha de Oliveira: «Poema do Lar» («Poemat ogniska») — «Poema da Paz» («Poemat pokoju»), z potężnym «Christo» w pośrodku.

**Dramat.** Kierunek realistyczny w teatrze oznacza zwykle powrót do prostoty, naturalności i prawdy psychologicznej; w przeciwieństwie do teatru romantycznego, postacie sceniczne posiadają cechy ludzkie, przeciętne, przedstawione na tle stosunkowo prostej akcji. Dialogi prowadzone są mową potoczną, oczywiście prozą. Dramat pogarrettowski jest pod znakiem realizmu francuskiego: Eduardo Garrido przyswaja scenie portugalskiej znaczną część współczesnego repertuaru francuskiego. Autorowie dramatyczni wzorują się na Zoli, H. Becque'u i Erckmann-Chatrianie, z domieszką lirycznego realizmu Gila Vicentego. Pod koniec wieku zaznacza się w teatrze wpływ symbolizmu, zwłaszcza Maeterlincka, Ibsena i Dostojewskiego, jak w «Noite de Natal» Julia i Raula Brandão, lub w niektórych dramatach Mesquity, Joama da Câmara i Julia Dantasa.

Głównymi przedstawicielami dramatu w okresie realizmu byli Marcelino de Mesquita (1856—1919) i João da Câmara (1852—1908). Dramaty Mesquity cechuje realizm psychologiczny oraz wierne odzwierciedlenie kolorytu lokalnego i ducha epoki w dramatach historycznych, jak «Leonor Teles», «O Regente» i «Pedro o Cruel». Styl dialogów jest prosty, silny i przejrzysty. Godny podziwu jest umiar Mesquity w stosowaniu efektów scenicznych i retorycznych, który pogłębia jeszcze i potęguje wrażenie wielkich scen, pełnych istotnego patosu. Realizm tego dramaturga tchnie zawsze głębokim zrozumieniem ludzkich spraw: postacie jego żyją i cierpią naprawdę. João da Câmara nie dorównywa Mesquicie jako psycholog, lecz przewyższa go pod względem kunsztownej budowy akcji (niedarmo Câmara z zawodu był inżynierem) i artystycznego opanowania dialogu. Câmara jest raczej ultraromantykiem i parnasistą, zwolennikiem teorii «sztuki dla sztuki», niż prawdziwym realistą. Prócz dramatów historycznych («Afonso VI», «Alcacer-Quibir»), napisał autor ten



Manoel da Silva-Gayo.



Luís de Magalhães.

szereg sztuk regionalnych, odtwarzających po mistrzowsku obyczaje ludu, jak «Os Velhos» («Starzy»), «A triste viúvina» («Smutna wdowa»), i «Pântano» («Bagno»).

Dramat historyczny uprawiali nadto: Cypriano Jardim («Camões»), António de Sousa da Costa Lobo («Afonso de Albuquerque») i Maximiliano Eugénio de Azevedo (1850—1911), którego dramat «Inês de Castro» zawiera wiele scen wartościowych. H. Lopes de Mendonça, prócz dramatu «O Duque de Viseu», napisał farsę liryczną, opartą na motywach Gila Vicentego, «O Tição negro», José Maria Sousa Monteiro (1846—1909) jest autorem dramatu lirycznego «D. Pedro» i «Auto dos Esquecidos», Manoel da Silva-Gayo stworzył potężny dramat rodzinny «Na volta da Índia» (1899), którego tematem jest antagonizm dwu pokoleń. Dramat społeczny reprezentują: António Enes (1848—1901), autor licznych sztuk tendencyjnych («Os Lazaristas», «O Saltimbanco», «O Divórcio», «Os Enjeitados»), António José da Silva Pinto (1848—1901) w «Padre Gabriel», A. A. de Almeida Botelho (1854—1917) w realistycznym dramacie «Germano» i w komedjach «Os Vencidos da vida», «Jucunda», «Imaculável». Z legjonu innych dramaturgów, których wydała płodna w poetów ziemia portugalska, nie można pominąć Alberta Bragi, Bernardina Zagali, Lina de Assunção, a z komedjopisarzy dowcipnego Gervasia Lobata (1850—1895), frywolnego Artura Urbana, Monteiro de Castro (1851—1902), płodnego Antonia de Sousa Bastos (1844—1911), popularnego Joségo Inacia de Araujo (1827—1907), wreszcie Joaquina Alvesa Crespa († 1907), autora świetnej komedji «Jôgo de cartas» («Gra w karty»).

Powieść. Ze sporem koimbryjskim wiąże się sprawa odnowienia powieści portugalskiej w duchu realistycznym; na tem tle dochodziło nawet do szczególnie ostrych starć. Najbardziej zwalczano twórcę nowego kierunku realistycznego w powieści, Eça de Queirós i jego teorię. Latino Coelho odmawiał mu oryginalności, twierdząc, że realizm jest kierunkiem starym jak świat, znanym już Homerowi, Alberto Carlos gorszył się niemoralnością powieści realistycznej, a Pinheiro Chagas nie zawahał się napiętnować poglądów Eça, jako przestępstwa przeciw uczuciom patriotycznym. Nawet zwolennik Queiroso, Silva Pinto, przeszedł potem do opozycji i napisał parodię w stylu autora «Primo Bazilio»; tą samą bronią walczył i Camilo Castelo Branco w «Eusébio Macário» i «A Corja». Mimo tych ataków nowa szkoła zyskiwała coraz to nowych zwolenników, którzy bądź propagowali idee Queiroso wśród publiczności, jak Júlio Lorenzo Pinto, Pereira de Sampaio, Reis Dámaso, bądź wdawali się w polemikę z obozem przeciwnym, jak Alexandre da Conceição.

Okolo r. 1871 zaczęły przedzierać się do Portugalji wpływy realizmu francuskiego; z początku zwłaszcza plastyczny talent Flauberta i psychologiczna prawda Balzaca wywarły tam wielkie wrażenie, potem chętnie udzielono posłuchu i Zoli. Autorzy ci musieli oczywiście wywrzeć wpływ na powieść portugalską, która nie stała się jednak bynajmniej niewolniczą kopją wzorów francuskich, lecz zachowała odrębność narodową, wykwitła z tradycji i ducha regionalizmu portugalskiego. Realizm luzytański, zgodnie z charakterem tego narodu, ma przebieg łagodniejszy, bardziej «falisty», bardziej uduchowiony, niż brutalny nieraz naturalizm Zoli i jego szkoły. Humor, fantazja, idealizm, subtelna ironja dodaje soli attyckiej ówczesnej powieści portugalskiej.

Główny przedstawiciel nowej szkoły, José Maria de Eça de Queirós (1845—1900), rozpoczął działalność literacką jako romantyk-feljetonista w redago-

wanej przez Teixeira de Vasconcelos «Gazeta de Portugal» w Lizbonie. Pierwszą powieścią realistyczną Queirosa był «O Crime do Padre Amaro» (1875), w którym autor, podobnie jak Herculano w «Eurico o Presbítero», roztrząsa sprawę celibatu duchowieństwa. Jednak przenikliwa obserwacja i logicznie przeprowadzona akcja w dziele realisty inny ma charakter niż liryczno-sentymentalna opowieść romantyka. W następnej powieści, «O primo Bazilio» (1878), która zawiera dzieje portugalskiej «Madame Bovary», padającej ofiarą uwodziciela, uderza świetna charakterystyka różnych typów mieszczaństwa lizbońskiego i subtelnie przeprowadzona analiza psychologiczna życia rodzinnego. «A Capital» (1878) jest opisem niebezpieczeństw stolicy, zagrażających młodym i sentymentalnym marzycielom z prowincji; tło akcji tworzy tu barwny obraz życia stolicy: autor oprowadza czytelnika po salonach i klubach literackich,



José Maria de Eça de Queirós.

opisuje zabawy i mody, wtajemnicza go w życie zakulisowe wytwornego towarzystwa i t. d. Syntezą życia i obyczajów społeczeństwa portugalskiego na schyłku wieku XIX (na wzór balzakowskiej «Comédie humaine») miał być też cykl powieści («O Conde d'Abranhos», «A tragedia da Rua das Flores», «Alves e Ca.») pod wspólnym tytułem «Scenas da Vida Portuguesa». Z powieści tych przechowały się tylko szkice czy bruljony, wydane w r. 1926 przez syna wielkiego pisarza. Do tegoż cyklu należy też powieść «Os Maias» (1880), osnuta na motywie miłości kazirodziej, gdy tematem «Alves e Ca.» jest wiarołomstwo.

Po cyklu tym nastąpiła w twórczości Queirosa siedmioletnia przerwa. Do-tychczasowa jego działalność, która polegała na burzeniu starych kanonów i na piętnowaniu satyrycznym przywar społecznych, domagała się uzupełnienia, odbudowy, zastąpienia obalonych bożków nowymi ideałami, nowym kultem. Czterdziestoletni pisarz, przypatrzwszy się w czasie dłuższego pobytu zagranicą obcym kulturom i obcym środowiskom, uczuł pragnienie przejścia z analizy do syntezy, z anatomji społecznej do próby zreorganizowania społeczeństwa na nowych podstawach Eça wstępuje teraz w najdojrzałszy okres swej twórczości: w r. 1887 wydaje «A Reliquia», powieść, w której piętnuje hipokryzję, lecz podkreśla piękno i mistyczne walory prawdziwego chrystjanizmu. Do rozwinięcia owej wrażliwości religijnej przyczynił się niewątpliwie wpływ Renana i Petruccello della Gattina.

Piętno renowskie nosi również bohater powieści «Correspondência de Fradique Mendes». Mendes jest typem intelektualisty, który dużo widział, dużo podróżował, dużo kochał, człowiekiem o wysokiej kulturze duchowej, lecz niezdolnym do skoncentrowania swej energii w jakimkolwiek wysiłku twórczym; słowem, jest on idealnym wcieleniem swego pokolenia, owych «vencidos da vida». Nam, gdy

czytamy tę wiązaną listów Mendesa, przypomina się mimowoli sienkiewiczowskie «Bez dogmatu». Niejako uzupełnieniem, lub raczej antytezą tej postaci jest Ramires z «A ilustre Casa de Ramires» (1897), w którym Eça skreślił po mistrzowski charakter przeciętnego Portugalczyka. Gonçalo Mendes Ramires posiada zalety: jest dobry, szlachetny, obowiązkowy, lecz zarazem ambitny, chwiejny i słaby. Wkońcu budzi się w nim uśpiona energja, zdobywa się na heroiczną decyzję: wyjeżdża do Afryki, gdzie rozpoczyna nowe życie, zdala od przesądów i zgubnych wpływów, które paraliżowały go w kraju.

Ostatnia wielka powieść Eçy, wydana już po jego śmierci, «A Cidade e as Serras» (1901), osnuta jest na tle zagadnienia, o ile prawdziwe szczęście związane jest z pomyślnością materialną, i propaguje wyższość prostego wiejskiego życia nad wygodami nowoczesnego urbanizmu. Bohater powieści, znużony gorączkowym życiem miejskim, nawet jego wygodami i rozkoszami, czerpie nowe siły z gleby rodzinnej, zakłada na wsi ognisko rodzinne i przekonywa się, że największym szczęściem człowieka jest obcowanie z przyrodą i poddawanie jej własnej woli. Powieść ta jest protestem przeciw rozkładowym czynnikom urbanizmu, a także przeciw jałowemu pesymizmowi, trawiącemu duszę narodu. Cywilizacja, według autora, powinna być tylko narzędziem pracy, postęp zaś udoskonaleniem tego instrumentu, któremu jednak winien towarzyszyć zawsze rozwój duchowy. Taka jest nauka moralna «Miasta i gór».

Na Largo do Barão de Quintela w Lizbonie wznosi się piękny pomnik Eçy de Queirós, pomysłu A. Teixeira Lopesa. Przedstawia on poetę, pochylonego nad Prawdą, napół obnażoną, a na postumencie widnieje napis: «Nad śmiałą nagością Prawdy przejrzyisty płaszcz Fantazji». Istotnie, takie było hasło twórczości wielkiego pisarza. Fantazja, humor, nawet pewien romantyczny sentyment łagodzi brutalność rzeczywistości i ostrze ironji w jego dziełach. Przenikliwa obserwacja łączy się tu z wrażliwością artysty. Korespondencja Eçy odślania nam subtelność i wdzięk tej duszy. Słusznie wyraża się o nim Junqueiro: «Eça de Queirós jest wielkim powieściopisarzem, gdyż umie być zarazem wielkim poetą. Posiada dar analizy i intuicję. Nerwową jego subtelność cechuje wrażliwość wprost magnetyczna: możnaby ją porównać do precyzyjnego aparatu, który służy do dozowania zarówno cennych eliksirów, jak i najjadowitszych trucizn».

Francisco Teixeira de Queirós («Bento Moreno», 1848—1919), lekarz z zawodu, usiłuje dostosować do beletrystyki ścisłość badań naukowych i przenieść ją też na zjawiska socjologiczne, podobnie jak to czynił Balzac. Na wzór Balzaca również podzielił Teixeira powieści swe na dwa cykle: «Comédia no campo» i «Comédia burguesa». Z pięciu tomów cyklu wiejskiego trzy mają jako tło rodzinny krajobraz autora, Minho; dwa pozostałe są opowiadaniem o dość osobliwej treści: jedno z nich to «patologja świętej», druga przedstawia dramatyczne konflikty na tle sugestji. W «Komedji mieszczańskiej» autor rozszerza pole swej ankiety, ogarniając nią i stolicę. Cykl ten składa się z czterech powieści: «Młode małżeństwo» («Os noivos») jest krytyką nowoczesnych małżeństw, «Salústio Nogueira» piętnuje intrygi, kabotyństwo i dyletantyzm, panujące w świecie politycznym, a «Dom Agostinho» i «Morte de Dom Agostinho» stawia pod pręgierz korupcję i ciemnotę szlachty.

Zwolennikiem pozytywizmu jest również Júlio Lourenço Pinto (1842—1907), który system swój wyłożył w dziele «Estética naturalista» i teorję swą



usiłował zastosować do praktyki. Najlepsza jego powieść «Margarida», historia wiarołomstwa, ma wiele cech wspólnych z «Primo Bazilio» Ecy i «Madame Bovary». Inne powieści Pinto, jak «A Vida atribulada», «Escoços do Natural», «O Senhor Deputado», są stanowczo słabsze. Pinto celuje głównie w szczegółowych opisach.

Dzieła Pinto i Teixeira de Queirós stanowią przejście od realizmu do naturalizmu, którego głównym przedstawicielem jest Abel Botelho (1854—1917). Niektórzy krytycy witali w nim następcę Ecy po zgonie tego niezrównanego mistrza. W rzeczywistości Botelho doprowadził do ostatecznych granic naturalizm Zoli. «Zanurzał ręce po łokcie we wszelkich objawach życia ludzkiego» — pisze o nim Guy de Cadaval — «doszukiwał się wszelkich owrzodzeń, by wycisnąć z nich ropę». Botelho wydał pod ogólnym tytułem «Pathologia social» szereg powieści («Barão de Lavos», «Lazaros», «Amanhã», «Fatal dilemma»),

w których podkreśla znaczenie czynników fizjologicznych w psychologii człowieka; zdradza też wyraźne zamiłowanie do badania zjawisk anormalnych, patologicznych. Jest dobrym obserwatorem, lecz słabym psychologiem, wskutek czego postacie jego często przybierają rozmiary karykaturalne, podobnie jak u Zoli. Większą wartość artystyczną reprezentują krótkie opowiadania regionalne, zebrane w tomie «Mulheres da Beira», wśród których znajdują się świetne szkice obyczajowe z życia mieszkańców Beiry, na tle swoistych krajobrazów.

Skrajny realizm, sprzeczny w istocie rzeczy z łagodnym charakterem Portugalczyków, nie mógł długo panować w literaturze. Niektórzy pisarze powracają znowu do tradycji Ecy, jak Luis de Magalhães w «O Brasileiro Soares» (1886), a wśród młodszych talentów Anibal Soares, autor «Ambrósio das Mercês». Inni, w poszukiwaniu nowych możliwości, wzorują się na powieściach rosyjskich, jak Jaime de Magalhães Lima, wielki zwolennik Tolstoja, którego poglądy wyłożył w dziele «As Doutrinas do Conde Leão Tolstói». Powieści Jaima są chrześcijańską reakcją przeciw wybujałościom szkoły realistycznej («O Transviado», «O Sonho da Perfeição», «Na Paz do Senhor» i inne). Ślady Ecy i Tolstoja również można znaleźć i w dziełach Carlosa Malheira Diasa, który godzi wymagania ścisłej analizy psychologicznej z umiejętnością wyrażenia emocji artysty i współczuciem dla cierpiącej ludzkości («O Filho das Hervas», «A Paixão de Maria do Céu» i t. d.).



Pomnik Ecy de Queirós w Lizbonie.

Młodsze pokolenie, kwitające na przelomie dwóch wieków, powraca znów do nastrojów liryczno-sentymentalnych (Júlio Brandão, Guilherme Gama), «słodkich i świeżych jak deszczyk majowy, pełnych subtelnego czaru jak opary kwietniowego poranku». Jako reakcja przeciw brutalności naturalizmu, zjawia się szkoła neoromantyków, którzy, jak Campos Lima lub João da Rocha, podchwytyją «szmery mroku i milczenia, upiorów i uroków». Gomes Leal i António de Carvalho piszą opowieści, fantastycznością swą przypominające E. T. A. Hoffmanna. Inni autorzy za przykładem Malheira Diasa («Os Teles d'Albergaria») wskrzeszają powieść historyczną, np. António de Campos Junior, Faustino da Fonseca lub Francisco Gomes da Silva, gdy natomiast w powieści Joama Grave'a górują tendencje społeczne.

Okres realistyczny obfituje — podobnie jak w Hiszpanji — w powieści regionalne; regionalizm jednak głównie reprezentowany jest przez nowelistykę.

Nowelistyka. Głównymi przedstawicielami noweli portugalskiej («contistas») są: Fialho de Almeida, Trindade Coelho, hr. de Arnoso i Alberto Braga.

José Valentim Fialho de Almeida (1857—1911) jest naturalistą w duchu Huysmansa: pociąga go fantastyczność, dziwaczność tematu. Jego wizja świata jest plastyczna, zewnętrzna, do tego stopnia, że wywołuje czasem kolorystyczne halucynacje wzrokowe. Almeida całe życie cierpi nad tem, że słowo za ubogie jest do odtworzenia tego, co oglądają jego oczy. Pograżony w obserwacji świata zewnętrznego wzrokowiec nie może być dobrym psychologiem. Daremnie poszukiwaloby się w jego nowelach «charakterów» lub «intrygi», wynikającej ze ścierania się indywidualności. «Contos» («Lisboa galante», «A Cidade do Vicio», «O País das Uvas») są wizją świata zmysłową, brutalną, pierwotną. Wszyscy jego bohaterowie są igraszką swych żądz i instynktów. Oczywiście, dla tego wzrokowca ważnym czynnikiem w kompozycji dzieła jest tło. W «Kraju winogron» jest niem rozległy pejzaż alentejski, bardzo intensywnie naświetlony słońcem; na niem odbijają się plastycznie twarde, potężne postacie chłopów, natury proste i pierwotne, mocno zrosnięte z ziemią, z której wyszli. Paleta Fialha jest niezwykle obfita w barwy, styl impulsywny, żywiołowy, operujący umiejętnie obrazowym dialektem. Opowiadania «Ceifeiros», «Córvo» lub «Sineiro de Santa Agata», to istna orgja kolorów i dźwięków. Wielki malarz Fialho potrafi być też i karykaturzystą-satyrykiem, który w «Gatos» nielitościwie wyszydza błazeństwa, małpiarstwo i kabotyzm komedji mieszczańskiej.

Gdyby sam wybór tematów stanowił o duchowej zależności autora od osób trzecich, należałoby nazwać Joségo Franciscę Trindade'a Coelhoa (1861—1908) uczniem Fialha. I temu pisarzowi jako tło opowieści odpowiada najlepiej rozległy horyzont wsi, i ten za bohaterów obrał sobie natury proste i pierwotne. Nawet pewne tematy jego nowel są rozwinięciem motywów użytych już przez Almeidę; tak np. «Abyssus abyssum» przypomina w założeniu swem «Sempre amigos» Fialha, «Vae Victoribus» jest rozwinięciem jednego epizodu «Idea da comadre Monica» tegoż Fialha, i t. d. Sposób ujęcia tematu jednak jest odrębny: o wiele mniej szeroki, energiczny, porywający, zato o wiele więcej obiektywny. Coelho nie daje się unieść tematowi, umie wstrzymać wędzidłem poryw poetyckiej emocji: dąży do spokojnego i bezstronnego odzwierciedlenia zjawisk świata, panuje nad słowem, stosuje w dziele swym rozsądną ekonomję środków ekspresyjnych i osiąga w ten sposób znakomite rezultaty. «Contos» jego, w szczególności

zaś «Os meus amores» i «In illo tempore», dosięgają niemal wyżyn arcydzieł klasycznych. Opisy krajobrazów odznaczają się świeżością i wdziękiem, a charaktery, dzięki umiejętnie rozłożonym światłom i cieniom, występują wyraziściej, niż w jaskrawem, intensywnem naświetleniu Fialha. Coelho w najdodatniejszym znaczeniu uosabia w swojej twórczości pojęcie «realizmu». Jeśli porównać go można do którego z pisarzy, to jedną tylko można przeprowadzić analogję z Maupassantem, do którego zbliża Coelhę nie tylko pokrewny obiektywny temperament artystyczny i poczucie rzeczywistości, ale i tragiczne losy (Coelho w napadzie neurastenji odebrał sobie życie).

Bernardo Pinheiro Correia de Melo hr. de Arnoso (1855—1919) jest autorem zbiorku nowel («Azulejos»), które odsłaniają duszę wrażliwą i subtelną, daleką od brutalnej rzeczywistości.

Pragnie on, jak Queirós, złagodzić ją, zarzucając na nią przejrzysty płaszcz idealizmu. Do głębi przejęty królobójstwem w r. 1908, napiętnował tę zbrodnię w szeregu artykułów, pełnych oburzenia i goryczy («Justiça»).

Pokrewny mu duchem jest Alberto Braga (1851—1900), którego nowele wiejskie («Contos da minha lavra», «Novos Contos») nacechowane są również pogodną melancholją, lecz wykazują pewne ubóstwo zdolności twórczych. Braga jako światowy kronikarz eleganckiego życia był głównie ceniony w kołach arystokratycznych.

Jak już stwierdziliśmy, nowela portugalska bardzo często ma zabarwienie regionalistyczne. Już Fialho de Almeida, twórca nowoczesnej noweli, wszystkie barwy swej palety, cały swój talent kolorystyczny i plastyczny skupił na odmalowanie duszy ludu i rodzinnego krajobrazu, Alentejo. Opowieści «Aves Migradores» i «Estancias de arte e saudade» pełne są słońca i ciepła, jakie panuje w tej błogosławionej krainie. Minho, ziemię obiecaną poetów, opiewał prócz Teixeira de Queirós i José Augusto Vieira («Phototypias do Minho», «Minho pittoresco») i wielu innych poetów. Wśród nowelistów, którzy z mniejszem lub większem powodzeniem uprawiali regionalizm, wyróżnili się nadto: Simões Dias, Alfredo de Mesquita, Eduardo de Noronha, Anibal Soares, Sousa Costa, Reis Gomes, Teixeira Gomes, Ramalho Monteiro, D. Anna de Castro Osório i João da Rocha († 1921).

Podróżopisarstwo. Z regionalizmem wiąże się podróżopisarstwo, które jest gałęzią piśmiennictwa bardzo uprawianą i kwitnącą w Portugalji. Ta dziedzina literacka rzuca ciekawe oświetlenie na ustosunkowanie się psychiki portugalskiej do obcych ludów i obyczajów. Rozpatrywana z tego punktu widzenia, wykazuje największe zainteresowanie Portugalczyków do krajów północnych: Anglii, Holandji, Belgji. Eça de Queirós w «Cartas da Inglaterra» nie ma dość słów dla energii, wytrwałości i rozumnego patriotyzmu Anglików. Ramalho Ortigão («John Bull», 1887) nie podziela tego entuzjazmu: zarzuca Anglikom hipokryzję, bezwzględny merkantylizm i egoizm w polityce, którego ofiarą padła



J. V. Fialho de Almeida.

zresztą Portugalja. «A Inglaterra d'hoje («Dzisiejsza Anglja») Oliveiry Martinsa, rzecz traktowana zresztą obiektywnie, nacechowana jest podobną antypatją do charakteru Anglików. Dużo życzliwiej ustosunkowuje się Ramalho do Holandji («A Holanda», 1883), którą interesuje się również Cunha Belem, gdy natomiast Zeferino Brandão wydaje pełną entuzjazmu książkę o Belgji.

Do najbliższej swej sąsiadki, Hiszpanji, autorzy portugalscy ustosunkowują się raczej życzliwie, w barwnych opisach podkreślając charakterystyczne cechy jej pejzażu, obyczajów, oraz opisując piękne pomniki przeszłości (Oliveira Martins, Fialho de Almeida, Anselmo de Andrade i in.). Tylko «Kartki z podróży» Coelho de Carvalho przesiąknięte są tradycyjnymi przesądami t. zw. «czarnej legendy», lecz trzeba pamiętać, że książka ta powstała przed 98 rokiem. Z innych dzieł podróżniczych zasługuje na uwagę: «Europa pittoresca», wydana ze współudziałem Antera de Quental i Salomona Saragge w Paryżu (1881—83), oraz «Viagens em Marrocos» Ruia da Câmara.

Nie zapomina też Portugalja o Dalekim Wschodzie, w którego odkryciu tak żywy brała udział. General Adolfo Louveiro wydał w r. 1897 diariusz podróży do Chin: («No Oriente — De Nápoles a China»). W tym samym roku Dinis Ayalla uprzytomnił swym ziomkom wspaniałości Goi («Gôa antiga e moderna»), gdy hr. de Arnoso w «Jornadas pelo mundo» opisał wrażenia swe z pobytu w Chinach. Japonję «odkrył» po raz drugi marqués Pereira (1803—1864), komendant korwety, wysłanej do Japonji w celu nawiązania bliższych z nią stosunków («Viajem da Corveta D. João I a capital do Japão»). W r. 1874 Pedro Gastão Mesnier wydał piękną książkę «O Japão — Estudos impressões». Dziś głównym przedstawicielem «nipponizmu» jest Wenceslao de Moraes, świetny znawca Japonji i Chin, które opisuje w licznych i ciekawych dziełach, jak «Traços de Extremo Oriente» (1897), «Cartas do Japão» (1904—5), «Culto do Chá» i t. d.

**Feminizm literacki.** W tym kraju poetów, jakim jest Portugalja, kobieta zawsze brała żywy udział w ruchu literackim i nieraz zaszczytne w nim zajmowała stanowisko (jak Siostra Violante do Céu, Bernarda F. de Lacerda, słynna Mariana Alcoforado i Leonora de Almeida, markiza de Alorna). W XIX wieku ilość kobiet piszących stale wzrasta; odznaczają się one we wszystkich gałęziach literatury, w publicystyce, nawet w polityce i nauce, godnie podtrzymując reputację intelektualnej wyższości wykształconej kobiety portugalskiej. Niektóre z nich zajęły zupełnie wyjątkowe miejsce w literaturze, jak Beatriz Pinheiro de Lemos († 1922) lub D. Maria Amália Vaz de Carvalho («Vozes de Ermo»), którą Castelo Branco określił jako najwybitniejszy talent kobiecy, jaki wydała Portugalja. Wyróżniły się też w dziedzinie poezji: Alice Moderno, natchniona «Muza Azorów», i Albertina Paraizo, której «Mchy i róże» wywołały zachwyt Joama de Deus, D. Maria Peregrina, D. Amália Janny († 1914), Angelina Casimiro Vidal († 1917). Jako powieściopisarki zasływały: D. Maria de Pilar Bandeira Osório, autorka ciekawej powieści «A secular de Barrô», i D. Claudia de Campos, twórczyni głęboko ujętych sylwetek kobiecych. Alice Pestana pod pseudonimem «Caêl» wydała szereg opowiadań odznaczających się prawdą psychologiczną («Genovefa Montanha» i in.). D. Guiomar Torrezaõ († 1898) zostawiła po sobie powieści, nowele i dramaty, wreszcie D. Virginia de Castro e Almeida napisała szereg opowiadań wiejskich («Terra bemdita» i «Trabalho bemdito»), odznaczających się wielkim idealizmem.



Wenceslao de Morais.

W dziejach krytyki zapisały się szczytnie: D. Olga de Morais Sarmiento da Silveira, która zapoczątkowała cykl «Wybitnych kobiet» («Mulheres illustres») doskonałym studjum o markizie de Alorna, i znakomita Carolina Michaëlis de Vasconcelos (1851—1925), autorka licznych prac z zakresu literatury i językoznawstwa. Wyjątkowa ta niewiasta, która mimo wątpliwego zdrowia odznaczała się nadzwyczajną pracowitością, erudycją i bystrością umysłu, zaimponować musi każdemu mężczyźnie. W naukowym odrodzeniu Portugalji w drugiej połowie wieku XIX odegrała ona obok Teofila Bragi i Oliveiry Martinsa dominującą rolę.

Ruch naukowy. W ruchu naukowym tego okresu i pierwszych lat XX wieku, na pierwszy plan wysuwają się zagadnienia socjologiczne i historjozoficzne. Do odrodzenia naukowego w tej dziedzinie przyczynił się w potężny sposób Joaquim Pedro de Oliveira Martins (1845—1894), twórca wielkiego dzieła, które wywarło niemały wpływ na ówczesne pokolenie. Działalność piśmienniczą rozpoczął Oliveira Martins od powieści historycznej «Phebus Moniz» oraz trylogii wierszem i prozą «Batalha — Belem — Mafra». Potem, poświęciwszy się całkowicie badaniom historycznym, stworzył wielki system historjozoficzny, zawarty w 16 tomach (druk. 1878—1896). System ten dzieli się na trzy części: 1) studja wstępne z zakresu antropologii i socjologii (5 tomów) wraz z tablicą chronologiczną i geografją historyczną (1 tom); 2) dzieła o ustroju politycznym i cywilizacji greckiej, chrześcijańskiej, rzymskiej i iberyjskiej (3 tomy); 3) dzieła z zakresu historii politycznej i ekonomicznej Portugalji i kolonij portugalskich (7 tomów). Historję pojmuje autor jako studja nad dynamizmem społecznym, na który składają się dwa zasadnicze pierwiastki: wrodzone zdolności danej rasy, oraz środowisko, które obrała sobie za siedzibę. Pierwiastki te łączą się z czynnikami psychologicznymi, które ważne są w procesie krystalizacji danej narodowości, będącej nie tylko sumą warunków fizycznych, geograficznych i etnologicznych, lecz też rezultatem wpływów i działań wielkich jednostek. Do owego dynamizmu indywidualnego przywiązuje Martins wielką wagę, chwilami go nawet przecenia. Mimo pewnych braków dzieło Martinsa ma wielkie znaczenie, jako pierwsza próba ujęcia historii portugalskiej w jeden wielki system, wypuklenia w niej dramatycznych konfliktów, słowem, wskrzeszenia z martwych dokumentów wielkiego dramatu historii. Być może, że system ten jest raczej artystyczną syntezą przeszłości, niż jej naukową rekonstrukcją, lecz nie zmniejsza to wartości



J. P. de Oliveira Martins.

dzieła, ani jego dydaktyczno-moralnego znaczenia. Nawet przedwczesne uogólnienia Martinsa okazały się w skutkach swych dobroczynne, gdyż wywołały zbawienną reakcję, przejawiającą się w gruntowniejszych niż dotychczas badaniach nad przeszłością narodu.

Szczególne zasługi położyli na tem polu Sousa Viterbo i Alberto Sampaio. Viterbo (1845—1910), niezmordowany badacz starych dokumentów i ich komentator, odkrywca wielu nieznanych szczegółów biograficznych i bibliograficznych, przyczynił się bardzo do rozwoju i właściwego postawienia historjografji. Wszechstronny ten uczoney zajmował się pozatem orientalizmem, folklorem, historją typografji i dziejami muzyki portugalskiej. Wzbogacił też ważnemi przyczynkami archeologję, historję sztuk pięknych, cechów rzemieślniczych i nawigacji. O niezmiernej pracowitości tego badacza świadczą zwłaszcza prace, dotyczące historji żeglugi: «Trabalhos nauticos dos Portugueses nos séculos XVI e XVII» (1890—1900), «Djcionário histórico e documental dos architectos, engenheiros e constructores portugueses» (1899—1922) i inne, w których podaje ogółem wiadomości o blisko 1700 architektach, inżynierach, budowniczych okrętów, żeglarzach i teoretykach nautyki.

Alberto Sampaio («Bruno», 1841—1908) był mniej płodnym, lecz również sumiennym i gruntownym historykiem. «Vilas do Norte de Portugal» jest wzorem wszechstronnego ujęcia przedmiotu, dziełem obejmującym wszelkie przejawy związane z ustrojem prawno-politycznym, społecznym, gospodarczym, a nawet prywatnem miast północnej Portugalji. W «As Póvoas maritimas» z tą samą dokładnością bada Sampaio rozwój nawigacji, rybactwa i handlu zamorskiego, rozmieszczenie ludności przybrzeżnej i t. d. Prócz tego wypowiadał się Sampaio w sprawach rolnictwa, winnictwa, przemysłu, kolonizacji i t. d.

Wielką erudycją i solidną dokumentacją odznaczają się również prace Henrique'a Gamy Barrosa (1854—1925) z dziedziny administracji publicznej w Portugalji od XII do XV wieku, Antonia de Sousa da Silva Costa Lobo (1840—1913) o społeczeństwie portugalskiem w XV wieku i o początkach sebastjanizmu, Ramosa Coelho (1832—1914) o żeglugach i konkistach portugalskich, G. Victora do Monte Pereira (1847—1911) o drogach morskich z Lizbony do Indj w w. XVI i XVII. Niepodobna też pominąć nazwisk Candida de Figueiredo («História Universal», «História de Portugal» i in.), Pedra Wenceslaua de Brito Aranha († 1914), autora licznych monografij historycznych i historyczno-literackich, Anselma Brancampa Freire'a († 1919), Joségo de Arriaga († 1921) i Joségo Barbosy Colena († 1917), historyków rewolucyj portugalskich w wieku XIX.

Odrębnie zarysowuje się indywidualność hr. de Sabugosa (1854—1923) z obozu «Vencidos da vida», którego — podobnie jak Martinsa — pociąga «historja żywa», dramaty dusz, walki wybitnych indywidualności («Donas dos tempos idos», «Gente de algo» «Neves de antanho» i t. d.). W dziełach tego pisarza przebija się wysoka kultura, wdzięk w kreśleniu sylwetek kobiecych i wytworność stylu.

Historją kultury zajmował się głównie Teófilo Braga, autor cennej «Historji uniwersytetu w Koimbrze», oraz Jaime Constantino de Freitas Moniz († 1917), który napisał ciekawą tezę «Da natureza e extensão do progresso...» i szereg projektów, dotyczących reformy wychowania.

Filozofja, która w Portugalji nigdy nie miała wybitnych przedstawicieli, nie wydała też w okresie realizmu oryginalnych myślicieli. Literatura filozoficzna po-

lega tu głównie na kompendjach i kompilacjach francuskich i niemieckich, jak Teofila Bragi «Traços gerais de filosofia positiva...» (1877), Teixeira Bastosa «Curso de filosofia», Joaquim Marji da Silva «Estudos de Filosofia racional» (1863), lub Pedra Monteiro «Compêndio de filosofia racional» (1881). Większy rozgłos zdobyło sobie dzieło matematyka Pedra de Amorim Viana «Defesa do racionalismo ou Análise da Fé» (1885), oraz «Princípios gerais de filosofia» Joségo Marji da Cunha Seixas († 1895), twórcy t. zw. «pantiteizmu», który przeciwstawiał «panenteizmowi» Krausego. Za największego filozofa ostatniej doby uważają niektórzy Manuela Antonia Ferreirę Deusdada (1860—1918), autora «Ensaio da filosofia actual» (1888) i innych dzieł z zakresu filozofji, pedagogji, historii krytyki, oraz antropologji i psychologji kryminalnej. Pisarz ten był jednak raczej psychologiem, niż filozofem. Dobrą monografię psychologiczną napisał również Moniz Barreto («Oliveira Martins e a sua psicologia»), a autorem ciekawego studjum o malarzach i poetach szpitala warjatów w Rilhafoles jest Júlio Dantas.

Krytyka społeczna, literacka i estetyczna ma w Portugalji licznych przedstawicieli. Jako cenzorowie obyczajów i polemisci, wsławili się głównie Fialho de Almeida («Gatos»), Ramalho Ortigão («Farpas») i Paulo Osório («Aguilhadas»). Kostyczny i paradoksalny António da Silva Pinto (1848—1911) wywarł poważny wpływ na młodych («Combates e criticas», «Noites de vigilia», «Frente a frente» i t. p.), tak samo João Bonança («O Século e o Clero», «A Religião e o Clero»), Alfredo Mesquita («Portugal moribundo», «Vid'airada») i inni.

W dziedzinie krytyki literackiej zasłynęli D. Carolina Michaëlis de Vasconcelos i Teófilo Braga. Obok prac syntetycznych (J. M. Andrade Ferreira, C. Castelo Branco, Antero de Quental, F. de Figueiredo, J. Agostinho i inni) powstał długi szereg monografij, z których większa część poświęcona jest oczywiście «Luzjadom» i ich twórcy (Sousa Viterbo, J. de Barros, Teixeira Bastos, A. E. da Silva Dias, A. Aires de Gouveia, José Agostinho, Barbosa de Bethencourt i in.). O Sá de Mirandzie wydał dobre studjum Décio Carneiro, o Gilu Vicentem — C. M. de Vasconcelos. O Joamie de Deus pisał Reis Dâmaso, o Antoniu Nobre'em — Eduardo de Sousa († 1927), o Teofilu Bradze — Teixeira Bastos, o Eçie de Queirós — Magalhães Lima, A. Fonseca, A. de Carvalho, J. Agostinho i inni. Monografię o naturalizmie ogłosił J. Lourenço Pinto, o poetach brazylijskich — Teixeira Bastos, o literaturze współczesnej — Moniz Barreto. Z innych krytyków zasługują na wzmiankę: Carlos de Mesquita († 1916), Francisco Maria Namorado († 1922) i João de Freitas Branco († 1910). Krytyką sztuki zajmowali się m. i.: José de Queirós († 1920) i Aarão de Lacerda († 1921), Joaquim de Vasconcelos, Marianno Pina, Sousa Viterbo i t. d.

D. Carolina M. de Vasconcelos przyczyniła się również do rozwoju studjów filologicznych i językoznawczych («Estudos acerca da criação de palavras em romance», «Investigações etimológicas», «Prelecções de filologia» i in.). Jako filologowie, zaszczytne też miejsce zajmują: Francisco Adolfo Coelho (1847—1919), autor cennych prac językoznawczych («A Língua portuguesa», «Dicionário Etimológico» i t. d.), Augusto Epifânio da Silva Dias (1841—1916), autor «Historycznej składni języka portugalskiego» i wydawca «Luzjadów» i Cristovama Falcão, Júlio Moreira («Estudos da lingua portuguesa»), Aniceto dos Reis Gonçalves Viana († 1914), zajmujący się głównie badaniami fonetycznymi, J. Leite de Vasconcelos, Candido de Figueiredo i Caldas Aulete, autorowie słowników portugalskich.

Że i nauki ściśle posiadają w Portugalji wybitnych przedstawicieli, dowodzą tego nazwiska chemika Joségo Julia Rodriguesa (1843—1893), przyrodnika Antónia da Costa Paiva i Jayme'a Batalhi Reisa, biologa O. Manuela Fernandes de Santana († 1910), geografę Luciana Cordeira, geologa i filologa Antonia J. Gonçalvesa Guimaraães († 1919), oraz lekarzy dr. Julia de Matos, Sousy Martinsa («Nosographia de Antero de Quental») i Carlosa Francý («A epidemia colérica da Madeira»).

Wielką rolę w życiu umysłowem Portugalji odgrywa też dziennikarstwo, które, ogłaszając nowele, kroniki, szkice, a nawet poezję, czyni konkurencję przeglądowi literackim. Na uwagę zasługują zwłaszcza kroniki i krytyki literackie Rodriga Velloso w «Aurora do Carado», Joama Grave'a w «Diário da Tarde», Joségo de Figueiredo i Emidia Navarra († 1905) w «Navidades», Emidia de Oliveira († 1920) w «Jornal de Noticias» i in. Jako «essay'iści» zasługują na wzmiankę: António Enes, wzór umiaru i dobrego smaku, założyciel i redaktor pisma «O Dia», oraz Mayer Garção, pierwszorzędny stylista, autor «Vermelhos», świetnych szkiców krytycznych.

## OKRES WSPÓLCZESNY

(1915—1930)

Liberaliści i tradycjonałiści (synarchiści). — «Novi-Reconstrução». — Epilog.

Wprowadzenie ustroju republikańskiego (1911) nie przyniosło Portugalji upragnionego spokoju i nie zapobiegło zamachom stanu, zarówno ze strony monarchistów, jak i anarchistów. Wojna światowa zaś, w której Portugalja stanęła po stronie aliantów, spotęgowała jeszcze chroniczną chorobę tego kraju: niedobór finansowy.

Obecnie dużo się pisze w Portugalji o konieczności racjonalnej gospodarki, o reformach społecznych i administracyjnych, o rozwoju handlu i przemysłu, o celowej polityce kolonialnej i t. d. Dużo się pisze i dużo działa, lecz nawet ta gorączkowa praca budzi lęk i niepewność. «Olbrzymia jest nasza działalność» — pisze np. J o a q u i m C o s t a — «lecz jest to działalność nieomal bezpłodna. Ludzie pracują i walczą bezustannie, trwoniąc wysiłki i energję, lecz brak im określonego ideału, któryby nadał kierunek i wartość ich wysiłkom, dając im koncentrację, świadomość i absolutną pewność rychłego triumfu... RzUCA się hasła i myśli, nie wiedząc, kiedy można spodziewać się plonu. Żyjemy w ciągłej drzemce, jak lunatycy, kołysani strofami olbrzymiej epopei, która głosi dzieje naszego minionego bohaterstwa, i chęlpimy się naszą siłą i wielkością, ponieważ nasi przodkowie byli wielcy i silni». — «Czy lud nasz śpi, czy marzy?» — z trwogą zapytuje Oliveira Martins. — «I czy zdąży przebudzić się na czas?» — Sądy te jednak są chyba zbyt pesymistyczne, bo jakże pogodzić «olbrzymią działalność» z «ciągłą drzemką»? — Co do Martinsa, to — jak słusznie stwierdza António Arroyo — «całe dzieło jego jest przesycone tchnieniem bliskiej katastrofy, którąby za wszelką cenę należało odwrócić, oraz przeświadczeniem o nadmiernym udziale naszym w ruchu odrodzeniowym, który jest główną przyczyną upadku narodu». Pesymistyczny ten pogląd Martinsa uległ jednak pewnej przemianie, dzięki zdrowszej teorii o osobistym wpływie, jaki wybitne jednostki wywierają na bieg historii.

Na progu nowego okresu dziejowego liberalna Portugalja stanęła w obliczu tego samego zagadnienia, co konserwatywna Hiszpanja: czy dążyć naprzód własnymi, indywidualnymi drogami, czy kroczyć utartym gościńcem wślad za Europą?



Jedni reformatorzy widzą przyszłość Portugalji w jeszcze intensywniejszym przejęciu się ideami kosmopolitycznymi; inni, tradycjonalisci, w ideach tych upatrują niebezpieczeństwo wynarodowienia i dążą do uniknięcia go drogą tradycji narodowej, t. j. regjonalizmu i municypalizmu w ramach demokratycznej monarchji. Za prekursorów tego kierunku uważamy Joségo da Gama e Castro, autora «O Novo Principe» (1841, 3 wyd. 1921), Antonia Ribeira Saraivę (†1890), oraz Alberta Sampaia (†1908). Duchowymi jego przywódcami są: M. A. Ferreira Deusdado (†1917), Sá Chaves (†1919), Gama Barros (†1925), D. Carolina M. de Vasconcelos (†1925) i António Sardinha (1888—1925), poeta, historyk i krytyk («O Valor da raça», «A Questão ibérica» i t. d.), od którego wywodzi się legion t. zw. «novi-reconstrutores» (prof. Manuel Ferreira Cardoso, prof. António José da Costa Flórido, wuj jego O. Gaspar José da Costa Flórido i i.). Propagują oni t. zw. «synarchję» («sin-arquia»), która posiada według nich wszelkie dodatnie cechy monarchji i republiki zarazem. Podobnie kompromisowe stanowisko zajmują i w literaturze, dążąc do zespolenia najbardziej wartościowych i najżywotniejszych — z punktu widzenia narodowego — elementów romantyzmu i realizmu, i utworzenia na tej podstawie sztuki wzniosłej, silnej i pięknej, zupełnie wyzwolonej z obcych naleciałości. Urzeczywistnienie tego ideału wymagałoby jednak przede wszystkim zdrowej i obiektywnej krytyki.

Zdaniem naszym, pesymizm niektórych portugalskich pisarzy nie jest usprawiedliwiony. Kraj, który wydał tylu pisarzy i działaczy, teren, na którym ściera się tyle prądów umysłowych, gdzie wre gorączkowa działalność w różnych dziedzinach życia umysłowego i społecznego — nie może być nazwany krajem marzycieli, ani posądzony o bezpłodną drzemkę. Jednym z najpomyślniejszych dla Portugalji objawów jej żywotności jest zacieśnienie węzłów przyjaźni między Portugalją a Brazylią. Zbliżenie to, dla którego grunt przygowali Teixeira Bastos («Poetas Brasileiros») i Alberto Sampaio («O Brazil mental»), znalazło odbicie w szeregu wielkich uroczystości, zorganizowanych z okazji 400-lecia odkrycia Brazylii w r. 1900. Niemniej pomyślnie kształtuje się stosunek Portugalji do siostrzanej Hiszpanji.

*Ex praeterito spes in futurum!* Z wielkiej swej przeszłości winien naród portugalski czerpać otuchę i wiarę w przyszłość. Naród zaś, który wydał z siebie pisarza tej miary, co Eça de Queirós, takich uczonych, jak Teófilo Braga i Oliveira Martins, i takich poetów, jak Antero de Quental i Eugenio de Castro, nie może być bliski upadku, choćby nawet obecne pokolenie nie miało kogo im przeciwstawić.

Epilog. — «Ziemią królów, ziemią bohaterów i świętych nazywa Portugalję Júlio Dantas, lecz przede wszystkim należałoby się jej miano «ziemi poetów». Takim legionem natchnionych pisarzy niekażdy wielki naród może się poszczycić. «Wszyscyśmy w Portugalji poetami» — pisze Teófilo Braga — «tylko że jedni piszą pokryjomu, jakgdyby poezja była zbrodnią, inni utrzymują ją w korbach żurnalistyki, u innych jeszcze święty płomień żarzy się tylko do 25 roku życia, jak np. u Herculana; lecz są i tacy, którzy do końca życia piszą i wydają tomy całe, a co najciekawsze, nie łamią pióra nawet wtedy, gdy osiągnęli już wysokie stanowiska dyrektorów, posłów lub ministrów».

Według słusznej uwagi Brinn-Gaubasta, czas już odkryć bogactwa Portugalji, czas oddać sprawiedliwość tej arcybogatej literaturze, w której genjusz wprawdzie jest zjawiskiem równie rzadkiem, jak wszędzie na świecie, lecz która zaćmiewa zato wszelkie inne niezmierną obfitością talentów. Nie więc dziwnego,

że stale wzrasta liczba obcych badaczy — luzofilów. W ostatnich czasach ogłosili szereg studjów o Portugalji: we Francji L. P. de Brinn-Gaubast, Henri Faure, Maxime Formont, Ephrem Vincent, Sarran d'Allard, Philéas Lebesgue, G. Le Gentil, Achille Millien, panie de Rute i Edmond Adam; we Włoszech: Tommaso Cannizzaro, Ern. Monaci, Antonio Padula, Achille Pellizzari, Prospero Peragallo, Vittorio Pica, Zuppone-Strani, w Niemczech: K. von Reinhardstoettner i Wilhelm Storck, w Anglii: F. G. Aubrey Bell, Richard F. Burton i Edgar Prestage, w Szwecji: Göran Björkman i Johan Vising, w Polsce: prof. E. Porębowicz i J. A. Świącicki.

Należy się spodziewać, że i w Polsce ożywi się zainteresowanie losami i poezją tej dalekiej krainy, która pod wieloma względami jest do nas zbliżona: jak my, nieraz była pod kołami historji, jak my, wydzwignęła się ku niepodległości, i jak my, mimo wrodzonych cech pewnej bierności i marzycielstwa, dąży do ujawnienia własnego swego twórczego oblicza.

### BIBLIOGRAFJA

Silva (Inoc. Franc. de), Brito Aranha, Gomes Brito i Alvaro Neves, Dicionário Bibliográfico Português, 22 tomy, Lisboa, 1883—92. F. G. Aubrey Beel, Portuguese Bibliography, Oxford 1922. — Kultura: J. Oliveira Martins, História da Civilização Iberica, Lisboa, 1879. Fr. de Sousa Viterbo, A Civilização portuguesa e a Civilização espanhola, Porto, 1892. R. Jorge, A Intercultura de Portugal e Espanha no passado e no futuro, Porto, 1921. F. de Figueiredo, Notas para um Idearium português, Política e Literatura, Lisboa, 1929. — Historja literatury (ogólna): T. Braga, História da Literatura portuguesa, 20 tomów, 1870—1880; Manual da História da Literatura portuguesa, desde as suas origens até ao presente, Porto, 1875. C. Michaëlis de Vasconcelos i T. Braga, Geschichte der portugiesischen Litteratur (w Gröbera «Grundriss der romanischen Philologie», t. II, cz. 2, Strassburg, 1894 (1897), str. 129—382). J. Agostinho, História da Literatura portuguesa, Porto, 1927. História ilustrada da Literatura portuguesa, publicada sob a direcção de A. Forjaz de Sampaio. Lisboa, 1928 i nast. — Początki piśmiennictwa: J. Mouriño, La Literatura medioeval en Galicia. Madrid, 1929. R. Rodrigues Lapa, Das origens da poesia lirica em Portugal na Idade-Média, Lisboa, 1929. — Wiek klasycyzmu: F. de Figueiredo, História da Literatura classica (1502—1825), 3 tomy, Lisboa, 1924. J. A. Świącicki, Literatura portugalska XV i XVI wieku (w «Dziejach literatury powszechnej», t. III, cz. I, Warszawa, 1890, str. 405—447). A. Pellizzari, Portogallo e Italia nel secolo XVI, Napoli, 1914. — Camões: T. Braga, História de Camões, 3 tomy, 1874—75; Bibliographia camoneana, Lisboa, 1880; Camões e o Sentimento nacional, 1891; Camões, a obra lyrica e épica, Porto, 1911. J. Oliveira Martins, Camões, os Lusíadas e a Renascença, Porto, 1891. J. C. de Faria e Castro, L'Épopée maritime des Portugais, Bruxelles, 1898. J. Agostinho, A Chave dos Lusíadas, Porto, 1915. A. Rüegg, Luis de Camões und Portugals Glanzzeit im Spiegel seines Nationalepos, Basel, 1925. R. Schneider, Das Leiden des Camões oder Untergang und Vollendung der portugiesischen Macht, Hellaer, 1930. — Wiek XVIII: J. Silvestre Ribeiro, História dos Estabelecimentos scientificos, literários e artisticos em Portugal, 15 tomów, Lisboa, 1871—1887. E. Porębowicz, Literatura portugalska XVIII-go wieku (w «Dziejach literatury powszechnej», t. IV, cz. 2, Warszawa, 1897, str. 530—560). H. Cidade, Ensaio sobre a crise mental do século XVIII, Coimbra, 1929. — Wiek XIX i XX: A. Romero Ortiz, La Literatura portuguesa en el siglo XIX, Madrid, 1870. T. Braga, História do Romantismo em Portugal, Lisboa, 1880. F. de Figueiredo, História da Literatura romantica portuguesa, Lisboa, 1913; História da Literatura realista (1871—1900), 2 wyd., Lisboa, 1924. A. de Serpa Pimentel, Alexandre Herculano e o seu tempo, Lisboa, 1881. J. Oliveira Martins, Portugal Contemporâneo, Lisboa, 1881. M. Formont, Le Mouvement littéraire en Portugal, Paris, 1892; Le Mouvement poétique contemporain en Portugal, Lyon, 1893. Ph. Lebesgue, Le Portugal littéraire d'aujourd'hui, Paris, 1904. J. Costa, Alma portuguesa, Porto, 1909. A. Iraizoz y de Villar, La lirica portuguesa contemporánea (w «Ideas», I, 1929).

# LITERATURA HISZPAŃSKO-AMERYKAŃSKA

## NAPISAŁ JÓZEF DZIERŻYKRAJ MORAWSKI

---

### CHARAKTERYSTYKA OGÓLNA

Podłoże geograficzne i kulturalne. — Materiał ludzki. — Kultura pierwotnych tubylców. —  
Immigracja. — Psychika. — Ogólny charakter piśmiennictwa. — Język. — Poszczególne republiki.

**W** SPRAWIE utworzenia katedry literatury amerykańskiej w Buenos Aires — historyk Bartolomé Mitre, prezydent Republiki Argentyńskiej, wypowiedział się krótko a dobitnie: «Nie można wykładać czegoś, co wogóle nie istnieje», i sąd swój poparł lekceważącym komentarzem: «Są u nas książki, ale niema literatury». Pogląd ten wypowiedziany był wprawdzie kilkadziesiąt lat temu, lecz i dziś jeszcze jest dość rozpowszechniony wśród olbrzymiej kolonii hiszpańsko-amerykańskiej. Niektórzy, zaprzeczając istnieniu literatury amerykańskiej, muszą jednak ją uznać w postaci piśmiennictwa regionalnego: argentyńskiego, peruwjańskiego, meksykańskiego...

Niezależnie od swej nazwy literatura ta bezwzględnie istnieje i nawet może się wykazać okazałą bibliografią dzieł o sobie, natomiast nie może się wykazać okazałą ilością czytelników. Zastanawiające są liczne skargi autorów amerykańskich na słaby oddźwięk, jaki znajdują wśród swego społeczeństwa. Przeciętny Argentyńczyk ma nader słabe pojęcie o ruchu literackim we własnym kraju, nie mówiąc już o tem, że literatura krajów sąsiednich jest dla niego bardziej obca, niż chińska lub japońska. Eduardo Barrios, mistrz współczesnej powieści chilińskiej, nieznaną jest prawie w Buenos Aires. Aby osiągnąć sławę w Ameryce, trzeba ją najpierw zdobyć w Europie, w Paryżu, czy Madrycie — a i to niezawsze jest wystarczającą rękojmią powodzenia. Stanowczo Ameryka nie jest «eldoradem» dla poetów; głos ich jest najczęściej głosem wołającego na puszczy dziewiczej.

Stosunki podobne panują zresztą i w znacznie więcej w cywilizowanej Ameryce Północnej. I w Stanach Zjednoczonych «pocałunek Europy» więcej znaczy, niż najautentyczniejszy, lecz niezatwierdzony przez Europę talent. Autor hiszpańsko-amerykański z większą jeszcze trudnością zdobywa sobie posłuch i uznanie, niż kolega jego z kraju Jankesów. W Stanach przeważają biali, gdy natomiast w Ameryce łacińskiej liczebna przewaga jest po stronie mieszanców, nie mówiąc już o Indjanach, którzy np. w Guatemali wynoszą 64,8% całej ludności, w Boliwji 54%, ani o innych rasach, o murzynach lub Chińczykach. Stany Zjednoczone tworzą jednolite państwo, Ameryka hiszpańska zaś obejmuje 18 republik, między którymi przeważnie wznoszą się granice naturalne, w postaci olbrzymich gór, gąszczy lasów dziewiczych lub nieprzebytych pustyń. Jeszcze bardziej nieprzebyte są ściany typowego dla tych krajów partykularyzmu, który historyk boliwij-

ski Alcides Argüedas nazywa «amerykańską hipertrofią patryjotyzmu lokalnego». Patryjotyzm ów nie pozwala mieszkańcom poszczególnej prowincji zainteresować się najbliższymi sąsiadami, ani tem bardziej dostrzec ich zalet lub zasług; każda prowincja żyje swoim odrębnym życiem, co oczywiście utrudnia niezmiernie rozpowszechnienie dzieł regionalnych, niezależnie od ich wartości. Autorzy Stanów Zjednoczonych są bardziej uprzywilejowani jeszcze pod tym względem, że język angielski znacznie więcej rozpowszechniony jest niż hiszpański, co zapewnia większą poczytność autorom Ameryki anglosaskiej, niż hiszpańskiej lub portugalskiej (Brazylja). Gómez Carrillo, jeden z najpłodniejszych i najwybitniejszych autorów południowo-amerykańskich, pod koniec życia doszedł do melancholijnego wniosku, że «dla pisarza o umyśle choć trochę uniwersalnym język hiszpański jest więzieniem... Choćbyśmy wydawali tom po tomie, choćbyśmy znaleźli nawet czytelników — nic to nie znaczy; głos nasz nie wychodzi poza kraty naszej klatki»... «Oddałbym wszystkie swe dzieła za to, żeby jedną książkę móc napisać po francusku!» — woła z tęsknotą i rezygnacją wielki pisarz; i nie on jeden żywi takie marzenia, gdyż i sławny Rubén Darío «pragnąłby nad wszystko móc pisać po francusku»; napisał nawet kilka wierszy w tym języku. Zrozumiałe też jest, że wielu pisarzy, jak José María Cantilo, Gonzalo Zaldumbide, Ventura García Calderón, Enrique Larreta, posługują się w piśmie poprawnie językiem francuskim; niektórzy autorzy argentyńscy piszą nawet wyłącznie po francusku, jak Delfina Bunge de Gálvez lub Victoria Ocampo, która dzieła swoje, pisane po francusku, każe następnie tłumaczyć na język hiszpański.

Aby zgłębić istotną przyczynę tego stanu rzeczy i zdać sobie dokładnie sprawę z osobliwego charakteru kultury hiszpańsko-amerykańskiej, musimy cofnąć się o cztery wieki wstecz aż do początków kolonizacji hiszpańskiej w Ameryce. Nie ulega bowiem wątpliwości, że kultura ta rozwinęła się na podłożu hiszpańskiej kultury renesansowej, przeszczepionej do Ameryki przez konkwistadorów w pierwszej połowie XVI stulecia: to była główna podwalina dalszej ewolucji dziejowej, podobnie jak angielski purytanizm w Stanach Zjednoczonych. Pierwsze zastępy konkwistadorów, które wyruszyły na podbój krain transatlantyckich i wśród niezliczonych trudności, w epickich walkach z krajowcami i przyrodą, zdobywały coraz to nowe dziedziny dla Korony hiszpańskiej — były stosunkowo nieliczne; lecz tem bardziej trzeba podziwiać niezwykle męstwo, energję, wytrwałość, ofiarność, a przede wszystkim dochodzący do heroizmu entuzjazm tej garstki szaleńców. Jakiś szal prawie religijny wiódł dzikich towarzyszy Pizarra, gdy w liczbie 183 ludzi wyruszyli przeciw 50.000 wojowników Atahualpy na podbój olbrzymiego państwa Peru. Zrozumiała jest więc wyższość owych ludzi żelaznej woli i czynu nad łagodnymi krajowcami indjańskimi. Tylko niesłychana energja zdobywca, wypływająca z pobudek patryjotyczno-religijnych, i tylko ów dynamizm renesansowy, szukający ujścia «per fas et nefas», zdolny był doprowadzić do końca wielkie dzieło kolonizatorskie, zaczęte tak skromnymi środkami.

Materiał ludzki, z którego składały się zastępy zdobywców, nie był jednak jednolity ani pod względem społecznym, ani indywidualno-etycznym. Zwłaszcza w późniejszych wyprawach zamorskich brali często udział ludzie bez czi i wiary, «pikarowie», wykolejeńcy, awanturnicy chciwi przygód, lub złota peruwjańskiego, osławieni «peruleros», których jedynym marzeniem było szybkie wzbogacenie się w świeżo zdobytych kolonjach. Niejednolitość owa charakterystycznie zaznacza

się w kontraście, który już w wieku XVI panuje między miastem Santiago, arystokratyczną siedzibą purytanów, a okrzyczanymi miastami południowego Chile, zwłaszcza Imperial, ową Sodomą i Gomorą południa, której zburzenie przez Araukanów uważane było powszechnie za sprawiedliwą karę niebios.

Kultura, przeszczepiona przez konkistadorów hiszpańskich do zdobytych krain zamorskich, miała więc charakter hiszpańskiej kultury «wieku złotego»: arystokratyczno-rycerski i państwowo-teokratyczny. Potomkowie konkistadorów dziedziczyli w równej mierze zalety i wady swych przodków; łączyli idealizm, dumę rasową, rycerskość, gościnność, poczucie honoru z brakiem zmysłu praktycznego i skłonnością do nadmiernego rozpolitykowania. Niektóre cechy charakteru hiszpańskiego jakby nabrzmiewały nawet w klimacie tropikalnym: duma tu niejednokrotnie wyradzała się w butę, indywidualizm w anarchję. Regionalizm hiszpański wygląda niezmiernie naiwnie wobec partykularyzmu panującego w krainach Południowej Ameryki, a «adamizm» musiał rozwinąć się bujnie w pustkowiach, gdzie każdy literalnie skazany jest na siebie samego. Nic dziwnego, że kraj ten jest niewdzięcznym terenem dla poety, i że głos jego ginie tam najczęściej bez echa. To też poezja hiszpańsko-amerykańska, która nie potrzebuje liczyć się z opinją i kanonami przyjętymi przez kulturalny ogół, ma charakter i formy niezwykle dowolne i różnorodne: jak w wielkich miastach obok nędznych ruder wznoszą się wspaniałe pałace, tak i tu ze strzechą słomianą sąsiadują klasyczne świątynie, lub zuchwałe konstrukcje modernistyczne. Poezja ta nie ujęta została jeszcze przez wielkich mistrzów w reguły, nie posiada tradycji, to też każdy poeta stwarza sobie tu swój odrębny świat, a cały ruch literacki sprawia wrażenie niepokoju, gorączki, anarchji.

Odziedziczony po konkistadorach dynamizm raz po raz wybucha tu z wulkaniczną potęgą, lecz często działa jak tłumik przymieszka krwi indjańskiej. Oczywiście, że i liczne plemiona indjańskie, które zmieszały się z kolonistami, nie przedstawiały jednolitego typu. Inny był poziom kultury, ustrój i obyczaje w kraju Tolteków, Zapoteków, Chichimeków, Azteków czy «Mayów» Ameryki środkowej — inny w państwie Inków, zajmujących obszary dzisiejszego Ekwadoru, Peru, Boliwji i półn. Chile, inny u wojowniczych Araukanów, zamieszkałych w środkowym Chile, inny u dzikich szczepów osiadłych w podzwrotnikowych puszczech nad dorzeczami Amazonki i Orinoka.

Kultury cywilizowanych plemion indjańskich mają pewien wspólny podkład: podłoże etyczno-religijne, zmysł społeczny i państwowy i nacisk położony raczej na sprawy gospodarczo-techniczne, niż na naukowe i artystyczne. Znamienne jest, że nawet Inkowie nie znali pisma. Tylko w starożytnym Meksyku, stojącym na znacznie wyższym poziomie kulturalnym, niż inne kraje, istniało pismo obrazowe, hieroglificzne, wysoko rozwinięte budownictwo, rzeźbiarstwo i snycerstwo, matematyka, astronomja i zaczątki literatury lirycznej i dramatycznej. Można łatwo doszukać się pewnych analogij między kulturą Azteków i Mayów a starożytną kulturą Greków i Rzymian.

Metysi, czyli mieszańcy rasy białej i czerwonej, zwani «cholos» w Peru, «gauchos» w Argentynie, «zambos» w portugalskiej Brazylii, istnieją w licznych odmianach, zależnie od stopnia przymieszki krwi obcej; odznaczają się często urodą i nieprzeciętną inteligencją, zato grzeszą nieraz brakiem zasad moralnych. Pod względem społecznym tworzą oni warstwę średnią i stanowią najważniejszy

element w życiu politycznym i gospodarczym. O wiele mniejsze znaczenie dla kultury i krajów południowo-amerykańskich mają mieszkańcy kreolsko-murzyńscy (mulaci) i indjańsko-murzyńscy («zambos»), oraz liczni imigranci, przybyli ze wszystkich krańców świata.

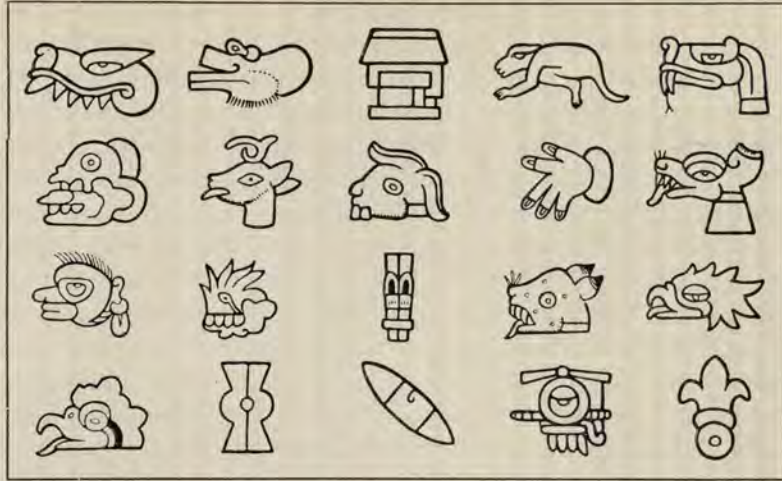
Dzieje migracji podzielić można na kilka okresów: po fali germańskiej, która osiągnęła swój punkt kulminacyjny w połowie wieku XIX, nastąpił przyływ żywiołu romańskiego, a od początku XX wieku stwierdzić można znaczne wzmocnienie się migracji ze wschodnich i południowo-wschodnich krajów Europy (Polaków, Rosjan, Greków, Turków, Żydów, Syryjczyków); obecnie zatem panuje okres słowiańsko-orjentalny. W Argentynie, ziemi obiecanej wszelkich możliwości zarobkowych, ruch migracyjny w latach 1857—1926 przedstawia się, jak następuje: ogółem w tym 70-leciu przybyło tam około 5,740.000 imigrantów, w tym 2,718.000 Włochów, 1,853.000 Hiszpanów, 229.000 Francuzów, 172.000 Rosjan, 169.000 Turków, 111.000 Niemców, 94.000 Austriaków i Węgrów, 66.000 Polaków.

Cyfry te rzucają ciekawe światło na stosunki etnograficzne, panujące w podanych dla migracji krajach Ameryki Południowej. Jakkolwiek imigranci naogół nie mieszają się z ludnością autochtoniczną i zwykle po pewnym czasie wracają do swojej ojczyzny, pewien odsetek jednak pozostaje w kolonjach i asymiluje się w drugim lub trzecim pokoleniu do nowego środowiska.

Mieszanie się raz musiało z natury rzeczy wpłynąć na kształtowanie się psychiki amerykańskiej. Podwójny atawizm, hiszpański i indjański, wycisnął na niej swe piętno, nie mówiąc już o warunkach klimatycznych i geograficznych. Więc дума zdobywców zbratała się z marzycielską zadumą indjańską, przedsiębiorczość z rezygnacją i apatią, chrześcijański mistycyzm z pogańskim kultem przyrody i «nostalgją pampy». Wśród dziewiczej przyrody, w otoczeniu niebotycznych szczytów, bezkresnych stepów i lasów olbrzymich, rodzi się nieokreślona tęsknota, kołysana monotonną pieśnią Inków, czy gauczów. Wulkaniczny dynamizm obok kobiecej niemal wrażliwości — oto dwie zasadnicze dominanty psychiki hiszpańsko-amerykańskiej, psychiki pełnej kontrastów i światłocieni, jak meksykański krajobraz, gdzie, spoczywając w rozprażonym od słońca bananowym gaju, podróżny podziwia góry pokryte śniegiem i czarne, zięjące dymem kratery wulkanów. Hiszpan amerykański jest bardziej romantycznie nastrojony, niż Hiszpan rodowity, bardziej wrażliwy i subtelny; charakter jego zbliżony jest do psychiki portugalskiej: tam potężnym czynnikiem jest «zew morza», tu — «zew puszczy», równie namiętny — i równie niebezpieczny.

Literatura hiszpańsko-amerykańska, która jest wyrazem tej psychiki, narodziła się z chwilą, gdy dusza romantycznego narodu uświadomiła sobie swą odrębność i zapragnęła się uzewnętrznić. Na oryginalność tej literatury złożyło się wiele czynników: w mniejszym stopniu ciemne i zawile mity, tajemnicze tradycje barbarzyńskich szczepów, w większym bezpośredni wpływ przyrody i tło charakterystycznych krajobrazów, najbardziej jednak potężne napięcie wewnętrzne, jakie towarzyszyć musiało przekształcaniu się rasy przez środowisko, i żywiołowe tętno życia, przejawiające się w zwycięskim naporze zdobywców, potem w walkach o niepodległość i wreszcie w wojnach domowych. Zewnętrznie więc oryginalność literatury hiszpańsko-amerykańskiej przejawia się w odrębnym kolorystyce lokalnym i egzotycznym ujęciu przyrody, obyczajów, typów; wewnętrznie — w romantycznej nastrojowości pejzażu i w dziejach szczególnych przeobrażeń psy-

chicznych, pod wpływem nowych warunków bytu i nowego środowiska. Dwojaka koncepcja literacka daje nam w pierwszym wypadku Amerykę widzianą przez Hiszpana, w drugim — Amerykę przeżywaną przez Hiszpana. Zdarzają się jednak również i autorzy hiszpańsko-amerykańscy, którzy zdołali odłączyć i niezależ-



Hieroglify staromeksykańskie (znaki dzienne).

nić twórczość od środowiska i warunków, i obracają się wyłącznie w sferze ogólnoludzkich zagadnień, jak Montalvo, Rodó, Francisco García Calderón i inni.

Literatura hiszpańsko-amerykańska nie jest więc, jak widzimy, jakąś gałęzią czy odmianą literatury hiszpańskiej, lecz wnosi ona do dziejów literatury powszechnej odrębne swoiste wartości i charakterystyczny koloryt. Stosunek jej do poezji hiszpańskiej jest dość luźny, gdyż Hiszpanja, tracąc hegemonję polityczną nad dawnymi kolonjami, utraciła ją także w dziedzinie twórczości artystycznej. Walka o niepodległość była zarazem emancypacją duchową, buntem przeciw hiszpanizmowi w dziedzinie intelektualnej. Obecnie panuje w Ameryce prąd hiszpanofilstwa (nawet w Stanach Zjednoczonych znajomość języka hiszpańskiego w pewnych kołach należy do dobrego tonu), objaw ten jednak przypisać należy raczej przesłankom natury ideowej i sentymentalnej i uważać go raczej za «modę» czy zjawisko przejściowe. Amerykanie południowi z zamięłowaniem wczytują się w klasyków kastylskich i wzorują się na ich stylu, lecz niemniej wielki wpływ wywierała tu literatura francuska. Hiszpanja i Francja stały u kolebki młodego piśmiennictwa amerykańskiego, odgrywając dlań taką rolę, jak dla nas Rzym i Ateny; rozwój jednak jego poszedł w innym kierunku i uderza nieraz większą śmiałością i rozmachem w stosunku do literatur rodzimych. Modernizm naprzykład wcześniej się pojawił w Ameryce, niż w Hiszpanji, a od czasów Rubena Daria raczej literatura hiszpańsko-amerykańska oddziaływa na hiszpańską, niż odwrotnie. Słowem, między temi dwoma odłamami literatury powszechnej istnieje podobny stosunek, jak między piśmiennictwem północno-amerykańskim a angielskim.

Nawet pod względem językowym istnieją różnice po obu stronach Atlantyku. Język hiszpańsko-amerykański wydaje się mniej «czysty», choćby ze względu na wielką ilość prowincjonalizmów, galicyzmów i innych naleciałości. W jednej tylko książce Leopolda Lugones, znanego klasyka amerykańskiego («La guerra gaucha»), hiszpański purysta Toro y Gisbert odkrył ponad 1500 wyrazów i zwrotów nieistniejących w Dykcjonarzu Akademji Hiszpańskiej. Wielu bardzo wybitnych pisarzy amerykańskich, jak Zaldumbide, Ventura García Calderón i inni, rozmyślnie dążą do pogodzenia majestatycznej powagi mowy hiszpańskiej z wdziękiem i wytwornością francuskiej. «Dlaczegożby» — zapytuje Dario — «oratorski patos

hiszpański o spiżowym dźwięku nie mógł zdobyć się również na subtelne półtony i dyskretne nastroje mowy francuskiej? Czyż oba te języki nie są z jednakiej substancji?» Słusznie też podkreśla Zerega-Fombona, że ewolucja języka jest przede wszystkim sprawą psychologii narodowej i, parafrazując słowa Goethego: «Nauczyć się nowego języka, to znaczy nabyć nową duszę», stwierdza, że «odczuć potrzebę stworzenia nowego języka, to znaczy dać świadectwo tworzenia się nowej duszy». Duszy amerykańskiej.

Dlaczego «amerykańskiej», a nie meksykańskiej, argentyńskiej, urugwajskiej? Czy można sprowadzić do wspólnego mianownika literatury osiemnastu republik Ameryki Południowej i Środkowej, zajmujących obszar dwadzieścia cztery razy większy niż macierzysta Hiszpanja? Krytyk hiszpański Enrique Diez-Canedo, komentując teorię Goldsteina o amerykanizmie w literaturze, nie waha się stwierdzić: «Jedno z dwojga: albo literatura ta będzie odłamem literatury hiszpańskiej, albo rozpadnie się na tyle literatur, ile jest krajów w Ameryce». Naszym zdaniem jednak, mimo typowego dla tych krajów partykularyzmu, istnieje między nimi niezaprzeczalna łączność duchowa. Wspólny język, wspólna przeszłość — trzy wieki hiszpańskich rządów kolonialnych, których ślady nieszвидко się zatrą, wspólne walki o niepodległość, ustroj republikański, wspólne wreszcie poczucie «amerykańskości», lub raczej amerykanizmu łacińskiego («mondonowizmu»), są potężną platformą, łączącą wszystkie te napozór odrębne dziedziny. Już Bolivar marzył o zjednoczeniu wszystkich tych krajów pod jednym sztandarem i o utworzeniu z nich jednolitego frontu w walce z zaborczością Ameryki jasnowłosej, a w r. 1914 doszło nawet do efemerycznego coprawda przymierza między Argentyną, Brazylią i Chile. Idea ta, która narazie okazała się niewykonalną na terenie politycznym, okazała się płodną w dziedzinie umysłowej. Najgorętszymi propagatorami «Unji Ameryki Łacińskiej» są literaci-aktywiści (Francisco García Calderón, Manuel Ugarte i inni), którzy w partykularyzmie swych ojczystych krajów upatrują największe niebezpieczeństwo dla ich przyszłości. Obojętność, z jaką ogół traktuje intelektualistów-ideologów, wytwarza wśród elity umysłowej poszczególnych państw kontynentu reakcję, uzewnętrzniającą się w potrzebie duchowego zjednoczenia i skoordynowania wysiłków, w celu stworzenia bogatego dorobku kulturalnego, który byłby jednocześnie tarczą przeciw inwazji północnej, przeciw owej «amerykanizacji», zagrażającej dziś i Europie.

Ale i w dziedzinie czysto literackiej istnieje pewne pokrewieństwo duchowe między poszczególnymi krajami Ameryki łacińskiej, nie wyłączając Brazylii. Wyraża się ono często w synchronizmie prądów umysłowych i literackich, we wspólnym dążeniu do wyzwolenia się z ciasnych formuł i szablonów, w pewnej świeżości i bezpośredniości impresji artystycznej, w naiwnej brutalności i w zdolnościach asymilacyjnych. Oczywiście, niezależnie od tych cech ogólnych — które są zresztą charakterystyczne dla wszystkich młodych literatur — każdy kraj przejawia pewne własności swoiste, nadające jego literaturze charakter lokalny, oczywiście, i udział poszczególnych krajów w ruchu literackim nie jest równomierny. Różnice te i odrębności, wynikające z warunków etnicznych i geograficznych, mieszczą się jednak — przynajmniej jak dotąd — w ramach szeroko pojętego regionalizmu i częściowo pozostają nawet w związku z regionalnymi właściwościami pierwszych kolonistów.

Tak np. Chile, kraj górników i marynarzy, wydaje ludzi pracowitych i ener-



gicznych, lecz pozbawionych fantazji, co niektórzy przypisują przewadze żywiołu baskijskiego. Literatura chilijska ma charakter praktyczny, utylitarny, i stworzona jest raczej przez uczonych (zwłaszcza historyków i socjologów), niż przez poetów. «Każdy okres dziejowy» — mówi Jorge Huneeus Gana — «każda zmiana rządu, każda rewolucja ma u nas swego historyka». Fakt ten rzuca ciekawe światło na poważne usposobienie społeczeństwa chilijskiego.

Z powagą tą kontrastuje humor i dowcip («chispa»), charakterystyczny dla literatury peruwjańskiej i przejawiający się w różnych formach zarówno w komediach Manuela A. Segura (1805—1871), jak w satyrach Felipa Parada y Aliaga (1806—1868) i w anegdotycznych «essay'ach» Ricarda Palmy (1833—1919), nawet w ironiczno-tragicznych nowelach współczesnego nam pisarza V. Garcíi Calderona. Lima, niegdyś stolica wicekrólów, siedziba bogatych właścicieli kopalń złota i srebra, przejęła z Andaluzji tradycje przepychu i towarzyskich uroczystości: w okresie świetności pełna muzyki i tańca, znana ze wspaniałych widowisk teatralnych, hucznych zabaw, «corrid» i barwnych procesyj religijnych, czasem zubożała, upadła i przestała być świetnym «grodem królewskim», lecz zachowała werwę i humor, ten najcenniejszy skarb Andaluzji.

Sąsiadująca z Perú Boliwja bierze słaby udział w ruchu literackim, co tłumaczy się słabym jej zaludnieniem i nikłym procentem białych.

W nizinach Rio de la Plata, między Andami a Atlantykiem, rozpościerają się jak ziemia obiecana urodzajne niwy Argentyny, Urugwaju i Paragwaju. Paragwaj coprawda nie przyczynił się do wzmożenia ruchu literackiego: wyczerpany wojną, kraj ten powoli dźwiga się z ruiny. Natomiast w Urugwaju i «Srebrnej Republice», dzięki nadzwyczajnym bogactwom ziem i wielkiemu napływowi ludności, w ostatnich czasach zaznaczył się potężny ruch umysłowy, ogniskujący się w dwóch sąsiednich stolicach, Montevideo i Buenos Aires. Są one kuźnią przyszej myśli amerykańskiej.

Wreszcie na północy trzy kraje bliźniacze: Ekwador, Kolumbia i Wenezuela, połączone niegdyś wspólną nazwą Wielkiej Kolumbji («Gran Colombia»), posiadają podobny ustrój i wykazują podobną młodzieńczą żywotność i intensywność w dziedzinie intelektualnej, i również w ruchu literackim odgrywają pierwszorzędą rolę.

Wśród siedmiu republik Ameryki Północnej i Środkowej na miejsce czołowe wysuwa się Meksyk, «umieszczony ponad Ameryką Południową, jak czara z czerwonej gliny, napelniona drogocenną esencją». Meksyk, dumny ze swych praw pierworodztwa, wspaniały w swym odosobnieniu i pogardzie, z jaką patrzy na rozpostarte u stóp swych państwa, Meksyk najbardziej i najczystsiej hiszpański, Meksyk, którego dzieci są potomkami konkwistadorów i kacyków...

Drugie miejsce należy się Guatemali, ojczyźnie Landivara, Joaquina Aragona, Joségo Milli i Irisarriego. I Salvador może pochłubić się, że był kolebką utalentowanych poetów, jak J. J. Bernal, Juan José Cañas (1826—1900), Isaac Ruiz Araujo (1850—1881) i Francisco E. Galindo (1850—1900). Rodem z Honduras jest Alberto Membreno, autor «Diccionario de hondureñismos». Nikaragua wydała na świat największego poetę amerykańskiego, genialnego Rubena Daría. Wreszcie Costarica, najmniejsza z republik hiszpańsko-amerykańskich, jest jednak najbogatszą w ludność hiszpańską (90%), najbardziej zrównoważoną pod względem intelektualnym i niepozbawioną pewnej samodzielności w dziedzinie literackiej.

Pomijając najmłodszą republikę centralno-amerykańską, Panamę, która w r. 1903 oderwała się od Kolumbji, przechodzimy do wysp Antylskich. Na oryginalną literaturę zdobyły się trzy wyspy: Santo Domingo («Hispaniola» Kolumba), wschodnia część wyspy Haiti, która zdobyła sobie niepodległość w roku 1844 jako «República Dominicana», a dzięki swemu uniwersytetowi, założonemu w r. 1558, już w okresie kolonialnym grała ważną rolę w ruchu umysłowym Ameryki, Puerto-Rico, przyznane Stanom Zjednoczonym przez traktat paryski z r. 1898, oraz Kuba, która na mocy tegoż traktatu uzyskała niepodległość. Długi okres niewoli wzbudził w tym kraju bogatą poezję rewolucyjną, która aż do końca wieku XIX była jedyną bronią przeciw tyranji i jedynym sposobem uewnętrznienia dążności wolnościowych.

Meksyk, Kuba, Wenezuela i Kolumbja, kraje w których przeważa element andaluzyjsko-afrykański, przez długi czas przodowały w ruchu umysłowym Ameryki Południowej. W nowszych czasach nietylko Perú, ale i południowe republiki z kosmopolityczną Argentyną na czele ubiegają się w tej dziedzinie o palmę pierwszeństwa. Oby i inne kraje, mniej żywotne i mniej ruchliwe, przyłączyły się do tych szlachetnych zawodów!

## 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.

Wiele pisano o metodach kolonizacyjnych Hiszpanów i wiele wydano na ten temat najsprzeczniejszych sądów. Do połowy wieku XVIII sławiono hiszpańską politykę kolonizacyjną, jako wzór mądrości i humanitaryzmu; w późniejszym okresie piętnowano jej okrucieństwo i zaborczą bezwzględność. I jeden, i drugi sąd zbyt był jednostronny i ogólnikowy; to też wśród historyków nowszej doby istnieje dążność do obiektywnego i bezstronnego ujęcia tej sprawy. Krytyka współczesna usiłuje wnikać w ducha epoki i w całej pełni ocenić doniosłość dzieła dokonanego przez kolonistów hiszpańskich. Nawet tacy uczeni, których trudno posądzić o ciasnotę poglądów lub szowinizm, jak Madariaga, stwierdzają, że hiszpańska polityka kolonialna zasługuje raczej na miano liberalnej. Istotnie, Europa, zarzucając Hiszpanom okrucieństwa wobec Indjan i inne występki, zapomina o gorszych nadużyciach, jakich dopuszczali się w swych kolonjach Anglicy, Holendrzy i przedstawiciele innych narodowości europejskich, zapomina też, że konkista hiszpańska nie była zorganizowanym przedsięwzięciem handlowym, lecz czynem żywiołowym, wynikłym z pobudek ideowych. Sprawiedliwe ujęcie tej sprawy nie może pominąć też humanitarnej działalności Bartolomégo de las Casas i misjonarzy, nawołujących bezustannie do łagodnego obchodzenia się z krajowcami, ani pracy oświatowej zakonników, zakładających w różnych punktach zdobytych obszarów szkoły, biblioteki, uniwersytety (Méjico, Lima, Santiago, Santo Domingo, Bogotá, Córdoba i in.). Szczególne zasługi na polu oświaty, gospodarczego rozwoju kraju i opieki nad krajowcami położyli jezuici. W Paragwaju np. zorganizowali w ramach kolonizacji hiszpańskiej państwo o bardzo ciekawym, niemal komunistycznym ustroju, oparte na zasadach chrześcijańskiego humanitaryzmu. Energiczne ich

wysiłki w kierunku ucywilizowania Ameryki Południowej spotkały się z uznaniem nawet ze strony innowierców; «plemieniem tytanów» nazwał ich pewien wybitny dyplomata brazylijski, nieodznaczający się bynajmniej ortodoksją.

Hiszpanie odegrali w Ameryce Południowej podobną rolę, jak Rzymianie w Europie, mimo tego, że nie dorównywali im ani pod względem zmysłu konstrukcyjnego, ani organizacji. Wycisnęli jednak niezatarte piętno na zdobytych dziedzinach: Argentyna, Chile, Peru i Kolumbia do dziś dnia zachowały charakter hiszpański, czego nie można powiedzieć o dzisiejszej Francji lub Hiszpanji w stosunku do Rzymu. Potężny wpływ, jaki wywarła Hiszpanja na krainy dalekiego Zachodu, przypisać można między innymi tej okoliczności, że początki kolonizacji schodzą się z okresem najwyższej potęgi państwa i największego dynamizmu jednostek. Przez długi czas Ameryka hiszpańska nie dążyła bynajmniej do zaakcentowania swej odrębności, ani do stworzenia swoistej kultury: miasta jej były kopją miast hiszpańskich, zwyczaje, uroczystości, zabawy pozostały również hiszpańskimi. Z biegiem czasu jednak odmienne warunki, klimat, oddalenie, elementy napływowe i tubylcze musiały wpłynąć na odmienne ukształtowanie się Hiszpanji amerykańskiej, musiały nadać jej swoiste oblicze. Gdy stara macierzysta Hiszpanja przeżywa moralny i materialny upadek, nowa krzepnie, nabiera sił, wzrasta bujnie, oderwana już od macierzy, o własnych młodych siłach, czerpiąc jeszcze soki z dawnych tradycji i dawnej kultury. Arystokracja kreolska, wychowana karnie, przestrzega w dalszym ciągu surowości obyczajów, a w poczuciu swego wysokiego posłannictwa i odpowiedzialności rośnie w siły i w powagę. Pod wpływem stopniowej imigracji i importu obcych idei, rozszerza się również i widnokrąg umysłowy zamorskiej Hiszpanji i coraz bardziej rozluźnia się poczucie przynależności duchowej i ekonomicznej do Hiszpanji iberyjskiej. Dążenie do wyodrębnienia staje się świadomem. Zresztą Hiszpanja przez długi czas nakładała silne hamulce na swobodny rozwój myśli w kolonjach: prócz Inkwizycji, wprowadzono szczególnie surowe rozporządzenia, które skierowane były przeciw wolności słowa i pisma w zdobytych krainach. W Meksyku np. wszystkie książki podlegały specjalnej cenzurze «Królewskiej Rady Indyj», a import książek «świeckich» był zgola zabroniony, bo «de los libros que tratan de materias profanas y fabulosas y historias fingidas se siguen muchos inconvenientes». Gubernatorzy z rozporządzenia władz wyższych zabraniali «drukować, sprzedawać i przechowywać» dzieła świeckie i obowiązkiem ich było czuwać nad tem, by nie czytał ich «żaden Hiszpan, ani Indjanin». Te ograniczenia, połączone z ówczesnymi wysokimi kosztami druku, nie mogły się przyczynić do rozpowszechniania słowa pisanego. W Limie i Meksyku istniały wprawdzie warsztaty drukarskie już w wieku XVI, lecz np. w Habanie zaprowadzono je dopiero w r. 1788, a w Wenezueli i w Chile sztuka drukarska nieznana była przed wiekiem XIX. Tem się tłumaczy, że wielka ilość dzieł z okresu kolonizacyjnego została niewydana i dziś jeszcze przechowuje się w rękopisach; te zaś, które doczekały się druku, są zwykle pozbawione wartości literackich, gdyż są to najczęściej utwory okolicznościowe, opiewające śmierć lub narodziny monarchy, albo przybycie nowego wicekróla do Indyj.

W początkowym okresie swego istnienia literatura kolonialna Południowej Ameryki nie różniła się zasadniczo od hiszpańskiej, gdyż powstała jeszcze przed dobą uświadomienia sobie odrębności narodowej i duchowej przez narody zamieszkujące zdobyte krainy. Oczywiście też wraz z instytucjami i obyczajami

zdobycy przeszczepili tam hiszpańską estetykę i panujące ówczesne kierunki literackie. Nie wszystkie przecież jednakowo intensywnie przyjęły się na nowych terenach. Pierwszym znaniem odrębności młodej literatury jest pewna selekcja, pewna dowolność w wyborze form poetyckich, niezależna od mody panującej w tym samym czasie w Hiszpanji iberyjskiej.

Pierwszym wytworem duchowym, rozkwitłym na nowym terenie w okresie kolonizacji, jest bezsprzecznie poezja liryczna. Do wielkiego turnieju poetyckiego, rozegranego w Meksyku w r. 1585, stanęło ni mniej, ni więcej, tylko trzystu poetów, a Cervantes w «Viaje del Parnaso» (1614) i Lope de Vega w «Laurel de Apolo» (1630) wymieniają długi szereg zamorskich rymotwórców, dziś przeważnie zapomnianych. «Hay mas poetas que estiércol» («Więcej poetów niż gnoju»), narzeka w r. 1610 Fernán González de Eslava, Meksykanin. Poeci kolonjalni wzorowali się głównie na modnej wówczas w Hiszpanji poezji włoskiej, którą dwaj poeci sewilscy, Gutierre de Cetina i Juan de la Cueva, przeszczepili do Ameryki. Obydwaj byli wielbicielami cudów Meksyku, «który zbudowany jest na lagunie nad morzem, jak Wenecja». Bujna roślinność, rozrzutność i hojność przyrody Nowego Świata przedewszystkiem olśniewały przybyszów. Z dziecinną i naiwną radością i podziwem wyliczają owoce, rośliny i dziwy podzwrotnikowej wspaniałej flory i fauny. Wielu poetów zaprawia swe poezje egzotycznymi nazwami roślin, lokalnym dialektem, cudacznymi imionami, zapożyczonymi od krajowców, jak Eugenio Salazar de Alarcón, madryleńczyk, który przez 18 lat (od 1581 do 1599) zamieszkiwał w Meksyku, lub Andaluzyjczyk Juan de Castellanos, autor «Elegias de Varones ilustres de Indias» (1588). Zwłaszcza kultyści chętnie przejmowali nowy styl i upajali się nim, jak narkozą. Znany nam już z epepei «Bernardo» i sielanki «Siglo de oro» Bernardo de Balbuena, późniejszy biskup w Puerto Rico, który zamłodu zwiedził kolonję i w wyżej wspomnianym konkursie zdobył pierwszą nagrodę poetycką, wydał w Meksyku w r. 1604 «La Grandeza Mexicana», rodzaj topografji poetyckiej w ośmiu pieśniach. Poeta sławi tu nietylko wspaniałe krajobrazy podzwrotnikowe, nietylko bujną roślinność Meksyku, lecz i jego bogactwa naturalne, szlachetne kruszce i klejnoty, kosztowne tkaniny, sprowadzane z Chin i Filipinów, jego przemysł zdobniczy, monumentalną architekturę, słowem, wszelkie czary i cuda nowej ziemi. Jest to prawdopodobnie pierwszy utwór, który ma w sobie coś z zapachu ziemi amerykańskiej.

Naogół poeci ówczesni, olśnieni wspaniałą szatą Nowego Świata, pogrążają się w szczegółowe opisy zewnętrznego jej blasku, sporo jednak czasu upłynie, zanim zaczną zastanawiać się nad istotną treścią zjawisk, nad duszą Ameryki. Nawet tam, gdzie wprowadzają ciekawe i barwne typy krajowców, poprzestają na opisie ich zwyczajów, obyczajów, odzieży, uzbrojeń i innych rysów zewnętrznych, nie rozumieją jednak i nie starają się zgłębić specyficznej i odrębnej psychiki indjańskiej. Nadają jej konwencjonalne piętno i każą krajowcom przemawiać językiem Hiszpanów, lub bohaterów starożytnych. Tego rodzaju ujęcie właściwe jest wszystkim niemal, tak licznym w XVI i XVII wieku, epepejom konkistadorskim, jak np. «Araucanie» Ercilli, która tak wiele wywołała naśladownictw.<sup>1</sup> Autorowie tych epepei wzorują się, pośrednio lub bezpośrednio, na Arioscie lub Tassie: używają oktawy jako formy stroficznej, wprowadzają element czaro-

<sup>1</sup> Por. «Literatura hiszpańska», str. 759—761.

dziejski, cudowne sny i wizje, należące do nieodzownych rekwizytów kunsztownej epopei włoskiej, a poeci liryczni, jak Juan de la Cueva lub Balbuena, używają włoskich tercetów. Nie zanedbywano też poetów rzymskich: niejaki Diego Mejía, dla skrócenia sobie długiej podróży z Limy do Meksyku, przetłumaczył «Heroidy» Owidjusza (1608).

W XVII wieku przyjął się w Ameryce gongoryzm, który podobnie jak czurrigeryzm znalazł grunt bardzo podatny i jak najpomysłniejsze warunki rozwoju. Głównymi przedstawicielami tej podzwrotnikowej odrośli gongoryzmu byli: Peruwjanin Juan de Espinosa Medrano (1632—1688), autor «Apologético en favor de D. Luis de Góngora» (który to utwór Menéndez y Pelayo nazywa «istną perłą w smietniku poetyki kultystycznej»), Ekwadorjanin Jacinto de Evia z Guayaquil i Hernando Dominguez Camargo († 1656), pochodzący z Bogotą w Kolumbji, twórca

«Poema heroico de San Ignacio de Loyola». Utwory trzech tych poetów objęte są zbiorową antologią «Ramillete de varias flores poéticas», wydaną w Madrycie w r. 1675. Potężna ta księga, licząca przeszło 400 stronic, zawiera romances, sonety, anagramy, religijne i świeckie «loas», wiersze okolicznościowe. Wszystko to owiane jest atmosferą wybujałego gongoryzmu, który tak głęboko zapuścił tu korzenie, że przetrwał do końca XVIII wieku. Jeszcze w początkach XIX wieku spotykamy w Wenezueli epigonów kulteranizmu hiszpańskiego. Również i religijna poezja peruwjańska w. XVII, reprezentowana prawie wyłącznie przez jezuitów (Oo. Juan de Ayllón, Juan de Alloza, José de Buendía, Francisco de Figueroa i inni), przesycona jest duchem gongoryzmu, przejawiającym się w ciemnych metaforach, cudacznych hiperbolach i szumnych tytułach (np. «Estrella de Lima convertida en Sol sobre sus tres coronas»). Nawet Brazylja nie była wolna od rozgongoryzowanych poetów, jak Gregorio Mattos lub Manoel Botelho de Oliveira, obaj z Bahia, z których drugi usiłował naśladować autora «Polifemo» i «Soledades» w kunsztownych, lecz arcyzawilych strofach hiszpańskich.

Na okres największego rozkwitu gongoryzmu przypada twórczość słynnej mniszki meksykańskiej, Siostry Juany Inesy de la Cruz (Juana Inés de Asbaje y Ramirez de Cantillana, 1651—1695). Niezwykła ta niewiasta, równie piękna



List Krzysztofa Kolumba do Nicolasa Oderica  
(Sewilla, 27. XII. 1504).

jak uczona — «desgraciada por discreta y perseguida por hermosa» — w trzecim roku życia nauczyła się czytać, w ósmym napisała pierwszą «doę», a nie mogąc skłonić rodziców, by pozwolili jej w męskim przebraniu uczęszczać na uniwersytet w Meksyku, sama nauczyła się mówić i pisać po łacinie. Jakiś czas pełniła zaszczytne obowiązki «dama de honor» wicekrólowej Meksyku, lecz widocznie próżny gwar dworskiego życia nie zaspokajał jej potrzeb duchowych i intelektualnych, gdyż niebawem uciekła z dworu, by w ciszy klasztornej oddać się nauce i rozmyślaniom: ku przerażeniu ksieni i biskupa w skromnej swej celi zgromadziła całą bibliotekę, obejmującą ni mniej, ni więcej tylko 4000 tomów! Wybitna ta humanistka i pierwsza bodaj feministka była jednocześnie największym poetą, jakiego w XVII wieku wydała Ameryka hiszpańska. Dzieła jej, wydane pod tytułem «Inundación castálida de la única poetisa, Musa décima, Sor Juana Inés de la Cruz» (1689), oraz «Fama y obras póstumas del Fénix de México...», nie są wprawdzie wolne od modnej wówczas alegoromanji i gongorofilstwa («Neptuno alegórico», «Océano de colores» i t. p.), lecz zawierają też poezje pełne prostoty i szczerości, w których przejawia się namiętna dusza Meksykanki «nieszczęśliwej, bo mądrej, i prześladowanej, bo pięknej».

Gdy natchniony głos «dziesiątej Muzy» zamilkł na zawsze, poezja hiszpańsko-amerykańska pogrążyła się w głębokim letargu, z którego nie miała się ocknąć przez całe stulecie. Wiek XVIII jest tu bowiem okresem posuchy, stagnacji umysłowej. W pustce tej kwitnie głównie neolacińska poezja klasztorna, wykarmiona retoryką klasyczną, lecz niezbyt wybredna w wyborze tematów i pozbawiona całkowicie poczucia artystycznego. Najbliższe tematy są przerabiane i przeżuwane bez końca w rozwlekłych, wodnistych poematach, opiewających bezbarwnie rzeczy bezwątpienia bardzo pożyteczne, lecz dostarczające niezmiernie mało wątku poetyckiego, jak jedwabniki, proch, magnes, kawa i herbata. Brazylijczyk Prudencio do Amaral śławi w heroicznym strofach uprawę trzciny cukrowej («De opificio saccharico»), a José Rodrigues de Melo — uprawę manjoku, tytoniu i innych produktów ziemi («De rebus rusticis brasilicis»). Nigdy poezja nie była bardziej «kolonialna» w dosłownym tego słowa znaczeniu. Z falangi poetów pozbawionych wszelkiego poczucia poetyckiego wyróżnia się jedynie jezuita Rafael Landivara (1731—1793), którego poemat «Rusticatio mexicana», próba poezji opisowej w stylu «Georgik» Wergilego, z pewnym rozmachem maluje naturalne bogactwa i cuda Ameryki.

W drugiej połowie XVIII wieku dostaje się z Hiszpanji do Ameryki moda poezji bukolicznej. W Meksyku powstaje stowarzyszenie «Arcadia Mexicana», a twórca jego, Fray Manuel de Navarrete (1768—1809), jest autorem licznych anakreontyków, pisanych na wzór Melendeza Valdesa, i eklog w stylu Garcilasa de la Vega. Podobny kierunek reprezentuje również poeta kubański Manuel Justo de Rubalcava (1769—1805). Brazylja nie pozostaje w tyle za Hiszpanją i Portugalją: i tu powstaje «Arcadia Ultramarina» (1779), i daje inicjatywę do założenia pięciu akademij literackich i naukowych (1720—1794).

Pierwsze pomniki literatury amerykańskiej nie powstały jednak z dążeń poetyckich, lecz z chęci przekazania potomności dziejów heroicznym walk, staczanych przez konkwistadorów i Indian. Stąd liczne kroniki pisane wierszem lub prozą, nieraz bardzo ciekawe, choć mało wiarogodne, jak «La Conquista del Nuevo Mundo» (1610) Gaspara de Villagrą, lub «Compendio historial del descubri-

miento, conquista y guerra del reyno de Chile» (1630) Melchora Xufre del Águila. Relacje te oczywiście dalekie są od wniknięcia psychologicznego w duszę podbitych plemion, i nawet wtedy, gdy idealizują Indian, lub współczują z ich dolą, nie potrafią oddać całej egzotycznej odrębności obcej rasy. Wyjątek pod tym względem stanowią «Comentarios reales que tratan del origen de las Incas» (1609—16). Autor tych «Komentarzy», Garcilaso de la Vega Inca, łączył jednak w sobie krew hiszpańską i indiańską, gdyż był synem konkistadora hiszpańskiego i księżniczki Izabeli Chimpu Oello, siostrzenicy wielkiego Inki Huayny Capaca, ostatniego cesarza Peru. «Komentarze», mimo że podają utopijny opis państwa Inków, są według Menendeza y Pelayo «najprawdziwszą książką amerykańską, jaką kiedykolwiek napisano, jedyną może, w której pozostał odbłask duszy ras zwyciężonych». Zrozumieniem psychiki amerykańskiej pochwilić się też może kronika p. t. «Historia Chichimeca» Fernanda Alby Ixtlilxochitla, potomka królewskiego rodu Texcuco, którego Prescott nazwał «Liwjuszem Anahuaku».

Konkista duchowa, nauczanie i nawracanie podbitych plemion indiańskich spoczywały w rękach zakonników, którzy na tem polu rozwijali ożywioną działalność: rozpowszechniali znajomość Ewangelji, układali gramatyki, słowniki, katechizmy i książki do nabożeństwa, sami też z zapalem oddawali się studjom nad dialektami i obyczajami indiańskimi, by tem skuteczniej trafić do duszy podbitych plemion. Pierwszą książką drukowaną w Ameryce była «Breve y compendiosa doctrina christiana en lengua mexicana y castellana», napisana przez O. Juana de Zumárraga, arcybiskupa Meksyku. Wydawano też liczne żywoty świętych, zwłaszcza żywoty świętych krajowców: św. Róży Limańskiej, patronce Peru, poświęcono aż 276 dzieł. Z traktatów ascetycznych i mistycznych wyróżniają się «Sentimientos espirituales» Matki Kastylii (Francisca Josefa de la Concepción), oraz jej autobiografia: «Vida de la Venerable Madre Castilla». Terezjańska szczerość i prostota, którą nacechowane są oba te dzieła, nabiera szczególnego wdzięku na tle rozpanoszonego wówczas w literaturze religijnej gongoryzmu. Z wczesnych druków bogotańskich zasługuje również na wyróżnienie «Mirra dulce para aliento de pecadores», poemat w 333 decymach Francisca Ruiza de León, który jest również autorem eposu «Hernandia».

Z działalnością zakonników wiążą się także pierwsze próby stworzenia teatru autochtonicznego. W tym celu tłumaczono autosy sakramentalne na narzecza indiańskie i układano nowe sztuki religijne, wyzyskując dramatyczne pierwiastki, istniejące w tańcach indiańskich. Wiemy o trzech komedjach Lopego de Vega, przełożonych na meksykański dialekt «nahuatl», i o dramacie «Ollantá», który pierwotnie uważano za zabytek literatury «quechua»; nowsze badania wykazały, że jest to przekład dramatu hiszpańskiego, którego autorem był ksiądz Antonio Valdés (ok. 1770). Innym przykładem wyzyskania teatru w celach propagandy katolickiej jest udratyzowanie parabol o «Synu marnotrawnym», dokonane przez dr. Juana de Espinosa Medrano, i anonimowy «Usca Paucar», pisany w narzeczu «quechua», który ma na celu szerzenie wśród Indian kultu dla Matki Boskiej z Copacabana.

Dzieje dramatu w Ameryce hiszpańskiej nie są jeszcze dostatecznie wyświetlone. Prawdopodobnie forma ta przyjęła się wpierw w Meksyku, gdzie według Balbueny pojawiały się «comedias nuevas cada día». Nie należy jednak zapominać, że był to teatr importowany i stworzony przez rodowitych Hiszpanów. Na-



F. J. de Caldas.

wet pierwszy i najsłynniejszy z autentycznych dramaturgów hiszpańskich, Juan Ruiz de Alarcón, urodzony i wychowany w Meksyku, umysłowość ma bardziej hiszpańską, niż amerykańską. To też Menéndez y Pelayo, stwierdziwszy «zupełny brak kolorytu amerykańskiego» u Alarcona, nazywa go «americano españolizado», gdy natomiast Balbuena zasługuje według niego na miano «español americanizado». Jednak niezwykle jak na poetę hiszpańskiego umiar i powściągliwość Alarcona można przypisać tylko przysłowiowej «discreción mexicana».<sup>1</sup> Z późniejszych poetów dramatycznych wsławił się Miguel José de Labardén (1754—1800), pochodzący z Río de la Plata, autor ody «Al Paraná» i dramatu «Siripo», prekursor rodzaju poetyckiego, zwanego «gauczowskim».

Inne formy poezji i prozy znajdowały się dopiero w początkowych stadiach swego rozwoju. Zapowiedzią powieści były romaneskowe epizody w kronikach ówczesnych, zaczątkiem romansu historycznego dwie opowieści, osnute na tle życia Indian, mianowicie «Cautiverio feliz» Francisca Nuñeza de Pineda y Bascuñán (1607—1682), oraz «Restauración de la Imperial» (1693) Juana de Barrenechea y Albis. Oba utwory mają już charakter wybitnie noweliskowy. Literatura humorystyczna i satyryczna najpodatniejszy grunt znajduje w Peru, gdzie złośliwe utwory Juana del Valle y Caviades (1653?—1692), skierowane przeciw lekarzom i zalotnym limankom, krążą w licznych odpisach, co świadczy o ich popularności. Większy jeszcze rozgłos zdobyło sobie dzieło Estebana de Terralla y Landa («Simón Ayanque») p. t. «Lima por dentro y fuera» (1792). Jest to humorystyczny przewodnik po Limie, przypominający powieść szelmowską Santosa «Día y noche de Madrid». Uzupełnieniem tego dzieła jest «Lazarillo ślepych wędrowców» («Lazarillo de ciegos caminantes», 1763), anegdotyczny opis podróży z Buenos Aires do Limy przez «Concolorcorva» (pod tym pseudonimem kryje się prawdopodobnie Calixto Bustamante Carlos Inca).

Pod koniec XVIII wieku ożywia się też w całej Ameryce hiszpańskiej ruch naukowy, zwłaszcza w dziedzinie nauk przyrodniczych, geografji i astronomji. W Bogotą, stolicę wicekrólestwa Nowej Granady, rozwija ożywioną działalność botanik hiszpański J. Celestino Mutis, który skupia wokół siebie grono młodych badaczy. Najzdolniejszy uczeń i następca Mutisa, Francisco José de Caldas, skatalogował i opisał 5—6000 roślin i wydał szereg prac, między którymi znajdowały się i astronomiczne. Prace te ukazywały się przeważnie w czasopiśmie «El Semanario de la Nueva Granada», którego współpracownikami byli wybitniejsi uczeni i literaci tego okresu. W Ekwadorze głównym przedstawicielem prądów naukowo-liberalnych był profesor medycyny i pedagog, Francisco Eugenio de Santa Cruz y Espejo, który za satyrę polityczną skazany został na więzienie i wygnanie. W Peru dzięki życzliwemu poparciu wicekróla

<sup>1</sup> Por. «Literatura hiszpańska», str. 824—825.



Francisca Gila de Taboada powstaje stowarzyszenie «Los Amantes del País», oraz pismo naukowe «El Mercurio Peruano» (1791), którego duszą był uczony dr. Hipólito Unánue, profesor medycyny w uniwersytecie San Marcos. W prowincjach Rio de la Plata życie umysłowe, które dotąd ogniskowało się w Cordobie, po wygnaniu jezuitów w r. 1767, znalazło podatny grunt w Buenos Aires, gdzie nowy wicekról D. Juan José Vértiz położył wielkie zasługi dla rozwoju tego miasta. Pierwszymi luminarzami świeżo założonego tu «Colegio de San Carlos» byli dr. Juan Bałtazar Maziel (1727—1788), oraz wspomniany już Miguel José de Labardén (1754—1800), pierwszym zaś pismem — założony w roku 1801 «Telégrafo mercantil, rural, político, económico e historiográfico del Rio de la Plata», gdzie niespokojne umysły wychowanków «Colegio de San Carlos» wypowiadały swe liberalne zapatrywania.

## 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 prozocy i mesjanizm. — Poezja symboliczno-metafizyczna i fantastyczna. — Poeci kubańscy.

Rewolucje i wojny o niepodległość, wypełniające pierwsze ćwierćwiecze XIX stulecia, nie były reakcją ludów amerykańskich przeciw «tyrańskim» rządóm hiszpańskim, gdyż nawet najpatriotyczniej nastrojeni historycy, jak Gregorio Funes, nie mogą rządóm tym zarzucić nic, oprócz pewnych «błędów» i pewnych nadużyć, popełnianych przez poszczególnych urzędników. Rozruchy te nie były więc podyktowane koniecznością polityczną, były natomiast dziełem młodych zapaleńców, zahipnotyzowanych przez hasła wielkiej rewolucji francuskiej i walk niepodległościowych Stanów Zjednoczonych. Jeszcze w r. 1890 poeta kubański R. Merchán oświadczył: «Rozpoczęliśmy wojnę, aby zdobyć niezależność, lecz bynajmniej nie z nienawiści ku Hiszpanji». Nie przeciw Hiszpanji więc skierowany był bunt i protest młodych entuzjastów, lecz przeciwko rządowi, reprezentowanemu wówczas przez uzurpatora tronu hiszpańskiego Bonapartego i przez despotycznego Fernanda VII. Rewolucje kolonialne miały zasadniczo ten sam charakter, co rewolucje hiszpańskie, trwały tylko krócej, prawdopodobnie wskutek większego oddalenia. A ponieważ kolonie amerykańskie były własnością Korony hiszpańskiej, więc z chwilą ustąpienia króla Fernanda zerwał się i węzeł łączący je z krajem ojczystym, węzeł, którego symbolem i uosobieniem był właśnie sam król.

Jakikolwiek był pretekst walk niepodległościowych Ameryki hiszpańskiej, w skutkach swych okazały się one przedwczesne, młode te kraje bowiem nie dojrzały jeszcze do rządów demokratycznych. Zwycięstwo pod Ayacucho (1824) przyniosło wprawdzie powstańcom upragnioną wolność, lecz wolność ta okazała się anarchją i jednym pasmem walk partyjnych, łagodzonych lub maskowanych przez dyktaturę, wobec której błędną wszelkie machjowelizmy ksiąząt odrodzenia. Jak wojna o niepodległość, która nosiła wybitny charakter hiszpańskiej «guerrilli», tak i praca około budowy państwa była właściwie improwizacją, tylko mniej szczęśliwą od improwizowanych walk. W Chile, w przeciągu lat siedmiu, rząd zmienił się 10 razy, a konstytucja trzykrotnie ulegała zmianom.

Dzieje Wenezueli w wieku XIX — to pięćdziesiąt przeszło rewolucyj, które pochłonięły olbrzymią ilość ofiar. I inne krainy były terenem nieustannych, istic wulkanicznych wstrząsów, którym nie mogła zapobiec słaba jeszcze organizacja państwowa, a które podsycane były przez liczne antagonizmy na tle politycznym, gospodarczym i kulturalnym, i przedsiębiorczość różnych «caciques», «caudillos» czy «cabecillas». Rewolucje są chroniczną chorobą Ameryki łacińskiej: robi się je dla idei, lub dla zysków materialnych, z przekonania, lub «pro forma», a czasem poprostu dla sportu, jak w Urugwaju, gdzie toczy się walka między dwoma obozami «colorados» i «blancos», które to nazwy nie pochodzą z różnic przekonania rasowych czy politycznych, lecz od maści wierzchowców dwóch generałów, którzy na początku wieku XIX ubiegali się o władzę. Generałowie dawno opuścili ten padół, lecz przynależność partyjna stała się dziedzictwem, a walka o nieistotną hegemonję — sprawą honoru.

Wiek XIX jest też stuleciem duchowego uniezależnienia się Ameryki łacińskiej od macierzystej Hiszpanji; proces ten jednak trwa znacznie dłużej, niż walki o samodzielność polityczną. Przez trzy wieki Ameryka hermetycznie odgrodzona była od reszty świata, przez trzy wieki na ślepo powtarzała pacierz za panią matką, a kultura hiszpańska stała się integralną częścią psychiki nowych krain. Piętna, które wieki wyrwały na umysłowości narodów, nie można zetrzeć za jednym zamachem. Więc nawet wtedy, gdy buntownicza dziatwa zaczęła świadomie kroczyć odmiennymi drogami w pogoni za własnym «stylem», drogi te i ścieżki nieraz krzyżują się, lub biegną równolegle z szerokim gościńcem hiszpańskim. Paralela bowiem, która istnieje między rewolucją hiszpańską a amerykańską, da się przedłużyć w dziedzinę duchowych przemian obu Hiszpanij: i tu, i tam na wieku początku kwitnie poezja patryjotyczna, przepojona hasłami rewolucji francuskiej, potem rozwija się romantyzm, przyczem potężny głos wielkiego wieszcz-proroka W. Hugo góruje nad innymi wpływami, wreszcie w dziedzinie powieści przejawiają się wyraźne skłonności w kierunku regionalistycznym. Oto są główne prądy wspólne obu literaturom, aż do roku 1888, kiedy modernizm i amerykańizm stworzy między nimi pierwszy wielki rozłam.

Mimo ostrej cenzury, która w równie bezwzględny sposób hamowała obce dopływy do kraju, jak i do kolonij, francuska literatura oświeceniowa, w ostatnich latach XVIII wieku dotarła i do Ameryki. «Les Droits de l'Homme» (drukowane w r. 1794 w Kolumbji) i inne ulotki obiegały w oryginale lub w przekładzie hiszpańskim całą Amerykę. W r. 1797 Królewski Trybunał w Wenezueli w sprawozdaniu z rozruchów rewolucyjnych stwierdza, że jedną z przyczyn wrzenia są «czasopisma, które przedostają się tu mimo czujności władz z obcych wysp i ze Starego Świata» («a despecho de la vigilancia observada por las autoridades»). Ową czujność władz starano się zmylić najróżnorodniejszymi, czasem bardzo przemyślnymi, sposobami: pewien transport politycznej agitacyjnej bibuły został przepuszczony przez władze celne dzięki temu, że poszczególne tomy zaopatrzone były w tytuły teologiczne. Kto wie, ile takich wilków w skórze baranków przedostało się do owczarni amerykańskich!...

Grunt amerykański okazał się podatny dla importowanych hasel, umysły przygotowane do walki. W Meksyku José Joaquín Fernández de Lizardi (1774—1827), pod pseudonimem «El Pensador Mexicano», rozwija energiczną działalność publicystyczną i oświeceniową, piętnując w pamfletach i artykułach wa-

dliwą administrację kolonialną i wybryki jej agentów. Z dzieł literackich Lizardiego zasługuje na uwagę «El Periquillo Sarniento» (1816), jako wierny obraz stosunków społecznych z ostatnich lat rządów kolonialnych w ramach powieści szelmowskiej o tendencji dydaktycznej.



Andrés Bello.

W okresie walk o niepodległość rozkwitła oczywiście poezja heroiczno-patriotyczna. Każdy prawie poeta czuł się w obowiązku napisać hymn «A la Libertad», lub «A la Independencia», jeśli nie odeę na zwycięstwo pod Tucumán, Chacabuco, lub Ayacucho. Juan Cruz Varela, autor słynnej ody sławiącej zwycięstwo pod Ituzaingó, Francisco Acuña Figueroa, twórca narodowego hymnu urugwajskiego, Vicente López, autor hymnu argentyńskiego, Eusebio Lillo i Bernardo de Vera y Pintado w Chile, Andrés Quintana Roo i Fr. Manuel Sánchez del Tagle w Meksyku, José Fernández Madrid i José Eusebio Caro w Kolumbji, Fr. Cayetano Rodríguez i Esteban de Luca w Perú i wielu innych poetów oddało pióro, a nieraz i miecz w służbę ojczyźnie, i szerzyło idee patriotyczne zapomocą płomiennych utworów i wzniosłych haseł. Wśród tej plejady poetów-patriotów na pierwszy plan wysuwają się trzy nazwiska: Bella z Wenezueli, Olmeda z Ekwadoru i Heredii, Kubańczyka. Wszyscy trzej długi czas przebywali zagranicą, w Londynie, Paryżu, Nowym Jorku.

Andrés Bello (1781—1865), tłumacz W. Hugo i Byrona, naśladowca Horacego, Wergiljusza i Chéniera, przyjaciel Bolívara, Humboldta i Jamesa Milla, był nie tylko jednym z największych poetów amerykańskich przed Rubenem Dario, lecz zasłużył się niezmiernie na polu naukowym jako filozof, socjolog i pedagog. Szczególne zasługi położył dla rozwoju życia umysłowego Chile, gdzie założył uniwersytet (1843) i opracował kodeks cywilny, przyjęty w r. 1855. Jako poeta był Bello tradycjonalistą, ale kult dla przeszłości bardzo szczęśliwie łączy się w jego poezji z amerykańską zadumą i melancholją. «W pieśniach Bella» — pisze o nim Menéndez y Pelayo — «klasyczny nektar ma zapach egzotycznych ziół tropikalnych... Sielskiej fujarce Wergilego i sycylijskiej gitarze wtóruje smętna nuta «yaraví», indjańskiej pieśni miłosnej, której echa płyną z dalekiego Tambo, gdy na niebie migocą cztery gwiazdy Krzyża Południowego...» Ody Bella, np. «Himno de Colombia», odznaczają się nadmierną, choć modną wówczas emfazą i patosem, zato opisy przyrody są rzeczywiście wspaniałe. W «Silvas Americanas», zwłaszcza w pięknej «Alocución á la Poesía», i w «Silva a la Agricultura en la Zona Tórrida», poeta w bogatych i gorących barwach maluje majestatyczne piękno gór i lasów amerykańskich. Poezja Bella, wykwintna, olśniewająca przepychem obrazów i wirtuozowskimi opanowaniem języka, wznosi się niejednokrotnie do szczytów doskonałości.

Podobnym kultem dla piękna i potęgi krajobrazu amerykańskiego nacechowane są również poezje Joségo Joaquina Olmeda (1780—1847), zwanego «amerykańskim Quintaną», natchnionego piewcy bohaterstwa narodowego. Rozma-



José Joaquín Olmedo.

chem epickim przewyższa on nawet Bella. Klasyczny «Canto a Bolívar» (na cześć zwycięstwa pod Junín) jest jednym z arcydzieł poezji amerykańskiej. Rozpoczyna się piękną parafrazą horacjuszowskiego «Caelo tonantem credidimus Jovem regnare»; potem przeciwstawia poeta piramidom Starego Świata, które nazywa skazanymi na ruinę pomnikami niewoli i tyranstwa — wieczyste Andy, jako symbol świętej wolności. W płomiennej wizji widzi Bolívara, «syna Kolumbi i Marsa», pędzącego przez pole bitwy na ognistym rumaku i wzywającego do walki rycerzy, «a miecz jego, błyszczący jak słońce wśród gwiazd, rozstrzyga walkę na korzyść bojowników wolności». Na obłokach ukazuje się malownicza i dostojna postać Huayny Capaca, ostatniego Inki, który wylicza wszystkie okrucieństwa hiszpańskie i przepowiada bliskie zwycięstwo pod Ayacucho, mające się stać nie tylko pomstą za własne jego krzywdy, ale i triumfem wolności nad tyranją. Dziewice słońca, które go

otaczają, intonują hymn, błagając boga słońca, by zechciał i nadal opiekować się państwem swoim na ziemi, poczem Inka wraz z chórem dziewic znika w złotej mgłę.

Utwór ten, mimo niewątpliwych zalet, nie jest pozbawiony sztucznego nieco patosu: zwłaszcza końcowa apoteoza, w której Inka zaprasza Bolívara, by spoczął po jego prawicy, i wysławia religję chrześcijańską, spotkała się z dość ostrą krytyką współczesnych. Przejawia się tu ów fałszywy amerykańizm, który polega na idealizowaniu Indian i wszystkiego, co indiańskie, i wygrywaniu tego atutu przeciw pretensjom hiszpańskiego konkwistadorstwa. Mimo to jednak, że i Olmedo uległ tej rozpowszechnionej wówczas modzie, nie można mu odmówić miana wielkiego poety, a jak twierdzi Menéndez y Pelayo, niektórzy właśnie jemu przyznają palmę pierwszeństwa między poetami amerykańskimi.

Trzecim z wielkich klasyków amerykańskich, skłaniającym się raczej ku romantyzmowi, był José María de Heredia (1803—1839), potomek konkwistadora hiszpańskiego Pedra de Heredia (El Adelantado) i krewny parnasty francuskiego, Hérédii. Choć uważał się za Hiszpana i sławił Hiszpanję jako swoją «tierna madre» («słodką matkę»), brał czynny udział w powstaniach kubańskich i w płomienych odach piętnował «gnębiiciela z Iberji». Wgnany z Kuby (1824), schronił się do Stanów Zjednoczonych, gdzie niebawem ogłosił pierwsze wydanie swych dzieł. — Był to poeta o wysokim polocie i namiętnej naturze. «Straszliwe słońce mej gorejącej ojczyzny — Rozżarzyło w namiętnej mej duszy — Pałacy swój ogień...» — pisze o sobie. Porywa go żywiołowa potęga przyrody, w której odnajduje obraz własnej duszy, co wypowiada w wierszu «En una tempestad» («Huracán, huracán, venir te sienta...»). Podobny dynamizm objawia się w jego wierszach politycznych, z których bucha nienawiść do wszelkiej tyranji i ucisku, i goreje wielkie ukochanie wolności. Najpiękniejsze są jednak poezje, w których przyroda służy jako tło rozmyśleniom filozoficznym. W słynnej «Odzie do Niagary» poeta w obliczu spienionych nurtów wodospadu, rzucającego się w przepaść, uświadamia sobie całą znikomość rzeczy doczesnych i samotność własnej

duszy. W piękniejszej jeszcze odzie «En el Teocalli de Cholula» poeta przenosi się myślą ku odwiecznej piramidzie w Cholula, gdzie ongi kapłani nożem otwierali piersi ofiar ludzkich, by wydobyć z nich serca i złożyć je w ofierze bogu wojny Huitzilopochtliemu. I tu, wśród śniegiem pokrytych wulkanów, których szczyty w purpurze zorzy wieczornej skrzą się jak morze złota, gdy fantastyczne cienie olbrzymich gór ścielą się w dolinie, poeta snuje rozmyślenia nad zmiennością ludzkich losów i rączychem biegiem czasu. Żaden bodaj poeta amerykański nie odczuwał przyrody tak silnie i głęboko, jak Heredia, nie odczuwał jej przedewszystkiem tak subiektywnie. Ów subiektywizm, wykraczający daleko poza epicką przedmiotowość, nadaje utworom jego tak wybitne piętno liryczne, że słusznie nazywają go pierwszym lirykiem Ameryki.

Niektórzy krytycy doszukują się w literaturze amerykańskiej XIX wieku dwóch wyraźnych okresów: 1) klasycyzmu (mniej więcej od 1800 do 1840 r.) i 2) romantyzmu (1840—1880). W rzeczywistości trudno te dwa kierunki tak ściśle i dokładnie rozgraniczyć. W niektórych krajach bowiem literatura klasycyzująca przetrwała aż do drugiej połowy XIX wieku; pozatem zaś literatura hiszpańsko-amerykańska od samego swego zarania zawiera egzotyczne pierwiastki romantyzmu: indjańską melancholję i wrażliwość na piękno przyrody. W 2-giej połowie wieku XIX dołączają się do tego liryczne wpływy romantyzmu europejskiego, przenikające tu głównie z Francji. Już Heredia wzorował się nie tylko na neoklasykach hiszpańskich: Quintanie i Cienfuegosie, lecz czerpał też natchnienie z Rousseau'a, Chateaubrianda i Byrona. Inni poeci amerykańscy są pod wyraźnym wpływem Musseta i Lamartine'a, — później Wiktora Hugo, jeszcze inni wzorują się na romantykach hiszpańskich (Espronceda, Zorrilla, Bécquer), niemieckich (Heine, Schiller) i północno-amerykańskich (Longfellow, Poe).

Ów romantyzm europejski różnemi szlakami docierał do Ameryki: bądź przez emigrantów europejskich, bądź przez powracających z Europy amerykańskich podróżników. Bezpośrednio z Francji przejęli ten kierunek dwaj wybitni pisarze amerykańscy: Argentyńczyk Esteban Echeverría (1805—1851), który jako młodzieniec pięć lat spędził w Paryżu i przez pietyzm dla Byrona odbył pielgrzymkę do Anglii (1829), oraz Brazylijczyk Domingo José Gonçalves de Magalhães (1811—1882), który w roku 1836, w okresie największego rozkwitu romantyzmu, przebywał w Paryżu jako attaché poselstwa. W roku 1832, w którym ukazało się pierwsze wielkie dzieło romantyki hiszpańskiej — «El Moro expósito» Duque'a de Rivas — Echeverría wystąpił w Ameryce z fantastyczną opowieścią wierszowaną p. t. «Elvira o la Novia del Plata». Oprócz tego poematu, który nastrojem przypomina ballady Bürgera, ukazał się niebawem tom poezyj «Consuelos» (1834), pełny byronowskiego «Weltschmerzu», i «Rimas» (1837), zawierające między innymi słynny poemat «La Cautiva». Przedmowa do «Consuelos» jest programem celów i dążeń poezji amerykańskiej, która winna, zda-



José Maria de Heredia.

niem autora, być wiernym zwierciadłem obyczajów, myśli, uczuć i namiętności Ameryki, na tle swoistego krajobrazu. «Dopiero wtedy, gdy się wyzwoli z więzów obcych wpływów, poezja nasza wystrzeli ku niebu, jak Andy, niezwykła, piękna i bogata, jak żyzna ziemia, z której bierze początek». W «Cautiva» poeta głównie celuje w opisach majestatycznych «pampasów», rozciągających się jak bezkresny ocean, których ciszę przerywa tylko złowieszczy ryk tygrysa lub «yajá». Na tle tych wspaniałych krajobrazów (których opisy przypominają technikę Chateaubrianda) konwencjonalne lub sentymentalne postacie bohaterów nie występują dość wyraziście, ani melodramatyczna akcja nie znajduje dość tragicznych akcentów. Główną zasługą Echeverrii jest to, że był odkrywcą poezji pampasów i że otworzył innym oczy na piękno ojczystej przyrody.

Dzieło Magalhães a również nie przebrzmiało bez echa: epepeja «A Confederação dos Tamoyos» (1854), która zawiera opis walk Indian z Portugalczykami, znalazła oddźwięk w całej Ameryce hiszpańskiej.

Fala romantyzmu przedostała się z Argentyny do Chile i Urugwaju, głównie dzięki banitom i emigrantom, którzy podczas despotycznych rządów prezydenta Rosasa opuścili Buenos Aires. Znajdował się między nimi Juan María Gutiérrez (1809—1878), uczeń Echeverrii; skazany na wygnanie osiadł w Montevideo, które było wówczas ośrodkiem ruchu literackiego, i wydał tu między innymi «Los amores del payador» (1838), obszerny poemat, utrzymany w duchu teorii Echeverrii, które poeta w zupełności podzielał. Przebywał potem Gutiérrez w Chile i w Perù, gdzie współpracował w licznych czasopismach, przyczyniając się do szerzenia romantyzmu w nowych dziedzinach. Poezje jego, oprócz pięknych opisów przyrody, zawierają też mocne akcenty polityczne i społeczne: piętnują znienawidzonego tyrana Rosasa, przepowiadając bliski koniec jego dyktaturze («Re-cuerdo»). Poza tym był Gutiérrez pierwszym «essay'istą» argentyńskim i autorem pierwszej antologii amerykańskiej («América poética», Valparaiso 1846).

Inną ofiarą Rosasa, pałającą również ku niemu niezmierną nienawiścią, był José Mármol (1818—1881). «Salvaje de la Pampa, que vomitó el infierno» — takiemi i gorszemi jeszcze wyzwiskami obsypuje on swego gnębiciela. Nigdy chyba zjadliwsze strzały poetyckie nie były skierowane przeciw żadnemu tyranowi; porównać można z nimi tylko antyczne jamby Archilocha i Hipponaksa, które doprowadzały do samobójstwa tych, przeciw którym były wymierzone (Menéndez y Pelayo). Na znacznie mniej wrażliwe sumienie Rosasa niestety gromy Marmola nie podziały tak zabójczo. Dzieło swe poetyckie wzorował Mármol raczej na hiszpańskich i angielskich romantykach, niż na francuskich: znajdował się głównie pod wpływem Zorrilli i Byrona. Nieukończony poemat liryczny «El Peregrino» (1847) miał być amerykańskim «Child Haroldem»; odznacza się gorącym patriotyzmem i wspaniałymi opisami przyrody. Powieść Marmola «Amalia» (1851), napisana pod wpływem Waltera Scotta, osnuta jest na tle tyranicznych rządów Rosasa, i na tle czarujących krajobrazów maluje wyidealizowaną postać Argentynki.

Inna powieść romantyczna, «María» (1867), jest dziełem Jorge'a Isaacs a (1837—1895); przesiąknięta jest romantyczną tęsknicą i przypomina w nastroju Chateaubrianda i Bernardina de Saint Pierre. Głównym jej urokiem jest opis idyllicznego życia wiejskiego w Caucatale i miłości budzącej się w sercu dwojga młodych ludzi, którzy czytują razem «Atalę» i ronią nad nią wiele łez czystych, rześkich, a w krytycznych chwilach ich życia pojawia się na niebie czarny, złowieszczy ptak...



José Mármol.

odurzających wyziewów jadowitych roślin podzwrotnikowych, żaru ciemno-szafirowego nieba, jak meksykański poeta Manuel María Flores (1840—1885), którego poezje «Pasionarias», przesycone parnym klimatem «tierras calientes», odznaczają się iście tropikalną zmysłowością.

Legendy gauczowskie i indjańskie. Krajobraz, najbardziej nawet malowniczy, nabiera właściwego sensu i treści, gdy oglądany jest przez pryzmat wrażliwej duszy człowieka, gdy staje się wykładnikiem jego tęsknot, zwierciadłem jego psychiki. Za narodziny właściwej liryki krajobrazu można dopiero uważać chwilę, gdy człowiek w krajobrazie tym odnajduje siebie. Poezja pampy i puszczy, liryka dżungli, wód i gór była niedoskonała i niedostateczna, gdyż poza malarzskimi swymi walorami nie posiadała dostatecznie przekonujących akcentów, któreby wyrażały odrębność i swoistość psychiki amerykańskiej. Naprzykład bohaterowie Isaacs, odmalowani na tle pięknych krajobrazów, nie posiadają żadnych psychologicznych właściwości, któreby odróżniały ich od zwykłych Europejczyków, przesiadlonych na grunt amerykański.

Ten stan rzeczy uległ zmianie z chwilą pojawienia się w literaturze amerykańskiej g a u c z a. «Gaucho», zamieszkujący na brzegach La Platy, jest potomkiem konkwistadorów hiszpańskich i produktem związków ich z kobietami indjańskimi. Po ojcach odziedziczył starohiszpańską rycerskość, odwagę, przedsiębiorczość i pewność siebie; po kądzieli — pewien sentymentalizm i skłonność do marzycielstwa. Gościnnie i usłużny wobec przyjaciół, jest mściwy i nieprzejednany wobec wrogów. Lassem i boleadorą włada niegorzej niż gitarą, na której akompanjuje sobie do smętnych piosenek o «słodkiej ukochanej», o tajem-

II

Nic dziwnego, że w krainie cudów najbogatszym źródłem natchnienia staje się przyroda. Poeci-pejzażyści mnożą się jak gwiazdy na niebie południa: więc Francisco Pobeda Armenteros (1796—1881), «trubadur kubański», pierwszy piewca piękności ziemi ojczystej; więc Eusebio Lillo, «poeta kwiatów» i ich obrońca, gdyż w «Hymnie narodowym» ziemi chilińskiej wyraża pragnienie, by nie stratowała ich stopa nieprzyjaciela; Martín José Lira (1833—1867), tłumacz Burnsa i Longfellowa; wenezolański liryk Julio Flórez («Busqueadores de orquideas»), A. Gómez Jaime («Rimas del trópico»), José A. Maitín, José R. Yepes, Víctor Racamonte, Samuel D. Maldonado, Francisco Lazo Martí, autor «Silva criolla», i wielu wielu innych, których niepodobna tu wyliczyć. Lecz nikt chyba nie znalazł tak płomiennych barw dla odmalowania otepiałej w lubieżnych snach przyrody,



Jorge Isaacs.

72



Hilario Ascásubi.

niczem drzewie «ombú», samotnie wznoszącem się wśród bezkresnych pampasów, o złych duchach i strachach, o koniu wreszcie, najdroższym swym przyjacielem, i o własnej odwadze i bohaterstwie... Najbardziej znamiennej cechą gaucza, obok kultu wolności i odwiecznej nostalgji puszczy, jest właściwa wszystkim mieszkańcom stepów pogarda dla cywilizacji. Półdziki gauczo, o oczach pełnych wyrazu melancholji i okrucieństwa, wolny jak ptak, syn przyrody — był jakby wcieleniem dążeń romantycznych; nie dziwnego, że w okresie rozwoju romantyzmu stał się bohaterem dnia. Zwłaszcza poezja argentyńska obficie czerpała soki z romantyki gauczowskiej, która odgrywa tu podobną rolę, jak starohiszpański «romancero» dla literatury hiszpańskiej. Gauczo reprezentuje nie tylko «barbarzyńskie» dzieci przyrody w walce z cywilizacją — jest on symbolem wolnej Ameryki, etnicznej odrębności ludu amerykańskiego. Symbol wkracza często w dziedzinę czynu: gauczowie dostarczali żołnierzy wojskom powstańczym, brali gorący udział w wojnach domowych i wywierali decydujący wpływ na kształtowanie się młodego państwa.

Początki poezji gauczowskiej są niezmiernie ciekawe. Już około roku 1820 istniały gazety, kolportowane głównie w okolicach Buenos Aires, w których aktualne wydarzenia omawiane były w potocznej mowie gauców i stylem dostosowanym do ich poziomu umysłowego. Gauczowskie «payas», to jest pieśni lub dialogi, improwizowane przy dźwiękach gitary, wyzyskiwano dla celów propagandy politycznej. Właściwym jednak prekursorem «romancera» gauczowskiego był pieśniarz ludowy Bartolomé Hidalgo z Montevideo (1788—1823), którego «Diálogos», wydane dopiero po śmierci autora, już za życia jego przechodziły z ust do ust. W jednym z charakterystycznych dialogów wprowadza on dwóch gauców, którzy w prostym, jędrnym, niepozbawionym drastycznych zwrotów języku wyrażają swe poglądy na polityczne położenie kraju i dzielą się swymi wrażeniami i przeżyciami. Główny urok polega na naiwności, z którą np. młodszy gauczo opisuje swe wrażenia z przebiegu święta narodowego w stolicy, na świeżości i bezpośredniości jego spostrzeżeń.

Inny pieśniarz ludowy, Hilario Ascásubi (1807—1875), syn puszczy, w młodości wiódł żywot awanturczy, wciąż zmieniając zawód, wreszcie osiadł w Paryżu i wydał tu trzy tomy dzieł: «Paulino Lucero, o los gauchos del Rio de la Plata» (z lat 1839—51), «Aniceto el Gallo, gacetero y prosista y gauchi-poeta argentino», oraz epos «Santos Vega». Poematy te, pisane z fantazją i rozmachem, pełne są soczystych wyrażen i swoistego humoru, odznaczają się jednak niepożądaną rozwlekłością. Z legendy słynnego «payadora» Santosa Vegi czerpał też natchnienie Bartolomé Mitre (1821—1906), późniejszy prezydent Republiki Argentyńskiej i autor «Armonias de la pampa» (1854). Do literatury romantycznej wprowadził gaucza wspomniany wyżej J. M. Gutiérrez, którego poemat «Los amores del payador» (1838) może uchodzić za charakterystyczny przykład literackiego opracowania legendy gauczowskiej.



Największy jednak rozgłos jako poeci gaucza i pampy zdobyli sobie Estanislao del Campo (1834—1880) i José Hernández (1834—1886). We «Fausto» (1866) del Campa mamy znów rozmowę dwóch gauzczów, z których jeden zdaje zachwycająco naiwną relację z przedstawienia opery Gounoda; w rozmowach takich maluje się dziecięco prosta dusza gaucza, owiana właściwym jej humorem. Język tu jest jedrny, rytm żywy, niektóre obrazy nie ustępują najśmielszym metaforom nowoczesnych poetów. Niemniej doskonałym studjum psychologicznym swoistego środowiska jest «Martin Fierro» (1872) Joségo Hernándezza. «Fausto» odsłania prostotę i bezpośredniość duszy gaucza; «Martin Fierro» ukazuje jej dramatyczne, dzikie pierwiastki: więc nieposkromioną żądę wolności, nienawiść ku cywilizacji, i przedstawia dzieje walki między samotnikiem a społeczeństwem, która musi się zakończyć zwycięstwem zbiorowiska. «Fierro» jest «matrerem», to jest gauczem-włóczęgą, istotą, która dobrowolnie usunęła się poza nawias społeczeństwa — możnaby go nazwać Villonem pampasów. Oba dzieła cieszyły się niezwykłym powodzeniem, jak na stosunki amerykańskie; w krótkim czasie rozeszło się 20.000 egzemplarzy «Fausta», a «Martin Fierro» w ciągu lat trzydziestu kilku ukazał się w czternastu wydaniach, czyli w ca. 80.000 egzemplarzy. Dziś jeszcze utwory te są aktualne i mają licznych czytelników, nawet w Hiszpanji, zwłaszcza «Fierro», który zdaniem Unamuna jest «najgłębiej hiszpańską książką z całej literatury hiszpańsko-amerykańskiej». Ukazały się też liczne naśladownictwa, mniej lub więcej udatne, jak «Tradiciones Argentinas» Rafaela Obligada (1851—1920) i «Nastasio» (1899) Francisca Sota y Calvo, które nadają symboliczne znaczenie typowi gaucza-payadora. Eduardo Gutiérrez (1853—1890) skreśla w «Juanie Moreira» plastyczny typ bandyty i mordercy, a Martin Coronado (1840—1919) daje w «Los hijos de la pampa» dramatyczne obrazki obyczajowe («cuadros de costumbres») z życia pampasów.

Z postacią gaucza wiążą się też początki narodowego teatru argentyńskiego («teatro criollo»), który wyłonił się z pierwotnych popisów cyrkowych i pantomim gauczowskich, urozmaiconych potem dialogami. Właściwymi twórcami tego teatru byli bracia Podestá, z rodziny włosko-kreolskiej, którzy między innymi ujęli w kształt sceniczny «Marcina Fierra» i «Juana Moreirę». Od tego czasu gauczo staje się jedną z tradycyjnych postaci teatru argentyńskiego. Dramaty osnute na tle życia gauzczów pisali już E. Gutiérrez i Coronado, a z nowszych autorów David Peña i Luis Bayón Herrera, którzy wskrzesili legendarnych bohaterów Facunda i Santosa Vege, Francisco Sánchez, Alberto Ghirardo («Alma gaucha»), Alberto Novión («La tapera»), Carlos Schaeffer Gallo («El gaucho judío») i inni.

W Brazylii i Urugwaju powstała również bogata literatura na tle życia gauzczów. Pierwsza powieść gauczowska «Caramurú» (1853) jest tu dziełem Urugwajczyka Alejandra Magariñosa Cervantesa († 1893), przezwanego «Cervantesem kreolskim». Poeta Antonio Lussich, dramaturg Orosmán



Bartolomé Mitre.

Moratorio (†1898), powieściopisarze Luis Piñeyro del Campo («El último gaucho»), Eduardo Acevedo Díaz («Ismael») i Javier de Viana, autor naturalistycznego romansu «Gaucha», również wzbogacili tę swoistą literaturę.

Odmianą gaucza jest też «llanero» czyli «cow-boy» wenezolański, zamieszkujący brzegi Orinoka, którego sylwetkę skreślił po mistrzowsku kostumbrysta Daniel Mendoza (1823—1867). Wogóle folklor gauczowski przyczynił się znakomicie do rozwoju literatury regionalnej i humorystycznej.

Sentymentalne i polityczne przesłanki ideowe, na których opiera się poezja gauczowska, w wyższym jeszcze stopniu sprzyjały rozwojowi indjanizmu, który jest retrospektywnym, historycznym pierwiastkiem romantyzmu amerykańskiego. I tu bowiem, jak na całym świecie, romantyzm jest entuzjastyczną apoteozą przeszłości kraju, wskrzeszeniem jego świetności, do czego dołącza się jeszcze tak pożądana dla romantyki egzotyka i odrębność plemion indjańskich. Życie plemion indjańskich było dla romantyków potwierdzeniem teorii Rousseau'a, było idylliczną sielanką istot niewinnych i szlachetnych, przerwana przez okrucieństwo białych i obłudną ich cywilizację. W «Cantos de Siboney» poeta kubański José Fornaris odtwarza rozmowę kacyka z Ornofay z Kolumbem. Kolumb zachwala dzikiemu Europę, splendory i wspaniałości dworu hiszpańskiego i usiłuje skłonić go do podróży w ucywilizowane części świata. Indjanin jednak nie chce i nie może uwierzyć w to, by istniało na świecie coś piękniejszego, niż jego lasy ojczyste. Istnieje tu pewna analogja z maurofilstwem hiszpańskim po zdobyciu ostatniej twierdzy maurytańskiej, Granady. Lecz tanto było tylko modą literacką, gdy indjanizm posiada, równie jak literatura gauczowska, silne podłoże polityczne. Wszakże to konkwistador hiszpański był owym intruzem, który w gorączce złota zamienił «szczęśliwą wyspę» na teren zbrodni i okrucieństw. Walki Indjan, brojących się przed inwazją białych, były symbolem walki o niepodległość Ameryki, podjętej przez ich potomków po kądzieli. We wszystkich prawie warstwach ludności Ameryki Południowej przeważa krew indjańska, nic więc dziwnego, że Akt Niepodległości, odczytany na Kongresie Zjednoczonych Prowincyj w Tucumán w r. 1818, odczytany był nietylko w języku hiszpańskim, ale i w narzeczu «quechua», najbardziej rozpowszechnionem z indjańskich narzeczy Ameryki Południowej.

Kolebką i głównym ogniskiem indjanizmu był Meksyk, ojczyzna Azteków i innych plemion indjańskich, stojących na bardzo wysokim poziomie kulturalnym, Meksyk, który w szeregach rewolucjonistów liczył bardzo wielu przedstawicieli rasy czerwonej. Czem dla Szkotów był Osjan, a dla Argentyńczyków Santos Vega, tem dla poetów meksykańskich był król-poeta Netzahualcoyotl, który panował w Meksyku przed najściem Hiszpanów. Do wzmożenia tego kultu przyczynił się niemało José Joaquín de Pesado (1801—1861), który do swego poematu «Los Aztecas» wcielił rzekomy przekład pieśni Netzahualcoyotla. W rzeczywistości Pesado nie znał wcale języka Azteków i skorzystał tylko z urywków przekładu, dostarczonych mu przez pewnego Indjanina; całość poematu uzupełnił własną fantazją. Właściwym prekursorem indjanizmu w poezji amerykańskiej był J. M. Heredia, autor «En el Teocalli de Cholula», formę legendy poetyckiej rozpowszechnili zaś romantycy hiszpańscy, którzy przez dłuższy czas przebywali w Ameryce: José Zorrilla i José J. de Mora («Leyendas españolas», 1840). Twórcą typowej legendy indjańskiej można nazwać Ignacia Rodrígueza Galvana

(1816—1842), autora «Wizji Montezumy» i «Wróżby Guatimoka». (Guatimoc — ostatni cesarz Azteków, którego Cortés wziął na tortury, chcąc zmusić go do wyjawienia miejsca, gdzie ukrywały się jego skarby.) Obydwa poematy zawierają malownicze opisy przyrody i uchodzą za arcydzieła romantyki meksykańskiej. Wywołały też liczne naśladowstwa, wśród których wyróżnia się epos «Cuauh-temoc» (1886) Eduarda del Valle, o ostatnim cesarzu Azteków. Niemały rozgłos zdobył sobie również José María Roa Bárcena (1827—1908) poematami «Leyendas mexicanas» («Xóchitl», «El casamiento de Netzahualcoyotl», «La princesa Papantzin»), wśród których zwłaszcza ostatni zawiera tragiczne akcenty prorocze. Z utworów dramatycznych najwybitniejsze są dzieła Alfreda Chavera (1841—1906): «Quetzalcoatl» (wystawiony w Meksyku 24 marca 1878 r.) i «Xóchitl».

Indianizm literacki ogarniał stopniowo wszystkie kraje Ameryki Środkowej i Południowej. Na Kubie rozpowszechnił go Fornaris, którego «Cantos de Siboney» miały niesłychane powodzenie, Miguel Teurbe Tolón («Leyendas cubanas», 1856) i Francisco Sellén (1838—1907), autor dramatu «Hatuey». Na Santo Domingo przedstawicielem tego kierunku była D.<sup>a</sup> Salomé Ureña de Henríquez («Anacaona», 1878) i José Joaquín Pérez («Fantasias indígenas», 1877); — w Urugwaju Adolfo Berro (1819—1841) osnuł balladę «Yandubayú y Lirompeya» na legendzie indjańskiej, która natchnęła również Pedra B. Bermudeza (1816—1860) do napisania lirycznego dramatu «El charrúa». Juan Zorrilla de San Martín jest twórcą wielkiej epopei indjańskiej «Tabaré», którą przyrównywano do «Hiawathy» Longfellowa. W Wenezueli wspaniał się José Ramón Yepes, jako autor dwóch powieści w stylu Chateaubrianda: «Anaida» i «Iguaraya».

Na zachodzie największym powodzeniem cieszyła się powieść, osnuta na dziejach Inków; tego rodzaju literaturę uprawiała Argentynka Juana Manuela Gorriti de Belzú («La Quena», 1845), Boliwijczyk Abel Alarcón («En la corte de Yahuar-Huacac»), Chileńczycy Alberto del Solar («Huincahual») i Salvador Sanfuentes («Inami o la Laguna del Rancho»). W Chile, ojczyźnie wojowniczego szczepu Araukanów, których heroizm opisywał Ercilla, powstało nawet pismo p. t. «El Araucano».

Indianizm amerykański przejawia się w różnych formach; najciekawszą z nich były próby przeszczepienia do poezji hiszpańskiej indjańskich melancholijnych ballad miłosnych, zwanych «yaravies». Naśladował je Mariano Melgar z Arequipy (1791—1815), posługiwał się nimi również Ekwadorjanin Juan León Mera, aby poematowi swemu, «La Virgen del Sol» (1861), nadać legendarny, egzotyczny koloryt. Tęskny nastrój rezygnacji i melancholji, cechujący indjańskie «yaravies», najlepiej może oddał Kolumbijczyk José Eusebio Caro (1817—1853) w «Słowach ostatniego Inki», i zmarły niedawno poeta argentyński Carlos Guido y Spano (1829—1918) w poemacie «Nenia». Jest to skarga dziewczęcia z Paragwaju, któremu w morderczej walce zabito rodziców, braci i narzeczonego. Wzywanie ptaka «urutaú» o żalonym głosie przypomina motyw z epopei «A Confederação dos Tamoyos» Magalhães: i tu młoda Indjanka Iguassú, której kochanek walczy z Portugalczykami, przysłuchując się smętnemu śpiewowi słowika brazylijskiego («sabá»), zaczyna w rytm jego śpiewu nucić smętną piosenkę, której ostatnie słowa powtarzają echa leśne. Zresztą tak malowniczy motyw, jak roz- tęsknione Indjanki i złowieszczy śpiew ptaków, raptury i zdradzieckie napady, stał



Olegario Victor Andrade.

się czasem — podobnie jak wizje i wróżby, dramatyczne wulkany i wodospady, kondory i Kordyljery — stałym rekwizytem literatury indjańskiej, a poczęści i gauczowskiej. Oba te ciekawe rozgałęzienia literatury amerykańskiej często zlewają się ze sobą i stają się jednym, zwłaszcza gdy autor, jak to najczęściej bywa, wprowadza do poematu jednocześnie i gauczów, i Indjan.

Niestety rasy indjańskie skazane są na powolne wymarcie... Wymiera też i typ gaucza argentyńskiego, usycha symbol jego, drzewo «ombú», znika z myśli i twórczości ludzkiej jego spadkobierca — «srebrny jeździec», a z nimi razem wobec zwycięskiego pochodzącego cywilizacji — zamiera i romantyzm amerykański.

Oczywiście w okresie, gdy jeszcze krzewił się bujnie na ziemiach amerykańskich, czerpał bogate i heroiczne motywy nie tylko z romantycznych dziejów gauczów i Indjan, lecz i bohaterskich walk o niepodległość. Największą popularnością cieszyły się legendy Joségo de Jesús Díaz (1809—1846), zwłaszcza «La Cruz de madera» i «El Puente del Diablo». W roku 1910 najlepsze ballady historyczne ukazały się w antologii «Romancero de la Guerra de la Independencia».

W latach 1860—70 szerzy się w Ameryce romantyzm proroczy i mesjanizm. Poeci, idąc za przewodem bożyszczą swego, Wiktora Hugo, starają się zrzucić z siebie ciasne więzy nacjonalizmu, czy regionalizmu, i zgodnie z boskim swym posłannictwem głosić wzniosłe hasła postępu, nauki, rozumu, ludzkości. Już Juan Cruz Varela († 1839) pisał ody sławiące wynalazek druku, wolność prasy i powstanie uniwersytetu w Buenos Aires. Na gruncie tej ideologii powstaje w Urugwaju stowarzyszenie literackie «El Ateneo del Uruguay», w którym poeta-mentor Arrascaeta głosi kult wolności ludów i boskiego posłannictwa poezji, Luis Melián Lafinur rzuca klątwy na tyranów, a José G. del Busto z Tyrteuszowej liry wydobywa heroiczne akcenty na cześć uciemnionych narodów («A Grecia», «A Polonia»). W Chile Pablo Garriga odami «Al Progreso» i «El Poeta» zdobywa laury na konkursach poetyckich, gdy tymczasem Akademia Poetycka w Wenezueli odznacza nagrodą ody Francisca Guaycapura Parda: «La gloria del Libertador», «El poder de la Idea» i «El porvenir de América» (1872—1877). W Peru Luis B. Cisneros wydaje płomienny manifest «Aurora Amor, Canto al siglo XX» (1885), a Carlos G. Amézaga, laureat konkursu w Buenos Aires, w proroczym natchnieniu widzi odkupienie ludzkości przez naukę i poezję («Mas allá de los Cielos»).

Najświetniejszym przedstawicielem tego kierunku był Olegario Victor Andrade (1838—1883), którego Argentyńczycy uważają za największego swego geniusza. Zapalony wielbiciel Wiktora Hugo, który zdaniem jego przewyższył Izażasa, Juwenala i Dantego, w «Canto a Victor Hugo» głosi Andrade szczytne posłannictwo poety jako wieszczka i wodza swego narodu. Przejął od mistrza heroiczny patos i nieco pompatyczną retorykę, obfitującą w szumne metafory i śmiałe hiperbole. Mimo braku głębszej kultury literackiej i wyrobienia estetycznego, poezje Andrade'y porywają często tytaniczną potęgą słowa i wzniosłością koncepcji. Zapatrzony jest w trzy ideały: ojczyzna—Ameryka—ludzkość. Ojczyznę

sławił w odach pełnych gorącego patriotyzmu, jak «Mi Patria», lub «El Nido de cóndores», Amerykę łacińską apoteozował w «Atlantydzie», hołd zaś ludzkości złożył w poemacie «Prometeusz». «Atlántida, Canto al porvenir de la raza latina en América», uwieńczona na turnieju poetyckim w r. 1881, maluje zwycięski pochód kultury łacińskiej, w którym przodowały niegdyś Rzym, Hiszpanja i Francja, kolejno dzierżąc berło cywilizacji; teraz ustępują zwycięskim, młodym i niepożytym republikom hiszpańsko-amerykańskim, o potężnym rytmie życia, zapatrzonym w najszersze horyzonty wolności. W poezji Andrade'y odzwierciedla się żywiłowo cały entuzjazm młodej i żywotnej demokracji, jej wielkie dążenia ku wolności, postępowi i cywilizacji, wielka jej przyszłość.



Eduardo de la Barra.

«Prometeusz» wprowadza nas w ostatni okres romantyzmu amerykańskiego: w dziedzinę poezji symboliczno-metafizycznej i fantastycznej w duchu Poe'go i Becquera. Głównymi przedstawicielami tego kierunku byli w Ekwadorze: Numa Pompilio Llona, autor «Los Caballeros del Apocalipsis» (1860) i «La Odisea del Alma» (1864), oraz Julio Zaldumbide («La Eternidad de la Vida»); w Chile: Francisco A. Concha Castilla (ur. 1855), mistyk chrześcijański, twórca «Dolor generador», i Eduardo de la Barra, uczeń Becquera («Poesías subjectivas», «Poesías objectivas»); w Peru: José Arnaldo Márquez (†1904) i Ricardo Rossel (†1909), «ostatni romantyk», wreszcie w Puerto Rico Alejandro Tapia (†1882), autor fantastycznej opowieści «Póstumo el transmigrado» i epepei w 30 pieśniach, «Sataniada», którą uważał za godną stanąć obok «Iljady», «Boskiej komedji» i «Fausta».

Kuba, mimo odrębnych warunków, brała żywy udział w odrodzeniu literackim Ameryki. Nieszczęśliwa ta wyspa, gdzie każdy poeta był bojownikiem wolności, każdy prawie padał ofiarą tyranji, i gdzie, jak mówi poeta, «myśl w kolebce zamiera, a szlachetny płomień genjuszu uchodzi za zbrodnię», wiele przeszła udręczeń, zanim i dla niej nie wybiła godzina wolności. Najgenjalniejsze jej dzieci, najwybitniejsi poeci bądź zmuszeni byli do ucieczki, bądź skazywani na wygnanie, bądź dążenia ku wolności przypłacali życiem. Niektórzy przebywali na wygnaniu w New-Yorku, stamtąd podżegając do buntu i walcząc o prawa ojczyzny do wolności, jak José Antonio Saco (†1897), autor głośnego «Paralelo entre la Isla de Cuba y algunas colonias inglesas», Rafael M. de Mendive (1821—1886), M. Teurbe Tolón («El laúd del desterrado», 1875), Pedro Santacilia («El arpa del proscrito», 1856), Juan Clemente Zenea (1832—1871) i Rafael Merchán, (†1905), należący do redakcji nowojorskiego organu wygnańców «La Revolución». Poeta-mulat Gabriel de la Concepción Valdés (1809—1844), «Plácido», został w kwiecie wieku skazany na śmierć; podobno w drodze ku miejscu egzekucji skazaniec deklamował swą «Plegaria a Dios», przypominającą jedną z najpiękniejszych ballad Villona. Postać ta jest dla nas tem bliższa, że w poemacie «La sombra de Padilla» głosi chwałę oswoobodziciela Wiednia:

Mira a Sobieski de valor armado  
 Volar al campo con la frente erguida...

— — — — —  
 Y a su triunfo inmortal, sobrecogida  
 De pánico terror la turca tropa,  
 Salvar a Viena y libertar la Europa.

Wogóle dla poetów kubańskich Polska, Grecja, Irlandja, wszystkie krainy uciemżone i niewolne są symbolem dążeń do wolności i niepodległości własnego kraju. Mendive tłumaczy pieśni Tomasza Moore'a («Melodias irlandesas»), Diego V. Tejera wydaje pieśni węgierskie («Cantos Magiares»), Joaquín L. Luaces, ogłasza w «Revista de la Habana» z 1855 poemat p. t. «La caída de Misolonghi», a Enrique José Varona drukuje w «Revista de Cuba» dyskurs p. t. «El poeta anónimo de Polonia». A zatem i poezja humanitarna, i symboliczna służyła tu przedewszystkiem krzewieniu idei wolnej i niepodległej ojczyzny.

### III. MODERNIZM I MONDONOWIZM

(1880—1930)

Kontrasty amerykańskie. — Modernizm. — Rubén Darío. — Inni poeci. — Grupa «niespełna trzydziestoletnich». — Mondonowizm. — Sarmiento. — Blanco-Fombona. — Rodó. — Ugarte. — Vasconcelos. — Poezja amerykanizmu. — Chocano i inni poeci. — Powieść i nowela. — V. G. Calderón. — Humoryści. — Impresjoniści, «essay'iści» i krytycy. — Teatr. — Wymowa. — Puryzm i kreolizm. — Humanizm. — Feminizm literacki. — Epilog.

Ameryka jest krajem skrajnych kontrastów rasowych, kulturalnych, politycznych... Już Humboldta («w tym kraju nierówności») uderzyła ogromna nierównomierność w podziale dóbr, w cywilizacji i kulturze. Kontrast między nowoczesnym przepychem miast a pierwotnością osiedli wiejskich, porozrzucanych na bezludnych pustkowiach, kontrast między okazałością gmachów publicznych a nędzą, kryjącą się w prymitywnych «ranczach» i «toldach», lepiankach i szałasach indiańskich. Kontrast między ciemnotą ludu a kulturą elity umysłowej, między tradycją a postępem, surową ortodoksją a wolnomyślicielstwem; między wzniosłymi hasłami idealistów a przyziemnym realizmem utylitarystów. Kontrast wreszcie między teorią a praktyką, elewacją a rozplanowaniem, dysproporcja wielkiego gestu a małego czynu, nierównomierność między olbrzymimi możliwościami a nikłymi wynikami myśli gospodarczej. Sarmiento w dziele o cywilizacji i barbarzyństwie («Civilización y Barbarie») wyraził się słusznie, że w Argentynie np., gdy w miastach panuje oświecony wiek XIX, wsie pogrążone są w mrokach średniowiecza.

Kontrasty te i dysproporcje jednak stopniowo się wyrównują: cywilizacja przedziera się powoli w głąb kraju dzięki rozwojowi sieci kolejowej i wprowadzeniu innych środków komunikacyjnych, z których zwłaszcza lotnictwo ważną dziś odgrywa rolę. Do wyrównania i unormowania stosunków przyczynia się również stały napływ nowoczesnych konkistadorów-immigrantów, zdobywających w twardej walce z przyrodą coraz to nowe połacie ziemi uprawnej, oraz przedewszystkiem energiczna działalność prezydentów, jak pułk. B. Mitre (1862—68) i V. R. Roca (1880—86) w Argentynie, A. Guzmán Blanco (1864—83)

i J. Crespo (1884—86, 1894—98) w Wenezueli, G. Garcia Moreno (1861—65, 1869—75) w Ekwadorze, F. Solano López (1862—70) w Paragwaju, Rafael Núñez (1880—94) w Kolumbji, pułk. J. M. Pando w Boliwji (1899—1909), Porfirio Díaz, «meksykański Bismarck» (1877—80; 1884—1911), za którego rządów odbył się w Meksyku pierwszy Kongres Panamerykański (1901). Zapewne, nie wszyscy z tych, którym powierzono losy państwa, byli godni tego zaufania; wielu z nich nadużywało władzy dla celów partyjnych. W stosunkach krajowych też bardzo wiele jeszcze pozostaje do zrobienia. Zdaje się jednak, że minął już okres dyletanckiej improwizacji politycznej, i że anarchja parlamentarna i «barbarokracja» powoli ustępują miejsca planowej akcji, liczącej się z warunkami miejscowymi i aspiracjami ludności, lub przynajmniej najwybitniejszych przedstawicieli myśli amerykańskiej.

Tak aktualna na całym świecie walka między tradycją a postępem przejawia się naturalnie także w dziejach myśli amerykańskiej, przedewszystkiem wyraża się w dualizmie europejsko-amerykańskim. Określając ściślej ideę postępu — przynajmniej w dziedzinie umysłowej — reprezentuje tu głównie Francja, tradycję zaś — istotna lub domniemana odrębność duchowa Ameryki łaćńskiej. Pewne uzasadnienie historyczne ma i duchowa hegemonja Francji, jako ojczyzny encyklopedystów i kolebki tych haseł rewolucyjnych, które przyświecały młodzieży amerykańskiej w walkach o niepodległość. Przedewszystkiem jednak ma Francja dla Ameryki znaczenie symboliczne, jako kraj wolności, kraj najstarszej demokracji. Czy pozatem między Ameryką hiszpańską a Francją istniało jakieś głębsze powinowactwo umysłowe — trudno stwierdzić; faktem jest, że wpływy francuskie były tu głębokie i trwałe. «Chciwe życia ludy południowo-amerykańskie» — pisze Argentyńczyk Manuel Ugarte — «odsunęły się od Hiszpanji, jak dziatwa uciekająca od miejsca, gdzie zebrali się najstarsi członkowie rodziny. Francja dała dawno wyraz właściwej im śmiałości, ironji, nieufności. W pieśniach Francji odnajdywały ogień, który je trawił — wszystkie aspiracje młodego ducha. Ameryka południowa oddała się duchowo Francji z prostotą dziewicy, stała się jej korną uczenicą, naśladowując ją nawet w błędach. Z oddali złączyła swe losy z losami tego narodu, który zdawał się być wcieleniem jej własnych dążeń i urzeczywistnieniem wszystkich jej marzeń». A Francuz M. Daireaux, nawiązując do tego oświadczenia, dodaje: «Wychowanie mężów stanu i wielkich pisarzy, którzy w połowie XIX w. zainicjowali ruch literacki w południowej Ameryce, ich biblioteki, metody i wzory — wszystko to było francuskie. W r. 1914 setki młodych inteligentów, którzy nigdy przedtem nie widzieli Francji, pośpieszyli zaofiarować jej swe usługi, aby tym sposobem, jak się wyrażali, «splacić dług duchowy». Wśród tych, co polegli na polu bitwy, dwa nazwiska godne są pamięci: poeta kolumbijski Hernán de Bengoechea i autor peruwjański José García Calderón. I gdy podczas tejże wojny powzięto myśl złożenia Francji hołdu w postaci antologii, któraby zawierała najpiękniejsze utwory, sławiące jej wielkość duchową, «pokazało się, że nie brakło w niej żadnego nazwiska z tych, co wpłynęli na bieg wypadków politycznych lub literackich...» A dalej przytacza autor kilka jeszcze faktów: a więc Rodó, wielki myśliciel urugwajski, czerpie natchnienie z dzieł Comte'a i Renana; poeta kolumbijski Guillermo Valencia jest wiernym uczniem Leconte'a de Lisle; Argentyńczyk Leopoldo Díaz wywodzi się od parnasisty Hérédii; Lugones był w swoim czasie gorącym wielbicielem Wiktora Hugo, a Rubén Darío, twórca modernizmu,

uwielbiał Francję, jak żaden inny poeta amerykański. Niewątpliwie, geneza modernizmu amerykańskiego wiąże się ściśle ze współczesnymi prądami poezji francuskiej.

Czemże jest ów modernizm? «Ameryka południowa» — jak się dowcipnie wyraził pewien krytyk francuski — «to fonograficzna audycja Europy, z tą jednak różnicą, że głosy trochę więcej detonują». Miał on na myśli powódź poezji dekadencjonalnej i symbolicznej, która szeroką falą zalała całą Amerykę łacińską. Nie było chyba poety francuskiego, począwszy od Gautiera i Banville'a, a skończywszy na Verlaine, Baudelaire, Laforgue'u i Moréasie, któryby nie miał entuzjastycznych zwolenników i naśladowców w Ameryce. Romantycy hiszpańsko-amerykańscy wzorowali się głównie na romantykach francuskich, bezpośrednio, lub pośrednio, t.j. poprzez poetów hiszpańskich, którzy naśladowali tamtych. Pisali zaś w języku hiszpańskim, który pod względem miękkości i subtelności nie dorównywa francuskiemu. Dla uczuciowej i wrażliwej natury amerykańskiej język hiszpański nie był dość giętkim i melodyjnym instrumentem. A rozdźwięk między duszą a ciałem, t.j. uczuciową treścią poezji a jej szatą zewnętrzną, wzmógł się, gdy przyszła moda na parnasistów, symbolistów i dekadentów francuskich. Nie mogąc dostroić swej harfy do eolskich dźwięków Verlaine'a, Samaina i Laforgue'a, poeci z konieczności «detonowali». Języka swego odmienić nie mogli, lecz mogli go wzbogacić o nieznanne przedtem modulacje i półtony, rozszerzyć rozpiętość jego skali uczuciowej i stworzyć tem samym nowe możliwości ekspresji. Do tego właśnie dążyli moderniści. Modernizm zresztą nie jest sztuką programową: nie oznacza żadnego określonego kierunku czy szkoły literackiej, nie krępuje bynajmniej artystycznej indywidualności poetów, którzy czerpią natchnienie nie tylko u romantyków, parnasistów i symbolistów francuskich, lecz zwracają się także, za ich przykładem, ku starożytnej Grecji, renesansowi i hiszpańskiemu «Siglo de oro». Od romantyków różnią się więc tem, że nie zrywają z tradycją klasyczną (tylko z pustą retoryką pseudoklasycyzmu); dążą natomiast do odnowienia form poetyckich. Hasłem ich było: «viajar de incógnito por los campos del modernismo» (J. Martí), t.j. bujać swobodnie — jak gauczo — po nieskończonych niwach poezji, zrywać po drodze kwiaty, nawet zwiędłe kwiaty starczego dekadentyzmu i jadowite zioła bodlerowskie, by upajać się ich wonią, lub, jak się wyraził pewien krytyk (F. García Calderón), «ssać truciznę z każdej butelki».

Gdy romantyzm amerykański narodził się na brzegach La Platy, skąd promieniował ku północy, prąd modernizmu wziął początek z krajów północnych, z Meksyku, Kuby, Kolumbji, Nikaragui, poczem w kierunku odwrotnym rozszerzając się, niebawem ogarnął Amerykę południową, zwłaszcza niziny La Platy i Chile. Prekursorami modernizmu byli: Meksykanin Salvador Díaz Mirón (1853—1928), Habańczyk José Martí (1853—1895), Meksykanin Manuel Gutiérrez Nájera (1859—1895), Kubańczyk Julián del Casal (1863—1893) i Kolumbijczyk José Asunción Silva (1866—1896). Zwłaszcza u tych trzech ostatnich poetów przejawiają się już zasadnicze cechy modernizmu: muzykalność wiersza i wirtuozowska technika, wrażliwość na piękno, subtelność, przeczuwanie, pesymizm. Lecz właściwym twórcą nowego stylu poetycznego był Rubén Darío, «poeta wieloraki».

Wiedziony «niewidzialną ręką», jak sam o sobie powiada, genialny ten poeta wiódł żywot tułaczy pielgrzyma-marzyciela, wędrowca po Nowym i Starym Świecie.



Urodził się w Metapa, miasteczku Nikaragui, w r. 1867, i już jako dziecko pisał wiersze: «Było to we mnie czemś organicznem, naturalnem, wrodzonym» — przyznawał się później. W sąsiedniej republice, Salvador, zaprzyjaźnia się młody Dario z poetą Franciszkiem Gavidią, który wtajemnicza go w dzieła Wiktora Hugo; w r. 1886 udaje się do Chile, gdzie przebywa w kole młodych poetów, wielbicieli literatury francuskiej. Zaczytuje się teraz w parnasistach, romantykach i naturalistach francuskich, głównie w Wiktorze Hugo i Verlaine, którzy byli dlań objawieniem: «Bardziej niż Grecję grecką upodobałem sobie Grecję francuską, a Verlaine w moich oczach jest większy od Sokratesa... Miłość i genjusz zamieszkały nad Sekwaną». Wiktora Hugo porównywa amerykański wielbiciel z olbrzymim lasem, a pamięci Verlaine'a poświęca poemat, w którym zwie go «magikiem» i «niebieskim lutni olimpijskiej harfiarzem». Mimo niewątpliwych wpływów francuskich, już w pierwszym dziele młodocianego poety, «Azul...» (1888), odsłania się wybitna indywidualność twórcy. Juan Valera, który poświęcił temu dziełu entuzjastyczny artykuł (przedrukowany w późniejszych wydaniach «Azul»), tak się o niem wyraża: «Gdy wczytywałem się w «Azul...», uderzyło mnie przedewszystkiem to, że autor jest cały przepojony najświetniejszymi wzorami literatury francuskiej. Hugo, Lamartine, Musset, Baudelaire, Leconte de Lisle, Gautier, Bourget, Sully-Prudhomme, Daudet, Zola, Barbey d'Aureville, Catulle Mendès, Rollinat, Goncourt, Flaubert — i wielu innych poetów i pisarzy przestudjował dokładnie i zgłębił jak najlepiej. A jednak nikogo nie naśladuje: nie jest ani romantykiem, ani naturalistą, ani «neurotykiem», ani dekadentem, ani symbolistą, ani parnasistą. Wszystko przepuścił przez alembik swego rozsądku i wydobył zeń drogocenną esencję». — Tą drogocenną esencją jest niewątpliwie modernizm, bowiem rok 1888, w którym ukazał się «Azul...», jest datą narodzin modernizmu.

Wróciwszy do ojczyzny, przebywa Rubén Dario kolejno w Salvadorze, Guatemali, Costa Rica, utrzymując się z pracy dziennikarskiej. W r. 1892 rząd nikaraguański mianuje go delegatem na uroczystości hiszpańskie z okazji 400-lecia odkrycia Ameryki. W Paryżu, gdzie spędza kilka miesięcy przed objęciem przedstawicielstwa Kolumbji w Buenos Aires, poznaje Verlaine'a, Moréasa, Ch. Morice'a i innych poetów. Po 4-letnim pobycie w Argentynie wraca do Hiszpanji, tym razem jako korespondent dziennika «La Nación». Odtąd przebywa przeważnie w Europie. Pobyt w Paryżu (gdzie pełnił funkcje konsula Nikaragui i wydawał pismo ilustrowane «Mundial»), oraz peregrynacje po całej niemal Europie rozszerzają coraz bardziej jego widnokrąg umysłowy; coraz to nowe akordy rozbrzmiewają na lutni samotnego wędrowca, każdy niemal wiersz odsłania nam nowe oblicze jego muzy. Dario «odkrywa» teraz dawnych kastylskich mistrzów słowa: Queveda, św. Teresę, Graciana, Gongorę, wskrzesza dawno zapomniane rytmy, starohiszpańskie «decires» i «layas» i 12-zgłoskowiec Juana de Mena, przeszczepia hiszpański barok na francuskie rokoko, by «na ruinach świątyni kastylskiej ze strzaskanych kolumn budować trianony». W jednym z «Cantos de vida y esperanza» (1905) wprowadza nawet heksametr grecko-laciński do poezji hiszpańskiej («Inclitas razas ubérrimas, sangre de España fecunda...»). Subtelny artysta, niezrównany wirtuoz, transponuje wszystko na nutę ojczystą i wszystko zespala — bez zgrzytów i dysonansów — w «melodję idealną»: światło Grecji, złoto Wschodu («Cantemos el oro!»), lazur tropikalny, krew Hiszpanji i parki Wersalu. A zmierzch

dekadentyzmu przeistacza się na czarodziejskiej lutni w jutrzenkę nowych pieśni i wielkich triumfów...

«De la musique avant toute chose!» — to hasło Verlaine'a stało się dominantą Daria. Nowość jego poezji polegała na wyzyskaniu zdobyczy francuskich poetów na polu wersyfikacji i na nadaniu świeżej, twardej poezji hiszpańskiej — gętkości, wdzięku i melodyjności wiersza francuskiego. Dario poddał rewizji słownik, składnię i prozodję hiszpańską, i stał się twórcą «instrumentacji języka» («orquestración del romance») i «melodji wewnętrznej», wzbogacając harfę hiszpańską o całą skalę półtonów i minorowych tonacji. Starał się myśleć po francusku, a pisać po hiszpańsku. Zarzucano mu wprowadzenie ten «galicismo mental», trzeba jednak przyznać, że z zadania swego wywiązał się po mistrzowsku, gdyż stworzył sztukę zupełnie nową, nie francuską już, ani hiszpańską, lecz sztukę amerykańską, swoście odrębną, mimo że jest właściwie syntezą istniejących już prądów. To też Rubén Darío, jako twórca modernizmu, stał się nietylko Orfeuszem całej Ameryki łacińskiej, lecz wywarł także silny wpływ na poetów hiszpańskich, z których wielu uznało go za swego mistrza, jak Salvador Rueda, Juan Ramón Jiménez Francisco Villaespesa, bracia Machado i inni.

Wielkimi drogami modernizmu, w ślad za Rubenem Darío, kroczyli niebawem w Meksyku Amado Nervo (1870—1919), w Kolumbji Guillermo Valencia (ur. 1874), w Argentynie Leopoldo Lugones (ur. 1874), w Urugwaju Julio Herrera y Reissig (1875—1910), w Boliwji Ricardo Jaimes Freyre (ur. 1868), w Chile Pedro Antonio González (1863—1903), Francisco Contreras (ur. 1877) i Gustavo Valledor Sánchez, na Kubie Juana Borrero (1878—1896), na Santo Domingo Fabio Fiallo (ur. 1865). Plejada ta skupiła naokoło siebie rzesze młodych poetów, zwłaszcza w Argentynie, Urugwaju i Chile. Każdy z tych poetów jest indywidualnością artystyczną, zarówno pod względem formy, jak i treści. Amado Nervo ma wyraźne skłonności mistyczno-religijne («Perlas negras y misticas», «La Hermana Agua»); Valencia, harmonijny i dyskretny, uprawia rodzaj symbolizmu o odcieniu społecznym («Amarkos», «Las cigüeñas blancas»); Lugones kreśli misterne sylwetki kobiece we wdzięcznych sonetach i madrygałach («Los Crepúsculos del jardín»), i sławi piękno wiejskiego krajobrazu i morza («El Libro fiel», «El Libro de los paisajes»). Ekscentryczny i egzotyczny Herrera y Reissig łączy ekstrawagancje gongoryzmu z «pirotechniką słów»; Freyre'a pociąga mglistość północnej mitologii («Castalia bárbara») i tematy metafizyczne («Aeternum vale»), a wiersze Contrerasa («Esmaltines», «Raúl») nacechowane są skrajnym symbolizmem i bodleryzmem. Pomijamy poetów, hołdujących wyłącznie jednemu kierunkowi w poezji, jak neohellenista Leopoldo Díaz (ur. 1862), którego «Las sombras de Hellas» podziwiał i tłumaczył Rémy de Gourmont, jak Wenezolanin Andrés Mata, który w «Pentélicas» odtworzył «zimne piękno klasycznych marmurów», lub Gabriel E. Muñoz, autor «Helénicas». Autorowie ci są właściwie parnasistami «tout court», jakkolwiek i w ich wierszach dopatrzeć się można tendencyj modernistycznych.

Modernizm zdobywa coraz to nowych adeptów. Prąd ten porywa nawet tak oporne krainy, jak Perú i Ekwador. Początek wieku XX staje się erą młodego pokolenia, poszukującego nowych możliwości ekspresji i rytmu. W okresie tym wyróżnili się w Argentynie: Enrique Banchs (ur. 1888), wódz

modernistów rioplateńskich («El Cascabel del halcón», «La Urna»), Arturo Capdevila («Córdoba del recuerdo», «Melpomena»), Rafael Alberto Arrieta («El Espejo de la fuente»), Ernesto Mario Barreda («Talismanes»), Evaristo Carriego («Misas heréticas»), Eugenio Díaz Romero, Fernán F. de Amador, P. González Castellu i in.; w Urugwaju Edmundo Montagne («Frasas ritmicas», «Versos de una juventud»), Emilio Oribe («Alucinaciones de Belleza», «Las Letanias extrañas»), Montiel Ballesteros («Emoción»), Armando Vasseur i zmarły przedwcześnie (1923) Julio Raúl Mendilaharsu; w Chile Ernesto Guzmán («Vida interna», «El Arbol illusionado»), Carlo Pezoa Veliz («Alma chilena»), Jorge González Bastios («Misas de primavera»), Pedro Prado («Casa abandonada», «El llamado del Mundo»), J. Lagos Lisboa («Yo iba solo»), J. Munizaga Ossandón («Rutas illusorias»), Miguel Luis Rocuant («Bromas»), Antonio Bórquez Solar («Campo lirico»), V. Domingo Silva («Hacia allá»), Federico González, Angel Falco i in.; w Perù Enrique Bustamante y Ballivián («Arias de Silencio», «Odas vulgares»), Alberto Ureta («Rumor de almas»), José Maria Eguren («Simbólicas»), Angel María Céspedes; w Ekwadorze Wenceslao Pareja («Voces lejanas»), Medardo Silva i Emilio Gallegos del Campo; w Kolumbji Cornelio Hispano («Jardin de las Hesperides», «Leyenda del oro» i t. d.) i Ricardo Arenales; w Wenezueli Luis Correa; w Honduras Juan Ramón Molina («Tierras, Mares y Cielos»); w Meksyku Enrique González Martínez («La muerte del cisne») i J. J. Núñez y Dominguez («Música suave», «El inútil dolor»); na Kubie Regino Botí («Arabescos mentales»), w Santo Domingo Max Henríquez Ureña («Ánforas»). Uprawiali oni przeważnie werlibryzm i wiersz biały.

Okolo r. 1922 pojawia się nowe pokolenie, t. zw. «niespełna trzydziestoletnich», które przeszczepia na grunt amerykański najnowsze zdobycze europejskie w dziedzinie poezji (futuryzm, kubizm, nadrealizm i t. p.). Wyodrębnia się tu grupa «ultraistów», skupiająca się w Argentynie pod nazwą «Martin Fierro», w Urugwaju zaś natyryści i grupa «Krzyża Południowego». Inicjatorami tego ruchu byli Chileńczyk Vicente Huidobró, twórca t. zw. «kreacjonizmu» («Poemas árticos» i in.), Argentyńczyk J. Luis Borges («Fervor de Buenos Aires») i Peruwjanin Alberto Hidalgo («Las voces de colores», «Quimica del espíritu», «Simplismo»). Oczywiście, że i ten kierunek zdobył sobie licznych zwolenników, zarówno w Ameryce, jak w Hiszpanji. Wśród amerykańskich awangardzystów wyróżniają się: Ildefonso Pereda Valdés, Fernán Silva Valdés, González Lanuza, Brandón Caraffa, Pablo Neruda, Ricardo Güiraldes, Oliverio Girondo (Argentyna), Rubén Azocar, Salvador Reyes, Pablo de Rocka, Alejandro Gutiérrez (Chile), Francisco Sandoval, Luis de la Jara, Juan Parra del Riego, César Vallejo (Perù), Pedro Leandro Ipuche, Manuel Benavente (Urugwaj), Luis Ángel León, Hugo Mayo (Ekwador), Luis Vidales (Kolumbja), Gonzalo Carnevali, Antonio Arraiz (Wenezuela), Jaime Torres Bodet (Meksyk) i wielu innych. — Cechy, znamionujące młodą poezję, ujął Fr. Contreras w następujący schemat: a) prymitywizm (powrót do tradycji średniowiecznej, zastąpienie norm klasycznych sztuką ludową); b) psychologja integralna (zjawiska podświadome, okultyzm); c) fantazja czyli zamilowanie do tematów niezwykłych,

fantastycznych, cudacznych, egzotycznych; d) humor lub ironja, t. j. patrzenie na świat przez okulary Demokryta i ukazywanie go nam w krzywym zwierciadle; e) kult okropności, metafory niewydanej i szybkości, unikanie repetycji, amplifikacji i niepotrzebnych ozdób przymiotnikowych; f) internacjonalizm czyli kosmopolityzm. Do tych cech istotnych, «transcendentalnych», dochodzą jako cechy przypadkowe, przygodne: zamiłowanie do rzeczy i czynności mechanicznych, do maszyn, manekinów, automatów, kinematografów, automobilizmu, lotnictwa i innych sportów, technika form geometrycznych na wzór kubizmu, sztuczna ciemność stylu, zastąpienie malowidła przez schemat, skłonność do konceptyzmu, igraszek słownych i typograficznych, snobizm, ubóstwianie mody, ekshibicjonizm i merkantylizm.

Modernizm wywarł także silny wpływ na prozę. Długie okresy hiszpańskie ustępują zdaniom krótkim a treściwym; styl, wyzuty z staroświeckiej pompy, konwencjonalizmów i pustej retoryki, staje się bardziej giętki i sugestywny, dba więcej o logiczne powiązanie idei, niż o partykuły gramatyczne, wzbogaca się o nieznane dawniejszej prozie niuanse, o efekty plastyczne i malarskie. Proza zbliża się do poezji. Modernizm wycisnął również swoje piętno nawet na t. zw. *amerykanizmie*, który zwykle przeciwstawiany bywa modernizmowi. «Amerykanizm», zwany także — dla odróżnienia od amerykańizmu Stanów Zjednoczonych — «kreolizmem» lub «mondonowizmem» (od «Nuevo Mundo», «Nowy Świat»), był tylko reakcją przeciw wybrykom i wybujałościom modernizmu, przeciw newrozii schyłkowców i chorobliwym objawom sztucznego sentymentalizmu, przeczulenia, morbidez, przeciw przesadnej gallomanji i kopjowaniu szablónów europejskich, wogóle przeciw wszystkiemu, co trąciło Europą. Zdaniem niektórych amerykańistów, wyrafinowana umysłowość europejska nie harmonizuje z dziewiczą przyrodą amerykańską, lecz kryje w sobie zarodki rozkładu. «Głównym błędem modernizmu w Ameryce, jadem, który ma zgotować mu rychłą śmierć, jest naśladownictwo zagranicy. Precz z cudzoziemszczyzną! Wróg nasz, to Paryż! Na pohybel Paryżowi!» — woła jeden z przywódców «mondonowizmu», R. Blanco-Fombona. Od samego zarania piśmiennictwa hiszpańsko-amerykańskiego istnieli «amerykańści», t. j. poeci i pisarze, opiewający piękno przyrody amerykańskiej lub bohaterstwo krajowców. Już romantycy zachwycali się malowniczością ojczywego krajobrazu, nastrojami «pampy», apoteozowali gauczów i Indjan. Amerykanizm ich jednak był raczej zewnętrzny, powierzchowny i sztuczny, niepozbawiony pewnej teatralnej pozy. Obecnie poeci z subtelniejszym odczuciem przyrody łączą większy artyzm formy; zamiast malować w jaskrawych kolorach, jak romantycy, operują skrótami: pejzaż jest dla nich «stanem duszy». Impresjonizm ten wykazuje, że amerykańizm, który miał na celu walkę z modernizmem, przyswoił sobie jego formalne i istotne zdobycze. Oba te prądy nie są więc sprzeczne ze sobą, lecz przenikają się wzajemnie.

Mondonowizm od modernizmu różni się przede wszystkim silnym podkreśleniem etycznych i kulturalnych walorów amerykańskich. Dostrzec tu można kilka tendencji zasadniczych. Niektórzy pisarze starają się zneutralizować wpływy europejskie, przeciwstawiając im własny program «*criollismo*», dążący do tego, by «wlać w kreolskie tony kreolskiego ducha». «Ta kreolska sztuka przyszłości» — stwierdza Blanco-Fombona — «nie będzie już polegała na samych tylko opisach świata amerykańskiego, malowniczej dekoracji, pejzażach i obra-

zach obyczajowych, lecz na tem, że w pięknych dziełach będziemy umieli zbadać, zrozumieć i artystycznie odtworzyć duszę ludu, poprzez którą każdy artysta winien i własną swą duszę wypowiedzieć. Sztuka ta będzie więc odpowiadała zarówno osobistym, jak i zbiorowym uczuciom. Winna zaś unikać wszelkiej nieszczerości, nieszczerść bowiem pomniejsza sztukę, i nie wolno jej się stroić w szaty cudzoziemskie, bo zapożyczanie form obcych niszczy konieczną harmonję między formą a treścią myślową». Oczywiście, nie może być mowy o całkowitem zerwaniu kontaktu z umysłem życiem Europy: żadna nowoczesna sztuka nie mogłaby istnieć, chińskim murem odgrodziwszy się od reszty świata. To też wielu mondonowistów wyrzeka się Francji, by, jak marnotrawny syn, wrócić na łono matki Hiszpanji, dla której poprzednie pokolenia miały tylko słowa pogardy lub ironicznego politowania. Sam Blanco-Fombona wyznaje, że nad



Domingo Faustino Sarmiento.

«groteskowe naśladownictwa wszystkiego, co francuskie», przekłada własną «rasę hiszpańską, jej starą literaturę bez galijskich finezyj, jej literaturę żelazną» i woła z uniesieniem: «Hiszpanja jest naszą matką. Najszlachetniejsza częśćka naszej istoty, owe kilka kropli białej krwi, płynącej w naszych żyłach, to krew hiszpańska, i dzięki niej jesteśmy spadkobiercami i kontynuatorami kultury europejskiej».

Innym znamienym rysem mondonowizmu — i tu przechodzimy na teren polityczny — jest jego wrogi stosunek do anglo-amerykanizmu Stanów Zjednoczonych, owych «hombres de ojos sajones y alma bárbara», jak już Rubén Darío w odzie do Roosevelta przezwiał Jankesów. Nienawiść ta jest zresztą dość zrozumiała, gdy się zważy, że imperjalizm północnej Ameryki jest ciągłą pogroźką dla reszty państw kontynentalnych. Rząd północno-amerykański coraz częściej ingeruje w sprawy Ameryki łacińskiej, popierając jużto dyktatorów, jużto rewolucjonistów, gdy mu to jest na rękę, udzielając jej pożyczek na lichwiarskie procenty, opanowując jej bogactwa naturalne. Gdy temu sprzyjają okoliczności, przywłaszcza sobie duże szmaty ziemi, jak Texas, lub przynajmniej roztacza nad niemi swój protektorat. Wypadki w Nikaragui są najlepszą ilustracją tej podstępnej polityki zaborczej. Aneksjonizm anglo-amerykański oddawna już budzi niepokój w republikach hiszp.-amerykańskich. Niestety, rządy tych republik, skrepowane kompromisami i onieśmielone pretensjami swej gnębicielki, nie miały jeszcze odwagi wystąpić otwarcie przeciwko jej zakusom imperjalistycznym. Tem gorliwiej roztrząsają i wypowiadają się w tej sprawie różni «representative-men» południowo-amerykańscy, jako wyraziciele sumienia narodowego, nawołujący do zjednoczenia się wszystkich krajów w obronie wspólnych interesów i ideałów.

Ruch ten, jak wogóle cały mondonowizm, wyszedł z Wenezueli, kraju, który i w dziejach Ameryki hiszpańskiej odgrywał rolę przodującą, który wydał Bolívara i Sucrego i pierwszy się oderwał od Hiszpanji. Najwybitniejszym z jego przedstawicieli był niewątpliwie Domingo Faustino Sarmiento (1811—1888), który też jako prezydent Republiki Argentyńskiej tak wielkie położył za-

sługi dla ekonomicznego i kulturalnego rozwoju swego kraju. Wydał on szereg dzieł, m. i. traktat o wychowaniu («De la educación popular») i słynny «Facundo o la Civilización y la barbarie», gdzie wyłożył swoje idee polityczne. W «Conflicto y armonías de las razas en América» (1883), najdojrzałym swym dziele, podkreśla Sarmiento doniosłość autochtonizmu w duszy amerykańskiej. Zdaniem autora, bolączki społeczne Amerykanów mają swoje źródło w dziedzictwie hiszpańskim i «metyzacji», czyli pokrzyżowaniu się rasy białej z czerwoną. Przeciw wynikłej stąd anarchii politycznej istnieją tylko dwa sposoby zaradcze: oświata publiczna i migracja europejska. — W przeciwieństwie do Montalva i Bella, przywiązanych do tradycji hiszpańskiej, Sarmiento chce być tylko Amerykaninem. Ma on w sobie coś z «gaucza», jak sam twierdził zwykle, a w polemice «gauczo» często brał górę nad «Europejczykiem». Nawet w gwałtownym, chaotycznym, barbarzyńskim stylu Sarmienta przejawia się jego amerykańizm; nie dba on o poprawność, ani o wytworność formy: «Jest to chimeryczna pretensja z naszej strony» — pisze — «że chcemy być doskonali, będąc jeszcze w okresie naszego dzieciństwa, i że dbamy o formę i poprawność, gdy publiczność nie jest jeszcze zdolna ocenić tego luksusu starych cywilizacji». Albowiem «kultura narodu odzwierciedla się w języku autora; literatura jest wyrazem poziomu społecznego».

Głównymi przedstawicielami współczesnej myśli hiszpańsko-amerykańskiej są Wenezolanin Rufino Blanco-Fombona (ur. 1874), Urugwajczyk José Enrique Rodó (1872–1917), Argentyńczyk Manuel Ugarte (ur. 1874), Peruwjancin José Santos Chocano (ur. 1875), Chileńczyk Francisco Contreras (ur. 1877) i Meksykanin José Vasconcelos. Pokolenie to jest więc współczesne pierwszemu pokoleniu modernistów (niektórzy mondonowiści zamłodu holdowali modernizmowi), a pierwsze dzieła, znamienne dla obu kierunków, ukazały się mniej więcej równocześnie. Rufino Blanco-Fombona, jak Sarmiento, jak wszyscy niemal wielcy pisarze amerykańscy, należy do owych typowych aktywistów amerykańskich, którzy większą część życia spędzili w więzieniu, na wygnaniu, lub — na placówkach dyplomatycznych Starego i Nowego Świata. W więzieniu napisał Blanco-Fombona powieść kreolską «El hombre de hierro» (1905), która, podobnie jak «El hombre de oro» (1916), jest zjadliwą satyrą na rządy i stosunki wenezolańskie. W więzieniu i na wygnaniu powstały «Cantos de la prisión y del destierro» (wyd. 1911), dzieła nienawiści. W Paryżu, tym odwiecznym przytułku wygnańców, redaguje Blanco-Fombona od r. 1912 do wybuchu wojny światowej «La Revista de América». Potem osiada w Madrycie, gdzie od r. 1915 zajmuje się wydawaniem książek amerykańskich («Editorial-América»), oddając tą propagandą wielkie usługi rodzimej literaturze. — Poglądy swoje na amerykańizm wypowiedział Blanco-Fombona w licznych artykułach, przedmowach i przypiskach do wydawanych przez siebie autorów, w pracach krytycznych, jak «Letras y letrados de Hispano-América» (1908) i «Grandes escritores de América» (1917), w oryginalnej «Lámpara de Aladino» (1915), zawierającej kwintesencję jego filozofji i t. d. Możliwość je streścić mniej więcej, jak następuje: Amerykanie, zmieszani z aborygenami i ludami południowej i północnej Europy, różnią się zarówno od dawnego, jak i obecnego pokolenia Hiszpanów. Stanowią rasę odrębną, a z dawnego języka wytworzyli język nowy, neohiszpański, jak go trafnie określił Rémy de Gourmont. Karmili się przez długi czas myślą obcą, zwłaszcza hiszpańską i francuską, lecz z tych obcych kwiatów czerpali, jak zrzeczne pszczoły, miód własny. Zresztą

czy Europejczycy nie rabowali także skarbów Grecji i Rzymu? — «Jesteśmy barbarzyńcami? Doskonale! Tak, jesteśmy barbarzyńcami, lecz jesteśmy nimi na wzór Italji za czasów republikańskich: możemy popisywać się walecznymi wojownikami, jak Medjolan, bogatymi kupcami, jak Genua, wielkimi artystami, jak Florencja».

Jak Blanco-Fombona, tak i José Enrique Rodó jest optymistą. Pisarz ten zamłodu sympatyzował również z ruchem modernistycznym (napisał m. in. studjum o Rubenie Dario). Jest on twórcą pierwszej bodaj syntezy myśli amerykańskiej. Teorie jego, w których znać wpływy spirytualistycznej filozofji Renouviera, Bergsona i Boutroux, są ciekawą mieszaniną idealizmu i realizmu, intelektualizmu i afektu. Rodó jest optymistą, bo wie, że pesymizm jako żywioł destrukcyjny nie może służyć za podstawę zdrowej filozofji społecznej, ale jako realista wie również, że nie można marzyć o zupełnem uleczeniu i usunięciu odwiecznych bolączek ludzkości, co najwyżej można je uśmierzyć lub uszlachetnić. Przedewszystkiem pragnie on wszczepić w młodzież wiarę w ideały i zaufanie do własnych sił i rozpałić w jej piersiach święty ogień miłości. Mała książeczka, zatytułowana «Ariel», jest jakby helleńskim kantykiem na cześć młodości, szkołą optymizmu, filozofją zbawczego czynu, hasłem walki o ideał. Nic dziwnego, że to niewielkie dziełko zawiera więcej substancji życiodajnej niż niejeden obszerny traktat, i że stało się «idearium», duchowym brewjarzem młodzieży hiszpańsko-amerykańskiej. — Później, pod wpływem teoryj ewolucjonistycznych, ujął i streścił Rodó swoją filozofję witalizmu w lapidarnej formułce «Reformarse es vivir», albowiem «el que no avanza, retrocede» («Kto nie idzie naprzód, ten się cofa»). Ideę tę rozwinął w szeregu «essay'ów» p. t. «Motivos de Proteo» (1909).

Argentyńczyk Manuel Ugarte, poeta i aktywista jak Blanco-Fombona, rzekł się świetnie rozpoczętej kariery literackiej, by poświęcić się całkowicie publicystyce i działalności społecznej. Nie zadowolając się teoretycznym rozpatrywaniem zagadnień hiszpańsko-amerykańskich i skreśleniem programu zdrowej polityki międzynarodowej («El porvenir de la América latina»), odbył «tournée» po kontynencie w celu propagowania swych idei i zdania sobie sprawy z nastrojów, panujących w poszczególnych krajach Ameryki południowej. Zbiór odczytów, wygłoszonych podczas tej podróży, wydał w książce p. t. «Mi Campaña hispano-americana». W innem dziele («El Destino de un Continente») opisuje przebieg owej «tournée», spostrzeżenia swoje oraz refleksje, jakie mu się nasunęły. Gdy koła oficjalne i polityczne naogół obojętnie lub chłodno, z rezerwą i nieufnością odnosiły się do tej propagandy, a w północnych republikach nieraz zabraniały odczytów, większość pisarzy, studenci, robotnicy, młodzież, t. j. najżywotniejsza część społeczeństwa, witała go i słuchała z entuzjazmem, upatrując w nim wyrażiciela własnych niepokojów i aspiracyj.

Wróciwszy do Argentyny, Ugarte usiłował złączyć wszystkie chętne mu żywioły i stworzyć zespół, który byłby niejako wyrazem zbiorowego sumienia kontynentu, symbolem jedności i tamą przeciwko zakusom imperjalizmu.

Tymczasem wybuchła wojna światowa, komplikując wielkie problemy międzynarodowe.

Blanco-Fombona, Rodó, Ugarte, Contreras i inni ideologowie starali się praktycznie rozwiązać problemat amerykański. W osobie Joségo Vasconcelosa, Meksykanina, posiada Ameryka łacińska swego Mesjasza, którego natchnionych

słów słucha ze skupieniem, z jakim dawni Aztekowie przysłuchiwali się proroczym słowom swoich kapłanów. Zamłodu już zainteresowała Vasconcelosa religijna literatura indyjska i natchnęła go do studjów filozoficznych i estetycznych, przesiąkniętych wzniosłym idealizmem, jak «Una teoría del ritmo», «Monismo estético». W tem dziele poddaje rewizji teorię A. Comte'a o trzech ustrojach społecznych i usiłuje nadać jej znaczenie ogólniejsze, głębsze. W kolejności trzech ustrojów: materialistyczno-wojowniczego, intelektualno-politycznego i duchowo-estetycznego upatruje Vasconcelos «proces kosmiczny, który stopniowo wyzwala nas z pod panowania konieczności i pomału poddaje cały tryb życia wyższym prawom uczucia i fantazji». Gdy więc przejdziemy do ostatniego stadjum, nie będziemy się już rzadzili ani gwałtem, ani nawet rozumem, lecz smakiem; będziemy wówczas żyli «w radości, jaką daje miłość». Ta «wiara w potęgę ducha» i zagłębianie się w religijnej myśli Indyj natchnęły Vasconcelosa do napisania tragedji p. t. «Prometeo Vencedor», rozgrywającej się w dalekiej przyszłości, gdy wyczerpią się wszystkie możliwości ludzkie.

Niedługo potem ogłosił Vasconcelos wynik swych studjów nad filozofją indyjską w obszernej pracy, świadczącej o głębokiej wiedzy i krytycyzmie: «Estudios indostánicos». Analizuje w tem dziele wszystkie skarby mądrości indyjskiej, począwszy od Wedy, Upaniszad i filozofji braminów aż do nowoczesnego wedyzmu i jogizmu, a wkońcu stara się uzgodnić i ująć w syntezę dwie najczystsze krynice spirytualizmu: budaizm i chrystjanizm, twierdząc, że Budda Maitreya, Prorok Dobroci, zwiastowany przez Çakia Mouni, był Chrystusem zaklinającym fatum Karma, zapomocą łaski Bożej.

Poezja amerykańizmu. W literaturze pięknej amerykanizm przejawia się jako powrót do prostoty i szczerości, lub jako naturyzm, czyli zamiłowanie do przyrody. Ten to kierunek cechuje zwłaszcza poezję wenezolańską. José Ramón Yepes (1822—1881), później Victor Racamonte, Samuel Dario Maldonado, Francisco Lazo Marti («Silva criolla») byli romantycznymi śpiewakami przyrody. W okresie modernizmu wznowił ten kierunek Peruwjanin José Santos Chocano (ur. 1875). W przeciwieństwie do liryzmu Daria, poezja Chocana ma charakter epiczny, męski, przypominający miejscami potężny głos W. Hugo: śpizowy podzwiek liry, wojowniczy temperament, nienawiść ku tyranji, patetyczna skłonność do amplifikacyj, wspaniałość obrazów i przejęcie się wysokiem posłannictwem poezji — oto znamienne rysy, cechujące młodzieńcze zwłaszcza utwory poety, jak «Iras Santas» (1894) i «La Epopeya del Morro» (1899), nagrodzona przez Ateneo w Lima. Był Chocano nie tylko piewą cudów przyrody, Amazonki, Orinoka, Andów (jak Bello i Andrade) i miast amerykańskich (Buenos Aires, Lima), lecz również wyrazicielem społecznych i demokratycznych aspiracyj Ameryki hiszpańskiej. «Alma América» (1906) — poprzedzone pięknem «Preludio» Rubena Daria — wyraża duchową solidarność wszystkich ludów posługujących się mową hiszpańską. Inne utwory Chocana, jak sonet «Al Istmo de Panamá», «La Epopeya del Pacifico», «Canto al Porvenir», mają charakter symboliczny, proroczy, podobnie jak utwory Walta Whitmana. Jak przesmyk panamski, łączący dwa oceany, jest symbolem pokoju, unji, harmonji, tak i ocean Spokojny, oplókujący całe wybrzeże zachodniej Ameryki, ma znaczenie symboliczne. Twórczość Chocana obejmuje rozległą skalę między dwoma biegunami hiszpanizmu i amerykanizmu, między «amor a España» i «pasión a América». Dwoistość



swej natury opisał poeta w przepięknym sonecie «Blazón», który kończy się, jak następuje:

Mi fantasia viene de un abolengo moro:  
 los Andes son de plata, pero el León es de oro;  
 y las dos castas fundo con épico fragor.  
 La sangre es española e incaico es el latido;  
 ¡ y de no ser poeta, quizás yo hubiese sido  
 un blanco Aventurero o un indio Emperador!

Wielkość przyrody, wielkość Inków, wielkość Hiszpanji — oto charakterystyczny trójdzwięk, odzywający się we wszystkich niemal utworach Chocana. Znamienny dla panamerykanizmu Chocana jest poemat «Libertad!», w którym obwieszcza nową rasę, wywodzącą się z północnego Adama i łacińskiej Ewy:

«Y el país de las Amazonas fué el centro del mundo».

Majestatyczna «Epopėja Pacyfiku» rozebrzmiała potężnem echem po całej Ameryce łacińskiej. W Chile skierowała uwagę młodych poetów ku morzu i górrom, opasającym szeroką wstęgą ten długi szmat ziemi. Diego Dublé Urrutia zapowiadał się w «Del mar a la montaña» (1902) jako przyszły rywal Chocana, lecz z niewiadomych przyczyn nakazał potem milczenie swej lirze. Manuel Magallanes Moure (†1924) odtwarza w «Matices» piękności pejzażu chilińskiego, a Samuel A. Lillo opiewa nietylko czary przyrody («Canciones de Arauco»), lecz opisuje również dzikie życie w górach, życie Indjan, łowy, a w «Chile heroico» wskrzesza przeszłość kraju od czasów Michimalonca aż do wyprawy «Esmeraldy». W Argentynie Ernesto Mario Barrera odkrywa poezję miast, Juan Burghi jest przyjacielem zwierząt, Carlos Obligado ujmuje w mowę wianą rytmem fal rzeki Paraná, a Miguel A. Camino wiedzie słuchaczy w poetycką wycieczkę po Andach. W Urugwaju Emilio Frugoni sławi urodę swego rodzinnego miasta («Poemas montevideanos», 1925), Elias Regules opisuje życie gauczów i metysek («chinas»), ich dzikie pieśni i tańce, błysk ich sztyletów i barwy jedwabnych chust («Versos criollos», 1915), gdy Santiago Maciel w obszernym poemacie, pachnącym jak «campos» urugwajskie, opiewa idyllę dwojga kochanków i tragiczną śmierć «novia» (oblubienica). W Wenezueli głównym propagatorem sztuki kreolskiej (obok Chocana) był Gonzalvo Picón Febres (†1919), autor dwóch tomów poezyj («Caléndulas», «Claveles encarnados y amarillos») i kilku powieści naturalistycznych. W Kolumbji mamy długi szereg poetów-regjonalistów, jak Cornelio Hispano («Elegias caucanas»), Carlos Villafañe («Tierra del alma»), Ricardo Nieto. G. Castañeda Aragón wyjaśnia we wstępie do «Máscaras de bronce», że «poezja jest krajobrazem i wyrazieliwą wszelkich zmian, któremi falują pole, morze i góry»; Miguel Rasch Isla ujmuje przyrodę zarówno w klasyczne, jak i romantyczne rytmy («A un árbol naciente»); Daniel Bayona Posada (†1920) nie gardzi w swych eklogach bodaj gwarą owczarzy. Niepodobna tu pominąć tragicznej postaci Joségo Eustasia Riverę, który padł ofiarą dżungli, chcąc zgłębić jej odwieczną tajemnicę. Dżungla wspaniała, dżungla zdradziecka i zbrodnicza, okrutnie się zemściła na intruzie. Błądził po tym «cementarzu olbrzymim i mrocznym», pogrążony w rozpacz, trawiony tęsknotą, dręczony przez febrę. Zmarł, zaledwie ukończywszy swe dzieło, jedyne w literaturze amerykańskiej, mocne, arcyrealistyczne: «La Vorágine».

Rozkwit «naturyzmu» idzie w parze z rozkwitem liryki miłosnej. Uprawia go wielu poetów, jak José Gálvez, najzdolniejszy z peruwjańskich uczniów Chocana («Conversión de Venus»), i ziomkowie jego Juan de Carpio i Leonidas A. Yerovi, poeta gorzkiej melancholji. Niektórzy wahają się między modernizmem a «kreolizmem», jak Urugwajczyk Emilio Oribe; inni starają się pogodzić oba kierunki, patrząc na swojski pejzaż z perspektywy modernizmu. Znamienne pod tym względem są np. «stylizowane» legendy i bajki («Fábulas») Urugwajczyka Montiel Ballesterosa (ur. 1888). Są to podania o ptakach, kwiatach, drzewach, których źródłem są najczęściej opowieści krajowców: świerszcz gra na gitarze, a gaucho całuje kochankę; niewierna żona «payadora» przemienia się w «smutnego i słodkiego» ptaka; ptaszek «chirrinche» jest symbolem płomiennego serca ostatniego kacyka — oto tematy niektórych «fábulas», pełnych czarującej fantazji, wdzięku i dowcipu. W Meksyku, gdzie regjonalizm reprezentują głównie poeci Manuel José Othón (†1906), sonecista Luis G. Urbina («Puestas de sol») i Rafael López, ukazują się także podobne legendy, ale tu mają one charakter misternych cacek chińskich («Biombo» Jaime'a Torresa Bodeta), lub dziwacznych grymasów staromeksykańskich papirusów, jak «Holocaustos» J. J. Nuñeza y Domínguez (ur. 1887).

Powieść i nowela. Jak w poezji, tak i w nowoczesnej powieści amerykańskiej można odróżnić dwie tendencje: modernizm i mondonowizm. Dla zrozumienia jej charakteru niezbędny jest rzut oka na dotychczasowy rozwój powieści hiszp.-amerykańskiej od początków romantyzmu do końca wieku XIX. W okresie tym powieść amerykańska była mniej więcej kopją lub transpozycją schematów europejskich, dopasowywanych «tant bien que mal» do warunków amerykańskich, nie tylko pod względem konstrukcji i techniki powieściowej, lecz również i pod względem tendencji. Mamy więc, jak i w Europie, typ powieści historycznej, społecznej, psychologicznej, realistycznej i naturalistycznej. Zwłaszcza realizm i naturalizm zdobyły sobie licznych adeptów, a wpływy Zoli i Maupassanta w tej dziedzinie nie były mniejsze od wpływu, jaki na poetów amerykańskich wywierał «król poetów» W. Hugo. Tylko pięć krajów może poszczycić się nieprzerwaną i względnie oryginalną tradycją powieściową oraz wielkim bogactwem powieściopisarzy: Chile, Argentyna, Urugwaj, Wenezuela i Meksyk.

W Chile, kraju, który wydał niewielu poetów, lecz był ojczyzną uczonych, historyków, polemistów, kwitnęła głównie powieść historyczna i społeczna. Pierwszą powieść chilijską, «El Inquisidor mayor o historia de unos amores», wydaną w Limie r. 1852, napisał Manuel Bilbao (1827—1895); drugim romansistą co do czasu i pierwszym co do płodności, a według niektórych największym wśród autorów amerykańskich był Alberto Blest Gana (1830—1922), który ubiegał się o tytuł «amerykańskiego Balzaca». Najbardziej znaną powieścią jego są «Los trasplantados» (1904), zjadliwa satyra na parwenjuszy amerykańskich, którzy pragną wejść do arystokracji europejskiej. Z innych autorów, piszących w 2-giej połowie XIX wieku, zasługują na wzmiankę: Martín Palma (1821—1884), najpoczytniejszy obok Blesta Gany pisarz chilijski; Moisés Vargas (1843—1898), autor powieści moralnej p. t. «Un drama íntimo»; Liborio E. Brieba (1841—1897), który obok powieści historycznej uprawiał, podobnie jak Francisco Ulloa, tak popularną w całej Ameryce powieść zbójcką («novela de banderolismo»); Ramón Pacheco (1845—1888); Daniel Barros Grez (1834—1904), autor

najlepszej z chilijskich powieści historycznych («Pipiolos y pelucones»), który wskrzesił także romans awanturiczny na wzór «Don Kiszota» (w 6-tomowym «El Huérfano») i powieść szelmowską («Primeras aventuras del maravilloso perro «Cuatro Remos» en Santiago», 1898). Kierunek naturalistyczny reprezentują m. i.: zolista Vicente Grez (1847—1909), Enrique Montt, celujący w studjach kobiecych («Mujer y ángel», «Laura Duverne», 1883), kostumbrysta Pedro Nolasco Cruz («Flor de Campo», 1887), Valentin Murillo, Alejandro Silva de la Fuente i Emilio Rodriguez Mendoza, autorowie powieści psychologicznych, wreszcie Borja Orihuela Grez i René Brickles, uprawiający nowelę polityczną.

W Argentynie tradycyjna powieść gauczowska około r. 1880 stopniowo ulega «naturalizacji». Przejście od kierunku romantycznego w powieści do naturalizmu stanowią dzieła Eduarda Gutierrez, wprowadzające gauczów-zbrodniarzy. Akcja z pampy stopniowo przenosi się do przedmiejskich dzielnic i kosmopolitycznych salonów Buenos Aires, stanowiących podatny teren dla chciwych sensacyj zolistów bonaryjskich.

Powieść urugwajska rozwijała się równolegle z powieścią argentyńską. Po romantycznych idyllach Carlósa Marii Ramirez (1848—1898), przepojonych zapachem urugwajskich «campos» («Amores de Marta», «Los palmares»), zaznacza się już u Eduarda Aceveda Diaza (ur. 1854), przezwanego «Goncourtem Urugwaju», pewien zwrot ku realizmowi. Pierwsza jego powieść «Brenda» (1894), choć należy jeszcze do typu romantycznego, obfituje już w epizody realistyczne, lecz w trylogji «Ismael»-«Nativa»-«El grito de Gloria» zbliża się autor do naturalistycznych tendencji współczesnego Reylesa. Jeśli Acevedo Diaz jest «Goncourtem Urugwaju», to Mateos Magariños Solsoña zasługuje na miano «urugwajskiego Zoli», gdyż powieść jego «Las Hermanas Flammery» (1893) tak dalece przypomina Zolę, iż wygląda na naśladownictwo; nowelistę Javiera de Viana (1872—1927), którego opowiadania stanowią «bogate muzeum pampy», porównywano niejednokrotnie z Maupassantem i Turgenjewem.

Podobną ewolucję, jak w Argentynie, stwierdzić można i w Wenezueli. Przejście od romantycznych powieści Fermína Tora, Julia Calcaña («Blanca de Torrestella», 1868, powieść osnuta na tle odrodzenia włoskiego) i Joségo M. Manrique'a do naturalizmu tworzą tu powieści fantastyczno-zbójceckie typu «Zárate» (1882) Eduarda Blanca. Około r. 1880 młoda generacja wenezelańska rozechwytuje dzieła Zoli, a profesorowie uniwersytetu w Caracas popularyzują ewolucjonizm Darwina. Tomás Michelena, uczeń Zoli i Bourgeta, wydaje w r. 1884 powieść «Débora», gdzie staje w obronie rozwodu, i nowelę psychologiczną «La Hebreá». Naturalizm Zolowy i weryzm psychologiczny bratają się również w powieściach Joségo Gila Fortoula, autora powieści autobiograficznej «Julián» i dwóch nowel, noszących wybitne piętno bourgetowskie: «Idilio?» i «Pasiones». Zmysłowy element Zolowego naturalizmu cechuje zwłaszcza egzotyczne opowiadania Cesara Dominiciego i szkice z życia wenezelańskiego, jakie pisali m. i. Rafael Cabrera Malo i Arévalo González.

Meksykańska nowelistyka 2-jej połowy XIX wieku opiera się na realizmie powieści pikaryzującej Lizardiego («El Periquillo Sarniento», 1816), naśladowanej przez Manuela Payna w «El Fistol del Diablo» (1845) i w «Los Bandidos de Río Frio» («novela naturalista, humorística, de costumbres, de crime-

nes y de horrores», jak głosi podtytuł), przez Luisa Gonzagę Inclana w zbójceckiej opowieści «Astucia, el jefe de los Hermanos de la Hoja...» (1865—66) i przez kostumbrystę Joségo Tomasa de Cuéllar, autora ciekawych obrazków obyczajowych, wydanych pod zbiorowym tytułem «La Linterna mágica» (1872—92). Nowoczesnych pikarów i opisy szumowin społecznych spotykamy jeszcze w niektórych powieściach Porfiria Parry («Pacotillas») i Rafaela Delgada («Calandria»). Obok tych powieści, stopniowo ulegających wpływom naturalizmu francuskiego, kwitnęła tu też bujnie — jak w Chile — powieść historyczna i pseudohistoryczna, od wypraw konkistadorskich aż do wypadków współczesnych.

W innych krajach Ameryki hiszpańskiej powieść rozwijała się słabo. Pomiając narazie Ricarda Palmę (1833—1919), autora czarujących «Tradiciones peruanas», prekursora nowoczesnych nowelistów i humorystów, powieść peruwiańska była uprawiana prawie wyłącznie przez kobiety. Znany autor kubański Alberto Insúa należy politycznie i umysłowo do literatury hiszpańskiej, podobnie jak i rodaczka jego, głośna poetka G. Gómez de Avellaneda. W Kolumbji powieść, tak świetnie zaczęta przez «Marję» Isaaca, nie znalazła godnych kontynuatorów, ani też nie zdołała się zakorzenić w Boliwji i Ekwadorze.

Na przełomie XIX i XX wieku powieść i nowela, pod wpływem amerykańizmu, budzi się do nowego życia, stopniowo wysuwa się na pierwszy plan i zajmuje czołowe miejsce w twórczości literackiej. Napozór pozostaje ona w dalszym ciągu realistyczna lub naturalistyczna, lecz wnika teraz coraz głębiej w psychikę ludu, wyzwalając się coraz bardziej z obcych jej naleciałości europejskich. Nie zrzekając się barwnych i sugestywnych opisów przyrody dawniejszych «novelas de costumbres», przedstawia ludzi, którzy nietylko żyją, lecz myślą i czują po amerykańsku, których umysłowość, zalety i wady, słowem, cała fizyczna i moralna istota pozostaje w ścisłym związku z otaczającym ją światem i środowiskiem, rysując się niezmiernie plastycznie na tle przyrody. To już nie są zamerykanizowane powieści europejskie, lecz dzieła przesiąknięte całkiem atmosferą i zapachem ziemi amerykańskiej, jakkolwiek w mistrzowskiej nieraz technice oczywiście i tu odkryćby można ślady wielkich mistrzów europejskich. Mistrze nowelistyki amerykańskiej potrafili skojarzyć najżywotniejsze elementy tradycyjnego regionalizmu z nowoczesnymi zdobyczami naturalizmu, psychologizmu i impresjonizmu, lecz natchnienie czerpali wyłącznie z gleby rodzimej.

Literacki ten «kreolizm» wyszedł z Wenezueli, jak cały nowoczesny amerykańizm. Gonzalo Picón Febres (1860—1919), jeden z głównych pionierów sztuki kreolskiej, dowodzi w dziele swem «Literatura venezolana en el siglo XIX» (1906), że od Andresa Bella («Silva»), aż do czasów najnowszych literatura ta najlepsze swe soki czerpała zawsze z ziemi wenezolańskiej. Sam też przyczynił się do jej wzbogacenia, zarówno dwoma zbiorami poezyj, jak i szeregiem powieści, z których największy rozgłos zdobył sobie «El sargento Felipe» (1899). Jest to obok «Peonia» (1890), powieści Manuela Romera Garcii, jedna z najlepszych powieści kreolskich. Dla tego, co pragnie bliżej się zapoznać z życiem Wenezueli, oba te dzieła są cennym źródłem informacji. Lecz największym z tej grupy regionalistów jest bezsprzecznie wspomniany już kilkakrotnie Rufino Blanco-Fombona, autor dwóch potężnych powieści «El hombre de hierro»

(1905) i «El hombre de oro» (1916), z których zwłaszcza pierwsza jest klasycznym wzorem swego rodzaju. Blanco-Fombona, talent wszechstronny, niezrównany stylistą, satyryk, poeta i historyk, jest również jednym z mistrzów noweli amerykańskiej: jego «Cuentos americanos» pod względem artyzmu nie ustępują nowelom Maupassanta, a pod względem dramatycznego napięcia nieraz je przewyższają. Jako autorzy powieści i nowel kreolskich, wślawili się również Luis Urbaneja Achelpohl («En este país»), Pedro César Domínguez («Cóndor», 1925), Rafael Bolívar i krytyk Manuel Díaz Rodríguez, autor «Ídolos rotos» i «Sangre Patricia». Charakterystycznym rysem licznych powieści wenezelańskich są wycieczki satyryczne przeciw panującym w kraju stosunkom. Tendencja ta cechuje między innymi dzieła Blanca-Fombony, zarówno jak Miguela Eduarda Parda.

We wszystkich krajach Ameryki hiszpańskiej powstaje teraz bogata i niezmiernie zajmująca literatura regionalna w mowie wiązanej i niewiązanej. 90% wszystkich żyjących dziś powieściopisarzy uprawia z większym lub mniejszym powodzeniem powieść kreolską, regionalną. Obecnie kwitnie ona najbardziej w Chile, Argentynie i Urugwaju, które już w poprzednim okresie zajmowały przodujące miejsce w twórczości powieściopisarskiej.

W Chile sztukę kreolską rozpowszechnił Baldomero Lillo (1867—1923) zbiorem dramatycznych nowel z życia górników chilijskich («Sub terra», 1904), poczem wydał drugi zbiór «Sub sole» (1907). Spędziwszy młodość swą w Lota i Lebu, wśród górników i marynarzy, miał sposobność poznać dokładnie tryb życia, kłopoty i cierpienia prostego ludu, które w tak żywy sposób potem odtworzył. Jako malarz obyczajów wielkiego świata i patrycjuszów Santiago, zdobył sobie rozgłos Luis Orrego Luco (ur. 1866), autor «Un idilio nuevo» (1900), pierwszej naprawdę nowoczesnej powieści chilijskiej, «Casa grande» (1908), «En Familia» i in. Wśród licznych pejzażystów wsi, gór i morza wyróżnili się: Federico Gana («Días de campo»), Rafael Maluenda («Escenas de la vida campesina»), Manuel Jesús Ortiz («Cartas de la aldea»), Augusto Thomson («La lámpara en el molino»), Víctor Domingo Silva, autor zbioru nowel «La pampa trágica», w którym opisuje «jak się żyje i jak się umiera w kraju saletry»; Fernando Santiván («En la montaña»), Mariano Latorre («Cuna de cóndores», «Zurzulita»); G. Labarca Hubertson («Mirando al Océano») i Alberto del Solar, który akcję powieści swej «El Faro» (1902) rzucił na tło pejzażu jednej z wysp morza chilijskiego. Z innych kostumbrystów zasługują na wzmiankę: Joaquín Díaz Garcés, którego humorystyczne «cuadros de costumbres», uprzednio ogłoszone w «El Mercurio», zebrano w 2 tomach «Páginas chilenas»; Eduardo Barrios i Daniel Riquelme, autorowie obrazków z życia żołnierzy i wojny chilijsko-peruwjańskiej. Wśród powieściopisarzy chilijskich wysuwają się na pierwsze miejsce: Emilio Rodríguez Mendoza i Pedro Prado. Mendoza w r. 1899 wydał powieść p. t. «Última esperanza», w której wykazuje zgubny wpływ powieści francuskich na publiczność chilijską; późniejsze powieści, jak «Vida nueva» (1902), «Cuesta arriba» (1911), «Santa Colonia» (1917), odznaczają się barwnym kolorytem miejscowym i trafną analizą psychologiczną typów chilijskich. Poetycka wizja krajobrazów rodzinnych cechuje również dzieła Pedra Prada, który prócz poezji w stylu nowoczesnym («La Casa abandonada»)

napisał idylliczną powieść «La Reina de Rapa Nui» (1914), której akcja rozgrywa się na jednej z wysp Pacyfiku.

W Argentynie noweliści, czyli autorzy kreolskich «cuadros de costumbres», również wyprzedzili właściwych powieściopisarzy. Na przełomie XIX i XX wieku zjawia się tu liczna plejada kostumbrystów i miłośników kreolizmu, jak Joaquín V. González («Mis montañas», 1892), przezwany «Echeverrią Andów», M. P. Leguizamón («Recuerdos de la tierra», 1896; «Alma nativa», «Montaraz», «De cepa criolla»), José S. Álvarez, który prócz szkiców regionalnych («Viaje al país de los matreros» i «En el mar austral», 1897) jest autorem wydawanych w pismach perjodycznych skeczów i dialogów; Godofredo Daireaux («Costumbres criollas»), Roberto J. Payró («Pago chico», «La Australia argentina», satyryczne obrazki z podróży po Patagonji), Martín Gil («Modos de ver», sceny z życia w górach Cordoby), Ricardo Rojas («El país de la selva»), Juan Carlos Dávalos, malarz Andów, Manuel Ugarte («Cuentos de la Pampa») i E. Montagne («El Fin del mundo»). — Jako autorowie powieści kreolskich, wybili się: Roberto J. Payró, Benito Lynch, Manuel Gálvez, «Hugo Wast», Ricardo Güiraldes i Martín Aldao. Payró (1867–1928), prócz nowel i dramatów napisał dwie powieści obyczajowe: «El casamiento de Laucha» (1906) i «Las divertidas aventuras del nieto de Juan Moreira» (1910). Wojna światowa zastała go w Belgji, gdzie napisał jeszcze kilka dramatów i powieść historyczną «El capitán Vergara» (wyd. 1925). Benito Lynch napisał około 10 powieści regionalnych, z których największy sukces zdobyły sobie «Caranchos de la Florida» (1916) i «El Inglés de los güesos» (1924), osnute na miłostkach angielskiego antropologa i młodej kreolki, która po jego wyjeździe popełnia samobójstwo. Manuel Gálvez (ur. 1882) wystąpił w r. 1916 z powieścią naturalistyczną, «La maestra normal»; w późniejszych dziełach («El Mal metafísico», «La sombra del convento», «Nacha Regules», «La tragedia de un hombre fuerte») dał się poznać jako sumienny psycholog, choć publiczność ceni w nim głównie malarza obyczajów prowincji La Rioja. «Hugo Wast» (Gustavo Martínez Zuviria), najpłodniejszy i najpopularniejszy z młodych autorów argentyńskich, napisał dotąd około 20 powieści, z których «Flor de durazno», sprzedana w przeszło 100.000 egzemplarzy, była jednym z największych sukcesów księgarskich ostatnich czasów. Inna powieść Wasta («Desierto de piedra») otrzymała w r. 1925 pierwszą nagrodę literacką. «Hugo Wast» nie jest wybitnym psychologiem, ani stylistą, pisze jednak w sposób zajmujący i barwnie odtwarza środowisko i obyczaje ludności. Najlepszą bodaj powieścią, jaka wyszła z pod pióra Argentyńczyka, była «La gloria de Don Ramiro» Enrique'a Larrety, ale ta czarująca wizja Toleda za rządów Filipa II nic nie ma w sobie argentyńskiego i w Europie większe miała powodzenie niż w Ameryce. Druga powieść Larrety, «Zogoiibi» (1926), jest obok «Don Segundo Sombra» Güiraldesa jedną z najlepszych powieści o pampie i życiu w estancjach. Gorączkowy tryb życia i kosmopolityzm miasta, jego śmieszności i kontrasty, słowem, wszystkie blaski i niedze Buenos Aires obrazowo i z subtelną ironją przedstawił Martín Aldao w «La Novela de Torcuato Méndez».

Urugwaj nie może się poszczycić takim bogactwem dzieł noweleskowych, co Chile i Argentyna, nie brak jednak i tam utalentowanych nowelistów, jak wspomniany wyżej Javier de Viana, który, prócz powieści «Gaucha», ogłosił trzy

zbiory nowel regionalnych pod egzotycznymi tytułami «Yuyos» (1912), «Macachines» (1913), «Cardos» (1914), jak Montiel Ballesteros i Santiago Maciel (obu poznaliśmy już jako poetów), jak Victor Arreguine lub Horacio Quiroga. Powieściopisarzy niewielu posiada ten kraj, ale jeden z nich, Carlos Reyles (ur. 1870), należy do największych, jakich wydała ziemia amerykańska. Z przekonania naturalista, uczeń Zoli, utrwalił Reyles w potężnych freskach na tle życia urugwajskiego plastyczne typy mieszkańców estancji w «El Terruño» (1916), najlepszej powieści ziemi urugwajskiej. — «La Raza de Cain» (1900) — to rasa niezadowolonych z życia, chorujących na brak woli, którzy sięgają wokół siebie nieszczęście. Zbrodnia dla takiego człowieka jest potrzebą życiową: on zabija, aby sobie samemu dowiedzieć, że potrafi «chcieć», że ma wolę. Tu już nie Zola przemawia do nas, lecz Dostojewskij. «La muerte del cisne» (1911) — to łabędzi śpiew, bankructwo idealizmu wobec triumfującego utylitaryzmu. Wreszcie «El Embrujo de Sevilla» — to czarująca wizja Andaluzji, gdzie miłość przejawia się w ekstazie mistycznej, lub — zbrodni. Reyles lubuje się w dramatycznych konfliktach; antagonizm między wsią a miastem, nędzą a bogactwem, przyrodą a nauką — oto ulubione jego tematy. Obok Reylesa najbardziej reprezentatywnym autorem urugwajskim jest Vicente A. Salaverri, którego powieści («El corazón de María», «La vida humilde» i t.d.) przepojone są miłością ziemi ojczystej, przytem niepozbawione pewnej siły i rubaszości, odziedziczonej może po przodkach baskijskich («Este era un país», «El hijo de León»).

Istnieje jakiś tajny trybunał na Olimpie, jakaś sprawiedliwość wyrównawcza, która sprawia, że nieraz kraj ubogi w poetów młodych rozbłyska jakimś wielkim talentem. Nikaragua była poetyckim zerem, zanim Rubén Darío rozniósł jej sławę po Starym i Nowym Świecie. W Perù, kraju miernoty literackiej, urodził się największy obok Blanca-Fombony z współczesnych nowelistów hiszpańsko-amerykańskich: Ventura García Calderón (ur. 1886), który sławę swą zawdzięcza dwom skromnym zbiorom nowel peruwjańskich: «La venganza del cóndor» i «Dolorosa y desnuda verdad». Syn prezydenta Republiki Peruwjańskiej, żył Calderón długi czas we Francji, gdzie, pisząc krytyki i redagując «Revue de l'Amérique latine», przejął się kulturą francuską, której nikt lepiej nie skojarzył z kulturą hiszpańską i rodzimą. Z Perù wyniósł melancholijną zadumę Inkasów i szczyptę soli peruwjańskiej, Francja dała mu poczucie umiaru i estetycznego wykończenia, wdzięk i dowcip, a Hiszpanja dostarczyła mu najlepszych wzorów stylu. «Dziś nikt lepiej od niego nie umie pisać po hiszpańsku», wyraża się o nim wielki krytyk Gonzalo Zaldumbide. Nowelki Calderona to perły najczystszej wody, istne klejnoty stylu. Niektóre są może aż nadto wyczelowane i wystylizowane, lecz każda z nich jest w swoim rodzaju arcydziełem. Krystaliczna jasność stylu, dramatyczne napięcie i subtelna ironja — oto najbardziej uderzające cechy «Zemsty Kondora». «Ostatnia przyjaciółka», jest tragedją starego Indjanina, któremu zabrano jedynaka do wojska i który, wzgardzony i wyszydzany przez białych, wraca wieczorem do domu, by zwierzyć się z swej męki wiernej i mądrej lamie; te proste dzieje pełne są biblijnego niemal namaszczenia, jakiejś niezrównanej wielkości epicznej. Calderón włada językiem francuskim nie mniej świetnie niż własnym; świadczą o tem nowelki, wydane p. t. «Récits de la vie américaine» (1925) i «Couleur de sang» (1931). Z powieściopisarzy peruwjańskich zasługują na wzmiankę Felipe Sassone, z pochodzenia Włoch

i Enrique A. Carrillo. — W sąsiedniej Boliwji, gdzie przeważa żywioł indyjski, powieść regionalna osnuta jest przeważnie na tragicznej epopei zamierającej rasy, jak powieść inkajska *Abla Alarcona* («En la corte de Yahuar-Huacac») lub «Raza de bronce» Alcidesa Argüedasa, autora «Wata-Wara» i «Vida criolla». W Kolumbji odżyła zaniedbana po Isaacsie powieść regionalna dzięki autorom takim, jak Tomás Carrasquilla («Frutos de mi tierra», «La Marquesa de Yolombó», 1928), Eduardo Zuleta, Samuel Velázquez, Rómulo Gallegos.

Regionalizm meksykański ma kilku wybitnych przedstawicieli. Jednym z pierwszych był Cayetano Rodríguez Beltrán (ur. 1866), opisujący z realizmem i humorem typy i krajobrazy rodzinne w «Perfiles de terruño», «Cuentos costenos», «Pajarito» i in. Większy jeszcze rozgłos zdobył sobie Federico Gamboa (ur. 1864), autor powieści pisanych w duchu naturalizmu francuskiego, lecz obfitujących w sceny z życia meksykańskiego, jak «Apariencias» (1892), «Suprema Ley» (1886), «Metamorfosis», «Santa». Wśród młodszych powieściopisarzy wyróżnia się Carlos González Peña, który ogłosił kilka powieści obyczajowych («La Chiquilla», «La Musa bohemia», «La Fuga de la quimera», 1907—19).

Na Kubie zainicjował ruch regionalny zmarły przedwcześnie krytyk Jesús Castellanos (1879—1912), opisując w «La Tierra adentro» i w «La Manigua sentimental» sielskie życie na wyspie. Wśląd za nim uprawiają kreolską powieść kubańską młodszy autorowie, jak Alfonso Hernández Catá, zamieszkujący obecnie w Madrycie, Carlos Loveira («Los Inmorales», 1920; «Los ciegos» i in.) i Arturo Montori («El tormento de vivir», 1922). — W innych krajach Ameryki środkowej kreolizm rozwija się pomyślnie. W Republice Dominikańskiej Francisco Gregorio Billini († 1898) jest autorem legendy o wybitnym kolorycie miejscowym («Bani o Engracia y Antoñita»), gdy Tulio M. Cestero (ur. 1877) wskrzesza poezję dawnych Aten Nowego Świata: starego grodu Santo Domingo de Guzmán. Z kostumbrystów zasługują na wzmiankę: Luis Dobles Segreda, Joaquín García Monje, Rómulo Tovar i Manuel González Zeledón («La Propia»), który w swoim weryzmie posuwa się do fonetycznej niemal transkrypcji gwary tamecznej.

Humoryści. Inną cechą, znamionującą wielu regionalistów, jest humor, który jest w niektórych krajach, jak Peru i Meksyk, niejako tradycją, odziedziczoną po przodkach andaluzyjskich. Znamienny pod tym względem jest choćby fakt, że «prekursor» nowoczesnych humorystów, autor «Tradiciones peruanas», Ricardo Palma, nie znalazł odpowiedniejszego określenia dla swych anegdot historycznych i obrazków obyczajowych z epoki kolonialnej, jak właśnie słowo «tradición». Przed nim już odznaczał się humorem poeta peruwjański Pedro Paz Soldán y Unánue (1839—1895), autor heroikomicznego poematu «La Pinzonada», w którym ośmiesza brawurę admirała Pinzona, i satyrycznych «Roterupadas», skierowanych przeciwko wierszoklecie nazwiskiem Roterup. Pisał też Paz Soldán ironiczne «Cuadros y episodios peruanos» (1867) i założył satyryczne pismo «El Chispazo». W Wenezueli Pedro José Hernández ujmował w mowę wiążaną humorystyczne «cuadros» (obrazki obyczajowe) w formie bajek, epistoł i wesołych sonetów. Nawet wśród poważnych i posepnych Chileńczyków zamieszkał humor w postaci dwóch pism humorystycznych i satyrycznych, założonych przez braci Arteagów Alem parte: «El Charivari» i «La Linterna del Diablo» (ok. 1870).



Anegdotę historyczną na wzór Palmy uprawiał Chileńczyk Enrique del Solar (†1922). Wśród współczesnych humorystów wyróżnili się w Chile: Ángel C. Espejo («Buen Humor», «Ironía y Sentimiento»), Joaquín Edwards Bello («Cap Polonio») i Genaro Prieto («El Socio»), w Wenezueli: Julio Garmendia («La tienda de los muñecos»), w Argentynie: Arturo Cancela («Tres relatos porteños») i Roberto Gache, w Urugwaju: P. Minelli González («Todos los caminos»), w Kolumbji: Fernando González... Znamienny dla synchronizmu literackiego w Ameryce południowej jest fakt, że cała ta plejada humorystów pojawiła się prawie równocześnie ok. r. 1920.

**Impresjoniści.** Pod tą rubryką, nieco ogólnikową, zamieszczamy autorów, którzy w przeciwieństwie do regionalistów, skłonnych do obiektywizmu, świat zewnętrzny ujmują przez pryzmat osobistych wrażeń, refleksyj i przeżyć, przez co dzieła ich przybierają zwykle charakter psychologicznej lub estetycznej autobiografji: są to zwierzenia lub wyznania, utrzymane nieraz w formie dziennika, diarjusza. Głównymi cechami takich dzieł są więc: subiektywizm, autoanaliza lub estetyzm, oraz niezmierna dbałość o wartości formalne. Ten rodzaj powieści kwitnie głównie w Chile i Argentynie. Typowym przykładem tej tendencji jest Chileńczyk Leonardo Peña, autor szeregu książek pod zbiorowym tytułem «Biblia profana». Estetyczne «credo» autora mieści się w zdaniu: «Pisząc książki, nie miałem innego celu, jak gromadzenie piękności. Sztuka jest urzeczywistnieniem wszystkiego, czego nie śmiemy próbować w szybko przemijającym życiu». Podobny charakter posiada Hernán Díaz Arrieta, notujący w swoim dzienniku («La Sombra inquieta») wszystkie swe wrażenia codzienne. Niepokój dręczy również Augusta d'Halmar, Chileńczyka osiadłego w Europie: «Cóż wiem o sobie» — woła — «i kim ja jestem właściwie?» — «El Niño que enloqueció de amor» Eduarda Barriosa jest spowiedzią sentymentalnego dziecka; «La novela de las horas y de los días» Manuela Ugartego jest historją sentymentalnego malarza; obydwie powieści mają charakter autobiograficzny. Wreszcie Argentyńczyk Ángel de Estrada (syn) subtelny artysta o głębokiej kulturze humanistycznej, napisał prócz wrażeń z podróży («Del color y la piedra», «Formas y espiritus», «Calidoscopio», «Alma nomada», «El Huerto armonioso») i powieść osnutą na renesansie włoskim («Las tres Gracias»).

**«Essayiści» i krytycy.** Od impresjonistów tych jest już tylko krok do «essayistów», a tych znowu trudno odgraniczyć od krytyków. W rzeczy samej, Estradę, Peñę, Ugartego, możnaby z równą słusnością zaliczyć do «essayistów», jak to zresztą czynią niektórzy krytycy. Nie brakło wprawdzie w Ameryce prekursorów «essayizmu» — jak Argentyńczyk J. M. Gutiérrez (†1878) i D. F. Sarmiento (†1888), lub Ekwadorczyk Juan Montalvo (†1889), autor głośnych «Siete Tratados» (1873) — lecz początki współczesnego «essayizmu» wiążą się, podobnie jak i impresjonizm, z ruchem modernistycznym. Istotnie, pierwszym nowoczesnym «essayistą» i krytykiem był Rubén Darío, autor



Juan Montalvo.

długiego szeregu dzieł z tego zakresu, jak «Los Raros» (1896), «España contemporánea» (1899), «Tierras solares» (1904), «Peregrinaciones», «Opiniones» i in. Za jego przykładem i inni moderniści jęli zajmować się krytyką. Póki poeta był niebieskim ptakiem w dżungli, konieczna była pewna pobłażliwość — nawet gdy lot ptaka nie był wysoki — aby nie zniechęcić twórcy. Dziś natomiast, wobec wielkiej ilości poetów, pewna selekcja jest konieczna. To też nowi krytycy odrzucają śmiało wszelkie niebezpieczne superlatywy, siłą się na obiektywność i sumiennność.

Długa jest lista współczesnych «essayistów» i krytyków amerykańskich; ograniczymy się do wymienienia najważniejszych przedstawicieli tego działu. Do tych należą w Argentynie: Ricardo Rojas (ur. 1881), profesor uniwersytetu w Buenos Aires, autor 4-tomowej «Historji literatury argentyńskiej» i różnych «essay'ów» historjozoficznych («La Argentinidad», «La restauración nacionalista» i t. d.); José Ingenieros († 1925), filozof, socjolog, krytyk literacki, jeden z najwybitniejszych ideologów Argentyny («La evolución de las ideas argentinas»); Ricardo Saenz Hayes, redaktor «La Prensa», doskonały znawca literatur obcych; E. Suárez Calimano, krytyk literacki miesięcznika «Nosotros» i autor «21 Ensayos» o pisarzach hiszpańsko-amerykańskich; Carlos Baires, autor studjów psychologicznych («Teoría del Amor» i in.); Eduardo Acevedo Díaz, psycholog i socjolog («Los Nuestros»); Roberto Giusti («Nuestros Poetas Jóvenes»), który wraz z A. Bianchim założył miesięcznik «Nosotros»; — w Urugwaju: Victor Pérez Petit (ur. 1871), poeta, nowelista, dramaturg i jeden z najlepszych krytyków urugwajskich; Pérez y Curis, również poeta i krytyk, b. redaktor organu awangardzistów «Apolo»; Alberto Nin Frias, ideolog należący do szkoły J. E. Rodó, i oczywiście autor «Motivos de Proteo» (Rodó); — w Chile: Armando Donoso, świetny krytyk literacki («Los Nuevos», «La Senda clara», «La otra América»); Francisco Contreras, żyjący stale w Paryżu, gdzie pisze kroniki literackie do «Mercure de France» i szerzy znajomość literatury hiszpańsko-amerykańskiej; Antonio Bórquez Solar, krytyk literacki i społeczny («Dilectos decires», «La Epopeya de Chile» i in.); Domingo Amunátegui Solar («Bosquejo histórico de la literatura chilena»), Omer Emeth, Francuz osiadły w Chile, i Carlos Silva Vildósola; — w Perú: Francisco Garcia Calderón, jeden z największych myślicieli amerykańskich, którego studja historyczne i filozoficzne («Hombres e Ideas de Nuestro Tiempo», «Profesores de Idealismo», «Démocraties latines de l'Amérique», «Le Pérou contemporain», dzieło uwieńczone przez Akademię Francuską, «L'Europe inquiète» i in.) zyskały mu sławę światową, i Ventura Garcia Calderón («Del romanticismo al modernismo», «Literatura peruana»); Manuel González Prada († 1919), filozof, poeta i «essayista», wzorujący się na Montaignu i Montalvie («Páginas libres» i t. d.); José de la Riva Agüero («El Carácter del Perú independiente»); — w Boliwji: Alcides Argüedas, krytyk społeczny i surowy cenzor narodowych przywar («Pueblo enfermo», «Caudillos letrados»); — w Ekwadorze: Juan León Mera († 1899), poeta, nowelista, uczony, archeolog, najwszechstronniejszy talent, jaki wydał ten kraj, Alejandro Andrade Coello, założyciel «La Revista Nacional», i Gonzalo Zaldumbide, najzdolniejszy z młodych krytyków ekwadorjańskich; — w Kolumbji: Carlos Arturo Torres, wybitny «essayista», duchowo zbliżony do J. E. Rodó, ale trochę wcześniejszy od niego («Los Ídolos del Foro»); ekscentryczny José María Vargas Vila, zajmujący się historją, polityką i krytyką

literacką; J. D. Moscote, Kolumbijczyk wykładający w Panamie, gdzie wraz z innym profesorem, Mendezem Pereirą, wydaje «La Revista Nueva», jedno z najlepszych pism Ameryki środkowej; Victor Andrés Belaunde, «essayista» i mówca, propagujący kulturę łacińską w Stanach Zjednoczonych, i Max Grillo; — w Wenezueli: Rufino Blanco-Fombona, talent uniwersalny, wytworny stylistą, cięty satyryk, poeta, publicysta, historyk i krytyk; Manuel Diaz Rodriguez, estetyk i duchowy przywódca młodego pokolenia («Confidencias de Psíquis», «Camino de perfección»); Cesar Zumeta, Pedro Emilio Coll i José Rafael Pocaterra.

W Meksyku wysuwa się na pierwszy plan Alfonso Reyes (ur. 1889), krytyk i «essayista» o solidnej kulturze humanistycznej, subtelny artysta i wytworny stylistą («Cuestiones estéticas», «Simpatías y diferencias», «Retratos reales y imaginarios», «Reloj de Sol» i in.); jako krytyk literacki, zasłużył się również Francisco Pimentel, autor literatury meksykańskiej; jako socjologowie i wychowawcy narodu: Justo Sierra syn (†1912) i Francisco Bulnes (†1924); jako filozof, wspomniany wyżej José Vasconcelos. — Guatemalę godnie reprezentuje Enrique Gómez-Carrillo (ur. 1873), typ kosmopolitycznego «globetrottera», który jak Pierre Loti objeżdżał świat cały, zbierając wszędzie wrażenia estetyczne i literackie («Vida errante», «Vistas de Europa», «Las sibilas de Paris», «La Grecia eterna», «Jerusalém y Tierra Santa», «La Rusia actual», «El Japón heroico y galante», i t.d.). — W Costa Rica — Joaquín García Monje wstąpił się jako wydawca znanego dwutygodnika «Repertorio americano», oraz Roberto Brenes Mesén jako były redaktor pisma «Vida y Verdad» i autor książki o estetyce («El Canto de las Horas»). — Z krytyków kubańskich zasługują na wzmiankę: Enrique Piñeyro (†1911), autor «Biografías americanas», «Hombres y glorias de América» i in., Enrique José Varona («Desde mi belvedere»), Manuel Sanguily, wydawca gazety «Hojas literarias», i J. Carrera Justiz, profesor uniwersytetu hawańskiego, polityk i publicysta («Orientaciones necesarias», «Cuba y Panamá»). — Najlepszymi krytykami sandonikańskimi są Pedro Henríquez Ureña (ur. 1884), autor gruntownych studjów z zakresu literatury i teorii literackiej («Ensayos criticos», «Horas de estudio», «La Enseñanza de la literatura» i in.), i F. García Godoy («Recuerdos y opiniones», «Impresiones», «Perfiles y relievos» i t. d.).

Krytycy ci nie ograniczają się do piśmiennictwa amerykańskiego, lecz interesują się także wszelkimi prądami myśli europejskiej. Henríquez Ureña np. pisze o klasykach greckich i hiszpańskich, o Williamie Jamesie i Walterze Paterze, Piñeyro o romantyzmie hiszpańskim, Gómez-Carrillo o autorach rosyjskich i skandynawskich, o neomistykach i filozofach, o Wildzie i Whitmanie, A. Reyes o Goethe, Gourmoncie, Mallarmé'em, A. Donoso o poetach niemieckich, o Dostojewskim i filozofach francuskich, V. Pérez Petit o Verlainie, d'Annunzio, Strindbergu, Nietz-



Enrique Gómez-Carrillo.

schem i Tolstoj, R. Giusti o poetach włoskich (Carducci, Pascoli), F. Garcia Godoy o Marinettim, Z e r e g a - F o m b o n a o poetach niemieckich i hiszpańskich i o symbolistach francuskich. Oczywiście, literatura europejska, widziana z perspektywy amerykańskiej, inaczej się przedstawia niż dla Europejczyka. U nas przeważa punkt widzenia historyczny, analityczna ocena dzieła na tle jego epoki; Amerykanie, przywykli syntetycznie ogarniać różne epoki i style, nie troszczą się o takie rozważania teoretyczne: są impresjonistami, eklektykami, oceniającymi dzieła głównie według ich siły dynamicznej. Gómez-Carrillo we wstępie do «Literatura extranjera» podkreśla, że «szkoły» mniej go interesują niż dzieła, zawartość uczuciowa zaś bardziej niż słowa (forma), i dochodzi do wniosku, że ten jest dobrym krytykiem, kto, przeczytawszy piękne dzieło, potrafi ocenić w niem największe piękności.

Teatr. Ewolucja dramatu amerykańskiego przypomina rozwój powieści: do końca wieku był on przeważnie mniej lub więcej udatną kopją dramatu europejskiego. Podczas epoki rewolucyjnej kwitnęła tu, jak w Hiszpanji, tragedia pseudo-klasyczna, potem dramat romantyczny, naturalistyczny, komedia społeczna i t. d. Ilościowo teatr amerykański przedstawia się dość imponująco, lecz ilość stoi w odwrotnym stosunku do jakości; po większej części były to dramaty książkowe, które prawdopodobnie nigdy nie ujrzały światła rampy. Własną tradycję dramatyczną posiada właściwie tylko Argentyna, można też mówić i o teatrze meksykańskim, choć od czasów Alarcona i siostry Juany Inesy teatr ten opierał się głównie na tradycjach hiszpańskich. Tymczasem w Argentynie rozwinął się teatr autentyczny na podłożu pieśni i pantomim gauczowskich, «payadores». Rozwój tego kreolskiego teatru w głównych swych liniach odpowiada rozwojowi powieści argentyńskiej: gaucho, romantyczny bohater pampy, w okresie realizmu stopniowo przemienia się w — apasza; akcja zaś z pulperji lub estancji przenosi się do karczmy przedmiejskiej i innych podejrzanych lokalów. Przedstawienia te miały jednak jeszcze charakter ludowy; była to forma pośrednia między dawnym melodramatem a realistycznymi skeczami drugorzędneho paryskiego «theâtre de faubourg». Powoli jednak, dzięki wysiłkom autorów i staranniejszemu doborowi aktorów, podniósł się tak społeczny, jak i artystyczny poziom tego teatru; powstaje komedia mieszczańska, dramat społeczny i ideowy. Ewolucję tę można śledzić w komedjach Florencia Sanchez a (1875—1910): pierwsze z nich, mimo że odgrywają się w środowisku kreolskim, mają znaczenie ogólnospołeczne, jak «M'hijo el doctor» («Syn mój dochtór», 1903), o antagonizmie dwóch pokoleń, «Barranca abajo», o gaucho Cantalicio, który wszystkie swe posiadłości sprzedać musiał Włochowi Nicolá, lub «La Gringa», arcydzieło teatru argentyńskiego, opisujące tragiczną walkę społeczną między synami ziemi a inwazją przedsiębiorczych i pracowitych immigrantów. Później, przenosząc akcję ze wsi do miasta, próbował Sánchez pisać dramaty ideowe, tendencyjne, na wzór Ibsena («Los muertos», «Los derechos de la salud»), lecz próby te były nieudane. Większe powodzenie w tym względzie miał Roberto J. Payró (1867—1928), uważany za właściwego twórcę dramatu ideowego w Argentynie («Sobra las ruinas», 1902; «Marco Severi», 1905). Wpływ Ibsena przejawia się również w «Amor gaucha» Alberta Ghiralda, w «La montaña de las brujas» («Góra czarodziejska», 1912) Julia Sanchez a Gardela i w komedjach mieszczańskich Gregoria de Laferrére («Jettatore», «Locos de verano» i in.). Z innych autorów komedij zasługują na wzmiankę: Carlos Schaeffer Gallo («La novia de Zupay»), César Iglesias Paz

(«La Conquista»), Lavallo Cobo, uczeń Bataille'a, humorysta Arturo Cancelli, Enrique Larreta, Roberto Gache, Vicente Martínez Cuitiño, José González Castillo, Emilio Berisso, Otto Miguel Cione, a wśród najmłodszych: Samuel Eichelbaum i F. Defilippis Novoa. Gauczo nie rozstał się jednak ze sceną, choć się typ zmienił: nieborak wciąż jeszcze narzeka na swój los, niezdolny dopasować się do nowych warunków bytu, ale dziś nie wzbudza już współczucia, tylko wesołość, jak «Misia Pancha la brava», bohaterka komedji Alberta Noviona.

W innych krajach teatr rozwija się słabo, choć nie brak i tu szczęśliwych prób odnowienia go w duchu narodowym. W Urugwaju uprawiali z powodzeniem dramaty realistyczny i społeczny poligraf V. Pérez Petit, autor dramatów kreolskich («Cobarde») i społecznych, toczących się przeważnie na temat rozwodu («El esclavo-rey», «Yorick»), i Samuel Blixen (†1909), autor dramatycznej trylogji («Primavera», «Otoño», «Invierno»), a wśród młodszych Ismael Cortinas, Luis Scárzolo Travieso, Ernesto Herrera i Carlos María Pacheco. Wśród innych dramaturgów zasługują na wzmiankę: w Chile, Ramón Vial (†1896), autor komicznych «pasos»: w Peru Manuel Bedoya, autor dramatów realistycznych; w Wenezueli, Salustio González Rincones, założyciel Teatru Narodowego i twórca kilku dramatów; w Kolumbji odnieśli kilka sukcesów teatralnych Antonio Álvarez Lleras, Ricardo Rivas i Pedro Gómez Carrera. W Meksyku ruch teatralny ożywił się w końcu XIX wieku, ale zarówno historyczne dramaty Joségo Peona y Contreras (†1907), reformatora teatru meksykańskiego, jak indjański dramat Alfreda Chavera (†1906), przesiąknięte są jeszcze duchem romantyzmu.

Wymowa. Wymowa w Ameryce była zawsze ważnym czynnikiem literatury bojowej, rewolucyjnej. Rytmiczna falistość wokalicznego języka, podkreślana odpowiednią gestykulacją, działa na tłumy jak hipnoza. Tej właściwości psychologicznej przypisują tak liczne, zwłaszcza w Kolumbji, rewolucje. Niemniej sprzyjające wymowie warunki posiada Wenezuela. Jako mistrze «żywego słowa» wstawili się tu zwłaszcza Eduardo Calcaño, przewany przez swych wielbicieli «el príncipe de los artistas del discurso», oraz Cecilio Acosta (†1881), którego dyskurs na cześć sztuk pięknych w Caracas tak wielkie wywołał wrażenie, że wychodzącego z gmachu Akademji odprowadzały tłumy studentów, oraz członkowie rządu i kleru.

Puryzm i kreolizm. Mimo tak częstych, nawet u osób wykształconych, kreolizmów językowych, mimo świadomie «kreolizujących» zwolenników amerykanizmu, nie brak w Ameryce hiszpańskiej purystów, niezmiernie dbających o czystość i poprawność językową, skrupulatnie notujących wszelkie «peruanizmy», jak P. Paz Soldán y Unánue (1883—4), «wenezuelizmy» (J. Calcaño), «hondurenizmy» (A. Membreno), «kostarikenizmy» (C. Gagini) i inne prowincjonalizmy. Co więcej, «najwięksi gramatycy, lingwiści i filologowie, najlepsi, żeby nie powiedzieć jedyńi, obrońcy języka hiszpańskiego w XIX stuleciu urodzili się w Ameryce». Autor tych słów miał na myśli nie tylko stylistów tej miary, co Bello i Montalvo, ale także dwóch uczonych, będących chlubą filologii amerykańskiej: Wenezolanina Rafaela M. Baralta (1810—1860), wybitnego historyka i autora «Diccionario de galicismos» (1855), oraz Kolumbijczyka Rufina J. Cuerva (1842—1911), najwybitniejszego obok Menendezza Pelaya przedstawiciela filologii hiszpańskiej w XIX w.,



Rafael M. Baralt.

autora «Apuntaciones críticas sobre el lenguaje bogotano» (1867) i «Diccionario de construcción y régimen de la lengua castellana» (1886). Z innych filologów hiszp.-amerykańskich zasługują na wzmiankę: Ricardo Palma, którego «Papeletas lexicográficas» są kontynuacją «Diccionario de peruanismos» Soldana y Unánue, i Gonzalo Picón Febres, autor literatury wenezolańskiej i cennego studjum o języku kastylskim w Ameryce («Libro raro»).

Humanizm. Obok filologii najbardziej kwitnącą gałęzią humanizmu amerykańskiego jest historia. Każdy niemal autor przechodził tu fazę «historjazis», składając ofiarę na ołtarzu Klio; dzieła poświęcone wielkim wyzwolicielem Ameryki, Bolívarowi lub San Martinowi, liczą się na setki, a Rosas w Argentynie i Artigas w Urugwaju «ont fait couler plus d'encre que de sang». Prawda, że historia służyła tu często celom politycznym i — podobnie jak krytyka — nieraz przybierała charakter panegiryku lub pamfletu. Nie brakło też pisarzy, którzy — w najlepszej wierze — zamiast historii, pisali «historje» i, nie odróżniając prawdy od fałszu, tworzyli legendy i powieści historyczne. Ale nawet po odrzuceniu wszystkich fikcyj dorobek naukowy w tej dziedzinie przedstawia się imponująco, zwłaszcza w Chile, Argentynie, Wenezueli, Kolumbji i Meksyku. Historyk chilijski Benjamín Vicuña Mackenna (1831—1886) napisał sam jeden około 160 tomów (43.000 stron druku). Obok niego wysuwają się na pierwszy plan: bracia Miguel Luis (1828—1888) i Gregorio Víctor Amunátegui (1830—1899), Diego Barros Arana (1830—1907) i Santiago Valdés. W Argentynie zdobyli sobie rozgłos historycy: Bartolomé Mitre (1821—1906), Vicente Fidel López (1815—1903), Juan Bautista Alberdi (1810—1884) i Ricardo Levene; w Wenezueli: Aristides Rojas (1826—1894), José Gil Fortoul (ur. 1862), Laureano Villanueva i syn jego Carlos A. Villanueva, Lisandro Alvarado; w Kolumbji: José Manuel Groot (1800—1878), Joaquín Acosta (1800—1852), José Manuel Restrepo (1782—1863) i Joaquín Posada Gutiérrez (1797—1881); a oto nazwiska czterech wielkich historjografów Meksyku: Carlos María de Bustamante (1774—1850), Lucas Alamán (1797—1853), Joaquín García Icazbalceta (1824—1894) i Alfredo Chaverro (1841—1901?). Z innych historyków zasługują na wzmiankę: Carlos A. Romero i Horacio H. Urteaga w Peru, Alcides Argüedas w Boliwji, Gijón Camaño w Ekwadorze, Roberto Levillier i Hugo D. Barbagelata. Niektórzy z nich, jak Alberdi, zajmowali się również socjologją, która kwitnie głównie w Chile (Francisco Bilbao, 1823—1865, autor «Sociabilidad chilena», A. Bello i in.). Bardzo pomyślnie rozwijają się również badania prehistoryczne i archeologiczne, a i dla filozofji i pedagogiki istnieje żywe zainteresowanie w kraju Montalva, Sarmienta, J. E. Rodó i Fr. Garcii Calderona; mają one przedstawicieli nawet w Paragwaju (Cecilio Báez, Manuel Domínguez).

Feminizm literacki. Literackiej twórczości kobiecej w Ameryce dlatego poświęcamy ostatni ustęp, że obejmuje ona wszystkie niemal dziedziny ruchu umysłowego, stanowiąc bardzo ważną pozycję w piśmiennictwie hiszpańsko-amerykańskim

Prekursorką feminizmu w Ameryce była słynna siostra Juana Inés de la Cruz. Wówczas była ona «jedyną poetką», «dziesiątą muzę», bo nawet kobiety, jako przedstawicielki swojej płci wogóle, a cóż dopiero kobiety wykształcone, naówczas rzadkie jeszcze były w Ameryce. W XVIII w. wślawiła się autorka autobiografji «Vida de la Venerable Madre Castilla»; w XIX w. D.<sup>a</sup> Mercedes Marin de Solar (1804—1866) i D.<sup>a</sup> Rosario Orrego de Uribe (1834—1879) w Chile, oraz Dolores Sucre w Ekwadorze piszą ody na cześć ojczyzny i obowiązków rodzinnych; w Kolumbji Josefa Acevedo de Gómez (1830—1861) wydaje «Poesías de una granadina» (1854), D.<sup>a</sup> Agripina Montes del Valle, «la musa del Tequendama», zdobywa w r. 1872 złoty medal na konkursie poetyckim w Chile, D.<sup>a</sup> Mercedes Álvarez de Flórez (ur. 1859) opisuje w wierszach dzieje swego narzeczeństwa i pożycia małżeńskiego z Leonidasem Florezem († 1887),

a w Santo Domingo poezje D.<sup>i</sup> Salomei Ureña (1850—1897), córki Nicolasa Ureñi de Mendoza († 1875), poezje na cześć pokoju i postępu, otrzymują złoty medal i zostają wydane w r. 1878 przez «Los Amigos del País». A dziś, gdyby przyszło wybrać «dziesiątą muzę» Ameryki, «jury» miałyby nielada kłopot z wyborem. Największe szanse miałyby może poetka chilińska «Gabriela Mistral» (Lucila Godoy Alcayaza) ze względu na wzniosłość nastrojów jej wierszy modlitewnych («Oración de la maestra», «Himno al árbol», «Poema del hijo» i in.); lecz Argentyna głosowałaby prawdopodobnie za Alfonsiną Storni (ur. 1892), o której pewien krytyk powiedział, że jest «el ma sfuerte de nuestros poetas de amor», lub za Margaritą Abellą Caprile, której wiersze, pełne nieokreślonej tęsknoty, mają dziwny urok tajemnicy;



M. L. Amunátegui.

II



R. J. Cuervo.

Urugwaj mógłby nawet wysunąć trzy kandydatki: zmarłą w młodocianym wieku «bachantkę» Delmirę Agustini (1890—1914), Marję Eugenję Vaz Ferreira, którą Montero Bustamante uważa za «pierwszą poetkę Ameryki i największą, jaką ten kraj wydał», i młodą, czarującą Juanę de Ibarbourou, o wielkich smutnych oczach pod ciężkimi powiekami, która łączy dziewiczy kult przyrody z iście pogańską zmysłowością. «Joanna z Ameryki» ubiega się z Gabrielą Mistral o tytuł «pierwszej poetki amerykańskiej». — Ale i inne kraje mogą się poszczycić wybitnymi talentami kobiecimi: w Boliwji Maria Josefa Mujía, poetka niewidoma, i Mercedes Belzú de Dorado, córka Juany Manueli Gorriti de Belzú; w Puerto Rico Lola Rodríguez de Tió († 1924), której «Cantares» także na Kubie spo-

74

tkwały się z uznaniem, a trzeba wiedzieć, że Kuba posiada całą plejadę poetek, podtrzymujących tradycję po Avellanedzie, jak Juana Borrero (†1896), Nieves Xenes (†1905), Mercedes Matamoros (†1906), Aurelia Castillo de González (†1920) i Luisa Pérez Zambrana (†1922). Rzecz znamienita: najpiękniejsze wiersze miłosne, najbardziej namiętne i zmysłowe, wyszły tu z pod pióra kobiecego.

Poza poezją nie zaniedbują Amerykanki hiszpańskie innych gatunków literackich. W Peru np. zmonopolizowały one powieść. Juana Manuela Gorriti de Belzú, Argentynka (1818—1896), założycielka pisma «El Correo del Perú» i szkoły dla dziewcząt, pisała powieści i nowele («La Quena», 1845); Clorinda Matto de Turner (1854—1909), która w r. 1871 poślubiła Anglika dr. Turnera, jest autorką jednej z najlepszych powieści, «Aves sin nido»; Mercedes Cabello de Carbonera wślawiła się realistycznymi opisami z życia peruwjańskiego («Las Consecuencias», «Blanca Sol», rodzaj peruwjańskiej «Madame Bovary» i in.); również jako powieściopisarka zasłynęła Angélica Palma, wnuczka Ricarda i córka Clementego Palmy, autora «Cuentos malévolos». W Argentynie uprawiały nowelistykę Eduarda Mansilla de García («El Médico de San Luis», 1860) i Emma de la Barra, pisząca pod pseudonimem «César Duayén» («Stella», 1905); w Costa Rica Maria Isabel Carvajal («Carmen Lira») zdobyła sobie popularność nowelkami i opowiadaniem o zwierzętach («Cuentos de mi tia Panchita»), a wśród współczesnych powieściopisarek wysuwa się na czołowe miejsce Wenezolanka Teresa de la Parra, świetna stylistka i subtelna artystka, autorka powieści «Ifigenia» (1924) i «Mama Blanca» (1928).

Feminizm bojowy godnie reprezentuje Ekwadorjanka Dolores Veintemilla de Galindo. Niesłusznie oskarżona, odebrała sobie życie, a jedyną osobą, która oddała jej ostatnią przysługę, był — poeta chiliński Guillermo Blest Gana, wówczas poseł w Ekwadorze, który szedł za trumną w galowym stroju dyplomatycznym. Najbardziej uniwersalną Amerykanką była może Kolumbijka D.<sup>na</sup> Soledad Acosta de Samper (1831—1913), córka historyka Joaquina Acosty i żona powieściopisarza i dramaturga Joségo Marii Sampera (†1898); pisała ona szkice historyczne i biograficzne, współpracowała w piśmie literackim «El Mosaico» i wydawała w latach 1878—82 pismo kobiece «La Mujer». Na polu «essayizmu» i krytyki literackiej pracuje w Urugwaju Luisa Luisi, świetna «essayistka», która poświęciła m. in. doskonale studjum swoim rodaczkom: Delmirze Agustini i Juanie de Ibarbourou («A través de libros y de autores»), w Chile: Juanita Quindós de Montalva, subtelna krytyczka «Mercurio», Amanda Labarca, Inés E. de Larrain i in. Tak więc tylko na polu dramatycznym siostra Juana de la Cruz pozostała bezkonkurencyjnie «dziesiątą muzą».

Rozwój feminizmu w krajach Ameryki hiszpańskiej różne ma przyczyny. Za czasów Juany de la Cruz, a nawet «Matki Kastylji», kobiety, zwłaszcza wykształcone, rzadkie jeszcze były w Ameryce. Dziś natomiast, kiedy mordercze wojny wyniszczyły wielką część ludności męskiej, stosunek zmienił się na korzyść kobiet, tak, że np. w Kolumbji na trzech mężczyzn przypadają cztery kobiety. Smutna rezygnacja, jaki ten stan rzeczy musiał wywołać u kobiet, często maluje się w ich wierszach. Poza to w krajach bardziej cywilizowanych, jak w Argentynie, wykształcona młodzież żeńska najchętniej zajmuje się literaturą i poezją. Na wydziale humanistycznym uniwersytetu Buenos Aires słuchaczki stanowią 65% ogółu stu-



dentów, gdy na wydziałach prawnym i medycznym, zapewniających swoim absolwentom lukratywniejsze zajęcia, kobiet jest zaledwie kilka.

Epilog. Tak więc we wszystkich dziedzinach kultury duchowej wre w Ameryce hiszpańskiej życie bujne i barwne, a kobieta dzielnie sekunduje mężczyźnie w pracy nad oświatą i podniesieniem poziomu kulturalnego. Cywilizacja stopniowo przedziera się przez pustkowia i gąszcze, a wraz z lasami dziewiczemi znikają zabobony, i ciemnota ustępuje przed dobroczynnym światłem cywilizacji. Ameryka hiszpańska, mająca za sobą trzy wieki kultury i przeszło wiek samodzielnego bytu, dużo już dokonała, a w przyszłości odgrywać będzie coraz ważniejszą rolę, nie tylko na polu gospodarczym, lecz prawdopodobnie i w dziedzinie kultury umysłowej. Coraz wyraźniej zaznacza się jej indywidualność duchowa, która, choć nabiera w każdym kraju rysów i cech swoistych, nie utraciła przecież świadomości wspólnej przynależności ideowej wszystkich swych synów — uganiających się w szlachetnym wyścigu o palmę pierwszeństwa — do jednej wielkiej rodziny.

Ale i nas Polaków dużo węzłów łączy z tym krajem. Ileż wspomnień i ileż interesów wiąże nas z Ameryką hiszpańską! Wspomnienia historyczne (Bieniewski, adjutant wyzwoliciela i pierwszego cesarza Meksyku Iturbidego, Załuski, pierwszy poseł austriacki w Meksyku); stosunki kulturalne (działalność polskich salezjanów ze Śląska w Meksyku i Ameryce południowej); wycieczki polskich podróżników i uczonych, badających przyrodę amerykańską, wreszcie — najważniejszy czynnik — troska o naszych rodaków kolonistów. Dużo pisano w ostatnich czasach o naszym wychodźstwie do Ameryki hiszpańskiej i portugalskiej. Książki te i inne zapoznały nas szczegółowo z geograficznymi, klimatycznymi, ekonomicznymi warunkami, jakie panują w Argentynie, Peru, Brazylii..., lecz literatura tych krajów jest nam mniej znana od «zielonego piekła» Boliwii. Dwa tomy nowel V. Garcíi Calderona i kilku innych autorów, i trzy powieści Hugo Wasta — to istotnie za mało, by dać wyobrażenie o niezmiernem bogactwie literatury, która mimo swej młodości wydała już tyle arcydzieł, że historykom nie wolno, jak to dotychczas bywało, ograniczyć się do piśmiennictwa północnoamerykańskiego, z pominięciem niemniej ciekawej, a znacznie bogatszej literatury Ameryki środkowej i południowej.

#### BIBLIOGRAFJA

Cecil K. Jones, *Hispanic American Bibliographies*, Baltimore, 1922. — Kultura: Th.-W. Danzel, *Handbuch der präkolumbischen Kulturen in Lateinamerika*, Hamburg — Berlin, 1927. G. Friederici, *Der Charakter der Entdeckung und Eroberung Americas durch die Europäer*, 1925. Fr. García Calderón, *Latin America, its rise and progress*, tłum. B. Miall, London, 1913. William R. Shepherd, *La América latina*, tłum. R. Blanco-Fombona, Madrid, Editorial-América, s. a. (por. tamże, str. 289—291, i Danzel, str. 132—3). — Literatura (ogólna): M. Menéndez y Pelayo, *Antología de poetas hispano-americanos*, 4 tomy, Madrid, 1893—95; *Historia de la poesía hispano-americana*, Madrid, 1913. M. L. Wagner, *Die spanisch-amerikanische Literatur in ihren Hauptströmungen*, Leipzig — Berlin, 1924. A. Coester, *The Literary History of Spanish America*, 2 wyd., New York, 1928 (tłum. hiszp. R. Tovar, Madrid, 1929). M. Daireaux, *Panorama de la Littérature hispano-américaine*, Paris, 1930. M. Cañete, *Escritores hispano-americanos*, Madrid, 1884. R. Blanco-Fombona, *Letras y letrados de Hispano-América*, Paris, 1908; *Grandes escritores de América*, 1917. A. González Blanco, *Escritores representativos de América*, 1917. — *Modernizm i mondonoizm*: A. Torres Rioseco, *Precursos del modernismo*, Madrid, 1925. «Lauxar», Rubén Darío y José Enrique Rodó, Montevideo, 1923. Fr. Contreras,

Rubén Darío, su vida y su obra, Barcelona, 1930. G. Zaldumbide, José Enrique Rodó, Madrid, 1919. J. Goldberg, *Studies in Spanish American Literature*, New York, 1920 (tłum. hiszp. R. Canisinos-Assens, Madrid, Edit. América). F. García Godoy, *La Literatura americana de nuestros días*, Madrid, Edit. América; *Americanismo literario* (tamże). Fr. Contreras, *Les Écrivains hispano-américains et la Guerre européenne*, Paris, 1919; *Les Écrivains contemporains de l'Amérique espagnole*, Paris, 1920; *L'Esprit de l'Amérique espagnole*, Paris, 1931. A. Guillén, *Poetas jóvenes de América*, Madrid, 1930. — *Feminizm*: C. González Ruano, *Literatura americana...*, t. I: *Poetisas modernas*, Madrid, 1924. P. Pillepich, *Poetesse dell'America latina* (J. de Ibarbourou, M. A. Domínguez), w «*Rivista bimestrale dell'Istituto Cristoforo Colombo*», t. V. Roma, 1930. — *Argentyna*: S. E. Leavitt, *Argentine Literature, a bibliography*, Chapel Hill, North Carolina, U. S. A. E. García Velloso, *Historia de la literatura argentina*, Buenos Aires, 1914. R. Rojas, *La literatura argentina, Ensayo filosófico sobre la evolución de la cultura en el Plata*, 2 wyd., 8 tomów, Buenos Aires, 1924. J. M. Rolade, *Las Ideas estéticas en la literatura argentina*, 4 tomy, Buenos Aires, 1921—26. E. de Matteis, *Panorama della letteratura argentina contemporanea*, Genova, 1929. C. Ayala Duarte, *Historia de la literatura argentina*, Caracas, 1930. A. Bianchi, *Teatro nacional*, Buenos Aires, 1920. Jean Paul (Juan Pablo Echagüe), *Teatro argentino*, Madrid, Edit. América (tłum. franc. G. Pillement, Paris, 1927). J. C. Maubé y A. Capdevielle, *Antología de la poesía femenina argentina*, Buenos Aires, 1930. — *Urugwaj*: S. E. Leavitt, *Uruguayan Literature, a bibliography*, Chapel Hill. C. Roxlo, *Historia crítica de la literatura uruguaya*, 7 tomów, Montevideo, 1912. H. D. Barbagelata y V. García Calderón, *Literatura uruguaya* (w «*Revue hispanique*», t. XL). A. Zum Felde, *Crítica de la literatura uruguaya*, Montevideo, 1921. — *Chile*: S. E. Leavitt, *Chilean Literature, a bibliography*, Chapel Hill. J. Toribio Medina, *Historia de la literatura colonial de Chile*, Santiago, 1882. J. Huneeus Gana, *Cuadro histórico de la producción intelectual de Chile*, Santiago, 1912. D. Amunátegui Solar, *Bosquejo histórico de la literatura chilena*, Santiago, 1919. L. I. Silva, *La novela en Chile*, Santiago, 1910. R. Azócar, *La poesía chilena moderna*, Santiago, 1930. N. Peña, *Teatro dramático nacional*, Santiago, 1923. J. T. Medina, *La literatura femenina en Chile*, Santiago, 1923. — *Perú i Boliwja*: V. García Calderón, *Del romanticismo al modernismo*, Paris, 1910; *La literatura peruana* (w «*Revue hispanique*», t. XXI). A. Alarcón, *La literatura boliviana* (tamże, t. XLI). — *Ekwador*: J. L. Mera, *Ojeada histórico-crítica sobre la poesía ecuatoriana*, Quito, 1868. I. J. Barrera, *Literatura ecuatoriana, Apuntaciones históricas* (w «*Revista de la Sociedad Juridico-Literaria de Quito*», t. XXIX, 1924). — *Kolumbja*: I. Laverde Amaya, *Bibliografía colombiana* (až do literary P.), Bogotá, 1895, J. M. Vergara y Vergara, *Historia de la literatura en Nueva Granada (1538—1820)*, Bogotá, 1867. A. Gómez Restrepo, *Literatura colombiana* (w «*Revue hispanique*», t. XLIII). J. M. Ruano, *Resumen histórico-crítico de literatura colombiana*, Bogotá, 1925. — *Venezuela*: J. Calcaño, *Parnaso venezolano*, 12 tomów, Caracas, 1892. G. Picón Febres, *La literatura venezolana en el siglo XIX*, Caracas, 1906. — *Meksyk*: *Biblioteca de Autores mexicanos*, 78 tomów, Méjico, 1901—1910. Fr. Pimentel, *Historia crítica de la literatura en México*, Méjico, 1883. L. G. Urbina, *La literatura mexicana durante la guerra de la independencia*, Madrid, 1917. J. Jiménez Rueda, *Historia de la literatura mexicana*, Méjico, 1928. G. Estrada, *Poetas nuevos de México*, Méjico, 1916. J. B. Iguiniz, *Bibliografía de novelistas mexicanos*, Méjico, 1926. L. González Obregón, *Novelistas mexicanos en el siglo XIX*. H. D. Disselhoff, *Die Landschaft in der mexikanischen Lyrik*, Halle, 1931. — *Kuba*: Fr. Calcagno, *Diccionario biográfico cubano*, La Habana, 1878; *Poetas de Color*, La Habana, 1887. A. Mitjans, *Historia de la literatura cubana*, Madrid, Edit. América. J. M. Chacón y Calvo, *Ensayos de literatura cubana*, Madrid, 1922. M. de la Cruz, *Literatura cubana*, Santander, 1924. J. J. Remos y Rubio, *Historia de la literatura cubana*, t. I, La Habana, 1925. S. Salazar y Roig, *Historia de la literatura cubana*, La Habana, 1929. J. M. Carbonell y Rivero, *Evolución de la cultura cubana*, 18 tomów, La Habana, 1928 i nast. — *Santo Domingo i Puerto Rico*: F. García Godoy, *Literatura dominicana* (w «*Revue hispanique*», t. XXXVII). P. Henríquez Ureña, *Literatura dominicana* (tamże, t. XL). M. Fernández Juncos, *Antología puerto-riqueña*, New York, s. a. C. Coll y Toste, *Historia de la poesía en Puerto Rico* (w «*Boletín histórico de Puerto Rico*», t. XIII. 1926 i nast.). — *Ameryka Środkowa*: A. Batres Jáuregui, *Literatos guatemaltecos*, Guatemala, 1896. M. H. Porta, *Parnaso guatemalteco (1750—1928)*, Guatemala, 1928. R. Sotela, *Valores literarios de Costa Rica*, San José, 1920. L. Montalbán, *Historia de la literatura de la América Central*, El Salvador, 1929.

# L I T E R A T U R A R U M U Ń S K A

---

## N A P I S A Ł E M I L B I E D R Z Y C K I

---

Naród rumuński, jego rozwój polityczny i kulturalny. — Wpływy obce: cerkiewno-słowiański (bułgarski, serbski), grecki, polski, łaciński, włoski, francuski. — Literatura ludowa, jej rodzaje i bogactwo, zbiory. — Literatura wykształcona stara: wiek XV — religijna cerk.-słow., zaczątki roczników w tymże jęz.; wiek XVI — pierwsze zabytki rum. obok cerk.-słow. treści relig.; 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, Hașdeu, Eminescu. — Najnowsza literatura od r. 1900 — bogactwo i rozmach.

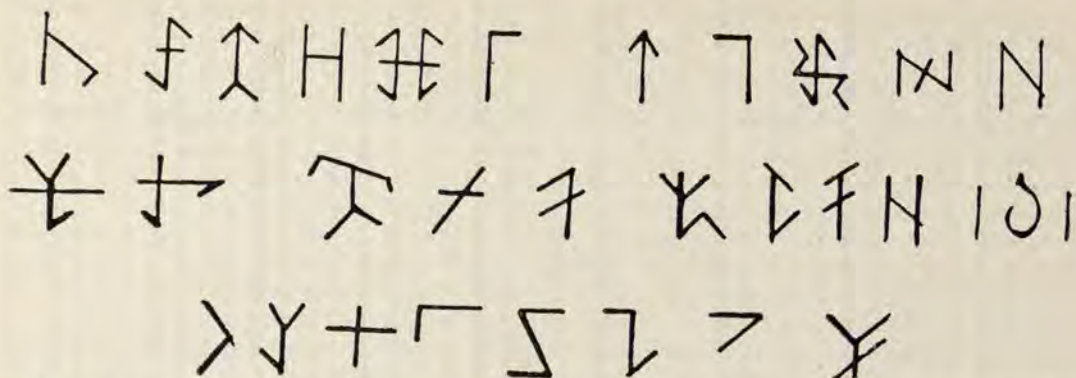
**R**OZPATRUJĄC dzieje piśmiennictwa rumuńskiego, trzeba stale mieć przed oczyma bieg rozwoju kultury tego narodu, gdyż tylko na tem tle zrozumiemy i ocenimy należycie literaturę, jako wyraz ducha rumuńskiego. Zarówno język i literatura, jak niemniej i wszelkie inne przejawy kultury rumuńskiej noszą ślady kultur innych narodów, z którymi Rumuni współżyli lub współdziałali. Pozatem to, co stanowi owoc oryginalnej twórczości i jedynie trwałe dorobek literatury narodowej, ma swoje korzenie w umysłowości ludu rumuńskiego.

Dlatego trzeba sobie uprzytomnić kilka najważniejszych zdarzeń z życia politycznego i społecznego narodu rumuńskiego.

Dakowie, zamieszkujący w starożytności ziemie dzisiejszej Rumunji, zwani przez Greków Getami, podbici zostali przez rzymskiego cesarza Trajana (101—106 po Chr.), a kraj bogaty, szczególnie w złoto, zboże, ryby, bydło, skolonizowany rzymskimi legionistami i urzędnikami, stał się wkrótce kwitnącą prowincją cesarstwa, znaną pod nazwą «Dacia felix». Przez zlanie się liczego żywiołu dackiego z kolonistami powstał odrębny naród dakoromański.

Pod naporem wędrówki ludów, część tego narodu, głównie wojsko i urzędnicy, z nakazu cesarza Aureljana cofa się na prawy brzeg Dunaju (około 270 po Chr.), większość zaś pozostaje w kraju i czasowo chroni się przed zbyt gwałtownymi napadami różnych barbarzyńskich ludów w Karpaty. W ten sposób Siedmiogród stał się kolebką narodu i państwa rumuńskiego.

Od tego czasu aż do chwili pojawienia się pierwszych historycznie udokumentowanych trwałych tworów państwowych rumuńskich, t. j. między końcem III a XIII wieku po Chryst., czyli przez 1000 lat ziemie dzisiejszej Rumunji są terenem harców szeregu ludów różnych ras, które w swych wędrówkach lub napadach rabunkowych krócej lub dłużej w tych okolicach przebywały. Najdłużej gospodarzyły tu, obok germańskich Gepidów, różne słowiańskie ludy. Gdy jednak współzycie narodu dakoromańskiego z Gepidami pozostawiło ledwie dostrzegalne



Znaki gotyckie, wyryte w kamieniu, stanowiące sygnaturę mistrzów kamieniarzy, wspólne dla całej szkoły (konfraternji, loży); — na najstarszych cerkwiach rumuńskich spotyka się znaki podobne lub identyczne ze znakami, wyrytymi na średniowiecznych świątyniach gotyckich na Zachodzie Europy, a także na katedrze wawelskiej.

ślady w wierzeniach ludowych rumuńskich, to Słowianie wycisnęli bardzo wyraźnie swoje piętno na języku i literaturze rumuńskiej.

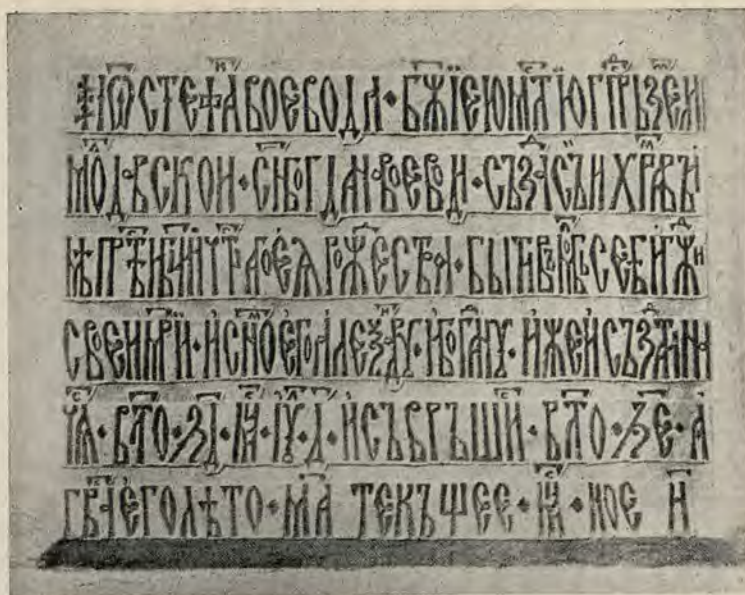
Z końcem IX w. pojawiają się w nizinie Cisy Węgry, którzy rychło stają się panami tych krajów. Istniejące wówczas drobne księstwa rumuńskie na terytorjum dzisiejszego Siedmiogrodu i Banatu stają się łupem Korony św. Szczepana, a ludność rumuńska, dotychczas rządzona patryjarchalnie przez własnych naczelników, noszących nazwę bądź sędziów (rum. «jude» = łac. «judex», dziś «judet» — powiat), bądź też kniaziów lub wojewodów (rum. «cnez», «voevod», «voda»), popada w niewolę Węgrów.

Z końcem XIII wieku powstaje na terytorjum dzisiejszej Muntenji (po polsku Multany, Wołoszczyzna)<sup>1</sup> pierwsze udzielne państwo rumuńskie przez połączenie kilku pomniejszych księstw. Państwo to rozszerza się i obejmuje czasem całą dzisiejszą południową Rumunię wraz z południową częścią kraju, zwanego dziś Besarabją (rum. Basarabia). Początkowo dzielni gospodarowie walczyli szczęśliwie przeciw Turkom (Osmanom). Później jednak, widząc, że potężniejsze państwa europejskie nie zdołają przeciwstawić się tej żywiołowo napierającej potędze, zdecydowali się zawrzeć z Turcją traktat (1416), mocą którego zobowiązali się do płacenia Porcie stałego rocznego haraczu. Tem samym kraj przeszedł pod zwierzchnictwo Turcji, jako księstwo półudzielne, co nie pozostało bez ujemnego wpływu na rozwój kultury narodu rumuńskiego, tem bardziej, że stan ten trwał przez blisko pięć wieków, bo do r. 1877 (wojna rosyjsko-rumuńsko-turecka). Najsmutniejszym okresem był czas panowania Fanarjotów (1711—1821), bogatych Greków,

<sup>1</sup> Najstarsza nazwa tego kraju w ustach Rumunów brzmiała Țara Românească (Ziemia Rumuńska). Nazwa Muntenia pochodzi ze słowa rumuńskiego munte = góra, nie odpowiada więc fizycznej właściwości kraju, będącego w największej części niziną; ma ona swoje uzasadnienie w fakcie, że książęta-założyciele przybyli ze swymi orszakami z gór i że przez długi czas posiadali też swoje dobra feudalne w Siedmiogrodzie. Słowo Multany jest zniekształceniem rum. Muntenia. Nazwy «Wołoch» Rumuni sami o sobie nie używali, choć najstarsze wzmianki o nich w dokumentach greckich mówią o «Βλάχοι», — łac. «Blacci» lub «Vlahi», węg. «Oláh», t. j. Rumun, a «Olász», t. j. Włoch, niem. «Wallach», t. j. Rumun, a «welsch», t. j. włoski. Człowiek z ludu nazywa siebie Rumân (wym. rumyn), a forma Român, România jest książkową. W Mołdawji, Besarabji i na Bukowinie chłop nazywa siebie często Moldovan, Moldovean.

którzy pieniędzmi i innymi wpływami u Porty zdobywali tron, by się na ludności bogacić.

Drugie państwo rumuńskie powstaje około połowy XIV w. na terytorjum dzisiejszej Bukowiny i Mołdawji, założone przez księcia, pochodzącego z północno-wschodniego Siedmiogrodu (Maramureş, t.j. Marmarosz). I to państwo rozszerzyło szybko swoje granice, które obejmowały dzisiejszą Bukowinę, Mołdawię i Besarabję, a stanowiły jednolite państwo pod nazwą Moldova<sup>1</sup>. Po-



«Pisania» — napis cerkiewno-słowiański, wyryty na płycie kamiennej w Tazlău (Mołdawja), z końca XV wieku.

dobnie jak Wołoszczyzna, tak i Mołdawja prowadziła z Turkami liczne wojny, często zwycięskie, zwłaszcza pod bohaterskim hospodarem Stefanem Wielkim. Lecz i tu racja stanu skłoniła gospodarów do poddania się haraczowi i suwerenności tureckiej (1504). I Mołdawja miała swój okres Fanarjotów.

Oba te państwa prowadziły liczne wojny z sąsiadami, między innymi i z Polską (głównie Mołdawja), a również między sobą.

Zjednoczenia pod jednym berłem doczekały się te ziemie po raz pierwszy pod dzielnym hospodarem Michałem Chrobrym (1600), lecz tylko na jeden rok aż do zamordowania księcia (1601). Drugi raz połączyły się Muntenja i Mołdawja (bez Siedmiogrodu, Bukowiny i Besarabji) unją personalną przez wspólnego panującego, wybranego równocześnie w osobie pułk. Aleksandra I Cuzy (1859).

Zupełną suwerenność uzyskały te dwa połączone księstwa pod księciem Karolem z rodziny Hohenzollern-Sigmaringen. Książę ten, zasiadłszy w r. 1866 na tronie Rumunji, otwiera erę nowoczesną w dziejach tego państwa. W r. 1877 prowadzi młodą, przez siebie zorganizowaną, rumuńską armję do zwycięstwa nad Turcją, wyzwalaając w ten sposób Rumunję w zupełności z pod resztek suwerenności tureckiej, a w r. 1881 koronuje się królem.

Ostatecznego połączenia wszystkich ziem rumuńskich dokonał król Ferdynand I w r. 1918.

Jedność kulturalna narodu rumuńskiego (mamy na myśli naród, zamieszkujący dzisiejszą Rumunję w liczbie około 14 milionów na ogólną ilość

<sup>1</sup> Nazwę Bukowina nadali Austriacy północnej części Mołdawji, którą oderwali od niej w roku 1775; Besarabją nazwali Rosjanie część Mołdawji, zrabowaną w r. 1812, a leżącą między Prutem, Dniestrem, a morzem Czarnym. Nazwa Besarabja (rum. Basarabia) pochodzi od nazwiska dynastji gospodarów wołoskich, pierwotnych panów południowej części tego kraju, noszącego nazwę tatarską Budżak (rum. Bugeac).



«Pisania» — napis cerkiewno-słowiański, wryty na płycie kamiennej w cerkwi w Huși (Mołdawja), z końca XV wieku.

munji łatwo się ze sobą rozmówić potrafi), obyczajów, ubioru i sztuki ludowej.

Z tego pobieżnego szkicu dziejów narodu rumuńskiego widać, że kultura jego, będąca amalgamatem dako-rzymskim, podlegała początkowo przez szereg wieków wpływom słowiańskim (bułgarskim i serbskim), głównie dzięki wspólnej hierarchji cerkiewnej. Wynikiem tego było panowanie języka cerkiewno-słowiańskiego na dworze książąt, w klasztorach i cerkwi, a więc u jedynych przedstawicieli ówczesnej kultury. Odgrywa więc język cerkiewno-słowiański u Rumunów tę samą rolę, co łacina u narodów kultury zachodniej.

Do końca XV wieku władztwo języka cerkiewno-słowiańskiego w piśmiennictwie rumuńskim było zupełne. To też najstarsze zabytki literatury rumuńskiej (księgi religijne, kroniki, dokumenty prawne) pisane są w tym języku.

Pierwszy wyłom w tem wszechwładztwie cerkiewnej słowiańszczyzny nastąpił pod koniec XV wieku, z którego to czasu pochodzą najstarsze znane rękopisy

mieszkańców około 18 milionów) w ciągu wieków, od zamierzchłych czasów do dnia dzisiejszego, zawsze silnie się uwydatniała, a to w dziedzinie religji (prawie cały naród jest wyznania prawosławnego, z wyjątkiem części ludności Siedmiogrodu, która przyjęła z początkiem XVIII w. unję ze Stolicą Apostolską), języka (dialektyczne różnice są bardzo nieznaczne, lud wszystkich dzielnic Ru-



«Pisania» — napis cerkiewno-słowiański, wryty na płycie kamiennej w cerkwi w Milișăuți (Bukowina), z końca XV wieku.

w języku rumuńskim, powstałe zapewne pod wpływem propagandy husytów. Są to jednak pierwsze przemijające przebły-ski języka rumuńskiego, a do zupełnego wyrugowania słowiańszczyzny jeszcze bardzo daleko.

Pierwsza połowa wieku XVI zna tylko zabytki słowiańskie. Dopiero reforma-cja (zarówno luterkańscy Sasi, jak i kalwińscy Węgrzy), chcąc dotrzeć do ludu rumuńskiego, posługuje się w swo-jej propagandzie językiem ludowym, i w tym języku pojawia się w r. 1544 katechizm pod nazwą katechizmu ru-muńskiego (zaginiony). Drugim ude-rzeniem w panujący język są pisma re-ligijne, drukowane po rumuńsku w Braşov przez diakona Coresiego, sprowadzonego przez luteranina Benknera z Târgovişte, starej stolicy gospodarów wołoskich. Tenże Coresi drukuje także dla kalwi-nów jedną książkę religijną po rumuń-sku. Pojawiły się te druki w latach 1560—1570.

Z lat 1500—1580 znamy 38 druków, powstałych na ziemiach rumuńskich, w tem 28 słowiańskich, 2 słowiańsko-rumuńskie, a tylko 8 całkowicie rumuńskich.

Pierwsza połowa XVII w. przynosi reakcję w kierunku wzmocnienia wpły-wów słowiańskich w obu księstwach rumuńskich. Przy pomocy metropolity ki-jowskiego Petru Movilă (Piotra Mogiły) gospodar wołoski Matei Basarab zakłada drukarnie słowiańskie, podobnie czyni w Mołdawji Vasile Lupu, a dla przeciw-działania propagandzie innowierczej z Siedmiogrodu, posługującej się językiem ludu, a więc rumuńskim, zwołują synod prawosławny do Jass, który przynosi wzmocnienie słowiańszczyzny. W tym czasie pojawiło się druków 31, w tem 19 ru-muńskich, 8 słowiańskich, 3 słowiańsko-rumuńskie i 1 grecki.

Widzimy więc wzrost wpływu rumuńszczyzny, pomimo potężnej reakcji sło-wiańskiej, wspomaganej przez panujących.

Zarazem przeziera wpływ grecki. Grecy, po zajęciu Konstantynopola przez Turków, szukali schronienia nie tylko na zachodzie, lecz i na ziemiach rumuńskich. Byli to przeważnie mnisi, którzy, chcąc się usadowić w księstwach rumuńskich na odpowiednich stanowiskach w hierarchji cerkiewnej, musieli walczyć o nie z mnichami bułgarskimi. W walce tej Grecy posługiwali się bronią popierania rumuńszczyzny w piśmiennictwie, które w tej epoce w dalszym ciągu miało cha-rakter religijny.

Czasokres między 1670 a 1716 odznacza się wzrostem wpływu rumuńszczyzny w literaturze. Znamy z tego czasu 117 druków, w tem 46 rumuńskich, 25 słowiań-sko-rumuńskich, 3 słowiańskie, 2 grecko-rumuńskie i 41 czysto greckich. W tym



Ewangeljarz Mołdawski z lat 1435—38.

(Orginal obecnie w Monachjum).

okresie język rumuński wywalcza sobie stanowisko języka urzędowego, a literatura wydaje prócz dzieł o treści religijnej, które jeszcze przeważają, kilka kronik.

Pierwsza połowa XVIII wieku przynosi znaczny wpływ żywiołu greckiego, nie sięga on jednak zbyt głęboko w dziedzinę literatury. Natomiast druga połowa XVIII wieku przynosi zasadniczy przełom w piśmiennictwie rumuńskim w postaci t.zw. szkoły siedmiogrodzkiej lub łacińskiej. Jest ona owocem przyjęcia przez część Rumunów siedmiogrodzkich unji z Kościołem Katolickim.

W wieku XIX ujawnia się wpływ francuski, a około połowy tego stulecia dochodzi do głosu literatura ludowa, rdzennie rumuńska. W tym wieku dopiero powstaje literatura we właściwym tego słowa znaczeniu.

W stuleciu tem rozróżnić można cztery okresy: I, od 1800—1830, to okres początków, II, między 1830 a 1867, nazwać można bohatersko-romantycznym, III, między 1867 a 1890, okres krytycyzmu literackiego, IV, od 1890 do dziś, to okres bujnego rozkwitu wszystkich kierunków literackich.

Podana wyżej charakterystyka rozwoju piśmiennictwa rumuńskiego byłaby niepełna, gdybyśmy nie dodali, że już bardzo wcześnie zaczyna oddziaływać na nie wpływ polski. O ile jednak inne narody pozostawiają znaczny swój ślad w języku i piśmie<sup>1</sup>, to wpływ polski sięga raczej w głąb, dotykając samej treści, a poniekąd i formy literackiej utworów, odbijając się natomiast stosunkowo mało na języku.

Po tej ogólnej charakterystyce przejdziemy do szczegółowego omówienia poszczególnych epok i działów piśmiennictwa rumuńskiego.

Przyjrzyjmy się wpieryw literaturze ludowej, jako najstarszemu wyrazowi literackiemu ducha rumuńskiego.

Kronikarze rumuńscy i obcy, jak również podróżni w pamiętnikach, opisujących wędrówki po ziemiach rumuńskich, opowiadają jeszcze z XV w. o zwyczajach urozmaicania zabaw i przyjęć na dworach gospodarów lub wielkich bojarów przez wędrownych śpiewaków («lăutari» — starsza forma «alăutari»), którzy w takt muzyki instrumentalnej («alăuta» — niem. Laute — rodzaj liry) śpiewali albo też recytowali po rumuńsku różne pieśni. Pieśniami temi były przedewszystkiem ballady. Tematy ich są różnorodne: czyny gospodarów, zwłaszcza fundowanie i budowa cerkwi i monasterów, walki z sąsiadami, a więc z Węgrami, Tatarami, Turkami, boje pastuchów między sobą z zawiści o lepsze pastwiska lub o piękniejsze owce, bohaterstwa bandytów leśnych (rum. «haiduci»), napadających na wędrownych pastuchów lub porywających piękne kobiety, które, olśnione dorodnością, odwagą i siłą młodzieńczą hajduków, chętnie się ze swym losem godzą. Gdzie i kiedy te ballady powstały, niezawsze się da określić. Pewną jednak jest rzeczą, że pozostają one pod wpływem serbskim, bo zarówno niektóre tematy są zaczerpnięte z serbskiej ballady ludowej, jak i sami wykonawcy — recytatorzy byli początkowo Serbami, którzy ze swoją «guslą» (gęślą) wędrowali po różnych krajach i śpiewali. Do najpiękniejszych należy ballada o budowie cerkwi w Argeş, najokazalszego pomnika średniowiecznego budownictwa rumuńskiego. Budowniczy, meşter Manole (mistrz Emanuel), chcąc doprowadzić do końca wielkie swe dzieło, musi własnoręcznie zamurować swą ukochaną młodą żonę, gdyż tego zażądały od niego

<sup>1</sup> Piśmiennictwo rumuńskie posługiwało się od swoich początków do połowy wieku XIX cyrylicą, poczem przyjęło alfabet łaciński. Jako unikat starego tekstu rumuńskiego, pisanego znakami łacińskimi, wymienić wypada «Ojciec nasz» Łukasza Strojciego z końca XVI wieku ze śladami wpływu pisowni polskiej.





«Pisania» — napis cerkiewno-słowiański, wyryty na płycie kamiennej w cerkwi w Suczawie (Bukowina), z pocz. XVI wieku.

we śnie złe moce, które w nocy wszystko burzą, co się w dzień zbuduje. Motyw ten powtarza się i u innych narodów, zwłaszcza bałkańskich. Podobnie budowa monasteru w Putnie (ufundowanego przez Stefana Wielkiego w drugiej połowie XV w.) wymaga ofiary. Bohaterski gospodarz po zwycięstwie nad Turkami funduje klasztor, a miejsce pod jego budowę oznacza strzała najlepszego łucznika. Książę, który ma sławę doskonałego strzelca, nie może darować młodzieńcowi, którego strzała najdalej padła; każe go zabić, a monaster zbudować w tym miejscu, gdzie utkwiała strzała księcia.

Do rodzaju epiki ludowej zaliczyć też wypada pieśń, znaną pod nazwą «Plu-gușorul» t. j. «Płużek». Pieśń tę recytują parobcy w dzień Nowego Roku, prowadząc przez całą wieś pług, zaprzężony w dwa lub cztery woły. Treścią jej jest opis wszystkich czynności rolnika od orki aż do zmielenia zboża, a jako główna figura występuje osoba Trojana.

Na granicy epiki i liryki ludowej stoi pieśń pod nazwą «Miorița» («Jagniątko»). Opisuje ona śmierć młodego pastucha, ginącego z ręki zawistnych współzawodników. O pięknie tej pieśni stanowi głównie jej część liryczna, w której ofiara morderczego napadu, samotny młody pastuch, chcąc oszczędzić matce staruszcze bólu z powodu utraty syna, każe swojemu ulubionemu jagniątku, posiadającemu dar proroczy i przepowiadającemu pastuchowi śmierć, zawiadomić matkę, że syn jej już nie wróci do domu, gdyż ożenił się z piękną królewną. Opis czarującej

przyrody, z którą pasterz jest ściśle zżyty i wśród której spokojnie umiera, delikatność miłości synowskiej, jak również głęboka filozofja chłopca rumuńskiego, upatrującego w śmierci uroczystość weselnego połączenia się z wszechświatem, nadają tej pieśni szczególną wartość wśród znacznej liczby podobnych utworów ludowych.

Liryka ludowa wypowiada się w przelicznym «doinach» (dumkach), objawiających całą gamę uczuć, a charakterystyczne jest to, że każda prawie z nich zaczyna się od inwokacji zielonego listka jakiejś rośliny, co niektórzy tłumaczą faktem, że chłop, śpiewający swą «doinę», wygwizduje ją sobie również na jakimś listku, o ile nie ma pod ręką fujarki, która jest nieodłącznym towarzyszem pastucha i na której ten sobie swe rzewne «doiny» wygrywa. Inni zaś upatrują w tej inwokacji pierwiastek arabski. Prócz «doiny» należy tu i «hora» (greckie *χορος*), pieśni recytowane lub śpiewane do rytmu najpowszechniejszego z ludowych tańców rumuńskich tejże nazwy. Zawierają one często w formie bardzo krótkiej pierwiastek satyryczny, jak nasze krakowiaczki lub niemieckie «Schnadahüpfeln». Szczególnym rodzajem liryki są t. zw. «bocete» czyli elegje oplakujące zmarłego, a wygłaszane bądź przez krewnych, bądź przez najętę płaczki.

Satyra występuje w anegdotach, zwanych przez lud «snoava» lub «znoava» (proza), i «gluma» (wiersze). Do tej samej grupy o charakterze dydaktycznym zaliczyć można przysłowia («proverbe», «parimii», «pilde»), jak i zagadki («ghicitori», «cimilituri»), których jest wielka obfitość. W nich to odbija się najlepiej umysłowość ludu rumuńskiego.

Osobne miejsce zajmują wiersze, wypowiedane przez znachorki. Są to pewnego rodzaju zaklęcia, a nazywają się po rumuńsku «descântece», o ile mają wypędzić chorobę, zaś «vrăji» (wróżby — wróg), «farmece», o ile mają ściągnąć na kogo chorobę lub miłość, lub jakie inne nieszczęście.

Posiada też lud rumuński swoje baśnie (rum. «basm»), częścią wytwory własnej fantazji lub pozostałości swojskiej mitologii, częścią zaś zaczerpnięte z ogólnego skarbcza bajek wschodnich.

Dramatyczny charakter mają wiersze recytowane na weselach, jak niemniej kolędy («colinde», Vicleim — Betelem), odgrywane na Boże Narodzenie i Trzech Króli.

Literatura ludowa rumuńska jest przebogata i znalazła w ciągu XIX w. licznych zbieraczy, którzy jednak przerobili ją na język książkowy, zamiast oddać wiernie w języku i w metryce ludowej. Najstarszy tego rodzaju zbiór, obejmujący przysłowia, wydaje pisarz Jordache Golescu (1845). Za jego przykładem ogłasza zbiór przysłów i anegdot Anton Pann (1847) p. t. «Povestea vorbei» («Powieść czyli Dzieje słowa»). Najnowszy i najliczniejszy zbiór przysłów wydał I. Zanne.

Ballady i «doiny» zebrał poeta Vasile Alecsandri, raz w roku 1852, a drugi raz uzupełnione w roku 1869, wnosząc w nie często swoją nutę osobistą.

Baśnie zbrali pierwsi w tłumaczeniu niemieckim bracia Schott, później wielu innych, a szczególnie T. Speranța, P. Ispirescu, I. Fundescu, Pop Reteganul, I. Creanga, Artur Gorovei, Stăncescu, S. Fl. Marian i Al. Morariu.

Zbiory kolęd i opisy wszelkich obrzędów ogłosił S. Fl. Marian.

Anegdoty i satyry zbrali P. Ispirescu, S. Fl. Marian i D. Stăncescu.

Badaniu twórczości ludowej poświęca również uwagę Akademia Rumuńska, a czasopismo «Șezătoarea» wyłącznie nią się zajmuje.



Apostoł Łukasz. Ewangelja z r. 1496, darowana przez Jana Aleksandra, syna Stefana Wielkiego.

Prócz wyliczonych wyżej utworów literatury ludowej istnieją jeszcze tak zwane książki ludowe, zawierające przeważnie przekłady różnych znanych lub nieznanymi autorów z obcych literatur najrozmaitszej treści i formy. Książki te od XVII wieku do dnia dzisiejszego obiegają wśród ludu.

Początki literatury sfer wykształconych pochodzą, podobnie jak w polskiej literaturze, z klasztorów. Najstarszymi krzewicielami piśmiennictwa na ziemiach rumuńskich byli wyżsi duchowni, a jedynymi zabytkami przez szereg wieków są utwory religijne. Pierwsze klasztory na ziemiach dzisiejszej Wołoszczyzny, to klasztory Vodîța (czytaj Wodica) i Tismana, założone pod koniec XIV w. przez mnicha serbskiej narodowości Nikodema, ucznia z góry Athos. Z tego samego czasu datuje się też najstarszy klasztor mołdawski, Mănăstirea Neamțul (czytaj Niamcul = Niemiec), a ci z pośród mnichów tego klasztoru, którzy posiadali sztukę czytania i pisania, pochodzili ze szkoły tegoż Nikodema.

Dzielnymi ich są cerkiewno-słowiańskie odpisy tłumaczeń Ewangelji i inne pisma religijne. Najstarszym takim zabytkiem jest «Ewangelja Nikodema» z lat 1404—1405, przechowywana w muzeum w Bukareszcie, drugim tego rodzaju zabytkiem jest «Evanghelariul», zwany też «Tetraevanghelul» («Czwór-ewangeljarz»), pochodzący z klasztoru Neamț, nieco młodszy od poprzedniego, a znajdujący się obecnie w Bibliotece Państwowej w Monachjum. Z połowy XV w. pochodzą też różne inne pisma cerkiewne o treści mieszanej, nazywane dlatego zbiornikami (rum. «sbornic» lub «zbornic»), prócz tego różne dokumenty, zawierające przywileje, nadawane przez gospodarów, po rum. «danie». Z końca XV w. pochodzą pierwsze roczniki, podające w języku cerkiewno-słowiańskim najstarsze dzieje gospodarów rumuńskich. Autorami ich są mnisi, którzy wiadomości swoje czer-

pali z t. zw. po rum. «pomelnici». Są to spisy imion osób, które się wspomina podczas Mszy świętej, odprawianej na ich intencję lub za ich duszę. Z takich to początków powstały pierwsze roczniki, zw. po rum. «letopisețe». Jednym z takich roczników jest «Cronica dela Putna», która w drugiej połowie XVI wieku przetłumaczona została na język polski przez Mikołaja Brzeskiego. Również po cerkiewno-słowiańsku napisana jest «Cronica dela Bistrița», najstarszy tego rodzaju rękopis. Ciekawym też dziełem, zwłaszcza dla nas, jest kronika opisująca dzieje księcia Michała Chrobrego. Kronika ta, drukowana w r. 1599 w Gorlicach po łacinie przez Ślązaka Baltazara Walthera, jest tłumaczeniem z polskiego oryginału, napisanego przez pewnego Taranowskiego, przebywającego na dworze ks. Michała w Târgoviște<sup>1</sup>.

Najstarsze zabytki, pisane po rumuńsku, pochodzą z XVI w. Należą do nich następujące rękopisy: 1) «Codicele voronețean» («Codex voronetianus»), 2) «Psaltirea voronețeană» («Psałterz woroniecki»), 3) «Psaltirea șcheiana» («Psałterz szkejański»), 4) «Codex Sturdzanus», 5) «Evanghelariul lui Radu Gramaticul», 6) rękopis bezimienny, zawierający część Starego Testamentu. Pierwsze trzy są podobne do siebie tak pod względem faktury (papier pergaminowy pochodzenia śląskiego), jak i języka, co wskazuje na wspólne ich pochodzenie. Znakomity uczony rumuński, N. Jorga, uważa je za odpisy pierwowzorów, pochodzących z XV w. z Maramureș lub Siedmiogrodu a powstałych staraniem husytów. Są to pisma treści religijnej.

Te same rękopisy stanowiły prawdopodobnie źródła pierwszych druków rumuńskich. Powstały one, jak już w innym miejscu nadmieniliśmy, między 1560 a 1580 w Brașov, a częściowo także w Sibiu, jako środki propagandy luteranizmu i kalwinizmu wśród Rumunów. Drukarzem jest mistrz Coresi, pochodzący ze stolicy księstwa wołoskiego — Târgoviște. Zawierają one Ewangelię z objaśnieniami, kazania, życie i czyny apostołów i psalmy Dawidowe. Czy Coresi był sam tłumaczem tych pism, czy też tylko ich drukarzem, jest sporne. Bezsporne natomiast jest wielkie znaczenie tych pierwszych druków dla dalszego rozwoju języka i piśmiennictwa rumuńskiego. Rozeszły się one bowiem po wszystkich ziemiach rumuńskich i stanowią podwalinę jedności językowej wszystkich Rumunów (pomijamy tu dialekty macedo-rumuński, megleno-rumuński i istro-rumuński, mówione przez grupy Rumunów, mieszkających poza granicami dzisiejszej Rumunii), jak i pierwowzory dla dalszej tego rodzaju literatury.

Wiek XVII jest epoką ścierania się różnych wpływów kulturalnych, religijnych i językowych — obok politycznych. Cerkiew prawosławna musi walczyć z propagandą luterancką i kalwińską. W tej walce gospodarowie szukają oparcia o metropolję kijowską, jako największą ówczesną potęgę prawosławia, którą metropolita Petru Movilă (Piotr Mogiła), z rodu gospodarów mołdawskich, spokrewniony z wielkimi rodami polskimi i wychowany na kulturze polskiej, podniósł i doprowadził do wielkiego rozkwitu. Tą drogą język cerkiewno-słowiański zyskuje ponownie na znaczeniu. Skądinąd mnisi greccy starają się o ugruntowanie swoich wpływów przy pomocy pism rumuńskich. Zarazem kultura polska przez liczne związki rodzinne wysokiej szlachty z domami gospodarów lub wielkich bojarów mołdawskich, obok rozlicznych wspólnych interesów gospodarczych, a często przez ekspedycje wojenne, dociera do sfer wykształconych mołdawskich

<sup>1</sup> Wyniki badań nad najstarszą historjografią rumuńską podał O. Górka w Pamiętniku III Zjazdu Historyków Polskich w Poznaniu 1925, dalej w Sprawozd. Polsk. Akad. Umiej. t. XXXIV, Nr. 6, str. 39—31 oraz w Kwart. Histor., r. XLIV, t. II, zesz. 2.

i wnosi pierwiastek łaciński, który odtąd ciągle miał oddziaływać na kształtowanie się umysłowości rumuńskiej, a wzmocniony następnie wpływami tej samej kultury, czerpanymi z Włoch i Francji, zdecydował o tym, że naród rumuński, pomimo pozostawania przez szereg wieków pod działaniem bizantynizmu, odnalazł swą łączność z zachodnim światem łacińskim, z którym go wiąże wspólne pochodzenie<sup>1</sup>.

Literaturę XVII w. podzielić możemy na trzy rodzaje: 1) religijną, 2) kronikarską, 3) ustawodawczą.

We wszystkich trzech dzielnicach (w Siedmiogrodzie, Mołdawji i Wołoszczyźnie) mnożą się pisma religijne. Najważniejsze z nich są: «Noul Testament» (Nowy Testament), zaczął tłumaczyć mnich Sylwester z Siedmiogrodu na rozkaz Rákoczy'ego, dokończył metropolita Simion Ștefan (1648); «Psalmii lui David», drukowane w r. 1651 w Bălgrad (Białogród), dziś Alba-Julia w Siedmiogrodzie; «Biblia lui Șerban», tłumaczenie Biblii z cerkiewno-słowiańskiego i greckiego, praca zbiorowa kilku współpracowników, najwybitniejsi z nich: bracia Șerban i Radu Greceanu, drukowana w r. 1688 na Wołoszczyźnie. W Mołdawji ogłasza w r. 1645 metropolita suczawski Varlaam «Răspunsuri la Catehismul calvinesc» («Odpowiedzi na katechizm kalwiński»). Najciekawszą postacią tej epoki jest metropolita suczawski Dosofteiu, który miał sławę wielce uczonego męża, pobożnego i gołębiego serca człowieka. Spędził dłuższy czas w Polsce, gdyż należał do stronnictwa polonofilskiego. Pozostawił szereg dzieł, a najważniejsze z nich to «Psaltirea în versuri» («Psalterz wierszowany»), wzorowany na «Psalterzu» Kochanowskiego, drukowany w 1673 na Podolu.

Literatura kronikarska tego wieku różni się od religijnej tem, że jest oryginalna, gdy natomiast religijna składa się z tłumaczeń. Tłumaczenia te jednak były drukowane w setkach egzemplarzy i przyczyniły się do ugruntowania języka rumuńskiego literackiego, natomiast kroniki wychodziły tylko w rękopisach i wskutek tego mało były znane i mało też miały wpływ na kształtowanie się języka, choć zawierają miejscami ustępy o wielkiej wartości stylistycznej.

Najwybitniejszymi kronikarzami mołdawskimi tego wieku są: Grigore Ureche, syn bojara, urodzony około 1590, studjował we Lwowie, napisał dzieło p. t. «Domnii țării Moldovei și viața lor» («Panujący ziemi mołdawskiej i ich życie»), kronikę Mołdawji od r. 1359 do r. 1594. Autor powołuje się na obce źródła, a przede wszystkim na J. Bielskiego i M. Paszkowskiego. Miron Costin, pochodzący z rodziny wielkich bojarów (1633—1691), odebrał wykształcenie w Barze i we Lwowie, był przyjacielem Polski i wielbicielem króla Jana III, napisał: 1) «Cartea pentru descălecatul de ntâiu» («Księga o pierwszym założeniu»), t. j. dzieje narodu rumuńskiego, od kolonizacji rzymskiej począwszy. 2) «Letopisețul țării Moldovei dela Aron Vodă, de unde e părăsit de Ureche Vornicul din Țara de jos, izvodit de Miron Costin biv-vel-vornic țării de jos», t. j. «Latopis ziemi mołdawskiej od Arona Wojewody, gdzie go przerwał Ureche, dwornik ziemi dolnej (południowej części Mołdawji), napisany przez Mirona Costina, byłego wielkiego dwor-

<sup>1</sup> Co do działania kultury polskiej na rumuńską i odwrotnie patrz: a) N. Jorga, *Polonais et Roumains*, Bucarest 1921; b) St. Wędkiewicz, *Câteva cuvinte privitoare la unele probleme din domeniul istoriei legăturilor sufletești între Româniși Poloni*, București 1921; c) St. Wędkiewicz, *Zarys dziejów wpływu polskiego na kulturę umysłową Rumunów*. (Sprawozdania Pol. Ak. Um. 1921, Nr. 2.); d) P. P. Panaitescu, *Influența polonă în opera și personalitatea cronicarilor Grigore Ureche și Miron Costin*. Acad. Rom. Mem. secț. ist. seria 3, tom. IV; e) St. Wędkiewicz, *Z dziejów polonistyki w Rumunji*. (Prace Filolog., t. XII, Prace Polonistyczne, Warszawa 1927).



Matei Basarab, hospodar wołoski  
(1638—1654).

nika ziemi dolnej», obejmujący okres od roku 1594 do r. 1661. W obu tych dziełach Costin kreśli dzieje swojego narodu, a na wstępie udowadnia pochodzenie jego od Rzymian. Prócz tego napisał po polsku poemat wierszowany p. t. «Opisanie ziemi mołdawskiej» oraz dzieło historyczne «Kronika ziem mołdawskich i mullańskich», oba dzieła poświęcone królowi Janowi III; wreszcie po rumuńsku poemat filozoficzno-teologiczny p. t. «Vieața lumii» («Życie świata»), w którym wykazuje nicość wszelkiej wielkości i sławy: wobec Boga i wieczności trwały byt mają tylko uczynki dobre. Costin uważany jest za największego kronikarza rumuńskiego.

Z kronikarzy ziemi wołoskiej wymienić należy: 1) Mihail Moxa lub Moxalie, napisał kompilację z pisarzy bizantyńskich i słowiańskich p. t. «De'nceputul lumiei de'ntâiu» («O początku świata pierwotnego»), rodzaj historii powszechnej od stworzenia świata po rok 1489; 2) Stoica Ludescu, napisał dzieje Wołoszczyzny od 1290 do 1688; 3) Constantin

Căpitanul Filipescu, napisał kronikę wołoską od 1290 do 1688; 4) Radu Greceanu, znany z pism religijnych, napisał kronikę ziemi wołoskiej od początków oraz kronikę panowania hospodara Constantina Brâncoveanu.

Pomiędzy kronikarzami mołdawskimi a wołoskimi zachodzi ta różnica, że mołdawscy odznaczają się większym wykształceniem i bezstronniejszym traktowaniem przedmiotu, opierając się też na obcych źródłach, głównie polskich, przy czem jeden nawiązuje do drugiego, wołoscy zaś piszą niezależnie od siebie, często dla schlebienia panującemu.

W wieku XVII powstały najstarsze dzieła ustawodawcze w języku rumuńskim. Z nakazu hospodara wołoskiego Mateia Basaraba wyszły: a) «Pravila dela Govora» (1640), zawierająca przepisy religijne, b) «Indreptarea legii» («Naprawa ustawy», 1652), tłumaczone z greckiego. Z nakazu hospodara mołdawskiego Vasila Lupu wydany został zbiór ustaw (1646) pod nazwą: «Carte românească de invățatură dela pravilele imparătești» t. j. «Rumuńska księga nauk według prawideł cesarskich», tłumaczona z greckiego.

Wiek XVIII nie oznacza postępu w piśmiennictwie ziemi mołdawskiej i wołoskiej. Wzrastający wpływ grecki nie sprzyja literaturze rumuńskiej. Wydaje on nadal pisma religijne bez większego znaczenia, oraz dzieła następujących kronikarzy: Mikołaja Costina, syna Mirona, Jana Neculce, Ienachego Kogălniceanu i innych w Mołdawji, a Konstantego Cantacuzina, Michała Cantacuzina, Radu Popescu, Enăchiță Văcărescu i innych na Wołoszczyźnie. Tenże Văcărescu napisał również gramatykę rumuńską.

Najwybitniejszą jednak osobistością tego wieku jest Dymitr Cantemir, hospodar mołdawski (1673—1723). Odnaczał się wielką nauką i znajomością licz-

nych języków europejskich i wschodnich i był członkiem Akademji Berlińskiej. Pozostawił liczne pisma, z których najważniejsze są: 1) «Hronicul vechimii Romano-Moldovlahilor» («Kronika starożytności Romano-Moldowolochów»), dzieło historyczne, traktujące źródłowo dzieje narodu rumuńskiego od czasów dackich. Dzieło to napisał autor najpierw po łacinie, potem po rumuńsku; 2) również po łacinie napisane było monumentalne dzieło p. t. «Historia incrementorum atque decrementorum aulae othmanicae», tłumaczone później na różne języki europejskie; 3) «Descriptio antiqui et hodierni status Moldaviae» w 3 częściach. Pierwsza część, to opis geograficzny i gospodarczy, druga podaje formy rządów, obyczaje, ustawodawstwo, skarbowość, a trzecia — religję i wierzenia ludu.

W Siedmiogrodzie wiek XVIII przyniósł zdarzenia, które miały zaważyć znacznie na dalszym rozwoju kultury i piśmiennictwa rumuńskiego.

Z początkiem tego wieku część Rumunów tej dzielnicy przyjęła unję z Kościołem Rzymskim, spodziewając się, że tą drogą uzyska poprawę swojego ciężkiego położenia politycznego. Młodzi Rumuni, kształceni w Rzymie i Wiedniu na księży unickich, wyrosli na wielkich i świątłych patriotów rumuńskich, przodujących w kulturze i nadających umysłowości rumuńskiej właściwy jej kierunek. Tworzą oni szkołę siedmiogrodzką, zwaną też łacińską, a ośrodkiem ich działania było miasto Blaj (czytaj Błaż), gdzie w roku 1754 powstaje pierwsza szkoła rumuńska.



Dymitr Cantemir.



Vasile Lupu, hospodar moldawski (1634—1653).

Pisma ich, pisane bądź po łacinie, bądź po rumuńsku, zajmują się głównie studjum dziejów narodu i języka rumuńskiego. Prace historyczne wykazują, że Rumuni są tubylcami w tym kraju, pochodzącymi z Daków i rzymskich kolonistów, co uzasadnia ich żądanie równouprawnienia z Węgrami, Sasami i Seklerami. Na polu zaś językowym dążenia szły w kierunku udowodnienia łacińskości rumuńskiego języka i oczyszczenia go z niepotrzebnych obcych pierwiastków. Czołowymi przedstawicielami tego kierunku są: Samuil Micu (Maniu Klein), George Șincai, Petru Maior i Ion Budai-Deleanu. Wszyscy czterej studjowali teologję częścią w Rzymie, częścią w Wiedniu. Najciekawszym wydaje się Budai-Deleanu, gdyż swoim poematem «Țiganiada» («Cyganjada») otwiera on twórczość literacką rumuńską we właściwym tego słowa znaczeniu, a ponadto jest on dla nas

Polaków szczególnie ciekawy dlatego, ponieważ żył bardzo długo we Lwowie, jako sędzia. «Cyganjada» jest to epos satyryczny, heroikomiczny, w którym są splecione trzy różne akcje: 1) walka hospodara wołoskiego Vlada Ţepeşu z Turkami, 2) obóz wojenny cyganów, 3) wędrówka węgierskiego rycerza Beczkereka (rodzaj Don Kiszota).

Pisarz ten stanowi pomost między starym piśmiennictwem rumuńskim a nowym, które dopiero zasługuje na miano literatury. Przełom między wiekami XVIII a XIX jest zarazem przełomem w literaturze i umysłowości rumuńskiej.

Wiek XIX wypełniony jest żywą twórczością literacką, która wnosi nowe myśli, zaczerpnięte głównie z Zachodu, oraz przyczynia się do gruntownej przemiany warunków politycznych w kraju. W tym wieku część ziem rumuńskich uzyskuje niepodległość polityczną, a ta tworzy nowe warunki pomysłowego rozwoju literatury. Tak tedy wiek XIX słusznie nazwać można epoką nowoczesnej literatury rumuńskiej, a ze względu na różne wpływy i kierunki, jak i na różne stopnie rozwoju w ciągu tego wieku, a w końcu i dla ułatwienia orientacji podzielimy tę epokę na następujące trzy okresy: 1) okres początków (1800—1830), 2) okres romantyzmu albo heroizmu (1830—1870) i 3) okres krytycyzmu (1870—1900).

U progu tej epoki działa jeszcze wpływ greczyzny. Wykształcenie wyższe w kraju szerzyły wyłącznie szkoły greckie, po rumuńsku uczono tylko czytać i pisać w klasztorach, gdzie czytano wyłącznie księgi cerkiewne. Lecz wnet szkolnictwo greckie zaczyna ustępować miejsca rodzimemu. Uczniowie początkowo wyjeżdżają po nauki do Siedmiogrodu, a później sprowadza się coraz więcej wytrawnych nauczycieli rumuńskich z tej dzielnicy, którzy wnoszą do Wołoszczyzny i Mołdawji ideje szkoły łacińskiej. Drugim czynnikiem, oddziałującym w tym czasie na twórczość rumuńską, to francuszczyzna. Dotarła ona do kraju najpierw za pośrednictwem Greków i Rosjan, następnie wyprawy napoleońskie rzuciły licznych Francuzów do ziem rumuńskich, a potem zaczyna się już od początku XIX wieku wędrówka młodzieży rumuńskiej do Paryża po wiedzę. Owocem tego ruchu są ideje wolnościowe, zaczerpnięte z literatury romantyków francuskich. Lecz i wpływ polski znalazł tu w Paryżu drogę do serc wybitnych młodych Rumunów. Mickiewicz swojemi wykładami i pismami oddziałał głęboko także na młodzież rumuńską, jak temu dają świadectwo bracia Brătianu, bracia Golescu, Jan Ghica, C. A. Rossetti i N. Bălcescu. Ruch rewolucyjny 1848 r. na ziemiach rumuńskich był w wielkiej mierze dziełem tych, którzy w Paryżu czerpali z natchnień emigrantów polskich.

W literaturze ujawnia się wpływ francuszczyzny najpierw licznymi tłumaczeniami autorów francuskich. Wzbogacają one myśl rumuńską, lecz przedewszystkiem przyczyniają się do wyrobienia form literackich, biegłości i gładkości stylistycznej, a zarazem wnoszą do języka rumuńskiego wielką ilość wyrazów francuskich i galicyzmów, które poczęści zdobyły sobie już prawo obywatelstwa w rumuńszczyźnie. Wielka ich część jednak została następnie wyeliminowana, a zwolennicy francuszczyzny, nazywani «bonjourystami», stracili powoli swój wpływ na literaturę, gdy przyszła era krytycyzmu i twórczości swojskiej.

Epoka 1800—1830. Literatura religijna ma swoich przedstawicieli w osobach metropolitów: Benjamina Costachego i Grzegorza Miculescu. Dziejopisarstwo uprawiają: Dionizy Eclisiarhul, Naum Râmniceanul i Zilot Românul, a wierszowane kroniki piszą: Pitarul Hristache i Alecu Beldiman. Dydaktyczna literatura repre-



zentowana jest przez: Dimitriego Țichindela, Gheorghego Lazăra, Vasila Aarona i braci Iordache i Dinu Golescu, z których Iordache wydał pierwszy zbiór poezji dydaktycznej ludowej.

Najwybitniejszym krzewicielem kultury zachodniej w tej epoce jest George Asachi (1788—1869). Pochodził z Siedmiogrodu, szkoły kończył we Lwowie po niemiecku, po polsku i łacinie. Powróciwszy do Mołdawji, działa na polu organizacji szkolnictwa rumuńskiego, wydaje czasopisma literackie i polityczne, pisze poezje, dramaty, komedje i powieści historyczne, a prócz tego zachęca młode talenty, którym pomaga w wydawaniu dzieł. Działalność jego jest wszechstronna, a dla literatury i kultury rumuńskiej tem owocniejsza, że w ciągu jego długiego, bardzo pracowitego życia żaden poważniejszy przejaw literacki, żaden talent nie mógł działać bez styczności lub współpracy z tym mężem. Dzieło jego nie zamyka się zatem w krótkiej epoce, do której go zaliczyliśmy.

Epoka 1830—1870. Można ją nazwać romantyczną, a jeszcze słuszniej heroiczną, gdyż wysiłki generacji tych lat były prawdziwie bohaterskie, by nadać za twórczością literacką narodów kultury zachodniej. Wpływami obecnie działającymi są francuski, częściowo włoski i klasyczny starożytny, a także i polski. Organami szerzenia literatury wśród szerokich sfer społeczeństwa są bardzo liczna i różnorodna prasa, kalendarze ludowe i szkoły, a w mniejszej mierze książki. Dziełami są przeważnie tłumaczenia, lecz i swojska twórczość, osnuta na motywach, zaczerpniętych z nieprzebranej skarbnicy poezji ludowej, dochodzi do głosu. Równocześnie rozwijają się wszystkie gałęzie wiedzy, zwłaszcza po założeniu dwóch uniwersytetów, a to w Jassach (1860) i w Bukareszcie (1864). Dwie są główne postaci tej epoki: Heliade Rădulescu i Vasile Alecsandri.

Heliade Rădulescu (1802—1872) był profesorem w Bukareszcie. Jako taki, musiał sobie stworzyć szereg podręczników z różnych dziedzin naukowych, i to były jego pierwociny. Przy tej sposobności uprościł pisownię (pisano jeszcze cyrylicą) i przemawiał za pisownią fonetyczną. Wkrótce opuścił zawód nauczycielski i poświęcił się wyłącznie literaturze i publicystyce. Z wielu czasopism, przez niego wydawanych, najważniejszym stał się «Curierul Românesc». Tu ogłasza on swoje pisma a także dzieła całej plejady współczesnych mu poetów i pisarzy bukareszteńskich. Był współzałożycielem Tow. Filharmonji w Bukareszcie, które prócz muzyki pielegnowało teatr. W ten sposób Heliade daje początek teatrowi rumuńskiemu. Założył też szkołę dramatyczno-literacką i śpiewu i, jako dyrektor Filharmonji, działa owocnie na polu dramatu, tłumacząc sam lub zachęcając innych do tłumaczenia arcydzieł dramatycznych obcych literatur. W tym czasie ogłasza bajkę p. t. «Măceșul și florile» («Dzika róża i kwiaty»), jako satyrę polityczną przeciw okupantom rosyjskim. W rewolucji 1848 r. bierze żywy udział, wskutek czego musi opuścić kraj, udając się na tułaczkę do Paryża i Londynu, gdzie działa na rzecz wyswobodzenia swojej ojczyzny, ogłaszając po francusku pisma polityczne. Następnie wydaje zbiór swoich artykułów historycznych i politycznych p. t. «Spiritul și Materia sau Equilibrul între antitese». Był też Heliade członkiem założycielem Akademji Rumuńskiej i najenergiczniejszym rzecznikiem zastąpienia cyrylicy pismem łacińskim.

Choć dzieł literackich oryginalnych mało pozostawił, jednak Heliade sławiony był jako ojciec nowoczesnej literatury rumuńskiej i nauczyciel narodu, głównie



Grigore Alexandrescu.

dzięki bardzo wyteżonej pracy około zakładania i krzewienia wszelkich instytucyj, popierających i rozwijających naukę, literaturę i sztukę. Tę samą rolę odegrał Heliade w Bukareszcie, co Asachi w Jassach.

Z pośród licznej plejady pisarzy, grupujących się w tym czasie koło Heliadego, a tworzących bądź tłumaczenia, bądź oryginalne poezje, bądź też pracujących publicystycznie, wymienić można: Jancu Văcărescu, zwanego Anakreontem rumuńskim; Costachego Negruzzię, którego najcenniejszem dziełem jest nowela historyczna «Alexandru Lăpușeanu», zaliczona do najpiękniejszych utworów prozy rumuńskiej; Alexandru Doniciego, który daje tłumaczenia z Puszkina i oryginalne bajki. Najwybitniejszym pisarzem z tej grupy uczniów Heliadego jest Grigore Alexandrescu (1812—1885). Píše on wiersze liryczne (miłosne, religijne), a przede wszystkim bajki

w rodzaju Lafontaine'a, które stanowiąc będą trwały, cenny dorobek literatury rumuńskiej, gdyż są nietylko satyrą na ówczesne obyczaje i stosunki życia publicznego, lecz wyśmiewają słabostki ogólnoludzkie. Poetą płodnym, swojego czasu popularnym i cenionym, dziś prawie zapomnianym, jest Dumitru Bolintineanu (1819—1872). Pisał wiersze liryczne, historyczne, epepeje, dramaty, które po największej części pozbawione są oryginalności, zarówno w temacie, jak i w ujęciu, a odznaczają się jedynie płynnością i dźwięcznością wiersza, czem Bolintineanu wybijają się ponad wszystkich jemu współczesnych.

Osobne stanowisko zajmuje Anton Pann (1794—1854). W twórczości swojej jest on niezależny od Heliadego, tematy jego dzieł czerpane są z poezji ludowej i dla ludu poeta chciał pracować. Najcelniejszemi jego dziełami są: «Fabule» (zbiór bajek bądź oryginalnie ludowych, bądź wschodniego pochodzenia), «O șezătoare la țară» («Zabawa na wsi» — epepeja komiczna, opisująca życie chłopca rumuńskiego z jego wierzeniami, sposobem mówienia i t. d., z licznymi wplecionymi opowiadkami, śpiewkami i zagadkami ludowymi), «Năzdrăvăniile lui Nastratin Hogeia» («Kawały Nastratina-Hodży»), zbiór anegdot wierszowanych, rodzaj fraszek, «Poveștea vorbei» («Opowieść słowa»), zbiór przysłów; w sposób zręczny i pomysłowy poeta ożywia ten zbiór, wplatając przysłowia w opowiadania anegdotyczne, mające za tematy różne słabostki ludzkie, jak sknerstwo, pijaństwo, niesłowność i t. p. W ten sposób poznajemy sens, w jakim lud przysłowia swoje wypowiada. Anton Pann ma dwie główne zasługi: 1) przyczynił się bardzo do rozbudzenia czytelnictwa wśród ludu (to samo, co Heliade propagował wśród inteligencji), 2) wprowadził do piśmiennictwa zainteresowanie dla twórczości ludowej.

Wymienić jeszcze wypada pisarza Nicolae Bălcescu, historyka, którego najcelniejszym utworem jest «Istoria Românilor sub Mihaiu Viteazul» («Historja Rumunów pod Michałem Chrobrym»), niestety niedokończona. Wysoce utalentowany, sumienny i dokładny badacz, gorący patrijota, bierze wybitny udział w rewolucji

1848 r., uchodzi do Paryża, gdzie się styka z emigrantami polskimi, co nie pozostało bez wpływu na jego dalszą działalność, umiera młodo (lat 33) na wygnaniu w Palermo na gruźlicę. Uwagi godny jest jego pomysł obwołania generała Bema królem Rumunów, pomysł charakteryzujący uczucia i myśli wolnościowe poety, których uosobieniem w jego pojęciu był bohater rewolucji 1848 roku, gen. Bem.

Doba Alecsandriego (1848—1870).

Vasile Alecsandri (1819—1890), syn zamożnych rodziców, prawdopodobnie pochodzenia włoskiego. Nauki pobierał początkowo w domu, potem studjował w Paryżu, gdzie zdał egzamin dojrzałości i zapisał się na uniwersytet, studjując początkowo medycynę, potem prawo, później matematykę, aż wreszcie oddał się całkowicie studjom literackim. Pierwszymi próbami jego talentu było kilka wierszy francuskich. W roku 1839 powrócił do kraju, i w następnym roku pojawia się jego nowelka «Buchetiera din Florența» («Kwieciarka z Florencji»). Bawiąc na wsi w górach, zbiera pieśni ludowe i sam również układa podobne wiersze. Później obejmuje razem z C. Ne-gruzzim i M. Kogălniceanu dyrekcję teatru w Jassach, dla którego tworzy sztuki o tendencji reformatorskiej, w duchu postępu zachodnio-europejskiego, i dlatego skierowane przeciw reakcjonistom i przeżytych obyczajom. Pierwszą jego sztuką teatralną jest krotchwila «Iorgu dela Sadagura». Prócz tego napisał szereg dramatów, komedyj, fars, krotchwil i pieśni scenicznych. Założył wspólnie z I. Ghicą i M. Kogălniceanu czasopismo «Propășirea» («Postęp»). W latach 1846 i 1847 odbywa podróż na wschód i do Włoch. Tu pisze pierwsze swoje pieśni miłosne, uzupełnione później i wydane p. t. «Lăcrimioare». W roku 1848 bierze udział w rewolucji, nawołując do niej ulotnemi wierszami. Zmuszony opuścić kraj razem z innymi rewolucjonistami, przebywa przez pewien czas na Bukowinie u rodziny bojarzkiej Hurmuzachi, która przez długi czas stanowiła ostoję literatury i wszelkich poczynań kulturalnych Rumunów na Bukowinie. Wydają bracia Hurmuzachi czasopismo «Bucovina», do którego Alecsandri też dłuższy czas swoje wiersze przysyłał. W roku 1850 pisze komedię «Chirița în Jași», a w roku 1852 «Chirița în provincie», t. j. «Kirica w Jassach» i «Kirica na prowincji». W wierszu «Pohod na Sibir» («Pochód na Sybir») oplakuje poeta niedolę zesłańców, zarówno rumuńskich z Besarabji, jak i polskich. W wierszu «Hristos a învîat» («Chrystus zmartwychwstał») zapowiada Polsce zmartwychwstanie i dodaje otuchy. Potem wyjeżdża do Francji, Hiszpanji, północnej Afryki. W Paryżu wydaje zbiór poezyj lirycznych p. t. «Doine și Lăcrimioare» («Dumki i łezki»). Powróciwszy do kraju, wydaje czasopismo «România Literara». Bierze udział w walkach politycznych, pracując jako minister spraw zagranicznych dla zjednoczenia Mołdawji i Muntenji oraz za wyborem wspólnego panującego dla obu księstw w osobie pułkownika Al. I. Cuzy.



Nicolae Bălcescu.



Vasile Alecsandri.

W późniejszych sporach politycznych około osoby Cuzy nie bierze czynnego udziału, choć w komedjach jego z tych czasów znajdujemy odgłosy tych walk. W dramacie «Lipitorile satelor» («Pijawki wsi») przedstawia cierpienia ludności wiejskiej. Współpracuje w nowym wydawnictwie «Convorbiri Literare» («Rozmowy Literackie»), gdzie ogłasza swoje «pastele» (są to wiersze opisujące krajobraz i życie wiejskie), oraz legendy, w których częścią na tle pieśni ludowych, częścią z własnej fantazji usiłuje odtworzyć w formie idealizowanej przeszłość bohaterską swojego narodu i jego panujących. Wojna bałkańska (1877), w której Rumuni wstawili się i zdobyli zupełną niepodległość polityczną od Turcji, dała poecie temat do licznych pięknych wierszy, zebranych potem pod nazwą «Ostașii noștri» («Nasi wojacy») a opiewających bohaterstwo młodej armii rumuńskiej. Niema zdarzenia w życiu narodu rumuńskiego, którego poeta

nie opiewał, a wszystkie jego dzieła odznaczają się pogodą ducha i humorem. Niema rodzaju literackiego, któregoby nie uprawiał Alecsandri, i to zawsze z talentem i powodzeniem, z wyjątkiem prozy, która przedstawia się słabiej.

Był Alecsandri gorącym patriotą i służył ojczyźnie przez długie swoje życie przede wszystkim piórem, ale także jako zdolny dyplomata na najwyższych i najważniejszych posterunkach, w najcięższych i najbardziej decydujących dla narodu rumuńskiego chwilach. Nie dziw też, że współcześni i potomni widzieli w nim wieszcz narodu i króla poezji rumuńskiej. Wiele pieśni Alecsandriego stało się w krótkim czasie popularnymi wśród szerokich warstw społeczeństwa rumuńskiego. Do bardzo rozpowszechnionych należy wiersz, który uzyskał pierwszą nagrodę w konkursie poetów wszystkich narodów łacińskich. Oto początkowa zwrotka:

Latina gintă e regină  
Intr'ale lumii ginte mari,  
Ea poartă'n frunte o stea divină,  
Lucind prin timpii seculari...

Łacińska rasa jest królową  
Pośród potężnych świata ras,  
Na czole nosi Boską gwiazdę,  
Co świeci poprzez wieczny czas...

Poza Alecsandrim mało można w tym okresie znaleźć prawdziwych talentów literackich. Było wprawdzie wielu piszących, lecz twórczość ich nie wytrzymuje porównania z Alecsandrim, co zresztą tłumaczy się także tem, że wielkie przemiany polityczne Rumunii, rozstrzygające o dalszym jej losie, zaprzętały wszystkich zdolnych pisarzy. Pomiędzy poetami tej doby wymienić wypada A. Mureșianu ze względu na pieśń, wzywającą do rewolucji 48-go roku i do jedności. Stała się ona «Marsyljanką» rumuńską, a zaczyna się od słów:

Deșteaptă te, Române, din somnul tau de moarte  
In care te adânciră barbarii de tirani...

Obudźże się, Rumunie, z uśpienia śmiertelnego,  
Bo srodze cię pograżył okrutny tyran-wróg...



M. Kogălniceanu.

Wymieniamy jeszcze G. Si o n a, którego wiersz, zaczynający się

Mult e dulce și frumoasă  
Limba ce vorbim,  
Altă limbă armonioasă  
Ca ea nu găsim...

Jakże słodką, jakże piękną  
Mowa nasza jest,  
Drugiej równie harmonijnej  
Mowy nie znajdziem...

stał się własnością całego narodu. Należy się tu również wzmianka poecie lirycznemu D. Petrinowi i noweliście N. Filimonowi. Publicystyka ma swoich przedstawicieli w osobach: C. Bolliaca, C. A. Rosettiego, G. Baritiu, M. Kogălniceanu i Al. Russa, autora poematu «Cântarea României» («Śpiew Rumunji»), w którym niektórzy dopatrują się oddźwięku «Książ narodu i pielgrzymstwa polskiego» Mickiewicza.

W r. 1863, głównie dzięki staraniom T. Maiorescu, najwybitniejszego krytyka literackiego owej doby i propagatora nowej pisowni literami łacińskimi, zaczyna wychodzić czasopismo «Convorbiri Literare» («Rozmowy Literackie»), a w rok później literaci, grupujący się około tego pisma, tworzą towarzystwo «Junimea» («Młodzież»), w r. 1867 zaś za inicjatywą ministra C. A. Rosettiego powstaje pierwszy związek Akademii Rumuńskiej.

Są to zwiastuny nowej ery, którą nazwalimy dobą krytycyzmu (1870—1900).

Epoka ta odznacza się żywą działalnością na polu krytyki literackiej, w Jassach w «Convorbiri Literare», a w Bukareszcie przede wszystkim w piśmie «Columna lui Traian», wydawanem przez historyka i filologa B. P. Hașdeu. Ale i w pozytywnej działalności literackiej ujawnia się silny krytycyzm, przewaga poezji ludowej i zwrot do prostego języka kronikarzy z XVIII wieku, z zarzuceniem różnych reformatorskich pomysłów językowych z połowy XIX wieku (A. Pumnula).

Pierwsze dziesięciolecie tego okresu wypełnia jeszcze twórczość Alecsandriego, potem dopiero pojawiają się nowe talenty, wśród których miał zabłysnąć jak meteor M. Eminescu, największy poeta rumuński. Po nim dochodzi do znaczenia G. Coșbuc.

Proza ma swoich przedstawicieli w no-



B. P. Hașdeu.

welistach: I. Slaviciu, kreślącym z realizmem życie chłopca rumuńskiego z Siedmiogrodu, N. Ganem, opisującym życie chłopów i bojarów ze starych dobrych czasów, w archeologu Al. Odobescu, który w swoim «Pseudocyneticos» («Nieprawdziwa rozprawa o myślistwie») podaje szereg anegdot w formie listów, zawierających perły rumuńskiej prozy, dalej w I. Negruzzim, A. Xenopolu (historyku) i innych. Na osobną wzmiankę zasługuje twórczość I. Creangă. Pochodzi z ludu wiejskiego, jest nauczycielem ludowym i pisze w języku chłopca mołdawskiego opowiadania i bajki, a wybitne stanowisko w literaturze zdobył sobie szczególnie swojemi wspomnieniami z dzieciństwa: «Amintiri din copilărie».

P. Ispirescu i T. Spiranța piszą również bajki ludowe.

Mihail Eminescu (1850—1889) pochodzi z rodziny mołdawskiej średnio zamożnej. Naukę szkolną rozpoczął w Botoșani, uczęszczał do gimnazjum w Czerniowcach, skąd jako kilkunastoletni chłopak uciekł z trupą wędrownego teatru. Powrócił do rodziny, a następnie wyjechał do Wiednia, gdzie studjował na uniwersytecie różne gałęzie wiedzy, jak ekonomję, filozofję, prawo. Powróciwszy do kraju, pracował czasowo w szkolnictwie, a później pesymizm. O wielkiej wartości artystycznej jego utworów stanowi szczerść i bezpośredniość uczucia, głęboka myśl, mistrzowskie władanie formą i językiem. Natomiast treść była swojego czasu przedmiotem gwałtownej krytyki. Wiele jego pieśni stało się własnością całego narodu, a lud, z natury swej muzykalny, śpiewa je bądź na nutę swoich rzewnych «doin», bądź na taką, jaką im nadali kompozytorzy.



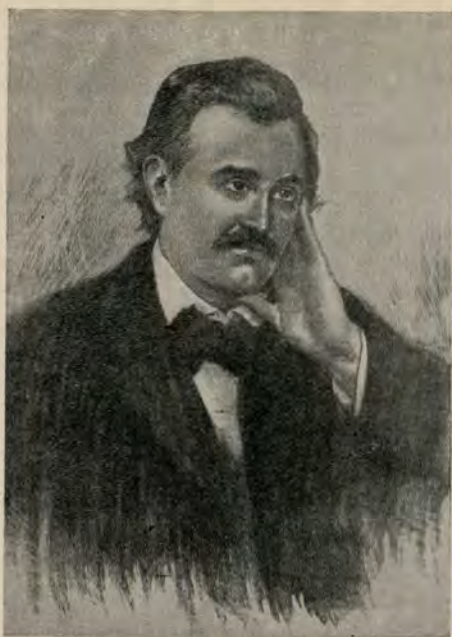
G. Cosbuc.



Ion Creangă.

w dziennikarstwie, przez pewien czas był dyrektorem biblioteki. Po dość burzliwym, choć krótkim życiu padł w obłąkanie i zmarł w 39-tym roku życia.

Twórczość literacką rozpoczął dość wcześnie, bo już jako uczeń gimnazjalny w Czerniowcach ogłosił swój pierwszy wiersz okolicznościowy, oplakujący śmierć ukochanego profesora. Później następują wiersze miłosne. W Wiedniu tłumaczy dzieła filozoficzne i pisze wiersze liryczne. Pisma jego zostały zebrane i wydane dopiero po jego śmierci. Pisał wiersze i prozę. Wśród wierszy jego rozróżniamy lirykę miłosną, satyrę filozoficzno-społeczną, ballady i romanse. Prozą pisze szkice, a głównie artykuły polityczne. Myślą przewodnią wszystkich prawie jego pism jest bunt przeciw istniejącemu porządkowi świata, pogarda dla współczesności przy równoczesnej gloryfikacji przeszłości, a nutą zasadniczą jego utworów, to głęboki smutek i czarny



Mihail Eminescu.



Al. Vlahuță.

Poezja Eminescu wywarła wielki wpływ na całą twórczość literacką pod koniec XIX wieku. Pod wpływem jego filozoficznych poematów powstaje t. zw. kierunek socjalny, który prowadzi niektórych do kosmopolityzmu. Najwybitniejszym przedstawicielem tego kierunku stał się Aleksander Macedoński (syn powstańca polskiego), który zarazem nadaje ton kierunkowi modernistycznemu. Reakcją przeciw temu międzynarodowemu prądowi jest twórczość tradycjonalistyczna, oparta na wartościach własnego narodu. Z pośród wielbicieli talentu Eminescu wybił się do samodzielnego znaczenia Al. Vlahuța, jako liryk i nowelista. Najwybitniejszym poetą kierunku tradycjonalistycznego jest George Coșbuc, pierwszy pochodzący z Siedmiogrodu prawdziwy poeta rumuński. Pisze ballady i sielanki, a prozą studja historyczne o wojnie o niepodległość (1877). Twórczość jego ma podkład narodowy i patriotyczny, podobnie jak Alecsandriego. Zajmuje go bardzo niedola chłopca, o którego krzywdę się upomina. Dlatego nosi nazwę poety chłopstwa. Drugim wielkim poetą siedmiogrodzkim jest Oct. Goga.

Twórczość teatralna ma swojego największego przedstawiciela w osobie Iona L. Caragialego (1853—1912). Doskonale ten znawca teatru napisał szereg komedyj, biczujących śmieszności społeczeństwa mieszczańskiego z mistrzowskim realizmem. Prócz tego napisał dramat «Năpăstea» («Napaść», fałszywe oskarżenie) i kilka nowel o ostrym sarkazmie. Poczesne miejsce zdobył B. Delavrancea swojemi dramatai historycznemi, a szczególnie trylogją z dziejów Mołdawji p. t. «Apus de soare», «Viforul» i «Luceafărul». Pisał również nowele z życia ludowego. Komedje pisał Dum. C. Olănescu (1849—1908), prócz innych sztuk teatralnych, nowel, poezyj i satyr. Do najmłodszych pisarzy na tem polu należą: H. Lecca, M. Sorbul, Ciprian, Mihăescu, Victor Eftimiu i Ion Minulescu.

Na polu dramatu wybił się również ostatnio N. Iorga (ur. 1871), który największą sławę zyskał dla siebie i swojego narodu jako historyk. Prócz tego uprawia kry-

tykę literacką i publicystykę. Wydaje czasopisma we własnej drukarni, popularyzuje wiedzę wśród ludu, którego oddanym i uwielbionym jest trybunem, czego dał dowód w nieustraszonej walce o uwłaszczenie chłopów. Płodność i pracowitość jego jest zdumiewająca. Jest on czołowym przedstawicielem swojszczyzny czyli tradycjonalizmu w najnowszej literaturze.

Nowsza proza ma swoich głównych przedstawicieli w osobach: D. Duiliu Zamfirescu, I. Agârbiceanu, I. A. Basarabescu, I. Bratescu-Voinești, Mihailu Sadoveanu, z których dwaj ostatni, dziś jeszcze czynni, zajmują czołowe miejsce. Brătescu-Voinești ogłosił dwa zbiory nowel, które są arcydziełami psychologicznej analizy i gawędziarskiego stylu. Jego bohaterami są przeważnie średniozamożni potomkowie starych rodów bojarskich, ludzie wsi i małych miasteczek, spadkobiercy świetnej tradycji, szlachetne dusze ludzkie, które w walce z nowoczesnym życiem upadają. Tak tedy Brătescu-Voinești kreśli świat zachodzący.

M. Sadoveanu, najwybitniejszy i najpłodniejszy nowelista i powieściopisarz doby bieżącej, kreśli w sposób mistrzowski życie wsi, dworów i przedmieść. Nawiązuje on do twórczości I. Creangă. Bohaterami jego są osobistości o charakterach silnych, wyrazistych, czasem zaś o duszach skomplikowanych i tajemniczych, naogół opisuje natury szorstkie. Nad jego powieściami góruje często nastrój melancholijny, a gdy mówi o życiu wielkomiejskim, wyraża się z ironją jako o pseudokulturze. Jest on świetnym narratorem, odznaczającym się realistycznym ujęciem tematu, a jego opisy pięknej rumuńskiej przyrody są czarujące. Całość jego twórczości scharakteryzować można jako epopeję ludu rumuńskiego, rozbitą na mnóstwo drobnych, epizodycznych utworów, wiążących się w organiczną całość.

Zarówno Brătescu-Voinești, jak i Sadoveanu, których co do doboru tematów zaliczyć można do romantyków, pozostają pod wpływem polskim, a w szczególności Sienkiewicza, który w Rumunji znany jest w tłumaczeniach francuskich, a nawet rumuńskich.

Powieść rumuńska doby powojennej osiągnęła wysoki poziom. Stała się ona od razu godnie w rzędzie literatur europejskich, a to zarówno ze względu na rozległą skalę motywów, jak i na różnorodność i piękność ekspresji artystycznej, wyrazem czego jest fakt, że niektóre utwory przetłumaczone są na język francuski, niektóre także na język polski.

Niesposób omówić bardziej szczegółowo tę najnowszą twórczość, musimy ograniczyć się do wyliczenia i scharakteryzowania najwybitniejszych z pośród współczesnych pisarzy. Liviu Rebreanu dał się poznać jako wielki talent epiczny najpierw w swych nowelach, których wydał kilka zbiorów, później napisał kilka powieści, któremi zyskał zasłużenie największą nagrodę literacką Akademii Rumuńskiej. W tych utworach przeprowadza autor mistrzowską, czasem nawet zbyt realistyczną analizę psychologiczną różnych typów z współczesnego życia rumuńskiego na tle żywej akcji. Dwie powieści przetłumaczył na język polski Stanisław Łukasik, a to: «Pădurea spânzuraților» («Las powieszonych») i «Ion» («Jan» — «Głos ziemi», «Głos miłości»). W pierwszej poznajemy tragedję Rumuna siedmiogrodzkiego, zmuszonego w czasie wielkiej wojny do walki bratobójczej przeciw Rumunom z królestwa; podejrzewani przez Węgrów o zdradę, Rumuni są wieszani masowo. Ponura ta powieść osnuta jest na motywie tragicznych przeżyć w rodzinie autora. W drugiej, którą można porównać z «Chłopami» Reymonta, kreśli autor zmagania życiowe chłopca rumuńskiego.





Barbu St. Delavrancea.



N. Iorga.

Bogatym i cennym dorobkiem powieściowym poszczycić się może Cezar Petrescu, autor młodszy od poprzedniego, który już się doczekał tłumaczenia na język francuski. Jako wyjątkową cechę stwierdzić można u tego pisarza mistycyzm, obcy pozatem literaturze rumuńskiej, spotykany jeszcze tylko u B. P. Hășdeu'a, wspomnianego wyżej. Rys ten u obu pisarzy przypisują niektórzy krwi polskiej, która częściowo w ich żyłach płynie. Niemniejszy talent okazał Ionel Teodoreanu, autor kilku udatnych i zajmujących powieści, w których najplastyeczniej występują typy kobiece na tle stosunków rodzinnych. Gala-Galaction, profesor teologii, pisze romanse społeczno-psychologiczne. Damian Stanciu opisuje życie w klasztorach rumuńskich z dużym a szczerym humorem, czasem z lekką ironją, a zawsze bardzo realistycznie. Również humorem i ironją przepełnione są szkice i nowele D. Pătrășcanu. Wkońcu wymienić jeszcze wypada wśród najnowszych prozaików Camila Petrescu, Sandu Aldea i Emanuela Bucuța, który pisze również wierszem. Z racji pochodzenia swojego należą do literatów rumuńskich także Panait Istrati i księżna Bibescu, którzy jednak piszą po francusku. Istrati, piewca niedoli proletarjackiej, znany jest u nas w oryginale i tłumaczeniach.

Wśród wielkiej plejady współczesnych poetów wymienić należy z przedwojennych, dziś nieżyjących, następujące nazwiska: St. O. Iosif, D. Anghel, P. Cerna, a z żyjących i piszących dziś: T. Argezei, N. Crainic, Victor Eftimiu, Aron Cotruș, Emanuel Bucuța, Ion Minulescu, J. Pilat, Adrian Maniu, Bacovia, Lucjan Blaga, najwybitniejszy ekspresjonista rumuński.

Pewne wyobrażenie o rumuńskiej poezji daje czytelnikowi polskiemu piękny zbiorek tłumaczeń w opracowaniu E. Zegadłowicza p. t. «Tematy rumuńskie». Tomik ten zawiera kilka próbek wierszy najmłodszych poetów, z dodaniem po jednym wierszu Alecsandriego i Eminescu.

Wśród licznych czasopism literackich doby obecnej przodującą rolę odgrywają: «Semăntorul» («Siewca»), «Viața Românească» («Życie Rumuńskie»), «Viața Nouă» («Życie Nowe») i «Gândirea» («Myślenie»).

Najwybitniejszymi krytykami literackimi są obok prof. Iorgi: prof. O. Densușianu, Il Chendi, I. Scurtu, Izabella Sadoveanu, Oct. Goga.

Nauka rumuńska ostatniej doby zasłynęła pewnym blaskiem. Wszystkie gałęzie wiedzy uprawiane są przez wytrawnych pracowników, wśród których europejskie imię zdobywają historycy: N. Iorga, D. Onciul, I. Nistor; filologowie: O. Densușianu, S. Pușcariu, H. Tiktin; slawiści: I. Bogdan i Gr. Nandriș (tłumacz «Warszawianki» Wyspiańskiego); archeolog V. Pârvan, nieodżałowanej pamięci autor pomnikowego dzieła «Getica»; filozof Rădulescu-Motru i wielu innych.

Praca wre również na polu popularyzowania wiedzy wśród ludu. Między działaczami starszej generacji poczesne miejsce zajmuje I. Ghica, mistrz w rozpowszechnianiu wiedzy gospodarczej. Dziś działają na tem polu N. Iorga, I. Simionescu i inni.

Scharakteryzować pokrótce literaturę doby bieżącej nie jest łatwo. Odnacza się przedewszystkiem wielką obfitością. Poza tem cechuje ją tendencja szukania dróg, co zresztą jest odbiciem ogólnego stanu umysłów całej powojennej Europy.

Obecne pokolenie Rumunji, po odzyskaniu prastarych ziem swoich, dźwiga brzemień wielkiej pracy na polu konsolidacji całego narodu i państwa. Odbija się to również na twórczości literackiej. Weszła ona na tory energicznego rozmachu w uprawianiu wszystkich rodzajów piśmiennictwa. Dwa są główne kierunki: modernizm, szukający wzorów i natchnienia, tak co do formy, jak i treści, poza swoim krajem, uważając element etniczny w twórczości literackiej za przesąd, tradycjonalizm, opierający się na własnym narodzie, na dawnej jego twórczości, obecnych jego potrzebach i tendencjach, upatrujący w duszy narodu i w przyrodzonych oraz historycznych warunkach jego bytowania prawdziwe źródło literatury, nie zamykający się jednak w jakimś ciasnym partykularyzmie, lecz czerpiący również, głównie w dziedzinie formy, z prawdziwie wartościowych wzorów kultury ogólnoeuropejskiej.

## BIBLIOGRAFJA

I. Bianu și N. Hodoș, Bibliografia românească veche, Academia Română, 1898. (Po polsku: Bibliografia rumuńska stara). Jest to najkompletniejsza bibliografia literatury rumuńskiej od jej początków do r. 1817, a ma być uzupełniona do roku 1830, i przedstawia dla piśmiennictwa rumuńskiego to, co dla naszej historjografji bibliografja Finkla.

N. Iorga, Histoire des Roumains et de leur Civilisation, Bucarest 1922.

N. Iorga, Istoria literaturii românești, București 1925.

Gh. Adamescu, Istoria Literaturii române, București, Alcalay et Co.

Sextil Pușcariu, Istoria Literaturii române. Sibiu 1920.

N. Iorga, Art et Littérature des Roumains, Paris, J. Gamber 1929.

O. Densușianu, Histoire de la Langue roumaine, Paris, Leroux 1901. (Podstawowe dzieło do historji języka rum.)

Alexe Procopovici, Introducere în studiul literaturii vechi, Cernăuți 1922. Dla starej literatury konieczne.

P. P. Panaitescu, Influența polonă în opera și personalitatea cronicarilor Grigore Ureche și Miron Costin, Academia Română, 1925. (Wpływ polski w dziele i osobistości kronikarzy Grigora Urechego i Mirona Costina).

Marja Kastarska-Sergescu, Nowa literatura rumuńska w «Przegl. Współcz.», Nr. 71, 1928. Antologia (w polsk. tłum.): E. Zegadłowicz, Tematy rumuńskie, Poznań 1931.

SKOROWIDZ

5

## SKOROWIDZ

(Gwiazdka \* przy cyfrach oznacza ilustrację.)

- A cazar va don Rodrigo (Na lowy śpieszy don Rodrigo, romanca, hiszp.) 724  
Aalcabom 1024  
Aaron Vasile 1187  
Abati Joaquin 979  
Abbo z Saint Germain de Prés 42, 43  
Abeille, L' (czasop., franc.) 920  
Abeja, La (czasop., hiszp.) 920  
Abel 730, 899  
Abelard Pierre 48, 49, 50, 54, 76, 81, 522  
Abenamar 725, 726  
Abenamar, El (czasop., hiszp.) 922  
Abenamar, El zob. też López Pelegrin Santos  
Abenarabi z Mureji 106  
Abrabanel zob. Hebreo León  
Abreu zob. Vasconcelos Abreu  
Abril Pedro Simón 806  
Academia dos Anónimos (port.) 1065  
Academia dos Aplicados (port.) 1065  
Academia dos Aquilinos (port.) 1065  
Academia dos Avatureiros (port.) 1065  
Academia de Bellas Letras (port.) 1071  
Academia Brasilica dos Esquecidos (port.) 1065  
Academia Brasilica dos Renascidos (port.) 1065  
Academia del Buen Gusto (hiszp.) 870, 877, 882, 883, 884  
Academia de los Desconfiados (hiszp.) 870  
Academia Española zob. Real Academia Española  
Academia dos Felizes (port.) 1065  
Academia dos Flegmaticos (port.) 1065  
Academia de la Historia zob. Real Academia de la Historia  
Academia dos Ilustrados (port.) 1065  
Academia Instantanea (port.) 1065  
Academia Latina e Portuguesa (port.) 1065  
Academia dos Laureados (port.) 1065  
Academia de la Lengua (hiszp.) 870  
Academia de Letras Humanas (hiszp.) 870  
Academia Litúrgica Pontificia (port.) 1065  
Academia Marianna (port.) 1065  
Academia de los Nocturnos (hiszp.) 870  
Academia do Nuncio (port.) 1065  
Academia dos Obsequiosos (port.) 1065  
Academia dos Ocultos (port.) 1065  
Academia Problemática (port.) 1065  
Academia dos Problemáticos (port.) 1065  
Academia Prototipo-Lusitánica (port.) 1065  
Academia Real da Historia (port.) 1067  
Academia Real das Sciencias (port.) 1067, 1068  
Academia Scalabitana (port.) 1065  
Academia Scientifica do Rio de Janeiro (port.) 1065  
Academia dos Selectos (port.) 1065  
Academia Selvaje (hiszp.) 870  
Academia dos Solitários (port.) 1065  
Academia del Tripode (hiszp.) 870, 884  
Academia dos Unidos (port.) 1065  
Accademia della Crusca (wl.) 179, 191, 210, 215, 231  
Accademia dei Lincei (wl.) 179, 184  
Accademia Pontaniana (wl.) 138, 139  
Accademia degli Umoristi (wl.) 184  
Acebal Francisco 974, 987, 988  
Acevedo zob. też Azevedo  
Acevedo Alonso, de 837, 838, 840  
Acevedo de Gómez Josefa 1169  
Achard Marcel 623  
Achucarro Nicolás 1009  
Ackermann Louise 476  
Acosta Cecilio 1167  
Acosta Joaquín 1168, 1170  
Acosta de Samper Soledad 1170  
Actes des Apôtres (czasop., fr.) 429  
Action Française (czasop., fr.) 532, 533, 534, 536, 537, 540, 541, 652  
Acuña Hernando, de 722, 757  
Acuña de Figueroa Francisco 1133  
Adalazja wicehr. Marsylji 256, 260  
Adam zob. Villiers de l'Isle-Adam  
Adam 1039  
Adam Edmond 1116  
Adam Garbus (Le Bossu) zob. Adam de la Halle  
Adam Paul 493, 569  
Adam de la Halle 300, 301, 877  
d'Adamo zob. Salimbene de Guido d'Adamo  
Addison Joseph 210, 919, 920, 997  
Adenet le Roi 274  
Adès Albert 608  
Admirall 995  
Adoracja Trzech Króli (Libro dels tres Reyes d'Orient, hiszp.) 688, 693  
Afonso Pedro 1019  
Agârbiceanu I. 1194  
Agobard 41, 42  
Agonizantes, de los zob. Pérez Jerónimo  
Agostinho J. 1091, 1113  
Agreda Maria Jesús, de 800  
Agreda y Vargas Diego 860, 861  
Agüero zob. Riva Agüero  
Aguila zob. Xufre del Aguila  
Aguilar Gaspar 778, 825  
Aguilar Plácido, de 862  
Aguilera Ventura Ruiz zob. Ruiz Aguilera Ventura  
Aguiló Tomás 828

- Aguirre Matías, de 861  
 Agustín Antonio 888  
 Agustini Delmira 1169, 1170  
 Aicard Jean 654  
 d'Ailly Pierre 1024  
 Aioli (poem., fr.) 278  
 Ajalbert Jean 610  
 Ajschylos zob. Eschilos  
 Akademyja Francuska 349, 602, 609, 870  
 Akademyja Goncourtów (fr.) 650  
 Akademyja Humanistyczna (hiszp.) 879  
 Akademyja Literacka (karolińska) 37  
 Akademyja Medycyny (hiszp.) 870  
 Akademyja Osobliwych (port.) 1046  
 Akademyja Pontańska (wl.) 719  
 Akademyja Rumuńska 1180, 1187, 1191, 1194  
 Akademyja Tuluska (fr.) 257  
 Akademyja «Wesołej Sztuki» (fr.) 272  
 Akademyja Wspaniałomyślnych (port.) 1046  
 Akademyja zob. też Academia i Accademia  
 Alain zob. Chartier Émile  
 Alain de Lille 54, 68  
 Alalás (pieśni melancholijne, hiszp.) 996  
 Alamán Lucas 1168  
 Alamanni Luigi 151, 152, 310, 314  
 Alanus de Insulis zob. Alain de Lille  
 Alarcón zob. Ruiz de Alarcón y Mendoza i Salazar de Alarcón  
 Alarcón 1166  
 Alarcón Abel 1141, 1162  
 Alarcón Pedro Antonio, de 355, 730, 945, 946  
 Alaryk 26  
 Alas Leopoldo (Clarín) 935, 937, 940, 941, 942, 947, 951, 952, 957, 986, 1004  
 Alastuey zob. Mancho y Alastuey  
 Alba zob. Ixtlilxochitl F. de Alba  
 Alba (rodzaj liryki, prow.) 268, 269  
 Alba nieznaney damy (utw., prow.) 268, 269  
 Albalat Antoine 542  
 d'Albany Louise 203  
 Albas (sielanki, port.) 1019  
 Alberdi Juan Bautista 1168  
 Alberic des Trois fontaines 67  
 d'Albert Eugène 934  
 Albert Wielki 54, 65, 76, 77, 78  
 Albert-Birot Pierre 680  
 Albertel 259\*  
 Alberti Leon Battista 136, 137  
 Albertus Magnus zob. Albert Wielki  
 Albis zob. Barrenechea y Albis  
 Alboradas (pieśni poranne, hiszp.) 996  
 Albornoz Currita zob. Valera y Alcalá Galiano Juan  
 Albuquerque Brás, de 1042  
 Alcalá zob. Valera y Alcalá Galiano  
 Alcalá Galiano 896  
 Alcalá Galiano Antonio 904, 923  
 Alcalá Yáñez y Ribera Gerónimo, de 727, 791, 845  
 Alcalá y Herrera Alonso, de 864  
 Alcántara Chaves 1089  
 Alcántara Lafuente 912  
 Alcántara Pedro, de 752  
 Alcázar Baltasar, de 749  
 Alchwine zob. Alkuin  
 Alciato A. 865  
 Alcocer Hernando, de 757  
 Alcoforado Mariana 1061, 1062, 1073, 1110  
 Aldana Cosme, de 841  
 Aldao Martín 1160  
 Aldrete Bernardo 888  
 Aleardi Aleardo 235  
 Alecsandri Vasile 1180, 1187, 1188, 1189, 1190\*, 1191, 1193, 1195  
 Aleksander z Hales 78  
 Aleksandrja (z) zob. Filon z Aleksandrji  
 Alemán y de Enero Mateo 776, 842, 853\*, 854, 858, 865, 937  
 d'Alembert Le Rond Jean 385, 405, 409, 410, 414, 604, 1073  
 Alexandrescu Grigore 1188\*  
 Alfabet hiszpański 683  
 Alfabet portugalski 1013  
 Alfagran 1024  
 Alfieri Vittorio 194, 202, 203, 204, 205, 206, 213, 215, 218, 229, 230, 231, 883, 897, 930  
 Alfons zob. też Alonso  
 Alfons II — 256, 260  
 Alfons IX, kr. 1019, 1020  
 Alfons X Madry 271, 698, 699, 700, 701, 702, 703, 831  
 Alfons X, kr. port. 1018, 1019, 1020  
 Alfons XI, kr. 1019  
 Alfons Kastylski, kr. 1018, 1019  
 Algarotti Francesco 211  
 Aliaga zob. Pardo y Aliaga  
 Alibert François Paul 656  
 Aliscans (poem., fr.) 281  
 Aljenora z Poitiers 256, 257  
 Alkuin 37, 40, 41  
 d'Allard zob. Sarran d'Allard  
 Allard Roger 650  
 Allende Salazar A. 1007  
 Alloza Juan, de 1127  
 Almagesta (astrol. trakt., ar.) 1039  
 Almanach (utw., fr.) 291  
 Almanach das Musas (port.) 1071  
 Almeida zob. Alorna de Almeida, Castro e Almeida, Fialho de Almeida i Tolentino de Almeida  
 Almeida Botelho A. A., de 1104  
 Almeida Garrett João Baptista da Silva Leitão, visconde de 1070, 1077\*, 1078, 1079, 1080, 1085, 1086, 1087, 1088, 1089, 1091, 1092, 1093, 1095  
 Almeida Manuel, de 1100  
 Almeida Teodor, de 1077  
 Alojzy Gonzaga, św. 756  
 Alomar Gabriel 998, 1000  
 Alonso zob. Carrere y Alonso i Salmerón y Alonso  
 Alonso Agustín 758  
 Alonso D. Amado 1003\*  
 Alonso Dámaso 794  
 Alonso Luis 953  
 Alorna de Almeida Leonor, de 1073\*, 1074, 1110, 1111  
 d'Alos R. 1010  
 Alphonsi Petrus 60, 61  
 Alpuente Romero 923  
 Alta Silva zob. Joannes de Alta Silva  
 Altamira Rafael 1004, 1007, 1008, 1009  
 Altenberg Piotr 673  
 Altés 901  
 Alvar z Cordoby 688  
 Alvarado Lisandro 1168  
 Alvares Afonso 1031  
 Alvares Francisco 1043  
 Alvares Joam 1026  
 Alvares da Cunha António 1046  
 Alvares do Oriente Fernam 1053  
 Álvarez Damián Fr. 838  
 Álvarez Gato Juan 713, 714  
 Álvarez José S. 1160  
 Álvarez Lleras Antonio 1167  
 Álvarez Miguel de los Santos 912, 913  
 Álvarez Noroña Gaspar, de 873, 913  
 Álvarez Quintero, bracia 836, 885  
 Álvarez Quintero Joaquín 978, 979, 990  
 Álvarez Quintero Serafín 978, 979, 990  
 Álvarez de Cienfuegos Nicasio 879, 883, 896, 1135  
 Álvarez de Flórez Mercedes 1169  
 Álvarez de Paz 752  
 Álvarez de Toledo Fernando 760  
 Álvarez de Toledo Gabriel 841, 876  
 Álvarez de Toledo Ignacio 876  
 Alventosa Pedro, de 758  
 d'Alvernhe Peire 1018  
 Alves Crespo Joaquim 1104

- Amadas et Ydoine (romans, fr.) 290, 291  
 Amadis de Gaula (pow. ryc., hiszp.) 338, 352, 693, 731, 732, 733, 734, 735, 741, 756, 761, 764, 765, 767, 851, 902, 1020, 1021, 1025, 1034, 1043, 1052  
 Amadis de Grecia (pow., hiszp.) 734  
 Amador Fernán F., de 1149  
 Amalteo Giambattista 749  
 Amantes del País, Los (stow. lit., hiszp.-am.) 1131  
 Amaral zob. Corrêa de França e Amaral  
 Amaral António Cayetano, de 1077  
 Amaral Prudencio, do 1128  
 Amat zob. Rico y Amat  
 Amat Félix 874  
 Amaya Francisco, de 795  
 Ambrogini Angelo zob. Poliziano  
 Ambrosius zob. Ambroży, św.  
 Ambroży, św. 19\*, 20, 22, 59, 710  
 Amescua zob. Mescua  
 Amézaga Carlos G. 1142  
 Amfrye zob. Chaulieu Amfrye  
 l'Ami du Peuple (czasop., fr.) 429  
 l'Ami des Soldats (czasop., fr.) 429  
 Amicis Edmondo, de 246, 247\*  
 Amiel Denis 580, 623, 634, 635, 636, 981  
 Amiens (z) zob. Piotr z Amiens  
 Amigo Pedro 1019  
 Amigos del País (akad. regj. lit., hiszp.) 870  
 Amil zob. Villa-Amil y Castro  
 Amirola zob. Llaguno y Amirola  
 Ammirato Scipione 758, 865  
 Amorim zob. Gomes de Amorim  
 Amorim Viana Pedro, de 1113  
 Amunátegui Gregorio Victor 1168  
 Amunátegui Miguel Luis 1169\*  
 Amunátegui Solar Domingo 1164  
 Amyot Jacques 311, 312, 421, 764  
 Anakreont 172, 310, 321, 322, 722, 798, 1024, 1068, 1073, 1074, 1086, 1188  
 Anaya zob. Castro y Anaya  
 Ancelot 918  
 Ancey Georges 498  
 d'Ancona Alessandro 247, 248  
 Andler Charles 544  
 Andrada zob. Fernández de Andrada  
 Andrade zob. Brito e Andrade, Freire de Andrade i Paiva de Andrade  
 Andrade Anselmo, de 1110  
 Andrade Caminha Pedro, de 1032  
 Andrade Coello Alejandro 1164  
 Andrade Corvo João, de 1088, 1089  
 Andrade Ferreira José Maria, de 1093, 1095, 1113  
 Andrade Francisco, de 1059  
 Andrade Olegario Victor 1142\*, 1143, 1154  
 Andrenio (pseud.) zob. Gómez de Baquero  
 Andrés Juan 877, 888  
 Andrzej Kapelan 63, 64, 257, 268  
 Andueza José Maria, de 921  
 Andújar Juan, de 712, 714  
 Anequim 1022  
 Anet Claude 607  
 Angeles Fr. Juan, de los 746, 752  
 d'Angennes Julie 336, 877  
 d'Angers zob. David d'Angers  
 Anghel D. 1195  
 Angilbert 37, 38  
 Anglerius Petrus Martyr 716, 718, 741  
 Anglik zob. Jan Anglik z Garlandji  
 d'Angoulême Marguerite zob. Malgorzata z Nawarry  
 Angulo y Pulgar Martín, de 794, 795  
 Annale (kron., lac.) 67  
 Annales Quedlinburgenses (kron., lac.) 67  
 Année Sociologique (czasop., fr.) 527  
 d'Annunzio Gabriele 241, 242\*, 243, 244, 248, 251, 252, 972, 973, 1165  
 Anriques Luis 1023  
 Ansolino Pietro, di 85  
 Antoine André 498, 622, 623  
 Antoni, św. 21  
 Antonio Luis 840  
 Antonio Nicolás 888  
 Antunes Acacio 1100  
 Antyfonarz z Bangor (lac.) 32  
 Anuario de Enseñanza (czasop., hiszp.) 1004  
 Anzelm z Kantorbery 47, 48, 78  
 Añón 986  
 Añorbe y Corregel Tomás, de 881, 882  
 Aparicio Ciges 973  
 Aparisi y Guijarro Antonio 923  
 Apokalipsa 65  
 Apollinaire Guillaume 553, 598, 603, 645, 669, 672, 674, 675, 678, 679, 680  
 Apolo (czasop., hiszp.-am.) 1164  
 Apolonjusz z Tyru 764  
 Apraiz Julián 955  
 Apulejusz 7, 14, 25, 792  
 d'Aquino zob. Marja d'Aquino i Tomasz z Akwinu, św.  
 Aragón zob. Cubillo de Aragón Álvaro i Villena E. de Aragón  
 Aragón Joaquín 1123  
 Aragón Louis 553, 599, 680  
 Aragón Pedro, de 1019  
 Aramburu Félix, de 952  
 Aranda Luis, de 713, 882  
 Aranha zob. Brito Aranha  
 Aranzadi T., de 1007, 1010  
 Araquistain Luis 1001, 1002  
 Araucano, El (czasop., hiszp.-am.) 1141  
 Araujo zob. Herculano de Carvalho e Araujo  
 Araujo Hamilton, de 1100, 1102  
 Araujo Joaquim, de 1100  
 Araujo José Inácio, de 1104  
 Arbelet Paul 545  
 Arcadia zob. Arkadja i Nova Arcadia  
 Arcadia (akad., port.) 1068, 1069, 1070, 1071, 1072, 1073, 1074, 1075  
 Arcadia Lusitana (akad., port.) 1065, 1070  
 Arcadia Mexicana (grupa poet., hiszp.-am.) 1128  
 Arcadia Ultramarina (grupa poet., hiszp.-am.) 1128  
 Arce zob. Gayangos y Arce i Núñez de Arce  
 Archambault Paul 528, 536  
 Arcos René 668, 669  
 Ardeleiro zob. Fernandes de Ardeleiro  
 Arellano zob. Ramirez de Arellano i Rodriguez de Arellano  
 Arenal Concepción 954, 957  
 Arenales Ricardo 1149  
 Arenas zob. Flores y Arenas  
 Aretino Pietro 156, 157, 158, 159\*, 741  
 Arezzo (d') zob. Guittone d'Arezzo  
 Argamasilla de la Cerda J. 952  
 Argenis et Polyarque (trag., fr.) 342  
 Argensola zob. Leonardo Argensola  
 Argensolowie, bracia 793, 798, 799  
 d'Argenson René Louis 395  
 Argenti 173  
 Arghezi T. 1195  
 Argote zob. Góngora y Argote  
 Arguijo Juan, de 793, 796  
 Argüedas Alcides 1118, 1162, 1164, 1168  
 Argüelles Agustín 896, 923  
 Aribau Carles 901, 994  
 Ariosto Ludovico 88, 124, 141, 144, 145, 146, 147, 148, 149, 151, 152, 158, 173, 175, 176, 178, 183, 185, 189, 203, 237, 253, 277, 284, 322, 324, 346, 398, 437, 696, 719, 734, 757, 758, 760, 761, 770, 778, 818, 837, 1033, 1038, 1066, 1074, 1126

- Ariza Juan 929  
 Arjona Juan, de 806  
 Arjona Manuel Maria, de 879, 880  
 Arkadja (akad., wl.) 179, 191, 192, 193, 210, 211, 212, 213, 219  
 Arkadja zob. też Arcadia i Nova Arcadia  
 Arland Marcel 553, 595, 596  
 Arlecchino 195  
 d'Arlincourt 900  
 Armendariz Julián 825  
 Armesto y Osorio 887  
 Arnao Antonio 929, 934  
 Arnauld Angélique 374, 375, 379  
 Arnauldowie 374  
 Arnault Antoine V. 805  
 Arnaut z Marueil 256, 259, 260  
 Arnaut Daniel z Perigordu 262, 263, 264, 270  
 Arniches Carlos 885, 935, 979, 1001  
 Arnold z Brescji 50  
 Arnoldus z Kolonji 75  
 Arnoso Pinheiro Correia de Melo Bernardo, hr. de — 1101, 1108, 1109, 1110  
 Arnoux Alexandre 566, 645, 653  
 Arolas Juan 901, 902, 913  
 Arraiz Antonio 1149  
 Arras d' zob. Bodel d'Arras i Gautier d'Arras  
 Arrascaeta 1142  
 Arreguine Victor 1161  
 Arriaga José, de 1112  
 Arriaza Juan B. 896, 898  
 Arrieta Rafael Alberto 1149  
 Arroyo António 1114  
 Arrué Martín 953  
 Art de trobar (sztuka trubadurów, prow.) 257  
 Artau zob. Carreras y Artau  
 Artaud Antoine 537, 680  
 Arte de furtar (Sztuka okradania, port.) 1055  
 Arteaga zob. Paravicino y Arteaga  
 Arteaga Esteban 877, 883, 888  
 Arteagowie Alemparte, bracia 1162  
 Arteche zob. Gómez de Arteche  
 Arthénice (trag., fr.) 342  
 Arthuis Gaston 632  
 Artieda Andrés Rey, de 758, 779, 807  
 Artigas R. 1005  
 Artista, El (czasop., hiszp.) 920  
 Artiste, L' (czasop., fr.) 920  
 Artus Louis 616  
 Arystofanes 310, 321, 433, 476, 623, 806  
 Arystoteles 8, 13, 24, 47, 52, 55, 62, 63, 68, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 94, 100, 102, 114, 150, 179, 184, 189, 292, 298, 310, 311, 326, 351, 352, 407, 532, 534, 630, 700, 710, 747, 757, 807, 809, 816, 865, 872, 877, 902, 1024, 1068  
 Asachi George 1187, 1188  
 Asbaje y Ramirez de Cantillana Juana Inés, de (J. I. de la Cruz) 834, 835, 1127, 1128, 1166, 1169, 1170  
 Ascásubi Hilario 1138\*  
 Asensio de Toledo José Maria 936, 955  
 Asin Palacios Miguel 106, 979, 1004\*, 1006, 1009  
 Asnyk Adam 241  
 Aspremont (poem., fr.) 283  
 Asquerino Eusebio 929  
 Assens ob. Cansinos-Assens  
 Assunção Lino, de 1104  
 Astracanada (groteska, hiszp.) 979  
 Astronom limuzyński 278, 280  
 Asyż (z) zob. Franciszek z Asyżu, św.  
 Ataide Catarina, de 1034  
 Atanazy, św. 8  
 Ateneo del Uruguay, El (stow. lit., hiszp.-am.) 1142  
 Aubanel Théodore 478  
 d'Aubigné Agrippa 333, 334\*, 850  
 d'Aubigné Françoise zob. Maintenon d'Aubigné  
 Aubrey Bell F. G. 1116  
 Aucassin et Nicolette (poem., fr.) 290  
 d'Auchy, wicehrabina 336  
 Audoux Marguerite 578  
 Auffenberg 763  
 Augier Émile 237, 479, 484, 932  
 Augustinus Aurelius zob. Augustyn, św.  
 Augustyn, św. 7, 8, 14, 19, 22, 23\*, 24, 25, 26, 47, 50, 52, 77, 80, 114, 116, 357, 375, 376, 532, 710, 754, 812, 940, 959, 973  
 Aulard Alphonse 548  
 Aulus Galius 311  
 Aurenga, d' zob. Raimbaut d'Orange (Aurenga)  
 Aurispa 708  
 Aurora do Carado (czasop., port.) 1114  
 Ausonius zob. Auzonjusz  
 Autosy (rodz. dram., hiszp. i port.) 739, 740, 788, 791, 805, 806, 813, 814, 815, 818, 824, 825, 827, 828, 829, 831, 832, 902, 1028, 1029, 1030  
 Autun (z) zob. Honorjusz z Autun  
 Auvergne (z) zob. Marcjal z Auvergne  
 Auzonjusz 19, 26  
 Ave Azul (czasop., port.) 1103  
 Aveiro Pantaleão, de 1043  
 Avellaneda zob. Fernández de Avellaneda i Gómez de Avellaneda  
 Avempace 700  
 Avendaño Francisco, de 740, 778, 809  
 d'Avenel George 550  
 l'Avenir (czasop., fr.) 447  
 Averroes zob. Ruzsd Ibn. Avicbron 700  
 Avicenna zob. Awicenna  
 Ávila Juan, de 752, 755  
 d'Ávila de Valbom Carlos Lobo 1101  
 Ávila y Zúñiga Luis, de 743  
 Avilés zob. Soto y Avilés  
 Avitus 27  
 Awicenna 1024  
 Ayala zob. Interlán de Ayala, López de Ayala i Pérez de Ayala  
 Ayalla Dinis 1110  
 Ayamonte, markiz de 795  
 Ayguals de Izco Wenceslao 919  
 Ayllón Diego Jiménez, de 757  
 Ayllón Juan, de 1127  
 Ayres 1031  
 Aza Vital 935, 979  
 Azaña Manuel 1003  
 Azara Manuel, de 921  
 Azcárate Gumersindo 953, 956, 957  
 Azcárate Nicolás 956  
 d'Azeglio Massimo 228, 229\*, 235  
 Azevedo zob. Rodrigues de Azevedo  
 Azevedo António Luis, de 1062, 1063  
 Azevedo Castelo Branco António, de 1100  
 Azevedo Guilherme, de 1098, 1100  
 d'Azevedo João 1090  
 d'Azevedo Luis 1023  
 Azevedo Maximiliano Eugénio, de 1104  
 Azkue R. M., de 1007  
 Azocar Rubén 1149  
 Azorin (pseud.) zob. Martínez Ruiz José  
 Babbio (kom., lac.) 70  
 Bachelin Henri 611  
 Bachofen Jan Jakób 536  
 Bacon Francis 397, 405, 874, 997, 1028, 1034, 1058  
 Bacon Roger 65, 80  
 Bacovia 1195  
 Baeda zob. Beda  
 Baena Juan Alfonso, de 711, 712  
 Báez Cecilio 1168  
 Bages zob. Torras y Bages  
 Baif Antoine, de 321, 324\*, 333  
 Baif Lazare, de 325  
 Bailadas (melodje taneczne, port.) 1019  
 Baillon André 597  
 Bailly Auguste 557\*  
 Bainville Jacques 570, 571\*  
 Baires Carlos 1164  
 Baist 822



- Baladro del sabio Merlin con sus profecias (pow., hiszp.) 732
- Balaguer zob. Rubió y Balaguer
- Balaguer 902
- Balaguer Victor 477, 994, 995
- Balart Federico 928
- Balata (rodz. liryki, prow.) 268, 269
- Balbo Cesare 235
- Balboa zob. Núñez de Balboa
- Balbuena Bernardo, de 758, 761, 806, 837, 1126, 1127, 1129, 1130
- Bălcescu Nicolae 1186, 1188, 1189\*
- Balde Jeanne 578
- Baldensperger Ferdinand 503, 543\*
- Baldo José Marino 990, 1024
- Baliński Karol 836
- Ballada o budowie cerkwi w Argeş (rum.) 1178, 1179
- Ballanche Pierre-Simon 444, 446, 447, 463, 472
- Ballate (rodz. poet., wl.) 332
- Ballester Rafael 1007
- Ballesteros Usano A. 1004
- Ballesteros y Beretta A. 1007
- Ballivián zob. Bustamante y Ballivián
- Balmes Jaime Luciano 922\*
- Balmis 871
- Balparda G. 1007
- Balsamo zob. Cagliostro
- Balzac Honoré, de 314, 361, 408, 462\*, 463, 464, 465, 488, 490, 535, 543, 545, 560, 570, 577, 609, 619, 936, 941, 948, 949, 953, 1084, 1104, 1106, 1156
- Balzac Jean Louis Guez, de 334, 336, 337, 341, 349
- Bancés Cándamo Francisco Antonio, de 835
- Banchs Enrique 1148
- Bandarra Gonçalo Eannes 1047
- Bandeira Domingos Pires Monteiro 1071
- Bandeira Osório Maria de Pilar 1110
- Bandello Matteo 161, 162, 774, 820
- Bandrowski-Kaden Juljusz 559, 604
- Banville Théodore, de 323, 325, 473, 475, 508, 652, 1146
- Báñez Domingo 746
- Baquedano zob. Saavedra Ramirez de Baquedano duque de Rivas
- Baquero zob. Gómez de Baquero
- Bar-sur-l'Aube, de zob. Bertrand de Bar-sur-l'Aube
- Barahona Luis 763
- Barahona de Soto Luis 758
- Baralt R. M. 1006, 1167, 1168\*
- Barata António Francisco 1089
- Barbadillo zob. Salas Barbadillo
- Barbagelata Hugo D. 1168
- Barberino Francesco, da 110, 111, 268
- Barbey d'Aureville Jules 483, 554, 566, 580, 615, 925, 1147
- Barbier Auguste 435
- Barbosa Arias 717
- Barbosa Coleno José 1112
- Barbosa de Bethencourt 1113
- Barbosa du Bocage Manoel Maria 1071, 1074, 1075\*, 1077, 1085
- Barbuda zob. Mendes de Barbuda e Vasconcelos
- Barbusse Henri 552, 558\*, 559, 560
- Barca zob. Calderón de la Barca
- Barcellos, de 1019
- Barclay John 338
- Barco Centenera Martín, del 761, 838
- Bardo (czasop., port.) 1086
- Baretti Giuseppe 212
- Barițiu G. 1191
- Barlaam i Jozafat (pow., lac.) 60, 701, 830
- Barlaam z Kalabriji 121
- Barnils P. 1010
- Barnuevo zob. Mosquera de Barnuevo i Peralta Barnuevo
- Baro Balthazar 338
- Baroja Pio 856, 937, 939, 964, 966, 968, 969\*, 970, 971, 972, 974, 988, 990
- Baron Boyron Michel 362
- Barra Eduardo, de la 1143\*
- Barra Ema, de la (César Duayén) 1170
- Barreda Ernesto Mario 1149, 1155
- Barreda Francisco, de 808
- Barrenechea y Albis Juan, de 1130
- Barrera Cayetano Alberto, de la 955
- Barrès Maurice 486, 494, 495\*, 536, 538, 541, 542, 553, 567, 568, 572, 594, 690, 780, 951, 982, 1002
- Barrès Philippe 541
- Barreto Feio 1087
- Barreto Moniz 1113
- Barrientos Baltasar Alamos, de 782
- Barrière Marcel 565
- Barrios Eduardo 1117, 1159, 1163
- Barrios Miguel, de 793, 797, 799, 854
- Barrios Simón, de 797
- Barros zob. Gama Barros i Ribera de Barros
- Barros Arana Diego 1168
- Barros Grez Daniel 1156, 1157
- Barros Guilhermino, de 1090
- Barros João, de 1028, 1037, 1038, 1040, 1041\*, 1042, 1061, 1113
- Barry Ed. 813
- Bartas de Salluste Guillaume, du 333, 838
- Barthe N. T. 918
- Barthélemy Jean Jacques 420, 421
- Barthélemy Joseph 550
- Barthou Louis 550
- Bartoli Adolfo 247, 248
- Bartolo z Sassoferato 66, 1024
- Bartrina Joaquín Maria, de 929
- Baruzi Jan 532
- Barzelette (rodz. poet., wl.) 332
- Barzizza 708
- Barzun Henri Martin 669
- Basarab Matei 1184\*
- Basarabescu I. A. 1194
- Bascuñán zob. Núñez de Pineda y Bascuñán
- Basile Giambattista 190, 191, 202, 860
- Basler Adolphe 546
- Basme (baśnie, rum.) 1180
- Basochiens (bractwo aktorów, fr.) 301, 342
- Bastos zob. Sousa Bastos
- Bat Literacki (Frustra Letteraria, czasop., wl.) 212
- Bataille Henri 499\*, 622, 628, 634, 663, 978, 1167
- Batalha Reis Jayme 1114
- Batault George 566, 613
- Batelée (rym, fr.) 305
- Batteux zob. Le Batteux
- Batteux Charles 407
- Battifol Louis 547
- Baty 622
- Baudelaire Charles 304, 468, 473, 476, 504, 505\*, 506, 507, 509, 516, 671, 976, 1086, 1098, 1102, 1146, 1147
- Baudrillart Alfred 547
- Baumann Emile 554, 612, 616, 617\*, 618, 619
- Baus zob. Tamayo y Baus
- Bayard Alfred 918
- Bayer zob. Pérez Bayer
- Bayeu 871
- Bayle zob. Campillo de Bayle
- Bayle Pierre 384
- Bayo Estanislao de Kostka 919
- Bayón Herrera Luis 1139
- Bayona Posada Daniel 1155
- Bazán zob. Pardo Bazán
- Pazard Amand 444, 445
- Bazin René 493, 552, 568\*
- Bazyli, św. 8
- Beaconsfield zob. Disraëli
- Beatrix de Dia 256
- Beatrycze (Portinari) 95, 96, 102, 106, 107, 118
- Beatrycze z Montferratu 260, 262
- Beaudeau zob. Somaize Beaudeau
- Beauduin Nicolas 669

- Beauharnais Josephine 426, 440  
 Beaujeu Renaud, de 289  
 Beaumarchais Pierre Augustin Caron, de 345, 385, 422, 423\*, 424, 805, 882  
 Beaumelle 402  
 Beaumont, pani 440  
 Beaunier André 542, 581, 582  
 Beauvais (z) zob. Wincenty z Beauvais  
 Beccadelli Antonio 138  
 Beccari 173  
 Becket Thomas 56  
 Becque Henri 498\*, 636, 1103  
 Bécquer Gustavo Adolfo 925\*, 926, 1135, 1143  
 Bécquer Valeriano 925  
 Beda 11, 32  
 Bedeau zob. Jodelet Bedeau  
 Bedel Maurice 607  
 Bédier Joseph 274, 276, 281, 285, 487, 544, 545  
 Bedoya Manuel 1167  
 Beethoven Ludwik, van 495, 546, 561  
 Béjart Armande 357, 360  
 Belaunde Victor Andrés 1165  
 Beldiman Alecu 1186  
 Belenoi Aimeric, de 702  
 Belianis de Grecia (pow., hiszp.) 734  
 Bellaigue Camille 546  
 Bellay Jean, du 309, 314  
 Bellay Joachim, du 258, 310, 321, 323, 324\*, 333  
 Belleau Rémy 321, 325\*, 469  
 Bellegarde zob. d'Houdetot de la Live de Bellegarde  
 Bellessort André 543  
 Bellej, de 340  
 Bellido zob. García y Bellido  
 Bello Andrés 1133\*, 1134, 1152, 1154, 1158, 1167, 1168  
 Bello Joaquín Edwards 1163  
 Belloy Pierre, de 422  
 Bellvis zob. Castro y Bellvis  
 Belmonte Bermúdez Luis 825  
 Belot Gustave 529  
 Beltrán y Rózpide 1010  
 Belzú zob. Gorriti de Belzú  
 Belzú de Dorado Mercedes 1169  
 Bembo Pietro 148, 152, 153\*, 154, 721, 736, 741, 762  
 Benavente 686, 821, 841  
 Benavente Jacinto 964, 977, 978\*  
 Benavente Manuel 1149  
 Benavente y Benavides Cristóbal, de 865  
 Benavides zob. Benavente y Benavides  
 Benda Jules 530, 536, 540, 541, 591  
 Benedykt, św. 65  
 Benegasi y Luxán Francisco 876  
 Benegasi y Luxán José Joaquín 876  
 Beneite zob. Lamano y Beneite  
 Beneito Miguel 778  
 Bengoechea Hernán, de 1145  
 Benjamin René 569\*, 570, 577, 625  
 Benjumea zob. Díaz de Benjumea  
 Benoit Pierre 602\*, 603, 604  
 Benserade Isaac 336  
 Béranger Jean Pierre 435\*, 907, 1086  
 Bérard Victor 547  
 Béraud Henri 541, 566, 567, 588  
 Berceo Gonzalo, de 688, 693, 694, 831, 888  
 Berchet Giovanni 220, 228, 232, 233, 235, 730  
 Beretta zob. Ballesteros y Beretta  
 Bergamin José 976  
 Bergamo (z) zob. Mikolaj z Bergamo  
 Bergerac Cyrano, de 346, 347, 349, 362  
 Bergevin zob. Yver de Bergevin  
 Bergson Henri 47, 486, 503\*, 528, 531, 532, 533, 538, 584, 630, 963, 998, 1009, 1153  
 Bergy 544  
 Berisso Emilio 1167  
 Berkeley George 405, 503  
 Berlioz Hector 546, 983  
 Bermúdez Jerónimo 806, 883, 1031  
 Bermúdez Pedro B. 1141  
 Bermúdez de Castro José 913  
 Bernai Alexandre, de 290  
 Bernal J. J. 1123  
 Bernanos George 526, 554, 616, 619, 620, 621, 630  
 Bernard, św. 754  
 Bernard Claude 479, 486, 940  
 Bernard Jean Jacques 623, 633\*, 634  
 Bernard Jean Marc 652  
 Bernard Tristan 622, 626  
 Bernard z Clairvaux 50, 51\*, 52, 54, 56, 77, 298  
 Bernardes Diogo 1032  
 Bernardes Manuel 1057, 1058  
 Bernesco (rodzaj literacki Berniego, wł.) 156  
 Bernhardt Sarah 379, 458  
 Berni Francesco 155, 156  
 Bernini Giovanni Lorenzo 178, 789  
 Bernis F. 1009  
 Bernville Kajetan 536  
 Bernstein Henri 499, 622, 628, 629, 634, 637, 640  
 Beroul 285  
 Berr George 627  
 Berr Henri 527, 546  
 Berriozabal Juan Manuel, de 838  
 Berro Adolfo 1141  
 Berta z dużą stopą (poem., fr.) 276  
 Bertaux Félix 538  
 Berthelot 605, 643  
 Bertolais 274  
 Bertrand Alojzy 671, 676  
 Bertrand Louis 552, 568, 569\*, 612  
 Bertrand de Bar-sur-l'Aube 274  
 Beruete Aureliano, de 1008  
 Besançon Alberic, de 290  
 Besnard Lucien 636  
 Bessarion Jean 131, 708, 754  
 Bestjarja (utw., lac.) 65, 298  
 Bethencourt zob. Barbosa de Bethencourt i Fernández Bethencourt Fr.  
 Bethencourt Henrique, de 1103  
 Béthune Conon, de 301  
 Bettinelli Saverio 211, 777, 877  
 Betz Maurice 538, 595, 596  
 Beucler André 553, 595, 596  
 Beyle Henri (Stendhal) 340, 460, 462, 465\*, 466, 467, 487, 490, 540, 542, 545, 553, 952, 1004  
 Bèze Théodore, de 325, 326  
 Béziers (z) zob. Adalazja wicehr. Marsylji  
 Bianchi A. 1164  
 Bibesco Marthe 607, 1195  
 Bibles (utw., fr.) 299  
 Biblia Complutensis (hiszp.) 753  
 Biblia polyglotta (hiszp.) 717, 753  
 Biblia lui Șerban (rum.) 1183  
 Biblija 7, 16, 20, 21, 26, 37, 39, 64, 76, 189, 215, 234, 342, 402, 441, 658, 670, 753, 754, 778, 791, 792, 814, 1024, 1183  
 Bidou Henri 542  
 Bie Cornelis, de 836  
 Bielski J. 1183  
 Bien Avisé-Mal Avisé (kom., fr.) 300  
 Biester Ernesto 1088, 1095  
 Bilbao Francisco 1168  
 Bilbao Manuel 1156  
 Billini Francisco Gregorio 1162  
 Billy André 608  
 Binet-Valmer 569  
 Bion 333, 433  
 Birabeau André 623, 627  
 Birot zob. Albert-Birot Pierre  
 Bisson Alexandre 622, 623  
 Bizet René 489, 604, 653, 775  
 Björkman Göran 1116  
 Blacatz 256  
 Blache zob. Vidal de La Blache  
 Blackburn zob. Morley de Blackburn  
 Błaga Lucjan 1195  
 Blaia zob. Rudel de Blaia  
 Blair Hugh 880  
 Blanche Jacques Émile 546, 676  
 Blanco zob. González-Blanco  
 Blanco Eduardo 1157  
 Blanco-Fombona Rufino 964, 1150, 1151, 1152, 1153, 1159, 1161, 1165  
 Blanco-White zob. Blanco y Crespo José María

- Blanco y Crespo José María (Blanco-White) 872, 874, 896, 998, 999
- Blasco Eusebio 935, 939, 941, 952, 983, 989, 990
- Blasco Ibáñez Vicente 687, 937, 939, 940, 943, 947, 949, 964, 966, 967\*, 968\*, 969, 972, 974, 983, 985, 990, 993
- Bleda Jayme 783
- Blémont Émile 654
- Blest Gana Alberto 1156
- Blest Gana Guillermo 1170
- Bleuler 553
- Blixen Samuel 1167
- Bloch Gustave 547, 552
- Bloch Jean Richard 559, 610, 641
- Blois (z) zob. Robert z Blois, Vitalis z Blois i Wilhelm z Blois
- Blondel Maurice 532, 536
- Boy León 554, 615
- Bobadilla zob. González de Bobadilla
- Bocage zob. Barbosa du Bocage
- Bocarro Francês Manuel 1047
- Boccaccio Giovanni 61, 95, 96, 118, 119\*, 121, 122, 123, 124, 125, 126, 127, 129, 138, 140, 153, 161, 173, 191, 210, 218, 268, 316, 318, 704, 705, 707, 710, 712, 714, 719, 735, 774, 820, 826, 860, 1024
- Boccalino Fr. 1049
- Bocete (elegje, rum.) 1180
- Bodel d'Arras Jean 274, 299
- Bodin Jean 328
- Boé zob. Jasmin Boé
- Boecjusz 10, 27, 29, 30, 31, 97, 269, 705, 710
- Boehme Jakób 408
- Boëthius zob. Boecjusz
- Boétie Estienne, de la 328
- Boex-Borel zob. Rosny J. H.
- Bofill y Pichot 1010
- Bogdan I. 1196
- Bogufal 44
- Boiardo Matteo Maria 88, 141, 143\*, 144, 145, 172, 277, 284, 722, 757, 758, 770
- Boil Carlos 778, 825
- Boileau Despréaux Nicolas 334, 335, 341, 367, 373\*, 374, 376, 377, 385, 388, 390, 523, 877, 878, 883, 884, 920, 1065, 1066, 1069
- Bois zob. Du Bois
- Bois Albert, du 644
- Boisrobert Le Métel François, de 345, 349, 350, 370, 832, 836
- Boissier Gaston 486, 487
- Boissière Jules 553, 610
- Boissonade Jean François 1061
- Boito Arrigo 235
- Bojardo zob. Boiardo
- Bolea y Castro Martín, de 758, 838
- Bolinteanu Dumitru 1188
- Bolívar Ignacio 1003, 1009
- Bolívar Rafael 1159
- Bolliac C. 1191
- Bollstaedt Albert, hr. zob. Albert Wielki
- Bolonja (z) zob. Gratianus z Bolonji
- Bomtempo Domingo 1078
- Bon zob. Le Bon
- Bona cansó (kancona pochwalna, prow.) 264
- Bonald Louis, de 440, 442, 443, 444, 520
- Bonança João 1113
- Bonaventura Giovanni di Fidanza zob. Bonawentura, św.
- Bonawentura, św. 51, 52, 81, 532, 754
- Bondio Ambrosio 863
- Bonilla Alonso, de 800
- Bonilla y San Martín Adolfo 955, 1005\*, 1006, 1009
- Bonjean François 608, 609
- Bonnard Bernard, de 559
- Bonnet 710
- Bopp León 596, 597
- Borao 1006
- Bordallo Francisco Maria 1092
- Bordeaux Henri 526, 542, 552, 568, 569\*, 612
- Border-ballads (ballady «kresowe», ang.) 725
- Bordeu Charles, de 611
- Borel zob. Rosny J. H.
- Borel Émile 530, 531
- Borges Jorge Luis 976, 1149
- Borges de Figueiredo 1039
- Borgese 248
- Borja zob. Esquilache Francisco de Borja, książę de i Franciszek Borja, św.
- Born Bertrand, de 91, 256, 258, 263, 264, 266
- Borneilh Guiraut, de 256, 262, 264, 269, 270
- Bórquez Solar Antonio 1149, 1164
- Borrero Juana 1148, 1170
- Borromini 789
- Borron Robert, de 289
- Borrow 996
- Bos zob. Du Bos
- Boscán Almogaver Juan 720, 721, 722, 741, 747, 789, 795
- Bosch y Guimpera P. 1007, 1010
- Boschot Adolphe 546
- Bossu zob. Adam de la Halle
- Bossuet Jacques B. 22, 369, 376, 377, 381\*, 382, 383, 396, 1056, 1057
- Bost Pierre 553, 595, 596
- Botelho zob. Almeida Botelho
- Botelho Abel 1107
- Botelho de Oliveira Manoel 1127
- Botello Moraes Vasconcellos Francisco 876
- Boti Regino 1149
- Bouchor Maurice 643, 644, 654
- Bouchot 1022
- Bouglé Célestin 527
- Bouhélier Saint-Georges, de 639\*, 662, 664
- Boulangier Jacques 536, 574
- Bourbon Etienne (Stephanus), de 71
- Bourdaloue Louis 382
- Bourdeilles zob. Brantôme de Bourdeilles
- Bourdet Edouard 623, 626, 627\*
- Bourges Elémir 552, 566, 602
- Bourges Michel, de 445, 462
- Bourget Paul 489\*, 490, 526, 542, 552, 553, 559, 567, 568, 576, 578, 579, 580, 582, 590, 619, 947, 951, 1147, 1157
- Bourgoing J. F. 874
- Boursault Edme 362
- Boussac de Saint Marc 623, 629, 632
- Bouteron Marcel 545
- Bouterwek F. 817, 924
- Boutroux Émile 503, 528, 1153
- Bouvier zob. Fontenelle le Bouvier
- Bouvier R. 801
- Bovadilla zob. Mendoza y Bovadilla
- Bove Emanuel 552, 560
- Bovet Pierre 550
- Bowring John 730, 902
- Boy zob. Zeleni-Boy
- Boyer Paul 544
- Boylesve René 553, 576
- Boyron zob. Baron Boyron
- Böhl de Fáber Cecilia 730, 900, 902, 924, 936, 937\*, 938, 941, 944, 946, 951, 996
- Böhl de Fáber Nicolás 902
- Braancamp Freire Anselmo 1112
- Bracciolini Francesco 184, 837
- Bracciolini Poggio 129\*
- Bracco Roberto 249
- Braga 1023
- Braga Alberto 1104, 1108, 1109
- Braga Alexandre 1087
- Braga Guilherme 1098
- Braga Joaquim Teófilo Fernandes 1015, 1016, 1095, 1096, 1097\*, 1098, 1099, 1100, 1111, 1112, 1113, 1115
- Bramão Alberto 1102
- Branch Adolfo 994
- Branco zob. Azevedo Castelo Branco i Freitas Branco
- Brandão António 1020, 1059
- Brandão Diogo 1023
- Brandão Francisco 1059
- Brandão Júlio 1101, 1102, 1103, 1108
- Brandão Luís 1058
- Brandão Raul 1103
- Brandão Zeferino 1110
- Brandés G. 954, 1078
- Brandón Caraffa 1149

- Brantôme de Bourdeilles Pierre, de 309, 328, 338, 371  
 Brătescu-Voinești I. 1194  
 Brătianu, bracia 1186  
 Braun Thomas 660  
 Braunfels 836  
 Bravo Fr. Nicolás 839  
 Braz zob. Le Braz  
 Bréal Michel 486  
 Brederode Martinho, de 1100, 1102  
 Breero G. A. 842  
 Bremond Henri 532, 536, 537, 538, 621  
 Brenes Mesén Roberto 1165  
 Brentano zob. Funck-Brentano  
 Brescja (z) zob. Arnold z Brescji  
 Bret-Harte Francis 601  
 Brète Jean, de la 554  
 Bretog J. 342  
 Bretón André 600, 679, 680  
 Bretón Tomás 935  
 Bretón de los Herreros Manuel 915, 916\*, 917, 918, 922, 929  
 Bretonne Restif, de la 432  
 Breughel Pierre 613  
 Breves (pocz. dram., port.) 1028  
 Brickles René 1157  
 Bridges Robert 836  
 Brieba Liborio E. 1156  
 Brieux Eugène 498, 499, 622, 627  
 Brighella 195  
 Brilliant Maurice 536, 570, 649  
 Brinn-Gaubast L. P., de 1115, 1116  
 Brion Marcel 538  
 Brisée (rym. fr.) 305  
 Brisson Adolphe 542  
 Brisson Pierre 542  
 Bristol, hr. 836  
 Brito zob. Gomes de Brito  
 Brito Alvar, de 1023  
 Brito Aranha Pedro Wenceslau, de 1093, 1112  
 Brito Bernardo, de zob. Brito e Andrade Baltazar, de  
 Brito Duarte, de 1023  
 Brito Guimarães Delfim, de 1102  
 Brito da Fonseca António, de 1052  
 Brito e Andrade Baltazar, de 1048, 1058, 1059, 1060, 1061  
 Brocchi Virgilio 252, 253  
 Brousson Jean Jacques 573  
 Browning Robert 730  
 Bruhl zob. Lévy-Bruhl  
 Brulat Paul 556  
 Brun zob. Le Brun-Ecouchard  
 Brunetière Ferdinand 480, 486, 501, 502, 551, 734, 960  
 Brunhes Jean 550  
 Bruni Leonardo 710  
 Bruno (pseud.) zob. Pereira de Sampaio  
 Bruno Giordano 158, 161, 446  
 Brunot Ferdinand 487, 545  
 Brunschvicg Léon 528, 529  
 Bruyère zob. La Bruyère  
 Bruyze René 632  
 Brzeski Mikołaj 1182  
 Brzozowski Stanisław 532  
 Buchanan George 325  
 Bucovina (czasop., rum.) 1189  
 Bucuța Emanuel 1195  
 Budai-Deleanu Ion 1185, 1186  
 Buddha 60, 1154  
 Budé Guillaume 310, 312\*  
 Budziński 836  
 Bueil zob. Racan de Bueil  
 Buen Odón, de 1010  
 Buendía José, de 1127  
 Buendía Rogelio 976  
 Bueno Manuel 1002  
 Buenzod Emanuel 615  
 Buffon Georges Louis Leclerc, de 364, 385, 402, 410, 411, 412\*, 413, 432, 464  
 Buitrago zob. Ledesma Buitrago  
 Bulgarelli Marianna 197  
 Bulhão Pato Raimundo, de 1087, 1092  
 Bulleti de dialectologia catalana (czasop., hiszp.) 1010  
 Bulnes Francisco 1165  
 Bunge de Gálvez Delfina 1118  
 Bunyan John 1054  
 Buonaccorsi Filippo 433  
 Buonarroti M. 195, 196  
 Buonarroti Michelangelo zob. Michal Aniol  
 Buratti Pietro 219  
 Burchiello Domenico 136, 155  
 Bureaux d'esprit (salony liter., fr.) 404  
 Burghi Juan 1155  
 Burgos Francisco Javier, de 935  
 Burgos Pablo, de 753  
 Burguillos Tomé, de zob. Vega Carpio Lope Félix, de  
 Burke Edmond 407  
 Burkhard z Wormacji 66  
 Burlador de Sevilla (kom., hiszp.) 195  
 Burlesco (burleska, wl.) 155  
 Burleska (burlesco, wl.) 155  
 Burns Robert 897, 1137  
 Burriel Andrés Marcos 871, 873, 889  
 Burton Richard F. 1116  
 Bussy-Rabutin Roger, de 367, 371  
 Bustamante 881  
 Bustamante Carlos Inca Calixto 1130  
 Bustamante Carlos María, de 1168  
 Bustamante Montero 1169  
 Bustamante y Ballivián Enrique 1149  
 Busto José G., del 1142  
 Butler-Clarke H. 755, 836  
 Butrón y Muxica José, de 873  
 Buylla A. 1004, 1009  
 Bürger Gottfried August 233, 1073, 1087  
 Byron George Noel Gordon 231, 234, 388, 415, 439, 457, 522, 594, 730, 767, 823, 896, 901, 902, 903, 906, 907, 912, 913, 926, 928, 1086, 1133, 1135, 1136  
 Caballero Cifar zob. Cavallero Cifar  
 Caballero Fermin 922  
 Caballero Fernán zob. Böhl de Fáber Cecilia  
 Caballero de lejas tierras (Ryccerzu z dalekich stron, romanca, hiszp.) 728  
 Cabanès Auguste 547  
 Cabanis George 425, 465  
 Cabanyes Manuel, de 902, 912  
 Cabaña zob. Moreto y Cavana  
 Cabarrús, hr. de 957  
 Cabello de Carbonera Mercedes 1170  
 Cabestanh (z) zob. Wilhelm z Cabestanh  
 Cabral zob. Silva Cabral  
 Cabral Paulino António 1071  
 Cabreira Guiraut, de 256  
 Cabrera Blas 1009  
 Cabrera Claudio Antonio zob. Saavedra Fajardo Diego, de  
 Cabrero 900  
 Cabrero Malo Rafael 1157  
 Cáceres Joseph, de 838  
 Cadafalch zob. Puig y Cadafalch  
 Cadahalso zob. Cadalso  
 Cadalso José, de 872, 873, 878, 879  
 Cadaval Guy, de 1107  
 Cadenet 256  
 Caelius Sedulius zob. Celjusz Seduljusz  
 Caesar Caius Julius zob. Cezar  
 Caesarius z Heisterbach 74, 75, 76  
 Caffè (Kawiarnia, czasop., wl.) 210, 211, 213  
 Cagliostro Giuseppe Balsamo 424  
 Cagnoli 837  
 Cahiers du Sud (czasop., fr.) 538  
 Cahuet Alberic 577  
 Cajal zob. Pestana Alice  
 Caillavet Gaston Armand, de 501, 622 626. 639  
 Cairels Elias 1018  
 Cajal zob. Ramón y Cajal  
 Calansó Guiraut, de 256  
 Calcaño Eduardo 1167  
 Calcaño Julio 1157  
 Caldas Aulete 1113  
 Caldas Barbosa Domingo 1071  
 Caldas Francisco José, de 1130  
 Calderón Juan Antonio 795  
 Calderón de la Barca José 827  
 Calderón de la Barca Pedro 343, 344, 346, 643, 684, 724.

- 740, 741, 744, 750, 765, 778, 781, 790, 795, 799, 803, 805, 806, 809, 810, 811, 812, 814, 815, 816, 817, 818, 821, 823, 824, 826\*, 827\*, 828, 829, 830, 831\*, 832, 833, 834, 835, 839, 854, 858, 861, 878, 881, 883, 884, 891, 902, 910, 930, 954, 982, 987, 1003, 1006, 1021  
Calleja Diego 834  
Callot Jacques 469, 613, 671  
Calprenède zob. La Calprenède  
Calpurnius zob. Kalpurnjusz  
Calvet Jules 542, 543\*, 994  
Calvi Maximiliano 746  
Calvo zob. Nieva Calvo i Soto y Calvo  
Calzada A. M. 1008  
Camacho zob. Sousa Camacho  
Camaño Gijón 1168  
Cámara zob. Rodríguez de la Cámara  
Câmara João, da 1103, 1104  
Câmara Rufo, da 1110  
Camargo y Salgado Fernando 839  
Cambiaso Luca 746  
Cambó 995, 996  
Camerino Josef 775, 790, 860, 861, 864  
Camino zob. Pérez del Camino  
Camino Miguel A. 1155  
Camo Pierre 649  
Camões Luis Vaz, de 713, 730, 746, 760, 765, 1017, 1018, 1027, 1028, 1032, 1034\*, 1035\*, 1036, 1037, 1038, 1039\*, 1040, 1041, 1048, 1049, 1050, 1051, 1052, 1061, 1066, 1074, 1077, 1078, 1086, 1087, 1093, 1095, 1096, 1100, 1101, 1113  
Camões Vasco Pires, de 1022  
Campillo Narciso, del 928  
Campillo de Bayle Ginés 862  
Campión A. 1007  
Campo zob. Gallegos del Campo i Piñeyro del Campo  
Campo A., del 1010  
Campo Estanislao, del 1139  
Campoamor y Campoosorio Ramón, de 892, 925, 926, 927, 928, 979  
Campoosorio zob. Campoamor y Campoosorio  
Campos zob. Ferraz de Campos  
Campos Claudia, de 1110  
Campos Junior António, de 1108  
Campos Lima 1108  
Camprodón Francisco 934, 935  
Camps y Cazorla E. 1008  
Cana zob. Pay de Cana  
Canakya 59  
Canal zob. La Canal  
Canalejas y Casas Francisco de Paula 895, 953, 956  
Cancela Arturo 1163, 1167  
Cáncer y Velasco Jerónimo 836, 840  
Canción (miara wiersza, wł.) 720  
Cancioneiro Colocci-Brancuti (kancjon., port.) 1019  
Cancioneiro d'El-Rei D. Dinis (kancjon., port.) 1019  
Cancioneiro da Ajuda (kancjon., port.) 1019\*  
Cancioneiro da Vaticana (kancjon., port.) 1019  
Cancioneiro Geral (kancjon., port.) 1022, 1023, 1028  
Cancionero de Baena (kancjon., hiszp.) 1022  
Cancionero de romances (zbiór romanc, hiszp.) 727  
Cancionero sin año (zbiór romanc, hiszp.) 727  
Cancioneros (antologje, hiszp.) 711, 712  
Canciones (pieśni, hiszp.) 332, 710, zob. też Alalás, Alboradas, Gallegas, Jotas, Rondallas, Seguidillas, Soleares  
Cançon de Willelme (Pieśń o Wilhelmie, fr.) 281  
Cándamo zob. Bancés Cándamo  
Candi zob. Carreras y Candi  
Candido António 1101  
Canedo zob. Diez-Canedo  
Canello 270  
Canini 1095  
Cannizzaro Tommaso 1116  
Cano zob. Cruz Cano y Olmedilla  
Cano Leopoldo 934  
Cano Melchior 735, 753  
Canova Antonio 218  
Cánovas del Castillo Antonio 957  
Cánovas y Vallejo 953  
Cansinos-Assens 1002  
Cansó (kancona, prow.) 261  
Cantacuzino Konstanty 1184  
Cantacuzino Michał 1184  
Cantar de Roncesvalles (hiszp.) 692  
Cantares de gesta (pieśni, hiszp.) 692, 693, 695, 731  
Cantastorie (śpiewacy ludowi, wł.) 141  
Cantemir Dymitr 1184, 1185\*  
Canterbury (z) zob. Gerwazy z Canterbury  
Cantico del sole (pieśń rel., wł.) 88  
Cantigas (rodz. poet., port.) 1023  
Cantigas de amor e de amigo (pieśni miłosne, port.) 1019, 1020  
Cantigas de escarnho e maldizer (pieśni szydercze, port.) 1019, 1020  
Cantillana zob. Asbaje y Ramirez de Cantillana  
Cantilo José Maria 1118  
Cantu Cesare 229, 230  
Canudo Ricciotto 672, 675, 676, 770, 965  
Canzonetta (piosenka, wł.) 193  
Canzoniere (utwory liryczne, wł.) 143  
Cañas Juan José 1123  
Cañete Manuel 955  
Cañizares José, de 881, 882  
Capdevila Arturo 1148, 1149  
Capdueil Pons, de 259\*  
Capella Martianus zob. Kapella Marcjan  
Capitoli (forma wiersza, wł.) 155  
Capmany Antonio, de 884, 888  
Caprile Margarita Abella 1169  
Capuana Luigi 244, 245  
Capus Alfred 622, 624, 626  
Carabajal y Saavedra Mariana, de 861  
Caraccio 837  
Caragiale Ion L. 1193  
Carande 1009  
Carbonera zob. Cabello de Carbonera  
Carco François 561\*, 599, 600, 608, 652, 653  
Cárdenas Francisco 953  
Cardim Fernam 1043  
Cardinal Pierre 256, 264, 702  
Cardona zob. Ferrer y Cardona  
Cardonnel zob. Le Cardonnel  
Carducci Giosuè 176, 235, 237, 238, 239\*, 240, 241, 248, 251, 506, 1166  
Carducho Vicente 866  
Carlo Alberto 1104  
Carmagnole (Karmanjola, fr.) 432  
Carmen Lira zob. Carvajal María Isabel  
Carmen de Carolo Magno (pieśń, lac.) 38  
Carmina burrana (pieśni wariantów, lac.) 56  
Carneiro Décio 1113  
Carnevali Gonzalo 1149  
Carnicero 871  
Caro José Eusebio 1133, 1141  
Caro Rodrigo 793  
Caro y Cejudo Gerónimo Martin 867  
Carpeaux Jean-Baptiste 522  
Carpio zob. Vega Carpio  
Carpio Juan de 1156  
Carracido J. R. 1003, 1010  
Carrasco zob. Gil y Carrasco i Selgas y Carrasco  
Carrasquilla Tomás 1162  
Carreras y Artau 1010  
Carreras y Candi F. 1010  
Carrere y Alonso E. 996  
Carriazo zob. Mata Carriazo  
Carriego Evaristo 1149  
Carrière Eugène 510, 522  
Carrillo zob. Gómez-Carrillo  
Carrillo Enrique A. 1162  
Carrillo José 884

- Carrillo y Sotomayor Luis 789, 793, 794, 797  
 Carrión Miguel Ramos 935  
 Cartales zob. Los Cartales  
 Cartas españolas (czasop., hiszp.) 920  
 Carte românească de învățătură dela pravilele imparătești (Rumuńska księga nauk wedlug prawidel cesarskich, rum.) 1184  
 Carton zob. Dancourt Carton  
 Carvajal zob. Carabajal i Mármol y Carvajal  
 Carvajal (es) 712  
 Carvajal María Isabel (Carmen Lira) 1170  
 Carvajal Micael, de 740  
 Carvahais Alfredo, de 1100  
 Carvalhal Alvaro, de 1092  
 Carvalhal António, de 1108  
 Carvalho zob. Coelho de Carvalho, Herculano de Carvalho e Araujo i Vaz de Carvalho  
 Carvalho A., de 1113  
 Carvalho Joaquim Augusto Simões, de 1094  
 Carvalho Xavier, de 1095, 1100  
 Carvalho e Melo d'Oeiras Sebastião José zob. Pombal, markiz de  
 Carvalho Luis Alfonso, de 806  
 Casa Giovanni, della 866  
 Casal Julián, del 1146  
 Casanova zob. Lutoslawska-Casanova  
 Casares Julio 1003, 1010  
 Casas zob. Canalejas y Casas  
 Casas Bartolomé, de las 743\*, 1124  
 Cascais zob. Costa Cascais  
 Cascales Francisco 795, 865  
 Cascales y Muñoz J. 1008  
 Casiri Miguel 873, 888, 1006  
 Casquicio Fernam 1022  
 Cassagne 473  
 Cassiodorus zob. Kasjodor  
 Cassou Jean 538, 597, 598, 685  
 Castanheda zob. Lopes de Castanheda  
 Castanheira Turacem Felix, da zob. Santa Catarina Lucas, de  
 Castañeda zob. Oñate-Castañeda  
 Castañeda Aragón G. 1155  
 Castel zob. Saint Pierre Castel  
 Castelar Emilio 894, 953, 956  
 Castellanos zob. Vezilla Castellanos  
 Castellanos Jesús 1162  
 Castellanos Juan, de 760, 761, 806, 1126  
 Castelo Branco zob. Azevedo Castelo Branco  
 Castelo Branco Camilo 1061, 1081, 1082, 1083\*, 1084, 1088, 1090, 1104, 1110, 1113  
 Castiaux Paul 669  
 Castiglione Baldassare 166, 167\*, 169\*, 310, 318, 721, 741, 746, 747, 792, 808, 809  
 Castilho António Feliciano, de 1084, 1085, 1086, 1087, 1093, 1095, 1096  
 Castilleja 959  
 Castillejo Cristóbal, de 722  
 Castillo zob. Cánovas del Castillo, Enriquez del Castillo, González del Castillo i Sanz del Castillo  
 Castillo Diego, de 733  
 Castillo Hernando, del 711  
 Castillo Solorzano 1055  
 Castillo Solórzano Alonso, de 792, 825, 840, 848, 849, 856, 861, 862, 863, 864  
 Castillo de González Aurelia 1170  
 Castro zob. Bermúdez de Castro, Bolea y Castro, Gama e Castro, Gomes de Castro, Pereira de Castro, Rodríguez de Castro, Serrão de Castro, Vieira de Castro, Villa-Amil y Castro  
 Castro, de 795  
 Castro Adolfo, de 924, 957  
 Castro Alberto Osório, de 1102  
 Castro Alonso M. 1006  
 Castro Américo 1003\*, 1005  
 Castro Eugénio, de 1101, 1102\*, 1115  
 Castro Fernando, de 895  
 Castro Francisco, de 881  
 Castro Guillén, de zob. Castro y Bellvis  
 Castro Guisasaola F. 1006  
 Castro João, de 1043, 1047, 1102  
 Castro Julián, de 777  
 Castro León, de 753  
 Castro Miguel, de 850, 855  
 Castro Monteiro, de 1104  
 Castro Osório Anna, de 1109  
 Castro de Murguía Rosalia 901, 913, 944, 986  
 Castro e Almeida Virginia, de 1110  
 Castro y Anaya Pedro, de 861  
 Castro y Bellvis Guillén, de 352, 730, 778, 779, 808, 823, 825, 833, 882  
 Castro y Serrano José, de 951  
 Castronovo zob. Zárate y Castronovo  
 Catalán, El (czasop., hiszp.) 994  
 Caterina Benincasa zob. Katarzyna ze Sieny, św.  
 Cato zob. Katon  
 Cattaneo Simonetta 133, 135  
 Catullus Caius Valerius zob. Katullus  
 Cavaignac Eugène 547  
 Cavalcanti Guido 92, 93, 95, 110, 154, 763  
 Cavallero Cifar (pow. ryc., hiszp.) 731, 737, 770  
 Cavallero del Cisne (pow., hiszp.) 732  
 Cavana zob. Moreto y Cavana  
 Cavia 910  
 Caviedes zob. Valle y Caviedes  
 Caxés Juan 825  
 Cayado Henrique 1024  
 Cazamian Louis 543  
 Cazin Paul 544, 570, 571\*, 575, 576, 612  
 Cazorla zob. Camps y Cazorla  
 Cé Camille 560  
 Cecchi 777  
 Ceita Joao, de 1057  
 Cejador y Frauca J. 1006  
 Cejudo zob. Caro y Cejudo  
 Celano (z) zob. Tomasz z Celano  
 Celestyna (pow., hiszp.) 69, 70, 737\*, 738, 740, 741, 775, 778, 789, 791, 792, 807, 847, 850, 1031, 1032  
 Celjusz Seduljusz 27  
 Cellini Benvenuto 169, 170, 310  
 Cénabre 621  
 Cendrars Blaise 554, 602, 603, 604, 612, 678, 679, 680  
 Censeur, Le (czasop., fr.) 920  
 Censor, El (czasop., hiszp.) 920  
 Cent nouvelles (zbiór «fableaux», fr.) 293  
 Centenera zob. Barco Centenera  
 Cento novelle antiche (Sto novel, wl.) 94  
 Centones virgiliani (utw., lac.) 26  
 Ceo Maria, do 857, 858, 873  
 Ceo Violante, do 799, 834, 1050, 1110  
 Cepeda zob. Núñez de Cepeda i Romero de Cepeda  
 Cepeda y Ahumada Teresa Sánchez, de zob. Teresa, św.  
 Cercamon 255, 257, 260, 269, 1018  
 Cerda zob. Argamasilla de la Cerda i Ferreira de la Cerda  
 Cerna P. 1195  
 Cervantes Alonso, de 713  
 Cervantes Saavedra Miguel, de 337, 341, 464, 469, 597, 684, 727, 729, 730, 731, 732, 734, 735, 736, 738, 744, 748, 756, 758, 759, 761, 762, 763, 764, 765\*, 766, 767, 768, 769, 770, 773, 774, 775, 776, 777, 778, 779, 780, 781\*, 789, 795, 796, 798, 800, 804, 807, 809, 811, 813, 818, 820, 821, 823, 824, 836, 841, 842, 844, 846, 847, 851, 852, 854, 857, 860, 867, 870, 871, 882, 883, 884, 886, 887, 891, 893, 899, 900, 913, 919, 921, 924, 937, 938, 949, 955, 962, 964, 965, 966, 973, 980, 983, 985, 987, 1002, 1005, 1006, 1034, 1035, 1036, 1037, 1038, 1039, 1053, 1126, 1139, 1157

- Cesarotti Melchiorre 212, 215, 878  
 Céspedes Angel Maria 1149  
 Céspedes Pablo, de 867  
 Céspedes y Meneses Gonzalo, de 852, 861, 864  
 Cestero Tulio M. 1162  
 Cetina Gutiere, de 722, 758, 1126  
 Cevallos zob. Ordóñez de Cevallos  
 Cézanne Paul 522  
 Cezar 10, 12, 13, 14, 57, 61, 115, 226, 282, 325, 710, 898, 1024, 1035  
 Chabaneix Philippe 653  
 Chabas R. 1007  
 Chack Paul 610  
 Chacotas (rodz. poet., port.) 1023  
 Chadourne Louis 601, 602  
 Chagas Antonio, das 1050  
 Chaide zob. Malón de Chaide  
 Chambers Ephraim 408  
 Chambéry 878  
 Chamfort Nicolas 429, 430  
 Chamilly Noël-Bouton, de 1061, 1062  
 Champagne (de) zob. Thibaud de Champagne  
 Champeaux (z) zob. Wilhelm z Champeaux  
 Champion Pierre 545  
 Champmeslé Marie Desmares 378, 379  
 Champsaur Félicien 555  
 Chamrond zob. Deffand de Vichy-Chamrond  
 Chamson André 554, 612, 613, 614  
 Chancel zob. Lagrange-Chancel  
 Chanson à toile (pieśni krosienkowe, fr.) 286  
 Chanson d'Antioche (poem., prow.) 269  
 Chanson de geste (rodz. poet., fr.) 87, 88, 274, 275, 276, 277, 280, 282, 283, 284, 290, 305, 306, 309, 322, 692, 693, 696, 725, 731, 733, 1024  
 Chanson de Roland (Pieśń o Rolandzie, fr.) 274, 276, 277, 278, 279, 280  
 Chanson de la mal mariée (Pieśni zawiedzionej żony, fr.) 286  
 Chantal zob. Sévigné de Rabutin-Chantal  
 Chapelain Jean 336, 337, 341, 349, 350, 352, 370, 400, 837  
 Charcot Jean-Martin 549, 553  
 Chardonne Jacques 553, 591\*, 592, 596  
 Charles, pani 454  
 Charles d'Orléans zob. Karol Orleański  
 Charpentier Jean 541  
 Charrin 763  
 Charrou Pierre 328  
 Charta Alfonsa VII (dok. lit., hiszp.) 691  
 Chartier Alain 255, 302, 305, 309, 332, 709, 710  
 Chartier Émile 529, 530, 531\*, 538, 596  
 Chartres (z) zob. Iwo z Chartres  
 Chasseboeuf zob. Volney de de Chasseboeuf  
 Chastoiements (utw., fr.) 299  
 Chateaubriand François René, de 229, 379, 386, 392, 415, 419, 433, 437, 438, 440, 441\*, 442, 443, 467, 522, 523, 542, 594, 612, 725, 727, 730, 763, 895, 899, 900, 901, 1073, 1077, 1084, 1135, 1136, 1141  
 Chateaubriant Alphonse, de 554, 612  
 Châtelain de Coucy (romans, fr.) 291, 301  
 Châtelet Gabrielle Émilie, du 397  
 Châtillon Gautier, de 698  
 Chatrian zob. Erckmann-Chatrian  
 Chatterton Thomas 456  
 Chaucer Geoffrey 704  
 Chauffier zob. Martin-Chauffier  
 Chaulieu Amfrye Guillaume, de 387  
 Chaussée zob. La Chaussée  
 Chavero Alfredo 1141, 1167, 1168  
 Chaves Cristóbal, de 844  
 Chendi II. 1196  
 Chénédollé Lioult Charles-Julien, de 435  
 Chenevière Jacques 613  
 Chénier André 268, 385, 386, 429, 430, 432, 433, 434, 437, 456, 474, 512, 580, 650, 748, 805, 897, 1133  
 Chénier Marie Joseph, de 430, 432, 433  
 Chenevière George 539, 666, 668  
 Chéreau Gustave 557  
 Cherbuliez Victor 607  
 Cheriton (z) zob. Odon z Cheriton  
 Chesterton Gilbert Keith 1002  
 Chetifs (Jency, fr.) 283  
 Chevrillon André 543  
 Chiabrera Gabriello 182, 183\*, 184, 185, 191, 208  
 Chiado 1031  
 Chiari Pietro 200, 202  
 Chimalpain Quauhtlehuanicin 743  
 Chispazo, El (czasop., hiszp.-am.) 1162  
 Chlopicki 837  
 Chocano José Santos 1152, 1154, 1155, 1156  
 Choderlos zob. Laclos Choderlos  
 Chopin Fryderyk 460, 546, 729, 988  
 Chrétien de Troyes 285, 286, 287, 288, 289, 290, 301, 731, 733  
 Chrétien Le Gouais 287  
 Chronica Adelpbonsi VII imperatoris (kron., lac.) 67  
 Chroniques de France (kron., fr.) 309  
 Chrysoloras M. 708  
 Chuquet Arthur 548  
 Churriguera José 789, 871  
 Cibdareal Fernán Gómez, de zob. Vera y Figueroa Juan Antonio, de  
 Cicero Marcus Tullius zob. Ciceron  
 Cicognini G. A. 195  
 Cid (Poema, del) zob. Poema del Cid  
 Cielo, del zob. Ceo Violante, do  
 Cienfuegos zob. Alvarez de Cienfuegos  
 Cieza de León Pedro, de 743  
 Cimilituri (zagadki, rum.) 1180  
 Cino da Pistoia 110, 1024  
 Cintio Meretisso (pseud.) 841  
 Cione Otto Miguel 1167  
 Ciprian 1193  
 Cirongilio de Tracia (pow., hiszp.) 734  
 Cisneros zob. Ximénez de Cisneros  
 Cisneros Luis B. 1142  
 Ciudad zob. Gómez de Ciudad  
 Cladery 878  
 Clairvaux (z) zob. Bernard z Clairvaux  
 Claparède Edouard 549, 550  
 Clapiers zob. Vauvenargues de Clapiers  
 Claramonte y Corroy Andrés, de 825  
 Clarin (pseud.) zob. Alas Leopoldo  
 Clarke zob. Butler-Clarke  
 Claudel Paul 486, 519, 520, 521\*, 522, 526, 536, 537, 538, 568, 609, 621, 622, 623, 629, 642, 643, 644, 654, 655, 657, 658, 666, 676, 677, 679, 976  
 Claudianus zob. Klaudjan  
 Clavijo zob. González de Clavijo  
 Clavijo y Fajardo José 882, 889  
 Clemenceau George 550  
 Clemencin Diego 924  
 Clément Jacques 399  
 Cléomadés (romans, fr.) 290  
 Clermont Émile 615  
 Climent Terrer F. 1006  
 Cluny (z) zob. Petrus Venerabilis z Cluny  
 Cobia (strofa, prow.) 261  
 Cobia capcaudada (strofa, prow.) 261

- Cobla capfinida (strofa, prow.) 261  
 Cobla crosada (strofa krzyżowa, prow.) 261  
 Cobla solta (strofa o rymach własnych, prow.) 261  
 Cobla tornada (strofa, prow.) 261  
 Cobo zob. Hervás y Cobo de la Torre  
 Coccai Merlin zob. Folengo Teofilo  
 Cochin Augustin 548  
 Cocteau Jean 526, 533, 553, 592, 594, 595, 623, 645, 646, 678, 679\*, 963  
 Codera 1003  
 Codera Zaydín Francisco 956, 1006  
 Codet Louis 575  
 Codex Sturdzanus (rum.) 1182  
 Codex voronetianus (Codicele voroneţean, rum.) 1182  
 Codicele voroneţean (Codex voronetianus, rum.) 1182  
 Codina zob. Felix i Codina i Ferrer i Codina  
 Coelho Francisco Adolfo 1113  
 Coelho Simon 1043  
 Coelho de Carvalho 1110  
 Coello Antonio 834, 851  
 Coeuroy André 546  
 Cogolla zob. San Millán de la Cogolla  
 Cohen zob. Jehuda-ha-Cohen  
 Coimbra, ks. 711  
 Coimbra Joaquim 1095  
 Coinci Gautier, de 694, 702  
 Colchero Virgilio 985  
 Coleridge Samuel Taylor 468, 856, 896  
 Colette Willy 497\*, 553, 555, 568, 575, 579, 580  
 Collette zob. też Yver  
 Colinde (kolędy, rum.) 1180  
 Coll Pedro Emilio 1165  
 Coll y Vehí José 956  
 Collado Agustín 796  
 Collado Casimiro 928  
 Collard zob. Royer-Collard  
 Colletet Guillaume 370  
 Colmeiro Manuel, de 953  
 Colocci Angelo 1019  
 Coloma Carlos 782, 783  
 Coloma Juan 838, 839  
 Coloma Luis 937, 938, 939, 941, 947, 951\*, 988  
 Colonna Aegidius 52, 731, 742, 1024  
 Colonna Giovanni 715  
 Colonna Vittoria 154\*, 320  
 Colonne Guidon, delle 698, 705  
 Columbanus zob. Kolumban  
 Columna lui Traian (czasop., rum.) 1191  
 Combe zob. Le Combe  
 Comedia (rodz. lit. hiszp.) 686  
 Comedia antigua (rodz. dram., hiszp.) 806  
 Comedia nueva (rodz. dram., hiszp.) 806, 807, 808, 809, 810, 811, 812, 813, 814, 815, 816, 817, 818, 821  
 Comedia de Calisto y Melibea zob. Celestyna  
 Comedias de figurones (rodz. dram., hiszp.) 826  
 Comedias de santos (rodz. dram., hiszp.) 812, 813  
 Comédie Française (teatr, fr.) 624  
 Comella Luciano Francisco 881  
 Comjatz (congé, forma liryki, prow.) 263  
 Commedia dell'arte (rodz. dram., wl.) 194, 195, 199, 200, 201, 202, 358, 817  
 Commodianus zob. Kommodianus  
 Commynes Philippe, de 297, 298, 382, 436, 644, 706  
 Comte Auguste 479, 529, 563, 922, 1096, 1099, 1145, 1154  
 Comte de Poitiers (romans, fr.) 291  
 Comtesse d'Anjou (romans, fr.) 291  
 Conceição Alexandre, da 1098, 1104  
 Concepción Francisca Josefa, de la (Matka Kastylja) 1129, 1169, 1170  
 Concepción Juan, de la 873, 876  
 Concetti (koncept, wl.) 179  
 Concettoso (styl, wl.) 332  
 Concha Castilla Francisco A. 1143  
 Concha José 881  
 Conciliatore (czasop., wl.) 220, 230, 233  
 Concolorcorvo zob. Bustamante Carlos Inca Calixto  
 Condamnation de Banquet (kom., fr.) 300  
 Conde 912  
 Condillac Etienne Bonnot, de 385, 410, 411, 422, 425, 880, 922  
 Condorcet Antoine-Nicolas, de 425, 432, 479  
 Conflictus veris et hiemis utw., lac.) 38  
 Confrérie de la Passion (bractwo aktorów, fr.) 301, 342  
 Congé zob. Comjatz  
 Conrad Joseph 846  
 Conrart Valentin 349  
 Consiglieri Pedroso 1098  
 Constant Benjamin 438, 443\*, 444, 580, 919  
 Constantin-Weyer Maurice 610, 611  
 Constitutionnel (czasop., fr.) 445  
 Conti, ks. de 403, 414, 415  
 Conti J.-B. 888  
 Contrasto (forma dysputy, wl.) 87  
 Contreras zob. Peón y Contreras i Vázquez de Contreras  
 Contreras Alonso, de 850, 855  
 Contreras Francisco 1148, 1149, 1152, 1153, 1164  
 Contreras Jerónimo, de 747, 764  
 Convitato di pietra (Burlador de Sevilla w tłum. wl.) 195  
 Convorbiri Literare (Rozmowy Literackie, czasop., rum.) 1190, 1191  
 Coolus Romuald 624, 626  
 Cooper Fenimore 601, 900  
 Copeau Jacques 622, 641  
 Coplas (rodz. wiersza, hiszp.) 706, 721, 996  
 Coplas de Mingo Revulgo (satyra, hiszp.) 713  
 Coplas del Provincial (satyra, hiszp.) 712, 713  
 Coppé François 473, 475, 651, 662, 907  
 Coquelin Constant 489, 501  
 Coração de Jesus José, do 1070  
 Coras 837  
 Corday Charlotte 429  
 Corday Michel 566  
 Cordeiro Jacinto 1055  
 Cordeiro Lucian 1093, 1114  
 Cordelier (Stary Franciszkanin, czasop., fr.) 429  
 Cordero Jacinto 826  
 Cordier Henri 549  
 Córdoba (z) zob. Alvar z Córdoba i Figueroa y Córdoba  
 Córdoba Fernando, de 1009  
 Córdoba Francisco, de 795  
 Córdoba Luis Cabrero, de 868  
 Corei 1177, 1182  
 Corneille Pierre 158, 336, 339, 343, 349, 350, 351, 352, 353\*, 354, 355, 356, 357, 362, 368, 370, 372, 373, 374, 376, 377, 378, 379, 380, 388, 390, 398, 634, 729, 805, 807, 811, 823, 825, 836, 881, 882, 1065  
 Corneille Thomas 345, 346, 347\*, 349, 832, 836  
 Cornet 901  
 Coronado Carolina 901, 913  
 Coronado Martin 1139  
 Coronel zob. Salcedo Coronel  
 Corpus iuris (zbiór praw, lac.) 66  
 Corral Pedro, del 732  
 Corrêa Garção Pedro António 1069  
 Corrêa J. H. 1093  
 Correa Luis 1149  
 Corrêa de França e Amaral Luis 1070  
 Correias Gonzalo 730, 865  
 Corregel zob. Añorbe y Corregel  
 Correia Caldeira Luis 1086  
 Correia Gaspar 1042  
 Correia de Oliveira António 1102



- Correo del Perú. El (czasop., hiszp.-am.) 1170  
 Corroy zob. Claramonte y Corroy  
 Cortacero y Velasco 1005  
 Cortereal Jerónimo 759  
 Cortés 882  
 Cortés Alonso N. 1006  
 Cortés Donoso 997  
 Cortés Fernando 985  
 Cortés N. Alonso 1006, 1007  
 Cortés Juan Donoso, markiz de Valdegamas 901, 913, 922, 923\*  
 Cortés de Tolosa Juan 842  
 Cortese G. C. 190  
 Corthis Andrée 578  
 Cortina Gómez, de la 924  
 Cortina Manuel, de la 923  
 Cortinas Ismael 1167  
 Cortona (z) zob. Dominik z Cortony  
 Corvo zob. Andrade Corvo  
 Cosio zob. Trueba y Cosio  
 Cossa Pietro 236  
 Cossio Manuel B. 954, 959\*, 1008  
 Costa zob. Sousa Macedo da Costa i Sousa da Silva Costa  
 Costa Cascais Joaquim, da 1088, 1096  
 Costa Flórido António José, da 1115  
 Costa Flórido Gaspar José, da 1115  
 Costa Joaquin 954, 954, 958, 959, 964, 1001, 1003, 1114  
 Costa Paiva António, da 1114  
 Costache Benjamin 1186  
 Costes zob. La Calprenède de Costes  
 Costin Mikolaj 1184  
 Costin Miron 1183, 1184  
 Cosbuc George 1191, 1192\*, 1193  
 Cota Rodrigo 714, 739, 741  
 Cotarelo y Mori E. 1006  
 Cotarelo y Valledor A. 777, 1006  
 Cotin Charles 336  
 Cotruş Aron 1195  
 Coucy Châtelain, de 301  
 Coulon Marcel 545  
 Courbet Gustave 522  
 Courcelles zob. Lambert de Marguenat de Courcelles  
 Couronnée (rym, fr.) 305  
 Couronnement Looys (Koronacja Ludwika, fr.) 275, 276, 277, 281  
 Courouble Léopold 613  
 Courray Louvet J. B., de 424, 425  
 Courteline-Moineaux Georges 501, 622, 623, 624  
 Cousin Victor 437, 528, 894, 953  
 Coutinho zob. Sousa Coutinho  
 Couto Diogo, do 1041, 1042  
 Couto Monteiro António Maria, de 1086  
 Covarrubias y Horozco Sebastián, de 865  
 Covenanz Roland (poem., fr.) 276  
 Covenanz Vivien (poem., fr.) 276  
 Cowley Abraham 997  
 Crainic N. 1195  
 Creangă Ion 1180, 1192\*, 1194  
 Crébillon Claude 414, 424  
 Crébillon Prosper Jolyot, de 387, 388, 398, 805  
 Crémieux Benjamin 538, 539\*  
 Crescimbeni G. M. 192, 877  
 Crespo zob. Blanco y Crespo  
 Crespo J. 1144  
 Crest zob. Genlis du Crest  
 Crétin (Crestin) Dubois Guillaume 305  
 Crevel René 595, 680  
 Critica (czasop., wl.) 253  
 Croce Benedetto 208, 248, 252\*, 253, 741, 902, 998  
 Croisset Francis, de 624\*  
 Crommelynek Ferdinand 623, 637, 638\*  
 Crónica de Don Álvaro de Luna (hiszp.) 715  
 Cronica dela Bistriţa (rum.) 1182  
 Cronica dela Putna (rum.) 1182  
 Crónica do Condestavel (port.) 1026  
 Crónica general (hiszp.) 692, 699, 1024  
 Cronica literária (czasop., port.) 1086  
 Crónica troyana (pow., hiszp.) 732  
 Cronicon Novalese (kron., lac.) 67  
 Cros Guy Charles 660  
 Cruz Agostinho, da 1032  
 Cruz Cano y Olmedilla Ramón, de la 836, 878, 885, 919, 921, 934, 937, 945, 1006  
 Cruz Gaspar, da 1043  
 Cruz Juan, de la zob. Jan od Krzyża, św.  
 Cruz Juana Inés, de la zob. Asbaje y Ramirez de Cantillana Juana Inés, de  
 Cruz Pedro Nolasco 1157  
 Cruz e Silva Antonio Dinis, da 1068, 1069  
 Cuadros de costumbres (obrazki obyczajowe, hiszp.) 919, 934  
 Cubillo de Aragón Álvaro 834  
 Cuda Matki Boskiej (leg., lac.) 73, 74  
 Cuda Rzymu (Mirabilia Romae, lac.) 10, 11  
 Cuéllar zob. Martínez de Cuéllar  
 Cuéllar José Tomás, de 1158  
 Cuento del Emperador Carlos Maynes y de la Emperatriz Sevilla (pow., hiszp.) 743  
 Cuervo C. R. J. 1006  
 Cuervo Rufino J. 1167, 1169\*  
 Cueto Leopoldo Augusto, markiz de Valmar 906, 955  
 Cueva Juan, de la 728, 730, 777, 778, 807, 808, 837, 1006, 1126, 1127  
 Culto (styl, hiszp.) zob. Kultyzm  
 Cultura española (czasop., hiszp.) 1004  
 Cunha zob. Alvares da Cunha  
 Cunha Belem 1110  
 Cunha José Anastácio, da 1071, 1072, 1077  
 Cunha Seixas José Maria, da 1113  
 Cunha Viana 1100  
 Cunha Xavier, da 1087  
 Curchod zob. Necker Curchod  
 Curel François, de 500\*, 501, 622, 623, 629, 639, 640, 641, 643  
 Curierul Românesc (czasop., rum.) 1187  
 Curis zob. Pérez y Curis  
 Cuvier (Kadź, fr.) 301  
 Cuvier George 482  
 Cuzmán J. 1010  
 Cyceron 13, 14, 19, 21, 94, 100, 112, 113, 116, 128, 129, 135, 153, 311, 709, 710, 742, 1024, 1025, 1046, 1057  
 Cykl Artura (Artusa) 732, 733, 734, 735, 1020  
 Cykl banitów (fr.) 282  
 Cykl bretoński 731, 733  
 Cykl feodalny (fr.) 283  
 Cykl Karola Wielkiego 88, 94, 140, 141, 142, 692, 696, 725, 732  
 Cykl krzyżowców (fr.) 283  
 Cykl «Okrągłego stołu» 34  
 Cykl relikwii (fr.) 283  
 Cykl rzymski 732  
 Cykl Syda 729, 730  
 Cykl trojański 732  
 Cykl Wilhelma (fr.) 282  
 Cyntja (trag., fr.) 343  
 Cyrus 26  
 Cyryl, św. 8  
 Cyryl z Quidenonu 58  
 Czerny Z. 408  
 Czwórewangeljarz (Tetraevangelul, rum.) 1181  
 Ça ira (pieśń, fr.) 432  
 Daguerches Henri 610  
 Daireaux Godofredo 1160  
 Daireaux Max 1145  
 Dalizo de Orozco zob. Polo de Medina  
 Damas-Hinard 730, 818  
 Damazy, papież 21  
 Damiani San Pier 52  
 Dancourt Carton Florent 363, 391, 918  
 Dandin 843  
 Daniel 27

- Daniel-Rops Henri 538  
 Dantas Júlio 1102, 1103, 1113, 1115  
 Dante Alighieri 3, 10, 13, 29, 37, 40, 47, 48, 52, 54, 64, 69, 81, 87, 90, 92, 93, 95, 96\*, 97, 98, 99\*, 100, 101, 102, 105, 106, 107, 108\*, 109\*, 110, 111, 114, 117, 118, 121, 122, 126, 127, 133, 153, 154, 183, 203, 208, 211, 212, 215, 216, 218, 225, 234, 235, 240, 247, 253, 263, 266, 270, 286, 298, 308, 311, 319, 437, 441, 552, 618, 643, 705, 707, 708, 709, 710, 712, 713, 719, 720, 734, 751, 760, 763, 765, 767, 770, 806, 904, 926, 927, 928, 947, 959, 965, 1023, 1024, 1033, 1039, 1048, 1142, 1143  
 Dantec zob. Le Dantec  
 Dantin Cereceda 1010  
 Dantisco Gracián 866  
 Danton Georges-Jacques 428\*, 431  
 Dantyszek Jan 866  
 Danvila Manuel 953  
 Danza de la Muerte (Taniec śmierci, hiszp.) 706  
 Dares Frygijczyk 14  
 Darío Rubén 964, 975, 1002, 1118, 1121, 1123, 1133, 1145, 1146, 1147, 1148, 1151, 1153, 1154, 1161, 1163, 1164  
 Darmesteter Arsène 487  
 Darwin Charles Robert 969, 1157  
 Daspass Juan (Moseh) 701  
 Daubenton Louis-Jean-Marie 412  
 Daudet Alphonse 430, 488, 489, 576, 623, 1147  
 Daudet Léon 534\*, 535, 569, 570, 576, 577  
 Daumier Honoré 921  
 Daurat Jean 321  
 Daurel et Beton (poem., prow.) 269  
 Dávalos Juan Carlos 1160  
 Davanzati Chiaro 65  
 David d'Angers Pierre-Jean 522  
 Davignon Henri 554, 616, 619  
 Dávila Gonzalo 714  
 Dávila Juan 787, 838, 839  
 Dawid 63, 140, 387, 709, 754, 1182, 1183  
 Daza Bernardino 865  
 De calumnia novercali (utw., lac.) 60  
 De Quincey Thomas 468  
 De Sanctis Francesco 247, 248, 253  
 Débats (utw., fr.) 299  
 Deberly Henri 553, 575, 592, 593  
 Debidour Charles 548  
 Décade (czasop., fr.) 433  
 Decembrio Pier Cándido 708  
 Decires (pieśni, hiszp.) 710  
 Deffand de Vichy-Chamrond Marie, du 392, 403, 420  
 Defilippis Novoa F. 1167  
 Defoe Daniel 1039  
 Dekobra Maurice 555\*, 556, 604, 735  
 Delacroix Eugène 522  
 Delacroix Henri 532  
 Delahaye Ernest 545  
 Delarue-Mardrus Lucie 553, 578, 579, 665  
 Delavigne Casimir 436, 730  
 Delavrancea Barbu Șt. 1193, 1195\*  
 Delbosc zob. Foulché-Delbosc  
 Deleanu zob. Budai-Deleanu  
 Deledda Grazia 245\*, 246  
 Delgado Manuel Daniel 834  
 Delgado Rafael 1158  
 Delgado Sinesio 979  
 Delicado Francisco 850  
 Delille Jacques 420, 421\*, 878  
 Delorme Salto R. 718  
 Delteil Joseph 553, 599, 600, 678, 679  
 Demaison André 609  
 Demanda del Santo Grial con los maravillosos fechos de Lanzarote y de Galaz su hijo (pow., hiszp.) 732  
 Demokryt 456, 857, 928, 1158  
 Demostenes 21, 550, 1024, 1057  
 Denia Abusalta, de 1009  
 Denis Ernest 549  
 Densușianu O. 1196  
 Dering G. B. 730, 902, 903  
 Derby, lord 545  
 Derème Tristan 649, 652, 653\*  
 Derennes Charles 575, 649  
 Dermée Paul 680  
 Des Essarts 338  
 Des Masures Louis 325, 326  
 Des Ombiaux Maurice 613  
 Desbordes Jean 592, 595  
 Desbordes Valmore 435  
 Descântece (zaklęcia, rum.) 1180  
 Descartes René zob. Kartezjusz  
 Descaves Lucien 556, 627  
 Deschamps Eustache 302  
 Deschamps Gaston 542  
 Deschamps René 545  
 Descort (rozstrój, forma liryki, prow.) 262  
 Desfontaines Guyot Pierre-François 419  
 Desjardins Paul 528  
 Desmaisons 575  
 Desmarests de Saint Sorlin Jean 337  
 Desmoulins Camille 428, 429, 431  
 Desnos Robert 680  
 Desportes Philippe 334  
 Dessaigues zob. Ribemont-Dessaigues  
 Dessi Juan 838  
 Destouches Néricault Philippe 394, 805, 880, 883, 918  
 Destutt de Tracy 922  
 Deus creator omnium (hymn, lac.) 81  
 Deus João, de 1094, 1095\*, 1110, 1113  
 Deusdado zob. Ferreira Deusdado  
 Devinalh (forma liryki, prow.) 262, 263  
 Dia, de zob. Beatrix de Dia  
 Dia, O (czasop., port.) 1114  
 Diamante 881  
 Diamante Juan Bautista 834  
 Diário da Tarde (czasop., port.) 1114  
 Diario de los Literatos (czasop., hiszp.) 877  
 Dias zob. Silva Dias  
 Dias Baltazar 1031  
 Dias Carlos Malheiro 1107, 1108  
 Dias Gonsalves 1086  
 Dias J. Simões 1100, 1109  
 Díaz zob. Liz y Díaz, Núñez y Díaz, Pastor Díaz i Rodríguez y Díaz Rubi  
 Díaz Alonso 838  
 Díaz Arrieta Hernán 1163  
 Díaz Diego 820  
 Díaz Eduardo Acevedo 1140, 1157, 1164  
 Díaz Garcés Joaquín 1159  
 Díaz José de Jesús 1142  
 Díaz José María 913, 929  
 Díaz Leopoldo 1145, 1148  
 Díaz Mirón Salvador 1146  
 Díaz Porfirio 1145  
 Díaz Rodríguez Manuel 1159, 1165  
 Díaz Romero Eugenio 1149  
 Díaz de Benjumea Nicolás 955  
 Díaz de Escovar N. 1006  
 Díaz de Gámez Gutierre 732  
 Díaz de Rivas Pedro 796  
 Diccionario de Autoridades (encykl., hiszp.) 870  
 Dicienta Joaquín 934, 977  
 Dickens Charles 937, 941, 948  
 Diderot Denis 385, 404\*, 405\*, 406, 407\*, 408, 409, 410, 411, 413, 414, 419, 422, 466, 558, 585, 883, 889  
 Diego zob. García de Diego  
 Diego F. Clemente, de 1009  
 Diego Gerardo 976, 987, 988  
 Diego el Tañedor 714  
 Diehl Charles 549  
 Dierx Léon 473, 475, 476, 515  
 Dies irae (hymn, lac.) 20  
 Dieulafoy 918  
 Diez F. 258, 486  
 Diez-Canedo Enrique 975, 976, 1000, 1003, 1122  
 Diltthey Wilhelm 529  
 Dimas Joaquín 934  
 Dimier Louis 536  
 Dinis, kr. 1017, 1018, 1019  
 Dinis Joam 1100  
 Dinis Júlio zob. Gomes Coelho J. G.

- Diodor z Sycylii 312  
 Dioklecjan 8, 18  
 Dionizy Pseudoareopagita 6, 43, 47, 52, 408, 746  
 Disciplina clericalis (utw., łac.) 292  
 Disputa del alma y de cuerpo (Rozmowa Duszy z Ciałem, hiszp.) 693  
 Disra'eli Benjamin 577  
 Disticha Catonis (utw., łac.) 62, 63  
 Ditrambo (dytyramb, wł.) 191  
 Divoire Ferdinand 669, 670, 671\*
- Dobles Segreda Luis 1162  
 Dodici conti morali (Dwanaście powiastek moralnych, wł.) 94  
 Dodo 38  
 Doina (dumka, rum.) 1180  
 Dolce Lodovico 327, 758, 764  
 Dolet Étienne 312  
 Dolopathos (Cierpiący zdradę, łac.) 60, 701  
 Dom Belindo (rom., port.) 1034  
 Domenech R. 1008  
 Dominguez zob. Núñez y Dominguez  
 Domínguez Camargo Hernando 839, 1127  
 Domínguez Manuel 1168  
 Dominici Pedro César 1157, 1159  
 Dominik, św. 752  
 Dominik z Cortony 309  
 Dominique Pierre 560  
 Donaire (forma liryki, prow.) 263  
 Donat 20, 32, 43, 68, 314  
 Donat proensals (reguly trubadurów, prow.) 271  
 Donati Gemma 96  
 Donati Lukrecja 133  
 Donici Alexandru 1188  
 Donnay Maurice 500, 622, 627, 639  
 Donoso Armando 1164, 1165  
 Dorado zob. Belzú de Dorado  
 Dorado Montero Pedro 1009  
 Doré Gustave 770, 910  
 Dorgelès Roland 562  
 Dormer Diego J. 784  
 Dorsenne Jean 609  
 Dosofteiu 1183  
 Dostojewskij Teodor 243, 537, 560, 561, 564, 588, 607, 618, 971, 1103, 1161, 1165  
 Douai zob. Graindor de Douai  
 Doumic René 542  
 Doyle Conan 555  
 Dozy 688  
 Dracontius zob. Drakoncjusz  
 Drake Francis, Sir 818, 839  
 Drakoncjusz 27  
 Dramat jezuicki 202  
 Drews 644  
 Driault Edouard 548
- Drieu la Rochelle Pierre 553, 592, 593\*, 596, 672, 676, 678  
 Droin Alfred 653  
 Droz Gustave 460  
 Dryden John 836  
 Du Bellay zob. Bellay, du  
 Du Bois Raymond 378  
 Du Bos Charles 538  
 Du Deffand zob. Deffand, du  
 Du Parc 376  
 Du Plessys Maurice 647  
 Duarte zob. Orueta y Duarte  
 Duarte, Dom 1025, 1026  
 Duayén César (pseud.) zob. Barra Ema, de la  
 Dubech Lucien 536, 649  
 Dublé Urrutia Diego 1155  
 Dubois Guillaume 386  
 Dubois zob. też Crétin (Crétin) Dubois  
 Dubos Jean-Baptiste 407  
 Dubreton zob. Lucas-Dubreton  
 Ducasse Isidore 671, 678  
 Duchesne Louis 547  
 Ducis Jean 422, 878  
 Dudevant Aurore (Sand George) 243, 403, 425, 443, 447, 457, 459, 460, 461\*, 462, 468, 488, 498, 535, 562, 568, 577, 847, 919, 943, 948, 1084  
 Dudo z St. Quentin 67  
 Dueñas Juan, de 712, 714  
 Dugald-Steward 922  
 Duguit Pierre 550  
 Duhamel George 539, 552, 563, 564\*, 565, 596, 667, 668  
 Duhem Pierre 532  
 Duhourceau François 571  
 Dujardin Edouard 553, 629, 644, 659  
 Dullin 622  
 Dumas Alexandre, ojciec 230, 459\*, 460\*, 735, 823, 918, 919, 1084  
 Dumas Alexandre, syn 237, 484, 485, 498, 913, 914, 933  
 Dumas George 550  
 Dumesnil René 436, 545  
 Dumur Louis 569, 613  
 Duns zob. Scot Duns  
 Dupin Aurore zob. Dudevant Aurore  
 Duplessis zob. Mornay-Duplessis  
 Durán Agustin 688, 808, 902, 903, 924  
 Durán Vivas Fr. 838  
 Durkheim Emile 527  
 Duro José 1102  
 Durtain Luc 563, 564, 668, 669  
 Duruy V. 486  
 Duval Alexandre 918  
 Duvergier de Hauranne Jean 374  
 Duvernois Henri 553, 574\*, 623, 624, 637  
 Dürer Albrecht 468  
 Dwanaście powiastek moralnych (Dodici conti morali, wł.) 94
- Dwelshauvers George 532  
 Dysbord Jacques 652  
 Dysydenci (grupa poet., port.) 1070, 1071  
 Dytyramb włoski 191  
 Dzieje apostołskie 73, 1025
- Eba del Alcazzar 726  
 Echasis cuiusdam captivi per tropologiam (Uciezka jeńca pod figurą, łac.) 45  
 Eccos (rodz. poet., port.) 1046  
 Eccos que o Clarim da Fama dá: Postilhão de Apollo montado no Pegaso (antologja, port.) 1046  
 Echegaray Carmelo 1007  
 Echegaray Miguel 935  
 Echegaray y Eizaguirre José, de 917, 932, 933, 934, 935  
 Echeverría Esteban 1135, 1136, 1160  
 Echeverría L. Martín 1010  
 Écho de Paris (czasop., fr.) 651  
 Eclisiarhul Dionizy 1186  
 Ecole romane (grupa poet., fr.) 646, 647, 649, 650, 656  
 Ecouchard zob. Le Brun-Ecouchard  
 Eça de Queirós José Maria, de 972, 1016, 1084, 1091, 1094, 1100, 1104, 1105\*, 1106, 1107\*, 1109, 1113, 1115  
 Eekhoud George 613  
 Eftimiu Victor 1193, 1195  
 Eginhart 39, 41, 278  
 d'Églantine zob. Fabre d'Églantine  
 Église Noblesse et Pauvreté (kom., fr.) 300  
 Eguilaz 917  
 Eguilaz Luis Martinez, de 932  
 Eguilaz y Yanguas Leopoldo 956, 1006  
 Eguren José María 1149  
 Eichelbaum Samuel 1167  
 Eichendorff Joseph 817  
 Eígil 43  
 Einstein Albert 531, 630, 964  
 Eisenmann Louis 549  
 d'Eixalá Ramón Martí 922  
 Eizaguirre zob. Echegaray y Eizaguirre  
 Ekkehart I — 44, 45  
 Ekklezjasta 59, 78  
 Elder Marc 611  
 Elias F. 1010  
 Elskamp Maximilien 659  
 Éluard Paul 681  
 Emeth Omer 1164  
 Eminescu Mihail 1191, 1192, 1193\*, 1195  
 Enchainée (rym, fr.) 305  
 Encina Juan, del 711, 713, 739, 740, 741, 807, 1008, 1029, 1031  
 Enciso Bartolomé López, de 761  
 Enciso Diego Jiménez, de 778, 825

- Enciso y Monzón Juan Francisco, de 838  
 Encyklopedja (fr.) 384, 404, 408, 409, 413, 419, 871  
 Enero zob. Alemán y de Enero  
 Enes António 1104, 1114  
 Enfantin Barthélemy-Prospér 444, 445  
 Enfants sans souci (bractwo aktorów, fr.) 301, 342  
 Ennusz 9, 1070  
 Enriquez Gómez Antonio 792, 799, 834, 839, 854, 857, 858  
 Enriquez del Castillo Diego 715  
 Ensayos (essay, hiszp.) 947, 997, 998, 999, 1000, 1001, 1002, 1003  
 Ensenada, markiz de 872  
 Entrée d'Espagne (Wejście do Hiszpanji, fr.) 88  
 Entremeses (rodz. dram., hiszp.) 805, 806, 821, 835, 836, 841, 978  
 Entresol (salon liter., fr.) 403  
 Enveg (czyt. enwedz — nuda, rodzaj liryki, prow.) 266  
 Epicier de Troyes (utw., fr.) 307  
 Epiktet 5, 350, 375, 689, 802  
 Epikur 130, 352, 592  
 d'Épinay de La Live Louise-Florence 414  
 Équivoque (rym, fr.) 305  
 Erauso y Zavaleta Tomás, de 884  
 Erazm z Rotterdamu 227, 312, 718, 730, 895, 955, 1030, 1042  
 Ercilla y Zúñiga Alonso, de 696, 759, 760, 761, 788, 806, 1126, 1141  
 Erckmann-Chatrian Emile Alexandre 950, 1103  
 Erenburg Ilja 607  
 Ericeira Francisco Xavier de Menezes, hr. de 1065, 1066, 1067  
 Ericeira Luis de Menezes, de 1061  
 Eringena Scottus Johannes zob. Eryngena  
 Erlande Albert 582, 583, 650  
 Ermengarda hr. Narbony 257  
 Ermoldus Nigellus 38, 275  
 Errico 837  
 Eryngena 47, 754  
 Escalante Eduardo 934  
 Escalante y Prieto Amós, de 928  
 Eschilos 16, 321, 433, 994  
 Escholier Raimond 575, 612  
 Escobar Gerardo, de 1054  
 Escobar y Mendoza Antonio, de 375, 838, 839  
 Escoiquiz Juan 838, 877, 878  
 Escondich (usprawiedliwienie, forma liryki, prow.) 263  
 Escosura Patricio, de la 912, 918, 929  
 Escovar zob. Díaz de Escovar  
 Escudero zob. Vives y Escudero  
 Escuela de Oviedo (szkola lit., hiszp.) 952  
 Escuela romántico-espiritualista (grupa lit., hiszp.) 901  
 Esdruxulos (rodz. poet., port.) 1046  
 Eslava zob. González de Es-lava  
 Eslava Antonio, de 863  
 d'Esme Jean 553, 610  
 d'Esparbès George 552, 566  
 Esparsas (rodz. poet., port.) 1023  
 Espectador, El (czasop., hiszp.) 999  
 Espejo zob. Santa Cruz y Espejo  
 Espejo Angel C. 1163  
 Esperança Manoel, da 1060  
 Espiau Marcel 637  
 Espina Concha 987, 988  
 Espinas Alfred 527  
 Espinel Vicente Martínez 791, 842, 853, 854, 855, 864, 865  
 Espino José Fernández 955  
 Espinosa Medrano Juan, de 1127, 1129  
 Espinosa Nicolás, de 757, 758  
 Espinosa Pedro, de 793  
 Espinosa y Malo Félix Lucio 799  
 Esplandián (pow., hiszp.) 734  
 Espronceda y Lara José Ignacio Xavier Oriol Encarnación, de 896, 897, 900, 901, 906, 907, 908, 909, 910, 911, 912, 913, 918, 924, 928, 985, 1135  
 Esquilache Francisco de Borja, principe de 795, 796, 797, 837  
 Essarts zob. Des Essarts  
 Essay hiszpański 947, 997, 998, 999, 1000, 1001, 1002, 1003  
 Estala Pedro 878, 884, 888, 898, 903  
 Etats du monde (utw., fr.) 299  
 Estaunié Edouard 553, 580, 581, 597, 601, 604  
 Estébanes Calderón Serafin 920, 921  
 Estella Diego, de 752  
 Esteva zob. Gras y de Esteva  
 Estienne Henri 311, 312, 313, 328  
 Estienne Robert 312  
 Estilo culto (hiszp.) zob. Kultyzm  
 Estoria de España zob. Crónica general  
 Estrada Angel, de, syn 1163  
 Estrada Diego Duque, de 850, 855  
 Estremera José 935  
 Estribot (pieśń obyczajowa, prow.) 264  
 Estudiante, El zob. Segovia Antonio Maria  
 Étienne Charles Guillaume 918  
 Eucken Rudolph Christoph 998  
 Eufuizm (styl, ang.) 332, 789  
 Eulalja z Meridy 25  
 Europe (czasop. fr.) 528  
 Europeo, El (czasop., hiszp.) 901  
 Eurypides 16, 150, 325, 326, 378, 379, 760, 806  
 Evanghelariul (ewang., rum.) 1181  
 Evanghelariul lui Radu Gră-măticul (rum.) 1182  
 Evia Jacinto, de 800, 1127  
 Ewangelja 5, 14, 23, 27, 88, 151, 251, 313, 314, 375, 417, 618, 1025, 1129, 1181, 1182  
 Ewangelja Nikodema (rum.) 1181  
 Ewangelja Pseudo-Mateusza 9  
 Eximenis Francesch 714  
 Eximeno Antonio 873, 877, 884, 893  
 Exodus 65  
 Eymery zob. Rachilde Eymery  
 Ezop 57, 314, 880  
 Fáber zob. Böhl de Fáber  
 Fableaux (fabliaux, bajka, fr.) 292, 293, 306, 320, 358, 774, 843  
 Fabre Emile 627  
 Fabre Lucien 616, 618, 656  
 Fabre d'Églantine Philippe-François-Nazaire 431  
 Fabre-Luce Alfred 551, 554, 577, 606  
 Facetus (podr. zachow. się, lac.) 63, 68, 299  
 Facundo 1139  
 Fadrique, don 701  
 Faguet Emile 385, 402, 412, 502  
 Fagus zob. Faillet George  
 Faidit Gaucelm 259, 264, 265, 267  
 Faillet George 659  
 Fajardo zob. Clavijo y Fajardo  
 Falcão Cristovão 1024, 1028, 1032, 1113  
 Falcão de Rezende André 1032, 1037, 1042  
 Falco Angel 1149  
 Falguera A., de 1010  
 Fantazyści (grupa poet., fr.) 650, 652, 653  
 Farce de la cornette (farsa, fr.) 301  
 Fargue Léon Paul 672, 676, 677  
 Faria Lacerda Francisco, de 1088  
 Faria e Sousa Manoel, de 795, 866, 1061  
 Farigoule Louis (Romains Jules) 527, 539, 562, 563, 623, 638, 639, 665, 666, 667, 668, 669, 670, 971

- Farinelli 822, 830, 883  
 Farmece (zaklecie, rum.) 1180  
 Farrère Claude 492\*, 553, 610  
 Farsa francuska 301  
 Fatio zob. Morel-Fatio  
 Fauchois René 623, 624  
 Faure Élie 546  
 Faure Henri 1116  
 Fauriel Claude 220, 688  
 Favart Charles-Simon 424  
 Favola pastorale (rodzaj dramatu, wl.) 173, 174, 177  
 Fayard Jean 607  
 Faye, de la 403  
 Fayette zob. La Fayette  
 Fazio degli Uberti 126, 127  
 Febrer Andreu 707  
 Fedrus 16, 57, 58, 880  
 Feijó António 1098, 1100  
 Feijó y Montenegro Benito Jerónimo 871, 873, 874, 875\*, 887, 898, 957, 997  
 Félibres (grupa poetycka, prow.) 477  
 Feliú i Codina José 934, 990, 991  
 Félix zob. Rachel Félix  
 Felixmarte de Hircania (pow., hiszp.) 734  
 Fénelon de Salignac François 22, 377, 382\*, 383\*, 384, 535, 800, 1057, 1065  
 Fenix Renascida, A (antologja, port.) 1046  
 Féret Charles Théophile 650  
 Fermo Serafino, di 754  
 Fernandes Diogo 1034  
 Fernandes Manuel 1058  
 Fernandes Ruy 1019  
 Fernandes de Ardeleiro Joam 1023  
 Fernandes de Lucena Vasco 1025  
 Fernandes de Santana Manuel 1114  
 Fernández zob. Pérez Fernández P.  
 Fernández 597  
 Fernández Almagro 1002  
 Fernández Bethencourt Fr. 1008  
 Fernández Constantina Juan, de 711  
 Fernández Duro Cesáreo 953  
 Fernández Guerra Aureliano 791, 801, 924  
 Fernández Guerra y Orbe Aureliano 930, 955  
 Fernández Juan 873, 878  
 Fernández Lucas 740  
 Fernández Madrid José 1133  
 Fernández Navarrete 860  
 Fernández Navarrete Juan 746  
 Fernández Navarrete Pedro 865  
 Fernández Pacheco de Villena Juan Manuel 870  
 Fernández Ramón zob. Estala Pedro  
 Fernández Rozas Gabriel 799  
 Fernández Sebastián 740  
 Fernández Shaw Carlos 935  
 Fernández de Andrada Pedro 867  
 Fernández de Avellaneda Alonso 773, 776, 842, 883  
 Fernández de Heredia Juan Francisco 868  
 Fernández de Lizardi José Joaquín 860, 1132, 1133, 1157  
 Fernández de la Mata Jerónimo 861  
 Fernández de Moratin 881  
 Fernández de Oviedo y Valdés Gonzalo 727, 743  
 Fernández de Palencia Alonso, de 717, 733  
 Fernández de Peralta Juan 862, 863  
 Fernández de Ribera Rodrigo 838, 857  
 Fernández de Villegas Pedro 719  
 Fernández y González Francisco 956  
 Fernández y González Manuel 730, 919, 925, 934  
 Ferrandis J. 1008  
 Ferrari Emilio 928  
 Ferrari Paolo 236  
 Ferraz de Campos 1071  
 Ferreira zob. Andrade Ferreira  
 Ferreira António 1031, 1032, 1037  
 Ferreira Cardoso Manuel 1115  
 Ferreira Deusdado Manuel António 1113, 1115  
 Ferreira Figueroa Diogo 1053  
 Ferreira de la Cerda Bernarda 837, 1050, 1052, 1110  
 Ferreira de Vasconcelos Jorge 1031, 1032, 1034  
 Ferrer zob. Wincenty Ferrer, św.  
 Ferrer Bonifacio 753  
 Ferrer i Codina 934  
 Ferrer y Cardona Luis zob. Turia Ricardo, de  
 Ferreras Juan 888  
 Ferrero Guglielmo 547  
 Ferruz zob. Nasarre y Ferruz  
 Fêtes des Fous (święta blażeńskie, fr.) 300  
 Feuillet Octave 483\*, 1084  
 Feydeau Ernest 622, 623, 1084  
 Fialho de Almeida José Valentim 1108, 1109\*, 1110, 1113  
 Fiallo Fabio 1148  
 Ficalho, hr. de 1038, 1101  
 Fichte Johann Gottlieb 438, 963  
 Ficino Marsilio 131\*, 132, 133, 754  
 Fielding Henryk 937  
 Fierabras (poem., fr.) 283, 693  
 Fiestas (rodz. dram., hiszp.) 806, 814, 826  
 Figaro (pseud.) zob. Larra Mariano José, de  
 Figaro (czasop., fr.) 251, 504  
 Figueiredo zob. Borges de Figueiredo  
 Figueiredo Candido, de 1100, 1112, 1113  
 Figueiredo F., de 1113  
 Figueiredo José, de 1114  
 Figueiredo Manoel, de 1065, 1070  
 Figueiredo José, de 1016  
 Figueroa zob. Acuña de Figueroa, Suárez de Figueroa, Trillo y Figueroa i Vera y Figueroa, hr. de la Roca  
 Figueroa, de 952  
 Figueroa Cristóbal Suárez, de 761, 792, 808, 837, 867  
 Figueroa Francisco, de 749, 763, 1127  
 Figueroa Mariano Pardo, de 955  
 Figueroa y Córdoba Diego, de 834  
 Figueroa y Córdoba José, de 834  
 Filelfo Francesco 130  
 Filicaia Vincenzo, da 191\*, 192  
 Filimon N. 1191  
 Filinto 1085  
 Filip IV — 826, 834  
 Filipescu Constantin Căpitanul 1184  
 Filon z Aleksandrii 5, 6  
 Fiore zob. Joachim di Fiore  
 Fiorito (styl, wl.) 332  
 Firenzuola Agnolo Giovanni 741, 774  
 Fita Fidel O. 1008  
 Fitzmaurice-Kelly J. 723, 783, 802, 934, 949  
 Fizjologus (traktat, lac.) 840  
 Flamenca (poem., prow.) 13, 291  
 Flammarion Camille 550  
 Flaubert Gustave 469, 473, 478, 479, 481\*, 482, 488, 538, 545, 569, 572, 573, 620, 936, 937, 939, 947, 1096, 1104, 1147  
 Fleg Edmond 560, 642, 670  
 Flers Robert, de 501, 622, 624, 625\*, 626, 639  
 Fletcher John 836  
 Fleuret Ferdinand 574, 575, 650  
 Fleury 880  
 Floir et Blanchefleur (romans, fr.) 290  
 Floir et Blanchefleur (pow., fr.) 764  
 Floovent (poem., fr.) 276  
 Flores Antonio 919, 922  
 Flores Juan, de 719  
 Flores Manuel María 1137  
 Flores de Filosofia (sentencje, hiszp.) 701  
 Flores de Lemus A. 1009  
 Flores y Arenas Francisco 918  
 Flores y Blancaflor (pow., hiszp.) 732  
 Flórez zob. Álvarez de Flórez

- Flórez Enrique (O.) 873, 887  
 Flórez Estrada 896  
 Flórez Julio 1137  
 Flórez Leonidas 1169  
 Florian Jean Pierre, de 425, 763  
 Flórido zob. Costa Flórido  
 Florilegja (wirydarz stylu, lac.) 68  
 Floris Joachim, de 73, 81  
 Florisando (pow., hiszp.) 733  
 Florisel de Niquea (pow., hiszp.) 734  
 Floupette Adoré 659  
 Flournoy Théodore 549, 550  
 Focylides 802  
 Fogazzaro Antonio 246  
 Folco zob. Folquet  
 Folengo Teofilo 148, 149\*, 770, 841  
 Folha, A. (czasop., port.) 1100  
 Folkierski Władysław 407  
 Folquet z Marsylji 256, 258, 269, 270, 271  
 Fombona zob. Blanco-Fombona i Zerega-Fombona  
 Fonda de San Sebastián (akad. lit., hiszp.) 870, 878  
 Fonseca zob. Brito da Fonseca  
 Fonseca A. 1113  
 Fonseca Cristóbal, de 718, 747, 752  
 Fonseca Faustino, da 1108  
 Fonseca Pinto Abílio Augusto, da 1093  
 Fonseca Tomás, da 1102  
 Fontainas André 541, 659  
 Fontanals zob. Milá y Fontanals  
 Fontanes Louis 435, 440  
 Fonte-frida, fonte-frida (romanca, hiszp.) 728  
 Fontenelle le Bouvier Bernard, de 384, 385, 388, 389\*, 390, 403, 420  
 Fontseré zob. Ribot y Fontseré  
 Formont Maxime 1116  
 Fornaris José 1140, 1141  
 Forner Juan Pablo 871, 878, 884  
 Fort Paul 515, 516, 622, 623, 644, 661\*, 662  
 Fortoul José Gil 1157, 1168  
 Fortunatus 14  
 Foscolo Ugo 215\*, 216\*, 217\*, 218, 232, 237  
 Fouchardière zob. La Fouchardière  
 Fougères (z) zob. Stefan z Fougères  
 Foulché-Delbosc 737  
 Fouquet Nicolas 364  
 Fourest George 652  
 Fourier Charles 445, 446, 447  
 Fournier Alain 537, 601, 602  
 Fournival (z) zob. Ryszard z Fournival  
 Fracastoro Girolamo 152  
 Fragonard Jean-Honoré 492  
 Fragoso zob. Matos Fragoso  
 Franc Archer de Bagnolet (Lucznik z Bagnoletu, fr.) 300  
 Franc-Nohain Maurice 645, 651\*  
 France Anatole 318, 490\*, 491\*, 540, 542, 545, 552, 556, 570, 573, 574, 575, 576, 578, 579, 580, 582, 586, 618, 621, 646, 765, 947, 963, 971, 973, 974  
 Francisco de Portugal, Dom 1048, 1050  
 Franciszek z Asyżu, św. 53, 55\*, 88, 513, 643, 648, 750, 751, 761, 947  
 Franciszek Borja, św. 752, 797  
 Franciszek Ksawery, św. 913, 1028, 1056  
 Franciszek Salezy, św. 22, 340, 802  
 Franca (z) zob. Marja z Francji  
 Franco zob. Melo Franco  
 Franco Fernández Blas 838  
 Francuska farsa 301  
 Francuska pastorela 287  
 Francuska romanca 286, 287  
 Francuski język 273  
 França zob. Corrêa de França e Amaral  
 França Carlos 1114  
 Frapié Léon 557  
 Frauca zob. Cejador y Frauca  
 Fredegar 35  
 Fredro Aleksander, ojciec 393  
 Freire zob. Braancamp Freire  
 Freire 1078  
 Freire Carvalho Francisco, de 1093  
 Freire Francisco José 1065  
 Freire Joam Nunes 1053  
 Freire de Andrade Jacinto 1046, 1061  
 Freitas Branco João, de 1113  
 Freitas Moniz Jaime Constantino, de 1112  
 Freitas Sena 1093  
 Frere John Hookham, Sir 897, 903  
 Fréron Elie-Catherine 419, 570  
 Frescobaldi Dino 92  
 Fresnaie Vauquelin, de la 332, 333  
 Freud Sigmund 525, 535, 536, 550, 553, 597, 602, 608, 630  
 Freyre Ricardo Jaimés 1148  
 Frías zob. Ortega y Frías  
 Frías, de 906  
 Frías Alberto Nin 1164  
 Frías Pedro, de 1047  
 Froissart Jean 297, 299\*, 309, 422, 1026  
 Fromentin Eugène 585  
 Frondaie Pierre 627  
 Frontaura Carlos 935  
 Frottola (forma liryki ludowej, wl.) 152  
 Fructuoso Gaspar 1042, 1043  
 Frugoni Carlo Innocenzo 193, 194, 208  
 Frugoni Emilio 1155  
 Frusta Letteraria (Bat Literacki, czasop., wl.) 212  
 Fryderyk II Hohenstauf 90, 256  
 Fucini Renato 245  
 Fuente zob. Silva de la Fuente  
 Fuente Miguel, de la 752  
 Fuente Vicente, de la 953  
 Fuente la Peña Antonio, de 718  
 Fuentes Alonso, de 728, 754  
 Fuero juzgo (księga praw, hiszp.) 690  
 Fulgencjusz 14, 28  
 Fulgentius zob. Fulgencjusz  
 Funck-Brentano François 547  
 Fundescu I. 1180  
 Funes Gregorio 1131  
 Furetière Antoine 341, 383  
 Furió Ceriol Frederico 784  
 Fusinato Arnaldo 232  
 Fustel de Coulanges Numa-Denis 486  
 Fuster Melchor 800  
 Futuryzm (kier. lit., wl.) 250, 251  
 Gab (przechwalka, rodzaj liter., prow.) 268  
 Gabirol Salomon, ben zob. Aviccebron  
 Gace (Wace) Brulé 284, 301  
 Gache Roberto 1163, 1167  
 Gachons Jacques, des 611  
 Gagini C. 1167  
 Gai saber (sztuka trubadurów, prow.) 257  
 Gala-Galaction 1195  
 Galen 311  
 Galeran (romans, fr.) 306, 307  
 Galfrid z Montmouth 34, 67  
 Galiani Ferdinand 425  
 Galiano zob. Valera y Alcalá  
 Galiano  
 Galilei Galileo zob. Galileusz  
 Galileusz 178, 186, 189\*, 190, 874  
 Galindo zob. Veintemilla de Galindo  
 Galindo Francisco E. 1123  
 Gall Anonim 67, 280  
 Gallardo Bartolomé José 896, 923, 924  
 Gallegas (pieśni tęskne, hiszp.) 996  
 Gallego Juan Nicasio 878, 897, 898, 899\*, 901, 905, 923  
 Gallegos Rómulo 1162  
 Gallegos del Campo Emilio 1149  
 Gallimard 598, 626  
 Gallo zob. Schaeffer-Gallo  
 Gallo Terencio 901  
 Galvão António 1042  
 Galvão Duarte 1037, 1042  
 Gálvez zob. Bunge de Gálvez  
 Gálvez José 1156  
 Gálvez Manuel 1160

- Gálvez de Montalvo Luis 761, 838, 1021  
Galzy Jeanne 578  
Gama Arnaldo 1089, 1090  
Gama Barros Henrique 1112, 1115  
Gama Guilherme 1108  
Gama e Castro José, da 1115  
Gamazo zob. Maura y Gamazo  
Gamazo Germán 956  
Gamboa Federico 1162  
Gámez zob. Díaz de Gámez  
Gana Federico 1159  
Gandera Félix 627  
Gandersheim (z) zob. Hroswith z Gandersheimu  
Gândirea (Myślenie, czasop., rum.) 1196  
Gane N. 1192  
Ganivet Angel 684, 689, 893, 951, 954, 958, 959, 960, 961, 964, 971, 981, 982, 998, 1003  
Gantillon Simon 623, 632  
Garbus Adam zob. Adam de la Halle  
Garcés Gregorio 888  
García zob. Mansilla de García, Rengifo i Riba y García  
García Alvarez 979  
García Alvarez Enrique 935  
García Asensio Miguel 880  
García Boiza A. 1007  
García Calderón Francisco 1121, 1122, 1146, 1164, 1168  
García Calderón José 1145  
García Calderón Ventura 1118, 1121, 1123, 1161, 1164, 1171  
García Camio P. 1010  
García Carlos 788, 791, 844, 866  
García Doncel Carlos 918  
García Esgaravunha Fernam 1019  
García Francisco Blanco 955  
García Garrafa Arturo 1008  
García Godoy F. 1165, 1166  
García Gomes 1019  
García Gutiérrez Antonio 900, 914, 915  
García Icazbalceta Joaquín 1168  
García Marcos 858  
García Martínez E. 1004  
García Miranda M. 1010  
García Monje Joaquín 1162, 1165  
García Moreno G. 1144  
García Ontiveros Ignacio 929  
García Oriolano Gaspar 837  
García Pedro 1019, 1022  
García Ramón 953  
García Soriano J. 1006  
García Tassara Gabriel 900, 912  
García Villada Z. 1007, 1008  
García de Diego V. 1006  
García de Horta 1028  
García de Mascarenhas Bras 1051, 1052  
García de Peredes 985  
García de Quevedo José Heriberto 913  
García de Rezende 1022, 1023, 1028, 1032, 1042  
García de Santa María Alvar 715  
García de Villalta José 918  
García de la Huerta Vicente Antonio 882, 884, 888  
García y Bellido A. 1008  
García y García E. 1004  
Garcilaso de la Vega 709, 713, 720, 721\*, 722, 736, 747, 748, 759, 789, 792, 795, 797, 1128  
Garcilaso de la Vega Inca 845, 1129  
Garcin de Tassy 912  
Gard zob. Martin du Gard  
Gareli 923  
Gareth Benedetto 719  
Garin le Loherenc (poem., fr.) 275  
Garland 314  
Garlandja (z) zob. Jan Anglik z Garlandji  
Garmendia Julio 1163  
Garnier Robert 325, 326\*, 327  
Garrafa Alberto 1008  
Garrett zob. Almeida Garrett  
Garric Robert 536  
Garrido 928  
Garrido Eduardo 1103  
Garrido de Villena Francisco 758  
Garriga Pablo 1142  
Gaspar Enrique 934  
Gaspar Mariano 1007  
Gasquet Joachim 649  
Gassendi Pierre 351, 352, 359, 872, 875, 922  
Gasset zob. Ortega y Gasset  
Gatinara 718  
Gattina zob. Petrucelli della Gattina  
Gaubast zob. Brinn-Gaubast  
Gauchez Maurice 660, 661  
Gauczowskie legendy (hiszp.-am.) 1137, 1138, 1139, 1140, 1141, 1142  
Gaudenty, św. 21  
Gauguin 522  
Gaultier Jules, de 530  
Gaultier-Gargouille Hugues 343  
Gaument Jean 560  
Gauthier zob. Willy Gauthier-Villars  
Gautier L. 274  
Gautier Marguerite 392  
Gautier Théophile 450, 468, 469\*, 472, 473, 479, 514, 522, 566, 572, 579, 989, 1146, 1147  
Gautier d'Arras 289  
Gautier z Metz 298  
Gauvain Auguste 550  
Gavault Paul 622  
Gavidia Francisco 1147  
Gaxotte Pierre 548  
Gay John 880  
Gaya Ciencia (utw., hiszp.) 707, 708  
Gayangos y Arce Pascual, de 688  
Gayet zob. Lacour-Gayet  
Gayo zob. Silva-Gayo  
Gazzetta Veneta (czasop., wl.) 211  
Geffroy Gustave 546, 556  
Geibel Emmanuel 730  
Gémier Firmin 623  
Gemistos Plethon 131, 754  
Gener Pompeyo 956  
Genesis 73  
Genest Charles Claude 1071  
Genevoix Maurice 612  
Géniaux Charles 582  
Geniusz 446  
Genlis du Crest de Saint-Aubin Stéphanie-Félicité, de 425  
Gentil zob. Le Gentil  
Gentil Berthomeu 155, 719, 721, 761, 838  
Gentile 208  
Geoffrin Rodet Marie-Thérèse 392, 403  
Géraldy Paul 626, 627, 663\*, 664  
Gerardo di San Domino 54  
Germain André 538  
Gerson Jean 298, 754  
Gerwazy z Canterbury 67  
Gerwazy z Tilbury 76  
Gessner Salomon 878  
Gesta Berengarii imperatoris (kron., lac.) 43  
Gesta Dei per Francos (hist. I krucjaty, lac.) 68  
Gesta Romanorum (kron., lac.) 12, 61, 62  
Ghéon Henri 623, 643, 659  
Ghica Jan 1186, 1189, 1196  
Ghicatori (zagadki, rum.) 1180  
Ghil René 659, 669  
Ghiraldo Alberto 1139, 1166  
Giacomo Salvatore, di 246  
Giacosa Giuseppe 236, 237\*  
Giamboni Bono 94  
Giancardi 777  
Gibson James Young 730  
Gide André 496\*, 497, 529, 530, 536, 537, 538, 542, 553, 554, 579, 583, 587, 588, 589, 590, 592, 595, 596, 597, 598, 600, 601, 604, 610, 612, 622, 629  
Gide Charles 550  
Gil Martin 1160  
Gil Ricardo 928  
Gil y Carrasco Enrique 901, 912, 918  
Gil y Zárate Antonio 824, 833, 881, 900, 914, 915  
Gilbert Nicolas-Joseph-Laurent 456  
Gildas, św. 33  
Gilkin Iwan 516  
Gilson Étienne 532  
Giménez J. Rincón 1007  
Giménez Neurich J. 1007  
Giner de los Ríos Francisco 894, 954, 958, 959, 964, 1003  
Ginés de Sepúlveda Juan 743  
Gioberti Vincenzo 234

- Giordani Pietro 218, 219  
 Giotto Ambrogio 81  
 Giovanni Domenico, di zob. Burchiello  
 Giovio Paolo 865  
 Giraldes Afonso 1020  
 Giraldi Giambattista 156, 161, 774  
 Girard Pierre 606 607  
 Girard de Roussillon (poem., fr.) 276, 278  
 Girarde George 562  
 Girardin René-Louis 415  
 Girart z Roussillonu (poemat, prow.) 269  
 Giraud Albert 516, 653  
 Giraud Victor 542  
 Giraudoux Jean 554, 582, 604, 605\*, 606, 623, 641, 645, 678  
 Girón Diego 749  
 Girondo Oliverio 1149  
 Giry 349  
 Gisbert zob. Toro y Gisbert  
 Giunto zob. Larivey  
 Giusti Giuseppe 232, 233\*, 235  
 Giusti Roberto 1164, 1166  
 Giustiniani Leonardo 136  
 Glaber Rudolf 67  
 Glesener Edouard 613  
 Globe (czasop., fr.) 445, 457, 472  
 Glosarz z Kassel (utw., fr.) 305  
 Glosas (rodz. poet., port.) 1023, 1033  
 Glotz Gustave 546, 547  
 Gluma (anegdota, rum.) 1180  
 Glos Litości (La voz de la caridad, czasop., hiszp.) 954  
 Gobbio (z) zob. Jan z Gobbio  
 Gobineau Arthur Joseph, de 484, 529, 536, 601  
 Goday J. 1010  
 Godeau Antoine 336, 339, 349, 370  
 Godescalc 40, 41  
 Godinez Felipe 825  
 Godoy Alcayaza Lucila (Gabriela Mistral) 1169  
 Goes Damião, de 1028, 1037, 1042\*  
 Goetel Ferdynand 607  
 Goethe Johann Wolfgang 170, 213, 217, 222, 234, 253, 392, 415, 437, 438, 440, 443, 468, 658, 709, 767, 768, 816, 828, 831, 878, 882, 901, 911, 925, 929, 942, 946, 994, 1073, 1086, 1122, 1143, 1165  
 Goffic zob. Le Goffic  
 Goga Oct. 1193, 1196  
 Gogh, van 522  
 Gogol Mikołaj 564  
 Goito zob. Sordel de Goito  
 Goldoni Carlo 158, 195, 198, 199\*, 200\*, 201, 202, 212, 213, 219, 236, 823, 874, 885  
 Goldsmith Olivier 1073  
 Goldstein 1122  
 Golescu, bracia 1186  
 Golescu Dinu 1187  
 Golescu Iordache 1180  
 Goljardzi (pieśniarze) 56  
 Goljas 55, 56  
 Golle Iwan 679  
 Golther 285  
 Gómara zob. López de Gómara  
 Gombauld Jean Ogier, de 349  
 Gomberville Le Roy Marin, de 338, 339, 388  
 Gomes António Henriques 1055  
 Gomes Coelho Joaquim Guilherme (Júlio Dinis) 1090, 1091\*, 1092  
 Gomes Leal 1108  
 Gomes Leal António Duarte 1098\*, 1099, 1100  
 Gomes Monteiro 1087  
 Gomes Monteiro José 1093  
 Gomes Reis 1109  
 Gomes Teixeira 1109  
 Gomes da Silva Francisco 1108  
 Gomes de Amorim Francisco 1087, 1088, 1093  
 Gomes de Brito Bernardo 1044, 1045  
 Gomes de Castro Tristan 1052  
 Gómez zob. Acevedo de Gómez, Cortina Gómez, de la i Zapater y Gómez  
 Gómez 922  
 Gómez Carrera Pedro 1167  
 Gómez Jaime A. 1137  
 Gómez Pedro 706  
 Gómez Tejada de los Reyes Cosme 864  
 Gómez de Arteche José 953  
 Gómez de Avellaneda Gertrudis 900, 913, 919, 1158, 1170  
 Gómez de Baquero Eduardo (Andrenio) 941, 975, 1002, 1003  
 Gómez de Ciudad Real Alvar 754  
 Gómez de Quevedo zob. Quevedo y Villegas  
 Gómez de la Serna Ramón 974, 1008  
 Gómez-Carrillo Enrique 1118, 1165\*, 1166  
 Goncourtowie Edmond i Jules 426, 453, 469, 472, 473, 479, 482\*, 483, 487, 552, 586, 610, 650, 937, 947, 1147, 1157  
 Gonçalves Crespo 1096  
 Gonçalves Crespo António Cândido 1100  
 Gonçalves Guimarães António J. 1114  
 Gonçalves Lobato Baltasar 1052  
 Gonçalves Viana Aniceto dos Reis 1113  
 Gonçalves de Lima Augusto José 1086  
 Gonçalves de Magalhães Domingo José 1135, 1136, 1141  
 Góngora y Argote Luis, de 179, 332, 710, 728, 729, 788, 790, 791, 792, 794, 795\*, 796, 797, 798, 799, 803, 818, 825, 827, 835, 840, 876, 877, 878, 880, 902, 1004, 1005, 1050, 1127, 1147  
 Gongoryzm (kier. lit., hiszp.) 179, 789, 790, 791, 792, 793, 794, 795, 796, 797, 798, 799, 800, 801, 802, 803, 804, 805, 824, 825, 828, 833, 875, 877, 1046, 1127  
 Gonzaga zob. Alojzy Gonzaga, św. 756  
 Gonzaga Tomás António 1077  
 González zob. Castillo de González, Fernández y González, Minelli-González i Pérez y González  
 González Anaya S. 974  
 González Arévalo 1157  
 González Bastios Jorge 1149  
 González Bravo Luis 923  
 González Campuzano 1006  
 González Castellu P. 1149  
 González Castillo José 1167  
 González Ceferino 953  
 González Diego Tadeo 873, 878  
 González Esteban 854  
 González Federico 1149  
 González Fernando 1163  
 González Joaquin V. 1160  
 González Lanuza E. 976, 1149  
 González Martínez Enrique 1149  
 González Palencia C. A. 1007, 1009  
 González Pedro Antonio 1148  
 González Pedroso 928  
 González Peña Carlos 1162  
 González Prada Manuel 1164  
 González Rincones Salustio 1167  
 González Serrano U. 927, 1003  
 González Zeledón Manuel 1162  
 González de Bobadilla Bernardino 761  
 González de Castillo Juan Ignacio 885, 934  
 González de Clavijo Ruy 715  
 González de Eslava Fernán 1126  
 González de Mendoza Pero 712  
 González de Salas Jusepe Antonio 806, 865  
 González-Blanco Andrés 941, 949, 986, 1003  
 Gorce Pierre, de la 548, 549  
 Gorju zob. Guillot-Gorju  
 Gorkij Maksym 561, 970  
 Gormond et Isembard (Gormond i Isembard, fr.) 277, 278, 280, 281, 284  
 Gorostiza Eduardo, de 900, 915, 918  
 Gorovei Artur 1180  
 Gorriti de Belzú Juana Manuela 1141, 1169, 1170  
 Gotfried z Bouillonu (poem., fr.) 276



- Gottsched Johann Christoph 872  
 Gouais zob. Chrétien Le Gouais  
 Goujon Jean 310  
 Gounod Charles 1139  
 Gourmont Jean, de 541  
 Gourmont Rémy, de 505, 541, 1000, 1061, 1148, 1152, 1165  
 Gournay Le Jars Marie, de 370  
 Gouveia A. Aires, de 1113  
 Goy de Silva Ramón 976  
 Goya y Lucientes Francisco, de 483, 685, 885, 937, 946, 988, 989, 990, 1004, 1008  
 Goyau George 549  
 Gozzi Carlo 200, 202, 203\*, 213, 836  
 Gozzi Gaspare 211, 212, 215  
 Górski Jakób 784  
 Grabbe Christian Dietrich 823  
 Gracián Jerónimo 752  
 Gracián y Morales Baltasar 790, 792, 793, 796, 800, 803, 804, 805, 826, 830, 864, 865, 866, 878, 927, 928, 973, 997, 1000, 1004, 1147  
 Graça portuguesa (rodz. poet., port.) 1046  
 Graf 12, 13  
 Graf Arturo 241  
 Graindor (Grains D'or) de Douai 283  
 Grajal 753  
 Grajales Juan, de 826  
 Grammont Ch., de 371  
 Granada Luis, de 746, 750, 751, 752\*, 753\*  
 Grand-Guignol (teatr, fr.) 501, 628  
 Grandes chroniques de France (kron., fr.) 294  
 Grandmontagne Francisco 1001  
 Granges René, des 643  
 Graphia aurea urbis Romae (utw., lac.) 10  
 Grappin Henri 544  
 Gras Félix 478  
 Gras y de Esteva R. 1007  
 Grasset Eugène 626  
 Grassini 327  
 Gratianus z Bolonji 66  
 Graux Lucien 565  
 Grave João 1102, 1108, 1114  
 Gravina Gian Vincenzo 192, 196, 210, 399  
 Gray Thomas 878, 1073  
 Graziani Girolamo 184, 837  
 Grazzini A. F. 774  
 Greban Arnould 299  
 Greceanu Radu 1183, 1184  
 Greco, El 756, 775, 858, 1004, 1008  
 Green Jules 554, 575, 616, 619\*, 620  
 Grefflinger 836  
 Gregh Ferdinand 663, 664  
 Gregoria de Santa Teresa, Sor 873  
 Gregorius zob. Grzegorz I  
 Gresset Jean-Baptiste 394, 1073  
 Greuze Jean-Baptiste 406, 408  
 Grez zob. Barros Grez i Orihuela Grez  
 Grez Vicente 1157  
 Griffin zob. Viéle-Griffin  
 Grillo Max 1165  
 Grillparzer Franz 540, 836  
 Grilo Antonio 928  
 Grimm Jacob 38, 730, 902, 903  
 Grimm Melchior 413, 423, 425  
 Grinalda (czasop., port.) 1086  
 Gringoire Pierre 300, 301  
 Groot José Manuel 1168  
 Gros-Guillaume Guérin Robert 343  
 Grossi Tommaso 228, 235  
 Grupa asturyjska (grupa lit., hiszp.) 952  
 Grupo da Ribeira das Naos (grupa poet., port.) 1071  
 Grynius 1042  
 Grzegorz I Wielki, św. 30, 31\*, 37  
 Grzegorz z Nazjanzu, św. 16  
 Grzegorz z Tours 34, 35  
 Gsell Etienne 547  
 Guadarante de Grecia (now., port.) 1052  
 Guarda Estevam, da 1019  
 Guarda Juana, de 820  
 Guardati zob. Masucio de' Guardati  
 Guarini Giambattista 177\*, 196, 736, 761  
 Guarino z Werony 314, 337, 346  
 Guarinos zob. Sempere y Guarinos  
 Gudiol J. 1010  
 Guebhard zob. Séverine Rémy Guebhard  
 Guedes Teixeira Fausto 1102  
 Guéhenno Jean 528  
 Guérin zob. Gros-Guillaume Guérin i Tencin Guérin  
 Guérin Charles 511  
 Guerra zob. Fernández Guerra  
 Guerra Junqueiro Abilio Manoel 1094, 1095, 1098, 1099\*, 1100, 1106  
 Guerra Moreno 923  
 Guerra dos poetas (utw. zbior., port.) 1071  
 Guerrazzi Francesco Domenico 229, 231  
 Guevara zob. Vélez de Guevara  
 Guevara 937  
 Guevara Antonio, de 735, 742, 784, 789, 805, 997  
 Guibert z Puicibot 256  
 Guicciardini Francesco 165\*, 166, 783  
 Guiches Gustave 627  
 Guidi Alessandro 192  
 Guido zob. Salimbene de Guido  
 Guido y Spano Carlos 1141  
 Guijarro zob. Aparisi y Guijarro  
 Guillaume zob. Gros-Guillaume  
 Guillaume de Champeaux zob. Wilhelm z Champeaux  
 Guillaume de Dôle (romans, fr.) 307  
 Guillaumin Émile 611  
 Guillén Jorge 685  
 Guilleragues zob. Lavergne de Guilleragues  
 Guillot-Gorju Hardouin de Saint Jacques Bertrand 343  
 Guimaraes zob. Brito Guimaraes  
 Guimaraes Domingos 1014  
 Guimaraes Ricardo Augusto Pereira 1093  
 Guimera Ángel 934, 995, 996  
 Guimpera zob. Bosch y Guimpera  
 Guinizelli Guido 91, 92, 1024  
 Guinon Albert 627  
 Guiot 307, 308  
 Güiraldes Ricardo 1149, 1160  
 Guise, de, ks. 309  
 Guity Lucien 626  
 Guity Sacha 501, 623, 626\*  
 Guittone d'Arezzo 91, 92, 99  
 Guittone del Viva zob. Guittone d'Arezzo  
 Guizot François 470\*, 471\*, 922  
 Gurena 901  
 Gurrea zob. Moncayo y Gurrea  
 Gusmão Alexandre, de 1053, 1054, 1058  
 Gutiérrez zob. García Gutiérrez i Silió y Gutiérrez  
 Gutiérrez 909  
 Gutiérrez Alejandro 1149  
 Gutiérrez Eduardo 1139, 1157  
 Gutiérrez Juan María 1136, 1138, 1163  
 Gutiérrez Juan Rufo 759  
 Gutiérrez Nájera Manuel 1146  
 Gutiérrez de Vegas Fernando 887  
 Guyot zob. Desfontaines Guyot  
 Guzmán zob. Núñez de Guzmán, Pérez de Guzmán, Saavedra Guzmán i Vaca de Guzmán  
 Guzmán Blanco A. 1144  
 Guzmán Ernesto 1149  
 Guzmán Francisco, de 713  
 Guzmán Nuño, de 710  
 Gyp zob. Riquetti  
 Habeneck 836  
 Habert, bracia 349  
 Hales (z) zob. Aleksander z Hales  
 Halévy Elie 479, 485, 549, 624  
 Hallays André 545  
 Halle, de la zob. Adam de la Halle  
 Halm F. 836  
 d'Halmar Augusto 1163  
 Halphen Louis 547

- Hamilton Antoine 367, 371  
 Hamp Pierre 552, 559\*, 560, 627  
 Han zob. Ryner-Han  
 Hanotaux Gabriel 487, 547, 548  
 Haraucourt Edmond 476, 565, 654  
 Hardenberg Friedrich, von 437, 443, 503  
 Hardouin zob. Guillot-Gorju Hardouin  
 Hardy Alexandre 327, 342, 343, 344, 836  
 Harel Paul 658, 659  
 d'Harleville Collin 431, 918  
 Haro zob. Zurita y Haro  
 Haro Luis, de 722  
 Harpa do Mondego (czasop., port.) 1086  
 Harpe zob. La Harpe  
 Harry Miriam 608  
 Harsdörffer 836  
 Hartmann Karl Robert Eduard 503, 511, 1099  
 Hartzenbusch Juan Eugenio 709, 758, 900, 902, 903\*, 909, 914, 915, 917, 924, 997  
 Haşdeu B. P. 1191\*, 1195  
 Hatzfeld Adolphe 487  
 Haumant Émile 544  
 Hauptmann Gerhard 639  
 Hauranne zob. Duvergier de Hauranne  
 Hauser Henri 547  
 Hauteroche, de 362, 836  
 Havelock Ellis 982  
 Hazañas y la Rúa Joaquín 1006  
 Hazard Paul 544  
 Hébert Jacques René 429  
 Hebreo León 746, 747  
 Hegel Georg Wilhelm Friedrich 47, 247, 437, 479, 546, 894  
 Heiberg J. L. 836  
 Heine Heinrich 237, 674, 925, 929, 955, 1087, 1135  
 Heissein zob. La Sablière Heissein  
 Heisterbach (z) zob. Caesarius z Heisterbach  
 Heljodor 764, 765  
 Hellens François 597  
 Helsey Edouard 551  
 Helvetius Claude Arien 409, 410, 411, 922  
 Hémon Louis 610, 611  
 Hénault Charles Jean François 403  
 Hennequin Émile 452, 453, 502, 622  
 Hennig W. 817  
 Henriot Émile 542, 553, 576, 612, 650  
 Henriquez Ureña Max 1149  
 Henriquez Ureña Pedro 1165  
 Henryk Żeglarz 1025, 1041  
 Henryka Orleańska, ks. 376, 378  
 Heraklit 928  
 Herbarja (utw., lac.) 65  
 d'Herberay Nicolas 732  
 Herculano de Carvalho e Araujo Alexandre 1060, 1061, 1068, 1079, 1080, 1081\*, 1085, 1087, 1088, 1089, 1091, 1092, 1093, 1095, 1105, 1115  
 Herder Johann Gottfried 440, 471, 723, 730, 899, 1073  
 Heredia zob. Fernández de Heredia  
 Hérédia José-Maria, de (fr.) 325, 473, 475\*, 514, 579  
 Hérédia José-Maria, de (hiszp.-am.) 900, 1133, 1134, 1135\*, 1140, 1145  
 Heredia Nicolas 899  
 Hermant Abel 552, 553, 574, 576  
 Hermes Trismegistos 7  
 Hermida 878  
 d'Hermilly 888  
 Hermosilla José G. 923, 924  
 Hernández Blasco Francisco 761, 838, 839  
 Hernández Catá Alfonso 1162  
 Hernández Francisco 746  
 Hernández José 1139  
 Hernández Pedro José 1162  
 Hernández-Pacheco E. 1009  
 Herodot 812, 843, 1024  
 Héroet Antoine 319, 320  
 Hérold Ferdinand 644  
 Herphius Henryk 754  
 Herrera zob. Alcalá y Herrera, Bayón Herrera i Pérez de Herrera  
 Herrera Antonio, de 782, 868  
 Herrera-Ernesto 1167  
 Herrera Fernando, de 332, 710, 744, 746, 747, 748\*, 754, 758, 789, 791, 792, 793, 794, 880, 985  
 Herrera Juan, de 745, 746  
 Herrera Rodrigo, de 825  
 Herrera y Reissig Julio 1148  
 Herrero Sebastián 922  
 Herreros zob. Bretón de los Herreros  
 Herriot Edouard 546, 550  
 Hertz Henri 661  
 d'Hervart 364  
 Hervás y Cobo de la Torre José Gerardo, de 877  
 Hervás y Panduro Lorenzo 873, 888  
 Hervieu Paul 499, 622  
 Hevia zob. Rato y Hevia  
 Heymanowa 586  
 Heyse Paul Ludwig 823  
 Hezjod 1024  
 Hidalgo Alberto 1149  
 Hidalgo Bartolomé 1138  
 Hidalgo Félix María 879  
 Hidalgo Gaspar Lucas 861  
 Hidalgo Juan 729  
 Hieroglify staromeksykańskie 1121\*  
 Hieronim, św. 9, 14, 15\*, 19, 20\*, 21\*, 22, 36  
 Hieronymus zob. Hieronim  
 Higuera Jerónimo Romano, de la 869  
 Hilarjon, pustelnik 21  
 Hildegard, św. 65  
 Hilduin 43  
 Himnos (pieśni, hiszp.) 722  
 Hinard zob. Damas-Hinard  
 Hincmar z Reims 41, 42, 67  
 Hinojosa Eduardo, de 953, 1003, 1007, 1008  
 Hipatja 16  
 Hispano Cornelio 1149, 1155  
 Historia de Carlo Magno y los doce Pares (pow., hiszp.) 732  
 Historia de proeliis (kron., lac.) 57  
 Historia del Principe Erasto (hiszp.) 701  
 Historia e Memórias (dzielo zbior., port.) 1067  
 Historia septem sapientium (Hist. siedmiu mędrców, lac.) 60, 124  
 Historja Abencerraja i pięknej Xarify (pow., hiszp.) 730, 736  
 Historja Alfrády (pow., lac.) 45  
 Historja Apollonjusza, króla Tyru (pow., lac.) 57  
 Historja Poncjana (pow., lac.) 60  
 Historja siedmi mędrców (pow., orjent.) 701  
 Historja wieśniaczki, która wolała umrzeć, niż oddać się swemu panu (moralitas, fr.) 342  
 Hiszpańska powieść szelmowska 391, 686  
 Hiszpańska romanca 693  
 Hiszpański essay 997, 998, 999, 1000, 1001, 1002, 1003  
 Hiszpański język 692  
 Hiszpańskie pismo 683  
 Hita zob. Pérez de Hita  
 Hobbes Thomas 418, 1058  
 Hoffmann Ernst Theodor Amadeus 597, 671, 730, 856, 1108  
 Hofmannsthal Hugo, v. 976  
 Hogarth William 483  
 Hojas literarias (czasop., hiszp.-amer.) 1165  
 Hojeda Diego, de 838, 839  
 Holbach Paul Henri 404, 410, 411  
 Holstein zob. Staël-Holstein  
 Holtey Karl 823  
 Homer 113, 121, 129, 150, 151, 175, 176, 184, 203, 208, 214, 215, 225, 238, 277, 300, 310, 326, 398, 477, 547, 557, 579, 710, 730, 760, 766, 794, 814, 841, 843, 904, 950, 951, 1010, 1024, 1036, 1039, 1045, 1066, 1074, 1104, 1143  
 Honorjusz z Autun 76

- Hontiveros zob. Salazar y Hontiveros  
 Hora (rodz. pieśni, rum.) 1180  
 Horary 13, 14, 21, 32, 60, 63, 69, 112, 113, 115, 184, 237, 239, 311, 321, 322, 326, 335, 340, 373, 710, 722, 748, 749, 789, 798, 865, 878, 880, 882, 954, 955, 1032, 1033, 1050, 1068, 1069, 1070, 1071, 1072, 1074, 1133  
 Horatius Quintus Flaccus zob. Horacy  
 Horozco zob. Covarrubias y Horozco  
 Horozco Sebastián, de 730  
 Horta zob. García de Horta  
 l'Hospital Michel, de 322, 328  
 Hotel de Bourgogne (teatr, fr.) 342, 343, 344, 352, 362, 376, 377  
 Hotel Rambouillet (salon lit., fr.) 336, 339, 352, 354, 367, 368, 392, 870, 877  
 Hotman François 328  
 Houdart zob. La Motte Houdart  
 Houdenc Raoul, de 289, 290  
 d'Houdetot de la Live de Bellegarde Elisabeth, de 414  
 d'Houville Gérard 553, 578, 579, 665  
 Hoyos Sáinz 1007  
 Hoyos y Vincent Antonio, de 973, 974  
 Hoz y Mota Juan Claudio, de la 835  
 Irabanus Maurus 39, 40, 41  
 Hristache Pitarul 1186  
 Hroswith z Gandersheimu 46, 68  
 Huber 730  
 Huerta zob. García de la Huerta  
 Huerta Jerónimo, de 759  
 Huerta y Vega Fr. Manuel 877  
 Huet Pierre Daniel 383  
 Hugalde Nicolás 924  
 Hugo, pani 472  
 Hugo Abel 902  
 Hugo Victor 222, 230, 236, 237, 238, 435, 437, 448, 449\*, 450, 451\*, 452, 453, 454, 466, 469, 473, 474, 514, 522, 542, 552, 557, 561, 563, 566, 567, 573, 631, 662, 664, 666, 667, 724, 730, 765, 775, 807, 808, 814, 830, 836, 896, 898, 899, 900, 907, 910, 913, 914, 915, 918, 926, 928, 929, 938, 1084, 1098, 1099, 1132, 1133, 1135, 1142, 1145, 1147, 1154, 1156  
 Hugo Wast zob. Martínez Zuviría Gustavo  
 Hugo z St. Circ 256, 257  
 Hugo z St. Victor 49, 50, 503, 754  
 Huici 1008  
 Huidobro Vicente 976, 1149  
 Humboldt Karl Wilhelm 899, 1036, 1038, 1133, 1144  
 Humilis zob. Nouveau Germain  
 Huineus Gana Jorge 1123  
 Huon de Bordeaux (poem., fr.) 284  
 Hurmuzachi, bracia 1189  
 Hurtado Antonio 913  
 Hurtado de Mendoza Alonso 825  
 Hurtado de Mendoza Diego 709, 720, 721, 722, 738, 782, 783, 784  
 Hurtado de Velarde Alonso 825, 905  
 Hurtado-Palencia 972  
 Hutcheson Francis 407  
 Huysmans Jorris Karl 486, 494, 506, 554, 615, 972, 1108  
 Huzard zob. Yver de Bergevin Huzard  
 Ibáñez zob. Blasco Ibáñez  
 Ibáñez Maria Ignacia 879  
 Ibáñez de Rentería 881  
 Ibarbourou Juana, de 1169, 1170  
 Ibarra Eduardo 1004, 1007  
 Ibsen Henrik 639, 933, 971, 977, 1103, 1166  
 Icaza Fr. A., de 1006  
 Icazbalceta zob. García Icazbalceta  
 Iglesias José 871, 878  
 Iglesias Paz César 1166, 1167  
 Ignacy Lojola, św. 734, 735, 750\*, 752, 756, 770, 965, 982, 988, 1056, 1127  
 Image du monde (encyklop., fr.) 298  
 Inbart de La Tour Pierre 547  
 Imperial (czasop., hiszp.) 963  
 Imperial Francisco 708, 712, 720  
 Inca zob. Garcilaso de la Vega Inca  
 Inclán zob. Valle-Inclán  
 Inclán Luis Gonzaga 1158  
 Indreptarea legii (Naprawa ustawy, rum.) 1184  
 Infanci z Lary (legenda, hiszp.) 841, 904  
 Ingenieros José 1164  
 Ingres Jean Auguste Dominique 522  
 Insúa Alberto 1158  
 Insúa L. Duarte 1007  
 Insulis Alanus, de zob. Alain de Lille  
 Interlán de Ayala 873  
 Iorga N. 1182, 1193, 1194, 1195\*, 1196  
 Iosif St. O. 1195  
 Ipuche Pedro Leandro 1149  
 Iriarte 878, 871, 1006  
 Iriarte Juan, de 873, 880, 889  
 Iriarte Tomás, de 880, 881, 883  
 Irisarri 1123  
 Irving Washington 727, 730, 763  
 Isaacs Jorge 1136, 1137\*, 1158  
 Isaure Clémence 272  
 Isla de la Torre y Rojo José Francisco (Padre Isla) 800, 871, 873, 877, 886, 887, 997, 1069  
 l'Isle-Adam zob. Villiers de l'Isle-Adam  
 Ispirescu P. 1180, 1192  
 Istrati Panait 608, 609\*, 1195  
 Isturiz Javier, de 896, 923  
 Itala (Biblija, lac.) 16  
 Iter Alexandri in paradisum (utw., lac.) 57  
 Iwo z Chartres 66  
 Ixtlilxochitl Fernando de Alba 1129  
 Izajasz 1142  
 Izco zob. Ayguals de Izco  
 Izoulet Jean 528  
 Izydor, św. 35, 36, 65  
 Jaboune zob. Franc-Nohain  
 Jácaras (rodz. dram., hiszp.) 826, 827, 836  
 Jachimowski 749  
 Jackson Veyán José 979  
 Jacob Maximilien 553, 598, 599, 648, 672, 673, 674, 676  
 Jacobi J. G. 902  
 Jacopo dei Benedetti zob. Jacopone z Todi  
 Jacopone z Todi 88, 89\*  
 Jaén A. 1007  
 Jagerschmitt V. A. 624  
 Jagniatko (Miorița, pieśń, rum.) 1179, 1180  
 Jakób Młodszy, św. 9  
 Jaloux Edmond 538, 582, 612  
 James William 1165  
 Jammes Francis 513\*, 514, 554, 612, 615, 616, 648, 650, 658, 662, 676, 679, 986  
 Jan, prezbiter 66  
 Jan Anglik z Garlandji 68  
 Jan Chryzostom, św. 16  
 Jan Ewangelista, św. 6, 53\*, 75, 151, 840  
 Jan od Krzyża, św. 749, 751, 752, 753, 754, 755, 770, 792, 913  
 Jan z Gobbio 74  
 Jan z Kapui 59, 60  
 Jan z Salisbury 54, 55  
 Janer Matias 834  
 Janet Paul 550  
 Janet Pierre 550  
 Janny Amália 1110  
 Jansenius Cornelius 374, 375  
 Janville zob. Riquetti de Mirabeau hr. de Martel de Janville  
 Jara Carrillo Pedro 990, 991  
 Jara Luis, de la 1149  
 Jardim Cypriano 1104  
 Jarry Alfred 652, 671  
 Jars zob. Gournay Le Jars  
 Jars Louis, de 342  
 Jasmin Boé Jacques 476  
 Jáuregui Juan Martínez, de 754, 791, 793, 797, 798, 837

- Jazda do Nîmes (poem., fr.) 281  
 Jean Paul zob. Richter F. J. P.  
 Jeanroy A. 502  
 Jehuda-ha-Cohen 701  
 Jehudi zob. Samuel-Jehudi  
 Jeremjasz 1099  
 Jérez Francisco, de 743  
 Jérica Pablo, de 881, 896  
 Jerzy z Trapezuntu 708  
 Jesus zob. Coração de Jesus  
 Jeu d'Adam (Komedja o Adamie, fr.) 299  
 Jeux floraux (akad. poet., fr.) 707, 708  
 Jezuicki dramat 202  
 Język francuski 273  
 Język hiszpański 692  
 Język łaciński 9, 10  
 Język portugalski 702, 1013, 1018  
 Język prowanccki 260, 261  
 Język rumuński 1176, 1177, 1178  
 Język włoski 85, 86, 100, 101  
 Jiménez zob. Enciso D. Jiménez, de i Paton Bartolomé Jiménez  
 Jiménez A. 1006  
 Jiménez Juan Ramón 975, 1148  
 Jiménez Serrano 921  
 Jiménez Soler A. 1007  
 Jiménez de Urrea Jerónimo 722  
 Joachim di Fiore 53, 54  
 Joam z Leonu zob. Leom Joam, de  
 Joannes, presbyter zob. Jan, prezbiter  
 Joannes de Alta Silva 60  
 João I, kr. 1024, 1025  
 João II, kr. 1021, 1022  
 João III, kr. 1027, 1028  
 Jocoseries (rodz. dram., hiszp.) 826  
 Jocs partitz (dialog, prow.) 267  
 Jodelet Bedeau Julien 343  
 Jodelle Etienne 321, 325\*, 326, 327  
 Johannet René 536  
 John-Perse zob. Saint-John-Perse  
 Johnson Samuel 919, 997  
 Joinville Jean, de 294, 297, 382  
 Jolinon Joseph 570, 571  
 Jonson Ben 639  
 Jordanis 32  
 Jorge Angel 1103  
 Jornal de Noticias (czasop., port.) 1114  
 Josephus 1024  
 Josipovici Albert 608  
 Jotas (pieśni wesole, hiszp.) 996  
 Jouffroy Th. 922  
 Jouhandeau Marcel 554, 612, 619, 620  
 Journal (czasop., fr.) 542  
 Journal de Paris (czasop., fr.) 429, 432  
 Journal des Débats (czasop., fr.) 445, 542  
 Journal des Savans (czasop., fr.) 877  
 Jousse Marcel 549  
 Jouve Pierre Jean 563, 669\*  
 Jouvenel Gabrielle zob. Colette Willy  
 Jouvet 623  
 Jouy Ét. 763, 920  
 Jovellanos Gaspar Melchor, de 871, 873, 875, 878, 879, 883, 889, 896, 957  
 Juan Poeta zob. Valladolid Juan, de  
 Judah ben Samuel 700  
 Juegos de escarnio (sztuczki kuglarskie, hiszp.) 739  
 Juglares (zonglerzy hiszp.) 692, 724  
 Juguets (rodz. dram., hiszp.) 885  
 Juguets cómicos (rodz. dram., hiszp.) 934  
 Juljan Apostata 13, 19, 134  
 Juljusz Walerjusz 57  
 Julleville zob. Petit de Julleville  
 Jullian Camille 547  
 Junimea (Młodzież, grupa liter., rum.) 1191  
 Juromenha zob. Lemos Pereira de Lacerda visconde de Juromenha  
 Justiz J. Carrera 1165  
 Justynjan, ces. 67\*, 710  
 Juvera 714  
 Juwenalis 14, 43, 69, 373, 433, 749, 798, 1099, 1142  
 Juwenkus 38  
 Juwenus 35  
 Już opuszczają Kastylję (Ya se salen de Castilla, romanc., hiszp.) 725  
 Kabala 700  
 Kaden zob. Bandrowski-Kaden  
 Kadłubek Wincenty 68  
 Kahn Gustave 505, 511, 659  
 Kaiserchronik (kron., łac.) 12  
 Kalabreja (z) zob. Barlaam z Kalabriji  
 Kalenkiewiczowa L. 518  
 Kalilah i Dimnah (pow., arab.) 59, 700, 701  
 Kallimach zob. Buonaccorsi Filippo  
 Kalpurnjusz 140  
 Kalwin Jean 313\*, 314, 318, 566  
 Kamiński Jan N. 836  
 Kancona prowanccka 261  
 Kancona włoska 90, 91  
 Kant Immanuel 440, 528, 665, 963, 999  
 Kantorbery (z) zob. Anzelm z Kantorbery  
 Kantylena o św. Eulalji (poem., fr.) 273  
 Kapelan zob. Andrzej Kapelan  
 Kapella Marcejan 27, 28, 68, 81  
 Kapua (z) zob. Jan z Kapui  
 Karol Orleański 255, 301, 302, 303, 332, 475, 508  
 Karpieński Franciszek 420  
 Karr Alphonse 460  
 Kartezjusz 314, 349, 350, 351\*, 352, 354, 356, 359, 373, 374, 379, 388, 389, 402, 410, 411, 417, 536, 540, 872, 875, 922, 941, 1028, 1058  
 Kasjodor 32  
 Kasprowiec Jan 240  
 Kastylja, Matka zob. Concepción Francisca Josefa, de la Katarzyna ze Sieny, św. 128, 717, 754, 755  
 Katon 5, 14, 15, 255, 299, 309, 331, 592, 689  
 Katullus 138, 312, 433  
 Kawiarnia (Il Café, czasop., wł.) 210, 211, 213  
 Keats John 748, 896  
 Keller Gottfried 730  
 Kelly zob. Fitzmaurice-Kelly  
 Kempis (à) zob. Tomasz à Kempis, św.  
 Kessel Joseph 607, 608  
 Keyserling Eduard 536, 963, 999, 1011  
 Killigrew 836  
 Kinon Victor 660  
 Kipling Rudyard 609  
 Kisling M. 546  
 Kistemaekers Henri 622, 627  
 Klauđjan 25, 35  
 Klein Maniu zob. Micu Samuil  
 Klemens Aleksandryjski, św. 5, 8, 16  
 Klingsor Tristan 651, 652  
 Klopstock Friedrich Gottlieb 748, 838  
 Kochanowski Jan 138, 928, 1183  
 Kohnitzky Léon 661  
 Kock Paul, de 460  
 Kogálniceanu Ienache 1184  
 Kogálniceanu M. 1189, 1191\*  
 Kolonja (z) zob. Arnoldus z Kolonji  
 Kolumb Krzysztof 761, 811, 893  
 Kolumban 32  
 Kolumella 689, 1024  
 Komedja «kapy i szpady» (rodz. dram., hiszp.) 740, 776, 811, 812, 815, 816, 817, 821, 831, 833, 834, 841, 910  
 Komedja o Adamie (Jeu d'Adam, fr.) 299  
 Kommodjanus 19  
 Kompert Léopold 559  
 Koncept (congetti, rodz. lit., wł.) 179  
 Konceptyzm (kier. lit., hiszp.) 790, 791, 792, 793, 794, 795, 796, 797, 798, 799, 800, 801, 802, 803, 804, 805, 824, 825, 828, 833  
 Konopnicka Marja 476

- Konrad z Querfurtu 13  
Kopaczyński Włodzimierz 320  
Kopernik Mikołaj 189, 718, 872, 1039  
Koran 700  
Koronacja Ludwika (Couronnement Looy's, fr.) 275, 276, 277, 281  
Kosma z Pragi 67  
Kostrowicki Wilhelm Apollinary zob. Apollinaire Guillaume  
Kozłowski Cz. J. 475, 506, 512  
Kra (wydawn., fr.) 600  
Krains Hubert 613  
Krasicki Ignacy 206, 849, 853  
Krański Zygmunt 224, 442, 447, 658  
Krause K. Ch. F. 894, 922, 958, 1113  
Kräpelin 1009  
Kreacjonizm (kier. lit., hiszp.-am.) 1149  
Kronika Fredegara (lac.) 35  
Krysińska Marja 505  
Krystyna, kr. szw. 339  
Krzyż Południowy (grupa poet., hiszp.-am.) 1149  
Ksenofont 310, 742, 1024, 1026  
Księgi Izajasza 73  
Księgi królów 73  
Księgi Machabeuszów 73  
Kultyzm (kier. lit., hiszp.) 689, 789, 790, 791, 792, 793, 794, 795, 796, 797, 798, 799, 800, 801, 802, 803, 804, 805, 824, 825, 828, 833, 877, 1046, 1127  
Kurth Godefroi 547  
Kwintus Kurcjusz 710, 1024, 1026  
Kwintyljan 19, 129, 689, 878, 1057  
La Blache zob. Vidal de La Blache  
La Bruyère Jean, de 330, 340, 361, 367, 369\*, 370, 376, 377, 559, 580, 584  
La Calprenède de Costes Gauthier, de 190, 338, 339, 348, 388  
La Canal José, de 873, 887  
La Chaussée Nivelle, de, Pierre Claude, de 394, 395, 406, 484, 882, 889, 918  
La Fayette Pioche de la Vergne Marie-Madeleine de 291, 336, 367, 368\*, 369, 383, 580  
La Fontaine Jean, de zob. Lafontaine  
La Fouchardière George 553, 575  
La Harpe Jean François 422, 432, 440, 880, 930, 1073  
La Mettrie Offroy Julien, de 410, 411, 425  
La Motte Houdart Antoine, de 384, 385, 389, 390, 398, 403, 406, 836  
La Péruse 325, 326  
La Rochefoucauld François, de 330, 367, 368, 369, 804  
La Sablière Heissein Marguerite, de 364  
La Sizeranne Robert, de 546  
La Tour zob. Imbart de La Tour i Warrens de La Tour  
Labarca Amanda 1170  
Labarca Hubertson G. 1159  
Labardén Miguel José, de 1130, 1131  
Labayru E. J., de 1007  
Labé Louise Charly 320  
Laberthonnière Lucien 532, 536  
Labiche Eugène 485, 623  
Labra Rafael Maria, de 956  
Lacerba (czasop., wl.) 250  
Lacerda zob. Faria Lacerda, Ferreira de Lacerda, Lemos Pereira de Lacerda  
Lacerda Araújo, de 1113  
Lacerda Narciso, de 1102  
Lacerda e Melo Fernando, de 1103  
Lachelier Jules 528  
Laclos Choderlos Pierre, de 124  
Lacombe Paul 527  
Lacordaire Jean Baptiste Henri 447  
Lacour-Gayet George 548  
Lacretelle Jacques, de 553, 575, 592\*, 593  
Lactantius zob. Laktancjusz  
Lacuzon Adolphe 653  
Lafargue Marc 650  
Lafayette, de, pani 763  
Laferrère Gregorio, de 1166  
Lafinur Luis Melián 1142  
Lafon André 615  
Lafontaine 341, 363, 364\*, 365\*, 367\*, 370, 377, 425, 480, 545, 580, 608, 651, 742, 755, 880, 1073, 1093, 1188  
Laforgue Jules 505, 511, 512, 652, 653, 671, 678, 1146  
Lafuente Modesto 922, 1007  
Lagneau 528  
Lagrange-Chancel Joseph 387  
Lais (ośmiozłogowiec, fr.) 286, 292, 774  
Lais (pieśni, port.) 1019, 1020  
Laisse (tyrada, fr.) 278  
Laktancjusz 7, 14, 18, 19, 24  
Lalande André 528  
Lalo Charles 527  
Lalou René 538, 545, 639  
Laloy Louis 546  
Lamandé André 619  
Lamano y Beneite 1006  
Lamarca Fr. Lombayssin, de 850  
Lamartine Alphonse, de 437, 438, 448, 453, 454, 455\*, 466, 472, 477, 482, 483, 523, 577, 661, 662, 896, 901, 928, 1072, 1073, 1086, 1087, 1135, 1147  
Lamas Carvajal Valentin 944  
Lambert de Marguenat de Courcelles Anne Thérèse, de 392, 393, 403  
Lambert z St. Omer 65  
Lamennais Félicité Robert, de 438, 447\*, 461, 527, 922  
Lampérez zob. Rios de Lampérez  
Lampérez y Romea Vicente 1008  
Lampillas zob. Llampillas  
Lancelot du Lac (rom., fr.) 94, 141, 290  
Landa zob. Terralla y Landa  
Landivar Rafael 1123, 1128  
Lando Ferrán Manuel, de 708, 712  
Lander Walter Savage 902  
Lange Antoni 506, 508, 515, 518  
Langlois Charles Victor 487, 547  
Lanson Gustave 309, 459, 502, 503\*, 544, 545  
Lapidario (trakt., hiszp.) 700  
Lapidarja (utw., lac.) 65, 298  
Lapie Paul 528  
Lara zob. Espronceda y Lara, Mal Lara i Orti y Lara  
Lara Francisco, de 873  
Laranjo Coelho J. Fr. 1091  
Laranjo José Frederico 1094  
Larbaud Valère 538, 539, 553, 583, 597, 600, 604, 612, 629, 672, 677, 679  
Laredo Bernardino, de 750, 752  
Larguier Léon 664  
Larivey Pierre 310, 327  
Laromiguière Pierre 922  
Larra Mariano José, de (Figaro) 709, 900, 909, 918, 920, 921\*, 935, 951, 957, 960, 998  
Larrain Inés E., de 1170  
Larramendi Manuel, de 888  
Larrañaga zob. Romero Larrañaga  
Larrea zob. Ribero y Larrea  
Larreta Enrique 1118, 1160, 1167  
Larrouy Maurice 610  
Lasala Manuel 880, 882  
Lascaris Jean 310, 312  
Lassalle 536  
Lasserre Pierre 502, 541\*, 543  
Lasso de la Vega Fr., de 1006  
Lasso de la Vega Gabriel 760  
Lasso de la Vega Garcí zob. Garcilaso de la Vega  
Latini Brunetto 93, 94, 95, 100, 298, 299, 706  
Latino Coelho José Maria 1093, 1104  
Latorre Mariano 1159  
Latouche Thabaud Hyacinthe Joseph Alexandre Henri, de 433  
Latour de Saint-Ybars 930  
Latre zob. Sebastián y Latre Laudy (pieśni rel., wl.) 88, 89  
Launoy, de, pani 387  
Laura de Noves 112, 114, 115, 116, 117, 118, 390  
Lautari (węd. śpiewacy, rum.) 1178

- Lautréamont, de, comte zob.  
 Ducasse Isidore  
 Lavalle Cobo 1167  
 Lavaud Guy 660  
 Lavedan Henri 500, 622, 627, 978  
 Laverde Ruiz Gumersindo 953  
 Lavergne de Guilleragues 1062  
 Laviano Manuel Fermin 881  
 Lavisse Ernest 487, 547, 548  
 Laya Jean Louis 431  
 Lazâr Gheorghie 1187  
 Lazare (kom. fr.) 300  
 Lazarillo de Tormes (pow., hiszp.) 737, 738, 739\*, 787, 792, 841, 842, 843\*, 844, 849, 859, 900, 937, 939  
 Lazo Marti Francisco 1137, 1154  
 Le Batteux 880  
 Le Bon Gustave 529, 531\*, 666  
 Le Bossu zob. Adam de la Halle  
 Le Braz Anatole 611  
 Le Brun-Ecouhard Ponce Denis 432  
 Le Cardonnel Louis 511, 647, 648, 652, 679  
 Le Combe 800  
 Le Dantec Félix 527  
 Le Franc zob. Pompignan Le Franc  
 Le Gentil G. 1116  
 Le Goffic Charles 611  
 Le Gouais zob. Chrétien Le Gouais  
 Le Jars zob. Gournay Le Jars  
 Le Maire des Belges Jean 309, 311, 312  
 Le Maistre zob. Sacy Le Maistre  
 Le Métel zob. Boisrobert Le Métel  
 Le Roi zob. Adenet le Roi  
 Le Rond zob. d'Alembert Le Rond  
 Le Roy zob. Gomberville Le Roy  
 Le Roy Edouard 532  
 Le Sage zob. Lesage  
 Leal zob. Mendes Silva Leal i Valdés Leal  
 Leal F. 1004  
 Leal Fernando 1098, 1100  
 Lebesgue Philippe 660\*, 661, 1116  
 Leblanc Maurice 555  
 Leblond Ary 571, 572\*  
 Leblond Marie 571, 572\*  
 Leblondowie, bracia 571, 572  
 Lebrau Jean 650  
 Lebrija Antonio, de 717, 746  
 Lecca H. 1193  
 Lecomte George 556  
 Lecomte Sébastien Charles 653  
 Leconte de Lisle Charles Marie 325, 473\*, 474, 475, 490, 507, 510, 653, 730, 1096, 1145, 1147  
 Lecouvreur Adrienne 378, 379  
 Ledesma zob. Navarro Ledesma Fr.  
 Ledesma Buitrago Alonso, de 793, 800, 865  
 Lefèvre Frédéric 536, 538  
 Lefranc Abel 545  
 Legenda aurea (Złota legenda, lac.) 309  
 Legenda o św. Aleksym (lac.) 86  
 Legenda złota (Legenda aurea, lac.) 73, 309  
 Legendy gauczowskie (hiszp.-am.) 1137, 1138, 1139, 1140, 1141, 1142  
 Léger Louis 549  
 Léger-Léger zob. Saint Léger-Léger  
 Leguina E., de 1008  
 Leguizamón M. P. 1160  
 Leibniz Gottfried Wilhelm 400, 405, 410, 411, 875  
 Leite de Vasconcelos J. 1113  
 Lelio Peregrino (pseud.) zob. Fernández Navarrete  
 Lemaître Jules 486, 502\*, 602  
 Lemcke 817  
 Lemercier Népomucène 435  
 Lemonnier Camille 597  
 Lemos zob. Pinheiro de Lemos  
 Lemos, hr. de 795, 796  
 Lemos Carlos, de 1103  
 Lemos Pereira de Lacerda visconde de Juromenha João António, de 1093  
 Lemos Seixas Castelo Branco João, de 1086  
 Lemos de Sarria, hrabina 877  
 Lemus zob. Flores de Lemus  
 Lena zob. Rodriguez de Lena  
 Lenau zob. Strehlenau  
 Lencastre Filippina, de 1025  
 Lenéru Marie 641  
 Lenin zob. Uljanow Włodzimierz Iljicz  
 Lenormand Henri René 623, 629, 630, 631\*, 632, 636, 638, 643  
 Lenôte George 547  
 Lentini Giacomo, da 90, 91  
 Leom Joam, de 1019, 1022  
 León zob. Cieza de León, Ponce de León i Ruiz de León  
 Leon, arcybiskup 57  
 Leon XIII — 77  
 León Fernández M., de 881\*  
 León Fr. Luis, de 744, 746, 747, 748, 749\*, 751, 752, 753, 754, 755\*, 793, 997  
 León Luis Ángel 1149  
 León Marchante Manuel, de 836  
 León Ricardo 937, 973, 974, 975, 983, 987  
 León y Mansilla José 876  
 Léon-Martin Louis 575  
 Leonardo (czasop., wł.) 250  
 Leonardo da Vinci 137, 309, 540  
 Leonardo de Argensola Bartolomé 754, 784, 798, 799\*, 845  
 Leonardo de Argensola Lupericio 798, 806  
 Leoncavallo Ruggiero 931  
 Leopardi Giacomo 219, 224, 225\*, 226, 227, 229, 232, 237, 247, 457, 748, 897, 925, 928, 1097  
 Lepage Bastien 522  
 Lera zob. Zabala y Lera  
 Leroux Gaston 554, 555  
 Leroux Pierre 445, 447, 448, 461, 462  
 Lesage Alain René 345, 390\*, 391, 632, 825, 833, 836, 857, 887, 920  
 Lesmundo de Grecia (now., port.) 1052  
 Lespinasse Julie, de 258, 404  
 Lessing Gotthold Ephraim 389, 440, 872, 902, 1086  
 Leszczyński Stanisław 419  
 Letopisete (roczniki, rum.) 1182  
 Letourneur Pierre 422  
 Letras (pocz. dram., port.) 1028  
 Letrillas (rodz. wiersza, hiszp.) 722, 818  
 Levasseur Thérèse 414  
 Levene Ricardo 1168  
 Levet Henri Jean Marie 672, 677  
 Levey zob. Levet H. J. M.  
 Levi Daniel zob. Barrios Miguel, de  
 Lévi Sylvain 549  
 Levillier Roberto 1168  
 Levinson André 538  
 Lévy-Bruhl Lucien 527, 580  
 Lhote André 546  
 Liber imperialis (utw., lac.) 11, 12  
 Liber taediorum (narzekania satyryczne, lac.) 86  
 Libretto (tekst oper., wł.) 198  
 Libro de Alixandre (Poemat o Aleksandrze W., hiszp.) 698, 699  
 Libro de Apollonio (pow., hiszp.) 688, 764, 775  
 Libro de miseria de hombre (trakt., hiszp.) 693  
 Libro de los buenos proverbios (przysłowia, hiszp.) 701  
 Libro de los doce sabios (trakt. hiszp.) 701  
 Libro de los engannos é asayamientos de las mujeres (traktat, hiszp.) 701  
 Libro de los Gatos (utw., hiszp.) 706  
 Libro dels tres Reyes d'Orient (Adoracja Trzech Króli, hiszp.) 693  
 Libros de caballerías (powieści rycerskie, hiszp.) 338, 697, 731, 732, 733, 734, 735, 736, 737, 738, 739, 743, 757, 758

- Lichtenberger André 554  
 Lichtenberger Henri 544  
 Ligdamon et Lydias (trag., fr.) 342  
 Likurg 426  
 Lille, de zob. Alain de Lille  
 Lillo Baldomero 1159  
 Lillo Eusebio 1133, 1137  
 Lillo Samuel A. 1155  
 Lily John 836  
 Lima zob. Gonçalves de Lima i Magalhães Lima  
 Lima Antonio A., de 1067  
 Lima Mayer Carlos, de 1101  
 Linares-Rivas Manuel 977  
 Lintilhac Eugène François 301  
 Liñán y Verdugo Antonio 775, 795, 858  
 Lioult zob. Chênédollé Lioult  
 Lipsius Just. 1049  
 Lira Carmen zob. Carvajal María Isabel  
 Lira Martín José 1137  
 Lire Nicolas, de 710, 753, 1024  
 Lisboa J. Lagos 1149  
 Lisboa Marcos, de 1043  
 Lisle zob. Rouget de Lisle  
 Lista Alberto 817, 878, 879, 880, 881\*, 905, 923, 924, 997  
 Lisuarte de Grecia (pow., hiszp.) 734  
 Liszt Franciszek 546  
 Littré Émile 479, 1096  
 Live zob. d'Épinay de La Live i d'Houdetot de la Live  
 Livres de manières (utw., fr.) 299, 307  
 Livro de linhagem do Conde D. Pedro (księga rodowa, port.) 1020  
 Livros de linhagem (księgi rodowe, port.) 1020  
 Liwjusz 112, 115, 150, 158, 163, 164, 396, 710, 760, 782, 783, 1024 1041, 1129  
 Liz y Díaz M. 1004  
 Lizardi zob. Fernández de Lizardi  
 Llaguno y Amirola 882  
 Llampillas (Lampillas) Xavier O. 777, 873, 877, 888  
 Llanas Aguilaniedo 1003  
 Llano zob. Torenó J. M. Queipo de Llano  
 Llausas 902  
 Llona Numa Pompilio 1143  
 Llopis zob. Mateu y Llopis  
 Llorens Xavier 922  
 Llorente Antonio 896  
 Llorente Teodoro 902, 929  
 Lluch zob. Rubió y Lluch  
 Lluria Enrique 1009  
 Loas (rodz. dram., hiszp.) 826, 836, 841  
 Loba z Penantier 256  
 Lobato Gervasio 1104  
 Lobeira Pero, de 1021  
 Lobeira Vasco, de 1021  
 Lobo zob. Sousa da Silva Costa Lobo  
 Lobo Gerardo 876, 881  
 Lobón de Salazar Francisco zob. Isla de la Torre y Rojo J. Francisco, de  
 Locke John 397, 410, 411, 922  
 Lockhart J.-G. 730, 902  
 Lofrasso Antonio, de 761  
 Loisy Alfred 527  
 Lojola zob. Ignacy Lojola, św.  
 Lokmán 880  
 Lollo 173  
 Lomba y Pedraja 1006  
 Lombard Piotr 49, 66, 329  
 Lombroso Cesare 1009  
 London Jack 601, 846  
 Londres Albert 551  
 Longfellow Henry Wadsworth 713, 730, 749, 1135, 1137, 1141  
 Longin 878, 1072  
 Longus 946  
 Lopes Anrique 1031  
 Lopes Antonio 1020  
 Lopes Fernam 1022, 1026, 1037  
 Lopes Francisco 1020, 1050  
 Lopes Vieira Afonso 1102  
 Lopes de Castanheda 1037  
 Lopes de Castanheda Fernão 1042  
 Lopes de Mendonça H. 1088, 1090, 1104  
 López zob. Enciso B. López, de i Savj-López  
 López Alonso 836, 865  
 López Bago E. 953  
 López Chavarrí E. 1008  
 López Ferreiro Antonio 953  
 López García Bernardo 928  
 López Guijarro 953  
 López Joaquín María 923  
 López Peláez A. 735  
 López Pelegrin Santos 922  
 López Pinciano 735  
 López Pinillos J. 975  
 López Rafael 1156  
 López Silva José 935  
 López Soler 918  
 López Soler Ramón 901  
 López Vicente 1133  
 López Vicente Fidel 1168  
 López de Ayala 985, 1024, 1026  
 López de Ayala Adelardo 932, 933\*  
 López de Ayala Pero 703, 705, 706, 709, 715, 731, 871, 882, 917  
 López de Gómara Francisco 743  
 López de Mendoza 716  
 López de Sedano J. J. 888  
 López de Úbeda Francisco 792, 842, 847, 850  
 López de Vega Antonio 865  
 López de Vivero Palacios Rubios Juan 741  
 López de Yanguas Fernán 740, 832  
 López de Zárate Francisco 838, 839, 883  
 Lorde André, de 628, 629\*  
 Lorris Guillaume, de 293, 309  
 Los Cartales Ramos 1007  
 Losada Benito 944  
 Losada Luis, de 873  
 Lot Ferdinand 547  
 Lotaryńczycy (poem., fr.) 283  
 Loth Joseph 285  
 Lothar R. 982, 989  
 Loti Pierre 491, 492, 522, 553, 602, 609, 610, 1165  
 Lousada Coelho 1089  
 Louveiro Adolfo 1110  
 Louys Pierre 492, 497, 552, 566, 601, 646, 952, 972  
 Loveira Carlos 1162  
 Lower 836  
 Loyarte A., de 1007  
 Lozano Cristóbal 861  
 Luaces Joaquín L. 1144  
 Luca Esteban, de 1133  
 Lucanus Marcus Annaeus zob. Lukan  
 Lucas-Dubreton Joseph 549  
 Luce zob. Fabre-Luce  
 Lucena zob. Fernandes de Lucena  
 Lucena Joam, de 1060  
 Lucena Vasco, de 1025, 1026  
 Luceño Tomás 935  
 Lucientes zob. Goya y Lucientes  
 Lúcio Celso 935  
 Lúcio João 1100  
 Lucretius Titus Carus zob. Lukrecjusz  
 Ludescu Stoica 1184  
 Ludolf z Saksonji 719, 754, 1026  
 Ludwik Gonzaga, św. 875  
 Lugné-Poë Aurelien Marie 622, 623  
 Lugones Leopoldo 1121, 1145, 1148  
 Luís, Dom 1031  
 Luis Miguel, bracia 1168  
 Luisi Luisa 1170  
 Luján Micaela, de 819, 820  
 Luján de Sayavedra Mateo 842, 845  
 Lukan 12, 14, 63, 69, 689, 708, 710, 760, 790, 793, 798, 1024, 1066  
 Lukjan 227, 310, 320, 390  
 Lukrecja (Tassa) 172  
 Lukrecjusz 129, 176, 239, 412, 475  
 Lull Rajmund 49, 79, 80, 755, 926  
 Lumnis Ch. T. 1007  
 Luna Juan, de 842  
 Lunel Armand 560  
 Lunes de El Imparcial (czasop., hiszp.) 952  
 Lupu Vasile 1184, 1185\*  
 Luque Gonzalo, de 758  
 Lussich Antonio 1139  
 Luter Martin 926, 1042  
 Lutosławska-Casanova S. 933, 978  
 Luxán zob. Benegasi y Luxán

- Luyando zob. Montiano y Luy-  
ando  
Luz Filipe, da 1057, 1078  
Luz Soriano Simão José, da  
1093  
Luzán Ignacio, de 871, 873,  
877, 878, 882, 883  
Luzón Millares Alejandro, de  
865, 866  
Lynch Benito 1160  
Lyra Mikołaj, de zob. Lire  
Nicolas, de
- Laciński język 9, 10  
Łgarska śpiewka (Mendoza  
cantilena, rodz. lit., łac.) 45  
Luznik z Bagnolet (Franc  
Archer de Bagnolet, fr.) 300  
Lukasik Stanisław 1194
- Mabilleau 454  
Mably Gabriel, de 418, 426  
Mac Orlan Pierre 554, 600,  
602, 603\*, 604, 612, 672, 678  
Macaire (poem., fr.) 276  
Macaulay Thomas 997  
Macedo zob. Sousa Macedo da  
Costa  
Macedo José Agostinho 1071,  
1074\*, 1075, 1078  
Macedo Papança António de,  
conde de Monsaraz 1100  
Macedoński Aleksander 1193  
Macfall 687  
Machado, bracia 1148  
Machado Antonio 975\*, 976  
Machado Júlio Cesar 1092,  
1093  
Machado Manuel 976  
Machado Simão 1031, 1056  
Machard Alfred 557, 558  
Machaut Guillaume, de 302  
Machiavelli Niccolo zob. Ma-  
chjowel Mikołaj  
Machjowel Mikołaj 153, 158,  
161, 162, 163\*, 164\*, 165, 166,  
248, 298, 310, 741, 742, 783,  
803, 804, 865  
Macias M. 1007, 1022  
Maciel Santiago 1155, 1161  
Macpherson James 1073  
Madariaga Salvador, de 949,  
982, 994, 995, 1002\*, 1124  
Madelin Louis 548  
Madinaveitia A. 1010  
Madoz Pascual 924  
Madrano Pedro 953  
Madrazo Pedro 922  
Madrid Alonso, de 752  
Madureira Alberto 1095  
Maella 871  
Maestre Tomás 1009  
Maeterlinck Maurice 516\*, 517,  
527, 641, 642, 976, 1103  
Maestu M., de 1004  
Maestu Ramiro, de 964, 965,  
973, 1002  
Maffei Scipione 202, 203, 1074  
Magalhães zob. Gonçalves de  
Magalhães
- Magalhães Lima Jaime, de  
1107, 1113  
Magalhães Luis, de 1098, 1102,  
1103\*, 1107  
Magallanes Moure Manuel 1155  
Magallon Xavier, de 649  
Magariños Cervantes Alejan-  
dro 1139  
Magariños Solsoña Mateos  
1157  
Magazin Pittoresque (czasop.,  
fr.) 920  
Magnabotti Andreo 141  
Magre Maurice 566, 645, 663  
Mahabharata (poem., ind.) 474  
Mahomet 106  
Main se leva la belle Aëlis  
(Nadobna Alicja wcześniej się  
zbudziła, fr.) 287  
Maindron. Maurice Georges  
René 552  
Mainet (poem., fr.) 276, 277  
Mainez León 955  
Maintenon d'Aubigné Fran-  
çoise, de 348, 379, 380, 800  
Maior Petru 1185  
Mairescu T. 1191  
Maire zob. Le Maire  
Mairet Jean 342, 349, 352  
Maisières Païen, de 289  
Maistre zob. Sacy Le Maistre  
Maistre Joseph, de 438, 442,  
444, 520, 907, 922  
Maitin José A. 1137  
Majerolle (pieśń majowa,  
prow.) 269  
Majmonides 700  
Makrobjusz 63, 65, 311  
Maksym Wiktoryn 43  
Mal Lara Juan, de 730, 731,  
806  
Mala cansó (kancona szyder-  
cza, prow.) 264  
Maldonado Juan 718  
Maldonado Samuel Dario 1137,  
1154  
Mâle Émile 545, 546  
Malebranche Nicolas, de 376,  
411  
Malherbe François, de 155,  
258, 317, 323, 334, 335\*, 336,  
341, 346, 374, 649, 656, 1026  
Mallarmé Étienne 473, 475,  
476, 504, 509, 510, 511, 512,  
514, 516, 522, 538, 540, 585,  
654, 655, 656, 659, 660, 675,  
677, 679, 1004, 1165  
Malleville Claude, de 336, 349  
Malmesbury (z) zob. Wilhelm  
z Malmesbury  
Malmignati 837  
Malo zob. Espinosa y Malo  
Malón de Chaide Pedro 735,  
746, 749, 752  
Malraux André 595, 596, 597  
Maluendo Rafael 1159  
Malvenda Jacinto Alonso, de  
840  
Malvezzi Virgilio 803
- Malgorzata z Nawarry 309,  
311, 317, 318, 319\*, 320, 774  
Mancha Teresa 907  
Mancho y Alastuey R. 1004  
Manet Edouard 522  
Manetti Giannozzo 710  
Manieryzm (kier. lit., wł.) 789  
Maniu Adrian 1195  
Mann Thomas 536, 608  
Manoel Joam 1020  
Manrique zob. Montesa y Man-  
rique  
Manrique 711  
Manrique Alfonso 718  
Manrique Gómez 709, 713, 714,  
716  
Manrique Jerónimo 819  
Manrique Jorge 709, 713, 793  
Manrique José M. 1157  
Mansilla zob. León y Mansilla  
Mansilla de Garcia Eduarda  
1170  
Mansuy Abel 544  
Manuel Juan 701, 703, 705, 774  
Manuel de Portugal, Dom 1032  
Manzanares zob. Santillana  
Manzoni Alessandro 220, 221\*,  
222, 223, 224, 228, 229, 233,  
234, 235, 244, 247, 898, 899,  
900, 901  
Mañer Salvador 887  
Map Walter 55, 56  
Maran René 610  
Marat Jean Paul 429\*  
Marbo Camilla 578  
Marbod 65, 298  
Marcabrun 256, 257, 259\*, 260,  
264, 265, 270, 1018  
Marcel Gabriel 623, 632, 636  
Marcereau Alexandre 669, 670  
March Auzias 707, 722, 956  
March Jacme 713  
Marchand Léopold 626  
Marchante zob. León Mar-  
chante  
Marche Olivier, de la 722  
Marchena José 815, 878, 879  
Marchese Cassandra 139  
Marcin Polak (z Opawy) 10,  
72, 292  
Marcjal z Auvergne 268, 338  
Marcjalis 13, 14, 317, 333, 513,  
689, 749, 790, 793, 1072  
Marco zob. Sinúes de Marco  
María del Pilar  
Marcus Aurelius zob. Marek  
Aureljusz  
Mardones zob. Salazar Mar-  
dones  
Mardrus zob. Delarue-Mar-  
drus  
Marek, św. 17\*  
Marek Aureljusz 5, 311, 689  
Margall zob. Pi y Margall  
Margarita z Roussilonu 256  
Marguenat zob. Lambert de  
Marguenat  
Margueritte Paul 492, 493  
Margueritte Victor 492, 493\*,  
552, 556, 593



- Marian S. Fl. 1180  
 Mariana Juan, de 699, 782\*, 783, 784, 815, 865, 868  
 Marichalar Antonio 975, 976  
 Marie-Madeleine (kom., fr.) 300  
 Marín de Solar Mercedes 1169  
 Marinetti Filippo Tommaso 251\*, 252, 672, 675, 676, 680, 1000, 1166  
 Marini zob. Marino  
 Marino Giambattista 180\*, 181\*, 182, 184, 185, 190, 258, 302, 332, 793, 877  
 Marion Marcel 550  
 Maritain Jacques 526, 530, 532, 533\*, 536, 619, 621  
 Marivaudage (styl, fr.) 394  
 Marivaux Carlet de Chamblain Pierre, de 390, 392, 393\*, 394, 637, 918  
 Marja Stuart 311  
 Marja d'Aquino 118, 122, 123  
 Marja de Medici 180  
 Marja hr. Szampanji 257  
 Marja z Francji 58, 286\*  
 Marja z Ventadour 256, 259  
 Marlowe Christopher 816  
 Mármol 880  
 Mármol José 1136, 1137\*  
 Mármol Manuel, del 879  
 Mármol y Carvajal Luis, del 783, 986  
 Marмонтel Jean François 419, 420, 880  
 Marne zob. Soto y Marne  
 Marot Clément 309, 310, 312, 317, 318\*, 322, 336, 475  
 Márquez José Arnoldo 1143  
 Márquez Juan 752, 784, 865  
 Marquina Eduardo 976, 1000  
 Marryatt Frédéric 603  
 Marsan Eugène 536  
 Marsylja (z) zob. Folquet z Marsylji  
 Martel zob. Riquetti de Mirabeau, hr. de Martel  
 Marthe (kom., fr.) 300  
 Martí Grajales Fr. 1007  
 Martí José 1146  
 Martí Juan José 842  
 Martial-Piéchaud 634  
 Martialis Marcus Valerius zob. Marcjalis  
 Martin zob. Léon-Martin  
 Martín Fierro (grupa poet., hiszp.-am.) 1149  
 Martin du Gard Maurice 538, 553  
 Martin du Gard Roger 589, 590  
 Martin-Chauffier Louis 619  
 Martineau Henri 653  
 Martínez 753  
 Martínez Colomer Vicente 873, 887  
 Martínez Cuitiño V. 1167  
 Martínez Eugenio 759  
 Martínez Fernando 699  
 Martínez Ruiz 937  
 Martínez Ruiz José (Azorin) 765, 804, 815, 893, 951, 964, 965, 966, 973, 974, 980, 982, 983, 986, 992, 993, 998, 1000\*, 1001, 1005  
 Martínez Salafranca Juan 877  
 Martínez Sierra Gr. 976, 977  
 Martínez Villergas 900  
 Martínez Villergas Juan 913, 922  
 Martínez Zuviria Gustavo (Hugo West) 1160, 1171  
 Martínez de Cuéllar Juan 858  
 Martínez de Medina Gonçalo 712  
 Martínez de Moya Juan 856  
 Martínez de Toledo Alfonso, arcepreste de Talavera 714, 737  
 Martínez de la Plaza Luis 793, 838  
 Martínez de la Rosa Francisco de Paula 896, 897, 905, 914, 915\*, 923, 924  
 Martino Pierre 545  
 Martins zob. Oliveira Martins  
 Martorell J. 734  
 Martos Cristino 956  
 Marueil (z) zob. Arnaut z Marueil  
 Maruján Juan 883, 884  
 Marvejols Bernard, de 702  
 Marx Madeleine 578  
 Mary André 650  
 Marynizm (styl, wl.) 181, 182, 184, 186, 191, 193, 789  
 Mascarenhas zob. Garcia de Mascarenhas i Silva Mascarenhas  
 Mascarille 332  
 Masdeu Francisco 873  
 Masdeu Juan Francisco 888  
 Maspero Henri 549  
 Massanés 994  
 Massillon Jean Baptiste 382, 383  
 Massinger Philip 836  
 Massis Henri 536, 537\*, 588  
 Massó Torrents J. 1010  
 Masson Frédéric 547  
 Masson George Armand 551  
 Masson Pierre Maurice 545  
 Masson-Oursel Paul 549  
 Masuccio de'Guardati 860  
 Masures zob. Des Masures  
 Mata zob. Fernández de Mata  
 Mata Andrés 1148  
 Mata Gabriel, de 761, 839  
 Mata-Carriazo J., de 1008  
 Matamoros Mercedes 1170  
 Mateos zob. Tàrrago y Mateos  
 Mateu y Llopis F. 1008  
 Mateusz, św. 9, 23, 314  
 Matheu J. M. 973, 989  
 Matheus, de 1078  
 Mathiez Albert 548  
 Matos Fragoso Juan, de 834, 905, 1055  
 Matos João Xavier, de 1071  
 Matter Paul 549  
 Matto de Turner Clorinda 1170  
 Mattos Gregorio 1127  
 Mattos Júlio, de 1098, 1114  
 Maclair Camille 510, 546  
 Mauleon (z) zob. Sawaryk z Mauleonu  
 Maupassant Guy, de 242, 488, 489\*, 522, 560, 731, 805, 936, 943, 987, 1094, 1109, 1156, 1157, 1159  
 Maupertuis Moreau Pierre Louis, de 404, 405  
 Maura y Gamazo G. 1007  
 Mauriac François 526, 554, 616, 617, 618, 619  
 Maurice Martin 595  
 Maurois André 553, 576, 577\*  
 Maurras Charles 502, 533, 534, 535, 536, 538, 541, 602, 646, 647, 649, 665  
 Maury Jean Siffrein 428  
 Maury Juan Maria 896, 898  
 Mauss Marcel 527  
 Mayans y Siscar Gregorio 887, 888, 889\*  
 Mayer zob. Lima Mayer  
 Mayer Garçao 1114  
 Maynard François 334, 336, 349  
 Mayno de Mayneri zob. Mikolaj z Bergamo  
 Mayo Hugo 1149  
 Mazade Ferdinand 649  
 Mazaud Emile 623  
 Maziol Juan Baltasar 1131  
 Mazon André 544  
 Mazzini Giuseppe 234, 235\*  
 Medici zob. Medyceusz  
 Medici Marja zob. Marja de Medici  
 Medida velha (forma wiersza, port.) 1049  
 Medievalistas (grupa poet., port.) 1086  
 Medina zob. Martínez de Medina i Polo de Medina  
 Medina 862, 863  
 Medina Bartolomé, de 746  
 Medina Jacinto Polo 840  
 Medrano zob. Espinosa Medrano  
 Medrano Francisco, de 749, 793  
 Medyceusz Juljan 135  
 Medyceusz Kuźma 131, 132  
 Medyceusz Wawrzyniec 131, 132, 133\*, 134, 141, 165  
 Meilhac Henri 479, 485, 625  
 Meillet Paul Antoine 544, 549  
 Mejía Diego 1127  
 Mejía Francisco 742  
 Mejía Hernán 714  
 Mejía Luis 742  
 Mejía Pedro 735, 742, 743, 784, 792, 997  
 Mela Pomponjusz 689  
 Melanchton F. 1042  
 Meléndez Valdés Juan 871, 872, 878, 879\*, 896, 899, 1128  
 Melgar zob. Sáez de Melgar

- Melgar Alonso, de 730  
 Melgar Mariano 1141  
 Meli Giovanni 219  
 Mélia zob. Paz y Mélia  
 Mélida José Ramón 953, 1008  
 Mélite (trag., fr.) 342  
 Melo zob. Arnoso Pinheiro  
 Correia de Melo, Lacerda  
 e Melo, Rodrigues de Melo  
 i Sánchez de Melo  
 Melo (Mello) Francisco Ma-  
 noel, de 783, 799, 868, 1048,  
 1049, 1054, 1056, 1058, 1060,  
 1062  
 Melo Franco Francisco, de  
 1067  
 Membreño Alberto 1123, 1167  
 Memórias Económicas (dzieło  
 zbior., port.) 1067  
 Memórias de Literatura (dzieło  
 zbior., port.) 1067  
 Memórias de Mathematicas  
 e Physica (dzieło zbior.,  
 port.) 1067  
 Memorjaly (czasop., port.)  
 1088  
 Mena Fernando, de 764  
 Mena Juan, de 332, 708, 709,  
 710, 711, 720, 789, 793, 1147  
 Mena Pedro, de 1008, 1024  
 Ménage Gilles 336, 339, 367  
 Menander 69  
 Ménard Louis Nicolas 566  
 Mendès Catulle 473, 931, 1147  
 Mendes Pinto Fernam 846,  
 1043, 1044  
 Mendes Silva Leal José 1087,  
 1088  
 Mendes de Barbuda e Vas-  
 concelos Manuel 1052  
 Méndez Pereira 1165  
 Méndez de Vasconcellos Juan  
 837  
 Mendibil 896  
 Mendilaharzu Julio Raúl 1149  
 Mendive Rafael M., de 1143,  
 1144  
 Mendizábal J. 896  
 Mendonça Francisco 1057  
 Mendonça zob. Lopes de Men-  
 donça  
 Mendosa cantilena (Igarska  
 śpiewka, rodz. lit., lac.) 45  
 Mendoza zob. Escobar y Men-  
 doza, González de Mendoza,  
 Hurtado de Mendoza, López  
 de Mendoza, Ruiz de Alar-  
 cón y Mendoza i Ureña de  
 Mendoza  
 Mendoza 763, 825, 840, 868  
 Mendoza Alonso, de 815  
 Mendoza Daniel 1140  
 Mendoza Diego, de 758  
 Mendoza Fray Iñigo, de 711,  
 719  
 Mendoza Iñigo López, de zob.  
 Santillana  
 Mendoza y Bovadilla Francis-  
 co 687
- Menéndez Pidal Ramón 724,  
 955, 1003\*, 1005\*, 1006, 1007,  
 1009  
 Menéndez y Pelayo Marcelino  
 709, 730, 731, 747, 749, 753,  
 754, 783, 817, 822, 823, 830,  
 851, 894, 895, 953, 954, 955\*,  
 956, 957, 958, 1003, 1009,  
 1127, 1129, 1130, 1133, 1134,  
 1136, 1167  
 Meneses zob. Céspedes y Me-  
 neses  
 Meneses 796  
 Menezes zob. Ericeira F. X.  
 de Menezes, Ericeira Luis  
 de Menezes i Sá e Menezes  
 Mengers Rafael 871  
 Menzini Benedetto 186  
 Mera Juan León 1141, 1164  
 Mercader Gaspar 761  
 Merchán Rafael 1131, 1143  
 Mercier Louis 431, 648\*  
 Mercier S. 920  
 Mercure (czasop., fr.) 433  
 Mercure de France (czasop.,  
 fr.) 504, 505, 541, 1164  
 Mercurio, El (czasop., hiszp.-  
 am.) 1159, 1170  
 Mercurio Peruano, El (czasop.,  
 hiszp.-am.) 1131  
 Méré Charles 622, 627  
 Meredith George 588  
 Merida (z) zob. Eulalja z Me-  
 ridy  
 Mérimée Ernest 544  
 Mérimée Prosper 74, 467\*, 468,  
 775, 779, 802, 807, 823, 889,  
 899, 914, 932  
 Merino Antolin O. 873, 887  
 Merkury Trismegistos zob.  
 Hermes Trismegistos  
 Merlin 12, 94  
 Merseburg (z) zob. Thietmar  
 z Merseburga  
 Mesa Cristóbal, de 758, 793,  
 836, 837, 838  
 Mesa Enrique, de 976  
 Meschinot Jean 305  
 Mescua zob. Mira de Mescua  
 Mesmer Frédéric Antoine 463  
 Mesnier Pedro Gastão 1110  
 Mesonero Romanos Ramón, de  
 832, 833, 920, 921\*, 924  
 Mesquita Alfredo, de 1109, 1113  
 Mesquita Carlos, de 1113  
 Mesquita Marcelino, de 1095,  
 1103, 1104  
 Mester de clerecía (klerycy  
 hiszp.) 693  
 Mester de joglaria (żonglerzy  
 hiszp.) 693  
 Metastasio Pietro 193, 196,  
 197\*, 198, 199, 202, 235, 883,  
 885  
 Métel zob. Boisrobert Le Métel  
 Metge Bernat 707  
 Mettrie zob. La Mettrie  
 Metz (z) zob. Gautier z Metz  
 i Valdes z Metz  
 Meung Jean, de 293, 309, 704
- México Monja, de zob. Cruz  
 Juana Inés, de la  
 Mey Sebastián 867  
 Meyer P. 274  
 Meyerbeer Giacomo Liebmann  
 Beer 479  
 Meyerson Emile 530, 531  
 Michaëlis de Vasconcelos Ca-  
 rolina 1022, 1111, 1113, 1115  
 Michal Aniol 154, 155\*, 170, 299,  
 504, 561, 818  
 Michaut Gaston 545  
 Michaux Henri 680  
 Michel André 545  
 Michelena Tomás 1157  
 Michelet Jules 470\*, 471, 546,  
 567, 666, 1096  
 Mickiewicz Adam 224, 228,  
 320, 447, 658, 730, 765, 899,  
 1039, 1186, 1191  
 Micu Samuil (Klein Maniu)  
 1185  
 Miculescu Grzegorz 1186  
 Mieczyslawski Jan 531  
 Mier zob. Pando y Mier  
 Mihăescu 1193  
 Mikolaj V, papież 131  
 Mikolaj z Bergamo 58, 59  
 Milá y Fontanals Manuel 924,  
 955, 956, 1010  
 Milhaud Gaston 529  
 Mill James 1133  
 Milla José 1123  
 Millares Carló A. 1008  
 Mille Pierre 553, 575, 576  
 Millet Jacques 300, 522  
 Millet L. 1010  
 Millevoye Ch. H. 1087  
 Millien Achille 1116  
 Milo de St. Amand 42  
 Miloszu Oskar, de 676, 677  
 Milton John 441, 838, 878, 947  
 Minelli-González P. 1163  
 Minerva (czasop., hiszp.) 920  
 Minerve Littéraire (czasop.,  
 franc.) 920  
 Mingujón S. 1009  
 Minucius Felix zob. Minucjusz  
 Minucjusz Feliks 16, 17  
 Minulescu Ion 1193, 1195  
 Miñano Sebastián, de 919, 922,  
 923  
 Miomandre François, de 582  
 Miorița (Jagniatko, pieśń,  
 rum.) 1179, 1180  
 Mir Miguel 953  
 Mira de Mescua Antonio 823,  
 828  
 Mirabeau Victor 258, 385, 424,  
 427\*, 428  
 Mirabeau zob. też Riquetti de  
 Mirabeau  
 Mirabilia Romae (Cuda Rzy-  
 mu, lac.) 10, 11, 72  
 Miracles de Notre Dame (le-  
 gendy, fr.) 299  
 Miranda zob. Sá e Miranda  
 Miranda Martín Alfonso, de  
 1058  
 Mirande Yves 623, 624

- Mirandola Pico, della 77  
 Miraval (z) zob. Raimon z Miraval  
 Mirbeau Octave 499, 578, 622, 627, 972  
 Miret y Sans J. 1010  
 Miriam zob. Przesmycki Zenon  
 Miró Gabriel 992\*, 993  
 Miscellanea poetica (czasop., port.) 1086  
 Mistère du Nouveau Testament (legendy, fr.) 299  
 Mistère du Viel Testament (legendy, fr.) 299  
 Mistler Jean 606  
 Mistral Frédéric 477\*, 478  
 Mistral Gabriela (pseud.) zob. Godoy Alcayaza Lucila  
 Miszna 700  
 Mithonard André 658  
 Mitjana Rafael 1008  
 Mitre Bartolomé 1117, 1138, 1139\*, 1144, 1168  
 Młoda Belgja (grupa poet., fr.) 516  
 Młodzież (Junimea, grupa liter., czasop.) 1191  
 Mnich Sangalleński 44  
 Mnich z Montaudonu 256, 259\*, 264, 265, 266, 268  
 Mockel Albert 516, 659  
 Moderno Alice 1110  
 Modi (sekwencje, lac.) 45  
 Modus florum (fraszka, lac.) 45  
 Modus Liebine (pow., lac.) 45  
 Mohedano 888  
 Mohedano Rafael zob. Rodriguez Mohedano Pedro  
 Mohila Piotr 1177, 1182  
 Moineaux zob. Courteline-Moineaux  
 Moises ben Maimon zob. Majmonides  
 Mojigangas (rodz. dram., hiszp.) 826  
 Mokdem ben Maaref 726  
 Moles E. 1009  
 Molière Jean Baptiste Poquelin zob. Moljer  
 Molina zob. Tirso de Molina  
 Molina Francisco Nieto 841, 884  
 Molina Juan Ramón 1149  
 Molina Louis 375  
 Molinet Jean 305  
 Molinos 800  
 Molins zob. Roca de Togores, markiz de Molins  
 Molins 909, 914, 915  
 Moljer 69, 125, 161, 195, 199, 201, 282, 292, 327, 335, 336, 341, 345, 347, 357\*, 358, 359\*, 360, 361, 362, 363, 369, 370, 373, 376, 377, 390, 394, 423, 431, 450, 464, 523, 545, 623, 636, 767, 777, 805, 814, 823, 825, 833, 834, 836, 881, 882, 885, 886, 920, 941, 1031, 1056, 1065, 1086  
 Mollien zob. Ravaisson-Mollien  
 Momos (pantomima, port.) 1028  
 Mon zob. Pidal y Mon  
 Monaci Ern. 1116  
 Monarchia Lusitana (dzielo hist., port.) 1059  
 Moncada Francisco, de 783  
 Moncayo y Gurrea Juan 799  
 Moncin Luis 881  
 Mondonowizm (kier. lit., hiszp.-am.) 1150, 1151, 1152  
 Monet Claude 559  
 Moniagu Guillaume (Żywot mniszy Wilhelma, fr.) 275, 276, 282  
 Monika, św. 20, 22  
 Monitore (czasop., wl.) 215  
 Moniz zob. Freitas Moniz  
 Monluc Blaise, de 328  
 Monnier P. 13  
 Monod Gabriel Jacques Jean 486  
 Monroy zob. Pinel y Monroy  
 Monroy y Silva Cristóbal, de 825, 851  
 Mons Nat, de 702  
 Monsaraz hr. de zob. Macedo Papança António, de  
 Monstruosidades do Tempo e da Fortuna (hist., port.) 1061  
 Montagne Edmundo 1149, 1160, 1164  
 Montaigne Michel Eyquem, de 308, 309, 311, 312, 328, 329\*, 330, 331, 350, 375, 410, 480, 491, 502, 522, 580, 584, 588, 746, 997  
 Montalbán zob. Pérez de Montalván  
 Montalembert Charles 447  
 Montalva zob. Quindós de Montalva  
 Montalván zob. Pérez de Montalván  
 Montalván 819, 833  
 Montalvo zob. Gálvez de Montalvo  
 Montalvo Juan 1121, 1152, 1163\*, 1164, 1167, 1168  
 Montander Ramón 1026  
 Montano Arias 735, 753, 985  
 Montaudon (z) zob. Mnich z Montaudonu  
 Montausier de Saint Maure Charles, de 336  
 Montchrestien Antoine, de 344  
 Monte Pereira G. Victor, do 1112  
 Monteggia L. 901  
 Monteiro zob. Couto Monteiro i Sousa Monteiro  
 Monteiro Diogo 1058  
 Monteiro Pedro 1113  
 Montemayor Jorge, de 337, 711, 713, 722, 736, 754, 761, 762, 1020, 1033, 1034, 1037, 1052  
 Montemór zob. Montemayor  
 Montenegro zob. Feijóo y Montenegro  
 Montegón Pedro, de 873, 878, 887  
 Montenoy zob. Palissot de Montenoy  
 Montero Ríos Eugenio 956  
 Montes del Valle Agripina 1169  
 Montesa y Manrique 953  
 Monteser Francisco, de 840  
 Monteser Francisco Antonio, de 836  
 Montesino Ambrosio 711, 719, 720, 754  
 Montesquieu de Secondat Charles, de 362, 382, 384, 385, 395\*, 396, 398, 411, 418, 419, 422, 787, 879  
 Monteverde 836  
 Montferrat (z) zob. Beatrycze z Montferratu  
 Montfleury Zacharie 362, 836  
 Montfort Eugène 556, 557  
 Montherlant Henri, de 553, 592, 593, 594, 595\*, 596, 672, 676, 990  
 Monti Pietro 730, 836  
 Monti Vincenzo 213, 214\*, 215, 218, 220, 240  
 Montiano 877  
 Montiano y Luyando Agustín, de 870, 883, 930  
 Montiel Ballesteros 1149, 1156, 1161  
 Montmouth (z) zob. Galfrid z Montmouth  
 Montoliu M., de 1010  
 Montori Arturo 1162  
 Montoro zob. Pérez de Montoro  
 Montoro 711  
 Montoro Antón, de 714  
 Montoto Santiago 1008  
 Montoya Gabriel 753  
 Montpensier d'Orleans Anne Marie Louise, de 368  
 Montt Enrique 1157  
 Monvel J. M. 918  
 Monzie Anatole, de 550  
 Monzón zob. Enciso y Monzón  
 Moore Tomasz 913, 1144  
 Mor Antoni 745  
 Mora José Joaquín, de 896, 900, 902, 912, 1140  
 Moraes Francisco, de 1034 1037  
 Morais Sarmento da Silveira Olga, de 1111  
 Morais Wenceslao, de 1110, 1111\*  
 Moral zob. Zorrilla y Moral  
 Moraleja Joseph 863  
 Morales zob. Gracián y Morales i Serrano y Morales  
 Morales Ambrosio, de 746, 756, 782, 783, 796, 868  
 Morales Luis 985  
 Morales de Setián F. 1003\*  
 Moralités (rodz. dram., fr.) 300, 301, 342

- Morand Paul 554, 582, 604, 605, 606\*, 672, 677, 678  
 Morant George Soulié, de 609  
 Morariu Al. 1180  
 Moratin zob. Fernández de Moratin  
 Moratin Leandro Fernández, de (syn) 70, 874, 878, 883, 885\*, 886, 888, 896, 899, 915, 916, 917  
 Moratin Nicolas Fernández, de (ojciec) 882, 883, 885, 886  
 Moratinowie 871, 872  
 Moratorio Orosmán 1139, 1140  
 Morawski Franciszek 981  
 Moréas Jean 504, 512, 622, 646, 649, 660, 1101, 1146, 1147  
 Moreau zob. Maupertuis Moreau  
 Moreau Gustave 522  
 Moreira Júlio 1113  
 Morel Ferdinand 550  
 Morel-Fatio Alfred 503, 544  
 Moreno Bento zob. Teixeira de Queirós Francisco  
 Moreno Gómez M. 1007, 1008  
 Moreno Nieto José 923, 956, 985  
 Morente M. G. 1009  
 Moret Segismundo 956  
 Moreto y Cavana Agustín 805, 810, 811, 814, 816, 817, 823, 832, 833, 834, 835\*, 841, 884  
 Mori zob. Cotarello y Mori  
 Morice Ch. 504, 1147  
 Morley de Blackburn John 414  
 Mornay Duplessis Philippe, de 328  
 Mornet Daniel 545  
 Moros Antón, de 714  
 Morsztyn Andrzej 332  
 Mortier Alfred 623, 644  
 Mosaico, El (czasop., hiszp.-am.) 1170  
 Moschus 225, 433, 1086  
 Moscote J. D. 1165  
 Moseh Sefardi (Piotr Alfons) 701  
 Moselly Émile 611  
 Mosquera de Barnuevo Francisco 837  
 Mot (wiersz, prow.) 261  
 Mota zob. Hoz y Mota  
 Mothe Guyon, de la, pani 800  
 Motru zob. Rădulescu-Motru  
 Motte zob. La Motte Houdart  
 Moura Francisco Child Romilim, de 1050  
 Moura Seco Francisco, de 1089  
 Movilă Petru zob. Mohila Piotr  
 Moxa Martim 1023  
 Moxa (Moxalie) Mihail 1184  
 Moya zob. Martinez de Moya  
 Mozart Wolfgang Amadeus 461, 546, 818, 823  
 Mubaszir ibn Fátik 701  
 Mujer, La (czasop., hiszp.-am.) 1170  
 Mujia Maria Josefa 1169  
 Mun Albert, de 1000  
 Mundial (czasop., hiszp.-am.) 1147  
 Munizaga Ossandón J. 1149  
 Muns 901  
 Munster 1042  
 Muntaner Ramón 783  
 Muñoz zob. Cascales y Muñoz  
 Muñoz Antonio 876  
 Muñoz Gabriel E. 1148  
 Muñoz Juan Bautista 888  
 Muñoz Maldonado 918  
 Muñoz Seca Pedro 979, 980  
 Muñoz Terrero 923  
 Muratori Ludovico Antonio 209, 210, 211\*, 877, 880  
 Murcja (z) zob. Abenarabi z Murcji  
 Muresianu A. 1190  
 Muret Marc Antoine, de 325  
 Murger Henri 392, 484, 488, 599  
 Murguía zob. Castro de Murguía  
 Murillo Bartolomé 775, 776, 788, 932  
 Murillo Diego, de 838  
 Murillo Juan Bravo 923  
 Murillo Valentín 1157  
 Musaios 16  
 Musée des Familles, Le (czasop. fr.) 920  
 Muselli Vincent 649  
 Museo de las familias, El (czasop., hiszp.) 920  
 Mussato Albertino 111, 129  
 Musset Alfred, de 204, 392, 437, 443, 457\*, 458, 459, 460, 462, 468, 483, 523, 635, 652, 661, 662, 893, 907, 925, 1086, 1135, 1147  
 Mussolini Benito 541  
 Mutis J. Celestino 1130  
 Muxica zob. Butrón y Muxica  
 Muzeusz 721  
 Myślenie (Gândirea, czasop., rum.) 1196  
 Na lowy śpieszy don Rodrigo (A cazar va don Rodrigo, rom., hiszp.) 724  
 Nabuchodonozor 27  
 Nación, La (czasop., hiszp.-am.) 1147  
 Naharro zob. Torres Naharro  
 Nalkowska Zofja 608  
 Namorado Francisco Maria 1113  
 Nandriș Gr. 1196  
 Naprawa ustawy (Indreptarea legii, rum.) 1184  
 Narbonnais (poem., fr.) 275  
 Naruszewicz Adam 206  
 Nasarre y Ferruz Blas Antonio 777, 871, 876, 877, 883, 884  
 Nascimento Francisco Manoel, do 1071, 1072\*, 1073, 1077  
 Natanson Jacques 623, 625  
 Naudeau Louis 551  
 Naufrágio de Sepúlveda (poem., port.) 1045  
 Navarrete Manuel, de 1128  
 Navarrete Ramón, de 929  
 Navarrete y Ribera Francisco, de 863, 864  
 Navarro 826  
 Navarro Emidio 1114  
 Navarro Ledesma Fr. 1005  
 Navarro Lucás F. 1009  
 Navarro Tomás T. 1003\*, 1005, 1006  
 Navarro Villoslada Francisco 918, 928  
 Navidades (czasop., port.) 1114  
 Naville Adrien 529  
 Nawarra (z) zob. Malgorzata z Nawarry  
 Nazjanz (z) zob. Grzegorz z Nazjanzu, św.  
 Neckam Aleksander 76  
 Necker Curchod Suzanne 426  
 Necker Jacques 403, 425, 438  
 Neculce Jan 1184  
 Negri Ada 249, 250\*  
 Negro Judá 1022  
 Negruzzi Costache 1188, 1189  
 Negruzzi I. 1192  
 Neill zob. O'Neill  
 Nemours, de 309  
 Nennius zob. Nennjusz  
 Nennjusz 33, 34  
 Neruda Pablo 1149  
 Nerval Gérard, de 468, 580, 602, 661  
 Nervo Amado 1148  
 Nesmy Jean 611  
 Nestroy Johann 579, 638, 650  
 Netzahualcoyotl 1140  
 Nevares y Santoyo Antoineta, de 820  
 Nevares y Santoyo Marta, de 820  
 Neveux zob. Pol-Neveux  
 Newton Isaac 389, 397, 404, 443, 444, 872, 875  
 Niccolini Giambattista 230, 231\*, 232  
 Nicolaus Pergamenus zob. Mikolaj z Bergamo  
 Niebuhr Barthold Georg 224  
 Nieremberg Eusebio, de 746, 752, 865  
 Niespelną trzydziestoletni (grupa poet., hiszp.-am.) 1149  
 Nieto Ricardo 1155  
 Nietzsche Friedrich 243, 529, 536, 544, 546, 593, 658, 804, 919, 972, 975, 1165, 1166  
 Nieva Calvo Sebastián, de 838, 840  
 Nievo Ippolito 236  
 Niezależni (grupa poet., port.) 1070, 1071  
 Nigellus Ermoldus 275  
 Nigond Gabriel 645  
 Nipho Francisco Mariano 881  
 Nistor I. 1196  
 Nithard z St. Riquier 67

- Nivelle zob. La Chaussée Nivelle  
 Nivoix Paul 637\*  
 Noailles Anne, de 497, 498\*, 553, 649, 664, 665  
 Nobel Alfred 475, 933, 978, 1003  
 Nobre António 1101, 1102, 1113  
 Nocedal Candido 956  
 Nocedal Ramón 956  
 Nodier Charles 435, 468  
 Noël Marie 648  
 Nogent Guibert, de 68  
 Nohain zob. Franc-Nohain  
 Noisay Maurice, de 660  
 Nolhac Pierre, de 503, 547, 647  
 Noli (z) zob. Paulin z Noli  
 Nolly Emile 610  
 Noronha Eduardo, de 1109  
 Noronha Tomás, de 1046  
 No-sai-que's-es (nie wiem co, forma liryki, prow.) 262, 263  
 Nosotros (czasop., hiszp.-am.) 1164  
 Nostradamus Michel 257  
 Nothomb Pierre 613, 660  
 Notker Balbulus 44  
 Notzing zob. Schrenck-Notzing  
 Noul Testament (Nowy Testament, rum.) 1183  
 Nouveau Germain 658  
 Nouveau Siècle (czasop., fr.) 541  
 Nouvelle Revue Française (czasop., fr.) 537, 538, 598, 643  
 Nouvelles Littéraires (czasop., fr.) 538  
 Nova Arcadia (akad., port.) 1070, 1071, 1075  
 Novalis zob. Hardenberg Fr., v.  
 Novela picaresca (powieść szelmowska, hiszp.) 841, 842, 843, 844, 845, 846, 847, 848, 849, 850, 851, 852, 853, 854, 855, 856, 857, 858, 859, 938, 939, 966, 973  
 Novelas caballerescas (powieści rycerskie, hiszp.) 731, 732, 733, 734, 735, 736, 737, 738, 739, 743, 757, 758  
 Novelli 931  
 Novellino 94  
 Noves zob. Laura de Noves  
 Novión Alberto 1139, 1167  
 Novo Trovador (czasop., port.) 1086, 1087  
 Nowa Szkoła Koimbryjska (grupa poet., port.) 1101  
 Nowaczyński Adolf 624, 661  
 Nowy Testament 299, 644, 753, 1183  
 Nozière Ferdinand 624, 625  
 Nuevo Teatro crítico, El (czasop., hiszp.) 947  
 Nunes Aires 1019  
 Nunes Corrêa Alfredo 1102  
 Nunes Pedro 1028, 1039  
 Núñez Fernán 1007  
 Núñez Hernán 730  
 Núñez Rafael 1145  
 Núñez de Arce Gaspar 892, 893, 925, 926, 928, 934, 1098  
 Núñez de Balboa 985  
 Núñez de Cepeda Francisco 866  
 Núñez de Guzmán Hernán 717  
 Núñez de Pineda y Bascuñán 1130  
 Núñez de Reinoso Alonso 764  
 Núñez y Díaz 879  
 Núñez y Domínguez J. J. 1149, 1156  
 Nuovo stile (styl nowy, wl.) 92, 93  
 O Feniksie (poem., lac) 18  
 O Meçe Pańskiej (poem., fr.) 273  
 O męczeństwie św. Ludgara (poem., fr.) 273  
 O szlachetnym Wespazjanie (rom., port.) 1026  
 O'Neill Henrique 1086, 1093  
 Obey André 634  
 Obligado Carlos 1155  
 Obligado Rafael 1139  
 Obras do Diabinho da mão furada (Sprawki djablika z dziurawym workiem, port.) 1055  
 Obregón Antonio, de 719  
 Ocampo Floriano, de 782  
 Ocampo Victoria 1118  
 Ocerin J. 1005  
 Ochoa 833  
 Ochoa Eugenio, de 924, 929  
 Ochoa Juan 952  
 Octava rima (miara wiersza, wl.) 720  
 Odobescu Al. 1192  
 Odon, opat Cluny 42  
 Odon z Cheriton 706  
 Offel Horacy, van 613  
 Offenbach Jacques 479, 485  
 Offroy zob. La Mettrie Offroy  
 Ogier de Danemarque (poemat, fr.) 275, 276, 282  
 Ohnet George 483  
 Oktawa włoska 124  
 Olănescu Dum C. 1193  
 Olariaga 1009  
 Olavide 882  
 Oliva zob. Pérez de Oliva  
 Olivante de Laura (pow., hiszp.) 734  
 Oliveira zob. Botelho de Oliveira i Correia de Oliveira  
 d'Oliveira Alberto 1101, 1102  
 Oliveira Emidio, de 1114  
 Oliveira Fernão, de 1028  
 Oliveira Joaquim Augusto, de 1089  
 Oliveira José Agostinho, de 1103  
 Oliveira Marreca 1089  
 Oliveira Martins Joaquim Pedro, de 1096, 1100, 1101, 1110, 1111\*, 1112, 1113, 1114, 1115  
 Oliveira Paolino, de 1102  
 Oliveira Soares António, de 1102  
 Oliveira da Silva Gayo António, de 1090  
 Oliver Miguel de los Santos 1000, 1010  
 Oliveros de Castilla y Artus de Aljarbe (pow., hiszp.) 732  
 Olmedilla zob. Cruz Cano y Olmedilla  
 Olmedo José Joaquín 1133, 1134\*  
 Olona José 918  
 Olona Luis 918, 935  
 Oloriz 1007  
 Olózaga Salustiano 896, 923  
 Oltramare Charles 527  
 Ombiaux zob. Des Ombiaux  
 Onciul D. 1196  
 Onís F., de 1005  
 Oña Pedro, de 760, 839  
 Oñate-Castañeda 711  
 Opawa (z) zob. Marcin Polak z Opawy  
 Opera włoska 196  
 d'Orange zob. Raimbaut d'Orange  
 Orbe zob. Fernández Guerra y Orbe  
 Ordenações Maurelinas (kodeks, port.) 1028  
 Ordóñez de Cevallos Pedro 846  
 Oribe Emilio 1149, 1156  
 Oriente zob. Alvares do Oriente  
 Orihuela Grez Borja 1157  
 Orlan zob. Mac Orlan  
 Orlando (poem., wl.) 142  
 d'Orleans zob. Montpensier d'Orleans  
 Orosius zob. Orozjusz  
 Orozco Alonso, de 752, 755\*  
 Orozco Gaston Daliso, de zob. Polo de Medina  
 Orozjusz 26, 27, 35, 710  
 Orrego Luco Luis 1159  
 Orrego de Uribe Rosario 1169  
 Ors zob. Rubió y Ors  
 d'Ors Eugenio 964, 994, 998, 999, 1000, 1001, 1015, 1066  
 Ortega 871  
 Ortega Munilla José 937, 947, 952  
 Ortega y Frias 919  
 Ortega y Gasset Eduardo 967  
 Ortega y Gasset José 951, 958, 963\*, 964, 965, 974, 975, 976, 980, 998, 999  
 Ortí y Lara J. M. 953  
 Ortiz 878  
 Ortiz Gallardo de Villaroel Isidro 863  
 Ortiz Manuel Jesús 1159  
 Ortiz de Zárate R. 953  
 Orueta Domingo, de 1010  
 Orueta y Duarte R. 1008  
 Orygenes 5, 6, 8, 9, 47  
 Osjan 215, 425, 437, 650, 878, 901, 1087, 1140  
 Osma J. 1008

- Osório zob. Armesto y Osório, Bandeira Osório (Maria de Pilar) i Castro Osório  
 Osório Baltazar 1039  
 Osório Diego de Santisteban 760  
 Osório Helena 819  
 Osório Luis 1100  
 Osório Paulo 1113  
 Osservatore (czasop., wl) 211  
 Ostrowska Bronisława 476, 511, 512  
 Osuna Francisco, de 750, 752  
 Othón Manuel José 1156  
 Oulmont Charles 555  
 Oursel zob. Masson-Oursel d'Ouille Antoine 836  
 Ovando Santarén Juan de la Victoria 837  
 Ovidius Publius Naso zob. Owidjusz  
 Oviedo zob. Fernández de Oviedo y Valdés  
 Oviedo Luis, de 834  
 Owerńja (z) zob. Piotr z Owerńji  
 Owidjusz 10, 14, 21, 38, 69, 85, 93, 111, 118, 123, 133, 140, 255, 271, 284, 293, 309, 704, 710, 737, 1023, 1024, 1070, 1073, 1086, 1127
- Pacheco zob. Fernández Pacheco de Villena i Hernández Pacheco  
 Pacheco 791  
 Pacheco Carlos Maria 1167  
 Pacheco Francisco 866, 867  
 Pacheco J. Fr. 919  
 Pacheco Joaquín 924  
 Pacheco Ramón 1156  
 Padilla Juan, de 720  
 Padilla Pedro, de 728  
 Padre Lobo (czasop., hiszp.) 928  
 Padrón zob. Rodríguez de la Cámara  
 Padula Antonio 1116  
 Paes Balthasar 1057  
 Páez de Ribera Ruy 708, 712  
 Paganino Rodrigo 1092, 1093  
 Pagnol Marcel 623, 629, 634\*, 635  
 Pailleron Edouard 499, 624  
 Pais 547  
 Paiva zob. Costa Paiva  
 Paiva de Andrade Diogo, de 1058, 1060  
 Palacio Manuel, del 928  
 Palacio Valdés Armando 937, 938, 939, 940, 941, 942, 944, 947, 948, 949, 951, 952  
 Palacios Rubios zob. López de Vivero  
 Palais Royal (salon liter., fr.) 376, 403, 425, 426  
 Palazuelos 878  
 Palazzeschi Ado 251, 252  
 Palencia zob. Fernández de Palencia
- Palencia Alonso, de 746  
 Paléologue Maurice 549  
 Palissot de Montenoy Charles 419  
 Palissy Bernard 313  
 Palma Angélica 1170  
 Palma Clemente 1170  
 Palma Martín 1156  
 Palma Ricardo 1123, 1158, 1162, 1163, 1168, 1170  
 Palmas Clemente 965  
 Palmeirim Luis Augusto 1086, 1088  
 Palmerin de Inglaterra (pow., hiszp.) 733, 1043, 1052  
 Palmerin de Oliva (pow., hiszp.) 733  
 Palmieri Matteo 710  
 Palmireno Lorenzo 867  
 Palacowi poeci portugalsey 1022, 1023  
 Pamfil (komedja, lac.) 69, 704, 737  
 Pamphile et Galatée (kom., fr.) 69  
 Panard Charles Français 424  
 Pando J. M. 1145  
 Pando y Mier Pedro, de 828  
 Panduro zob. Hervas y Panduro  
 Panegyricus Berengarii Imperatoris (poem., lac.) 85  
 Pann Anton 1180, 1188  
 Panormita Antonio 708  
 Panperdut zob. Marcabrun  
 Pantalone 195\*, 202  
 Pantorba B., de 1008  
 Panzini Alfredo 248  
 Pañczatantra (epos, ind.) 59, 291  
 Papança zob. Macedo Papança António, de  
 Papini Giovanni 250\*, 251\*, 252  
 Pappadiamantopulos zob. Moréas Jean  
 Paraizo Albertina 1110  
 Paravicino 825  
 Paravicino y Arteaga Hortensio Félix 752, 798, 800  
 Parcerisa F. J. 953  
 Pardo Bazán Emilia de Quiroga, hr. de 936, 937, 938, 939, 940, 941, 942, 943, 944, 947, 948, 951, 982, 985, 987  
 Pardo Francisco Guaycapuro 1142  
 Pardo Miguel Eduardo 1159  
 Pardo y Aliaga Felipe 1123  
 Pareja Wenceslao 1149  
 Parimii (przysłowia, rum.) 1180  
 Parini Giuseppe 178, 206\*, 207\*, 208, 213, 215, 216, 217, 218, 220, 227, 236, 237, 886  
 Paris Gaston 258, 261, 273, 274, 280, 285, 486, 487, 544  
 Paris Paulin 486  
 Pariset George 548  
 Parnas (grupa poet., fr.) 523, 646, 653, 654
- Parodi Dominique 528  
 Parra Porfirio 1158  
 Parra Teresa, de la 1170  
 Parra del Riego Juan 1149  
 Partenopeus de Blois (epos, fr.) 276, 284  
 P'artese el moro Alicante (romanc., hiszp.) 724  
 Partimen (dialog, prow.) 267  
 Pârvan V. 1196  
 Parzanese 232, 233  
 Pascal Blaise 23, 221, 316, 329, 330, 374, 375\*, 376, 377, 379, 382, 388, 497, 506, 584, 647, 668, 872, 973, 1097  
 Pascarella Cesare 246  
 Pascoli Giovanni 240, 241\*, 1166  
 Pasillos (rodz. dram., hiszp.) 885, 934  
 Paso Antonio 935  
 Pasquier Etienne 311, 313  
 Passavanti Jacopo 128  
 Passeur Stève 623, 637  
 Passos zob. Silva Passos i Soares de Passos  
 Passos Vaz 1095  
 Passos Vilelo 1102  
 Pastor zob. Pérez Pastor  
 Pastor Díaz Nicomedes 900, 901, 912, 913, 919  
 Pastor Emilio S. 979  
 Pastor Hermae (utw., lac.) 9  
 Pastorela francuska 287  
 Pastorela prowiancka 268  
 Paszkowski M. 1183  
 Patecchio Gherardo 86  
 Pater Walter 1165  
 Pathelin (komedja, fr.) 300, 301, 309  
 Pato zob. Bulhão Pato  
 Patón Bartolomé Jiménez 865  
 Patrăcanu D. 1195  
 Paulhan Frédéric 529, 530  
 Paulhan Jean 537, 538, 590, 591  
 Paulin z Noli 21  
 Paulinus 26, 41  
 Paulus Diaconus zob. Paweł Diakon  
 Paweł, św. 23, 43, 78, 802, 1025  
 Paweł, św., pustelnik 21  
 Paweł Diakon 37  
 Pawlowsky Gaston, de 542  
 Pay de Caņa 1019  
 Payen Louis 650  
 Payno Manuel 1157  
 Payró Roberto J. 1160, 1166  
 Paz zob. Alvarez de Paz  
 Paz Soldán y Unánue Pedro 1162, 1167, 1168  
 Paz y Mélia Antonio 955  
 Pedraja zob. Lomba y Pedraja  
 Pedrell F. 1010  
 Pedro, Dom 711, 712, 1025, 1026  
 Pegulhan Emeric, de 256, 261, 262\*  
 Peirol 256, 259, 264, 265

- Peirolón zob. Polo y Peirolón  
 Péladan Joseph 552, 565, 566, 622, 677  
 Pelayo zob. Menéndez y Pelayo  
 Pelégrin zob. López Pelegrín Santos  
 Pélerinage Charlemagne (Pielgrzymka Karola Wielkiego, fr.) 277, 278, 280  
 Pellerin Jean Victor 623, 629, 631\*, 632, 652  
 Pelicer de Salas y Tovar José 792, 794, 864  
 Pellico Silvio 220, 230\*, 231, 235  
 Pellizzari Achille 1116  
 Penalva (rom., port.) 1034  
 Penantier (z) zob. Loba z Penantier  
 Penha Joam 1100  
 Penny Magazine (czasop., ang.) 920  
 Pensador Mexicano, El zob. Fernández de Lizardi J. J.  
 Peña zob. Fuente la Peña  
 Peña David 1139  
 Peña Leonardo 1163  
 Peón y Contreras José 1167  
 Peragallo Prospero 1116  
 Peralta zob. Fernández de Peralta i Villamediana, hr.  
 Peralta Barnuevo Pedro, de 876, 877, 881, 882  
 Percy Thomas 437  
 Perdigo 259\*  
 Père Duchesne (czasop., fr.) 429  
 Pereda José María, de 856, 936, 937, 938, 939, 941, 942, 943, 944, 946, 948, 951, 987  
 Pereda Valdés Ildelfonso 1149  
 Peredes zob. García de Peredes  
 Peregrina María 1110  
 Peregrino de Hungría (rom., port.) 1034  
 Pereira zob. Lemos Pereira, Monte Pereira, Solórzano Pereira i Ulloa Pereira  
 Pereira 1110  
 Pereira Brandão Luís 1051  
 Pereira Caldas 1086  
 Pereira Forjaz Adriano 1086  
 Pereira da Silva L. 1039  
 Pereira de Castro Gabriel 1050  
 Pereira de Sampaio José (Bruno) 1104  
 Perestes António 1031  
 Perestrel 1037  
 Pereyra C. 1007  
 Pérez Alonso 762  
 Pérez Antonio 784, 866  
 Pérez Bayer Fr. 871, 889  
 Pérez Bueno L. 1008  
 Pérez Escrich 919  
 Pérez Fernández Pedro 982  
 Pérez Galdós Benito 687, 891, 925, 933, 934, 936, 937, 938, 939, 940, 941, 942, 946, 947, 949, 950, 951, 964, 984, 985  
 Pérez Jerónimo 800  
 Pérez José Joaquín 1141  
 Pérez Lugin A. 939  
 Pérez Luis 713  
 Pérez Mínguez F. 1006, 1007  
 Pérez Nieva A. 953  
 Pérez Pascual 919  
 Pérez Pastor Cristóbal 765, 1006  
 Pérez Petit Victor 1164, 1165, 1167  
 Pérez Pujol Eduardo 954, 957  
 Pérez Ramírez Antonio 868  
 Pérez de Ayala 974, 975, 986, 987  
 Pérez de Ayala Ramón 1001  
 Pérez de Guzmán Fernán 708, 709, 715, 720, 1024  
 Pérez de Herrera Cristóbal 865, 867  
 Pérez de Hita Ginés 727, 728, 730, 763, 783  
 Pérez de Montalván (Montalbán) Juan 758, 775, 790, 805, 818, 823, 824, 825, 861, 862, 863  
 Pérez de Montoro 840, 876  
 Pérez de Montoro José 800  
 Pérez de Oliva 1031  
 Pérez de Oliva Hernán 742, 806  
 Pérez de Zambrana Luisa 1170  
 Pérez del Camino 896  
 Pérez y Curis 1164  
 Pérez y González Felipe 935  
 Pergaud 575  
 Pergigo 259\*  
 Peri Jacopo 196  
 Périer Odilon Jean 653  
 Périers Bonaventure, des 320  
 Perigord (z) zob. Arnaut Daniel z Perigordu  
 Périn Cécile 661  
 Périn George 661  
 Perion Joachim 312  
 Pérochon Ernest 554, 612  
 Perrault Charles 367, 388, 389  
 Perrin Guillermo 979  
 Perse zob. Saint-John-Perse  
 Persjusz 14, 69  
 Personas. Obras y Cosas (czasop., hiszp.) 999  
 Pertz Georg Heinrich 486  
 Péruse zob. La Péruse  
 Pesado José Joaquín, de 1140  
 Peseux-Richard 926, 972  
 Pesquidoux Joseph, de 611  
 Pestalózzi J. H. 869  
 Pestana Alice (Caïel) 1004, 1110  
 Petit de Julleville Louis 502  
 Petracco zob. Petrarka  
 Petrarca zob. Petrarka  
 Petrarka Francesco 10, 80, 81, 96, 110, 111, 112, 113\*, 114, 115\*, 116, 117, 118, 121, 126, 127, 129, 133, 139, 143, 153, 154, 156, 161, 172, 179, 180, 184, 193, 211, 218, 225, 227, 237, 238, 247, 248, 255, 258, 263, 319, 321, 323, 324, 332, 337, 707, 709, 710, 719, 721, 748, 757, 760, 792, 1024, 1032, 1033, 1040, 1073  
 Petrescu Camil 1195  
 Petrescu Cezar 1195  
 Petriconi 940  
 Petrinó D. 1191  
 Petronius Titus Arbitrator zob. Petronjusz  
 Petronjusz 370, 387, 704  
 Petrucci della Gattina 1105  
 Petrus Lombardus zob. Lombard Piotr  
 Petrus Martyr zob. Anglerius  
 Petrus Venerabilis z Cluny 73, 74  
 Pezoa Veliz Carlos 1149  
 Pfandl 709, 718, 744, 765, 805, 817, 826, 863  
 Phalange (czasop., fr.) 660  
 Philippe Charles Louis 552, 578, 596, 599  
 Physiologus (utw., lac.) 64, 65, 255, 298  
 Pi y Margall Francisco 953, 956, 957, 995  
 Pí y Suñer 1010  
 Pica Vittorio 1116  
 Picabia François 679, 680, 681\*  
 Picard Hélène 665  
 Picard Louis Benoît 436, 918  
 Picavea Ricardo Macías 941, 952  
 Piccolomini zob. Pizarro y Piccolomini de San Juan  
 Piccolomini Enea Silvio 130, 131, 708, 741, 777  
 Pichot zob. Bofill y Pichot  
 Picón Febres Gonzalo 1155, 1158, 1168  
 Picón Jacinto Octavio 937, 947, 952  
 Picón José 935  
 Pidal, de 924  
 Pidal Pedro José 923, 955  
 Pidal y Mon Alejandro 956  
 Piéchaud zob. Martial-Piéchaud  
 Piedrabuena 862  
 Piedrabuena Antolinez, de zob. Polo de Medina  
 Pielgrzym zob. Ryszard Pielgrzym  
 Pielgrzymka Karola Wielkiego do Jerozolimy (Pélerinage Charlemagne, fr.) 277, 278, 280  
 Pięnkowski Stanisław 836  
 Pierrefeu Jean, de 551  
 Pierron Sander 613  
 Pieśni goljardów (lac.) 56  
 Pieśni o Karolu Wielkim zob. Cykl Karola W.  
 Pieśni o Rinaldzie (wl.) 94  
 Pieśni o Rolandzie (wl.) 94  
 Pieśni wariantów (lac.) 56  
 Pieśń krzyżowa (prow.) 265  
 Pieśń nad pieśniami 50, 52  
 Pieśń Nibelungów (niem.) 592

- Pieśń o Fernanie Gonzalezie (hiszp.) 692  
 Pieśń o Infantach z Lary (hiszp.) 692, 696  
 Pieśń o Rolandzie (Chanson de Roland, fr.) 44, 274, 276, 277, 278, 279, 280, 522, 544, 688, 691, 695, 696, 725  
 Pieśń o Wilhelmie (Cançon de Willelme, fr.) 281  
 Pieśń roncowalska (hiszp.) 692  
 Piękna Egipcjanka (trag., fr.) 342  
 Piferrer Pablo 902, 953  
 Pignatelli-Althann, hrabina 197  
 Pijoan J. 1010  
 Pil zob. Warrens de La Tour du Pil  
 Pilato Leonzio 121  
 Pilde (przysłowia, rum.) 1180  
 Pillat I. 1195  
 Pimenta Agostinho zob. Cruz Agostinho, da  
 Pimentel zob. Serpa Pimentel  
 Pimentel Alberto 1090  
 Pimentel Francisco 1165  
 Pina Dominguez 979  
 Pina Marianno 1113  
 Pina Ruy, de 1026, 1037, 1042  
 Pinciano, El zob. López Alonso  
 Pindar 183, 191, 192, 237, 310, 321, 387, 432, 449, 794, 1024, 1068  
 Pindemonte Giovanni 217  
 Pineda zob. Núñez de Pineda y Bascuñán  
 Pínel y Monroy Francisco 793  
 Pinheiro Beatris 1103  
 Pinheiro Chagas Manuel 1088, 1096, 1104  
 Pinheiro de Lemos Beatris 1110  
 Pinon René 550  
 Pintado zob. Vera y Pintado  
 Pintado S. 1004  
 Pinto zob. Fonseca Pinto i Silva Pinto  
 Pinto Jorge 1031  
 Pinto Júlio Lorenzo 1104, 1106, 1107, 1113  
 Piña de Rubies S. 1010  
 Piñeyro Enrique 1165  
 Piñeyro del Campo Luis 1140  
 Pioche zob. La Fayette Pioche  
 Piotr Alfons (Moseh Sefardi) 701  
 Piotr z Amiens 283  
 Piotr z Owernji 256, 264, 270  
 Pirandello Luigi 248, 249\*, 252, 623, 632, 636, 639, 974  
 Pirenne Henri 547  
 Pires Rebelo Gaspar 1053  
 Pirron Alexis 350, 375, 394  
 Pisan Christine, de 302, 303\*  
 Pismo hiszpańskie 683  
 Pismo portugalskie 1013  
 Pismo staromeksykańskie 1121\*  
 Pismo święte 8, 46, 48, 49, 63, 100, 128, 313, 333, 704, 753, 754, 784, 872, 883  
 Pisón Ramón, de 881  
 Pistoia zob. Cino da Pistoia  
 Pitagoras 7, 24, 857  
 Pitarra Serafi zob. Soler Federico  
 Pitillas Jorge (pseud.) zob. Hervás y Cobo de la Torre  
 José Gerardo, de  
 Pitojew 623  
 Pius II — 130, 131  
 Pixérécourt Guilbert René Charles, de 436, 913  
 Pizarro y Piccolomini de San Juan Francisco, de 882, 985  
 Pize Louis 648, 649  
 Plá 1002  
 Planh (Planch-planctus = żal, rodzaj liryki, prow.) 266  
 Platon 5, 6, 7, 8, 13, 24, 47, 52, 63, 81, 114, 121, 129, 131, 132, 189, 208, 308, 310, 324, 411, 417, 534, 710, 746, 747, 764, 788, 999, 1024  
 Plattard Jean 545, 1007  
 Plaut 68, 69, 147, 195, 311, 737, 738, 740, 777, 778, 780, 806, 807, 1030, 1031  
 Plautus Titus Maccius zob. Plaut  
 Plaza zob. Martínez de la Plaza  
 Plazer (luboś, rodzaj liryki, prow.) 266  
 Plejada (grupa poet., fr.) 179, 308, 320, 321, 322, 323, 324, 325, 326, 333, 335, 512, 649, 650, 660  
 Plethon zob. Gemistos Plethon  
 Plinius Caius Secundus zob. Plinjsz  
 Plinjsz 14, 61, 62, 64, 65, 311, 840, 1024, 1025  
 Plinjsz Starszy 710  
 Plotyn 6, 24, 27, 81, 311, 318, 408  
 Plușorul (Plużek, pieśń, rum.) 1179  
 Plume (czasop., fr.) 504  
 Plutarch 55, 203, 310, 312, 343, 378, 715, 717, 897, 1061  
 Plużek (Plușorul, pieśń, rum.) 1179  
 Pobeda Armenteros Francisco 1137  
 Pocaterra José Rafael 1165  
 Podestá 1139  
 Podróże Aleksandra Wielkiego (utw., fr.) 298  
 Poë Edgar Allan 493, 501, 506, 510, 619, 630, 671, 674, 856, 857, 925, 1135, 1143  
 Poë zob. też Ligné-Poë  
 Poeci pałacowi portugalscy 1022, 1023  
 Poema del Cid zob. Poemat o Sydzie  
 Poemas épicos (zbiór epos., hiszp.) 756  
 Poemat o Aleksandrze W. (Libro de Alixandre, hiszp.) 688, 693, 698, 699  
 Poemat o siedmiu Infantach z Lary 724  
 Poemat o Sydzie (hiszp.) 688, 691, 692, 693, 694, 695, 696, 697, 724, 727, 729, 730, 733, 757, 760, 897, 902, 1024  
 Poincaré Raimond 550, 605  
 Poitiers (z) zob. Aljenora z Poitiers i Wilhelm IX z Poitiers  
 Poizat Alfred 623, 644  
 Pol-Neveux 611  
 Pol-Roux zob. Saint-Pol-Roux  
 Polak zob. Marcin Polak  
 Polibjusz 710  
 Polihistorja (utw., lac.) 12  
 Poliziano Angelo 133, 134, 135\*, 136, 237, 721, 736, 1033  
 Polo Gaspar Gil 761  
 Polo Marco 846, 1025, 1044  
 Polo de Medina Salvador Jacinto 796, 857, 858  
 Polo y Peirolón 941, 952  
 Pombal, markiz, de 1063, 1064, 1065\*, 1068, 1069, 1073  
 Pompignan Le Franc Jean Jacques, de 656  
 Ponce Bartolomé 761  
 Ponce de León Luis 689  
 Poncheville André, de 650  
 Ponchon Raoul 650  
 Pondal Eduardo 944, 986  
 Ponsard François 436  
 Pontano Giovanni 137\*, 138, 139, 140, 719, 736  
 Ponte Lorenzo, do 823  
 Ponz Antonio 889  
 Pope Alexandre 878, 880, 1073  
 Popescu Radu 1184  
 Porcel José Antonio 877, 882, 884  
 Porché François 644, 662\*, 663  
 Porebowicz Edward 836, 1116  
 Porfirjusz 49, 311  
 Poridad de las Poridades (trakt., hiszp.) 701  
 Porpora Nicolo 197  
 Port-Royal (grupa lit., fr.) 329, 374, 375, 376, 381  
 Porta Carlo 219  
 Portella Adolfo 1102  
 Portinari zob. Beatrycze Portinari  
 Porto-Riche George, de 499, 500, 622, 629, 632, 636\*, 637, 640  
 Portugal Francisco, de (Vimoso, hr.) 866  
 Portugalscy poeci pałacowi 1022, 1023  
 Portugalscy trubadurowie 1018, 1019, 1020, 1022  
 Portugalska powieść szelmowska 1052, 1054, 1055  
 Portugalska romanca 1023  
 Portugalski język 702, 1013, 1018  
 Portugalskie pismo 1013



- Posada Adolfo 1004, 1009  
 Posada Gutiérrez Joaquín 1168  
 Postęp (Propășirea, czasop., rum.) 1189  
 Pothon z Prießling 74  
 Potocki Wacław 338, 839  
 Poulaille Henri 552, 560  
 Pourrat Henri 554, 612, 614  
 Pourtalès Guy, de 546, 577, 613  
 Powieści o Aleksandrze Wielkim (łac.) 56, 57  
 Powieści rycerskie (Novelas caballerescas, libros de caballerías, hiszp.) 731, 732, 733, 734, 735, 736, 737, 738, 739, 743, 757, 758  
 Powieść o Apolonjuszu (hiszp.) 693  
 Powieść o Herigerze i proroku (łac.) 45  
 Powieść sielska (hiszp.) 735, 736  
 Powieść szelmowska hiszpańska 391, 686, 731, 738  
 Powieść szelmowska portugalska 1052, 1054, 1055  
 Poyo Damián Salucio, del 825  
 Prado zob. Ramirez de Prado  
 Prado Andrés, de 864  
 Prado Pedro 1149, 1159, 1160  
 Praga (z) zob. Kosma z Pragi  
 Prati Giovanni 233, 234, 235, 237  
 Praviel Armand 566  
 Pravila dela Govora (kodeks, rum.) 1184  
 Préciosité (styl, fr.) 179, 789  
 Prensa, La (czasop., hiszp.-am.) 1164  
 Prescott W. H. 912, 1129  
 Prestage Edgar 1116  
 Prévost Antoine François, l'abbé 258, 391\*, 392, 424  
 Prévost Jean 526, 553, 595, 596  
 Prévost Marcel 493\*, 552, 568, 586, 590  
 Prießling (z) zob. Pothon z Prießling  
 Prieto zob. Escalante y Prieto  
 Prieto Genaro 1163  
 Primatice Francesco, le 310  
 Prinzhorn 681  
 Priscianus zob. Pryscjan  
 Prise d'Orange (poem., fr.) 276  
 Prise de Pampelune (Zdobycie Pampeluny, fr.) 88  
 Proba 26  
 Producteur (dziennik, fr.) 444, 445  
 Prokopjusz 150  
 Propășirea (Postęp, czasop., rum.) 1189  
 Propercjusz 433  
 Propertius Sextus Aurelius zob. Propercjusz  
 Proto-evangelion Jacobi 9  
 Proudhon Pierre Joseph 922  
 Proust Marcel 538, 542, 553, 554, 583, 584, 585, 586, 587, 588, 590, 600, 601, 604, 607, 619, 677, 999  
 Proverbe (przysłowia, rum.) 1180  
 Proverbia (przysłowia, lac.) 63  
 Proverbia quae dicuntur supra natura feminarum (Przysłowia o naturze kobiet, lac.) 86, 87  
 Prowancka kancona 261  
 Prowancka pastorela 268  
 Prowancka romanca 268  
 Prowancka sekstyna 263  
 Prowancki język 260, 261  
 Prowancki wiersz 261  
 Prowanckie rymy 261  
 Prowanckie strofy 261  
 Prowansalki (zbiór programowy) 476, 477  
 Prudencjusz 10, 14, 25, 26, 35, 43, 45, 81, 94, 273, 689  
 Prudentius Aurelius Clemens zob. Prudencjusz  
 Prudhomme zob. Sully-Prudhomme  
 Pryscjan 43  
 Przesmycki Zenon 454, 456, 476, 509, 510, 516, 517  
 Przybyszewski Stanisław 972, 1061  
 Przyjaciół Ludu (L'Ami du Peuple, fr.) 429  
 Przysięgi strassburskie (Serments de Strasbourg, fr.) 273  
 Przysłowia o naturze kobiet (Proverbia quae dicuntur supra natura feminarum, lac.) 86, 87  
 Psalmi lui David (rum.) 1183  
 Psalmi 14, 23  
 Psaltirea șcheiană (Psalterz szkejański, rum.) 1182  
 Psaltirea voronețeană (Psalterz woroniecki, rum.) 1182  
 Psalterz szkejański (Psaltirea șcheiană, rum.) 1182  
 Psalterz woroniecki (Psaltirea voronețeană, rum.) 1182  
 Pseudokallistenes 12, 14, 57  
 Pseudo-Turpin 278  
 Psichari Ernest 577, 615  
 Ptolemeusz 93, 105, 189, 1024, 1039  
 Pueblo, El (czasop., hiszp.) 967, 968\*  
 Puente Luis, de la 752  
 Puicibot (z) zob. Guibert z Puicibot  
 Puig Leopoldo Gerónimo 877  
 Puig y Cadafalch J. 1010  
 Puigblanch 896  
 Pulci Luigi 141, 142\*, 143, 149, 284, 770  
 Pulcinella 194\*, 195  
 Pulgar zob. Angulo y Pulgar  
 Pulgar Hernando, del 713  
 Pumnul A. 1191  
 Puszkin Aleksander 1188  
 Pușcariu S. 1196  
 Puvis de Chavannes Pierre 522, 559  
 Puymaigre T. J. 730  
 Quadrado José María 953  
 Quatre âges de l'homme (utw., fr.) 307  
 Queipo de Llano zob. Toreno hr., de  
 Queirós zob. Eça de Queirós i Teixeira de Queirós  
 Queirós 1087  
 Queirós José, de 1113  
 Queirós Ribeiro 1102  
 Quental Antero Tarquinio, de 1085, 1094, 1096, 1097\*, 1098, 1102, 1110, 1113, 1114, 1115  
 Quental Bartolomeu, do 1058  
 Querfurt (z) zob. Konrad z Querfurtu  
 Querol Wenceslao Vicente 902, 929  
 Queste de Graal (Szukanie świętego Graala, fr.) 290  
 Quevedo zob. García de Quevedo i Ruiz de Quevedo  
 Quevedo y Villegas Francisco Gómez, de 332, 684, 709, 728, 729, 730, 756, 788, 790, 791, 792, 793, 799, 800, 801\*, 802, 803, 805, 806, 825, 827, 840, 841, 844, 849, 854, 857, 858, 862, 865, 867, 913, 919, 929, 932, 937, 973, 987, 997, 1004, 1049, 1147  
 Quidenon (z) zob. Cyryl z Quidenonu  
 Quinault Philippe 380, 381  
 Quincey zob. De Quincey  
 Quindós de Montalva Juanita 1170  
 Quinet Edgard 471\*, 472  
 Quintana zob. Trueba y la Quintana  
 Quintana 1133, 1135  
 Quintana Alberto 994  
 Quintana Manuel José 871, 892, 897\*, 898, 902, 905, 924  
 Quintana Roo Andrés 1133  
 Quintilianus Marcus Fabius zob. Kwintyljan  
 Quintillas (rodz. wiersza, hiszp.) 719  
 Quiñones de Benavente Luis 826, 827, 835, 836, 919  
 Quiroga zob. Pardo Bazán, hr. de  
 Quiroga 1003  
 Quiroga Horacio 1161  
 Quirós C. Bernaldo, de 1009  
 Quirós Francisco Bernardo, de 836  
 Quirós Juan, de 838  
 Quirós Pedro, de 799  
 Quita Domingos dos Reis 1069, 1070

- Rabelais François 32, 68, 309, 314, 315\*, 316, 317, 347, 376, 463, 522, 523, 545, 613, 704, 803
- Rabutin zob. Bussy-Rabutin
- Rabutin-Chantal zob. Sévigné de Rabutin-Chantal
- Racamonte Victor 1137, 1154
- Racan de Bueil Honoré, de 334, 336, 341, 342, 346, 349, 878
- Rachel Félix Elisa 379
- Rachilde Eymery Vallette Margueritte 497, 578, 579\*
- Racine Jean 202, 258, 341, 349, 356, 370, 372, 374, 376, 377\*, 378, 379, 380, 381, 385, 388, 390, 398, 457, 466, 512, 588, 634, 636, 805, 882, 930, 978, 1004, 1065, 1073
- Racine Louis 387
- Raczyński A. 1093
- Radbert 42
- Radbod, św. 43
- Radcliff Ward Anne, Mrs. 450
- Radiguet Raimond 553, 592, 595, 596, 600, 612
- Rădulescu Heliade 1187, 1188
- Rădulescu-Motru 1196
- Rafael de Jesús 1059
- Ráfols J. F. 1008
- Raimbaut d'Orange (Aurenga) 256, 259, 261, 263, 270
- Raimbaut de Vaqueiras 259, 260, 262
- Raimon z Miraval 256
- Rainbers 274
- Raineri 777
- Ramajana (poem., ind.) 474
- Ramalho 1110
- Ramalho Monteiro 1109
- Ramalho Ortigão 1101, 1109, 1113
- Rambaud A. 487, 549
- Rambouillet de Vivonne Catherine 336, 339
- Ramillete de varias flores poéticas (antolog., hiszp.-am.) 1127
- Ramírez zob. Asbaje y Ramírez de Cantillana
- Ramírez Carlos Maria 1157
- Ramírez Leal 953
- Ramírez de Arellano Francisco Leyva 834
- Ramírez de Baquedano zob. Saavedra Ramírez de Baquedano, duque de Rivas
- Ramírez de Prado Lorenzo 795
- Râmniceanul Naum 1186
- Ramón y Cajal Santiago 1003, 1009
- Ramos Coelho José 1087, 1112
- Ramuz Charles Ferdinand 554, 614, 615, 630
- Randau Robert 610
- Ranieri Antonio 225, 227
- Ransan André 637
- Raoul de Cambrai (poem., fr.) 276, 283, 306
- Rapisardi Mario 239, 240
- Rapp 836
- Rasch Isla Miguel 1155
- Rato y Hevia 1006
- Ratramus 42
- Raucat Thomas 609
- Ravaisson-Mollien Jean Gaspard 528
- Ravisius Textor Jean 325
- Raymond Sebond 330
- Raynal Paul 623, 629, 634, 635, 636
- Raynaud Ernest 647
- Rayón Sancho 924
- Razos de trobar (reguly trubadurów, prow.) 271
- Real zob. Gómez de Ciudad Real
- Real Academia de la Historia (hiszp.) 870
- Real Academia Española 870
- Real de Manzanares zob. Santillana
- Réau Louis 546
- Réaux zob. Tallemant des Réaux
- Rebeles Sylvio 1102
- Rebelo da Silva Luis Augusto 1089, 1093
- Rebolledo Bernardino, de 746, 754, 798, 799
- Rebolledo F. 1006
- Reboux Paul 551, 556
- Rebreanu Liviu 1194
- Récamiér Jeanne Françoise Julie Adélaide 440
- Redi Francesco 191, 192
- Redondillas (rodz. wiersza, hiszp.) 706
- Redondo Rodrigu' Eannes 1023
- Regnard Jean François 362, 363\*, 391, 394, 805
- Regnault zob. Segrais Regnault
- Régner Henri, de 514, 515\*, 552, 566, 579, 659, 660, 664, 704, 1101
- Régnier Mathurin 335, 336
- Regules Elias 1155
- Reid Thomas 922
- Reims (z) zob. Hincmar z Reims
- Reina Manuel 928
- Reinach Salomon 546
- Reinhardtstoettner K., von 1116
- Reinoso zob. Núñez de Reinoso
- Reinoso 878, 880
- Reinoso Alonso, de 747
- Reinoso Félix José 879
- Reinoso Pedro, de 877
- Reis zob. Gonçalves Viana Aniceto dos Reis i Quita Domingos dos Reis
- Reis Dámaso 1098, 1104, 1113
- Reisch 1039
- Reissig zob. Herrera y Reissig
- Rejaule Pedro zob. Turia Ricardo, de
- Rejón de Silva D. A. 871
- Relações de naufrágios (nekrologi morskie, port.) 1044, 1045
- Remarque 663, 667
- Rembrandt Harmenszoon Van Ryn 469, 671
- Remón Alonso 825
- Rémy zob. Sévérine Rémy
- Renaldos de Montalbán (pow., hiszp.) 732
- Renan Ernest 48, 473, 479, 480\*, 481, 486, 490, 491, 528, 530, 534, 541, 566, 615, 618, 644, 947, 953, 1096, 1105, 1145
- Renard Jules 492
- Renard Maurice 555
- Renaut zob. Rinaldo
- Renaut de Montauban (poem., fr.) 275, 282, 283
- Renel Charles 610
- Rengifo Diego García 865
- Renouvier Charles Bernard 528, 1153
- Rentería zob. Ibáñez de Rentería
- Repertorio americano (czasop., hiszp.-am.) 1165
- Répide Pedro, de 975
- Resende zob. Rezende
- Restrepo José Manuel 1168
- Reteganul Pop 1180
- Retrograde (rym, fr.) 305
- Retté Adolphe 658
- Revelación de un Ermitaño (Wizja pustelnika, hiszp.) 706
- Reverdy Paul 976
- Reverdy Pierre 526, 533, 648, 679
- Revilla Manuel, de la 955, 957
- Revista crítica hispano-americana (czasop., hiszp.-am.) 1005
- Revista de América, La (czasop., hiszp.-am.) 1152
- Revista de Aragón (czasop., hiszp.) 1004
- Revista de Bibliotecas y Museos (czasop., hiszp.) 954
- Revista de Cuba (czasop., hiszp.-am.) 1144
- Revista de filología española (czasop., hiszp.) 1005
- Revista de Occidente (czasop., hiszp.) 963, 999
- Revista de la Habana (czasop., hiszp.-am.) 1144
- Revista del Centro de Estudios históricos de Granada (czasop., hiszp.) 1007
- Revista internacional de estudios vascos (czasop., hiszp.) 1007
- Revista Nacional, La (czasop., hiszp.-am.) 1164
- Revista Nueva, La (czasop., hiszp.-am.) 1165
- Revista Universal Lisbonense (czasop., port.) 1085

- Revolución, La (czasop., hiszp.-am.) 1143  
 Revue Blanche (czasop., fr.) 504  
 Revue Critique (czasop., fr.) 486  
 Revue de France (czasop., fr.) 542, 568  
 Revue de Genève (czasop., fr.) 538  
 Revue de l'Amérique latine (czasop., fr.) 1161  
 Revue des Deux Mondes (czasop., fr.) 457, 542, 546  
 Revue des Jeunes (czasop., fr.) 536  
 Revue Française (czasop., fr.) 920  
 Revue hispanique (czasop., hiszp.) 1005  
 Revue Indépendante (czasop., fr.) 511  
 Revue Parisienne (czasop., fr.) 465  
 Rey Pastor Julio 1010  
 Reyes Alfonso 1165  
 Reyes Arturo 975, 1005  
 Reyes Cosme zob. Gómez Tejada de los Reyes Cosme  
 Reyes Gaspar, de los 838  
 Reyes Matias, de los 862  
 Reyes Salvador 1149  
 Reyles Carlos 982, 1157, 1161  
 Reymont Władysław Stanisław 544, 557, 614, 615, 686, 1194  
 Reyna Zevallos Miguel, de la 877  
 Reynaud Ernest 543  
 Rezende zob. Falcão de Rezende i García de Rezende  
 Rezende Jorge, de 1032  
 Riba Enrico, de la 995  
 Riba Prat, de la 996  
 Riba y García C. 1007  
 Ribadeneyra zob. Solís y Ribadeneyra  
 Ribadeneyra, de 784, 865  
 Ribeira Saraiva António 1115  
 Ribeiro António 1031  
 Ribeiro Bernardim 1023, 1024, 1028, 1032, 1033, 1034, 1102  
 Ribeiro Ferreira Tomás António 1095  
 Ribeiro Jeronimo 1056  
 Ribeiro Joam Pedro 1052, 1077  
 Ribeiro José Silvestro 1093  
 Ribeiro T. 1092  
 Ribemont-Dessaigues George 600, 680  
 Ribera zob. Alcalá Yáñez y Ribera, Fernández de Ribera, Navarrete y Ribera i Páez de Ribera  
 Ribera 686, 756  
 Ribera Anastasio Pantaleón, de 799  
 Ribera José 25, 469  
 Ribera Julián 1004, 1006  
 Ribera de Barros Antonio Ruiz 799  
 Ribera y Tarragó J. 1008  
 Ribero y Larrea Alonso Bernardo 873, 887  
 Ribot Théodule Armand 549  
 Ribot y Fontseré 922  
 Ricca Maximiano 1102  
 Richard zob. Peseux-Richard  
 Richardson Samuel 392, 394, 397, 406, 424  
 Riche zob. Porto-Riche  
 Richelieu Armand Jean, de 349, 352, 369, 374  
 Richepin Jacques 645  
 Richepin Jean 510, 511\*, 654, 662  
 Richet Charles 550  
 Richter Friedrich (Jean Paul) 768, 803  
 Rico y Amat 953  
 Rictus Jean 662  
 Riego zob. Parra del Riego  
 Rieros zob. Sorapán de Rieros  
 Rimas caras (rymy rzadkie, prow.) 261  
 Rimas crosatz (rymy krzyżowane, prow.) 261  
 Rimas encadenatz (rymy zaplatane, prow.) 261  
 Rimas equivocs (rymy dwuznaczne, prow.) 261  
 Rimas espars (rymy rozrzucone, prow.) 261  
 Rimas leonismes (rymy leonińskie, prow.) 261  
 Rimas planas (rymy proste, prow.) 261  
 Rimbaud Arthur 504, 505, 508, 509\*, 522, 545, 655, 658, 659, 677  
 Rinaldo (pow., wl.) 140  
 Rinuccini Ottavio 196  
 Río zob. Sanz del Río  
 Rioja Francisco, de 789, 793, 880  
 Ríos zob. Giner de los Ríos  
 Ríos José Amador, de los 702, 924, 956  
 Ríos de Lampérez Blanca, de los 1006  
 Riquelme Daniel 1159  
 Riquetti de Mirabeau, de Martel de Janville Sibylle, de (Gyp) 497, 554  
 Riquier Guiraut 269, 271, 702  
 Risco Manuel 873, 887  
 Ritmo cassinese (wiersz w formie dysputy, wl.) 86  
 Riva Agüero José, de la 1164  
 Riva Bonvesin, della 87  
 Rivadeneyra zob. Solís y Ribadeneyra  
 Rivadeneyra 756, 811  
 Rivadeneyra Pedro, de 752  
 Rivard Antoine, de 427, 429, 430  
 Rivas zob. Díaz de Rivas, Linares-Rivas i Saavedra Ramírez de Baquedano, duque de Rivas  
 Rivas Mateo, de 796  
 Rivas Ricardo 1167  
 Rivera José Eustasio 1155  
 Rivero Nicolás Maria 923  
 Rivière Jacques 537, 538, 590, 592  
 Rivoire André 645, 664  
 Roa Bárcena José Maria 1141  
 Robert Louis, de 581  
 Robert z Blois 299, 308  
 Robespierre Maximilien François Isidore, de 427, 428, 429, 430  
 Robin Gil 597  
 Robortello Francesco 807  
 Robreño 934  
 Roca zob. Vera y Figueroa hr. de la Roca  
 Roca 901  
 Roca Luis 994  
 Roca V. R. 1144  
 Roca de Togores, markiz de Molins Mariano 906  
 Rocacelsa Juan, de 1047  
 Rocha Augusto 1098  
 Rocha João, da 1102, 1108, 1109  
 Rochefoucauld zob. La Rochefoucauld  
 Rocheguilhem, de, pani 763  
 Rochelle zob. Drieu la Rochelle  
 Rocka Pablo, de 1149  
 Rocuant Miguel Luis 1149  
 Rod Édouard 493  
 Rodenbach George 517\*, 518  
 Rodet zob. Geoffrin Rodet  
 Rodin Auguste 522  
 Rodó José Enrique 964, 1121, 1145, 1152, 1153, 1164, 1168  
 Rodrigues 444  
 Rodrigues Bastos José Joaquim 1090  
 Rodrigues Cordeiro António Xavier 1086  
 Rodrigues José Júlio 1114  
 Rodrigues Lobo 1020, 1063  
 Rodrigues Lobo Francisco 1048, 1050, 1053  
 Rodrigues Lobo Soropita Fernando 1040, 1049\*, 1050  
 Rodrigues Tenoiro Mem 1022  
 Rodrigues de Azevedo 1028  
 Rodrigues de Melo José 1128  
 Rodríguez Alonso 752  
 Rodríguez Beltrán Cayetano 1162  
 Rodríguez Correa R. 925  
 Rodríguez Florián Juan 741  
 Rodríguez Fr. Cayetano 1133  
 Rodríguez Galván Ignacio 1140, 1141  
 Rodríguez J. 888  
 Rodríguez Lucas 728  
 Rodríguez Marín Francisco 955, 982, 989, 1005, 1006, 1007\*  
 Rodríguez Mata A. 1004  
 Rodríguez Mendoza Emilio 1157, 1159  
 Rodríguez Mohedano Pedro 873

- Rodriguez Ventura 871  
 Rodriguez Villa Antonio 953  
 Rodriguez de Arellano 884  
 Rodriguez de Castro 888  
 Rodriguez de Lena 732  
 Rodriguez de Tió Lola 1169  
 Rodriguez de Vargas Damián 839  
 Rodriguez de la Cámara Juan 712, 714  
 Rodriguez del Padrón zob. Rodriguez de la Cámara  
 Rodriguez y Diaz Rubi Tomás 900, 915, 916, 917, 921, 922, 935  
 Rogier Pierre 264, 270  
 Roi zob. Adenet le Roi  
 Roig Jaime 707  
 Rojas zob. Soto de Rojas  
 Rojas 884, 1006  
 Rojas Agustín, de 813, 844, 932  
 Rojas Aristides 1168  
 Rojas Fernando, de 737  
 Rojas Francisco, de 811  
 Rojas Ricardo 1160, 1164  
 Rojas Villandrando Agustín, de 739, 777, 850  
 Rojas Zorrilla Francisco, de 345, 346, 348, 460, 464, 709, 832, 833  
 Rojo zob. Isla de la Torre y Rojo  
 Roldán José Maria 699, 879, 880  
 Rolland Romain 495\*, 496, 536, 546, 552, 561, 562, 608, 622, 641, 667, 972  
 Rolli Paolo 193  
 Rollin Charles 880  
 Rollinat J. A. M. 1147  
 Romains Jules zob. Farigoule Louis  
 Roman d'Alexandre (rom., fr.) 698  
 Roman de Troie (rom., fr.) 65, 122  
 Roman de la Rose ou de Guillaume de Dôle (rom., fr.) 93, 291, 340  
 Romanca francuska 286, 287  
 Romanca hiszpańska 693  
 Romanca portugalska 1023  
 Romanca prowanccka 268  
 Romance artystyczne (hiszp.) 728  
 Romance cygańskie (hiszp.) 729  
 Romance historyczne (hiszp.) 729, 730  
 Romance ludowe (hiszp.) 728  
 Romance złodziejskie (hiszp.) 729  
 Romance żydowskie (hiszp.) 729  
 Romancero (rodz. lit., hiszp.) 686, 723, 724, 725, 726, 727, 728, 729, 730, 757, 814, 820, 841, 902, 903  
 Romancero de Germania (romance złodziejskie, hiszp.) 729  
 Romancero general (zbiór romanc, hiszp.) 728  
 Romances caballerescos (romance rycerskie, hiszp.) 725, 731  
 Romances eruditos (romance «uczzone», hiszp.) 727, 728  
 Romances fronterizos (romance «kresowe», hiszp.) 725, 727  
 Romances juglarescos (romance żonglerskie, hiszp.) 725  
 Romances moriscos (romance maurytańskie, hiszp.) 726  
 Romania (czasop., fr.) 486  
 România Literară (czasop., rum.) 1189  
 Romano Ezzelino, da 700  
 Romanos zob. Mesonero Romanos  
 Romans d'aventure (rodz. lit., fr.) 731  
 Romans o róży (fr.) 523  
 Romans o Tebach (fr.) 290  
 Romans «Okraglego stołu» (fr.) 289  
 Romea zob. Lampérez y Romea  
 Romea Julián 935  
 Romero Carlos A. 1168  
 Romero García Manuel 1158  
 Romero Larrañaga Gregorio 929, 935  
 Romero de Cepeda Joaquin 778  
 Romier Lucien 551  
 Romulus (zbiór bajek, lac.) 58  
 Ronchi Giambattista 788  
 Rond zob. d'Alembert Le Rond  
 Rondallas (pieśni wesole, hiszp.) 996  
 Ronsard Pierre 170, 183, 258, 309, 310, 314, 317, 321\*, 322, 323\*, 324, 333, 335, 336, 452, 458, 475, 512, 514, 545, 647, 656, 721  
 Rops zob. Daniel-Rops  
 Rosa zob. Martinez de la Rosa  
 Rosa, de la 918  
 Rosa fresca (pieśń, wł.) 89  
 Rosa fresca, rosa fresca (Świeża różo, świeża różo, romanca, hiszp.) 728  
 Rosa Salvator 186, 187\*  
 Roscelin 48  
 Rosell Cayetano 890  
 Rosenkranz J. K. F. 817  
 Rosetti C. A. 1186, 1191  
 Rosmini Antonio 222  
 Rosny Joseph Henri (starszy) 493, 529, 565\*, 566  
 Rosny Justin (młodszy) 493, 565  
 Rosny, bracia 552  
 Rossel Ricardo 1143  
 Rossetti Gabriele 232  
 Rosso 310  
 Rostand Edmond 342, 486, 501\*, 515, 622, 645, 663  
 Rostand Maurice 644, 645, 663  
 Rotterdam (z) zob. Erazm z Rotterdamu  
 Roterup 1162  
 Rotrou Jean, de 336, 344, 345, 349, 350, 823, 833, 836  
 Rouault 533  
 Rouff Marcel 613, 614  
 Rouget de Lisle Claude Joseph 432  
 Rougier Louis 530  
 Roumanille Joseph 476, 477  
 Roumieux Louis 478  
 Roupnel Gaston 611  
 Ronquette Louis Frédéric 610, 611  
 Rousseau Jean Baptiste 387, 403, 656  
 Rousseau Jean Jacques 198, 217, 258, 378, 383, 385, 392, 395, 402, 408, 410, 413, 414, 415\*, 416, 417, 418, 419, 420, 431, 434, 437, 438, 442, 444, 502, 535, 545, 553, 558, 580, 589, 641, 648, 670, 872, 874, 895, 907, 942, 1061, 1073, 1135, 1140  
 Roussel Raimond 623, 645, 672, 676  
 Rousselot Pierre 549  
 Roussilon (z) zob. Margarita z Roussilonu  
 Rouveyre André 541  
 Roux zob. Saint-Pol-Roux  
 Rovira A. 1010  
 Rowland David 841  
 Roy zob. Gomberville Le Roy i Le Roy  
 Royer-Collard 922  
 Royère Jean 660  
 Royo 1007  
 Rozmital 712  
 Rozmowa Ciała i Duszy (utw., hiszp.) 693, 706  
 Rozmowy Literackie (Convorbiri Literare, czasop., rum.) 1190, 1191  
 Rózpide zob. Beltrán y Rózpide  
 Rua zob. Hazañas y la Rua  
 Rubalcava Manuel Justo, de 1128  
 Rubi zob. Rodriguez y Diaz Rubi  
 Rubies zob. Piña de Rubies  
 Rubio J. 1007  
 Rubio Piqueras F. 1006  
 Rubió y Balaguer J. 1010  
 Rubió y Lluch Antonio 956, 1010  
 Rubió y Ors Joaquín 953, 956, 994, 1010  
 Rubios zob. López de Vivero Palacios Rubios  
 Rudel de Blaia Jaufre 257, 258, 259\*, 260  
 Rueda Lope, de 777\*, 778, 779, 781, 806, 807, 808, 821, 836, 1030  
 Rueda Salvador 928, 952, 973, 975, 1148

- Rufin 8  
 Ruíz zob. Sáinz y Ruíz  
 Ruíz Aguilera Ventura 928  
 Ruíz Araujo Isaac 1123  
 Ruíz Jacobo 699  
 Ruíz Juan, arcipreste de Hita 688, 703, 704, 705, 706, 737, 739, 850, 856, 888, 1024  
 Ruíz de Alarcón y Mendoza Juan 709, 805, 810, 811, 814, 816, 817, 824, 825, 828, 832, 833, 882, 902, 932, 936, 937, 940, 941, 951, 985, 991, 1130  
 Ruíz de León Francisco 877, 1129  
 Ruíz de Quevedo Manuel 895  
 Rulhière Claude Carloman, de 429, 430  
 Rumuńska księga nauk według prawideł cesarskich (Carte românească de învățătură dela pravilele împărătești, rum.) 1184  
 Rumuński język 1176, 1177, 1178  
 Ruodlieb (poem., lac.) 56  
 Russo Al. 1191  
 Ruszd Ibn (Averroes) 47, 65, 76, 700, 747, 1024  
 Rute, de, pani 1116  
 Rutebeuf 299, 300, 704  
 Ruysbroek J. 754  
 Rycerz z labędziem (poem., fr.) 283  
 Rycerzu z dalekich stron (Cavallero de lejas tierras, romanca, hiszp.) 728  
 Rychłowski K. L. 474  
 Rygier zob. Nalkowska Zofja  
 Rymy prowancie 261  
 Ryner-Han Jayme Hans 565  
 Ryszard Lwie Serce 256  
 Ryszard Pielgrzym 283  
 Ryszard z Fournival 298  
 Ryszard z St. Victor 49, 50
- Sá Chaves 1115  
 Sá e Menezes Francisco, de 1052  
 Sá e Menezes João Rodrigues, de 1023  
 Sá e Miranda Francisco, de 722, 1023, 1024, 1028, 1031, 1032, 1033\*, 1049, 1102, 1113  
 Saavedra zob. Carabajal y Saavedra i Cervantes Saavedra  
 Saavedra 897, 900, 908, 909, 913, 914  
 Saavedra Eduardo 956  
 Saavedra Fajardo Diego, de 865, 866, 997  
 Saavedra Guzmán Antonio, de 760  
 Saavedra Ramirez de Baquedano, duque de Rivas Ángel 686, 730, 835, 896, 903, 904, 905\*, 906, 922, 923, 924, 1135  
 Sabary 912  
 Sabinus 1023
- Sablé de Souvré Madeleine, de 336, 368, 369  
 Sablière zob. La Sablière  
 Sabugosa, hr. de 1101, 1112  
 Sacchetti Franco 126  
 Saco José Antonio 1143  
 Sacre rappresentazioni (Świątobliwie widowiska, wł.) 89  
 Sacy Le Maistre Louis Isaac, de 375  
 Sadoveanu Izabella 1196  
 Sadoveanu Mihail 1194  
 Sáenz Hayes Ricardo 1164  
 Sáez de Melgar Faustina 919  
 Saфона 339, 390, 403  
 Sagasta Práxedes Mateo 956  
 Sageret Jules 530  
 Sagnac Philippe 547  
 Sainetes (rodz. dram., hiszp.) 826, 836, 885, 932, 934  
 Saint-Amand 336  
 Saint Amand (z) zob. też Milo de Saint Amand  
 Saint Amant 370  
 Saint Aubin zob. Genlis du Crest de Saint Aubin  
 Saint Circ (z) zob. Hugo z Saint Circ  
 Saint Cyran zob. Duvergier de Hauranne Jean  
 Saint Evremont Charles, de 336, 367, 370, 371, 378  
 Saint Gelais Mellin, de 309, 312, 320  
 Saint Germain de Prés (z) zob. Abbo z Saint Germain de Prés  
 Saint Jacques zob. Guillot-Gorju Hardouin de Saint Jacques  
 Saint-John-Perse 677  
 Saint Just Louis Antoine Léon, de 428  
 Saint Lambert Charles François, de 420  
 Saint-Léger-Léger 677  
 Saint Marc zob. Boussac de Saint Marc  
 Saint-Marc Girardin 472  
 Saint-Marin 621  
 Saint Martin Louis Claude, de 408, 437, 443, 446  
 Saint Maure zob. Montausier de Saint Maure  
 Saint Omer (z) zob. Lambert z Saint Omer  
 Saint Pierre Bernardin J. H., de 395, 419, 420, 421, 437, 443, 895, 899, 1136  
 Saint Pierre Castel Charles Irénée, de 395  
 Saint-Pol-Roux 659, 671  
 Saint Quentin (z) zob. Dudo z Saint Quentin  
 Saint-René zob. Taillandier Saint-René  
 Saint Riquier (z) zob. Nithard z Saint Riquier  
 Saint Simon Henri, de 444, 445\*, 446, 447, 461, 471, 479, 584, 586, 715
- Saint-Simon Louis, de 340, 367, 369, 372\*, 373, 395  
 Saint Sorlin zob. Desmarests de Saint Sorlin  
 Saint Victor (z) zob. Hugo z Saint Victor i Ryszard z Saint Victor  
 Saint-Ybars zob. Latour de Saint-Ybars  
 Sainte-Beuve Charles-Augustin 381, 387, 403, 424, 430, 443, 472\*, 473, 476, 479, 535, 543, 545, 948  
 Sainte-More Benoit, de 698  
 Sáinz Pedro 887  
 Sáinz Rodríguez P. 1006, 1007  
 Sáinz y Ruíz F. 1004  
 Salaberría José María, de 982, 1002  
 Salas zob. González de Salas, Pellicer de Salas y Tovar i Yagüe de Salas  
 Salas Barbadillo Alonso Gerónimo, de 775, 776, 792, 825, 838, 840, 842, 847, 849, 850, 854, 863  
 Salas Francisco Gregorio, de 878, 881  
 Salaverri Vicente A. 1161  
 Salazar A. 1008  
 Salazar Agustín, de 799  
 Salazar Mardones Cristóbal, de 794  
 Salazar de Alarcón Eugenio 1126  
 Salazar y Hontiveros Juan José 876  
 Salazar y Torres Agustín, de 834  
 Salcedo zob. Vergara y Salcedo  
 Salcedo Coronel García, de 794  
 Salcedo Ruíz A. 1005  
 Saldaña, de 795, 796  
 Salezy zob. Franciszek Salezy, św.  
 Salgado zob. Camargo y Salgado  
 Salignac zob. Fénelon de Salignac  
 Salillas Rafael 687, 1006  
 Salimbene de Guido d'Adamo Ognibene 67  
 Salinas, de 795, 796  
 Salisbury (z) zob. Jan z Salisbury  
 Salluste zob. Bartas de Salluste  
 Sallustius Caius Crispus zob. Salustjusz  
 Salmerón y Alonso Nicolás 894, 895, 956, 957, 999  
 Salmon André 553, 546, 599, 672, 673\*  
 Salomon 63, 319, 754  
 Salomon ben Gabirol zob. Aviccebron  
 Salustjusz 13, 63, 710, 782, 783, 868, 1024  
 Salutati Coluccio 127, 128

- Salutz (list miłosny, forma li-  
ryki, prow.) 263  
Salva 896  
Salvá A. 1007  
Salvo 881  
Samain Albert 514, 660, 1146  
Samaniego Félix Maria, de  
871, 873, 880, 881  
Samat Jean-Toussaint 611  
Sampaio zob. Pereira de Sam-  
paio  
Sampaio Alberto 1112, 1115  
Samper zob. Acosta de Samper  
Samper José María 1170  
Samuel-Jehudi 701  
San Domino zob. Gerardo di  
San Domino  
San Felices zob. Moncayo  
y Gurrea  
San Gerónimo Ana, de 873  
San José D. 1007  
San Juan zob. Pizarro y Pic-  
colomini de San Juan  
San Luis Fr. Francisco, de  
1077  
San Martín zob. Bonilla y San  
Martín i Zorrilla de San  
Martín  
San Millán de la Cogolla 1008  
San Pedro Diego, de 737, 741  
Sanchez Afonso 1019  
Sanchez Francisco 1028  
Sanchez Gil 1019  
Sanchez Sancho 1019  
Sánchez Barbero Francisco  
896, 897  
Sánchez Calvo Estandislaw 952  
Sánchez Coelho Alonso 745  
Sánchez Florencio 1166  
Sánchez Francisco 718, 1139  
Sánchez G. 1007  
Sánchez Gardel Julio 1166  
Sánchez Tomás Antonio 888  
Sánchez Tortoles Antonio 863  
Sánchez de Melo Luis 866  
Sánchez del Tagle Fr. Manuel  
1133  
Sanctis zob. De Sanctis  
Sand George zob. Dudevant  
Aurore  
Sandabar (Hist. siedmiu mędr-  
ców, hebr.) 60  
Sandoval Francisco 1149  
Sandoval Manuel, de 976  
Sandoval Prudencio, de 783  
Sandre Thierry 582, 583  
Sandu Aldea 1195  
Sanfuentes Salvador 1141  
Sanguily Manuel 1165  
Sannazzaro Jacopo 122, 139\*,  
140, 192, 337, 719, 721, 736  
Sans zob. Miret y Sans  
Sant Jordi Jordi, de 707  
Santa Anna zob. Savariego de  
Santa Anna  
Santa Catarina Lucas, de 1054  
Santa Cruz y Espejo Francis-  
co Eugenio, de 1130  
Santa Maria zob. García de  
Santa Maria  
Santa Marina L. 1008  
Santa Teresa zob. Gregoria de  
Santa Teresa  
Santacilia Pedro 1143  
Santafé Pedro, de 714  
Santana zob. Fernandes de  
Santana  
Santarem, de 1077  
Santarén zob. Ovando Santa-  
rén Juan de la Victoria  
Santillana Iñigo López de  
Mendoza, del Real de Man-  
zanares, markiz de 702, 708,  
709, 710, 712, 713, 715, 716,  
720, 741, 1022, 1024  
Santisteban zob. Osorio Diego  
de Santisteban  
Santiván Fernando 1159  
Santos zob. Alvarez Miguel, de  
los Santos, Oliver M. de los  
Santos i Valente dos Santos  
António  
Santos 1130  
Santos Francisco 859, 864  
Santos Manuel, dos 1059  
Santoyo zob. Nevarés y San-  
toyo  
Sanz zob. Serrano y Sanz  
Sanz Eulogio Florentino 929  
Sanz del Castillo Andrés 862,  
864  
Sanz del Río J. 894, 895  
Saragge Salomon 1110  
Saraiva Gabriel 1020  
Saraiva João 1102  
Sarazin Jean François 336  
Sardinha António 1115  
Sardou Victorien 485\*, 486, 933  
Sarment Jean 623, 635\*, 636  
Sarmento zob. Morais Sar-  
mento da Silveira  
Sarmiento Domingo Faustino  
1144, 1151, 1152, 1163, 1168  
Sarmiento Martín 871, 873,  
888, 887  
Sarnelli Pompeo 860  
Sarran d'Allard 1116  
Sarrasin J.-Fr. 736  
Sarria zob. Lemos de Sarria  
Sassoferrato (z) zob. Bartolo  
z Sassoferrato  
Sassone Felipe 1161, 1162  
Satie Alfred Erikít 533  
Satyra menippejska (utw., fr.)  
328  
Sauerwein Jules 550, 551  
Sava Alejandro 952  
Savallo J. 888  
Savariego de Santa Anna Gas-  
par 836  
Savignon André 582  
Savioli Ludovico 193  
Savj-López 763  
Savoír Alfred 623, 624, 625\*  
Savonarola Girolamo 136  
Sawaryk z Mauleonu 267  
Saxo 40  
Sayas Diego, de 784  
Sayavedra zob. Luján de Saya-  
vedra  
Sbarbi J. M. 730, 1006  
Scaliger Julius Caesar 326  
Scarron Paul 346, 348\*, 349,  
357, 383, 469, 825, 832, 836,  
861  
Scárzolo Travieso Luis 1167  
Sceve Maurice 320  
Schack A. F. 817, 821, 885, 946  
Schaeffer-Gallo Carlos 1139,  
1166  
Scheffer Ary 522  
Scheler 963  
Schelling Friedrich Wilhelm  
Joseph, von 437, 446, 894  
Schevill Rudolf 1005  
Schiller Johann Christoph  
Friedrich 215, 222, 230, 231,  
407, 437, 440, 644, 730, 897,  
901, 903, 914, 925, 930, 1135  
Schlegel August Wilhelm 439,  
440, 450, 763, 779, 902, 1039  
Schlegel Friedrich 902  
Schleglowie, bracia 899, 901,  
902  
Schlumberger Gustave 549  
Schlumberger Jean 537, 538,  
590  
Schneider Edouard 643  
Schuell Franck L. 544  
Schopenhauer Artur 58, 503,  
511, 804, 894  
Schott, bracia 1180  
Schrenck-Notzing 550  
Schreyvogel 836  
Schumann Robert 768  
Schwiger 836  
Schwob Marcel 496, 545, 565,  
603  
Scott Duns 700, 963  
Scott Walter 223, 228, 229, 392,  
460, 727, 730, 899, 900, 901,  
902, 903, 905, 918, 936, 939,  
1081, 1136  
Scribe Eugène 436, 486, 624,  
918  
Scudéry George, de 339, 340  
Scudéry Madeleine, de 190,  
198, 294, 336, 338, 339, 340,  
342, 348, 368, 578, 763, 837  
Seurtu I. 1196  
Seabra António Luis, de 1094  
Séailles Gabriel 528  
Sebastián y Latre 884  
Sébillot Thomas 325  
Seco zob. Moura Seco  
Secondat zob. Montesquieu de  
Secondat  
Secundus 879  
Sedaine Michel Jean 422  
Sedano zob. López de Sedano  
Sedano Juan 882  
Sedeño Juan 741, 742, 838  
Sedulius Scottus zob. Sedu-  
ljusz Szkot  
Seduljusz 14. 38  
Seduljusz Szkot 42  
Sée Edmond 636, 637  
Sefardi Moseh (Piotr Alfons)  
701  
Segalá L. 1010

- Segalen Victor 609, 644, 657  
 Segovia Antonio Maria 922  
 Segovia Pedro Guillén, de 713, 754  
 Segrays Regnault Jean, de 367, 368, 378  
 Seguidillas (pieśni miłosne, hiszp.) 996  
 Ségur Sophie, de 554, 607  
 Segura Bartolomé 839  
 Segura Juan, de 764  
 Seguro Manuel A. 1123  
 Seignobos Charles 487, 548  
 Seillière E. 465, 502, 535\*, 536  
 Seixas zob. Cunha Seixas  
 Sekstyna prowaneka 263  
 Selgas y Carrasco José 928, 935  
 Sellén Francisco 1141  
 Sellés Eugenio 934  
 Selvago zob. Villegas Selvago  
 Sem Tob 706  
 Semanario de la Nueva Granada, El (czasop., hiszp.-am.) 1130  
 Semanário pintoresco, El (czasop., hiszp.) 920  
 Semănătorul (Siewca, czasop., rum.) 1196  
 Semedo Curvo 1071  
 Sempere Jerónimo 734, 735, 759  
 Sempere y Guarinos Juan, de 888  
 Sena C., de 1004  
 Sénancour Etienne Pivert, de 443  
 Sendabad 60  
 Sendeban (opow., ind.) 701  
 Seneca Lucius Annaeus zob. Seneka Młodszy  
 Seneca Marcus Annaeus zob. Seneka Starszy  
 Sénéchal Chrétien 538  
 Seneka Młodszy 5, 12, 14, 25, 35, 59, 111, 113, 116, 123, 156, 255, 271, 310, 311, 314, 326, 331, 355, 689, 707, 708, 709, 710, 742, 780, 790, 793, 802, 806, 808, 895, 931, 960, 997, 1024, 1025, 1057  
 Seneka Starszy 299, 311  
 Septuaginta 753  
 Sepúlveda zob. Ginés de Sepúlveda  
 Sepúlveda Lorenzo, de 728, 740, 754  
 Sequeira Domingo, de 1078  
 Sequeira José 1039  
 Serafino 332  
 Seroa Matilde 245  
 Seris Homero 1003\*  
 Serizay, de 349  
 Serments de Strasbourg (Przysięgi strasburskie, fr.) 273, 691  
 Sermons joyeux (parodje, fr.) 300, 301  
 Serna zob. Gómez de la Serna  
 Serpa José, de 1086  
 Serpa Pimentel António, de 1093  
 Serpa Pimentel José Freire, de 1088  
 Serra Narciso 934  
 Serranillas (pieśni, hiszp.) 710, 712  
 Serrano zob. Castro y Serrano  
 Serrano P. L. 1007  
 Serrano Tomás 873, 877  
 Serrano y Morales 1007  
 Serrano y Sanz M. 1007  
 Serrão de Castro António 1046  
 Sertillanges Antoine Gilbert 532  
 Sessa, de 795, 810  
 Setiën zob. Morales de Setiën  
 Settembrini Luigi 247  
 Settimello Arrigo, de 85  
 Séverine Rémy Guebhard Caroline, de 578  
 Sévigné de Rabutin-Chantal Marie 336, 367, 368, 369, 371\*, 372, 378, 545  
 Sevilla A. 1006  
 Shadwell Thomas 823  
 Shaftesbury Anthony Ashley-Cooper 410  
 Shakespeare William zob. Szekspir  
 Shaw Bernard 639, 644, 972, 978  
 Shelley Percy Bysshe 231, 577, 779, 828, 896  
 Siculus Lucius Marineus 716  
 Sidney Philip, Sir 736  
 Sidonius Apollinaris zob. Sydonjusz Apollinaris  
 Siedem infantów zob. Infanci z Lary  
 Siena (z) zob. Katarzyna ze Sieny, św.  
 Sienkiewicz Henryk 228, 1194  
 Sierra Justo, syn 1165  
 Siete Partidas (kodeks praw, hiszp.) 699, 700, 739  
 Sieur Théophile 336  
 Siewca (Semănătorul, czasop., rum.) 1196  
 Signorelli 817  
 Silió y Gutiérrez Evaristo 928  
 Siljusz Italikus 1066, 1072  
 Silos Miguel, de 810  
 Silos Santo Domingo, de 1008  
 Silva zob. Cruz e Silva, Gomes da Silva, Goy de Silva, Joannes de Alta Silva, Monroy y Silva, Pereira da Silva, Rebelo da Silva, Rejón de Silva i Sousa da Silva Costa Lobo  
 Silva Amado, da 1014  
 Silva António José, da 1055  
 Silva Augusto Luso, da 1093, 1094  
 Silva Bernardino, da 1060  
 Silva Cabral Matheus, da 1055  
 Silva Dias Augusto Epifânio, da 1113  
 Silva Ferraz 1087  
 Silva Gayo zob. Oliveira da Silva Gayo  
 Silva Inocência Francisco, da 1093  
 Silva Joaquim Maria, da 1113  
 Silva José Asunción 1146  
 Silva Leitão zob. Almeida G. J. B. da Silva Leitão  
 Silva Mascarenhas André, da 1051, 1052  
 Silva Medardo 1149  
 Silva Passos Manoel, da 1087, 1088  
 Silva Pinto António José, da 1104, 1113  
 Silva Sotomayor Caetano José, da 1066  
 Silva Túlio António, da 1093  
 Silva Valdés Fernán 1149  
 Silva Victor Domingo 1149, 1159  
 Silva de varios romances (zbiór romanc, hiszp.) 728  
 Silva de la Fuente Alejandro 1157  
 Silva y Toledo Juan, de 735  
 Silva-Gayo zob. Oliveira da Silva Gayo  
 Silva-Gayo Manoel, da 1100, 1101, 1102, 1103\*, 1104  
 Silveira zob. Morais Sarmento da Silveira  
 Silveira Alvar, da 1052  
 Silveira Miguel, de 837, 1046  
 Silvela Manuel 896  
 Silvestre Charles 611  
 Silvestre Gregorio 722, 758, 1020  
 Simionescu I. 1196  
 Simmel 963, 998  
 Simonet Javier 956  
 Sindrall Jacques zob. Fabre-Luce  
 Sinués de Marco Maria del Pilar 919  
 Siñerizo Juan Francisco 887  
 Sion G. 1191  
 Siruela zob. Vázquez de Siruela  
 Sirventes (pieśń służebna, prow.) 263  
 Siscar zob. Mayans y Siscar  
 Sismondí J. Ch. L. 817  
 Sizeranne zob. La Sizeranne  
 Skarga Piotr 544  
 Skop 661  
 Slavici I. 1192  
 Słowacki Juljusz 441, 463, 594, 658, 674, 767, 836, 879, 904  
 Smaragdus 41  
 Smenjand zob. Ureña y Smenjand  
 Smith Adam 425  
 Smith S. 893  
 Snoava (anegdota, rum.) 1180  
 Soares zob. Oliveira Soares  
 Soares Anibal 1107, 1109  
 Soares Celestino 1092  
 Soares de Passos Augusto 1086, 1087

- Soares de Taveirós Pay 1018  
Soeiro Gosoino 1020  
Soffici Ardengo 250\*, 251, 252  
Sofokles 16, 150, 198, 310, 325, 417, 534, 645, 760, 806, 882, 914, 1031  
Sokrates 1147  
Solalinde A. G. 1005  
Solano López F. 1145  
Solano Rodrigo 1102  
Solar zob. Marin de Solar  
Solar Alberto, del 1141, 1159  
Solar Enrique, del 1163  
Soldán zob. Paz Soldán y Uná-nue  
Soleares i muñeiras (pieśni taneczne, hiszp.) 996  
Soler Federico 934  
Solís Dionisio 883, 884  
Solís y Ribadeneira Antonio, de 783, 834, 868\*  
Solórzano zob. Castillo Solórzano  
Solórzano Pereira Juan, de 866  
Somaize Beaudeau Antoine, de 336  
Somoza José 922  
Sonet włoski 90, 91  
Sorapán de Rieros Juan 867  
Sorbul M. 1193  
Sordel de Goito 264, 266  
Sordello 90  
Sorel Albert 487, 548, 675  
Sorel George 532  
Sorel de Souvigny Charles 340, 341, 345, 346  
Soriano zob. Luz Soriano  
Sotie (rodz. dram., fr.) 300, 301  
Soto zob. Barahona de Soto  
Soto de Rojas Pedro 796, 797  
Soto y Avilés Juan Ignacio, de 862  
Soto y Calvo Francisco 1139  
Soto y Marne Francisco 873, 887  
Sotomayor zob. Carrillo y Sotomayor, Silva Sotomayor i Zayas y Sotomayor  
Sots (bractwo aktorów, fr.) 301  
Souchon Paul 650  
Souday Paul 542  
Soumet Alexandre 900  
Soupault Philippe 553, 600, 679, 680  
Souriau Maurice 545  
Souriau Paul 528  
Sousa zob. Faria e Sousa  
Sousa Bastos António, de 1104  
Sousa Camacho Diogo, de 1054  
Sousa Coutinho Lopo, de 1043  
Sousa Coutinho Manoel, de 1060  
Sousa Eduardo, de 1113  
Sousa Lobo António Maria, de 1088  
Sousa Luis, de zob. Sousa Coutinho Manoel, de  
Sousa Macedo da Costa António, de 1092, 1093, 1109  
Sousa Manoel, de 1065  
Sousa Martins 1114  
Sousa Monteiro José Maria 1104  
Sousa Viterbo 1100, 1112, 1113  
Sousa da Silva Costa Lobo António, de 1104, 1112  
Sousa de Macedo António, de 1050, 1051, 1055\*, 1058  
Southey Robert 730, 896, 899, 902  
Souto José Diogo 1095  
Soutomayor Eloy, de 1053  
Souvigny zob. Sorel de Souvigny  
Souvré zob. Sablé de Souvré  
Souza Ribert, de 659  
Soveral Luis, de 1101  
Spano zob. Guido y Spano  
Spectator (czasop., ang.) 210, 211  
Spengler Oswald 536, 963, 999  
Spenlé Jean Edouard 544  
Speranță T. 1180, 1192  
Spinoza Baruch 47, 503, 963  
Spire André 670  
Sprawki djabliska z dziurawym workiem (Obras do Diabinho da mão furada, port.) 1055  
Stacjusz 14, 43, 69, 106, 122, 255, 280, 290, 806  
Staël-Holstein Anne Louise Germaine, de 220, 386, 437, 438\*, 439, 440, 444, 577, 899, 1074  
Staël-Holstein Eric Magnus, de 438  
Staff Leopold 303  
Stăncescu 1180  
Stanciu Damian 1195  
Stapfer Paul 453  
Staromeksykańskie hieroglify 1121\*  
Stary Franciszkanin (czasop., fr.) 429  
Stary Testament 25, 27, 299, 309, 753, 1182  
Stadius Publius Papinius zob. Stacjusz  
Steel 919, 997  
Stefan z Fougères 299  
Stendhal zob. Beyle Henri  
Sterne Lawrence 407, 437, 576  
Stevenson Robert Louis 603  
Steward zob. Dugald-Steward  
Stile nuovo (Styl nowy, wł.) 92, 93, 99, 100, 101, 110, 117, 154  
Storek Wilhelm 1116  
Storni Alfonsina 1169  
Strambotto (rodz. liter., wł.) 152, 332  
Strani zob. Zuppone-Strani  
Straparola Gianfrancesco 162, 190, 774  
Strawiński Igor 533  
Strehlenau Niemsch, v. (Le-nau Nikolaus) 823  
Strentz Henri 653  
Strindberg J. A. 1165  
Strofy prowancjie 261  
Stroici Łukasz 1178  
Stroński Stanisław 258  
Strowski Fortunat 329, 502, 542\*  
Stuart zob. Marja Stuart  
Stuñiga Lope, de 711, 712  
Styl nowy (Stile nuovo, wł.) 99, 100, 101, 110, 117  
Suarès André 529, 622, 644, 676  
Suárez Bravo 928  
Suárez Calimano E. 1164  
Suárez de Figueroa Cristóbal 775, 864  
Suchier H. 274  
Sucre Dolores 1169  
Sue Eugène 460, 561, 599, 601, 602, 919, 1082  
Sueiro Emanuel 782  
Suetonius Caius Tranquillus zob. Swetonjusz  
Sully-Prudhomme René François Armand 239, 473, 475, 653, 656, 928, 1147  
Suñé Benages J. 1006  
Suñé Fombuena J. 1006  
Suñer zob. Pi y Suñer  
Supervielle Jules 604, 678  
Swedenborg Emanuel 463  
Swetonjusz 39, 710, 1024  
Swift J. 803  
Sycylja (z) zob. Diodor z Sycylii  
Sydonjusz Apollinaris 27  
Sylwester, mnich 1183  
Symboliste (czasop., fr.) 511  
Synezjusz 16  
Syntipas (Hist. siedmiu mędr-ców, grec.) 60  
Szampanja zob. Marja hr. z Szampanji  
Szaniawski Jerzy 635  
Szczepański L. 508  
Szekewiczowa 586  
Szekspir 110, 125, 212, 213, 215, 221, 222, 228, 230, 231, 253, 268, 344, 397, 398, 399, 422, 449, 466, 545, 635, 636, 640, 643, 644, 733, 736, 737, 765, 777, 786, 810, 812, 816, 822, 823, 828, 831, 878, 901, 903, 928, 931, 969, 989, 994, 1056, 1086, 1099  
Szelmowska powieść hiszpańska 391, 686  
Szelmowska powieść portugalska 1052, 1054, 1055  
Szkoła alkobaceńska (port.) 1058, 1059, 1060, 1061  
Szkoła koimbryjska (grupa poet., port.) 1095, 1096, 1098  
Szkoła romantyczna (grupa lit., hiszp.) 901  
Szkoła salmantyńska (grupa poet., hiszp.) 878, 879  
Szkoła sewilska (grupa lit., hiszp.) 778, 879, 880  
Szkoła walencjańska (grupa lit., hiszp.) 778



- Szopen zob. Chopin  
 Sztuka okradania (Arte de furtar, port.) 1055  
 Szujski Józef 836  
 Szukanie świętego Graala (Queste de Graal, fr.) 290
- Şerban, bracia 1183  
 Şezăitoarea (czasop., rum.) 1180  
 Şincai George 1185  
 Ştefan Simion 1183
- Świątobliwe widowiska (Sacre rappresentazioni, wł.) 89  
 Świeża róża, świeża róża (Rosa fresca, rosa fresca, romanca, hiszp.) 728  
 Świecicki Juljan Adolf 322, 836, 1037, 1116
- Taboada Francisco Gil, de 1131  
 Taboada Luis 953  
 Taccone Baldassaro 740  
 Tacusz Achilles 764  
 Tacyt 715, 782, 783, 803, 868, 1024, 1042, 1061  
 Tafalla Negrete Andrés José 800  
 Tafur Pero 715  
 Tagarro zob. Veiga Tagarro  
 Tagle zob. Sánchez del Tagle  
 Tailhade Laurent 511, 654  
 Tailhède Raimond, de la 647  
 Taillandier Saint-René René Gaspard Ernest 476  
 Taille Jean, de la 325, 326  
 Taine Hyppolyte 364, 422, 458, 479\*, 480, 486, 490, 494, 501, 530, 534, 548, 939, 940, 954, 1000, 1096  
 Tallemant des Réaux Gédéon 338, 371  
 Talmud 700  
 Tamayo y Baus Manuel 930, 931\*, 932, 933  
 Taniec śmierci (Danza de la Muerte, hiszp.) 705\*, 706  
 Tansillo Luigi zob. Gentil Berthomeu  
 Tańce śmierci (hiszp.) 713, 788  
 Tañedor zob. Diego el Tañedor  
 Tapia 719  
 Tapia Alejandro 1143  
 Tapia Eugenio, de 895  
 Tapia Juan, de 714  
 Taranowski 1182  
 Tarde Gabriel, de 666  
 Tardieu André 550  
 Tarragó zob. Ribera y Tarragó  
 Tàrrago y Mateos 919  
 Tárrega Francisco Agustín 778, 825  
 Tassis zob. Vera Tassis y Villaroel  
 Tassis y Peralta zob. Villamediana, hr. de
- Tasso Bernardo 151, 170, 721, 1038  
 Tasso Torquato 124, 151, 170, 171\*, 172, 173, 174, 175, 176, 177, 178, 179, 180, 184, 185, 189, 191, 196, 203, 224, 228, 237, 248, 284, 337, 346, 398, 736, 741, 749, 759, 761, 798, 818, 837, 838, 897, 947, 1052, 1066, 1074, 1086, 1126  
 Tassoni Alessandro 184, 185\*  
 Tassy zob. Garcin de Tassy  
 Tauler J. 754  
 Taveirós zob. Soares de Taveirós  
 Teatr «du Marais» (fr.) 343  
 Teatro criollo (teatr, hiszp.-am.) 1139  
 Teixeira Bastos 1098, 1113, 1115  
 Teixeira Lopes A. 1106  
 Teixeira Paschoais 1102  
 Teixeira de Queirós Francisco 1086, 1106, 1107, 1109  
 Teixeira de Vasconcelos 1086  
 Teixeira de Vasconcelos Ant. Aug. 1090, 1105  
 Tejera Diego V. 1144  
 Telégrafo mercantil, rural, político, económico e historiográfico del Río de la Plata (czasop., hiszp.-am.) 1131  
 Telles Baltazar 1060, 1061  
 Téllez Acevedo A. 881  
 Téllez Gabriel zob. Tirso de Molina  
 Tellier Jules 647  
 Temple (salon liter., fr.) 403  
 Tempo (czasop., port.) 1101  
 Temps (czasop., fr.) 542, 645  
 Tencin Guérin Alexandrine, de 392, 403  
 Tencona (tenso, tentio, contentio, — dialog. prow.) 267  
 Tenções (dialogi, port.) 1019  
 Teniers David 469, 483  
 Tennyson Alfred 910  
 Tenreiro Antonio 1043  
 Tenreiro R. M. 1003  
 Teodolet 68  
 Teodoreanu Ionel 1195  
 Teodoryk 29  
 Teokryt 140, 192, 268, 322, 333, 443, 1032  
 Tercyna włoska 110  
 Terencjusz 14, 46, 68, 69, 147, 311, 314, 737, 738, 780, 806, 807, 808, 1030  
 Terentius Publius Afer zob. Terencjusz  
 Teresa, św. (Wielka) 734, 750, 751\*, 752, 753, 754, 755, 756, 757\*, 770, 800, 812, 913, 972, 983, 1147  
 Terradas 1010  
 Terralla y Landa Esteban, de 1130  
 Tertuljan 14, 17, 18, 22, 23, 24
- Tertullianus Quinctus Septimus Florentius zob. Tertuljan  
 Testi Fulvio 183, 184  
 Tetraevanghelul (Czwórewangeljarz, rum.) 1181  
 Teurbe Tolón Miguel 1141, 1143  
 Tixeda Jerónimo, de 761  
 Texte 503  
 Thabaud zob. Latouche Thabaud  
 Thackeray W. M. 937  
 Thaon Philippe, de 298  
 Tharaud Jean 572, 573\*  
 Tharaud Jérôme 572, 573\*  
 Tharaudowie 553, 572, 573, 576, 579  
 Theodulf 38, 39  
 Théophile, sieur 336  
 Thérive André 536, 554, 616, 618\*, 649  
 Thibaud de Champagne 301, 302  
 Thibaudet Albert 538, 539  
 Thibault zob. France Anatole  
 Thierry Augustin 471, 1081  
 Thiers Adolphe 478\*  
 Thietmar z Merseburga 67  
 Thofail Aben 700  
 Thomas 285, 287  
 Thompson 878  
 Thomson Augusto 1073, 1159  
 Thomson James 420  
 Thraso (komedja, lac.) 69  
 Thyard Pontus, de 321, 325  
 Tibaldi Pellegrino 746  
 Tibullus Aulus Albius zob. Tybulla  
 Ticknor G. 774, 817, 860, 861, 868  
 Tiéghem Paul, van 543  
 Tiktin H. 1196  
 Tilbury (z) zob. Gerwazy z Tilbury  
 Timoneda Juan, de 774, 777, 778, 832, 932  
 Tinayre Marceline 578  
 Tió zob. Rodriguez de Tió  
 Tiraboschi Girolamo 777, 877  
 Tirso de Molina (Fray Gabriel Téllez) 758, 795, 805, 806, 808, 811, 814, 817, 821, 822, 823\*, 824, 825, 828, 832, 833, 862, 882, 884, 902, 915, 932, 937, 1006  
 Tiziano Vecellio zob. Tycjan  
 Tobjasz 63  
 Tocqueville Alexis, de 471  
 Todi Jacopone, da 720, 750  
 Togores zob. Roca de Togores, markiz de Molins Mariano  
 Toledo zob. Álvarez de Toledo, Asensio de Toledo, Martínez de Toledo i Silva y Toledo  
 Toledo Juan Bautista, de 745  
 Tolentino de Almeida Nicolau 1071, 1072

- Tolosa zob. Cortés de Tolosa  
 Tolstoj Lew 560, 561, 588, 597, 607, 947, 949, 963, 971, 1107, 1166  
 Tomás zob. Navarro-Tomás  
 Tomas Manoel 1052  
 Tomasz à Kempis, św. 754  
 Tomasz z Akwinu, św. 22, 54, 76, 77\*, 78, 79, 80, 81, 100, 376, 532, 533, 534, 643, 812  
 Tomasz z Celano 20  
 Tommaseo Niccolò 232  
 Tonadillas (rodz. dram., hiszp.) 885  
 Tora (zyd.) 670  
 Toreno J. M. Queipo de Llano, hr. de 896\*, 906, 923, 924  
 Tormo Elías 1008  
 Tormo y Monzó Elías 1008  
 Torner E. M. 1008  
 Toro Fermin 1157  
 Toro y Gisbert 1121  
 Torras y Bages 995  
 Torre zob. Hervás y Cobo de la Torre i Isla de la Torre  
 Torre Fernando, de la 714  
 Torre Francisco, de la 749, 799  
 Torre Guillermo, de 976  
 Torrellas Mosén Pero 712, 713, 714  
 Torres zob. Salazar y Torres  
 Torres 1007  
 Torres Bodet Jaime 1149, 1156  
 Torres Carlos Arturo 1164  
 Torres Domingo Maximiano 1071  
 Torres Naharro 778  
 Torres Naharro Bartolomé, de 740, 741, 807, 821, 1030, 1031  
 Torres Quevedo L. 1010  
 Torres y Villarreal Diego 855, 872  
 Torrezão Guiomar 1110  
 Forti Giovanni 220  
 Tostado Alonso 753  
 Toulet Jean Paul 574, 650, 651, 652  
 Tour zob. Imbart de La Tour i Warrens de La Tour  
 Tournai Guilbert, de 710  
 Tours (z) zob. Grzegorz z Tours  
 Tousseul Jean 613  
 Tovar zob. Pellicer de Salas y Tovar  
 Tovar Luis, de 839  
 Tovar Rómulo 1162  
 Tracy zob. Destutt de Tracy  
 Tracy, de 465  
 Tramoyeres L. 1008  
 Translacje (Przenosiny relikwii, lac.) 43, 44  
 Trapassi zob. Metastasio Pietro  
 Trapezunt (z) zob. Jerzy z Trapezuntu  
 Traz Robert, de 538, 583, 613  
 Trigo Felipe 856, 937, 966, 971\*, 972, 974, 985  
 Trigueros C. M. 871, 882, 884  
 Trillo Antoineta 820  
 Trillo y Figueroa Francisco, de 796, 797, 837  
 Trindade Coelho José Francisco 1108, 1109  
 Trintzius René 635\*, 636  
 Trissino Gian Giorgio 148, 149, 150\*, 151, 352, 721, 837  
 Tristan Bernard 501, 522  
 Tristán de Leonis (pow., hiszp.) 732  
 Tristan et Iseult (poem., fr.) 94, 141, 285, 544  
 Troeltsch Ernst 536  
 Trois fontaines zob. Alberic des Trois fontaines  
 Trovador (czasop., port.) 1086, 1087  
 Trovas (rodz. poet., port.) 1023, 1025, 1033  
 Troyes Chrétien, de zob. Chrétien de Troyes  
 Trubadurowie 90, 255, 256, 257, 258, 259, 301  
 Trubadurowie portugalscy 1018, 1019, 1020, 1022  
 Trueba y Cosío 918  
 Trueba y la Quintana Antonio Manuel María, de 730, 937, 941, 942, 943, 945\*, 946, 982  
 Tubino Francisco 955  
 Tucydides 710  
 Tudeschi Niccolo, de' 708  
 Tuero Tomás 952  
 Túlio zob. Silva Túlio  
 Turgenjew Iwan 489, 1157  
 Turgot Anne Robert Jacques 403, 425  
 Turia Ricardo, de 778, 808, 825  
 Turlupin 343  
 Turner zob. Matto de Turner  
 Turolodus 274  
 Turpin 280, 758  
 Turró R. 1010  
 Twardowski ze Skrzywny Samuel 839  
 Tybull 433, 1024  
 Tycjan 556, 745  
 Tysiąc i jedna noc (opow., ar.) 849  
 Tzara Tristan 679, 680\*  
 Tichindel Dimitrie 1187  
 Úbeda zob. López de Úbeda  
 Uberti zob. Fazio degli Uberti  
 Uciezka jeńca pod figurą (Ecbasis cuiusdam captivi per tropologiam, lac.) 45  
 Ugarte Manuel 983, 1122, 1145, 1152, 1153, 1160, 1163  
 Uhland J. L. 925  
 Ulitz Arnold 600  
 Uljanow Włodzimierz Iljicz (Lenin) 532  
 Ulloa Francisco 1156  
 Ulloa Pereira Luis, de 834, 871  
 Ultra (czasop., hiszp.) 976  
 Unamuno Miguel, de 684, 749, 755, 814, 815, 816, 851, 855, 951, 954, 958, 960, 961\*, 962, 963, 964, 965, 966, 967, 972, 973, 974, 980, 981, 982, 988, 998, 1000, 1011, 1139  
 Unánue zob. Paz Soldán Unánue  
 Unánue Hipólito 1131  
 Urbaneja Achelpohl Luis 1159  
 Urbano Arturo 1104  
 Urbina Izabela, de 819  
 Urbina Luis G. 1156  
 Ureche Grigore 1183  
 Ureña Salomea 1169  
 Ureña de Henríquez Salomé 1141  
 Ureña de Mendoza Nicolas 1169  
 Ureña y Smenjaud R., de 1009  
 Ureta Alberto 1149  
 d'Urfé Honoré 140, 190, 337, 338, 339\*, 340, 352, 736  
 Uribe zob. Orrego de Uribe  
 Urquijo Julio, de 1007  
 Urrea zob. Jiménez de Urrea  
 Urrea Jerónimo, de 757  
 Urrea Pedro Manuel, de 711  
 Urrecha Federico 953  
 Urteaga Horacio H. 1168  
 Usca Paucar (dram., hiszp.-am.) 1129  
 Utray Jáuregui N. 1004  
 Uziel Jacobo 840  
 Uztarroz Andrés, de 784  
 Vaca de Guzmán José María 875, 876, 877, 884  
 Văcărescu Enăchită 1184  
 Văcărescu Iancu 1188  
 Vadé Jean Joseph 424  
 Vaihinger Hans 529  
 Vair Guillaume, du 328  
 Valbom zob. d'Avila de Valbom  
 Valdeflores 871  
 Valdegamas zob. Cortés Juan Donoso, markiz de Valdegamas  
 Valdelomar zob. Valladares de Valdelomar  
 Valdepeñas Rodrigo, de 713  
 Valdés zob. Fernández de Oviedo y Valdés  
 Valdés Alfonso, de 718, 741  
 Valdés Antonio 1129  
 Valdés Gabriel de la Concepcion 1143  
 Valdés Juan, de 718, 741, 742, 746, 986, 997  
 Valdés Leal 1008  
 Valdés Leal Juan, de 788  
 Valdés Luis, de 853  
 Valdés Santiago 1168  
 Valdes z Metzu 75  
 Valdivielso José, de 754, 825, 832, 838, 839, 840  
 Valencia Guillermo 1145, 1148

- Valencia Pedro, de 795  
Valenciano zob. Vidal y Valenciano  
Valente dos Santos António 1089  
Valera Diego, de 708, 733  
Valera Luis 975  
Valera y Alcalá Galiano Juan 744, 755, 885, 901, 913, 936, 937, 938, 940, 941, 942, 944, 946, 947, 951, 955, 973, 975, 982, 990, 998, 1147  
Valerius Maximus zob. Walerjusz Maksymus  
Valéry Paul 536, 538, 539, 540, 542, 554, 649, 654, 655\*, 656, 657, 658, 661, 666, 667, 676, 963  
Valla Filelfo 708  
Valla Lorenzo 130\*  
Valladares Antonio 881  
Valladares Luis 918  
Valladares de Valdelomar Juan 850  
Valladolid Juan, de 714  
Vallador Sánchez Gustavo 1148  
Valle zob. Montes del Valle i Zarco del Valle  
Valle Eduardo, del 1141  
Valle Moura, de 1048  
Valle-Inclán Ramón, del 937, 941, 964, 973, 975, 976, 986\*  
Valle y Caviedes Juan, del 1130  
Valledor zob. Cotarelo y Valledor  
Vallejo zob. Cánovas y Vallejo  
Vallejo César 1149  
Vallès Jules 596  
Valles Pedro 730  
Vallette zob. Rachilde Eymery Vallette  
Vallotton Benjamin 614  
Valmar zob. Cueto Leopoldo Augusto, de, markiz de Valmar  
Valmer zob. Binet-Valmer  
Valois George 541  
Valvasone Erasmo, da 838  
Vandal Albert 548  
Vanderem Ferdinand 542  
Vanegas Alejo 735, 741  
Vanguardia, La (czasop., hiszp.) 1000  
Vannetti 877  
Vaqueiras (de) zob. Raimbaut de Vaqueiras  
Varchi Benedetto 749  
Varela Juan Cruz 1133, 1142  
Vargas zob. Agreda y Vargas i Rodríguez de Vargas  
Vargas Moisés 1156  
Vargas Vila José María 1164, 1165  
Variat Jean 611, 612  
Varlaam, metrop. 1183  
Varona Enrique José 1144, 1165  
Vasari Giorgio 170  
Vasconcel(Dos) zob. Botello Moraes Vasconcelos, Ferreira de Vasconcelos, Leite de Vasconcelos, Mendes de Barbuda e Vasconcelos, Méndez de Vasconcellos, Michaëlis de Vasconcelos i Teixeira de Vasconcelos  
Vasconcelos Abreu Guilherme Augusto, de 1093  
Vasconcelos António, de 1058  
Vasconcelos Joaquim, de 1113  
Vasconcelos José 1152, 1153, 1154, 1165  
Vasseur Armando 1149  
Vaudoyer Jean Louis 582, 664  
Vaugelas Claude France, de 349, 350  
Vautel Clément 553, 575\*  
Vauvenargues de Clapiers Luc, de 330, 402, 403  
Vaz Ferreira María Eugenia 1169  
Vaz de Carvalho Maria Amália 1110  
Vázquez de Contreras 757  
Vázquez de Siruela Martín 794  
Veber Pierre 501, 622  
Vega zob. Garcilaso de la Vega, Huerta y Vega, Lasso de la Vega i López de Vega  
Vega Bernardo, de la 761  
Vega Carpio Juan, de 819  
Vega Carpio Lope Félix, de 337, 342, 343, 345, 684, 723, 724, 728, 729, 730, 736, 740, 741, 744, 746, 754, 756, 758, 761, 763, 764, 774, 775, 776, 777, 778, 779, 780, 781, 788, 791, 792, 795, 796, 797, 798, 803, 805, 806, 807, 808, 809, 810, 811, 812, 813, 814, 816, 817, 818, 819\*, 820, 821, 822, 823, 824, 825, 826, 827, 828, 830, 832, 833, 835, 837, 838, 839, 840, 841, 844, 851, 852, 854, 860, 861, 862, 864, 867, 882, 883, 884, 885, 902, 913, 930, 954, 987, 1006, 1050, 1053, 1126, 1129  
Vega Joseph, de la 868  
Vega Ricardo, de la 935  
Vega Ventura, de la 900, 915, 916, 917\*, 918, 924, 935  
Vegas zob. Gutiérrez de Vegas  
Vehí zob. Coll y Vehí  
Veiga Tagarro Manoel, da 1050  
Veintemilla de Galindo Dolores 1170  
Velarde zob. Hurtado de Velarde  
Velarde José 928  
Velasco zob. Cáncer y Velasco, Cortacero y Velasco i Velázquez de Velasco  
Velázquez Bosco R. 1008  
Velázquez Diego Rodríguez, de 514, 704, 775, 785, 821, 866, 895, 937, 952  
Velázquez L. J. 877  
Velázquez Samuel 1162  
Velázquez de Velasco Luis José 883, 888, 889  
Vélez de Guevara Luis 390, 805, 824, 825, 833, 857, 864, 882  
Velho Alvar 1043  
Vellarde Fernando 928  
Vellos Rodrigo 1114  
Venantius Fortunatus zob. Wenancjusz Fortunat  
Vencidos da vida (Zwyciężeni przez życie, grupa poet., port.) 1096, 1100, 1101\*, 1105, 1112  
Venegas zob. Vanegas  
Venerabilis zob. Petrus Venerabilis  
Ventadorn Bernard, de 256, 259\*, 260, 261, 262, 264, 269, 270  
Ventadour (z) zob. Marja z Ventadour  
Vera F. 1010  
Vera Juan, de 796  
Vera Tassis y Villaroel Juan, de 828  
Vera y Figueroa hr. de la Roca Juan Antonio, de 837, 838, 869  
Vera y Pintado Bernardo, de 1133  
Verague Pedro, de 706  
Vérane Léon 653  
Verdager Jacinto 996  
Verde J. J. Cesário 1100, 1102  
Verdi Giuseppe 235, 485, 914  
Verdugo zob. Liñán y Verdugo  
Verga Giovanni 244, 245  
Vergara Francisco, de 718  
Vergara G. M. 1007  
Vergara y Salcedo Sebastián Ventura, de 799, 827  
Vergilius Publius Maro zob. Wergiljusz  
Vergne zob. La Fayette Pioche de La Vergne  
Verhaeren Emile 518, 519\*, 622, 666, 667, 669, 670, 676  
Véritable Père Duchesne (czasop., fr.) 429  
Verlaine Paul 304, 473, 476, 504, 505, 507\*, 508, 509\*, 514, 516, 545, 585, 652, 658, 659, 661, 664, 947, 1086, 1101, 1102, 1146, 1147, 1148, 1165  
Vermeil Edmond 544  
Verne Jules 555  
Verneuil Louis 623, 624, 625  
Verney Luís António 1066, 1067\*  
Verona Giacomino, da 87  
Verona Guido, da 252\*  
Verri Pietro 210, 213  
Vers (wiersz, prow.) 261  
Vers libre (forma wiersz., fr.) 521

- Versi sciolti (rodz. wiersza, wl.) 721
- Verso suelto (rodz. wiersza, wl.) 720, 722
- Vezilla Castellanos Pedro, de 758, 836
- Vézinet 941
- Vial Ramón 1167
- Viale António José 1093
- Viana zob. Amorim Viana i Gonçalves Viana A. dos Reis
- Viana Antonio, de 761
- Viana Javier, de 1140, 1157, 1160, 1161
- Vianey 503
- Viața Nouă (Życie Nowe, czasop., rum.) 1196
- Viața Românească (Życie Rumuńskie, czasop., rum.) 1196
- Viau Théophile 342
- Viaud Julien zob. Loti Pierre
- Vicente Gil 730, 741, 1020, 1023, 1024, 1028, 1029, 1030, 1031, 1032, 1056, 1087, 1093, 1103, 1104, 1113
- Vichy-Chamrond zob. Deffand de Vichy-Chamrond
- Vico Giambattista 73, 178, 208, 209, 210, 253, 437, 470, 471, 1096
- Victoria zob. Ovando Santarén Juan de la Victoria
- Vicuña Mackenna Benjamín 1168
- Vida Marco Girolamo 151\*, 152
- Vida de Santa Maria Egipcjaca (Żywot Marji Egipcjanki, hiszp.) 693
- Vida y Verdad (czasop., hiszp.-am.) 1165
- Vidal Angelina Casimiro 1110
- Vidal Pierre 256, 259, 260, 268, 1018
- Vidal de La Blache Paul, de 550
- Vidal y Valenciano 934
- Vidales Luis 1149
- Vidart Luis 955
- Vieira António 1056, 1057\*, 1063
- Vieira José Augusto 1109
- Vieira de Castro José Cardoso 1084
- Viélé-Griffin François 512, 659, 660, 1101
- Vieux-Colombier (teatr, fr.) 622
- Vigna Pier, della 90
- Vigny Alfred, de 226, 439, 455, 456\*, 457, 514, 522, 653, 656, 662, 892, 896, 926, 928, 1080, 1097, 1103
- Vilancetes (rodz. poet., port.) 1023, 1033
- Vildósola Carlos Silva 1164
- Vilfrac Charles 539, 623, 629, 632\*, 633, 634, 636, 638, 667, 668
- Villa Benito 754
- Villa-Amil y Castro José 953
- Villaespesa Francisco 976, 1148
- Villafañe Carlos 1155
- Villagra Gaspar, de 761, 838, 1128
- Villalba Bartolomé, de 758
- Villalobos 792
- Villalobos Francisco, de 742, 997
- Villalobos Simón, de 867
- Villalón Cristóbal 718, 850, 855
- Villalpando Juan, de 714
- Villalpando Mosén Juan, de 712
- Villalta zob. García de Villalta
- Villamartin Isabel, de 994
- Villamediana Juan de Tassis y Peralta, hr. de 795, 796, 825, 913
- Villancicos (rodz. wiersza, hiszp.) 721, 722
- Villandrando zob. Rojas Villandrando
- Villanella (forma liryki ludowej, wl.) 152
- Villani Giovanni 93, 127, 1026
- Villani Matteo 127
- Villanova Arnold, de 65
- Villanueva 896
- Villanueva Carlos A. 1168
- Villanueva Jaime 889
- Villanueva Joaquín 889
- Villanueva Juan, de 871
- Villanueva Laureano 1168
- Villar E. H., del 1008, 1010
- Villar Francisco, del 795
- Villari Pasquale 248
- Villaroel zob. Ortiz Gallardo de Villaroel i Vera Tassis y Villaroel
- Villaroel José, de 884
- Villarroel zob. Torres y Villarroel
- Villarroel 875, 877, 889
- Villars zob. Willy Gauthier-Villars
- Villaviciosa José, de 841
- Villaviciosa Sebastián, de 834
- Villayán Jerónimo, de 825
- Villedieu, de, pani 763
- Villegas zob. Fernández de Villegas i Quevedo y Villegas
- Villegas Antonio, de 722, 736, 851
- Villegas Esteban Manuel, de 798
- Villegas Selvago Alonso, de 741
- Villehardouin Geoffroi, de 294
- Villemain Abel-François 472
- Villena zob. Fernández Pacheco de Villena i Garrido de Villena
- Villena Enrique de Aragón, markiz de 707, 708, 709, 710, 720, 888
- Villetard Pierre 582
- Villiers de l'Isle-Adam Auguste, de 473, 493, 494, 514, 566
- Villon François 303\*, 304, 305, 309, 475, 508, 545, 561, 650, 652, 713, 1004, 1143
- Vimioso, hr. de zob. Portugal Francisco, de
- Vincent Ephrem 1116
- Vinci zob. Leonardo da Vinci
- Vinent zob. Hoyos y Vinent
- Viñuales 1009
- Virgili 1010
- Virrès George 613
- Virués Cristóbal, de 759, 761, 778, 779, 806, 807, 809
- Visan Tancred, de 660
- Vising Johan 1116
- Vitae (Żywoty, lac.) 36, 43
- Vitalis z Blois 69
- Vitellion zob. Witeljon
- Viterbo Anno, de 1059
- Vitrac Roger 645, 681
- Vitry Jacques, de 67, 70, 71, 292, 298
- Vivero zob. López de Vivero
- Vives Luis 717\*, 718, 735, 746, 880, 895, 1006, 1009
- Vives y Escudero A. 1008
- Vivonne zob. Rambouillet de Vivonne
- Vlahuță Al. 1193\*
- Voce (czasop., wl.) 250
- Vogue (czasop., fr.) 511
- Vogüé Melchior, de 1000
- Voinești zob. Brătescu-Voinești
- Voisins Auguste Gilbert, des 601
- Voiture Vincent 336, 337, 339, 341, 349
- Volney de Chasseboeuf Constantin François, de 421, 422, 900
- Voltaire François Marie Arouet zob. Wolter
- Volta (rodz. poet., port.) 1023
- Voragine Jakób, de 73
- Voz de la caridad, La (Głos Litości, czasop., hiszp.) 954
- Vozmediano 774
- Vrăji (wróżby, rum.) 1180
- Wace (Gace) 284
- Waganci 56
- Wagner Richard 109, 198, 503, 504, 544, 587, 791, 983
- Walahfrid Strabo 38, 39, 40, 65, 81
- Walerjusz Maksymus 14, 16, 59, 1024
- Walther Baltazar 1182
- Ward zob. Radcliff Ward
- Warlam zob. Barlaam
- Warrens de La Tour du Pil Louise Eléonore, de 414
- Watteau Jean Antoine 878
- Wawrzyniec, św. 25
- Weber K. M. F. E. 775
- Wegecusz 1024
- Weil 624

- Weiss 624  
 Wejście do Hiszpanji (Entrée d'Espagne, fr.) 88  
 Wells Herbert George 555  
 Wenancjusz Fortunat 30, 38  
 Wergenjusz P. P. 1025  
 Wergiljusz 10, 12, 13, 14, 19, 21, 26, 28, 38, 43, 45, 81, 85, 95, 105, 106, 107, 112, 113, 115, 118, 122, 123, 133, 135, 139, 140, 143, 152, 175, 183, 192, 211, 214, 215, 280, 293, 309, 311, 314, 322, 333, 470, 477, 543, 708, 710, 737, 739, 748, 749, 756, 760, 897, 1023, 1024, 1032, 1038, 1045, 1066, 1068, 1070, 1073, 1074, 1086, 1128, 1133  
 Weronia (z) zob. Guarino z Weronry  
 Werth Léon 558, 559  
 Weryzm (kierunek lit., wł.) 242, 244  
 Weyer zob. Constantin-Weyer  
 Weyl 624  
 Weyssenhoff Józef 544  
 White Blanco zob. Blanco y Crespo  
 Whitman Walt 666, 1154, 1165  
 Wieland Christoph Martin 1072, 1073  
 Wiener 624  
 Wiersz prowancki 261  
 Wiertz Antoine Joseph 493  
 Wilde Oskar 497, 976, 978, 1165  
 Wilhelm z Blois 69  
 Wilhelm z Cabestanh 256, 260  
 Wilhelm z Champeaux 48, 49  
 Wilhelm z Malmesbury 67  
 Wilhelm IX z Poitiers 255, 256, 259, 260, 261, 268, 269  
 Willstätter 1010  
 Willy Gauthier-Villars Henry 555  
 Wilson Thomas Woodrow 534  
 Wincenty Ferrer, św. 753, 1024  
 Wincenty z Beauvais 74, 76, 93, 1024  
 Wines Enoch Cobb 954  
 Witeljon 65  
 Wizja pustelnika (Revelación de un Ermitaño, hiszp.) 706  
 Włoska kancona 90, 91  
 Włoska oktawa 124  
 Włoska opera 196  
 Włoska tercyna 110  
 Włoski dytyramb 191  
 Włoski język 85, 86, 100, 101  
 Włoski sonet 90, 91  
 Wolf Pierre 625, 730  
 Wolter 202, 206, 211, 344, 379, 382, 384, 385, 387, 388, 389, 390, 394, 397, 398\*, 399, 400, 401\*, 402, 403, 404, 408, 410, 411, 419, 422, 434, 453, 491, 522, 539, 542, 543, 570, 573, 588, 604, 644, 699, 718, 760, 805, 828, 872, 874, 880, 882, 883, 897, 900, 907, 946, 1064, 1065, 1073, 1074, 1084  
 Wordsworth William 749, 896  
 Wormacja (z) zob. Burkhard z Wormacji  
 Worms René 527  
 Wouthers A. Fr. 836  
 Wulgata 753  
 Wycherley William 397, 836  
 Wyse Bonaparte 478  
 Wyspiański Stanisław 344, 1196  
 Xenes Nieves 1170  
 Xenius zob. d'Ors Eugenio  
 Xenopol A. 1192  
 Ximénez zob. też Giménez i Jiménez  
 Ximénez de Cisneros Francisco 716, 717\*, 718, 753, 872  
 Ximeno Vicente 888  
 Xufre del Águila Melchor 1129  
 Ya se salen de Castilla (Już opuszczają Kastylię, romanc., hiszp.) 725  
 Yagüe de Salas Juan 758  
 Yamata Kikou 609  
 Yanguas zob. Eguilaz y Yanguas i López de Yanguas  
 Yáñez y Ribera zob. Alcalá Yáñez y Ribera  
 Yepes Alvarez Juan, de zob. Cruz Juan, de la  
 Yepes José Ramón 1137, 1141, 1154  
 Yerovi Leónidas A. 1156  
 Young Edouard 215, 437, 878, 879  
 Yráyroz Fiacro 979  
 Yver de Bergevin Huzard Antoinette (Colette) 578  
 Yxart José 956  
 Zabala y Lera Pio 1007  
 Zabaleta Juan, de 834, 858, 859  
 Zablocki Franciszek 362  
 Zagala Bernardim 1104  
 Zaldumbide Gonzalo 1118, 1121, 1161, 1164  
 Zaldumbide Julio 1143  
 Zaleski Józef Bohdan 241, 674  
 Zamacois Miguel 645  
 Zambrana zob. Pérez de Zambrana  
 Zamfirescu D. Duiliu 1194  
 Zamora zob. Zavala y Zamora  
 Zamora Antonio, de 823, 835, 881  
 Zamora Lorencio, de 758  
 Zanne I. 1180  
 Zapater y Gómez F. 1008  
 Zárate zob. Gil y Zárate, López de Zárate i Ortiz de Zárate  
 Zárate 924  
 Zárate Agustín, de 743  
 Zárate y Castronovo Fernando, de 834  
 Zarco del Valle 924  
 Zarzuelas (rodz. dram., hiszp.) 806, 826, 836, 932, 935, 979  
 Zavala y Zamora Gaspar 881  
 Zavaleta zob. Zabaleta  
 Zavaleta zob. Erauso y Zavaleta  
 Zavaleta 898  
 Zavier Emile 607  
 Zawistowska Kazimiera 514  
 Zayas Antonio, de 976  
 Zayas y Sotomayor María, de 775, 861  
 Zdobycie Pampeluny (Prise de Pampelune, fr.) 88  
 Zedlitz J. Chr., v. 836  
 Zegadłowicz Emil 662, 1195  
 Zenea Juan Clemente 1143  
 Zeno Apostolo 196  
 Zenon 656  
 Zerega-Fombona Alberto 1122, 1166  
 Zevallos zob. Reyna Zevallos  
 Ziegler Henri, de 613  
 Ziegler Léopold 536  
 Zimmer 285  
 Zilot Románul 1186  
 Zimmer Bernard 623  
 Złota legenda (Legenda aurea, lac.) 36, 43, 60, 73  
 Znoava (anegdota, rum.) 1180  
 Zola Emile 242, 482, 487\*, 488, 498, 552, 556, 557, 561, 569, 612, 613, 632, 667, 937, 939, 940, 941, 968, 1094, 1099, 1103, 1104, 1107, 1147, 1156, 1157, 1161  
 Zorrilla zob. Rojas Zorrilla  
 Zorrilla 730, 892, 900, 914, 927, 935  
 Zorrilla José 823, 1135, 1136, 1140  
 Zorrilla de San Martín Juan 1141  
 Zorrilla y Moral José 908, 909, 910, 911\*, 912, 913  
 Zorzi 877  
 Zschokke Heinrich 633  
 Zuccaro Federico 746  
 Zuccoli Luciano 252  
 Zuleta Eduardo 1162  
 Zumárraga Juan, de 1129  
 Zumeta César 1165  
 Zúñiga zob. Ávila y Zúñiga i Ercilla y Zúñiga  
 Zuppone-Strani 1116  
 Zurara Gomes Eannes, de 1021, 1022, 1025, 1026  
 Zurbarán Francisco 25, 469, 756, 775, 858, 985, 1008

- Zurita Jerónimo 784  
 Zurita y Haro Fernando Jacinto, de 864  
 Zweig Stefan 639  
 Zwyciężeni przez życie (Vencidos da vida, grupa poet., port.) 1096, 1100, 1101\*, 1105, 1112
- Zeleński-Boy Tadeusz 305  
 Zeromski Stefan 243, 559, 560, 621, 630, 686
- Zonglerzy 90, 256, 257, 258, 259, 276  
 Życie Nowe (Viața Nouă, czasop., rum.) 1196  
 Życie Rumuńskie (Viața Românească, czasop., rum.) 1196  
 Żywot Marji Egipcjanki (Vida de Santa Maria Egipcjiaca, hiszp.) 688, 693  
 Żywot mniszy Wilhelma (Moniagne Guillaume, fr.) 275, 276, 282
- Żywot św. Aleksego (fr.) 273, 275  
 Żywot św. Dunstana (łac.) 44  
 Żywot św. Hildefonsa (hiszp.) 693  
 Żywot św. Krzysztofa Waltera (łac.) 43  
 Żywoty św. Róży Limańskiej (hiszp.-am.) 1129  
 Żywoty świętych (Vitae, łac.) 36, 43, 44  
 Żywoty świętych (hiszp.) 693  
 Żywoty świętych (port.) 1025



**INSTYTUT  
 BADAŃ LINGWISTYCZNYCH PAN**  
 Biblioteka  
 ul. Nowy Świat Nr 72  
 00-330 Warszawa  
 Tel. 26-68-63, 26-62-81 w. 42



3





K  
8136  
2R