



**W I E L K A  
L I T E R A T U R A  
P O W S Z E C H N A  
W Y D A W N I C T W O Z B I O R O W E  
I L U S T R O W A N E**



**TOM 4/1**

**ZESZYT 35**

**NAKLAD KSIĘGARNI TRZASKI, EVERTA I MICHAŁSKIEGO  
WARSZAWA, KRAKOWSKIE-PRZEDM.13, HOT. EUROPEJSKI**



# WIELKA LITERATURA POWSZECHNA ILUSTROWANE WYDAWNICTWO ZBIOROWE

W OPRACOWANIU:

Prof. Dr. E. Biedrzyckiego, Prof. Uniw. ks. Dr. J. Bromskiego, Prof. Uniw. Dr. Al. Brücknera, Doc. Uniw. Dr. St. Czarnowskiego, Prof. Uniw. Dr. Fr. Doubeka, Al. Chojnackiego, Dr. Ottona Forst-Battaglij, Prof. Uniw. Dr. G. Gesemanna, Prof. Dr. T. Grzebieniowskiego, Dr. K. Kintopf-Zawistowiczowej, Prof. Dr. St. Kołaczkowskiego, Prof. Uniw. Dr. R. Levyego, Prof. B. Łepkiego, Prof. Uniw. Dr. M. Manna, Prof. Uniw. ks. Dr. W. Michalskiego, Prof. Uniw. Dr. J. Morawskiego, Członka Węg. Akad. Umiejętn. Dr. E. Pintera, Prof. Uniw. M. Popławskiego, Prof. Uniw. Dr. E. Porębowicza, Doc. Uniw. Dr. B. Richtera, Doc. Uniw. Dr. St. Schayera, Dr. E. Słuszkiewicz, Prof. Uniw. J. Szerudy, Prof. Uniw. Dr. A. Śmieszka, Prof. Uniw. Dr. Wł. Tarnawskiego, Prof. Dr. I. Wajnberga, Prof. K. Winiewicz, Prof. Uniw. Dr. T. Zielińskiego, R. Ziemkiewicz i innych.

POD REDAKCJĄ DRA STANISŁAWA LAMA

CAŁOŚĆ OBEJMUJE 4 TOMY

(TOM OSTATNI  
ANTOLOGJA LITERATURY WSZECHŚWIATOWEJ)

☆

DOTYCHCZAS UKAZAŁ SIĘ  
TOM I-SZY

(STRON 1—831, TRZYSTA ILUSTRACJI TEKSTOWYCH  
I 11 PLANSZ NA KREDZIE)

☆

TOM PIERWSZY  
ZAWIERA HISTORJĘ LITERATUR WSCHODU  
ORAZ LITERATURY KLASYCZNE

CENA TOMU W OPRAWIE PŁÓCIENNEJ Z BOGATO  
ZŁOGONYM GRZBIETEM SKÓRZANYM ŻŁ 98—

ZESZYT TRZYDZIESTYPIĄTY

(TOM IV, ZESZYT 1; STR. 1—64)

zawiera

Prof. Uniw. Dr. Aleksander Brückner: LITERATURA POLSKA

oraz TABLICE:

- 1) Adam Mickiewicz (według portretu J. Kamińskiego z r. 1850)
- 2) Autograf «Improwizacji»

CZYTELNIA

## LITERATURA FRANCUSKA NAPISAŁ EDWARD PORĘBOWICZ

nyb. 82/89 (091)  
Porębowicz

Biblioteka Pedagogiczna w Radomiu  
nr inw.: K - 15126



BGZs 15126

OKRES I. (WIEK IX—XIV).



15126

82(091)

Najstarsze zabytki. «Chansons de geste». Kroniki rymowane. Romans bretoński. Romans pseudo-historyczny. Romans zwierzęcy. «Fableaux». «Romans o róży». Historjografia. Literatura pouczająca. Teatr. Liryka. Literatura a życie.

LITERATURA francuska zaczyna się z pierwszym tekstem, powstałym na gruncie galo-romańskim. Jest nim, pominąwszy glosy i drobne ułamki treści religijnej — tekst t. zw. «Przysięg strasburskich» (Serments de Strasbourg, 842 r.). Synowie Ludwika Pobożnego, Karol Łysy i Ludwik Niemiecki, zawierają sojusz przeciw uroszczeniom brata Lotara. Przysięgi są zredagowane w dwu częściach i w dwu językach: francuskim i niemieckim, osobno dla książąt i rycerstwa. Skryba kancelaryjny, dla nadania im powagi, starał się zachować formy łacińskie, z pod których jednak udaje się filologom wydobyć brzmienie francusko-wschodniego dialektu:

«Pro Deo amur et pro christian poblo et nostro commun saluament, d'ist di en avant» etc.

Dalej z X wieku pochodzi «Kantylena o św. Eulalji», poemat rytmiczny. Eulalja, to ta sama, którą opiewał był Prudencjusz, z pięknym zakończeniem, jak to król pogański, Maximian, kazał ją spalić, jednak nie zgorzała, gdyż nie było w niej winy, zaczęła została ścięta — «na co już pozwoliła» i gołąbką uleciała ku niebu.

«Buona pulcella fut Eulalia  
Bel auret corps bellezour anima».

Każdy wyraz jest tam uciechą językoznawcy». Buona — to przykład dyftongi-zacji, «pulcella» — zastąpiło klasyczne «virgo», «fut» — z wartością czasu przeszłego niedokonanego, «avret» — plusquamperfectum z wartością imperfectum, «bellezour» — przedstawia stopień wyższy od «bellus», «bellatus», zamiast klasycznego «pulcher»; «anima» liczy się 2-zgłoskowo.

Z tegoż czasu 2 utwory w strofach 8-zgłoskowych, w wierszach asonansowych: «O Męce Pańskiej» i «O męczeństwie św. Ludgara». Potem z XI w. «Żywot św. Aleksego», poemat 10-zgłoskowy, asonansowy w strofach 5-cio-wierszowych, po mistrzowsku zrekonstruowany przez Gastona Parisa na dialekt

11

18







bohater największego cyklu, kamień węgielny teorii Bédiera, w eposie «Couronnement», należącym do najstarszych a więc obiecującym najniezawodniejsze znamiona kleryckiego pochodzenia, przybywa do Rzymu z 40 rycerzami. Stolica Piotrowa jest właśnie oblężona 100-tysięcznym wojskiem pogańskim. Bohater waha się z odsieczą, ale papież skłania go, udzielając niesłychanej dyspensy: wolno mu będzie «co dnia jeść mięso i zadawać się z niewiastą, ile zechce». Takie było u żonglera znawstwo prawa kanonicznego, żaden zaś mnich w niem go nie objaśnił.

Że «chansons de geste» urabiały się do kształtu dzisiejszego na drogach pielgrzymów, po świetnych wywodach autora «Légendes» nie może ulegać wątpliwości; trudno jednak pogodzić się z myślą, aby tam się poczęły. Żonglerowie śpiewali na odpustach. Ale nieskończenie wiele świadectw głosi także, jak to śpiewywali po dworach książęcych, na biesiadach, weselach. Cóż było tematem śpiewu żonglera? Zapewne losy zawadjackie rycerza: przedsięwzięcia zuchwałe, pojedynki, zwycięstwa, poświęcenia nadludzkie, wszystko wychodzące na chwałę rodu, *la geste*. Pierwsza «chanson de geste» była ułożona dla interesu, ale interesu pana domu, gdzie żongler ze swemi skrzypkami zawitał. Zanim powstał cykl Wilhelma na Via Tolosana, już przedtem Wilhelm i jego «geste» byli opiewani po zamkach rycerskich.

Byłbym zatem skłonny za źródło epiki starofrancuskiej uważać podanie o zdarzeniu historycznym, ale nie jakieś nieokreślone podanie ludowe, tylko podanie ródowe.

Rdzeniem pieśni jest udział protoplasty rodu w pewnych zdarzeniach dziejowych: wojna przeciw Sasom, Normanom, Saracenom, udział w wojnach krzyżowych. Albo wojny i zajazdy sąsiadów. Albo walki wasalów przeciw następcom Karola Wielkiego. Całemu kompleksowi interesów rodowych żongler służył rapsodem, jak trubadur sirventesem; zna on doskonale wszystkie familje, związane węzłami pokrewieństwa lub lennictwa, jak np. w cyklu lotaryńskim; wie, kiedy i przeciw komu należy się prawo odwetu. W przerabianych lub późnych pieśniach pamięć stosunków rodowych oczywiście się zaciera; miejsce prawdziwych zajmują postacie fikcyjne, ale żongler tym setkom nazwisk nadaje pozory autentyczności, układa galerję antenatów domu, któremu służy. Do owego więc rdzenia, mającego doniosłość powszechną, narodową czy też partykularną, familijną, przystępują tematy epiczne, konwencjonalne: temat pochodzenia rodu od wróżki, istoty zaziemskiej («Berta z dużą stopą», «Partenopeus», «Gotfried z Bouillonu»); temat banicji («Mainet», «Ogier», «Floovent»); temat zdobywania żony saraceńskiej («Prise d' Orange»); temat «ślubu rycerskiego» («Covenanz Vivien», może także «Covenanz Roland»); temat zdrady («Roland», «Couronnement», «Macaire»); temat wstąpienia do klasztoru («Moniage Guillaume», «Girard de Rossillon», «Raoul de Cambrai»). Potem komunały, wracające ustawicznie: roki królewskie w porze Wielkiej Nocy lub Zielonych Świąt, turnieje, zabawy rycerskie, pojedynki, sądy Boże, bitwy, oblężenia zamków, niewola i oswobodzenie rycerzy chrześcijańskich, zwycięstwa, przymusowy chrzest wodzów i wojsk saraceńskich, odbywający się pod grozą utraty głowy, prędkie zakochania popędliwych księżniczek pogańskich, zdobywanie konia, miecza, zbroi, świętych relikwii. W najpóźniejszych «chansons de geste» — żywioty fantastyczne i cudowne: zaklęte zamki, pierścienie, niewidki i rogi, podstępni i złośliwi czarownicy, dobrotliwe karły i wróżki. Z tych rysów układał



Grupa muzyków, przerysowana z ilustracji w Bibliotece Narodowej w Paryżu, według kapitelu z kościoła św. Grzegorza w Boscherville.

się styl ogólny; dla każdego cyklu istnieją pewne typy odmienne, ale naogół krzyżują się, znajomość całej bowiem materji epicznej była powszechna, żonglerowie-odtwórcy znali po kilkadziesiąt pieśni. Stąd jednostajność większa niż w innych gatunkach poetyckich. Z dzisiejszej masy można te rysy wyhuskać, każda scena najbanalniejsza, np. jednakowe opisy bitew i pojedynków musiały być w swym kształcie pierwotnym prostsze, niejako szematyczne.

Przykład w bardzo starym eposie «Gormond et Isembard»: gest natarcia, uderzenie, przebiecie, oddanie giermkowi zdobytego konia i zbroi, powrót do pierwszej pozycji, oczekiwanie nowego szermierza. Albo symetryczne pierwsze harce w «Rolandzie»: utarczki Rolanda, Oliviera, Turpina etc., mające tak wiele podobieństwa ze scenami «Iljady», jakkolwiek Homer nawet z imienia rzadko żonglerom był znany.

Wszystką materję epiczną zdawna starano się ułożyć w ramy podziału. Odkąd Karol Wielki przestał być legendarnym półbogiem, zmienił się podział cyklów epickich. Nie obowiązuje dziś podział na cykl królewski i cykle feodalne. Charlemagne jest właściwie zawsze obecny w kulisach akcji; w najstarszych «chansons de geste», jako olbrzym 100-letni z brodą falistą («à la barbe fleurie», spadającą na piersi, potem coraz mniejszy, dziecienniały, uparty, niedołyżny, mściwy. W tej skarłatej postaci występuje u Bojarda i Ariosta. Zmieniły się bowiem stosunki prawno-polityczne i społeczne w owych wiekach powstawania, rozwoju i upadku epopei: XII i XIII w. Podział dzisiejszy jest następujący: I. Pieśni najstarsze («Pieśń o Rolandzie», «Pielgrzymka Karola Wielkiego do Jerozolimy», «Koronacja Ludwika», «Gormond i Isembard»). II. Pieśni feodalne: z jednej strony bunt baronów przeciw cesarzowi, z drugiej zatargi sąsiedzkie, zajazdy, zabójstwa, akty zemsty. III. Pieśni o zdobywaniu relikwii. IV. Pieśni o wojnach krzyżowych. W późnym okresie żonglerowie wyróżnili cykl zdrajców i cykl wiernych wasalów. Siedzibą rodową pierwszych jest Moguncja (Mayence), siedzibą drugich Clermont, stąd w epopei włoskiej Maganzesi i Chiaramontesi. Cykle powiększają się tym sposobem, że do pierwotnej pieśni o bohaterze dodaje się poematy o jego przodkach i potomkach, (tak do pieśni o Karolu Wielkim przystępują późniejsze śpiewy o Karolu młodym, «Mainet», o jego matce, Bercie, i żonie, Sybilli; do pierwotnych śpiewów o Wilhelmie zostają dodane śpiewy o jego ojcu i wszystkich braciach).

Forma wiersza różnorodna: I. wiersz dziesięcio-zgłoskowy, asonansowy z cezurą po 4-tej («Chanson de Roland»); II. wiersz 12-zgłoskowy z asonansą lub



ONAZARENFLUXBEIKLINGERBUMPATRIS  
 QUIPARTUSALUJAVIRGINALISTROTULIT  
 ADESTOCASTISXTEPARSIMONIS  
 TESTUMQUINOSTRUMBEXSERINUSASNICI  
 TESTUMORUMDUMLITAMUSUINIMAM

Kapitaliki. VI wiek (Poezje Prudencjusza).

«laisse». «Chanson de Roland» posiada takich «laisse» 298; IV. ciekawą ale rzadką formą jest wiersz 10-zgłoskowy z cezurą po 6-tej («Girard de Roussillon», «Aiol»).

«Pieśń o Rolandzie». W r. 778 na wojsko Karola, wracające z wyprawy przeciw Arabom hiszpańskim, napadli w Pirenejach Baskowie i zadali mu ciężką klęskę. Píše o tem historyk Eginhart w «Życiu Karola»: «W której bitwie setnik królewski, Anzelm, kasztelan i Roland (Hruodlandus), prefekt<sup>29</sup> marchji bretońskiej, z wieloma innymi zabici». To samo mówi Astronom limuzyński a z pośród apokryfów Pseudo-Turpin w swojej kronice. «Carles li reis nostre emperere magnes... Karol, nasz król, Karol, nasz cesarz wielki — siedm pełnych lat w hiszpańskiej przebył ziemi. Wyniosły kraj po morskie podbił brzegi, — Najtrwalszy stołb od jego legł potęgi, — Najteższy gród walił się pokolei, — Prócz Saragosa, co się na skale bieli. Marsyl jej pan...» chce zakończyć wojnę. Blancandrin radzi wyprawić posłów z układami. Nawzajem Karol po naradzie baronów, za wskazówką Rolanda, jako pośrednika wysłał Ganelona. Ten, mszcząc się na Rolandzie za niebezpieczną misję, knuje zdradę. Marsyl ma pozornie uznać Karola suzerenem; Karol wycofa się z wojskiem, zostawiając Rolanda w straży tylnej. Saraceni zniosą go przeważającą siłą. Tak się też dzieje; Roland i 12 parów, którzy z nim zostali, widzą się otoczeni ściągniętą pogaństwa. Olivier radzi zadać w róg z kości słoniowej (olifant), cesarz usłyszysz — zawróci — pomoże; Roland odmawia, byłoby to zhańbić słodką Francję i własny ród. Charaktery postaci głównych zaczynają się uwypuklać. «Rolant est proz, e Oliver est sage» — «Roland jest dzielny, Oliwier roztropny»; w nich dwojgu streszczają się dwa organiczne narodowe rysy Francuzów: egzaltacja, chępliwość, nieumiarkowanie (desmesure), punkt honoru, — zmysł krytyczny i zdrowy rozsądek. W 5-ciu kolejnych atakach pułków pogańskich, coraz to dzikszych i potworniejszych, giną pokolei paladynowie; pozostają przy życiu Roland, Olivier i Turpin. Roland decyduje się zatrąbić; Olivier dokucza mu: «Byłaby to wielka



Żonglerzy śpiewający w czasie uczy.

(Według dawnej minjatury).

rymem i z cezurą po 6-tej («Pélerinage de Charlemagne»); III. wiersz 8-zgłoskowy («Gormond i Isembarc»). Wiązka wierszy z jedną asonansą męską lub żeńską tworzy t. zw. tyradę-

hańba, kiedy radziłem, nie słuchałeś; rozumna odwaga nie jest głupstwem». Roland przykładą olifanta do ust, od nateżenia pęka mu żyła w skroni, z tego później umiera. Echo rozbrzmiewa na 30 mil wokoło; Karol słyszy, zawraca, Ganelon zostaje uwięziony w podejrzeniu zdrady. Walka toczy się dalej. Olivier umiera, Rolanda miecz się nie tyka. «Ia niert vencuz par nul home mortel» — «nie mógł być zwyciężony przez człowieka śmiertelnego» — powiada o nim podanie. Następne sceny każdym epizodem sięgają szczytów epickiego piękna. Poganie pierzchli. Roland dzierży pole. Przewiązuje rany Turpinowe, znosi i układa rzędem poległych parów, arcybiskup błogosławi ciała. Roland na szczycie pagórka między trzema głazami leży napół zemdlony. Nie chcąc, by się dostał w ręce pogańskie, uderza durandalem o głaz; ale miecz się nie kruszy; może dlatego, że w jego głowicy były zamknięte święte relikwje. Przemawia doń czule, przypomina, ile



Roland.

Plaskorzeźba z katedry w Weronie.  
(Połowa XII w.).



Olivier.

Plaskorzeźba z katedry w Weronie.

ziem, ile krain zdobył nim dla cesarza. Nadchodzi kres. «Poczuł, że skrót przejmie go chłód śmierci, — Idzie od głów i wgryza mu się w piersi. Ostatkiem sił pod sosnę jeszcze bieży, — Na świeżą ruń obliczem legł ku ziemi, — Przy sobie kładł olifant i miecz wierny. Obracał twarz ku saraceńskiej czerni — a czynił tak, by swoi zrozumieli, że dzielny mąż, konając, był zwycięski. Bije się w piers za winy swe i grzechy. Pod Boży tron dłoń z rękawicą preży. — Archaniol Gabrjel odebrał mu ją z ręki».

Cesarz bierze pomstę nad nowymi armjami pogańskimi. Ciała Rolanda, Oliviera, Turpina, zabalsamowane i złożone w białych sarkofagach, dostają się kościółowi Saint Romain w Blaye. Cesarz złożył olifanta na ołtarzu w Saint-Séverin w Bordeaux. Wrócił do «najlepszej stolicy», do Akwizgranu. Naprzeciw wysłała piękna siostra Oliviera, Alda; gdy usłyszała o śmierci Rolanda, zbladła, pochyliła się do nóg Charlemagne'a i skonała. Ganelon na sądzie został przekonany o zdradzie i włóczony koźmi.

«Pieśń o Rolandzie» to twór indywidualności, posiadającej wszystkie znamiona genjuszu artystycznego: wynalazczość samorzutną, patos, wrażliwość na piękno przyrody, umiejętność budzenia głębokich wzruszeń, znajomość prawa analogji



i kontrastu, majestat prostoty i mocy, umiejętność plastyki i barwy, poczucie rytmu i asonansy, nieskażone jeszcze manierą ni szukaniem «stylu». Cokolwiekby mówiono o «żywiolach uczonych» poematu, autor jest poetą z łaski Bożej; nie uczył się mitologii ni geografji; rysy, które zwykliśmy nazywać «homeryckimi», pochodzą z intuicji: owe repetycje, przemowy, wyzwania obelżywe, jakie sobie rzucają szermierze przed walką, dokładność opisów zbroi, nie potrzebowały wzoru Wergilego czy Stacjusza.

Skoro klerk dotknie się «Pieśni o Rolandzie», zaraz ją zepsuje: dowodem redakcji późniejszej. Według legendy, arcybiskup Turpin ocalał z pogromu i napisał kronikę, w której z wyprawą Karola złączył założenie słynnego opactwa św. Jakóba (Sanjago) z Compostelli. W opisie wojen Karolowych czytamy tam, równie jak u Astronoma, między innymi, że Karol Wielki, jak nasz Bolesław Chrobry u Galla, kazał wbijać w morze słupy graniczne. Anegdotę przynieśli zapewne do nas cystersi. Jest ta kronika w znacznej części przewodnikiem pątniczym. Toczy się spór o lokalizację poematu. Skłonni byłibyśmy za Gastonem Parisem umiejscowić go w Normandji, w cieniu owej świątyni archanioła Michała du Péril, jednego z aniołów, unoszących duszę bohatera do nieba. «Chanson de Roland» zachowała się w licznych redakcjach, wśród nich najstarsza manuskryptu oksfordzkiego w dialekcie anglo-normandzkim. Liczy 4001 wierszy dziesięciogłoskowych w asonansach; niektóre tyrady kończą się zagadkowo trzema literami a, o, i, będącymi może notacją muzyczną. Język z początku XII w.

«Pielgrzymka Karola Wielkiego do Jerozolimy» (w wierszu 12-zgłoskowym, asonansa, dialekt francyjski) — jest pierwszym z utworów, mających źródło w kulcie relikwii opactwa Saint-Denis. Epos powstał widocznie z interesu opactwa, ściągającego ludność Paryża i okolicy na słynny odpust opowieścią o tem, jak relikwie Krzyża i Korony zostały przez samego cesarza przewiezione do skarbcza klasztorowego. Słyszymy więc, jak cesarz, podrażniony słowami nieopatrznej królowej, że zna monarchę, który go przewyższa majestatem, wybiera się do Konstantynopola drogą na Jerozolimę, gdzie z rąk patriarchy otrzymuje św. relikwie. W powrocie, przyjęty gościnnie przez króla Hugona, on i 12 parów po wieczerzy zabawiają się «nagabywaniem», wychwalając chępliwie swe siły i zręczność. I tak: cesarz utrzymuje, że jednym cięciem rozetnie na dwoje człowieka w podwójnym pancerzu razem z koniem a sam miecz wbije w ziemię na głębokość lancy. Roland, że głosem i impetem rogu rozwali mury, opali Hugonowi brodę i futro. Turpin, że przeskoczy dwa konie w biegu, siedząc na trzeciego i, tak siedząc, będzie kuglował czterema jabłkami i t. d. Król, podsłuchawszy ich przez szpiega, wybiera «gab» Oliviera wcale nieskromny; relikwie nie chcą pomagać w nim. Ale królowa przyjaznym kłamstwem ratuje młodego paladyna od ucięcia głowy. Gdy obaj monarchowie w koronach stają obok siebie, okazuje się, że Karol przecież jest wyższy o 1 stopę i 4 cale; — honor Francji został uratowany. Wracają radośni do kraju, cesarz składa św. relikwie na ołtarzu kościoła.

«Gormond et Isembard» w oderwaniu od reszty «chansons de geste» jest echem walk przeciwko Normanom i bitwy pod Saucourt 880 r. Wiersz 8-zgłoskowy, język XI wieku, dialekt francyjski. Isembard, wasal królewski, mści się śmierci brata. Za karę król Ludwik wypędza go; banita staje się renegatem, sprowadza na Francję wrogów, zwanych tu Saracenami. Rozpoczyna się bitwa.

«Wszyscy jesteście podani śmierci» — woła Gormond od 1-go wiersza fragmentu. «Gdy zabił cnego rycerza. Na tyły konia przepędza, — sztandar swój zatyka w ziemi. Podają mu puklerz nowy». Refren powtarza się; jest w nim jakby upór zawzięty mechanicznego narzędzia śmierci. Nie spotykamy czegoś podobnego gdzie indziej. Król Ludwik po stracie syna dosiada konia i zabija Gormonda, ale, wsparłszy się silnie w strzemionach pod ciężarem zbroi, zrywa sobie jakieś narządnie krwionośne; z tego po 30 dniach umiera. Isembard, postać wysoce tragiczna, musi być świadkiem zarówno rzezi chrześcijan, jak kłeski pogan. W bitwie spotyka się z ojcem i zrzuca go z konia. Wreszcie raniony śmiertelnie umiera. Tu koniec fragmentu. Reszta da się odtworzyć z przeróbek.

W «Koronacji Ludwika» zjawia się po raz pierwszy Wilhelm Krzywonosy, ów arcytyp wiernego wasala. Wspaniała jest scena początkowa w Aix-la-Chapelle. Charlemagne sędziwy, znużony trudami, pragnie za życia złożyć koronę w ręce syna, Ludwika. «Synu, odzywa się, jeżeli przyrzeczesz nienawidzić grzechu, unikać rozpusty i zdrady, krzywdzenia sierót, ściągnij ręką i weź tę koronę; Ludwik zląkł się i zadrzał. «Jeżeli czujesz siłę stanąć na czele 100 tysięcy, przejść Gironde, iść walczyć z Saracenami w ich kraju, ściągnij rękę». «Chcesz-li być dobrym, sprawiedliwym, czystym, wspierać Kościół, szanować słabość dzieci i niewiast, tłumić każdą pychę, która się wznosi, — ściągnij rękę». Ludwik stał osłupiały i milczący. Cesarz zawrzał gniewem, rzucił obelżywe słowo. Wtem z pośród baronów wystąpił zdrajca, Ernault z Orleanu, ofiarując się na regenta. Już cesarz chciał przyjąć jego usługi, gdy wypadł Wilhelm olbrzymi, namiętny, wściekły. Runął na Ernaulta i zabił go uderzeniem pięści. Wkroczył na stopnie ołtarza, włożył koronę na głowę Ludwika, przysiągł być opiekunem i obrońcą linji królewskiej. I takim pozostanie mimo pogardy dla niedołęznego suwerena.

«Biedny królu» — woła w końcu poematu — «nikczemny i słaby; w twej służbie zużyję całą młodość moją». Wilhelm jest protagonistą 24-ech pieśni; jest według p. Bédiera identyczny z Wilhelmem, hrabią Tuluzy, późniejszym św. Wilhelmem z Gelony. Czyny jego poetyckie, to echo walk z Saracenami na wybrzeżu południowym i na południowym zachodzie, gdzie im Karol Młot w 732 r. kres położył.

Miasta Orange, Nîmes z arenami rzymskimi, Arles z kamiennymi trumnami na cmentarzu, w których aniołowie po wiekopomnej bitwie mieli chować zwłoki chrześcijan dla odróżnienia od pogańskich, bliskość wybrzeża morskiego, wówczas większa niż dziś, żuławy i bagna u ujścia Rodanu, wszystko musiało podniecać wyobraźnię. Pieśń o wzięciu miasta Nîmes na Saracenach — «J a z d a d o N î m e s» — opowiada, jak Wilhelm, na wzór Greków pod Troją, wjechał do miasta z towarzyszami, ukrytymi w heczkach; wzięcie Orange'u i porwanie Saraceni Orabli, którą pojął za żonę pod chrześcijańskim imieniem Guiborgi.

«Pieśń o Wilhelmie», «Cançon de Willelme», w swej dzisiejszej redakcji anglo-normandzkiej licząca się do najstarszych, oraz «Aliscans», dwie pieśni z opisem najkrwawszych bitew owej legendarnej wojny — to arcydzieła twórczości epickiej, samorzutne i nowe. Młodziutki Vivien uczynił ślub, że w boju z Saracenami nigdy nie cofnie się na długość włóczni. Lecz pośród tłuszczy pogan sam ranny, mdlejący, na chwilę poczuł grozę i strach, cofnął kroku; ten grzech go boli w śmiertelnej godzinie, z niego spowiada się przed wujem swym, Wilhelmem, który za późno przybył z odsieczą. Wilhelm go rozgrzesza i, w za-



stepstwie kapłana, komunikuje grudką ziemi, a chcąc z pamięci martwego rycerza zwać wszelki cień hańby, ucina stopę, co nie dotrwała hartowi niezłomnego serca. Jowjalnością i teźyzną szczególnie ujmuje «*Moniage Guillaume*», — «*Żywot mniszy Wilhelma*». Wilhelm pod starość, po śmierci Guiborgi, wstąpił do klasztoru, ale mnisi są zakłopotani, że zanadto ich objada. Wysyłają go do miasta po ryby w towarzystwie jednego tylko żonglera. Wiedzą, że w okolicy grasują rabusie; pragnąc, aby go zgładzili, zakazują bronić się, raczej oddać wszystko «aż do femorałów». W drodze, przesłicznym pomysłem poety, żongler, który nie zna towarzysza, śpiewa o jego czynach bohaterskich. Rabusie zatrzymują ich. Wilhelm oddał wszystko, jednak ratując «femorały», w braku broni, wyrzywa rumakowi udo, zabija rozbójników. Udo, przyłożone w swe miejsce, cudem zrosło się z całością. Wilhelm wraca do klasztoru zwycięzcą. Ale tu nie koniec jego czynów wojennych. Poganin, Isoret, oblega Paryż. Wilhelm, niepoznany, zabija go w walce. Po dziś dzień w dzielnicy łacińskiej w Paryżu, nieopodal kaplicy św. Jakóba, znajduje się jego grób. «*Tombe Isoret — niegdyś punkt zborny pątników, idących do Compostelli*».

Cykl Wilhelmowy został powiększony poematami o całym rodzie Narbończyków. Słynny jest podział lenna Aimeryka z Narbony pomiędzy 7 synów. Każdemu z nich wydziela prowincję, ale obcą — sam musi ją sobie zdobyć. Dzieńdziem swych włości czyni najmłodszego, «tak każą starodawne prawa, tak postanowili Aleksander i Juljusz Cezar. Będiesz wodzem moich wojsk, będziesz matkę, Ermengardę za prawą rękę wodził do kościoła św. Pawła». Matka żali się na krzywdzący podział, pragnie mieć wszystkich przy sobie; «Saraceni wrócą, ty jesteś stary i słaby» — tu Aimeryk daje jej policzek tak silny, że Ermengarda pada na posadzkę. Ale zaraz podnosi się i woła uradowana: «Terazże poznaję, że siła cię jeszcze nie uszła». Scena godna Moljera!

Cykl banitów. Girard de Roussillon, w historii regent epileptycznego Karola prowanckiego, zwycięski obrońca wybrzeży przed najazdem Duńczyków, założyciel klasztorów w Vézelay i Pothières, jest bohaterem poematu franko-prowanckiego, powstałego w Burgundji, z epizodami pełnymi bohaterskich czynów Girarta, wzruszających poświęceń jego żony Berty, lub tak delikatnych wdziękiem, jak ów, kiedy królowna, nie mogąc oddać Girartowi ręki, ofiaruje mu kwiat pocałunku, «*fleur de l'oscle*».

Najwspanialsza z tego cyklu jest pieśń p. t. «*Ogier de Danemarche*».

W żadnej «chanson» ów kontrast osobistej hardości przeciw zawziętej przewadze zbiorowej nie występuje tak dosadnie i wspaniale. W pomście za syna, zabitego przez królewicza przy grze w szachy (pospolity motyw epicki), wypowiada wojnę cesarzowi. Otrzymawszy od Dezyderjusza lombardzkiego zamek Castel-Fort, zamyka się w nim z 300 towarzyszami, których traci w długotrwałych utarczkach. Cesarz musi zawrzeć pokój z powodu najazdu Saracenów i wydać syna pod mściwy miecz Ogiera. Wasalowi nie wolno przelać krwi królewskiej, zadowala się tem, że unosi chłopca z konia za włosy i daje mu policzek. Pełny rycerskości jest epizod, kiedy Ogier w pojedynku z Brohierem, wodzem pogańskim, znużonemu podkłada kamień pod głowę do snu. «*Renaut de Montauban*» jest jedyną pieśnią po dziś dzień popularną w prozaicznych przeróbkach ludowych. Na kolorowanych litografiach z Epinal jaśnieje koń Bajard, niezmiernie wydłużony, by mógł pomieścić na grzbiecie 4-ech braci. Uciekają z miejsca na

miejsce przed pomstą Karola. Raz obdarci i głodni zachodzą do zamku ojcowskiego «*Dordogne*», by zobaczyć matkę. Ona poznaje Renauta po bliźnie na twarzy. Bierze synów kolejno w objęcia, «śródo tego za nic w świecie nie byliby wyrzekli słowa». Wchodzi ojciec; wiernemu wasalowi nie wolno gościć huntuowników. Wypędza ich, ale każe matce opatrzeć na drogę. W cyklu relikwii («*Fierabras*», «*Aspremont*») chodzi o zdobywanie na poganach świętości z Golgoty, zwłaszcza baryłki balsamu uzdrawiającego, którym było namaszczone ciało Chrystusa. W cyklu feudalnym, zatargów sąsiedzkich na tle uroszczeń do lenna, znamienny jest rysami tradycji i praw rycerskich «*Raoul de Cambrai*», okrucieństwem i dzikością, malowaniami jakby na żywo, przewyższający inne eposy, z wyjątkiem «*Lotaryńczyków*», ogromnego zbioru poematów, niewydanych dotąd krytycznie. Wystarczy jeden epizod: «W łąk zabitego konia zatoczony — chwytła go, moment znalazłszy sposobny — choć był już ranny i strugi gorącej — krwi mu spływały i z piersi i z głowy, — nie dziw, bo srogie dziś otrzymał ciosy, — tnie Isoresa w szyszak wielowzory, — napół rozcina pierścień hełmu złoty, — ostrze koncerza aż do mózgu wtłoczy, — rozkrawa czaszkę aż po zębów trzony. — Isores pada martwy bez pomocy. — Słuchajcie dziwu lotaryńskiej pomsty — Flobergę w ciało wraża między kosty, — z wnętrza wydziera serca kęs drgający — pana Wilhelma uderza nim w oczy — «Ot tobie z serca kuzyna dar hojny — każ je przyrządzić na biesiadne stoły». Cykl krzyżowców. Wojny krzyżowe, ów najpotężniejszy obok historycznych wypraw hiszpańskich czynnik twórczy epiki starofrancuskiej, same przez się, ku słusznemu zdumieniu, nie znalazły godnego wyrazu. W «*chansons de geste*», tutaj należących, niema naogół tej namiętnej żarliwości religijnej, jaka brzmiała w propagandzie Piotra z Amiens, wodza nieśczęśliwej pierwszej wyprawy 1096 r. Przeniosła się ona do innych gatunków poezji: do pieśni lirycznych, francuskich a zwłaszcza prowanckich. Poeci-epicy mieścili dążności czy interes swój gdzie indziej: w wysławianiu rodów, co w owych imprezach brały udział; należał tu nadewszystko dom hrabiów Flandryjskich, to też jego członkowie stanęli w ognisku produkcji obfitej i bądź co bądź nieposłedniej. Rzecz jednak znamienna: w innych cyklach fikcje poetyckie zamieniają się w rzeczywistość jakoby historyczną, przeciwnie cykl krzyżowy, oparty na dokładnych relacjach świadków naocznych, nie jest zdolny wywołać złudzenia prawdy. Z obserwacji naocznej jedynie krajobraz i topografia są wierne, rysy zaś etnograficzne, obyczajowe, kulturalne okolic, gdzie rozgrywają się wypadki, zgoła karykaturalnie wykrzywione. Jednak cykl krzyżowy jest pouczający dla badacza literatury; ukazuje wyraźnie, jak powstało w tym wypadku epos rodowe. Oto około 1130 r. niejaki Ryszard, zwany Pielgrzymem, a więc świadek naoczny, ułożył pieśni o zdobyciu Antjochji; z nią połączyła się następnie pieśń o zdobyciu Jerozolimy nieznanego autora oraz epizod, zwany «*Les Chetifs*» (Jeńcy), z akcją mieszczącą się między zdobyciem Antjochji a Jerozolimy. Teksty owe pierwotne, napisane w asonansach, przerobił na aleksandryny rymowe niejaki Graindor (Grains D'or) de Douai pod koniec XII w. Wreszcie do cyklu krzyżowego przystąpiły poematy z treścią genealogiczną na tle bajecznem o pochodzeniu Gofryda z Bouillonu i jego domu, a więc «*Rycerz z łabędziem*» i t. d. W znacznej mierze są to kroniki rymowane a tylko świat pogański, w nazwiskach, obyczajach i wierzeniach, z bożkami, z czarownicami, z szatanami, postaciami potwornymi, jest traktowany fantastycznie.



Najmłodsza epika. Fantastyczność, ale pochodząca z romansów bretońskich, wdziera się też do «chansons de geste» późnej epoki, jak «Huon de Bordeaux». W nich czarodziejskie trąbki, czapki niewidki, dobroczynne karty (Oberon) i t. d. Tu należy «Partenopeus de Blois», epos rodowe z odwróconym tematem Erosa i Psyche. Wreszcie cała stara materia epicka odnowiona, przerebiona na prozę włoską («Reali di Francia»), przejdzie do poetyckiego bagażu Pulciego, Bojarda, Ariosta; materię krzyżowców podejmie Tasso.

Kroniki rymowane. Interes nowej dynastji franko-normandzkiej, którą założył i osadził w Anglii świetny czyn wojenny Wilhelma Zdobywcy (1066), wymagał umocnienia praw i rozślawienia bohaterów owego podboju. Na słynnym Galfredzie poeta normandzki Gace lub Wace oparł ogromną kronikę rymowaną p. t. «Brut» od bohatera Brutusa, rzekomego założyciela państwa Brytów. Napisała około 1157 r. z polecenia królowej Aljenory, zawiera 15.300 wierszy 8-śmioletkowych, rymowanych. Zaczyna od bajecznego ojca Artusowego, Uter-Pendragona, opowiada walkę Bretonów z Gormondem i Isembardem. Za tą artystyczną opowieścią idzie historia o Brutusie, o jego zapasach z Goemagogiem (Gog Magog), który zostaje zrzucony w morze. Zawiera historję króla Leara i jego córek. Wyżej wymieniony Wace przedstawia się znacznie korzystniej, i jako kronikarz, i jako poeta — w historii książąt normandzkich, ułożonej starannie z polecenia króla Henryka II p. t. «Roman de Rou et des ducs de Normandie» (około 1160—1183). Tytuł wzięty z imienia Rollona I-go, protoplasty rodu. Zawiera dzieje Rollona i jego następców aż do Ryszarda. Do tego autor dodał «Kronikę wstępującą» — «Chronique ascendante», od Henryka II wstecz. Zaczął aleksandrynem w czterowierszowych wiązках (quatrynach), modłą łacińską; zawierają one dzieje Rollona i jego następców aż do Ryszarda. W szerokim rozmachu epickim skomponował ciąg dalszy kroniki, tym razem swobodnym i rozpędnym 8-zgłoskowym wierszem romansów, i doprowadził aż do Henryka I. Pierwociny bajeczne wypraw i wojen łączą się z nazwiskiem Wikingów. Ci Wikingowie byli piratami, niszczyli wybrzeża, wdzierając się na swych małych łodziach rzekami w górę, jak jesiotry, Elbą, Skaldą, Loarą, Garonną, Gwadalkwiwirem, morzem Śródziemnym aż po Sycylię i Neapol. Niemożliwe wątpić, aby ominęli Wisłę, choć w dzikim naówczas kraju nie było nic do porywania, prócz pięknych dziewcząt. Nazwa Warszawy zdaje się pochodzi od wyrazu «wars», odpowiadającemu francuskiemu «gars». Pod Rydygierem ukrywa się może jeden z licznych Rotgierów, a żalosna historia Wandy (po duńsku Wanda = woda), rzucającej się do Wisły, to może baśń mitologiczna, naśladowana przez kronikarza-erudyte z «Przemian» Owidjusza. Zaczyna poeta od Ryszarda, w historję wplata anegdotę, jak książę nieznaną trwogi, bawiąc w kaplicy nocą na modlitwie, nie przestraszył się umrzyka, co wstał z trumny i czynił mu wstręty, lub jak Robert krzyżowiec w Konstantynopolu kazał rycerstwu gubić złote podkowy. Podobnie nasz poseł Ossoliński przy wjeździe do Rzymu. Największa część kroniki poświęcona Wilhelmowi Zdobywcy; od niej notatka o lesie Broceljandy, tak rozślawionym romansemi, a gdzie miało tryskać cudowne źródło. Wace, sceptyk, powiada, że był tam, ale nic nie znalazł: «głupi wszedłem i głupi wyszedłem». Bitwa pod Hastings opowiedziana ze szczegółami. Tam znajduje się wiersz często cytowany o rycerzu Tailleferze, który wyjeżdża na harc, śpiewając przed księciem o «Karolu, Rolandzie i rycerzach, co zginęli w Roncevaux». Łabędzi ten śpiew zamyka epopeję. Odrodzi

się na gruncie włoskim; Karol Wielki skarłaje w niej doreszty, Roland zostanie ośmieszony swoim oblędem miłosnym, ale Otinel wyrośnie na bohatera ludowego a Rinaldo (Renaut) na ideał rycerza: piękny, dworny, śmiały.

Romans bretoński. Podczas gdy epos narodowe zamknęło się, romans, zwany bretońskim, początkami swemi sięgający w czasy mityczne, przybywa do literatury w mgłach Północy, z krainy wrózek, i trwa w kolejnej ewolucji, przybierając coraz to nowe żywy aż po dzień dzisiejszy. Badania celtologów, G. Parisa, J. Bédiera, Lotha, Zimmera, Golthera i innych, dotyczą pytań: a) Pierwotna ojczyzna (Brytania mała, Armoryka, czy któraś z dziedzin wielkiej Brytanji, Walja, Irlandja). b) Pierwotne formy (czy to były poematy skonstruowane całkowicie, czy pojedyncze tematy, które zlewały się dopiero pod piórem poety). c) Jakie w nim są elementy (historyczne, mityczne, legendarne). d) Jaki pierwotny język i dialekt (bretoński, irlandzki, kymryjski). e) Jaką drogą dostały się do literatury francuskiej. Odpowiedzi brzmią: a) Ojczyzną — dziedziny celtyckie, zwłaszcza Irlandja. b) Kwestja pierwotnej formy nierozstrzygnięta; zapewne, jak przy epopei, poematy są opracowaniami legendami. c) Elementy historyczne prawie żadne, wyjąwszy króla Artusa. d) Pierwotnym językiem — prawdopodobnie jeden z dialektów celtyckich, przerabiany na francuski. e) Prawdopodobnie przez wędrownych śpiewaków; według G. Parisa za pośrednictwem Anglo-Normanów.

«Tristan i Isota» (Iseult). Historia ich, poza zaginioną wersją Chrétiena de Troyes, istnieje fragmentarycznie u dwóch poetów anglo-normandzkich: Beroula ok. 1150 r., pierwotniejsza, bo surowa i trzeźwa, i Thomasa, r. 1170, wysoce artystyczna. Z fragmentów i przekładów J. Bédier zrekonstruował przedziwnie stary romans. Tristan, syn nielegalny Rivalena i Blancheleury, wyrzucony morzem, chowa się u króla Marka w Kornwalji; najlepszy łucznik i harfiarz, biegły w sztuce myśliwskiej i rycerskiej, uwalnia kraj od najazdów Morolta, potwora morskiego, który wybierał haracz doroczny z młodych dziewcząt. Sam ranny zatrutym mieczem, jedzie do Isoty irlandzkiej, siostrzenicy Morolta, posiadającej cudowne leki; po powrocie sławi jej urodę; król Mark, któremu już przedtem jaskółka morska przyniosła jej złoty włos, posyła Tristana w dziewczosłęby. Ten przywozi królowi żonę. W drodze, z winy służebnej Brangeny, wypijają napój, przykuwający ich na wieki do siebie. Życie ich staje się pasmem cierpień i upojeń, ostateczne odkrycie zmusza Tristana chronić się do Małej Bretanji; tam zaślubia Isotę białoręką. Poeta metodą trubadurów stawia pytanie, które z czworga cierpi najbardziej: król Mark, kochający a nie kochany; Isota złotowłosa — kochająca a zmuszona żyć z niekochanym; Isota «białoręka» — kochająca a niekochana; wreszcie Tristan — kochający jedną a zmuszony żyć z niekochaną. Góra tragizmu, jakiej nie spotykamy przedtem lub potem w literaturze. Koniec powieści wysoce patetyczny. Tristan, zraniony w walce przeciw nowemu potworowi, posyła przyjaciela z prośbą do Isoty, aby przybyła go ratować. Znakiem przybycia ma być biały żagiel. Podsluchuje ich rozżalona i mściwa żona Tristana. Tristan, wyniesiony na brzeg morza, wygląda statku i pyta o barwę żagla. Isota odpowiada konającemu, iż widzi żagiel czarny. Umiłowana pani wysiada na ląd i Tristan umiera w jej ramionach, ona z nim razem. W dzisiejszej francuskiej Bretanji, w miejscowości Penmarch (głowa konia), na morskim brzegu, leży olbrzymi głaz, wypłokany falami w kształt czaszki konskiej. Tam — według tekstu — umierają tragiczni kochankowie.





Marja z Francji przy pracy.

Typem przypuszczalnie pierwotnej formy pieśni bretońskiej są *lais* 8-śmiozłogłokowe. «Lais» początkowo oznacza muzykę — «Come i gru van cantando lor lai» (Dante, *Inf.* V, 46), potem nazwa przechodzi na samą powieść. Isota siedzi, śpiewając: «En sa chambre se sied un jour — Et fait un lai piteus d'amour — La reine chante doucement — La voix s'accorde a l'instrument — Les mains sont bels, le lai est bon — Douce la voix et bas le ton...» Cechą wspólną «lais» jest delikatność, eteryczność, natura sama jest tam pogodna, dobroczynna, zwierzęta służą człowiekowi, on sam przybiera postać sokoła, jelenia, rumaka. Była to literatura dla kobiet; kobiety francuskie same układały pieśni krosienkowe (*chansons à toile*), zwane też *romancami*, majowe pieśni zawiedzionej żony, «de la mal mariée». Chrétien de Troyes przedstawia zawsze damy czytające a nie mężczyźni. Marja z Francji, pieśniarka dworu króla Henryka II Plantageneta i żony jego, Aljenory, matki Ryszarda «Lwie serce», była niewiastą uczoną. Ułożyła według kronik łacińskich wizję o czyścicu św. Patryka, wybrała i przełożyła szereg bajek zwierzęcych p. t. «Romulus». Pozostało po niej 12 «lais», jedne fantastyczne, z tematem z «zaświata», drugie anegdotyczne lub legendarne. Utwory nie przenoszące kilkuset wierszy, w dialekcie anglo-normandzkim. Styl swobodny, niepozabawiony wdzięku. Wymieniamy najpiękniejsze. «G u i n g a m o r», zabłąkany w lesie, zostaje przez białego odyńca zwabiony nad rzekę, gdzie kąpie się śliczna panna. Rycerz zabiera jej suknie; wzamian za ich oddanie panna-wróżka wiedzie go na swój zamek z kości słoniowej, gdzie rycerz przebywa 300 lat, krótkich jak dzień jeden. Po wyjściu zjada owoc ziemski, natychmiast słabnie i przemienia się w zgrzybiałego starca. Ale służebnice czarownej krainy zabierają go i uwożą zpowrotem. «L a n v a l», rycerz dworu Artusa, w przygodach swych zaprowadzony do krainy wróżek, stamtąd wraca na dwór. Królowa Ginewra zabiega o jego miłość, Lanval odpowiada lekceważąco, że zna piękniejszą niewiastę. Król Artus, któremu Ginewra się poskarżyła, każe rycerzowi dowieść zuchwałego twierdzenia. W dniu sądu wróżka przybywa na białym koniu, w orszaku przewyższającym wszystkie ziemskie zjawy. Lanval odjeżdża z nią na zawsze. Na podaniu miejscowem jest osnuta powieść «L e s d e u x a m a n t s». Pewien król, nie chcąc wydać zamąż umiłowanej jedynaczki, wystawia zalotników na próbę, każąc wynieść dziewczynę bez odpoczynku na wysoką górę. Wybraniec jej przez rok «trenuje się»; wysłany do Salerna, przywozi cudowny eliksir wzmacniający. W dniu oznaczonym rozpoczyna «start», w połowie drogi słabnie, ale nie chce użyć napoju, pragnąc prędzej znaleźć się na szczycie. Nie doszedłszy, pada martwy. Panna umiera w nierozluźnionych jego objęciach. «Y o n e c» w postaci sokoła odwiedza damę, zamkniętą na wieży. Mąż zazdrosny każe kratę okna opatrzyć kołcami. Ptak spada raniony, dama jego śladem przybywa do zamku, gdzie jej ukochany umiera. Po latach ich syn mści się na okrutniku. «W i l k o ł a k» (Bis-

clavret), przez zdradę niewiernej żony i jej kochanka skazany na wieczne trwanie w wilkołactwie, odzyskawszy odzież i ludzką postać, mści się na zbrodniarzach. *Romance* należą do najwdzięczniejszych pieśni kobiecych. «W miesiącu maju wrócił Renaut na czele Franków; przyjechał pod dom Aremborgi, nie raczył podnieść głowy». «Przyjacielu mój, pomnę, jak przejeżdżałeś niegdyś pod zamkiem mego ojca — smutny, gdy do ciebie się nie ozwał». «Samaś winna, królowo, — pokochałaś innego, zapomniałaś o mnie». Ona przysięga, że to kłamstwo — «w odpłacie przyjm mój pocałunek». «Wszedł Renaut na stopnie zamkowe, szesroki w barach, szczupły w kibici, włos miał jasny i kędzierzawy, dorodniejszego nie było na świecie. Spojrzał na Arembor i zapłakał. Usiadł przy niej na wzorzystem łożu, — powróciła ich dawna miłość».

«Piękna Jolanta w cichej komnatce — Nad krosienkami siedzi przy matce. Matka ją karci. Za co karczysz mnie matko — czy że źle przędę, czy że źle czeszę, czy że źle szyję?».

Nie że źle przedziesz, ni źle krajesz, lecz że się z hrabią w gawędę wdajesz. Mężowi to się przykrzy. Chociażby krewnych swych zebrał chmarę i przysiągł, że mu zламаłaś wiare, to i co z tego — nigdy nie zapomnę mego miłego».

Najpopularniejszą *romancą*, której wiersze są wplatane jako refren do pieśni późniejszych, jest «Main se leva la belle Aëlis». «Nadobna Alicja wcześniej się zbudziła, — Pięknie się ubrała, pięknie przystroiła, — Zaczepnęła wody w złotą miednicę — Obmyła usta i oczy, i lice — Tak weszła do sadu...» Prócz tego literatura ówczesna obfituje w *pastorele*. Pasterki bądź skarżą się na niewiarę kochanków, bądź dają odprawę nieproszonym wielbicielom.

Chrétien de Troyes działa 1150—70, śpiewak dworu Marji z Szampanji. Autor «Philomeli» zmoralizowanej, która później (z końcem XIII w.) weszła do wielkiej kompilacji «Przemian» mnicha Chrétiena Le Gouais (reumatyka), noszącej tytuł «Ovide moralisé» z potrójnym wykładem: literalnym, moralnym i anagogicznym; autor zaginionego «Tristana», główny przedstawiciel *romansów* okrągłego stołu: «Ereca», «Yvaina», «Cligèsa», «Lancelota» i niedokończonych «Percevala». Talentem niższy od Thomasa, jednak obfitej twórczości, wpada w pewną manierę stylu, potem stale naśladowaną. Nie we wszystkim rozumie symbolikę materji bretońskiej, opowiadanie jego często nieodeczone i nielogicznie powiązane. Posiada jednak wiele dodatków cech literata z zawodu. Treść utworów układa się wedle ustalonego schematu. Król Artus sędziwy, syty walk i chwały, ciekawy tylko przygód swego rycerstwa;



Pierwszy pocałunek Lancelota i Ginewry.

(Ilustracja z rękopisu francuskiego z XIV w.)



królowa Ginewra, fea zawsze młoda, nadziemsko piękna i zalotna, często porywana i dająca się porywać; nigdy niezwalczony Gauvain, dzielny Yvain, dworny i wierny Lancelot, Erec, Calogrenant, Sagremor; obok nich «sénéchal» Kai, postać raczej komiczna, chępliwy a nieszczęśliwy w pojedynkach, do tego trochę cynik; damy dworskie o moralności nieco rozluźnionej. W czasie poobiedniej drzemki króla, królowa każe opowiadać rycerzom przygody. Przybywa jakaś dama, błagająca o pomoc; następuje wyprawa Kai'a, potem innych rycerzy, szukanie zamków zaczarowanych, wirujących lub opasanych nieprzebytymi rowami, przechodzenie po mostach ostrych jak brzytwa, walki z olbrzymem, karłem złośliwym lub z niesamowitym potworem, szczęśliwy powrót i małżeństwo. Pod tem wszystkim kryją się 2 tematy główne: wybawienie z mocy «czarnego rycerza», t. j. śmierci lub piekła, szukanie i odkrycie raju ziemskiego. Tak Lancelot wybawia Ginewrę z obieży Meleaganta, tak Erec dostaje się do czarownego ogrodu, bronnego jedynie murem powietrznym, Yvain zaś do zamku pani zaczarowanego źródła. Z tem wszystkim splecione są motywy niemityczne, albo czerpane z tradycji literackiej.

W «Yvainie» świetnie jest przedstawiona droga psychiczna, jaką w krótkim czasie przebywa dama od nienawiści do miłości. Tę drogę logiką kobiecą znalazła jej służebna, tłumacząc: «wybierasz zawsze najdzielniejszych. Yvain musi być dzielniejszy, skoro tamtego pokonał».

«Cligès» inżynierskim podkopem dostaje się do Fenicji, więzionej przez męża tyrana. Sama Fenicja chowała dlań swą pierwszą miłość zapomocą «poduszki usypiającej». Świetne jest tamże przedstawienie budzącej się namiętności u Alexisa i Soredamora, rodziców Cligèsa, w monologach na modłę dialektyki scholastycznej. — «Perceval» to już przechylenie się do mistycyzmu. Bohater, trzeci syn wdowy («Głuptasek» baśni ludowych), chowa się w samotnym lesie u matki, która straciła już męża i 2 starszych synów. Widok przejeżdżających rycerzy budzi w nim dziedziczne instynkty. Na lichej szkapie przybywa na dwór Artusa, zachowuje się zrazu jak pacholek, ale naprawia złe wrażenie, zabijając «czerwonego rycerza», jak się pokazuje — mordercę jego ojca. W sztuce rycerskiej kształci go Gurnemenz. W dalszych przygodach broni zamku Blanchefleur przed najeźdźcami i bierze ją za żonę, spotyka starego «króla rybaków» i w jego zamku jest po raz pierwszy świadkiem mistycznego pochodu św. Graala. U Chrétiena epizod ten wygląda, jak następuje.

Ww. 4368—4423, wyd. Potwin. «Podczas gdy z sobą tak gadali, — Wszedł jakiś rycerz do świetlicy; — Ten białą lancę miał w prawicy — I niósł ją środkiem przytrzymałą. — Więc wszyscy, obróciwszy lice, — Widzieli lancę i grot biały, — Z którego krople krwi padały; — Co raz na białą dłoń rycerza — Spadała z ostrza kropla świeża. — Perceval patrzy na dziw owy, — Lecz nie śmie jako przybysz nowy — Mruknać i spytać nie pośpieje, — Jakim się cudem rzecz ta dzieje. — Wtem dwaj rycerze weszli znowu, — Każdy niósł w rękę świecznik złoty — Rzeźbiony, bardzo cnej roboty. — Oba młodzieńcy i dorodni. — W świecznikach dziesięć tkwi pochodni. — Każda się jasnym światłem pali. — Z nimi dziewczica szła do sali, — Urodą bardzo okazała, — Ta misę oburącz trzymała. — Za nią tuż druga szła dziewczica, — Która stół niosła pogotowiem, — Samą wam prawdę o nim powiem: — Z litego złota lany cały, — W misie kamienie migotały — Drogie, kładzione w różne wzory, — Jak nie widziano do tej pory. — Taka z niej wielka jasność biła, — Że wszystko inne przechodziła. — Jak rycerz z lancą,

w tym sposobie, — Środkiem komnaty przeszły obie». Perceval, pomny rad mistrza, zachował się milcząco i nie pytał o znaczenie wizji. Ale to milczenie jest mu poczytane za winę, gdyż zapytaniem mógł był uzdrowić starca i zbawić jego naród: jak i dlaczego, nie wiemy; wogóle widne w manuskryptach zamącenie pierwotnego tekstu a z nim tajemnicy św. Graala. Niedokończony poemat znalazł kontynuatorów i został rozwleczonej do 63.000 wierszy. W nich długi epizod, poświęcony jest Gauvainowi, który dotąd nie posiadał odrębnego romansu. Tam również Graal przybrał charakter, którego Chrétien nie znał a przynajmniej nie wskazał. Miał służyć do zebrania z rąk Józefa z Arymatei krwi Chrystusa, płynącej z ran. Na początku XIII w. Robert de Borron podjął myśl złączenia historii o św. relikwii z cyklem bretońskim i w tym celu ułożył trylogję: «Józef z Arymatei», «Merlin», «Perceval». Ostatni ukazuje nam Graala, zdobytego przez Percevala a po jego śmierci przeniesionego do nieba, i kończy się opowiadaniem o ostatniej bitwie, wydanej przez Artusa, i rozsypaniu się w gruzy poetyckiego świata baśni. Chrétien de Troyes stworzył typ romansu «Okrągłego stołu» a to dobozem bohaterów, rodzajem ich przygód «aventures», wreszcie stylem swobodnym, gawędziarskim, tu i ówdzie przetykanym refleksjami. Śród wielu następców wyróżniają się Gautier d'Arras, autor romansu «Ile et Galeron» z tematem rycerza o dwóch żonach, lub Renaud de Beaujeu, autor «Pięknego nieznajomego» z tematem Erosa i Psyche. Piękna księżniczka, przedzierzgnięta we wstrętną gadzinę, zostanie odczarowana, gdy znajdzie się rycerz odważny i litościwy, który wysłucha proszącą o pocałunek. Znalazł się taki śmiałek, Guinglain, syn Gauvaina; po licznych przygodach, gdzie wielką rolę gra zazdrość i mściwość wzgardzonej fei, zdobywa księżniczkę i jej dziedzictwo.

Z końcem XII wieku romans «Okrągłego stołu» zaczyna się łączyć z żywiołami kleryckimi literatury doktrynalnej i teologicznej. Romans «La mule sans frein» Paiena de Maisières przedstawia widocznie zatarg «miłości dwornej» z miłością zmysłową a to w osobach dwóch sióstr-rywalek: Amorfine i Joiedamor. Bohaterem jest Gauvain, który wśród wielu przygód, między innymi przygód «wirującego zamku», uzdę zdobywa i właściciela oddaje. Znakomitszy jest Raoul de Houdenc, współzawodnik Chrétiena, piszący w 1-ej ćwierci XIII w., autor poematów bądź w stylu Chrétienowym, bądź czysto alegorycznym. Jego



Ukazanie się Graala rycerzom «Okrągłego stołu». (Rękopis francuski z XV w.).



kapitałny romans «Méraugis» przedstawia znowu spór o wyższość miłości dwornej nad zmysłową. Współzawodnicy są odesłani po wyrok przed trybunał dam, które orzekają o wyższości uczucia idealnego. Méraugis — jak u Chrétiena w «Erecu», zdobywa sokoła, pocałunek i piękną Idoine. Obfite monologi, dyskusje z samym sobą, jak na przykład, czy należy wyznać swą miłość, czy utaić, dają przedsmak monologów hiszpańskich XVII w. Czysto alegoryczny jest «Roman des ailes», o skrzydłach. Na skrzydłach niebiańskiego posła są wypisane dwie zalety zasadnicze zacnego rycerza: szczodrość i grzeczność, z licznymi podpisami.

«Songe d'Enfer» — podobny do wielu innych — wizja piekła z epizodami tragicomicznymi. Romans średniowieczny w późniejszych przeróbkach prozaicznych wzrósł do ogromnych rozmiarów. Z jednej strony powieść o Graalu została skompilowana p. t. «Szukanie świętego Graala» (Queste de Graal), z drugiej strony — dzieje miłostek Lancelota z Ginewrą, powiększone o historję jego nadziemskiego pochodzenia, zostały przerobione na romans prozaiczny: «Lancelot du Lac», ten sam, który zgubił Paola i Franceskę z Rimini.

Materja, zwana przez żonglerów rzymską, obejmująca wybitne postaci i czyny bohaterów starożytności, była przedmiotem wielkiego zaciekawienia dla epoki nowej. Nie rozróżniała ona Asyrji, Babilonu, Grecji, nie odmieniała kostjumu, obyczajów, prawodawstwa, zacierała prawdziwość faktów historycznych, dostrajała ludzi i ich uczucia do typu, oglądanego w «chanson de geste» czy romansie francuskim. Najstarszym z tych romansów jest prowancka fragmentaryczna historia o Aleksandrze Alberika de Besançon w 8-zgłoskowym wierszu rymowanym z początku XII w. «Dit Salomon al primier pas — Quant de son libre mot lo clas — Est vanitatum vanitas...» Opowiada dzieje bohatera, postępując za znanymi redakcjami łacińskimi. Śród licznych romansów o Aleksandrze ostatnią wierszowaną redakcją jest utwór Aleksandra de Bernai (koniec XII w.), pisany w formie wiersza 12-zgłoskowego, zwanego odtąd «alexandrin». «Romans o Tebach» (anonimowy, 1150—55 r., 10.000 wierszy) według Stacjusza, wielce w średniowieczu popularnego, kreśli wojnę przeciw Tebom z bitwami, ze scenami pełnymi grozy; wysoce patetyczne są epizody: Jokasty, przerażonej odkryciem tajemnicy; dziewcząt z Argos, wywodzących żale nad umarłymi; młodziuchnej Izyfili i t. d. Romanse o Troi, o Eneaszu, o Juljuszu Cezarze wypełniają tę dziedzinę beletrystyczną. Romans grecki i bizantyński jest ważnym łącznikiem w rozwoju gatunku, gdyż przynosi żywioły przygodne i uczuciowe. «Floire et Blanchefleur» — to historia dwojga kochanków. On jest synem króla hiszpańskiego, ona córką niewolnicy. Król odsyła ją na wschód, królewicz jej szuka, znajduje zamkniętą w wieży, dostaje się do niej, ukryty w koszu kwiatów. Zakończenie szczęśliwe.

Parafrazą tego tematu jest śliczny poemacik p. t. «Aucassin et Nicolette» (XIII w.), pół śpiewany, pół deklamowany<sup>1</sup>, asonansa 7-zgłoskowa, dialekt pikardzki. Nie brak w nim humoru; jeden z epizodów opowiada o kraju, gdzie w czasie pogoju żony mąż kładzie się do łóżka — epizod znany z folkloru. W «Cléomadèsie» gra rolę koń czarodziejski, samolotek. W romansie «Amadas et Ydoine» bohater, giermek, przeczulony jak Tristan, usługując przy stole, trzykrotnie mdleje na widok księżniczki. Ona pocałunkiem przywraca go do

<sup>1</sup> Stąd nazwa «chantefable».



Inicjał z «Romansu trojańskiego». Parys i Helena wjeżdżają do Troi.

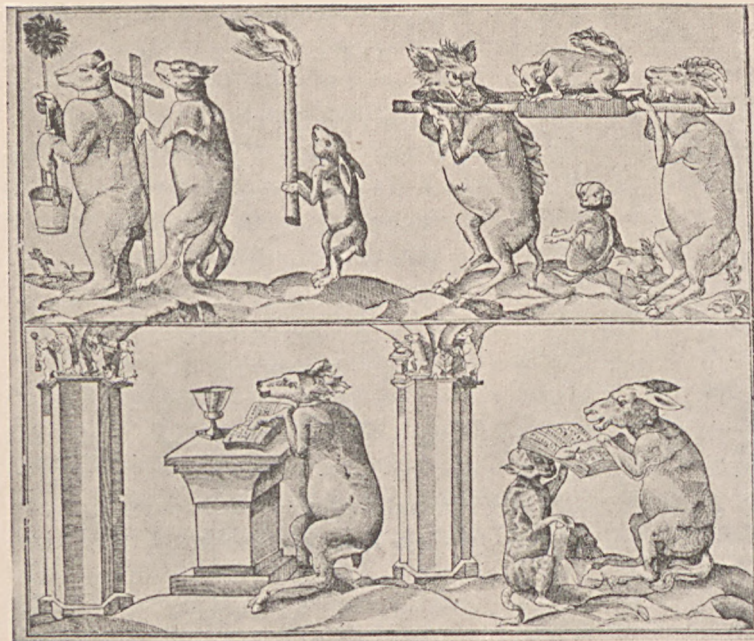
przytomności, polem strofuje, wreszcie wysyła po zdobycie sławy i mienia. Tymczasem wychodzi za hrabiego de Nevers. Trzy «czarodziejki»: Cloto, Lachesis i Atropos odstraszą hrabiego od konsumpcji małżeństwa. Amadas w Lukce wpada w obłęd, zostaje znaleziony, uzdrowiony, a gdy uratował księżniczkę od napadu rabusia, zdobywa ją sobie na zawsze.

Rysem znamionym nowej serji romansów jest skłonienie się do realizmu, narazie przez nazwiska autentyczne osób działających, wzięte z «Almanachu», jak potem u pani de La Fayette; tematy ich wracają w nowelach, np. temat Cymbelina — oskarżenie enollowej żony na podstawie podpatrzonego znamienia: siolka — «Comte de Poitier», róży — «Roman de la Rose ou de Guillaume de Dôle». Temat

serca zabitego amanta, które mąż podaje żonie do zjedzenia — «Châtelain de Coucy». Temat Manekiny, dziewczyny, która ucieka z domu przed nieprawą miłością ojca «La comtesse d'Anjou» z XIV w., i t. d. «Flamenca» (1234 r.) — poemat pisany mieszanym językiem francusko-prowanckim, podaje ciekawy przyczynek do historii muzyki, nazwy instrumentów, na jakich żonglerzy przygrywali uczestnikom uczy weselnej: vielle, flûte, sifre, gigue, rote, mandore, chalumeau. Historyka literatury zaciekawiają nazwy popularnych naówczas tematów, zaczawszy od Hektora, skończywszy na Tristanie.

Romans zwierzęcy. Materja zwierzęca indyjskiej «Pańczatantry», bajka ezopieczna, żywioły nowsze, flamandzkie, niemieckie, przyprawne humorem galickim, i złośliwie satyryczna obserwacja wszystkich stanów: instytucji monarchicznej, szlachty, duchowieństwa, mieszczaństwa i chłopskiej biedy, złożyły się na romans o lisie, niezrównany utwór, który w swej ostatniej redakcji anonimowej, 8-zgłoskowym wierszu, wiek XIII, zamyka liczne gałęzie (branches), luźnie powiązane. Czyż nie wygląda na epizod z komedji charakterów — swemi figurami świetnie nakreślonymi, swym doskonałym rozkładem ról, swą akcją żywą i ciekawą — choćby ta «scena sądu» na początku I «branche»: Renart, istny rycerz-rabus i gwałciciel, jest oskarżony o zbałamucenie wilczycy Hersenty. Mąż Isengrin wnosi skargę, król Lew radzi poufnie, aby dał pokój; niedźwiedź Brun (burek) żąda, aby sprawiedliwość była wykonana; Byk i Żółw wyrażają zdania «za» i «przeciw», Hersent, cała w rumieńcach, zaklina się, że nie dopuściła do ostateczności. O Renarta nie dba, jest jej obojętny, ale o zazdrość męża, który codziennie dokucza, że uczyniła go rogałem. Sentymalnie przypomina dzień zaślubin przed 10 laty, przysięga, że była mu wierna. Osioł wzdycha: gdyby to





Lisia procesja.  
Drzeworyt Fischarta z XVII w.

«Fableaux» — to osobny dział literatury, pochodzenia nie we wszystkim wyjaśnionego. Według szkoły orientalnej, wszystkie przybyły ze Wschodu, przeważnie drogą tradycji ustnej. Według innych, pochodzą bądź ze źródeł miejscowych, bądź zostały naniesione z różnych stron przez pątników, żeglarzy, kupców, kaznodziejów, a także klerków. Taka «Disciplina clericalis» zawiera tematów fabulistycznych bardzo wiele. Kaznodzieje używali ich dla urozmaicenia materji nabożnej lub na wabika dla wiernych — dowodem tacy kaznodzieje facecjonieści, jak Jakób de Vitry, lub takie zbiory facecyj i anegdot, jak Marcina Polaka «Promptuarium exemplorum».

W języku francuskim pozostało ich 150 sztuk przeważnie w dialekcie pikardzkim, stąd nazwa dialektyczna «fabliaux». Są to poprostu wierszowane nowelki. Oto kilka najciekawszych: o księdzu, co z grzbietu osła chciał dosięgnąć jeżyn, osioł się wymknął, ksiądz zawisł na płocie; — o żonglerze, co w kości przegrał duszę na rzecz świętego Piotra; — o chłopie-lekarzu — temat znanej farsy, wyzyskanej przez Moljera; — o chłopie, co ciętymi odpowiedziami zdobył sobie niebo: kiedy go święci wpuścić nie chcieli, wytknął św. Tomaszowi, Piotrowi, Pawłowi ich własne grzechy; — o przekupniu, co powierzył konia opiece Boskiej, a gdy mu go skradziono, zażądał odszkodowania od sługi Bożego; — o trzech ślepcach z Compiègne, którzy na słowo uwierzyli studentowi, że im daje jałmużnę, idą do gospody uraczyć się a potem każdy woła na drugiego, aby zapłacił; — o psie Estula, co imieniem samem płoszył złodziei; — o chłopcu, co widząc, jak ojciec obchodzi się z dziadkiem, postanawia odplacić mu się w przyszłości; — o Arystotelesie, co ostrzegł Aleksandra przed kobietą a sam nie umiał się obronić jej pokusom; — o krzyżowanym mnichu; — o wiernym rumaku, który w dzień ślubu, zamiast do starego narzeczonego, poniósł pannę na zamek młodego rycerza — przepiękne «fableau», liczone także do «lais». Forma: wiersz 8-zgłoskowy, rymowany. Lekkie, bardzo

moja oślica była do niej podobna!... Lew nie chce wydawać wyroku na nieobecnego, radzi Wilkowi, aby się zadowolił przysięgą żony. I już ma ogłosić pokój powszechny, mimo biadania Isengrina, który aż przysiadł na ziemi i ogon podwinął pod siebie, kiedy zjawia się nowa skarga. Kogut Chantecler i kura Pinta, z nimi Białaska, Czarnuszka i Ryża prowadzą wóz, na którym leży rozszarpana kura. Ta nowa zbrodnia decyduje, Brun zostaje wysłany, by przystawił mordercę....

często płocze, nawet brutalnie okrutne, lecz bezwzględne wobec znieawidzonych mnichów, lekceważące wobec kobiet, — w stylu nieuczoney swady.

«Fableaux» zjawiają się następnie w formie już prozaicznej. Tematy te same, duch złośliwości i humor galicki ten sam. Zbiory te jednak, jak «Cent nouvelles» (XV w.), nawiązują już do tendencji renesansu. Wybrane przykłady: o pijanicy, co po spowiedzi zaraz chciał umrzeć; — o złotniku, co wpuścił do sypialni przyjaciela, a ten mu za plecami uwiódł żonę; — o Holendrze zakochanym w żonie, któremu przeszkadzał wieśniak, szukający cielaka; — o pustelniku, co uwiódł biedną dziewczynę, zapewniając, że jego syn zostanie papieżem, a tymczasem urodziła się córka...; — o prezydencie, co chciał uwieść służącą; ta kazała mu potrzymać sito z mąką, a sama pobiegła po panią; — o dziecku, co opowiedziało ojcu, jak klerk zabawiał matkę; — o wiernym kochanku, co nie poznał w towarzystwie przebranej swej panny; — o pani, co chcąc przyjąć kochanka, zamknęła męża do kredensu; — o zazdrośniku, zapisującym wszystkie sposoby niewiernych żon; mimo to został oszukany przez swoją; — klerk jeden myślał, że mu żona umarła, i w Rzymie wyświęcił się na księdza; wraca jako proboszcz do swej wsi i odrazu spotyka nieboszczkę; — młody Szkot był lat 14 przebrany za kobietę i korzystał z tego; — jak prezydent ukarał niewierną żonę; podarował jej mulicę, która od 8 dni jadła słoń paszę bez wody; ta na przechadzce skoczyła z panią do rzeki, aby ugasić pragnienie, i utopiła ją; — o młodzieńcu, który dał się powiesić naprzekór wójtowi; — o biskupie hiszpańskim, który zamieniał przepiórki na ryby i kazał je w piątek przyrządzać.

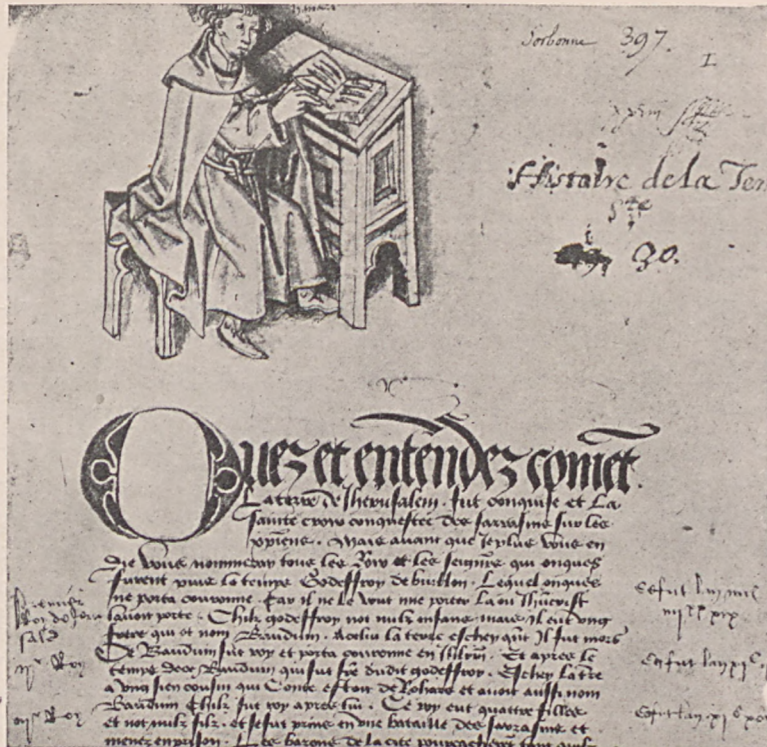
Forma romansu ogarnia rodzaje, których cel jest zgoła odmienny, a więc dydaktykę; aby nie tracić charakteru fikcji, stroi się ona w formę alegorii. Najznamienszym, głośnym i działającym naokół utworem jest «Romans o róży» dwu autorów: Wilhelma de Lorris (ok. 1237) i Jana de Meung — 40 lat później. Młodzieniec spostrzega w ogrodzie kwiat róży — w tej chwili jest rażony strzałą Amora. Sprzyja mu Bel Accueil (czyli Przychylność), przystępu wzbraniają: Danger, Honte, Malebouche i Peur (Niebezpieczeństwo, Wstyd, Obmowa, Strach). Bel Accueil, jedyny obrońca kochanka, zostaje zamknięta w wieży przez Zazdrość. Tu koniec dzieła Lorrisowego.

«Romans o róży» — Jana de Meung, cz. II. Raison chce skłonić kochanka do porzucenia służby Amora, przedstawiając miłość w sposób niezbyt życzliwy. Rozmowa przeskakuje z tematu na temat. Wreszcie bogini radzi: jeżeli kochanek pragnie jedynie miłości, wyrzekając się założenia gniazda rodzinnego, niech raczej pokocha ją, — boginię rozumu, — piękniejszej niż ona nie znajdzie. Dygresja z «Ars amandi», jak uwodzić kobiety. Satyra na małżeństwo; ustępy z «Metamorfoz» o złotym wieku, gdy między ludźmi (a więc małżonkami) panowała zgoda i równość. Kochanek wraca do celu swego — szukania róży. Oblężenie wieży, gdzie jest zamknięta Bel Accueil. Całe pułki alegoryczne stają na rozkaz Amora.



Drzeworyt z pierwszego drukowanego wydania «Roman de la Rose».





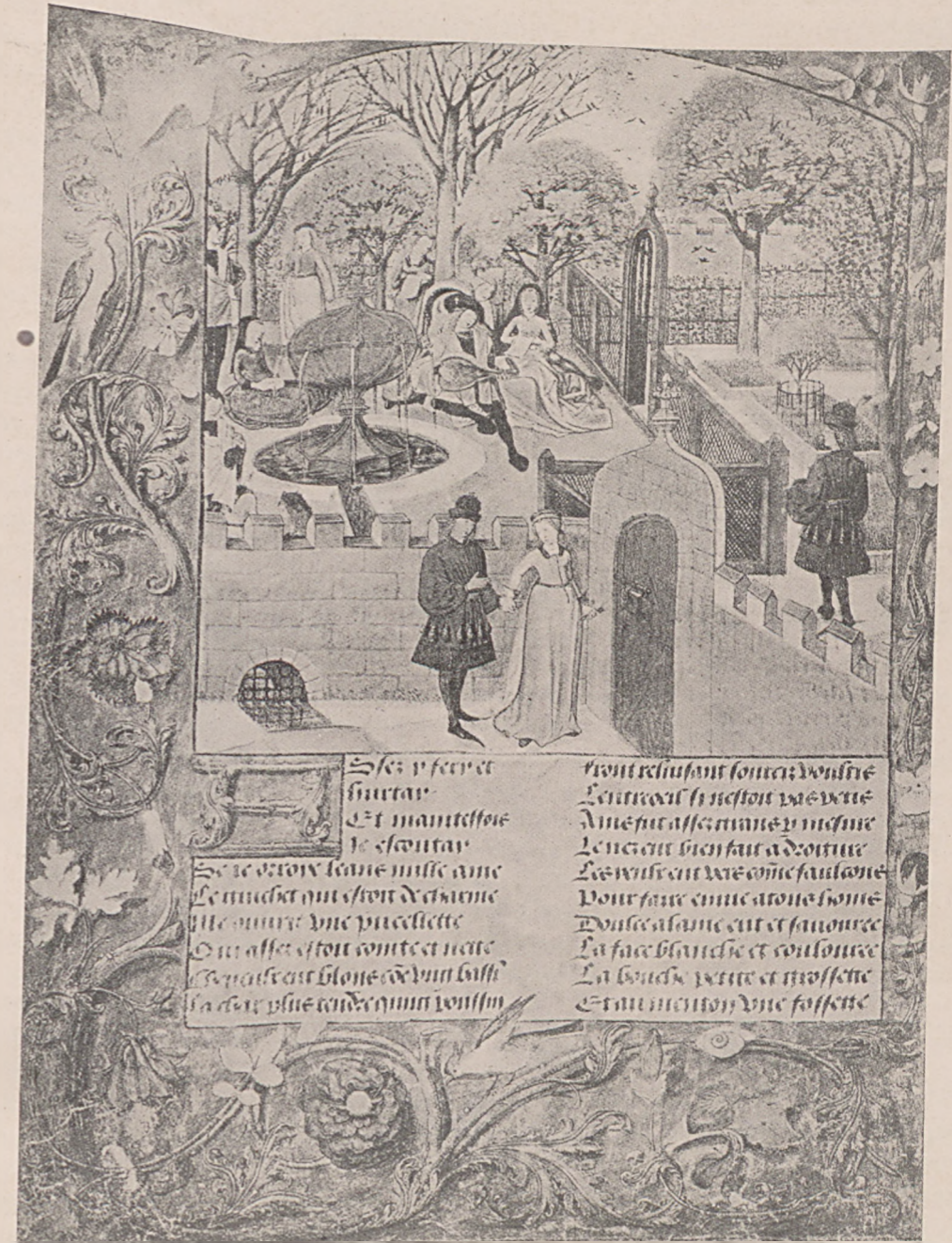
Villehardouin: Pierwsza strona «Histoire de la Terre Sainte». (Rękopis z XV w.).

zostaje zdobyta, Bel Accueil uwolniona, róża oddana kochankowi. Jak widno, część pierwsza jest rodzajem studjum psychologicznego, śledzącego bardzo subtelnie objawy miłości, obudzonej w młodem sercu, od niego już tylko jeden krok do romansu de Scudéry. Część druga zaś ma ambicje encyklopedyczne z domieszką bardzo śmiałą satyry doktryn socjalnych.

Historjografja aż po wiek XIII posługiwała się wyłącznie językiem łacińskim. Opactwo St. Denis było jakby urzędowym kanclerstwem królewskim: tam składano kronikę, która potem (połowa XIII w.), przełożona na język narodowy, była oficjalnie kontynuowana jako «Grandes chroniques de France». Historjografja wyłącznie francuska poczyna się z Villehardouinem.

Villehardouin (†1213), marszałek Szampanji, mąż stanu, naoczny świadek IV wyprawy krzyżowej, opowiada w «Conquête de Constantinople», jak, zawróciwszy z drogi ku Jeruzalem, wojska sprzymierzone naspół z Wenecjanami obległy Konstantynopol; pierwsi od strony lądu, drudzy od morza. Dokładny i barwny opis szeregu wycieczek i utarczek obustronnych, w których Grecy trzymali się ustawicznie taktyki uchylania się od walnej bitwy. Z pośród zabitych i rannych wymienieni jedynie najznacniejsi. Wkońcu cesarz grecki Aleksy ucieka, zabierając skarbiec; Grecy dobywają z więzienia oślepiętego cesarza Izaaka, sprzymierzeni zajmują stolicę. — Opis pozostawia za sobą daleko rymowane «chansons de geste» cyklu krzyżowego, przepiękne czynami nadludzkimi, przygodami rycerzy, fantastycznym żywiołem dziwowisk i czarów; wszystko tu proste, zwięzłe, oddane językiem świetnie wyrobionym. Jean de Joinville (1224—1317) w późnym wieku podejmuje dzieło «Życie św. Ludwika»; wśród wspomnień o swym dobrym

Starka w usługach kochanka występuje ze zdaniem, że natura nie jest tak głupia, aby stworzyć Mariotę jedynie dla Robichona a Robichona jedynie dla Marioty. «Pomyślawszy, zrozumiesz, że wszyscy i wszystkie są stworzone dla siebie wzajemnie» — sentencja, wyprzedzająca teorie dzisiejszych komunistów o 7 wieków. Tymczasem natura pracuje w swej kuźni, walcząc przeciw śmierci. Kapelan Genjusz słucha jej spowiedzi, która jest wykładem metafizyki, kosmogonji, astronomji i fizyki. Następnie naspół z Wenerą zagrzewa atakujących. Wieża



«Romans o róży». (Z rękopisu z XV w. w Muz. Bryt. w Londynie)



królu i przyjacielu, którego wizerunek jest głównym celem książki, znaczną jej część poświęca opisowi wyprawy z r. 1248—54, naznaczonej wzięciem Damietty — są to najlepsze ustępy dzieła. Nie widać, aby znał się dobrze na stronie technicznej śmiałego przedsięwzięcia, geografji, etnologji, nawet taktyce wojennej Arabów; znamienity pod tym względem jest opis bitwy nad Nilem, którą skupia około własnej osoby. Chrześcijanie atakują poszczególne grupy nieprzyjacielskie, przyczem często spierają się, kto ma pierwszy wyjeżdżać na harc — bo chodzi o łup wojenny. Beduini pierzchają, aby skupić się gdzieś dalej, i atakują nieprzyjaciela lancami. W rezultacie wielu najzaciewniejszych rycerzy chrześcijańskich zabitych lub rannych. Jean Froissart ur. 1337, um. około 1410; niewiadomo, na co w jego działalności

kłaść główny nacisk — na twórczość poetycką, czy historjograficzną. Pierwsza jakkolwiek bardzo obfita, nie przedstawia szczybla w rozwoju formy, nie przynosi też idei nowych. Ważniejszy jako historyk, w «Kronikach», układanych epizodycznie, podaje wypadki nie — jak jego poprzednicy — przeżyte, ale poznane ze źródeł obcych: «zaszczytne przedsięwzięcia, szlachetne przygody i czyny orężne» z czasów wojny francusko-angielskiej. Interesują go równie zdarzenia krajów sąsiednich. Philippe de Comynes (ur. 1445, um. 1511), Flamand, charakter twardy, chłodny i praktyczny. Z dworu burgundzkiego przeszedł na służbę Ludwika XI; z Karolem VIII odbył kampanję włoską, po powrocie osiadł w Argentonie i tam napisał «Pamiętniki», quorum pars magna fuit. Ogromna inteligencja, znajomość ludzi i narodów. Określa charaktery jednym wyrazem, rysem istotnym.



## COMME LE ROY SUIT PRINS

*compassent les cordes qui tenoient les ponts entre nous et les sarrazins  
et firent un firent nous nous recueillirent le mardi a hellence en  
mon vaisseau mer et deux de mes ehtés que te ane de dument et  
mes autres leveteurs quant ce vint qui commença a se amurer de  
des a mes maronniers quilz tirassent leur ancre et q' nous en attillés  
deul et ilz disoient quilz noieroient pour les galles du soudan qui  
estoit entre nous et damette lesquelles nous occiroient les maronniers  
avoient fait avant seu pour recueillir les mallades dedans leurs —  
galles et les mallades se loient ferez sur la rive du fleuve a un li  
q' te prope les maronniers que nous en attillions les sarrazins eurent*

Strona z «Życia św. Ludwika» de Joinville'a.  
(Biblioteka Narodowa w Paryżu).





Ilustracja, zdobiąca jeden z rozdziałów dzieła J. Froissarta.

wdzięczności. — Nędza idzie w parze z wielkością. — Zrozumiał to, patrząc na losy Karola Śmiałego i Ludwika XI; ostatni zamykał w klatkach swoich zwyciężonych wrogów — a sam w Plessis la Tour na swojej wieży żył w ustawicznym strachu.

Historjografja nierówna Machjawelowej: u niego światem kieruje zawsze Opatrzność. Treścią «Pamiętników» jest opowiadanie rzeczy widzianych, przeżytych, przemyślanych, przeplatane refleksjami. Język średniowieczny, zupełnie wykształcony, niewzburzony jeszcze przez wpływ reform klasycznych. Do prozaików należą następnie kaznodzieje, jak Bernard z Clairvaux, Jakób z Vitry, Jan Gerson; ich kazania były tłumaczone na język francuski w w. XIII i XIV.

Literatura pouczająca kroczy wśląd za literaturą łacińską. Opis świata, wyliczenie całej ludzkiej wiedzy jest treścią szeregu wierszowanych czy prozaicznych encyklopedyj, noszących tytuły «Image du monde» (najznacniejszy Gautiera z Metz), «Miroir»... «Nature»...; szczególnie ulubione bestjarja, jak n. p. Filipa de Thaon (XII w.), za ostatnie widzialne źródło mają «Physiologa»; zawierają wiadomości o zwierzętach znanych i nieznanym. Natura ich ujęta w formę alegorii moralizującej z punktu widzenia kościelnego czy świeckiego; takim świeckim zwierzyńcem jest «Bestiaire d'amour» Ryszarda z Fournival. Lapidarja, przeważnie według Marboda, są podobnym wykładem przymiotów kamieni.

Nie najpełniejszą, ale najciekawszą książką jest «Li Tresors» (Skarbiec, prozą) Brunetta Latiniego; Dante mieni autora swym mistrzem. — Napisany w Paryżu w latach 1262—6, obejmuje w części I kosmogonję, dzieje człowieka, astronomję, geografję, rolnictwo, nauki przyrodnicze. Niektóre artykuły są wielce interesujące, n. p. geografja bajeczna o cudownych krajach i dziwacznych cudach: jednookich jak cyklopy, jednonogich, bezgłowych itd., zapewne według licznych «Podróży Aleksandra Wielkiego». Nauki przyrodnicze — zbiór najdziwniejszych podań o naturze, obyczajach i własnościach zwierząt, o hipopotamie, który puszcza sobie krew, gdy jest chory, o węzłach z kamieniem karbunkulem na głowie... Część II zawiera filozofję moralną według Arystotelesa, część III — retorykę. Drugi dział literatury naukowej, to utwory o charakterze czysto moralizatorskim; celem ich —

Z pogardą mówi o Edwardzie IV, z politowaniem o Karolu VIII, z uwielbieniem o przebiegłości Ludwika XI; tak Machjawel o Cezarze Borgia. W ocenie systemów rządu zbliżony do nowożytnych, nienawidzi despotyzmu, nie jako siły brutalnej, ale niepraktycznej. Stąd uznaje potrzebę ministra-doradcy i pewnego wykształcenia u panującego. Według niego najlepszy jest rząd parlamentarny. — Wojny zaborczej nie uznaje, gdyż ta zazwyczaj chybia celu; siła odporna narodu bierze wkońcu górę. Przykładem wojna Anglii z Francją, wyprawa Francuzów do Włoch. Wojna jedynie jest potrzebna dla ustalenia równowagi. — W poglądach etycznych są do podniesienia sentencje, jak: Dobrze czynić, nie czekając

uszlachetnianie czytelnika i nawracanie go na dobrą drogę. Są to niezliczone sentencje i przysłowia, rzekomo Seneki i Katona, «Facetusy», «Livres de manières», «Estats du monde», «Chastoiements», «Bibles» czy «Débats» — ilustrowane przykładami, z silną nieraz domieszką satyry: «Chastoiement (pouczenie) des Dames» Roberta z Blois, «Livre des manières» Stefana z Fougères, «Bataille de carême et de carnage» etc.

Teatr. Teatr poważny rozwijał się na podłożu religijnem. Tematów do przedstawień dostarczał Stary i Nowy Testament, hagiografja, później kroniki, nowele, romanse historyczne. Epoka rozwoju misterjów przypada na wieki XIV—XV; jednak w bibliotece miasta Tours dochował się rękopis z początków XIII w., zawierający «Komedję o Adamie» (Jeu d'Adam). Jest to trylogja o grzechu pierworodnym i zbrodni Kaina, ułożona w dialekcie normandzkim. Pochód i przemowy proroków stanowią jej zakończenie. Niektóre epizody świadczą o zacięciu literackim autora i jego smaku artystycznym. W introdukcji wprowadza Boga Ojca, a dla uniknięcia antropomorfizmu daje mu miano «Figury». Stwórca ukazuje się widzom — jak na fresku Michała Anioła — w potężnym skrócie, dostrzegalny jakgdyby z profilu. — Jednym z najlepszych epizodów «Komedji» jest scena kuszenia Ewy przez Szatana. Chytry psycholog porusza wszystkie strony próżności kobiecej, przemawia do kokieterji, wyśmiewa Adama, chcąc, aby zlekceważyła jego zakazy, wreszcie kusi do łakomstwa. — Treścią utworów późniejszych są inne epizody Starego i Nowego Testamentu, składające się na olbrzymie «Mistère du Viel Testament» i «Mistère du Nouveau Testament». Jednym z bardziej utalentowanych autorów owych przewlekłych widowisk jest Arnould Greban (XV w.). Tematy hagiograficzne chętnie wyzyskiwano. Punktem kulminacyjnym i budzącym największy interes publiczności była zazwyczaj scena męki, żywo i z jaskrawymi szczegółami przedstawiona. — Dość wcześnie, bo w XIII wieku, powstaje Jana Bodela «Komedja o św. Mikołaju» («Jeu St. Nicolas») i Rutebeufa «Cud św. Teofila» («Miracle de Théophile»). Wiele epizodów wspólnych z żywotami innych świętych. Treścią komedji pierwszej jest nawrócenie króla saraceńskiego z całym narodem, wzamian za odkrycie zaginionego skarbu. «Miracle de Théophile» to historja mnicha, co zaprzedał duszę djabłu, aby uzyskać dobra doczesne. Zręczny i nowy jest sposób monologowania duszy w rozterce przed zawarciem paktu. Teofil nie zostaje potępiony, gdyż Matka Boska groźbami wymusza na szalanie zwrot cyrografu, a grzesznik okazał publicznie skruchę i pokutował za winy. — Postać Marji Orędowniczki występuje w całym szeregu cudów «Miracles de Notre Dame». Najwięcej zachowało się ich z XIV w. Są to wszystko dramatyzowane historje osób, które dzięki szczególnemu nabożeństwu do Matki Bożej w chwili śmierci czy kary za zbrodnie zyskiwały jej opiekę i ratunek, często wcale niezasłużony.

Żywioł religijny dominuje w teatrze poważnym średniowiecza; należą z kolei



Froissart wręcza królowi Francji swoją «Kronikę».

(Według miniatury z XIV wieku).



wymienić kilka utworów treści świeckiej o intencjach równie budujących: ulubionym tematem były losy niewinnie pokrzywdzonej żony, która z poddaniem znosiła wszelkie upokorzenia, aby na koniec odzyskać miłość męża i swoje stanowisko. — Zachowała się z XIV w. taka dramatyzowana historia cierpliwej Gryzeldy. Wiek XV sięgnął do kronik i starych romansów po nowe tematy. Jacques Millet jest autorem dwu takich misterjów: «Siège d'Orléans» — to historia Joanny d'Arc, po raz pierwszy scenicznie opracowana. Postać bohaterki pochwycona żywcem z kronik, wyszlachetniona i zrehabilitowana. — Średniowieczne redakcje «Iljady» były źródłem dla misterjum o zburzeniu Troi (Destruction de Troie).

Element świecki panuje niepodzielnie w teatrze komicznym, rozwija się obok poprzedniego równoległe i równocześnie. Formą przejściową, łączącą oba rodzaje, są t. zw. «moralités» — utwory przewlekłe, nudne, o treści budującej. Tematem są fikcyjne rozstrząsania, prowadzone często przez postaci alegoryczne. Brak pierwiastka historycznego lub cudownego — z drugiej strony element komiczny jeszcze słabo podkreślony. Silnie przebija nuta moralizatorska (Lazare, Marthe, Marie - Madeleine), satyryczna (Bien Avisé - Mal Avisé, Condamnation de Banquet, Eglise Noblesse et Pauvreté); satyra godzi często we współczesne stosunki społeczne i religijne. — Właściwy teatr komiczny osiąga szczyt rozwoju w XV wieku. Z zabytków wcześniejszych najstarszym znanym jest «Jeu de la Feuillée» (Altana) Adama Garbusa (Le Bossu) z Arrasu z XIII w. Jest to satyryczna rewja ówczesnego społeczeństwa; przed oczami widzów przesuwały się poszczególne typy, ostra i złośliwa krytyka autora nie oszczędza nikogo, — najbardziej dokucza kobiecie. Sceny realistyczne przeplatane feerią, w której biorą udział postaci z zaświata. Akcja kończy się wesoło w tawernie. — Tegoż autora pełna wdzięku, wesoła, żywa w dialogu i w rytmie «Jeu de Robin et de Marion» jest dramatyzowaną pastorelą ze śpiewami, właściwie zaś operą komiczną. Marion, odrzucając miłość rycerza, zostaje wierną swemu Robinowi; akcja kończy się śpiewem i tańcami. — Jak się rzekło, teatr komiczny rozplenił się najobficiej w XV w. Wraz z «moralités» zachowało się około 250 sztuk. Szczególnie ulubionym rodzajem były wesołe monologi, t. zw. «sermons joyeux», parodje, datujące się z «fêtes des Fous» (świąt błazeńskich). Kazania średniowieczne dawały szerokie pole do karykatur tak nieraz rubasznych, że trudno nawet wymienić je z tytułu. Wspomnieć należy takie kazanie na cześć St. Hareng (śledzia), które jest parodią męczeństwa św. Wawrzyńca (Laurent), następnie kazanie o St. Oignon (cebula) i St. Raisin (winne grono), wreszcie o St. Nemo (resistere nemo potest). Jest w nich nieustająca gra słów, dwuznaczników, kalamburów. Z uciesznych monologów najslawniejsze są Rutebeufa (jeszcze XIII w.) «Le diz de l'herberie» — parada szarlatana, «Monologue d'un clerc de taverne» i wreszcie arcydzieło XV w., współczesny Pathelinowi «Franc Archer de Bagnolet» — «Łucznik z Bagnoletu». Jest to wspólny wielu literaturom typ żołnierza - samochwała, który z niesłychaną werwą wymienia swoje rzekomo bohaterskie czyny; aż na widok straszaka ze słomy trzęsie się z przerażenia i błaga o litość; — zobaczywszy wreszcie, że mu nic nie grozi, w jednej chwili odzyskuje czupurność i dalej gra zuchą. — «Sotie» jest rodzajem poważniejszym, zbliżona do «moralité», ale bardziej aktualna. Z wielu względów najciekawsza jest «sotie» Gringoire'a «Le Prince des Sots» (661 wierszy, 1512 r.). Figury dialogu przedstawiają wybitne osobistości ówczesne: Mère Sotte — to kurja rzymska, cel ataków autora. Zresztą cały utwór jest zjadliwą satyrą na stosunki

społeczne, religijne, polityczne, cecha wspólna ówczesnego teatru komicznego. — Ironja surowa i dotkliwa w «soties» przybiera formę lekką, choć równie kłującą w farsie. — Farsy zdają się być dalszym stopniem rozwoju wesołych monologów z przymieszką facecyj. Temat przeważny: niesnaski małżeńskie, wybiegi chytrych żon, wszystko podane z beztroskim humorem, okraszone mniej lub więcej tłustymi żartami. Więc farsa «Cuvier» (Kadz) — o żonie, co dała mężowi spis obowiązków: miał spełniać wszystkie posługi domowe; mąż pracował posłusznie, a gdy żona wpadła do kadzi, nie chciał jej wydobyć «bo tego nie było w spisie» — i żona musiała się upokorzyć. — «La farce de la cornette» — o starym mężu, który nie mógł zrozumieć, gdy bratankowie oskarżali jego żonę, bo ciągle myślał, że mowa o szlafmocy. Inna — o kobietach, co niezadowolone z mężów postanowiły ich przetopić. — Inna, będąca ciekawym zbiorem «cris de Paris» — wołań ulicznych Paryża. — Klejnotem gatunku jest farsa o adwokacie Pathelinie, oszukującym sukiennika, i o owczarzu, oszukującym tamtych obu. Pozornie najmądrszy daje się wywieść w pole pozornie najgłupszemu. — Aktorzy średniowieczni — początkowo wyłącznie amatorzy, łączyli się w liczne bractwa. Najznacześnie z nich to «Confrérie de la Passion», «Sots» lub «Enfants sans souci», «Les Basochiens». Oba ostatnie stowarzyszenia, wystawiające sztuki komiczne, popadały nieraz w zatargi z władzą. Przedstawienia odbywały się przeważnie pod gołym niebem, wobec przygodnej publiczności, a według Lintilhaca za przystawki służyła «sotie» i «sermon joyeux», głównym daniem było misterjum lub «moralité», deserem — farsa.

Liryka francuska XII i połowy XIII w. jest we wszystkich szczegółach odbiciem prowankiej. Truwerowie (łac. «trobator», forma 1 przyp.) pochodzą z różnych sfer społecznych: z królów i książąt, jak Thibaud de Champagne, Châtelain de Coucy, Conon de Béthune, ze szlachty, jak Gace Brulé, i mieszczan, jak Chrétien de Troyes, Adam de la Halle i in. — Treść zasadnicza ta sama, co na południu: miłość dworna według wszelkich ustalonych reguł, a więc miłość kobiety zamężnej — tajemna, pokorna, uległa, radująca się nawet cierpieniem; miłość uszlachetniająca i oświecająca. Forma wiersza nieco odmienna o tyle, że zwrotki nie są związane tożsamością rymów i że tu i ówdzie znajdzie się jakaś nowa kombinacja stroficzna. Nadto w obfitszej mierze pewne figury i tropy, nadające utworom cechę bardziej sztucznej i wymuszonej. Równie ton i nastrój mniej naiwne, mniej bezpośrednie. Produkcja rozszerza się na Normandję, Pikardję, Szampanję, Lotaryngję, Burgundję, Franche Comté. — Chrétien de Troyes jest może pierwszym, który lirykę prowanką przeszczepił na grunt francuski. Pozostało po nim 3 lub 4 autentyczne pieśni z treścią konwencjonalną. Poeta skarży się na nieczułość, zapewnia o swej wierności, prosi o nagrodę. Pieśń «Amors tençon et bataille» jest alegorią; Amor przedstawiony w postaci rycerza, walczącego z poetą. Jeżeli dama nie pośpieszy z pomocą, długo będzie trwać wojna, w której tak wytrwale się trzyma. Przytem ta myśl, będąca pierwszym dogmatem dworności: «tylko ten, kto jest dworny i mądry, może nauczyć się kochania».

Z wszystkich truwerów wybija się Thibaud de Champagne, król Nawarry († 1253), legendarny wielbiciel Blanki Kastylskiej, matki Ludwika Świętego. Ma wyobraźnię i umiejętność swej sztuki większą od innych. Dowodem — ozdoby stylistyczne, czerpane z różnych kategorii: np. metafory — miłość moja, to atak bitewny, w którym pokonanemu nie zostaje nic prócz zmiłowania damy. Alegorja ładnie rozwinięta, jak później u Karola Orleańskiego: serce moje zostało



wtrącone bez możliwości okupu do twego lubego więzienia, filary są z tęsknoty, bramą twe piękne oczy, oknem słodka nadzieja. Porównanie: «jestem jak ten jedno-rożec, który zapatrzony w pannę usypia, i wtedy go zabijają», «jak ptak, który daje się chwycić na lep»... Kontrast: «przez ciebie raz mi jest zimno, raz gorąco; to śpiewam, to wzdycham, to płaczę». Koncept: «nie chcę być w raju, jeśli ona tam niema być moją». — Z końcem XIII w. dawna maniera liryczna wraz z gustem do tych igraszek intelektualnych upada. Guillaume de Machaut (XIV w.), autor romansu p. t. «Voir dit», liczącego 9.000 wierszy, odświeża ją t. zw. formami stałymi, dotąd nie w użyciu, jak: ballada, «rondeau», «chant royal». Szereg strof z rymami równobrzmiącymi, z refrenem bądź środkowym, bądź końcowym, czasem z t. zw. posłaniem (envoi) na końcu. W nowym okresie występują: Eustache Deschamps, Christine de Pisan, Alain Chartier, Charles d'Orléans. Eustache Deschamps (ok. 1340 — ok. 1410), działacz polityczny, ale i dla literatury nieskapy, teoretyk sztuki poetyckiej, autor 80.000 wierszy, ułożonych w ballady, rondo i t. d., o treści konwencjonalnej, uwłaczyciel kobiet w poemacie: «Miroir de mariage», dociągniętym do 13.000 wierszy. — Zbyt mało uwagi poświęca się Krystynie de Pisan (1363—1431), Włoszce z urodzenia, nieszczęśliwej pisarce, zmuszonej zarabiać na życie piórem — prawda, że dla bardzo możnych panów. Ponad liczne utwory poetyckie, drobne wiersze i długie poematy dydaktyczne, także w formie alegorii, góruje wrażliwością na piękno przyrody opis przejażdżki zamiejskiej: «wstawała wiosna, słońce oświecało jasno zieloność traw, droga była pełna kwiatów, otwierających ku niemu oczy. Rok cały nie pamiętał tak pięknego poranka; od rosy błyszczały łąki»... Znać tam bezpośredniość odczucia — rzecz w wiekach średnich niebywała. Jeszcze bogatsza jest jej spuścizna traktatów, pisanych prozą, na tematy polityczne, historyczno-kronikarskie, moralne — wśród nich kilka pism z żarliwą obroną kobiety. — Alain Chartier (ok. 1390, umarł między 1430—1440), wieloletni tułacz, sekretarz Karola VII, autor gwałtownych inwektyw politycznych i satyr przeciw dworowi, pisanych prozą. W historii poezji jest jakgdyby ostatnim najbogatszym zbiornikiem wszystkich dotąd znanych figur i tropów stylistycznych: metafory, alegorie, antytezy, porównania, oksymora, hiperbole, interrogacje, retraktacje. «Wesoły gaj, wyciągający nad potokiem zieloną zasłonę gałęzi»; «serce moje, zamknięte w miłosnem więzieniu, otoczone żywopłotem z cierni, bez możliwości ucieczki» (Or est enclos — Mon cuer en l'amoureux enclos — De hayes d'épines tout clos — Parquoy le partir m'est forclos); — «na jeziorze żaloby, na mętym strumieniu, pełnym jęku, wołania i żalu, nad źródłem przygnębienia i melancholji»; — «ta, która ugodziła pociskiem, przynosi też uleczenie»; — oksymoron, godny Giambattisty Marina: «zło ponętne, stałość zmienna, postój ruchomy, — płochość wytrwała, żalosne pocieszenie, — wierność omylna, — radość przygnębiona»... Takich wierszy jeszcze 23! Sensem ich: definicja miłości. — Charles d'Orléans (1394—1465), syn Ludwika Orleańskiego; cień smutku, rzucony na całą młodość, nie opuszcza go do śmierci, wcześniej traci ojca, matkę i żonę. W nieszczęśliwej bitwie pod Azincourt dostaje się do niewoli angielskiej, w której trwa lat 25. W pięknej balladzie opowiada, jak, przechadzając się nad brzegiem morza w Dowrze, poglądał bezsilny ku stronom ojczystym. Po powrocie zamieszkał w swym przedziwnym zamku w Blois, otaczając się poetami i artystami. Twórczość jego poetycka ogranicza się do krótkich, ślicznie rzeźbionych poemacików: ballad, rond, żalów. Koronka dzierzgana z szarych nitek pajęczych, kobierzec przetykany złotem



Krystyna de Pisan ofiarowuje królowi Karolowi VI swoją książkę: «Livre du Chemin de long estude».

ulubiona, nierzeczywistość wizji, oddana nierzeczywistością abstrakcji. Jedną z najpiękniejszych ballad jest owa: «j'ay fait l'obsèque de ma Dame» — «Sprawiłem pogrzeb mojej pani — W tumie miłości poświęconym. — Żalobne modły za jej duszę — Myśl odprawiła rozplakana. — Gromnice westchnień rozbolełych — Tliły w lichtarzach obok trumny. — Zbudować grób kazałem godny — Z żalu i łzami wypiększony; — Wokół zgłoskami bogatemi — Napis: Spoczywa tu zaprawdę — Najdroższy klejnot tego świata»...

Na zamku młodzież książęca zabawiała się poetyckimi igraszkami. Pełny wdzięku jest turniej na temat: «Je meurs de soif auprès de la fontaine» — zachowany w kilkunastu odmianach. Do zabawy był równie dopuszczany Villon.

François Villon (nazwisko przybranego ojca, — rodzinnego nie znamy), urodzony ok. 1430, odbył poważne studia, zyskał tytuł magistra ès arts, stracił dobre imię w złym towarzystwie. Stał gościem tawerny, ściągany ustawicznie przez sądy, raz za zabójstwo, drugi raz za współudział w kradzieży, ulaskawiony ale wygnany, błąkał się kilka lat poza granicami Paryża, wreszcie umiera po 1461. Jeden z najciekawszych kontrastów, rozpustnik i cynik, jest równocześnie pieśniarzem niezrównanym w poprawności języka swobodnego jak improwizacja, śpiewnego jak melodia, doskonałego formą jak u klasyków; zna świetnie język przedmieścia paryskiego i układa całe strofy w argocie, niezrozumiałym dziś bez słownika; zna również język francuski starszy o kilka wieków. Pozostawił dwa zbiory wierszy, «Mały» i «Wielki testament»; pierwszy, złożony z t. zw. żartobliwie «legatów», uczynionych przyjaciółom, zawiera 40, drugi 173 strofy 8-wierszowe, ponadto około 20 ballad i rond. W «Wielkim testamencie» kapryśna wyobraźnia



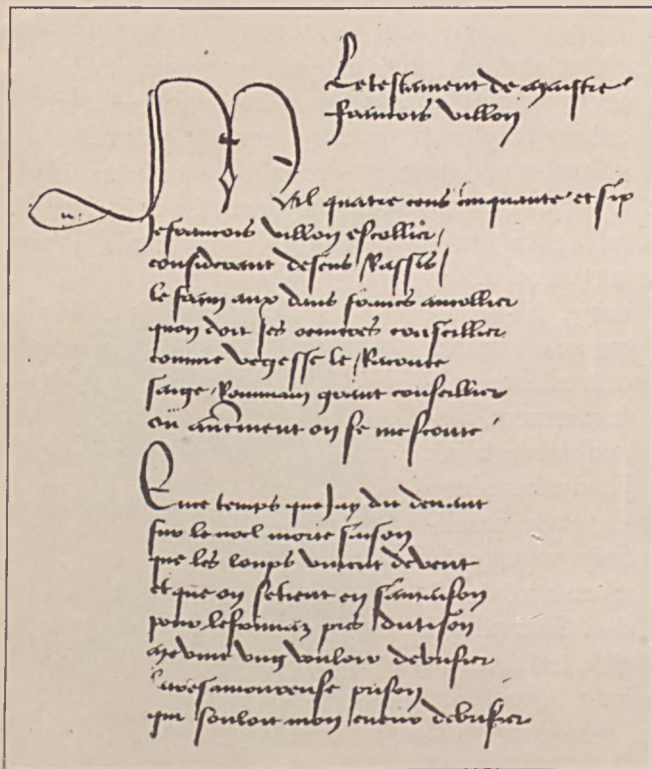
François Villon.





Karta tytułowa «Wielkiego testamentu» Villona (1503 r.).

sztuk wziął Aleybiadesa za niewiastę!), Taïs, Echo, Heloiza i Małgorzata (de Bourbon), co to kazała kochanka utopić w Sekwanie, i królowa Blanka, Berta z dużą stopą, dziewczyna z Lotaryngji, którą Anglicy spalili w Rouen... A każda zwrotka kończy się zdaniem, które weszło w przysłowie: «Gdzie są zeszloroczne



Urywek z «Testamentu» Villona.

skacze z przedmiotu na przedmiot; wspomnienia i aluzje, wycieczki osobiste, refleksje, wycieczki naokół własnej osoby, anegdota, żal straconych młodych lat, wyznanie grzechów, ufność w miłosierdzie Boże, żale starej zalotnicy; gawęda toczy się dalej o tem i owem, a zawsze przebiega myśl «pour un plaisir mille douleurs». Słyszymy więc skargę na złe języki, dowiadujemy się że «il n'est bon bec que de Paris», poznajemy grubą Margot. Kończy się «Testament» «Nagrobkiem» i zaproszeniem na pogrzeb, a wszystko, nawet żart, osnute smętkiem, a wszędzie, nawet wśród najszańszych strof, przewija się myśl o marności i myśl o śmierci. Dobrze charakteryzują mistrzostwo i dominujący nastrój Villona dwie ballady, może najpiękniejsze jego utwory. Pierwsza «La ballade des dames du temps jadis» — «O paniach minionego czasu»: napół żałośnie, napół ironicznie zapytuje, «gdzie są dziś dawne piękności — Flora, Archipiades (magister

śniegi?» Jako pendant, następuje ballada o dawnych możnowładcach. — «Ballade des pendus» — o wisielcach, ze swoim szubienicznym humorem, który jednak budzi grozę, jest czemś w literaturze niesłychanym aż do Baudelaire'a i Verlaine'a: «Bracia, z was, coście ostali na świecie, — Niech nienawiści nikt ku wam nie czuje; — Gdy miękkie serce mieć ku nam będziecie, — I was Bóg radniej kiedyś się zlituje; — Widzicie nas tu, wiszące straszliwie: — Ciało, o które dbaliśmy zbyt tkliwie, — Zgniłe, nadzarte, wzrok straszy i ludzi, — Kość zwolna w popiół i proch się przemienia. — Niech nikt z naszego nieszczęścia nie szydzi, — Lecz proście dla nas wszystkich odpuszczenia. — Jeśli błagamy was, toć się nie godzi —

Odplacać wzgardą, mimo, iż skazano — Nas prawem. Wiedźcie, po ludziach to chodzi. — I że nie wszystkim w głowie statek dano; — Wspomóżcież tedy biednych modły swemi, — U Syna Marji, Pana wszelkiej ziemi, Iżby nie chybił łaski i pomocy, — Od czartowskiego broniąc nas płomienia. — Zmarle jesteśmy; tu kres ludzkiej mocy, — Lecz proście dla nas wszystkich odpuszczenia. — Deszcze nas biednych doszczętu wyprały, — Dozna szerniło, wysuszyło słońce, — Sępy i kruki oczęta zdziobały, — Włoski w brwiach, w brodzie wydarły chwiejące. — Nigdy nam usieść ni spocząć nie wolno, — Tu, tam na wietrze kołyszem się wolno, — Wciąż nami trąca wedle swego dechu, — Ptactwo nas skubie raz wraz bez wytchnienia. — Nie daj Bóg przystać do naszego cechu, — Lecz proście dla nas wszystkich odpuszczenia. — Ty, Księżę Jezu nad wszem państwem możny, — Chroń dusze nasze od Piekieł roszczenia, — Nijak mieć z niemi nie chcemy zbliżenia. — Ludzie, nie czas tu na pośmiech bezbożny, — Lecz proście dla nas wszystkich odpuszczenia» (tłum. Boy).

Z końcem epoki występują jeszcze lirycy ze szkoły Alaina Chartiera, pierwsi «retorykarze», grupujący się na dworach burgundzkim i flandryjskim: Meschinot, Molinet, Crétin. Poeci bez talentu; wszystka ich usilność wyczerpywała się w tworzeniu niesłychanych kombinacji rymów i strof; rymy: batelée, brisée, couronnée, np. jardinet net; «équivoque», np. rimailleurs, rym ailleurs; «enchainée, retrograde», to jest wsteczny obustronny, do czytania «tak i wspak», np. à mesure madame ruse ma...; strofy: czterowierszowe o rymie jednobrzmiącym, pięcio-, sześć-, dziesięcio-, dwunasto-, trzydziestowierszowe, itd. Z twórczości Meschinota cytuje się «Lunettes des Princes», zbiór wierszowanych dziwolągów. Molinet, erudyta, czujący się powołanym do wszystkich możliwych tematów religijnych, moralnych, sprośnych i t. d.

Przykład stylu: Dur(e) Atropos, trop terrible satrappe — En ton atrappe as la vigne atrappée, — Qui de vertu(s) portait raisin et grappe — O fière agrappe à qui chascun s'agrappe». — Crétin nie popadł w zapomnienie tylko z powodu nazwiska.

Literatura a życie. Dla pierwszych stuleci średniowiecza w literaturze niewiele świadectw o człowieku; — tyle, ile w dyplomach kancelarii królewskiej lub glosarzach, jak takim glosarzu z Kassel, gdzie jakiś żołnierz frankoński notuje sobie zepsutą francuszczyznę, co znaczy: «ogól mi brodę» lub «ostrzyż mi włosy». — Z «chansons de geste» da się już złożyć cały obraz stosunków feudalnych. Król jest «pierwszym wśród równych»; ale w radzie koronnej zachowana skrupulatna hierarchja: pierwszy głos należy się najstarszemu wiekiem i rozumem, najpotężniejszemu ilością lennego rycerstwa. Sądy odbywają się na rokach królewskich.

Oskarżyciel czy oskarżony — czy też petent, domagający się lenna, dowodzą swych praw pojedynkiem, przyczem stawiają w zakład rodzinę i wszystkich wa-



Drzeworyt z «Ballade des pendus», którą Villon napisał w więzieniu.



sali; w razie porażki stają się oni własnością zwycięzcy — ten może nawet kazać poćcinać im głowy.

Prawo zemsty obowiązuje za zabicie lub skrzywdzenie członka rodu lub wasala. Równie «ślub rycerski» (covenant) musi być dopełniony pod grozą hańby. Wasalowi nie wolno nastawać na życie członka rodu królewskiego; winien spełnić każdy rozkaz suzerena. W «Raoulu de Cambrai» Bernier podpala klasztor gdzie jako mniszka przebywa jego matka. — Jednak wolno mu zerwać więzy, skoro pan lenny podniesie nań rękę. — Prawa feudalne, przeniesione w sferę, liryki, są źródłem teorii miłosnej trubadurów i truwerów. Określają dokładnie stosunek kochanka do damy (w liryce portugalskiej jest ona nawet tytułowana: *senhor*).

Kazuistyczne prawa Franków salickich, podobne w tem do prawa wizygockiego w Hiszpanji a lombardzkiego we Włoszech, przewidują wszystkie rodzaje stosunków i zatargów prawno-społecznych: bogaty śpichlerz wiadomości o życiu ówczesnem.

Kobieta szlachcianka jest wolna, równa mężowi (*sa paire*), pani swego majątku, którym zresztą bez woli męża rozporządzić nie może. Dzieci są własnością, rzeczą ojca: wolno mu je sprzedać, poświęcić. (Synowie Ugolina uważają za rzecz słuszną, aby ojciec nakarmił się ich ciałem). — Z «chansons de geste» poznajemy zbroję, sposoby walki na turniejach i w polu, zabawy rycerskie; — trzeba dodać, te szczegóły są o kilkaset lat młodsze od chwili opisywanej; to samo da się rzec o duszach bohaterów, o ideale doskonałego szlachcica lub damy. Jeżeli jednak stan rzeczy wieku IX lub X jest kreślony rysami w XII lub XIII, niemniej ostatnie — jako bardzo od nas odległe — nie przestają być zajmujące.

«Fableaux», romanse, cuda Matki Boskiej, zbiory fars są nieocenionym obrazem epok późniejszych. Karawany kupieckie, warsztaty, budy jarmarczne szarlatanów i żonglerów, kabarety i gospody przewijają się przed oczyma z dokładnością realistyczną.

Bogate mieszczaństwo miało w swych wędrówkach z towarami Wschodu wiele do cierpienia od napastników różnego rodzaju, podupadłej szlachty i wykończonych żołnierzy, skupiających się w całe bandy rabusiów: Aragończyków, Nawarczyków, Basków, Brabantów, Niemców... Władze duchowne rzucają na nich klątwy w rodzaju tej — kościoła St. Julien de Brionne: «Niech będzie przeklęty w życiu i skonaniu, stojący i siedzący; przeklęty na polach, w lasach, na łąkach i pastwiskach, na górach, w dolinach, w siołach i miastach... Niemoc nieuleczalna niech padnie na jego oczy, ciało, brodę, gardło, język, usta, szyję, piersi, płuca, uszy, nozdrza, ramiona. Niech będzie jako jeleń spragniony a ścigany»...

Kasztelan lub nawet drobny szlachcic żył o wiele nad stan, marnotrawiąc czas na łowach, a mienie na kosztownych turniejach. Dwa były środki pokrywania niedoboru: jeden — uciekanie się do lichwy (żydzi brali 43% z powodu większego hazardu, chrześcijanie 25%); drugi — wyciskanie poddanych chłopów do ostatniej nitki. Stąd częste głody i bunt — jak ów bunt Normandczyków z końca XII w. pod hasłem: «byliśmy głupi znosić jarzmo; jesteście silni i twardzi, na jednego jest nas stu!»

Życie dworskie jest barwnie kreślone w romansach XII i XIII wieku; oto, jak według romansu «Galeran» wyglądało wychowanie młodego szlachcica: uczył się, jak należy karmić sokoła, jak się go wypuszcza z ręki, i jak wabi; — roz-

różniać psy łowcze, strzelać z łuku, sporządzać grotty, grać w tabliczki i w szachy, jeździć konno, mówić pięknie... Wyjeżdżając na służbę do dworu książęcego, zabiera ze sobą woreczki z dukatami i srebrnikami, 30 koni białych jak śnieg, objuczonych bielizną, naczyniem, szatami na codzien i od ceremonji, i zbroją, dziesięć rumaków hiszpańskich. — Klęka i prezentuje się księciu przed posiłkiem ozdobną przemową; książę podnosi go, ściska, całuje. — Służył zręcznie nietylko przy stole, ale na łowach, na turniejach. Był hojny dla służby, uprzejmy dla równych.

Poważniony z drugim młodym rycerzem, rzekomo przy grze w szachy — naprawdę o pannę — wyzywa go na pojedynek w turnieju. Po obu stronach walczą wybrani szermierze — na włóczni zawieszono kolory damy. Pojedynek kończy się pobiciem, poranieniem nawet i śmiercią wielu; zwyciężeni muszą złożyć suty okup — tego samego wieczora puszczeni w tawernach.

W romansie «Guillaume de Dôle» młody żartowniś wyprowadził na łowy do lasu wszystkich zazdrośników, obmowców, starych i łysych rezydentów a potem bocznymi drogami z wesołą młodzieżą wrócił do dam. Opis strojów dam: suknia fałdzista bez płaszcza, włosy trefione, kapelusze ozdobione klejnocikami, kwiatami i ptakami, ręce w białych rękawiczkach, szaty panów z materyj zamorskich: «bodekiny złote» przybrane futrem. Dodajmy, że trzewiki z długimi nosami zwały się «à la Poulaine» (polskie). Młody rycerz zamienia swój pas, zdobny złotem i szmaragdami, za pasek ulubionej panny.

Już o godzinie 9 tańczono w lesie, rzeźwiono się w źródle, wycierano twarze o sukienki dam; następowało śniadanie w namiotach, okraszone śpiewem. — Na dyskusje, oświadczyń, zakłęcia kawalera, zazwyczaj w formie dialektyki scholastycznej, mamy w romansach mnóstwo przykładów.

W wierszowanej «Livre des manières» skargi na książąt i kler, że nie bronią poddanych — owszem sami ich łupią: «dola chłopu nie jest wesoła; żyje z niego zarówno szlachta, jak kler; każdego dnia, nawet w święto bronię, sieje, kosi, strzyże owce, stawia palisady, każdą sztukę drobiu musi oddać, — nie pija wina z własnej piwnicy. Nadto szczęśliwy, jeśli posiada czarny chleb, mleko, masło! Buntuje się, a szczytem zuchwalstwa jest, że oszukuje Pana Boga, bo podskubuje dziesięcinę». — O kobietach zwykła śpiewka — wszystkie są jednakowe; aby się podobać amantowi, używają kosmetyków, jak żółć barania, smalec psi, maść niszcząca włosy na twarzy z wapna i auripigmentu. Są między niemi czarownice, gubiące pocziwych mężczyzn — rzucają uroki, czarują woskowymi figurkami.

W książce «Les quatre âges de l'homme» mowa o wychowaniu młodej panny: powinna być posłuszna, ani wyzywająca ani zalękła, ani wietrznica ani chciwa, — ani wyzyskiwaczka ani rozrzutna. Kobieta winna umieć prząść i szyć. Zbyteczna, aby umiała czytać i pisać, bo mogłaby odpisywać kochankowi. Niech się uczy miłego obejścia i prostoty. «Epicier de Troyes» — o powszechnem szachrajstwie rzemieślników, kupców, korzenników, aptekarzy.

W wierszowanej «Biblij» Guiota szczególnie gwałtowne wycieczki na rzymskość kleru francuskiego, ze wszystkimi grzechami i przywarami. Wymienieni tam mnisi biali (dominikanie), mnisi czarni (franciszkanie), templarjusze, szpitalnicy. — O jurystach powiada, że «zaczny napój sprawiedliwości przelewa się w naczynie tak nieczyste, że traci wartość»; studenci prawa są ze wszystkich



najmniej poważni — prowadzą procesy wyłącznie w chęci zysku. Lekarze są najniebezpieczniejsi wśród rzemieślników (praticiens). — Nie wpadnijcie im w łapy!

Robert de Blois pisze o zachowaniu się przy stole: nie śmiać się, nie mówić za wiele, nie wybierać najlepszych kęsów, nie kłaść do ust kawałków zbyt dużych lub gorących; nie ganić potraw spożywanych, wycierać usta, ale nie wycierać oczu i nosa w obrus...

Sztuka harmonizuje się z naczelnymi prądami i dążnościami stuleci. W malarstwie dogmatyczna sztywność i nieruchomość bizantyńska, zhumanizowana, nabrała cech człowieczeństwa, jak w bolejącym na krzyżu Chrystusie, w umilonej Marji Dziewicy ze Zwiastowania, jak w wizerunkach świętych męczenników; architektura romańska, ze swem wnętrzem skupionem, związanemi filarami, pozwala duchowemu swemu życiu wyjrzeć na świat, ujawnić się w ornamente portali, jak widowisko sceniczne, wystrzelić w górę wedle zasady trójkowej, jak w traktatach filozoficznych, rozradować oczy fauną i florą, jak pejzaż w pieśni trubadura, zadziwić koronką kamienną, jak w strofie misternie zaplecionej, to znów przestraszyć zespołem anielskiej, słodkiej pogody i szatańskiej, poczwarnej — często śmiesznej grozy, jak w owych misterjach, gdzie bez żadnego przejścia mieszają się te dwa żywioły groteski, tak bardzo dla wieków średnich znamiennej, że tkwić będzie w literaturze nawet u wielkich, jak Dante, póki jej nie rozprószy, nie wyszyczy i nie zdusi odrodzenie.

## ODRODZENIE.

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

Odrodzenie. Okres wielkich przemian politycznych, wyznaniowych i kulturalnych. Czynniki tych przemian te same, co we Włoszech, stąd też idzie prąd najznamienniejszy. Drugi prąd z Niemiec: protestantyzm w formie kalwinizmu. Utrwalenie idei państwowości i autokratyzmu na gruzach ustroju feudalnego. Wzbogacenie mieszczaństwa. Odrodzenie starożytności, głównie ducha greckiego. Duch krytycyzmu w miejsce dawnego autorytetu; nowe metody doświadczalne w miejsce sylogizmu. Częściowe zaćmienie arystotelizmu i scholastyki; literatura wstępuje w znak Platona. Odkrycia geograficzne i naukowe, wynalazek druku; zmiana systemu wojowania przez wynalazek prochu i zaprowadzenie stałej armji. Z początkiem epoki rabelesowskie niehamowanie człowieczeństwa, energia, śmiałość, świeżość twórcza; piętno klasyczne, wydoskonalenie form poetyckich, stworzenie nowego typu tragedji i komedji. A z końcem epoki w sferze filozoficznej rezygnacja z wszystkich wierzeń, jako owoc niszczycielskiego sceptycyzmu Montaigne'a.

Warunki oddziaływania renesansu: stan czynników intelektualnych. Paryż jest tylko przypadkowo siedzibą «Plejady», pozatem centra literackie rozproszone, niektóre, jak dwór w Blois, giną, zato zapelniają się literatami miasta; Lion, Bordeaux, Tuluza, Rouen (jarmark na książki), Poitiers, Orléans oraz

dwory poszczególnych książąt, jak królowej Małgorzaty z Nawarry, kardynała du Bellay, kardynała lotaryńskiego. Pisarze należą do różnych pokładów społecznych: żołnierze, księża, mieszczenie, dworacy. Jednak pełne wykształcenie jest rzadkością, ludzie z najwyższych stanów ledwie umieją pisać. Istnieje kilka drukarni (7 lub 8).

Autorowie nie dbają o rozpowszechnienie pism i o własność literacką; ale też nawet królowe nie wzdragają się prasy drukarskiej, jak na przykład królowa Małgorzata. Książka rozchodzi się powoli, Południe nie zna Północy. Przed reformacją książęta są miłośnikami literatury, ale później książka nawet taka, jak Stary Testament, staje się niebezpieczna, jako utajona forteca protestantyzmu, równoznaczna wówczas z ideą postępu. Prześladowanie wychodzi od króla, Sorbony, parlamentu. Rezultatem cenzury jest, że produkcja książki przenosi się zagranicę, do Holandji.

Pierwszym czynnikiem nowego ustroju jest rozwój naturalny; niema zerwania z wiekami średnimi, bo być nie może. Ludzie kształcą się na tworcach dawnych pokoleń; działa też siła ciężkości i konserwatyzm, w praktycznej Francji zawsze przemożny. Do tego przystępują modyfikujące czynniki obce: starożytność, Włochy, później Hiszpanja. Lanson w dziele «Les grands maîtres» wymienia książki, drukowane między r. 1470 a 1530. Są tam «chansons de geste», romanse, nowele, «Eneida», Owidjusz, «Legenda aurea», Alain Chartier, «Roman de la Rose», Villon, retorykarze, Froissart, «Chroniques de France», historycy rzymscy i chrześcijańscy; dziełka moralne, doktrynały, «Disticha Catonis», misterja, komedje, jak «Pathelin», almanachy i t. d. Le Maire des Belges, Clément Marot są bardzo czytani w starej francuszczyźnie, Rabelais zna całą tradycję starożytną, Ronsard swojskich pisarzy, — zato Montaigne nimi gardzi. Naogół jednak stara literatura idzie w zapomnienie. «Roman de la Rose» drukowany ostatni raz w 1538 r., potem do piero w 1735 r. Dążnością humanizmu jest, aby z wieków średnich (wieków gockich) nic nie zostało. Literatura nowa ma się zacząć od odkrycia greckiego.

O byczaje. W porównaniu z Włochami ruch kulturalny jest spóźniony o lat kilkadziesiąt. Naprawdę poczyna się nie z wyprawą Karola VIII, ale dopiero z Katarzyną Medycejską, żoną Henryka II, a więc w 1533 r. Henryk II odziedziczył po ojcu ducha wojny i... Dianę de Poitiers. Na dworze tradycje średniowieczne zachowują się w gonitwach rycerskich. Dawne rzemiosło staje się igraszką z nastaniem nowej sztuki wojennej po wynalezieniu prochu. Sam Henryk II umiera z rany odniesionej w turnieju. W Paryżu, w Blois układano kartele, t. j. wyzwania pisane przez poetów, jak Mellin de Saint-Gelais, lub książąt, jak książę de Guise, hrabia de Nemours. Zrazu rozproszona, potem kultura koncentruje się na dworze; wprowadzie dwaj najwięksi myśliciele: Rabelais i Montaigne żyją poza dworem, ale tam rozwija się literatura piękna, tam urabia się towarzyskość, ów najpiękniejszy wykwit człowieka społecznego. Monarcha absolutny otacza się pompą, waruje etykietą; «lever du roi, de la reine» są określone ceremonjałem; godności ustalone hierarchicznie. Obyczaje dworu śliskie, — Brantôme wiele o tem opowiada. Królowie, jak Karol VIII, Ludwik XII, sprowadzają artystów.

Powstaje zamek Amboise, gdzie mieszka i pracuje, sprowadzony przez Franciszka I, stary Leonardo da Vinci. Dominik z Cortony stawia «Hôtel de ville»



w Paryżu; Rosso i Primaticce zdobią malowidłami zamek Fontainebleau, Benvenuto Cellini cyzeluje dla kredensu królewskiego przedziwne serwisy. Z literatów mieszkają i działają we Francji sfrancuziali Włoch, komedjopisarz Larivey, zgryźliwy satyryk, wygnaniec Alamanni. Francja roi się od muzyków i arlekinów włoskich.

Życie dworskie skupia się około osoby monarchy. Ideałem szlachcica jest «Dworzanin» Castigliona. Z nauką Machjawela o zdobywaniu pozycji łączą się, niestety, przeciw dawnej ucziwej rubaszości, sztuka uginania karku przed silniejszym, rzucanie słowa na wiatr, chytrość i obłuda. Nowością dla szermierki francuskiej jest bić się szpadą w prawej ręce a sztyletem w lewej. Przepych jedynie na dworze; z upadkiem feudalizmu stan chłopski coraz bardziej uciskany przez system intendentów, który trwa aż do rewolucji. Wpływ i rola kobiety coraz wybitniejsze: Diana z Poitiers nadawała ton. Jean Goujon przedstawił ją w słynnej rzeźbie, jako «Dianę łowczynię». Istotnie, ona przewodniczyła w łowach królewskich z sokołami, chartami, tresowanym lampartem (leopard de chasse); sama Katarzyna Medycejska brała w nich udział. Opiewali Dianę Clément Marot, Ronsard, du Bellay.

Teatry dworskie olśniewały wspaniałą dekoracją, jak na dworach włoskich; bale z tańcami wschodnimi, maskarady. Moda włoska naprzód w języku: *braviger les cieux* (*braviggiare* — wyzywać); wyrazy z sufiksem na «*issime*»: *grandissime*, *primevere* i inne; wiele weszło na stałe do słownika: *spadassin*, *infanterie*, *embuscade*, *courtisan*, *pape*, *bouffon*, *coquin*.

Rozstrój między poezją a życiem jest za renesansu coraz widoczniejszy. Ideje, poezją wyrażone, stają się coraz dalsze od istoty uczucia, jest to jakgdyby transkrypcja na tonację dowolną. Triumfem poety jest dobrze oddać oryginał obcy, myśl jego wyrazić wdzięcznym wierszem swojskim. Jest jakaś naturalna konieczność zdobywania bogatego materiału słowa, aby wyrazić pełnię kipiącego życia. Sam Ronsard kuje nowe wyrazy z greckiego, łacińskiego, hiszpańskiego, arabskiego; pozostały po dziś dzień takie, jak: *élargir*, *mercerie*, *empenner*, *frétil-lard*, *pillard*, *claire-voie*, *mal-plaisant*, *mal tourné*.

W obyczajach miękkość, przepych stroju; wąskie gorsety, bufiaste rękawy i barki, kołnierze jak aureole, koafjury ogromne, podtrzymywane drutem, maski aksamitne, noszone przy wyjściu na ulicę. Mężczyźni w jedwabiach i aksamitach, w żupanach haftowanych złotem; kołpaki z piórami. Henryk III nosi kolczyki i łańcuchy, w rękę wachlarz, «*bilboquet*» lub małego pieska; otacza się osławionymi «*mignons*».

Godność narodowa skłaniała ku wyszukaniu protoplastów co najdalszych i co najslawniejszych. Włosi byli naturalnymi spadkobiercami Rzymu, zaczęli Francuzi wymyślić sobie fikcyjnych przodków między Grekami, ocalonymi z pogromu trojańskiego. Fałszywa etymologia, pseudohistorja, temperament służyły do utwierdzenia tej mrzonki. Grecja przyciągała bardziej niż Rzym; język miała giętki, harmonijny, jasny, w wyrażeniach podobny do francuszczyzny; jej moral nie był tak surowy, jak rzymski stoicyzm Seneki. Studjowanie greczyzny zaczęło się w XVI w. Lascaris, Budé byli pierwszymi nauczycielami, objaśniającymi Homera. Znano Arystofanesa, Pindara, Anakreonta, Lukjana i Sofoklesa; czytano Platona, Ksenofonta, Plutarcha, nawet Arystotelesa, który z upadkiem scholastyki przestał być niebezpieczny, zwłaszcza że w niektórych sferach znalazł rywala

w Plotynie. Naogół racjonalista, Arystoteles był zawsze Francuzom sympatyczniejszy. Co do Rzymian, to oni wkońcu zwyciężą; praktyczny moral Cycerona, Seneki i Marka Aureljusza stanie się podwaliną moralu francuskiego. Tak samo Wergiljusz i Horacy będą wzorem dla epopei i liryki, Seneka młodszy — dla tragedji, Plaut i Terencjusz — dla komedji. Zainteresowanie obraca się nie tylko około największych, ale i mniejszych, jak Aulus Gellius, Makrobjusz i t. d., dowodem olbrzymia biblioteka Montaigne'a. Starożytni zaciekawiali w szczegółach życia codziennego.

Mądry mistrz Ponokrates rozmawia przy stole ze swym młodym uczniem o właściwościach chleba, wina, wody, soli, mięsa, ryb, owoców, ziół i przypomina, co w tym względzie mówili Plinjusz, Galen, Porfirjusz i inni. Erudycja wsiąka w społeczeństwo od połowy XVI w., kiedy pojawiają się wielkie dzieła popularne Estienne'a, Pasquiera, Amyota. Nauką zajmują się szczególnie kobiety; Małgorzata Nawarska jest miłośnicą nowoplatonizmu, Diana zna język włoski, łaciński, hiszpański; fenomenem jest Marja Stuart; pozostał po niej kajet zadań łacińskich na tematy moralne: o prawdziwym szlactwie, o obowiązkach książąt, o zdolnościach kobiety do nauk, poprawione przez Estienne'a. Erudycja wprowadziła napowrót mitologję do architektury, do poezji, do widowisk teatralnych.

W uroczystych pochodach i triumfach figurują modą włoską Neptun, Nadjady, Herkules, Pallas Atena. Rzeźba nad bramą St. Denis w Paryżu przedstawia w alegorji Herkulesa galickiego (Henryka II), który na łańcuchu, wychodzącym mu z ust, prowadzi postaci duchowieństwa, szlachty, mieszczan i ludu: ów łańcuch mają przywiązany do uszu. Co więcej, dwór na serjo przekształca się w Olimp; król jest Jowiszem, Katarzyna Medycejska — Junoną, Diana, rozumie się, Dianą, Małgorzata — Minerwą. Poeci i pisarze hugenoccy gniewali się o to pogaństwo.

Po «wielkich retorykarzach» równocześnie wśród pierwszych humanistów należy umieścić poetę i historjografa, Jana Le Maire des Belges (1473 — ok. 1524), autora «*Illustrations des Gaules*» ze znanym tematem pochodzenia Franków od Frankusa. Bibliotekarz Małgorzaty Austriackiej, regentki Niderlandów, następnie historjograf Ludwika XII. Jako poeta nie jałowy, jak jego poprzednicy, ale też nie twórczy. W poemacie «*L'Amant vert*» (Papuga), dedykowanym Małgorzacie, stoszy się i mizdrzy niesłychaną erudycją. Treść naiwna: papużka jest on sam; w rozpaczy, że pani jest nim znudzona, rozmyśla, jak umrzeć; znajduje ten romantyczny sposób: rzuci się w paszczę głodnego psa. Po śmierci, prowadzony przez Merkurego, zwiedza zaświaty. Tutaj mitologja klasyczna łączy się z reminiscencjami chrześcijańskimi jeszcze nie wzgardzonymi, jak u późniejszych, co ważniejsza i dziwniejsza, łączy się z tem wierny opis piekła i czyśćca, widocznie z «*Boskiej komedji*» Dantego. A zatem widzi najprzód czarne skały, z pod których dobywa się dym siarczany, słyszy okropne wrzaski, ryki zwierząt, huk młotów, zgrzyt łańcuchów, łopot olbrzymich ptaków, — «*si me tapis au plus près de ma guide*», potem sine światelka, bagniska, kryjące w sobie Hydrę, byki Jazona, byka Pazifaë, kruka Noego, Minotaura, konie Hipolita, konia, przez którego zginęła Marja Burgundzka, matka regentki; mulicę, której kopyto miało dostarczyć trucizny dla Aleksandra Wielkiego etc. Ciemnym korytarzem wychodzą na światło do ogrodu, który jest rajem ziemskim. Wśród ptactwa znajdują się tam wróble, przyjaciółki





Guillaume Budé.

(Portret olejny szkoły franc. z XVI w.).

Katulla, gęsi kapitoliańskie, kogut św. Piotra; wśród zwierząt jeleni św. Huberta, koń Bajarda i t. d. Kończy życzeniem, aby mu Bóg pozwolił wejść do raju. W drugim dziele alegorycznym z wieloma figurami: «La concordance des deux langages» głosi możliwość pogodzenia dwu świętych języków, oddzielonych Alpami i wojną, możliwość zgody. Nastąpi ona nie pod znakiem Wenery, ale Minerwy, w pałacu wielkiego króla (Honoru), gdzie jest świątynia Minerwy i gdzie są powołane żyć w zgodzie oba języki. Poeta, wprowadzony między wielkich mistrzów słowa, widzi, jak «oba języki» w postaci alegorycznej ściskają się w obecności bogini.

Mellin de Saint-Gelais (1491—1558), wychowany we Włoszech, we Francji przyjął święcenia i posadę bibliotekarza w Fontainebleau. Uczeń

od Marota, pisze wiersze w manierze włoskiej łatwo i zręcznie, raczej dla igraszki: epigramy, liściki, wierszyki karnawałowe, afektowane, nie po męsku wymizdrzone. Najlepsze w jego poetyckiej produkcji są «Les Blasons» (Herby); pochwały na serce, ucho, usta damy.

Humanizm francuski streszcza się w kilku pisarzach wysokiej wartości. Jacques Amyot (1513—1593), tłumacz «Żywotów» Plutarcha, owej książki, którą Montaigne nieustannie odczytywał. Nieoceniony, jako popularyzator starożytności. Przekład sielanki «Daphnis i Chloe», niezrównany po dziś dzień. Nie był filologiem w dzisiejszym znaczeniu; odkrył kilka ksiąg Diodora z Sycylii, ale ich nie wydał w oryginale, tylko w tłumaczeniu. Plutarch był umiłowany dzięki galerji wzniosłych figur i charakterów.

Étienne Dolet, stracony w 1546 r., autor «Komentarza języka łacińskiego».

Guillaume Budé (um. 1540), uczeń Lascaris, zwany przez Erazma fenomenem Francji; dziwo erudycji, prawnik, archeolog, autor «Komentarzy języka greckiego».

Henri Estienne (1528—1598) z rodziny księgarzy, syn Roberta, po którym pozostał «Skarbiec języka łacińskiego», sam księgarz, co wówczas jest równoznaczne z uczonym, z filologiem, z krytykiem literackim. Autor olbrzymiego wydawnictwa «Thesaurus graecae linguae» (1572 r.). Temperament wojowniczy, natura niekarna; więziony w Genewie za «Dialogi», ocalony wdaniem się króla francuskiego. «Conformité (zgodność) du langage françois avec le grec» (1565) podnosi dostojność języka francuskiego, stawiając go narówni z greckim. Etymologje jego są naiwne: disner z deipnein, messire z me + kyrios. (Joachim Perion w dziele «De linguae gallicae origine» wywodzi jour od ordros nie od diurnum; senechal i marechal, gdzie dziś wyróżniamy sufiks germański scale, od senex + archon). «Précellence du langage françois» (1579), zwrócone przeciw wynoszeniu się włoszczyzny, która jest tylko łaciną, gdy natomiast francuski ma rzekomo godniejszego protoplastę. «Apologie d'Hérodote» (1566), z uwielbieniem hellenizmu, z nienawiścią do papieżstwa. Satyryczne są «Deux dialogues du nouveau langage françois italianisé et autrement desguizé» (1578). Przedrzeźnia w nich wyrazy i zwroty włoskie «Prenons un autre chemin de grâce car ce seroit une discortesie

de passer par la contrade où est la case des dames que sçavez, sans y faire une petite stance». Namiętnie kocha swój język, w nienawiści jednak jest często zacietrzewiony, sądzi, że Włosi ukradli Francuzom wyrazy jak: testa, gamba, maraviglia. Do znienawidzenia Włochów przyczyniła się w dużej mierze noc św. Bartłomieja. Étienne Pasquier (1529—1615), latynista i jurysta, mieszczanin uczciwy, stateczny, jednak namiętny i cięty pisarz i mówca. Napisał «Recherches de la France», «Listy», «Katechizm jezuicki». «Recherches» i «Lettres» zawierają zbiór starożytności galickich: szczegółów historycznych, archeologicznych, anegdot wszelkiego rodzaju; wszystko przejęte silnym, zdrowym, pogodnym indywidualizmem. Bernard Palissy (1510—1589), hugonota zmarły w Bastylji, uczony, wynalazca emalii, ważnej w postępie ceramiki. Przyrodnik, agronom, dociekający tajemnic natury, jak dociekał głębin duszy ludzkiej. Przez styl oryginalny, obrazowy, określający każdą rzecz w jej właściwej istocie, liczy się do najlepszych prozaików epoki.

Obok literackiego, niepowstrzymany i tak niesłychanie doniosły przewrót religijny reformacji, który przez Niemcy ogarnia Francję. Gdy, jak wiadomo, we Włoszech zaledwie gdzie niegdzie kiełkuje i odrazu zostaje przyduszony nietyle wpływem Kościoła, ile własną odrazą Włochów do surowych kultów protestanckich, tak nie działających na zmysły, tak mało malowniczych; we Francji przeciwnie jednym z przejawów odrodzenia jest właśnie reforma, t. j. bunt przeciw supremacji Rzymu, dążność do stworzenia Kościoła państwowego z jednej

strony, bunt przeciw dogmatyzmowi, wołanie o swobodę interpretacji Pisma świętego, o swobodę wiary indywidualnej — z drugiej. Te dwa prądy: renesans i reforma z natury swej winny były sobie być nieprzyjazne. Renesans, to był powrót od chrześcijaństwa do pogaństwa i do natury. Reforma, to był powrót do pierwotnej Ewangelji. Każdy z nich wyrósł z odmiennego pnia: renesans z humanizmu, reforma z kacerstw średniowiecznych, dążących do zwalnia katolicyzmu rzymskiego i do odrodzenia idei pierwotnego Kościoła. Ale że w XVI w. były równorzędne i równoczesne, zdarzyć się musiało, iż znalazły wiele punktów stycznych. Jednym więc było wykształcenie języka, jako narzędzia propagandy religijnej, drugim — krytycyzm naukowy, zaczynający od powrotu do źródeł greckich i hebrajskich Pisma św. Reforma miała Francję kosztować wiele krwi za Karola IX, Katarzyny Medycejskiej i Henryka III. Ale te rzezie, wytracające we Francji hugonotów, były tylko odplątą ponurych rządów Kalwina. I to jest



Kalwin.

(Muzeum w Rotterdamie).

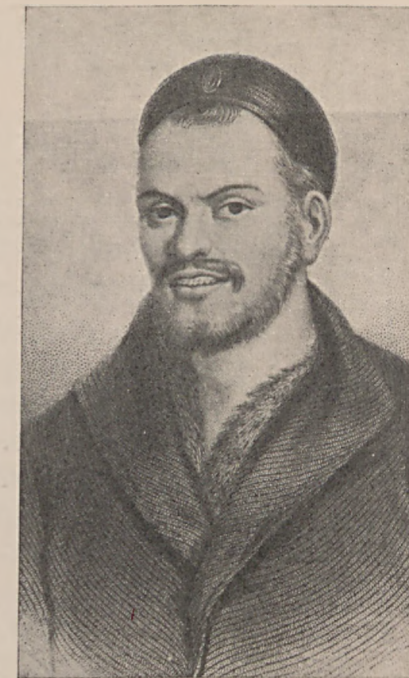


postać, stojąca w krwawym oświeceniu na widowni renesansu. Człowiek żelaznej woli, fanatycznie zaślepiony w prawdziwości swych przekonań, swej nowej religji, swego Kościoła. Tylko tym fanatyzmem, nieustraszenością i zacieklą silną wolą zdołał on przeprowadzić reformację w Genewie i ustalić tam swoją religję państwową. «Institution de la religion chrétienne», zawierające wyznanie wiary, przetłumaczone w r. 1541 przez samego autora z pierwotnej redakcji łacińskiej, jest niezmiernie ważnym czynnikiem w wydoskonaleniu i spopularyzowaniu francuskiej mowy literackiej.

Nowa literatura. François Rabelais (ok. 1495—1553) otwiera okres renesansu. Urodzony w Chinon w prowincji Touraine, ojczyźnie Descartes'a, Ronsarda, Hon. Balzaka. Ziemia to płodna w zboże i winnice, zdolna wyżywić olbrzymów. Wzmianki topograficzne spotyka się na każdym miejscu dzieła. Odblask renesansu dociera tam do dworów i zamków, oddychających ojcowską królewskością Ludwika XII i Franciszka I. Wychowany w szkole pod Angers, Rabelais sam portretuje się w postaci żaka z kałamarzem u pasa, jak to studjuje Donata, Garlanda, Alanusa, Senekę, Ezopa, Terencjusza, Wergilego, elegje Guarina z Werony i t. d. Gargantua uczył się jeszcze więcej u pedanta Tubala Holofernesa: recytować wtył i naprzód, rozmawiać na migi. Rabelais styka się w Angers z innemi narodowościami, uczy się ich mowy, poznaje ludzi i charaktery. Zostaje franciszkaninem, potem opuszcza klasztor, po latach swobodnej wędrówki zostaje w Montpellier studentem medycyny. Ruchy religijne odbijają się na nim; skłania się ku protestantyzmowi, ale nie radby zostać męczennikiem, — trwa przy swych przekonaniach «jusqu'au bûcher exclusivement». Medycynę pojmuje poważnie, właśnie jak Rondibilis w powieści. Dla zarobku wydaje między innymi w 1532 r. almanachy i stare romanse w nowym opracowaniu; romans p. t. «Les grandes et inestimables chroniques de... Gargantua». Ów olbrzym, to nasz stary znajomy Otinel lub Morgant. Prawie równocześnie wychodzi «Pantagruel», naprawdę wcześniejszy. Z pięciu jego części ostatnia (1563) jest pośmiertna. Po trzykroć towarzyszy kardynałowi du Bellay do Rzymu, ostatecznie zostaje proboszczem w Meudon pod Paryżem. Uważano dzieło Rabelaisa za romans «à clef». Aluzje bezwątpienia tam istnieją, ale uogólnione. Sam autor powiada we wstępie, że, jak w kości szpik, tak w jego książce znajduje się myśl ukryta. Historia wydań jest historją jego przełomów duchowych, idących z prądem czasu. Zrazu skłonny ku protestantyzmowi, z kolei oczyszcza dzieło z wycieczek przeciw Sorbonie i dogmatowi. Sąd o autorze musi się oprzeć na wydaniu pierwotnym. Treść w szalonym romansie ułożona bardzo rozumnie. Część I. Gargantua. Na czele przysłowiowe motto: «Mieux est de ris que de larmes escrire, — Pource que rire est le propre de l'homme»; genealogja, pierwsze wychowanie przez Tubala Holofernesa, później przez mądrego Ponokratesa. Podróż do Paryża; jak Gargantua zabiera dzwony Notre-Dame dla swojej mulicy; wraca je po arcykunsztownej przemowie mistrza Janotusa. Wojna Picrochola, ojciec wzywa Gargantue do obrony kraju. Wstąpienie na widownię dzielnego księdza Jana i jego czyny wojenne. Budowa opactwa teletitów, pustelni dla ludzi dobrej woli. Część II. Pantagruel, z wyraźną tendecją reformy. W genealogji Pantagruela parodja biblijnego «Abraham zrodził Izaaka...» (Ew. św. Mateusza I.) Matka Badebec, córka króla Utopji, umiera przy porodzie. Gargantua nie wie, czy cieszyć się urodzeniem syna, czy smucić śmiercią dobrej żony. Dorósłszy, Pantagruel objeżdża uniwersytety. Przybycie

do Paryża, szykana 240-tu dzieł scholastycznych biblioteki St. Victor. List Gargantui z zachętą do studjów. Jest w nim humanistyczny program wychowania, oparcie się na naukach ścisłych, pogarda pustego scholastycyzmu. Zjawia się niezrównany Panurge; przemawia po niemiecku, arabsku, włosku, angielsku, baskijsku, holendersku, hebrajsku, grecku, gaskońsku, po łacinie, wreszcie najspokojniej przedstawia się jako Francuz z prowincji Touraine. Wielki proces dwóch szlachciców. Bajeczne opowieści, facje i przygody Panurge'a, dysputa z Anglikiem na migi. Wojna z Dypsodami i ich wodzem Wilkolakiem. Choroba Pantagruela i cudowne uleczenie: czworo ludzi, spuściwszy się w pigułkach do żołądka, oczyszcza go z materij zaraźliwych. Księga III, poświęcona Panurge'owi i pytaniu, czy ma się żenić, czy nie. Różne rodzaje rad i wróżb; kończą się tym niezachwianym pewnością, że czeka go los rogala. Ostatecznie jadą morzem do wyroczni «świętej butelki». Księga IV wybitnie satyryczna, wypełniona przygodami podróży, jak przygodą t. zw. «baranów Panurge'a, odkryciem wyspy Chicanous (sądownictwo), królestwa Kiszek (des Andouilles), l'île des Papefigues (protestanci), l'île de Papimanes (katolicy), wyspy Messire Gaster (epikurejczycy). W księdze V — l'île Sonnante (Rzym); biura jurystów z arcyksięciem, strasznym Grippeminaud. Wreszcie docierają do «wyspy Latarników» z wyrocznią «boskiej butelki». Czytelnik jest nieco zawiedziony, brzmi bowiem niezbyt dowcipnie: «pij, pij».

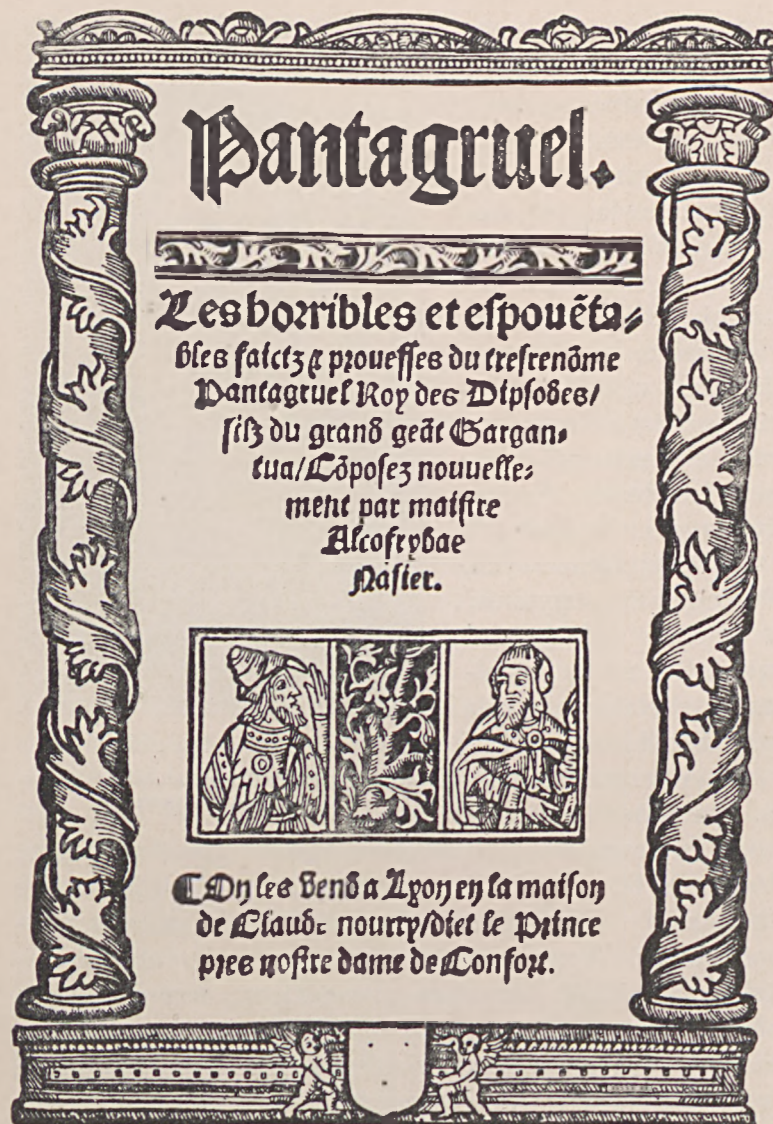
Dzieło: Wielki humorysta w życiu jest człowiekiem statecznym, rozumnym, praktycznym, mającym cześć dla nauki. Ale równocześnie jest dzieckiem ludu, Francuzem jowialnym i sceptycznym, więc w momentach dobrego humoru wydają mu się śmieszne instytucje społeczne, polityczne i naukowe, ścieśniające wolnego człowieka, wychowawca natury, i wtedy wyszydza je wszystkie — wyrasta mu z pod rąk groteska i w wypukłym zwierciadle wyobraźni poetyckiej świat wykrzywia się, potworny w kształtach i grymasach. Styl jest wykładnikiem rozumu i wyobraźni, liryzmu w nim nie dopatrzeć, chyba w jednym wstępie księgi IV: o śmierci Pana Zbawiciela wiernych. Natura Francuza sprawia, że ze śmiechem mówi o rzeczach poważnych. Logika i pomysłowość wydają paradoks; autor podejmuje pewną myśl i ogłasza ją za pewnik, logika pracuje, aby poważnymi argumentami dowieść rzekomej prawdy: np. lekarz Rondibilis dowodzi, że rogi są nieodłączne od małżeństwa, Panurge chwali dłużników i wierzycieli; pożyczać i być winnym to są prawa natury, bez tego między ciałami niebieskimi nie byłoby harmonji; tak samo na ziemi nie byłoby współczucia z jedną, wdzięczności — z drugiej strony, zginęłyby wiara, nadzieja i miłość. Wyobraźnia bujna, jak przyroda, par excellence twórcza. Rabelais ma dar wielorakiego widzenia zapomocą obrazów; nigdy nie wystarcza jeden; wszelka rzecz lub idea ma wiele cech, a każda



François Rabelais.

Według stalorytu Hopwooda. Zbiory Muzeum Narodowego w Warszawie.





Karta tytułowa pierwszego wydania (1533) «Pantagruela».

cze, przysłowia ludowe, nazwy gier, np. w zabawach Gargantui. W przedstawieniu człowieka: gest, ruch, dokładność cech miejscowych, chłop, węglarz, przekupnia, starej mleczarki i t. d. W opisach przyrody nie samo zjawisko, ale manierą średniowieczną — jego refleks, tak w opisie burzy w ks. IV. Ta barwność przedstawienia sprawia, że jest znakomitym opowiadaczem, najlepszym wogóle, jakiego zna literatura, nie wyłączając Bokacjusza. Figury tak plastyczne składają się na obraz społeczeństwa i narodu, każda wyobraża jedną stronę charakteru francuskiego. Filozofja życia. Optymizm, oparty na wierze w Boga i Opatrzność. Na teraz symbolem morału winien być pantagruelizm: «c'est une gaité d'esprit confite en mépris des choses fortuites» (wesołość ducha, utrwalona pogardą rzeczy przypadkowych). Jest więc Rabelais przedstawicielem oświeconego poganizmu, jak humaniści, jest jednak katolikiem praktykującym i dobrym księdzem; w Rzymie patrzono przez palce na jego wybryki pisarskie, w głębi jest filozoficznie ugruntowanym deistą. Jego jest definicja Boga, którą powtórzył Pascal: «Sphère

określona metaforą lub porównaniem. Rozrzutność niepohamowana; synonimy, fikcyjne tytuły i nazwy snują się bez końca, np.: «Diogenes roulant son tonneau, deployant les bras, le tournait, virait, hersait, versait, renversait» i t. d. Przytem wesoła. Wynikiem współdziałania pogodnej wyobraźni i logiki jest dowcip, polegający na szybkim kojarzeniu pojęć najbardziej odległych np.: «Kielich nigdy nie powinien być ani pełny, ani próżny — pij ciągle — nie umrzesz nigdy»; albo: «Dlaczego mnisi mają nosy jeden dłuższy od drugiego». Nie jest to dowcip wytworny, często polega na grze słów, na kalamburach, np. «Les femmes folles à la messe, femmes molles à la fesse». Imponuje znajomość terminologii wszystkich zawodów, słownictwo lecznicze, prawnicze, rzemieślni-

infinie et intellectuelle, le centre de laquelle est en chascun lieu de l'univers, la circumference point». Urzeczywistnieniem ideału pantagruelicznego jest opactwo telemitów z dewizą wypisaną na bramie: «Fais ce que voudras» (Czyń, co chcesz), jako że dobrzy mogą mieć wolę tylko dobrą.

Clément Marot (ok. 1497—1544). Ostatni piosenkarz z tradycji średniowiecznej i pierwszy poeta odrodzenia. Towarzyszył królowi Franciszkowi I do Włoch, po powrocie więziony pod zarzutem hugonotyzmu. Przez kilka następnych lat dworzanin i ulubieniec Małgorzaty, królowej Navarry. Znowu zmuszony uciekać; powrót do Francji musi okupić formalnem wyrzeczeniem się błędów kacerskich. Mimo to przekład psalmów podaje go w nowe podejście, — umiera w Turynie. Wychowanie bardzo poważne; znajomość zarówno autorów klasycznych, łacińskich, jak francuskiego średniowiecza, czynią go wyjątkowym erudytą, niewpadającym jednak nigdy w pedantyzm. Z powinowactwa talentu umiłował zwłaszcza Marcjala. Obraca się też łatwo w formach ballady i ronda. Poezje okolicznościowe, piosenki, madrygały i epigramy, to jego żywioł. Nieprawdą jest, aby nie miał sentymentu; jest jakaś pieśczołliwość smętna w rondzie «De l'amour du siècle antique» z refrenem «au bon vieulx temps». Czasem odzywa się w nim uczeń retorykarzy: jak w tej wyszukanej formie, gdzie końcowe wyrazy lub tylko dźwięki wiersza wracają na początku następnego, czem tworzą rodzaj łańcucha: «Dieu des Amans de mort me garde, — Me gardant, donne moy bonheur, — En le donnant...»; czasem znowu odzywa się w nim petrarkista i jakby zwiastun baroku; tak w madrygale, gdzie opowiada, że dziewczyna rzuciła nań bryłką śniegu i że od niej rozgorzał — zamiast się ostudzić. Inne piosenki są wesołe, jak owa ballada przeciw byłej przyjaciółce. Oskarżał ją o zdradę; ona zemściła się, denuncjując go przed księdzem, że w dzień postny jadł słoninę, za co wrzucono go do więzienia. Mimo to Marot nigdy nie wychodzi poza dobry smak. Jest reformatorem; wprowadza nowe rytmy i zwroty nowe. Wraz z Ronsardem tworzy język poetycki dla XVI w., jak Malherbe tworzy go dla wieków następnych. Jego morałem jest wesołość i radość życia, dlatego dziwny się wydaje surowy kalwinizm, w którym trwał i umarł. Jest człowiekiem dworu, wychowanym dla najwyższej kultury arystokratycznej. Jest nawskróś Francuzem; typ galickiej swady, werwy, jasności, żartobliwości; popularniejszy od Ronsarda, do dziś dnia czytany.

Comment Panurge fait noyer en mer les moutons, & le marchand qui les conduisoit. Chapitre. iij.



E debat du tout apaise, Panurge dist secretement à Pantagruel, & à Frere Jean, Retirez vous icy vn peu à l'escart, & ioyeusement passez temps à ce que verrez. Il y aura bien beau ieu, si la corde ne rompt. Puis s'adresta au marchand, & de rechef beut à luy plein hanap de bon

Stronica z pierwszego wydania in 16° «Pantagruela» z 1548 r.





Clément Marot.

Odrodzenie francuskie — podobnie jak włoskie — rozsiewa się kępami kwiatów po różnych centrach kraju. Najwcześniejszy jest cenakl lionski, gdzie króluje Małgorzata z Navarry w licznie gromadzonej wielbicieli i wyznawców piękna nowoplatonickiego. Wszystkie twórczość urabia się tam na modłę Plotyna, na naukę o duszy stęsknionej do prabytu i szukającej ku niemu drogi przez zapatrzenie w piękność ziemską. Dla niektórych, nawet takich, jak Anatole France, królowa Navarry jest jedynie autorką powiastek w guście Bokacjusza; nowsza wiedza dopiero umieściła ją w dostojnym środowisku owej filozofji, co prześwieca wszystką jej bogatą spuściznę poetycką.

Marguerite d'Angoulême (1492—1549), siostra Franciszka I, żona Henryka d'Albert, króla Navarry. Prowadzi w Nérac mały dwór, który staje się schroniskiem hugonotów,

sama bowiem sympatyzuje z wyznawcami Kalwina. «Heptameron» z nazwiskiem autorki, zawierające 72 nowele, ukazuje się w 1559 r. Forma jest Bokacjuszowa, treść wprawdzie poważniejsza, ale też nieraz śliska, co trzeba policzyć na karb ówczesnego pojmowania obyczajności. A więc złośliwe historie o kochliwych mnichach, oszukiwanych mężach, albo też okrutne, jak o damie, która kazała zabijać kochanków, gdy się jej sprzykrzyli, albo znów sentymentalne, jak o szlachciu angielskim, który całe życie nosił rękawiczkę damy na piersi, albo też o cnotliwych damach, które wolą śmierć od niesławy. Styl wytworny, ale daleki od dowcipu Bokacjusza. Na zakończenie powieści refleksje moralne lub filozoficzne, np. cały wykład nowoplatonizmu, jak w «Dworzaninie» Castigliona. W dziele odbija się dobrze charakter autorki; serce czułe, szlachetne, żarliwość religijna. Nie znosi obłudy i zmysłowości. Z wieków średnich ma pewną sztywność doktrynerską, z renesansu rycerskość i dworność, swobodę myśli, umiłowanie życia, przyrody, wesołego żartu. Poezje, wydane w kilku zbiorach, przesiąkły duchem religijnym; naprzód bardzo wyraźnie doktryną protestancką o grzechu i łasce, później doktryną nowoplatonicką. W «Miroir de l'âme pécheresse» nie może pozbyć się stylu alegorycznego. Poetka powiada, że grzech tkwi w niej jak korzeń, wydający nazewnątrz gałęzie, kwiaty, liście i owoce, — gałęzie zasłaniają jej widok ku dobremu, gorzki owoc wpada jej do ust, gdy chce mówić, liście do uszu, gdy chce słuchać, kwiat do nozdrzy; wreszcie Chrystus bez prośby zsyła na nią łaskę. Tematem «Triomphe de l'Agneau» jest wyzwolenie duszy od trzech wrogów: od grzechu, sądu i strachu śmierci. Komedja «Les quatre dames et les quatre gentilshommes» ma temat świecki z dawnej kazuistyki miłosnej: cztery pary, każda z odmiennym rodzajem kochania. Do utworów późniejszych należy «Komedja (raczej misterjum) na śmierć Franciszka I w czterech osobach». Osoby: Amarissime (królowa Małgorzata), Securus, Agapy, berger Paraclesis. Amarissime wywodzi żale po lesie nad śmiercią Pana, króla pasterzy; Securus i Agapy starają się ją pocieszyć; schodzi Paraclesis, posłany

przez Wielkiego Pasterza; powiada, że śmierć Pana jest tylko pozorna. Uczucia chrześcijańskie pod formą alegorii pogańskiej — znamienita maniera odrodzenia. O wiele oryginalniejsza i trudna do zrozumienia bez komentarza jest «Komedja grana w Mont de Marsan w czterech osobach»: Dworzanka, Mniszka, Mądra Pani, Królowa miłości Bożej, w zakończeniu pasterka. Pierwsza opiewa cielesność, zapatrzona we własne piękno. «Mądra Pani» w dyspucie gani umartwienia, powiadając, że zniszczyć ciało, ażeby potem uznać duszę, jest to zburzyć cały gmach. Myśl Małgorzaty jest wyrażona przez usta pasterki w pięknej parafrazie pieśni Salomona: «Hélas, je languys d'amour, — Hélas! je meurs tous les jours». Jest to więc miłość duchowa, a poetka, kreśląc tę postać ze szczególnym wdziękiem, chce okazać, że prosta pasterka jest rozumniejsza od oświeconych dlatego, że kocha. Pasterka nie chce nazwać swego kochanka; domyślamy się w nim idei najwyższego piękna i dobra. — «Les Prisons».

Autorka przedstawia w formie alegorycznej stopniowe wyzwolenie z potrójnej obieży miłości ziemskiej, ambicji i wiedzy. W ostatnich poezjach, jak «Chansons spirituelles», można spostrzec, że Małgorzata z biegiem lat doświadczeń i rozmyślań odwraca się od ponurości protestanckiej, skłania na nowo ku radości życia, bez strachu nieuniknionego potępienia, bez lęku śmierci.

Idee Małgorzaty są raczej religijno-moralne; w czystym duchu nowoplatonickim piszą dwaj poeci nierównej wartości artystycznej. Wielkim mistrzem, bogatym w pomysły, jest Antoine Heroet (1492—1542). W poemacie «La parfaite Amye» (3 księgi) przeżywa wszystkie fazy od trubadurów przez szkołę doktrynalną tokańską, przez Dantego, Petrarke aż do nowoplatoników. Przemawia kobieta; językiem namiętym, obrazowym, pełnym szczerości. Wybrała sobie kochanka nie dla jego ziemskiej urody, bogactwa; początek tego ukochania jest boski. Żywiła je myślą czystą a trwałą («continuo pensiero» teoretyków włoskich). Nastąpiła w niej jakgdyby przemiana płci; odczuwa teraz jego odczuciem jego myślą myśli i nawzajem. Ona jest zamężna, on żonaty, to jednak nie przeszkadza ich związkowi. Ona dla niego stanie się wszystkim: «zechce-li piękna, stanę się dlań piękną — zechce mądrości, to wiedzę posiędę — zechce-li zmiany, tysiącokrotnie zmienię». Jej kochanek jest wiedzący; dlatego odkrył w niej wszystkie zalety. Następują myśli platońskiego sympozjonu, rozwinięte samodzielnie: kiedy dwie dusze, złączone niegdyś w niebie, zeszyły w ciała właściwe i połączyły się, co za



Marguerite d'Angoulême, królowa Navarry.



rozkosz, co za «szał boski!» W księdze II dama opowiada, jakie będzie jej życie po śmierci kochanka. Przysięga wieść je surowe i czyste; inny mężczyzna będzie jej wstrętny, bo niepodobny do zmarłego. (Tak samo myśli i pisze Victoria Colonna). Przypomina jego nauki o preegzystencji i o tem, że piękno ziemskie jest odbiciem Boskiego; a goręcej kocha ten, który sobie ów był przypomina. Dusza lęka się, że związana z ciałem zapomniiała pojmować piękno; potem krzepi się; wpatrzona w piękno pojmuje, ile straciła, schodząc na ziemię, i chce się wznieść na nowo. III księga mówi o rozkoszy, jako pośrednicze w stworzeniu człowieka.

Maurice Scève (1510?—1564?), mniejszy erudyta, ale znacznie gorszy poeta. Autor poematu «Délie, objet de plus haute vertu» (Przedmiot wysokich zalet, 1544). Poemat wygląda na wielki «blason» w rodzaju Mellin de Saint-Gelais, z uwielbieniem damy; Délie jest wyciągiem wszelkiej doskonałości; niebo zlało na nią moc 9-ciu sfer. Wdzięk jej i swoją miłość opiewa wszystkimi figurami zbliżającego się baroku, podsłuchanemi zwłaszcza u petrarkistów i strambottystów włoskich. Platonizmu bardzo mało, poeta nie był słusznie do platoników zaliczany.

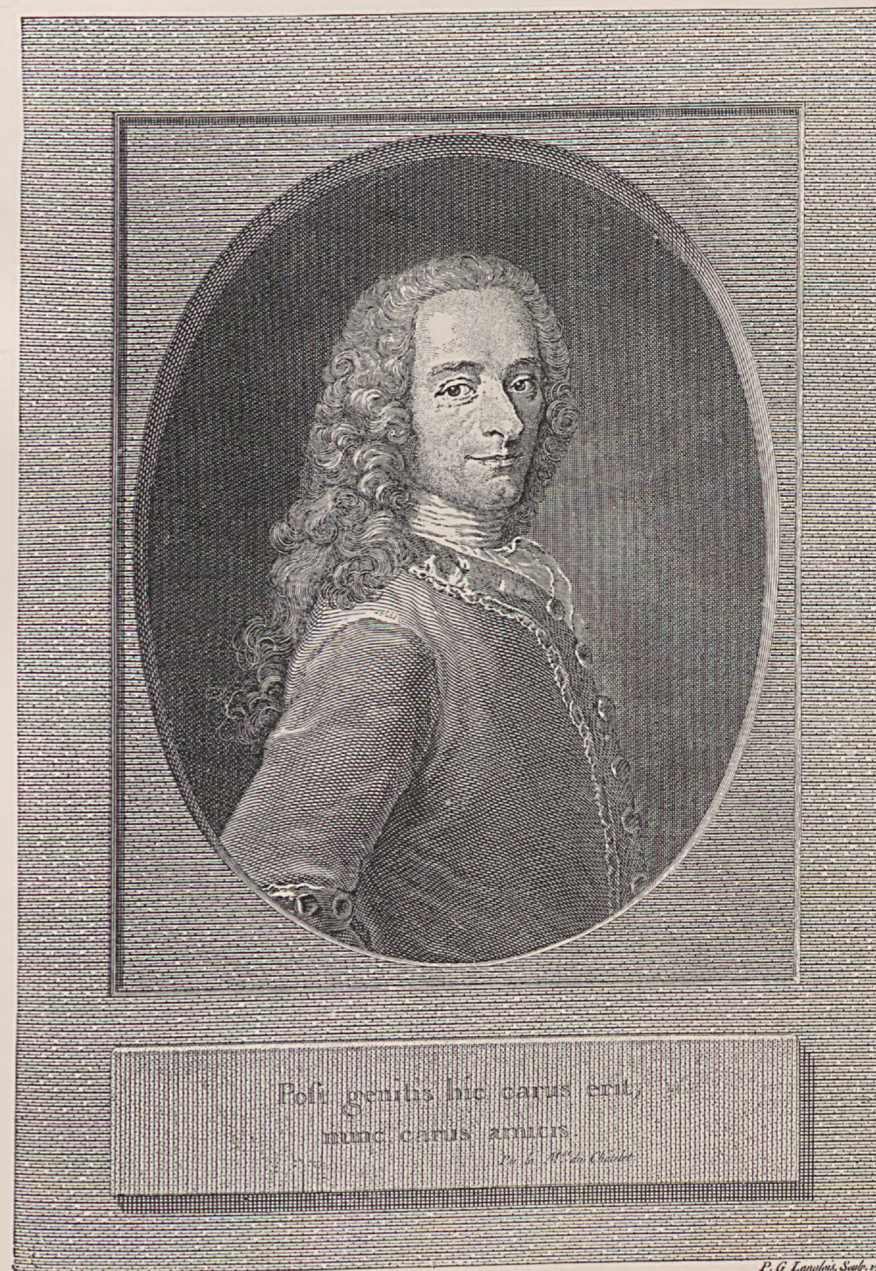
Louise Labé (1526—1566), zwana po mężu «la belle Cordière» — piękna powroźniczka. Była biegła w łacinie, we włoskim, w hiszpańskim. Podawano ją za kurtyzanę, rodzaj Aspazji. W zbiorze jej poezyj, w dużej części alegorycznych, odskakują niezwykłością namiętnego porywu elegje zwrócone do kochanka, będącego na wyprawie włoskiej; niema w nich nic platońskiego. W elegji II daje wyraz swej tęsknocie, w III prosi kobiety lionskie, aby nie przypominały jej szalonej młodości, wyznaje, że od 16 roku ogień płonie w jej sercu, wzywa Amora, żeby w sercu jej kochanka, w kościach, w krwi, w duszy rozniecił podobny żar.

W sonetach, pisanych po włosku, jest jeden, przypominający cierpienie Gustawa z «Dziadów...»: «Lecz, gdy sił w ciele złamanem nie stanie — I wyczerpana padnę na posłanie: — Noc całą krzyczęć chcę moje cierpienie» (przekład Włodz. Kopaczyńskiego).

Do cyklu lionskiego należy Bonaventure des Périers (um. przed r. 1544). Dworzanin królowej Małgorzaty — lutnista i poeta. Zjadliwy i śmiały hugonota, autor «Cymbalum mundi» (Cymbał świata). Naśladowany z Lukjana, z przejrzystymi wycieczkami antykatolickimi a nawet niedowiarczemi, jak u przyszłych libertynów, z szykaną ówczesnych reformatorów i apologetów. Merkuremu, przybywającemu do Aten, złodzieje kradną księgę przeznaczenia i podstawiają mu Pandekta. Merkury birbantuje w Atenach, rozsypuje proch z kamienia filozoficznego, — każdy, kto bierze szczyptę, uważa się za jedyne go posiadacza prawdy, t. j. prawdziwej religji. «Nouvelles recreations» w pośmiertnym wydaniu zawierają 88 powiastek i wesołych anegdot o dworzanach, mnichach, mieszczanach, studentach, chłopach, złodziejach. Więc np. o pannie, która nie chciała wyjść za wdowca «parce qu'il a mangé la dot (posag, — rozumiała grzbiet) de sa première femme». Albo o szlachcicu, który odciął złodziejowi ucho, gdy tamten odciął mu kiesę — wyglądają na stare «fableaux», przerobione prozą.

#### «PLEJADA».

Zasadniczą cechą renesansu jest odrodzenie poczucia piękna; pochodzi z dwu źródeł: z odkrycia piękna klasycznego, które uznano za autorytet, z przejęcia się ideami platońskimi. Ostatnie było raczej skarbcem, otwierającym się



VOLTAIRE  
(Sztylek według portretu de la Tour'a)



jedynie dla wtajemniczonych; tanto jednak, jakkolwiek równie arystokratyczne, obejmuje szersze kręgi, staje się powszechnym ideałem literackim. «Plejada» jest cenaklem paryskim, tak nazwana od siedmiu gwiazd konstelacji; należą do niej: Jean Daurat, jako mistrz szkoły, Du Bellay, Ronsard, de Baif, Belleau, de Thyard, Jodelle. Wszystko to artyści; nawet reformę języka przeprowadzili dla celów sztuki, nadto szukali piękna w samym języku, jako tworze natury. Dbali o jego dźwięczność, obrazowość, precyzję. Potępiali stare formy rytmiczne: balladę, «rondeau», «chant royal» na korzyść ody i elegji, epopei i włoskiego sonetu.

Pierre Ronsard (1524—1585) z rodziny szlacheckiej, paż na dworach książęcych, sekretarz ambasady i towarzysz de Baifa we Włoszech. Przystojny i dworny młodzieniec, mógł zrobić karierę na dworze i przepaść; nagła głuchota skłoniła go do oddania się studjom. Kształcił się w klasycyzmie pod kierunkiem poważnego pedagoga Daurata, z towarzyszami, którzy następnie złożyli się na «Plejadę». W 1549 r. Ronsard i du Bellay — właściwy autor — ogłosili manifest, zatytułowany «Défense et illustration de la langue française». Równocześnie wyszły Ronsarda «Ody» (w trzech księgach) i przyniosły mu sławę i wziętość. Dla francuskiego Petrarki otwarło się życie wśród zaszczytów. Od 1574 r. poczyna się zaćmienie tej pierwszej gwiazdy; nie dba o niego król Henryk III; nachodzą go skrupuły religijne, gdy wprzód dla sporów religijnych był obojętny; umiera zdala od dworu. Człowiek stateczny, ale samolubny, dumny sławą światową króla poetów. Lubi samotność i wygodę, kocha ogrody i kwiaty.



Ronsard.

Doktryna «Plejady». Studium starożytności zwraca się odrazu do poetów trudnych, nieprzystępnych dla tłumy; Arystofanesa, Eschilosa, Pindara; pośród nowych przede wszystkim do Petrarki. Jego wiersze, oczyszczone z grubej zmysłowości, nade wszystko ich forma skończona, precyzyjność — budzą zachwyt. Manifest składa się z dwu części, zaznaczonych w tytule: 1. Obrona przeciwko łacinie, jako wyłącznemu narzędziu uczonych; wyłączenie poezji okolicznościowej; tematem ma być natura, dzieje narodowe, sława, miłość; przywrócenie rodzajów starożytnych; ody, epopei, satyry, elegji, komedji, tragedji. 2. Uświetnienie języka przez neologizmy, utworzone z greckiego, przez przybranie wyrazów dialektycznych i technicznych swojskich; przez naśladowanie arcydzieł: «il faut piller..., il faut copier», co znaczy trzeba przesiąć dobrym wzorem, objąć go w całości, odrzucając strzępy frazesów lub figur; na to wszystko przychodzi staranna, mozolna robota artystyczna; poezja jest wzniosłą sztuką, do której zdolni są tylko wybrańcy bogów. «Défense» zakończona rozdziałem o regułach nowej poetyki. W twórczości Ronsarda rozróżnia się 4 maniery: 1 epoka, 1550—1554 — szkoła Daurata: «Ody» i «Amours de Cassandre»; wzorami Pindar i Petrarka. — 2 ep. 1554—1560: zaniechanie pompy pindarycznej; zwrot ku Anakreontowi, Horacemu, sielankopisarzom i poetom erotycznym łacińskim. «Amours de Marie», 4 i 5 księga «Ód», «Hymny»; najlepsze lata. — 3 ep. 1560—1574: poezja dworska «Mascarades» «Bergeries», «Franciade», «Discours des misères de ce temps» przeciw kalwinistom. — 4 ep. 1574—1584: proza osobista, sonety «Do Heleny». Pindarystą jest udany —



podpatrzyć go do głębi było rzeczą niemożliwą, był zanadto oryginalny, kulturą obcy. Ronsard mniemał, że oda jest formą na pochwałę wielkich ludzi; ale u Greków oda była wyrazem uczucia wszechnarodowego, tutaj ody do Henryka II, Michała de l'Hospital i t. d. są pochlebstwem dworaka. Ostatnia — najlepsza w kompozycji: Narodziny muz, trójśpiew w trzech odmiennych stylach, zejście muz na ziemię, rozczarowanie widokiem barbarzyństwa, powrót na Olimp, oczekiwanie narodzin zbawczej gwiazdy w osobie d'Hospitala. Anakreon wychodzi ociężale, lepiej wygląda u Marota. Opisy natury w manierze Teokryta. W manierze Horacego są pisane «Odelettes» miłosne, literackie, sybaryckie, filozoficzne; kobieta, śpiew i wino, hasło: «carpe diem». Z epoki III pochodzi «Francjada»; zapowiadana, sławiona przed urodzeniem, epopeja rzekomo narodowa. Ogromne nieporozumienie; prawdziwym wielkim eposem narodowym są «chansons de geste», w XVI w. nieznane, nieczytane z powodu odległości języka, zapyłone w cieniu bibliotek klasztornych i zamkowych, oglądane chyba dla pięknych minjatur. «Francjada» jest zupełnie chybiona. Treść naśladowana z «Eneidy»: Francion, fikcyjny protoplasta Francuzów, z zemsty bogiń wyrzucony burzą na wyspę Krete; intryga miłosna z wróżką Hyantą; sprowadzenie w głąb pieczary — ni by piekiel Wergiljuszowych — gdzie ogląda pochod historyczny królów francuskich. Ten epizod może pochodzić z Ariosta. Hyanta nie dożywa losu Dydony, bo poemat kończy się na księdze IV. — «Rozprawa o klęskach społecznych» w duchu żarliwie katolickim boleje nad nędzą i krwią przelewana, nad zepsuciem obyczajów, zwraca się do Katarzyny Medycejskiej z napomnieniem, co powiedzą starzy królowie: Faramondy, Klodjony, Klowisy i t. d. — będą żałować, że tyle napracowali się dla niekarnego narodu, który igrając traci tak piękne dziedzictwo. Jest to rozprawa wierszem, nabrzmiała wymową oratorską. W sielankach Ronsard objawia lepsze poczucie rzeczywistej natury, niż przyszły autor «Astrei». Gaje, winnice, brzegi rzeki, zalecanki pasterzy. Przepięknym wyrazem ukochania przyrody jest elegja «Contre les bûcherons de la forêt de Gastine». Poeta skarży się na drwali, że niszczą las — siedzibę nimf i bożków leśnych, tak mu drogich.

«Czy ty nie widzisz, jak bujnie krew tryska — Z Nimf, co pod korą miały swe siedliska?... — Bądź zdrow, igraszko zefirów, o lesie, — Gdzie mi Apollo pierwsze strzały niesie, — Serce rozkosznym przenikając dreszczem... — Tu po raz pierwszy w zachwyceniu wieszczem — Serce me pięknej Kaliopie służę, — Gdy mi na czoło rzuca kwieciami róży! — Tu mnie Euterpa swem mlekiem karmiła» (przekład J. A. Święcickiego).

Ronsard, poeta erotyczny. Miłość to jest żywioł, nie w sonetach «À Cassandre» z 1-ej epoki, ale w «Amours de Marie» z 2-iej epoki i w sonetach «À Hélène» z 4-tej epoki. Temperament zmysłowy pobudza wyobraźnię do żywych — nie platonicznych — wynurzeń, czyto będzie reminiscencja z pisarzy starożytnych lub włoskich, czy też obraz, porównanie, pomysł poetycki oryginalny. Melancholja wypływa z pewnego przesytu i z przeświadczenia, że najgorętsze uczucia gasną. Tworzy to lirykę elegijną. Erudycja nie jest w niej błędem, owszem, ilekroć idzie w parze z natchnieniem, powstają małe arcydzieła; tak ze zbioru «Do Heleny» cztery najgłośniejsze utwory: «Quand vous serez bien vieille» — kiedy już będziesz staruszką, przypomnisz: Ronsard opiewał moją urodę; ja będę spoczywał pod ziemią, ty będziesz żałowała czasu, kiedy cię kochał, a ty byłaś nieczuła; a więc zrywaj róże życia, póki pora... Jedną z niewielu, które pozostały, jest też oda



Ronsard.



Kassandra, żona Ronsarda.

(Z wydania «Amours» z r. 1552).

«Mignonne, allons voir si la rose»: Kochanko, obaczmy, czy ta róża, która o świcie miała lica purpurowe, do wieczora nie straciła barw podobnych twoim... — «Marie, levez vous, vous êtes paresseuse» i «Na śmierć Marji», która umarła młodo; — poeta przynosi na jej grób objaty pogańskie — mleko i kwiecie.

Ronsard, poeta formy. Pieści się harmonją i rytmem; przejął nieco z wieków średnich. Przy całej prostocie języka — co jest i triumfem Ronsarda — do stylu tu i ówdzie drogą na Petrarke i strambottystów przeszły rysy już barokowe, np. «contre le roc de ta rigueur cruelle — Amour m'attache à mille clous d'aimant», albo twarz damy:

«Ce beau corail, ce marbre qui soupire, — et cet ebène, ornement du sourcil... etc., albo piersi: «gazons de lait, où des Amours les flèches sont encloses...» i t. p. Stworzył nowe rodzaje strof wielowerszowych i nowe kombinacje rymów. Każda oda pindaryczna, a jest ich 15, zbudowana wedle innej miary. Jaki świetny sposób wywoływania różnego rodzaju nastrojów! Strofy od 20 do 2 wierszy, wiersze od 12 do 4 sylab. Przeszło 100 rodzajów strofi! Losy Ronsarda: Malherbe go zlekceważył; zapomnieli o nim ludzie XVII i XVIII w.; romantycy i parnasiści uwielbili go, przykładem Th. de Banville w «Apoteozie Ronsarda»: «O mon Ronsard, o maître — Victorieux du mètre — O sublime échanton — De la chanson!»

Joachim du Bellay (1522—1560), ze znakomitej rodziny kardynała ambasadora francuskiego, któremu później 1553 towarzyszy do Rzymu. Posiada znakomite studia prawnicze i literackie. Wielbił Włochów, poza Petrarke sięgał nawet do «Orlanda szalonego». W 1548 r. poznał Ronsarda, który go ściągął do





Paryża i do cenaklu «Plejady». W 1549 równocześnie wyszły «Défense» i zbiór poezyj «Olive» (anagram Violi). Piękną łaciną napisany poemacik na temat miłości do niejakiej Faustyny «gołębicy» w szponach okrutnego sępa (męża), z których jednak umiała się wyrwać. Następnie «Regrets», wyraz tęsknoty do kraju i obrzydzenia Wiecznego Miasta, za co kardynał oddalił go od siebie. Reszta życia wlecze się smutnie do przedwczesnej śmierci. Charakter z natury łagodny, skutkiem nieszczęść drażliwy i zgorzkniały. Talent poetycki oryginalniejszy niż u Ronsarda, choć nie tak płodny; bardziej osobisty. Dziwne przeznaczenie poety; teoretyk, stojący zdaleka od swej szkoły; apostoł poezji uczonej — sam pełen prostoty; przeciwnik latynistów — sam nie wzdrygający się łaciny. W twórczości wyraźnie dwie maniery: I petrarkiczna w sonetach do Oliwy, znamienna figurami i tropami; paralele, antytezy, oksymora, kontrasty, afektowane przenośnie przewijają się przez całe sonety. Zdarzają się idee platońskie, jak w sonecie do duszy swojej: «W niebie będziesz mogła oglądać ideał tej piękności, którą tu na ziemi uwielbiam». W II manierze odwraca się zarówno od Petrarcki, jak od Platona. Odtąd styl jego się odmienia; usuwa retorykę poetycką, myśli wyrażają się prosto, bezpośrednio określeniem. Silnemi, satyrycznemi akcentami wybija się ponad ówczesną poezję francuską. Zbiór «Regrets» — 181 sonetów. Jest to jakgdyby dziennik, notujący wrażenia z pobytu w Rzymie. Wyrzeka się wielkich tematów, żartobliwie opisuje (jak Ariosto w satyrach) swoje przykre zajęcia intendenta dworu. Z dwoma przyjaciółmi «przeżywamy naszą młodość nad brzegami obcej rzeki. Jak trzy łabędzie, śpiewając smutne pieśni przed skoniem». Mimo niechęci do Petrarcki w sonecie 25 parafrazuje kanzonę Petrarcki «Benedetto sia el giorno», «malheureux l'an, le mois, le jour, l'heure» i t. d., kiedy opuścił Francję. W son. 39 boleje nad sprzecznościami swego losu. Kocha wolność a musi tęsknić w niewoli i t. d. W son. 40 ostatnia boleść, — aby się zemścić na wrogach nie jest dość silny. Od son. 77 okrutne satyry na Rzym. «Gdy wstępują do pałacu, spotykają dumę i występki w przebraniu, huk bębnow i pychę purpury, na forum lichwiarzy, wygnańców florenckich i nędznych siennejczyków; jeszcze dalej spotykają bandę Wenery, a jeszcze dalej, gdy zstąpią do starego Rzymu — znajdują tylko ruiny» (son. 80). — Albo «Kiedy widzi kardynałów stąpających majestatycznie, zdaje mu się, jakoby widział bogów starożytności, ale kiedy widzi, jak zaglądają w basen, czy papież nie pluje krwią, i uśmiechają się, to powiada do siebie: oto świetność!» (son. 118). W poemacie satyryczno-literackim p. t. «Le poëte courtisan» podaje ironiczne przepisy, jak zostać poetą dworskim: uczyć się mało, dać się kierować samą naturą, odrzucać sztukę. Pisać wierszyki okolicznościowe, nie piąć się do wysokich tematów. Strzec się zwrotów niezwykłych; nie dbać, czy wiersz zbudowany dobrze czy źle. «Le vers le plus coulant est le vers plus parfait».



Antoine de Baif (1532—1592) pragnie urzeczywistnić mrzonkę przywrócenia rytmiki klasycznej, nieświadom tego, że w wierszu łacińskim zasadą jest iloczasa, a we francuskim ilość sylab. Heksamet de Baifa składa się z 15 zgłosek (7 + 8) i wydaje takie potworności: «Je veux donner aux Français — un vers de plus libre accordance. Pour le joindre au luth sonnë — d'une moins contrainte cadence».



Remy Belleau (1528—1577). Zbiór najlepszych poezyj nosi tytuł: «Amours et nouveaux échanges (t. j. metamorfozy) des pierres précieuses». Są to istne cacka — niby płaskorzeźby na kameach lub urnach alabastrowych: ody na cześć Diamentu lub Perły, kobieta opiewana pod postacią Agatu lub Szafiru; Ametysty zmienione w kamień przez Bachusa; legendy, nowele miłosne. Pieścielka dla wyrafinowanych miłośników starożytności. Oto opis pochodzących bachantek w «Ametystycie». «Zwinne i lekkie szalone Bassarydy — Otaczają wóz: jedna wiesz się uzdy — Rysiów centkowanymi gwiazdami na grzbiecie, — Rysiów z okiem bystrem, z nogą zwinną i sprawną, — Z pyskiem nastroszonym parą długich wąsów; — Inna zaprzęga zręczne tygrysy, — Tygrysy pasiaste, wiąże je parami. — Sapia z gniewu i przewracają oczyma». Na tym pocie kształci się Th. de Banville, Hérédia i Leconte de Lisle.

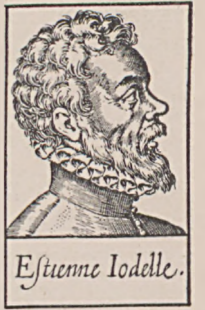
Pontus de Thyard (1521—1603). Śród murów swego zamczyska w Burgundji w «Les erreurs amoureuses» (1548 — sonety, pieśni, epigramy, ody) opiewał uczucie miłosne, czyste i moralne.

Etienne Jodelle (1532—1573). Słaby poeta, ale ważny jako herold tragedji klasycznej wedle pragnień «Plejady». «Cléopâtre captive» (1552) w dekasyllabach i aleksandrynie, przedstawiona w obecności króla, wywołała zgrozę nie tematem, ale uroczystością ofiarowania kozła po przedstawieniu, którą okrzyczano jako pogańską. Druga tragedia «Didon se sacrifiant» nie podtrzymała sławy Jodelle'a, prędko pobladła.

#### TEATR ODRODZENIA.

Błędne byłoby mniemanie, jakoby tragedia nowa rozwinęła się z misterjów. Wprawdzie misterjum żyje jeszcze długo na scenie, ale tragedia, zwana klasyczną, poczęta za odrodzenia, naprawdę została wywołana studjami greckimi. Da się podzielić, jak następuje: 1. Tragedje szkolne łacińskie: Ravisius Textor, Buchanan, Muret. 2. Niewolnicze naśladowanie starożytności; tragedje elegijne: Jodelle, La Péruse. Tragedje na temata religijne Théodora de Bèze i Desmases'a — zbliżone do misterjów. Szkoła wyłącznie klasyczna: Jean de la Taille. 3. Robert Garnier i jego trzy maniery.

Ravisius Textor tkwi jeszcze w średniowieczu. Jego dialogi są to łacińskie «moralités» z figurami, jak: Pieniądz, Grzech, Myśl o śmierci, Wolna wola, Człowiek, Ziemia, Hektor, Achilles, Aleksander, Helena i t. d. Jeden nosi tytuł «Mortis chorea» (Taniec śmierci). Humanista szkocki Buchanan (1506—1582) już celowo naśladuje klasyków w tragedjach, pisanych dla szkoły. Tłumaczył Eurypidesa; układał oryginalnie «Jephtesa», temat ponętny, przypominający «Ifigenję». Muret (1526—1585) wystąpił z «Juljuszem Cezarem» tragedją najpoczytniejszą XVI-go wieku. Jej budowa jest nader regularna: 5 aktów, 4 monologi, sny, dyskursy polityczne; w zakończeniu Kalpurnja biadająca z chórem nad zwłokami; głos Cezara, wołający, że dusza jego została przeniesiona do nieba. W języku francuskim obok innych Lazare de Baif tłumaczy «Elektrę» Sofoklesa (1537), Thomas Sébillot —





«Ifigenję w Aulidzie» Eurypidesa (1549). Tragedja grecka dawała syntezę sztuki: linja, słowo i muzyka. Dla człowieka nowożytnego pozostało zaledwie słowo i słaba wizja gestu. Starano się więc przynajmniej wzmocnić ją pomnożeniem żywiołu akcji, skoncentrowaniem akcji do chwili przełomowej, pogłębieniem charakterów. Od r. 1561, t. j. od poetyki Włocha Scaligera, zaczyna się redagowanie prawideł na podstawie znajomości Arystotelesa. Sam Scaliger tkwi jeszcze w wiekach średnich; «Odyssea» jest dla niego tragedją dlatego, że cała jest pogodna a w zakończeniu widzi się wiele trupów i że w niej występuje «deus ex machina». Jego definicja tragedji brzmi: «naśladowanie akcji znakomitego wypadku z wynikiem nieszczęśliwym w formie wiersza». Nie uderza go ta uwaga Arystotelesa, że w tragedji poeta powiększa rozmiary a w komedji przedstawia człowieka takim, jakim jest, lub gorszym. Nie rozumie «katharsis», nie mówi o strachu i litości: główny nacisk kładzie na nieszczęśliwy koniec. Reguły Arystotelesa w «Poetyce» brzmią; tragedja zawikłana lepsza od tragedji prostej; tragedja nie powinna być podobna do epopei; tragedja zawiera dwie części główne, węzeł i rozwiązanie; jedno i drugie powinno być kunsztowne. Zaleca sytuacje pełne napięcia. Niespodzianki powinny być uzasadnione i logiczne; wszystkie reguły wysnute ze zdrowego rozsądku, nie dziw, że naturze francuskiej przypadły do smaku. Co do t. w. trzech jedności: żąda jedności akcji, żąda, aby ona odbyła się mniej więcej w 24 godzinach, lecz granic wyraźnych nie stawia; o jedności miejsca nie mówi. Obok Arystotelesa, powagą i wzorem był Seneka. Patetyczność, sentencjonalność, także «okropność», rys powszechny późnego odrodzenia. Trzecią powagą jest Horacy, dzielący tragedje na 5 aktów.

Po tragedjach łacińskich i po przekładach następują pierwsze tragedje francuskie: Jodelle (z «Plejady»), La Péruse, autor «Medei» (1553), przerobionej z Seneki. Po nich objawia się tendencja łączenia misterjum i tragedji; wlewania tematów chrześcijańskich w formy klasyczne. Théodore de Bèze (1519—1605). — «Abraham sacrificant» (Ofiara Abrahama), dramat, zakończony ofiarą, rozgrywa się w duszy Abrahama. Ciekawy sposób wyrażania sprzecznych uczuć nie przez konfidentów ani w monologach; szatan krąży, podszeptując mu myśli buntu. Żarliwość religijna zepsuta prologiem: szatan w przebraniu mnicha miota inwektywy przeciwnkatolickie. Louis des Masurez (1523—1580?) układa w 1556 piękną trylogję: «David combattant», «David triomphant», «David fugitif». W pierwszej części pojedynek Dawida z Goljatem na scenie. W drugiej — rywalizacja dwu córek Saula w miłości do młodego zwycięzcy. W trzeciej — dramatyczny epizod, kiedy Dawid ma w ręku życie Saula, swego prześladowcy, i zdobywa się na przebaczenie.



Robert Garnier.  
(Wedł. portretu Rabela,  
sztych C. de Mallery).

Jean de la Taille (ok. 1540—1611) podejmuje temat Saula; tym razem w epizodzie oblężenia «Saül furieux» (1572), dokładnie według reguł w pięciu aktach. Saul to człowiek, nad którym zaciążyła ręka Pańska, miota się w osłupieniu, to błagalny, to znowu bluźnierczy. Po stracie synów dokonywa aktu ekspiacji, poświęcając się za ojczyznę. W akcie ostatnim opowieść o śmierci bohatera. Robert Garnier (1534—1590) ma więcej niż inni nerwu dramatycznego. Zostawił 8 tragedyj, starannie opracowanych. W działalności jego rozróżnia się 3 maniery. W I — tragedja deklamacyjna («Porcie», «Cornélie»,



Scena i aktorzy (sztych z XVI w.).

«Hippolyte»); w II — bogatsza treść, modelowanie charakterów («Marc-Antoine», «La Troade», «Antigone»); III — najlepsza; budowa uproszczona, zato figury występują plastyczniej i prawdziwiej. Tu liczą się «Les Juives», «Bradamante». Wyzwolił się z naśladownictwa, ale nie zdobył jedności interesu. «Bradamante» (1582) jest naprawdę tragikomedją z zakończeniem szczęśliwym. Temat ariostyczny bardzo zawikłany: chodzi o współzawodnictwo do ręki Bradamanty, kochającej dzielnego Rogera a przeznaczonej za żonę cesarzowiczowi bizantyńskiemu, Leonowi. Do akcji użyte pojedynki, przebrania, konflikty obowiązku i miłości, interesy familijne. Garnier byłby świetnym komedjopisarzem.

Komedja. Między średniowieczną «sotie» a nowożytną komedją Hardyego mieści się skromny początek komedji regularnej w «Eugène» Jodelle'a, podzielonej na akty i pisanej aleksandrynem.

Pierre Larivey (tłum. z nazwiska rodowego Giunto), z pochodzenia Włoch, kanonik, piszący poważne traktaty i śliskie powiastki. Przenosi do Francji włoską komedję uczoną, przeróbki Grassiniego, Dolcego i innych; a z nią wzbogacenie intrygi, konflikt i nowość pisania prozą. Obok Lariveya przez cały XVI wiek zjeżdżają do Francji trupy włoskie, zwłaszcza sienneńskie; Moljer będzie z nich czerpał obficie.

#### POLEMIŚCI.

Przeciwieństwa religijne i interesy praktyczne, jakie się z nimi łączyły, wydały w tym okresie zastęp polemistów, którzy walczyli dysputą, broszurą, satyrą,



pamfletem. Henri Estienne: «L'Apologie d'Hérodote»; broni niewiarogodnych baśni greckiego mitologa złośliwym i często nieskromnym wskazaniem rzeczy jeszcze mniej prawdopodobnych, które się dzieją obecnie. Piotr Charron (1541—1603), zrazu polemista chrześcijański, potem sceptyk; książka «De la Sagesse» (1601) odbija wyraźnie wpływ «Szkiców» Montaigne'a. Ważny w historii rozwoju języka.

W polemice politycznej powstanie «Ligi» usprawiedliwili teoretycznie, jako prawowity opór przeciw władzy królewskiej, niezgodnej z dobrem narodu, protestanci: Hotman, Duplessis-Mornay; wygłaszali oni nowe teorie monarchji wybieralnej i wyższość stanów nad królem. Jean Bodin jest zwolennikiem władzy absolutnej. Estienne de la Boétie, przyjaciel Montaigne'a, w piśmie młodzieńczym «Discours de la servitude volontaire» (Przeciw dowolnej niewoli) uderza gwałtownie na teorię jedynowładztwa.

Obok pisarzy polemicznych mówcy. Najpoważniejszy Michel de l'Hospital (1505—1573), monarchista, przeciwnik buntów i rozterek, rzecznik tolerancji. Przemawiał w stanach orleańskich 1560, złożył królowi «Memoriał o celach wojny i pokoju» (1568). Człowiek szanowny, energiczny i rozumny: Guillaume du Vair (1556—1621). W stylu spokojniejszy, lubiący frazesy pięknie toczone, nieprzeładowane uczonością, wzór najlepszej ówczesnej wymowy. Tematy obracają się około walk «Ligi» za Henryka III aż do Henryka IV. Świetnym wyrazem poglądów mieszczańskich, ośmieszających «Ligę», rozumnych, praktycznych, ujętych w formę jędrną i dowcipną, jest t. zw. «Satyra Menippejska» (1594). Dzieło wielu autorów wszystkich stronnictw Henryka IV i jego kandydatury na tron francuski. Treścią — parodia stanów generalnych, zwołanych do Paryża w 1593 r. Dwaj szarlatani zachwalają «katolikon»; następują sparodjowane mowy ligistów. Wszystko z intencją wywyższenia stanu mieszczańskiego. «Satyra Menippejska» otwarła Henrykowi IV bramy Paryża.

#### PAMIĘTNIKARZE.

Blaise de Monluc (1502—1577), Gaskończyk, żołnierz, brał udział w niezliczonych bitwach we Francji i Włoszech. Twardy i okrutny, zna tylko jedno prawo miecza. Pisze «Commentaires», kiedy już jest zupełnie niezdolny do rzemiosła wojennego. Talent swojski. Przedstawia siebie wśród wypadków. Charakteryzuje ludzi i obyczaje silnymi rysami. Humor rubaszny a oryginalny. Henryk IV nazwał książkę «biblią żołnierza». Brantôme (1540—1614), również Gaskończyk, ale mniej sympatyczny, tłukący się po różnych krajach na wyprawach wojennych: w Szkocji, Anglii, Włoszech, Hiszpanji, Portugalji. Znany dostatecznie z autorstwa książek «Vies des dames galantes», «Vies des dames illustres», «Vies des hommes illustres et des grands capitaines», wypełnionych cynicznymi plotkami, to znów anegdotalami, niepowiązanymi w jakąś portretową całość.

Kończy się ten okres wielkim nazwiskiem. Michel Eyquem de Montaigne (1533—1592). Pochodzi z bogatego mieszczaństwa w Bordeaux. Ojciec jego uzyskał szlachectwo za udział w wojnie włoskiej. Otrzymał oryginalne wychowanie; nauczyciel rozmawiał z dzieckiem tylko po łacinie. Przeznaczony do stanu sędziowskiego, bywał często w Paryżu, gdzie poznał Boétie'go, który imponował mu swoimi śmiałościami przekonaniami republikańskimi. Porzuciwszy magistraturę, cofnął się do zamku Eyquem. Przez rok podróżował. Po powrocie mianowany

burmistrzem Bordeaux. Z filozofa trudno wykroić burmistrza, mimo to sprawował urząd sumiennie. Śród ścierania się stronnictw w Bordeaux służył Henrykowi III z obowiązku, ale sympatyzował z przyszłym monarchą. W czasie morowej zarazy usunął się z merostwa, za co kareją go Pascal i surowi moralisci z Port-Royalu. Z wyborem Henryka IV nastąpiły czasy tolerancji takiej, o jakiej marzył w swych szkicach. Chory i znużony, nie przyjął już żadnego urzędu. Umarł przedwcześnie. Biografia rzuca duże światło na charakter człowieka. Śród gwałtownych namiętności, on, wychowany na wzorach filozofji klasycznej, humanista wyrafinowany, pozostaje zawsze spokojnym i roztropnym. Sceptycyzm nie pozwalał mu rzucać się bezkrytycznie w jedną stronę; dla niego istniały przynajmniej dwie prawdy równorzędne; hasłem jego było «distinguo». Jest to jakgdyby średniowieczny scholasta, taki Petrus Lombardus, z tą różnicą, że z pośród



Michel de Montaigne.

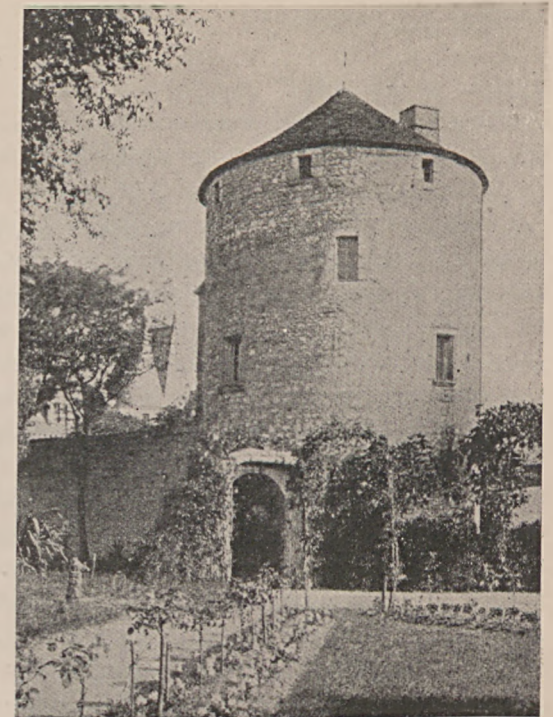
dwóch zdań sprzecznych nie odrzuca żadnego. W tem, co myślał, Montaigne obchodzi nas jako arcytyp moralisty francuskiego. Jego filozofja życia weszła w krew francuską i do dziś dnia w niej płynie. Historia powstania «Szkiców» (Essais) jest czemś niezmiernie ciekawem, jakgdyby ewolucja tworów organicznych lub dzieła sztuki. Z pierwszej myśli rozwija się, kształtuje, nabiera wyrazistości, przetwarza się kilkakrotnie. Można w świetnym wydaniu Strowskiego śledzić tę ciągle przekształcaną formę «Szkiców» od pierwszych dwu ksiąg 1580, aż do wszystkich trzech 1588 r. i po dalszą jeszcze redakcję, przy której go śmierć zaskoczyła. Zaczął je w 1571 r. w słynnej wieży swego zamku, ozdobionej na murach sentencjami. Były to czynniki ciągłej sugestji; ich sens ogólny jest ten, że trzeba wszystko brać jak jest, umieć wyzyskać dobro doczesne na życie o ile możliwości znośne. Należy zrezygnować z próżnych wycieczek w krainę tajemnic bytu. Człowiek jest istotą często marniejszą od zwierzęcia, więc jego duma jest śmieszna. Jego wiedza nigdy zupełna; każda prawda ma swoje zaprzeczenie. Nie skłaniajmy się na żadną stronę, ale badajmy wszystko i w badaniu znajdujemy przyjemność. (Filozofja oportunistyczna bardzo zdrowa, ale pozbawiona piękna. Piękno zaś jest tam, gdzie są potężne kontrasty, gdzie tragizm zapasów człowieka z losem, z prawem, z namiętnością). Biblioteka Montaigne'a składała się z 1000 tomów pisarzy greckich, rzymskich, francuskich, włoskich, starych i współczesnych; zostało zaledwo 60 z niezliczonymi i splątanymi przypiskami na marginesach; potem te przypiski wchodziły do «Essais», rozdzielone według materji i opracowane stylistycznie. Czytając Montaigne'a i dowiadując się, jak wiele głębokich sentencji pochodzi ze starożytności, rozumiemy dopiero, jakie w niej mieszczą się skarby. Mamy człowieka, otoczonego mądrością wieków; będzie-li historykiem, politykiem, filozofem? Sam zrazu był w wątpliwości. Zdecydował się na rodzaj «refleksyj», nazwanych «Szkicami»; celem — przedstawienie człowieka jako gatunku. Wychodzi z zapastrywania, że samoobserwacja będzie najlepszą metodą zebrania wiadomości



o człowieku. Należy wydzielić tylko rysy czysto osobiste, przypadkowe, a zostanie człowiek, jako osobnik w szeregu stworzeń przyrody. Dodajmy: trudność leży w oddzieleniu rysów indywidualnych od ogólnoludzkich; więc i Montaigne rysy, zaczerpnięte z książek, przenosi na siebie a zaś rysy własnej osobowości przenosi na człowieka ogólnego. Drugim źródłem — obserwacje ulubionych pisarzy, skąd zyskuje materiał najobfitszy. Montaigne rozpoczyna szereg t. zw. moralistów, do których są zaliczani nadto: Pascal, La Rochefoucauld, La Bruyère, Vauvenargues. Ich dzieło, filozofja życia, to owoc wiekowych doświadczeń Francuza towarzyskiego. Cel Montaigne'a: Poznanie człowieka; z tego poznania usiłowane wydoskonalenie samego siebie; takie wydoskonalenie, aby z nim można żyć i umrzeć szczęśliwie. Wszystko zostało zdobyte wielowiekową pracą rozumu. Rozum Montaigne bierze za punkt wyjścia i przeprowadza proces pro i contra jego wartości w rozdziale XII ks. II p. t. «Apologie de Raymond Sebond». Rozdział «Szkiców» najdłuższy, najlepiej napisany, najbogaciej udokumentowany. W nim kryje się ostatni wyraz sceptycznych poglądów Montaigne'a. Ów Raymond (um. 1492 r.) był Katalończykiem, lekarzem i teologiem scholastykiem, autorem dzieła «Theologia naturalis». Bronił chrystjanizmu. Montaigne niybyto wtóruje mu, jednak zaczepia na każdym punkcie jego rozumowanie. Przeciw scholastyce sądzi, że samym rozumem nie można dojść najwyższych tajemnic i że do tego trzeba wiary wspartej łaską. Tu następuje cały szereg dowodów, które mieszają czytelnika, gdyż czynią pozór, jakoby Montaigne natrząsał się z chrystjanizmu. Tak, kiedy powiada, że mahometanie są cnotliwsi od chrześcijan. Albo kiedy powtarza anegdotę o owym żydowinie, który się nawrócił po powrocie z Rzymu, bo, jak powiadał, Kościół musi być instytucją Boską, skoro od zepsucia duchownych nie runął. Religja więc wogóle i wszędzie nie jest wiarą z wyrozumowania, ale albo z dziedzictwa, albo z narzucenia przemocą. Cóżto za wiara, którą zaszczeplia w sercach naszych bądź strach, bądź przyzwyczajenie? Następnie wytacza proces rozumowi, manji człowieczej, uważać się za ognisko świata, za istotę uprzywilejowaną, gdy, zdaniem Montaigne'a, również zwierzęta posiadają rozum, mowę, uczucie i wyobraźnię, a nawet «l'âme raisonnable». Słabości rozumu ludzkiego dowodzi to, że mimo badań tyłowiekowych człowiek właściwie nie wie, — nie odkrył żadnej pewnej niewzruszonej prawdy. Montaigne ma jakby złośliwą uciechę z tych odkryć nędzy ducha człowieczego. Następuje proces filozofji. Jedni mówią, że znaleźli, drudzy, że nie mogą znaleźć, trzeci, że dopiero szukają. Montaigne zatrzymuje się przy ostatnich, to jest przy sceptykach, uważając ich system za najrozumniejszy. Pieści się myślą wiecznego szukania; w ten sposób dusza, oczyszczona od zaślepień i przesądów, przedziwnie postępuje ku uspokojeniu: «Niewiedza i bierność jest miękką poduszką dla głowy trzeźwo myślącej». Roztrząsa więc wierzenia filozofów, dotyczące istoty Boga, nieśmiertelności, nagrody pośmiertnej. Zbija antropomorfizm w pojmowaniu istoty Boga. W t. zw. cudach dopatruje nieznanym człowiekowi w całości praw naturalnych. W rezultacie stawia aksjomat, że pewną jest tylko niepewność, i kończy ulubioną dewizą: «Que sais-je» — Co ja wiem? Następuje krytyka wartości odkryć i wiedzy ludzkiej, co człowiek wie o duchu i materji. Poglądy są sprzeczne. Rzecz dziwna — powiada Montaigne — że jedynymi stanami, w których człowiek coś wypatruje z tajemnic nadludzkich, są ekstaza i sen. Zatem i tu wysnuwa wskazaną przezorność w przyjmowaniu doktryn nowych; trwać raczej w bierności i dać się

unosić fali. Przechodząc do etyki, roztrząsa pytanie, jakie jest najwyższe dobro człowieka. Szukano go w cnocie, w rozkoszy, powrocie do natury, w wiedzy, w braku cierpień, w pewności wiary, w zasadzie «nihil admirari» lub zupełnem zobojętnieniu. Słowem, przechodzi wszystkie możliwe systemy, konkludując znowu ich zmienność w miejscu, czasie i dobroci. Tutaj cnota, tam jest zbrodnia: «Dobroć ograniczona linją rzeki, prawda z tej strony gór, kłamstwo z drugiej». Zachwala się t. zw. prawa naturalne; one nie istnieją. Prawa są narzucone siłą jednostki i utrwalone zwyczajem. Cały ten ustęp posiada druzgocącą siłę dowodową. Trzeba zdumiewać się, jak wobec najrozpaczliwszych wyników rozumowania Montaigne zachowuje spokój, precyzję, wytworność stylu. Cała dalsza część «Szkiców» jest «o człowieku»; analiza jego składników, działań fizycznych i duchowych; a więc uczucia: rozkosz, ból, odwaga, strach, smutek, miłość; małżeństwo; egoizm — «źródło cnoty»; prawo — wszystko podparte świadectwami i sentencjami mędrców. Przy tem wszystkim Montaigne jest czasem utopistą; podoba mu się społeczeństwo ludzi pierwotnych. Pomiedzy cnotami, które uznaje i ceni, jest prawdomówność, znamię godności człowieczej. Inną cnotą jest litość uniwersalna, obejmująca nawet zwierzęta. Z całej książki wyłania się mądrość wielkiego samotnika; zdobyć poznanie siebie samego, oprzeć na niem filozofję życia, jaką jest zupełne uspokojenie. On sam, gdyby miał żyć raz jeszcze, to żyłby tak, jak żyje. Nie straszy go śmierć; śmieje się, że ludzie mogą tak się męczyć przywidzeniami grzechu i kary. Na cierpienia znalazł dwa środki: albo znosić je z godnością, albo umieć je samemu ukrócić. Śmierć dobrowolna jest najpiękniejsza — powtarza za Seneką i Katonem.

Wielkim czarem książki jest styl. Styl od pierwszej redakcji pewny siebie, kolorystyczny, nerwowy, soczysty, zwięzły, ciągle gładzony aż do ostatniego wydoskonalenia. «Wolę — powiadał, zostawić po sobie dobrą książkę, niż piękne dziecko». Dzisiejszą sztukę myślenia i pisania Francuzi zawdzięczają w dużej mierze temu mistrzowi.



Wieża Montaigne'a, w której powstały «Essais».



## BAROK

Definicja i pochodzenie. Poeci barokowi. «Hotel Rambouillet». Romans pasterski, bohaterski, pseudohistoryczny. Romans mieszczański. Parodja. Teatr.

Barok. Definicja literacka baroku jest ta sama, co w sztuce: 1) zniszczenie proporcji architektonicznej, 2) wybujałość elementów ekspresji, 3) mieszanie środków artystycznych i gatunków literackich, 4) wysiłek tworzenia nowości zdumiewających. Barok nie jest upadkiem, ale wybujałością, przerostem. Może być cechą genjuszów twórczych, ile że jest powrotem do twórczości indywidualnej zbuntowanych przeciw konwencji. Niestety, z przerostem formy nie idzie w parze ważność treści. Nowych idei nie wydaje, ale powtarza stare. Barok, jako kierunek literacki niezmierniej siły i rozciągłości, dla każdej z dziedzin ma epoki cokolwiek odmienne i charakter etniczny różny. We Włoszech seicentyzm (XVII w.) przynosi styl «fiorito», «concettoso». W Hiszpanji — styl wytworny «culto». W Anglii zwie się eufuizmem. W Niemczech reprezentuje go szkoła śląska. U nas doskonałym przedstawicielem baroku jest Andrzej Morsztyn. Barok francuski iskrzy się konceptem (pointe). Ten koncept jest analogiczny do rozwoju samego języka, który, gubiąc samogłoski nieakcentowane, dąży do skracania wyrazów tak, aby akcent padał zawsze na ostatnią. Zgodnie z tem zachowuje się zdanie francuskie oraz myśl, biegnąca ku efektowi końcowemu.

Pochodzenie baroku. W czasie, kiedy krytyka uważała barok za znamię zwyrodnienia, starano się zrzucić odpowiedzialność jego narodzin: Francuzi na Włochów, Włosi na Hiszpanów. Naprawdę zdaje się on być pochodzenia hiszpańskiego. Już w połowie XV-go wieku z dynastją aragońską przepłynął do Neapolu. Hiszpańskie «canciones», neapolitańskie «barzelette», tokańskie «ballate» są widocznie formami pokrewnymi.

Barok francuski jest konglomeratem wpływów włoskich, jak Petrarki, strambottystów i Mariniego, hiszpańskich, jak Juana de Mena, Herrery, Gongory, Quevedy i i., wreszcie rodzimych, ciągnących się wstecz od trubadurów i truverów poprzez Alaina Chartiera i Karola Orleańskiego.

Wpływ włoski jest dawniejszy. Typowym przedstawicielem wczesnego baroku jest taki Serafino (1500). Oto arcywytworne konceptyczne jego «strambotto» («strambotta» nie dadzą się pomyśleć bez akompanjamentu muzycznego):

Gridan vostri occhi al mio cor fora, fora!  
 Chè le difese sue son corte, corte,  
 Su, su, a sacco, a sacco, mora, mora,  
 Arda, arda, al freddo, al freddo, forte, forte!  
 Io pian, pian dico, dico allora, allora  
 Vien, vien, accorti, accorti, morte, morte!  
 Or grido, grido alto, alto, or muto, muto,  
 Acqua, acqua, al fuoco, al fuoco, aiuto, aiuto.

Przypomina to wykrzyk Mascarille'a z «Précieuses».

Postacią przejściową między odrodzeniem a barokiem francuskim jest: Vaquelin de la Fresnaie (1536—1608). Pochodzi z nad brzegów Loary, jak du

Bellay et de Baif. Powagą nieco sztywną, językiem nieco naiwnym, moralnością surową należy do starszej generacji.

Zamłodu napisał «Foresteries» (Pieśni lasów i gajów). Pierwsza do Diany zaczyna majestatycznie: «Chaste Diane en nos forets princesse»... Do następnych wprowadza cnotliwych pasterzy i nieświadome złego pasterki: Franciona, Coridona, Jeanette, Chlorette. Przemawiają do siebie pieszczotliwie, nie szczędząc wyrazów zdrobniających: minardette, verdelette, vermeillette. Pasterka do swego pasterza: «Jesteś jak łabędź między gęsiami». Pasterz do pasterki: «Jesteś ładną dziewczyną, jabłuszkiem jeszcze zielonem». Są oboje, na wzór Dafnisa i Chloe, nieświadomie a ogromnie w sobie zakochani.

Inne poemaciki, to idylle, eklogi, pastorele w naśladowaniu Teokryta, Biona, Wergiljusza. Autor, jak powiada we wstępie, chciał przedstawić «la nature en chemise». Satyry niby dobroduszne, ale z ukrytym kolcem złośliwości, sonety w stylu «Plejady», epigramy w guście Marcjale.

«L'Art poétique» wyraża pogląd, że sztuka jest naśladowaniem wzorów, człowiekowi wrodzonym. Żąda przestrzegania trzech głównych reguł: rytmu, harmonji i wiernego oddania natury.

Du Bartas (1544—1590), Gaskończyk, hugonota, wielbiciel Ronsarda, pragnie zostać poetą epickim, ale dostojniejszym, gdyż biorącym swoje temata z Pisma Św. Pomysł i plan siedmiu dni stworzenia: «La Semaine» jest olbrzymi. Utwór dzieli się na dni; każdy dzień miał mieć cztery pieśni (dokończył 15). Jest to encyklopedia wiedzy i wiary. Sam nazywa ją «poematem Boskim». Styl pompacyjny, wymuszony, niepoetycki, podał Du Bartasa w zupełne zapomnienie. Pretensje jego opisowo-dydaktyczne są dalekie nawet «Francjady». Np. pierwotny chaos, przedstawiony wirem kotłujących się żywiołów:

Ziemia była w niebiosach, niebios na ziemi,  
 Ogień, ziemia, powietrze trzymały się morza,  
 Morze, ogień i ziemia mieszkały w powietrzu.

Albo: Tutaj płynie strumyczek, a tam bije źródło,  
 Tutaj się wznosi góra, tam zniża dolina,  
 Tutaj dymi się zamek, tam dymi się miasto,  
 Tam znowu płynie okręt po gniewnym Neptunie.

Agrippa d'Aubigné (1552—1630), biegły w greczyźnie, twardy żołnierz, hugonota, stronnik i przyjaciel Henryka IV. Natura szlachetna, człowiek dobry, pogodny, jowjalny. Wycofawszy się z dworu, na wsi pisał «Les Tragiques» (1613), wspaniałe oskarżenie zbrodni swoich czasów. Prawdziwa krwawa epopeja w siedmiu częściach z tytułami:

Misères, klęski wojen domowych; Princes, bezecność królów-tyranów; Chambre Dorée, przekupstwo urzędów i sądów; Feux, prześladowania religijne; Fers, rzezie wojenne; Vengeance, pomsta Boga, zaczerpnięta z dziejów biblijnych, z zapowiedzią analogji w przyszłości; Jugement, sąd ostateczny przed trybunałem Bożym.

Poeta operuje tradycyjną alegorją w postaciach Sprawiedliwości, Sumienia, Cnoty; w «Chambre Dorée» znajdujemy senatorów: Chciwość, Ambicję, Zawiść, Gniew, Obłudę, Zazdrość, Głupotę, Namiętność, Nienawiść, Próżność i t. d. Obok





Agrippa d'Aubigné.  
(Muzeum w Bazylei.)

deklamacji są tam pomysły wspaniałe i wstrząsające, jak w obrazie przyrody, żalącej się na zbrodnie człowieka. — Ogień pyta: «Dlaczego zmuszano mnie być katem?»; Powietrze: «Dlaczego zatruty mię wyziewy waszych mordów?»; Woda: «Dlaczego jestem czerwona od krwi?»; Góry: «Dlaczego moje wąwozy wypełniły się trupami?»; Drzewa: «Dlaczego uczyniliście z nas szubienice?»

Ten sam ponury poeta w chwilach wesołości ducha stworzył w romansie prozaicznym p. t. «Baron de Faeneste» (1630) świetny, żywcem pochwycony typ «kadeta gaskońskiego», młodego, chępliwego samochwała z dworu Henryka IV lub Ludwika XIII; zwyciężał we wszystkich bitwach, ale «w Sabaudji nie miał sposobności okazania swojego męstwa».

François de Malherbe (1555—1628). «Enfin Malherbe vint...» powiada Boileau o tym pierwszym teoretyku mowy i wiersza klasycznego. Urodzony w Caen, w Normandji,

wykształcony w Bazylei i Heidelbergu, koniuszy Henryka IV, później wdowy Marji de Medicis. Charakter brzydki, dworak płaszczący się a niewdzięczny, cierpki, brutalny. U Desportes'a na obiedzie, gdy mu ten chce czytać przekład psalmów, powiada: «Pańska zupa jest lepsza od psalmów». Balzac wyszydził jego pedantyzm, wytykając, że ważną dla niego sprawą była różnica pas i point, partycypjów i gerundiów. Swoją drogą podnosił jako zasługę, że Malherbe «odgaskonizował język». Despotyczny bez apelacji, musztruje swoich uczniów, Racana i Maynarda. Jako poeta, trzeźwy, suchy, nie znajdziesz w nim ani jednej porywającej nuty, z wyjątkiem kilku ciepłych wierszy «Żalu na śmierć córki Des Periers'a»:

Mais elle estoit du monde où les plus belles choses  
Ont le pire destin  
Et rose, elle a vécu ce que vivent les roses  
L'espace d'un matin.

Najsławniejsze są jego ody do Henryka IV a zwłaszcza do Marji de Medicis, ułożone w mądrze obmyślanym ładzie: pochwała, korzyści związku, szczęśliwe pożycie, sława wojenna. Dobrą próbą stylu są te wiersze do Ludwika XIII na oblężenie Roszelli:

Donc un nouveau labour à tes armes s'apprête;  
Prends ta foudre Louis, et va, comme un lion  
Donner le dernier coup à la dernière tête  
de la rebellion.

W początkach swych jest sam petrarkistą afektowanym, potem wylamuje się — ustala rodzaj liryki bohaterkiej. Pęd liryczny prostoliniwny, precyzja wyrażenia

i obrazu, perfekcja stylu, to jego cechy. Malherbe wypowiada wojnę XVI-mu wiekowi, wpływom greckim, pindaryzmowi, nowatorstwu Ronsarda, nieuporządkowanej obfitości stylu i formy. Ścieśnia, reguluje wszystko. W słownictwie usuwa wyrazy obce, dziwaczne, techniczne, dialektyczne. Podstawą jego język mieszczań paryskich, język codzienny, w piękną przelany formę. Ze stylu usuwa wszelkie fantastyczności, metafory nieutarte, oryginalne, pozostawia stałe, znane symbole. Stąd obfitość przenośni mitologicznych, jako powszechnie zrozumiałych. Rytmy ma gdzie wybierać, u poetów «Plejady», u poetów łacińskich: strofy dziesięciowierszowe, stacje, aleksandryny. Lubi rym bogaty, harmonijny, unika rymów pospolitych, gramatycznych, dwuznacznych. Potępia wszystko, co zrywa płynność i dźwięczność: przerzutnię, rozziw, błędy cezury. Język poetycki nabrał u niego dokładności i precyzji, wszedł w ramy danych rytmów, poruszał się w nich z całą swobodą.

Mathurin Régnier (1573—1613), sekretarz ambasady w Rzymie, przywiózł z Włoch kulturę literacką i obyczajową. Umarł jako kanonik Notre Dame de Chartres. Człowiek z temperamentem nieumiarkowanym, w satyrach nie kryje się ze szczegółami życia hulaszczego. «Satyry» pozostały zarówno świadectwem znamienitego talentu poetyckiego, jak dokumentem obyczajowym. Régnier nie chce w nich być moralistą; nie ma do tego prawa. Opowiada swoje przygody, wrażenia, obserwacje z różnych sfer towarzyskich, od dworaka aż do kurtyzany, przeplata refleksjami o życiu. Celuje w malowaniu typów dworaka-natreta, przedajnego poety,



Dworzanin według edyktu z r. 1606.  
Ilustracja do «Satyr» Régniera.

szlachcica z prowincji, dewotki: każde z właściwym gestem, pozą, manierą mowy. Boileau naśladuje go w satyrze «Repas ridicule», Moljer brał zeń nie tylko typy, ale całe wiersze. Macette ze swoimi radami, dawanymi młodej dziewczynie, stała się trwałą figurą w literaturze francuskiej.

W fakturze i stylu jest artystą wykształconym na poważnym studjum Horacego. Pisze też, jak artysta, według kaprysu i upodobania. Język naturalny, mieszczański, swobodnie płynący, strzelający niespodziewanymi a trafnymi określeniami ludzi i rzeczy.

Jest to jeden z najlepszych poetów starej krainy galickiej. W owej epoce życie towarzyskie koncentrowało się na dworze. Towarzystwo składało się ze szlachty różnych prowincyj, różnych narzeczy, co powodowało prawdziwy chaos wyrażenia, akcentów i pronuncjacji. Damy i dworki



François de Malherbe.



nie odznaczały się zbytnią enotliwością, owszem enotliwość była wyjątkiem. Obyczaje rubaszne nie do uwierzenia. Młodzi zabawiali się, nalewając atramentu do kropielnicy, albo goniąc z psami mniszki po sypialniach.

Ze wstrętu do rubaszności i gaskonad, Katarzyna de Vivonne margr. de Rambouillet w 1608 r. wycofała się ze dworu do swego pałacu przy ulicy St. Thomas de Louvre. W jej «chambre bleue», w alkowie boskiej Julji d'Angennes i w ich «ruelles» gromadziła się śmietanka ówczesnego świata literackiego. Najwyższą powagą był tam starzejący się Malherbe, pogromca Ronsarda, z wiernymi Racanem i Maynardem, z drugiej strony zwolennicy szkoły Ronsarda i Marota, więc Voiture i Cotin. Do «Hotelu» mieli wstęp również wykwintni Ménage, Sarrazin, Balzac, pozatem Chapelain, markiz de Montausier, co 14 lat kochał się w Julji i aranżował «Guirlande de Julie», Godeau, karzeł Julji, St. Evremond, Mme de la Fayette, Mme de Sevigné, Corneille, Rotrou, a czy salonowcy, czy poeci tawerny, jak Saint-Amand, czy wytrąceni poza towarzystwo buntownicy, jak Sieur Théophile, wszyscy oni noszą wspólne znamię włosko-hiszpańskie.

«Hotel Rambouillet» to dla współczesnych szkoła dobrego smaku, życia towarzyskiego, konwersacji salonowej, grzeczności, dowcipu, to ciągłe ćwiczenie w stylu i elegancji języka, rozprawy gramatyczne pod przewodnictwem Malherba, kształcenie form poetyckich, jak ów słynny turniej między Voiturem a Mallevillem (oba napisali sonet: «La Belle Matineuse»), albo inny jobistów i uranistów między Voiturem a Benseradem (tak zwanych od pierwszych wierszy: «Job, de mille tourments atteint» Benserade'a i «Il faut finir mes jours en l'amour d'Uranie» Voiture'a).

Rozkwit «Hotelu» przypada na lata 1624—1648. Gości «Hotelu» rozprasza dopiero «Fronda».

Z innych salonów znaczniejsze: markizy de Sablé, prawie wyłącznie literackie zebrania w soboty u panny de Scudéry. Prawdziwą «précieuse ridicule» jest wicehrabina d'Auchy ze swemi przyjaciółkami. — Chapelain nazywa je «des fées qui ont beaucoup d'âge et peu de sens».

«Précieuses», zarówno prawdziwe jak podrabiane, miały swój język. Zebrał go wraz z pseudonimami wykwintniś Somaize w swoim «Grand Dictionnaire des Précieuses ou La Clef du langage des ruelles» (1660—61). Wiele z tych wyrazów weszło na stałe do słownictwa, jak: avoir l'air, faire figure dans le monde, perdre son sérieux, furieusement, terriblement; inne nie utrzymały się z powodu swojej śmieszności: les trônes de la pudeur (policzki), les perles d'Iris (łzy), l'affronteur des temps (kapelusz), la jeunesse des vieillards (peruka), se délaber les cheveux (czesać się), lub zwroty jak: Est-ce qu'on en meurt point? (jako wyraz podziwu), je vois ici des yeux qui ont la mine d'être de fort mauvais garçons».

W odpowiedzi na «Précieuses» Moljera, Somaize napisał «Les Véritables Précieuses», czem jednak nie przedłużył życia koterji, skazanej na zagładę.

Pierwszą po Malherbie osobistością w «Hotelu de Rambouillet» jest Voiture (1598—1648), syn kupca z Amiens. Własnym sprytem i śmiałością zdobywa sobie miejsce w najwyższych sferach; aby się w nich utrzymać, musi ustawicznie być miłym, zabawnym, pożądanym. Pisze wyłącznie dla bywalców «Hotelu» stance, sonety, pieśni, epigramy, listy nieskończenie długie, ustawicznie żartobliwe, z dwornym grymasem, aluzjami, komplementami, kwieciste, pełne barokowych konceptów, jak:

Je me meurs tous les jours en adorant Sylvie  
Mais dans les maux, dont je me sens périr  
Je suis si content de mourir  
Que ce plaisir me redonne la vie.

Jean Louis Guez de Balzac (1594—1654), po licznych podróżach, osiada na wsi, udaje wieśniaka i, nosząc dumnie dane mu nazwisko «wielkiego epistolografa Francji», rozsyła do wszystkich znakomitości swoje listy, wypracowane jak istne złotnicze dzieła sztuki. Czuje się nieśmiertelnym i powołanym do rozdawania wieńców nieśmiertelności. Styl jego rzeczywiście jest niezrównany; wzór poprawności akademickiej, po dziś dzień godny studjowania: silny, logiczny, w miarę poetycki, harmonijny.

Chapelain (1595—1674), prawdziwy władca, jakgdyby minister sztuk pięknych i oświaty. Konfident Richelieu'go, «wielki jałmużnik» za Ludwika XIV, rozdzielający pensje poetom. Miał wygórowane ambicje poetyckie. 35 lat pracował nad «La Pucelle». 12 pieśni wyszło w 1656 r. Dowodem entuzjazmu było 18 wydań w dwu latach. Jest to poemat symboliczno-alegoryczny w guście średniowiecznym: Francja, to dusza ludzka w wojnie sama z sobą, król Karol VII — wola z natury dobra, ale pociągana ku złemu, ku Anglii i Burgundji. «La Pucelle» wyobraża łaskę Bożą.

Desmarets de Saint-Sorlin (1595—1676), autor trioletów w «Guirlande de Julie» i niezłej komedji «Les Visionnaires» (Maniaczki), z atakiem na fałszywe «précieuses». Najlepszym utworem jego jest romans «Ariane» (1632). Historia miłości Melinta i Arjany, pełna barwnych epizodów, jak spalenie Rzymu na rozkaz Nerona, mające ułatwić porwanie Arjany, ucieczka Melinta z więzienia. Wielka lekkość w malowaniu postaci. Swoim tematem bawi się, pisze jak odniechcenia.

W dziełkach krytycznych buntuje się przeciw uwielbieniu starożytnych i tem przygotowuje walkę modernistów ze «starymi».

Romans pasterski. Jego tradycja sięga daleko i głęboko. Sannazaro, Montemayor ze swoją «Dianą zakochaną», Torkwato Tasso z «Amintasem», Guarino z «Wiernym pasterzem», Lope de Vega z «Arkadją», Cervantes z «Galateą».

Już tam panuje wszędzie nastrój późnego renesansu, tęsknota do sielskości, lęk przed uczuciami silnemi, przed energją i afirmacją bytu. Miłość przedstawiana jako potęga człowiekowi wroga, sprawczyni cierpień i nieszczęść. Uciekają przed nią pasterze i pastorki. Ci są nieczuli, tamte okrutne. Miłość, nawet obopólna, nie pozwala im się cieszyć życiem, wszyscy są smętni, bliscy śmierci. Może to być zresztą udanie i poza. Tak właśnie we Francji, gdzie w okresie wielkiej tężyzny za Henryka IV występuje nowy ideał życia towarzyskiego, na łonie natury, w kołach wybranych dam i kawalerów. Dworzanie przebiegają się w pasterzy, zabawiają się w ogrodach i gajach dialektyką miłosną. Świat taki zjawia się w «Astrei».

Honorjusz d'Urfé (1568—1625), dawny ligista, zamienił szpadę na pióro, czyta Petrarke, Tassa, Montemayora, upaja się ich literaturą wysubtelnioną i uczuciową. W 1610—1619 wydaje trzy części «Astrei»; czwarta pośmiertna wychodzi w 1627 r. Tłem obrazu rzeka Lignon, dopływ Loary, gaje, pagórki, tajemnicze grotty, pałace; tematem — losy kilku par zakochanych pasterzy i pasterek. Głównymi bohaterami: Astrea i Celadon. Celadon, oskarżony o niewiarę, chce się utopić. Woda znosi go na odległe wybrzeże, w pobliże siedziby nimfy Galatei. Galatea każe go przenieść do pałacu i wabi ku sobie. Wierny kochanek ucieka, żyje w grocie jak pustelnik.



Nie śmie złamać zakazu jawienia się przed Astreą. Druid Adamas ułatwia zejście się kochanków. Celadon, przebrany za kobietę, żyje z Astreą czas jakiś, jak z siostrą, ale wisi nad nim groza odkrycia. W tem miejscu śmierć autora przerywa opowiadanie. Baltazar Baro prowadzi je dalej ku szczęśliwemu zakończeniu.

Romans nie jest nudny. Autor wynajduje coraz to nowe sytuacje i zatargi, nowe odcienia uczuć, coraz bardziej wyrafinowane. Odtąd erotyka będzie osią akcji w każdym dziele beletrystycznym. Od «Astrei» nastąpiła dążność pewnego zmodernizowania, przeniesienia akcji z bajecznej starożytności w czasy nowsze.

Główny interes «Astrei» w malowaniu konfliktów i stanów duszy; przedstawienie życia przekształconego przez miłość, opis zachwytów, pożądań, tęsknot, rozpacz: grunt przygotowany pod romans nowożytny. Ważnym interesem «Astrei» są «klucze»: aluzja do stosunku Henryka IV z Gąbrzelą d'Estrées. — Alcedon, to Bellegarde, jej pierwszy kochanek, którego porzuciła dla króla z racji stanu.

Romans bohaterski i pseudohistoryczny w naturalnym rozwoju krzewi się we Francji nader bujnie. Trzeba i tu śledzić go od źródeł hiszpańskich. «Amadys», romans portugalski, którego redakcja utrwaliła się dopiero na gruncie kastylskim, jest jakby «praszczurem» gatunku (przekład franc. Des Essarts'a). Złożyły się nań charaktery czułego i nieszczęsnego Trystana i nieustraszonego Lancelota. Przesiąkł jednak nawskróś regułami miłości dwornej. Zakochany w Orjanie, walczy dla niej, zdobywa sławę, a równocześnie drży i płacze. W zakończeniu Orjana decyduje się nareszcie oddać mu rękę. Synami i wnukami «Amadysa» w Hiszpanji są owi Palmerini, Lisuarci, rycerze ze zwierciadłem i t. d., wysławieni w całym stosie ksiąg «libros de caballeria», co to Don Kichota przyprawiły o utratę rozumu. Biblioteka Jagiellońska posiada kompletny zbiór «Libros de caballeria» w przekładzie włoskim.

W tym czasie obiegiał Europę również romans angielski Barclaya «Argenis» (1621) w licznych przekładach (polski — Wacława Potockiego). Mieszanina przygód bohaterskich i czułościowości. Dzieje się na Sycylii w epoce nieokreślonej. Osobami akcji są książęta maurytańscy, buntownicy wasale i książę Galji, Polyarchos, szczytny kochanek, wybrany przez królową Argenidę na męża. Jest to romans «à clef».

We Francji księgi rycerskie wydały naprzód szereg romansów Gomberville'a, La Calprenède'a i panny de Scudéry. Znajdujemy w nich skrzyżowanie licznych elementów: rycerskiego, czarodziejskiego, pseudohistorycznego, bizantyńskiego, egzotycznego i uczuciowego. Ostatni wypełnia ściśle reguły dworności, skodyfikowane po raz ostatni przez Martiala d'Auvergne (†1508). «Trzeba kochać bezgranicznie. Nie znać innego uczucia, jak do kochanej damy. Mieć jedyną ambicję: podobać się swej pani. Kochać bezinteresownie. Widzieć w niej samą doskonałość. Mieć tylko jedną wolę — jej wolę. Tworzyć z nią jedną duszę. Zobowiązać się kochać ją wiecznie» i t. d.

Zaczyna się w najwyższych sferach wszechwładztwo kobiety, tym razem rzeczywiste, gdy w wiekach średnich było jedynie teoretyczne. Z jednej strony, wedle świadectw Brantôme'a i Tallemanta, obyczaje brutalne, potwierdzone też romansem realistycznym, z drugiej — niekiedy delikatne aż do wyrafinowania.

Gomberville (1600—1674), autor romansów, jak «La Carité», «La Cithérée», i głośniejszego «Poléandre» (1629) w 8 tomach. Bohater, szukając przygód, zajeżdża na «Wyspę Niedostępną». Tu zdobywa miłość Alecydjadę. Ale jaki był trwożny, kiedy

wstępował na stopnie pałacu, świadom, że dopuścił się niewinnego podstępu. Konfidentka królowej musi go podtrzymywać, aby nie zemdlął.

La Calprenède (1610—1663), żołnierz, dworak, prawy, surowy; charakter, humor i werwa kadeta gaskońskiego. Zrazu pisywał tragedje pompatyczne, potem romanse historyczne i heroiczne. Tematem: bitwy, pojedynki jednego przeciw stu; bohaterstwa i dowody siły nadludzkiej. Lizymach np. chwytą lwa i wydziera mu język; są morderstwa, samobójstwa, porwania, pozorne śmierci. Wraca typ kochanka, nie jak Celadon lub Amyntas, lecz jak Lancelot. Kobiety równie hartowne, zapalczywe, godne swych kochanków. Dobra szkoła heroizmu w stylu Corneille'owym: konflikty miłości i obowiązku, honoru i t. d. Styl nie jest małostkowy; pompatyczny, ale nie wpadający w potworność. Precjozizm w dobrym gatunku, styl Henri IV.

Z romansów, jak «Cassandre», «Cléopâtre», najlepszy «Faramond ou L'Histoire de France» (1661), niedokończony, tem ciekawy, że osnuty na pierwszych wiekach historii francuskiej, zresztą zupełnie wypaczony.

Georges (1601—1667) i Madeleine (1607—1701) de Scudéry, brat i siostra, z pochodzenia Prowansale. On chełpliwy, pełen temperamentu i żywej fantazji, ona brzydka stara panna, czuła i dobra, dobijająca się o prawa kobiet, które wszystkie mierzy swoją miarą i swoim losem zawiedzionej. Pełna inteligencji, delikatności. Zakłada jakgdyby dwór, gdzie króluje pod przewiskiem Safony. Egzaltacja języka dziś wydaje się śmieszna, była w duchu czasu wówczas, kiedy szczerłość i prostota miały pozory gminne, a uczucie najbardziej silne i gorące musiało szukać sztucznego wyrazu.

Romanse pisali na spółkę, t. j. ona pisała, on podpisywał, dodając czasem jakieś ustępy techniczne ze sztuki wojennej.

W «Ibrahim ou L'illustre Bassa» (1641, 4 t.) tematem miłość wezyra Ibrahima, awanturniczego Armeńczyka, który wkradł się w łaski sułtana, odniósł setki zwycięstw i zdobył rękę Izabeli, księżniczki Monako. Obyczaje niby to tureckie, tyranie sułtanów, niedola niewolnic seraju, okrucieństwa sułtanki Roksolany. (Imię to zakorzeni się w romansie francuskim).

«Artamène ou Le Grand Cyrus» (1649—1653, 10 t.) równie daleki historii. Obyczaje i wypadki wzięte ze społeczności. Jest to romans «à clef». Wielki Cyrus to Kondeusz, zwycięzca Hiszpanów z pod Rocroy, bożyszcze «Hotelu de Rambouillet», a piękna i słodka Mandana, to jego siostra, M-elle de Longueville. Voiture, Godeau, Ménage i i. występują w przebraniu Medów i Persów. Nie brak też innych znakomitości, jak Krystyny, kr. szwedzkiej, pani de Rambouillet i samej autorki.



H. d'Urfé.

(Sztuch P. de Baillue'go według obrazu Van Dycka).



Zaczyna się efektownym pożarem Synopy, dokąd została uprowadzona Mandana. Miłość jej i Cyrusa, w przebraniu Artamena, pełna przygód, ustawicznych porywań, ocaleń i miłosnych konfliktów; odzyskanie tronu, zaślubienie Mandany, oto szkic treści tego słynnego romansu. Pomysłowość naiwna, zato lepiej szkicowane charaktery: jak u La Bruyère'a lub Saint-Simona, niekiedy jednym rysem uchwycone podobieństwo.

W niezrównanej «Clélie» (1654—1661, 10 t.) mamy Brutusa, Lukrecję, Horacego, Klelję, wszystko osobistości głośnie, wspólne z tragedją. Tutaj tworzą małe salonowe kliki, które się bawią we wszystkie igraszki: «bileciki słodkie, sonety, bouts rimés, portrety» i t. d. Liczne figury składają się na ten romans również «à clef».

Najciekawsza jest tu mapa krainy Miłości. Tylko że ten wyraz zastąpiono wyrazem mniej gwałtownym: Le Tendre. Mapa wygląda tak: Z Nowej Przyjaźni wybiegają trzy drogi: jedna bezpośrednia do miasta Tendre nad rzeką Skłonnością, druga przez Uprzejmość, Uległość, Usłużność, Wytrwałość, Gorliwość, Wielkie Usługi, Wrażliwość, Czulość, Posłuszeństwo, Ufną Przyjaźń — również do Tendre nad Wdzięcznością, trzecia — także do Tendre nad Szacunkiem przez Dowcip, Grzeczne Wiersze, Bileciki Dworne, Bileciki Słodkie, Szczerość, Wielkoduszność, Szlachetność, Respekt, Dobroć.

Dalej leży Morze Niebezpieczne i Krainy Nieznane. Drogi uboczne prowadzą do Jeziora Obojętności przez Niedbałość, Niegrzeczność, Płochosć, Zapomnienie. Druga do Jeziora Nieprzyjaźni przez Niedyskrecję, Pychę, Przewrotność, Obmowę, Złośliwość.

Słowem, jest to cały traktat psychologiczny, ubrany w formę alegorji, jak «Roman de la Rose», w gruncie bardzo trafny. Tu poczyna się powieść psychologiczna.

Naprzeciw arystokratycznego stanął romans mieszczański, budujący. Biskup de Belle y (1582—1653), człowiek miłosierny i prawie święty, jako kaznodzieja i pisarz nie błyszczał ani talentem, ani dobrym smakiem. Do kazań wtrącał bernardyńskie żarty i koncepty, czasem jednak dowcipne: «Poleca się ofiarności publicznej młodą osobę, niedość bogatą, aby złożyć śluby ubóstwa». Napisał 186 dzieł, 50 romansów, niektóre do 11 tomów. Krzyżują się w nich dwa wpływy: Franciszka Salezego i H. d'Urfégo.

Tytuły ich wyszukane: «Dorothée», «Agathonphile», «Diotrèphe», «Cleorest albo Krwawy amfiteatr». Przykład treści: Syn żeni się wbrew woli matki. Ona zabija synową i wnuki, a sama rzuca się oknem. Morał: okropne zdarzenie, wykazujące, jak jest niebezpiecznie dla dzieci żenić się wbrew woli rodziców. Najlepsza jest «Palomba czyli Zaczna żona». Fulgent, szlachcic hiszpański, dybie na cnotliwą Głafirę. Ona w przebraniu ucieka do arcybiskupa, stamtąd do klasztoru. On żonę własną odpycha i odsyła na wieś. Palomba pisuje doń listy, których mąż nie czyta. Wreszcie jeden otwiera i wzruszony nawraca się.

Charaktery zgrubsza ociosane, nawrócenia grzeszników nagle, kończone stale wstępowaniem do klasztoru. Styl rozwlekły, pełny dygresyj, język w najgorszym smaku barokowym.

Charles Sorel (1599—1674), paryżanin, odludek lubiący mistyfikować swemi nazwiskami, jak Stendhal.

W 1622 r. wydał «Histoire comique de Francion», romans «picaresco» na wzór hiszpański. Występują w nim szarlatani, przekupki, stręczyciele, włóczęgi, świat

barwny nędzy, zbrodni i szumiącego humoru. Bohaterem jest Francion, typ proletariusza, który dobija się fortuny. Spotykają go liczne przygody. Jedna w zamku burgundzkim: Francion w przebraniu pielgrzyma zakrada się do Lauretty, żony Walentyna. Tej samej nocy do zamku wchodzi złodzieje. Przygoda kończy się bijatyką, wrzuceniem Franciona do beczki i powieszeniem złodziei. Sceny realistyczne, żywe; życie chłopca w kolegium, zabawy wiejskie, wesele chłopskie, tańce z przytupywaniem, z rozmachem ramion i bioder. Wszystko daleko, na sto mil od «Astrei». Gdzie indziej obraz palestry i sądów, chciwość i okrucieństwo sędziów, goniących za posagiem, dla kupienia wyższych stanowisk. Jeszcze gdzie indziej opis księgarni blisko Sorbony, miejsca zbornego uczonych i literatów. Jak daleko do bogatego Voiture'a i Chapelaina tym twórcom wierszy na wesela lub szyldy sklepowe, tym piosenkarzom, co piszą pieśni dla żebraków. Jest tam Musidor, podobno postać rzeczywista. Mieszka na strychu, podwiązką przypasuje szpadę i ma turban ze starych ineksprymablów. Są pod przydomkami romantycznymi wielcy dygnitarze literatury, jak Malherbe, Balzac, Racan i i. Mieszczaństwo pracowite i ruchliwe, dziewczęta goniące po sklepach za strojem, kłopoty ze służbą, spory małżeńskie. Ze szlachty wprowadza Sorel tylko rozbitków.

«Berger extravagant» (Pasterz szalony, 1627), gdzie pośród mrzonek miłosnych ogląda się głupstwa romansów i poezji. Treść: Rzecz dzieje się w Saint Cloud. Lysis w kapeluszu słomkowym, w białych atlasowych kiulotach, jedwabnych pończochach, w pantofelkach białych z zielonemi wstążkami, pasie stado parszywych owiec. Jest to syn kupca z ulicy St. Denis, co jak Don Kichot zwarjował, czytając romanse pasterskie. Portret jego damy, imieniem Charita, jest zrealizowaną metaforą: płeć — biały śnieg, wargi — dwa buraki, na policzkach zaplecione róże i lilje, oczy — dwa jaskrawe słońca, włosy — wędki z haczykami, na których wiszą serca nieszczęśliwych amantów. Zdaje mu się, że został przedzierzgnięty w wierzbę, trzeźwią go w szaleństwie, odzyskuje zmysły, ale traci swój wdzięk głuptaska i żeni się z mieszczańką.

Sorelowi daleko do Cervantesa. Jest trywjalny, obraca się na pospolitym mechanizmie karykatury. Wypowiada wojnę klasycyzmowi w imię zdrowego rozsądku. Jest to walka ducha mieszczańskiego z arystokratycznym, filisterstwa ze sztuką.

Antoine Furetière (1620—1788), przyjaciel Boileau'a, Racine'a, Moljera, La Fontaine'a, tworzy z nimi mały cenakl, zbierający się w oberży «Pod Białym Baranem». Tam układa się komedja «Plaideurs», młodzieńczy żart Racine'a, i satyra przeciw pedantom p. t. «Chapelain decoiffé». Furetière, przyjęty do Akademji, z której później został wyrzucony, pisze «Roman bourgeois» (1666), bez ogródek realistyczny. Dom Vollichonów: On mały, krępy człowieczek, adwokat, krętać, chciwy, skąpy. Mama Vollichon i córka Javotte, wychowana w zasadach cnoty mieszczańskiej. Konkurent Nikodem, operujący na dwie strony, zdemaskowany i zastąpiony innym, stateczniejszym. Jednak Javotte ucieka z jakimś markizem.

W części drugiej miłość Charrossella (Charles Sorela) i Collantiny w ciągłych sporach i procesach (temat «Plaideurs»). Szykana na sądy francuskie. Romans pełny scen świetnie podpatrzonych w domu, kościele, w kurytarzach sądowych. Styl jednak zanadto brutalny.

Teatr. Początkiem nowej komedji jest teatr nieregularny, zbliżony do tragicomedji w guście hiszpańskim i panujący we Francji od 1600 r. aż poza «Cyda».



Tematy jego obfite. Dyrektor teatru, będący zazwyczaj równocześnie autorem i aktorem, karmi swoją szczupłą publiczność, spragnioną ustawicznej nowości, coraz to nowymi sztukami. Podobnie jak Hiszpanie, (taki Lopez de Vega, autor tysiąca sztuk), czerpie je z Biblii, mitologii, historii, starej i nowej noweli, anegdoty, wreszcie i życia codziennego. Jedne mają jeszcze charakter «moralité», jak np. «Historja wieśniaczki, która wolała umrzeć niż oddać się swemu panu» (1536).

Nazwę «tragedji» spotykamy już w 1551 w sztuce J. Bretoga «O miłości poddanego do swej pani» z zakończeniem nieszczęśliwym. Występują w niej, obok postaci rzeczywistych, Wenus, Czystość, Zazdrość. W innej — śmiała próba zastąpienia wiersza prozą. «Lucelle» (1576) Ludwika de Jars, nazwana tragikomedją, jest dramatem mieszczańskim. Córka bankiera kocha się w komisancie ojca. Ojciec każe młodzieńca otruć, lecz aptekarz zastępuje truciznę napojem usypiającym. — Język pełny werwy, zbliżony do gwary potocznej, nie brak wybuchów lirycznych i jowialności.

Z jednej strony tragedja regularna książkowa, z drugiej — teatr średniowieczny, swobodny, w nowej formie teatru nieregularnego. Walka skupia się w osobie Aleksandra Hardyego.

W Paryżu ok. 1575 r. działają trzy grupy: «Confrères», «Basochiens», «Enfants sans souci». Pierwsza gra w «Hotelu de Bourgogne» pod grozą ciągłych szykan parlamentu. Wynajmują go trupie włoskiej, protegowanej przez dwór. Tam w 1599 r. osiadła kompanja prowincjonalna Vallerana. Hardy zaczął pisać dla niej historje, jak «Théagène et Chariclée» z romansu aleksandryjskiego, tragedje: «Śmierć Achillesa», «Coriolan et Mariamne», tragikomedje: «Głos krwi», wreszcie farse i pastorele. Tematy opracowane przez innych: «Pyrame et Thisbé» (1617), Teofila Viau, z apostrofą do sztyletu: «Il en rougit, le traître!»), «Arthénice» (1619), «Argenis et Polyarque» (1629), «Ligdamon et Lydias» (1629), «Mélite» (1629), pozostaną w tragedji teatralnej.

Przedstawienia trwały do 4 godzin. Zaczynały się o pierwszej lub trzeciej, za Ludwika XIV koło czwartej lub piątej. Sztuki rozkładały się na kilka dni zrzędu. Stąd podział na kilkanaście scen, nie aktów. Najdzielniejszą reklamą była parada przed budą, oraz bęben, obwożony po mieście przez bandę arlekinów. Autorów nie wymieniało, aż w epoce rozbudzonych ambicji literackich.

Sala długa i wąska, parter niepodniesiony, dokoła łoże (Dekoracje jak w «Cyrano de Bergerac» Rostanda). Sala źle oświetlona, świeczniki łojowe, kopcące. Ciemność sprzyjała wybrykom. Kobiecie było niebezpiecznie tam wchodzić. Publiczność gromadziła się na dwie godziny przed przedstawieniem, zabawiła się pićciem, grą w kości. Złodzieje kieszonkowi grasowali. Goście parteru składali się z paziów, lokajów, studentów, żołnierzy, poetów. Czasem jawili się wiecy panowie, ale dopiero później, kiedy nastąpiły sztuki regularniejsze, Racana, Maireta, Scudéry. W łożach zasiadały jedynie kurtyzany.

Przedstawienie zaczynało się dyskursem ulubionego aktora, za nim szły dwie sztuki; pierwsza poważna, druga farsa. Orkiestra uboga: skrzypce, wiola. Na t. zw. «mis en scène» składały się dekoracje, zużywane powoli, skąd też pochodził główny opór przeciw nowościom teatru klasycznego. Scena podzielona na «mansions» czyli domki. W wiekach średnich było tych «mansions» kilkanaście — w «Hotelu de Bourgogne» już tylko 5—6, aktorzy też schodzili ze sceny. Miejsca akcji sąsiadowały ze sobą, np. Paryż — Konstantynopol. W «Pięknej Egipcjance» pałac, więzienie,

obóz Cyganów. W «Cyntji» stos, groby, w «Felisimie» pałac, komnata, grotta. Gdzie indziej las i morze etc. Rekwizyty niewyszukane. Register do «Prac Ulissesa» Hardyego zapisuje następujące: trzy hełmy, wieprz, 6 ogonów syrenich, 6 zwierciadeł, skrzydła dla Eola, różga srebrna, różga złota, słoik konfitur, serweta, widelce, szklanka wina, cztery wieńce cyprysowe i dwa kwietne, kapelusz Merkurego, kaduceusz i skrzydła do pięt, piorun, berło Plutona, grzmoty, płomień, szumy, kamień dla Syzyfa, statek dla Ulissesa z przyrządami.

Stara komedja przekształca się dopiero pod koniec XVI w. Włoska intryga zastępuje szeregowanie dawnych luźnych scen, nadaje akcji dążność koncentryczną. Potem poszukiwacze nowych interesujących tematów zwracają się do źródeł hiszpańskich. — Komedja włoska przedstawiała początkowo rodzaj arystokratyczny, reakcję przeciw teatrowi ludowemu, przeciw farsie, później z nastaniem wpływów hiszpańskich spowszechniała. Nowa komedja, wysuwa się na pierwsze miejsce, dawna farsa schodzi do igraszki niskiego gminu. Jednak utrzymuje się jeszcze nawet za Henryka IV w figurach komicznych, jak Gros-Guillaume, Gaultier-Gargouille, Turlupin. Sztuki ich były improwizowanymi kanwami. Gros-Guillaume, poważny, sentencjonalny, grywał również role kobiece karykaturalne, korpulencja dodawała mu śmieszności. Na polecenie Richelieugo przyjęty do «Hotelu de Bourgogne» pod nazwą La Fleur. Umarł w więzieniu, dokąd się dostał za przedrzeźnianie pewnego wysokiego urzędnika. Jego dwaj towarzysze mieli umrzeć tego samego tygodnia. Wiersz o nich nagrobkowy:

Gautier, Guillaume et Turlupin  
Ignorants en grec et latin  
Brillèrent tous trois sur la scène  
Sans recourir au sexe féminin  
Qu'ils disaient un peu trop malin.

Z innych znaczniejsi: Jodelet i Guillot-Gorju. Pierwszy należał do lepszych aktorów, występował nawet w «Menteur» Corneille'a. Grał początkowo w teatrze «du Marais», następnie w «Hotelu de Bourgogne». Drugi, z dobrej rodziny mieszczańskiej, miał zamiar poświęcić się medycynie. Ale wkrótce uciekł z Paryża, włóczył się z szarlatanami, sprzedając cudowne balsamy i zioła. Potem dostał się na deski teatralne; z chybionego doktorstwa zrobił rolę komiczną. Pamięć miał wyborną, swadę niewyczerpaną. W 1634 przyjęty do «H. de Bourgogne», brzydki, długi, chudy, z maleńkimi oczyma, długim nosem, grał role śmiesznych lekarzy w wielkim powodzeniem.

Alexandre Hardy (1570—1632). Hardy przejął po renesansie tematy mitologii i historii starożytnej. Napisał ponad 700 sztuk, z których kilkadziesiąt drukowano. — W «Dydonie» u dawniejszych akcja zaczynała się wyjazdem Eneasza; u Hardyego w pierwszych scenach kochankowie są jeszcze upojeni szczęściem. W duszy Eneasza toczy się walka dwu obowiązków. Następuje eksplikacja między kochankami; ona prosi go o odłożenie wyjazdu — ciekawość widza zawieszona. Eneasze odjeżdża, Dydo zabija się na scenie sztyletem. — Temat «Scedasa» wzięty z Plutarcha. Dwaj młodzieńcy, przyjęci w gościnę przez wieśniaka Scedasa, korzystając z nieobecności ojca, hańbią mu córki; obie rzucone do studni w oczach widza. Ojciec, nieuzyskawszy w Sparcie sprawiedliwości, zabija się na grobie córek. Hardy, podobnie jak Lopez de Vega i Calderon, jest dowodem, że — wbrew regułom — nie tylko nieszczęścia królów mogą być tematem tragicznym. — W «Panthei»



piękna postać bohaterki; wzięta do niewoli, odpycha miłość podstępnego dworaka, zabija się po śmierci męża. — «Meleager», uznany za temat niedramatyczny, wychodzi u Hardyego dość szczęśliwie, mniej jednak — niż u Wyspiańskiego; Wyspiański bowiem pojął go symbolicznie: «Meleager spala się własną namiętnością». — W «Śmierci Achilleśa» wyzyskane źródła tak historyczne, jak romansowe. Wprowadzona postać Polikseny. Doskonała jedność akcji, jakkolwiek toczy się w dwu obozach. Interes skupiony na figurze Achilleśa, który nie jest pozbawiony wielkości.

W «Korjolanie» ciekawa analogja z Szekspirem. — W «Marjannie», żonie brutalnego Heroda, temat zazdrości — powtórzony u Calderona i Woltera. — Hardy po średniowieczu przejął układ historyczny w kolejnych, często licznych scenach; następnie brutalność naturalistyczną akcji: bijatyki, zabójstwa, zniewolenia — prawie że przed oczami widza. — W «Alkmeonie» Alphisieba, opuszczona od męża, daje mu naszyjnik zatruty; Alkmeon, jak Herkules Seneki, dostaje szału na scenie, zabija dzieci, bije się z braćmi Alphisiebi. Wszyscy trzej giną. Alphisieba płacze braci, a przeklina męża.

Chóry, długie monologi, opowiadania — zastępowane częściej akcją rzeczywistą na scenie. Styl Hardyego biedny, nierówny, rubaszny. Główny interes leży w akcji.

Okolo 1610 r., gdy tragedia straciła urok, zaczął pisać sztuki, zwane tragikomedjami. Akcja w nich jest wysoce romantyczna, pełna przygód miłosnych i rycerskich — kochankowie rozłączeni — szukający się — moment smutku i lęku o ich losy. Pojedynki, przebrania, pozorne śmierci. Akcja rozgrywa się w różnych miastach, krajach, przyczem rozbicia okrętów, piraci, tajemnicze grotty, cudowne pierścienie. — Rozwiązania szczęśliwe. — «Histoire ethyopique» toczy się przez 8 dni — każdy po 5 aktów. — W «Force du sang» w III akcie rodzi się dziecko w pierwszej scenie, a w ostatniej ma już 7 lat. Rzecz dzieje się we Włoszech i w Hiszpanji, tak jak akcja «Gesippe'a» w Atenach i w Rzymie a «Elmiry» w Niemczech, Rzymie i Egipcie. — Treść «Gesippe'a» tradycyjna, z tematem dwóch wiernych przyjaciół. — «Elmira» — równie stary temat średniowieczny: Rycerz krzyżowy Gleichen dostaje się do niewoli tureckiej. Infantka Elmira pragnie wziąć go za męża, przyjmuje chrzest, uzyskuje w Rzymie pozwolenie na ślub z człowiekiem żonatym (sic!) Tymczasem w Niemczech prawowita żona, prześladowana przez adoratora, wyprawia posłów na poszukiwanie męża. Znajdują go, wracają do Niemiec; wszyscy troje żyją w harmonji, stąd drugi tytuł: «Szczęśliwe dwużeństwo». Tragikomedje mają bowiem zazwyczaj dwa tytuły, co dotrwało aż do czasów dzisiejszych. Wreszcie w repertuarze Hardyego znajdują się pastorele, obfitujące w płaczliwych pasterzy, okrutne pasterki, zakochanych królewiczów, podrzucone dzieci i t. d.

Dla «Hotelu de Bourgogne» pisuje Antoine de Montchrestien (1575—1621), temperament ognisty i rycerski. Obawiając się kary za zabójstwo w pojedynku, ucieka do Anglii, gdzie pisze «La Reine d'Ecosse» (1605); dedykuje ją królowi Jakóbowi I. Za jego protekcją wraca — ginie w zamieszkach religijnych. Inne jego tragedje: «Sophonisbe», «David ou l'adultère», «Aman», «Hector». W «La Reine d'Ecosse» pierwsza połowa zajęta walką królowych. Druga — liryczna: Marja Stuart żegna się ze światem. Styl nierówny — obok patosu i nadętości, ustępy wielkiej siły.

Rotrou (1609—1650) napisał ok. 35 sztuk. Piękny charakter, piękna postać. Twarz rycerska o linjach ostrych, w typie hiszpańskim.

Działalność jego rozpada się na dwie epoki: przed i po «Cydzie». W pierwszej tragikomedje, jak «Histoire amoureuse de Cléagenor et Doristée», przerobiona

z Sorela. Bohaterka, porywana po wielekroć przez rycerzy, bandytów, przebierająca się w męskie suknie, budząca po drodze zapaly miłosne, znajduje wreszcie pierwszego kochanka i męża. W «Heureuse Constance» król węgierski, przebrany za prostego szlachcica, jego brat za kupca, królowa Neapolu za pątniczkę. Rozbicia okrętów, uprowadzenia, nawet czarodziejstwa. Wszystko dla akcji. W tych sztukach uczucia wyrażają się stylem kształconym na Hiszpanach, z kontrastami ognia i wody, śniegu i żaru, z przenośniami, hiperbolami i t. d.

W drugiej epoce najlepsze: «Genest» i «Venceslas». «Genest» (1646) przerobiony z Lopeza de Vega. Genest, aktor rzymski, przedstawiając na scenie męczennika, tak dalece przejmuje się swą rolą, że zostaje chrześcijaninem.

«Venceslas» (1647) przerobiony z hiszpańskiej sztuki de Rojas «No hay ser padre siendo rey» (Niema ojca, gdzie jest król). Dwaj bracia, królewicze Aleksander i Roger, kochają się w Kasandrze. Aleksander jest z nią potajemnie ożeniony. Nadto kocha się w niej książę kurlandzki. Mąż nocą w jej sypialni zabija człowieka, sądząc, że jest nim książę. Ale jakież go ogarnia przerażenie, kiedy w tej chwili książę wchodzi na scenę: «Jeśli ten żyje, to kogóż ja zabiłem?» Okazuje się, że zabił brata. Akcja dalsza jest konfliktem psychologicznym w sercu króla-sędziego. Charakterystyczną dla sposobu traktowania tematów hiszpańskich jest tragikomedja «Don Bernard de Cabrera» (1646). Bohatera prześladowują nieszczęścia: oskarżony o zbrodnię, opuszczony przez narzeczoną, szuka schronienia w klasztorze. Zakończenie szczęśliwe, nie tak, jak w oryginale, gdzie ojciec skazanego na śmierć Bernarda przybywa do miasta w chwili, gdy po mieście obnoszą głowę jego syna.

L'abbé Boisrobert (1592—1662), autor komedji «La Belle Plaideuse» (Piękna pieniaczka). Proces rozwodowy jest węzłem intrygi. Jest to sztuka, która swym tematem zapowiada Le Sage'a i Beaumarchais'go. Występuje w niej cała szajka awanturników, z piękną Korynną na czele. Zadaniem jej usidlić młodego Ergasta, staremu skąpemu Amidorowi wywabić ze szkatuły dukaty, siostrę Ergasta, Izabelę, wydać za brata awanturnicy. Dwaj przebiegli pokojowcy: Brocalin i Filipin dopełniają kradzieży. Temat jest obcy, ale przeniesiony do stosunków francuskich, z charakterystyką niektórych figur, jak owej niebezpiecznej kokietki Korynny, wyborną i godną komedji nowożytnej. Moljer wziął stąd wiele motywów do swego «Skąpca».

Thomas Corneille (1625—1709) nie dorósł do genjuszu starszego brata; jakkolwiek spółczesnik nowej tragedji klasycznej, pisał prawie wyłącznie tragikomedje. Fenomenalne powodzenie miał «Timocrate» (86 przedstawień). Reszta, to słabe przeróbki teatru hiszpańskiego; wstydz się okradać wprost Hiszpanów, zatem kontaminuje, składa kilka sztuk na jedną. Pod pozorem, że oczyszcza teatr, odbiera swym pierwowzorum sprężyny wszelkich wzruszeń. Kontrasty zbyt gwałtowne drażnią go; pozostawia tylko mierność uczuć i konfliktów. Nadto stara się już przystosować akcję do reguł klasycznych. Np. w «Engagements du Hasard» (1647), kontaminowanej z dwu sztuk hiszpańskich, opuszcza scenę, gdzie ojciec grozi córce, że ją zabije, a brat, że ją udusi, i sceny pojedynkowe. (Kardynał Richelieu pojedynków zabronił).

«Geôlier de soi même» odpowiada calderonowskiemu «El Alcalde de si mismo». Fryderyk, ks. Sycylii, zabił w turnieju siostrzeńca króla neapolitańskiego, narzeczonego infantki Małgorzaty (we franc. Laury). Ucieka w przebraniu kupca, dostaje się do zamku księżniczki Heleny (fr. Izabeli) i zostaje tam gubernatorem.



W zbroję jego przebiera się parobek Benito. Pochwycony, zostaje oddany pod straż gubernatora, stąd tytuł. Kończy się małżeństwem Fryderyka z Małgorzatą. W oryginale Małgorzata ma duszę energiczną, kocha namiętnie i stale: «Kobiety mego stanu nie zapominają, gdy raz pokochały». W przeróbce francuskiej obie postaci kobiet są blade. Wogóle siła dramatyczna hiszpańska jest nieskończenie wyższa.

Gust francuski nie ścierpiałby scen, jak u Calderona w «Alcalde de Zalamea», gdzie akt 2-gi otwiera się jękami uwiedzionej dziewczyny, lub w sztuce Fr. de Rojas «El mas impropio verdugo por la mas justa venganza» (Najniewłaściwszy kat dla najsprawiedliwszej kary), gdzie ojciec przebiera się za kata, by własnoręcznie zabić zbrodniczego syna.

W przedmowie do wydania komedji Th. Corneille przyznaje bez ogródki, że większość jego sztuk ma za ojczyznę Hiszpanję. Istotnie. Nie odmienia nawet tytułów; musiało to być rodzajem reklamy.

Racan (1589–1670) jest najlepszym z twórców dramatu pasterskiego. Dziwak, naiwny do śmieszności, kochający przyrodę sercem człowieka niewyrasfinowanego, wielki talent, wykształcony przez Malherbe'a, ale niedbały i leniwy. Akcenty szczerej tęsknoty i zadumy nad niepowrotnym mijaniem rzeczy pięknych zbliżają go do romantyków. Najlepszą jego książką są «Bergeries» (1618), pastorela dramatyczna.

«Bergeries» naśladowane z Guarina «Il Pastor fido»: Świat pasterski, miłości niewzajemne, wyrocznie bogini, pomyłki, rozpacz odpalonych konkurentów, poznania. Prócz Guarina, także wpływ Tassa i Ariosta. Artenice, córka Sylena, przyrzeczona staremu Lucidasowi. Podoba jej się Tisimandre, ale nie może go rozkochać, gdyż on kocha Idalję. Idalja zaś kocha tylko Alcidora, Alcidor znowu Artenicę. Składa się to na łańcuch nieporozumień. Alcidor jest znajdkiem, przybłądą niewiadomego pochodzenia, a bogini wydała wyrok, że Artenice ma wyjść za człowieka z jej rodu. Zazdrosny Lucidas ukazuje w magicznym zwierciadle pieczyoty Alcidora i Idalji, dlatego Artenice przyjmuje oziębłe umizgi Alcidora. Ten w rozpacz rzuca się w rzekę. Ona czuje litość. Wykrywa się z jednej strony zdrada Lucidas, z drugiej — pochodzenie Alcidora: on jest właśnie naznaczonym przez boginię.

W prologu nimfa Sekwany do króla:

Recevez à vos pieds d'un favorable accueil  
Les bergers que la Muse a tiré du cercueil.

Nadchodzi wreszcie reakcja, Cyrano de Bergerac, wyżej wspomniany Sorel, Scarron. Cyrano de Bergerac (1619–1655), postać rzeczywista, Gaskończyk, odważny, zuchwały, walczy i odnosi rany w Szampanji i Flandrji, po powrocie napelnia Paryż sławą nieuleknionego szermierza. Bufon i myśliciel w jednej osobie. Zdaje się być świadom ostatecznej przesady barokowej, kiedy w liście obelżywym pisze: «Ty, który jesteś tylko krostą na pośladku Przyrody, ty, który zleciałbyś tak nisko, gdybym cię nie podtrzymał, że nie spostrzegłaby cię pchła liżąca ziemię» i t. d., a w liście miłosnym: «Wyobraź sobie, Pani, ogień wykrzesany z rozżarzonego lodu i płonący dreszczem przeziębienia, ogień, który drży rozkosznie pod wrażeniem bólu»...

Napisał komedję «Pédant joué» (1654). Wspaniałe postaci chełpliwego kapitana Chasteaufort, starego zazdrośnika Grangera, sprytnego «graziosa». Granger zaleca się do Genevoty. Ta naznacza mu nocną schadzke. Granger nocą po drabinie

wchodzi do domu, gdzie na niego oprócz Genevoty oczekuje całe towarzystwo. Musi wykupić się, oddając córkę jej amantowi. Genevota znowu dostaje się Charlotowi w ten sposób, że namawiają starego, ażeby wziął udział w komedji. Charlot i Genevota mają grać zakochanych, Granger starego ojca. Granger przystaje na małżeństwo, myśląc, że grają przed nim komedję. (Motyw wyzyskany przez Moljera). Próbami języka mogą być oświadczyzny, jakie Granger układa na cztery sposoby: przez antytezy, porównania, metafory, argumenty (akt III, sc. 2): «Gdyby gorzka słodycz i słodka gorycz, trucizna lecząca i lek zatruty, płynące od ciebie, o potworze bez wady, nie rozgrzewały serca mego, mroząc je lodem»... i t. d. Inny sposób przez metafory: «Jak śnieżny strumień, dumne dziecię Olimpu, kiedy osiwały szczyt, wyszczerbiony burzami i schylający się pod brzemieniem zmrożonej wełny»... i t. d. A przez argumenta: «Zaklinam się na wszystkie wody piekielne, na trzykroć święte bagna Kocytu i Styksu, na żelazną koronę Plutona, na wieczną kłódkę milczenia... ogłosić cię za piękność nie równą bogini Pafijskiej, ale o wiele świetniejszą».

Ten sam autor jednak pisze poważną utopję alegoryczną w guście Rabelais'go p. t. «Voyages fantastiques» o «państwie księżycowym» i «rzeczpospolitej słonecznej».

Ten sam autor jednak pisze poważną utopję alegoryczną w guście Rabelais'go p. t. «Voyages fantastiques» o «państwie księżycowym» i «rzeczpospolitej słonecznej».



Thomas Corneille.

Według miedziorytu S. Thomassina. Zbiory Muzeum Narodowego w Warszawie.





Paul Scarron.

(Według starego sztychu).

Scarron (1610—1660), brzydki, złośliwy, pokręcony chorobą, której nabawił się we Włoszech, przykuty do fotelu, pokraka ludzka, mimo to pełen werwy, humoru, dowcipu. Zjawił się wporę, gdyż Paryż po śmierci kardynała Richelieu'go (1642) zapragnął bawić się wesoło, czego symptomem były między innymi setki epigramów, wymierzonych przeciw jego następcy, a zwanych mazarynadami. 40-letni kaleka, mistrz burleski, ożenił się z 16-letnią dziewczyną. «Przyniosła w posagu 4 luidory renty, parę figlarnych czarnych oczu, parę ładnych rąk i dużo dowcipu». On zaś, jak powiada, przyniósł nieśmiertelność. Przyznawała się, że wolała pojąć Scarrona niż klasztor, lecz obowiązki żony spełniała z całym oddaniem bardzo ucziwie. Była to Franciszka d'Aubigné, przyszła pani de Maintenon, potajemnie królowa. — Ostatnim ciosem, zadany teatrowi hiszpańskiemu, jest burleska Scarrona, przedrzeźniająca wzniosłość, konflikty obowiązków, przeczulony «pundonor». Po-

stacją naczelną burleski jest lokaj Jodelet, występujący w różnych sytuacjach. Najlepsza «Jodelet ou le maître valet» (1645). Treść wzięta z Fr. de Rojas «Obelga każe zapomnieć o zazdrości». Sceny w niej konwencjonalne: schadзки nocne, wchodzenie przez balkon, przebrania. Parodia, przerzucona na konflikty obowiązków i na styl hiszpański. Don Juan monologizuje, co ma wprzód uczynić: zabić siostrę, czy ją pomścić. Pokojówka przemawia wzniosłe, jak Chimena. Don Ludwik powiada do Jodeleta, biorąc go za don Juana: «Uwiodłem twoją siostrę, zabiłem twego brata, nie zostaje mi, jak zabić ciebie».

Inne burleski, również parodjujące Hiszpanów, z treścią wziętą z ich teatru, są: «Don Japhet d'Arménie» (1653), «Szlachetni przeciwnicy», «Jodelet spolickowany».

Scarron pisał również romanse i nowele. Wpływowi jego żony należy przypisać delikatność niektórych epizodów «Romansu komicznego» (1651—1657). Do Mans przyjeżdża wóz z rekwizytami teatralnymi. Świetne sylwetki starej aktorki z okropnym nazwiskiem, jej córki Angeliki, młodego szlachezca, który z miłości do niej został aktorem w roli Leandra, Ragotina, starego Adonisa, co miał zamłodu chwile triumfu, młodych i starych kawalerów z miasta, umizgających się do aktorek. Wszystko bardzo plastyczne i prawdziwe. Romans komiczny jest również reakcją przeciw szkole Calprenède'a i p. de Scudéry.

W «Nowelach tragikomicznych» znajdujemy świetne pomysły. Stary Adonis i stara jejmość żenią się; oboje liczą na majątek. Po ślubie następuje rozczarowanie, a nadto, kiedy państwo młodzi udali się na spoczynek, on i ona zaczęli odkręcać i wyjmować sztuczne części swych postaci: rękę, nogę, oko, zęby. Pozostały «pannie młodej» pyszne czarne włosy, ale kiedy on przyłożył do nich usta, cała peruka przylgnęła mu do wąsów.

«Hipokryta» Montufar, to niezawodny prototyp Tartuffa. Scena, gdzie Tartuffe upada na kolana, uznając się grzesznikiem, równa się owej, kiedy Montufar, zde-maskowany w Sewilli, broni własnym ciałem oskarżyciela i upada mu do nóg, czem sobie zyskuje podziw tłumy.

## OKRES KLASYCYZMU

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

Do roku 1661 niema stanowczych granic między barokiem a klasycyzmem; oba kierunki zachodzą za siebie. Pierwszy okres klasycyzmu, — okres wstępny od «Sylwaniry» Maireta (1629), poprzez Richelieu'go, śmierć Ludwika XIII, regencję Anny Austriaczki i Mazzariniego.

Listy Balzaca, pierwsza klasyczna proza, drukowane w 1623 r., Akademia Francuska założona w 1634, Descartes'a «Discours»... (1637). Równocześnie (1636 r.) «Cyd», tragikomedja. Spółcześni: Rotrou, Th. Corneille, Scarron; «Guirlande de Julie» — kwintesencja precjoryzmu — jest z 1641 r., Scarrona «Roman comique» z 1651, a jeszcze Cyrana «Le pédant joué» z 1654 r., w czasie, kiedy Corneille chylił się już do upadku, a wschodzi nowa gwiazda Racine'a. Dopiero z objęciem rządów przez Ludwika XIV klasycyzm jest już zwyciężcą. Druga epoka, klasycyzmu wyłącznego, sięga do śmierci Ludwika XIV w 1713 r.

Kierownikiem nowego ruchu jest kardynał Richelieu. Zdecydowany Francuz i katolik, starał się zdusić hugonotów i wpływy hiszpańskie. Był duchem ładu i porządku, nienawidził wicherzeń szlachty partykularnej, utrwał jedolitość i potęgę monarchji. Stąd walka przeciwko «Cydowi», tragikomedji i hiszpanizmowi wogóle. W tem działał zgodnie z zasadniczym znamieniem myśli francuskiej. Lubi ona bowiem zwiezłość, precyzję, bezpośredniość, ład logiczny. W jakiegokolwiek formie, chce być ujęta w karby, gdyż czuje, że bez tego nie osiągnie najwyższej doskonałości. Reformy literackie wychodziły z tej samej zasady. Ich symbolem była Akademia Francuska — powstała z prywatnych zebrań u Walentyna Conrarta (1629 r.). Bywali u niego co tygodnia: Godeau, Gombauld, Giry, de Serizay, bracia Habert... Richelieu, dowiedziawszy się o tem, postanowił nadać pogawędkom charakter oficjalny. 13 marca 1634 r. odbyło się pierwsze uroczyste posiedzenie nowej Akademji. Liczbę członków podniesiono do 40. Pośród pierwszych znaleźli się (obok założycieli): Chapelain, Malleville, Boisrobert, Maynard, Racan, Balzac, Vaugelas, Voiture i i. Cel zebrań został teraz jasno określony: unormowanie języka, ułożenie słownika i gramatyki, krytyka dzieł nadsyłanych do oceny. W pracy nad ustaleniem reguł gramatycznych najbardziej zasłużył się Claude France de V a u g e l a s (1585—1650), Sabaudczyk, człowiek nieśmiały, niezręczny, łatwowierny — otoczony nimbem uczoności. W «Remarques» (1647) złożył swoje poglądy na reformę języka; za decydującą powagę uważa język potoczny, obyczajowy, ten, którym mówi na dworze wyższe towarzystwo a w mieście dobrzy autorowie, znający mowę ojczystą, niekoniecznie uczeni. Rozróżnia obyczaj dobry od obyczaju złego. W wątpliwościach, czy należy pisać une épigramme, czy un épigramme, vesquit czy vescut, należy zwrócić się raczej do ludzi nieuczonych. Język burleski lub język gminu nie należy



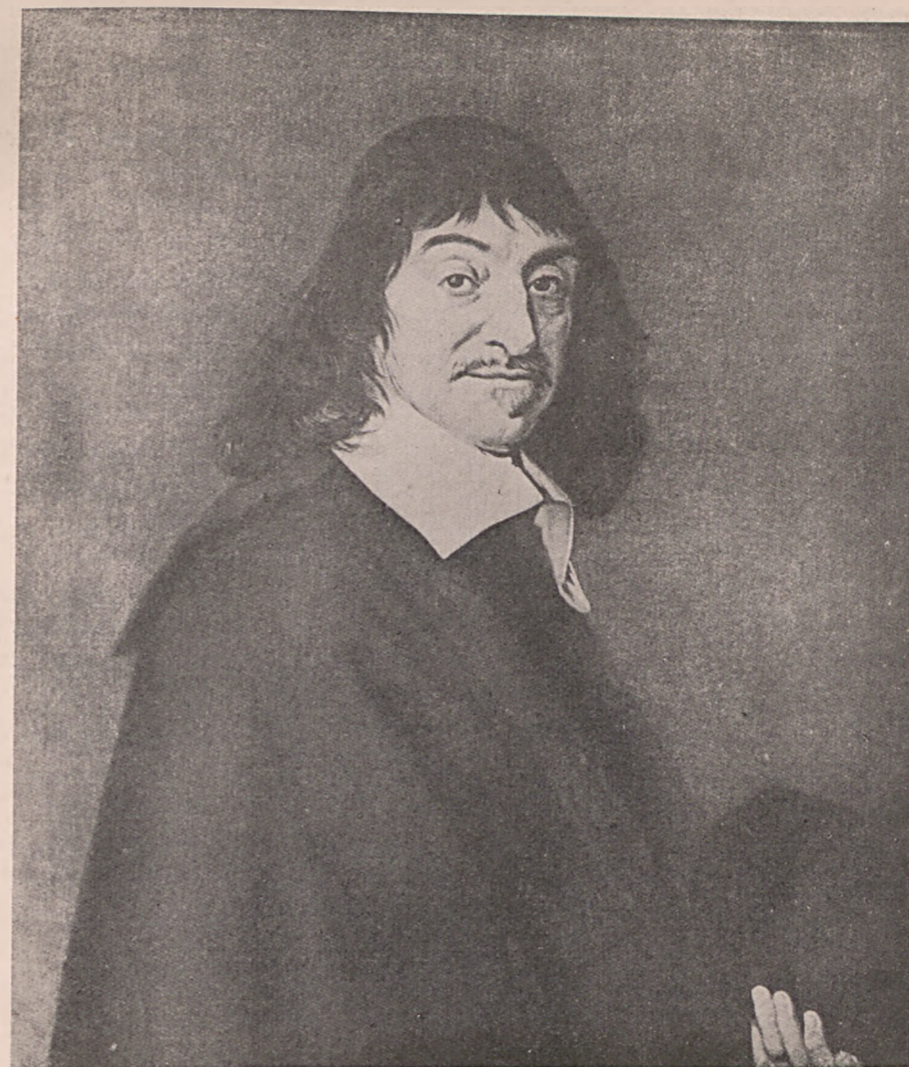
do dobrego obyczaju. Należy wyłączyć zwroty, jak «ne demarrer point». Dobry styl winien zawierać zasady fundamentalne: czystość i jasność.

Sam kardynał miał słabostkę odkrywania w sobie talentu poetyckiego. Rzucił pomysły tragedji, które wykonywali Rotrou, Corneille, Boisrobert i i., pod kierunkiem Chapelaina. Napisał i wystawił w swym pałacu tragedję «Mirame» z tematem biblijnym, ale z wyraźnemi aluzjami do miłostek królowej Anny z księciem Buckingham. Wśród wybranej publiczności znajdowała się też królowa. Publiczność miała tyle taktu, że oklaskiwała słabo.

René Descartes (1596—1650), urodzony w La Haye, szlachcic, wychowany przez jezuitów. Z naturalnego popędu matematyk, to też w układaniu swego systemu wybiera matematykę za punkt wyjścia. Natura porywcza, awanturnicza. Służy na dworze bawarskim i szwedzkim — u królowej Krystyny — gdzie umiera.

Poczyna się z nim nowa wiedza — tłumaczenie wszechzjawisk natury wielkością, kształtem i ruchem, t. j. mechanicznie, z wyłączeniem sił utajonych. Jest to dążność odziedziczona po filozofach szkoły eksperymentalnej, ale on z naciskiem nadaje jej znamię wyłącznego racjonalizmu. Samoświadomość staje się ogniskiem poznania, pierwszym kryterjum prawdy. Doszukiwanie jej istoty wymaga jednak metody. «Wszystkie umiejętności razem wzięte, to jest intelekt ludzki, jeden i ten sam u różnych osobników — jak słońce zawsze jedno, mimo że zmieniają się przedmioty oświecane». Porównanie jest scholastyczne, ale treść przeniesiona z Bóstwa na człowieka. Umysł ludzki jest zdolny do czynności zasadniczych: intuicji i wnioskowania. Przedmioty poznawalne przez intuicję są proste, niezłożone — Descartes nazywa je «natures simples». Stara filozofja wywodziła z nich poznanie zapomocą sylogizmów. Ale ta logika była bezpłodna, bo w przesłance wyższej już znajdowała się konkluzja. Sylogizm nie był środkiem wynalazczym, któryby mógł wywołać postęp wiedzy. Drogą postępu jest dedukcja, t. j. wyszukiwanie stosunku między naturami prostemi. Dla swej metody Descartes stawia cztery reguły: 1) oczywistość, 2) analiza, 3) synteza, 4) klasyfikacja, porządek («Discours de la méthode», 1637). 1. Nie przyjmować niczego za prawdziwe, czegoby się wprzód nie poznało zdrowym rozsądkiem, jako oczywiste. 2. Analiza zasad najprostszych, les natures — les notions. 3. Synteza — prowadzić myśl porządnie, zaczynając od przedmiotów najprostszych, najłatwiejszych, i wstępować po stopniach do poznania bardziej złożonych, t. j. od szczegółów do uogólnień. 4. Porządkowanie wyników coraz to ogólniejszych. W rezultacie jest to wskazanie, że nie zdołamy myśleć, jak tylko wynajdując ustawicznie związki pojęć. Zdolność aktu kojarzenia znajduje się w myśli: «cogito». Znajdowanie związku może być prawdziwe lub fałszywe, zawsze jednak prowadzi do fundamentalnego «cogito» — skąd wiedzie droga do wątpienia metodycznego. Czuć się myślącym, znaczy czuć się istniejącym. Stąd: cogito — ergo sum. Jak potem dochodzi do idei Bóstwa, doskonałości, nieskończoności — to są już zagadnienia metafizyki.

W doktrynie kartezjańskiej dominujący jest akt umieszczenia myślącej duszy w ognisku stworzenia, — duszy zawsze tej samej w swych składnikach zasadniczych; tym sposobem tworzy się idea człowieka uniwersalnego. Literatura klasyczna rozwija się na tej właśnie zasadzie. Morał Descartes'a nie ma charakteru pewności rozumowej. Sam nazwał go «morałem prowizorycznym», złożonym z elementów nauki stoickiej Epikteta i sceptycznej Pirrona i Montaigne'a. «Traktat o uczuciach» (Traité des passions, 1649) jest jakby podręcznikiem



René Descartes.

(Według portretu Fr. Halsy w Luwrze)

umiejętności kierowania uczuć w ten sposób, aby stawały się użyteczne dla celów praktycznych i moralnych. Układa je według stopnia ich dobroczynności. Rozum wybiera; silna wola jest wykonawczynią jego wskazań. Najwyżej stoi wspaniałomyślność (temat «Cynny» Corneille'a). Po niej uczucia męskie: honor, sprawiedliwość, miłość ojczyzny i t. d. Descartes i Corneille — to jakby dwie gwiazdy, co wystrzeliły z tej samej natury hartownej ludzi epoki Ludwika XIII. Doktryna jednego wyrozumowana teoretycznie, drugiego wprowadzona w czyn, wielona w postaci tragiczne. Descartes stał się popularny. Czytał go dwór, mieszczaństwo, kobiety różnego stanu, duchowienstwo. Jedynie jezuita stawiali opozycję, przewidując w kartezjanizmie indyferentyzm religijny i moralny. Z pośród filozofów wielkim przeciwnikiem Descartes'a był Gassendi, materjalista, występujący nadto przeciw Arystotelesowi, scholastykom i mistykom. Hasłem jego jest «materja myśląca» naprzeciw duszy myślącej. Sekta t. zw. liber-



tynów, która z niego wyrosła, pojęła go bardzo płytko — jako wyznawcę Epikura. Dzieło jego: «*Syntagma philosophiae*», ogłoszone 3 lata po śmierci autora (1658), wskazuje, jaką wyrządzono mu krzywdę, czyniąc go apostołem rozwiążności. Libertynizm grasował za Mazzariniego i «*Frondy*» (1648—1653).

Jean Mairet (1604—1686), poddany hiszpański, wychowany we Francji, autor pastoreli «*Silvanire*» (1631) — z tematem wziętym od Honorjusza d'Urfé; aktorzy «*Hotelu de Bourgogne*» nie chcieli jej grać, ile że wymagała nowych dekoracji i była pisana aleksandrynem. W «*Sylwanirze*» nowość: akcja obraca się w 24 godzinach. We wstępie Mairet zaczyna wielki spór o 3 jedności. Polega on na fałszywym zrozumieniu poetyki Arystotelesa. Arystoteles różnicę między tragedją a epepeją określa trwaniem. Pierwsza usiłuje zamknąć się w jednym obiegu słońca lub nieznacznie go przekracza; trwanie drugiej jest nieograniczone. O jedności miejsca w «*Sylwanirze*» niema jeszcze mowy.

Trzy jedności zastosował Mairet w «*Sofonishie*» (1634). Temat jej znany z Trissina: Masynissa posyła Sofonishie truciznę, aby nie-zdobila triumfu Scypjona. Zachowuje jedność akcji, z trudem jedność czasu; z jednością miejsca obchodzi się swobodnie. Odtąd los tragedji regularnej jest utrwalony.

P. Corneille, przybywający w tych latach z Rouen do Paryża, cieszy się, że — nie znając jeszcze Maireta — zachował w «*Melicie*» przynajmniej dwie jedności.

Teraz utrwalają się na całą przyszłość reguły teatru klasycznego: trzy jedności; pięć aktów; dekoracje schematyczne; zastąpienie ekspozycji oraz partyj epicznych konfidentami; wśród sali prawie pustej na scenie najwyżej trzy osoby, dla skupienia uwagi widza; reguła niezakrzwawiania sceny oraz unikania gestów brutalnych (*bienséance*); wyłączenie wszelkiej trywjalności z języka i stylu; używanie wyłączne wyrazów dostojnych (*mots nobles*); w dialogach etykieta podobna dworskiej, bez uwagi na koloryt lokalny; chóry wyłączone z wyjątkiem tematów, które są prawie misterjami, jak «*Atalja*» i «*Ester*»; wyłączone również tematy chrześcijańskie («*Polyeucte*» jest wyjątkiem).

Pierre Corneille (1604—1684), ur. w Rouen w Normandji, z rodziny urzędników sądowych. Przynosi z sobą na świat wizję dawnych nordyjskich olbrzymów — władców morza. Wszyscy jego bohaterowie mają wymiary nadezłowiecze. W Paryżu zapisuje się pod sztandar «*Frondy*» w «*Hotelu de Rambouillet*», gdzie była stolica tradycji feudalnej przeciw kardynałowi de Richelieu. Po pół-regularnej «*Melicie*» z tematem ze swej biografji (kochania niekochany — nawzajem kochany — niekochający) i po kilku innych utworach — zawsze w stylu hiszpańskim — w 1636 r. zjawia się «*Cyd*». Piękny, dumny, rycerski, o silnem ramieniu a czułem sercu — tak, jak go wymarzyły sobie wielbicielki Amadysa. Próżno miotają się pedanci, jak Chapelain, piszący w imieniu Akademji swoje «*Sentiments de l'Académie sur le Cid*». Świat kobiecej zwycięża; «*Beau comme le Cid*» staje się przysłowiem. «*Cyd*» to tragedia bohaterska, zawsze jeszcze hiszpańska. Temat wzięty żywcem z «*Mocedades (młodość) del Cid*» Guillema de Castro, jednak z pominięciem motywów bądź to psujących jedność, bądź zbyt brutalnych. I tak: w sztuce hiszpańskiej akcja jest rozłożona na półtora roku, boć Rodryg musi mieć czas na wyprawę przeciw Maurom. Z tradycji, drogiej Hiszpanowi, wszedł tam cały epizod z trędowatym, którym jest Chrystus. Wielkim efektem scenicznym są momenty, kiedy obrażony Diego Lainez doświadcza męstwa synów, gryząc ich w palce, przyczem tylko Rodryg nie krzyczy z bólu —

owszem rzuca się gniewnie; lub jak pomszczony don Diego po pojedynku syna z hrabią Loçano wbiega z zakrwawionym policzkiem na znak, że obelga została zmazana krwią. U Corneille'a temat ściągnięty, z pogwałceniem prawdopodobieństwa, do trzech jedności. Wszystko to jednak przepada wobec lirycznego pędu, jakim porwana jest akcja. Styl i język nie są klasyczne — dowodem dosłowne hiszpanizmy, jak: «*la moitié de ma vie a mis l'autre au tombeau...*» «*la plus douce espérance est de perdre l'espoir...*» «*son bras nourri dans les alarmes...*» Zato piękne gesty: Don Diego do syna: «*Enfin tu sais l'affront et tu tiens la vengeance...*» — «*Va, cours, vole et nous venge...*» Albo, kiedy w ostatnim akcie Chimena posyła Rodryga walczyć z rywalem i powiada: «*Sors vainqueur d'un combat dont Chimène est le prix*». Rodryg we wspaniałej egzaltacji woła słowami, przeniesionymi z ust hiszpańskiego don Martina: «*Paraissez — Navarrais, Maures et Castillans!*» Równie hiszpański jest liryzm, przewijający się wśród czynów męskich.

Chim: «*Rodrigue, qui l'eût cru?*»

Rodr.: «*Chimène, qui l'eût dit?*»

Chim: «*Que notre heur fût si proche et sitôt se perdit?...*»

Najdziwniejszy jest miraż wprowadzony do tragedji. On i ona czują inaczej, a inaczej mówią. Rodryg, podający Chimenie szpadę, by go przebiła — wie, że ona tego nie uczyni. Chimena, przez wszystkie akty wołająca o pomstę, wie, że nie będzie dokonana — a co więcej, wcale tego nie pragnie. Uniesienia, uczucia i słowa rzucają jakby gorącą mgłą na oczy widza. W «*Cydzie*» przeważa jeszcze



Pierre Corneille.





Dekoracja sceniczna «Andromedy» Corneille'a.  
(Sztuch F. Chauveau'a w wyd. z r. 1651).

miłość — i to bezwzględnie: następne tragedje, to już przystosowanie teorii Descartes'a o panowaniu woli, o uleganiu uczuć mniej szlachetnych — szlachetniejszym.

«Horace» — (1640) — to namiętny wybuch patriotyzmu, górującego nad uczuciem ojca. Miłość Kamilli do zwyciężonego wroga ukarana śmiercią. Język wspaniały. Sławne starcie starego Horacego i Kamilli, broniącej brata, który uciekł z pola:

Camille: «Que voulez-vous qu'il fit contre trois?»

Le vieil Horace. «Qu'il mourût».

Do historii przedstawienia przylgnęła anegdota o aktorze, który podniósł uprzejmie padającą Kamillę, zdjawszy kapelusz, a potem poszedł zabić ją za sceną.

«Cinna ou La clémence d'Auguste» — (1640) — napisana może w celu wyproszenia łaski dla zbuntowanych Normandczyków, skazanych w Rouen.

Wielkie powodzenie dzięki przepysznemu językowi. Przebaczenie jest wyrazem zwycięstwa nad samym sobą a więc triumfem woli, a także zwycięstwem łitości nad pomstą. Miłość pięknej «furji» Emilji zesłała do poziomu narzędzia, użytego dla celów politycznych.

«Polyeucte martyr» — (1643). Odczytany w «Hotelu de Rambouillet», nie znalazł poklasku: ganiono temat religijny, według reguł klasycznych niedozwolony na scenie. A jednak to najwznioślejszy utwór mistrza. Polyeucte, szalony w swoim fanatyzmie, jest najwyższym typem żelaznych ludzi Corneille'a. Odkąd został chrześcijaninem, odrazu wyrasta nad Nearcha, który go nawrócił. Przystają dla niego istnieć związki rodzinne. Do żony Pauliny powiada chłodno, że gdy umrze, to zostanie jej dawny kochanek, Sewer. Tragedja sprawia wrażenie pędu ku górze. Bóg pociąga ku sobie Polyeucta, Polyeucte Paulinę, ona ojca Feliksa.



Dekoracja sceniczna «Andromedy» Corneille'a.  
(Sztuch F. Chauveau'a w wyd. z r. 1651).

Paulina jest najprawdziwszą z bohaterek Corneille'owych, najbardziej kobieca — zaczyna kochać męża od chwili, kiedy odczuwa jego wolę nadludzką.

«Mort de Pompée» — (1643) — tragedia słabsza, deklamacyjna i pompatyczna.

Corneille jakby dla odmiany daje w tym samym roku komedję «Menteur» (Kłamca). Treść wzięta z teatru hiszpańskiego od Pedra de Alarcon. Lekkomysłny młody człowiek, uwikławszy się w kłamstwach, za karę musi poślubić pannę, której nie kocha. Akcja ściągnięta do 3 jedności, umiejscowiona w Palais Royal.

«Rodogune» — (1644). Potęgowanie stopniowe charakterów musiało je doprowadzić do wyolbrzymienia. Gdzie wymiary stają się nadnaturalne, tam zaczyna się melodramat. «Rodogune» przewyższa okropnością Senekę. Dwie rywalki: Kleopatra, królowa syryjska, i Rodoguna, kr. partyjska. Dwu synów Kleopatry: Antjoch i Seleuk. Sama matka nie wie, który z nich jest starszy i ma prawo do korony. Po szeregu aktów nienawiści śmierć Kleopatry, która przygotowała truciznę dla Rodoguny i Antjocha.

«Théodore vierge et martyre» — (1645) — pendant do «Polyeucta», z dodatkiem motywów drastycznych i wstrząsających, przeważnie opowiadanych. Sam Corneille przyznał, że utwór nie ma «rąk i nóg» i że wogóle brak mu akcji.

«Héraclius, empereur d'Orient» — (1646). Także melodramat, z tematem podstawionych niemowląt według dawnych wzorów dramatu pasterskiego.

W 1647 r. Corneille wstępuje do Akademii. W 1651 jeszcze raz triumfuje tragedją «Nicomède». Książę, oskarżony przez macochę o zamiar morderczy, wydany Rzymianom, wtrącony do podziemia, wyzwolony. Wielkoduszność i majestat w nieszczęściu pociąga ku niemu Laodice i brata przyrodniego, Attalę. Czulość



i namiętność wyłączona. Corneille nie chce wywoływać litości, tylko podziw dla bohatera. *Nicomède* ma coś z «Księcia Niezłomnego».

«*Pertharite, roi des Lombards*» — (1652) — nadludek wspaniałomyślności, oddaje zwyciężonemu kochankę i połowę tronu.

Tymczasem weszła gwiazda Racine'a; «*Oedipe*» — (1659) — zamieniony na melodramat, nie mógł mieć powodzenia.

Miłość starca, może pod wpływem afektu do aktorki Duparc, występuje w serji późniejszych tragedyj, jak «*Sertorius*» (1662), «*Sophonisbe*» (1663). Rywalizacja z Racinem «*Tite et Bérénice*» (1670) i «*Agésilas*» (1666). Wreszcie Corneille schodzi do pierwszej swojej manieri, do komedji heroicznej («*Pulchérie*», 1672).

Corneille za materiał swych tragedyj wybrał historję z figurami mniej lub więcej rzeczywistymi, z charakterami o spotęgowanej woli, w przeciwieństwie do Racine'a, który chętniej obracał się w mitologii, podającej człowieka absolutnego. Prawda historyczna jednak u niego nie istnieje. Nagina fakty do danego celu pedagogicznego. Ma się za polityka — stąd te dyskursy o sztuce rządzenia, o najlepszych formach państwowych, obowiązkach władzy, o dostojności arystokracji. Hasłem etycznym, jak u Descartes'a, wyniesienie się moralne. Tem wyniesieniem człowieczeństwa na szczyty Corneille jest jedyny wśród poetów — idealistów.

Co do psychologii figur, jak zauważono, kobieta przedstawia czynnik aktywny, męczyzna refleksyjny. On działa za jej popędem, ale czyn swój poddaje wprzód rozmysłowi woli. Zmysłowa miłość Kamilli oburza Horacego i popycha go do zbrodni. Mściwość Emilji używa Cynny za narzędzie, ale potem jej szlachetna chęć poświęcenia się w miejsce kochanka wywołuje wspaniałomyślność Augusta.

Czem jest Corneille dla sztuki? Stworzył tragedję, w której wielkie problemy moralne są nietylko stawiane, ale rozstrzygane przez wybór bohaterów i akcyj pozornie realnych a w rzeczywistości abstrakcyjnych. Jego teatr jest teatrem prawie metafizycznym.

Styl Corneille'a jest rezultatem jego natury refleksyjnej, wspartej licznymi wpływami literackimi; zwięzły i tęgi, jak styl łaciny klasycznej; naśladowanie Hiszpanów; — wszystko poddane dominującej zasadzie kartezjuszowskiej, panowania rozumu i woli nad zachceniami uczucia. Bohaterowie Corneille'a to rezonerzy, używający sylogizmu jako zwycięskiej broni. Wybuchy liryczne nie przeszkadzają im rozumować. Typowym w tym względzie jest dialog Polyucta z Pauliną o konieczności śmierci za wiarę. Antyteza odpowiada doskonale tym ruchom wewnętrznym jego umysłu. Poeta szuka najpotężniejszego efektu przez zbliżanie pojęć oraz idei przeciwległych. Corneille nie ma natury malarskiej. Zmysł wzrokowy zdaje się dlań nie istnieć. Unika obrazów, porównań. Metafora straciła u niego wartość obrazową, stąd takie przenośnie: «*allons, mon bras*», albo «*son bras nourri dans les alarmes*» («*Cyd*») «*Le sucre empoisonné que sèment vos paroles*» («*Polyucte*»). Zawsze jeszcze dialektyka średniowieczna. Wiersz Corneille'owy jest poważny, często majestatyczny. Rytm pada na słowo ważne i dlatego pozwala sobie nawet na «*enjambement*»:

«Il m'a rendu seul ce qu'on m'avait volé:  
Mon sceptre...»

Najważniejsze wyrazy stoją w cezurze: «*A vaincre sans péril, on triomphe sans gloire*» («*Cyd*»). Muzykalność ogromna. Wiersz przypomina energiczne dźwięki brązu. Swoboda cezury mistrzowska. Corneille stworzył aleksandryn, zwany

«à trois coupes»: «*Toujours aimer, toujours souffrir, toujours mourir*».

Jean Baptiste Poquelin Molière (1625—1673). O życiu Moljera, zwłaszcza przed epoką paryską, nie wiemy wiele; urodzony w Paryżu, z rodziny mieszczańskiej, był uczniem kolegum w Clermont, następnie studentem prawa w Orleanie. Wcześniej porzuca naukę, przyłącza się do wędrownego trupy aktorskiej Bèjart i, jakby rekapitulując «*Roman comique*» Scarrona, objeżdża całą Francję: miasta Nantes, Tuluzę, Agen, Angers, Lion, Pézénas, Montpellier, Narbonne, Béziers, Dijon, Grenoble. W r. 1658 przybywa do Paryża. Dla kariery literackiej decydujące są daty: przedstawienia «*Précieuses ridicules*» 1659 r., walki o «*Tartuffe'a*» 1666—1669. Umiera prawie że na scenie w 1673 r.



Molière.

(Według portretu Mignarda).

Już w czasach studenckich zapewne poznał i przyswoił sobie żargon prawniczy, medyczny, filozoficzny, nawet teologiczny, a podczas swej długoletniej wędrowności — liczne dialekty i gwary ludowe. Nadto poza swą sztuką aktorską musiał wiele czytać. Chcecie św. Augustyna? Oto w «*Don Juanie*» Sganarelle podziwia cud mechanizmu ludzkiego i wnosi zeń o istnieniu Boga (dowód fizyczny): «Czy to nie cudowne, że oto jestem, że mam w głowie coś, co myśli i rządzi mem ciałem wedle upodobania. Chcę klasnąć w dłonie, podnieść ramiona, obrócić oczy ku niebu, schylić głowę, iść na prawo, na lewo, naprzód, w tył, obrócić się» (Upada). *Don Juan*: «Masz tobie, twoje rozumowanie zbiło sobie nos». Chcecie coś z nowoplatonizmu, coś z teorji o refleksie Bóstwa w pięknie ziemskim, o powrocie do pierwohytu przez zapatrzenie? Oto jest — i gdzie jeszcze — w *Tartuffowej* scenie uwodzenia. A teraz niezrównana parodja dowodzenia scholastycznego w scenie doktoryzacji «*Chorego...*»:

....rationem quare  
Opium facit dormire?  
A quoi respondeo:  
Quia est in eo  
Virtus dormitiva,  
Cuius est natura  
Sensus assoupire.



Repertuar jego, regulowany zawsze prawami rzemiosła aktorskiego, tworzy się sam, siłą okoliczności; wynika z nieprzerwanej tradycji teatralnej a tylko w środkach doskonalili się ustawicznie.

I tak, rozpatrując jego komedje, spostrzeżemy, iż talent poety, podjąwszy nikle zawiązki materji komicznej, wzmacnia je nieustannie; każda sztuka przedstawia stopień doskonalszy. Naprzód stałe typy jasełkowe improwizowanej komedji włoskiej: interes spoczywa głównie w intrydze («L'Étourdi», 1653). Ledwie zostały przeniesione w świat swojski, nabierają cech obyczajowych: przedmiotem interesu staje się osobnik, przedstawiający stan lub sferę towarzyską z wynaturzonemi zachczeniami, narowami, pretensjami («Précieuses» 1659, «George Dandin», 1668, «Bourgeois gentilhomme» 1670, «Femmes savantes» 1672). Równocześnie te postaci wyodrębniają się, zamieniają na charaktery, t. j. na osobniki o własnej odrębnej konstrukcji psychicznej. Tu zalicza się ów czworobok twierdz sławy, jaki tworzą «Don Juan» (1665), «Misanthrope» (1666), «Avare» (1668), «Tartuffe» (1669). Rozwój jest ciągły i postępowy, ale nie systematyczny, bo kierowany potrzebami chwili, kaprysami dworu, własną fantazją. Poeta zawraca niekiedy z wyżyn na niziny: od «Mizantropa» zstępuje do «Lekarza z musu» (Médecin malgré lui, 1666), od «Sawantek» do «Chorego z urojenia» (Malade imaginaire, 1673), ale doskonałość artystyczna, raz osiągnięta, nigdy się nie zniża.

Następnie, idąc myślą za losami jego bujnej kariery autorskiej, spostrzega się, że on, niby arcywzór rozwojowy, sam sobą przedstawia dzieje całej komedji francuskiej. Wychodzi z farsy i noweli średniowiecznej, przekształconej w «commedia dell' arte»: «Jalousie du Barbouillé», późniejszy «George Dandin», to poprzednia farsa; «Mariage forcé» (1669), albo «Médecin malgré lui», to starofrancuskie «fabliau». Z komedji starożytnej, która przeszła przez alembik włoskiej komedji uczonej i komedji improwizowanej, pochodzą «École des maris» (1661), «Amphitryon», «Avare» (1668).

Najwyraźniejsze i najtrwalsze piętno wybiła na nim «commedia dell' arte». Z niej właściwie wyrósł, jej został wierny po ostatnie technienie. Ale te postaci włoskie prawem przystosowania, na podłożu innej narodowości, temperamentu, kultury, odmieniają duszę wraz ze strojem. Pantalone, Cassandra, Pulcinella, przedzierzgnięci w mieszczan paryskich: Gorgibusa, Onufrego, Geronta, Arganta, Harpagona, bawią niedościgłym realizmem; kapitan Matamoro czy Spavento miota się i mówi jak gaskoński kadet; dottore przybiera maskę miejscową eskulapa, notariusz — pedanta. Wprawdzie konwencjonalni i mało różni od włoskich są kochankowie i panice: Walery, Kleont, Horacy, Oktawjusz, Erast, Leander, albo młode panny: Celja, Izabela, Hipolita; Mascarille mało się różni od Scapina, a Cathon od Colombiny.

Włoskie również są obficie używane sztuczki sceniczne i pomysły aktorskie, np. owe podwójne i potrójne role, grane przez jednego aktora (co było zresztą w niezasobnych trupach koniecznością): brzuchomówstwo Scapina, przebieranie się subretki w «Chorym z urojenia», podwójna gra twarzy Onufrego z «École des femmes», lub scena podwójnego uwodzenia w «Don Juanie».

Ale obok tych jeszcze marjonetkowych przeżytków, jakże jeszcze skrót francuscy są taki uczuciowy i wrażliwy Pierrot wobec wesołego i płytkiego Arlekina, taka sympatyczna para przekornych kochanków: Lucyla i Erast z komedji «Dasy zakochanych» (Dépit amoureux, 1656). A poza nimi bogata galerja świetnych

typów rodzinnych: Pan Jourdain («Bourgeois gentilhomme»), pan de Pourceaugnac (1669), Orgon z «Tartuffe'a», dzielna pani Jourdain, obłudna Belina, śmiesznie kochliwa Belisa, zalotna Celimena, zjadliwa Armanda-sawantka, i owe piękne postaci: Aniela, Henrjeta, i przebiegłe z natury, choć naiwne: Lucynda i Agnieszka aż do maleńkiej Louison, już bystrej i sprytniej, jak dojrzała kobietka; wreszcie owe niezrównane chłopki i służące: Żakelina, Nikola, Marjanna.

Po wpływie włoskim, jako dalszy stopień rozwoju, działa na literaturę francuską barok hiszpański; on też z kolei znajduje odpowiedniki u Moljera w tragikomedji «Don Garcie de Navarre» (1661); w «Księżniczce Elidy» (1664, hiszpańskich «Ślubach panięńskich»), w «Don Juanie», nawet w «Tartuffie», co zarówno imieniem jak wieloma rysami da się odnieść do kreacji z tamtej strony Pirenejów. Jakkolwiek bądź — czy to będą maski, przekształcone z obcych wzorów, czy rdzennie i wyłącznie figury swojskie, pozostaną na zawsze dokumentem obyczajowym swej epoki, albo jako typy wszechludzkie pójdą na cały świat głosić chwałę swego francuskiego twórcy.

Pozatem Moljer streszcza sobą dominujące poglądy wieku: filozoficzne, moralne, estetyczne. Prądami umysłowemi epoki kieruje filozofja Descartes'a

*Ce deus me parait bien entendu reste a savoir dans  
quel temps on rendroit les ouvrages. J. B. P. Moliere. j.*

Autograf Moljera.

i Gassendiego, czyniąca, podobnie jak się to działo za średniowiecza, duszę ludzką najcenniejszym przedmiotem badania. Teorja dramatyczna znajduje swój bodziec, czy tylko analogje, w owym «Traité des passions» (Traktat o uczuciach), co wykrywa taki ścisły związek między wzruszeniami a ich objawem zewnętrznym. Każdy odruch psychiczny ujawnia się typowym wyrazem mimiki i gestu; każdy trwały popęd woli rozwija się w czynie. W tem spoczywa wielka racja teatru. Postać komiczna u Moljera, opanowana silną namiętnością, z momentem, kiedy wkacza na scenę, już nosi w sobie potencjonalnie całkowitą treść sztuki, fatalizm własnego losu.



Jean Bapt. Molière.

Według stalorgtu I. Hopwooda. Zbiory Muzeum Narodowego w Warszawie.





Sztychy, zdobiące wydanie dzieł Moljera z roku 1682.

Nie można oddzielić życiorysu Moljera od jego twórczości scenicznej. Sganarelle «rogal z urojenia», potem rogal in spe, George Dandin, rogal rzeczywisty, Onufry i Alcest rogale niedoszli, to przecholesne konterfekty małżonka Armandy Bėjart, niesamolubnie w imię sztuki wydane na śmiech publiczny.

Bogaty dorobkiem wieków i własną wynalazczością, Moljer wyrusza na podbój teatru. Obwołuje się nowym dynastą państwa złudy, ustawia dynamikę akcji, wyznacza prawidła, rządzące wprowadzeniem, koncentrowaniem, nasileniem, celowością ruchu.

Zacyna się to od ekspozycji. Moljer używa jej zręcznie i treściwie wbrew szerokiej ekspozycji w tragedjach. Ekspozycja «Świętoszka» trwa przez pierwsze dwa akty, ale niedosłyszalna. Wejście jego na scenę już wystawia charakter w pełnej akcji: «Laurent, serrez ma haire et ma discipline».

W «Mizantropie» przeciwnie, fanatyk prawości, jak słuszna, pierwszym szorstkim ruchem i wyrazem chce się wyrwać z tej społeczności, zbudowanej na konwenansie, której przedstawicielem jest Filint.

Inną sztuką, należącą przedewszystkiem do regul tragedji, jest potęgowanie interesu («Étourdi», «École des femmes», «École des maris»). Gdzie indziej nasilenie stopniowe intrygi i komizmu odbywa się równocześnie na scenie i w duszy bohatera, jednak po linii wstecznej: im katastrofa bliższa, tem zaślepiona miłość mniej ją widzieć pozwala («École des maris», «Amour médecin»). Ale szczytem mistrzostwa w wymyślaniu

podobnych efektów jest chyba słynna scena «uwodzenia» w «Świętoszku», gdzie widz jest świadkiem, jak przy stole gra się komedja — a równocześnie przeczuwa, bo widzieć nie może — jak pod stołem toczy się prawdziwie tragiczna walka między godnością męską a zaślepieniem. Trwa dość długo niewidzialna, markowana tylko znakami alarmu, jakie daje Elmira, trącając męża nogą coraz gwałtowniej. Konflikt tragiczny zepchnięty pod stół — istna parodja koturnowości.

Co do morału, Moljer na surowo go nie daje, może dlatego, że go nie posiada w znaczeniu chrześcijańskim. Niepokojącą zagadką jest świat jego marjonetek, awansowanych na typy ogólnoludzkie. Wszystek stworzony dla śmiechu,



L'Avare, sztych z edycji dzieł Moljera z r. 1731.

a wszystek bezgranicznie smutny. Bo świat ten jest prawie bez wyjątku zły, — zły lub głupi. Powinienby wywoływać grozę — budzi śmiech. Śmiech, to specyficznie francuska odtrutka na wszelkie smętki i przerażenia. Znalazł uprawnienie w głęboko wkorzenionych, etnicznych właściwościach rasy, co urabiała swój moral, swą filozofję życia rozumem, nie dającym się uwieść i obłąkać ponętami ideologii mistycznej, oderwanej od celów życia uspołecznionego.

Morałem wysnutym w «Mizantropie» jest myśl, że człowiek jest zwierzęciem społecznym — musi wyrzec się cząstki swego egoizmu na korzyść powszechności. Śmiech jest prawie jedyną manifestacją moralu Moljera. Głupi, zaślepiony, cheiwy, zawistny, podstępny zostaje pokarany następstwami własnej przywary. Mieszczuch nadęty zadowoleniem, odchodząc, mówi do siebie: «Jak on świetnie podpatrzył... mego sąsiada».

W komedji Moljera jest zawsze przedstawione starcie dwu egoizmów; albo egoizmu jednostki z prawami grupy społecznej, albo egoizmu jednostek z przemożnymi prawami natury i trzeźwego rozsądku, przyczem samolubstwo doznaje zawsze porażki. Ze starcia wywiązują się tematy, które jeno dlatego nie są tragiczne, że jednostka ze swym małym egoizmem ani siłą, ani uprawnieniem nie dorównywa antagoniście. Nieumocowane pożądanja i pretensje budzą śmiech; w oczach rozsądku wyglądają tak zabawnie, jak chybiony skok, albo bicie głową o mur, albo menuetowe pląsy reumatyka. Więc zabawny jest stary opiekun, kiedy żąda, aby go pokochała młoda dziewczyna, trzymana w ciemności i niewoli, a przedewszystkiem zajęta już młodym i przystojnym kawalerem; zubożony chłop, kiedy uważa, że jest godzien wdzięczności ze strony zubożalej szlachcianki za to, że jej ofiarował rękę i mienie; albo skąpiec żądny złota, który poza niem nie ma celu; sawantka, kiedy w nieswojej roli gubi przyrodzony wdzięk niewieści.

Moljerowskie pojęcie piękna obraca się równie w granicach wykreślonych estetyką racjonalistów doby klasycznej; w teatrze wyraża się typem, owym zbiornikiem, ile możności pełnym, wszystkich rysów znamienych, co stanowią o istocie rzeczy. Moljer, podobnie jak spółczesny La Bruyère, podobnie jak Honoré de Balzac, młodszy o lat dwieście, dążył do stworzenia «Komedji ludzkiej», wypełnianej coraz to nowymi wyobrazicielami skrzywionego człowieczeństwa nie już swoich czasów i swego środowiska, ale całej



Karta tytułowa «Dzieł» Moljera.



ludzkiej gromady, uzupełnianej nieustannie, póki śmierć żarliwemu zbieraczowi pracy nie przerwała.

Harmonję tworzy mądrym zastosowaniem reguły trzech jedności. Każda jego komedia to organizm zbudowany według jednego celu i jednej logiki. Wszystko odbywa się w akcji i dla akcji.

Z niewyczerpanych elementów komizmu, zawartych w naturze ludzkiej, a nadto z tradycji wielowiekowego śmiechu i z własnej wynalazczości Moljer nagromadził tak ogromne zapasy krzepiącej soli życia, że jej wystarczy dla wielu jeszcze pokoleń.

Przez to wszystko stał się nauczycielem przyszłych komedjopisarzy. Francja przoduje w umiejętności teatru dlatego, że ma za sobą Moljera.

Pozostały po nim nieśmiertelne wyrażenia: «Vous l'avez voulu George Dandin, vous l'avez voulu!» — W «Świętoszku»: «Pour être dévot je ne suis pas moins homme» (co jest parodią Sertorjusza Corneille'owego: «Ah, pour être Romain je n'en suis pas moins homme»). — W «Małżeństwie z musu» końcowe: «J'épouserai» — przyzwolenie na małżeństwo wymuszone kijem. — W «Chorym z urodzenia»: «Il n'y a plus d'enfants». — W «Don Juanie»: «Il ne sera pas dit que je sois capable de me repentir».

Po Moljerze komedia na jakie 30 lat jakby oniemiała. Nie śmiał, ani zdołał pojawić się żaden prąd oryginalny. Hauteroche, Montfleury, Boursault, Baron wyzyskują mistrza, z jednego jego pomysłu tworzą całe sztuki, albo składają kilka sztuk na jedną (kontaminują).

Hauteroche (1617—1707) w «Bourgeoises de qualité» — (1690) — łączy «Précieuses» i «Femmes savantes», w «Crispin médecin» — (1670, naśladowanym w jednej komedji Zabłockiego) — powtarza stary koncept przygodnego lekarza.

Montfleury (1611—1667), aktor tragiczny «Hotelu de Bourgogne», wyśmiewany z powodu tuszy i nadętości (np. w jednym liście Cyrana), ma dowcip, pisze gładko. W «École des jaloux» — (1664) — Santillane jest zazdrosny o żonę Leonorę; ona, aby go wyleczyć, pozwala, że go razem z nią porywają tureccy korsarze. Kapitan chce zbałamucić Leonorę, ona się opiera, tłumacząc, że ma męża. «To męża powiesimy» — powiada korsarz. Santillane teraz pada do nóg żonie i prosi, by go już raczej zdradziła.

Boursault (1638—1701) pisze «komedje szuffadkowe» według recepty «Facheux». Najlepsze: «Mercure galant» — (1683) i «Esopé à la ville» — (1690). Ostatni bardzo popularny, recytuje, jak p. Jowjalski, bajki i powiastki, jest pełen sentencji, refleksyj moralnych, podawanych na surowo. Montesquieu powiada w «Pensées»: «Nigdy nie odczuwałem tak silnej chęci zostania uczciwym człowiekiem, jak po wyjściu z przedstawienia «Ezopa».

Baron (1653—1729), aktor teatru Moljera i spadkobierca wybornej tradycji, sam inteligentny i pomysłowy, napisał świetną komedję obyczajową «Homme à bonnes fortunes» — (1686). Mancade, narzeczony młodej wdowy, bałamuci równocześnie trzy inne; zdemaskowany, musi odejść ze wstydem.

Po tem chwilowem przygnębieniu komedji scena ożywiła się znowu z Regnardem (1655—1709). Był to pisarz ogromnego talentu, choć równie ogromnego lenistwa. Kilka jego sztuk, jak «Joueur», «Légataire universel», pozostało w teatrze, a wpływ na pisarzy był olbrzymi. «Gracz», jak tytuł wskazuje, miał być komedją charakterów. W rzeczywistości namiętność do gry nie jest charakterem,

tylko nałogiem. Regnard dał więc wyborną komedję obyczajową. Typ «gracza» nie istniał jeszcze za Moljera, nastał dopiero wśród zepsutych obyczajów z końcem XVII wieku. W XVIII w. moralność jeszcze bardziej upadła. Taki młodzieniec zmieni się w awanturnika, żyjącego kosztem kobiet, próbującego fałszywej gry i t. d. Walery Regnarda świetnie oddany w kilku rysach. Zakochany w Anieli, ale bardziej w jej posagu. Namiętność do gry walczy w nim ciągle z miłością: ile razy wygrywa, miłość słabnie; po przegranej miłość się wzmacnia. Cios karzący spada nań z własnej ręki: w ostatecznej potrzebie zastawił portret narzeczonej; ona dostaje go przypadkiem w ręce przez panią La Ressource, handlarzkę koronek i klejnotów, jaka od Regnarda często będzie się pojawiać na scenie. Aniela obrażona oddaje rękę drugiemu wielbicielowi. Ale Regnard nie bawi się w morały — Walery odchodzi, powiadając: «Pocieszmy się, szczęśliwa gra naprawi moje straty na polu miłosnem».



Regnard.

«Légataire universel» jest szalenie wesołą komedją intrygi na temat sfalszowanego testamentu, sporządzonego rzekomo przez pacjenta w czasie letargu.

Dancourt (1661—1725), odmienny od poprzedniego, mistrz farsy obyczajowej, kreślącej znakomicie etykę współczesną. Chodzi w niej zawsze o wyludzenie pieniędzy od starych kochanek; bohater zwykle nie różni się od «niebieskiego ptaka». Zacierą się prawie różnica stanów, bo lokaj, były galernik wzbogacony, przebiera się w strój markiza, często wchodzi w spółkę ze swoim panem, któremu zostaje tylko szlacheckie nazwisko, dużo warte dla parwenjusza-finansisty, lub starej bogatej mieszczki. Taki świat przesuwają się w komedji «Fonds perdus» (Pani Geronte ograbiona przez kochankę Walerego). Komedja «Chevalier à la mode» — (1687) — mówi sama za siebie. «Désolation des joueuses» (1687): Pani Dorimena prowadzi «akademję gry», córka jej Aniela, trochę uczciwsza pod wpływem porządnego Doranta, radaby się wyrwać z wielkomięjskiego bagna. Właśnie policja zakazała gier hazardowych. Stąd rozpacz dam grających i ogrywanych. Dorante zwycięża intrygi rywalów, towarzystwo wyjeżdża do Anglii, obiecując sobie po drodze grać lancknehta.

W komedji «Bourgeoises à la mode» (1692) przesuwają się barwne sylwetki graczy, żołnierzy, szlachciców, kupców, szarlatanów, stręczycieli, chłopów, mieszczan.

Wesołą farsą jest «Moulin de Javelle» (1696): towarzystwo paryskie jada tam raki. Żony z młodymi hulakami, mężowie w kompanji płochych dam. Lokaje i synowie mieszczańscy, poprzebierani za świeżych hrabiów, wikontów, oskubują się wzajemnie. Humor lokalny.

Jean de La Fontaine (1621—1695), syn leśniczego w Szampanji. Od dzieciństwa zamilowany we włóczędztwo po polach i borach, skąd wyniósł takie znawstwo





Jean de La Fontaine.

Według stalorytu Hopwooda. Zbiory Muzeum Narod. w Warszawie.

Morał bajek epikurejski, praktyczny, zupełnie niechrześcijański. Trzeba umieć dostosować się do warunków życia, korzystać z okazji, nie porywać się z motyką na słońce, mierzyć zamiary według sił, nie drażnić możnych, uznawać siłę mocniejszego, jako prawo natury.

Światek jego, jakby komedja zwierzęca, jest obrazem społeczeństwa w formie ostrożnej. H. Taine w studjum o La Fontainie wskazuje ścisłą analogję między tym światem a współczesnym «régime». Królowie: Lew i Orzeł, obaj dostojni, ale i bezlitośni. Chrząszcz prosi orła o zmiłowanie nad biednym Jasiem Królikiem, dobrym sąsiadem. «Ptak Jowisza trzepnął Chrząszcza skrzydłem i porwał Królika». Dworzanie: uniżeni i obłudni płaczą razem z królem na pogrzebie królowej, jak po śmierci Marji Teresy. Typem ich jest lis chytry i złośliwy: choremu królowi jako lekarstwo radzi ciepłą skórę wilka. Szlachta: Niedźwiedź, szlachcic z prowincji, ciężki, nieokrzesany, mizantrop, nie umiejący naśladować języka dworskiego. «Le petit marquis» w postaci muchy-pasożyta, w złoconym fraczku albo w postaci kundla dobrze tuczonego. Dla duchowieństwa La Fontaine nie zna szacunku: proboszcz śpieszący się z pogrzebem, lub mnich w postaci kota dobrze utuczonego. Mieszczanin: oszczędny, zapobiegliwy, dobry gospodarz, nie lubiący wojen i polityki. Podobnie sędzia, lekarz, finansista, chłop, wysyłający rodziców na żebry, niefortunny marzyciel w bajce «Dzban mleka».

La Fontaine maluje swój świat jak od zewnątrz; chwytła wlot gest, pozę, mimikę, wzięcie. Cały charakter w kilku rysach uogólnionych: sowa zadumana — myśliciel, małpa — szarlatan, żółw, chodzący jak senator, łasica, jak szlachecianka, kogut z miną sułtana, muł, pyszałek, dumny z matki klaczy, kaczka z miną

życia zwierzęcego, że w tym względzie przewyższał nawet Buffona. Charakter wiecznego dziecka; nie dbały, lekkomyślny. Ożenił się, ale opuścił rodzinę. Kiedy później spotkał syna, odezwał się: «Już gdzieś widziałem tego młodego człowieka». Nie ma własnego domu, zawsze w gościnie u kogoś. Po śmierci pani de La Sablière, d'Hervart zaprasza go do siebie: «Właśnie tam szedłem». Jest jednak czułym i wiernym przyjacielem. On jeden nie opuszcza Fouqueta w niełasce. — Bezwzględny optymista, nie może uwierzyć w wieczność kar piekielnych.

Działalność swą rozpoczyna «Powiastkami» (Contes), wydawanymi od 1664 r. Są to odrodzone «fabliaux». Wesole, dowcipne, gładkie w stylu, wielce nieskromne. Następnie «Bajki» (Fables) wychodzą w trzech zbiorach od r. 1668.



JEAN DE LA FONTAINE.

(Według portretu H. Rigauda)





Jean de La Fontaine.  
(Według portretu de Troya).

Fayette, Charles Perrault, La Rochefoucauld, La Bruyère, Bussy-Rabutin, Saint-Evremond, Hamilton, p. de Sevigné, Saint-Simon. Dziś oni wszyscy, jako mistrzowie słowa, weszli do literatury.

Romans był dotąd nieosobisty. Autor stał poza tematem, jako obserwator, satyryk, kuglarz zaplatający i rozwijający intrygę. Pod koniec wieku jedna autorka zmieniła do głębi ten porządek. Daje własne przeżycia, rozterki, poglądy na świat. Romans staje się wyznaniem.

Pani de La Fayette (1634—1693), erudytką wychowaną u Ménage'a, jako «cudowne dziecko», zachwycała «Hôtel de Rambouillet», na dworze była powiernicą ks. Orleańskiej. Żyła w przyjaźni z wielkim Kondeuszem, Segrais'em, La Fontainem i panią de Sevigné. Wyszła za pana La Fayette, figurę bezbarwną. Sama inteligentna, uczuciowa, wrażliwa, dystygowana, marzycielska — zawiodła się. Żyła w Paryżu, on — na prowincji — przestał dla niej istnieć. W 1665 r. poznała p. de La Rochefoucauld, zgorzkniałego sceptyka.

pokpisza, królik ze słuchami w górę i czujnym okiem — wielki smakosz, kózka — dama z białą łapką, zgrabna i czyściutka.

Styl bez metafor, wyrazy i określenia nie owe «nobles», ale żywe, chłopskie, przyrodnicze, techniczne. Język familjarny, niewymuszony, pozornie naiwny, z ciągłym odcieniem ironji.

Wiersz wolny (vers libre), gdzie potrzeba aleksandryn, ale z cezurą bardzo swobodną, z częstym «enjambement».

Boileau nie chciał zaliczyć bajek do gatunków literackich szlachtetnych. Lecz mniejsza o to, bo i tak są arcydziełami.

Literatura arystokratyczna. Za Ludwika XIV najwięksi twórcy pochodzą ze średniego mieszczaństwa. Dzieła ich są przeznaczone dla całej Francji. — Istnieje jedna grupa znakomitych pisarzy, działająca w koterji lub dla koterji. Należą tu romans osobisty, maksymy, portrety, listy, pamiętniki: p. de La



Miedzioryt, zdobiący jedno z wydań dzieł La Fontaine'a.





Mme de La Fayette.

Zawiązała się przyjaźń platoniczna. «On mi udzielił swego rozumu, ja zreformowałam mu serce». Jego wpływ widoczny w stylu «Princesse de Clèves», jej uczuciowość i religijność — w «Maksymach».

W budowie jej romansów odmiana ważna: zamiast setki figur, jedna lub dwie pary przeżywa dramaty życiowe. Forma wyrosła z portretu, specjalności salonu p. de Montpensier. (Segrais zostawił cały ich zbiór p. t. «Galerie des peintures», 1663); u p. de Scudéry uprawiano «wierszyki» w «Hotelu Rambouillet» — listy, u p. de Sablé — maksymy.

Sam temat romansów wymagał realizmu, skupienia, analizy psychologicznej w przedstawieniu czynów i pobudek czynów, wyszukiwania istotnych heroizmów poświęcenia, przykładów miłości fatalnej i nieszczęśliwej.

W «Princesse de Montpensier», wyd. bezimiennie w 1662 r., występują postaci historyczne: de Guise, d'Anjou (Henryk III). Melle de Mezières, kochająca się w jednym bracie ks. de Guise, a zaręczona z ks. de Maine, wychodzi — bo tak każe konwenans — za ks. de Montpensier. Zaczyna się tragedia. Mąż wywozi ją na wieś i oddaje pod opiekę starszego wiekiem, zakochanego w niej p. de Chabannes. Ten ułatwia jej schadzkę z ks. de Guise i poświęca swój honor w chwili, kiedy mąż uprzedzony o wizycie kochanka wchodzi do sypialni; poczem ginie w noc św. Bartłomieja. Ks. de Guise zwraca się gdzie indziej, ona, straciwszy najlepszego przyjaciela, serce kochanka i szacunek męża, wkrótce umiera.

«Zayde» — (1670) — wyd. pod nazwiskiem Segrais'a, to chwilowy powrót do romansu przygodnego, z Greczynkami, muzułmanami i t. d. Wynalazkiem p. de La Fayette jest pomysł miłości piorunującej — «coup de foudre» — zjawisko dziwne wśród konwencjonalnych miłości w epoce Ludwika XIV.

«Princesse de Clèves» — (1672—78) — została wydana również pod nazwiskiem Segrais'a, ale nikomu nie było tajne, że tu La Rochefoucauld współpracował z p. de La Fayette. P. de Sevigné wymienia oboje, dodając: «są oboje w tym wieku, że nie mogą czynić razem nic innego». Melle de Chartres wychodzi za ks. de Clèves. Serce jej jeszcze się nie odezwało. Na balu u królowej spotyka p. de Nemours: obopólne «uderzenie gromem». Treścią romansu jest potęgowanie uczucia. Ona bezradnie wyznaje miłość swą mężowi. Wyjeżdża na wieś; p. de Nemours zakrada się do jej pawilonu, ona nie daje mu przystępu. Mąż dowiaduje się o schadzce, mniema, że go żona zdradza. Ze zmartwienia wpada w chorobę i umiera. Ona przez pamięć dla męża pozostaje wdową. Cała ta tragiczna historia jest jakby pendant do arcydzieła Corneille'a. Siła woli i poczucie obowiązku zwyciężają namiętność. Po raz pierwszy zachowana reguła klasyczna prawdopodobieństwa. Żadnych nadzwyczajnych przygód. Historia prosta i smutna. Czuje się, że to autorka opowiada dzieje własne. Zawiedziona miłość, złamane życie, walka wewnętrzna, aby nie stracić szacunku przed sobą. Tak mało było podobnych

kobiet w owej epoce, że uważano sytuację za nieprawdopodobną; nawet cnotliwa p. de Sevigné nazwała to «ekstrawagancją».

François VI duc de La Rochefoucauld (1613—1680) urzeczywistnia ideał nazwy wówczas używanej «l'honnête-homme», co oznacza szlachcica możnego, statecznego, światłego, z manierami wielkopańskimi, jak Alceste albo Klitander Moljera. Nieprzyjaciel Richelieu'go, przywódca «Frondy», wypędzony, więziony w Bastylji. W polityce niezręczny, zawiedziony i nieszczęśliwy. Lagodny, czuły, lękliwy wobec publiczności. Po wycofaniu się z życia politycznego, okazał się myślicielem i pisarzem o pierwszorzędnych zaletach. Zaczął uczęszczać do salonów, zwłaszcza p. de Sablé, dystygowanej «précieuse». Specjalnością jej salonu były sentencje. La Rochefoucauld nagiął się do obyczaju i na zebraniach odczytywał swoje «Maksymy»: przechodziły one cenzurę kobiecą, zwłaszcza p. de La Fayette, której przypisuje się wpływ zbyt wielki na reformowanie zdecydowanego mizantropa. Po raz pierwszy zostały wydane w 1663 r. Jedne są osobiste, inne mają zacięcie epigramów. «Prawdziwa miłość jest, jak ukazywanie się duchów: wszyscy o niej mówią, a nikt jej nie widział». — Inne dadzą się złożyć w system moralny — życie uczyniło go pesymistą; jako myśliciel jest ekskluzywny, paradoksalny. Patrzy na działanie człowieka pod jednym kątem — egoizmu. Talent pierwszorzędny, stanowisko w literaturze zawdzięcza głównie stylowi i przedziwnej precyzji. Te precyzję wyrabiał ustawicznym poprawianiem tekstu. Np. pierwsza redakcja: «L'homme le plus simple qui sent, persuade mieux que celui qui n'a que la seule éloquence». Czwarta i ostatnia: «L'homme le plus simple que la passion fait parler, persuade mieux que le plus éloquent qui n'en a point».

Garść innych sentencji: «Nous avons tous assez de force pour supporter les maux d'autrui. — Le mal que nous faisons ne nous attire pas tant de persécution et de haine que nos bonnes qualités. — On n'est jamais si heureux ni si malheureux qu'on s'imagine. — C'est une espèce de coquetterie de faire remarquer qu'on en fait jamais. — Qui vit sans folie n'est pas si sage qu'il croit. — L'hypocrisie est un hommage que le vice rend à la vertu»...

Jean de La Bruyère (1645—1696), mieszczanin, prawnik, skarbnik w biurze finansów w Caen, urzędował w Rouen, przebywał głównie w Paryżu, wiodąc w «Quartier latin» żywot cygański. Przez protekcję Bossueta wszedł do domu Wielkiego Kondusza w Chantilly, jako nauczyciel domowy jego wnuka, ks. de Bourbon. O samym Konduszu wówczas dziecięcym St. Simon pisze: «Syn wynaturzony, ojciec okrutny, mąż straszliwy, pan zniechęcony, nie znający przyjaźni, zazdrośny, podejrzliwy, despotyczny». Wychowanek La Bruyère'a zupełnie zwyrodniał,



Jean de La Bruyère.



złośliwy do okrucieństwa, pyszałkowany, wzrostu karła i potwornej brzydoty. Kształcili go to jezuita, to jansenista. Dla większej poprawy, ożeniono go z dziesięcioletnią córką króla i pani de Maintenon, nadto dano mu mądrego nauczyciela, który był lekki, potulny, narażony na dokuczliwe złośliwości swego pupila. Zato obserwował wszystkich pilnie i bacznie. Tak powstała książka «Caractères de Théophraste traduits du grec avec les caractères ou les mœurs de ce siècle» (1688). Właściwą jej wartość stanowią «portrety» stworzone przez La Bruyère'a, który prześcięgnął pierwowzór. Tłumaczenie z greckiego zostało niemi ostatecznie zagłuszone w późniejszych wydaniach. Powodzenie było olbrzymie: wydawca zarobił na nich 200 tysięcy franków. Mimo to autor nie wszedł do Akademii aż dopiero w 1693.

«Charaktery» to istna komedia ludzka — La Fontaine zhumanizowany, przepiękany na prozę. Trzeba je czytać z «kluczem». W owym czasie nie było wątpliwości, kto kryje się pod greckimi imionami. Cydias to Fontenelle, Théodecte, kręcący się po przedpokojach, to brat p. de Maintenon, Irena, ruchliwa podróżniczka, to p. de Montespan, Emil, to Wielki Kondeusz itd. Nie szukajmy u La Bruyère'a morału, ani nawet głębokości w ideach ogólnych, jak np.: Il faut rire avant d'être heureux de peur de mourir sans avoir ri». Zdumiewamy się mu jako artyście z przedziwnym zmysłem wzrokowym i niebywałą intuicją. Umie, jak autor bajek, chwycić wlot ruchy, gesty, nawyknięcia, maniery swych oryginałów.

Irena z wielkim kosztem odbywa podróż do świątyni Eskulapa i wytacza przed nim swoje dolegliwości; skarży się, że jest zmęczona — bóg tłumaczy, że winna temu daleka podróż; że wieczorem nie ma apetytu — wyrocznia poleca jej szczupłe śniadania; skarży się na bezsenność — przepisuje jej leżenie w łóżku jedynie nocą; prosi o radę przeciw otyłości — powinna wstawać przed południem i używać niekiedy nóg do chodzenia; szkodzi jej wino — radzi zastąpić je wodą; wreszcie Eskulap powiada jej otwarcie, że się starzeje — jakie na to lekarstwo? — umrzeć. Na co Irena oburzona woła: «I taka jest wasza sztuka i zato świat was szanuje!»

Świetny jest już nie portret, ale typ godny komedii roztargnionego Menalka, złożony z rysów kilku osobistości: Ménalque schodzi ze schodów, otwiera drzwi, zamyka je; spostrzega się, że jest w czepcu nocnym, a badając się dokładniej, widzi, że jest ogolony do połowy, że ma szpadę z prawego boku, że pończochy opadają na pięty, a koszula rozpuszczona. Wchodzi do apartamentów Wersalu, przesuwa się koło świecznika, nie zauważył, że peruka zaczęła się. Panowie dworscy zaczynają śmiać się, Ménalque śmieje się najgłośniej i szuka wśród obecnych, komu brakuje peruki...

Saint Evremond (1613—1703), wielki pan, oddający się literaturze z dyktantyzmu. Typ najwyższej kultury, «un honnête homme», «un délicat». Powiernik i sekretarz ks. Kondeusza, w obozie czytywał mu starych pisarzy, komentował Petronjusza. Dzielny żołnierz, ciężko ranny pod Nordlingen 1645. Wystąpił na widowie z satyrą-komedją «Académiciens». W niej pedanci: Chapelain, Kardynał, Colletet, Godeau, Saint Amant, Boisrobert, Melle de Gournay i i. dyskutują poważnie nad zagadnieniami gramatycznymi: car, or, d'autant, jadis, néanmoins.

Wielbiciel historyków starożytnych i dawnej literatury, a ze współczesnej Corneille'a, w korespondencji i w drobnych artykułach rzuca świetne myśli o teatrze Racine'a i Moljera, o teatrze włoskim, hiszpańskim, angielskim. Maluje własny portret, jako dystygowanego epikurejczyka.

Wszystko pisane stylem osobistym, pełnym wdzięku i trafności sądu, przez który jakby przezierały jego mądre, sceptycznie roześmiane oczy.

Wypadł z łaski Kondeusza, za śmiałe poglądy siedział w Bastylji, potem musiał opuścić Francję i resztę życia spędził wraz z Hamiltonem na dworze Karola II. Niezrównany «causeur», błyszczał dowcipem i rozumem, zarówno w wielkim świecie jak małym światku literackim. Został pochowany jak rodowity Anglik w Westminsterze.

Bussy Rabutin (1618—1693), autor «Pamiętników», należał do koła dworaków wytwornych, pięknie mówiących i piszących, ale także rozpustnych i w zupełności bezetycznych. Wszyscy, jak sam Bussy, St. Evremond, Ch. de Grammont, siadywali po więzieniach lub kończyli życie na wygnaniu. Bussy za «Histoire amoureuse des Gaules», gdzie sportretował cały dostojny świat kobiecy, odsiaduje 13 miesięcy w Bastylji, potem musi żyć na prowincji. Styl prawdziwie gładki, cyzelowany jakby narzędziem jubilerskim, z pod którego raz po raz wystrzeli iskra dowcipu, kalambur, przycinek, aluzja. Świetne zwłaszcza portrety kobiece: naprzód w kilku rysach szkic twarzy, biustu, figury, stóp, rąk, potem kilka cech charakteru, i portret gotowy. Ale wejście w duszę często fałszywe i krzywdzące. Autor nie zna uczuciowości i tkliwości.

Antoine Hamilton (1646—1720), jako pendant do «Histoire amoureuse des Gaules» Bussy Rabutina, 50 lat później napisał «Mémoires du Chevalier de Grammont ou l'Histoire amoureuse de la cour d'Angleterre» (wyd. 1723).

Tallemant de Réaux (1619—1692) w «Historiettes» daje zbiór anegdot i wspomnień, przyzwoitszych niż u Brantôme'a, a cennych, ile że nie są stronicze. Ciekawy np. jest opis poselstwa polskiego, przybyłego w dziewosłębę po Marję Gonzagę. Dano im kwatery na placu Vendôme, a ludek paryski zbiegał się tłumnie, aby patrzeć, jak Polacy jedli...

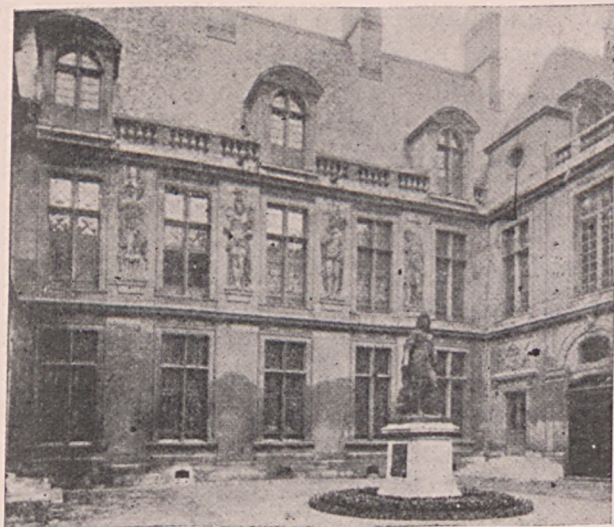
Marie de Rabutin-Chantal marquise de Sévigné (1626—1696) to najświetniejszy wyraz kultury towarzyskiej za Ludwika XIV. Nieuczona, brzydząca się dysputami — rzecz rzadka w dobie «femmes savantes» — wielka dama, wychowana na tradycji i w nią głęboko wrosła, wyszła za mąż w 1644 r. Mąż ginie w pojedynku, córka wychodzi za p. de Grignan, syn lekkoduch ucieka się ustawicznie do saskiej matki, potem osiada w jej włościach bretońskich. Sama mieszkała w Paryżu, w pałacu, gdzie dziś mieści się muzeum Carnavalet z pamiątkami rewolucji i Napoleona; kontrast istotnie przedziwny.

W korespondencji (wyd. Monmerqué 1862, 14 t.) pozostawiła zarówno nieoszacowane świadectwo swego charakteru, jak sylwetki wszystkich niemal



Mme de Sévigné.  
(Według portretu P. Mignarda).





Dom, w którym mieszkała Mme de Sévigné w Paryżu.

względne; uwielbia Corneille'a, nie lubi Racine'a. Styl prosty, naturalny, dowcipny, znajdujący zawsze najtrafniejsze określenie myśli. Listy markizy de Sevigné dla swej doskonałości klasycznej weszły do najwybrańszego skarbcza literatury.

Duc de Saint Simon (1675–1755), dziecko starca, drobny i wąły, niezbyt



Saint-Simon.

osobistości wielkiego świata. Z listów do córki, nad wszystko ukochanej, wychyla się ku nam całe jej serce, zdrowy rozsądek, bystrość obserwacji — w całości świadectwo zdarzeń codziennych, dworskich, politycznych, towarzyskich, literackich. Umysł nieco ciasny, jednostronny, koteryjny, niezdolny do sądu beznamiętnego. Okrutny wydaje się dzisiaj opis chłopskiego buntu i represji w Bretanii, albo stronnicze refleksje na temat odwołania edyktu nantejskiego. Nie umiała wybić się ponad przesady stanu i wychowania. Sądy literackie niemniej bez-

skory do książek, wczesny dworak. Od młodości przepojony ambicją rodową, nie znosił podnoszenia się trzeciego stanu, na którym oparł swój tron Ludwik XIV. Zawistny, mściwy, intrygant; karierę wojskową przecięła mu nielaska króla. Przez żonę stanął bliżej tronu. W 1706 r. ominęła go ambasada rzymska, co było drugim ciosem dyplomatycznym. Po śmierci króla wchodzi do Rady Regencyjnej, ale że nie jest mężem stanu, nie umie działać, ani użyć swych zdolności, zawsze zajęty małymi intrygami i zapatrzony w siebie. Po śmierci regenta, 1723, Ludwik XV obejmuje rządy, St. Simon usuwa się na wies. Tam redaguje swoje ogromne dzieło, zamierzone jako historia, a znane pod nazwą «Mémoires», doprowadzone do śmierci kardynała Fleury. Historykiem nie jest, jakkolwiek powiada, że odtwarza tylko prawdę. Swoją osobę wysuwa naprzód

i to od pierwszych słów: «Urodziłem się...». W wyniku jest to dzieło najbardziej osobiste i stronnicze. Rzuty ostre, epitety jaskrawe, wyrażenia czasem brutalne, obrazowe. Wszystka nienawiść, zwłaszcza do Ludwika XIV, wszystka złośliwość skupia się w tych ukłuciach. Oczy jego bystro patrzą w twarze dworaków, ministrów intrygantów, przezierają nawskróś, piętnują myśli najtajniejsze. Takim jest słynny opis śmierci Delфина, albo opis «roków» Ludwika XV, gdzie zostały zniesione uchwały parlamentu.

Nicolas Boileau Despréaux (1636–1711), paryżanin, przyjaciel i sojusznik młodych klasyków w walce przeciw barokistom, Corneille'owi i pedantom. Głosi hasło zdrowego rozsądku i dla niego pracuje.

Pierwszym dziełem «Lutrin» (1672), żart wierszowany przeciw życiu klasztornemu. Następnie 12 «Satyr» (od 1660–1705). I. Naśladowana z Juwenala, tematem obojętność społeczeństwa dla wielkich autorów. II. Do Moljera, z wyrazami podziwu nad jego sztuką i łatwością ujmowania myśli w jędrne wiersze. III. Wzorem Horacego, znany temat obiadu u nudziarza na prowincji. IV. O różnego rodzaju szaleństwach, z których najgorszym jest manja pisarska. V. O prawdziwym szlacheństwie. VI. Przykrości zgielku paryskiego. VII. Przeciw złym poetom. VIII. W duchu jansenistów: człowiek jest ciemniejszy i głupszy od zwierzęcia, jeżeli nieoświecony łaską. IX. Jedna z najlepszych, równie według Horacego: «trudno jest nie pisać satyry» na widok tyłu lichych bazgraczy. X. Do przyjaciela, który ma się żenić, szorstkie ostrzeżenie. XI. Proces o tytuł szlachecki. XII. O dwuznaczności.

«Art poétique» (Sztuka poetycka) w 4 pieśniach, wydana 1674. W niej ostatecznie zdefiniowany ideał klasyczny. Przy każdym zagadnieniu roztrząsa reguły formy, stylu. Okrzyczano je pedantycznymi, gdy tymczasem są to raczej wnioski, wydobyte z poglądania na piękności poetów współczesnych. Punktem wyjścia są rozum, natura i prawda. Harmonizują się one z duchem filozofii Kartezjusza.

Pieśń I. Reguły ogólne tworzenia poetyckiego. Rozum, czyli zdrowy rozsądek, natura, prawda są identyczne. Fantazji twórczej poeta nie wyłącza, owszem zaraz na początku powiada, że nie powinien pisać ten «kogo gwiazda nie stworzyła poetą». W stylu prawdą jest odpowiedność i zgodność myśli z wyrazem. Z tej zasady promieniają wszystkie sentencje Boileau'a. A więc: rym powinien nagiąć się do myśli; wiersze wzniosłe należy przeplatać lekkimi, gdyż nastrój zbyt górny a długotrwały nuży; należy unikać wyrazów gminnych, mieć ucho czułe na rytm; przepisy o użyciu cezury, akcentów logicznych, unikania rozziwów, harmonji wiersza.



Nicolas Boileau.

Portret H. Rigauda w Muzeum w Wersalu.



Literatura francuska zaczyna się dla niego właściwie od Malherbe'a: «Enfin Malherbe vint»... Boileau dba nadewszystko o jasność wyrażenia, a jasność wyrażenia zależy od jasności myśli. Więc «nim zaczniecie pisać, nauczcie się myśleć».

Pieśń II. Rodzaje poetyckie. Reguły stylu dla poszczególnych gatunków: idylli, elegji, ody, sonetu, epigramu, madrygału, satyry (bajki nie uznaje).

Pieśń III. Teorja dramatu i epepei. Tu o brzydocie w sztuce i warunkach, kiedy może być dopuszczalna.

Pieśń IV. O powołaniu poetyckiem. Traktat kończy się pochwałą Ludwika XIV. Oto garść reguł ze «Sztuki poetyckiej»:

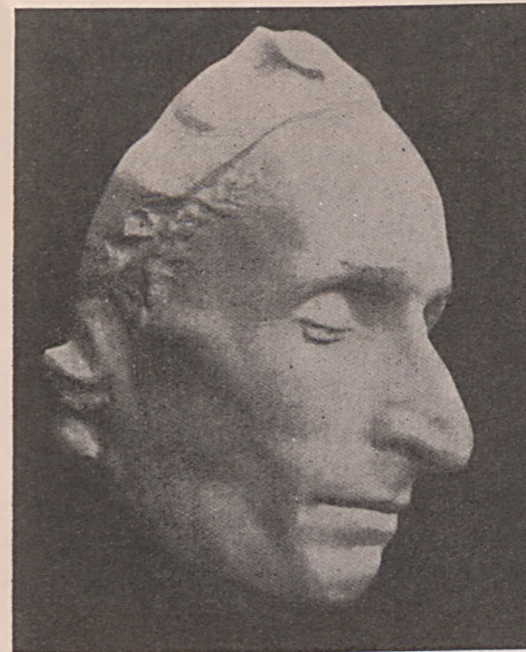
- Quelque sujet qu'on traite, ou plaisant, ou sublime  
Que toujours le bon sens s'accorde avec la rime (I 26-27 w.)  
I. 37-38 w. Aimez donc la raison. Que toujours vos écrits  
Empruntent d'elle seule et leur lustre et leur prix.  
I. 79 w. Quoi que vous écriviez, évitez la bassesse.  
I. 104 w. Ayez pour la cadence une oreille sévère.  
III. 1-2 w. Il n'est point de serpent, ni de monstre odieux,  
Qui, par l'art imité, ne puisse plaire aux yeux;  
III. 25 w. Le secret est d'abord de plaire et de toucher (w tragedji)  
III. 359 w. Que la nature donc soit votre étude unique (przeciw burlesce) .

Do tego dodajmy sentencje z «Listów»: Rien n'est beau que le vrai, le vrai seul est aimable; (IX 43) a otrzymamy całość teorji Boileau'a.

«Port Royal» i Pascal. «Port Royal», dawny klasztor benedyktynek z XIII w., zreformowany przez Angelikę, córkę adwokata Arnaulda, został przeniesiony do Paryża 1626. Osiedla w nim rodzina Arnauldów i założono tam szkołę; uczęszczał do niej młody Racine. Patronem «Port Royalu» był Jansenius, niegdyś biskup z Ypres, autor «Augustinusa»; l'abbé de Saint-Cyran czynnym i wpływowym dyrektorem dusz. Nauka Janseniusa jest parafrazą augustjanizmu z tem obostrzeniem, że łaska, potrzebna do wzmocnienia woli ku poprawie, nie wszystkim bywa udzielona, i w tym razie człowiek, niezdolny czynić dobrze, mimo to jest odpowiedzialny za swe uczynki, a w następstwie zgóry skazany na potępienie. Jest to doktryna dawnego kacerstwa pelagjańskiego, z tej też strony była głównie zaczepiana przez jezuitów, a prześladowana przez Richelieu'go. Przez ciąg panowania Ludwika XIV janseniści raz byli pieszczeni, drugi raz prześladowani. Sam l'abbé de Saint-Cyran przesiedział lat 5 w Vincennes, gdzie jednak nie przestał działać, korespondując z wiernymi braćmi. Lgnęły do jansenistów dla wyróżnienia się od tłumy arystokracja i dusze wytworne. Najwspanialej został «Port-Royal» uświetniony przez Pascala.

W chwili najotwartszego szerzenia się libertynizmu występuje Pascal, jako potężna dźwignia odrodzenia ducha chrześcijańskiego, zachwianego wpływem Descartes'a. W samej literaturze pięknej Pascal jest punktem wyjścia dla Racine'a, jak Descartes był nim dla Corneille'a. Przeciw teorji silnej woli stawia augustjańską doktrynę fatalności grzechu. On jeden z niewielu ludzi nowożytnych cierpi rzeczywisty ból, płynący ze świadomości nędzy człowieczej.

Blaise Pascal (1623—1662), urodzony w Clermont-Ferrand, po ojcu odziedziczył zamiłowanie do nauk matematycznych i fizycznych i poczynił odkrycia po dziś dzień ważne. W domu panował nastrój filozoficzny i religijny. Zapadł na zdrowiu — dla ukojenia napisał dziełko «O dobrem użyciu cierpienia». W niem



Maska pośmiertna Pascala.

pochodzenie złego tłumaczy odwróceniem się od Boga, chorobę uważa za ekspiację, za bramę prowadzącą do łaski. Cierpienie człowieka jest analogją do cierpienia Chrystusa, łącznikiem między człowiekiem a Bogiem, narzędziem uświęcenia. Dziełko swoim ścisłym rozumowaniem wygląda na traktat naukowy, a posiada jedną z zasadniczych cech stylu Pascala: żarliwość i egzaltację.

Przez chwilę uczony prowadzi życie światowca pośród libertynów, w salonach wielkich dam. Wypadek na moście de Neuilly wstrząsa nim głęboko.

Pod datą 21 listopada 1654 czytamy w pamiętnikach, jak między godziną 10 a 12 w nocy miał rodzaj wizji, w której odczuł obecność Boga żywego, dotykającego — zapisał: Płomień, płomień, pewność, pewność, radość, ukojenie, Bóg Chrystusa, wyrzeczenie się bezwzględne,

poddanie zupełne. Była to, jak widno, ekstaza, zbliżająca go do mistyków średnio-wiecznych. Potem zaraz wstąpił do «Port Royalu». Życie tam prowadzono swobodnie, bynajmniej nie ponure. Dopuszczono go do pogadank i posiedzeń, prowadził dysputy z panem de Sacy o Epiktecie i Montaigne'u. Pan de Sacy bierze na siebie rolę obrońcy stoików, Pascal sceptyków. Stąd wyrosła «Rozmowa Pascala z panem de Sacy» wskazuje, że mylili się obaj, jeden, wynosząc hartowną bezamiętność Epikteta, drugi — wieczne wątplenie Pirrona, gdyż nie wiedzieli, że człowiek dzisiejszy znajduje się w stanie, który św. Augustyn i Jansenius nazywali «l'état de nature corrompue», tj. skrzywionej przez grzech pierworodny. Jedynie nauka o łasce może nas wyrwać z podwójnego błędu. Rozwiązanie sprzeczności da się dokonać przez wiarę. Przeszkodą nawrócenia są z jednej strony duma stoicka, z drugiej bierność sceptyka. Trzeba się przełamać, zjednoczyć w sobie obie natury Chrystusa przez cierpienie. Tak powstaje pierwszy pomysł apologji chrześcijaństwa. Tymczasem przyszła chwila pożądanego czynu. Jezuiści zaatakowali tezy Janseniusa i Arnaulda i przeprowadzili potępienie ich przez Sorbonę. Wtedy przyjaciele Arnaulda zwrócili się do Pascala, dostarczyli mu materiału, zaczerpniętego z Ojców Kościoła. Nowozaciężny szermierz zaczął od r. 1656 wydawać słynne listy prowincjała (w liczbie 18) przeciwko jezuitom, a specjalnie przeciw kazuistom hiszpańskim (Molina i Escobar) o «grâce suffisante» jezuitów, gdy Janseniści uznawali tylko «la grâce efficace»; atakuje w nich moralność jezuitów, względność złego, «moralność rozluźnioną», uświęcenie występnych środkami zacnymi celami; potępia łatwe sposoby zbawienia, mechaniczne wykonywanie obrzędów religijnych bez przejęcia się wewnętrznego. Najstraszniejszy jest list 14 na temat mężobójstwa, gdzie kazuiści są nazwani poprostu wrogami Ewangelji. Tamże gwałtowna wycieczka przeciw waleniu kalumnją. W ostatnich listach sam wyznaje się katolikiem rzymskim, mimo to listy zostały w Rzymie potępione, stowarzyszenie «Port Royal» musiało się rozjechać



a wróciło do pustelni dopiero po cudzie wyleczenia siostrzenicy Pascala, Małgorzaty Périer, przez dotknięcie korony cierniowej. Pascal powrócił do badań naukowych; wśród ciągłych cierpień fizycznych zaczyna rzucać na papier myśli i refleksje, z których ma się złożyć «Apologja». Miała przedstawiać się tak: Sekcja I. O władzach umysłowych i środkach poznania. S. II. Wychodzi z punktu widzenia montaigne'owskiego sceptycyzmu: każe po wiarę zwrócić się do własnej duszy. S. III. O konieczności wyboru między wiarą a niewiarą. Pascal rozwiązuje zagadnienie zapomocą stawki. Jest Bóg, czy nie? Rozum nie daje odpowiedzi; od rozwiązania zagadki zależy moje życie moralne i linja postępowania. Spróbujmy hazardu: skończoność przeciw nieskończoności. Szansa większa po drugiej stronie, zatem należy stawiać na prawdę o istnieniu Boga i uwierzyć w nią. Człowiek powinienby od razu oświadczyć się, ale hamują go: brak woli, przywiązanie do świata (jak u św. Augustyna). Jak iść ku Bogu? Człowiek sam jest niezdolny i to go gnębi aż do utraty przytomności. S. IV. Środki prowadzące do wiary. Do ostatecznego utrwalenia wiary potrzebna jest łaska; wiara nią uzyskana winna przejąć ciało i duszę. rozum winien się poddać. S. V. Sprawiedliwość i jej podstawy względne. S. VI. Bezsilność filozofji. S. VII. Nauka o grzechu, upadku, odkupieniu. S. VIII. Zasady chrystjanizmu. S. X. i XI. Stary Testament wyłożony alegorycznie. S. XII. O boskości Chrystusa. S. XIII. O cudach. S. XIV. Fragmenty polemiczne. Całość «Apologji» byłaby zupełnym traktatem teologicznym. Jej cel — uświęcenie siebie i człowieka.

Styl nie jest u Pascala jedynie retoryką: wiąże się najściślej z wzruszeniem wewnętrznym, metodą wywodów i z celami działania. O tem sam powiada: «Przekonywa się człowieka dwoma sposobami: argumentem działającym na rozum i sztuką pociągania woli, ku czemu służy wymowność». Stąd u Pascala styl takim ważnym narzędziem przekonywania; ku temu użyte ścisłość frazesu, gdzie pod grozą zmiany znaczenia wyraz właściwy musi być postawiony na właściwym miejscu, namiętność, uniesienie i wyobraźnia, chętne użycie antytezy, niezwykłych porównań i metafor, składnia zwięzła, wypukła. Mnóstwo cytatów może uwypuklić tę fenomenalną sztukę pascalowską: «Rzeki, to drogi chodzące, niosące człowieka tam, dokąd chce iść»; albo «zapatrzenie w przestrzeń nieskończoną, której milczenie jest tak przerażające»; «człowiek, to trzcina myśląca», «świat, to jest koło nieskończone, którego ognisko jest wszędzie, a zaś obwód nigdzie» (u Rabelais'go jest to definicja Boga, u Tomasza z Akwinu — wieczność w ognisku, a czas na obwodzie).

Wpływ Pascala był niezmierny. Nauka o współdziałaniu człowieka z Bogiem w dziele odrodzenia duchowego odbija się u Bossueta, Racine'a, La Bruyère'a, Malebranche'a i t. d.

Jean Racine (1639—1699) pochodzi z rodziny średnich mieszczan w miasteczku Ferté-Milon (Ile de France). Wychowany w «pustelni» «Port Royalu», jako student w «Quartier latin» wiódł życie hulawcze ku zgorszeniu byłych nauczycieli. Przyjaciel Boileau'a i Moljera. Przyjaźń z ostatnim rozprzegła się skutkiem konkurencji teatralnej oraz aktorki Du Parc, zabranej Moljerowi z «Palais Royalu» do «Hotelu de Bourgogne», dla kreowania roli Andromachy. Między Corneillem a nową gwiazdą antypatja zasadnicza. Pierwszy jest bożyszczem «Hotelu» i «Frondy», drugi uosobieniem nowej generacji, ulubieńcem salonów i dworu, gdzie panują Henryka ks. Orleańska, La Vallière, Montespan.

W 1660 r. Ludwik XIV zaczyna sam rządzić. Chce być, jak powiada, swoim własnym ministrem. Okres ten jest najświetniejszy w literaturze. Żyją wspólnie-

śnie: Corneille, Pascal, Moljer, Boileau, Racine, La Fontaine, La Bruyère, Bossuet, Fénelon. Literaci emancypują się z pod łaski finansistów i wielkich panów. Dobrym ich symbolem jest strój: sztywność i twardość żołnierska Hiszpanów, zastąpiona francuską pompą z odcieniem miękkości; atłasy, jedwabie, wstążki, ogromne peruki, trzewiki na wysokich obcasach powiększają rozmiar człowieka.

W teatrze u Corneille'a galanterja retoryczna, u Racine'a odruchy szczerzej, niehamowanej namiętności. Corneille podnosi ludzi do ideału, Racine pokazuje nam świat rzeczywisty. Tematy jego naturalne. Podłożmy nazwiska — znajdziemy sytuacje podobne w życiu codziennym, gdy natomiast sytuacje Corneille'a są rzadkie i nieprawdopodobne. Bohaterowie jego nie ulegają wypadkom, ale je tworzą.

Nie rezonują jak u Corneille'a i Hiszpanów. Wślad za popędem wewnętrznym następuje zaraz czyn. Akcja tłumaczy sama intrygę, nie potrzeba ekspozycji. Jak u starożytnych, poeta wybiera moment przełomowy, kiedy wszystko jest przygotowane; tragedia jest właściwie ostatecznym rozwiązaniem akcji. Stąd jedność interesów, jedność miejsca i czasu niewymuszona, ale naturalna. Kryzys może istotnie nastąpić w przeciągu kilku godzin.

Miłość uczuciem dominującym, siłą wszechpotężną; muszą jej ulegać rozum i wola. Wobec interesu serca, interesa polityczne zepchnięte na dalszy plan. Intryga uproszczona. Zamiast następstwa zdarzeń — następstwo stanów duszy.

«Andromacha» (1667), przyrzekając rękę brutalnemu Pyrrusowi, daje się przede wszystkim wieść miłością macierzyńską. Zgodnie z tytułem jest postacią naczelną, bo jej postanowieniem cała akcja się reguluje. Ale Hermiona jest arcytwarem teorii racine'owskiej, zaczerpniętej u jansenistów, o naturze miłości zmysłowej, która, zwyciężając, sieje naokół zbrodnie. Raz kocha Pyrrusa, raz znowu go nienawidzi i wybiera Oresta na mściciela. Zaledwie jednak ten usłuchał jej rozkazu, Hermiona wpada w obłąkaną rozpacz nad zabitym kochankiem.

«Britannicus» (1669) został przedstawiony w «Hotelu de Bourgogne». Corneille siedział w łoży posepny, Boileau żywo oklaskiwał. Bohaterami — Britannicus, brat



Jean Racine.

(Według medziorytu Edelincka).



Nerona, i Junia — para kochanków prześladowanych przez Nerona. Britannicus otruty, Junia obleka płaszcz westalki.

Rok przedtem (1668) w pogodnym nastroju ducha Racine napisał i wystawił komedię «Plaideurs» (Pieniacze). Świetny wyskok humoru, arcydzieło kompozycji z tematem zupełnie nowym, języka pełnego swobodnej werwy. Akcja toczy się w przedpokoju pedantycznego sędziego Dandina. Pan Chicaneau procesuje się od lat 20 o szkodę, wyrządzoną przez osiołka w ogrodzie, a kury na łące; hrabina Pimbèche o majątek. Wygrywa najlepiej Leander, syn sędziego, goniący dotąd za dziewczętami: żeni się teraz z Izabelą.

«Bérénice» (1670), to pojedynek literacki między Corneillem a Racinem. Temat miała obu poetom wskazać ks. Henryka Orleańska. Schodzi się on z jej własną historją: miała się rzec małżeństwa z Ludwikiem XIV z racji stanu. Bérénice mogła też — i to jest prawdopodobniejsze — wyobrażać Marję Mancini, siostrzenicę Mazzariniego, młodzieńczą miłość króla. Ludwik XIV lubił takie aluzje osobiste, dowodem «Amphitryon».

W pojedynku Racine zwyciężył. Bérénice, odegrana przez słynną Champmeslé, szczerym patosem porwała widzów. Rezygnacja bohaterki nie zadowolili wszystkich krytyków. Saint-Evremond, stronnik Corneille'a, mówił, że widzi się rozpacz tam, gdzie zaledwo potrzebaby smutku. J. J. Rousseau wołałby zrównanie stanów i małżeństwo Tytusa z ukochaną. (Tak samo Du Bois-Raymond chciał, aby Faust wziął ślub z Gretchen). Sam Racine uważał, że los Tytusa jest dość tragiczny — nie potrzeba rozlewu krwi. Oto, jak postąpiła delikatność smaku z tragedją bohaterską. Wystarczy, że wszystko oddycha tym majestatycznym smutkiem, co jest rozkoszą tragedji. Sztuka doprowadzona do najwyższej prostoty, jak u starożytnych, a coraz dalsza komplikacji Corneille'owych.

Postać Bereniki jest prześliczna, pełna rzewności, wszystka zapatrzona w kochanka. Jej puls bije równo z jego nastrojami. Sławne są słowa, wypowiedziane na widok jego łez: «Vous êtes empereur, seigneur, et vous pleurez?»; sławna scena, gdzie ona broni praw ludzkich: «Rome a ses droits, seigneur, n'avez vous pas les vôtres?» Przedziwna analiza duszy kobiecej z jej czułością, podstępami, energją, kierowaną ku celowi dla niej najwyższemu.

«Bajazet» (1672). Sama pani de Sevigné, entuzjastka Corneille'a, musiała przyznać powodzenie. I tutaj podejrzowano «klucze». Bajazet, Roksana, to rzekomo królowa szwedzka Krystyna i Monaldeschi. Temat prawie współczesny; Racine we wstępie objaśnia, że chciał odległością przestrzeni zastąpić żądaną w tragedji odległość ludzi i wypadków. Jednak całość jest zmyślona. Zarówno temat «Bereniki» jak «Bajazeta» znajduje się w romansach Segrais'a. Koloryt lokalny: modna w tym czasie turecczyzna. Stroje z nad Bosforu wierne aż do turbanów, nie jak u Corneille'a, gdzie Rzymianie i Persowie występują w hiszpańskich kapeluszach z piórami. Roksanę grała naprzód Champmeslé a potem Adrijanna Lecouvreur.

«Mitrydat» (1673), wystawiony z wielką pompą w Wersalu. Temat wzięty z Plutarcha, ale przykrojony prawie jak komedia. Bohater podobny do Arnolfa ze «Szkoly żon».

«Ifigenja» (1674), grana w Wersalu na przyjęcie Wielkiego Kondeusza, który przywiózł 100 zdobytych sztandarów. Temat i styl Eurypidesowy.

«Fedra» (1676), wystawiona w 1677 r. wśród wichrzeń ks. de Nevers, ks. de Bouillon, siostrzenicy Mazzariniego, kobiety złej, oskarżonej o szereg zbrodni.

deux voyages pour essayer de la détourner de cette resolution  
ou du moins pour obtenir d'elle qu'elle différât encore six mois.  
Mais je l'ay trouvée inébranlable, j'en haïste qu'elle se trouve aussi  
heureuse dans ce nouvel état qu'elle a eü d'empressement pour  
y entrer. M. l'arch. de Sens s'est offert de venir faire la cérémonie  
et je n'ay pas ose' refuser un tel honneur. J'ay écrit a M. l'abbé  
Boillon pour le prier d'y prescher, et il a l'honneur de vouloir  
bien partir express de Versailles en poste pour me donner cette  
satisfaction. Vous jugez que tout cela cause assez d'embaras a une  
homme qui s'embarasse aussi aisément que moi. Plaignez moy  
un peu dans votre profond loisir d'Arcueil, et excusez, si j'en ay  
pas esté plus exact a vous mander des nouvelles. La paix en a fourni  
de braves considerables, et qui vous donneront assez de matière pour  
vous entretenir jusqu'à j'auray l'honneur de vous venir. Cela  
au plus tard dans quinze jours, car je partiray deca en huit jours  
avant le départ du Roy. Je suis entièrement a vous. Racine

List Racine'a.

I tu temat Eurypidesa, ze znacznymi zmianami. Fedrę grała Champmeslé, potem Lecouvreur, za romantyzmu Rachel a w nowszych czasach Sarah Bernhardt. Sam Racine uważał «Fedrę» za najlepszą swoją tragedję. Jest ona istotnie najbardziej ponura i beznadziejna, sięgająca w głąb problemu o istocie zła, wślad dociekań Pascala i jansenistów w przeciwieństwie do Corneille'a, opartego na filozofji Descartes'a. Chateaubriand mówi o niej: «To chrześcijanka potępiona — grzesznica, która za życia popadła w ręce Pańskie». «Fedra», to analiza chorej duszy kobiecej, skazanej nie przez pomstę bogów, jak u starożytnych, ale przez fatalność swej natury. Należy do rodziny «grandes passionnées».

W każdej scenie szczyt sztuki racine'owskiej. Opowiadanie o śmierci Hippolita, od wielu ganione dla swych rozmiarów, jest arcydziełem. Wolter «nie chciał poświęcić zeń ani czterech wierszy».

Po «Fedrze» Racine usunął się ze dworu. Powrócił do «Pustelni», gdzie przebaczone mu płochość świeckość dzięki «Fedrze». Chciał wstąpić do kartuzów, ale Arnauld radzi mu raczej małżeństwo. Uślucał i ożenił się w 1677 r. Po latach 12, na żądanie pani de Maintenon, założycielki pensjonatu dziewcząt w Saint Cyr, napisał jeszcze dwie tragedje: «Esther» i «Athalie» z tematem biblijnym.

«Estera» (1688/89). Ahasverus to król Ludwik XIV, Estera — pani de Main-



tenon ze swą świetną karierą. Sztuka bez elementu miłosnego, z deklamacją i chórami.

«Athalie» (1690), napisana już nie dla St. Cyr, gdyż p. de Maintenon była przestraszona duchem światowym, obudzonym w powabnych amatorkach. Król także ochłódł dla poety, z niechęci do jansenizmu, no — i może za śmiały wiersz: «Boję się Boga a nikogo więcej». Ta niełaska miała się przyczynić do choroby i śmierci Racine'a, 1699.

Po śmierci autora grano «Atalję» w Paryżu. Za rewolucji wywoływała entuzjazm, za Napoleona zaś cenzura wykreśliła z niej ustępy z tendencją przeciw władzy absolutnej. Tragedja najdosłowniejsza z dziejów państwa judzkiego: miłość macierzyńska przeciwko zbrodniczemu knowaniu Jezabety, w obronie młodocianego potomka królów. Tem ostatniem swem dziełem Racine schodzi się z Corneillem na wyżynach.

Po chwilowym wpływie Corneille'a w początkach, w «Tebaidzie» i «Aleksandrze», z tematem walk i namiętności politycznych, Racine odnajduje siebie. Przekształcił się wśród życia, jego burz i walk. Poznaje serce kobiety, sam jak kobieta wrażliwy. Kochał, więc cierpiał. Znał męki zazdrości i nieodwzajemnionego afektu. Do tego przybywają: pesymistyczna doktryna jansenistów, wpływ sentymentalnej tragedji Quinaulta i przeczulonej towarzyskości, poważne studia greckie. Budowa jego tragedji polega na ścisłej zależności wszystkich figur. Arcytypem jest Andromacha. Niespodzianki wyłączone. Cudowność w «Fedrze» nie razi, bo to jest temat mityczny, przekształcony na symbole. Sprężyną główną — miłość: macierzyńska u Andromachy, zmysłowa u Hermiony, chorobliwa z fatalizmu dziedziczości w Fedrze, z deprawacji u Nerona, starcza u Mitrydata, zazdrosna u Eurypili, brutalna u Roksany. Łagodniejsze są miłości: naiwna Ifigenji, lub prosta i poddana Bereniki. Charaktery kobiece we wszystkich odcieniach. Typy męskie mniej wzniosłe. Galanterja przysłania w nich naturalność. Trzy jedności zachowane dzięki zwięzłej kompozycji; do nich dostrojone uscenizowanie.

Język dostojny, nieuchronne formuły grzeczności należą — jak strój — do epoki. Zresztą styl świetnie dostosowany do roli bohaterów. Raz majestatyczny, jak w «Athalie», raz prawie familjarny w ustach Bereniki. Tworzy mnóstwo zwrotów nowych, często wówczas krytykowanych: «la terreur de ses armes», «souples qui craignent de se voir repoussés». Piękne epitety: «des yeux éperdus», «charme empoisonneur». Nieco afektowane użycie w znaczeniu fizycznym i duchowym: «Couronner ma tête et ma flamme».

Styl Racine'a, zrazu naśladowany ze starszych wzorów, staje się następnie samodzielny. Obrazy są trafne, naturalne: «le foudre était encore enfermé dans la nue». Lub sławny wiersz «Fedry»: «Venus à sa proie attachée», lub «N'allez pas dans ses bras irriter la victoire». Począwszy od «Andromachy» postępowanie ustawiczne. Ekspresja nadzwyczajna, modulowanie języka w miarę zmiany nastroju. Elegancja zjawia się w wyrównaniu tonu. I tak czułość Andromachy dla syna wyrażona w ten przedziwny sposób:

J'allais Seigneur, pleurer un moment avec lui  
Je ne l'ai point encore embrassé aujourd'hui.

Żaden zwrot nie wyskakuje ponad drugi, nie spotyka się hiperbol. Użycie epitety zawsze mądrze obmyślane. Niezwykłe złożenia: «Haïr à coeur ouvert».



J. B. Bossuet.  
(Według starego sztychu).

W doskonaleniu budowy wiersza potęguje się tak, że wkońcu nie przestrasza go reguła «przekraczania» (enjambement), jak w «Ifigenji»:

Si ma fille une fois met le pied dans l'Aulide  
Elle est morte.

Na takie dzieła, jak Racine'a, składa się całe społeczeństwo ustawiczną krytyką, bacznością i dobrym smakiem.

Jacques Bénigne Bossuet (1627—1704), ur. w Dijon, wychowany naprzód u jezuitów, potem w Paryżu w szkole zbliżonej do «Port Royalu». Surowy moralista tego górował w nim zawsze nad moralnością «rozluźnioną». Od początku działalności odznacza się jako kaznodzieja. Na dworze w latach 1660—1666 w wielkim poście wygłasza szereg kazań. Jako nauczyciel Delfina, oddaje się pracy wychowawczej i pisze dla niego «Discours sur l'histoire universelle» oraz «Histoire de France», z tezą Opatrzności, kierującej losami narodów. W 1681 r. mianowany biskupem w Meaux.

Jako człowiek, pełen prawości, powagi; nie w nim z pompy ani dworactwa. Stosunek z królem jest tylko poprawny. Król wie, że Bossuet sądzi go milcząco, ale surowo.

Bérénice przemawia językiem familjarnym. Sainte-Beuve uważa ten styl za czystą prozę: «Quand nous serons partis, je lui dirai le reste». Namiętność demoniczna Fedry ma swoje odrębne środki ekspresji. Do spotęgowania grozy przyczyniają się straszny mit i bajeczne wierzenia ludowe: «la fille de Minos et de Pasifaë». Przesłiczny wyraz omdłałości w rytmie pierwszych wierszy:

«N'allons point plus avant, demeurons chère Oenone,  
Je ne me soutiens plus, ma force m'abandonne».

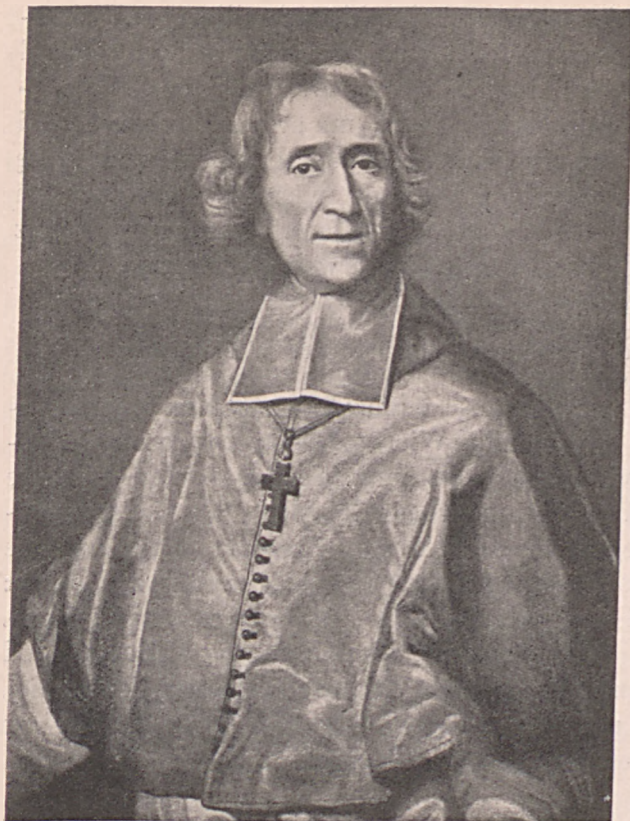
Dźwięczność i muzykalność, jakiej niema nawet u Quinaulta. Wiersz złożony z wyrazów jednozłogkowych: «Le jour n'est pas plus pur que le fond de mon coeur» (Fedra). Obok daru wizualnego, zmysł słuchowy. Złożenia samogłoskowe i spółgłoskowe są istną muzyką. Przykład z «Estery»: «L'Éternel est son nom. Le monde est son ouvrage».

Jedną dążność śledzić można u Racine'a od początku: szukanie formy ostatecznej i jedynej.



J. B. Bossuet.  
Według stalorytu Bosselmana. Zbiory Muzeum Narodowego w Warszawie.





F. Fénelon.  
(Według portretu Viviena).

wiary. Bossuet potępia tę doktrynę w «*Rélation sur le Quiétisme*», gdzie odezwał się dawny szermierz i stylist, kształcony na Pascalu.

Styl jego niebyszczy; nie szuka sukcesu światowego, ale, napojony wszystkimi zdobyczami klasycznymi, jest wykwitem doskonałości. Argumentacja, wyszedłszy z dogmatu, wiedzie logicznie ku moralowi. Niekiedy w improwizacji tętni żywiej i tem pewniej porywa.

Bourdaloue (1632–1704), jezuita, kaznodzieja paryski od 1669 r., był chłodnym badaczem serc, analizował je nielitościwie i dokładnie; niema u niego kwiecistości stylistycznej; spokojny, trzeźwy, ciągnie swoje studjum duszy grzesznej, portretuje ją tak plastycznie, że słuchacze nie mylili się co do identyczności — libertyna, rozpustnika, człowieka ambitnego. Morał jego jest surowy, zbliżony nawet do pascalowskiego. Jest praktyczny, dotyka spraw bieżących, jak skandalicznego oskarżenia księżnej de Bouillon o trucicielstwo, lub moralności molinistów w kazaniu «*O prawdziwej i fałszywej nabożności*». Bourdaloue nie jest srogi, nie straszy piekłem, dlatego damy chętnie go słuchają. Niewiadomo, który rodzaj kazań: czy purytański, czy jezuicki jest skuteczniejszy.

Massillon (1663–1742), z zakonu oratorjanów, biskup Clermont-Ferrand, kazał w Paryżu 1669–1717; odmienny od poprzednich, uczuciowy, patetyczny, już bliższy wymowy romantyków. Miłuje małych i słabych, sam wyrzeka się przepychu i bogactwa. Mniej uczony, mało biegły w dogmatyzmie teologicznym, zato wrażliwszy na podniosłość chwili. Surowy dla możliwych tego świata —

«*Historja Francji*» — to dzieło źródłowe: rzecz niezwykła, cytowani w niem Comynes i Joinville. Rozprawa o historii powszechnej, która się spotkała z taką naganą Woltera, zawiera myśli nowe, jak owa Montesquieu'go: O wpływie klimatu na właściwości psychiczne ludów. Jest też pierwszą nowożytną historjografją.

W sprawie t. zw. kościoła gallikańskiego Bossuet był przeciwny kosmopolitycznemu ultramontanizmowi, jaki przedstawiali jezuita. Myślał o zjednoczeniu na gruncie narodowym kościołów: katolickiego, luterńskiego, kalwińskiego.

Od 1683 r. nowa serja mów pogrzebowych. W 1694 spór z Fénelonem w kwestji t. zw. kwiecyzmu. Była to teoria czystej miłości Bożej, wystarczającej do zbawienia bez akeji wewnętrznej i uczynków chrześcijańskich, z zaniedbaniem nawet dogmatów

kazanie na śmierć Ludwika XIV zaczyna słowami: «*Bóg jeden jest wielki, moi bracia...*» Nie wolno było mówić tak za życia króla. Postać niezwykle sympatyczna pośród w. XVII.

François de Salignac Fénelon (1651–1715) z Périgord, nauczyciel Delfina, arcybiskup Cambrai, gdzie przeżył ostatnie lata na wygnaniu. Wielki pan o wyszukanej grzeczności, samolubny i uparty. W wojnie z Bossuetem, jakkolwiek potępiony w Rzymie, przybiera pozory człowieka pokrzywdzonego. *Historja wychowania* wcześniej zmarłego Delfina pozostała w «*Telemaku*», który jest nowym rodzajem romansu pedagogicznego. Uprzedza w nim późniejszą myśl biskupa Hueta we wstępie do «*Zaidy*» p. de La Fayette, według którego romans regularny, to romans moralny, pouczający. Winny w nim, tak jak w tragedji, występować osoby z wielkiej widowni: królowie, książęta, zdobywcy. Zatem byłby to nowy rodzaj średniowiecznych zegarów i zwierciadeł. Nie uznawał romansu mieszczańskiego, jak go przynieśli realisci Furetière i Scarron.

«*Telemak*» (druk. 1699). Można w nim rozróżnić dwa składniki: przygodny, na wzór podróży Ulissesa, a także Aleksandra lub Cyrusa. Telemak, syn Ulissesa, w poszukiwaniu ojca pod opieką Minerwy, przedzierzgnionej w Mentora, odwiedza wyspy greckie, dostaje się w ręce czarodziejki Kalipso, uwolniony, w dalszych przygodach wystawiony na ponęty urody królewien. Mentor wybiera mu żonę w osobie dzielnej Antjopy. Drugi żywioł dydaktyczny. Tu autor występuje osobiście ze śmiałymi poglądami: gromi despotyzm, zamiłowanie wojen, rozwiązłość, obłudę, intrygi dworskie. Krajem wymarzoną, o ustroju komunistycznym, opartym na miłości bliźniego, wymizdrzonym sielankowo, jest utopja nad rzeką Betis.

Wiele myśli zapowiada Rousseau'a: dowód uczuciowy i estetyczny na istnienie Boga, lub pierwsze hasła rewolucyjne, antymonarchiczne. Ludwik XIV był krótkowidzącym, kiedy nazwał Fénelona: «*bel esprit chimérique*».

To jest strona interesująca. Ale ciągła pedagogja nudzi. Wtrącone całe trakty naukowe: mitologja, geografja, historia, nauka dobrego zachowania się. Mentor



F. Fénelon.  
(Według starego sztychu).



stoi ustawicznie przy boku ucznia, który nie może podskoczyć wesoło, by nie usłyszał lekcji o powadze przystającej księciu.

Działalność kaznodziejska, broszury polemiczne, teoretyczno-wychowawcze dopełniają obrazu tej niezwyklej osobistości.

## XVIII WIEK

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

Okres prądów rewolucyjnych. Nie nazywamy tej epoki wiekiem oświecenia, który to termin sam przez się wyraża zapatrywanie stronne, jakgdyby najwyższej względnie oświaty nie wypracował sobie każdy z minionych wieków: odrodzenie swą tęsknotą i odwołaniem do starożytnego piękna, wiek Ludwika Wielkiego ogłoszeniem praw niezłomnych w filozofji, polityce, sztuce. Zato nie wahały się użyć nazwy, pozostawianej zazwyczaj drugiej połowie XVIII w.; całe stulecie przedstawia się jako epoka prądów rewolucyjnych. Istotnie, duch przewrotu drży w powietrzu od początku wieku; wchodzi temi wrotami, które uleciała zaślepiona w swej wielkości dusza króla, co mniemał się być syntezą państwa, nie zbadawszy, czy jest syntezą narodu.

Dykejonarz Bayle'a (1647—1706) pod formą sceptyczną zawiera te wszystkie przeczenia, które się staną materją wybuchową «Encyklopedji», a byli tacy, co znaleźli, że wszystko, czemu Wolter zaprzeczył, Bayle dawniej już był wskazał palcem złośliwym. Z «Dykejonarza» (1697), mianowicie z przypisków, wgląda co krok obłudnie zaczajony: dla niewierzących krzyk nagany, — ale dla wierzących złośliwy uśmiech szyderstwa; poderwane w nim wszystkie panujące prawdy filozoficzne i religijne; brak mu jedynie owego naukowego podkładu, który przyszłym odważnym wystąpieniom nada ton wiarogodności i przekonującej siły.

Bunt przeciw klasycyzmowi mamy w pełni u La Motte'a i «młodych». Powaga wiary, powaga systemu politycznego, zaczepione w rzekomo płochych, a naprawdę okrutnie poważnych «Listach perskich» Montesquieu'go i siekących jak bicz dialogach Wolterowego «Edypa»; naukowe zdobycze, rozpowszechnione pochlebną metodą sielskiego Fontenelle'a; fałszywe rycerstwo romansu musi pierzechnąć przed brutalnym i cynicznym dzieckiem swego wieku — Gil Blasem.

Idea patryjotyczna zginęła w teorjach państwowych Ludwika XIV, w centralizacji wszystkich władz, gdzie nie pozostawiono ludowi cienia współdziałania i współczucia w losach kraju. Fénelon przewidywał to nieszczęście na progu stulecia, kiedy radził powołać do życia dawną konstytucję francuską, a utworzeniem rad powiatowych, rad prowincjonalnych, rad generalnych wezwać wszystkie stany: szlachtę, duchowieństwo i lud do zainteresowania się — jeżeli nie współdziałania — w rządzie. Idea religijna znów — a dodajmy — nie już prawowierność katolicka, ale chrystjanizm; nie już chrystjanizm, ale deizm — najprostsza forma wiary w jedno Bóstwo, w pierwszą przyczynę, w istnienie duszy nieśmier-

n<sup>o</sup> 9.  
Monsieur.

A Rouen ce 4<sup>o</sup> d'Avril 1685  
Après vos espérances de voir un jour  
un grand nombre de vos disciples

Ne croyez pas que je sois assez téméraire pour  
m'engager à plus que je ne puis en songeant à vous  
attirer à un combat dont je suis que je ne pourrais me  
tirer qu'avec honte. Nos forces ne sont point égales, et  
l'heureuse facilité que vous avez à faire de belles et  
meilleures lettres ne me laisse aucune envie d'entrer  
en différent avec vous. Ainsi dis-je en voyant de vous  
faire un compliment étudié pour vous louer. Vous sçavez  
le mauvais gré que je vous fais. Ce goût de  
pièces de théâtre qui vous ont fait écrire de si  
belles choses que vous n'y en remarquerez. Je vous les  
envoie, et l'aurois fait mesme sans les accompagner  
d'une lettre si je n'aurois eu une grâce à vous demander  
(est Monsieur, de sçavoir que je vous en adresse  
pour deux de nos illustres amis M.<sup>rs</sup> de Brochant et  
M.<sup>r</sup> Lucas, et j'aurois la honte de les leur faire tenir  
de ma part; Après cela je fais retraite, et ne trouve rien  
à soumettre pourvu que vous soyez persuadé autant que  
je le souhaite de la passion avec laquelle je suis

Monsieur

J'espère que les trois touches se maintiendront  
à Paris. Je ne sçay rien qui arrive de des  
faibles. Je n'ai pas pourment à proposer au  
Roi. Je ne vous parle à cette occasion.  
Vostre très humble et  
obéissant serviteur  
Corneille

LIST CORNEILLE'A



telnej — zwarzyła się w gorączce owego sceptycyzmu, który wynikł z niezadowolenia a wzmocnił się w badaniach naukowych, i który stanowi t. zw. «ducha filozoficznego» XVIII wieku.

Faguet potępia wiek XVIII za to, że wszystko zburzył, wszystko przedsiębrał, a nie dokonał niczego. Jego literatura filozoficzna nie stanowi szczybla w postępie metafizyki. Tem mniej był ten wiek okresem wielkiej poezji: na to nie był w literaturze ani dość nowatorskim, ani dość tradycyjnym. Zaczął nowatorstwem, lekceważeniem klasycyzmu, zwalczaniem go w krzykliwych wycieczkach — nowego jednak ideału postawić nie umiał. I doczekał się, że największy człowiek tego wieku, Wolter, zaparł się dążeń nowatorskich i pozostał w tradycji — jednak tradycji znów połowicznej, małostkowej — i on, co mógł stworzyć nowe światy, kazał swym genialnym pomysłem obracać się na starych sprężynach.

Godzimy się, że wiek XVIII jest wiekiem zasiewu pięknych ziarn, które wydały ostry, wiekiem hasel czystych jak stal, które złośliwy demon przekuł na bratobójcze noże, wiekiem poronionych prób i skrzywionych zapędów. Ale dlatego, że wstępował na widownię pod sztandarem świętych i zaszczytnych ideałów, dlatego, że pragnął — będzie mu przebaczone.

Trzy generacje i trzy stopnie rewolucyjnych dążeń złożyły się na okres, o którym mówimy — więc też podział jego literatury podaje się sam za siebie.

Ludzie 1715 r. — to generacja patrząca na śmierć wielkiego króla, wychowana w poszanowaniu i grozie boileau'owskich prawideł i Racine'owych piękności, ale zaczynająca się nudzić dawnymi bogi i atakować je przez niecierpliwość nowiniarstwa; oglądająca się za innymi prawidłami piękna i szukająca prawdy w nowo odkrytych przez naukę światłach; to La Motte i Fontenelle, Wolter z epoki «Listów filozoficznych», Montesquieu z epoki «Listów perskich». Rewolucja wkrada się w umysły, ale wyraźnym słowem sformułować się nie śmie; chodzi ogródkami, otula się ostrożnie płaszczkiem przerośni, aluzyj, domyslników niewinnego romansu lub poufnego listu.

Ludzie 1748 r. — to armja walcząca już z czoła w zwartych szeregach, straszną bronią rozumowania, wnioskowania, naukowego wywodu. To Montesquieu z epoki «Ducha praw», Wolter na szczycie sławy — przyjaciel Fryderyka, encyklopedyści ogłaszający swój program, Diderot, piszący «List o ślepych», d'Alembert — «System świata», Condillac — «Traktat o źródłach poznania», Buffon, wydający pierwsze tomy «Historji naturalnej», — a tuż za tym triumfalnym szalem rozumu, za tym entuzjazmem badania i dociekania, za chęliwym ogłoszeniem zwycięstwa materjalizmu, piorunujące memento Rousseau'a, który się rzuca z klątwą nienawiści na półwiekowe zdobycze, oskarża literaturę i sztukę o grzech gorszy-cielstwa, a równocześnie wstrząsa posadą społecznego porządku w obłąkanem utęsknieniu za pierwotną prostotą i ogłasza stanom uciśnionych i cierpiących, jakie mają w świecie prawa i jak ich dochować winni. W tym momencie rewolucja z teorii przechodzi w czyn, którego dopełniają ludzie 89 r.; ci daleko poza sobą zostawili walkę na pisane słowa; teorie praktycznego przewrotu niosą na scenę, na mównicę, do sali spiskowców; słowa ich stają się poematami, a czyny tragedją; to tyrady Beaumarchais'go, to mowy Mirabeau w Konstytucji. I kończy się ten trzyaktowy dramat żalobnym hymnem Andrzeja Chéniera. Jakby starożytna Ananke zawisła nad nowym Atrydów domem — nad literaturą zato, że



nią poczęło się zniszczenie, że nią — jak taranem — przez trzy ćwierci wieku duch przewrotu bił w mury tradycji, aż je zburzył; najczystszy poeta musiał ofiarą życia dokonać wielkiej ekspiacji — za czyn historia pomściła się na pieśni. A nie na pieśni bojowej, pieśni buntowniczej ludzi, co się mienili przyszłością — bo Chénier właśnie najstarszą przeszłość ukochał i między białe posągi klasyczne biegł zapomnieć o purpurowej tunice nowej, okrutnej bogini. Pieśń klasyczna wycierpiała karę za zbrodnie nowożytnej epoki. Czwarta generacja rozpoczyna świeże stulecie. Na gruzach zmarnowanych ideałów podnosi się zatęskniona ku niebu dusza Chateaubrianda. W zdruzgotane krużganki pani de Staël wnosi pomysły piękności nowych, przyniesione z obcych dziedzin. Niemi rozpoczyna się romantyzm XIX wieku.

Ostatnie lata panowania Ludwika XIV snują się opieszale pod gwiazdą reakcji i nieszczęść domowych. Absolutyzm sprawił, że wszystkie dźwignie ruchu państwowego stanęły. Stare stany generalne istniały bezczynne i bezwładne; parlamenty, mające prawo wizowania uchwał królewskich, stały się marnym cieniem. Samorząd gmin i wszystko, co miało pozór autonomji, ustępowało systemowi zesrodkowanej biurokracji. Do tego policja, mogąca na podstawie «lettres de cachet» zamknąć bez sądu w Bastylji.

Nędza i głód klas pracujących stoją w jaskrawym kontraście do zbytku roztaczanego w stolicy. A te dwa stany, które dziś stoją naprzeciw siebie w postawie wrogiej i nienawistnej: stan mieszczański i robotniczo-wiejski, wówczas z rozpaczą i nienawiścią patrzą, rychło demon dziejów naprzód ruszyć im każe.

Epoka regencji (1715—23), to synonim najniepowściągliwszej, a zarazem wyrafinowanej rozwiązłości. Regent — książę Filip Orleański, człowiek ogromnego talentu, wykształcony i uczony zwłaszcza w chemji, pojmujący konieczność reform, ale charakteru mało samodzielnego, a w szkole przewrotnego Dubois zepsuty doreszty — wyrozumował sobie odrębny system moralności, w którym enota, godność osobista i godność stanowiska, jakie zajmował, zdały się żadnych nań nie nakładać obowiązków i przykładem, świecącym z góry a naśladowanym skwapliwie z dołu, nadał ówczesnemu towarzystwu piętno w historii na zawsze głośne. Rozwiązłość doszła do takiego stopnia, że hrabina de Sabran odezwała się raz głośno przy stole, iż Bóg, stworzywszy człowieka, wziął resztę błota i ulepił z niego dusze książąt i lokajów. Trzeba było uchylić rąbka tych dziejów, dla ukazania głębi sceny, bo skoro literatura czasów regencji zawsze jeszcze jest literaturą najwyższego towarzystwa, łatwiej będzie na tle podobnym wytłumaczyć jej zбочenia. Dwór zresztą nie krył się z zepsuciem dlatego, że zepsucie nie miało na kim wyrzucić zgorzienia.

Wypadkiem socjalnej wagi były za regencji skandaliczne bankructwa państwowe, wynikłe z nieuczciwego przystosowania genialnych pomysłów Lawa. Giełda w tym czasie staje się drugą w państwie potęgą, a wyrosłe na jej fermencie niezdrowe stosunki: nagłe bogacenie się, nagłe ruiny, szacherki i gorączkowa gonitwa za pieniądzem — stręczycielem rozkoszy, zaczynają się coraz wypuklejszym reliefem odtłaczać w literaturze.

Na rok 1723 wypada uroczystość pełnoletności Ludwika XV. Filip składa godność regenta. Rozwiązłość łagodnieje, delikaci się, zyskuje polor i jedwabistą miękkość — bardziej może zmysłową, ale wykwinniejszą, a przytem uczuciową.

Życie uzewnętrznia się: towarzyskość nadaje stolicy charakter, jakiego nigdy przedtem nie miała. Teatry, kluby, domy gry, są miejscami zbornymi; idee, urodzone na poddaszach, wygłaszają się w salonach.

Jean Baptiste Rousseau (1671—1741) «najmniej liryczny z poetów najmniejszego lirycznego wieku» — jak go nazywa Sainte-Beuve, piętnując jednym zamachem pisarza i epokę. Ironją powołania za tytuł sławy i zasług podaje swoje «Ody religijne» i parafrazy psalmów — ma talent tylko w epigramach śliskich i często bezbożnych. «Petronjusz w mieście, a Dawid na dworze» — powiedział o tej dwoistości ktoś złośliwy. Między odami najlepszą ma być «Oda do ks. de Luc», odrobiona starannie, obwieszona złotem, jak apartament wyszły z pod ręki tapicera. «Jak straszny kapłan Apollina, niepokoiony duchem boga, który mąci mu zmysły, z obłąkanym wzrokiem, z włosiem rozczochranym, bezsilnym rykiem napętnia i wstrząsa świątynią. Tak w pierwszym natarciu świętego szału zaniepokojony mój duch drży przed zwycięskim atakiem genjuszu; truchleje, boryka się z zapalem, co go ogarnia, chciałby otrząsnąć z siebie demona jarzmo potężne...»

Między odami, przesadnymi, jak cała liryka tego zapóźnionego Pindarysty, może budzić nasz interes «Oda do króla Augusta saskiego»: w niej wyliczenie «błogosławieństw», jakie Polsce przyniosły jego rządy: «Trzody spokojnie szczypią trawy, rolnik szczęśliwy uprawia zagony, podróżny bezpiecznie przebywa lasy. Lud nie drży przed tyranem, co go uciska (tyran bliżej nieokreślony), słaby oddycha, dumny poniżony, siła obawia się prawa, kara czeka zbrodnię a nagroda cnotę». Poeta odczytywał raz Wolterowi swą «Ode do potomności». «Mój przyjacielu» — odezwał się Wolter szydęro — «ten list nie dojdzie nigdy miejsca przeznaczenia». Jeżeli co przeszło, to jedynie «Epigramy»: smutna ironja — zwać się oficjalnie poetą religijnym, a podobać się tylko jako epigramacista.

L'abbé de Chaulieu (1639—1720), zamłodu żołnierz, towarzyszył panu de Béthune do Polski i był z Sobieskim na Ukrainie.

Wzorem tysiąca innych, książdz z zupełnie świeckimi nawykami i świecką swobodą. Wolter określił go tak w epigramie: «Błyszczący abbé Chaulieu, co śpiewał, wstając od stołu, i pieścił Pana Boga poufale, ale z wdziękiem». Kochliwy i pełen zalotności, w 74 roku życia żywo interesuje epokę swem zakochaniem się w p. de Launoy. «Poznałam» — powiada ta — «że niema większego szczęścia, niż być kochaną od kogoś, co już przestał liczyć na siebie i od nas niczego się nie domaga».

Louis Racine (1692—1763), autor poematu «La Religion», zajmuje dziś miejsce w historii literatury jedynie jako biograf ojca. Lagrange-Chancel (1677—1758), wychowany w pałacu księżnej Conti, bawi nas dziś opowiadaniem, jak od pierwszej młodości widziano w nim cudowne dziecko: wprowadzono go do ks. Conti, gdzie ks. de Vendôme zadał mu do wypełnienia sonet, wypisawszy końcówki (co nazywało się — remplir les bouts rimés). Ciekawe końcówki: «Buste, glaçons, moissons, robuste — śliczna istotnie zabawka, to wyzyskiwanie fantazji dziecka, które stara się dobrać treść dla wyrazów: buste i moissons. Ze wszystkich jego tragedj jedynie «Ino et Mécerte» miała powodzenie.

Prosper Jolyot de Crébillon, zwany «le terrible» (1674—1762), dzieckiem nie miał w sobie nic ponurego. Rejestra szkolne z Dijon — gdzie pobierał nauki u jezuitów — notują pod jego nazwiskiem: «chłopiec zdolny, ale wielki łobuz». Karjerę literacką zaczyna «Atreuszem» (1707), przyjętym życzliwie. Z powodu



«Elektry», granej w 1709 r., Wolter miał wytoczyć autorowi polemikę, ganiąc w sztuce pomysł podwójnej intrygi miłosnej — co nie przeszkadzało, że sam ośmieszył własnego «Edypa» miłością Filokteta do starej Jokasty.

«Rhadamiste» (1711) postawił go na szczycie sławy, między Corneillem a Racinem, jak ocenili pochlebcy. Sam on tłumaczył wybór krwawego dramatu, powtarzając: Corneille wziął niebo, Racine ziemię — nie pozostawało nic, nie prócz piekła. W «Radamisie i Zenobji» bohater to istna «bête humaine», zbrodniarz nalogowy — postać — tak jak ją autor przedstawia — w całym znaczeniu patologiczna. Radamist jest poprostu fanfaronem zbrodni, a maluje się w nielada czarnych barwach: «Zdrajca przeciw naturze i przeciw miłości, tyran, krzywoprzysięzca, niewdzięcznik, ojcobójca», — z tysiącem innych epitetów i określeń. Uderza w tym samoportrecie podobieństwo do figur Byrona. Tyrada Radamista, to — rzekłbyś — spowiedź Giaura, a byłoby rzeczą użyteczną wy badać i wyświecić, czy Crébillon nie był Byronowi modelem. W każdym razie okazuje się, że typ romantycznego zbrojcy istniał na sto lat przed romantyzmem. Nie był też nowością dla słuchaczy teatru Crébillona: powieść o Radamisie i Zenobji jest echem Calprenède'owych i Gomberville'owych romansów, będących — jak wiadomo — ulubioną jego lekturą, a da się odnieść jeszcze dalej, do romansów aleksandryjskich — np. o Théagenesie i Charikleji i do tragedji Seneki. Nowością i zasługą Crébillona w jego tragedji jest uposażenie bohaterów i bohaterki w prawdziwie ludzkie namiętności, wzdęte do najwyższej potęgi, ale przynajmniej realne. Po Radamisie Zenobja jest najbardziej skończoną jego kreacją; wśród innych biernych i sztywnych bohaterki rusza się, żyje, myśli, kocha, nienawidzi; sam Racine chętnie wzięły ją za swoją.

Spór starych i młodych. Pierwsze prądy rewolucyjne w literaturze objawiają się «sporem starych i młodych». Bunt przeciw starożytności, mający odtąd powtarzać się na kilka zawodów, miał wybuchnąć z chwilą, kiedy wielka literatura Corneille'a, Racine'a i Pascala przyszła do poznania swej wartości, kiedy filozofja Descartes'a, odrzuciwszy powagę, natchnęła człowieka dumą własnych badań i własnych odkryć. Wzgardzono prostotą starożytnych, uważając się za doskonalszych, gładszych i lepszym obdarzonych smakiem. A jak się zwykle dzieje w gorączce podnoszenia sztandarów nowych, przesadzono, popełniono niesprawiedliwość i tem sprowadzono reakcję.

Walka, gotująca się oddawna, wybuchła w 1687 r. Karol Perrault, autor «Powiastek czarodziejskich»: «Contes de ma mère l'Oye», z okazji wyzdrowienia króla wygłosił w Akademji mowę zatytułowaną «Wiek Ludwika W.», gdzie potępił i poniżył starożytność na korzyść epoki nowej. Boileau wyszedł oburzony, wołając, że podobna lektura jest hańbą Akademji. Wycieczka to była niewczesna co do formy i użytych argumentów, ale zasadniczo dzielna i znacząca; «młodym» chodziło o emancypację ducha nowożytnego.

Fontenelle poparł Perraulta «Rozprawą o Eklodze» i «Dygresją o starych i młodych», stawiając kwestję zręczniej i przyzwoiciej, i twierdząc, że bezwzględny podziw i nieustannym naśladowaniem starożytnych wzorów negowałoby się i zabijało postęp.

Na «Parallèle des Anciens et des Modernes» Perraulta (1688) Boileau odpowiedział «Refleksją krytyczną» i w końcu przyznał, że wiek Ludwika wart jest wieku Augusta, a pod niejednym względem nawet go przewyższa. Ale kwestja,



Bernard de Fontenelle.  
(Portret w Muzeum w Wersalu).

z natury swej zawsze otwarta, podniosła się na nowo w 1714 r., kiedy La Motte ogłosił swoje wierszowane streszczenie «Iljady», poprzedzając je lekceważącym wstępem o Homerze, na który uderzyła uczona pani Dacier, autorka innego przekładu «Iljady», wydanego w 1711 r.

Opinia publiczna stała po stronie «młodych»: salon pani de Lambert był cytadelą, gdzie układano ataki i skąd szły «młodym» moralne posiłki.

Antoni Houdart de La Motte (1672—1731), wódz «młodych», pierwszy raz próbował szczęścia na scenie w 1693 r. komedją «Oryginały». Zmartwiony niepowodzeniem, wstąpił do zakonu trapiistów — po dwu miesiącach odprawiony. Po powrocie do Paryża pracuje dalej dla teatru: pisze opery, komedje, tragedje. Nie czyta się ich dziś — ale z największą ciekawością przegląda się jego przedmowy do «Machabeuszów», «Edypa», «Bru-

tusa», «Inez de Castro» — znajduje się bowiem w nich całą nowożytną teorię dramatyczną. Podkopują regułę trzech jedności, zaczepiają potrzebę monologów jako sprężyn nieprawdopodobnych, wreszcie zawierają to głębokie spostrzeżenie — godne Lessinga — o naturalności, jaką należy zachować w scenizowaniu sztuki, tak, aby widz poglądał ustawicznie na akcję, a nie widział roboty.

Trwalszy wpływ i trwalsze imię zostawił inny z «młodych», najbardziej wymuskany ale i najbystrzejszy ze wszystkich «beaux esprits» XVIII w., niezrównany typ francuskiego dyletanta: Bernard le Bouvier de Fontenelle (1657—1757). Całe stulecie ogarniający życiem, a trzy pokolenia niestrudzoną działalnością, Fontenelle pierwszej epoki — to autor oper, pastorel, komedji i wygwizdanych tragedji; potem Fontenelle — sprzymierzeniec «młodych» z pokolenia 1715 r., wreszcie Fontenelle — autor «Pochwał akademickich» — bezpośredni poprzednik encyklopedystów. Trzy fazy życia i trzy fazy rozwoju, układające się na podkładzie najrówniejszego w świecie, najmniej zmiennego temperamentu. Fontenelle — wąły od urodzenia i zmuszony strzec się bodaj najlżejszych wzruszeń, wyrobił sobie niczem niesklócony statek i prawie egoistyczną beznamiętność. Życie utrzymał nad podziw długo, ale kosztem wyrzeczenia się wszystkich ziemskich uczuć miłości, zapału, uciechy, współczucia, rozpaczki, nienawiści. Przesiąkły racjonalizmem Descartes'a, którego tak samo wniósł do salonów, jak Wolter Newtona, przejmuje od niego jakąś przerażającą trzeźwość; wypruwa z siebie aż do ostatniej żyłki wszelką wrażliwość na dzieła sztuki, zdobywa łatwość





Alain René Lesage.

tworzenia na zawołanie bez uczucia i bez artystycznego zmysłu. Pierwszy zatem Fontenelle, siostrzeniec Corneille'a i dlatego nieprzyjaciel Racine'a i Boileau'a, to słodki, miły, wonny, zleniwiały pasterz z Astrei. W 1683 wyszły «Dialogi nieboszczyków» — pierwsza książka Fontenelle'a, mająca pretensje powagi w formie naśladowanej z Lukjana, którego autor w przedmowie tytułuje: «Illustre Mort». Przedmiot rozłożony na 3 części: 1. Starożytni gwarzą ze starożytnymi: Fryne z Aleksandrem o tem, które charaktery zyskują więcej rozgłosu. 2. Starożytni z nowożytnymi: Safona z Laurą o tem, czy prawda, że mężczyźni napierają, a kobiety się bronią. 3. Nowożytni z nowożytnymi: Elżbieta angielska z ks. d'Alençon: o trwałości uciech. W «Rozmowie o wielości światów» (1686) Fontenelle «petit-maitre» przedzierzga się w uczonego, w propagatora wiedzy i postępu.

Forma i styl, w jakich się obraca, temat astronomiczny dzieła głębszego i donioślejszego, niżby z oprawy sądzić można, są grzechem właściwym całej nowej szkole. Autor, obok nauczania kobiecej brygady, miał jeszcze na względzie przemycenie kilku heretyckich twierdzeń. Takiej broni będą odtąd używać wszyscy «esprits forts», rzucający się na tradycję. Ta zręczna i zabójcza taktyka wygląda równie z dwu dziełek, zwróconych niby ku przesądom starożytności, a naprawdę ku chrystjanizmowi. «Źródła baśni», to zaprzeczenie podań o mitycznym początku narodów; «Historja wyroczeni» (1687) — przeróbka z holenderskiego — to wyraz obrzydzenia i nienawiści, jakie autor «Rozprawy o starych i młodych» chował dla maruderów postępu. «Pochwały» — rodzaj do dziś dnia istniejący, wymagający niezmiernej precyzji konturów i frazesu są — zdaniem krytyków — arcydziełem dotąd nieprześcignionem.

Alain René Lesage (1668—1747) — wiekiem, wychowaniem, sympatjami należy do pokolenia minionego wieku; nie lubi «młodych», a La Motte, Fontenelle, Wolter — zwłaszcza Marivaux — działają mu na nerwy, jak Moljerowi «wykwintnisie». Należy doń językiem i stylem niezwykle czystym i równym, licznym do wzorów prozy francuskiej — potem formą literacką: owem starem nawyknięciem zagarniania obcych tematów i pomysłów do swego młyna, wreszcie dążnością, głównie cechującą XVII w., uogólniania zjawisk, spostrzeżeń i sądów — tak, że usiłują zawsze objąć cały świat charakterów, stanów, sytuacji.

Do «młodych» znów należy sceptyczną, dobrotliwie uśmiechniętą wyrozumiałością dla słabostek, dla śmieszności, dla chwilowych upadków, które tak są ludzkie i od świata nieodzowne, potem śmiałą bezwzględnością, z jaką podnosi śmiech przeciw wszystkim stanom — zarówno możliwym, jak słabym. Pierwszemi próbami są: komedje i romanse. Literatura hiszpańska jest tam dla Lesage'a głównym źródłem pomysłów. W 1707 r. ukazuje się pierwsza komedja oryginalna: «Crispin, rival de son maitre» — wstaje w niej z niebywałą śmiałością świat nowy. W tym samym roku «Le diable boiteux» — aż do tytułu pochodzi z Guevary

«El diablo cojuelo». Zdaje się, jakoby Lesage posiadał wyobraźnię leniwą i nieplodną — więc bez skrupułu korzystającą z cudzych pomysłów (tutaj zagładanie do wnętrza domów przez dach zerwany). Zato zdolność obserwacji, kombinowania i generalizowania — nadzwyczajna.

Komedję «Turcaret» wprowadzono na scenę w 1709 r.; z nią prąd realistyczny, panujący w teatrze od Regnarda i Dancourta, wlewa się w komedję obyczajową pełnym upustem; na scenie zjawiają się — kobieta z półświatka, bankier-oszust, utrzymujący jej przepych swoim kosztem, kawaler żyjący z nich obojga. Lokaj Frontin powiada o tej dobranej trójce: «Podziwiam bieg ludzkiego życia».

Dwa pierwsze tomy «Gil Blasa» wyszły z początkiem 1715 r., — kilka miesięcy przed śmiercią Ludwika XIV i przed upadkiem starego régime'u. «Gil Blasa» zalicza się do hiszpańskiego rodzaju romansu «picaresco». Syn biednego masztalerza z Oviedo, wychowany u wuja kanonika, wyrusza w świat na jego mule i dostaje się między rabusiów, wychodzi z nimi na wyprawę i okrada podróżnego księdza; wędruje do Valladolid, gdzie służy u doktora Sangrado (krwiopijca). Przygody mnożą się i zmieniają, dostarczając widoku niezrównanych scen i szkiców obyczajowych. Pierwszą część fortuny Gil Blasa zakończyło stanowisko intendenta w książęcym domu, następnie służba u arcybiskupa Granady; powodzenie jest odtąd jedyną jego gwiazdą przewodnią, a umiejętność intrygi dworskiej — której nauczył się w Madrycie — prowadzi go na posadę sekretarza i ministra. Wreszcie osiada w swym zamku i żeni się z piękną Antonją, ale żyłka dworacka ciągnie go raz jeszcze do Madrytu i każe wyczekiwać w przedpokojach na przejście króla i łaskami brzemienne spojrzenie. Postać Gil Blasa należy do tych kreacji literackich, które, przedstawiając świetne typy ludzkości, pozostaną — jakby rzeczywiste osobistości historyczne — świadectwami swej epoki.

L'abbé Prévost (1697—1763), niedoszły ksiądz, potem żołnierz — wkońcu zrozpaczony burzą życia zakonnik. «Nieszczęsny koniec związków zbyt czułych doprowadził mnie do grobu, bo takie imię daję czcigodnemu zakonowi, w którym pragnę się pogrzebać. Szukałem pociechy w nauce; książki moje były mi wiernymi przyjaciółmi, coż — kiedy były martwe, jak ja». Po raz pierwszy w literaturze jawi się taki niepokój, melancholja, pragnienie uciekającej mary



A. F. Prévost.

Według współczesnego miedziorytu. Zbiory Muzeum Narodowego w Warszawie.



szczęścia; po raz pierwszy — na długo przed Rousseau'em, Chateaubriandem i Goethem — człowiek potrzebuje ukazać tylko serce własne, aby stworzyć poemat. W 1728 r. dyrektor policji paryskiej otrzymał następujące podanie: «Przełożeni kongregacji Saint Maur proszą, aby kazano uwięzić mnicha, zbiegłego z klasztoru Saint Germain des Près». Ucieka do Anglii, potem do Amsterdamu, gdzie piórem zarabia na życie. W 1731 r. wydaje «Histoire du chevalier Des Grieux et de Manon Lescaut», jako ostatni tom ogromnego romansu w formie pamiętnika p. t.: «Mémoires et aventures d'un homme de qualité qui s'est retiré du monde». W 1732 wychodzi oryginalny romans: «Cléveland». Wreszcie powraca do Paryża; pracując dla księgarzy, tłumaczy olbrzymie powieści Richardsona, redaguje «Histoire des voyages». Ogromne to wydawnictwo zawiera opisy podróży na tle przyrodniczym, historycznym, obyczajowym, i staje się dla swojej i dla przyszłej epoki źródłem egzotyizmu, wchodzącego w modę dla uzasadnienia teorii prymitywności natury ludzkiej. Wewnętrzny żar autora wybija się nawierzchnią krwawą łuną. W «Clévelandzie» zdrajca Gelin powiada: «Przybywam dopełnić miary mych zbrodni; uwiodłem ci małżonkę, zamordowałem brata i przyjaciela, teraz tobie wydrę życie, albo sam z twej ręki zginę».

Okropności wojny domowej i religijnej w Anglii i Irlandji, sceny rozbójnictwa, podziemne pieczary, ukryte schody, korytarze, duchy i straszdyła — oto materia obu wielkich historycznych romansów: «Clévelanda» i «Dziekana z Killerine», w których Prévost wyprzedza na trzy ćwierci wieku maniery Waltera Scotta. W «Histoire du chevalier Des Grieux et de Manon Lescaut» on sam jest figurą centralną — on, że tak rzekę «dokumentem» na dowiedzenie niszczyielskiego wpływu fatalnej miłości, która go prze ku nieuchronnemu występki. Z drugiej strony Manon, jako typ francuskiej dziewczyny z gruntem serca dobrym i czułym, ale z nieobudzonem zupełnie poczuciem moralności — płochą, kapryśną, oddającą wszystko za rozrywkę, znającej w miłości tylko stronę zmysłową, oszukującą kochanka bez świadomości grzechu i bez wyrzutu — jest w swych zarysach tak prawdziwym, tak skończonym i doskonałym, że występuje na plan pierwszy jako nieśmiertelny prototyp Małgorzaty Gautier, gryzettek Murgera i Musseta.

Pierre Carlet de Chamblain de Marivaux (1688—1763). Bohaterowie Marivaux to wychowanki najwykwintniejszej epoki, jaką zna historia; istoty skomplikowane, jak zegarki, świadome swego stanu psychicznego w każdym momencie, stworzone dla sfery, w której obracają się, i poza nią niemożliwe. O życiu pisarza niewiele wiemy aż do chwili, kiedy wchodzi do salonów i występuje na widownię literacką, co dzieje się około 1715. W tej epoce jest to «bel esprit», szeregowiec partji «młodych» przeciw «starym». Rzadko o którym pisarzu wydano — tyle co o nim — sprzecznych sądów. Cała sprawa obraca się około wartości teorii literackiej, streszczonej owym pogardliwym przezwiskiem «marivaudage»; próbując ją rozstrzygnąć, potrzeba naprzód przedstawić autora, jak go dziś znamy, i określić jego stosunek do dzieła. Marivaux nie da się pojąć poza salonem: od 1720 r. bywał stałym gościem pani Lambert, pani Tencin, pani Du Dessand, pani Geoffrin. Salon p. Lambert, najbardziej wpływowy w pierwszej połowie XVIII w., najbardziej młody i rewolucyjny, miał wszystkie cechy udoskonalonego wymizdrzenia. Była to ta sama, co «Hotel de Rambouillet», szkoła wychowania światowego, szkoła odrębnych obyczajów, etyki, języka, szkoła najbardziej skończonego «modernizmu», ogarniającego nie tylko życie towarzyskie, ale politykę, filozofję, literaturę; każda

nową, buntowniczą, najbardziej radykalną ideję XVIII w. sankcjonuje kobieta; mimo tak ważne jednak historyczne posłannictwo, głównym jej królestwem pozostanie sfera serca, a w salonie, poza poważnymi maskami filozofów i filozofek musiały koniecznie manewrować zalotne, zaczepno-odporne spojrzenia i uśmiešky pięknych, pragnących gdzieś spulować Amora. — Rozprawiano o miłości teoretycznie, a pani Lambert podnosiła ją do rzędu umiejętności: «Skoro to uczucie tak jest potrzebne dla szczęścia ludzkiego, nie należy wypędzać go ze społeczeństwa, trzeba tylko umieć prowadzić je i ulepszać». Marivaux podjął tę rolę, ale nie byłby jej może tak skutecznie wykonał, gdyby jego temperament i charakter nie posiadały doskonałych warunków do odczucia delikatnej istoty tej miłości wypieszczonej w salonach.

W rozmowie przedstawiał się tak, jak w pismach: żywy, oryginalny, dowcipny, niezrównany w recytowaniu własnych utworów, ale nużący ustawicznym analizowaniem samego siebie, szukaniem zwrotów i wyrażen najsubtelniejszych i najpoprawniejszych. — W sercu ludzkim poczynił tyle odkryć, że wystarczały mu na szereg tematów i zagadnień. Głównym przedmiotem analizy jest kobieta. Hrabina lub markiza, młoda panna na wydaniu czy subretka, wszystkie mają mniej więcej jedno pojęcie o miłości, jako potędze złośliwej a nieumniknionej, bolesnej a ponętnej, niewdzięcznej a upragnionej. Ogarnia je ona nieświadomie a fatalnie. Miłość ta jednak nie jest poświęceniem, bo wychowanki zepsutego społeczeństwa, próżne i zalotne — co razem składa się na samolubstwo — potrzebują być kochane dla dogodzenia miłości własnej. Małżeństwo nie jest ich celem — raczej przykrą koniecznością. Figury męskie są jeno odmianą typu kobiecego; ta sama obawa nieznaną i tajemniczą potęgą, to samo przeczulenie, pieczołliwość, wymuskanie uczucia, ta sama namiętność ciągłego zadawania sobie męczarni nieufnością, zazdrością, wystawiania na próbę tak siebie, jak istoty kochanej. To, co za temi ogólnymi cechami jedna i druga pleć wnoszą na scenę, staje się przedmiotem różnorodnych sytuacji psychologicznych. W każdej komedji są one odmienne. «Igraszka miłości i przypadku» (1730) jest może jedyną, gdzie intryga niezwykle skombinowana pozwala interesowi wieszać się nie na samym tylko dialogu. Wchodzi tam problem nierówności stanów; — powtarza się w «Les Fausses Confidences» (1737), zbliżonych treścią do komedji Fredry «Przyjaciele». Zdaniem niektórych krytyków, Marivaux jest lepszym romansopisarzem niż dramaturgiem. Pozostały po nim 2 powieści: «Vie de Marianne» (1731—41) i «Paysan parvenu» (1735—6). Główna ich wartość leży nie w intrydze, ale w niezrównanej sztuce portretowania typów. W analizie psychologicznej zarzuca się zbyt refleksji, w której



Pierre Marivaux.

(Sztuch d'Ingouf le Jeune)



bezustannie toną — opisując swe dzieje — bohaterka i bohater. W obu romansach przedstawione dusze młode, wrażliwe, namiętne w zapasach z życiem. Zagadnienie przewodnie obu przedstawia się tak: Czy piękna dziewczyna z gruntem serca cnotliwym, z godnością płynącą z krwi szlacheckiej, rzucona między ludzi, oprze się pokusom, które na nią zastawia zepsute społeczeństwo, i czy ta cnota, wspierana wrodzonym sprytem, zdobędzie sobie szczęście?... Czy młody, krzepki i przystojny wieśniak ma prawo wyzyskać słabości świata, w który wstępuje jako proletariusz, i czy mu wolno z popłatnych sukcesów, jakie go spotkają od płci nadobnej, zbudować drabinę dla osiągnięcia stanowiska...

W historii literatury romanse Marivaux zajmują poważne miejsce, jako wzory dla Richardsona. Jak odrębny jest światek autora «Marjanny», tak odrębny jest język i styl jego figur — zwłaszcza w komedji. Wraca w nich maniera dawnych «précieux», tylko jeszcze bardziej wymizdrzona i napięta. «Marivaudage» polega na «systematycznym wydelikaceniu myśli i wyrazu, ustawicznej gonitwie niezwykłości i dowcipu»; Wolter określił tę subtelność Marivaux w następujący sposób: «Jest to człowiek, który waży jaja musze na wążkach z pajęczyny». — Scena przechodzi radykalną reformę: usunięty wiersz i pompatyczna tyrada, dialog toczy się żwawo, wysnuwa się sam ze siebie, monolog usunięty, jako nienaturalny; wszystko innowacje, zapisane odtąd w dobytku dramaturgji francuskiej.

Filip Néricault Destouches (1680—1754). Kiedy Marivaux wprowadził na scenę te źle zrozumiane i niedocenione reformy, stara komedja moralizatorska, prawem raz nabytego pędu, szła naprzód, wydając jeszcze liczne i cenne odmiany. Destouches znalazł nawet kilka tematów i typów, które się ostały. Dwie jego najlepsze komedje, to «Le Philosophe marié» autoportret i «Le Glorieux». Druga godna uwagi ze względu na motywy nowe, które ją łączą z kierunkami romansu mieszczańskiego i komedji «płacziwej». — Pokojówki i modniarki, wykrywające się margrabinami, w okresie regencji — okresie pokątnych miłostek, niewiary małżeńskiej i upadku wielkich fortun — nie były zjawiskiem niemożliwym. Tajemnica, otaczająca ich losy, walka z życiem, z jego pokusami i zasadzkami, triumf prawości, restytucja tytułów i majątków — wszystko to składało się na charakter melodramatycznej komedji nowego rodzaju, której La Chaussée miał niedługo nadać stempel klasyczny. Do dziś dnia z teatru Destouches'a pozostało kilka zdań. W «Filozofie żonatym» ubogi ojciec Arysta na szydercze zapytanie bogatego brata: «Któż cię uczynił tak biednym?» odpowiada: «Mój honor». — «L'Irrésolu» kończy się świetnym wierszem, godnym Moljera; bohater waha się w wyborze między dwiema kobietami, nareszcie po gruntownej rozwadze wybiera Julję; ale podpisawszy kontrakt, żałuje tego, co uczynił: «J'aurais mieux fait — je crois, d'épouser Célimène».

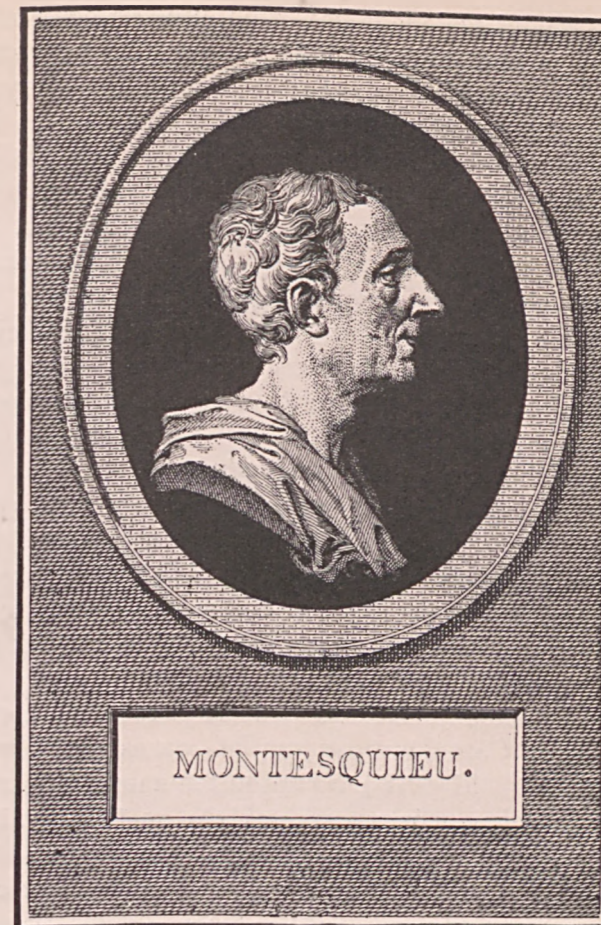
Alexis Piron (1689—1773), najjowialniejszy, najdowcipniejszy z literatów ówczesnych nie miał w zasługach swych ani jednego poważnego momentu, któryby pozwolił wybrać go na członka Akademji, za co mścił się epigramami aż do własnego nagrobka: «Tu leży Piron — nie był nikiem, bo nawet akademikiem». Jean-Baptiste Gresset (1709—1777), zakłuty żądłem sceptycznym, zostawił poemacik «Vert-Vert» z historją papużki chowanej u mniszek, zepsutej przebywaniem wśród marynarzy. Nivelle de La Chaussée (1692—1754) wprowadził na scenę komedję płacziwą, jako rodzaj nowy: «Fałszywa antypatja» ma w swym morale propagować świętość węzłów małżeńskich, osnuta na «Demokrycie» Regnarda; «Przesąd modny», poza stroną melodramatyczną, ma zasługi dramatu mieszczań-

skiego: uszlachetnienie kobiety francuskiej z epoki Ludwika XV, płytkiej, płóchej, zalotnej — przygotowanie gruntu dla socjalnych reform Roussa.

Próby teoryj i reform politycznych. Prądy rewolucyjne, miotające się zamasyście, głośno i radykalnie w literaturze, wobec takiej utrwalonej starością i siłą potęgi, jak monarchja absolutna, ośmielały się do projektu cząstkowych reform, do marzycielskich i utopijnych konstrukcyj nowego i błogiego ustroju państwowego. L'abbé de Saint Pierre (należy go odróżnić od późniejszego Bernarda de St. Pierre) usnuł «projekt wieczystego pokoju» (1713—17); żąda utworzenia senatu czy trybunału wojennego europejskiego, któryby załatwiał międzynarodowe spory pokojowo i bez apelacji. Pisma jego, ułożone w system, dają zupełny program rewolucji społecznej. W historii społeczeństwa XVIII w. dominującą barwą tej postaci jest filantropja. René Louis

d'Argenson był — można rzec — odwrotną stroną medalu Saint Simona. Tamten nienawidzi władzy despotycznej, ten owszem żąda jej utrwalenia. Une foi, un roi une loi — oto jego zasada. — Potrzeba było teraz człowieka, któryby plan reformy politycznej ugruntował na niezłomnych zasadach, któryby z logiczną pewnością wywnioskował i wskazał formę ustroju odpowiedniego i potrzebnego dla Francji, któryby był rachmistrzem, nie marzycielem, uczonym, nie politykiem, człowiekiem zasad, nie dyplomatą. Takim był Charles de Secondat baron de Montesquieu. Urodził się 1689 r. w zamku La Brède w pobliżu Bordeaux. Potomek wielkiego rodu, wyniósł z wychowania maniery wielkopańskie, które nadawały mu odrębną, prawie staroświecką cechę pośród demokratycznej rzeszy literatów XVIII w., a pamięć frankońskich przodków zdobywców była czynnikiem, który miał się odbić na «Duchu praw», w części traktującej teorję prawodawstwa feudalnego we Francji. Tradycje rodowe tkwiły na dnie argumentacji, każącej mu formę monarchiczną stawiać za ideał państwowego ustroju, a pochodzenie gaskońskie objawiło się w temperamencie pisarskim, żywym i ciętym.

Pierwszą książką, która nie zapowiadała późniejszych dzieł wysoce poważnych, są «Listy perskie» (1721), olśniewający wyraz temperamentu autorskiego. Dwaj Persowie, zamieszkawszy w Paryżu, przesyłają do kraju listy, składające się z wrażeń, sądów i uwag. W ustach dzieci innej kultury zmieniają się one na satyrę





z efektami szalonego komizmu, np: «Francuzi nie mówią prawie nigdy o swoich żonach, a to dlatego, że boją się mówić o nich wobec ludzi, którzy znają je o wiele lepiej»; — Usbek pisze do Derwisza w Taurydzie: «Co sądzisz o chrześcijanach, dostojny Derwiszu? Czy pójdą do nieba, mimo że nie posiadają meczetów?» Gdzie indziej ośmieszony stary monarcha: «Badałem jego charakter i znalazłem sprzeczności, których nie zdołam wytłumaczyć. Ma np. ministra 18 letniego, a kochankę 80 letnią; kocha swą religję a nie znosi tych, którzy twierdzą, że ją należy ściśle wykonywać». Jeszcze gdzie indziej: «Francuzki nie są tak piękne, jak kobiety perskie, ale są ładniejsze». «Istnieje tu wielkie przywiązanie do umiejętności, ale nie wiem, czy się jest bardzo uczonym. Istnieją we Francji trzy stany: kościół, szpada i toga; każdy z nich żywi dla drugiego najwyższą pogardę». — Dłuższa historia Troglodytów jest rodzajem żartobliwej utopji, w której autor próbuje wywnioskować, jak długo byłby szczęśliwy lud, rządzący się enotą, miłością bliźniego i umiłowaniem swobody.

Od czasu do czasu autor porzuca ton satyryczny dla poważnego traktatu; zastanawia się nad formami rządu w Europie, nad prawem międzynarodowym, cywilnym, karnym. Studja te wejdą później do «Ducha praw». O powadze przekonania świadczy zdanie takie: «Jakiegokolwiek byłyby prawa, trzeba ich zawsze słuchać, uważając je za sumienie publiczne, któremu sumienie jednostek powinno być poddane».

Następuje dłuższa podróż, poczem Montesquieu ogłasza z zacisza zamku La Brède: «*Considérations sur les causes de la grandeur des Romains et de leur décadence*» (1734). Pociągnął go ten zamknięty w czasie fenomen historyczny, jakim był rozwój państwa rzymskiego w trójstopniowym przebiegu, gdyż, badając go w całej skończoności i eksperymentując, jak na martwym ciele, mógł wydobywać pewne wnioski, mające wartość praw powszechnych. Dzieło to jest jednym z dokumentów do przyszłego «Ducha praw», uzasadniającym teorię historjoficzną Montesquieu'go. Kiedy u Bossueta działaniem i dźwignią dziejów jest Opatrzność, tutaj występuje prawo przyczynowości. Nie przypadek rządzi światem, nie szczęście przyniosło Rzymowi wielkość: istnieją przyczyny powszechne, moralne i fizyczne, które panują w każdym państwie, które je wnoszą, utrzymują, strącają. Wszystkie wypadki poddane są tym przyczynom.

Krytyka starsza i nowsza wytyka książce tej niejedną wadę: łatwowierność przyjmowania podań Liwjusza za źródła historyczne, niewybadanie stosunków ekonomicznych i socjalnych Rzymu, przeoczenie ważnej roli chrystjanizmu w epoce upadku, — niedostatki, wynikłe przeważnie ze stanu ówczesnych pojęć i wiadomości o Rzymie. Zato wszyscy przyznają i podziwiają mistrzostwo konstrukcji i rozległość widnokregów tego dzieła. Na wzrost państwa złożyły się: charakter narodowy Rzymian, mądrość stanu, miłość ojczyzny, karność, wytrwałość, odwaga oraz konstytucja, pozwalająca dyktatury w czasie groźnym.

Następuje analiza przyczyn upadku. Zasady, które były dały Rzymowi siłę, popsuly się własnym przerostem; ogrom podboju wykoleił punkt ciężkości państwa; gwałt, stosowany dawniej nazewnątrz, stał się czynnikiem państwowym wewnętrznym; bogactwa, przepych popsuly obyczaje, na podłości dusz wzniosła się tyranja, owa ostateczność, poprzedzająca upadek mocarstw.

Książka «*Esprit des Lois*» (1748) nie zna modelu. Jest to dzieło wyłącznie teoretyczne, roztrząsające prawodawstwo ze stanowiska nie prawnego, lecz historycz-

nego. Po ogólnym wstępie, określającym pojęcia prawa, autor bada różne rodzaje rządów, które streszcza w trzech formach zasadniczych: rząd republikański, monarchiczny, despotyczny. W każdym rozróżnia naturę i zasadę: naturę jako warunek istnienia, zasadę jako warunek działalności; prawa wynikające z natury rządu — są to prawa polityczne; prawa wynikające z jego zasad — są to prawa społeczne. Zepsucie rządu zaczyna się prawie zawsze od zepsucia zasad. Rozbiegając poszczególne rodzaje rządów, spostrzegamy: natura rządu republikańskiego polega w tem, że w nim cały lud jako ciało (demokracja) lub też pewna uprzywilejowana część ludu (arystokracja) dzierży najwyższą władzę. Zasadą jego jest cnota, które to pojęcie, krytykowane od współczesnych jako niejasne, autor tłumaczy jako miłość ojczyzny, przywiązanie do praw, miłość równości. Zasada rzeczypospolitej psuje się nietylko, kiedy w niej ginie duch równości, ale także, kiedy ta równość staje się skrajna, bo wtedy większość ujarzmi mniejszość, państwo ginie w narodzie. Rzeczpospolita demokratyczna nie zdaje się Montesquieu'mu stosowną dla cywilizacji nowożytnej; nie wierzył mianowicie i nie bez racji w możebność utrzymania jej w krajach rozległych, niejednolitych. Natura rządu monarchicznego polega na tem, że dzierży go jednostka, ale z zastrzeżeniem praw stałych i utrwalonych; zasadą jego jest honor. Monarchja nie może się ostać bez władz pośredniczących, które regulują wolę chwilową i kapryśną jednostki; władzę tę składają szlachta i duchowieństwo, a obok nich osobne ciało urzędnicze, przechowujące depozyt ustaw. Warunkiem istnienia monarchji jest umiarkowanie, a skoro z tej strony popsuje się, wpada w jedną z dwu ostateczności: w demokrację lub despotyzm. Natura rządu despotycznego mieści się w panowaniu bez praw ni reguł na mocy woli i kaprysu wszechwładnej jednostki. Zasadą jego jest strach, a trwanie kończy się zawsze gwałtownym przewrotem.

Chcąc uczynić książkę obiektywną, autor nie objawia nigdzie wyraźnie osobistych sympatyj; z pomiędzy wierszy jednak da się wyczytać, że ideałem rządu dla Francji wydaje mu się monarchja umiarkowana i konstytucyjna. Najdonioślejszą częścią dzieła jest księga XI, której tytuł brzmi: «Prawa stanowiące wolność polityczną w stosunku do konstytucji». Wolność polityczna jest możebna w rządach umiarkowanych i to jedynie, kiedy z nich wyłączony jest nadużycie władzy. Do tego potrzeba rozdziału władz: prawodawczej, sądowniczej i wykonawczej.

Ta teoria, głośna i sławna, rozwinięta w długim wywodzie, jest niczem innym, jak rozbiorem konstytucji angielskiej, skreślonym zresztą według Locke'a, ale dla Francji, dla Europy była istną rewelacją, a księga XI «Ducha praw» stała się katechizmem dla przyszłych prawodawców, tak, jak wskazanie niebezpieczeństwa, grożącego ze skupienia owych trzech władz w jednych rękach, było jakby przepowiednią błędów Konwentu.

Franciszek Marja Arouet z przezwiskiem *Voltaire* urodził się w Paryżu 1694 r. Duch niespokojny naraża się regentom; osadzony w Bastylji raz i drugi, wyjeżdża do Anglji; rozpatrzył się w nieznanym kierunku literatury u Szekspira Wycherley'a, Richardsona; umiejętności przyrodniczej u Newtona, filozofji u Bacona, Locke'a, deistów. — Po powrocie osiada w Cirey, w Lotaryngji, jako rezydent pani du Châtelet, 1744—1750 w Paryżu, dopuszczony na dwór członek Akademji od 1746 r. W 1750 jest gościem i doradcą literackim Fryderyka II. Zmienia często miejsce pobytu, osiada w Ferney pod Genewą, jako bogaty pan udzielny,





Voltaire.

wzniosłej sztuki, że powtarza komunały o wyższości Francuzów nad Grekami, którzy w jego pojęciu są barbarzyńcami, równie jak Szekspir, ów «pijany dziki». Jest stronnikiem trzech jedności i we wstępie do «Edypa» prowadzi o to kampanję z La Mottem; Corneille'a stawia niżej od Racine'a, ale i Racine go nie zadowala, gdyż brak mu bogatej akcji i wystawności; toż mniema, że, włożywszy w stary jakiś temat grandezę Corneille'a, namiętność i rzewność Racine'a i melodramatyczną, pełną wstrząsających afektów, intrygę Crébillona, podniesie teatr francuski do szczytu doskonałości. Zdawałoby się, że bodaj tendencją odbiega od klasyków, gdyż występuje jako szermierz wolności. Ale i to złudzenie. W «Edypie», «Brutusie», «Śmierci Cezara» słyhać ze sceny tyrady antykrólewskie, hasła politycznej wolności, ale w głębi czuć wstręt do pospółstwa, do demokracji; w «Zairze», w «Sierocie chińskim», w «Alzyrze» światły despotyzm podniesiony wprost do ideału.

Żadna tragedia nie była napisana z popędu artystycznego, ani nie była przełanianiem się w słowo wezbranego uczucia, prócz może jednej «Zairy».

«Edyp» (1719) to próba poprawienia Corneille'a, a przy tej okazji rzucenie się z zapłotka na chrześcijaństwo; tragedia chybiona w założeniu i ośmieszona intrygą miłosną starej Jokasty i młodego Filokteta, prawda, że dodaną gwoli aktorom. Obok tronu zaczepiony Kościół pod postacią greckich wróżbitów.

*obuffane serviteur Voltaire*  
*au chateau de Ferney.*  
 7 nov<sup>bre</sup> 1722

Autograf Woltera.

«patriarcha», prowadzi obszerną korespondencję i przyjmuje wizyty książąt i uczonych całej Europy. Triumfalny wjazd do Paryża 1778 r. wyprzedza o kilka miesięcy śmierć wielkiego pisarza. Za rewolucji prochy jego przeniesiono do Panteonu.

Wolter, krytyk, estetyk, poeta, posiada umysł nie twórczy, ale przetwórczy; estetyka jego była zawsze przystosowaniem wprzód wyrozumowanych i sformułowanych teorii krytycznych, w których przekorny klasyk spiera się z huntuńskim człowiekiem nowożytnym i popelnia długi szereg źle usprawiedliwionych niekonsekwencji. I tak w głośnym sporze «młodych ze starymi» broni Homera przeciw La Motte'owi, ale stawia go niżej od Ariosta i Tassa; broni poezji przeciw Montesquieu'emu, który na punkcie fantazji poetyckiej jest racjonalistą, ale sam nie wykracza poza reguły boileau'wskie; ma tak mało poczucia

«Kapłani nie są, czem ich głupim ogłasza. — Całą ich wiedzę łatwowierność nasza». Podobne słowa ze sceny słyszano po raz pierwszy. Ciekawy jednak szczegół i nie podniesiony, że przed Wolterem z tą samą tendencją i tak samo wyrażoną odzywał się we Włoszech pisarz Gravina w tragedji «Palamedes».

Tragedja «Brutus» (1730), gdzie dla stworzenia intrygi wszystkie losy rzeczypospolitej, sprowadzone do miłosnych płomieni Tytusa i Tulji, spoczywają w rękę podwika, programem republikańskim staje się znowu dzięki tyradom, które swym tonem zapowiadają już rewolucję.

«Zaira» (1732) jest najlepszą z tragedji Woltera. Po raz pierwszy i ostatni w dziele wiecznego szyderycy znalazło się tyle szczerego uczucia i patetyczności. «Zaira» jest próbą ulepszenia tego, co na podobny temat zrobiono w Anglii, mianowicie w «Otellu» Szekspira. Brutalnemu murzynowi, który dla francuskiego smaku jest za potworny, Wolter daje białą skórę i uczy go manier salonowych. Miłość też, zdaniem jego, za mało czuła u Szekspira, dopiero w «Zairze» przybiera ton godny kochanków. Drugim środkiem wzmożenia interesu jest wprowadzenie tematu chrześcijańskiego, wreszcie trzecią nowością jest próba ukazania na scenie figur narodowych. Finał wychodzi patetycznie i wart porównania z Szekspirem.

«Mahomet» (1742) z junactwem jedynym w dziejach, dedykowany papieżowi, jest skarceniem fanatyzmu religijnego, kładącego nóż w rękę królobójców. Mahomet «Tartuffe» z mieczem w rękę — to zakon jezuitów. Seid — to Jacques Clément, Zopir — to Henryk III.

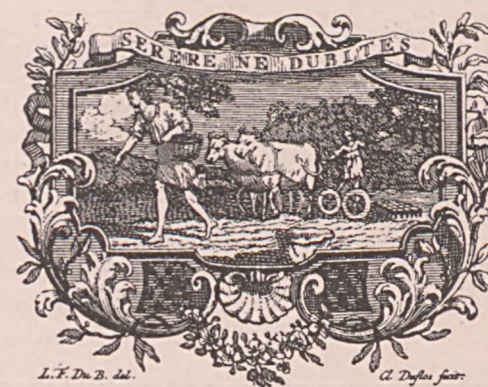
«Sierota chiński» jest apotezą religji, kultury i «liberalizmu» tatarskiego, rozumie się naprzekór chrześcijaństwu.

Epika. Wolter, nie znając wielkiej epopei średniowiecznej, spoczywającej jeszcze w manuskryptach, miał się za pierwszego poetę epicznego Francji. «Hen-

LE  
 TEMPLE  
 DU  
 GOÛT

PAR  
 M. DE VOLTAIRE.  
 EDITION VÉRITABLE,

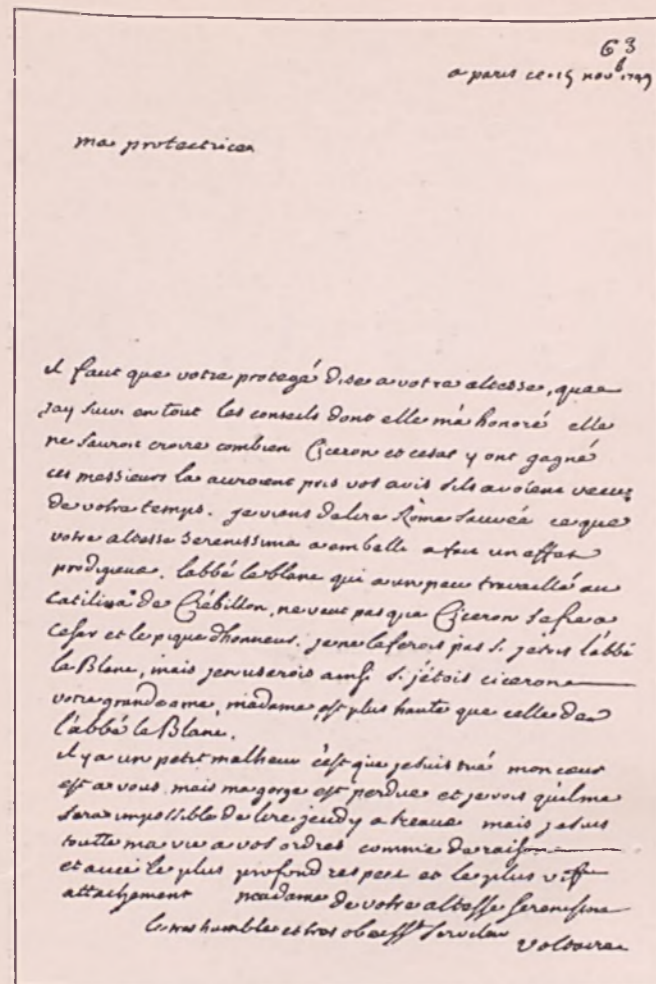
Donnée par l'Auteur.



A AMSTERDAM,  
 Chez JACQUES DESBORDES,  
 M. DCC. XXXIII

Karta tytułowa «Le Temple du Goût» Woltera.





List Woltera.

«Pucelle» (Dziewica Orleańska), dla sparodjowania Chapelaina; czyta ją pocichu, kto na nią głośno krzyczy.

Romans filozoficzny — rodzaj, który Wolter uczynił sławnym, uprawiając go nie z aparatem świadomej, wyrozumowanej sztuki i pedanterji, lecz w swobodnie toczącej się gawędzie, świetnie odbija jego twarz, zawsze ironicznie uśmiechniętą.

W «Zadigu» postawiony problemat przeznaczenia: mędrzec szuka szczęścia i znajduje je nie w wypełnianiu cnoty, ale w kapryśkach losu.

«Micromégas», gawęda naukowa, jest wyśmianiem antropomorficznych wyobrażeń człowieka o świecie nadziemskim i nadzmysłowym, a zarazem daje poważny traktat fizyki planetarnej.

«Candide», romans ze wszystkich najgłośniejszy, to antypod «Zadiga», potwierdzenie teorii pesymizmu przeciw zdaniu Leibniza, że «wszystko jest najlepsze na tym najlepszym ze światów».

«L'Ingénu», to błyskotliwa, w każdym epizodzie gryząca satyra, włożona w historję młodego, prostodusznego dziecka natury, Hurona.

«Histoire de Jenni», to apologja deizmu. Główną figurą jest tam Freind,

«rjada» powstała z przeświadczenia, że kraj, przewyższający już starożytnych tragedją, powinien zdobyć się na epopeję. Temat narodowy: dzieje związku Henryków przeciwko «Lidze», oblężenie Paryża, apoteoza Henryka IV, wolnomyślnego monarchy. Temat następczący ciągłe okazje sławienia wolności obywatelskiej, tolerancji, oświaty. Do najpiękniejszych lub najgłośniejszych ustępów należy pochwała kultury i ustaw angielskich. Dalej obraz historii francuskiej, który bohater rozciąga przed królową Elżbietą, prosząc o posiłki; noc św. Bartłomieja, groza wojny domowej, zjawienie się św. Ludwika dla przerwania bratobójczej walki i powietrzna podróż na ognistym wozie, jaką odbywa z Bourbonem, wykładając mu po newtonowsku kosmografję, dalej przegląd władców i bohaterów Francji od Karola Wielkiego do Ludwika XV.

Wolter zapragnął być po dwakroć epikiem i wydrukował

nawracający niedowiarków argumentami, które streszczają ostateczne wierzenia Woltera w materji metafizycznej.

Wolter historyk, socjolog, polityk. Historjografja Woltera wynikała z wiary w konieczność następstw, przerywaną a raczej kierowaną pojawianiem się genjuszów. Stąd upodobanie w wielkich figurach historycznych, jak Piotr Wielki, Karol XII, Katarzyna II, Fryderyk II. Spadkobierca wieku XVII, sam przedstawiający wykwint francuskiej kultury i wyskok francuskiego ducha, musiał z podziwem poglądać na króla-słońce; nie zadziwia też entuzjazm, bijący z kart «Wieku Ludwika XIV» (1751). Znajduje się w tej książce niewidziane dotąd rozszerzenie perspektywy historycznej; ogrom zjawisk narodowego życia, wciągniętych do historii; przegląd literatury, sztuki, handlu i przemysłu. Historia z anegdotycznych opowiadań o królach, bitwach, bohaterach, przechodząca w dzieje kultury — oto odmiana, której zaszczyt należy się Wolterowi.

Socjalne i polityczne jego przekonania wzdrągają się i strzegą najpilniej ingerencji czynników duchowych; to nadaje im niejednokrotnie cechę surowości, okrucieństwa i beznadziejnego pesymizmu. Uspołecznienie jest naturalną dążnością człowieka, a odbywa się w warunkach wzajemnego interesu. Dźwignią i głównym motorem porządku, który widzimy na ziemi, są wielkie namiętności: miłość własna, duma, zawzięć, chciwość, pragnienie uciechy, miłość kobiety i rodziny. One to skupiły ludzi, wywołały cywilizację. Prawa, niezbędne dla całości społeczeństw, zależą od interesu, opinji prawodawców, od rasy i klimatu: to, co w jednym kraju jest cnotą, w drugim uchodzi za zbrodnię. Wszystkie jednak ludy w jednym są zgodne: cnotą i występkiem, dobrem i złem moralnym jest to, co przynosi pożytek lub szkodę społeczeństwu. Etyka w przekonaniu Woltera jest kitem społecznym, władzą, która utrzymuje i przeszkadza rozkładowi; zdanie, że, obok różności praw u różnych narodów, pewne kardynalne zasady moralności są wszędzie jednakowe, jest jednym z punktów, na który kładzie szczególny nacisk w swej teorii, oddzielającej etykę od wiary. Przekonania polityczne tego posła rewolucji jaskrawo różniły się umiarkowaniem od skrajnych teoryj demokratycznych ludzi 89 roku. Reform spodziewa się od wspaniałomyślności rządu; zdawałoby się, że jest oddalony o cały wiek od straszego wybuchu, choć czuje go w powietrzu. «Wszystko, na co patrzę, jest nasieniem rewolucji, która przyjdzie nieuchronnie, ale której nie będę miał szczęścia być świadkiem. Młodzi ludzie są szczęśliwsi, obaczą jeszcze piękne rzeczy».

Ten zbliżający się przewrót jawił mu się w jasnej aureoli pokoju, który miał być błogosławionym owocem ruchu filozoficznego. «Do filozofji, czyniącej dziś takie postępy, należeć będzie złagodzenie obyczajów; nasz wiek naprawi zbrodnię wieków przeszłych». Wszystko, za co dziś jeszcze szanujemy wiek XVIII, mieści się w tem czcigodnym złudzeniu.



Voltaire.

Według miedziorytu M. de Launaya.  
Zbiory Muzeum Narod. w Warszawie.



Filozof. Należy zawsze mieć na uwadze znaczenie terminu «filozof» w XVIII wieku; wszystkie umiejętności, które jednym końcem stykały się z metafizyką, a więc: nauki przyrodnicze, matematyka, psychologja, fizjologja były przedmiotem badania solidarnej rodziny «filozofów, podejrzanej i nienawistnej wielkim konserwatywnym masom mieszczaństwa». Pojęcia Woltera czysto metafizyczne, stosunek jego do dogmatu Boga, Objawienia, istoty duszy, teorii poznania, uderzają niezdecydowaniem. Dzieło jego — jak się wyraża Faguet — to chaos myśli jasnych. Znany nienawiść Woltera do chrześcijańskiego dogmatu Objawienia, do Biblii i Kościoła; pociski najgęściej padają z «Listów angielskich», z «Examen important de mylord Bolingbroke», z «Essai sur les moeurs». Punktem wyjścia dowodzeń jest zawsze zaprzeczenie cudowności. Na miejsce chrystjanizmu stawia pierwotny, naturalny, instynktowny deizm. W kwestji poznania jest lockistą i przeciwstawia swój sensualizm teorii Kartezjusza o ideach wrodzonych.

Sądząc w Wolterze uczonego, matematyka, etnografa, naturalistę, musiałyby się często wystawiać na śmieszność zaszczytne ambicje. Matematyk zdradził się w listach grubą ignorancją; etnograf popełnił tysiąc zabawnych omyłek w «Essai sur les moeurs», a o przyrodniczych jego zdolnościach świadczy uprzedzenie do wspaniałych odkryć i hipotez Buffona, albo własna uwaga, że skamienieliń muszel w Alpach, to pozostałości po pielgrzymach.

Dla uzupełnienia obrazu wypadaloby przedstawić Woltera polemistę, mściwego i nieubłaganego w prześladowaniu takiego Beaumelle'a; Woltera salonowca, piszącego najpiękniejsze poetyckie listy i madrygały, najdowcipniejszą i najgrzeczniejszą postać wieku; Woltera w życiu domowym, istnego «zbogaconego» mieszczanina z czasów regencji; Woltera obserwatora, z którego spostrzeżeń możnaby ułożyć drugie, równie siekące «listy perskie». Korespondencja obejmuje do 20 tomów. Są to istne klejnoty literackie; występuje tam dusza autora w roli kochanka, poety, satyryka, filozofa, dworaka, przyjaciela.

Na kilkudziesięciu tomach nie kończy się działalność demonicznego pisarza. On trzyma rękę na pulsie epoki, bada i reguluje postęp jej gorączki, przeczuwając paroksyzmy, ale ich nie uprzedzając, w złośliwej ucieczce, że stary świat trupieje. Nigdy jeszcze za ludzkiej pamięci literatura nie stała pod czołem tak wszechwładnego autorytetu.

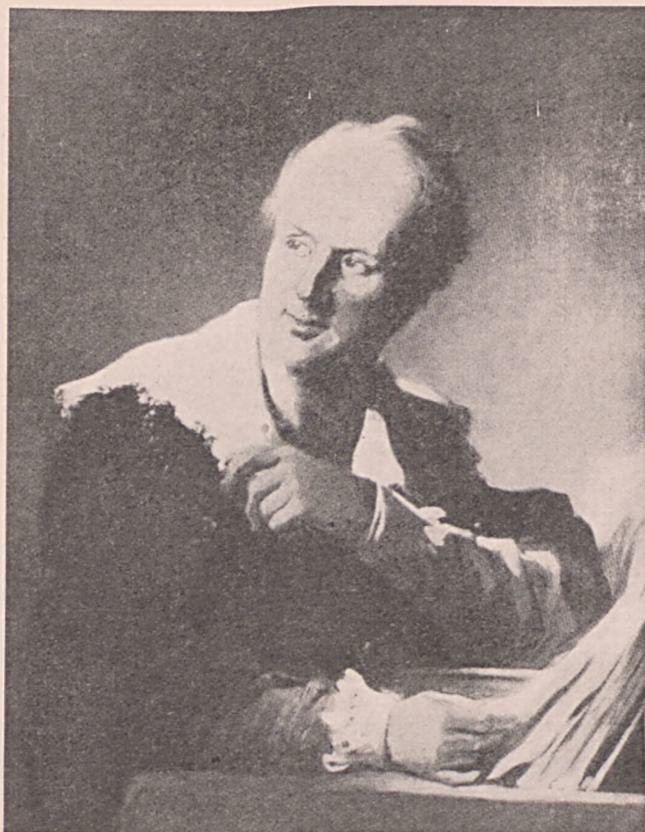
Marquis de Vauvenargues (1715—47). Między okrutnym racjonalizmem Woltera a religją serca, którą miał wygłosić Rousseau, podnosi się melancholijna postać młodzieńca. Entuzjasta czynu i sławy, a skrępowany niemocą, trawiony niepewnością odwiecznych tajemnic, a niezdolny już uciszyć się wiarą, szukający morału, a znajdujący w jego miejsce brzydki egoizm — postać piękna i dobra, bolesna a cierpliwa, zrozpaczona a cicha — z taką rezygnacją czekająca na rozwiązanie zagadki życia, którą jest śmierć. Natura sympatyczna Vauvenargues'a pociągała dziwnym czarem. W dziele: «Introduction à la connaissance de l'esprit humain» (1746) autor zakładał sobie rozpatrzyć wszystkie własności umysłu i wszystkie rodzaje wzruszeń, następnie ułożyć system ogólny wszystkich prawd zasadniczych, wskazać źródła głównych błędów i poprowadzić czytelnika ku pierwiastkom ludzkich wierzeń. Wielki cień smutku pada od tych skrzydeł darmo wyprężonych. Wspólnie z wyżej wymienionem dziełem wyszła część «Refleksyj i maksym» — reszta dopiero po śmierci autora. Vauvenargues odmiennie od całej plejady myślicieli współczesnych usuwał ze swej widowni

zagadnienia metafizyczne; ambicja jego nie przekraczała granic ziemskich. — Sądził, że istnieje w nas zmysł subtelny, objawiający nam dobro i piękno; siedziba jego w sercu: «Wielkie myśli idą z serca», «Uczucie góruje nad rozumem» — a nawet jest jego źródłem. Najszlachetniejszy owoc tej etyki — to wyniesienie czynu, jako piękności moralnej, przed którą milknie cierpienie, błędnie śmierć i omyłka przestaje być winą. — Jak pod wielu względami był on protestem przeciw duchowi epoki — tak jeszcze pod jednym: nienawidził płochości, szyderstwa i tego dowcipkującego tonu, który się począł u Fontenelle'a, a wychował u Woltera; śmiech salonowych mizdrzypiórków krzepł im na ustach od jego młodzieńczej surowości i powagi.

Chwilę, poprzedzającą burzę, wypełnia pokój akwizgrański i po nim kilka lat złudnego dobrobytu, w którym to czasie ujawnia się szereg prób ratowania skarbu przez oszczędność i rozszerzenie obowiązku podatków na klasy uprzywilejowane; ale próby te rozbijają się z jednej strony o egoizm i zachłanność dworu, z drugiej — o brak patriotyzmu i nieludzkość stanów uprzywilejowanych.

Wszczęte napowrót prześladowania protestantów i jansenistów wywołują ciągłe starcia. Walki duchowieństwa z parlamentem, a parlamentu z królem, skończyły się z jednej strony wypędzeniem jezuitów (1764), z drugiej — zniesieniem parlamentu, tego ostatniego bastjonu narodowej godności, i zastąpieniem go przez fikcyjny parlament Maupeou. Przyszła najsmutniejsza godzina upadku królewskości, a niebawem wśród chóru złorzeczeń śmierć króla (1779 r.). Ludwik XVI, naznaczony na ofiarę ekspiacyjną za winy nieswoje, chce dobrze, a czyni źle; każdy krok ciągnie go ku otchłani. Ekonomiści Turgot, Necker nie zdołają odwrócić katastrofy; z chwilą, kiedy zwołanie Stanów stało się niecofniętą koniecznością i kiedy w tych Stanach «le tiers état» zajął pierwsze miejsce przemocą, runął ostatecznie stary porządek, — świat uformował się na modłę ludzi nowych. Nowi to byli ludzie, bo półwiekową pracą przerobili — zda się — w umysłach swych wszystkie atomy, pełnili rozum w nowe kategorie myślenia. Jednym z najbardziej budujących zjawisk w historii jest, jak ci pracownicy tworzyli ścisłą braterską rodzinę, mającą jeden wspólny cel — jedno dla tego celu fanatyczne poświęcenie. Charakterem epoki 1748 r. jest, że teorie filozoficzne i co się z nimi łączy krążą ciągle w «ideach ogólnych»; chodzi tam o najczystsze zasady, wyluskane z wszelkiej przypadkowości: teoria daleko naprzód postępuje przed czynem. Wytworne były warsztaty i delikatne ręce, które dla głodnego ludu wykuwały broń mordereczą: salony, kluby, kawiarnie — ta jedyna w swoim rodzaju właściwość XVIII w. Salony ówczesne — to parlamenty, gdzie przemawia opinia. W epoce pięknych duszek, Fontenelle, La Motte, J. B. Rousseau schodzili się u margrabiego de la Faye, u prezydenta Hénaulta. Salon ks. de Conti w «Temple'u» był ogniskiem hulaków, epigramistów i piosenkarzy. — W poważnym «Entresolu» rozstrząsano kwestje polityczne. Salony «Palais-Royal» — siedziba nieustającej orgji — wślawiły się rozpustnemi «souters» księcia regenta, przeciw któremu protestował swą godnością staroświecki i surowy salon pani de Lambert. Ścisłej jeszcze z dziejami ruchu umysłowego epoki łączą się salony: pani de Tencin, pani Geoffrin, «mateczki» króla Stanisława. — Równocześnie z nią słynie pani du Delfand; jest to, przed George Sand, znakomity typ kobiety-slinksa. Z jej to domu — jak latorośl z pnia — wyrosła inna, zajmująca psychologów postać, którą Sainte Beuve stawia w szeregu męczennic miłości: Fedry, Salony,





Denis Diderot.  
(Według Fragonarda).

człowieka, a zasadą — postęp ludzkości, idee braterstwa, wolności, równości.

Diderot — «Encyklopedia». Po deizmie Woltera następuje materializm i wyrozumowany z jego dogmatów ateizm, równorzędnie zaś do zagadnień metafizycznych układają się i formują teorie etyczne i społeczne encyklopedystów. Wspólnym punktem wyjścia dla Woltera i dla materialistów było prawo grawitacji Newtona, spopularyzowane we Francji i pleniące się w umysłach następstwami dalekimi od intencji swego twórcy; stało się ono punktem centralnym nowego porządku myślenia. Według Woltera — materja, znajdującą się w ruchu wskutek prawa grawitacji, wskazuje na istotę niematerialną, arcy mistrza, «primum movens». Materialiści zrywają ten ostateczny słup oparcia, przypisując materji ruch odwieczny, w niej tkwiący, tylko raz utajony, raz wyzwolony. Wolter nie był tym, który objawił Francji Newtona; uczynił to Maupertuis — astronom, matematyk, podróżnik.

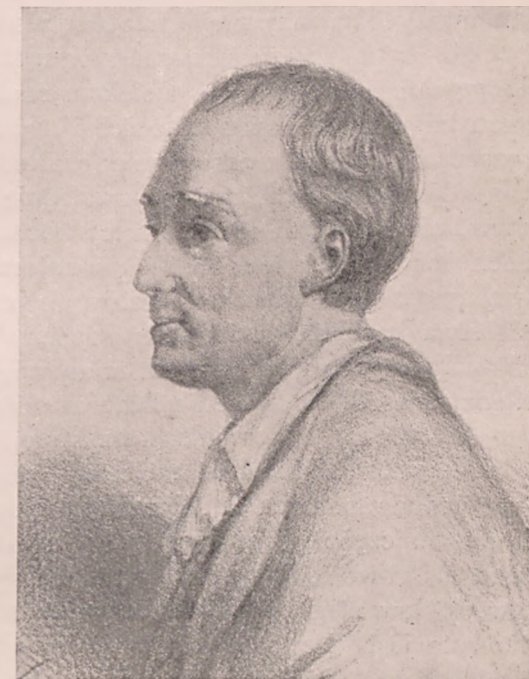
Denis Diderot (1713—1784). Jako człowiek — postać nieskończenie sympatyczna: mieszczanin z prowincji, w którym tkwi reszta wieśniaka, jowjalny, lubiący dobry stół i piwnicę, pracowity, litościwy i hojny. Moralność niewielka, przyzwoitość — żadna, skłonności rubaszne; dobre pierwsze popędy serca, uczciwość, szczerłość — ale brak taktu w stosunkach towarzyskich — oto Dionizy Diderot. Wszechstronność jego, oparta na prawdziwych, naukowych studjach, umożliwiona szczególnie giętkim i podatnym ustrojem umysłu, przeskakującego

Manon Lescaut — nieszczęśliwa panna de Lespinasse. U barona Holbacha schodzili się filozofowie. — Naśladując «bureaux d'esprit», jak nazywano owe ogniska literackie, bogatsze mieszczaństwo urządzało też salony, w których zastawiano na gości wszelkiego rodzaju przyręty. Kawiarnie, które weszły ogromnie w modę już z początkiem XVIII w., tudzież kabarety i piwnice, to także ogniska ruchu towarzyskiego. Kawiarnia zwłaszcza stała się forum publicznem.

Niektórzy ze szczególnym naciskiem wymieniają sektę — rzekomo mającą być najważniejszym fortem filozofji sprzyjęonej przeciw chrystjanizmowi — łożę wolnomularskie. Pierwszą łożę francuską założono w Dunkierce w 1721 r., drugą w Paryżu w 1725 r. Statut brzmiał, że celem jej — poprawa moralna i materialna

łatwo z romansu do algebry, z historii handlu do krytyki artystycznej. — Diderot filozof. Teorja jego jest urzeczywistnieniem syntezy, skupiającej w sobie wszystkie umiejętności, wyprowadzane z jednego wspólnego źródła, rozważane z jednej wspólnej zasady. Zasadą tą jest samożywotna i samodzielna natura, czyli materja niestworzona, odwiecznie ruchliwa, bez wytkniętego celu, sama przez się, prawem kombinacji układająca się w ciągle odmiany. — W naturze człowiek nie jest istotą wyjątkową; ustrój jego — zwierzęcy; myślenie — objawem fizjologicznym; poznanie odbywa się drogą sensualizmu, zatem jest funkcją względną. Ta względność rozszerza się w następstwie na etykę, socjologję. Skoro nie istnieje prawo odwieczne — ginie oderwane pojęcie dobra i zła; to jednak nie powinno przestraszać: natura przez się jest dobra i człowiek w niej dobry, tylko w kolei wieków zepsuty winą prawodawstwa, gwałcącego przynależną mu swobodę — najmoralniejszy będzie wówczas, gdy będzie najswobodniejszy. Z okresu, kiedy Diderot był deistą, pochodzą «Myśli filozoficzne» (1746) — owo piękne zdanie: «Elargissez Dieu».

Traktat «O wystarczaniu religji naturalnej», będący uzupełnieniem «Myśli», wypowiada bez ogródki, że religja objawiona niczego nas nie nauczyła w kwestji moralności. W «Liście o ślepych» (1749) widzimy wprowadzoną do teorji poznania zasadę względności, a co zatem idzie — zaprzeczenie absolutu. Źródła trzeba szukać u filozofów angielskich — u Berkeleya. Kształt, wielkość, położenie, odległość — nie są wrażeniami, nie są produktami bezpośredniego objawienia wzroku, ale wynikiem asocjacji i władzy konstrukcyjnej umysłu. W drugiej części «Listu» bardzo ważnym ustępem jest przecucie teorji samotwórczości, przystosowania i doboru. Materja, obdarzona ruchem odwiecznym, ułożyła się sama w serji prób kolejnych. Teorja ta wisiała zresztą w powietrzu, ale nigdzie nie była tak bliska przyszłej nauki ewolucjonistów, jak u Diderota. — Tu się zaczyna u niego okres ateizmu. Bacon, Leibniz, Maupertuis nasuwają mu teorję atomistyczną, wyłożoną w «Interprétation de la nature» (1754). Inne filozoficzne pisma, to «Rozmowa Diderota z d'Alembertem» i dalszy jej ciąg — «Sen d'Alemberta» (1769). Treścią «Snu» są konsekwencje nauki o «powszechnej wrażliwości», teorja przemiany materji, z tem genialnem przecuciem i określeniem przyszłego transformizmu: «Organy wywołują potrzeby i nawzajem wywiązują się z potrzeb». Ostatni wyraz etyki Diderota znajduje się w «Przyczynku do podróży Bougainville'a» (wyd. 1796, nap. 1772); rozmowy, jakie podróżnik prowadzi z dzikimi, przynoszą w rezultacie negację religji, wstydu, moralności. Nie zna ich człowiek w stanie dzikim; stąd



Denis Diderot.  
Według litografji ze zbiorów Muzeum Narodowego w Warszawie.



wniosek, że są przeciw naturze. W praktyce jednak Diderot nie pozwala dotykać odwiecznych podstaw dobra i zła. W miejsce nauki o pośmiertnej zapłacie radby postawić czystą miłość cnoty dla cnoty. Poczucie wewnętrzne, indywidualne winno wystarczyć za kodeks.

Dramaturg i romansopisarz. Umysł tak ścisły, tak nieubłaganie logiczny, tak odmierzający skutki i przyczyny — nie może posiadać wyobraźni twórczej w znaczeniu literackim. Posiada jednak znakomity dar odtwarzania — przymiot opowiadania niezrównany, pamięć rzeczy widzianych zdumiewająco dokładną, flaubertowskie wizje ruchów, gestów, tonów mowy i akcesorjów. W dramatach mnóstwo scen jakby przeznaczonych dla Greuze'a — żywe obrazy, gdyby je aparatem pochwycić można. Ale kompozycyjnej zdolności ani trochę; w komedji: «Est-il bon — est-il méchant» znajduje się aż 4 czy 5 intryg, które bohater trzyma jak na nitkach i kolejno w ruch wprawia. U Diderota jedna myśl ściga drugą, a kiedy zacznie rozprawiać — już wszystkich spędził z pola i sam został na widoku. — Ma w głowie mnóstwo teoryj i dorabia do nich teatralne sztuki, a gdy ich jeszcze nie ogarną — dorzuca wstęp i fikcyjne dialogi między sobą a bohaterami; tak w «Synu naturalnym». Reforma teatru wychodzi z naturalizmu. — Naprzód, jak La Motte, usuwa wiersz; pragnie nauczyć aktora gestów żywych i wyrazistych: w tym celu zasypuje go informacjami, czyni niemożliwem indywidualne pojmowanie roli. Oto przykład: «Dorval i Rozalja poglądają na siebie w milczeniu; Rozalja płacze gorzko, podaje mu rękę; Dorval bierze ją i przyciska do niej smętnie usta». Druga reforma tyczy moralu: «Zawsze żywiłem nadzieję, że kiedyś ze sceny będzie się rozstrząsać zagadnienia najwyższej doniosłości. — Co za potężny środek dla rządu w razie, kiedyby chodziło o zmianę jakiegoś prawa w kodeksie lub naprawienia jakiejś wady». — Oto mamy ojca przyszłej «pièce à thèse» XIX wieku.

Figury mieszczańskiego dramatu Diderota, z familji Richardsona i La Chaussée'go, są arcycenotliwe; ta wcielona cnota przez 5 aktów dostaje na scenie ekstazy drgawek szlachetności i trudno wytrwać w tak szczytnej atmosferze. Trzecią reformą jest zastąpienie charakterów stanami (conditions). Stanem jest rola «Ojca familji», który też występuje w dramacie pod tym pedantycznym tytułem, określającym człowieka, co kocha dzieci, pragnie ich dobra, a musi walczyć z ich porywami młodości. «Syn naturalny» określa równie stan, nie charakter; tezą autora jest zdanie, że człowiek jakiego bądź pochodzenia należy do społeczeństwa i wyłamywać się zeń nie powinien. Teorje Diderota, choć samemu nie objawiły szukanego arcycudziela, miały wielki wpływ na rozwój poklasycznego teatru. Między tragedję a komedję Diderot wstawia rodzaj średni, zwany dramatem.

Romans odpowiada korzystniej właściwościom natury Diderota, mistrza w opowiadaniu. Szalone zacięcie, potoczny pęd goniących się myśli, plastyczność prawie namacalna obrazów i postaci, styl nabrzmiały treścią, jędrny, utoczony, najczyściej francuski. Przyzwoitość ni moralna tendencja ich nie krasi, czem jaskrawo odbijają od wymuszonych widocznie dramatów; są to rubaszne gawędy krwistego i podchmielonego rabelisty. Najoryginalniejszym romansiem Diderota jest «Neveu de Rameau» (wyd. 1773).

Bohater, półksiądz, półlaik, przesiadujący po kawiarniach, włóczęga, raz obdarty, drugi raz strojny dandy, uwodziciel kobiet. Artysta, któryby marzył

o wykuciu twarzy nowożytnego satyrycyzmu, półmędrca, półbłazna, gentelmana i łotra, poety o szlachetnych instynktach i zużytego cygana o zasadach bezpiecznych, wyssanych z doświadczenia podlej doli, upadłego geniusza, w którym czasem święta przebłyśnie iskra, nie znalazłby lepszego wzoru nad tę postać. «Jacques le Fataliste» składa się z mnóstwa anegdot, krążących około dwóch głównych figur. W tym romansie przepiękny epizod: Mme de la Pommeray, dama, opuszczona przez kochanka, mści się, podsuwając mu na żonę kurtyzane. Miłość rehabilituje ją i zdobywa z jego strony przebaczenie i wzajemność. Schiller tłumaczył epizod Pani de Pommeray. Jest to powieść nie powieść, dialog nie dialog. Chciał Diderot stworzyć coś w rodzaju humorystycznego romansu Sterne'a, i znać, że kształcił się na jego stylu; końcowa anegdota nawet tłumaczona ze Sterne'a, co autor wyraźnie zaznacza. Całość obraca się około przysłowia: «Tak być musiało».

Estetyk, zajmuje ważne stanowisko w ruchu przeciwklasycznym, trwającym od początku wieku a formującym się u Diderota jako naturalizm. Toczy się walka przeciw klasycyzmowi — jak zauważył prof. Folkierski — nie we Francji jedynie, owszem, bardziej stanowczo w Anglii; Hutcheson traktuje piękno w związku z naszym odczuwaniem i łączy je ściśle z ideą dobra, Burke mieści je poza naszą świadomością, jako przedmiot obiektywny.

Niemniej po pierwociny sięgnąć trzeba do estetyków francuskich. Między nimi l'abbé Dubos (1670—1742), autor książki «Réflexions critiques sur la poésie et la peinture» (1719), pierwszy szkicuje świadomość estetyki, jako osobnego rodzaju literackiego i, określając cel sztuki, wymienia potrzebę ducha ludzkiego, wolną od względów użyteczności, uznaje zatem rozkosz estetyczną oderwaną, inaczej sztukę dla sztuki. Nie określa jednak środków, jakimi artysta cel ten zdobywa, nie odsłania zasad piękna i artystycznej rozkoszy. Brak ten pojmuję i stara się wypełnić Charles Batteux. W głównym jego dziele «Cours des Belles-Lettres», mieści się «Traité des beaux arts réduits à un seul principe» (1746), teoretycznie sprowadzający wszystkie sztuki piękne do jednej zasady. Wychodząc z Arystotelesa, zasadę tę opiera na naśladownictwie natury, jednak nie w bezpośrednim jej przenoszeniu do dzieła, tylko w wyborze stron przemawiających do wrodzonego człowiekowi zmysłu piękna. Obaj przypuszczają istnienie «szóstego zmysłu», t. zw. dobrego smaku, który jest przeznaczony do oceniania stron wzruszających w dziele sztuki. Zjawiska estetyczne mieszają się — jak u Hutchesona — z moralnymi i estetycznymi.

Diderot w wykształceniu nowożytnego smaku przedstawia zwrot szczęśliwy, choć gwałtownie przerzucający się w bezwzględny naturalizm. Ten «naturalizm»



Denis Diderot.



leży u niego w łączeniu piękna ze wzruszeniem, z uczuciem dobra, cnotliwości w ujawnianiu dodatnich, wrodzonych — a więc naturalnych — stron serca ludzkiego.

Teorię tę stosował w dramacie i romansie, później przeniósł ją na inne sztuki piękne i wygłosił w sławnych «Salonach», które pisane są stylem niezrównanym; tyle w nich żywości, tyle entuzjazmu, tyle ujmującego daru przekonywania. Ze stronnictwami swą kryć się nie chce; przed obrazami Greuze'a wykrzyka: «Ten Greuze to doprawdy mój malarz. Naprzód podoba mi się jego rodzaj; jest to malarstwo moralne. Jakto? Czy pędzel nie był dość długo poświęcony rozwiązłości i występki? Czyż nie powinniśmy się cieszyć, że wreszcie zaczyna rywalizować z poezją dramatyczną w pouczaniu nas, wzruszaniu, poprawianiu i nakłanianiu do cnoty?» Gdzie indziej z pewną umyślną rubasznoscią udaje, że nie obchodzi go strona techniczna obrazu i że sądzi go jedynie po wrażeniu. Tak przez lat z górą 20 patrząc na pokolenie artystów, mógł Diderot wychować na nowo dobry smak, który był we Francji zaginął po wielkiej epoce skrzywionej i zwyrodniałej.

Na szczycie myśli wprost przeciwnym — na mistycyzmie Plotyna — (jakby powtórzenie kontrastu między Wolterem a Rousseau'em) staje «filozof nieznan», niepojmowany za życia, a po śmierci jeno wtajemniczonym dostępny — Louis Claude de Saint Martin (1743—1803), urodzony w Amboise. Ciekawy wiedzy tajemnej, daje się wciągnąć w towarzystwa mesmerystów i masonów. Przez dłuższy czas przebywa w Lionie — starem ognisku mistyków. Po wydaniu książki «Des Erreurs et de la Verité» (1775) (Wolter nazwał ją «stkiem nonsensów»), studjuje w Strassburgu Jakóba Boehme (1788). W tym czasie usuwa się od masonów. Oni bowiem dążą ku materjalizmowi, on ku mistyce na gruncie chrześcijańskim. W rewolucji nie bierze udziału, szczęśliwie przebywa najgorętsze chwile. Nauka jego, echo Plotyna, Pseudoareopagity z jego hierarchiami, gnostyków z domieszką kabały, mieści się rozrzucona w dwudziestu tomach i broszurach; streścił ją — kładąc nacisk na estetykę — prof. Z. Czerny. St. Martin jest teurgiem. W przeciwieństwie do magji, posługującej się duchami nawet piekielnymi, teurgia rozwija pokorę, mając na zawołanie aniołów. Estetyka St. Martina wsiąka w ducha i dzieła romantyków: piękno mieści się nietylko w zjawiskach realnych, ale jest wartością absolutną, transcendentalną. Sztuka jest przedstawieniem świata myśli, zrealizowaniem wizyj niewidzialnego. Piękno istnieje jako idea i jako rzeczywistość w świecie duchów substancjalnych, tworzących hierarchję. Nazywa je «Siłami» (Vertus), «Zwierciadłami», «Licami Boskimi» i t. p. Świat materjalny jest odbiciem świata duchowego: jego piękno jest niższego rzędu. Przez sztukę człowiek zyskuje wizję piękności wyższych. To jest nowoplatonizm. Z kabały przybywa pomysł duchów pośrednich, zwanych «Sephirotami», mających być rzeczywiste. Niektórzy romantycy, jak Balzac, wprowadzali je do romansu jako istoty dotykalne (Serafita). Wyobrażają one boskość w różnych atrybutach, bez nich Bóg byłby niepojęty.

«Encyklopedia». Z nazwiskiem Diderota związane są dzieje najdonioślejszego w XVIII w. zjawiska literackiego, które było ogniskiem całej rzeszy rewolucjonistów duchowych i samo przez się współpracowników naznaczało piętnem wspólności idei i konspiratorskiej solidarności. Bodźcem do założenia wydawnictwa był angielski «Universal Dictionary of the Arts and Sciences» Chambersa.

Diderot z D'Alembertem zgromadzili cały zastęp współpracowników i zakreslili dzieło na potężne rozmiary. Każdy z autorów był odpowiedzialny za swe artykuły. Każdy tom wymieniał listę współpracowników. Diderot wydał «Prospekt», D'Alembert przygotował «Discours préliminaire» do I-go tomu, jasny, przejrzysty, treściwy, ściśle określający i nazwę, i treść, i podział ogromnego dzieła.

Pierwsze dwa tomy wyszły w 1751 i 1752, p. t. «Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des Sciences, des Arts et des Métiers par une Société des Gens de Lettres», dedykowany liberalnemu ministrowi D'Argensonowi. Dzieło, pisze D'Alembert w przedmowie, ma dwa cele: jako encyklopedia, ma wyłożyć, o ile to możebne, porządek i związek wiedzy ludzkiej; jako słownik rozumowany nauk sztuk i rzemiosł, ma do każdej umiejętności i sztuki, czy to wyzwolonej, czy mechanicznej, przytaczać główne fundamentalne zasady, jak również istotne szczególności, stanowiące ich formę i treść.

«Encyklopedia», w poczęciu dzieło naukowe, zaraz przy pierwszym starciu z władzami i z partją konserwatywną stała się organem stronnictw; zrazu przeznaczona dla małej garści ludzi, w r. 1757 miała już 4000 subskrybentów. Spotykamy kolejno wszystkie głośne nazwiska. Duchowieństwo, pojąwszy groźbę położenia, wypowiedziało encyklopedystom zaciętą wojnę. Dekret królewski zakazuje sprzedaży obu tomów; ponieważ jednak w dekreście nie było mowy o dalszych tomach, trzeci wyszedł w r. 1753 i tak kolejno do 7 tomu w r. 1757. To był moment przełomu; równocześnie wyszła osławiona książka Helvetiusa «De l'esprit». «Encyklopedia» nie była, jak nieraz powtarzano, ewangelją negacji. Ton jej ogólny brzmiał umiarkowanie, zato metoda bayle'owska przemyślenia ostrzejszych ustępów była stosowana na szeroką skalę. Dział techniczny, zagarniając ogromną część dzieła, odbierał jej charakter czysto wojowniczy. Z wartości swej naukowej «Encyklopedia» nie mogłaby rościć prawa do wiecznych podziwów, bo wiadomości «filozofów» były nader prymitywne. Siła jej jednak szła z rozpowszechniania pewnych idei, dotąd przystępnych tylko oświeconym.

D'Alembert (1717—1783), znakomity matematyk i fizyk, cieszący się wielką powagą, otoczony nimbem, rzucającym przez promieniowanie odbłaski na kró-



Karta tytułowa «Encyklopedji».



lewskie i cesarskie dwory. Dziś postać jego błędnie przy Diderocie, i tylko matematycy i fizycy znają jego zasługi w naukach ścisłych. Po napisaniu «*Système du monde*» i sławnego «*Discours préliminaire*» zostaje członkiem Akademii Francuskiej w 1754 r. Król Fryderyk wzywał go na prezydenturę Akademii Berlińskiej, Katarzyna chciała mu powierzyć wychowanie wielkiego księcia, lecz on od obydwóch zaszczytów uchylił się. D'Alembert w filozofii nie jest oryginalny ani stanowczy; w pojęciach estetycznych brak mu smaku i świeżego poglądu. Sceptyk z profesji lęka się zapuszczać w konsekwencje; za Montaignem czyni z wątpienia dogmat filozoficznej wiary. Filozofję oddziela od religji, a religję od Kościoła, w szczególności od chrystjanizmu; nie mija okazji dokuczania, rzucania obelgi lub szyderstwa duchowieństwu. Naprzód poświęca im całą książkę: «*Historja wytępienia jezuitów*» (1765), potem w listach do Woltera stroi ustawiczne żarty na ulubiony temat. W znanym zatargu z Rousseau'em, wywołanym z okazji artykułu «*Genève*», D'Alembert przeniósł się na stronę jego nieprzyjaciół i odtąd jest to stały temat żartów. Niekiedy jednak odzywa się w nim litość: «*Cierpi, jest nieszczęśliwy, trzeba mu to i owo przebaczyć*». Piękne słowo i rzadkie między encyklopedystami.

**Materjaliści i sensualiści.** Kilka dat chronologicznych bardzo korzystnie przedstawi ruch i postęp nauki materjalistów oraz wzajemny stosunek pisarzy.

La Mettrie wydał «*Historję naturalną duszy*» w r. 1745, t. j. kiedy Diderot stał jeszcze na stanowisku Shaftesburyego; w 1746 wychodzą «*Myśli filozoficzne*» Diderota, 1-y stopień ku materjalizmowi, oraz «*O źródłach poznania*» Condillaca, gdzie jeszcze odbija się nauka Locke'a o podwójnym źródle poznania: wrażeniach i refleksji; w r. 1747 «*Przechadzka*» Diderota sceptyka; w 1748 słynny «*Człowiek maszyna*» La Mettriego; w 1749 «*Listy o ślepych*» Diderota i «*Traktat o wrażeniach*» Condillaca; w 1751 czwarty tom «*Historji naturalnej*» Buffona, gdzie znajduje się hipoteza zasadniczej jedności w budowie organizmów; w 1758 «*O umyśle*» Helvetiusa; w 1770 «*System natury*» Holbacha. Historja materjalizmu i jego ewolucji należy do dzieł specjalnych, musimy przecież bodaj w pobieżnych szkicach dotknąć kolejno ich teoryj.

Julien Offroy de La Mettrie (1709—1751), syn kupca z Saint-Malo, zrazu poświęca się zawodowi duchownemu i kształci u jansenistów; następnie zwraca się z zapałem do medycyny i nauk przyrodniczych. Książka «*L'Homme machine*» już w tytule zaznacza chępliwie wynik zawartych w niej dowodzeń. Naprzód ośmiesza dawne teorie jedne po drugiej: zdanie Locke'a i swoje własne «*o materji myślącej*»; teorie monad Leibniza, które uduchowily materję, zamiast zmaterjalizować duszę; Descartes'a, przyjmującego «*dwie substancje*»; teologów twierdzących, że duszę poznaje się światłem wiary. Doświadczenie i obserwacja winny być przyjęte za jedyne źródła badania. Przechodzi następnie do ważności i roli języka, jego wpływu na powstawanie pojęć. Tu, nie licząc się z zasadniczą różnicą między człowiekiem a zwierzęciem, ze zdolnością abstrakcji, wyraża nadzieję ucłowieczenia małpy zapomocą nauki ludzkiej mowy. Powstawanie pojęć moralnych La Mettrie tłumaczy zasadą egoistyczną.

Docieramy wreszcie do owego słynnego paradoksu o człowieku automacie, który dlatego ma być doskonalszym od zwierzęcia, iż jest bardziej złożony. Tak wygląda to śmieszne rozwiązanie wielkiego problemu, nad którym niepotrzebnie

hukano z głośnem oburzeniem; stąpanie po pysze metafizycznej «*z większą pychą*». Styl nie pociąga wdziękiem, razi afektacją, pyszałkowatem i paradoksalnem układaniem bluźnierstw naprzekór przyzwoitości i prawidłom dobrego smaku. Cała generacja Woltera i Diderota zanadto była na rozstajnych drogach, któredy wędrowały wichury, aby w spokoju ducha stawiać wielkie gmachy, oderwane od gruntu życia i interesów chwili. Wyjątkiem byli Montesquieu i Buffon, którzy się odważyli uciec od gwaru, wyjątkiem też ks. Condillac, który jedyny z pomiędzy «*filozofów*» pozostawił dzieło, mające zająć miejsce w łańcuchu ewolucji systemów filozoficznych.

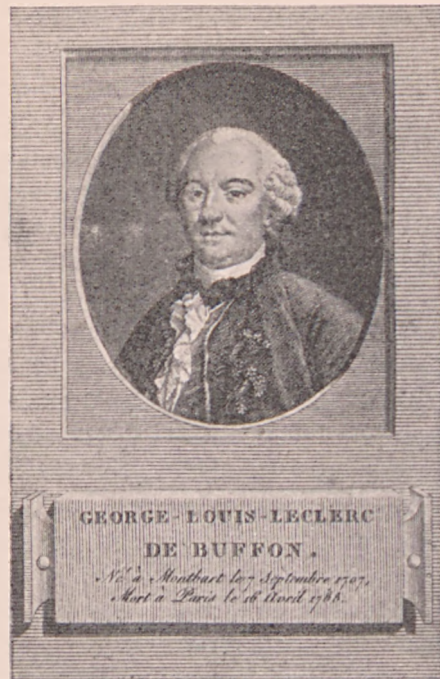
Etienne Bonnot de Condillac (1715—80) przechodzi przez życie cicho i pokornie, w dyskretnej i nieambitnej pracowitości, nie pragnąc rozgłosu, za którym nierozłącznie chodzą zawiści i opory. Do najważniejszych jego dzieł, które się wyżej wymieniło, przystępuje szereg podręczników naukowych, napisanych «*ad usum Delphini*», dla wnuka Ludwika XV. Condillac wypełnia podstawowy punkt programu encyklopedystów, przedstawiając filozoficzną teorię poznania. Książka «*O źródłach poznania*» (1746), choć zadaje stanowczy i ostateczny cios nauce Kartezjuszowej o ideach wrodzonych, nie śmie jeszcze zerwać z dualizmem. Teoria jego jest jasnym wykładem nauki Locke'a o podwójnym źródle poznania: wrażeniu i refleksji. W następnym dziele: «*Traktat o systemach*» (1749) występuje przeciw teoryjom abstrakcyjnym, przeciw metodom czysto metafizycznym Platona, Kartezjusza, Malebranche'a, Leibniza, i wynosi na ich miejsce obserwację i doświadczenie. Dopiero w trzecim dziele tej serii filozoficznej, mianowicie w «*Traktacie o wrażeniach*» (1754), Condillac, wyprzedziwszy Locke'a, sprowadza poznanie do jednego źródła: wrażenia są pierwszą czynnością duszy, one to, kombinując się i przekształcając, tworzą inne. Refleksja jest tylko łącznikiem, przez który idee ze zmysłów przechodzą do duszy. Wzrok, słuch, smak i powonienie dają człowiekowi świadomość własnego istnienia, zmysł dotyku — świadomość świata zewnętrznego. Od tamtych pochodzi czucie, które dopiero łącznie z tym zmienia się w wyobraźnię. Czucia i wyobraźnia składają się na myślenie i chcenie. Pierwszym objawem czucia jest spostrzeżenie, z którego rodzi się uwaga, pamięć i wyobraźnia. Pamięć z wyobraźnią służyły do porównywania wrażeń dawnych z nowymi, z czego wywiązuje się sąd. Zapomocą sądu wyrabia się o każdym przedmiocie określone pojęcie. Wszystkie duchowe funkcje są rezultatem całego szeregu przemian, których pierwszym członem było wrażenie zmysłowe; myślenie i chcenie są stopniowo rosnącym i przekształcającym się wrażeniem.

Do galerji encyklopedystów należą jeszcze Holbach i Helvetius. Książki ich i broszury z powodu swej paradoksalności miały chwilowe powodzenie; ważniejsza analiza wykrywa, że nie zawierają nic nowego ani w dziale teorii poznania, ani w kwestji etyki.

Do ogromnej twórczości przybywa teraz dzieło najenergiczniej podjęte, najgruntowniej uzasadnione, tak piękne w swej etycznej powadze, że wobec niego błędna systemy wszystkich współczesnych filozofów, poprawiających świat. «*Historja naturalna*» Buffona — to jakby klejnot królewski, wyniesiony z kataklizmu.

Georges Louis Leclerc, comte de Buffon (1707—88), urodzony w Montbard w Burgundji, otrzymawszy staranne wychowanie, podróżował wiele po Francji, Anglii, Włoszech. Zrazu poświęcał się studjom fizycznym, matematycznym, agronomicznym i został członkiem Akademii w r. 1753; ustąpiły one





Georges de Buffon.

Według medziorytu C. S. Gauchera. Zbiory Muzeum Narodowego w Warszawie.

studjom przyrodniczym od chwili, gdy został mianowany intendentem ogrodów królewskich 1739 r. W 1749 r. wydał pierwsze trzy tomy «Historji naturalnej» wspólnie z Daubentonem, który pozostał współpracownikiem Buffona do 1757 r. (do 15 tomu) i redagował część anatomiczną, gdy tymczasem mistrz, z niecierpliwym umysłem i oczyma dalekowidza i artysty, wykreślał plan, stawiał hipotezy, malował historję zwierząt i ich obyczaje. 9 następnych tomów (1770—83) zawiera historję naturalną ptaków. Ostatnie 5 tomów niedokończonego dzieła, historję minerałów, Buffon układał sam jeden (1783—88), a jest to jego najulubieńsza dziedzina, gdyż łączy się z geologją i służy mu do wywołania owych śmiałych naukowych wizyj, które zowią się: «Teorja ziemi» i «Epoki natury». Jako człowiek, Buffon nie jest podobny do żadnego z dzieci wieku; stoi poza światem, który tam wre i hałasuje; cała praca duchowa, u innych odbywająca się publicznie, w nim dochodzi rezultatów spokojnie i cicho, bez wstrząśnień, niemniej jednak ra-

dykalna, niemniej dążąca do przedstawienia sobie wszystkich problemów i ustalenia wierzeń.

«Duchowe jego życie» — powiada Faguet — «liczy się od momentu, kiedy ziemia oderwała się od słońca, aż do chwili, kiedy się na niej zjawił człowiek». Materjalista z przekonania i używający wyrazu «Stwórca» tylko z konwenansu, nie wpada przecież w ostateczność religji zmysłów, a w «Historji człowieka», określwszy jego gatunek nazwą «zwierzę», jako sumienny i mało sentymentalny uczony, umie przecież w porywających wyrazach przedstawić godność i stanowisko jego w naturze, a nadewszystko dowieść ich nie retorycznie, lecz naukowo. Ten naturalista jest jedynym wielkim poetą XVIII w.; trafnie przy nim przypomina się Lukrecjusza. Fantazja, połączona ze zdolnością szybkiego generalizowania, talent budowniczego, swoboda niezaślepionego w sobie umysłu, porzucającego starą hipotezę dla nowej, a tę dla innej, skoro dla niej znalazło się więcej punktów oparcia. W mnóstwie pomysłów, jakie przesunęły się w jego potężnym mózgu, są takie, które dzisiejsza nauka odrzuciła, ale są też inne, gdzie w zarodku spoczywają przyszłe epokowe odkrycia: teorie pochodzenia i przeródtwa gatunków. Wybitna granica między gatunkami, a nawet między materją martwą a organiczną, nie istnieje; życie jest ciągle. Stąd jeden krok do przypuszczenia, że wszystkie odmiany roślinne czy zwierzęce są przekształceniem jednego żywego jestestwa, zmieniającego się z biegiem czasu. Zatem wszystkie twory pochodziłyby z jednego zarodka, którego typ czyli idea organiczna — «moule intérieur» — wraca niezmienną przy równoczesnej zmianie form przypadkowych, które pochodzą z 2 przyczyn: otoczenia niekorzystnego dla pewnych gatunków, które też giną z powierzchni ziemi, oraz ustawicznej wojny silnych przeciw słabszym.



Sztych z «Historji naturalnej» Buffona (wyd. z r. 1749).

Metoda, jakiej w swej epopei używa ten naturalista-poeta, jest wzorem odpowiedniości i przejrzystości; nienawidzi abstrakcji, aksjomatów i przysłów przyrodniczych, paraliżujących swobodę badacza narzucaniem mu pewników, bynajmniej nie mających absolutnej pewności; nie lubi klasyfikacji, bo natura zna tylko indywidualia. Metodę tę zawdzięcza mozolnej pracy nad kompozycją i stylem; urzeczywistniają one ideał, wykreślony w sławnym «Discours». Pierwsza myśl o konieczności planu przed podjęciem jakiego bądź literackiego czy naukowego dzieła. Druga myśl zwraca uwagę na to, że dobrze zbudowane dzieło literackie urzeczywistnia sobą doskonały ideał organizmu, jak go urzeczywistnia każde dzieło natury. Trzecia myśl, że, skoro na wyobrażenie stylu składa się tyle pracy umysłowej i tyle indywidualnych warunków pisarza, zatem — «styl to człowiek». Powiedział Buffon, że tylko dobrze napisane dzieła przejdą do potomności; potomność słowom tym nie zada kłamu.

W historii raczej prywatnej niż publicznej filozofów ważną rolę odegrał baron Melchjor Grimm. W r. 1754 zaczyna «korespondencję literacką»; było to przedsięwzięcie nie pierwsze w swym rodzaju, ale najdonioślejsze. Korespondencja — dla historyka literatury źródło wiadomości najbogatsze, bezpośrednie i nieomyłne, notujące każdą świeżą książkę, broszurę i pamflet, od manifestu filozoficznego aż do poradnika dla chorych na odciski, chwytające wlot najnowszy «bon mot» i epigram, naświeższą plotkę i wypadek dworski, — z natury swej dorywczej, kronikarskiej pod względem artystycznym, nie może być ani równa, ani gruntowna, ani zawsze trafnie sądząca. Grimm jest prawdziwym zwiastunem krytyki. Jest epikurejczykiem myśli i moralności, które odbijają chłodnym tonem od gorączki i fanatyzmu Diderota.

Zwrot do spirytualizmu przez uczucie. Rousseau. W chwili najwyższego napięcia filozofji oświecenia, jakim był projekt «Encyklopedji», zjawia się pierwszy przeciw niej wyraz buntu: «Discours sur les arts»; naprzeciw



materjalistycznych wizyj Diderota, między «Interprétation de la nature», a «Rêve de D'Alembert», tuż po książce «De l'esprit» występuje «Wyznanie wiary wikarego sabaudzkiego»; na stolikach buduarów równocześnie leżą śliskie romanse Crébillona młodszego i «Nowa Heloiza». Tak wspólnie chowane idee rosą jak dzieci dwóch matek z jednego ojca; zrazu wszczynają się spór o drobiazgi, wydają się zasadnicze antypatje i zaostrza walka; aż nadchodzi moment, kiedy materjalizm złamany upada, a wtedy ten drugi prąd bez rywala porywa za sobą umysły i dokonywa rewolucji romantyzmem. Nato jednak potrzeba było nie książki, — człowieka; potrzeba było osobistości, któraby w sobie zgarnęła wszystkie pragnienia zmysłów, niezaspokojonych suchemi i beznadziejnymi dogmatami materjalizmu, któraby oryginalnością wybiła się nad tłum mędrców, nadających epoce ton i prawa, i skupiła na sobie wszystkie oczy; buntownika bieżącej moralności, fanatyka swych teoryj, proroka, noszącego wszystkie cechy «przewodcy i kierownika dusz». Takim zjawia się wporę Jan Jakób Rousseau (1712—78). Pochodził z rodziny protestanckiej, osiadłej w Genewie. Tradycja protestancka była w nim tak silna i rdzenna, że, jak twierdzi Morley, trzeba ją przyjąć za podstawę całej twórczości. Życie swoje skreślił w nieprzewyższonych «Wyznaniach»; stały się one źródłem biografów, którzy rozróżniają w nich 2 części nierównej wiarygodności: przed i po 1756 r. Pierwsza, pisana w entuzjazmie prawdomównej samokrytyki i samopsychologii, jest najważniejszym z dokumentów literackich; druga, sfalszowana pod wpływem niewątpliwego obłędu, podaje fakty, domagające się ciągle sprostowania, i jest raczej materiałem dla patologa, nie przestając być dokumentem dla historii i literatury, wszędzie, gdzie osoba autora w grę nie wchodzi. Sam wstęp, kilkadziesiąt wierszy, jest pisany w chwili takiego podrażnienia, jakie spotęgowane do stopnia chorobliwego daje manję wielkości, zwykle nieodłącznie od manji prześladowczej. Sam Rousseau dzieli życie swoje, pełne romantycznej różnaitości, na kilka epok.

Pierwsza do lat 16 — wychowanie domowe u ojca; lata szkolne na pensji, nieudane terminowanie u komornika, potem u sztycharza. Zewsząd go wypędzają, albo sam ucieka. Druga epoka — pobyt w domu pani Warrens; wysłany do Turynu (1728 r.), jako neofita przyjmuje katolicyzm; wyszedłszy z klasztoru, zostaje lokajem. Wypędzony za kradzież, wraca do pani Warrens; oddany do seminarjum, przechodzi pierwsze poważne studia. Trzecia epoka, najszcześniejsza w życiu Roussa, pobyt w Charmettes u pani Warrens, u której z rezydenta postępuje na godność kochanka; czas dzielony między książki, miłość i rozkosze natury. Czwarta epoka, paryska, pobyt w stolicy z przerwami (1741—56). Poznaje wpływowe osobistości, zostaje sekretarzem ambasadora w Wenecji, wraca do Paryża, żeni się z Levasseur, dziewczyną hotelową. Przeczytawszy ogłoszenie konkursu akademji w Dijon na temat «Czy postęp nauk i sztuk przyczynił się do zepsucia czy też naprawy obyczajów», pisze «Rozprawę», która postawiła go na widowni a równocześnie zbudziła w nim drzemające ambicje, zawiści i niechęci. Piąta epoka (1756—62), najpłodniejsza, jest też okresem największych fizycznych i moralnych wstrząśnień. Zamieszkuje w «Ermitażu», ale nieszczęśliwa miłość do pani d'Houdetot, której fazy opisuje w ks. IX «Wyznań», wywołała serję drażliwych sporów z panią d'Epina y i jej przyjaciółmi, zakończoną wyproszeniem Roussa z «Ermitażu». Śród tych wstrząśnień pisał «Nową Heloizę». Nieszczęśliwego otaczają opieką marszałek luksemburski oraz ks. Conti; w Montmorency

Rousseau kończy «Nową Heloizę» (1761), «Umowę społeczną» (1762), «Emila» (1762). Parlament potępia »Emila», na autora wydaje wyrok aresztu; marszałek luksemburski ułatwia mu ucieczkę. Nędzny tułacz, ścigany jak dziki zwierz, chroni się w księstwie Neuchâtel, potem osiada w Motiers. Tam wydaje wspaniałą «List do arcybiskupa Beaumonta» (1763) i «List z Góry» (1764) z obroną potępionego dzieła i uzasadnieniem teoryj społecznych «Umowy». Podburzona ludność zmusza go do ucieczki na wyspę St. Pierre, i stamtąd jednak wypędza go senat berneński. W 1766 wyjeżdża do Anglii, którą opuszcza po kilku miesiącach; książę Conti ofiaruje mu schronienie w Trie-le-Château. Po paru miesiącach ucieka, osiada w Paryżu, pisze «Considérations sur le gouvernement de la Pologne».

Coraz większy niedostatek skłania go do przyjęcia gościny u hr. de Girardin w Ermenonville (1778). Na chwilę natura koi poszarpane nerwy, gdy wtem, 3-go lipca, znajdują go nieżywym; do dziś dnia skon ten pozostał tajemnicą. Wygórowane, chorobliwe uczucie, wola i wyobraźnia niezrównoważone, ale burzące się jak wrzątek, — oto grunt, z którego wyrosło to zupełnie nowe i niewidziane w XVIII w. zjawisko. Naprzód uczucie: instynkty przychylne, altruistyczne, serce w pierwszym popędzie sympatyzujące z całym światem. Ta sama jednak czułość i przychylność zadraśnięta, zawiedziona, ochłodzona fałszem, krzywdą lub szyderstwem, gwałtownej ulegając reakcji, odwraca się i zamienia w podejrzliwość, skrytość, mizantropję. Następnie wola, która jest afirmacją siebie samego. Niecierpienie wszelkich granic; poczucie wewnętrznej dobroci, drażnienie ciągłym poniżeniem, wyrabiają w nim miłość własną, pychę niesprawiedliwą i zaślepioną; parwenjusz robi się Diogenesem, skoro widzi, że mu brak postawy Aleksandra. Wreszcie fantazja, ta władza umysłu, którą byli zdusili racjoniści-poeeci XVII w. i racjoniści-filozofowie XVIII w. — każdej chwili, jak drugi Don Kichot, widzi się bohaterem osobliwych, gwoli niemu od Opatrzności zesłanych, zdarzeń. Wyzwolenie uczucia, woli i wyobraźni to trzy charakterystyczne popędy tego człowieka, które przeniesione do dzieł stworzyły romantyzm. Z Jana Jakóba urodzili się Chateaubriand, Byron i Goethe.

Rousseau występuje na widownię jako człowiek dojrzały, wyobrażenia jego o świecie są utrwalone i mają zabarwienie mizantropijne. Rozpoczynał działalność okrzykiem potępiającym, rzucał paradoks z pasji zrobienia naprzekór filozofji bieżącej. Z tego samolubnego uczucia wynika pierwsza «Rozprawa o sztukach



J. J. Rousseau.

Według stalorytu Hopwooda. Zbiory Muzeum Narod. w Warszawie.



i umiejętnościach» (1750). Bieg rozumowania jest w niej następujący: Umysły psują się w miarę postępu oświaty. Przepych, rozstrój, niewola były po wszystkie czasy karą za dumne wysiłki, podejmowane w celu wyjścia ze szczęsnej nieświadomości. Pod każdym triumfem rozumu odkryje się niską namiętność. Ważniejsze, niż to pisemko, bo formujące wyraźnie myśli autora, są odpowiedzi posyłane krytykom. W liście do króla Stanisława główną przyczyną nieszczęść nazwana jest nierówność: z nierówności wynikło bogactwo, z bogactwa przepych, z niego sztuki i umiejętności, ów kamień obrazy pierwszego «Discours». Ta myśl wraz z poprzednią służy za punkt wyjścia drugiej rozprawie konkursowej «O przyczynach nierówności» (1754). I część: przedstawienie człowieka w błogim stanie dzikości; II część: przyczyny i następstwa wyjścia z tegoż stanu. Szczęśliwość człowieka pierwotnego, zawarowana brakiem i nieznanymi potrzebami, trwa tak długo, dopóki żyje sam i sam sobie wystarcza. «Pierwszy, który, ogrodziwszy kawał ziemi, powiedział: to jest moje, i znalazł ludzi dość naiwnych, że mu uwierzyli, był prawdziwym założycielem społeczeństwa».

Tak długo był człowiek równy i szczęśliwy, jak długo żył dla własnych potrzeb; od chwili, gdy zapotrzebował pomocy drugiego, znikła równość i urodziła się niewola.

Rolnictwo i podział roli stworzyły pojęcie własności i prawa; odtąd nastąpiła wieczna wojna silnych ze słabymi i potrzeba łączenia się dla obrony, wymagająca poświęcenia jednej części swobód dla ocalenia drugiej. Następstwem było ustanowienie praw, które, miast dopomóc, ugruntowały własność i nierówność i na korzyść kilku samolubów rzuciły ludzkość w jarzmo pracy, poddaństwa i nędzy. Ostatecznym ciosem była dziedziczność władzy. Konieczność uspołecznienia zowie się u niego niecofniętą niezem fatalnością, to też nie radzi powrotu do natury, ale marzy o możliwym zbliżeniu się do niej przez uproszczenie «człowieka społecznego».

Na wychowanie nowego człowieka potrzeba osobnego systemu i ten podany jest ludzkości w «Emilu», dziele Roussa najbardziej skończonym (1762). Wychowanie jest złem koniecznym, aby jednak bodaj w przybliżeniu wydało poprawny typ nowego obywatela, winno posłużyć się pedagogią odmienną od dotychczasowej. Pierwszym słowem autora jest wezwanie matek, aby same karmiły. W chwili gdy młody chłopiec wychodzi z lat niemowlęcych, zostaje usunięty od wpływów społeczeństwa, nawet od wpływów rodziny, i oddany w ręce nauczyciela, który, poddawszy go naprzód owemu wychowaniu negatywnemu — t. j. dotrzymawszy go w zupełnej nieświadomości do lat 12, następnie popycha młody umysł ku samodzielnemu rozwojowi ciągłym podsuwaniem tematów odpowiednich do badania i rozmyślenia. Potem wstępuje ku wyższym kategoriom pojęć moralnych i poznaje równie poglądowo znaczenie własności, siły, sprawiedliwości, obowiązków społecznych. W pierwszej epoce dziecko rozwijało siłę, w drugiej rozum; przychodzi pora na uczucie. Tu należą: 1) miłość własna i rodząca się z niej miłość bliźniego; 2) miłość kobiety; 3) przyjaźń; 4) miłość zgeneralizowana czyli miłość ludzkości. Delikatny temat wyboru dla Emila towarzyski życia jest treścią osobnej książki, zaczynającej swe rozumowanie biblijnym słowem: «Niedobrze być człowiekowi samemu» i przedstawiającej w Zofji idealną kobietę-żonę-obywatelki, wychowanej według podobnego co Emil systemu. To wymarzone wychowanie odpowiada wymarzonemu społeczeństwu Roussa. Z całej tej chimery

pozostała metoda samodzielnego kształcenia umysłu dziecka.

«Wyznanie wiary» wikarego z «Emila» jest skończoną i zamkniętą teorią, niosącą ciosy w 2 kierunkach: w kierunku materjalizmu i w kierunku religii objawionej, a stawiającą na ich miejsce religię naturalną. Powraca do Descartes'a i przeciw zdaniu «sądzić jest czuć» stawia inne: «sposztrzezać jest czuć»; ale po sąd trzeba się zwrócić w głąb siebie: jestem, czuję, myślę — oto zasadniczy artykuł wiary. Następują 3 metafizyczne dogmaty religii naturalnej: istność Boga, wolność woli, niematerjalność i nieśmiertelność duszy. Na istność Boga są w «Wyznaniu» 2 dowody: 1) wewnętrzny, bezpośredni, idący z uczucia czy przecucia; 2) rozumowy. Pierwszy jest dla Roussa ważniejszy. Po metafizyce, opartej na uczuciu, następuje etyka, oparta na nieomyślności sumienia: «Dobre jest, co czuję jako dobre, złe, co czuję jako złe. Moralność naszych czynności leży w sądzie, który o nich sami wydajemy». Z etyką wiąże się zagadnienie zła. Rousseau uznaje zło moralne i fizyczne, nierozdzielne od materji, pochodzące z winy samego człowieka, który pierwotnie był dobry i w którym ta pierwsza dobroć, jako głos sumienia, po dziś dzień się ostaje.

Druga część «Wyznania wiary», całym biegiem myśli skierowana przeciw religii objawionej, mimo ów słynny ustęp, gdzie wikary podnosi piękność chrystjanizmu nad filozofję Sokratesa i Platona i korzy się przed majestatem Ewangelji, nie usprawiedliwia nam mniemania niektórych pisarzy, jakoby Rousseau był w gruncie chrześcijaninem lub nawet jakoby nie był pewny swego przekonania. Wyroki sądów genewskich, potępiające «Emila» i «Wyznanie», dotknęły Roussa i przeciw nim skierował arcydzieło polemiki «Lettres de la montagne» (1764), gdzie z jednej strony dowodzi swego chrystjanizmu, z drugiej zaczepia prawomocność potępiających go wyroków Rady genewskiej; stąd przechodzi do kompletnego planu reformy politycznej, której teorię wyklada w «Contrat social». Treść «Umowy społecznej» stanowi jaskrawą sprzeczność z całym dziełem Roussa. Jest tu widoczne, jak w «Emilu», rozdwojenie osobistości pisarza; marzyciela zastępuje surowy i nieubłagany w konsekwencjach doktryner; na dowolnym motywie «wszechwładztwa ludowego» buduje olbrzymi gmach instytucyj politycznych, którego to niewykonanego planu «Contrat» jest częścią w sobie zamkniętą. Naprzeciw ideału angielskiej monarchji konstytucyjnej podnosi się teoria wszechwładztwa ludowego, tak fatalna w następstwach, bo wiodąca do tyranji ślepych mas. Ta teoria, po raz pierwszy odzywająca się we Francji, nie jest pomysłem Roussa;

D U  
CONTRACT SOCIAL;  
O U  
PRINCIPES  
D U  
DROIT POLITIQUE.  
PAR J. J. ROUSSEAU,  
CITOYEN DE GENEVE.

... fœderis æquas -  
Dicamus leges.  
Æneid. VI.



Karta tytułowa «Contrat social» Roussa.



to dokument konstytucji genewskiej, sięgający XIV w. i snujący się jak nić w dziełach polityków protestanckich. Rousseau, wyszedłszy z punktu diametralnie przeciwnego punktowemu wyjścia u Hobbesa, zgadza się z nim w ostatecznych wynikach absolutnego despotyzmu; że tam wszechwładcą jest jednostka, a tu ogół, to moralnego charakteru teorii nie zmienia. I księga «Umowy» traktuje o istocie i początkach państwa. Zasadą uspołecznienia nie może być ani wzór rodziny, ani prawo mocniejszego, ani zgoda przelania wolności osobistej na korzyść władcy, ani prawo wojny. Pozostaje umowa: obrona jednego przez wszystkich; każdy, jednocząc się z wszystkimi, jest poddany tylko sobie a przez to wolny jak przedtem. II księga: «O wszechwładztwie i prawodawstwie». Jedyne wola powszechna ma prawo kierować siłami państwa. Wszechwładztwo (*souveraineté*) jest niepodzielne; aktem wszechwładztwa jest wola powszechna; stąd niewłaściwość działania jej na siłę i wolę, na władzę prawodawczą i wykonawczą (myśli o Montesquieu'm). Wola powszechna jest nieomylna, bo skierowana zawsze ku dobru powszechnemu: do tego potrzeba, aby nie istniały stronnictwa, uzurpujące stanowisko państwa w państwie: głosowanie winno być osobiste. Granicami władzy suwerena są prawa, dające wolność i równość, a równocześnie ich gwarancję; prawa państwowe określają stosunek państwa do suwerena; prawa cywilne, stosunek obywateli do państwa i wzajem do siebie; karne — są mścicielami na nieposłusznych. III księga: «O formach rządu». Demokratyczna — najprostsza i najdoskonalsza; monarchja przedstawiałaby największą siłę i trwałość; niebezpieczeństwem jej jest egoizm jednostki. IV ks.: «O sposobach utrwalenia państwa». Skoro większa liczba obywateli zbierze się i ukonstytuuje jako ciało, od tej chwili ma jedną wolę, obowiązującą wszystkich jako układ społeczny; kto się nań nie zgadza, stoi poza państwem; kto w państwie dobrowolnie zamieszka, już nań przyzwala i musi znosić konsekwencje tego przyzwolenia.

Jak «Duch praw» był pierwszym punktem oparcia dla Zgromadzenia Narodowego i Prawodawczego, tak «Umowa» stała się kodeksem Konwencji, a stosunek i stopień rozwoju tych 2 dzieł oznacza też doskonale postęp idei rewolucji. — «*Considérations sur le gouvernement de la Pologne*», książka, którą napisał na wezwanie konfederacji barskiej w parze z ks. Mablyego «*Du gouvernement et des lois de la Pologne*», jest niejako korektywą «Umowy».

«Nowa Heloiza». Raczej niż politykiem, pedagogiem, reformatorem religijnym, Rousseau jest wielkim poetą. Jest jednym z tych fanatycznych duchów, co cały świat fikcyjny budują z myśli swej dominującej, mocą wyobraźni rozgrzanej w uczuciu, które opanowało rozum i zdrowy umysł praktyczny. Tacy pisarze porywają i każą w siebie wierzyć; uwodzą jakimś lubym przymusem, są odrazu wodzami całych epok, poczętych w chorobliwym entuzjazmie. Społeczeństwo wtedy z zamkniętymi oczyma bierze szturmem niepodobieństwa przy odgłosie mistycznej pieśni; heroizm serca dokonywa cudów; a to, co żyło w wyobraźni utopistów, czasem zamienia się w rzeczywistość. Cały sen rewolucji i Napoleona był takim widziadłem. «Nowa Heloiza» należy do wielkiego planu, który Rousseau układał w «*Ermitażu*», i łączy się rdzennie z «*Emilem*» i «*Umową*».

Między teorią wychowania naturalnego, religii naturalnej, ustroju politycznego według natury, t.j. między ową potrójną emancypacją: dziecka z niewoli szkoły, człowieka z niewoli Kościoła, obywatela z niewoli despotyzmu, wchodzi teraz ogłoszenie miłości naturalnej, wyzwolenie praw serca z niewoli fałszywych

konwenansów. Człowiek z niskiego stanu, dzięki równości wobec natury, ma prawo pokochać pannę wysokiego rodu, która ma prawo oddać mu się w imię głosu natury, co ją ku niemu popycha; błąd młodości przestaje być szkopulem do uczciwego małżeństwa z niekochanym ale szanowanym człowiekiem, dostatecznie okupiony godnym wypełnieniem macierzyństwa; co więcej, owa wina nie wyłącza przyjaźni męża z dawnym kochankiem żony i wspólnego pożycia wśród pokus wracającej namiętności z jednej strony i bezwzględnej ufności z drugiej. Sytuację bez wyjścia przypadkowa śmierć zakończyć musi. — «*Nowa Heloiza*» wyobraża też i rozpoczyna ważną emancypację literacką: wyzwolenie patetyczności, oddanie praw głosowi serca; zerwanie z szablonem dotychczasowego romansu; ułożona w listach, zyskuje żywy nastrój dramatyczny. Romans francuski wstępuje stanowczo w znak sentymentalizmu; takim znajdziemy go u Marmontela, St. Pierre'a wreszcie Chateaubrianda. — Do ostatnich pism Roussa literatura nie rości prawa; są one już wytworem obłędu.

Rozstając się z pokoleniem literackim 1748 r., należy rzucić okiem na te okopy, skąd z odwagą, godną lepszej broni i zaciejszych szermierzy, ratowano zagrożoną fortecę tronu i Kościoła. Dziwne zjawisko — dziennikarstwo, główna kwatery oporu przeciw encyklopedystom, da się wytłumaczyć tem, że dziennikarstwo XVIII w. nie zdołało się tak szybko, jak literatura, wyzwolić z pod nacisku sfer rządzących. Najstarszym z tych adwersarzy nowego prądu był l'abbé Desfontaines, autor «*Les jugemens sur les écrits nouveaux*», odznaczających się tonem rubasznym, stanowczym, wzdurliwym.

Fréron w «*Lettres sur quelques écrits de ce temps*» napadał na Montesquieu'ego i Woltera, triumfował w chwili zamknięcia «*Encyklopedji*», gdy ukazała się 3 aktowa komedia p. t. «*Écossaise*» (1760), mściwy utwór Woltera, gdzie Fréron przedstawiony jest w najniecieńszej postaci, jako przedajny i zrozumiwały piśmiak. Od zatrutych strzał Woltera ginęło się bez ratunku. Palissot (1730—1814), «*cudowne dziecko*» dworu króla Stanisława w Nancy, w komedji «*Cerele*» wydrwił najbezbronnejszego Roussa, następnie oddał się w usługi Fréronowi i wydał «*Petites lettres sur des grands philosophes*» (1756), pamflet złośliwy, niepozabawiony dowcipu, gdzie za cel szyderstwa wybrał sobie Diderota. Duch, jaki teraz wieje po wypędzeniu jezuitów, po ostatecznym triumfie «*Encyklopedji*» i filozofów, wśród ostatnich wybryków zgnuszonego króla i bezwstydu pani Dubarry, to duch opozycji powszechnej, nieustannej, bezlitosnej. Paryż przeciw Wersalowi, lud naprzeciw dworu i duchowieństwa, dojrzała opinja publiczna przeciw istniejącemu porządkowi, wymawiająca już głośno wyrazy «*insurekcja*», «*rewolucja*» w tysiącnych broszurach, jakich żadna cenzura nie zdołała przytłumić ni skarcić. Nieuskromiona fronda dokucza upadłej królewskości; ściga ją w osobie niewinnej królowej, w osobie pierwszej faworyty, pierwszego ministra. Dramat, komedja, wodewil, opera, mowa w Akademji, często nawet kazanie w kościele nie istnieją już same w sobie, ale dla okazji politycznych, jakie się w nich odgadnie i przyjmie oklaskami. Napaści na osobę królewską zdarzają się coraz bezkarniej. Nie odzyska już królewskość powagi ani w blasku cnót rodzinnych Ludwika XVI. Społeczeństwo nie ma już nic wspólnego z potomkiem władcy, który powiedział: państwo, to ja; zda się, jakby Wersal leżał sto mil za Paryżem, taki jest dla paryżanina obojętny. A w Paryżu rozwój idei kroczy statecznie dalej. Na miejsce rozwiąłości wykwinie epikurejskiej, skandalicznej, wyrafinowanej, wchodzi



hulaszcza żądza uciechy, równocześnie zaś uwielbienie cnoty, głoszenie praw serca i wyobraźni, powaga i patos w kaznodziejских pochwałach moralu. Rousseau w «Nowej Heloizie» zawrócił modę ku naturze i uczuciowości; w tę stronę również kierują się style: w muzyce, malarstwie, rzeźbie. Nim jednak odrodzony republikanizm zapanował jako styl powszechny, naprzód zjawiał się w literaturze wraz z sielankowością, sentymentalizmem i moralizatorstwem, wspólnymi cechami epoki Marmontela, Barthélemyego i Delille'a.

Jean François Marmontel (1729—1799), profesor filozofji w seminarjum w Tuluzie, pierwszą tragedję: «Dionizy tyran» wystawia w Paryżu. Przez rewolucję prześlizgnął się zrećnie; zapatrywania swoje na nowy ruch wyraził w «Nowych powieściach moralnych» (wyd. 1761). Marmontel — to ostatni z «pięknych duszek» rodu Fontenelle'owego. «Contes moraux» — to najponętniejszy, najmniej pedantyczny podręcznik filozofji życia; przewidziana w nim każda kolizja, rozwiązana każda wątpliwość, każdy skrupuł wprowadzony na drogę wewnętrznego uspokojenia. Przytem nieoceniony zbiór portretów i typów, proszący się marivaudowskiego pióra; pod sielankowemi imionami Lindorów, Erastów, Cefiz, Beliz i Doryd kryje się cały paryski i wersalski świat. Z tem wszystkim te «powiastki moralne» w dzisiejszem, poważnem pojęciu etyki są słodką trucizną dla użytku zepsutych dzieci wieku; przyjmują obłudę, płochosć, przeniewierstwo, niewiarę, jako naturalne czynniki obyczajowe; nastrój moralny jest tam obniżony o parę tonów, ale harmonijny i dla ludzi ówczesnych nie przedstawiający żadnego dysonansu.

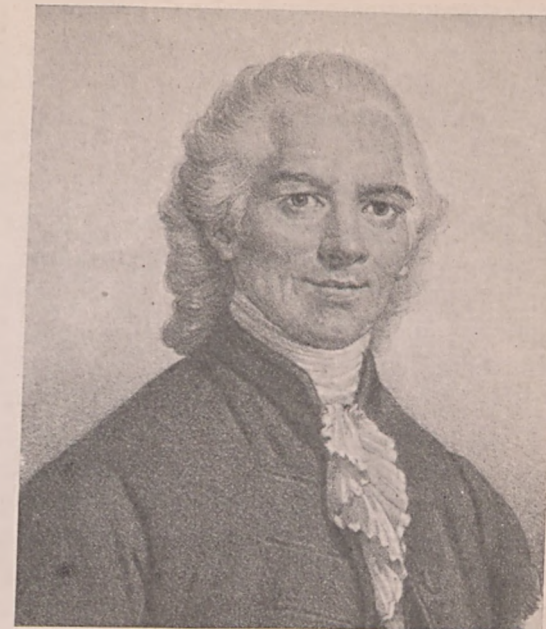
Charles François marquis de St. Lambert (1717—1803), wedle pani du Deffand «umysł zimny, błady, fałszywy», autor «Pór roku» wzorowanych na Thomsonie, które rozpoczynają szereg wierszowanych traktatów o wsi, ukoronowany «Ziemianstwem» Delille'a. Entuzjastyczna sielankowość Roussa sztywnieje w umiejętnych i roztropnych przepisach umiarkowanego używania natury: higieniczna recepta tak dla mieszczaucha, stęsknionego do zielonej trawki, jak dla poety, przyprowadzającego tę trawkę na stół smakosza. Wstęp dzieła stanowi szczegółową poetykę.

Jacques Delille (1738—1813). Owerniak wychowany i wyświęcony w Paryżu u jezuitów. W r. 1782 wydał «Ogrody», tłumaczone na wszystkie języki (polski przekład pół prozą, pół wierszem Karpińskiego). «Ogrody» Delille'a to jedno z arcydzieł poezji francuskiej, a fenomen XVIII wieku. Reguły sztuki ogrodnictwa, wyłożone w 4 pieśniach, mają za dewizę naturalność; wojna wypowiedziana sztuczemu stylowi rokoka, pochwała ogrodów angielskich, przywrócenie naturze swobody. Sielankowość Delille'a, niewolnica wspomnień klasycznych, ostatnie ogniwo teoryj boileau'wskich o naturalności, za ledwo wyswobodzeniem uczucia i smaku należy do epoki Roussa; jednak nawet w tem wyzwoleniu powraca z nim nie prawdziwie wolna, pozaczłowiecza, pozaspółeczna przyroda, ale wieś, dzieło człowieka, który tam się chroni od miejskich przykrości. Wolna, majestatyczna, potężna natura, taka, w której człowiek czuje swą małość a równocześnie duszę w niej roztopić pragnie na ukojenie, natura pocieszycielka, to znów wroga, nieprześlądana, nieodgadniona władczyni — swym ogromem i grozą przygniotłaby łagodnego Delille'a. Naturę bujną, dziewiczą, elementarną, romantyczną wślada za Rousseau'em odczuł i odtworzył pisarz, charakterem, losami życia i twórczością wielce doń zbliżony — Bernardin de Saint Pierre (1737—1814),

rodem z Hawru, od dzieciństwa oswojony z życiem portowem, wychowany w tęsknocie cudów zamorskich, ogarniony zaraźliwym, wiszącym w powietrzu, pożądaniem spokoju, błogości poza kulturą, wśród patryarchalnego ustroju świeżych, niezepsutych lub odrodzonych społeczeństw; żywi myśl założenia idealnej rzeczypospolitej na wyspie Oceanu. Po podróżach do Polski, Rosji, Niemiec, po kilkuletnim pobycie na Ile-de-France, osiada w Paryżu i, zamieszkawszy w nędznym ustroniu, przez lat 10 pisze «Études de la nature», wydane w 1784 r. W 1787 wydaje «Pawła i Wirginję», w 1790 «Życzenia samotnika» i «Chatkę indyjską». Mianowany intendentem ogrodu botanicznego, wchodzi do instytutu w 1795 r. «Études de la nature» i «Harmonies de la nature», owoce wieloletniej obserwacji i dumania nad zjawiskami przyrody, zaczęte jak książka naturalisty, przechodzą w traktat filozoficzny, pojmujący, tłumaczący wszechświat jako dzieło Opatrzności, skąd następnie wysnuwają bardzo oryginalną teorię powszechną harmonii między tworami i żywiołami, a wreszcie zamykają się wykładem fizjologii, psychologii i etyki, opartym na tejże samej zasadzie harmonicznej. Sześciotomowe dzieło wygląda całe jak poemat. — Wielkie powodzenie «Pawła i Wirginji» tłumaczy się odczuciem nowego źródła wzruszeń, nowej krainy piękna. Ta natura bujna, dziewicza, pogodna, dwoje dzieci, chowających się razem od kolebki, w niewinności i nieświadomości innego świata i kultury, prostota i naiwność ich stosunku, który jest miłością zmysłami jeszcze nie wyjawioną, melancholja ostatnich kart, język wykształcony na starych pisarzach, na Amyocie, tak niepodobny do nerwowego stylu współczesnych polemistów, wreszcie beztrendyjność — uczyniły z naszej książeczki zjawisko zupełnie odrębne i jedyne.

L'abbé Barthélemy (1716—95), autor głośnej «Podróży młodego Anacharsysa w Grecji» (1788), wniknął w ducha greckiego głębiej niż przeciętny Francuz jego epoki. Problem, jaki sobie założył, jest rozwiązany starannie. Młody Scyta, Anacharsys, przybywający do Grecji na parę lat przed urodzeniem Aleksandra, objeżdża kraj, przypatruje się ustrojowi rządu, życiu publicznemu i prywatnemu. Mimo niewolniczą wierność odtwarzania greckiego tła, akcesorjów, autor gubi się każdym razem, gdy, wprowadziwszy postacie wymyślone, chce je natchnąć greckim duchem.

Constantin François comte de Chasseboeuf Volney (1757—1820) jest ostatnim w szeregu teoretyków rewolucji; wszystkie filozoficzne i polityczne dążenia epoki wracają raz jeszcze i streszczają się literacko w medytacjach, noszących nazwę «Ruiny», a wydanych równocześnie z wybiciem godziny czynu. Autor spędził młodość w podróżach po Egipcie i Syrii. W r. 1789 wybrany deputo-



J. Delille.

Według litografji współczesnej. Zbiory Muzeum Narodowego w Warszawie.



wanym do Zgromadzenia Narodowego, ofiarował Zgromadzeniu dzieło długich dumań «Ruines ou Méditations sur les révolutions des empires», znane także pod nazwą «Ruin Palmiry». Kwintesencja teorii filozoficznych i politycznych wieku zawiera wyniki sensualizmu Condillaca, etykę Diderota, powtórzenie praw wykrytych od czasów Montesquieu'go, indyferentyzm religijny Woltera. Za ramę służy rodzaj romantycznej wizji, która się podnosi w atmosferze deklaracyjnej i doktrynerskiej. Poeta przybywa na ruiny Palmiry, дума o potędze i przepychu Egiptu i Syrii i pyta, jaka fatalna moc zniszczyła wielkie mocarstwa. Genjusz unosi go wgórze i, z lotu ptaka ukazując mu stary glob, tłumaczy, że światem rządzą prawa naturalne, konsekwentne i w skutkach niewzruszone. — Volney jest optymistą: na pytanie, czy ludzkość dąży ku lepszemu, odpowiada: «Strzeż się mizantropa, który chwali umarłych z nienawiści ku żywym i bije dzieci kośćmi ojców».

Tragedja. Wolter dał początek tragedji tendencyjnej, narodowej, przekonany, że tragedia grecka umarła. Przyjął klasyczną formułę XVII w. za ostateczną; pozostawił intrygę miłosną, pozatem wprowadził pierwiastek filozoficzny i polityczny, uczynił scenę mownicą. Głośnym meteorom przeleciał po scenie Pierre de Belloy, któremu kronika Froissarta nasunęła temat «Oblężenia Calais», stosowny w danej chwili. Było to po upokarzającym zakończeniu siedmioletniej wojny, wśród przygnębienia umysłów, wśród przeczucia, że tradycje monarchji chyły się do upadku. W takiej chwili wystawić sztukę, gdzie było sławione imię francuskie, tron oparty na mieszczaństwie, szlachta nawrócona od zdrady ocknieniem się patriotyzmu, — było to wlać w serce otuchę, uszanować wstyd zwyciężonych kosztem «gloria victis». — Znamienny w tym czasie jest zwrot ku tragikom dotąd nieznanym. Szekspira w komplecie przekłada Letourneur (1776—82) — równocześnie Jean Ducis tłumaczy, a raczej przerabia go z taką swobodą, jakgdyby otrzymał «carte blanche» od genjusza. Np. Ofelja jest córką Klaudjusza, morderey ojca królewicza; zawikłanie polega w tem, że Hamlet dybie na życie jej ojca, a ona musi go bronić, przyczem wychodzi na zuchowatą amazonkę. — La Harpe (1739—1803), poza działalnością w dramaturgji, jest autorem «Kursu literatury», wykładanego rodzajem odczytów w latach 1786—88. Zaletą ich nie jest erudycja: starożytność i pierwsze wieki literatury francuskiej zaledwo muśnięte. Zaczynają się naprawdę wielką epoką i poddają krytycznemu rozbirowi kolejno wszystkie rodzaje i głośniejsze utwory literackie, zwłaszcza teatr, ze stanowiska osobistego smaku. La Harpe jest ostatnim wyrazem estetyki osobistej okresu pseudoklasycznego, której antypodem miał się stać w XIX w. Hipolit Taine.

Jeżeli tragedia ostatnich lat przed rewolucją była tendencyjna, o ileż bardziej komedja, pozwalająca większej różności typów, z nowym porządkiem wyrosłych, żywszej polemiki o praktyczne zagadnienia doby, przedstawienia raz naturalnej dobroci «małego» człowieka, jego cnót domowych i obywatelskich, drugi raz śmieszności, wad i nadużyć.

Michel Jean Sedaine (1719—97), natura świeża, naiwna i szczerą, serce dobre i czule, wesołość swobodna, dowcip strzegący się dokuczliwości. «Filozof bezwiedny» (1765), pierwotny tytuł «Le duel», z trudnością dostał się na scenę z powodu, że autor usprawiedliwiał w nim pojedynek. Jest to komedja mieszczańska z niepospolicie podniosłym pierwiastkiem moralnym i z nastrojem tragicznym komedji wyższej, osnuta na kolizji honoru i miłości ojcowskiej, uczenie stanu mieszczańskiego w jego prawości i znaczeniu. — Pierre Augustin Caron

de Beaumarchais (1732—1799), z rodu mieszczań, syn zegarmistrza, odebrał wychowanie mierne. Wyjeżdża do Hiszpanji, dorabia się fortuny w handlu niewolnikami, wraca z głową pełną tematów, które muszą dojrzeć. Pierwsze komedje o charakterze czułościowym upadły. Od zniechęcenia ocalało go dotknięcie rzeczywistego świata, a wypadło ono z procesu o sumę mu należną. Proces ten przegrał, z czego korzysta i pisze sławne «Mémoires» (1773—4), w których sprawę osobistą zmienia na wypadek społecznego znaczenia. Wynikiem wrzawy stąd wyrosłej jest upadek parlamentu Maupeou, stąd żart: «Ludwik XV go stworzył, a 15 ludwików zgubiło» (aluzja do przekupstwa sędziego). Memorjały — to aredydzielo poczynającego się rodzaju wymowy sejmowej, istne sceny komiczne w dialogach niesłychanej werwy, dowcipu i ciętości. W r. 1775 wystawia «Le Barbier de Séville»: sztuka przeciągnięta niezręcznie na 5 aktów upada. Autor przerabia ją z gruntu i za tydzień «Cyrulik» napelnia Paryż wrzawą niebywałego powodzenia. Rozbierając jego pierwiastki i części składowe, spostrzega się w nim motywy z Moljera i komedji włoskiej; wspomnienie Hiszpanji nietylko w miejscu akcji, nazwiskach i kolorycie, ale równie w robocie scenicznej, wykształconej na «comedias de capa y espada». Zresztą tylko tyle: ton jest francuski, charaktery francuskie. Figaro, osobistość podrzędna, agent spraw cudzych, usłużny dla całego świata, gdzie bodaj drobny zysk zwęszy; stręczyciel miłostek pańskich, krętacz, kierownik nieczystej intrygi, awanturnik i włóczęga. Beaumarchais w «Cyruliku» to wielki odnowiciel wesołości swobodnej, głośniej, szczerej, napelniającej teatr śmiechem w scenie golenia, w czasie lekcji muzyki w III akcie, w scenie z Bazylim (III, 11), zakończonej sławnem: «kogóż tu oszukują», podehwyconem u kardynała Retza. Intryga góruje tu jeszcze nad tendencją. Do wystawienia «Wesela Figara» więcej trzeba było użyć dowcipu niż do napisania go, — powiada Beaumarchais, mający przeciw sobie: króla, kanclerza i cenzurę, za sobą jednak całe mieszczaństwo paryskie i wszystkie wpływowe kobiety. Drugi tytuł «Wesela Figara» — «Szalony dzień» mógł odnosić się trafnie do pamiętnego 27 kwietnia 1784 r., zapisanego w pamiętnikach Grimma: «Książęta krwi, oklaskujący autora, wielcy panowie,



P. A. CARON DE BEAUMARCHAIS



blagający o bilet wstępu, wielkie damy, przepędzające cały dzień w łóżach aktorek, aby nie stracić lepszego miejsca, gwardja rozpedzona, drzwi wyłamane, trzy osoby uduszone». Figaro — to «Fronda zbrojna», jak mówi Sainte-Beuve, to hasło do rewolucji, podpisane przez samychże przedstawicieli staro porządku. Temat bardzo prosty, przypominający jedną powiastkę ze «Stu nowych nowel»: pan uwodzi żonę młynarza, za co ten mści się, smaląc cholewki do żony pana. Najgenjalniejszą bywa myśl zrobienia komedji dalszą fazą poprzedniej. Bohater nie jest to już dawny wesoly lekkoduch; nędzarz nieznanego ojca i matki poznał krzywdę i występki, żywi pogardę dla ludzi, szydzi z wszelkich uczuć moralnych, jedno zna prawo: siłę i chytrą; jednego Boga: pieniądź; jeden cel: własny dobrobyt. Takim jest aż do sławnego monologu, który rzuca nań nowe światło. «Tu pan, tam sługa — według kaprysów losu...». Wybuch dawno tłumioną nienawiścią: «Nie, panie hrabio, nie dostaniesz jej, nie dostaniesz! Że jesteś wielkim panem, zdaje ci się, że jesteś wielkim talentem. Szlachectwo, majątek, godności i urzędy, to tak wzbija w dumę. Co zrobiłeś, aby mieć to wszystko? Raczyłeś urodzić się — nic więcej. Tymczasem, ja morbleu! stracony w tłumie, musiałem użyć więcej rachuby i sprytu nato, aby tylko istnieć, niż ich użyto przez lat 100 na rządzenie całą Hiszpanją». W r. 1792 Beaumarchais dokonał trylogji «Figara» dramatem «Mère coupable», którym wesoly twórca «Cyrulika» wrócił do surowej i moralizatorsko-melodramatycznej pierwszej manieri angielskiej. Nieogłędne podrażnienie kalamburem Mirabeau i jego broszury znękały moralnie Beaumarchais'ego; więzienie, wygnanie, ruina majątkowa dobiły fizycznie. Po 30-letnim tułactwie wraca do Paryża i umiera rażony apopleksją w r. 1799. — Wspomnieć należy Panarda (1674—1765), piosenkarza, twórcę wodewilu moralnego; talent pełny wdzięku, łagodny, szczery i naiwny, niewymuszony i ogromnie płodny; V a d é g o — twórcę rodzaju zwanego «poissard» (gminny) z rubasznym realizmem — «brutalnością w minjaturze», jak sam o niej powiedział. Opera komiczna przebywa najświetniejsze swoje czasy pod dyrekcją F a v a r t a. Opery Favarta, jak «Chercheuse d'esprit», jak pastorele: «Coq du village», «Amours grivois» — to delikatne bluety i naiwne sielanki, w których dla powiększenia wystawności i zbogacenia akcji występują nie sami tylko wieśniacy i wieśniaczki, ale strojni panowie i piękne damy.

Z dawniejszą powieścią wiążą się w epoce przedrewolucyjnej romanse moralizatorskie w rodzaju Richardsona, awanturnicze w rodzaju Prévosta, rozwiązałe w rodzaju Crébillona syna, zbrodnicze, sielankowe, pedagogiczne. C h o d e r l o s d e L a c l o s (1741—1803), autor powieści «Niebezpieczne związki» (1782), która jest obrazem powszechnego zepsucia, malowanym z rzeczywistości. Wicehrabia Valmont, typ rozpustnika, uwodzi dwie uczciwe dziewczyny, porzuca obie dla niegodnej kurtyzany. Mistrzynią jego w przewrotności jest pewna markiza. Występek zostaje ukarany. Valmont ginie w pojedynku, margrabina odbiera karę w strasznym oszpeceniu ospą, która pozbawiła ją oka. Autor mówi o tem: «choroba przenicowała ją, dusza jej widna teraz na twarzy».

J. B. Louvet de Courray (1764—1797), charakter niecny, wydał «Życie kawalera Faublasa» (1787) i do 91 r. powiększał je ciągłymi dodatkami, tak, że złożyło się 13 tomów. Romans awanturniczy, pełny nieprawdopodobieństw, które jednak w owej epoce przykład Cagliostro możebnemi czyni, rozwiązały i obliczone na czytelników cheiwych pieprzonych podniet, może być dla nas o tyle

ciekawym, że wielka część przygód bohatera dzieje się w Polsce, w epoce społecznej, i występują w nim historyczne i niehistoryczne nazwiska polskie. Niektóre epizody świadczą o zajściu w okres romantyczny, noszą na sobie wpływ Osjana i Wertera. Jean Pierre de Florian (1755—94). Zawód literacki rozpoczął szczęśliwym pomysłem «Arlekinad», uszlachetnionych w postaci protagonisty, z którego stworzył typ ogromnego wdzięku, prosty, naiwny, usłużny. Cierpienie tak mało przystoi tej dobrej, pogodnej istocie, że, widząc go w smutku, Grimm ma ochotę zawołać: «Vous êtes Arlequin, seigneur, et vous pleurez!». «Deux billets», «Bon ménage», «Bon père», «Bonne mère» przedstawiają Arlekina w różnych dobach i okolicznościach życia, jako kochanka, męża, ojca. Bajki Floriana, dobrze skomponowane, dowcipne, często złośliwe, nie wstydzą się stanąć obok Lafontaine'owych. M m e d e G e n l i s (1746—1830). Typ kobiety-pisarza, najznamienszy przed George Sand, należący razem do wielu epok: Ludwika XV i XVI, rewolucji, Napoleona, restauracji, monarchji lipcowej; umysł, jakby z fizjologicznej potrzeby ciekawy wszystkiego, zaglądający wszędzie. Triumfem jej życia było wejście do «Palais Royalu»; została tam przyjęta jako dama honorowa księżnej de Chartres i wychowawczyni młodych księżniczek, a nareszcie ksiąząt, z których jeden, Ludwik Filip, miał zostać królem. Pominąwszy jej ambicje doradczyń królów, działalność pisarki zaznacza się książkami czysto wychowawczymi, jak «Théâtre d'éducation», «Adèle et Théodore» (1788), romansami: «Mademoiselle de Clermont», «Duchesse de la Vallière» i t. d. Na bohaterki ulubiła szczególnie kochanki Ludwika XIV i stworzyła z nich serję romansów z pretensją historyczną. Czytając je, zdawałoby się, iż były to istoty niedościgłej cnotliwości. Za restauracją zachowywała tradycje najbardziej towarzyskiego i dwornego wieku, umiając i lubiąc podawać własne życie na zbudowanie lub przestrożę. Cenny zabytek przeszłości, szanowany, ale już nierozumiany.

Filozofja. Ekonomja. Polityka. Śledząc ostatnie latorośle materjalizmu, spotykamy C a b a n i s a (1757—1808). Jego fizjologja, poczęta w sensualizmie Condillaca, dochodzi do tych samych rezultatów, co La Mettrie, jeno drogą poważnych argumentów (Traité du physique et du moral de l'homme). — Inny filozof, Antoine-Nicolas marquis de Condorcet (1743—1794), matematyk, członek Instytutu, poświęcił się filozofji, studjował ekonomję, działał w rewolucji, jątrząc umysły. Główne jego dzieło: «Esquisse d'un tableau des progrès de l'esprit humain» (wyd. pośmiertne, 1794) wnosi do literatury ideę postępu nieskończonego, matematycznie pewnego. Nadzieję przyszłego udoskonalenia sprowadza do trzech punktów: zniesienia nierówności między narodami, postępu równości między jednostką a jednostką, udoskonalenia człowieka pod względem duchowym i cielesnym. — Szczytne mrzonki burzy rewolucja: w pewnej chwili podejrzany o umiarkowanie i aresztowany — truje się, aby uniknąć szafotu.

W epoce 1774 roku istniały dwie szkoły ekonomistów: pierwsza — szkoła fizjokratów — uważała ziemię, druga — pracę za jedyne źródło bogactwa. Adam Smith w epokowej książce: «Badania natury i przyczyn bogactwa narodów» (1776) praktycznie zgadza się z fizjokratami, teoretycznie uważa pracę za najważniejsze źródło produkcji. — We Francji walka ekonomistów toczyła się głównie około sprawy wolnego handlu — według teoryj fizjokratów; tak Turgot, szlachetny i ludzki, dążący do otwarcia granic celnych nazewnątrz, zniesienia wszelkich przywilejów nawewnątrz, l'abbé Galiani i Necker. — W polityce



Gabrjel de Mably (1709—85) przerzuca się od absolutyzmu do mrzonki o prostocie Likurgowej. Jako wielka powaga, dzięki znajomości ustrojów państwowych, wezwany przez konfederację barską — pisze książkę: «O rządzie i prawodawstwie Polski» (1771). — Radzi przenieść punkt ciężkości władzy na sejmy, celem szybkiego ułożenia konstytucji.

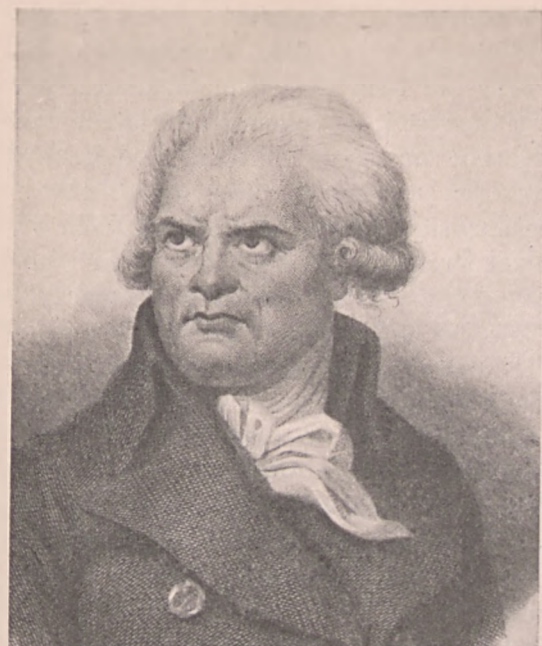
Literatura rewolucyjna. Od chwili wybuchu rewolucji w czerwcu 1789 r. aż do 9 thermidora 1794, w przeciągu 5 lat, cały stary porządek wali się tak, że zeń nie pozostaje kamień na kamieniu: po tradycje Francji monarchicznej, gdy przejdzie nawała, trzeba będzie sięgać albo zagranicę, albo w zapadłe kąty prowincji. Następuje zupełne przeobrażenie fizjonomji Francji, zwłaszcza Paryża, którego mistrzowskimi przewodnikami są bracia Goucourtowie w książkach: «Towarzystwo francuskie w czasie rewolucji i dyrektorjatu». Salony przestały być świątyniami dobrego tonu, lekkiej pogawędki i żartu, miejscami schadzek i zalotów, nawet wykwiintną kuźnią filozofji; teraz są to przygotowane kolegia klubowe, gdzie damy rozprawiają o stanie trzecim, o egzekutywie. Kobieta tej epoki rzuca się w ruch z całą gorączką swej nieumiarkowanej natury. Kilka salonów nabiera w tym czasie barwy politycznej; najgłośniejszy salon pani Necker, ministrowej, «wielkiej damy bez urodzenia, dobroczynnej bez współzucia, cnotliwej bez wdzięku, próżnej, dowcipnej na chłodno, lubiącej panować, otaczać się protegowanami». Salon pani de Beauharnais daje więcej swobód: «wolność i równość to jej damy honorowe». — Po ulicach gwar, ścisk snującego się tłumu, przekupniów okrzykujących broszury, dzienniki, kokardy republikańskie, mówców przemawiających ze stołów, śpiewaków i gwardzistów. W «Palais Royalu», między kawiarniami, domami gry i rozpusty, dwa nieustannie zbrojne obozy młodzieży arystokratycznej i patryotów; to samo w Tuilerjach: wzajemne szykany, napaści, utarczki. We wrześniu 89 r. brak chleba, gniew ludu, ostrzący zęby na głodzie, broszury składające winę na dwór, na asygnaty, na ukrywaczy zboża. Wśląd za wściekłością wygłodzonych pierwsze latarnie — szubienice i parodje litanji: «Świetna latarnio, zmiłuj się nad nami, świetna latarnio, wysłuchaj nas»; «postrachu zbrodniarzy, pomścij nas»... — Naprzeciw tej nędzy porywy miłosierdzia i poświęcenia. Jan Jakób powiedział kiedyś: «Potrzeba nam pudru na peruki, oto dlaczego ubodzy nie mają chleba». Zaczem następuje wyrzeczenie się dwuwiekowej mody; nawet sławne fontanny wersalskie przestają bić, kosztowna woda bywa zużywana do młynów. Mimo to salony roją się od elegantów «muscadins» i elegantek «merveilleuses»: nowe wydanie precjozizmu. Moda obraca się w symbolach, zatem suknie «à la Camille française, négligé à la patriote»; arystokraci ubierają się czarno, noszą frak czerwony lub zielony, a zawsze kokardę białą; patryoci kokardę trójkolorową. Rok 1790 przynosi dekret zniesienia tytułów, herbów, zdemokratyzowanie stylu sprzętów, wprowadzenie gustu greckiego i rzymskiego; wyrzucenie dywanów, zastąpienie hebanu mahoniem. W kilka miesięcy po wybuchu tłumna emigracja, inkwizycyjne rewizje domowe, ruina majątków, upadek kupców, wywóz pieniędzy z kraju. Laicyzowanie klasztorów, komedje na tle małżeństw księży i zakonnic. Reforma teatrów, zniesienie przywilejów, przywrócenie praw autorskich. Największemi teatrami w Paryżu są obecnie Opera, Teatr Narodowy, Teatr Włoski, «Palais Royal». W 1792 r. ogłoszenie rzeczypospolitej, niszczenie śladów królewskości, walenie kolumn, posągów, profanacja grobów, reforma monet, nazw ulic i placów, zmiana kalendarza. Proces i ścięcie

króla, rozpetanie namiętności, zupełny upadek aryzmu. Ostatnia twierdza starego porządku, Akademia z całym Instytutem, zniesiona w r. 1793. Reforma wychowania: publiczne szkoły państwowe, wysunięcie na 1-szy plan nauk filozoficznych i matematycznych, nauki języka i literatury ojczystej; w pierwszych latach rewolucji «Pan Bóg był osobistością popularną; następnie stał się podejrzany, wreszcie w dniach terroryzmu strącony z tronu; na krzesło prezydjalne powołano Rozum». Z upadkiem Robespierre'a kończy się też dążność dziejowa XVIII w.; do tej wysokości doszedłszy, linja postępowego rozwoju idei filozoficznych i politycznych łamie się w reakcję. Może nigdy granica dwóch epok nie zaznaczyła się tak wybitnie, jak w latach po 1794, ale też nigdy idee z teorii nie ucieleśniły się tak krańcowo w rzeczywistość i nigdy ruina ich nie była tak gwałtowna i dotykalna. — W skarleniu wszystkich rodzajów literackich tego 50-lecia, wymowa parlamentarna wybiła się i dominuje jako wytwór rewolucji najszlachetniejszy, najbardziej typowy. Z wszystkich mówców, których wydały Zgromadzenia Narodowe i Konwencja, największą siłę magnetyczną, największą potęgę unoszenia, przekonywania i wodzenia mas po swej woli posiada Mirabeau (1749—91). Pochodził ze starożytnej rodziny florenckiej, która w XIV wieku osiadła w Prowancji, był synem margrabiego de Mirabeau, ekonomisty, gwałtownika i libertyna; po nim odziedziczył wszystkie przywary zmysłowości. W nim samym temperament gwałtowny, apoplektyczny, zmysłowy i charakter dumny, ambitny, amoralny; zdolności bystre, pamięć nadzwyczajna, wymowa porywająca, wykształcenie wszechstronne i głębokie, znajomość historii, ekonomji, polityki. Powierzchnowość monstrualnie brzydka — tak pisze Rivard w chęci obrzydzenia — nie dodaje, że twarz potwora rozjaśniała się zapalem i stawała prawie piękną, a głos panował nieraz nad burzą krzyków, miotających się nań w konstytucji. Młodość jego awanturczyła... W r. 1777 osadzony w Vincennes za porwanie margrabiny Pontarlier; stamtąd pisze osławione «Listy do Zofji», żywe pogadanki w tonie lubieżnym, przeplatane refleksjami filozoficznymi. Prócz tego «Szkice o tolerancji», «Essai sur le despotisme», «Essai sur les Lettres de cachet et les prisons d'état». Odbywa podróż do Berlina, układa plan konstytucji holenderskiej, powraca do Francji, uderza na system skarbowy. Przebiegając kolejno wymienione broszury polityczne, spotykamy wszędzie jedne myśli przewodnie: potępienie despotyzmu, walkę z arystokracją, potrzebę konstytucji, której podstawą jest we wszystkich kierunkach wszechwładztwo (souveraineté) ludu. Jako deputowany z 3-go stanu z miasta Aix,



Victor Mirabeau.  
Według współczesnego miedziorytu. Zbiory Muzeum Narodowego w Warszawie.





J. Danton.

Według statuytu P. Bertonniera. Zbiory Muzeum Narodowego w Warszawie.

mówca, to grzmot w orkiestrze, poskramiający inne głosy, szeroki, zrównoważony, lubiący klasyczne perjody, świadomy konturów, zdążający wprost do celu, jednostajny, bo gardzący kwiecistością i metaforami. Swada jego, zrazu ciężka i jakby mozolna, w miarę mówienia nabiera pędu, a najskuteczniejszym dla niej bodźcem są przerwy i apostrofy z ław; głowa jego nabiega wtedy krwią i piornem, który pada we wspaniałych replikach. Jeden był tylko mówca w Zgromadzeniu, mający odwagę stawić mu czoło, l'abbé Maury, późniejszy kardynał, a który objawił swój talent pierwszy raz w dyskusji i obronie dóbr duchownych. Z pośród mocarzy Konwencji Danton, Saint-Just, Robespierre przekuwają słowo ku innym celom; dotąd było środkiem perswazji, teraz staje się zatrutym sztyletem lub puklerzem; każdy cios zabija, każdy odpór druzgoce. Danton, którego obrona przed trybunałem rewolucyjnym była miotaniem się wściekłego olbrzyma, przerażał oskarżycieli, choć go, jak lwa, mieli w klatce. — Saint-Just, młodzieniec o jasnym czole, jedwabistych włosach, piękny jak dziewczyna, zaczynający swój zawód od pisania czułych wierszyków miłosnych, w niszczyielskiej atmosferze wzbudzonych fanatyzmów rewolucyjnych przedzierzgnął się w okrutnego sekciarza, mordującego chłodno, w imię urojonej enoty. Nikt w całej rewolucji nie wymówił tyle razy wyrazów: enota, dobroć, wolność, miłość, ludzkość — co Saint-Just i Robespierre. — Robespierre («l'incorruptible Maximilien»), ta zrazu lekliwa i ostrożna chorągiewka, która zesztyniała na sztandar, kiedy udało się jej utrafić w ton doktrynerski i otoczyć się nimbem nieprzedajności, hartu republikańskiego, jest takim samym, jak poprzedni, faryzeuszem i drapieżcą. W procesie króla dowodził konieczności wyroku śmierci, nie z prawa, ale z potrzeb rewolucji. Camille Desmoulins (1760—94), skrajny utopista, z wyobraźnią chimeryczną, 14 lipca prowadzi paryżan

przybywszy do Paryża, decyduje o losach rewolucji. Pierwszym zamachem stanu 23 czerwca, gdy na wezwanie króla, aby deputowani rozeszli się z sali posiedzeń, odpowiada margrabiemu de Brèze: «Gminy Francji postanowiły prowadzić rozprawy. Słyszeliśmy podsuwane królowi zamysły, a pan, który nie możesz być jego przedstawicielem wobec Zgromadzenia Narodowego, idź, powiedz twemu panu, że jesteśmy tutaj z woli ludu i ustąpimy tylko przed siłą bagnętów». Gdy król każe podsuwać się pod Wersal i Paryż, Mirabeau redaguje adres, arcydzieło oględności, wyraz szacunku dla króla z zapewnieniem miłości ludu.

Jeżeli niezawodną plamą życia jest zostawanie na żoldzie dworu i brzydka szacherka, wywołana ciągle potrzebą niepożądanych wydatków pieniężnych, niemniej trwanie przy monarchji pochodziło z rzetelnego przekonania. Mirabeau —



J. P. Marat.

Według akwaforty Ch. Levacheza. Zbiory Muzeum Narodowego w Warszawie.

na Bastylję, zasiada w Konwencji na ławach «Góry». Oświadczywszy się za umiarkowaniem i za stworzeniem komitetu łaski, uwięziony, ginie na szafocie. Jeszcze przed wybuchem rewolucji wydał broszurę «France libre». Styl kaznodziejski, toczący się w nieskończonych, monotonicznych falach myśli rozmarzonego fantasty. W 1789—91 wydawał głośny dziennik «Révolutions de France et de Brabant», popychający rewolucję do energicznych kroków; ochłonął dopiero na widok despotyzmu Robespierre'a i pod koniec 1793 r. zaczął wydawać przeciwjakobiński dziennik: «Stary Franciszkanin (Cordelier)». Rozczarowanie, oburzenie, rozpacz dyktuje mu karty jedne z najpiękniejszych w dziennikarstwie tej epoki: «Nie, wolność, ta wolność, co zstąpiła z nieba, to nie nimfa z opery, to nie czapka czerwona, nie brudna koszula i lachmany, wolność — to szczęście, to rozum, to równość, to sprawiedliwość. Chcecie, abym ją uznał, abym padł jej do nóg, abym za nią wszystką krew przelał? Otwórzcie więzienie 200.000 obywateli, których nazywacie podejrzanymi». — A oto najkrwawszy, zwyrodniały potwór rewolucji z twarzą, po jakiej dzisiejsi kryminaliści poznają bez wahania wrodzony typ zbrodniarzy; istotnie jedna z tych fatalizmami napiętnowanych, przeciwspołecznych istot, które w chwili wielkich wstrząśnień wychodzą z jaskini na powierzchnię ziemi, Marat (1743—93), zrazu filozof, autor broszur i dzieł o powszechnej szczęśliwości, o stosunku ciała i duszy, z wybuchem rewolucji odkrył rychło swoje powołanie demagoga; dla utrzymania w ciągłym fermentie ruchu ludowego, wywoływał stały nastrój popłochu i grozy, równocześnie wezwał do «obrony ojczyzny» najdziksze instynkty mas i one to wyniosły go na straszny urząd ministra śmierci. Słynny dziennik Marata, «L'Ami du Peuple», wychodzi od 1789—93 jako pismo bezimienne, tajemnicze, podziemne, zmieniające często format, druk i miejsce wydania.

Koniec prawie romantyczny od sztyletu szlachetnej i egzaltowanej Charlotte'y Corday. Wzór gwałtowności i zaciekłości z «Przyjaciela Ludu» brał Hébert, wydający swą gazetę pod nazwiskiem «Père Duchesne», figury popularnej w różnych przebraniach «Le Véritable Père Duchesne» «L'Ami des Soldats» i t. d. Styl rubaszny i trywjalny. «Journal de Paris» godny wzmianki z tego względu, że w nim Andrzej Chénier pisał artykuły polityczne.

Prasa stronnictwa arystokracji, dworu i króla miała na swe usługi ludzi nie tylko utalentowanych, ale genialnych, i w początkach stanowczo brała przewagę nad przeciwnikiem, bijąc go bronią dowcipu, sarkazmu, logiki, wytwornością słowa; brutalna siła dopiero zamknęła jej usta i zakończyła nierówną walkę. «Les Actes des Apôtres» celują w szyderstwie, parodji i karykaturze. Trzej ludzie czarowali Paryż przed i pośród rewolucji zaletami niezwykle wybitnych indywidualizmów: Rulhière, Rivarol, Chamfort, mistrze żywego słowa, padającego



z natchnienia chwili; w czasie swego przejścia przez widownię rozsiali tyle dowcipu, tyle mądrych rad, prawd gorzkich i okrutnych a głębokich, że dzieje ich, gdyby zresztą nie byli po sobie zostawili pisanego słowa, musiałyby wejść do historii jako literatura ustna, niemniej znamienita od pisanej.

Rulhière (1735—91), urodzony dyplomata, w 1760 r. odbył podróż do Petersburga, podpatrzył wiele tajemnych sprężyn polityki, a opowiadania jego o tych wypadkach po powrocie zaniepokoiły sfery dyplomatyczne. Z chępliwości raczej ułożył «Histoire de la Révolution de Russie». Ważniejsze jest dziełko «Histoire de l'anarchie de Pologne», które z wielką starannością pisał przez lat 22. Antoine comte de Rivarol (1753—1801), południowiec, jedna z tych natur wrażliwych, niepohamowanie głośnych, które niby Numa Roumestan Daudeta nie umieją myśleć inaczej, jak równocześnie mówiąc. Napisał «Discours sur l'universalité de la langue française», określający przyczyny, dla których język francuski stał się językiem powszechnym, wspólnym zarówno salonowi jak dyplomacji. Według Sainte-Beuve'a posiadał warunki na pierwszego krytyka literackiego. W rewolucji bez wahania stanął po stronie zachowawczej. Rivarol wiedział, iż sprawa starego «régime'u» nie była słuszna, i znane jest jego okrutne słowo: «Mottoch Paryża i innych miast królestwa musi popełnić jeszcze wiele zbrodni, zanim wyrówna głupstwu dworu». Aforyzmy Rivarola, tyżące się rewolucji, są nie tylko zręczne, ale poważne, jakby je przedumał i przetrwał w samotności; siła, obrazowość, stawia go nad pretensjonalnymi paradoksami Chamforta. «Jeżeli prawda, że sprzysiężenia układają czasem ludzie rozumni, to wykonywają je zawsze dzikie zwierzęta». «Biada tym, którzy poruszają głębie narodu». — «Discours préliminaire» Rivarola to szkic teorii umysłu ludzkiego. Uważając mowę za «fizykę doświadczalną ducha», autor zastanawia się nad umysłem, śledzi go we wszystkich częściach składowych i objawach, porównywa z władzami umysłowymi zwierząt, kończy traktatem o Bogu, o naturze ludzkiej, o religji i jej wyższości nad filozofją.

Mikołaj Chamfort (1741—94), talent wyrosły na fermentach epoki rewolucyjnej, jak trujący krzew, skupia w sobie wszystkie rankory i zawiści plebejusza. Po napisaniu tragedji: «Mustapha et Zéangir» wszedł do Akademji 1781 r. Z okresu strasznej i szpecącej choroby pochodzą owe okrutne sądy, złożone w «Maximes et Pensées», oraz «Caractères et Anecdotes». Są to jednostronne i paradoksalne a błyskotliwe powiedzenia o świecie, uwagi moralne i polityczne, wypowiadane ze stanowiska zupełnej niewiary, rezygnacji, pogardy, np. «świat moralny wydaje się plodem kaprysu Szatana, który oszalał».

Przechodzimy do utworów scenicznych i do ich związku z wypadkami i nastrojem chwili. Teatr stał się trybuną. To, co wówczas wprawiało w szal entuzjazmu i zapalało do czynu, odmieniwszy słuchaczy, traci urok, zniechęca i nuży. Marja Józef de Chénier (1764—1811), młodszy brat Andrzeja, po dwakroć nieszczęśliwie próbował szczęścia w teatrze. Wreszcie «Karolem IX», wystawionym w 1789 r., wywołał delirjum nie estetycznego, ale politycznego podniecenia. W r. 1798 wybrany prezydentem Konwencji należy do Rady Pięciuset, za Napoleona popada w nielaskę; usunąwszy się od polityki, rozpoczyna gruntowne studja literackie, pisze piękną tragedję «Tibère»; rozezarowanie marzyciela wolności, po monarchji Ludwików i po tyranji Robespierre'a, oglądającego trzeci despotyzm, dyktuje mu piękną apostrofę do zdobywcy. Zwiększona liczba drobnych teatrzyków, swo-

boda cenzuralna, upadek formy klasycznej, zaguba dobrego smaku, tematy łączące się z zagadnieniami dnia, rozgorączkowanie autora, aktorów i słuchaczy, wszystko to odebrało komedji charakter spokojnej sztuki. Naprzód teatr znalazł swego reformatora w Mercierze, autorze «Obrazów paryskich». Umysł fantastyczny, dziwaczny, przesadny, szuka nowości dla nowości. Marzy więc wielką sztukę demokratyczną, gdzie autor byłby piewą cnoty, karcicielem wad, cywilnym kaznodzieją. Jego dramaty historyczne noszą znamię wyłącznie tendencyjne.

Z nazwiskiem Collin d'Harleville (1755—1806) łączy się głośna walka literacka w samej chwili wybuchu rewolucji. «Optymista» (1788) to perła komedji charakterów. Pan Plainville wszystko bierze z dobrej strony, nieco egoista, obojętny na cudze troski, bo nie wierzy w ich możliwość i nie wchodzi w serca najbliższych sobie. Sekretarz Belfort kocha się w jego córce, ojciec układa jej małżeństwo z Morinvalem, mizantropem. Belfort chodzi jak struty, ale Morinval, dobry w gruncie człowiek, zrzeka się Angeliki dla uszczęśliwienia zakochanych, a nawet Belfortowi daje intratną posadę. Motyw polityczny, zagadnienia demokratyczne występują, ale przelotnie, dodając do charakteru Plainville'a rys nowy. Optymistę, poczytującego rząd obecny za wyborny, wyciąga sługa Picard, widocznie uczeń Roussa, na polityczną dyskusję. Ale nie przekonywa go, równie jak nie poprawiają nieuleczonego optymisty ciosy i nieszczęścia; wierzy do końca, że «tout est bien», podając tem broń do napaści Fabre'owi d'Eglantine. — Fabre d'Eglantine (1750—94), zaciekły demagog, przyjaciel Desmoulins'a i Dantona. Wszystkie nienawiści rewolucyjne skupiły się w nim i wokół niego. Komedje Fabre'a, z których tendencja wypędziła wszelki artyzm, poszły dziś w zupełne zapomnienie a dochowała się zaledwo jedna i to ze względu na charakter pamphletarski:

«Le Philinte de Molière ou la suite de Misanthrope», napisana dla zduszenia zgubnego wpływu «Optymisty». Philint, wychowany na Moljerze, jest złośliwy, próżny, obojętny dla cudzego cierpienia, zasklepiony w egoizmie, a okrutnie szyderczy. Kontrast jego stanowi zacny Alcest, wychowany na Rousseau'ie, mizantrop z gorczy, zdradzony w miłości i przyjaźni, usunął się od świata, ale powraca, dowiedziawszy się o wielkiem oszustwie finansowem. Żąda pomocy Philinta, ten jednak odpowiada z uśmiechem, że go to nie obchodzi. Egoizm zostaje ukarany, jednym z poszkodowanych jest sam szyderca. Alcest ratuje go, ale że przyjaciel-skie poświęcenie nie jest zdolne wyleczyć samoluba, uratowawszy się, odwraca się odeń z pogardą. — Rządcy byli w tej epoce ludzie, którzyby śmieli publicznie wystąpić na scenie z karykaturą demagogów i małych tyranów, postrachem uczciwych obywateli. Dlatego też dowodem wielkiej odwagi cywilnej był «Przyjaciel praw» Laya (1761—1833). «Przyjaciel praw» — to margrabia de Forlis, arystokrata, patrzący z obrzydzeniem na rządy dziennikarzy. Stara się o rękę córki barona de Versac. Intryganci, uczęszczający do domu barona, chcą zgubić Forlisa i na podstawie znalezionych niewinnych listów oskarżają go o udział w spisku; zostaje aresztowany, omyłka jednak wykrywa się i sprawa uczciwych ludzi triumfuje.

Wszystkie tłumione grozą krzyki oskarżenia, wszystkie gromy obrazonego zdrowego rozsądku, bunt uciśnionej swobody, pomsty wystraszonej wesołości paryskiego ludu wybuchły odrazu po 9 thermidora, a w potoku pamphletów, epigramów, piosenek odezwała się jedna głośna nuta przekleństw, szyderstwa. «Agonja



jakobinów», krzyk zemsty i Alleluja ucziwych ludzi, «Pogrzeb jakobinów». — Zamkniemy szereg prozaików rewolucji, wspomniawszy nazwisko pisarza skandalicznej sławy, zakładającego interes swych utworów to na świecie grozy i zbrodni, wzruszeń nadzwyczajnych po wzruszeniach codziennych klubu i gilotyny, to znów na próbach upaństwowienia domów rozpusty, Restif de la Bretonne (1734—1806), autor romansu «Zepsuty wieśniak»; książka, mieniąca się autobiografią, jest istotnie dziełem surowego, nieokrzesanego ale wielkiego talentu, przez swój jaskrawy i brutalny realizm, przez swe epizody straszne, to znów rzewne sytuacje — obraz godny purpurowego tła epoki.

Wiek XVIII był mało wiekiem poezji; w pierwszych dziesiątkach lat wyjawienie naturalne po stuleciu bujnem i pełnem chwały, wślad za niem pedantyczne i mizerne walki literackie, później wszechwładztwo filozoficznego racjonalizmu, panowanie nauk ścisłych, zagłuszały każdy wzlot szczerych talentów. Wzgardziwszy rytmem, idee nowe marzycieli, reformatorów nawet wybuchy patosu układały się prozą. Rewolucja miała wszelkie dane wywołać legjon, jeżeli nie poetów-epików, to pieśniarzy lirycznych. Z pieśni rewolucyjnych pozostało zaledwie kilka: «Marsyljanka» Rougeta de Lisle, której treść, — jeśli się ją zimno zanalizuje — jest mało poetycka, ale której rytm napędza krew do głowy, zawiera tajemniczą jakąś i niepowstrzymaną moc porywania tłumów; bez krzyku: «Aux armes, citoyens!» Francuz nie pójdzie na bagnety. — «Chant du départ» M. J. Chéniera, napisany na wymarsz ochotników, brzmi równie krwawo: «Drżycie, nieprzyjaciele Francji, królowie pijani krwią i dumą, wszechwładny lud się zbliża, tyrani wstępście do trumien». Obie pieśni są uczone, nabrzmiałe obrazowaniem konwencjonalnem. Ludowe zato, świeższe, żywsze, poetyczniejsze, choć brutalne są «Carmagnole» i «Ça ira»; znać, że urodziły się na przedmieściu z nieznanego ojca. Nawet pedantyczny La Harpe napisał hymn, w którym mowa o mężobójczych bagnetach i w którym jedna strofa kończy się jak czerwone delirjum: «Żelazo pije krew, krwią się wściekłość poi a wściekłość niesie skon». — Ecochard Le Brun (1729—1807), to uznany, urzędowy Pindar rewolucji. Zapalając się na zimno i pracując się ku szczytności, tworzył ody głośnie brzmiące, ale niezdolne przelać zapału w słuchacza, jak sfalszowany narkotyk. Najlepsze są jeszcze ody do Buffona, dzięki tematowi i dzięki bogactwu motywów.

André Chénier (1762—94), urodzony w Konstantynopolu z matki Greczynki i ojca konsula francuskiego. Pierwsze lata spędził na południu Francji, oddany ulubionym studjom klasycznym. Trzy lata przebył w Londynie w służbie dyplomatycznej, powrócił z wybuchem rewolucji. I teraz życie jego rozdzieliło się na dwoje. Tworzył w ukryciu, nikt nie domyślał się w nim autora «Idyl», co są największą jego chwałą; to, co dawał na widok publiczny, były to utwory w stylu konwencjonalnym Le Bruna, np. «Przysięga w sali Jeu de Paume». Poza marzycielem ze szkoły Condorceta kryje się praktyczny polityk, którego spokojnie zrównoważony umysł przewiduje nieszczęście z szalonego pędu wypadków, a jeszcze więcej z samozwańców, fanatycznych i przewrotnych woźniców. W 1789/90 drukuje odezwę do Francuzów o nieprzyjaciółach wewnętrznych. W 1792 w «Journal de Paris» piętnuje i atakuje ruch rewolucyjny. Pod tem natchnieniem pisze pierwsze jamby i ów hymn satyryczny «Na wejście zbuntowanych Szwajcarów pułku Chateaubieux do Paryża», a odzywa się w pocie szlachcic i żołnierz, nie mogący patrzeć spokojnie na zdeptanie karności. Najśmielszym aktem politycznym

jest artykuł z 26 lutego 1792 r.: «O przyczynach zamieszania, które maćci Francję i powstrzymuje ustalenie wolności». Jest to groźba, rzucona jakobinom oskarżonym z kolei, że są stronniectwem uzurpatorów, powodującym rozstrój społeczny: «Kilkuset próżniaków, zebranych w ogrodzie lub na widowisku, albo zgraja bandytów, rabujących sklepy, nazywa się bezwstydnie «ludem». Z powodu tego pisma wynikła polemika między braćmi, spór ich nie trwał długo i M. Józef nie zasłużył na nazwę Kaina. On to znalazł dla Andrzeja mieszkanie w Wersalu, gdzie poeta spędził ostatnie miesiące przed uwięzieniem. Aresztowany 7-go marca i osadzony w więzieniu Saint-Lazare, w celi napisał owe okrutne i potężne «Jamby», mające więcej z Arystofanesa niż Juwenala, dzięki greckiej raczej niż rzymskiej naturze autora: szyderstwo góruje w nich nad majestatem oburzenia. Andrzej nie był deistą; wychowawiec filozofji wieku, przytem zakochany w bogach spokojnego Olimpu, był, jak powiedział, «athée avec délices». W «Jambach» wyraz Bóg zjawia się jedynie jako termin poetycki, poeta modli się do oderwanych pojęć bóstwa, sprawiedliwości i prawdy; chrześcijański Bóg jest wspomniany z ironją, jak np. w jambie V. Gniew, gorycz, śmiech, żal, zwątpienie grają naprzemian w tych przedśmiertnych śpiewach. Do najbardziej wstrząsających należy jamb IX, gdzie poeta z ironją odzywa się o lichocie natury ludzkiej, zawsze pospolitej i zawsze nieszczymnej, niewyszlachetnionej nawet myślą skonu. Opisuje wnętrze więzienia, owego gromadnego więzienia za terroru. Chénier, poeta, za życia był prawie nieznan, wawrzyny wyrosły mu dopiero na grobie. W pół roku po śmierci w piśmie «La Décade» wydrukowano elegję więzienną «La jeune Captive»; jedną z najpiękniejszych idyl «La jeune Tarentine» w «Mercurym» 1811 r. Chateaubriand ogłosił wiele innych fragmentów, aż wreszcie wydanie Latouche'a, choć niekompletne i pełne błędów, zwiastowało światu mistrza; romantycy w zachwycie przyjęli go za swego, choć nim nie był, i choć według Sainte-Beuve'a i późniejszych musi być uważany za ostatniego z klasyków. Wielkość jego oceniono dopiero dzisiaj, a krytyka wykryła i oddzieliła w nim wielolicową naturę, z jednej strony urabiającą się kolejno pod kilkoma wpływami, ulegającą konieczności otoczenia i wychowania literackiego, z drugiej — wybijającą się poza tradycję, za odkryciem nowych poetyckich krain. Jest więc Chénier naprzód wychowawcem klasycyzmu francuskiego, wykształconym na łacinie, tak w «Elegjach» w których znać wpływy Katulla, Tybulla, Propercjusza: okrągłość i dowcip frazesu, melodyjność i wykwiłt wiersza, pełny artystycznego smaku i miary, ale przytem chłodną retorykę trzymającego się w karbach sceptycyzmu uczucia, raczej lubieżnego niż gorącego. «Idylle» ukazują nam poetę, który nakoniec otrząsnął się ze starych powijaków i świadomie tworzył nową poezję. Jest w nich, dzięki długim, troskliwym a nadewszystko umiłowanym studjom greckim, zrozumienie hellenizmu rodzimego, nieprzesianego przez rzymskie sito, odbicie atmosfery i krajobrazu greckiego, oglądanego już oczyma dziecka. Chénier nie jest to Grek pierwotny, homerycki, ani Grek jeszcze surowy z epoki Eschyla, ale wybredny i nieco zniewieściały aleksandryczyk, sybaryta, wielbiel słońca, wina i miłości, rozkochany w naiwnym Teokrycie, ale jeszcze więcej w Moschusie, Bionie, Kallimachu, antologistach i nowelistach. Ślady ich, często całe motywy, całe zwroty spotyka się na każdej stronicy. Grecja jego malownicza, sielska, szczęśliwa, rozśpiewana, drżąca od pocałunków, któremi goją się przelotne smutki; lazur Jońskiego morza i zieleń Sycylii, białe marmury



i słoneczne złoto składają się na tło zmysłom pieśczeniwe. Czasem zabrzmiał ton melancholijny lub tragiczny, ale nie szarpie nerwów, bo jego spokojna piękność artystyczna, harmonia koi silniejsze wzruszenia. Każda z tych «Idyll» jest w sobie klejnotem odmiennej barwy i blasku. Niektóre pozostały fragmentami, inne mają tylko pozór fragmentów, dzięki sposobowi, którego poeta chętnie używa, wprowadzając we wstępie osobę mówiącą i dopiero dalej bez przejścia wpadając w opowiadanie.

Idylle w stylu greckim nie miały być ostatnim rodzajem twórczości Chéniera. Zdobyte filozofji i nauki XVIII w. układały mu się w syntezę, chciał z nich zbudować poemat wszechświatowy. Poemat miał zwać się «Hermesem». A nadto po tylu próbach, poczuwszy się mistrzem słowa w «Invention», układa nową poetykę, polegającą na zrozumieniu i wyniesieniu «Cybelli nowej», na czerpaniu z nowego źródła motywów, jakim są odkrycia badaczy natury i człowieka, wlewane w doskonałą formę starożytności, dającą poezji harmonję i siłę. «Sur des penseurs nouveaux faire des vers antiques». — Oto dogmat tej przyszłej poetyki, którą Chénier darzył innemi nowościami, mającemi ożywić i odmłodzić skostniałe wierszowanie francuskie.

## WIEK XIX.

Pseudoklasycyzm i jego przedstawiciele: Chénedolle, J. P. Béranger, A. Barbier; Teatr: C. Delavigne, Ponsard, L. B. Picard, S. Scribe i in. Wyznawcy ideałów Roussa; Nowa Demokracja. Pani de Staël, R. Chateaubriand, B. Constant i in. Nawrót do idealizmu. H. Saint-Simon i in. Mistycy: P. S. Ballanche, F. R. de La Mennais. — P. Leroux. Wielka poezja: W. Hugo. A. Lamartine, A. de Vigny, A. Musset. — Powieść: A. Dumas. G. Sand. H. Balzac. Stendhal. P. Mérimée. T. Gautier i in. Historjografja. Krytyka. Teorja sztuki dla sztuki. Parnas i jego bogowie. Literatura nowoprowancka. Okres drugiego cesarstwa. Pozytywizm: Aug. Comte, E. Littré, H. Taine. — Romans: G. Flaubert, bracia Goncourt'owie, O. Feuillet, B. D'Aureville, Gobineau, H. Murger. — Teatr; — E. Augier, A. Dumas (syn), Labiche, V. Sardou, — Okres skupiania sił (1870—1914). Naturaliści: E. Zola, G. Maupassant, A. Daudet; romansy psychologiczne: P. Bourget; — A. France; P. Loti; M. Prevost; współcześni. Teatr po r. 1889. — Krytyka literacka: Brunetière, Faguet. Lemaître, G. Lanson i in. Filozofja: Bergson. — Symbolizm. Rémy de Gourmont. Przewodnicy symbolizmu: Ch. Baudelaire, P. Verlaine, A. Rimbaud. St. Mallarmé, J. Richepin; — G. Kahn, J. Laforgue, J. Moreas; Fr. Vielé-Griffin, Fr. Jammes, A. Samain; H. de Régnier, P. Fort, M. Maeterlinck, G. Rodenbach, E. Verhaeren, P. Claudel. — Literatura a styl epoki; — Przegląd ogólny; — Prądy historyczne i społeczne.

Na przestrzeni stulecia literatura w rozwoju szybszym niż kiedykolwiek wije się w ciągłych skrętach, zmieniając kierunek, natężenie popędu i barwę zależnie od otoczenia i podłoża. Przodem idą pseudo-klasycy, duchowe dzieci Woltera, tuż marzyciele, spragnieni ideałów Roussa; w gnuśnie płynące wody wpadają gwałtowną falą romantycy rewolucji lipcowej, znudzeni małością Bourbonów, tuż humanitarni rewolucjoniści 1848 r., zniechęceni rządami Orleana. Następuje doktryna bezpolityczna, nazwana «sztuką dla sztuki», na niej wzniesiony dumnie Parnas. Potem epoka rozstroju za drugiego cesarstwa z ideałem złotego cielca, równolegle nawrót realizmu, pozytywiści i oparci o pozytywizm naturaliści, wreszcie symbolizm, neochryścjanizm, nacjonalizm.

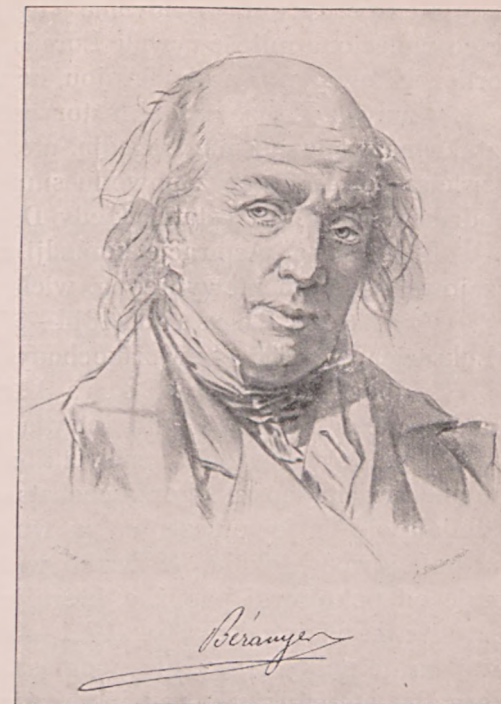
Pseudoklasycyzm. W okresie wielkiego przypływu, który się zbliżał, generacja, wychowana na czystym klasycyzmie i działająca pod nowym «régimem» Napoleona, wydawała swoje ostatnie owoce według tradycyjnych formuł eposu, liryki, teatru, romansu.

W epice Nepomucen Lemercier, autor «Panhipokryzjad» (1819), jest dziś zaledwie wspomniany, autor równie tragedji «Agamemnona» (1797). W liryce pani Desbordes Valmore (1786—1859; zaliczona też do romantyków) pozostawiła zbiory utworów lirycznych — zwierciadło szlachetnej, czulej duszy. I tak «Księga dzieci»: opowieść o niebieskiej muszce, «O dwu pszczołach», pracowitej i leniwej, «O biednym dziecku obłąkanem»; — «Księga matek» z wyniesieniem godności macierzyństwa. Śród nich kołęda bardzo podobna do naszej «Bóg się rodzi». Treść bez orjentacji, forma bardzo staranna. — Tutaj Fontanes dyplomata, mecenas, w literaturze amator, autor drobnych, poprawnych wierszy.

Chénedolle (1769—1833) należy do cenaku Nodiera, autor poematu «Le Génie de l'homme» i zbioru «Etudes poétiques» (1820).

Do epoki przed i po 1830 r. liczą się dwaj poci nierównej miary: Béranger, Auguste Barbier. Jan Piotr Béranger (1778—1857). Nicco trywjalny pieśniarz mieszczański, z conceptami na głupich mężów, lub z atakami na jezuitów i katolicyzm. Lepsze piosenki polityczne przeciw Bourbonom, egoistycznej arystokracji. Niezmiernie popularny w epoce 30 i 48 roku; perłami dowcipu są: «Le roi d'Yvetot»: «Il était un roi d'Yvetot» — «Peu connu dans l'histoire...», portret dobrodusznego, nieszkodliwego króla — może należeć do każdego okresu historii powszechnej. Nieprześlącony jest «Le sénateur», zachwyty mieszczaucha nad znajomością wielkiego pana, który mu bałamucił żonę i służy nawet za ojca chrzestnego. Bardzo popularny u nas jest «Stary kapral». Ironiczna i złośliwa «La République». «J'ai pris goût à la république» — «Depuis que j'ai vu tant de rois».

Naprzeciw wesołego piosenkarza Bérangera gwałtowny Auguste Barbier (1805—1882) w zbiorze «Iambes» (1830—31), których akcent do języka francuskiego doskonale się nadaje... Najlepsze «La hurée», psiarnia, obraz walki w pamiętnym dniu rewolucji lipcowej. Z jednej strony lud paryski na barykadach, szerniały od dymu i ociekający krwią, z drugiej zalekli panice za kotarami, niespokojni o wynik walki. Jakby odbicie wielkiej rewolucji, wolność w postaci kobiety o bujnych piersiach i silnych ramionach, unoszonej młodą żądzą. «C'est que la Liberté n'est pas une comtesse — Du noble faubourg saint Germain». Drugi utwór «L'idole» (Bożyszcze), pendant do wiersza V. Hugo, przedstawia odlewanie kolumny cesarza, symbolizującej jego wielkość i upadek. Wielbi go, potem zlorzeczy w małoduszonym wykrzyku «Sois maudit ô Napoleon» za to, że ostatnia klęska sprowadziła armję sprzymierzonych ku hańbie Francji i Paryża, że stolica musiała oglądać damy, omdlewające z zachwyty od woni kozackiej.



Jan Piotr Béranger.



Teatr. Casimir Delavigne (1793—1843). Temat «Nieszporów sycylijskich», w co wpleciona miłość rywali Loredana, syna Procydy i rycerza Roberta z Montfort, wielkorządcy Karola d'Anjou, ku Amelji, siostrze Konradyna.

«Ludwik XI» ze źródeł historycznych Commynes'a w guście szekspirowskim: sztuka nazwana już nie tragedją, ale dramatem historycznym, popularna do dnia dzisiejszego, grywana z powodu silnych efektów, jak scena śmierci króla, który podrywa się po raz ostatni, kiedy Delfin kładzie sobie na głowę koronę.

Komedja. Aspiracje komedji za cesarstwa nie szły wysoko: obrazki obyczajowe i intryga niewybredna, wiele ruchu i hałasu.

François Ponsard (1814—67). W 1843 (rok upadku Burgraves) wystawił «Lukrecję»; w 1866 «Lew zakochany» z epoki dyrektorjatu.

Najpoczytniejszy był Louis Benoit Picard (1769—1828). «Le Collatéral ou La diligence à Joigny» (1799), intryga obraca się około spadku wujaszka z Ameryki; w «La petite ville» dobre sylwetki mieszczan paryskich i prowincjonalnych; co do budowy, najlepsza «Les Ricochets» (Odbitki); dąsy damy, która zgubiła pieska, odbijają się na jej otoczeniu, na wuju, na pułkowniku starającym się o jej rękę, na pokojówce i lokaju. Wszystko wraca do ładu, gdy zamiast pieska dama otrzymuje od pokojówki papużkę, którą jej ofiarował lokaj.

Eugenjusz Scribe (1791—1861). Pisze efektowne komedje, intrygi zazwyczaj na tle politycznym, dla podniesienia interesu. Dla przykucia uwagi widza od początku autor ukazuje mu jakieś przedmioty materialne: bukiet, szkatułkę, bransoletę, szklanekę wody. Nadzwyczajna logika w następstwie wypadków, maszyna, której liczne kółka wchodzą dokładnie jedno w drugie, wypadki nieumotywowane wewnętrzną koniecznością. Jesteśmy o sto mil od komedji charakterów. Przypadek panem życia i śmierci. Nie sztuka, ale kuglarstwo. Prawda historyczna żadna i to w dziejach kraju tak bliskiego jak Anglja.

W «Szkłance wody» królowa, matka trzynaściorga dzieci, jest młodą dziewczyną. Najbardziej znana po dziś dzień jest «Adrijanna Lecouvreur» (1849), na temat stosunku słynnej aktorki z Maurycem Saskim i rywalizacji, pomawianej głośno o trucicielstwo, księżnej de Bouillon.

Pixérécourt (1773—1844), karjera fantastycznie ruchliwa. Członek trybunału rewolucyjnego, po 9 termidora emigrant. Po powrocie do Paryża ratuje się w nędzy malowaniem minjatur na wachlarzach. Nieudale próby dramatu, potem nagłe utrafienie w gust publiczności: 30.000 przedstawień nowego rodzaju.

Melodramat, to romans awanturczo-sentymentalny, przyprawny kontrastami złego i dobrego, zwycięstwem cnoty nad występkiem. «Człowiek o trzech twarzach» — «L'homme à trois visages».

Patrycjusz wenecki Vivaldi przybiera kolejno maskę naczelnego wodza, maskę bandyty, wreszcie występuje we własnej postaci i okazuje się szlachetnym obrońcą ojczyzny.

«Pies Montargisa», dawny temat epiki starofrancuskiej, gdzie mądre zwierzę wykrywa zdrajcę Makarego.

«Celina», przerobiona z romansu Dumesnila. Występuje tam człowiek z uciętym językiem, niebiańskiej dobroci Celina, jego córka, zbrodniarze. W rezultacie szczęście małżeńskie.

Śród definicji nowej szkoły znajdowała się i ta, że romantyzm jest odrodzeniem ideałów kultury ludów romańskich. Takie przyjmowanie odstrychnęło się od

rzeczywistości. Romantyzm więcej wziął z Północy niż z Południa. Sam wyraz «romantique» jest angielski. Joung lub Osjan, ze swoją mglistością i melancholją, dostarczyli im obfitszego materiału niż Ariosto.

Protestantyzm Roussa panował w nim szerzej i silniej, niż dogmatyczny katolicyzm Dantego. Demokracja rewolucyjna i utopje socjalne zagłuszały wspomnienia rycerstwa feudalnego wieków średnich. Filozofja transcendentalna a nawet mistyka, w części niemieckie, zabijały racjonalizm francuski. Ten wpływ filozofji niemieckiej, o jakim dawniej dużo się słyszało, dostał się romantikom przez panią de Staël i Victora Cousina (1792—1847), filozofa-eklektyka, autora «Historji filozofji». Hegla, Schellinga zastąpił Francuzom snadnie Saint Martin i Vico. Literatura niemiecka równie mało znana: «Werther» i «Faust», «Zbójcy» i «Wilhelm Tell», to i owo z Novalisa, z «Opowieści Hoffmanna».

Treść wzięła górę nad formą, a forma była przecież najświetniejszym produktem kultury romańskiej. Lecz jeżeli Anglja i Niemcy stworzyły definicję i teorję kierunku romantycznego, to Francja samemu rozwojowi idei dała więcej — rewolucję i Napoleona, czyli uosobienie dwu głównych haseł romantyzmu: emancypacji społecznej i zwycięstwa genialnego indywidualizmu. — Skoro się już rozwinął, romantyzm dla każdej dziedziny oznaczał co innego: dla Francji tęsknotę za idyllą Roussa, powrót krasomówstwa lirycznego u V. Hugo, idealizm Lamartine'a, egotyzm Alfreda de Musset. Przedświty romantyzmu śledziliśmy od końca XVIII w. Dalej są one coraz wyraźniejsze i coraz bardziej złożone, aż do takiej formy, jaka się przedstawia około roku 1830. W sumie 3 epoki: początki, pełnia rozwoju za rewolucji lipcowej, epoka 1848 roku.

Hasłem przewodniem najogólniejszem i powszechnem jest wyzwolenie teatru z pod powagi reguł klasycznych formy poetyckiej; fantazji i uczucia z pod materializmu i racjonalizmu; emancypacja polityczna, religijna, społeczna, idące jeszcze od Roussa.

Wreszcie emancypacja formy literackiej. Na miejsce aleksandrynu wchodzi liryczno-namiętna proza, której rydwan niosą dwa popędliwe rumaki: uczucie i fantazja. Raz utrwalona idea wolności pozwala teraz na to, że otwartymi słuzami wpadają do literatury z zewnątrz strugi nowe.

Z Anglji melancholja «Nocy» Younga i sentymentalizm Sterne'a; z Anglji równie pierwsze próby odtworzenia poezji ludowej w zbiorach ballad szkockich biskupa Percyego. Ciekawość zwrotów obcych objawia się opisami podróży, krain podzwrotnikowych z bujną dziewczą roślinnością. Tak Bernardin de St. Pierre, potem Chateaubriand. Zaciekawia żywo Ameryka Północna dzięki walkom o niepodległość, w których Francja przez Lafayette'a bierze gorący udział. Zjawiają się liczne opisy podróży oceanicznych, opisy Wschodu z prerafinowaną kulturą: Arabja, Persja, Turcja, Egipt. Tak Volney, budzący wszechświatową zadumę «Ruinami Palmiry». Zaciekawia Grecja, Włochy, Hiszpanja, Prowancja. — Odtworzenie idylli prawdziwie greckiej przez Andrzeja Cheniera. Panuje nad wszystkim piękna głowa Byrona, promieniująca buntami i zachwyta; tego, co mienie i życie oddał za wolność ukochanej Grecji. Ideę piękności nowych wnosi pani de Staël książką «De l'Allemagne», gdzie entuzjastycznie przedstawia ogrom ducha germańskiego, świat dla Francji zupełnie nieznan. Z odgłosów rewolucji romantyzm odbiera silne podniety. Potem wszystkie wniosłe mrzonki są złamane despotyzmem Napoleona, który zato w świetle filozofji mistycznej wyblyska jako genjusz, nadezłowiek. Ścinają





Mme de Staël.

Według stalorytu G. Staala. Zbiory Muzeum Narodowego w Warszawie.

w bliskość III-ej epoki ducha i nowa historjografja Francji mesjanicznej. Tak po rok 1848. W tym okresie, skutkiem naturalnej reakcji przeciw demokratyzmowi rewolucji, literatura jest prawie wyłącznie arystokratyczna.

Nowa demokracja z nowymi utopjami wystąpi bardzo głośno i namiętnie w nowej rewolucji 1848.

Pani de Staël (1766—1817), córka barona Neckera, ministra skarbu za Ludwika XVI. Kobieta światowa i ambitna. Żona (1786) barona de Staël-Holstein, ambasadora szwedzkiego w Paryżu, człowieka miernych zdolności, błędącego w blasku żony Minerwy, zagorzała republikanka, zaciekle nieprzyjaciółka pierwszego konsula, potem cesarza, który niechętnie widział jej ruchliwe wdawanie się w politykę i prześladował ją równie zawzięcie, skazując ustawicznie na wygnanie. Mąż jej umarł w 1802, w czasie gdy znajdowała się w pełni namiętnego stosunku do Benj. Constanta; chwile nieobecności w Paryżu i rodzinnem Coppet wyzyskuje na podróże. W 1803 znajduje się w Niemczech — choć pochodzenie germańskie dawało jej intuicję wielu rzeczy, wychowanie francuskie nie pozwalało jej dowoli odczuć Niemców. Ona była gadatliwa i nieskończenie ciekawa, oni skupieni, a jeżeli rozmawiali, to stylem filozofów, rzecz nieznośna dla jej zmysłu praktycznego.

«Das Ding an sich» jej nie obchodziło, nadto nie umieli wyrażać się dość biegle po francusku. Wizyta jej w Weimarze, stolicy bożka Goethego, była «najścisliem wiewiórki na mrowisko». Lubiła definicje jasne: «powiedz mi, pan, panie Fichte, w jak najkrótszym czasie, co nazywasz swoim ja?» Kiedy zakłopotany

się mrozem serca utopistów, wierzących w postęp i uszczęśliwienie ludzkości przez wiedzę, reformę socjalną, przez przywrócenie ewangelicznej miłości bliźniego, przez braterstwo ludów. Teraz na miejsce dogmatu Roussa, że państwo jest wszystkim a jednostka niczem, wkacza triumfalnie teoria praw nieograniczonych fenomenalnej jednostki. Powstaje cała teoria geniuszu jako absolutu, a z nią idea wyzwolenia osobistości dochodzi do szczytu. Wysiłenie po klęskach wojny, rozpacz po utracie wiary w naturalną dobroć człowieka rzuca poetów i myślicieli w ramiona zbawczego krzyża, powoduje zwrot do mistycyzmu.

Objawieniem tego prądu i tej potrzeby są «Génie du christianisme» Chateaubrianda, katolicyzm de Maistre'a i poezje religijne Lamartine'a. Miejsce socjalizmu rewolucji zajmuje teraz racjonalizm chrześcijański księdza Lamennais'go. — Utrwalona od wojen napoleońskich idea narodowości przybiera zabarwienie mistyczne. Wraca średniowieczna wiara



Korynna na przylądku Mizeńskim.

Obraz F. Gerarda, malowany w r. 1819, który zdobił salony Mme Récamier. Obraz ten darował Henryk ks. Pruski pani Récamier.

począł wykładać swój system, przerwała: «już wiem, jest to jedna z przygód barona Münchhausena» (historja sobowtóra).

Wybrała Wilhelma Schlegla na nauczyciela dla synów. Poznała światek romantyczny. W 1801 bawi we Włoszech, skąd przywozi romans «Corinne». Ciągłe ściągana, w 1813 z Anglii wydaje dawno napisaną i skonfiskowaną w 1810 książkę «De l'Allemagne»; umiera w Paryżu. Jako romansopisarka, pani de Staël pozostawiła kilka tragicznych nowel, kończących się śmiercią bohaterów. Teza jej: unikać namiętności, żyć z dnia na dzień, brać życie kropla po kropli.

«Delphine» (1802). Myśl zasadnicza wzięta ze znanego aforyzmu, że wobec więzów kodeksu towarzyskiego miłość poza małżeństwem jest zawsze nieszczęśliwa. Dla genialnej kobiety niema szczęścia nigdzie. Myśl ta powróci w teorii geniusza u A. de Vigny.

A przecież miłość jest najwyższem szczęściem, do którego dąży kobieta. Mężczyzna ma sławę, działalność wielkoświatową. (Słowa powtórzone w «Don Juanie» Byrona).

Partnerem Delfiny jest Leon, którego jej zabiera intrygantka; ona sama wstępuje do klasztoru; on nieszczęśliwy: kwestja rozvodu, kamień obrazy cenzury napoleońskiej.



«Corinne ou l'Italie» (1807). Korynna jest pendant do Delfiny, tym razem genialna poetka. Jej partner zowie się teraz Oswald Nelvil. Znów kontrasty nie do zwalczania. On idealnie doskonały, prawy i odważny, ale jest synem protestanckiej Anglii, związany konwenansem. Żeni się z pospolitą jasnowłosą miss, a Korynna umiera. Korynna ważniejsza tem, że otwiera horyzonty na naturę Południa.

Korynna improwizuje na przylądku Mizeńskim, w panoramie zatoki neapolitańskiej Capri i Wezuwjusza. Improwizacja jej jest wylewem uczuć chrześcijańskich. Miłość, religja i poezja zlewają się w jednym wielkim entuzjazmie. Jest to idea piękności nowych, zawsze jednak w duchu klasyków, interesuje ją bardziej człowiek niż natura.

«De l'Allemagne» traktuje o Niemczech i obyczajach Niemiec, o literaturze i sztuce, o filozofji i etyce, o religji i entuzjazmie, uniesieniu.

W I cz. zaznacza w przeciwieństwie do Francji, że poezja niemiecka jest osobista, organem jej liryka (tutaj definicja romantyzmu).

W II cz. przedstawienie literatury współczesnej — ocena dramatów Schillera, Goethego i trafne sądy o Herderze, Lessingu, Schleglu.

W III cz. o Kancie powiada, że starał się przywrócić powagę idei wrodzonych, w etyce — zasadę obowiązku, w sztuce — ideał piękna. Określa dość jasno wpływ filozofji idealistycznej na rozwój charakteru i literatury, przyczem czyni uwagę, że doktrynerstwo ją hamuje. Wykrywa różnice między etyką francuską a niemiecką; pierwsza polega na interesie osobistym, a druga na obowiązku, płynącym z wolnej woli.

IV część o entuzjazmie, nie ma związku z książką, tutaj nie odstrasza jej nawet mistycy. Uważa uniesienie religijne za równorzędne z poetyckiem. Entuzjazm tworzy arcydzieła sztuki. Tak przekazawszy Niemcom własne skarby, uczy, jak mają wyrobić w sobie ducha narodowego dla odrodzenia.

René de Chateaubriand (1768—1848). Urodzony w Saint-Malo w smutny dzień jesienny wśród ryku fal, oddany jedynie wychowaniu siostrze Lucyli, w starym zamczysku, siedzibie sów i nietoperzy.

Jako porucznik w pułku Nawarry w roku 1786, z obrzydzeniem patrzy na krwawe dni rewolucji. Nienawiścią pała również do olbrzyma, co z niej wyrósł, — pełen egotycznej dumy, przez całe życie stawia się naprzeciw Napoleona, jako równa potęga. Nie da się skłonić do służenia mu. Wyjeżdża do Ameryki z wyprawą, szukającą nowych dróg od północy. Stamtąd przywozi ogromne materiały p. t. «Les Natchez». Ożeniony nieszczęśliwie, zniechęcony do emigracji, po dniach ciężkiego niedostatku wyjeżdża do Anglii. Śmierć matki nawraca go do chrystjanizmu: «J'ai pleuré et j'ai cru». Było ono trudne, nigdy szczere, wychowanie w ideach przeciwnych tkwiło zbyt głęboko! Zwrot poszedł drogą nie filozoficzną, ale estetyczną. Pierwszym jego objawem jest «Génie du Christianisme», zaczęty w 1798. Tymczasem wraca do Paryża, znajduje protektorkę w pani Beaumont, prowadzącej salon mniej pyszny niż pani de Staël, pani Récamier i Józefiny Beauharnais, ale odwiedzany przez ludzi najświetniejszych: La Harpe'a, Fontanesa, Bonalda, etc. Chateaubriand zachwycił urodą. Przed «Génie» wydał «Atalę» 1801 r. Starzy nie rozumieci. Spadła pośród szkoły pseudoklasycznej, jak rodzaj nieznannej produkcji. Była napisana, jak powiada autor, «w puszczy pod strzechą dzikich». Poemat pisany prozą. Historia dwojga kochanków (pendant do «Pawła i Wirginji»). Dzieje

się nad brzegami Meschacebé (Missisipi), wśród natury wspaniałej swą bujnością. Chactas dziki opowiada Renému swoją młodość, pojmanie, uwolnienie przez Atalę i jej śmierć. Atala złożyła ślubę czystości, w momentach pasji religja ją ocala. Epizod pustelnika i osady chrześcijańskiej wśród lasów prawdziwie ewangeliczny. Z manuskryptu «Natchezów» wyjęty «René» — (1802). «René» jest już bezpośredni odbiciem nastrojów poety. René przywozi do Ameryki nieukojoną melancholję. Małżeństwo z dziką Zelutą nie daje mu szczęścia. Straszne wspomnienie zakłóca mu myśli, tajemnica Amelji, miłość występna, wysnuta z byronowskiej legendy, zostaje zduszona w murach klasztoru. Równie za tamtym przykładem wielka innowacja w wprowadzeniu swojego



René de Chateaubriand.

Według współczesnej litografji. Zbiory Muzeum Narodow. w Warszawie.

rzekomo występного «ja» bez osłonek. René jest beznadziejnie nieszczęśliwy, pełen wertherowskich myśli samobójczych wzywa wichry, aby go porwały: «Levez vous vite orages desirés» — «wstańcie burze upragnione» i ponieście Reného w przestwory innego życia. («Wstańcie burze i zwiejcie mój ślad z tej ziemskiej pustyni» Słowackiego). Odwiedza siostrę pod samotną wieżą, gdzie mieszka jak Aldona. Amelja umiera, René wyjeżdża do Ameryki. Próżno Chactas chce go pogodzić ze światem, wraca do żony, ale i tam nie znajduje szczęścia — ginie potem w rzezi Francuzów.

Przygody ostatniego z Abenceragów, drukowane razem z «Atalą», przenoszą nas w krainy hiszpańskiego romancera.

«Génie du Christianisme» (1802). Myślą dzieła jest doskonałość moralna i piękność poetycka chrystjanizmu. Zaraz we wstępie dowód istnienia Boga przez uczucie i wyobraźnię. «Jest Bóg, kwiaty dolin i cedry libańskie go wielbią». Chrystjanizm nie obniża inteligencji, owszem czyni ją zdolną do wysokich lotów. Moralność jego czystsza i skuteczniejsza niż starożytna. Wyłania się doktryna estetyczna chrystjanizmu; wbrew klasykom może przez swe piękno religijne być przedmiotem sztuki. Na szeregu przekładów z historii literatury od Dantego aż do Milтона wskazuje, jakim źródłem poezji jest Biblja. Podobnie w muzyce, rzeźbie, malarstwie — w filozofji, krasomówstwie, historii, w instytucji zakonów.



«Les Martyrs» (1808). Powieść z czasów Dioklecjana z figurami, jakie później staną się szablonem: Cymodocea poganka zakochana w Eudorze chrześcijaninie.

Rywal i delator, sofista Hierokles — uwięzienie, nawrócenie, wspólna śmierć. Przedtem już w 1804, po straceniu księcia d'Enghien, Chateaubriand usuwa się i wyjeżdża na południe i wschód, skąd przywozi książkę «Itinéraire de Paris à Jérusalem» (1809). Olbrzymich rozmiarów «Pamiętniki zagrobowe» zamykają twórczość poety.

Cechą ich wybujały egotyzm i nieubłagana nienawiść do «uzurpatora». Chateaubriand wprowadza do literatury genialną innowację: prozę poetycką, opartą na rytmie wewnętrznym, ale działającą równie obrazami i przenośniami, symbolami, dobywanymi z najgłębszych pokładów bujnej, dzikiej, pierwotnej natury, której tętna biją harmonijnie z nastrojami twórcy i są jakgdyby jego widzialnym odbiciem. Nie omieszkajmy dodać, że, jak wykazano, liczne opisy przedstawiają zbyt wyraźne analogje z podróżniczą literaturą współczesną. Oto jego oryginalne przenośnie: — l'âme de la solitude, le secret des bois, la fidélité de l'ombre, la jeunesse de la lumière» lub porównania «Jak trzmiel zawisa na kwiecie różowej liany..., tak ja na ustach ukochanej». Za nawrotem do chrześcijaństwa, uwielbionego zrazu jako źródło piękna, następuje logicznie utrwalenie Kościoła Katolickiego, jako potęgi i najwyższej powagi. Reakcja jest ruchem przeciw materjalizmowi, ale niestety wynosi znowu małych królów i ciasnotę polityczną, straszoną widmem olbrzyma — Napoleona. Nie dziw, że polityka Bourbonów i innych władców Europy szukała oparcia o katolicyzm. Trony musiały odnowić zasady swego istnienia w nazwie «z łaski Boskiej». Dominujące znaczenie posiada tutaj działalność Józefa de Maistre'a (1754—1821), Louis de Bonalda (1754—1840). Pierwszy Sabaudczyk, arystokrata, wychowaniec jezuitów — ambasador (1803—1817) króla Sardynji w Petersburgu.

W dziełach, zwłaszcza «De la Souveraineté» (1794), «Considérations sur la France» (1796), «Du Pape» (1819), w poczuciu bezsilności rozumu ludzkiego w utrwaleniu jakiegokolwiek absolutnej zasady, szuka takiej, którąby można przystosować do wszystkich zagadnień bytu, do polityki, religii, nauki. Przeciw «Umowie» Roussa utrzymuje, że człowiek z natury jest zły, ustrój społeczny nie jest rzeczą umowy, ale instytucją przyrodzoną — wedle wzoru rodziny z najwyższą powagą ojcowską. Według de Maistre'a rewolucja i jej następstwa są zjawiskami wymykającymi się z pod rozumu. Jej zbrodnie są aktem Opatrzności, karą za dawne grzechy. (Łaska Boża nas wtrącała w te bezdroża — Krasińskiego). Konstytucje nie dadzą się improwizować, ani robić w gabinetach, są wpływem historii narodu, postępującej za przewodnictwem Opatrzności, zsyłającej mu prawodawcę. Idee te uczyniły niesłychane wrażenie i trwają po dziś dzień.

Styl jego należy do najwytworniejszych, działa perswazją, dowcipem, sarkazmem, często uniesieniem lirycznym.

Podobnie pisze Louis de Bonald swoje «Du pouvoir». Przeciwnik encyklopedystów, głosi pochodzenie Boskie ustroju społecznego. Teokrata, uważa Opatrzność za władzę kierowniczą, monarchista — widzi w rewolucji bunt przeciw Bogu a zbawienie w powrocie do monarchji absolutnej. Dzieła jego zbudowane z nieubłaganych przesłanek logicznych, często ponurych, z zimnym spokojem, pod którym widać wewnętrzną napiętność.

Nie było potrzeba «Child Harolda», ani «Werthera», ani teorii genjuszu i transcendentalnego idealizmu, aby dać byt smętnemu pokoleniu «Renégo». «Mal du siècle»

to choroba dusz, dokładniej choroba woli, «spleen», to męka nieskończoności (tourment de l'infini); określił ją A. de Musset w «Wyznaniach»:

«W czasie wojen cesarstwa, w czasie gdy ojcowie bili się w Niemczech, matki wydały na świat pokolenie namiętne, blade, nerwowe. Poczęci między dwiema bitwami, wychowani w kolegjach, te tysiące chłopców poglądało okiem ponurem, próbując wątlých muskułów. Od czasu do czasu ojcowie zjawiali się, podnosili ich na piersi szamerowane złotem, stawiali na ziemię, i znow siadali na koniu». Poeta niesłusznie uogólnia, wszak to samo pokolenie zrobiło rewolucję lipcową. Przedstawicielem owych słabych jest Sénancour i Benjamin Constant.

Etienne Pivert de Sénancour (1770—1846), syn zdegradowanych jansenistów. Dziecko wątłe, przedwcześnie dojrzałe, dobił się nadmiarem różnorodnej lektury, doszedł do nihilizmu intelektualnego. Wpadł w mistykę. Romans p. t. «Obermann» (1805) został od razu zaćmiony sukcesem «Renégo». «René» i «Werther» są dziełami potężnymi, bo pochodzą od inteligencji energicznej. «Obermann» zapomniany, bo jest dziełem energii zwicniętej. Gdyby nie Sainte-Beuve i Georges Sand, poszedłby zupełnie w niepamięć. Filozofja Obermanna nieustalona: naprzód stoicyzm, jako lek uspokajający, na szczytach Alp zanurza swoje ja w jedności powszechnej, ekstaza intelektualna, ostatni stopień kontemplacji stoickiej — to nie wystarcza, potrzeba mu systemu wszechświata, w którymby jego własne życie mogło się rozwinąć i zharmonizować z planem wyrozumowanym. Druga ostoja — powrót do natury, zwrot ku kwiatyzmowi. Szczęście polega na zupełnym nagięciu się do środowiska. Ale to my sami tworzymy sobie ciągle światy nowe, stąd walka ideału z rzeczywistością. Sénancour jest sensualistą. Wrażliwość zastępuje mu rozum i wiedzę. Przez osobistą intuicję odnajdziemy samych siebie, usłyszymy pulsowanie natury jako jej cząsteczka, zaczniemy żyć życiem wegetatywnym. Jego teza jest leibnizowska, że szczęście daje objawienie prawdy, — z nią złączona teoria kontrastu, prawo grawitacji Newtona oraz myśl Bernardyna de St. Pierre: «Że zlanie się przeciwieństw tworzy rozkosz i harmonję piękną». Wreszcie heglowska teoria syntezy. Sam pragnął zharmonizować się, ale stanął dopiero przy kontrastach, bo jest chory na obłąd nieskończoności. Trzecia faza: sceptycyzm, epikureizm. Czwarta faza — wpływ mistyki Novalisa i St. Martina.

Mianowicie z ostatniego myśl, że człowiek jest czynnikiem odrodzenia natury. Sénancour ciekawy i ważny z powodu, że odbija nurtujące za jego czasów fale myśli. Jako człowiek XVIII w. nienawidzi romantyków, nienawidzi Chateaubrianda, w literaturze powstaje jako symptom.

Benjamin Constant (1767—1830). Karjera polityczna człowieka chwiejnych zasad — republikanin, cesarjanin, legitymista,



Benjamin Constant.

Według litografji H. Garniera. Zbiory Muzeum Narodowego w Warszawie.



literat, orleanista, charakter wiernie odbity w romansie «Adolphe» (1816). Bohaterami: Adolf, człowiek miernych zdolności, i Eleonora, kobieta w wieku balzackowskim. Serce mężczyzny chłodnącego po zwycięstwie. Pragnienia kobiety nigdy nie zaspokojonej — żywy portret oryginału, jakim była pani de Staël. Tragedja ciągłych przeżyć i nawrotów — powtórzona później po wielokroć w romansie psychologicznym.

Utopje. Nawrót do idealizmu objawia się zaraz na początku wieku: z jednej strony utopja socjalna, z drugiej — mistycyzm. Oba często idą ręką w rękę. Henryk hr. de Saint Simon (1760—1825), potomek słynnego autora «Pamiętników», równie namiętny i pomysłowy. Prorok, który zajaśniał dopiero w swoich uczuciach. Sługa budzi go codziennie słowami: «Panie hrabio, pamiętaj, że masz do spełnienia, wielkie dzieło». Biję się w Ameryce. Po powrocie w rewolucji nie bierze udziału. Wytrwałość nieugięta, 30 lat studjów — z tych 20 poświęconych badaniu zjawisk przyrody, społeczeństwa, dla znalezienia drogi. Rozwiązania problemu społecznego szuka w prawie powszechnej grawitacji Newtona, szuka wskazówek w historii, wykląda nową religję, rozwiniętą u następców. Zbawienia ludzkości spodziewa się od wiedzy, zatem kierownictwo winno być powierzone uczonym i artystom. Papież ustąpi swych praw kierownictwa moralnego, Bóg bowiem chce mieć Newtona ministrem, powierzył mu rządy świata i władzę nad mieszkańcami planet. Zjawiska moralne i fizyczne należą do tej samej kategorii. Uczeni je zharmonizują, tworząc «la science générale» — wiedzę powszechną, «science positive». Pośród nędzy układa swe dalekonośne projekty nowego ustroju. Naprawdę jednak wzywa uczonych całego świata, ministrów i królów, zapewniając, że w prawie Newtona znalazł kamień filozoficzny. Najważniejsze dzieła pochodzą z drugiej epoki: «Système industriel» (1821) i «Catéchisme des industriels» (1824). Hasłem jest postęp, środkiem produkcja przemysłowa. Państwo jest wielkiem towarzystwem przemysłowem. Polityka wiedzą produkcji, rząd pełnomocnikiem społeczeństwa, organizującym warunki produkcji. «Otrzymałem misję wyrwania władzy z rąk duchowieństwa, szlachty, sędziów a oddania jej w ręce przemysłowców». Przydać im do boku uczonych, którzy odkrywają prawa eksploatacji globu, oraz artystów, którzy z natchnienia lub intuicji oświecają i przyśpieszają pochód ludzkości. Proponuje więc ustanowienie parlamentu o 3 izbach: 1) izba wynalazków przez natchnienie, 2) izba badań, 3) izba wykonawcza. Spodziewa się pomocy od króla, który zostanie pierwszym przemysłowcem Francji. Wszystko obliczone i wyznaczone nader drobiazgowo, jak się to dzieje w utopjach. We wszystkich reakcja przeciw wolności indywidualnej, we wszystkich zresztą za Janem Jakóbem. U Józefa de Maistre'a autorytet papieża; Saint-Simon wyobraża sobie księcia, który jest koniuszym Boga, kapłanem, sędzią, lekarzem najwyższym ludu.

Bonald uznaje dogmat, że człowiek istnieje dla społeczeństwa, Ballanche, że jednostki są zdeterminowane całością.

W 3 okresie działalności doktrynerskiej St. Simon spostrzega, że niedocenił jednego czynnika: religijnego. Zatem ogłasza neochryścjanizm, który z miłości bliźniego czyni moralność społeczną. Dzisiejsze duchowieństwo jest heretyckie: prawdziwym «wikariuszem Bożym» jest ten, co odkrył nową wielką prawdę; rozumie w nim samego siebie. Na łożu śmierci zaklinał uczniów: «pozwólcie rozwinać ludziom największy zasób ich zdolności», ten cel nowej religji podjęli uczniowie. Uczniowie Saint Simona: Rodrigues, Infantin, Bazard prowadzili dziennik «Le Producteur»

(1825), na zasadach filozofji nowej, objawionej przez mistrza. Ostatni wyraz nauki jest ten, że organizacja przemysłowa baczny, aby każdy osobnik otrzymał wydział pracy, odpowiedni swym skłonnościom i zdolnościom. A więc granice państw zostaną zniesione, jedno społeczeństwo bratnie, jeden interes i jedna myśl, eksploatacja zupełna i metodyczna planety ziemskiej. Równie sztuka, która była dotąd osobistą, stanie w służbie społecznej. Pisma liberalne, jak «Constitutionnel», «Journal des Débats», zwalczały «Producteurs», nadewszystko atakował ich «Le Globe». Bądź co bądź dodatnią nowością był antymilitaryzm, dążenie do solidarności ludów, stworzenie wiedzy socjalnej. Po upadku pisma, propaganda wzmocniła się ogłoszeniem nowej religji. Głową był Infantin. Infantin uwierzył, że jest apostołem, cała gmina wpadała coraz głębiej w manję religijną. Na zebraniu w r. 1829 kolegium st.-simonistów obdarzyło Infantina i Bazarda tytułem «ojców». Bazard reprezentował rozum, Infantin uczucie. Stawali się oni sektą, która żyła życiem zamkniętym w ekstazach intelektualnych i uczuciowych. Propaganda rozwijała się w formie misyj, kazań, dzienników. W rewolucji lipcowej sztab stał ponad ruchem, głosił wyrocznie, wydawał rozkazy. Złośliwa legenda powiada, że zażądali od księcia Orleańskiego, żeby im wydał Tuilleries, jako kancelarzom władzy najwyższej, danej im od Boga. Wezwanie możliwych do wspólnej pracy było piękne w teorii, niewykonalne w przystosowaniu. Program był zawsze za wielki, nie dla jednego kraju, ale dla całej ludzkości odrazu. «Ludzkość całą przyszłiśmy nauczać». Niestety nie wiedziano, jak się zabrać do jej zreformowania. Próba realizacji było założenie dwóch warsztatów kooperacyjnych. Robotnicy byli nagradzani podnoszeniem do pewnego stopnia w hierarchji. To nie obiecywało powodzenia. Większym triumfem było zdobycie dziennika «Globe», który odtąd stał się organem st.-simonistów, z redaktorami Piotrem Leroux i Michałem de Bourges. Program jego obok wymienionych wyżej haseł rozszerzył się jeszcze na politykę zewnętrzną — również doktrynerską — Francja jest religją, Anglja przemysłem, Niemcy wiedzą. Ta trójca jest w poemacie Opatrzności, w niej zbawienie świata. Co począć z Rosją? Jest barbarzyńska, gnębi Polskę. Trzeba ją cofnąć do Azji, będzie otrzymywać od Europy moralność, wiedzę i przemysł i będzie cywilizować Azję. Wobec sztuki «Globe» jest niechętny romantyzm. Romantyzm to liberalizm, a sztuka ma służyć celom społecznym. Fourieryzm oddziałł na st.-simonistów, wprowadzając element niewieści, równorzędny z męskim. Tworzy się nowe formy małżeństw, uświęconych przez kapłana i kapłankę. Poczyna się hasło emancypacji; prawo moralne, dotyczące nowego rodzaju małżeństw, musi wygłosić kobieta przyszłości — Infantin oczekuje przyjścia Mesjasza niewieściego, Sybilli przyszłości, która zasiądzie z nim na stolicy papieskiej. Posiedzenia zamieniają się w ekstazy; Infantina ogłoszono synem Bożym. Nowa siedziba założona na Ménilmontant. Infantin wymyśla dla



Henryk hr. de Saint Simon.  
(Według litografji d'Engelmanna).



braci strój symboliczny. Urządzają sobie święto otwarcia pracy, któremu z za krat ogrodu przypatruje się jowialny ludek paryski. — Kończy się wdaniem władz rządowych, uwięzieniem apostołów. Następuje wyjazd do Egiptu, gdzie ostatni st-simoniści pracują przy kanale Sueskim. W Polsce do sekty należał ś. p. Geniusz.

Charles Fourier (1772—1837). Na gruncie teorii wzajemnego przyciągania stworzył słynną teorię harmonii, urzeczywistnioną w t. zw. «falansterach»; były to grupy, złożone z «seryj pasjonalnych». Wszystkie czynności człowieka będą się odbywać za popędem trzech wrodzonych namiętności dystrybucyjnych: «composite» — entuzjazm, rodzaj szału poetyckiego, «papillonne» — popęd do ciągłej zmiany, «caballiste» — popęd do intryg. Indywidua o skomplikowanym ustroju namiętności zasadniczych łączą się; kontrasty wydają harmonję, szczęśliwość.

Owe serje złożone są z 4, 6, 8 osób obojga płci. Jedność pasjonalna składa się ze 144 seryj złożonych z 800 charakterów podzielonych na oktawy, 1620 indywiduów obojga płci tworzą kompletny falanster. Szczęśliwość polega na wolności indywidualnej i kolektywnej. Osobnikowi będzie wolno chcieć jak największej sumy rozkoszy, a obowiązkiem władzy będzie mu ją dostarczyć, a to począwszy od dzieci 3-letnich. Znamienna w tem wszystkim jest manjacka drobiazgowość szczegółów z równoczesną paradoksalnością, jak np. ów pomysł używania dzieci do czyszczenia kanałów, jako że babranie się jest ich naturalną skłonnością, i czynienia z «le cochon» symbolu najszczytniejszego poświęcenia dla ogółu. Falanstery miały wielu zwolenników, a zwłaszcza zwolenniczek. W ostatnich czasach były zakładane przez zręcznych oszustów w krajach zamorskich dla ludzi znużonych Europą.

Z odrodzonym chrystjanizmem łączy się mistyka — po Saint-Martinie Pierre-Simon Ballanche (1776—1847). Od samego początku myśl jego układa się w symbole i triady. «Antygona», pierwsze dzieło literackie (1814), to symbol ludzkości. W głównym niedokończonym dziele «Palingénésie sociale» (1827) ideą zasadniczą jest idea postępowego rozwoju. Zejście człowieka na ziemię, to jest jego upadek. Istność ludzka miała być przed człowieczeństwem, skazana na oczyszczenie się ziemskie, została rozdrobniona między indywidua. Przez ofiary i poświęcenia dąży do ekspiacji i do nowego zjednoczenia. Ekspiacja odbywa się równocześnie w osobniku i w świecie społecznym. W świecie przez kolejne wymienianie się patrycjatu z plebeizmem. Demokracja, zdobywszy świadomość, staje się klasą społeczną i potęgą polityczną i rządzącą. Jest ona symbolem ludzkości, urabiającej siebie samą. «Palingeneza» miała obejmować jeszcze 3 poematy prozą: «Orphée», «La Ville des Expiations», «l'Elégie». W poemacie «Orfeusz» bohater wyobraża cywilizację egipską, która oświeca barbarzyńską Grecję. Eurydyka jest jego pomocnicą w nauce sprawiedliwości, w zakładaniu miast, w tworzeniu kultury. «Ville des Expiations» jest jakby państwem słonecznym Campanelli. Jeden z epizodów nosi tytuł «La vision d'Hébal» (1831). Hébal, Szkot, posiada dar jasnowidzenia. Dusza jego umie wyrwać się z ciała i bujać w przestworzach, przenikać przeszłość i przyszłość. Pamięć zdarzeń osobistych zostaje zastąpiona pamięcią zdarzeń powszechnych. W tem wcielaniu się w byty Hébal czuł jednak swoją osobistość, swoją identyeczność. Równocześnie identyfikował się z wszechświatem. «Principium» ontologiczne człowieka jest bowiem «principium» kosmologicznym. Stara myśl Giordana Bruna rozwinęła się u Schellinga — «Identitätsystem» — ogląda zatem naprzód przedwieczność i Boga przed wszystkim, i wszystko wylaniające się z Boga. Stworzenie

inteligencyj. Niektóre z nich, zgrzeszywszy, zostały skazane na obleczenie formy, mającej im służyć w pracy ekspiacyjnej. Pracą na ziemi i dla ziemi zdobywa rehabilitację. Wszystkim ludziom jest wspólne przecucie drogi do rehabilitacji przez ofiarę, chrystjanizm jest jej formą najwyższą, bo społeczną. Rok 1831 nasuwa mu piękną modlitwę narodu polskiego do Matki Boskiej Częstochowskiej. Polska jako idea wchodzi tu w system historjozoficzny. Jest niezbędnym członem w pracy regeneracyjnej, jak ofiarnica podobna do Chrystusa.

Félicité Robert de La Mennais (1782—1854). Początkowo w książce «Essai sur l'indifférence en matière de religion» (1877) ultrakatolik i dogmatysta. Jako jedyne źródło poznania rozumu, oparty o autorytet powszechności; konsekwencją jest konieczność demokracji. W książce «De la religion considérée dans ses rapports avec l'ordre politique» umacnia teorię autorytetu. Za ideał rządu uważa ustrój teokratyczny. W 1830 wspólnie z hrabią de Montalembertem i Lacordairem zakłada «L'Avenir». Rewolucję lipcową La Mennais uważa za krok ku lepszemu. Odtąd coraz wyraźniej rysuje się jego socjalizm chrześcijański. Odlęcza się od Kościoła Katolickiego przez książkę «Paroles d'un croyant» (1834). Pisana jakby w natchnieniu proroczym, przypomina obietnicę Parakleta — następuje rodzaj wizji retrospektywnej. Najprzód szczęśliwość w pierwotnym braterstwie, później powstanie władzy despotycznej i niewola. Praca robotnika i wyzysk ciemnicy. Następnie kwestja, skąd pochodzi zło na świecie? Z samolubstwa ujarzmieni zaczynają podnosić głowę. Wizje apokaliptyczne królów, radzących nad silniejszym ujarzmieniem. Tron z kości ludzkich, podnóżkiem wywrócony krucyfiks, czara krwi na hebanowym stole. 7 sposobów zduszenia chrystjanizmu, stłumienie wiedzy i myśli, cenzura, «divide et impera», kat pierwszym ministrem, deprawacje obyczajów, pozyskanie duchowieństwa, aby kazało słuchać władzy pod pozorem, że pochodzi od Boga. Następują rozdziały o potrzebie miłości, o potrzebie wiary i modlitwy, o ufności w Bogu, o równości i t. d. aż do przepowiedni bliskiego wybawienia. Zaczyna się doktryna socjalizmu chrześcijańskiego. Wiadomo, jaki wpływ książka wywarła na Mickiewicza, Krasińskiego i emigrację.

Piotr Leroux (1797—1871). Trytomja stawała się w owych czasach niebezpieczną manją, czego dowodem Piotr Leroux — rewolucjonista i demagog — umysł niepospolicie tęgi, skoro mógł pod swym urokiem trzymać długo panią G. Sand. Pod wpływem księdza La Mennais'go, Saint-Simona, Fouriera tworzył utopje społeczne (patrz: «De l'humanité, de son principe et de son avenir», 1840) a nawet projekt konstytucji na zasadzie Trójcy świętej: «Projet d'une constitution démocratique et sociale», pomysły zupełnie poważnie i przedstawiony do przyjęcia



F. R. de La Mennais.  
(Według portretu Ary Scheffera).

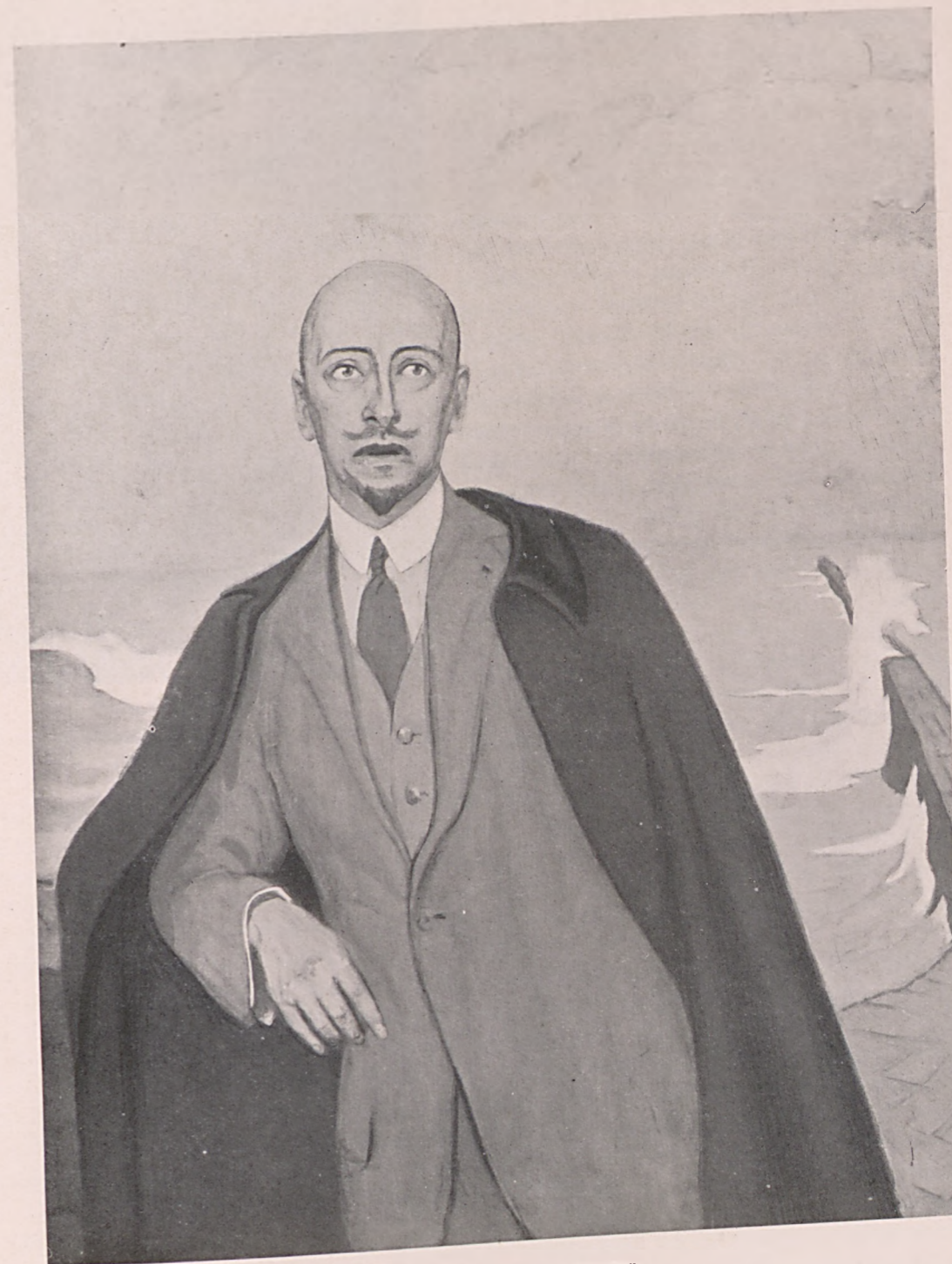


Zgromadzeniu Narodowemu. Zaczyna od słów: «W obliczności i pod wezwaniem Boga Trójjedynego, który stworzył człowieka jako Inteligencję — Miłość — Czyn, ponieważ stworzył go na podobieństwo swoje...» A w «Deklaracji praw i obowiązków obywatela» uzasadnia pomysł swój, jak następuje: Rozdz. I. Art. 1. Zasady społeczeństwa wynikają z natury człowieka. Art. 2. Człowiek, uważany jako indywiduum, jest obrazem swego Twórcy; jest troisty i jeden, jest czuciem, uczuciem, poznaniem (sensation, sentiment, connaissance). Art. 3—4. Człowiek ujawnia swoje istnienie w stosunku do natury i bliźnich trojako: potrzebą, wyrażoną słowami: własność, familja, ojczyzna. Z tych trzecia (ojczyzna) ma za dogmat: wolność, równość, braterstwo.

Poczyna się wielka poezja. Victor Hugo (1802—1885), urodzony w Besançon. Z ojcem, pułkownikiem armji Józefa Bonapartego, objechał Południe: Korsykę, Elbę, Włochy, Hiszpanję. To był jego dorobek «orientalizmu» na całe życie. Rozpoczął karierę literacką bardzo wcześnie. Poeta z tradycjami klasycznymi, legitymistyczny i katolicki. Od roku 1827 przez lat kilkadziesiąt V. Hugo stoi na czele ruchu romantycznego. W 1841 zostaje członkiem Akademji Francuskiej, w 1845 parem Francji. Wchodzi do parlamentu niezadowolony z rządów mieszczańskich Ludwika Filipa, w 1846 przechodzi do opozycji. przygotowującej rewolucję 1848 pod hasłem «braterstwo ludów, wolność osobista, wolność prasy i kultów». Po roku 1848 odgrywa ważną rolę polityczną; czynny w ciałach prawodawczych i na mównicy parlamentarnej aż do zamachu stanu 1851 roku, idzie na dobrowolne wygnanie do Belgji, Jersey i Guernesey. Do miasta wraca dopiero po ogłoszeniu republiki 1870 roku dzielić ucisk oblężonego Paryża, czynny długo bądź jako polityk, bądź jako poeta. Śmierć największego poety Francji jest żałobą narodową. Olbrzymią twórczość Victora Hugo można ogarnąć najłatwiej, dzieląc ją na gatunki: liryka, teatr, epika, satyra. Liryka osobista, narodowa, wszechludzka mieści się w zbiorach «Odes et Ballades» (1826). W zbiorze «Les Orientales» przepiękny poemat «Canaris» i «Navarin», z opisami zwycięstwa zjednoczonych państw nad flotą egipsko-turecką. Straszniejszy i majestatyczny w grozie jest poemat «Le Feu du ciel» — zniszczenie Sodomy i Gomory ognistym huraganem. Styl opisowy epiki, tylko nastrój zupełnie liryczny: chmura nabrzmiała ogniem leci ponad lądy, morza, piaski libijskie, chce się zatrzymać i runąć, ale Bóg każe jej lecieć dalej, aż zawisa nad przekłętym miastem. Wtedy głos z nieba zawołał jej «tu». Nagle rytm się zmienia:

«La nuée éclate!  
La flamme écarlate  
Déchire ses flancs,  
L'ouvre comme un gouffre  
Tombe en flots de souffre  
Aux palais croulants».

Gniew Boży równa z ziemią wspaniały ogród. — «Feuilles d'Automne». We wstępie usprawiedliwia wydanie liryk osobistych wśród podziemnych huków rewolucji, wśród mordowania ludów Europy, wśród męczarni Polski i Irlandji. Echo myśli budzonych wspomnieniami, widokiem cierpienia, kwiat więdnący, liść, który opada z drzew, słońce, które zachodzi, kościół bez dachu, rozczarowania, smętki. Tutaj głośny wiersz «Do Lamartine'a»; płynie wśród burzy na odkrycie nowych lądów, walczy z oceanem wspólnie z wielkim poetą. Później Lamartine odbił się gdzieś dalej i dopiero po chwili obaczył znów jego okręt, już triumfujący, jak płynął od



GABRIELE D'ANNUNZIO  
(Portret Brooks w Muzeum Jeu de Paume w Paryżu)  
(fot. Giraudon)





Victor Hugo w r. 1830.

Według współczesnej akwaforty. Zbiory Muzeum Narodowego w Warszawie.

wschodu pod znakiem gwiazdy. Płynął w ciszy między nieskończonością nieba i głębiami morza, odkrył świat nieśmiertelności. Prosi, aby ze swych wyżyn spojrział ku niemu, który ciągle jeszcze walczy z falą. Inny: wobec lodowca Rodanu «Les chants du crépuscule». — Wszystko dziś w stanie zmierzchowym, człowiek, społeczeństwo, idee — chwila oczekiwania światła. Celem poety być echem tego nastroju. Stąd w książce te krzyki nadziei, mieszane z lękiem, pieśni miłości, przerywane skargą. Wiele utworów ze zwycięstwa rewolucjonistów — uwielbienie Napoleona w «Odzie do kolumny». Wspaniały gniew z powodu, że w Izbie Deputowanych nie przeszedł wniosek umieszczenia zwłok Napoleona pod kolumną. Gniew poety, który w cesarzu widział Boga wojny, demona, chwałę najwyższą Francji. Zaczyna się rola barda i kapłana: wezwanie do kobiet, ażeby nie bawiły się, ale myślały o ubogich (Sur le bal de l'Hôtel de ville); obraz bankietów (w Noces et festins). W czasie gdy na górze huczy i wre, na dole słychać ciężkie kroki i do sali wchodzi śmierć. — «Les

voix intérieures» — Sunt lachrymae rerum. Na śmierć Karola X. Senat dla antytezy, król wygnaniec, potomek chwalebnej rasy. — Olbrzymia deklamacja bez serdecznego uczucia. «Les Rayons et les ombres» zaczyna znamienitym poematem «La Fonction du poète». Wódz ludów i królów, znawca prawdy, mędrzec rozwiązujący wszystkie problemy; w ostatnim wierszu «Sagesse» każe wielbić Boga żyć po chrześcijańsku i przebaczać. — Nakazy banalne.

Prorok przekształca się w mentora. Humanitaryzm zagląda do mansardy; młodą szwaczkę upomina: bądź cnotliwa, bądź czysta jak woda, jak zorza, jak wesołe gniazdo (gniazdo niezawsze jest czyste); łatwo tak mówić, gdy mu wydawcy płacą po 60.000 fr. za tom. Śród tych ćwiczeń jeden utwór cechuje ambicja filozoficzna, «La vache»; obraz trywjalny — jak w bóstwach indyjskich piękno zaczyna ginąć dla idei: krowa-natura patrzy w przestrzeń, gdy tymczasem my dzieci czepiamy się jej wymion.

**T e a t r.** Romantyzm na miejsce tragedji i komedji wprowadza rodzaj, nazwany dramatem. Jego dążność i formy wyłożone w słynnej przedmowie «Kromwela» (1827): — zaczyna paradoksalnie ulubionym podziałem na 3 epoki: prymitywna (liryka), starożytna (epika), chrześcijańska — (dramat nowy). Pomysł przeciągnięty sztucznie, dopasowany do doktryny (Pindar liczony do epików). Dramat nowy wprowadza groteskę jako żywioł kontrastu. Wspaniałość wyobraża duszę, groteska ciało. Ideałem tego połączenia Szekspir. Dramat jest poezją kompletną, urzeczy-



wistnia dążenie do syntezy. Wali się rozdział gatunków. Z 3 jednościami pozostaje jedność akcji. Natura i prawda są jedynymi prawodawcami. Co do granic między realizmem w naturze a realizmem w sztuce sądzi, że skoro sztuka nie może oddać rzeczy samej, piętnuje rysy główne. Przedstawiając człowieka, wybiera nie piękne, ale charakterystyczne (jak Schlegel). Dramat wskrzesza historję. Tyle figur z rysami znamionem, ile potrzeba do zupełnego objaśnienia epoki. Broni wiersza i określa go tak: ma być swobodny, szczery, uczciwy, śmiały, bez pruderyj, kolejno pozytywny i poetycki, głęboki i odruchowy, giętki. Dla każdej epoki język inny. Za przykład podaje Kromwela: kompleks wieloraki, złożony z wszystkich kontrastów, pełny geniuszu i uprzejmości — Tyberjusz i Dandin — republikanin zawojowany przez córkę rojalistkę, ponury a trzymający sobie 4 błaznów, prostak etykietałny, gruboskórny a chytry, obłudny a fanatyczny. Autor poczuł ochotę malowania tego olbrzyma ze wszystkich stron: wojownik, teolog, mąż stanu, zły poeta, wizjoner, błazen, ojciec, mąż. Tę wszechstronność Victor Hugo przenosi na tło dramatu. Już nie 2 lub 3 osoby, ale tłumy. Wszystkie stany, stronnictwa, kondycje, dla wszystkich przedstawiciele typowi.

«Kromwel» nie był wystawiony, zato «Hernani» (1830) w przededniu rewolucji lipcowej był jakby najściem dzielnicy łacińskiej na dom Moljera. — Teofil Gautier w płaszczu hiszpańskim, artyści z bujnemi czuprynami, głosili triumf nowej szkoły. Temat hiszpański z okresu koronacji Karola V. Figury w grubych rysach kontrastowych: bandyta z duszą króla, a król z duszą bandyty. Doña Sol grana przez panią Mars, która nie chciała w żaden sposób wymówić «mój ty szlachetny lwie».

«Marion de Lorme» (1831), z tendencyjnym poniżeniem króla Bourbona, z fałszywym pojęciem roli kardynała Richelieu'go (l'éminence rouge), z egzaltowaną figurą kochanka i kurtyzany z sercem anioła.

«Le roi s'amuse» (1832) przeszedł do znanego libretta «Rigoletto».

«Lukrecja Borgia» (prozą 1833). Kontrast brzydoty moralnej i piękności uczucia macierzyńskiego. Ze scenami efektownymi, a fałszywymi, jak owa, kiedy nieznany syn Lukrecji z napisu Borgia nad bramą pałacu strąca literę B. Albo jak w zakończeniu 6 trumien na scenie.

«Marja Tudor» też prozą (1833). Z intrygą melodramatu.

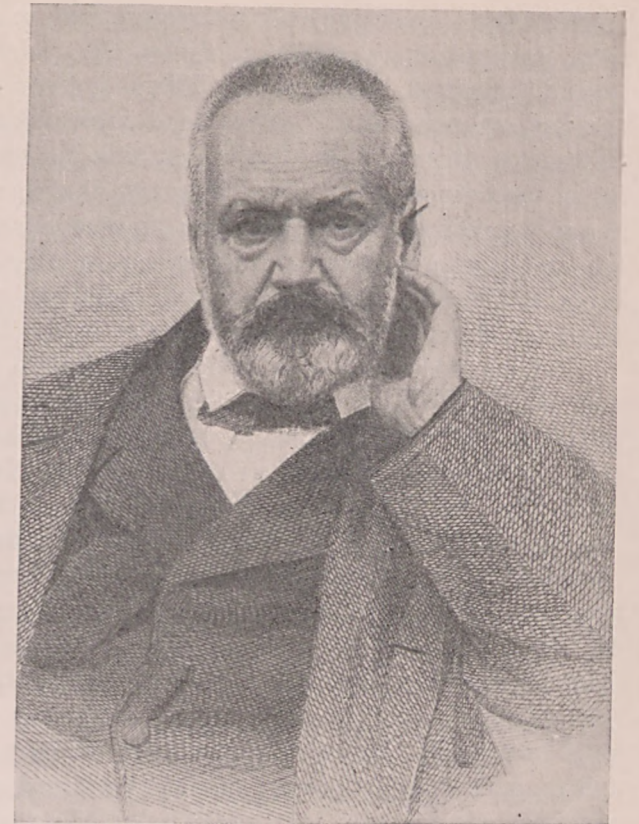
«Angelo» prozą (1835). Mechanizm akcji jakby z powieści pani Radcliff, z tajemnymi drzwiczkami, sztyletami, etc. Poeta ma ambicje niemożliwie wysokie. Przedstawia w dwu postaciach kobiety w społeczności i poza nią, t. j. wszystkie kobiety i wszystką kobietę. Teatr V. Hugo staje się coraz bardziej symboliczny, traci wreszcie znamiona rzeczywistości. Gorączka ogarniania rozległych przestrzeni czasu i miejsca, wciskanie w ramy dramatu jak najwięcej idei, etyki, polityki, religii, socjologii, ogarnianie już nie jakiejś epoki lub społeczeństwa, ale całych narodów, całej ludzkości, to wszystko sprawia, że figury, choć jeszcze noszą nazwiska ludzkie, nawet historyczne, przestają być ludźmi. — Już w «Ruy Blasie» (1838) olbrzymiość koncepcji niweczy logikę rzeczywistości, a nawet przez figurę Don Cezara jedyną jedność akcji, jaką V. Hugo jeszcze uznawał. «Ruy Blas» to uosobienie proletariatu, dążącego do emancypacji i panowania. «Je suis plus que le roi, puisque la reine m'aime!» — Ostatni dramat «Les Burgraves» (1843) upadł z powodu olbrzymiości nieprawdopodobnego pomysłu. Postaci są czystymi symbolami. 4 generacje książąt-rabusiów. Pradziad Job i Magnus, starzy olbrzymi, i dwa pokolenia upadku. Prastara zbrodnia bratobójstwa mści się moralną degradacją potomków.

Nad tą rodziną panują dwie wielkie i tajemnicze potęgi: fatalizm i Opatrzność. Fatalna kara spadnie z ręki niewolniczej wiedzy, która jest uosobieniem zemsty. Prawdziwa królewskość, uosobiona w postaci Fryderyka Barbarossy, wyobraża przebaczenie. Śród tego miłość dwojga niewinnych, poddańców owych sił potężnych. Uporna dążność do syntezy: książęta, żołnierze, awanturnicy: królowie, patryjarchowie.

Epika. «La Légende des Siècles» — olbrzymia w planie swym historia ludzkości, przedstawiona jako walka zła i dobra, z widniejącem na dalekich horyzontach usprawiedliwieniem i uszczęśliwieniem społeczeństwa. W samym wykonaniu nierównomierna. Zaczyna tragicznymi zdarzeniami Genezy; w poemacie sumienie usymbolizowane okiem Bożem, zawsze i wszędzie wpatrzonem w Kaina. Pobieżnie przechodzi przez starożytność (Lew Androklesa). Z umiłowaniem zatrzymuje się nad scenami i obrazami wieków średnich (Małżeństwo Rolanda, Aymerillot). Pomija prawie wieki późniejsze, nawet postać cesarza; prawda, że wyraz swego ubóstwienia zostawia do innych zbiorów, jak «Chants du crépuscule» i «Châtiments». Przegina się zupełnie ku hasłom humanitarnym. Zato w wizjach proroczych wylatuje poza przestrzeń aż ku dokonaniu się czasów (La trompette du Jugement).

Romans V. Hugo. W 16 roku życia poeta, pełen jeszcze żywych wspomnień podróży, pisze romans «Bug Jargal» (1819), na tle powstania murzynów w San Domingo. Maniera V. Hugo już tu widoczna. Postaci demoniczne, szlachetne dusze w ciele potwornem, jak ów Bug, były król afrykański, sprzedany w niewolę, ofiarą miłości. — «Hans Islande» (1823). Wyuzdana symfonia nieprawdopodobieństw i okropności — złożona z dwu tematów: ziemskiego i fantastycznego. W pierwszym intryga miłosna szlachetnej pary Ordenera i Etheli, w drugiej siła opiekuńcza (Hans islandzki), potwór pochodzący od Ingolfa niszcyciela, karzeł rudy, zarosły, przyjaciel niedźwiedzia, na którym odbywa podróż, żywi się mięsem ludzi, lubi małe dzieci, pije z czaszek ludzkich wodę morską. Do tego odpowiednia dekoracja, lasy, góry, zamczyska, jaskinie. Wszystko naprzekór zdrowemu rozsądkowi i regule «bienséance» klasyków.

«Notre-Dame de Paris» (1831). Przejmuje po dziś dzień wspaniałością. — Nie ludzie i charaktery zgoła fałszywe, ale epopeja z kamienia, z koroną kamienną wież i krużganków, zdobnych apokaliptycznymi potworami, symbol



Victor Hugo.

Według stalorytu J. Wegera. Zbiory Muzeum Narod. w Warszawie.



nieskruszony, opierający się wstrząśnieniom wieków — to jej właściwa treść. Fabuła, przeniesiona w epokę Ludwika XI, zgoła naiwna, zawsze szukająca kontrastów. Dzwonnik Quasimodo, dobry potwór nienawidzący ludzi, uwielbiający dzwony, zakochany w Esmeraldzie, córce rekluzy Guduli. — To jest dobry świat. Naprzeciw niego Claude Trollo, kanonik Notre-Dame, fanatyczny a lubieżny, przeżarty namiętnościami, czarnoksiężnik i alchemik. — Piękny Phoebus z duszą zimną i przewrotną. Wśród nich naiwna Esmeralda ze swoją uczoną kózką, niewinna i czysta w «Cour des miracles», w dzielnicy żebraków i łotrów, ale snadź znająca filozofję platońską, skoro definiuje miłość: Być dwojgiem, a stać się jednym. Mężczyzna i kobieta stopieni w anioła.

«Les Misérables» (1862). To romans z późniejszej epoki, z egzaltowaną dążnością społeczną i humanitarną, przeciągniętą irracjonalnie. Jean Valjean, skazany na galery za ukradzenie bochenka chleba dla zgłodniałej rodziny. — Fantina, sprzedająca przepiękne zęby i włosy dla ratowania córki. Zawzięty agent policyjny, który, ścigając galernika bez wytchnienia, dopada wreszcie swojej ofiary, ale na widok jego nadludzkiej szlachetności wypuszcza go, a zato sam, świadom, że chybił swemu obowiązкови, rzuca się do Sekwany. Najpiękniejsza poetyczna postać, to biskup Miriel, który, przyjąwszy na nocleg uwolnionego galernika, przebacza mu kradzież srebra i w ten sposób nawraca go na drogę cnoty. Nietyle fabuła z figurami, zawsze kontrastowemi, ale wielkie epizody i opisy, jak opis życia skazańców, poddaszy, nędzarzy, życia klasztornego, a nadewszystko opis bitwy pod Waterloo i opis walk na barykadach w 1830 — zapewniły dziełu trwałą poczytność. «Les Travailleurs de la mer» (1866). Piękna historia poświęcenia, wstrząsająca opisami, jak: walka człowieka z ośmiornicą i dobrowolna jego śmierć w czasie przyływu. «L'homme qui rit» (1869). «Człowiek śmiechu», dziwna historia z dziejów angielskich, człowiek, któremu złodzieje dzieci wykrajali wargę, dusza szlachetna w karykaturalnym ciele. Wreszcie romans «Quatre vingt treize» (1873), to historia z epoki wielkiej rewolucji, z figurami arystokratów, demokratów i księdza jakobina.

Styl V. Hugo. V. Hugo znamieną bujnością stylu przewyższa wszystkich romantyków. Cechą jego jest nadużywanie interrogacji, eksklamacji. Hennequin obliczył, że w «Chanson des rues et des bois» 18 strof zaleca splatanie antyku z żywiołem biblijnym i nowoczesnym, 10 strof dowodzi, że kobieta nie czyni darmo z siebie ofiary. Najczęstszą formą jest repetycja, ona to kryje, zaciera szczupłość idei. Myśl znaleziona powraca w nieskończonych warjacjach. V. Hugo w znajomości starego języka nie wykracza za w. XVI. Radził dać językowi infuzję z Ronsarda, pozwolić sobie neologizmów. Nowość miała polegać w odrzuceniu skostniałych formuł klasycznych. Pseudoklasycyzm bowiem doszedł w tym kierunku do śmieszności, np. peryfrazy: kawa — du grain de Mokka la liqueur enflammée, albo panna młoda — celle dont hier la main tremblante et pure Aux autels de l'hymen suspendit sa ceinture. V. Hugo sam w pierwszych zbiorach używa jeszcze onde zamiast l'eau, l'arène zamiast le sable, coursier zamiast cheval. Ale równocześnie wyrazów pospolitych: «Je nommai le cochon par son nom, pour quoi pas». Romantycy zabawiają się układaniem poematu «O odkryciu szczepionki» bez użycia słów pospolitych. V. Hugo czerpał archaizmy językowe z drugiej ręki. Archaizmy składni naśladował z pisarzy renesansowych. — Język klasyczny ustalił metafory, romantycy zbuntowani szukali metafor nowych.

V. Hugo stworzył ich wiele. Weszły one do języka: «le mur lépreux», «bêtes fauves». Inne są osobiste, — księżyc: «faucille d'or dans le champ d'étoiles». Nietyle znajdowano nowych wyrazów, co nowych złożeń, np. zastępowanie przymiotnika określającego rzeczownikiem, «une âme de malheur», «cardinaux d'écarlate». albo całe opisy bez czasowników. Rezultaty doniosłe dla przyszłości; pofolgowanie składni, swoboda inwencji dały wierszowi siłę rozwojową.

Drugą cechą stylu jest oryginalność przenośni, obrazów, porównania; zwłaszcza stany psychologiczne, materjalizowane w sposób istotnie zdumiewający. Przestrachy tyrana, słyszającego pomruki ucziwych ludzi:

«Et ces paroles qui menacent  
ces paroles dont l'éclair luit  
Seront comme des mains qui passent  
Tenant des glaives dans la nuit».

Nieskończoność przestrzeni:

«Il vit l'infini porche horrible et reculant —  
Ou l'éclair, quand il entre expire triste et lent».

Niekiedy pasja materjalizowania nie wywołuje żądanej wizji, ale zato czasem na wyrażenie abstrakcji znajduje symbole przedziwne, jak symbol sumienia, poglądująca na Kaina z najgłębszych ciemności.

Trzecią typową cechą stylu jest operowanie antytezą, którą znajdujemy wszędzie: w liryce, epice czy dramacie. — W późniejszym wieku wszystkie owe figury zmanierowane dochodzą nieraz do zabawnych nielogiczności. Prawa wyobraźni: dążność w kierunku intelektualnym. Dla V. Hugo słowo ma znaczenie mistyczne i jest wywoływaczem idei. Kiedy wymawia i pisze wyraz «liberté», to, jak mówi Hennequin, ma wizję ludzi uwolnionych z kajdan, którzy ściskają się płacząc. To znaczenie mistyczne w poszczególnych epokach zmieniał się. L'empereur to był On — bóg wojny, genjusz, tytan, potem z Napoleonem III obrzydło mu. Podobnie Stapfer notuje zmianę wartości imienia Woltera: w 1835 jego mądrość jest bezbożną córką ciemnoty i dumy, w 1839 jest małpą posłaną od diabła, w «Toute la lyre» Wolter to duch z ognia, zbrojny szyderstwem tytan, pasterz dusz, nauczyciel obowiązku. — Dalej słowo służy do uproszczenia pojęć lub rzeczy, lub atrybutów rzeczy; matka jest zawsze czuła, bohater boski, dziecko anielskie. W kierunku sensorywnym — wrażliwość V. Hugo jest wrażliwością wzrokową. Z tej kategorii pochodzi większość figur. Z pomiędzy elementów wzrokowych kolor nie budzi wrażliwości jego oka. — Raczej sylwetka i światłościę zajmuje go. W kolorze widzi tylko jaskrawość, np. w «les Orientales» — białe mleko wielbłądzie pod czarnymi palcami murzynki. Operuje tylko trzema barwami zasadniczymi: niebieską, żółtą, czerwoną, wszystko wzięte z obserwacji nieba i jego zjawisk. A i tu jeszcze żółta zazwyczaj wyrażona konwencjonalnie przez kolor złota. Nie zna odcieni jak Lamartine lub później Goncourtowie; wrażliwość jego skupia się na wizjach linii i bryły. Nie lubi kształtów okrągłych, lubi deformację, ostrokończystość. Analogicznie do barw jaskrawych szukanie kontrastu linii. Przykład często przytaczany: la flûte épanouie montante sur l'alto comme sur la colonne un frêle chapiteau. — Przytem lubi w ruchu ożywione chmury, konie rozrukane o płomiennych grzywach. Przy uosabianiu wybiera formy najwyrazistsze: łyse szczyty to są czaszki starców, świst wiatrów to jest wymowa tych



łych olbrzymów, cały krajobraz w tej chwili ożywia się, napelnia kolorami. — Dążność do symbolizacji objawia się wyborem pewnych stałych znaków: lew, orzeł, wąż, robak, hydra, w późniejszym wieku osioł, sługa pokorny i cichy, maluczki mędrzec oglądający Boga, i ropucha, biedactwo, którego zbrodnią jest brzydota. Mabileau nazywa to zoomorfizmem, który u V. Hugo nadaje wartość moralną wrażeniom plastycznym, wywoływanym kształtem rzeczy. Z czasem V. Hugo coraz bardziej oddala się od obserwacji natury. Odpowiedniki sensacji są nieokreślone, jak sama sensacja, cień jest nazwany hydrą, a szeregi nocy są jej blademi żebrami. — W opętaniu wizja ruchu idzie tak daleko, że widzi nie przedmiot poruszony, ale pojęcie ruchu: «Palpitation sauvage du printemps, le rut religieux des grandes arbres cyniques». Wrażliwość słuchu przyćmiona, ograniczona do notowania huków i przeraźliwych zgrzytów. Dźwięki transponuje na ruch. Gamy są «des chastes soeurs dans la vapeur couchées».

W żadnej literaturze nie znajdzie się organizacji tak bogatej, a jeżeli genjusz poznaje się po tem, że przynosi zawiązki idei i kształtów nowych i płodnych, to Victor Hugo należy do największych.

Alphonse de Lamartine (1790—1869). Urodzony w Mâcon w Burgundji z bardzo starej rodziny arystokratycznej, wychowany w środowisku kobiecym matki i sióstr. Smutny blondyn, wrażliwy i uczuciowy do egzaltacji, zawsze ponad poziomem i brzydota świata, stworzony do anielskich wzlotów. Czytał, a raczej pochłaniał jak gąbka niesłychanie wiele. Aspiracje jego były bezgraniczne. Pierwszem silniejszym wrażeniem jest podróż do Włoch i miłość Grazielli. Za Restauracji, niezdatny do służby dworskiej, wątłego zdrowia, jedzie do Aix les Bains, gdzie poznaje panią Charles, ubóstwianą Elwirę, rok później zmarłą na suchoty. W 1820 wydaje «Premières méditations poétiques». — Mianowany sekretarzem ambasady, żeni się w Genewie z Angielką. W 1832 jedzie z żoną i córką na Wschód. — Po powrocie, jako deputowany, odnosi w Izbie wielkie sukcesy oratorskie. W tym czasie pisze szereg zbiorów lirycznych «Jocelyna» i fragment «La chute d'un ange»; między 1839 a 1842 jego ideał polityczny kryształizuje się w mowach i pismach. — Jest republikaninem liberalnym i humanitarnym pacyfistą. — 1847 r. wydaje «Les Girondins». Występuje wybitnie w rewolucji 1848 roku. Zamach stanu 1851 kładzie kres jego działalności politycznej. Zrujnowany majątkowo, wiódł smutną starość — umarł prawie w zapomnieniu. Lamartine jest wszędzie i zawsze lirykiem, czy to będzie mowa polityczna, czy epos filozoficzny, czy romans — wszystko ukazuje nam jedynie w odbiciu własnej osobowości. Rzeczy ziemskie porywają go zawsze ku marzeniom o wszechbycie nieśmiertelnym. «Méditations» są typem znamionym tej natury poetyckiej. Najpiękniejszy pośród nich, zarówno treścią jak i formą przedziwnie melodyjną, jest «Le Lac». Poeta wspomina chwile, kiedy płynął z ukochaną po jeziorze Bourget: «Czy pamiętasz ten wieczór? płynęliśmy w ciszy — Na niebie i na wodzie, w niezmierną dal. — Płynął tylko szmer wiosel, co nakształt klawiszy — W takt biły struny fal», (tł. Miriam). Poeta pragnął, aby te chwile przedłużały się w nieskończoność. Ale próżno, minęły i nie wrócą, nie wróci ich nawet myśl o nieskończoności «O wieczność, nicość, przeszłość. Głębokie pełne cienia, Jaki los chwil, co waszych progów przeszły bram? Oddacież nam tych wzniosłych ekstaz uniesienia, któreście wzięły nam?». Ale tej samej Elwirze posyła pociechę, że kiedy wdzięki jej zwiędną, kiedy umrze i w proch się obróci, to jeszcze będzie

nieśmiertelna żyć w jego pieśni. — Wiersz ten jest wydany w «Nouvelles Méditations» (1823). — Strony dodatnie są tam w perfekcji, zato strony ujemne spotęgowane. Charakter improwizacyjny nieustanny, nastrój podniosły: Poeta, Wieszcz i Kapłan nie schodzi nigdy na poziomy, stoi w pozycji, jak na piedestale, z lirą w ręku. — W «Harmonies poétiques et religieuses» (1830) uczucie religijne dominuje: rozmyślenia o rzeczach wiecznych — Bóg, dusza, nieśmiertelność, ludzkość. Punkt widzenia panteistyczny, religijność poza dogmatem schodzi do czystego nastroju, staje się wartością czysto uczuciową. Przepiękny formą słowa i rytmu — «Jocelyn» (1836), romans poetycki. Myśl przewodnia — idea ofiary indywidualum dla cudzego szczęścia. Historia księdza, który się poświęcił, aby pozostawić posag siostrze. Podział na 9 epok. Dzieje się w czasach wielkiej rewolucji, w czasach przesładowań szlachty i księży. On w ucieczce chroni się w gronie «Orłów». — Z nim młody chłopiec — jak się okazuje, młoda dziewczyna w przebraniu, — spóżył w grocie, potem nagłe rewelacje — chwile mąk i walk wewnętrznych; pokusy świeckie ścierają się z obowiązkami wybranego stanu kapłańskiego. W Grenoble, od biskupa skazanego na śmierć, otrzymuje święcenia. Spotyka ją raz jeszcze jako głośną kurtyzanę. — Przepiękne opisy Alp delfinackich. — «Jocelyn» miał być zakończeniem serji poematów, których początkiem jest «Chute d'un ange» (1838). — Wielka epopeja ma przedstawiać, powiada poeta, duszę ludzką w kolei wieków; przez ciągłe ofiary zdobywa ona coraz wyższy stopień doskonałości, aż dojdzie do Boga. Forma wizyj, opowiadanych poecie przez pustelnika gór Libanu w czasie jego podróży na Wschód. 1-sza wizja: Ludzkość pierwotna tuż po stworzeniu świata; — wszystko było bliższe — ludzie i zwierzęta rozumieli się; aniołowie byli bliżsi ludzi, nie brakło żadnego ogniwa w stworzeniu. Człowiek rozumiał ducha; duch, pociągnięty sympatją, mógł zmienić postać i naturę i zstąpić o jeden stopień. Z ich stosunków z ludźmi rodziły się twory nadludzkie, coś między zwierzęciem a archaniołem. Historia takiej pary jest treścią nieco awanturniczą dalszych części, gdzie fantazja i uczucie wiążą się z teozofją i «księgami mądrości». Dzieło liczy 15 wizyj nieco męczących, a jesteśmy dopiero w prehistorji; — na szczęście przepiękny «Jocelyn» był już napisany i wydany. Epoka romantyczna, zarówno tu jak w Niemczech, lubiła konstruować takie poematy wszech- i pozaludzkie. Mocny powiew humanitaryzmu przeleciał tędy. Piękne marzenia — dzięki nim owi szlachetni ludzie tak są nam dzisiaj szanowni i drodzy.

Hrabia Alfred de Vigny (1797—1863). Wątpliwy i wrażliwy. Porucznik armji królewskiej. Porzuciwszy służbę w 1828, ożenił się z Angielką. Wiódł



Alphonse de Lamartine.

Według współczesnej litografji. Zbiory Muzeum Narodowego w Warszawie.





Alfred de Vigny  
w stroju członka Akademii.

życie smutne, odosobnione. Produkcja literacka szczupła, ale ważna. Jest najgłębszym myślicielem romantycznym. Idea przewodnia jego twórczości: fatalizm złych przeznaczeń człowieka snuje się konsekwentnie we wszystkich dziełach. W romansach: «Cinq-Mars» (1826) — postać historyczna spiskowca z epoki Ludwika XIII. Figury rzeczywiste, ale przerobione na symbole: Richelieu — despotyzm, «Cinq-Mars» — duch swobody, Ludwik XIII — słabość, Marja Gonzaga, w której kocha się «Cinq-Mars» — miłość. — «Stello» (1832) wyraża tę ideę, że genjusz z fatalizmu swej natury nigdy nie może być zrozumiany ani szczęśliwy. «Czarny doktor» objaśnia ją trzema historjami: Gilberta z regimie'u despotycznego, Chéniera — demokratyczno-republikańskiego, Chattertona — liberalnego. — Przepiękny «Servitude et grandeur militaires» (1835) przedstawia przykłady bohaterskiego spełniania obowiązków pod hasłem honoru żołnierza: Roz-

strzelanie księcia d'Enghien w zamku Vincennes, ten akt okrutny Napoleona, którego dopełnić musi żołnierz; Czerwona pieczęć — historia młodego chłopca, deportowanego za złośliwy wierszyk i rozstrzelanego w czasie podróży morskiej, na mocy listu z czerwoną pieczęcią, wręconego komendantowi. Cudowne sceny młodzieńca i towarzyszącej mu młodej dziewczyny, nieświadomych bliskiego nieszczęścia. — Teatr: Przekład «Otella», ku zgorszeniu pseudoklasyków dosłowny aż do owej sławnej chusteczki (le mouchoir), która jest osią intrygi. — «Chatterton» (1835). Bohater jakby z romansu «Stello» jest symbolem poety-genjusza. Taki jest, jak powiada przedmowa, sternikiem zapatrzonym w gwiazdy i prowadzącym nawę. Potrzebuje «nic nie robić, aby zrobić coś». Chatterton, figura rzeczywista, skończył życie samobójstwem z nędzy. W dramacie został umieszczony wśród społeczeństwa filisterskiego. Osłoda jest niewinna miłość Kitty Bell, żony oberżysty. Lord-major Londynu ofiaruje mu z litości posadę pokojowca. — «La Maréchale d'Ancre» (1830). Dramat z ideą fatalnej ekspiacji. Dzieje się w czasie małoletności Ludwika XIII. Figury główne: intrygant Concini, jego przewrotna żona Leonora. Concini zostaje zamordowany w tym samym zaułku ulicy de la Ferronnerie, gdzie zginął Henryk IV. — Poezja. Zbiór «Les Destinées» nazwano wyznaniem wiary pesymistycznej. Przedstawiają one jednolity i skończony łuk, po którym biegnie myśl od smętnej filozofii Demokryta do stoicyzmu. — W poemacie «Moïse» świadomość osamotnienia jednostki genialnej. «Czyż wiecznie żyć tak będę samotny, choć silny? — O, dozwól mi już zasnąć snem ciszy mogilnej» (tl. Miriam). — W «Potopie», ze spodłonego człowieczeństwa zachowało się dwoje młodych; ale odtrącają arkę, giną razem w pogardzie bytu. — «Butelka w morzu» wyobraża ideę miotaną bezwolnie po fali, póki nie dopłynie do naznaczonego jej kresu. — W «Chacie pasterza» myśl zasadnicza, że kochać należy tylko to, co cierpi i przemija. — W «Destinées» idea fatalności, pętająca człowieka. Zbawca Chrystus

przynosi łaskę i litość, ale ciemne zamiary Boga trwać będą dalej. — Najpiękniejszy poemat «Śmierć wilka», z finałem zubożenia i dumy. Wilk, obskoczony przez psiarnię, kończy żywot w milczeniu i wzgardzie. — Przez ponury zbiór powiało dech litości, wcielony w kobietę — to Eloa, urodzona z łzy Chrystusowej nad grobem Łazarza, zstępuje do piekieł, aby zbawić szatana. Okrutny fatalizm zła sprawia, że chybia celu i gubi się sama. Ale pesymizm nie jest systemem filozoficznym, jest strabizmem intelektualnym. Życie w rzeczywistości jest z przeznaczenia wiecznie radosne, bo wiecznie twórcze. Rozmyślania smętne Alfreda de Vigny wynikły, jak u Leopardiego, w dużej mierze z osobistych zawodów i rozczarowań.

Alfred de Musset (1810—1857). Piękny, przedwcześnie dojrzały blondynek, cherubin na dworze, a równocześnie benjamin cenaków romantycznych, wydał w 1829 pierwszy zbiór wierszy p. t. «Contes d'Espagne et d'Italie». Piękną młodość miesza mu stosunek z G. Sand (1833—35). Wspólna podróż do Wenecji, zakończona jego chorobą i jej zdradą, a po powrocie zupełnym zerwaniem. W tym czasie napisał najpiękniejsze «Noce» — «Nuits», drukowane w «Revue des Deux Mondes». Przejście bolesne złamało go, przez lat kilkanaście tworzył niewiele, studjował literaturę wszystkich czasów i narodów. Znać ten wpływ na przedziwnych «Nocach». Wzniósł się na nowo powodzeniem komedij. Nieszczęśliwy nałóg i upadek moralny sprowadziły śmierć przedwczesną. — Pierwszy zbiór «Contes d'Espagne et d'Italie» jest w duchu romantycznym. Piosenki: «Venise», «L'Andalouse», «Don Paëz». W ostatniej zdradzony kochanek zabija rywala i kochankę. On, rycerski, odważny, namiętny i czuły, jak Hernani, — ona przewrotna i zepsuta. — W «Marrons du feu» role odwrócone. Rafael — rozpustny, przesycony, cyniczny; aktorka Camargo — kochająca, wierna, marzycielska, ale mściwa i okrutna. Rafael odstępkuje Camargę zakochanemu w niej Tunibalowi przez podrzucenie płaszcza (sytuacja Don Juana), Camargo z zemsty każe Tunibalowi zabić Rafaela (sytuacja Andromachy). — «Mardoche» oznacza wyrwanie się z pompy romantycznej. Błaha historia uwiedzenia mężatki, opowiedziana w kilkudziesięciu strofach. Forma kapryśna Byrona. Musset ku rozpaczyc cenaków skłaniał się zawsze ku trzeźwym klasykom. On to dopomógł do wprowadzenia na scenę zpowrotem Racine'a przez aktorkę Rachel, a już zupełnym przedrzeźnianiem jest «Ballada do księżycy», z tematem łobuzowsko nieskromnym. Nawet «Globe» się oburzył. Młodzież i kobiety oświadczały się zawsze za Mussetem. Podobały im się niewidziana zdawna prostota, szczerłość, brak pozy deklamatorskiej, pogoda z tonem melancholji, zapal z cieniem niewiary



Alfred de Musset.  
(Według Gavarniego).





Ilustracja do «On ne badine pas avec l'amour» Musseta; scena Rosetty i Perdicana.  
(Rys. Eug. Lamiego).

a nad wszystkim ból szczery, beznadziejny, nieuleczalny. Całość jest elegją liryczną — są w niej wiersze o nieśmiertelnej piękności: «Les plus désespérés sont les chants les plus beaux — Et j'en sais d'immortels qui sont de purs sanglots». — «Spectacle dans un fauteuil» (1832) — rodzaj gawędy. — W teatrze Musseta «La coupe et les lèvres» jest wyrazem wiecznej tęsknoty — powrót do uczuć czystych i prostych. Bohaterem Franck, wolny strzelec, który obrzydził sobie wszystkie ideały: pracę, nadzieję, rodzinę, społeczeństwo, ojczyznę. Czas jakiś bawi u kurtyzany Belcolore, ale wyrzywa się od niej, widząc swe upodlenie. Zostaje wodzem powstańców — rozczarowany porzuca towarzyszy. Została mu miłość młodziutkiej dziewczyny. Belcolore zabija ją w dzień ślubu. Kompozycja napozór rozerwana, ale jednoś istnieje. Tylko logika faktów niejasna, jak zresztą u innych romantyków. — «A quoi rêvent les jeunes filles» (1832). Myśl zasadnicza wyrażona w słowach, że «mąż wchodzi drzwiami, ale kochanek musi wejść przez okno». Pierwsza miłość musi mieć dekorację romantyczną. Ojciec urządza tę przedwstępną maskaradę. — W teatrze późniejszym Musset myślał o powrocie do klasycyzmu. Ronsard mu imponował «Lukrecją». Szczęściem, nie wrócił do zblakłych bogów. Dał teatr nowy, jednak z czystością starych mistrzów. Bohaterem wszędzie on sam. Sceptyczny, zgorzkniały, odarty z wszelkich iluzji i zapału, melancholik ze zwichniętą energją. — «Lorenzaccio» (1833—34), postać historyczna. Zdeprawowany Medyceusz zabija Aleksandra Medyceusza, mszcząc się za własne upodlenie. (Sarah Bernhard, odtwarzając Lorenzaccia, kładła nacisk na stronę patologiczną tej roli, — po aktorsku). — «Les caprices de Marianne» (1833) — Octave i Célio, cynik i naiwny kochanek. — «Fantasio» z motywem «gry i miłości» Marivaux. — «On ne badine pas avec l'amour» (1834). Zgorzkniała Kamilla z sercem zatrutem w klasztorze, Perdican, chcący użyć Rosetty do obudzenia zazdrości Kamilli, budzi miłość i powoduje śmierć Rosetty. — «Le Chandelier» (1835) z naiwnym Fortunio, który bezwiednie służy do pokrywania miłostek Żakeliny z oficerem dragonów, ale za swą czułość i wierność zostaje potem nagrodzony. — «Barberine» (1835), «Il ne faut jurer de rien»

i sceptycyzmu. «Odhugotyzowałem się zupełnie. Manifestem literackim są «Secrètes pensées de Rafaël». «Bywajcie zdrowi, romantycy brodac i bladzi»; żegnał równie klasyków, chciał iść drogą własną. — «Rolla» (1833). H. Taine mówi: «najbardziej namiętny z poematów, gdzie zranione serce nagromadziło wszystkie wspaniałości natury i dziejów, aby z nich złożyć bukiet błyszczący w słońcu najgorętszej poezji». — Les «Nuits», noc majowa, grudniowa, noc sierpniowa i październikowa. Po pierwszych wierszach, które są pozą i gdzie Muza zaprasza, aby wziął lutnię, następują bolesne wynurzenia. Miłość, nienawiść, żal, rozpacz, rezygnacja,

(1836), «Il faut qu'une porte soit ouverte ou fermée» (1848) — przysłowie w jednym akcie. Lekka, bezinteresowna rozmowa, przechodząca w oświadczenia. — «Carmosine» (1850). Piękna i delikatna fantazja. Akcja dzieje się w Palermo. Carmosine, zakochana w królu, chce umrzeć. Królowa i król schodzą do niej i zapraszają na dwór, zapewniając, że miłość sama nie jest grzechem. Wiele pięknych i niespodziewanych nowości spotykamy w teatrze Musseta. Delikatne połączenie tragizmu i komizmu, indywidualizm zawsze obecny, ale jakby za zasłoną. Miłość w stanie chorobliwego przeczulenia, kończąca się rozczarowaniem lub śmiercią. Światy fikcyjne z fikcyjnymi bohaterami. Co do techniki — kompozycja niezłożona, czasem naiwnie niezręczna. Sceny układane w podwójne szeregi, jak u starych komedjopisarzy. Język (wyłącznie proza) niezmierniej czystości i wdzięku. Romansy poza poetyckimi nowelami, które się wyliczyło, jedyny godny pamięci: «Confessions d'un enfant du siècle», cytowane często jako dokument. Przedstawia rozterki swoje własne w stosunku z panią G. Sand, gdzie całą winę bierze na siebie. Tragedją ich była niemożność urzeczywistnienia ideału miłości romantycznej w ciągłej ekstazie.

Alexandre Dumas (ojciec) (1803—1870). Syn generała rewolucji, wnuk kreola i murzynki, które to pochodzenie odbiło się u niego ciemną barwą twarzy. Mówił, że staje z tyłu swego powozu, aby mniemano, że ma lokaja murzyna. Temperament gorący, wyobraźnia szalona: 250 tomów romansów, 25 tomów teatru. Teatrem rozpoczął rodzaj dramatu historycznego, z dziejów Francji, nieprzebranego skarbcza tematów wzniosłych, czy wstrząsających. — W «Henryku III», jak mówi Lanson, orgja koloru lokalnego, każdy wyraz wiadomością historyczną z kronik, z dzieł fachowych; walki partyjne, stan ekonomiczny, topografia starego Paryża, astrologja, nekromancja, zabawy, stroje, bilbokety. W całym teatrze swoboda zupełna, akcja przerywana tyradami literackimi; zmysł dramatyczny w użyciu efektów, nawet najbrutalniejszych, niesłychany; fizyczne i moralne katrusze, silne elementarne namiętności; typem głównym — mężczyzna ponury, byroniczny zbrodniarz, kochający namiętnie. — W «Henryku III» (1829) ks. de Guise zmusza żonę do napisania listu, wciągającego jej kochankę Saint-Mégrina w zasadzkę. Kochanek wyskakuje oknem, za sceną słyhać wrzawę i jęk mordowanego. — «Antony» (L'homme fatal, 1831). Bezdomny, tajemniczy, szlachetny kochanek ratuje honor kobiety zamordowanej w gospodzie, podając się za mordercę: «Opierała mi się, zabiłem ją».



Alexandre Dumas (ojciec).

Według litografji F. Rissa. Zbiory Muzeum Narod. w Warszawie.





Alexandre Dumas (ojciec).

«Richard Darlington» (1831). Z treścią hiszpańskiej komedji Rojasa «Najniewłaściwszy kat dla najsprawiedliwszej kary», gdzie ojciec przebiera się za kata, aby własnoręcznie ściąć głowę zbrodniczemu synowi. — «Tour de Nesle» (1832). Osnuty na znanej legendzie o Małgorzacie burgundzkiej, która kochanków kazała wyrzucać przez okno do Sekwany. Przewaga okropności, górujących nad motywowaniem i kreśleniem charakterów, nader ponętna strawa dla wielkiej publiki, zbliża teatr Dumasa do melodramatu. Szalona wynalazczość, werwa, humor, obok poważnych studjów, uczyniły go równie nieodścięłym romansopisarzem, rywalem Waltera Scotta. — «Trzej muszkietierowie» (1844) występują w epoce Ludwika XIII, Richelieu'go i Wielkiej Frondy. Bohaterowie: Atos, Aramis i Portos, to jakby symbole trójcy: Atos wyobraża rozum, Portos oznacza siłę, Aramis —

miłość, z nimi, jako dzielne ramie, niezrównany d'Artagnan. Intryga toczy się około brylantu z naszyjnika królowej, który znajduje się w posiadaniu jej szczęśliwego adoratora, księcia de Buckingham. Nieodzowne czarne charaktery przesuwiają się dziedzicznie w serjach: «Vingt ans après» (1845) i «Vicomte de Bragelonne» (1847). Wspaniale opisana jest śmierć buntowników pod głazami na wyspie Belle Ile (w 2 cz.). — Inne romanse: «La reine Margot» (1845) (Płocha żona Henryka IV.) Zawiera epizod pochwycony przez Stendhala — królowa zabiera z szafotu głowę świętego kochanka de la Mole i unosi pod płaszczem. Najbardziej awanturniczy jest «Hrabia de Monte-Christo» (1844—45). Dumas zabił romans historyczny przez przesadę, ale książki same żyją i żyć będą.

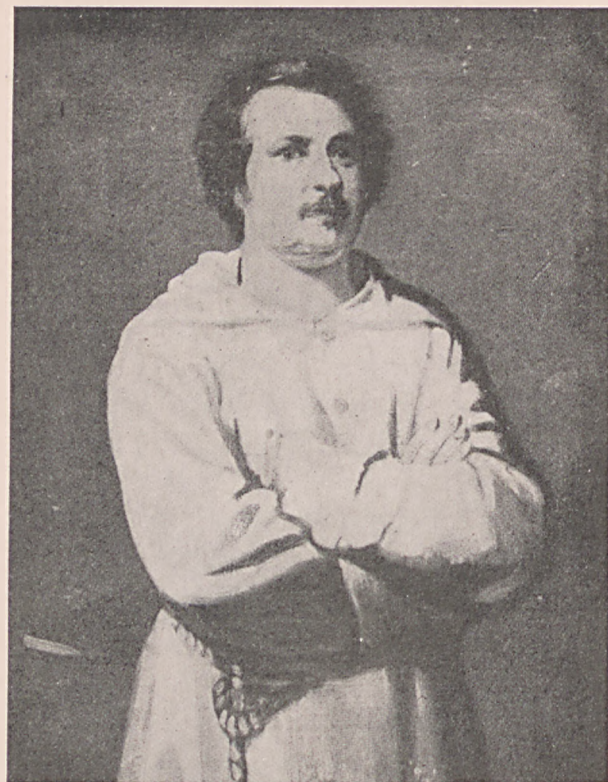
W romansie popularnym feljetonowym zaniedbane dziś nazwiska: Eugène Sue (1804—1859). Autor dramatycznych «Tajemnic Paryża» i głośnego antyjęzycznego «Żyda wiecznego tułacza»; Paul de Kock († 1871), którego lektura wydawała się zdrożna naszym babkom; Alphonse Karr († 1890), autor około 100 tomów opowieści z treścią swojską i pogodną; Gustave Droz († 1895), autor przemilych powiastek «Monsieur, Madame et Bébé».

George Sand (Lucylja Aurora Dudevant, 1804—1876). Urodzona w Nohant; wyszła za mąż za barona Dudevant, człowieka miernego; rozwiodła się po 8-miu latach pożycia. Z dwojgiem dzieci zamieszkała w Paryżu i weszła w świat literacki i artystyczny, oddała się literaturze. Stosunek z Alfredem de Musset i Chopinem były epizodami krótkotrwałymi. Działalność jej bogata i doniosła dzieli się

na 4 epoki. 1-sza epoka, 1832—40, — cechą jej liryzm, walka o prawa serca, wyzwolenie z więzów konwensu, o niepodległość kobiety. Tu należą «Indiana», «Valentine», «Leone Leoni», «Mauprat», «Lélia». — W «Indiana» protest przeciw niewoli małżeńskiej. Romans osnuty na własnych przeżyciach. Miłość naiwna, egzaltowana, gorąca, zwrzozona egoizmem światowca. — «Valentine» — małżeństwo z konwensu. Serce kobiety znajduje gdzie indziej oddźwięk, ale kosztem wstydu i ruiny domu. — «Leone Leoni» — świat sztucznie złożony, gdzie ludzie nie pasują do dekoracji. Młoda dziewczyna, uwiedziona przez awanturnika, który ją wykrada z balu obwieszoną brylantami. Ona mimo jego bezecności kocha go zawsze. Miłość to jest jedyna rzecz święta u tych dwojga natur upadłych. Teoria bardzo niebezpieczna. — «Lélia» — pełna afektacji, rodzaj Renego czy Manfreda w spódnicy. Burze zwątpień, wpadanie z mistycyzmu w cynizm; szaleńcze pożądania, rozczarowania, hymny platoniczne, przetykane orgjami zmysłów. Osoby rozmawiają: «Kim jesteś: aniołem czy demonem?» A demon Treumor, ogromny i straszny, jak drzewo w pustyni, który w stanie fascynuje potęgą nadludzką. Na nieszczęście jest alkoholikiem, który w stanie delirjum miewa wizje kosmiczne: wszechświat związany powszechną sympatją. W moment później zabija kochankę butelką. — «Mauprat» — romans już humanitarny, chłodniej i spokojniej skomponowany. Apoteoza energii, wytrwałości, miłości kobiety, która umie okiełzać dzikiego potomka bandytów feudalnych, Mauprata. Mauprat zostaje oficerem armji amerykańskiej, a po powrocie porządnym obywatelem wiejskim, co ścięra z niego wszystek urok romantyczny. 2-ga epoka 1840—48. Wpływ księdza La Mennais'go, Piotra Leroux, st. simonizmu, «Compagnons du tour de France», z ideą postępu i zrównania stanów. — «Hughenin» — człowiek z ludu, kochający pannę z wysokiego rodu. Ona wprowadza go do loży wolnomularskiej, którą sama założyła, wkońcu ofiaruje mu serce i rękę. — Jeszcze nieznowniejsza «Consuelo» z ciągiem dalszym «Comtesse de Rudolstadt». Myśl przewodnia odzywa się podczas inicjowania bohaterki — dawnej Consuelo, w praktyki związku «des Invisibles». Consuelo przechodzi wszystkie próby, potem, jak we «Flecie zaczerpniętym» Mozarta, zawiera ślub z Albertem de Rudolstadt według nowej religji. Aktu dokonywa «arcykapłan», który jest mocą, miłością, rozumem. 3-cia epoka. Po krwawej rewolucji 1848 r. i rozczarowaniu demokratycznym, powrót do Nohant. Życie sielskie, praca na roli. Mało znane dotąd we Francji przedstawienie wiejskie, pełne prawdy i współczucia; nadto wprowadzenie krajobrazu i cech etnicznych prowincjonalnych (tutaj Berry). Tu należą: nieco wcześniejsza «Mare au diable» (1846), «La petite Fadette»; «Les Maitres Sonneurs». 4-ta epoka, 1856—1876. W ostatniej epoce romans salonowe. Autorka już stateczna, rozsądna, ze sztuką bardziej skupioną, z charakterami rozwijającymi się logicznie. — «Le Marquis de

George Sand.  
(Sztuch Calametta z roku 1836).





Honoré de Balzac.  
(Portret pędzla L. Boulanger'a).

nia. Miłość zmysłowa idealizowana, ubrana w całą potęgę pragnień lub cierpień, która nie może być pohańbiona. Widzimy: ze zjawiska fizjologicznego, z siły biologicznej staje się celem najwyższym, wyłącznym. — Dusza wrażliwa poddaje się porywczo doktrynom i hasłom współczesnym. Od doktryn humanitarnych roi się w jej filozofji, socjologii, ekonomji, historjografji. G. Sand chwyta każdą bezkrytycznie i na niej zaraz buduje gmachy reformatorskie. Każda jej powieść jest rozwiązaniem jakiegoś problemu, dokonaniem na zasadzie uczucia. Idee społeczne. Od r. 1837 jest socjalistką — zapewne pod wpływem Michała de Bourges; uznaje jedyne «principium»: zniesienie własności. W tym czasie st-simoniści wydają jej się «republikanami pokropionymi wodą różaną»; zanadto cukrowi, zanadto ewangeliczni. Potem, w 1843 r. pod wpływem Piotra Leroux, gwałtownie buntowała się przeciw eksploatacji pracy. Następnie jest kolektywistką na zasadzie solidarności. Ostatnim etapem jest komunizm, rozumie się, oświecony: Francja jest powołana zostać komunistyczną w ciągu jednego stulecia (1848).

Do epoki romantycznej, choć już poza nią wybiegający, należą: przodownik realizmu Balzac i zwiastun naturalizmu Stendhal. Honoré de Balzac (1799—1850). Urodzony w Tours. Klerk u notariusza, skąd wyniósł świetną znajomość arkanów sądowiczych, wcześniej przerzucił się do literatury, nabył księgarnię, której upadek przypisał go o długi na całe życie. Ratował się pisaniem powieści; w 20-tu latach wydał 40 tomów kosztem niesłychanych wysiłków fizycznych, podtrzymywanych słynną czarną kawą. Na 5 miesięcy przed śmiercią ożenił się z panią Hańską, bogatą Polką z Ukrainy. Małżeństwo to doszło do skutku po 17-to-

Villemer». Sympatja wzajemna, która przez liczne falowania uczuć zamienia się w miłość spokojną i głęboką. — «Jean de la Roche». Wielkie zharmonizowanie uczucia nie przypomina burzliwej pierwszej epoki. — U George Sand uczucie i wyobraźnia przeważają nad intelektem i logiką: np. ponieważ w małżeństwie kobieta odczuwa niekiedy niewolę, zatem należy znieść tę instytucję a zastąpić ją wolną miłością, co najwyżej uświęconą przez «arcykapłana». Takie pary, jakie ona sama dobiera, są najgorzej dobrane. Sam jej wybór Musseta był jak najfatalniejszy, choć w tym związku streściła wszystkie swoje ideały; wolną miłość, najwyższą kulturę umysłową, uczuciowość gorącą aż do szału. Górnie u niej altruizm, miłość jej ogarnia wielkich i małych, smutnych i radosnych, naturę, świat zwierzęcy. W 1-szej epoce rewindykacja praw serca i praw sumie-



Typy z «Komedji ludzkiej» Balzaca.

Camusot.  
(Rys. Henri Monnier'a).

Cezar Birotteau.  
(Rys. Bertalla).

Gobseck.  
(Rys. Ch. Jacques'a).

letniej korespondencji entuzjastki i człowieka praktycznego. Małżeństwo niezbyt szczęśliwe, gdyż ona okazała się kobietą praktyczną, a on nie przestał być marzycielem. Dzieło jego urzeczywistnia w pełniejszej mierze wspólną dążność romantyzmu do syntezy. Tutaj «komedia ludzka», w samym tytule techną ironją, dobywająca na scenę olbrzymie zbiorowisko ludzkie epoki. Życie przedstawione jako scena, gdzie odgrywają się intrygi, walki o byt, dobrobyt, o zadowolenie zmysłów, ambicji, aspiracji duchowych, wreszcie manji, która jest rozkoszą ludzi namiętnych. Przegląd tego ogromu był i pozostał rzeczą trudną. Sam autor w niestannych kombinacjach zatrzymał się przy podziale następującym: Sceny z życia prywatnego, tutaj: «La Maison du chat qui pelote» (nazwa szyldu), «Modeste Mignon», «Un Début dans la vie», «Gobseck», «La Femme de trente ans», «Le père Goriot», «Le Colonel Chabert», «Grande Breteche» — jako część «Les Trois vengeances», «Le Curé de Tours», «La Rabouilleuse», «Illusions perdues». Sceny z życia wojennego, tutaj: «Les Chouans». Sceny z życia politycznego, tutaj: «Episode sous la Terreur», «Une Ténébreuse affaire». Sceny z życia wiejskiego, tutaj: «Le Médecin de campagne», «Les Paysans». Studja filozoficzne, tutaj: «Physiologie du mariage», «Petites misères de la vie conjugale». Nadto teatr i nowele stylem «Heptameronu», a językiem Rabelais'go («Contes drôlatiques») — Balzac jest pesymistą: sprężyną życia — walka o byt i o najwyższą sumę rozkoszy, zdobywaną złotem. Materjalizm dominuje. Romanse techną spirytualizmem: «Louis Lambert», «Ursule Mirouet», «Séraphita» są pisane bez przekonania, gwoździ i poczytności. Pozbierał bezkrytycznie doktryny Mesmera, Swedenborga, filozofję Bailanche'a i złożył jakiś konglomerat materjalnego mistycyzmu. Zatem pozostaje filozofja



materjalistyczna. Balzac powiada w samej przedmowie, że chce skreślić «Historję naturalną» człowieka — a więc jakby pendant do Buffona. Człowiek jest zwierzęciem; działa za popędem instynktów brutalnych. Jak u Moljera, człowiek jest pod panowaniem demona namiętności, która przez szereg aktów szerzy zniszczenie. A więc u Rubemprégo — ambicja dandyzmu, Rastignac — ambicja kariery politycznej, Gobseck — manja lichwiarza i skąpca, ojciec Goriot — manja sknerstwa, walcząca z manją miłości ojcowskiej, Grandet — chciwość i twardość chłopca, gromadzącego miliony, naprzeciw bezgranicznej miłości córki, oddającej wszystko ukochanemu, «Kuzynek Pons» — manja antykwarska i cierpienia człowieka samotnionego, «Cousine Bette» — spóźniona miłość i zazdrość starej panny, wiodąca ją aż do okrucieństwa i występku. «Souffrances d'un inventeur» — manja wynalazcy. Są też manje humanitaryzmu: «Médecin de campagne». Takie figury-typy byłyby manekinami, ale one żyją, bo autor stawia je w ciągłym ruchu i wzajemnym oddziaływaniu. Dzięki coraz nowym rysom potężnieją, stają się coraz potworniejsze lub szlachetniejsze. Te postaci przechodzą z powieści do powieści, mają ściśle określone powinowactwo, stają się osobami rzeczywistymi, jak twory największych mistrzów, jak «Don Juan», «Don Kiszot», «George Dandin». Podobnie grupy społeczne: mieszczaństwo, arystokracja, świat urzędniczy, dziennikarski, teatralny, świat artystyczny i naukowy, życie wiejskie: pałac, chata chłopska, probostwo. Człowiek umieszczony w «milieu», które najlepiej odpowiada jego charakterowi. Wielką wagę przykładą do dekoracji wewnętrznej. Przedziwna umiejętność malowania sfer średnich małomieszczańskich: handlarzy, przekupców, małych urzędników, dependentów notarialnych, cały Paryż w ciasnych uliczkach rojny i gwarny. Ogromna wynalazczość w wynajdowaniu nazwisk. Świetna znajomość techniczna różnorodnych rzemiosł. Co do psychiki autora, uczuciowość żadna. Jeżeli jego figury chcą być sentymentalne, jak w «Lys dans la Vallée», to stają się nieznośne. Niema w nim cienia rzewności, nie zna wzruszeń innych, prócz estetycznych. Wyobraźnia dwójakiego rodzaju: jedna twórcza, która wynajduje i buduje światy realne — ta wydaje wielkie dzieło Balzaca; druga wyobraźnia sztuczna, nieszczerza, romantyczna, z niej wykwitają figury nienaturalne, potwory, jak Vautrin, anioły, jak Urszula Mirouet, albo intryga melodramatyczna, pełna bandytów, czarodziejów, alchemików, jasnowidzów, demonów różnego rodzaju. Ta część jego dzieła ma wartość jedynie symptomatyczną. Intelkt w jednym kierunku wykształcony, nie myśliciel, nie filozof, nie uczoney, pracujący spokojną analizą, nie człowiek dowcipny, ale genialny obserwator ludzi i rzeczy, umysł syntetyczny, skupiający. Jedna zwłaszcza władza tego intelektu wyrobiona nadzwyczajnie — pamięć. Wie o każdej ze swoich dwu lub trzech tysięcy figur, jaki jej ród, jakie koligacje, jakie sympatje, interesy. Wady pomysłów i stylu balzackowskiego wytykano dostatecznie: świat arystokratyczny, jakgdyby Balzac nigdy się oń nie ocierał; wicehrabina mówi do barona: «Vous êtes un amour d'homme», księżna powiada: «Hein»? w «Lys dans la Vallée» młoda kobieta rozprawia całymi godzinami o swojej cnotliwości sam na sam z młodym człowiekiem: «Moje wyznanie, czyż panu nie ukazało trojga dzieci, wobec których nie wolno mi popełniać błędów, które powinnam skrapiać rosą rehabilitacji i promieniować na nie swą duszę niezamąconą. Nie zakwaszaj mleka matki». W «Cousine Bette»: «dobrodziejka umoczyła chleb wygnania w piólu wyrzutów». Niekiedy zatrata miary rzeczywistości, istny hyperromantyzm; taki Philippe Brideau, łotr i rabuś towarzyski, stojący pod nadzorem policji,

zostaje magnatem, senatorem, parem Francji, pozwoiliwszy matce umrzeć w ostatniej nędzy; taki galernik Vautrin zostaje prefektem policji. Uderza nieczułość Balzaca dla przyrody, w opisach wsi brak zieleni, interes skupiony we wnętrzu domu i jego mieszkańcach, tak jak w mieście ulica, bulwar, plac, giełda, teatr — siedziba tłumów ludzkich. Jedną część dzieła Balzakowego otwiera droga naturalizmowi.

Henri Beyle (Stendhal) (1783—1842). Urodzony w Grenoble ze stanu mieszczańskiego, który starał się często uszlachcić. W 1800 r. odbył podróż do Włoch w sztabie intendenty, potem służył w dragonach, potem znów w intendenturze. Odbył kampanję rosyjską. Osiadł w Medjolanie w latach 1819—1821. Następnie został wysłany jako konsul do Civita Vecchia. Zmarł w Paryżu.



Stendhal.

(Portret Södermarka).

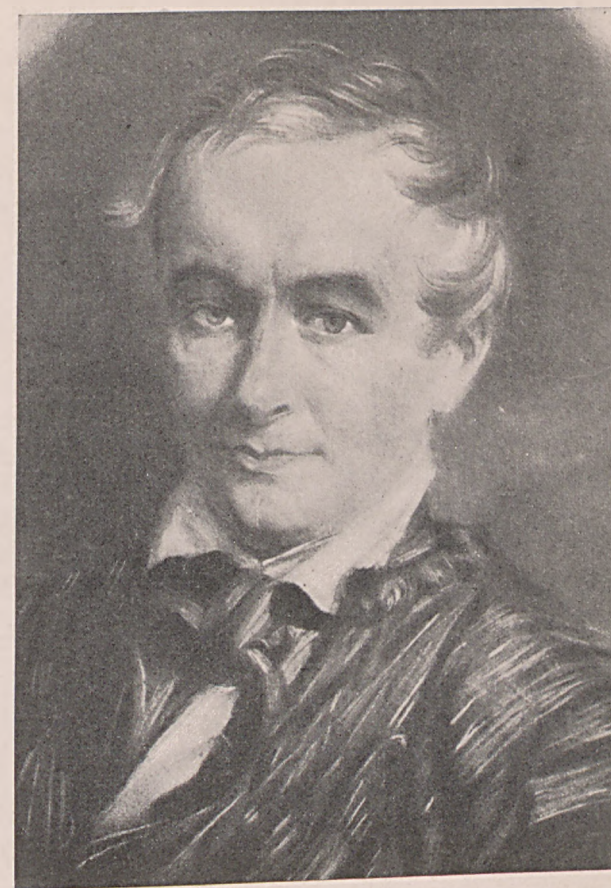
Przez długi czas zupełnie nieznany, pod koniec życia został odkryty przez Balzaca w entuzjastycznym artykule w «Revue Parisienne». Sam przepowiadał, że go zrozumieją dopiero około r. 1880, co się sprawdziło, gdyż dopiero w tym czasie wytworzył się we Francji istny kult sprawdziło, gdyż dopiero w tym czasie wytworzył się we Francji istny kult Seillière w głośnej książce «Le Mal romantique» wziął go za dokument wszystkich zбочzeń romantyzmu, wynikłych z właściwości fizycznych posuniętych aż do neurastenji, drugi raz z dominującego wpływu środowiska. A zatem zбочzenia intelektu, woli, wyobraźni, uczucia. Naprawdę Stendhal jest człowiekiem fenomenalnym, a tacy wykraczają poza normę osobników zupełnie zrównoważonych i miernych. Stendhal jest materjalistą ze szkoły Cabanisa i de Tracy, a zwłaszcza tego drugiego: Są tylko dwa rodzaje wiedzy: poznanie motywów działania u człowieka, oraz logika czyli sztuka niemylenia się w zdobywaniu szczęścia. Ideologia jest częścią zoologii, a nie metafizyki. Od Cabanisa znowu pochodzi myśl, że energja jest wspólnym korzeniem uczuć i sztuk, u każdego osobnika regulowana temperamentem i środowiskiem społecznym. Zdobywanie szczęścia — oto hasło wodzące bohaterów jego romansów do czynu. Największym szczęściem jest triumf miłosny. Książką «De l'amour» Stendhal rozpoczyna swą działalność badacza serc ludzkich. Książka przez swoje działy i poddziały wygląda na traktat średniowieczny; rozróżnia 4 główne rodzaje miłości: miłość fizyczna, miłość-uczucie (passion), miłość-upodobanie (goût), miłość-próżność. Rozwój przechodzi szereg t. z. krystalizacyj. Pierwsza — podziw, druga — lek i nowe przystrajanie ideału. — Krystalizacja pracuje ustawicznie; — ostatnim objawem jest słodki nawyk i zupełne poddanie się. Osobno traktowany t. z. «coup de foudre». — Dzieło stendhalowskie odbija cztery główne strony jego własnej natury: energja, intelekt, uczuciowość, wyobraźnia; — sam jest neurastenikiem lęklwym w chwili zdecydowania się na czyn, dlatego



dopełnia się niejako, przedstawiając postaci pełne tężyzny. Energja ta służy do urzeczywistnienia tych celów, jakie streszczają się w słowie «wszystko dla rozkoszy», rozkoszy dominowania, władania. — Mały despota, książę Parmy, zatrzymał przez kilkanaście minut księżnę San-Severino w przedpokoju — przechadzał się po komnacie — władał. Między Julianem Sorel a panną de la Mole toczy się walka nazabój. Miłość ma wszelkie cechy nienawiści. Ona ogląda własną duszę, jak się upokarza przed człowiekiem wyższym a drapieżnym, i to ją doprowadza do szaleństwa. Julian jest takim drapieżcą; po zamachu na panią Rénal, siedząc w celi skazańca, rozmyśla: «Nie istnieje prawo naturalne, naturalną jest tylko siła lwa. Ta filozofja była może prawdziwa, ale mogła wieść za sobą pragnienie śmierci». Intelkt: Na przedstawicieli wybrane najwyższe okazy człowieczeństwa. Julian Sorel jest przerażająco dokładny w swoich machinacjach. Wszedł w duszę ofiary i upatruje chwili, kiedy będzie mógł jej zadać cios. Ma jasne rozumienie polityki 1830 roku, jest stworzony na władcę, jak Napoleon. — Stendhal miał słysząc z dowcipu, w samym dziele słów dowcipnych mało. Najdowcipniejsze w cynicznym guście Diderota: «La seule chose qui excuse Dieu c'est qu'il n'existe pas». Wytwornie dowcipnym jest hr. Mosca. — «Uczucie — to jest pęd woli uniesionej wrażeniem», w całej czystości, bez cienia rachuby, występuje u pani de Rénal. Clelia Conti nagłem postanowieniem oddaje się Fabrycemu w chwili, gdy sądzi, że został otruty i że straci go na wieki. — Wyobraźnia: Wyobraźnia romantyczna dominuje u panny de la Mole. Chce mieć kochanka tragicznego, jak Małgorzata de Valois. Wyobraźnia chora, patologiczna, cechuje Oktawjusza z powieści «Armance». Jest własnym katem w ciągłych torturach, ostatecznie przed ślubem truże się. — Figury swych romansów Stendhal brał z kronik, pamiętników, aktów kryminalnych. «Klasztor Kartuzów» jest kroniką księstwa Parmy z epoki po upadku Napoleona. Mały dwór małego renesansowego despoty, Ernesta IV. Julian Sorel jest postacią autentyczną, dokumentem ludzkim znalezionym w aktach sądowych w Grenoble. Stendhal podziwiał tego ambitnego proletariusza, jak wogóle podziwiał zuchwały gest kondotjerów lub bannitów włoskich. Podobały mu się, czego sam nie posiadał: energja, buntowniczść, jak u bohaterki szkicu historycznego «L'Abbesse de Castro». Podoba mu się poza tem «dolce far niente» neapolitańczyków, instytucja wendety, nieskrepowana swoboda obyczajowa wielkich dam. Uważał Włochy za swą właściwą ojczyznę. Kazał sobie napisać na nagrobku: Henri Beyle Milanese. — Technika: Stendhal jest przeciwnikiem idealistów. Technika jego jest realizm, przedstawienie natury schematyczne. Słynny opis bitwy pod Waterloo jest przekornem odtworzeniem rzeczywistości. Fabrycjusz del Dongo, przybywający na pole bitwy, ogląda nie całość, ale tylko epizody — jak w panoramie: wozy wywrócone, zgraje dezertków, gospody, zdaleka dym i huk. W przedstawieniu akcji głównym przedmiotem jego uwagi są pobudki intelektualne i uczuciowe czynów. Samoanaliza towarzyszy każdemu odruchowi bohatera. Julian, wezwany przez pannę de la Mole o 1-szej w nocy, wchodząc po drabinie, obserwuje bicie własnego puls. A pierwszy ruch po wejściu do pokoju jest oglądaniem się, czy nie wpadł w zasadzkę. Poza aktami uwięzienia Fabrycego lub Juliana działają interesy wyższe: klerykali i liberali, ambicje i nienawiści na dworze parmeńskim. — W stylu Stendhal jest skrajnym nowatorem — nienawidzi peryfrazy klasyków — dowodem rozprawa o Szekspirze i Racinie. Żąda prawa nazywania rzeczy po imieniu — nienawidzi pompy, która puszy się u W. Hugo i Lamartine'a,

egzaltowanej prozy poetyckiej Chateaubrianda; żąda też prozy dla teatru. Sztuka jego prowadzi najkrótszą drogą do naturalizmu.

Prosper Mérimée (1803—1870). Światowiec, senator, poufały cesarzowej Eugenji. Uśmiechnięty sceptyk, nie dający nigdy porwać się uczuciu. Jedyny obok Stendhala z romantyków zdecydowany materialista. Romantyk jest tylko tyle, że czyni sobie z wyobraźni igraszkę, budującą piękne światy. Wyobraźnia ta służy mu do wywoływania wizyj plastycznie dokładnych. Nie nadużywa opisów; interes jego obrócony ku kreśleniu fizjonomji, gestu, jako refleks stanów duchowych. W ujmowaniu tematów najfantastyczniejszych pozostaje realistą. Oddaje cudowność, tajemniczość, niesamowitość w sposób dotykowy — oto jego sztuka wzorem dantejskim. — Wypadki dzieją się w sposób niby nadprzyrodzony, ale wy tłumaczenie ich może być naturalne. — Lubi



Prosper Mérimée.

Według heljograwjury z rysunku S. de Rocharda. Zbiory Muzeum Narodowego w Warszawie.

mystyfikować czytelnika z wyżyn swej własnej niewiary. — «Théâtre de Clara Gazul» (1825) jest rzekomo dziełem Hiszpanki, złożonem z odkrytych jakoby rękopisów poety iliryskiego. Historje te są wszystkie straszne, tajemnicze, operują przeczuciami, widmami, szaleństwem, morderstwem — opowiada je z zimną krwią, jakby rzeczy codzienne (podobnie nasz Rękopis znaleziony w Saragocie). Mérimée jest erudyta, filologiem, archeologiem, krytykiem sztuki; sam podróżował wiele, był nawet w Rosji, słowem, dyletant piszący jakby dla własnej rozrywki. Inne nowele: «La Vénus d'Ille» (1837). Narzeczony w dzień ślubu kładzie pierścionek na palec posągu Wenerji; w nocy ma widzenie kamiennej panny młodej, rano znajdują go nieżywego. (W legendzie średniowiecznej miejsce bogini zajmuje Matka Boska). «Colomba» (1840) obywa się bez cudowności. Bohaterka należy do rodziny naczelnika klanu («caporal» stąd też «sobriquet» Napoleona «le petit caporal»). Colomba czuwa ciągle nad bratem Orta, aby spełnił wendetę na zabójcy ojca. Orto chciałby zerwać z dziką tradycją — każde słowo Colomby jest ościeniem, którym bodzie jego honor rodzinny. Colomba kaleczy konia w uszy — największa obelga, i pozwala bratu podejrzewać, że to uczynili dwaj synowie zabójcy. Colomba, natura hartowna, mściwa, wszystka podana do czynu, przypomina bohaterów stendhalowskich. Mérimée kochał Stendhala, który miał



mało przyjaciół. «Lokis» (1869). — W pałacu na Żmudzi żyje stara hrabina obłąkana. Po ślubie na polowaniu porwał ją niedźwiedź, ocalono ją, ale wpadła w obłąd. Jej syn, młody hrabia unika kobiet i małżeństwa, ale kocha się w Julce Iwańskiej, która mistyfikuje starego profesora-Niemca, podając mu «Trzech budrysów» za balladę ludową. Młody hrabia ma swoje dziwne manje; — zwierzęta się go boją; on sam ma dzikie napady krwiożerczości — chciałby żłopać ciepłą krew. Ostatecznie żenią go; — na drugi dzień znajdują pannę młodą z przegryzioną szyją — pan młody zniknął na zawsze. Te okropności opowiedziane tonem lekkim, jak «fait divers». — «Carmen» (1845). Treść jej nadto znana.

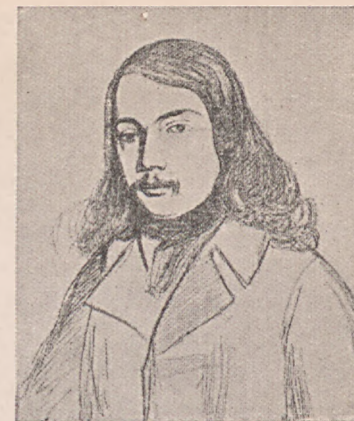
Charles Nodier (1783—1844). Dyrektor Biblioteki Arsenalu, gościnny gospodarz cenaklu 1823 r. Odbywa podróże, przetrząsa rękopisy średniowieczne, których języka zresztą nie rozumie. Dziwni są ci wielbiciel średniowiecza, którzy je liczą od Ludwika IX. — Dziełka jego, to nowele sentymentalne i fantastyczne; zawsze kończą się śmiercią albo złamaniem serc. Najlepsza powieść to «Trilby» (Chochlik). — Dzieje się w Szkocji nad jeziorami. — Trilby, dobry duch, zakochany w rybacze Jennie, zjawia jej się to w postaci rycerza, to starca, który ją darzy klejnotami. Ostatecznie zostaje wypędzony przez mnicha, wyklinacza duchów, a Jennie topi się w jeziorze. W noweli «La femme est un diable», piękna czarownica ujarzma młodego inkwizytora, który dla niej zabija rywala. «La Jacquerie», bunt chłopski, wszczęty przez fantastycznych mnichów, zakończony rzezią panów zamku i zabiciem samego przywódcy. — Nodier nie jest romantykem-ultrasem, patrzy trzeźwo, jego fanatyczność narówni z Mérimée'm jest udana. Rozumie, że literatura chciała się odnowić, ale potępia przesadę — chciałby, aby romantycznymi nie nazywano nędznych, obłądnych utworów, melodramatów i t. p.

Gérard de Nerval (1808—1855). Wysoka inteligencja i uczuciowość; tłumaczy «Fausta»; — cygan literacki, żyjący w kawiarniach, gdzie po nocach pisuje swoje artykuły i krytyki. Trzy razy przehywa w domu obłąkanych — kończy samobójstwem w zaułku rue de la Vieille Lanterne. — Jest ciekawym dokumentem psychopatycznym. Literatura jego składa się z halucynacyj, które opisuje w chwilach jasności umysłu, jak palacze opjum lub nałogowcy: Coleridge, Quincey, Baudelaire, A. de Musset. Wizji swej daje imię Aurelji — jest to postać kobieca seraficzna, słoneczna. — Świat myśli, niepochwytny, tajny, zaziemski, astralny — to jest dział romantyczny osobny — źródłem jego obłąd; to jednak nie odbiera mu racji bytu, jak pysznych barw kwiatom, wyrosłym na zatrutym bagnisku. Literatura mniej szkodliwa, niż owa z fałszywymi doktrynami społecznymi pani G. Sand. — W «Aurelji» znajduje się doktryna mistyczna o możliwości oderwania duszy od ciała na życie samodzielne. Opowiada, jak raz o północy zobaczył numer domu równy jego latom, zaraz potem ujrzał postać kobiecą, z twarzą wybladłą i oczyma zapadłymi, podobną do ukochanej niegdyś a zmarłej Aurelji. Potem znalazł się w jakiejś ogromnej sali, ujrzał postać latającą ze skrzydłami «Melancholji» Dürera. Następnej nocy przyjaciele chcieli odprowadzić go, wyrwał się i począł iść w stronę wschodową, śpiewając hymny, zasłyszane gdzieś w poprzednim życiu. — Potem znalazł się w domu obłąkanych.

Théophile Gautier (1811—1872). Postać nieodłączna od epoki bojowej romantyzmu, ale przeciągająca swą działalność daleko naprzód. Uwielbiony «boski

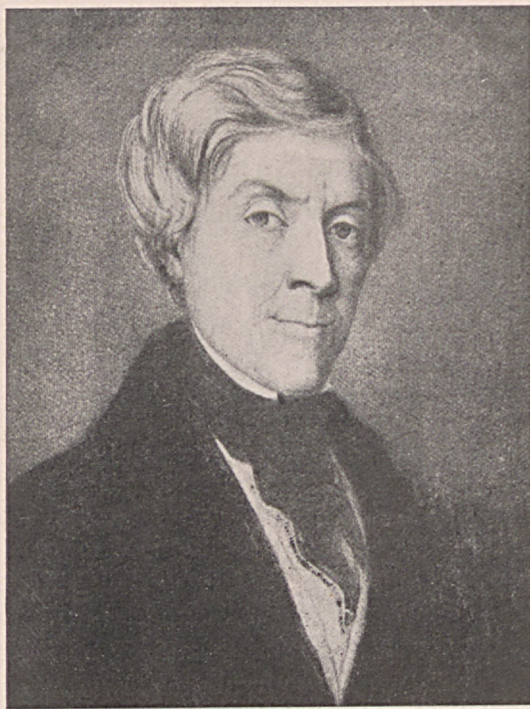
Theo» pozostawił olbrzymią spuściznę literacką, w większej części dziennikarską, liczy się ona na 80 tomów. — Pierwsze «Poezje» (1830), «Albertus» (1833), romans «Mlle de Maupin» (1835), «La Comédie de la Mort» i nowe «Poezje» w 1838. — W 1843 «Tra los montes», w 1845 «España» (tę część autobiografji skreślił w licznych pamiętnikach i dziennikach); «Émaux et Camées» (1852), «Capitaine Fracasse» (1863). T. Gautier — intelekt czysto artystyczny bez wzruszeń uczuciowych. — Jeden dreszcz śmierci jest realny, ale z akcesorjami szkieletów, grobów, widm, czarodziejów, ponurych czeluści, trupów rozkładających się w grobach, szubienic, wiedźm, czyniących z siebie girlandę. Gdzie indziej delikatne obrazki — krajobrazy flamandzkie: wizje Callota, Teniersa, Rembrandta. Wyobraźnia wybitnie odtwórcza: «Capitaine Fracasse» złożony z reminiscencyj Scarrona «Roman comique», ze studjów archeologicznych. Ma dokładną wizję epoki — jest to dar wybitnie historyczny; taki V. Hugo jest wobec niego dzieckiem, jeden Flaubert mu dorównywa i Goncourtowie. Obserwacja duszy ludzkiej, analiza uczuć żadna — interesuje go jedynie strona zewnętrzna, dekoratywna. Patrzał na świat po malarzku, nienawidził idej abstrakcyjnych. Cała książka «Les Grottesques» jest wyrazem lubowania się w linjach załamanych, karykaturze i ekscentryczności. Uwielbia «Don Kiszota» i t. zw. romans «picaresco». Udają mu się przedziwne sylwetki figur malowniczych. — Odkąd sam się odnalazł, zatrzymuje się przy jedynym rodzaju opisowym. — Tworzy transpozycje sztuki. Arcydziełem opisowości jest «Voyage en Espagne». Gautier jest przed Goncourtami jednym z pierwszych impresjonistów — transponuje na słowa swoje wrażenia artystyczne. Pod tym względem dwa dzieła mają smak przedziwny: «España» i «Émaux et Camées». — Opisy gór dzikich, jałowych, chłodnych i pustych. — Opisy wierszem obrazów Ribeiry i Zurbarana: «Des vieux au chef branlant, au cuir jaune et rugueux — Versant sur quelque Bible un flot de barbe grise». — «Émaux et camées» są podobne do «Pierres précieuses» Remiego de Belleau, do jego basreljefów na wazach starożytnych. To znów czysta impresja: ręka modelowana z gipsu na tle aksamitnem, sylwetka kobiety w sukni balowej z dominującą barwą białą, bez połysku i z wrażeniem chłodu — istna symfonia białości («Symphonie en Blanc Majeur»). Transpozycja muzyki na słowa w «Contralto»: «warjacje biegną po melodji ludowej, jak po zmiętej gazie wiją się arabeski złote». Gama chromatyczna u W. Hugo: — «Siostry trzymające się za ręce»; u Gautiera: — «Gama wystrzelała jak rakietą, jak wodotrysk przy świetle księżyca». Uważa, że wyrazy poza swoim znaczeniem posiadają same przez się wartości muzyczne i artystyczne. — Forma i idea są nierozdzielne. Każda idea ma jedyną formę doskonałą, dlatego koncepcja zjawia się razem z formą, a nawet forma jest pierwsza, a idea druga. To jest krańcowa formuła szkoły, najwyższy wyraz sybarytyzmu artystycznego. Utylitaryzm, humanitaryzm, idee społeczne, tragedje ducha pozostały daleko — nowy ideał zowie się «l'art pour l'art».

Szermierz pierwszego romantyzmu beztendencyjnego przed 1830, kiedy rzucano się do «l'art social», saint-simonizmu, Gautier pozostał dumnie nieprzejednanym.



Théophile Gautier.





Jules Michelet.

od 1857 r. — Między r. 1833 a 1844 pisze «Historję Francji» w 6-ciu tomach, od początku dziejów do renesansu. — Maniera jego nie jest aprioryczna jak bosuetowska. Wnioski i uogólnienia dobywa ze starych dokumentów, umiłowanych jak istoty żywe. Studja geograficzne, etnograficzne, archeologiczne, dzieje gospodarstwa pomagają mu w określeniu znamion

Historjografja romantyczna nosi ogólne znamiona epoki. — Dążność do układów syntetycznych, często trójkowych, opartych na filozofji transcendentalnej i mistycznej. Uczuciowość podniesiona aż do egzaltacji, a wyrażona stylem, który się równa poetyckiej prozie. Takim jest typowy przedstawiciel kierunku, Jules Michelet (1798—1874); syn drukarza, po latach ciężkiego niedostatku został profesorem w kolegium Rollin, w szkole normalnej, wreszcie w Collège de France.

Mistrzami jego, jak sam wyznaje, byli Wergiljusz, piewca Rzymu, i Jan Bapt. Vico, filozof włoski z początków XVIII wieku, twórca teorii t. zw. wiecznego koła dziejów, źródło mesjanizmu, zwłaszcza dla Polski znamienne. Przekład jego «Scienza nuova» wydał w 1827 r. Działalność Micheleta rozpada się na dwa okresy: do 1846 r. i z przerwą 11 lat,

rasowych, plemiennych każdej prowincji, każdego miasta. Do tego przystępuje nadewszystko żywe zrozumienie, odczucie i ukochanie ludzi i rzeczy. — Objęcie całego narodu czułymi ramionami, zrozumienie przez miłość, jak u mistyków średniowiecznych. Już w 42 roku, jako profesor Collège de France, wystąpił w postaci i roli odmiennej. — Rewolucja lipcowa go zawiodła, z całą namiętnością rzucił się ku ideom humanitarnym, ku walce przeciw jezuitom i katolicyzmowi rzymskiemu. Wykłady w Collège de France, wywołujące wiele niepokoju, zostały zawieszono. Michelet, pochłonięty «Historją rewolucji» (7 tomów), nie wziął tego zbyt do serca, a od 1855 r. ciągnął dalej swoją «Historję Francji» aż do rewolucji (11 tomów). «Historja XIX wieku» w 3 tomach wyszła po śmierci. — Michelet-poeta folguje swoim umiłowaniom natury przepięknymi piśmiennymi, jak «Ptak», «Owad», «Morze», «Góra».

François Guizot.  
(Muzeum Wersalskie).

Wynurzenia osobiste przyrodnika-myśliciela — wszędzie wysławianie potężnych mocy, władających nad światem: miłości twórczej i radości życia.

François Guizot (1787—1874). Południowiec z protestanckiej rodziny mieszczańskiej. Raz mąż stanu, raz profesor historii, prowadzi świetne wykłady w Sorbonie, które od 1820 r. stają się propagandą idej liberalnych. — W 1822 r. musiał je zawiesić, podjął je w 1828 r. i poświęcił historii cywilizacji Francji. Między 1830 a 1848 r. odegrał ważną rolę polityczną. Oprócz «Historji cywilizacji Europy» i «Historji cywilizacji Francji» napisał częściową «Historję Anglii». Metodą jego jest przedstawienie raczej idej, niż ludzi. Styl surowy, często doktrynalny, bez metafor i obrazów.

Alexis de Tocqueville (1805—1859). Raczej filozof, niż historyk. Wychowany w ideach Bosueta «Francji opatrnościowej», w książce «L'Ancien régime et la Révolution» przedstawia zerwanie ciągłości dziejów i szukanie dróg rekonstrukcji.

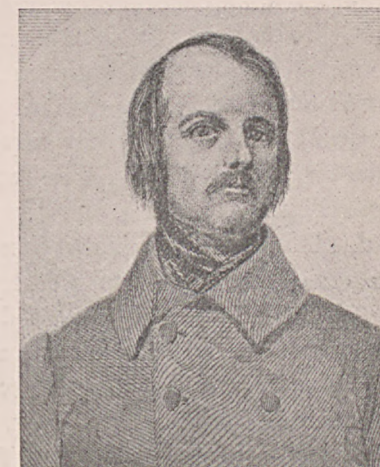
Augustin Thierry (1795—1856). Pamięta jeszcze Saint-Simona, którego był sekretarzem. Stamtąd pewne marzycielstwo i swoboda wyobraźni, nie psująca zresztą prawdy historycznej, raczej ubierająca dzieje w żywe opisy i obrazy. Rodzaj jego można nazwać szkicami historycznymi. Ideą zasadniczą jest walka dwu ras: gallickiej i germańskiej — Normanów, Franków, Burgundów, Wizygotów. Stąd zajęcie się szczególnie epokami najstarszemi. Arcydziełem jego są «Opowieści z okresu Merowingów». Jako publicysta i działacz polityczny, jest demokratą poważnym i namiętnym.

Edgard Quinet (1803—1875). Od 1842 r. równie profesor Collège de France. Namiętny przeciwnik katolicyzmu i jezuitów. Wielki erudyta — znał Herdera i tłumaczył jego dzieło: «Myśli o filozofji historii». Herder stał się dla niego, jak Vico dla Micheleta, źródłem natchnień i poglądów. — W dziełach, zawierających historję Francji, a w szczególności historję rewolucji, obejmuje często z egzaltacją proroczą ludzkość całą. Dla postępu historjografji

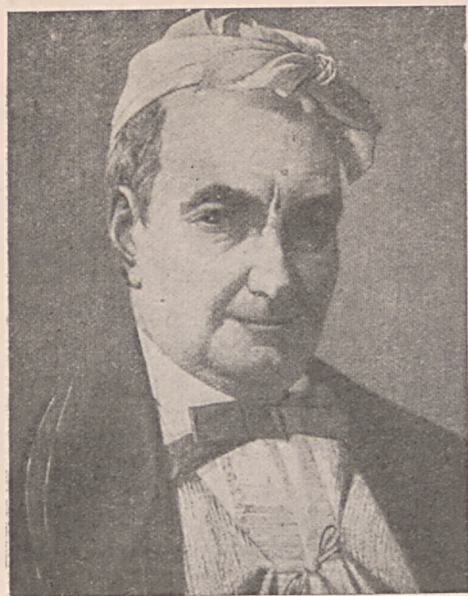


François Guizot.

Według heljograwjury Dujardina. Zbiory Muzeum Narodowego w Warszawie.

Edgard Quinet.  
(Według portretu E. Leguaya).





Ch. - A. Sainte-Beuve.  
(Według portretu Demarquaya).

jest bez wielkiego znaczenia. Ciekawe są utwory, niby historia, niby poezja, z tematem wszechludzkim, na wzór Lamartine'a lub Ballanche'a: «Ahasverus», «Prometeusz», «Czarodziej Merlin».

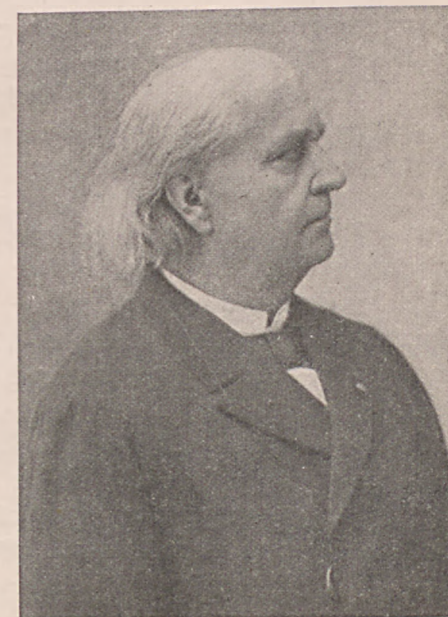
Krytyka. Abel - François Villemain (1790—1867). Od r. 1834 sekretarz dożywotni Akademii Francuskiej, deputowany, par Francji za Ludwika-Filipa. — Dał początek krytyce historyczno-porównawczej. Wytknął wpływ środowiska na autorów i wpływ autorów na środowisko, uwzględniając przytem wpływy obce. Charles-Augustin Sainte-Beuve (1804—1869), urodzony w Boulogne-sur-Mer. W Paryżu zrazu student medycyny, porzuca ją dla literatury — pisuje do «Globe'u». W 1829—30 r. ogłasza 2 tomy wierszy z niedyskretnymi aluzjami do swego stosunku z panią Hugo. Ruchliwy pisarz, współpracuje w licznych

dziennikach i miewa wykłady na licznych katedrach. Z początku przychylny romantyzmowi, zerwał z nim w 1830 r. W krytyce wydoskonalił metodę historyczną. Tłumacząc dzieło, zbierał przedewszystkiem wiadomości o autorze, o rodzinie, przyjaciółkach, charakterze, nawyknięciach, upodobaniach, sposobach tworzenia. Klasyfikował umysły, dzieląc je na familje sposobem przyrodnika. Tak powstały: «Portraits littéraires» (1862—1864), «Causeries du lundi» (1851—62 — 11 vol., 3 ed. 1857—72 — 15 vol.), «Nouveaux lundis» (1863—1870 — 13 vol.), «Premiers lundis» (1874—75 — 3 vol.). Przypuszczał możliwość ułożenia «Historji naturalnej» umysłów. Metoda skuteczna dla czasów nowych, a zawadzająca już tam, gdzie brak dokumentów. Saint-Marc Girardin (1801—1873). Profesor Sorbony, wpływowy krytyk. Pozostawił 5 tomów «Kursu literatury dramatycznej» (1843) i «Szkice literackie i moralne» (1844).

Teorja sztuki dla sztuki. Restauracja Bourbonów, rewolucje 30 i 48 r. ze swojemi ideami socjalnemi, postępowemi, liberalnemi, humanitarnemi, zawiodły zarówno entuzjastów romantyzmu jak trzeźwych polityków. Grupa pisarzy, obrzydliwszy sobie rolę niewdzięczną reformatorów ludzkości, zamknęła się w swej świątyni, wyłącznie artyzmowi poświęconej. Cechy szkoły: arystokratyzm, pogarda krytyki mieszczańskiej. Najwyszukańsze kwiaty tej szkoły nie prosiły o podziw. Cała teorja da się zebrać z licznych wypowiedzeń, zwłaszcza Gautierowskich. Sztuka nie jest dla codziennego moralu, gdyż oddaje rzeczy wieczne. Sztuka to jest uwiecznienie w formie doskonałej twórców lub rzeczy ludzkich przelotnych i znikomych. Jednak korzysta z wiedzy — archeologii, historii. Poeta-artysta wyrwa się poza otoczenie, staje się wyłącznie osobistym. Gautier i Goncourtowie tak daleko odsunęli się od natury, że obrazy przyrody przypominają im dzieła sztuki. Tematami są rzeczy realne. Tytuły: «Émaux et Camées», «Cariatides», «Améthystes», «Festons» zastępują abstrakcyjne «Méditations», «Harmonies», «Contemplations» «Voix intérieures». Samo tworzenie odbywa się inaczej, przez mózół

i mękę. Poezja staje się arcyrzemiosłem. W stosunku do życia fikcja, uwielbiona jako źródło najwyższej rozkoszy. Łączy się ona z cierpieniem tworzenia — sztuka pozwala żyć nie dłużej, ale pełniej. Artysta nie definiuje piękna, ale je odczuwa, «skądkolwiek przybywa, z nieba czy piekła». Ten ideał, powiada Cassagne, jest tak szczytny, że prawie metafizyczny. Ale ostatecznie u takich, jak Flaubert i inni, kult piękna wiąże się zawsze ze światem rzeczywistym. W stosunku do moralu sztuka jest amoralna: «użyteczność jest przeciwieństwem piękna». Sztuka nie jest niemoralna, gdyż celem jej jest prawda. Flaubert: «Z chwilą gdy coś jest prawdziwe, jest piękne» (zupełny klasycyzm). Osobowość w sztuce podniesiona z wielką stanowczością: tylko ci artyści coś ważą, którzy na świat zewnętrzny reagują w sposób swój własny. Ten indywidualizm trzeba w sobie znaleźć. Z przyczyn leżących poza sztuką wszyscy neoklasycy są pesymistami. Omroczeni spleenem, nie umieją patrzeć na świat z naiwną zdolnością. Baudelaire przechodzi przez życie, jak przez «oazę okropności (horreur) w pustyni nudów». U niektórych pesymizm filozoficzny, wyrobiony w środowisku niekorzystnym, odrzuca ich ku pustelni, i to podtrzymuje ich kult sztuki. Uprawiają kult geniusza jako cząstki absolutu, jest on zdolny do jasnowidztwa. Renan twierdzi, że natchnienie jest instynktem, który ginie z postępem cywilizacji. Sztuka przejdzie z kategorii instynktu do kategorii refleksji. Jednak już najbliższa epoka zadała kłam takiemu pogładowi. Ci sami neoklasycy mają swoje indywidualne metody tworzenia — podniecanie się: Goncourtowie zamykają się i wywołują w sobie gorączkę halucynacji.

Parnas. Najdobitniejszym wyrazem upadku sentymentalnej poezji romantycznej jest Parnas, nieco pod wpływem Sainte-Beuve'a wyrosły z nowych dążeń pozytywizmu i realizmu, a przygotowany teorją sztuki dla sztuki. Cechą jego zasadniczą ubieranie wizji poetyckiej w formę o doskonałości absolutnej. Parnasiści tworzą jakgdyby trzeci klasycyzm, który jednak wchłonął wysokie idee romantyzmu, a nadewszystko kult osobowości. Parnas to była nazwa trzech zbiorów poetyckich roku 1866, 1871, 1876, ale zgrupowanie odbyło się wcześniej, bo już około 1850 r. Zapisali się wszyscy młodzi poza Wiktorem Hugo: Th. Gautier, Th. de Banville, Leconte de Lisle, Hérédia, Fr. Coppée, Catulle Mendès, Ch. Baudelaire, Dierx, Sully-Prudhomme, Verlaine, Mallarmé, Villiers de l'Isle-Adam i inni — razem 37 poetów. Niektórzy potem swojemi drogami stworzyli szkoły nowe, jak Verlaine, Mallarmé. Wodzem niezaprzeczonej wyższości jest Leconte de Lisle (1818—1894). Urodzony na wyspie Réunion. W młodości był furjerystą, podobającym sobie w systemie fa-lausterów, potem praktycznie bibliotekarzem senatu. Naturalne skłonności pociągają go do egzotyizmu, studja filozoficzne do pesymistycznego poglądu na świat. To wszystko, zespolone w poecie, wydaje osobistość niezwykle potężną, majestatyczną, największą po Wiktorze Hugo. Nosi tytuł «l'impassible» — «beznamiętny».



Leconte de Lisle.



Poznał wszystko, wcielał się kolejno w duszę człowieka różnych epok i ras, nawet w istotę zwierzęcą; widząc ciągłą zmianę i śmierć, doszedł, że śmierć i złudzenie — Maja i Nirvana są najwyższymi bóstwami, one jedyne trwają i nie giną. Gardzi jednak wystawianiem własnej cierpiącej duszy na pokaz, nienawidzi poetów, histrjonów. Treść ideowa jego twórczości jest złożona w 4-ech tomach: «Poèmes antiques» (1852), «Poèmes barbares» (1862), «Poèmes tragiques» (1884), «Derniers poèmes» (1895). Poezja ta jest wysoce erudycyjna — słownictwo egzotyczne.

Patrzy na świat «sub specie aeternitatis». Odtwarza naturę pierwotną człowieka w całym ogromie i teżyźnie. «Poèmes antiques» są parafrazą hymnów wedyckich, eposów «Mahabharaty» i «Ramajany». Poeta opanował całą teogonię indyjską; operuje pojęciami, obrazami, stylem, które tam podpatrzył. Potem wizję Grecji pogodnej, szczęśliwej śladami Andrzeja Chéniera. Tylko że tu w pięknych ciałach mieszkają dusze smętne; spirytualizm huntuje się przeciw bujnemu życiu. W tym tonie dramat «Erynje», prześladowające Oresta za zabójstwo Klitemnestry. W «Poèmes barbares» Kain ukazuje się wodzowi jakiejś rasy nomadów z przekleństwem przeciw tyranji bóstwa. W «Legendach norweskich» trzy Norny, niby trzy Parki w «Legendach galickich». Komor de Quimper zabija niewierną żonę, poczem sam skacze w morze. Tematy owe niosą z sobą naturalne niebezpieczeństwo i niezdolność zrozumienia duszy obcej epoki i rasy. Jest to romantyzm — tak tworzy W. Hugo swego «Hana d'Islande». Kostjum daje archeologiczny, duszę swoją własną. Jest jednak sfera tej poezji, która oprze się sceptycyzmowi: to obrazy przyrody podzwrotnikowej, życie dżungli i lasów dziewiczych, wyniosłych gór i stepów. W «Oasis» jest ewokacja kolorytu nadzwyczajna: rude skały, opary, bagna, ostry krzyk hien, które, otrząsając włos najeżony, przesuwiają się chyłkiem od krzaka do krzaka. Hipopotam sapie nad brzegiem białego Nilu, wywracając się różowym brzuchem umazanym w namule. Wiatr ostry, ciepły i wilgotny porusza palmami, gdzie gnieźdzą się ibisy. A lew z za skały wietrzy zbliżającą się karawanę. Do najślawniejszych należy poemat «Les éléphants»; przez niego Leconte otrzymał przydomek «pasterza słońi». Po czerwonym piasku przeszła fala wiatru i poruszyła go. Dokoła cisza. Lasy śpią daleko, żyrafa poi się u niebieskiego źródła pod daktylami, czasem wąż boa drzemiący zdręga łuską, która się mieni w świetle słonecznym. Słonie wracają do kraju rodzinnego. Z krańców horyzontu idą, podnosząc pył, idą prosto krokiem miarowym. Na czele stary słoń olbrzymi o skórze pomarszczonej. Idą, pomrużywszy powieki, woń potu od nich bije. Wokoło huczą tysiące owadów. Idą i marzą o kraju opuszczonym, o lasach figowych, o wielkiej rzece. Przeszły, a puszcza na nowo zanurza się w ciszę i nieruchomość. «Sen kondora», opisujący, jak sęp olbrzymi ponad Andami oczekuje, kiedy noc, idąca od dołu, ogarnie stoki gór; wtedy: «Wzlatując z ostrym krzykiem, śnieg z Andów gór zmiata, — Leci w mroźne przestwory, w niezmaconą ciszę — I, zawieszony w górze, zdaleka od świata, — Na rozpiętych się skrzydłach swoich, śniąc, kołysze» (tłum. K. L. Rychłowski). W poemacie «Jaguar» krwiożerczy zwierzę, czyhający na byka, skacze nań z drzewa, gdzie był ukryty. Byk w szalonym galopie pędzi po nocy z okrutnym jeźdźcem. Widnokrąg się cofa, tętent coraz słabnie, aż śmierć i noc głuszą ostatnie odgłosy. Styl poety jest mądrze pomyślany, każde słowo waży; przypomina klasycyzm z powodu bogatego epitetu. Rytmika zato poromantyczna, ze swobodną cesurą i wyszukany rymem, jednak nie «vers libre».

Tylko przeważnie strofy trzy lub czterowersowe, wymagające więcej troskliwości niż aleksandryn.

Théodore de Banville (1823—1891). Kuglarz słów i rymów, kochanek muz greckich, entuzjasta mitologii, szuka metrów nowych; odtwarza je według liryki anakreontystów; łączy Parnas nowożytny z Ronsardem, Marotem a nawet z poetami średniej francuszczyzny, jak Villon i Karol Orleański w rondach i balladach. Jest autorem użytecznego traktatu o wierszu francuskim. Wiersz jego jest skoczny i pełny wdzięku, ale zgoła bezuczuciowy, np. «Źródło»: «Młoda, ach taka młoda, tak dziecięco czysta, — Wsparta na skalnym zrębie Najada srebrzysta — Zasmiewa się...» (tłum. Kozłowski).

José-Maria de Hérédia (1842—1905). Mistrz rzeźbiarskiej pozy i epicznego ruchu, twórca słynnych sonetów, odlewanych jak posągi ze spiżu, dźwięcznych i hartownych. W sonecie przychodzą do rozwoju wszystkie cechy jego talentu: dokładna linja i barwa, plastyka obrazu, precyzja wyrażenia, idea skupiona w uderzającym symbolu. W sonecie «Wizja Khem» spiżowy posąg szakala Anubisa, który do słońca «niemym pyskiem szczeka», w sonecie «Nad Nilem» ruch grobów, które się «zaniepokoiły» pod światłem księżyca, w «Antonjuszu i Kleopatrze» zapamiętały władca w żrenicach kochanki, błyszczących jak punkty złote, ogląda morze, po którym suną uciekające galery.

Sully Prudhomme (1839—1907). Członek Akademji, w 1901 laureat Nobla. Zagorzały parnasista, dlatego wróg symbolistów. W pierwszych utworach dwa tematy główne: przeżycia uczuciowe i intelektualne; następnie poezja refleksyjna i pesymistyczna; wreszcie przekład Lukrecjusza popchnął go do filozoficznego stoicyzmu i dydaktyki nieco drażniącej. Forma zawsze doskonała, w pełni klasyczna.

François Coppée (1842—1908). Jak inni «doskonali», członek Akademji. Piewca niestrudzony; najlepszą jego manierą są wyznania uczuciowe, wrażenia z przechadzek paryskich, patetyczna obrona krzywd i niedomagań społecznych. Epika i filozofja są jego talentowi odporne, wdzięczniejszy teatr, jakkolwiek z powodzeniem nietrwałym.

Léon Dierx (1838—1912). Urodzony na wyspie Réunion. Człowiek i poeta nieskazitelny, po Mallarmém obrany księciem poetów. Czysty parnasista, wielbiciel Leconte'a. Twórca wszechstronny, od r. 1858 do r. 1896 wydawał zbiory poezyj p. t. «Aspirations», «Poèmes et poésies», «Lèvres closes», «Les Paroles du vaincu», «Poésies», «La Rencontre», «Les Amants», «Poésies complètes» (poezje pośmiertne noszą datę 1912). Ich treścią: wizje biblijne, egipskie, celtyckie, tragedia ludzkości, nastroje pesymistyczne. Rozum jego, zawsze skupiony w sobie, podaje wyobraźni obrazy, pełne powagi i majestatu. Nie zdarza się u niego myśl pospolita, refleksja banalna. Forma stoi u szczytu doskonałości. Przykładem jego maniery utwór p. t. «Łazarz». Łazarz wskrzeszony chodzi po świecie między



José-Maria de Hérédia (1868).



obcymi ludźmi sam obcy i ponury, zapatrzony w oglądane niedawno zaświaty. Poeta woła: «Ach, któż wypowie twoje nadludzkie męczarnie, — O powrotny upiorze z bezpowrotnych stron, — Skąd jedynego ciebie zwolnił strażnik — zgon, — Jeszcze w zwojach całunów zbutwiałych cmentarnie, — O błady zmartwychwstańcze z ziemnych czerwi gniazd! — Mógłżeś powrócić jeszcze do trosk tego świata? — Ty, w którego żrenicach spoczęła skrzydlata — Wiedza, wzbroniona oczom chciwych światów — gwiazd?» (tłum. Br. Ostrowska).

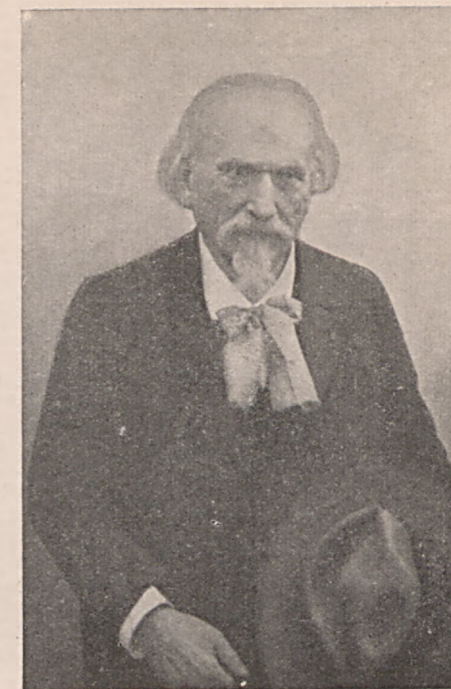
Pani Louise Ackermann (1813—1890) wstąpiła do Parnasu późno, w 1874, i zaczęła swój drugi okres twórczości poematami filozoficznymi. Pozytywistka, przesiąknięta sceptycyzmem, przerzucająca się od panteizmu do nirwany. Najmilsza jest w utworach, które odbijają jej prostą duszę kobiecą, współczującą ludzkości. Dowodem utwór, jeden z najpiękniejszych, p. t. «Wojna»: «Ognia!... krwi i żelaza!... To wojna! To ona!... — Stoi w wielkim swym gniewie ...śmierć szerzy zniszczenie... A kiedy już nasyci i oczy i uszy — widokiem przeraźliwym zniszczenia katuszy, — Gdy naród dogorywa zdeptany w swej trumnie, — Błada pod wawrzynami — uśmiecha się dumnie, — Staje w triumfie przed swą robotą przeklętą — I śmierć znużoną wita, krzyżąc: «Dobrze zżęto!...» (tłum. M. Konopnicka).

Edmond Haraucourt (ur. 1857). Najcenniejszy jego zbiór «L'âme nue» (1885). Artysta nieposzlakowany w rysunku głęboko rżniętym, w szczegółach bogatym, z niehamowanym akcentem szczerego wzruszenia. Dowodem sonet p. t. «Stary Chrystus»: Gdzieś w dolinie nad stawem wśród trawy, zaniedbany... «Wychudły Chrystus ręce wyciąga do góry. — Popękany krzyż jego wrósł w szczelinę wzgórze; — A on, chyląc znużone modlitwami skronie, — Jakby chciał znaleźć druha, w ciche patrzy tonie» (tłum. Miriam).

Na rozstaju między parnasistami a symbolistami wznoszą się wielkie postaci Baudelaire'a, Mallarmégo, Verlaine'a. Ich twórczość dojrzała każde zaliczyć ich do tej ostatniej szkoły, której byli twórcami. —

Literatura nowoprowancka. W czasie, gdy we Francji właściwej romantyzm dogorywał, obudził się spóźniony o lat kilkadziesiąt w słonecznej Prowancji. Ta historia odrodzenia poczyna się od Józefa Roumanille'a (1818—1891). Śpiewał, jak słyszał mówiący lud w Awinjonie, w Arles; była to jednak prowansalszczyzna omuskana, przyuczona do gramatycznych prawideł; z niej ułożyli felibrowie swój literacki skarb. Zbiór jego wierszy podzielony na serje z malowniczymi tytułami: «Kiedy głogi kwitną», «Kiedy zboże dojrzewa», «Kiedy liście padają». Obrazki pól i gajów, pełnych zapachu dolin, gdzie to «każdy kwiat ma swoją pszczołę i swego motyla», sceny domowe, obrazki, po których odczytaniu żywo stają w pamięci rzeczy widziane: czy to chłopiec jadący z dziewczyną na jednym koniu do winnicy, czy to sąsiadki rozpowiadające, komentujące plotkę u studni. W 1848 r. rzucił się w wir rewolucji lutowej; z tego okresu pochodzą gwałtowne pamflety: «Kluby», «Stronnicy», «Kapelan»; są to sceny uliczne na wzór Arystofanesa. Zgromadził koło siebie garść młodych, wydali razem zbiór programowy p. t. «Prowansalki» z przedmową Saint-Réné Taillandiera. Był to pierwszy głos o nowych zjawiskach literackich. Na uboczu stoi Jasmín, Gaskończyk (1798—1864), piszący swoją gwara, więc nie należący do felibrów. Poezje jego wyszły w 1835 p. t. «Las Papillotas» — aluzja do zawodu Figarowego. Potem wyszły drobne utwory, zyskujące uznanie u takich krytyków jak Sainte-Beuve. Wśród nich wysoce tragiczny poemat «Marta warjotka», historia dziewczyny, która, zaręczona

z rekrutem, czeka powrotu narzeczonego; dostaje pomieszania zmysłów, gdy on powraca ożeniony z inną. W «Prowansalkach» (1852) już nie Roumanille króluje, lecz Fryderyk Mistral (1830—1914), syn zamożnego gospodarza z Maillane, bożyszcze Południa, postać już za życia legendarna, autor «Wysp złotych», «Mirèio», «Calendau'a», «Nerto». — W «Wyspach złotych» odkrywamy wszystkie rysy mistrza: śmiałość w urabianiu poetyckiego języka i formy, napięcie entuzjazmu, hamowane klasycznym umiarem, namiętne umiłowanie swego kraju i natury. Zbiór zaczyna się hymnem jakby do Apollina: «Potężne słońce Prowancji, — Wesoly druhu mistrala, — Pod którym ziemia Durancji — Jak wino w Crau się wypala, — Wychyl jasną lampę z chmur, — Odpędź noc i odpędź mór! — W skok, w skok, w skok! — Piękne słońce rozwiej mrok!» Mistral, imiennik poety, to wiatr północny, mroźny, gwałtowny, który na piaskach Crau nad Rodanem się rodzi, obala drzewa i domy i między stada Kamargi niesie przerażenie, «Bóg was stworzył, łagodne wiatry, byście pączki kwiatów pieściły; lecz mistrala stworzył, aby hołubił dęby, dzieci gór». Tak mówi poeta w wierszu «Do mistrala». Z Mistralem budzi się regionalizm prowanki; Francja zwie się złą siostrą, niechęć do niej wyraża się bądź hasłem «Gascon toujours et franciman jamail!», bądź słowem poety katalońskiego Balaguera: «Mówią, że umarła, a ja wiem, że żyje», przyjętem za motto utworu «Hrabianka» z tym refrenem: «Gdyby słuchać mię umieli — Gdyby za mną chodzić chcieli». Tymczasem państwko, założone na «Prowansalkach», rokowało trwałość; dano mu nazwę «félibrige». Pochodzenie wyrazu wygląda na legendę, podsluchali go u żebraczki śpiewającej litanję: «Gran apostres, gran félibres». «Félibres» t. j. ludzie wolnej wiary. Najwdzięczniejszą uroczystością felibrów są t. zw. «zabawy kwiatowe», «jocs floraus»; przyjęły się one z tradycji katalońskich, a są literackimi konkursami. Nazwę wzięły po nagrodach w formie kwiatu: złotej róży, złotego świerszczyka (lo cigalo, symbol Prowancji), fiołka. Najwyższą odznakę stanowi kwiat naturalny: «nagroda zaszczytu i grzeczności». — Arcydzieło Mistrala «Mirèio» wyszło w 1859 r.; obwieścił je Lamartine słowami: «Zwiastuję wam dobrą nowinę; narodził się nam wielki poeta epiczny». Jest to poemat według wzoru Homera lub Wergilego. Bohaterką jest Mirèio, córka bogatego wieśniaka. Niestety miłość nie zagarnia całego terenu, musiała pozwolić miejsca epizodom, malującym Prowancję dzisiejszą i legendarną, jej zwyczaje, zajęcia, zabawy, wierzenia i zabobony. Najpiękniejszym jest epizod końcowy, śmierć Mirèio na piaskach Kamargi, umierającej w mistycznym widzeniu trzech Maryj. Formą jest strofa siedmiowerszowa, na rozległość nieco nużąca, językiem — gwara awinjońska, wzbogacona nowotworami. «Mirèio» i «Dykejonarz dialektów południowych» stały się językowym kodeksem felibrów. «Calendau» (1867) chybia w ambicjach epickich. Fabuła utonęła w historyczno-literacko-przyrodniczo-gospodarskich traktatach.



Fryderyk Mistral.



Ostatnią, już trzeźwiejszą epopeją Mistrala jest «Nerto» (1884), powieść rycerska z okresu Awinjonu papieskiego.

Teodor Aubanel (1829—1886) wydał w 1860 r. zbiór poezyj: «Otwarty granat» («Lo Miougrano entreduberto»), z ciepłą przedmową Mistrala. Forma jest misterna. Aubanel, choć syn Południa, zachwyił coś z natury Północy bardziej duchowej, skłonniejszej do filozoficznych dociekań i pesymistycznych zwątpień. Książka składa się z trzech części: księga miłości, zmierzch, księga śmierci. W pierwszej piękne strofy: «Gdyby me serce skrzydła miało, — Na twoje ramię, szyję białą — Jak ogień spadłszy żywy, — Do ucha tobie — o dziewczyno — Dziwyby powiadało ino, — Miłości cudne dziwy. — Gdyby me serce skrzydła miało, — Twoichby bładych ust szukało — Z tęsknoty szalejące...» i t. d. W «Niewiniątkach» bolesne obrazy dzieci umierających z głodu w dniach wielkiej rewolucji. Znać na Aubanelu wpływ francuskich pisarzy kwestji socjalnej. W zbiorze «Dziewczęta awinjońskie» (1885) najgłośniejszy jest wspaniały hymn do posągu Wenery z Arles (obecnie w Luwrze) «...O biała Wenus z Arles, prowancskich ziem królowa! — Przepysznych ramion Twych tuziemski płaszcz nie chowa; — Widać to, żeś boginią, żeś córką nieb i mórz... W co się odmieni świat, gdy się w nim piękno zniszczy? Co brzydkie — niech się kryje, co piękne — niechaj błyszczy. — Zjaw nam ramiona nagie, pierś nagą i bok nagi, — W nagości cała stań niebiańskiej Twej powagi. — Piękność cię chroni lepiej, niżli ten biały strój, — Co najpiękniejsze kryje. Doreszty szatę zzuż, — I całe łono zdaj na pocałunki słońca»... — Rzesza felibrów była liczna. Roumieux — autor kilku komedyj, Felix Gras — autor poematów historycznych, Bonaparte Wyse, Anglik, który zachwycony Prowancją osiadł w niej i został felibrem — i inni. Ruch jednak osłabł, język prowancski stracił warunki bujniejszego rozwoju. Literatura zasklepiła się w liryzmie, dopiero ostatnie lata przyniosły pewne odświeżenie.

Okres drugiego cesarstwa (1850—1870), który nastąpił po koniecznym upadku niedługiej demagogicznej republiki na korzyść idei monarchistycznej, był widownią wszechstronnego przewrotu; gotyckie wieżyczki romantyzmu runęły, alabastrowa świątynia Parnasu stała wyniosła i odosobniona; nowe prądy wiatru powiały: ku myśli filozoficznej przez pozytywizm, literackiej przez realizm i naturalizm, towarzyskiej przez hasło ministra Thiersa: «wzbogacajcie się», rzucone zmaterjalizowanej klasie mieszczańskiej. Cesarz Napoleon III, jak każdy władca utrwalający swój wiotki tron, otoczył się przepychem, uczynił z Paryża «miasto światła», wystawił operę, ową olbrzymią bombonierkę, najpiękniejszy cud nowożytnej architektury; miłował sztuki piękne i nadawał im kierunek; dziennikarstwo miało być potulne, literatura utylitarna, moralna. Flaubertowi



A. Thiers.

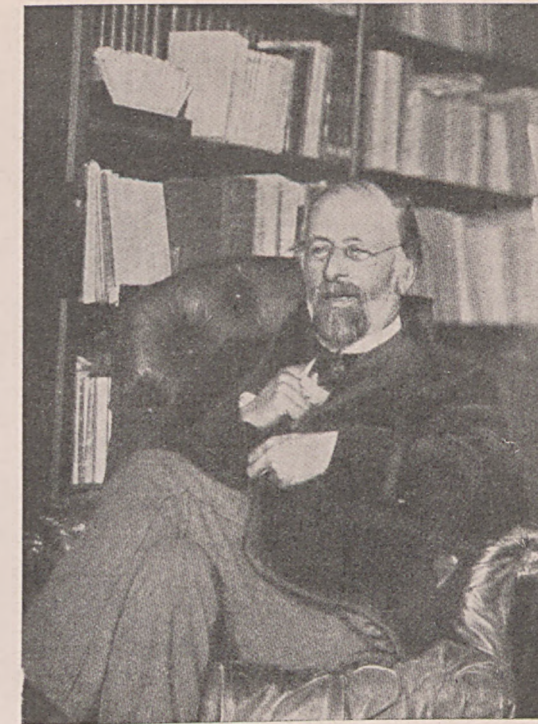
Według współczesnej litografji. Zbiory Muzeum Narodowego w Warszawie.

i Goncourtom wytoczono procesy. Wszyscy członkowie domu panującego mieli swoje cenakle: cesarzowa Eugenia lubiła pisarzy dystygowanych; księżę Hieronim, wyobrażający liberalną frondę, przyjmował Renana, Taine'a, Sainte-Beuve'a, Augiera; księżna Matylda widziała chętnie artystów: rzeźbiarzy, malarzy, a z literatów Gautiera, Flauberta, Goncourtów. Zaś dla zabawy Paryża, dla wyszydzenia powag, dla rozluźnienia katolicyzmu byli Meilhac, Halévy, Offenbach, Meyerbeer, ludzie obcy, emisariusze kłęski.

Pozytywizm. Auguste Comte (1798—1857), matematyk, profesor szkoły politechnicznej, saint-simonista, pod wpływem systemów tryjadycznych dzieli historję ludzkości na 3 okresy, każdy ze swoją religją i bóstwem: okres teologiczny, metafizyczny i epokę przyszłą, z religją wiedzy. Wykład nauki jest złożony w dziełach: «Cours de philosophie positive» (6 tomów 1830—42); «Système de politique instituant la religion de l'humanité» (4 tomy 1851—54). Ostatecznie wywodzi się on z Condorcetowych tradycj idei postępu, tylko że tam ogólnikowej, a tu opartej na zjawiskach i faktach. Stąd pozytywizm Comte'a nabył takiej mocy, rozszerzył się wpływem o dalekim zasięgu. Sam Comte jest «dokumentem ludzkim» ciekawym dla neuropatów; obłąkaniec, który po śmierci ukochanej kobiety popada w mistycyzm, stawia jej kapliczki i żyje jak asceta średniowieczny. Miał wielkich uczniów, jak Littré, Taine, Renan, Claude Bernard.

Émile Littré (1801—1881) układał przez 15 lat słynny słownik języka francuskiego, dzieło ufundowane na niesłychanej erudycji we wszystkich dziedzinach wiedzy, którego ściśle i jasne definicje wyrazów po dziś dzień stanowią najwyższy autorytet. Pozytywista radykalny, odrzucał wszystko, co nie dało się sprawdzić doświadczeniem. Podobnie Claude Bernard (1813—1878), autor epokowego dzieła «Medycyna eksperymentalna» (1865), oparłszy badania na ścisłym, pozytywnym doświadczeniu, nadał nowy kierunek także rodzajom literackim, zwłaszcza romansom.

Hippolite Taine (1828—1893). Olbrzymia jego działalność rozpada się na trzy części: filozofja — ekstrakt dawnego sensualizmu, choć nie pierwszą datą w książce «De L'Intelligence» (1870), daje podstawę teorji: Zdolność abstrakcji to jedyna rzecz wyróżniająca człowieka od zwierzęcia. Materją wszelkiej wiedzy o człowieku jest zbiór faktów dobranych, ważnych i znamiennych. Historyk i romansopisarz to tylko dwa lica badacza: tamten gromadzi fakta przeszłości, ten terażniejszości. Psychologja jest wykładem fizjologii. Teorja krytyki literackiej, złożona w książce «Literatura angielska» (1863), oraz «Filozofja sztuki» (1865—69), jest przystosowaniem powyższych wywodów. — Heglista, uważa literaturę



Hippolite Taine.





Ernest Renan.

za pomocnicę historii. Jak badamy muszlę, aby dowiedzieć się o jej mieszkańcu, tak badamy dzieło, aby poznać człowieka w kolei wieków. Po stylu, po sposobie rozumowania, po doborze i zakresie wyrazów poznaje się jego psychę. Stany człowieka wewnętrznego posiadają swoją przyczynę, są wytworami; tu słynny paradoks, że «występek i cnota są produktami jak witrjol i cukier». — Te przyczyny są odmienne dla każdej rasy w kilku rysach zasadniczych. Inaczej rozwija się dusza i język, a zatem literatura, u Aryjczyków, inaczej u Semitów. Te rysy z biegiem czasu ulegają modyfikacjom, a to pod wpływem krzyżowania, migracji, pożywienia, które odginają znamiona rasy czyste i pierwotne. Obok rasy modyfikatorami są: środowisko i chwila dziejowa. W ten sposób charakter każdego narodu jest wypadkową wszystkich poprzedzających stanów i działań. Zadaniem historyka jest z istniejących dokumentów literatury, filozofji i sztuki wnioskować o stanie duchowym, który je wytworzył, oraz o tem, jakie są najodpowiedniejsze warunki rasy, momentu, środowiska, zdolne wytworzyć taki stan duchowy, aby zeń wyrósł najświetniej pewien dział sztuki w najznamienniejszym przedstawicielu. Obfitość rysów znamienych oraz ich ważność stanowią o stopniu w hierarchji. Przystosowanie do historii zawsze w szerokich linjach, opartych na ścisłym badaniu, znajdujemy w dziele «Origines de la France contemporaine» (1875, 12 t.). Wytlumaczyć Francję nową jako konieczny rezultat myśli dziejowej, w ostatnim rządzie jako następstwo wielkiej rewolucji, to było jego zadanie. — Drobną monografią o La Fontaine'ie, jako typowym przedstawicielu trzech czynników, istne cacko metodyczne, zapowiedziało w 1853 wielki talent mistrza dedukcji. Taine znalazł bezwzględne opozycjonistę w Brunetièrze.

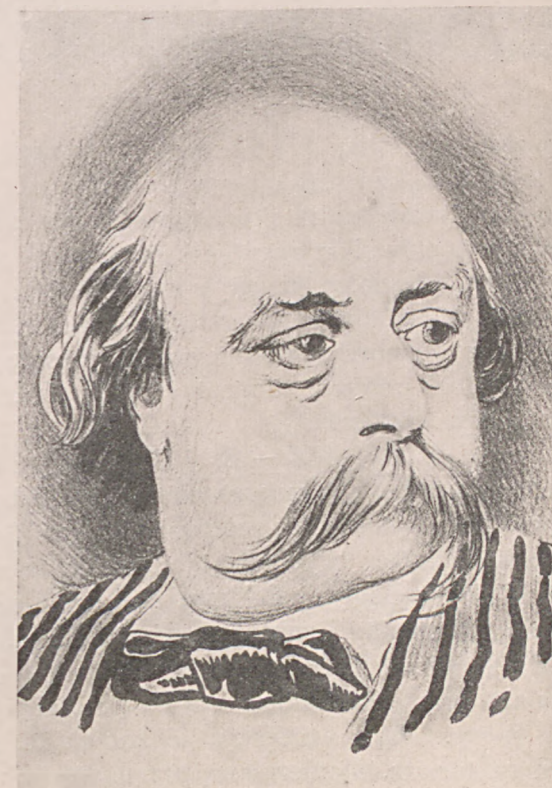
Najgłośniejszy w literaturze uczeń szkoły Ernest Renan (1823—1892), rodem z Bretanii, skąd wyniósł rasową skłonność do mistycyzmu. Był seminarzysta, zerwał dobrowolnie z powołaniem duchownym i katolicyzmem, kiedy przekonania uczonego odsunęły go od wiary. Pozostał mu po niej jakby stygmat niezatarty i zawsze do niej nostalgicznie tęsknił. — Melancholijny Montaigne XIX. w. przybywa po romantyzmie, jak tamten po scholastykach i mistykach. Nazywają go najinteligentniejszym człowiekiem epoki: «tym, który wszystko rozumiał». Pobłażliwy dla wszystkich słabości, obojętny i nieufny wobec porywów i zapałów. Zrazu w książce «L'avenir de la science», pisanej w r. 1848

za pomocnicę historii. Jak badamy muszlę, aby dowiedzieć się o jej mieszkańcu, tak badamy dzieło, aby poznać człowieka w kolei wieków. Po stylu, po sposobie rozumowania, po doborze i zakresie wyrazów poznaje się jego psychę. Stany człowieka wewnętrznego posiadają swoją przyczynę, są wytworami; tu słynny paradoks, że «występek i cnota są produktami jak witrjol i cukier». — Te przyczyny są odmienne dla każdej rasy w kilku rysach zasadniczych. Inaczej rozwija się dusza i język, a zatem literatura, u Aryjczyków, inaczej u Semitów. Te rysy z biegiem czasu ulegają modyfikacjom, a to pod wpływem krzyżowania, migracji, pożywienia, które odginają znamiona rasy czyste i pierwotne. Obok rasy modyfikatorami są: środowisko i chwila dziejowa. W ten sposób charakter każdego narodu jest wypadkową wszystkich poprzedzających stanów i działań. Zadaniem historyka jest z istniejących dokumentów literatury, filozofji i sztuki wnioskować o stanie duchowym, który je wytworzył, oraz o tem, jakie są najodpowiedniejsze warunki rasy, momentu, środowiska, zdolne wytworzyć taki stan duchowy, aby zeń wyrósł najświetniej pewien dział sztuki w najznamienniejszym przedstawicielu. Obfitość rysów znamienych oraz ich ważność stanowią o stopniu w hierarchji. Przystosowanie do historii zawsze w szerokich linjach, opartych na ścisłym badaniu, znajdujemy w dziele «Origines de la France contemporaine» (1875, 12 t.). Wytlumaczyć Francję nową jako konieczny rezultat myśli dziejowej, w ostatnim rządzie jako następstwo wielkiej rewolucji, to było jego zadanie. — Drobną monografią o La Fontaine'ie, jako typowym przedstawicielu trzech czynników, istne cacko metodyczne, zapowiedziało w 1853 wielki talent mistrza dedukcji. Taine znalazł bezwzględne opozycjonistę w Brunetièrze.

a wyd. w 1890, spodziewał się po wiedzy rozwiązania najtrudniejszych zagadnień bytu. — Filolog, historyk, wybadał wszystkie pisane świadectwa. — Filozof-sceptyk w stylu greckim — moralista, przyjął za aksjomat, że religja to wiara w porządek świata moralny. Przejrzał wszystkie systemy, zatrzymał się przy idei względności powszechnej.

Zupełny niedowiarek w rzeczach dogmatów religijnych, ma jednak ideał — wszechludzką litość i sprawiedliwość. Wieczny marzyciel, nienawidzi realizmu i naturalizmu, ponieważ w reprodukcjach przynoszą świat takim, jakim jest. Nie słychany i niestrudzony erudyta, wykłady w Collège de France zmienia w istną encyklopedję nauk orjentalnych, w szczególności przedchrześcijańskich. Wyrosły z nich dzieła: «Études d'histoire religieuse» (1857), «Histoire des origines du christianisme» (1863—83, 8 t.), «Vie de Jésus» — książka dziś przebrzmiała, «Histoire du peuple d'Israel» (1887—93). — Rozmyślenia i refleksje składają się na «Dialogi filozoficzne», pisane stylem przedziwnym i pociągającym, gdzie ironja łączy się ze smętkiem, czyniąc z nich dzieło ogromnie subiektywne. Pozostawił legjon wyznawców.

Romans. Gustave Flaubert (1821—1880), syn chirurga z małego miasteczka pod Rouen. Największy genjusz opisowy, triumfator absolutu piękna, w urzeczywistnieniu «sztuki dla sztuki» ma w pogardzie romantyków. Z urodzenia realista, potężną wyobraźnią uplastycznia wizje swoje z niebywałą doskonałością w linjach i barwach. W «Madame Bovary» (1857) mizerny małością świat: kobieta, która się przejadła mdłosłodkich haszyszów romantycznych, mąż lekarz bez talentu, kochanek — Don-Juan prowincjonalny; gospodarstwo bez rachuby, ruina, — trucizna, kres w sytuacji bez wyjścia. «L'Education sentimentale» (1869) — historia marzyciela, który, straciwszy czas na szukaniu celów istnienia jak Peer Gynt, znajduje kobietę niegdyś kochaną za późno, aby rozpocząć życie nowe. Naprzeciw tych typów pospolitości i beżsiły «Salambô» (1862), wizja tytanicznych zapasów: odłam dziejów cywilizacji zamierchłej, opartej na nieskończeniu dokładnych dziejach Kartaginy i buntu wojsk najemnych w służbie imperjalizmu państwa Hamilkarowego. «La Tentation de saint Antoine» (1874) — rekapitulacja legend, halucynacyj strachów, herezji średniowiecznych ascety wśród rozpalonych aż do oszołomienia piasków pustyni. «Bouvard et Pécuchet» (1881), parodia naturalizmu, eksperyment dokonany na dwóch ogłupionych pracą biurową urzędnikach, którzy, wygrawszy



Gustave Flaubert.

Według współcz. litografji. Zbiory Muzeum Nar. w Warszawie.



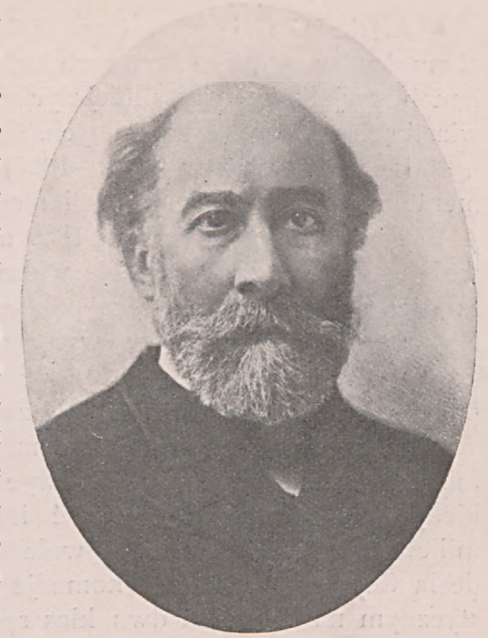


Edmond i Jules de Goncourt.

roboty snycerskiej; każde zdanie, jak sam pisze, po sto razy przerabiane. Celem pierwszym — znalezienie wyrazu właściwego (*le mot juste*); nienawidzi synonimów; potem wywoływanie słowem wrażeń słuchowych i wzrokowych. W opisie uczyt barbarzyńców słyszymy klaskanie, szcęk, trzask tłuczonych naczyń, widzimy, jak od skrzydeł sępih padają rozbujałe cienie. Albo znów w «Pani Bovary» szelest jedwabnej spódnicy, świst sznurowadeł gorsetu; — wreszcie rytm dobierany zwłaszcza w końcówkach, przeważnie męskich. (Flaubert nie lubi żeńskich rymów Lamartine'a): «ainsi mourut la fille d'Hamilcar pour avoir touché au manteau de Tanit» (Salambó).

Edmond (1822—96) i Jules (1830—70) de Goncourt. — Tak dobrze zharmonizowani temperamentem, poglądami i techniką pisarską, że występują wspólnie. Zwolennicy naturalizmu, na figury romansu wybierają jedynie dokumenty ludzkie, wychodzą jednak poza bierne odtwarzanie. Sami niezmiernie wrażliwi, w ciągłych delikatnych odcieniach wprowadzają do literatury impresjonizm wyszukany i subtelny. Tę sztukę nowego sposobu obserwacji zdobyli bądź studjowaniem drzeworytu japońskiego, bądź reprodukcją stylów minionych: świata pełnego rozleniwionej miękkości i stylu rokoka za pani de Pompadour, du Barry, Marji Antoniny; to znowu rozhułkaną, barwistą tężyzną za rewolucji i dyrektorjatu. Manierę swą przenoszą na rzeczywistość bezpośrednią, rozwierając niższe i wyższe pokłady społeczne. Są przytem bystrymi psychologami, odmiennie od Zoli. «Renée Mauperin» (1869), czarująca swym osobliwym wdziękiem i wy-

wielki los, puszcza się na spekulacje naukowe i przemysłowe, próbują kolejno wszystkich zawodów, a straciwszy całą wygraną, spotykają się znowu na krzesłach biurowych. Kilka misternych nowel dopełnia produkcję tego pisarza. Flaubert jest pesymistą, gardzi ludźmi, których przedstawia tak wiernie dlatego, że nie ma dla nich współczucia. Kocha jedno — swoją sztukę, rzemiosło odtwarzania. Metodą przyrodniczą, jak Cuvier, z jednej kości buduje całość stroju, gestu, manij odruchowych; słynny jest rysunek kaszkietu aptekarza z «Pani Bovary». Z dokładnością bas-reljefu odtwarza sceny, obrazy: Taniec Salambó — aleję lwów ukrzyżowanych na szlaku karawan, ekstazę pustelnika. Styl jego to wypieszczona



Octave Feuillet.

Według heljograwjury z litografii. Zbiory Muzeum Narodowego w Warszawie.

bredną inteligencją, która w środowisku popolitych ambicij umie zgodnie myśleć tylko z ojcem, człowiekiem starej daty, szczęśliwa, kiedy może odstąpić jakiegoś konkurenta, i wędnąca jak wiotki kwiat, gdy stała się mimowoli przyczyną śmierci brata. «Germinie Lacerteux» (1865), tragiczny typ kucharki z rodziny «les grandes amoureuses», podobno ulubiony romans autorów. «Manette Salomon» (1867), piękna modelka, ze zręcznością swej rasy zagarniająca rządy u młodego malarza i ściągająca go ze szlachetnych wyżyn ku popłatnemu rzemiosłu. — Po śmierci Juljusza brat jego wydaje jeszcze brutalne studjum «La fille Elisa», przewyciężając w sobie wstręt z beznamiętnością uczonego; oraz «Journal des Goncourt» (1887—1895), zbiór nieocenionych wspomnień po ludziach wybitnych i przyjaciółkach, zbierających się na wieczornicach w Auteuil. — Majątek swój zapisali na założenie akademii, nagradzającej pisarzy o wybitnych cechach oryginalnej twórczości. — Styl ich ma cechy niepowstrzymanie osobiste: raz gładko toczony, subtelnie dowcipny, drugi raz żywy, niehamowany, jak błaga paryska, nie cofający się przed grubym wyrazem, język «atelier» lub ulicy; niekiedy afektowany.

Octave Feuillet (1821—1890). Zapóźniony idealista, «Musset de famille», jak go przewalili Goncourtowie, w typowym romansie, którego tytuł wszedł w przysłowie: «Miłość ubogiego młodzieńca» (nakład 30 tys. egz.), rozrzuca zarówno mieszczyki jak margrabianki postacią zubożałego a enotliwego arystokraty, co afektem wytrzymałym, czułym, dyskretnym zdobywa rękę panny domu, gdzie pełni nieuciążliwe zresztą funkcje sekretarza. Dziś wyśmiałyby go nawet pensjonarki. Sekunduje mu Georges Ohnet (1848—1918), kojarząc szlachetnych inżynierów z milionerkami. Typem jego, wielce poczytnych w swym czasie, powieści, jest «Le Maître de forges».

Barbey d'Aurevilly (1808—1889) znów, to zbłąkany wśród realistów ultraromantyk, posiadacz głowy niesamowicie twórczej; ekscentryczny dandy, przechadzający się w tużurku à la Lamartine, w żabotach i w kapeluszu opasanym czerwoną wstążką. Mieszka po cygańsku w izbie, którą zapełnia sobie kowrodami szatanów, wyklętych księży, czarownic, histeryczek, rosłych panien, biorących udział w powstaniu wandejskim, zapachem zatrutych kwiatów — wszystko jakby zdjęte z obrazów Teniersa, Hogartha lub Goyi. — Znamienniejsze jego powieści noszą tytuły: «Le Chevalier des Touches» (1864), «Un Prêtre marié», «Les Diaboliques» (1874). Jako polityk, w pierwszych latach swej działalności, około r. 1851, jest bonapartystą i zagorzałym katolikiem, pisze z gwałtownością pamphletistów. Stateczniejsze są «Les oeuvres et les hommes», lecz jego sądy «krytyczne» nie wytrzymują krytyki.



A. de Gobineau (um. 1882). Dystygowany arystokrata, odkryty przez Niemców, w swoich romansach ogłosił wyższość ras północnych. Stał się apostołem imperjalizmu rasy silniejszych. Podróżnik — wyzyskuje swoje wrażenia w powiastkach często arcyzabawnych. Gobinizm był przez jakiś czas modny.

Henri Murger (1822—1861) w «Scènes de la vie de Bohème» jest sentymentalnym obrońcą gryzетки i nieporządnej gospodarki artystycznych «ateliers».

Teatr. Między rokiem 1850 a 1870 i jeszcze dalej teatr ma charakter i powołanie specyficzne. Staje się widownią życia realnego: charakterów, wad, śmieśności, albo znów mównicą publiczną, z której wytacza się zagadnienia społeczne. Nie hamuje to rodzajów wyłącznie igraszkowych, stworzonych dla śmiechu. Émile Augier (1820—1889). Między dramatem romantyków, a naturalizmem pojawia się w 1849 «Gabrielle», oznaczająca sztukę nową. Pisana jeszcze aleksandrynem, zresztą suchym i jałowym, gorszym od prozy. Jej tendencja — potępienie miłości szalonej i niespełanej, zwycięstwo małżonka nad kochankiem w momencie, kiedy żona spostrzeże wyższość inteligencji prawowitego męża. «O père de famille! o poète! je t'aime!» — woła Gabrijela sentymentalnie, niegorzej od Nivelles'a de la Chaussée. Następne komedje pisane prozą, z charakterem stanowczo realistycznym na tle walki dwu klas społecznych, gnuśnej arystokracji i ruchliwego, bogacącego się mieszczaństwa. Najjaskrawiej i najgruntowniej ta sytuacja postawiona i rozwiązana w komedji «Le Gendre de M. Poirier» (1854). Zrujnowany, bezczynny, bezambitny arystokrata, ożeniony z córką bogatego mieszcza — który ma swój własny cel, posunięcie się o wyższy stopień w hierarchji społecznej, i myśli przez zięcia zostać parem Francji — zostaje nawrócony do życia aktywnego przez kochającą i rozumną żonę. «Le Fils de Giboyer» (1863), komedja polityczna w wielkim stylu, istny manifest partji liberalnej; miała za sobą nawet przychylność cesarza; uczyniła wiele wrzawy nie tylko w Paryżu, ale i na prowincji. Syn Giboyera — cygan literacki — dziennikarz zuchwały, człowiek bez przesądów etycznych, wygłasza tyrady przeciw jezuitom i arystokracji. Komedja «à clef» — przesuwają się w niej figury czynne żywo w polityce społecznej. Augier interesował się piekąciami zagadnieniami dnia: niewiarą małżeńską, rozwodem, sprawą dzieci naturalnych; zawsze z naczelnem hasłem nietykalności rodziny. W «Le Mariage d'Olympe» Augier podejmuje tezę społecznego Dumasa — rehabilitację kurtyzany, ale z rozwiązaniem przeciwnem: kobieta raz upadła nie może wrócić do życia rodzinnego. Analogją komedja «Les Lionnes pauvres». Łotrzyca wyzyskuje łatwowierność męża i doprowadza do ruiny finansowej i moralnej. Augier nie jest doktrynerem, nie wystawia tezy — nie kłuje w oczy morałem, ale karci okrutnie brzydotę duszy. Technika prosta, bez nadużywania sprzężyn skomplikowanych; wielce mile są w sztuce dialogi.

Aleksandre Dumas syn (1824—1895). Posiada po ojcu najplastyczniejszą wizję sceny i zdolność szybkiego syntetycznego ujmowania tematu. Człowiek teatru najbieglejszy w swej sztuce pośród społecznych; od młodości karmiony goryczą, stał się szermierzem wzgardzonych. Zamienił scenę na mównicę, skąd wygłaszał swoje poglądy w szeregu tez, poruszających w swoim czasie opinie, choć później zanegowanych i pobladłych. Ile dramatów, tyle tez społecznych i towarzyskich. Pierwsza z rozgłoszonych sztuk to «La Dame aux camélias» (1852), podobno autentyczna historia Małgorzaty Gautier. Treść znana, wyzyskana w operze

Verdiego «Traviata». «Le Demi-Monde» (1855). Wytworny półświatek, czyniący spustoszenia w instytucji małżeństwa. «Le Fils naturel» (1858), odzew bolesny za islotami, do których sam należał. W «Idées de Madame Aubray» (1867), teza, że małżeństwo maże dawne winy. W «Princesse Georges» (1871) i «Francillon» (1887) nakaz, aby żony w interesie zachowania ogniska domowego przebaczały mężom, bo zdrada małżeńska mężczyzny nie przynosi tej szkody, co zdrada żon. Doktrynerstwo zamienia go zwolna w proroka i prawodawcę, stąd ten biblijny ton w tłumaczeniu symbolu. «La Femme de Claude» (1873) — Cezaryna, kobieta obca, przewrotna, cudzołożna, do tego szpieg. Kiedy się znajdzie w domu taka «bestja apokaliptyczna», niema na nią innego sposobu jak ten, podany w zakończeniu: «Zabij». Dumas jest sumiennym realistą, nie waha się wprowadzać figur, jakich nie cierpiano dotąd na scenie (półświatek), kazać mówić językiem codziennym, przez co aktor i widz rozumieją się wzajemnie, przenieść kobietę z piedestału na trywjalną posadzkę, wynajdywać rozwiązanie niekonwencjonalne, często niespodziane. Najświetniejszą stroną jego dramatu jest zwięzłość kompozycji, niezrównana potoczność dialogu i tyrady pełne słów «wychodzących za rampę».

W okresie Dumasa i naprzeciw jego sztuce poważnej Labiche (1815—1888) mieszczaństwu paryskiemu, lubiącemu się bawić, przynosi dawny jowialny żart francuski. Jego «cocu» nie jest tragiczny, ale zabawny, a naokoło niego typy mieszczańskie i mieszczańki wcale, albo mało występnych, żywcem pochwycone z życia domowego, z kawiarni i z bulwaru. Labiche jest arcymistrzem w sztuce wynajdywania, wikłania tysiącami przygodami i pogodnego rozwiązywania intrygi, która musi każdej chwili wywoływać u widza wybuchy wesołości. A więc taki «Kapelusz słomkowy» (1851) rozpoczyna pochodem weselnym; wichrem porwany kapelusz pana młodego porywa osioł; gonitwa za nim to cała treść sztuki. Krwawy tytuł «Zbrodnia przy ulicy Lauraine» zapowiada rzeczy straszne. Po bankiecie koleżeńskim dawnych towarzyszy ławy szkolnej jeden z nich budzi się rano w zupełnym zapomnieniu wypadków przebytej nocy i znajduje w kieszeni pęk włosów i kilka kawałków węgla; wzrok jego pada na dziennik, gdzie jest mowa o morderstwie, popełnionem na węglarce; niewątpliwie on sam jest mordercą. Okropna historia kończy się szczęśliwie, dziennik nosi datę zeszłoroczną. Podobnie zabawna jest «Podróż pana Perrichona», której każdy akt kończy się refrenem: «Mój zięciu, wszystko zerwane». Teatr kompletny Labiche'a został wydany w 10-ciu tomach (1878—1879). Meilhac (1831—1897) na spółkę z Halévy (1834—1908) i Niemcem Offenbachem stworzyli operetkę, rodzaj doskonale dostosowany do gustów i moralności w okresie przedwojennym. Liczą się tu: «Wielka księżna Gérolstein», «Piękna Helena», «Sinobrody», «Orfeusz w piekle». W powszechnym zepsuciu dobrego smaku zdegradowano nawet dostojenstwo klasyczne w «Pięknej Helenie». Victorien Sardou (1831—1908) był zabawiaczem publiczności w wyższym jeszcze stylu i rozmiarach. Za tematy brał naprzód życie



Victorien Sardou.



i obyczaje społeczne. «Les pattes de mouche» (nazwa drobnego pisma) w manierze Scribego: List kompromitujący przechodzi z rąk do rąk pod ustawiczną grozą odkrycia, aż wreszcie zostaje spalony ręką tego, któremu na treści mogło najbardziej zależeć. «Les Ganaches» (Safandule) z figurami należącymi do dalekiej przeszłości, stającymi na przeszkodzie dwojgu młodym z generacji społecznej. Następnie rzucił się Sardou do tematów wymagających wielkiej pompy. Wybierał ku temu postaci historyczne i kazał im nagradzać brak własnej inwencji: «Rabagas», w którym dopatrywano się Gambetty, «Thermidor» z olbrzymami wielkiej rewolucji, «Mme Sans-Gêne» z Napoleonem, «Théodora» z tematem bizantyjskim, «Tosca» z najbardziej wstrząsającymi efektami tortury. Niektórzy krytycy lekceważą w zupełności tego pisarza, jakkolwiek był on w swoim czasie uwielbianym dostarczycielem wrażeń.

Okres skupiania sił (1870—1914). Między dwiema wojnami można różnić dwa wyraźne kierunki napięcia energii twórczej: pierwszy (do r. 1889) — budowanie na teorii Taine'a i Claude Bernarda oraz na krytycyzmie Renana historii, filologii, literatury. Ale już równocześnie zaczepienie idei Taine'a przez Brunetière'a z późniejszym jego nawróceniem do katolicyzmu oznacza prądy nowe. Obok niego próby innej krytyki literackiej: impresjonistycznej Lemaître'a. W romansie: naturalizm i liczne jego odmiany. W drugim okresie (od r. 1889—1914) stanowiący zwrot ku spirytualizmowi u Huysmansa, ku nacjonalizmowi u Barrèsa. Analogicznie w teatrze — pierwszy zwrot ku idealizmowi u Rostanda, drugi zwrot u Claudela, katolicyzm i mistyka z odczucia i przekonania. Wyrazicielem filozoficznym tego drugiego okresu jest może bezwiednie Bergson. Symbolizm zamyka epokę po rok 1914.

Ze szkoły pozytywnej wyszedł Fustel de Coulanges (1830—1889). Mistrz nowej szkoły historyków, artysta stylu sprężystego i ścisłego. Z całą siłą opierając się na studjach archiwalnych, uszczupla do minimum subiektywizm. Pomija fakta drobne, anegdotyczne, a dąży do szerokich uogólnień, do wyznaczenia praw czynnych przy urabianiu się dziejów. W dziełach, jak «La Cité antique» (1864), daje obraz instytucji religijnych starożytności; w «Histoire des institutions politiques de l'ancienne France» historię epoki gallo-romańskiej, przekształcającej się w feudalizm francuski.

Już nieco przedtem wiedza ścisła, skupiona w «Revue Critique», założonej w r. 1866 przez historyka Monoda, znalazła swoich przedstawicieli w uczonych filologach, jak Gaston Paris, Bréal, Boissier. Wtedy także światły minister V. Duruy założył szkołę praktyczną nauk wyższych z charakterem naszych instytutów seminaryjnych. Po wojnie rząd Rzeczypospolitej zreformował szkołę ateńską, ufundował szkołę rzymską. G. Paris z towarzyszymi założył w r. 1876 kwartalnik «Romania». Zaczęły ukazywać się wielkie dzieła zbiorowe, źródła historyczne, kolekcje tekstów, monografie. Pośród ogromnej liczby uczonych doby powojennej godzi się wymienić najwybitniejszych. Gaston Paris (1839—1903). Syn Paulina, wydawcy licznych pieśni bohaterskich, od dziecka był karmiony lekturą manuskryptów starofrancuskich. Wychowaniec F. Dieza, poznał filologję na gruncie porównawczym. Fenomenalna teza doktorska: «Histoire poétique de Charlemagne», napisana w 25-ym roku życia, wysnuta ze źródeł historycznych łacińskich w dokumentach Pertza oraz z manuskryptów epopei starofrancuskiej, otwarła przed nim karierę naukową. Metoda jego nawskróś francuska: od faktów dochodzi do



Émile Zola.

(Według portretu Maneta z r. 1868).

coraz szerszych uogólnień, rekonstruuje zepsute teksty na język i dialekt pierwotny. Syntetyczne ujmowanie literatury średniowiecznej w precyzyjnych «Manuelach», styl pisarski przedziwnej doskonałości, zdobyły dlań najwyższy naukowy autorytet, fotel akademicki, a u całego pokolenia uczniów miłość fanatyczną. Postać jego wejdzie do legendy. Najznakomitszym jego uczniem jest p. J. Bédier. Gaston Boissier (1823—1908). Studjami starożytności, wspieranymi żywym odczuciem w częstych wycieczkach naukowych, umiał odtworzyć dzieje i obyczaj dziedzin umiłowanych, głównie Rzymu. Ernest Lavisse (1842—1922). Specjalista w historii niemieckiej oraz francuskiej XVII w. nawspół z Rambaudem wydał dwunastotomową «L'Histoire générale du IV-e s. à nos jours» (1892—1899). Sam A. Rambaud (1842—1905) jest znakomitym znawcą cywilizacji francuskiej. Skreślił ją w trzech tomach «Historji cywilizacji francuskiej». Podobnie

Ch. V. Langlois wydobył rysy obyczajowe średniowieczne ze starej literatury. Historyk A. Sorel (um. 1906) w «Europe et la Révolution française» (1885) przedstawił z entuzjazmem doniosłość rewolucji. Znakomity znawca bliskiego Wschodu, w książce «La Question d'Orient» poświęcił piękne karty sprawie polskiej. Seignobos i Hanotaux zajmują się czasami nowymi. Hatzfeld i Darmesteter wydali wielki słownik języka. Profesor Ferd. Brunot wydał wspaniałą «Historję języka francuskiego», godną podziwu zwłaszcza w inwentaryzacji słownictwa każdej epoki.

Naturalizm stanowiący, teoretycznie określony występuje naprzód u Zoli.

Émile Zola (1840—1902) ogłosił się w teorii i praktyce heroldem naturalizmu, jakkolwiek ów istniał już u Stendhala i Goncourtów. Życie prawie bez wzruszeń, 30 lat nieustannej, systematycznej, 5-ciogodzinnej pracy przy biurku; pod koniec żarliwa obrona Dreyfusa przed zarzutem o szpiegostwo pozbawiły go wzięłości, wraz z doktryną uparcie podtrzymywaną w romansach coraz słabszych. Do Akademji nigdy nie wszedł, mimo nawrotu ku idealizmowi w romansie «La Faute de l'abbé Mouret» (1875). Przyjął go znacząco uznać naturalizm w formie najbrutalniejszej za godny prawa obywatelstwa w literaturze. Rozpoczął zawód krytyką kierunków poprzednich i teorią własną: «Le Roman expérimental». Jest deterministą i ewolucjonistą, za przedmiot obserwacji bierze dokument ludzki. Jako twórca urzeczywistnia teorię w potężnym masywie romansów pod tytułem ogólnym «Les Rougon-Macquart» (1871—1893); 20-tomowa historia naturalna rodziny Rougon-Macquart. Na okładce pisze: «Fizjologicznie rodzina Maquartów stanowi szereg przypadłości nerwowych, objawiających się naskutek jakiegoś nadwężenia organizmu i odpowiednio do środowisk determinujących uczucia, pragnienia, namiętności każdego



z przedstawicieli rodu». Należą tu z najważniejszych: «La Fortune des Rougon» «Le Ventre de Paris», «L'Assommoir», «Nana», «Au Bonheur des dames», «La Joie de vivre», «Germinal», «L'Oeuvre», «La Terre», «La Bête humaine», «L'Argent», «La Débâcle», «Le Docteur Pascal». Wszystkie tematy odmiennie od Balzaca są wybrane jednostronnie ze środowisk najwstrętniejszych, i to słusznie poczytywano Zoli za uchybienie zasadnicze. Drugą materją jego romansu jest przedstawienie całej społecznej maszyny socjalnej, z najdokładniejszym technicznym podpatrzeniem jej funkcji. A zatem: mechanizm odżywiania stolicy — wewnątrz mordowni, «szynku» i praczkarni, system domu rozpusty, magazyn nowości, mechanizm kopalni węgla, z niezrównanym i wstrząsającym opisem strajku robotników, opis dziko puszczanego ogrodu na Jasnym brzegu, obraz życia artystów (wcale odmienny od cyganerji Murgera), życie chłopca (odmienne od idylli G. Sand), mechanizm giełdy, ruina II cesarstwa. W tej części zadanie autora jest równie chybione. Żaden człowiek fachowy pouczenia o swoim zawodzie tam nie znajdzie, doktrynerstwo zaś wiedzie autora nieraz do fantastycznych uniesień, jak ów pomysł w «Doktorze Pascalu», że Brown Sequart zdoła regenerować ludzkość. Artystycznym i jakby ekspiacyjnym wypiękśzeniem jest bądź romantyczne czy renowskie marzycielstwo o postępie wiedzy, bądź symbol. Ten, przez swe szerokie i dalekowiedne kontury, nadaje dziełu charakter wielkości, np. owa wspaniała błyszcząca mucha — na porównanie Nany; w «Germinalu» uścisk pary robotników, zasypanych w kopalni i skazanych na śmierć niechybną; wizja kobiety na Sekwanie, którą ogląda artysta w obłędzie męki tworzenia («L'oeuvre»), w «La Débâcle» lokomotywa, lecąca naoslep bez maszynisty i palacza; widok mizernego cesarza, który świadom klęski szminkuje twarz dla ukrycia śmiertelnej bladeści. Dopuszczając ten symbol, pisarz sam sobie zadaje kłam, jakoby był wyłącznie pozytywistą, nieprzystępnym ponętnej grze bezkrytycznej wyobraźni. Dziecko wieku, urodzone w romantyzmie, więc obciążone dziedzicznie, uległo prawu determinizmu.

Guy de Maupassant (1840—1893), uczeń Flauberta, skłaniający się ku naturalizmowi, wrażliwy, nerwowo przeczulony, tłumnie nieuleczalny niepokój bądź pracą, bądź włóczęgą po wybrzeżu na ulubionym jachcie «Bel-Ami»; kończy życie w obłędzie. Czem wobec Balzaca realista Daudet, tem wobec Zoli — Maupassant. Obserwator, ale nie obojętny, jak anatom, lecz spółczujący z nędzą; stylistyka delikatna i nieposzlakowana, w najbrudniejszym środowisku, jakie przedstawia, nie tracący miary dobrego smaku, np. w owej noweli «Boule de suif» (Kulka łożowa), co to, wjechawszy dyliżansem na teren działań wojennych, z dobrego serca ulega, prośbom i przymileniom podróżnych; kosztem ofiary, uczynionej ze swej osoby uzyskuje od oficera niemieckiego pozwolenie na przejazd, a nazajutrz jest traktowana z najwyższą pogardą. «Bel-Ami» np., to świetnie pochwycony typ zwyczajnego wyzyskiwacza starszych dam, który po schadźce znajduje w kieszonce od kamizelki luidora; zrazu jest oburzony, potem się przyzwyczajają. Inne równie głośne powieści, to: «Une Vie» (1883), «Les Soeurs Rondoli» (1884), «Pierre et Jean» (1888), «Fort comme la mort» (1889). Wszędzie miłość, potężna władczyni, podbójca, zachłanna, okrutna, typowa w «Notre coeur» (1890); bolesny krzyk mężczyzny o słabej woli, co oszukany, zdeptany powraca przeciw zawsze do stóp ujarzmielki. Śród powiastek i nowel ciekawym studjum samobadania jest przerażająca wizja, oglądana w halucynacji, p. t. «Le Horla» (1887). Maupassant należy do pisarzy najbardziej czytanych i najżywiej odczuwanych.

Alphonse Daudet (1840—1897). Za młodu czarujący Prowansalczyk, ulubiony sekretarz ks. de Morny. Karjerę literacką rozpoczyna zbiorem «Les Lettres de mon Moulin». Są to nowelki z Prowancji, raz tragiczne jak «l'Arlésienne», przerobiona przez Bizeta na operę, raz jowjalne jak «La Diligence de Beaucaire» lub «La Mule du pape», a zwłaszcza nieprzeplacony «M. le Sous-préfet aux champs», deklamowany przedziwnie przez Coquelina starszego. Potem dał się opanować wpływowi pesymizmu rosyjskiego. Pod powłoką romansów, cyzelowanych jak u Turgenjewa, szloch nieukoiony smutek wszechrzeczy. W istocie swej przedelikonysceptyk, nieomylny obserwator tworzy typy nieśmiertelne. «Numa Roumestan» (1880) to satyra na nieuleczalną naturę południowca, upajającą siebie i innych fałszywym władztwem. Lekkomysłny burzyciel własnego szczęścia domowego, sprawca niedoli całej rodziny Prowansalów, sprowadzonych obietnicami sukcesów pod duszne niebo paryskie. Młody chłopiec, flecista, dobrze wyglądający na arenie arlezyjskiej lub nimeskiej, tu, na deskach jakiegoś «café-concert», ośmieszony i wygwizdany, ledwie zaczął tłumaczyć trele swej fletni: «Ça me vint en entendant çanter lou rossignou». «Le Petit chose» (1868), historia młodego chłopca, wzruszająca treścią i stylem. «Aventures véritables de Tartarin de Tarascon» (1872) i «Tartarin sur les Alpes» (1885). Sama nazwa miasta, od bajecznego smoka, obiecuje przerażające a śmieszne przygody głośnoglobnego bohatera walki z lwem na puszczy afrykańskiej i niedościgniętego alpinisty w otoczeniu świetnych typów prowincjonalnych. Przepyszna jest scena, kiedy Tartarin na zgromadzeniu alpinistów opowiada straszną śmierć swego towarzysza Bomparda, której był naocznym świadkiem, a wtem Bompard wchodzi do sali: — «Patrzcie, Bompard» — wita go całkiem niezmiuszony. «Fromont jeune et Risler aîné» (1874), zatarg braci o kobietę, wysoce patetyczny w chwili, gdy brat bratu daje policzek: — «Efface» (zetrzyj) — powiada obrażony. «Le Nabab» (1877), bolesna historia paryżanina zubożonego w Tunisie a po powrocie zaznajomego wszystkich mąk niskiej intrygi, zawodów, goryczy. «Le Roi en exil» (1879); przysłowiowe losy wykołajeńców szczęścia i wielkości, z widną w przyszłości degeneracją i upadkiem moralnym dynastji. «Sapho» (1884), typ kobiety-kleszcza, przed jakim ostrzega syna w dedykacji.

Paul Bourget (ur. 1852) pochodzi z bogatego mieszczaństwa: «noblesse de robe». Twórczość jego romansopisarska w specjalnym zakresie romansu psychologicznego rozpoczyna się całym szeregiem studjów, jako to w roku 1883 «Essais



Guy de Maupassant.



Paul Bourget.





Anatole France.  
(Według portretu Zorna z r. 1904).

de psychologie contemporaine», w r. 1885 «Nouveaux essais», w r. 1888 «Études et portraits». Jako krytyk i badacz dusz, jest w tym okresie uczniem Taine'a. Skupia się cały w obserwacji, dochodzi duszy swego pokolenia, zaglądając w tajniki przyczyn, jakie stworzyły ów niepokój moralny, który jest jej cechą tak zmienną w portretach Renana i Leconte'a, arcydziełach dociekliwości psychologa. Z jakości zaś i wpływu ich dzieł, wnioskuje o ustroju moralnym całego pokolenia, nie wyłączając samego siebie. Jednak około roku 1889 odbywa się w nim gruntowny przewrót; jego symptomem jest powieść «Le Disciple». Szkoda, że w romansie nie wychodzi poza świat Faubourg St.-Honoré i okolic Łuku Triumfalnego; świat wytworny i modny, gdzie po salonach snują się bogaci panicze oraz kobiety, które powychodziły za starych lub bezbarwnych mężów i dlatego ustawicznie zdenerwowane szukają, czemby zapełnić próżnię.

Ich życie nie wymaga głębokiego psychologa, fizjologa i neuropata mieliby tam wdzięczniejsze pole badania. Nie mają wszechświatowej wagi zagadnienia, jak: «Cruelle énigme» (1885) — dlaczego kobieta posiadająca już wielce umiłowanego kochanka w pewnej chwili oddaje się drugiemu. Bourget jest autorem kilkunastu romansów, jak «Un Crime d'amour» (1886), «André Cornélis» (1887), «Mensonges» (1888), «La Terre promise» (1892), «Cosmopolis» (1893). Śród nich są niektóre z innej, donioślejszej sfery myślenia, jak ów «Disciple», potępienie bezdusznej i bezuczuciowej doktryny pozytywnej, która prowadzi bohatera powieści konsekwentnie aż do zbrodni.

Anatole France (Thibault, 1844—1924), urodzony w Paryżu, syn antykwarza z nad Sekwany, byłego gwardzisty; od dziecka karmił się lekturą starych książek, poznał znakomicie literaturę łacińską, grecką i francuską od renesansu. Pierwsze wiersze, pierwsze studia literackie zostały prędko zaćmione powieścią «Le Crime de Silvestre Bonnard» (1881), daleką jeszcze późniejszej maniery historią starego archeologa, który wykrada ukochaną małą dziewczynkę z pensjonatu, gdzie ją maltretowano, w naiwnym przekonaniu, że nie popełni zbrodni przeciw kodeksowi, przewidującemu karę za porwanie małoletniej. Wogóle Anatole France w całym swym dziele występuje zawsze jako obrońca uciśnionych, wskazując ironicznie wady prawodawstwa («Crainquebille»). Potem nastąpiły serje romansów «L'Histoire contemporaine»: «L'Orme du mail» (1896) (Wiąz na deptaku), «Le Mannequin d'osier» (1897), «L'Anneau d'améthyste» (1899), «M. Bergeret à Paris» (1901). Sprężyny dziejowe, choć tak złośliwy, odkrywa dość niegłęboko: kobietę i księdza znaleźli już Balzac i Stendhal. Pozatem opowiadania: romans historyczny «Thaïs» (1890), «Le Lys rouge» (1894) na tle Florencji; w obu apostołstwo miłości zmysłowej; «Les Dieux ont soif» (1912) z przepyszniemi figurami arystokraty

i słodkiego braciszka franciszkanina; powieści filozoficzne: «La Rôtisserie de la reine Pédauque» (1893), «Les Opinions de Jérôme Coignard» (1893), «Le Jardin d'Épicure» (1895), romans satyryczny. «L'Île des pingouins» (1908) ośmieszający Francuzów i «La Révolte des anges» (1914) przekornie rewolucyjny. Artykuły krytyki literackiej złożyły się na 4 tomy p. t. «La Vie littéraire» (1888—1892). Wydawałaby się poważnym dziełem historycznym książka «Vie de Jeanne d'Arc» (1908), oparta na aktach procesu, naprawdę jest to wyskok najwyższej ironji; autor przedstawia fakty tak, jakby był społecznym ich świadkiem i wierzył w «głosy», jasnowidzenia, czary i jakby chciał w okresie uwielbienia dla Dziewicy Orleańskiej stworzyć romans demonologiczny. Epikurejczyk, sybaryta duchowy, sceptyk zaprawiony filozofją Montaigne'a, Woltera i Renana. Podstępny uwodziciel serc naiwnie wierzących; ukwieconymi ścieżkami powalnego rozumowania wiedzie prosto do zupełnego agnostycyzmu. Środkiem jego stylu dialektyka; lubiłby jezuitów jak Wolter dlatego, że warto ściierać się z ich wysoką inteligencją. Lubi za punkt wyjścia swych gawęd wybierać paradoks i konsekwentnie doprowadzać go «ad absurdum». Tak, kiedy powiada, że aby być wielkim świętym, trzeba być naprzód wielkim grzesznikiem. Pod koniec życia ta maniera doprowadzona u niego do krańcowości; sławi bolszewizm; był nawet zapraszany do Rosji; list stał mistrza w pantoflach przy kominku, do Rosji nie pojechał. Nieuchwytna jego osobowość zatrze się — może już zaciera; w pamięci pozostanie zawsze czar języka i stylu.

Niektórzy krytycy literatury rozróżniają w romansie liczne gatunki i odmiany: realistyczny i naturalistyczny, idealistyczny, obyczajowy, historyczny, analityczny, filozoficzny, regionalistyczny i egzotyczny, popularny i awanturniczy, powiastki, nowele. Za wiele szyldów na odmiany niezawsze klasycznie jednolite i na towar często zdawkowy; właściwsza raczej zatrzymać się przy autorach ujmujących artyzmem, znakomitych doniosłością tematów i wpływem. Pierre Loti (Juljan Viaud, 1850—1923), Breton — oficer marynarki — akademik. Od dziecka pojony technieniem oceanu, a przywiązany do starych murów domu rodzinnego i do wspomnień słodkiego oblicza matki. Objechał dalekie morza, notując ciągle najsubtelniejsze wrażenia swojskiego i obcego pejzażu. Najpiękniejszy i można rzec epokowy jego romans, to «Pêcheur d'Islande» (1886). Historia miłości



Anatole France pod koniec życia.





Claude Farrère.

hartownego rybaka, zapatrzony w ocean i w swoje powołanie. Oderwany od młodej żony, odjeżdża z całą flotylą łowców, śledzi i ginie w ramionach tej drugiej, zazdrosnej kochanki — fali. Śliczny jest opis wyjazdu łodzi z Paimpol, wzruszające zakończenie, nastrojowy pejzaż, a wszystko stylem niesłychanie prostym, zupełnie nowym dla społeczeństwa. Z dalekiego i bliskiego Południa pochodzą inne romanse: «Le Roman d'un Spahi» (1881), «Le Mariage de Loti», «Madame Chrysanthe» (1887), «Ramunteho» (1897) i inne. Autor przedstawia w nich niyby własne przeżycia, co nadaje powieściom ton bardziej familjarny. Ale dusza kobieca jest w nich wszędzie jednakowa; zdaje się, że gdyby autor przedstawiał miłość dziewczęcia z Patagonji, obdarzyłby je marzycielskim smętkiem Bretonki. Jednak te postaci, wypiększone fantazją, tworzą zawsze całość harmonijną, w każdym szczególe dostrojoną do ogólnego rysunku.

Claude Farrère (ur. 1876). Równie oficer marynarki. Z wrażeń osobistych złożył sobie cały skarbiec tematów, uderzających oryginalnością inwencji. Jego «La Bataille» (Bitwa pod Cuszimą) rozślawiła go przed i za oceanem. Bezwzględny naturalista, obdarzony zmysłem ironji, przedstawia nieco za jaskrawo obyczaje obce w Konstantynopolu czy prowincji annamickiej (Les Civilisés, 1902). Pierre Louys (ur. 1870) użył najgruntowniejszej erudycji do obrazu życia i obyczajów kurtyzan z epoki aleksandryjskiej. Fragonard czułby się zakłopotany wobec scen z «Afrodyty», przedstawiających pieszczoty pięknej żydówki i jej wybranego kochanka. «Les Chansons de Bilitis» — to hymny śpiewane ze swobodą nieznaną i niecierpianą dotąd w literaturze na cześć nieprawych igraszek, specjalności dziewczyn greckich. U tego pisarza mężczyzna zachodzi w cień, traci władzę i dostojeństwo: w powieści wybranej z innej sfery, «La Femme et le Pantin» jest przedstawiony jako pajac, którego gesty i miny kobieta układa wedle swego kaprysu. Pod względem formy są to wszystko najwybredniejsze cacka języka i stylu. Artyzm słowa, zda się, dalej postąpić nie może. Jules Renard (1864—1910), ironiczny a równocześnie czuły malarz ludzi prostych, wzgardzonych, znękanych krzywdą. Przyśłowiem stał się «Poil de Carotte» (Marchewka), zbiedzony, poniewierany przez matkę chłopak. Bardzo udane są jego sylwetki zwierząt; rozumie doskonale namiastkę ich duszy.

Paul (1860—1918) i Victor (ur. 1867) Margueritte są autorami kilku romansów na temat wojny 1870 r. Paweł sam autorem wziętego romansu «Ma grande» (1893), zaś Wiktor — kilku romansów psychologicznych. Przed kilku laty za skandaliczną «La Garçonne», gdzie w bohaterce skrajnie emancypowanej ośmielił się

przedstawić rzekomy ideał dzisiejszej panny, został pozbawiony fotelu akademickiego (książka rozeszła się w 500 tys. egzemplarzy).

Joseph-Henri (ur. 1856) i Justin (ur. 1859) Rosny, Flamandzycy, wnoszą do romansu dużo plastyki; wydali bardzo głośny romans «Le Bilatéral» (1887). W twórczości oddzielnej pierwszy odznacza się większym skupieniem filozoficznym («La Guerre du Feu», 1911 — obraz epoki pierwotnej z człowiekiem prehistorycznym), drugi większą wynalazczością. Paul Adam (1862—1920) jest rzecznikiem tężyzny narodowej, przeciwstawianej cywilizacji obcej.

Marcel Prévost (ur. 1862). W romansach nieco śliskich, choć salonowych («Les Demi-vierges», 1894), chętnie występuje jako dyrektor dusz, dając rady i ostrzeżenia pannom, wdowom i mężatkom. René Bazin (ur. 1853), świetny malarz krajobrazu i życia prowincji. Édouard Rod (1857—1910), Szwajcar, jest pisarzem surowym, uczciwym, rozpatrującym poważnie wszystkie zagadnienia chwili. W «Le Sens de la vie» dochodzi do wniosku, że wiara jest ostatecznie najpewniejszą ostoją bytu. W «La Vie privée de Michel Teissier» (1893) i w «La seconde vie de Michel Teissier» (1894) kwestje rozwodu, małżeństwa, prawo miłości zmysłowej. Język jego nieco twardy i nieporadny uszczuplił mu dużo wziętości.

Zwrot ku spirytualizmowi przedstawia Villiers de l'Isle Adam (1840—1889). Wyniosły arystokrata, puszcza się w podróż intelektualną, prowadzącą do niebytu. Pod wpływem humorystów angielskich napisał szereg nowel to ponurych w guście Edgara Poëgo, to wykrojonych z kapryśnej fantazji: historia białego słonia, zagubionego w Londynie, historia automatu-lalki, doskonałej pod względem fizycznym i moralnym (Eve future), powieść o człowieku, który dusił łabędzie, aby usłyszeć ich przedśmiertny śpiew, «Tajemnica szafotu» — ilustracja do współczesnych rysunków Wiertza: myśli głowy ściętej. Najznamienniejszy jednak dla artysty i epoki jest «Axel», dramat poetycki, osnuty na temacie naiwnie romantycznym. Zameczysko, skarb ukryty, łajemniczy dokument jako wskazówka, młoda dziewczica Sara, uciekająca z klasztoru w dzień obłóczyn. Interes spoczywa na przedstawieniu egzaltowanej,



Victor Marguerite.



Marcel Prévost.



wyniosłej duszy bohatera, który, obrzydziwszy sobie świat, we wspaniałych deklamacjach przekonywa ukochaną, że najszczytniejsze wyzwolenie jest w miłości czystej, nadziemskiej, ukoronowanej śmiercią dobrowolną. I tak giną, zamknąwszy się w podziemiu na stosie złota i klejnotów.

Jorris Karl Huysmans (1848—1907) wyobraża inny kształt samoewolucji, częściej w epoce na przełomie wieku. Krańcowy wyznawca religii zmysłów pod postacią des Esseintes'a w romansie «A rebours» (1884). Tam obrzydzenie pospolitości dochodzi tak daleko, że buduje sobie życie nawywrót w sztucznym otoczeniu. Ale to jest jeszcze odbicie bytu ze wszystkimi zdobyczami kultury, więc Huysmans odwraca się odeń, szuka oparcia w uwielbieniu średniowiecza, w dziełach mistyków szkoły wiktoriańskiej, w architekturze, malarstwie i muzyce. Symbolika liturgii kościelnej, znaczenie harmonji barw na witrażach, delikatne w pozie i umileniu Madonny; tajemnice architektoniczne gotyku z ornamentacją portalów: to są tematy trzech romansów: «Là bas» (1891), «En route» (1895), «La Cathédrale» (1898). Erudycja uczonego, artyzm słowa poety zamieniają je na dziwne dla swej epoki twory. Jest to jakby urzeczywistnienie trzech stopni ku oczyszczeniu i uświęceniu duszy: lectio, meditatio, contemplatio. Jednak strona czynna, nawrócenie ku życiu chrześcijańskiemu poza kontemplatywne dumanie nie wychodzi. Zakon trapistów — oto na czym Huysmans się zatrzymuje. Ziemskie swoje powołanie kończy założeniem klasztoru artystycznego pod wezwaniem N. Panny.

Maurice Barrès (1862—1923) przebywa drogę od kosmopolityzmu do idei narodowości. Szczytowa inteligencja nowej Francji, wyraziciel teorii Taine'a w jej zbawiennym działaniu. Lotaryńczyk, przybywa do Paryża z ogromnym zasobem energii narazie utajonej, szukającej wyładowania. Dzieło jego, zwiastun czynu, zawiera dwie duże trylogje: I. «Le Culte du moi» obejmuje trzy romanse: «Sous l'oeil des barbares», «Un homme libre», «Le Jardin de Bérenice». Podaje w nich kęs życia wewnętrznego własnej osobowości w postaci Filipa; prześwieca jednak przezeń całe pokolenie. Młody człowiek, 17-letni — bo w tym wieku poczyną się we Francji wychowanie na mężczyznę — szuka dróg, pod okiem barbarzyńców, t. j. zmaterjalizowanych filistrów; wstręt i gorycz odrzucają go ku życiu wyzwolonemu w towarzystwie przyjaciela, w ustronie w okolicy Wogezów; żywot ascetyczny poświęca szukaniu własnej osobowości. Coraz subtelniejsza, jakby augustjańska samoanaliza duszy, coraz ściślejszy rachunek sumienia, zakończony jasnym oglądaniem swego «ja», co równa się prawie przeczłowieczeniu, wchłonięciu w siebie istoty wszechświata, — rozkosz najwyższa. Potem, zniżając lot ku zadaniom pozytywnym, Filip sądzi, że jest przygotowany do działania: występuje jako deputowany do parlamentu z okręgu Arles. (Barrès sam był deputowanym z Nancy). Tam myśli jego odginają się ku dalekim widnokęgom. W Aigues-Mortes, starodawnej stacji przeciw najazdom saraceńskim, w mrocznie siwych mgłach nadrodańskich spotyka dawną znajomą, dziś wdowę i właścicielkę kęsa tego cudnego kraju. W Paryżu była niegdyś baletnicą i nosiła przydomek «małego dreszczu», w latach późniejszych moralność jej była niezbyt budująca; ale teraz skupiona w sobie, słodka, cicha, delikatna w każdym ruchu i słowie, jest dla Filipa uosobieniem najbardziej skończonej kultury. Żyją jak dwoje przyjaciół; potem ten wonny i wątlwy kwiat więdnie i umiera, ale Filip znalazł, za czem się ubiegał: ducha rasy. Według niego duchem rasy jest tradycja, przechodząca dziedzicznie zarówno w jednostki, jak w zbiorowiska grupy

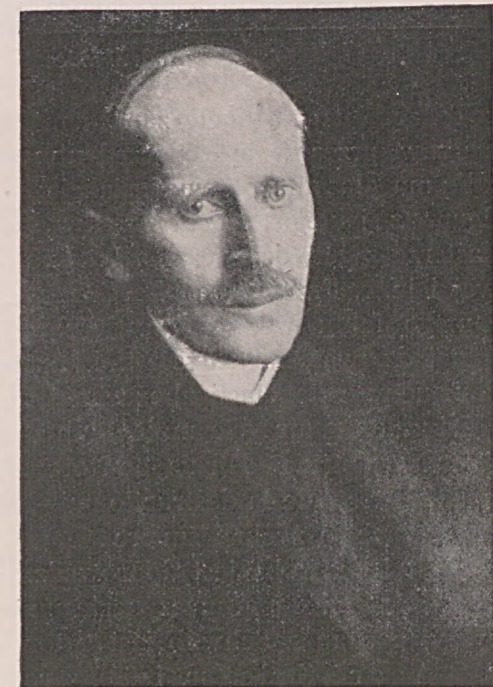


Maurice Barrès.

zabranych prowincyj w służbie wojskowej niemieckiej. Odpowiedź: niech spełnia lojalnie obowiązek, lecz zachowuje duszę francuską. — Romans ogromnie popularny, dotyczący zagadnień najżywoźniejszych: «Colette Baudouche» (1909, w serji «Les Bastions de l'Est»), tematem podobnym do asnykowskich «Braci Lerche»: dziewczyna lotaryńska odrzuca rękę kochającego ją i porządnego człowieka; dusza Francuzki w tym serdecznym zatargu zwycięża. Wreszcie z okresu ostatniej wojny pochodzi «L'Âme française et la guerre», 11 tomów (1917—1922), pisanych stylem wspaniałego uniesienia.

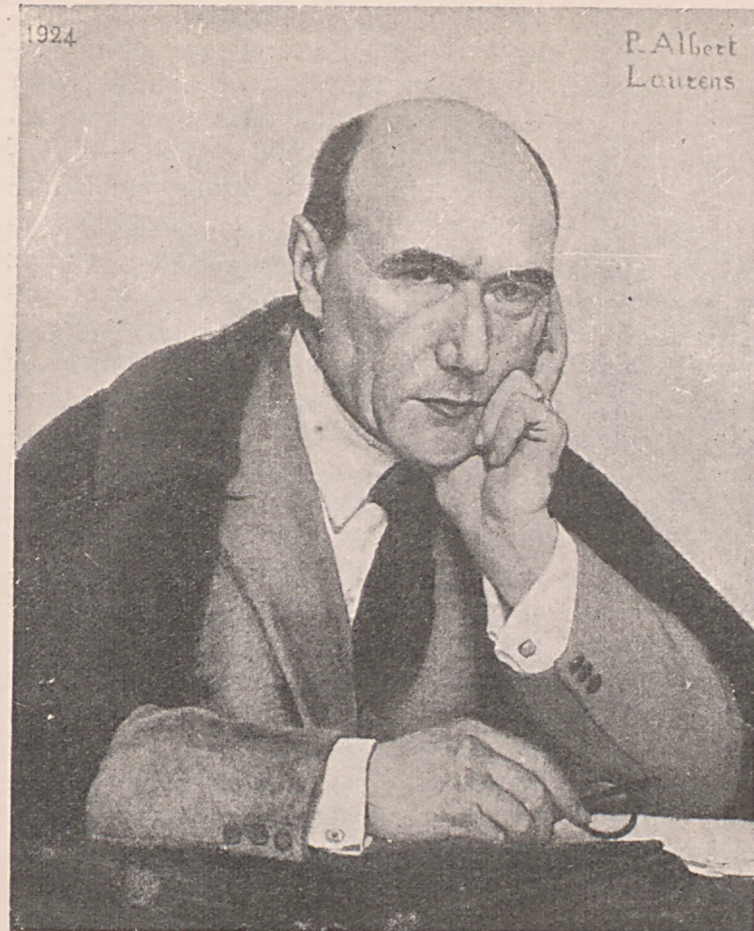
Romain Rolland (ur. 1868), wcielony w swego «Jana Krzysztofa» (1904—1912), przeszedł stopnie samorozwoju człowieka-genjusa od dzieciństwa w miasteczku niemieckim (przyczem autor-muzykolog używa epizodów z życia Beethovena); młodości w Paryżu za drugiej republiki, która go przejmuje wstrętem; w samotni górskiej, po cierpieniach duchowych, znajduje ukojenie. Wzniesiony ponad nacjonalizmy, umiera w przeddzień wojny w Paryżu — «mieście światła», w ostatniej gorączkowej halucynacji

społecznej, i ona to tworzy naród. II trylogja: szukanie energii narodowej, zawiera romanse: «Les Déracinés» (1897), «L'Appel au soldat» (1900), «Leurs figures» (1902). «Wyrwani z gleby» — historia siedmiu Lotaryńczyków, przybyłych do Paryża i ginących tam bądź haniebnie, bądź marnie na obcym gruncie; «Wezwanie do żołnierza» z hasłami bułanżyzmu, jakiemu Barrès przez pewien czas ulegał, zbalamucony jak romantycy wizją generała na czarnym rumaku, żłudą krzykackiej chwały; wreszcie «Ich postaci» z aferą Panamy, kompromitującą wielu posłów parlamentu, możliwą tylko dlatego, że ów parlament nie był wyrazem jedności narodowej, ale zbiorowiskiem aferzystów całego kraju. Całość jest gwałtowną krytyką centralizacji. Zwolna Barrès, nieco zapatrzony w siebie, staje się pedagogiem. Romans «Au service de l'Allemagne» (1905) rozpatruje zagadnienie, jak ma postępować Francuz



Romain Rolland





André Gide

dyrygując swą kosmiczną «symfonią życia i śmierci».

Marcel Schwob (1867—1905), ze starej rodziny rabinackiej. Niepochwytny klasyfikacją: filozof, nowelista, archeolog, estetyk, a zawsze najsumienniejszy erudyta, z konieczności rasowych panteista, obdarzony zdolnością wnikań w istotę zjawisk. Rozwój duszy, gatunku, pojął jako stopniowe przechodzenie od egoizmu przez lęk ku litości, a przeszedłszy, raczej przemyślawszy, te stopnie sam na sobie, intuicyjnie starał się odtworzyć dusze wielkie i małe, rozbawione radością istnienia i nieszczęśliwe. Tak powstał cykl: «La Lampe de Psyché». W nim «Mimes»; «Mara kochająca

z Tenaru» usypia poetę zapachem kwiatów zaziemskich; jak na ekranie w teatrze cieniów, przesuwały się przed nim aktorzy: jeden gra mimiką, drugi jednym lub kilkoma głosami opowiada akcję — świetne odtworzenie rzymskiego teatru; — figury z jakiegoś portu na Sycylii: przekupnia, kucharza, handlarza niewolnic, pasterza z gór, dziewcząt zalotnych, albo znów całej sceny: w gospodzie noclegowej i inne. Przepiękna «La Croisade des enfants», jakby wieloraka relacja tego samego faktu według opowieści goljarda, trędowatego, papieża Inocentego III, małej dziewczynki Allys i t. d. Artystyczne znowu i etyczne wyznania autora są złożone w sentencjach ubożuchnej duchem Monelli. Pisane stylem ewangelicznym: «Maluczko, a ujrzyście mnie», lub stylem Zaratusztry: «A Monella rzekła jeszcze...». «Détruis, détruis, détruis en toi-même, détruis autour de toi... Détruis, car toute création vient de la destruction»; — tak samo uczyła o przekształcaniu, o bóstwach, o chwilach, o życiu i śmierci.

Styl Schwoba jest doprowadzony do najwyższej prostoty, ale pod nim czuje się bardzo złożoną maszynę umysłu, która upraszcza swoje środki jak nowożytny mechanik. Schwob jest autorem godnym szczególnego upodobania.

André Gide (ur. 1869), z rodziny jansenistów w Clermont-Ferrand. Inteligencja wyćwiczona na sceptycyzmie, podatna teorii względności, ale równocześnie

uskrzydłona, więc w pewnych chwilach kapryśnie fantastyczna i czuła, przedstawia typ pisarza o zdolnościach artystycznych niezwykle oryginalnych, który pragnie wypracować sobie i z siebie ostateczne «credo», ale jest nieustannie płoszony wizją konsekwencji, do jakich zasada względności prowadzi. W poemacie prozą «Le Voyage d'Urien» (1893) punktem wyjścia jest spirytualizm. Świat widzialny tworzymy sami sobie — jest on jedynie symbolem. Stąd droga do panteizmu, zlanie się z przyrodą — wyrazem tego jest «Paludes» (1895). Opowiadanie ironizuje poprzedni okres twórczy. Między krytykami i portretami świetna sylwetka Oskara Wilde'a. W stosunku do dramatu żąda wprowadzenia zpowrotem bohaterów zgoła wyższych od widza, Kornelowych; odrzuca naturalizm, utylitaryzm a nawet dramat obyczajowy; symbole idei najwyższych — oto jego hasło. «Prométhée mal enchainé» (1899), problemat etyczny: każdy ma swojego orła, którego musi żywić własnym ciałem, aby miał siłę wydobyć go z ciasnoty więzienia. «Le Roi Candaule» — problemat stosunku artysty do społeczeństwa. Król Kandaules uważa, że nie będzie zupełnie szczęśliwy, jeżeli pięknoscią swej żony nie podzieli się z Gygesem, człowiekiem z ludu. To samo zagadnienie uogólnione: jednostka a społeczeństwo — w romansie «L'Immoraliste» (1902), który co do formy jest odwróceniem normalnego biegu romansów dydaktycznych; bohater zaczyna dewocją, a kończy zaniemoralizowaniem. «Le Retour de l'enfant prodigue» (1912) — wyraz niepowstrzymanej tęsknoty do wymarzonego świata, zakończony rozczarowaniem. Jeden z najznamienniejszych romansów to «La Porte étroite» (1909) — zwrot do jansenizmu, do ponurych wejrzeń w istotę grzechu tą samą drogą, jaką przebył niegdyś Pascal, przez ciasną ewangeliczną furtekę ku nawróceniu. Fabułą powieści miłość dwojga dzieci zrazu zmysłowa, potem coraz czystsza, aż do łaski ekstaz mistycznych u bohaterki Alicji: droga do świętości.

Działalność literacka kobiet jest w tym okresie bardzo ruchliwa; w tematach nawet najbardziej brutalnych lub śliskich nie tracą elegancji. Colette Willy (ur. 1873), parafianeczka z Burgundji, przeszczepiona na grunt wielkoświatowy, przesadza paryżanki dowcipem i werwą naprzód w powiastkach, niby ze szkoły Piotra Louysa, tak śliskich, że potrzeba cudownych łyżew, aby na nich przesliznąć się bez uszczerbku dla salonowej przyzwoitości, potem w dziełkach przystojniejszych, delikatnie czułych, z tematami życia domowego. Technie z nich ciepła miłość rzeczy najbliższych, jak piesek, kotek i mąż. Obok niej Gyp (ur. 1850), podchwytyjąca świetnie, jak filolog, «argot» przedmieścia, wnoszony do salonów. Rachilde (ur. 1862) szuka najostrożniejszych podniet dla stępionej zmysłowości. W jednej z powiastek latarnik, zakochany w ciele pięknej kobiety, wyrzuconej burzą na skały, schodzi do niej codziennie i potem jeszcze kryje trupa blisko swej celi. Hrabina de Noailles (ur. 1876), członek Akademii Belgijskiej; talent liryczny. W pięknym romansie «La Nouvelle espérance» (1903) — nieskończoność pragnień i nienasyt



Colette Willy.





Hr. de Noailles.

serca kobiecego; rzekłbyś, pani George Sand, osłonięta welonem dystynkcji salonowej.

Teatr po roku 1889 w postępie swym ku wyżynom sztuki był mniej zwrotny od romansu: hamowała go rutyna, potrzeba nieustannej produkcji dla t. zw. wielkiej publiki, żądnej codziennego widowiska. Chwytnie wlot zagadnień bieżących kierowało twórczość specjalistów ku interesom przelotnym, w jednej części budującym, w większej zabawnym, ku rozrywce i śmiechowi. Zatem: teatr poważny i obyczajowy, psychologiczny i sentymentalno-uczuciowy lub zgoła fantastyczny. Formą dla niego bądź naturalizm, bądź migawkowy impresjonizm bez intrygi. Zwiastunem radykalnej reformy był Henri Becque (1837—1899), w komedjach «Les Corbeaux» (1882) i «La Parisienne» (1885). Pierwsza — obraz życia; niema w niej cienia intrygi lub zawikłania, ani tezy, ani melodramatu. Kruki spadające na sukcesję, typy ludzkie z całą brutalnością prawdy oddane; w «Paryżance» znowu

bezceremonjalność w przedstawieniu duszy kobiecej ze specjalnym brakiem etyki. Becque ma wstręt do «pièce à thèse» i do mentorstwa, wypędza rezonerów i ty-rady. Sam był zbyt nowy, sztuki jego dostały odprawę we wszystkich teatrach, wreszcie przedstawienie «Corbeaux» w «Théâtre Français» zrobiło klapę. Ale wpływ takich dzieł świetnych i nowych nie ginie. Rezultatem było powstanie «Théâtre Libre» (1887) pod dyrekcją Antoine'a. Wprowadził system abonamentowy, zreformował dekoracje w kierunku naturalizmu, grę aktorów w kierunku realistycznym, postarał się o repertuar zupełnie nowy. Między rokiem 1887 a 1896 dał 62 przedstawienia; przez repertuar przesunęli się wszyscy młodzi w liczbie 114. Bardzo wielu przypadło dla literatury, ostali się najznakomitsi. Przedstawiają oni wszystkie

gatunki dramatu: naturalistyczny, komedję obyczajową, fantastyczny, farsę. Ilustracją tego teatru jest Georges Ancy (1860—1917). W «L'Avenir» (1889) młoda panna wychodzi za wstrętnego starca i to za zgodą kochańca człowieka. Spodziewają się zdobyć po jego śmierci lepszy byt, ale się zawodzą. Komedję obyczajową w formie naturalistycznej reprezentuje Eugène Brieux (ur. 1858). Jest bezpośrednim dziedzicem Zola i Dumasa syna; pisarz uczciwy, gardzi kompromisami, stawia swe figury



Henri Becque (według Rodina).

i rozsądza zagadnienia i konflikty z bezwzględną szczerością. W «Ménage d'artiste» — kontrast pięknych aspiracji z brzydota pospolitą i gnębiącą. W sztuce «Les Trois filles de Monsieur Dupont» — dola pańien bez posagu: jedna z żywszym temperamentem emancypuje się, idzie w świat, a potem wraca, nie jak córka wyrodna, ale jak dobry duch, godzący niesnaski rodzinne. W «Blanchette» kwestja nieszczęsnego wyższego wykształcenia dla pańien niskiego stanu. Najsilniejsza z tematem nowym, naprawdę dławiającym: «La Robe rouge» (Czerwona toga, 1900). Góral baskijski Etcheparé jest oskarżony o skrytobójcze morderstwo; niewinność jego ujawnia się, ale od dowodów świetności w prowadzeniu śledztwa zależy karjera urzędnicza sędziego; w dochodzeniach odkrywa, że żona oskarżonego za pierwszej młodości była w Paryżu kobietą lekkich obyczajów, karaną sędownie; wywłóczy się historję na rozprawie; mąż odtrąca żonę — dziś kobietę cichą i dobrą matkę, ona zrozpaczona i mściwa zabija sędziego w jego własnym biurze. Edouard Pailleron (1834—1899) należy do starszych gdyż pierwsze komedje wystawiał jeszcze za cesarstwa. Potem za republiki, wycofawszy się w sfery faubourg St-Honoré, pisze miłe komedje z analizą psychologiczną, z intrygą delikatną i czystą. «Le Monde où l'on s'ennuie» (1881) — lekka satyra na ten świat nudów; «La Souris» z tematem małżeństwa napozór źle dobranego, bo on jest starszy wiekiem a ona młodzieńca, harmonizują się jednak doskonale. Paul Hervieu (1857—1915) sztukami swemi argumentuje za rozwodem: w «Les Tenailles» (Kleszcze) małżonkowie, którzy przestali się kochać, mimo złamania wiary przez żonę, muszą żyć skuci ze sobą łańcuchem prawa. «Le Dédale» (Labirynt) — gdzie podwójna śmierć jest rozjemczynią rywali.

Henri Bataille (1872—1922) pisze z rzemiosła dla teatrów bulwarowych pistoletowe komedje z efektami melodramatycznymi: w «Vierge folle» 18-letnia księżniczka zostaje kochanką 40-to letniego adwokata, a po niesmacznej scenie przetargu między nią a legalną żoną, «którą bardziej kocha?», zabija się z żalości nad dobrą małżonką. Silniejsze efekty wynajduje Henri Bernstein (ur. 1876). W «Le Voleur» kochanek, spłoszony nadejściem męża, podaje się za włamywacza (Antony, «l'homme fatal» podał się był za mordercę).

Octave Mirbeau (1848—1917). Zgryźliwy wróg kleru, mieszczaństwa, chłopów, proletariuszy, całej ludzkości, autor romansów, gdzie wszyscy są potworami lub szaleńcami, nie wzdragający się przed opisem okropnych katuszy chińskich («Le Jardin des supplices»), przenosi swą nienawiść na scenę. W najlepszej komedji «Les Affaires sont les affaires» (1903) — typ aferzysty bezwzględnego aż do okrucieństwa.

Georges de Porto-Riche (ur. 1849) odnawia sentymentalizm romantyczny. W sztukach jego wyłącznie miłość namiętna, smętna i zmysłowa, jak mussetowska. W «Amoureuse» (1891) jedna z kobiet mówi: «Można się obyć raczej bez szczęścia, niż bez rozkoszy»; mężczyźni tegoż typu, niewolnicy bez energii mę-



Henri Bataille.





François de Curel.

ten oznacza we francuskim «godzinę zapłaty») rozpoczyna samobójstwem finansy w dzień przyjęcia, wśród ożywionej zabawy, a kończy związkiem młodej wdowy z wybranym człowiekiem; mimo wszystko pozostanie im na zawsze gorzyc wspomnienia dawnych win. «Oiseaux de passage» i «Retour de Jérusalem» są sztukami «à thèse», dowodzącymi niemożności asymilacji ras: tam rosyjskiej, tu żydowskiej z rasą romańską.

François de Curel (ur. 1854). Dramaturg bardzo osobisty, trudny do ujęcia, nieoczekiwanie nowy w budowie dramatu; figury silne z psychiką bogatą a skomplikowaną. Julja z «L'Envers d'une sainte» (1892), niby szlachetna a przewrotna, chłodna i burzliwa, oschła i czuła, w sumie bezpieczna świętoszka. «La nouvelle idole» (1895) to dramat «à thèse»: czy wolno lekarzowi, nawet fantastycznie ofiarnemu, dla doświadczenia narażać życie cudze. «Le Repas du lion» (1897) to krzyk buntu na krępujący uczciwego zapaleńca system socjalistyczny. «La Fille sauvage» (1902) dramat symboliczny — niezwykle oryginalna próba przedstawienia młodej dzikuski, przywiezionej z Afryki i ułaskawionej naprzód w klasztorze, gdzie poznaje idee religijne, i w świecie, gdzie poznaje miłość; ale rozczarowana po powrocie do Afryki każe zabić misjonarza, przynoszącego tam ideały europejskie. «La Danse devant le miroir» (1914 — przedtem «L'Amour brode»). Sytuacja bardzo prawdziwa: zubożały młody człowiek z przeczulonem poczuciem honoru, cudzoziemka bardzo bogata. Kochają się gorąco, ale on powściąga wyznanie, ona zaś lęka się, czy nie ma do czynienia ze spekulacją. W ciągłym podpatrywaniu siebie i partnera wykonują jakby taniec męczący; rezultat: on strzela sobie w łeb nocy poślubnej dla okazania razem czystości swych uczuć i swej dumy. Wszystko pod

skiej i bez dumy. Henri Lavedan (ur. 1859) nie da się pomyśleć w oderwaniu od bruku i argotu paryskiego; nowelista salonowy, sceptyk, dystygowany ironista, chłodny obserwator i anatom, lubi przedstawiać zwiędłych adonisów i bywalców, bulwarowych kobieciarzy, jak «Vieux marcheur», schyłkowych donżuanów, co inteligencją i demoniczną siłą woli panują jeszcze nad stadem adoraterek, a kończą załamaniem się paralitycznym («Le Marquis de Priola), lub dziedziców starego rodu, kapitulujących ze swem szlachectwem przed nową potęgą społeczną: pieniądzem («Le Prince d'Aurec», 1894, świetny sukces sceniczny Lavedana). Maurice Donnay (ur. 1860). Rozsądny, w gruncie dobry, ale ironiczny jak człowiek, co wszystko widział i niczemu się nie dziwi, potajemnie nawet uczuciowy, dramaturg pełen delikatności i finezji, odtwarza świat, jak go widzi, oszczędzając widzowi głośnego morału. «La Douleureuse» (1897, wyraz

względem formy objawia w tym mistrzu pełne władztwo nad środkami scenicznymi.

Dodajmy teatr bulwarowy, wyłącznie ucieśny; najbardziej popularni, bo najdocięniejsi: Flers i Caillavet, za nimi Tristan Bernard, Sacha Guitry, Pierre Veber, wreszcie arcymistrz farsy: Courteline ze swoim «Boubourochem» (1893), odnawiający tradycje moljerowskie. Ponadto teatry eksperymentalne: teatr skandynawski: Lugne-Poëgo, teatr okropności: Le Grand-Guignol, kabaret artystyczny chińskich cieniów: Chat Noir: Vieux Colombier i t. d.

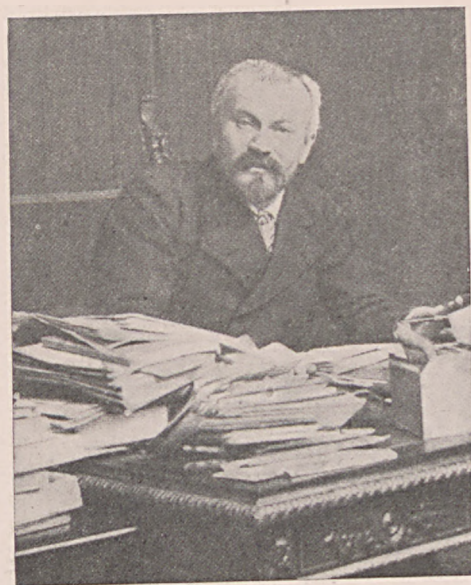
Édmond Rostand (1868—1918) wpada w duszną atmosferę paryską jak czysty, czerstwy wiatr baskijskich gór. Przybył lub został prądem przyniesiony wporę, tęsknotą do ideału narodowej dzielności, siły, rycerskiego sentymentu dla kobiety. Pierwsza sztuka «Les Romanesques» to jeszcze smętnie ironiczna, ale z psychologią trafną, warjant mussetowskiego przysłowia: «mąż wchodzi drzwiami, ale kochanek musi wejść oknem». Tylko że udana przekorność dwóch ojców jest niebezpiecznym hazardem: gołąb wraca do gołębnika z osmalonemi skrzydłami. Zato wybór «Cyryna de Bergerac» (1897) za bohatera był jasnowidztwem. Rzecz zdumiewająca: większość w nim fałszywa, a wszystko chwytła za serce. Fałszywe: historia, psychologja, prawdopodobieństwo intrygi, całe sceny przygotowane dla końcowego kalamburu; prawdziwe: koloryt lokalny, dwór za Richelieu'go i Frondy teatr współczesny, figury dam «précieuses». Zato fenomenalnie zręczne, istną sztuką kuglarską wyszukane rymy, schematy strof ronda lub ballady, rzuty akcji, idące w parze z wyrazem, niby koncert przedziwny. Sukces «Cyryna» był, jak wiadomo, niebywały, wiele dziesiątków tysięcy przedstawień we Francji i całym świecie. Figurę Cyryna kreował Coquelin starszy. Sztuka była wystawiona w teatrze Porte St. Martin, siedlisku tradycji romantycznej. W «Orliku» (1900, «L'Aiglon») wady i zalety te same: całość — wielka parada z setką figur; wiek księcia niezgodny z metryką. Zabawnie naiwny efekt, że tancerka daje mu lekcję historii. Lepsze figury cesarza Franciszka I i Metternicha, świetnie efektowna postać wiarusa starej gwardji, Flambeau; nastrojowa scena na poboju Wagram; upaja nadto obudzony z letargu wspomnienie cesarza. «Chantecler» to już omyłka pisarza, co nigdy nie był stworzony na mentora. Stado zwierząt zamaskowanych, jak w karnawale; na czele kur (Gallus), co mniema, że słońce nie zejdzie, póki on nie zapieje.

Krytyka. Ferdinand Brunetière (1849—1906). Jako estetyk, zacofany w dogmacie klasycznym, jako bojownik nowych ideałów, prozelita katolicyzmu. W książce «Le roman naturaliste» (1883) atakował wszystkie pozycje Taine'a: determinizm dlatego, że intelekt wyróżnia człowieka od zwierzęcia; trzy czynniki twórczości,



Edmond Rostand.





Jules Lemaitre.

bo artysta przynosi z sobą na świat cechy indywidualne i niemi właśnie wybija się nad otoczenie; wreszcie probierz wyższości, zamiast którego wybiera raczej stopień działania dobroczynnego (*degré de bienfaisance*), ku zgorzeniu zwolenników «sztuki dla sztuki», równie prawa wzajemnych zbieżności (*loi de coïncidence mutuelle*). Sam trwając przy nauce pozytywnej i jej nowych przystosowaniach, starał się literaturę ułożyć wedle doktryny ewolucyjnej; w nieskończonym dziele «*Evolution des genres*» przedstawił rozwój gatunków literackich z wynikiem niezbyt szczęśliwym (np. lirykę romantyczną wywodził z krasomówstwa XVII w.). Autor licznych dzieł, jak «*Études critiques sur l'histoire de la littérature française*» (1880—1907, 8 seryj), «*Les Epoques du théâtre français*» (1892) i inne. Człowiek olbrzymiej erudycji, wytrwałej pracy,

niezlomnych przekonań, prawego charakteru, czy jako profesor, czy redaktor «*Przeglądu Dwoch Światów*», zdobył sobie wysoki autorytet. W krytyce literackiej Hennequin, Faguet przedstawiają jeszcze stary typ pozytywny. Pierwszy jest twórcą «krytyki naukowej», ograniczającej zadanie krytyka do obiektywnego badania środków użytych i wrażeń wywołanych.

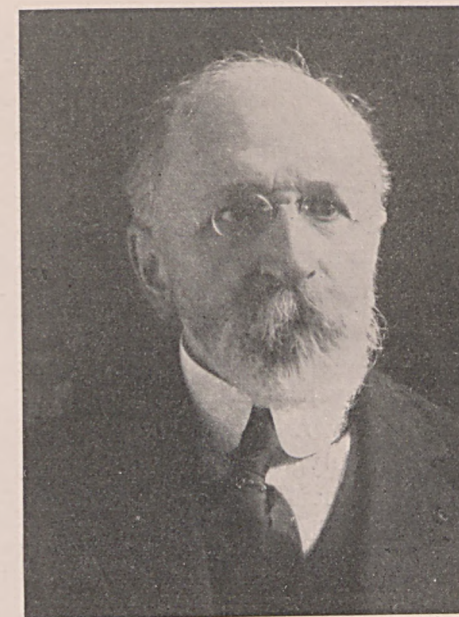
Emile Faguet (1847—1916), krytyk bardzo płodny, pełen finezji i francuskiej jasności, w szeregu monograficznych studjów od w. XVI—XIX obziera każdego autora i dzieło wyczerpująco ze wszystkich stron i punktów widzenia. Jules Lemaitre (1853—1914), subtelny i dowcipny, a trzeźwo i praktycznie myślący czciciel epoki zdrowego rozsądku, wprowadził krytykę impresjonistyczną, dowodząc słusznie przeciw dogmatystom, że krytyka wogóle inna jak osobista i momentalna być nie zdoła. Do tej racji sprowadza zarówno drobne, cotygodniowe artykuły o teatrze, złożone w 18 tomach «*Impressions du Théâtre*», jak równie obszerne studja, np. o Rousseau, z sarkastycznym wyśmianiem mrzonek romantyzmu. Romantyzm miał oprócz niego jeszcze wielu namiętniejszych przeciwników, jak Lasserre: «*Le Romantisme français*» (1907), Seillière: «*Philosophie de l'imperialisme*» (1903) i i. Charles Maurras (ur. 1868), polityk, filozof, krytyk literacki, namiętny monarchista, nieprzyjaciel ducha encyklopedji, napastliwy uwłaczyciel romantyzmu, racjonalista i moralista. obrońca prawych tradycji, łączy logicznym wywodem swe przekonania, któremi wywarł ogromny wpływ na umysłowość lat przedwojennych. Gustave Lanson (ur. 1857), profesor Sorbony, jest autorem bardzo cennej «*Histoire de la littérature française*» (1894), syntetycznej, precyzyjnej, z oryginalnymi podziałami.

Profesor A. Jeanroy, wyborny znawca liryki średniowiecznej, ze swoją szkołą wydaje teksty trubadurów. Petit de Julleville zinwentaryzował stary teatr świecki i religijny. Fortunat Strowski, syn emigranta, przyjaciel naszej kultury, wydawca klasyczny Montaigne'a, autor studjów pascalskich, «*Historji literatury XIX wieku*»; idealista, pisarz wytworny, zdobył stanowisko profesora Sorbony

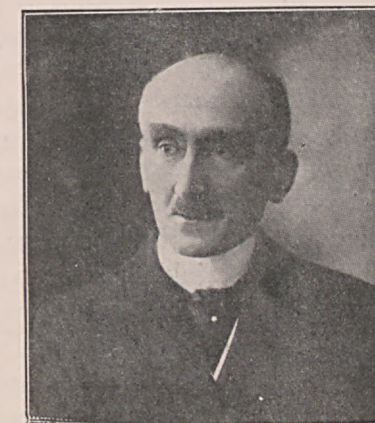
i wziętość w szeregu twórców Nowej Francji. W tym czasie historia literatury zaczęła uwzględniać ważny czynnik wpływów obcych. Działali tu: de Nolhac i Vianey dla literatury włoskiej, Morel Fatio—hiszpańskiej, Texte i Baldensperger—angielskiej i i. Założono czasopisma, ustanowiono katedry; ale studja porównawcze nie zdobywają popularności; trwa przesąd, że twórczość francuska wystarczała zawsze sama sobie.

Filozofja. Po Emilu Boutroux, który oznacza dążność do spirytualizmu, Henri Bergson (ur. 1859) występuje przed oczy, jako filozof potężny, z systemem logicznie zwartym i na dzień dzisiejszy uderzająco oryginalnym. Jest unoszony tym samym prądem, który porwał szereg wymienionych wyżej pisarzy. Jego doktryna, zrazu arystoteliczna, uznająca, że dusza jest formą, t. j. siłą formującą, musi konsekwentnie dojść do aksjomatu, że dusza jest twórczynią materji. Całość doktryny jest zdefiniowana ostatecznie w książce «*Evolution créatrice*» (1907). Zawiera ona z jednej strony elementy mistyków, jak Hugona z St. Victor aż do Berkeleyya, z drugiej panteistów aż do Spinozy. Po elementy swej doktryny sięga nietylko do metafizyki; do współdziałania przywołuje nauki ścisłe: matematykę i fizykę, definicje ruchu, czasu, przestrzeni, nade wszystko zaś biologję. Życie jest nieustannym ruchem, świadomość nie może po dwakroć przebyć tego samego stanu. Każdy moment życia jest tworzeniem, tworzymy się ustawicznie sami. Życie jest świadomością rozpedzoną skrós materji. Przesądem jest mniemanie, jakoby wszystko było stworzone odrazu, przesądem — jakoby materja musiała być wieczna. Świadomość rozszczepiła się ciągłą ewolucją w dwu kierunkach: inteligencji i instynktu. Przed rozszczepieniem części wszechbytu tworzyły jedność, dlatego pojmowały się wzajemnie; to pojmowanie pod nazwą intuicji lub podświadomości pozostało po dziś dzień. Bergson dziełem swem niepokoi, zadziwia, pociąga. Styl jego obrazowy działa na wyobraźnię, uplastycznia rzeczy, zdałoby się, niepoznawalne.

Symbolizm. Inkubacja symbolizmu odbywała się powoli lecz statecznie; składały się nań: cała parnaska teoria «sztuki dla sztuki», budowa nowych światów nie wedle ciasnej modły bezpośredniego spostrzegania, ale według prawideł urobionych we własnej jaźni duchowej i wedle tajnych, podświadomych praw intuicji, jakie w niej rządzą. Oddziaływała filozofja Hartmanna («*Philosophie des Unbewussten*»), Schopenhauera, literatura rosyjska, Novalis, Wagner, impresjonizm malarski. Tęsknota do spirytualizmu, to znamię główne i powszechne;



Gustave Lanson.



Henri Bergson.



stąd nawrót od pozytywnego agnostycyzmu do wiary w nadprzyrodzoność, u najśmielszych ujawniająca się formułą chrześcijańską: zmiana sposobów tworzenia i ekspresji, ciągły bunt ludzi młodych, żądnych wyższego absolutnego piękna, pogarda dla wszystkiego, co trąci tradycją: języka, stylu, starych rytmów i rymów. Śmieszna jest równać symbolizm z dekadencją: jest on zjawiskiem literackim żywotnym, rozpędliwym, płodnym, jak rzadko w dziejach. Zarówno historia ruchu jak doktryna są dziś dokładnie określone. Poobcinawszy z tego rosłego drzewa wszystkie dziczki, narosła, niezawsze powabnie doczepione przez ekscentryczność, wrócić należy do określenia symbolizmu w samych jego zaczątkach. Przodownikami ruchu są: Baudelaire, Mallarmé, Rimbaud, Verlaine. Po chwilowej niepewności, po szukanach, wyrażających się w przezwisku «dekadenci», symbolizm uświadomił się w poważnych manifestach, np. Moréasa w «Figarze» z dnia 18. IX. 1886. «La Plume», założona w r. 1889, jest organem oficjalnym symbolizmu, «Mercure de France» (1889) dwutygodnikiem w okresie najświetniejszym; wydaje całą bibliotekę poetów szkoły. W r. 1891 powstaje nowa «Revue Blanche». Ideologję sprecyzowaną znajdujemy u Ch. Morice'a, reguły zaś samej «sztuki poetyckiej» u Verlaine'a. Oto streszczenie książki Morice'a «La Littérature de tout à l'heure» (1889, Literatura najbliższej przyszłości). — Pierwotnie człowiek, natura i sztuka tworzyły całość. Nastąpił rozbrat, ale u człowieka pozostała tęsknota do powtórnego zespolenia. Genjusz twórczy jest tą siłą, co wybiera pierwiastki nieskończoności i pierwotnej jedności z pośród zjawisk przypadkowych i podrzędnych. W osobniku ludzkim, w zwierzęciu, drzewie, kamieniu ową treść najistotniejszą czyni się przedmiotem sztuki. Piękno pierwotne było jedno, a człowiek pojmował je kontemplacją odruchową, samorzutną, bez refleksji. Następnie środki wyrażania się zostały zróżniczkowane na dwie grupy: arytmetyczną — poezja i muzyka, geometryczną — malarstwo, architektura, rzeźba. Sztuce nowożytnej pozostało zadanie zlania tych rodzajów znowu w jedno, oddania «l'homme intégral par l'art intégral». Przedświtem jest dla tego kierunku dramat muzyczny Wagnera, gdzie zlewają się plastyka, poezja i muzyka, a uczucie w rozwoju tłumaczy się równocześnie coraz to nową frazą muzyczną. Chodzi o skojarzenie sztuk w działaniu i wywoływanie wrażeń zapomocą transpozycji: np. słuchowych na wzrokowe lub odwrotnie. Obok tego nowa sztuka żąda zlania się mistycyzmu z wiedzą, religji z poezją, piękna z prawdą. Środkiem widowym ma być symbol: znak zewnętrzny, streszczający znamiona idei lub przedmiotu istotne i zasadnicze w kształcie najprostszym. Symbolem przedmiotu jest słowo, symbolem idei obraz lub gest. Taki znak jest zatem sugestywny, budzi w słuchaczu cały świat myśli, wzruszeń, zastanowień. Im prostszy, tem podatniejszy do swych celów. Stąd umyślne niedopowiadanie, niedociąganie kształtów (myśl Michała Anioła). Za niemi kryją się jeszcze ogromne, a tylko przeczuwane światy. — «L'Art poétique» Verlaine'a dotyczy reguł nowego tworzenia: «De la musique avant toute chose»... używaj wiersza nierównomiernego, bądź swobodny w doborze wyrazów, dopuszczaj pewnej niejasności, kryjącej myśl jakby za mgłą; szukaj odcienia, unikaj morderczej pointy, retoryce skreć kark, daj swobodę rymowi; niech wiersz będzie tworem lotnym, niech będzie dobrą przygodą, niesioną wiatrem porannym o zapachu mięty i tymianku. Wszystko inne jest literaturą — «Et tout le reste est littérature». Utwór jest późniejszej daty; w początkach Verlaine jako parnasista skłaniał się raczej ku klasycyzmowi. Do kompletu należy teoria «wiersza wolnego» (vers libre). Około r. 1890 począł

się spór o jego dopuszczalność. Jest on właściwie przystosowaniem «Art poétique» Verlaine'a, przed którym ten sam się cofnął, pozostając przy rymie. Verslibryści dążyli do zastąpienia harmonji rymów samym wyłącznie rytmem; jedności rytmicznej szukali w jedności obrazu. Zwolennikami byli: Rimbaud, Krysińska, Laforgue; teoretykiem — Gustave Kahn. Z dodaniem efektów aliteracji i asonancy, wzmogła się możliwość ekspresji.

Rémy de Gourmont (1858—1915). Przez ćwierć wieku redaktor «Mercure de France». Pierwszorządny znawca języka, obdarzony smakiem niechybiającym sądu. Tradycjonalista i arystokrata. Publicysta i krytyk wszechstronny, licznymi piśmami świadczy o niezależności i śmiałości poglądów. Jest ściśle związany z symbolizmem: wydał ciekawe monograficzne sylwetki poetów tej szkoły a teorię skreślił najlepiej w książce «Problème du style» (1902). We wstępie wychodzi, z tainowskiego założenia konieczności rasowych; wbrew innym poglądom sądzi że odświeżenie literatury może odbyć się w łonie tej samej grupy etnicznej bez obcego wpływu. Dzieli umysły według znanej formuły na wizualne czyli plastyczne i emocjonalne. Ten podział nawiązuje do doktryny symbolistów: sztuka powstaje przez sensację. U wzrokowca nawet abstrakcje symbolizują się w figurach i gestach. U bardzo zmysłowych nazwa kwiatu wywołuje woń. Wrażenie zmysłowe przekształca się w słowa-obrazy; raz słowa-idee, drugi raz słowa-uczucia. Wyrazy same nie mają znaczenia, jeżeli nie budzą wzruszeń. Wizja i wzruszenie pozostaną zawsze głównymi źródłami stylu.

Przodownicy symbolizmu. Charles Baudelaire (1821—1867). Ptak olbrzymiego lotu, jednym skrzydłem tykający Parnasu, drugim symbolizmu. Wychowany wśród paryskiej cyganerji, bywalec t. zw. pałacu Pimodan, gdzie młodzi jadaliby haszysz. Człowiek czystego serca, dobry, lubiący jedynie mistyfikować mieszczuchów, noszący się z manierami dandy'ego, od pierwszych lat pod wpływem choroby cierpiący na spleen i obrzydzenie świata. Umarł w domu zdrowia, tknięty



Charles Baudelaire.

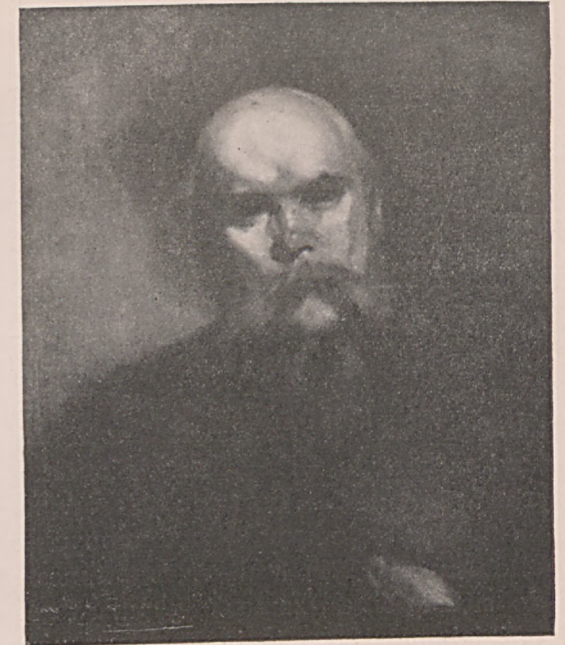


paraliżem. Wydał tylko jeden tom poezji «Fleurs du mal» (1857—1871), dziś analizowany i komentowany, niby wydobyty z popiołów dokument. Nadto przekłady Edgara Poe'go, którego przypominał swą skomplikowaną organizacją duchową. Wreszcie drobiazgi krytyczne. Pod względem treści «Fleurs du mal» dzielą się na: «Spleen et Idéal», «Tableaux Parisiens», «Le Vin», «Fleurs du mal», «Révolte», «La Mort». Dominującym tonem jest spleen i śmierć. Typowym ich wyrazem poemat «Spleen» i «Otchłań». — «Jam jest niby król państwa dżdżu i niepogody. — Bogaty, lecz niemoen; stary, chociaż młody, — Który, gardząc pochlebną dworzan swych pokorą, — Nudzi się z swemi koźmi i psów gończych sforą... («Spleen» tł. A. Lange). — Pascal miał otchłań, która wciąż płynęła za nim. — Ach, wszystko jest otchłania! żądza, mara, słowo! — Czyn! Nieraz włos mi wstaje, gdy czuję lodową — Bojaźń, co mię przenika wskrós z wiatru powianiem. Na dole, w górze, wszędzie — tylko głębie ciemne, Milcząca czarna otchłań, co mą duszę trwoży! — Na dnie mych ciemnych nocy mądry palec boży — Maluje mi bez końca mary stuforemne... («Otchłań» tł. A. Lange).

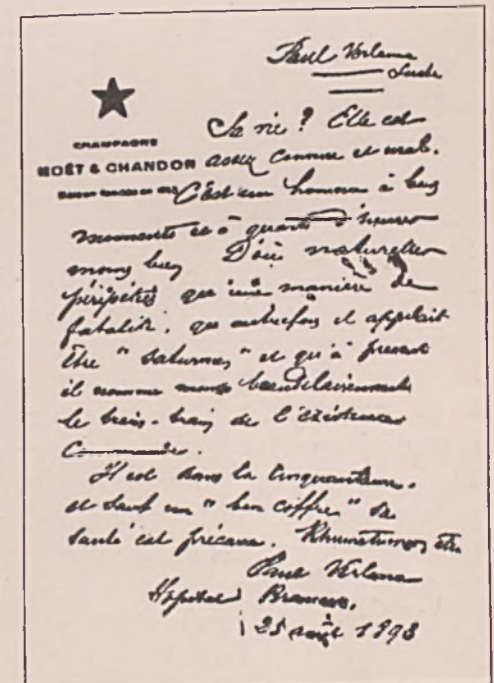
Sztuka jego jest wyjątkowa: chwycił stosunki rzeczy nieuchwytnie dla innych zapomocą dziwnej uderzającej logiki. Zdobywał piękno przez szukanie «nowych dreszczów», uznawał jedynie piękno sztucznie stworzone przez człowieka. Świat jego był ten, co Huysmansowego «A rebours». Zmysły upajał narkotykiem w celu wywoływania sztucznych rajów. Wyobraźnią budował cudne światy, inteligencją układał idee w kształty doskonałe. Narzędziami jego twórczości są zmysł dotyku i zmysł węchu, zwłaszcza ten ostatni. Wrażenia wzrokowe, słuchowe transponuje na wonie: — Są zapachy świeże jak ciało dziecięce — słodkie jak flet, zielone jak łąki, — Inne zepsute, bogate, triumfalne, rozprężliwe jak nieskończoność, ambra, piżmo, benzyna i kadzidło, wyśpiewujące uniesienia zmysłów i ducha. Albo: dusza moja polatuje po zapachach, jak dusza innych po muzyce. — Albo słynny «Flakon»: «Mille penses dormaient chrysalides funèbres» — Tysiąc myśli spało niby poczwarki żałobne, drząc łagodnie wśród ociążonych cieniów. — Poezja jego jest duszna, przykra, budząca grozę, nieraz wstręt: «Głupstwa, grzechy, błędy, lubieżność i chciwość — Duch i ciało nam gryzą, niby ząb zatruty. — A my karmim te nasze rozkoszne wyrzuty — Tak, jak żebracy karmią swych szat robaczywość». («Przedmowa» tł. A. Lange). Obrzydzenie czytelnika leżało w intencjach poety zgryźliwego, pełnego okrutnej ironji. Z drugiej strony Baudelaire jest spirytualistą: wierzy w Boga, niebo, piekło. Znajduje się u niego to zdanie teologów, że zło jest zepsuciem harmonji świata, zepsuciem piękna i dlatego musi być pomszczone. Jego «Litanja do szatana» wynikała z przekorności. Wielbi w nim wodza buntowników, spragnionych swobody, pocieszyciela nędznych, przyjaciela wygnańców raj. Wraz z Carduccim daje tem sygnał do nowej Prometejady satanicznej. Zato do najwspanialszych należy «Don Juan w Piekło»: «Gdy się Don Juan znalazł nad podziemną rzeką» Charon przewiódł go na swej łodzi... «Pokazując swe nagie szyje oraz łona — Kobiety się pod czarnym wily firmamentem — I niby trzoda ofiar pod topór pędzona, — Długo za nim skomliły żalonym lamentem». Don Louis wskazywał... «Syna, który pohanił siwe jego włosy» — Chuda Elwira, zdradzona małżonka, błagała go o jeden uśmiech. «Olbrzymi mąż kamienny, sztywny w swej zbroicy — Stał u rudla i brózdą ciemne wody znać. — Lecz spokojny bohater, wsparty na szablicy, — Patrzał w toń i dokoła nie widzieć nie raczył» (tł. Cz. J. Kozłowski). Styl Baudelaire'a odznacza się niezwy-

klęmi skojarzeniami. Odwrócenie pojęć: Robak będzie toczył twe ciało, jak wyrzut sumienia; abstrakcja, obdarzona własnościami realnymi: Pukle włosów o zapachu ładnym niedbałością. Wszystko mądrze obmyślane, wypracowane a przecie impulsywne. Takich wyrażen nie znajdzie się w słowniku, one przychodzą odniechcenia. Stąd ten czar i wpływ «Kwiatów grzechu».

Paul Verlaine (1844—1896). «Księżę poetów» po Leconte de Lisle, zrazu parnasista, potem wódz swej szkoły, nie zamierający nigdy typ geniuszacygana, zatruty kwiat-fenomen «kwartalu lacińskiego». Ze skromnej rodziny, sam przeznaczony do skromnego bytu urzędnika w paryskim «Hôtel de Ville». Organizm zmysłowy, wcześniej przeżarty zepsuciem aż do szpiku, aż do podstaw moralnych. Żenią go z 16-toletnią dziewczyną — «sukienkę miała w krateczki, perkalikową». Moment pogody, zaznaczony tomikiem wierszy, tchnących wiosną: «La bonne chanson» (1870). Tom poprzedni nosił nazwę «Les poèmes saturniens» (1866). Zawiera cykle: «Melancholie», «Eaux-fortes», «Paysages tristes», «Caprices». W «Akwafortach»: «Cauchemar» — wizja jeźdźca z ballad niemieckich. «Effet de nuit» — parafraza villonowskiej «Ballade des pendus». W «Pejzazach smutnych» jeden z najpiękniejszych utworów: «Chanson d'automne»: — «Skrzypki jesiennej szloch nieodmienny, — Ciągłe jęczy, — Ta sama nuta, nudą osnuta, — Serce męczy, — Dyszący, siny czasu godziny, — Słuchem znaczę; — Pamięć polata w minione lata, — Wtedy płacze. — Przez mgły i słotę, — Co mi ochotę życia starły, — Idę niesiony we wszystkie strony, — Liść umarły.» (tłum. E. P.). — «Kaprysy» — żartobliwe albo znów okrutnie ironiczne koncepty: «Femme et chatte» — zabawa z kotką — obie to chowają, to wysuwają pazurki; djabeł, patrząc zboku, nic nie traci. «Jésuitisme» — sarkastyczne przekomarzanie się ze śmiercią: «Nad trumną z mojem pół-zgniłem marzeniem śpiewają De profundis na nutę traderi». W tomiku «Fêtes galantes» (1869) w stylu rokoko przedziwnie łudzące odczucie delikatnej lubieżnej epoki Pompadour. Strofy czasem



Paul Verlaine.



Rękopis Verlaine'a.

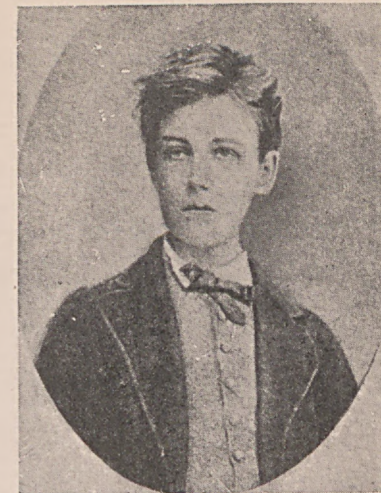


pogodne, czasem smętnie wymizdrzone, jak w teatrze «dell'arte». Tu w życiu następuje załamanie: rozwód — tułaczka w towarzystwie Rimbauda, notowana w tomiku «Romances sans paroles», więzienie w Mons w Belgji, 1875. Z celi więziennej wystrzela do najwyższych szczytów purpurowy kwiat nieszczęsnej twórczości: cykl «Sagesse». Zstąpienie w ponurość upodlenia, kajanie się, nawrót do wiary, żebranie pokutnicze litości Chrystusa: «Bon chevalier masqué qui chevauche en silence»... «Zamaskowany rycerz, odziany w czarną zbroję, — Nieszczęście ciężką kopją skruszyło serce moje...» (tłum. L. Szczepański). Jak w kantyku mistycznym, z piersi wydiera mu się krzyk: «Tyś mię, o Panie, ranił swą miłością, — I dotąd jeszcze rana ma się krwawi, — Tyś mię, o Panie, ranił swą miłością! — O Panie, bojaźń Twa mię uderzyła, — I dotąd jeszcze ogień jej mię pali, — O Panie, bojaźń Twa mię uderzyła... Roztop mą duszę w falach Twego wina, — Zlep moje życie w chlebie Twego stołu, — Roztop mą duszę w falach Twego wina!» (tłum. Lange). Ale zło z dna duszy nie dało się wytrzebić: Verlaine popadł na nowo w dawne nałogi. Z dalszych zbiorów znamienne są «Parallèlement» (1889) — ostatnie lubieżne podrywy oszołomionych zmysłów — oraz zbiory: «Amour» (1888), «Bonheur» (1891), «Liturgies intimes» (1892) — momentalne zwroty do krzyża, do sielskości, do zamarłego na zawsze idealizmu. Zdrój twórczości wyczerpał się, późniejsze wiersze to już maniera, pisane nocą, w kabarecie przy flaszce absyntu, i często improwizowane na zamówienia wydawcy, który nędzarzowi wypłacał codzienną daninę, lub ciekawego gościa kawiarni. Maniera Verlaine'a leży wszystka w jego «Sztuce poetyckiej» — góruje w niej muzykalność, przestrzegana zawsze i wszędzie. Myśl wyraża się i pokrywa całkowicie odpowiednikiem emocjonalnym. Składnia swobodna, ale nie radykalnie zrujnowana na korzyść innej, jakiejś duch jego galicki nie dopuszczał. Tu i owdzie kapryśne «enjambement» i nadużycie zaimka «tel». Nie zapomniał, że był parnasistą, wyszedł z klasycyzmu i nigdy się go nie wyrzekł. Pozostał też przeważnie przy formule stroficznej i ostro rysowanej balladzie Villona, łagodnych i mglistych konturach Karola Orleańskiego, wreszcie skocznych kuglarstwie Th. de Banville'a. Najszczerzy subiektywizm i wrodzona czułość pociągają ku niemu. Gdy wielu jemu współczesnych zginie, on się ostoi.

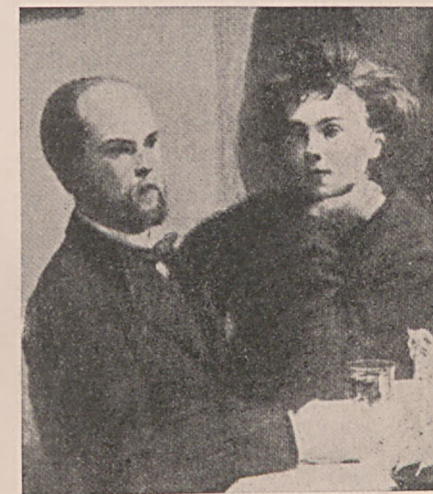
Arthur Rimbaud (1854—1891). Fenomenalny genjusz poetycki, który w 15-tym roku życia przynosi poezję dojrzalszą i oryginalniejszą niż parnasiści i pierwsi apostołowie symbolu. Urodzony w Charleville, wychowany najgorzej, włóczęga, odstawiany ustawicznie do domu, skąd ciągle uciekał; wśród tego poznał najcięższe nędze i najbrudniejsze ohydy życia. Dziecko-buntownik, w Paryżu 1871 zapisał się do komuny i bił się na barykadach. Już przedtem zajął się nim Verlaine; razem odbyli wędrowkę cygańską po Anglii i Belgji, gdzie Verlaine wśród sprzeczki ranił przyjaciela kulą rewolwerową — rozeszli się. Do 19-go roku życia Rimbaud tworzył, potem zerwał na zawsze z literaturą, wałęsał się po świecie, raz po wyspach oceanu Indyjskiego, to znów po Niemczech i Włoszech; wreszcie jako agent handlowy, potem kupiec, dorobił się majątku w Abisynji; powrócił chory na nogę, którą amputowano, zmarł w szpitalu marsylskim. Poezja Rimbauda — jeden mały tom, zawierający: «Poésies», «Illuminations», «Une Saison en enfer» — jest niesamowita, trudna do ujęcia bez poprzedniego ostrzeżenia, że są to wszystko niezwiązane żadną logiką wizje, kładzione z palety umysłu na papier, tak, jak je wywoływały haszysz i alkohol; rozświeca je chyba tylko ponura psyche, oszalała

wściekłość proletariusza, lub tęsknota młodzieńca do nieogładanej jeszcze jaskrawości barw słońca, które nadały im charakter szczególny. Bezrefleksyjna, nieświadomie ale butnie egzotyczna poezja jest ciągle wykładnikiem stanów duszy, zniewolonej zmysłami; kłęb momentalnych zdjęć, zgóry, z boku, utajonemi soczewkami. «Statek pijany» to może jedyny, jasny, symboliczny, ludzką logiką powiązany utwór chłopięcego mistrza: «I odtąd kapałem się w wielkiej pieśni Morza, — Przesyconej gwiazdami, śpiewnej, jak muzyka, — Pożerałem toń modrą, gdzie pośród bezdroża — Zadumany topielec niekiedy przemyka, — Gdzie, barwiąc nagle szafir pijanemi wiry, — Albo rytmem powolnym, pod słońce płomienienie, — Mocniejsze nad alkohol, olbrzysze nad liry, — Fermentują miłości żółciowe czerwienie...» (tłum. Miriam). Jak Baudelaire wszystkie wrażenia na zmysł węchu, tak Rimbaud transponuje na zmysł wzroku; prawdziwym studjum psychofizycznym jest słynny sonet, oparty na t. z. «audition colorée» i wprowadzony w praktykę szczerze czy nieszczercze przez symbolistów: «A noir, E blanc, I rouge, U vert, O bleu, voyelles...». Najbardziej typowym okazem twórczości wizjonerskiej są «Les illuminations». — «Po potopie» — Zając... modli się do tęczy... Bobry jęły budować, «Mazagrany» zaczęły dymić w kabaretach... Pani \*\*\* stawiała fortepian na szczycie Alp...» Albo «Mistyka»: — «Na stoku wzgórza aniołowie powiewają szatą wełnianą, — na runi kolor stali i szmaragdu, — Z łąk płomienie tryskają aż po szczyty kopuł... Na lewo ziemia, zgnojona i zdeptana przez wszystkie zabójstwa i wszystkie bitwy...». Najbardziej rozpaczna «Une Saison en enfer». — «Niegdyś, o ile pomnę, życie moje było bankietem, gdzie otwierały się wszystkie serca i lało się wszystko wino. — Jednego wieczora posadziłem Piękno na kolanach — I znalazłem je gorzkim — I zelżyłem je. Uzbroiłem się przeciwko sprawiedliwości. Uciekłem. Czarownice, nędze, nienawiści, wam powierzyłem mój skarb... Znikła z mego umysłu wszelka nadzieja ludzka. — Nad wszystką radością, aby ją zdławić, uczyniłem skok głuchy dzikiego zwierzęcia».

Stéphane Mallarmé (1844—1897). Paryżanin z rodziny urzędniczej, nieambitny nauczyciel języka angielskiego. Zamknięty w ciszy domowej, nie lubi natury; świat jego to biurko, pióro i «światłość pustynna lampy» nad ćwiartką papieru. Z przekonania filozoficznych idealista, arystokrata ducha, gardzi wziętością; pisze umyślnie tak, aby go profan nie rozumiał; jest to «trobar clus» trubadurów; mistyfikuje go, jak owem «La penultième est morte», naśladowaniem z «Never



A. Rimbaud w młodym wieku.

Verlaine i Rimbaud.  
(Muzeum Luksemburskie).



more» Edgara Poëgo a wyjętem poprostu ze zjawisk fonetyki, gdzie samogłoska poakcentowa wypada. — Inteligencja bezuczuciowa, odtwarza wizje poetyckie obiektywnie, kładąc linję po linji, barwę po barwie obok siebie, jak malarze harmoniści czy nowoimpresjoniści; ich walory łączą się w oczach widza i wywołują nastrój żądany: «Kosańce żółte niw z łabędzich wdziękiem szyj — I boski wawrzyn ów przez świat wygnanych duchów, — Różany jako dłoń serafa w bieli swej, — Gdy ją zrumieni wstyd porannych złotych puchów. — Hiacynty słodkich barw, śnieżysty mirtu czar, — I różę, równą płci kobiecych ciał przezroczej, — Tę Herodjadę-kwiat, lejącą w ogród żar, — Którą codziennie krew promieniejąca broczy...» («Kwiaty», tłum. Miriam). Tej dążności odpowiada technika zupełnie odrębna, nie odrazu przystępna pojęciu. Język bieżący poezji sam nazywał «językiem komercyjnym». Składnia radykalnie zrywa z gramatyką, wracając do jukstapozycji; Mallarmé skraca ją pod pozorem, że skrótów myślowe nie znają granic; układa szeregi logiczne przez proste ustawianie wyrazów dominujących. Zastępuje imiesłowy bezokolicznikiem, nadużywa łączników que i combien: Oh! combien! — inwersji: avec à son col, une femme» — każdy rzeczownik ozdabia epitetem: «Wieczystego lazuru pogodna ironja — Tłoczy, piękna, niedbale jak kwiaty — Bezsilnego poetę, co przeklina genjusz — Poprzez jałową pustynię boleści». Sam ułożył rodzaj poetyki; przedstawił ją Maclair w książce «L'Art en silence»; umyślnie zaciera kontury, jak malarz Carrière. Z figur poetyckich dominują u niego porównanie i przenośnia; jest niekiedy delikatnym precjozystą; w jednym wierszu czytamy: «Duchesse, nommez-moi berger de vos sourires». Powiedziano, że ten poeta jest opętany przez demona analogij — są one czasem niespodziewane, jakby natrząsał się ze swego wielbiciela. Wywoływacz wrażeń pierwszorzędnym, pobudza bardzo intensywnie wyobraźnię i uczucie. Jeden z najbardziej typowych artystów symbolu. Produkcja jego poetycka bogata nie liczbą, ale wartością i miernem u smakoszków, poczęści u snobów. Wszystkie cechy manieri Mallarmégo, doprowadzone do krańcowej skończoności, znajdują się w poemacie «L'Après-midi d'un Faune» (1876). Powstał w zaciszu wiejskim. Treść niewybredna: Młody faun, syty obiadem, odprawia siestę. Chwila jest upalna, żar słońca podnieca zmysły: po kozim mózgu snują się mgliste wizje; różę wielką z oddali wyglądają jak nimfy; pasterz gra na fujarce wyciętej z sitowia. Z rzeczutki wychyla się najada, pasterz goni za nią; faun równie się porywa, chwyta dwie nimfeczki, unosi w gestwinę; one wyrrywają mu się z rąk. Mallarmé odbiegł niepowrotnie od klasycyzmu parnaskiego, od Leconte'a de Lisle. Ani naśladować, ani tłumaczyć skutecznie tej poezji rytmicznej, poza wszelką tradycją składni, niepodobna, pozostaje ona w literaturze odosobniona.

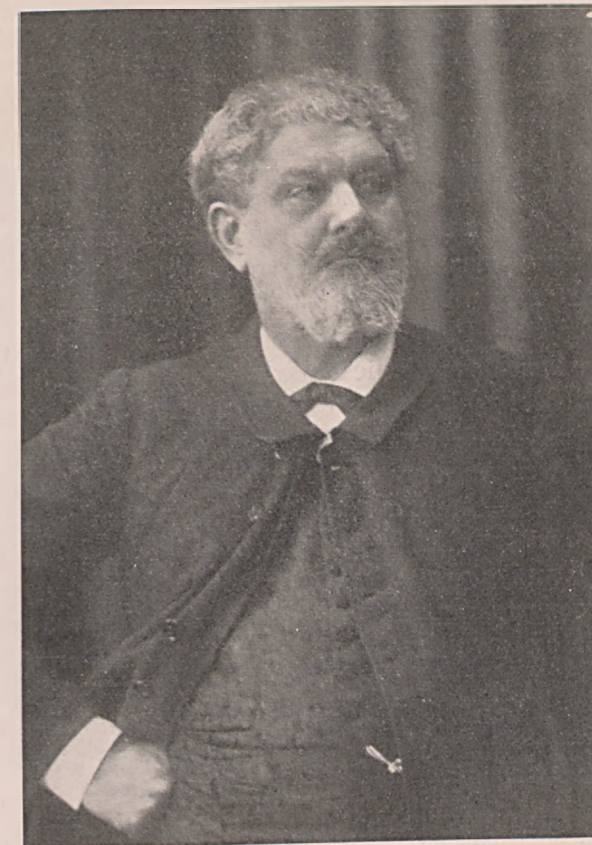
Do pokolenia z przed r. 1889 należy Jean Richepin (ur. 1849, um. 1926). Poszedł odsunięty od cyganerii drogą kariery. Przybierał pozory naturalizmu, otarł się o Parnas, symbolistów unikał, byli dla niego za głębocy. Zdobył wziętość ciężką; syty piewca niesytych biedaków w zbiorze piosenek «La chanson des gueux» (1876); w dramacie «Le chemineau» (Włóczęga, 1897); znawstwem starej literatury, wyzyskanem w tragedji bohaterkiej «Par le glaive», w romansie «La glu» (Lep), gdzie powtórzył typ kobiety-wampira, a w części bezceremonjalną sensacją w poezjach «Les Blasphèmes» (1884). Poprawnością klasyczną stylu, często świetnego w porywach temperamentu, zdobył nawet fotel akademicki.

Obok pozy bluźnierczej Richepina Laurent Tailhade (1854—1919) ustawia się na widowni w wyzywającej pozie anarchisty. W zbiorach «Au pays du mufle» (1891) i «A travers les grouins» (1899) obsypuje burżujów złośliwymi, niekiedy dowcipnymi obelgami. W tymże czasie Charles Guérin (1873—1907) wyobraża wędrowkę duszy od sceptycyzmu do wiary, a Louis Le Cardonnel (ur. 1862) tendencję katolicką.

Wstępujemy w progi zdecydowanego symbolizmu. Charakter ogólny jest ten, że każdy poeta jest wybitnie i świadomie indywidualny, wolność wypisali wielkimi głoskami na swym triumfalnym sztandarze.

Gustave Kahn (ur. 1859). Teoretyk, przodownik symbolizmu, otwarł drogę pochodowi młodych w pisemkach: «La Vogue», «Le Symboliste», «Revue Indépendante». Żądał w języku słownictwa nowego, zastąpienia starego wiersza jednostkami rytmicznymi; zatem zniesienie równości zgłosek, zamiast rymu używanie asonancy i aliteracji. Jest pierwszym «verlibrystą» i ten tytuł mu pozostał. W kilku tomach wydanych poezyj nie śmiał nigdy teorii swej przystosować radykalnie, jak Mallarmé; pozostał dobrym, starym miłośnikiem pięknego języka. Jedynie zasadę układu cyklów według logiki i nastroju zastosował konsekwentnie; zrazu w dwu najstarszych zbiorach: «Palais nomades» (1887), «Chansons d'amant» (1891) nadawał tematowi wartość symboliczną. W dalszych — «Le livre d'images» (1897), uporządkował tematy wedle ich treści nastrojowej. Melodyjność wyrazów odczuwał zawsze subtelnie: «Śpiewaj wolno i cicho... Moje serce płacze. — Lekko uderzaj smętny akord minorowy!... Przerwij! Tak... Dobrze. Ale twój głos jest tak senny! — Słyszysz? W pustce coś jęczy, niby szloch stłumiony... — Śpiewaj wolno!... Czy czujesz, jak na śpiewne tony — Pada lęk nierozwity kłęski nieodmiennej?» (tł. Br. Ostrowska). W nastrojach nie wykroczył poza tony łagodne, wiosenne, dziewczęce; taka musiała być jego dusza.

Jules Laforgue (1860—1887). Całe życie szarpał się z chorobą piersiową, nędzą i własnym genjuszem; oddany wyłącznie studjom metafizycznym. Przez czas krótki był lektorem cesarskiej niemieckiej; umarł w Paryżu, — bolesna śmierć, smutny pogrzeb na cmentarzu ubogich. Laforgue zabrnął beznadziejnie w pesymizm Schopenhauera i «Filozofję nieświadomości» Hartmanna. Z tajników kosmicznych wychylało się ku niemu widziadło ziemi w przeddzień upadku; dla krańcowych, przedśmiertnych drgnień życia, dla przejawów i przeczuć własnego



Jean Richepin.



kresu, ten zapaleniec piękna, ten ascetyczny chłopiec-myśliciel nie znajdował innego wyrazu, prócz ironji melancholijnego Pierrota, co sobie za patrona wybrał księżyc. Pierrot i księżyc, te symbole przesuwają się przez całą twórczość. «Oczy pływają w obiacie powszechnego pobłażania, — Usta okrągłe pajaca czarują jak cud geranium». W cyklu II, w utworze p. t. «Complainte de cette bonne Lune», banda gwiazd zaprasza księżyc na hulankę; księżyc wzdraga się, bo musi pilnować ziemi, wtedy rzucają mu przezwisko: «umączona dziewico!» W tonie jeszcze bardziej żartobliwym jest «Skarga księżycy na prowincji»: «Ach, ta nadobna w pełni Luna — Taka pękata jak fortuna. — Woddali capstrzyk wybębionono, — Pan podporucznik idzie z żoną...» (tł. Cz. J. Kozłowski). Pierrot tłucze się bezcelowo i nieskończenie między systemami, aż mu na chwilę świta miłość, jako cel widomy. Erotyzm zajmuje dużą część dzieła Laforgue'a, ale tylko abstrakcyjnie. W «Moralités legendaires» typy kobiety współczesnej: Andromeda — dzielna dziewczyna, stworzona na żonę; Elza — sentymentalna Niemka; dziewczica Syrinx; Salome — emancypantka i histeryczna żydówka Ruth. «Szloch ziemi» (Le sanglot de la terre), fragment niewykonanej trylogji, starczy za całą teorię i program dla reszty życia jego i ludzkości. Oto marsz pogrzebowy na śmierć ziemi: «O tłumy uroczyste wspaniałych słońc, — Powoli, żałośnie, przy poważnych dźwiękach — Nieście zwolna kir nad siostrą, co śpi...» — Formuła jego techniczna bardzo prosta; unikaj wyrażen «zużytych, deklamacyj, szukaj formy nowej a własnej».

Jean Moréas — Pappadiamantopoulos (1856—1910). Rodem Grek, predestynowany jak A. Chénier do poezji staroklasycznej. Po pierwszych próbach występuje na widownię okrzyczanym zbiorem «Le pèlerin passionné» (1891). Młody, zapalony erudyta chciał wyzyskać studia greckie, łacińskie poezji trubadurów i trawerów a zwłaszcza odrodzenia z Ronsardem, «Plejadą» i teorjami nowego języka. Jak Mallarmé, urobił dzieło bez komentarza niezrozumiałe. Z tych wirów symbolicznych wyrwał się wreszcie na słońce i stworzył — zresztą szczupłą — szkołę romańską lub neoklasyczną. Podkładem jej spokojny w oddechu, zharmonizowany w idei język, styl i duch Racine'a. «Stances» (1899—1901) w tem ostatniem wcieleniu są arcydziełami — nie chłodno majestatyczne i obiektywne, jak u parnasistów, ale odczute aż do pierwocin rasowych. «Myślę o mórz błękitnie, o słodkich zachodach, — O zapienionej grozie w wodnych wirów leju... — Krabich oczach, rybaczych łodziach i niewodach, — Modrookiej Nereidzie, Glaukusie, Proteju...» (tł. Br. Ostrowska), lub: «Bluszcze! Jakimż zwisacie wdziękiem bukolicznym — Na starych gruzów zwałisku, — Albo gdzieś na samotnym płatanie antycznym, — Co ginie w waszym uścisku. — Lecz lubię was nad wszystko, mroczne, smętne bluszcze, — Wokoło fontanny szmernej, — Kiedy żałośnie woda o kamienie pluszcze — Wśród zrujnowanej cysterny» (tł. Br. Ostrowska).

Francis Vielé-Griffin (ur. 1864). Z rodziny emigrantów francuskich osiadłej w Ameryce, przynosi z sobą naturę zdrową, talent krzepki, jak fala Atlantyku. Rzecz zdumiewająca, jak łatwo umie wessać w siebie, przejąć manierę symbolistów i wyrósć na mistrza. Z doktryny filozoficznej wiecznego ruchu, pędzonego wołą, dobywa elementów harmonizujących się z jego jaźnią duchową; ciągłość bytu w dwu formach, będących tożsamością: życie i śmierć, twórczość i przetwórczość. Tak po pierwszych poezjach powstaje cykl «La clarté de vie» (1897), natchniony bujną i płodną przyrodą ogrodu Francji nad Loarą, gdzie panuje nasyt, spokój, uśmiechnięty powab miłości nie płoszy się myślą o swej nieodstępnej

XXXIII.

Il tramonto della luna.

Quale in notte solinga,  
 Nova campagne inargentate ed acque,  
 Lù ve zefiro alleggia,  
 E mille vaghi aspetti  
 E ingannevoli obbietti  
 Tingon l'ombra lontane  
 Apra l'onde tranquille  
 E rami e siepi e collinette e ville;  
 Giunta al confin del cielo,  
 Dietro Apennino ed Alpe, o del Tirreno  
 Nell'infinito seno  
 Scende la luna; e si scolora il mondo;  
 Spariscono l'ombre, ed una

AUTOGRAF LEOPARDIEGO

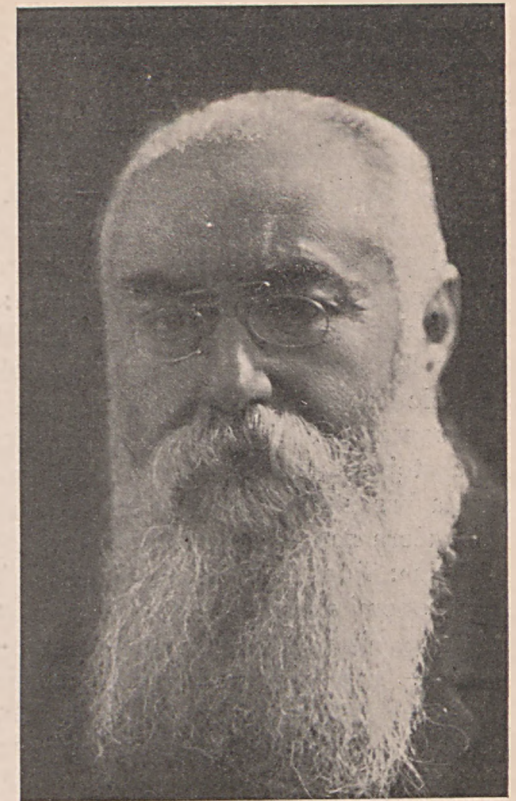






družce-śmierci: «Wykoście kwiaty, bo trawa już doszła, — Przetrząście siano, słońce już wysoko, — Śmierć i życie idą z sobą w parze — Przez łąki i lasy». — Śród tego ów pęd życia potężnieje, wyrasta na symbol w «Gonitwie Yeldisy» — «La Chevauchée d'Yeldis» (1893). Nieujarzmiona Walkirja wyczerpuje siły ścigających ją młodzieńców. Jeden tylko ją dopędza, dzielny i pełen męskiej urody i siły Marcjal. Poeta, kończąc, powiada, że nie żałuje zawodu, gdyż poznał życie. W poemacie «La légende ailée de Wieland le forgeron» (1900) idea woli twórczej jeszcze się odmienia. Kowal Wieland, bohater sagi skandynawskiej, płatnerz, kowający miecze bojowe, zakochany w czarodziejskim labędzie-dziewicy, rzeźbi dla niej złotą koronę. Pochwycony, osadzony na wyspie niedostępnej, odrzuca pokusy ziemskie, każe, aby mu wyrosły skrzydła, i na nich mistrz, wyniesiony ponad rzeczywistość, odlata w krainy zaziemskie sztuki absolutnej. Technika poety niewymuszona, wiersz płynie swobodnie, ułożony w strofy i rymy. Tylko epitet bogaty, niezwykle i sugestywny wskazuje, że mamy do czynienia z symbolistą

Francis Jammes (ur. 1868). Z miasteczka Orthez na ostatnim krańcu Francji, między dwoma olbrzymami: Atlantykiem a masywem Pirenejów, cichy, nieambitny poeta sielanki stworzył sobie rodzaj odmienny. Zadziwił resztę braci po piórze swą dziecięcą naiwnością i dlatego nie zginął śród majaków symbolizmu. Sfera jego natchnień nierozległa: ogródek własny i sąsiedzki, niegłośna uliczka ze staruszką i staruszką, bydelkiem, wracającym do obory, wyjście w pole lub do winnicy po rozkosze kwiatów lub owoców, smętki na śmierć przyjaciół, rozmyślenia. Tą materją wypełnione tomiki: «De l'angélus de l'aube à l'angélus du soir» (1898), «Le deuil des primevères» (1901), «Les Géorgiques chrétiennes» (1911—12) i inne. Ma serce czułe zwłaszcza dla zwierząt: rozrzewnia go chory kot lub cielę prowadzone na rzeź. — «Idzie swą dróżką, jak osioł objuczony, — Jakim mnie stworzyłeś, takim mnie masz». Fenomenalny «Le roman d'un lièvre — (Zajaczek). «Zdarty — skok», ścigany, schował się w ogrodzie i zasnął. Śnił, że przyszedł św. Franciszek i chciał wziąć go do raju, ale w niebie były wilki, niedźwiedzie, ptaki, nie było zagrody dla zajęcy. Zaszli aż do raju ludzkiego, powróciła rzeczywistość, zajaczek odczytał na drogowskazie: «Z Castetis do Balansun 5 km». Obudził się, wyszedł na drogę i został zastrzelony. W 8-ej modlitwie zbioru «Le deuil des primevères» poeta prosi dobrego Boga, aby go wpuścił do raju z dużą kompanją osiołków. Cierpliwe to zwierzę cieszy się jego szczególną sympatją. Godna uwagi jest technika: naturalizm, ale nie brudny, wierność zdumiewająca w podchwytywaniu najdrobniejszych drgnięć i ruchów życia.



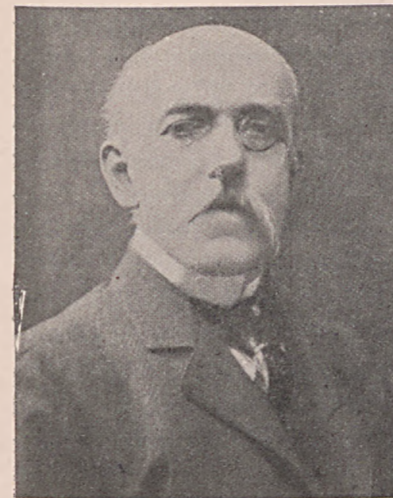
Francis Jammes.



Swoboda i prostota wiersza, uciekanie od wszelkiej konwencji: «Biedny wystraszony pies brnie w śniegu i zatrzymuje się. — Dzieci wołają — idź spać. — Niebo jest ze srebra, z cienia, z popiołu, nie słyhać kroków bezdźwięcznych». — Tematy i sztuka kręcą się w ciasnym kółku, poeta nie chce ważyć się na śmielsze loty; pozostanie jednak wśród symbolistów jako zjawisko jedyne.

Albert Samain (1858—1900). Świetny artysta; od pierwszego zbioru, «Au jardin de l'Infante» (1893), nie narzucając się próbami młodocianemi, występuje w pełnym blasku: czarodziej-ewokator w doskonałej klasycznej formie, bliski Parnasu, operuje wszystkimi środkami zmysłowemi, tylko że do obiektywizmu poetów-malarzy, jak Th. Gautier lub Hérédia, dodaje symbol i przepuszcza całość przez filtr uczuciowy najbardziej osobisty, czem staje się pochwytny i zrozumieniu i spółodczuciu. Zaraz w I zbiorze postać infantki, jakgdyby zdjęta z obrazu Velasqueza. «Moja dusza jest Infantką w sukni galowej, u stóp fotelu dwa charty w dostojnym ułożeniu, paż imieniem «Niegdyś»; w ręku tulipan... Woda daremnie spada kaskadą, w obramieniu okna błada przygląda się w zwierciadle przeszłości, jak galera zapomniana w przystani. Moja dusza jest Infantką w sukni galowej». — «Wizja»: Poeta ogląda się gdzieś w indyjskiej dżungli: «Śniłem dżunglę, pożarną kwieconemi stoki, — Piżm wabiącą zapachem i ruń miękkich tonią, — Skwarną dżunglę, pijaną barw orgją i wonią, — W którą rozkład użyźnień wlewał świeże soki. — Tam tygrysem wśród żądnych tygrysic się stałem. — Grzbiety im w łuk okrągły prężą się i kłonią. — Byłem samcem — w zielsk sieci, co jad trucizn ronią, — I tygryziej rozkoszy dreszcz mi wstrząsał ciałem...» (tł. K. Zawistowska). Drugi zbiór, «Aux flancs du vase» (1898), w manierze szkoły neoklasycznej, zachwyca doskonałością rysunku: Xanthis, chcąca użyć kąpieli, rozkoszuje się odbiciem w wodzie swej dziewczęcej urody; płoszy ją satyr, czający się w nadbrzeżnej trzcinie. W III zbiorze, «Le chariot d'or» (1900), ewokacja przeszłości: oto opustoszały park wersalski; już nie przechadza się po nim król Ludwik; w basenach, pokrytych pleśnią, sączy się woda, jak jęk pośród nocy...

Henri de Régnier (ur. 1864). Akademik, obfitością produkcji przewyższa resztę współczesnych. Żadne silniejsze wstrząśnienie fizyczne, ni moralne, tem mniej nadmiar wyteżenia inteligencji, ni wyobraźni, nie wyczerpały sił arystokraty-dyletanta. Zamłodu dobry towarzysz, bywał na wszystkich wieczornicach literackich; człowiek uczuciowy, zajmował się losem Verlaine'a i Villiers de l'Isle Adama. Poddawał się wpływom starszych i nowych mistrzów i, wydobywając z nich eliksir co wybrańszy, umiał potęgować nim swą perfekcję. Ulegał romantykowi, jak V. Hugo, A. de Vigny, uczył się u parnasistów, był elewem Mallarmégo i szkoły neoklasycznej. Nadewszystko pozostał zawsze wyznawcą doktryny «sztuka dla sztuki»; beznamiętny, beztendycyjny, obojętny wszystkiemu, co nie miało związku z czystym artystem. Ale zato pieścił muzy najczulej, sam od owych czarodziejek obdarzony najdelikatniejszym poczuciem artystycznym dobrego smaku, najpodatniejszym narzędziem poezji. Pierwsze utwory: «Lendemain», «Episodes», «Poèmes anciens et romanesques» i inne jeszcze nie zadziwiają; marzenia błędnego rycerza i podróż po krainie legendy w szukaniu śpiących królowien i Parsivalowych Monsalwatów. A potem nieustannie i chyba z coraz większym opanowaniem formy, jakby koncert wszystkich wpływów z figurami i wrażeniami. przebraniami za symbole, czasem w formie rytmicznej wolnego wiersza, zazwyczaj jednak w strofach petrarkicznych lub Ronsardowych,



Henri de Régnier.

a nawet starego aleksandrynu. W zbiorze «Rosaux de la Flûte» jeden z najpiękniejszych utworów Régniera, może jedyne, gdzie kipi namiętność i gdzie poetę unoszą w górę entuzjastyczne skrzydła ducha twórczego, zerwanego z pęt — to wiersz p. t. «Waza». Grecki rzeźbiarz wykuwa w marmurze wazę, praca postępuje zwolna, aż pocałunek pięknej kobiety budzi w nim gorączkowe pragnienie piękna i czynu. Zaczyna mu się jawić przed oczyma kipiące życie, rozbiegane centaury, fauny, nimfy: «Zapach z dojrzałej ziemi wyłowiony, zdrowy, — Jakiś szal upojenia wlewał mi do głowy, — I w woni grusz i jabłek, w żarze winnych macic, — W tętnie kopyt końskich, w uderzeniach racic, — W płowej woni ogierów i kozłów oddechu, — W wirze płasów, w uścisków ogniu, żarze śmiechu — com słyszał i com widział — ryłem na marmurze» (tłum. A. Lange). — «Odelettes», samą nazwą odsyłają do wzorów renesansowych. Poważniejszy zbiór, «Les médailles d'argile» (1900) jest typowym przykładem ułatwianej pewnym szablonem twórczości de Régniera; w każdym cyklu mieści się po kilkanaście utworów, zatem — medale wotywnie: satyry, uskrzydłony Hermes; miłosne: Niewierna, Miłość i Sen — jedno z pochodnią, drugie ze zgaszoną lampą; bohaterkie: Maska tragiczna — przedstawiająca raz króla, raz pasterza, to znowu kapłana, niewolnika, żołnierza; — Jeniec — skarżący się na oderwanie od ziemi rodzinnej; — morskie: z widokami wybrzeża. — Cykl 27 sonetów «La cité des eaux» (1902) na temat Wersalu i przebrzmiałej sławy i świetności. «La sandale ailée» (1906) — echa ronsardowskie, dawne wspomnienia, smętki, kojone pogodą kwitnącej przyrody. — Forma u tego poety zawsze najdoskonalsza a nigdy banalna; mistrz haf-tuje wprowadzić na cudzych kanwach, ale pomysły jego są własne. Żaden cyzeler słowa nigdy mu nie dorównał.

Paul Fort (ur. 1872). Obwołany «księciem poetów» po Leonie Dierxie w r. 1912. Jak Rostand «Cyranem», tak on balladami porwał odrazu rzesze młodych «odnowicieli». Schodzi się ze zjawiskiem powrotu do romantyzmu, co «implicite» zawierał w sobie esencję dążeń narodowych. Od r. 1897 wydał 32 tomy «Ballades françaises». Wyśpiewał w nich całą Francję; opisał twarde życie marynarza, pieśni i koła dziewcząt bretońskich, kobiety, zasiadające na skałach nadbrzeżnych w oczekiwaniu powrotu łodzi; bujne, wesołe, nieraz rozpustne życie wsi, pól i gajów; wesela, zabawy taneczne z echem piosenek ludowych i kariljonów: «Gai, gai, marions nous... — trzysta dzwoneczków dla oczu panny młodej a jeden gruby dla serca pana młodego». Śmierć chodzi po polach obok życia, ale w posturze śmiesznej, klekocąc piszczelami. Ukochał piękne dzieje, począwszy od wieków średnich z rycerzem-kochankiem, wojownikiem lub skrzytym mieszczaninem, nabijającym kiesę, aż po dzisiejsze zmaganie się ku wolności i chwale. Całe tomy, poświęcone obrazom epok, ujmowanych biegle wiedzą i piórem realisty; tak ów zatytułowany «Romans Ludwika XI.» — Formę własną poeta znalazł sobie odrazu i przy niej pozostał: wiersz wolny z rymami lub tylko ułożony w wiązki rytmiczne. Wzorem pierwsza ballada, symbolizująca solidarność: «Gdyby





Maurice Maeterlinck.

wszystkie dziewczęta dłońmi zaplecionymi objęły morza ziemi, utworzyłyby koło. A gdyby wszyscy chłopcy do żeglarstwa przystali, to stanąłby z ich łodzi przepiękny most na fali. — Wtedy możnaby stworzyć krąg naokoło świata, gdyby wszyscy młodzieńce podali sobie ręce». Fort wyrósł z symbolizmu, ale wyrwał się jakby z dusznego miasta na wyżyny, gdzie wieje czerstwy wiatr, stamtąd rozgląda się wesoło, daleki od głębszych zamyślań lub melancholijnych zagłębiań we własną duszę. Tak wiecie najmłodszych na radość i ochotę.

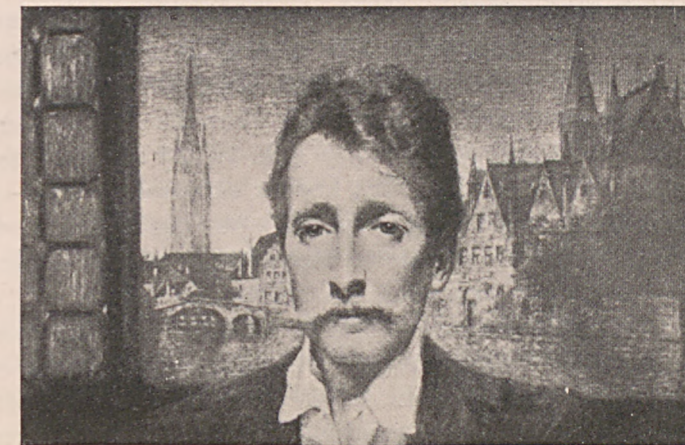
Osobną grupę stanowi «Młoda Belgja» poetycka, uformowana około r. 1880 wśród obojętności lub niechęci, z odrębnością etnograficzną, kulturalną, topograficzną, tak znamienne u malarzy flamandzkich. Z jednej strony utajone zameczki, opactwa, dworki, miasta zamarte, z cudowną architekturą średniowiecza, nad kanałami, wypełnionymi wodą gnuśnie spływającą. Z drugiej, miasta fabryczne, buchające z kominów ogniem i dymem, ruch por-

towy i czarne pyłem węglowym, błotne gościńce, i mozół znużonego, wyciskwanego robotnika. — «Młoda Belgja» wyszła z literatury francuskiej, ze szkoły Verlaine'a i Baudelaire'a. Nić duchowa łączy ostatniego z Iwanem Gilkinem, autorem «Nocy» (1897), i Albertem Giraudem, równie pesymistą. Ich biografem i krytykiem jest Albert Mockel, sam poeta.

Maurice Maeterlinck (1862), urodzony w Gand, z rodziny urzędniczej, przeznaczony do palestry, człowiek cichy i czysty, sprzeniewierzył się tradycjom rodzinnym i zaczął pisać. W r. 1889 wydał «Serres chaudes»; obok Mallarmégo wywołały sensację swą nowością. Twórczość poetycka Maeterlincka powstała i rozwinęła się konsekwentnie na podstawie poważnych studjów filozoficznych. Wychodząc z monizmu, z prajedności bytów, wierzy, że stamtąd wzięła się istniejąca u osobników wrażliwych intuicja. Pozostała u nich w formie podświadomości, t. j. zdolności pojmowania rzeczy leżących poza światem otaczającym, małym i marnym wobec owych niezmiernych obszarów. Rzeczy widzialne są symbolem utajonych, jak u nowoplatoników: «Pod smętną brzeźnych trzcina rozpaczą — Już tylko rzeczy mdle odbicia, — Palm, lilij, róż dawnego życia, — W głębinach wody jeszcze płaczą, — I kwiat za kwiatem się odkwieca — Na tem odbiciu firmamentu...» (tłum. Miriam).

Zmysły są jeno pomostem odczuwania, równie jak słowa; w poezji, która winna być prosta jak stany pierwotne, chodzi o wywołanie nastrojów, nie idei. Po tej linii posuwa się dzieło przedziwnego poety. W «Serres chaudes» (Cieplarnie) jest kładzenie barw i obrazów obok siebie, jak u społecznych harmonistów malarskich: «O cieplarni pośród lasów! — I te drzwi twoje na zawsze zaparte! — I wszystko to, co się znajduje pod twoją kopułą! — I pod mą duszą w twoich analogjach! Myśli głodnej królowy, — Nuda żeglarza w pustyni, — Muzyka instrumentów miedzianych pod oknami nieuleczalnych...» (tł. Miriam). Objaśnieniem doktryny na wielką skalę jest część jego teatru. Maeterlinck umie orjentować się w nieznanym dotąd geografom świecie intuicji i podświadomości. Na tych odkryciach buduje swój teatr. Doprowadza go do najprostszego schematu jasełkowego, aby tem wyraziściej uwydatnić niezłożone, prymitywne uczucia strachu, grozy, pragnienia, tęsknoty. Akcja nader wiotka, niepochwytana, zupełnie oddalona od realizmu. Tematy brane z legendy albo wprost z fantazji. «Ślepcy»: lęk, niepewność oraz niejasne poczucie niebezpieczeństwa, co się zbliża z przyływem morza. «L'Intruse» — przecucie śmierci wchodzącej do domu, jak gość nieproszony, — podobnie w «Princesse Maleine» i «La mort de Tintagiles». «Les sept princesses», «Pelléas et Mélisande», «Aglavaine et Selysette» — fatalność miłości. Z innego cyklu, bardziej realnego: «Marie Madeleine» (1909), która mogłaby ocalić Zbawiciela, alekosztem własnej duszy, i dlatego się wzdraga. «Soeur Béatrice» z tematem znanym z cudów Matki Boskiej. Do trzeciego rodzaju należy «Monna Vanna» (1902), widowisko już przeznaczone na scenę i na niej możliwe. Sztuka, odegrana w willi poety, była sensacją dnia. Treść wzięta z historii Florencji. Bohaterka jest gotowa uczynić z siebie ofiarę dla sprawy wyższej wagi, ocalenia ojczyzny. — Instynkt, intuicyjna podświadomość kierują też moralą, jako nakazem wewnętrznym sumienia, — to jest myśl przewodnia serji dzieł prozaicznych, pociągających i słusznie rozstawionych z powodu głębokości spostrzeżeń i stylistycznego wdzięku. Tu należą po rok 1914: «La sagesse et la destinée» (1898), «La vie des abeilles» (1901), «Le temple enseveli» (1902), «L'intelligence des fleurs» (1907). Zdążają ku najwyższej prawdzie, że nakazem moralnym, co reguluje życie, jest ofiarność: myśl romantyków, przeświecająca przez wszystkie religie i wszystkie odkrycia biologiczne; u owadów, jak pszczoły i mrówki, poświęcenie na korzyść społeczności, u ludzi poświęcenie bezgraniczne i zupełne przez miłość. Serja tych pism poety-myśliciela jeszcze nie skończona.

Georges Rodenbach (1855—1898) z Brukseli, adwokat i poeta, cygan i dandy, wszystko łączył w swej osobie. Dzieciństwo, spędzone w Bruges, odbiło się na jego twórczości jako symbol śmiertelnego smutku duszy



Georges Rodenbach.

(Według portretu Lévy-Dhurmera w Muzeum Luksemburskiem).



i zamierającej żywotności. Pierwsze utwory szybko pisane, z tematami przelotnych wrażeń. — Chory na piersi, przeniósł się do Paryża; pisał zamknięty w sobie i osamotniony, największą sławę zdobył powieścią «Bruges-la-Morte» (1892). Odbiło się to w poezji. «Gmachy sędziwe, mroczne, o salach, krużgankach... — Czas pobródził im czoła stopy ciężkiej spizem, — I tknięta dreszczem wspomnień, smutku paraliżem, — Ich dusza się w poźółkłych wstrzymała firankach... To opuszczenie straszne, to nieużywanie — Życia — chwytą je zczasem i pcha ku zagładzie. — Los ten i drzewa stare na powal też kładzie. — Wicher obnaża ściany... jesień padła na nie! — Twarz niczyja nie patrzy z poza ślepej szyby: — koniec!... Bramy przestały śnić o słońcu złotem. — A rozsypka zwietrzałych kamieni jest niby — Gromadnym liści martwych, zmrożonych odlotem!» (tł. L. Kalenkiewiczowa). Rodenbach to uosobiona nadwrażliwość, biorąca podniętę ze zjawisk innemu obojętnych lub zgoła niedostępnych. Te wzruszenia poeta sam nazywa odcieniami. Rzeczy mają duszę i czują jak on: «O smutki wodotrysków! — Wre, buchając, woda; — Lecz nikt mąk ich nie pojmie, nie sił im nie doda, — Gdy ruchem lanc gibkich, wiecznie żądne nieba» (tł. L. Kalenkiewiczowa).

Émile Verhaeren (1855—1916). Urodzony w Saint-Amand pod Antwerpią, — prawnik; zabłysnął odrazu zbiorem «Les Flamandes» (1883). Jak w szkole malarzy flamandzkich, realizm życia i krajobrazu: bogate fermy — rozległe jak wieś, bydło, stodoły, śpichlerze; pasterka rozespiana, leżąca niedbale pod drzewem w krasie młodości i siły; ranek niedzielny, para zakochanych w wierszu «Miłość krwista», tuż — pogrzeb. I W cyklu «Les moines» (1886) — mnich-asceta i fanatyk; opat-pan na swoim klasztorze — zamczysku; mnich łagodny, kochający się w kwiatkach; heretyk; wszystko mnisi wieków średnich, potężni wołą, niezłomni wiara. Oto mnich-rycerz: «Rzekłbyś, że wychodził z pustyni snu, — Gdzie, twarzą w twarz naprzeciw chwale słonecznej, — Na piaskach palących i surowych skałach, — Drzemie majestat samotnych lwów. — Mnich to był olbrzym dziki i uroczy, — Ciało jego zdawało się zbudowane na dzieło wieczyste, — Twarz jego porosłą przesywała Wieczność przez swe oczodoły». II Trylogja: «Soirs» (1887), «Débâcles» (1888), «Flambeaux noirs» (1890), nadto «Les apparatus dans mes chemins» (1891), to przypomnienie straszego okresu choroby. — We wrotach obłędu: przerażające zjawy napelniają sypialnię, dziwaczne ptaki i nietoperze, krwawe dłonie, w dole gromady drzew biegną ku widnokręgom i przepadają; wizja zamordowanej dziewczyny, lęk, że on sam jest mordercą. W «Czarnych pochodniach» umysł wysiłony, niezdolny nawet do gorączkowych widzeń, wszystko przygasło, wdali majaczy jeszcze tlejący żar. W ostatnim «Zjawieniu» zbawcze widmo tęczy i św. Jerzego; w mistycznym umiesieniu poeta czuje, jak święty rycerz bierze jego zakrwawione serce i unosi w niebo. III: «Les heures claires» (1896) — pod delikatną dłonią kobiety zakwitły na nowo sady, kwietniki, powróciła radość wiosny. Równocześnie nastąpił zwrot do spraw etyczno-społecznych z silnem i zdecydowanem dążeniem do radykalnego rozwiązania ich środkami rewolucji. W tym duchu są stworzone: «Les campagnes hallucinées» (1893), «Les villages illusoirs» (1895), «Les villes tentaculaires» (1895). Stary powroźnik wiąże pasma, wysnuwające się z nieskończoności; przeszłość: burze, walki, śmierć; teraźniejszość: wiedza; przyszłość: ukojenie i harmonja. — «Pod groblą wśród wioszczy... Siwy powroźnik jasnowidzący, — U drogi chodząc — Wstecz a wstecz, — Mądrze układa, przesuwał dłoń, — Dalekich nici wir, co precz — sunie się doń!» (tłum. A. Lange). Grabarz rzuca w dół trumny

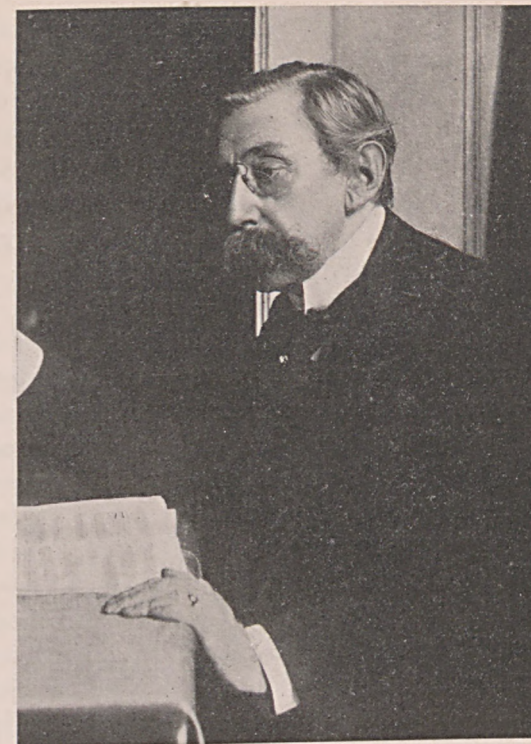
Wspomnień, Nadziei, Sił daremnych. Rybacy zarzucają sieci — łowią Nędzę, Niemawisę i Złe losy, ale łowią wciąż, rybaczszaleńcy. We «Wsiach obłąkanych» walka społeczna miast rozbójniczych i zachłannych a wsi uciemnionej i wyczerpanej. Na wieś padła zaraza; ludność ucieka do «Miast pijawek», które z niej wysysają resztę sił żywotnych. Maszyny-potwory chwyciły ją w swe żelazne ramiona.

Wojna odwróciła jeszcze raz twórczość poety ku celom obrony narodowej. Zginął jak ofiara obowiązku, objeżdżając kraj z propagandą odczytową, pod kołami pociągu w Rouen.

Wyobrażenia Verhaerena jest jak gaz, który się rozpręża i kurczy wściekle, ujarzmiony w stalowej powłoce. Pomysł wybucha zawsze obrazami: poeta zna je wszystkie, ustawia ze ścisłą logiką, mając zawsze przed oczyma widzenie syntezy; myśl gardzi refleksją, jest jej tyle, ile się mieści w wybranym symbolu; czasem jest on wyraźnie nazwany, czasem trzeba się go przez sugestję domyślać. W tym drugim wypadku działa przepotęźnie «Dzwonnik»: «Jak trzoda wołów oslepiłych — W wieczornej głębi spłoszony — Huragan ryczy. — A wtem, ponad czarne wieżyczki, — Strzelające wokół kościoła o zmierzchu, — W pręgach błyskawic dzwonnica płonie. — Stary dzwonnik, szalony — Z usty niememi bez słów — nadbiega, — A ciężkiem sercem biją dzwony, — Wtórzą, nad burzą — Rozpaczy, co tłucze mu skronie.... Dzwonnica — Ogień się wżera — Nasyca wnętrze — Kamiennych murów, — Aż tam, gdzie skacze — Rozżarty dzwon. Z przeciągłym wrzaskiem puhacze, — Przelękłe wrony — Thuką głowami w odbłask szyb czerwony, — Spalają lot w kłębiącym się dymie, — Przestrachem błędne, szalem rozpędne, — W rozkołysany tłum — Padają martwe.... Stary dzwonnik u kresu męki konania — Wydzwania swą śmierć. — Dzwon wydał ostatni jęk.... Zarył się w ziemię dzwonnikowi na trumnę i na grób» (tłum. E. P.).

Ten, co to pisał, śnać pamiętał, że i jemu groziło pęknięcie wiązań nerwów pod kopułą czaszki, i że on — dzwonnik-poeta — runie pod walącym się gmachem. Forma wiersza swobodna, ale poddana nawrotom rytmicznym; wyrazy lub zdania powracają, jakby w melodji frazesy dominujące: «Infiniment la pluie.... La longue pluie.... la pluie....»

U szczytu doktryny i twórczości symbolistów stoi Paul Claudel (ur. 1868) z Szampanji. Studja dyplomatyczne powiodły go na wysokie stanowisko ambasadora w Chinach, Japonji, wielu miastach Europy, wreszcie w Stanach Zjednoczonych. Z 15-letniego pobytu w Chinach wyniósł oprócz impresyj, zebranych w książce «Connaissance de l'Est», — obwarowane tradycją najstarszej kultury: uznanie powagi prawa, władzy naczelnej, prawa własności indywidualnej i dziedzicznej, przy-



Émile Verhaeren.



kazanie wypoczynku; wszystko później użyte w dramatach symbolicznych. — Podstawowe prawdy i zasady życia uspołecznionego wyobrażone najprostszymi kształtami symbolu. Nic ze sceptyzmu; wszędzie afirmacja zupełna. Poezja przestaje być literaturą — zmienia się w księgę mądrości. Nie są to puste igraszki intelektualne, ani tendencyjne hasła chwili, ale prawdy zawsze wieczne, a dla nowej Francji czynniki potężne moralnego i politycznego odrodzenia. Słusznie też Claudel jest uznany za największego wśród współczesnych poetę narodowego.

Twórczość rozpoczyna dramatami:

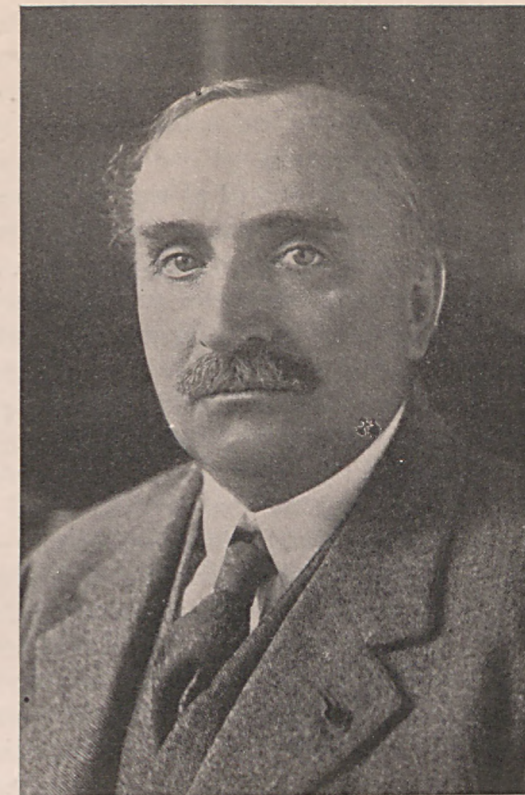
«Tête d'or» (1890) — młodzieńczy, barbarzyński łupieżca musi przecież ponieść klęskę gdzieś, na prometejskiej granicy, a zakochany w córce zabitego władcy, znalazłszy ją ukrzyżowaną — sam, spętany powrozem — w ekspiacji zębami wyrzywa gwoździe, naznacza ją swą następczynią na tronie, poczem oboje giną. — Nakaz spoczynku niedzielnego przerobiony symbolicznie w dramacie «Le Repos du Septième Jour» (1901) — z akcją przeniesioną w podziemia państwa chińskiego. Chrześcijańska idea poświęcenia i ofiary, snująca się przez całą twórczość Claudela, występuje promiennie w 1 i 2 redakcji dramatu: «La jeune fille Violaine» (1892) (granego w teatryku «Vieux Colombier») — «L'Annonce faite à Marie» (1911). — W pierwszym — bezgraniczna ofiara, od wyrzeczenia się własnego domu aż do cichej śmierci z rąk Mary. Violaine nie tylko przebacza złej siostrze, że jej odebrała narzeczonego, ale — uświęcona cierpieniem — cudownie przywraca wzrok jej niewidomemu dziecku, — poczem pada cicha i nieodgadniona z tej samej niegodziwej ręki.

W 2-giej redakcji (l'Annonce) poeta śmielej jeszcze przestępuje próg rzeczywistości. Violaine oddaje siostrze — wzamian za pierwsze — inne dziecko, zrodzone z niej — Matki-Dziewicy. Cud oznajmiają dzwony Zwiastowania. Całość — misterjum w formie tryptyku, z akcją przeniesioną w wieki średnie:

W 1 części ziemską, zazdrosną miłość Mary, wyjazd starego ojca do Ziemi Świętej. W ostatniej — śmierć Violaine'y, powrót ojca z Jerozolimy, pogodny wieczór nad bujną niwą, sygnaturka, dzwoniąca na «Anioł Pański», — jakby się nie było stało. — A tymczasem odbył się wielki akt mistyczny. Bardziej przejmującej koncepcji nie posiada cała nowa literatura. — W «Échange» Marta, żona Ludwika Laine'a, przebacza zarówno mężowi, który ją sprzedał, jak kobiecie, która go jej zabrała. — W dramacie «La Ville» — (1903) — podniesione zagadnienie socjalno-rewolucyjne, z rozwiązaniem głoszącem uległość prawu, skryzalizowanemu w dogmacie katolickim. Kapłan Coeuvre zapytuje: «Człowieku, czy wierzysz, czy chcesz wierzyć w Kościół, który jest Słowem widomem?» Ivors odpowiada: «Chcę.» — A Coeuvre powtarza wyznanie wiary.... — W «Partage de Midi» — (1906) — którego akcja dzieje się na statku — słodka Yze — przyczyna zguby zakochanych w niej mężczyzn — jest odkupiona przez miłość szlachetnego Mesy. — Idea dostojnej roli katolicyzmu, jakgdyby przeniesiona od de Maistre'a i Bonalda, wypełnia trylogję, której 1-sza część — «Otage» jest napisana 1911 r. Treścią poświęcenie kobiety w celu ułatwienia ucieczki papieżowi Piusowi VII z przymusowego pobytu w Fontainebleau za Napoleona I.

Jako liryk, Claudel wydał porywające wspaniałą dziwnością «Hymny i ody» (1911). W pierwszych np. owa wizja 3 postaci niewieścich nad brzegami Rodanu: Francuzki, Niemki, Polki; symbole 3 dominujących znamion rasowych: wesołości i wdzięku, sentymentalizmu, miłości ziemi. W drugich królewski wzlot z podkładem

panteistycznym: «....Gdybym był morzem o miliardzie ramion rozkrzyżowanych na dwu kontynentach, — Pełną piersią odczuwający potężny chwyt okrężnego nieba, ze słońcem — Nieruchomem, niby knot płonący pod bańką, — znający własną zawartość. — To ja! — wciągam i wzywam wszystkimi memi korzeniami.... Lwa nocnego, który pić przychodzi — I bagna, i namuł podziemny, — I kragłe, pełne serce ludzi, co przeżywają swą chwilę.... Ale nie morzem — Duchem jestem, duchem, tchnieniem tajemnym, duchem twórczym, który radość budzi, — Duchem życia i wielkim tchnieniem płuc zeń wyrwanem, — Które drażni, upaja i do radości budzi.... Ja, człowiek — Wiem, co czynię, — Jestem panem, — Używam popędu i władzy rodzenia i tworzenia, — Na świecie żyję, — Wykonuję wszędzie swoją świadomość, — Znam wszystko, a wszystko zna się we mnie, — Wszelkim rzeczom przynoszę wyzwolenie.... (L'Esprit et l'Eau.)



Paweł Claudel.

Liryka Claudela posiada siłę rozpędową, gwałtowną, jak tajfun; szybsza od błyskawicy, przelata od widnokregu do widnokregu, wszechdążna — jak spojrzenie orla — najwyższych szczytów. Myśl, wystrzelona z intelektu, kłębi się, rozwija, rozmnaża w ciągłych obrazach i przerośnięciach; uczucie, urodzone z silnej woli, wypełnia ją i wyolbrzymia do rozmiarów nadczołowieczych, czy to w odach, czy hymnach, czy dialogach dramatyzowanych. Taki żar wewnętrzny starożytni nazywali entuzjazmem; dla nas jest to najwyższy stopień napięcia lirycznego, przy zachowaniu zupełnie świadomej sobie obiektywności: fenomen taki tylko rzadko się zjawia.

Claudel napisał prozą traktat o sztuce poetyckiej («L'Art poétique», 1905), odmienny od dawnych dogmatycznych poetyk dla całych grup i szkół danego kierunku. Jest w nim teoria twórczości indywidualnej. Wychodzi z bergsonowskiego pojęcia o życiu, tworzącem się ustawicznie w ruchu i czasie. Tworzenie poetyckie jest nieustannym poznawaniem swej osobowości w stosunku do rzeczy otaczających. Wobec nich myśl nie zachowuje się biernie; chwyla je i utrwała zapomocą przerośnięci, metafory, a zawsze w rytmie regularnym, na modłę pulsu i oddechu. Czynniki owe wykładają się znakiem, słowem, symbolem. Znak widomy rzeczy niewidomej — oto jak poezja zbliża się do religii.

Egzaltacja takiego zbliżenia zamyka okres francuskiego symbolizmu.

Co zostało z symbolizmu? — Pozostało przekonanie, że poezja może służyć tematowi religijnemu, narodowemu, politycznemu, społecznemu. Przywrócenie wszystkich praw osobistościom twórczym. — Wzbogacenie języka. — Zniesienie wiersza klasycznego na korzyść «vers libre'u». Nadanie wyrazom wartości indywidualnej



w ich elementach muzycznych. Swoboda falującego rytmu. — Wyzyskanie elementów ducha podświadomych i nieświadomych. — Zamiana obrazu na wrażenie przez substytucję jego własności sugestywnej. — Transpozycja wrażeń zmysłowych.

Przeszedł — a nie zginął; wieczne prawdy ginąć nie mogą. — Pozostało zeń wiele dla przyszłości.

Literatura a styl epoki. Z początkiem XIX wieku uderzająca nierównomierność: ogromowi pomysłów i czynów Napoleona nie odpowiadają stare szablony poezji pseudoklasycznej, do tego zduszonej cenzurą. Wielkość cesarza utrwala się w marmurze i bronzie, w płótnach wiecznotrwałych, w planach rozbudowy Paryża na stolicę świata. Symbole jego chwały to Panteon, Łuki Triumfalne, dokonanie całości Louvre'u, Tuilleries, Kolumna na placu Vendôme, «Le Sacre» Davida. Darmo Chateaubriand stawia się naprzeciw jako «drugie słońce»; — po restauracji legendarny półbóg potężnieje, znajduje odbicie w poezji Byrona i Wiktora Hugo. Wizja chrześcijańskiego średniowiecza — gotyk, wieżyczki, witraże; Wschód ze swojimi gorącymi barwami odbija się w nowym malarstwie kolorystycznym Eugenjusza Delacroix (1822) — jak niebawem u Wiktora Hugo i Teofila Gautiera. Neoklasycyzm malarski Ingesa i Ary Scheffera, cudnie zharmonizowane grupy rzeźbiarskie Carpeaux schodzą się ze spokojną plastyką parnasistów; naturalizm Courbeta, pleinairyzm Bastiena Lepage'a z reprodukcją niefalszowaną życia wsi takiego Guy de Maupassanta; krajobraz egzotyczny i fantastyczny Gustawa Moreau z opisem krain podzwrotnikowych Piotra Lotiego lub Artura Rimbauda. Rewolucyjna szkoła impresjonistów: Maneta i Milleta idzie w parze z doktryną literacką o przepuszczaniu wizyj świata zewnętrznego przez pryzmat osobowości; dekoratywność Puvis de Chavannes'a urzeczywistnia się u Claudela. Sugestywność, co u Rodina okrywa kształty jakby zasłoną, a w portretach Carrière'a podaje fizjognomje sztucznie zamglone przez zeszkrobanie barw, wymaga tego samego odgadywania, co wiersz Mallarmégo. Wreszcie wszystkie śmiałe innowacje Gogouina, Van Goglia, Cézanne'a mają swe odpowiedniki we współczesnej literaturze.

Przegląd ogólny. Z wielu punktów widzenia można oglądać postęp literatury francuskiej: etnicznego, historycznego, społecznego, estetycznego. W porządku etnicznym jest ona naturalnym wynikiem zlania się żywiołów celtyckich i germańskich — poddanych dominującemu czynnikowi rasy łacińskiej. Z Celtów mamy tam marzycielstwo, mistykę, żywość wyobraźni, zmysłowość, kult kobiety, dochodzący do prerafinowanej egzaltacji — to znów do brutalnej swawoli języka, określonej wyrazem: «esprit gaulois». Typami z jednej strony: Tristan, Chateaubriand, z drugiej: Rabelais. Z tradycji rycerskich pierwotnej szlachty frankońskiej: tężyzna, odwaga, a nadewszystko kierownicze poczucie honoru, w poezji typowe w «Pieśni o Rolandzie» i u Alfreda de Vigny. Najwięcej jednak duch francuski przejął z pokładów łacińskich: trzeźwość, zmysł praktyczny, ścisłość rozumowania a z niego dowcip, co jest umiejętnością szybkiego kojarzenia pojęć nawet najdalej od siebie stojących; sceptycyzm, opatrujący każdą myśl ze wszystkich stron i głoszący wiele prawd miast jednej; typami: Abelard, Montaigne, Wolter. Jednym z objawów wyrafinowanej praktyczności społecznej jest zmysł towarzyski, znamię francuskie «par excellence»; jako problemat, postawiony i rozwiązany w «Mizantropie». Pewna chępliwość, próżność, umiłowanie efektu, tak wybitne u południowców, są starej daty: już Dante zna je i wyśmiewa w «Piekle» (29—122).

Prądy historyczne i społeczne: przewaga raz arystokracji, raz demokratycznego mieszczaństwa idą w parze. Liryka trubadurów naprzeciw facecjom i farsie; za Ludwika XI wpływ mieszczaństwa u szczytu; z dynastją Walezjuszów literatura arystokratyczna bierze górę, aby znów za Ludwika XIV ustąpić mieszczaństwu, jak Moljer i Boileau. Literatura arystokratyczna wraca z Chateaubriandem, Lamartinem, Mussetem. Gdy realizm i naturalizm zaczynają dominować, arystokratyzm zamyka się w dumnych cenaklach «sztuki dla sztuki», Parnasu. Wreszcie symbolizm, jakkolwiekby wstępował w lud i masy robotnicze, formą swą wyniosły, pogardliwy, niezrozumiały, odsuwa się od nich jak najdalej. Wielka poezja staje się tem, czem była u swej kolebki — językiem wtajemniczonych.

Pod względem estetycznym literatura francuska aż do najnowszych czasów przedstawia się jako równoległy a ciągły pochod form indywidualnych i zbiorowych — niekiedy z przewagą jednych nad drugimi. W wiekach średnich pieśń rycerska, zstąpiwszy do gminu, toczy się w wierszu naiwnym, gawędziarskim, naprzeciw wyszukanych strof trubadura, truwera i dworskiego romansopisa; obok subtelnie alegorycznej I części «Romansu o róży» — doktrynalna, często rubaszna część druga. Potem egzaltacja nowoplatoniska i wytworne strofy «Plejady» oponują się ostro soczystym, niepohamowanym w swadzie konceptom Rabelais'go. Barok metaforyczny hiszpański, przyjęty w siedzibie «Frondy» — stawia czoło przedziwnie pięknym, układanym pod sznur aleksandrynu, tworom klasycyzmu. A potem po epoce poetyckiej jałowości XVIII w. nieustanne starcia indywidualizmu, tłumaczącego się rytmem w miejsce rymu, z formami zbiorowymi, przeznaczonymi dla mas. Nigdzie, jak we Francji — z przyczyn historyczno i społeczno-ekonomicznych, te dwie fale nie płynęły obok siebie równie silne i niewyczerpane.

## BIBLIOGRAFJA

- G. Lanson: Manuel bibliographique de la littérature française. 5 vol. Paris 1909—12.  
 „ Histoire de la littérature française. Paris, Hachette 1924.  
 Petit de Julleville: Histoire de la langue et de la litt. française. Colin 1896—1900. 8 vol.  
 J. Bédier-P. Hazard: Hist. de la litt. française illustrée. 2 vol. Larousse 1923.  
 M. Braunchvig: Notre littérature étudiée dans les textes. Colin 1923. 2 vol.  
 Les grands écrivains français (monografie) — Hachette.  
 E. Faguet: 16-ème s. 17-ème s. 18-ème s. 19-ème s. Études littéraires. Lecène et Oudin 1885—1893.  
 Ch. Langlois: La vie en France au moyen âge. 3 vol. Paris, Hachette 1924—5.  
 G. Paris: La littérature française au moyen âge. Hachette 1924.  
 J. Morawski: Pamphile et Galatée. Paris, Champion 1917.  
 P. Champion: Histoire poétique du 15-ème siècle. 2 vol. Paris, Champion 1923.  
 E. Lintilhac: Les origines du théâtre français. 5 vol. Paris. Flammarion.  
 E. Rigal: Le théâtre français avant la période classique. Hachette 1901.  
 A. Lefranc: Marguerite de Navarre et le platonisme de la Renaissance. Paris 1890.  
 H. Guy: Histoire de la poésie française au 16-ème siècle. 2 vol. Paris, Champion.  
 F. Strowski: Montaigne. Alcan 1906.  
 P. Bonnefon: La société française au 17 s. — au 18 s. Colin 1903—5.  
 Z. Czerny: L'esthétique de L. C. Saint Martin. Léopol 1920.  
 W. Folkierski: Entre le classicisme et le romantisme. Paris, Champion 1925.  
 F. Strowski: Tableau de la litt. fr. au 19-ème et 20-ème ss. Delaplane.



- Van Tieghem: Le mouvement romantique. Vuibert 1923.  
 L. Maigrón: Le Romantisme et les moeurs... et la mode. 2 vol. Champion 1810—11.  
 E. Seillière: Pour le centenaire du romantisme. Paris, Champion 1927.  
 Z. Przesmycki (Miriam): Maeterlinck, Utwory dram. Przetłóżył i wstępem opatrzył ... Warszawa, Lewental 1894.  
 J. Lorentowicz: Nowa Francja literacka. Warszawa 1911.  
 Szarota Jan: Współczesna poezja francuska (1880—1914). Warszawa 1917.  
 Forst-Battaglia O.: Die französische Litteratur der Gegenwart. Wiesbaden, Dioskuren 1925.  
 Martino P.: Parnasse et symbolisme. Paris, Colin 1925.  
 E. Raynaud: La mêlée symboliste. 3 v. La Renaissance du Livre 1918—22.  
 A. Thibaudet: La poésie de S. Mallarmé. Nouv. Rev. Franç. 1923.  
 Miriam: U poetów. Warszawa, Mortkowicz 1921.  
 L. Staff: Liryicy francuscy. Wybór poezyj. Warszawa, Biblioteka Polska 1924.

## LITERATURA FRANCUSKA OD R. 1914

NAPISAŁ OTTO FORST-BATTAGLIA

## I

## WSTĘP

Potężne przemiany oblicza społecznego we Francji, spowodowane przez wojnę światową, odbiły się jaskrawo w jej literaturze, która odtąd bardziej, niż kiedykolwiek, stała się przystępna dla obcych wpływów.

Mimo to można śmiało powiedzieć, że w istocie swojej piśmiennictwo francuskie nawet po tym przełomie dziejowym nie uległo żadnej zmianie. Wprawne oko spostrzegawczego badacza rozpozna łatwo współzujące kierunki literackie: klasycyzm, odpowiadający rodzajowi helleńsko-łacińskiemu, i romantyzm, ukazujący się zarówno pod postacią arystokratyczno-germańską, jak i demokratyczno-celtycką. Łatwo też można zaobserwować współzawodnictwo literatury mieszczańsko-racjonalistycznej z literaturą bohatersko-uczuciową. Po tych spostrzeżeniach czytelnik bez trudności przeniknie swoistą tajemnicę tego przebogatego, najcenniejszego owocu ducha francuskiego, tajemnicę jedyną w swoim rodzaju, oddziaływającą przez niebywałą różnorodność przejawów, przez harmonijne zespolenie rozmaitych żywo pobudzających twórczość dążeń.

W perspektywie czasu zatracają swoją zaciekłość spory literackie, obserwowane z wielkim napięciem przez współczesnych, błędne zarysy rywalizujących ze sobą namiętnie szkół literackich, i niejedna nowość, która uchodziła dotąd za epokową, okaże się tylko zjawiskiem powrotu rzeczy dawno zapomnianych.

I wielkie zdobycze czasów powojennych należy poddać poważnej analizie. Mało co okaże się wtedy czemś zupełnie nowem; przeważnie będą to starzy, dobrzy znajomi, w nowej tylko szacie i w nowym przebraniu. Zauważymy po r. 1914 następujące po sobie kolejno okresy świetności symbolizmu, naturyzmu, integralizmu, unanizmu i futuryzmu, rozkwit i upadek dadaizmu, przejęcie jego spadku przez surrealizm, zwycięstwo naturalizmu w jego najnowszej formie. Rozpoznajemy w unanizmie dalszy ciąg demokratycznego romantyzmu, w futuryzmie — romantyzm arystokratyczny, w dadaizmie — zwyrodnienie i parodję romantyzmu, a w surrealizmie ostatni oddźwięk dadaizmu, w jego czystej, skrytalizowanej formie. Nic zgoła nie oznaczałoby najmniejszej zmiany, gdyby nie fakt, że tak poprzez programy szkół literackich, jak i pisma autorów, niezaprzyszonych żadnej grupie pisarzy, snuje się jeden zwycięski motyw: motyw podświadomości, zdobywający triumfalnie szranki literatury.

Nazwisko Freuda będzie kiedyś wspomniane, jako tego, który w wielkiej mierze przyczynił się do ożywienia literatury francuskiej. Jednakże zwycięstwo psychologa wiedeńskiego ułatwił fakt, że jego teoria zbiegła się z duchem czasu, którego wyrazem we Francji było podminowanie całej młodzieży, przeczuwającej wybuch rozpętanych żywiołów: wojny i rewolucji. «Precz z rozsądkiem», oto hasło dnia, ożywiający romantyzm, aż po ostatnie jego, wyżej wspomniane, lato-rośle. Odpowiedzią reakcji, i to najprawdziwszej reakcji, było dążenie do wzmocnienia porządku, do klasycyzmu, któryby miał za zadanie ocalenie zagrożonych dóbr tradycji.



W walce między tymi, którzy chcieli zachować puściznę przeszłości, i tymi, którzy domagali się bezwzględnej jej zburzenia, aby zastąpić ją czemś nowym i nieznanym, — rychło tradycja wyszła zwycięsko. Pozostał jednak pewien trwały osad: głos podświadomości już nigdy nie zostanie stłumiony. I ten wynik rewolucji sprzął się z mistyfikacją panujących potęg. Podobnie jak Kościół posługuje się bronią swego napastnika, uczonego niedowiarka, tak i tradycjoniści potrafili wyzyskać metody i przeżycia swych literackich przeciwników. Tacy mistrze, jak Bourget, Bordeaux, Prévost, ludzie czyto w podeszłym wieku, czyto tacy, którzy przekroczyli już średni wiek życia, zdążyli się jeszcze zmienić. Inni zaś, jak Claudel, Maritain, Cocteau, Reverdy, Mauriac, Bernanos, potrafili być równocześnie i bojownikami nowoczesnych prądów, i zwolennikami prastarego, kościelnego katolicyzmu.

Obok zjawiska, iż wierzchnie pokłady ducha zostały przebite przez promienie świadomości, mamy do zanotowania i drugi objaw, charakterystyczny dla najmłodszej poezji francuskiej: mianowicie ucieczkę z ciasnych granic ojczyzny. W literaturze panuje formalny głód egzotyki. Rozmiłowanie w tematach niesamowitych, w nadzwyczajnościach (a nie tylko erotycznej perwersji) — to właśnie są rozliczne promienie i chorobliwe wybujałości jednego zjawiska: dążenia do poznania ukrytego świata duszy i dalekich obcych krajów.

Żadna szkoła literacka nie jest pozbawiona tych właściwości, które cechują piśmiennictwo francuskie. Są to objawy nowego «mal du siècle», zjawiska, towarzyszące procesowi fermentacji czasów przejściowych. Zdaniem jednych, jest to muzyka, przygrywająca zmierzchowi mieszczańskiego bytu i ducha, zdaniem zaś innych — przygrywająca odnowieniu autorytatywnych poglądów średniowiecza. Może obie strony mają rację, narazie jednak wiemy tylko tyle, że ta wspaniała walka dusz znalazła i znajduje swoje artystyczne i odpowiednie do swej wartości odbicie w literaturze.

## II

### IDEE I FAKTY

Pozytywizm. — Humanitaryzm. — Pragmatyzm. — Bergsonizm. — Filozofja katolicka. — Krytyka i historia literatury. — Nauka.

Żaden kierunek filozoficzny, jak już wiadomo, nie wycisnął swego piętna na najnowszej epoce; jednak nie ulega żadnej wątpliwości, że w twórczości wybitniejszych pisarzy materializm został przewyciężony przez idealizm. Współczesną umysłowość francuską nurtuje pięć równoległe płynących prądów: pozytywizm, humanitaryzm, pragmatyzm, bergsonizm i filozofja katolicka. Pozytywizm jest spadkobiercą tego poglądu na świat, który około połowy XIX w. pozornie zatriumfował w sztuce i literaturze, jako naturalizm, a w nauce, jako materializm w swojej najprostszej formie. Pozytywizm jest w istocie romantyzmem świata pozbawionego romantyczności, dogmatycznym ujęciem rzeczy niedogmatycznych, jest wstydliwą ucieczką uczuciowości w pozornie realną krainę czystego rozumu. Czerpie on soki z duchowej postawy proletariusza i niewykształconego małomieszczanina, dla którego wyrocznią staje się uczoność, zastępująca obmierzone zabobony. Warstwy te nie mogą zdecydować się ani na rezygnację, ani na przyznanie się do ubóstwa duchowego własnego i swego oto-

czenia. Proletariusze i drobnomieszczenie przywłaszczyli sobie dobra Kościoła i arystokracji nawet w dziedzinie ducha; ci, którzy dotąd żyli w nużącej atmosferze naukowej oczywistości i sceptycyzmu, teraz pragną korzystać i pożądliwie używać przywłaszczonych dóbr. Tym burzliwym dążeniom dostarczają naukowej podstawy, tak w dziedzinie polityki, jak i filozofji, żydowscy doktrynerzy i uczeni. Duch żydowski łączy entuzjazm społeczny, tak obcy indywidualiście-Francuzowi, z właściwą sobie nienawiścią tradycji Kościoła i odrębności stanowej, z powodu której tak długo musiał znosić prześladowania. I tak najwybitniejsza twórczość nowoczesnego pozytywizmu pochodzi od żydowskich twórców, tak zwanej «francuskiej szkoły socjologicznej» i ich następców, grupujących się około czasopisma «Année Sociologique» (od 1925 nowa serja). W badaniach uczonych takich, jak Emil Durkheim (1858—1917), Lucjan Lévy-Bruhl (ur. 1857), René Worms (1869—1926), Marceli Mauss, którzy sprowadzają wszelkie przejawy duchowe do funkcji mechanicznej, indywidualności spadają do rzędu równowartościowych przedstawicieli gatunku, różniącego się od zwierzęcia tylko pod względem fizycznym; religijne poglądy tych indywidualności, są tylko wynikiem społecznego naśladownictwa. «Les individus écartés, reste la société» (Durkheim), oto naczelne hasło etyki, uzasadnionej historycznie-geograficznie badaniami postępu rodzaju ludzkiego, poczynawszy od myślenia prelogicznego aż do logicznego. Pisma pedagogiczne Durkheima: «Éducation et Sociologie» (1922), «L'Éducation morale» (1925) zawierają mniej spornych wyników, niż trylogja Lévy-Bruhla, budująca kunsztownie i ze znanstwem nowy racjonalistyczny mit na podstawie opisów podróży i gramatyk. Tezy tej trylogji, składającej się z dzieł: «Les Fonctions mentales dans les Sociétés inférieures» (1910), «La Mentalité primitive» (1922), «L'Âme primitive» (1927), powstały w gabinecie uczonego i pozostają w jaskrawej sprzeczności z opisami naocznych świadków życia ludów pierwotnych.

Zgodność pierwiastka zwierzęcego i ludzkiego, jako dwóch przejawów tego samego popędu, natchnęła z początku zoologa Alfreda Espinasa (1844—1922). Echa jego teorii znajdujemy w poczytnych książkach Maurycego Maeterlincka o społeczeństwach zwierzęcych («La Vie des Termites», 1926). Pogląd o doskonałości człowieka, jako członka społeczeństwa, poznamy jeszcze u poetów unanimistów, grupujących się dookoła Juljusza Romains'a. W dziedzinie estetyki przejawia się ten pogląd w dziełach Karola Lalo i w postaci teorii historycznej Pawła Lacombe'a i Henryka Berra («L'Histoire traditionnelle et la Synthèse historique»). Pogląd ten doprowadza do formy mimowoli śmiesznej przez swoją skrajność Bretończyk Feliks Le Dantec, w swoich traktatach, obliczonych na popularność, i które w istocie datarły nawet do strzech robotniczych. Autor ten zredukował zagadnienia świata do formułek chemicznych podług przepisu Homais'a. W dziedzinę wychowania narodowego wkraczają Celestyn Bouglé, autor «Leçons de Sociologie» (1922) i genewski teoretyk Karol Oltramare, autor katechizmu dla laików p. t. «Vivre» (1919), i wkońcu Alfred Loisy, którego Kościół wyklął, a państwo obdarzyło katedrą historii religji. Nowy ten Lamennais, coprawda bez potęgi jego poetyckiego słowa i jego wizjonerskiej siły etycznej, obecnie działa jako katecheta racjonalistycznej moralności dla dużych oświeconych dzieci («La Religion», 1917; «La Morale humaine», 1925).

Ze względu na praktyczne zastosowanie pozytywizmu wolno go utożsamiać z humanitaryzmem, który również stawia ogół ponad jednostkę,



apoteozuje kult ludzkości, i który może nie zasadniczo, lecz na pewno w praktyce jest wrogo usposobiony względem dawniej panujących potęg. Jednakże zasady humanitaryzmu są zgoła odmienne. Jako filozofja stanu trzeciego, mieszczaństwa o własnej kulturze, dumnego ze swej własnej tradycji (choć zwalczającego starszą tradycję), nie zadowala się humanitaryzm powszechnym obowiązkiem służby wobec ogółu, głoszonym w imię biologicznych praw, które należałoby dopiero udowodnić. Socjologja, etyka, estetyka biorą za punkt wyjścia jednostkę. Metafizyka obejmuje granice, wytknięte jej przez Kanta i jego francuskich następców: Cousina, Renouviera, Ravaisson-Molliena. Gdy pozytywizm jest fanatyczną afirmacją negacji, to humanitaryzm jest ostrożnym dobijaniem się do wrót, za którymi ukrywają się tajniki świata doczesnego i wiecznego.

Najwybitniejszymi przedstawicielami tej filozofji są dwaj twórcy na większą miarę: Emil Boutroux (1845—1921) i Juljusz Lachelier (1834—1918). Wprawdzie nie ogłosili oni w ostatnich latach żadnego znacniejszego dzieła, jednak wpływ ich był dość silny, a historyczna ich rola polega na tem, że byli mistrzami Bergsona. Objaw silnego wpływu Boutroux'a na filozofję katolicką widzimy w antologii p. t. «Choix de Textes» (1928), w wyborze dzieł znakomitego pisarza pod redakcją P. Archambaulta. Skądinąd Lachelier był czczony i uznany za mistrza przez szereg filozofów, zaciekle przeciwników klerykalizmu. Do nich należą: Gabriel Séailles, biograf Lacheliera, Renana i Renouviera, krytyk o subtelnym zmyśle krytycznym; Paweł Souriau i Paweł Lapie, filar oficjalnej pedagogiki («La Pédagogie française», 1920); Jan Izoulet, dziwny entuzjasta Religijnej Ligi Narodów, mającej zrealizować czysto świecki ideał religii («Paris, Capitale des Religions», 1926).

Dalszem ogniwem idei Lacheliera jest wcześniej zmarły Lagneau, a przede wszystkim Paweł Desjardins, wielkoduszny założyciel «Union pour l'Action Morale», który życie swe poświęcił sprawie przyjacielskiego zbliżenia pracowników fizycznych i umysłowych. Ma on swych uczniów, jak np. wydawcę «Europe», Jana Guéhennno («Caliban parle», 1928). Pragnęliby oni za przykładem mistrza zdobyć dla proletariatu kulturę burżuazyjną, przez co tylko wydobyli najaw nierozwiązalny konflikt między mózgiem a ręką; konfliktu tego nie umiałyby usunąć nawet interwencja serca.

Jeśli w tym wypadku filozofja wkracza w dziedzinę praktycznej polityki, to Dominik Parodi, autor świetnej «Philosophie contemporaine en France» (1919), obraca się w kręgu czystej wiedzy, której przysłużył się wielce Andrzej Lalande, autor pożytecznego «Vocabulaire technique et critique de la Philosophie» (1926). Gdybyśmy osądzali na podstawie pierwszego wrażenia dzieła Leona Brunschvicga (ur. 1869), najwybitniejszego pisarza z pośród działających dziś humanitarystów, zdawałoby się nam, że jego historyczne i teorjopoznawcze pisma są pozbawione wszelkiej aktualności. Przy głębszej jednak obserwacji wyłania się oblicze przedstawiciela tendencji politycznej, wyraźnie odchylającej się od kultu «grupy». Brunschvicg reprezentuje odłam zachodniego, indywidualistycznego humanitaryzmu, który wywodzi się od «Homo-Sapiens», a nie od «Homo-Faber», «Homme-Machine» wschodniego, hołdującego masie, humanitaryzmu. Można zaryzykować paradoks, że ten francuski żyd jest ze swej postawy duchowej protestantem (raczej relatywistą?). Jako groźny wróg wszelkich poszukiwań absolutu («L'Expérience humaine», 1922; «Le Progrès de la Con-

science humaine», 1927), nie uznaje żadnej świętej prawdy, oprócz jedynej: na imię jej introspekcja. Podobnie jak u Brunschvicga, przedstawia się obraz świata u Gastona Milhauda (1858—1918), który stadjum «intériorité» uważa za czwarty stopień, stojący za trzema stopniami rozwojowemi Comte'a. Adrjan Naville (ur. 1845) zarzuca dawną interpretację francuskiej rewolucji, jako żywiołowej konieczności dziejowej, tłumacząc ją raczej jako dobrowolne zrzeszenie sprawiedliwych; ta nowa interpretacja widoczna jest nawet w tytule jego szlachetnego dzieła: «Liberté, Égalité, Solidarité» (1926). Obok Dilthey'a podjął się Naville próby ujęcia istoty nauk, szeregując je w swej «Classification des Sciences» (1924) w następujący sposób: nauka o możliwym («teorematyka»), nauka o rzeczywistości (historja) i nauka o dobru («kanonika», a raczej «normatyka»). Ten protestancki indywidualizm przechodzi niepostrzeżenie z patosu w ironję. Oddalając się od problemów społecznych, staje się kultem heroizmu. Od krytyki zwraca się w stronę sceptycyzmu, a w konsekwencji i do pragmatyzmu. Na czele tego ruchu możemy wymienić nazwisko Fryderyka Paulhana (1856—1931). Odraza tego wielkodusznego cynika do okropności świata rzeczywistego i współczucie dla ludzkiej niedoli są uwieńczone systemem świadomego kłamstwa, które nawet wychodzi poza teorię fikcji Vaihingera; w końcu zwątpienie o rzeczywistości doprowadza Paulhana do afirmacji nierzeczywistości.

Nastrój jego utworów: «Le Mensonge du Monde» (1921), «Les Transformations sociales des Sentiments» (1920), «La Puissance de l'Abstraction» (1928), waha się ustawicznie między łzami i gorzkim sarkazmem. Jego dylemat można rozwiązać na gruncie etycznie sprawiedliwego kłamstwa. O biegunowym przeciwieństwie Paulhana, a mimo to bardzo doń podobnym, Andrzeju Gidzie (ur. 1869) należy pamiętać, jako o filozofie, niemniej jak o wielkim pisarzu. Z nędzy istnienia czerpie on odwagę i kategorię imperatywu, skłaniający go ku bezwzględnej prawdzie, ku... bezwzględnej wolności — a więc do amoralności, która u niego nie ogranicza się wyłącznie do zjawisk seksualnych. Podobnie jak Paulhan, odczuwa on swoją amoralność humanitarnie, a zasadniczo jest romantyczny i egocentryczny («Corydon», 1924, i autobiograficzne utwory).

Znamienny dla tych czasów jest humanitarny «fikcjonizm» i fikcyjna humanitarność w najróżnorodniejszych przejawach. Poznajemy te zjawiska w pluralizmie powieściopisarza Jana Henryka Rosny'ego (starszego), piszącego dzieła filozoficzne pod własnym nazwiskiem: Boex-Borela («Les Sciences et le Pluralisme», 1922), i w dziełach moralisty Gustawa Belota, głoszącego ateistyczną etykę, jako sztukę zbawiennego postępowania w życiu. Andrzej Suarez, świetny «essayista» i subtelny krytyk («Sur la Vie», 1909—1928; «Présences», 1926; «Variables», 1929), dumny, a zarazem wzniosły myśliciel, zbliża się już prawie do wspaniałej pogardy świata Nietzschego i do moralności «mocnych ludzi», «Synów królewskich» Gobineau'a. Badacz patologji duszy zbiorowej, Gustaw Le Bon (ostatnio ukazała się jego «Psychologie des Temps nouveaux», 1920), pesymista i zdecydowany szermierz teorii o wrodzonej bierności, porusza się całkowicie w sferze myśli, wyrażonych w «Essai sur l'Inégalité des Races». Narazie jednak znajdujemy się jeszcze ciągle w granicach humanitaryzmu, wrażliwego na zjawiska społeczne i budującego swój pogląd na świat w imię zdobytych ochłapów prawdy. Alain, którego prawdziwe nazwisko brzmi Emil Chartier, profesor jednego ze znanych liceów paryskich, zdołał przemyślnie wysnuć z bezwzględnego anarchizmu

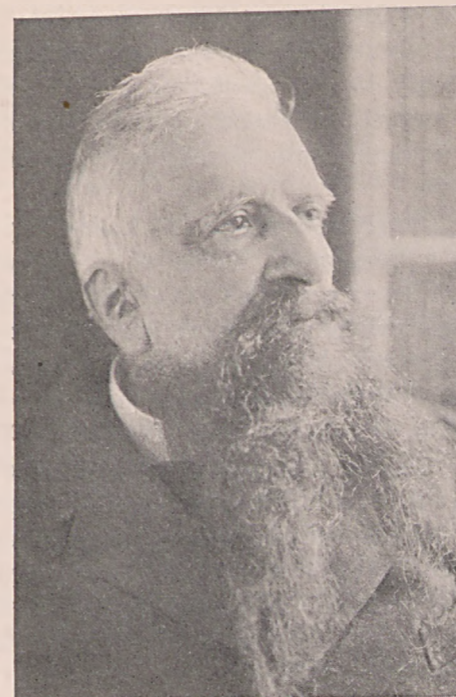


i egotyzmu naukę o prawdziwej, ludzkiej i mądrej cnocie mieszczańskiej. Fana-tycznie rozkochany w prawdzie, jak Gide, równocześnie tak zręcznie posługuje się najbardziej misternymi fikcjami, jak tylko potrafi Paulhan. Obdarzony mądrym i prawie genialnym umysłem, uwielbiany Alain wywiera bardzo duży wpływ na młodzież; jest on bystrym krytykiem i zręcznym politykiem mieszczańskiego radykalizmu, przedewszystkiem zaś doskonałym i świetnym pisarzem, a jego serja aforyzmów «Les Propos d'Alain» (1920 i późniejsze wydanie), «Système des Beaux-arts» (1920), «Le Citoyen contre les Pouvoirs» (1926), «Les Idées et les Âges» (1927) są wraz z dziełami Bendy i Maritaina najpiękniejszym owocem najnowszej francuskiej filozofji.

Tutaj właściwie kończy się łańcuch, ciągnący się od Renana i dojrzałego sceptyka Taine'a. Łańcuch ten zamyka humanitaryzm, litujący się nad biednym Calibanem, bez nadziei otrzymania nagrody w świecie przyszłym i bez historyczno-socjologicznego uzasadnienia, humanitaryzm nieznający iluzji i nienawidzący halucynacji. Jednak i stąd do pragmatyzmu prowadzi jeszcze jeden pomost, który stanowi Ludwik Rougier, autor «Les Paralogismes du Rationalisme» (1920), «La Scolastique et le Thomisme» (1925), dzieł, zwróconych przeciwko neoscholastyce. W filozofji Rougier występuje jako szermierz tego prądu hellenistycznego, o którym jeszcze później wypadnie nam mówić w związku z powieściopisarstwem.

Chociaż pragmatyzm stworzyli Anglosasi, reprezentują go przedewszystkiem Francuzi. Trudno chyba zaprzeczyć, że wypowiada on się prawie doskonale w wyznaniach starca Renana. W pragmatyzmie widzimy ową filozofję własnego «ja», które tylko siebie samo uznaje za probież wartości i tylko to nazywa dobrem i rzeczywistością, co mu się wydaje wyraźnie pożytecznym. Podobnie osądza pragmatyzm także własną społeczność, jako rozszerzone «ja». Gloryfikacja kłamstwa wpływa u Paulhana z litości i żalu do świata. U pragmatystów natomiast, którzy nie starają się nawet bronić kłamstwa, gdyż według ich zdania niema prawdy, a tem samem i kłamstwa — wynika ona z naiwnej, a raczej brutalnej radości świata i bezgranicznej pogardy dla ludzi. Kierunek ten już wcale nie humanitarny, ani społeczny, zna tylko indywidualność, jednostkę i jej własność, i nic poza tem. Pragmatyzm burzy grunt, na którym mogą powstawać systemy, a tem samem burzy i systemy (Juljusz Sageret). Wysztycha próby mesjanizmu i pesymizmu, doszukujących się w zjawiskach świata jakiegoś sensu etycznego (Juljusz de Gaultier). Skrajny ten pogląd — podobnie jak inne skrajne poglądy — liczy we Francji mało zwolenników, mimo świetnej formy wykładu Gaultiera, słynnego autora «Bovarysme'u» i ostatnich dzieł: «La Philosophie officielle et la Philosophie» (1922), «La Sensibilité métaphysique» (1925), «Nietzsche» (1927). We Francji można zgodnie z Renanem powątpiewać o możliwości wątplenia, ale nie można się posunąć tak daleko, żeby zwątpić o możliwości zwątpienia o wątpliwości.

Tutaj cofamy się znowu w dalekie krainy wieczności, które może nie są tak odległe. Na pierwszy rzut oka zdawałoby się, że, przebywając w towarzystwie krytyków pozytywizmu (jako zarozumiałej uczoności), takich jak Emil Meyerson, Emil Borel, widzimy przed sobą nowych Gaultierów i Sageretów, którzy tylko posługują się swoją bronią podług trudnego regulaminu walki uczonych. Wkrótce jednak przekonamy się, że burzą oni tylko poto, żeby z gruzów



Gustaw Le Bon.



Alain (Emil Chartier).

zakwitło na nowo... stare życie. Matematyk Emil Borel dochodzi na podstawie rachunku prawdopodobieństwa («Le Hasard», 1914) i na podstawie swoich dowodzeń o teorii Einsteina («L'Espace et le Temps», 1922) do druzgocącej negacji determinizmu. Meyerson, urodzony w Polsce, wuj zmarłego poety Jana Mieczyńskiego, chemik z zawodu, kończy swoje dzieła, jak np. «Identité et Réalité» (nowe wydanie 1920), «De l'Explication dans les Sciences» (1921), «La Déduction relativiste» (1924), wywodem o jedności ludzkiego rozumu i duszy, i zasadą, że metafizyka jest człowiekowi wrodzona tak samo, jak oddychanie.

W tem miejscu nasuwa się nam mimowoli nazwisko, oznaczające renesans metafizyki, odrodzenie tęsknoty za boskością, ogarniającej wiedzę ludzką; mamy tu na myśli Henryka Bergsona (ur. 1859), naturalizowanego we Francji dopiero w 20 roku życia, a praprawnuka słynnego bogacza warszawskiego za czasów Stanisława Augusta. Możemy śmiało poszczycić się myślicielem tej miary. Gdy inni przedstawiciele jego rasy wprowadzili do kultury Zachodu tylko rozkład, Bergson wniósł najszlachetniejszą ojcowiznę żydostwa polskiego: głód wieczności i subtelną bystrość w ujmowaniu zagadnień. Znaczenie tego genialnego człowieka trudno przecenić. Charakterystyczny jest już sam fakt, że najróżnorodniejsze partje uważają za zaszczyt zaliczenie go do swoich szeregów. Najważniejsze jego dzieła powstały przed wojną światową, mimo to możemy cytować jego rozprawy p. t. «L'Énergie spirituelle» (1919), jako też jego polemikę z niektórymi zasadami teorii względności p. t. «Durée et Simultanéité» (1922), jako wspaniałe pokłosie dawno ukończonego żniwa. Chylimy czoła przed artystą, podziwiamy w jego głębokim, twórczym, krystalicznym i poetycko natchnionym stylu najodpowiedniejszą formę treści. Korzmy się przed pionierem, który nas na nowo uczy i zachęca do wiary w wolną wolę («Essai sur les Données immédiates de la Con-



science»), — w ducha jedności i rzeczywistości («Matière et Mémoire»), — w żywego Boga, twórcę nieba i ziemi («L'Évolution créatrice»). Ulotniła się nam mara chemiczno-fizyczna, i z głęboką czcią wpatrujemy się w zagadnienia życia duchowego, które nawet dziecinny umysł może w swojej naiwności ogarnąć, gdy najbystrzszemu umysłowi, obracającemu się w zakłętym kole przestrzeni, pozostaje jedynie świat materji, regulowany mechanicznie.

Wielu z nich szło torem, przez niego wytkniętym, a na pewno każdy współczesny myśliciel musi przynajmniej liczyć się z Bergsonem. Posiadał on niewielu uczniów i niezawsze takich, jakich sobie życzył. Jerzy Sorel (1847—1922), choć dużo odeń starszy, jednakże przekonany jego zwolennik, oparł na metafizyce Bergsona uzasadnienie teorii o gwałtownym przewrocie społecznym («Réflexions sur la Violence», 1908), która — jak wiadomo — silnie oddziaływała z początku na Brzozowskiego, później na Lenina. Napisał on «Plaidoyer pour Lénine» (1920), dzieło, będące pochwałą światoburcy, a tem samem przeciwstawieniem «Évolution créatrice». Belgijczyk Jerzy Dwelshauvers dużo zawdzięcza Bergsonowi, choć go niemało krytykuje. W każdym razie musimy uważać jego podręczniki: «La Psychologie française contemporaine» (1918), «Traité de Psychologie» (1928) za dalszy ciąg głównych zasad nauk Bergsona. To samo dotyczy traktatów religijno-psychologicznych Henryka Delacroix: «Religion et Foi» (1922), «Langage et Pensée» (1924), «Psychologie de l'Art» (1927); dzieł Jana Baruziego («St. Jean de la Croix», 1924).

Wpływ Bergsona, odnowiciela metafizycznego myślenia, sięga bardzo daleko, bo nawet w dziedzinę katolickiej filozofji. Wymienimy najpierw kierunek romantyczny, który wywarł wpływ na tę filozofję i jest reprezentowany przez Piotra Duhema (1861—1916), Edwarda Le Roy'a (ur. 1870), Maurycego Blondela (ur. 1861), o. Lucjana Laberthonnière'a (ur. 1860), a w krytyce przez księdza Henryka Bremonda. Są to uczeni (Duhem był fizykiem, Le Roy jest matematykiem), którzy występowali przeciwko wiedzy, przeświadczonej o swej nieomyślności. Żywiąc odrazę do ubóstwienia intelektu, któremu sami najtrafniej zakreślili granice poznania — skłaniali się ku teorii o intuicji. Wśród dzieł tej grupy wyróżnia się narazie niedokończona książka Duhema «Système du Monde» (1913—17). Możemy się wkrótce spodziewać syntezy systemów Le Roy'a i Blondela, którzy ogłosili już liczne rozprawy, porozrzucane po różnych czasopiśmiech. Le Roy wydał «Dogme et Critique» i «Comment se pose le Problème de Dieu» (1907); Blondel — «L'Action» (1893) i «Le Procès de l'Intelligence» (1922).

Ojciec Laberthonnière nie ma aspiracji do stworzenia własnego systemu; jako autor «Essai de Philosophie religieuse» (1903) i «Réalisme chrétien» (1904), ostro występuje przeciw tomizmowi, który wywodzi się od helleńskiej filozofji Arystotelesa i do którego przez dłuższy czas przyznawało się pismo «Action Française», zawzięcie zwalczające Laberthonnière'a.

Natomiast inny duchowny uczonec ojciec Antoni Gilbert Sertillanges toruje drogę w swoich obszernych dziełach historycznych odrodzeniu realizmu scholastycznego. Jego dzieła («Saint Thomas d'Aquin», 1910—1915, i «Grandes Thèses de la Philosophie thomiste», 1928) tworzą wraz z utworami Stefana Gilsona («La Philosophie du Moyen Âge», 1922; «Le Thomisme», 1921; «La Philosophie de Bonaventure», 1924; «St. Thomas d'Aquin», 1925; «St. Augustin», 1929) podstawy dziejów umysłowych ludzkości, na których buduje swą doktrynę Jakób Maritain

(ur. 1881). Ponieważ jego podręcznik «Éléments de Philosophie» (1923—1926) ukazał się w druku dotychczas tylko w fragmentach, poznajemy jego doktryny tylko z szeregu dzieł, które są wysoce aktualnymi pamfletami. W pierwszym dziele występuje przeciwko swojemu dawnemu nauczycielowi («La Philosophie bergsonienne», 1914), którego system wydawał się Maritainowi subiektywizmem. Dzieła Maritaina: «Antimoderne» (1922), «Trois Réformateurs» (1925), «Réflexions sur l'Intelligence» (1925) wykazują konieczność tego kontrataku. Filozofja intuicji i ewolucji twórczej była reakcją przeciw potężnemu jeszcze w tych czasach pozytywizmowi; wypływając z głębi ducha, filozofja ta apeluje do «élan vital» wśród pokolenia sceptyków, desperatów i ludzi-maszyn. Maritain jest pewny, że w przyszłości zatriumfuje idealizm, a narazie chce zpowrotem zdobyć dla rozsądku należną mu rolę, aby dzieło Bergsona nie przeszło wśród potomności bez echa, jako dzieło, zrodzone wyłącznie z uczucia i jedynie jako wyraz pewnej określonej epoki. Szuka solidnych fundamentów w intelcecie i chce złączyć «philosophia perennis» z Tomaszem z Akwinu. Bergson to ewolucja, Maritain to niewzruszony byt. Bergson to gwałtownie wytryskający strumień górski, Maritain to rzeka, która spokojnie przepływa przez równinę. Bergson to przewodnik, Maritain to wykonawca. Na pewno w przyszłości będzie się zawsze wymieniać te dwa nazwiska obok siebie; nie wolno również zapominać, że, jeśli Bergson jest wyrazicielem ducha czasu, to Maritain jest co najmniej związany ze swą epoką. Obaj są myślicielami i poetami; towarzyszami pracy poetów, pobudzającymi ich do twórczości. Dzieło Maritaina p. t. «Art et Scolastique» (1927), kreszące kontury współczesnej sztuki chrześcijańskiej, dojrzało na gruncie przyjaźni z Rouaultem, Satie'm, Strawińskim, Cocteau i Reverdym. A jako polityk działa Maritain jeszcze bardziej bezpośrednio, niż Bergson, lecz wcale nie w zamiarze wypłynięcia na pierwszy plan.

W dziele p. t. «La Primauté du Spirituel» (1927) ustala gorliwie i subtelnie granice, jakich nie powinien przekraczać w swej działalności politycznej chrześcijański myśliciel. A właśnie wrogie stanowisko Maritaina względem «Action Française», do której ideologii przez długi czas się przyznawał, pasuje filozofa wbrew jego woli na teoretyka nowej, iście chrześcijańskiej nauki o państwie. To nam tłumaczy fakt, że taka teoria musi z konieczności kolidować z doktryną «Action Française».

Ostatnio, na kilka lat przed wojną światową, katolicy uważali Karola Maurrasa za najbystrzszego i najwybitniejszego publicystę wśród obrońców tradycji; nie zważali oni na to, że stał się on z czysto praktycznych względów



Jakób Maritain.





Leon Daudet.

i z powodu pragmatycznego i pozytywistycznego sposobu myślenia nie tylko zwolennikiem, ale i czynnym orędownikiem katolicyzmu. Dla zrozumienia tomistów ma znaczenie jeszcze ten fakt, że zwolennicy tej szkoły, którzy opierają się na intelekcie i nawiązują poprzez Tomasza z Akwinu do Arystotelesa i helleńskiej filozofii, zbliżają się do «Action Française», jako rzekomo katolickiej formy pozytywistycznego poglądu na świat. A to wszystko się zmieniło pod wpływem decydującej opinii Watykanu.

Maurras i jego teoria to w rzeczywistości logiczne i konsekwentne kontynuowanie roztropności sędziwego wieku Renana, Taine'a. Świetny umysł stworzył zamknięty w sobie, artystycznie wykończony pogląd na świat. Cały ten system można podać w wątpliwość w samych jego podstawach, ale — zdaniem jego wyznawców — (a raczej tych, którzy uznają go za najpożyteczniejszy i najwygodniejszy) nie w jego skutkach zbawiennych.

«Action Française» jest filozofją (w tym wypadku mało oryginalnym i pozytywistycznym pragmatyzmem), interpretacją zjawisk dziejowych po myśli teorii rasy, polityką przemocy w kraju i zagranicą; w sztuce i literaturze jest harmonją i klasycznością. We wszystkich dziedzinach ucieleśnia «Action Française» wzorowy porządek, będący najwyższym celem samym w sobie. Różne są zapatrywania o działalności «Action Française» na innym polu, jednak w dziedzinie piśmiennictwa nikt jej nie kwestjonuje. Grupa ta szczyli się dwoma niecodziennymi (Maurras, Leon Daudet) i wieloma wybitnymi talentami.

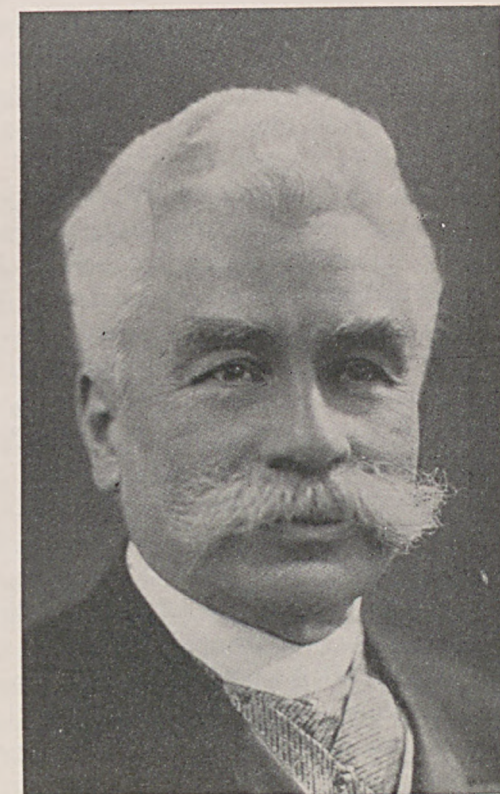
Karol Maurras (ur. 1868) łączy w swoim polemicznym dziele powściągliwą namiętność z ciągłą troską o siłę, piękno i umiar w ekspresji. Francuz nie tylko z urodzenia, ale i z serca, Helleńczyk z usposobienia i dzięki tajemniczemu dziedzictwu krwi, wywodzącej się od dawnych przodków jego prowansalskiej ojczyzny, obdarzył literaturę pismami, które trzeba śmiało postawić obok niektórych dialogów Platona, i z których przemawia nowy Sokrates. Może niejedną się skarży, że Maurras psuje młodzież, i może demokracja chętnie wręczyłaby temu współczesnemu Sokratesowi kielich cykuty? On jednak wzywa Pallas Atenę, prosząc ją o harmonję duszy i o jednomyślność narodu, złączonego pod berłem «le Roy» — rzecz prosta — restaurowanego króla. Tytuły jego rozlicznych dzieł polemicznych mają drugorzędne znaczenie. Wiele tytułów jest wynikiem nastroju chwili i z powodu swego tematu są aktualne z dnia na dzień. Każda stronica jego dzieł zasługuje ze względu na swą formę na uwiecznienie. Wymieńmy dla przykładu szereg artykułów z czasów wojny światowej, jak np. «Les Conditions de la Victoire» (1914—16), następnie pamflet przeciw Wilsonowi p. t. «Les trois Aspects du Président Wilson» (1920) i wreszcie najbardziej ze wszystkich utworów trzeciej Republiki przykuwającą uwagę czytelnika, fascynującą galerję poli-

tycznych portretów p. t. «Les Princes des Nuées» (1928). Maurras jest nieublaganym krytykiem romantyzmu, rzekomo obcego psychice francuskiej i będącego importowaną z zewnątrz chorobą duszy (w ostatnio wydanym dziele p. t. «Débat sur le Romantisme», 1929). Wyrok na romantyzm najgruntowniej uzasadnił w «Poésie et Barbarie» (1925), gdzie dał jako zwolennik prawdziwej poezji wykład pozytywnej poetyki. Jeśli trzeźwy rozsądek, umiar i dyscyplina — te trzy zalety — znalazły kiedykolwiek swoje uosobienie w człowieku, władcy słowa, to w Karolu Maurrasie.

Jednak Leon Daudet (ur. 1868), syn wielkiego pisarza Alfonsa, zastrzyknął sporą dawkę romantyczności żarzcie broniomemu przez siebie klasycyzmowi. Ile uszczypliwego dowcipu, ile boskiej brutalności, ile ludzkich słabości jest w tym mistrzu niesamowitej karykatury! Ile ukrytej dobroci serca i utajonej żarliwości mistycznej! Książek Daudeta nigdy nie czytamy bez roznamiętnienia i bez okrzyków buntu, protestu, czy też radości!

A często miotani jesteśmy, podobnie jak i autor, różnemi rozbieżnemi i przeciwnymi sobie uczuciami. Jego pamflety, jak np. sławny «Le Stupide XIX-e Siècle» (1921, tytuł książki stał się przysłowiowym) — to uderzenia maczugą i gromy, huczny śmiech i równocześnie zajmujący wykład w najwyższym stopniu subiektywnej historjografji. Jego wspomnienia p. t. «Souvenirs des Milieux littéraires, artistiques et médicaux» (1914—1922) — to pamflety i jakby galowe przedstawienie filmów «trickowych», wczorajsze aktualności, z których niby wielcy, a w rzeczywistości mali ludzie wylaniają się po zdjęciu im maski z twarzy, jako straszne lub śmieszne zjawy. Mniej udatna wydaje się jego polemika z Freudem i psychoanalizą («Le Rêve éveillé», 1926), wybiegająca daleko poza właściwy cel. Zato wzbudza w nas podziw niestrudzony pisarz swemi studjami o literaturze francuskiej i powszechnej («Écrivains et Artistes», 1928), w których unika utartych dróg.

Za tymi dwoma koryfeuszami kroczy plejada świetnych krytyków. I tak w jednym z nimi szeregu zwalcza romantyzm i demokrację niezależny pisarz E. Seillière (ur. 1866), odgrywający rolę prokuratora w procesie przeciw czułości w literaturze, oskarżyciel zrodzonego z romantyzmu imperjalizmu rasowego u obcych (a pośrednio obrońca imperjalizmu francuskiego), orędownik porządku i tradycji (jak Maurras). Na francuskim Parnasie szuka Seillière źródeł «romantyzmu kobiecego» («M-me Guyon et Fénelon», 1918; «George Sand», 1919), w swych poszukiwaniach lawiruje między Rousseau'em (1921), St. Beuvem (1920) i Balzakiem (1922), a rocznicy romantyzmu poświęca mało serdeczne



E. Seillière.



wspomnienie («Le Centenaire du Romantisme», 1927). Ze specjalną gorliwością zabrał się do analizy prądów niemieckiej umysłowości powojennej. Jako dalszy ciąg swych prac o Lassalle'u, Nietzsche i Gobineau, ogłasza Seillière «Les Pangermanistes d'après-guerre», «Morales et Religions nouvelles en Allemagne», «Le Néoromantisme en Allemagne» (1926—1928). W tych dziełach zajmuje się «Rozważaniami niepolityka» T. Manna, Spenglerem, Keyserlingiem, Troeltschem, Leopoldem Zieglerem, odrodzeniem nauki Bachofena i psychoanalizą Freuda.

Ludwik Dimier, subtelny historyk francuskiej sztuki XVIII w., autor cudnego «Descartes'a» (w r. 1927 ukazał się jako «vie romancée»), znalazł ucznia, który prześcignął mistrza: Andrzej Thérive, elegancki i dyskretnie pouczający autor «Retour d'Amazan» (1926), zaprasza nas na wolterowską podróż po całej literaturze francuskiej. Utworu tego nie powinniśmy czytać przed poznanie dowcipnego «Français, Langue morte» (1924). Wbrew pozorom klasycznym, śledzi Thérive mistyków, heretyków i stojących poza obrębem romantyzmu («Du Siècle romantique», 1927; «Les Portes de l'Enfer», 1925), i czyni to niezawsze tak, jak Seillière, z miną wesołego oburzenia. Thérive napisał do spółki z Jakóbem Boulangerem cenne «Soirées du Grammaire-Club» (1924). Eugenjusz Marsan, «arbiter elegantiarum» w «Action Française», napisał podręcznik sztuki «Savoir vivre en France et savoir s'habiller» (1927), Lucjan Dubech w swych krytykach teatralnych («Le Théâtre», 1925; «La Crise du Théâtre», 1928) i w książce o «Chefs de File de la jeune Génération» (1925) wydaje sądy czasami życzliwe, a czasami druzgocące.

Surowy katolik i przyjaciel Maritaina, Henryk Massis (ur. 1886), wyszedł z zaczarowanego koła wielbicieli Maurrasa. Lecz wyłącznie religijne przekonania dzielą ich od siebie. W swych «Jugements» (3/1929) wypowiada Massis wojnę dyktantom i sentymentalistom, począwszy od Barrèsa, a skończywszy poprzez Gide'a na Rollandzie, uważając ich za «Mauvais Maîtres». W «Défense de l'Occident» (1924) wzywa narody Zachodu do walki o zagrożone przez Wschód najświętsze dobra duchowe. W «Réflexions sur l'Art du Roman» (1927) przedstawia kryzys powieści, tego najbardziej demokratycznego gatunku literackiego.

Z prawego obozu katolickich krytyków przenosimy się naprzód do ludzi «juste milieu» (René Johannet, Kajetan Bernoville, Maurycy Brillant), reprezentujących zdrowy «sens commun», potem do katolickiej lewicy, której przedstawiciele zasługują na wyróżnienie nie dzięki ilości, lecz raczej dzięki swemu znaczeniu. Na czele tej grupy stoją udatni publicyści i przewodnicy ich ruchu, Paweł Archambault («Jeunes Maîtres», 1926), Robert Garric, wydawca istotnie młodej «Revue des Jeunes», i Fryderyk Lefèvre, autor cyklu sławnych wywiadów («Une Heure avec...» 1924—1929) i mądrych wstępów do twórczości Bendy, Valéry'ego, Claudela i Blondela.

Stanowią oni pomost, łączący wyżej wspomnianą lewicę katolicką z przeciwnikami tomizmu w obozie katolickim, do których zaliczają się Blondel, Laberthonnière, a z drugiej strony P. Claudel (ur. 1868) i ksiądz H. Bremond (ur. 1865). Wielki poeta Claudel wypowiedział jako krytyk niejedno ważne słowo w «Positions et Propositions» (1929) i dał nową prozodję i teorię francuskiej liryki. Nie wolno pominąć również cudownej książki «Connaissance de l'Est», po której napisał dzieło, dające odległą perspektywę na psychikę dalekiego Wschodu («Coup d'Œil sur l'Âme japonaise», 1923). Bremond, którego religijnymi pismami bez-

pośrednio przed wojną entuzjazmowało się skromne tylko grono ludzi — objawił się jako mistrz stylu, wspaniały badacz w swej pomnikowej «Histoire littéraire du Sentiment religieux en France» (1916—28, dotychczas 8 tomów). Wdzięk jego obrazowania łączy się z dowcipem, czasem trochę figlarnym, i w ten sposób ułatwia francuskim czytelnikom obcowanie z mistykami i marzycielami. Dzięki swym zaletom krytyka, Bremond stał się wkońcu — od czasu swego ognistego apelu p. t. «Pour le Romantisme» (1923) i od czasu ogłoszenia subtelnego, trochę sofistycznego utworu p. t. «Poésie pure» — ośrodkiem dyskusyj prasowych, a przez to dał się poznać najszerszym warstwom czytelników.

Bremond pozostaje w zażyłej przyjaźni z czołowymi współpracownikami «Nouvelle Revue Française» («N. R. F.»), do których aż do ostatnich czasów zaliczano także Claudela. Pismo to jest obok «Action Française» głównym ogniskiem współczesnej literatury Francji. Promienne dzieło Gide'a jaśnieje klasyczną jasnością i czaruje psychoanalityczną, neoromantyczną, symboliczną ciemnością. Mówiliśmy już poprzednio o Gidzie-myślicielu, a na tem miejscu należy podkreślić zalety jego, jako krytyka. W «Dostojewskim» (1923) przypomina on życie mistrza za lat dojrzałych; a w najróżniejszych komentarzach do «faits divers» codziennego życia p. t. «Incidences» (1924) ujmuje te zjawiska, o małym pozornie znaczeniu, z punktu widzenia wszechświatowego; w przepojonym bólem dzienniku podróży po Afryce z publicyści przeradza się w pełnego oburzenia oskarżyciela systemu kolonialnego Francji i innych państw («Voyage au Congo», 1927; «Le Retour du Tchad», 1928). W wspomnieniach lat dziecińczych («Si le Grain ne meurt», 1926) Gide podkreśla rzeczy, o których się nie mówi, a które dziś wielu pokryjomu robi; z zadziwiającą szlachetnością a niepotrzebną rozwlekłością przedstawia walkę jednostki z powszechnymi nakazami, rodziną i społeczeństwem. Żaden pokrewny duchem romantyk nie ważył się w ten sposób wystąpić! Dlatego jego utwory to książki reprezentacyjne naszej epoki, a zarazem dumny pomnik, wystawiony myśli, wcielonej w czyn: «J'ai écrit ce livre parce que je préfère d'être haï qu'aimé pour ce que je ne suis pas».

Z pośród krytyków, grupujących się dookoła «N.R.F.», najbardziej zbliżeni do Gide'a są Jakób Rivière (1886—1925), Jan Schlumberger, Jan Paulhan.

Biedny Rivière męczył się przez swe krótkie i namiętne życie, miotany wątpliwościami i tęsknotą za pewnością, opartą na wierze; uległ on niejako zgnieceniu, znajdując się między dwiema kolumnami, którym na imię Gide i Claudel. Pozostawił on — obok mniej ważnych, solidnych i godnych uwagi pism o literaturze — wstrząsającą wymianę listów. Ukazały się dotąd «Correspondance» z Claudelem (1926), z Alain Fournierem (1926—1928) i Artaudem (1927). Schlumber-



Henryk Massis.



ger, wirtuoz «introspekcji», napisał «Dialogues avec le Corps endormi» (1927). Jan Paulhan, następca Rivière'a na stanowisku kierownika «N. R. F.», ukazuje swe oblicze (ostatnio w «Carnet du Spectateur»), jako subtelny psycholog i logik mowy, badając i okolicznościowo naprawiając ukryty mechanizm językowy.

Cała falanga profesorów, znanych z sali wykładowej, współpracuje z redakcją «N. R. F.»; na czele ich kroczą Albert Thibaudet (ur. 1874) i Benjamin Crémieux. Thibaudet ma gruntowne wykształcenie filozoficzne. Zaczął od Bergsona, zbliżył się później do «francuskiej szkoły socjologicznej», wreszcie uległ silnym wpływom Gide'a. Jego trzy książki o «Maurrasie» (1922), o «Barrèsie» (1923) i «Bergsonie» (1924) są — razem wzięwszy — najlepszą historią francuskiego ducha, wcielonego w przywódcach dzisiejszego pokolenia, które dotarło do najwyższych szczytów bytu. Thibaudet opublikował również gruntowne i przekonujące studia o «Flaubercie» (1922), o «Mallarmém» (1922) i «Valérym» (1923), a więc — jak widzimy — wyłącznie o takich artystach, w których twórczości decydował rozum, przenikający ich mimo mistycznych tajemnic. Upodobania Thibaudeta zdradza fakt, iż wybór jego padł na tych trzech pisarzy. Jako polityk, przyznaje się do «duchowego radykalizmu» na wzór Alaina («La République des Professeurs», 1927).

Crémieux świetnie zna literaturę włoską, której przejrzysty przegląd dał w «Panorama» (1928). Crémieux zajmował się również twórczością wybitnych prozaików francuskich powojennych («XX-e Siècle», 1924) i największym z pośród tych pisarzy, Proustem («Du côté de chez Proust», 1929). Większość krytyków «N.R.F.» składała się długo z idących za przykładem Claudela i Rivière'a, wojujących katolików. Otóż Karol Du Bos, autor przenikliwych «Approximations» (1922—27) i wzruszającego «Journalu» (1929); Henryk Daniel-Rops («Carte d'Europe», 1927; «Notre Inquiétude», 1927) i Marceli Brion. Są oni równocześnie «dobrymi Europejczykami», którzy starają się rozszerzyć francuski widnokrąg i uwolnić go od mglistości. W tem dążeniu wspomagają ich poza «N.R.F.» i wysmienitemi marsylskimi «Cahiers du Sud» jeszcze wpływowe jednostki z «Nouvelles Littéraires».

Oprócz już wspomnianego Fryderyka Lefèvre'a jeszcze należą tu Maurycy Martin du Gard, autor sprytnych «Impertinences» (1924), «Feux tournants» (1925) i «Vérités du Moment» (1928) oraz wnikliwego «Bremonda» (1927); Edmund Jaloux, z którego tygodniowych feljetonów istotnie przemawia do nas «Esprit des Livres»; Andrzej Germain, podróżujący po ekspresjonistycznych krainach duszy («Chez nos Voisins», 1927; «De Proust à Dada», 1925), Robert de Traz, wydawca poważanej «Revue de Genève». Ci młodzi krytycy «Nouvelles Littéraires» i «dobrzy Europejczycy» mają swych specjalistów w każdej literaturze europejskiej. Jean Cassou pisze o Hiszpanji, kompetentnymi krytykami literatury Niemiec są Maurycy Betz, Feliks Bertaux, Krystjan Sénéchal. René Lalou daje w «Histoire de la Littérature française contemporaine» (1922, nowe wydanie z uzupełnieniem 1928) pierwszą śmiałą, udatną, choć prześcignioną, próbę dążenia do celu poprzez nowe, nieznanne szlaki. Jest on autorem świetnej «Littérature anglaise» (1928), która rozpoczyna się od epoki wiktoriańskiej i sięga aż do czasów ostatnich. O wszystkim ze znawstwem pisze Andrzej Levinson, żyd rosyjski z pochodzenia, świetnie zaaklimatyzowany w Paryżu («Croisades», 1927).

Natomiast Walery Larbaud jest patronem krytyki francusko-europejskiej, podobnie jak kiedyś był twórcą jej estetyki (poprzez Gide'a droga prowadzi

do etyki, a poprzez Thibaudeta do uczoności, intelektu). Nie ogłaszając wielu prac, niebardzo pilny, lecz wysoce uzdolniony Larbaud wysunął się jednak na czoło wszystkich pokrewnych mu pisarzy (o prozaiku będzie później mowa). Jego książki «Ce Vice impuni: la Lecture» (1924) i «Jaune, Bleu, Blanc» (1927), to jakby programy, uprzyjemniające subtelnym znawcom luksusową podróż w świat książek.

Mówiąc o pisarzach «europejskich», nie chcemy pominąć milczeniem Juljusza Romain's'a i Jerzego Duhamela, jego towarzysza z młodzieńczych czasów unanimitizmu. Obaj byli czynni w dziedzinie prawodawstwa... i krytyki, i to nie tylko Parnasu, ale i błędnego życia codziennego. I tak obaj usiłują zreformować wiersz francuski, mianowicie Romain's do spółki z Jerzym Chennevièrem («Petit Traité de Versification», 1923), a Duhamel wspólnie z Karolem Vildrac'iem («Notes sur la Technique poétique», 1925). Następnie rozrzucają glosy na temat ludzkich ułomności, Romain's z pogardliwą («La Vérité en Bouteilles», 1927), a Duhamel z dobroduszną ironią («Lettres au Patagon», 1926). Duhamel w «Entretiens sur l'Esprit européen», 1928) darzy przyszłość rodzaju ludzkiego wielkim zaufaniem, choć ten różowo nastrojony w tem dziele poeta wcale nie zachęca do silnego optymizmu w «Vie des Martyrs». — «Qui vivra verra...» Lecz wystarczyło nawiązać kontakt z Rosją bolszewicką, aby rozpoznać w wiekopomnych, potemkinowskich wsiach («Voyage de Moscou», 1927) przysłowiowe zamki na lodzie, które zostały wyczarowane dla użytku łatwowiernych niedowiarków ręką, pozatem wrogą wszelkim czarom.

Natomiast mniej skłonny do iluzji jest Paweł Valéry (ur. 1871). Działa on metodami nauk ścisłych, nawet w obcych dla nich dziedzinach. Lecz niełatwo jest znaleźć coś, co byłoby dlań obce. Z Wolterem łączy ten nieskończenie wielostronny, żywy i przenikliwy umysł zainteresowanie dla wszystkich spraw i zdolność wydawania rzeczowego sądu w wielu rzeczach. Znane wyrażenie Woltera powinno brzmieć w stosunku do Valéry'ego: «Une idée claire d'un chaos». Chcemy przez to powiedzieć, że pozorna niejasność krytyka i poety polega na nieporozumieniu, czytelnik, nieprzyzwyczajony do promiennego światła, oślepiiony błyskami ducha Valéry'ego, uroił sobie fikcyjną ciemność. Jeśli kto, to przedewszystkiem Valéry jest posłuszny zawsze «ratio» i zachowuje spokój w tej najruchliwszej z wszystkich epoce. Nadobytwa, najpiękniejszy kwiat inteligencji mieszczańskiej, uważa spokój nie tylko za pierwszy obowiązek, ale i za przywilej obywatelski. Nie zaliczyliśmy go do filozofów, gdyż wtedy byłby tylko epigonem oświecenia. Pomimo rozsądnego poglądu na świat, do doskonałości dochodzi głównie dzięki ekspresji dobrze obmyślanego słowa, wynikającego ze sprawnej dyscypliny myślowej.



Benjamin Crémieux.



Z krytycznych pism Valéry'ego można wyłuskać: 1) filozofję bez metafizyki, gromadzącą eklektycznie pierwiastki obrazu świata doczesnego, 2) naukę o państwie i społeczeństwie, opartą na estetyce i etyce, odpowiadającej co do wartości katechizmowi sztuki. Nie, z doczesnością nie jest tak źle! «Ignoramus» nie wznosi się do proroczego «ignorabimus». Rezygnacja ma znaczenie aż do odwołania. W życiu zaś doczesnem mają panować harmonja, dyscyplina i porządek. «Action Française»? Bynajmniej, raczej «être français». Te swoje poglądy ogłosił Valéry w kilkunastu małych «essay'ach». Unika natomiast większego systematycznego dzieła.

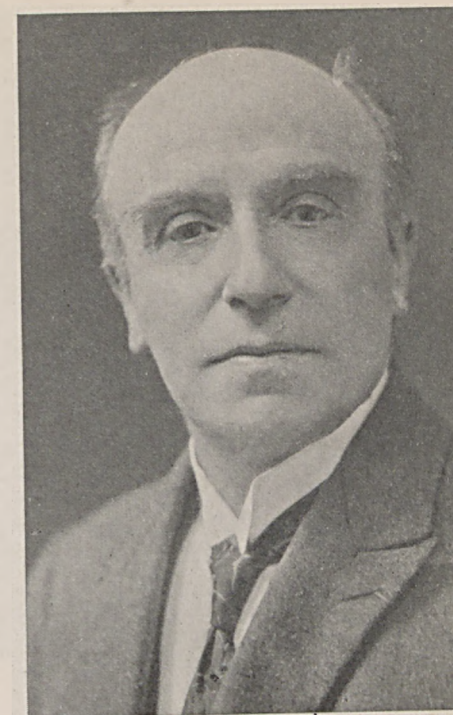
Jego pisma prozaiczne można podzielić na trzy grupy. Pierwsza grupa — to portrety, które Valéry naszkicował z dwójakiego punktu widzenia, to znaczy ze swego i swoich zwolenników. «Introduction à la Méthode de Leonardo de Vinci» (1895, nowe wydanie 1920 i w tomie «Variété») i «Une Soirée avec M. Teste» (1896, rozszerzone wydanie 1920 i 1927). Tu ma głos kompetentny i zaradczy rozsądek, w swojej najwyższej (Leonardo) i przeciętnej (dzielny obywatel i głowa rodziny Teste) inkarnacji, mówiącej o tem, jak powinni sobie radzić śmiertelnicy na drodze do problematycznej nieśmiertelności. Druga grupa to estetyczne traktaty: «L'Âme et la Danse», «Eupalinos ou l'Architecte» (1923), platoniczne dialogi niebardzo platońskiej miłości do harmonji mimiki i statycznej sztuki; potem wstęp do dzieła o twórcach pokrewnych duchem lub przyciągających i odpychających równocześnie Valéry'ego: «Essai sur Stendhal» (1927) «Lettre sur Mallarmé» (1928), przedmowa do «Discours de la Méthode» (1926) Descartes'a, wreszcie mowa akademicka o Anatolu France'ie (1927), uwieczniona ogólną teorią o poezji. Trzecia grupa — to dzieła polityczne w najwyższym i najgłębszym tego słowa znaczeniu: «La Crise de l'Esprit» (1922), przedrukowana w «Variétés» i «Notes sur la Grandeur et la Décadence de l'Europe» (1927). Wkońcu należy wymienić zbiorowe wydanie, na które składają się co pewien czas publikowane i natychmiast rozchwytywane luksusowe wydania poszczególnych «essay'ów», mów, przedmów i pośrednich odpowiedzi na złośliwe plotki: «Variété» (1924) «Rhumbs» (1926—1927).

Valéry oznacza syntezę, centrum i narazie ostatni etap najróżnorodniejszych prądów umysłowych, które z filozoficznych źródeł w formie «essay'ów» popłynęły w stronę szerszej publiczności.

Zato Juljan Benda (ur. 1867) jest bezlitosnym sędzią tych wszystkich prądów. Taki człowiek mógłby być w XVII w. kaznodzieją, wygłaszającym postne kazania w buduarach pięknych i eleganckich dam. Pokutnice, pozatem bardzo czule na marność życia doczesnego, poddałyby się urokowi eleganckiej formy jego okresów językowych i płomiennemu ogniewi świętego gniewu. Natomiast dziś podburza nas Benda przeciw inteligencji, płaszczącej się przed władzą, skompromitowanej przez nią i skłonnej do wszelkich kompromisów. Dziś piorunuje na tak zw. «clercs», którzy się sprzeniewierzyli swojemu powołaniu, lekceważąc nieodwołalnie najwyższe dobro w pogoni za znikomościami. Benda wytknął drogę ludzkości (tak jak Grillparzer) przez humanitaryzm do nacjonalizmu, a stąd do bestjalizmu. Relatywizm, pragmatyzm, bergsonizm, pozytywizm i katolicyzm, wszystkie te kierunki stapiają się w jednolitą reakcyjną masę, która poprzez epokę 20 wieków stacza się z powrotem do pierwotnego barbarzyństwa. («La Trahison des Clercs», 1927; «La Fin de l'Éternel», 1929). Książki te przysporzyły mu wiele sławy, jako też przeciwników i wielbicieli. Przedtem dał się już poznać w swej

odprawie, danej współczesnemu romantyzmowi francuskiemu, ukazującemu się pod różnemi postaciami («Belphégor», 1919) i w dowcipnych a głębokich «Lettres à Mélisande».

Piotr Lasserre (1867—1930), niegdyś poplecznik «Action Française», zwalcza — jak Benda — romantyzm i fanatyzm. Gniew swój zwrócił w stronę «Chapelles ardentes» (1926), w stronę istotnie czy przypuszczalnie istniejących klik, skupiających się wedle jego zdania dokoła fałszywych bogów, wyniesionych przez modę: «Cinquante Ans de Pensée française» (1922). Natomiast uczucie prawdziwego zadowolenia wzbudza historia młodości Renana (1925), która zawsze stanowić będzie punkt wyjścia dla badaczy twórczości autora «Życia Jezusa». Lasserre, który z Pawła nawrócił się na Szawła, broni w rozlicznych artykułach moralności i użyteczności liberalnego sposobu myślenia.



Piotr Lasserre.

Inny renegat obozu Maurrasa, Jerzy Valois, stał się gorliwym zwolennikiem faszystowskiego ustroju, który chciałby oprzeć na połączeniu zasad demokratyczno-społecznych i tradycyjno-katolickich («Le Père», 1913; «L'Économie nouvelle», 1919; bardzo ciekawe pamiętniki p. t. «D'un Siècle à l'autre», 1921). Najlepszym przyjacielem Valois'a jest Filip Barrès Ojciec jego, znakomity wódz francuskiej myśli narodowej, Maurycy Barrès (1862—1923), pochwaliby pewnie zasady faszystów paryskich z «Nouveau Siècle». Sławny ów poeta ziemi francuskiej był nacjonalistą i pozytywistą z romantyczną przyprawą. Z rojalizmem jednak nigdy nie miał łączności. To stanowisko Barrèsa można łatwo wyczytać na marginesie jego politycznych pism, wydanych w ostatnich latach jego bogatego życia («L'Âme française et la Guerre», 1914—1920; «Les Familles spirituelles de la France», 1917; «Le Génie du Rhin», 1921; «Enquête au Pays du Levant», 1923; «Pour la haute Intelligence française», 1925; pośmiertne).

Nawet Mussolini, gdyby był Francuzem, przyznałby się do tego programu: romantyczna tęsknota za klasycznym porządkiem, świetna przyszłość na wytkniętych przez przeszłość gościńcach. Czyż można uwierzyć, że ten wielkoduszny patriota, który zupełnie poświęcił się sprawom ojczyzny, był kiedyś egotystą?

Inaczej stało się z Rémy de Gourmontem (1858—1915), z którym — jak i z «Mercure de France» — łączyło Barrèsa przed kilkudziesięciu laty wiele wspólnych nici. Twórczość jego czerpała zawsze jedyne natchnienie z hedonistycznego zadowolenia artysty i człowieka. Gourmont nie wychodził z «tour d'ivoire». Ostatni tom «Promenades littéraires» (VII, 1927) celuje tym samym oziębłym amoralizmem, co wszystkie dzieła tego autora. W «Mercure de France» nie znalazł się żaden godny Gourmonta następcy, a laury krytyki dzielą między sobą Andrzej Rouveyre, Andrzej Fontainas, Jan de Gourmont, Henryk Béraud, Jan Charpentier.





Fortunat Strowski.

Tradycję racjonalistycznego ujmowania literatury pielęgnuje w najpoważniejszych dziennikach i czasopismach inteligencja mieszczańska w osobach: Antoniego Albalata, który w wolnych chwilach układał podręczniki dla francuskich prozaików («L'Art d'écrire»; «Comment il ne faut pas écrire» etc.); Henryka Bidou, współpracownika «Journal des Débats», Ferdynanda Vandérema, współpracownika «Revue de France» (zbiór jego artykułów ukazał się pod tytułem «Le Miroir des Lettres», 1914—1924) i Gastona de Pawłowskiego (potomka Pawłowskich polskich) z «Journalu». Jednak potentatom z «Temps» i z «Revue des Deux-Mondes» należy w dalszym ciągu przyznać honorowe przewodnictwo w trybunale, który wydaje sądy o przyszłości w imieniu terażniejszości, podlegające coprawda często rewizji. Paweł Souday bronił z wielkim znanstwem i mądrością zdrowego rozsądku przed złym gustem. Upodobał on sobie ideał, który lawiruje między mieszczańskością a ro-

mantycznością; a więc między Wiktorem Hugo a Wolterem; mimo to uwielbia Valéry'ego. (Jego studja nad Gidem, Valérym i Proustem z 1927 r. są doskonałe). Emil Henriot, drugi krytyk «Temps», jest bardziej konserwatywny («Livres et Portraits», 1923—1927). Souday, Henriot, Piotr Brisson kontynuują świętą tradycję poprzedniego pokolenia, tradycję Gastona Deschamps'a i Adolfa Brissona («Le Théâtre», 1916—1918).

Szereg niemierniej świetnych pisarzy, współpracowników «Revue des Deux-Mondes», rozpoczyna Paweł Bourget (ur. 1852), portrecista o niepożytej świeżości i mistrz estetycznej analizy («Nouvelles Pages de Critique et de Doctrine», 1922; «Quelques Témoignages», 1928, zawierający szczególnie trafny rozdział o Stendhalu, France'ie i Barrèsie). Inny znowu powieściopisarz-tradycjonalista, Henryk Bordeaux (ur. 1870) waha się między literackim a polityczno-patrjo-tycznym kultem dla bohaterów («Portraits d'Hommes», 1924; «Guynemer», 1918).

René Doumic, kierownik «Revue des Deux-Mondes», mniej występuje jako autor, niż jako redaktor. Andrzej Beaunier, drugi czołowy krytyk tego czasopisma, pozostawił bardzo obszerne dzieło, mimo przedwczesnej śmierci («Les Idées et les Hommes», 1913—1916; «Au Service de la Décèsse», 1923; piękne monografie o Joubercie, 1918—1921, i o M-me de La Fayette, 1922—1924). Do katolickich tradycjonalistów, dających chętnie posłuch nowym prądom, należą: Fortunat Strowski, syn emigranta, autor doskonałego «Tableau de la Littérature française au XIX<sup>e</sup> et au XX<sup>e</sup> Siècles» (nowe wydanie 1925); Victor Giraud, autor cennych sylwetek współczesnej literatury: «Les Maîtres de l'Heure (1911—1922) i obrońca Chateaubrianda («Le Christianisme de Chateaubriand», 1925—1927); ks. Juljusz Calvet, autor wzorowego «Manuel illustré de l'Histoire de la Litté-



Ks. Juljusz Calvet.



Ferdynand Baldensperger.

rature française», ciekawej pracy o stałych postaciach piśmiennictwa francuskiego («Les Types universels dans la Littérature française», 1926—1928), a wreszcie przekonujący historyk odrodzenia katolickiego we Francji współczesnej («Le Renouveau catholique dans la Littérature contemporaine», 1927) i mądry obrońca («D'une Critique catholique» (1926); Andrzej Belle s o r t, biograf Wergiljusza (1920), Woltera (1925), Balzaka (1924) i Sainte-Beuve'a (1927), wszędzie tak samo kompetentny, dawniej już uwielbiany dzięki barwnym opisom. Inny obieżyświat, Andrzej Chevrillon, rozstrzuwa swoje malownicze wizje z początku skąpą ręką («Mara-kech dans les Palmes», 1920), a później z podwójną hojnością. Monopolu na anglistykę musiał ustąpić Ludwikowi Czazami nowi, którego «Histoire de la Littérature anglaise» (1925) uważana jest przez wielu za najlepszą z pośród wszystkich doskonałych syntez, pisanych na ten temat.

Jako specjalistów obcej literatury, trzeba dalej wymienić: Ferdynanda Baldenspergera, germanistę a znawcę spraw słowiańskich i polskich, autora «Le Mouvement des Idées dans l'Émigration française» (1924), «Orientations étrangères chez Balzac» (1927); Pawła Van Tiéghema, Ernesta Reynauda. Obydwaj są doskonałymi znawcami angielskiej i niemieckiej literatury, którą biorą za punkt wyjścia w kreśleniu dziejów romantyzmu, jego zwiastunów i jego późniejszych wpływów. Van Tiéghem jest raczej rzeczowo trzeźwy i trochę nudny («Ossian en France», 1917; «Le Prérromantisme», 1924; «Le Mouvement romantique», w nowym wydaniu 1923 r.); oprócz tego napisał «Histoire littéraire de l'Europe» (1925), błędną w rozdziale, dotyczącym literatury słowiańskiej. Reynaud jest dowcipnym i stronniczym kontynuatorem Lasserre'a, atakującego importowany romantyzm («Le Romantisme», 1927). Napisał również stronniczą, lecz treściowo bogatą historję wzajemnego oddziaływania literatury francusko-niemieckiej: «Histoire de l'Influence française en Allemagne» (1914, studjum wstępne 1912) i dzieło p. t.



«L'Influence allemande en France au XVIII<sup>e</sup> et au XIX<sup>e</sup> Siècles» (1922). Gruntowne, kilkutomowe dzieło Karola Andlera o pangermanizmie (1915—1917) nie jest wolne od politycznych tendencji. Jego wspaniała monografia o Nietzschem ukazuje pełnię mistrzostwa («Nietzsche, sa Vie et sa Pensée», 1920—1928). Rozkwit germanistyki jest widoczny. Cytujemy jeszcze nazwiska Henryka Lichtenbergera, również autora prac o Nietzschem, wielbiciela Wagnera i świętego znawcy Niemiec współczesnych, Edmunda Vermeila, głębokiego badacza i ruchliwego pisarza, piszącego z równą przenikliwością o «Constitution de Weimar» (1923), jak o prądach religijnych w romantyzmie niemieckim («Moehler et l'École catholique de Tubingue», 1913), Jana Edwarda Spenlégo, biografę «Rahely» (1910) i «Novalisa» (1904). Ernest Mérimée jest dziś po Alfredzie Morel-Fatio najwybitniejszym hiszpanologiem, autorem znakomitej «Histoire de la Littérature espagnole» (1922).

Slawistyka francuska szczyti się nazwiskami wielkich filologów, jak Paweł Antoni Meillet, Paweł Boyer i Andrzej Mazon. Lecz historia literatur słowiańskich stoi na niewysokim poziomie. Nie obfituje ona w dzieła zasadniczego znaczenia. Emil Haumannt zajmuje się przedewszystkiem historją piśmiennictwa rosyjskiego i jugosłowiańskiego. Twórczością polską interesują się mało, a do tego więcej w kołach dalekich od uniwersytetu. Do wypróbowanych naszych przyjaciół należą: doskonały powieściopisarz Paweł Cazin, najlepszy dziś znawca języka polskiego we Francji, tłumacz Weysenhoffa, i Franck L. Schoell, autor francuskiego przekładu «Chłopów». Książki o literaturze i o historii polskiej, m. i. Abła Mansuy'a, Henryka Grappina, ks. Bergy'ego (o Skardze 1916, najlepsza monografia francuska z tego zakresu) znalazły tylko słaby oddźwięk.

Wróćmy jednak do dziejów umysłowości francuskiej! Na czoło pisarzy, stojących zdala od partyjności i zagadnień aktualnych, wysuwa się Józef Bédier (ur. 1864), od czasu śmierci Gastona Parisa najslawniejszy badacz literatury średniowiecznej. Zasłynął dawniej jako odnowiciel tragicznych dziejów «Tristan et Iseult» (1900), a ostatnio wydał krytycznie «Chanson de Roland» (1921—1927). Wbrew niemieckiej teorii o ludowym pochodzeniu podań średniowiecznych, Bédier twierdził, że autorami przepięknych «chansons» i «Lieder» byli zawodowi artyści słowa. Teza ta spotkała się z dużym uznaniem, ale Bédier naraził się też na napaści z kilku stron. Wspólnie z Pawłem Hazardem redagował on zbiorową «Histoire de la Littérature française» (1924). Jako dzieło zbiorowe, jest ono, jak to zwykle bywa w takich wypadkach, nierównej wartości, mimo to należy mu przyznać wyższość nad «Histoire illustrée de la Littérature française» Gustawa Lanson'a (ur. 1857). Historia literatury Hazarda jest przepojona duchem nowoczesności, gdy Lanson, dyktator obowiązującej urzędowo i urzędowo przypieczętowanej krytyki laicyzycznej, wydaje czasem bezpodstawne sądy. W stosunku do oryginalnych, reakcyjnych pisarzy zbyt często Lanson stosuje metodę przemilczania, a w najlepszym razie zbywa ich przelotną wzmianką, gdy natomiast mierne, ale prawomysłne talenty pisarskie zupełnie niezasłużenie wysuwa na pierwsze miejsce. Im bardziej zbliżamy się w tej dziedzinie do doby obecnej, tem jaskrawsza okazuje się niemoc erudycji, niemającej zrozumienia dla różnorodnych prądów. Erudycja nabiera pełnego znaczenia dopiero w takich szczegółowych i bezstronnych pracach, jak «Es-

quisse d'une Histoire de la Tragédie française» (1920). Nieklamany podziw żyjemy dla epokowej «Histoire de la Langue française» (1905—1929, t. 10) Ferdynanda Brunota (ur. 1866). Jest ona trwałym pomnikiem sumiennej pracowitości, cechującej geniusza, naprzekór różnym «talencikom», pysznym ze swej powierzchowności.

Z nieprzeliczonej rzeszy historyków literatury wymienimy jeszcze kilku, wyróżniających się darem trafnej syntezy. Piotr Champion stosuje swój artyzm z jednakowym powodzeniem w biografii «Ludwika XI» (1927), jak i biografjach «Villona» (1914), «Ronsarda» (1925), a wreszcie «Marcelego Schwoba» (1927). Jan Plattard daje nam porywające dzieło o Rabelaisie (1928). Abel Lefranc odślania nam kolejno maskę Szekspira (1919, pod którą ukrywał się lord Derby) i wizerunek duchowy Rabelais'a (1922). Gaston Michaut przeskakuje niczem linoskoczek z jednego stulecia na drugie, od Moljera («La Jeunesse de Molière», 1922) do Sainte-Beuve'a (1921) i Anatola France'a (1913, nowe wydanie 1922). Andrzej Hallays przedstawia nam w żywych barwach krajobraz francuski i jest dlatego najbardziej powołanym biografem rozmiłowanych w przyrodzie samotników «grand Siècle'u»: La Fontaine'a (1922) i M-me de Sévigné (1921). Piotr Maurycy Masson dałby nam doskonałą sylwetkę Rousseau'a, której brak po dziś dzień odczuwamy, gdyby wojna nie zabrała tego autora «La Religion de J. J. Rousseau» (1916), rokującego wielkie nadzieje. Wiek XVIII, szczególnie druga połowa, nacechowana wielką wrażliwością, jest pozatem domeną Daniela Morneta. Dzieła jego: «La Pensée française au XVIII<sup>e</sup> Siècle» (1926) i «Le Romantisme en France au XVIII<sup>e</sup> Siècle» odznaczają się temi samemi walorami jasności i ścisłości, co i jego «Histoire de la Littérature et de la Pensée française contemporaines» (nowe wydanie 1928). Ten przegląd nowoczesnej literatury nie przeocza żadnego istotnego zjawiska i w przeciwieństwie do impresjonistycznej krytyki Lalou zasługuje rzeczywiście na miano historii.

Maurycy Souriau ogłosił z okazji setnej rocznicy «Histoire du Romantisme en France» (1927). Historia ta spełnia swoje zadanie wyczerpującego i obiektywnego zarysu, ponadto daje ona i zadowolenie estetyczne, sięgając wyżyn sztuki. Piotr Martino maluje najpierw panoramę francuskiego naturalizmu w powieści (1923), a następnie w poezji w latach 1850—1900 («Parnasse et Symbolisme», nowe wydanie 1928). Podobnie jak i Mornet, posiada on zalety doskonałego syntetyka. Każdy wielki mistrz XIX wieku ma swoją gminę wyznawców, a ta z kolei swego arcykapłana, piszącego dzieła historyczne, a czasem dzieła krzewiące kult swego «heros eponymos». Największem powodzeniem cieszą się mistrze dotychczas zapoznani. O Balzaka troszczy się grupa balzakistów z Marcelim Bouteronem na czele, Stendhala kanonizują Paweł Arbelet, a Flauberta René Dumesnil i René Descharmes. Ernest Delahaye i Marceli Coulon celebrują mszę za duszę Verlaine'a i Rimbauda.

Za długo już trwa marsz historii literatury, mimo że zdołał opanować tylko mały jej wycinek. Otóż historia «czysta»! Andrzej Michel współzawodniczy swoim wspaniałym dziełem «Histoire générale de l'Art» (1905—1929, t. 17) ze zbiorową historją literatury Bédiera; podobnie Emil Mâle rywalizuje z piewą nowo opracowanego «Tristana». Emil Mâle jest autorem «L'Art religieux du XII<sup>e</sup> Siècle» (1922), wspaniałej syntezy, głęboko przenikniętej duchem średniowiecza. Poprzednio napisał on szereg prac o sztuce religijnej późniejszych wieków aż



po czasy odrodzenia, obecnie zaś wydał zwięzłą książkę p. t. «Art et Artistes au Moyen-Âge» (1927). Prace innych wybitnych znawców tej dziedziny niestety rzadko docierają do szerokiego ogółu. Taki był np. los bardzo udanej «L'Histoire de l'Expansion de l'Art français moderne» (1914), pióra Ludwika Réau. Mowa tam o wpływie francuskim na sztukę krajów słowiańskich, między innymi także na sztukę polską. Naogół społeczeństwo francuskie chętniej rozczytuje się w impresjach krytyków, osiagających niekiedy niepospolite szczyty. «Histoire de l'Art» Eljasza Faure'go (1927) technicznie prawdziwie wieszczą, poetycką potęgą, czarując przytem wdziękiem symfonji, w której stale i konsekwentnie powtarza się motyw o tem, jak Duch Święty materjalizuje się w dziełach rąk ludzkich i w nieustannym postępie uświadamia sobie swoją własną istotę. W tej koncepcji poznajemy odrazu Hegla, jak również myśli Nietzschego i Micheleta w innych, zresztą nieco mętnych, dziełach zbyt wielostronnego proroka arystokratycznej ludowości, z pod znaku historyczno-antytradycyjnego. («Les Constructeurs», 1914; «L'Art et le Peuple», 1920; «La Danse sur le Feu et l'Eau», 1920).

Gustaw Geffroy, przekonany naturalista, namiętnie hołduje zasadom modernizmu, a Robert de La Sizeranne czyni to z należąca redaktorowi «Revue des Deux-Mondes» rezerwą. Kamil Mauclair pochodzi z licznej rodziny symbolistów. Jakób Emil Blanche obdarzył nas swemi «Cahiers d'un Artiste», książkami rozkosznej złośliwości. Torują drogę kierunkom najnowszym: Andrzej Lhote, Andrzej Salmon (autor wielu prac, m. i. monografji M. Kislinga) i Adolf Basler, niegdyś nasz współobywatel.

Wymienimy na czele znanych nazwisk historyków muzyki najwybitniejsze z nich, Romaina Rollanda («Voyage au Pays du Passé», 1919; «Beethoven», nowe wydanie 1927). Kamil Bellaigue napisał błyskotliwe «Époques de la Musique». Oczekiwanej syntezy nie dał, a zadowala się wydrukowaniem poczytnych artykułów krytycznych, zamieszczanych w «Revue des Deux-Mondes». Ludwik Laloy i Andrzej Cœuroy kreślą szkice o współczesnej muzyce. Pierwszy w «La Musique retrouvée» (1928), drugi w zwięzłym «Panorama de la Musique contemporaine» (1928). Życiorysy wielkich mistrzów cieszą się zrozumiałem powodzeniem w obecnych czasach, kiedy wszelkie biografje są w modzie. Od Adolfa Boschota otrzymaliśmy żywoty «Berlioza» (1920) i «Mozarta» (1928). Guy de Pourtalès wybrał sobie, jako bohatera powieści biograficznej, najpierw «Liszta» (1926), potem «Chopina» (1928). Owocem podróży Edwarda Herriota w romantyczny i muzyczny kraj austriacki był romantyczno-muzyczny jego «Beethoven» (1929).

W dziedzinie archeologii i historii starożytnej brak tylko jubileuszu, a może bardziej jeszcze brak zdolnego i zręcznego wulgaryzatora, któryby za pośrednictwem salonów i redakcyj na nowo tym naukom zjednał popularność. Spór o wykopaliska w mieście Glozel o mało co nie przyczynił się do ożywienia ciekawości publicznej. Lecz prace Salomona Reinacha, wysoce uczonego bohatera tej wojny profesorskiej, nie są nader powabne pod względem literackim.

Mamy natomiast poważne przedsięwzięcia księgarskie na polu historii powszechnej, obliczone na szerokie warstwy społeczeństwa. Najobszerniejsze z nich, «L'Évolution de l'Humanité», utrzymane w duchu t. zw. francuskiej szkoły socjologicznej, ukazuje się pod redakcją Henryka Berra, na czele pokrewnych mu w zapatrywaniach wydawnictw stoją Gustaw Glotz («Histoire générale»),

Ludwik Halphen i Filip Sagnac («Peuples et Civilisations»). Kierownikiem czwartego podręcznika jest Eugenjusz Cavaignac.

Najznakomitsze dzieła na polu historii starożytnej celują zaletami artystycznymi. Podziwu godne są dzieje świata greckiego pióra Gustawa Glotza («Les Civilisations égéennes», 1923; «Histoire grecque», 1925—1928) i historia rzymska Gustawa Blocha («La République romaine», 1913; «L'Empire romain», 1922). Pierwsza jest może najlepszą pod względem wykładu, drugą można śmiało wymienić po dziełach Paisa i Ferrera. Studja nad Homerem Wiktora Bérarda («Introduction à l'Odyssee», 1925; «Les Phéniciens et l'Odyssee», 1927; «Les Navigations d'Ulysse», 1928), Stefana Gsella «Histoire ancienne de l'Afrique du Nord» (1913—1929), sięgająca po czasy rzymskie, wreszcie imponująca «Histoire de la Gaule» (1907—1926) Kamila Julliana — wszystkie te utwory są znane w sferach wykształconych; nie mają jednak wcale w szerszych kołach tego powodzenia, na jakie zasługują.

Głucho niestety także o wspaniałych wynikach odrodzonej historjografji średniowiecza, o badaniach Mgr. Ludwika Duchesne'a, Ferdynanda Lota, Karola Wiktora Langlois'a, Ludwika Halphena, dziejopisarzy belgijskich Gotfryda Kurtha i Henryka Pirenne'a. Także specjaliści czasów reformacji i kontreformacji: Henryk Hauser, Piotr Imbart de la Tour, Ludwik Battifol spotykają się z obojętnością ogółu. Tylko poprzez takie prace syntetyczne, jak Langlois'a «La Vie en France au Moyen-âge» (1927), Halphena «Les Barbares» (1927), Henryka Pirenne'a historia Belgji, Imbarta de la Tour historia polityczna Francji do r. 1515 (w dziele zbiorowym, wydanem przez Hanotaux'a, 1921) przedziera się gruntowna uczoność poza ciasne granice krainy fachowców.

Żywsze zainteresowanie budzą historycy XVIII wieku. Studja Mgr. Alfreda Baudrillarta, Piotra de Nolhaca (o Ludwiku XV, Marji Leszczyńskiej, ostatnio, w r. 1928, o M-me de Pompadour); uzyskały przynajmniej dostęp do salonów. Większe było powodzenie dziejopisarzy t. zw. «Petite Histoire» i historyków ważnych wydarzeń ze schyłku «ancien régime'u», które Francuzi odczuwają tak żywo, jak wypadki doby współczesnej. Franciszek Funck-Brentano jest zarówno gruntownym znawcą epoki, jak i pierwszorzędnym badaczem i świetnym, pełnym polotu pisarzem. Walory te, cechujące jego liczne studja, wykazał ponownie w «Ancien Régime» (1926). Jerzy Lenôtre, zajmujący, chociaż czasem nieznośny w swej gadalności, ogarnął rynek księgarski swojemi plotkami sensacyjnymi, zdjęciami filmowymi z przeszłości historycznej, budzącemi często zgrozę, a czasem drażniącemi mile nerwy. August Cabanès użycza ludziom mało zasobnym w wykształcenie wolnego wstępu do tajnego gabinetu, ba, nawet do piekła historii («L'Enfer de l'Histoire», 1927). Taka sprzedaż jarmarczna opłaca się sowicie, a przy okazji daje nawet korzyści kulturalne, jak «panopticum», które budzi w wieśniaku tęsknotę za czemś wzniosłym. Fryderyk Masson wystawia na widok publiczny zamiast całej panoramy figur woskowych tylko samego Napoleona. (Ostatnie tomy jego dzieł: «Pour l'Empereur», 1914—1917; «M-me Bonaparte», 1919.)

Przejdźmy z kolei do «wielkiej» historii wielkich wydarzeń dziejowych. Mistrz historjografji w duchu republikańsko-radykalnym, Ernest Lavisse (1842—1922), w późniejszym wieku wslawił się jako wzorowy organizator zbiorowych wyda-



nictw w rodzaju «Histoire de France contemporaine» (1920—1922), będącej dalszym ciągiem «Histoire de France jusqu'à la Révolution». Alfons Aulard (1849—1928), ojciec duchowy i stróż legendy rewolucyjnej, dziś konającej, wydawca akt, okazał się niepoprawnym doktrynerem w pracach «Le Christianisme et la Révolution française» (1927), a moralistą głoszącym «Le Patriotisme français» (1922). Żyje on nadal w swoim uczniu, Albercie Mathiez, który pod każdym względem prześcignął swojego nauczyciela. Gruntowne i obiektywne dzieła: «Études robespierristes» (1917—1918), «La Révolution et les Étrangers» (1918), «Danton et la Paix» (1919) zostały uwieńczone prawdziwym arcydziełem «La Révolution française» (1922—1927) z uzupełnieniem «La Réaction thermidorienne» (1929). Artur Chuquet jest kompetentny przede wszystkim na polu historii wojen («Quatre Généraux de la Révolution», 1920); Jerzy Pariset i Jerzy Lacour-Gayet napisali z okazji obchodu setnej rocznicy monografię Napoleona (1921). «Talleyrand» (1928) Lacour-Gayeta zapowiada się już w pierwszym tomie, jako perła francuskiej literatury biograficznej. Najnowsze wydanie «Histoire politique de l'Europe contemporaine» Karola Seignobosa (ur. 1853), doprowadzone aż do wojny światowej, odzwierciedla rozwój wypadków historycznych w świetle poglądów radykalnego, francuskiego historyka. W dziele tem spycha historyka-Seignobosa na drugi plan radykał-Seignobos, częściej jeszcze, niż Francuz-Seignobos (np. gdy mowa o kwestjach wschodnio-europejskich, autor powołuje się na sądy autorytetów niemieckich). W duchu Seignobosa przedstawia Karol Debidour naprzód stosunki między państwem a Kościołem we Francji, następnie politykę zagraniczną mocarstw europejskich od r. 1878 («Histoire diplomatique de l'Europe depuis 1878», 1916—1917).

Nad historykami z obozu lewicy posiadają historycy katolicy i konserwatywni przygniatającą przewagę, ze względu na swoje uzdolnienia artystyczne i ze względu na wpływ, wywierany przez nich na całe pokolenie dorastających historyków.

Gabriel Hanotaux (ur. 1853), jedyny z pośród całej rzeszy uczonych, publicystów i autorów monografij, może się poszczycić dziełem, które powinno stanąć w jednym rzędzie z dziełami świetnych autorów przeszłości i takich współczesnych, jak Vandal i Albert Sorel. Jego «Histoire de la France contemporaine», wraz z najnowszym zakończeniem, p. t. «L'Échec de la Monarchie» (1926), jest pod każdym względem doskonała. Jako organizator, przeciwstawił Hanotaux historii francuskiej Lavissee'a swoją «Histoire de la Nation française», pracę zbiorową bardzo wartościową, lecz ostro naganioną z powodu kilku fatalnych błędów, popełnionych w doborze współpracowników. Podobnie jak Taine, ale z słuszniejszych motywów, odbywają sąd nad bohaterami i statystami tragikomedji z r. 1789 historycy Ludwik Madelin, Piotr Gaxotte, Augustyn Cochin. Madelin zasłynął pięknymi biografiami Fouchégo i Dantona, cudownie żywym obrazem całokształtu wielkiej rewolucji francuskiej, wreszcie jako wzorowy popularyzator «Hommes de la Révolution» (1928). Gaxotte, w przełomowej «Révolution française» (1927), Cochin, w świetnych rozprawach o «Sociétés de Pensée et la Révolution en Bretagne», (1925), mówią do czytelników, którzy posiadają dość wolnego czasu i zdolności, by móc poddać krytyce zakorzenione przesady. Edward Driault poszedł za przykładem Sorela, doprowadzając jego główne dzieło aż do upadku pierwszego cesarstwa («Napoléon et l'Europe», 1910—1927). Piotr de la Gorce, który niedawno opisał losy religji po przewrocie, następnie losy drugiej republiki i drugiego cesarstwa,

wykończył równocześnie prawie z Józefem Lucas-Dubretone m biografje ostatnich królów burbońskich («Louis XVIII», 1925; «Charles X», 1926, wzgl. 1928). Jerzy Goyau przedstawił nam dzieje życia religijnego we Francji: «Histoire religieuse de la France» (1922), i opowiadał o życiu kardynała «Lavigerie» (1925). Znany dawniej, jako historyk niemieckiego «Kulturkampfu», po dziś dzień z zacięciem śledzi rozwój Niemiec najnowszej doby. Na tem polu pracuje także Paweł Matter, który po «Bismarcku» (1913—1917) napisał świetnego «Cavoura» (1925—1927). Wobec tego historyka błędnie błyskotliwa nicość Maurycego Paléologue'a, autora drugiego «Cavoura».

Na szerokim tle wymalował nam Matter obrazy zjednoczenia narodowego Niemiec i Włoch. Do szeregu tych książek pouczających, praktycznych i pożytecznych dla Francuza, można zaliczyć niemniej pożyteczną i pouczającą «Histoire du Peuple anglais au XIX<sup>e</sup> Siècle» (1913—1917) Eliasza Halévy'ego. Ludwika Eisenmanna uważano obok szkodliwego pseudouczzonego Légera, obok doskonałego Rambauda i niezastąpionego Ernesta Denisa, za dobrego znawcę historii Europy wschodniej i narodów słowiańskich. Eisenmann zajmował się sprawami narodowościowymi w Austro-Węgrzech i w krajach sukcesyjnych po tej monarchji.

Żadna jednak gałąź historjografji krajów obcych nie jest we Francji tak świetnie opracowana, jak dzieje bizantyńskie. Z wielkim uwielbieniem spotykają się nietylko w kołach fachowych: Karol Diehl, który, oprócz «Figures byzantines», napisał «Histoire de l'Empire Byzantin» (1919) i cudowne dzieło o dawnej Wenecji (1920); a obok niego Gustaw Schlumberger, autor «Épopée byzantine», «Nicéphore Phocas» (nowe wydanie z r. 1923) i «Récits de Byzance et des Croisades» (1916—1922).

Zaiste, im bardziej oddalamy się od historii politycznej i kulturalnej, tem luźniejszy staje się związek między nauką a artystyczną formą języka, który tak jest charakterystyczny dla obu wspomnianych świetnych bizantologów. Poza dość częstymi związkami między literaturą a filologją i psychjatrją, mamy tylko nieliczne mosty, wiążące fachową naukę z literaturą. Schylimy czoło przed Pawłem Antonim Meillem, gramatykiem i poliglotą, któremu i słowiańsko-polska dziedzina nie jest obca («Introduction à l'Étude comparative des Langues indo-européennes», nowe wydanie 1928; «Linguistique historique et Linguistique générale», nowe wydanie 1926; «Traité de Grammaire comparée des Langues classiques», 1928). Przodują: indologom Sylvain Lévi («L'Inde et le Monde», 1928), sino-logom Henryk Cordier («Histoire de la Chine», 1920—1922) i Henryk Maspero («La Chine antique», 1927), wreszcie Paweł Masson-Oursel, myśliciel o olbrzymiej wiedzy, filozof i filolog, autor bardzo dostępnego podręcznika «Philosophie comparée» (1921). Głośny był oddźwięk badań nad psychjologją języka ks. Piotra Rousselota i ks. Marcelina Jousse'a.

Stąd do psychoanalizy dzieli nas napozór tylko krótka odległość. Rytm języka, jako objaw i wytwór podświadomości, jest tylko jednym ze zjawisk tej fizjologii duszy, której już nie należy więcej łączyć z klasyczną psychjologją, opieczętowaną przez filozofję. Od wystąpienia Charcota i Ribota fizjologja duszy została ścieśniona do granic psychjatrji, t. j. nauki o duszy chorej, nierozwiniętej, albo wreszcie zwierzęcej. Ostatnie dzieło Ribota «La Vie inconsciente et le Mouvement» (1914) tkwi jeszcze swemi korzeniami w tym okresie. Od niego wywodzi się szkoła geneńska z Teodorem Flournoy'em, a następnie z Edwardem Clapara-



rède'm na czele («La Psychologie de l'Enfant», nowe wydanie 1916). Drugim ośrodkiem nowoczesnej psychofilozofji jest (w znaczeniu idealnym, a nie w sensie idealnej zgodności poglądów) wielkie dzieło zbiorowe «Traité de Psychologie» (1923—1924), wydane przez Jerzego Dumasa. Wyłącznie do zakresu medycyny należą rozprawy Piotra Janeta, bratanka filozofa Pawła Janeta, p. t. «Les Méditations psychologiques» (1919) i «De l'Angoisse à l'Extase» (1926). W pracach swoich porusza on chętnie (i bez szyderstwa, które niegdyś cechowało lekarzy w takich wypadkach) psychologję mistyków i mistyki, omawiając tem samem zjawiska, którym szkoła genewska z zamiłowaniem poświęca swoją uwagę. (Podobnie jak Freud, Ferdinand Morel i Piotr Bovet wywodzą zjawiska religijne i mistyczne ze stłumionego kompleksu seksualnego.) Jednak metafizyka pozostaje poza obrębem badania naukowego, wytkniętym przez Janeta. Natomiast Karol Richet, pochodzący ze starszej generacji, która dojrzała jeszcze w okresie pozytywizmu, zmuszony jest wymyślić choć drogą okrężną nowy cud, zamiast zniweczonego starego cudu. «Supernaturalia expellas furca, tamen usque recurrent!» Podobnie jak niedawno zmarły poplecznik upiórów Schrenck-Notzing, wierzy także i Richet w szósty zmysł, który ma być przyczyną zjawisk medjumicznych, i jak Flournoy osnuwa się siecią astrologiczno-międzyplanetarnych zjaw. («Traité de Métapsychique», 1922; «Notre sixième Sens», 1928).

Pod tym względem pokrewny jest Richetowi trzeci przedstawiciel nauk ścisłych, Kamil Flammarion, który zaczął od popularyzacji astronomji, a skończył na spirytyzmie. («La Mort et son Mystère», 1920—1922). Tutaj kończy się szereg uczonych artystów prozy. Rzućmy jeszcze okiem na geografów Pawła Vidala de La Blache («La France de l'Est», 1917; «Principes de Géographie humaine», 1921) i Jana Brunhesa («Géographie humaine de la France», 1920; «Géographie humaine», w nowym opracowaniu 1927); na ekonomistów Karola Gide'a («Principes d'Économie politique», «Histoire des Doctrines économiques»), Jerzego d'Avenel'a (ostatnio wydał «Les Revenus d'un Intellectuel de 1200 à 1913», 1922), Marcelego Mariona («Histoire financière de la France», 1914—1928); na profesorów prawa państwowego Józefa Barthélemy'ego («Le Gouvernement de la France» 1925) i Piotra Duguita «Traité de Droit constitutionnel», 1921—24). Po wyliczeniu tych uczonych pozostaje nam jeszcze wspomnieć chociażby pobieżnie o długim szeregu publicystów, by następnie przejść do prozy powieściowej.

Posługując się elastycznym określeniem «publicysta», mamy także na myśli mężów stanu, broniących na łamach pism swojej politycznej działalności: jak Jerzego Clemenceau, Rajmunda Poincarégo, Ludwika Barthou, Edwarda Herriota, Anatola de Monzie, Andrzeja Tardieu'go. Clemenceau jest autorem książki panegirycznej na cześć Demostenesa (1926), która zawiera wyraźne aluzje do doby obecnej — i rozmyślań starego pozytywisty, sformułowanych za lat młodzieńczych, a wyznawanych przez niego aż do śmierci («Au Soir de la Pensée», 1917). W swoich pamiętnikach Poincaré występował jako obrońca własnej sprawy przed forum teraźniejszości i potomności («Au Service de la France», 1925—1929), Barthou i Herriot zajmują się studjami nad literaturą, Monzie zbierał galerję dowcipnych portretów p. t. «Destins hors Série» (1927).

Wyłącznie publicystami, ale zato w wielkim stylu, są najwybitniejsi specjaliści polityki zagranicznej: René Pinon, August Gauvain, Juljusz Sauer-

wein; matadorzy tak zwanego «grand reportage'u»: Albert Londres, Ludwik Naudeau, Edward Helsey. Lucjan Romier i Alfred Fabre-Luce zdradzają gruntowne przygotowanie historyczne w swoich świetnych i głęboko przemyślanych rozprawach politycznych. Romier w «Explication de notre Temps» (1925), «Nation et Civilisation» (1926), «Qui sera le Maître?» (1928) i «L'Homme nouveau» (1929) rozstrząsa wszechstronnie najróżnorodniejsze zagadnienia europejskie. Fabre-Luce rzuca okiem wstecz na niedawną przeszłość, którą bezwzględnie potępia («La Victoire», 1924), malując potem przyszłość («Locarno sans Rêves», 1927), a to w niezbyt czarnych barwach, chociaż bez wielkich iluzji. Wtórzuje mu Jan de Pierrefeu, demaskując bezlitośnie fałszywy heroizm, którego prawdziwe oblicze poznał jeszcze w czasach, kiedy był redaktorem francuskiego «Communiqué» («Plutarque a menti», 1923; «Anti-Plutarque», 1925). Zdaje się, że na jego «ostatni komunikat z Głównej Kwatery» wpłynęły osobiste sympatje i antypatje. Pierrefeu przypomina czasami wyraźnie parodje i karykatury odartych z maski wielkich literatów (którzy mimo to nie przestali być wielkimi), np. «A la Manière de...» Pawła Rehoux, lub «Parfait plagiaire» Jerzego Armanda Massona. Ale czyż rzeczywiście niema już dzieł o wiecznej wartości, dlatego, że kamerdynerzy, publicyści i karykaturzyści w to nie wierzą?...

### III POWIEŚĆ

«Paraliteratura». — Powieść naturalistyczna. — Powieść humanitarna. — Powieść neopsychologiczna. — Psychologiczna powieść awanturczna. — Egzotyka — Regionalizm. — Powieść młodokatolicka.

Nieuniknione losy znikomej sławy doczesnej i względne koleje wszelkich wartości zaważyły również na dziejach gatunków literackich. Według teorii Brunetiere'a, coprawda już trochę przestarzałej, przechodzą one, zarówno jak każda żywa jednostka, kolejne fazy kiełkowania, rozkwitu, obumierania i śmierci. Może i powieść znajduje się dzisiaj już w stanie agonji, może nawet należy już do umarłych, wywołujących tylko złudzenie życia? Ani jedno, ani drugie przypuszczenie nie zgadza się z rzeczywistością.

Naprzekór namiętym wrogom powieści, zapelniającym od szeregu lat szpalty czasopism francuskich jej nekrologami, cieszy się ta rzekoma nieboszczka krzepkiem i pełnem zdrowiem. Przewaga ilościowa powieści pozostała narazie w literaturze niewzruszalna, a niniejszy przegląd tej gałęzi literatury wykaże nam niezbicie, że ta hegemonja powieści jest zupełnie uzasadniona, tak ze względu na jej różnorodne kierunki, jak i z powodu jej istotnych walorów.

Trudno nam znaleźć jakąkolwiek jednolitą zasadę podziału tego olbrzymiego materiału literatury. Postępując w myśl zasady «horyzontalności» (t. zn. z punktu widzenia treści), musielibyśmy dzielić literaturę powieściową podług poglądów na świat i tendencyj autorów. W tym wypadku rozróżnialibyśmy powieść katolicką, konserwatywno-pozytywistyczną, liberalną, radykalno-mieszczańską, humanitarno-socjalistyczną i bojowo-proletarjacką. Dzieląc natomiast w kierunku «wertikalnym» (t. j. podług kryterjów teorii sztuki), otrzymalibyśmy powieść idealistyczną, realistyczną, naturalistyczną, symbolistyczną i wreszcie kubistyczną. Zarówno



w jednym, jak i w drugim wypadku, musielibyśmy naprzód rozbijać nierozdzielne w swej istocie związki, zachodzące między pewnymi czynnikami, potem zaś stwarzalibyśmy nowe, zupełnie sztuczne, połączenia innych zjawisk.

Wybraliśmy z tego powodu taki podział, który uwzględni wszystkie najróżnorodniejsze strony twórczości i w ten sposób najlepiej odpowiada praktycznym zadaniom naszego przeglądu.

Granice między poszczególnymi kierunkami literatury powieściowej nigdy nie mogą być zupełnie ściśle ustalone.

Po naturalizmie, zgrupowanym dookoła Zoli, nie było i niema żadnej szkoły, żadnej literackiej organizacji bojowej, któraby zjednoczyła powieściopisarzy, czy to w uwielbieniu dla jakiegoś mistrza, czy to w walce o jakiś pozytywny lub nawet negatywny program. Kto jednak chociażby trochę jest obeznany z literaturą współczesną, ten nietrudno dostrzeże, że poza klasyfikacją, którą tutaj chcemy przeprowadzić, kryje się stanowczo coś więcej, niż zwykła szkolna manja systematyki. Dążność do systematycznego ujmowania własnej twórczości wypływa z głębi podświadomości autora i już chociażby dlatego jest zupełnie uzasadniona.

Zacznijmy od powieści naturalistycznej, wywodzącej się od braci Goncourtów, Zoli, nie mówiąc już o najstarszych jej przedstawicielach. Pozostali jej dotąd wierni weterani medańskiej grupy, a między nimi Wiktor Margueritte, który doczekał się zarówno tłustych tantjem, jak i smutnej sławy. Hamp i Barbusse należą do tych pisarzy, którzy wypróbowali społeczną wartość liczącą naturalistycznej recepty. Po wojnie pojawiło się trzecie pokolenie naturalistów, którego najbardziej utalentowanymi pisarzami są Bloch, Poulaille i Bove.

Powieść humanitarna snuje dalej tradycję Wiktora Hugo i romantyzmu. Powieść tę możemy podzielić na następujące odmiany: społeczną, aktualną, filozoficzną i historyczną. Z końcem XIX stulecia i później aż do wojny światowej powieść humanitarna była bardzo poczytna. W tych czasach wstąpiły się nazwiska Romaina Rollanda, Karola Ludwika Philippe'a, Piotra Louys'a i braci Rosnych, i to nietylko we Francji, ale i w Europie. Elemir Bourges i Józef Péladan znaleźli uznanie tylko wśród ciasnego koła smakoszków. Odtąd wśród pisarzy tego kierunku zwrócił na siebie uwagę tylko jeden o wybitnym talencie, mianowicie Jerzy Duhamel. Bardziej stylem, niż tendencją, pokrewna jest powieści humanitarnej historyczna powieść obyczajowa. Za wirtuozów tej powieści uchodzili dawniej Esparbès i Maindron, dziś uchodzi za takiego zupełnie słusznie Régnier.

Powieści naturalistyczne i humanitarne wywarły na umysły przedwojenne wielki wpływ w całej Europie, a poza Francją wpływ ten poczęści trwa nadal, szczególnie wśród szerokich warstw zamożnej inteligencji zawodowej. Jednak w samej Francji straciły prawie zupełnie swe dawne znaczenie. Nie cieszą się one tutaj poczytnością, ani wśród szerokich warstw ludności, ani wśród kulturalnego mieszczaństwa, a najmniej wśród braci literackiej. Przeciętnemu czytelnikowi francuskiemu ze środowiska mieszczańskiego dostarczają jeszcze wciąż ulubionej lektury weterani powieści psychologicznej, która już z początkiem osmdziesiątych lat ubiegłego stulecia zaczęła wypierać powieść naturalistyczną. Konserwatyści czytają najchętniej Bourgeta, pozatem Bazina, Bordeaux, Bertranda, niektórzy także Marcelego Prévosta. Wolnomyślicielom i radykałom odpowiada najbardziej Anatol France, który jeszcze dotąd nie doczekał się swego następcy. Czytelnikom żadnym pikanterji przypadli najbardziej do gustu: Her-

mant, Duvernois, Mille i cały zastęp poprawnych rutynistów i niepoprawnych libertynów. Najmniej wybredni wśród sfery czytelników, panowie Prudhomme, rozkoszują się Klemensem Vautelem, La Fouchardiérem; bardziej wymagający polubili Boylesve'a, Henriota, Maurois'a. Osobne miejsce zajmują autorki: mierne, jak największa część francuskich «bas-bleu», dobre, jak M-mes d'Houville i Delarue-Mardrus, świetne, jak hr. Noailles i M-me Colette.

Teraz wielka przerwa! Poprzedza ona przejście od powieści, które przed wojną wszechwładnie zapanowały w literaturze i które dziś jeszcze stanowią miłą lekturę francuskiego mieszczaucha, robotnika i prowincjonalisty-hreczkosieja — do nowych rodzajów romansu. Mamy tutaj na myśli powieść neopsychologiczną, egzotyczną, regjonalistyczną i neokatolicką. Kierunki te w ostatnim dziesięcioleciu dominują prawie u wszystkich wybitniejszych pisarzy.

Powieść neopsychologiczna wywodzi się od Bourgeta, Barrésa, a jeśli cofniemy się jeszcze bardziej wstecz, to właściwie od Stendhala. Wyrosła ona na gruncie psychologii nowoczesnej, zmienionej zupełnie pod wpływem badań stanów podświadomych i nieświadomych, a raczej jest oparta na psychjatrji. Powieść neopsychologiczna ma się do dawnej powieści psychologicznej tak, jak badania psychologiczne, zapoczątkowane przez Charcota, Freuda i Bleulera, do dawnej klasycznej psychjatrji.

Już na przełomie XIX i XX stulecia zwiastuje Gide upadek powieści psychologicznej. Autorowie drugorzędni, jak Dujardin, Estaunié, wystąpili jeszcze przed wielką wojną z opowiadaniem, różniącymi się zasadniczo od dotychczasowych prób przedstawienia wydarzeń psychicznych. Znamienne utwory Prousta i Larbauda ukazały się w ostatnich latach ginącego świata naszych przodków. Lecz dopiero po zawieszeniu broni zauważono dokładnie dokonany przewrót także na polu literatury i nowe prądy w prozie narracyjnej. Za Gidem i Proustem poszła większość młodego, ale już dojrzewającego pokolenia. W pierwszych próbach wybijających się talentów powtarza się wszędzie, aż do znużenia, jeden i ten sam motyw: jednostka rozprawiająca się ze sobą, lub jednostka walcząca z więzami społecznymi. Romantyzm ten, trafnie oceniony jako nowy «mal du siècle», jest jednak traktowany klinicznie, według metody psychoanalitycznej. Martin du Gard, Chardonne, Deberly, Montherlant, Lacretelle, Radiguet, Cocteau, Apollinaire, Salmon, Jacob, Drieu la Rochelle, Bost, Beucler, Arland, Jan Prévost, Delteil, Aragon, Soupault — bez wyjątku wywodzą się od Prousta i Gide'a.

Na Gide'zie i Larbaudzie wzorują się natomiast autorzy powieści egzotycznych, różniących się jednak niezmiernie od egzotyki Lotiego, który maluje pejzaże sentymentalne i wymowne, ale pozbawione żywości. Narzuca się tu sama przez się analogja między dawną a obecną metodą literackiego wyrażenia stosunku francuskiej duszy do obcych ludzi i do obcych krajów. Lot poetyczny do sunku francuskiej duszy do obcych ludzi i do obcych krajów. Lot poetyczny do dalekich stron wypływał niegdyś z rozmiłowania w rzeczach różnobarwnych i nieznanych. Powieść Lotiego wyraziła uwielbienie dla dzikich, uważanych za «bons sauvages» bp. Jana Jakóba Rousseau'a. Wartość dekoracyj zależała od autorów. Obrazy Lotiego są piękne, ale niewiernie oddają rzeczywistość, inne znowu są malowane wiernie, ale brzydtko. Górują utwory braci Tharaudów, Farrère'a, Boissière'a i d'Esme'a, zarówno pięknem rysunków, jak wiernością w opisach.

Dzisiejsza powieść egzotyczna ma charakter zupełnie różny. Krajobraz spełnia w niej rolę przypadkową, nieistotną; głównym pierwiastkiem i ważną osnową



będzie pragnienie wydostania się na świat; namiętna chęć zdarzeń niesłychanych, wyladowanie energii dynamicznej. Ośrodkiem takich dzieł nie są wcale mieszkańcy dalekich stref, widziani i przedstawiani przez bohatera opowiadania, czy też przez autora, lecz właśnie sam obserwator, opowiadający o swoich wrazeniach, albo sam fakt ucieczki ze świata zamkniętego w czasie i przestrzeni. Tak przedstawia się egzotyczność Giraudoux'a i Moranda, Cendrarsa i Mac Orlana.

Nawet powieść neokatolicka poszła drogą wskazaną przez Prousta i Gide'a. Z drugiej strony pisarze, jak Baumann, Mauriac, Davignon, Bernanos, Green, Ramuz, L. Fabre, Thérive, Jouhandeau, pochodzą od wielkich, lecz marnotrawnych synów Kościoła, od niesfornych sług woli Boskiej i od poetów z Bożej łaski Barbey'a d'Aureville, Huysmansa i Leona Bloy'a. W każdym razie metoda i forma ich twórczości zbliżają neokatolików ku szkole neopsychologicznej.

Istnieje także pewien związek między ostatnim kierunkiem i powieścią regjonalistyczną. Odmłodzona ta staruszka jest współczesna i nowoczesna nie tylko z punktu widzenia politycznego: odzwierciedla ona federalistyczne dążności naszej doby, lecz cieszy się powodzeniem przede wszystkim dzięki zaletom autorów tej miary, co Jammes, Ramuz, Davignon — filary obozu neokatolickiego — dalej Pérochon, Chateaubriant, Pourrat, Chamson.

Poza granicami dziedzin, w których o wartości decyduje artyzm, pozostaje szereg powieści, zalewających rynek księgarski. Mimochodem musimy wszakże wspomnieć chociażby o najrzęczniejszych wśród rzemieślników tego piśmiennictwa straganowego. Czynimy to dlatego, ponieważ historyk literatury nie powinien zbyć milczeniem nawet takiej «paraliteratury», zwłaszcza, że jej najlepsze utwory graniczą z prawdziwą literaturą piękną.

Rozpocznijmy więc nasz przegląd literatury powieściowej od tych zakazanych nizin, do których krytycy boją się zwykle zstąpić za dnia, mimo że pokryjomu znajdują upodobanie w tych potępionych rozkoszach. Już w przedśmionku wytworniejszego piśmiennictwa tej kategorii poznajemy najróżnorodniejsze typy. Spotykamy tutaj pocziwą ciotkę ze wsi, która ukradkiem zdobywa sobie dostęp do pokoju dziecinnego i do podłotków. Nie brak też epepeji o wynagrodzonej enocie, jak również i o występkach, zarysowanych w niewyraźnych konturach, dalej patriotycznej literatury brukowej.

Dzieła Jana de la Brète'a wydają się po dziś dzień niedoścignionym wzorem i prototypem rodzaju niewinnego, pielęgnowanego jeszcze dla naszych dziadków przez niezapomnianą M-me de Ségur. Wielki przyjaciel dzieci i malarz życia dziecięcego, Andrzej Lichtenberger (ur. 1870), zachwyca nas swymi książkami, szczególnie najbardziej udatnymi z nich, które otwierają mu nawet drogę do publiczności salonowej.

Niejeden z tych, których niecznośna moda zmusza do czytania Prousta i Valéry'ego, rozkoszuje się w powieściach pani Gyp (ur. 1850), dystygowanymi i niewykraczającymi poza granice przyzwoitości plotkami z kół arystokracji i półmagnaterji. «Souvenirs d'une petite Fille» (1927—1928) przypadają w gruncie rzeczy o wiele bardziej do gustu podstarzałym wielkoświatowym damom, niż jakieś subtelne «Poszukiwania straconego czasu».

Nie należy również tak bezwzględnie rzucać kłuty literackiej na powieści awanturnicze i kryminalne. Dopiero po śmierci Gastona Leroux, autora «Rouletabille'a», przypomniało się wielu powołanym krytykom, jak zrzecznie po-

trafił on np. w «Mystère de la Chambre jaune» zarówno wymyślić fabułę, jak związać i rozwiązać węzeł akcji. Maurycy Leblanc (ur. 1864) przeciwstawił detektywowi Conana Doyle'a, Sherlockowi Holmesowi, rywala, Arsena Lupina, istotnego «gentleman-cambrioleura». W związku z tem nasuwa się nam mimowoli porównanie z dziedziny psychologii narodów: gdy Anglik sympatyzuje z agentem policyjnym, to serce Francuza jest wyraźnie po stronie sprytnego i rycerskiego mistrza włamywacza. Leblanc o tyle może się równać ze swym angielskim, obsypanym wielkimi literackimi zaszczytami rywalem, o ile Arsen Lupin, jako bohater najciekawszej powieści Leblanca, dorównywa Sherlockowi Holmesowi. Dzieła Maurycyego Renarda wytrzymują na pewno porównanie z utopjami i opartymi na fantazji naukowej utworami Wellsa. Snując zresztą dalej starą francuską tradycję Juljusza Verne'a, popularyzuje Renard niebywale przystępnie hipotezy naukowe. Nie brak tam też upiorów, przejmujących wprost grozą, co jeszcze bardziej wzmagają ich sensacyjność («Les Mains d'Orlac»; «Le Singe»; 1925, «L'Invitation à la Peur», 1926; «Un Homme chez les Microbes», 1928; «Le Carnaval du Mystère», 1929).

O wiele mniej sympatyczna jest «paraliteratura» tych pisarzy, którzy jak małpy przedrzeźniają gesty poważnych literatów, posługując się maską wytworności, jako lechcącą przynętą dla zgoła nieartystycznych celów. Za Willym, niegdyś małżonkiem pani Colette i mniej od niej uzdolnionym towarzyszem pracy, przemawia przynajmniej ta łagodząca okoliczność, że celu swych powieści wcale nie ukrywa pod płaszczykiem obrony jakiegoś poglądu. Przykro nas natomiast uderza u takich pisarzy, jak Karol Oulmont («Adam et Ève», 1921; «La Femme a ses Raisons», 1925; «Cœur à Corps», 1929) i Felicjan Champ-saur («L'Empereur des Pauvres», 1920—1923; «Le Combat des Sexes», 1927; «La Princesse Émeraude», 1928; «Nora», 1929) i niezliczone inne tego rodzaju płody), mydlenie oczu rzekomymi zagadnieniami erotycznymi, ba, nawet społecznymi powieści Maurycyego Dekobra (ur. 1885), nawiasem powiedziawszy, Francuza o nieco podejrzanym międzynarodowych manierach, są objawem psychozy, wykwitającej na gruncie patologji seksualnej. Że psychozie masowej odpowiadają niemniej masowe wydania książek, to jest tylko smutnym znakiem czasu. W niechlujnie napisanych i nudnych opowieściach kolportażowych dostaje ubogi subjekt i inni jemu podobni za kilka franków wszystko, czego tylko serce za-pragnie: pieniądze, złoto, wagon sypialny i pokój sypialny, wszystko urządzone z świetnym przepychem, wytworne kokoty i arystokratyczne maniery. Trzy miliony tomów bakterji roznosi tę zarazę książkową po krajach, gdzie panuje język francuski. Na całej kuli ziemskiej można ich naliczyć na pewno dziesięć



Maurycy Dekobra.



miljonów. Wart autor swych czytelników, a czytelnicy — autora. Warte i autora, i czytelników są książki: «La Madone des Sleepings» (1925), «Mon Cœur au Ralenti» (1926), «La Gondole aux Chimères» (1926), «Flammes de Velours» (1927), «Sérénade ou Bourreau» (1928).

Pod względem masowych wydań i środków artystycznych, może iść z Dekobrą w zawody jedynie Wiktor Margueritte (ur. 1867). Ten autor «Une Époque» sprzeniewierzył się niestety swojej lepszej przeszłości, spadając do «La Garçonne» (1919). Trzeba przyznać, że postać bohaterki jest wiernie odmalowana z życia; nazwa jej ustaliła się dla pewnego określonego typu, ponieważ «Garçonne» już dawno stała się typową. Tak samo obraz powojennego społeczeństwa francuskiego, nakreślony przez Margueritte'a, mimo swojej karykaturalności, nie jest pozbawiony wielu słusznych, chociaż smutnych rysów. Margueritte zaniedbał jednak stylizacji i cieniowania obrazu w tych miejscach, gdzie jaskrawy naturalizm robi wrażenie fotograficznego wyrobu fabrycznego. Obraz taki działa na nas, jak marne zdjęcie aktu, które przez sam fakt portretowania nagości jeszcze nie dorównywa «Ledzie» Tycjana. Całymi serjami wydaje Margueritte swoje historie perwersyj i konwersyj (zbożeń i nawróceń) płci i pokoleń, święci triumfy, ale nie spoczywa na laurach. Pozostawmy jego dzieła («Le Compagnon», 1923; «Le Couple», 1924; «Ton Corps est à toi», 1926; «Le Talion», 1928; «La Souricière», 1929) właściwej im sferze czytelników: «mężatkom, pannom bez wykształcenia i uczniom gimnazjalnym, których przygotowuje Margueritte do głównego zadania ich życia», do celu polegającego na obronie przed zdolniejszymi od siebie i na obcowaniu z równymi sobie.

Na Margueritte'cie, przebywającym w kompromitującym sąsiedztwie «paraliteratury», kończą się te «naturalia», które, wbrew staremu przysłowiu łacińskiemu, rzeczywiście są «turpia». Lucjan Descaves (ur. 1861), przedstawiciel naturalizmu, podobnie jak Margueritte, przekonywa nas dostatecznie, że kierunek ten potrafi nam dać i dobre dzieła. Descaves'owi zawdzięczamy dwie precudowne powieści o lirycznym podkładzie nastrojowym, ujęte w ramy historyczne: «L'Imagier d'Épinal» (1919), «L'Hirondelle sous le Toit» (1924). Inny weteran gwardji Zoli, Gustaw Geffroy, powtórzył przed swoją śmiercią jeszcze raz pieśń o poczciwym mężu i poczciwej kobiecie z ludu paryskiego («Cécile Pommier», 1926). Zarówno on, jak i Jerzy Lecomte («Le Mort saisit le Vif», 1925), należą do tych pisarzy, którzy wyszkolili i wypróbowali swój smak estetyczny jako krytycy sztuki i już przez to samo są odporniejsi wobec zbyt wybujałych form naturalizmu, któremu hołdują. O ile ci dwaj pisarze tworzą mało, ale zało starannie, o tyle Michał Corday i Paweł Brulat są wprost przytłoczeni masową swoją produkcją, w której zatracają się także ich lepsze powieści. «Les extrêmes se touchent» — Corday był niegdyś najserdecznym przyjacielem France'a. Paweł Reboux wylatuje czasami ponad poziom swojej pikantnej twórczości codziennej. Eugenjusz Montfort (ur. 1877) przerzuca się raz po raz od romansu kolportażowego do powieści psychologicznej, odpoczywając dość często w przerwach pod godłem naturalizmu. Do piśmiennictwa kolportażowego należą przygody namiętnej księżniczki w «César Casteldor» (1927), dalej dość udatny przyczynek do rozprawy praktycznej o popędzie seksualnym w niebezpiecznym wieku czterdziestki («La Belle Enfant», 1918), i wreszcie druga opowieść o niemniej niebezpiecznym wieku ośmnastolatki («Cécile», 1929). Montfort okazuje się

poza to w swoich powieściach bardzo zdolnym malarzem krajobrazu południowego i gorących południowców.

W tej dziedzinie przewyższa jednak Montforta August Bailly (ur. 1878). W swoich powieściach dochodzi on prawie do mistrzostwa. W «Naples au Baiser du Feu» (1924) maluje z naturalną swobodą, i dlatego z artyzmem, kuszący i wspaniały Neapol, który oczywiście trzeba widzieć nie poto, aby umrzeć, ale poto, by z prawdziwą rozkoszą używać życia. Bailly posiada przytem tyle taktu, by nie wychwalać patetycznie, jako raj u szczęśliwych, krainy, która z raj u posiada tylko węża, grzech pierworodny, nagość i kuszące owoce. Naturalizm swój poddaje autor surowej kontroli własnego sumienia literackiego. Czyż ortodoksyjny uczeń Zoli mógłby tak świetnie, jak Bailly, wyzyskać motyw zgrozy tonącego okrętu w «Le Radeau de la Méduse» (1929), albo motyw miłości starzejącego się mężczyzny do córki swojej kochanki («Soir», 1928), czy mógłby napisać «La Carcasse et le Tord-cou» (1923)? Powieść ta przypomina w treści «Chłopów» Reymonta, mimo że u Bailly'ego wychodzi ostatecznie zwycięsko zło, dzięki sile młodości. Bohaterzy jego powieści, zięć i teściowa, rozkoszują się bez skrępułów swoim szczęściem, okupionem morderstwem starego teścia.

Świetne powieści z życia chłopskiego pisze także Gustaw Chéreau (ur. 1872). Właściwości talentu Bailly'ego i Chéreau'a są bardzo pokrewne, z tą jednak różnicą, że pierwszy kreśli swoje utwory na szerokim tle malarskim, gdy natomiast drugi olśniewa zwięzłą kompozycją swoich nowel («Le Vent du Destin», 1926). Na czoło powieści Chéreau'a wybijają się «Le Flambeau de Riffault» (1925) i «Valentine Pacquault» (1921), niejako nowa M-me Bovary; chociaż jego starsze utwory, mianowicie opowiadania z życia dzieci («Champi-Tortu», 1906) i z życia kleru («Monseigneur voyage», 1903, nowe wydanie 1927) są niemniej świetne.

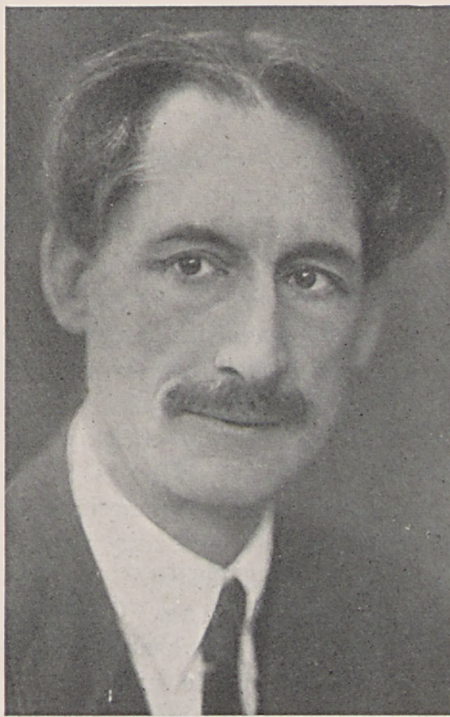
Podobnym zagadnieniom poświęca swoje powieści Leon Frapié. Wsławiwszy się dziełem «La Maternelle», pisze odtąd przeważnie powieści z życia młodzieży i poczciwych nauczycieli szkół ludowych, świeckich zastępców duchowieństwa. W utworach jego, ostatnio w «La Divinisée» (1927), przesuwają się przed nami długi szereg pełnych zaparcia siebie świeckich świętych, podnoszonych przez autora niemal do godności ołtarza, co prawda nie kościelnego.

Mniejsza wiara w iluzje bije z obrazów Alfreda Macharda z życia paryskich dzieci ulicy, chociaż i one nie są pozbawione tendencji idealizowania. Nazwano go nawet «Homerem gavroche'ów» («Gavroche» — ulicznik paryski; jeden z bohaterów «Nędzników» Wiktora Hugo), mimo że ów Homer nie zdaje sobie sprawy ze słabych stron swoich epepej. Aż nadto



August Bailly.





Henryk Barbusse.

widoczny jest w jego utworach wpływ Rousseau'a, a w dodatku «Pawła i Wirginji». Bohaterów tej powieści coprawda Machard zmienił nieco: w grzesznym Babilonie nadsekwańskim nie muszą oni sobie wzajemnie niczego odmawiać, a owszem łatwo i ochotnie wyjawiają wszelkie swoje tajemnice. Tytuł jednej z powieści Macharda: «Printemps sexuels» (1926) byłby właściwie bardzo odpowiedni dla każdej innej jego powieści. («L'Épopée au Faubourg», 1915; «La Guerre des Mômes», 1916; «Popaul et Virginie», 1918; «Le Clown et la Chimère», 1927; «La Femme d'une Nuit», 1929).

Z pośród nowego pokolenia naturalistów pierwszy Machard wypłynął podczas wojny na szeroką widownię publiczną. Henryk Barbusse (ur. 1874) zawdzięcza wojnie światowej swoją sławę europejską. Powieść jego «L'Enfer», napisana w r. 1908, nie zwróciła na autora szczególnej uwagi. Tłem jej jest pokój hotelowy, w którym znajdują przytułek ludzie śmiertelnie przygnębieni, nieszczęśliwie zakochani, skarżący się na swe piekielne męki.

Powieść «Le Feu» (1916) wywołała wśród chaosu wojny europejskiej zarówno ogromny zachwyt u jednych, jak i oburzenie u drugich. Mimo że ten żywy oddźwięk opinii był skutkiem zgoła nieliterackich kryterjów oceny, dzieło to zasługuje rzeczywiście na najwyższą pochwałę. Należy tylko żałować, że posiadamy tak mało równie artystycznych pomników wojny światowej. «Le Feu» daje nam jednostronny obraz okropnej martyrologii oddziału piechoty w rowach strzeleckich, martyrologii tem okropniejszej, że nie dobrowolnej i przytępiającej wszelką wrażliwość. Cała groza życia, widzianego przez pryzmat naturalizmu, skupiła się tutaj dookoła wojny. Język utworu — w mistrzowski sposób przejęty z żargonu, używanego w okopach strzeleckich — oddaje najzupełniej wiernie istotę zezwierzęconego żołnierza z czasów wojny. Lecz: «c'est bon pour une fois» — do razu sztuka, raz kozie śmierć, i za drugim, trzecim razem nadchodzi śmierć sztuki. Powtarzając ciągle na jedną nutę motyw nienawiści do ludzi, wypływającej z umiłowania ludzkości, Barbusse osłabia niezmiernie artystyczne wrażenie swego dzieła. «Clarté» (1919) nie jest już wcale powieścią humanitarną, lecz raczej pamfletem z «Humanité» na panującą dziś przemoc. Zdawałoby się, że autor w konsekwencji swoich poglądów wypowiada walkę wszelkiej przemocy, ale tak nie jest. W komunistycznej legendzie dziejowej p. t. «Les Enchaînements» (1925) zbiera Barbusse dowody rzeczowe dla aktu oskarżenia przed sądem dziejowym. Wyrok tego trybunału był już dawniej redagowany przez Diderota: Zadusić ostatnich królów kiszkami ostatnich klechów. Otóż nowy wiek oświecenia, pozbawiony ducha i mieszczaństwa! Dzieła późniejsze «Jésus» (1926) i «Les Judas de Jésus» (1927) są wyrazem odświeżonego pozytywizmu, wyciętego z treści mieszczańskiej.

Towarzysz walki Barbusse'a, Leon Werth (ur. 1879), w zjadliwych saty-

rach oskarża militaryzm z okresu wojny i paskarstwo z okresu inflacji («Clavel Soldat», 1919; «Clavel chez les Majors», 1919; «Lyonne et Pijallet», 1920; «Pijallet danse», 1924; «Danse, Danseurs, Dancings», 1925). Wolimy jednak autora bardzo ucieśnych a bardziej sprośnych «short stories» («Marthe et le Perroquet», 1926) i głębokiego znawcę nowego malarstwa (szkice o Puvis'ie de Chavannes, Bonnardzie, Monecie).

Piotr Hamp (ur. 1876), robotnik-samouk, dobił się stanowiska sławnego pisarza i wpływowego polityka. Świetna jego karjera została jednak przerwana przez przykry wypadek. Piewca rzemiosła i rzemieślnika i wielbiciel skrzętnej pracy, jest jednocześnie zagorzałym wrogiem pasożytniczych kupeczków. Cykl p. t. «La Peine des Hommes», rozpoczęty jeszcze przed wojną dziełami: «Le Rail» (1912) i «L'Enquête» (1913), sięga wyżyn twórczości w «Le Travail invincible» (1918), «Les Métiers blessés» (1919) i «La Victoire mécanicienne» (1920). Tu nasuwa się porównanie z «Zawodami» Kadena-Bandrowskiego. Ten sam barokowy styl, ten sam liryczny polot, ten sam symboliczny naturalizm. W swojej twórczości daje jeszcze Hamp budzący współczucie obraz głodującej Austrii: «Les Chercheurs d'or» (1920), opisuje drogę, wiodącą od woni kwiatów aż do buduarów kobiecych w «Le Cantique des Cantiques»; w «Le Lin» mówi o miłości, niszczącej wszelkie granice. Szkice o nierównej wartości p. t. «Les Gens» (1917—1918), trudny do rozsegregowania zbiór feljetonów, «essay'ów» i portretów: nowe, chociaż nieoprawione wydanie «Charakterów» La Bruyère'a.

Jan Ryszard Bloch, posługując się rodzajem pośrednim między powieścią a «essay'em» polemicznym, wyraził serdeczną miłość dla uciśnionych wszystkich narodów. Jedyne w swoim rodzaju opisy podróży: «Sur un Cargo» (1924), «Cacaouettes et Bananes» (1929) wprowadzają nas niepostrzeżenie — dzięki sugestywnemu czarowi wizualnego i plastycznego talentu autora — w otaczający nas świat, widziany przez niego, na który patrzymy jego oczyma. Dar ten, tę «captatio benevolentiae» wyzyskuje on dla celów propagandy swoich idei. Wybitny talent narracyjny Blocha zajaśniał w krótkich opowiadaniach «Les Chasses de Renault» (1927) i w przygodach przez niego nigdy niewidzianego Wschodu: «La Nuit Kurde» (1925). Punkt kulminacyjny artyzmu osiąga wtedy, gdy operuje swoimi zdolnościami w dziedzinie znanego sobie materiału i środowiska. «Lévy» (1912), «Et C-ic» (1918, nowe wydanie 1926) pokazują nam oblicze kwestji żydowskiej: obraz zasymilowanego żyda, przesiąkniętego kulturą francuską. Rozwiązanie jest względnie pesymistyczne. Zgodnie z Bourgetem («L'Étape») i Żeromskim («Ludzie bezdomni»), a w przeciwieństwie do przedstawicieli liberalnego oświecenia (jak np. Komperta), skłania się Bloch ku zastosowaniu długiego okresu inkubacyjnego dla obcych żywiołów, zanim się one (w tym wypadku żydzi) zleją z tubylczą, obcą warstwą społeczną.



Piotr Hamp.



Inny żydowski powieściopisarz, *Armand Lunel*, kreśli w pełnych wdzięku obrazkach rodzajowych resztki żydowskiego i jednocześnie starofrancuskiego życia, które zachowało się jeszcze w *Comtat-Venaissin* («L'Imagerie du Cordier», 1925; «Niccolo Peccavi», 1926; «Esther de Carpentras», 1927). Trzeci zrzędu, *Edmund Fleg* (ur. 1874), wyprowadza w dziele «L'Enfant Prophète» konflikty żydowsko-aryjskie ze sfery ziemskiej i rozwiązuje je w świecie pozazmysłowym, nieznanym kontrastów, trudnych do usunięcia w doczesności.

Poza *Barbussem* i *Hampem* jest to już trzecia generacja naturalistów, która potwierdza słynny telegram: «Naturalisme pas mort, lettre suit» (naturalizm nie umarł, list nastąpi). *Henryk Poulaille* przejmując spadek artystyczny *Barbusse'a* tam, gdzie pozostawił go autor «Ognia», i to w tym celu, aby wkroczyć na teren polityki. W dziele p. t. «Ils étaient quatre» (1925) przedstawia porywający obraz błędzenia czterech zagubionych w gromie żołnierzy, którzy pokolei giną jako ofiary przeznaczenia (dziwne podobieństwo do «Walki z szatanem» *Żeromskiego*). «L'Enfantement de la Paix» (1926), dość optymistyczny obraz współczesnej ludzkości, żądnej pokoju, nie ma nic w sobie ze zgryźliwości *filipik Barbusse'a*, zato wyraża dyskretnie tłumione współczucie dla ociemniałych, którzy mogliby widzieć, ale nie widzą, i staczają się w otchłań. «Le Train fou» (1928), problemat w stylu *Hampa*, traktowany trochę na modłę anglosaskich powieści sensacyjnych, pokazuje człowieka, bezsilnie zmagającego się z piekielną maszyną. Niezaprzeczony i psychologicznie zrozumiały amerykańizm *Poulaille'a* ułatwił mu napisanie wspaniałego studjum o «*Chaplinie*» (1928).

*Piotr Dominique*, *Jan Gaument* i *Kamil Cé*, *Emanuel Bove* naśladowcy *Dostojewskiego* i *Tołstoja*, przedstawiają odmianę naturalizmu, która zdomowała się we Francji, odkąd ojczyzna jasności łacińskiej zaczęła wchłaniać w siebie wszystko, co rosyjskie. *Dominique* zadebiutował dziełem «*Notre-Dame de Sagesse*» (1924). W apostołe miłości ludzkiej, zamkniętym w domu obłąkanych wraz ze współczesną *Magdaleną*, ubóstwiającą swego *Zbawiciela*, poznajemy nowego «*Idjotę*», kopję wielu sławnych rosyjskich i niemieckich prawzorów. W «*La Proie de Vénus*» (1925) roztacza przed nami *pandemonizm* rozwiązłej rozpusty, w której ponętna kobieta i wszyscy dokoła giną, jako ofiary śmiertelności popędu. W «*Selon St. Jean*» (1927) wywołuje autor apokaliptyczne strachy, towarzyszące *Sądowi Ostatecznemu*. «*L'Indienne de Blois*» (1929) rysuje obraz nowej «*filie sauvage*» na tle zapadłej prowincji francuskiej.

W twórczości *Gaumenta* i *Cégo* dopatrywano się wpływu *Balzaca*. Tymczasem już przeciętność jego bohaterów, godnych pożalowania literatów, rozbitków z poczciwych rodzin mieszczańskich («*Largue l'Amarre*», 1924; «*Le Fils Maublanc*», 1926; «*Plus vrai que la Vie*», 1929), zdradza rosyjskie wzory. Najlepsze z ich dzieł: «*J'aurais tué*» (1927, bohaterem powieści «*J'aurais tué*» jest rozczarowane życiem dziecko, które zabija swego skąpego, przybranego ojca, gdyż ten nie powińszował mu żadnym miłym słowem z okazji uzyskania dobrej promocji szkolnej i nie obdarzył żadnym podarunkiem), widocznie nie pochodzi z kraju duszy francuskiej. *Bove*, naj-największy talent wśród naturalistów, może od czasu *Maupassanta*, a na pewno od czasu *Barbusse'a*, wydaje się typowym Rosjaninem w szacie francuskiej. A już zbliżają się «*vertrauten Gestalten*» studentów, głodujących w mansardach («*Mes Amis*», 1925, zupełnie niemurgerowski kompleks uczuciowy z rodu *Raskolnikowów*). Poznajemy tutaj *Oblomowa*, zaproszonego śniegiem na drodze do *Paryża*,

półkwi francusko-serbskiej, biednego *Aftaljona*, przeciw któremu sprzysięgła się «*Coalition*» (1928) ludzi dzielnych i który wreszcie z gnuśności umiera. «*Cœurs et Visages*» (1928) opowiadają o bankiecie na cześć obchodzącego swój jubileusz fabrykanta. Naokoło bohatera znajdujemy postaci ze świata śp. *Akakiewicza*.

Głos z *Rosji* dotarł również do uszu *Franciszka Carca* (ur. 1886). Twórczość *Carca* wypływa z trzech kierunków współczesnej powieści: z naturalizmu formy i doboru materiału, z metody psychologicznej i z tendencji humanitarnej. *Carco* ma trzech przodków duchowych: *Dostojewskiego*, względnie *Gorkiego*, następnie *Zolę* i wreszcie *Hugo*. Czwarte źródło zostaje wstydliwie przemilczane: *Eugenjusz Sue* i powieść-feljeton (roman-feuilleton). Żaden z tych przodków duchowych (wziąwszy ich wszystkich razem, lub każdego oddzielnie) nie potrafił w swych dziełach odtworzyć tak wiernie, jak *Carco*, zbrodniarzy aż do złudzenia prawdziwych, mówiących niefałszowanym «*argotem*», jakiego darmo szukać u jego poprzedników.

Jako syn dyrektora domu poprawczego w *Numei*, a później, gdy brał udział w burzliwym życiu cyganerii (wspomina te czasy w «*De Montmartre au Quartier Latin*», 1927, i innych dziełach), miał sposobność przypatrywać się jednostkom, których portrety odnajdziemy w jego powieściach. W zbiorze eposów z życia szumowin społecznych wyróżnia się cykl «*Les Innocents*» (1917), «*Bob et Bobette s'amuse*» (1918), «*L'Équipe*» (1920), później «*Perversité*» (1925). Ze spelunki apaszów prowadzi nas w świat cyganerii («*Jésus-la-Caille*», 1914), a stąd do rosyjskich emigrantów («*Vérotchka, l'Étrangère*», 1924). Dwie reminiscencje historyczne można spostrzec w dziełach *Carca*. Pierwsza, to chybiona historia jego patrona «*Franciszka Villona*» (1926), druga — to transpozycja fabuły o *Manon Lescaut* w sferę współczesnego mieszczaństwa. Powieść ta p. t. «*Rien qu'une Femme*» (1923) jest jego najjudatniejszym dziełem.

Jako chwalec «*out-law*» i sentymentalny piewca ludzi przez społeczeństwo potępionych, jako namiętny wróg wszelkiego przymusu, znalazł się *Carco* w dość niespodzianem i chlubnym dla siebie towarzystwie *Rom'aina Rollanda* (ur. 1866). Autor «*Jana Krzysztofa*» reprezentuje godnie jedną formę humanitarnej powieści, mianowicie bunt genjalnej i moralnie samodzielnej jednostki przeciw uciskającym ją społecznym pętom. Jak u *Carca* wykołajeniec, tak u *Rollanda* — lecz z większym darem przekonywania — genjalny twórca występuje przeciw sytem i gnuśnym pasożytom. Takie stanowisko zajmuje *Rolland* w «*Janie Krzysztofie*» i głęboko przemyślanych biografjach artystów: *Beethovena*, *Michała Anioła* i *Tołstoja*.

I tak bohaterka «*Duszy zaczarowanej*» (drugiego cyklu powieściowego *Rollanda*) walczy o swoje osobiste prawo do wolnej miłości i macierzyństwa z zakłamaną pruderią i obłudą, jako też z przestarzałą tradycją. Kto się do tych myśli



Franciszek Carco.



nie zapali, ten nie potrafi entuzjasmować się bohaterstwem «*fille-mère*», zatem gloryfikację takiej kobiety, jak wogóle problematy, roztrząsane przez Rollanda, pochopnie utożsamia czytelnik z zagadnieniami, poruszanymi już przez romantyków, a szczególnie przez kobiety (począwszy od George Sand).

«Dusza zaczarowana» zachwyciła nas pełną wdzięku idyllą («*Annette et Sylvie*», 1922). Niestety po wiosnie nadeszło «*Été*», dla nas lato niesmaku, a cykl zamyka powieść p. t. «*Mère et Fils*», będąca niejako drugim wydaniem II części «*Krzyštofa*»: «*Targowiska*», gdzie wystawiono na lawę polityczne i literackie słabostki, już napiętnowane w «*Krzysztofie*».

Natomiast mistrzem okazał się Rolland w soczystej, jak wino, silnie z ziemią związanej powieści p. t. «*Colas Breugnon*» (1919). Colas to «*bon bourgeois*» kipiącego życiem wieku XVII. Naturalnie, na to francuskie arcydzieło Europa nie zwróciła uwagi, przyjmując zato z żywym aplauzem nawrócenie małodusznego kołtuna na pacyzizm i śledząc z uczuciem jego nudne przemiany psychiczne: «*Clérambault*» (1919).

Wobec tego wielkodusznego doktrynera jest Roland Dorgelès (ur. 1886) żywym odbłaskiem pulsującego życia. Zaczął od dziennikarstwa, a z rowów strzeleckich wyniósł wspaniałe «*Croix de Bois*» (1919). Utwór ten, w porównaniu z barbussowskim «*Ogniem*», odzwierciedla o wiele lepiej historyczną i ludzką prawdę i posiada, jeśli nie wyższą, to przynajmniej w równym stopniu wysoką wartość artystyczną. Jak w kalejdoskopie przewijają się przed naszymi oczyma sceny pozabawionego patosu heroizmu obok pełnego rezygnacji tchórzostwa; zjawiska obojętnego «*je m'enfoutyzmu*», obok płomiennego entuzjazmu mas. Mistrzowska panorama — historyjki i historia — jest przekrojem walczącej Francji, gdy tymczasem inne powieści to jeno migawkowe zdjęcia. Pomimo nieprzejednanego realizmu nie pozostał poeta w stosunku do swego tworzywa zupełnie zimny.

W swem założeniu i zamierzeniach podobne są «*Krzyże drewniane*» do «*Vainqueurs*» Jerzego Girarda. Jednak w powieściach wojennych Dorgelèsa — przede wszystkim w niezrównanych «*Krzyżach*», w «*Le Réveil des Morts*» (1921), «*St. Magloire*» (1923), «*Le Cabaret de la Belle Femme*» (1928), panuje zasadniczy nastrój humanitarny i poważny, istniejący również w barwnych reportażach z dalekich krajów: «*Sur la Route Mandarine*» (1925), «*Partir*» (1926), «*La Caravane sans Chameaux*» (1928). Girard zaś zdradza skłonności do wesołego persyflażu i wydrwiwania — pełnego zresztą współczucia — naszych słabostek (wspaniała panorama ludzkiej głupoty: «*Le parfait Secrétaire des grands Hommes*», 1924; «*Boîte de Singe*», 1927).

Otóż jednak zgryźliwy dowcip w towarzystwie tęsknej, buntującej się przeciw krytyce romantyczności, otóż ostry rozum, sąsiadujący z czułością również rokokową: Jules Romains (ur. 1885) i ludzie unanizmu. W powieściach «*Les Copains*» (1913) i «*Donogoo Tonka*» (1920) mamy «*pendants*» do komedji o «*M. Le Trouhadec*» — nieszczęsny ten bohater występuje w opowiadaniach i w dramatach Romains'a — i do pysznego «*Knocka*». Wszędzie w utworach tego uczonego i naukowo utytułowanego szyderycy zabawia się zdrowy rozum ludzki kosztem państwowych i naukowych autorytetów, opierających się na imponderabiljach. Lecz «*Mort de quelqu'un*» (1911), programowe dzieło prozy unanizmistycznej, tchnie nową mistyką. Wykazuje Romains, jak umiera niepozorna i przeciętna istota, która w życiu swem była tylko atomem, niczem. Istota ta dopiero w łączności z innymi, jak ona

nieznacznymi, staje się czemś, choćby małym kółkiem, od którego często zależy funkcjonowanie gigantycznej maszyny. Pokazuje poeta, jak dusza poszczególnej jednostki, prędko rozwiewająca się w nicość, dopiero w duszy zbiorowej zyskuje wytrwałość, ba, nawet nieśmiertelność. O to autor walczy pod formą realizmu, kokietującego naturalizm, jednak w końcu przechodzi w panteistyczne marzenie, w religję ludzkości, propagowaną przez Wiktora Hugo czy Comte'a. W trylogji, obejmującej «*Lucienne*» (1923), «*Le Dieu des Corps*» (1928), «*Quand le Navire*» (1929), wkracza Romains na teren, w którym świat fizyczny i metafizyczny wzajemnie się zlewają ze sobą. Romains pisze historję jednego małżeństwa: w pełnym wdzięku prologu najprzód dzieje panińskiego życia małżonki, potem, jako punkt kulminacyjny, tajemnicę cielesnego połączenia, a nareszcie, w długim aż do znudzenia epilogu, biedna Psyche jeszcze raz wędruje w świat, łaknąc harmonji między duszą i ciałem. «*L'âme se précipite vers l'union. Elle râle de joie, quand les corps se joignent et que les chairs travaillent à l'union. Mais elle exige plus. Les corps l'arrêtent. Elle veut passer. Quand les corps ne l'arrêtent plus, c'est elle qui tremble et qui s'arrête. Quelle est donc cette chose possible qui lui fait peur?*» (Dusza dąży ku zespoleniu się. Wydaje okrzyki radości, gdy dwa ciała łączą się i starają się stworzyć jedność. Ale dusza nie zadowala się tem. Jeżeli ciało wstrzymuje jej pęd, chce się wyrwać, iść dalej. Gdy ciało natomiast nie wstrzymuje już duszy, wtedy zaczyna się wahać i zatrzymywać się. Cóż ją tak przestrasza?). W swojej doczesnej metafizyce nie umie dać Romains odpowiedzi na to pytanie. Na tem zasadza się tragizm tego zacieklego szyderycy.

Z Romains'em łączy Łukasza Durtaina (ur. 1881), poza literackim «*credo*», istotne pokrewieństwo duchowe. Pokrewieństwo to jest mniej widoczne w lirycznych i dość uczuciowych pierwocinach jego cennej twórczości powieściowej: «*Douze cent mille*» (1923), «*La Source rouge*» (1924), «*Ma Kimbell*» (1924) — (pieniądz nie uszczęśliwia ludzi; opiewajmy zdrowie i sport). Romains'a zato przypomina w swych dojrzałych pismach o współczesnej Ameryce («*Quarantième Étage*», 1927; «*Hollywood dépassé*», 1928) i Rosji («*L'autre Europe*», 1928). Jak Romains, opiera Durtain stosunek poety do ludzi i rzeczy na interesującej się i życzliwej rzeczowości; na rzeczowości przyrodnika wobec zjawisk natury, lekarza wobec pacjenta. Dzieło jego ma charakter sprawozdania, przyprawionego ironją, bez względu na to, czy autor wybrał formę noweli czy reportażu dziennikarskiego. W świetnej noweli p. t. «*La seconde Vie de Michel Abasine*» (1929) objawia się Durtain jako wnikliwy znawca duszy rosyjskiej — jego bohater pochodzi z rodu tołstojowskich i gorkijowskich faunów — i jako mistrz w stosowaniu środków artystycznych.

Natomiast Piotrowi Janowi Jouve'owi (ur. 1887) daleko do takiej doskonałości. Pozbawiony szyderycznej trzeźwości Romains'a i Durtaina, przebywa stale w ponurej atmosferze, przeładowanej elektrycznością: na parnym i pełnym erotyzmu horyzoncie nieustannie snują się błyskawice, grzmoty i huragany, na horyzoncie południowego nieba kochanków w Wenecji i M-me de Warens. Konglomerat ziemskich i niebiańskich rozkoszy rychło przemienia się w potępienie: «*Pauline 1880*» (1926), «*Le Monde désert*» (1927), «*Hécate*» (1928).

Trzeba nieprzeciętnych zdolności Jerzego Duhamela (ur. 1884), aby przy tak skłonem do wzruszeń sercu być równocześnie wielkim powieściopisarzem. Jak Durtain, lekarz z zawodu, uzyskał Duhamel sławę dzięki swoim dwóm dziełom: «*La Vie des Martyrs*» (1917) i «*Civilisation*» (1918). Wzbudzając dreszcz





Jerzy Duhamel.

i zgrozę, opowiada w nich Duhamel o swych wrażeniach z okropnego szpitala wojskowego. Lecz urodzony ten pisarz nie przekroczył granic dobrego smaku. Im dyskretniej wyłania się tendencja tragicznego i tragikomicznego okrzyku bólu, tem dosadniejsze jest jej wrażenie. Dalszy rozwój talentu Duhamela nie przyniósł rozczarowania jego przyjaciółom, wiernym mu od pierwszych chwil. W każdej powieści jest świetnym stylistą, subtelnym psychologiem, jak też sumiennym w swoim zawodzie rzemieślnikiem, gdyż fałszywa ambicja nie powoduje lekceważenia kompozycji w imię bezprawia, cechującego genjuszów. Kazania serdecznego przyjaciela ludzkości są dzięki sporym dawkom dowcipu i humoru niefrasośliwe, a przez to podwójnie owocne. Duhamel uprawia wszelkie gatunki literackie, unika jedynie «genre ennuyeux». Co do tego miłego i godnego miłości poety należałoby jednak poczynić wiele zastrzeżeń, które dotyczą raczej jego idei, niż jego osobiście. Pełen naiw-

nego entuzjazmu i łatwowierności, tak bardzo charakterystycznej dla humanitarystów, Duhamel, jak większość Francuzów (odmiennie jednak od swego przyjaciela Durtaina), nie jest zdolny do zgłębiania obcej psychiki, i dlatego powierzchownie i szybko zaobserwowane zjawiska uważa za typowe, ba, nawet za niezmiennie. Te wady cechują jego «Voyage de Moscou» (1927), podróż do bolszewickich wsi potemkinowskich — i polityczne rozważania p. t. «Entretiens sur l'Esprit européen» (1928), znikają zaś w pełnych bogactwa wewnętrznego i humoru «Lettres au Patagon» (1926) i w mądrości uszlachetnionej filozofji racjonalistycznej: «Possession du Monde» (1919). Nie robimy zastrzeżeń wobec dzieła głębokiej radości ojcowskiej, wobec serdecznych «Les Plaisirs et les Jours» (1922). Podobają się nam nowele wschodnie: «Prince Jaffar» (1925), a za niepotrzebne uważamy «Les sept dernières Plaies» (1928).

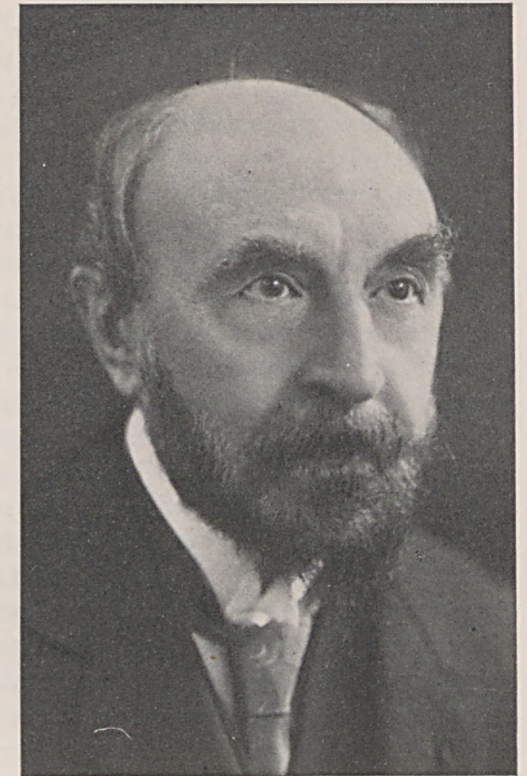
Do utworów bardzo wysokiego rzędu zaliczamy cały cykl o Salavinie: «La Pierre d'Horeb» (1926) i «La Nuit d'Orange» (1928). Salavin to prostak, który pożąda wielkości i świętości, biedak i mizerny gryzpiórek. Kończy jako zbankrutowany głupiec i pokraka, choć, gdyby dopiął celu, na pewno by wzbudził jako bohater szacunek i podziw wśród ludzi, korzących się przed wszelką potęgą. Motyw rosyjski, wzięty z Dostojewskiego, podobnie jak inne słabsze próby naturalistów. Kompozycja zaś zupełnie francuska: pełna umiaru i rezerwy; dużo smaku i inteligencji. Salavin zjawiał się po raz pierwszy w «Confession de Minuit» (1920), potem w «Les Hommes abandonnés» (1921), zbiorze nowel, który zawiera cenne studjum psychologii tłumu: «Origine et Prospérité des Singes», następnie «Deux Hommes» (1924) i w «Journal de Salavin» (1927), gdzie uderza analogja z rosyjskimi pisarzami (na których się wzorował), a specjalnie z Gogolem. W «La Pierre d'Horeb» zasadniczy nastrój także jest rosyjski. Z tej książki, będącej zapewne echem przeżyć

młodzieńczych autora, dowiadujemy się o przyczynach jego sympatji dla Rosjan i żydów: przyszły lekarz nawiązywał w salach wykładowych przyjazne stosunki z ludźmi bliskiego Wschodu! «La Nuit d'Orange» podejmuje już wiele razy w «Hommes abandonnés» poruszany problemat: pochodzenie wiary religijnej i potęgi zabobonu. Znowu niewątpliwie arcydzieło! Duhamel przedstawia w niem, jak dwaj oświeceni mózgowcy ulegli strachowi przed «gri-gri», który człowieka ogłupia i równocześnie może nawet robi go mądrym. Poprzednicy Duhamela z wieku oświeconego wydrwiliby taki strach, a symboliści wpadliby w ekstazę. On natomiast tylko opowiada...

Zasługa Duhamela nabiera większego znaczenia wobec faktu, iż w nowoczesnej literaturze francuskiej powieść filozoficzna zupełnie marnieje. Dawno zamilkli Schwob i Péladan. Pozostały tylko nikłe żniwa. Edmund Haraucourt wymyślił swój własny mit pierwotny «Daâh» (1914), brutalnie obracający wniwecz legendę o złotych czasach najdawniejszych. Józef Henryk Rosny (starszy) (ur. 1856) kresli również przedhistorycznego «Félin Géant» (1919). Han Ryner (ur. 1862) rzuca w «Les Pacifiques» (1914) okiem na utopistyczną przyszłość i w «La Tour des Peuples» (1919) daje nam perspektywę naszej dalekiej przeszłości. Z tem już koniec, bo «Dernière Épopée» (1909 nast.) Marcellego Barrière'a opowiada zanadto bałamutnie dzieje wiecznego Don Juana, a dr. Lucjan Graux z bogacił tylko siebie i metapsychiczno-metafizyczną gałąź literatury brukowej.

Najwybitniejszy wśród żyjących powieściopisarz filozoficzny, Rosny, zwrócił się niestety wyłącznie w stronę współczesnej powieści społecznej i miłosnej. Osiągnąwszy punkt kulminacyjny swej płodnej twórczości, zapomniał prawie o świetnych początkach swej kariery (wspaniała «Guerre du Feu») i stara się rozpętać we współczesnych ludziach pierwotne instynkty («La Fille des Rocs», 1928). Wyroby Rosny'ego cechuje zbytnia zręczność rzemieślnicza i umizganie się niskim skłonnościom czytelnika. Bohaterzy Rosny'ego to dziewczyna zajmująca się interesami («La Fille d'Affaires», 1927), zawodowy pocieszyciel niezrozumianych kobiet («Les Femmes des autres», 1925), lub przebudzony na wiosnę cherubinek («Le Cœur tendre et cruel», 1926).

Z Rosnym starszym zetknął się obecnie znowu w pracy literackiej jego młodszy brat Justyn, który dawniej święcił szlachetniejsze, niż teraz, triumfy. O treści tej prozy dają dostateczne wyobrażenie chociażby tytuły: «La Courtisane triomphante» (1925), «La Métisse amoureuse» (1927), «La Courtisane passionnée» (1924), «Les Plaisirs passionnés» (1919).



Józef Henryk Rosny (starszy).



Na twórczość Aleksandra Arnoux składają się fantastyczne opowiadania, pisane na modłę twórców anglosaskich, Rosny'ego, Barbey'a d'Aureville, Villiers'a, de l'Isle-Adam («Le Chiffre», 1926; «Le Règne du Bonheur», 1924 i części «Les Gentilshommes de Ceinture», 1928). Jesteśmy wciąż w zakresie powieści filozoficznej.

Jeśli weźmiemy do ręki którąkolwiek książkę Maurycego Magre'a (ur. 1877), np. «Priscilla d'Alexandrie» (1925), «La Luxure de Grenade» (1926), «Lucifer» (1929), od razu zorientujemy się w źródłach, celach, tendencjach i treści tych bujnych i wcale nieplatonicznych biesiadach u Klio. Magre wywodzi się od Piotra Louys'a, Péladana, a nawet Teofila Gautiera. Cel, tendencję i treść — również łatwo spostrzec: źli duchowni bronią antycznej swobody w stosunkach seksualnych. Biadania Magre'a nad swymi bohaterami oddane są w stylu żalonym, ku ucieście subiektów, marzących o nadczłowieczeństwie. Natomiast Jerzy Batault, któremu razem z Piotrem Louys'em patronowali zamiast pompatycznego Péladana pogańscy ojcowie kościoła: Renan i Ménard — zmyśla pełną wdzięku fabułę, pozbawioną historycznych i historycznych osłonek: «À la Recherche des Dieux» (1924—1926) i zwraca się do bogów greckich, którzy zbledli z chwilą pojawienia się ciemnego krzyża. Dziewicza, purytańska i ponętna wdówka, amerykańska Sybilla, jest niewinna i nieuświadomiona. Dopiero na ruinach Aten w towarzystwie starego bożka Pana używa najwyższych łask swojemu adoratorowi, oszołomionemu duchem Hellady. U Bataulta królują dowcip, odziedziczony po matce, i w spadku po ojcu przekazana nienawiść do ojczystej Genewy, rodzinnego miasta Kalwina.

Duch helleński wieje z pośmiertnej «Psyché» (1927) Piotra Louys'a i «La Nef» (1922) Elemira Bourges'a. Obie te książki już w chwili ukazania się w druku były tylko dokumentem do dziejów literatury. Należą one do historycznej powieści stylowej, więc do gatunku dziś dogasającego.

Jerzy d'Esparbès chlubnie uprawiał tę gałąź, żyjąc dawną sławą, choć dał jeszcze tom nowel wojennych: «La Guerre en Sabots» (1917). Henryk de Régnier obecnie najlepiej przedstawia ten rodzaj ongi kwitnący. Jego obrazy z rycerskiej i okrutnej przeszłości mają miły posmak perfumowanych i kandyzowanych owoców, a jak one, spożywane w zbyt wielkiej ilości, psują apetyt. Rozgrywają się one w czasach przedhistorycznych («Scènes mythologiques», 1924), lub w rokokowych Włoszech z «comedia dell'arte» («L'Illusion de Tito Bassi», 1916), lub we Francji Ludwika XIV («La Pécheresse», 1920). Dla zabawienia siebie i czytelnika Régnier przerywa jednostajność opowiadaniem jakiegoś «Diversissement provincial» (1925, zrujnowany szlachcic oskarża się z nudy o nigdy niepopelnioną zbrodnię), lub różnemi przygodami prawdziwymi i opowieściami awanturkami («L'Escapade», 1926). Bądź co bądź ton i postawa pisarza utrzymywane są w stylu «vieille France» i akademickiego salonu.

Historyczne powieści Armanda Praviela i Henryka Bérauda (ur. 1885) są zbudowane z jędrnego materiału. Praviel stoi na straży kolorytu epoki. Jego fantazja objawia się tylko w dziedzinie wynajdywania nadzwyczajnych zdarzeń i drugorzędnych bohaterów, lub często anegdot, jak np. «La seconde Marie Antoinette» (1927), w której rzeczywistość prześciga najśmielszą fantazję poetycką. Béraud czerpie z tego samego, co Hugo, «encyklopedycznego» skarbcza wiedzy. Przypomina autora «Han d'Islande» tem, że lubuje się w przejmujących zgrozą dreszczach i opiewa rewolucję i dzielny lud. Czyż to niedostateczny tytuł do nie-

śmiertelności? Niektórzy jednak kwestionują to i uważają «Au Capucin gourmand» (1925) za odrażający melodramat, a «Le Bois du Templier» (1926) za brutalną kastrację historjozofji Micheleta, więc za filozofję, którą już w oryginale łatwo obalić. Tych przeciwników Bérauda razi obleśna brutalność «Vitriol-de-Lune» (1924) i płytkość prędko zapomnianego «Robespierre'a» (1927, Béraud nazywa go pieczołtliwie «mon ami Robespierre»). Udowodnione anachronizmy tego sprytnego grafomana są w istocie liczne i ważne. Choć i W. Hugo ma ich dość na sumieniu, lecz «quod licet Jovi...» Béraud obchodzi się z prawdą zawsze dość wspaniałomyślnie. «Ce que j'ai vu à Berlin» (1926), «Rendez-vous européens» (1928) możnaby uważać za zwiastunów nowego typu reportażu powieściowego: «le reportage romancé». Lecz nie wolno skreślić i pozycyją aktywow: lekki dowcip, przyjemna przejrzystość tej uszlachetnionej prozy dziennikarskiej, najdowcipniejszej w świetnym «Martyre de l'Obèse» (1922), a najbardziej wzruszająca w wspomnieniach z czasów młodości, spędzonych w Lyonie: «La Gerbe d'Or» (1927).

W przeciwieństwie do Bérauda, entuzjasty Robespierre'a, ucznia Micheleta, zupełnie inaczej pojmował narodowe dzieje spadkobierca radykalnej i demokratycznej myśli, Maurycy Barrès (1862—1923). Dawno wrócił autor «Culte du Moi» do swoich przodków, do swojej ziemi ojczystej. W «De l'Énergie nationale» wyładował swoją nienawiść do wrogów i miłość do obrońców Francji. «Colette Baudoche», «La Colline inspirée» to jeden jedyny hymn na cześć ojczyzny w ścisłym tego słowa znaczeniu, na cześć Lotaryngji. W latach powojennych ukształtowała się twórczość Barrèsa jako polityczno-patriotyczne kazanie. Raz tylko obdarzył nas powieścią w ostatnich latach: «Un Jardin sur l'Oronte» (1922), symfonią zapachów i kolorów Wschodu, osnutą na tle wspomnień swej ostatniej tam podróży, książką bojową i gorąco zwalczaną; przerost romantyczności w niej jest uzasadniony tematem, a usprawiedliwiony udatnym artyzmem.

Paul Bourget (ur. 1852), drugi filar powieści przedwojennej, żyje i tworzy wśród młodszych. Wszyscy zawdzięczają mu dużo, czyto pośrednio, czyto bezpośrednio. Sędziwy mistrz posiada jeszcze te swoje niedoścignione przymioty, dla których krytycy zawodowi go cenili, publiczność czytała, a nieudolni literaci kawiarniani z zazdrości oczerniali. Krystaliczny styl, logiczna budowa i czystość przekonań — to zalety, uznane nawet przez nieprzyjaciół. Dialektyka Bourgeta ma jednak także słabe strony: od pierwszego wiersza wiemy już, co na 350 stronicach będzie przedmiotem jego założenia, rozważania i dowodzenia. W gruncie rzeczy ten konserwatywny katolik zbliża się do kanonu naturalistycznej estetyki, że powieść zapomocą dowolnie zmyślonego eksperymentu ma dążyć do udowodnienia prawdy życiowej i społecznych, jako też etycznych praw. Zresztą czas wyrwał pewne znamię na umysłowości Bourgeta, który bacznie obserwuje przemiany, dookoła siebie zachodzące. Utwory p. t. «Le Sens de la Mort» (1915), «Lazarine» (1917), «Le Danseur mondain» (1926) są aktualne dzięki scenerji i osnowie. Motywy, już przedtem przez niego poruszane, wtłoczył w ramy współczesności. I tak motyw «Étapu» połączył z wojną światową w «Cœur pensif ne sait où il va» (1924). Jednak surowość jego zasad nie ucierpiała nic na tej powierzchownej modernizacji. Przeciwnie: dowiadujemy się ustawicznie, że prostak-katolik góruje nad liberalnym, genialnym badaczem; widzimy to, gdy w obliczu śmierci objawia się nam wartość filozofji życia («Le Sens de la Mort»); że złe uczynki zawsze rodzą tylko zło («Nos Actes nous suivent», 1927), lub że wprawdzie ludzie nierównego pochodzenia mogą się





René Bazin.

ze sobą łączyć, lecz nie umieją ze sobą współżyć («Cœur pensif»...).

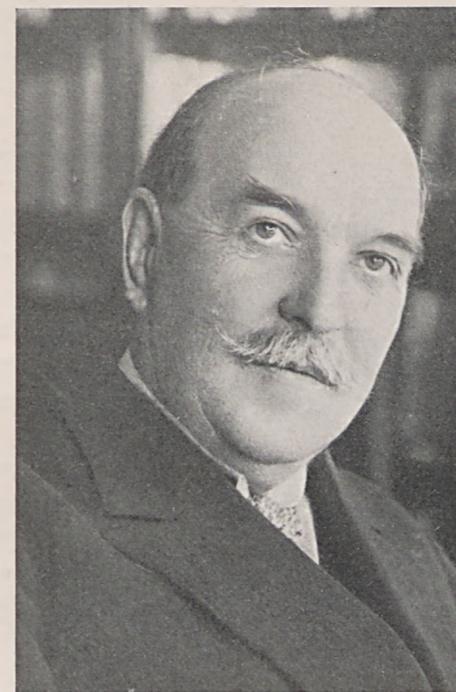
Również — jak Bourget — i René Bazin pozostał sobą (ur. 1853). Niestety owego «impavidum feriant» tylko «ruinae» dawnego temperamentu («Le Roi des Archers», 1929). Dawnego i dzisiejszego Bazina dzieli od siebie taka odległość, jaka dzieli pod względem poziomu «Oberlés» i «Nouveaux Oberlés» (1919).

Natomiast Henryk Bordeaux (ur. 1870) idzie z prądem czasu i potrafi w ten sposób utrzymać swoje stanowisko w literaturze. Nie znaczy to, że w czemkolwiek zmienił się tradycjonalistyczny ton jego porządnej i pełnej wdzięku prozy rozrywkowej. Czytelnicy Bordeaux otrzymują iluzję modernizmu dzięki pewnym koncesjom na rzecz nowej formy, modernizacji, ujęcia psychologicznego i kilku ostrożnie wypowiedzianym, nowym myślom. Te drobne ustępstwa na rzecz nowoczesności chronią pobożną publiczność przed rzeczywistym groźnym modernizmem. Wbrew prawdopodobnym drwinom anarchistów na

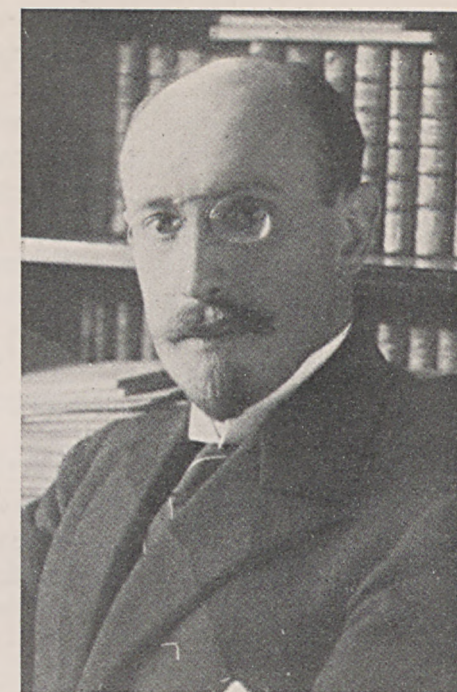
polu estetyki, zaryzykujemy powiedzenie, że poczytujemy autorowi za zasługę roztropność, pełną iście węzowej przebiegłości i gołębiej łagodności. W każdym razie wystarczy wymienić tytuły kilku jego książek, które są do siebie podobne, jak jaja, a różnią się od siebie, jak pisanki wielkanocne: «La Résurrection de la Chair» (1919), «Yamileh sous les Cèdres» (1923), «La Chartreuse du Reposoir» (1924), «Les Jeux dangereux» (1925), «Le Calvaire de Cimiez» (1928), «Sous les Pins aroles» (1929).

Marceli Prévost (ur. 1862), piąty z rzędu zwolennik starych obyczajów i dawnego porządku, poszedł za przykładem Bordeaux. Dokonał na sobie niejako literackiej operacji odmładzającej. Uzyskał wyniki głośniejsze, lecz zato w stosunku do swych towarzyszy mniej równomierne. Poważny wydawca «Revue de France» ugania się w «La Nuit finira» (1921) i w «Sa Maitresse et moi» (1925) za młodzieńczymi wzorami, których jednak nie potrafi doścignąć. Udały się natomiast Prévostowi świetne «La Retraite ardente» (1927) i «L'Homme vierge» (1929). Motywy «à la» Claudel i George Sand zaopatrzył w tytuły «à la» Colette i Prévosta. Poczynimy zastrzeżenia i to dość liczne co do oryginalności, w pewnej mierze i co do moralności, ale bez zastrzeżeń uznajemy jego mistrzowski kunszt narracyjny.

Z Ludwikiem Bertrandem (ur. 1866) rzecz się ma odwrotnie. Jego tendencje są zawsze niedwuznaczne, nawet kiedy w zaraniu swej działalności pisarskiej hołdował jaskrawemu naturalizmowi. Jako głosiciel myśli narodowej, podtrzymuje Bertrand tradycję Barrèsa w swym cyklu «Jean Perbal» (1925), «La nouvelle Éducation sentimentale» (1928). W tych dziełach przeważnie autobiograficznych zwalcza świeckie wychowanie i demokratyczną politykę. Jako wielbiciel «temporis acti», występuje również w panegirycznych biografiach «Ludwika XIV» (1923) i «Filipa II» (1929) i w studjach z hiszpańskiej historii («Ste. Thérèse d'Avila», 1928;



Henryk Bordeaux.



René Benjamin.

«Philippe à l'Escurial», 1929). Bertrand przypomina nam Flauberta, przynajmniej w objawach zewnętrznych, choć od mistrza rozdziela go dystans między geniuszem a talentem. Zaciera się ta odległość najwięcej w «Sanguis Martyrum» (1918), chrześcijańskiej antytezie «Salammbô». Ta potężna wizja północnej Afryki w dobie wczesnego chrześcijaństwa zamyka szereg powieści śródziemnomorskich, w których Bertrand opiewa ideę naturalnej hegemonji łacińskiej rasy. Wtórzuje mu Paweł Adam (1862—1920), fanatyczny zwiastun romańskiego przodownictwa, autor ogromnie płodny i przez długi czas modny, dziś niesprawiedliwie zapomniany. Jako adept naturalizmu, używał dla swych doświadczeń historyczno-socjologiczno-politycznych formy cyklu, od czasu Zoli tylko rzadko stosowanej.

Po zdegenerowanej rodzinie Rougon-Macquartów z szacunkiem obserwujemy bohaterów Adama, Héricourtów, posiadających żywiołową wprost siłę. Pochodzą oni również z ludu i podczas rewolucji prędko się wybijają. Poznajemy dzieje tej rodziny w ciągu XIX wieku aż do klęski z r. 1871. Ostatnie tomy nieco przydługich dziejów tej rodziny: «Le Lion d'Arras» (1920), «Les Ailes d'Icare» (1922), «Le Culte d'Icare» (1924) ukazały się dopiero po śmierci autora.

Niemalą przedstawicieli liczy też konserwatywny naturalizm. Można przejść do porządku dziennego nad trzeciorzędnymi, choćby bardzo praktycznymi, talentami, jak Binet-Valmer («L'Homme dépouillé», 1917; «Une Femme tue», 1924 (sprawa Caillaux-Calmette!); «La Lumière», 1929) i Ludwik Dumur (szowinistyczne opowiadania wojenne, operujące prymitywnymi środkami): «Nach Paris», 1918; «Le Boucher de Verdun», 1921 (niemiecki następca tronu); «La Croix rouge et la Croix blanche», 1925; «Dieu protège le Tsar», 1928; «Le Scéptre de la Russie», 1929). Lecz talent Leona Daudeta (ur. 1867) starczy za tuzin innych. Daudet ogląda świat przez pryzmat swojego nieokiełzanego temperamentu; po-



siada w naturalistycznej republice przywilej obywatelski: koprołalję. Dowodzą tego: «L'Hérédos» (1917) i skecz o Gambecie «Le Drame de Jardies» (1924) — dwa niemiłosierne pamflety przeciw republikańskiej Francji i jej bohaterom. Coprawda, Daudet potrafi być innym, a jego «credo» poetyckie zdradza przedziwną i utajoną skłonność ku mistycyzmowi (w przepięknej «Soir d'orange», 1925, wzruszającej obronie świętości nierozzerwalnego małżeństwa chrześcijańskiego).

Mniej liryczny René Benjamin (ur. 1885), duchowy ojciec aż do przesady żwawego bohatera wojennego «Gasparda», żołnierza z czasów dni chwały, niejako francuskiego, ale lojalnego Svejka, demagogję chłoszcze w «Aliborons et Démagogues» (1927), a w «Valentine ou la Folie démocratique» (1924) obala obrazy demokratycznego panteonu. Istotnej zaś wielkości Benjamin szczerze hołduje. Dowodem tego pełen rozmachu epickiego «Balzac» (1925), jedna z najbardziej czytanych «vies romancées».

W dziełach Jakóba Bainville'a (ur. 1879) nie znajdziemy liryzmu, chyba że nazwiemy liryką nastrój błogiego «Vert-vert» (Gresseta), od którego w prostej linii wywodzi się ptasi bohater «Jaco et Lori» (1927), mądra papuga, umiejająca wszelkie frazesy z nowoczesnej historii francuskiej. Ostatnio w nowelach «La Tasse de Saxe» (1928) nieprzyjaciel współczesności objawił się jako wspaniały narrator w stylu rokokowym.

Podobny do Bainville'a Maurycy Brillant (ur. 1881) na sposób Woltera i z jego dowcipem towarzyszy nowemu «Prostaczkowi» w wędrowce po starej Francji («L'Amour sur les Tréteaux», 1924). Wdzięk France'a przypomina on, gdy kreśli środowisko księży («Les Années d'Apprentissage de Sylvain Briollet», 1921) lub gdy jako wojujący katolik zbija przeciwnika jego własną bronią.

Paweł Cazin (ur. 1881), gdyby żył w wieku oświecenia, na pewno nieraz skrzyżował w przeciwwolterowskiej gazecie Frérona szpadę w pojedynku z patriarchą fernejskim. Dziś, jako «Bł. Paul d'Autun», musi się brać za łby z Homaisem swojego miasta rodzinnego («Le Siège d'Autun»). Cazin, mistrz i sługa prawie już zaginionej wytwornej francuszczyzny minionych epok, doskonale przedstawia typ «auteurs mineurs», a w XVIII wieku byłby powszechnie lubiany. Cechuje go neutralność wesółych i żywych postaci późnego średniowiecza. Trafny dobór wyrażeń, nieskrępowana naturalność, optymistyczny pogląd na życie, harmonijna proporcja, komiczna fantazja — te zalety wzbudzają w nas podziw dla perełek jego talentu, dla rozkosznych wspomnień autobiograficznych «Décadi» (1921), dla opowiadań «L'Humaniste à la Guerre» (1920), dla szkiców «L'Alouette de Pâques» (1923) i «Lubies» (1927), a zwłaszcza dla bajek i legend zwierzęcych, jak owe z gotyckiego świata «Bestiaire des Deux Testaments» (1927).

Józef Jolinon (ur. 1887) również autor nowoczesnych bajek, zachwyił nas satyryczną historią miasta Corpuscu w Burgundji, ojczyźnie Cazina. W żabiomysiej wojnie między plebanem i antyklerykalną starszyzną gminną staje odważnie Jolinon, jak Cazin, po stronie partji «calotte». Mimo to autor przedstawia wyuzdanie wiernych Wenerze i Bakchusowi prowincjonalnych parafjan w formie zgryźliwej i rubasznej kroniki, składającej się z rozdziałów «Le Meunier contre la Ville» (1926), «La Paroissienne» (1927), «La Foire» (1928).

Druga serja opowiadań (mimowoli nasuwa się znowu nazwisko Cazina) nosi piętno przeżyć osobistych. Klaudjusz Lunant, główna postać (nie mówmy patetycznie o «bohaterze»): «Le jeune Athlète» (1913), ogłoszone w 1920, przerobione



Jakób Bainville.



Paweł Cazin

jako «Joueur de Balle» (1929), «Le Valet de Gloire» (1923), «La Tête brûlée» (1924) i «Les Revenants dans la Boutique» (1929), jest Jolinonem, którego wojna z prowincjonalnej idylli pokojowo-sportowej wyrwa w odmet zdarzeń światowych, znoszonych z filozoficzną rezygnacją. Bez sławy, ale i bez hańby wraca do domu, nie rozumie więcej życia współczesnego i, «inapte à la soumission, inapte au commandement» — niezdolny do posłuszeństwa, niezdolny do rozkazów, daje się unosić bezwolnie falom losu.

Coś podobnego stworzyć chciało wielu mniej utalentowanych pisarzy, lecz jak np. Franciszek Duhourceau («La Révolte des Morts», 1924; «L'Enfant de la Victoire», 1925), mimo szlachetnych zamiarów i nagród literackich, naogół nie rozporządzają dostatecznymi środkami artystycznymi. Do tych więźniów przeżyć wojennych jeszcze powrócimy, gdy będzie mowa o metodzie nowej powieści psychologicznej.

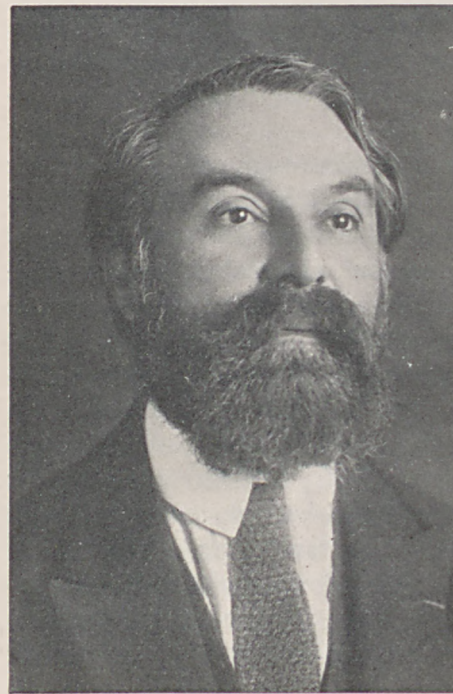
Jak Jolinon w dziejach miasta Corpuscu, tak bracia Marjusz i Ary Leblondowie (ur. 1877, wzgl. 1880), starali się o wierny obraz antagonizmu rodzinnego dwóch Francyj, białej i czerwonej. Protagonisci tego powieściowego dramatu («La Guerre des Âmes», 1926; «La Grâce», 1928; «L'Écartèlement», 1927; «La Damnation», 1928): dr. Le Croizec i Mgr de Florian bohatersko poświęcają się dla swych przekonań. W historii tych przeciwników czytamy dzieje Francji od czasów sprawy Dreyfusa aż do wojny światowej. Leblondowie, jako realiści, spoglądający z miłością i wyrozumiałością na swe otoczenie, pomimo swego konserwatywnego i katolickiego stanowiska, zachowują sprawiedliwość także wobec innych poglądów. Dzięki czarującym obrazom zyskali powszechne uznanie dla opisów z rodzimego im kraju podzwrotnikowego. W tych powieściach odkrywają





Marjusz Leblond.

i za królów w zakresie reportażu artystycznego. Podziwialiśmy jeszcze przed wojną świetne opowiadania: «Dingley» (1902), «Les Hobereaux» (1904), «L'Ami de l'Ordre» (1907), bardzo udany obraz Genewy za czasów rozruchów religijnych XVI wieku — «La Chronique des Frères ennemis» (1929). Lecz najwięcej cenimy



Ary Leblond.

autorzy z bezlitosną prawdą barbarzyńskie tajniki duszy czarnych mieszkańców ziemi («Ulysse Caffre», 1924 i «Etoiles», 1928).

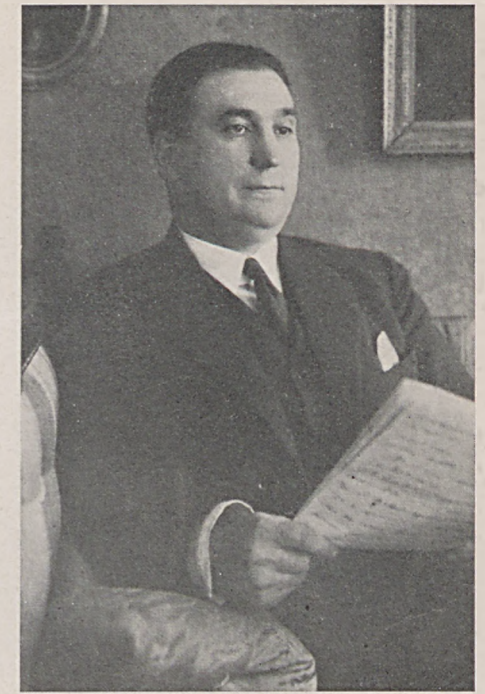
Braci Hieronima i Jana Tharaudów (ur. 1874, wzgl. 1877) z Leblondami łączy uderzające podobieństwo kolei życia i twórczości artystycznej: reportaż, jako punkt wyjścia kariery pisarskiej, zamiłowanie do podróży, wnikliwe wczucie się w obcą psychikę, wysokie uzdolnienie malarskie; styl przepojony egzotyczną i rafinowaną romantycznością, a jednak klasycznie jasny, wyrazisty, na wzór Gautiera, Flauberta i Barrèsa; nareszcie wspólne przekonania polityczne przy zupełnej bezstronności poetycznej. Tharaudowie przewyższają zaś Leblondów lepszym wykształceniem — w sławnej «École Normale», — praktyką jako sekretarze Barrèsa, a przede wszystkim talentem. Tharaudów uważamy za najlepszych prozatorów współczesnej literatury francuskiej — za najlepszych, chociaż nie za największych —

wspaniałe okazy uszlachetnionego, wysublimowanego dziennikarstwa: historycznego reportażu «Ravillac» (1913), geograficznej publicystyki «La Fête arabe» (1912), «Rabat» (1918), «Marakech dans les Palmes» (1920), a wkońcu owe obnażenie duszy wschodnio-żydowskiej: «A l'Ombre de la Croix» (1917), «Un Royaume de Dieu» (1920), «Quand Israël est Roi» (1922, na tle panowania bolszewickiego w Budapeszcie), «L'An prochain à Jérusalem» (1924), «La Rose de Saron» (1927; dwie ostatnie powieści traktują o syjonizmie). W tych pracach Tharaudowie występują jako obserwatorzy bez nienawiści i bez miłości. Jednak i ci spostrzegawczy badacze, niewzruszeni jak kamień, zdolni są do głębokich uczuć, czego dowodzą ich serdeczne książki, poświęcone pamięci drogich zmarłych: «Déroulède» (1914), «Notre cher Péguy» (1926), «Mes Années chez Barrès» (1928).

Szczęśliwi ludzie, którym przyjaciele z pietyzmem stawiają pomniki mistrzowskiego



Hieronim Tharaud.



Jan Tharaud.

dłota. Czegoś innego doczekał się niestety po śmierci Anatol France (1844—1924). Zaledwie zniesiono go do grobu z wielką pompą, należną świętemu świeckiej republiki, a już jego były sekretarz Jan Jakób Brousson wylał na dopiero apoteozowanego nieboszczyka pełne kubły pomyj. W osławionym pamflecie, p. t. «Anatole France en Pantoufles», ukazuje nam tego wielkiego pisarza, jako małego i małostkowego człowieka, który nikogo nie kochał i dlatego przez nikogo nie był prawdziwie kochany; jako komedjanta, epikurejczyka i nihilistę, jako bronzownika, zawsze pełnego wzruszenia dla swojej cennej osoby i oczekującego dowodów czolobitności swoich wielbicieli. W dziejach literatury francuskiej nietrudno o analogiczne wypadki zniesławienia umarłych. Poprzednicy France'a, podobnie jak on papieże bardzo antypapieskiej literatury, Wolter, Wiktor Hugo, doczekali się też po śmierci hańbiącej obmowy. Różnica jednak polega na tem, że wobec tamtych nawet ich przeciwnicy nie posunęli się aż tak daleko, by im odmówić artyzmu, gdy tymczasem przeciw France'owi podjęto najgwałtowniejsze ataki właśnie na zalety pisarskie. Czas już jednak poddać rewizji tę zbyt ostrą rewizję. Oskarżają teraz o zbytnią płytkość myśliciela, małą oryginalność wyobraźni i samolubny sybarytyzm człowieka, tylko powierzchownie przybierającego humanitarną pozę. Ale czyż dlatego mamy go nazwać «drugorzędny essay'istą»? Byłoby oczywistą niedorzecznością kwestjonować wartość jego świetnej prozy, jego kunsztu opowiadania, czy jego iskrzącego się dowcipu. Nie zapominajmy wreszcie, że France'owi zawdzięczamy «Les Dieux ont Soif», najlepszą francuską powieść historyczną od czasów Flauberta. Zgoda zaś na surowy sąd krytyki o bezsmaczej «Révolte des Anges» (1914), a nawet idealizowane wspomnienia z lat dziecińczych («Petit Pierre», 1915; «La Vie en Fleurs», 1922) nie mają większego znaczenia.





Henryk Duvernois.

Kronikarzami i portrecistami paryskiego świata hulaszczego są Henryk Duvernois (ur. 1875) i Jan Paweł Toulet (1867—1920). O ile swojemi utworami lirycznymi Toulet zapisał piękną kartę w dziejach nowszej literatury francuskiej, o tyle jego «Contes de Béhanzigue» (1920) wywołują wrażenie zakurzonej relikwii z niedawnej, nieczciwej przeszłości, kiedy to jeszcze Liana de Pugis wodziła rej wśród dam francuskiego półświatka. W przeciwieństwie do Touleta, Duvernois pozostał aktualnym. Jego dykteryjki o złotej młodzieży i wesołych damach — «Crapotte» (1908), «Edgar» (1919), «Maxime» (1927) — służą historykom wolnej miłości w czasach niemiłej wolności. W tych szkicach role są odpowiednio do ich znaczenia rozdzielone, w przeciwstawieniu do owych utworów, które kokoty pokazują w romantycznym świetle, z cudownie odzyskanym panieństwem, a bywalcom dancinów przypisują fałszywie jakąś mistyczną etykę. Doświadczony znawca teatru, Duvernois potrafi nadać swym świetnie skonstruowanym nowelom wysokie napięcie dramatyczne, szczególnie kiedy poruszają tematy tragiczne. Opowiadania, jak «Morte la Bête» (1923), nie powstydzilby się żaden mistrz prozy francuskiej. A jak pysznie narysował główną postać «Beauté» (1929): M. Cromlecha, teścia i tyrana!

A teraz jeszcze przegląd «czystej» (lub raczej nieczystej) powieści erotycznej. Jakób Boulanger stosunek silnej do pięknej płci traktuje poważnie, trzeźwo i bezstronnie («Miroir a deux Faces», 1928). Ferdynand Fleuret zaś, bywalec orgij rokokowych (ma się rozumieć, że mówimy o rozpuście na papierze), oburza nas swoją wstrętną trawestacją legendy «Histoire de la bienheureuse Raton» (1927),

Anatol France nie pozostawił po sobie ucznia, mimo że wielu pisarzy przeszło jego szkołę. Spostrzegawczy sceptyk, Abel Hermant (ur. 1862), korzący się w uwielbieniu tylko przed jedną jedyną tradycją, smaku literackiego, w pewnej mierze spadkobierca autora «L'Histoire contemporaine», unika rozsądnie zawikłanych zagadnień politycznych, a zadowala się z konieczności miejscem drugorzędnym, ale godnym. W dwóch cyklach p. t. «D'une Guerre à une autre Guerre» (1919—1921) i «Lord Chelsea» (1922—1924) spróbował nakreślić obraz współczesnego społeczeństwa francuskiego i angielskiego. W innych powieściach («La Marionnette», 1926, przygody amerykańskiej gwiazdy filmowej w wieku Jackie Coogana, «Le nouveau Anacharsis», 1928) Hermant pozostał najbardziej sobą, więc malarzem głupoty Wielkiego i Nowego Świata. Jako stróż nieskazitelnej francuszczyzny, w zabawnych i mądrych książkach rozprawia się z niechlujstwem i z anarchizmem językowym najnowszej literatury.

sprośnemi «Derniers Plaisirs de Don Juan» (1924) i pieprznym «Supplément au Spectateur nocturne de Restif de la Bretonne» (1929). Wysoka kultura pisarska Fleureta i jemu podobnych pokrywa wiele ujemnych stron tej literatury, wabiącej a jednak mało powabnej.

Ludwik Léon-Martin i Karol Derennes (ur. 1862) nie zadowalają się tylko tematami erotycznymi. Pierwszy z nich porusza zagadnienia psychologiczne, które o wiele głębiej traktują Green, Lacretelle i Deberly («La Vierge sage», 1926), drugi zalicza się wraz z Colette, Pergaudem, Cazinem i Desmaisonem do mistrzów opowiadań z życia zwierząt («Le Bestiaire sentimental», 1920—1926).

Jerzy de la Fouchardière i Klemens Vautel wytykają nam po błażliwie i bardzo zajmująco niedorzeczności życia współczesnego, w imię zdrowego rozsądku, którym się kierował krytyk «La Vie Littéraire», Anatol France. Mimo swoich anachronistycznych sympatyj dla bolszewizmu, mógłby i pan na zamku Béchellerie słusznie do siebie zastosować tytułową dewizę najbardziej charakterystycznej powieści Vautela: «Je suis un affreux Bourgeois». Tak samo łatwo poznajemy w popularnym bohaterze Vautela: proboszczu z «Mon Curé chez les Riches», z «Mon Curé chez les Pauvres» — starego znajomego Hieronima Coignarda. Lecz Vautel to France, który się przystosował do poziomu duchowo małożamożnych. Jak mile dla uszu stróżów (którym nasz autor poświęca codziennie film w «Journalu») brzmią nagłówki powieści Vautela: «Madame ne veut pas d'Enfants» (1926), «L'Amour à la Parisienne» (1927)!

Takie i tym podobne, aż nadto wyraźne tytuły zapowiadają często przyjemności, których w treści zupełnie brak. Zostawmy paryskich naśladowców starego France'a i udajmy się na prowincję. Poziom tutaj zaraz wyższy, a nawet wysoki.

Rajmund Escholier i Ludwik Codet nabyli pod pogodnym niebem pirenejskiem niefrasobliwej wesołości i ujmującego wdzięku. «Fortune de Bécot» Codeta i «Cantegril» (1921) Escholiera tryskają szczerolotym humorem. Czytając te powieści, oddychamy z ulgą, chociażby dlatego, że młodociany bohater jest tutaj rzeczywiście zuchwałym, psotnym cherubinkiem, a nie patologicznym typem chłopca w okresie dojrzewania, rozczarowanym po rozpaczliwym przebudzeniu wiosennym, ani źle wychowanym dzieckiem swego wieku. W drugiej książce Escholiera spotykamy czarnego Cantegrila «Mahmaddou Fofana» (1929). A jak rozkoszne, wdzięczne są utwory wesołej fantazji, pachnące powietrzem bliskiej im ojczyzny Don Kiszota i pełne werwy Offenbachowskiej «Dansons la Trompeuse» (1919) i «Quand on conspire» (1925, o sprzysiężeniu za Napoleona III).

Inny potomek południowców o bujnej imaginacji, Pierre Mille (ur. 1864), celuje



Klemens Vautel.

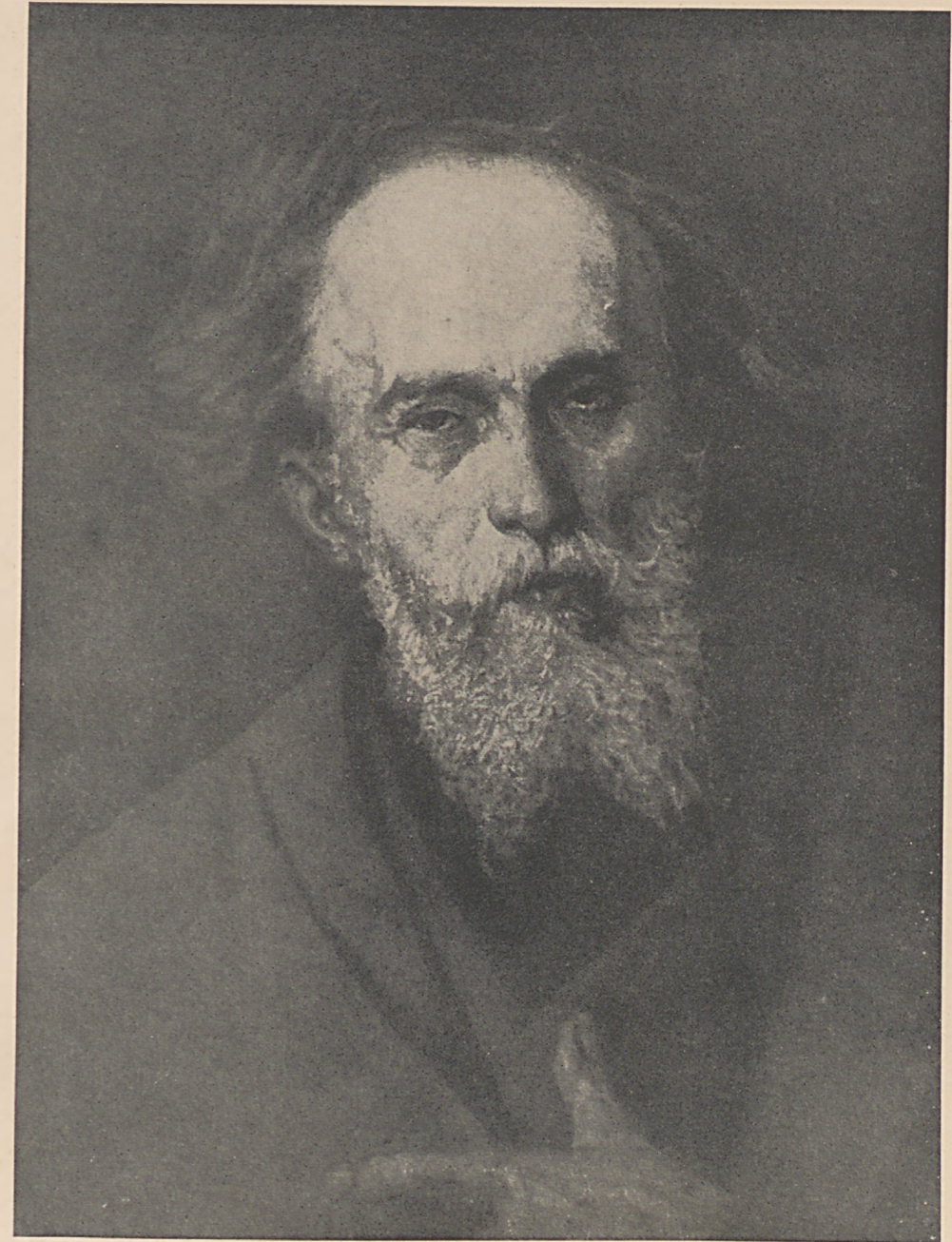


opowiadaniem krótkich nowel («Sur la vaste Terre», 1905; «Le Bol de Chine», 1920) i opisami swoich rodaków: dobrodusznego i wielomównego «Illustre Partonneau» (1924), polityka z rodziny niezapomnianego Numy Roumestana, dumnego żebraka «Le Monarque» (1912), szczególnie zaś żołnierza piechoty kolonialnej, Barnavaux («Barnavaux et quelques Femmes», 1908; «Louise et Barnavaux», 1912; «Le Diable au Sahara», 1925). Pamięć Alfonsa Daudeta żyje na każdej stronie tych dzieł.

Wspomnijmy na koniec o trzech autorach, najgodniejszych spadkobiercach Bourgeta i France'a. Ze względu na formę należą oni jeszcze do starszej generacji, ale cała ich działalność oddycha rytmem naszego czasu. W twórczości Leona Daudeta i braci Tharaudów powieść zajmuje tylko miejsce drugorzędne, Hermant jest przede wszystkim «arbitrariusz» stylu, a Cazin polemistą. Wobec tego w ostatnim dziesięcioleciu tradycjonalizm w prozie narracyjnej najlepiej reprezentują Henriot, Maurois i Boylesve.

Wielostronnie i wielce utalentowany René Boylesve (1867—1926) wyczerpał swe zdolności jako autor dobrych, zajmujących i zręcznie budowanych książek, nie napisawszy potężnego dzieła, o którym zawsze marzył, bo go na nie stać nie było. Rozporządzał on bardzo bogatą skalą twórczości artystycznej, począwszy od najgłębszego tragizmu, a skończywszy na motywach zuchwałych i frywolnych. Sądząc po «Journalu» (1927), możnaby wnioskować, że jego istotnemu usposobieniu odpowiada najbardziej melancholija. Trudno rozstrzygnąć, czy w elegijnych «Souvenirs du Jardin détruit» (1924), cała istota autora się odbija. Czy głęboki smutek tego najlepszego utworu poety był tylko złudną maską, a czy widzimy jego prawdziwe oblicze w sceptycznym kpiarzu z «Leçons d'Amour dans un Parc» (1902), albo w satyryku rodzinnej parafjańszczyzny? Co za śliczna galerja mieszcuchów sławnego «La Haye-Descartes»: ludzie z «Le Médecin des Dames de Néans» (1896), z «Mlle Cloque» (1901) i z «L'Enfant à la Balustrade» (1903). W każdym razie Boylesve był jednym z najsubtelniejszych prozatorów naszej doby. Za mało go uważano zagranicą. Podobny los trafił Emila Henriota (ur. 1889). Natomiast we Francji znalazła powieść jego «Aricie Brun» (1924) zupełnie zasłużone powodzenie i rozgłos wśród szerokich kół czytelników. Tylko Francja umie należycie ocenić ten hymn na cześć cichych cnót obywatelskich i nieromantyczny morał, wpływający z romantycznie zakrojonej staroświeckiej historii. «Affreux bourgeois» rozpoznaje w postaciach z «Aricie Brun» samego siebie i zarazem swój własny ideał. W «L'Enfant perdu» (1926) Henriot objawił się jako kaznodzieją mądrości, w «L'Instant et le Souvenir» (1912), narysował on straszny obraz duchowej męki po macoszemu traktowanych pasierbów szczęścia. Świeże jak rosa, orzeźwiają nas wspomnienia kraju dzieciństwa: «Les Temps innocents» (1921). «Le Diable à l'Hôtel» (1919), to podróż tkliwa nowoczesnego Sterne'a w mieścinie prowansalskiej. Gdyby ktoś te powieści rozpowszechnił poza Francję, Henriot zyskałby odrazu sławę europejską.

Andrzej Maurois (ur. 1885), to już dziś wielka figura piśmiennictwa międzynarodowego. Pierwsze jego dzieła wyrosły na gruncie współżycia z cudzoziemcami. Podczas wojny światowej pozostawał Maurois w charakterze tłumacza w nieustannym kontakcie z brytyjskimi sprzymierzeńcami Francji. «Le Silence du Colonel Bramble» (1918) i «Les Discours du Dr. O'Grady» (1922) są owocem głębokich studjów nad charakterem narodowym Anglików. Odtąd zrosł się Mau-



CYPRJAN NORWID  
(według portretu pędzla P. Szyndlera z r. 1882)



## Pasty

- Miode pusty białego w lipowych nieśm donicach  
I motyle co w nosy bzyżę za kwiatnej pasiece  
Dziś rakiem oradła na podniesionych graminach...  
Niech rozlać co wieczor, kiedy zajątnię do świece...

## Siewy

Pierwsziana pęstowe z wienow dożynnych kruszone

## Wzrąse

I Łekasstwo nieśmny drwone...

## Łowcy

I drwone stworzenia

Łabrykane nieśmny z dalekich swatów w le stronę  
Widimy, ptaki i rzęzy na klas niema imienia...

## Czudy

Z rciem odległych, z na morze łarowego, wierione  
W skłananych, miednych, macywach, w przydionych łobach z amiantu  
Pręzy drożse nieśmny od wrub = brylantów = brylantu...

## Punniiki

Stowa ciche i uśmich a Huzie nieśm i uśoty  
My nieśmny jak to chmurze przesuwające się gromoty...

(uśm)

Na głos łepki germaniskiej - dalej - urnami z ramienia  
Dalej wieniem okoto łasarowego strumienia...

(głomaj)

Stowa drwone nieśmny patne rdzanego nacięcia!..

(wreclandz)



rois nierozdzielnie z Anglią. Powieści jego z życia francuskiego, jak «Ni Ange, ni Bête» (1919), «Bernard Quesnay» (1926) — a nawet cieszące się rekordowym powodzeniem, potężnie rozreklamowane «Climats» (1928) — ukazują się gruntowną i staranną robotą konfekcyjną szykownego i sprytnego hurtownika, który prześciga nawet krawców, szyjących na miarę. Poprawnie opowiada o przygodach miłosnych doskonale wychowanych i wykształconych ichmości; inni potrafili to również dobrze, ha nawet lepiej od niego. Ani «Dialogues sur le Commandement» (1924, wzorowane na «Voyage du Centurion» Psichariego), propagujące nieśmiało zasadę podporządkowania się powadze zwierzchnictwa, ani ostrożna satyra na Beotów i ich surowych panów: «Voyage au Pays des Articoles» (1927, zręczna kopja oryginału p. t. «Morticoles», pióra Leona Daudeta), nie zapewniłyby autorowi jego wielkiego rozgłosu. Już zbiorek nowel «Meïpe» (1926) przekonywa nas jasno, że siła Maurois'a leży w opisach z życia angielskiego. Nowela na tem tle wypadła świetnie, gdy dwie pozostałe są liche. Nic dziwnego więc, iż w książce o Shelley'u «Ariel» (1923) i w «La Vie de Disraëli» (1927) mamy najpotężniejszą ostoję, trwałą i solidny grunt jego sławy. W tych biografjach ze stanowiska wyższej, poetyckiej prawdy i nienaganych pod względem historycznym Maurois stworzył nowy rodzaj powieści, który odrazu rozkwitnął: «vie romancée»... Było to odkrycie, jak przysłowiowe jajko Kolumba. To, czego nie dokonali inni, udało się autorowi «Disraëli». Jako pionier i teoretyk nowej gałęzi prozy («Aspects de la Biographie», 1928) zjednał sobie czytelników i naśladowców. «Balzac» Benjamina, «Talleyrand» Sindrala i poświęcone wybitnym muzykom monografie Pourtalësa zbliżają się bardzo do ich pierwowzoru, Maurois'a.

Niezależnie od Maurois'a Alberyk Cahuet został wynalazcą «Aventure historique romancée». Pełno w niej bohaterów i zdarzeń, o których marzą młode panienki: ucieczka marszałka Bazaine'a i cudna jego małżonka rodem z dzikiego Meksyku («Le Masque aux Yeux d'Or», 1924); Marja Baskirczowna, ów egzotyczny kwiat, w Paryżu tak prędko przekwitły («Moussia», 1926); patetyczna i groźna historia o grobie Napoleona, obrabowanym przez Anglików («Le Manteau de Porphyre», 1929); tragiczna sielanka między Lamartinem i Elwirą («Les Amants du Lac», 1927). Mimo to ani Cahuet, ani tem bardziej jego mniej uzdolnieni rywale płci męskiej, nie są ulubieńcami czytelniczek. Istnieje «powieść kobieca», z którą mężczyźni nie mają nic wspólnego, ani jako autorzy, ani jako czytelnicy. Nie żyjemy jednak w czasach Mme de Staël, lub George Sand. Pisarek jest dużo, wartość ich pism zaś nieduża. W wypożyczalniach, obliczonych na klientelę kobiecą, znajdujemy poza książkami dla dorastających pań (nie mówiąc już o dziełach zawodowych grafomanek i fabrykantek romansów) pierwsze zaczątki



Andrzej Maurois.



powieści napozór psychologicznej, lecz w swej istocie powierzchownie tkliwej i kłamliwej. Jedną z Mmes de Scudéry naszych czasów, M-me Joanna Balde, otrzymała nawet nagrodę Akademii i to wcale nie za wysoką enotliwość, ale właśnie za powieść («Reine d'Arbieux», 1928). Takich p. Balde istnieje legion. Otrzymują one zwykle legję honorową i legion honorów pisarskich. Ale do literatury i jej dziejów dostają się takie wzory cnót obywatelskich tylko przez nieporozumienie.

Druga grupa to kulturalne damy, które często do dyskusji mężów wtrącają swoje mądre powiedzenia. Problematyczne te natury stają w szeregu do walki o emancypację kobiet. Colette Yver (ur. 1874) przyczyniła się powieściami agitacyjnymi wbrew swoim zamiarom do zohydzenia wielu zajęć, uprawianych przez kobiety («Les Dames du Palais», 1910; «Les Cervelines», 1918; «Le Mystère des Béatitudes», 1916; «Haudequin de Lyon», 1927). Marcelina Tinayre (ur. 1872) wzbogaca «romantisme féminin», obracając się dotąd dookoła miłości i emancypacji, nowym tematem. Zajęła się ona psychologią marzeń mistycznych. Wszystkie te trzy pierwiastki redukują się do jednego w «Priscilla Sévérac» (1922). Tinayre próbuje swoich sił także w obrazach historyczno-obyczajowych («Une Provinciale en 1830» 1927), a czasami, np. w «Perséphone» (1920), wraca do motywów ze środowiska pogańsko-filozoficznego, poruszonych już w zaraniu swej kariery, protegowanej przez Anatola France'a. Andrée Corthis («Pour moi seule», 1920; «La Belle et la Bête», 1925; «La Fiancée perdue», 1929) i Kamilla Marbo («Celle qui défie l'Amour», 1910; «La Statue voilée», 1913; «Le Survivant», 1913; «Le Perroquet bleu», 1927) należą już do młodszej generacji. Opanowały one nową metodę psychologiczną, w przeciwieństwie do pp. Yver i Tinayre, które nie wybiegały poza Bourgeta i France'a.

Także naturalizm ma wśród autorek swoje zwolenniczki. Sévérine (1855—1929), zwalczająca wielkodusznie wszelkie istniejące i nieistniejące krzywdy, jest niejako kobiecym echem Mirbeau'a. Swoje lata dziecięce opisuje ona w smutnych dziejach małej, biednej «Line» (1922), z powodu której niejedna już czytelniczka ronila łzy. Małgorzata Audoux, pochodząca, podobnie jak Sévérine, ze sfer robotniczych, przypomina Karola Ludwika Philippe'a, szczególnie w prostych i serdecznych opowiadaniach z życia rzemieślników («Marie-Claire», 1910; «L'Atelier de Marie Claire», 1920) i w obrazkach spokojnego życia wiejskiego, zaobserwowanych u swoich krewnych («De la Ville au Moulin», 1926). Magdalena Marx obdarza nas hojnie wyznaniem o mękach niezaspokojonej chuci («Toi»; «Femme»). Joanna Galzy opowiada te same i inne, bezlitosną chorobą spowodowane, cierpienia, w sposób bardziej umiarkowany, a jednak ona silniejsze wywołuje wrażenie («Les Allongés», 1923; «La Femme chez les Garçons», 1923; «La Grande rue», 1925; «Le Retour dans la Vie», 1926).

Rachilde (ur. 1860) przyćmiewa talentem wszystkie rywalki w dziedzinie powieści naturalistycznej. Z zadziwiającą energią i temperamentem broni ta przeszło sześćdziesięcioletnia kobieta swojej, przez rozum i głos popędu potwierdzonej, filozofii hedonistycznej, a na tym gruncie zbudowała ona piękne w swojej brutalności dzieła sztuki: «Les Rageacs» (1922) i «Madame Adonis» (1929). Na nic się tu nie zda potępienie nieposkromionego zamiłowania autorki do tematów perwersyjnych. Nienaturalność ciągnie wilka do lasu...

Utwory Lucji Delarue-Mardrus (ur. 1884) i Gerarda d'Houville (ur. 1875), wybitnych przedstawicielek «romantisme féminin», są różnej wartości.

Piękne pomysły pani Delarue-Mardrus zatracają się zupełnie w powodzi tomów, których liczba ciągle wzrasta: «L'Âme aux trois Images» (1919) odpowiada smakowi literackiemu elity czytelników, natomiast «L'Ex-Voto» (1923), powieść ludowa, w szlachetnym znaczeniu tego słowa, zadowala zarówno estetę, jak i naiwnego czytelnika. «A Côté de l'Amour» (1925) jest tanim dramatem filmowym. Czasami zapożycza autorka niemało u sławnych swoich poprzedników literackich. W «Amanit» (1929) mamy przeróbkę Gautiera «Roman de la Momie». Przez «La Mère et le Fils» (1925) apeluje Delarue-Mardrus do poczucia sentymentalnych kucharek. W powieściach M-me d'Houville brzmi lekka, jak powiew zefiru, muzyka kamealna serca. Wdzięcznie maluje autorka młodzieńcze lata jej sławnego ojca, poety Heredii, («Le Séducteur», 1914), głęboko analizuje ona namiętności ludzkie («Tant pis pour toi», 1921; «Je crois que je vous aime», 1927). Lecz w klasycznie zimnym stylu tej trzeciej z obozu «romantisme féminin» namiętności ani śladu, romantyzmu niedużo, zato z kobiecości powab i wiotkość.

Colette (ur. 1873), górująca nad wszystkimi damami francuskiego wielkiego świata literackiego, również «évadée du romantisme», niech nam będzie pomostem między starszą i nowszą szkołą powieściopisarzy. Do jakiego kierunku zaliczyć bogate dzieło, tak wielostronne i tak wielotomowe? Naturaliści mogliby słusznie powołać się na drastyczne sceny, na rozmiłowanie Colette w zwierzęcości, a wreszcie na ideę przewodnią jej twórczości, którą, parafrazując słynne motto Nestroy'a, możnaby tak wyrazić: «einer ist kein Mensch, mehrere sind Vieher, alle sind Vieher» (jednostka nie jest człowiekiem, kilka jednostek to bydło, wszyscy są bydłem). Zwolennicy powieści humanitarnej wskazują głębokie umiłowanie wszelkiego stworzenia, wyzierające z pod pozornie gładkiej tafli jej stylu. Poznajemy też poszlaki dialektyki Bourgeta i sceptycznej ironji France'a. Na poparcie tego twierdzenia niech wystarczy porównanie kota Kiki i psa Toby z Riquetem, albo wskazanie na «Lys rouge» (France'a). A w gruncie rzeczy «Le Démon de Midi» i «Chéri» wyrażają jednakowe poglądy na grzeszne drogi śmiertelników. Różnica leży tylko w tym, że Colette uważa tych śmiertelników za beznadziejnie niepoprawnych i dlatego właściwie za dobrych, lub niepodlegających żadnemu kryterjum etycznemu, natomiast Bourget pisze z wyraźną tendencją uszlachetniania. Takich analogij znalazłoby się jeszcze dużo; pokrewieństwa, zachodzące między Colette i Gidem, regionalistami, a nawet — przez analogję «à rebours» — młodokatolickimi pisarzami. Siedm miast klóciło się o miejsce urodzenia Homera, siedm szkół rości sobie prawo do Colette. Jej do Homera daleko, ale posiada ona bezsprzecznie potężny talent, nawet o pewnych cechach genialności. Jej styl cechuje naturalna swoboda, właściwa pisarzom prowincjonalnym, gdy w twórczości takiego France'a, braci Tharaudów i Régnera



Rachilde.



przeziera na pierwszy rzut oka styl wieku oświecenia. Colette jest raczej w prostej linii spadkobierczynią La Fontaine'a, Chéniera, Nerval, tych nielicznych przedstawicieli romantycznego odcienia klasycyzmu i niejako dzieci natury wśród plejady mieszczańskich i dworskich pisarzy dawnej Francji. Zdanie buduje ona z zadziwiająco łatwością, z bystrą spostrzegawczością maluje obrazy. Los wymyślił losy bohaterów Colette, a ona ich dzieje wiernie przeżyła. W rzeczywistości, albo potencjalnie. U Colette romantyczny subiektywizm idzie zawsze w parze z klasycznym obiektywizmem. Wszystkie zdarzenia i postaci pozostają w ścisłej łączności z jaźnią poetki. Mimo to z osobistego doświadczenia urasta prawda ogólna. A w tym silniejszy dowód psychologicznych zalet tej doskonałej znawczynie duszy ludzkiej. Ścieżki i manowce chuci, jej zawikłania i upojenia autorka odsłania w powieściach: «La Retraite sentimentale» (1907), ostatniego i najlepszego pod względem artystycznym tomu z serji «Claudine»; «L'Ingénue libertine» (1909); «La Vagabonde», «L'Envers du Music-Hall» (1913), niejako przekroju życia kabaretowego, którego światła i cienie Colette dokładnie widziała własnymi oczami. «Chéri» (1920), «La Fin de Chéri» (1926) opisują dzieje «zdrożnej» miłości młodocianego nicponia do starzejącej się kokoty. Częsty temat tych romansów poruszył już przedtem w literaturze np. Barbey d'Aureville, a z historii znamy tragiczny stosunek Katarzyny II do Zubowa, jak i tragicomiczne małżeństwo ks. Wiktorji pruskiej z młodym Rosjaninem, o jedną literę od Zubowa bogatszym. W innych dziełach opiewa autorka instynktowne przywiązanie człowieka do gleby ojczystej («Le Vrilles de la Vigne», 1908; «La Maison de Claudine», 1922). Zawdzięczamy Colette jeszcze opowiadania o zwierzętach, których milcząca mowa i psychikę uprzystępnia nam ona, postugując się ulubioną ongi techniką «rozmów umarłych» («Dialogues de Bêtes», 1897; «La Paix chez les Bêtes», 1915). Colette usiłuje odnaleźć siebie samą i pragnęłaby rozwiązać zagadki bytu, zdobyć poprzez upojenie zmysłów nigdy nieosiągalne szczęście i niezbadaną prawdę, i dotrzeć do absolutu. Tragizm tych zmagani jest tragedją człowieka i ludzkości, bo na dręczące ją zagadnienia nigdy nie znajdziemy odpowiedzi.

Odwieczne pytanie o istotę bytu stanowi główną osnowę najnowszej powieści, zarówno metafizycznej w swoich założeniach, jak w swoich celach. Nie jest ona ani społeczna, ani naturalistyczna i pozytywistyczno-psychologiczna, ani czysto estetyczna, jak u symbolistów lub w historycznym romansie stylowym. Nieodrazu objawia się ten zwrot ku wieczności. Punktem wyjścia literatury współczesnej jest introspekcja, autoanaliza. Pozornie takie sprawozdanie z własnych przeżyć i myśli samo w sobie jest celem. «Monologue intérieur» wywodzi się od dwu szeregów przodków. Z jednej strony sięga wstecz aż do «Confessions» Rousseau'a i wyznań Amiela, do dręczących dociekań myślowych helweckich pisarzy. Z drugiej strony posiada za sobą ten rodzaj literatury starą francuską tradycję analizy psychicznej: od Montaigne'a, La Bruyère'a, M-me de la Fayette i Benjamina Constanta aż po Bourgeta i Anatola France'a.

Najpierw wymienimy kilku zwiastunów, którzy ukazali się na horyzoncie już w pierwszych latach XX wieku, nieśmiało głosząc nowe hasła pod starą formą.

Edward Estaunié (ur. 1862) zwrócił uwagę na głębokie tajemnice, które drzemią poza granicami nigdy przez klasyczną psychologię nieprzekroczonymi. Skierował swój wzrok na ludzi i rzeczy. Otaczają nas niezbadane moce. Kto wie, czy «człowiek magiczny», prelogiczny dzikus, którego Lévy-Bruhl z wyniosłą pobłażliwością wystawia na drwiny mędrców — nie rozumie głębiej świata, w swej

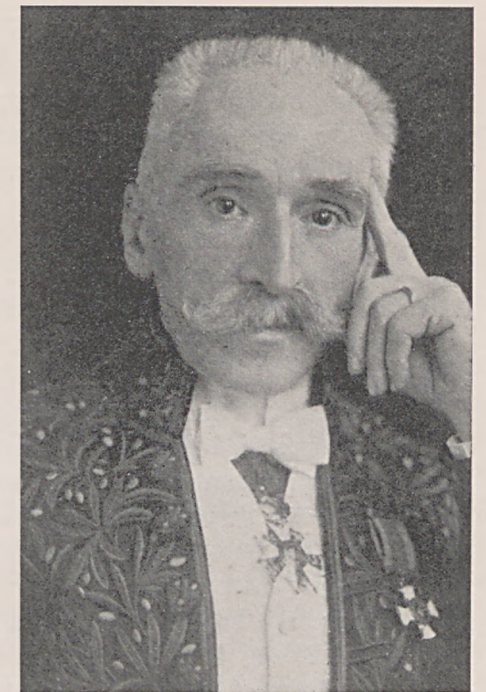
prostocie, niż człowiek cywilizowany, niewolnik tyrana-rozumu. Nie znamy dobrze nawet siebie samych. Jakżeż możemy poznać innych ludzi, a co dopiero nieme rzeczy, skoro mowa raczej ukrywa myśli, niż je odsłania. W tych zapatrywaniach tkwi zarodek pięknych, pełnych jesiennej melancholji dzieł: od «L'Empreinte» (1895) i «Le Ferment» (1899) poprzez «L'Épave» (1902), «La Vie secrète» (1908) i «Les Choses voient» (1914) aż do «Ascension de M. Baslèvre» (1919), «Appel de la Route» (1922), «L'Infirmé aux Mains de Lumière» (1924), «Le Labirynthe» (1924), «Tels qu'ils furent» (1927). Gdzieś w nas czatują zuchwałe demony, które z zazdrości niweczą nasze szczęście. Z nieskazitelnych naszych zamierzeń wykwita tylko cierpienie i niesprawiedliwość, ludzie lepsi, o wysubtelnionem poczuciu sumienia, przez całe swe życie dźwigają tylko ciężar odziedziczonych i nabytych przesądów (ładniej brzmiałoby to: «moralny pogląd na świat, zobowiązująca do czegoś tradycja»).

Dlatego wyłania się przed nami alternatywa: albo poprzez trupy dążyć do uzyskania dotykającego zadowolenia w pełnieniu ziemskiej władzy — jak np. bohater «Fermentu» — albo dźwigać z rezygnacją swój ciężki krzyż i pocieszać się myślą, że zwycięzcy podobają się ludziom, a zwyciężeni bogom. Trzeba się poświęcić i przez taką ofiarę zasłużyć na nagrodę pozagrobową.

Ludwik de Robert (ur. 1871) jest, jak Estaunié, kronikarzem bólu i cierpienia. Z jego książek dochodzi jęk umęczonej duszy, odgłos bezużytecznych walk jaźni świadomej z nieświadomą, a więc (zatrzymamy terminologję «magiczną») walki człowieka z swoim demonem. Powieści Roberta czyta się zagranicą mniej jeszcze, niż dzieła Estauniégo. Czas już wyrównać niesprawiedliwość, popełnioną względem wykwiutego i szlachetnego artysty («Un Tendre», 1894; «Le mauvais Amant», 1901; «Le Roman du Malade», 1911; «Le Roman d'une Comédienne», 1919; «Réussir», 1920; «Ni avec toi ni sans toi», 1928).

Bolesna rezygnacja wobec zrządzeń przeznaczenia jest zasadniczo nastrojem kilku pisarzy, których prawdziwego pesymizmu nie zasłoni ani okolicznościowy wybuch wymuszonej wesołości, ani tem bardziej światowa scenerja akcji.

Andrzej Beaunier (1869—1925) kreśli plastycznie biedne damy z towarzysztwa i bohaterów salonowych, którzy skwapliwie szukają ucieczki przed swymi zwątpieniami w przyjemnościach. Są to śmiejący się pajace na targowisku bezużytecznych nicości. («Sidonia ou le Malheur d'être jolie»; «Suzanne et le Plaisir», 1922; «Un cruel Amour», 1926). W tym wytwornym, a za wcześniej złośliwą chorobą porwanym, krytyku dopiero późno obudziła się ludzkość. Przedtem i jeszcze w jednym z jego ostatnich utworów płonęła nieskrępowana i cyniczna żądza użycia («Picrate et Siméon», 1904; «Le Roi Tobol», 1905; «L'Amour et le Secret», 1910; «Une Âme de Femme», 1923).



Edward Estaunié.



Edmund Jaloux (ur. 1878) nie grzeszył nigdy frywolnością. Nie brak u niego natomiast przejawów kosmopolityzmu i zbytnej literackości, która rodziła mimowolne «pastiche» pastiszów, «à la manière» Giraudoux i Moranda («Ô toi que j'eusse aimé», 1926). Jaloux pisze za łatwo, za często i za dużo. Pozostaje on jednak autorem niejednego opowiadania o czarującej miękkości. («Les Sangsues», 1904; «Le jeune Homme au Masque», 1905; «Le Démon de la Vie», 1908; «Le Reste est Silence», 1909; «L'Éventail de Crêpe», 1911; «Fumées dans la Campagne», 1915; «L'Incertaine», 1918; «La Fin d'un beau Jour», 1921; «L'Amour de Cécile Fougères», 1924; «Soleils disparus», 1927; «Laetitia» 1929). Jak Beauquier i Jaloux, tak i cała falanga poetów, należących do literatury kobiecej, pisanej przez mężczyzn, smutno patrzy się na świat, w głębi serca jednak ulubiony i pozytywnie widziany. Swoją psychologię naginają oni do nowych metod, co do form wzorują się na Bourgeoisie i France'ie. Typowa dla tych autorów jest ciągła zmienność nastrojów, przechodzących od wesołości, zawsze sentymentalnej, do smutku, przyczem ilość dawek tych stanów zależy od osoby. Z tej bardzo licznej grupy Savignon, Villetard, Miomandre, Vaudoyer, Erlande i Thierry Sandre będą tutaj przedmiotem krótkich wzmianek.

Andrzej Savignon («Les Filles de la Pluie», 1912; «La Tristesse d'Elsie», 1925; «La Dame de la sainte Alice», 1926; «Tous les trois», 1928) doszukuje się źródeł niedobrej doli, której uległy wzniosłe dążenia jego bohaterki — w ponurym krajobrazie bretońskim, w środowisku socjalnym. Karol Géniaux opowiada, jak Savignon, tragedje, których fatalizm wypływa z klątwy otoczenia, często również bretońskiego («Le Voueur», 1908; «Sous les Figuiers de Kabylie», 1916; «La Passion d'Armelle Louanais», 1918; «La Famille Messal», 1919; «Les Coeurs gravitent», 1920; «Les Faucons», 1925; «La Résurrection d'Aphrodite», 1927).

Piotr Villetard wysnuł z chytrłości przedmiotu, t. zn. ciasnoty prowincjonalnej, i przyjemnej chytrłości podmiotu, t. zn. prowincjonalnej ograniczoności — niemieszkańskiej, a przecież «juste milieu» («La Maison des Sourires», 1905; «M. Bille dans la Tourmente», 1921; «L'Aventure de Marius», 1924; «Un Homme les regarde», 1927).

Prowansalczyk Franciszek de Miomandre (ur. 1880) bardziej jeszcze, niż wspomniani Bretończycy, z urodzenia już predystynowani do marzeń, uganiania się za słodkimi iluzjami. Jego rzewność nie przemawia nam do serca, a jego bohaterzy i bohaterki nie wylatują ponad poziomy. Ich tragizm to «petit bonheur manqué», a ich marzycielstwo przypomina Tartarina i Barnavaux. Artystyczna forma dzieł Miomandre'a góruje nad ich treścią, często banalną i powierzchowną, gorliwie naśladowującą modne kierunki: «Écrit sur l'Eau» (1908), «L'Aventure de Thérèse Beauchamps» (1914), «Le Veau d'Or et la Vache enragée» (1917), «Les Taupes» (1922), «La Naufragée» (1924), «L'Ombre et l'Amour» (1925), «L'Amour de M-elle Duverrier» (1926), «Olympe et ses Amis» (1927), «Passy-Auteuil» (1928), «La Vie amoureuse de Vénus» (1929).

Również u Jana Ludwika Vaudoyera (ur. 1883) jest miłość ośrodkiem, około którego obracają się jego elegijni bohaterzy i bohaterki: «L'Amour manqué» (1908), «La Maitresse et l'Amie» (1912), «Les Papiers de Cléonte» (1921), «La Reine évanouie» (1923), «Peau d'Ange» (1924), «Raymonde Mangematin» (1925), «Premières Amours» (1927). W powodzi tylu piękności, z biedną i brzydką Rajmondą włącznie, nie zapomniał wcale Vaudoyer o «Beautés de Provence» (1926—1928).

Albert Erlande (ur. 1878), inny pełen fantazji południowiec, poszukuje chętnie anglosaskich wzorów i motywów: «La Tendresse» (1902), «Jolie Personne» (1906), «L'Enfant de Bohême» (1912), «T. W. Fair» (1925), «Les Mandié» (1926), «Ils jouaient à la Vie» (1927), «À l'Ordre de Dieu» (1928), «La Vipère dorée» (1929), «Si belle en ce Miroir» (1929).

W postaci «Panouille'a» (1926), nowego daudetowskiego Numy Roumestana, Dytryk Sandre (ur. 1890) portretował wiecznego człowieka z francuskiego «Midi». Lecz tak poważne («Chèvrefeuille», 1924; «Les Yeux fermés», 1928), jak i wesołe dzieła («Mienne», 1923; «Mousseline», 1924) tego bardzo przeciętnego, sympatycznego i nagrodzonego autora rychło ulegną zapomnieniu.

W przeciwieństwie do wyżej wymienionych pisarzy, którzy prędko zdobyli publiczność, ale zato prędko poszli w niepamięć, zdobywa sobie świetny krytyk genewski Robert de Traz (ur. 1884) powoli, lecz na dłuższy czas, elitę wybranych czytelników. Oto przewodnia myśl jego filozofji, zastosowanej w jego powieściach: naszym najgorszym nieprzyjacielem jest straszliwe sprzęgnięcie się własnej słabości z siłą swego zewnętrznego przywiązania do warstwy i narodu («Complices», 1924; «L'Écorché», 1927; «La Puritaine et l'Amour», 1928). W swoich wspaniałych książkach podróżniczych udowodnił Traz, że umie odczuć porywy serca nie tylko jednostek, ale i narodów («Dépaysements», 1923; «Le Dépaysement oriental», 1926). I tak w swej wnikliwej, pełnej szacunku, a przecież obiektywnej analizie głosi Europie, co się składa na istotę «Esprit de Genève» (1929).

Spróbujmy teraz my scharakteryzować duchowy profil de Traza: znajomość wielkiego świata i rozległy widnokrąg; Genewa; pełna udręki ciekawość nieodgadnionego bytu, głęboki pesymizm, prowadzący raz do bezgranicznej żądzy używania, innym razem znów do zrezygnowanej ascezy. Taka sylwetka jest arcypodobna do mistrzów nowej powieści psychologicznej.

Trzech pisarzy, mało znanych przed wojną szerszej publiczności, kroczy na czele olbrzymiej rzeszy uczniów, do której przyłączyli się prawie wszyscy nowicjusze prozy francuskiej, osławieni w ostatnim dziesięcioleciu. Z tych trzech Andrzej Gide i Marceli Proust, rówieśnicy, wyrosli w atmosferze «fin de siècle» i symbolicznej dekadencji. Trzeci: Walery Larbaud, młodszy od nich o jakie dziesięć lat, dojrzał jako poeta dopiero wtedy, kiedy zapanowały w sztuce futuryzm i kubizm, rozkazujące pogardę dla znudzonej pozy estetycznej. Proust skierował swój wzrok na wielki świat, Larbaud na daleki, Gide zaś w zaświaty (choćby zapewniał, że tam nic nie widzi). Ci trzej odnowiciele powieści będą kiedyś wspomniani nierozłącznie, gdyż wszyscy zarówno głęboko wyświeciliłi najskrytsze zakamarki naszej duszy. Zastosowali oni po raz pierwszy nową metodę retrospektywną, która w przeciwstawieniu do dawnej metody syntetycznej, w swojej analizie i postępowaniu — podobnie jak pragmatyczna historia — podług kolejności wydarzeń, od zdarzeń późniejszych zaczawszy, zwraca się do wcześniejszych.

Najdobitniej przejawia się retrospektywizm psychologiczny w powieści Marceliego Prousta (1873—1922). Pewnego razu jakiś chorowity i przewrażliwiony pan z wykwintnych sfer paryskich zamoczył kawałek bułki w niepełnej filiżance herbaty. (Nie jest w tym wypadku rzeczą istotną, czy mamy tutaj przed sobą proces psychiczny w rzeczywistości o wiele bardziej skomplikowany, a przez autora stylizowany lub uproszczony.) W wyniku omal że mechanicznej czynności, wywołującej równocześnie podrażnienie nerwów, smaku i powonienia, wynurzają się



przed nami obrazy, przywołujące na myśl analogiczną sytuację z przeszłości: Proust przypomina sobie, jak to on, kiedy był jeszcze małym, po raz pierwszy doznawał podobnych uczuć. Naskutek praw psychologicznych, które nowoczesna nauka stara się wyjaśnić, nie mogą jednak wykryć tajemnicy, rządzącej naszym przypominaniem, wyrastają z filiżanki herbaty, jakby na mocy jakiegoś magicznego zaklęcia, postaci z dawnych lat, towarzysze z kraju dzieciństwa. Postaci te stają się coraz jaśniejsze i wyrazistsze, przemawiają i zaczynają się poruszać. One to wodzą ręką poety, będącego dla nich niejako medjum, któremu dyktują swoje myśli. W ten sposób wędrujemy wstecz, po krainie cieni, docierając coraz głębiej i dalej; wreszcie musimy się nagle zatrzymać. Dotarliśmy do punktu, którego nasze przypominanie nie może przekroczyć, i stąd posuwamy się omackiem znowu naprzód, ku teraźniejszości, wreszcie jesteśmy u kresu wędrówki. Rozstępuje się ciemność, i w blasku światła widzimy na łożu śmierci człowieka, który w ostatnich latach swej samotności żył tylko w obcowaniu z umarłymi i dlatego, z chwilą kiedy się ocknął do życia prawdziwego, umiera.

Proust posiada wszechstronne wykształcenie filozoficzne. Wielki wpływ wywarła na niego teoria Bergsona o równoczesnym odbieraniu wrażenia zmysłowego i przypominaniu podobnych wrażeń. Świadczy o tym cykl p. t. «À la Recherche du Temps perdu»: jedyny w swoim rodzaju kalejdoskop scen, pandemonjum głęboko ukrytych namiętności, galerja obrazów różnorodnych charakterów o wiecznie świeżych kolorach, mikrokosmos, odzwierciedlający wiernie cały wszechświat, ukryty w zawartości filiżanki herbaty. Zdaje się, że wartość tego dzieła nie podlega już dziś dyskusji. Czy zaliczyć je do twórczości romantycznej? Autor kieruje swoje badania psychologiczne ze szczególnym zamiłowaniem na tematy wyjątkowe; jaźń jest w tem dziele jedynym łącznikiem między poetą, jego kreacjami, a czytelnikiem; samowolnie powikłana budowa zdania odbiega daleko od surowego ideału łacińskiej przejrzystości składni. Trzeba też u Prousta wskazać jeszcze na inne niefrancuskie rysy, dostatecznie wytłumaczone żydowskim pochodzeniem jego matki. Mimo wszystko ta panorama paryskich blahostek pozostanie na zawsze wspaniałym i «klasycznym» pomnikiem literatury, ważniejszym od czasów i od ludzi, o których opowiada. Pozatem jednak zupełnie widoczne są węzły, łączące Prousta z tradycją. Nazwano go, nie bez słuszności, współczesnym Saint-Simonem, gdyż, prócz w pogardzie i nienawiści dla ludzi, prawie pod każdym względem jest podobny do bystrego kronikarza «Grand Siècle'u». Łatwo też o analogję między Proustem a Montaignem, Pascalem, czy La Bruyèrem. Jak tamci, w strojach XVII i XVIII stulecia, stoi ten dandys XIX i znudzony gość XX stulecia poza nawiasem czasu, jako przenikliwy badacz duszy ludzkiej. Cykl «À la Recherche du Temps perdu» przedstawia takie wydarzenia życia społecznego i przeżycia jednostek, które tylko przez przypadek są umiejscowione w niedawnej przeszłości. Wzrost nowobogackiej warstwy mieszczańskiej, która dobiega się dostępu do uszlachetnionych rozkoszy, ba, nawet dostępu do sypialni rozkosznych szlachcianek ze starych wielkopańskich rodów; słabnący opór, pozbawionej przywilejów politycznych i mocno zachwianej, arystokracji przeciw nacierającej, mocniejszej od siebie rywalce; chaos moralny, ogarniający społeczeństwo, pozbawione trwałej tradycji, owe «corrumpere ac corrumpi saeculum vocatur» — wszystkie te zjawiska, zobrazowane w powieściach Prousta, mogłyby się równie dobrze zmieścić w ramach akcji z epoki Aten peryklesowskich, cesarstwa rzymskiego, średniowiecza

włoskiego lub też z ery Walpole'a w Anglii. Nie bez powodów, zresztą jemu nieświadomych, autor nałożył niektórym swoim postaciom maski, znane nam dobrze bądź to z klasycznej literatury francuskiej, bądź też z powszechnych dziejów kultury. Serdecznie śmieszna parwenjuszka, Madame Verdurin, która nas trochę nie mile uderza jako bojowniczką trzeciego stanu, jest napół «bourgeoise-gentiledame», napół znowu Madame Geoffrin. Świetna stara służąca, Franciszka, okazuje się mieszaniną z wszystkich wiernych służących i starych pokojówek, jakie się pojawiły przed nią w literaturze francuskiej: Crispina, filozofującego podobnie jak jego pan, Figara, bawiącego nas swym chłopskim rozumem, i Jacques'a Bonhomme'a, wcielenia rdzennie francuskiego, nieufnego i pracowitego chłopca. Robert de Saint-Loup to lekkomyślny, szlachetny i wspaniałomyślny «preu chevalier», znany zarówno z «chansons de geste» i z dworów «vert galant», jak i z emigracji koblenckiej. W Bergotte mamy subtelne uosobienie rozumu i dobrego smaku, niby jakiegoś świeckiego świętego z Kościoła piękna i prawdy, bojownika tego pokroju, co Diderot i Fromentin. Czyż Odette nie nazywała się dawniej Ninon de Lenclos lub Mme Paiva? (Żyje jeszcze dziś jej modelka, która coprawda nie wytrzymuje porównania ze swym portretem). Tak samo przezierają określone typy poprzez postaci księżniczki de Guermantes, Swanna, Charlusa, a jeszcze bardziej poprzez figury drugorzędne.

Dotąd patrzyliśmy tylko w jedno oblicze proustowskiego cyklu. Istnieje jednak jeszcze drugie oblicze, odwrócone ku bliższemu otoczeniu poety. Postać takiego Blocha, śmiało dążącego do celu snoba, jednego z bohaterów żydowskiej pozłacanej młodzieży, odbija się jaskrawo tylko na tle określonej epoki i określonego społeczeństwa. Jako artysta, malując z jednakowem mistrzostwem portrety i obrazki rodzajowe, stroje i na wielką miarę panoramę historyczną, zasłużył sobie Proust na sławę nietylko w dziejach literatury. «À la Recherche du Temps perdu» to wieczne żywe archiwum, z którego kiedyś potomność będzie czerpała wiadomości o tem, «jak to dawniej — t. zn. we Francji między drugim cesarstwem i wojną światową — bywało». Proustowi, jako świadkowi epoki, zeznającemu przecież często na jej niekorzyść, mógłby schematyczny krytyk przykleić etykietę realisty. To miano nie byłoby jednak słuszne w stosunku do tego Prousta, który pod pokrywką znikomości tworzy dzieła, przekraczające wymiar czasu. Już sam fakt, że postaci swoje kreśli on świadomie jako typy, wnosi do jego twórczości ton symboliczny, a może raczej symbolistyczny. Niedaremnie Proust kolegował z całą plejadą uczniów Mallarmégo i Verlaine'a.

Mimo że wizerunki aktorów «komedji ludzkiej» Prousta są odmalowane z całą wiernością, nie jest żaden z nich zwyczajną fotografią człowieka, a już wcale nie pewnej jednostki. Twory swoje kombinował autor z rysów, zapożyczanych u wielu różnorodnych towarzyszy swego życia. Inne postępowanie uważałby Proust, jako człowiek niezwykle dyskretny, za gruby nietakt. Jego poetycka prawda różni się właśnie w taki sam sposób od pseudonaukowej prawdy naturalizmu, jak uduchowiony portret od fotografii.

Piętnastotomowy cykl «À la Recherche du Temps perdu» dojrzał podczas długoletniej choroby autora, spędzonej w samotności. Jego pierwszy ustęp p. t. «Du Côté de chez Swann» (1913) przeszedł wiele perypetyj, zanim znalazł nakładcę, a później w zgiełku wojennym został szybko zapomniany. Dopiero druga serja, p. t. «À l'Ombre des jeunes Filles en Fleur» (1919), uwieńczona nagrodą



Goncourtów, uitorowała Proustowi drogę do szerokich warstw czytelników. Triumf nastąpił wprawdzie trochę za późno, ale zato był całkowity.

Śmierć poety pogrążyła całą literacką Europę w żalobie nad jego trumną. Każdą nową część tego cyklu: «Le Côté de Guermantes», «Sodome et Gomorrhe», «La Prisonnière», «Albertine disparue», «Le Temps retrouvé» (ostatni tom 1927), witano z żywym zainteresowaniem. Powstała liczna gmina wielbicieli Prousta. Istnieje czasopismo, jemu wyłącznie poświęcone: «Cahiers Marcel Proust» (od r. 1928), obszerna literatura o języku i życiu poety. Najcenniejszy materiał biograficzny mieści się w jego korespondencji, szczególnie w listach do pp. Szeke-wiczowej i Heymanowej (1928). W ten sposób nie tylko dzieło autora, ale i podwójne życie tego światowca: jedno bardzo zewnętrzne, a drugie skryte, tajemnicze, za kulisami obrzędów towarzyskich, stają się własnością francuskiego i europejskiego ogółu. Cieszymy się, że skarbiec takich listów jest dziś dostępny dla nas wszystkich. Zagadka wielkiej duszy Marcelego Prousta przyciąga nas z tą samą siłą, która tego niezmordowanego badacza duszy ludzkiej zmusiła do zgłę-bienia tajników psychiki jego współczesnych. Ile zagadnień! Najprzód Proust a Bóg: niema nic bardziej niedorzecznego, niż twierdzenie, że Bóg jest «terriblement absent» w twórczości autora, który opisał śmierć Bergotte'a na stronicach, jakby przeczuwających świat pozagrobowy. Powtóre, Proust jako obywatel: rozważania jego nad śmiercią St. Loupa, w «Le Temps retrouvé», ukazują nam oblicze gorącego patrioty. Niestety zbyt wielu widzi tylko dwojakiego Prousta: snoba, którym był bezsprzecznie, i skrupulatnego autora monografii o najróżnorodniejszych zboczeniach erotycznych. Nie wdając się w ocenę moralną, stwierdzimy raczej, że trzeba być nato potrosze snobem i znać drogi, prowadzące do Cytery, Lesbosu i Sodomy, by móc namalować pełny i wyczerpujący obraz naszej doby. Przyznajemy też Proustowi i tę zaletę, że niema u niego ani śladu tej nietajonej radości, z jaką inni pisarze oprowadzają swych czytelników po bagnach zepsucia. Poeta maluje groźną potęgę zwycięskiego, niszczycielskiego Erosa, lecz przez to od wyuzdanej rozpusty odstrasza, a do niej wcale nie zachęca.

Zarzucają Proustowi jeszcze ogromne rozmiary dzieła, które z konieczności stało się obszerne. Z biegiem czasu czytająca publiczność dokona zapewne odpowiedniego dla siebie doboru, jak to uczyniła u Prévosta i Saint-Simona. Niejeden epizod cyklu «Recherche du Temps perdu» jest w sobie zakończoną całością. Tak np. cudna opowieść o miłości Swanna i Odette'y, lub tragedia zazdrości uwiedzionej Albertyny. Wyodrębniają się świetne obrazy obyczajowe, jak przyjęcia u ks. Guermantes, sceny satyryczne, jak uczta u państwa Verdurin, nareszcie krótkie ustępy, zgóry przeznaczone do antologii, jak zgon Bergotte'a, spotkanie z panienkami nad brzegiem oceanu, wizyta u Blocha. Niektórzy twierdzą, że Proust jest monotony. Niepomni są widocznie jego różnorodnego bogactwa środków artystycznych, jego skali, rozciągającej się od wzniosłego patosu aż do szyderczego humoru, a niżej aż do płaskiej anegdoty żydowskiej i rubasznych chłopskich konceptów Franciszki. Wystarczy sięgnąć po tom pełnych ciętego dowcipu «Pastiches» (1919), najlepszych parodij w nowoczesnej literaturze francuskiej, by się dosadnie przekonać, że tylko świadomość swego osobliwego powołania przykuła Prousta do ciasnego obszaru paryskiego. Od rzeczy również mówią ci, którzy atakują jego styl. Bezwątpienia Proust potrafiłby pisać jak France, jego szczery przyjaciel i protektor. Gdy młody lew salonowy świadomie mistrza naśladował,

udało się to znakomicie. Ale długie okresy, charakterystyczne dla stylu późniejszych dzieł Prousta, wypływają z wewnętrznej konieczności. Z jednej strony spełnia ta skomplikowana budowa zdania rolę pewnego rodzaju formalistyki kancelaryjnej, ozdabiającej protokół, spisujący rzeczywistość psychiczną. Z drugiej strony zakrywa ona, jak zasłonę, pojęcia i zdarzenia, które nam autor powoli chce odsłaniać. Proust unika brutalnego realizmu, otaczając ostrożnie rzeczywistość zawilemi zdaniami pobocznymi i zawsze doskonałymi przenośniami. Dialog jego, zwykle wygładzony, gdzie zachodzi tego potrzeba, brzmi wiernie aż do banalności. Autor posługuje się doskonale żargonem sportowym, proletarjackim i żydowskim. Każda postać, nawet najmniej znacząca i epizodyczna, mówi swym własnym językiem (recepta artystyczna, wypożyczona u Ryszarda Wagnera), a język ten ukrywa i wyjawia nam myśli proustowskich ludzi.

Jak w «Diable boiteux», poprzez mury nieprzenikliwe zwykle, zaglądamy do komórek i do serc. Prawda, że naszym przewodnikiem nie jest żaden djabeł, ale szlachetny i wielki człowiek, który zaszedł wysoko dzięki swemu genjuszowi. Zajrzał on w zwierciadło swojej duszy, które skupiło w sobie wszystkie promienie, przedostające się doń z zewnątrz. Zaczarowane to zwierciadło ukazało świat, roztaczający się dokoła niego: świat magiczny, rozjaśniony nawyloc, różnopo-staciowy, świat zbliżony i podobny do naszego — «świat w sobie!» Ukazując nam go, nie ma Proust wcale zamiaru go naprawiać, ani poprawiać nas przez jakiekolwiek skargi, oskarżenia lub przykłady. Taka jest istotna treść gadaniny o rzekomem amoralizmie. Ale przeciwstawić Prousta, jako moralistę, immoralistę Gide'owi, jak to spróbował inny przemądry krytyk, okazuje się również bzdurstwem.

Andrzej Gide (ur. 1869) immoralistą? Może, lecz amoralistą bynajmniej. Postawa Gide'a wobec sztuki tendencyjnej przypomina stosunek rosyjskich bolszewików do religii. Zwalczają oni «zabobonne religijne wierzenia» tylko dlatego, iż mają już gotową własną «prawdziwą wiarę», której na imię marksizm, a którą sami określają jako areligijność. Gide potępia wszelakie systemy moralne i ich propagowanie za pośrednictwem sztuki, bo sam wyznaje moralność amoralizmu i ponieważ sam jest zagorzałym zwolennikiem tendencji atendencyjności. Zdaje się nie ulegać wątpliwości, że «Actes gratuits» Gide'a poniekąd drożej kosztują, niż płatne tranzakcje z niejednym religijnym systemem moralności. Wyżej była już wzmianka o Genewie, jako o jednym ze składowych czynników najnowszej powieści psychologicznej. Nie dotyczy to wprawdzie Prousta, ale zato mocno wyczuwa się u Gide'a. Tego potomka długiego szeregu hugonockich pokoleń, reprezentowanych przez pastorów, profesorów i sędziów, cechuje surowy etos, kategoryczny imperatyw, nakazujący wiecznie działać w jakimś kierunku, lub czegoś zaniechać. Te sztucznie wbite zasady stały się czasem drugą naturą Gide'a. Zdaje się, że tu leży istotna różnica między Proustem a Gidem, między pisarzami, którzy zresztą posiadają dużo wspólnych właściwości, jako myśliciele i jako artyści. Introspekcja i kształtowanie przeżyć w dziele literackim dla Gide'a nigdy nie pozostaną bez celu. Bunt rodzi u Gide'a prozę, wiersze i perwersję. Całe żniwo jego twórczości poetyckiej jest ujarzmione przez jego własne ja, które nie chce się ograniczyć do roli medjum, odbierającego wrażenia, jako elementy rekonstrukcji świata zewnętrznego. Bunt przeciw krępującemu wychowaniu przetrada się w jawną rebelję przeciw wszystkiemu, co przypomina więzy i kajdany.



Rozpaczliwy szal ogarnia zbiegłego niewolnika, wlokącego za sobą niewidzialne kajdany. Zmysły, pragnące uciechy, odmawiają posłuszeństwa protestanckiej i każdej etyce. Wojna społeczeństwu, podporze wszelkich wiążących nas autorytetów! Konsekwentny w swoim anarchizmie, Gide uznaje tylko prawo jednostki, a w tym różni się znów od niego Proust, wielbiciel pokorny konwencjonalności, choćby kłamstw konwencjonalnych. Różnica poglądów Prousta i Gide'a jest tem głębsza, że Gide z bankructwa tradycyjnej moralności zdołał właśnie uratować szacunek dla prawdy. «Nienawidzę kłamstwa — powiada on pewnego razu — i wolę, żeby mnie nienawidzono za to, czem jestem, niż kochano za to, czem nie jestem». Istnieje dowcipny aforyzm, który nazywa obłudę protestancką przywarą. Potępiając tę najgorszą z wszystkich przywar, Gide dowodzi, że w jego duszy mimo wszystko triumfuje moralność. Lecz powieściopisarska działalność Gide'a, nieodłącznie związana z pracą w dziedzinie socjologii i etyki, na młodzież inteligentną wywiera niemięjszy wpływ, niż jego utwory literackie, a duże i trwałe powodzenie Gide'a w roli duchowego wodza rewolty wychowanków wszelkiego rodzaju literackich spotkało się z ostrą krytyką z licznych stron. Inni znowu zarzucają poecie, że nie tylko broni niepohamowanego zaspokajania żądzy erotycznej, jako rzeczy naturalnej, ale nawet pośrednio je zaleca, jako wzór godny naśladowania i w tym wypadku, gdy żądza obiera sobie złe drogi, gdy natomiast Proust przedstawiał tylko na plastycznym opisie tych zjawisk. Massis przypuścił zacięty atak z prawej strony, a Béraud z lewej. Wielu dawnych przyjaciół odwróciło się od Gide'a z niechęcią, z chwilą, gdy otwarcie się przyznał do tego, czego inni nie wahają się robić pokryjomu. Niewątpliwie należy chylić czoła przed uczciwością i męską odwagą pisarza, chociaż nie uznajemy słuszności sprawy, której obronie się poświęcił.

Afera Gide'a jest tylko jednym z najnowszych epizodów w dziejach «oryginalnych genjuszów», domagających się dla siebie wyjątkowych praw lub podnoszących swoją wyjątkowość do rzędu reguły. Ci artyści toczą zaciętą walkę ze społeczeństwem, które w celach samoobrony powołuje się na prawa, obowiązujące nie tylko przeciętny ogół, ale i jednostki najwyżej uzdolnione. Gide, w swej ideologii romantyk czystej wody, pod względem formy opiera się na tradycjach klasycznych. Psychologja jego bohaterów podobna do dramatu Racine'a. Harmonijna budowa jego zdań, ów wspaniały wzór prostego języka, przypomina prozę autora «Essays», któremu Gide poświęcił piękny pomnik w rozprawie «Montaigne» (1929), a poniekąd Woltera. Obok klasycyzmu znajdujemy szereg pierwiastków obcych. Już w utworach Gide'a, niezaprzeczonego mistrza nowoczesnej powieści psychologicznej we Francji — Proust był wprawdzie pionierem i chlubą tej szkoły literackiej, ale jej nie stworzył — a tem bardziej w dziełach uczniów, przejawia się wpływ zagranicznych literatur: z rosyjskiej Dostojewskiego i Tołstoja, z angielskiej przede wszystkim Mereditha. Mimo tych obcych pierwiastków aż do pojawienia się «La Symphonie pastorale» (1919) zasadniczo dominuje u Gide'a ton francuskiej powieści psychologicznej. Jeszcze w «L'École des Femmes» (1929) prawie wszystko jest klasyczne, począwszy od moljerowskiego tytułu, a skończywszy na kompozycji i charakterach bohaterów. Tylko w osnowie tutaj czuć zapach prawdziwego romantyzmu: mowa o rozwianych złudzeniach, opłaconych dobrowolną śmiercią bohaterki. Ewelina, która z początku widzi w swoim małżonku ucieleśnienie wyśnionego «prince charmant», poznaje w nim mało szarmanckiego mieszczucha, a dzieci kubek w kubek do niego podobne. Po dwudziestu latach pożycia małżeńskiego decyduje się ona podziękować za

służbę przy ognisku domowym. W szpitalu, do którego wstąpiła podczas wojny światowej, znajduje wreszcie najpiękniejsze wyjście z ziemskiego padole łez.

Najzupełniej romantyczne pod względem atmosfery, techniki i zapatrywań ukazują się ostatnie dzieła Gide'a. Autobiografia p. t. «Si le Grain ne meurt» (fragmenty z r. 1921, pełne wydanie w r. 1926) robi wrażenie «Wyznań» drugiego Jana Jakóba Rousseau'a. Napisane motto tej spowiedzi brzmi u jednego grzesznika, jak u drugiego: Nie masz lepszego człowieka ode mnie, który w tej książce otwarcie wyznaje swoją «winę». Gide przewyższa zaś wydziedziczonego przez Erosa Rousseau'a, odsłaniając bezlitośnie najskrytsze swoje myśli i opowiadając rzeczy, o których się nie mówi. Spowiedź jego życia jest równocześnie pamfletem dla duszy ludzi, czujących tak, jak on sam, i znoszących podobne cierpienia. Od zakrojonej na wielką miarę powieści współczesnej Gide'a «Les Faux-Monnayeurs» (1926) bardzo daleko do klasycyzmu. Przenosimy się tutaj w dziką, poszarpaną krainę ducha, nad którą się roztacza posępne niebo północne. Już sama technika tego utworu przypomina niemieckich romantyków. Autor sam występuje w swoim dziele, mędrkując i oprowadzając nas po dantejskim piekle, po którym — co prawda — następuje raj o nieco problematycznej wartości. Straszny ten obraz obyczajowy pozostanie charakterystycznym i typowym odzwierciedleniem naszej epoki.

Pod względem artystycznym nie dorównywa wcześniejszym książkom autora, takim, jak np. «L'Immoraliste» i «La Porte étroite». W «Faux-Monnayeurs» rażą nas ciągle dygresje, będące również objawami romantycznego «mal du siècle». Po mocnym i patetycznym początku następuje zakończenie «en queue de poisson»: młodzi Profitendieu i Molinier, synowie patrycjatu, odgradzającego się ostrożnie od innych sfer społecznych i przestrzegającego skrupulatnie nieprzekraczalności ustalonych granic moralnych, z chwilą, gdy zostają wykolejeni, porzucają szlaki, wytarte przez niezliczone pokolenia swoich przodków. Dzieje duchowego wstrząsu, jakiego doznają ci dwaj uczciwi synowie mieszczaństwa, po zetknięciu się z zupełnie obcym dla nich życiem wielkiego świata, są arcyciekawym dokumentem naszych czasów i moralną (może raczej niemoralną) ewangelją socjologiczną, Gide propaguje tutaj, w ramach romansu wychowawczego o kilku bohaterach, swoje dawne hasła: wierności wobec siebie samego, wyrzeczenia się rodziny, patryjotyzmu w stosunku do krainy miłości, której mieszkańcy niekoniecznie należą do dwóch odmiennych płci. Jako dokument czasu, powieść ta wymaga trzeźwej oceny krytycznej. Przedstawia ona francuską młodzież tylko z jednego, dokładnie określonego punktu widzenia. Mylna i niebezpieczna byłaby opinja, iż «Faux-Monnayeurs» odkrywają jedyne prawdziwe oblicze społeczeństwa, które obok zupełnego bezładu uczuć zna także przykłady silnie napiętej woli i żelaznej karności duchowej.

Także w stosunku do ucznia i przyjaciela Gide'a, Rogera Martina du Gard (ur. 1881), nasuwa się zagadnienie, czy «Les Thibault» (1921—1929) tego autora daje pełny i słuszny obraz ich doby. Czytamy znów o wykolejencach i rozbitekach, wyrrywających się z pod surowej dyscypliny domu rodzicielskiego. Młodzież ta goni po świecie, trzeszczącym już w posiadach, poszukując jakiejś nowej, dobrowolnej duchowej więzi, aż wreszcie pada ofiarą swoich dążeń. Martin du Gard opowiada o tem z rzeczowością kronikarza, z techniką wielkiego pisarza; potrafi umiejętnie plątać i rozwiązywać węzły akcji, wtrącać epizody pozornie przypadkowe, by wreszcie z niezliczonej ilości drobnych rysów złożyć całkowity obraz epoki. Pozornie Martin du Gard jest daleki od tendencyjnego artyzmu Gide'a i jego



traktatów immoralnych. Kto jednak umie głębiej wnikać, łatwo dostrzeże pod maską skrupulatnego realizmu z trudem powstrzymane oburzenie oskarżyciela. Własne przeżycia i cierpienia, to, co sam zaobserwował i podpatrzył, ucieleśnił autor w braciach Thibaultach i ich ojcu, dumnym ze swej godności członka Instytutu, lwie salonowym. Jak Proust, Martin du Gard zlewa często kilka postaci w jedną, mieszając rysy charakterystyczne różnych osób dla stworzenia nowych charakterów. Nie wątpimy jednak, że chodzi o przygody samego autora, czyto, gdy nas wprowadza do pokojów sytej burżuazji, czy do poczekalni lekarskiej, szkoły klasztornej, domu poprawczego, lub wreszcie do schroniska tułaczki dziewczki. Pisarz niezmierną gromadą swoich postaci porusza swobodnie. Wszystko jak w mechanizmie zegarowym, gdzie jedno kółko zahacza o drugie. Podziwu godny wydaje się nam fakt, że budowana podług zasadniczego schematu naturalistycznego historia Thibaultów — Martin du Gard pozostaje wciąż jeszcze w zaczarowanym kole «Rougon-Marquartów» — że powieść, rywalizująca z Bourgetem i Prévostem, a przede wszystkim przepojona symfonią pastersko-pastoralną Gide'a, posiada tak wybitną własną fizjognomję. Gdy Proust maluje nam obraz Paryża sfer finansowych i hulaszczycy, życie mieszkańców przedmieść i dorobkiewiczów, dzieło Martina du Gard trwać będzie jako przekrój tej samej epoki w świetle przeżyć kulturalnego średniego mieszczaństwa, starszego i młodszego pokolenia.

Oprócz zagadnień ściśle współczesnych, cykl ten porusza wiele motywów zawsze i wszędzie aktualnych, tak np. antagonizm starszego i młodszego pokolenia, współzawodnictwa między rodziną a przyjaźnią, walki przekonania z przesądem społecznym, płci z charakterem. Najjaskrawiej przedstawia spór dwóch Francyz o dusze młodej generacji, z jednej strony Francji katolickiej, z drugiej protestanckiej, masonskiej i różnorakiej innej. Już w «Jean Barois» (1913) chodzi o walkę między wiarą i niewiarą. W «Thibault» temat ten służył tylko za tło, na którym rozgrywają się poszczególne zdarzenia, lecz patetyczna moc tego religijnego nastroju zagłusza w tym utworze głosy lekkiej ironji i dowcipu.

Od Gide'a i Martina du Gard wywodzi się długi szereg obrazów obyczajowych, malujących ludzkość, pozbawioną równowagi duchowej i oparcia moralnego, a przede wszystkim młodzież, która na drodze zupełnej anarchji pragnie się wyswobodzić ze starych, czcigodnych norm życiowych. W chorobliwym i zboczonym seksualizmie licznych autorów odnajdujemy warjacje na temat «Corydon» i «Faux-Monnayeurs». Inni zaś autorowie, najprzedniejsi i najbliżsi przyjaciele Gide'a, zawdzięczają jemu najbardziej wartościową treść ich twórczości i wieczny, metafizyczny niepokój oraz palącą ciekawość w stosunku do najwyższych zagadnień bytu.

Z tej elity najstarszy, Jan Schlumberger (ur. 1877), po autobiograficznych książkach «Le Camarade infidèle» (1919), «L'inquiète Paternité» (1912), «Un Homme heureux» (1921), w «Le Lion devenu vieux» (1924) wnikliwie interpretuje tajemnice duszy kardynała de Retza, a w «Les Yeux de dix-huit Ans» (1928) zadziwia doskonałością techniki noweli filozoficznej i monologu dramatycznego.

Ze studjum Jakóba Rivière'a (1886—1925) o kobiecie, stojącej o całe niebo wyżej od niegodnego jej małżonka, a będącej jednak pod względem seksualnym jego poddanej, z «Aimée» (1920), słyhać echo «roman psychologique» i głos nowoczesnej psychopatologii. Jan Paulhan także w swojej prozie narracyjnej («La Guérison sévère», 1925; «Aytré qui perd l'Habitude», 1926) śledzi tajem-

nicze ścieżki myśli od chwili ich urodzenia w mózgu człowieka aż do ich wyrażenia w ludzkiej mowie. Dużo tu zastosowanej psychoanalizy, zręcznej syntezy z anglosaskiej egzotyki i istnie francuskiego, jasnego rozsądku. Nie brak i dowcipu, czego dowód w wspomnieniach z wielkiej wojny: «Le Guerrier appliqué» (1918).

Akcja powieści Jakóba Chardonne'a (1881—1929) i Juliana Benda (ur. 1867) rozgrywa się w lodowej atmosferze oczyszczonego ducha, dokąd nie przedostaje się promień rozgrzewającego humoru. Tutaj odbywa się chemiczna analiza pierwiastków duszy, dokonywana w przestrzeni, z której wypompowano uciechę. Lecz utwory obu autorów nie doznały przez te eksperymenty, dedukcje i pouczające wnioski jakiegokolwiek uszczerbku w swoich walorach artystycznych.

Zarówno Chardonne, jak i Benda, ci krytycy oczyszczającego rozsądku, są poetami, których natura obdarzyła głębokim uczuciem, lecz tworzą oni tylko wtedy doskonałe dzieła, gdy ich kunszt poetycki idzie w parze z bogactwem idei. «L'Ordination» (1912) Benda jest niejako prologiem do jego «Trahison des Clercs». Czytamy tutaj dzieje człowieka, szarpanego głęboką rozterką duchową: widzimy go wahającego się między zwierzęcym popędem i ludzkim, nadludzkim powołaniem. Bohater ten pada w końcu ofiarą kompromisu między obowiązkiem i posłannictwem a instynktami, jako ojciec rodziny zdradza swoje ideały misji artystycznej, z powodu których dawniej pogardzał powabami płci. Uchodzi mu to bezkarnie — w przeciwieństwie do bohatera «Trahison des Clercs» — gdyż jest właśnie laikiem, a nie kapłanem, wybranym do głoszenia prawdy.

Gdy u Benda zagadnienie małżeństwa jest tylko jednym z przykładów, na którym ilustruje tragiczny konflikt między pożądaniem a etyką, Chardonne uczyni z tego centralną oś swoich powieści. Trzykrotnie jesteśmy świadkami tej tragedji losu, budzącej zarazem zgrozę i współczucie, tragedji współżycia mężczyzny i kobiety. Widzimy, że im bardziej małżeństwo staje się «consortium omnis vitae», tem bardziej przeistacza się w karykaturę pożądanej przez prawo kościelne i świeckie «communicatio iuris divini ac humani». Każda książka Chardonne'a: «L'Épithalame» (1921), «Le Chant du Bienheureux» (1927), «Les Varais» (1929), rozpoczyna się od sielankowego szczęścia dwojga kochanków, skojarzonych przez poryw serca, dwojga ludzi, z których każde z osobna jest uosobieniem wszystkich zalet charakteru. Mimo to wszystkie te pary, zarówno adwokat Pascaris i Berta, jak i genialny przedsiębiorca Piotr Baraduc i Róża, jak wreszcie rozmarny «fils de famille», Fryderyk Devermont, i pełna wdzięku Marja, staczają się skutkiem jakiegoś nieubłaganego fatum na dno strindbergowskiego «inferno». Otóż dzieje cierpień budzącej się, rozkwitającej i wreszcie zawsze jednako marnie więdnącej, wielkiej miłości, opowiedziane językiem subtelnym, przepojo-



Jakób Chardonne.





Jakób de Lacretelle.

nym gorzkim żalem! Bije z tej epopei niemiłosierna prawda pieśni Nibelungów, iż «*ie diu liebe leide zaller jungeste git*»; chociaż bogowie pozwalają triumfować złu, Chardonne, niby nowy Katon, szuka ucieczki przed pokusą ostatecznego zwątpienia w krainie stoicyzmu: «*Fais ce que dois, advienne que pourra*».

Nietrudno odnaleźć związek, jaki zachodzi między tem mądrym przysłowiem francuskim, powtarzającym hasło starożytnego myśliciela, a nauką o «*acte gratuit*». Tej ostatniej deski ratunku chwytą się system moralny Gide'a, głoszący posłuch wobec prawa wierności dla swojej własnej osoby. Mimo to od piewcy «*Immoralisty*» obok stromej i uciążliwej ścieżki, na którą wkroczyła cnota stoików takich, jak Rivière i Chardonne, prowadzi jeszcze i inna droga: do Epikura, do niepomowanego upojenia zmysłów. Na niej zabrzmiał potężny hymn na cześć ślepego i wszechmocnego popędu. Lecz w tej symfonji chuci zadrży smętna i żałosna nuta. Bo «*l'amour*

*vainqueur*» bynajmniej nie oznacza «*la vie opportune*». Straszna jest okrutna Venus, «*toute entière à sa proie attachée*», ale straszniejszym będzie Eros wtedy, gdy twarz jego przypomni nie rysy bogini, zrodzonej z pianki morskiej, lecz ohydny złego demona, któremu opętani przez niego oddają hold, należny Afrodycie.

O nędzo owych «*Hommes damnés*» i «*Femmes damnées*» z piekła verlaine'owskiego i gide'owskiego, w całej twej zwierzęcej radości, o biedny człowieku, który, uwolniwszy się od wszelkich więzów moralnych, popadłeś w najgorszą niewolę! A jednak z opisów mąk i cierpień niedobrego pożądania przemawia utajona błogość, nawet tam, gdzie autor, w przeciwieństwie do wyzywającej śmiałości Montherlanta, nie przyznaje się otwarcie do wspólności z nimi. W głębi serca kronikarz napozór bezstronny, twórca obiektywny, solidaryzuje się z swemi stworzeniami.

Pod tym względem Deberly, Lacretelle, Montherlant, Drieu, Radiguet, Cocteau i Desbordes są do siebie zupełnie podobni, a jeśli istnieją jakieś różne odcienie, to tylko dzięki przypadkowi i różnicom wieku. Nie można określić, co by się stało z Radiguetem, gdyby był żył dłużej, albo w jakim kierunku rozwinie się jeszcze Desbordes. Cocteau, Montherlant i Drieu przeszli na naszych oczach zdumiewające wprost metamorfozy. Z całą stanowczością można stwierdzić, że oni wszyscy wyrosli w tej samej atmosferze, jako dzieci epoki ogólnego rozprężenia. Każdy z nich posiada jednak swoją własną «*petite perversité*», która bądźto wypełnia treść całego dzieła, bądźto spełnia w nim rolę pikantnej przyprawy.

Henryk Deberly (ur. 1889) próbuje swoich sił w utopijnej burlesce («*Prosper et Broudifangue*», 1924), wznawia tematy klasyczne («*Le Supplice de Phèdre*», 1926), pozatem roztrząsa zagadnienia społeczne, jak zło tyranji ojcow-

skiej («*L'Ennemi des Siens*», 1925) i obmowy («*Panloche*», 1925). Przewodni motyw jego książek pozostaje jednak wszędzie jeden i ten sam: władza seksualna mocniejszego nad słabszym, który pada pod ciężarem swego jarzma. A mocniejszą stroną okazuje się właśnie płęć słaba. Tak w «*L'Impudente*» (1923), w «*Tombés sans Lauriers*» (1929), nawet w «*Un Homme et un autre*» (1928), w dziejach dwóch rozbitków na bezludnej wyspie, którzy podzielili się rolami męskiej kobiecości i kobiecej męskości.

Jakób de Lacretelle (ur. 1888) porusza podobny temat odbierającej wszelki rozsądek niewoli erotycznej w nowelach p. t. «*L'Âme cachée*» (1928), w «*Lettres espagnoles*» (1927) i w «*Histoire de Paola Ferrani*» (1929). Więźniem swej chuci, swego perwersyjnego usposobienia jest również «*La Bonifas*» (1925). Ona, podobnie jak «*Garçonne*» Margueritte'a, dała nazwę pewnemu typowi kobiety-mężczyzny w powabnej postaci dziewczyny. Talentowi Lacretelle'a można już dziś przepowiedzieć świetny rozwój. Dąży on naprzód w potężnych skokach. W swej pierwszej książce «*Silbermann*» (1922), w dziejach chłopca żydowskiego, wzrastającego w otoczeniu rówieśników Francuzów, porusza on mądrze i z właściwym umiarem kwestję rasową.

Piotr Drieu la Rochelle (ur. 1893) z bezwzględną szczerością, graniczącą wprost z pozą, spowiada się z niedoli i zwątpienia swojego pokolenia, które po powrocie z wojny zostało zagłuszone zgiełkiem i zamieszaniem, wytworzonym przez nieokielzany tryb życia («*État civil*», 1921; «*Mesure de France*», 1924). W «*Plainte contre Inconnu*» (1924) rzuca on ciężkie oskarżenie na nieznanego wroga, sprawcę psychicznej inwazji, o wiele niebezpieczniejszej od fizycznej inwazji, przed którą obronił Francję nieznaną żołnierz. Drieu żali się nad losem skazanego na wieczną samotność ociemniałego, który nawet nie może dostrzec jaśniejącej dookoła niego, pełnej samozaparcia miłości («*Blèche*», 1928). Naczelnym zagadnieniem aktualnym poświęca nowelę «*La Valise vide*» (w zbiorze «*Plainte contre Inconnu*») i «*L'Homme couvert de Femmes*» (1925). Programowe jego książki: «*Le jeune Européen*» (1927), «*Genève ou Moscou*» (1928), w stylu wolterowskich «*Contes*» lub politycznych broszur agitacyjnych, rysują wizerunek nowej, na gruzach starej powstałej, Paneuropy, którą rządziłaby elita nowych panów.

Henryk de Montherlant (ur. 1896) przyklasnąłby bez wahania zasadzie praw wyjątkowych dla ludzi wyjątkowych. Innych paragrafów kodeksu moralnego i nauki o państwie ten wierny uczeń Nietzschego nie uznaje i nigdy nie uznawał. Czy, jak jego mistrz, hołduje on sile w poczuciu własnej słabości? W każdym razie poeta, który tak bardzo gardzi miłosierdziem i czułością, przez



Piotr Drieu la Rochelle.



całe swoje życie był ofiarą sentymentu i resentymetu. Do tej pory nie zdążył on się otrząsnąć ze wspomnień dzieciństwa, spędzonego w surowej szkole klasztornej. Ilekroć próbował je stłumić, wracały do niego drogą okrężną. Owocem tej młodości i ostatnich lat wojennych są dzieła, tryskające dumą i żywotnością, które w cudowny sposób łączą antyczny kult ciała z chrześcijańską religią ducha («Le Songe», 1922; «Le Paradis à l'Ombre des Épées», 1924; «Les Onze devant la Porte dorée», 1924). Kryzys przesytu spowodował, że pogański pierwiastek stał się dominujący w umysłowości Montherlanta. Poeta zburzył ołtarz bożków, którym niedawno temu składał całopalenia: wyrzekł się namiętnie zmarłego już Barrèsa, zrywa na zawsze z chrześcijaństwem, a zwłaszcza z pewnymi reprezentantami tego poglądu na świat, którzy próżności autora wydali się nieznośnymi. Od tego czasu odszczepieniec nurza się w zwierzęcości, pędząc nie tylko w przemości, ale i dosłownie, jak niespokojny duch, po Europie.

W «Les Bestiaires» (1926) bohater, Albin de Bricoule, ucieleśnia Montherlanta w epoce animalicznego chłopięctwa, skończonej jeszcze przed dobą «raju pod osłoną miecza». W «Aux Fontaines du Désir» (1927) rozpętany romantyk oprowadza nas z Hiszpanji po wyspach szczęśliwych, wobec których splót zbrodni, rozkoszy i śmierci, przedstawiony przez Barrèsa, wydaje się tylko niewinnym filisterstwem. Patronem tych szczęśliwych jest bóstwo, do którego Montherlant, porzuciwszy dyscyplinę katolicką, modli się w te słowa: «dans l'animal nous trouvons la divinité». Ta kumulacja blasfemji, sodomji, sadyzmu, homoseksualizmu i innych pięknych rzeczy, bez których szanujący się człowiek nie śmie domagać się wstępu do najmłodszej literatury francuskiej, mogłaby budzić wstręt, gdyby nie to, że mimowoli wywołuje komiczne wrażenie. Byłaby oryginalna, gdyby nie to, że powtarza tylko dobrze znane «mal du siècle», podniesione do wielorakiej potęgi, jak przystało na wiek samochodów rakietowych w stosunku do wieku dylizansów pocztowych. Uderzające wprost podobieństwo łączy Montherlanta z «René» Chateaubrianda, z «Korsarzem» Byrona i z «Lambro» Słowackiego. Szkoda tak wielkiego i bogatego talentu, który tak i w takich dziwolągach literackich marnieje! Zmanierowanie, charakterystyczne dla późniejszego okresu Montherlanta, oszpeca piękne oblicze «La petite Infante de Castille» (1929), bujnej i różnobarwnej fantazji, bardzo wdzięcznej i w założeniu prostej. Poeta powiedział kiedyś o sobie: «Ce que j'aime dans certains lieux, comme dans certaines personnes, c'est le plaisir que j'ai de les abandonner». Miejmy nadzieję, że postąpi w myśl tego wyznania i w tym wypadku, gdy będzie należało opuścić zgóry stracone pozycje, na które niebacznie się zapędził. Wtedy, gdy to nastąpi, zajaśnieją znowu w jego twórczości męska, chrześcijańska cnota i czysty blask wspaniałej sztuki, tak jak w owym «Chant funèbre pour les Morts de Verdun» (1924), nieśmiertelnym pomniku dla nieśmiertelnych.

Czy francuscy katolicy, którzy swego czasu powitali radośnie pierwsze książki Montherlanta, znaleźli w Janie Cocteau (ur. 1892) godnego następcę marnotrawnego syna Kościoła? Przed kilku laty otrzymaliśmy wiadomość o pogodzeniu się Cocteau z wiarą jego przodków. Nawrócenie się poety było w owej chwili zapewne szczere, przyszłość okaże, czy będzie ono trwałe. W każdym razie akrobatyczna zręczność tego zmiennego ulubieńca niejednej muzy nie da się porównać z ogromnym uzdolnieniem Montherlanta. Cała twórczość autora «Le grand Écart» (1923), «Thomas l'Imposteur» (1924), «Les Enfants terribles»

(1929) ma w sobie coś z eleganckiego ulicznikostwa. Jego bohaterzy to najczęściej sympatyczni oszuści i tragicomiczni nieponie. Tego rodzaju miłych urwisów otula Cocteau w mgłę zagadkowości, co prawda niezbyt gęstą, a każąc im kończyć tragicznie, podnosi ich w wyższą sferę moralną i literacką. Takie to postaci zaludniają krainę «młodej» prozy, narazie niezwykle ożywioną.

Przyjaciół Cocteau, Rajmund Radiguet (1903—1923), był najjaskrawszym przykładem ich typu. Talent tego przedwcześnie dojrzałego i nieudokonalonego pisarza objawił się w «Le Diable au Corps» (1923) i «Le Bal du Comte d'Orgel» (1924), w utworach pod względem techniki wzorowych i świetnie zbudowanych. Z jego puścizny literackiej, na którą składają się wiersze i fragmenty powieściowe, dowiadujemy się jednak, że nie był on zdolny do dalszego rozkwitu. Radiguet narysował wyborną sylwetkę wyrostka, który, korzystając z zawieruchy wojennej, wymyka się z pod wszelkiej dyscypliny, by zadowolić niepoohamowanie najprymitywniejsze swe instynkty kogucika. Ten tryb życia prowadzi chłopak tak długo, póki wreszcie nie wybucha w jego duszy tragiczny konflikt między popędem zwierzęcym a przebudzonym poczuciem ludzkości; konflikt bez wyjścia. W «Diable au Corps» i «Bal du Comte d'Orgel» roztrząsa się oprócz tego zagadnienie obowiązku i wierności małżeńskiej, zagrożonych przez pożądanie zmysłowe.

Marcin Maurice rozprawia się z tem samym zagadnieniem w książce, odznaczającej się stendhałowską analizą i wolterowską ironją. Rozwiązanie, jakie zaleca w tym wypadku, brano napół z recept amoralizmu Gide'a, napół zaś z obyczajowości rokoka: nienasycona żona powinna wyuczyć się od kochanka sztuki kochania, nauczyć jej potem męża, «a całość sama się złoży» («Amour, Terre inconnue», 1928). Jan Desbordes, nowy Radiguet i jak tamten przez Cocteau wprowadzony do literatury, w «J'adore» (1928) opowiada dzieje łobuza, podobnego do kogucika z «Diable au Corps».

Poprzez ramię Gide'a, zapatrzeni w Rosję, pokrewni jemu i sobie duchem Crevel, Beucler, Arland i Betz, w drugim rzędzie Bost, Jan Prévost i Malraux badają podziemie krainy duszy. René Crevel, autor «La Mort difficile» (1926), «L'Esprit contre la Raison» (1927), «Babylone» (1928) i «Êtes-vous fou?» (1929), wykazuje swoje zdolności przedewszystkiem w «Détours» (1924). Doskonale wczuwając się w rosyjską atrofję woli, ucieleśnił ją w postaci wiecznego poszukiwacza Cyryla Boldirewa. Andrzej Beucler urodził się w państwie carów. Stąd wyrozumiałość, z którą opisuje «Paysages et Villes russes» (1929), jak i melancholjja, przemawiająca z «Le mauvais Sort» (1926). Lecz Beucler otrzymał francuskie wychowanie, a o tem świadczą polot i wdzięk, tak widoczny



Henryk de Montherlant.



w «L'Amour automatique» (1927). Fantazja na temat sądu ostatecznego nad społeczeństwem burżuazyjnym, p. t. «La Ville anonyme» (1925) zbierałaby na pewno rzesiste oklaski, gdyby ją wystawiono na scenie sowieckiej. Bohater «Gueule d'Amour» (1926) nadaje się do roli pięknego królewicza w jakiejś operetce o śpiącej królewnie, wystawianej przez Tairowa.

Na Marcelego Arlanda (ur. 1899), trzeciego z falangi francuskich Moskali, oprócz nieuchronnego Gide'a wpływ wywarli Vallès, Karol Ludwik Philippe i Duhamel. «Terres étrangères» (1923), «Étienne» (1924), «La Route obscure» (1924), «Monique» (1926), «Les Âmes en Peine» (1927), «L'Ordre» (1929) wyrosły z tej samej rezygnacji i smutku, z tej samej wiedzy o wiecznym nieporozumieniu między mężem i żoną, co elegijna skarga Chardonne'a o nieuniknionym losie każdej miłości, na której grobie rozchodzą się dawni kochankowie, by zacząć nowe życie, pełne udręczeń: ona jako skruszona ofiara, on jako kat, nienasycony. Maurycy Betz («L'Incertain», 1925; «Le Démon impur» 1927) to drugi Arland. (A może Arlanda trzebaby nazywać drugim Betzem).

Grupa, do której należą Piotr Bost, Jan Prévost, Andrzej Malraux i Leon Bopp, wyodrębniona z pośród licznej rzeszy zwolenników Gide'a, oprócz na swego wodza przysięga jeszcze na słowa drugiego mistrza: na Alaina, nauczyciela o potrójnym obliczu filozofa, socjologa i pedagoga. W dziełach swoich ci młodzi moralisci poruszają głównie zagadnienia polityczne, od których Gide tak zawzięcie stroni; siła agresji, z jaką zwalczają przekonania swoich przeciwników, przypomina Montherlanta i Drieu'a, z którymi Prévosta pozatem jeszcze łączy uwielbienie dla sportu.

Piotr Bost uprawia działalność moralizatorskiego socjologa tylko w sposób pośredni. Nietrudno jednak dostrzec, że pod osłoną delikatnej ironji, z jaką maluje obrazki z życia małomiasteczkowego w «Hercule et Mademoiselle» (1925), «Crise de Croissance» (1927) i «Faillite» (1928), ukrywa się krytyka społeczna psychologa. W «Homicide par Imprudence» (1925) czytamy o starem jak świat zagadnieniu: walce dwóch mężczyzn o kobietę, w nowem, ciekawem oświetleniu.

Jan Prévost, poważniejszy i głębszy od Bosta, chociaż mniej od niego błyskotliwy, w «Merlin» odmienił osnowę «Diable au Corps» Radigueta: doświadczona kobieta w niebezpiecznym wieku wprowadza młodocianego nowicjusza do świątyni Wenery. — Autobiografia p. t. «Dix-huit Ans» (1929) od razu nas ujmuje swoją niezwykłą szczerością. Nagą prawdą i dojrzałym sądem o rzeczach książka ta wyróżnia się niepospolicie z pośród niezmiernej ilości jej podobnych, najczęściej sztucznie skleconych. Z książki tej dowiedzą się kiedyś nasi potomkowie, jakie uczucia i myśli nurtowały pokolenie, dorastające na ofiarę wojny światowej i dojrzewające z jej zakończeniem. Bezpretensjonalna ta spowiedź osiemnastoletniego wroga społeczeństwa pozwala nam osądzić ogromne niebezpieczeństwo, tkwiące w zaledwie przewyciężonym kryzysie nie tylko młodzieży, lecz całego państwa francuskiego, ba, całej Europy.

Andrzej Malraux (ur. 1895) wielką moc swojego przekonywającego obrazowania używał, by nam ukazać, że ominęliśmy z trudem okropny kataklizm, powszechny chaos, panujący od lat na Dalekim Wschodzie. Tam ludzie pojedynczy i tłum stali się pastwą drapieżnych zezwierzęconych kondotjerów. Dzieje tych zdarzeń: «Les Conquérants» (1928), to dokument równie ważny dla historii współczesnej, opisujący mechanizm powstania Kuo-Min-Tangu i komunistów chińskich,

jak dla ugruntowania wybitnego stanowiska, należnego poecie, któremu rokujemy niezwykłą przyszłość.

Leon Bopp zadebiutował powieścią «Jean Darien» (1924), psychoanalizą drugiego niewierzącego «Thomas l'Imposteur». W «Le Crime d'Alexandre Lenoir» kreśli życiorys Roberta Greslou naszych dni, za którego zbrodnie podnosi odpowiedzialność bardzo ograniczona spółka, złożona z filozofującego dziada — coś w rodzaju nowego Adrijana Sixte'a — i z luminarzy Sorbony. Książka ta, pozbawiona artystycznych zalet bourgetowskiego «Disciple», dla przesilenia naszej doby jest tak symptomatyczna, jak tamta dla epoki przebudzającego się po szale humanitarności i wiedzy ponaturalizmu; symptomatyczne także, iż Lenoir skończył jako komunista.

Ciemne krwiożereze żywiły, hulające w duszach rosyjskich i francuskich konkwistadorów przez Malraux i Boppa zostały tylko opisane, a nie wydobyte z nieprzeniknionego mroku na światło dzienne. Natomiast Robin, Baillon, Hellens i Cassou starają się o fotograficzne zdjęcia owych potwornych demonów, o których obecności w naszym sercu zdajemy sobie sprawę od czasów Freuda. Zbyteczne jeszcze raz wskazywać na Gide'a, ale trzeba stwierdzić związek tych młodych autorów z Estauniem, bezpośrednim poprzednikiem powieści psychopatologicznej.

Gil Robin, z zawodu lekarz, ze swoich doświadczeń klinicznych wnosi do literatury wszelkie zalety fachowca. Wzbudza więc zaufanie, przedstawiając w «essay'ach» («Hôpital», 1926; «Les Réveurs éveillés», 1927) i w powieściach («La Prison de Soie», 1927; «La Femme et la Lune», 1925; «Le Voyage de Genève», 1928; «Noël Mathias», 1929) najbardziej zakłane zбочenia psychiczne.

Andrzej Baillon (ur. 1875), Belg ze szkoły Lemonniera («Histoire d'une Marie», 1923; «En Sabots», 1924; «La Vie est quotidienne», 1929), wywiera wstrząsające wrażenie swoimi wizjami z krainy zgrozy i szaleństwa, będącej niestety zarazem ojczyzną poety, który zmaga się rozpaczliwie z upiorami obłąkania. «Un Homme si simple» (1925), «Chalet I» (1926), «Le Perce-Oreille du Luxembourg» (1927), «Délires» (1928), to cztery rozdziały z martyrologji potępieńców, będących sobowtórami nieszczęsnego ich twórcy.

Dzieła Franciszka Hellensa (ur. 1881), współrodaka Baillona, nie mają owego tragicznego związku z osobistym losem autora. U niego znajomość chorej duszy jest wyuczona a nieprzeżyta. Czasami razi nas zbyt wyrecytowana konstrukcja («Le Naïf», 1925), niektóre opowiadania są tylko zręcznie zamaskowaną transpozycją znanych tematów światowej literatury («La Femme partagée», 1929, przypominająca ostatnie sceny z «Anny Kareniny»; «L'Œil de Dieu», 1926, transponujący osnowę «Don Kichota»). Atoli w pięknych wspomnieniach z kraju lat dziecińczych («L'Enfant et l'Écuyère», 1928) rdzennie flamandzki talent Hellensa rozwija się jak najlepiej.

Jan Cassou, pochodzenia hiszpańskiego, należy wraz z Walerym Larbaudem i Fernandezem do najgorliwszych propagatorów iberyjskiego piśmiennictwa we Francji; naszkicował on dobry «Panorama de la Littérature espagnole» (1929) i oczarowanemu niemieckim romantyzmem śnią się fantazje w stylu Hoffmanna, o wyimaginowanym świecie psychopatów i psychiatrów. Oba te światy, stapiające się ze sobą, stanowią tło niezwykłych wypadków w «Éloge de la Folie» (1925), «Les Harmonies viennoises» (1926), «Le Pays qui n'est à per-



sonne» (1928), «La Clef des Songes» (1929). Dar żywego obrazowania pozwala mu stwarzać wspaniale (nie przesadzajmy, czy wierne) wizje z czasów przedhistorycznych, z dzikich i pełnych okropności epok: «Frédégonde», «La Vie de Philippe II» (obie z r. 1929).

W tym punkcie, gdzie często analiza przechodzi w powabną igraszkę, a psychologja, dla uzyskania drogą kontrastów trwalszych wartości, posługuje się groteską i burleską jako środkami ekspresji, stykamy się z inną grupą poetów, którzy odmiennymi drogami w dziedzinie literackiej, moralnej i społecznej dążą do tych samych celów, co bezpośredni uczniowie Gide'a. Jaki jest jednak łącznik między kubistami razem z ich prawnym i nieprawnym potomstwem nadrealistycznym, a szkołą «Immoraliste»? Według złośliwych sędziów: wspólny jednym i drugim wydawca p. Gallimard, albo ogromny mir u snobów. Według zapalonych wsteczników: nieprzyjazna postawa tych anarchistów salonowych względem mieszczaństwa. Według zdania każdego «istynno-francuskawo czelowieka»: obce pochodzenie autorów, odwróconych od tradycji narodowej, a ich przynależność do wyznań i do ras mało sympatycznych. W każdym z tych zdań tkwi częściowa prawda. Nie można przeoczyć tego faktu, że ojcowie kubizmu są albo czysto żydowskiego pochodzenia (Jacob), albo półżydowskiego (Apollinaire), albo, chociaż wywodzą ród od Francuzów nienagannej krwi, ludźmi o rosyjskim wychowaniu. W młodym pokoleniu N. R. F. spotykamy dużo protestantów i autorów w jakikolwiek sposób związanych z Rosją.

Cały ten zastęp, groźny dla tradycji narodowej, epatował naprzód «grandes-bourgeoisie» paryską, zanim udało mu się oddziaływać rzeczowo na szersze koła «lettrés». Istotne jest dla kubistów i dla «surréalistów» to samo stanowisko, które uznawaliśmy za typowe dla literatury współczesnej: wobec świata czują się oni jako egzegeci tajemnic, kryjących się poza powszednią codziennością. Za właściwość zaś tej skrajnej lewicy literackiej uważamy: negację wszelkich norm i rzeczy normalnych i indywidualizm, który zasada się na nieograniczonym pluralizmie światów duszy. Harmonja sferyczna rozpada się na poszczególne tony, nie dające się wcale połączyć. Obraz świata, widziany z bliskości, pozbawiającej nas wszelkiego dłań uszanowania, odsłania się jako suma punktów i plam, bezsensownych dla patrzącego się na wąski tylko odcinek, a przedstawiających się jako dobrze urządzona całość tylko tym, którzy patrzą nań z odległości. Wspólną platformą wszystkich tych głosicieli najzupełniejszego bezładu, to dysocjacja osobowości i asocjacja rzeczy przypadkowych, lub też romantyzm życia, rozpryskującego się na różne «faits divers». Kult Gide'a dla «faits divers» (które obfitują we wszystkich czasopismach młodej literatury od N. R. F. aż do «Commerce» i «Bifur»), niedoścignione listy Maksa Jacoba, fikcyjne a jednak tak rzeczywiste — wszystko to jest w swej istocie sobie równe, a nie tylko podobne, i świadczy o jednolitości prozy narracyjnej od Gide'a aż do kubistów i «surréalistów».

Maksowi Jacobowi (ur. 1876) możnaby — jeśli brać pod uwagę tylko tematy i siły, poruszające jego twórczość — przyklepić etykietę naturalisty. Ludzie zwyczajni doznawają zwyczajnych przeżyć, o których zdaje się sprawę w formie pół dowolnej, pół mimowolnej komicznej kroniki lokalnej. Nazywa się to «Cinématoma» (1920, nowe wydanie 1929), «Le Cabinet noir» (1922, nowe wydanie 1928), i przedstawia się jako prawie że nieskończony film z życia francuskiego

światka mieszcuchów, subjektów handlowych, czeladzi i gawiedzi. Filmowi temu dostarczają wszechstronnych komentarzy listy, przeglądane przez poetycki «czarny gabinet». Niezatarłe i imponujące wrażenie wywiera ton tych epistoł, co do których trudno wprost uwierzyć, że nie były nigdy pisane do żywych adresatów. «Ma tante, vieille chipie, je vous avertis d'avoir à vous taire» — tak rozpoczyna swoją «mercuriale» młoda rozgniewana prowincjałka, i od razu przed naszymi oczyma wyłaniają się adresatka i nadawczyni, ich otoczenie, ich konflikty, życzenia i obawy, cały dramat i «dramatis personae». Albo też M-lle Lenglé (kompetentniejsza reprezentantka Francji wobec świata niż inna Francuzka, mająca bardzo podobnie brzmiące nazwisko)! Wiemy, że jest ona porządna, rozsądna, oszczędna, wierna, skąpa. Nietylko przysporzy szczęścia Yves Boudotowi, pomocnikowi handlowemu M. Bonneta, Place du Marché 3, ale i będzie dobrze wychowywać swoje dzieci i potrafi utrzymać w garści majątek; burza ze Wschodu załamała się o nią, jak o opokę. Ta przedmiotowość, realizm, łaćnińska jasność i żydowska bystrość Jacoba, to jedna tylko strona tego zabawnego i pobożnego kuglarza.

Druga strona odkrywa nam oblicze mistyka, który niedarmo wyrósł na ziemi bretońskiej i przedstawił zdeзорjentowanemu otoczeniu takie książki, jak «Saint Matorel» (1909) i «La Défense de Tartuffe» (1919), w których francuski a ochrzczony cadyk z obawy przed świętością osłania się szatami głupca. Inne powieści: «Le Phanérogame» (1918), «Le Terrain Bouchaballe» (1922), «Filibuth» (1923), «L'Homme de Chair et l'Homme reflet» (1924), nowele «Le Roi de Béotie» (1922) spodobały się, choć nie dodały Jacobowi nowego blasku.

Andrzej Salmon (ur. 1881), pozbawiony mistycznych skłonności bretońskiego żyda, podobny jest do niego jako gorliwy narrator «Małej kroniki» i anegdotycznej historii niekulturalnych małych ludzi. Bohaterzy Salmona przypominają postaci Murgera, Sue'a, Philippe'a i Carca. Lecz napróżno doszukiwano się w «Tendres Canailles» (1913), «Monstres choisis» (1929), «Mœurs de la Famille Poivre» (1919), «La Nègresse du Sacré-Coeur» (1920), «Archives du Club des Onze» (1928) idealizacji romantycznej, pełnego oburzenia aktu oskarżenia. Zamiast tego, znajdujemy tutaj trzeźwą rzeczowość komunikatu policyjnego i elegancką ironję w stylu opowiadań rokokowych. Przecenionym prorokiem rozpusty, powtarzającym obszerny zbiór wyroków Salmonowych, jest Ludwik Aragon («Le Libertinage», 1924; «Le Paysan de Paris», 1926).

Natomiast Józef Delteil (ur. 1895) nawiązuje do groteskowej mistyki Jacoba. W ekscentryczny sposób przechodzi od świata zmysłowego do nadzmysłowego, robiąc czasem odchylenia ku zjawiskom świata racjonalnego i irracjonalnego. Twórczość jego rozpoczynają: «Sur le Fleuve Amour» (1923), «Choléra» (1923), «Les cinq Sens» (1924). Przewala się tu dziko falująca masa krasomówczego plugastwa, aż wreszcie w «Jeanne d'Arc» (1925) skupiła się dookoła wzniosłego ośrodka. Delteil odważył się połączyć najświętsze pierwiastki z trywialnością i brutalnością. Ta ryzykowna próba powiodła się. Sława autora wyszła wzmocniona ze sporu o jego pojmanie dziewicy orleańskiej, od której jeszcze zalatuje zapach stajenny z Domrémy. Delteil zjednał sobie mimo swoich ekscentryczności serce czytelników i jest najpopularniejszy z pośród «młodej literatury». W «Les Poilus» (1926) dał dowód tego, że można w technice i psychologicznej metodzie reprezentować nową Europę i równocześnie starą Francję. «Il



était une fois Napoléon» (1929), utwór pod każdym względem i w najlepszym tego słowa znaczeniu ludowy, pełny wysokiego polotu poetyckiego, ma wspaniałe zakończenie, zostawiające w swej szlachetnej prostocie jeszcze silniejsze wrażenie i bardziej wstrząsające, niż «Joanna d'Arc»: dziecko, widząc umarłego biednego władcę świata, zadaje naiwnie i rozsądnie pytanie, głębokie w swej dwuznaczności: «Mais qu'a-t-il fait?». Być tak potężnym, a jednak potem tak nędznym! Delteil przerósł o głowę szkoły, którym hołdował swego czasu, wstępując w literackie szranki.

Również wielce utalentowany Andrzej Breton nie wyzwolił się w swojej fascynującej psychopatologicznej powieści eksperymentalnej «Nadja» (1928) z pięciu swych nadrealistycznych kanonów. Zato Jerzy Ribemont-Dessaignes jest na dobrej drodze do przesiedlenia się z krainy szaleńców («Céleste Ugolin», 1926; «L'Autruche aux Yeux clos», 1921; «Ariane», 1925; «Clara des Jours», 1927) w zdrowsze, ale zato egzotyczne środowisko krajobrazu polarnego. «Le Bar du Lendemain» (1928), żywo przypominający Mac Orlana oraz «Barbarzyńców» Niemca z miękką słowiańską duszą, Arnolda Ulitza, naprowadza nas na drogę twórczości Filipa Soupaulta (ur. 1897), jeszcze jednego weterana dadaizmu, który w dążeniach do uzyskania literackiej dyscypliny stał się egzotycznym, a w dążeniach do egzotyzytu nabył tej dyscypliny. «Le Voyage d'Horace Pironelle» (1925) przenosi nas do Grenlandji, gdzie autor wytacza proces białej rasie w imieniu czarnej. Prowadząc dalej ten rachunek sumienia w «Histoire d'un Blanc», Soupault występuje jako zdecydowany oskarżyciel naszej cywilizacji europejskiej. Jako kierownik wydawnictwa «Kra», trzymał rękę na pulsie wszelkich aktualności literackich, nie dziw, że reasumuje w swoim dziele najważniejsze prądy współczesnego romansu. Jest on uczniem Gide'a i stendhalistą, pisze powieść młodzieńczą «Le bon Apôtre» (1923) w stylu Radigueta, w «Les dernières Nuits de Paris» (1928) porusza temat carcowski a «À la Dérive» (1924), «Les Frères Durandea» (1924) to znów «mal du siècle» według recepty Gide'a. Jednakże ostatecznie zmierza do tego celu, do którego doszła większość dawnych kubistów i dadaistów.

Na czele sprawozdania o powieści malującej obraz jaźni, błędzącej w przeszczeni i pragnącej w taki sposób ująć przeznaczeniu czasu, niech wystąpi nazwisko Walerego Larbauda (ur. 1881). Bogaty ten umysł należy do niereczadkich w dziejach literatury organizatorów, pobudzicieli i duchowych wodzów, którzy działają ożywczo więcej przez wpływ, wywarły na twórczość innych, niż przez własny, stosunkowo ubogi, plon pisarski. Obok Prousta i Gide'a poprzedza on współczesny romans psychologiczny nie tylko pod względem chronologicznym. «Barnabooth» (1913) Larbauda posiada rozstrzygające znaczenie i rozstrzygający wpływ. Ten cudaczny dziennik człowieka, pogrążonego w dumaniach o duszy ludzkiej, jest ważnym dokumentem do dziejów kultury: przedstawia idealny typ naszej epoki, powstały ze stopienia idealnych postaci przeszłych wieków: władców, rycerzy, apostołów, poetów i amantów; amerykański miliardier gra tu rolę królewicza z bajki. Jako nowoczesny Harun al Raszyd, odbywa Barnabooth na swym jachcie podróż po świecie z pełnym portfelem i pustym sercem, dążąc do opróżnienia swego portfela i naodwet — do zapełnienia swego serca. Równocześnie jest on Huronem, który poznał się na pozornej uprzejmości Europy,

i nowem «enfant du siècle», cierpiącym na stare, romantyczne dolegliwości; jest bohaterem «roman-feuilleton», bardzo zbliżonym do księcia Rudolfa z Sue'a «Mystères de Paris» i nowym «Kalender, fils de roi» według upodobania Gobineau. «Barnabooth», kosztowne naczynie, w którym zebrały się wymagania, sprzeczności, niewiara, rezygnacja i niemiłosierność naszych czasów, promieniuje nad okręgiem najnowszej powieści, w którym zebrał się bunt światowców i obieżyświatów przeciw powstaniu myśli społecznej, zwycięskiej na znanych odcinkach walki literackiej. Zasadniczy pesymizm nie stoi na przeszkodzie, owszem przyczynia się on do ironicznego i zupełnie przyjemnego znoszenia zła, które w hotelu «Palace», limuzynie czy transatlantycznym parowcu nie ciąży tak bardzo na sercu. Nawet namiętność szaleje tutaj w tempie regulowanem, z intensywnością hamowaną przez rozum, niby zegar kontrolny, i następnie jeszcze kielżaną przez kodeks zwyczajów towarzyskich.

Tę mieszaninę francuskiego rozsądku, anglosaskiej przyzwoitości i hiszpańskiej «grandezy» zaobserwujemy najlepiej w opowiadaniach Larbauda, przesiąkniętych tajemną i gorejącą zmysłowością: «Fermina Marquez» (1911), «Enfantines» (1918), «Amants, heureux Amants» (1923).

Jako twórca «monologue intérieur», biorący nas za świadków najbardziej ukrytych wzruszeń dziecinnych i prymitywnych dusz, które dopiero w oświeceniu współczesnej psychoanalizy okazały się wysoce skomplikowanymi, przypomina Larbaud Augusta Gilberta des Voisins (ur. 1877), drugiego szerszym warstwom mało znanego, lecz przez wtajemniczonych wysoko cenionego pisarza i nawet laureata Akademii. Temu niezwykle kulturalnemu artyście i stylisście zarzucimy tylko, że przypomina nam za często innych, a jeszcze sławniejszych «współczesnych», i że w zbyt licznych rodzajach literackich, ulubionych przez modę, zrezygnował. «Les Moments perdus de John Shag» (1918) są repliką «Barnabootha», w «Le Démon secret» (1907), «L'Enfant qui prit Peur» (1912), «L'Esprit impur» (1919), «La Conscience dans le Mal» (1921), «L'Absence et le Retour» (1928) odnajdujemy bądźto Larbauda, bądź Estau-niégo, bądź Gide'a. Historyczny obraz «Le Jour naissant» (1923), to dobry Pierre Louys (który był szwagrem des Voisins'a), a galerja familijna «Les Miens» (1926), w środku której stoi babka autora, niegdyś światowej sławy tancerka Taglioni, podobna jest do innych odmalowanych wspomnień rodzinnych. Raz tylko wielce obrotny ten bywalec wszystkich salonów literackich stał się budzicielem, torującym nowe drogi: w «Bar de la Fourche» (1909), wzorowanej na opowiadaniach z Dzikiego Zachodu Coopera, Breta Harte'a, Jacka Londona, napełnionej smętnym niepokojem Gide'a. Ta jedna z pierwszych powieści awanturnicznych zapoczątkowała zwycięski pochód tego rodzaju, tak gorąco przez publiczność po wojnie polubianego.

Psychologiczna powieść awanturnicza objawia się w dwóch typach. Jedna odmiana stara się o wewnętrzną prawdę w przedstawieniu rozwoju duszy i przenosi nadzwyczajność do akcji zewnętrznej, obfitującej w fantastyczne zdarzenia. Tutaj mamy do czynienia z istotnym romantyzmem, oscyłującym między śmiechem i powagą, z ściśle osobistą spowiedzią o przeżyciach ukrytych przed okiem profana zasłoną zagmatwanej i zmiennej akcji. Oprócz «Caves du Vatican» Gide'a rozkoszne marzenia Fourniera i Chadourne'a są najlepszymi dziełami tego gatunku.





Piotr Benoit.

Alain Fournier (1882–1915) i Ludwik Chadourne (1891–1915) padli ofiarą tego samego tragicznego przeznaczenia, umarli za Francję; wyrażają oni ten sam tęskny niepokój, objawiający się metafizycznie w dążeniu do wiecznej ojczyzny, a fizycznie — w ucieczce z ziemskiej ojczyzny. W «Le Grand Meaulnes» (1912) zadawała się Fournier niezeczywistością czasowego krajobrazu francuskiego, który zamieszkują «filles du feu» Nerval. Chadourne'a gna coś ku dalekim strefom tropikalnym i wschodnim («Le Maître du Navire», 1918; «Terre de Chanaan», 1920; «Le Pot au Noir», 1923; «Le Conquérant du dernier Jour», 1928). Bohater tych powieści, właściwie sobowtór autora, dociera wkońcu po wieku chmurnym i górnym («Inquiète Adolescence», 1920) do rajy marzeń, w którym przebywa już to niby Bóg, podobnie jak «Maître du Navire», żyjący na samotnej wyspie w otoczeniu poczciwych dzikusów, oddających mu cześć

boską, już to w heroicznej swobodzie i odosobnieniu: w cieniu śmierci, świętem pustkowiu.

Sukces, który wyraża się w ogromnych wydaniach, spowodował zwrot ku drugiej odmianie powieści awanturycznej, operującej mniej subtelными środkami, ku odmianie o początkach zaszczytnych i o nędznym końcu na ementarzu piśmiennictwa straganowego. Piotr Benoit (ur. 1886), Piotr Mac Orlan (ur. 1883) i Błażej Cendrars (ur. 1887) kolejno byli przedmiotem zainteresowania publiczności. Benoit ukazał się na horyzoncie bezpośrednio po zawarciu pokoju, a w ciągu 12 lat dostał się do oficjalnych szczytów literatury; wybrano go ostatnio do Akademii Francuskiej. Jego pierwsze książki, «Königsmarck» (1918), «L'Atlantide» (1919), to piorunujące zwycięstwa powieści kolportażowej, wyposażonej we wszystkie zdobycze nowoczesnego przemysłu literackiego. Od Lotiego wziął dekoracje, od Anglosasów technikę, od Sue'a wysokie napięcie elektryczne, od Freuda (z trzeciej ręki) kompleksy, od Maurrasa sposób myślenia, od Benoita ciętość, ze sprawdzonych wzorów materiału. «Königsmarck» to Elemira Bourges'a «Crépuscule des Dieux», powiększone o «Les Rois» Lemaitre'a. «Atlantide»: z angielskich reminiscencji zrodziła się wyniosła królowa Sahary, mężobójczyni, razem z muzeum wypchanych małżonków.

Bądź co bądź ta potrawa smakowała tak długo, dopóki nie stała się powtarzającym się corocznie nawykiem. Od tego jednak czasu przysmak stał się chlebem codziennym. Bohaterka Benoita ma zawsze imię rozpoczynające się na A i bohater jest czuły na głos swego serca i obowiązku. Między nimi zieje otchłań różnic rasowych czy klasowych, ponad którą nadobna para rzuca się sobie w ramiona, i przez którą będzie owa nieszczęsna para pochłonięta. Wszystko to odbywa się w klimacie rozpalonym czy rewolucją, czy położeniem geograficznym. Serja egzotyczno-erotycznych warjacyj na historyczne tematy («Pour Don Carlos»

1920; «Le Lac salé», 1921; «La Chaussée des Géants», 1922; «Châtelaine du Liban», 1924; «Le Puits de Jacob», 1929; «Alberte», 1926; «Le Roi lépreux», 1927; «Axelle», 1928) została przyjemnie przerwana przez pyszne psychologiczne studjum «M-lle de La Ferté» (1923). Dreszczem przejmuje psychopatologiczna upiornosć «Erromango» (1929). Jaka szkoda, że Benoit swoje wybitne uzdolnienia marnuje tak często na trudnienie się tak mało honorowem rzemiosłem pseudoartystycznym.

Książki Mac Orlana, choć je cechuje tak samo zręczna robota i zlanie się angielskiej awanturczości z francuskim «savoir faire», wywołały słabszy odgłos, posiadają zaś większą wartość literacką. Omal w każdej z nich ukrywa się gdzieś w sobie zaczajona poetyckość; romantyczność zdarzeń uzyskuje wewnętrzne prawdopodobieństwo. Jako rutynowany dziennikarz i towarzysz kubistów z Montmartre'u,

Mac Orlan potrafi subtelnie wyczuć równocześnie instynkty tłumy i tendencje młodej literatury. W ten sposób z politycznego reportażu, z pikanterji i z trochę rzetelnej poezji powstał wysmienity bigos hultajsko-literacki. Mac Orlan świetnie debiutował z «Le Chant de l'Équipage» (1918). Treść tej książki wypożyczył od Marryotta i Stevensona, język zaś od paryskich uliczników. W późniejszych powieściach autor przerabia zawsze rzeczy aktualne — tajemnicę swojego zawodu zdradził nam w «Petit Manuel du parfait Aventurier» (1919). Bajał coś o magji czarnych: «Le Nègre Léonard et Maître Jean Mullin» (1921). Niebezpieczeństwo bolszewickie przedstawił w «La Cavalière Elsa» (1922), «La Vénus internationale» (1923), «Marguerite de la Nuit» (1926). O okupacji nadreńskiej pisze w «Malice» (1923); o suchej Ameryce w «Les Pirates de l'Avenue du Rhum» (1925); o zgrozie Sądu Ostatecznego w «Le Rire jaune» (1915); o buntach czarnej rasy w «Dinat Miami» (1928). Z pośród reminiscencji amerykańskich i angielskich, Schwoba i Apollinaire'a, przeważa ostatnio — tłumiąc wszystkie inne — wpływ drukowanej w odcinkach gazetowych popularnej powieści, naspikowanej szlachetnymi apaszami i prostytutkami, fałszywym uczuciem i prawdziwą brutalnością (często w wyżej wspomnianych książkach, najwyraźniej jednak w «À Bord de l'Étoile matutine», 1921; «Le Quai des Brumes», 1927).

Istota Cendrarsa składa się z tych samych elementów, które złożyły się na twórczość Mac Orlana, lecz w innej proporcji dawek, mianowicie: mniej bulwarów, więcej Montmartre'u, z tą samą jednak przyprawą anglosaską. Następnie kosmopolityzm tego Szwajcara, zagnieżdżonego tak samo w Ameryce i Rosji, jak w Paryżu — jest owocem życia wędrownego na obu półkulach, a nie rezultatem rozmyślań o guście czytelnika powojennego. Trzy powieści: «L'Or» (1925), historia bazylejskiego patrycjusza i kalifornijskiego poszukiwacza złota, Sutura, «Moravagine» (1926), rosyjska «Młodość, miłość, awantura», i «Le Plan de l'Aiguille» (1929), podbiegunowe polowanie na szczęście i ucieczka przed samym



Piotr Mac Orlan.



sobą i żoną — uzupełniają przez swą jakość to, co Benoit i Mac Orlan nadrobili ilością.

Pomijając milczeniem wielu pisarzy, którzy wyzyskali tylko konjunkturę, zatrzymujemy się jeszcze przy René Bizecie, u którego awantura gnieździ się w hiszpańskich wioskach i czeskich lasach («Avez-vous vu dans Barcelone?», 1922; «La Sirène hurle», 1926; «La petite Fille que j'aime», 1928) i przy Juljuszu Supervielle'u, śpiewaku wolnego życia w pampasach swej południowo-amerykańskiej ojczyzny, przez które niezrównany, pyszny pułkownik Bigua obnosi swoje zabawne warjactwo («L'homme de la Pampa», 1923; «Le Voleur d'Enfants», 1926; «Le Survivant», 1928). Wszyscy ci doświadczeni i znający wszystkie kraje obywatele świata, którzy od San Francisco aż do Władywostoku wszędzie czują się jak u siebie w domu, lecz najchętniej bywają na bulwarach i w Buci, lub najwyżej w Rue de Grenelle, wszyscy, począwszy od Larbauda, a skończywszy na Benocie, od uczonego poety do poetyzującego reportera, mówią do nas tym samym tonem ironji wobec innych i wobec siebie szyderczej. Ironja ta nie ma w sobie ze zgryźliwej wesołości Gide'a, lecz przeciwstawia się w ramach współczesnej powieści żalosnemu patosowi autora «Falszerzy», Estaunięgo, i młodo-katolickiej prozy. Ironja ta sięga szczytu w wytwornym dowcipie Giraudoux i Moranda, którzy w samą porę przypominają smutnej współczesności, iż śmieszność zabija nawet melancholję, że od wzniosłości do śmieszności jest tylko jeden krok (czasami tylko jedna «démarche» polityczna), i że życie należy wertować jak zabawną książkę z obrazkami. Filozofja dla sytych i bogatych, jeśli nie dla przesyconych ludzi. Lektura dla wybrańców losu i tych, którzy im mogą dorównać.

Bardziej jeszcze niż u Prousta, w sukcesach obu dyplomatów: Giraudoux i Moranda snobizm święci triumfy. Zbyt pięknie było przez chwilę pędzić w pociągu luksusowym poprzez elegancki świat (w prawdziwym pociągu luksusowym, a nie teatralnej imitacji Dekobry), a do tego jeszcze lechtała ambicję pełną wdzięku polihistorja!

Jan Giraudoux (ur. 1882) zdobył sobie powodzenie dzięki swojemu rozkoszному stylowi. Styl Giraudoux, na pewno językowo najoryginalniejszy twór ostatniego dwudziestolecia, jest gongoryzmem, precjozmem naszych czasów, przytem kubistycznym dążeniem do prostej linii, a wreszcie również zupełnie nowoczesnym impresjonizmem, który wyczarowuje obraz z tysiąca plam myślowych. Można byłoby uważać tę manierę (uszczypliwi powiedzą: zmanierowanie) ekspresji za zjawisko międzynarodowe i wskazać na przykład na doskonałą analogję z Kadenem-Bandrowskim, gdyby kosmopolity Giraudoux nie cechowało coś specyficznie francuskiego: «esprit». W wielkiej «Encyclopédie» d'Alemberta czytamy definicję «esprit» pióra Woltera, która równocześnie jest charakterystyką Giraudoux: «tantôt une comparaison nouvelle, tantôt une allusion fine... là un rapport délicat entre deux idées peu communes: c'est une métaphore singulière... c'est l'art de réunir deux choses éloignées; c'est l'art... de ne dire qu'à moitié sa pensée pour la laisser deviner» (czasem nowe jakies porównanie, czasem jakaś subtelna aluzja... albo zbliżenie dwóch myśli rzadko spotykanych: jest to oryginalna przenośnia... to sztuka łączenia dwóch rzeczy oddalonych; to sztuka... myśli niedopowiedzianej, którą trzeba odgadnąć). Po stwierdzeniu tego faktu nie pozostaje nam nic innego, jak tylko zagłębić się w okazałym szeregu



Jan Giraudoux.

powieści Giraudoux i w każdym poszczególnym dziele uznać «esprit» jako «faculté maitresse», istotnie jako «mistrzowską zdolność». Począwszy od «Provinciales» (1909) poprzez «École des Indifférents» (1912), od «Simon le Pathétique» (1918) poprzez «Suzanne et le Pacifique» (1921) aż do «Juliette au Pays des Hommes» (1924) — w tych wszystkich utworach jest to p. Giraudoux z Bellac w prowincji limuzyńskiej, który swojemi zimnemi i szyderczemi oczyma spogląda dookoła i ze znużoną ciekawością spisuje «de omnibus rebus, hominibus et quibusdam aliis» swoje wrażenia. Giraudoux w całej swej postaci ukazuje się nam dopiero wtedy, gdy jako znający wszystkie wielkie i małe tajemnice dyplomata i polityk wdiera się w dziedzinę literatury: «Amica America» (1918), «Adorable Clio» (1920) wyrosły na terenie zetknięcia się ze współczesnemi dziejami, «Elpénor» (1919) zaś maluje nam obraz negatywny i sceptyczny historii powszechnej, oglądanej z perspektywy podczas he-

roicznego obłędu królów, niemiłosiernie bitych Achajów. Cały Giraudoux lśni się przede wszystkim w trzech książkach, które zjednały ulubieńcowi salonów powszechny rozgłos. W «Siegfried et le Limousin» (1922), w cyklu «Bella» (1922) i «Églantine» (1927), w satyrycznych filmach pouczających na temat, jak Francją rządzi poczęści głupawa mądrość, a poczęści przemądrzała głupota. Rodziny Poincaré'ów i Berthelotów zwalczają się pod przejrzystą maską Rebendarta i Dubardeau, a dookoła nich roją się reprezentanci różnych warstw panujących: parlamentarzyści, arystokraci, bankierzy i uczeni. Lecz zawsze powtarza się motyw: «cherchez la femme». Bohaterki Giraudoux, młode kobiety i dziewczęta, są odrębną klasą «samą w sobie», istotnie panującą klasą; obdarzone czarem, który pozwala tolerować nawet zjawiska reakcyjne. Można by je nazwać — jak określił autor swoją Juliette — «des filles curieuses» (tłumaczenie: dziewczęta wzbudzające ciekawość).

Bezwątpienia takimi «filles curieuses» są również bohaterki «Nuits» Moranda, lecz tutaj przekładamy raczej: dziwne dziewczki. Jeżeli u Giraudoux przechodzimy przez salony wykwintne, z których uciekamy nieraz na łono niewinnej natury, tak autentycznej, jak autentyczne były chatki i pastuszki sielanek rokokowych, to w powieściach i w nowelach Pawła Moranda (ur. 1888) wieje duszne powietrze szulerni, «variété» i dwuznacznych sypialni, lub też mistyczna, zmysłowa atmosfera podzwrotnikowa, nastrój z hinduskiej świątyni boskich rozkoszy. I tak tytuł tych tomów którym przedtem mało znany poeta zawdzięcza szybko uzyskaną sławę, stał się wiele mówiącym symbolem. Tylko w nocy mogą bohaterki Moranda błyszczeć jak gwiazdy: «Ouvert la Nuit» (1922), «Fermé





Paweł Morand.

la Nuit» (1923) to zbiory migawkowych zdjęć ze smutnego domu uciechy, którym jest Europa w oczach obserwatora, zaopatrzonego w wysoką walutę i dyplomatyczny paszport i podróżującego po pokoju wersalskim przez państwa zwyciężonych. Stęchlizna i piżmo zmieszane z sobą tworzą wywietrzałe perfumy, których zapach zalatuje wszędzie, w Istanbulu i Katalonji, Berlinie i Budapeszcie, i unosi się z każdej karty krótkich opowiadań Moranda. «L'Europe galante» (1925) jest dalszym ciągiem tego fotograficznego albumu, w którego ozdobach odnajdujemy wiele dobrze nam znanych rysów. Postawa duchowa autora wobec tragicznego w gruncie rzeczy materiału przypomina «conteurs» XVIII wieku — dowodem tego «Je brûle Moscou» i «Musée Rogatkine» z «Europe galante». Ironja, czasami płaska, czasami stosująca fałszywy patos, najczęściej istotnie wesoła, a nierzadko ukrywająca niezdolność zrozumienia obcej i głębszej duszy, przypomina w wysokim stopniu Giraudoux.

Talent narracyjny Moranda, coprawda większy od talentu jego rywala, zdradzającego skłonności ku dygresjom, dorównywa mu w kształtowaniu typów. «Lewis et Irène» (1924) są wspaniałym ucieleśnieniem dwóch pokrewnych charakterów, na chwilę przyciągających się wzajemnie, a później boleśnie od siebie rozłączonych reprezentantów naszej epoki: «homme d'affaires» i «business woman». Gdzie jednak trzeba się rozprawić z ideą, tam talent Moranda odmawia posłuszeństwa, a Giraudoux dotrzymuje miejsca. Mimo złudnego kolorytu lokalnego problematyka «Bouddha vivant» (1927) i «Rien que la Terre» (1926) pozostaje powierzchowną i zakłamaną, a nawet w mistrzowskich nowelach «Magie noire» (1928) wzrok autora i jego czytelników spoczywa tylko na zjawiskach zewnętrznych. Erotyczna postawa tych tragicznych anegdot o bezdrożach rasowych załamuje się pod ciężarem poruszanych kwestyj. Morand, wirtuoz w dziedzinach, w których z pomocą doskonałej techniki zjawiska zmysłowe pojmuje, odmierza i odtwarza, nie dopisuje wtedy, kiedy wypada głęboko wpatrywać się w bezdeń duszy. Rytm, który w «essay'ach» «De la Vitesse» (1929) opiewa jako tempo naszej współczesności, cechuje też i jego samego. Jednak aeroplany nie kursują jeszcze w krainie duszy...

Giraudoux i Morand pobudzili szereg naśladowców i wykształcili utalentowanych uczniów. Między nimi młodzi dyplomaci: Jan Mistler («Châteaux en Bavière», 1925; «Vie de Hoffmann», 1927), Jacques Sindral, którego już wymieniliśmy wśród publicystów, pod jego własnym nazwiskiem Alfreda Fabre-Luce'a («La Ville éternelle», 1922; «Attrance de la Mort», 1924; «Mars», 1926). Gdy Mistler propagował w swoich «Châteaux en Bavière» zbliżenie niemiecko-francuskie w czasach, kiedy uważało się to za «Châteaux en Espagne», Piotr Girard («June», 1923; «Lord Algernon», 1925; «Histoire de Bélisaire», 1926;

«Connaissez mieux les Femmes», 1927), i Jan Fayard («Oxford et Margaret», 1924; «Journal d'un Colonel», 1926; «Madeleine et Madeleine», 1928) kreślili z upodobaniem angielski krajobraz i ludzi, a w każdym razie eleganckie, literackie towarzystwo. Dobroduszne, lekkie szyderstwo świadczy o wewnętrznej łączności autora z jego przedmiotem.

Maurycy Bedel (ur. 1884) jest znowu wirtuozem «geograficznego» humoru. Tak przynajmniej nazwałbym skutki tragicznego komizmu, który tkwi w zetknięciu się obcych sobie ras, wykorzenieniu się obcokrajowego czynnika i wynikających z tego nieporozumieniach. Bedel zyskał największy efekt, gdy — celowo karykaturyzując, a nie, jak chcą złośliwi krytycy, z nieudolności — przeciwstawia Francuza w dalekiej Północy jego norweskim adoratorkom («Jérôme, 60° Latitude Nord», 1927), a Rosjanina w Touraine, trochę poważniej, jego francuskim chlebodawcom i gościom («Molinoff, Indre et Loire», 1928) lub gdy pokazuje faszizm: «An VII» (1929) z zupełnie innej, francuskiej perspektywy. W podobnym tonie utrzymana jest zachwycająca satyra obyczajowa ks. Marty Bibesco («Catherine-Paris», 1927). Nie powinniśmy autorce brać za złe tego, że jawnie wyzyskała bardzo ujemne przeżycia z Polski dla niedopuszczalnych uogólnień. Karykatura owej decydującej przed wojną o losach Europy a dotąd niezmienionej arystokracji, do której autorka sama należy, udała się wybornie. Trzeba choćby powierzchownie znać różnorakie dwory, aby stwierdzić, jak wiernie przesadny obraz historyczny, malowany przez ks. Bibesco, odzwierciedla rzeczywistość. «Le Perroquet vert» (1924), «Les huit Paradis» (1925), «Noblesse de Robe» (1928) potwierdzają korzystny sąd o zdawna już, i to nie tylko fizycznie, zaaklimatyzowanej w Paryżu Rumunce, która niedarmo — jak się zdaje — żyła w serdecznej przyjaźni z Proustem.

Ks. Bibesco rozpoczyna długi szereg pisarzy kosmopolitycznych, którzy wdarli się do literatury francuskiej nawet z najodleglejszych stron. Emila Zavier'a, niejako francuskiego Goetla, pomimo jego awanturnicznych przygód wojennych («Poutnik le Proscrit», 1922; «La Maison des trois Fiancés», 1925; «Ma Course aux Rebelles», 1928) i przemysłnego Szwajcara Klaudjusza Aneta nie zaliczymy jeszcze do właściwej egzotyki. Przeciwnie, zdjawszy fałszywą maskę z fałszywego oblicza fałszywego erotyzmu fałszywych mieszkańców przedhistorycznego czy rosyjskiego rajy miłości («Notes sur l'Amour», 1907; «Ariane jeune Fille russe», 1920; «La Rive d'Amour», 1925; «La Fin d'un Monde», 1926), Anet wykaże nam tylko dosadnie odległość, jaka dzieli przeżyta egzotykę od nieślubnych i rozpustnych córek cnotliwej muzy p. de Ségur i Cherbulieza.

Józef Kessel (ur. 1899) zaś czerpie naprawdę ze wschodniej: rosyjskiej i żydowskiej tradycji, które u niego zespoliły się z francuskim wychowaniem, udzielonym już w drugim pokoleniu jego rodzinie. Po istnej odysei znalazłszy zbawienny przytułek w Paryżu, zaraz pierwszą swą książką: «La Steppe rouge» (1922) zwrócił na siebie należną uwagę. Od tego czasu poruszał na zmianę rosyjskie, żydowskie i francuskie tematy. Zawsze nawiązuje do współczesności, zawsze podkreśla erotyczny wątek z skłonnością ku lubieżnym okropnościom. Gdyby Kessel posiadał żydowski dowcip, mógłby nasunąć porównanie z Erenburgiem, lecz w swych najlepszych dziełach wykazuje raczej podobieństwo do tytanów rosyjskich, Dostojewskiego i Tolstoja. Nawskróś rosyjskie jest rozdrapywanie ran duszy, francuski zaś — skończony artyzm narratora, objawiający się



w najwyższym stopniu w nowelach «Les Coeurs purs» (1927). W powieściach linja rozwojowa stale się obniża od «L'Équipage» (1923), praojca wszystkich historyjek o wojnie powietrznej, poprzez rasputinadę: «Les Rois aveugles» (1925) aż do «Les Captifs» (1926), których w żadnym razie, a mimo pokrewieństwa tematu, zestawić nie można z «Choucas» Rygier-Nałkowskiej i z «Zauberberg» Tomasza Manna. Kessel zbyt często ulega czarowi taniego i przez to intratnego powodzenia. Nie możemy znaleźć niezamąconego zadowolenia estetycznego w lekturze «Terre d'Amour» (1927), «Dames de Californie» (1929); w pikantnych reportażach o syjonizmie i w kalifornijskich owocach, zerwanych z erotycznego drzewa poznania w nienagannej formie bourgetowskiej powieści. Natomiast «Belle de Jour» (1928) to pieśń żebracka na temat «à la» Carco, śpiewany na melodję Freuda z refrenem: «On revient à ses premières amours». Nawet, gdy te pierwsze uciechy miłosne przeżywa się niedobrowolnie w wieku dziecinnej starości...

Amant Seweryny, bohaterki «Belle de Jour», tej ślicznotki, cierpiącej na kompleksy i reminiscencje, jest apaszem o podejrzanych literackich manierach, jest papierową postacią, gdy natomiast egzotyka Kessla jest stale prawdziwa. Panait Istrati (ur. 1884) miał dość wolnego czasu do zbierania modeli dla swej galerji włóczędzów, przemytników, bandytów i alfonsów, którzy gwoli uciechy chętnie wdrygającej się od zgrozy publiczności w «Contes d'Adrien Zograffi» raz biją się, raz się godzą i oddają miłości, a przede wszystkim opowiadają, opowiadają tak, jak tylko umieją wschodni włóczędzy, czy to ukraińscy lirnicy, czy żydowskie kapeany i rosyjskie bosaki. Wymowność aktorów, pstrość dekoracyj, przewalające się zdarzenia, wdzięczna harmonja pierwiastka bajecznego i brutalnego naturalizmu oczarowały zachodniego czytelnika. Polityczni i osobiści protektorzy, z Romainem Rollandem na czele, pomogli autorowi w tem, że wyznania jego zwierzęco bezwstydną i tylko pod względem serdecznej dobroci ludzkiej duszy zyskały zasłużone pochwały i niezasłużony podziw dla rzekomego objawienia. Przyszłość wybierze z gromadzących się coraz więcej dzieł utwory o stałej wartości («Kyra Kyralina», 1924; «Oncle Anghel», 1925; «Présentation des Haïdoucs», 1925; «Doumitza de Snagow», 1926; «L'Adolescence d'Adrien Zograffi», 1927; «Les Chardons du Baragan»; «Mes Départs», 1928). Nie udało się zaś powieść żydowska «La Famille Perlmutter» (1927), pomimo współpracy autentycznego chasyda.

Lepiej od Rumuna Istratiego sportretował Francuz czystej krwi, znakomity krytyk i dziennikarz, Andrzej Billy, żyda wiecznego tułacza, w osobie krawca, uciekającego ciągle przed wojną i niebezpieczeństwami: «Cet animal est gai toujours», można odmieniać La Fontaine'a, «et la crainte le rongé».

Mirjam Harry daje inny, szlachetniejszy obraz żydowskiej duszy, przemianę «Petite Fille de Jérusalem» (1914) na córę Syjonu, która z początku z zerwą, a później całym sercem Ignie do Zachodu; bohaterką tą jest sama autorka. Z dwunastu barwnych wizyj Wschodu, które zawdzięczamy Mirjam Harry, powinniśmy zachować w pamięci przynajmniej: «L'Île de la Volupté» (1908), «Tunis la Blanche» (1910) i cykl «Siona».

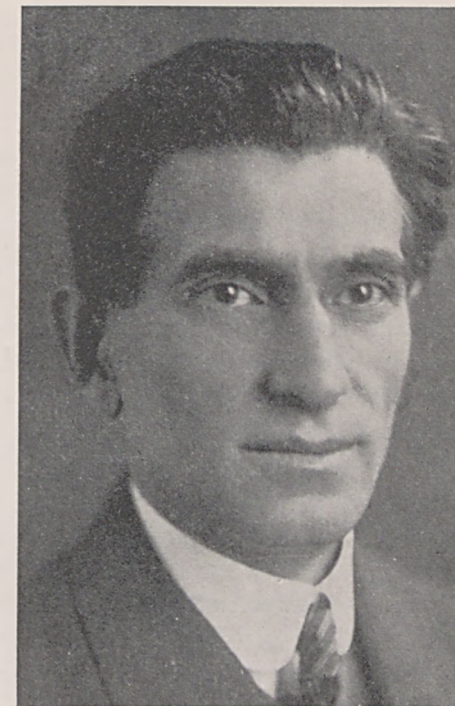
Prawdziwy Wschód i cenny kunszt narracyjny spotykamy u Alberta Josipowiciego (znowu Rumun) i Alberta Adèsa («Le Livre de Goha le Simple», 1920 i «Le beau Saïd», 1928); także u Franciszka Bonjean

(«Histoire d'un Enfant du Pays d'Égypte», 1925—1927). Daleki Wschód natchnął Japonkę Kikou Yamata («Masako», 1925; «Le Shoji», 1926; «Les huit Renommées», 1927); i Tomasza Raucata, który tam («Loin des Blondes», 1928; «De Shangai à Canton», 1928) chciałby się czuć jak w domu; w «L'honorable Partie de Campagne» (1925), chociaż wnikając w istotę japońskiej duszy i równocześnie francuskiego «esprit», jednak wkońcu wyznaje, że «nie można uciec od swojej rasy» — najwyżej od swoich przekonań... Raucat jest buddystą, a dyplomata Jerzy Soulié de Morant opisuje obyczaje chińskie («des mœurs étranges» — jakby Francuz to nazwał) z podejrzaniem znawstwem rzeczy i zrozumieniem («Bijou de Ceinture», 1925; «L'amoureuse Oriole, jeune Fille», 1928, według wzoru starochińskiego).

Andrzej Demaison (ur. 1885) powinien wzbudzić więcej zainteresowania jako malarz afrykańskich ludzi i ich swoistej, zupełnie nieznannej kultury («Diato», «Le Pacha de Tombouctou»), niż jako autor zbyt przecenianych, przez Akademię nagrodzonych, opowiadań z życia zwierząt: «Le Livre des Bêtes qu'on appelle sauvages» (1929). Gdy jego folklor wszędzie odzwierciedla przeżycie, w antropomorfistycznych nowelach zwierzęcych Demaisona widać literackie reminiscencje (np. Balzac, a nietylko tak często cytowany Kipling).

Ponad tych wszystkich, którzy oddają cudze obyczaje i myśli, ponad miłe talenciki i troskliwie pielęgnowane talenty wzbija się Wiktor Segalen (1878—1919), wielki poeta i mistrz powieści podróżniczej, może najlepszy z pośród tych, których wydała na tem polu Francja od wielu dziesiątków lat. Prozę jego, rzadką i wyborną, tylko z pewnemi zastrzeżeniami możnaby określić jako powieści. «Les Immémoriaux» (1907, ledwie zauważone, nowe wydanie 1921) wywołują fascynujący cudny świat Polinezji. W «D'après René Leys» (1922), w ramach akcji, spadającej prawie do kryminalnej powiastki, Segalen maluje potężny obraz chińskiego dworu cesarskiego u zmierzchu jego blasku, na krótko przed wygaśnięciem. «L'Équipée» (1929) to dziennik barwnej podróży od granicy tybetańskiej aż do morza Chińskiego. Słusznie wskazuje się na pokrewieństwo Segalena z Claudem, który, jak on, odczuł najtajniejsze drgnienia wschodnioazjatyckiej duszy. Lecz jeśli mówimy o krajobrazach Segalena i Jana Dorsenne'a, który w Japonji szedł za śladami Segalena («Le Soir des Dieux», 1926; «Un Fils de Cannibales», 1927; «Les Amants sans Amour», 1928; «Pauline», 1929), nasuwa się jeszcze drugie nazwisko, Piotr Loti (1850—1923).

Te same losy życia zagnały obu w dziedzinę literatury: Loti jako oficer, Segalen jako lekarz zwiedzili Wschód na francuskich okrętach wojennych. Młodszy patrzył bystrzej, lecz trzeba się jednak wystrzegać przed niedocenieniem długo



Panait Istrati.



bezkrytycznie ubóstwianego a potem niesprawiedliwie obniżanego autora «Madame Chrysanthème». Gdy poświęcimy wyblakły, zładny egzotyzm Lotiego, to pozostanie jeszcze genialny malarz, subtelny krytyk «Pèlerin d'Angkor», którego głos niedawno słyszeliśmy znowu w pośmiertnie wydanym «Journal intime» (1927—1929), w «Correspondance inédite» (1929). Natomiast zgasła inna sława, urodzona na Wschodzie i powiewem morskim do Francji przywiana: Klaudjusz Farrère (ur. 1873). Z autora «Fumées d'Opium» i «La Bataille» stał się bardzo obrotnym konferansjerem, który obwozi po Europie francuskie cnoty mieszczańskie. Przeciw dawniej opiewanemu indywidualizmowi występuje on teraz w książkach, w których wprawdzie odbywają podróże, jak i dawniej, młode dziewczęta i nieprawdopodobnie aktywni bohaterowie, jednak saldo naogół wykazuje pasywność: «Les Hommes nouveaux» (1922), «Une jeune Fille voyagea» (1925), «Le dernier Dieu» (1926), «La Marche funèbre» (1929).

Maurycy Larrouy przez niedługą chwilę wydawał się być drugim Farrèrem («L'Odyssée d'un Transport torpillé», 1917; «Le Révolté», 1924; «Coups de Roulis», 1926; «La Caravane sur l'Atlantide», 1927). Obecnie niestety zaczyna iść śladem starego Farrère'a («La Mère et la Maitresse», 1929). W twórczości Pawła Chacka odżyje zato powieść morską w jej najczystszej i najpiękniejszej formie («On se bat sur Mer», 1926; «Pavillon haut», 1929). Od Lotiego «Roman d'un Spahi», od «Les Civilisés» Farrère'a powieść kolonialna bierze początek. Przewszystkiem uprawiają ją Emil Nolly («Hien le Mahoul», 1909; «La Barque annamite», 1910; «Gens de Guerre au Maroc», 1912), Henryk Daguerches («Le Kilomètre 83», 1913), Jan Ajalbert («Sao-Van-Di», 1906; «Raffin-Su-Su», 1910), Jean d'Esme («Thi-Bâ, Fille d'Annam», 1920; «Les Dieux rouges», 1923; «Au Dragon d'Annam», 1927; «L'Île de la Solitude», 1928; «Le Soleil d'Éthiopie», 1929), Juljusz Boissière («Fumeurs d'Opium», 1910), Karol Renel («Les Contes de Madagascar», 1920; «L'Oncle d'Afrique», 1926), Robert Randau («Les Colons», 1907; «Les Explorateurs», 1909; «À l'Ombre de mon Baobab», 1924; «L'Œil du Monde», 1927). Autorowie tych książek, oficerowie i urzędnicy kolonialni, opisują według różnorodnych metod dobrze im znane dalekie tereny i ich mieszkańców, a z tem łączą jakąś przestrożę, czy dydaktyczne cele, lub tylko zagłębiają się z gorliwością zapalonego dyletanta w etnografię czy psychologię ludów.

Mniej sympatyczny od jej wiernych sług, cały szereg niepowołanych oskarżycieli i pisarzy oczernia wspaniałe dzieło cywilizacyjne Francji. Z tej nieprzyjemnej zgrai murzyn René Maran otrzymał nawet niespodzianie i niezasłużenie nagrodę Goncourtów, lecz prędko znikł z literatury i przeszedł do politycznej publicystyki. (Nie wolno równać z pamfletami treściowo i stylistycznie nieudolnymi artystyczne sprawozdania z podróży bądźto Gide'a, bądź Blocha: Duo, si idem faciunt, non est idem!).

Pomostem, łączącym literaturę kolonialną z regionalistyczną, są kanadyjskie powieści Hémona, Rouquette'a, Constantin-Weyera. Obca, a jednak przedziwnie francuska jest surowa piękność tych książek: ucieczka w czyste i ostre powietrze, oddalone o całe światy od paryskiej współczesności. Bezprzykładny triumf rozpowszechnionej prawie w milionie egzemplarzy «Marie Chapdelaine» (w 1913 przeszła niepostrzeżenie, 1921 nowe wydanie, a później niebywały sukces) Ludwika Hémona (1880—1913) możemy wytłumaczyć sobie takimi samymi

względami, jak entuzjazm rokoka dla wiejskiej prostoty. Pełna obyczajowej powagi jest ta epopeja kanadyjskiej chłopki, która losy rasy stawia ponad osobiste cierpienie i oddaje się pracy, wtedy gdy inni ulegliby zwątpieniu. Dzieje Marji Chapdelaine autor wziął z prawdziwego życia. Jej prototyp nazywa się Ewa Büchard i przebywa jeszcze w tej miejscowości, gdzie Hémon, na krótko przed swą tragiczną śmiercią, pokrzyżował jej drogi. Hémon pozostał «homo unius libri». Później opublikowano z rękopisów fragmenty, które wywołały rozczarowanie («Battling Malone», 1925, i nowele «La Belle que voilà», 1923).

Ludwik Fryderyk Rouquette («Le grand Silence blanc», 1921; «La Bête bleue», 1928) i Maurycy Constantin-Weyer («Manitoba», 1924; «La Bourrasque», 1925; «Cinq Éclats de Silex», 1926; «Cavelier de La Salle», 1927; «Un Homme se penche sur son Passé», 1928) posiadają wszystkie zalety Hémona bez niektórych jego wad. Srogi i nieubłagany wyrok ogłasza natura tym, którzy są wydani na jej łaskę, bez ochrony cywilizowanego instynktu samozachowawczego. Hémon złagodził pod pewnym względem w konsekwencjach ten wyrok, i dlatego szersza publiczność mogła to strawić. Bezwzględna jednak szczerowość Rouquette'a i Constantin-Weyera ograniczyła zasięg wpływu ich poezji.

Coś podobnego musimy ustalić dla całej powieści regionalistycznej, pomimo jej różnorodności, dosyć monotonnej. Dzieli się ona na dwa typy. Jeden stara się przytłumić uczucie trwogi, pochodzące z każdego zetknięcia się z nieokreślaną przyrodą. Dzięki stylizacji, otrzymujemy w gruncie rzeczy optymistyczną powieść tradycjonalistów, którzy nam ukazują cnotliwych wieśniaków o prymitywnej dobroci. Takie rzeczy czyta się chętnie i dużo w sferach pozaliterackich, a nawet z pewnemi zastrzeżeniami i literackimi. Gdy się natomiast unika konwencjonalnego kłamstwa o pierwotnej dobroci i przedstawia człowieka jako najokropniejszą z wszystkich okropności, naturę zaś w jej istocie, niepowściąganą przez żadną kulturę, wtedy tłum odwraca się od zbyt wiernego zwierciadła. Jak dla człowieka małpa, tak dla półinteligenta jest dość mu bliski barbarzyńca przedmiotem szyderstw i poniżenia. Powieść regionalistyczna o pewnym psychologicznym poziomie nigdy nie przedziera się poza linię zainteresowań inteligencji.

Romantyczną i naturalistyczną tradycję sztuki rodzimej reprezentują bardowie bretońscy: Karol Le Goffic, Anatol Le Braz, Marek Elder; dalej Karol Silvestre, Jan Nesmy, którzy głęboko odczuwają leśny czar prowincji limuzyńskiej; następnie Karol de Bordeu, Jean-Toussaint Samat, a przede wszystkim Józef de Pesquidoux («Le Livre de Raison», 1925—1928), dzieci słonecznego Południa, przywiązane do swojej krainy; wreszcie Gaston Roupnel, chwalcza wina burgundzkiego («Nono», 1910; «Hé, vivant», 1927), Pol-Neveux («Golo», dopiero w nowym wydaniu z 1924 bardziej znane), trochę musujący Szampańczyk, Emil Guillaumin («La Vie d'un simple», 1904; «Au Pays des ch'tis Gas», 1917) i Henryk Bachelin («Juliette la Joie», 1912; «Le Serviteur», 1918; «L'Abbaye», 1926), pełen współczucia dla bohaterów pracy Bourbonnais i Nivernais, Jakób des Gachons («La Maison des Dames Renoir», 1904; «Les Marmousets», 1928), malarz prowincji Berry. Twórczość Emila Moselly'ego jest pochwałą ziemi lotaryńskiej («Jean des Brebis», 1904; «Terres lorraines», 1907), Jan Variot cofa się, jak Bachelin, często ku przeszłości i odnawia alzackie legendy («Légendes et Traditions orales d'Alsace», 1919), czerpie z historii («Le Sang des Autres», 1921; «L'Effigie de César», 1923;



«L'Homme qui avait un Remords», 1924) i w końcu zwraca się ku żywej te-  
rażniejszości («La Résurrection du Feu», 1929).

Istotny plon regionalistycznej powieści, pomijając rysujące lokalny koloryt  
opowiadania Jammesa, Cazina, Bordeaux, Bertranda, Baumanna, Henriota, Escho-  
liera, Jaloux, znajdujemy w dziełach Chateaubrianta, Genevoix, Pérochona, Pourrata  
i Chamsona.

Alfons de Chateaubriant (ur. 1877) prowadzi nas w ustronie ma-  
rzącej Bretanii, gdzie swarzą się jeszcze szlachcic i chłop z mieszczańską rzeczy-  
wistością. Nad tragicznymi postaciami «M. de Lourdines» (1911), «La Brière»  
(1923), «La Meute» (1927) unosi się upiorna atmosfera zamku Combourskiego,  
posiadłości innego, większego bretońskiego szlachcica, nieśmiertelnego Franciszka  
Renégo Chateaubrianda.

Maurycy Genevoix (ur. 1890) jest uczniem i Chateaubrianda, i Chateau-  
brianta. Wierny syn ziemi bretońskiej, maluje z zamiłowaniem ludzi, bronią-  
cych romantycznej wolności nawet za cenę niechybnej zagłady, buntowników  
odznaczających się elementarną zaciętością, która wciela się czyto w kłusow-  
nika («Raboliot», 1925), czy w zbankrutowanego cygana-artystę («Les Mains vides»,  
1928). (Inne powieści Genevoix: «Rémy des Rauches», 1922; «Cyrille», 1929).  
Ernest Pérochon (ur. 1885) wykazuje dodatnie strony człowieka, obcującego  
z naturą. Nie należy kwalifikować jako mieszczańską żądzy posiadania, tej nie-  
wzruszonej zaciętości, z jaką chłopki uprawiają rolę, gdy mężowie bronią  
ojczyzny na froncie («Les Gardiennes», 1924). Przywiązanie do roli jest uczuciem  
heroicznym, a nie handlarskim. Tak trzeba rozumieć bohaterów Pérochona,  
bez względu na to, czy są nimi rolnicy, jak w «Les Creux des Maisons» (1913),  
«Le Chemin de Plaine» (1921), czy nawet prosta służąca: «Nène» (1920). Wyczu-  
wamy to tak, nawet nie poznawszy jeszcze nienawiści Pérochona do demokra-  
tyczno-postępowego, błogiego szczęścia: «La Parcelle 32» (1922), lub trochę naiwnej  
utopji z r. 3000 w «Les Hommes frénétiques» (1925).

Henryk Pourrat (ur. 1887), romantyczny już przez swe pochodzenie,  
jako syn zawieruszonego aż na Auvergne mędrca indyjskiego i francuskiej pa-  
stuszki, podjął się w «Gaspard des Montagnes» (1921), «À la belle Bergère» (1924),  
«Le mauvais Garçon» (1926), «Dans l'Herbe des trois Vallées» (1927) pogodzenia  
regionalizmu z prądem panującym nad współczesną literaturą: wśród pstrej sce-  
nerji, zachwycającej każdego folklorystę, w języku pełnym uczonych reminis-  
cencji, przypominających przyjaciela Pourrata, Pawła Cazina, zdaje autor sprawę  
z przygód podświadomości. Pourrat styka się zresztą z wszystkimi kierunkami  
teraźniejszości, z Gidem, Larbaudem, młodo-katolikami. Wertując stronicę jego  
książek, mamy wrażenie, że czytamy naprzemian Radigueta, Mac Orlana, Cha-  
teaubrianta, Cendrarsa, Jouhandeau. Lecz mimo to pozostajemy w zaczarowa-  
nem kole fascynującego magika Pourrata, który stopił w jedną artystyczną całość  
etnologję, historję, pieśń ludową, kolportaż i film.

Również Andrzej Chamson (ur. 1899) poszukuje dla regionalizmu nowej  
formy wyrazu i to w zgodzie ze współczesnymi prądami, z najnowszą psycho-  
logją. Przekonany socjalista, podejmuje się adaptacji naturalizmu, którego naukę  
stosuje praktycznie w swej twórczości. Jak Zola tablice genealogiczne, tak Cham-  
son dołączył do książek mapy, a w duchu mistrza z Médan powieść uważa za  
środek pouczenia i za wdzięczne pole do eksperymentu. Lecz nasz autor jest

także zawodowym psychologiem i poetą z Bożej łaski. Z jego kronik o buncie  
rogatych dusz w dzikich Sewenach wyrosło potężne dzieło o poziomie, jakiego  
nie osiągnął żaden inny regionalista. «Roux le Bandit» (1925), «Les Hommes de  
la Route» (1927), «Le Crime des Justes» (1928) przechodzą zawsze po pewnym  
wahaniu się z oskarżenia w obrazowanie. Z gruntu francuskie ujęcie rzeczy, da-  
lekie od głuchej rezygnacji i bezużytecznej rewolty, mówi przez usta robotnika  
Combesa: «La vie est comme elle vient. On ne la fait pas, mais on peut faire  
son bonheur avec elle».

Prawdziwy naturalizm w opowiadaniach regionalistycznych znajdziemy do-  
piero w Belgji. Tam sięga belgijski Zola, Jerzy Eekhoud (1854—1927) w swoich  
dawno napisanych utworach aż po dzisiejsze czasy («Le Terroir incarné», 1922).  
Wielka ilość bardzo uzdolnionych autodyktów nazywa się z dumą i wdzięcz-  
nością uczniami tego mistrza. Przedstawiają oni losy prostych ludzi, z których  
grona sami wyszli. Chlubnie reprezentują krajowy realizm belgijski: Jan Tousseul  
(«La Village gris», 1926; «La Veilleuse», 1929), Sander Pierron («Par-  
dessus la Haie», 1911; «Les Rides d'Eau», 1914; «Le beau Voyage», 1923; «Vieux-  
Bonheur», 1927), mieszkaniec Leodjum, Hubert Krains («Le Pain noir», 1904;  
«Figures du Pays», 1908; «Mes Amis», 1921), Jerzy Virrès («La Bruyère  
ardente», 1900; «Sous les Yeux et dans les Cœurs», 1925), Leopold Courou-  
ble, twórca niesłychanie w jego ojczyźnie popularnego typu «Famille Kaeke-  
broeck» (1902), autor «Le Roman d'Hippolyte» (1914) i «Les deux Croisières»  
(1928). Edward Glesener otwiera przed nami rozległe europejskie perspek-  
tywy, kreśląc w «Le Cœur de François Remy» (1904) obraz dekadenta, a w «Une  
Jeunesse» dzieje belgijskiego rocznika 1890. Maurycy Des Ombiaux, ru-  
baszny, wesoly i sprośny, jest współczesnym Rabelaisem, Breughellem i Callotem  
w literaturze. Piotr Nothomb i Horacy van Offel, zresztą zdecydowani  
regjonalisci, wnoszą do belgijskiego zespołu element fantastyczny. Uzewnętrznia  
się on w formie egzotyki (jak van Offela «Les deux Ingénus», 1925, i «La Rose  
de Java», 1926), w formie historycznej powieści (van Offela «Le Secret de Ru-  
bens», 1927; Nothomba «Risquons tout», 1926, wspaniała rekonstrukcja belgijskich  
walk niepodległościowych z r. 1839), lub w formie awanturkowej wyobraźni  
według anglosaskich wzorów (van Offela «Sylvie et le Cremnobate», 1929, dzieje  
wymuszonego spotkania miłosnego z napół cywilizowanym Utanem, i Nothomba  
teologiczno-astronomiczna fantazja «La Rédemption du Mars», 1925).

W szwajcarskiej sztuce rodzimej odróżniamy dwa odcienie. Genewczycy  
dążą do wydotania się z ciasnego kręgu swego miasta do Paryża i kosmopoli-  
tycznej ogłady; są oni dowcipni, wytworni i z nieznaczną tylko serdecznością od-  
dani swemu miastu rodzinnemu. Wspominaliśmy już wyżej Dumura, Bataulta  
i godniejszego de Traza przy innej sposobności. Gwidona de Pourtalès na-  
leżałoby wymienić poza biografjami muzycznymi również jako autora «Louis II de  
Bavière ou Hamlet-Roi» (1928). Henryk de Ziegler stosuje drwiny i żwawy  
humor wobec genewskich obiektów («Les deux Romes», 1925) i głupiego przy-  
padku, który rządzi światem («L'Invention du Bonheur», 1928). Jakób Che-  
nevière («La Fontaine de Jouvence», 1922; «L'Innocence», 1924; «Les Mes-  
sagers inutiles», 1926; «Daphné», 1927; «La jeune Fille de Neige», 1929) łączy  
chętnie igraszki powabnego urojenia z falami jeziora Lemaiskiego. Marcelli  
Rouff, oddawna Paryżanin, dzieli swoje uczucia pomiędzy kraj darmozjadów,



smakoszków i nierobów («Guinoiseau», 1924; «La Vie de Dodin-Bouffant», 1925) i Genewę, która, jako stolica Ligi Narodów, zmieniła się w elegancki mikro-kosmos wesołych i skrzętnie intrygujących próżniaków («Sur le Quai Wilson», 1926; «Les Étranglés», 1927, «roman à clef»).

Synon kantonu Vaud nie zaszkodziło powietrze paryskie. Ten drugi typ szwajcarskiego powieściopisarstwa jest poważny, patetyczny, lub pełny ociężałego, dobrodusznego humoru, zupełnie związany z ziemią, wpatrzony w siebie. Benjamin Vallotton, dzięki postaci arcy poczywanego Lozańczyka, komisarza policji Potterata i przeżyciom paskarskich rodzin, zdobył sobie także we Francji popularność, która coprawda dużo straciła na aktualności i rozległości od czasów wojny i inflacji («Ce qu'en pense Potterat», 1915; «On changerait plutôt le Cœur de Place», 1916; «Achille et C-ie», 1921; «Famille Profit», 1922).

Zato sława Karola Ferdynanda Ramuza (ur. 1878) rośnie stale i to nie tylko na terenie wpływów języka francuskiego. On był jeszcze na długo przed Pourratem i Chamsonem wielkim objawieniem regionalistycznej powieści ostatnich dziesięcioleci. Nie wypada wprawdzie oddzielić tego poety od faktu wzrostu powieści młodokatolickiej, w której granicach obraca się twórczość tego mistycznego realisty. Ramuz jest bliskim krewnym duchowym naszego Reymonta. Jeden i drugi umieją portretować ludzi i rzeczy w najnaturalniejszy sposób, i w ich nagiej naturalności. Pod zewnętrzną i dla zmysłów widzialną pokrywką odgadują oni czarujące tajemnice. A w nas wzbudzają mistyczne przeczucie owej drugiej skrytej rzeczywistości, owego drugiego cudnego świata wewnętrznego. Dzieło Ramuza i Reymonta, to mit codzienności i codzienność mitu, to zlewanie się wszechnatury i duszy ludzkiej. Zgodność między poetą polskim i pisarzem szwajcarskim jest wprost zdumiewająca. Tak np. groźny i demoniczny «Tout vieux» przypomina «Wampira», «La Beauté sur la Terre» zaś «Chłopów». Rzecz charakterystyczna i uwagi godna: pozorna pogańskość odsłania się później jako katolickie odczuwanie świata; ponad surowymi prawami popędu triumfuje, tak u jednego, jak i drugiego, wola dążąca do świętego i błędnego porządku Boskiego.

Krytyka formalna miałaby Ramuzowi niejedno do zarzucenia. Jego styl urąga wszelkiej poprawności, a czasem nawet dobremu smakowi. Zmienność statyki i ekstazy działa na nerwy akademików, nie podoba się mistyczny zapal racjonalistom, a swoboda w obrazowaniu świętoszkom. My jednak, nie dbając o to, pokornie chylimy czoło przed wielkim poetą, przed porywającym narratorem, głębokim znawcą duszy i uduchowionym artystą.

Otóż jego najważniejsze dzieła: «Aline» (1905), «Jean Luc persécuté» (1909), «Aimé Pache» (1912), «Samuel Belet» (1913), napisany w Paryżu i przez nikogo wtedy niezauważony, «La Guérison des Malades» (1917), świętość w dwojakiej postaci: jako psychiczna choroba infekcyjna i cudotwórcza łaska, i wreszcie «Joie dans le Ciel» (1918). Odtąd każdy utwór Ramuza będzie rozechwytywany przez czytelników. Ramuz każe pamiętać o «Présence de la Mort» (1922), opiewa maluczkiego w Chrystusie, nawróconego i niewinnego prostaka («L'Amour du Monde», 1924), przedstawia zgrozę w «La grande Peur dans la Montagne» (1925; jest to najpiękniejszy pomnik jego łączności z rodzinnym krajem). Wkońcu głosi w «La Beauté sur Terre» (1928) przekleństwo pokusy, którą otrzymała piękność jako dar Danaów dla świata żądzy i lubieżności. Tylko Juliette — odmiennie

od reymontowskiej Jagusi — ucieka przed samą sobą i demonem, aby panował spokój w niej samej i dookoła niej. Tu snuje się tak częsty u Ramuza — motyw unanimityczny: ludzie zapomocą wspólnych uczuć wzajemnie stopieni w wyższą jedność; z chwilą, gdy znika czynnik ich łączący, każdy wraca do swego odrębnego życia. Unanimitizm jest również osią nierównomiernego twórczości Emanuela Buenzoda, rodaka Ramuza i jedyne jego ucznia, godnego wzmianki («Le beau Pays», 1923; «Ainsi la Vie», 1925; «Les Heures profondes», 1928).

W osobie Ramuza poznaliśmy jednego z przodowników powieści młodokatolickiej, tak różnej od starszej powieści katolickiej, pisanej manierą bourgeoise. Ostatnia jest zasadniczo mieszczańska i nacjonalistyczna. Analizuje zdarzenia wiadome i broni przedewszystkiem społeczną wartość katolicyzmu. Posłuszna prawdom konwencjonalizmu, nie wychodzi poza mur, jeśli nie przesądów, to przynajmniej przedawnionych sądów. Natomiast powieść młodokatolicka jest antymieszczańska, liryczna, jest ukształtowaniem świata uczuć i przeczuć, katolicyzmem serca i tęsknoty, rewolucją we wszystkim, co nie niszczy odwiecznych wartości, jest wojną, wydaną konwencjonalizmowi, dążnością do reform i przewartościowania. Stamtąd wieje chłód starczy, stąd bije żar młodzieńczy. Az głodu wieczności, z udęczeń doczesnych wyrósł szlachetny kwiat tak młodej, tak katolickiej powieści młodokatolickiej. Jej zwiastunami są Barbey d'Aureville, Leon Bloy, Huysmans. Gdy w salonach i zakrystjach mocno wątpiono o pobożności tych podejrzanych marnotrawnych, a potem aż do szaleństwa czułych synów Kościoła, wśród oświeconych demokratów uchodzili oni za wstecznych zapaleńców. Huysmansa «La Cathédrale», «L'Oblat», «Les Foules de Lourdes», Bloy'a «Le Désespéré», «La Femme pauvre», były w prozie narracyjnej echem ogromnego ruchu nawrócenia, który tak silnie zaważył na życiu duchowym Francji u schyłku stulecia ubiegłego. Po onych pierwszych apostołach, głoszących frenetycznie powrót do metafizyki, nastąpiło drugie pokolenie, nieco uniarkowane, ludzie z «génération sacrifiée» wielkiej wojny: Ernest Psichari, wnuk Renana («L'Appel des Armes», 1913; «Le Voyage du Centurion», 1915); Emil Clermont («Amour promis», 1908; «Laure», 1913; «Histoire d'Isabelle», 1917); Andrzej Lafon («L'Élève Gilles», 1912; «La Maison sur la Rive», 1914). Treść w tych książkach jedna i ta sama: młodzież bierze dobrowolnie na swoje barki słodkie brzemie Chrystusa. Tak, jak z dzieł Psichariego i Lafona, i z utworów Franciszka Jammesa (ur. 1878), ich towarzysza drogi do świątyni, biją radość i spokój, uszczęśliwiająca świadomość nieznikomej równowagi duchowej. W ekliwych powiastkach, które niezamordowanie Jammes obdarza swych wielbicieli jest nawet za dużo radości, spokoju i pewności siebie. Ogłoszone w ostatnich latach «Le Curé d'Ozeron» (1918) — pierwowzorem bohatera był święty «Curé d'Ars» — «Cloches pour deux Mariages» (1924) i «La divine Douleur» (1928) stanowią trylogię na cześć obojętnej i pogodnej poświęcenia. Cieszymy się ich wzruszającym optymizmem. Natomiast «Les Robinsons basques» (1925), zapowiadający się z początku nienajgorzej, kończy się głupim «happy end», znośnym tylko dla rozmarzonych podlotków.

Czołowi jednak przedstawiciele katolickiego powieściopisarstwa nie kroczą wcale świątlaniami drogami Jammesa. Wzrok ich kieruje się raczej ku piekłu, którego męki odczuwają i odmalowują, aniżeli ku niebu, które w kilku utworach



wydaje się mdłe i konwencjonalne w porównaniu z państwem Lucypera. To też krytycy, stojący na gruncie kościelnego tradycjonalizmu, zarzucają tym burzycielom herezję, szczególnie manicheizm. Żaden z nowatorów katolickich Francji współczesnej nie uniknął tego oskarżenia, i to nie bez powodów. Nie nasza rzecz wszakże wyrokować o prawowierności. Starczy, jeśli stwierdzimy, że inspiracja tych autorów, Artusa i Baumanna, Mauriaca i Davignona, Thérive'a, Fabre'a, Greena i Bernanosa, jest zasadniczo katolicka, i że znalazła ona odpowiedni wyraz artystyczny.

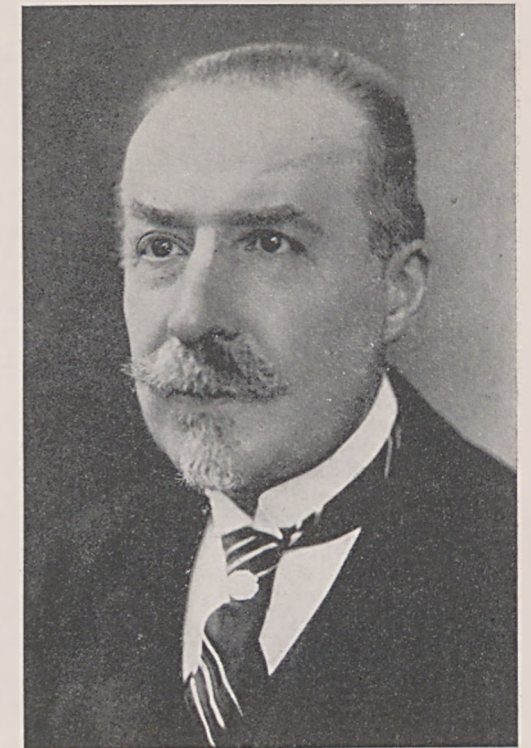
Ludwik Artus (ur. 1877), niegdyś jeden z najbardziej poważanych dostawców sceny francuskiej, pewnego pięknego poranku zamknął fabrykę dramatyczną i pożegnał się z grzesznym światem. Odtąd głosi, że mądrość świecka jest głupia, a święta głupota prawdziwą mądrością («La Maison du Fou», 1918; «La Maison du Sage», 1920). Z tej świeckości zachował niestety Artus sporą dozę «fin de siècle'u», stąd zawily symbolizm, w którym się zatracają zarówno ekstatyczne obrazy «Le Vin de la Vigne» (1922), jak i eschatologiczny patos: «Les Chiens de Dieu» (1928).

Podobnie jak Artus, wywołuje Emil Baumann (ur. 1868) w «La Paix du Septième Jour» (1923) wszystkie zjawy Sądu Ostatecznego. Wieje z tej potężnej epopei mocny powiew prawdziwej wielkości. Monotonja całego dzieła Baumanna jest wspaniała, jak pustynia, lecz brak w niem jakiegokolwiek ożywczej oazy, brak w niem najmniejszego śladu błogiej radości. Powierzchownym czytelnikom wydaje się, że dumna radość w Panu, przenikająca «L'Anneau d'Or des grands Mystiques» (1924), że pyszne hymny na cześć pierwszego szefa sztabu generalnego wojującego Kościoła («Saint Paul», 1925) i zwycięskiego wodza triumfującego Kościoła («Bossuet», 1929) są wpływem pewnego rodzaju chrześcijańskiego szowinizmu w stosunku do Państwa Bożego. Kto jednak wnuknie głębiej w ducha powieści Baumanna, usłyszy pokorną spowiedź ludzkiej ułomności, gnieźdzącej się nawet w sercach najpobożniejszych. Wszędzie i zawsze grzeszne ciało buntuje się przeciw duszy, nakazującej wyrzucenie się świata. Czy tak czarny pesymizm pozostaje jeszcze w ramach prawowierności? Bohaterowie Baumanna dostępują nadziemskiego «happy end» najczęściej jedynie na drodze łaski Bożej. Predestynacja? Niebieski raj tylko dla wybranych kaprysu Bożego? W każdym razie nasza planeta występuje jako padół płaczu, na którym biedni, znękani grzesznicy już za życia się pieką w niezliczonych ogniach czyścicowych. «L'Immolé» (1908) pokutuje nietylko za własne grzechy, ale i za grzechy swoich przodków, «Job le Prédestiné» (1922) cierpi za swoją żonę. W powieści historycznej «La Fosse aux Lions» (1911), bardziej jeszcze niż inni katolicycy obrońcy powstania «Vendée», autor bierze stronę tych pobożnych buntowników przeciw pierwszej Rzeczypospolitej. W «Le Baptême de Pauline Ardel» (1913) wypowiada on z rzadką stanowczością twierdzenie, że poza Kościołem niema zbawienia. W «Le Fer sur l'Enclume» (1920) potępia Baumann zdradę małżeńską tak gwałtownie, jak nikt inny, nawet z pośród katolików. «Le Signe sur la Main» (1926) jest już niejako bilansem obrachunku sumienia, głoszącym hasło dobrowolnej emigracji z ojczyzny ziemskiej do ojczyzny niebieskiej.

Franciszek Mauriac (ur. 1885), katolik niemniej gorliwy od Baumanna, przewyższa go znacznie jako artysta słowa. Świetny stylistą, Mauriac panuje nad swojemi tematami i buduje świetnie akcję powieści; psychologja jego postaci jest nienaganna. Baumann ugina się pod ciężarem swoich myśli, roz-

wiązanie zagadek duchowych odbywa się u niego często dzięki interwencji nadprzyrodzonej, przypominającej jednak więcej antycznego «deus ex machina» niż Boga chrześcijańskiego. Mauriac poprzestaje na naturalnem tłumaczeniu zjawisk psychicznych, mogących być ludzkim rozumem pojętymi. Uznaje on istnienie świata utajonego, lecz nie dąży do opisów rzeczy niedających się opisać, nie przeskakuje granic między poezją i modlitwą. Cud, mistyczny akt wszechmocy Bożej nie staje się u niego przedmiotem trudów literackich. Borykanie się grzechu z cnotą, anioła w człowieku ze zwierzęciem ludzkim objaśnia na swój sposób płytki racjonalista, w inny znowu sposób człowiek wierzący. Poeta ma prawo o tem opowiadać, ponieważ sami te konflikty przeżywamy, obserwujemy i umiemy je odczuć. Zresztą o wiele głębiej wzruszamy się na widok śmiertelników, którzy są sprawcami własnych swych losów, — zdaje się, że taki pogląd bardziej nawet odpowiada nauce Kościoła, — niż w wypadku, kiedy obserwujemy jakąś grę marjonetek, kierowaną i przerwana zależnie od humorów ukrytego mechanika.

W głębi serca Baumanna mieszka mnich średniowieczny, Mauriac zaś to nieodrodne «enfant du siècle», dziecko naszego świata i naszej doby. Mimo wszystko u tych niepodobnych sobie żołnierzy wiary katolickiej odkrywamy więcej wspólnych rysów niż różnic. Obaj są monotoni i jednostronni, temat nie zmienia się u nich wcale, żaden promyk światła nie rozprasza ponurego krajobrazu ich dusz. «Czuwajcie i módlcie się», gdyż djabeł nigdy nie śpi! Djabeł? A może raczej jakiś «polypier d'images obscènes», czy też ohydna zgraja niewypowiedzianych chuci, stłumionych kompleksów, zwycięska przyroda, nieznaną i nieuznaną ani dobra, ani zła?... Powieści Mauriaca wolno interpretować według praw natury, czy z pomocą cudów nadnaturalnych, fakty opisane pozostają jednak niezmiennione i te same. W długim szeregu dzieł nieprzeciętnych a nawet mistrzowskich, widzimy wciąż ludzi na drogach rozstajnych, nieszczęśników, miotanych sprzecznymi uczuciami: «Préséances» (1921), «Le Baiser au Lépreux» (1922), «Le Fleuve de Feu» (1923) odsłaniają nam straszną walkę między okrutną żądzą życia i chrześcijańskim miłosierdziem; w «Génitrix» (1924) i w «Destins» (1927) słaby mężczyzna waha się między dwoma kobietami, raz między bezmyślnie i bezmiernie go kochającymi matką a żoną, to znowu między starzejącą się, pożądaną i niepożądaną a młodą, umiłowaną i niemiłowaną — samicami. W «Le Désert de l'Amour» (1925) jedna kobieta staje się przedmiotem pragnień ojca i syna. W «La Robe prétexte» (1914) płochy młodzieniec pasuje się z siłą przebudzającej się w nim wiosny erotycznej. Najbardziej wstrząsa nas prawdziwa,



Emil Baumann.





Andrzej Thérive.

ach zanadto prawdziwa historia nowej M-me Bovary, nazwanej przez Mauriaca «Thérèse Desqueyroux» (1926). Pragnęła ona ukarać śmiercią swego pocziwego męża za to, że zabił w niej wszelkie popędy czyste i nieczyste, a uniknąwszy potem doczesnej kary, biedna istota sama sobie wymierza sprawiedliwość. Oprócz w prozie narracyjnej, Mauriac celował również w przenikliwych rozmyślaniach, poruszających najważniejsze zagadnienia naszych czasów («Le jeune Homme», 1926; «Le Roman», 1928 — tu chodzi o kwestje społeczne i literackie; — «Souffrances du Chrétien», 1928; «Bonheur du Chrétien», 1929, czołowy problemat teraźniejszości: czy jesteśmy jeszcze chrześcijanami i czy nimi być możemy?).

U Baumanna i Mauriaca droga prowadzi nas przez trwogę i zwątpienia, lecz zawsze do zbawienia, do nadziemskich rajów. I cierpienia nie są źródłem wieczystego smutku. Andrzej Thérive (ur. 1891) natomiast w swoich książ-

kach zwleka z pocieszającą i katolicką odpowiedzią na mało pocieszne, chociaż dość katolickie pytania. Aby jednak wymalowany przez siebie piekielny świat demonów i namiętności uczynić znośniejszym, uzbraja się autor w ironję, która w stosunku do podobnych tematów nierzadko wywołuje wrażenie bezlitości. Thérive nie jest w zgodzie z sobą samym, miotany sprzecznościami, co prawda niepozabawionymi pewnego czaru. W pismach krytycznych niejako człowiek wieku oświecenia, romantyk w zamiłowaniu do rzeczy niezwykłych i przejmujących grozą, pod względem formy klasyk, a realista w obrazowaniu, zachwyca nas czasami lekką i pełną wdzięku ironją w stylu France'a, by odrazu przejść do straszliwych, dręczących wizyj inferna raczej Dostojewskiego niż Dantego. Zawsze ściga nas widmo śmierci, czyto kiedy oddajemy się zajęciom dziennym, czyto kiedy truchlejemy w obawie przed zapadającą nocą. Powieści Thérive'a: «Le Voyage de M. Renan» (1922), «Le plus grand Péché» (1924), «La Revanche» (1925), «Les Souffrances perdues» (1927), «Sans Âme» (1928).

Lucjan Fabre (ur. 1889), jak Thérive katolik tylko z usposobienia, w mistrzowskim «Rabevel» (1923) ucieleśnił owe «Mal des ardents», niedające się zaspokoić pożądanie nieosiągalnego, ową żądzę pieniądza, kroczącą poprzez trupy, tak typową dla naszej epoki. A nauka wzięta z szalonej gonitwy do świątyni złotego ciecia będzie ta sama i wiecznie prawdziwa, którą czytamy w Ewangelji: nic nam z tego, że posiadamy wszystkie skarby tego świata, jeśli przy tem tracimy naszą duszę. Niestety Fabre wyolbrzymił postać swego tytułowego bohatera, i tragiczny nadniczłowiek Rabevel wygląda czasem jak zabawna karykatura. W «Le Taramagnon» (1925), mało co zmienionem opowiadaniu o rozruchach robotników winnic w południowej Francji w r. 1907, autor postępował z umiarem. Właśnie dlatego historia nieszczęsnego trybuna ludu, Marcellina Alberta, jako epopeja harmonijna i wzruszająca pozostawia niezwykle silne wrażenie.

Szlachcic belgijski, Henryk Davignon, zaczął swoją działalność pod znakiem Bourgeta. Dawniej pisał on powieści tradycyjalistyczne z życia wielkiego świata («Un Belge», 1913; «Aimée Collinet», 1922). W ostatnich swoich utworach idzie ścieżkami Baumanna i Mauriaca («Un Pénitent de Furnes», 1925; «Le vieux bon Dieu», 1927; «Un plus grand Amour», 1929). Andrzej Lamandé (ur. 1886), inny filar obozu młodokatolickiego, w «Les Lions en Croix» (1919) i w «Les Enfants du Siècle» (1926), napiętnował bezdroże naszej doby. Tak się skarży jeden z jego głównych bohaterów: «Une foi manque à mon âme, une foi manque à mon siècle» (mojej duszy brak wiary, bo nie masz jej w wieku współczesnym). W staraniach Lamandégo o rozwiązanie zbrojnych starć między narodami odróżniamy więcej dobrej chęci niż przekonującej logiki («Ton Pays sera le mien», 1925). Ludwik Martin-Chauffier, autor «Patrice» (1924), «L'Épervier» (1925), «L'Amant des honnêtes Femmes» (1927), katolicki naśladowca Prousta, okazuje się bardzo bystrym analitykiem erotyki profesorskiej, przyczem duch profesorski cechuje częściowo uczone reminiscencje przygód miłosnych, duch Prousta przebija zaś z techniki pisarskiej, a duch katolicki wyraża się gdzieś poza powieściami.

Otóż nareszcie trójka niezmiernie uzdolnionych twórców, którzy są uosobieniem nadziei nie tylko młodokatolickiej, ale i poniekąd całej francuskiej prozy narracyjnej: Green, Jouhandeau, Bernanos.

Juljan Green (ur. 1900), pochodzenia północno-amerykańskiego, urodzony i wychowany we Francji, wnosi po Edgarze Poe'm po raz drugi anglosaski mistycyzm strachu do literatury francuskiej. Nie trzeba jednak zapominać, że czasy się zmieniły, że Green przeszedł szkołę psychoanalizy, że rozczytywał się w Mauriacu. Bez względu na egzotykę autora i jego postaci, działa on przede wszystkim przez doskonały styl, dorównujący najlepszym wzorom klasycznej powieści analitycznej, styl nawskroś francuski, bardziej francuski, niż niejednego paryskiego kosmopolity. Także i u Greena katolicyzm przejawia się nie w szczegółach, ale w ogólnej postawie duchowej autora. Słusznie więc postąpił Maritain, że przedstawił Greena szerszemu ogółowi czytelników w zbiorze «Roseau d'Or». Odrazu poznano się na nim, jako na mistrzu powieści («Mont Cinère», 1926; «Adrienne Mesurat», 1927; «Léviathan», 1929) i noweli («Les Voyageurs sur la Terre», 1927; «Christine», 1928). Drobiazgowa dokładność, z jaką Green maluje wnętrza mieszczańskiego życia codziennego, charakterystyka postaci, zdradza talent niemniejszy od Balzaca i jemu pokrewny. Balzakowskie są też oba główne motywy: biedy materialnej i przykucia do rodziny, jako więzów krepujących jednostkę. Mimo to bohaterowie, wijący się w swoich kajdanach i wyrrywający się do wol-



Juljan Green.



ności, nie są wcale balzakowskiemi postaciami romantycznymi i żądnymi władzy. Adrijanna Mesurat, godna politowania ofiara łacińsko-francuskiej «patria potestas», zupełne przeciwieństwo «Père Goriot», biedna gąska prowincjonalna, nie ma w sobie nic nadzwyczajnego, lecz staje się ona ciekawą z powodu jej niezwyklego, przez wewnętrznego demona wymuszonego czynu. Tak samo Guéret, tragiczny i niemal tragikomiczny belfer w «Léviathan». Green znajduje się dopiero u początku kariery, która na pewno osiągnie najwyższe szczyty. Już dziś wryły się w naszą pamięć liczne postaci epizodyczne jego utworów (ojciec Mesurat, kobiecy tyran pensjonatu, M-me Lande, w «Léviathanie»), lub świetnie narysowane scenerje. Trudno pojąć, jak pewien wybitny krytyk mógł zarzucić Greenowi, że nie zna francuskiej prowincji. Nawet jeśli ten amerykański paryżanin był tam tylko gościem, zdołał on na pewno zaobserwować dużo takich rzeczy, których nigdy nie spostrzeże człowiek, żyjący stale w tem środowisku, bo Green umiał patrzeć podwójnym wzrokiem, a dojrzeć pozory i co się za nimi kryje, istotę.

Marcelemu Jouhandeau (ur. 1888) chętnie przyznajemy, że przeniknął prozaiczną tajemnicę życia prowincjonalnego. Pochodzi sam z zapadłej mieściny, która czy przez przypadek, czy przez jakieś magiczne powinowactwo nazw — nazywa się tak, jak bohater greenowskiego «Lewjatana». O Bogu myśli «raz z żywą radością; innym razem znowu z trwogą, a czasami miolany równocześnie uczuciem radości i bojaźni». Mistycyzm jego przypomina gotyckie średniowiecze i ówczesne misterja, a szczególnie szopki, rozweselające gawiedź. Z majestatyczną ociężałością kroczą po świecie stworzeni przez Jouhandeau, nowi Bouvard i Péculchet, których jeszcze żaden zgorzkniały Flaubert nie zdążył obrabować z resztek duszy, tej duszy, która uszlachetnia nawet najhaniebniejsze głupstwa. «La Jeunesse de Théophile» (1921), «Les Pincengrain» (1924), «Monsieur Godeau intime» (1925), «Les Térébinte» (1926), «Prudence Hautechaume» (1927) — to wspinała galerja niedołęgów, niewypłacalnych pieczeniarczy Pana Boga, wydziedziczonych przez los ziemski, którzy jednak — a na tem polega chrześcijańskość dzieła Jouhandeau — mają zapewniony udział w królestwie niebieskiem. W ten sposób groteskowa nieszczęśliwiczka Malwina («Malvine ou c'est du Coton», 1929), opuszczając miejsce swych doczesnych cierpień, będzie cudnie przemieniona w godzinie śmierci. Prawdziwa wieczna niedola pojawia się dopiero wtedy, gdy żalonna Bélisée u kresu swoich doświadczeń dochodzi do przekonania, że «il n'y a pas de paradis».

Rozpatrywanie wszystkich spraw «sub specie aeternitatis», wolne od wszelkich obcych domieszek i ubocznych względów, wyróżnia Jerzego Bernanosa (ur. 1889) z pośród całej rzeszy katolickich pisarzy, starających się także o inne tematy, oprócz metafizycznych. Ta genialna jednostronność i jednolitość, wypływająca z wewnętrznego, duchowego musu, uszlachetnia i wywyższa całą twórczość Bernanosa. Mimo to nie należy sobie wyobrażać, że mamy tu przed sobą jakiegoś prostackiego kwestarza, który wyzebrał sobie wstęp do literatury. Bernanos jest — niech nam będzie wolno wyjątkowo coś powiedzieć o powierzchowności autora — w życiu osobistym wesołym światowcem, eleganckim panem, którego raczej spodziewalibyśmy się zobaczyć w Longchamps czy w Lasku Bułońskim, niż w klasztorze. Tak samo uroczą Chantal z «Imposture», nie tylko umie skierować swoją myśl ku celom niebieskim, ale potrafi też skierować swój samochód ku celom ziemskim. Z całą niefrasobliwością rozwiązuje autor to za-

gadnienie, nad którem tak mozolnie biedzi się powieść katolicka, a z nią cała młoda literatura, dążąca do regeneracji duchowej: chrześcijanin w wirze naszego świata; teraźniejszość w obliczu wieczności. Odpowiedź Bernanosa brzmi, podobnie jak w filozofji u Maritaina i tomistów, a w dramacie i liryce u Claudela: integralny katolicyzm, istniejący poza granicami czasu i dlatego dający się połączyć z wszystkimi czasami, niezależny od żadnej epoki, a panujący nad każdą. Starczy jedno zboczenie z tej drogi, by potknął się zarówno rozum ludzki, jak i uczucie. Szatan czuwa i nastawia swoje sidła. Przekonać w tych sprawach, ma się rozumieć, nie w znaczeniu metafizycznym, ale artystycznym, to dowód ogromnej siły poetyckiej. A Bernanos właśnie nas przekonywa.

Postaci z «Sous le Soleil de Satan» (1925), z «L'Imposture» (1927) i z «La Joie» (1929) są tak prawdziwe, że niedarmo odrazu zaczęto poszukiwać oryginalnych pierwowzorów: członka Akademji St. Marina i «abbé» Cénabre'a. Niektórzy wymieniają Anatola France'a i «abbé» Bremonda. Czy słusznie? Mniejsza z tem! Fakty, żywi ludzie z krwi i kości, są dla poety tylko punktem zaczepnym, do którego nawiązuje wszystko inne. Jak wielcy twórcy mitów, Bernanos przeistacza postaci i fakty w typy, uzmysławiające ideje. I tak, dawno już niezależni od ich pierwowzorów, żyją własnem życiem posępny ksiądz Donissan, który swoich parafjan tak kocha, że pragnąłby dla nich poświęcić nawet swoje zbawienie, lub naiwny ksiądz Chevance, najintensywniej zaś tamtych przeciwstawienie: demoniczny i ambitny ksiądz Cénabre i słodka Chantal de Clergerie. Jak żywy stoi przed nami djabeł, który w jednej z niezapomnianych scen «Sous le Soleil de Satan» nagle przyobleka się w postać ludzką (jak błado wypadła podobna scena w «Wietrze od morza» Żeromskiego), bies, którego się boimy, którego przeczuwamy i nienawidzimy na każdej stronicy «L'Imposture» i «La Joie»: on, przeklęty ojciec kłamstwa. Do tych wyników — wbrew woli inicjatorów — prze-równo najnowsza psychologia, jak i współczesna literatura: kraj cudownych tajemnic został na nowo odkryty. Głos z zaświatów odzywa się nieśmiało z naj-trzeźwiejszego gatunku literatury, z powieści udającej rzeczywistość. Zastanawiamy się nad sobą. W cichej rozmowie sam na sam z książką, która w dziedzinie krytyki i filozofji oznacza interpretację życia, a w dziedzinie powieści — życie odtworzone dla przykładu, poznajemy siebie samych, a tem samem nasze powołanie do wyższych celów.

## IV

## DRAMAT

Dramat akcji. — Dramat ideowy. — Dramat formalny czyli poetycki.

Gdy filozofja, krytyka i proza powieściowa przemawiają do nas niejako szeptem, i dlatego podział tych gatunków literatury na poszczególne rodzaje powinien być zgodny z ich wewnętrzną treścią, to sztuka teatralna dąży do działania zewnętrznego, a usiłuje ona głośno i publicznie rozbrzmiewać. Odróżnienie poszczególnych jej podgatunków winno się opierać na cechach zewnętrznych, rzucających się w oczy. Tradycyjne rodzaje dramatu, jak np. we Francji tragedia i komedia, nie mają dziś dokładnych granic. Wolimy inny a bardziej istotny po-



dział niż tamten, który stracił rację bytu: w dramacie akcji pierwsze miejsce zajmują wydarzenia, zmieniające się bezustannie, a właściwie raczej zmiana, niż same wydarzenia; dramat ideowy ma na celu przede wszystkim przedstawienie jakiejś myśli przewodniej; w dramacie formalnym, czyli poetyckim, czołową rolę odgrywa albo zachowywanie pewnych reguł — jak w tragedji klasycznej, albo poszukiwanie nowego sposobu wypowiedzenia się na scenie — jak u pisarzy teatralnych awangardy, albo wreszcie muzykalny czar rytmiki — jak u epigonów romantyzmu, akcja i idea ustępują tutaj na drugi plan.

Bezpośrednio przed wojną światową znany był we Francji, szczególnie wśród szerokiego ogółu społecznego, tylko dramat akcji. Rozkoszowano się wtedy swawolnemi zawiłkami farsy (Feydeau, Gavault, Véber, Hennequin, Bisson), która jedynie u Courteline'a zdradzała coś w rodzaju tendencji filozoficznej. Bawiono się zgrabnemi i eleganckimi komedjami Capusa, Tristana Bernarda, Caillaveta, de Flersa. Na nerwy działał melodramat zarówno w najlichszym (Kistemaekers, Méré), jak i najbardziej wyrafinowanym gatunku (Bernstein, Bataille). «Sztuka z tezą» stanowiła niejako pomost, prowadzący do teatru ideowego. Dookoła tego pomostu przewalały się gwałtownie fale burzliwej akcji, gdy nurt myśli tylko zlekka muskał jego powierzchnię (Hervieu, Lavedan, Donnay, Brieux, Mirbeau). Drugie przejście od dramatu akcji do dramatu ideowego stanowił «théâtre d'amour» Porto-Riche'a. W tem miejscu należy postawić cezurę, by przejść do Curela i Claudela, tych dwóch wielkich nazwisk dramaturgji francuskiej, które dla widza teatru paryskiego nie przedstawiały nic poza literacką reminiscencją. Utwory Curela grywano, chwalono je i dyskutowano nad nimi, lecz żaden z nich nie utrzymał się długo na scenie. Claudela znało tylko ciasne koło wtajemniczonych. Nie wystawiono jego sztuk w żadnym z wielkich teatrów francuskich. Dramat poetycki chlubi się jedynem nazwiskiem owego Edmunda Rostanda, którego daremnie próbowali naśladować ambitni, ale nieudolni rywale. Głębokie i piękne dzieła Verhaerena, Moréasa, Suarésa, Gide'a, Péladana, Romaina Rollanda przechodziły bez echa, tak u dyrektorów teatrów, jak i wśród publiczności.

Od początku dziewięćdziesiątych lat ubiegłego stulecia, kiedy to Antoine, Lugné-Poë i Paweł Fort wystąpili śmiało do boju o miejsce pod słońcem dla dramatu ideowego i czysto poetyckiego, żadne przewroty nie zamykały już więcej spokoju na scenie. W r. 1913 poczynił Copeau pierwsze kroki w kierunku, wytkniętym przez tych reformatorów. Wkrótce jednak zaległa zupełna cisza; nastąpił okres beznadziejnej stagnacji w dziejach teatru francuskiego. Odrodzenie powojenne objęło odrazu także i dramat. Źródła tego zjawiska są te same, co źródła przebudowy całej literatury francuskiej w ogólności: przewarstwienie społeczeństwa, zwrot ku nadzmysłowości, obudzona ciekawość w stosunku do misterjów podświadomości, zetknięcie się z obczyzną. Wszystkie te okoliczności razem sprawiły, że obok niezniszczalnego dramatu akcji, stanowiącego niezbędną, codzienną (a raczej cowieczorną) strawę bywalców teatralnych, coraz potężniej wybija się na pierwszy plan dramat ideowy. Dramat poetycki nie obudził się jeszcze z drzemki, czekając wciąż na jakiegoś genialnego wskrzesiciela. Znakomici kierownicy sceniczni położyli zasługi około odrodzenia teatru: Jakób Copeau, który odsłonił nam szereg wielkich dzieł w «Vieux-Colombier», dalej «kartel» czterech dyrektorów, posłusznych wymaganiom swego sumienia artystycznego: Baty, Dullin,

Jouvet i Rosjanin Pitojew; wymienimy jeszcze Henryka Ghéona i nieustrudzone jego próby stworzenia repertuaru chrześcijańskiego. Z minionej epoki przedwojennej pozostali na czele teatru aż do ostatnich czasów Lugné-Poë i Gémier. Antoine zaś ogranicza się teraz tylko do działalności krytyka teatralnego.

Poziom sceny zależy jednak ostatecznie ani od dyrektorów, ani od krytyków (którzy czasem popierają dobre sztuki, czasem im też szkodzą, ale ich nie piszą), lecz od dramaturgów i ich dzieł. Trwałym dorobkiem dramatu francuskiego po wojnie pozostanie dojrzała twórczość chylącego się do grobu Curela i rozkwit religijnej poezji scenicznej Claudela. Jedna i druga zaczynają docierać do najszerszych warstw. Niemałym powodzeniem cieszy się dramat ideowy pokolenia liczącego od lat 30 do 45. U najbardziej znanych autorów tego pokroju przeważa zabarwienie satyryczne (Crommelynek, Romain, Giraudoux), osi innych znowu dramatów są zagadnienia podświadomości (Lenormand, Pellerin, Marcel, Gantillon, Boussac), albo zjawiska wprawdzie świadomego, ale mimo to nieskończenie skomplikowanego wewnętrznego życia codziennego: «teatr intymistów», reprezentowany przez Vildraca, Raynala, J. J. Bernarda, Amiela, Pagnola, Sarmenta. Natomiast nowych wartości nie przynoszą obrotni przedsiębiorcy, zapraszający do spożywania pikantnych potraw, podawanych na odnowionej, urządzonej z najmodniejszym komfortem scenie, tacy Fauchois, Mirande, Guilty, Savoie, Duvernois, Birabeau, Natanson, Passeur, Bourdet, Zimmer, Achard, Verneuil..... Teatr poetycki może się poszczycić wielkimi sukcesami. Mortier i Poizat usiłują tchnąć nowego ducha w tragedję, Ghéon — w widowisko liturgiczne, Paweł Fort — w dramat historyczny, a Cocteau i Roussel — w technikę sceniczną.

Już z tego chociażby pobieżnego przeglądu jasno wynika, że powinniśmy się zająć obszerniej teatrem ideowym, jako reprezentatywnym rodzajem dramatu współczesnego. Nie warto zaś dużo miejsca poświęcać takim krótkotrwałym i dziś już nieco przestarzałym gatunkom, jak farsa, komedja, melodramat, sztuka bulwarowa i dramat z tezą. Bo i cóż możemy powiedzieć o farsie? Courteline, Feydeau, Bisson żyją wciąż pod nazwiskiem i w postaci Emila Mazauda, Bernarda Zimmera, Marcelego Acharda. Mazaud, Zimmer i Achard są coprawda czasami jeszcze reinkarnacjami Moljera i Alfonsa Daudeta, Arystofanesa i Labiche'a, — reinkarnacjami, którym częsty powrót na ziemię najwiśdoczniej nie wyszedł na zdrowie. Mazauda «Dardamelle» i «La folle Journée»; Zimmera «Le Veau gras» (1924), «Les Zouaves» (1925), «Bava l'Africain» (1926), «Le Coup du 2 Décembre» (1928); Acharda «Voulez-vous jouer avec moi» (1924), «Je ne vous aime pas» (1926), «Le Joueur d'Échec» (1927) — to pewnego rodzaju elita «drugorzędnego towarzystwa», która podpatrzyła niektóre strony «pierwszorzędnego towarzystwa»: dramatu ideowego, ale mimo to najlepiej się czuje w atmosferze mniej wytwornych, prostackich uciech farsy. Zręczność tych trzech wirtuozów w wywoływaniu taniego uśmiechu wypróbowano na scenie. Tylko nie należy, broń Boże, sądzić, że echa Pirandella w «Bava l'Africain», lub intymizowanie w «Je ne vous aime pas», są wynikiem jakichś szczerych dążeń do wyższego poziomu literackiego. Niedorzeczny «Joueur d'Échec» (głównym bohaterem tej sztuki jest automat na dworze Katarzyny II; występują też konfederaci barscy — a jakże!), obleśna pornografja w «Le Coup du 2 Décembre» (na tle cierpień ucznia gimnazjalnego, który wbrew woli i wbrew prawdzie zostaje ojcem i z chwilą,





Francis de Croisset.

warzyskiej. Główną przyczyną tej zmiany jest ogólny przewrót umysłowy, który się spełnił po wielkiej wojnie. Nie zawadzi jednak poznać prawdziwe nazwiska mistrzów współczesnego dowcipu francuskiego. Pod pseudonimami Coolus, Nozière, de Croisset, Savoir, Duvernois, Verneuil ukrywają się pp. Weil, Weyl, Wiener, Weiss i t. d. Atoli Francis de Croisset (ur. 1877), równie jak niegdyś Halévy i nieodżałowany Courteline-Moineaux, pozostał wierny tradycjom francuskiej komedji. Po śmierci Alfreda Capusa (1858—1922) — razem z Robertem de Flers'em (1872—1927) — stał się ulubieńcem dobrze wychowanych widzów «Comédie Française». Sztuki tych dioskurów: «Le Retour» (1920), «Les Vignes du Seigneur» (1921), «Les Nouveaux Messieurs» (1925), «Le Docteur Miracle» (1927), to niejako sprytne wykłady eleganckiego starszego pana z towarzystwa, wygłaszane dla «nowych panów», którzy jeszcze, a raczej nigdy nie potrafią z uśmiechem na ustach — a bynajmniej z szyderym grymasem, albo z rykiem, z krzykiem, płaczliwie czy groźnie — społeczeństwu mówić prawdę w oczy; którzy w obliczu istotnie tragicznego położenia nie zdobywają się na lekkie drwiny, a w nonsensach życia nie rozpoznawają ukrytego sensu, ani w zadumanem mędrkowaniu nie odgadywają błogiej głupoty. Dr. Miracle, któremu świat zawdzięcza eliksir nieśmiertelności, w literaturze polskiej występował jako dr. Caro — przedstawił go A. Nowaczyński — a w rzeczywistości francuskiej jako dr. Woronow. Czy wspaniały wynalazek miał jakie burzycielskie skutki? Nowi panowie zajmują opróżnione miejsca honorowe przy suto nakrytych stołach i «plus que cela change, plus c'est la même chose». Zresztą w dziedzinie lekkiej krotchwili mało jest satyr politycznych. Najbardziej udaną z nich na-

kiedy go pozbawiają rzekomego ojcostwa, traci również wszelką powagę erotyczną) — to charakterystyczne kwiatki wspomnianych autorów. Jeszcze niższy o całe piętro jest poziom fabrykantów literackich, kutyh na wszystkie boki, jak René Fauchois («Le Singe qui parle», 1925; «L'Enfant du Cœur», 1922); Yves Mirande («Ta Bouche», 1922, najpopularniejsza operetka ostatnich lat; «La Gare régulatrice», 1924); V. A. Jagerschmitt («Coucouli», 1924, pewnego rodzaju dzikuska na użytek domowy ubogich na duchu; «La Poupée française»).

Przejdźmy od farsy do «wyższej» komedji, och, jak zmienionej od epoki Scribe'a i nawet Paillerona! Zamiast jakiejś dramatyzowanej anegdoty salonowej, którą cechował staranny język i pogodny humor, mamy dziś obcesowe, a nawet brutalne żonglowanie zagadnieniami. Co gorsza, nad temi zagadnieniami autorowie śmiertelnie się znęcają, ale nigdy ich nie wyczerpują, zewnątrznie ich dotykają, miast je wyczuwać, ukazują je raczej ze strony społecznej, aniżeli to-

piisał René Benjamin w «Il faut que chacun soit à sa place» (1924).

Coraz częściej zato pojawiają się sztuki, ukazujące nam wesołe strony zagadnień społecznych i erotycznych. Alfreda Savoir'a (ur. 1890) nazywają drugim Meilhac'em, a Jakóba Natanson'a (ur. 1899) najbardziej paryskim dramaturgiem swego pokolenia. Wartość tych komplementów osądzimy, jeśli sobie przypomnimy pochodzenie tych psychoanalityków miłości współczesnej. Natanson poprzestaje na bardzo zabawnych problematach spasmatematycznych. W «L'Âge heureux» (1922), «L'Enfant truqué» (1922), «Les Amants saugrenus» (1923), «Le Greluchon délicat» (1925), «L'Infidèle éperdu» (1925), «Je t'attendais» (1928), chodzi o wieczną kochliwość wyszumiewającej się młodzieży, o różne przypadki «amour vainqueur» i «vie opportune». Na scenie porusza się cała kopa «Marivaux-riens aimables», a przez to czasem i nas wzrusza. Savoir żywi wznioslejszą ambicję, przerastającą jego siły. O ile nieodparty jest urok alegorycznych jego grotesek, w rodzaju «Le Dompteur» (1926), o tyle rozczarowuje nas Savoir warjaczami na przestarzałe tematy («Passy 47.28»), a już zupełnie nieznośny staje się wtedy, gdy najpoważniejsze zagadnienia traktuje operetkowo, zapominając widocznie, że, obok muzycznego taktu trzywierciowego, niezbędne jest wycucie najzwyczajniejszego taktu. «La Grande-Duchesse et le Garçon d'Étage» (1925), «Le Cocktail» (1928), «Le Baptême» (1928), przedstawiają triumf wszechwładnego pieniądza nad zdeponowanymi, pozbawionymi pieniędzy władcami dni minionych; kontrast między starym światem, widzianym przez autora zbyt powierzchownie, a nowym światem, ledwo co zaobserwowanym, «haute juiverie» — świat żydowskich potentatów finansowych — u progu Faubourg St. Germain.

Ferdynand Nozière, współpracownik Savoir'a w «Baptême», a wcześniej w «Excelsior», Piotr Wolf, Ludwik Verneuil, który wraz ze swoją czarującą małżonką osiągnął triumfy kasowe występami na scenie w takich serdecznie lichych wodewilach, jak «Le Fauteuil 47» (1923), «Ma Cousine de Varsovie» (1924... kuzynka ta mówi po francusku z wyraźnym akcentem rumuńskim! — chyba



Robert de Flers.



Alfred Savoir.





Sasza Guitry.

na cześć nierozzerwalnego przymierza polsko-rumuńskiego?); Leopold Marchand («Nous ne sommes plus des Enfants», 1927) — ci wszyscy nie rażą przynajmniej pretensjonalną problematyką; produkują oni wyroby rzemieślnicze. Sasza Guitry (ur. 1885), syn wielkiego aktora Lucjana Guitry, przewyższa tych niebardzo autentycznych paryżan wdziękiem giętkiego dialogu (np. w «Mon Père avait Raison», 1920), lecz wyzyskuje zanadto gorliwie każdą okoliczność na gwałtowne wciśnięcie żywotów głośnych i przykładowych w ramy dramatyczne («Pasteur», 1919; «Béranger», 1920) i grzeszy megalomanją, gdy przeciwstawia strindbergowskiej pannie Julji i jej niedobrej miłości do lokaja — dobrego służącego «Désiré» (1926) i jego niemłą panienkę.

Weteranami starszego pokolenia są Trystan Bernard (ur. 1866) i Romuald Coolus (ur. 1868). Komizm sytuacji, dominujący w ich utworach, stracił dziś dużo ze swego dawnego wdzięku. Bernard znaczy już więcej

jako bohater i autor anegdot, niż jako wyrobnik sztuk, w których widoczny jest wprawdzie wielki nakład fachowej pracy («Les petites Curieuses», 1920; «Le Cordon bleu», 1920; «Coeur de Lilas», 1921; «Ce que l'on dit aux Femmes», 1922), ale z których żadna nie dorównywa komedjom z jego okresu świetności. Coolus («Amour quand tu nous tiens», 1919; «Le Paradis fermé», 1920; «Diane au Bain», 1922) należy już całkowicie do starego żelaznika, ale... mimo to jeszcze nie rdzewieje. Capus, Caillavet, de Flers, Bernard, Coolus czekają wciąż na swoich następców. Edward Bourdet (ur. 1887) zapowiadał się z początku na takiego spadkobiercę. «L'Homme enchainé» (1924) uzasadniał te nadzieje, a zostały one potwierdzone przez «Vient de paraître» (1927), szereg pysznych scen z paryskiego życia literackiego, których bohaterem jest dość wyraźnie narysowany wydawca (Grasset? Gallimard?). Na tej drodze dostąpiłby autor prawdziwej, zasłużonej sławy literackiej, a nie niesmacznych wawrzynów, jakie zdobył przez ekliwy i fałszywy obraz drogi krzyżowej na Lesbos, która służyła mu tylko jako pretekst do wystawienia najróżnorodniejszych psychoanalitycznych niegodziwości («La Prisonnière», 1926). Podobnie jak Bourdet, spogląda Paweł Géraldy (ur. 1885) z łezką w oku, ale pogodnie, na deski sceniczne, które ożywia postaciami, wziętymi wyłącznie z wielkiego świata. Géraldy, wcale nie lepszy znawca duszy od Bourdeta, jest hipnotycznie zapatrzony w ten jedyny punkt centralny, który w rzeczywistości nie dominuje tak mocno, nawet w życiu wytwornych próżniaków. Rozwiążność obyczajów ogranicza się co prawda tylko do tych rozmiarów, które są jeszcze w zgodzie z naturą, co więcej zatrzymuje się nawet przed bramami cudzołóstwa. Dzieje się u niego «tout, excepté ça». Bohaterowie Géraldy'ego, właściciele zamków i wsi, ludzie z najwykwintniejszych sfer społeczeństwa wynurzają się ze swoich uczuć, oczyszczają się z grzechów

poto, by wkrótce znowu rozpocząć niebezpieczną igraszkę z ogniem, od którego bije niezbyt ciepły żar. Tę tkliwą i cnotliwą unję wznawiają oni perjodycznie, mniej więcej raz na rok: smutno: («Aimer», 1921; «Les grands Garçons», 1922; «Robert et Marianne», 1925) i wesoło: («Si je voulais» 1926; «Son Mari», 1927). Dawniej Géraldy uprawiał także społeczny dramat z tezą. «Les Noces d'Argent» (1914) wnosi na scenę pierwszy raz, i to podczas wojny, antagonizm generacji, wywołując wśród szalejącego orkanu burzę w szklance wody.

Géraldy'ego nie zawiódł jego instynkt. Starodawny dramat z tezą należy już do przeszłości. Nawet jego dawni mistrze zarzucili go dziś prawie bez wyjątku. Maurycy Donnay, Gustaw Guiches wolą opowiadać swoje wspomnienia («Autour du Chat-Noir», względnie «Au Banquet de la Vie», oba w r. 1926). Albert Guinon w ostatnich latach zupełnie się oddalił od sceny, Emil Fabre raz jeszcze odzyskał dawne powodzenie («La Maison sous l'Orage», 1920). Henryk Lavedan odbył drogę z półświatka w wielki świat, a stąd poprzez świat polityczny do tego królestwa, które nie jest z tego świata, i w ten sposób doszedł do misterjum dramatycznego o świętej Genowefie (1920). Jedynie Eugenjusz Brioux i Lucjan Descaves nie wybrali nowego tonu. Pierwszy pozostał wierny sobie, a drugi pamięci Mirbeau'a. «L'Avocat» (1922), «L'Enfant Brioux'a i Descaves'a «Les Fruits de l'Amour» (1928) wprowadzają nas w środowisko zmurszałych podpór społeczeństwa wielkoburżuazyjnego. Tutaj i w pokrewnych sztukach wojowniczych Piotra Hampa wszystko dzieje się według zasady «des affaires sont les affaires» («La Maison»; «La Compagnie», 1927; «M. l'Administrateur»; «M-me la Guerre», 1928; «Le Déraillement»; «T. P. 33»). Dialogowana teza graniczy tutaj, jak zresztą często, z melodramatem.

Ostatecznie Henryk Kistemaekers i Karol Méré naszkicowali swoje zagadnienia i wymyślili bohaterów, którzy odznaczają się ogromną swadą. W rzeczywistości szanowni autrowie dyskutują tylko ze sobą samymi przez usta swych marjonetek, a widzowie teatralni zachwycają się temi objawami rozdwojenia nieosobistości pseudopoetyckiej. Mówi się o zaletach patriotyzmu, czasami na «dur» (przed wojną: «La Flambée» Kistemaekersa), innym razem znów na «moll» (po wybuchu wojny: «La Captive» Mérégo), o kwestji kobiecej («La Nuit est à nous» Kistemaekersa, 1927); o zagadnieniu, czy ten, który wtajemnicza kobietę w rozkosze miłości, pozostaje na zawsze panem serca swojej nowicjuszki (Mérégo «Le Lit nuptial», 1926). Jerzy Berr, Piotr Frondaie, Feliks Gandéra, Andrzej Birabeau dzielą się sukcesami «théâtre Parisien» z wyżej wymienionymi ulubieńcami publiczności paryskiej. Mamy przed sobą



Edward Bourdet.



powszednie, zupełnie zrozumiałe zjawisko: ręce, które przez cały tydzień kierują miotłą lub piórem kancelaryjnym, w niedzielę lub wieczorem po zamknięciu sklepu, albo na wycieczce do francuskiej stolicy, są spragnione oklaskiwania, szczególnie, jeśli na scenie rozgrywają się czułości. Poczciwi kupcy, robotnicy i urzędnicy rozkoszują się ostrą dozą romantyzmu, który w dodatku jest dostatecznie realistyczny, by nerwy wprawić w wibrację.

Czem melodramat dla prowincjała, dla cudzoziemca ze sfer średnich, dla drobnomieszczanina i midinetki, tem dla ludzi o większych wymaganiach jest teatr Bernsteina, Bataille'a i de Lorde'a. Daje on to samo, co melodramat, ale w sposób bardziej wyrafinowany i przytłumiony, otwierający perspektywy na wyższą literaturę. Takie zestawienie nazwisk wyda się może na pierwszy rzut oka dziwne, ale niezaprzeczenie jest ono bardzo uzasadnione. Bo naprawdę w tym «*théâtre des nerfs*» wszystko, począwszy od akcji, charakterów, techniki — aż do najdrobniejszych szczegółów inscenizacji, efektów świetlnych, kwiatów, muzyki poza sceną, aż do dialogu i aż do zakończenia każdego aktu, obliczone jest na podniecanie widza i wzbudzanie w nim zgrozy. «*Du sang, de la volupté et de la mort*». Przejaskrawienie, romantyzm, graniczący z wybrykiem, wybryk, który przechodzi w romantyzm! Dopiero po stwierdzeniu tego stanu rzeczy przyznajemy, że pozatem, ale w każdym razie nie przedewszystkiem, Bataille jest poetą, Bernstein wcale niezłym psychologiem, a de Lorde myślicielem mistycznym. Wszyscy trzej doszli do sławy w okresie między przełomem XIX i XX wieku a wojną światową. Władają oni swoim rzemiosłem w sposób narazie niezrównany. Henryk Bernstein (ur. 1876) przejął niejedno z dramatu ideowego i dlatego utrzymał się z honorem na scenie, nie sprzeniewierzając się wcale swojej przeszłości. Tło jego teatru pozostało niezmiennione: arystokracja, magnaci giełdy, kokotki, półświatek; pozostał również dualizm zagadnień nierozdzielnych, kształtujących charaktery i wprawiających w ruch akcję dramatyczną: pieniędzy i użycia seksualnego. Lecz konflikt tragiczny rozgrywa się dyskretniej, uzasadnienie jego jest staranniejsze, a teatr nerwów nabiera pozorów teatru idei («*Judith*», 1922; «*La Galerie des Glaces*», 1924; «*Félix*», 1925; «*Le Vénin*», 1927). Henryk Bataille (1872—1922) skończył w niezmiernie atmosferze symbolizmu. Żadne ziemskie istoty nie kroczą w ten sposób, jak kobiety i mężczyźni, występujący w alegoriach niewinnej i grzesznej zdrady małżeńskiej, alegoriach, zawieszanych między irrealizmem a rzeczywistością. Nie czyni to jednak uszczerbku sceniczności tych postaci, które w przepięknych po brzegi salach teatralnych podziwiała nieprzejrzana rzesza śmiertelników z kości i krwi. A tak wszystko wyszłoby na dobre na tym najlepszym ze światów, gdyby nie to, że biedny Bataille za wcześniej go opuścił. W ostatnich latach napisał: «*Les Sœurs de l'Amour*» (1919), «*L'Homme à la Rose*» (1920), «*La Tendresse*» (1921), «*La Chair humaine*» (1922). Andrzej de Lorde (ur. 1870) już oddawna przesiaduje u wrót życia wiecznego, a właściwie u bramy piekła, i stamtąd czerpie obrazy, przejmujące strachem widza teatralnego. Jest on twórcą «*Grand-Guignolu*», teatryku, który dał nazwę odrębnemu podgatunkowi dramatycznemu. Niezliczone upiorne sceny, grywane na tej scenie, zostały zebrane i ogłoszone drukiem: «*Théâtre de l'Épouvante*», «*Théâtre de la Folie*» i naturalnie nie brak do kompletu «*Théâtre de la Mort*». Ostatnio wydał de Lorde «*Les Nuits rouges de la Tcheka*» (1927), «*La Galerie des Monstres*» (1929), ale na tem chyba

jeszcze nie koniec. Na tysiącach zbiegających od trwogi warg zawisło nieme pytanie: kiedyż, panie de Lorde, wreszcie, u pioruna, pańskie pióro upora się z temi upiorami?

Od tej dramaturgji, posługującej się spętowanymi efektami zewnętrznymi, prowadzą dwie drogi do współczesnego teatru idei. Punktami styczności są zarówno sfera zaświatowa, dziedzina zjawisk niejasnych i niewytłumaczonych, jak i melodramat. Tak jak Bernstein, czy de Lorde, nie może się obejść bez wejrzenia w świat duszy, tak i teatr podświadomości musi narazie uciec się do zewnętrznych efektów, nie obawiając się przejawskawienia. Utwory sceniczne przedwojenne, pisane głównie dla akcji, i dramaty naszych dni, nasycone ideami, mają tę wspólną cechę, że są romantyczne, subiektywne, świadome celu, dynamiczne, że przedstawiają one zjawiska wyjątkowe, anormalne, tajemnicze, i że różnią się w ten sposób zasadniczo od psychologicznego, obiektywnego, statycznego dramatu klasycznego, które dąży do reguł i typizowania, do jasności. Do tego teatru czystego rozumu i czystych namiętności nie nawiązuje żaden z dwóch obecnie panujących kierunków scenicznych, ani intymizm, ani psychoanalizm; klasycyzm znajdziemy dopiero u Porto-Riche'a, Curela i Claudela, w jedynych dziełach teatralnych naszej doby, które przetrwają swoją i naszą epokę. Debjuty Lenormanda i Vildraca, twórców nowoczesnego dramatu francuskiego, mimo że są rówieśnikami, dzieli okres dziesięciolecia. Obaj przenieśli «*introspekcję*» z psychologii i z powieści (gdzie drogi, jak wspomnieliśmy, utorowali jej naprzód Dujardin, a później Larbaud i Gide) na scenę. Romantyczny ten teatr dusz rozwija się w dwóch rozbieżnych kierunkach. Lenormand zapuszcza sondę w bolesny wrzód, który pasorzytuje pod naszą świadomością na nasz własny rachunek, doliczając sobie okrutne odsetki. Patrzymy na ciemne, rozhukane morze, w którym toną statki ludzkie, jeden po drugim. Vildrac nie kusi się wcale o przeniknięcie mrocznej zasłony. Poprzestaje na opisywaniu cichej tajemnicy banalnego przeżycia, które w swej skromności wcale nas nie pociąga i dlatego uchodzi naszej uwagi. Lenormand snuje nie romantyzmu romantycznego, a Vildrac romantyzmu nieromantycznego, naturalistycznego; jeszcze wyraźniej sprzeczność ta jest widoczna u ich uczniów, że wymienimy z jednej strony Boussaca i Pellerina, z drugiej Raynala i Pagnola.

Henryk René Lenormand (ur. 1882) wypróbował swój talent już przed wojną na melodramacie i na ibsenowskiej «*sztuce z tezą*» («*Les Possédés*», 1909; «*Poussière*», 1913). W swoim «*Ratés*» obdarzył nas pierwszym wielkim poematem scenicznym nowego teatru. «*Ratés*» — to dwóch nieszczęsnych bohaterów naszej epoki; pełni najwznioślejszych uczuć, powodowani najszlachetniejszymi zamiarami, staczają się jednak na mocy jakichś wyroków coraz niżej, by w końcu



Andrzej de Lorde.



zginąć marnie w brudnej kałuży. Ci aniołowie w dążeniu do człowieczeństwa porywani są przez zwierzę we własnej duszy w bezdenną otchłań. Beznadziejny pesymizm Lenormanda nie da się wytłumaczyć jako zwyczajny pogląd determinizmu. Istotą jego jest raczej coś, co przypomina straszną demonologię średniowieczną, lub wschodnie religie mistyczne. Tylko powierzchowny widz mógłby nazwać jego utwory sceniczne odmianą teatru naturalistycznego. W istocie ściskają one serce, jak ciężka zhora, duszą nas, jak gorące wyziewy żaru piekielnego. Jesteśmy jakoby na pustyni, w cieniu szatana, który podkrada się do swoich ofiar, by je pożreć; szatana, który, opętawszy dusze, zabiera je na zawsze, ducha ciemnoty, który wyje z uciechy, ilekroć zniszczy jasną, świetlaną niewinność.

Szkoda, że Lenormand nie znalazł formy odpowiedniej dla swego dzieła; że język jego nie wybrnął z zaczarowanego koła naturalizmu. Taki Ramuz (pokrewny mu umysł), czy Bernanos, mają bogatsze środki wyśłowienia się. To też zdaje się, że z wszystkich sztuk Lenormanda — z których cprawda żadna nie jest powszednia, a niejedna nawet robi na scenie potężne wrażenie — tylko jedna odpowiada wymaganiom najwyższego aryzmu: «À l'Ombre du Mal» (1924). Jak w klasycznej tragedji, akcja rozgrywa się według zasad jedności Arystotelesa, unikając zarówno odchylen i niejasności, jak i nużącego rozdrabniania w obrazowaniu. Postać czarownika murzyńskiego jest jedną z najbardziej porywających we współczesnym teatrze francuskim. Ponad losem pojedynczych osób: męczenników, cierpiących niewinnie, i ich dręczycieli, szukających zemsty za doznane krzywdy na słabszych od siebie, góruje żywa, przygwałdzająca rzeczywistość tragedji masowej: nieszczęsny przez fatum swojego położenia geograficznego los Afryki, całej części świata, opętanej przez swojego własnego, afrykańskiego Demona. W tej i w drugiej sztuce kolonialnej «Le Simoun» (1922), a we wszystkich dramatach Lenormanda, psycho-analiza Freuda okazuje się nieodłącznym towarzyszem autora. W «Simoun» Lenormand opisuje niby odwrócony kompleks Edypowy, ojca zazdrosnego o córkę, którą nieświadomie i podświadomie pożąda. «Le Temps est un Songe» (1919), «Le Mangeur de Rêves» (1922), «L'Homme et ses Fantômes» (1924), to halucynacyjne fantazje na temat teoryj Bergsona i Einsteina (czy kolejność zdarzeń w czasie jest względna, czy bezwzględna?), odmiany przewodnich myśli Freuda (stłumionych zespołów i zbłądzenia mimowolnego) i o zagadnieniu ambiwalencji płciowej. Nowa ta teoria psychopatologiczna, maszerująca po deskach scenicznych, tak pewna siebie i zwycięstwa, jak zolowska prawda, narazie napotyka na zbyt dużo zastrzeżeń i sprzeciwów. Pocii chwalą sobie filozofję tego teatru, a uczeni wyrażają się z uznaniem o poetyckiej stronie tej filozofji. O tem co najmniej wątpienia niema, że twórczość Lenormanda jest oryginalna, żywiłowa, nawet zanadto podobna do katastrofy żywiłowej. Lenormand zasłużyłby na wieniec wawrzynu, gdyby się ostrożnie usunął od źródeł swego freudowskiego natchnienia i przeszedł do źródeł prawdziwej poezji, jak to już uczynił w «À l'Ombre du Mal». Narazie «Un Lâche» (1926) dowodzi tylko, że umie się liczyć także z zewnętrznymi warunkami teatru. Osnowę tej sztuki — tchórz, który stara się ocalić swoje nikczemne życie przed niebezpieczeństwem zawieruchy wojennej, ginie nareszcie ohydłą śmiercią — z większym aryzmem ujął nasz Żeromski w jednym z epizodów «Walki z szatanem». «L'Amour magicien» (1926) przypomina «Lygję» Edgara Poëgo: zmarła



Henryk René Lenormand.



Jan Wiktor Pellerin.

żona nie pozwala żyjącemu małżonkowi zaznać nowego szczęścia. «Mixture» (1927) jest nieznaczną mieszaniną romantycznego współzucia dla «nieskalanej» kurtyzany i hymnu pochwalnego na cześć miłości macierzyńskiej, z nieodzownymi u Lenormanda psycho-analitycznymi komplikacjami. Coś z «Damy kamelkowej», z «Cosette» w «Nędznikach» Wiktora Hugo, i razem wzięte «bieda z nędzą».

To, cośmy powiedzieli o Lenormandzie, dotyczy też jego niezwykle zdolnych uczniów, których wprowadzić nie wychowywał, ale pobudził do twórczości dramatycznej. Sztuki ich są bezprzecnie interesujące; treść, fascynująca i przeważnie sceniczna, ożywiona jest duchem prawdziwej poezji. Brak im wszystkim skończonej harmonji, dyscypliny w formie. Młodzieńczy ferment początkujących dramaturgów może kiedyś, jeśli dojrzeje — niewiadomo czy wogóle kiedy to się stanie — będzie stanowił trwały dorobek teatru francuskiego. Narazie, z historycznej perspektywy, ma tylko epizodyczne znaczenie.

Jan Wiktor Pellerin hołduje pirandellowskiej zasadzie dysocjacji, technice filmowej i pesymistycznym poglądom Lenormanda. Wszystkie jego utwory wyrażają jedno życzenie: aby móc poznać nasze własne najskrytsze życzenia, aby chociaż inni mogli je odgadnąć! Oto przykłady: małżonkowie przestępują próg sypialni z uczuciem tęsknoty za niedoścignionym szczęściem, którego nie umieją sobie użyczyć («Intimité», 1922). Panowie Opéku, wujek z zapadłej prowincji, i Ixe, jego siostrzeniec, bywalec w kołach paryskiej awangardy literackiej, spotykają się pewnego razu i, zamieniwszy uściski, wyruszają na spacer po stolicy. Nazewnątrz ujawniają się znane ze starych komedij gesty rodzinnego spotkania, ale równocześnie myśli znudzonego siostrzeńca błędzą daleko od jego własnych słów, wypowiedzanych z pozornie uważną miną. Myśli te «materjalizują się», jak emanacje medjów Du Prela, i spacerują po scenie, prowadząc własną





Karol Vildrac.

rozmowę. «Têtes de Rechange» (1926) jest panoramą, pandemonjum naszej epoki. W innym znowu dramacie kefalokoki w mózgu literata, przybierając cielesną postać, usychają z tęsknoty za jedyną, wielką, nigdy nieziszczoną miłością; słysząc krzyk serca, stęsknionego za Bogiem i nieśmiertelnością («Cris de Cœur», 1928). W pierwszej chwili jesteśmy oczarowani tą serdeczną, głęboką i na pierwszy rzut oka oryginalną twórczością dramatyczną, ale wkrótce przypominamy sobie, że już kulawy djabeł świętej pamięci Lesage'a uciekał się do podobnych sztuczek.

René Bruyez («Le Conditionnel passé», 1927; «La Puissance des Mots», 1928) i Szymon Gantillon («Maya», 1924) rzucają senne marzenia o podkładzie seksualnym na płótno, które nagle do nas przemawia, a nawet prawi kazania (naturalnie z ewangelji Zoli, na tematy à la «Nana»). Gaston Arthuis («Connaitre», 1921; «Tu gagneras ton Pain», 1923; «L'Ange et la Bête», 1928); Gabriel Marcel («Le Cœur des autres», 1921; «Le Regard neuf», 1922; «La Chapelle ardente», 1923; «Le Quatuor en Fa Dièze», 1923; «Un Homme de Dieu», 1928); Boussac de Saint Marc («Loup de Gubbio», 1921; «Le Coup de Bambou», 1922; «Le Couvre-Feu», 1925; «L'Amour vaincu», 1925; «Moloch», 1928); — każdy z tych pisarzy udramatyzował w swoisty sposób, ale przytem na jednakową modłę Pirandella i Lenormanda, psychologję twórczego artysty. Dalszy dowód, że nowoczesny teatr jest w swojej istocie romantycznym: ciągle powtarzanie starego szlagiera o wyjątkowych prawach geniusza, nieuznającego żadnych norm, oprócz swoich własnych. Raz zobaczymy jakiegoś autora, szukającego w sobie samym najprzeróżniejszych postaci («Connaitre»), z których każda prowadzi swoje osobne życie erotyczne; ponieważ zaś każda z nich obiera sobie inną drogę, więc «Rozdarty» okazuje się wiarołomny wobec swojej żony, którą zresztą gorąco kocha. «C'est compliqué mais c'est comme ça». Drugi raz sympatyczny literal posługuje się swoim otoczeniem, swoją najbliższą rodziną, jako przedmiotem studjów dla swoich dzieł («Le Cœur des autres»). Bez wahania poświęca on żonę, kochankę, swoje dziecko fizyczne, które dla niej jest też dzieckiem duchowym, byle to tylko wyszło na zdrowie jego dziecku duchowemu; sam bohater zresztą też na tem źle nie wychodzi, bo żyje dłużej od wszystkich («Moloch»). Jak widzimy, teatr nowoczesny jest pod względem oryginalności tematu dość ograniczony. Mimo to wzbudza szacunek powaga, z jaką szczególnie Marcel i Boussac przystępują do zagadnień metafizycznych.

Wyłącznie przyziemny dramat Vildraca i jego szkoły jest tylko odmianą «théâtre d'amour» Porto-Riche'a, cieplejszą, bardziej romantyczną, bardziej osobistą. Otóż treść typowej sztuki tego zakresu Karola Vildraca (ur. 1882):

«Paquebot Tenacity» (1920). Dwóch emigrantów, wybierających się w podróż do Ameryki, zatrzymuje się w jednym z portów francuskich. Obaj ubiegają się o królowę swojej przymusowej i tymczasowej Cytery, która służy w skromnej oberży. Wynik (zresztą wcale nie nowy): «Roma deliberante Saguntum perit». Indyk myślał... To też człowiek czynu zostaje kochankiem nimfy oberżowej. Marzyciel zobaczył i dlatego musi wybaczyć. Za jedyną zasługę Vildraca uważamy wątpliwy triumf, iż obudził w nas pewne zainteresowanie dla tak marnego tematu: Odkrywa on przed nami poezję banalności, gdy dawny naturalizm umiał tylko wyprzeć poezję i zastąpić ją banalnością! «Michel Auclair» (1922), «Le Pèlerin» (1926) są znowu pełne nastroju, uczuciowości, rezygnacji i smętku. Opowiada się, jak człowiek, którego miłością wzgardzono, rezygnuje na rzecz swego rywala, wprawdzie mniej godnego, ale cieszącego się względami kobiety; przedstawia się brata marnotrawnego, o którym wszelki słuch zaginął, który nagle zjawia się u siostry i wkrótce uwalnia swoją urodziwą dorastającą siostrzenicę z dusznej atmosfery drobnomieszczańskiego więzienia rodzinnego. Wreszcie «Madame Béliard» (1925): bohater, Robert Saulnier, tym razem człowiek czynu i poeta w jednej osobie, cierpi z powodu rozterki duchowej, nie mogąc się zdecydować, czy ma wybrać panią fabryki i swoich zmysłów, czy siostrzenicę, która jest od niej zależna. Miotany naprzemian uczuciem wdzięczności i miłości, unika decyzji, ratując się ucieczką. Wszystko to jest godne szacunku, bardzo wzruszające i liryczne, a nawet od biedy dramatyczne. Czy jednak ukrywa się w tem więcej prawdy życiowej, niż w dramatach z tezą i melodramatach ubiegłej generacji? Vildrac za wcześnie przestaje się interesować swoimi bohaterami, pozostawiając ich swojemu losowi. W znakomitej noweli opowiada Zschokke o ognistym Angliku, który daje sobie amputować zdrową nogę, by zdobyć serce ubóstwianej dziewczyny, pozbawionej stopy. Narazie jest on najszcześniejszym z mężczyzn. Cóż się jednak dzieje potem: czegoby nie dał za to (oprócz małżonki zdobytej z takim trudem, którą już dawno gotów jest poświęcić), by móc odzyskać straconą nogę! Czy poświęcający się rywal z «Michel Auclair» nigdy nie pożałuje swojej wspaniałomyślności, jeśli się przekona, jakie są jej owoce? Czy siostrzenica nigdy nie zażęskni do domu rodzinnego? Czy Robert Saulnier na zawsze zapomni o fabryce, którą tak lekkomyślnie stracił z fabrykantką i jej siostrzenicą? Dajmy jednak pokój zuchwałej ciekawości. Ojcowie duchowi mają zawsze rację w stosunku do swoich dzieci poetyckich.

Sentymentalny, spokojny i smętny teatr miłosny J a n a J a k ó b a B e r n a r d a (ur. 1888) to również zbiór bezpowrotnie utraconych lub niewyzyskanych sposobności; to on i ona nie mogą się ze sobą komunikować, choć nie są królewiczami, gdyż jest on synem właściciela dóbr, ona córką chłopca («Martine», 1922).



Jan Jakób Bernard.





Marceli Pagnol.

Motyw ten snuje się dalej w «L'Invitation en Voyage» (1924), «Le Printemps des autres» (1924), «Denise Marette» (1925), «Le Sonnet d'Arvers» (1925), «L'Âme en Peine» (1926).

Martial-Piéchaud i Dionizy Amiel mają w sobie coś z Vildraca i Bataille'a (Amiel piastował stanowisko sekretarza Bataille'a): ...«Ty, którą pokochałbym, lecz nie mogę, nie chcę, nie powinienem»... «Eheu fugaces...» «Miłość wybacza, lecz nigdy nie zapomina»... Tak wyglądają zgrubsza główne motywy tej dramaturgji, której zmodernizowane konflikty corneille'owskie rozgrywają się, zamiast między miłością a honorem, między wewnętrznym kategorycznym imperatywem a miłością. (Główne dzieła Martial-Piéchauda: «M-lle Pascal», 1920; «Le Sommeil des autres», 1925; «Le Quatrième», 1928; Amiela: «La souriante M-me Bendet», 1921; «Le Voyageur», 1922; «Le Couple», 1923; «M. et M-me Untel», 1926; «L'Image», 1927; «L'Engrenage», 1928).

Amiel przypomina również — (w tym wypadku z Andrzejem Obej'em do spółki) — Bernsteina, jednak mimo tych wpływów «Carcasse» (1926) to najsłabsze jego dzieło, choć pod względem efektów najsilniejsze. Znow jeden z tych procesów, odbywających się na scenie teatralnej, w których ludzie pierwszej brygady awangardy literackiej oskarżają bohaterów etapów. Za klasycznego pod każdym względem przedstawiciela podobnych sądów uważamy Pawła Raynala (ur. 1885). Tragedja żołnierza frontowego, który okupił śmiercią krótkie, lecz najwyższe szczęście i ze swej ofiary wywodzi prawo do bezprawia w mieszczańskim znaczeniu — okazuje się wzruszającą, trzykroć prawdziwą historją indywidualnego cierpienia, które znosiły miliony przez cztery długie lata; typowy i symboliczny jest konflikt bohatera i człowieka interesu, a więc żołnierza i burżuja, konflikt obrońcy i bronionego, młodości i starości, odwagi i ostrożności. Szkoda, że bohater, żołnierz i obrońca wbrew swej woli, staje się bezbronnym narzędziem przeznaczenia, z którym się zмага, lecz nie może go uniknąć. Gdyż gest rezygnacji, pożegnanie z życiem ludzi poświęconych śmierci, jest tak charakterystyczny dla dramatu intymistów, jak gest heroizmu dla klasycznej tragedji Corneille'a i Racine'a. W rezygnacji leżą również źródła drugiego rodzaju scenicznej twórczości Raynala. «Le Maître de son Cœur» (1920) to rywalizacja dwóch przyjaciół o serce pożądlivej kobiety i o palmę ofiarnego wyrzeczenia się.

Dramaty Raynala przemawiają do naszego uczucia; bohaterzy mówią poprawnie i ładnie, lecz zbyt patetycznie, zlekka przypominając trybunów ludowych Południa. Marceli Pagnol (ur. 1899) popada w inną ostateczność. Jego skarga przemienia się ciągle w burleskę, a postaci i sceny można śmiało przenieść



Jan Sarment.



René Trintzius.

z tragedji do farsy. W «Les Marchands de Gloire» (1924) widzimy ojca, który wyzyskuje pośmiertną sławę zmarłego na wojnie syna dla swych niecnym celów. Umarły bohater wraca do domu z życiem, lecz bez laurów bohaterskich, jednak ucieka, jak «Żeglarz» Szaniawskiego, od swego upiększonego cienia i upiększającego go ojca. W «Topaze» (1928) Pagnol kondensuje inwektywy Amiela z «Carcasse», przedstawiając szlachetnego człowieka przedwojennego na tle powojennego środowiska moralnej inflacji. W «Jazz» (1928) czcigodnego uczonoego nieugaszona tęsknota do rozkoszy pędzi do dancingu.

W twórczości Jana Sarmenta (ur. 1897) i jego pojętnego ucznia René Trintziusa sąsiadują obok siebie nieświadomie elementy tragiczne i komiczne. Naiwność i przeczulenie rodzą (co zwykle się zdarza, gdy «pueri virilia tractant») akeje i sytuacje, które w nas równocześnie wzbudzają dwa uczucia: pomysł przyprawia nas o wzruszenie, a przeprowadzenie tego pomysłu o wesołość. Do tego Sarment i Trintzius otwierają niejako tory przedmiotom, które w danym momencie cieszą się łaską publiczności i dlatego są wyrobione przez autorów. Roi się tu od pirandellowskiej dysocjacji osobowości, od kompleksów freudowskich, proustowskich poszukiwań utraconego czasu i utraconego trudu miłosnego, od vildracowskiego wywnętrzania się, od lenormandowskich kazirodztw, od halucynacyj i iluzji. Pozatem reminiscencje z historii literatury minionych czasów: Szekspir i Musset. Narazie to wszystko chaotycznie wiruje dookoła. Przyszłość okaże, czy może na dnie tego fermentującego moszczu wraz z wiekiem autorów ustali się jakiś trwały osad. Ze wszystkich sztuk Sarmenta najlepsza, a do tego jedyna dobra: «Les plus beaux Yeux du Monde» (1926), cprawda spokrewniona z «Le Maître de son Cœur» Raynala; reszta niedużo warta: «Le Pêcheur d'Ombres» (1921), «Le Mariage d'Hamlet» (1922, smutne doświadczenie męskiej, za-

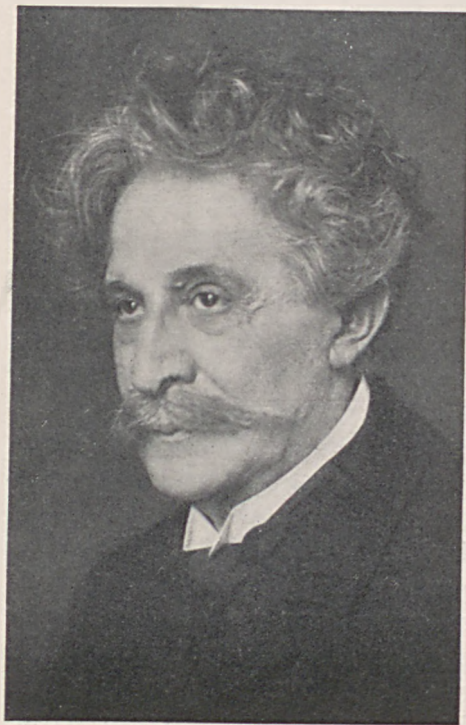


wiklanej à la Pirandello, i kobiecej, brutalnej à la Szekspir, Ofelji), «Couronne de Carton» (1920, więcej w niej papieru niż królewskości), «Je suis trop grand pour moi» (1924), «Madelon» (1925, która, jak owa słodka bohaterka żołnierskiej pieśni francuskiej, jest mało surowa... w zachowywaniu prawideł scenicznych) i «Léopold le Bien-Aimé» (1927, jak w «Image» Amiela i w licznych innych utworach najnowszej literatury, gonitwa po magnetycznych polach własnej erotycznej przeszłości). Trintzius kolejno przypomina w «Philippe le Zélé» (1924) Marcela, w «Le Soleil du Père» (1927) Lenormanda, w «Simoun» i «Le Cœur partagé» (1926) Lucjana Besnarda. «Poudre d'Or» (1928) wykazuje stanowczo, pomimo pewnej niezaradności, prawdziwe poetyckie i sceniczne uzdolnienie autora.

Ostatnia komedia charakteru, w której Trintzius dość szczęśliwie naśladował Moljera, otwiera nam drogę do «théâtre d'amour». Od romantycznych sztuk miłosnych intymistów rodzaj ten, wstawiony przez Porto-Riche'a, różni się obiektywną rzeczowością, z jaką obserwuje się tutaj od zewnątrz charaktery i zdarzenia. Poeta ujmuje problematyki wieczne, niezależne od czasu, i dąży do klasycznej jasności, do przedstawienia zjawisk typowych, normalnych, a nie wyjątkowego wypadku patologicznego. Na pewno niektórzy z wyżej wymienionych mają pewne klasyczne rysy, a przede wszystkim Vildrac i Raynal. Jednak w porównaniu z takim Jerzym de Porto-Riche'm (1849–1930) ci autorowie wydają się jeszcze romantykami.

Dojrzała jego maestra była znana na długo przed wojną i po «La Chance de Françoise», «Amoureuse», «Le Passé» doszła do doskonałości w «Vieille-homme» (1911). W dobie wojennej napisał jeszcze «Le Marchand d'Estampes», ponurą tragedję, przesiąkniętą beznadziejną abnegacją szczęścia. Na zawsze został strzaskany między dwojgiem starzejących się małżonków łącznik duchowy i, aby ratować, co na wieki zginęło, złączeni ze sobą idą na śmierć. Krótko przed zgonem ogłosił ośmdziesięcioletni starzec fantazję o antycznych motywach: «Les Vieux Dieux» (1928).

Jednego godnego tylko zdobył sobie ucznia: Edmunda Séego (ur. 1875). Postaci Séego określono trafnie jako «słabe istoty, oscylujące między energją a instynktem». Ich myślenie i działanie ujarzmiła straszliwa bogini Wenus, która nie wypuszcza ze swych rąk łupu. Reminiscencje z Becque'a i Racine'a są równie żywe u ucznia, jak i u mistrza Porto-Riche'a, którego nazywano «żydowskim Racinem». Bohaterka Séego w «Le Métier d'Amant» (1928), przeniesiona na tło tragiczne, jest niejako nową «Parisienne». Najlepsze dzieła tego autora pochodzą jeszcze z czasów dawniejszych: «La Brebis», «Les Miettes», «L'Indiscret», «L'Irrégulière». Od tego czasu



Jerzy de Porto-Riche.

«Saison d'Amour» (1918) przyniósł lekkie a «La Dépositaire» (1924) wielkie rozczarowanie. Dramaturg ten jest zresztą wyśmienitym krytykiem współczesnego teatru, o którym napisał różne studia monograficzne i doskonały zarys ogólny («Le Théâtre français contemporain», 1928).

Luźnie z «théâtre d'amour» związani są Henryk Duvernois, Stève Passeur, Paweł Nivoix, Andrzej Ransan, Marceli Espiau, u których patos ustępuje miejsca ironji. Wspólnym źródłem dowcipnych dialogów erotycznych Porto-Riche'a i tych pisarzy jest Marivaux. Wyraźnie znać również wpływ mniej wybitnych wzorów, mianowicie Bernsteina i sztuki bulwarowej. Utwory Duvernois'a, dowodzące niechybnie znawstwa upodobań widzów teatralnych, posiadają jednak trwałą ludzką i artystyczną wartość. Od «Le Geste» (1924), «La Guitare et le Jazz-Band» (1925) poprzez «Le Chevalier Canepin» (1926) aż do «L'Eunuque» (1927) i «Cœur» (1928), należy uznać ustawiczne wydoskonalanie się środków artystycznych. Dwie ostatnie komedje traktują o drażliwym aktualnym temacie, poruszając z taktem i smakiem sprawy patologji seksualnej: eunuch z obawy przed plotkami zgadza się na uciechy ojcowskie, pozbawione poczucia ojcostwa, i później otacza dziecko swojego mimowolnego kaprysu nieprzebraną, nieobiektywną czułością, którą w sobie naraz odkrył; niemniej udała się zakochana rozmowa tak «serdecznych» garsonki i «femmelina».

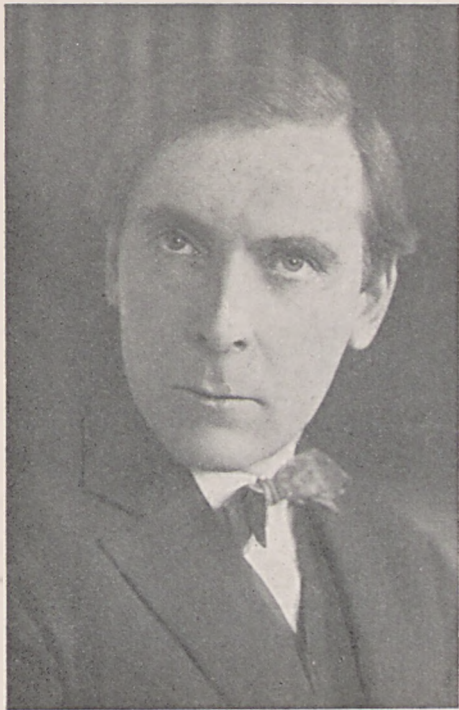
Nivoix w «Ève toute nue» (1917) dowodzi po raz tysięczny, że my rządymy światem, a żądza nami. Ransan zabawia nas cierpieniami i radościami nowego osła Burydana («pas si bête que ça»), który waha się wiecznie między uczuciem dla dwóch siostr, umierając wprost z głodu miłosnego. Passeur działa nie tak subtelnością, jak raczej jednoznacznością brutalnością swego dialogu. Niema tu miejsca na obłonki, odcienie, retardacje. Autor zdąża — jak młoda bohaterka w jego pierwszej sztuce — prosto do celu («Un enfant, vous allez m'en faire un, séance tenante»). Czytelnik, którego nie bawią warjacje na jeden i ten sam temat, nuży się doszczętnie monotonością komedij Passeura («La Traversée de Paris à la Nage», 1925; «Un Fil coupé en deux», 1926; «Pas encore», 1927; «Suzanne», 1928). Tem oryginalniejszy okazał się debjut Espiau'a («Le Miroir qui fait rire», 1928), którego wartość polega na kompozycji, nie na doborze tematu, przypominającego raz «Knock» (potęga szarlatanerii) i nieraz «Carmen» («A gdy Cię kocham, strzeż się, strzeż!»).

Ferdynand Crommelynck (ur. 1888) okazałby się w swoim istotnie wielkodusznym «Cocu magnifique» (1921) satyrem, który za kulisami «théâtre d'amour» wyprawia koziołki, gdyby w zupełnie źle zrozumianych «Tripes d'Or» (1925) nie odkrył oblicza szyderezego analityka ludzkiego gatunku wogóle, któ-



Paweł Nivoix.





Ferdinand Crommelynck.

remu zresztą poświęca te same przyjazne uczucia, co Gulliver po powrocie od mądrych koni. A więc Crommelynck wyśmiewa pod postacią swego wiekopomnego rogowca (również w «Le Marchand de Regrets», 1927) nie tylko głupotę erotycznej żądzy, ale i gorączkę złota. Otwiera się dom poprawy dla widzów grzesznych, bardzo pocieszna i niedobra spółka akcyjna. Vivant sequentes!

Na czoło tego pożytecznego przedsięwzięcia wysuwa się Juljusz Romain (ur. 1885). Ten twórca unanimitizmu czuje się w teatrze — jak zresztą w każdej dziedzinie literatury — jak u siebie w domu. Wraz z Vildrac'iem i Lenormandem, których co do zdolności scenicznych znacznie przewyższa, Romain jest największym talentem, który ukazał się w francuskiej literaturze dramatycznej od czasów przedwojennych. Ironiczna, okrutna, niechybna i uśmiercająca, wszechwiedząca i naukowa sekcja rzeczywistości, która pod lancetem bezlitosnego badacza zamienia się w makabryczną wesołość. Nazwaliśmy Romain's'a

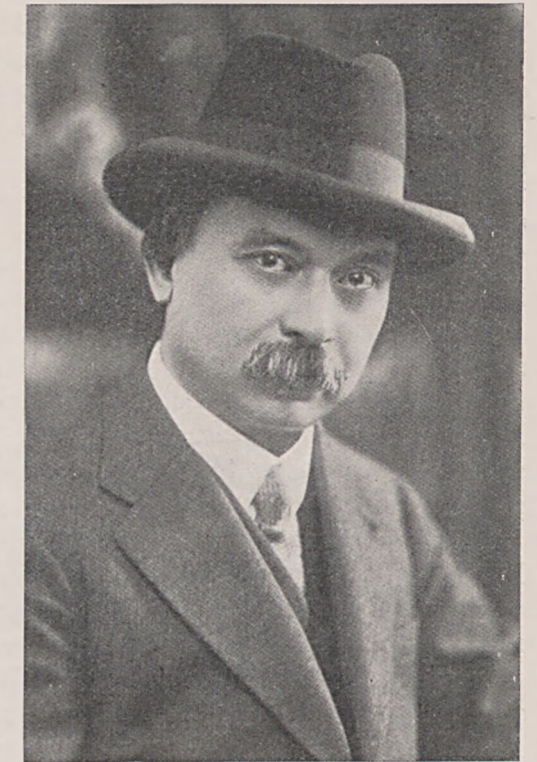
biczem ludzkich grzechów, lecz powinniśmy mu raczej nadać miano różgi ludzkiej głupoty! Rzucając bowiem pociski na ograniczoność i ciemność, wytyka występki ze spokojem, który graniczy z zadowoleniem. Wychowanek «École Normale», a więc uczony i obznajomiony z obyczajamiuczonych, bierze na cel przede wszystkim luminarzy wiedzy, z których jeden, pyszny pan Le Trouhadec, członek Instytutu, stał się bohaterem dwóch fars: jednej świetnej («M. Le Trouhadec saisi par la Débauche», 1923) i drugiej, jaśniejącej ponurem światłem wątpliwej błyskotliwości umysłowej («Le Mariage de M. Le Trouhadec», 1925). Zastosowanie praktyczne i treść: można być grubą rybą w «cité universitaire» i przytem jeszcze skończonym bydlęciem. Sztuczny ogień przeciw scjentyficyzmowi, krążącemu w mięsie i mętnej krwi, przechodzi w ogień kartaczowy w «Knock ou le Triomphe de la Médecine» (1923). Od czasu ukazania się «Chorego z urojenia» nie dostali młodzi eskulapowie nigdy tak dotkliwie w skórę; ale chłosta, udzielona wydziałowi lekarskiemu, wystarczy także na potrzeby innych fakultetów. Dużo nieksiążkowej wiedzy. Mogą się uczyć również krytycy literacy, filozofowie, spirytyści i socjologowie od Knocka, sugestywnego kaznodziei skrupulatnej higieny i twórcy kwitnącej praktyki nigdy niewiedzących urojonych chorób. Aby tylko ktoś przemówił ognistym językiem, a wnet gromada wiernych otoczy mniemanego proroka, natchnionego przez Ducha Świętego. Monolog Knieriemia z «Lumpacivagabundus» Nestroy'a zawsze potrafi wzbudzić cielecy zachwyty stekiem niezrozumiałości u ludzi nierozumnych, bez względu na to, czy go wygłasza lekarz czy prawnik, ekonomista czy estetyk.

Szkoda tylko, że Romain, ten wyniosły szyderca obcych teorii, sam posiada własne dogmaty, które zbyt poważnie bierze! Jeśli tylko coś go pociąga ku po-

ważnym tematom dramatycznym, wtedy nie dopisuje jego niepożyta werwa. Ujść może jeszcze od biedy symbolistyczna tragedja «Cromedeyre-le-Vieil» (1920). Zato o «Jean le Maufranc» (1926), o przemysłowcu z zawodu i przyjacielu ludu z powołania, który toczy z sobą mało przekonującą walkę wewnętrzną; o «Le Dictateur» (1926) o wielkim człowieku, którego gubi władza; o tem wszystkim czytaliśmy już u Curela, Donnay'a, Caillaveta, Flersa i rosyjskich «narodników». W mniejszych sztukach, jak w «La Scintillante» (1923), «Amédée» (1924), «Démétrios» (1926), «Le Déjeuner marocain» (1929) i w opracowaniu «Volpone» Ben Jonsona i Stefana Zweiga ukazał Romain zwyczajne swoje oblicze mądrego kpiarza, którego nie rozpoznajemy w znachorze, wyleczającym rany społeczeństwa według zasad knockowskich.

Zato Saint-Georges de Bouhélier (ur. 1876) pozostaje samym sobą, patrząc na świat zjawisk społecznych, jako na szereg obrazów filmowych, które woła schopenhaueryzującego autora z wyobrażeń przemieniają się w przedstawienie. Program składa się wtedy z lekarskich badań nad chorobami naszego wieku, z kazań i nareszcie z cudownego wyzdrowienia ludzkości, uszczęśliwionej słowami nowego zbawiciela. Istna «Christian science», bardzo naukowa, a mało chrześcijańska; nieczytelna legenda o nierozwiązalnych problematach; bezbrzeżny pesymizm wobec rzeczywistości i terażniejszości i niehamowany optymizm wobec marzeń i przyszłości: wspaniały owoc niecznośnego «stupide XIX-e siècle». Charakterystyczne sztuki St.-Georges Bouhéliera pochodzą z okresu od afery Dreyfusa aż do wojny światowej. Są one epilogiem naturalizmu i symbolizmu w teatrze, jak «naturyzm» był ostatnim etapem rozkwitu drzewa naturalistyczno-symbolistycznego poznania w liryce. Po «La Tragédie du nouveau Christ» (1901), «Le Roi sans Couronne» (1906), «La Tragédie royale» (1908), «Le Carnaval des Enfants» (1910) nastąpiły «La Vie d'une Femme» (1919), «Les Esclaves» (1920), «Les Flambeaux de la Noce» (1927).

«Duo si faciunt idem, non est idem!» W dramatach Franciszka de Curela (1854—1928) chodzi również o krytykę bezducha współczesnego i wad niebardzo doskonałego stanu, ponad który obecnie żyjemy. Ogromna zaś jest różnica między owym teatrem artykułów wstępnych, podstępnych a postępowych prawomyślnodemokratycznej wiary, napisanym przez Bouhéliera, i nieśmiertelnym dziełem Curela, z Bożej łaski «księcia teatru francuskiego» (jak go nazywał Lalou), jednego z rzadkich dramaturgów naszej doby, którzy niezupełnie umarli, czy umrą w dniu swego zgonu. Ani wobec G. Hauptmanna lub Ibsena, ani wobec Shawa czy Pirandella nie zblednie ten promienny genjusz. Sława jego nie wymaga sankcji suk-



Saint-Georges de Bouhélier.



cesów kasowych (których zresztą nigdy nie zdobył). Curel posiada wszelkie dary władcy sceny: wykończoną technikę, napięcie sceniczne, logiczną konsekwencję akcji; piękno, elegancję, wdzięk dialogu; głębię i jasność myśli. Sztuki jego oddziaływają równie silnie na czytelnika, jak i na widza. Są prawdziwe i prawdopodobne, a jednak owiane nimbem poezji. Jego postaci wypowiadają słowa, z których każde z osobna może wyrzec każdy człowiek, lecz razem wzięwszy, tworzą arcydzieło językowe o nieprzemijającej świetności. Curel, godny następcy klasycznego teatru, tylko luźnie korzeniami zrosnięty jest z francuskim krajem i naszą epoką, jego bowiem ojezyzna duchowa nie zna granic.

Wielka jest różnorodność jego tematów. Związane z zagadnieniami pewnej naszej epoki, przez wykończenie formalne górują nad czasem i nad piśmiennictwem nierozłącznym od swej doby. «Le Repas du Lion», to najmędrsza odpowiedź na kwestje społeczne, «La nouvelle Idole», najostrzejsza rozprawa z scientyficyzmem, a «Le Coup d'Aile» to najbardziej przekonująca obrona patriotyzmu w imieniu rozumu i moralności. Trzeba zestawić «L'Envers d'une Sainte» z «Secret» Bernsteina, aby zmierzyć przepaść między genjuszem i sprytnym geszefciarzem literackim, którzy wypróbują obaj swe siły na problemacie psychologicznego wyłumaczenia istotnie złego człowieka. «La Danse devant le Miroir» stanowi pomimo Porto-Riche'a najdoskonalszy przykład «théâtre d'amour». W «Fossiles» Curel rozpatruje kwintesencję dziejów kultury analitycznie, w «La Fille sauvage» syntetycznie. Dookoła symbolicznej postaci dzikuski, wcielającej w siebie całą niedolę ludzkości, pną się dramaty religijnego uczucia, naukowego myślenia, stęsknionej za Erossem płciowości, i potężne zmaganie się cywilizacji z barbarzyństwem. A jednak ten mętny chaos zwarty jest w zamkniętą całość. Czego jeszcze nie należałoby chwalić u Curela! Szekspirowskie nagromadzenie patosu i burleski; wnikliwy rozum i wieszczą intuicję, bezsprzeczny realizm i wirtuozowską siłę symbolów, namiętną afirmację życia i z trudem uzyskaną rezygnację: zaiste wielki ten poeta był również wielkim człowiekiem!

Ostatnie dziesięciolecie jego wędrówki po padole płaczu oznacza u niego więcej, niż zbyteczny epilog. Curel niestrudzenie tworzy nadal. Śmierć wytrąciła mu pióro z ręki właśnie w chwili, gdy ten serdeczny przyjaciel natury chciał wykończyć pochwałę lotaryńskiego lasu p. t. «La Forêt vivante». Zadziwia nas swym bogactwem dramatyczny plon niestarzejacej się twórczości: sześć sztuk, każda nieprzeciętna. Dwie z nich, które zbyt hołdowały smakowi publiczności, uzyskały to, o co daremnie starał się Curel od czasów «Théâtre Libre»: popularność. W «Terre inhumaine» (1922) opisuje prawieczny spór miłości i honoru. Uczynił to czasem na wzór melodramatu, niekiedy nawet w manierze filmowej. Za tło służyła Lotaryngja w dobie wielkiej wojny. Rozpoczynając się idyllą między niemiecką księżną a francuskim lotnikiem przerywa ostry strzał drżącej o swego syna francuskiej matki-Spartanki. W «La Viveuse et le Moribond» (1925) bohaterka, jako dobra obywatelka i katoliczka, jako kochająca istota z krwi i kości, wzywa pochopnego «Moribonda», by spełnił obowiązek czynnego życia a zrzekł się bezprawnej ochoty do dobrowolnej śmierci. Odpowiednie i odpowiadające widzom teatralnym tyrady przeciwko wstrętnym zjawiskom epoki inflacji ułatwiły tej sztuce powodzenie sceniczne.

«La Comédie du Génie» (1918) ...poeta wątpiący o swem posłannictwie, dochodzi do upragnionej doskonałości w nowym wcieleniu, w większym od siebie

synu..., «L'Âme en Folie» (1919), «L'Ivresse du Sage» (1921) nie miały tyle sukcesu, lecz obfitują one w wewnętrzne wartości.

Jeszcze raz porusza tu Curel swobodnie i taktownie problemat wolnego doboru naturalnego w naszym cywilizowanym społeczeństwie. Zwierzęca siła i dobro rasy nawet i dziś odnoszą zwycięstwo nad społecznymi więzami i zaletami ducha, jeśli nie stoją na przeszkodzie inne trudności. Oddawszy ciału, co cielesne, Curel jednak wcale nie jest materialistą. Dowodem tego «L'Orage mystique» (1927), pożegnanie poety ze światem doczesnym; dzieło, które stało się istotnym czynnikiem spirytualistycznego odrodzenia we Francji. Temat tej sztuki jest bardzo aktualny i żywo omawiany: parapsychologia, przytłaczająca potęgą sumienia, zmora kompleksu grzechu o erotycznym zabarwieniu. Małżonek, który zawinił śmierci gorąco ukochanej, niewiernej towarzyszką życia, wśród mistycznej nawahy doznaje materializacji wyrzutów sumienia w postaci drogiej nieboszczki; przebacza on, a sam otrzymuje rozgrzeszenie. W tej atmosferze pozazmysłowych tęsknot przebrzmiał głos Curela.

Echa jego już więcej nie usłyszymy. Nie usłyszelibyśmy go także z utworów Marji Lenéru (1875—1918), gdyby mniemana ta uczenica Curela jeszcze żyła. Jej oddech bowiem był zbyt krótki, jej zdolności ograniczyły się do pisania ibsenowskich dialogów. Nieszczęsnej kobiecie brak widnokregu i swobody spojrzenia, klasycznej cierpliwości i trzeźwości. Bawiła się autorka, a nie bawiła nas, wprowadzaniem debat uzasadniających wnioski nieufności do Pana Boga; mówiła przez usta uosobionych teorii wszelakiego pesymizmu: «Les Affranchis» (1911), «Le Redoutable» (1912), «La Paix» (1921), «La Maison sur le Roc» (1924), «Le Bonheur des Autres» (1925). Wzruszyła nas bardziej rozmową z samą sobą, w swoim «Journal» (1922), pamiętniku przeżyć nędznej, umęczonej, szlachetnej duszy.

Niejeden pisarz zaledwie otarł się o dramat ideowy w stylu Curela: Jakób Copeau, świetny znawca teatru w «La Maison natale» (1923), czyli o potędze więzów rodzinnych, Jan Ryszard Bloch w niezręcznej transpozycji motywów z «Repas du Lion», w bardzo żalosalnej historii o ukoronowanym miłośniku ludzi, zgubionym przez przekleństwo władzy i przez przeklętych władców giełdy, w «Le dernier Empereur» (1926). Nawet zabawna przygoda francuskiego poety Forestiera, przemienionego we wszechniemieckiego dyktatora, rozkoszny «Siegfried» (1928) Jana Giraudoux w jego opracowaniu scenicznym należy do teatru idei.

Błyskotliwy paryski dowcip Giraudoux położył, naszym zdaniem, większe zasługi około walki z nacjonalizmem i pokoju między narodami, niż genewskie kazanie, ekliwa alegorja «Liluli» (1919) Romana Rollanda. Dzieło to usprawiedliwia nieprzychylną postawę krytyków francuskich, którzy odsądzają Rollanda od wszelkich zdolności scenicznych. Lecz «Le Jeu de l'Amour et de la Mort» (1925) wzbudza znów zaufanie do jego dramatycznego posłannictwa. Któż oprze się wzruszeniu wobec tragicznej wielkości badacza, który składa ofiarę z siebie i z swej misji dla ukochanej kobiety i poświęca heroicznie swoje szczęście dla ukochanego przez nią mężczyzny? Ze sztuki tej wieje powiew dziejów świata (akcja odbywa się podczas rewolucji francuskiej) i czarowny zapach tej poezji enoty, o której marzył Rousseau.

Więcej ideowe niż historyczne: «Le Bourgmestre de Stilmonde» (1920) Maurycego Maeterlincka, smutna anegdota z czasów niemieckiej okupacji



Belgii, sztuka zdradzająca mało pokrewieństwa z innymi dramatami poety — nieudaną boubourochiadę «Bernicquel» (1926) wolimy pokryć milczeniem; — Edmonda Flega «Le Juif du Pape» (1926).

Właściwy plon historycznego dramatu idei zawdzięczamy Pawłowi Claudelowi (ur. 1868). Jego trylogja «L'Otage» (1911), «Le Pain dur» (1918), «Le Père humilié» (1920), to dwa światy, przenikające się wzajemnie i znajdujące się w ciągłym wrogim kontakcie: świat chrześcijańsko-katolicki, świadomy tradycji, duchowy, i drugi świat — materialny, bez przeszłości i wiary, chyba religii pieniądza. Bóg i szatan (Claudel czuje zawsze z nieomylną pewnością wierzącego, gdzie przebywa Bóg, a gdzie szatan) toczą bój o dusze, które krążą w cielesnej powłóce na skraju przepaści. Kto by się dzisiaj odważył na poruszenie podobnych tematów, a jeśli by się odważył, nie żałowałby swego zuchwalstwa? Claudel, «sapere ausus», obdarzył nas wzniosłym poematem ideowym, prześwietloną historją, arcydziełem języka, będącym zarazem doskonałością pod względem techniki scenicznej. Potrafił spleść po mistrzowsku bardzo prawdziwe i prawdziwe dzieje domu Turelure-Coufontaine z opisem francuskiego społeczeństwa XIX w., a w ten sposób losy poszczególnych jednostek stają się typowe, codzienne zdarzenia stają się symboliczne. W trzech potężnych epizodach przesuwają się przed nami tragedia rodziny, obarczonej przekleństwem, ba, nawet tragedia całego rodzaju ludzkiego, uginającego się przed brzemieniem klątwy. Łączy się w pierwszym i ostatnim dramacie z osobą następcy św. Piotra, który istotnie zjawia się tu jako namiestnik Boga na ziemi. Początek taki: Sygne de Coufontaine ratuje papieża Piusa VII, zrzekając się gorąco upragnionego związku małżeńskiego z kuzynem i za cenę małżeństwa z członkiem Konwencji Turelurem. Potomek niezliczonych generacji chłopów pańszczyźnianych i spadkobierczyni chwiejącego się domu szlacheckiego zakładają rodzinę, która już odtąd nosi piętno swego pochodzenia. Męczennicę Sygne zabija niezapomniany wybraniec młodości. Turelure dziedziczy jej dobra, nazwisko i syna: pół-Turelure'a, pół-Coufontaine'a, rozdwojonego i niezgodnego z sobą, jak wszyscy mieszańcy dwóch wrogich ras («L'Otage»). Turelure w starszym wieku i po rewolucji lipcowej zostaje bardzo poważanym ministrem. Trzyma się kurczowo życia uporeczywem pożądanym starca i zdwojoną żądzą zwycięskiego człowieka czynu. Przeciwko niemu występuje jako przeciwnik i mściciel jego własny syn, krew z jego krwi. Obaj walczą o tę samą kobietę, o jedyne miejsce pod słońcem. Są zbyt do siebie podobni, aby się nie nienawidzić i wzajemnie się znosić. We wspaniale opisanym scenie odmawia starzec dobrowolnej ucieczki z pola walki. Ginie jako tchórzliwy bohater, czy bohaterski tchórz, tragikomiczny aż do śmierci, ze strachu przed chybionym strzałem syna. Turelure-fils wchodzi w prawa i zwyczaj swego ojca, przez nikogo nieposądzany o pośrednie morderstwo. Pojmuje za godną żonę żydówkę Sichel, odraconą kochankę ojca, związaną z mężem tajemnicą morderstwa. Skończył z wiosnianym snem młodzieńczym, z głosem krwi Coufontaine'ów, z Polką Lumirą. Pozostał jedynie Turelure, czystej krwi Turelure («Le Pain dur»). Ten dochodzi do wysokich godności, piastuje urząd ambasadora francuskiego w Rzymie wtedy, gdy zbliżają się dni próby dla «upokorzonego Ojca św.» Piusa IX. Pensée, córka Turelure'a, oddaje się z miłości bratankowi papieża. Pensée — to myśl współczesna, dziecko francuskiej rewolucji i żydowskiego materializmu, mające dalekich przodków, tkwiących w chrześci-

jańsko-średniowiecznej tradycji; ślepa i rozstępiona, przez ofiarę uszlachetniona, staje się przez bojownika Kościoła, papieskiego krewniaka, Homodarnes'a, prababką nowego pokolenia, którego droga rozpoczyna się w Rzymie i prowadzi do Rzymu.

Claudel, jako dramaturg, powinien być bardziej znany szerszemu ogółowi, niż jako liryk. Tylko w czytaniu odstrasza charakterystyczne wersety człowieka, myślącego ospale. W mowie działa dialog Claudela w najwyższym stopniu realistycznie, jako wierne, a przytem uszlachetnione odbicie życia, podobnie jak u Currela. Z tym drugim mistrzem francuskiego teatru łączy Claudela humor, który rozbrzmiewa we wszystkich skalach od tragicznego żywiołu aż do swawolnej wesołości: twórca ponurej tragedji rodu Turelurów jest także autorem miłych, sielankowych trochę i antykizujących fars: «Protée» (1914), «L'Ours et la Lune» (1919), wdzięcznej sztuki okolicznościowej na stulecie Berthelota: «Sous le Rempart d'Athènes» (1928). Jak u pokrewnych mu duchem dramaturgów greckich, u Dantego, Szekspira i Calderona, tak w dziełach Claudela najsurowszą wzniosłość od śmiechu dzieli tylko krok. Wielki poeta, zna życie, a przeto nie uznaje granic między krainami smutku i radości; jest równie doskonale obznajomiony z warunkami scenicznymi, czego dowodzą nietylko przeliczne fakty, ale przede wszystkim jego wspaniałe zakończenia aktów. Starczy wskazać na słowa Pensée w «Père humilié»: «Je suis aveugle» lub na ostatnią scenę w «Pain dur»: okropny Habenichts i godny jego przyszły zięć frymarczą ceną powalonego krzyża. «Ex ungue leonem».

Lwich pazurów wcale nie posiada zato Henryk Ghéon, który nie szczędzi trudów w podziwu godnym, pełnym wytrwałości i otuchy dążeniu do pozyskania dla swych misterjów przekornej publiczności. Jego legendy zwracają się ku szerszemu ogółowi społeczeństwa («La Farce du Pendu dépendu», 1920; «Les trois Miracles de Sainte Cécile», 1922; «Le bon Voyage», 1923; «Justine et Cyprien», 1927). Są to dziwnie i cudownie miłe, prostackie i proste sztuki («Le Pauvre sous l'Escalier», 1921), warjacje motywów kopciuszkowskich («La Bergère au Pays des Loups», 1924), schrystjanizowany Oberon («La Fille du Sultan et le Jardinier», 1928). Nieraz Ghéon przypomina sobie, że współpracował niegdyś w N.R.F., albo że obcuje z odnowicielem scholastyki. Powstają wtedy nieprzyjemne hybrydy z połączenia prostej muzyki ludowej z bywalcem uczonych i literackich salonów: «Le Comédien et la Grâce» (1926), «St. Thomas» (1924). Gdy Ghéon wielbi Tomasza z Akwinu, to Edward Schneider wybrał sobie na patrona Poverella. W «Les Mages sans Étoiles» (1910) odbywa pojedynek na słowa zastępcy katolicyzmu franciszkańskiego z przedstawicielem jezuityzmu, a my nie mamy wątpliwości, kogo autor darzy sympatją, i że jego postaci mają w życiu swoje sobowtóry (tak np. niedawno zmarły Mgr. Battifol został tu wiernie sportretowany). «Le Dieu d'Argile» (1921) rozbija rozum, kolos na glinianych podstawach, który topnieje pod wpływem promieni płomiennego serca. W «L'Exaltation» (1929) porusza piękny, teologiczny i psychologiczny wypadek pokutującej za innych córki, która ofiaruje się Bogu za grzechy matki («Mixture» Lenormanda «à rebours»). Katolicki teatr trzeciego i może najlepszego kaznodziei na scenicznej puszczy, nie wytrzymał próby scenicznej i dlatego sztuki René des Granges'a «Pierre et Jacques» (1916), «Sir Thomas More» (1925) pozostały dramatami książkowymi. U Maurycyego Bouchora («Mystères bibliques et chrétiens», 1920) są tylko dekoracje



chrześcijańskie, akcja zaś tchnie duchem Renana i jego współczującą pobłażliwością dla dobrotliwego proroka z Nazaretu. Natomiast sztuki Edwarda Dujardina o motywach z Nowego Testamentu, przepojone są duchem Drewsa. Z takiego zasadniczego zaprzeczenia nietylko boskości, ale nawet historyczności Jezusa zrodziły się «Le Dieu Jésus» (1928), «Marthe et Marie» (1913), «Les Époux d'Heur-le-Port» (1919), «Le Retour de l'Enfant prodigue» (1923), «Le Mystère du Dieu mort et ressuscité» (1924).

Religijny dramat idei zbliża nas do skąpych prób odnowienia klasycznej tragedji. Alfred Poizat usiłował odnowić nietylko «Cynnę» i «Cyda», ale i «Polyeucte'a». Jego najbardziej znane dzieło «Sainte Cécile» (1919) porusza chrześcijańskie motywy według prawideł helleńskiej sztuki. Nie spotkali się z należnym sobie przyjęciem ani Poizat, ani Alfred Mortier (wspaniała i dzięki swej psychologii zupełnie nowoczesna «Penthesilée», 1910), ani Andrzej Suarès z antycznymi «Polyxène» (1920), «Achille Vengeur» (1922), «Le Soir d'Emmaüs» (1921), ani Wiktora Segalena hieratyczny «Orphée Roi» (1916), ani Ferdynand Hérold («Cléopâtre», 1921), ani wreszcie Belg Albert du Bois («Hérodienne», 1919). Ten brak powodzenia odkrywa nieusuwalny narazie kontrast między duchem czasu a tą formą artystyczną, która harmonizuje tylko ze zrównoważoną, spokojną epoką.

Również niebardzo pomyślnie rozwinęła się sztuka historyczna, której tonacja brzmi w stosunku do klasycznej tragedji o kilka dźwięków niżej. Pomijając trylogję Claudela ze względu na jej specyficzny charakter, wyróżnić wolno tylko dramatyczne kroniki Pawła Forta (ur. 1872). Mamy ich cztery, stanowiące luźną całość i panoramę zmierezu francuskiego średniowiecza: «Louis XI, curieux Homme» (1921), «Isabeau» (1923), «Le Camp du Drap d'Or» (1924), «Les Compères du Roi Louis» (1925). Duchy Commynes'a i Szekspira kroczą po scenie pełnej hałasu i migocącego się od barw blasku, a Fort przy całym romantyzmie pisze oparty na prafrancuskim dowcipie tekst do tej dworskiej muzyki sferycznej. Jest w tych kronikach dużo poezji, życia dramatycznego i historii (lub co najmniej «de la petite histoire»). To wszystko ujdzie, dopóki dialogi nie są rymowane; gdy jednak autorzy gwałtem silą się na rym, to mimo woli nasuwa się pytanie: gdzie Rzym, gdzie Krym? Taki Franciszek Porché, wierszokleta nienajgorszy, lecz pisarz i dziejopisarz bardzo mierny, nie bał się sąsiedztwa z Bernardem Shawem, z Wolterem i Schillerem, przedstawiając nam po raz tysięczny św. Joannę: «La Vierge au grand Cœur» (1924); z bogacił teatr o alegoryczne biuletyny z wojennej kwatery prasowej, pokazując nam walkę słodkiej i przebiegłej Francji z tępyimi Niemcami: «Les Butors et la Finette» (1917). Sfabrykował również karmelkową «La jeune Fille aux Joues roses» (1919), «La Dauphine» (1921) i «Le Chevalier de Colomb» (1922). Maurycy Rostand (ur. 1890), orlątko stojące za orłem, wśląd za ojcem dał nam przykład, jak z pomocą Bonapartego zwyciężyć mamy wszelkie trudności, pochodzące z nieznamomości historii i z braku talentu pisarskiego. «Napoléon IV» (1928) Rostanda drugiego, to dramatyczne dzieje drugiego ks. Reichstadt, umęczonego przez drugich Metternichów i Sedlnickich. Tej nędznej i przekonywującej próbie nieuzdolnienia nie pomoże ani namaszczenie myślą rewanżu za Faszodę, ani skraplanie politycznemi wonnemi perfumami Cotyego. Mimo to publiczność klaskała i oklaskiwała autora. Podobnie jak poprzednio «La Gloire» (1921) — syna wielkiego

artysty gubi niewspółmierność talentu w porównaniu z ojcem: odwrócenie «Comédie du Génie» Curela: «L'Archange» (1925) i przygnębiająca perwersyfikacyjna tragedia «La Déserteuse» (1928). Z innych sztuk Rostanda nienajgorsze «Le Phénix» (1923), «Le Secret du Sphinx» (1924), «La Nuit des Amants» (1925), «Le Trouble» (1928).

Andrzej Rivoire patrzy się jednym okiem na tajemnicę wymierającej sztuki rymowanej i dlatego jest prowizorycznym królem wśród ślepych naśladowców liturgji Edmunda Rostanda, jako autor ładnych i gładkich drobnostek: «Le Sourire du Faune» (1919) i «Roger Bontemps» (1920). Posiadają one bezsprzecznie więcej wartości, niż cała twórczość niestrudzonego Miguela Zamacoïsa (np. «Le Passage de Vénus», 1920) lub dzieła Gabrijela Nigonda. Niemal zastrzeżeń mamy wobec Jakóba Richepina, syna autora «Blasphèmes», chociaż taka postawa jest dość niebezpieczna: krytyk naszego czasu, względnie «Temps» paryskiego, niebardzo zadowolony z «Voulez-vous être ma Femme» (1925), pod wpływem dających się we znaki argumentów z pisarza wybitnego stał się wybitym. A jednak w skromnym dorobku teatru poetycznego niema miejsca dla Jakóba Richepina, ani dla nieznośnego Maurycego Magre'a, lecz cenimy jedynie czarodziejskie feerje Aleksandra Arnoux: «Huon de Bordeaux» (1922), «Petite Lumière et l'Ourse» (1924) i bajki Maurycego Franc-Nohaina: «L'Espagne, les Indes» (1928), «La Marche indienne» (1927).

W porównaniu dramatu z powieścią, ba nawet z liryką, uderza nas, jak bardzo lgną nowatorzy w dziedzinie formy teatru do tradycji. Rzadko wytykają sobie własne drogi lub krańcowe kierunki, a zagnani na manowce, prędko wracają do norm przyjętych. Z lupą w rękę nie odkryjemy we Francji pod jakimś względem znacznego teatru ekspresjonistycznego, czy też nadrealistycznego. Wilhelm Apollinaire w podtytule nazwał nadrealistycznym sceniczne dziecko swego mistyfikacyjnego humoru «Les Mamelles de Tirésias» (1918). Później następują lata nieszkodliwej i swawolnej dowolności, która się wyszumiała w wielu niepożytych czasopismach i na nieuczęszczanych teatrzykach.

Roger Vitrac, piastujący tekę spraw dramatycznych w rządzie świata nadrealistycznego, zaszedł dziś tak daleko, że wyrabia umiejętnie składane mozaiki z «Ubu-Roi» i «Dame de chez Maxim's» («Victor», 1929). Nowy towar podobał się kupującym... Rajmund Roussel sam chyba nie wie dokładnie, gdzie w jego zabawnych trawestacjach parapsychologicznego dramatu fatalistycznego zaczyna się komizm, a gdzie kończy się tragizm. Jak prawdziwy aktor, zżywa się z swą rolą; jak niegdyś Jarry przemienił się w Ubu-Roi, tak i satyryk stapia się z niechęcącym niewolnikiem romantycznej tajemnicy. Urządzenie teatru marjonetkowego posiada już oddawna swój właściwy, specyficzny, potrójny styl: maurytańsko-orjentalno-afrykański, styl Giraudoux i wreszcie Ludwika XVII, albo naundorffski. Czy to teatr błogi, czy tylko blagi? Przyszłość rozstrzygnie. Rozstrzygnie także o dramatach Jana Cocteau (ur. 1891). W nich obchodzi się uroczysto-wesoły ślub Muzy i bywalca baru, a w charakterze oryginalnego przyjaciela domu występuje średniowieczny scholastyk, tworzący wraz z tą dwójką nowego rodzaju trójkąt małżeński. Raz przeważa w nim wcześniej znużony starczy młodzieniec («Parade», «Le Bœuf sur le Toit», «Les Mariés de la Tour Eiffel»), innym znów razem młodzieńczy starzec («Orphée», 1927). Raz upaja nas poeta offenbachowskim «esprit devin», innym razem poprawia Sofoklesa («Antigone», 1923). Po-



między absurdalnymi, symbolicznymi, zmysłowymi i pozazmysłowymi zwichnięciami stawów unęconej Talji, która czasowo pokazuje oblicze Melpomeny, prze-wijają się gdzieś niegdzie jakiś problemat, np. czy artystyczne powołanie nie koliduje z prywatnymi obowiązkami i uciechami. Cocteau głosuje za ziemską ustawą o inkompatybiljach, które (w «Orphée») niejako kasuje przez własnoręczną najwyższą interwencję anioła Heurtebise.

## V LIRYKA

Neoklasycyzm. — «École romane». — Liryka katolicka. — «Pléiade». — Fantazyści. — Epigoni «Parnasu». — Valéry i Claudel. — Symboliści katolicki i symbolistyczni intelektualisci. — Epigoni romantyzmu. — «Romantisme féminin». — Unanimizm. — Symultaneizm. — Liryka żydowska. — Liryka «pytyjska». — «Faszyści» liryki «pytyjskiej». — Najmłodszy poeci katolicki. — Filary dadaizmu. — Grupa «nadrealistów».

Poemat liryczny może być objawem rozpełtanego uczucia, czy dziełem woli, kierowanej przez porządkujący rozum. To też według tego, czy utwór artystyczny, poeta lub grupa poetów powodują się całkowicie lub zasadniczo intelektem, czy uczuciem, zaliczymy je do liryki rozumowej, względnie do liryki uczuciowej. Wprawdzie istnieją i tutaj, podobnie jak między czystą klasycyzacją i krańcową romantycznością, stopnie przejściowe, w których naprzemian raz jeden, innym razem drugi czynnik psychiczny bierze górę. Uwzględniając istotne cechy ich programów a ich twórczości, w obrębie współczesnej liryki francuskiej rozróżniamy następujące ugrupowania. Rozumowi hołdują neoklasycyzm, fantazyści i epigoni «Parnasu». W połowie drogi między krainą intelektu i krainą uczucia zatrzymali się symbolistyczni intelektualisci, unanimiści i «faszystowska» grupa w łonie współczesnej liryki «pytyjskiej». Pierwiastek uczuciowy panuje nad hufcami prawowiernych symbolistów, nad epigonami romantyzmu i nad zgrają liryków «pytyjskich».

Neoklasycyzm zrodził się z «école romane», która wielbi Moréasa, jako swojego założyciela, podkreślając dobitnie swoją antyczność. Parnas włókł jeszcze za sobą niejednego pierwiastek romantyzmu, przejawiający się chociażby w zamiłowaniu do egzotycznych barw, w pesymistycznym poglądzie na świat. Neoklasycyzm XX wieku oznacza już drugi, tym razem szczęśliwie postawiony krok, w kierunku urzeczywistnienia ideału grecko-rzymskiej francuskości, oczyszczonej z domieszek celtyckich i germańskich. To, co w powieści wydało tylko nietrwałe owoce, zapomniane dziś pół-uczone, pół-sprośne romanse Anatola France'a i Piotra Louys'a, w liryce dojrzało do prawdziwej i wielkiej sztuki. Niebo ateńskie, niebo prowansalskie jaśnieje nad wierszami Karola Maurrasa (ur. 1868). Panują w nich harmonja, umiar, pogoda, piękno, spokój; panuje nad nimi stoicka rezygnacja mędrca, unoszącego się ponad namiętnościami, niewzruszonego ani własnym, ani cudzym cierpieniem. Nastrój Maurrasa, to wieczna cisza, otaczająca poganina, który bez nadziei, miłości i wiary, piękny w swojej dumie, kroczy na spotkanie nicości. W częściach teoretycznych «La Musique intérieure» (1925) — obejmujących także starsze zbiory p.t. «Inscriptions» (1921), «Le Mystère d'Ulysse» (1923) — znajdujemy motywy Maurrasa metafizyki («Le Colloque des Morts»,

«La Découverte»), estetyki («Beauté») i socjologii, opartej na historii («La Bataille de la Marne»). Szczytem tych nienagannie wyrażonych myśli jest wyznanie: «je ne mène à ce tombeau regret, désir, ni même envie et j'y renverse le flambeau d'une espérance inassouvie» ... «Je ne peux plus implorer la charité d'un Dieu vivant. Et nos augustes conseillères, les grandes lois de l'Être font immobiles dans leur lumière un silence qui me confond». Tragiczna skarga nowego Pascala, którego grozą przejmują milczenie bezmiernej przestrzeni, lecz któremu żaden zakład i żaden wykład nie przynosi pocieszenia.

Dwaj przyjaciele Maurrasa, którzy wspólnie z nim, kilkadziesiąt lat temu, założyli «école romane», dopiero w późnym wieku ogłosili zbiorowe wydania swych niepospolitych poezyj. Maurycy Du Plessys (1864—1924) wzbudził podziw dla swoich dzieł dopiero po śmierci, gdy już dawno zgasł płomień, od którego się zapalał «Le Feu sacré» (1924). Du Plessys zeszedł do grobu pełen rezygnacji, zwątpiwszy o swoim posłannictwie. Raymond de la Tailhède (ur. 1867) znalazł uznanie dla zbiorów swoich «Poésies» (1926) w tym samym ścisłym kole znawców, którzy już wcześniej cenili jego, niby marmur zimne i wspaniałe ody. Jak bowiem dowiódł pomnik, który poświęcił przedwcześnie zgasłemu Juljuszowi Tellierowi, wrażenie chłodu, jakie odbiera się w pierwszej chwili czytania tych ód, nie wynika wcale z ubóstwa uczucia autora, ale raczej z jego surowej dyscypliny formy. Cztery z «école romane», Ernest Raynaud, ma na sumieniu podwójną zdradę: sprzeniewierzył się on niejednokrotnie klasycyzmowi, flirtując z symbolistyczną Muzą, pozatem pełnił zgoła niepoetyczny zawód komisarza policji (doświadczenia swoje w tej dziedzinie, między innymi przeżycia z okazji pobytu cara w Paryżu, opisał w bardzo interesujących pamiętnikach); nigdy jednak nie zerwał całkowicie więzów, łączących go z towarzyszami młodości.

Pokrewny duchem «école romane» jest długi szereg układnie i dokładnie rymujących profesorów, o których trudno rozstrzygnąć, czy pragnienie laur poetyckich skierowało ich do badań nad humanizmem i światem starożytnym, czy też odwrotnie przedmiot ich zajęć uczonych obudził w nich upodobania liryczne. Sonety najważniejszego z tego uczonego zastępu, Piotra de Nolhaca (ur. 1859), odznaczają się zdumiewającą gracją i poprawną formą, które autor nabył w zażyłym obcowaniu z Ronsardem i literaturą włoskiego renesansu, lecz brak tym sonetom i innym jego poematom jakiegoś «je ne sais quoi»; nie wyrastają one poza ramy świetnych kopii według sławnych mistrzów («Poèmes de France et d'Italie», 1925; «Le Testament d'un Latin», 1929).

Bezprzecnie natomiast cechuje samodzielność twórcza i duży polot wyobraźni poetę w sutannie kapłańskiej, Ludwika Le Cardonneta (ur. 1862). «Carmina sacra» (1912), «Du Rhône à l'Arno» (1920) i «De l'une à l'autre Aurore» (1924), obok pogańskiego klasycyzmu, któremu hołduje Maurras, przedstawiają wielką poezję, przepojoną duchem chrześcijańskim, lecz co do formy czysto antyczną. Coprawda, nierozwiązalna w atmosferze francuskiej dysharmonja: dysonans między irreligijnością piękna, a religją miłości, wiary i nadziei, który odczuwał Maurras, jako konieczny, znikł dla Le Cardonneta dopiero pod pogodniejszym niebem włoskim. W ten sposób wspaniała liryka tego skąpego dla nas poety, łączy w sobie to, o co się modli w «Prière aux Muses»: «grâce», jako uszczęśliwiająca, poetycką i poświęcającą łaskę Bożą.





Ludwik Mercier.

Ludwik Mercier (ur. 1870), podobnie jak Le Cardonnel, odszedł od symbolizmu do chrześcijańskiego klasycyzmu, lecz gdy w każdym utworze subtelnej estety w habitie mnicha znać prawdziwego arystokratę, w twórczości syna chłopskiego Merciera, z pod powłoki humanizmu, przebiera pierwiastek ludowości. Osiąga on coraz wyższy stopień doskonałości, przechodząc od «Voix de la Terre et du Temps» (1903) do potężnego hymnu na cześć ziemi «Poème de la Maison» (1906), stąd do religijnego eposu «Lazare le Ressuscité» (1909), wreszcie do dojrzałych utworów z okresu powojennego, w których okazuje się najbardziej powołanym piewcą francuskiego chłopstwa, nasyconego kulturą: «Les Pierres sacrées» (1920), «Petites Géorgiques» (1923), «Virginis corona» (1929). A w samym sercu wymalowanego przez Merciera krajobrazu wiejskiego wznosi się kościół.

Nieinaczej u Franciszka Jammesa (ur. 1868). Ten poeta, opiewający

wdzięk wiotkich dziewcząt, Tyrteusz, sławiący walkę o byt, narzuconą wystraszoną i zadreżoną zwierzętom, symbolista z pod znaku szczęśliwej swobody, ów drugi i niebardo święty Franciszek z Asyżu, a raczej nowy Rousseau, o nieco podejrzanym pozorach świętości, dowiódł nam, że niekiedy aktor przejmuje się szlachetną rolą, gdy zwykle niedobra rola psuje aktora. Z pierwotnego Jammesa, apostoła swobodnego wiersza, wolnej miłości i błogiego otumanienia, pozostało jedynie to, co było w nim najlepszego, a co obecnie występuje w najczystszej prostocie: jego niezaprzeczone dar poetycki. Posłuszny w duchu i w formie surowej i ścisłej dyscyplinie, Jammes zbliżył się do dawnego towarzysza, do Le Cardonnela. To też w «Le Tombeau de Jean de la Fontaine» Jammes nie hołduje już różnorodnym kiepskim majstrom, ale prawdziwemu mistrzowi, nieśmiertelnemu twórcy «Bajek». «La Vierge et les Sonnets» (1919), oba tomy «Les Quatrains» (1923/24), «Ma France poétique» (1926), są dziełami chrześcijańskiego humanisty, podobnie jak już poprzednio nimi były «Les Géorgiques chrétiennes». Niema tutaj śladu panoszenia się hałaśliwej uczuciowości, gdzie zamieszkała szczerza pokora, i harmonijna symfonia motywów sielskich rozbrzmiewa czysto, bez fałszywego tonu, niby odgłos dzwonów. Przedziwna proza poetycka «Les Nuits qui me chantent» (1928) tylko pozornie wydaje się cofaniem się autora poza okres «vers libre». Jest to raczej udana próba niezestarzałego jeszcze poety dotrzymania kroku najmłodszej literaturze katolickiej, takiemu Jacobowi i Reverdy'emu.

Wśród liryków katolickich, którzy w różnym stopniu wzorują się na Le Cardonnelu, Jammesie i Mercierze, znajdujemy kilku wybitnie utalentowanych: Marję Noël, autorkę «Les Chansons et les Heures» (1920), «Poésies» (1926), głęboko nastrojowych, tkwiących korzeniami w pieśni ludowej; Ludwika Pizé'a, hoł-

dującego wdziękowi «Muses champêtres» (1925); Maurycego Brillanta, niezmiernie uczonemu, a przytem twórcę pieśni orzeźwiających swoją świeżością («Musique sacrée, Musique profane», 1921; «Cantilène à une jeune Sainte», 1923).

Nie bez wielkiego wahania zaliczymy do liryków katolickich wielkiego, przerastającego ich wszystkich Joachima Gasqueta (1873—1922). Spokrewniony ze względu na swoją strukturę psychiczną Maurrasem, również syn pięknego Południa, z widoku na pogodne niebo czerpał wprawdzie harmonję myśli, czynu i ekspresji, nie znikły zaś w jego usposobieniu ołowiane chmury osobiście doznanych nieszczęść. Chory i zgorzkniały samotnik, skazany na przedwczesną śmierć, nie miał tego wewnętrznego ukojenia, które pochodzi z głębokiej wiary, ani też nie dobił do portu sceptycznej rezygnacji, jak Maurras. Zrozpaczony i chciwy ostatecznych rozkoszy, pragnie pożegnać się z życiem w stanie zagłuszenia, by nie odczuć okrutnej zgrozy rozwiania się w nicosć. «Les Printemps» (1911), «Les Hymnes» (1918), «Il y a une Volupté dans la Douleur» (1920), a przede wszystkim «Le Bûcher secret» (1921), to jeden jedyny okrzyk: «Ede, bibe, ama, post mortem nulla voluptas». Wspomnienia chrześcijańskie tutaj są co najwyżej zabawką estetyczną, sprawą polityczną, a często wyrażają się tylko w słabych, dorywczych argumentach przeciw niezwyciężonemu w swojej istocie poganiństwu. Pod względem formy wiersze, jak «Tristesse», «Nous vieillirons», lub hymny wojenne mogą śmiało wytrzymać porównanie z najpiękniejszym rozkwitem neoklasycyzmu. Gasquet w liryce odegrał wybitną rolę nie tylko jako twórca, lecz także przez swój wpływ na innych współczesnych: był założycielem i przywódcą grupy «Pléiade», która po wojnie światowej wskrzesiła program «école romane».

«Pléiade» łączy ludzi znacznych z wieku i urzędu, którzy uprawiają swoje poetyckie wywczasy z powagą i godnością poetyzujących prezydentów sądu, lub biskupów-humanistów z okresu renesansu. Gładka, starannie pielęgnowana forma prawie zawsze przeważa nad treścią, której motywy poznaliśmy już dostatecznie u Maurrasa. Poezja ta ociera się nieznacznie o filozofję, a opiera na zainteresowaniach antykwarycznych.

Przedstawicielami tej grupy są: znany poseł do parlamentu Ksawery de Magallon («L'Ombre», 1921), radca sądu Piotr Camo («Le Livre des Regrets», 1920; «Cadences», 1925), Ferdynand Mazade, drugi polityk o upodobaniach przyrodniczych i filologicznych («Arbres d'Hellade», 1912; «Athéna», 1912; «Dionysos et les Nymphes», 1913; «Apollon», 1913; «L'ardent Voyage», 1921), Karol Derennes, wśród swoich serdecznych przyjaciół literackich najbardziej wolny w swych wierszach, i w swoim życiowym zawodzie, ostatnio zaniedbał trochę niegdyś owocne pole swojej liryki («Perséphone», 1920; «Le Livre d'Annie», 1921). O pozostałych członkach «Plejady»: o czołowych postaciach Valéry'ego i Mme. de Noailles, a o miłym anakreontyku Derème, mowa będzie na innem miejscu.

Wiernie stoją przy neoklasycyzmie niektórzy lirycy, niezwiązani bezpośrednio z żadną określoną grupą: Wincenty Muselli («Les Travaux et les Jeux», 1914; «Les Masques», 1919; «Sonnets à Philis», 1927), epigon Malherbe'a i gorliwy naśladowca Moréasa; Lucjan Dubech («Poèmes pour Aricie», 1920; «Poèmes pour les Ombres», 1922; «Poèmes», 1918); Andrzej Thérive («Poèmes d'Aminthe», 1922), krytycy, którzy w swoich niezupełnie bezczynnych godzinach odpoczynkowych chcieliby buntownikom przeciw smakowi literackiemu pokazać, jak



trzeba układać wiersze. W całokształcie twórczości Emila Henriota, przedstawiciela krytyki literackiej, wycieczki w dziedzinę liryki zabierają miejsce zaszczytne («La Flamme et les Cendres», 1914; «Aquarelles», 1922; «Poésies», 1928).

Nieodrodnymi synami południowej Francji są: Marek Lafargue («La belle Journée», 1922; «Les Plaisirs et les Regrets», 1929), w młodości bojownik skrajnie romantycznego naturyzmu; Paweł Souchon, parnasista w swoich pierwocinach p. t. «Élévations» (1898) i w późniejszych «Regrets de la grande Île» (1922), pieśniach żalu za Madagaskarem, zwiastun liryki sportowej, szczęśliwego skojarzenia Olimpu z Olimpiadą («Les Chants du Stade», 1923); Ludwik Payen i Albert Erlande; wreszcie bardzo uzdolniony Jan Lebrau, adept hellenizmu, tryskającego radością zmysłów i ujętego w karby surowej dyscypliny, z początku symbolista, szybko przerzuca się do czystego klasycyzmu («La Voix de là-bas», 1914; «La Cabane et le Cyprès», 1922; «Le Ciel sur la Garrigue», 1923; «Images de Moux», 1926; «Témoignages», 1927). Na samych krańcach peryferyj «école romane» i «Plejady»: Andrzej Mary, naśladowujący wprost niewolniczo średniowieczny klasycyzm dworskiej poezji i zdobywający się czasami na lafontaine'owskie akcenty w obrazach miłej, ale zgoła nieromantycznie wspaniałej przyrody («Cantique de la Seine», 1911), uczeń Chéniera i Villona («Rondeaux», 1924; zbiór «Poèmes», 1929); Karol Teofil Féret («La Normandie exaltée», nowe wydanie z 1928 r.); Andrzej de Poncheville («Divinités de Versailles», 1913; «Nord et Midi», 1924). Pomost stąd do fantazyistów tworzą: Roger Allard, filuterny i skrycie głęboki elegik, autor «Élegies martiales» (1917), przypominający Jammesa w «L'Appartement des jeunes Filles» (1919), a barok w nieco zbyt wyszukany «Poésies légères» (1929); Ferdynand Fleuret, w liryce, zarówno jak i w powieści, nader frywolny, dowcipny, sprośny, a zręczny naśladowca wszelkich stylów z historii literackiej. Jego wiersze p. t. «Le Carquois du Sieur Louvigné du Désert» (1912) spotkał ten sam los, co Osjana i «Chansons de Bilitis», bo podobnie jak i tamte, uchodziły one przez długi czas w kołach uczonych znawców za oryginalne dzieła z tego wieku, w który autor je zapatrzył; w «Falourdin» (1917) kieruje on śmiertelne ostrze swojej satyry na pokolenie współczesne grafomanów, czyli raczej linotypomanów.

Fantazyści znani są właściwie we Francji na długo przed fantazyzmem, podobnie jak romantycy istnieli przed romantyzmem, a symboliści przed symbolizmem. Fantazyści to poeci, którzy pod względem formy wprowadzili holdowali tradycji, ale z temperamentu objawiali gallicką lekkość i wesołość, pozwalali sobie zaś na licencję poetycką jedynie w dziedzinie fantazji, częstokroć groteskowej i rozkiełzanej. Rzecz sama istniała już dawno, od Villona aż do rybaków i kabarecistów XIX wieku, tylko że brak było jeszcze specjalnej nazwy. Jeden z nich słusznie może uchodzić za bezpośredniego przodka fantazyistów: Raoul Ponchon (ur. 1848). Bawi on jeszcze między żyjącymi, zawsze jednako skory do zakrapiania winem swoich wierszy. Wybór jego na członka Akademii Goncourtów uświęcił niejako dodatkowo tego niezmordowanego herolda hasła: wino, kobiety i śpiew, razem z jego liryką czasem chropowatą, a czasem wprost karczemną. Z 200.000 różnych wierszy Ponchona — taką liczbę podają jego przyjaciele; «ano, niech pan spróbuje przeliczyć», powiada Nestroy — najlepsze zebrano w tomie «La Muse au Cabaret» (1920).

Paweł Jan Toulet (1867—1920) podniósł lirykę fantastyczną ze sfery

trywjalności do poziomu trywjalnej komedji dla poważnych ludzi. Piosenkarz o zranionem sercu, wzbierającym upartą tęsknotą za «Îles», za wyspami tropikalnymi i wyspami szczęśliwych, zawsze ma w swoich utworach na myśli audytorjum o rafinowanej kulturze, nawet wtedy, gdy w nonszalancki sposób częstuje je błahostkami z «Contre-rimes» (1921); myśli on wogóle dużo więcej, niżby się to mogło zdawać nie-Francuzom. Trudno się oprzeć zachwytowi wobec mądrości tej arcyfrancuskiej filozofji życia, wyrażonej w zdaniach dosadnych, zwięzłych, trafnych i wdzięcznych. Rdzeń filozofji, to «ne pas s'en faire», rdzeń współbytu ludzkiego, to niezrównana w swej prostocie historia: «Deux amis vivaient au Monomotapa... Jusqu'au jour, où l'un vint voir l'autre et le tapa». Ale dusza Touleta nie była tak swobodnie wesoła, jak się zdaje. Jest w niej dużo tęsknoty do niezapomnianego krajobrazu tropikalnego «Mahé des Seychelles»; tęsknota do utraconego raju zmysłowo-dusznego, sennego, pięknego i bezcelowego.

Tragiczna świadomość, iż wszelkie napawanie się szczęściem jest tylko przemijające, wydobywa z piersi poety ciężkie westchnienie: «Infini, fais que je t'oublie».

Wiersze Trystana Klingsora (ur. 1874) i Maurycego Franc-Nohaina (ur. 1872) tryskają niewymuszonym humorem. Dowcip ten mniej subtelny i dlatego mniej chorobliwy i nie tak podstępnie wyłudzony od życia, jak dowcip Touleta, jest w istocie swojej dziecięcy. Niedaremnie Franc-Nohain pisuje w «Écho de Paris» pod mianem Jaboune, ku uciechu malusińskich. «Fables» (1920), «Le Jardin des Plantes et des Bêtes» (1923), «Fables nouvelles» (1927), są dziełem współczesnego Lafontaine'a, który z większą życzliwością, niż jego pierwowzór, podchodzi do swoich czytelników, w wieku niemiłosiernym, niegrzesznym i niegrzecznym. W «Kiosque à Musique» (1921) i «Orphéon» (1925) każda stronica promienieje uciechą na widok zadowolenia ludzkiego; jedno jedyne to marzenie o powszechnem szczęściu ludzkości, kiedy to, jak na stacji kolejowej w «Simple Légende»: «tout le personnel serait casquette basse et saluerait même les gens qui voyagent en troisième classe». W pełnej artyzmu prostocie swoich rymów Franc-Nohain jest godnym uczniem swojego mistrza Lafontaine'a. Co do techniki wierszowania, Klingsora możnaby uważać za ucznia Franc-Nohaina, gdyby nie to, że jest on jego rówieśnikiem. Już przed wojną, kiedy nie wyzwolił się jeszcze z późnego symbolizmu, zdobył on zasłużony rozgłos. Odtąd powtarza się w sposób jak najpowabniejszy: «Humoresques» (1921) i «Escarbille d'Or» (1922). Jeszcze bardziej, niż u Franc-Nohaina, uderza w poezji Klingsora pewna nuta tkliwego, drobnomieszczkańskiego poprzestawania na małym. Podobnie jak u bardziej znanego i mniej utalentowanego Coppée'go, taka czuła skromność jest cha-



Mauryce Franc-Nohain.



rakterystyczną cechą tego prawdziwego artysty (Klingsor zajmuje się też malarstwem) i mieszczucha z krwi i kości.

Jerzy Fourest (ur. 1867), którego «Négresse blonde» (1909, nowe wydanie 1920) dopiero w ostatnim dziesięcioleciu zdobyła prawdziwą sławę, rywalizuje z «Père Ubu» Jarry'ego w wygłaszaniu niezawsze dowcipnych niedorzeczności. Fourest już oddawna zapowiada wydanie nowej serji swoich poezyj. Wtedy dopiero sprawiedliwy sąd o wartości tego hyperfantazysty będzie możliwy. Jak ó b D y s s o r d (ur. 1880) po «Chant de l'Intermezzo» (1909), «On frappe à la Porte» (1927) przejawiał nietylko granice swego talenciku, ale także granice swego smaku. Podobnego pokroju, ale głębszy od grymaszącego aż do znudzenia Dyssorda, Jan Pellerin (1885—1920) traci coraz szybciej tę aureolę sławy, która kiedyś na krótki czas zabłysła. Był to tylko błędny ognik, migocący wśród bagien, których zapach roznosi «Le Bouquet inutile» (1923). Mimo kilku mocniejszych, szczyrych akordów, w «Romance du Retour», gdzie autor odżegnywa się od trzeźwego poglądu na świat ludzi współczesnych, zachowujemy go w pamięci tylko jako niewolniczego naśladowcę Touleta i jako przyjaciela Carca.

Liryka Franciszka Carca (ur. 1886) jest najcenniejszym darem, złożonym przez literacką grupę fantazystów poezji francuskiej. Villona i Verlaine'a, Laforgue'a i Musseta odnajdujemy prawie na każdej stronie «Poésie complète», obejmującej poprzednie tomy «La Bohème et mon Cœur» (1912), «Chansons aigres-douces» (1913), «Petits Airs» (1920), a w wydaniu z r. 1929 jeszcze «Poèmes retrouvés». Carco to jednak stanowczo coś więcej, niż strawione «wpływy». Pomijając wielkie walory formalne i emocjonalne tej bez wszelkiego trudu zrodzonej liryki, podkreślimy tylko zupełnie oryginalny, jedynie Carcowi właściwy styl, dzięki któremu ta «petite poésie», obracająca się dookoła drobnostek i cacek, żyje, trwa i przekonywa. «Est-il mort?» i niektóre wiersze z «Complainte» przejdą do potomności wraz z innymi klejnotami skarba poezji francuskiej.

Przejdzie do przyszłych pokoleń też najlepsza część liryki Jana Marka Bernarda (1881—1915), padłego na polu chwały, przedewszystkiem wspaniałe «De Profundis». Poemat ten, stworzony jakby w przeczuciu zbliżającej się śmierci bohaterskiej, owiany nastrojem pojednania ze światem, uszlachetnia w duchu chrześcijańskim narodowy zapal rwącego się do francuskiego czynu chorążego «Action Française». «Œuvres complètes» (1923) Bernarda, zebrane po jego śmierci przyjacielską ręką, zadziwiają swem nieprzebranym bogactwem. Ostatni tom poety «Sub tegmine fagi» (1913) ukazał go nam na drodze do doskonałości. Tego głębokiego liryka, tylko powierzchownie przynależnego do fantazystów, czekała sława wielkiego twórcy. Prawda, że Jan Marek Bernard, tak jak go znamy, należy do ściślejszego koła uczniów Touleta; drugi zaś Bernard, który się zapowiadał w poczwarcie, byłby jako motyl niezawodnie wybrnął w kierunku Le Cardonneta.

Często przeceniany Trystan Derème (ur. 1889) pozostanie zato na zawsze artystą małej miary. Jego galerja przodków obejmuje nietylko ludowe pierwowzory Carca, ale także Banville'a i innych linoskoczków w dziedzinie poezji. Jako sprytny eklektyk, naśladowuje on świadomie i mimowoli starszych i młodszych. Tylko dzięki nadzwyczajnej swej technice zdołał się wybić ponad poziom przeciętności. Jego produkcja literacka jest nader obfita. Już przed wojną wyszły niektóre jego utwory, a po wojnie: «Le Poème de la Pipe et de l'Escargot» (1920), «Le Poème des Chimères étranglées» (1921), «La Verdure dorée» (1922), «Élégies»

(1926), «Le Zodiaque» (1928), «Poèmes des Colombes» (1929).

Leon Vérane («Images au Jardin», 1922; «Bars», 1929) ugania się za wizjami w stylu klasycyzmu i symbolizmu, rozkoszując się niemniej sztuką rymotwórczą «Parnasu». Henryk Strentz stara się gorliwie dorównać Laforgue'owi w «Complaintes pour les Innocents» (1923). René Bizet przypomina poezję hiszpańską w «Aux Oiseaux des Îles» (1918), a amerykańską w «Saxophone» (1926). Aleksander Arnoux i Henryk Martineau celują obecnie więcej na polu prozy narracyjnej, niż w liryce. Najmłodszymi, rokującymi nadzieje latoroślami fantazyzmu są: Odilon Jan Périer (1901—1928), przedwcześnie zgasły Belgijczyk, autor kilku tomów bardzo subtelnych poezyj (ostatnio «Le Promeneur», 1927); Filip Chabaneix (ur. 1898), radosowy elegik w zbiorach «Les tendres Amies» (1922), «Le Poème de la Rose et du Baiser» (1923), «Écrit des Feuillantines» (1925), «Le Bouquet d'Ophélie» (1929).



Trystan Derème.

Wśród fantazystów byliśmy tylko w pobliżu «Parnasu»; działają jednak aż do naszych czasów prawowici spadkobiercy Leconte de Lisle'a. Najgodniejszy z nich, nietylko z wieku i z urzędu mu ten zaszczyt należy, S e b a s t j a n K a r o l L e c o n t e (ur. 1865), imiennik i daleki krewny władcy «Parnasu», długoletni prezydent sądu w Numei, widocznie bardzo łaskawej na lirykę francuską (Carco pochodzi z tego polinezyjskiego miasta), ogłosił po długiej przerwie książkę p. t. «L'Holocauste» (1926), w której, niby kapłan przed ołtarzem czystego piękna, przestrzega jeszcze wciąż skrupulatnie wszystkich świętych rytuałów sztuki. Adolf Lacuzon (ur. 1870) troszczy się tylko o wieczność, okazując zadziwiającą obojętność wobec zgiełku życia codziennego. To też pracuje on niezmiernie nad swoim poematem dydaktycznym «Éternité», inspirowanym w dużej mierze przez Sully-Prudhomme'a i Vigny'ego (1902—1914, z dalszych części znane tylko fragmenty). W czasie, kiedy już przebrzmiały hasła symbolizmu, założył on szkołę «integralizmu» — nomen et omen — której teoria odżyła w ostatnich czasach w niektórych zasadach «poésie pure» (o czym dalej będzie mowa). Przedewszystkiem jednak wyraża on, podobnie jak Leconte, pięknym wierszem wzniosłe myśli. Albert Giraud (ur. 1860) jest wśród Belgów wytwornym wyznawcą «Parnasu» i zwolennikiem zasady: «La multitude abjecte est par moi détestée» (dzieła: «Hors du Siècle», 1888; «Héros et Pierrots», 1898; «La Guirlande des Dieux», 1910; «Le Laurier», 1920 i «Le Concert dans le Musée», 1926). Alfred Droin (ur. 1878) opiewa heroiczne czyny, które sam widział i dokonał, walcząc za Francję w kolonjach i w Europie. Jego poezje «La Jonque victorieuse» (1906), «Du Sang sur la Mosquée» (1914), «La Crêpe étoilée» (1917), «La triple Symphonie» (1929) są świetnym i wiernym odbiaskiem jego własnego, bohaterskiego bytu.



Inni parnasiści i półparnasiści w krzepkim zdrowiu i w pracowitej starości przetrwali aż do lat powojennych, lecz dawno zdobytych laurów nie pomnożyli: Emil Blémont, Edward Haraucourt, Maurycy Bouchor, Jan Richopin, Jan Aicard, Wawrzyniec Tailhade, wszyscy, z wyjątkiem ostatniego z nich, bardzo nieokrzesanego ulubienca Gracyj, już za życia umieszczeni w panteonie urzędowego piśmiennictwa i w wypisach szkolnych, wszyscy zabytkami przebrzmiałej, uroczystej pogrzebanej filozofii czysto fizycznej.

Punkt ciężkości metafizycznej liryki nowoczesnej leży w dziełach Pawła Valéry'ego i Pawła Claudela, którzy od niepamiętnych czasów pierwsi potrafiли zgodnie skojarzyć dydaktykę ze sztuką i przeniknąć swoją obfitującą w problemy poezją w szerokie koła francuskiej inteligencji. Obaj przebyli w młodości równoległe doświadczenia. Pochodzą z tej samej warstwy zamożnego mieszczaństwa. Otrzymali zwyczajowe wychowanie w środowisku, przesyconym wolterowskimi wspomnieniami, i poświęcili się służbie państwowej w zawodach, wymagających zręczności w życiu czynnym. Valéry został inżynierem, a później jednym z czołowych urzędników «Havasa», a Claudel urzędnikiem konsularnym i dyplomata. Niezatarłe wrażenie wynieśli młodzi poeci ze sławnych wieczorów u Mallarmégo. Jego arystokratyczny symbolizm, który tylko w poszukiwaniu surowszych i szlachetniejszych reguł literackich wyswobodził się z więzów tradycji, odraza do «profanum vulgus» i taniego sukcesu na jarmarku gminnych próżności, prowadziły zwolenników Mallarmégo do nowego klasycyzmu. Taki był niespodziany i, jak się zdaje, ostateczny rezultat ruchu umysłowego, który rozpoczął się od romantyzmu i osiągnął swój punkt kulminacyjny w twórczości drugorzędnych symbolistów.

Mówiąc o klasycyzmie, ujmijmy go w jak najszerszym znaczeniu. Pogląd na świat, prozodja «Grand Siècle'u», stanowiły tylko jedną metastazę klasyczności — sztuki słowa, kierowanej rozumem. Claudel i Valéry ustosunkowują się z pietyzmem do tego właśnie klasycyzmu XVII wieku, a Valéry nawet do zwyrodniałego pseudoklasycyzmu wieku oświecenia, i nie odtrącają nic z żywotnego jeszcze spadku wielkiej przeszłości.

Podobnie jednak, jak Katolicki Kościół trwa niezłomnie przy swych dogmatach, a mimo to dąży do nawiązania łączności z postępem, tak samo Claudel i Valéry nie omijają żadnych dorobków naszej epoki, które mają jakiś związek z poezją, a wzbogacając zakres liryki wyznaniem własnego sumienia poetyckiego o nowe krainy, okazali się istotnie oryginalnymi i prawdziwymi twórcami.

Od doby starszego klasycyzmu i romantyzmu odkryliśmy najtajniejsze, a wówczas zaledwie przeczute kryjówki ludzkich myśli. Obeznanie się z nieświadomością, czyli raczej z podświadomością dzieli zasadniczo Claudela i Valéry'ego od jego poprzedników. Istnieje dla tych wielkich wieszczów naszej epoki druga rzeczywistość poza światem zmysłowego doświadczenia. Droga prowadzi do niej w religji przez mistyczne widzenie i przez modlitwę, w poezji zaś przez cudowny akt wysłowienia się, gdy to, co przedtem wymykało się zewnętrznemu spostrzeżeniu, nagle objawia się jako słyszalny, widzialny wyraz obrazu, czy też niedającego się ściślej określić przeżycia duchowego. Kształtująca się w ten sposób nieprzedmiotowa «poésie pure», będąca mistyczną błogością twórcy, czarodziejskim uwiedzeniem pozazmysłowości, wewnętrzną muzyką, objęciem przez czystą ideę, podobna jest do magicznego zdarzenia: do modlitwy. Nie przestając na tem od-

kryciu, Claudel i Valéry szukali pomostu między tem, co niezbadalne, a rozumem żądają oni wcielenia duchowych doświadczeń; pierwszy bez oparcia na nauce Kościoła, drugi w zgodzie z karną mistyką katolicyzmu. Wynikiem teoretycznym tych starań jest poetyka, praktycznym zaś poezja obu, która teraz, w świetle jej tutaj przedstawionej genezy, nie wydaje się już cudaczną igraszką.

Zarzuty, stawiane Claudelowi i Valéry'emu, można z miejsca odeprzeć (jak ongi złośliwe, głupie, zaniepokojone i wystraszone, a czasem nawet w samej rzeczy dobrze umotywowane protesty przeciw Mallarmému i Rimbaudowi), jeśli się uwzględni zasadniczą postawę «ciemnej» liryki myślowej. Najpierw sprawa niezrozumiałości: Claudel i Valéry są tak mało lub tak bardzo niezrozumiali, jak matematyczna dedukcja, wyrażona zapomocą znaków algebraicznych. Czyż zyska na jasności obraz elipsy, jeśli byśmy się wyrazili w stylu popularnej odezwy wyborczej, czy anonsu domu towarowego? Wyższe problemy obowiązują i wyższy styl. Jest to starodawna łacińska tradycja, bo łacińska jasność polega nie na tem, że myśli o nieśmiertelności wyraża się w słownictwie i zakresie pojęciowym stróżów. Drugie zastrzeżenie polega na tem, że Valéry i Claudel używają chętnie zamiast potocznych — rzadkie wyrażenia. I na to odpowiedź łatwa: w lożach Wielkiej Opery obowiązują frak lub strój wieczorowy; ubożsi duchem — podobnie jak ubożsi materjalnie — niech tam sobie wybierają miejsca, odpowiadające ich stanowisku; mimo to frak stawiamy wyżej od ubrania sportowego (podczas uroczystości), a wybredniejsze wyrażenie wyżej od trywjalnych. Trzeci zarzut: Claudel i Valéry to święci, do których się modli tylko w zamkniętych kapliczkach literackich, to święci, świecący sztuczną, fałszywą aureolą, a do tego tylko w oczach ich zwolenników. W tem jest ziarno prawdy. Lecz dobry smak, tak samo jak rozsądek, zawsze pozostał własnością nielicznych jednostek. Wszyscy wielcy artyści, a więc i władcy słowa, doszli poprzez salony do uznania i zwierzchnictwa nad literaturą. Światowa sława nie przesądza o wartości twórczej w żadnym kierunku. Osądzi to w ostatecznej instancji potomność, której wyrok, według naszego zdania, wypadnie zupełnie na rzecz Claudela i Valéry'ego.

Dotąd musieliśmy o nich mówić wspólnie, jako o dioskurach, świecących na poetyckim firmamencie. Teraz jednak wyodrębnimy to, co jest właściwe dla każdego z nich. W swym dumnym zamknięciu nie troszczy się Paweł Valéry (ur. 1871) o nawiązanie styczności z tłumem. Ani nie stara się do siebie go przyciągnąć, ani się schyla, by się do niego zbliżyć. Treść i forma piętrzą między Valéry'm a niezbyt jasnym tłumem jego współczesnych mur nie do przebycia. Nasuwa się porównanie z metodami egipskich kapłanów, z których poglądem na świat w rzeczywistości łączy Valéry'ego wiele rzeczy. Np. temat jego najdoskonalszego poematu «Cimetière



Paweł Valéry.



marin» nie jest sam w sobie wcale ezoteryczny. Zdziwienie ogarnia, jak banalna okazałaby się przewodnia myśl tego utworu, rozdwanego z ezoterycznej formy, z wyborowych obrazów i filozoficzno-uczonych akcesoriów. Wśród wspaniałej wizji gmachu, otoczonego niezliczonymi stadami gołębi, na morzu Śródziemnym, z niesamowitych obrazów średniowiecznego tańca śmierci, z wyrażającego mimowolny szacunek pokłonu w stronę sofistyki (czy na pewno sofistyki?) Zenona eleackiego, ze zwycięskiego okrzyku triumfalnego, który na szranki wyzywa wieki i w obliczu nieodgadnionej śmierci wyznaje życie — któżby zdołał odrazu wynaleźć wieczną dewizę francuskiego, ba, nawet każdego innego mieszczaństwa: pozostawmy sprawy wieczności wróblom czy nawet gołębiom, a my żyjemy naszym ziemskim przeznaczeniem. Przegłębocy komentatorzy namiętnie spierali się o to, czy «Le Cimetière marin» ma być hymnem na cześć ateizmu. Ale Valéry nie jest wcale płaskim racjonalistą w rodzaju Sully-Prudhomme'a. W innych jego poezjach uduchowiona metafizyka wytryska z wszystkich por językowego ciała, a jeśli się nie twierdzi istnienia świata pozazmysłowego, to się jemu nie przeczy. Mędrkująca logika milczy, a słowem włada intuicja, gdy Valéry prowadzi dialog między bóstwem a szatanem i człowiekiem, między duszą i ciałem, nieskończonością i nicością: w «Ébauche d'un Serpent», «Étude pour Narcisse», «La Pythie». Nasze całe istnienie daje się unieść czarownicy potędze wiersza, jak wiosłarz w cudnie głębokim «Rameur».

Jeśli mamy godnie ocenić skarby ducha Valéry'ego (trzebaby było długotrwałego zainteresowania, aby wyczerpać dzieło, obfitujące w niespodzianki), musimy przedewszystkiem wyszukać niezliczone drobnostki o najwyższych walorach artystycznych, rozsypane niby cenne perelki w szczupłych, wciąż przerabianych, rozchwytywanych przed ukazaniem się i dlatego stale wyczerpanych tomach. Plon liryki Valéry'ego, przesianej przez sito surowego samokrytycyzmu, składa się z «Charmes» (1922), z «Poésies» i z pieczołowicie wybranych «Morceaux choisis» (1929). Szczyt tych wyżyn poetyckich, to cudne obrazy ulotnie widzianych wrażeń, jak «La fausse Morte», «Les Grenades», «La Sylphe», «L'Abeille». Estetyczna rozkosz, przeżywana przez człowieka subtelnego, tutaj nie ogranicza się do niewinnej radości oglądania i słuchania. Mistrzostwo, z jakim Valéry z tradycyjnej metryki (Malherbe, Ronsard, Vigny, Mallarmé) wyczarowuje nową harmonję, piękno strzelającej ku wyżynom z niezrównaną łatwością budowy strof, dają takie wzruszenia estetyczne, jak helleńska świątynia o wspaniałej harmonji. Ciemni i krnąbrni barbarzyńcy z mroźnej Północy, przestępujący jej próg z nabożeństwem, nic nie zmieniają z zasadniczego tonu tej budowli, ulegając sugestji miejsca. Poezja Valéry'ego jest dalszem ogniwem w nieprzerwanym szeregu francuskiego klasycyzmu.

Valéry nie ma uczniów. Spokrewniony mu Lucjan Fabre («Connaissance de la Déesse», 1921; «Vanikoro», 1925) i Franciszek Paweł Alibert (ur. 1873) ulegali rozmaitym wpływom. Drugi z nich, talent dużej miary, naśladował pokolei Mallarmégo («L'Arbre qui saigne», 1907; «Le Buisson ardent», 1910) i poetów «école romane» («Eglogues», 1923; «Élégies romaines», 1924; «Cantique sur la Colline», 1924), a nawet J. B. Rousseau'a albo Lefranc de Pompignana («La Guirlande lyrique», 1925). W cieniu Valéry'ego rozkwitły dopiero «Les Jardins de Salluste» (1927) i «La Prairie aux Narcisses» (1927). Pod najładniejszym z zebranych «Les plus beaux Poèmes», pod rozkosznym «Fenêtre» moglibyśmy położyć nazwisko autora «Sylphe» i «Grenades».

W połowie drogi do dzielącego z nim panowanie nad liryką współczesną Claudela spotykamy Wiktora Segalena. Jego poezja filozoficzna («Stèles», 1914; «Peintures», 1916), zrodzona pod urokiem Dalekiego Wschodu, wśród samotnych gór pogranicza tybetańskiego, albo nad brzegiem Pacyfiku, była obietnicą, której niełaskawy los autorowi nie dał dotrzymać. Rytm i widnokrąg Segalena odnajdujemy u Pawła Claudela (ur. 1868). Czy ten syn mieszczaństwa tylko dzięki wędrówkom po Azji stał się czemś innym, niż towarzysz jego młodości Paweł Valéry, ten wewnętrznie rozdwojony racjonalistyczny myśliciel i mistyczny poeta? Pamiętamy, że jakaś błogosławiona «Noc» w Notre-Dame młodzieńcowi przywróciła wiarę. Jednakże bez umocnienia w obcowaniu z chińskimi i japońskimi mędrkami i bez długotrwałego stykania się z kontynentem, który jest kolebką wszystkich religij, gorliwość Claudela nigdy nie wyrosłaby do jej obecnych rozmiarów. W poemacie «Lectures» odkrywa nam autor z mimowolną, a przez to podwójnie przekonującą szczerością, to wzajemne oddziaływanie biegu życia i spokoju duszy. Z różnorodności, obracającej się dookoła stałej osi, migoce światło wiary «in unam sanctam catholicam et apostolicam ecclesiam». Na tych skałach gruntuje się pogląd na świat Claudela, a na nim jego liryka.

Obok kryptometafizycznej twórczości Valéry'ego, kureczowo czepiającego się rzeczy ziemskich, mamy bezwzględnie chrześcijańską, metafizyczną poezję Claudela. Tytuły zwiastują tu przekonania autora: «Cinq grandes Odes suivies d'un Processional pour saluer le nouveau Siècle» (1909), «Cantate à trois Voix» (1914), «Corona benignitatis Anni Dei» (1915), «La Messe là-bas» (1919), «Feuilles de Saints» (1925) i poezja wojenna: «Poèmes de Guerre» (1915—1916). Wszystkie tematy, nawet i te, które w założeniu są natury świeckiej, ujmuje i przemysłowa Claudel religijnie. Katolicka jest nawet, będąca przedmiotem wielu polemik, «Art poétique» (1907) i jego cała poetycka estetyka. Za dowód niech służy już pierwszy z kanonów głoszonych i stosowanych przez Claudela, owa najbardziej rewolucyjna zasada jego przewrotowej (nieprzychylni mówią, że przewrotnej) metryki: nakaz członkowania wiersza według naturalnych pauz przydechowych. Poeta zastosował swój słuch i dykcję do często słyszanych psalmodyj i litanij. Ta specyficzna zdolność w połączeniu z zażyłą znajomością biblijnej rytmiki umożliwiła mu i otworzyła przed nim wrota przeoczonych przez innych tajemnicy deklamacji i prozodji. Claudel uważa za pierwszą przyczynę, która rozdziela wiersze, przerwy głosu, dotrzymującego kroku myślom. W ten sposób schodzą na drugi plan tradycyjne strofki rymowane i nierymowane. Nie znaczy to, że zostały tak prosto usunięte (Claudel używał białego wiersza, wolnego rymu, a nawet klasycznej aleksandryjskiej zwrotki), zostały one tylko podporządkowane najwyższemu prawu oddechu. Po tem odkryciu nastąpiło w konsekwencji dalsze: pod grubą warstwą zapomnienia odsłaniał się pocie ów oddawna przeoczony w francuskiej mowie, a według Claudela jednak z łaciny zachowany iloczias, o którym niech zawodowi niedowiarkowie czytają jego krystalicznie przejrzyste «Propositions sur le Vers français» (1928).

Ważniejszą od samej teorii jest jej wytrzymałość praktyczna. Tylko fanatyk starego porządku lub najnowszego nieporządku w literaturze zaprzeczy, że Claudel tworzy rzeczy wzniosłe, porywające, wzruszające, wdzięczne, wszystko według swoich zasad, i że przez to sprawia rozkosz — nawet tym, którzy te reguły zaciebie zwalczają. Claudel włada metaforą, jak nikt inny. Porównania jużto dzie-



cinne, jużto potężne, nadają jego liryce urok i moc. Utwory jego promieniają duchową pogodą człowieka pewnego siebie i posiadania wiecznych prawd. Taka postawa optymistyczna zbliża Claudela, w przeciwieństwie do zimnego sceptyka Valéry'ego, szerokim masom, które nie lubią butnych wątpliwości. Zresztą chociaż nie troszczy się o poklask szarego tłumu, poeta «Feuilles de Saints» umie wzruszyć serce prostaków. Treść jego liryki nie unosi się, znów inaczej niż u Valéry'ego, wysoko ponad sferę powszedniego człowieka; jego poezja jest w jak najszlachetniejszym znaczeniu pospolita: hołd dla Matki Boskiej («La Vierge à midi»), modlitwa do św. Piotra («Saint Pierre»), pozdrowienie dla żołnierza, który czuwa na granicy Renu.

Coprawda, jest jeszcze Claudel drugiego stopnia, który spogląda ze szczytu teologicznego na Valéry'ego, znajdującego się na filozoficznych wysokościach. Ten Claudel, to autor kantaty na trzy głosy, który czarodziejsko przechodzi od najsubtelniejszej poezji do rytmicznej dyplomacji na rzecz zasady narodowościowej; to dramaturg, którego cała twórczość sceniczna w szerszym znaczeniu należy do liryki i przekuwa religijną ideę w akcję. Zbliżona do ludowości liryka Claudela będzie oddziaływać jak najdłużej i najsilniej. Świadczy ona równocześnie, jak niedorzeczne były zarzuty, stawiane temu dobremu Francuzowi i znakomitemu poecie, że jest nienarodowy i uległ wpływom germańskim. Na pielgrzymie światowym, obznajomionym ze Słowiańszczyzną, jakieś wrażenia wywarły raczej Biblia i polscy romantycy: Mickiewicz, Krasiński, Słowacki, aniżeli niemiecka romantyka. Jeśli Claudel grzeszy czemś, to chyba namiętą niechęcią ku Goethemu, Nietzschemu i innym wielkim Niemcom!

Pochodzenie i istota tej liryki są rdzennie francuskie. Niektóre jej treściowo odpowiednie utwory sięgają, podobnie jak u Jammesa, po prawdziwą ludowość, do której przedewszystkiem zdąża stale Claudel, nie wzruszając się snobistycznymi hymnami pochwalnymi. Nie rokujemy natomiast głębszego oddziaływania pochodzącej od symbolizmu religijnej poezji wielu autorów drugo- i trzeciorzędnych. Tak np. życie genialnie roztargnionego Germaina Nouveau (1851—1920), piszącego pod symptomatycznym nazwiskiem Humilisa, jest w sobie poematem o wiele mocniejszym i bardziej wzruszającym, niż wszystkie wiersze tego nieśczęśliwego poszukiwacza prawdy i piękna. Był towarzyszem młodości Rimbauda, przyjacielem pokrewnego mu w duchu Verlaine'a, profesorem szkół średnich i członkiem wszystkich młodsymbolistycznych cenakli. Objechał cały świat, od Anglii aż do północnej Afryki, od Włoch do Hiszpanji. Pewnego dnia znikł profesor Nouveau, a po latach dowiedziano się dopiero, że znalazł spoczynek i spokój duszy jako żebrak kościelny w swojej rodzinnej wsi Pourrière. Otóż budująca i awanturnicza tułaczka po padole płaczu; lecz dzieło Humilisa jest pod każdym względem skromnym wzorowaniem się na poprzedników. Czasem tylko, jak w lamar-tine'owskich strofach «Dieu», «Éternité», unosi poetę wysoko wgórę ekstaza chwili natchnienia. Przyjaciele jego, pełni pietyzmu, zebrali religijną lirykę Humilisa i dawną jeszcze niereligijną Germaina Nouveau w wydaniu «Poésies d'Humilis» (1924).

Adolf Retté pisał, niegdyś jako ateista, wiersze symboliczne, a teraz jako gorliwy katolik czyni to samo: jego «Voyageur étonné» (1928) to niestety mało nas zadziwiający podróżnik po poglądach na świat. Andrzej Mithonard był znakomitym prezydentem paryskiej Rady Miejskiej, a Paweł Harel dzielnym oberżystą. Tak sławne przymioty wprowadziły w błąd krytykę, która w tych dwóch

talencikach, nigdzie nieprzekraczających przeciętnego poziomu, zauważyła więcej, niż zręczność reprodukcyjnego odczuwania. Henrykowi Ghéonowi można wybaczyć jego utwory liryczne przez wzgląd na jego dramaturgię i na «Foi en la France» (1916), w którym użył niemal claudelowskich akcentów opromienionemu religią patriotyzmowi. Pod pseudonimem Fagusa ukrywa się Jerzy Failet (ur. 1872), «poète chrétien» w prawdziwym znaczeniu tego słowa. Pierwowzorami jego twórczości to Verlaine, Rimbaud i groteskowa, naiwna i swojska poezja gotyckiego średniowiecza. Postawiony już w życiu codziennym między ironją i patosem, światłem i ciemnością, bezładem i porządkiem (jest synem wygnanego bojownika Komuny z r. 1871, zarabia na chleb w iście prozaiczny sposób, jako urzędniczek), w swej liryce Fagus łączy subtelność i brutalną siłę, romantyczną ekstazę i dyscyplinę formy, żarliwość zmysłową i uduchowione marzycielstwo («La Danse macabre», 1920; «La Guirlande à l'Épousée», 1921; «Frère tranquille», 1922; «Les Éphémères», 1925; «Le Sacre des Innocents», 1927).

W poezji Maksa Elskampa («Sous les Tentes de l'Exode», 1924), Alberta Mockela («La Flamme immortelle», 1924) i innych belgijskich symbolistów o katolickiej inspiracji, decydującym pierwiastkiem jest forma. Obaj reprezentują nie-najgorzej prawowierny kanon symbolizmu, z jego niezłomnymi regułami, którym nie mógł się poddać żaden umysł pierwszorzędny. Jedynie taki suchy pedant, jakim jest René Ghil, pocił się mozolnie przez całe swoje jałowe życie poto, by wkońcu wymyśleć «ars poetica», która ani ze sztuką, ani z poezją nic nie ma wspólnego. Jego niesmaczne utwory dydaktyczne: «Dire du Mieux» i «Dire des Sangs», nadają się tylko na niewyczerpaną kopalnię mimowolnych parodii w rodzaju uczonego Adorégo Floupette'a. Robert de Souza i Andrzej Fontainas byli też członkami «Législative» symbolistów, ale tylko w roli «feuillantów», a nie jakobinów, jak Ghil. Pisma krytyczne ich obu, a pozatem zebrane poezje Souzy p.t. «Modulations» (1923) spotkały się z zasłużonym uznaniem. Lira Edwarda Dujardina i Gustawa Kahna dziś zupełnie zamilkła. Saint-Pol-Roux przemawia wprawdzie na bankietach, urządzanych na cześć jego powrotu z samotności, na którą się sam dobrowolnie skazał; nie potrafi on już jednak przemówić do naszego uczucia, chociaż nadrealiści zaliczają go do galerii swoich prekursorów.

Z całej pysznej plejady triumfującego symbolizmu (która u schyłku ubiegłego wieku omal że nie przyćmiła wśród szerszych warstw społeczeństwa sławy rodzonych ojców nowoczesnej poezji, Verlaine'a i Mallarmégo, a już na pewno wyparła zapomnianego Rimbauda) jedynie gwiazdy Viéle-Griffin i Régnier świecą po dziś dzień mocnym swoim blaskiem. Franciszek Viéle-Griffin, potomek emigrantów francuskich z północnej Ameryki, przywrócony swojej prawdziwej ojczyźnie, i normandzki szlachcic Henryk de Régnier, rówieśnicy (ur. 1864) o niepodobnych do siebie początkach, za głosem swych przyrodzonych skłonności dążyli do tego samego celu. Śpiewak bohaterskich rapsodów na pochwałę dumnego i pogardliwego nadczołwieczeństwa, jak i malarz wdzięczących się postaci, uczuć i krajobrazów rokoka, przeistoczyli się w późniejszym okresie w zdeklarowanych hołdowników klasycznego piękna (Régnier: «Vestigia flammae», 1921; «Flamma tenax», 1928; a Viéle-Griffin: «Le Domaine royal», 1923; «Sagesse d'Ulysse», 1925). Z dawnego białego wiersza niema tu śladu, zato pokazuje się zdecydowany zwrot do antyczności, nacechowanej francuskim wdziękiem,





Filip Lebesgue.

naturalnej i rozmiłowanej w naturze. Drogią tą od uporu do rozwagi, od mglistości do jasności, od posepnej émy północnej do pogodnego, helleńskiego nieba, jak dawniej Moréas i Samain, tak i teraz każdy z wielkich talentów, który przetrwał pełny zamętu «fin de siècle», musiał koniecznie przebyć.

Drugie pokolenie symbolistów nie miało już potrzeby odbywać całej tej podróży do Helikonu. Wśląd za swoim mistrzem Mallarmém, jest ono pod urokiem antyczności. Biesiady poetyckie tych faunów bywają pełne wspomnień z wybrzeży morza Śródziemnego i rozpamiętywania wdzięków uroczych nimf. Wprawdzie Jan Royère (ur. 1871), jako wydawca czasopisma «Phalange» i ostatnio jako autor rozprawy «Clartés sur la Poésie», koryfeusz neosymbolizmu, a do tego wykonawca testamentu Mallarmégo, nie bez słuszności mógł o sobie powiedzieć: «Je déclare que je ne me soucie pas outre mesure du clair génie français. Ma poésie est obscure comme un lys». Mimo to już same tytuły książek tego zapalczywego

antyklasycysty wskazują dobrze nam znaną ścieżkę: od «Exil doré» (1898), «Eurythmie» (1904), do «Par la Lumière peints» (1919) i «Quiétude» (1925).

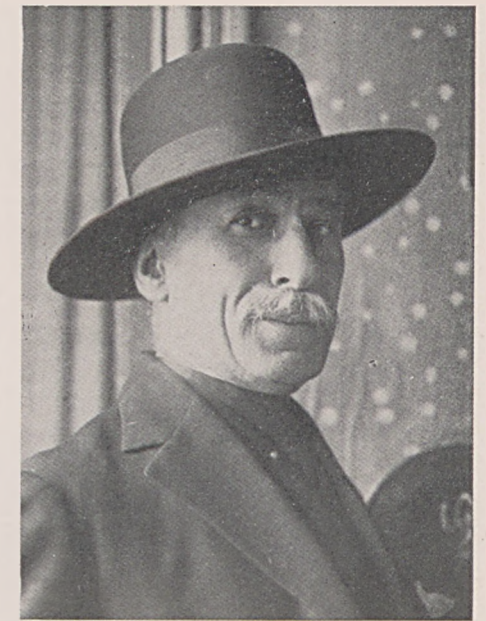
Wszyscy inni towarzysze i przyjaciele Royère'a przebywają stale w sąsiedztwie liryki klasycystycznej. Gwidon Karol Cros, fantazyista, przystrojony symbolistycznie, nie dbając o programy literackie, maszeruje w tyle za hufcami fantazyistów i symbolistów, podobnie jak jego ojciec, autor «Coffret de Santal», kroczył niegdyś na ich przedzie. Jego tomy «Le Soir et le Silence» (1907), «Les Fêtes quotidiennes» (1912), «Retour de Flamme» (1925), «Avec des Mots» (1927) świadczą, że jest on godny zarówno swojego pochodzenia, jak i otrzymanej nagrody Moréasa. Gwidon Lavaud jest elegikiem w rodzaju poetów «Plejady» (tak dawniej, jak i współczesnej). Uczony, melancholijny, chory z miłości, czuły, a przewrażliwiony, powinienby właściwie odnieść do siebie, a nie do Samaina, złośliwy epigram o symbolizmie na użytek podprefektowych; w swojej szybkiej karierze urzędniczej miał sam często sposobność zetknięcia się z temi paniami («Des Fleurs pourquoi?», 1910; «Imageries des Mers», 1919; «Sous le Signe de l'Eau», 1927). Zarówno on, jak i Tankred de Visan obrali sobie za swego patrona Viéle-Griffina. Nie bez powodu. Jeszcze jeden elegik, Maurycy de Noisay, w cywilu, przepraszam, w prozie znany jest jako herold sportu; «L'Âme en Route» (1905), «Les douze Flèches d'Éros» (1912), «Élégies de la Guerre et de la Paix» (1927).

Poczesne miejsce wśród epigonów symbolizmu zajmują, podobnie, jak dawniej w czasie jego rozkwitu, poeci belgijscy. Wśród nich są katolicy, jak Wiktor Kinon («L'Âme des Saisons», 1907; «Bucoliques», 1927), Piotr Nothomb («Notre-Dame-du-Matin», 1912) i Tomasz Braun («Le Livre des Bénédiction», a synowie naszego bezbożnego świata, jak Maurycy Gauchez («Les Sympho-

nies voluptueuses», 1908; «Les Rafales», 1917; «L'Hymne à la Vie», 1920) i Leon Kochnitzky («Élégies bruxelloises», 1924).

Luzem chadza kilku poetów: Jerzy Périn («La Lisière blonde», 1906; «Le Chemin, l'Air qui glisse», 1910; «Les Fêtes dispersées», 1921), jego żona Cecylja («La Pelouse», 1914; «Les Captives», 1920) i Henryk Hertz («Les Apartés», 1912; «Le Jeu du Paradis», 1927). Nareszcie Filip Lebesgue (ur. 1869), osobistość niezwykle zajmująca, wprawdzie nie jedyny wieśniak w współczesnej literaturze francuskiej, ale niewątpliwie najbardziej chłopski, a w dodatku humanista, podobnie jak nasz poeta barokowy Skop. Doskonały znawca ogólnoeuropejskich prądów umysłowych, specjalista w sprawach kultury portugalskiej, jest równocześnie namiętnie przywiązany do swych ojczyźnych stron, okolicy Beauvais. Po sonetach bohaterskich «Monsieur de Boufflers» (1908) ogłosił on wiele tomów poezji: «À plein Vol» (1911), «Les Servitudes» (1913), «La grande Pitié» (1920), «La Chanson de Margot» (1926) i «Présages» (1929). W tych utworach symbolizm wkroczył do okręgu, gdzie nie było miejsca dla poezji, przepojonej nauką i konwenansem, w dziedzinę ludowości.

Króluje tu, czyli raczej włada jako «książę poetów», ostatni z wielkich symbolistów, Paweł Fort (ur. 1872), liryk z Bożej łaski, trzykroć witany w naszej nielirycznej dobie. W jego «Ballades françaises» (do r. 1927 ukazało się 34 tomy), w rozigrany, wesoło pluszczący potok jego istnie francuskiej wymowy a czasem w jego rozlewną gadatliwość wpadał jeden z dwóch strumyków, płynących od Verlaine'a i pierwszych bojowników za wolność wierszowania; drugi strumień uchodzi do poezji Valéry'ego, na tory nowej klasycystyki. Jedyny Fort odnowił stary poczciwy romantyzm, odsłaniając oblicze nowego Gerarda de Nerval, Musseta i Lamartine'a; on jedyny posiada rzadką zdolność zstąpienia z lazurów błękitu na niziny gospody miejskiej i kołowrotka, bez uszczerbku dla formy i bez krzty banalności. Czasami, co prawda, obrazy jego w rodzaju «Images d'Épinal», jak liryka wojenna, zebrana w «Poèmes de France» (19-ty tom «Ballad»), nie są niczem innym, jak tylko rymowanymi komunikatami wojskowego biura prasowego, ożywionymi raczej chęcią propagandy, aniżeli genjuszem poetyckim. Czytamy tutaj nazwiska zwyciężczych generałów, schludnie uszeregowane do rymu, podobnie jak katalog niemieckich patrycjuszów Krakowa w «Wiośnie narodów» Nowaczyńskiego; hymny do «Le saint Peuple belge», na cześć kozaków, a nawet «Hymne d'Amour à l'Angleterre». Wolimy «Chansons à la Gauloise», 25-ty tom ballad i cykl «Hélène en Fleur et Charlemagne» (tom 27). Przedewszystkiem jednak zachwyca nas Fort wspaniałością obrazów przyrody, która w jego utworach zawsze zwycięsko się przedziera, nawet wtedy, gdy jest przysłonięta jakimś oficjalnym przymusem. Rozkoszujemy się polami, falującymi w jego strofach, skowronkami, wyśpiewującymi swoje trele, młodemi dziewczętami, które poprzez



Paweł Fort.





Franciszek Porché.

jego wiersze idą w płasy, rześkie, rumiane wieśniaczki i szlachcianki, chętnie żartujące z dziarskim chłopcem, a nie eteryczne panienki Jammesa. Upaja nas jego potoczysty, niezrównany język; czerpie go Fort u źródła ludu i niemal ludowego okresu literatury francuskiej XV wieku, jak u nas w Polsce snuje Zegadłowicz swoje ballady na tle tradycji i folkloru górali beskidzkich. Albowiem w twórczości Pawła Forta historia i poezja odzyskują swoją pierwotną rolę: pieśniarz opowiada o dziejach, nastrojony na swoją nutę, a tem samem na nutę ludu i dla ludu. Tworzy on w ten sposób jędrny mit, owiany poetyckim urokiem krajobrazu, poezją, w której krajobraz stał się słowem. Oczywiście, romantyczność najczystszej wody, skojarzona z symbolizmem jedynie przez osobę i przeszłość literacką autora. Fort jest jedynym współczesnym lirykiem romantycznym, godnym swoich wielkich poprzedników.

Inni zaś romantyczkowie naszej doby to niejako Musset, Wiktor Hugo, Lamartine (bardzo rzadko Vigny) na tuzinkową miarę. Ich znaczenie ogranicza się jedynie do tego,

że zadowolają nieugaszone pragnienie odbiorców na targu literackim, lubiących poezje oprawne w złoczone brzegi, dla złotych serduszek, a rymy z szczerymi złotymi prawdami. Otóż najprzód oskarżyciele społeczni, uzbrojeni w kodeks Wiktora Hugo (rozdział «Les Misérables»): po śmierci Jana Richepina (1849—1926) — powtarza się on w «Le Glas» (1927) i w «Interludes» (1923) — przedewszystkiem Jan Rictus, Saint Georges de Bouhélier i Porché. Jan Rictus (ur. 1867) zebrał w «Le Cœur populaire» (1920) czułe pieśni na cześć enollowego, uciskanego ludu i bohaterów, którzy ulecieli do Walhalli apaszów. Saint Georges de Bouhélier, którego twórczość dramatyczną oceniliśmy już wyżej, jest założycielem i przywódcą naturystycznej szkoły lirycznej («Eglé», 1897; «Les Chants de la Vie ardente», 1902; «La Romance de l'Homme», 1912; «Légendes de la Guerre de France», 1916). Franciszek Porché (ur. 1877) to Coppée «redivivus», pełen szanownego wzruszenia na widok marnych spraw codziennych, poczytujący za szczyt swego posłannictwa budzenie podobnych szanownych wzruszeń w sercach przeciętnych ludzi. Szereg tomów niezwykle banalnych jego wierszy, produkowanych z zastraszającą wprost zręcznością («À chaque Jour», 1907; «Au loin, peut-être», 1909; «Humus et Poussière», 1911; «Le Dessous du Masque», 1914), został zluźwany podczas wojny przez patriotyczną lirykę tego samego pokroju i tej samej wartości, co jego utwory «pokojowe» («L'Arrêt sur la Marne», «Le Poème de la Tranchée», «Images de Guerre», «Le Poème de la Délivrance» — zebrał p. t. «Les Commandements du Destin», 1921). Niby jakaś nowa legenda naszego wieku, w której autor duma nad przenośnym związkiem gwiazd na

firnamencie z upadkiem renty francuskiej. Otóż próbka jego ślicznej wymowy poetyckiej: «Chaque gare immense avait fait l'objet d'une prévoyante et sournoise étude: En l'inaugurant le Prince (des Ténèbres) au sujet parlait d'un ton rude». Takie rymy częstochowskie uchodziły w oczach czytelników, zaślepionych wojną, za wzniosłe! Bardziej jeszcze dziwne, że jego wierszowane wrażenia z pewnego hoteliku warszawskiego («Une chambre d'hôtel, la nuit à Varsovie») dostały się do antologii poezji francuskiej, mimo że Porché nie uskarża się wecale w tym utworze ani na pluskwy, ani na szpiclów ochrany, ani na inne odcienie kolorytu lokalnego i nawet nie opiewa pięknych Polek lub co najmniej barszczu. «Que serais-je sans toi, chère vieille souffrance?» — pyta ciekawie ten nieciekawy wieszcz. My ze swej strony żałujemy, że jego «Sonates» (1923) właśnie nie wytrzymały «en souffrance». Tak wyglądają protagoniści drobnomieszczańskoludowej romantyczności.



Paweł Géraudy.

Na drugim końcu drabiny społecznej łązi Paweł Géraudy (ur. 1885). Ten faworyt salonów i buduarów, odpląca się grzecznie za łaskawość swoich dam karmelkowo-słodkimi, albo pikantnymi i pieprznymi wierszykami. Wysoce nieprzyjemny ulubieniec Gracy! Piewca «Petites Âmes» (1908) nauzytek «petites âmes», wynalazł własną, géraudy'owską formułę poglądu na świat i światowego sukcesu w liryce: «Toi et moi» (1913). Tajemnicę tego niebываłego powodzenia łatwo odcyfrować w osławionej książce Remarque'a: scena, przedstawiająca trzech żołnierzy, którzy pożądlawie wpijają się wzrokiem w apetyczną dziewczynę, wymalowaną na afiszu, starczy za wyjaśnienie. Od Remarque'a możemy też zapożyczyć tytuł jego powieści, dla wydania sądu o Géraudym jako poccie: «Na zachodzie nie nowego».

Géraudy spłodził (przenosił w duchu) Magre'a, Maurycego Rostanda i całe okropne plemię tychże. Od pierwszego idzie liryka piekielnej miłości, od drugiego niebiańskiej, gdy natomiast przodek Géraudy opisał był kochanie ziemskie. A wydał Maurycy Magre «La Montée aux Enfers» (1920), «La Porte du Mystère» (1924), Maurycy Rostand zaś «Poèmes» (1909), «Le Page de la Vie» (1914), «Les Insomnies» (1923). Atoli rodzic jego, Edmund Rostand opowiadał nam w «Vol de la Marseillaise» (1919) o zupełnie zwicniętych skrzydłach, aż obrzydła ludziom cała poezja epigonów romantyzmu.

Lecz była wśród nich garstka sprawiedliwych przed obliczem Apollina: Henryk Bataille ze swoją rozwiązłą, a jednak nierozwiązalną «Quadrature de l'Amour» (1919) i Ferdynand Gregh (ur. 1873). Od pierwszej chwili, kiedy się pojawił na arenie literackiej, dał on dowody swojej niebываłej zdolności wezwuwania się w czyjegós ducha. Zbiór jego liryki «Choix de Poésies» (1927) umacnia nas w przekonaniu, że potrafi on bardzo miłe kopjować, nietylko



swojego ulubionego Verlaine'a, ale także Wiktora Hugo, hellenizujących elegików, a wogóle wszystko i wszystkich. Gregh założył wprawdzie także swoją własną szkołę: humanizm — było to w tym samym czasie, kiedy Bouhélier wynalazł naturyzm i każdy szanujący się poeta odkrywał jakiś własny «izm» — mimo to jest on w gruncie rzeczy tylko zdolnym uczniem romantyków. Ostatnie jego książki «La Couronne douloureuse» (1917), «Couleurs de la Vie» (1923) — są wytworem niepowszedniej techniki i kultury poetyckiej.

Leon Larguier (ur. 1878) jest niejako drugim Greghem, ale głębszym od tamtego i dlatego też cenniejszym. Tworzy on nie tak lekko i często, jak ów arcyzręczny naśladowca Wielkich i Małych, a gdy tamten przeszedł od dyscypliny klasycyzmu do białego wiersza, Larguier zbliżył się ostatecznie do «Plejady». Jego liryka pochodzi wyłącznie z czasów przedwojennych («La Maison du Poète», 1903; «Les Isolements», 1905; «Jacques», 1907; «Orchestres», 1914) i dopiero kilka lat temu wrócił on znowu do pracy literackiej. Andrzej Rivoire (ur. 1872) był kiedyś interpretatorem dialogów miłosnych, delikatniejszych od Géraudy'ego («Toi et moi» («Les Vierges», 1895; «Le Songe de l'Amour», 1900; «Le Chemin de l'Oubli», 1904; «Poèmes d'Amour», 1909; «Le Plaisir des Jours», 1914). Jako intermezzo nucił obowiązkowe strofy patriotyczne, w końcu wrócił do «Le Désir et l'Amour» (1929).

Jan Ludwik Vaudoyer (ur. 1883), który w powieści ugruntował sławę jako specjalista pesymistycznego poglądu na miłość, pozuje w liryce — jak słusznie stwierdza Henryk de Régnier — na «piewę szczęścia i szczęśliwej miłości». («Stances et Élégies», 1908; «Suzanne et l'Italie», 1909; «Poésies», 1913; «Rayons croisés», 1921). Każdy bat ma dwa końce!

Jeśli ktoś szuka męskiej i męznej erotyki, jeśli szuka odważnego przyznania się do tragizmu popędu i uczucia, niech skieruje swoją uwagę na «romantisme féminin». Tutaj znajdzie on błyszczącą gwiazdę, która już od całego pokolenia jaśnieje na literackim horyzoncie Francji: hrabinę Annę de Noailles (ur. 1876). Druga połowa twórczości tej wielkiej poetki przypada na okres, o którym tutaj mowa. Po pieśniach, wzbierających niepohamowaną, wyzywającą namiętnością, rozbrzmiewających młodzieńczym krzykiem rozkoszy, dyszących żądzą zmysłową, pewną spełnienia, następuje zrezygnowana, a jednak pozbawiona skruchy spowiedź poganki, zmierzającej dumnie po pochyłości do nieuniknionego kresu wędrówki. «Was verschwunden, kehrt nicht wieder, aber ging es leuchtend nieder, leuchtet's lange noch zurück». Bo też z poza wierszy «Les Vivants et les Morts» (1913), «Les Forces éternelles» (1920), «Poème de l'Amour» (1924), «L'Honneur de Souffrir» (1927) wynurza się niejednokrotnie jakiś obraz antyczny na tle heroicznego krajobrazu. Cień, zstępujący do barki Charona na Styksie, odwraca się, by jeszcze raz spojrzeć na piękny, tętniący życiem świat: «Je me retourne encore, étonnée et ravie vers l'image que j'eus d'un si tendre univers». Rozsądek nawołuje: «Tout est amour ou cendres». Ale upłynął już okres miłości: «Va, ne t'attarde pas. Sache mourir». Umierającemu, który się przeprawia na drugi brzeg, w krainę nicości (niech konwencjonalna estetyka określa ją, jako pola elizejskie), towarzyszy świadomość, że zaznał szczęścia ziemskiego, żyjąc i kochając, że przetrwa jako wspomnienie w sercach bliskich. «Non omnis moriar». Doskonała poezja, która z nużąca jednostajnością, ale zato w wiecznie świeżym urozmaiceniu, głosi zgola niedoskonałą mądrość, ze stanowiska chrześcijańskiego znajduje swoje usprawie-

dliwienie w elementarnej niezdolności hr. Noailles do jakiegokolwiek wiary: «Tu n'as pu croire à rien, mais tu fus inquiète», a nawet brak wszelkiej nadziei można jej wybaczyć, ze względu na ekspiację przez miłość, wyższą od zmysłowo-prostackiej: «On ne doit pas saisir, mais aimer l'univers». Właśnie to, że poezja pani de Noailles trawiona jest gorącym ogniem, decyduje o przyznaniu jej miejsca w najezystszym romantyzmie, a nie w zimnym, jak marmur, klasycyzmie.

Z innych kobiet, które niegdyś Maurras określił jako przedstawicielki «romantisme féminin», M-me Gérard d'Houville nie wydała jeszcze dotąd tomu swoich późniejszych wierszy. Lucja Delarue-Mardrus w «Souffles de Tempête» (1918) nie przejawia wcale nowych rysów charakterystycznych dla swej twórczości, dopiero «Poèmes mignons pour les Enfants» (1929) wzbogaca jej dorobek literacki. Helena Picard («L'Instant éternel», 1907; «Petite Ville, beau Pays», 1908; «Les Fresques», 1908; «Rameaux», 1919; «Provinces et Capucines», 1920; «Pour un mauvais Garçon», 1927) jest optymistyczną, wierzącą M-me de Noailles w zmniejszonym wydaniu. W całej tej galerji «Muses françaises», a szczególnie w autorce «Forces éternelles», spostrzegamy dużo rysów wspólnych z unanimitami.

Unanimitizm, to pierwsza zrzędu grupa poetycka, która dopiero po wojnie zdobyła rozgłos i uznanie. Składa się w wielkiej części z przyjaciół i wielbicieli Rosji. Nic tedy dziwnego, że dyskusję o unanimitzmie rozpoczynają oni, podobnie jak Rosjanin w znanej anegdocie o słoniu, od tego, że kwestjonują wogóle jego istnienie. Odżegnywając się od nazywania unanimitzmu szkołą, uznają go tylko jako określenie, stosowane przez obcych w stosunku do pewnej garstki duchowo spokrewnionych poetów. «Nie kijem, to pałką!» Niech więc fakty historyczne mówią za siebie. W r. 1906 postanowiło kilku młodzieńców wspólnie prowadzić życie, wspólnie tworzyć i drukować i w tym celu osiedlili się w pewnym, starym opactwie, w Créteil nad Marną. Próba duchowego komunizmu skończyła się, jak zwykle w takich wypadkach, zupełnym fiaskiem; ze wspólnoty ostało się tylko kilka myśli zasadniczych, ale istniały one już przed pojawieniem się unanimitzmu: «Par unanimitisme, entendez simplement l'expression de la vie... unanime collective. Nous éprouvons un sentiment religieux devant le monde qui nous entoure et qui nous dépasse. Nous voulons traduire ce sentiment par une poésie immédiate, c'est à dire par l'expression directe, sans parure ni maquillage, de ce que notre âme perçoit de la réalité... Entre la vie et nous, nous refusons d'interposer l'écran de la raison abstraite. Et nous n'essayons pas davantage de nous dérober par le symbole. Nous ne cherchons qu'à montrer le pathétique de la présence humaine». Te same hasła, mimo szumnej nazwy nowego klasycyzmu, stanowiły już wcześniej «credo» estetyczne lirycznego naturalizmu w programie profesora Ludwika Farigoule'a (ur. 1885), znanego dziś na całym świecie pod pseudonimem Juljusza Romain's'a. Oko spostrzegawczego krytyka nie trudno rozpozna uwarstwienie formuł naturalizmu i romantyzmu: według pierwszej formuły, poezja ma być naturą, widzianą przez pryzmat temperamentu, według drugiej — ma ona przedstawiać sumę temperamentów, jako boski przejaw zbiorowego ducha ludu. Dzięki temu dualizmowi formuły spodziewa się Romain's unikanąć subiektywnych i czczych impresyj, co więcej, pragnie on w ten sposób — jeśli mamy użyć zmodyfikowanego zwrotu Kanta — dotrzeć do duszy rzeczy i wydarzeń samych w sobie.



Z wielu stron dopatrywano się pokrewieństwa poglądów Romain's'a z wynikami prac naukowych Le Bona, Tarde'a; inni temu zaprzeczają. Mniejsza z tem. W każdym razie nauka Romain's'a wyrosła na gruncie dwóch systemów, które kolejno zapanowały w literaturze: romantyzmu i jego prawowitego, chociaż wyrodnego syna, naturalizmu. Unanimizm jest trzecią odmianą początkowej romantyczności; odmianą bardzo francuską, w jej związku z duchem rewolucji, z mistycznym kultem dla mas i dla zjawisk zbiorowych. Romain's jest nie tylko estetykiem, ale także założycielem religii; Boga widzi w uścisku pary kochanków, wyraźniej w każdej licznej grupie ludzi, a w najdoskonalszy sposób w ogromnym zbiorowisku wielkiego miasta.

Zgodziliby się na takie zapatrywanie Wiktor Hugo czy Michelet, zgodziłby się jeszcze chętniej Emil Verhaeren (1855—1916) w ostatniej, ekstatycznej fazie swej twórczości poeta wojny («Les Ailes rouges de la Guerre», 1917).

Słusznie nazywa Romain's Verhaerena drugim mistrzem unanimizmu obok Walta Whitmana, bo też szkoła ta zawdzięcza im obu, jak również trzeciemu, Pawłowi Claudelowi, twórcy gwałtownego przewrotu w metryce i prozodji francuskiej, najistotniejsze zasady rymotwórstwa. Romain's ogłosił w r. 1923 wspólnie z swoim przyjacielem Jerzym Chennevièrem «Petit Traité de Versification», który jest niejako kodeksem prawa poetyckiego, obowiązującym na terenie, podległym unanimistom. W prawodawstwie poetyckim unanimiści występują jako kontynuatorzy trzeciej metastazy romantyzmu: symbolizmu. Wychodząc z «wolnego wiersza» i najbardziej swobodnego rymu, nadaje Romain's asonansom prawo obywatelstwa i całkowite równouprawnienie z zwykłym rymem. W nowej jego poetyce pokrewieństwo dźwięku («sonorité») zajmuje, jako ogólniejszy termin, dawne miejsce rymu, który w pojęciu Romain's'a jest tylko jednym z poszczególnych przypadków współdźwięczności. Słownik swój zaczerpnęli unanimiści zdecydowanie ze skarbców dwóch szkół romantyzmu: z jednej strony grandilokwencja i patos Wiktora Hugo, naprzemian grzmiący i płaczliwy, z drugiej strony terminy techniczno-naukowe i brutalne wyrażenia naturalizmu. Cały zato symbolistyczny aparat, począwszy od lazuru i dumnego łabędzia, a skończywszy na rozkosznej woni i muzyce sferycznej, uznali za zdalny do rupieci.

W ten sposób powstała poezja bujnie rozgałęziona, a dość często przeceniana. Jest ona w gruncie rzeczy dydaktyczna i tylko z dużymi zastrzeżeniami możemy ją nazwać liryką. Nie osiągnęła tej pełnej harmonijnej równowagi między pouczaniem a natchnieniem, w której celuje Valéry. Trzeba jednak przyznać, że unanimizm obdarzył nas wielu pięknymi utworami. Juljusz Romain's ogłosił już zbiorowe wydanie swoich poezyj. (W czterech tomach: I «La Vie unanime», wydana pierwszy raz w r. 1909, II «Odes et Prières» z r. 1913, III «Le Voyage des Amants» z r. 1920; IV tom «Chants de dix Années», obejmuje poezje, pisane między latami 1914 a 1924). Znajdujemy tam wiele nużących i nudnych rozdziałów z socjologii, psychologii, unanimistycznej teologii, teozofji i teogonji..., ujętych nagwałt w karby mowy wiązanej (M. Jourdain nie odróżniłby je od prozy). Jako próbkę przytoczymy wiersze, odstraszające wprost swoją oschłością: «Mon vouloir que jadis je vénérâis n'est rien Qu'un éphémère élan du vouloir unanime»..., albo nieprzysmaki tego rodzaju: «Je suis ce mme un morceau de sucre dans ta bouche, Ville gourmande». Pomijając podobne kwiatki i charakterystyczną dla piśmiennictwa powojennego pstrą mieszaninę cynicznej brutalności i przesad-

nej rozlewności, przyznajemy chętnie, że największa część ód budzi nieklamany podziw, aby tylko wymienić «Ode gènoise» o majestatycznej wspaniałości rytmu, wyzywającą w szranki współczesne stulecie; «Ode à la Foule qui est», gdzie poeta z religijną żarliwością wyznaje swoje miłosne pragnienie połączenia się w jedność — zgoła niemistyczną — z masą-kobietą, która jest dla niego masą-Bogiem (możnaby tu przeprowadzić analogję z «Pythie» Valéry'ego, rewelacyjną dla charakterystyki nowoczesnej poezji); bolesny apel do «Europe», o zaprzestanie pławienia się we własnej krwi (optymizm tej wiary w lepszą przyszłość przypomina znów Wiktora Hugo i Verhaerena, Romana Rollanda i Emila Zolę). Przytem nie wolno nam przeoczyć drugiego, chociaż mniej uwielbianego przez swych zwolenników Romain's'a: subtelnego liryka, który malował tak piękne obrazy pastelowe, jak «Quatre Canards au Lac de Come», lub «Amour couleur de Paris».



Juljusz Romain's.

Jerzy Duhamel (ur. 1884) uosabia w łonie grupy unanimistów typ, który jest przeciwstawieniem mózgowego i naukowego romantyka Juljusza Romain's'a. Religijność tego liryka z Bożej łaski wypływa nie ze spekulacji, lecz z impulsywnego uczucia. Już opracowane razem z Vildrac'iem «Notes sur la Technique poétique» (1910, później przerobione), druga rzędu poetyka unanizmu, przeciwstawiają wrażliwą, przystosowaną i kazuistyczną naukę indukcyjną Duhamela nieruchomym, przy biurku dedukowanym, przepisom stężalego «Code Romain's». Różność obu poetów uwidacznia się jeszcze jaskrawiej w poezjach Duhamela, a przede wszystkim, w ich tymczasowym zakończeniu, «Élégies» (1920) — jego wcześniejsze poczyje «Des Légendes, des Batailles» (1907), «L'Homme en Tête» (1909), «Selon ma Loi» (1910), «Compagnon» (1912) możemy snadnie pominąć. Zachwyca nas tutaj bezpośrednio patrzenia, wspaniała prostota, porywa nas szlachetny patos, wolny od wszelkich frazesów, ośniewa tajemnicza magja, przy pomocy której genialny poeta umie zwykle zdarzenia z okropnych dni wojującej nieludzkości przenosić w bezczas i w bezmiar wzniosłości. Cudowne są ballady o Florentynie Prunier; o «Dépossédé», otoczonym już za życia zgrozą tamtego świata; o «L'Homme à la Gorge blessée» i o «Sergent Gautier» (nawrócenie sierżanta Gautiera pobudziło prawdopodobnie Remarque'a do napisania najbardziej melodramatycznego epizodu słynnego «Na zachodzie bez zmian»; tem jaskrawiej odbija w świetle tego porównania prawdziwy, wielki talent poetycki od rzemieślniczej zręczności sztukmistrza!). Duhamel, związany z unanimizmem głównie przez technikę wiersza i to w początkowej swojej twórczości, nie ukazał nam jeszcze innej strony swego bogatego talentu. Narazie znamy go tylko jako «Georges qui pleure». A jego utwory prozą są rękojmią, że liryk «Georges qui rit» musiałby być rozkoszny.



Zupełnie trudno zato wyobrazić sobie Karola Vildraca (ur. 1882) opromienionego słonecznym blaskiem humoru. Otóż Duhamel bez śmiechu: «grand sentimental», optymista (na metę dalekiej przyszłości)! Ceni i miłuje ludzkość której ogromem niedoli jest do głębi przejęty; idealizuje sprawy banalne. Niebezpieczny ten heretyk kościoła unanimitów chciałby z całego serca wierzyć w boską grupę, ale... chwile zgodnego pożycia są zbyt piękne, by nie przemijać, i po nich zstępuje między ludzi powstałej dopiero grupy obłok wzajemnego niezrozumienia, zaćmiewający zupełnie glorię boskości, która ją przedtem opromieniała. Zachowuje się zatem Vildrac w tych wypadkach, jak «Gość» z jego «Visite»: «Il leur promet de revenir... Mais avant de gagner la porte... Il regarda bien chaque objet Et puis aussi l'homme et la femme. Tant il craignait au fond de lui De ne plus jamais revenir». Vildraca «Poèmes» (1905), «Images et Mirages» (1908), «Livre d'Amour» (1910 i 1913), «Chants du Désespéré» (1920), «Prolongements» (1927) są jednym ciągiem biadaniem nad rajem, który został utracony, jeszcze zanim go ludzie posiadli. Raj ten, widziany zbliska, przypomina co najwyżej stajnię w «Relève», która — widocznie «tout est relatif» — staje się Edenem dla żołnierza, wyratowanego na dwa tygodnie z piekła rowów strzeleckich.

Czwarty liryk unanimitu, niedoceniony za życia Jerzy Chennevière (1884—1927), dopiero w «Œuvres poétiques» (1929), wydanych pośmiertnie przez Juljusza Romains'a, ukazał zalety artyzmu, czerpiącego ze źródeł ludowości, a przytem wysoko kulturowanego, przeważającego nad błędą treścią. Talent Chennevière'a przejawia się najwyraźniej w utworach, w których autor maluje na palecie delikatnym pendzlem zupełnie proste sytuacje («Un soir», «Rue»), a nie dopisuje zupełnie w obliczu większych zamiarów dydaktycznych («Pamir»), poza stroną formalną, która zawsze jest bez zarzutu.

Duhamel, Vildrac i Chennevière to spontaniczni lirycy, którzy na bezlitosną prawdę rzeczywistości odpowiadają smętną i żalowaną skargą. René Arcos (ur. 1880) i Łukasz Durtain (ur. 1881) to piewcy zuchwałego buntu; nieistniejącemu dla nich Stwórca rzucają oni w twarz, podobnie jak tyłu innych przed nimi, ciężkie oskarżenie w imieniu wszelkiego cierpiącego stworzenia. «Haho, haho», woła Arcos, niby Mefisto, do nieskończoności: «Je porte en moi l'âpre labeur des hypothèses. Dans mon crâne, creuset de mon être fournaise, J'analyse les lois, j'écrase les principes... J'insulte l'infini aux profondeurs en fuite; Et je clame l'effroi de n'être qu'une suite» («Au Gré du Songe»). Istne strachy na Lachy! Trwoga szanownego autora wygląda trochę na pozę. Niegrzeczne wyzwanie nowego Pozy, by Pan wszechświata myślom dał wolność od praw odziedziczonych, a myślicielom wolność od praw dziedziczności, to tylko powtórzenie mniej nadętych, lecz więcej wzruszających zdań Pascala o przestrzeni, pełnej zgrozy, i poety łacińskiego o czasie, który niemiłosiernie przed nami ucieka. Arcos proces wytacza nie tylko Opatrzności, w imieniu ludzkości oskarża Kościół («Le Monde a frêmi»), a nawet śmie wstrząsnąć nietykalnymi podstawami unanimitu, bo: «rien n'est perdu, Puisqu'il suffit qu'un seul de nous dans la tourmente Reste pareil à ce qu'il fut Pour sauver tout l'espoir du Monde» Durtain widzi, podobnie jak Arcos, szczyt mądrości w russowsko-robinsonowskiej ucieczce przed społeczeństwem na burzliwe morze («L'Adieu à la Patrie»). Ci dwaj buntownicy przeciw świętym prawom unanimitu są wcale niebezpiecznymi indywidualistami; szkoda tylko, że rozległa ich wiedza w połączeniu z czujnym sumieniem politycznym tamuje

wylew ich lirycznej wymowności. Tak np. w dziełach Arcosa «L'Âme essentielle» (1901), «La Tragédie des Espaces» (1906), «Ce qui nait» (1910), «Le Sang des Autres» (1916) nie brak pięknych strof, w których zrędnym publicyście psuje to, co tworzy poeta. Durtain zaś szuka jeszcze wciąż poemacku właściwej dla siebie formy, nie znalazł jej dotąd ani w claudelowskich rytmach swojego «Kong Harolda» (1913) i «Lise» (1918), ani w romansówskich odach «Le Retour des Hommes» (1920). Gdy z poezji Arcosa i Durtaina zalatuje nieco stęchły zapach murów uniwersyteckich, to Piotr Jan Jouve (ur. 1887) uczuł powiew mistyki. Droga jego rozwoju prowadzi od gorzkiego zwątpienia, przenikającego «Présences» (1912), «Parler» (1913), «Vous êtes des Hommes» (1915), poprzez «Tragiques» (1914), do «Noces» (1927) i «Le Paradis perdu» (1929), pozostawiających jako pewność jedynie przekonanie o tragicznym przeznaczeniu człowieka, dla którego żaden Bóg nie jest łaskawy i któremu żaden bliźni nie dochowa dożgonnej wierności. Jouve wręcza nam kielich goryczy, zawierający w swej głębi taką prawdę: «najwyższym szczęściem na ziemi jest nie urodzić się wcale».

Jouve nie zaszedł jednak tak daleko, by zerwać zewnętrzne więzy, łączące go z ortodoksyjnym unanimitem. Jego przyjaciele: Paweł Castiaux, Henryk Marcin Barzun, Ferdynand Divoire i Mikołaj Beauduin zakładają już własną szkołę poetycką, symultaneizm. Barzun jest niejako Romains'em swojej sekty. Jego myślą przewodnią jest przekształcenie liryki w dramatyczną pieśń, przez równoczesność różnych głosów, zlewających się w jeden potężny chór, w śpiewający dialog o życiu i wszechświecie, niby akompanjament naszego bytu. Beauduin poddał symultaneizm ponownej rewizji, w rezultacie czego powstał paroksyzm, którego typograficzne dziwactwa przypominają aż nadto błazeństwa Mallarmégo i «Kalligramy» Apollinaire'a. Na wszystkich tych poetów, którzy zresztą, z wyjątkiem Barzuna, pochodzą z pogranicza francusko-belgijskiego, dominujący wpływ wywarł Verhaeren. Mimo szczyrych usiłowań wyniki ich są aż nazbyt skromne. Barzuna «La terrestre Tragédie» (1904—1919 w 6 tomach), owoc długoletniej pracy, jest sobowtorem nużącej dydaktyki Renégo Ghila. Beauduin pozostaje także na Olimpie tem, czem jest — w klinice: psychoanalitykiem podwartościowych kompleksów («Les Triomphes», 1909; «La divine Folie», 1910; «Les Cités du Verbe», 1911; «Les Sœurs du Silence», 1912; «Rythmes et Chants dans le Renouveau», 1920; «L'Homme cosmogénique», 1923). Paweł Castiaux, na swój tradycyjny sposób, ładnie maluje krajobrazy, niekiedy djabeł kusi go paroksyzmami («Au Long des Terrasses», 1905; «La Joie vagabonde», 1909; «Lumières du Monde», 1913).

Wraz z Aleksandrem Marcereau, który od czasu wojny światowej



Piotr Jan Jouve.



zarzucił lirykę («Les Thuribulums affaîssés», 1904; wiersze prozą «Paroles devant la Vie», 1912), jedynym prawdziwym talentem na polu symultaneizmu jest Ferdinand Divoire. Już grubo naturalistyczna «Malédiction des Enfants» (1910) była wstrząsającym krzykiem udrczonego sumienia poetyckiego, nowym «Emilem» (któremu możemy przydać dowolnie nazwisko albo Rousseau'a, albo Verhaerena). «Ames» (1918) i «Orphée» (1921) przyniosłyby wiele honoru każdemu poecie hellenizującego fantazyzmu. Trudno rozstrzygać, czy w tym czasie napisane symultańskie kaprysy, wypolerowane bardzo zręcznie, powstały genetycznie z natchnienia proroczego autora «Malédiction des Enfants», czy też z dowcipnej igraszki kpiącego nauczyciela «Stratégie littéraire». W każdym razie znajduje się między nimi wspaniały portret «Essenine».

Dwaj żydowscy poeci, choć nie należą do unanimitizmu, zasługują na miejsce w bliskości kościoła humanitarnego Romain's'a. W sąsiadującej z tym kościołem synagodze prawi się kazania o tym samym tekście na temat ukochania pocziwego ludu, nienawiści do społecznych nierówności i nastraja się na ten sam proroczo-eschatologiczny ton. Pobudką twórczą jest tu rozgoryczenie rasy, o wiele prawdziwsze, a przez to wywierające silniejsze wrażenie, niż proletariackie poczucie klasowe poetów unanimitycznych, przybyłych z uniwersytetów. Andrzej Spire (ur. 1868) zatytułował swój najpotężniejszy poemat «Écoute Israël», ale dalszy ciąg nie brzmi: «Wiekuiści, Twój Pan, jest jednym jedynym Bogiem» — lecz «Aux armes!». A więc «Marsyljanka» zamiast Tory, «Międzynarodówka» zamiast Biblii. Oto fanatycznie powtarzający się motyw naczelny rewolucyjno-żydowskiej liryki, która dość obco wygląda w francuskiej szacie językowej. Przytem nie podlega żadnej dyskusji wysoki artyzm poetów, utrzymany na tym samym poziomie we wszystkich dziełach Spire'a: od «Et vous riez» (1905), «Versets» (1908), «Vers les Routes absurdes» (1911), «Le Secret» (1919), «Poèmes juifs» (1919) do «Tentations» (1920), «Fournisseurs» (1924), «Poèmes» (1929). Edmund Fleg (ur. 1874), genewczyk, zatytułował swój najlepszy poemat również «Écoute Israël» (1913, rozszerzone wydanie 1922, inne tomiki: «Le Mur des Pleurs», «Le Psaume de la Terre Promise», oba w 1919). Nie nawołuje jednak do rasowej czy klasowej nienawiści lub do złośliwego zrzekania się własnej odziedziczonej wiary, lecz opowiada z wdziękiem legendy żydowskiego narodu, w biblijnym języku i w biblijnym duchu.

Tyle o poezji przedwojennej. Wprawdzie unanimitizm wraz ze swymi odcieniami stanowi żywotną i aktywną teraźniejszość, jednak jego ideologia może się powoływać na oddawna znane hasła (choć niezawsze to czyni). Liryka, o której teraz będzie mowa, wcale nie jest przeplatana z jakąkolwiek uznaną tradycją, a przodkowie jej działali poza granicami urzędowo ukoronowanej literatury. Wobec całego dotychczasowego piśmiennictwa zajmuje ten przewrót umysłowy równie zasadniczo opozycyjne stanowisko, podobnie jak świat po r. 1914 wobec przedwojennego. Jeszcze ostrzej, niż w powieści, odcina się różnica między «nową» poezją nieświadomości i nieograniczoności, a dotychczasową, kierowaną przez świadomy rozum i świadome uczucie. Tej liryce nadajemy nazwę «pytyjskiej», a wybraliśmy ten termin, którego dotąd nie używano, dla podkreślenia analogji z delficką wyrocznią. Ongi unosiły się z świętych podziemi opary, którymi oszołomiona Pytja bełkotała zawile słowa, kursujące później po całym świecie helleńskim jako przepowiednie. Dziś skwapliwie wsłuchują się lirycy



Ferdinand Divoire.

w mistyczne dźwięki, które wydobywają się z głębin ich własnych dusz. Zależnie od tego, czy ta wyrocznia jest przez samych poetów-proroków porządkowana i niejako interpretowana, ba, nawet zupełnie w niezmiennym stanie przelana na papier, lub też, czy chodzi tu o ukartowane oszustwo, rozróżniamy w pierwszym wypadku lirykę pytyjską o natchnieniu zgodnym z rozumem czy uczuciem, w drugim wypadku pseudopytyjską, isticie francuską błagę. W poszczególnych wypadkach zbadać tajniki duszy grup i poetów wcale niełatwo. Często zacierają się różnice między swawolnym żartem a wieszczą przepowiednią. Niektórzy autorowie przebyli wszystkie trzy stadja pytyjskiej i pseudopytyjskiej poezji.

Początek nowoczesnej poezji stanowią kubiści z 1910 r., grupa pisarzy i malarzy, przeważnie cudzoziemców lub Francuzów, przebywających długo poza krajem, która bezpośrednio przed wojną nadawała ton w paryskiej cyganerii. Jednakże jeszcze

przed temi pierwiosnkami modernizmu było już kilku samotników, którzy chadzali sobie za zastępami oficjalnego piśmiennictwa, a tych za życia przeoczonych cudaków poeci pytyjscy czczą jako swych duchowych ojców. I tak osiągnął spóźnioną, pośmiertną sławę ów Alojzy Bertrand (1807—1841), który jako nadromantyk pomiędzy romantykami tworzył swoje przedziwne eliksiry djabelskie w stylu Rembrandta, Callota, E. T. A. Hoffmanna, cudaczny poemat prozą: «Gaspard de la Nuit» (1842). Demoniczność Karola Baudelaire'a i jego «Petits Poèmes en Prose» (od 1855 r.) zaważyły na najnowszej liryce tak samo decydująco, jak z utworów obcych upiorne halucynacje takiego Edgara Allana Poëgo, który w francuskiej literaturze zawdzięcza prawo obywatelstwa Baudelaire'owi. Juljusz Laforgue (1860—1887), jeszcze za życia przez jednych był uważany za genjusza, przez drugich za wielki talent i, pomimo bardzo młodego wieku, umarł jako uznany liryk; Izidor Ducasse, tytułujący się Comte de Lautréamont (1847—1870) musiał czekać pięćdziesiąt lat na przypadek, który odkrył zdziwionemu światu jego poetycką gwiazdę. Dalej, obok zupełnie oszalałego autora «Chants de Maldoror», dziwak Alfred Jarry (1873—1907), znany powszechnie dzięki bezprzykładnej niedorzeczności farsy «Ubu-Roi» (1896), o której dziś wiemy, że była ona zbiorowem dziełem licznych sztubaków, a wśród nich przedewszystkiem żyjącego jeszcze wysokiego oficera artylerji. — Wreszcie Saint-Pol-Roux (ur. 1861), który w dobie zwycięskiego symbolizmu najbardziej niesamowite koncepty zasłaniał językiem wyszukany i pretensjonalnym.

Jednak wszyscy ci przodkowie — dziwna rzecz, lecz odtąd wszystko będzie dziwne — nie wydali bezpośrednio swoich nowoczesnych potomków, którzy przy-



pomnieli sobie dopiero później swoich znakomitych ojców. Nowoczesna poezja rozpiera się nagle w sercu Paryża i z «bistros» i kawiarni wyszła na zdobycie najpierw półświatka, później literackiego, eleganckiego i wreszcie całego świata.

Okolo r. 1910 kilku przywódców awangardy przystąpiło do niszczenia podstaw panującego porządku kraju piękna. Coprawda zrobili to w tym celu, aby na miejscu starego świata budować nowy, i tem się też zasadniczo różnią od swych późniejszych rywali-dadaistów. Używając słownika politycznego, powiemy, że kubizm prowadził do faszyzmu lub bolszewizmu, a dadaizm znalazł ujście w anarchizmie. Oba kierunki hołdowały siłom nieświadomości, pochopowi wdał, wyzwoleniu z pęt i ucieczce z utartych szlaków. A więc jest to romantyzm, u kubistów umiarkowany przez dążenie do przyszłych reguł, u dadaistów bezgraniczny, elementarny, o intensywności dotychczas niebywałej. Salmon, Jacob, Apollinaire są prądziadami kubizmu. Obok nich oddziaływał dodający zapału urok Marinettiego, którego nauki wydadzą później owoce w postaci poezji odwagi i siły (Canudo, Drieu, Montherlant). Trzecia kuźnia nowej liryki to salony i biblioteki, w których epigoni symbolizmu rywalizowali z kubistami w niechęci do tradycyjnej poetyki, gramatyki, logiki i zamiłowania do niesamowitości i niesamorodności. Mac Orlan i Morand stanowią pomost pomiędzy Farguem, Rousselem, Levetem, Larbaudem, twórcami posymbolistycznej prozy poetyckiej o zabarwieniu kosmopolitycznym, a kubistami cyganami.

Czwarta szkoła, dadaizm, twierdzi, zresztą całkiem słusznie, że nie jest literaturą, lecz postawą duchową. Zwiastowali go w Zurychu młodzieńcy, którzy, dbając o swe cenne życie, przezornie uciekli do neutralnej Szwajcarii. Rewolucjoniści z r. 1910 wzgardzali prozodją i zaprzeczali konieczności logiki w poezji, natomiast dadaizm opiewa już pełną anarchję i konieczność nonsensu: «Vous ne comprenez pas, n'est ce pas, ce que nous faisons? Eh bien, nous le comprenons moins encore». «Dada ne signifie rien que liberté, affranchissement des formules, ...abolition du cervau»... «L'art est une sottise». Praktyka, w postaci luksusowych publikacji o wyzywającym warjactwie, wzmacnia raczej opinię, że głupota tu pyszni się jako sztuka i też — głupiec znajdzie zawsze jeszcze większego głupca, który go będzie podziwiał — jako taka była przedmiotem podziwu. Dadaizm skończył swój żywot wraz z inflacją, paszportowymi rewizjami w zimnych szopach, kartkami żywnościowymi i innymi plagami wojennymi. Prysnał jak bańka mydlana. Na dnię bańki pozostały tylko te rzeczywiste talenty, które przypadkowo zabląkały się wśród dadaistów. Otrzeźwieni jeńcy literackiego domu warjatów powstali, zmienili się i przeszli do obozu tradycjonalistów lub kontynuatorów kubizmu. Inni, którym nie wywietrzało jeszcze pewne odurzenie, założyli nadrealizm, filję dadaizmu. Nadrealizm wyraża się przynajmniej w swojej programowej prozie zupełnie rozumnie i zrozumiale. Inna kwestja, czy ten system niesystematyczności zgadza się z prawdziwą poezją. W każdym razie, sam fakt, że kreśli się obrazy, wychodzące przez próg naszej świadomości z kraju podświadomości, jeszcze nie jest rękojmnią wartości [powstającego w taki sposób utworu lirycznego. Ale w obozie nadrealistów nie brak bezsprzecznych talentów, a to się wydaje ważniejsze od wszystkich programów i układów.

Pożegnamy się narazie z «ostatniemi słowami» modernizmu, a witamy naprzód jego pierwszego kaznodzieję, bojownika kubizmu Andrzeja Salmona (ur. 1881). Potomek francuskiej rodziny rzeźbiarskiej, spędził dużą część swej młodości w Rosji.

Po krótkim intermezzo w służbie konsularnej pojawił się wśród paryskiej cygannerji, gdzie od razu zajął czołowe miejsce. Jako krytyk, propagator i przyjaciel malarzy kubistycznych, toruje również drogę poezji, przenoszącej metody i doktryny kubizmu do literatury. W swoim «credo» nie odbiega daleko od współczesnych mu unanistów, lecz dzięki swemu silnie rozwiniętemu poczuciu artyzmu ustrzegł się co najmniej niebezpieczeństwa pedanterji, chociaż nie unikał ekscentryczności. Salmon ma temperament politycznego poety (na szczęście, bez oschłości poetyzującego polityka). Że rewolucję darzy sympatją, to już jego osobista sprawa. Że jednak te sympatje wnoszą ogień do obrazów fantastycznych, wspaniałych, wstrząsających i pięknych, to już jest wygrana czytelników. Pokazny dorobek liryki Salmona obejmuje następujące utwory, obecnie zebrane w dwóch tomach «Créances» (1926) i «Carreaux» (1928): «Poèmes» («Âmes en Peine», «Les Clefs ardentes», «Le douloureux Trésor», pierwsze wydanie 1905), «Féeries» (1907), «Le Calumet» (1910), «Le Livre et la Bouteille» (1920), «Prikaz» (1921), «Peindre» (1922), «L'Âge de l'Humanité» (1922) i następnie satyryczną prozę poetycką «Archives du Club des Onze» (1922), «Vénus dans la Balance» i «Métamorphose de la Harpe» (1927).

Pomimo pewnych wycieczek w kierunku komizmu, a nawet groteski, liryka Salmona jest w swej istocie patetyczna. Natomiast postawa Maksa Jacoba (ur. 1876) nawet w patosie pozostaje ironiczną. Ciekawa to postać, ten bretoński żyd, w którym oba elementy jego pochodzenia zawsze dochodzą do głosu: bretońska marzycielska mistyka i żydowski dowcip, wyrażający się raz w sofistycie, innym razem w gryzącej ironji, to znów w spekulatywnym samoudręczaniu się, albo w nielitościwej sekcji tradycyjnych wartości. Jacob to pokutujący kłown, lub też kaznodzieja zapustowy, który w kazaniu wpada w ton błazeński, a płatając psikusy, zniennacka przechodzi w kazanie. W życiu i w twórczości jest on prawdziwym oryginałem. A może oryginalnym genjuszem? Za dużo honoru dla niego! Na pewno jednak wielki talent. On, po wymienionych prekursorach, ostatecznie wprowadził poemat prozą do literatury francuskiej. Jego «Cornet à Dês» (1917, rozszerzone wydanie 1923) jest odtąd obowiązującym wzorem gatunku, który wykazuje pewne uderzające, jednak oparte na przypadkowej równoczesności, pokrewieństwo zarówno z «Greguerias» hiszpańskiej moderny, jak i ze szkicami w rodzaju P. Altenberga. Jakiś bodziec wzbudza w duszy poety obraz, kształtujący się w drobną, przeważnie śmieszoną scenę, która znowu otrzymuje szatę dramatyczną, zawierającą przeważnie dialogowane lub sceniczne wskazówki. Ta dramatyczność jest tak ograniczona, tak nikła, że w rezultacie powstaje kon-



Andrzej Salmon.



cept liryczny. Prawdziwa poezja nieświadomości, w której rzeczywistość, możliwość i niedorzeczność w różnym stopniu mieszają się nawzajem! Często nonsens przepojony jest głębokim sensem: «Un diadème est changé en mille têtes de députés». Częściej chodzi o bezcelowe zwierciadło dziecinnej fantazji, pełnej wdzięcznego powabu, jak «Kaléidoscope»: «Tout avait l'air en mosaïque; les animaux marchaient les pattes vers le ciel sauf l'âne dont le ventre blanc portait des mots écrits et qui changeaient ...et la princesse en robe noire, on ne savait pas si sa robe avait des soleils verts ou si on la voyait par des trous de haillons». Obrazy te podobne są do widzeń, ujranych w słońcu radosnego upojenia, jak np. spotkanie z Hiszpanami w Bibliotece Narodowej, lub też tchną głęboką boleścią, jak smutny film o śmierci kurtyzany. Szczera pobożność Jacoba (w czterdziestym roku życia nawraca się po długim przygotowaniu na katolicyzm, i należy do Trzeciego Zakonu) ma również pewien wpływ na jego poetyckie natchnienie. Religja nie potrafiła jeszcze wyrównać sprzeczności, które nurtują różnorodne natury człowieka-Jacoba. Wprowadziła jemu przynajmniej te kontrasty do świadomości i podyktowała mu wiersze, które dzięki swej otwartości zaliczają się do najpiękniejszych pereł chrześcijańskiej poezji: «C'est ainsi que vêtü d'innocence et d'amour J'avancçais en traçant mon travail chaque jour Pr'ant Dieu et croyant à la beauté des choses. Mais le rire cruel, les soucis qu'on m'impose, L'argent et l'opinion, la bêtise d'autrui Ont fait de moi le dur bourgeois qui signe ici». Jak widać, autor używa tradycyjnego wiersza (i to mistrzowskiego, jak np. w «Villonelle»). Poza «Cornet à Dés» do ważniejszych dzieł lirycznych Jacoba należą: «Les Œuvres du Frère Maturé» (1911), «La Défense de Tartuffe» (1919), «Le Laboratoire central» (1921), «Les Visions infernales» (1924), «Les Pénitents en Maillots roses» (1926).

Trzeci z rycerzy nowego zakonu poetyckiego, Wilhelm Apollinaire (1880—1918), ma dla nas Polaków specjalne znaczenie. Urodził się jako Wilhelm Apolinary Kostrowicki w Rzymie, z ojca Polaka i matki niemiecko-żydowskiego pochodzenia. Jeden z antenatów po mieczu znajdował się między albeńczykami księcia «Panie Kochanku», inny zaś piastował różne godności w polskim wolnomularstwie z początku XIX w. Apollinaire młodość swą spędził i otrzymał wychowanie na Jasnym Brzegu. Wiele i często podróżował, znał dobrze ważniejsze języki i literatury europejskie. To wszystko, wraz z dziedzictwem obcej krwi, odzwierciedla się w jego dziele. A jednak, ze swoim «esprit de blague», który ją przenika i dla cudzoziemców czyni trudno zrozumiałą, cała jego twórczość, jest nawskróś francuska. Można jeszcze jako tako się pogodzić z Apollinaiem tej pierwszej, symbolistycznej epoki, z której pochodzą niektóre wspaniałe poezje «Alcools» (1913). Widać reminiscencje Heinego «Loreley» i Poëgo (wszędzie); Polaków uderza podobieństwo do Zaleskiego i Słowackiego w sławnej «Chanson du Mal-Aimé». Jest w tym pysznym poemacie jeszcze druga słowiańska reminiscencja, słynny obraz Repnina, przedstawiający zaporoskich kozaków, piszących do sułtana odpowiedź w stylu bohaterskiego oświadczenia generała Cambronne'a pod Waterloo. Jak wytłumaczyć, po tych bądź co bądź wykładalnych snach, wydobytych z «Alcools», owe «Calligrammes» (1918), które są czołowem, reprezentacyjnym dziełem kubizmu? Biograf Apollinaire'a dał nam klucz do zagadkowej książki, która, jak dawna Polska, nierządem stoi i «absolutum dominium» panującego rozumu nie znosi. Największa część poematów tego zbioru powstała w kawiarni. Siedząc przy «apéro», p. Kostrowicki przypatrywał się ludziom i spisywał

mechanicznie swoje wrażenia wizualne albo akustyczne. Czynił to, dzięki wrodzonemu darowi, zaraz, w zdaniach rytmicznych, luźnie rymowanych lub kończących się asonansem. Inne utwory liryczne Apollinaire'a układają w kolejny szereg przedstawienia, istniejące wyłącznie w duszy poety, który nie dbał o ład w tym swoim urojonym świecie. Wspomnienia, marzenia, nadzieje, mara!

By przekonać czytelnika, jakie nieograniczone możliwości kryje w sobie ta liryka, zacytujemy tu wiersze, w których Apollinaire przypomina sobie na froncie swoją daleko znajdującą się kochankę. (Jako ochotnik wojenny, walczył poeta po francuskiej stronie, wielokrotnie się odznaczył, został raniony i wskutek tych ran umarł): «Zénith Tous ces regrets... Ces jardins sans limite Où le crapaud module un tendre cri d'azur La biche du silence éperdu passe vite. Un rossignol meurtri par l'amour chante sur Le rosier de ton corps dont j'ai cueilli les roses Nos cœurs pendent ensemble au même grenadier Et les fleurs de grenade en nos regards écloses En tombant tour à tour ont jonché le sentier».

Coprawda, obok tych i stu innych poematów, przed którymi czoła uchyli nawet najbardziej zgorzkniały tradycjonalista, gorszą nas inne, które są obrzydliwym bigosem z blagi, kaprysów, paskudztwa i igraszek, napisane u niego tylko dla typograficznego przedstawienia jakiejś szalonej albo błahej myśli (Apollinaire przejął dziwaczny układ książek od Mallarmégo. Wyrazy i litery są u niego tak ułożone, że równocześnie ilustrują tekst). Krytykom najlepiej odpowiedzieć jego własnymi słowami: «Soyez indulgents quand vous nous comparez À ceux qui furent la perfection de l'ordre Nous qui quêtions partout l'aventure Nous ne sommes pas vos ennemis Nous voulons vous donner de vastes et étranges domaines Où le mystère en fleurs s'offre à qui veut le cueillir... Pitié pour nous qui combattons toujours aux frontières De l'illimité et de l'avenir Pitié pour nos erreurs, pitié pour nos péchés».

Kubizm, a przede wszystkim Apollinaire, jako rycerski bojownik w życiu i literaturze, mają prawo domagać się tej wyrozumiałości, a nawet czegoś więcej. W swojej mężnej wytrwałości i napiętej energii witalnych sił zbliża się poeta «Calligrammes» ku futuryzmowi, który programowo pod wieloma względami styka się z kubizmem.

Dzięki swemu wychowaniu i swym wcześniejszym poematom, F. T. Marinetti (ur. 1878), duchowy wódz młodych Włoch, należy przynajmniej poczęści do literatury francuskiej. («La Conquête des Étoiles», 1902; «Destruction», 1904; «La Ville charnelle», 1908; «La Bataille de Tripolis», 1911; «Le Monoplane du Pape», 1913; «Les Mots en Liberté futuristes», 1919). Wiele punktów manifestu futurystycznego mogli przyjąć reprezentanci całego młodego piśmiennictwa paryskiego: kult hałasu, ruchu, teraźniejszości i przyszłości, kult mas i siły, potępienie składni, zniewieściałego piękna i logiki. Na nową nutę brzmi i jako przecucie faszystów (choć futuryzm, jak i faszizm, był echem teorii Francuza Sorela), hymn na cześć ognia, nienawiści i gwałtu. Najbardziej burzycielski wniosek z teorii Marinettiego, zupełne wyzwolenie się wyrazu z pęt zdania, doczekał się skończonej realizacji w dadaizmie, istotą swą zresztą odmiennym od futuryzmu. Jednak duch Marinettiego odbił się najpotężniej w twórczości francuskich faszystów poezji, uczniów poety faszystów.

Najwybitniejszy z nich, Ricciotto Canudo (1879—1923), był synem włoskich rodziców. Jego jedyne większe dzieło «Le Poème de Vardar» (1923) jest



poezją ognia, nienawiści i gwałtu, jak sobie tego życzył Marinetti, a głównego motywu tego utworu żaden teoretyk faszyzmu nie mógłby ująć radykalniej: «Mais sur la terre, je sais, tout ce qui se meut, Doit pour se déplacer et croître, se poursuivre. La haine est la rançon de la splendeur du feu Haut». Temi samemi myślami przepojone są tętniące rytmem claudelowskim lub verhaerenowskim wiersze Piotra Drieu la Rochelle'a (ur. 1893), na którym przeżycia frontowe wycisnęły niezatarte piętno. «Interrogation» (1917), «Fond de Cantine» (1920) wezbrane są nieokiełzaną siłą i poświęcone kultowi siły dla siły, jako półświadome przeciwieństwo dawnej maksymy «l'art pour l'art». W takich słowach mieści się wyznanie wiary w międzynarodówkę ludów: «À vous Allemands... je parle. Je ne vous ai jamais haïs, Je vous ai combattus à mort, avec le vouloir roidement dégainé de tuer beaucoup d'entre vous. Ma joie a germé dans votre sang. Mais vous êtes forts. Et je n'ai pu haïr en vous la Force, mère des choses. Et je me suis réjoui de votre force». Drieu wielbi «force de l'idée, éternelle menace de destruction» (gwałt) i apoteozuje ogień («Part du Feu»). Henryk de Montherlant (ur. 1896) opiewał również w «wersetach» claudelowskich sport i tężyznę ciała, jako wyborowe narzędzia po mistrzowsku opanowanej, uduchowionej i świadomej siły («Les Onze devant la Porte dorée» (1924).

W inny zupełnie krajobraz ducha przenosi nas trzecia grupa nowoczesnej liryki, symboliści, którzy w prozie poetyckiej kroczą śladami Claudela i Verhaerena. Tutaj panuje cisza, spokój, radość i refleksyjność epikurejskiej rozkoszy, czy artystycznej przyjemności, delikatność i ostrożność. Leon Paweł Fargue (ur. 1878), jak niegdyś Valéry, wiele lat stronił od publiczności. Doniedawna znano tylko — a to w bardzo ciasnym kręgu — zbiór «Poèmes» (1919). Od tego czasu w szybkiej kolejności zjawily się, poprzedzone gorliwą i skuteczną propagandą, dzieła: «Banalité», «Volturine», «Épaisseurs» (1928), następnie «Suite familière», «Sous la Lampe», «Espaces» i «Les Ludions» (1929). Na tych klejnocikach sztuki, mimo wyraźnego echa Alojzego Bertranda, Jammesa i Jacoba, wyciśnięte jest indywidualne piętno. Mimo pewnej precjozycznej ozdobności i niezawsze prawdopodobnej naiwności, posiadają one swój nieprzeparty urok. Są to dziwne urojenia, filozoficzne igraszki, wspomnienia z lat dziecińczych, krajobrazy, upiorne wizje, sceny rodzajowe z życia powszedniego. Sprawiają nam taką samą przyjemność, co minjatury japońskiego malarstwa albo «Haï-Kaï», poezje, których sławę głosił we Francji Claudel. Za nim wielu poetów próbowało swych sił na polu tego nowego gatunku lirycznego. Nikt z nich z większą doskonałością niż Andrzej Suarès («Haï-Kaï d'Occident», 1929).

Młodzieńcze wiersze Rajmunda Roussela (ur. 1877): «La Doublure» (1896), «La Rue» (1909) również pędzą żywot ukryty przed szerszą warstwą czytelników, gdy tymczasem ich autor jest znaną postacią w salonach. Podobnie jak malarz-poeta Blanche i Fargue, Roussel znajduje się obecnie na najlepszej drodze do rozgłosnej sławy. Narazie jednak proces ten nie przekroczył wstępnych faz. Nie otrzymaliśmy dotąd zbiorowego wydania dzieł lirycznych Roussela.

O innym kubistycznym symboliście-światowcu, Oskarze de Miloszu (ur. 1877), piszą Francuzi (papier jest bardzo cierpliwy), że pochodzi z rodziny, która kiedyś rządziła w Łużycach. W czasach historycznie bardziej dających się skontrolować był djabolicznym zwiastunem dekadenceckiego «fin de siècle'u» («Le Poème des Décadences», 1899; «Les sept Solitudes», 1906), później anielskim zwo-

lennikiem Péladana («Adramandoni», 1917; «La Confession de Lemuel», 1922; «Ars magna», 1924), a oprócz tego przedstawicielem Litwy w Paryżu.

Symbolizm, proza poetycka i dyplomacja są odtąd nierozdzielni towarzyszami. Przypomnijmy sobie Henryka Jana Marję Leve'a (1874—1906), który pod przejrzystym pseudonimem Levey'a wyszeplecił wiersze, pełne angielskiego fasonu, elegancji i «splenu». On również należy do pisarzy na nowo odkrytych, a jego «Œuvres poétiques complètes» (1921) zaopiekowały się pieczołowicie siostrzane dusze poetyckie Fargue'a i Larbauda. Saint-Léger-Léger napisał «Éloges» (1913) a Saint-John-Perse «Anabase» (1927); oba utwory stoją pod znakiem ścisłego pokrewieństwa z Claudelem, Rimbaudem i Mallarmém, a ich autorzy są jedną i tą samą osobą: w życiu prywatnym wysokim urzędnikiem ministerjum spraw zagranicznych.



Leon Paweł Fargue.

Walerego Larbauda (ur. 1887) możemy bez namysłu wciągnąć w kadry dyplomatycznych poetów. Czyż bowiem nie spełniał misyj w swych rozlicznych podróżach i nie poruszał się ustawicznie w świecie «sleepingów», palace-hotelów i ambasad? Po swym przyjacielu Levecie toruje liryką swego «Barnabooth» (1913, nowe wydanie 1923) drogę poetyckiemu kosmopolityzmowi. Podróże, niegdyś w innym okresie zajęcie arcymyłych «nicponiów», staną się odtąd najulubieńszym sportem wykwiutnych piewców szynkowych namiętności.

Zjawia się inne akcesorjum romantyczne, koloryt lokalny, widoczny w licznie wtrącanych obcych wyrazach. Na wpływ futurystów wskazuje kult techniki, praktyczności i pośpiesznego tempa. I znów romantyzm objawia się w zamilowaniu do malowniczości, zupełnie nowoczesne zaś jest suwerenne szafowanie rytmem i słownictwem, które podporządkowują się tylko usposobieniu i nastrojowi poety i poezji.

Wraz z Pawłem Morandem (ur. 1888) powracamy do ministerstwa spraw zewnętrznych. Zimno i przenikliwie, jak na sprawozdania i akta, na suplikantów i współstołowników przy biesiadach dyplomatycznych, Morand patrzy się na zdarzenia i ludzi. W zupełnie wolne rymy ujęta proza poetyczna «Lampes-à-Arc» (1919) i «Feuilles de Température» (1924) wyczarowuje kalejdoskop migoczących się obrazów z bezbożnego, straszego świata powojennego. Są między nimi starannie przemyślane i z brutalną siłą malowane widzenia: «Mort d'un autre Juif», «39° 5» (z tą halucynacją gorączkową porównajmy «Płaczącego ptaka» Hłakowiczównej!); są między nimi wspaniałe okazy okrutnego humoru: «La Vache citée en Justice», «Cure de Printemps», a rzadko tylko spotykamy się ze śladem szczerzego sentymentu («Ode à Marcel Proust»), albo z wybuchem przytłumionego a w obliczu śmierci zgłaszającego się uczucia religijnego («Mort d'un Juif»,



«Paradosi-Belvedere»). Wśród nielicznych wierszy Jana Giraudoux znajduje się strofka, którą można uważać za odpowiedź, daną przejściowej niechęci do świata Moranda i za motto całego nowoczesnego piśmiennictwa, zaczawszy od kubizmu: «Qu'as-tu vu dans ton exil? Disait à Spencer sa femme, À Rome, à Vienne, à Pergame, à Calcutta? — Rien, fit-il... Veux-tu découvrir le monde? Ferme tes yeux, Rosemonde».

Juliusz Supervielle (ur. 1884), trzeci obok Laforgue'a i Lautréamonta Francuz z Montevideo, znany jako liryk wśród swoich, ziomek, jest również zdania, że kto podejmuje podróż, ten powinien coś opowiedzieć w poetyckiej formie. Napisał świeże, lśniące i barwne wiersze «Poèmes» (1919), owiane zapachem południowo-amerykańskich pampasów, potem «Débarcadères» (1922), «Gravitations» (1925), «Olderon-Ste-Marie» (1927), «Saisir» (1928), dowodzące coraz bardziej rozwijającej się skłonności ku klasycznej formie. Natomiast Szwajcar Błażej Cendrars (ur. 1887) pozostał wierny anarchistycznej, niekrepowanej swobodzie swojej Muzy, unoszącej się ponad kontynentami; jest to Barnabooth, ale bez jego milionów i bez ochłapów sentymentalizmu amerykańskich miliardów. Przedstawia typ wesołego włóczykija, który tem lepiej się czuje, im dalej ma poza sobą cywilizację i przymus kultywowania wiersza. Ideał jego to «pauvre nègre» (wydał antologję poezji murzyńskiej), tempo jego to szalony pęd pociągu ekspresowego; ton główny to szum propelera, a zasadniczy nastrój to żwawy cynizm, wyzywający się specjalnie w sprawach seksualnych («La Légende de Novgorode», 1909; «Pâques», 1912; «La Prose du Transsibérien», 1913; «Du Monde entier», 1919; «Hodak», 1924). Liryka Piotra Mac Orlana wyczerpuje się w podszytej kosmopolityzmem romantyce kokot («L'Inflation sentimentale», 1923; «Simone de Montmartre», 1924) i zajmuje w stosunku do jego okazałej prozy bardzo szczupłe miejsce. Mac Orlan jest tylko towarzyszem, a nie rywalem najmłodszej poezji. Wdarliśmy się już na teren dadaizmu, na który wkroczyli z wyżej wymienionych Morand, Drieu la Rochelle i Cendrars. Odtąd poświęcimy swą uwagę tym grupom i indywidualnościom, które po rozwianiu się dadaistycznej mgły rozdzieliły się od siebie na pobojuwisku literackim.

Trzy silne — jeśli nie najsilniejsze — talenty rzuciły się w ucieczce od nihilizmu w ramiona Katolickiego Kościoła: Cocteau, Delteil, Reverdy. Jan Cocteau (ur. 1892), niezwykle wrażliwa i zmienna natura artystyczna, posiadająca wszystkie świetne i odpychające przymioty kabotyńca i wybujałego snoba, odzwierciedla w swej poezji najróżnorodniejsze doktryny, które toczą spór o panowanie nad francuską liryką. Jako 17-letni autor pierwszych wierszy «Prince frivole» (1909), Cocteau był jeszcze neoromantykem, w «La Danse de Sophocle» (1911) symbolistą, w «Le cap de Bonne Espérance» (1918) zaś najdzikszym dadaistą. U niego, który, inaczej niż Cocteau, w poszukiwaniu samotności odwraca się od świata, odkąd odzyskał wiarę lat dziecińczych, «Poésies» (1920) i «Vocabulaire» (1922), a przede wszystkim «Plain-Chant» (1923) należy zaliczyć do neoklasycznej poezji, w odcieniu fantazystów. W tej manierze utrzymał się odtąd Cocteau i ona to wycisnęła piętno na wyborze dzieł zbiorowych («Poésies», 1925). Podobnie jak Apollinaire, przemawia Cocteau do sędziów swych poetyckich zbroczeń, i apel ten dostaje się już do szerokiej publiczności: «France gentille et verdoyante..... si je chante à ma façon, Chacun se détourne et me moque, Mais un jour arrive l'époque Où l'oreille entend la chanson. Tel qui jadis me voulut mordre, Voyant ma figure

à l'envers, Comprendra soudain que mes vers Furent les serviteurs de l'ordre». A rzeczywiście, pomimo ich wolnego rytmu, klejnociki, jak «Sobre las Olas», «Trompe-l'Œil», błyszczą klasyczną pięknnością.

Również Piotr Reverdy (ur. 1899) jest szczerym poetą, bawiącym się w typograficzne kawały na wzór podniesionych do wielorakiej potęgi dziwactw Mallarmégo (z doby «Coup de Dés») i Apollinaire'a (z czasów «Calligrammes»). Modlitwa i poezja spływają razem w strumień najczystszej radości z samego istnienia w Bogu, bez którego człowiek stałby się pastwą ponurego smutku. Reverdy zapożyczył u symbolistów tajemniczej niejasności mowy, nietylko w budowie zdania, ile raczej w nastroju. Długo musiała czekać proza poetycka tego beztroskiego i niezmordowanego twórcy, zanim ze świata literackiego dotarła do większego grona czytelników. Zdarzyło się to dopiero wtedy, gdy owoc dziesięcioletniej pracy, zbiór «Épaves du Ciel» (1924) uzyskał poważną nagrodę poetycką. Odtąd zalicza się Reverdy'ego (po Claudelu, Jammesie, La Cardonnelu i obok Cocteau) do najwybitniejszych przedstawicieli katolickiej poezji. Jego ostatnie utwory: «Écumes de la Mer» (1925), «Le Gant de Crin» (1926), «La Balle au Bond» (1928), «Sources du Vent» (1929). To, co jest najlepsze w liryce Józefa Delteila znajduje się w jego powieściach o św. Joannie i o bohaterskich «Poilus» wielkiej wojny. Tam zachwycają nas potężne akcenty, lecz z Delteila krzykliwych lat dadaistycznych nie pozostało zgoła nic. Liryka zaś Filipa Soupaulta (ur. 1897), pokrewna duchem, prawie że siostra syjamska poezji globetrotterskiej Larbauda i Cendrarsa, nie straciła nic ze swęgo pierwotnego uroku egzotycznego. A w dzisiejszych czasach przecież prędko się starzeją wiersze. Życ będą więc tomy, w których wyraża się własne natchnienie Soupaulta: «Aquarium» (1917), «Rose des Vents» (1920), «Westwego» (1922), «Wang-Wang» (1924), lecz ani «Champs magnétiques», sfabrykowane do spółki z Bretonem według kanonów rodzącego się nadrealizmu, ani inne gorsze żarty poetyckie. Wielostronny i rwący się do pozytywnej twórczości talent Soupaulta uratował go ze sfery humbugu i fumisterji. To też, gdyby się nie odwrócił ku powieści i krytyce, na pewnoby w swej liryce odszedł do fantazystów, podobnie jak Cocteau, albo wraz z Cendrarsem i Alzeczykiem Iwanem Gollem («Le nouvel Orphée», 1923) uprawiałby pole ironicznych owoców podróży.

Trystan Tzara (ur. 1896) i Franciszek Picabia to niewzruszone filary dadaizmu. Wertując książki, podpisane ich nazwiskiem: Tzary «La première Aventure céleste de Monsieur Antipyrine» (1916), «25 Poèmes» (1918), «Cinéma Calendrier du Cœur abstrait Maison» (1920), «De nos Oiseaux» (1923), Picabii «Unique Eunuque» (1920), nie obawiaj się, kochany czytelniku, który jesteś «novarum rerum cupidus», ani spotkania z mieszkańcami starego świata literackiego, ani niebezpie-



Jan Cocteau.





Trystan Tzara.

czeństwa zrozumienia czegokolwiek. Ta bezwzględna «nowość» i ciemność nie byłyby najgorsze — niema bodaj rewolucji artystycznej, któraby z początku nie została wyszydzone, jako czyn szaleńców, albo potępiona, jako zbrodnia burzycieli — gdybyśmy w tej całej oszalamiającej, pstrej mieszance słów Tzary i Picabii mogli wyłowić choćby najmniejszą wartość estetyczną, czyto dźwiękową, czyto wzrokową, czy w dziedzinie wrażeń intelektualnych. W ostateczności wszystkie te szalone kakofonje mają jedną tylko zasługę, że mogą służyć psychjatom za doskonały materiał dla badania asocjacji aparatu myślowego, który się wymknął kontroli rozsądku; nie zapominajmy też o ich dodatniej funkcji: pobudzania naszego śmiechu. Nawet i te zalety rozsiane są tak rzadko, że cała produkcja dadaizmu stanowi dziś już tylko przedmiot badań dla historyków literatury, którzy czytają ją z zamiarem wykazania wpływów, wywartych na nią przez bezpośrednich jej zwiastunów: kubistów i Marinettiego «mots en liberté». Chępliwy program tych wywrotowców szczególnie żalosnym skończył się fiaskiem u ich przywódców, pozbawionych krzty najskromniejszego talentu. Szkoda poprostu papieru, aby to dowodzić pseudoparoksyzmami Tzary lub rozdrażniającym bełkotem Picabii, uwieńczonym kokieteryjnym «je ne sais si vous comprenez». Zato dadaizm Jerzego Ribemonta-Dessaigne'a i Piotra Alberta-Birota («La Joie des sept Couleurs», 1919; «Opéra», 1924; «Poèmes à l'autre moi», 1928) nie jest pozbawiony mimowolnej wesołości i bezwiednego wdzięku. Polski czytelnik, porównywający te utwory z niektórymi płodami humorystycznej poezji ludowej, wydanymi w zbiorze Bystronia, będzie zdumiony na widok uderzającego podobieństwa między najprymitywniejszym komizmem folkloru a liryką zdegenerowanej, przerafinowanej kultury.

Te niedobitki dadaizmu, które po odejściu apostatów do obozu katolickiego, względnie mieszczańsko-tradycjonalistycznego w ogólności, miały jeszcze coś do powiedzenia (lub do opiewania) — Tzara i Picabia zeszli na drugi plan około roku 1920 — wypłynęły w 1924 jako grupa nadrealistów. Andrzej Breton (1898) nadaje tej szkole nazwę, zapożyczoną z podtytułu dramatu Apollinaire'a «Les Mamelles de Tirésias». Swoje nieskodyfikowane jeszcze zasady stosuje po raz pierwszy w przeoranych wspólnie z Soupaultem «Les Champs magnétiques» (1921), wreszcie uraczył nas programowym «Manifeste du Surréalisme» (1924). Robert Desnos, powieściopisarz René Crevel, wreszcie Antoni Artaud, przejawiający raczej zamiłowanie do sceny, stanowią ściślejszą drużynę Bretona. Ludwik Aragon («Feu de Joie», 1921), Paweł Dermée («Le Volant d'Artimon», 1923) i wielce obiecujący poeta belgijski Henryk Michaux («Qui je fus», 1924) — którego najprawdopodobniej nadrealiści niezadługo utracą na rzecz kosmopolitycznej grupy Cendrarsa — posiadają w obrębie tej szkoły własne swoje wyraźne oblicza.

Paweł Éluard i Roger Vitrac są niezbitym dowodem, że w liryce decyduje o wartości nie poetyka, ale poetyckie natchnienie autora; «c'est le ton qui fait la musique». Mechanizm twórczy Éluarda nie jest regulowany przez żadnego werkmistrza, a przecież obdarza on literaturę ładnymi i przemilami obrazkami pastelowymi; język jego, niewygładzany przez żaden przymus dydaktyczny, zawsze jest owiany prawdziwym czarem poezji i przy całej swojej prostocie nacechowany najczystszy artyzmem. Coprawda, czytając tę lirykę, porywa nas podobne uczucie, co na widok reprodukcji w dziele Prinzhorna o sztuce chorych umysłowo. Zgroza miesza się z podziwem, a nawet go tłumi. Éluarda «Mourir de ne pas mourir» (1924), «Au Défaut du Silence» (1926), «La Capitale de la Douleur» (1927), «Les Dessous d'une Vie» (1928), «L'Amour de la Poésie» (1929) to jeden ciąg halucynacji, wizyj, splątanych w uścisku nieczystych, ciemnych potęg, przerywany tu i ówdzie miłą sielanką, nigdy jednak niepozbawioną straszego ła, najeżonego zmorami. Vitrac udoskonala sam siebie coraz bardziej, opanowując po mistrzowsku swoją groteskową fantazję: «Mystères de l'Amour» (1924), «Humoristiques» (1927), «Cruautés de la Nuit» (1928). Nawet z najbardziej wysuniętych posterunków awangardy istotne znakomitości znajdują zawsze po okresie fermentowania drogę powrotną do tradycji nieśmiertelnego, jasnego, najjaśniejszego piśmiennictwa francuskiego.



Franciszek Picabia.

## BIBLIOGRAFJA

Rozdział pierwszy: Bibliografja: H. Talvart i J. Place, Bibliographie des Auteurs modernes de Langue française. Paryż 1929 (do 1927 r.). — G. Lanson, Manuel bibliographique de la Littérature française moderne. Nowe wydanie. Paryż 1925 (do 1920 r.).

Antologje: Anthologie de la Nouvelle Poésie française; Anthologie de la Nouvelle Prose française; Anthologie des Essayistes français. Paryż, wydawn. Kra, liczne wydania (do 1924, wzgl. do 1928 r.). — R. de la Vaissière, Anthologie poétique du XX-e Siècle. Paryż 1924, tt. 2 (do 1923 r.). — La Poésie d'aujourd'hui. Paryż 1929, tt. 4. — M. Müller, Anthologie de la Prose française contemporaine. Lipsk 1931 (do 1930 r.). — V. Klemperer, Die mod. franz. Prosa, Lipsk 1926; D. mod. franz. Lyrik, Lipsk 1928.

Podręczniki: J. Bédier i P. Hazard, Histoire de la Littérature française. Paryż 1924 (w drugim tomie rozdział o piśmiennictwie współcz., pióra A. Chaumeixa). — G. Lanson, Histoire de la Littérature française. Paryż 1923, tom drugi (stanowisko dość ograniczone). — R. Lalou, Histoire de la Littérature française. Paryż 1923, odtąd liczne wydania. (Najlepsza praca w tym przedmiocie, chociaż bardzo subiektywna i często niedokładna; dla obcych za dużo wymagająca). — D. Mornet, Histoire de la Littérature et de la Pensée françaises contemporaines. Paryż 1927 (doskonałe, trochę suche). — A. Billy, La Littérature française contemporaine. Paryż 1927 (ciekawe, ale powierzchowne). — B. Faÿ, Panorama de la Littérature fran-



çaise contemporaine. Paryż 1929. Trzynaste wydanie. (Pomimo ogromnego sukcesu bezwartościowe). — Ch. Le Goffic, La Littérature française au XIX-e et XX-e Siècles. Paryż 1919 i nowe wydania (dla czasów wojny). — E. Montfort, Vingt-cinq Ans de Littérature française Paryż 1925, tt. 2. (Chaotyczne, wartościowe materiały). — M. Braunschvig, La Littérature française contemporaine étudiée dans les Textes. Paryż 1926. (Podręcznik szkolny z wypisami, bardzo pożyteczny, lecz niekompletny). — R. Palmarocchi, La Letteratura francese contemporanea. Rzym 1927. — O. Forst-Battaglia, Die franz. Literatur der Gegenwart. Wiesbaden 1928, drugie wydanie (trzecie wyd. w druku, najkompletniejsze przedstawienie tej doby z dokładną bibliografią). — V. Klemperer, Geschichte d. franz. Literatur. Lipsk 1931, tom piąty. (Sąd samodzielny, szeroki widnokrąg). — Polskiego podręcznika niema. Praca Szaroty jest przestarzała. Obiecana nam książka Lorentowicza jeszcze nie wyszła. Krótki zarys O. Forsta-Battaglii w «Przeglądzie Współczesnym» 1928 r.

Inne dzieła: H. Bremond, Manuel de la Littérature catholique. Paryż 1925. — J. Calvet, Le Renouveau catholique. Paryż 1927. — H. Massis, Jugements. Paryż 1923 nast., tt. 3; Évocations. Paryż 1931. — B. Crémieux, Vingtième Siècle. Paryż 1924 nast., tt. 2; Inventaires. Paryż 1931. — L. Dubech, Les Chefs de File de la jeune Génération. Paryż 1925. — P. Archambault, Jeunes Maîtres. Paryż 1926. — F. Lefèvre, Une Heure avec... Paryż 1924 nast., tt. 6. — E. R. Curtius, Die literar. Wegbereiter des modernen Frankreich. Stuttgart 1923, trzecie wydanie; Franz. Geist im modern. Europa. Stuttgart 1925. — E. Bouvier, Initiation à la Littérature d'aujourd'hui. Paryż 1929. (Bardzo ważne, analiza duchowa modernizmu). — «Les Quarante». Paryż 1930 n. (o członkach Akademii Francuskiej).

Rozdział drugi: D. Parodi, La Philosophie contemporaine en France. Paryż 1919 i nowe wydania. — R. Poivrier i J. Baruzi, Philosophes et Savants français du XX-e Siècle. Paryż 1906 nast., tt. 4. — J. Benrubi, Philosoph. Strömungen der Gegenwart in Frankreich. Lipsk 1928. — Histoire et Historiens. Paryż 1927. — R. Gillouin, La Philosophie de Bergson. Paryż 1928. — A. Thibaudet, Le Bergsonisme. Paryż 1924, tt. 2; Maurras. Paryż 1923. — L. Daudet, Maurras. Paryż 1928.

Rozdział trzeci: A. Thibaudet, Le Liseur de Romans. Paryż 1925. — J. Norton Cru, Témoins. Paryż 1929. (Świetna praca o powieści dotyczącej wielkiej wojny). — R. Fernandez, A. Gide. Paryż 1931. — R. Lalou, Gide. Paryż 1928. — E. Martinet, A. Gide. Paryż 1931. — L. Pierre-Quint, Marcel Proust. Paryż 1929 (nowe wyd.). — B. Crémieux, Du Côté de chez Proust. Paryż 1929. — E. Seillière, Proust. Paryż 1931. — M. Dandieu, M. Proust. Paryż 1930. — P. Humbourg, Duhamel. Paryż 1928. — F. Empeytaz, Essai sur Montherlant. Paryż 1928. — J. Larnac, Colette. Paryż. 1927.

Rozdział czwarty: E. Sée, Le Théâtre français contemporain. Paryż 1928. — E. Sainte-Marie-Perrin, Introduction à l'Œuvre de Claudel. Paryż 1926. — R. Grosche, Claudel. Hellerau 1930. — P. Blanchart, Cœuret. Paryż 1914. — H. Charasson, Porto-Riche. Paryż 1924. — M. Israel, J. Romains. Paryż 1931.

Rozdział piąty: P. Fort i L. Mandin, Histoire de la Poésie française depuis 1850. Paryż 1927. — H. Clouard, La Poésie française moderne. Paryż 1924. — G. Bonneau, Le Symbolisme dans la Poésie franç. contemporaine. Paryż 1930. — F. Porché, Poètes français depuis Verlaine. Paryż 1929. — A. Fontainas, De Mallarmé à Valéry. Paryż 1928. — F. Rauhut, Paul Valéry. Monachjum 1930. — V. Larbaud, Valéry. Paryż 1930. — J. Larnac, La Comtesse de Noailles. Paryż 1931. — G. A. Masson, Paul Fort. Paryż 1924. — Ph. Soupault, Apollinaire. Paryż 1927. — Istnieje doskonała antologia najnowszej poezji francuskiej w przekładzie Anny Ludwiki Czerny.

Wszystkie fotografie współczesnych pisarzy francuskich wykonano według zdjęć firmy Henri Manuel w Paryżu.





Biblioteka Pedagogiczna w Radomiu  
nr inw.: K - 15126



BGZs 15126



