

HISTORIA LITERATURY FRANCUSKIEJ

WYŻSZA SZKOŁA PEDAGOGICZNA w KIELCACH
BIBLIOTEKA

L-H
713

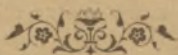
HISTORIA LITERATURY FRANCUSKIEJ

UŁOŻONA

PODŁUG NAJŚWIEŻSZYCH OPRACOWAŃ OBCYCH

PRZEZ

ZYGMUNTA SARNECKIEGO



W KRAKOWIE
SPÓŁKA WYDAWNICZA POLSKA
1898

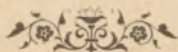
HISTORIA LITERATURY FRANCUSKIEJ

UŁOŻONA

PODŁUG NAJSWIEŻSZYCH OPRACOWAŃ OBCYCH

PRZEZ

ZYGMUNTA SARNECKIEGO



W KRAKOWIE
SPÓŁKA WYDAWNICZA POLSKA

1898



80093

L-H

713

Zarys historii literatury francuskiej, który dajemy dziś czytelnikom *Biblioteki Uniwersalnej*, nie jest dziełem oryginalnem. Staraliśmy się ułożyć go jak najzwięźlejszemu podług najnowszych tego rodzaju opracowań obcych i uczynić zeń książkę, przeznaczoną przeważnie dla młodzieży płci obojczy. Dlatego nie należy w niej szukać obszernych wywodów, relacyj szczegółowych i wyczerpujących poglądów krytycznych, bo podręcznik nasz jest zaledwie skromnym przewodnikiem, który położył sobie za cel jedyny: wskazanie drogi, wiodącej do poznania olbrzymich bogactw piśmiennictwa narodu, w ciągu trzech wieków ostatnich przodującego cywilizacji europejskiej. W układzie trzymaliśmy się planu René Doumic'a, profesora paryskiego *Collège Stanislas*, a jednego z najpoważniejszych i najwytrawniejszych krytyków doby bieżącej, którego rozprawy o teatrze nowoczesnym, zebrane razem pod tytułem *De Scribe à Ibsen*, akademія francuska uwieńczyła nagrodą. Pedagogiczne znaczenie, oraz jasność i prostota wykładu, jaką odznacza się jego *Histoire de la Littérature Française*, skłoniła nas, że do końca XVI wieku idziemy za nim niemal krok za krokiem. Ta pierwsza połowa niniejszej książki jest po części skróconem omówieniem, po części prostym przekładem jego cennej i pożytecznej pracy, uzupełnionej tylko tu i ówdzie, równie w tekście jak w przypiskach, krytyką własną lub wiadomościami, czerpanymi z innych dzieł, uznanej wartości. W drugiej połowie, począwszy od XVII stulecia — trzymając się ciągle metody

i układu Dounica — pozwalamy sobie nieco indywidualniej traktować obfity materiał. Doprowadzamy wreszcie opowiadanie aż do dni dzisiejszych, nie tracąc ani na chwilę z oczu głównego założenia naszej pracy, jakim jest: dostarczenie kształcącej się młodzieży podręcznika, dającego treściwy, lecz zarazem i wierny obraz rozwoju literatury francuskiej, nakreślony na tle najnowszych badań krytyki współczesnej.



ROZDZIAŁ I.

P o c z ą t k i.

Gallia i jej zaludnienie. — Celtowie. — Rzymianie. — Frankowie. —
Język romański. — Jego pomniki. — *Langue d'oil i langue d'oc.* —
Dyalekty.

Gallia, zamieszкана za Cezara przez plemiona różnego pochodzenia, podzieloną była na trzy części. Pomiędzy Pireneami i Garonną osiedlili się Akwitanie; pomiędzy Garonną i Sekwaną Gallowie; pomiędzy Sekwaną i Skaldą Belgowie. Pierwsi różnili się od reszty mieszkańców rasą i językiem. Mówili po iberyjsku, a ich mowa nie wycisnęła śladów na języku francuskim¹⁾. Gallowie i Belgowie, złączeni bliższymi stosunkami, byli ludami pobratymczymi celtyckiego pochodzenia.

Celtowie posiadali cywilizację własną, wcale rozwiniętą. Na czele ich ustroju społecznego stała arystokracja rycerska i kasta druidów. Ci ostatni, których wiedza opierała się na wierze w życie pozagrobowe, mieli własną poezję naukową i religijną. Nie wolno było jej utrwalać pismem,

¹⁾ Są leksylogowie, którzy twierdzą, że niektóre wyrazy starożytnego języka Iberów, nieróżniącego się znacznie od narzecza, jakim dziś jeszcze mówią Baskowie, zamieszkali równie na francuskich jak na hiszpańskich stokach Pireneów, wsiąkły przez właściwe przeobrażenie się w język francuski. Tak np. *ennui* pochodzić ma od *enoja*; *aisé* od *aisa*; *vague* od *baga* i tym podobnych wiele.

aby nie znikczemniała, stając się udziałem i własnością ogółu. Dlatego też zaginęła, równie jak przeważna część pieśni bardów, niższych stopniem w hierarchii druidycznej, ale do niej należących, muzyków i poetów zarazem. Bardowie wyglaszali przy ofiarach hymny na cześć bogów, podniecali śpiewem odwagę walezących wojowników, i opiewali czyny bohaterskie wodzów własnych.

Jedna z takich pieśni, przechodząc z ust do ust — według uczonego krytyka de La Villemarqué — utrzymuje się dotąd wespół wicśniaków bretońskich. Twórcą jej był bard Gwenchlan. Wyparty ze współziomkami z Brytanii przez Sasów, szukał schronienia wśród pobratymców na bretońskiej ziemi. W utworze swym przepowiada pogrom cudzoziemców. Najeźdca przedstawia mu się pod postacią rozjuszonego dzika, wódz Gallów zaś w postaci konia morskiego¹⁾. Upojony nadzieją zwycięstwa, opisuje bój, który z sobą toczą. Patrzy nań tylko oczami duszy, bo te, któremi niegdyś spoglądał za młodu, wylupić mu kazal książę wrogich obcych zastępów. Ślepiec, mszcząc się na barbarzyńskim okrutniku, przeklina go słowami pełnymi siły. Widzi go, ginącego w kałuży krwi, sięgającej mu do kolan. Śniąc w zimnym grobie, słyszy w nocy krzyk orła, przywołującego orłęta i „wszystkie ptaki niebieskie“, aby przyleciały szarpać „nie ścierwo psów i owiec“, lecz „chrześcijańskie ciało.“ Więc pyta kruka morskiego :

Ty, morski krucze - staruchu, mów :
Jaki tam w szponach ścisnąłeś łów ?
— Głowę książęcia trzymam za czub,
W dwoje ócz lśniących zatopię dziób,
Z powiek wylupię dwoje tych świc,
Wszak on oślepił ciebie na nic. —

¹⁾ *Histoire de la Littérature Française par I. Demogeot.* — Dwudzieste piąte wydanie, 1895.

Ty szczwany lisie, mów - no mi, mów:
Jaki tam w łapy schwyciłeś łów?
— Serce książęce w zdobyczy mam,
Serce fałszywe, jako ja sam;
Serce, co twoich pragnęło dni,
Co śmierć od dawna zadalo ci. —
Brzydka ropucho, co robisz tam
Przy jego ustach, jak straż u bram?
— Tutaj usiadłam w kąciku ust,
Gdy dusza wyjdzie, ja za nią szust!
W moim żołądku znajdzie swój zgon.
O! ciężką zbrodnię popelnił on
Na bardziej, który żył sobie raz
Między Port - Gwennem i Roch Allaz¹⁾.

Pod panowaniem rzymskiem Celtowie wyrzekli się szybko rodzimego obyczaju i zapomnieli mowy swojej, przyjmując język zdobywców, wraz z obcą kulturą i religią. W ten sposób przetworzona Gallia stała się częścią państwa i umysłowego świata rzymskiego. Przeniesiona do niej przez Rzymian literatura klasyczna, zajaśniała tu nowym i świetnym blaskiem. Ostatni poeci łacińscy Decimus Magnus Auzoniusz i Klaudyusz Rutilius byli Gallami²⁾. Poezya ich jednak nie schodzi do ludu, który jej nie rozumie, bo wszyscy, co myślą, czytają i piszą — myślą, czytają i piszą po łacinie. Długie utrzymywanie się łaciny (przedewszystkiem w kościele i sądzie) sprawia, że język ludowy rozwija się powolnie, a chwila jego rozkwitu, w której stanie się językiem literackim, opóźnia się znacznie. Zaznaczyć tu należy, że obok mowy, którą przechowały księgi pisarzy klasycznych, w Rzymie samym, za Cycerona i Wergiliusza, istniało narzecze po-

¹⁾ Przekład Lucyana Siemińskiego.

²⁾ Przedtem jeszcze Waleriusz Katon i Varro z Ax (*de l'Aude*). Retorowie i mówcy: Gniphon, Domicjusz Afer i inni.

toczne (*Lingua rustica*), którem mówiło pospólstwo. Ta to gminna łacina, rozpowszechniona w Gallii przez żołnierzy, kupców i kolonistów, zastąpiła język celtycki¹⁾.

Frankowie, z Klodowuszem na czele, pobiwszy ostatniego wodza rzymskiego, objęli we władanie znaczną część Gallii. Często się przytrafia, że lud bardziej ucywilizowany, chociaż zwyciężony, narzuca zwycięzcy swoją cywilizację. Tak się tu stało. Frankowie przyjęli obyczaje i język podbitego kraju. Wprowadzili jednak do mowy już rozpowszechnionej pewną liczbę wyrazów germańskich²⁾ i wycisnęli na eposie francuskiej arystokratyczno-wojownicze piętno. Ich wpływowi zawdzięczali również Gallowie przebudzenie się poczucia ducha narodowego. Gallia pod panowaniem rzymskim nie posiada samowiedzy swego odrębnego bytu i istnienia. Od chwili zaś, w której Frankowie łączą się z nią i nawracają na jej religię, staje się silnie spojonym ciałem — narodem.

Po rzymskim zaborze, jak to powiedzieliśmy wyżej, gminna łacina była w Gallii jedynym i powszechnym językiem mas ludowych. Lecz z biegiem czasu psuć się zaczęła i ulegać zmianom, wywołanym przez klimat, rasę i stan umysłów tych, którzy ją sobie przyswoili. Ztąd wytworzyła się nowa mowa, nosząca nazwę romańskiej (*roman*). Istnienie jej stwierdzonem jest począwszy od VII stulecia. W VIII, glossariusze (kasselski i reichenauski) posiadają przekłady na język romański wyrazów łacińskich i germańskich. Najstarszemi zaś autentycznymi dokumentami, jakie go ukazują na piśmie, są tak zwane „przysięgi strasburskie“, złożone przez żołnierzy Karola Łysego w marcu 842 roku Ludwikowi Nie-

¹⁾ Istniała także w Rzymie ludowa sztuka wierszowania. Stanie się ona z czasem modłą, według której ukształtuje się wersyfikacja francuska. *Histoire de la Littérature Française* par René Doumic. Dwunaste wydanie. Paryż.

²⁾ Ampère liczy mniej więcej tysiąc wyrazów francuskich, za pożyczonych z narzeczy germańskich.

mieckiemu (*le Germanique*), oraz przez tegoż Ludwika bratu Karolowi¹⁾. Znane zaś literackie teksty tego języka pochodzą dopiero z X wieku. Mianowicie: *La cantilène de sainte Eulalie*, opiewająca w dwudziestu dziewięciu wierszach męczeństwo świętej; *La vie de saint Léger*, zamykająca żywot świętego w czterdziestu sześciowierszowych strofach, i fragment homilii o proroku Jonaszu, odkryty w Valenciennes, pisany w języku łacińskim mieszanym z romańskim.

Ten ostatni rozdzielił się na dwa główne: *la langue d'oïl*, w użyciu na północy, i *la langue d'oc*, wytworzony na południu, w Prowancyi. Pierwszy z nich rozpadł się na pięć dyalektów, z których ten, którym mówiono pomiędzy Sekwaną i Loarą, wysunął się w XII wieku na pierwsze miejsce, nie dzięki swej wyższości lub doskonałości, lecz z przyczyn politycznych. Z niego wypłynął następnie język francuski. Inne dyalekty, jakkolwiek pokonane, nie znikły przecie; — tylko przestano w nich pisać. Stały się tak zwanemi *patois*, czyli gwarami prowincjonalnemi. Wszelkie zatem *patois* nie są — jak wielu mniema — zepsutą francuzczyzną, jeno narzeczami ziem poszczególnych, będącemi po dziś dzień w użyciu. Dyalekt zaś, rozwinięty nad Sekwaną (w *Ile de France*), jest starym, pierwotnym językiem francuskim. Zapanowawszy nad innemi w całym kraju, zaczął rozpowszechniać się powoli i po za jego granicami. Mówiono nim na dworze angielskim, znany był w Portugalii i Niemczech, a Florentyjszyk Brunetto Latini²⁾ pisze w nim

¹⁾ Karol Łysy i Ludwik Niemiecki zawarli w Strasburgu przy mierze, wymierzone przeciw trzeciemu bratu Lotaryuszowi. Zaprzysięgli je wobec wojsk zgromadzonych. Tekst obu przysięg zapisał w języku romańskim kronikarz Nithard. — „Nie ma tu jeszcze ustalonych form gramatycznych, ani wyrobionej leksykografii, jest jednak wyraźna przewaga romańszczyzny nad łaciną“. *Dzieje literatury powszechnej*. Tom II, str. 333. Warszawa 1883.

²⁾ Dawniejsi biografowie Danta utrzymywali, że Brunetto Latini (1210—1294) był nauczycielem wielkiego twórcy „Boskiej Komedyi.“ Nowsza krytyka twierdzenie to podaje w wątpliwość.

swój *Li livres du tresor* (albo *Tresor de sapience*), ponieważ, jak mniema, jest to mowa „najrozkoszniejsza i najpospolitsza wśród wszystkich ludzi.“ Doumie, wspominając ze słuszną dumą o tej wczesnej uniwersalności języka i literatury francuskiej, myli się jednak twierdząc, że już w wiekach średnich dotarły one aż do Polski. Tak język jak i literatura francuska oddziaływać zaczynają na nasze piśmiennictwo znacznie później.

ROZDZIAŁ II.

W i e k i ś r e d n i e .

Poezya epiczna. — Trzy cykle. — Cykl francuski. — Cykl bretoński. — Cykl starożytny.

U wszystkich niemal narodów rozwój poezyi poprzedza ukształtowanie się prozy. To też u początków literatury francuskiej spotykamy naprzód poezję i to w jej najwspanialszej formie, bo w epeji. Truwerowie są pierwszymi pisarzami francuskimi¹⁾. Tworzyli oni i wygłaszali sami swoje wiersze, śpiewając. Na południu nosili miano trubadurów. — Za niższych znaczeniem i dostojnością od jednych i drugich uważano wówczas żonglerów, *les jongleurs*²⁾. Ci ostatni nie byli w ścisłym znaczeniu wyrazu twórcami; łączyli ze sztuką śpiewania i deklamowania rzemiosło kuglarzy. Pomiedzy truwerami i trubadurami a żonglerami zachodziła mniej więcej taka sama różnica, jaką i dziś zwykliśmy czynić pomiedzy kompozytorami muzycznymi a wirtuozami.

Francuska poezya epicka jaśniała w średnich wiekach niepospolitym blaskiem. Była ona na swoje czasy najodpo-

¹⁾ Nazwa pochodzi od *trovare, trouver* — znaleźć, wynaleść, wymyślić, wynwentować.

²⁾ Od *joculatores*.

wiedniejszą formą, w jakiej właściwie uwydatnić się mogły dążności i pragnienia ducha narodowego. Chociaż znaczna część utworów, należących do tej epoki, zaginęła bez śladu, dzieła jakie nas doszły, świadczą wymownie o wielkiej sile zawartej w nich poezji i o jej pięknym rozkwicie. Bardzo wczesnie starano się oznaczyć charakterystyczne cechy, jakimi epopeje średniowieczne różnią się między sobą. Już w XIII wieku Jan Bodel twierdzi, że dla *home entendant* (człowieka rozumiejącego, albo rozumnego) treść ich czerpaną jest z dziejów „Francji, Bretanii i Rzymu wielkiego.“ Doumic i inni historycy literatury w myśl tej pierwotnej klasyfikacji, rozdzielają je na trzy cykle: francuski, bretoński i starożytny.

Cykl francuski. Epopeje, osnute na francuskiej kanwie dziejowej są epopejami narodowymi. Opiewają one zdarzenia, uważane przez poetę i współczesną mu publiczność za należące do historii Francji. Każde dzieło epickie czerpie zwykle materiał z wypadków rzeczywistych, tu jednak zwrócić należy uwagę, iż tak charakter jak i znaczenie faktów przekształciła poniekąd i zmieniła legenda.

Do poematów tego cyklu odnosi się nazwa: *chansons de geste*. Wyraz *gestes* (czyny, wypadki, dzieje) oznacza historję. Są to zatem pieśni, czyli rapsody historyczne. Źródłem ich dawniejsza poezja narodowa, która albo zaginęła, albo nie zdołała przed nimi rozwinąć się należycie. Wodzowie Franków mieli zawsze przy sobie śpiewaków, ślawiących ich czyny bohaterskie. Utwory tych ostatnich, z natury rzeczy krótkie, śpiewane były przy ucztach, albo przed walką, na czele szeregów. To nagle wykluwanie się poezji epickiej trwa do końca X wieku. Następnie nikt już nie wymyśla pieśni nowych, ale truverowie, znający pierwotne, porządkują je, rozwijają, i — przerabiając — tworzą *chansons de geste*.

Najstarsze z nich („Pieśń o Rolandzie“, „Pielgrzymka Karola Wielkiego“, „Gormond“) należą do drugiej połowy

XI wieku. Period, dosięgający końca XII stulecia, jest dla francuskiej poezyi epickiej epoką najpiękniejszego rozkwitu. Należące do niej *chansons* są względnie krótkie, pisane dwunastozgłoskowemi assonansowanemi wierszami, podzielonemi na zwrotki, zwane *laisses*. W XIII wieku rym zastępuje assonansę¹⁾. W XIV ukazują się epepeje ułożone w cykle. Żonglerzy starają się sztucznie wiązadłami łączyć z sobą odrębne poematy. Grupują bohaterów według rodzin i wymyślonych genealogij, opowiadają ich lata dziecinne (*les Enfances Ogier*) i zgon (*la Mort Aimeri*). W końcu tegoż stulecia, rozebrane z wiersza epepeje, bywają pisane prozą. W XV wieku, chociaż odmlodzone, tracą wdzięk w przeróbkach coraz słabszych i coraz bardziej płaskich.

W *chansons de geste* uczuwać się dają dwa odrębne kierunki. Jedne święcą zjednoczenie Francyi pod sztandarem idei monarchicznej i walk z wrogiem zewnętrznym; inne natchnione są oporem, jaki feodalizm stawia władzy suzerena. Pierwsze nazwać należy *królewskimi*, drugie *feodalnemi*.

Figurą główną, około której „epepeja królewska“ grupuje wypadki i epizody, jest Karol Wielki. Wyobraźnia mas, rozgrzana wspomnieniami, jakie po sobie potężny władca pozostawił, uczyniła zeń postać poetyczną i legendową. Do wojen prowadzonych przez niego w Hiszpanii i w Italii, tudzież do wypraw przeciw Sasom, albo do jego mniemanej pielgrzymki do Jerozolimy odnoszą się rozmaite cykle owych pieśni. Najsłynniejszą z nich, równie jak i najznakomitszą jest „Pieśń o Rolandzie“ (*la Chanson de Roland*). Poemat ten, noszący w rękopisach nazwę *Roman de Ronceval*, albo *Roman de Roland et Olivier*, w formie w jakiej do nas do-

¹⁾ Assonansa w starofrancuskim języku polega na zgodności ostatnich samogłosek, akcentowanych bez względu na następujące spółgłoski. Wynikła z niewydoskonalonego poczucia zgodności brzmień spółgłoskowych i samogłoskowych. Z nowożytnych pisarzy francuskich używali jej niekiedy Racine i V. Hugo.

szedł, pochodzi z drugiej połowy XI wieku, łatwo jednak odkryć w nim ślady dawniejszego, pierwotnego pochodzenia, niezatarte należycie przez późniejsze opracowanie¹⁾. Nazwisko autora jest nam nieznane. Nic nie upoważnia do przypisywania wspaniałego dzieła Turoldowi, o którym znajduje się wzmianka w ostatnim wierszu poematu. Nie wiadomo także z kąd twórca „Pieśni o Rolandzie“ był rodem: czy przyszedł na świat w Normandyi, czy też nad Loarą ujrzał światło dzienne.

W zwięzłym skróceniu podajemy tu treść epopei, której podstawą historyczną jest jeden epizod z wyprawy Karola do Hiszpanii. Wojska wielkiego cesarza, po niepowodzeniach doznanych pod Saragossą w 778 roku, wracały przez Pireneje. Na ich tylną straż napadli Gaskończycy i zadali jej dotkliwą klęskę. W okazyi tej poległ Roland. Oto nagi fakt, którym legenda zawładnęła w właściwy sobie sposób. Uolbrzymia ona wypadek, utarczkę tylnych straży zmienia w walną bitwę, Rolanda czyni siostrzeńcem Karola, jego prawą ręką (*le destre braz del cors*), i pod wpływem wyobraźni ludowej — jak zawsze i wszędzie — odpowiedzialność za pogrom zrzuca na zdrajcę, Ganelona. Rozwój akcji poematu jest zupełnie prosty. Król niewiernych, Marsil, trzyma się jeszcze w Saragossie, zbudowanej „na szczycie góry“, i rozmyśla jakby się pozbyć najeźdźców. Za radą jednego ze swych najdzielniejszych „baronów“, wysyła do Karola poselstwo, przyrzekające bogate dary, złoto i srebro, byle cesarz wrócił do Akwisgranu, gdzie Marsil przyrzeka stawić się i chrzest przyjąć. Przyrzeczenia tego nie dotrzyma, choćby miał poświęcić zakładników.

Karol okrutny, serce ma srogie,
On zakładnikom pościna głowy,

¹⁾ Biograf króla Ludwika Dobrotliwego (814) zapewnia, że już za jego czasów poezya gminna opiewała bohaterów, którzy polegli pod Roncevaux. *I. Demogeot. Hist. de la litté. Française.* Paryż 1895.

Ale niech raczej utracą życie
Niżbyśmy mieli stracić Hiszpanię.

Cesarz nie domyśla się zdrady, jednakże zwołuje radę, złożoną z najprzedniejszych wodzów, na której poddanemi są pod rozwagę obietnice Marsila. Roland przypomina dawne zdrady niewiernych i radzi prowadzić dalej wojnę. Sprzeciwia mu się Ganelon, twierdząc, że:

. . . Kto ofiarę dumnie odrzucą
Ten lekceważy żywot współbraci.
Za radą pysznych isć nie wypada,
Kiedy inaczej brzmi mądrych rada.

Karol przychyła się do ostatniego zdania. Lecz kto zanieśnie Saracenom odpowiedź? Roland podsuwa myśl wysłania Ganelona. Cesarz zgadza się i wydaje stosowne potem rozkazy. Ganelon, który wie jak wielkie grozi mu niebezpieczeństwo, bo niewierni zwykle nie szanują posłów, poprzysięga zemstę Rolandowi i wyrusza w drogę. Przybywszy na miejsce, jak prawy rycerz spełnia naprzód poselstwo i mało nie ginie z rąk Saracenów, ale później ujęty słowami Blanchardina, jednego z najpodstępniejszych Marsilowych doradców, układa spisek, którego ofiarą padnie Roland. To, co wyżej, stanowi jakby wstęp, niby rodzaj preludyum do poematu. Najglówniejszą zaś jego częścią, tworzącą środek opowiadania, jest bitwa ronsewalska i śmierć Rolanda. Dwunastu parów Karola Wielkiego na czele swych szczupłych szeregów, potykać się musi z wojskiem, liczącem „czterykroć razy po sto tysięcy“ ludzi. Olivier „gładki i roztropny“ radzi Rolandowi, aby zadał w róg swój z kości słoniowej i odgłosem jego, lecącym za góry, zawiadomił cesarza o niebezpieczeństwie, jakie im zagraża. Ale ten nie chce narazić czci swojej rycerskiej i po trzykroć odrzucą radę druha.

Uchowaj Boże — Roland zawoła —
By mi człek żywy zarzucił w oczy,
Żem wobec pogan trąbił na trwożę.
Tak rodu mego zhańbić nie mogę!
Kiedy się walka pocznie śmiertelna,
Tysiąc siedmset ciosów wymierzę,
I Durandala ¹⁾ w krwi wrogów zbroczę.
Franki też dzielnie natrą na wroga,
Że stąd pogańska nie ujdzie noga.

Frankowie istotnie dokazują cudów waleczności, ale przewadze liezebnej uledez muszą. Kiedy Roland w róg dzwoni, już jest zapóźno; walczący giną jeden po drugim. Olivier oślepiiony od upływu krwi, „nie już nie widząc zdala ni z bliska“, zadaje mimowiednie cios Rolandowi i umiera, błagając przyjaciela rozrzewniającemi słowami o przebaczenie. Pozostają na placu tylko arcybiskup Turpin i Roland, obaj mocno znużeni i ranni. Nakoniec i Turpin oddaje Bogu ducha, błogosławiąc poległych towarzyszy:

Bóg was powołał szlachetni wodze,
Świętym was w raju kwiatem otoczy...
Śmierć moja bliska trapi mnie srodze,
Już króla zgasłe nie ujrzą oczy...

Zbliża się wreszcie i koniec Rolanda. Wchodzi na zielone wzgórze, zwrócony twarzą ku Hiszpanii, i wysiłkiem tym złamany, upada na trawę. Podbiega ukryty w zaroślach Saracen, chcąc mu wydrzeć z ręki miecz sławny, ale Roland uderza go rogiem w głowę i u stóp swoich kładzie trupem. Cóż jednak stanie się z Durandalem? Wszakże dostać się może w moc nieprzyjaciela, który przechwalać

¹⁾ Durandal (*la Durandal*) miecz Rolanda.

się będzie tak znakomitą zdobyczą! Nie, on do tego nie dopuści. Więc

Wstaje na nogi, krzepi się dzielnie,
Ale z oblicza zbiegła już krasa;
Przed nim się piętrzy bryła granitu.
Dziewięćkroć mieczem w granit uderzy;
Skrzypi stal twarda, przecież nie pęka.
— Wesprzyj mnie Maryo! — Roland zawoła —
O Durandalu mieczu mój wierny,
Któż cię obroni, gdy śmierć mnie zmoże?
Z tobą walczyłem zwycięzko w boju,
Z tobą zdobyłem rozległe kraje,
Którymi włada król siwobrody. —
Uderza znowu o granit twardy.
Stal zadźwięczała, lecz pęknać nie chce.
Więc gdy zobaczył, że jej nie skruszy,
Tak sam do siebie nad nią się żali:
— O Durandalu jaśnys ty, biały,
Pięknie w twem ostrzu blask słońca pała.
Karol w dolinie był Moryany,
Gdy z niebios dobry anioł zesłany
W niezłomne ręce zdać cię rozkazał;
Więc nasz król dzielny mnie oddał ciebie.
Z tobą zdobyłem Anjou, Bretanię...
O ciebie mieczu wiele się trwożę.
O! raczej umrzeć niż cię pokalać!
Nie dopuść Boże hańby dla Francyi! —
I po raz trzeci w kamień uderzy.
Miecz, chociaż jęczy, jednak nie pęka.
Zrozumiał hrabia, że go nie skruszy,
Więc sam do siebie cicho się żali:
— O Durandalu! pięknyś ty, święty,
W złotej twej głowni relikwij wiele:
Jest tu ząb Piotra, krew Bazylego,

Włosy świętego Dyonizego,
Cząstka odzieży Maryi Panny.
Nie ująć ciebie ręce pogańskiej,
Chrześcijańska jeno trzymać cię może.
Z tobą jam podbił rozległe kraje,
Które ma Karol, król siwobrody;
Ciebie niegodny tchórz nie posiedzie! —
Już Roland czuje, że śmierć go chwyta,
Spieszy pod sosnę ciało swe złożyć,
I na murawie jak długi legnie,
Pod głowę kładąc i róg i oręż
I ku poganom zwraca oblicze.
A to dlaczego? Bo chce, by Karol
I wojsko Franków poznało z tego,
Że dzielny hrabia umarł zwyciężą.

Bóg mu zsyła swoje anioły,

..... Święty Michał
I święty Gabryel przybywa razem,
Duszę hrabiego niosą do raj¹⁾.

Karol Wielki ukazuje się na pobojuwisku. Słońce chyli się ku zachodowi; wróg ujdzie w ciemnościach nocy. Król pada na kolana i błaga Boga o przedłużenie dnia. Przedwieczny czyni zadość jego prośbie. Frankowie dopędzają nieprzyjaciół za górami i odnoszą świetne zwycięstwo. Ganelon, wezwany na sąd Boży, śmierć ponosi²⁾.

¹⁾ Przekłady z „Pieśni o Rolandzie“ tu podane (z bardzo drobnemi zmianami dokonanemi według oryginału) wyszły z pod pióra Seweryny Duchińskiej. Patrz: *Biblioteka Warszawska*. 1886. Tom II.

²⁾ Jest tu jeszcze epizod, znajdujący się w wydaniu L. Gautier (uzupełnionem pięknym przekładem w języku dzisiejszym) o ostatniej walce z emirem Baligantem, przybyłym w pomoc Marsilowi, ale krytyka najnowsza odrzuca go, jako znacznie później podrobiony. „Pieśń o Rolandzie“ ogłosił drukiem po raz pierwszy Francisque Michel w 1837 r.

Poemat jest wiernem odzwierciedleniem obyczajów społeczeństwa rycersko-chrześcijańskiego. Poeta, a prawdopodobnie i jego słuchacze, lubowali się w krwawych scenach rzezi wojennej. Wylicza on ciosy zadane i zdaje się upajać szczękiem oręża. Bohaterowie jego znają tylko cnotę mężstwa i wierności dla suzerena. Są jednak i chrześcijanami. Umierają, polecając Bogu ducha. W nieprzyjaciolach swoich widzą przede wszystkim wrogów religii. Z powodu zwykłego w wiekach średnich pomięszania pojęć, uważają Saracenów za pogan. Król Marsil „czci Mahemeta, wielbi Apolla“. Karol Wielki wieńczy dzieło swoje, nawracając pokonanych.

Pieśń o Rolandzie, pod natchnieniem i wpływem legendy wyznacza w swej treści dla postaci cesarza najzaszczytniejsze miejsce. Białobrody Karol liczy lat dwieście. Jako zwycięzca przeszedł świat cały; był w Kalabrii, w Konstantynopolu, w Anglii. Jest wielkim i potężnym siłą swego ramienia, władzą mądrego słowa i majestatem sędziwego wieku. Roland uosabia odwagę. Upojony poczuciem niezwykłej mocy, przedstawia się nam jako człowiek dumny i lekkomyślnie zuchwały. Mężtwo jego może właśnie dlatego zachwyca, że jest poniekąd nierozważne i ploche. Olivier łączy z odwagą rozsądek i ostrożność. Naimes jest upostaciowaniem roztropności; Turpin zaś typem rycerza-kapłana, służącego Bogu usty i mieczem. Srogie serca rycerskie niedostępne są dla uczuć tkliwych. Zapłonać w nich może przyjaźń, czego dowodem wzruszające braterstwo, łączące Rolanda z Olivierem; miłość jednak jest im obca. W zakonie rycerskim, do którego należą, kobiety byłyby zbyt cenne. Piękna Alda (*Aude*) ukazuje się w poemacie na to tylko, aby umrzeć, otrzymawszy wieść o zgonie Rolanda. Cecha to wspólna niemal wszystkim *chansons de geste*. Rycerz powinien być doskonałym, w rycerskim znaczeniu tego wyrazu, to jest: nie wolno mu zmazać się jakakolwiek słabością. Przyjmuje on miłość kobiety, jako hołd mu należny, nie oddając go jej wzajem.

Pieśni historyczne francuskie budzą i budzić będą zawsze szczere zajęcie, dostarczają bowiem licznych szczegółów obyczajowych z życia społeczeństw średniowiecznych, jakich gdzieindziej szukalibyśmy napróżno. Nadto, niektóre z nich posiadają niezaprzeczoną wartość literacką. Nie należy je jednak porównywać z *Iliadą*. W Grecyi, dzięki szczęśliwemu zbiegowi okoliczności, wyobraźnia epicka znalazła od razu na swoje usługi, tak środki sztuki wytwornej, jak i język, sięgający już wyżyn prawie zupełnego udoskonalenia. Tu rzecz się ma inaczej. Poeci francuscy jeszcze nie umieją udatnie ułożyć opowiadania; przedewszystkiem zaś nie mają pojęcia o badaniu charakterów i odtwarzaniu złożonego stanu dusz ludzkich. Postacie ich są typami, to jest uosobieniem jednej przywary lub jednego przymiotu: „Roland jest chrobry, Olivier rozsądny“. Charakterystyka cała kończy się na tem. Dlatego też i *Chanson de Roland*, pomimo wielu zalet, pomimo, że znać ją należy za utwór bujnej i poetycznej wyobraźni — kunsztem pisarskim nie wznosi się zbyt wysoko. Taka jednak, jaka jest, cieszyła się olbrzymiem powodzeniem we Francyi i po za jej granicami. Już w połowie XII wieku przetłómaczono ją na język niemiecki, na holenderski zaś i staronorweżski w początku XIII stulecia. Wielki sukces towarzyszył jej także w Anglii i Hiszpanii. We Włoszech zaś wytworzyła kierunek cały, zakończony wspaniałe Ariostowem arcydziełem — „Orlandem szalonym“.

„Epopeja feodalna“ odzwierciedla w sobie dążenia wielkich wasali (*grands vassaux*), pragnących wylamać się z pod monarszej supremacji suzerena. Królewskość, którą widzieliśmy wyżej czczoną i wielbioną, podawaną tu bywa na pośmiewisko. Poeci, lekceważąc poniekąd i wyższe duchowieństwo, malują króla pod postacią kapryśnego lub niedołęznego dziecka. Obdzierają go ze wszystkich przymiotów, obdzielając niemi szczerze panów feudalnych. Tylko ci ostatni są silni, mężni i wieley. Pierwsza grupa podobnych pieśni (*Ogier le Danois, Renaud de Montauban, Girard de Roussillon*) odnosi

się do walk z władzą królewską, prowadzonych przez baronów za Karolingów. Druga (*Geste des Lorrains, Raoul de Cambrai, Auberi le Bourgoing*), pozostawiając królewskość na stronie, opiewa zapasy walczących z sobą wasali, boje dziedziczne, przekazywane przez pokolenia pokoleniom. „Po ojcach wieść je będą ich synowie.“

Z *chansons de geste* połączyć lub raczej zestawić należy rozmaite grupy zbliżonych do nich utworów. A mianowicie: epepeje przygód (*d' aventures*) i poematy o wojnach krzyżowych. Pierwsze z wymienionych mieszczą w sobie opowiadania zupełnie obce historii francuskiej. Są to stare powieści, krążące wówczas po świecie, którym dopiero w języku francuskim nadano formę epicką. Związano je nawet poniekąd z epepeją narodową, przenosząc ich akcję w czasy Pepina, Karola albo Ludwika. (*Amis et Amiles*, legenda przyjaźni, niezawodnie przybyła ze wschodu). Poematy zaś, odnoszące się do wojen krzyżowych, nie są w ścisłym znaczeniu wyrazu epepejami. Nie na wschodzie i nie pod bezpośrednim wrażeniem wypadków powstały, lecz we Francji, dzięki opowiadaniom z drugiej ręki. Francuzi pozostali w kraju rodzinnym, ciekawi byli dowiedzieć się, co i jak działo się w czasie danej krucyaty. Ciekawość ich ukajały pieśni w tym celu ułożone, a będące mieszaniną prawdy historycznej i faktów zmyślonych, stworzonych przez wyobraźnię poetów.

W XIV wieku, w czasie stuletniej wojny, daje się uczuć słabe przebudzenie narodowo-epickiego natchnienia, (*Combat de Trente, Poème de Bertrand du Guesclin*), ale to tylko przypadek, bez literackiego znaczenia. Historia epepei skończona.

Cykl bretoński. Znaczna zachodzi różnica pomiędzy *chansons de geste* a „romansami“ bretońskimi. Najdawniejsze ich opracowania w języku romańsko-francuskim sięgają XII stulecia. Już w średnich wiekach zwane są fikcjami (*fictions*), dla odróżnienia od utworów cyklu francuskiego, poczytywanego za historyczny. W istocie czuć w nich wy-

obrażnię mniej skrępowaną, swobodniejszą. Cudowność gra tu ważną rolę. Obyczaje wydają się miększe i wytworniejsze. Miłość zajmuje wiele miejsca i wyraża się z uniesieniem, połączone z głębokim szacunkiem dla płci pięknej. Znajdujemy w nich nadto wyraz podwójnego mistycyzmu, zarazem rycerskiego i religijnego. Wszystkie te charakterystyczne cechy są stanowczo celtyckimi. Jak *chansons de geste* noszą na sobie znamiona wpływu germańskiego, tak romanse bretońskie powstały niezawodnie pod wpływem natchnień odrodzonego ducha celtyckiego. Niezatrącenie go w ciągu biegu lat tłumaczy się istnieniem gminnej poezji bretońskiej, o której wyżej wspomnieliśmy. W V i VI wieku Brytowie walczą z Sasami i zostają przez nich wyparci do Walii, Korwalii i Bretanii francuskiej (Armoryki). Wyobraźnia ludowa Bretończyków ogarnia wspomnienia tej walki i wiąże je z postacią Artura (inaczej Artusa). Król tego imienia żył w VI stuleciu. Naprzód zwycięzca, następnie w stanowczym boju za niepodległość pokonany, poległ pod Madraud 537 roku. Legenda czyni go niezwyciężonym tryumfotorem. Według niej wypędza on Sasów z Anglii i z bronią w ręku dociera aż do Rzymu. Powraca do kraju na wieść o buncie swojego siostrzeńca Mordreda, który porwał mu żonę Gwennivar (Ginewrę). W bitwie pod Camlan odnosi zwycięstwo i zabija zdrajcę, ale sam odnosi ciężką ranę. Boginki unoszą go na wyspę Awalonę, z którą przybędzie kiedyś, aby współziomków wyswobodzić.

Artur w stolicy swojej Caërléon ustanawia zakon rycerski okrągłego stołu (*table ronde*), przy którym nie ma ani zaszczytne, ani szarego końca, a wszyscy współbiesiadnicy w zupełnej równości usługiwani są równocześnie i w jednaki sposób. Z dworu Artura wyruszają rycerze: Percewal, Lancelot du Lac, Gauvain, aby szukać św. Graala ¹⁾, to jest tajemniczego szmaragdowego naczynia, w jakim Jó-

¹⁾ Ma to być skrócenie wyrazu *saing-réal, sanguis regalis*.

zef z Arymatei przyniósł do Brytanii czarę, z której Zbawiciel pił przy ostatniej wieczerzy. Przebiegają równinę, pełną dziwów, oraz lasy w których wróżka Viviana więzi czarodzieja Merlina. Święty Graal, ukryty przed profanacją Anglo-Sasów w jednym z borów Northumberlandzkich, odnalezionym być może tylko przez rycerza bez zmazy, czystego duchem i ciałem. Odkrycie to zwiastować ma wyzwolenie Wielkiej-Brytanii. Taką jest treść tej przesłicznej baśni. Mięszają się w niej udatnie i szczęśliwie przesady i podania gminne, z duchem szczerze religijnym, ze wspomnieniami wojny o niepodległość, tradycjami zaprowadzenia w kraju chrześcijaństwa, oraz wpływami, jakie na ludową poezję wywarła legenda o Karolu Wielkim. Spisali ją uczeni kronikarze. Marcus Scotigeua ¹⁾ w IX wieku mówi pierwszy o Arturze. Gaufrey (Godfryd) de Monmouth w swojej historii *Origo et Gesta regum Britanniae*, maluje dwór Artura w pięknych barwach i jasnym świetle, a obraz przez niego odtworzony staje się ideałem społeczeństwa, rozpoczynającego nowe życie pod panowaniem Henryka I i Henryka II. Dzieło Monmoutha w połowie XII wieku przetłumaczył na język francuski truver normandzki Wace p. t. *Roman du Brut* ²⁾ a utwór ten, jest czemś pośredniem pomiędzy historią a epopeją. Jakkolwiek początków romansu bretońskiego szukać należy w poezyi gminnej, oddziały nań niezaprzeczenie także i wspomniane wyżej piśmienne pierwiastki. Jest rzeczą wiadomą, że śpiewacy przebiegający Bretanię, opiewali przeszłość przy dźwiękach gęśli, *la hrote*. Pieśni te przekazane zostały potomności w małych utworach naracyjnych, zwanych *lais*. Doszło z nich do nas dwadzieścia, z których co najmniej dwanaście przypisać należy Marie de France (około r. 1170). Stanowią one łącznik i przejście od poezyi cel-

¹⁾ Myła się ci, którzy tę pracę przypisują niejakiemu Nenniuszowi. Ten bowiem napisał tylko przedmowę do księgi Markusa Scotigeny. *Hist. de la Litté. Française par René Doumic.*

²⁾ Wydanie Le Roux de Lincy. Paryż 1838.

tyckiej, do naśladowanej ją poezji francuskiej. Zaznaczyć nadto należy, rzecz to bowiem zupełnie wyjątkowa, iż romanse bretońskie opracowane były naprzód wcale wdzięczną prozą. Dopiero płodny i łatwo władający wierszowaną formą poeta, Chretien de Troyes (1170—1190), przerabia je na wiersz rymowany (*Perceval le Gallois, le Chevalier au lion, Lancelot en la charrette, Cligès, Erec et Enide*). Sukces romansów w stylu bretońskim, przedłuża się czas jakiś we Francji, dzięki powodzeniu „Amadysa z Galii“ który z pierwotnego oryginału hiszpańskiego przerobiony kilkakrotnie, następnie w XVI wieku przetłumaczony przez Herberay des Essarts, wywarł wpływ niemały na literaturę francuską¹⁾.

Cykl starożytny. Dzieła klasyczne, chociaż nienależycie zrozumiane, czytywane były w wiekach średnich przez duchownych i piśmiennych. Nie szukano w nich wrażeń estetycznych. Dla czytelników ówczesnych wystarczało zajęcie, jakie budziły swoją treścią historyczną, albo wypływającą z niej nauką moralną. Dziwić się zatem nie można, że literatura średniowieczna nie umie uszanować kolorytu miejscowego. Pisarze tej epoki bez najlżejszego skrupułu przenoszą obyczaje XII wieku do Rzymu i Grecji. Troja opasana murami o zębatych blankach, strzelająca w obłoki wieżami i dzwonicami kościołów, przedstawia się jak miasto średniowieczne. Priam przewodniczy najwyższemu trybunałowi, Kalchas jest biskupem, herosy są baronami. Do najlepszych utworów tego cyklu należy *le Roman d'Alexandre* nakreślony w XII stuleciu przez Lamberta le Tors i Aleksandra de Paris. Ten ostatni przezwisko swoje zawdzięcza długiemu pobyтови w stolicy, jakkolwiek urodził się w Bernay²⁾ Po-

¹⁾ Romansów o Amadysie jest mnóstwo, przerabianych i tłómaczonych, w językach: portugalskim, francuskim, włoskim, niemieckim i holenderskim.

²⁾ Niektórzy historycy literatury zowią go też Aleksandrem de Bernay. Jego współpracownik nazywany bywa często, zwłaszcza przez dawniejszych krytyków, Lambert li Cors.

emat pisany był wierszem dwunastogłoskowym. Od tego też czasu wiersz dwunastogłoskowy, chociaż znany i używany dawniej, otrzymał miano aleksandrynu (*alexandrin*). Treść do swego dzieła czerpali wymienieni truverowie w historii Pseudo-Kallistenesa, przetłómaczonej na język łaciński. W połowie XI wieku ukazała się w Konstantynopolu księga, napisana przez Szymona Seta, wysokiego urzędnika na dworze cesarza Michała Dukasa, a podpisana imieniem współczesnego Aleksandrowi, Kallistenesa. Był to po prostu grecki przekład iegend i podań perskich o zdobywcy macedońskim. Kwiaty wyobraźni wschodniej zdobią utwór cały. Aleksander jest starszym bratem Dariusza. Żeby poznać tajemnice morza, każe się spuszczać na głębinę w dzwonie szklanym; dla zbadania sfer niebieskich wlatuje w obłoki na wozie, unoszonym przez gryfy. Średniowieczni przerabiacze przenieśli to wszystko do poematu, który Tomasz de Kent w początkach XIV stulecia przedłuża i uzupełnia, łącząc wspomnienia o dworze Artura z fantastycznymi dziejami Aleksandra Macedońskiego. Bohater przedstawia się tu, jako wzór cnót rycerskich i wielkiej doskonałości. Utwór nie posiadający w gruncie rzeczy żadnej z cech właściwych starożytnemu światu, rycerskości swojej właśnie zawdzięczał olbrzymie powodzenie, jakim się cieszył w swoich czasach. Autorowie — o ile się zdaje — pragnęli w nim dowieść nicości chwały ludzkiej. Aleksander wdarł się na szczyty najwyższe, o jakich śmiertelnik marzyć może, a jednak nie po nim nie pozostało. Inne romanse wyczerpują niemal cały materiał epicki przez starożytność pozostawiony w spuściznie. Benoit de Sainte-More pisze około 1160 roku dla Eleonory z Poitiers, żony Henryka II Plantageneta *le Roman de Troie*.

Nie szuka on natchnienia w Homerze, którego wieki średnie znały tylko z nazwiska i uważały za szalbierza. *Iliady* nikt wówczas nie czytywał. Kompilowane opowiadania o wojnie trojańskiej, przypisywane Diktusowi z Krety i Daresowi fry-

gijskiemu¹⁾, uważane wtedy za autentyczne i jedyne prawnomowne, posłużyły poecie za materiał, z którego czerpał pełnemi garściami. W *Roman d'Enéas* zapożycza się u Wergiliusza, a w przypisywanym mu *Roman de Thèbes*, korzysta nie z poematu Stacjusza, dzieła skomplikowanego, któregooby z pewnością nie mógł zrozumieć, lecz z przeróbki tegoż na prozę. Jacques de Forest ułożył poemat swój o Juliuszu Cezarze według *Farsalii* Lukana, tłómaczonej prozą. Nawet niektóre epizody „Przemian“ Owidiuszowych dostarczyły treści do mniejszych romansów. Wszystkie posiadają zaledwie średnią i względną wartość. Są znacznie niższe od dzieł, należących do cyklu francuskiego i bretońskiego.

ROZDZIAŁ III.

Poezya liryczna.

Poezya liryczna wieków średnich na północy. — Jej charakter i rodzaje. — Poeci liryczni.

Długo mniemano, że poezya liryczna nie wyrosła we Francyi z rodzimego gruntu, że północ zapożyczyła ją od trubadurów południowych. Mniemanie to okazało się jednak

¹⁾ Historia Daresa Frygijczyka (*Dares Phrygius*) jest dziełem napisanem w III w. ery chrześcijańskiej. W przedmowie podszyswa się autor pod Korneliusza Neposa, i zwracając się do Salustyusza, któremu, pracę swą ofiaruje, twierdzi, jakoby opowiadanie to przetłómaczył z oryginału, pozostawionego przez naocznego świadka wypadków, Daresa, kapłana trojańskiego, o którym Homer wspomina w V pieśni *Iliady*. — Diktys z Knozos na Krecie, mniemany towarzysz Idomeneosa na wojnie trojańskiej, miał zostawić po sobie pamiętnik, spisany na korze lipowej, czy też na liściach palmowych. Wraz z popiołami swemi kazał go złożyć w grobie. Za Nerona, w czasie trzęsienia ziemi, grób się otworzył, a rękopis znaleźli pasterze. Oddali go swemu panu Eupraksydasowi. Ten (prawdopodobnie sam twórca pamiętnika) posłał go Neronowi. W IV w. po Chrystusie Quintus Septymiusz przetłóma-

mylnem. Poezya oryginalna rozwinęła się dość wczesnie w północnej Francji, czerpiąc pierwotne swe natchnienia z tegoż samego źródła, co i epopeja. Dopiero w połowie XII wieku uczuć się daje w pieśniach francuskich wpływ prowansalski. Marya hrabina Szampanii, wnuczka Wilhelma IX, najdawniejszego z trubadurów, przyczynia się wielce do rozwoju poezji lirycznej. Liryka prowansalska zapanowała w Szampanii, Flandryi, Pikardyi i w hrabstwie Artois. Zdaje się, że Burgundya, Normandya i Ile de France nie uległy jej wpływowi. Poezya trubadurów była moralna, satyryczna, polityczna i miłosna; poezya liryczna francuska, jest niemal cała miłosna. Miłość jej jednak, jako zrodzona raczej w głowie i wyobraźni niż w sercu, nie posiada cechy szczerości. Nadto powtarzające się nieustannie w pieśniach francuskich jedne i te same tematy, sytuacye i szczegóły, czynią je straszliwie monotonnemi. Główną ich zasługą było udoskonalenie formy. Najdawniejsze pieśni składały się ze strof o wierszach assonansowanych. W XIII stuleciu rym zastępuje assonansę. Ich autorowie, zarazem muzycy i poeci, posiadający w wysokim stopniu poczucie rytmu, z upodobaniem i rozkoszą igrają z trudnościami zadania, odmieniając i urozmaicając miarę i przestanki wiersza. Ponieważ jednak nie znamy muzyki średniowiecznej, więc i o rytmice poezyi ówczesnej możemy mieć zaledwie przybliżone pojęcie.

Podajemy tu nazwy rozmaitych liryk francuskich z tej epoki. Zaczynamy od „romanzy“ (*la romance*). Należy ona do form najdawniejszych. Romanze w średnich wiekach nosiły miano pieśni historycznych albo *toile*, śpiewały je bowiem kobiety, zajęte tkaniem płótna (*Toile*, płótno). Treścią ich są krótkie opowiadania o charakterze epickim. *Pastou-*

czył tekst na język łaciński, a z przekładu tego czerpali niezawodnie tak pisarze bizantyjscy, jak i truverowie francuscy. W nowszych czasach pamiętnik ten przepisywano i wydawano razem z historją Daresa frygijskiego.

relle, piosenka pasterska; kanwą tego rodzaju utworów bywa najczęściej następująca przygoda: rycerz spotyka młodą pasterkę i wyznaje jej swoją miłość; ona przyjmuje ją albo odrzuca. *Retroenge*, forma bardzo rozpowszechniona i stara, znana we Francji, równie na północy jak i na południu. *Motet*, wątpliwego pochodzenia. *Balette*, pieśń do tańca. Nie należy brać ją za jedno z „balladą“ prowansalską. *Serventois* (nie mający nic wspólnego z południowym *servente*), oznacza poezją religijną. *Lai*, niepodobny wcale do poezji bretońskich, noszących tę samą nazwę. I wreszcie *jeu parti*, dyalog, w którym dwóch poetów dyskutuje nad jakimś wątpliwym lub niejasnym paragrafem kodeksu galanterji. Ten ostatni rodzaj poezji wywołał i utrwalił przez czas pewien mniemanie, iż w wiekach średnich istniały „trybunały miłości“ (*cours d'amours*), w których kobiety, na posiedzeniach sądu, ferowały wyroki w sprawach spornych z dziedziny rycerskiej dworności. Dziś ta romantyczna hipoteza utraciła wiarę i nikt już nie bierze gry towarzyskiej, jaką w istocie były *cours d'amours* — za instytucję społeczną.

Poezyę liryczną uprawiali przedewszystkiem panowie feudalni. Zajęcie się poezją stanowiło dla nich rozrywkę po walkach i znojach. Obowiązkiem prawego rycerza było umieć kopią władać, grać w szachy i tworzyć pieśni. Temu przypisać należy znaczną ilość i małą wartość francuskich *chansons* lirycznych. Do wybitniejszych pisarzy tych czasów należy *Canon (Quenes) de Béthune*, który brał udział w krucjacie, opowiadanej przez Villehardouina. Oto próbka jego twórczości w pięknym przekładzie T. Wodzickiej ¹⁾.

Miłości moja! jakże się rozstanę
Z najlepszą, wyższą nad wszystkie istoty,

¹⁾ Niektóre tłumaczenie Teresy Wodzickiej wyjęte są z artykułu S. Karwowskiego „Staro-francuska poezja miłosna.“ *Ateneum*, Tom III. r. 1893.

Jakie wždy były czczone i kochane?
Niech Bóg się mojej zlituje tęsknoty
I tak połączy, jako dziś rozdziela!
Ale cóż mówię? Nic nas nie rozłączy.
Choć służba Boża ciało moje woła,
W sercu moc twoja nigdy się nie skończy.

Więc tęskny płynę w brzegi Palestyny,
Gdzie mej pomocy wzywa Bóg na niebie,
Gdyż nikt tej służbie nie chybi bez winy
I Bóg go w ciężkiej opuści potrzebie.
A niech wie dobrze i wielki i mały,
Iż tam rycerskie winien spełnić śluby,
Gdzie zdobyć może i niebo i chwałę,
I dzięk i sławę i miłość swej lubej.

Wymienić jeszcze wypada: *Renaud, châtelain de Coucy*; *Blondel de Nesles*, mylnie poczytywanego za towarzysza Ryszarda Lwie-Serce; i *Gace Brulé*, poetę rodem z Szampanii a wygnanego do Bretanii. Uchodzi on (bez podstawy) za mistrza i nauczyciela słynnego *Thibaud IV* (Teobalda), hrabiego Szampanii i króla Nawarry, jednego z owych swawolnych i niesfornych wasali, którzy w czasie małoletności Ludwika Świętego podnieśli rokosz przeciw Blance Kastylijskiej. Oto w jaki sposób *Thibaud* opiewa miłość:

Moje strapienia i wielka tęsknota
Ztąd idą, gdzie me myślenie zostało.
Wielka obawa moją duszą miota,
By w tych, co śliczne widzieli jej ciało,
Miłością ku niej serce nie zawrzało.
Bóg ich nie kocha, mam to zapewnienie;
Dziwnaż, że takie przenoszę cierpienie?



Wszyscy zdumieni z westchnieniem pytają,
Gdzie Bóg odnalazł taki dziw urody?
Gdy ją pomieścił między ludzką zgrają,
Dał nam swej łaski niemałe dowody.
Blask nagły olśnił wsze ziemi narody,
Iż, jako wielkie jej wszystkie zalety,
Nikt wypowiedzieć nie zdoła, niestety!

Szczęście wytwarza szalone nadzieje,
Kochanek niemi cieszy się i poi;
Nadzieja znowu bóle w duszę leje.
Że ich uniknę w zawziętości mojej
Myślałem. Zda się, śmierć już przy mnie stoi.
Jednak złem nie jest, pędzić życie w szale,
W zbytnim rozumie, nie ma szczęścia wcale.

Znalazłby rozkosz w tej słodkiej niewoli,
Ktoby przywołał na myśl jej wspomnienie,
Bo ona wszystkim pomocą w złej doli,
Tym, którym niesie miłe pocieszenie.
Boże! jak ciężkie jest z nią rozłączenie!
Miłości! niechaj ona wie choć trocha,
Że nie zna szczęścia serce, co nie kocha.

Wspomnij o pani, to słodkie przyjęcie,
Cel moich wielkich pragnień w dzień uroczy;
A jednak wtedy milezałem zawzięcie,
Nie patrząc na cię opuściłem oczy,
Czułem, że jakaś siła usta tłoczy,
Nie mogłem wyrzec, co mam w sercu na dnie,
Aż żal mi tego... stehórzyłem szkaradnie!

O pani! gdyby los dozwolił jeszcze
Pomówić z tobą, jakiejże wymowy
Złożyłbym dowód gorącemi słowy!

Wy, do Raula, moje pieśni wieszczę
Lećcie, niech wiernie enej miłości służy
I jak ptak w gaju śpiewa nam najdłużej ¹⁾.

Thibaud de Champagne umie także wypowiadać z pełną głęboością pojęcia moralne i uczucia religijne. Jest zawsze wytwornym, wyraża się z wdziękiem. Słowem, można go nazwać prawdziwym poetą. Znaczna zachodzi różnica pomiędzy tym wielkim panem a *Colin Muset*, który w pieśniach swoich pozostawił zajmujący obraz życia i obyczaj skromnego menestrela, wnoszącego pod dachy bogaczy wesolość biedaka bez troski.

ROZDZIAŁ IV.

Poezya satyryczna i dydaktyczna.

Poezya satyryczna w średnich wiekach. — *Les fableaux*. — Ich pochodzenie i charakter. — Inne rodzaje satyryczne. — Ruteboeuf. — Bajki. — Marie de France. — *Roman du Renart*. — Jego treść, postacie i znaczenie literackie. — Poezya dydaktyczna w średnich wiekach. — Wilhelm de Lorris. — *Roman de la Rose*. — Allegoria — Poezya psychologiczna. — Jan de Meung.

Żonglerowie śpiewali nietylko pieśni epickie, ale nadto bardzo często przy końcu biesiady wygłaszali jowialne powiastki. Powiastki te, pierwotnie improwizowane prozą, ujęte zostały następnie w mowę wiążaną. Są to tak zwane *fableaux*, a nie *fabliaus*, jak długi czas nazywano je nawet w bardzo poważnych dziełach, których autorowie bez racjonalnego powodu woleli posiłkować się formą wziętą z dyalektu pikardyjskiego, niż używać prawdziwie francuskiego wyrażenia.

¹⁾ Przekład Bronisława Grabowskiego. „Obraz literatury powszechnej w streszczeniach i przykładach“ ułożyli Piotr Chmielowski i Edward Grabowski. Tom I. 1895.

Pochodzenie ich jest wielorakie. Niektóre osnute były na przygodach prawdziwych; inne są utworami czysto francuskiej wyobraźni; przeważna zaś liczba szczyć się ma prawem rodowodem indyjskim. Przenieśli je do Europy Arabowie i Żydzi; część w czasie wojen krzyżowych dostała się do Francyi. Wszystkie posiadają wspólną sobie cechę: są opowiadaniem krotofilnemi, których jedynym celem zabawienie lub rozśmieszenie słuchacza. Dar wyszukiwania w rzeczach i ludziach śmiesznej strony, werwa drwiąca, obserwacya bystra i przenikliwa, słowem wszystkie przymioty wrodzone rasie gallo-romańskiej, łączą się tu w interesującą całość i wytwarzają małe arcydzieła złośliwości, uciechowego żartu i dowcipu. Budowa tych utworów jest niezmiernie prosta, styl jasny, a użycie hyżego ósmiozgłoskowego wiersza przyczynia się niemało do nadania opowiadanej treści toku żywego i swobodnego.

Powieści te, a raczej nowelle (jak chcą niektórzy historycy literatury) budzą i z innego względu wielkie zajęcie. Chociaż w szkicowych zaledwie nakreślone zarysach, przesuwają jednak przed naszymi oczami wierne i wcale niepretensjonalne wizerunki rozmaitych typów ówczesnego społeczeństwa. Należy zaznaczyć, że ich autorowie nie w równej mierze obdzielają współczesnych szyderstwem. Ponieważ piszą dla panów i rycerzy, wyśmiewają przedewszystkiem ubogich *clerics* i pospólstwo. Pomiatają najbiedniejszymi przedstawicielami niższego duchowieństwa, wiejskimi proboszczami, niezaczepiając potężnych biskupów i możnych ojców zakonnych. W najgorszym świetle przedstawiają kobiety, wyrażając się o nich jak najnieprzychylniej.

Niewiasta z rodu do oszustw skora,
Kłamstwo jej prawdą — istna przekora, —
A prawda to znów kłamstwo i zdrada ¹⁾.

¹⁾ Przekład Bronisława Grabowskiego. Próbką przytoczona nie należy do najzłośliwszych.

Często lubują się w tematach sprosnych i rozwiązłych; twierdzą, że smutny los chłopą, bacząc na jego grubijaństwo i niekzemne instynkta, słusznie mu się należy. Kiedy niekiedy jednak i cham, dzięki wrodzonemu sprytowi, triumfuje w ich powiastkach, jak to widzimy w jednym z najdawniejszych *fableau*. Nosi on nazwę: *le Vilain mire* (Chłop-lekarz). Oto jego treść. Chłop często gęsto okładał żonę kijami. Ta, pewnego dnia spotyka dwóch dworzan króla, szukających doktora, by wyjął ość z gardła królownie. Wiśniaczka opowiada monarszym sługom, iż mąż jej jest znakomitym lekarzem, ale ponieważ wielki dziwak z niego, więc zwykł się wiedzy swej wypierać. Należy go skłonić do przyznania się, trzepiąc mu porządnie skórę. Jak rzekła, tak się stało. Chłop na dwór przyprowadzony i straszliwie obity wykrzywia się tak pociesznie, że córka królewska wybucha śmiechem i wyrzuca ość, którą się udławiła. Pomijamy dalsze szczegóły akcyi, w ciągu której domniemany lekarz składa liczne dowody dowcipu i zdrowego chłopskiego rozsądku. Zdaje się nie ulegać wątpliwości, że powiastka ta nasunęła Molierowi pomysł do „Doktora z musu“¹⁾. Zresztą *fableaux* były nieraz naśladowane, przerabiane i nawet tłómaczone na obce języki. Część ich znajduje się w Bokacyuszowym *Decameronie*. Dziwić się więc nie należy, że późniejsi francuscy powieściopisarze i poeci (w XVII i XVIII wieku) czerpali z niego tematy francuskiego pochodzenia.

Satyra średniowieczna przybierała również inne formy, znane pod nazwami: *débats*, *batailles*, *disputes* i wyprowadzała w nich postacie abstrakcyjne lub allegoryczne. (*Débat de Carême et de Charnage*, *Dispute du Croisé et du Decroisé*,

¹⁾ Anegdotę w tym rodzaju opowiedział w kilku wierszach Anguilbert w swojej *Mensa philosophica*. Ludwik XIV, jak mniema Philarète Chasles, znał prawdopodobnie tak anegdotę jak i *fableau*, który według znakomitego krytyka, nosił także drugą nazwę *le Manant médecin*. Ponieważ król się niemi bawił, więc Molier zrobił z nich komedye, rozśmieszającą po dziś dzień szeroką publiczność.

Bataille de l'Enfer et de Paradis). Tak zwane *les Bibles*, nie posiadające w sobie nic biblijnego, prócz miana, były nieraz bardzo gwałtownymi i gorzkimi satyrami (*la Bible Guyot*). Zacytować jeszcze wypada: *le Legs*, *le Congé* i *la Fatrasie*. Ostatnia jest dziełem dziwacznem, w którem wprawdzie wiersze wiążą się z sobą, ale myśli — jeżeli je myślami nazwać się godzi — nie mają żadnego związku. Brednie, oraz ciągle odbieganie od przedmiotu, podniesione tu zostały do wysokości rodzaju literackiego.

Najsłynniejszym przedstawicielem satyry średniowiecznej był Ruteboeuf. Zaledwie bardzo szczupłe dane mamy do jego życiorysu. Nawet nazwisko poety jest pseudonimem. Tworzył pomiędzy 1255 a 1280 rokiem. W młodości, jako żongler czy truver, pędził życie włóczęgi; chłód i głód często dały mu się we znaki; król i wielcy panowie czas jakiś zajmowali się jego losem, ale w końcu go opuścili. Dzieła Ruteboeufa naprzód cyniczne, następnie noszą na sobie znamiona szczerej i żarliwej pobożności. Pozostawił po sobie: pieśni, *fableaux*, poważne treny, hymny religijne i jedno misteryum dramatyczne. Utwory te mienia się różnaitością barw poetycznych. Ruteboeuf jest w nich naprzemian: gwałtownym, złośliwym, gorzkim, oraz pełnym namaszczenia i skruchy.

Średnie wieki lubowały się w bajkach. Z upodobaniem czytywano wówczas starego Ezopa w przekładzie łacińskim, Fedra w prozaicznych parafrazach niejakiego Romulusa, tudzież Babryosa w łacińskich wierszach, na jakie bajki jego przetłómaczył Avianus w V w. naszej ery z greckich choljam-bów (jamby kulejące). Nadto słuchano z przyjemnością różnych innych, różnie opowiadanych, a niewiadomego pochodzenia, bo ludzie z owych czasów każdą bajkę przypisywali Ezopowi. Weześnie zaczęto je ubierać w wiersze; a pewną liczbę w ten sposób przerobionych i razem zjebranych w jedną księgę, nazywali rymopisarze: *Ysopet*. Najstarszym z takich „Yzopetów“ jest zbiór nakreślony przez kobietę-poetkę,

Marie de France, która przebywała w Anglii na dworze Henryka II. „*Marie ai num, si sui de France*“, (Marya mam na imię, a z Francji pochodzę). Ułożyła ona wierszem sto trzy bajek, przetłómaczywszy je naprzód z tekstu angielskiego. Umiała już opowiadaniom swoim nadawać pewien wdzięki ożywienie, a sensowi moralnemu szczerść i prostotę.

Bliskim bajek Ezopowych i po części z nich poczętym jest utwór, posiadający niezaprzeczenie wielką doniosłość, tak ze względu na swą rzeczywistą wartość, jak na rozmiary i sukces, jakim cieszył się bardzo długo. Chcemy mówić o *Roman du Renart* (Romans o Lisie). Ten cykl, złożony z drobnych i obszernych epizodów, powiększany następnie licznymi dodatkami, jest nietylko kreacją wielu autorów, ale zarazem i dziełem zbiorowem kilku pokoleń, odzwierciedlającym w sobie życie średniowiecznej Francji i charakter niemal całej epoki¹⁾. Dużo pisano o jego pochodzeniu. Pomysł doń, o ile się zdaje, zrodził się naraz w kilku północnych prowincjach. Oryginał pierwotny, który nas nie doszedł — jak zapewnia Doumic — pisany był po francusku²⁾, a z niego dopiero powstały opracowania: łacińskie (*Reinardes Vulpes*), flamandzkie (*Reinaert*) i niemieckie (*Reineke*). Ten zaś tekst, jaki nas doszedł, jest już przerobieniem późniejszym liczącem 30.000 wierszy. Odnieść je należy do XII stulecia. Dołączając dalsze ciągi i uzupełnienia z XIII i XIV wieku, jak: *le Couronnement de Renart*, *Renart le Nouvel*, *Renart*

¹⁾ Wydanie Méon 1826. 4 tomy. Nie należy pominąć w czytaniu i „*Supplément*“ w edycji Chabaille. 1835. Cztery tomy. Nadto w najnowszym wydaniu Paulin (Paryż) przetłómaczony jest na nowoczesny język francuski.

²⁾ Krytyka niemiecka mniema, że najwcześniejszem było opracowanie łacińskie z X wieku p. t. „Ucieczka więźnia“, napisane w jednym z alzackich klasztorów, przez mnicha. Główni bohaterowie poematu, lis i wilk (nie potrzebujemy chyba powtarzać, że nosabiają ludzkie przywary) trzymają się reguły św. Benedykta, co właśnie ma świadczyć, że dzieło powstało w celi zakonnej.

le Contrefait, całość wyniesie od ośmdziesięciu do stu tysięcy wierszy.

Treścią *Romansu o lisie* jest wojna, jaką z sobą toczą dwaj baronowie: Renart i Ysengrin. Renart jest imieniem człowieka a przezwiskiem lisa (*goupil*), które dzięki olbrzymiej popularności, jaką zdobył poemat, zastąpiło dawną nazwę zwierzęcia. Ysengrin — to wilk. Nienawiść ich wzajemna sięga bardzo odległych czasów, bo aż dnia, w którym Adam i Ewa, wygnani z raju, uderzeniem laseczki, udzielonej im przez Boga, wyprowadzili wszystkie zwierzęta z łona morza. Ten antagonizm jest treścią utworu, osnutego na tle tysięcznych przygód komicznych, w których spryt lisa odnosi zawsze zwycięstwo nad siłą głupiego wilka. Niepodobieństwem byłoby tu streścić cały ogrom wypadków i sytuacji, z jakich się poemat składa, ani nawet wyliczyć wszystkie postacie, odgrywające w nim większe i mniejsze role. Bohaterem jest Renart. Wraz z żoną swą cnotliwą damą Hermeliną i trzema synami mieszka w zamku Maupertius, w którym często musi przymierać głodem. Nie jest bogatym, dóbr ziemskich nie posiada wiele, ale zarazem nie krępuje się zbyt zasadami moralnymi, więc w najtrudniejszych okazyjach daje sobie radę, wymyślając jakiś zręczny podstęp, lub dowcipną zdradę. Szczwany i obrotny, przybiera strój i charakteryzację najrozmaitszych postaci (żongler, lekarz, pielgrzym, rycerz), niewyjmując postaci ucziwego człowieka; nie traci nigdy dobrego humoru i nie żywi wcale niechęci do tych, których oszukał. Ysengrin, grubijanin i głupiec, jest jego bezwzględnem przeciwieństwem. Reszta personalu składa się: z lwa, noszącego miano *Noble*, a uosabiającego majestat monarszy i łatwowierność; niedźwiedzia *Brun*, żarłoka o ciastnym umyśle; *Rakenau*, małpy, po adwokacku broniącej spraw wątpliwych; jelenia *Brichemer*, najwyższego sędziego; osła *Bernard*, mówcy; *Chantecler*, koguta, trębacza armii królewskiej, oraz wielu innych. Wszystkie te postacie są podwójnie charakterystyczne, bo łączą w swych wizerunkach

rysy ułomności ludzkich i instynktów zwierzęcych. Nie należy jednak, jak to czyniła krytyka dawniejsza, szukać w poemacie głębokich intencji społeczno-politycznych, ani aluzyj, odnoszących się do współczesnych zdarzeń historycznych. Jedynym celem autorów było bawić. Ponieważ zaś z natury rzeczy zmuszeni byli zwracać się do publiczności, złożonej z maluczkich ówczesnego społeczeństwa, więc rozweselali ją, przedstawiając sfery arystokratyczne ze śmiesznej strony; żartowali i szydzili z ich stosunków towarzyskich i ideałów. Duch rycerski i feodalny stworzył najszczytniejszy z rodzajów poetycznych, bo epopeję. Dziełem budzącego się ducha mieszczańskiego jest *Roman du Renart*. Dlatego „Romans o lisie“ przedstawia się poniekąd jako parodia bohaterских *chansons de geste*, ale parodia w gruncie rzeczy bardziej wesola, niż zgryźliwa. Jest pierwszym, chociaż nie najmniej interesującym objawem kierunków mieszczańskich w literaturze francuskiej.

Od poezji satyrycznej przechodzimy do dydaktycznej.

Średnie wieki, pomimo niskiego poziomu nauk, często i kochają wiedzę. Pozostawiły one po sobie bardzo wiele dzieł dydaktycznych, pisanych przeważnie przez zakonników, którzy w języku ogółowi przystępnym wypowiedzieli to, co wyczytali w książkach łacińskich. Jedni z nich pragnęli w swych opracowaniach objąć całokształt znanej wiedzy; inni specjalizowali naukę, pisząc traktaty o mineralach, zwierzętach, lub ptakach. Co prawda, dziwnie ta wiedza dziś wygląda, średniowiecze bowiem uważało świat materialny za symbol świata idealnego. Dlatego też każdy opis naukowy uzupełniony był allegoryą i zakończony objaśnieniem moralnym. Poematy ówczesne, traktujące o nauce obyczajowej, należą po większej części do tłumaczeń. Przekładano je z łatwiejszych utworów łacińskich z czasów upadku piśmiennictwa rzymskiego. Za najbardziej interesujące, bo na wskrós oryginalne i noszące na sobie znamiona danego dziejowego momentu, uważać należy dzieła, w których autor

wskazuje, jak udoskonaląć formy grzeczności towarzyskiej, i kreśli zarazem jej idealny obraz (*le Doctrinal de Courtoisie, le Castoiment des Dames*). Poezya moralno-obyczajowa szła wówczas dosyć często w parze z satyrą, jak to widzimy w *les États du monde*. Wreszcie bogactwo produkcji dydaktycznej uwydatnia się najbardziej w mnóstwie prac opisowych (*les Dits des rues; des laboureurs; des taverniers, i w. i.*).

„Romans o róży“ (*le Roman de la Rose*) łączy w sobie wszystkie wymienione wyżej kierunki. Jest równocześnie sztuką kochania, encyklopedyą, oraz poematem moralno-obyczajowym, opisowym, satyrycznym i alegorycznym. Obejmuje dwie części, napisane jedna po drugiej w odstępnie lat czterdziestu. Wilhelm z Lorris, który go rozpoczął, nakreślił pierwsze cztery tysiące wierszy około 1236 roku. Jak przypuszczają, musiał być wówczas młodym, a nagła śmierć nie pozwoliła mu dokończyć dzieła. Jako prawdziwy poeta przemawia językiem, którego miękka zniechęcałość, posiada jednak powab niezaprzeczony. Myśl główna jego utworu wykwiłtna, subtelną i wyszukana nadaje się wybornie do formy alegorycznej. Według planu poety „Romans o róży“ miał być poświęcony dziejom miłości.

*Ci est le Rommant de la Rose
Où l'art d'amors est tote enclose¹⁾.*

Autor zamierzał opiewać kochanie i jego skutki, a zarazem wskazać, jakimi środkami można osiągnąć powodzenie w miłości. Zgodnie z pojęciami chwili, ideałem jego nie jest już rycerska, pełna wzniosłego uwielbienia cześć dla kobiety, lecz nieco zmysłowa galanterya, rozkwitająca w atmosferze dostatku i rozkoszy. Wybiera on, w celu rozwinięcia pomysłu, formę sennego widzenia, a historję swojego snu

¹⁾ Oto Romans o róży, w którym cała sztuka kochania jest zamkniętą.

składa w ofierze tej, która „tak godną jest umiłowania, iż różą obwołaną być winna“. Rzecz dzieje się w maju. Poecie zdaje się, że widzi przed sobą dyszący woniami wiosny sad bożka miłości; na okalającym go zaś murze odrażające postacie: Nienawiści, Zdrady, Nikczemności, Pożądliwości, Smutku, Zazdrości, Obludy, Starości i Ubóstwa. Wewnątrz ogrodu czekają go: Rozkosz, Rozrywka, Radość i wiele innych tym podobnych uosobień uroków i czarów życia. Wprowadzony przez Próżniactwo, spotyka Amora, który go przeszywa pięciu strzałami i uczy swoich przykazań. Przykazania te są prawdziwym podręcznikiem dworności danej epoki, w którym znaleźć można rady o użyciu wytwornych strojów, oraz wskazówki, dotyczące manier wykwintnych. W towarzystwie Uprzejmości zbliża się do róży. Strzegą jej: Wstyd, Bojaźń, Płochosć i Nierozwaga. Zazdrość kazała zbudować wieżę, w której zamyka Uprzejmość. Kochanek, wysłuchawszy rad Rozumu i Przyjaźni, zaczyna wygłaszać monolog, którego nie kończy — bo właśnie w tem miejscu urywa się pierwsza część poematu.

Autor w swoich allegoryczno-powiejnych postaciach uosabia nie tylko uczucia, ale nawet i przelotne wrażenia. Nie ulega wątpliwości, że podobna allegorya, jako cel i jako środek jest fałszywą, chłodną i nudną, lecz należy zwrócić uwagę, że w XIII stuleciu odpowiadała ona najzupełniej kierunkowi umysłowemu chwili. Uświęcona poniekąd w „Romansie o Róży“, owłada następnie poezją miłosną i panuje niepodzielnie dwa wieki, niedozwalając na odświeżenie jej ani obserwacją dokładną, ani szczerością malowidła. Pomimo to znajduje się przecież w dziele Wilhelma de Lorris coś zupełnie nowego i znamionującego postęp. Wprawdzie postacie jego są sztuczne i bez życia, wyrażają jednak idee. Badając je w ich najdelikatniejszych odcieniach spostrzegamy, że dusza i jej władze wytwarzają tu poniekąd scenę, na której rozgrywa się myślowa akcja poematu. Stanowiąc jedyny rzeczywisty przedmiot utworu, jest już ona analizą

psychologiczną, objawiającą się po raz pierwszy w literaturze francuskiej.

Dzieło Wilhelma z Lorris doprowadził do końca Jan Clopinel, urodzony w Meung 1245 roku, człowiek bogaty i zestosunkowany z dostojnymi osobami. Sam podobno był osobistością, zajmującą wyższe, tak społeczne jak naukowe stanowisko ¹⁾. Tworzył około 1275 roku. Nigdy dwóch piszących nie wniosło do wspólnego dzieła tak różnych zalet i zdolności. O ile Jan z Meung był energicznym, gwałtownym i grubijańskim, o tyle Wilhelm z Lorris miłym i wytwornym. Język kontynuatora jest cierpki i chropowaty; styl jego poprzednika ujmuje wdziękiem, płynnością i słodyczą. Lorris chciał z kochanka-bohatera zrobić człowieka umięjącego się podobać; Jan z Meung stara się go uczynić podobnym do siebie pedantem. Kiedy pierwszy, cały oddany sprawom miłości, zdaje się żyć jakby w śnie uroczym; drugi, umysł na wskróś trzeźwy i praktyczny, żyje w społeczeństwie swoich czasów i zna jego śmieszności i przywary. Choć prowadzi dalszy ciąg poematu od miejsca, na którym przerwał go Wilhelm z Lorris, chociaż zachowuje ramy utworu i umieszcza w nich też same postacie, każdy bez trudu sprawdzić może, iż podobieństwo części drugiej do pierwszej jest zaledwie zewnętrzne i powierzchowne, gdy istota dzieła zmienia się zupełnie. Namiętność kochanka przestaje być przedmiotem analizy poety; a rola, jaką on u Jana z Meung odgrywa, ogranicza się do uważnego słuchania mów bez końca. Nie mało ich jest i olbrzymich. Przyjaźń opisuje wiek złoty i początki społeczeństw. Natura rozmawia naprzód ze sztuką, następnie spowiada się przed Geniuszem, a w jej spowiedzi

¹⁾ Jedni twierdzą, że był doktorem teologii; inni, że doktorem prawa. Oprócz „Romansu o Róży“ miał napisać kilka dzieł oryginalnych. — Nadto tłómaczył: „O pocieszeniu filozofii“ Boecyusza i „O sztuce wojskowej“ Wenecyusza. „Dzieje literatury powszechnej.“ Tom II. Część II. *Dzieje literatury średniowiecznej*, opracowane przez J. A. Świątcickiego i B. Grabowskiego.

znajdują się szerokie i długie wywody o kosmogonii i fizyce, o przeznaczeniu i wolnej woli, o astronomii i optyce, a to wszystko w celu okazania, że świat cały ulega jej prawom, przez Boga nadanym, prócz jednego człowieka, który słuchać nie chce przyrody. Nareszcie, po jakich kilkudziesięciu tysiącach wierszy, rozwijających nader światłe poglądy filozoficzne, naszpikowanych w podziw wprawiającą erudycją, kochanek zrywa różę. Cała ta część o tyle tylko dziś jeszcze zajmować może, o ile jest zrzędną i gryzącą satyrą, nie mającą względu na nic i na nikogo. Jan de Meung napastuje bogaczy, przedstawicieli sprawiedliwości, duchowieństwo, kobiety; wyszydza urządzenia społeczne i polityczne; w ustanowieniu własności widzi źródło wielu nieszczęść; wszystkie zaś swoje doktryny stara się uzasadnić niepospolitą, jak na owe czasy erudycją, czerpaną z przeróżnych dzieł starożytnych.

„Romans o Róży“, pomimo, że wywołał burzę bardzo poważnych protestów i oskarżeń; pomimo, że był nader surowo potępiony z ambony i w piśmie ¹⁾, zdobył jednak długotrwałe powodzenie, przeciągające się aż do XVI wieku, dzięki odświeżeniu, dokonanemu w 1527 roku, przez Marota. O powodzeniu tem świadczy znaczna ilość rękopisów, znajdujących się w księgozbiorach prywatnych i publicznych. Sama Biblioteka Narodowa w Paryżu posiada ich aż sześćdziesiąt siedem. Rozszedł się także po świecie w licznych przerobiach i przekładach. Tłómaczono go na język holenderski, angielski i włoski.

¹⁾ Jan Gerson, kanclerz uniwersytetu paryskiego, uderzył nań ze stanowiska religii i moralności; poetka zaś, Christine de Pizan, ze stanowiska przyzwoitości i czci niewieściej. Wypowiadano mu jednak wojnę w formie allegorycznej, zapożyczoną z „Romansu o Róży“, co poniekąd stwierdzało jego sukces i podnosiło literackie znaczenie utworu.

ROZDZIAŁ V.

P r o z a.

Historya urzędowa. — Historya w ścisłem znaczeniu wyrazu. — Villehardouin. — Joinville. — Froissart. — Commines. — Powieściopisarze i noweliści. — Tłómacze. — Kaznodzieje.

Pierwsze, zasługujące na wspomnienie, pomniki prozy francuskiej pochodzą z końca XII wieku. Proza nabiera wtedy dopiero znaczenia, gdy oddaje się na usługi historii. Średnie wieki nieustannie zajmowały się dziejami, spisywano je jednak tylko w klasztorach i po łacinie. Za panowania Ludwika Świętego, Mateusz de Vendôme, przełożony opactwa Saint-Denis, powziął myśl przetłómaczenia na język francuski starych tekstów łacińskich, mieszczących w sobie historję kraju. Dzieło to, już opracowane w rodzimem narzeczu, przedstawiono Filipowi III (1270) pod nazwą „Wielkich kronik z Saint-Denis“ (*les Grandes Chroniques de Saint-Denis*). Odtąd prowadzono je dalej i pisano oryginalnie, aż do wstąpienia na tron Ludwika XI. Jest to, że się tak wyrazimy, urzędowa historya Francyi, ułożona przez zakonników.

Dla ogółu świeckiego pieśni epickie zastępowały historję. Arystokracja, najbardziej interesowana w przechowaniu wspomnień o wypadkach, któremi kierowała, zadawała sobie ustną tradycją, albo zapiskami, pomieszczanemi w archiwach klasztornych. Historję, w ścisłem znaczeniu wyrazu, wytworzyła dopiero ciekawość, wywołana wojnami krzyżowemi. Ta część szlachty, która pozostała w kraju, pragnęła wiedzieć, co działo się na wyprawie. Ażeby zadość uczynić temu pragnieniu, układano opowiadania (*Chanson d'Antioche*) w formie, cieszącej się wówczas najpowszechniejszem powodzeniem, to jest w formie *chansons de geste*. Zauważano jednak następnie, że wierszowanie oddziaływa ujemnie na dokładność treści; więc powstały „historye“, pisane prozą.

Czwarta krucjata dała Francji pierwszego historyka w osobie Godfryda de Villehardouin (1160—1213). Nie jest on ani rycerzem najemnym, piszącym na czyjeś żądanie lub na czyjąś korzyść, ani też prostym i naiwnym żołnierzem. W wyprawie odgrywał wybitną rolę, a zaczął pisać około 1207 r., w własnej posiadłości lenne, wyznaczonej mu, jako część zdobyczy, z podziału dla niego przypadającej. Villehardouin zatem jest pierwszym człowiekiem wyższego społecznego stanowiska, opowiadającym czarno na białym to, co widział i co czynił. Tworzy on rodzaj (Pamiętniki), który w przyszłości zdobędzie w literaturze francuskiej niepowседневne znaczenie. Dzieło jego posiada rzeczywistą wartość literacką. Jako wielki pan, piszący tylko z przypadku i jakby od niechcienia, ulega jeszcze mimowiednie wpływowi *chansons de geste*, naśladowując kiedy niekiedy właściwe im zwroty stylowe, przejścia z tonu do tonu i formułki, w jakich się zasklepiły. Ale w opowiadaniu jego spostrzedz łatwo przymioty wrodzone człowiekowi czynu, t. j. bystrość toku relacyjnego i zdążanie wprost do celu. Mowy, jakimi opowiadanie swoje przeplata, nie są — jak u starożytnych — dorobionemi ozdobami, mającemi upiększyć i podnieść urok dzieła sztuki. Czuć w nich, że były istotnie wypowiedziane, a autor powtarza je wiernie, przynajmniej co do treści. Styl jego, jakkolwiek pełen wstrzeźliwości i prostoty, jest jednak dzielny i jędrny. Opisy — w których przebija się nieraz zdziwienie na widok cudów dlań nowych i nieznanych — są obrazowe i nakreślone zwięźle, dosadnemi zwrotami.

Z wojnami krzyżowemi spotykamy się znowu w Joinville „Historji Ludwika Świętego“, napisanej w 1309 roku. Autor miał wówczas lat osmdziesiąt pięć. Johanna z Navarry, żona Filipa Pięknego, prosiła go o napisanie życiorysu świętego króla. Joinville z radością spełnił zaszczytne dlań żądanie. Z pamięci i własnych zapisek, przy pomocy jednak kronik dawniejszych, wznosił w swoim dziele dla ukochanego monarchy pomnik pobożnego uwielbienia. Praca jego składa

się z dwóch części, nierównej długości. „W pierwszej — według słów biografą — omówionem jest, jako on rządził czas cały, za sprawą Boga i Kościoła, a z korzyścią dla swego panowania.“ Te kilka rozdziałów, w których autor dla zbudowania czytelnika maluje charakter króla, wymieniając cnoty swego pana: pobożność, wiarę, prawość — jaśnieją niewysłowienie miłym urokiem. „W drugiej części tej książki mówionem będzie o jego wielkich rycerzach i jego wielkich czynach wojennych“... Ta właśnie połowa stanowi dzieło Joinville, który towarzyszył Ludwikowi do ziemi świętej, poświęca w pracy swej krucyacie samej najwięcej miejsca, omawiając jej dzieje najszczegółowiej. Fakta, z czasów ją poprzedzających i po niej następujących, podaje często nie-dokładnie ¹⁾. Joinville, jako umysł, stoi o wiele niżej od Villehardouina. Nie jest ani wodzem, ani mężem stanu; widnokrąg jego pojęć jest ograniczony. Nawet w stylu nie może sprostać swemu poprzednikowi. Pomimo to, posiada dar wiernego odtwarzania charakterów. Opowiada z pewnym wdziękiem. Książkę jego czyta się z przyjemnością, Joinville bowiem, człowiek zacny i ucziwy, a z usposobienia skłonny do moralizowania, pisze z prawdziwym, szczerem i głębokim uczuciem. W opowiadaniu swem wynurza się się z tego, co mu leży na sercu, a prostota jego stylu nosi na sobie znamię ujmującej dobroduszości.

Villehardouin pozostawił tylko pamiętnik, a Joinville życiorys; Jan Froissart (1337—1410) podejmuje się nielatwego zadania, kreśli bowiem powszechną historję Zachodu, obejmującą trzy ćwierci wieku, od 1335 do 1400 roku. To już pisarz w ścisłem tego słowa znaczeniu. Poświęca życie całe na zbieranie materyałów i ich uporządkowanie, tudzież na udoskonalenie formy swego opowiadania. Jeśli najwyż-

¹⁾ Rękopis własnoręczny Joinville zagał. N. de Wailly rekonstruował go za pomocą not i aktów, znajdujących się w kancelaryi państwa. *Hist. de la Littérature Française par René Doumic.*

szym przymiotem historyka jest ciekawość, to Froissart był niezaprzeczenie historykiem z urodzenia. Już jako dziecko zwraca uwagę na wszystko, co tylko mu się wydaje widowskim zajmującym albo wypadkiem niezwykłym. Oczy jego rozkoszują się przedewszystkiem błyszczącymi stronami życia: bogactwem, galanterią, duchem rycerskim. Właściwie jest on poetą swojej epoki¹⁾ i bodaj czy nie najsympatyczniejszym w XIV wieku. Protegowany przez wielkich i możnych, opatrzony dostatnią prebendą, odbywa dalekie podróże, ciągle szukając dokumentów pisanych i ustnych tradycyj. Urodzony we Flandryi, w Valenciennes, bawi czas jakiś — już na początku swej historyograficznej kariery — w Anglii, na dworze Edwarda III; następnie zwiedza północną i południową Francję; udaje się z księciem Clarence do Medyolanu i poznaje Rzym. Na siwej klaczy, mierzyńce, przebywa drogi i gościńce, zjawiając się tam, gdzie go pociągają: festyny, ceremonie urzędowe, turnieje, słowem sceny, jaśniejące wspaniałością obchodu i barwnością dekoracyj. Życie jego jest doskonałym komentarzem do jego dzieła — komentarzem, objaśniającym metodę, jakiej się trzymał przy pisaniu.

Historya w jego pojęciu rodzi się z dnia na dzień, z najdrobniejszych przyczyn, nieraz z prostego spotkania, a często z rozmowy. Takie dziejopisarstwo musi być niezupełne, niedokładne, nierówne i błędne. Ale Froissart, nieposiadając ścisłości historyka, jest jednak szczerym naratorem. Porównywano go z Herodotem. To też, jak grecki historyk, przenosi się on chętnie z miejsca na miejsce, zwiedza okolice wspomnieniami historycznymi wsławione, słucha uważnie, lecz bez krytycznej kontroli przeróżnych opowieści; poczem niebaczając, czy to, co usłyszał, jest podejrzane i wątpliwe,

¹⁾ Pisał także pieśni miłosne i poematy allegoryczne, ale ciekawość kronikarska silniejszą była od weny poetyckiej, to też całą duszę swoją przelał w historję.

czy istotnie zasługuje na wiarę, powtarza wszystko wiernie, omawiając fakty w taki sam sposób, w jakim mu je przedstawiono. Patrzy się na sprawy ludów i ludzi ze stanowiska rycersko-feodalnego. Mniej się zajmuje losami narodów, niż szczegółami świątecznych uroczystości. Ulega wprawdzie dość często wpływowi sprzecznym, nigdy jednak nie solidaryzuje się z jakimkolwiek bądź stronnictwem, a jako pisarz nie rządzi się uprzedzeniami. Opowiadać umie prześlicznie. Najwyższym, wrodzonym mu darem jest wyobraźnia, wskrzeszająca i odtwarzająca cudne sceny z przeszłości. Styl Froissarta lśni bogactwem farb i dysze życiem. Stworzył on w prozie epopeję społeczeństwa rycersko-średniowiecznego.

Sposób w jaki Filip de Commines pisze historię, jest już prawie całkiem nowoczesny. Urodzony w 1445 roku, pochodzi z zamożnej, uszlachconej rodziny mieszczańskiej. Służy naprzód Karolowi Śmiałemu, ale ze zmianą powodzenia przechodzi na stronę Ludwika XI. Król znany z surowości i oszczędności, wynosi go na wysokie stanowisko, czyni swoim powiernikiem, wyręcza się nim w sprawach ważnych, a co najdziwniejsza, obdarza go wielkimi bogactwami. Po śmierci Ludwika XI popada w niełaskę i musi, jak się sam wyraził „pomacać kraty klatek żelaznych“. W istocie był prześladowany, uwięziony i skazany na grzywny. Lecz i nowy pan nie może się obejść bez doradcy tak zręcznego i dyplomaty, tak niezwykłej miary. Karol VIII powołuje go do swej służby i wysyła jako posła do Wenecyi. Następnie, za panowania Ludwika XII już z łaski nie wychodzi, aż do ostatnich chwil życia (1511). W dziele Commina nie należy szukać żadnej z zalet jego poprzedników. Wszystko to, co zwiemy opisem i obrazem, jest w „Pamiętnikach“ bladym, mdłym i słabym. Nie małowicze szczegóły wypadków zajmują autora, lecz logiczny ich rozwój i związek. Jest on przedewszystkiem historykiem politycznym. Rodzącą się akcyę dostrzega w samych przyczynach, jakie ją wywołały. W pojęciu tego dziejopisarza-

statysty interes jest głównym motorem czynności ludzkich, a jedyną miarą — jaką je oceniać należy — powodzenie. Twierdzi z cynizmem, że kto osiągnie korzyść, ten zarazem i na zaszczytne wyróżnienie zasłuży. Po skutkach, sądzi o przyczynach i ma już dokładne pojęcie o prawach powszechnych, rządzących historią. Obludą i pieniędzmi, a nawet pochlebstwem radzi dochodzić do celu. Jest zwolennikiem rządów ograniczonych; staje w obronie stanów generalnych. Za najważniejsze zadanie panującego uważa: wymiar sprawiedliwości, tudzież utrzymanie spokoju i ładu w państwie. Mniema, że król oględnie powinien szafować mieniem i życiem swoich poddanych. Ludwika XI charakteryzuje dosadnie i wiernie. Pomimo zarzutów, jakie mu czyni, uważa go za dobrego i rozumnego monarchę. Styl Filipa de Commines jest takim, jakim go mógł stworzyć umysł zimny, praktyczny, wyrachowany, zawsze chłodno rozumujący. Jest suchy, nie posiada ani blasku, ani wypukłości, ale jasno i ściśle wyraża to, co historyk wyrazić pragnie. Znać, że ten, co zeń zrobił podatne narzędzie swoich myśli, dbał stokrót więcej o istotę rzeczy, niż o jej formę zewnętrzną.

Średnie wieki dały także początek prozą pisanej powieści i nowelli, które wyloniły się z poezji naracyjnej. Są one zresztą tylko echem jej kierunków epickich i satyrycznych. Pierwsze próby na tej niwie nie posiadają żadnej wartości. Pisane są stylem wodnistym i rozwlekłym; nie budzą zajęcia ani układem, ani też charakterami. Wyjątkiem (w. XIII) jest pełna wdzięku powiastka, nakreślona po części wierszem, w połowie zaś prozą, i nosząca nazwę: *Aucassin et Nicolette*. Autor opisuje w niej dzieje miłości Aucassina, syna hrabiego de Beaucaire, z Nicolettą, młodą Saracenką. Różnica religii, rozdzielająca zakochanych i wytwarzająca liczne przeszkody, nrozmaica szczęśliwie tok opowiadania. — Już do XIV stulecia należy kilka innych niezłych nowelli, w tym samym rodzaju. Najlepszym powieściopisarzem średniowie-

cza był Antoni de la Salle (w. XV), goszczący stale na dworze burgundzkim. W *Cent Nouvelles nouvelles* (Sto nowych nowelli) — mylnie przypisywanych Ludwikowi XI — naśladuje on Bokacyusza. W zabawnej kronice „Małego Jana de Sainctré“ (*Petit Jean de Sainctré*), będącej poniekąd romansem wychowawczym, maluje według pojęć swojego czasu wierny wizerunek doskonałego, skończonego rycerza. Zna już arkana sztuki pisarskiej, opowiada udatnie, nawet dowcipnie, zwłaszcza ile razy pogody i czystości tego opowiadania nie maści i nie psuje zbytnia swoboda wyrażen. Poczytać go należy raczej za dziedzica weny tych truverów, którzy układali *fableaux*, niż za spadkobiercę talentu twórców romansu rycerskiego.

Tłómaczenia średniowieczne, same przez się, nie mają wartości, przyczyniły się jednakże bardzo do udoskonalenia języka. Szczególnie wiek XIV odznacza się wielką ilością przekładów. Tłómaczono wówczas: Sallustyusza, Swetoniusza, Cycerona, Liwiusza, oraz Arystotelesa. Ten ostatni nie był przełożony z języka greckiego, lecz z wersyi łacińskiej, która także nie była odtworzoną według tekstu oryginalnego, tylko z tłómaczenia arabskiego, przełożonego z języka syryjskiego. Od dzieła, będącego wynikiem tylu przekładów, nie podobna żądać dokładności i wierności; przyczyniło się ono przecież wiele do rozwoju mowy francuskiej, wzbogacając jej słownictwo techniczne, oraz ucząc wyrażania idei abstrakcyjnych i rozumowania filozoficznego.

A teraz przechodzimy do kaznodziejstwa w średnich wiekach.

Nie ulega wątpliwości, że święty Bernard, Piotr Pustelnik i Foulques de Neuilli, oraz wszyscy ci, którzy wzywając na krucyaty, lub wygłaszając słowo Boże, umieli w sercach tłumów rozniecać zapał gorący, musieli wybornie i z talentem władać językiem ludu. Nadto przechował się dotąd rękopiśmienny zbiór kazań Maurycego de Sully (rodzaj podręcznika do wygłaszania nauk kościelnych), pocho-

dzący z XII wieku, w którym Pismo święte jest objaśnione w sposób piękny, prosty, bez subtelności alegorycznych i scholastycznych. Ustanowienie w XIII stuleciu zakonów kaznodziejskich, Dominikanów i Franciszkanów, nadaje górny i szlachetny polot krasomówstwu religijnemu. Biblioteki francuskie posiadają mnóstwo kazań z tej epoki, nietylko ze względów literackich bardzo ciekawych, ale zarazem przedstawiających nader zajmujący obraz społeczeństwa średnio-wiecznego; duchowni-nauczyciele bowiem, karząc swoje owieczki i budząc w duszach wstręt do niecnoty, zmuszeni byli wymieniać ich przywary i ułomności. W wieku następnym uczuwać się daje obniżenie poziomu wymowy, bo rozpowszechnienie podręczników pozwala na krzewienie się próżniactwa i mierności. Do tej epoki należy jednak bardzo znakomity kaznodzieja, Jan Charlier, zwany Gerson. W jego sześćdziesięciu czterech kazaniach, jakie się przechowały, znaleźć łatwo wady i błędy danej chwili, a mianowicie: niepotrzebne posilkowanie się erudycją świecką, nadużycie allegoryj, brak smaku, ale zarazem znaczna liczba ustępów w mowach Gersona posiada śmiałość i świeżość, a styl jaśniej bogactwem kolorytu. Nadto kazania jego dziś jeszcze wzruszają, tętni w nich bowiem echo cierpień współczesnych, oraz klęsk, nad którymi mówca płacze szczerze i rzewnie. W XV wieku wreszcie, dwaj OO. Franciszkanie, Menot i Mail-lard, zdobyli rozgłośną sławę. Zawdzięczali ją przeważnie odwadze, z jaką przemawiali do ludu, wyrażając się jego obrazowym i gminnym językiem.

ROZDZIAŁ VI.

Teatr w średnich wiekach.

Dramat. — Jego początki. — Teatr od XII do XV wieku. — *Miracles*. — Misterya. — Charaktery i styl. — Przedstawienia: aktorowie i scena. — Bractwo Męki Pańskiej. — Komedya. — Jej początki. — *Le jeu de la Feuillée*. — *Le jeu de Robin et de Marion*. — Farsa czyli krotchwila. — *Maître Pathelin*. — *Moralités*. — *Soties*. — Komedye średnich wieków i komedya nowoczesna.

Literatura dramatyczna zajaśniała w średnich wiekach świetnym blaskiem. Ogół publiczności powitał ją z zapalem. Zupełnie oryginalna, tak w peryodzie wytwarzania się jak i swego rozwoju, nie zapożycza od starożytnej ani formy, ani treści. We Francyi, równie jak niegdyś w Grecyi, rodzi się w kościele. Kult chrześcijański jest głęboko dramatycznym, a msza święta, jak wiadomo, składa się z akcyi i dyalogu. Dramat, w swoich pierwotnych kształtach, wchodzi w skład nabożeństwa kościelnego, w celu podniesienia jego okazałości. Kościół w średnich wiekach jest domem, w którym gromadzi się lud, ożywiony i złączony wspólną myślą i wspólnemi nadziejami. Tu każdy spędza najlepszą część swego życia; tu dusze pełne ufności i wiary łakną długich nabożeństw, bo takie są im najmiłsze. Ażeby tym powszechnym pragnieniom uczynić zadość, duchowieństwo wprowadza do służby bożej upostaciowane przedstawienia pewnych faktów z historyi świętej. Ztąd powstaje dramat liturgiczny. Wystawiano go przedewszystkiem w święta Bożego Narodzenia i Wielkiej Nocy. Pierwotnie mieści on w swej akcyi i dyalogu to, co jest opowiadaniem w Ewangelii. Tekst jego niezmiernie krótki, ułożony prozą w języku łacińskim, składa się tylko z wyrazów dosłownie przepisanych z ksiąg świętych. Ale powoli, w miarę swego rozwoju, dramat liturgiczny przekształca się i przeobraża. Osnowa

rozszerza się, wiersze zastępują prozę, język ludowy wypiera łacinę. Dramat dąży do niezależności i pragnie opuścić świątynię. Dążenie to urzeczywistnia się w XII wieku. Sztuka o Adamie, pochodząca z tych czasów, zawiera następujące informacje: aktor, przedstawiający, Boga w pewnej danej chwili obowiązany był wrócić do kościoła (*vadat ad ecclesiam*); djabli przebiegali wśród ludu, tłoczącego się na placu publicznym (*doemones discurrent per plateas*). Scena zatem nie jest już w świątyni pańskiej, lecz w rynku, przed kościołem. Co do sztuki samej, jeśli pochodzeniem swem jest liturgiczną, to obszernością i rozwinięciem osnowy, oraz użyciem języka gminnego, staje się dramatem świeckim. W wymienionym powyżej utworze, najdawniejszym z tych, które tworząca się dramatyczna literatura francuska wydała, dokonywa się to przeobrażenie. Wiek XIII przekazał potomności tylko dwie prace dramatyczne: *le Jeu de Saint Nicolas*, przez Jana Bodel z Arras i *le Miracle de Théophile* przez Ruteboeufa. Pierwsza, swobodna w toku i układzie, przedstawia naprzemian walki chrześcian w Palestynie i kłótnie w karczmie flamandzkiej. Nazwa drugiej: *miracle* (cud, dziw) jest zarazem nazwą całego pierwotnego rodzaju dramatycznego w średnich wiekach. Do XIV stulecia należą *les Miracles de Notre Dame*, których czterdzieści, dzięki przypadkowi, przechowało się w jednym i tym samym rękopisie. Przypuszczać należy, że było ich więcej i że nie wszystkie przedstawiano przed kościołem Panny Maryi w Paryżu; dlatego też nie zasługują one na ogólne miano (*de Notre Dame*), jakie noszą. Są to najczęściej uscenizowane wypadki cudowne, wywołane wdaniem się w nie Matki Boskiej. Grają w nich rolę: Bóg, Przenajświętsza Panienska i Święci, i to czasem w sposób mogący obudzić niesmak i zdziwienie; nieraz bowiem jaki taki łotr, z ufnością uciekający się pod obronę Bożej Rodzicielki, osłoniiony bywa Jej opieką, chociaż tonie w zbrodni po uszy. Do uchronienia go od zasłużonej kary wystarcza, iż w ostatniej chwili błagał Pannę

Maryę o miłosierdzie. Swawola wyrażen, podejrywanie duchowieństwa o nieuczciwość i zuchwała bezczelność niektórych obrazów, z jaką kiedy niekiedy w tych utworach spotkać się można, świadczy, że mamy do czynienia z dziełem teatralnem, przeobrażonem na świeckie. Część podobnych *miracles* grywaną była prawdopodobnie w tak zwanych *puy*s, to jest w zamkniętych stowarzyszeniach literackich, złożonych z mieszczan.

Pomiędzy 1400 a 1548 rokiem dramat średniowieczny znajduje dla siebie najodpowiedniejszą formę w misteryach (*mystères*). Misteryum jest udyalogowanym przedstawieniem faktów historycznych, zaczerpniętych czy to z Pisma świętego, czy też z Żywotów świętych. Według treści, misterya dadzą się podzielić na trzy cykle: 1) Cykl Starego Testamentu (*le Mystère du Viel Testament*, 50.000 wierszy); 2) Cykl Nowego Testamentu (*la Passion*, przez Arnoul Greban i Jana Michel, 70.000 wierszy); 3) Cykl Świętych (*les Actes des Apôtres*, przez Arnoul i Szymona Greban, 60.000 wierszy). Zaledwie parę sztuk nie da się wcisnąć w ramy tych trzech kategorii, a mianowicie: *le Mystère du siège d'Orléans*, napisane w celu wyrażenia Bogu wdzięczności za oswobodzenie miasta przez Joannę d'Arc, i *la Destruction de Troie* przez Jakóba Millet, utwór zupełnie świecki. Misterya pisano wierszem ósmiozgłoskowym, rymowanym. Ustępy liryczne prawdopodobnie śpiewano. Prolog wygłaszał expozycyę i prosił publiczność o uciszenie się. Sztuka podzielona była na „dnie.“ Każdy „dzień“ mieścił w sobie taką ilość wierszy, jaką można było wypowiedzieć w ciągu jednego widowiska, które kończyło się wezwaniem do modlitwy: „Śpiewajmy *Te Deum laudamus*.“

Misterya są ściśle określonym rodzajem. Charakteryzują je następujące znamiona: cudowność, użyta nie jako środek, lecz jako główny czynnik sztuki. Bóg, Przenajświętsza Panna i Święci wpływają na akcyę. Dodano do nich później postacie, uosabiające pojęcia oderwane: Sprawiedli-

wość, Pokój, Prawdę, Miłosierdzie i t. p. Rozwój wypadków nie zależy od woli ludzkiej. Cechą misteryom właściwą jest także pomieszanie w osnowie żywiołu tragicznego z komycznym. Obok scen wzruszających, autorowie dramatów średniowiecznych stawiają zawsze sceny krotofilne, często po prostu błazeńskie. Anachronizm kwitnie w nich w najlepsze; komizm przeniesiony bywa wprost z życia i chwili; sprawy współczesne zajmują niemało miejsca; Chrystus i święci malowani są na obraz i podobieństwo ludzi z XV wieku. Zadanie rozweselenia widzów spełniają figury gminne: posłańcy, kaci, trefnisie, ślepy i służba. Dodać należy jeszcze do wymienionego personalu postać aktora śmiesznego i straszego zarazem, z którego średnie wieki drwią niby, a jednak drżą na samą myśl o nim. Mówimy o djable. Nadto wybitnem znamieniem misteryów jest mnogość miejsc, w których akcja się rozgrywa. Nietylko przenosi się ona z zupełną swobodą z okolicy do okolicy, ale zdarza się często, że odbywa się naraz w kilku miejscowościach. Bierze w niej udział bardzo dużo osób; niekiedy przeszło pięćset. Trwanie dramatu obejmuje długi przeciąg czasu. Z tego, co wyżej, łatwo wywnioskować czem teatr średniowieczny różni się od klasycznego. Tragedya starożytna jest udyalogowanem rozwiązaniem jakiegoś przesilenia moralnego. Akcja jej rozgrywa się przedewszystkiem w sercach, wyprowadzonych na scenę osób, i jest logicznym wynikiem starcia namiętności. Jedna scena rodzi drugą i tak dalej wszystkie. Czas i przestrzeń dla nich nie istnieją; nie znoszą również odmiany i różnic tonu. Misteryum zaś było seryą obrazów, następujących po sobie wśród najróżnorodniejszych kontrastów, na tle mnogich miejscowości, w ciągu nieraz nader długiego czasu. Na nieszczęście, jakkolwiek główne pojęcie rodzaju i jego formę uważać należy za oryginalne i interesujące, przyznać trzeba, że wykonanie utworów, przez nie i w nich poczętych, nie wzniosło się po nad pospolitą mierność. Autorowie misteryów nie byli artystami; nie umieli także tworzyć charakterów. Postacie

ich nie posiadają rysów indywidualnych, są jednolite, nie należycie wycieniowane. Styl przeciętnie nędzny, rzadko kiedy wznosi się nad poziom pospolitości i niepoprawności. W olbrzymiej liczbie wierszy, z jakich składają się misterya, trudno dziś wybrać ustęp, zalecający się polotem myśli lub darem wywoływania szczerzego wzruszenia. Do najudatniejszych należy scena (istotnie rzewna, piękna i pełna prostoty), w której Matka Boska błaga Chrystusa Pana, by oszczędził sobie choć w części groźnych męczarni zgonu. Zbawiciel nie chce prośbom Maryi uczynić zadość, bo wszystko stać się musi „jak było napisano“.

Długi czas nie miały średnie wieki ani teatrów stałych, ani aktorów z profesyi. Przedstawienia odbywały się tylko w święta, połączone wspomnieniami z treścią sztuki. Na kilka miesięcy przed dniem oznaczonym, czyniono po ulicach miasta głośne „obwołanie“ (*un cry*), wzywające ludzi dobrej woli do objęcia ról w misteryum. Duchowni, szlachta i mieszczaństwo stawiali się chętnie. Tak zebrani aktorowie, należący do różnych stanów, pilnie wyuczali się ról, nieraz nader długich, i sprawiali sobie do nich kostiumy, często bardzo drogie i wspaniałe. Spełniali zaś powierzone zadanie z przekonaniem i głęboką wiarą. Nieraz trzeba było spieszyć z pomocą Judaszowi, aby go na czas odciąć z gałęzi, albo powstrzymać siepaczy, grających zbyt realistycznie, by gwoździami nie przybili do krzyża rąk i nóg Jezusa. Współudział widzów był równie szczerzy i pełen zapału. Wszyscy, w miarę środków, przyczyniali się do podniesienia świetności widowiska. Duchowieństwo, zarządy miejskie i bractwa ponosiły część kosztów. W ciągu przedstawienia gród był pusty, sklepy pozamykane; z rozkazu władz ustawała wszelka ręczna robota. Teatr, wzniesiony na rynku, zbudowany był z desek. Mylnie mniemano dość długo, że scena piętrzyła się kilku kondygnacyami, ustawionemi jedna nad drugą. Przeciwnie śmiało twierdzić można, że nie różniła się wielce od naszych dzisiejszych. Tylko, składała się, jakby z dwóch dzielnic, to

jest: z *mansions* (domów), do których od czasu do czasu przenosiła się akcyja (dom Panny Maryi w Nazaret, świątynia Jerozolimska, pałac Ponckiego Pilata), oraz ze sceny, w ścisłym znaczeniu tego wyrazu, to jest z przestrzeni wolnej pomiędzy budynkami. Na pierwszym planie znajdowało się „pole“ (*champ*), pokrywające piekło, do którego schodziło się przez otwór w deskach wycięty. Domy otwarte były dla widza. Nieco w górze niebo, z wielkim zbytkiem udekorowane, w pośród którego zasiadał na tronie Bóg Ojciec, otoczony aniołami; niżej czyściec i otchłań, urządzona na wzór więzienia średniowiecznego. Nie zmieniano dekoracyj. Akcyja przenosiła się do różnych miejsc, od razu przedstawionych publiczności. Kulis także nie znano. Aktorowie po wygłoszeniu swoich ról pozostawali na scenie bezczynni.

Najstarszem francuskim towarzystwem dramatycznym, grającem w dnie oznaczone i w stałym teatrze, było słynne bractwo Męki Pańskiej (*de la Passion*). Składało się ono z mieszczan i rękodzielników. Niewiadomo kiedy powstało; dość, że już w 1398 roku dawało przedstawienia w mieście Saint-Maur-les-Fossés. W d. 4 września 1402 roku Karol VI obdarza je przywilejami, zowiąc stowarzyszeniem „zasługującym na najwyższe względy“. Przywileje te zapewniały mu byt prawny i dostatni. Członkowie konfraternii Męki Pańskiej grywali naprzód w wielkiej partcerowej sali szpitala Świętej Trójcy w Paryżu, co niedziela i co święto. Przedstawienia ich cieszyły się tak niezwykłym powodzeniem, że duchowieństwo poleciło wcześniej rozpoczynać nieszpory, aby wierni mieli czas udawać się po nich w porze oznaczonej do teatru. Z początku repertuar składał się tylko z misteryów; następnie z misteryów i fars. Po oddaniu szpitala na właściwy użytek, członkowie bractwa musieli przenieść się naprzód do hotel de Flandre, później do hotel de Bourgogne przy ulicy Mauconseil. W roku 1548 dekret parlamentu z d. 17 listopada zakazuje im przedstawiać „misteryum Męki Naszego Zbawiciela“, oraz wszelkich innych misteryów świętych, niezabraniając jednak gry-

wania innych, świeckich, „przystojnych i uczciwych“. Odtąd sukces się zmniejsza. W r. 1588 bractwo grywać przestaje, ustępując salę i widownię zwykłym aktorom; zachowuje jednak przywileje, które cofnięte zostają dopiero w ostatnich latach XVII w. Dekret z 1548 r. był dlań wyrokiem śmierci. Od tej daty począwszy, nikt już nie pisze sztuk, któreby zasługiwały na nazwę misteryów. Teatr średniowieczny i jego oryginalna forma przestają czynić zadość potrzebom umysłowym społeczeństwa. Równie reformacja, jak i odrodzenie są mu wrogię. Protestanci oburzają się nań, zowiąc przedstawienia skandalicznymi, a duchowieństwo katolickie spostrzega, iż czasy się zmieniły, że teatr, wystawiający misterya, powołany niegdyś do podtrzymywania ducha pobożności i zbudowania wiernych, nie odpowiada już pierwotnemu swemu wzniosłemu celowi. Wreszcie, wobec niskiego artystycznego poziomu ówczesnych widowisk, zniechęcają się do nich ludzie wykształceni. Wtedy na deskach teatrów zmartwychwstają Hektor, Andromaka — Ilion cały. Autorowie u starożytnych zapożyczają zaczynają tematy do swoich utworów, w mniemaniu, że wraz z treścią przejmują od nich i system dramatyczny. Ogół wita rewolucyę z zapalem. Wyłoni się z niej z czasem teatr XVII wieku, który chociaż wyprowadzi na scenę Greków i Rzymian, będzie jednak duchem na wskróś francuski. Pomimo to, przyznać koniecznie należy, że dramat średniowieczny, zwłaszcza ze względu na swą koncepcyę i tematy, wobec właśnie owej słynnej późniejszej tragedyi, posiada pewną wyższość i olbrzymią zasługę. Tragedya, jakby z góry przekonana, że jej widzowie muszą posiadać wykształcenie literackie, zwraca się tylko do wybranych, gdy przeciwnie misteryum, biorąc treść z tradycyji religijnych i rozwijając ją na współczesnem tle powszedniego życia, daje Francyi jedyny, zarazem narodowy i ludowy teatr. Wobec tego, jakże płytkim wydaje się surowy sąd wierszowanej krytyki Boileau, potępiającego widowiska, w których wiara „pobożnych przodków“, zadawalniała się przedstawieniami, „wpra-

wiającemi w ruch“ postaci świętych Pańskich, Maryi Panny i Boga!

Niektórzy historycy literatury mniemają, że i komedia wyszła także z obrzędów religijnych, jako część składowa uroczystości równie dziwaczných jak uciesznych (*la fête des fous*, albo *fête de l'âne*), które Kościół średniowieczny tolerował. Związek jednak, jeśli kiedykolwiek istniał w rzeczy samej, wydaje się nam zbyt wąty i luźny, aby mógł wpłynąć na powstanie i ukształtowanie się rodzaju, o którego początkach nie wiele wiemy, a nawet nie znamy dość dobrze przeobrażeń, jakie przechodził, zanim wcielił się w formę z XV wieku. Dwie najstarsze komedye francuskie Adama de la Halle (zwanego garbusem z Arras) nie są wcale podobne do komicznych dzieł późniejszych. *Le Jeu de la Feuillée* (napisana około 1260 r.) śmiałością rysunku charakterów, kapryśną inwencją i użyciem cudowności przypomina manierę Arystofanesowską. Mistrz Adam, poeta, chce jechać do Paryża i prosi ojca o pieniądze na podróż. Ten odmawia. Odmowa wywołuje satyryczny przegląd mieszczan w Arras, dotkniętych chorobą skąpstwa, oraz innymi grzechami. W treść utworu wmięszane są wróżki i posłaniec fantastycznego łowcy, Hellequina. Wszystko kończy się karczemnymi scenami. *Le Jeu de Robin et Marion*, jest niby operą komiczną, niby udramatyzowaną sielanką. Pasąca baranki i owieczki pasterka Marion śpiewa o swojej miłości dla Robina. Nadchodzi rycerz, który ją porwać pragnie, ale ona mu się wyrывa i wraca do towarzyszek i towarzyszy. Na zakończenie wszyscy biorą się za ręce i tańczą. Niewiadomo, czy te dwie kreacje były w istocie jedynymi, jakie dana epoka wydała, oraz, czy rzeczywiście są oryginalnymi. Może były próbami młodego wówczas rodzaju, po którym nie pozostało innych śladów. Nic stanowczego w tym względzie powiedzieć się nie da, brak nam bowiem wszelkich materyałów, z których wyprowadzićby można pewne wnioski o historycznym rozwoju komedyi w owej epoce.

Do tego rozwoju w XIV stuleciu przyczyniają się wielce rozmaite stowarzyszenia. Jedno z nich powstaje już w 1303 roku w celu wspólnej rozrywki. Składa się przeważnie z obrońców i skrybów najwyższego trybunału paryskiego. Otrzymało od Filipa IV, wraz z różnymi przywilejami, nazwę *Royaume de la Basoche* (*Basilica*, pałac sądowy). Obok *Basoche* trybunalskiej powstaje druga: *la Basoche du Châtelet*, złożona z dependentów notaryuszów, oskarżycieli publicznych i pisarzy-archiwistów sądu Chatelet. Trzecią, noszącą miano: *Empire de Galilée*, utworzyli pełnomocnicy i młodsi urzędnicy izby obrachunkowej. Nadto jeszcze kilka innych *Basoches* prowincjonalnych z zabawami swemi łączyło także przedstawienia teatralne. Każde z wymienionych stowarzyszeń posiadało króla, kanclerza, referendarzy do wnoszenia próśb i zażaleń, oraz rozciągało rzeczywistą jurysdykcję nad swoimi członkami. Stowarzyszeni obchodzili uroczyste pewne święta; zgromadzali się na walne narady w dzień Trzech Króli; na wiosnę zasadzali „majowe drzewo“ na podwrocu pałacu trybunalskiego; w końcu czerwca, zszeregowani wszyscy razem, odbywali solenne pochody. Dla zwiększenia blasku tych demonstracyjnych parad, urozmaicali program przedstawieniami sztuk komicznych, zwłaszcza, że równie autorowie jak i aktorowie należeli do ich wesołego grona. *Les Enfants sans souci* (Dzieci bez troski) byli także korporacją, której przywileje monarsze zapewniły prawne istnienie. Długi czas mniemano, że należeli do niej synowie rodzin możnych, rozmiłowani w sztuce dramatycznej. Tymczasem dziś jest już rzeczą wiadomą, że stowarzyszenie składało się z młodzieży biednej, a nawet próżniaczej. I tu nie brakło dygnitarzy. Na czele zarządu stali: książę głupców, matka-głupia, itp. Na obchodach publicznych występowali w tradycyjnym stroju trefnisi dworskiego. Obie konfraternie połączone były z sobą życzliwymi stosunkami, co sprawiało, że wypożyczały sobie wzajemnie utwory sceniczne. Inne, podobne do wyżej wymienionych stowarzyszeń, rozsiane po

provincjach, nie ustępowały kroku współzawodnikom paryskim i nie ograniczały się na wykonywaniu sztuk sprowadzonych ze stolicy, miały bowiem swoje własne, oryginalne. Uprawianemi przez nie rodzajami były: farsy, *moralités* i *sotties*, które istniały już w XIV wieku, przynajmniej w próbach pierwotnych, niedostatecznie rozwiniętych.

Jedynem zadaniem farsy była zabawa, a celem rozweślenie słuchaczy. Treść swoją czerpała z powszednich stosunków życiowych, uogólniając je, albo uciekając się niekiedy do aluzji osobistych. Z wielu względów pokrewną jest opowiadaniom noszącym nazwę *fableaux*, a o których mówiliśmy w rozdziale czwartym. Wprawdzie nie wszystkie farsy z nich wyrosły, ale bardzo często, z powodu tożsamości tematu, przedstawia ją się jak *fableaux*, wprawione w akcyę. Jedne i drugie nie troszczą się wcale o moralność, wyrażają też same poglądy na życie i społeczeństwo, tymże samym biczem satyry chłoszczą piśmiennych i mnichów, jednakowo nieżyczliwie usposobione są dla kobiet i małżeństwa, a przede wszystkim zalecają się tymże samym żywym językiem, pełnym prostoty, wolnym od wszelkiej przesady. Z obfitego repertoaru fars doszło nas około stu pięćdziesięciu sztuk, pomiędzy którymi są i bardzo ładne: *le Cuvier* (naczyńie na ług), satyra przeciw kobietom; *Le Franc Archer* (wolny łucznik) *de Bagnolet*, wyszydzająca żołnierzy udających zuchów. Krotofila o „Adwokacie Pathelin“ jest arcydziełem tego rodzaju.

Niewiadomo kto był jej autorem. Przypisywano ją Lorisowi i Janowi z Meung, ale nie ulega wątpliwości, że język utworu, w którym dyalog się toczy, nie jest językiem z XIII wieku. Następnie niektórzy upatrywali jej twórcę w Villonie, ale Villon był zbyt rozgłośnie znany, aby dzieło przez niego napisane nie przechowało na rękopisie tak sławnego nazwiska. Bądź co bądź jedyną rzeczą pewną jest, że sztuka ukazała się w drugiej połowie XV stulecia i że długo cieszyła się olbrzymim sukcesem, czego dowodem:

liczne dalsze ciągi, jakie z jej treści wysnuwano (*le Nouveau Pathelin, le Testament de Pathelin* i w. i.), że niektóre dowcipne zwroty w niej znajdujące się z biegiem czasu przeobraziły się w przysłowia (*Mais revenez à vos moutons*) i że nazwisko bohatera wsiąkło w język francuski, jako miano danej przywary (*patelin, matacz, filut, lizus; pateliner, pochlebiać, mataczyć*). A oto treść utworu. Mistrz Piotr Pathelin, adwokat bez spraw i klienteli, znudzony narzekaniami żony swojej Guillemety, uskarżającej się, że nie ma sukni porządnej, przyrzeka jej dostarczyć materyału na ubranie. W jaki sposób to uczyni? To już jego rzecz. Udaje się do sklepu Wilhelma Joceaune. Po powitaniu wdaje się z nim w długi rozhovor. Wspomina ojca sukiennika, uczciwego człowieka, łatwo dającego kundmanom towar na kredyt; mówi o jego ciotce, którą znał jeszcze młodą i trzymającą się prosto. Zalewa kupca potokiem pochlebnych wyrażen, a w trakcie tego maca różne sukna. Jedno z nich mu się podoba; jest miękkie, dobrze utkane i przyjemne w dotknięciu. Chociaż go nie potrzebuje, a pieniędzy przez okno wyrzucać nie lubi, weźmie je, dlatego tylko, że mu się podoba. Joceaune stawia wygórowaną cenę. Pathelin nie targuje się, każe namierzyć sześć łokci i bez ceremonii zabiera sukno pod pachę, chociaż uprzejmy kupiec chce mu towar odesłać do domu. Adwokat zapewnia, że należność za sprawunek uiszczy wieczorem, gdy Wilhelm przyjdzie do jego mieszkania zjeść z nim razem gęś tłustą, którą Guillemeta każe wkrótce wsadzić na rożen. Joceaune niezbyt chętnie zgadza się na propozycję, ale w końcu przystaje, pocieszając się myślą, że zdarł nabywcę, co się zowie! Teraz Pathelinowi chodzi już tylko jak sukno zatrzymać na własność, bez zapłacenia umówionej ceny. Przed wieczorem wierzyciel puka do drzwi dłużnika. Otwiera je zapłakana adwokatowa, prosząc, aby mówił cicho, jak najciszej, bo chory mąż od dwóch miesięcy leży w łóżku. Kupiec nie chce temu wierzyć, gniewa się, krzyczy, zapewniając, że go dziś widział zupełnie zdrowym.

Wtedy ukazuje się Pathelin; w gorączce plecie od rzeczy, bierze sukiennika za lekarza i zaczyna z nim mówić o swojej chorobie, o lekarstwach i ich skutkach. Joceaune, w pierwszej chwili oszołomiony, szybko jednak odzyskuje przytomność, wołając: „Dość tych żartów, proszę o należne mi pieniądze.“ Wtedy adwokat, którego stan nagle się pogorszył, zaczyna mówić różnemi językami i prowincjonalnemi narzeczeniami: limuzińskim, pikardyjskim, bretońskim, normandzkim — nawet po łacinie. To nareszcie przekonywa Joceauna. Mruczy pod nosem: że chyba sam djabeł a nie Pathelin ukradł mu sukno, przeprasza i odchodzi. Wkrótce potem zjawia się u adwokata pasterz kupca, niejaki Teobald Aignelet. Zjadał on panu swojemu barany, zapewniając go, że należy je dobijać, bo chorują na motylicę. Trwało to dość długo, lecz w końcu Wilhelm Joceaune złapał złodzieja na gorącym uczynku, ze służby wypędził i zaskarżył do sądu. Aignelet obiecuje sutą nagrodę, jeśli Pathelin go obroni i od kary uwolni. Adwokat podejmuje się sprawy. Radzi pasterzowi, aby udawał idiotę i na każde zapytanie zadane mu przez sędziego odpowiadał beczaniem: *bee*. Przytem przyrzeka, że niby przypadkiem przybędzie do sądu i zabierze głos w jego obronie. Jak rzekł, tak się stało. Kulminacyjną scenę utworu — następującą potem, co wyżej — podajemy tu w dosadnym i wiernym przekładzie Edwarda Grabowskiego.

- Sędzia.* Witaj panie adwokacie!
Proszę zająć tu siedzenie.
- Pathelin.* Wdzięcznym panu nieskończenie
Za uprzejmość dla mnie taką.
- Sędzia.* Jeśli macie sprawę jaką,
Spieszcie, bo się wnet wynoszę.
- Sukiennik.* A ja pana sędzię proszę
O łaskawe poczekanie,
Aż obrońca mój tu stanie.
Coś go pewnie zatrzymało.

Sędzia. Mam gdzieindziej spraw niemało!
Jeśli jest tu druga strona,
Sprawa będzie wnet sądzona.
Czy pan jesteś pokrzywdzony?

Sukiennik. Tak.

Sędzia. Gdzież jest oskarżony?
Czy we własnej jest osobie?

Sukiennik. Oto milcząc stoi sobie,
A co myśli, kto go zgadnie.

Sędzia. Więc gdy wszystko idzie składnie,
Proszę skargę wnieść nam swoją.

Sukiennik. Otóż tak tu rzeczy stoją,
Panie sędzio. Dla miłości
Pana Boga — i z litości
Tego człeka dzieckiem małym
Przygarnąłem i chowałem.
A gdy zmężniał ile trzeba,
Aby darmo nie jadł chleba,
Niech pracuje — myślę sobie —
I pasterzem go swym robię...
Niechaj owiec mi doziera.
A ten nicpoń — prawda szczerą --
Jak przed panem żyw tu stoję,
Jął zarzynać owce moje
I pożerać najzuchwalej,
Że doprawdy...

Sędzia. Mów pan dalej!

A zasługi czyś mu płacił?

Pathelin. Tak! bo jeśli się bogacił,
Zatrzymując niegodziwie...

Sukiennik. Tak! to on jest!... Niewątpliwie!
Świadczę się Najświętszą męką.

Sędzia. Coś tak twarz zasłonił ręką
Panie Piotrze? Ząb dojmuję?

Pathelin. Rzeczywiście, tak świdruje,
Aż się we mnie wściekłość warzy;
Nie śmiem w górę podnieść twarzy...
Ale proszę słuchać dalej.

Sędzia. Na cóż się więc powód żali?
Mów pan prosto i treściwie.

Sukiennik. Tak! to on jest, niewątpliwie!
Rany Pańskie przenajśłodsze!
Wszakżem sprzedał, panie Piotrze
Wam sześć łokci sukna przecie.

Sędzia. Co on tu o suknie plecie?

Pathelin. Bałamuci. Śnać przypuszcza,
Że swą sprawę nam wyłuszcza;
Ale jakoś dziwnie płącze.

Sukiennik. Niech na stryczku życie skończę,
Jeśli nie wziął sukna mego!

Pathelin. O! patrzajcie ptaszka tego!
Jak zdaleka rzecz odślania.
On chce nam dać do poznania,
Choć jest wielce podrażniony,
Że mój kubrak jest zrobiony
Z wełny, którą — jak powiada —
Sprzedał owczarz z jego stada;
Mówi więc, że go obdziera
Pasterz, skoro mu zabiera
Wełnę z owiec.

Sukiennik. Niech mnie zgniecie
Bóg, gdyś nie wziął!...

Sędzia. Znowu plecie!
Czyliż w sposób odpowiedni
Nie potrafisz pan, bez bredni,
Mówić o swym interesie?

Pathelin. Mimo bólu, śmiać mi chce się,
Tak mu się zmąciło w głowie,

- Że z pewnością nie odpowie
Kiedy wszedł na ten manowiec.
- Sędzia.* Wróemy tedy do twych owiec.
Ileż było ich?
- Sukiennik.* Sześć łokei
Wziął po dziewięć franków.
- Sędzia.* Hola!
- Czyśmy głupcy albo dzieci?
Co to roi się waszeci?
- Pathelin.* On snać sobie wyobraża,
Że przed sobą ma owczarza.
Z głupia frant! — Słuchajmy raczej,
Jak przeciwnik się tłómaczy.
- Sędzia.* Masz pan słusność. Żyją wspólnie,
Więc się znają zobopólnie.
Chodź tu! Gadaj.
- Pasterz.* Bee.
- Sędzia.* O zgrozo!
Co za bee? Czy jesteś kozą? —
Do mnie mów.
- Pasterz.* Bee.
- Sędzia.* Niech cię czarty.
Porwą sobie! — Co to, żarty?
- Pathelin.* Pewnie głupi, sfiksowany,
Lub w nas widzi swe barany.
- Sukiennik.* A ja wciąż przy swoim stoję,
Że to on wziął sukno moje.
O! pan sędzia nie wie o tem,
Jak podstępny on obrotem...
- Sędzia.* Dość! Czyś waćpan niepojętny?
Jest to szczegóół obojętny,
Przejdź do rzeczy zasadniczej.
- Sukiennik.* Dobrze, gdy pan tego życzy;
I choć czuję pokrzywdzenie,
Więcej o niem nie nadmienię.

Wszak podobno nie uciecze,
Co do czasu się odwlecze.
Więc pigułkę — trudna rada —
Przełknąć gładko mi wypada.
Lecz do rzeczy. Więc mówiłem
O tem, panie, że straciłem
Ja sześć łokci — to jest, raczej
Moje owce... Pan wybaczy,
Że mój język tak się myli.
Ten szlachetny pan — ach! czyli
Ten mój pastuch — chcę powiedzieć,
Co miał przy mych owcach siedzieć,
On obiecał mi, że w porę
Sześć talarów swych odbiorę
Gdy doń przyjdę... Mówię tedy,
Że trzy lata już, od kiedy
Ten mój pastuch był się zgodził,
Że z owcami będzie chodził
I strzegł wiernie mej własności,
I utrzyma ją w całości,
Bez mej krzywdy, w swojej pieczy...
Że wziął sukno i z tej racyi
Należności mi nie płaci.
Ach, co mówię!.. Panie Piotrze...
Chcę powiedzieć o tym łotrze,
Że pokrzywdził mnie na welnie,
Bo me owce, choć zupełnie
Zdrowe były, ciągle zgładzał.
Pałką łby im porozsadzał,
Żeby zjadać pomaleńku.
A gdy sukno miał już w ręku,
Prosił, abym po dukaty
Zgłosił się do jego chaty.
Któż tu sensu się dobada
W tem, co waćpan opowiada?

Sędzia.

Jedno z drugim tak pan gmatwa,
Że zrozumieć — rzecz niełatwa.
To o suknie coś wspomina,
To o owcach rozpoczyna,
I tak w kółko, po kolei.
Jedno z drugim się nie klei.

Pathelin. Ręczę, że za sługi pracę
Zatrzymywał sobie płacę.

Sukiennik. Przebóg! O tem milcz pan raczej!
Moje sukno, wiesz, co znaczy!
A ja sam wiem lepiej przecie,
Nie kto inny, co mnie gniecie.
A że masz je, mówię śmiało.

Sędzia. Ale co ma? co się stało?

Sukiennik. Nic już! — Ale niech pan wierzy,
Że to szalbierz wśród szalbierzy.
Ha! już milczę... I w tym względzie
Wzmianki więcej już nie będzie.

Sędzia. Dobrze. Proszę się pilnować.
Teraz wnioski swe wyprowadź.

Pathelin. Pasterz ten nie może zgola
Powodowi stawić czoła
Bez doradcy. Jest nieśmiały,
Czy też może sprawy całej
Nie pojmuje. A więc panie,
Jeśli chcesz, na twe wezwanie,
Ja w obronie jego staję.

Sędzia. Chcesz go bronić? — Mnie się zdaje,
Że tu próżno roisz sobie
Jakieś zyski.

Pathelin. Ja to robię
Nie dla zysku — mówię szczerze —
Niech to przyjmie Bóg w ofierze! —
Chciałbym tedy się dowiedzieć
Od biedaka, co powiedzieć

Móglby on mi z swojej strony,
Nim przystąpię do obrony...
Przyjacielu! chodź no do mnie,
Gadaj!

Pasterz. Bee.

Pathelin. Lecz mów przytomnie.

Co za: bee? Na boskie rany,
Czy masz rozum pomiészany?
Sprawę swoją nam opowiedz.

Pasterz. Bee.

Pathelin. Czy słyszysz bek twych owiec?

Toż dla twego dobra. Gadaj.
Czy rozumiesz?

Pasterz. Bee.

Pathelin. Powiadaj

Tak lub nie — aż do ostatka.
Lecz mów wszystko. Powiesz bratku?

Pasterz. Bee.

Pathelin. Ha! tego idyotę

Można tylko przez głupotę
W sądzie skarżyć, procesować!
Panie sędzio, to idyota! ¹⁾

Dalszy ciąg sceny prowadzony jest w tymże samym tonie. Pathelin wygrywa sprawę. Można chyba śmiało powiedzieć, że zasłużył na sute wynagrodzenie, ale pasterz skorzystał z danej mu przez obrońcę nauki. Jak w sądzie, tak i teraz, żądającemu zapłaty adwokatowi, odpowiada: *bee*. O innym honorarium nie ma mowy.

Z farsy tej wyciągnąć można od biedy morał następujący: oszust bywa zwykle ukaranym przez sprytniejszego od siebie franta. Ale według wszelkiego prawdopodobieństwa,

¹⁾ *Obraz literatury powszechnej w streszczeniach i przekładach* ułożyli Piotr Chmielowski i Edward Grabowski. Tom I. str. 376.

autorowi ani się śniło o jakiegokolwiek moralnej tendencji. Postacie jego sztuki są wszystkie bez wyjątku jednako nieuczciwe, tak Pathelin, biorący sukno z zamiarem niezapłacenia za nie, jak Aignelet, mordujący powierzone pieczy swojej barany, jak wreszcie Wilhelm Joceaune, wprowadzie straszliwie głupi, ale zarazem i szachraj, bo za towar żąda wyższej nad wartość ceny. Pomimo to zajmują one i bawią, bo są pełne życia, zwłaszcza, że rysują się jaskrawo na tle akcyi, niesłabnącej ani na chwilę i zabarwionej szczerą, niekiedy rubaszną, lecz niemal zawsze dowcipną wesołością.

Drugi rodzaj komiczny, *la moralité*, niższym jest od farsy. Chociaż moralizować pragnie, moralizuje jednak pedantycznie; nadto posilkuje się ciągle allegoryą, która w teatrze zwykle chybia celu. Ulubionym jej tematem jest tocząca się w sercu ludzkim walka dobrych skłonności ze złemi. Niekiedy przedstawia całe życie jednej osoby i przeciwstawia obrazowi szczęścia, jakiego doznaje człowiek prawy, widok męczarni, które znieść musi człek zły lub zepsuty. Innym razem karci i potępia przywary szczególne, jak: bezbożność, łakomstwo, zazdrość i t. p. W sztuce *Bien Avisé et Mal Avisé* Roztropny wraz z Nieroztropnym puszczają się razem w podróż, ale po niejakiś czasie drogi ich się rozchodzą. Roztropny przywiązuje się do Zdrowego Rozsądku, który wiedzie go do: Wiary, Skrucy, Religii, Pokuty, Jalmużny, a nareszcie do Dobrego Końca, w ramionach którego umiera jak święty. Aniołowie po niego przychodzą i unoszą go do nieba. Nieroztropny, zbalamucony przez Bunt i Rozpustę, włóczy się po karczmach, oprowadzany przez Szaleństwo. Następnie spotyka: Zwątpienie, Ubóstwo, Niepowodzenie, Kradzież. Wszystkie te grzechy i niedole prowadzą go do Złego Końca, który odbiera mu życie. Dyabli porywają swoją ofiarę. Całość, jak widzimy, ułożona równolegle i symetrycznie, wydaje się płaską i dziecinną. W *Condamnation du Banquet*, nosobione Choroby napadają na gości zebranych w domu Biesiady. Rzecz kończy się śmiercią tej

ostatniej. Dyeta, niby kat, pozbawia ją istnienia. Sztuki tym podobne (pozostało ich sześćdziesiąt pięć), dzięki zamiłowaniu średnich wieków do dydaktyki i polemiki, cieszyły się pewnym powodzeniem, sukces ten jednak nie był długi i trwały, *les moralités* bowiem, pomimo scen komicznych i wesołych, z jakich się także składały, były przeciętnie nudne.

La sottie nazwaćby można scenicznym pamfletem, lub udyalogowaną satyrą, kryjącą się pod bezpiecznym płaszczkiem wesołego błazeństwa. Grywało je przeważnie stowarzyszenie „Dzieci bez troski“ (*les Enfants sans soucis*). W jednej z nich, noszącej nazwę „Świat, nadużycia i głupcy“ ukazywali się na scenie: „głupiec przekupny“ w sukni sędziego, „głupiec oszust“ w odzieży handlarza i „głupia szalona“, uosabiająca wady kobiece. *La sottie*, z podziw budzącą śmiałością sztydła z spraw politycznych i społecznych na dobre. Władze ówczesne nie tylko tolerowały jej złośliwość, ale poniekąd zachęcały ją i podniecały do zaostrzania gro-
tów satyrycznych, a Ludwik XII, rozumiejący wpływ jaki wywierała na umysły, używał jej za środek, zapewnić mający tryumf jego polityce.

Odrodzenie zabiło dramat średniowieczny, nie zagasilo jednakże jaskrawo płonącego ognia komedii narodowej. Pierwsza z tych, które zaczęły podrzeźniać formy starożytne (*l'Eugène* przez Jodelle'a), była w gruncie rzeczy tylko farsą średniowieczną. Nawet śmiało powiedzieć można, że pomiędzy niektórymi utworami Moliera a lepszymi komicznymi sztukami średniowiecza, cała różnica jedynie polega na wartości literackiej; bo w rozwoju scenicznym komedii francuskiej niema, jak w dramacie, dwóch sprzecznych sobie kierunków. Przeciwnie, w ciągu wieków nieustannie ożywia ją taż sama tradycja, a przewodnią nić, łączącą przeszłość z terażniejszością, odnaleść łatwo równie w najnowszych dziełach teatru francuskiego, jak i w najstarszych. Komedya średniowieczna nie przeżyła się, bo zapłodniła swym duchem i istotą komedyę nowoczesną.

ROZDZIAŁ VII.

Poezya w XIV i XV wieku.

Wiek XIV. — Rodzaje. — Poeci: Guillaume de Machaut, Eustache Deschamps, Christine de Pizan, Alain Chartier. — Wiek XV. — Karol Orleański. — Villon. — *Le Grand Testament*. — Charakter poezyi Villona.

W XIV stuleciu wyczerpuje się wena poetycka. Nie należy przeto mniemać, że pod wpływem tego wyczerpania zmniejsza się produkcya rymotwórcza. Jest rzeczą niemal dowiedzioną, że w epokach upadku literatury, w miarę jak słabnie natchnienie, wzrasta działalność pisarska. Poeci, których nazwiska tu wyliczymy, są do siebie podobni pod jednym względem: wszyscy piszą dużo, ale jałowa obfitość ich utworów nie wzbogaca skarbcza piśmiennictwa francuskiego. Brak im polotu wyobraźni, więc dlatego właśnie mozolą się nad wytwarzaniem nowych kształtów i komplikowaniem rytmu w najprzeróżniejszy sposób. Dzięki tej pracy powstały następujące rodzaje poezyi: *le chant royal*, złożony z pięciu strof o jedynastu wierszach dziesięciozgłoskowych z *refrenem* i *envoi* (przesłaniem) pięciowierszowym. Zwraca się on zawsze do króla albo księcia jednego z ówczesnych towarzystw literackich; stąd królewskie miano, jakim go ochrzczono. Dalej idą: ballada złożona z trzech kupletów, także z *refrenem* i *envoi*; *rondeau simple*, składający się z ośmiu wierszy, z których pierwszy powtarza się na czwartym i siódmym miejscu, a drugi na ósmym; *rondeau double*, posiadający trzy strofy. Z nich pierwsza mieści w sobie cztery wiersze, druga trzy, a trzecia pięć. Pierwszy wiersz powtarza się na końcu drugiego i trzeciego kupletu. Nadto poeci ówcześni wyprawiali sztuki łamane z rymem, wprawdzie bardzo trudne, ale zarazem marne i dziecinne.

W tych i tym podobnych rodzajach Wilhelm de Machaut napisał osmdziesiąt tysięcy wierszy, dotąd niewydanych

w druku i zaiste niezasługujących na wydanie. Uczeń jego Eustachy Deschamps¹⁾ (1340—1410) rymował z równą łatwością; posiadał przytem nieco więcej od swego mistrza talentu. Zajmował wysokie stanowisko i odgrywał znaczącą rolę. Ztąd dzieła jego budzą przynajmniej pewne zajęcia historyczne. Żył na dworze i podejmował w swoim wiejskim domu Karola V. Dość wiernie odmalował zamęt panujący w otaczającym go społeczeństwie; umiał nadto moralowi nadać dowcipną formę przypowieści. Krystyna z Pizan, córka Tomasza z Pizan, astrologa Karola V, pisała także z wielką łatwością tak wierszem jak prozą, dotykając swem piórem najróżnorodniejszych przedmiotów. W utworach jej znaleźć można naprzemian: miłość, politykę, moralność i historię. Najciekawszem dziełem poetki była księga, napisana prozą i nosząca tytuł: *le Livre des fais et bonnes moeurs du sage roy Charles V* (Księga czynów i dobrych obyczajów mądrego króla Karola V). Najlepszymi jej wierszami są te, w których opiewa Joannę d'Arc. Wreszcie Alain Chartier (1390—1449), sekretarz Karola VII, pisał po francusku i po łacinie, wierszem i prozą; lepiej prozą niż wierszem. Za zasługę poczytać mu należy, że bolał nad niedolą swoich czasów i w nieszczęściach kraju czerpał natchnienie (*le Quadriloge*). Współcześni uważali go za geniusza. Malgorzata Szkocka, jak niesie podanie, przechodząc raz przez komnatę w której spał, złożyła na ustach jego pocałunek, pragnąc tym sposobem ucześć „drogie wargi, z których wyszło tyle wyrażen udatnych i sentencyj, oddających hold enocie“. W legendzie tej mieści się stokroć więcej poezyi, niż we wszystkich dziełach Chartiera.

Poezya średniowieczna XV wieku, ześrodkowuje się i streszcza w dziełach dwóch poetów, stojących na przeciwległych sobie biegunach; jeden z nich bowiem jest przedstawicielem arystokratycznej, drugi gminnej tradycyi. Pierwszy z nich Karol książę d'Orléans (1391), syn Walentyny Medyo-

¹⁾ Prawdziwe jego nazwisko było: Morel.

łańskiej i Ludwika Walezyusza, już w szesnastej wiosnie miał do spełnienia trudny obowiązek pomszczenia ojca, zamordowanego przez Jana bez Trwogi. Wzięty do niewoli pod Azincourt, dwadzieścia pięć lat przebywa w Anglii w ciężkiej niewoli. Powraca do Francji w czterdziestym dziewiątym roku życia i spędza lata dojrzałego wieku i starości (1440—1465) na swoim cichym dworze w Blois, otoczony uczonymi i poetami, w których stara się rozbudzić talent konkursami poetycznymi. Dziwnym zbiegiem okoliczności dzieła jego znaleziono i poznano dopiero w XVIII stuleciu. Pisał ballady, rondo i pieśni. Chociaż zaznajomiony z kulturą włoską, nie wnosi jednakże nic nowego do poezji francuskiej; lubuje się jeszcze w allegoryach z „Romansu o Róży“, doprowadza je przecież do wytwornej doskonałości. Styl jego jasny i przejrzysty, nosi już na sobie znamię nowożytności, której w takim stopniu nawet styl Villona nie posiadał. Poeta wyraża nim z prostotą nader subtelne myśli.

Przez lasy żalów, przez nudów pustynie
Szedłem samotny, zbolący i smutny,
Aż raz spotkałem miłości boginię.
Wołała na mnie, pytając: gdzie idę?
A ja odparłem, iż mnie los okrutny
Oddawna wygnał w te dzikie bezdroża,
Żem jest jak człowiek co bezmyślnie krąży
I zabłąkany sam nie wie, gdzie dąży.

Na to bogini z uśmiechem łaskawym
Odrzekła: Słuchaj! jeśli wiedzieć mogę,
Co cię pogrąża w udręczeniu łzawem,
Ile sił starczy, wesprę i pomogę.
Sama cię niegdyś przywiodłam na drogę
Wszelkich radości — któż cię z niej odwrócił?
Czemuż dziś jesteś jak człek, który krąży
I zabłąkany sam nie wie, gdzie dąży?

Niestety! rzekłem — wszechwładna bogini!
Na cóż mam mówić — toć sprawa ci znana!
To śmierć, co wszystkim gwałt okrutny czyni,
I mnie wydarła istotę kochaną,
Co mi nadzieją była i świetlaną
Dróg przewodniczką w tej życia pustyni.
Przy niej nie byłem jak człek, który krąży
I zabłąkany sam nie wie, gdzie dąży.

A dziś jam ślepy i trafić nie mogę
I nie dbam dokąd — tylko kijem drogę
Przed sobą macam w tę lub ową stronę...
Biada mi, biada! że tak smutny krążę
I zabłąkany sam nie wiem, gdzie dążyć! ¹⁾

Dziwiono się niejednokrotnie, że w poezjach, pisanych na wygnaniu, mówi on mniej o swych rzeczywistych strapieniach, aniżeli o smutkach urojonej miłości, lecz przypisać to należy po części smakowi i wyobrażeniom danej epoki, oraz wrodzonemu usposobieniu czulej, pełnej słodyczy duszy, w której boleść i cierpienie przeradzały się łatwo w melancholię. Jak kochał opuszczoną ojczyznę, świadczy wymownie następująca ballada.

Stojąc jednego dnia nad morskim brzegiem
W Dowrze, patrzyłem ku francuskiej stronie.
Przez myśl wspomnienia cisną się szeregami
Rozkoszy, które tam żyły w mem łonie.
Westchnienie piersi rwie i serce płonie.
Jakąż sprawiało rozkosz niesłychaną
Patrzeć na Francję, sercem ukochaną!

¹⁾ Przekład T. Wodziekiej: *Obraz literatury powszechnej*, ułożyli Piotr Chmielowski i Edward Grabowski. Tom I, str. 371, Warszawa, 1895.

Poznałem, że to szalone zachcenie
Wstrzymywać westchnień tyle w sercu mojem;
Ach! gdybym wreszcie ujrzał choć błysnienie
Przyszłości z tyle żądanym pokojem!
Dla mego ducha on pociechy zdrojem.
Rozkoszą serca jest niewyczerpaną
Patrząc na Francję sercem ukochaną.

Wszystkie pragnienia me nadziei nawą
Puściłem z wodą, prosząc, by potoki
Morskie zaniósły je do Francyi żwawo,
Mówiąc jej o mej miłości głębokiej.
Oby Bóg pokój wrócił bez odwołki!
Wtedy radosne czucia w duszy wstaną,
Patrząc na Francję, sercem ukochaną.

Pokój jest skarbem zbyt wielkiej korzyści;
Przeklętą wojnę mam dziś w nienawiści;
Przez nią na pewien czas mam zakazany
Widok mej Francyi, sercem ukochanej¹⁾.

Dodać tu jednak należy, iż w ogólności, najczęściej, poezya dla Karola d'Orléans nie jest środkiem do wyrażania głębszych uczuć własnych, wewnętrznych, lecz rodzajem wykwintnej rozrywki umysłowej.

Pomiędzy nim a Villonem zachodzi olbrzymia różnica. Ten ostatni, człowiek „biednego i niskiego pochodzenia“, jak się nam nazywa, wyszedł z ludu, a natchnienie jego czerpie soki żywotne z ludowej gleby. Odrzuca on precz od siebie wszystkie sztuczne ozdoby współczesnej mu poetyki. Tematów do swoich utworów szuka w wzruszeniach i wrażeniach osobistych. Franciszek z Montcorbier, albo z Loges, urodził

¹⁾ Przekład Bronisława Grabowskiego: *Obraz literatury powszechnej*, przez Piotra Chmielowskiego i Edwarda Grabowskiego, str. 374, Warszawa, 1895.

się w r. 1431 w Paryżu. Przez wisko Villon zawdzięczał kanonikowi Wilhelmowi z Villon, który dzieckiem wziął go pod swą opiekę i był dla niego „słodszym od matki“; dobroczyńca oddał go naprzód do szkoły, a następnie posyłał na uniwersytet. Młodość poety podobną jest do młodości niemal wszystkich żaków w średnich wiekach; upłynęła mu wśród wrzawy, nieuległości i hulank. Otrzymał jednak na wszechnicę stopień magistra (*maître ès arts*) i do 1455 roku, jak sam twierdzi: „nie był strofowany“, ani „zasłużył na naganę“ za jakikolwiek „czyn brzydki“. Potem pokłóciwszy się z niejakim Filipem Sermoise, którego zranił śmiertelnie, musiał opuścić Paryż. Powrócił do stolicy w roku następnym. Do tej daty odnosi się jego pierwszy utwór *le Petit Testament* (Mały testament), w którym w żartobliwy sposób wylicza legaty, jakie przekazuje swoim przyjaciółom i wrogom. Z ustępów tych tryska swawolny sarkazm i dowcip zgryźliwy. Całość mieści w sobie mnóstwo aluzyj okolicznościowych, których dziś zrozumieć niepodobna. Marot, który dzieła Villona wydał w 1533 roku, oświadcza w przedmowie, że już wielu rzeczy nie rozumie. Prawdopodobnie skutki mimowolnej zbrodni wyrzuciły młodego poetę z prostej drogi. Pozbawiony wszelkich środków utrzymania, wszedł, jako członek czynny, w skład bandy złodziejskiej. Około 1458 roku skazany został wraz z kompanami na szubienicę, ale parlament złagodził dlań karę, zamieniając ją na wygnanie. W r. 1461 za nowe przewinienia dostaje się do więzienia biskupa Orleańskiego, Thibauld d'Aussigny, w Meung nad Loarą. Na szczęście Ludwik XI, który w roku tym wstąpił na tron, ulaskawił wszystkich odsiadujących więzę w miastach, przez jakie przejeżdżał po koronacyi. Od tego czasu dalsze koleje żywota Villona nie pozostawiły po sobie śladów. Wiemy tylko, że umarł 1489 roku, gdy jego dzieło główne, *le Grand Testament* (Wielki testament), rozpoczęte w więzieniu w Meung, ujrzało światło dzienne.

Zbiór poezyj zawartych w księdze, noszącej powyżej wymieniony tytuł, składa się z utworów, odnoszących się do dat rozmaitych, różnej natury i wartości. Jedne są grubijańskie i pospolite, inne pełne wdzięku lub bardzo poważne. Kompozycyi, czy też układu, w ścisłym znaczeniu tych wyrazów, szukać tu nie należy. Poeta, pod wpływem wspomnień, przeważnie smutnych, spogląda na ubiegłe, niekzemne lata swojego zmarnowanego, pustego życia, żałuje czasu straconego i sponiewieranego talentu.

Żal mi was czasy rozkosznej młodości,
Nikt jej nie widział tak rozpustnie złotą,
Aż się wsunąłem po za próg starości,
Kradnącej wszystko, co było pieczęcią.
Jam jej nie przebył konno, ni piechotą —
A jak?... Niestety! Wśród szaleństw bezmiaru
Na lekkich skrzydłach wionęła — i oto
Żadnego nawet nie rzuciła daru.

Pierzehła — i dzisiaj wiodę żywot marny,
Z lichym rozsądkiem biedoklep bez statku,
Smutny, zawiedły, jako Maur czarny,
Nie płacąc z renty żadnego podatku.
Najmniej — jest mojem!... Lecz w każdym wypadku —
Chyba nie chciałbym prawdy ująć w ręce —
Szczerze wam powiem: mego niedostatku
Przyczyną było: brak szczęścia — nie więcej!

Gdyby... Hej! gdyby, mój ty dobry Boże,
Wstrętne mi nauk nie były mazoły,
Gdybym niestatkom nałożył obrozę:
Miałbym posłanie miękkie, dom wesoly —
Ba! kiedym drapnął co chyżej ze szkoły,
Jak brzydki dzieciak, gdy się czegoś zleknie.

Pisząc to, serce rwie mi się na poły
I w piersi biednej o mało nie pęknie ¹⁾.

Co stało się z towarzyszami lat młodocianych, „z ugrzecznionymi galantami, śpiewającymi tak ładnie, prawiącymi tak wymownie?” Wielu z nich zmarło; w objęciach śmierci zesztyniała ich ziemską powłoka. I poeta wzlatując myślą coraz wyżej i wyżej, wznosi się na szczyt pojęcia o powszechnej konieczności zgonu. Gdzie są kobiety słynne swą pięknnością?

Powiedzcie, gdzie jest kraj i okolica,
Gdzie córą Romy żyła piękna Flora?
Taida i jej cioteczna siostrzyca
Archipiadya, do miłości skora?
Gdzie echo, które bijąc w szmer jeziora,
Sławę ich wdzięków niosła za rzek brzegi,
Dzwoniąc każdego ranka i wieczora?...
Lecz gdzie są — pytam — zeszłoroczne śniegi?

Gdzie Heloiza mądra, co zachwyca
Wzrok Abelarda i serce, aż chora
Piers skargą jękla, a ból i tęsknica
Wiodą go w mury cichego klasztoru?
Gdzie jest władczyni do okrucieństw skora,
Na której rozkaz nad Sekwany brzegi
Buridan wiedzion wziął postać upiora?
Lecz gdzie są — pytam — zeszłoroczne śniegi? ¹⁾

Gdzie królowa Bianka i Berta o wielkiej stopie? gdzie
Dziewica Orleańska?... W innej znowu balladzie pyta: co

¹⁾ Przekład Kazimierza Glińskiego: *Obraz literatury powszechnej*, ułożyli Piotr Chmielowski i Edward Grabowski. Tom. I Warszawa, 1895.

²⁾ Przekład Kazimierza Glińskiego. Patrz jak wyżej.

stało się z panami z dawnych czasów: Arturem, Karolem VII, walecznym i mężnym Karolem Wielkim? Co stało się z świętymi Apostołami, królami, ludźmi zwykłymi wszelakiego stanu, heroldami, trembaczami i z królów orszakami? Tyleż zwykły wiatr unosić (*Autant en emporte le vent*). Trzy cytowane tu lub streszczone i omówione ustępy, w których Villon w formie zupełnie indywidualnej wyraża myśli ogólniejszej doniosłości, są już — zaprzeczyć się nie da — rzeczywistą wysoką poezją. Dziwi nas tylko, że tak poważna i wzniosła wypływać zda się z wspomnień o życiu pełnem niesławy i hańby. Zwrócić jednak należy uwagę na to, że Villon posiada świadomość swego upadku i poniżenia, bo dusza, którą w jednym ze swych wierszy polecał opiece św. Trójcy, stworzoną była do uczuć szlacheckich. To też humor jego nawet, gdy sam z siebie szydzi, tętni nutą wzruszającą, a nawet tragiczną. Kocha kraj rodzinny i pamięta „Johannę dobrą, z Lotaryngii rodem, którą Anglicy w Rouen spalili“. Przeklina tych, którzy „źle życzą królestwu francuskiemu“. Wiary gorącej nie utracił nigdy; na żądanie matki ułożył piękną modlitwę do Najśw. Panny. Odczuwał głęboko i rozumiał sprzeczność zachodzącą pomiędzy swemi uczciwymi pragnieniami a czynami niegodziwymi. Wyrzuty sumienia, żal za grzechy, a nawet skrucha, widoczne w jego dziele, świadczą, że duch poety ukształtowany był według modły chrześcijańskiej.

O Jezu! moc którego nad światem widnieje,
Niech nad nami nie włada piekło, co goreje —
My rzucać się nie chcemy w zatraty kraję...
O, bracia! nie wstępujcie wy w nasze koleje,
Lecz módlcie się do Boga, by przebaczył winę¹⁾.

¹⁾ Przekład Kazimierza Glińskiego. Tamże. Wiersz ten napisał Villon w więzieniu.

Szczerze przyznający się do udręczeń, jakie znosić musiał, Villon w stylu swym posuwa często prostotę do granic gminnej popolitości, a jędrność wyrażeń aż do grubijaństwa. Ale pomimo to, dzięki silnym wzruszeniom, jakie duszą jego wstrząsały, rzucił on na wyjalowioną glebę, dogorywającej we Francyi literatury średnich wieków, piękne ziarno prawdziwego natchnienia. Szyderstwo jego i dowcip wydają się jakby w łzach skąpane; w rzewności nie znajdzie nikt cienia afektacyi i konwencyonalności; świeżość pełna uroczego wdzięku wieje dotąd ze szczęśliwych zwrotów językowych, niemal zawsze udatnie wierszowanych; słowem pieśń poety dźwięczy nutą podniosłą, swojską i oryginalną, a na brzmienia, równie jak jej nieklamane i szczere, długo czekać będzie musiało piśmiennictwo francuskie.

ROZDZIAŁ VIII.

Wiek XVI.

Język. — Poezya (1500—1549). — Poprzednicy Marota. — Clément Marot. — Saint Gelais. — Tomasz Sibillet.

Wiek XVI jest epoką największego zamętu w literaturze francuskiej. Wytwarza go odrodzenie i reformacya. Odrodzenie wskrzesza klasycyzm i zapoznając ogół z starożytnem piśmiennictwem rzymskiem i greckiem, rozszerza i uszlachetnia pojęcia, o formie nienależycie odczuwanej w wiekach średnich. Reformacya zaś, odsłaniając nowe widnokregi, stara się odwrócić umysły od tradycyi i skierować je ku badaniom, mającym wytworzyć indywidualną niezależność sądu. Nadto mnóstwo innych wpływów, często wzajem sobie sprzecznych, jak: dworu, prowincyj, gramatyków, spuścizny duchowej po średniowieczu i nowinek sprowadzonych z zagranicy — wyradza gmatwaną nielatwą do rozwikłania. Niemal wszystkie te wpływy przechowane są i poniekąd jakby zapisane w aktach języka.

Słownictwo XVI stulecia jest obfite i bogate. Zachowuje przedewszystkiem znaczną ilość wyrazów średniowiecznych, które z czasem wyjdą z użycia. Równocześnie dość lekkomyślnie zapożycza się u łaciny. Na początku wieku rozwieliżniła się istna mania przepelniania tak prozy jak i wierszy wyrazami, posiadającemi zaledwie zakończenie francuskie. W 1529 roku Geffroy Tory, w swoim *Champ fleury*, oburza się na rabujących w ten sposób łacinę. Cytujemy tu odnoszący się do tego ustęp z jego dzieła, zachowując gwałtem przyswojone wyrazy w oryginale, odtwarzając zaś tylko w przekładzie krytyczne ich potępienie. „Kiedy korsarze okradający łacinę mówią: *Despumons la verbocination latiale et transfretons la Sequane au dilucule et crepuscule; puis deambulons par les quadrivies et platées de Lutèce...* zdaje mi się, że nietylko żartują z bliźnich swoich lecz zarazem i z siebie samych.“ Rabelais powtórzył powyższą protestacyę w epizodzie swojego *Ecolier limousin*. „Plejada“ — długo a niesłusznie o manię podobną oskarżana — oddziaływała głównie przeciw takiemu sztucznemu wzbogacaniu języka. Ronsard i du Bellay domagali się przywrócenia wyrazów francuskich w piśmie i w mowie, a w utworach swoich pod tym względem zastosowywali praktykę do teorii. Częste ówczesne stosunki z Italią sprawiły, że do języka francuskiego napłynęło dużo wyrażań włoskich, jak np. nazwy dworskie (*courtisan, camérier, altesse*), wojenne (*bataille, alerte, escadron*), odnoszące się do zabaw (*carnaval, bouffon*). Italianizmy te były modą arystokratyczną. Ronsard, du Bellay i Henri Etienne walczyli z nią zażarcie. Hiszpania, chociaż w mniejszym stopniu, zaczęła wówczas także wpływać na obyczaje i język francuski. Wyrazy hiszpańskie jednakże, przyswojone w początkach XVI stulecia, nie są zbyt liczne. Na tle takiej różnobarwności językowej ukazywały się nadto jeszcze nader często jaskrawe prowincjonalizmy, używane przez Rabelaigo, Ronsarda, Montluca i Montaigna. O ile słownictwo tonęło w zamieszaniu, o tyle gramatyka

była wahającą się i niepewną. Język nie posiadał jednolitości, a każdy autor pisał inaczej. Nawet sposób wymawiania zmieniał się niemal co lat dziesięć. Gramatycy usiłowali naukę poprawnego mówienia i pisania oprzeć na prawidłach stałych i niezmiennych, ale za punkt wyjścia wybrali mylną zasadę. Ponieważ mowa francuska wypłynęła z łaciny, mniemali zatem, że i gramatyka francuska musi być wiernem odbiciem gramatyki łacińskiej. Jeden tylko Palsgrave (uczczoziemiec, Anglik) w swoim *Eclaircissements de la langue française* zrozumiał, że gramatyka jest wiedzą opierającą się na obserwacji, a w sprawach językowych tylko zwyczaj poczytać należy za sędziego, mogącego rozstrzygać spory stanowczo.

Po Villonie — jak to już powiedzieliśmy — poezya francuska marnieje i upada. Wysiłki kształtowania języka na wzorach łacińskich odbijają się i na niej ujemnie. Nastają czasy tak zwanych „wielkich retorów“, zaludniających dwór Burgundzki i wierszopisów-pedantów na dworze Anny Bretońskiej¹⁾. Do tych ostatnich należą: Jan des Mares, Andrzej de la Vigne, Jan Lemaire, Wilhelm Crétin, Jan Meschinot. Jeden tylko z nich Jan Lemaire zasługuje choć w części na uwagę. Posiadał wysoko rozwinięte poczucie harmonii wiersza, udoskonalił budowę aleksandrynu i stworzył styl, jaśniejący weale pięknym blaskiem.

Nic dziwnego, że na tak mizernem tle dość wypukle występuje postać Klemensa Marot. Urodził się on w Cahors, około 1497 roku. Licząc zaledwie lat dziesięć i władając tylko narzeczem (*patois*) swojej rodzinnej okolicy, dostał się wraz z ojcem, Janem Marot, bardzo lichym poetą, na dwór wymienionej wyżej Anny Bretońskiej. Nie nauczywszy się wiele, ani od rodzica, o którym wspomina jako o „dobrym starcu“, pracującym po nocach nad wykształceniem

¹⁾ Córka Franciszka II, księcia Bretanii, urodzona w Nantes, żona Karola VIII, następnie Ludwika XII. Połączyła Bretanię z Francją.

syna ¹⁾, ani na uniwersytecie, gdzie prawdopodobnie, będąc członkiem stowarzyszenia *des Eufants Sans-Souci*, więcej zajmował się rolami, jakie grywał w rozmaitych *soties*, niż zdobywaniem wiedzy, zwiększył poczet paziów *messire de Neuville*, pana na *Villeroy*. Wtedy kreśli pierwsze swoje wiersze: tłumaczy piątą eklogę Wergiliusza, tworzy kilka ballad i poemat „Świątynia Kupida“ (*le Temple de Cupido*). Magnat-cblebodawca odstępuje go księciu Franciszkowi Walezyuszowi, dla którego Marot pisze nowy utwór p. t. „Sąd Minosa“ (*le Jugement de Minos*), a zarazem sprytem i dworskością jedna sobie serce przyszłego króla. Na żądanie tegoż w 1519 przeobraża się w *valet de chambre* siostry monarszej, Małgorzaty de Valois. W 1525 towarzyszy Franciszkowi I do Włoch, i w bitwie pod Pawią dostaje się do niewoli. Mniej więcej w tejże samej epoce przejmuje się (dość zresztą powierzchownie i płytko) ideami reformacyi i obudza podejrzenia, które następnie ciężą dotkliwym brzemieniem na jego życiu. W 1526 dostaje się do więzienia Chatelet. Wyswobadza go Guillard, biskup z Chartres. W dowód wdzięczności składa swemu protektorowi w ofierze poemat p. t. *Enfer* (Piekło). Mści się w nim na tych, co nań wyrok wydali, chłoszcząc bez miłosierdzia biczem zgryźliwej satyry cały areopag, który go sądził i potępił. Tym razem gniew dowoduje cudu, poeta stwarza bowiem w swoim dziele obrazy, jakkolwiek jaskrawe, ale malowane z siłą rzeczywistością. Oskarżony jeszcze dwukrotnie, ucieka przejęty trwogą na południe, pod opiekuńcze skrzydła Małgorzaty de Valois; ale i tu nie czuje się dość bezpiecznym. Przenosi się zatem do Ferrary, gdzie wówczas panowała Renata, córka Ludwika XII. Ztamtąd udaje się do Wenecyi. Po niejakiś czasie powraca jednak na dwór francuski, gdzie w poprzek drogi staje mu współzawodnik, poeta Sagon. Zresztą, jak

¹⁾ Mógł się od niego nauczyć tylko poprawnego rymowania, bo i Jan Marot sam nie wiele umiał.

zawsze lekkomyślny, czyni wszystko co może, aby zniechęcić do siebie króla, osłaniającego go swą protekcją. Nie-szczęśliwem tłumaczeniem „Psalmów“ dla wyznawców reformacji oburza na siebie Sorbonę i znowu opuszcza kraj, aby pójść na wygnanie. Osiada w Genewie, zkąd władze rzeczypospolitej go wypędzają za rozwiąże obyczaje. Przybywa wreszcie do Turynu, gdzie umiera w 1544 roku.

To życie, składające się z wybryków, zawodów i udręczeń, wydaje się na pierwszy rzut oka sprzeczne z usposobieniem takiego jak on człowieka. Marot bowiem nie był ani gorącym katolikiem, za jakiego się podawał, ani zagorzałym protestantem, jakim go współcześni ogłosili, mieniąc pustego, płytkiego, pozbawionego wszelkiego zapалу sowizdrzała Tyrteuszem reformacji. W rzeczywistości nazwać go się godzi tylko: lekkomyślnym, obojętnym, pozbawionym zupełnie przekonań religijnych, czego zresztą dowodzą niemal wszystkie jego dzieła. Mówi o sobie, że „w wiosnie szalonej młodości“ zdawał się podobny „do jaskółki, latającej tu i tam.“ Otóż całe życie Marota świadczy, że do zgonu nie przestał być wiernym „wiosnie swojej szalonej młodości.“ To jednak, co mu szkodę przyniosło, i co w oczach naszych obniża człowieka, oddało poniekąd przysługę wierszopisowi. Brak scholastycznego wykształcenia dozwolił mu pozostać oryginalnym; lekkomyślność otworzyła mu wrota dworu, a muza jego zawdzięczała bądź co bądź dworowi wiele. Dlatego też zwał go on słusznie *sa maitresse d'école*. Posiadał zresztą wszystko, co udziela kwalifikacyj na „poetę książąt“: zręczność dawania sobie rady w każdym wypadku, spryt wyciągania z drażliwych przygód pewnej korzyści, werwę umiejącą możnych rozweselać i przedewszystkiem niewyczerpany dobry humor. — Niedola z serca Villona wrywa jęk szczerego smutku, żalu i boleści; Marot — równie w więzieniu jak na wygnaniu — posiada zupełną swobodę umysłu i drwi ze swych niepowodzeń. Śmiało powiedzieć można, że był to poeta-dworak, nie więcej. Rymował zgrabnie, zawsze w ce-

lach osobistych lub erotycznych; rymami swemi skarbił względy króla, magnatów i dam; wreszcie posługiwał się swym talentem dla uczynienia zadość zemście lub nienawiści. W utworach jego nikt nie doszuka się szczeroci uczuć i myśli głębszych. Piszze wszystko: bardzo słabe, ledwie udane ronda i ballady; w poezyi poważnej i wzniosłej (*Psau- mes, Oraisons*) jest zupełnie lichy. Celuje w epigramatach i listach (*épitres*) żartobliwych. Do najświetniejszych w tym rodzaju należy *Épitre à Lyon Jamet*, nakreślony w Chatelet, a w którym prosi przyjaciela, aby mu taką oddał przysługę, jaką lwu oddał niegdyś szczur. Sama bajka jest przesłiczna i opowiedziana wdzięcznie, pełna sprytnych szczegółów, udawanej a wyrafinowanej naiwności, jedynej podobno jaka w literaturze popłaca ¹⁾. Większych i wybitnych utworów Marota dotąd u nas nie tłómaczono; tłómaczenia zaś, (jakie są) ustępów zbyt swobodnych nie możemy powtórzyć w naszej książce, więc podajemy tu tylko dwa drobne wierszyki, charakteryzujące jednak udatnie styl i manierę twórcy „Pie- kła“, dzięki ładnemu i wiernemu przekładowi Czesława (Jankowskiego).

Do Anny.

Jak jasny słońca promień złoty
Rozprasza cień, co noc nam zsyła,
Tak twa obecność, Anno miła,
Rozprasza wszystkie me tęsknoty.
Gdy cię nie widzę — smutno, nudno!
Gdy się ukazesz — och, inaczej!
Zkąd tak? Samemu zgadnąć trudno,
Chyba, że kocham cię, to znaczy.

¹⁾ *Sainte-Beuve: Tableau historique et critique de la poésie française et du théâtre français au XVI siècle.* Trzy tomy. Paris, 1828. — Marot sam na sześć lat przed śmiercią ogłosił drukiem dzieła swe zbiorowe. Uzupełnione wydanie ukazało się w 1596 roku. Z nowych przedruków na polecenie zasługuje edycya Guiffrey z datą przeszloroczną.

Ja i ona.

Gdy przez dzień jeden nie widzi mnie ona
Mówi, że ze trzy dni żyła tęsknotą;
Gdy dwa dni zbiega, mówi zasmucona,
Że tydzień czeka... i sprzecza się o to.
Ku niejby, zda się, wciąż spieszył z ochotą,
Lecz mnie jej widok rani coraz więcej,
Że skonam chyba, kiedy ją zobaczę —
Ona zaś, jeśli zdala od niej, płacze!
Rozsądźcie proszę, kto kocha goręcej.

Zwrócić należy uwagę, że utwory żartobliwe Marota, jak np. listy wierszowane (*épitres*), zaznaczają po raz pierwszy ukazanie się w literaturze francuskiej prawie nowszej, do jego czasów niemal nieznaney zalety, polegającej na zgrabnem i ładnem przedstawieniu błahego przedmiotu, oraz na omówieniu go złośliwem. Sztuka poety-dworaka polega na umiejętnem proszeniu o coś, jakby nie prosił — i na wyjednywaniu przebaczenia za drwiny tem, że sam z siebie szydzi równocześnie. Posiada on wytworność tonu, elegancyę bez afektacyi i język zawsze jasny. Brak mu — jak to już powiedzieliśmy wyżej — szczerości uczuć, szerokości poglądów i polotu myśli, ale zarazem jest on pierwszym wierszopisarzem francuskim, prawdziwie dowcipnym. Zresztą poezya jego jest tylko poezyą przejścia, czemś pośredniem między przeszłością a przyszłością. W pierwszych swych wierszach ulega on wpływowi allegoryczności średniowiecznej, a w najlepszych nawet utworach hołduje złemu smakowi epoki, używając nader często alliteracyi, czyli zestawiania jednobrzmiących wyrazów, tudzież tak zwanych *jeu de mots* i sztucznie wyszukanych rymów. Punktem wyjścia w wspomnianym *Épître à Lyon Jamet* jest kalambur, a w jednej z jego elegii, zupełnie poważnej, znajdują się trzy następujące wiersze, które musimy przy-

toczyć w oryginale, nie dadzą się bowiem wiernie przetłómaczyć:

*Cognac s'en coigne en sa poitrine blesme ;
Romorantin sa perte remémore ;
Aniou fait iou, Angoulesme est de mesme.*

Ale zarazem z pism jego wieje technienie odrodzenia. Marot przekładał Wergiliusza i Owidiusza; nadto naśladował ich czasem szczęśliwie; wreszcie *épitre*, którym się wslawił, jest jak wiadomo rodzajem poezyi, zapożyczonym od starożytnych.

Szczerze powiedziawszy, Marot nie miał uczniów, bo jak jego charakter nie posiadał przymiotów, wymaganych od przewodcy szkoły, tak i talent nie jaśniał zaletami, wytwarzającemi naśladowców. Pomimo to poeci mu współcześni idą mniej więcej tą samą, co i on drogą. Najwybitniejszym między nimi był Mellin de Saint-Gelais (1491—1558), wielki fabrykant drobnych wierszy, często zbyt swobodnych i rozwiązłych, prawie zawsze szyderezych. Ironia jest znamioną cechą jego twórczości. Pisał gładkie i potoczyste, starannie opracowane epigramaty i sonety. Gdy jeden z towarzyszy w zawodzie pisarskim żalił się, że nie może znaleźć u niego łaski dla swych utworów, Mellin dał mu następującą odpowiedź:

Przyjacielu nie gniewaj się wcale,
Że ja w wierszach swych Klemensa chwale,
A o tobie milczałem zawzięcie.
Pocóż-bym ja o twoim talencie
Miał pochwały wygłaszać daremnie,
Gdy sam lepiej to robisz odémnie!')

) Przekład Juliana Adolfa Święcieckiego. „Dzieje literatury powszechnej“. Tom III. str. 486. Warszawa.

Dał się on we znaki i Ronsardowi, walcząc w początkach przeciw „plejadzie“; w końcu jednak nawrócił się do kierunku nowatorów. — Tomasz Sibillet w 1548 roku zreasumował pojęcia i działalność poetów pierwszej połowy XVI stulecia w swojej „Sztuce poetycznej“ (*Art poétique*). Wskazał rodzaje uprawiane w danej epoce, a więc: epigramat, rondo, balladę, pieśń, *chant royal*, elegię, *épître*, dyalog, *coq-à-l'ane*, wiersz o herbach i tren (*complainte*). Cytował Marota i Mellina de Saint-Gelais jako wzory. Określił charakter, kunszt i komplikacje przeróżnych rymów. Stwierdził, że niektóre rodzaje poezji wyszły z użycia, inne zaś, jak sonet naprzykład „są często używane i mile widziane ze względu na swoją nowość i wdzięk“. Żądał od poetów, aby gruntownie zaznajamiali się z językiem łacińskim i greckim. Wzywał do tworzenia ód „według szablonu Pindara, poety greckiego, i Horacego, łacińskiego“, oraz pragnął prób i usiłowań, mających za cel napisanie „wielkiego dzieła“, to jest poematu epicznego, „odbitego w zwierciadle Homera i Wergiliusza“. Jak widzimy przeczuwał już nową erę i nową szkołę, przyjmując poniekąd z góry zbliżającą się w poetyce reformę.

ROZDZIAŁ IX.

Plejada. Teatr od 1559 do 1600 roku.

Plejada. — Jej teorye. — *La Defense et Illustration de la langue française*. — Ronsard. — Jego dzieła. — Du Bellay. — Jego utwory. — Baïf. — Belleau. — Ostatni uczniowie Ronsarda. — Du Bartas. — D' Aubigné. — *Les Tragiques*. — Desportes i Bertaut. — Tragedya. — Jodelle. — System dramatyczny. — Robert Garnier. — Montchrestien. — Komedya — *L' Eugène* Jodella. — Larrivey.

Grupa siedmiu poetów, złożona z Ronsarda, du Bellay, Baïfa, Belleau, Jodelle, Pontus de Thyar i Daurata, tworzy tak zwaną pierwotnie „brygadę“ (*sainte et docte brigade*),

następnie „plejadę“, która z młodzieńczym zapalem podejmuje zadanie zreformowania poezyi francuskiej, wprowadzając ją na tory odrodzenia. Ronsard, jako wódz, stoi na czele szkoły; du Bellay jest jej heroldem. On to w 1549 roku redaguje i ogłasza program nowej poetyki.

W tym halaśliwym manifestie, noszącym miano: *La Defense et Illustration de la langue française*, du Bellay bierze „w obronę“ język francuski przeciw tym, którzy przeszkadzają jego postępowemu rozwojowi i „illustracyi“. Takich złych Francuzów są dwa rodzaje. Pierwsi rekrutują się w szeregach poetów - nieuków i dworaków, przyczyniających się z dnia na dzień do zubożenia mowy. Drugimi są erudyci, którzy wolą pisać po łacinie. Dlatego właśnie, że francuski język nie jest dość „obfitym i bogatym“, nie należy uciekać z pod jego sztandarów, lecz pracować, aby go wzbogacić. Nowatorowie poczynają sobie jak prawdziwi rewolucyoniści; twierdzą, że raz na zawsze należy zerwać z przeszłością. Du Bellay jednym pociągnięciem pióra kasuje całą starą poezję francuską. „Zaniechajcie starej poezyi francuskiej, pozostawiając *aux jeux floraux* w Tuluzie i *puy* w Rouen wszelkie: ronda, ballady, *virelais*, pieśni królewskie, piosenki i *aultres telles épiseries*“ (i tym podobne towary korzenne), a na ich miejsce postawcie odrodzone kształty starożytne: epigramat, elegię, odę, satyrę, eklogę, tragedję, komedyę i sonet „rozumną i ujmującą inwencyę włoską“, przedewszystkiem zaś poemat epiczny. Ażeby tak szerokie i wspaniałe ramy wypełnić, trzeba błagać starożytnych o natchnienie, do wywołania którego poeci nowocześni okazali się niezdolnymi. Należy przyswoić sobie rezultaty literatury łacińskiej i greckiej. Du Bellay poleca naśladowanie. „Największa część sztuki polega na naśladowaniu“. Naśladownictwo jednak nie może być ani powierchownem, ani niewolniczem. Trzeba wybrać najznakomitszych pisarzy starożytnych, „przeobrazić się w nich, pożreć ich dzieła i strawisz je, zamienić w krew i pożywienie“. Takie odrodzenie rodza i natchnienia wymaga równomier-

nego odświeżenia formy. Poeta nie powinien się lękać, lecz śmiało „inwentować, adoptować i na wzór Greków tworzyć pewne wyrazy francuskie. Weźmie on ze starego języka słowa, którym nieogłędnie zatracić się dozwolono i oprawi je w swoje dzieło, jak kamienie drogocenne i rzadkie“. Nada większą ścisłość i blask mowie, wprowadzając do niej wyrażenia techniczne. „Jeszcze pragnę cię przestrzedz, abyś nie uczęszczał do samych tylko uczonych, lecz także, abyś bywał u robotników i rekodzielników, jak: marynarze, odlewarze, malarze, rytownicy i inni; żebyś zapoznał się z ich wynalazkami, materyałami, narzędziami i nazwami w ich sztukach używanymi, by ztąd wyciągnąć piękne porównania i żywe opisy rzeczy wszelkich“. Następnie znajdujemy kilka uwag niezbyt ścisłych o rymie, który ma być „bogatym“, a jednak nie powinien popadać w przesadę i przesady rymopisów starej szkoły. *La Defence* kończy się okrzykiem, którego ton wojowniczy wywołuje dziś uśmiech na ustach. „A więc! Francuzi spieszcie odważnie ku temu wspaniałemu grodowi rzymskiemu, aby jego skarbami przystroić wasze świątynie i ołtarze. Zdobywajcie Grecyę kłamliwą i na jej ruinach zasiejcie słynną narodowość Gallo-greków. Rabujcie bez sumienia święty skarbiec świątyni delfickiej...“ Taką pobudką powoływał du Bellay młodych poetów do szturm, którego łupem stać się miała starożytność.

Nikt nie zaprzeczy, że w tej gorącej odezwie mieści się wiele objawów nierozwagi młodzieńczej, ale czyż jakkolwiek szkoła literacka, wywieszając nowy sztandar, nie grzeszyła równie płochą gadatliwością. Zresztą nie o wyrazy tu chodzi, lecz o rzecz samą, doniosłego znaczenia. Zarzuty czynione zwykle plejadzie, nie dotyczą jej stron prawdziwie ujemnych, nie wskazują tego, co w istocie błędnie pojęła i mylnie przeprowadzała. Krytyka, więcej sentymentalna niż racjonalna, obwinia ją o przerwanie tradycyi starej francuskiej poezyi. Ależ, jak widzieliśmy, niwa tej poezyi była całkiem wyjałowiona. Zarzut, że mowę francuską chciała

upstrzyć wyrazami greckimi i łacińskimi, jest także poniekąd niesłuszny. Du Bellay twierdzi stanowczo: „Używaj czysto francuskich wyrazów“; a Ronsard i jego towarzysze w praktyce prawidłu temu czynili zadość. W przekonaniu nowszej krytyki ciężkim grzechem plejady była wiara, że inicjatywa jednego człowieka lub jednej szkoły stać się może wystarczającą do przeobrażenia języka; nie rozumiała, że rozwój jego sam z siebie wypłynąć musi. Zbyt wielką ufność pokładała w fortelu i recepcie rzemiosła. Za najgłówniejszy zaś błąd poczytać jej należy mniemanie, że poezya jest sztuką, przeznaczoną dla szczupłego kółka wybranych, a nieprzystępną dla szerokiej publiczności. Du Bellay radzi pisarzowi unikać głupiego tłumu, „wroga wszelkiej rzadkiej i starożytnej wiedzy“ i zadawałniać się małą liczbą czytelników. Rada ta powtarza się nieustannie we wszystkich enuncyacyach plejady. Du Bellay mówi: „Nic bardziej nie cenię, nad to, co się nie podoba sądowi pospólstwa“. Otóż zasada taka jest stanowczo błędną i zgubną. Wprawdzie poezya, podobająca się tylko wybranym, traci cechę popularyzacji i nie pełza po ziemi, lecz zarazem pozbawia się tego wszystkiego, co ją czyni żywotną i głęboko ludzką. Oddzielona od mas staje się sztuczną i bezplodną.

Po zastrzeżeniach uczynionych wyżej przyznać musimy, że literatura francuska zawdzięcza wiele pisarzom plejady. Nikt przed nimi nie wyobrażał sobie, że do „składania wierszy“ potrzeba właściwego i szczególnego uzdolnienia. Sainte-Beuve zapewnia, że skłonność do wierszowania w początkach XVI wieku była tak powszechną, że ogarniała niemal całe społeczeństwo — równie powołanych jak niepowołanych — a ogół myślał, że poezję wyrabiać można w taki sam sposób „w jaki się robi medycynę, jurysprudeneyę i historię“. Oni pierwsi wyznawać zaczęli dla poezyi cześć bezwzględną i wytworzyli o niej wzniosłe pojęcie. „Kto chce przelatywać z rąk do rąk i z ust do ust ludzkich, musi długo w izbie swojej przesiadywać; a kto pragnie żyć w pamięci potomnych, po-

winien, *comme mort en soy mesme*, pocić się i drzeć często; o ile zaś nasi poeci-dworacy piją, jedzą i śpią według upodobania, o tyle znosić głód, pragnienie i długie posty“. Ruch, przez nich wywołany, w ogólności był zbawienny. Ażeby należycie ocenić jego skutki, nie trzeba ograniczać się na przeglądzie i ocenie dzieł Ronsarda, tudzież najbliższych mu uczniów, lecz badawczym wzrokiem sięgnąć wypadła dalej i sprawdzić, że z reformy przez nich podjętej wypłynął cały rozwój francuskiej poezyi klasycznej. Wiek XVII, obmawiający plejadę, jest niewdzięcznym, zapoznaje bowiem lekko-myślnie własne pochodzenie. Jeśli pod niektórymi względami idzie odmienną drogą, to jednak w głównych swych kierunkach trzyma się idei przewodniej, jaka jej przyświecała. Zachowuje takąż samą cześć dla starożytności, wyznaje też samą teorię o naśladownictwie, a rodzaje, które doprowadza do doskonałości, są właśnie temi, jakich wskrzeszenia pragnął du Bellay. Data manifestu plejady jest więc w historii poezyi klasycznej datą jej urodzin.

Wielki inicjator ruchu renesansowego, Piotr de Ronsard, urodził się 11 września 1524 roku, w zamku de la Poissonière, w okolicy Vendôme. Wczesnie zostaje paziem Karola, drugiego syna Franciszka I; następnie Jakóba Stuarta, za którym podąża do Szkocyi i Anglii. Towarzyszy Łazarzowi de Baïf w podróży do Niemiec, a Wilhelmowi de Langeais do Piemontu. W siedmnastym roku życia głuchnie i prawdopodobnie temu kalectwu, usuwającemu go od urzędów dworskich i życia czynnego, zawdzięcza swe wysokie stanowisko w literaturze. Zamyka się w kolegium w Coqueret z przyjacielelem serdecznym Antonim de Baïf i pod kierownictwem Daurata, z gorączkowym zapalem oddaje się nauce języka greckiego. — W 1548 roku, w drodze z Poitiers do Paryża, spotyka się z du Bellay w jakiejś austeryi, pociąga go z sobą do Coqueret i przygotowuje wraz z nim projekt odezwy, zatytułowanej następnie *La Deffence et Illustration de la langue française*, a którą streściliśmy powyżej. W roku

1550 wydaje pierwsze swoje poezye p. t. „Cztery pierwsze księgi ód Piotra de Ronsard“. Dzieło i manifest, powstającej szkoły, powitał ogół życzliwie. Wprawdzie spadkobiercy liry Marota opierali się czas jakiś, ale słabo. Ronsard, protegowany naprzód przez Henryka II, następnie przez Maryę Stuart, wznosi się na szczyt europejskiej sławy za panowania Karola IX, który nietylko szczerze go uposaża, lecz nadto pisze na cześć jego wiersz, zaczynający się od wyrazów: „Oba na skroniach naszych nosimy korony“, i dowodzi w nim, że poeta wyższym jest od króla.

Gdy Muza twa słodkimi czarując dźwiękami
Podbija tobie duchy... ja rządę ciałami,
Ona robi cię panem i aż tam wprowadza,
Gdzie największych tyranów nie dosięgnie władza.
Przed nią to serca miękną i piękność się korzy,
Ja śmierć daję — gdy duch twój nieśmiertelny tworzy ¹⁾.

Rozgłos imienia Ronsarda rozbrzmiewa nietylko we Francji, ale i zagranicą. Uwielbienie trwa blisko pół wieku. Najznakomitsi współcześni porównywają go z największymi mistrzami wiązane go słowa w starożytności. Torquato Tasso przybywa do stolicy Francji w 1575 roku, aby mu złożyć w hołdzie pierwsze swoje pieśni. Wcześniej jeszcze (1556 albo 1557) Jan Kochanowski odwiedza go w Paryżu i cześć mu oddaje. — Głębokie przekonanie, wolne od wszelkich uprzedzeń, każe nam tu zaznaczyć, że nasz skromny śpiewak z Czarnolasu, chociaż najprawdopodobniej od Ronsarda przejął dążność kształtowania i udoskonalania ojczystego języka, wyższym był w wielu kierunkach poetą od autora „Fransiady“. A to, nietylko względnie, z powodu wyjątkowego znaczenia, jakie zdobył w polskiej poezyi, tworząc ją z niczego dostojną i wspaniałą, lecz nawet jako jeden z ko-

¹⁾ Przekład J. A. Świącieckiego

ryfeuszów epoki odrodzenia („Psalmy“ i „Odprawa Posłów“).— Olbrzymia sława Ronsarda, nieznajdująca niemal sobie równej w dziejach literatury powszechnej, a jaką poeta czas długi cieszył się za życia, nie miała jutra. Henryk III, tak źle zapisany w naszej historii, znać go nie chce, i łaskami swemi obdarza fabrykantów lekkich i krótkich wierszyków. Niejeden rywal, niepowołaną dłonią sięga po wieńce mistrza. Opuszczony, prawie zapomniany, umiera d. 25 grudnia 1585 roku w opactwie Świętego Koźmy w Tours. Wprawdzie kardynał du Perron, w kolegium Boncour, wygłasza na jego pochwałę mowę pogrzebową, ale to tylko zwykły panegiryk, przemijający bez echa. Malherbe zaczyna go z sławy rozbierać, a Boileau dobija. Dopiero na początku naszego stulecia odzyskuje admiratorów. Romantycy wynoszą go pod niebiosa, a Sainte-Beuve studjuje i zgłębia jego dzieła (1828). Od tego czasu ruch rehabilitacyjny nie ustaje. Najnowsi krytycy doby obecnej, między nimi i Doumic, stawiają go w rzędzie najznakomitszych poetów francuskich, zastrzegając jednakże, iż prawdopodobnie zawsze posiadać będzie bardzo szczupłe koła czytelników. Poezya jego istotnie, nie jest dla wszystkich dostępną. On sam zresztą wiedział o tem: „Francuzi, którzy wiersze moje czytać mają, jeśli nie są Grekami lub Rzymianami, zamiast książki uczują w rękach tylko ciężkie brzemie“. To też czytanie dzieł Ronsarda, chociaż dostarcza niezaprzeczonej rozkoszy, wymaga pewnego wysiłku, na jaki nie wszyscy zdobyć się pragną. Poeta mieszka dotąd w górnej krainie, do której kiedy niekiedy wlatuje uwielbienie, ale sympatya wzniesić się nie może.¹⁾

Prawie wszystkie rodzaje poezyi starożytnej, obce jeszcze wówczas literaturze francuskiej, starał się Ronsard przyswoić i uprawiać. Ody jego, pomimo bardzo pięknych

¹⁾ Bardzo piękną a zupełnie krytyczną ocenę talentu i zasług Ronsarda znajdzie czytelnik polski i w naszej literaturze, w monografii „Jan Kochanowski“, Stanisława Tarnowskiego. Kraków, 1888.

ustępów, grzeszą brakiem natchnienia i myśli. Dosięga on doskonałości tylko w krótszych, naśladowanych z Horacego. W epopei również nie wzniósł się zbyt wysoko. Plejada pragnęła gorąco stworzyć „długie dzieło epiczne“, przywiązywała bowiem do pojawienia się podobnego utworu pod firmą szkoły wielkie znaczenie. Pragnieniom jej czyni zadość Ronsard, poświęcając dwadzieścia dwa lata pracy na nakreślenie zaledwie czterech pierwszych pieśni „Fransiady“ (*la Franglade*), które ukazują się na widok publiczny dopiero w 1572 roku. W parę lat potem poeta traci swego najzyczliwszego protektora w Karolu IX, sam zaś już pod ten czas znużony, zniechęcony, rozpoczętego dzieła nie kończy. Nieszczęśliwie wybrany przedmiot, wysnuty z legendy o trojańskim pochodzeniu Francuzów¹⁾, już wówczas nie używającej miru, sprawia, że poemat cieszy się mniej powszechnem uznaniem współczesnych od innych utworów Ronsarda. Potomność go lekceważy, chociaż niesłusznie, „Fransiada“ bowiem, pomimo, że w ogólnych zarysach jest dziełem chybionem, posiada szczegóły bardzo ładne. Poeta wzorował się w niej wprost na Homerze, którego znał i rozumiał, niecierpiąc wcale z mętnych źródeł marnych kompilacyj, u jakich zapożyczali się pisarze średniowieczni. — Ujemną stroną pieśni miłosnych Ronsarda jest nieszczerłość, której współcześni w nich nie dostrzegli, biorąc uczucia udane za prawdziwe. Nas wzruszyć nie mogą; wyrażają jednak niekiedy bardzo udatnie nietrwałość rozkoszy, czarów i uroków życia, oraz bezużyteczność żalu po nich.

Pójdź zobaczyć, moje życie,
Czy tej róży, co o świecie
W szkarłat się do słońca stroi,
Już pod wieczór w fałdach szaty,

¹⁾ Astyanax, pod mianem Frankusa podbija Gallię, a na jego pamiątkę kraj podbity przyjmuje nazwę Franeyi.

Nie poblady barw szkarłaty
I krasa podobna twojej!...

Ujrysz moje ty kochanie,
Co się z różą przez dzień stanie:
Jak przemija wdzięków pora!...
O naturo! tyś nie matka,
Gdy takiego życie kwiatka,
Trwa od rana do wieczora!...¹⁾

Eklogi jego, są utworami okolicznościowemi, pisanemi z powodu imienin lub zaślubin książąt krwi królewskiej. Pod przybranemi imionami wysoko położone osoby dyalogują w nich językiem, nie odpowiadającym charakterowi ich stanowiska. Ale i tu, w konwencyonalnych ramkach, znaleźć łatwo obrazy po mistrzowsku malowane. — Elegie, przeładowane erudycją, posiadają również ustępy niezaprzeczonej wartości. Przepisujemy tu wyjątek z jednej, noszącej tytuł *Contre les bucherons de la forest de Gastine*, w jędrnym tłómaczeniu J. A. Świącickiego.

Wstrzymaj dłoń drwału, usłysz prawdę szczerą:
Nie drzewa — swoją obalasz siekierą.
Czy ty nie widzisz, jak bujnie krew tryska
Z Nimf, co pod korą miały swe siedliska?!...
Morderco! jeśli złodziej w więzów grobie
Cierpi, choć marną rzecz przywłaszczył sobie,
Czyż cię żelazo, ogień i zgon minie,
Żeś nasze, nędzny, uśmiercił boginie!...
Bądź zdrow, igraszko zefirów, o lesie,
Gdzie mi Apollo pierwsze strzały niesie,
Serce rozkosznym przenikając dreszczem...
Tu po raz pierwszy w zachwyceniu wieszczem

¹⁾ Przekład J. A. Świącickiego.

Serce me pięknej Kalijopie służy,
Gdy mi na czoło rzuca kwieciami róży!...
Tu mnie Euterpe swem mlekiem karmiła!...

Wreszcie w *Discours sur les misères du temps* ukazuje się Ronsard w całkiem odmiennym świetle. Tym razem poeta, zapomniawszy zupełnie o starożytności i swej misji reformatorskiej, wyraża językiem pełnym energii i siły patryotyczną boleść na widok „nędzy czasów“ i nieszczęść ojczyzny, ginącej w bratobójczych walkach politycznych i religijnych.

O! pragnę — niech to przez wieki utwali
Pióro z żelaza na płycie ze stali —
Czem dzieci Francyi dla matki swej były,
Jak ją haniebnie gnębiąc — zadrczyły!...
Francya podobna dziś temu kupcowi,
Którego złodziej pośród lasu złowi,
I gdy chęć łupu przegryza mu łono,
Godzi w pierś jeńca dłonią uzbrojoną!...
Że mu skradł konia i sakwę, to mało.
Ofiarę dłonią obdziera zuchwałą,
Bije ją, nęka... póty depeze po niej,
Dopóki duszy z ciała nie wygoni!...
Potem się z trupa śmiejąc najswobodniej,
Wilkom porzuca ofiarę swej zbrodni.
Tak, lecz zbrodniarza, choć żyje bez troski,
Ściga swą zemstą straszliwy sąd boski,
Aż łotr, wciąż drogą staczając się ślizką,
Da światu przykład, krukom żerowisko!...
Ale ci, dzisiaj, chrześcijanie nowi,¹⁾
Dla których Francya tylko łup stanowi,
Którzy ją kradną, marnują i gniołają,
Jak gdyby rozbój mienił się być cnotą,
Żyją bezkarnie i zbrodniom swym radzi,

¹⁾ Hugonoci.

Głoszą bezczelnie, że ich Bóg prowadzi,
Że Jego łaski szczególnie ich strzegą,
Że dziedzicami są Państwa Bożego!...
O wy szaleńcy biedni, co nie wiecie,
Że Bóg nam wspólnym jest ojcem na świecie,
Że jednakowo darząc dzieci swoje,
Dla wszystkich raju otworzył podwoje...
O! raj ten w pustkę zmieniłby się łzawą,
Gdybyście tylko wy doń mieli prawo!...¹⁾

Ronsard zwrócił się duszą całą ku starożytności, nie tylko wiedziony reformatorskimi skłonnościami, kierunkiem szkoły i zachwytem swojej epoki, lecz także i naturą własnej wyobraźni na wskrós pogańskiej, a przez pracę i studia w klasycznym pogańskim skąpanej. To też, jak starożytni, zamyka się on w ciasnym i ograniczonym widnokreśgu myśli, odtwarzając przedewszystkiem zewnętrzną stronę rzeczy i życia. Gdzie chodzi o samą formę, jest niemal zawsze doskonałym. Wierszuje przedziwnie; pod jego piórem alexandryn posiada niezwykłą siłę, a wolnym jest jeszcze od monotoności; on pierwszy stanowczo narzuca regułę przeplatania rymów męzkich żeńskimi; on nareszcie stwarza znaczną różnorodność rytmów lirycznych, z których Malherbe zaledwie część utrzymuje, bez racji zatracając wiele. Literatura francuska wdzięczną mu być winna przedewszystkiem za to, że rozbudził w pisarzach żądze wyższych lotów i że ich nauczył techniki rymotwórczej.

Joachim du Bellay, autor wspomianej i omawianej powyżej *Deffence*, był poetą niezaprzeczonego talentu. Urodził się 1525 roku w małym miasteczku Liré. Weześnie bardzo poświęcił się studjom piśmiennictw starożytnych. Po ogłoszeniu manifestu wystąpił z dwoma zbiorami poezyj. Pierwszy mieścił „Ody“, drugi zaś *Les sonnets à Olive*. Cztery lata (1552—1556)

¹⁾ Przekład J. A. Święcieckiego.

spędza następnie w wiecznym mieście, jako intendent krewnego swego kardynała du Bellay, ambasadora króla francuskiego w Rzymie. Píše tam naprzód *les Antiquités de Rome*, spłacając tym sposobem dług uwielbienia, jaki należał się od niego starożytnemu światu; potem *Les Regrets*, w których, jak w dawniej stworzonym poemacie *le Poète courtois*, silnie naciska strunę satyryczną. W tych swoich „żalach i narzekaniach“ kreśli obrazy rzymskiego życia wielkoświatowego z niechęcią i złościwością, wplatając w nie opisy zdarzeń codziennych, wzruszeń własnych, smutków, znudzenia i tęsknoty za krajem. Niema w tej interesującej mieszaninie nastroju plejady, której był wielkim chorążym; niema teoryj literackich, ani naśladownictwa; jest za to zupełnie nowe i bezwiedne może odtwarzanie wewnętrznych usposobień duszy, zależnej od wrażeń chwili. Ostatnie wiersze poety (*Jeu rustiques*) są jakby jeszcze wymowniejszym dowodem wyzwolenia się z pod wpływów szkoły, do ugrupowania i ugruntowania której tak wiele się przyczynił. On, który w *Sonnets à Olive* naśladował Petrarke, tu powstaje gwałtownie przeciw petrarkistom; on, który zachwalał wielkie rodzaje, z upodobaniem zniża się teraz do najpospolitszych tematów (*Chanson du vanneur de blé*), barwnie je uplastyczniając językiem świeżym i giętkim. Du Bellay, jak prawdziwy poeta nie umiał wyciągnąć korzyści z swojej podróży do Włoch; powrócił do ojczyzny głuchy, bez majątku i bez protekcyj. Umarł wkrótce potem (1560), licząc lat trzydzieści pięć zaledwie.

Inni poeci, wliczani w skład plejady, stoją znacznie niżej od dwóch poprzednich. Jan Antoni du Baïf (1531—1589), syn ambasadora Łazarza du Baïf, urodzony w Wenecyi, pisał i tłómaczył dużo, ale utwory jego, pomimo uznania, jakim cieszyły się na dworze Walezyuszów, mało były ceniłone, nawet przez współczesnych. Przekłady Baïfa oznaczają się wiernością, a zbiór poezyj, noszących tytuł *Mimes enseignements et proverbes* zasługuje na uwagę. Bajki jego,

nawet poważni krytycy porównywali z bajkami La Fontaina. Marzył o reformie wiersza, pragnąc go oprzeć na prawach, jakimi rządzi się muzyka. Karol IX zaszczycał go przyjaźnią, a Henryk III zamianował swoim sekretarzem. Założył akademię poezji i muzyki, która istniała od 1570 do 1584 roku. Doszedł do wysokiego społecznego znaczenia i wielkiego majątku. — Remigiusz Belleau (1527—1577) ogłosił przekład Anakreonta, wierny ale suchy. Ronsard poprawił i przerobił niektóre jego tłómaczenia po mistrzowsku. Forma Belleau jaśnieje pięknym blaskiem, przeważnie w opisach. Współcześni zachwycali się jego *les Amours et nouveau Eschanges des Pierres précieuses, vertus et propriétés d' icelles* (1576). W romansie sielskim, pisanym wierszem i prozą, a noszącym miano *Bergerie* wlatuje on niekiedy na szczyty wysokiej poezji, lecz górny lot nie odpowiada naturze jego talentu. Głównym przymiotem mu właściwym jest wdzięk, uwydatniający się najszlachetniej w ślicznej *Chanson d' Avril*. Podajemy tu z niej wyjątek.

Cudów dłoń twa pieszczona

Dokona,

Bo z natury wyłoni

Strój dla ziemi bogaty

W liść, w kwiaty...

Dla powietrza moc woni!

Miłość wnet się odzywa

Szczęśliwa,

Gdy twe czary technień falą

Ogień w żyłach zgaszony

Przez szrony,

W nowy płomień rozpalą!

Gdy się blask twój wylania

Z wygnania,

Słychać świergot radosny...

To jaskółczej głos rzeszy,
Co spieszy,
By zwiastować dzień wiosny!

Do poetów, którzy wzorując się na Ronsardzie, zdobyli w swoim czasie uznanie współczesnych, należy Wilhelm de Saluste, *seigneur du Bartas* (1554—1590) szlachcic gaskoński. Walczył on w szeregach hugonotów. W najwybitniejszym swoim dziele *la Semaine*, dostroiwszy lutnię do tonu biblijnego, opiewał stworzenie świata. Utwór ten cieszył się olbrzymim powodzeniem nie tylko u protestantów, ale nawet w pośród katolików. W ciągu lat pięciu dwadzieścia razy go przedrukowywano. Pomysł poematu i dziś jeszcze wydaje się śmiałym; tu i owdzie zająć może niezwykłą siłą wyrażen; w ogólności jednak grzeszy zupełnym brakiem smaku; jest ciężki i napuszony. Sława du Bartasa, pomimo chwilowych wyżej wspomnianych sukcesów, trwała krótko w rodzinnym kraju, a nowoczesna krytyka francuska nie ma wcale dla prowincjonalnego poety słów uwielbienia; gdy przeciwnie u obcych, tak dawniej, jak i teraz jeszcze, piszą się na cześć autora „Tygodnia“ hymny pochwalne. W Anglii Spencer Hall i Ben Jonson, a w Niemczech wielki Goethe, oraz niektórzy pisarze późniejsi, stawiali i stawiają go na wyżynach.

Agrippa d' Aubigné (1550—1630), jako typ, jest jednym z najbardziej interesujących poetów omawianej epoki. Życie jego i dzieła przenikała i wypełniała namiętność sekciarska. Syn zagorzałego protestanta, już w dziesiątym roku żywota swego ucieka do zbrojnego oddziału hugonotów; następnie walczy ciągle, a gdy nakoniec musi odpocząć, aby leczyć się z ran, odniesionych w boju, pisze panflety,

¹⁾ Przekład J. A. Świącickiego. „Obraz literatury powszechnej“ ułożyli Piotr Chmielowski i Edward Grabowski. Tom II. str. 138. Warszawa 1896.

służące sprawie stronnictwa. Przywiązany do Henryka IV, dopóki go uważa za przewodzcę kalwinistów, po nawróceniu się króla, staje w szeregach niezadowolonych i oponentów. Skazany przez parlament za „Historyę“, „ubliżającą państwu, honorowi królów, królowych i innych panów królestwa“ na spalenie na stosie, wraz z swoją księgą, chroni się do Genewy, i tu, licząc lat siedemdziesiąt, wstępuje w powtórne związki małżeńskie. Charakterem, z którym trudno było trafić do ładu, i żarliwością, niewehodzącą w żadne układy, oburzył na siebie w Szwajcaryi nawet współwyznawców. Z tem wszystkiem był jedną z najciekawszych postaci XVI wieku. Uparty, ograniczony, prawiący morały, cierpki w obejściu się, gorzki szyderca, uchodził za fanatyka, posuwającego fanatyzm do obłędu. Chociaż dzielny oficer, nie posiadał zdolności, wymaganych od wodza; szerszych poglądów politycznych nie rozumiał. Słowem był to umysł, nieprzekraczający granic powszedniej mierności, a jednak jako pisarz, jaśnieje promiennymi blaskami geniuszu. Całą duszę swą przelał w poemat *les Tragiques*, dzieło, nieposiadające w literaturze świata do siebie podobnego; rodzaj satyry i epepei zarazem. Podzielił je autor na sześć pieśni, opatrzwszy każdą odpowiednim tytułem. W pierwszej, nazwanej *Misères*, maluje obraz nędzy, w którą pogrążyły Francję wojny domowe. Odtwarza w niej cierpienia ludu, wieśniaków, „ukochanych rolników“. W drugiej (*Princes*) winy za nie-szczęścia ojczyzny zwała na Katarzynę de Medicis, jej synów — których poeta przedstawia w najohydniejszych i najczarniejszych barwach — i na dwór rozwiązły, na którym pierwsze stanowiska zajmują nie wierni słudzy, wypróbowani w pracy i poświęceniu, lecz błazny i nikiemnicy. Trzecia pieśń (*la Chambre dorée*) ma świadczyć, że już nie istnieje sprawiedliwość, a w izbie najwyższego trybunału, nigdy wymierzającego słuszne wyroki, „dziś złotem ozdobionej“, tronują potwory: Bezprawie, Żądza wyniesienia się, Skąpstwo i Zawzięć. Czwarta (*les Feux*) jest niby obrazem mar-

tyrologii protestanckiej. W piątej (*les Fers*) opowiada d' Aubigné dalej okropności wojny domowej. W szóstej (*Vengeance et Jugement*) przepowiada przeciwnikom zgon straszny. Zbrodnie będą pomszczone, a ukaranie przestępców, rozpoczęte na tym padole płaczu, skończy się w niebie. Fantazya poety tonie nieraz w formie mętnej i zawilej. Całe ustępy składają się z wierszy chaotycznych, ciemnych i dziwacznych; cytaty tekstów biblijnych płaczą się z wspomnieniami z dzieł starożytnych w trudną do zrozumienia gmatwaninę; nawet karty, pełne rzadkich piękności, szpeci nieraz brak dobrego smaku. Ale pomimo to, z całego utworu wieje technienie potężnego talentu, a nienawiść, jaką d' Aubigné na papier przelewa, chociaż wywołuje przykre wrażenie, dosięga często wyżyn prawdziwej szczytności. Oto w jaki sposób w jego poemacie Bóg przemawia do grzeszników.

Wy, coście moim członkom nędznie marznąć dali,
Pograżając mię w krzywdach i udręczeń fali;
Coście wargom spieczonym i pustkom wnętrzości
Dawali żółć za napój, za kęs chleba — kości,
Idźcie w otchłań przekłęci, by zgrzytać zębami
W przepaściach, odwiecznymi strasznych ciemnościami!...
Niech czoła, z których niegdyś taka radość biła,
Szpeci odtąd śmierć, groza i przestachu siła.
Gdy wam dusza straszniemi zgryzotami wzbierze
Znikąd słowa pociechy... tylko druh, w ofierze,
Miał języka w ruch puści zęby zgrzytające...
I nigdy wam nadziei nie zaświta słońce!...
O! dla was potępieńcy, rozpoczą znekani,
Niema śmierci, ostatniej rozbitków przystani¹⁾!...

Desportes i Bertaut, dwaj ostatni przedstawiciele szkoły Ronsardowskiej, byli bardzo miernymi rymopisami. Wiersze

¹⁾ Przekład J. A. Świącieckiego.

ich słabe i zmanierowane przypominają poezję z czasów poprzedzających przeprowadzoną przez plejadę reformę, pomagającą się także w swym programie, jak wiadomo, przeobrażenia teatru.

Stefan Jodelle napisał pierwszą tragedję, oraz pierwszą komedję, obie naśladowane z starożytnych wzorów. Jako dwudziestoletni młodzieniec, obdarzony zadziwiającą łatwością wierszowania, dostał się na dwór w charakterze urzędowego poety, protegowanego przez Małgorzatę, siostrę Henryka II. Nie umiał ująć talentu swego w karby sztuki; zdolny do wszystkiego, nie wybrał od razu ściśle oznaczonej drogi, rozpraszając się na drobiazgi. Niesłychana próżność była jedną z najbardziej znamienitych cech jego charakteru. Mawiał zwykle: „Ronsard wyższym jest od Jodella z rana, ale po południu Jodelle przewyższy Ronsarda“. Ta zbyt wiara w siebie ośmieszyła go i stała się dlań przyczyną wielu przykrości. Rozwiązły i niesforny zmarł, licząc zaledwie czterdzieści jeden lat wieku (1532—1573), nie z głodu, lecz z nadużyć. Nędzę swoją przypisał królowi w sonecie, z którego w pamięci potomnych pozostał jeden wiersz:

Kto lampy użyć pragnie, olej wlać w nią musi.

Szczerze powiedziawszy, niepowinien był nikogo obwiniać, prócz samego siebie. — W 1552 roku, w obecności króla, przedstawił swoją pierwszą tragedję „Kleopatrze“ w *hotel de Reims*, a następnie w kolegium *de Boncourt*, w którym okna zamieniono na łoża, a podwórzec na parter. Jodelle i jego towarzysze: Jakób Grévin, Mikołaj Denizot, Remigiusz Belleau i La Péruse, spełniali obowiązki aktorów. Po przedstawieniu wyprawiono uroczysty festyn o charakterze archaicznym, w którym kozioł, wspaniale przystrojony w kwiaty, odegrał ważną rolę. Uroczystość całą stworzyła fantazja erudytów. Wrogowie Ronsarda jednakże starali się rozszerzyć mniemanie, że to była demonstracya na cześć poganimizmu.

Równie w powyżej wymienionej sztuce jak i w „Poświęcającej się Dydonie“ (1553), tegoż autora, nie należy szukać istotnych zalet dramatycznych, Jodelle bowiem nie umiał ani zawiązać intrygi, ani z jednej sceny wysnuwać drugiej. Postacie jego nie żyją, a styl posiada zaledwie mierną wartość; jednakże ukazanie się „Kleopatry“ zapisać należy w historii scenicznej literatury francuskiej, jako znaczącą datę. Przed nią istniały tylko tłumaczenia sztuk łacińskich i greckich, „Kleopatra“ zaś jest pierwszym utworem swobodnie naśladowanym i przeznaczonym do przedstawienia. Jodelle znalazł formę, która po pewnych modyfikacjach w szczegółach, stanie się stałym kształtem tragedji klasycznej, podzielonej na akty, złożonej z opowiadań, monologów, dialogów, chórów, i pisanej wierszem dwunastogłosowym. Forma ta tworzy i rozpoczyna tragedję. Pisarze XVI wieku naśladowują chętniej Senekę niż Greków, bo do deklamatora łacińskiego pociąga ich ówczesne rozmiłowanie się w swadzie krasomówczej i w sentencyach moralnych. To pochodzenie stanie się poniekąd brzemieniem tragedji francuskiej. Pomimo, że epoka odrodzenia wzoruje utwory sceniczne na Senecie, lubi jednak powoływać się już i na Arystotelesa, formułując słynną teorię trzech jedności. System dramatyczny jednakże różni się znacznie pod niektórymi względami od tego, jaki ma panować w przyszłości. Tragedya nie bada jeszcze namiętności, ani opiera zajęcia na rozwiązaniu jakiegoś zagadnienia moralnego. Jest raczej przedstawieniem pewnej sytuacji patetycznej. Po dostatecznem jej rozwinięciu za pomocą monologów i opowiadań, autor wyciąga z niej wnioski w naracyi piątego aktu. Nadto tragedya nie umie jeszcze wydobyć i uplastyczyć pierwiastku czysto dramatycznego; cała jeszcze przesiąknięta jest liryzmem. Systemu tego mniej więcej szczęśliwie trzymali się w praktyce: Jan de la Péruse w swojej „Medei“ (1553), Jakób Grévin („Śmierć Cezara“, 1560), Jakób de la Taille („Dawid“ i „Śmierć Aleksandra“, 1562), Jan de la Taille („Saul“, 1571) Piotr Ma-

thieu („Klitemnestra“ 1580, „Estera“ 1585, „Haman“ 1589). Dopiero Roberta Garnier nazwać się godzi autorem dramatycznym¹⁾. Nie przypadek skłonił go do poświęcenia się tragedyi, bo tylko w tym jedynym rodzaju szukał pola popisu dla swego pięknego talentu. Zajmował wybitne stanowisko w sądownictwie i brał udział w współczesnych mu wojnach domowych. Według wszelkiego prawdopodobieństwa życie jego składać się musiało z burz nieustannych. Czy przedstawiano sztuki Garniera? Na pytanie to nie można stanowczo odpowiedzieć, chociaż trudno byłoby sobie inaczej wytłumaczyć wytrwałości, z jaką pracował dla sztuki, nie mogącej się obejść bez widzów i słuchaczy. Pozostawił osiem tragedyj. Trzy z nich zapożyczył u źródeł łacińskich (*Porcie, Cornélie, Marc-Antoine*). To czego nie wziął z Seneki, zaczerpnął z Lukana. Trzy inne (*Hippolyte, la Troade, Antigone*), bardziej ożywione i pełne prostoty, znacznie lepsze od poprzednich, naśladował z wzorów greckich. Zdolności Garniera rozwijają się postępowo, ciągle. Pisze *Bradamante*, tragicomedję, to jest tragedję ze szczęśliwym zakończeniem. Jest ona w literaturze francuskiej pierwszą, w tym pośrednim rodzaju, posiadającą niepowszednie znaczenie. Przedmiot do niej wziął z Ariosta, przejmując się szczęśliwie natchnieniem wielkiego poety włoskiego. Znaleść tu można, co tak rzadko przytrafia się w dziełach teatralnych z XVI wieku: akcyę, sceny zręcznie urozmaicone, cięte dyalogi, charaktery już przynajmniej naszkicowane, oraz szczegóły, wypływające z własnej obserwacyi nad człowiekiem i społeczeństwem. — Nakoniec *les Juives* są arcydziełem Garniera i całego współczesnego mu teatru. Temat zaczerpnięty z historyi biblijnej. Patetyczność sytuacji, świetność niektórych obrazów, polot poetyczny ustępów lirycznych,

¹⁾ *Sainte-Beuve*. „*Histoire du théâtre français au seizième siècle*“. Wielki krytyk wypowiada surowe zdanie, o tragedyi tej epoki. Dzisiejsi krytycy są dla niej łaskawsi.

szczerze i głębokie uczucie religijne, czynią z tego utworu dzieło, w którym bez przesady dopatrywać się godzi pierwszego zarysu Racinowskiej „Atalii“. Garnier jest bezzaprzeczenia znakomitym pisarzem. Ronsard wychwalał właściwy mu a „głośny“ sposób mówienia. W istocie styl jego śmiało nazwać można doskonałym, silnym, wyrazistym. Pierwszy to, jaki odpowiada zupełnie wymaganiom tragedyi. W chórach, które do sztuk swoich wprowadził, dźwięczy liryzm poety, posiadającego poczucie harmonii i wiedzę rytmu. Garnier jest pierwszym prawdziwym przodkiem francuskich poetów tragicznych. Jeśli Jodelle stworzył ramy tragedyi, to Garnier wskazał, jak należy je wypełnić.

Antoni de Montchrestien należy do tejże samej szkoły i w tenże sam sposób jak Garnier pojmuje tragedję. Życie poety było dramatyczniejszem od jego teatru. Syn aptekarza, zwanego *Mauchrestien*, wcześniej sierota, zabija szlachcica w pojedynku i musi z tego powodu schronić się do Anglii. Po powrocie bierze udział w zaburzeniach protestanckich, werbuje żołnierzy dla księcia de Rohan i ginie w jednej z utarczek w 1621 roku. Napisał siedem sztuk, z których tylko dwie zapożyczone są u starożytności: *la Carthaginoise* i *les Lacènes*; trzy z historyi biblijnej: *Aman*, *David*, *Suzanne*. Nadto nakreślił *une Bergerie* (sztukę pasterską) i swój najlepszy utwór: *l'Ecossaise*, ofiarowaną Jakóbowi I, a osnutą na kanwie tragicznego zgonu Maryi Stuart. Umiał namalować charakter Elżbiety w barwach właściwych. Przedstawił ją wahającą się raczej niż okrutną, więcej ulegającą względom politycznym, niż nienawiści. W usta szkockiej królowej, na śmierć przygotowanej, włożył bardzo pięknie wierszowaną modlitwę. Montchrestien posiada mniej siły od Garniera, ale zaleca się szczerą czułością i powabem słowa. Corneille i Racine czytawali jego sztuki, a w dziełach ich znać, że je zapamiętali.

Temuż samemu Stefanowi Jodelle, który napisał pierwszą tragedję, zawdzięcza piśmiennictwo francuskie i pierwszą

komedye. *Eugène*, wchodził w skład wspomnianego przedstawienia z 1552 roku, które Henryk II zaszczycił swoją obecnością. Lecz w kierunku komicznym odrodzenie najmniej przetwarza i odnawia. *Eugène* w gruncie rzeczy jest tylko farsą; materiał w nim tenżesam, jaki już exploatowały średnie wieki, tj. zepsute obyczaje, tudzież złe prowadzenie się kobiet. Cała nowość komedyi jest zewnętrzna, a mianowicie: podział na akty i użycie aleksandrynu w pierwszym i piątym akcie.

Pomijamy sztuki wcale udatne jak: *la Trésorière Grévine* (1560) i *la Reconnue de Belleau* (1563), ale formą i duchem zbliżone do poprzedniej, aby przejść od razu do pisarza nowatora Piotra Larrivey. Jak wielu z jego współczesnych, jest on postacią złożoną z samych sprzeczności. Ksiądz, a nawet kanonik, wieździe życie wzorowe, pisze dzieła poważne, pełne budującej pobożności, i równocześnie tworzy powiastki i komedye bardzo lekkie i swobodne. Larrivey był pochodzenia włoskiego; nazwisko jego jest tlómaczeniem wyrazu *Giunto* (*arrivé*, przybyły). Wszystkie sztuki, jakie pozostawił, są wolnemi przekładami z włoskiego (*le Laquais*, *la Veuve*, *les Esprits*, *le Morfondu*, *les Jaloux*, *les Echoliers*, wydane w 1579; *Constance*, *le Fidèle*, *les Tromperies* w 1611). Naśladownictwem swoim wprowadza do rodzaju zupełnie nowe pierwiastki, a przedewszystkiem komplikacye, wytworzone przez intrygę. Farsa przedstawiała zwykle jedną sytuacyę komiczną, urozmaiconą tu i owdzie jakimś fortelem scenicznym; *imbroglio* ucza się Francuzi od Włochów i zarazem pisania wesółych utworów prozą. Pierwszy, który pisze je prozą, jest Larrivey; a nadto komedye — w opracowaniu Jodella zupełnie jeszcze do farsy podobną — przeobraża, uzupełniając jej materiał przymieszką pierwiastków, zapożyczonych z włoskich sztuk komicznych. Język jego jest doskonały, czysty, żywy, naszpikowany wyrażeniami ludowemi, których użycie stało się prawdopodobnie wzorem i przykładem dla Moliera. Sainte-Beuve, surowo oceniający tragedye XVI wieku, wyraża się o całym ówczesnem komedyopisar-

stwie w ogólności, w sposób następujący: „Pomimo grubiańskiej niemoralności, komedye, należące do tej epoki, nie są pozbawione zalet i wdzięku. Ósmiozgłoskowy wiersz płynny i żwawy, dyalog łatwy i pełen życia, pocieszne słówka, żarty, niekiedy ośmieszające mężów i żony, okupują jednostajność planów, bezład w układzie scen, gburowatość postaci i czynią je nieskończenie wyższemi od tragedyj z tychże czasów“¹⁾. Nam jednak tu przedewszystkiem zaznaczyć wypada, że pięćdziesiąt lat drugiej połowy XVI stulecia są periodem przygotowawczym. Tragedya jeszcze sama sobą nie włada; zawadzają jej rozwojowi pierwiastki liryczne. W komedyi, intryga nie jest dość kunsztowną, a charaktery nakreślone słabo. Ale tak dla jednej, jak dla drugiej droga utorowana i forma rodzaju już stworzona.

ROZDZIAŁ X.

Powieściopisarze i noweliści.

Rabelais. — Człowiek i życie. — Dzieło i jego charakter. — *Gargantua, Pantagruel*. — Teorya o wychowaniu. — Ideał Rabelaigo: *Thélème*. — Jego naśladowcy. — Królowa Nawarry: „Heptameron“. — Bonawentura des Périers.

Wiek XVI obejmuje w posiadanie obie znane formy opowiadań: romans i nowellę; zmienia je jednak według swego smaku. Wprawdzie ogół czytelników interesuje się jeszcze nadzwyczajnemi przygodami średniowiecznych bohaterów, a *Amadis*, przeniesiony z Hiszpanii i przetłómaczony (1500—1548) przez Herberay des Essarts, cieszy się olbrzymiem powodzeniem, równocześnie jednak powstaje już inna literatura powieściowa. Dla pisarzy ówczesnych romans jest jakby ramą, w którą wciskają często wielką obfitość bez-

¹⁾ Dzieło wyżej cytowane.

ładnie pomieszanych wiadomości, oraz swoje idee reformatorskie, jak to widzimy w dziele Rabelaigo. Równocześnie nowella, udoskonalona na italskim gruncie, powraca z Włoch do Francyi i pod piórem królowej Nawarry i des Periéra staje się utworem artystycznym.

Fizyonomia duchowa Rabelaigo, chociaż pozornie złożona z wielu sprzeczności, dałaby się łatwo określić i w właściwym oświeceniu przedstawić, gdyby nie wcześniej wytworzona legenda, zasłaniająca i zaciemniająca jej rysy. Patrzano na człowieka przez pryzmat dzieła; odtworzono oblicze pisarza na obraz i podobieństwo jego bohaterów i to nieraz najgorszych. Mnóstwo niedorzecznych anegdot o nim krążących, a rozsiewanych w równej mierze przez przyjaciół, jak i przez wrogów, sprawiło, że długo uważano go za pijaka, epikurejczyka i szarlatana. Tymczasem, do w ten sposób namalowanego wizerunku, nie był on wcale podobny. Przeciwnie, o tyle o ile najnowsze badania życiorys jego mniej więcej rozświetliły, Rabelais przedstawia się, jako człowiek niepozbawiony pewnej godności, pracowity uczony, obdarowany przez naturę niezwykłą zręcznością i taktem, dzięki którym dawał sobie radę w nader trudnych okolicznościach życia. Urodził się w 1495 r. w Chinon. Wychowany w klasztorze de la Beaumette, w okolicy Angers, przyjął święcenia i przywdział suknię zakonną OO. Franciszkanów. Nie ma żadnych dowodów, aby to uczynił wbrew własnej woli. Niepokojony za pracę naukową, jakiej się oddawał z zapalem, studyując: prawo, matematykę, astronomię, a szczególnie literaturę grecką i rzymską, opuszcza Franciszkanów i przenosi się (1524) do Benedyktynów. Tu jednak nie zagrzewa miejsca i tegoż samego roku zrzuca habit. Pomimo to, układny dyplomata, nie zrywa z władzą duchowną; przeciwnie bierze udział w zgromadzeniach literackich, które biskup jego, Geoffroy d'Estissac, urządza w Ligugé. Życie, jakie wówczas wiedzie, nie jest wcale życiem człowieka prześladowanego, przeciwnie, wykształcony i dowcipny, spędza je przyjemnie i wesolo

w najlepszem towarzystwie, przyjmującym go u siebie gościennie, tudzież ceniącym jego wiedzę i zdolności. Po jakimś czasie otrzymuje pozwolenie powtórnego przyobleczenia sukni zakonnej, oraz nominację na kanonika w opactwie de Saint-Maur-les-Fossés. Ponieważ jednak nie otrzymuje spodziewanego materyalnego opatrzenia, postanawia zostać lekarzem. Zdobywa stopnie uniwersyteckie na fakultecie w Montpellier i zostaje doktorem w 1537 roku. W charakterze przyboicznego lekarza towarzyszy kardynałowi Janowi du Bellay do Rzymu. Ruchliwy i czynny, lubi przenosić się z miejsca na miejsce. Wszędzie go można spotkać, to w Lyonie, to w Narbonne, to w Chambéry i w Turynie. Ciekawą jest historia ogłoszenia jego powieści. Świadczy ona o szczęściu, jakie Rabelaimu sprzyjało, i o zręczności, z jaką umiał je wyzyskać. W 1532 r. wydał przeróbkę ludowego i popularnego wówczas romansu, noszącą tytuł *les Grandes et Inestimables Chroniques du grand et énorme géant Gargantua* (Wielkie i nieocenione kroniki wielkiego i olbrzymiego wielkoluda Gargantuy). Nadzwyczajna ilość egzemplarzy tego utworu rozprzedała się w ciągu dwóch miesięcy. Tak niezwykłe powodzenie podsuwa mu myśl zaczerpnięcia tematu z wydanej pracy do nowej powieści, pierwsze dwie księgi której ogłasza bezimiennie: *Pantagruel*, 1533; *Gargantua*, 1535. Franciszek I pozwala mu podpisać własnem nazwiskiem księgę trzecią. Na początku nowego panowania wytwarza się chwilowa reakcja, która Rabelaigo przejmuje obawą, uważa więc za rzecz stosowną przenieść się do Metz, ządł na dwa lata udaje się do Rzymu. Po powrocie, dzięki protekcyi kardynała de Chatillon, otrzymuje od króla Henryka II przywilej na wydanie czwartej księgi (1550). Nie ukazuje się jednak ona zaraz, bo Rabelais, zamianowany w d. 18 stycznia 1551 roku proboszczem w Meudon, nie chce narazić się nieprzychylnie dla siebie usposobionej Sorbonie. W d. 9 stycznia 1552 — zatem niespełna w rok potem — rzeka się probostwa i wydaje czwartą księgę. Piąta wy-

chodzi z druku w 1564, to jest dopiero w kilka lat po śmierci autora. Data zgonu Rabelaigo nie jest znana, jak również szczegóły ostatnich chwil jego życia. Wprawdzie znakomity pisarz nie umiał się utrzymać na wysokości powołania, lecz w czasach powszechnego zepsucia, wszechwładnie wówczas panującego we Francyi, nie on jeden był złym kapłanem. Wiedzę kochał namiętnie, niezwykłą bystrością umysłu zachwycił współczesnych, pragnął reform i gonił za nowinkami, lecz zarazem należał do ostrożnych i wyrażając swoje przekonania, łagodził bez skrupułu ich jaskrawość, byle z władzą nie zrywać dobrych stosunków. Takim przedstawia się prawdziwy Rabelais, rozebrany z obsłon, w jakie go spowiła legenda. Bacząc na to, co wyżej, niepodobna w romansie jego szukać tylko błazeństw. Sam zresztą bardzo dowcipnie ostrzega czytelnika w prologu, ażeby nie wierzył pozorom i poza wesołym szyldem z wyobrażeniami przeróżnych dziwadł (zajęcy rogatych, kozłów latających), jakimi na siebie ściągają uwagę „kramy aptekarskie“, szukał czegoś więcej, a znajdzie prawdopodobnie wewnątrz: zioła lecznicze, balsamy, bursztyn, amom, piżmo, minerały i inne cenne ingrediencye.

Przypatrzmy się nieco bliżej jego utworowi.

Sądząc z ram samych, powieść Rabelaigo jest tylko ucieśzną historią „nieocenionego żywota“, czynów i dowodów męstwa rodziny dobrych olbrzymów, opiewanych już przedtem przez klechdę ludową. W pierwszej księdze poznajemy Gargantuę, syna Grandgousiera i Gargamelli. „Ledwie się urodził, zamiast krzyczeć jak inne niemowlęta: Mies, mies! zawołał głosem donośnym: Pić, pić, pić! jak gdyby zapraszał do picia“. W tej części dzieła opowiedziane są narodziny bohatera, jego dzieciństwo, wychowanie, przyjazd do Paryża, oraz wojna, jaką toczył z Pichrocolem. Odniosłszy nad nim zwycięztwo, wznosił opactwo Thélème, w celu wynagrodzenia zasług i poświęceń brata Jana des Entommeurs, mnicha, który odznaczył się w walce z wrogiem. Druga księga, wcześniej od

pierwszej nakreślona, opisuje przyjście na świat, edukację i wojny, jakie prowadził Pantagruel, syn Gargantuy. Tu występuje nowa postać, Panurg, pozyskujący odrazu życzliwość Pantagruela i odtąd ciągle mu towarzyszący. W księdze trzeciej, powyżej wymieniona figura — dziwaczna mięszanina cygana, studenta, żebraka, sługusa, filozofa i błazna — radzi się Pantagruela, czy ma się ożenić. Zapytanie jego staje się jedyną kanwą romansu. Ażeby otrzymać na nie odpowiedź, zwraca się Panurg do wróżb losu, snów, kabaly, do przepowiedni wieszczki, do opinii niemego, starego umierającego poety Rominagrobisa, chiromanty Her Trippa, teologa Hippothadée, lekarza Rondibilisa, filozofa Trouillogona, w końcu do błazna Tribouleta. Za wskazówką tego ostatniego Panurg i Pantagruel, wsiadają na okręt i puszczają się w drogę, aby zasięgnąć porady u wyroczeni *de la dive Bouteille*. Z czwartej księgi dowiadujemy się, że przebywa ona w Cathay, kraju na północ Indyj położonego. Żeglując po morzu fantazyi, zawijają do rozmaitych wysep, z których każda uosabia błąd jakiś, albo przywarę. Jak sądzi Stapfer¹⁾, oraz najnowsi krytycy, w ocenie „Gargantuy i Pantagruela“ osobne miejsce należałoby wyznaczyć dla księgi piątej, napisaną bowiem jest prawdopodobnie według planu Rabelaigo, lecz nie przez niego samego. Znać w niej inne pióro; nadto uwydatnia się tu jaskrawa krańcowość poglądów, której powieściopisarz się wystrzegął, tudzież cierpka i zgryźliwa satyryczność, nie objawiająca się nigdy tak zjadliwie i niesmacznie w czterech pierwszych częściach utworu. Rabelais szydzi wprawdzie z rzeczy, instytucyj i ludzi, ale czyni to wesolo, uciesznie, dobrodusznie, nie kalecząc i nie krzywdząc wyśmianych. Tendencye protestanckie, od których oddalał się coraz bardziej, są tu jawnie wyznawane; wściekła nienawiść po prostu oślepia kontynuatora, zwłaszcza, gdy mówi o Rzymie katolickim, lub o sądownictwie swojego kraju, z którego

¹⁾ Biograf nowoczesny Rabelaigo, wysoce ceniony.

i Rabelais żartował, lecz pogodnie, bez goryczy i złościwości. Podróżnicy wysiadają na brzegach wyspy, noszącej miano *Dame Quinte Essence*, kraju pojęć oderwanych i urojeń; następnie zatrzymują się przy innych wyspach, aż wreszcie, prowadzeni przez *Lanterne* (studya naukowe), przybywają do świątyni Butelki (wiedzy), gdzie otrzymują pożądaną odpowiedź. „*Trinch!* — mówi butelka — słowa rozumiane przez wszystkie narody, a oznaczające: Pijcie!“ Ludzie z gminu, biorąc rozkaz wyroczni w dosłownem znaczeniu, znajdą w pijaństwie środek zapomnienia o nędzy, ludzie zaś wyższego umysłu wytłumaczą go sobie inaczej i szukać będą upojenia u źródeł wiedzy. Taki jest ostateczny morał powieści, wprawdzie nie Rabelaigo, lecz tego, który dzieło jego uzupełnił myślami, jakie od mistrza przejął i w dokończenie utworu włożył.

Spróbujmy teraz „kość przełamać i wyssać z niej szpik pożywny“, oraz odszukać „tajoną doktrynę“ powieści. Dokonywać tego należy z wielką ostrożnością, Rabelais bowiem nie jest ani arekaplanem idei, ani pijanicą, a nie wszystkie fantazyje jego wyobraźni ukrywają teorie filozoficzne. Jest jednak rzeczą pewną, że rządzi się własną filozofią. Należy do licznych w XVI stuleciu myślicieli, posiadających przekonania, w które wierzy, pewne ogólne pojęcia o życiu, oraz chęć wypowiedzenia indywidualnego zdania o ludzkości. O ile współcześni mu (prześladujący, czy prześladowani) nie mają pojęcia o tolerancyi, o tyle Rabelais dalekim jest od wszelkiego fanatyzmu. Tu się nasuwa pytanie, czy ten brak wspólnej ówczesnemu ogółowi przywary, nie był u niego wynikiem obojętności? Twierdzi, że prawdy nie można narzucać gwałtem i przemocą. Czy to przypadkiem nie wątpliwość w istnienie bezwzględnej prawdy? — W pytaniu, czy Panurg ma się ożenić lub nie, nie leży przewodnia myśl utworu. Autor porusza w nim zagadnienia ogólniejsze i bardziej wszystkich interesować mogące. Czy istnieją racjonalne przyuczyny, na mocy których można i trzeba wybrać w życiu

taką, a nie inną drogę? Pisarz zdaje się kwestyę rozstrzygać ślepą wolą przeznaczeń, bo napróżno odwołuje się o odpowiedź do różnych doktryn, a z rozumu ludzkiego szydzi dość wyraźnie. „Czemże jest wiedza nasza wraz z wiedzą tych, co nas poprzedzili? — mówi wieszczka Bacbuc. — Zaledwie drobniechną cząsteczką tego, co jest. Idźcie więc za swem przeznaczeniem; fatalność nami kieruje; prowadzi ona łagodnie takich, którzy jej ustępują; opornych zaś wlecze za sobą. Idźcie, przyjaciele, *en gayeté d'ésprit*“. W innym miejscu Rabelais zapewnia, że jedyną mądrością, na którą człowiek zdobyć się może, jest świadomość o swojej głupocie. Bohaterom powieści najrozumniejszą radę daje *fou*, błazen, Triboulet; sędzia Bridoie sądzi sprawy, rozgrywając je w kości, a jednak wyroki jego są dobre. Z tych i innych symboli wylaniać się zdaje doktryna sceptycyzmu.

Pod innemi względami myśli autora są jaśniejsze i zrozumialsze. Nienawidzi szczerze średniowiecza, ducha rycerskiego i wszelkiej idei zaborczej, człowiek bowiem w jego przekonaniu stworzony, jest do pokoju, a nie do wojny. „Podbitego kraju nie dręcz i nie rujnuj, nie obdzieraj, ale raczej jak nowonarodzone niemowlę kolysz, pieś i broń od wszelkich krzywd i upokorzeń; daj rządy sprawiedliwe i łagodne, a prawa do potrzeb miejscowych zastosowane, gdyż tylko miłością utrwalisz posiadanie tego, co zdobyłeś trudem w wojnie“. W przemowie Janotusa szydzi z kierunku scholastycznego w nauczaniu — i przeciwstawia mu odmienny system wychowania. Gargantua kształcił się naprzód według przepisów, obowiązujących w szkołach średniowiecznych, i nauczył się: „pić, jeść i spać“. „Nauka alfabetu trwała pięć lat i trzy miesiące; traktatów moralnych i gramatyki łacińskiej lat trzynaście, sześć miesięcy i dwa tygodnie; logiki *de modis significandi* z komentarzami, osiemnaście lat i jedenaście miesięcy“. Mistrz Thubal Holopherne, tak go dobrze tego wszystkiego wyuczył, że Gargantua mógł na pamięć powtarzać wszystkie leky od końca na odwrót. W rezul-

tacie uczeń „stawał się waryatem, głupcem, roztargnionym i balamutem“. Wtedy to, inny mistrz, Ponocrates, otrzymuje polecenie zastosowania do kształcenia młodzieńca nowej metody, rozwijać mającej równocześnie jego siły fizyczne i władze umysłowe. Gargantuę budzą o godzinie czwartej z rana, poczem musi on wysłuchać kilku kart z Pisma Świętego. Gdy się ubiera, odczytują mu lekcye z dnia poprzedniego; a on je powtarza. Następnie przychodzi rozrywka, potem posiłek. Przy jedzeniu toczy się rozmowa o wszystkim, co na stół podają. Tym sposobem uczeń przyswaja sobie liczne wiadomości z Pliniusza, Arystotelesa, Dyoskoridesa, Juliusza Polluxa, Galena, Porfiryusza i innych. Potem przynoszą karty, a młodzian grając w nie, uczy się arytmetyki, geometrii, astronomii i muzyki. Znowu trzy godziny trwająca lektura. Po niej ćwiczenia fizyczne. Następnie przechadzka i zbieranie ziół (herboryzacya), poznawanie drzew i roślin, tudzież zestawianie z tem, co o nich piszą księgi starożytne. W dniu dżdżyste nauczyciel i uczeń idą przypatrywać się pracy kamieniarzy, złotników, szlifierzy; „wszędzie dając na wino“, przyglądają się działalności przemysłowej i „wynałazkom“ z zakresu rzemiosł. Wieczera. Dalej odwiedzanie ludzi uczonych, oraz tych, co podróżowali. Poczem obserwacya nieba i uwagi o astronomii. Wreszcie spoczynek, poprzedzony modlitwą. Tak się przedstawia plan wychowawczy, którego twórcą, jak łatwo dostrzedz, jest przedewszystkiem lekarz i uczony. Mieści się w nim wiele — jak na owe czasy — dobrych pomysłów, między którymi trzymając pierwsze miejsce wskrzeszenie gimnastyki, przez szkoły średniowieczne nie uwzględnianej. Sposób nauczania, wskazywany przez Rabelaigo, nosi na sobie charakter przeważnie praktyczny i poglądowy; mniejsza w nim dbałość o wyrazy, niż o myśli i fakta; elew uczy się sam na wszystko patrzeć własnymi oczami i to, co widział, badać i sprawdzać. Pomimo to rabelejańskiej metody doskonałą nazwać nie można, bo nie jest dość literacką. Chociaż program obejmuje piśmiennictwo starożytne, jednakże większy

w nim nacisk położony na kompilatorów niż na mówców i poetów. Nadto system cały nie stara się rozbudzić wyobraźni, ani zdolności twórczych. Pod nawalem tylu wiadomości pozytywnych, indywidualność ucznia łatwo zatrzeć się i zginać może. Młody człowiek, wychowywany i kształcony według metody Rabelaigo, nie byłby prawdopodobnie ani głupcem, ani wątłym, lecz wątpić się godzi, aby mógł stać się czemś więcej nad — zdrowym na ciele i umyśle — erudytem.

Także w duchu opozycji z ubiegłą epoką stwarza Rabelais pomysł do swego opactwa de Thélème. Średnie wieki w każdym kierunku nadużywały reguł i przepisów, jakby lękały się natury ludzkiej i jej instynktów. Thelemici nie znają ani murów, ani zegara, a każdy z nich rządzi się według własnego upodobania i wolnej woli. „Jedyną ich regułą było: czyjś co zechcesz, bo ludzie wolni, dobrze urodzeni, wykształceni, w ucziwem obracający się towarzystwie, obdarzeni są przez przyrodę instynktem i bodźcem, popychającym ich zawsze do czynów enotliwych, a odpychającym od ułomności i występków“. Rabelais zatem domaga się powrotu do natury, ale zarazem liczy na wiedzę, że ta wykończy i zreformuje jej dzieło. Do Thélème dopuszcza on zaledwie małą liczbę wybranych; lecz przywilejem, który drzwi opactwa otwiera, nie jest nazwisko, tylko rozum i talent. „Tak szlachetnie wykształconymi byli, że nie było między nimi, ani takiego, ani takiej, któraby nie umiała czytać, pisać, śpiewać, grać na harmonijnym instrumencie, mówić pięciu lub sześciu językami i w nich tworzyć, tak wierszem jak prozą“. Nikt nie zaprzeczy, że w ten sposób pojęta instytucya, jest ideałem arystokratycznym. W przekonaniu Rabelaigo, tylko takie społeczeństwo nazwać można dobrze uorganizowanem, w którym tłum pracuje, aby zapewnić najprzedniejszemu gronu intelligencji niezależność i spokój potrzebny do swobodnego rozwijania myśli.

W dziele Rabelaigo nie należy szukać umiejętnie ułożonej kompozycji, ani planu, ani nawet treści. Autor zadawania się, przesuwał przed oczami czytelnika szereg obrazów, scen i portretów. Niektóre epizody błyszczą wysokim komizmem. Do takich należy rozmowa Pichrocola ze swymi doradcami, przygoda z owcami Panurga i opowiadanie o burzy; inne są krotofilnemi, lub nawet tylko blażeńskimi. W pośród postaci znajduje się spora liczba bladych, jak wszelka allegorya; noszą greckie nazwiska i uosabiają przymioty lub wady ludzkie. Na tem szarem tle uwydatnia się parę figur, przepyszenie narysowanych i przedziwnie oświetlonych, a mianowicie: brata Jana i Panurga. Ten ostatni jest człowiekiem zdolnym do wszystkiego, a szczególnie do złego. „Miał sześćdziesiąt i trzy sposoby dostania pieniędzy na swoją potrzebę, z których najuczciwszy i najzwyczajniejszy zwał się: cichaczem dokonaną kradzieżą“. Gorszego od niego urwisza nie było na bruku Paryża; nadto tchórz i samochwał, lecz przytem pełen dowcipu, nie troszczący się o nic i zawsze wesół. Panurga jednakże nie należy uważać za ulubionego bohatera Rabelaigo, ani — jak utrzymywano — za upostacowanie ludu paryskiego. W fizyognomii jego odnaleść łatwo rysy familijnego podobieństwa z Renartami („Romans o lisie“) i Pathelinami. Przedewszystkiem jednak jest on samym sobą, Panurgiem, kreacją pełną życia i postacią indywidualną. Język Rabelaigo jaśniej sześciorościami i kolorem; techniczne wyrażenia, jakie się w nim spotyka, zaczerpnięte są ze skarbcza narodowego. W niektórych ustępach (jak w listach Grangousiera i Gargantuy) stroi go autor w sutą szatę cycerońskiego periodu, ale zwykle wyraża się zwięźle, w krótkich zdaniach. Nie potrzebnie tylko często przeładowuje go synonimami, nadużywając także niezbyt komicznego środka: długich wyliczeń. Pomimo swej nienawiści do średnich wieków, Rabelais jest jednakże z wielu względów ich synem rodzonym. Lubuje się w allegoryi i podrzeźniającem blażeństwem. Jeśli od współczesnych przejął ciekawość w sprawach myśli,

oraz żarliwość erudycyjną, to nie umiał nauczyć się od odrodzenia umiłowania piękna i wytworności. Bywa często popolitym, prawie zawsze przeladowanym. Dzieło jego niedość szarmonizowane, przedstawia się jak nieumiejętnie ustosunkowana mieszanina powagi i błazeństwa. Posiada fantazyę i wyobraźnię, stwarzające wielkich pisarzy; nie ma wykwiutnego smaku, który z pisarza czyni artystę.

Naśladowcy Rabelaigo przejęli jego usterki i wady, nie zdołali przyswoić sobie zalet. Radca parlamentu w Rennes, Noël du Fail, pan na Hérissaie, napisał cały szereg utworów (*Propos rustiques, Baliverneries, Contes et Discours d' Eutrapel*), w których znaleźć można dużo częściej gadaniny, a mało wesołości szczerzej. Całą jego zasługą, że pozostawił wierny obraz życia sielskiego, tudzież obyczaj i charakterów chłopów swojej epoki. *Le Moyen de parvenir* Beroalda de Verville jest ramotą o rozwiązłej treści, bez żadnej wartości.

W chwili kiedy oryginalna fantazyja Rabelaigo stwarzała rodzaj poniekąd nowy, wyrastała równocześnie na wzorach włoskich kształtująca się literatura piękna, której typowym przedstawicielem był *Heptaméron*. Autorka jego, Małgorzata d' Angoulême, w pierwszym małżeństwie księżna d' Alençon, w drugim królowa Nawarry, zajmuje wybitne stanowisko w historii piśmiennictwa XVI wieku. Kobieta zacna i dobra, pełna rozumu, zarazem poważna i wesoła, ciekawą była wszelkich nowości. Zdaje się, że chwilowo skłaniała się nawet ku protestantyzmowi, trwale to jednak krótko, szczerze bowiem i z przekonania wróciła na łono wyznania katolickiego. Pomimo to korzystała zawsze z olbrzymiego wpływu, jaki miała na Franciszka I, aby wstawiać się za skompromitowanymi zuchwałymi myślicielami epoki odrodzenia. Marot, Rabelais, Gérard Roussel, Kalwin, Dolet, Robert Etienne wiele jej zawdzięczali. Ugrupowała przy sobie kółko literackie. Jej sekretarze i *valets de chambre* byli utalentowanymi pisarzami: Antoni le Maçon, tłumacz Bokacjusza, Bonawentura des Périers, Klaudyusz Gruget, wy-

dawca „Heptameronu“, poeta Brodeau, Antoni du Moulin, Mikołaj Denisot, Jehan Frotté. Sama pisywała wiersze i prozą. Wiersze jej, cenione przez współczesnych, nie możemy nazwać doskonałemi; za to w nowellach złożyła dowody niezaprzeczonego talentu. Dziesięć osób „panów i dam francuskich“ powracających w końcu września z kąpieli, położonych w Pireneach, zatrzymał w drodze wylew rzeki. Zgromadzeni w klasztorze Panny Maryi de Sarrance, starają się spędzić czas jak najprzyjemniej. Wszyscy czytali „*les Cent Nouvelles*“ Bokacyusza, świeżo przełożone z włoskiego na francuski“. Przychodzi im myśl naśladować je. „A jeśli się wam podoba, abyśmy codziennie od południa do czwartej udawali się na tę piękną łąkę, wzdłuż rzeki Gave, gdzie drzewa są tak gęstym liściem pokryte, że słońce cienia ich nie przebija, ani rozgrzewa świeżości; siądziemy tam wygodnie, a każdy opowie historię, którą widział, albo słyszał od człowieka, zasługującego na wiarę. W ciągu dziesięciu dni ukończymy setkę.“ Setki nie skończono. *Heptaméron* (siedem dni) zawiera tylko siedemdziesiąt dwie nowelle. Dziś dziwimy się, że opowiadania podobne wyjść mogły z pod pióra bardzo uczciwej kobiety; w XVI stuleciu nikt się temu nie dziwił. Powiastki powiązane są z sobą rozmowami. Zgromadzeni dyskutują nad wysłuchaną historyjką. Dame Oisille, „wdowa o wielkiem doświadczeniu“, lubiąca prawie moralę i cytować Pismo święte, kieruje rozmowami. Parlamente, Hyrcan, Saffredent i inni głos w nich zabierają, a następnie opowiadają dalej. Pod temi przybranemi nazwiskami kryją się osoby z otoczenia królowej i Małgorzata sama. Mamy zatem w ich dyskursie prawdziwy ton rozmowy wyższego towarzystwa z owych czasów; rozmowy subtelnej, wyrafinowanej, o metafizyce umizgów, o platonicznych teoriach miłości — słowem, o wszystkim, co i w wieku następnym stanowić będzie jeszcze tło romansów i konwersacyj salonowych. Konwersacje te tworzą zupełnie odpowiednie ramy do opowiadań, w których występują na scenę sami panowie

i panie wielkiego świata. Z całości wieje atmosfera wykwintu i wytworności. Pierwsze to dzieło francuskie, w którym spotykamy się ze sztuką konwenansową, tudzież z talentem wypowiadania rzeczy drażliwych delikatnie i dyskretnie. „Hep-tameron“ nie jest zaprawdę utworem tak świetnym, jak wzór, podług którego był naśladowanym, przyznać jednak należy, że zwraca na siebie uwagę zaletami, będącemi wyłączną własnością jego autorki. Opowiada ona łatwo i z prostotą, chociaż niekiedy nieco za długo. Brantôme zapewnia, że królowa Małgorzata układała swoje nowelle w lektyce podróżnej. Można temu wierzyć, bo o łatwości tworzenia świadczy dość częsta niepoprawność formy, oraz styl wprawdzie jasny, ale zarazem rozwlekły i leniwy. To zaniedbanie jednakże jest poniekąd jego urokiem i wdziękiem.

Bonaventura des Périers, jeden z *valets de chambre* królowej Nawarry, urodził się około 1500 roku. Brał udział w przekładzie Biblii Lefebvra d'Étaples i w redakcyi „Komentarzy do języka łacińskiego“ Doleta. Równocześnie tworzył dyalogi, naśladowane z pisarzy starożytnych, oraz powiastki. Pierwsze jego dzieło nosi nazwę *Cymbalum mundi* i mieści w sobie cztery dyalogi, w których przy postaciach, stworzonych przez wyobraźnię, występują także: Merkury, Kupido i psy Akteona. Te mitologiczne figury służą do zakrycia zuchwałych napaści i szyderstw z wszelkiej religii. Dzieło ofiarowane jest przez *Thomas du Clenier* przyjacielowi swemu *Pierre Tryocan*, co — objaśnwszy anagramat — oznaczać ma: przez *Thomas Incrédule* (Tomasza Niewiernego) przyjacielowi *Pierre Croyant* (Piotrowi Wierzącemu). To też utworem tym wywołał i zwrócił przeciw sobie powszechne oburzenie współczesnych. Opuszczony przez Małgorzatę, popadł w nędzę, i jak twierdzi Henri Estienne, odebrał sobie życie. Najlepsze dzieło des Périera ukazało się dopiero po jego śmierci p. t. *les Récréations nouvelles et joyeux devis* (1558). Jest to zbiór stu dziesięciu bardzo krótkich nowelli. Różnią się one wielce od pozostawionych przez królową

Nawarry. We wszystkich występują tylko postacie z ludu: Gillet stolarz, Blondeau szewc-partacz, kobieta niosąca na targ garnek z mlekiem itp. Przytem autor nie zajmuje się jak jego pani i protektorka samemi tylko sprawami miłosnemi, lecz opowiada każdą pierwszą lepszą anegdotę, byle mu się wydała zabawna, nie troszcząc się wcale o wyciągnięcie z niej nauki moralnej lub satyry. Pod tym względem należy do starej tradycyi francuskiej. Nikt lepiej i żwawiej od niego nie umiał opowiadać w XVI wieku; wyróżniał się nadto stylem szczerym i dobrodusznym.

ROZDZIAŁ XI.

Teologowie. Pisarze polityczni. Satyra Ménippée.

Kalwin. — *Institution chrétienne*. — Polemiści. — Pisarze polityczni. — Estienne de la Boétie. — Mówcy. — Satyra Ménippée i jej autorowie.

Dysputy teologiczne przyczyniły się podwójnie do postępu literatury, wywołując bowiem gwarny ruch umysłowy, wpłynęły na powstanie przeróżnych idei i wzajemne ich starcie się z sobą, oraz, odwołując się do całego ogółu, użyły mowy pospolitej do traktowania przedmiotów, wówczas jeszcze niewyprowadzanych ze szkoły na widownię publiczną. Wychodząc z tego punktu widzenia, należy uważać ukazanie się *Institution chrétienne* Kalwina za ważną datę w rozwoju języka i piśmiennictwa francuskiego. — Franciszek I, w ciągu pierwszych lat swojego panowania, okazywał wielką tolerancję dla protestantów; dopiero w 1535 roku nastąpił nagły zwrot w jego postępowaniu względem wyznawców reformacyi, których zaczyna prześladować i surowo karać. Wobec tego Jan Chauvin (1509 — 1564), zwany z łacińskiego Calvinus (*Calvin*), podejmuje się ich obrony i z Bazylei, dokąd się schronił, wysyła do króla list protestujący.

Znamienne cechy charakteru człowieka i talentu pisarza odbijają się już na tem piśmie, a mianowicie: swada krasomówcza, wyniosłość i nieugiętość. Upomina się o tolerancję dla siebie i swoich przyjaciół nie w imię swobody, lecz opierając się na doskonałości swojej doktryny. Ton, jakim przemawia, jest dumny, niemal groźny. „Jeśli podszepty niezyczliwych tak cię ogłuszają, że oskarżeni nigdzie obrony nie znajdują; jeśli zaś z innej strony gwałtowne uniesienia wściekłości, przez ciebie nieukrócone, szerzyć będą ciągle okrucieństwa: więzienia, chłosty, gehenny, miecza i stosów, będziemy niezawodnie, jak owce na rzeź skazane, doprowadzeni do ostateczności; jednakże w cierpliwości, władającej duszami naszymi, zaczekamy na silną dłoń Pana, która, uzbrojona, nie omieszka ukazać się w porę, ażeby pocieszyć biednych w ich strapieniach i ukarać bezbożników, tak głośno cieszących się obecnie“. List ten, którego pozornym celem miało być „zmiękczenie królewskiego serca“, w rzeczy samej nosił na sobie charakter wyznania wiary i manifestu. Dla tego też umieścił go Kalwin, jako przedmowę, na czele swego dzieła *de l'Institution chrétienne*, napisanego naprzód po łacinie (1536), następnie przez niego samego przetłómaczonego (1540) i dopełnianego potem nieustannie, aż do zupełnego wydania, które ukazało się w 1558 roku. Składa się ono z czterech części. Kalwin chciał w niem zamknąć wykład całej swojej doktryny, ażeby: „przygotować i nauczyć tych, którzy pragną poświęcić się studjom teologii; ażeby im ułatwić czytanie i korzystanie z Pisma Świętego, by mogli śpieszniej je zrozumieć, postępując bez błędzenia dobrą i prostą drogą“. W księdze swej traktuje on wszystkie kwestye teologii chrześcijańskiej, więc: stosunek człowieka do Boga, Opatrzność, sumienie, zaparcie się siebie, wolną wolę, a raczej negacyę wolnej woli, itp. Starożytności chrześcijańskie przedstawia wprawdzie według źródeł kościelnych, ale komentuje je często w sposób naciągany. Odrzuca wszelkie formułki scholastyczne i dowodzenie swoje opiera na rozu-

mowaniu. Wyraża się z prostotą i jasno; styl jego posiada energię i surową powagę. Bossuet, zowiąc go stylem *sui vi et serré* (ciągłym i zwięzłym) i oddając mu należne pochwały, dostrzega przecież główną jego wadę. „*Ce style est triste*“ (ten styl jest smutnym) — powiada. Sprawiedliwość jednak przyznać nakazuje, że do Kalwina, nikt jeszcze we Francyi nie omawiał przedmiotów tak wysokich, w formie tak pięknej i wspaniałej.

Kalwin dał protestantom wykład dogmatyczny ich wyznania, codzienne zaś okoliczności walk religijnych wywołały polemikę, która stworzyła mnóstwo utworów, to zajmujących się punktami spornymi wiary, to pisanych w duchu satyry i pamfletu. Erudycya, gwałtowność i cyniczne zuchwalstwo, właściwe ludziom XVI wieku, znalazły w niej folgę. Jednym z najeikawszych wzorów podobnej literatury jest *Apologie pour Hérodote* przez Henryka Estienne. Autor chce w nim niby dowieść, że Herodot był prawdomownym, lecz dyskusya w tym względzie — pozornie tylko w pracy jego podjęta — wnet zbacza z drogi. Jedynym argumentem, popierającym założenie, jest twierdzenie: że najnieprawdopodobniejsze opowiadania greckiego historyka budzą mniejszy podziw od dziwów nowoczesnych, jakimi są nadużycia Kościoła rzymskiego, prześladowania i okrucieństwa. Henryk Estienne, którego współcześni mu katolicy przezwali „Pantagruelem genewskim“, walczy nadto inną bronią. Dla obrony swego wyznania posługuje się żartami tak sprosnymi, że Kalwin nawet uznaje za właściwe wyprzeć się go i potępić. Polemika z obu stron cierpka, toczy się długo. Nawet jeszcze przy końcu stulecia, gdy swary i klótnie uśmierza wpływ panowania Henryka IV, niektórzy starzy zapaśnicy nie chcą złożyć broni. D'Aubigné, o którym mówiliśmy wyżej, z nieustrudzoną żarliwością fanatyka i goryczą człowieka pokonanego, szydzi w swojej *Confession de Sancy* z umiarkowanych, posądżając ich o oziębłość, tudzież z nowonawróconych, których zowie wyznawcami religii władzy.

Ruch umysłowy i duch krytyki, wywołany wojną domową i walkami wyznaniowymi, pchając do podnoszenia kwestyj najdonioślejszych, sprawia, że plóg samodzielnej pracy zaorywać zaczyna najprzeróżniejsze, dotąd nieuprawiane niwy wiedzy. Nauki państwowe posiadają już swoich reprezentantów w XVI wieku, chociaż ich teorye polityczne wydają się dziś niedość jasne, jakby zamglone. Uczony prawnik, Jan Bodin, w swojej *Republique* broni idei monarchii samowładnej (1578), opartej na fundamencie cnoty i umiarkowania. Hotman w *France-Gaule* (1573) marzy o konstytucyi, w której władza przypadłaby w udziale narodowi, reprezentowanemu przez stany generalne. Hubert Languet, w *Vindiciae contra tyrannos* (1579) chciał w imię przykazań boskich zapewnić ludowi prawo oporu przeciw panu nadużywającemu władzy. Wreszcie niemal równocześnie (1576) kalwiniści wydają książkę, przed trzydziestu laty napisaną, w której autor wyznaje zasady republikańskie. Nie przypuszczał prawdopodobnie, że wśród współczesnych mu znajdą się ludzie, którzy pragnąć będą zastosowania jego teoryj w praktyce. Książka ta nosi tytuł: *Discours de la servitude volontaire*; wyszła zaś z pod pióra Stefana de La Boétie. Umarł on przedwcześnie w 1563 roku, licząc zaledwie trzydziesty piąty rok życia. Współcześni cenili w nim charakter człowieka i zdolności pisarskie. Pozostawił po sobie parę przekładów, nieco wierszy miernej wartości i ów *Discours*, płonący gwałtownym, wspaniałym ogniem gniewu i oburzenia. Czy przypisywać mu należy znaczenie polityczne? Według rozpowszechnionego mniemania, La Boétie, liczący wówczas zaledwie ośmnaście lat wieku, miał go napisać w 1546 roku, po surowem i nieludzkiem stłumieniu z rozkazu króla buntu w Bordeaux przez konetabla de Montmorency. Montaigne, serdeczny przyjaciel autora, mogący zatem ocenić rzecz najwłaściwiej, przypisuje utworowi jego zupełnie odmienny charakter. „Przedmiot ten — powiada on — traktowany był przez niego w dzieciństwie, jako ewi-

czenie, jako temat wielce rozpowszechniony i tulający się po różnych książkach“. objaśnienie to wydaje się krytykom nowoczesnym najodpowiedniejsze, ze względu na treść książki, w której znaleźć łatwo mnóstwo reminiscencyj starożytnych, a bardzo mało aluzyj, odnoszących się do danej chwili. La Boétie deklamuje przeciw tyranii i tyranom w ogólności, w takiż sam sposób, w jaki uczynić by to mogli dobrzy uczniowie szkół retorów w Rzymie, karmieni dziełami historyków. Oklepane rekryminacye, przezeń podnoszone, nie zasługiwałyby na uwagę, gdyby ich znaczenia nie uszlachetniał styl. Zalety formy zjednały im zaszczytne wyróżnienie, jakiego nieraz krytyka nie przyznaje dziełom, posiadającym o wiele wyższą wartość wewnętrzną. La Boétie odznacza się niepospolitą krewkością słowa; retoryka jego pociąga i unosi. Umie znaleźć wyraz energiczny, dokładnie myśl odzwierciedlający; maluje obrazy pełne blasku, albo interesujące artystyczną prostotą. Porównywa dworaków do „owych dzielnych koni, o grzywach i ogonach obciętych, coto w pierwszej chwili gryzą wędzidło, a potem się niem bawią; które wierzgają, gdy się na nie siodło wkłada, następnie zaś dumnie chodzą pod rzędem i chępią się zbroją jaką noszą“. „Tyran zamienia poddanych w służalców przy pomocy drugich poddanych i jak to mówią, aby rozłupać drzewo, z tegoż samego drzewa wyciosuje kliny“. Słowem dzieło młodzieńca zdawało się zapowiadać znakomitego pisarza. Ciekawem jest ono jeszcze i z innego względu, wskazuje bowiem, jaki wpływ w pewnej chwili wywołać mogą wspomnienia klasyczne. La Boétie, według mniemania swego przyjaciela, „miał umysł odlany w modle innych wieków“. Pewnego dnia erudycya łacińska uderzyła mu na mózg i jak protestanci, pilnie czytający Biblię a nieumiejący rozróżniać epok — patrzyli bowiem na Rzym przez pryzmat Babilonu — tak i La Boétie, z powodu analogicznego pomieszania przeszłości z terażniejszością, w pełni XVI stulecia przemawia językiem, jaki pisarze starożytni wkładali w usta trybunów ludu.

Krasomówstwo znalazło również w waśniach i zamieszkach materyał i środek rozwoju. W owej burzliwej epoce słowo popędliwe poprzedzało i przygotowywało nieraz czyny gwałtowne. Liga była po części dziełem ognistych kaznodziei. Jan Boucher, rektor Rose, benedyktyn Générard, oraz Franciszek Feuardent zamieniali często ambonę na mównicę polityczną. Wymowa francuska w XVI wieku umiała jednak stawać się tłómaczem idei umiarkowanych i tolerancyjnych. W rzędzie mówców, zasługujących na miano prawych i znacznych ludzi, na pierwszym miejscu postawić należy kancle-rza Michała de l'Hospital. Działalność jego różnie sądzono, pomimo to pozostanie on na zawsze w przekonaniu ogółu najszanowniejszą postacią owych czasów. Był katolikiem szczerym i gorącym, chociaż wrogiem prześladowań religijnych; charakter jego odznaczał się godnością, wprawdzie trochę robioną i napuszczoną, w której przebijało się nieco *mise en scène*, lecz bądź co bądź pełną dostojnej szlachetności. Lękano się go podobno, a jednak w mowach jego widać ubieganie się o prostotę i dobroduszość. Pogardzał tradycjami retoryki starożytnej, świadomie starał się być rozwlekłym, powtarzał nieraz te same zdania i te same wyrazy, tak, że myśl jego — zawsze podniosła — ciężko wy-laniała się z nieścislego i zaniedbanego stylu. On jeden wówczas zwykł był przemawiać poufale, pospolicie nawet, ale dla tego może właśnie słowa jego odnosiły pożądaný skutek. — Protestant La Noue w swoich *Discours politiques et militaires* bronił zaszczytnie tej samej mniej więcej sprawy. Duplessis-Mornay w *Remonstrances*, a Du Vair w *Discours pour le maintien de la loi salique* popierali jasną i silną wymową stronnictwo, zwane wówczas *les Politiques*.

Manifestem „Polityków“ była satyra *Ménippée*¹⁾. Oni to nie chcieli, aby Francya powołała na tron króla-cudzo-

¹⁾ Tak nazwana od Menippa, filozofa greckiego, ze szkoły cyników (III wiek przed narodzeniem Chrystusa).

ziemca, oni umieli skłonić Henryka IV do uroczystego wyrzeczenia się herezyi. Mówimy tu o stronnictwie, a nie o samych twórcach dzieła, wchodzących jednak w skład stronnictwa. Satyra była dziełem kilku autorów; ztąd urozmaicenie, jakie w niej panuje, oraz po części i powab, jakim po dzień dzień czaruje i przyciąga. W domu, położonym nad wybrzeżem złotników (*quai des Orfèvres*), a należącym do Jakóba Gillot, proboszcza-dziekana z Langres i zarazem radycy parlamentu, gromadziło się często kółko wybranych przyjaciół¹⁾. Paryż w owej dobie miał załogę hiszpańską w Luwrze i u bram miasta, silne straże krążące po ulicach, słowem był w mocy Ligi²⁾. Do towarzystwa zbierającego się u Jakóba Gillot, wielkiego miłośnika literatury i nauk, należeli: Piotr Leroy, kanonik z Rouen, człowiek bardzo zacny, a jak tradycya niesie pierwszy z całego grona, który poddał myśl i nakreślił plan wspólnego dzieła; Mikołaj Rapin, naprzemian adwokat i żołnierz, poeta nie bez wartości; Jan Passerat, profesor kolegium du Plessis, następnie królewskiego; Floryan Chrestien, lekarz, tłumacz zapomniany i mierny poeta; Piotr Pithou, uczony i zdolny prawnik, jeden z tych, którzy przyczynili się najbardziej do podniesienia znaczenia satyry. Dwaj ostatni ex-kalwiniści, zmienili religię w imię głębokich i szczerych przekonań, czego najwymowniejszym dowodem, że nie ubiegali się nigdy ani o łaski, ani o nagrody. Wszyscy byli mieszczanami i posiadali wrodzone mieszczaństwu francuskiemu przymioty: zdrowy rozsądek, uczciwość i prawość; lecz zamykali się w zbyt ciasnym

¹⁾ W komnacie, w której się zbierali, urodził się podobno Boileau.

²⁾ Liga (*la Ligue*) zwała się konfederacya stronnictwa katolickiego, utworzona przez księcia Gwizyusza w 1576 roku. Pozornym jej celem była obrona religii, w gruncie rzeczy część jej przewódców dążyła do obalenia Henryka III i osadzenia na tronie Francyi Gwizyusza. Potępionej w opinii publicznej za związek z Filipem II hiszpańskim, położył koniec Henryk IV, wyrzekając się kalwinizmu.

widnokręgu myśli. Nie rozumieli i nie zdawali sobie sprawy z uczuć, bądź co bądź głębokich, które zrodziły Ligę; bezkrytycznie wszystkich jej wodzów zarówno uważali za łotrów, a żołnierzy za niedołęgów¹⁾. Nadto sprawy materialne i dobrobyt były niemal jedyną ich troską. Nie można im zaprzeczyć patryotyzmu, lecz patryotyzm ich najeżony jest uprzedzeniami. Bezzaprzeczenia są dowcipni, a jednak werwa ich grzeszy zbytnią swobodą, wesolość zaś często bywa okrutną i bezlitosną. Przytem, zaznaczyć tu należy, że chociaż połączonemi siłami stworzyli niemal arcydzieło, w istocie są tylko ludźmi drugorzędnymi, podejmującymi zadanie, leżące po za obrębem ich zwykłych zajęć. Nie przywiązywali żadnego znaczenia do swojej pracy; ani im się śniło, że przetrwa lata i wytrzyma próbę czasu, to też nie wskazali i nie starali się wskazać, jaka część zasługi przypada na każdego²⁾.

Satyra *Ménippée* jest parodią stanów generalnych, otwartych w Paryżu dnia 10 lutego 1593 roku. Rozpoczyna ją rodzaj prologu. W podwórzu Luwru dwóch szarlatanów, jeden Hiszpan, drugi Lotaryńczyk, zalecają swój specyfik: *catholicon*. Nazwa, jak widzimy, jest grą wyrazu, oznaczać mającego uniwersalność panaceum. Pudełko z „środkiem powszechnym“ nosi napis: *Fin galimatias alias catholicon*,

¹⁾ Nikt nie zaprzeczy, że idea utrzymania jedności religijnej w narodzie, jako jedynego wówczas łącznika cywilizacyjnego, była wielką i szczytną. Satyra tego dostrzedz nie umiała; karcąc słusznie prywatę i nikezemność przewódców Ligi, nie oddała czci należnej sztandarowi, pod którym ugrupowało się także wielu zacnych ludzi i dobrych patryotów.

²⁾ Według tradycyi dość niepewnej i nie przekazanej potomności w prostej linii, przypisują: Piotrowi Leroy pierwszą część satyry *Ménippée*; Gillotowi mowę legata; Chrestienowi mowę arcybiskupa Lyonskiego i rektora Rose; Passeratowi przemówienie sieur de Rieux, oraz kilka epigramatów łacińskich i francuskich; Piotrowi Pithou mowę d'Aubraya, a Idziemu Durant, adwokatowi przy trybunale paryskim: *Les regrets de la mort de l'asne ligueur*. — *Histoire de la Littérature Française* par René Doumic.

composé pour guérir des écrouelles (Wyborny galimatias czyli katolikon, wyrobiony dla leczenia skrofulów). Następuje obraz (w części tylko stworzony przez wyobraźnię) pochodu stanów, wejścia ich do Izby i opis znajdujących się w sali obić allegorycznych. Poczem zaczynają się mowy, stanowiące główną treść satyry, Wodzowie Ligi przedstawieni są w dość nieprawdopodobnym stanie umysłu, bo zapominając o wszelkiej ostrożności, zabierają głos, aby się przyznawać i spowiadać ze swych czynów haniebnych. Mowy ich świadczą, że utwór uderza z równą zaciekłością na duchowieństwo, szlachtę, jak na lud, okazując tylko życzliwość dla mieszczaństwa, którego oburzenie i nadzieje znajdują wyraz w oracyi szlachetnego d'Aubray. Tu nagle ton żartobliwy i szyderyczy znika; po parodii dźwięczy nuta szczerą, ciepłą, poważną. Klaudyusz d'Aubray, przewodca stronnictwa „Polityków“ i deputowany trzeciego stanu, przemawiał istotnie z wielką siłą, ale w prawdziwej swej *harangue* zachować musiał pewne umiarkowanie w wyrażeniach, gdy tu autorowie satyry wkładają mu w usta mowę niezmiernie gwałtowną. Jako taka jednak jest jednym z najwspanialszych wzorów krasomówstwa francuskiego. D'Aubray maluje jaskrawo nędzę, w jakiej miasto pogrążone. „Wszystko należy do was panowie; do was, którzy nogami depezcicie nam gardła. Półkając śmierć, musimy jeszcze wołać, że szczęśliwymi jesteśmy, znosząc niedolę dla tak dobrej sprawy“. Zkąd wszystkie nieszczęścia? Bo Paryż nie umiał zachować i utrzymać swego prawego króla. Mowa tu o Henryku III. „Nie mogłeś znieść swego króla, tak dobrotliwego, łaskawego, poufalego, który był grodu obywatelem i mieszczańinem; który go wzbogacił, okazałemi gmachami przyozdobił, wzmógł opasując silnemi i wspaniałemi szanćami, a przywilejami i zaszczytnemi zwolnieniami od ciężarów byt jego zabezpieczył. Co mówię: nie mogłeś ścierpieć? Stokroć gorzej. Tyś go wygnał z własnego miasta, własnego domu i z łoża własnego. Co, wygnałeś? Tyś go ścigał. Co, ścigał? Tyś go

zamordował, i ogniami sztucznemi zgon jego uroczyście obchodziliś". Następnie zestawia kontrast cierpień i katuszy, jakie ta śmierć wywołała z pomyślnością dawniejszą. I, pelzając po ziemi, praktycznie zapewnia, że wówczas „każdy miał spichlerz napelniony zbożem, a piwnicę winem“. W przekonaniu jego religia nie ma żadnego znaczenia w tak zwanej wojnie o religię. Walkę wytwarza tylko współzawodnictwo rodzin znakomitych. Wskazawszy sidła, w jakie pędzi naród polityka hiszpańska, wzywa stany, aby powołały na tron Henryka IV. Na tym, rzeczywiście pięknym ustępie, utwór mógłby się skończyć, ale satyrycy mniemali inaczej, więc struna komiczna raz jeszcze się odzywa. Dodają oni, dla zaokrąglenia całości, kilka ustępów wierszowanych, wcale miernej wartości, prócz jednego *le Regret sur le trépas de l'âne ligueur* (Żal po zgonie osła należącego do Ligi), który odznacza się niezaprzeczonem dowcipem. Mówiono, że *Ménippée* otworzyła Henrykowi IV bramy Paryża. Nie, — tak doniosłego rezultatu nie odniosła; w pewnym jednak kierunku przyczyniła się do jego zwycięstwa, nurzając Ligę w morzu śmieszności. Pozostanie zaś na zawsze najslynniejszym pamphletem francuskim, na którym równie dowcip jak krasomówstwo wycisnęły swe interesujące piętna.

ROZDZIAŁ XII.

Tłómacze. — Erudyci. — Historycy.

Tłómacze. — Amyot. — Erudyci. — Jan le Maire de Belges. — Stefan Pasquier. — Klaudyusz Fauchet. — Estienowie. — Historycy. —
Autorowie pamiętników: Montluc, Brantôme.

Wiek XVI namiętnie był rozmiłowanym w dziełach starożytnych. Nietylko wielbił w nich wzory doskonałej sztuki, lecz nadto wierzył, iż starożytni w każdym względzie, niewyjmując nawet wiedzy ścisłej, wypowiedzieli ostatnie słowo.

Dla tego też pisarze odrodzenia tłómaczą i tłómaczą ciągle. Przekłady ich jednak dokonane są nie w taki sposób jak nasze. Dziś mniemamy, że tłómacz powinien zniknąć za autorem. Przekładając, ubiegamy się o wierność niemal dosłowną i trzymając się tego pojęcia zupełnie nowoczesnego, grzeszymy częstokroć przesadą. Tymczasem w ciągu trzech wieków, poprzedzających XIX stulecie, pozwalano tłómaczom na względnie większą swobodę. Kopię niewolniczą uważano za taką samą zdradę, jak nie dość wierne naśladownictwo. Utrzymywano, że przekłady powinni czytywać ci właśnie, którzy nie znając języka greckiego i łaciny, nie mogą porównywać tłómaczenia z tekstem oryginalnym. Ztąd znaczenie, jakie przywiązywano do prac podobnych i uznanie, jakim je otaczano; ztąd też Amyota, który był tylko tłómaczem, postawiano w rzędzie najznakomitszych pisarzy francuskich. Podziwiać istotnie należy, że Amyot niemal zawsze nader pospolity, gdy przemawia w własnym imieniu, to jest w swoich przedmowach i dedykacyach, staje się oryginalnym i świetnym ile razy, tłómacząc, odtwarza myśli innego autora.

Jakób Amyot urodził się w Melun 1513 roku. Przybywszy do Paryża jako żak ubogi, uczył się i pracował pilnie, usługując bogatszym kolegom, co zresztą w owych czasach było rzeczą zupełnie powszednią. W dziewiętnastym roku życia zdobył stopień uniwersytecki *maître ès arts* i otrzymał katedrę języka greckiego i łaciny na wszechnicy w Bourges. Równocześnie niemal zaczął tłómaczyć sielanki poetów starożytnej Hellady. Franciszek I, przeczytawszy niektóre jego przekłady, wynagrodził młodego uczonego, przyznając mu dochody z opactwa Bellozane. Amyot towarzyszył do Włoch ambasadorowi de Morvilliers. Wysłany był na concylium Trydenckie, z listem Henryka II (1551). W Rzymie spędził dwa lata, w ciągu których wertował biblioteki, sprawdzając i porównyując teksty Plutarcha. Po powrocie do Francyi, powołany został na nauczyciela synów Henryka II

(1554). Karol IX (6 grudnia 1560), zaraz po wstąpieniu na tron, zamianował go wielkim jałmużnikiem Francji, a następnie osadził na tronie biskupim w Auxerre. Pomimo dostojęństw i zaszczytów, jakimi go obsypano, nie zasklepił się w samolubstwie dobrobytu; bolał szczerze nad niedolą kraju, rozdartego wojną domową i braterskimi waśniami. Umarł przed ostatecznym i stanowczym tryumfem Henryka IV (7 lutego 1593 r.). Życie Amyota było żywotem „uczciwego człowieka“, w całym pięknem i szlachetnym znaczeniu tego wyrazu. Niewielu z jego współczesnych zasłużyło w tym co on stopniu na szacunek i dobrą pamięć potomności. Tłómaczył wiele, ale dziełem, które zapewniło mu rozgłos i ogólne uznanie, był przekład „Żywotów sławnych ludzi“ Plutarcha (*Vie des hommes illustres*, 1558). Tłómaczenie to cieszyło się olbrzymim powodzeniem. „My, nieświadomi — mówi o nim Montaigne — bylibyśmy zgubieni, gdyby nas ta książka nie wyciągnęła z błota. Dzięki jej ośmielamy się teraz mówić i pisać; panie nawet uczyć mogą teraz bakałarzy; to nasz brewiarz“. Autor *Essais* w sposób może najwłaściwszy ocenia zasługi Amyota. „Słusznie, o ile mniemam, oddaję Jakóbowi Amyotowi palmę pierwszeństwa nad wszystkimi naszymi pisarzami francuskimi; nie tylko dla szczerzej prostoty i czystości jego języka, w czem przewyższa wszystkich; nietylko za wytrwałość w tak długiej i mozolnej pracy, ani nawet za głębokość wiedzy, dzięki której mógł odtworzyć tak szczęśliwie trudną formę autora, władającego stylem twardym (bo niech mówią co chcą, chociaż nie umiem po grecku¹⁾), widzę jednak w całym jego tłómaczeniu sens tak dobrze wszędzie z sobą związany i utrzymany, że przypuszczać muszę, iż albo doskonale własną wyobraźnią przeczuł pisarza, albo przez długie z nim

¹⁾ Biografowie znakomitego moralisty, oraz historycy literatury niemal jednomyślnie twierdzą, że Montaigne znał dobrze język grecki, a arcydzieła starożytnego piśmiennictwa greckiego czytywał w oryginale, pomimo, że zacytowany ustęp zdaje się temu przeczyć.

obcowanie, przejawwszy się jego myślami, nie dodał doń nic, czegoby Plutarch mógł się wyprzeć lub czemu zaprzeczyć), ale przede wszystkim jestem mu wdzięczny za to, że umiał wiele ksiąg przebrakować i wybrać z nich tak właściwą i godną złożenia w ofierze własnemu krajowi“. Sąd potomności okazał się równie przychylnym dla Amyota. Krytyka XVIII wieku, tak niezmiernie surowa dla pisarzy z przeszłości, o nim wyjątkowo pochlebnie się wyraża. Fenelon w swoim „Liście do Akademii“ zalicza go do tych autorów, w których stary język jest tak pięknym, że go żalować należy. Czyniąc Plutarcha przystępnym dla wszystkich, oddawał Amyot podwójną przysługę literaturze francuskiej, popularyzował bowiem skarby historyi, oraz mądrości starożytnej, i równocześnie wzmacniał język, wzbogacając go nowymi pojęciami, zatem i nowymi zwrotami mowy. Tłómaczem wiernym, w dosłownem znaczeniu wyrazu nie był. Uzupełniał tekst, objaśniał go, komentował i parafrazował, a jednak praca jego posiada niezaprzeczoną wartość. Niedokładności, jakie się w niej łatwo spostrzeżę, wypływają z natury stylu. Plutarch, jako pisarz z czasów upadku i retor, bywa często zbyt subtelnym i przesadnie wytwornym. Wady te znikają w stylu francuskiego tłómacza, pełnym prostoty i naiwności. Każde zdanie rozwija się u niego w peryodach szerokich, nieco rozwlekłych, odtworzonych — co do harmonii — według brzmienia peryodów łacińskich, a nie greckich, oryginalnych. Frazes mille dźwięczy w uchu, jest łatwy, płynny, pełen szczęśliwych wyrażen, któremi czytelnik się zachwyca, nie pytając do kogo należą: czy do Plutarcha, czy do Amyota. Zresztą wyrazy czerpane są z najczystszej źródła mowy francuskiej, a tłómacz sam najdosadniej i najlepiej styl swój określa, mówiąc: „Wybrać zamierzamy słowa najwłaściwiej nazywające rzeczy, o jakich mówić chcemy; które wydawać się nam będą słodsze od innych, które przyjemniej tętnią w uszach, które zwyklemi są ustom dobrze mówiących, które uważać należy za prawdziwe francuskie, nie cudzoziemskie“.

I dlatego to właśnie księga Amyota, zaliczoną została przez krytykę do najlepszych ksiązek francuskich ¹⁾).

Erudycya XVI wieku bywa często mglistą, ciemną i zamiatwaną. Nie rozjaśnia jej ani promień krytyki, ani światło metody. Jednakże nie należy jej mierzyć i oceniać pojęciami nowoczesnemi. Nadto przyznać wypada, że ludzie ówcześni posiadali jak na daną epokę wiedzę olbrzymią, chociaż działalność ich i praca rozstrzeliwały się w przeróżnych kierunkach. Uważać ich można za zwiastunów dzisiejszej nauki i stwierdzić, iż pod niejednym względem, wyprzedzili w rezultatach badania nowoczesnych uczonych. Oddali nadto bardzo ważną przysługę piśmiennictwu, traktując bowiem rzeczy naukowe w języku ludowym, wprowadzili do literatury francuskiej cały szereg nowych idei. W dziele Jana Le Maire de Belges, znajdujemy nader ciekawą mieszaninę historii z legendą, nauki z fantazyą. Jego *Illustrations des Gaules et singularités de Troie* (1509—1513) są olbrzymią kompilacją, w której autor reasumuje wszystkie bajeczne tradycye o trojańskim pochodzeniu Franków. Legenda znana była w Galii od czasu podboju rzymskiego. W XII wieku rozpowszechniło ją i spopularyzowało powodzenie *Roman de Troie*, o którym wspominaliśmy wyżej. Jan Le Maire podniósł ją raz jeszcze, łącząc z innymi podaniami, tudzież z opowiadaniem zdarzeń rzeczywistych. Utwór, pisany prozą poetyczną, chociaż dziwaczny, wywarł jednak w XVI stuleciu wpływ pewien. Wpływ ten uwidocznił się szczególnie w „Fransiadzie“ Ronsarda, który z książki Le Maire czerpał przedmiot do swej niedokończzonej epepei. — *Les Recherches de la France* Stefana Pasquier (1529—1615) są już pomnikiem prawdziwej erudycyi. Dzieło składa się z ksiąg dziewięciu: *Pierwsza* i *druga*: Gallowie i Frankowie, początki ustanowien francuskich. *Trzecia*: Rzym i kościół francuski. *Czwarta*:

¹⁾ Radzimy w tym względzie porównać to co wyżej, z dziełem De Blignières *Essai sur la traduction*. Paris 1851.

stare prawa francuskie. *Piąta*: historia Francyi, Merowingowie. *Szosta*: wiek XV i XVI; Joanna d' Arc. *Siódma*: poezya francuska. *Ósma*: język francuski. *Dziewiąta*: o uniwersytetach. Jak z tytułów wymienionych widzimy, praca cała jest zbiorem poszukiwań nad przeszłością polityczną, literacką i religijną Francyi. Autor ogrzewa badania swoje szczerą miłością przeszłości. Utorował on poniekąd drogę studyjnym starożytności francuskie. Dzieło jego, przy nienechronnych błędach i pomyłkach, mieści w sobie mnóstwo wiadomości, które rozpowszechniły się następnie, stając się własnością ogółu. W *Exortation*, zwróconej do „książąt i panów osobistej rady króla“, zaznacza, iż stoi przy wierze przodków. Mniema, że tylko „szaleńcy, w przekonaniu, iż są mędrszymi od swych ojców zacnych, stali się obrońcami nowego wyznania“. Jako prawdziwy patriota i człowiek rozumny uważa bratobójczą wojnę religijną za straszną niedolę i wielką klęskę, domaga się więc tolerancyi, jakkolwiek sądzi, że „swobodę sumienia wprowadziły do Francyi tylko nieszczęścia smutnych czasów“. Styl jego, chociaż często twardy, jaśnieje jednak obrazowością, a język siłą i dosadnością wyrażen. — Klaudyusz Fauchet, jakkolwiek nie posiada zalet pisarskich, jakimi odznaczał się Pasquier, tworzy jednak dzieło do „Poszukiwań“ (*Les Recherches*) podobne. W swoim *Recueil de l'origine de la langue et de la poésie française* (1581) cytuje nazwiska stu dwudziestu siedmiu poetów francuskich z przed 1500 roku. — Dla Henryka Estienne, o którym wspominaliśmy już wyżej, nauka była tylko środkiem polemicznym. Należał on do najznakomitszych reprezentantów rodziny, która dostarczyła XVI stuleciu całą dynastję śmiałych drukarzy i uczonych. Otrzymał od ojca, Roberta Estienne, bardzo staranne wychowanie, zawdzięczając mu ogrom wiadomości encyklopedycznych. W osiemnastym roku życia, zwiedzać zaczął obce kraje: Włochy, Anglię, Niderlandy. W r. 1550 udał się za ojcem do Genewy i od tego czasu przeważnie zajmował się wydawnictwami, wychodzącymi na

przemian z pod pras drukarni genewskiej lub paryskiej, należącej niegdyś do jego dziada, a ciągle czynnej. Ogłosił około siedemdziesiąt dzieł w różnych językach, przeważnie pisarzy rzymskich i greckich, opatrując je przedmowami i komentarzami. Wszystkie jego edycye zasługują na uwagę. Zagorzwały protestant, wypowiedział swoje przekonania religijne, społeczne i polityczne w dwóch książkach (*Apologie d'Herodote* i *Discours merveilleux de la vie, actions et deportemens de Catherine de Medicis*), słynnych w swoim czasie. Z wydawnictw Estienna: *Thesaurus groecoe linguae*, pod każdym względem godne jest podziwu. Zrujnowany nakładem na nie podjętym, niepokoiony jako kalwinista, dokonał życia w nędzy. Umarł w Lyonie, na łożu szpitalnem. Nie tylko literaturze starożytnej przysłużył się wielce, ale nadto w trzech studyach lingwistycznych zajął stanowisko obrońcy języka francuskiego, według jego mniemania zagrożonego „najazdem“ włoskim. W *Traité de la conformité du français avec le grec* (1565) rozwija następujące założenie: język grecki jest najpiękniejszym z języków, francuski zaś, jako z wszystkich nowoczesnych najbardziej zbliżony do greckiego, powinien być nad inne wyniesiony i ceniony. W dwóch *Dialogues du nouveau langage français italianisé* (1578) wprowadza dwie osoby, rozmawiające z sobą. Jedną zowie Filoauzonem, drugą Celtofilem. W dyalogach tych wyszydza manię wprowadzania do mowy francuskiej wyrazów przerebionych z włoskiego. W *Précellence du langage français* (1579) stara się dowieść, że język francuski wyższym i doskonalszym jest od włoskiego. Pojęcia i przekonania Henryka Estienne nader często nie posiadają naukowego znaczenia, wypływają bowiem z błędnych założeń. Falszywem jest twierdzenie, jakoby język grecki miał jakikolwiek wpływ na ukształtowanie się mowy francuskiej. Za naciągnięte również uważać należy wszelkie porównywanie dwóch języków, mające na celu przyznanie jednemu z nich pierwszeństwa przed drugim. Każdy jest najlepszym dla narodu, który nim

mówi i który go utworzył według swych potrzeb i właściwych sobie dążeń cywilizacyjnych. Pomimo tych zastrzeżeń przyznać należy, iż Henryk Estienne położył niemałe zasługi dla języka swoich czasów, broniąc go od obcych naleciałości, od szkodliwych wpływów i strzegąc nieskazitelności wyrazów francuskich.

Kilku pisarzy XVI wieku próbowało sił swoich na polu historii (Du Haillan, Belleforest, La Popelinière) ale prace ich nie wzbogaciły skarbcza dziejopisarstwa francuskiego. Wspominany już przez nas Agrippa d'Aubigné pozostawił „Historję Powszechną“ (*Histoire Universelle*), do której przywiązywał wielkie znaczenie, ale praca jego, pomimo szumnego tytułu, nie jest w gruncie rzeczy niczem więcej, jak opisem ówczesnych wojen domowych. Znaleść w niej można zaledwie niektóre zalety autora *Tragiques*, a niemal wszystkie jego wady. Pragnie wprawdzie zdobyć się na względną bezstronność, lecz czytelnik odczuwa odrazu, że nie wszystko co opowiada zasługuje na wiarę. W relacji poety dostrzedz łatwo pewne zakłopotanie i gmatwaninę sądów o rzeczach i ludziach. Pomimo, że utwór swój dzieli metodycznie na piętnaście ksiąg, a treść w nich układa według pewnego planu, nie jest w stanie zewnętrzną symetrią osłonić wewnętrznego bezładu. Każdą księgę kończy przeglądem spraw zagranicznych. Mówi o Anglii, Hiszpanii, Wielkiem Księstwie Moskiewskiem i o Polsce, z powodu elekcji Henryka Walezyusza. Opisuje następnie jego ucieczkę dość szczegółowo, ale niezupełnie wiernie. Główną zaletą *Histoire Universelle* jest styl d'Aubignemu właściwy: energiczny, barwny, obrazowy. — Jedynym pisarzem XVI stulecia, który zasługuje na zaszczytne miano historyka, był Jakób August de Thou, syn prezesa parlamentu paryskiego (1553—1617), ale ponieważ swoją *Historia mei temporis* napisał po łacinie, więc ocena dzieła i talentu autora nie wchodzi w ramy tego podręcznika. Zaznaczamy tu tylko przelotnie, że zajmował się w niej kilkakrotnie Polską i jej sprawami. Opisywał ziemię

naszą i ludy na niej zamieszkujące, kreślił zarys pierwotnych dziejów kraju, podał opis miast główniejszych, charakteryzował ustrój państwowy, rozpisywał się szerzej o wyborze na króla Henryka III, zdał szczegółowo relację z wjazdu ambasadorów polskich do Paryża i przyjęcia ich na dworze Karola IX, wspominał o panowaniu Stefana Batorego i Zygmunta III, kończąc liczne wzmianki o nas, rozrzucone po różnych tomach swej historyi, na obrazie sejmu warszawskiego z 1607 roku. De Thou odznaczał się umysłem wyższym i sercem szlachetnym. Wykład jego jest jasny, a chociaż często sądzi niedość krytycznie, stara się jednakże zachować zawsze miarę i bezstronność.

Pamiętniki z XVI wieku nie posiadają wartości literackiej, chociaż niektóre nie są pozbawione znaczenia materiału historycznego. Do najciekawszych należą: Montluca i Brantôma. — Błażej de Montluc (1502—1517), dobry żołnierz, szczęśliwy dowódca, brał zaszczytny udział w wojnach włoskich, a odznaczył się przy obronie Sienny. Lecz z chwilą, w której zamianowany został namiestnikiem w południowo-zachodniej Francyi i znalazł się nie naprzeciw cudzoziemców, lecz w obec współrodaków, postać jego groźnie i krwawo zarysowuje się na tle dziejów ówczesnych, do czego zresztą sam się przyznaje ze zwykłą sobie szczerością. Kończąc czwartą księgę pamiętników swoich, mówi: „Zaczynam opisywać walki, w jakich brałem udział w czasie wojen domowych, w ciągu których musiałem wbrew memu wrodzonemu usposobieniu odwoływać się nietylko do surowości, ale nawet i do okrucieństw“. W wyznaniu tem nie ma cienia przesady. Okrucieństwa katolika Montluca porównać można jedynie z okrucieństwami hugonoty des Adrets. Montluc nie jest pisarzem, nie udaje historyka, bo jak twierdzi, „byłaby to dla mnie rzecz zbyt trudna i nie wiedziałbym, z którego końca do niej się zabrać“. Jako człowiek czynu, pochwycił za pióro dopiero „na starość“, bo dokuczająca mu dawna rana od postrzału z arkebuza, zmusza go myśleć

o spoczynku. Opisując jednak swoje życie, czyni dalej za-
dość żołnierskiemu rzemiosłu. Pragnie, aby jego przykład, tu-
dzież doświadczenie przezczu zdobyte przyniosły korzyść i poży-
tek młodym ludziom, mającym, jako dowódcy, w ślady jego
wstępować. Wykłada zatem i naucza tonem profesorskim,
nieustannie stawiając siebie samego na pierwszym planie
i wskazując jako wzór do naśladowania. Zupełny brak oglady
literackiej, stanowi całą oryginalność jego „Komentarzy“
(*Commentaires*). O kunszcie opowiadania niema pojęcia,
a jednak same fakty, o których mówi, wywołują wrażenie.
W dziele jego nie należy szukać ani kompozycji, ani stylu.
Montluc nie krępuje się wcale gramatyką i składnią; pióro
jego porusza się szybko, porywezo, nierówno, niepoprawnie.
Nie pisze, ale raczej rozmawia; rozmawia jednak sprytnie,
w sposób zajmujący, bawiąc przytem ciągle junackimi
przechwalkami. Jeden z współczesnych mu charakteryzuje
styl Montluca właściwie i dosadnie, zowiąc go: „gwarą żoł-
dacką, pomięszaną z narzeczem gaskońskim“. — Piotr de
Bourdeille, opat z Brantôme (lecz opat świecki, który nigdy
święceń kapłańskich nie otrzymał), był także żołnierzem.
Podróżował wiele i bił się w niejednym kraju: we Włoszech,
Hiszpanii, Afryce i we Francyi, w czasie wojen domowych.
W 1584 r. miał szczerzy zamiar zaciągnąć się pod sztand-
ary Filipa II, lecz spadł z konia i na cztery lata musiał
położyć się do łóżka. Wtedy to zabrał się do pisania i opo-
wiedział, co widział i słyszał. Pozostałe po nim pamiętniki
(*Vies des hommes illustres et des grands capitaines*, oraz
Vies des dames illustres) nie ukazały się za jego życia;
ogłoszono je w całości dopiero w 1665 r. Przepelnione są
„powiastkami, mowami, historyjami i dowcipnemi słówkami“,
które czynią z nich niekiedy cenny materiał, przeważnie
zaś kopalnię anegdot — i to niemal cała i jedyna ich zaleta.
Brantôme, pozbawiony zupełnie wszelkiego zmysłu moralnego,
bez skrupulów, bez sromu, powtarza najrozwiązlejsze przygody
swoich czasów. Sąd jego niema znaczenia, jest płytki; zdaje

mu się, że najdrobniejsza i najlżejsza przyczyna, wystarcza do wytłómaczenia lub wyjaśnienia jakiegoś faktu. Przekonań i myśli ludzkich nie zgłębia. Postacie o których mówi, maluje powierzchownie, zewnątrznie; nie umie zresztą odtworzyć całości wizerunku. Nie posiada zamiłowania do pracy literackiej. Sprostuje czasem błędnie podany fakt, lecz nigdy nie poprawi błędu językowego; słowem nie pisze, tylko papie. Historia — tak, jak ją on pojmuje — nie jest niczem innym, jeno plotką.

ROZDZIAŁ XIII.

Montaigne.

Jego życie. — Charakter. — *Les Essais*. — Jego przekonania literackie i wyobrażenia o wychowaniu. — Przymioty pisarza. — Uczniowie Montaigna.

Michał Eyquem de Montaigne urodził się d. 29 lutego 1533 roku na zamku Montaigne. Ojciec jego, człowiek zasad, wykształcony, ale dziwak, wychował syna na wsi, aby przez to „zbliżyć go do ludu i do ludzi niższej kondycyi, potrzebujących naszej pomocy“. Kazał go uczyć łaciny, w sposób jaki uczymy się żywych języków, to jest rozmawiając. Dmownicy kaleczyli mowę starożytnych Rzymian, ażeby porozumiewać się z dzieckiem. Montaigne, który następnie kształcił się pod kierownictwem istotnie znakomitych latynistów, w szóstym roku życia podobno nie umiał mówić należycie żadnym językiem, nie wyjmując francuskiego, ani miejscowego *patois*. Rodzic jego posuwał dlań powolność do tego stopnia, że polecał budzić malca ze snu, przy dźwięku instrumentów, aby mu oszczędzić przykrości, jaką sprawia nagle przebudzenie. To też tego rodzaju wychowanie wycisnęło niezatarte piętno na charakterze Montaigna i do pewnego stopnia usprawiedliwia, a przynajmniej tłómaczy jego

miękkosć, niemal zniewieściałość. Wyszedłszy z domu, szybko ukończył studia prawne. W roku 1556 zajął stanowisko radcy parlamentarnego w Bordeaux. Tam poznał się ze Stefanem de la Boétie. Ponieważ ten ostatni umarł młodo, a Montaigne sławę jego przekazał potomności, przyzwyczajaliśmy się widzieć w La Boétie młodszego towarzysza znakomitego pisarza i poniekąd jego protegowanego. Tymczasem rzecz się miała przeciwnie. La Boétie starszym był o lat trzy od przyjaciela. Ile razy autor *Essais* wspomina o swoich z nim stosunkach, przyznaje mu wpływ nad sobą, i inicjatywę w wszelkiej wspólnej działalności. W 1569 r. Montaigne pojął za żonę Franciszkę de Chassaigne. Po śmierci ojca i starszego brata „porzucił togę dla miecza“; nie wiadomo jednak, czy go kiedykolwiek dobył w walce. Licząc czterdziestkę, jest już człowiekiem skończonym; widział i poznał wiele, doznał niejednego rozczarowania, więc z każdym dniem uczuwa potrzebę spoczynku; wobec tego, coraz częściej gości w zamku Montaigne, gdzie spędza czas w swojej „library“, jak i nasi pisarze z XVI wieku nazywali bibliotekę. Czytuje ulubionych autorów, przytem bada duszę własną i pilną uwagę zwraca na kierunek i bieg swoich myśli. Z tych studyów powstaje materiał do jego książki. Pierwsze dwie części *Essais* ukazały się w 1580 r. Zaraz po ich wydaniu Montaigne udaje się w podróż, której dziennik pozostawił¹⁾. Odbywa ją dla poratowania zdrowia, to też dziennik Montaigna mieści w sobie mnóstwo szczegółów o austeryach, w których się zatrzymywał, o skuteczności wód i regularności trawienia, zaledwie tu i ówdzie parę wyrazów o naturze, nie a nie o sztuce. Jednakże, podróżując, niema samej tylko higieny na celu. Ciekawość jego jest obudzona; jeśli niezbyt wiele uwagi poświęca rzeczom, zajmuje się za to ludźmi, bada ich zwyczaje i obyczaje, gromadzi spostrzeżenia; widnokrag jego myśli i poglądów rozszerza się znacznie. Po-

¹⁾ Ogłoszono go drukiem dopiero w 1774 r.

stęp w tym kierunku łatwo stwierdzić w trzeciej księdze jego dzieła, która ukazała się w 1588 r. Montaigne zwiedził północną Francję, Niemcy, Szwajcaryę i Włochy. W Rzymie otrzymał tytuł obywatela rzymskiego. U wód w Luce dowiaduje się, że został wybrany merem w Bordeaux. Z początku nie chce przyjąć wytoru. Współobywatele, nie zrażeni odmową, nalegają, a Henryk III daje mu do zrozumienia, że przyjąć należy. Podobno czekał na przymus, próżność jego bowiem była mile polechtaną powołaniem na stanowisko, posiadające wówczas wysokie znaczenie. Spełnia urząd lat cztery, dając w wielu wypadkach dowody niezwykłej stałości charakteru. W 1585 po wybuchu wojny domowej, łączy usiłowania swoje z zabiegami marszałka de Matignon. Udaje mu się wciągnąć Bordeaux do stronnictwa przeciwnego Lidze. Montaigne jest regalistą z przekonania i tradycji, a przede wszystkim wrogiem wszelkich zamieszek i nadużyć. To też ucierpiał немало, jako podejrzany wszystkim stronnictwom. „Doznałem — powiada — niedogodności, jakie umiarkowanie w podobnych chorobach przynosi. Dla Gibelina byłem Gwelfem, dla Gwelfa Gibelinem“. Umiera przed zupełnem uspokojeniem (1592) nękanego rozruchami kraju. Zgon jego miał być pięknym przykładem szczerzej religijności, pogody ducha, spokoju i rezygnacyi.

Przed zamknięciem powiek uzupełnił poprawkami swoje dzieło. Ogłosiła je panna de Gournay, osoba wykształcona, entuzyastka, posiadająca jednak więcej wiadomości, niż rozsądku. W osiemnastym roku życia, przeczytawszy *Essais*, przejęła się takim uwielbieniem dla ich autora, że uważano ją powszechnie za wizyonerkę. Pojechała do Paryża, gdzie wówczas bawił Montaigne (dość często zresztą odwiedzający stolicę) i otrzymała od niego tytuł *fille d' alliance*. Ten nowy rodzaj pokrewieństwa wzięła zupełnie na seryo. Po śmierci Montaigna razem z wdową i jego córkami oplakiwała ukochanego nieboszczyka. Poświęciła się cała rozszerzaniu sławy wielkiego pisarza i wydaniu jego pracy. Ośmieszyła się nawet

swoim szczerym zapalem, a mlodsza generacja szydziła z starej panny. Tekst, wydanych przez nią *Essais*, uważany jest po dziś dzień za najlepszy i najdokładniejszy. Jak to powiedzieliśmy już wyżej, Montaigne ogłosił w r. 1580 dwie pierwsze księgi swego dzieła p. t.: *Les Essais de messire Michel, seigneur de Montaigne, livres premier et second*, w Bordeaux. Piąte wydanie, powiększone trzecią księgą i sześciuset dodatkami do dwóch pierwszych, ukazało się w Paryżu w 1588 r. Autor umierając, pozostawił dwa egzemplarze tej edycji, opatrzone poprawkami i uzupełnieniami własnoręcznymi, w każdym jednak egzemplarzu innemi. Egzemplarz, uznany za lepszy, dała wdowa pannie de Gour-nay, która go wydała 1595 r. Drugi, należący dziś do biblioteki publicznej w Bordeaux, odtworzyła edycja Naigeon. (Paryż, u Didota, 1802 r.) Tym sposobem, jak widzimy, istnieją trzy teksty *Essais*: z 1588, z 1595 r. i egzemplarz bordoski, nieprzedrukowany w całości w wydaniu Naigeon.

Charakter zakomitego pisarza omawiano i tłómaczono najrozmaiciej. Na pierwszy rzut oka wydaje się złożony z tyłu sprzeczności, że określić go ściśle nie sposób. Montaigne był niezawodnie próżnym; wolny niby od wszelkich przesądów, pyszni się jednak swoim szlachectwem; chociaż sceptyk zawiesza wotum w kaplicy M. Boskiej w Lorecie; wydać się może samolubem, a pisze o przyjaźni z głębokiem i szczerem wzruszeniem. „Od dnia, w którym go (La Béotie) utracilem, wlokę żywot jakby w omdleniu, a przyjemności, nawet jakich doznaję, zamiast mnie pocieszać, podwajają żal po nim. Dzieliliśmy się wszystkim, to też teraz, zdaje się, że go okradam z części mu należnej. Tak się włożyłem i przyzwyczailem do uważania się za drugiego, że obecnie mnie-mam, iż jestem tylko połową“¹⁾). Śmiało nazwać go można

¹⁾ Paul Albert w swojej *Littérature Française à la fin du XVI siècle* (Wydanie siódme. Paryż 1887) tłómaczy to uczucie młodością Montaigna, którego serce jeszcze wówczas nie opancerzyło się egoizmem.

obojętnym mężem i ojcem, lecz do rodzica swego był mocno przywiązany i do zgonu zachował dlań najżywszą wdzięczność. Zarzucano mu brak odwagi. W istocie, gdy w Bordeaux panowała zaraza morowa, Montaigne miasto opuścił, chociaż obowiązki mera nakazywały mu w niem pozostać. Zaznaczyć jednak wypada, że współczesni nie poczytali mu tego za złe, w XVI wieku bowiem umiano mężnie stawić czoło zbrojnemu wrogowi, ale uciekano przed chorobą. Stwierdzić tu zatem można tylko, że nie zdołał wyróżnić się poświęceniem, że nie wzniósł się na wyżyny bohaterstwa, którego bądź cobądź inni dawali dowody. Chociaż nie umiał poświęcić się dla nieszczęśliwych i maluczkich, nigdy jednak nie poniżył się wobec wielkich. Zachowanie się jego wobec władzy było zawsze pełne szlachetności. Odrzucał łaski monarsze w wyrażeniach, świadczących o rzeczywistej niezależności. W liście do Henryka IV, który go chciał sowiec obdarzyć, pisze co następuje: „Racz mi uwierzyć Najjaśniejszy Panie, że w wypadkach, w jakich nie oszczędzałbym własnego życia, nie pożałowałbym również i mojej kiesy. Nie odbierałem nigdy zapłaty za usługi, oddane królowi. Co czynilem dla poprzedników Waszej Królewskiej Mości i dziś chętnie uczynię. Jestem *Sire* tak bogatym, jak tego pragnę“. Słowem, w charakterze Montaigna przymioty i wady niemal się równoważą. Sam, rozmyślnie kładzie w *Essais* nacisk na sprzeczności swojej natury, bo służą mu one za dowody, popierające jego doktrynę. Zaznaczając to jednakże, daje niekiedy do zrozumienia, że mogą być tylko pozorne. „Wstydlivy, śmiałek, gadatliwy, małomowny, pracowity, drażliwie czuły, dowcipny, ogłupiony, smutny, dobroduszny, kłameca, prawdomowny, wszystko to naprzemian widzę w sobie, według tego, w jaki sposób na siebie patrzę, a ktokolwiek-bądź bada ducha swego uważnie, znajduje w nim, a nawet w własnym sądzie o rzeczach i ludziach, tę samą nagłą zmienność i niezgodność. Nie mogę mówić o sobie wyczerpująco, prosto i gruntownie w słowach związanych, bez nieładu

i pewnego pomieszania. *Distinguo* jest głównem znamieniem mojej logiki“. Gdy jednak zastanowimy się, że postępowanie jego było ciągle prawie jednokie, że życie zrozumiał praktycznie i metodycznie je uregulował, przychodzimy do przekonania, że mamy do czynienia z charakterem, na który kaprys nie wywiera zbyt silnego wpływu, — z duszą, w której fantazyja gospodaruje mniej samowolnie niż przypuszczano, a może nawet mniej, niżby to Montaigne pragnął okazać. Charakteryzuje go nadto nader znaczące zespolenie dwóch władz umysłowych: wyobraźni bardzo żywej i jasno widzącego rozumu, nigdy nie wyrzekającego się praw swoich. Jedna z drugim łączą się zgodnie, zawsze doskonale zrównoważone. Montaigne nie jest pozbawionym serca, ale głowa rządzi jego uniesieniami. Gdy inni idą za popędem uczuć i namiętności, on słucha także i głosu rozsądku. Ulega pierwszemu, ale i drugiemu zarazem. Wystrzega się wszelkiej krańcowości i nadużycia; nie upiera się przy opiniach, których słabe strony odrazu dostrzega. Ztąd może pochodzi jego duchowe lenistwo, przy pewnym dyletantyzmie w pracy. Ażeby powziąć mocne postanowienie czynu lub działalności, potrzeba nie znać przeszkód, albo przynajmniej wmówić w siebie, że się o nich nie wie; Montaigne zaś nie uznaje przyczyn, zasługujących na to, aby im poświęcić powody przeciwne. Ztąd też może wypływają jego wady główne, niedające się zaprzeczyć, a mianowicie: nadmiar przezorności i brak dostojnej wyższości moralnej. Zapał, poświęcenie, ofiara, wymagają koniecznie polotu, egzaltacyi, zaślepienia. Montaigne prawie stale chłodny, rozważny i przenikliwy, dostrzega w sobie same sprzeczności. Jednolitość charakteru (jak to mówią: niby posąg z jednolitego spiżu ulana) jest poniekąd zawsze rzeczą sztuczną, nieraz bowiem zamącić ją muszą: osłabienie, wahanie, znużenie, zwątpienie. Ale walka, wywołana przez te ujemne czynniki, zwykle nie wypływa na wierzch, bo ją nawet sami przed sobą ukrywamy. Podejmując jakie zadanie z wysiłkiem energii i wiary gorącej, wma-

wiamy w siebie, że istota w nas ukryta, a sprzeciwiająca się naszemu działaniu lub porywom, kiedy niekiedy upadająca na duchu i wąpiąca, nie jest naszym ja. Tymczasem Montaigne z równą łatwością poddaje się najróżnorodniejszym wrażeniom i uczuciom, wciela się w nie, należy naprzemian do każdego z nich z kolei. W gruncie rzeczy niema w jego duszy więcej sprzeczności niż w innych duszach ludzkich, lecz on je — dzięki wrodzonej przenikliwości — prędzej spostrzeża i przyznaje się do nich z większą od nas wszystkich szczerością. Dlatego właśnie ma prawo powiedzieć o swoim dziele: to książka napisana w dobrej wierze¹⁾. Choć niektóre rysy swego charakteru upiększył (czemu dziwić się nie można, bo miłość własna w takich razach bywa poniekąd psychiczną koniecznością), nie zmienił ich wzajemnego stosunku między sobą. Wizerunek, przez niego odmalowany, jest prawdziwy, a dzięki wierności rysunku i kolorytu portret staje się niemal ogólnym obrazem. Słusznie powiedział: *chaque homme porte la forme entière de l'humaine condition*. Tej formy Montaigne nie przeistoczył w celu wywołania wrażenia. Wprawdzie człowiek, którego w książce swojej przedstawił, nie jest podobny do każdego z nas z osobna, jednakże

¹⁾ Oto jak brzmi ten ustęp w niemal dosłownem tłumaczeniu: „Jest to księga dobrej wiary, którą nakreśliłem na wyłączny użytek krewnych i przyjaciół moich, aby, gdy umrę, mogli w niej odnaleźć moje rysy i tym sposobem poznać mnie dokładniej. Gdybym ją pisał w zamiarze pozyskania względów świata, przystroiłbym się w zapożyczone piękności, ale chodziło mi tylko o to, aby przedstawić się w sposób prosty, naturalny, powszedni, bez żadnej sztuki, gdyż odmalowałem siebie samego. O ile szacunek dla czytelników pozwalał, uwydatniłem moje wady najwyraźniej; gdybym jednak żył w pośród narodów, używających dotąd jeszcze swobody pierwotnych praw przyrody, zapewniam, że odmalowałbym się takim, jakim jestem: całkowicie i zupełnie nago“. Mówiąc o tłumaczeniu tem, nazwaliśmy je „niemal dosłownem“. W istocie zwroty starożytnego języka francuskiego (jakim bądź co bądź jest język Montaigna) rzadko kiedy pozwalają na dosłowne ich odtworzenie. Tłumacz zatem, często gęsto, ograniczyć się musi tylko do wiernego odbicia myśli oryginału.

łatwo go odnaleźć możemy w sercach i umysłach wszystkich ludzi, pomimo zachodzących między nimi różnic, co do sumienia, uczuć i skłonności.

Trudno jest streścić, a nawet uchwycić i wskazać nic przewodnią dzieła Montaigna, składa się ono bowiem z rozdziałów niczem z sobą niezwiązanych. Nadto w każdym z nich omawia autor najróżnorodniejsze przedmioty. Na dowód, dość wymienić zaledwie setną część tematów, jakie mieszczą się w trzech księgach *Essais*: o smutku, próżniactwie, kłamcach, stałości, trwodze, sile wyobraźni, umiarkowaniu, przyjaźni, samotności, sumieniu, cnocie, próżności, doświadczeniu, wierszach Wergiliusza itd. Nie jest to traktat jednolity, rozwijający jakieś jasno określone założenie, lecz zbiór luźnych uwag i spostrzeżeń, spisywanych z dnia na dzień, bez planu i metody, noszących na sobie znamię zwierzeń poufnych, niekiedy prostej gawędy, a nawet czasem i marzenia. Raz tylko ująwszy lotną myśl w karby woli, stara się Montaigne w *Apologie de Raimond Sebond* — znajdującej się w samym środku *Essais* — wypowiedzieć to, co od biedy nazwaćby można jego doktryną, gdyby wyraz ten nie przedstawiał zbyt ściśle określonego znaczenia, niedającego się przystosować do mnóstwa nagromadzonych idei, często niepozostających z sobą w organicznym związku, niekiedy przeczących sobie wzajemnie, czasem bezwiednie, to znowu rozmyślnie niedomówionych i nierozwiniętych. Raimund Sebond był profesorem filozofii i teologii w Tuluzie. W rozprawie, zatytułowanej *Theologia naturalis*, dowodził, że człowiek może wznieść się do poznania Boga przez rozumowanie, że rozum jest świadectwem i fundamentem wiary. Montaigne, na żądanie swego ojca, przetłómaczył wymienioną pracę, napisaną w lichej łacinie, naszpikowanej zwrotami „hiszpańskiego szwargotu“. Zarzuty podniesione przeciw rozprawie, posłużyły mu za pozór do nakreślenia dziwacznej i zabawnej „obrony“, w istocie przeczącej tezie utworu. Podaje ją on w wywodach niezmiernie zręcznych, niekiedy

bardzo złośliwych. Nie twierdzi wcale, że dowody Sebonda są należyście uzasadnione lub bezpodstawne, lecz zaznacza, że chociaż mierne, zasługują na uwzględnienie, bo doskonałszy nikt nie znajdzie i nie wymyśli, bo nikt z pośród śmiertelnych nie posiada zdolności ścisłego rozumowania. Poczem, argumentując paradoxalnie, zestawia człowieka z bydlęciem. Pierwszy, mniemający, że zasiada jak pan wszechwładny na tronie stworzenia, powinienby nareszcie zrozumieć swoją nicotę, zastanawiając się nad nędzą, będącą przeważnie jego udziałem, nad swem szaleństwem, wahaniem i nieświadomością. Niech mu się nie zdaje, że jest wyższym od zwierząt, bo ich instynkt stokroć więcej wart od jego łatwo błędzącego rozumu. Następnie zestawia Montaigne zdania filozofów, szukających prawdy, i dochodzi do ostatecznego wniosku, że rozum ludzki jest bezsilny, że w jego imieniu i pod jego sztandarem wiary zwalczać nie można. Jeden sceptycyzm jest kierunkiem najwłaściwszym, bo najmniej kłóci się z nauką Kościoła. I w istocie sceptycyzm Montaigna jednoczy się z najszczerzą religijnością, nawet poniekąd prostuje wiodące do niej drogi. Wszelkiego poznania dostarczają nam zmysły; ponieważ jednak zmysły nasze, pod wpływem uczuć i wrażeń, mogą w różnych okolicznościach i w różnych chwilach przedstawiać jeden i tenże sam przedmiot zupełnie odmiennie, więc badanie za pośrednictwem zmysłów nie doprowadza nas do prawdy i niewątpliwej wiedzy; zatem wiedza jest złudzeniem; filozofia zaś, szczyt nauk, tylko „poezją sofistyczną“. Montaigne, potroszę epikurejczyk, pisze: „Dla głowy dobrze ukształtowanej, jakże przy odpoczynku miłą, miękką i zdrową poduszką jest nieświadomość i brak ciekawości“.

Łatwo wytworzyć sobie wyobrażenie o przekonaniach i upodobaniach literackich Montaigna, mówi bowiem o nich szczerze w swoich *Essais*. Z zapalem czytuje utwory, dostarczające mu obfitego żniwa obserwacyj moralnych; więc dzieła historyczne, które — jak utrzymuje — w pośród książek,

są jego „ulubioną zwierzyną“. Z historyków zaś, ceni przede wszystkim autorów życiorysów, bo ci zajmują się więcej tem, „co wychodzi z wewnątrz, niż tem, co z zewnątrz przychodzi“. Wnętrze ludzkie najbardziej interesuje Montaigna, a zajęcie to sprawia, że kocha Plutarcha. Widzi w nim dziopisarza-moralistę, malującego charaktery przedziwnie, przytaczającego nieraz byle żarcik, lepiej tłómaczący duszę człowieka od bitwy wygranej; dającego rady, odnoszące się do życia praktycznego. Seneka, należy także do jego faworytów. Montaigne pogardza i szydzi z erudycyi. Oto w jaki sposób maluje karykaturę pedanta: „Widzisz go nędznego, kaprawego i brudnego, wychodzącego po północy z pracowni... Czy mniemasz, że szuka w książkach sposobu, jak stać się uczciwszym człowiekiem, albo szczęśliwszym i mędrszym? Uchowaj Boże! Umrze, lecz wskaże potomności, jaka była miara wiersza u Plauta, lub prawdziwa ortografia jakiegoś wyrazu łacińskiego“. Erudycya w jego przekonaniu oddala ludzi od nauk, istotny pożytek przynieść mogących; retoryka zaś, jest jeszcze niebezpieczniejszą, bo uczy ukrywać uczucia. Montaigne zresztą mięsza pojęcie retoryki z wymową, i dlatego traktuje bez litości Cycerona, który w XVI stuleciu uchodził za uosobienie wszystkich zalet krasomówczych. „Gdy poświęciłem godzinę na odczytywanie mów jego, co jak na mnie, jest bardzo wiele, chcę sobie przypomnieć, jaki to sok i pożywienie z nich wyciągnąłem, ale najczęściej wiatr jeno znajduję“. Autor *Essais* nie szuka w książkach samej tylko korzyści etycznej, pragnie także, aby mu one dostarczyły rozkoszy, płynącej z wdzięku stylu i doskonałości formy. Ztąd jego uwielbienie dla „Komentarzy Cezara“. „Bóg jeden wie tylko, jakim urokiem i jakimi pięknościami umalował on bogatą treść, wypowiedzianą tak czysto, wybornie i wykwintnie, że według mojego smaku niema utworu, który mógłby z nim być porównanym pod tym względem“. Poezya jest dla Montaigna mową szczególną, wytworniejszą i dowcipniejszą od zwykłej. Często zestawia i porównywa

rozmaitych poetów, nietyle co do myśli, ile co do pewnego wiersza, zajmującego go w danej chwili. Owidiusz, który powabami swemi oczarował go w dzieciństwie, wydaje mu się niedość poważny, zwłaszcza, że nie posiada istotnej wartości. Więc całą życzliwość swoją zwraca ku poetom doskonałym, skończonym: Horacemu, Lukrecyuszowi i Wergiliuszowi, „mistrzowi kapeli“. Z tego wszystkiego wywnioskować nie trudno, że Montaigne rozmiłowany w formie, szuka jednakże nadto w książkach treści głębokiej, przeważnie odnoszącej się do badań moralnych.

Wrodzone usposobienie skłaniało poniekąd Montaigna do zastanawiania się nad wychowaniem. Poświęcił mu też moralista jeden z najpiękniejszych rozdziałów swoich *Essais*. Rozdział ten nosi tytuł: *De l'institution des enfans*. Zaczyna go od krytyki współczesnej edukacyi szkolnej, której istotę stanowią: pedantyzm, arogancya i powtarzanie pustych formulek. „Nie chcę zamykać chłopca w więzieniu, nie chcę psuć jego umysłu w piekle codziennej czternastogodzinnej pracy“. Pragnie, aby dziecko powierzone było opiece jednego przewodnika; nie wybierze go z pośród ludzi „ogłupionych zuchwałą żądzą wiedzy...“ „Mistrz będzie mieć raczej dobrą, niż napelnioną głowę; więcej obyczajów i rozsądku, niż nauki“. Ci co uczą, wykłady swe wygłaszają wrzeszcząc je nad uszami swych uczniów; uczniowie zaś muszą tylko powtarzać, co usłyszeli. Montaigne pragnie, aby nauczyciel z kolei słuchał tego, co mówi jego uczeń. Niech wychowawca bacznie spogląda na swego pupila, aby z kroków jego osądzić, w którą stronę pociągną go skłonności. Niech żąda zdawania sprawy nietylko z wyrazów lekeyi, lecz zarazem z ich istotnego znaczenia; niech sądzi o korzyści swych wykładów nie ze świadectw, jakich dostarczy pamięć wychowanka, lecz z jego postępowania. Wdrażanie w samodzielne myślenie, oto główny cel systemu Montaigna. Dlatego radzi uczyć: umiejętności rozumowania, logiki i fizyki. Nie chce, aby wykształcenie czerpane było z samych książek; zdobywać je

należy w życiu, towarzystwie, rozmowie codziennej, w podróżach. „Przy takim nauczaniu, wszystko, co się oczom naszym przedstawia, książkę zastąpić może: tak złośliwość pazia, jak głupota służącego“. Stosunki z ludźmi nadają się do tego wybornie, równie jak zwiedzanie obcych krajów. Ażeby mózg własny wydoskonalić, trzeba go „ostrzyć na mózgach drugich“. Nauka ma być nie tylko pożyteczną, ale zarazem i przyjemną. Zresztą czego pragniemy dzieci nasze nauczyć? Mądrości, a mądrość jest uśmiechającą się i łatwą. Droga do niej wiodąca, powinna być miłą i usypaną kwieciami. W systemie Montaigna nie braknie zalet, znaleźć w nim można doskonale wskazówki, mieści jednak w sobie i mnóstwo fałszywych poglądów. Strony jego ujemne rzucają się w oczy. Do tych zaliczymy pojęcie studyów i pracy nie jako obowiązku, lecz jako przyjemności. Nadto w teoriach autora *Essais* niema mowy o uczuciach i obowiązkach rodzinnych. Nie kładzie on nacisku na konieczność wyboru jednej z nauk specjalnych. Uczeń jego będzie zatem umiał rozumować i rozmawiać o wszystkim, ale do czynu lub do ściśle oznaczonego zawodu okaże się niezdolnym. Nawet wyłączne staranie o rozwinięcie w jego umyśle sądu o rzeczach i samodzielnego myślenia uważać należy poniekąd za utopię, bo w głowie dziecka nie krytycyzm budzi się pierwszy. Szczególnie w latach niemowlęctwa zmuszeni jesteśmy oddziaływać na jego pamięć. Gdy się rozwinię, niech rozumuje, i wszedłszy w świat, nauczy się go oceniać właściwie; lecz i tu nawet lękać się należy przedwczesnych doświadczeń, zwłaszcza w wieku, w którym młodzieniec nie może jeszcze liczyć na ustalone zasady. Montaigne pragnie aby poznanie obcych opinij, praw i obyczajów nauczyło zdrowo sądzić o własnych, aby przedewszystkiem przekonało o „niedoskonałości i przyrodzonej słabości rozumu“. Otóż zapytać się godzi, ażali taką jest największa korzyść z wychowania i wykształcenia, oraz najlepszy sposób przysposobienia młodego człowieka do wejścia w życie?! Uczeń, wychowany i kształ-

cony według metody Montaigna, stanie się prawdopodobnie człowiekiem wytwornym i światowym, lecz zarazem będzie nieukiem, skłonnym do niedowiarstwa, niezdolnym do systematycznej lub zawodowej pracy.

Teorye moralne Montaigna zwalczać można, zaprzeczać im nawet oryginalności, przyznać jednak należy, że ich twórca był genialnym pisarzem. Brak mu jednego przymiotu (którego zresztą nie posiadają również niemal wszyscy francuscy autorowie z XVI wieku) — nie umie komponować. Zdaje sobie wprawdzie sprawę z bezładu, jaki panuje w jego książce, ale mało go on obchodzi. „W miarę pojawiania się mych rojeń, w stos je gromadzę. Niekiedy spieszą one tłumnie; niekiedy wloką się jedno za drugim. Pragnę, aby widziano mój zwykły i naturalny krok, taki chwiejny, jakim jest w istocie“. Tworząc, poczyna w sposób następujący. Stawia naprzód jakąś uwagę ogólną. Bywa nią najczęściej maxyma tylko co wyczytana, a która podnieciła jego wyobraźnię. Montaigne bardzo często myśli za sprawą drugich. Poczem przypomina sobie różne anegdoty. Bierze je zewsząd, nie troszcząc się wcale o ich wiarogodność. Czytał dużo, ale nie systematycznie; nieustannie cisną mu się pod pióro cytaty i mięszają się z jego własnym tekstem. Nie wytwarzają jednak rozdźwięku, bo wyobraźnia Montaigna ukształtowaną jest na obraz i podobieństwo imaginacyj starożytnych pisarzy; nie wydają się przytem pedantycznymi, bo Montaigne nie pyszni i nie chwali się swą erudycją, tylko przytoczone ustępy dostarczają mu najwłaściwszej formy do wyrażenia jego własnych myśli. Następnie patrzy w głąb własnej duszy i przystosowuje do siebie spostrzeżenia i przykłady. O ile kompozycja jego jest wadliwą, o tyle styl, nader starannie opracowany, nie pozostawia do życzenia. Ze względu na tok mu właściwy, noszący na sobie charakter miłej i swobodnej gawędy, wydawać się może na pierwszy rzut oka zaniedbanym. Tak jednak nie jest, bo to pozorne zaniedbanie zabarwione jest i ozłoczone kunsztem i sztuką prawdziwego artysty.

Montaigne do pracy w tym kierunku przyznać się nie chce; twierdzi, „że idzie poprostu za swoją formą przyrodzoną“, że woli napisać kilka nowych szkiców, niż poprawić dawne. Tymczasem, dość jest przejrzeć i porównać rozmaite wydania *Essays*, które ukazały się za jego życia, aby się przekonać, że tak jak inni, dbali o sławę autorowie, chętnie czytał i poprawiał swoją księgę. Potępiał gonienie za niezwykle mi wyrażeniami, a jednak, gdy Stefan Pasquier zwrócił uwagę na znajdujące się w jego dziele zwroty i słowa, przejęte z gaskońskiego narzecza, Montaigne odpowiedział, że nie wyrwały mu się one niespodzianie, że je umyślnie wyszukał i użył, bo czuł, ile styl jego zyskuje na wzbogaceniu się prowincjonalizmami, roztaczającymi w około woń świeżej roli, z której zostały wyorane. To też posiadał on w wysokim stopniu dar wynalezienia wyrazów wiernie rzecz malujących. Ideje jego lubiły stroić się w formę obrazów, a te obrazy nie utraciły dotąd jasności barw i pogody, z jakimi tylko u pisarzy starożytnych spotkać się można. „Mowa, którą lubię — powiada — jest mową prostą i naiwną, równie na papierze, jak w ustach; soczystą i jędrną, krótką i zwięzłą, nietyle wytworną i wymuskaną, ile gwałtowną i nagłą; raczej trudną niż nudną, wolną od afektacyi, niesformną, bez związku, a śmiałą“. Ze względu na styl — Montaigne zasłużył na miano poety.

Dzieło jego cieszyło się w swoim czasie wielkim powodzeniem i wywarło wpływ olbrzymi na współczesnych. W ciągu swej podróży spotykał już mnóstwo osób, które znały jego *Essais*. Posiadał licznych wielbicieli w rodzaju panny de Gournay; miał uczniów i naśladowców, ulegających bezwzględnie jego kierunkowi. Do tych ostatnich należał Piotr Charron, który niemal przepisywał całe karty z *Essais*, a w rozprawie *De la Sagesse* był echem filozofii Montaigna. Nadawał ideom znakomitego moralisty charakter bardziej dogmatyczny, w formie ciężkiej i niedosięgającej wyżyn wzoru. W sceptycyzmie posunął się o krok dalej, wyprzedzając mistrza. Za Henryka IV, książką najeczęściej czyty-

waną przez ludzi, należących do wykwintnego świata — równie na dworze, jak na prowincyi — były *Essais*. „Każdy wiejski szlachcic, pragnący się odróżnić od zwykłych chwytaczy zajęcy, musi mieć ich egzemplarz na kominku. Przegląda go po powrocie z polowania, oczekując na objad, albo wieczorem po kolacyi, grzejąc nogi przy ogniu, bo książka należy do tych, które otworzyć można o każdej porze i na każdej karcie. Nie wymaga żadnego wysiłku umysłowego; każdy ustęp sam sobie wystarcza; nie potrzeba przypominać, co powiedział wczoraj, aby zrozumieć, co dziś mówi“¹⁾. Wpływ Montaigna godził się doskonale z usposobieniem dusz i umysłów danej chwili, z pewnem znuzeniem, odczuwanem przez społeczeństwo francuskie po gwałtownych przesileniach, jakie organizmem jego tylko co wstrząsnęły. Myśl znakomitego pisarza łatwo się rozszerzała, i jakby unosząc się w powietrzu, obejmowała panowanie nad wielu duszami. Chociaż zwalczana, nie utraciła jednak wpływu i na wiek XVII. W XVIII stuleciu powołują się nań jeszcze tak zwani „filozofowie“, wierzący tylko w rozum, nie chcą bowiem, czy nie umieją stwierdzić, jak olbrzymia zachodzi różnica pomiędzy ich poglądami, a przekonaniami Montaigna, wątpiącego w przewagę i władzę rozumu.

ROZDZIAŁ XIV.

Wiek XVII. — Reforma poezyi.

Wiek XVII. — Język. — Gramatycy. — Malherbe. — Jego żywot, charakter i dzieło. — Reforma dokonana. — Wpływ. — Przeciwnicy. — Mathurin Regnier. — Satyry. — Théophile Viau i Saint Amant. — Scarron. — D'Ascouey.

Niemal wszyscy historycy literatury francuskiej uważają wiek XVII za „wiek złoty“ jej dziejów. Na wspaniały rozwój

¹⁾ Grousset: „*Oeuvres posthumes*“. Zebrane i wydane przez Doumicia i de la Tour.

piśmiennictwa w tem stuleciu złożyły się szczęśliwie rozliczne okoliczności. Przedewszystkiem Francya, dzięki powodzeniom swego oręża i sukcesom swojej dyplomacyi, odzyskuje przewagę polityczną w Europie i wywiera niemały wpływ na jej sprawy. Dlatego może bezkarnie wyswobodzić się z pod wpływów literatur zagranicznych i stworzyć własną, oryginalną. Pokój wewnętrzny ułatwia pracę na polu sztuki i piśmiennictwa. Wyższe sfery towarzyskie i dwór otaczają pisarzy światłą opieką. Słowem, chwila dana jest momentem szczególnie pomyślnym. Umysły, wykształcone na literaturach starożytnych, skąpane w ich pięknościach, posiadają pomimo to dość siły, aby ustrzedz się niewolniczego naśladownictwa. Język, już zupełnie francuski, równie w składni jak w słowie, okazuje się zdolnym do wyrażania wszelkich idei. To też ze szczęśliwego zbiegu wymienionych okoliczności i pomyślnego ześrodkowania udatnych początkowań, wyłoni się francuska literatura klasyczna. Nie będzie ona wprawdzie ostatnim wyrazem działalności literackiej we Francyi, lecz przedstawi w swej produkeyi najzupełniejszy zbiór przymiotów, przyrodzonych i właściwych rasie francuskiej — odzwierciedlając zarazem, w skróconym zarysie, idealny wizerunek całokształtu piśmiennictwa francuskiego. Charakterystyczną jej cechą jest dążenie do wyniesienia zdrowego rozsądku na stanowisko władzy najwyższej w sprawach literatury i nadanie wszelkiemu literackiemu dziełu celu moralnego. Ztąd upodobanie w studyach ogólnych i oderwanych, tudzież powodzenie rodzajów, poświęconych badaniu serca ludzkiego. Obniża ona połot poezyi lirycznej, wymagającej ciepła i szczerości osobistego uczucia, ale udoskonala literaturę dramatyczną, kaznodziejstwo, nauki obyczajowe. Ztąd może płynie pogarda XVII wieku dla wszystkiego, co jest: względnem, szczególnem, zmiennem. Ale literatura klasyczna w ten sposób pojęta, ukształtuje się dopiero stanowczo w drugiej połowie stulecia; pierwsze lat pięćdziesiąt tworzą peryod przygotowań i walki. Wpływy włoskie i hiszpańskie posiadają jeszcze

pewną przewagę, a tradycję niepodległości, odziedziczoną po wieku ubiegłym, wskrzeszają niektórzy pisarze. Nareszcie, dzięki całemu szeregowi wysiłków i postępów, idących jeden po drugim, duch powagi tryumfuje, oddając piśmiennictwo pod władzę i kierownictwo zdrowego rozsądku.

Język bywa zwykle głównym narzędziem reformy literackiej. W XVII wieku cały ogół francuski zajmuje się gorąco kwestyami gramatyki i języka. Wątpliwości wszelkie przy ukształtowaniu jednej i drugiego, budzą jednakże zajęcie w salonach, w pośród kobiet, jak na zgromadzeniach uczonych i literatów. Wszyscy dążą do uznania zwyczaju za najwyższego sędziego w sprawach języka. Wyroki i postanowienia gramatyka Vaugelasa cieszą się powszechnem uznaniem, chociaż Vaugelas nie jest ani pedantem, ani nawet uczonym. Nie narzuca on mowie francuskiej żadnej dowolnej reguły, lecz bada język, i na doświadczeniu i zwyczaju opiera prawidła poprawnego mówienia i pisania po francusku; bystro zaś odróżnić umie zły zwyczaj od dobrego. Według jego mniemania: zły tworzy większość, a dobry mniejszość, złożona z wybranych. Tak więc prawa językowe są dziełem ludzi, należących do wykwiintnego towarzystwa, oraz wielkich pisarzy. Dzięki połączonym usiłowaniom jednych i drugich język staje się jednolitym — a jednostajności tej brakło mu dotąd. Też same usiłowania przyczyniają się również do oczyszczenia go z pewnych naleciałości obcych, co jednak wpływa także i na jego zubożenie. Wyrazy, jakie traci, należą do dziedziny naracyjnej; te, które przyswaja sobie lub zdobywa, są nazwami rzeczy oderwanych, któremi posługuje się analiza. Bądź cobądź, wiek XVII stwarza język, czyniący zadość wszelkim potrzebom myśli; od niego zaczyna się nowoczesna mowa francuska. Modyfikować się ona będzie i następnie z biegiem czasu, każdy z wielkich pisarzy wyciśnie na niej piętno swego geniuszu, lecz w głównych zarysach już nie ulegnie przeobrażaniu się i przemianie.

Pod piórem ostatnich uczniów Ronsarda poezya ubożała, stawała się ckliwą — i popadła w tę samą chorobliwość, z jakiej przed pięćdziesięciu laty pragnął ją uleczyć autor „Fransiady“. Nadto wpływ włoski, oddawna przemożny, i hiszpański, nagle wówczas wzrastający, pozbawiły poezję francuską narodowego charakteru, manierując ją coraz bardziej. Potrzeba reformy uczuwać się dawała znowu. Dokonał jej Malherbe.

Franciszek de Malherbe, urodził się w Caen w 1555 r. Pobierał nauki naprzód w mieście rodzinnem, następnie w Paryżu, a ukończył jej za granicą w Heidelbergu i Bazylei. Czas dłuższy spełniał obowiązki sekretarza przy Henryku księciu d' Angoulême, wielkim przeorze Francyi. Z epoki tej mało pozostało szczegółów do jego życiorysu. Wiadomo do piero, że w 1605 r. przybył na dwór wraz z Wilhelmem du Vair i Klaudyuszem Fabri de Peirese, swym najlepszym przyjacielem i stałym korespondentem. Oddawna nosił się z zamiarem przybycia do Paryża, wolał jednak czekać, spodziewał się bowiem, że zostanie powołany. Mniej więcej około 1600 roku Henryk IV zapytał kiedyś Du Perrona, (który na cześć Ronsarda wygłosił pochwalną mowę pogrzebową) czy jeszcze pisuje wiersze. Na co kardynał odpowiedział: „Nikt tem trudnić się nie powinien od czasu, jak pewien szlachcic normandzki, mieszkający w Prowancyi, zwany Malherbe, wznosił poezję francuską na szczyt tak wysoki, że już nikt nigdy dosięgnąć go nie zdoła“. Od owego momentu król często o Malherbie wspominał, wyrażając nieraz życzenie, aby na dwór przybył; wahał się jednak z powołaniem go do siebie, był bowiem jak wiadomo oszczędny, więc nie chciał się narazić na wydatki. Poeta, zaraz po swem pojawieniu się na dworze, zamianowany został koniuszym królewskim, a następnie podkomorzym. W 1605 r. śmierć ojca, znacznie powiększyła jego dochody, co jednak mu nie przeszkadzało do nieustannego naprzykrzania się o podwyższenie pensyi. Król wprawdzie przyrzekał, ale obietnic nie

dotrzymywał. W owym czasie pisywał Malherbe wiersze na zamówienie monarchy, który za każdą „sztukę“ (*pièce de vers*) hojnie go wynagradzał. Jeden z krytyków niemieckich nazywa poetę z tego powodu *ein geborener Hoflieferant*. Istotnie mały zbiór wierszy, jaki po nim pozostał, składa się przeważnie z ód, stancy, sonetów, pieśni i epigramatów poświęconych królowi, książętom i wielkim dostojnikom państwa. Po śmierci Henryka IV przechodzi Malherbe do służby Maryi de Medicis, i jak może i umie, stara się o jej łaski. Pomimo znużenia i przykrości, jakie dla człowieka starego wytwarzać muszą ciągle wycieczki do Fontainebleau, nieustannie jeździ z dworem i bawi królowę opowiadaniem i rozmową. U schyłku życia, spadają nań ciężkie zmartwienia; traci ostatnie dziecko. W d. 16 października 1628 r. rozstaje się z tym światem, licząc lat siedemdziesiąt trzy.

Najwierniejszy z uczniów jego, Racan, pozostawił pamiętniki, a w nich mnóstwo szczegółów o życiu mistrza. Wrażenie, jakie czytając je odnosimy, nie jest korzystnem dla poety-reformatora. Charakter Malherba przedstawia się w nich nędznie. Był on podwójnie dwórakiem: jako pochlebca i jako niewdzięcznik. Wynosił pod niebiosą stojących u władzy, a mieszał ich następnie z błotem, gdy upadali. Przesyłając Henrykowi III swoje *Larmes de Saint-Pierre*, w ten sposób wzywał i błagał go o opiekę i uposażenie:

*Henri de qui les yeux et l'image sacrée
Font un visage d'or à cette âge ferrée,
Ne refuse à mes voeux un favorable appui...*

Otrzymał od króla za to pięćset *écus*. W siedemnaście lat potem o tymże samym monarsze pisał co następuje:

*Quand un roi fainéant, la vergogue des princes,
Laisant à ses flateurs le soin de ses provinces,
Entre les voluptés indignement s'endort,*

*Quoique l' on dissimule, on n' en fait point d' estime,
Et, si la vérité se peut dire sans crime,
C' est avecque plaisir qu' on survit à sa mort.*

Tak samo zachowuje się względem Maryi de Medicis. W chwili, gdy za dowody przywiązania do królowej-matki może grozić niebezpieczeństwo, Malherbe opuszcza ją ostrożnie i nikczemnie. Pisze odę na cześć Conciniego, a gdy faworyt królowej, a minister Ludwika XIII, ginie z rąk Vitryego, znieważa awanturnika włoskiego w swych wierszach i listach. Wonnym dymem pochlebstw (w jednej ze swych dedykacyj) upaja jego następcę, księcia de Luynes, a następnie zowie: „Piołunem z nosem pudła“ i pragnie go „widzieć na szubienicy“. Tego niedosyć. Ten niby poeta nie ma czei dla poezyi. Twierdzi, że „dobry poeta“ nie więcej wart dla państwa od „dobrego gracza w kręgle“. Ocenia utwory swoje według korzyści pieniężnych, jakie z nich wyciąga. „W oczach moich te wiersze będą piękne, które mi przyniosą podwyższenie pensyi“. Tetryk, w każdej niemal rozmowie wyraża pogardę dla rzeczy, zasługujących na najwyższy szacunek. Pieniacz, laje wszystko i wszystkich; słynie ze swej porywczosci i grubijaństwa. Przerywa komuś mowę w pół zdania: „Bądź pan zdrow! przez niego spaliłem świec za pięć soldów, a to co mówisz, niewarto i sześciu białych“¹⁾. Pewnego dnia je objad u poety Desportes, już wówczas bardzo starego. Gospodarz wstaje od stołu i idzie po egzemplarz „Psalmów“ w swoim tłómaczeniu, pragnie bowiem złożyć mu je w darze. „Daj pokój — woła Malherbe — zupa twoja więcej warta od twoich psalmów“. Człowiek z takim charakterem nie może być poetą — i Malherbe nim nie był, chociaż zaliczyć go należy do najznakomitszych wierszopisów francuskich.

¹⁾ Drobna moneta.

Przyznać jednak wypada, że w danej chwili wpływ jego okazał się zbawiennym. Chłodny, wystudzony, cierpki, przyszedł w porę, reforma bowiem była nieodzowną, a jego temperament, usposobienie i rodzaj zdolności czyniły go reformatorem, jakiego wówczas potrzebowano. To też w charakterze reformatora wstąpił w szranki i pozostał nim nieustannie w ciągu swego długiego zawodu. Nauczał, krytykował i poprawiał całe życie; nawet w chwili zgonu. Gdy oddawał Bogu ducha, dosłyszał niepoprawne wyrażenie, wymówione przez kobietę, czuwającą przy nim. Poprawił błąd i skonał uspokojony. Jeszcze sam nie tworzył, a już skłonnością do karcenia i poprawiania zwrócił na siebie uwagę współczesnych. Wziąwszy pewnego dnia do ręki egzemplarz z poezjami Ronsarda — poety królów i króla poetów, jak go wtenczas zwano — wykreślił z niego całe ustępy bez miłosierdzia, a inne przerobił. Wierzył w swoją misję i zmuszał drugich do wierzenia w nią. Narzucił się poniekąd przemocą ogółowi; a była to rzecz niełatwa, musiał bowiem przejąć się szczerze swoją rolą, wmówić w współczesnych, że mu się ona słusznie należy i grać ją następnie aż do śmierci. To wymagało wielkiej pewności siebie i wiary w dzieło własne; — wypadło nadto złożyć dowody uprawnionych uroszczeń do stanowiska, jakie zając pragnął. Wiary w siły własne i w swoją misję nie zbrakło mu nigdy, a dowody, na które się powołał, wydały się współczesnym (z małemi wyjątkami) zupełnie wystarczającemi. Dziś jednak można i potrzeba je oceniać według ich rzeczywistego znaczenia. Tu podnieść należy, że Malherbe działał zgodnie z duchem momentu dziejowego. Henryk IV z Sullym zakładali wówczas fundamenty pod gmach nowego ustroju społeczno-politycznego. W całej Francji ujawniała się potrzeba zmian na lepsze, ustalenia porządku, posłuszeństwa dla władzy i pokoju. Malherbe reprezentuje w literaturze ten ogólny kierunek umysłów. Przygotowuje go do objęcia roli prawodawcy, przedewszystkiem wiek, — nie młodzi ludzie bowiem wywieszają zwykle

sztandar przepisów i metody. Poeta, w chwili, gdy zabiera się do dzieła, liczy lat czterdzieści osiem. Urodzony na północy, w Normandyi, niecierpi południowców, przedewszystkiem Gaskończyków, tłumnie oblegających dwór i zanieczyszczających na nim mowę francuską zwrotami i wyrazami swojego prowincjonalnego narzecza. Odważnie stawia im czoło i oświadcza głośno, że pragnie *dégasconner la cour*. Średnio wykształcony, niepojmujący całej piękności poezyi starożytnych Greków, a z poetów rzymskich uznający tylko najmniej spowinowaconych z Grekami, zabrania naśladować Pindara, z pogardą depteże spłowiałą purpurę, w którą Ronsard muzę francuską przystroił, potępia mowę upstrzoną greczyzną i łaciną, odrzuca naleciałości południowego *patois*, twierdzi, że pisarz czerpać powinien u źródeł ludowo-narodowych, a zapytujących go o zdanie co do pewnych wyrazów, wysyła nad Sekwanę, zowiąc tragarzy z *Port au foin* mistrzami swymi w nauce języka. Piorunuje na zaniedbanie w stylu. Żąda, aby każde słowo oznaczało wiernie to, co ma oznaczać, i aby postawione było w zdaniu na właściwem dla siebie miejscu. Wyśmiewa oklepane przymiotniki i niewłaściwość wyrażań, ukrywającą się w harmonii stylowej. Równie surowym jest dla wierszujących. Odrzuca rymy, które tylko (w uchu) wydają się jednobrzmiącemi (*apparent, conquérant*), nie pozwala wiązać z sobą rymem wyrazów prostych ze złożonemi (*temps, printemps*), jednej i tej samej natury (*père, mère*), imion własnych (*Lysandre, Alexandre*), oraz długich z krótkimi (*dictame, âme*). Wybiera tylko szczupłą liczbę form z bogatego repertuaru Plejady, lecz te, których używa, są pod względem harmonii bez zarzutu i doskonale godzą się z myślą, jaką wyrazić mają. Pragnąc wykazać ujemne strony poezyi dawnej, tudzież współczesnej mu, nakreślił krytyczny *Commentaire sur Desportes*, w którym z niesłychaną drobiazgowością podnosi błędy językowe, złą budowę wierszy, wyśmiewa wszelką wadliwą hiperbolę i karci niedość wierne porównania. Dowodzi, że śmiałość,

swoboda i polot, nieujęte w kleszcze surowej reguły, są sprzeczne z charakterem i duchem sztuki rymotwórczej, bo tylko jedna przyroda może mieć swoje wybryki, jako działająca nieświadomie i bez planu. Krytykując jednakże wszystkich i wszystko, nie jest w stanie sam się otrząsnąć z pewnych tradycyjnych błędów i konwencyonalności, przez czas uświęconych. Wiadomo, jak szkoła Ronsarda nadużywała mitologii. Malherbe, zrywający z nią zupełnie pod tyłu względami, zachowuje w swych wierszach wszystkie postacie Olimpu i Parnasu, wszystkich bohaterów dziejów i poezji starożytnej, bo dla człowieka jak on, niemal zupełnie pozbawionego inwencji — który kuje, rzeźbi i stylizuje, lecz nie tworzy — łatwiej jest pamiętać niż czuć, dogodniej zestawiać, aniżeli myśleć indywidualnie. Przekonamy się o tem po części, czytając „Ode do Henryka IV z powodu upokorzenia Marsylii“, którą współcześni, a nawet i niektórzy nowsi krytycy uważali i uważają za jeden z jego najlepszych wierszy:

Przepelnily lata czasie
I dziś oto szczęsna pora,
W której wszystkie nędze nasze
Mają swego już doktora.
Długo niemi — już bogowie
Piorunami grzmia w swej mowie,
By pyszałkom w pamięć wryły,
Że szaleństwa wszystkie ziemi
Szalem... słomkami drobnemi
W obec gniewu nieba siły!

Ludy, które w walk odmęcie
Piały ślubów hymn grobowy,
W jakież kwiaty przy tem święcie
Będą swoje wieńczyć głowy?
Z jakich ofiar doś obficie
Swą daninę dziś złożycie?

Jakie głębie morza strzegą
Perły, której blasków siła
Dziśby nam odzwierciedliła
Wierny symbol dnia takiego?

Buntowników wódz zażarty,
Cazaux, kolos nad kolosy,
Do otchłani wpadł otwartej,
Wykopanej dlań przez losy...
Z nim skonala walk ohyda,
Bo już Alecyd, syn Alecyda,
W którym dzisiaj stale gości
Geniusz Francyi niezwalczony,
Już tyrańskie jego szpony
Na proch mieczem startł wolności.

Różnobarwne losy świata
Podlegają prawu zmiany:
Ono ludzi tak przygniata,
Jak i morskich wód balwany!
Życie piekłem raz — znów rajem,
Z dobrem zło się ściga wzajem,
Wszystko tak przychodzi w porze,
Jak mknie po jesieni zima;
A choć całość wciąż się trzyma,
Wiecznie przetrwać nie może.

Pięć lat Marsylia skradziona
Prawemu posiadaczowi,
W szponach ciemieży już kona,
Już walk, zda się nie odnowi.
Nagle zmienna losów siła
Miastu wolność przywróciła.
Dziś jej żywot się nie dłuży,
Drży po troskach — w szczęściu cała,

Że co wielbić wprzód musiała,
Podeptane dziś w kałuży.

Na wieść cudu Maurów plemię
Wystraszone drży w pokorze;
Echo świetnych walk nie drzemie,
Lecz rozbrzmiewa po Bosforze
Wciąż powtarza je brat bratu
Z ponad Indu do Eufratu!
Choć się trwoga na nie przyda.
Memfis o swe drży siedlisko,
Jakby przy nim stał już blisko
Wskrzeszonego cień Gotfryda ¹⁾.

Wiernych przekładów wierszy Malherba niemal nie posiadamy wcale w naszej literaturze, dlatego nie cytujemy tu ustępów, w których porównania z mitologii i historyi starożytnej są liczniejsze, niż w odzie powyżej przepisanej. Nie brak ich naprzykład w poemacie, opiewającym przybycie do Francyi Maryi de Medicis, młodej narzeczonej Henryka IV. Piękniejszą jest ona od Wenus, Dyanny, Aurory i wszystkich bogiń, które „przed nową gwiazdą“ uchylają czoła w pokorze. Burza opóźniła zawinięcie do portu okrętu, wiozącego księżniczkę, więc poeta Neptunowi przypisuje opóźnienie. Czują bożek, niedostatecznie zabezpieczony od ogni miłosnych chłodem morskiej toni, zatrzymał bieg nawy, aby dłużej przyglądać się nieporównanej piękności. Nieznamy w literaturze europejskiej nic bardziej suchego i uboższego w myśli nad te pretensjonalne, chociaż dobrze zrobione wiersze. Oto, jak je ocenia Andrzej Chenier: „Zamiast nieznośnego i nudnego nagromadzenia uprzejmości, jakiemi zamordować pragnie biedną królowę, inny, płodny i liryczny poeta, przemawiając do

¹⁾ Przekład J. A. Święcickiego. „Obraz literatury powszechnie w streszczeniach i przykładach“ ułożyli Piotr Chmielowski i Edward Grabowski. Tom II Warszawa 1896.

księżniczki noszącej nazwisko Medycyuszów nie pominąłby sposobności wyrażenia czci dla znakomitej rodziny, wkrzeszającej literaturę i sztuki we Włoszech, a przeto i w Europie. Byłby z przybycia jej do Francyi wysnuł pomysłą wróżbę dla sztuki i literatury tego kraju. Byłby namalował krótki, ale wzruszający i ciepły obraz barbarzyństwa, w jakim tonęliśmy do panowania Franciszka I. Taki plan byłby go natęchnął poematem wielkim, szlachetnym, urozmaiconym, pełnym ducha, zajmującym i pochlebniejszym dla młodej księżniczki, zwłaszcza, gdyby umiał do niej przemawiać o jej piękności zwięzłej i prościej, szczerzej i naturalniej, niż to uczynił. Prawdopodobnie nauczyłby się w taki sposób traktować odę, gdyby więcej czytał, studyował i rozumiał równie język, jak i ton Pindara, którym pogardzał wielce, zamiast starać się go poznać choć trochę⁴. Nieszczęśliwy, cytowany tu poeta, który w czasie wielkiej rewolucyi dumnie złożył głowę pod nóż gilotyny, żalując tylko tego, co w niej jeszcze pozostać mogło, po mistrzowsku odtwarzający ducha i formę poezyi starożytnej, chyba znał się na odzie i wiedział, w jaki sposób, nawet naśladowując Greków i Rzymian, nadać jej można blask i świetność prawdziwą. Czyż zatem utwory Malherba pozbawione są wszelkich piękności? Nie. Bezstronność tego powiedziec nie pozwala. Gdyby tak było w istocie, nie zdobyłby on niezawodnie uznania współczesnych i czci potomności, jakkolwiek ten, który go najbardziej wielbił, Boileau, (bardzo doń podobny, poniekąd jego sobowtór), nie oddał mu należnej sprawiedliwości za to właśnie, za co mu się najsluszniej należała. A przecież prócz oczyszczenia języka i zreformowania wersyfikacyi francuskiej, posiada on i inne zasługi; chociaż przyznajemy, że dla Francuzów, pierwsze mają najwyższe znaczenie. Po ciemnych często i zagmatwanych poezjach Ronsarda i jego uczniów, wiersze Malherba zwracają na siebie uwagę przedewszystkiem wielką jasnością. Nie waha się on nigdy i nie błądzi po manowcach; wie, co chce powiedzieć, a chociaż nie wzlatuje wysoko, wypo-

wiada myśl każdą zarazem wstrzemięźliwie i dosadnie. Przy-
mioty te nie tworzą wprawdzie wielkiego poety, ale zmuszają
wyrazić dlań uznanie, zwłaszcza, gdy je łączy niemal zawsze
z wspaniale ułożonym wierszem, a niekiedy z świetnem
obrazowaniem. Słynne jego stance „na śmierć córki Du Pe-
riera“ toną nieraz w morzu pospolitości, i oziębione prze-
nośniami mitologicznymi, ciągną się nieznośnie długo. Struna
osobistego smutku dźwięczy w nich głucho; szczerości w tym
dźwięku dosłuchać się trudno. Chociaż sam tracił dzieci,
a niedawno rozstał się na zawsze z ośmioletnią dziewczynką,
liczącą takież wiek jak córeczka Du Perriera, echo indywi-
dualnego cierpienia cicho i słabo tętni w jego wierszach.
Zdawałoby się mogło, że boleść, przebudzona współczuciem,
wybuchnącby powinna nagle — jak u naszego Kochanow-
skiego — głębokim i wymownym żalem. Nic z tego. Mal-
herbe powiedział sobie, że pocieszać będzie, więc pociesza,
stawiając siebie za wzór nieczułości. „I ja podobnym pioru-
nem dwa razy sparaliżowan byłem i dwa razy, dzięki ro-
zumowi, już o tem zapomniałem“. Jednakże, pomimo wielu
fałszywie brzmiących nut w utworze, pomimo wszechwładnie
panującej w nim oschłości, stance do Du Perriera pozostaną
na zawsze najwonnejszym kwieciem z wieńca, w jaki przy-
stroił swe czoło poeta, bo mieszczą w sobie kilka ustępów śli-
cznych, a szczególnie strofę nieporównanie piękną, którą tu
powtarzamy w oryginale, aby nie zetrzeć z niej dziwnie
melancholicznego uroku, jakim się wyróżnia z pośród innych:

*Mais elle était 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.*

Niemal wszyscy krytycy zgadzają się jednomyślnie, iż
strofa ta nie zaginie, dopokąd tylko język francuski istnieć
będzie, a Paul Albert twierdzi, że „znaleść w niej można:

prawdę, harmonię, wdzięk melancholiczny, jakieś słodkie wzruszenie i religijną rezygnację“, słowem wszystko, co pobudza i skłania do przejścia się tkliwem wrażeniem. Dla podobnych pereł i dyamentów, wprawdzie rzadkich, jasnie jących jednak dotąd tęczą barw świeżych i niespłowiałych, czytać należy szeszupły tom wierszy Malherba. Kto ich nie pozna i nie przestuduje, nie wyrobi sobie jasnego pojęcia o francuskiej poezji klasycznej, one bowiem ją stworzyły i z nich płynie jej początek. Nie zapominajmy, że w literaturze francuskiej, wszystko dzieje się za sprawą silnie ustalonych podstaw szkoły, a najbardziej nawet krańcowe odskoki od tradycyi, wiążą się z nią przecie w harmonijną całość. Tak jest od Malherba począwszy, bo przed nim prawie każdy poeta zrzekał się otrzymanego dziedzictwa, aby torować nowe drogi. Przesadzono może wartość jego reform, nie przesadzono wcale ich znaczenia. Przygotowały one epokę następującą. Czy jednak wpływ ich korzystnym był w każdym względzie? Wątpić się godzi. W pochwałę Boileau, mówiącego z dumą i uniesieniem o wielbionym poecie, że „podał muzę regułom obowiązku“, mieści się nieświadoma sobie, ale surowa krytyka. W istocie, reformie Malherba zawdzięcza klasyczna poezya więzy, jakimi nieraz czuła się skrępowaną. Jemu także przypisać należy, że poezya liryczna, licząca przedtem we Francyi kilku wybitnych przedstawicieli, znika na znaczny przeciąg czasu i dopiero po dwóch wiekach, odrodzić się jest w mocy. Tak więc, równie w skutkach dodatnich, jak i w ujemnych, wpływ Malherba okazał się znaczącym, trwałym i głębokim.

Wybitniejszymi jego uczniami, którymi — jako szorstki, nieugięty i despotyczny naczelnik szkoły — rządził i kierował, wyuwagając bezwzględne posłuszeństwa, byli: de Touvant, Colomby, Maynard i Honorat de Bueil margrabia de Racan (1589—1670), uważany za najznakomitszego w tem gronie. W istocie posiadał on może nawet więcej talentu od swojego mistrza, którego przewaga nie ustaliła się odrazu i bez oporu.

W walce z Malherbem odznaczył się satyryk Mathurin Régnier (1573—1613). Chociaż zapewniał, „że we wszystkim trzymać się należy nauk, przekazanych nam przez ojców“, więcej zbliżony jest formą i stylem do swego przeciwnika, aniżeli do epigonów Ronsardowskiej szkoły. Poza wpływem Malherba rozwinęli się również: Théophile Viau (1590—1626), wierszopis nie bez talentu, ale libertyn i wyznawca krańcowej swobody w każdym kierunku, ośmieszony kilku dziwacznymi wierszami; tudzież Saint-Amant, autor *Mojżesza*, poematu quasi-epicznego, czy też (jak sam utrzymywał) idyllo-heroicznego, w którym, malując przejście żydów przez Morze Czerwone, usadził patrzące się na to ryby — w oknach. Pomimo śmieszności, jakie w utworach jego odnaleźć łatwo, krytyka najnowsza podnosi właściwą mu szczerłość wzruszeń wobec widoków przyrody, głęboką pobożność i pewne marzycielstwo, nie bez wdzięku — obce zupełnie pisarzom XVII wieku — a zbliżające go poniekąd duchem do poetów nowocześniejszych. Saint-Amant odznaczył się również wierszami bachicznymi i groteskowymi. Ten ostatni rodzaj, noszący nazwę *burlesque* (od wyrazu włoskiego *burla*, żart) grasował czas pewien. Zdobył niebywale powodzenie szczególnie za panowania Frondy¹⁾. Mistrzem w nim był Scarron, twórca poematów *Typhon* (1644) i *le Virgile travesti* (1648). Sztuka (jeśli sztuką nazwać się to godzi) polegała na podjęciu tematu bohaterskiego lub wzniosłego, w celu zniesienia go przez

¹⁾ Fronda nazywano we Francji walkę, toczącą się za małoletności Ludwika XIV pomiędzy stronnictwem dworskim (Anna Austriacka i Mazarini) a parlamentem (1648—1653). Nazwa pochodzi od procy (*fronde*), którą wówczas bawili się zwykle dzieci w fosach szanieców paryskich. Władza zabroniła tej niebezpiecznej rozrywki, ale mały niechętnie poddawali się zakazowi i nieraz kamiennymi pociskami, wyrzuconymi z procy, zasypywali chwytających ich, lub rozpraszających zbiegowisko, pacholków. Żartowniś jakiś, świadek podobnej sceny, porównał małych procowników (*frondeurs*) z przeciwnikami Mazariniego. Porównanie podobało się powszechnie, i powstała ztąd nazwa, o której mowa.

parodyę do poziomu popolitości. Scarron posiadał rywali, pomiędzy którymi wymienić wypada d'Ascoucy, autora *Owidjusza w dobrym humorze*. Rodzaj — pomimo chwilowego olbrzymiego sukcesu — nie przeżył swojego twórcę. Był on, bodaj czy nie ostatnim objawem swawoli, czy też swobody literackiej, buntującej się przeciw jarzmu przepisów zdrowego rozsądku, narzuconego piśmiennictwu francuskiemu przez Malherba, a następnie jeszcze silniej zacieśnionego przez Boileau.

ROZDZIAŁ XV.

Pałac Rambouillet. — Akademia francuska.

Wpływ wyższego towarzystwa na piśmiennictwo francuskie. — Pałac Rambouillet. — Soboty panny de Scudéry. — *Les Précieuses*. — Akademia francuska, jej powstanie i prace.

Po wpływach, omówionych już poprzednio w naszej pracy, przychodzi nam obecnie zwrócić uwagę na wpływ wykwintnego towarzystwa, tak silnie wyciskający właściwe sobie piętno na literaturze francuskiej. Wytworny salon, w którym wobec kobiet, a nawet poniekąd pod przewodnictwem kobiety, spotykali się z literatami ludzie, należący do wyższego świata, wytwarza jakby nową instytucję, która w następstwie odda wprawdzie piszącym niemałe usługi, ale zarazem wprowadzi ich nieraz w wielkie kłopoty. Na śliskiej posiadzce niejeden z nich utraci równowagę. Począwszy właśnie od XVII wieku, w ciągu całych dwóch stuleci, wpływ wytwornego towarzystwa cechuje znamionami swojemi piśmiennictwo francuskie, a ślady jego łatwo spostrzedz się dają.

Pierwszym „salonem literackim“, rozpoczynającym historię innych, był salon margrabiny de Rambouillet¹⁾, pani

¹⁾ Pałac Rambouillet wznosił się w Paryżu, przy ulicy Saint-Thomas du Louvre. Salon, w którym się zbierano, zwał się: *la Chambre*

wysoce wykształconej, dowcipnej i ani trochę pedantki. Nie pisywała nigdy, a cała spuścizna, jaka po niej pozostała, składa się z kilku, czy kilkunastu listów, bez żadnego znaczenia. Była to osoba zacna, skromna, enotliwa, umiejąca być duszą każdego większego zebrania, chociaż nigdy nie chciała w niem grać pierwszej roli. Sama usunęła się z dworu Henryka IV, na którym panowały zbyt rozwiązłe obyczaje, i otworzyła podwoje wspaniałego pałacu, gromadząc u siebie na przyjęciach ludzi wielkiego świata, oraz najznakomitszych pisarzy współczesnych. Nawet najlepiej urodzeni nie otrzymywali nieraz zaproszenia do *chambre bleue*. Trzeba było na nie zasłużyć szlachetnością uczuć, talentem lub wiedzą. Voiture i Chapelain, chociaż niskiego pochodzenia, przyjmowani byli przez margrabinę równie gościnnie, jak Kondeusz i La Rochefoucauld. Stale bywali w hotelu, naprzód: Malherbe, Racan i Gombaud; następnie: Balzac, wymienieni już Chapelain i Voiture, Mairet, Sarrazin, Benserade, Godeau, Corneille, Rotrou i Scarron. Różnorodność gromadzących się osób stanowi zasługę zebrań; nie noszą one przez to na sobie charakteru ani koteryjności, ani stronniczości. Margrabina, dzięki wrodzonemu taktowi, nie pozwoliła na rozwielenienie się w swym domu jakiegokolwiek bądź politycznej intrydze. Proszona przez Richelieugo o zdawanie mu sprawy z tego, co o nim mówiono, wręcz odmówiła. Wprawdzie i w jej salonie, jak i na dworze — jak wówczas wszędzie — niemal cała rozmowa wysnuwała się z miłosnej dworności, lecz dziwić się temu nie można, towarzystwo bowiem składało się z kobiet i mężczyzn; wszyscy jednak wyrażali się przyzwoicie i mówili o miłości z cziłą należą. Zresztą przesadzono nieco opowiadania o wyrafinowaniu tej dworności. Wprawdzie starsza córka pani domu, każe starającemu się

bleue d'Arthénice. Arthénice, to anogram imienia *Cathérine* (Katarzyna), które nosiła pani domu, Włoszka z pochodzenia, córka margrabiego Pisani, żona Karola d'Angennes, margrabiego de Rambouillet.

o nią księciu de Montausier czekać na siebie lat dwanaście, i oddaje mu rękę dopiero w dzień, w którym narzeczony składa u stóp jej słynny pamiętnik, znany pod nazwą *la Guirlande de Julie*¹⁾, lecz prawda do tej legendy dodać zmusza, że Montausier był protestantem, a piękna, rozumna i dowcipna Julia d'Angennes łączy się z nim związkiem małżeńskim po wyrzeczeniu się przez niego herezyi.

Nadto zaznaczyć wypada, że salon w pałacu Rambouillet nie miał ściśle określonych celów literackich lub naukowych. Wprawdzie Corneille czytał w nim jedną ze swych tragedyj, a Balzac wygłosił rozprawę o encocie u Rzymian, lecz literatura uważaną tam była tylko za środek urozmaicenia zabawy. Pani domu, aby uprzyjemnić gościom czas u niej spędzony, wymyślała najróżnorodniejsze rozrywki; dawała festyny, na których przebierano się, wdziewano maski, mistyfikowano się wzajemnie, grywano szarady, a literatura, jako najwykwintniejsza przyprawa umiejętnie ułożonego programu, podnosiła jego urok. Pałac Rambouillet nie miał na piśmiennictwo bezpośredniego wpływu i o wpływ taki nigdy się nie starał. Nie stworzył i nie wyrobił ani jednego z autorów współczesnych, bo nawet Voiture, który w nim najdłużej gościł, był więcej gawędziarzem salonowym, niż pisarzem. Inni zaś, jak przelotne ptaki, zatrzymywali się w miłym otoczeniu czas krótki. Lecz wpływ jego na stosunki towarzyskie był bezzaprzeczenia bardzo znaczącym. Zbliżył wielkich panów do literatów. Pierwsi przyzwyczaili się w nim rozmawiać poważnie i nabrali zamiłowania do zajęć umysłowych; drudzy nauczyli się uprzejmości i przyzwoitego zachowania się, o którym dotąd bardzo słabe mieli pojęcie. Wreszcie salon margrabiny de Rambouillet wpłynął także

¹⁾ Na każdej karcie pamiętnika wyrysowany był inny kwiatek, a przy kwiatku wypisany sonet lub madrygał jednego z poetów, bywających w pałacu. Wiersze wychwalały wdzięki lub wielbiły cnoty Julii. Corneille podobno dał do pamiętnika aż trzy sonety. Cały zbiór liczył dwadzieścia dziewięć kwiatów i tyleż małych poematów.

na czystość i uwytwornienie języka; jak wiemy bowiem, pisarze z ubiegłego wieku nie bardzo dbali o przystojność stylu i wyrażen — i tu dopiero, nowa generacya literatów, ubiegająca się o uznanie kobiet, nabrała szacunku dla pióra, powstrzymując je od nieskromnej swawoli.

Nie da się jednak zaprzeczyć, że zebrania podobne groziły pewnem niebezpieczeństwem. Lękać się należało, iż równowaga pomiędzy pierwiastkiem światowym a literackim łatwo zachwiać się może, a troska i ubieganie się o wytworność przemienia się w afektacyę. I stało się tak w istocie. Wymuszoność i przesada rozgospodarowują się na dobre na recepcyach u panny de Scudéry, osoby pełnej zalet, autorki powieści, wiernie odtwarzających współczesne towarzystwo, niesłusznie obniżonych w uznaniu ogółu, gdy wyszły z mody, i obecnie jeszcze niesprawiedliwie lekceważonych przez płytką i powierzchowną krytykę. Panna de Scudéry umiała istotnie bardzo dużo, chociaż nie udawała sawantki. Zdanie jej o stopniu wykształcenia, jakie kobieta posiadać powinna, i dziś jeszcze nie straciło na znaczeniu. „Pragnęłabym przede wszystkim — powiada ona — nauczyć kobiety, aby nie mówiły zbyt wiele o tem, o czem w rzeczy samej dobrze wiedzą, ani o tem, czego nie umieją; pragnę, aby mówiły rozsądnie. Chciałabym, aby nie były ani zanadto uczonemi, ani ignorantkami“. Na sobotnich wieczorkach panny de Scudéry ukazywały się kiedy niekiedy osoby z wyższego świata, jak: książę de Montausier, pani de Sablé, hrabina de Maure, lecz przyjaciółkami pani domu były przeważnie mieszcanki. Salon zapełniali literaci, przynoszący tu zwyczaje, nabyte w pałacu Rambouillet. Wszysey bawili się w układanie i pisanie dwornych wierszyków, przywiązując do nich większe, niżby należało, znaczenie. Z niektórych sobotnich wieczorów przechowały się sprawozdania, świadczące, że rejestrowano, co się na nich działo, i że zebrania przybierały charakter posiedzeń literackich. Wszystko to dowodziło, że zabawa, jako zabawa, chyli się do upadku. W istocie poziom wykwiintnej

ogłady, stając się mieszczańskim, obniżał się nieco; swobodę towarzyską zaczynały krępować więzy sztucznej sztywności i konwenansu; pedantyzm i tak zwana *preciosité* (przesadna wytworność) obejmowały panowanie nad zgromadzeniem. Moda, polegająca na małpowaniu talentu i uczoności, w miarę swego rozszerzania się i rozpowszechniania, przybierała coraz śmieszniejsze i karykaturalniejsze kształty. W 1655 roku, X. de Pure w romansie swoim *la Précieuse ou le Mystère de Ruelles*, pisze co następuje: „Nazwa *précieuse* jest wyrazem na dobre; stosuje się ona do pewnych osób z płci pięknej, które umiały na wierzch wypłynąć i zdobyć wyjątkowe stanowisko. Są one nową sekta¹⁾“. W istocie, były nią i wytworzyły oddzielny rodzaj towarzystwa. Pragnęły uchodzić za rozumne, utalentowane i dowcipne. Czytywały powieści i poezye, krytykowały i pisały. „Cenzurują złe wiersze, a znośne poprawiają. Wydają sądy o pięknych mowach i pięknych dziełach, i same je tworzą“. Rozprawiwały więcej niż rozmawiały. Wyrokowały: komu w nauce albo poezyi przysnąć należy pierwszeństwo? czy wypada cenić historję bardziej od romansu? czy Corneille wyższym jest od Benserada? Zajmowały się językiem i ortografią¹⁾. Zaznaczyć wypada, że nie wszystko, co wymyśliły i wprowadziły w użycie zasługuje na potępienie. Co do ortografii chciały, aby pisownia była jak najbardziej zbliżoną do wymawiania. Przyczyniły się do usunięcia kilku liter zbytecznych, jakimi uczeni szesnastego wieku przeładowali wyrazy. Co do języka *la préciosité* polegała na przesadnem, ale dodatniem pragnieniu wynalezienia zwrotów najwłaściwiej myśl malujących. To też niektóre ich wyrażenia stanowiły rzeczywisty postęp i po dziś dzień się utrzymały. Śmiesznie niezawodnie brzmiało: *Contentez, s'il vous plait, l'envie que ce siège a de vous embrasser* („Zadowolnij, jeśli łaska, życzenie tego krzesła, pra-

¹⁾ Somaise, który bywał równie w pałacu Rambouillet jak i na sobotach panny de Scudéry, napisał *Grand Dictionnaire des Précieuses*, zarazem panegiryk i pamflet.

gnącego cię uściskać“), albo nazwanie zwierciadła *conseiller des grâces* („doradcą wdzięków“), lecz jeszcze obecnie mówi się: *faire figure dans le monde, avoir l'intelligence épaisse, avoir l'âme sombre, avoir un procédé irrégulier, perdre son sérieux, la force des mots, des termes de corps de garde* itp. Wyrażenia te, bardziej obrazowe, a dokładnie uplastyczniające myśl w nich zawartą, stworzyły — wyśmiewane przez Boileau i Moliera — *précieuses*.

Akademję francuską można także nazwać salonem. Instytucye, do niej podobne, nie były już wówczas nowością w Europie. Włochy posiadały słynnych kilka. We Francyi, pod opieką i protektoratem Karola IX i Henryka III, miały miejsce w Luwrze posiedzenia, noszące na sobie charakter akademiczny. Na początku XVII wieku odbywały się w tym rodzaju literackie zgromadzenia u osób prywatnych, a mianowicie: u panny de Gournay, u Colletet, u sztycharza Chauveau, w biurze adresowem, założonem przez Renaudot. Zebrania te nosiły już w sobie zarodki przyszłej wielkiej instytucyi, a myśl utworzenia jej unosiła się jakby w powietrzu. Do zebrań, odbywających się u Conrart, odnosi się istotny początek Akademii. Pellisson (1621—1692), przyjaciel panny de Scudéry, autor „Historyi Akademii Francuskiej“ (1653) spisał wszystkie szczegóły rokowań i układów, jakie ufundowanie jej poprzedziły. Począwszy od 1629 roku „literaci, przewyższający znacznie poziom pospolitości“: Godeau, de Gombaud, Chapelain, Giry, Habert, ksiądz de Cerizy, de Serizay, schodzili się często u Conrarta. „Tam, w zażyłości, jak w czasie zwykłych odwiedzin, rozmawiali o różnych rzeczach, o interesach, nowinkach i literaturze. Jeśli który napisał dzieło, co się im często przytrafiło, komunikował je chętnie wszystkim innym, którzy z wszelką swobodą wypowiadali mu o niem swoje zdanie“. W pierwszych chwilach istnienia tych zebrań, zachowywano je w tajemnicy, ale po jakimś czasie, wieść o nich rozniosła się po całym mieście. Ksiądz Boisrobert, poeta i nowelista, pozostający na usługach

księcia Richelieu, zawiadomił go o tem. Richelieu zainteresował się sprawą żywo, „miał bowiem umysł skłonny do wielkich rzeczy, przedewszystkiem kochał język francuski i sam nim pisał bardzo dobrze“. Minister Ludwika XIII mniemał, że ducha karności — któremu tryumf zapewnił w polityce — zastosować należy i do spraw piśmiennictwa. Więć przez Boisroberta zapytał: „ażali te osoby nie chciałyby związać się w jedno ciało i zgromadzać regularnie, pod opieką władzy publicznej“. Przyjaciele Conrarta — w liczbie których znajdowało się kilku magnatów, nienawidzących kardynała — mieli prawdopodobnie ochotę odmówić, bo odczuwali, że ich posiedzenia, stając się urzędowemi, stracą na uroku, ulegli jednak, wiedzieli bowiem, „że mieli do czynienia z człowiekiem, który gdy czego chce, chce nie pomału“. Richelieu zresztą pozostawił im zupełną swobodę uorganizowania towarzystwa według własnej woli, oraz ułożenia statutów. Odrazu postanowiono zwiększyć liczbę członków. Wybrano nazwę *Académie française*, której prostotą Pellisson się zachwyca. W styczniu 1635 roku król ogłosił dekret przyznający członkom nowego stowarzyszenia pewne przywileje. Akademia została ufundowana. Składać się miała z powoływanych przez wybór czterdziestu członków. Obowiązkiem dyrektora było przewodniczyć na posiedzeniach, kanclerza utrzymywać pieczęcie, a dożywotniego sekretarza prowadzić akta instytucyi. Postanowiono, aby co tydzień jeden z akademików odczytywał *un discours* w przedmiocie przez siebie wybranym. Godeau mówił na temat krasomówstwa, Chapelain o miłości, Racan o naukach, Meziriac o tłumaczeniach, Gombaud *sur le je ne sois quoi* (nie wiem o czym). Ale głównem zatrudnieniem Akademii było układanie *Dictionnaire* (słownika). Chapelain nakreślił plan jego: „Trzeba było wybrać z pośród wszystkich zmarłych autorów takich, którzy najpoprawniej pisali naszym językiem i rozdzielić ich pomiędzy akademików, aby każdy z nich uważnie przeczytał tych, jacy mu przypadli w udziale, a potem, na kartach

oddzielnych zaznaczył w porządku alfabetycznym przysłowia i okresy, które uważać należy za czysto francuskie“. Wybór uczyniony przez Akademię był bardzo szeroki; uwzględniono wszystkich znakomitych pisarzy, z wyjątkiem Rabelaisa. Pierwsze wydanie *Słownika* ukazało się w 1694 r.—Utworzenie Akademii wywołało oskarżenia, reklamacje i zgryźliwą krytykę. Płaskie koncepta sypać się na nią zaczęły rześistym deszczem. Jak wiemy, moda szydzenia z niej, dotąd nie minęła. Ukazywały się na scenie, wymierzone przeciw poważnej instytucji, utwory satyryczne. Do najlepszych z pomiędzy nich należała komedia *les Académistes*, napisana przez Saint-Evremond. Na mniej więcej dowcipne napady tego rodzaju odpowiedzieć było łatwo. Wrogowie Akademii przedstawiali ją, jako stowarzyszenie rządzące się samowładnie, układające gramatykę według własnego widzi mi się, gwałcące język. Otóż rzecz miała się zupełnie inaczej. Akademia zaraz na początku uznała przewagę zwyczaju, jako nieulegającą dyskusji, i ograniczyła swoją rolę do skromnego wciągania w akta jego postanowień. „Zaledwie wylania się jakaś wątpliwość — pisze Pellisson — należy szukać zwyczaju, który jest wielkim mistrzem w sprawach podobnych, i na jego korzyść wyciągnąć wnioski“. Nie zarzut samowolności zatem, lecz raczej przeciwny uczynićby należało Akademii, nader często okazującej zbyt wielką pobłażliwość dla złych zwyczajów.

ROZDZIAŁ XVI.

Reforma prozy. — Kartezjusz.

Balzac — Voiture. — Jego stanowisko w pałacu Rambouillet. — Kartezjusz (Descartes). — Jego żywot. — *Le Discours de la méthode*. — Wpływ kartezjański.

Proza francuska przed XVII wiekiem, posiadała wiele zalet, nie miała jednak jednolitości. Rabelais, Amyot, Montaigne są bez zaprzeczenia znakomitymi pisarzami, lecz każdy

z nich pisze innym językiem. Chodziło zatem o stworzenie mowy, któraby nie była wyłączną własnością tego lub owego prozaika, tylko językiem prozy francuskiej; słowem uczuwać się dawała potrzeba podobnej reformy w prozie, jakiej dokonał Malherbe w wierszopisarstwie, odlewając modłę dla francuskiej poezji klasycznej. Takie dzieło wymagało stokrót mniej talentu, niż cierpliwości, dobrego smaku i pracy. Spełnił je Balzac.

Jan Ludwik Guez, seigneur de Balzac, urodził się w r. 1594 w Angoulême. Służył naprzód na dworze księcia d'Épernon; następnie z synem jego, kardynałem de la Valette, udał się do Rzymu. Z wiecznego miasta datował pierwsze swoje „Listy“ (1624). Wywołały one niezmierne wrażenie i odrazu wyniosły ich autora na szczyt sławy. Niemal wszyscy współczesni wyrażali dlań cześć pełną zapалу, a do zupełnego powodzenia nie zabrakło mu i krytyk zjadliwych, po których zwykle następowały kłótnie, bójkę, pojedynki, wielbiciele bowiem Balzaca posuwali entuzjazm do tego stopnia, że na napaści jego przeciwników odpowiadali nietylko piórem, lecz nieraz kijami lub szpadą. Ten zaś, który wywoływał podobne dowody admiracyi bez granic, usunął się sprytnie od wrzawy i walki, zamykając się w skromnym domu swojej posiadłości ziemskiej nad brzegami Charente, gdzie spędzał prawie całe życie i tylko kiedy niekiedy ukazywał się w stolicy. To oderwanie się od świata, umiejętnie obmyślane i przeprowadzone konsekwentnie, przysparzało mu rozgłosu. Gdyby stale zamieszkał w Paryżu i bywał częstym gościem w pałacu Rambouillet, ubóstwienie, jakim go otoczono, rozwiączy się musiało z czasem; w gruncie rzeczy bowiem był to człowieczek bardzo mierny i wcale płytki. Tymczasem, ile razy głos jego dolatywał z oddalonego i cichego ustronia, wydawał się wszystkim głosem wyroczni, ukrywającej się przed oczami profanów. Próżny i zarozumiały przyjmował dowody czci, podarki i odwiedziny, uskarżając się na nie, jakby ich brzemień przygniatało go nieznośnym ciężarem. Niechże jednak

jakikolwiek z wybitniejszych pisarzy bawił przypadkiem w jego stronach i nie pospieszył złożyć mu należnego hołdu — jak się to przytrafiło de Serizaymu — wnet oburzał się i narzekał, jak gdyby go istotnie skrzywdzono. „Donoszę wam, że p. de Serizay przybył na prowincję i nie dowiadywał się nawet, czy jestem u siebie. Lekceważenie to wielkie, a obraza wydałaby się bardziej dotkliwą człowiekowi mniej odemnie przyzwyczajonemu do cierpienia“. Jak widzimy próżność Balzaca wyrażała się śmiesznie, niezgrabnie i ciężko. Wsławił się głównie swojemi „Listami“. Pozostawił nadto *les Entretiens*, *le Prince* (na cześć Ludwika XIII), *Alcippe* (na cześć Richelieugo) i *le Socrate chrétien*, w którym wybrać można kilka kartek istotnie pięknych, nie samą tylko pięknoscią świetnie wypolerowanej prozy. We wszystkich swoich pracach rozprawiał tak o literaturze, jak o polityce i religii. Wyznaczyłby można sowitą nagrodę temu, któryby w nich znalazł choć jedną myśl oryginalną, własną. Za to jaśnieją świetnym blaskiem retorycznie ułożonych wyrazów. Wynałazł receptę, mocą której myśli obce, a nawet często zupełny brak myśli, przybierał w tak kunsztowną formę, że obudzał podziw i zachwyty; zwłaszcza, że dla rozwoju piśmiennictwa posiadała ona niezaprzeczone znaczenie. Posługiwał się wszystkimi figurami retorycznymi, lecz przedewszystkiem rozmiłowany był w hiperboli. Oto jak się o niej wyraża, dziękując margrabinie de Rambouillet za dar otrzymany: „W rzeczy samej nigdy nie potrzebowałem tak bardzo tej usługującej figury, dopomagającej dobrym zamiarom, płacącej długie ubogich, a która nietylko stawia na równi słowa z rzeczami, lecz umie je nawet zwiększyć do nieskończoności. Znasz ją pani pod sławną nazwą hiperboli, a przyznać się muszę, że osiemnaście lat temu blisko porzuciłem ją nikiemnie dla fałszywego wstydu, wywołanego zarzutami i obmową moich wrogów. Stało się to z wielką dla mnie szkodą, bo widzę dobrze, że pozbawiony jej pomocy w chwili, gdy złożyć ci mam podziękowanie wspaniałe, na jakie zdobyłbym się

pragnął, zmuszony będą posługiwać się prostotą zwykłego języka i powiedzieć, jakby to uczynił każdy inny, że jestem ci mocno za twój dar obowiązany“. To umiłowanie hiperboli nie jest u niego dziełem wyobraźni, zwiększającej rozmiary przedmiotów, widzianych w naturze; Balzac bowiem jest niemal zupełnie pozbawiony imaginacyi, ale wrodzona mu przesada, płynąca szumnym potokiem, przepelnia wyrazy, rozdyma kunsztownie ułożony okres i zdaje się niemal dźwięczyć w jego głosie. Osoby, do których pisuje, często się zmieniają; ton jednak, w jakim do nich pisze, oraz komplementa, jakimi je obsypuje, nie zmieniają się nigdy. Ile razy jednak mówi o przedmiocie istotnie wielkim lub wspaniałym, styl jego brzmi jak należy. Tak naprzykład dosięga on wyżyn prawdziwie pięknego krasomówstwa, gdy z powodu kłótni o „Cyda“, ogłasza list, broniący Corneilla. Byłoby niesprawiedliwością, a może nawet i krzywdą dla Balzaca, gdybyśmy stanowisko tego pisarza w literaturze francuskiej chcieli omawiać na tle wewnętrznych zalet jego własnych utworów. Dzieła reformatora nie stoją na wysokości wpływu, jaki wywarł. Mówiono o nim, że proza francuska, dzięki jego zasłudze, ukończyła klasę retoryki. W istocie nadał on okresowi pełność i zaokrąglenie, a peryodowi takt i harmonię. Nazywano go w swoim czasie *l'unique éloquent*. Proszę wziąć ustęp jaki z dzieł Balzaca i, nie szukając w nim myśli, zwrócić uwagę tylko na dźwięk wyrazów i na majestatyczny tok peryodu, a nie wątpimy, że niemal każdy przypuści, że słucha stylu Bossueta. Usługi, oddane literaturze przez takich ludzi jak Malherbe i Balzac, posiadają dla niej wielkie znaczenie; autorowie bowiem tej miary torują drogę dla wielkich pisarzy przyszłości, którzy znalazłszy już wspaniałą formę gotową i urobioną, mogą w nią bez trudu przelewać myśli genialne.

Ze względu na zbliżenie dat urodzin, niemal wszyscy historycy literatury francuskiej zestawiają zwykle Balzaca z Voiturem, pomimo, że ci dwaj pisarze nie są do siebie wcale a wcale podobni. — O ile Balzac uciekał od świata

i w odosobnieniu opracowywał swój styl pedantycznie, o tyle Voiture, rzeźki, wesół i żwawy, uważał za szczyt szczęścia mieszkać w Paryżu, bywać w najwykwintniejszych towarzystwach i uganiać się za rozgłosem salonowym, za sławą człowieka, posiadającego dar przyjemnego mówienia o niczem. Dla niej poświęcił wszystko, nawet niezaprzeczone zdolności. Wincenty Voiture urodził się w 1598 r. w Amiens. Ojcem jego był handlarz win, czego syn podobno następnie się wstydził. Za wierszyk, napisany na cześć Gastona d'Orléans, zamianowany został szafarzem księcia. Wypłacił się swemu chlebodawcy szczerem przywiązaniem, spiskował na jego korzyść, spełniał zrećznie powierzone sobie misye dyplomatyczne i dopiero w 1635 roku, po powrocie z Hiszpanii do ojczyzny, odzyskał względy wielkiego kardynała. Wtedy stał się niemal codziennym gościem w pałacu Rambouillet, bawił gromadzące się w nim osoby swym niewyczerpanym humorem, poufalił się z wielkimi panami, a chociaż nie był przez nich traktowany, jak równy, imponował im swobodą, dowcipem i wytwornością. Rozstał się z życiem w 1648 roku, właśnie w chwili, gdy zwykli goście margrabin de Rambouillet rozpraszać się zaczęli, a salon jej opustoszał. To też powiedziano, że nawet zgonem swym dowiódł sprytu, umiał bowiem w czas umrzeć. Pisywał żartobliwe listy, pozostające prawie zawsze w związku z jakąś uroczyością, festynem, zdarzeniem lub mistyfikacją. Listy te, z bardzo małemi wyjątkami, były jakby dodatkiem albo raczej uzupełnieniem wszelkiej zabawy, w której Voiture rej wodził. Do najsłynniejszych jego utworów należy „list karpia do kuma szczupaka“, ofiarowany księciu d'Eghien. Współcześni cenili talent Voiture, rozkoszując się jego ciętymi zwrotami i figlarnemi pomysłami; my dziś uznania ich podzielić nie możemy, bo równie ironii pisarza jak i jego żartu, z powodu aktualności jednej i drugiego, nie rozumiemy dostatecznie. Nie zaś bardziej i łatwiej od dowcipu nie ulatnia się z dzieł literackich. W piśmiennictwie polkiem mieliśmy liczne tego

dowody, nawet w ostatnich czasach. Voiture za życia nie ogłosił drukiem ani jednego ze swych listów. Mawiał nieraz: „Znajdzie się głupiec, który wyda moje dzieło“. Tym głupcem został jego siostrzeniec, Marcin Pinchêne, który utwory wuja opublikował w 1649 roku. Voiture, nawet po śmierci, miał szczęście do ludzi. Boileau, tak surowy dla innych, porównał go z Horacym. Bądź co bądź, jako zręczny pisarz, przyczynił się po części do reformy prozy francuskiej, nadając jej ton wytwornej grzeczności, a zarazem czyniąc ją zdolną do wyrażania w dwornej formie: ironii, żartu i dowcipu.

Gdyby celem głównym naszego podręcznika było obrazowanie postępu idei i ocena każdego pisarza według potęgi jego umysłu, nie postawilibyśmy niezawodnie tuż zaraz po Balzaku i Voiturze mistrza myśli nowoczesnej, lecz skromnem zadaniem naszym na tem miejscu jest wskazanie, w jaki sposób kształtowała się i udoskonalała proza i poezya francuska, oraz charakterystyka jednej i drugiej w danej chwili, — więc i na działalność Kartezjusza patrzeć musimy przeważnie z literackiego punktu widzenia, to jest przedewszystkiem zwrócić uwagę na wpływ, jaki wywarł na rozwój języka w piśmiennictwie francuskim.

Réné Descartes (po łacinie *Cartesius*, a w spolszczeniu Kartezyusz), urodził się d. 31 marca 1596 roku w La Haie, nad rzeką Creuse, w prowincyi Touraine. Dziad jego i ojciec byli radcami parlamentu Bretanii i mieszkali w mieście Rennes. Oddany do kolegium OO. Jezuitów w La Flèche, ukończył w niem studia z powodzeniem, o czem sam wspomina. „Nie-spostrzegłem — powiada — aby mnie uważano za niższego od moich współtowarzyszy“. Uczył się języków starożytnych, mitologii, historii, wymowy, poezyi, matematyki i teologii. Nie zadawałnając się jednak szkolnemi wykładami, czytał „wszystkie książki, traktujące o naukach najciekawszych i najrzadszych, które mogły mi wpaść w ręce“. Rezultat tych badań różnorodnych nie wypadł na sławę wiedzy, zawartej w księgach. Kartezyuszowi zdawało się, że jedyną

korzyścią, jaką z nich osiągnął, było głębsze odczucie swojej nieświadomości. „Dla tego to — pisze — zaledwie wiek mój pozwolił mi wydobyć się z pod zależności i wpływu moich przewodników, zarzuciłem zupełnie studia literatury, postanawiając nie szukać innej wiedzy nad tę, jaką mogłem znaleźć w samym sobie, albo w wielkiej księdze świata: użyłem reszty mej młodości na podróże, poznanie dworów i wojsk, na odwiedzanie ludzi rozmaitych usposobień i stanów...“ Licząc lat szesnaście przybywa do Paryża, gdzie z początku żyje w gronie bogatej młodzieży i bierze udział w jej zabawach. Szybko jednak sprzykrzyło mu się to życie. W 1614 zamyka się w jednym z ustronnych domów na przedmieściu Saint-Germain. Dwa lata nie widuje się z swymi dawnymi towarzyszami i znajomymi, w ciągu których, czas cały poświęca poważnym studjom. W 1617, z rozkazu ojca, wstępuje do wojska. Zaciąga się naprzód pod sztandary Maurycego Nasauskiego, następnie służy pod dowództwem Tillego. Bierze czynny udział w wojnie trzydziestoletniej i odznacza się w bitwie pod Pragą (1620). W roku następnym opuszcza służbę żołnierską i udaje się w podróż po Niemczech, Węgrzech i Polsce. Powraca do stolicy Francji przez Pomorze i Hollandyę. W 1624 odbywa, ślubowaną w czasie wypraw wojennych, pielgrzymkę do Loreto. Zwiedza równocześnie Włochy i Szwajcaryę, wszędzie starając się być — jak sam powiada — raczej widzem niż aktorem. Z zamiłowaniem patrzyć lubi na wspaniałe uroczystości, więc przygląda się w Wenecji festynowi poślubienia morza przez Dożę, w Frankfurcie koronacji cesarza. Bywa na dworach wielu książąt i w otoczeniu króla Ludwika XIII, nigdy i nigdzie o nie nie prosząc, zawsze wierny zasadzie bierności w życiu, zawsze zajęty jedynym celem rozszerzenia kręgu swych wiadomości i zdobywania prawd życiowych doświadczeniem. W 1627 udaje się pod Rochellę, w której hugonoci opierają się kardynałowi Richelieu; zaciąga się, jako ochotnik, do wojsk królewskich, oblegających miasto, i służy w nich aż do zdobycia twierdzy.

W roku następnym osiada na stałe w Hollandyi, pociągnięty do znanego już sobie kraju powietrzem, które mu się wydaje zdrowszem niż we Francyi, oraz nadzieją znalezienia większej swobody do wypowiedania swoich doktryn. Po dwudziestu latach pobytu w Hollandyi, w ciągu których często przenosi się z miasta do miasta, a zarazem odwiedza Danię i Anglię, ulega prośbom królowej Krystyny i udaje się do Sztokholmu. Tam umiera w 1650 r., zabity srogością klimatu. Całe życie Kartezjusza tłómaczy się kierunkiem jego myśli, pragnącej nad sobą panować i nie dać się odwrócić od przedmiotu swych dociekań, których celem — odkrycie prawdy. Poznawszy ludzi, stwierdził Descartes, że ich obyczaje posiadają „niemal tęż samą rozmaitość, jaka rozdziela opinie filozofów“. Postanawia zatem badać samego siebie, za pomocą rozumu jedynie. Tym sposobem dochodzi do podstaw, na których wznosi gmach swoich pojęć. Ztąd także płynie jego odosobnienie; ztąd, w czasie pobytu w Hollandyi, to częste przenoszenie się z miasta do miasta, w celu unikania stosunków równie z przyjaciółmi, jak z przeciwnikami i wrogami. Narzuca sobie sposób życia, odpowiadający podjętej pracy. Jada mało, sypia nie wiele; ale jada i sypia w takiej mierze, jaką uważa za wystarczającą do uczynienia zadość wymaganiom ciała, lęka się bowiem, aby to ciało nie upomniało się o swoje prawa i nie wzięło przewagi nad duchem. Nadmiar wstrzeźliwości wydaje mu się zgubnym dla swobody umysłu, bo duch w jego przekonaniu, tylko przy zupełnej równowadze wszystkich władz istoty, dochodzi do zupełnego rozwoju. Zdrowie, wyzwolenie się z pod wpływów namiętności i samotność do tego nie wystarczają, należy jeszcze nie mieć kłopotów, nie znosić udręczeń i niepokoїв. Potrzebie spokojności umiał Descartes poświęcić wiele. Gdy w 1633 roku dowiedział się, że Galileusz zmuszony został odwołać swe uznanie dla odkryć Kopernika, chociaż miał już przygotowaną do druku rozprawę p. t. *Traité du monde*, w której przedstawił swoje badania fizyczne, tak się niebezpieczeństwem, grożącym zwo-

lennikom Kopernika zatrwożył, iż opublikowania pracy swej zaniechał. Ostrożność ta ujmę jego charakterowi nie przynosi, filozof bowiem chciał przedewszystkiem uniknąć prześladowań, mogących przerwać pracowity bieg jego myśli. Przekonany był, że nikt lepiej od niego rozpoczętych badań nie doprowadzi do końca; sądził zatem, że pożyteczniej będzie, gdy ludzkość dowie się o ich wynikach, choćby o pół wieku później, aniżeli, aby autor po wydaniu dzieła, pozbawiony został możności należytego ich uzupełnienia, przez co, zamiast korzyści, nauka poniosłaby stratę.

Licząc lat blisko czterdzieści (1635) odważył się dopiero Descartes wydrukować pierwsze swoje dzieło p. t. *Essays philosophiques*, mieszczące w sobie prace przyrodniczo-matematyczne (*Dioptrique, Météores, Géometrie*), a poprzedzone wstępem, noszącym nazwę *Discours de la méthode*, w którym rozwija główne zasady swojej filozofii. Naprzód chciał mu nadać inny tytuł, ściśle objaśniający cel utworu, a mianowicie: „Projekt nauki powszechnej, mogącej wznieść naturę naszą do najwyższego stopnia doskonałości.“ Z porady ojca Mersenne zmienił go na: *Discours de la méthode pour bien conduire sa raison et chercher la vérité dans les sciences*. Cała nowa metoda zamyka się w czterech zasadach, sformułowanych przez Kartezjusza w sposób następujący: 1. Niczego nie uznawać za prawdę, czego nie będą mogli uznać za rzeczywiste. 2. Dzielić każde zagadnienie na tyle ile się da szczegółów czyli części, aby tym sposobem łatwiej znaleźć rozwiązanie zadań poszczególnych. 3. Prowadzić myśl w systematycznym porządku, zaczynając od przedmiotów najprostszych. 4. Dzielić pojęcia tak dokładnie i sprawdzać podziały tak ogólnie, żeby być pewnym, że nic się nie opuszcza. Descartes, pewny skuteczności swojej metody, nie wierzy w naukę scholastyczną i wątpi (wątpieniem metodycznym) o wszystkich danych, jakich dostarczyć może wyobraźnia i zmysły, które często łudzą. Pozostaje jednak pewnik, którego najogólniejsze wątpienie obalić ani usunąć nie

jest w stanie, to jest: istnienie wątpiącego. „Myślę, więc jestem“ (*Cogito, ergo sum; je pense, donc je suis*). Oto stwierdzenie pierwszej rzeczywistości, że po za ciałem istnieje dusza. Taż samą drogą rozumowania dochodzi Kartezyusz do pojęcia istoty nieskończonej i najdoskonalszej, a pojęcie to, wyższe od człowieka, w którego myśli się rodzi, wiedzie myśliciela do uznania rzeczywistego istnienia Boga. Musi być ono silniejszym od naszego rozumu, bo skutek nie może być większym od przyczyny, zatem tylko rzeczywisty Bóg, może być przyczyną pojęcia Boga, znajdującego się w świadomości ludzkiej. Istnienie człowieka, uważa Descartes za zrozumiałe jako skutek istnienia Boga, bo gdybyśmy mogli siebie stworzyć, musielibyśmy posiadać wszystkie doskonałości, jakie się mieszczą w pojęciu o Bogu, a ponieważ doskonałości tych nie posiadamy, musimy pochodzić od doskonalszej istoty, która właśnie jest Bogiem. Pojęcie istoty doskonałej, zawiera w sobie znamię istnienia, więc z pojęcia Boga wynika jego istnienie. Istnienie jest warunkiem doskonałości, skoro zatem pojęcie Boga określa Go, jako istotę doskonałą, nie można Mu odmawiać istnienia. W wyobrażeniu Kartezyusza świat materyalny jest nieskończonym i ulega jednakim prawom mechanicznym. Uważał on prawa fizyczne, rządzące organizmami żywemi, za identyczne z prawami martwej natury. Konsekwencye mechanicznego na świat poglądu doprowadziły go do oryginalnej teoryi o zwierzętach, które mają być maszynami, czyli automatami bez czucia i wrażeń. Nie potrzebujemy chyba zwracać uwagi, że z ostatnią fałszywą doktryną, załatwił się już dawno postęp wiedzy, kasując ją i usuwając zupełnie. Poglądy Kartezyusza w ogólności posiadają niezwykłą jednolitość; znacznie mniej w nich sprzeczności niż w dziełach innych filozofów. Nadto zaznaczyć tu należy, że Descartes nowym swym wykładem o istnieniu Boga i duszy, niezłączonej z ciałem — wykładem, opierającym dowodzenie na rozumie samym — wyzwolił myśl i utorował drogę filozofii nowoczesnej. Zasługi Kartezyusza w mate-

matyce są niespożyte. Według zdania S. Dicksteina „nazwisko jego pozostanie na zawsze związane z powstaniem geometrii analitycznej; jemu algebra zawdzięcza w znacznej części dzisiejsze dogodne znakowanie, oraz wiele ważnych twierdzeń i metod w teorii równań algebraicznych“¹⁾.

Znaczenie *Discours de la méthode*, ze względu na literacką wartość, jest także wielkie. Równocześnie z wyzwoleniem myśli z więzów scholastyizmu, filozofia zajmuje należne jej miejsce w piśmiennictwie. Śladem Kartezjusza postępując i korzystając z danego przezeń przykładu: Bossuet pisze *la Connaissance de Dieu et de soi-même*, Malebranche *la Recherche de la vérité*, Fénelon swój *Traité de l'existence de Dieu*, a później Leibnitz, w celu nakreślenia *Essai sur l'entendement* uznaje za właściwe użyć mowy francuskiej, doskonale do wyrażania zadań filozoficznych przygotowanej. Descartes zatem stworzył język w ścisłym znaczeniu tego wyrazu filozoficzny, jaki w istocie dotąd jeszcze nie istniał, pomimo prób poprzednich, o których wspominaliśmy. W *Discours de la méthode* zadziwia najbardziej zupełna swoboda, z jaką autor wypowiada swoje ideje. Dzieło, noszące w sobie zarody filozofii dwóch wieków następnych, liczy względnie bardzo szczupłą ilość kart. Autor nie posilkuje się w niem prawie specjalną terminologią. Wyraża, co chce, w formie dla wszystkich przystępnej, tak, że nawet najmniej przygotowani do rzeczy spekulacyjnych, wybornie go rozu-

¹⁾ Prócz *Discours de la méthode* napisał Descartes obszerne dzieło po łacinie: *Meditationes de prima philosophia ubi Dei existentia et animae immortalitate* (1641), przetłómaczone następnie na francuski przez księcia de Luynes i Clerselier; *Principia philosophiae* (1644), ukazało się w przekładzie francuskim Picota w 1647 roku, i *Les passions de l'âme* (1649). Tłómaczenie polskie „Medytacyj“, dokonane przez I. K. Dworzaczka, pomieszczone zostało w bibliotece filozoficznej H. Struwego w 1885 roku. Najlepszą nowoczesną i zupełną edycją pism Kartezjusza jest wydanie V. Cousina w jedynastu tomach (1824—1826).

mieją. Łatwość stylu nie jest okupioną jakimkolwiek bądź poświęceniem, myśl bowiem Kartezjusza uwydatnia się w jego pracy z równą ścisłością, jak i prostotą. Nietylko języka filozoficznego jest on twórcą, udziela bowiem także pisarzom utworów czysto literackich wskazówek, dotyczących prawdziwej retoryki, które (choć sprzeciwiają się wskazówkom Balzaka), okazały się w praktyce wielce pożytecznymi. Pod piórem Balzaka forma (pomimo, że wspaniała), była cczą i pustą. Tu rzecz się ma inaczej. Descartes odrzuca wszelkie sztuczne ozdoby; okres jego służy tylko do wiernego odtworzenia myśli. Panuje w nim zupełna harmonia i równowaga idei z wyrażeniem, nieprzeciążonem żadnym stylistycznym balastem, a jednak zdolnem całkowicie ją uwydatnić. Dokładność owej równoważności formy z myślą jest właśnie znamioną cechą prozy klasycznej, a *le Discours de la méthode* jej pierwszym pięknym przykładem.

Powodzenie kartezyanizmu było olbrzymie, niemal powszechne. Pierwszy rozgłos nadają mu uniwersytety holenderskie. We Francji, prócz Jezuitów, potępiających Descarta, widzimy po jego stronie Oratoryanów, z pośród których najwybitniejszy, ojciec Malebranche, staje się jego uczniem. Znakomici kartezyanie z Port-Royal¹⁾: Antoni Arnauld (1612 do 1694) i Piotr Nicole (1625—1695) piszą podręcznik logiki (*L'art de penser*, 1662), opartej na filozofii Kartezjusza. Zamieni się on wkrótce na szkolne dzieło wykładowe. Nawet Pascal czyni mistrzowi zarzuty, tylko szczegółów dotyczące.

¹⁾ Nieopodal Wersalu, w miejscowości zwanej Port-Royal, wznosi się klasztor (niegdyś panien Bernardynek), a który stał się w 1635 roku schronieniem, zamieszkiwanem przez uczonych, pragnących spokoju i odosobnienia, potrzebnego do ukończenia dzieł przez nich rozpoczętych. Zwano ich *les solitaires du Port-Royal*. Przeważnie byli jansenistami, jak Saint-Cyran, teolog (1581—1643), który przewodniczył zakładowi. Do grona pustelników należeli również: Lemaitre de Sacy, Arnauld, Lancelot, Nicole i związany z nimi świętą przyjaźnią Pascal. Dom przez nich zamieszkiwany kazał zburzyć Ludwik XIV w 1709 r.

Descartes cieszył się szczerem uznaniem Benedyktynów i Reformatów. Ojciec Mersenne, Reformat, był jego przyjacielem i po-wiernikiem. On jeden podobno znał samotnię Kartezjusza w Holandyi, ciągle bowiem z nim korespondował. Z wyższego duchowieństwa do stronników jego należą: Bossuet i Fénelon. Kardynał de Retz, usunawszy się pod koniec życia od świata, przewodniczył często zgromadzeniom kartezyańskim, odby-wającym się w zamku de Commercy. Księżęta krwi króle-wskiej i najwyżsi dostojnicy, jak: Kondusz, książę de Nevers, de Vivonne, de Luynes, są wyznawcami Kartezjusza. Filozofia jego podbija także salony: pani de Sablé, księżnej du Maine, pani de Grignan i pani de Sevigné. La Fontaine pisze o nim co następuje: „Descartes, śmiertelnik, którego poganie zrobi-liby pół-bogiem“. Wpływ filozoficzny wytworzył z natury rzeczy i wpływ literacki. Duch kartezyański wyciska głębo-kie piętno na piśmiennictwie klasycznym. Nie mogło być inaczej, bo zasady na których Kartezjusz się opiera, są właśnie zasadami, w imię których dokonywała się ówczesna reforma literacka. Rozum, czyli raczej zdrowy rozsądek, uznawany przez filozofa za powagę najwyższą, uważał Mal-herbe za władzę umysłową, której należy się panowanie w królestwie piśmiennictwa. Zespolenie kierunku filozoficznego z kierunkiem literackim przyczynia się wielce do rozszerze-nia wpływu Kartezjusza. Łatwo byłoby to wskazać na naj-wybitniejszych dziełach, omawianej przez nas epoki. Myśli ogólnego znaczenia, logiczne wyciąganie wniosków z jasno postawionych założeń, oddawanie się zupełne jednemu przed-miotowi, ażeby go lepiej zgłębić, ubieganie się o uproszcze-nie formy i treści, oto zasady kartezyanizmu i zarazem cha-rakterystyczne cechy literatury francuskiej w XVII wieku. Sztuka i nauka owych czasów zamykają się jak Descartes w ciepło ogrzanej, samotnej, oddalonej od wszelkich wpływów izbie, ażeby w niej żyć życiem całkiem niezależnem. Tak w nauce, jak w literaturze i sztuce panuje porządek, kla-syfikacya, ściśle oznaczone granice. Poeta dramatyczny bada

przeciętną duszę, otaczającego go świata, dając w swych utworach pierwszeństwo postaciom, myślącym i czującym w ogólnoludzki sposób. Klasycyzm na sztuce i literaturze wyciska piętno arystokratyczne. Z tematów wybiera najszczytniejsze; w wszechświecie zajmuje się tylko człowiekiem; w społeczeństwie widzi wielkich, a nie spostrzega maluczkich; w jednostce, nie ciało, lecz duszę; w duszy zaś tylko jej istotę. Rola Kartezjusza zatem w piśmiennictwie XVII stulecia jest podwójną. Polega naprzód na wzorze, jaki daje w *Discours de la méthode*, następnie zaś na wpływie doktryn, najzupełniej zgodnych z duchem współczesnej literatury, a wznacniających jej kierunek.

ROZDZIAŁ XVII.

Tragedya. — Corneille.

Teatr przed Kornelem. — Wpływ hiszpański: Hardy. — Wpływ włoski: Théophile Viau. — Tragedya Maireta. — Corneille. — Jego pierwsze sztuki. — „Cyd“. — Arcydzieła. — Chylenie się do upadku. — Pisarz. — Teatr za czasów Kornela: Rotrou, Du Ryer.

Usiłowania tego rodzaju pisarzy jak Garnier i Montchrestien, (których dzieła o ile się zdaje nie były grywane), nie mogły oddziaływać na masy, zwracały się bowiem do małego grona wykształconych czytelników. Uczuwać się zatem dawała potrzeba utworów dla szerokiej publiczności, przeznaczonych do przedstawień w teatrze. Aleksander Hardy, wzorujący się na literaturze dramatycznej hiszpańskiej, tworzy pierwszy takie sceniczne widowiska. Do życiorysu jego brak wszelkich danych, wiadomo tylko, że urodził się około 1560 roku i że, jako główny dostawca jednego z ówczesnych towarzystw dramatycznych, napisał siedemset do ośmiuset sztuk wierszowanych. Taka olbrzymia produkcya nie mogła być bezwzględnie oryginalną. Poeta czerpał ze wszystkich zna-

nych źródeł greckich, łacińskich, włoskich, a szczególnie hiszpańskich. Historia, legendy i powieści dostarczyły mu tematów; uprawiał wszystkie rodzaje: tragedję, tragi-komedję i pastorałę. Nie kępował się żadnemi przepisami i regulami; czas trwania niektórych jego utworów wynosi lat dwadzieścia; akcja przenosi się z Rzymu do Aten, z Francji do Niemiec, z ziemi do nieba i z ziemi do piekieł. Z ogromu dzieł swoich sam wybrał czterdzieści jeden i drukiem ogłosił. Nie należy w nich szukać ani psychologii, ani kompozycji, ani stylu; wszystkie jednak zalecają się ruchem scenicznym, czysto francuskim przymiotem, z którym w innych literaturach dramatycznych tak rzadko się spotykamy. Przeznaczone dla niewykształconych słuchaczy, nie mających pojęcia o kunszcie literackim, a interesujących się wypadkami, rozgrywanymi się w dramacie, obudziły zajęcie i przygotowały publiczność — dla pisarzy przyszłości. Poezja dramatyczna Hardyego (1600—1630) różni się pod każdym względem z tem co było i z tem co będzie; nie ma nic wspólnego z tragedją, przepojoną liryzmem, ani z tragedją klasyczną. Można ją nazwać poezją, odpowiadającą wymaganiom „wolnego teatru“, albo raczej dramatu.

W 1608 roku Jan de Schelandre wystawia na jednej z dwóch scen, funkcyjujących wówczas w Paryżu ¹⁾, utwór liczący pięć tysięcy wierszy i noszący tytuł *Tyr et Sidon*. W 1628 roku Franciszek Ogier umieszcza na czele wymiennej, a już wydrukowanej sztuki, przedmowę, w której dowodzi, że należy się otrząsnąć z przewagi pisarzy starożytnych i ukazywać w teatrze — jak się to dzieje w rzeczywistości — mieszaninę pierwiastków poważnych i śmiesznych zarazem. To też rodzajem, cieszącym się wówczas największym powodzeniem, była tragi-komedia. Rodzaj to niedość ściśle określony, nie posiadający nawet poczucia czem ma

¹⁾ Teatr w *Hotel de Bourgogne* i tak zwany *Théâtre du Marais*.

być w istocie. Dlatego pochłonęła go z czesem tragedia; lecz w początkach pragnął panować i panował istotnie w dziedzinie pośredniej. Nawet umysły wyższe nie zdawały sobie sprawy, jaką drogę wybierze literatura dramatyczna, a ogół nie wiedział za kim lub za czem się oświadczyć. Chaos i zamieszanie w pojęciach—oto zewnętrzne cechy chwili, w której powstać ma nowy teatr. W Anglii podobny stan i stosunki przyczyniły się do wydania genialnego pisarza, lecz we Francyi tego rodzaju tło i środowisko nie harmonizowało z naturą usposobień francuskich i potrzebami, odczuwać się dającymi w innych dziedzinach piśmiennictwa, więc dana epoka nie może się szczycić ani dziełem znakomitem, ani wielkim dramaturgiem. Chociaż interesuje swem początkowaniem, jest tylko epoką przejścia.

Hardy, jak sam twierdzi, ubiegał się o siłę jedynie, unikając szumnego stylu. W wyznaniu tem robi on alluzję do kierunku innej, współczesnej mu szkoły, która nie hiszpańską, ale włoską naśladowała literaturę. Wprowadziła ona do języka dramatycznego *les pointes* i *conceitti*, z italskiego przeniesione gruntu. Tragedya (wspomnianego już wyżej) Théophila Viau *les Amours tragiques de Pyrame et Thisbé* (1617) jest wzorem tego rodzaju. Krytyk, wykazujący w niej tylko ślady złego smaku, nie spełni należycie krytycznego obowiązku. Zajęła ona współczesnych kunsztem wytworniejszym, głębszą analizą uczuć i językiem, mogącym poniekąd uchodzić za mowę serca. Théophile nie był autorem dramatycznym w ścisłym znaczeniu tego wyrazu, więc napisał tylko jedną sztukę, ale za jego przykładem poszli inni. Utwory, które wkrótce potem ukazały się na scenie: *les Bergeries* Racana (1618), *la Sylvie* Maireta (1621), *l' Amarante* przez Gombaud (1625) są pojęte w manierze włoskiej, wykwińskiej. Wpływu jej doszukać się będzie można później nawet w dziełach Racina. Théophile przejął się przeważnie stylem i wytwornością włoską, Mairet zaś wziął od Włochów teorię teatru prawidłowego. W rodzaju dramatycznym, jak

we wszystkich innych rodzajach literackich, ostatnie słowo musi mieć reguła. To też z tego punktu widzenia zapatrując się na działalność Maireta, przyznać trzeba, że to on dopiero jest prawdziwym twórcą tragedyi w duchu i charakterze siedemnastego stulecia. Wprawdzie Corneille napisał pierwszą tragedję, noszącą na sobie ślady geniuszu, — lecz Mairet zbudował pierwszą tragedję klasyczną.

Jan de Mairet, urodzony w Besançon w 1604 roku, rozpoczyna karierę pisarza dramatycznego, licząc zaledwie lat szesnaście. Przedstawia naprzód *Chryseïde et Arimant*, następnie *Sylvie* i *Silvanire* (1625). „Zawiadomienie,“ jakim opatrzył ostatnią z wymienionych sztuk, mieści w sobie wykład nowej poetyki. Za radą kardynała de la Valette i hrabiego de Cramail poznaje dramatyczną literaturę włoską i ogłasza (1627), że cała tajemnica jej powodzenia i wartości polega na wierniejszem (od praktykowanego dotąd we Francyi) naśladowaniu starożytnych Greków i Rzymian, że reguł — jakie ci pozostawili — włoscy autorowie trzymali się sumiennie. „Należy zatem iść śladami starożytnych, odzielić, jak to oni robili, komedję od tragedyi, i czynić zadość regule jedności czasu i miejsca“. W dwa lata potem (1629), wygłoszone teorye zastosował Mairet do sztuki swojej *la Sophonisbe*. Zdobyła ona wielkie powodzenie; niektóre sceny, z jakich się składa, prowadzone są kunsztownie i umiejętnie; styl posiada powagę i szlachetność; czyni zadość regule trzech jedności; wreszcie Rzymianie przemawiają w niej językiem konwencyonalnym, wskazanym za odpowiedni przez Balzaca. Droga utorowana; wkroczy na nią Corneille.

Piotr Corneille urodził się w Rouen dnia 6 czerwca 1606 roku. Ojciec jego był nadleśniczym dóbr królewskich (*maître des eaux et forets*). Nauki szkolne ukończył w mieście rodzinnem, w kolegium Jezuitów. Został adwokatem w 1624, ale raz tylko stawał przed kratkami. Wkrótce potem zrzekł się zajęć obrończych. W 1629 przybył do Paryża z napisaną

już komedią *Mélite*, która podobała się publiczności. Sukces nowicyusza zwrócił nań uwagę Richeliengo. Wielki polityk, lecz bardzo lichy autor dramatyczny (*Mirame, la Grande Pastorale* i *les Tuileries*), posiadający już czterech współpracowników (L'Estoile, Colletat, Boisrobert i Rotrou) zaprzagnął liczbę ich powiększyć. Wezwał Kornela do siebie i polecił mu napisanie trzeciego aktu do swojej komedyi *Tuileries*. Młody autor zmienił założenie utworu w taki sposób, że nakreślona przez niego odłona, odrywała się od całości i nie stanowiła dalszego ciągu poprzednich aktów. Rozgniewany kardynał oddalił go, mówiąc, że nie posiada *l'esprit de suite*, i już do końca życia był dlań niechętny. Znacznie później Ludwik XIV, prawdziwy protektor sztuk i literatury, niemal na każdym kroku dawał dowody nieżyczliwości dla poety. Dziwna rzecz, że ci dwaj wielcy organizatorowie ładu i posłuszeństwa w państwie, nie zrozumieli znakomitego pisarza, będącego w literaturze przedstawicielem porządku. Napoleon, bądź co bądź do „króla-słońca“ podobny duchem i usposobieniem, bystrym swym umysłem ocenił go właściwiej. „Gdyby Corneille żył — mawiał — zrobiłbym go księciem“. Twierdził, że „ustalony porządek swoich czasów poeta wzmocnił i przyozdobił“, a kiedyś, już na wyspie św. Heleny, rozmawiając o nim, zawołał: „Jakżeby mnie on zrozumiał!“ U nas gorącym wielbicielem Kornela był A. margrabia Wielopolski. Pisząc o potrzebie reorganizacji teatru warszawskiego, wyraził przekonanie, że dzieła autora *Cyda* wznowić na scenie należy. Może współcześni poeci politycy, nie zdołali odkryć w jego utworach idei (którą pojęli dopiero późniejsi mężowie stanu) dla tego tylko, że się nie łąsił, nie schlebiał, nie narzucał, nie prosił o łaski, że nawet, kiedy musiał zrymować panegiryk do jednej ze swych dedykacji, czynił to niezgrabnie, bez wprawy, bez przekonania. Zwykły to zresztą los pisarzy, trzymających się z godnością na uboczu i nie weiskających hardego karku w jarzmo stronnictwa lub koteryi. W 1636 wystąpił Corneille z *Cydem*, którego sukces wyniósł

go nad wszystkich pisarzy XVII wieku. Dwa razy podawał się na członka Akademii i dopiero za trzecim razem w dniu 22 stycznia 1647 r. obrany został. Po niepowodzeniu *Pertharite* (1652) wyrzekł się teatru i zaczął tłómaczyć wierszem *O naśladowaniu Chrystusa* Tomasza z Kempis. Przekład posiada ustępy prześliczne. Dzięki interwencji Mikołaja Fouquet, nadintendenta skarbu, zwraca się znowu do sceny (1659) i wiernym jej pozostaje do r. 1674, który to rok jest datą upadku jego *Suréna*. Umiera w 1684 w nędzy, pomimo, że zarabiał wiele, bo sztuki jego — względnie do czasu, w którym je wystawiano — sownie były wynagradzane przez przedsiębiorców teatralnych. Molier zapłacił mu za *Attyle* dwa tysiące liwrów. W wilię śmierci, Ludwik XIV wyznacza dlań pensję. Do charakterystyki poety, jako człowieka, bardzo nie wiele pozostało danych; mało bowiem się udzielał i prawie całe życie spędził w Rouen. Nazywano go *le bonhomme*. Dangeau, wierny tłómacz opinij i usposobień dworu dla ludzi niemile na nim widzianych, w następujący sposób zapisuje datę zgonu poety: „W czwartek, piątego, dowiedziano się w Chambord o śmierci poczciwca Kornela“. Tylko tyle. Z drobnych szczegółów, jakie tu i owdzie wyczytać się daje, mniemać można, że był w obejściu się skromny, chociaż miał wysokie wyobrażenie o swoim talencie, a prztem, że był dobry, uczynny, szlachetny, pelen godności, słowem, że charakterem stał na wysokości swojego geniuszu.

Działalność swą sceniczną rozpoczyna Corneille komedjami. Wspomniana już *Mélite* (1629) jest dwornem imbroliem, które przypadło w danej chwili do smaku publiczności. Podobała się głównie dlatego, że była wiernem odzwierciedleniem „mowy ludzi uczciwych“. Takim jest w istocie znamieny charakter pierwszych jego sztuk. Komizm grubijański i rozwiązyły zastąpił on komizmem wytworniejszym. Usunął z utworów swoich błaznów i błaznowanie, oraz uszlachetnił ton, malując wykwintne towarzystwo. W tym rodzaju

są napisane: *Clitandre*, 1632; *la Veuve*, 1633; *la Galerie du Palais*, *la Suivante*, *la Place Royale*, 1634. Dotąd jednak autor ich jest tylko pisarzem miłym i szukającym nowej drogi. Przewyższa wprawdzie swoich współzawodników, lecz nikt nie przypuszcza, że wyrośnie zeń poeta pierwszorzędnej miary. Nagle „*Medea*“, naśladowana z Seneki i wystawiona w 1635 staje się równie dla publiczności, jak dla Kornela samego, objawieniem. Równocześnie zwraca się on do literatury hiszpańskiej i w niej znajduje wzory, które pobudzają go do tworzenia dzieł genialnych. Z tego źródła czerpie on *l' Illusion comique* i pierwszorzędne swe arcydzieło: *le Cid*. Zapożycza doń tematu od Guillen de Castro, ale rachując się z różnicą, jaka zachodzi pomiędzy teatrem hiszpańskim a francuskim, weiska wypadki w przeciąg czasu wymagany przez trzy jedności, usuwa grubijaństwa, któreby mogły razić ucho i smak wykwintnych współziomków i przekształca sztukę — przeważnie napisaną dla oczu — w dramat, pięknościami swojemi przemawiający do duszy. Wszystkie przymioty, jakich dotąd brakło tragedyi, a o których marzyły wyższe i wykształcone umysły, przedstawiają się nareszcie w „*Cydzie*“ udatnie uplastycznione. Dzieło jest obrazem historycznym; można wątpić w jego wierność i dokładność dziejową, niepodobna niezachwycać się potęgą pędzla i blaskiem kolorytu. Postacie nie są już abstrakcyjnymi fikcyami. Chociaż Rodryg, Chimena i Diego uosabiają pewne uczucia, żyją jednak własnem życiem są indywidualnościami, odtworzonymi jasno i wyraźnie. Nadto, jakże pięknie opisał je autor w niesłabnącą ani na chwilę akcyę, podniesioną patetycznością walczących z sobą uczuć, ożywionym dyalogiem, opowiadaniem — jakby wyrwanem z epepei, pełnemi uroku duetami miłosnemi i mnóstwem prześlicznych wierszy. Całą sztukę przenika technienie zapału i szlachetności. Po dzień dzień, po dwóch wiekach z okładem, „*Cyd*“ ogrzany ciepłem serdecznem, zachwyca swą młodością, tryskającą niemal z każdej sceny. Tryumf „*Cyda*“ wywołał gwałtowną pole-

mikę. Rywale poety: Mairet, Scudéry i Claveret, którzy go przedtem wynosili pod niebiosa, rzucili się nań teraz z nienawistną zaciekłością, pragnąc dowieść prozą i wierszem, że utwór cieszący się tak niezwykle powodzeniem, nie posiada żadnej wartości. W pierwszych szeregach nieprzyjaciół Kornela, odznaczał się — jak pisze Tallemant — „wściekłą zazdrością“ Richelieu. On to przekazał Akademii rozstrzygnięcie sporu, toczącego się między wielbicielami a przeciwnikami poety. Chapelain zredagował *les Sentiments de l'Académie* (1637). W ocenie płytkiej, ale formą przyzwoitej, umiał się utrzymać na stanowisku pozornej bezstronności. Ta zewnętrzna bezstronność sprawiła, że długi czas uważano wyrok, wygłoszony przez Akademię, za wzór dobrej i sumiennej krytyki. Nie ulega wątpliwości, że całą „kłótnię o Cyda“ (tak ją wówczas zwano) roznieciła zawiść współzawodników, zaznaczyć jednak należy, że i kwestya zasad odgrywała w niej niemałą rolę. „Cyd“ przedstawiał się poniekąd jako powrót do natchnień hiszpańskich. Wprawdzie był próbą tragedyi, pojętej w duchu reformy, lecz zarazem nosił na sobie znamię dążeń swobodniejszych, wyłamujących się z więzów reguły. Skrajni wyznawcy klasycyzmu przeciw nim powstali. Corneille, zachwiany krytyką, lękający się wrodzonych skłonności, unoszących go mimo-wiednie po za granice przepisów, zawrócił nagle w stronę tragedyi prawidłowej i sięgnął znowu po tematy z dziejów starożytnych. Zaraz potem pisze i przedstawia: „Horacego“, „Cynnę“ (1640) i „Śmierć Pompejusza“ (1643). „Polieukt“ — niemal równocześnie ze „Śmiercią Pompejusza“ napisany — jeszcze wyraźniej wskazuje, jakie wpływy oddziaływały wówczas na poetę. Sztuka ta — o treści, zaczerpniętej z żywotów świętych męczenników (jak misterya średniowieczne) — należy do utworów, w których Corneille najdokładniej zamknął się w systemie klasycznym. W tymże mniejwięcej czasie (1644) daje on piśmiennictwu francuskiemu pierwszą

komedye charakterów, *le Menteur*¹⁾). Corneille wzbił się niezmiernie szybko na wyżyny sztuki, pojętej w duchu chwili, nie umiał jednak na nich się utrzymać, może właśnie z powodu owego wewnętrznego rozdarcia i wahania, wytworzonego przez walkę wrodzonych skłonności z teorią, nakazującą mu je poskramiać. „Rodoguna (1645) jest sztuką ciemną. Rozgłos jej przypisać należy „okropności“ piątego aktu. *Theodore*, świadczy o niezręczności pisarza, tracącego talent. *Héraclius*, według Boileau, jest logogryfem. Pomimo to Corneille pragnie tworzyć nowemi środkami. *Andromède*, (1650) uważać można za próbę opery. *Don Sanche*, komedia heroiczna, przedstawia się jakby przecucie przyszłego dramatu. *Nicomède*, posiadający śliczne ustępy, jest tragedją osnutą na temacie wyłącznie politycznym. W czasie Frondy zdobywa Corneille świeże, ale już krótkotrwałe, ostatnie powodzenia. Poeta nie umie nagiąć się do upodobań nowej generacji, której nie zna i nie rozumie. Po upadku *Pertharite*, popada w zniechęcenie. Oklaski, jakimi publiczność wita „Edypa“, „Złote runo“, „Sertoriusza“, są tylko wyrazem wdzięczności dla autora, który po siedmioletniem milczeniu zaczyna znowu tworzyć dla sceny. Ale chwilowe blaski nadziei gasną wkrótce. Niepowodzenia towarzyszą wystawianiu: *Sophonisbe*, „Otona“, „Agesilasa“ i „Attyli“. Nastają czasy tryumfów Quinaulta i pierwszych sukcesów Racina. Autor *Plaideurs* parodiuje kilka wierszy autora „Cyda“. Nadto, nie wiedząc, że Corneille pisze *Tite et Bérenice*, tworzy swoją *Bérenice*. Z dwóch manier, w ten sposób ze sobą zestawionych, jedna uleść musi. *Pulchérie* podoba się tylko pani de Sévigné. *Suréna* upada w 1674 roku.

¹⁾ Literatura nasza posiada przekłady: „Cyda“, „Horacego“ i „Cynny“, dokonane przez Ludwika Osinińskiego, oraz „Cynny“ przez Fr. Godlewskiego i „Polienkta“ przez S. Laskowicza. Żaden z nich nie odtwarza należycie piękności oryginału. Kornela dobrze mógłby przetłómaczyć tylko prawdziwy poeta.

Wybitnem znamieniem talentu poety jest wielkoduszność i szlachetność tonu, tak jak heroizm jest głównem natchnieniem jego twórczości. Teatr poety nazwać można bardzo indywidualnym, a jednak odzwierciedla on wiernie ducha czasu. W pierwszej połowie XVII wieku wyobraźnia mas lubowała się w rzeczach wspaniałych i wielkich. Wpływ hiszpański, wspomnienia o wojnach domowych, ostatnie dogasające ogniki buntu, płonące jednak jeszcze w głowach arystokracji, wytwarzają prąd przenikający równocześnie organizm społeczny i literaturę. Powieści modne, przepelnione są wzniosłemi uczuciami, miłością rycerską i nadzwyczajnemi przygodami. Tylko u niektórych pisarzy bohaterstwo wydaje się konwencyonalnem, u innych zaś przesadą gaskońską, gdy przeciwnie u Kornela godzi się ono zupełnie z jego kierunkiem myśli i z wrodzonym usposobieniem duszy. Ztąd piękność tego teatru. Przedewszystkiem poeta koeha ludzkość i ma o jej szlachetności wygórowane pojęcie. „Maluje ludzi jakimi być powinni“. W sercu własnem znajduje barwy, któremi ich upiększa. Każda z jego sztuk polega na poetyczności, wpływającej z czci, jaką wyznaje, dla jakiejś enoty. Święci tryumf honoru w „Cydzie“; patryotyzmu w „Horacym“; łaskawości w „Cynnie“; poświęcenia się boskiemu ideałowi w „Polieukcie“; siły duszy, nie dającej się pokonać ani przeciwnościom ani naciskowi zawiści, w „Nikomedzie“. Tworzy całą rodzinę sympatycznych postaci: starców dumnych i pełnych godności, młodzieńców nie troszczących się o życie, kobiet zacnych i pewnych siebie. Słowa, padające z ich ust nagle i niespodzianie, uplastyczniają szczytnemi zarysami ich charaktery. Obowiązek przemawia w jego utworach językiem, przewyższającym w blasku mowę namiętności. Jedynym dozwolonym autorowi dramatycznemu sposobem wydatnia on głęboką moralność swoich tragedyj. Corneille nie prawi morałów po kaznodziejsku, nie nawraca, a jednak bohaterstwo i cnota jego aktorów udziela się i oddziaływa na słuchaczy. Rzuca jasne promienie w głębię dusz na-

szych i oświećla niemi ich dodatnie tajuiki; za jego sprawą rozumiemy pewne uczucia szlachetne i wierzymy w nie; wznosi myśl — uzaconą i oczyszczoną z mętów życia — na wyżyny, gdzie poezya złączona z moralnością tworzy doskonałą całość. I tu za La Bruyèrem śmiało powtórzyć można: „Kiedy czujesz czytając podniesienie ducha... nie szukaj innych reguł do ocenienia dzieła, jest ono bowiem dobrem i ręką mistrza wykonanem“. Z tych zalet jednak płyną jednak i niedostatki teatru Kornela. Patrzy on na ludzi przez pryzmat własnej wyobraźni, nie zaglądając dość bacznie do wnętrza ich dusz. Psychologia jego zatem nie jest głęboką. Charakterom, najlepiej przez niego nakreślonym, brak pierwiastku niestałości i sprzeczności duchowych, będących oznaką życia. Nie wskazuje w jaki sposób wpływają na nie wypadki i jak się one pod ich wpływem zmieniają. Wiemy z góry, że w bohaterstwie swoim wytrwają do końca, niezachwiani i niewzruszeni. Postępowanie ich bywa zawsze wynikiem silnie ustalonych zasad. Dlatego skutek walki pomiędzy obowiązkiem a namiętnością nie może być dla nas wątpliwym. Najbogatsza wyobraźnia nie jest w stanie dostarczyć poecie dramatycznemu tylu typów rozmaitych, ile wysledzić i wskazać może baczna obserwacya. Corneille, dręczony żądzą odświeżenia swojej twórczości, często świadomie, szczególnie w ostatnich swoich sztukach — byle się nie powtarzać — przesadza duchowe kształty bohaterów i szukając rzeczy wzniosłych, znajduje tylko nieprawdopodobne.

Studując dzieła Kornela zapoznajemy się dokładnie z jego systemem dramatycznym, ale poeta pragnął być także teoretykiem (mówiąc nawiasem wcale miernym) więc wypada przejrzeć także i trzy *discours* (*le Poème dramatique, la Tragédie* i *les Trois Unités*), które pomieścił w wydaniu pism swoich z 1660 roku. Nadto, w tejże samej edycyi, przy każdej sztuce, znajduje się jej rozbiór, w którym autor sądzi swój utwór z naiwną szczerością. Z tych rozbiorów właśnie

dowiadujemy się, jakie pojęcie wytworzył sobie Corneille o tragedyi, ma się rozumieć nie według starożytnych pisarzy greckich, których nie znał, lecz według Seneki i autorów hiszpańskich. W jego mniemaniu celem tragedyi powinno być obudzenie w słuchaczach uwielbienia, nie zaś grozy lub litości. Środkami do tego celu wiodącymi są: poruszanie „jakiegoś wielkiego interesu państwowego“, albo odmalowanie „jakiejsz namiętności szlachtetnej i męzkiej, jak ambicya i zemsta“. Tragedya, w ten sposób pojęta, musi być ujęta w ramy historyczne. Jednym z przymiotów, przyznawanych poecie przez współczesnych, było należyte odczucie historyi. Saint-Évremond, w swojej *Dissertation sur l' Alexandre*, stawia z tego powodu Kornela wyżej od Racina. W istocie, jeśli nie będziemy zważać na niedokładności w szczegółach, i przyznamy poecie prawo podporządkowania tematu dziejowego inwencji, przyznać nam wypadnie, iż żaden z autorów dramatycznych francuskich nie umiał tak śmiało i szeroko jak Corneille naszkicować obrazu historycznego, wywołującego całością malowidła wrażenie prawdy i rzeczywistości. W tragedyi wyznacza on miłości miejsce drugorzędne. „Mnie małem dotąd—pisze do Saint-Évremonda—że miłość jest uczuciem tak na wskroś przesiąkniętem słabością, że nie może stać na pierwszym miejscu w sztuce heroiczej; wolę, aby była jej ozdobą, nie zaś ciałem“. Taką w istocie rolę daje Corneille miłości w swoich utworach, rolę podrzędną, epizodyczną, niekiedy nudną i chłodną. Cezar w „Śmierci Pompejusza“ wydaje się śmiesznym, gdy mówi do Kleopatry, że przedsięwziął podbój świata, aby pozyskać jej serce. Razi nas także epizod miłosny w groźnej treści „Edypa“. Nie ulega wątpliwości, że Corneille umiał odmalować miłość udatnie, lecz sam nawet przyznaje, że w „Cydzie“, gdzie wyniósł ją najwyżej, posiada ona znacznie mniejsze znaczenie od honoru i obowiązku, jaki narzuca urodzenie. Zresztą dodać należy, że miłość w jego dziełach jest prawie zawsze konwencyonalną, bo poeta nie studjuje jej dla niej samej,

jako namiętności, lecz wplata w tok dramatu jako dodatek ornament, szczegół. Co się tyczy formy i warunków zewnętrznych tragedyi, Corneille przyjmuje, a raczej ulega regułom, jakie już zwyczaj uświęcił. „Co do mnie — wygłasza, omawiając trzy jedności — mniemam, że są przedmioty, które bardzo trudno zamknąć w krótkim okresie czasu, przystałbym zatem nietylko na całe dwadzieścia cztery godzin, ale zgodziłbym się chętnie, na licencyę, przez Arystotelesa dozwoloną i przedłużyłbym je bez skrupułu do trzydziestu“. To też znać, że reguły krępują Kornela. One to popchnęły go nieraz na drogę nieprawdopodobieństw. Racine porusza się swobodnie w ciasnych granicach klasycznych przepisów, ale tragedia Racina jest tylko tragedją uczuć i namiętności. Corneille zaś dba wielce o sytuacyę i intrygę; akcyę w jego utworach prowadzą zawsze wypadki. To zamilowanie do węzła dramatycznego, które poeta przejął od Hiszpanów, jest zarodkiem śmierci, jaki teatr jego nosi w swoim łonie. Po „Polieukcie“ tragik skłania się coraz bardziej w tym kierunku. Zdaje mu się, że widzi więcej twórczości w sztukach, które „zawikłanemi“¹⁾ nazywa. Stawia najwadliwsze obok swych arcydzieł, bo włożył tak w jedne jak i w drugie równą sumę rozmysłu. W dziełach wielkiego Kornela, dostrzedz się daje łatwo jakby drugi pisarz, ktoś w rodzaju Hardyego — tylko od niego wyższy — goniący za sztuczną inwencyą, za urozmaiceniem, mającem wesprzeć starzejący się talent. Dlatego też spada on niżej poziomu, na który wzniósł się na początku swej działalności, zwłaszcza od chwili w której przy nawiązywaniu i układaniu nieprawdopodobnych sytuacji, zaczyna się posługiwać siłą umysłu, jakiej używał niegdyś do stwarzania wspianiałych charakterów.

Styl Kornela bywa często ciemny i zagmatwany, niekiedy nadęty aż do przesady, lub wysubtelniony aż do niezrozumiałości, ale to wady czasu; przymioty zaś, jakimi

¹⁾ Dosłownie „zakłopotanemi“, *embarassées*.

jaśniej, są wyłączną własnością poety. W mocy i jędrności nikt go nie prześcignął. Wiersz Kornela zdaje się ze spiżu ulany. Dyalog, iskrzący się przeciwstawieniami świetnych odpowiedzi, otrzymał nazwę korneliańskiego. Poeta posiada w wysokim stopniu dar krasomówstwa i logikę wymowy, to też w utworach jego, spotykamy się nader często z ustępami, mieszczącymi w sobie przemówienia i obrony barwne i błyszczące. Styl twórcy francuskiej tragedyi klasycznej godzi się harmonijnie z wzniosłością i zdrowiem jego utworów. Oczyścił on i uszlachetnił atmosferę teatru; wprowadził na scenę postacie dumne, bohaterskie, wspaniałe. Wobec tego dziwić się niepodobna, że zacni, genialni i wielcy, czcili go i wielbili.

Forma Kornelowska służy przez pewien czas za wzór dla pisarzy dramatycznych. Autorowie, już dawniej znani, a nawet ci, którzy z nim współzawodniczyli jako jawni jego przeciwnicy, ulegli wpływowi poety. Jan de Rotrou (1609 do 1650) należy do tych, którzy mu winni byli najwięcej; przyznać jednak należy, że okazywał się on zawsze wdzięcznym uczniem znakomitego mistrza. Przedstawił pierwszą swoją sztukę *l'Hypocondriaque* w 1628 na rok przed kornelowską *Mélite*. Oryginalności nie posiada wcale, płynie z prądem, naśladując twórcę *Cyda*. „*Saint-Genest*“, sztuka na temacie religijnym osnuta, napisana na obraz i podobieństwo *Polieukta* (1648) i „*Wacław*“ (*Venceslas*) są jego najlepszymi dziełami. Du Ryer (1600—1658) kroczy niemal tą samą drogą. Debiutuje pastoralami; następnie układa komedye w rodzaju *Mélite*; dalej czerpie pomysły do swych tragedyj z pisma świętego; w końcu, naśladując ciągle Kornela, stwarza najudatniejsze swoje dzieło dramatyczne — *Scewolę*. Corneille przewyższa całe otoczenie istotną siłą geniuszu. Jest mistrzem współczesnego mu teatru we Francyi. Żeby go zrzucić z tronu, trzeba zmienić charakter tragedyi i stworzyć dla niej kunszt nowy i odmienny.

ROZDZIAŁ XVIII.

Pamiętniki. — Korespondencye. — Powieści.

Pani de Motteville. — Pamiętniki panny de Montpensier. — Pamiętniki de La Rochefoucauld. — Pamiętniki kardynała de Retz. — Listy. — Pani de Sevigné. — Pani de Maintenon. — Romans pasterski. — Honoré d'Urfé. — *L'Astrée*. — Romans heroiczny. — Panna de Scudéry — Pani de La Fayette. — *La princesse de Clèves*.

Pamiętniki w XVII wieku zastępują jeszcze historję. Są bardzo liczne i zawierają mnóstwo szczegółów o ludziach i wypadkach. Najbardziej interesujące odnoszą się do czasów regencyi Anny Austryackiej i Frondy; w nich bowiem znajdujemy charakterystykę osób, biorących udział w ruchu piśmienniczym epoki. Franciszka Bertaut, wdowa po szlachcicu normandzkim de Motteville, dama dworu, chociaż urzędownie nosiła tylko tytuł *femme de chambre*, trzydzieści lat spędziła przy boku królowej, jako jej wierna i „prawdziwa przyjaciółka“. Niepodobna wcale do współczesnych kobiet wielkiego świata, bohaterek lub awanturnic, ociera się o wszystkie intrygi, nie biorąc w żadnej udziału. Posiada wszystkie przymioty kobiety zacnej i rozsądnej. Pobożna szczerze, nie odznacza się egzaltowaną, ostentacyjną bigoteryą owych pań, które po lekkomyślnie spędzonej młodości, pragną przesadną dewocją wynagrodzić błędy przeszłości. Powaga jest znamieną cechą jej charakteru. Rządzi się zdrowym rozsądkiem, ocenia rzeczy i ludzi z punktu widzenia moralnego, wyciąga nauczające wnioski z rozgrywających się w jej oczach wypadków, cytuje nieraz Senekę. Sądzi surowo dwór, wśród którego życie spędza. Opowiada w swoich *Mémoires* dzieje regencyi Anny Austryackiej. Jako kobieta i jako autorka mówi tylko samą prawdę. Nie chce uchodzić za co innego, tylko za wiernego świadka zdarzeń; omawia dokładnie, co widziała, nie dotykając przedmiotów, których nie zna, albo o których

nie ma jasnego wyobrażenia. Nie posiada daru przenikliwości, ani bystrego poglądu na sprawy bardziej zawikłane. Jest zbyt uczciwa, aby mogła zrozumieć wiele rzeczy, charakteryzujących jej czasy; niektóre zatem uchodzą jej uwagi. Obca wszelkim intrygom, zapisuje tylko ich echa oddalone. Cnotliwa i prosta, nie pojmuje często politycznej historii kraju, zawikłanej w sieć pajęczą, krzyżujących się z sobą i poplątanych nici. Nie umie czytać w duszach, złożonych ze sprzeczności. Pamiętniki jej obejmują czasy od 1611 do 1666, ale pierwsze rozdziały, poświęcone panowaniu Ludwika XIII, są tylko streszczeniem, opartem na relacjach, otrzymanych z drugiej ręki. Począwszy od regencyi, opowiadanie jej — opowiadanie naocznego i wiarogodnego świadka — nabiera znaczenia i staje się bardzo zajmującym. W pewnym względzie jest poniekąd jedynym źródłem do historii danej chwili; pani de Motteville bowiem należała do bardzo szczupłego grona osób, zbliżających się w ostatnich latach regencyi do królowej matki. Malując portret Anny Austryackiej, upiększa go, wylicza same przymioty monarchini: pobożność szczerą, dobroć, wspaniałomyślność; wspomina tylko, że „królowa jest leniwa“. To jedyna wada, jaką dostrzega w swej pani, chociaż, jak wiadomo, miała ona i inne. Zresztą wizerunek nie jest dość wypukły. Autorka nie umie rzucić nań promieni, wiernie oświecających duchową fizyonomię kobiety i królowej. Nie rozumie również ciągle wahającego się Gastona d'Orléans, ani pysznego Kondusza. Jeśli z pewnem ożywieniem i podniosłością tonu potępia Mazariniego, mówiąc z oburzeniem „o jego podłości, skąpstwie i złej wierze“, to tylko dla tego, że postępowanie ministra wzbudza w jej duszy prawej, bezinteresownej i wdzięcznej, uczucie pogardy. Układu i kompozycyi w jej pamiętnikach szukać nie należy. Język, jakim się posługuje, nie dość ściśle uwydatnia myśli, a styl nieprawidłowy, właściwszy do dyalogu niż do opisu, bywa często rozwlekły i monotony. Lecz gawęda z panią

de Montevilla nie przykrzy się wcale; wyciąga się z niej bowiem nieraz istotną korzyść.

Pamiętniki księżniczki de Montpensier¹⁾ wprowadzają nas naprzemian na dwór królewski i na zebrania Frondy, bo wahający się charakter *Monsieur*²⁾ nie pozwala mu powziąć jakiegokolwiek bądź niezmiennego postanowienia, a umysł jego córki tonie nieustannie w morzu fantazyi. W gruncie rzeczy jest to ofiara losu. Mało dwadzieścia razy marzy o poślubieniu jednego z monarchów europejskich i za każdym razem nadzieje jej pełzną na niczem. Nosi w piersi serce rycerskie, usposobieniem jest istną amazonką i zarazem córką księcia, który każdą rozmowę kończy życzeniem powrotu do Blois, gdzie panuje spokój, oraz zachwyta nad „szczęściem ludzi, nie mieszających się do niczego“. Cierpi strasznie, myśląc, jak marną rolę odgrywa Gaston Orleański. Płacząc, przyznaje się, że „tego rodzaju mowa sprawia jej wielką przykrość“. W lot chwytą każdą sposobność, wyprowadzając ją z ciężkiej i nieznośnej bezczynności. Otrzymaawszy polecenie utrzymania Orleanu w posłuszeństwie dla *Monsieur*, wchodzi na mury miasta po drabinie i po wojskowemu obejmuje je w posiadanie. Potrzeba odznaczenia się czynem, godnym wysokiego stanowiska, i gorące pragnienie spełnienia czegoś pamiętnego, oto dominujące rysy jej charakteru. Można tę *grande Mademoiselle* postawić obok wielkiego Kondeusza, możnaby ją od biedy zaliczyć do bohaterek wielkiego Kornela. Tylko wielkość jej duszy, połączona jest poniekąd ze śmiesznością. Szydzą z niej potroszę współcześni, tak Kondeusz, jak i ojciec, często wyrażający się o niej po grubiańsku i z lekceważeniem. Ona jednak nie rozumie ironii;

¹⁾ Ludwika d'Orléans (1627—1693), księżniczka de Montpensier, córka Gastona Orleańskiego, znana pod nazwą, czyli raczej tytułem, *Mademoiselle*. W czterdziestym drugim roku życia poślubiła potajemnie księcia de Lauzun.

²⁾ Tytuł, dawany starszemu bratu królewskiemu, począwszy od XVI wieku.

jest bowiem bardzo naiwną. Szczerze opowiada naprzykład, jak omal nie została dewotką: „Chęć zostania cesarzową, jaka mnie ciągle przesładowała, naprowadziła mnie na myśl przywyknięcia do zwyczai, mogących być w zgodzie z humorem cesarza. Słyszałam, że jest pobożnym, więc i ja za jego przykładem stałam się także dewotką, i przez czas jakiś, tak się przejęłam pozorami pobożności, że po ośmiu dniach postanowiłam zostać zakonnicej w klasztorze Karmelitanek.“ Panna de Montpensier kładzie na papier co myśl przyniesie. Nie ma związku ani metody w jej sposobie pisania; bez zastanowienia przeskakuje od jednego do drugiego faktu; płacze myśli i pędzi, jakby na koniu, od przedmiotu do przedmiotu. Pierwsza część jej *Mémoires* dobiega do 1660 roku. Gdy na dwór powróciła, Anna Austryacka, przedstawiając ją królowi, tak się wyraziła: „Oto panna, którą Waszej Królewskiej Mości przedstawiam. Smuci się ona wielce, że była grymasną. Przyrzeka być grzeczną na przyszłość“. W drugiej części pamiętników widzimy ją kiedy niekiedy na dworze Ludwika XIV, albo na wygnaniu, w posiadłościach do niej należących w Saint-Fargeau, gdzie księżniczkę otacza kółko literatów. Wraz z Segrais pisuje powieści (*Rélation de l'Île Imaginaire, la Princesse Paphlagonie*). Opowiadanie jej jest szeregiem bolesnych i upakarzających zwierzeń, świadczących ile wycierpieć musiała, nie pojmując jak ogromna zachodzi różnica pomiędzy życiem a romanssem.

Pamiętniki de la Rochefoucauld — o którym, jako o moralisście, mówić będziemy w jednym z następných rozdziałów — malują wypadki z 1624 po rok 1652 i wskazują, jaką rolę odgrywał ich autor przy Annie Austryackiej, tudzież przy pani de Chevreuse. Dalej znajdujemy opis jego stosunków z Frondą, w której brał czynny udział, z Mazarinim i kardynałem de Retz, z panią de Longueville, którą czasem nakłaniał do buntu, a niekiedy szedł za jej przykładem, dopóki wreszcie nie poróżnił się z nią na zawsze, stając się jej zawziętym wrogiem. *Mémoires La Rochefoucaulda*

napisane zaraz po wypadkach, pod wpływem świeżych uraz i rozjątrzenia, wywołały po ukazaniu się wścieklą burzę (1662). Nikt jednak w nich nie znajdzie ani złośliwie odsłoniętych tajemnic, ani pocisków jadowitej satyry. Miarą, taktem, tonem dumnej, ale pełnej wykwintu grzeczności, odznacza się jego opowiadanie. Nie znajdziemy również w pamiętnikach, jakie pozostawił, ani wypukłości należytej, ani błyszczącego kolorytu; farby na obrazie, położone są ostrożnie, a nawet niekiedy zamazane. Wytworność, umiarkowanie, dobry smak, stanowią główną ich zaletę. Z przyjemnością odgadujemy w pamiętnikarzu, przyszłego autora *Maximes*. La Rochefoucauld spełnia już poniekąd obowiązek moralisty, przenikając i objaśniając lepiej od wielu innych rozliczne przyczyny zdarzeń, w które był wmięszany, tudzież ukryte pobudki osób, praktykujących filozofię, której teorię sformułuje on wkrótce.

Przechodzimy do pamiętników kardynała de Retz. Grał on w wypadkach współczesnych pierwszorzędną rolę, więc pod jego piórem opowiadanie ożywia się, a postacie nabierają wypukłości, zwłaszcza, że posiada wybitny talent reżysera, umiejętnie układającego scenario swoich opisów, i nadto jest znakomitym artystą. Niemal wszyscy krytycy bez wyjątku zwracają uwagę na jego styl, przepelniony wyrażeniami teatralnemi. Widzą w tem objaw dziedziczności; de Retz bowiem pochodził z włoskiej rodziny. Nam tę obfitość porównań i nazw scenicznych tłumaczy bliski stosunek kardynała z pisarzami dramatycznymi, jak Corneille i Molière. Nadto na umysł bystry i wrażliwy nie mógł nie oddziałać wspaśniały rozkwit francuskiej literatury i sztuki dramatycznej, jakim czasy jego tak świetnie zajaśniały. Paweł de Gondi ¹⁾

¹⁾ Pochodził ze starożytnej florenckiej rodziny. Pradziad jego przybył do Francji wraz z Katarzyną Medycejską w XVI wieku. Na potomków przybysza sływały liczne zaszczyty i dostojeństwa. Jeden z Gondich był marszałkiem Francji, drugi arcybiskupem Paryża.

urodził się w 1614 roku. Stryjem jego był Franciszek de Gondi, arcybiskup Paryża. W nadziei odziedziczenia po nim stanowiska przyjmuje święcenia kapłańskie, pomimo, że ma „*l'âme la moins ecclésiastique de l'univers*“ (najmniej duchowną duszę w świecie całym). W 1643 roku zamianowany zostaje koadjutorem. Po śmierci Ludwika XIII, dzięki zręcznym intrygom, otrzymuje tytuł arcybiskupa i kapelusze kardynalski. Opowiada z upodobaniem w *Mémoires* przygody swej burzliwej młodości, pojedynki odbyte, oraz intrygi, jakie snuł i rozsnuwał, jako przewodca stronnictwa. To przedmiot główny, a nawet jedyny jego pamiętników. Mówi o wszystkim z niezwykłym cynizmem, nie nie ukrywając przed czytelnikiem.¹⁾ On, który konspirował przeciw Richelieu, walczy także wszelką, godziwą i niegodziwą bronią z Mazarinim, wyznając dlań nienawiść i pogardę. Uwięziony z tegoż rozkazu naprzód w Vincennes, następnie w Nantes, umyka z więzienia i tula się czas jakiś po Włoszech, Flandryi i Anglii. Po zgonie Mazariniego godzi się z Ludwikiem XIV i otrzymuje w zamian za arcybiskupstwo tytuł i dochody opata Saint-Denis. Tu następuje zmiana w jego życiu. Dawny buntownik, agitator i konspirator zamyka się w swoim zamku de Commercy i spędza czas, jak magnat, nie troszczący się o nic. Król obdarza go swem zaufaniem, więc jako wierny poddany, spełnia powierzone mu misye dyplomatyczne: naprzód w Rzymie przy tronie apostolskim Aleksandra VII, potem na conclave przygotowuje wybór Klementa IX. Nareszcie, czując zbliżającą się śmierć, pod wpływem nauk św. Wincentego à Paulo, nawraca się i kończy żywot jak dobry chrześcjanin. Składa kapelusze kardynalski i przerywa pisanie pamiętników, cały oddany szczerzej skru-

¹⁾ Do najświetniejszych wydań dzieł jego (pamiętniki, kazania, listy i „Sprzysiężenie Fieska“) należy najświeższe, przed kilku laty ogłoszone przez księgiarnię Hachette et Comp. w Paryżu. Wchodzi w skład biblioteki, nagrodzonej przez Akademię, i noszącej tytuł *Les Grands Écrivains de la France*.

sze. Pani de Sevigné, zawsze dobra i współczująca z cierpiącymi, w sposób następujący opisuje jego ostatnie chwile: „Staramy się zabawić naszego dobrego kardynała. Corneille czytał mu sztukę, przypominającą dawne swe utwory, która wkrótce przedstawioną będzie; Molière czytać ma w sobotę *Trissotina*, który jest rzeczą bardzo wesołą; Despreaux (Boileau) da mu do przeczytania *Lutrin* i swoją *Poétique*. Oto wszystko, co można dlań zrobić“. Pogodzony z Bogiem „dobry kardynał“ umiera dnia 24 sierpnia 1679 r. W zwierciadle historii postać de Retza przedstawia się wstrętnie. Chciwy władzy i wyniesienia, poświęca prywatnie spokój publiczny; współzawodniczy z Mazarinim, bo go nienawidzi, — i upada, bo jest mniej zręcznym od przeciwnika, chociaż wcale niewybredniejszym w wyborze środków działania. Brak mu szerokości poglądów, jakich czasy wymagają; nie opiera się na ściśle zakreślonym planie politycznym, bo ciągle tylko swoim *ja* jest zajęty. Ale jego *Mémoires* są arcydziełem, w którym autor odmalował przedziwnie własny wizerunek, z taką dokładnością w odtworzeniu rysów i z takim wykończeniem w szczegółach, że o zupełnem podobieństwie wątpić nie można. Retz, w gruncie rzeczy, jest więcej intrygantem niż ambitnym. Lubuje się w intrydze dla intrygi, dla jej teatralnego czaru i uroku, nie troszcząc się nawet zbytecznie, czy z niej natychmiastową korzyść odniesie. Dopelnienie i uzupełnienie jego portretu znajdzie czytelnik również w pamiętnikach La Rochefoucaulda, jak i w *Mémoires* pani de Motteville, potępiającej go surowo i bez ogródek.

Sainte-Beuve, jeden z najznakomitszych krytyków francuskich, ceni wysoko talent de Retza. Nowi krytycy podnoszą szczególnie przyrodzony mu dar malowania ludzi, jak żywych. W olbrzymiej galerii portretów, jakie mistrzowskim pędzlem nakreślił, do najwybitniejszych należą: Anny Austriackiej, Gastona Orleańskiego, Turenniusza, Mazariniego, biskupa z Beauvais Potiera, d'Elbeufa, de Beauforta (wnuka Henryka IV) i wielu innych. Wizerunki, pomimo na wskrós francu-

skiej, złośliwej i doweipnej manieri — podobne są do portretów malowanych przez pisarzy starożytnych, szczególnie w rodzaju przekazanym przez Salustyusza i Liwiusza. Często zewnętrzna strona modelu jest w nich pominięta. Autor niekiedy nie zdaje się zwracać uwagi na szczegóły charakterystyczne, a jednak z nieporównaną ścisłością odtwarza ducha i naturę postaci. W wielu ustępach pamiętników można dostrzedz pewne odległe podobieństwo z formą i treścią autorów łacińskich. Wstępując w ich ślady, de Retz wtrąca w opowiadanie rozmaite *discours* i przemówienia (niewiadomo o ile wiernie powtórzone, czy też przez niego samego wymyślone), posiadające blask i świetność najdoskonalszych dzieł krasemówczych. Przeplata naracę sentencyami moralnemi w których składa dowody niepospolitej znajomości serea ludzkiego. Nie brak również w jego pamiętnikach uwag i poglądów politycznych, budzących podziw swą jasnością i szerokością. On, który jako czynny polityk, okazywał się zawsze lichym wykonawcą dwuznacznej wartości środków i twórcą marnych wybiegów, nie przewyższających poziomu intrygi teatralnej, gdy pochwyci pióro do ręki kreśli plany i szczyci się zamysłami, godnemi znakomitego męża stanu. Nakreślony przezeń obraz Francyi na początku regencyi jest rozdziałem wspaniałym, posiadającym dla historyi wielkie znaczenie. Na stylu de Retza odbijają się wszystkie wpływy, jakim człowiek ulegał. Czuć w nim pewien dyletantyzm, uszlachetniony niezwykłą siłą twórczości, oraz swobodę wielkiego pana, pożyczającego wyrażen i obrazów z języka tłumy, znanego mu doskonale, kardynał bowiem, jako organizator rozruchów ulicznych, nauczył się ich i przejął je od ludu. To też ustęp, odtwarzający *la journée des Barricades* (dzień barykad), należy do najwspanialszych, jakie znamy w piśmiennictwach europejskich. Czytając *Les Misérables* Wiktora Hugo, zdaje się że poeta romantyczny naśladował w tym kierunku pamiętnikarza z XVII wieku, ale w naśladowaniu swem nie doścignął wzoru. Nadto na stylu de Retza znać polor, nabyty przez

uważne i pilne czytanie pisarzy starożytnych, oraz siłę, właściwą Machiavellemu, ulubionemu autorowi przewodcy stronictwa rozterki i nieładu. To też, jak to już powiedzieliśmy wyżej, *les Mémoires* kardynała-agitatora, są arcydziełem rodzaju. Słynne pamiętniki Saint-Simona, októrych w jednym z następnych rozdziałów mówić będziemy, nie zaćmią ich literackiej wartości.

Listy są poniekąd drugą formą pamiętników. Ułatwiają one poznanie i zrozumienie charakteru danej epoki. Najcenniejszą z tego względu korespondencyą XVII wieku, posiadającą zarazem i wartość literacką, chociaż się o nią nie ubiega, jest korespondencya pani de Sévigné.

Maria de Rabutin-Chantal urodziła się dnia 5 lutego 1626 r. w Paryżu. Utraciwszy bardzo wczesnie ojca i matkę, powierzona została staraniom księdza Krzysztofa de Coulanges, proboszcza z Livry. Był to człowiek niezmiernie dobry i zący, i najniezawodniej najlepszy z opiekunów. Wychował ją nader starannie, dając za nauczycieli Ménage'a i Chapelaina. W 1644 wyszła za mąż za margrabiego de Sévigné, z którym była bardzo nieszczęśliwą. Owdowiawszy w 1650 roku, poświęciła się cała edukacyi dwojga dzieci, Małgorzaty i Karola. W 1669 córka jej poślubiła Franciszka Ademara hrabiego de Grignan i opuściła matkę, musiała bowiem wyjechać z mężem, który zamianowany został namiestnikiem królewskim w Provancyi. Temu rozłączeniu się matki z córką zawdzięcza literatura francuska interesującą korespondencyę. Pani de Sévigné umarła na ospę w Grignan d. 17 kwietnia 1696 r. Przymiotnik *aimable*, do niej zastosowany, nie wydaje się wcale banalnym. W istocie była to osoba niezmiernie miła, słodka, przyjemna, chociaż posiadała przytem inne, bardzo poważne zalety: wypróbowaną cnotę, dobroć i szlachetność. Życzliwość jej dla bliźnich wzmagą się i wzrasta, w miarę jak spostrzega, że popadają w nieszczęście. Łaskawa i wyrozumiała, patrzy na świat z niezwykłą dobroduszością. Ludzie i ich sprawy przedstawiają się jej

zawsze w jasnych kolorach. Ten rys charakteru tembardziej zwraca na siebie uwagę, że pisując do córki, z właściwą tego rodzaju listom swobodą, mogła liczyć na zupełną tajemnicę. Tak pod względem fizycznym jak i moralnym cieszy się najlepszym zdrowiem. Zachwyca znajomych dobrym humorem, wypływającym z równowagi umysłowej, jaką obdarzyła ją przyroda. Łączy zdrowy rozsądek z bujną wyobraźnią, wielką stałość charakteru z pozorną lekkością. Wszyscy ją kochają. Nikt w owym czasie nie posiadał leźniejszego od niej grona przyjaciół. Umysł jej, przekonania, a nawet przesady, są w zupełnej zgodzie z pojęciami, wyobrażeniami i przesądami współczesnego społeczeństwa. Ulega ona zmieniającym się wpływom swego otoczenia, co sprawdzić i dostrzedz łatwo w jej listach, które są uroczem, pełnem wdzięku odzwierciedleniem całego towarzystwa, do którego należy równie urodzeniem, jak stopniem wykształcenia. Dotąd jeszcze zbyt oryginalność i samodzielność kobiety nie budzą zachwytu, to też pani de Sévigné podoba się może dla tego właśnie, że jej rozum i serce są na wskrós niewieście.

Listy jej wypełnione są najrozmaitszą treścią. Nieraz pod jedną i tą samą datą porusza kilka spraw najróżnorodniejszej natury. Gawędząc o nich z życiem i pogodnie, nie marzy wcale o nadaniu swej korespondencji trwałej wartości, nie przeznaczają jej bowiem dla potomnych. Wie wprawdzie, że niektóre przez nią napisane listy krążą w odpisach wśród szerokich kół przyjaciół i znajomych, lecz to skłania ją zaledwie do nieco wytworniejszego przystrajania swoich *Lettres* w sukienkę stylową. Sposób pisanja pozostaje zawsze ten sam. Zapisuje ćwiartkę po ćwiartce z wielkim rozmachem, ulegając jedynie usposobieniu chwili, nie powściągając pióra wędzidłem namysłu; przeciwnie, jak rozbieganemu koniowi puszcza wodze, rzucając „mu uzdeczkę na szyję“. Przyznaje się do tego często: „Piszę tak prędko, że nie czuję nawet, że piszę... Byłoby do życzenia, aby moje galopujące pióro,

galopowało przynajmniej na zdrowych nogach... Piszę niemal tak nagle, jak szybko myśl tworzy się w mej wyobraźni⁴. Takim w istocie jest charakter jej stylu. Czuć w nim ciągle improwizacyę. Ztąd w listach pani de Sévigné panuje zupełna naturalność. Ślady *preciosité*, tu i ówdzie przez krytykę wyszukane, nie są wynikiem wymuszoności lub zmanierowania, lecz po prostu wspomnieniami lub przyzwyczajeniami, nabytymi i wyniesionymi z pałacu Rambouillet, gdzie często bywała. Staranne wychowanie, jakie otrzymała, oraz wielkie czytanie dopomogły jej niezawodnie do zdobycia arkanów sztuki pisarskiej, lecz w ogólności zalety jej stylu nie należą do tych, które pozyskuje się pracą. Przy odbijających się w nim, jak w zwierciadle, bujnej wyobraźni, wrażliwości i dowcipie, podnieść należy w jej formie następujące przymioty: bystrość toku, poprawny układ peryodów, oraz język nie lękający się śmiałych, a właściwych wyrażen; język nieznający ani niewieściej obawy, ani fałszywej skromności.

Innemi, mniej błyskotliwemi zaletami odznacza się korespondencya pani de Maintenon. Ton w niej nie tak swobodny, a tok naracyjny o wiele poważniejszy. Pochodziła ona z rodziny protestanckiej¹⁾, to też styl jej jest suchy, co wielu krytyków przypisuje także wpływowi wychowania. Uboga i w wiosnie życia bardzo nieszczęśliwa, zaznała wiele upokorzeń i goryczy. Bawiąc naprzód w domu krewnych, którzy sierotę przysparnęli, następnie pod dachem swego pierwszego męża poety Scarrona, w pośród bardzo płochego i lekkomyślnego towarzystwa, nauczyła się pewnej oględnej ostrożności

¹⁾ Franciszka d' Aubigné Maintenon, wnuczka Agrippy d' Aubigné, o którym mówiliśmy wyżej, urodziła się 1635 w Niort, w wyznaniu kalwińskim. Nawrócona na katolicyzm oddała, pod naciskiem potrzeby, rękę Scarronowi (1652). Owdowiała w 1660. Ludwik XIV powierzył jej wychowanie dzieci. Po śmierci Maryi Teresy król w 1684 poślubił ją potajemnie. Gdy monarcha jej małżonek umarł (1715) schroniła się do zakładu Saint-Cyr, który sama ufundowała dla ubogich panien szlacheckiego pochodzenia. Rozstała się z światem 1719 r.

w postępowaniu z ludźmi, wdrożyła się w pewien nieustanny przymus, które stały się drugą jej naturą. Później gdy stanęła u szczytu znaczenia, a nawet poniekąd i władzy, musiała ciągle czuwać nad sobą, nigdy się nie zdradzać i nie okazywać słabości lub niemocy. Pisze o sobie: „Umieram ze smutku, wśród pomyślności, o jakiej trudno mieć pojęcie“. Zasadniczą cechą charakteru pani de Maintenon jest właśnie ów smutek niezwykły i przy nim pewne znudzenie. Wogólności, tak za życia jak i po śmierci sądzono ją zbyt surowo. Oczernił ją przedewszystkiem Saint-Simon, genialny potwarca, i księżna d'Orléans, matka rejenta Francyi. Z początku, trudno było w istocie wiernie odtworzyć charakterystykę tej kobiety, bądź co bądź wyższej od wielu współczesnych sercem i umysłem. Większą część listów, mieszczących się w jej domniemanej korespondencyi, podrobił La Beaumelle. Potrzeba było niemało pracy, sumiennych badań ¹⁾ i umiejętnej krytyki, ażeby sfalszowane odrzucić a prawdziwe należycie ocenić. Studya w tym kierunku pilnie dokonane, zmieniły pierwotne sądy o pani de Maintenon. Dziś jest już rzeczą dowiedzioną, że nie wywierała ona tak przemożnego i zgubnego wpływu na politykę ostatnich lat panowania Ludwika XIV, jak to długo mniemano. Umysł jej, nie obejmujący zbyt szerokich widnokręgów, zajmował się przeważnie drobnymi szczegółami życia dworskiego, sprawowaniem się osób do tegoż dworu należących, oraz nominacyami, które zresztą, o ile dotyczyły wyższego duchowieństwa, były zawsze usprawiedliwione. Nakoniec przyznać należy, iż wpływem swoim przyczyniła się wiele do utrzymania króla na pewnym moralno-obyczajowym poziomie dostojnej godności, jakiej, pomimo całej wrodzonej mu pychy, przed nią zachować nie umiał. Poświęciła się z szczerym zapalem fundacyi i organizacyi Saint-Cyr. Do *Lettres* i *Entretiens* — odnoszących się do tego

¹⁾ A. Geffroy: „*Madame de Maintenon d'après sa correspondance authentique*“.

zakładu, przez nią ukochanego — uciec się należy zawsze, ile razy pragniemy przekonać się o jej zdrowym rozsądku, oraz o innych przymiotach, jak swoboda myśli i serdeczny ton, z jakim odzywa się zawsze o „swoich pannach“ i ich nauczycielkach. W tej części swej korespondencji przedstawia się pani de Maintenon jako znakomita wychowawczyni. Cel działalności pedagogicznej wytknęła sobie jasno. Nie chciała z wychowanek swoich uczynić ani sawantek, ani bohaterek, ani zakonnice, ani pań światowych, lecz uczciwe i rozsądne kobiety.

Ze wszystkich rodzaj literackich romans w XVII wieku cieszył się największym powodzeniem. Lekceważono go następnie, ale niesłusznie, taki bowiem, jakim go stworzyła dana epoka, nie tylko, że silnie oddziaływał na współczesny mu ogół czytelników, ale nadto wpłynął na piśmiennictwo sceniczne, kształtujące się poniekąd na jego obraz i podobieństwo. Dla nas zaś obecnie jest ciekawem zwierciadłem kierunków umysłowych stulecia, oraz wiernym obrazem społeczeństwa francuskiego. Pierwszym romansem, który na początku XVII wieku odnosi olbrzymi sukces, jest *l' Astrée*. Autor jej Honorjusz d'Urfé, potomek starożytnej szlacheckiej rodziny, brał udział jako *liqueur* w wojnach religijnych, następnie do końca życia przebywał na świetnym dworze księcia Sabaudzkiego. Pierwszy tom jego dzieła ukazał się w 1609 roku. D'Urfé umarł w 1625, pozostawiając po sobie pierwsze cztery części romansu; piątą dopisał Baro, jego sekretarz, według planu i notat autora. Treścią utworu jest miłość Celadona do Astrei; kochankowie rozdzieleni przez chwilowe nieporozumienie, w ciągu pięciu tomów szukają się nieustannie. Ramy dzieła zapożyczone są z „Aminty“ Tassa, *Pastor Fido* Guariniego i „Diany“ Montemayora. Pomimo to d'Urfé nie kreśli obrazu wiejskich obyczajów i sam nas ostrzega, że pasterze jego nie są prawdziwymi pasterzami, tylko osobami, należącymi do wielkiego świata, chwilowo bawiącymi na wsi. Pasterstwo zatem jest jedynie zewnętrzną formą utworu, na-

dającą się snadnie do tworzenia ładnych opisów. Opisy te stanowią główny urok książki. Przyroda, malowana przez d' Urfégo, jest spokojną, słodką, niezbyt plastyczną, nie zabarwioną jaskrawymi kolorami, słowem mniej zasługującą na uwielbienie za czar piękności, jaki roztacza, niż za wrażenie błogiego spokoju, który wlewa w duszę ludzką. Rozpowszechnione zatem mniemanie, że pisarze XVII wieku nie kochali przyrody, okazuje się błędnem; pojmowali ją tylko inaczej od nas, jak to łatwo stwierdzić w książce d' Urfégo. Natura przedstawia się w niej jako środowisko, w pośród którego człowiek może zastanawiać się, skupiać myśli, wejrzeć w głąb własnego ducha i lepiej — niż na dworach lub w mieście — siebie samego ocenić. Najciekawszą stroną „Astrei“ jest analiza uczuć. Miłość nie jest w niej namiętnością, lecz wzruszeniem zarazem tkliwym i trwałem. D' Urfé uczy sztuki długiego i uczciwego kochania. Po moralności miłosnej, wytworzonej przez wiek XVI, (że tu tylko wspomnimy Ronsarda, doradzającego „zrywać róże życia“), podobne pojęcie wydało się nowem. Autor sam powiada, że je przyjęto ze zdziwieniem. „Mówią — pisze — że kocham na stary sposób gallijski, jak rycerz okrągłego stołu“. I słusznie mówiono. Miłość d' Urfégo jest wskrzeszeniem tradycyi kochania z romansów bretońskich i Amadysów. Język „Astrei“ nagina się udatnie do analizy uczuć. Wytworny, często subtelny, rzadko kiedy zamacony bywa dowcipem, albo upstrzony ubiegającym się o głębokość aforyzmem. Dla czytelnika dzisiejszego posiada urok świeżości. Zawdzięcza go po części charakterowi, jaki proza francuska nosiła jeszcze na sobie na początku stulecia, po części zaś powabom, któremi przyozdobiła go wyobraźnia autora.

Kierunek, stworzony przez „Astreę“, przenika romans bohaterski, łączą się z nim jednak i inne czynniki. Tak up: „Kleopatra“, przez La Calprenède, przepelniona jest walkami i pojedynkami, niby jaka pieśń Ariostowa. *Polexandre Gombervilla* czerpie treść swoją z meksykańskiej niwy; a romanse

panny de Scudéry, typowe w swoim rodzaju, przenoszą nas naprzemian, to do Assyrii (*le Grand Cyrus*), to do Rzymu (*Clélie*), to do Turcyi (*Ibrahim ou l' Illustre Bassa*). Wady ich rzucają się w oczy. Razi nas przedewszystkiem różnica pomiędzy ramami utworu—starożytnymi lub cudzoziemskimi— a zamkniętym w nich obrazem na wskrós francuskich obyczajów. Nuży i wyczerpuje uwagę czytelnika długość opowiadania z wplecionymi wewnątrz przygodami drugorzędnego znaczenia, rozwinięcie których, stwarza całą seryę małych powieści, nie pozostających ani z sobą, ani z romansem głównym, w żadnym związku. Wreszcie styl słaby, rozwlekły, monotony, nie przyczynia się wcale do podniesienia uroku utworów. Przy tych wszystkich wadach są jednak i wielkie zalety. Panna de Scudéry zna doskonale swoje społeczeństwo i maluje je wiernie, analizuje uczucia subtelnie, celuje wreszcie w rozmowach, które są fotograficzną kopią „konwersacyj“ współczesnego jej wykwintnego świata. Ażeby rodzajowi przez nią stworzonemu nadać wyższe znaczenie i uczynić go interesującym, należy opowiadanie ożywić dowcipem i ująć je w kształty wytworniejszego kunsztu. Zadanie to spełnia pani de La Fayette.

Marya-Magdalena Pioche de la Vergne urodziła się w 1634 r. w Hawrze, gdzie ojciec jej spełniał obowiązki namiestnika królewskiego. Otrzymała wyborne wychowanie; umiała po włosku, rozumiała po łacinie. Ménage, Huet i Segrais byli jej nauczycielami. Prawdopodobnie uczęszczała do pałacu Rambouillet i w nim zawiązała stosunki z całym literackim i wielkim światem. Wyszła za mąż za hrabiego de La Fayette, który wkrótce ją odumarł, pozostawiając wdowie dwóch synów. Od 1665—1680 łączy ją ścisła przyjaźń z La Rochefoucaudem. Śmierć autora „Maxym“ była dla niej straszliwym ciosem. Pani de Sévigné, jej przyjaciółka, pisze w jednym ze swych listów, co następuje: „Gdzie pani de la Fayette znajdzie podobnego przyjaciela, takie jak jego towarzystwo, tyle słodczy, tak miły stosunek i takie powa-

zanie, jakim ją i jej syna otaczał. Jest słaba, zamyka się w swym pokoju, nie wychodzi. Pan de la Rochefoucauld, jak ona, lubiał siedzieć na miejscu. Dlatego wzajemnie byli sobie potrzebni. Nie nie da się porównać z zaufaniem i czarem ich przyjaźni“. I znowu jeden z listów pani de Sévigné odtwarza w zwięzłym zarysie jej charakter: „Pani de La Fayette przynosi się jutro do małego domku w Meudon, gdzie już raz mieszkała. Przepędzi w nim dwa tygodnie, jakby zawieszona między niebem a ziemią; nie chce myśleć, ani mówić, ani odpowiadać, ani słuchać“. Istotnie lubi ona, aby ją sobie przedstawiano w tym stanie zupełnego przygnębienia i bezmyślności. W kółku najbliższych przezwano ją: *le brouillard* (mgła). Wszelki ruch wydawał się jej męczarnią; nie korzystała ze stanowiska zajmowanego przy księżnej d'Orléans i nie chciała się wyrzec swej błogiej bezczynności nawet dla pisania. „Opuściła mnie — powiada — chęć pisania do wszystkich. Gdybym miała kochankę, wymagającego odemnie listu co rano, zerwałabym z nim“. Ta niemoc, podobna do melancholii, jest znamiennym rysem jej charakteru. Utrzymywano również w XVII wieku, że była otwartą i szczerą. La Rochefoucauld, aby ją scharakteryzować, wymyślił następujące określenie: „*Elle est vraie*“. Jednakże świeżo odkryte w Turynie listy, przez nią pisane, świadczą, że prowadziła bardzo ważną, polityczno-informacyjną, tajemną korespondencję z dworem Sabaudzkim. Korespondencya ta pozostaje w zupełnej sprzeczności z jej domniemanem upodobaniem w spokoju, oraz pozwala wątpić w jej szczerść. Dziś więc najnowsza krytyka wyraża mniemanie, że pani de la Fayette, posiadająca szczególny spryt do prowadzenia interesów, umiała być czynną, gdy chodziło o rzeczy praktyczne, ukrywała się zaś z tem, tak przez srom, jak i obawę (łatwą do zrozumienia), a nawet przez kokieterę. Pani de La Fayette rozstała się z tym światem w 1693 r.

Znała osobiście i cenila pannę de Scudéry. Czytywała z przyjemnością jej romanse, chociaż z wad — obniżających

ich wartość — jasno zdawała sobie sprawę. W rodzaju, stworzonym przez autorkę „Cyrusa Wielkiego“, nakreśliła naprzód *Zayde*, przepelnioną jeszcze nieprawdopodobnemi przygodami i sentymentami konwencyonalnemi; następnie dwie małe nowele: *la Comtesse de Tende* i *la Princesse de Montpensier*; w końcu swoje arcydzieło: *la Princesse de Clèves*. Treść tego ostatniego utworu zamknąć się da w kilku wierszach. Księżna de Clèves, pokochana przez księcia de Nemours, czuje w sercu swoim wzrastającą namiętność, nad którą zapanować nie jest w stanie. Chcąc znaleźć osłonę przed gnębiącym ją uczuciem, wyznaje mężowi, że kocha innego. Pan de Clèves, zrozpaczony i zazdrosny, wkrótce potem umiera. Wierna jego pamięci i szanująca swoją godność kobiecą księżna zamyka się w klasztorze. Główną zaletą utworu jest jego zwięzłość. Pani de la Fayette mawiała, że wykreślenie jednego zdania w książce warte jest dukata w złocie, a jednego wyrazu dwadzieścia soldów. Tu możnaby przypuścić, że autorka wykreśliła ze swojej powieści około dziesięciu tomów. Ulega ona, co do formy, modnym wówczas wpływom noweli włoskiej i hiszpańskiej. Umiejętnie wybiera i właściwie zastosowuje do swojej „Księżny de Clèves“ odpowiednie ramy artystyczne. Rzecz romansu dzieje się na dworze, za czasów Henryka II. Ztąd wytworność zwyczajów towarzyskich, tudzież subtelność myśli, z jakimi spotykamy się w utworze, nie tylko nie razi, lecz wydaje się nawet zupełnie naturalną. Nowość wykonania polega na wiernem malowidle uczucia, wstrząsającego duszą bohaterki. Pani de la Fayette, która nie przyznawała się do napisania *la Princesse de Clèves*, w jednym ze swych listów tak się o tym romansie wyraża: „Znajduję w nim wierne odtworzenie świata dworskiego i sposobu, w jaki żyje. Nie ma w nim nic romansowego i postawionego na szczudłach“. Jest to bardzo słuszna i sprawiedliwa ocena utworu. Pani de La Fayette zastępuje sentymentalną, wyrafinowaną dworność przez dosadne malowidło miłości, pojętej jako namiętność.

I tu wprawdzie obowiązek odnosi nad uczuciem zwycięstwo, ale tryumf jego nie jest wygraną na kornelowską modłę. W sumieniu bohaterki panuje zamęt, a jeśli głowa rozumuje, serce czuje się całkowicie opanowanym przez namiętność. „Zwyciężona jestem i pokonana skłonnością, pociągającą mnie ku sobie, mimo mej woli“. W tej formie prostej i szczerzej, w tym stylu pełnym taktu i miary, rozwijająca się miłość przedstawia się jako namiętność gwałtowna, fatalna. Wstrzemięźliwość pędzła tem silniej uwydatnia śmiałość pomysłu. Poznać w nim już sztukę nową, wprowadzającą do powieści to samo pojęcie walki i gry uczuć, jakie Racine wniósł do swojej tragedyi.

ROZDZIAŁ XIX.

Molière.

Komedia przed Molièrem. — Przodkowie wielkiego komedyopisarza. — Jego życie i charakter. — Teatr Molièra. — Jego geniusz i system dramatyczny. — Typy ogólne. — Typy społeczne. — Pisarz.

Komedia, czerpie przeważnie treść swoją z obserwacyi życiowej. Czytelnicy zaś nasi prawdopodobnie zauważyli, że umysły we Francyi na początku XVII stulecia nie były jeszcze ani usposobione, ani przygotowane do badań w kierunku realistycznym, więc też i peryod, torujący drogę dla rozwoju komedyi, trwa dłużej, niż dla tragedyi, — a Molière, który doprowadził rodzaj do szczytu doskonałości, jest zarazem pierwszym francuskim pisarzem komicznym. Próby sceniczne poprzedzających go autorów są mierne lub płytkie, i dostarczają zaledwie (wraz z tem, co do Francyi przynosi komedia włoska, grywana równie na dworze w Wersalu, jak i w stolicy) pierwiastków, materyału, ram i sposobów charakteryzowania postaci, z których geniusz Molièra skorzysta i które zużyje, lecz zarazem przeobrazi i przetworzy. Z pod jego pióra dopiero wychodzi prawdziwa komedia.

Dlatego zaznaczyć nam tu tylko wypada, że przed nim farsa, o charakterze zbliżonym do średniowiecznej, dzięki bardzo utalentowanym aktorom, jak Gros Guillaume i Gautier Garguille, odnosi jeszcze ciągle sukcesy; że Desmarests de Saint-Sorlin pisze *les Visionnaires* (1637), którzy zasługują na miano pierwszej prawidłowej komedyi francuskiej; że Corneille stwarza *le Menteur*, pierwszą komedię charakterów, w której jednak ubiega się o powodzenie za pomocą zagramowanego imbroglia i komplikacji intrygi; że inni, piszący pod wpływem dramatycznej literatury hiszpańskiej, w podobnych zawikłaniach widzą całą doskonałość utworów komicznych; że wreszcie Scarron, wierszujący łatwo i układający zabawne dyalogi, pomimo niezaprzeczonego talentu, w *le Marquis ridicule* i *Don Japhet d' Arménie*, wypełnia sztuki swe niemal samemi błazeńskimi mistyfikacjami. Oto wszystko, co o rozwoju piśmiennictwa komiczno-scenicznego we Francyi, na początku XVII wieku, w czasach poprzedzających Molièra, da się pokrótce powiedzieć.

Niezmiernie czynne życie, gorączkowa i wyczerpująca praca autorska, aktorska i dyrektorska, obowiązkowe zajęcie się rozrywkami króla, tak zupełnie pochłaniały czas Molièra, że nie pozwoliły mu — choćby tylko w listach — pozostawić „dokumentów“, z których dałaby się odtworzyć ścisła i wierna biografia najgenialniejszego pisarza francuskiego. To też, już za życia, tworzą się w około jego postaci legendy, wzajemnie sobie przeczące, odmiennie malujące charakter poety, w różny sposób przedstawiające wypadki i daty jego działalności. Wrogowie przypisują mu wszystkie przywary i nałogi; panfleciści obwiniają go o pijaństwo, kazirodstwo i kradzież; przyjaciele zaś podnoszą jego prawość, wspaniałość i niezwykłą dobroć. W trzydzieści dwa lata po śmierci wielkiego komedyopisarza, niejaki Grimarest, jeden z tych, co podsłuchują pod drzwiami, nie posiadający ani talentu, ani umiejętności krytycznej, z rozproszonych, a krążących w świecie literackim i aktorskim wieści, układa ży-

ciorys poety. Mniej więcej w tymże samym czasie, jedna z artystek dramatycznych francuskich, zmuszona schronić się do Hollandyi, drukuje tam książkę, mieszczącą w sobie wspomnienia o pożyciu domowym Molièra z żoną, które zebrała za kulisami teatralnymi, tak z ust wiarogodnych, jak i nie zasługujących na wiarę. Wreszcie pierwsze wydanie zbiorowe dzieł Molièra z 1682 roku, przygotowane do druku przez La Grangea, jednego z aktorów jego trupy, zawiera nieco autentycznych szczegółów o komedjopisarzu. Oto wszystko, z czego się składa materiał biograficzny do życiorysu Molièra; materiał, który przy koniecznem uwzględnieniu, jako niemal jedyny, musi być jednak poddany niezmiernie sumiennemu i skrupulatnemu badaniu. Dziwić się zatem nie można, że fizjonomię duchową autora „Mizantropa“ odtwarzać należy raczej z jego utworów (co ze względu na ich przedmiotowość jest rzeczą nieraz nader trudną), niż z relacji, przeważnie anegdotycznych, namiętnych lub złośliwych, jakie o nim przekazali nam współcześni.

Przodkowie Molièra, jak twierdzi Philarète Chasles, byli Szkotami. Jeden z nich, zowiący się Pawklyn, zaciągnął się jako łucznik do straży przybocznej Karola VIII. Potomkowie jego osiedlili się w Paryżu. Z ojca na syna byli wszyscy, na mocy przywilejów, tapicerami królewskimi; nazwisko ich zaś, przy zmieniającej się ciągle ortografii, pisało się rozmaicie: Panquelin, Poclain, Poeguelin, Poguelin, Poquelin i nareszcie Poquelin. Dziad i ojciec Molièra, ludzie zamożni, zaliczani już do wyższego mieszczaństwa stolicy, kreślili swoje podpisy według tej ostatniej pisowni. Jan-Chrzyciel Poquelin, późniejszy twórca tytułu arcydzieł, urodził się w Paryżu w pierwszych dniach stycznia 1622 r. Wykładów nauk szkolnych słuchoł w kolegium Clérmont u OO. Jezuitów, gdzie zwrócono uwagę na jego niepospolite zdolności. Następnie kształcił się pod kierunkiem uczonego x. Gassend, przezwanego Gassendi, pod którego okiem po raz pierwszy próbował piarskiego talentu, tłómacząc Lukrecjusza na wiersze francu-

skie. Pojęcia filozoficzne słynnego humanisty odbiły się na wielu dziełach ucznia. Rodzice pokładali w synu wielkie nadzieje, wysłali go zatem na wydział prawny do Orleanu. Ukończył kursa ze stopniem licencyata i podobno nawet został adwokatem; otrzymawszy zaś zapewnienie tytułu i posady, piastowanej przez swego dziada i ojca, udał się z dworem Ludwika XIII do Narbonne. W 1642 r. (data pewna) świetny wychowaniec kolegium Clérmont, licencyat prawa i tytularny *valet de chambre-tapissier du roi* zrywa nagle z rodziną. Dlaczego? Żaden fakt znany, ani żaden autentyczny dokument tego nie wyjaśnia; przypuszczać jednak należy, że usidlony wdziękami Magdaleny Bêjart, słynnej w swoim czasie aktorki, starszej od niego o dwa lata, a zarazem opanowany szaleem manii teatralnej — dość zresztą wówczas rozpowszechnionej — organizuje towarzystwo dramatyczne, któremu nadaje szumny tytuł *l' Illustre Théâtre* i zaczyna występować w swojej własnej trupie pod przybranem nazwiskiem Moliëra. Przedsiębiorstwo jednak (1643—1644), ufundowane i rozpoczęte na bruku paryskim, przenoszone parę razy z jednej dzielnicy miasta do drugiej, nie powodzi się, a przedsiębiorca w 1645 dostaje się do więzienia za długi. Wydobywszy się z zamknięcia, opuszcza stolicę i udaje się na dwunastoletnią wędrówkę po prowincyi. Niemal wszystkie daty, odnoszące się do tej epoki, a cytowane przez rozmaitych biografów, nie są pewne; wiadomo tylko mniej więcej, w jakich miastach zatrzymywał się czas dłuższy; przypuszczenie zaś, że *le Roman comique* Scarrona jest wiernym opisem peregrynacyj Molierowskiego towarzystwa dramatycznego, nie wytrzymuje krytyki. Według wszelkiego prawdopodobieństwa gościło ono najdłużej w południowej Francyi, a mianowicie: w Tuluzie, Narbonne, Agen i Lyonie, gdzie autor-dyrektor wystawia po raz pierwszy „Roztrzebanego“ (*l'Etourdi*) w 1653 r. W Pézenas gra przed księciem de Conti, swoim kolegą z jezuickiego kolegium. Od tego czasu towarzysze Moliëra tytułują się: „aktorami księcia de Conti“. Zwiedzają

Montpellier, Avignon, Grénoble; w Béziers grają po raz pierwszy *le Dépit amoureux*. Powodzenie wzrasta, kasa napęlnia się zarobionym groszem; towarzystwo zbliża się coraz bardziej do Paryża; w 1658, pod nazwą *Troupe de Monsieur*, szeregiem wzorowych przedstawień zachwyca mieszkańców Rouen, gdzie Molière poznaje Corneilla, dla którego żywił najgorętsze uwielbienie, a nareszcie dnia 28 października tegoż roku występuje w Luwrze, w obec dworu, i otrzymuje pozwolenie dawania co drugi dzień widowisk, w *théâtre du Petit-Bourbon*, naprzemian z aktorami włoskimi.

Od tej niemal chwili zaczyna się dlań życie pełne chwały i udręczeń. Z szczerym zapalem oddaje się teraz Molière swoim obu zawodom i należącym do nich obowiązkom. Liczy zaledwie trzydzieści sześć lat wieku, a jest już cenionym i doskonałym aktorem¹⁾; jako kierownik teatru posiada rzadką umiejętność właściwego rozdawania ról; zna swoich artystów wybornie, i korzysta nawet z ich ułomności i wad, gdy chodzi o wcielenie takowych w postacie sceniczne, jakie im powierza do odtworzenia. Jako autor odnosi sukces po sukcesie, a jeśli nieustanne powodzenie przerwie niekiedy porażka, życzliwość publiczności i protekcyja króla osładza mu jej gorycz. W obec utrudnień (o charakterze społecznym i politycznym)—które od czasu do czasu nie pozwalają mu wystawić nowej sztuki, silniej od innych uderzającej taranem szyderstwa w stare mury śmieszności, przywar i przesądów ludzkich, albo wstrzymują rozpoczęte przedstawienia — zachowuje wprawdzie godność i powagę człowieka i pisarza, niesłusznie prześladowanego, ale zarazem składa dowody niepospolitej zręczności, przy pomocy której usuwa albo obchodzi przeszkody, zapewniając dziełu swemu tryumf i uznanie. Powodzenie autora i dyrektora teatru nie równoważy jednak utrapień, jakie znosi jako człowiek. Kroczy drogą uslaną cierniami. Dnia 20 lutego 1662

¹⁾ Nie w tragedyi jednakże.

roku poślubia jedyną kobietę, którą prawdziwie ukochał wielką, głęboką, bezgraniczną miłością. Armanda-Gresinda Bè-jart, (siostra Magdaleny, o której mówiliśmy wyżej) o lat dwadzieścia trzy młodsza od Molièra, przez niego niemal wychowana, doskonała śpiewaczka, pełna talentu aktorka, ale zarazem zalotna i złośliwa, staje się przyczyną jego cierpień i codziennej męczarni. Zazdrosny, niby Arnolf lub Sganarelle, nie może i nie umie się pocieszyć nawet w kółku swych wiernych, wypróbowanych przyjaciół, jak: Chapelle (przed którym nic nie ukrywał), znakomity malarz Mignard, La Fontaine i Boileau. Zrywa stosunki z żoną, ale widuje ją w teatrze, a to przymusowe spotkanie się z osobą, którą kocha do szaleństwa i zarazem nie szanuje, wyradza w sercu jego smutek, łatwo odgadnąć się dający z dzieł jego, — chociaż ogromu boleści, szarpającej łonem autora „Szkoly kobiet“, nierozumieją nieraz nietylko profani, ale nawet i niektórzy krytycy. W utworach Molièra smutek zastępuje poezję. Aby wdzięk tego smutku (dla nas posiadający urok niewysłowiony) odczuć i ocenić należycie, trzeba wczytać się w komedye Molièrowskie duszą całą, szukając go pod grubą warstwą pozornie tylko wesołego żartu i szyderstwa, albo widzieć je po mistrzowsku wykonane na pierwszej scenie francuskiej. Radzimy szukać go — jak zresztą u każdego prawdziwego pisarza dramatycznego — nie w samych wyrazach tekstu, lecz w domniemanym geście, wyrazie twarzy i intonacji głosu, jakie na scenie wyrazom towarzyszyć muszą. Nie przypuszczamy, aby postacie, w których — wyszydając samego siebie — własne uczucia odmalował, można było grać tylko komicznie. Jesteśmy pewni, że gdy sam odtwarzał je w teatrze, umiał najśmieszniejsze sytuacje i najzabawniejsze wiersze ogrzewać ciepłym dźwiękiem tajonego smutku, jaki przepelniał jego zacne serce. Szczery i realistyczny zawsze, nigdy marzycielstwem ani symbolizmem nie zabarwiający myśli i słowa, jest jednak duchem — ze względu na swój smutek — podobny do pisarzy ostatniej doby (szczególnie

w „Don Juanie“). Kto wie, czy Ibsen, inni dramaturgowie skandynawscy, oraz najnowsi francuscy (w rodzaju Becqua), kształcąc się na wiecznie świeżym i doskonałym wzorze, jakim był, jest i będzie, nie w nim znaleźli ową nutę pesymizmu, którą wojują i zwyciężają czasem, chociaż z natury rzeczy i epoki tętni ona w ich dziełach nowocześniejszym nastrojem. U dawniejszych, obcych — nie francuskich — naśladowców Molièra to samo dostrzedz można. Jeden tylko z nich, nasz Fredro, biorąc formę Molièrowską (wprawdzie już z drugiej ręki, bo od Zabłockiego) nie uległ wpływowi jego smutku i pozostał nawet w satyrze pogodnym — piękną, jasną pogodą, polskiej jesieni, polskiego nieco rubasznego humoru, oraz polskiej płynnej i łatwej swady oratorskiej, jaką postacie autora „Zemsty“ przemawiają do nas zawsze tak miło i zrozumiale.

Odrzucając nawet cały sztuczny blichtr, jakim legenda przybrała stosunek Molièra do Ludwika XIV, przyznać należy, że równie komedyopisarz jak dyrektor teatru zawdzięczał wiele królowi. Przedewszystkiem dumny i nieprzystępny monarcha był mu szczerze życzliwym i dla niego więcej, niż dla innych, szczodrym protektorem (a wiadomo, że w dobrobycie tylko talent dramatyczny rozwijać się może); nie krępował polotu myśli autora cenzuralnemi względami; bronił go od wrogów i często osobiście przed pociskami zasłaniał. Począwszy od 1665 r. towarzystwo dramatyczne Molièra, sownie przez króla uposażone, za jego zezwoleniem przybiera nazwę: *Troupe du Roi*. Król także pragnął gorąco, aby Akademia Francuska zaliczyła twórcę *Femmes savantes* do swego grona, ale życzenie Ludwika XIV rozbiło się o upór pisarza, który nie chciał wyrzec się zawodu aktorskiego, a uczone grono odepchnęło z pogardą kandydaturę człowieka, występującego na deskach scenicznych. Praca i smutek wyczerpywały siły żywotne Molièra; zapadł w ciężką chorobę płuc; kaszel go dławił, rozdzierając mu piersi zmęczone. On, który wyszydzał niegdyś własną zazdrość i mizantropię,

jął teraz szydzić z lekarzy i chorych. Z pierwszych, jako z nieuków, nie mogących mu przynieść ulgi w cierpieniach; z drugich, jako z łatwowiernych, uciekających się do nich o pomoc. W tem usposobieniu umysłu napisał „Chorego z urojenia“. Gdy sztuka ukazała się na scenie, autor istotnie chory, prawie umierający, rolę główną w niej odtworzył, słowem i gestem żartując ze śmierci i niemocy ludzkiej, niezdolnej oprzeć się tej, która wszystkich pokonywa i zwycięża. Na czwartem przedstawieniu utworu, tak straszliwie smutnego, a zaliczanego przez krytykę do najzabawniejszych fars Molièra, padł na scenie zdławiony dusznością i kaszlem, ale powstał i rolę skończył wśród śmiechu i oznak zadowolenia publiczności. Odwieziony zaraz po przedstawieniu do mieszkania, wyzionął ducha około pierwszej w nocy 17 lutego 1675 r. Jak potężnym musiał być jeszcze przesąd, wykluczający ludzi służących teatrowi z chrześcijańskiej oweczarni, świadczy fakt, że na trzech kapłanów, wezwanych do konającego, jeden tylko przybył i na drogę, wiodącą do wrót wieczności, opatrzył go i przysposobił. Wieść o zgonie „wielkiego komedyanta“, odbiła się w pośród całego społeczeństwa francuskiego echem niemal jedunomyślnego, powszechnego żalu.

Molière¹⁾ pozostawił pomniki swej działalności we wszystkich rodzajach komicznych. Pisał komedye intrygi: *le Dépit amoureux* i *Amphitryon*; komedye heroiczną: *Don Gar-*

¹⁾ Wszystkie dzieła Molièra przetłumaczył nader swobodnie Franciszek Kowalski, przystosowując je do warunków polskich. Dowolność posunął do tego stopnia, że niektóre komedye, pisane prozą, odtwarzał wierszem. Wspaniale po mistrzowsku przełożył „Amfitryona“ Franciszek Zabłocki. W nowszych czasach przetłumaczyli dla scen polskich: Józef Narzymski „Skąpca“; Władysław Sabowski „Mieszczanina-Szlacheica“; Kazimierz Zalewski „Szkolę kobiet“ i „Świętoszka“; Aureli Urbański „Świętoszka“; Wacław Szymanowski „Mizantropa“; Zygmunt Sarnecki „Jerzego Dandiu“ i „Don Juana“. Byłoby rzeczą pożądaną, aby który z wydawców zebrał te przekłady i uzupełniwszy innemi, także przez pisarzy scenicznych dokonaniem, wydał je razem w całości.

cie de Navarre, próba nieszczęśliwa, z której kilka scen ocalało, bo je autor przeniósł do „Mizantropa“; komedye-balety: *Psyché* (wspólnie z Kornelem i Quinault), *la Princesse d'Élide*, *l'Amour médecin*, *le Sicilien*, *les Amants magnifiques*; komedye pasterskie: *Mélicerte*, *la Pastorale comique*; farsy: *Sganarelle*, *le Mariage forcé*, *le Médecin malgré lui*, *Pourceaugnac*, *les Fourberies de Scapin*, *la Comtesse d'Escarbagnas*, *le Malade imaginaire*; komedye obyczajowe: *les Précieuses ridicules*, *l'École des Maris*, *l'École des Femmes*, *Georges Dandin*, *les Femmes savantes*, *le Bourgeois gentilhomme*; komedye charakterów: *l'Etourdi*, *le Misanthrope*, *Don Juan*, *l'Avare*, *le Tartuffe*. Nadto dwie krótkie sztuki jednoaktowe: *la Critique de l'École des Femmes* i *l'Impromptu de Versailles*, z tego powodu niezmiernie ciekawe, że Molière wypowiada w nich swoje pojęcia o sztuce komedyopisarskiej i aktorskiej.

Zanim przejdziemy do szczegółowszej nieco, niż przy innych autorach, oceny dzieł i geniuszu Molièra, z powodu wyjątkowo wysokiego znaczenia, jakie komedyopisarz posiada w swojej i europejskiej literaturze, przytoczymy tu dwa ustępy z „Mizantropa“, w pięknym tłómaczeniu Wacława Szymanowskiego. Bierzemy naprzód część pierwszej sceny aktu pierwszego, w której Alcest, bohater sztuki, człowiek prawy i aż do szorstkości szczery, dyskutuje z przyjacielem swoim Filintem, pragnącym go przekonać, że żyjąc w świecie, należy czynić jak inni i ukrywać myśli swoje pod maską dwornej obludy.

Alcest. A ja nie mogę ścierpieć tej twojej metody,
Którą przybrali wszyscy zwolennicy mody,
I przyznam się, że budzą wstręt najwyższy we mnie
Tacy, co się starają uśmiechać przyjemnie,
Co, sypiąc próżne słowa w bezrozumnej gwarze,
Ciągłe pocałunkami obśliniają twarze
I równają, swą grzeczność wysilając całą,

Statecznego człowieka z lada świszczypałą.
I cóż za korzyść mają ci światowcy wasi,
Że się każdy przymiła i liże i lasi
I pochlebia i chwali i soli i pieprzy,
Kiedy to ma od niego błazen pierwszy lepszy?
Wierzaj mi, prawy umysł i dusza podniosła
Nie potrafi się chwycić takiego rzemiosła
I żadne nas nie mogą rozczulić pochwałą,
Jeżeli je wraz z nami posiada świat cały.
Szacunek wypowiadać nie da się tą drogą:
Kto ceni równo wszystkich, nie ceni nikogo...

Filint. Ale trudno, mój drogi; świat nie jest pustynią,
I chcąc żyć z ludźmi, czynmy to, co inni czynią.

Alcest. Otóż nie: mnie to wszystko i męczy i drażni;
Wszystkie te udawania kłamanej przyjaźni
Nużą mnie. Jabym pragnął, aby w dobrej wierze
Każdy co ma na sercu wypowiadał szczerze,
A nie krył pod obłudą krzywdzącą a płaską
Rzeczywistego chłodu komplementów maską...

Filint. Więc byś ty Emilii powiedział, że sztuka
Malowania — nikogo już w niej nie oszuka
I że pod blanszem zmarszczki widać?

Alcest. Bez wątpienia

Filint. Przestrzegłbyś Dorylasa, że jego zachcenia
Rycerskie i puszenie się zasługą cudzą
Wszystkich już w końcu gorszą i śmieszą i nudzą?

Alcest. Ani chybi!

Filint. Żartujesz!

Alcest. O, nie! mówię szczerze
I nie myślę nikogo oszczędzać w tej mierze;
Bo cała ta pochlebców i oszustów zgraja
Tylko zółte burzy we mnie i nerwy rozstraja.
Humor się mój wciąż jątrzy i natura wzdryga,
Kiedy widzę, że wszędzie fałsz, podła intryga,
Obrzydliwe pochlebstwo, nie przydatne na nic,

Niesprawiedliwość, zdrada, niłkzemność bez granic;
To mnie wścieka; wolałbym obelgi najkrwawsze
I chciałbym z rodem ludzkim zerwać raz na zawsze...

Filint. Lecz tę pewność, którą chcesz tak wszędzie stosować,
Tę prawosć, którą wstępnyim przeprowadzasz bojem,
Czyliż zdołasz odnaleść choćby w sercu swoim?
I czyliż własnym błędom nie będziesz życzliwszy,
Gdy się z rodzajem ludzkim na śmierć pokłóciwszy,
Mimo tej nienawiści, wyszukałeś przecie
Przedmiot uczuć miłosnych w tym zepsutym świecie!
A co na pierwszym względzie tu jeszcze położę,
To wybór twej kochanki, najdziwniejszy może.
Chociaż szczerą Elianta ku tobie się skłania,
Choć Arsynoe także warta jest kochania,
Mimo tej surowości, która u niej w cenie,
Tyś jawnie serce swoje oddał Celimienie,
W której chęć kokieteryi i złośliwość razem
Obyczajów dzisiejszych najlepszym obrazem.
Dlaczegoż więc w potępień ogólnych zapale
Ją sądzisz tak łagodnie i wyrozumiale?
Zechciej więc szczerze twoje wyjawić tu zdanie:
Czyliż wad jej nie widzisz, lnb nie zważasz na nie?

Alcest. Rzeczywiście, ja kocham Celimene, ale
Wierzaj mi, że mnie miłość nie zaślepią wcale;
Pierwszy widzę jej wszystkie wady i na słowo
Możesz mi ufać, że je potępiam surowo.
Wiem, wiem, że jest kokietką i trochę obłudną,
Lecz dziwną jakąś słabość mam do niej, to trudno.
Chociaż tych wad ją trapi litania cała,
Ona mi się do serca wkraść jednak umiała.
Ma wdzięk jakiś uroczy, a ufać w to mogę,
Że ta miłość na dobrą sprowadzi ją drogę.

Filint. Będzie to dziw niemały, przyznam ci się szczerze...
I wierzysz w Celimieny wzajemność?

Alcest.

Tak, wierzę...

Filint. A dla mnie ta jej miłość byłaby mniej pewną.
Wolałbym szczerze kochać Eliantę, jej krewną.
U niej dusza szlachetna, serce jak na dłoni,
I rozsądniejbyś zrobił, skłaniając się do niej.

Alcest. Tak, jej miłości nieraz rozsądek mój przeczy;
Lecz miłość a rozsądek — to dwie sprzeczne rzeczy.

Po kulminacyjnej scenie (aktu piątego) czytania listów, pisanych przez zalotną i obłudną Celimenę, tak Molière — zgodnie z duchem charakterów — kończy swego „Mizantropa“.

Alcest. Widzi pani, milczałem, chociaż gniew mnie pali,
I pozwoliłem innym, by się wygadali.
A teraz, gdy się wszystko już nauręgało
Ze mnie, mogę-ż powiedzieć...

Celimena. Tak, możesz pan śmiało
Wymawiać mi, bo wszelkiej zrzekam się obrony.
Skargi twoje są słuszne, gniew uzasadniony.
Zgrzeszyłam, najotwarciej wyznanie to robię,
Ale zgrzeszyłam głównie tylko przeciw tobie.
Gdy się tamci obeszli ze mną tak niegodnie,
Gardziłam tem; lecz tobie wyznaję tę zbrodnię.
Czuję, jakie masz słuszne do gniewu przyczyny,
Czuję, jak ciężkie moje przeciw tobie winy;
Wiem, że już w twoich oczach nie mnie nie oczyści,
I że stanę się celem twojej nienawiści;
Więc zgadzam się na wszystko...

Alcest. Tak wszystko cię wini
I w głębi duszy ciebie potępiam, zdrajczyni;
Lecz choć się uniewinnić już nie możesz zgoła,
Czyliż cię serce moje znienawidzić zdoła?

(Do Elianty i Filinta).

Widzicie, jak ją kocham? Bądźcież teraz sami
Tej już nieuleczonej słabości świadkami,

I chociaż ona mojej miłości niegodna,
Chcę ustępstwa swe dla niej wyczerpać aż do dna.
Próżno rozum nad wolą pragnie trzymać strażę:
Serce kruche i zawsze ustępować każe.

(Do *Celimeny*).

Tak jest, postępowanie twoje wiarołomne...
Znam je, lecz ci przebaczę i wszystko zapomnę.
Mianem słabości pragnę pokryć twoją zdradę
I na karb twej młodości wszystkie winy kładę
Lecz chcę, by twoje serce nakłonić się dało
Do celu, co mą duszę ukoi zbolałą.
Ten świat, ohydny dla mnie, słusznie ciebie wini.
A więc zdala od ludzi, na jakiej pustyni
Zamieszkamy oboje. To środek jedyny,
By mnie pokój przywrócić, a zmasać twe winy:
Tam, stroniąc od głupstw ludzkich i nie bacząc na nie,
Niech tobie za świat cały moja miłość stanie.

Celimena. A więc mnie takim szczęścia chcesz zjednać obrazem,
Bym z tobą na pustyni zamknęła się razem?

Alcest. Jeżeli chcesz serce prawych postępować drogą,
Cóż ciebie świat i ludzie obchodzić już mogą?
Czyż za to wszystko miłość nie wystarczy tobie?

Celimena. Nie chcę w dwudziestu leciech zagrzebać się w grobie
I nie znajduję w sobie dosyć siły na to,
By spłacić szczęście, złudzeń światowych utratą.
W taki się sposób rany sercowe nie goją.
Lecz jeśli jeszcze rękę chcesz otrzymać moją,
To chętnie...

Alcest. Nie! już dosyć mam twojej niewiary
I w tej chwili ostatniej dopełniłaś miary.
Gdy nie zgadzasz się na to, ażebym wzajemnie
Mógł widzieć wszystko w tobie, jak ty wszystko we mnie,
To niech się ten niegodny węzeł raz już skruszy
I nienawiść mi tylko pozostaje w duszy!

Tu, po wyjściu Celimeny, Alcest dowiaduje się z ust obecnych na scenie Filinta i Eljanty, że ta — nienależycie przez niego oceniona kobieta — oddaje rękę i serce kochającemu ją szczerze przyjacielowi.

- Alcest.* Niechajże się wam wszystko, jak żądacie, stanie!
Użyjcie szczęścia, boście zasłużyli na nie.
Mnie zaś wszystko tu tylko odstręcza i rani;
Więc chciałbym się najspieszniej wyrwać z tej otchłani
I samotność dla siebie wynalazłszy błogą,
Żyć, gdzie honor i prawda skryć się jeszcze mogą.
- Filint.* Podążmy za nim, pani; razem połączeni
Może sprawimy, że ten zamiar swój odmieni.

Charakter geniuszu Molièra jest szczerze na wskrós francuskim. Kornela natchnęli pisarze starożytnego Rzymu i współczesnej Hiszpanii; Racine przejął się do pewnego stopnia greckimi autorami; on jeden jest spadkobiercą starej tradycyi francuskiej. Inspiratorami jego w twórczej działalności są autorowie *fableaux* i fars, z bliższych zaś Rabelais przedewszystkiem. To, co po nich dziedziczy, dostrzedz się daje równie w jego dziełach najznakomitszych, jak i w najslabszych. Dla tego mylą się ci, co chcą w nim widzieć dwóch różnych pisarzy: autora komedyj i autora fars. Tak utwory jego o najwyższym poziomie, jak najpospolitsze krotchwile różnią się między sobą tylko sposobem wykonania. Duch w nich zawsze ten sam, zawsze jednaki. W „Mizantropie“ znać pióro, które kreśliło „Pourceanguaca“. Nie uznaje on, jak i pisarze dramatyczni francuskiego średniowiecza, żadnych więzów, krępujących twórczość. Chociaż buduje swoje sztuki kunsztownie i prawidłowo, pogardza regułami i przepisami. „Zabawni z was ludzie, z waszemi regułami, któremi w kłopot wprowadzacie nieuków, a nas niemi zagłuszyć pragniecie... Czyż wielką regułą wszelkich reguł nie jest przede wszystkim podobać się“. Cierpienia moralne i fizyczne, ja-

kich doznaje, oraz doskonała znajomość stosunków współczesnych, sprawiają, że ludzkość przedstawia mu się w czarnych kolorach. Najnowsi krytycy — tak we Francyi, jak w Niemczech, a nawet u nas — zwrócili uwagę na brak w utworach Molièra polotu poetycznego, rozpogadzającego często tła komedyi Arystofanesa i najbardziej blażeńskich fars Szekspira. Polotu — o którym mowa — nie ma w nich w istocie, zastępuje go jednak, jak to już wspomnieliśmy wyżej, smutek bardzo szczery i głęboki. W każdym, najkrócej pesymistycznym dziele wielkiego komedyopisarza, po za realistycznie ciemną treścią (przez swój komizm może ten ciemniejszą), po za gronem rozmaitego rodzaju łotrów lub idiotów—zabawnie poruszających się na scenie—dostrzedz można autora bolejącego nad nikczemnością ludzką, pragnącego wierzyć w cnotę i dobro, a rozpaczającego, że w nie wierzyć nie może. Dlatego postacie idealnie pojęte są u niego nader rzadkie; dlatego ucziwy Orgon nie odznacza się rozumem, a nieraz zdrowy rozsądek staje się wyłącznym udziałem nieponiów i szubrawców; dlatego Sganarelle, wzięty jako typ z włoskiej *comedia dell'arte* i często w różnych odmianach powtarzający się w jego sztukach, czy to jako opiekun Izabelli, czy jako sługus Don Juana, czy jako drwal, przemieniony w lekarza „z musu“, bywa zwykle łatwowiernym i tchórzem, niemal zawsze wystrychniętym na dudka. Śmieśność w przekonaniu Molièra jest tak nieodłączną częścią natury ludzkiej, że nawet enotliwi śmiesznie przedstawiają się jego wyobraźni. Wpływ to poniekąd epoki, przetwarzającej nagle, a więc niekiedy i dziwacznie charakter społeczeństwa; wpływ także wesołego otoczenia zakulisowego, a może i długiej wędrówki po prowincyi, gdzie widywać musiał mnóstwo oryginalnych i zabawnych typów. Obserwując złych i występnych z największą ciekawością, szuka przede wszystkim śmiesznej strony ich niecnoty lub występku, gdy kto inny wobec podobnego widoku doznałby uczucia wstrętu lub oburzenia. Dla tego też — chociaż sam dobry do gruntu —

rzadko kiedy broni dobrych, a do swoich utworów nie przy-
szywa nigdy zdawkowego morału, pomimo, że nieoględni
wielbiciele wielkiego komedyopisarza wyciągali z jego ko-
medyj najdotądniejsze wnioski. Cześć dla znakomitego czło-
wieka nie powinna polegać na fałszywym tłumaczeniu rów-
nie wad jego, jak i zalet, lecz na należytem ich oświeceniu.
Faktem jest, że Molière nie troszczy się wcale o to, jaki
sens moralny wyciągną słuchacze z dzieł jego, pragnie zaś
zawsze i przede wszystkim postaci, jakie wyprowadza na
scenę, odmalować realnie, bez przeidealizowania lub nakrę-
cenia do jakiegokolwiek bądź tendencyi. Jedynym jego celem
przedstawić je wiernie; potępienie przywar pozostawia spo-
łeczeństwu, a wymiar kary za zbrodnię — prawodawcy.
Widzimy to w „Świętoszku“, który w istocie kończy się już
w czwartym akcie tryumfem szalbierza. Akt piąty, zresztą
najsłabszy, jak to łatwo odgadnąć, napisany był tylko przez
względ na współczesne warunki cenzuralne. Alceste ucieka
na pustynię, a salon Celimeny zaludni się wkrótce rojem
nowych wielbicieli, których przyciągną jej wdzięki, a prze-
dewszystkiem jej zalotność. Harpagon dalej, przy pomocy
lichwy, napelniać będzie swoją ukochaną szkatułę, Kleant
robić dług, a Aniela bić swego męża, Jerzego Dandin. Mo-
lière nie pisze recept na choroby społeczne, stwierdza tylko
ich istnienie. Wie, że w rzeczywistości źli i złośliwi, jako
często nazręczniejsi lub najbogatsi, bywają także najsilniej-
szymi. Jeśli ktoś zechce koniecznie z dzieł jego wyciągnąć
naukę moralną, to chyba sformułuje ją w zdaniu: „trzeba
się łotrów wystrzegać“. Nie należy jednak mniemać, że ko-
medyopisarz, uwydatniający przeważnie wady ludzkie i śmie-
szność swych scenicznych postaci, nie kocha ludzi i nie bo-
leje nad ich ułomnościami. Arnolf (ze „Szkoły kobiet“) jest
dlań człowiekiem bardzo nieszczęśliwym i pożałowania god-
nym, jak dla Szekspira „Otello“, chociaż każdy z poetów
inaczej charakteryzuje swego bohatera. Alceste, w którym
pomimo pewnego śmiesznego pedantyzmu odbija się niemal

cała dusza autora, budzi szczerą litość. Don Juan — niepoprawiony w piątym akcie, przeciwnie gorszy nawet niż był całe życie, bo hipokryta — jakkolwiek zasługuje na piekło, nie traci swej rycersko-bohaterskiej buty, czyniącej go niemal sympatycznym; a komiczna rozpacz Sganarella, gdy widzi pana swego, zapadającego się z Komandorem w ziemię, chociaż na wskrós samolubna i formą błazeńska, potęguje tylko wrażenie grozy, w jakiej autor chce przedstawić koniec uwodziciela. Ci, którym się zdaje, że dla Molièra Harpagon nie był potworem, tylko zabawnym błaznem, mylą się mocno. Dość przypomnieć sobie jego monolog po ukradzeniu szkatułki, aby odczuć należycie, jak ten człowiek cierpi straszliwie, jak namiętność, stanowiąca jedyną rozkosz jego nieczemnego życia, jest zarazem cierniem, wbitym w serce, z pod którego ciepła krew się sączy. Pojęcia i wyobrażenia zmieniają się z biegiem czasu, ale nie uczucia i namiętności, a Molière, jak Szekspir, był malarzem uczuć i namiętności ludzkich. Ztąd po części niemal każda jego wyższa komedia — a niekiedy nawet i farsa — budzi wrażenie goryczy i smutku. Świadczy to, że głębiej od innych zajrzał duchem w dusze bliźnich; bo smutek, niestety! bywa najczęściej rezultatem sumiennych badań nad naturą człowieka. Ukoić go może tylko wiara, nakazująca w imię Chrystusa nie tylko przebaczać, ale nawet poświęcać się dla drugich, czego w XVII wieku społeczeństwo francuskie należycie nie rozumiało, więc i Molière, chociaż w niem najwyższy umysłem i sercem, idei takiej w żadne ze swych dzieł nie wcielił i w żadnej ze swych postaci nie uwydatnił. Krytyka we Francyi, chociaż różnorodna w poglądach, niemal jednomyślnie (z nader małemi wyjątkami) podnosiła i podnosi Molièra na wyżyny, słusznie mu należne. Zdanie Francuzów podzielają w tym względzie Angliacy, Hiszpanie, Włosi i my; w Niemczech tylko, autor „Kobiet uczonych“ spotkał się nieraz z przesadnie surową oceną. Na szczęście, sądu współziomków nie podzielał największy z Niemców, Goethe, który

nie tylko uznawał w Molièrze poetę i mistrza, lecz czytywał jego dzieła często, z prawdziwą przyjemnością.

Obraz życia i malowidło charakterów, jest — jak to zaznaczyliśmy wyżej przelotnie — głównem, prawie jedynem zadaniem, jakie Molière podejmuje, pisząc każdą swoją doskonałą sztukę. Nawet w niektórych farsach rozsiewa pełnemi garściami bogactwa obserwacyi. W komedjach zaś tak zwanych „wyższych“ spostrzedz łatwo, że poświęca wszystko — badaniu serca ludzkiego. Intryga, która w nowożytnem komedyopisarstwie wysunęła się na plan pierwszy i niemal w każdym utworze scenicznym objęła wszechwładne panowanie, bywa przez niego do tego stopnia lekceważoną, że jej prawie w dziełach Molièra doszukać się trudno. W „Mizantropie“ nie ma nawet akcyi. Wszystkie rozwiązania sztuk jego są albo nieprawdopodobne, albo niespodziewane, często niewypływające z wątku przedmiotu. Wypadki — z których składa się kanwa Molièrowskich komedyj — nie budzą wcale ciekawości; same przez się nie mają żadnego znaczenia. Komedya, według systemu, którego się trzyma autor „Don Juana“, jest szeregiem scen, posiadających cel jedyny: uwydatnienie w całej pełni głównego charakteru. Zaledwie to założenie spełni, kończy sztukę, nie troszcząc się wcale w jaki sposób wyjdą jego postacie z położenia, nieposiadającego w istocie dla słuchaczy najmniejszego interesu. Charakter, to dusza jego utworów; on stwarza sytuacye, tło i otaczający go personal. Dla szerszego i jaskrawszego uwydatnienia manii mizantropa, Alcest należy do wykwintnego towarzystwa stolicy, bywa w wielkim, dworskim świecie, żyje z margrabiami i paniami najwyższego rodu; Harpagon jest człowiekiem bogatym, zmuszonym choćby sztucznie i fałszywie podtrzymywać godność swego stanowiska; Filint, optymista i przyjaciel całego świata, ukazuje się tylko na to w „Mizantropie“, aby odpowiadać Alcestowi; wreszcie, syn marnotrawny, Kleant, znajduje się w „Skąpcu“ dla kontrastu z ojcem. Środki te jednak nie są zwy-

kłym i pospolitym fortem zręczności pisarskiej, lecz wpływają z psychologicznej obserwacji bardzo bystrej i bardzo siebie pewnej. Nietylko dla doprowadzenia do najwyższego rozdrażnienia mizantropii Alcesta kazał mu poeta zachać się w Celimencie, lecz przedewszystkiem dla tego, że wie, iż człowieka z jego usposobieniem nie bardziej ku sobie nie pociąga jak opór i wszelkie przeciwieństwo. Nie dla efektu scenicznego zbliża także Molière sprzeczne charaktery w jednej i tej samej sztuce, lecz wie, iż ludzie, którzy poznali nasze przywary i z ich powodu cierpią, najłatwiej ulegają wprost przeciwnym. Pojęcie charakteru, jako dominujące w jego kompozycji, wiedzie go do wyboru ról drugoplanowych i sytuacji, w pośród których dany charakter musi uwydatnić się należycie. Nakoniec chwila, w której akcja Molièrowskiego utworu rozgrywa się, bywa zwykle momentem, w którym namiętność bohatera, doprowadzona do kulminacyjnego stanu rozwoju, nie może już wstecz się cofać. Ztąd też główna postać komedyi pozostaje zawsze z sobą w zgodzie. Nadto odrazu przedstawia się nam taką, jaką będzie w ostatniej scenie. Cała hipokryzja Tartuffa maluje się już w słowach:

Schowaj wraz z włosiennicą dyscyplinę moją!

jakie mówi do służącego, stojącego za drzwiami, gdy po raz pierwszy ukazuje się publiczności (Akt III, scena druga). Cała porywczność Alcesta wybucha w pierwszej kłótni z Filintem. Ludzie Molièra nigdy się nie poprawiają. Tartuffe zrzuca maskę obłudy, bo już jej nosić nie potrzebuje; Alcest ucieka od ludzi; Harpagon wraca do swojej szkatułki; a ostatni krzyk Don Juana jest tylko jękiem bólesci fizycznej, nie zaś skruchy. Zresztą wszyscy, tak są owładnięci namiętnością swoją lub obłędem, że ani rady, ani wyrzuty i szyderstwa zmienić i poprawić ich nie mogą. Wyznają rodzaj czci dla wad swoich i przechwalają się niemi. Przywara, doprowadzona do takiego stopnia potęgi lub szału,

wpływa na cały charakter i rozbiera z człowieczeństwa, opanowaną przez nią osobę. Harpagon nie jest ani człowiekiem ani ojcem — tylko brudnym, ohydny sknerą. Szkodzi interesom własnych dzieci. Pragnącemu u niego 'pożyczyć pieniędzy, a zapewniającemu, że mu „ojciec umrze zanim osiem miesięcy upłynię“, odpowiada: „To już coś warto“. Zamiast rumienić się przed synem, który w rodzicu swym poznał chciwego i nieczemnego lichwiarza, cieszy się odkryciem, pozwalającem mu ocenić właściwie lekkomyślność Kleanta. Przyrzeka sobie wyciągnąć z niej możliwe korzyści. Ta krańcowość wywołała zarzut — dość często i dziś jeszcze powtarzający się — że przesadna jaskrawość, namalowanych przez Molièra charakterów, czyni je nieprawdopodobnymi. Zarzut byłby może i słuszny, gdyby nie wzgląd na typowość danych postaci. Molière w każdej ze swych figur wyczerpuje badanie jakiejś ułomności moralnej; ześrodkowuje w jednej osobie wszystkie jej formy i odmiany, wydobywając przez to nader logiczny i moralnie ścisły obraz namiętności, w jej ostatecznym rozwoju — i tym sposobem właśnie, wszystkie prawie charaktery, przez się wyprowadzone na scenę, podnosi do znaczenia i godności typów.

Niektóre z nich zamknąć się nie dadzą w szczupłych granicach jednej epoki, odnoszą się raczej do wszystkich czasów. Tu zaliczyć należy: obłudnika, mizantropa, skąpeca, zalotnicę i kobietę przewrotną, pragnącą uchodzić za enotliwą. Wiecznym zaszczytem Molièra jest i będzie, że gdy badamy jakąkolwiek bądź przywarę w kółku naszych znajomych, musimy mimowoli przypomnieć sobie jej prototyp, odtworzony przez wielkiego komedyopisarza. Ci zatem, którzy szukają w jego postaciach tylko portretów ludzi mu współczesnych, nie rozumieją Molièra i obniżają wysoki poziom jego geniuszu, mięszając nadto punkt wyjścia każdej sumiennej obserwacji z rezultatem twórczości poetyckiej. W *Alcescie* dopatrywano się księcia de Montausier i Molièra samego; w *Tartuffie* opata Roquette, w *Celimencie* Armandę

Béjart, żonę autora. Do Don Juana — za życia poety — przyczepiano rozmaite nazwiska: de Retza (gdy był młodym), kawalera de Grammont, hrabiego de Guiche i wielu innych; Michelet zaś, już za naszych czasów przypuszczał, że był nim de Vardes, admirator Olimpij Mancini. Wszystkie podobne przypuszczenia wydają się nam złudzeniami, wywołanemi wśród współczesnych rozdrażnieniem i gniewem, a wśród dzisiejszych krytyków — bo do nich zaliczamy i znakomitego historyka-poetę — bujnością wyobraźni. Sztuka tworzenia charakterów u Molièra polega niezawodnie na obserwacji, a nawet na zapożyczaniu pewnych rysów rzeczywistych ze znanego mu otoczenia, ale pozatem dostrzedz łatwo siłę kreacyjną, która portret czy obraz uzupełnia i przeobraża, usuwając wszystko, co mogłoby na sobie nosić cechę pospolitej kopii. „Malując ludzi, musisz malować z natury. Widzowie pragną, aby wizerunki były podobne, a nie uczyniłeś nic, jeśli nie odtworzyłeś w nich ludzi swojego stulecia“. W ten sposób wyraża się sam autor w *la Critique de l' École des Femmes*; La Grange zaś potwierdza poniekąd to świadectwo: „Można rzec, iż w sztukach swoich przedstawił on wszystkich, skoro nawet kilkakrotnie sam siebie odtworzył, poruszając najbliższe sobie sprawy rodzinne i dotykając szczegółów własnego pożycia domowego“. W postaciach molierowskich są zatem rysy zapożyczone z oryginałów współczesnych, ale całość wizerunku jest dziełem jego twórczości. Molière nie zadawał się realizmem indywidualnym, wznosi się bowiem zawsze na wyżyny ogólnoludzkiej typowości. Podobne malowanie jest niebezpiecznem, w miarę bowiem uogólnienia, mimowolnie nadaje mu się cechy oderwane, abstrakcyjne, — Molière jednak niebezpieczeństwa tego uniknął. Postacie jego nie są ani uosobieniem przymiotów, ani uosobieniem wad ludzkich. Znaleść w nich można złożony stan uczuć i wielką dokładność w odtwarzaniu rysów indywidualnych, będących oznaką życia. Tartuffe nie jest ani upostaciowaniem obłudy, ani pierwszym lepszym hipokrytą. Autor

maluje go plastycznie, tak pod względem zewnętrznym, jak i wewnętrznym. Wiemy, że twarz jego kwitnie zdrowiem, że ucho mu się czerwieni, że posiada temperament gwałtowny i namiętny. Alcest nie jest tylko mizantropem, ale zarazem i człowiekiem światowym. Dlatego obie postacie, zamiast rozplywać się w półtonach uogólnienia, przedstawiają się oczom naszym wyraziście, wypukłe, jak osoby prawdziwe i żyjące. Przy typach trwałych, ogólnoludzkich, niezmiennych — postawił on inne, uosabiające przywary współczesnego mu społeczeństwa. Molière, jako obserwator, znajdował się w doskonałym położeniu. Jako mieszczanin z urodzenia — instynktownie niemal odczuwał wielkopańskie śmieszności; jako autor, piszący dla dworu, wznosić się musiał nad stronnictwa, kółka i koterye; jako człowiek z teatrem związany, mógł żyć poza społeczeństwem i z pewnego oddalenia bacznie przypatrywać się oryginałom, których konterfekta zamierzał w komediach swoich umieścić. Rozmiary naszego podręcznika nie pozwalają nam zrobić przeglądu wszystkich typów molierowskich; przyjrzyjmy się jednak choćby tylko niektórym. Zacznijmy od szlachty. Wrodzone rasie Don Juana uprzedzenia wytwarzają w jego umyśle przekonanie: że wielki pan nie ma obowiązku ulegać innym prawom, jak tylko własnym zachceniom i fantazyom. Autor nie pozbawia go jednak przymiotów szlacheckich, jest odważny i umie dotrzymać danego słowa. Nałogi jego nie noszą na sobie cech grubijaństwa i pospoliczości, bezbożność ma charakter junacki, zuchwałość posiada odcień bohaterstwa, uprzejmość aroganckie zabarwienie. Należy do kółka młodzieży, noszącej w XVII wieku nazwę „libertynow”. Rozwiązły i namiętny, pragnąłby uwieść cały rodzaj żeński, — ma się rozumieć, wyłączając zeń wszystkie kobiety brzydkie i stare. Wolnomyślność jego i ateizm wpływają z bezgranicznej pychy; nie rozumuje nigdy, tylko sztydzi zawsze i ze wszystkiego; Don Juan jest równie dumny wobec Boga, jak wobec ludzi. — Akast i Klitander, modni markizowie, nie wstręt, lecz raczej śmiech budzą

swoją pyszalkowatością. Molière, żartując z obu, nie pozabawia ich lekkości i pewnego wdzięku. Poznać ich po stroju: peruka płowa, spodnie *à l'allemande*, mnóstwo wstążek; po manierach: wzrok śmiały, grzebyczek w rękę, piosenka na ustach, mówią tonem falsetowym, wybuchają niekiedy głośnym śmiechem; wreszcie po grymasach, po gwarze i przekleństwach w dobrym tonie, oraz po tykaniu się między sobą. Gestykulować, przechadzać się i włóczyć po wszystkich kątach — to ich rola. Bywają gdzie tylko pokazać się wypada: w salonach, w ogrodach, uczęszczanych przez świat wykwintny, w teatrze, na scenie. W gruncie rzeczy są to ładne i bardzo zabawne laleczki. — Przejdźmy do mieszczaństwa. Główną wadą molierowskich mieszczan jest wstydzenie się niskiego pochodzenia i mania wciskania się między szlachtę. Arnolf każe się przezywać panem de la Souche. Jourdain od chwili, w której ubrdał sobie, że musi się uczyć tańca, fechtunku i filozofii — jak panowie z wyższego towarzystwa — pozwala się wyzyskiwać autentycznemu hrabiemu i prawdziwej margrabinie, oraz wywieść w pole przebrany *mamamouchis*¹⁾. Odmienną manią owładnięte są kobiety tejże samej sfery towarzyskiej: pragną błyszczeć wykształceniem i dowcipem. Jedne naśladowują słynne *précieuses* wielkiego świata i bawią się dwornemi wierszykami; drugie, wielce uczone, zachwycają się greckim językiem, gramatyką Vaugelasa i astronomią. A najwięksi wrogowie Molièra, panowie lekarze, — co za pocieszne figury! Wyznają cześć głęboką dla hierarchii, tradycyi i rutyny; nieuctwo zaś swoje ukrywają pod obszernemi sukniami, olbrzymiemi perukami i wysokimi kapeluszami. Wreszcie cała rzesza głupców, łotrów i pedantów, jak: Lysidas, poeta, sądzący utwory dramatyczne według regu!; Caritides, nieszkodliwy tchórz; wre-

¹⁾ *Mamamouchi*, wyraz stworzony przez Molièra, który utrzymał się w języku francuskim. Oznacza Turka maskaradowego, Turka z karnawału.

szie wcale szkodliwi Vadius i Trissotin. Liczba byłaby ogromna, gdyby przyszło wszystkich wyliczyć, bo dzieła wielkiego komedyopisarza odtwarzają całe społeczeństwo. W nich szukać należy charakterystycznych znamion epoki, historia bowiem przy utworach Molièra wydaje się tylko dokumentem albo komentarzem, uzupełniającym i potwierdzającym prawdę — drgającego dotąd życiem — scenicznego obrazu czasów i ludzi.

Studując zewnętrzną formę sztuk Molièra uderza nas przedewszystkiem szerokość pędzla, jakim maluje swoje kreacje. Wspominaliśmy już, że odtwarza charaktery jednolicie śmiałymi rysami, bez nadmiaru drobnych świateł i cieni, bez półtonów; otóż w tenże sam sposób kreśli także scenę po scenie — zamasyście, dzielnie i z wielką prostotą. Każda z nich poczęta jest i napisana w jednej myśli, w celu wywołania jednego wrażenia. Podobne zalety zdobią jego styl i język szczery, jędrny, naturalny. Wprawdzie krytyka francuska — kompetentniejsza od nas w tym względzie — wyszukuje tak w wierszach jego, jak i w prozie zwroty naciągnięte, albo niepoprawne, oraz przesadne i napuszone przenośnie, lecz nam zaznaczyć tu wypada, że poeta, z powodu swych rozlicznych zajęć, musiał pisać niezmiernie szybko. Komedyo-balet wierszem, w trzech aktach, z prologiem, (*Les Fâcheux*¹⁾), ułożył podobno i wykończył w ciągu

¹⁾ Komedyę *Les Fâcheux* przedstawił Molière po raz pierwszy d. 16 sierpnia 1661 r. w Vaux, w parku, na uroczystości, danej przez Fouqueta, którego usunięcie od władzy i zamknięcie w więzieniu było już wówczas postanowione. Dnia 27 sierpnia t. r. grano ją wobec dworu w Fontainebleau; następnie dopiero ukazała się w Paryżu na scenie teatru Palais-Royal. Na pomysł utworu złożyły się: stara komedia włoska *le Case svaligliate, ovvero gli interrompimenti di Pantalone*, IX satyra Horacego: *Ibam forte via sacra* i VIII satyra Mathurina Régniera. Znajdowały się w nim miłe sercu królewskiemu alluzye do panny de la Vallière; to też podobno od tego czasu Molière nie wyszedł już nigdy z faworów Ludwika XIV, dającego mu nieustannie dowody swej szczerzej życzliwości i monarszej opieki.

dni piętnastu. Nadto zwrócić należy uwagę, że pisząc Molière nie myślał prawdopodobnie o czytelnikach, każdą bowiem sztukę zaraz po napisaniu wystawiał, a język sceniczny rządzić się musi z natury rzeczy odmiennymi od książkowego regułami; należy mu się znacznie większa swoboda. To też styl autora „Don Juana“ nie jest w ścisłym znaczeniu tego wyrazu stylem; nie wyróżnia się wcale jakąś szczególną odrębnością. Poeta zmienia go ciągle, stosując zwroty mowy i wyrażenia do charakteru i stanowiska społecznego czy towarzyskiego przemawiającej nim postaci. Pomimo to wydobywa potężny efekt stylowy z natury i rodzaju swego żartu i dowcipu, chociaż nie okrasza dyalogu jednym i drugim dla samego przyozdobienia go, lub pustej gry wyrazów, lecz stara się wypowiedzieć w nich głębszą jakąś myśl moralną, albo uzupełnić niemi charakterystykę danego typu. „Autor — jak to sam mówi — nie włożył mu żartu w usta, aby pochwalić się własnym dowcipem, lecz dla scharakteryzowania człowieka“. Nie układa kalamburów z rozmysłem, a „baraszkowanie pozostawia markizom“. Wyrażenia, uzupełniające charakterystykę postaci, spotykać się dają w jego utworach nader często. Do nich należą: „bez posagu“ skąpca, „chciałeś tego“ Jerzego Dandiu; „biedny człowiek“ Orgona i „nie mówię tego“ Alcesta. Z wszystkiego, co wyżej, widzimy w dziełach Molière, nawskróś jednolitych, równie w pojęciu jak i w wykonaniu, że części ich składowe dążą do jedynego z góry wytkniętego celu, jakim jest: wierne odtworzenie ludzi prawdziwych i żywych, należących do otaczającego go społeczeństwa. Geniusz zaś poety sprawia, że niektóre z tych postaci wznoszą się na wyżyny ogólnoludzkiej typowości.

Ludwik XIV zapytał kiedyś Boileau: „Kto za mego panowania był największym pisarzem we Francyi?“ — Autor *Art poétique*, nie zająknawszy się odparł: „Molière, miłościwy panie“. — I Boileau tymrazem miał zupełną słusność. Dziś, uznanie jego dla wielkiego komedyopisarza objąć by można szerszemi granicami. W naszym przekonaniu, od początków

piśmiennictwa francuskiego, aż do jego błyskotliwego rozwoju w XIX stuleciu, nikt z pisarzy francuskich nie dorósł i nie przerósł Molièra. W nim zaprawdę widzieć należy najznakomitszego z nich i najwyższego; zwłaszcza, że przy dostojnem stanowisku, jakie zajmuje w literaturze europejskiej, jest na wskrós Francuzem, najdoskonalszem uosobieniem ducha i geniuszu swego narodu ¹⁾

ROZDZIAŁ XX.

Racine.

Quinault. — Jan Racine. — Charakter człowieka. — Jego dzieła. — Król, kobiety, miłość i powiernicy. — *Esther* i *Athalie*. — Pisarz.

Pisarzem, wytwarzającym jakby przejście od Kornela do Racina, jest poeta łatwo wierszujący i wykwintny, Quinault, który następnie odniósł niejeden sukces w operze, a przyczynił się poniekąd do rozwoju i postępu tragedyi klasycznej. Sztuki jego — zresztą bardzo mierne — przepełnione są miłością, która w społeczeństwie ówczesnem grała nader ważną rolę, bardziej licującą z duchem czasu, niż przebrzmiewające już kornelowskie bohaterstwo. Quinault maluje ją szablonowo, konwencyjonalnie, wzorując się na współczesnych powieściach — o których mówiliśmy już wyżej — ale bądź co bądź toruje drogę Racinowi, zmienić mającemu charakter francuskiej sztuki dramatycznej w XVII wieku.

Jan Racine urodził się w Ferté-Milon dnia 21 grudnia 1639 r., był zatem prawie rówieśnikiem króla ²⁾, a jak nie-

¹⁾ Najlepszym wydaniem dzieł Molièra, na które zwracamy uwagę naszych czytelników, jest: *Oeuvres, nouvelle édition, par M. M. Eug. Despois et P. Mesnard*. Tomów 12. *Librairie Hachette et C^{nie}. Paris*.

²⁾ Ludwik XIV urodził się 1638 r.

którzy biografowie zapewniają, bardzo nawet z twarzy i postawy do monarchy podobnym. Utracił matkę, licząc zaledwie trzynaście miesięcy; ojca w 3-cim roku życia; dziadka — który się nim opiekował — w dziesiątym. Oddany naprzód do kolegium w Beauvais, w 1655 przeniósł się do Port-Royal, gdzie kształcił się pod kierownictwem Lancelota, „naczelnika hellenistów“. Tam poznał dzieła tragiczne Sofoklesa i Eurypidesa, a również i romans grecki Heliodora, wzorowany na Odyssei, prawdopodobnie w przekładzie Amyota (*Théagène et Chariclée*). Czytał go jednak bez pozwolenia nauczyciela. Pewnego dnia Lancelot złapał ucznia na gorącym uczynku — książkę zabrał i spalił. Po niejakiś czasie drugi egzemplarz uległ temuż samemu losowi, lecz Racine nabył trzeci i nauczył się go na pamięć, poczem odniósł mistrzowi mówiąc: „Teraz możesz już spalić, jak poprzednie“. Wychowanie otrzymane w pustelni jansenistów wywarło głęboki wpływ na jego młodociany umysł a uczucia religijne, przez nich w sercu jego zaszczerpione — chociaż czas pewien tłumione życiem lekkim i światowem — odezwało się w ostatnich latach działalności poety z niezwykłą siłą. W 1658 r. słucha wykładów logiki w kolegium Harcourt; następnie wchodzi w towarzystwo zupełnie różne od tego, w którym dotąd przebywał. Zawiązuje stosunki z aktorami, marzy o napisaniu sztuki na tle „Metamorfoz“ Owidyusza, i z powodu małżeństwa króla (1660) kreśli pierwszą swoją odę p. t. *la Nymphe de la Seine*. Chapelain wyrabia mu gratyfikację ze szkatułki królewskiej i zapoznaje go z La Fontainem, Molièrem, Boileau i dowcipnym Chapellem, wiodącym życie hulaszcze. Rodzina wyrывa go z wesołego grona i wysyła na prowincję, ale Racine wkrótce powraca do Paryża i dedykuje Ludwikowi XIV dwie nowe ody: *Sur sa convalescence* i *la Renommée aux Muses*. Wtedy to zabiera się do napisania pierwszej swej tragedyi *la Thébàide*, bardzo słabej, za którą jednak Molière — pragnąc go zachęcić do pracy — płaci mu sto ludwików w złocie, cenę jak na

owe czasy bardzo wysoka. Wielki komedyopisarz wystawia utwór nader starannie, ale sztuka upada. Port-Royale oburza się na swego ucznia. Nicole ogłasza surowy *épître*, potępiający autorów dramatycznych, „trucielei nie ciała lecz duszy“. Ciotka Racina, zakonnica, błaga go, aby wyrzekł się zakulisowych stosunków, ale młody zapaleniec ciotki nie słucha, a na admonicę swoich wychowawców odpowiada ciętym i złośliwym listem, przynoszącym — jak się wyraził Boileau — zaszczyt jego dowcipowi, ale który bardzo źle świadczył o sercu poety. Boileau powstrzymuje go, nie bez trudności od ogłoszenia drugiego listu, złośliwszego od poprzedniego, w którym Racine bez miłosierdzia znęca się nad swymi znanymi mistrzami. W tymże samym mniej więcej czasie daje nowy dowód szkaradnej niewdzięczności. Drugą tragedję p. t. *Alexandre* składa do przedstawienia dyrekeyi towarzystwa dramatycznego, współzawodniczącego z Moliérem, i równocześnie odmawia mu i uprowadza jedną z najlepszych jego aktorek, pannę Duparc. Olbrzymi sukces „Andromaki“ (1667) zawraca mu głowę. Dwór wita w nim znakomitego tragika, ostentacyjnie otacza uznaniem, przeciwstawiając go staremu Kornelowi, który popadł w niełaskę. Kobiety oświadczają się za Racinem. Na ich czele, jako protektorka, staje Henryka Angielska, córka nieszczęśliwego Karola I, żona Filipa Orleańskiego (brata Ludwika XIV). Po niej bierze go w opiekę pani de Montespan z siostrami; jeszcze później pani de Maintenon. Publiczność jednak, oburzona bezwzględnością faworyzujących, zachowuje się wobec młodego pisarza nieprzyjaźnie, przyjmując niemal każde jego dzieło z hałaśliwą niezyczliwością. Ukazujące się z kolei na scenie: komedia *les Plaideurs* (1668), tragedje: *Britannicus* (1669), *Bérénice* (1670), *Bajazet* (1672), *Mithridate* (1673), *Iphigénie* (1674) doznają różnych powodzeń, przeciętnie jednak wątpliwych i krótkotrwałych, a „Fedra“ — uważana za jedno z jego arcydzieł — pada wygwizdana i następnie potępiona przez współczesną krytykę. Porażkę tę przygotowała i uscenizowała nader

zręcznie intryga kolegów-piszących, rozdrażnionych butą i sarkastycznymi żarcikami poety. Zapalczywość posunięto do ostatecznych granic, obwołując tryumfotorem najlichszego z jego współzawodników, Pradona. Racine, znużony i zniechęcony niepowodzeniami, oraz zjadliwością źle dlań usposobionej krytyki, chociaż liczy dopiero trzydzieści ośm lat życia i czuje, że talent jego rozwija się i dojrzewa, przestaje pisać dla sceny. Biografowie rozmaicie to wycofanie się ze szranków tłómaczą. Syn poety, Ludwik Racine, zapewnia, że ojciec jego, oświecony łaską Bożą, przejrzał, a przejrzawszy uznał za stosowne opuścić drogę, sprzeczną z duchem religijnym, jaki — sercem jego i umysłem owładnął na nowo. Inni przypisują rozbrat z teatrem zdradzie słynnej aktorki, panny Champmeslé, która porzuciła pisarza dla jednego z wpływowych i bogatych swych wielbicieli. Inni wreszcie (i ci prawdopodobnie mają słuszość) zaznaczają, że Ludwik XIV w tym czasie właśnie mocno polubił Racina i zamianował go swoim historyografem; trudno zaś było, aby tenże sam człowiek, któremu monarcha polecił zapisywać na kartach dziejów, swoje znakomite i wielkie czyny mógł równocześnie tworzyć dla parteru, sykaniem przyjmującego każdą jego sztukę. Zresztą wszyscy, co nieco głębiej zastanowią się nad charakterem autora „Bereniki“, przyznać muszą, że poeta-dworak — jakim już wówczas był Racine — wolał otrzymać uszlachcenie, tytuł rady i posadę w okręgu skarbowym Moulin, niż pisać dalej dla teatru i narażać swoje utwory na nieprzychylnę przyjęcie przeważnej większości słuchaczy stołecznych. Pani de Sevigné, zawsze w tego rodzaju sprawach dobrze poinformowana, pisze: „Otrzymał on rozkaz wyrzeczenia się teatru“, a pani de La Fayette dodaje uszczypliwie: „Wyrwano Racina poezyi, w której był nie do naśladowania, aby go zrobić na nieszczęście jego i tych, co miłują teatr, historykiem bardzo naśladowanym“. Nadto sam się przyznaje, że był niezmiernie czułym na wszelką krytykę. „Chociaż oklaski, jakimi mnie

darzono, pochlebiali mi bardzo, najłżejsza krytyka, chociażby najgorzej napisana, sprawiała mi stokroć więcej zmartwień, niż pochwały przyjemności“. Wreszcie Boileau, który wówczas właśnie zajmował się pierwszym wydaniem zbiorowych pism Racina, zaznacza w przedmowie, „że zaszczytny urząd oddala go od poetycznego rzemiosła“. Wszystkie te względy mogły jednak iść w parze z przebudzeniem się uspionej wiary w sercu poety i skłonić go do wyrzeczenia się kierunku, uważanego przez wielu za zgubny i zdrożny. W pierwszym uniesieniu chciał podobno oblec habit Kartuzja, lecz jego spowiednik, człowiek rozumny, odwiódł zrozpaczonego od krańcowego zamiaru, naznaczając mu mniej ostrą pokutę. Ożenił Racina z osobą, nie znającą nawet tytułów dzieł męża, a zarazem bardzo pobożną. Od tego czasu życie autora „Fedry“ płynie spokojnym strumieniem. Czas swój dzieli na dwie nierówne połowy, mniejszą poświęcając obowiązkom rodzinnym, większą dworowi. Towarzyszy królowi w wyprawach wojennych i zwykłych wycieczkach, często rozmawia z monarchą i czytuje mu książki. Ludwik XIV z przyjemnością wsłuchuje się w głos swego lektora, a najwytrawniejsi dworacy patrzą z podziwem na znakomitego pisarza, umiającego tak łatwo i zręcznie nagiąć się do trudnego rzemiosła. Saint-Simon twierdzi w swych pamiętnikach, że w zachowaniu się jego nie znać było wcale poety. On to w Akademii układa najudatniej hiperboliczne pochwały na cześć króla; on poprawia, wydaje i przyozdabia przedmową pracę małego księcia du Maine: *Oeuvres d'un enfant de sept ans*; on pisuje madrygaly dla pani de Montespan, a następnie w otoczeniu pani de Maintenon zajmuje stanowisko człowieka szczególnie wyróżnionego. Na jej żądanie tworzy dwie ostatnie swoje tragedye: *Esther* i *Athalie*, przeznaczone do amatorskich przedstawień w zakładzie Saint-Cyr. Pierwsza, przez niego samego ureżyserowana i wyuczona, wywołuje wrażenie potężne; druga, wymagająca światła teatralnego i wspaniałej wystawy, grana bez kostymów i dekoracyj, w jakiejś ponurej

komnacie, w obecności źle usposobionego i smutnego, bo starzejącego się króla, nie pozyskuje nawet w części tego uznania, jakie zdobywa następnie na deskach scen francuskich. Na ten czas przypada także niełaska Racina, równie rozmaicie tłumaczona, jak i jego nawrócenie. Syn twierdzi, że ojciec, wzruszony nędzą ludu, napisał o niej memoriał i wręczył go, czyto samemu Ludwikowi XIV, czy też pani de Maintenon. Król, oburzony zuchwałem wmięszaniem się poety w sprawę państwa, dał mu uczuć dotkliwie swoje niezadowolnienie, a Racine zasmucony gniewem swego koronowanego protektora, powróciwszy do domu, dostał gorączki i wkrótce potem umarł. Cała ta historia wydaje się nam dziś bardzo nieprawdopodobną. Autor „Bereniki“ nie należał do ludzi, unoszących się uczuciem litości, zwłaszcza dla maluczkich; następnie, istnieje dowód czarno na białym, że nic podobnego się nie stało. Dowodem tym jest list, pisany przez Racina już po niełascie do pani de Maintenon; list, w którym się usprawiedliwia i broni, ale ani jednym słówkiem nie dotyka sprawy jakiegokolwiek bądź memoriału. Wspomina tylko o prośbie, zanesionej do króla, w której błagał o uwolnienie go od taksy, należnej skarbowi od nowo zamianowanych radców. Prośba tego rodzaju nie mogła obrazić Ludwika XIV, przyzwyczajonego do ciągłych uprzykrzeń się dworzan, wyciągających do niego ręce i po mizerniejsze jałmużny. Przypuścić zatem się godzi, że poeta — w chwili zapomnienia się, czy rozstroju — podniósł głos w obronie Port-Royal, a król, nienawidzący jansenistów, zmarszczył brwi; pani de Maintenon na widok chmur na czole władcy i pana usunęła się, opuszczając faworyta; Racine zaś, od dość dawna cierpiący na wątrobę, zgryziony i upokorzony, uciekł z Wersalu, położył się do łóżka i już zeń więcej nie powstał. Umarł 21 kwietnia 1699 r. Król nie żałował podobno zmarłego, bo Ludwik XIV, przy wszystkich swoich wadach, umiał ludzi właściwie oceniać, więc w Moliérze szanował człowieka, a w Racinie mógł tylko lubić dworaka.

Racine, ulegając wpływow pisarzy dramatycznych, którzy go poprzedzili, zaczyna od naśladowania. *La Thebaïde*, jest tragedją heroiczną, na której metoda i maniera kornelowska wycisnęły swoje piętna. W *Alexandre le Grand* niemal wszystkie sceny przepelnione są miłością, ale uczucie nosi na sobie charakter konwencyonalny, przypominający Quinaulta. Dopiero w „*Andromace*“ poeta staje się samym sobą. Tu już namiętności pełnią sił grają; tu autor — jakkolwiek uczeń i wielbiciel starożytnych, przejęty jednak na wskrós nowożytnością swoich czasów — łagodzi okropności legendy subtelnościami, charakteryzującymi epokę wytworną i wyrafinowaną. Pomimo, że mu brak prawdziwego instynktu tragicznego, przedstawia się w całym szeregu swoich dzieł, jako niepospolity malarz namiętności; a ponieważ maluje przedewszystkiem miłość, nieraz w jej rozpasanym i krańcowym obłędzie, więc znajduje uznanie i posłuch na dworze, na którym wszyscy się kochają, wszyscy palą ofiary na cześć Wenery, wszyscy wielbią ślepego, ale i sprytnego Kupida. Żeby to sprawdzić, dość zajrzeć do pamiętników współczesnych. Marzeniem kobiet tego dziejowego momentu jest: pozyskać serce króla. Poeci na wszystkie tony opiewają wdzięki młodego monarchy, jego piękność, oraz urok, jaki roztacza „w którąkolwiek zwróci się stronę“. Wychwalają, ubóstwiają go za to, że umie i chce kochać. Miłość i król, kochany i kochający, oto cel pragnień dworu i niemal całej młodszej generacyi w ówczesnem społeczeństwie. To też dziwić się nie można, że poeta — oddychający tem samem powietrzem, który także kocha i jest kochany, a umie przytem uczucia własne i drugich odtworzyć w formie ponętnej i wykwintnej, jak otaczające go towarzystwo — oecuniony był życzliwie przez kobiety wielkiego świata i dworaków. Gdy Berenika wygłaszała na scenie dyszące namiętnością wierne, pełne alluzyj do tego, „co jak słońce jaśniał i ogrzewał“, oklaskom nie było końca.

Widziałaś Fenicyo! jak w blasku tej nocy
Wielkość Tytusa w całej zajaśniała mocy?
Te pochodnie w ciemnościach, stopy gorejące,
Te orły, pęki, ten lud, te wojska tysiące,
To senatu, konsulów, królów zgromadzenie,
O których, blask Tytusa odbijał promienie; ¹⁾
Ta purpura, to złoto, znaki jego chwaly,
Te laury, zwycięstw jego dowód okazały,
To wielkie mnóstwo ludzi z każdej państwa strony,
Ten wzrok wszystkich na niego tak chciwie zwrócony!
Ta postawa wspaniała, z tem słodkiem wejrzeniem!
O nieba! z jakim czuciem, z jakim uniesieniem,
Wszystkie mu serca wierność ręczyły tajemnie!

Teatr Racina — którego nie chcemy i nie możemy porównywać z dziełami Eschylosa, lub teatrem Szekspira chociaż bardzo poważni krytycy zestawiali Narezyza w „Brytanikusie“ z Jagiem w „Otellu“ — jest przedewszystkiem obrazem dworu Ludwika XIV, dlatego też kobiety posiadają w nim tak znaczącą rolę, wysnutą zwykle z wcale sumiennej obserwacyi. Żyją, jak rozgłośnie zuane w tej epoce wielkie panie, przez miłość i dla miłości. Nadto, przypatrzwszy się im bacznie, zauważymy łatwo, że zawsze kochają bohatera, gdy bohater często nie odplaca się im wzajemnością. W wysokiem otoczeniu poety tak było w istocie. Kobiety kochały jedyne go bohatera wielkiej dworskiej tragi-komedy — króla; on zaś, pyszny i majestatyczny, nieraz się wahał i ledwie raczył wybierać. W utworach Racina znajdujemy przeważnie

¹⁾ Tłumacz, Wincenty Kopystyński („Celniejsze tragedye Rasyne“. Lwów. 1859), który nieraz bardzo dobrze naśladował pierwowzór francuski, nie oddał w tym wierszu należyte namiętności, tętniącej w odpowiednim wierszu oryginału. Brzmi on: „*Qui tous de mon amant empruntaient leur éclat*“; co należałoby przełożyć, przynajmniej w przybliżeniu, przez: „Których kochanka mego jasność opromienia albo „Którzy od mnie lubego pożyczają blasku“.

bardzo subtelną analizę namiętności miłosnej w rozmaitych jej przejawach, co najnowsza krytyka podnosi z żywym uznaniem, uważając sceniczne jej uwypuklenie za odnowę i uszlachetnienie twórczości dramatycznej francuskiej w XVII wieku. „Berenikę“ nazwać by można elegią dwojga kochanków, rozłączających się, ale nie przestających się kochać. „Bajazet“ jest serajową przygodą miłosną, opowiedzianą poecie przez ambasadora francuskiego w Stambule; „Mitrydat“ obrazem obyczai wschodnich, przeniesionych w czasy starożytne; „Ifigenia“ i „Fedra“ nowem opracowaniem tematów, użytych już niegdyś przez Eurypidesa, którego Racine uważał za swego mistrza. Wszystkie te dzieła są jednak, jak to już powiedzieliśmy wyżej, obrazami współczesnego Racinowi dworu francuskiego. Wielbione dotąd we Francyi, wychwalane gorąco, nie wznoszą się — w naszym przekonaniu — nad poziom bardzo wytwornych literackich mierności. Drogoplanowe postacie są w nich mdłe, bezbarwne i nudne; powiernice i powiernicy — ułatwiający wprawdzie zadanie zamknięcia akcyi tragedyi w ciasnych ramach trzech jedności — służą przeważnie do wywoływania zapytań i dawania odpowiedzi; a tło historyczne jest źle wykrojonym z dziejów pretekstem do budowy utworu, pojętego sztucznie, według wyobrażeń nowoczesnych, szczególnie dworskich. Legendy starożytne, w przetworzeniu racinowskiem, wydają się anegdotami z życia salonowego. Wyobrażenia poety nie umie wypełnić „przedziału wieków“, nie odgaduje ducha religij dawnych, ani duszy wymarłych społeczeństw. Poświęcenie córki na ofiarę bogom dla wyproszenia pomyślnego wiatru, ohydne prawo wojenne wydające Andromakę w ręce Pyrrusa, ponure przeznaczenie uzbrajające ramię Orestesa, szal Fedry padającej ofiarą zemsty Wenery, są dla niego tematami, służącymi do uogólnionych studyów nad namiętnością. Dzieła Racina, szczególnie wymienione wyżej, nie wywołują wrażenia tragicznej grozy, nie wstrząsają duszą słuchaczy, nie budzą zapala w piersi, ani myśli w głowie. Błyskotliwe i wytworne

formą — są niby realne, o ile wiernie malują uczucie miłości, ale realizm to budoarowy, mdły i niesmaczny. Dopiero wyrzeczenie się teatru oddziaływa na Racina dodatnio. Ostatnie dwie jego tragedye, „Ester“ i „Atalia“, są utworami znacznie przerastającymi wszystkie, jakie poprzednio napisał. Widocznie zaczął dużo czytać i wiele myśleć a pod wpływem rozmysłu i lektury, oraz dzięki kierunkowi moralnemu, wracającemu poetę wierzeniom młodzieńczym, talent jego szlachetnieje i wzrasta w siły. „Ester“ jest jakby przygotowaniem do „Atalii“. Racine wprawdzie nie przestaje w niej być jeszcze samym sobą, z krwawego bowiem i groźnego przedmiotu tworzy rodzaj idylli dramatycznej, lecz w formie wykazuje sztukę niezaprzeczoną, polegającą na nader zręcznym przeobrażeniu tematu i postaci, przy dobrze zachowanych pozorach wierności historycznej, oraz na umiejętnem scenicznem ich ugrupowaniu. Wszystko tu jest niby jak było, chociaż w gruncie rzeczy wszystko jest odmienne. Kobieta okrutna, zimna i mściwa zamienia się pod piórem autora w białą i słodką gołębicę, w jakąś osobę, wprawdzie młodszą od pani de Maintenon, ale do niej podobną, władającą sercami dzięki swej pobożności i dobroci. Treść straszna i ohydna znika pod prześliczną osłoną koronkowego stylu, a morze krwi — pod deszczem, sypiącego się nań wonnego, różnobarwnego kwiecia. Wszystkie okropności, prócz ukarania śmiercią Hamana, usunął zręcznie poeta i ukrył za kulisami. Całość podbija słuchacza niewysłowionym wdziękiem, a tu i ówdzie pewien rys drobny, lecz znamieny, pozwala się domyślać, że w tej pracy — dokonanej na zamówienie, w której dawna maniera nie straciła jeszcze swej mocy — są już zarody nowych, mężkich, wzniosłych piękności, jakie znajdziemy w „Atalii“. Tu niepodobna czynić zarzutów, które szczerze i z głębokiem przekonaniem wypowiedzieliśmy wyżej, nie krępując się zdaniem francuskich powag krytyki dawnej i nowoczesnej. W tym niezaprzeczeniu znakomitym utworze autor nie zagłębia się już w abstrakcyjną i uogólnioną

analizę namiętności miłosnej, ale szeroko i dzielnie maluje tło obrazu, a aktorom — wypukle zeń występującym — nadaje wyraz lic i ducha, jaki posiadali istotnie. Niema tu już mdłej lub rozpasanej miłości, są zato namiętności szczerze tragiczne: nienawiść, zemsta, nieposkromiony upór, niedająca się w sercach umorzyć okrutna, krwi łaknąca nadzieja. Atalia kąpie się w krwi współziomków; Joad marzy jak skapać się w krwi Atalii. Sam wybór miejsca dramatu jest doskonały. Nie rozgrywa się on, jak dawniej w przedpokojach dworów królewskich, gdzie pod kolumnami ziewają nudni powiernicy i nudniejsze od nich powiernice, ale płynie szumnym wezbranym potokiem w murach świątyni, „ześrodkowującej w sobie życie ludu izraelskiego, której historia jest jego historia“. Akcja, po raz pierwszy może u Racina, budzi sceniczne zajęcia. Postacie żyją naprawdę; żadnej z nich poeta nie zfrancuził, nie nagiął do konwenansów i ceremoniałów dworskich. Główny aktor tragedyi, Jehowa, ukryty i niewidzialny, porusza osobami, kieruje nimi, podnosi je i poniża. Potęga woli Bożej, panująca wszechwładnie w utworze, nadaje akcyi charakter tajemniczy i wspaniały, a ludziom — którzy jak Atalia i Matan ośmielają się z nią mierzyć — cechy wielkości, wyodrębniającej ich poetycznie z pośród tłumu. „Atalia“, nie zapożyczona z literatury starożytnej, jest jednak jedynym dziełem Racina, w którym poeta staje blisko pisarzy starożytnych. Tworząc ją, odnalazł właściwy im sposób tworzenia. Jak oni czerpie pomysł i kanwę utworu z tradycyi religijnej; jak oni przedstawia niedolę i nizekzemność ludzką, walczącą w tragicznych zapasach ze sprawiedliwością najwyższą; jak oni nareszcie, przez wprowadzenie chórów, wypływających z rzeczowej i duchowej istoty dramatu daje folgę liryzmowi, stanowiącemu — jak wiadomo — jedną z najszlachetniejszych piękności tragedyi greckiej. „Atalia“ jest stanowczo dziełem mistrzowskiem. Jak „Polieukt“ Kornela ożywiona szczerem natchnieniem religijnem, doprowadza sztukę dramatyczną XVII

wieku do doskonałości technicznej. Tu poeta wznosi się rzeczywiście na wyżyny równe swojej sławie; tu wypowiada ostatnie słowo swego wielkiego talentu. Tego wszystkiego współcześni nie zrozumieli — i dopiero XIX stulecie oddało należną cześć niepospolitemu utworowi, wprowadzając go tryumfalnie na scenę, przy dźwiękach muzyki, skomponowanej przez pierwszorzędných mistrzów, w wspaniałej oprawie teatralnej, o której Racine marzył, a która przy „Atalii“ jest nieodzowną, przyczynia się bowiem do podniesienia uroku dzieła, do uwydatnienia jego piękności i należytego — nietylko odtworzenia w oczach widza — ale nawet objaśnienia ich umysłowi słuchacza. Krytycy, lekceważący wystawę sceniczną utworu, nie rozumieją sztuki teatralnej. Muzyka, kostyummy, dekoracye i wszelkie inne środki techniczne o tyle, o ile autor wkłada w nie część swego pomysłu, uzupełniają dramat pisany. Pomijając lub odrzucając je, zdziera się z dzieła formę, w jaką autor je przybrał dla wyrażenia swych myśli.

Tragedye Racina, jak wiadomo, przepelnione są opowiadaniem, których artystyczne zalety wielbiciele poety nieraz zbyt przesadnie wynoszą nad poziom innych tego rodzaju literackich kunsztyków. Do najsłynniejszych i najbardziej chwalebnych należy opowiadanie Teramena w „Fedrze“. Chcąc zapoznać czytelników z ustępem podobnym, wyższym w naszym przekonaniu od innych, przepisujemy tu „sen Atalii“ w przekładzie W. Kopystyńskiego.

Atalia.

Jeden sen... mnież marzenia sennie dręczyć mogą?
Napełnił serce moje niepojętą trwogą,
Od której się uwolnić nie jest w mojej mocy!
Było to wśród okropnej i głębokiej nocy,
Zjawił mi się cień mojej matki Jezabeli,
W stroju, jakiśmy na niej w dzień śmierci widzieli...
Nieszczęścia nie wryły na niej żadnej zmiany,
I nawet miała jeszcze ten blask pożyczany,

Którym twarz jej usilnie bywała piększona,
Ażeby ścierać czasu niestarte znamiona.
„Zadrzyj — rzekła — ratunku już niema nadziei!
Już i tobie zagraża mściwy Bóg Judei!
Boleję, że od zguby nie cię nie zachowa.
Ach, córko moja!“ — Kończąc te straszliwe słowa
Cień jej do mego łoża przybliżać się zdaje;
Ja chcąc go czule objąć, ręce mu podaję,
Lecz zamiast złączenia się z tak drogim przedmiotem
Znajduję kościotrupa zwalanego błotem,
Zdarte szaty, pełne krwi i martwego ciała,
Które groźnych psów zgraja wściekle rozrywała!

Abner. Wielki Boże!

Atalia. W straszliwym takim zachwyceniu,
Staje przedemną dziecię w ozdobnym odzieniu,
Jakie powszechnie noszą hebrajskie kapłany...
Widok ten uspokoił umysł mój zmieszany.
Lecz kiedy po wzruszeniu mocnem jeszcze drżąca
Dziwię się jak jest jego postać ujmująca,
Wtenczas ten zdrajca dłonią nagle wyniesioną,
Miecz po rękojęś wściekle utopił mi w łono! ¹⁾

Racine, zmieniając metodę dramatyczną, zmienił także w odpowiedni sposób i zewnętrzną formę klasycznej tragedii. Styl jego różni się wielce od stylu kornelowskiego. W imię owego niby-realizmu, o którym wspominaliśmy wyżej, zbliżył go charakterem do stylu komedii. Ztąd też niekiedy wiersze jego nie są poezją, tylko bardzo udatnie rymowaną prozą. Chociaż do tyrad swoich i dyalogów wprowadza często zwroty mowy powszedniej, nie zawsze umie podnieść skalę ich siły.

¹⁾ Prócz Kopystyńskiego tłómaczyli jeszcze na język polski tragedye Racina: A. Rzyszczewski, J. U. Niemcewicz, F. Godlewski, J. Moll, W. Zembrzycki, x. Chomiński, F. S. Dmochowski, Ludwik Osiński. Komedję *Les Plaideurs* przełożył M. B. Tomaszewski J. Brykczyński.

Styl Racina jest przede wszystkim wytwornym, czystym i harmonijnym. Poeta wypowiada nim dosadnie wszystkie odcienia myśli, odnoszących się do malowidła uczuć i namiętności. W chwilach gwałtownych wybuchów rozdrabnia peryody na zdania krótkie, urywane. Za jego czasów trudność władania poetyckim językiem francuskim nie polegała na braku wyrażań, lecz raczej na ich nadmiarze i spospolitowaniu przez codzienne użycie w wykwintnym świecie, strojącym — z pewnem upodobaniem — zwykłą rozmowę zwrotami literackimi. Wtem banalnem użyciu zumały one i utraciły nieraz swe wyjątkowe piętno; wytarły się jak pozłacane liczmany. Racine nie odrzuca żadnego, ale stosując umiejętnie, przywraca im pierwotne, podnioslejsze znaczenie. „Rany“, „ogień“ i „burze“, przepelniające w owych czasach najpospolitsze madrygały, powtarzają się i u niego, lecz „rana“, o której mówi jest raną, przez którą kona opuszczona Aryadna; „burze“ użyte są w sztuce, osnutej na tle gwałtownych kataklyzmów miłości; a „ogień“, palący łono Fedry, nie wydaje się nam metaforą, patrzymy bowiem na bohaterkę w oczach naszych umierającą na ów płomień wewnętrzny. Francuzi zachwycają się dotąd stylem Racina. Nam, popsutym na wspaniałym tragicznym języku Słowackiego, wydaje się on (z bardzo małemi wyjątkami) wymuskany i bladym.

ROZDZIAŁ XXI.

Moralisci. — Krasomówstwo kościelne. — Fénelon. — La Bruyère. — Saint-Simon.

Pascal. — *Les Provinciales* i *les Pensées*. — Inni pisarze janseniści. — La Rochefoucauld. — *Les Maximes*. — Poprzednicy Bossueta. — Bossuet. — Bourdaloue. — Mascaron. — Fléchier. — Massillon. — Fénelon. — *Le Traité de l'éducation des filles*. — *Le Télémaque*. — La Bruyère. — *Les Caractères*. — Saint-Simon. — Jego pamiątniki.

Niemal całą literaturę francuską XVII wieku przepelniają badania nad człowiekiem wewnętrznym. Społeczeństwo ówczesne

sne zajmuje się żywo sprawami ducha, oraz moralności, i nieraz—równie w murach klasztornych jak i w salonach—bywają one w jednaki sposób traktowane. Do poruszenia ich przyczynia się wielce Port-Royal, gdzie grono najwybitniejszych jansenistów głosi sprzeczną z nauką kościoła doktrynę łaski i przeznaczenia, wywołującą długotrwałe dyskusye. Spory te wyciskają na współczesnem piśmiennictwie francuskim znamienne piętno, zwłaszcza, gdy w obronie przyjaciół—mieszkających w słynnej pustelni—ciosy, zadawane przez przeciwników, odpiera genialne pióro Pascala.

Błażej Pascal, urodził się w Clermont-Ferrand dnia 19 czerwca 1623 r. Ojciec jego, człowiek wykształcony, przeniósł się do Paryża, aby dać dzieciom staranne wychowanie. Dostrzegłszy w synu niezwykle zdolności do matematyki, chciał ze względu na słabe zdrowie i wątłą budowę ciała dziecka, powstrzymać go czas jakiś od pracy w tym kierunku. Zaczął uczyć Błażeja łaciny. Pewnego dnia, wszedłszy niespodzianie do pokoju, w którym odbywały się codzienne wykłady, zastał malca, kreślącego na tablicy linie i koła; przyjrząwszy się im, przekonał się ze zdziwieniem, połączonym z pewnym rodzajem obawy, że dwunastoletni chłopiec rozumowaniem odkrył podstawy praw geometrycznych. Od-tąd nie stawiał mu już przeszkód, a Pascal oddał się z zapalem studyowaniu nauk ścisłych i poczynił w nich następnie ważne odkrycia. Pewne wypadki życia — z powodu znaczenia, jakie sam do nich przywiązywał — oddziaływały silnie na jego usposobienie i kierunek myśli. Ojciec Pascala złamał nogę. Znajomi przynieśli rekonwalescentowi książki do czytania; między niemi znajdowały się dzieła pisane i wydane przez jansenistów. Od tego czasu (1646) datuje tak zwane „pierwsze nawrócenie“ młodzieńca. Ciągłe wążtemu i cierpiącemu na nieustanne bóle głowy i żołądka doradzają lekarze oderwanie się od mozolnych zajęć i szukanie rozrywek. Wtedy Pascal zbliża się do kilku przyjaciół z wyższego towarzystwa i w ich gronie pędzi dni wesołe. Pisze jednak

w ciągu tego czasu rozprawę, noszącą tytuł: *Discours sur les passions de l' amour*. Praca ta posłużyła za punkt wyjścia do wytworzenia legendy o jakimś domniwanym romansie, który wrzekomo złamać miał i zwichnąć jego życie. Przyopuszczenie jednak nie opiera się na wiarogodnych podstawach. Nowy wypadek przyspiesza odbywający się w umyśle Pascala proces przeobrażenia się wewnętrznego. Na przejażdżce nad brzegami Sekwany, na moście Neuilly, rozhukane konie unoszą powóz, w którym siedzi, i pędzą wprost do rzeki. Lejce w ręku stangreta pękają, uprząż rwie się... lecz powóz zatrzymuje się nagle nad spadzistym brzegiem. Pascal przypisuje to cudowi; ztąd data „drugiego nawrócenia“ (1654). Wtedy zawiązuje ścisłe stosunki z Port-Royal i w obronie pustelników pisze swoje *Provinciales*¹⁾. Niespodziane, a cudowi także przypisywane, wyzdrowienie córki swej siostry, pani Périer, cierpiącej na złośliwy ból oczu, wydaje mu się nową łaską Bożą i ostrzeżeniem Opatrzności. Jak wiadomo doktryna jansenizmu przyznawała prawo łaski tylko wybranym, którym przeznaczenie zapewniało zbawienie wieczne. Zabiera się więc z gorączkowym zapalem do napisania wielkiego dzieła o religii. Ale choroba powraca i przeszkadza mu w pracy. Ostatnie cztery lata przed zgonem znosi z cierpliwością męczennika straszliwe dolegliwości, krzepiąc ducha pobożnymi praktykami. Umiera 19 sierpnia 1662, w trzydziestym dziewiątym roku życia. Na dziele Pascala wycisnęły swe niezatarte znamiona: głęboka wiara, choroba, zdolności matematyczne i wrodzony ascetyzm, z biegiem czasu i pod wpływem wyznawanych doktryn, rozwijający się z niesłychaną siłą. — Sorbona potępiła jansenistów. Wobec tego Port-Royal pragnie usprawiedliwić się przed ogółem

¹⁾ Prawdziwy tytuł dzieła brzmiał jak następuje: „*Les Provinciales, ou Lettres écrites par Louis de Montalte (pseudonim) à un provincial de ses amies et aux R. P. jésuites sur le sujet de la morale et de la politique de ces pères*“.

i przekonać, że pojęcia Janseniusza¹⁾ nie są sprzeczne z duchem religii. Arnauld chce sam odeprzeć zarzuty, ale po namyśle prosi o to Pascala, bo mniema, że człowiek należący do świata, łatwiej prawdopodobnie przekonać zdoła ludzi świeckich. I tak zwany Arnauld Wielki, doktor i teolog, nie omylił się tym razem²⁾. Powodzenie *Provinciales* było olbrzymie; zwiększyła je poniekąd tajemnica, otaczająca nazwisko ich autora. Dysputy religijne — toczące się dotąd w szkole i w celach klasztornych — wyprowadził Pascal na szerszą widownię, czyniąc je przystępnymi i zrozumiałymi dla wszystkich. Wytworzył dla należytego ich oddania język odrębny; nie suchy, jak dawny styl teologów z ubiegłego stulecia, jaśniejszy nawet od Kartezjuszowego, giętki, nadający się niesłychanie łatwo do tonu szyderczego lub do wyrażania naprzemian wstrętu i oburzenia, siekający jak różgą zdaniai zwięzłymi, nagłymi i jędrnymi — słowem język polemiczny, dotąd jeszcze w piśmiennictwie francuskim nieznanym. Głównym, cechującym go znamieniem jest potęga ironii. Pascal posiada niezwykły dar odkrywania słabych albo ujemnych stron przeciwnika, oraz wykazywania jak są śmieszne lub nikczemne. To dominująca barwa jego olbrzymiego talentu. Niemiłosierny szyderca, obnaża najskrytsze tajniki małoduszności i próżności ludzkiej, stawiając je pod pręgierzem opinii publicznej. Lecz *les Provinciales* były tylko przypadkową i jakby narzuconą pracą; autor zaś marzył o wielkiem dziele, mającym nosić nazwę: *l' Apologie de la religion*. W 1658 zabiera się do pisania, ale choroba, o której wspominaliśmy wyżej, nie pozwala mu urzeczywistnić marzenia niemal całego życia; rzuca zatem pospiesznie

¹⁾ Teolog holenderski (1585—1638), pierwszy twórca doktryny jansenistowskiej, opartej na fałszywym tłumaczeniu słów Świętego Augustyna.

²⁾ Radzi mi czytelnikom naszym zapoznać się z wybitnymi postaciami Port-Royal, odmalowanymi świetnie przez Sainte-Beuve'a w monografiach, noszących ogólny tytuł: *Histoire de Port-Royal*.

na papier myśli, wysuute z długiego zastanawiania się i rozpamiętywania, o ile chwilowa, krótkotrwała ulga w cierpieniach pozwala mu chwycić za pióro i utrzymać je w ręku. Fragmenta te zebrali i po raz pierwszy ogłosili drukiem: Stefan Périer, książę de Roannez i de Brienne w 1670 r. p. t. *les Pensées*; odarli je jednak z właściwej im siły, przez wprowadzenie do wyrażeń pewnych modyfikacji i przez usunięcie zupełne niektórych ustępów. Rękopis (dziś własność biblioteki narodowej w Paryżu). składający się z własnoręcznych notatek Pascala, oraz z kart widocznie dyktowanych — bo pisane są inną, obcą ręką — zbadał po raz pierwszy sumiennie V. Cousin w 1842 r. a Prosper Faugère, w wydaniu z 1844 odtworzył wiernie według oryginału. W „Myślach“ znajdujemy zupełną charakterystykę znakomitego pisarza; jego talentu, ducha i pojęć. Potęga wyobraźni Pascala jest tak wielką, że odczuwa i widzi męczarnie zgonu Chrystusa i część poświęcenia Zbawiciela dla siebie zagarnia. „Konając, myślałem o tobie; za ciebie kilka kropli krwi mej przelałem“. W widzeniu, przedstawiającem mu małość i odosobnienie człowieka, przejęty trwogą woła: „Milczenie wieczne tych nieskończonych przestrzeni przeraża mnie“. Sceptycyzm Pascala zestawiano niesłusznie z sceptycyzmem Montaigna, — może tylko dla tego, że twórca *Pensées* cenił i powoływał się często na autora *Essays*. Sceptycyzm moralisty z XVII wieku odnosi się tylko do człowieka pozbawionego łaski, gdy moralista z XVI stulecia uogólnia go i rozszerza niemal do ostatecznych granic. Dla Pascala istnienie ziemskie śmiertelnych — jest marnem istnieniem, pełnem smutku. Rozrywki wszelkie, praca uczonego, zajęcia prawodawcy, zdobywcy, króla, słowem wszystko, co stanowi dobro tego świata, odwraca człowieka od celu i przeznaczenia. „Ludzie, nie mogąc zwalczyć śmierci, nędzy i nieświadomości, ośmielili się, aby uczynić się szczęśliwymi, nie myśleć o tem“. Tętni w tem zdaniu prawie nowoczesny pesymizm, który jednak, po głębszem go zbadaniu, niema w sobie nic pesy-

mistycznego, wyraża bowiem, co następuje: dobro doczesne nie jest dobrem rzeczywistem, nie może być nagrodą istnienia, bo życie człowieka tu się nie kończy, lecz gdzieindziej, po za widnokreśliem naszej świadomości i wiedzy. Pomimo, że Pascal zna wybornie nędzę i nikczemność bliźnich, rozumie jednak i należycie ocenia tak wielkość, jak i godność myśli ludzkiej. „Człowiek wie, że jest nędzarzem; jest więc nędzarzem, bo nim jest; ale jest zarazem bardzo wielkim, bo rozumie swoją nędzę“. „Człowiek, jest tylko trzecią, i to najśłabszą w przyrodzie, ale ta trzecina — myśli“. Różnica, jaką spostrzega, pomiędzy wrodzoną słabością ludzką a potęgą myśli, przedstawia mu się jako zagadka. „Jakaż chimera jest człowiek, jakaż nowością, potworem, zbiorem sprzeczności, cudem! Sędzia rzeczy wszelkich, marny robak ziemi, depozytaryusz prawdy, śmietnik niepewności i błędów, chwała i hańba wszechświata!“ Żaden z systematów filozoficznych nie rozwiązuje zagadki, bo każdy poznał tylko jedną stronę natury naszej; zatem wszystkie wzajem się niweczą i umarzają. Tylko religia wszystko tłómaczyć może, dzięki dogmatowi grzechu pierworodnego. „Gdyby człowiek nie zaznał nigdy upadku, używałby niezawodnie owoców swej niewinności, oraz prawdy i szczęścia; gdyby zaś był zawsze zepsutym, nie miałby wyobrażenia ani o prawdzie, ani o szczęśliwości“. Nędza i wielkość mogą zatem iść w parze. „Są to nędze wielkiego pana, nędze króla wyłączonego“. Do religii zwrócić się nam należy. „Słuchajcie Boga!“ Bóg Pascala jest Bogiem tajemniczym, ukrywającym się przed wzrokiem ducha; objawia się tylko częściowo i tylko wyjątkowym ludziom. Wiara jest dziełem woli i miłości. Pisarz kocha Boga całą siłą woli i całą pełnią serca. „Nie rozum, ale serce odczuwa Boga“. Wyciąga do Niego ramiona z wiarą najgłębszą: „Nie szukałbyś mnie, gdybyś mnie był przedtem już nie znalazł“. — Przy namiętności i genialnej gwałtowności z jaką Pascal uderza w polemice na przeciwników, w pismach jego dźwięczy struna szczerej, prawdziwej boleści.

Boleść ta przeradza się często w gorzką ironię, czuć jednak w każdym słowie, że autor cierpi wraz z całą ludzkością i jak nasz poeta „sercem gryzie“. — Styl Pascala wznosi się na wyżyny jego myśli. Jest prosty, szczery, ognisty, genialny. Według mniemania autora *Pensées* dzieło literackie przede wszystkim powinno zachwycić, zachwyconego zaś przejąć zdziwieniem, czytelnik bowiem ujęty naturalnością i prostotą tak treści jak formy, szukać będzie prawdopodobnie w utworze tylko pisarza, a tymczasem znajdzie człowieka.

Doktryna wiązała Pascala z jansenizmem, nie należał jednak do niego sposobem pisania. Janseniści pisali wiele; pomimo to byli bardzo miernymi pisarzami. Styl ich, zawsze ciężki, niejasny i zagmatwany, nie budzi wcale zajęcia. Arnauld (1612—1694), przewany „wielkim“, tworzył bezbarwnie, nietylko dlatego, że nie miał talentu, ale ponieważ w ten sposób kazały mu pisać przekonania, stylową bowiem wytworność (równie on jak inni jego współwyznawcy) uważał za próżność. Janseniści chcieli, aby autor zniknął zupełnie za wyrażoną przez siebie ideą. Tego systemu trzymał się także Nicole (1625—1695), towarzysz Arnaulda, pociągnięty przez swego ognistego druba na wszystkie pola polemicznej walki. Podążał za nim wprawdzie, ale nie bez pewnego widocznego znużenia. W 1671 r. ogłosił pierwszy tom swoich *Essais de morale*. Na każdej karcie dzieła znać wpływ Pascala, nie co do formy zewnętrznej, lecz co do myśli. Analiza jego posiada często niezaprzeczoną bystrość, lecz styl jest zawsze wahający się i błady. Duguet (1649—1733) w wielu pismach naśladował Nicola, prowadząc dalej dzieło przezeń rozpoczęte.

Zaznaczyć tu należy, że moralisci XVII wieku, wychodząc nieraz z różnych, a nawet sprzecznych punktów widzenia, wydawali jednak wszyscy nader surowe sądy o człowieku i ludzkości, co — że zawrócimy raz jeszcze do Molièra — tłumaczy także poniekąd i usprawiedliwia ujemność charakterów w utworach wielkiego komedyopisarza. Pascal, z poza murów

pustelni, wyrokujący z chrześcijańskiego stanowiska, schodzi się często w poglądach, a szczególnie w pogardzie dla świata z La Rochefoucauldem, światowcem czystej wody. Franciszek VI, książę de la Rochefoucauld, który do 1650 nosił miano i tytuł księcia de Marsillac, urodził się w Paryżu d. 15 września 1613 roku. Wychował się na prowincyi; licząc lat piętnaście, ożenił się z Andrzeją de Vivonne. Poczem udał się do Włoch, gdzie zaprawiał się w wojennem rzemiośle. Następnie wrócił do kraju i zaczął starać się o stanowisko przy dworze. Pani de Chevreuse wciągnęła go do intryg przeciw Richelieu. Po śmierci wielkiego kardynała, nie wynagrodzony należycie przez królowę, zaciągnął się pod sztandary Frondy. Zraniony w walce na paryskim przedmieściu Świętego Antoniego, zerwał z panią de Longueville i zbliżył się do Mazariniego, łudzącego go obietnicami, których dotrzymać nie chciał i nie myślał. Na tem kończy się pierwszy wojskowo-polityczny okres życia pisarza. Nic nie zdobył wśród zamieszek, nic nie zyskał przez protekcyę. Odtąd, pogodzony z dworem i pragnąc być na nim dobrze widzianym, zawiązał stosunki przyjazne z gronem osób, chwilowo miłych tronowi i... powoli, powoli, niemal mimowiednie, z konspiratora i żołnierza staje się pisarzem. Około 1660 zaczyna bywać w kółku, grupującym się około pani de Sablé, kobiety rozumnej i wykształconej, naprzód *précieuse* z pierwszorzędnem stanowiskiem w świecie, następnie osoby przejętej głęboką pobożnością, która opuściła stolicę i przenosiła się do Port Royal, gdzie zamieszkała w głównym gmachu klasztornym. Wszystkie salony współczesne — jak to już zresztą powiedzieliśmy wyżej — przyczyniły się wielce do rozwoju literatury w XVII stuleciu. W pałacu Rambouillet pisano przeważnie listy; u panny de Scudéry fabrykowano drobne wierszyki; u pani de Montpensier malowano „portrety“; u pani de Sablé układano „maxymy“. La Rochefoucauld zastał już tam ten rodzaj rozrywki towarzyskiej w użyciu, wziął więc w niej udział, jak inni.

Rozmowa salonowa dostarczała materiału do sentencji, a zgromadzeni — z szczerym zapalem i upodobaniem, w miarę sil i środków — haftowali przeróżne aforyzmy na kanwie konwersacyjnej. Na wspólnej zaś robocie kładł następnie La Rochefoucauld piętno swej indywidualności, opracowując maxymy u siebie w domu, w duchu własnej obserwacji życiowej i własnych przekonań. Po kilku dniach odsyłał margrabinie to, „co po części u niej zaczerpnął“. Powoli tworzyła się z tego książka. W miarę, jak *les Maximes* napływały, pani de Sablé poddawała je ocenie swych przyjaciółek: pani de Schomberg (z domu Hautefort), pani de Rohan, pani de La Fayette i księżnej de Guéménée. Dzięki współpracownictwu dam wielkiego świata, „Maxymy“ ukazały się po raz pierwszy w druku 1665 r. Pani de La Fayette po przeczytaniu razem wydanych — i w tem zespoleniu wydających się jaskrawszemi, niż wówczas, gdy się powoli gromadziły, oświadczyła głośno, że „trzeba mieć głowę i serce bardzo zepsute, żeby to wszystko wymyślić“. Sobie podobno przyznawała następnie zasługę przeobrażenia serca La Rochefoucaulda. W istocie, w późniejszych wydaniach — a pięć ich ukazało się za życia autora — dostrzedz łatwo przy poprawkach, (noszących na sobie znamiona literackiego opracowania, dokonanego przez samego pisarza) mnóstwo wyrazów, wciśniętych w zdania; w tym rodzaju naprzykład, jak: „prawie“, „często“, „po większej części“, mających wrzekomo osłabiać pierwotną siłę lub ostrość myśli. Dodatki te — w naszym przekonaniu bardzo małego znaczenia — przypisują krytycy wpływowi pani de La Fayette. Lecz w chwili, gdy między nią a moralistą zawiązywał się ściślejszy przyjazny stosunek, La Rochefoucauld zaczynał rok pięćdziesiąty trzeci, zatem wątpić się godzi, aby ustalone i prawdopodobnie niewzruszone przekonania swe o ludziach, oparte zresztą na doświadczeniu, chciał zmieniać dla przypodobania się przyjaciółce. Wprawdzie pani de La Fayette, opieką nad nim roztaczaną przyczyniła się wielce do łagodzenia cierpień du-

szy i ciała, które w ostatnich latach życia znosić musiał, ciągle chory i zasmucony śmiercią syna, lecz La Rochefoucauld wygląda nam na człowieka, nieumiejącego nawet za taką cenę czynić ustępstw w rzeczach, ściśle związanych z jego przekonaniami i miłością własną. — Znakomity pisarz zmarł 17 marca 1680 r. Charakteru jego badać nie potrzebujemy, w znacznej bowiem części odzwierciedla się on w jego dziele, a przytem odmalował go po mistrzowsku kardynał de Retz w swoich pamiętnikach. „Było zawsze coś *du je ne sais quoi* w panu de La Rochefoucauld... Nigdy nie był do jakiegokolwiek sprawy zdolnym; do prawdy nie wiem dlaczego, bo posiadał przymioty, mogące doskonale zastąpić zalety, których nie miał... Nigdy nie był wojownikiem chociaż był zapalonym żołnierzem; nigdy sam przez się nie był dobrym dworakiem, chociaż miał zawsze szczerzy zamiar nim zostać; nigdy nie był pożytecznym członkiem stronnictw, chociaż całe życie z niemi się wiązał“. Wiele moralnych czynników składa się na treść jego dzieła. Przedewszystkiem rozczarowanie człowieka, który doznał dużo zawodów w życiu; lekceważenie bliźnich, wynikające z wrodzonej sercu wielkiego pana pogardy dla ludzi; wspomnienia i wrażenia osobiste; nadto — w pewnym stopniu — wpływ jansenizmu. Między listami z tej epoki — jakie przechowały francuskie księgozbiory — znajdujemy w wielu wzmianki o „Maxymach“. Kilka z nich, pisanych przez jansenistów, chwali książkę; a jeden widzi w niej: „bardzo sprytną i doniosłą satyrę na zepsucie natury ludzkiej, wywołane grzechem pierworodnym“. Chwilami dostrzegamy — w utworze La Rochefoucaulda — pisarza, ulegającego przedewszystkiem rozkoszy pisania, bawiącego się tworzeniem. Niejedna z maxym jest tylko epigramatem albo igraszką wyrazów. „Mamy zawsze dosyć sił do zniesienia cudzych cierpień“. „Niczem tak szczerze nie szafujemy, jak radami“. Inne są tylko zwrotami stylowymi, jak naprzykład: „Na słońce i śmierć ciągle patrzeć nie można“. Inne wyglądają na popisy werwy autorskiej. „Pra-

wdziwa miłość jest jak ukazywanie się duchów; wszyscy o niej mówią, ale mało kto ją widział“. „Są ludzie podobni do piosenek wodewilowych, które śpiewają się tylko czas jakiś“. Wszystkie jednak wspomniane przez nas czynniki, które złożyły się na stworzenie „Maxym“, nie tłómaczą jeszcze dostatecznie ich rdzennej treści i istoty. Dzieło La Rochefoucaulda wieści w sobie pewien moralny system poglądowy, wypływający z głębokiego przekonania, że ludzie przejęci są tylko miłością własną, że wszystko, co odczuwają i pojmują, odczuwają i pojmują w najsamolubniejszy sposób. „Cnoty toną w interesie, jak rzeki toną w morzu“. „Cnoty nasze bywają często tylko przebraniami przywarami“. Moralista rozbiera je z przebrania i wskazuje w każdej, jeśli nie istotną przywarę, to przynajmniej przyczynę, wcale nie bezinteresowną, a zmieniającą jej naturę. „Wierność dająca się spostrzedz u wielu ludzi, jest tylko wytworem miłości własnej, w celu wywołania ufności. — To, co ludzie nazwali przyjaźnią, bywa najczęściej handlem, w którym miłość własna coś zyskać pragnie. — Uchylenie się od pochwał jest żądzą dwukrotnego zasłużenia na pochwały. — Z wdzięcznością dzieje się tak, jak z dobrą wiarą u kupców; podtrzymuje ona handel, a my nie płacimy dla tego, że sprawiedliwość każe uiścić się, lecz żeby tem łatwiej znaleźć ludzi, od których da się coś pożyczyć“. La Rochefoucauld mniema, że jedynym celem cnoty jest pozyskanie za nią nagrody. Nie przypuszcza, aby czyn dobry i uczciwy, mógł być spełniony po prostu, szczerze, bez ukrytej myśli wyciągnięcia zeń jakiejś korzyści. Że pogląd taki i w ten sposób uogólniony jest w gruncie rzeczy fałszywy, nie ulega wątpliwości, — przyznać jednak należy, iż autor trzyma się go w całym dziele nader konsekwentnie i często snopem promiennych spostrzeżeń oświeca jakąś tajemniczą lub niezbadaną głębię serca ludzkiego, oraz obala, tępi i niweczy (wprawdzie nieraz tylko sofistycznym rozumowaniem) pewne uprzedzenia naszej miłości własnej. — Jako pisarz zajmuje on

w literaturze francuskiej pierwszorzędne stanowisko. Styl jego (wynik niezmiernie sumiennej i żmudnej pracy), pomimo, że nie nosi na sobie tak wybitnego piętna indywidualności, jak styl Pascala, ani tak wytwornej błyskotliwości jak La Bruyèra, jest jednak jednym z najprzedniejszych wzorów stylu klasycznego.

Wiek XVII był na wskrós przejęty wpływem religijnym. Zaledwie paru pisarzy obcymi mu pozostało i to tylko tych, którzy nie płynęli wraz z wielkim prądem przewodniej myśli stulecia. Dlatego kaznodziejstwo rzuca blask świetny na współczesną literaturę francuską. Wymowa świętego Franciszka Salezego (1567—1622) — przyszłego biskupa genewskiego, nawracającego heretyków sabaudzkich — zjednała mu wielką sławę. Wzrosła ona w Paryżu, w poście 1602, gdy głosił słowo Boże w Luvrze. Henryk IV poznał się na jego niepospolitym talencie, wyrażając nieraz szczerą cześć dla wyrozumiałości, słodyczy, zdrowego rozumu i jasnego wykładu świętego mówcy. Uznanie literackie pozyskał Franciszek de Sales dziełem, noszącem tytuł *Introduction à la vie dévote*, wydanem w 1608 r. Po nim, wśród ogólnego, budzącego się ruchu odrodzenia religijnego, w chwili, gdy powstają nowe zakony i przetwarzają się dawne, gdy społeczeństwo świeckie współzawodniczy w pobożności z duchowieństwem, wymowa kościelna rozwijać się zaczyna wspaiale. Z ufundowanego w 1612 r. klasztoru Oratoryanów, wychodzą dzielni i uczeni szermierze, walczący zwycięsko z protestantami. Do ich grona należący ojciec Bourgoing (1585—1662) wybija się na zaszczytne stanowisko pierwszorzędnego kaznodziei; następnie ojciec Lejeune (1592—1672), niestrudzony misjonarz, dotknięty ślepotą gdy przemawiał na ambonie, nazwany z tego powodu przez lud „ojcem ślepym“, umie barwne swe słowo uczynić przystępnem dla tłumów, kochających go gorąco i wielbiących głośno. Pomiędzy Jezuitami znajdują się także mówcy, starający się pozbyć afektacji, zarzucanej powszechnie pisarzom i kaznodziejom tej reguły klasztornej.

Le Traité sur la prédication ojca Caussin mieści w sobie doskonale wskazówki i nauki, świadczące o właściwym pojęciu przez ich autora arkanów sztuki kościelnej wymowy. Jednym z najznakomitszych kaznodziei tej epoki jest także Jezuita, ojciec Kludyusz de Lingendes, który ścisłością swej logiki i jędrnością swych nauk moralnych służył za wzór prawdomównemu i surowemu Bourdaloue. Janseniści pragną zastosować do kaznodziejstwa swoje teorye literackie i styl wstrzemięzliwy, niekolorystyczny, suchy, pozbawiony błyskotliwych piękności, lecz szczerzy, poważny, prosty i równy. Reforma prozy, dokonana przez Balzaca, oddziaływa także na słowo, wygłaszane z ambony, a kazania Oratoryanina Senault, ulubionego kaznodziei Anny Austryackiej, posiadają poprawność stylu akademickiego. Z tego wszystkiego widzimy, że kaznodziejstwo — uszlachetnione wydoskonaloną sztuką — wolne od popolitości i od przesadnej, wymuszonej wytworności, wzbija się na coraz wspanialsze wyżyny, kwitnąc już pięknie przed zabyśnięciem dwóch najjaśniejszych gwiazd kościelnej wymowy francuskiej: Bossueta i Bourdaloue.

Jakób Bossuet, syn radcy parlamentu, urodził się w Dijon d. 27 września 1627 r. Ukończył bardzo młodo naukę teologii i filozofii w jednym z wyższych zakładów szkolnych w Paryżu. Niezwykle zdolności nietylko zwróciły nań uwagę mistrzów i kierowników jego wychowania, ale nadto zjednały szesnastoletniemu chłopcu sławę, której rozgłos przedarł się za mury kolegium. Margrabina de Rambouillet chciała poznać cudowne dziecko, o którym rozpowiadano dziwy. Tallemand zapewnia, że pewnego wieczora wprowadzony do jej salonu, zapełnionego licznem gronem gości, należących tak do wielkiego jak i literackiego świata, wypowiedział na zadany temat improwizowany *discours*, którym zachwycił zgromadzonych. W 1648 r. bronił tezy na stopień doktora z takim ogniem i niepospolitą siłą argumentacyi, że wielki Kondeasz, który przysłuchiwał mu się

z zajęciem, przedstawił się młodemu teologowi i od tego czasu aż do zgonu pozostał wiernym jego przyjacielem. Bossuet, wyświęcony na kapłana w 1652 r. zamianowany został kanonikiem w Metz. Wkrótce potem zdobył ogólne uznanie, jako znakomity kaznodzieja. Powołany na dwór w poście 1661 r., głosił słowo Boże w zamku wersalskim tak pięknie, że Ludwik XIV, zdziwiony nadzwyczajnym darem krasomówczym nieznanego sobie dotąd księdza, pisze list do jego ojca, winszując mu tak wielce utalentowanego syna. Kaznodzieja, nie odurzony jednak dymem pochwał, kształci się dalej, pracuje ciągle i walczy zwycięsko z protestantyzmem. Wtedy pisze *l'Exposition de la doctrine catholique*, a utworem tym nawraca Dangeau i Turenusza¹⁾. Następnie ogłasza drukiem *l'Histoire des Variations de l'Eglise protestante*, uważaną przez krytykę za arcydzieło ścisłej i przekonywającej argumentacji. Zamianowany biskupem w Condom, wypowiada pierwszą swą mowę pogrzebową, a jak wiadomo, mowy pogrzebowe przedewszystkiem zjednały mu sławę najszczytniejszego kaznodziei w chrześcijaństwie. Tłumy słuchaczy obiegają ambonę, z której płynie jego słowo pełne majestatu i zapału, czerpiące natchnienie z kart pisma świętego, błyszczące świetnością krasomówczych zwrotów, dźwięczące struną szczerzego uczucia. Talent Bossueta, wolny od wszelkiej słabości i chwilowych nawet upadków, wyciska wzniosłe i dostojne piętno równie na szczegółach, jak na całości każdej *oraison*, tworząc z jego mów i kazań prawdziwe pomniki literackie, niespożytej piękności i wartości. Mówcę, teologa, po części historyka i filozofa, uczczono za życia nazwą Ojca Kościoła; zwano go także „królem wymowy“. Przemawiał nad grobami wszystkich niemal wielkich

¹⁾ Margrabia de Dangeau, jeden z najdowcipniejszych dworaków Ludwika XIV, autor znanych, ale lichych i mało cenionych „Pamiętników“. — Turenusz (Henryk de la Tour d' Auvergne, wicehrabia de Turenne) słynny generał, kilkakrotnie naczelny wódz wojsk francuskich; poległ na polu bitwy pod Salzbach (1675).

i znakomitych zmarłych swojej epoki, karcąc nieraz z niepospolitą śmiałością przewinienia i błędy możnych i królów tego świata, podnosząc zarazem cnoty dobrych i zasłużonych. On to w istocie stworzył formę mowy pogrzebowej i wznosił ją na szczyt doskonałości. Wobec trumny i żałobą okrytego dworu, otaczającego katafalk, przeciwstawiał chwałę doczesną — nicości śmierci, i zwracał serca, oraz umysły wzruszonych słuchaczy ku niebu. Do najsłynniejszych mów pogrzebowych Bossueta należą: na zgon królowej angielskiej, żony Karola I; nad trumną Henryki księżnej d' Orléans i nad grobem Kondusza. W pierwszej, z bystrością historyka maluje obraz rewolucyi angielskiej i portret Kromwela; w drugiej, na widok zwłok młodej księżniczki, zgasłej w kwiecie wieku, biorąc za punkt wyjścia słowa Salomona: „próżność próżności i wszystko próżność“ powiada, że chce przy „jednym nieszczęściu oplakiwać wszystkie kłęski rodzaju ludzkiego i w jednym zgonie wskazać śmierć i nicosć wszelkiej wielkości ludzkiej.“ Trzecia z wymienionych, w której, jako osobisty przyjaciel, przemawiał z miłością o znakomitym wojowniku, była ostatnim tryumfem jego zawodu kaznodziejskiego. Przekonał w niej, że pomimo wieku, ciężarem lat sześćdziesięciu przygniatującego barki starca, pomimo siwych włosów nad skronią, posiadał jeszcze całą bujność młodzieńczej wyobraźni i szlachetnym ogniem młodocianego zapału rozgrzane serce. Ustęp, w którym opowiedział bitwę pod Rocroy, wydawać się może fragmentem, wyciętym z epepei. Bossuet, powołany przez króla na nauczyciela następcy tronu, opuścił na czas pewien zajęcia biskupie, aby poświęcić się całą duszą nowym dla siebie obowiązkom. Z myślą o uczeniu napisał wtedy najznakomitsze swoje dzieła: *le Traité de la connaissance de Dieu et de soi-même*, tudzież *Discours sur l'histoire universelle*, gdzie, opierając się na zasadzie chrześcijańskiej, rozwinął szeroko skrzydła wspaniałego talentu. Tworząc poniekąd filozofię historii, oświeca poglądy swe promieniami, tryskającymi z pisma świętego.

Obrano go członkiem Akademii w 1671 roku. W 1681, po ukończeniu wychowania delfina, zamianowany został biskupem w Meaux. Z radością — i jak dawniej sumiennie — spełniał znowu obowiązki dusz pasterza. W tej ostatniej epoce życia nakreślił: *les Méditations sur l'Évangile* i *les Elevations sur les Mystères*, pełne głębokiej wiary. W „Listach“ odsłonił duszę wzniosłą, szlachetną, pełną zarazem skromności i prostoty. Umarł, licząc siedemdziesiąt siedem lat wieku, w d. 12 kwietnia 1704 roku. Bossueta — chociaż nigdy nie ubiegał się o sławę autorską — zaliczyli tak współcześni mu, jak i najnowsi krytycy do pierwszorzędnych pisarzy francuskich, w rozmaitych bowiem treścią dziełach swoich umiał z wielkim talentem władać wytworną formą, zawsze przedziwnie zastosowując ją do obranego przedmiotu. Wrodzoną intuicyą odczuwał ducha rodzimego języka; ztąd styl jego uchodzi słusznie za wzorowy, wyróżniający się najprzedniejszymi przymiotami udoskonalonej, literackiej mowy francuskiej.

Tegoż samego dnia (25 grudnia 1669) w którym Bossuet wygłosił ostatnie, Bourdaloue wypowiedział pierwsze swe kazanie w Paryżu. Ludwik Bourdaloue urodził się 1632 w Bourges. W szesnastym roku życia odbył nowicyat w klasztorze OO. Jezuitów. Następnie poświęcił się zawodowi nauczycielskiemu. Znakomity jego talent krasomówczy objawił się nagle. Licząc lat trzydzieści, niespodzianie zastąpić musiał chorego kaznodzieję i odniósł olbrzymi sukces. Kazał następnie dalej z wielkim powodzeniem w Rouen, Amiens i Bourges. Przybył do Paryża w adwencie 1669, gdzie w kościele Jezuitów, przy ulicy świętego Antoniego, głosił z ambony słowo Boże. W roku następnym wezwany został na dwór i pozyskał gorącą sympatyę Ludwika XIV, oraz pani de Maintenon. Współcześni cenili go więcej od Bossueta. Umarł dnia 13 maja 1704 roku. Niezwykłe uznanie, jakim się cieszył, przypisywano alluzjom, oraz wizerunkom współczesnych, które zręcznie wplatał w swoje mowy, aby podnieść tym sposobem ich moralną doniosłość i znaczenie. Odtwarzanie portretów

ludzi znanych w kazaniach było wówczas istotną nowością, obudzającą wśród mas wielkie zaciekawienie. W kazaniu „o obmowie“ miał odmalować Pascala, w kazaniu „o surowości ewangelicznej“ pana de Tréville, w innym „o hipokryzyi“ osobę, która służyła Molièrowi za wzór do Tartuffa, w kazaniu „o modlitwie“ dotknął podobno mistycyzmu Fénelona. Główny jednak i rzeczywisty sukces zawdzięczały mowy Bourdaloue swej głębokiej logice. Przemawiał w nich przeważnie do rozumu słuchaczy, rzadko zaś kiedy do wyobraźni i uczucia. W formie jego kazań nie znajdujemy nagłych, błyskotliwych zwrotów krasomówczych, tudzież tonu poufalego, właściwego Bossuetowi — którym po dziś dzień czaruje i zachwyca — ale zato wykład jego jest równy, poprawny, ujęty w ramy kompozycyjne regularne, niemal symetryczne. Przedmiot kazania rozdzielał i układał metodycznie, tłómaczył zaś jasno i przystępnie. Słuchacze rozumieli go dobrze i łatwo. — Niższemi znacznie od Bossueta i Bourdaloue są inni kaznodzieje z tejże epoki. Mascaron, zdobył rozgłos i uznanie mową pogrzebową na cześć Anny Austryackiej, wygłoszoną w Rouen w 1666 r. Pozostało po nim tylko pięć *oraisons*, z których najlepsza, wypowiedziana była na zgon Turenusza. Ludwik XIV, który go wysoko cenił, powołał go na dwór i opsytał łaskami. Napuszonosc stanowiła główną wadę jego stylu i manieri, jak *préciosité* ujemną stronę kazań i mów Flechiera, który urodził się w 1632 i kształcił się w Tarascon u Ojców Dokryny Chrześcijańskiej. Przybył do Paryża w 1659, i tu w salonach pozyskał sławę utalentowanego autora i zdolnego wierszopisa. Krytyka dawniejsza i najnowsza wytyka i potępia w jego kazaniach przesadne wyrażenia, w rodzaju następujących: „wody morza nie ugasiły ognia jego miłosierdzia“, „krzesłem sędziowskim, na którym naprzód zasiadł, był tron jego sumienia“ i t. p. Umarł biskupem w Nimes w 1710 roku. Naśladowcą jego poniekąd był Massillon, urodzony w Hyères 1663. W 1715 wygłosił mowę pogrzebową na zgon „Ludwika Wielkiego“, zaczynając się od wyrazów:

„Bóg tylko sam jest wielkim, bracia moi...” Zamianowany biskupem w Clermont, zmarł 1742 roku. Massillon był niepospolitym retorem; mowy jego wyróżniają się wielkiem bogactwem stylowem, dźwięcznością i harmonją okresów, barwnością i obfitością kunsztownego słowa, ale zarazem posiadają liczne wady, wypływające z ich czysto retorycznego charakteru. Bądź co bądź ostatni to w tej epoce znakomity i wiele utalentowany reprezentant wymowy kościelnej.

W ostatnich latach panowania Ludwika XIV literatura złotego wieku, obniżając swój poziom, traci znamienne cechy, które ją dotąd wyróżniały i zapowiada nową erę. Fénelon, La Bruyère i Saint-Simon, chociaż do siebie niepodobni, są przedstawicielami owego przetwarzającego się piśmiennictwa, stanowiącego łącznik, jakim ono się wiąże z literaturą XVIII stulecia.

Franciszek de Salignac de La Mothe-Fénelon urodził się w zamku Fénelon, w prowincyi Périgord dnia 6 sierpnia 1651 roku. Do lat dwunastu wychowywał się w domu; następnie oddany został naprzód do kolegium w Cahors, później do kolegium du Plessis w Paryżu; poczem wstąpił do seminaryum świętego Sulpicyusza, z kąd zamierzał udać się na Wschód dla nawracania niewiernych, lecz okoliczności przeszkodziły urzeczywistnieniu jego pobożnych zamiarów. Zamianowany w 1678 przełożonym zakładu *Nouvelles Catholique*, w którym wychowywały się dziewczyny protestantki, nawrócone na katolicyzm, kierował instytucją lat dziesięć. Tu napisał swój *Traité de l'éducation des filles*. Po odwołaniu edyktu nantejskiego otrzymał polecenie przewodniczenia misyom w Poitou i Saintonge. Złożył na tem stanowisku dowody prawdziwej dobroci, taktu i rozumnego umiarkowania. W 1689, przyjaciel jego osobisty, książę de Beauvilliers, zamianowany został głównym kierownikiem wychowania wnuka Ludwika XIV, księcia de Bourgogne, syna delfina. Naczelnny *gouverneur* powołał Fénelona do współdziałania w niełatwym zadaniu. Było ono istotnie niezmiernie trudnem, przyszły na-

stępcą tronu posiadał bowiem charakter nieugięty, a umysł niesforny i pełen dziwacznych fantazyj. Saint-Simon odmawiał go w swoich pamiętnikach jako dziecko, nieznoszące oporu, samowolne, dzikie, okrutne, złośliwe, umiejące dopatrzeć w rzeczach i ludziach tylko śmieszne i ujemne strony, wyszydające wszystkich i wszystko bez litości, spoglądające z pogardą i pychą bez miary na otaczających je zwykłych śmiertelników. Fénelon poprawił i uszlachetnił „niepokromionego“ chłopca. Natchnął go cziłą dla cnoty i zamiłowaniem do pracy. Dwór cały z zachwytem i zdziwieniem patrzył na istny cud, przez mistrza dokonany. Nauczyciel opierał prawdopodobnie wszystkie nadzieje przyszłego swego znaczenia politycznego na wpływie, jakim ujarzmił „małe książątko“, panując wszechwładnie nad jego sercem i umysłem. Dla rozrywki i nauki swego królewskiego pupilla napisał „Bajki“ prozą i „Telemaka.“ Zamianowany arcybiskupem w Cambrai przejął się mistycznymi idejami o miłości Boga ¹⁾ i rozwinął je w dzieło, noszącym tytuł *l'Explication des Maximes des Saints*. Bossuet, dotąd jego przyjaciel, dostrzegł w książce herezję, uderzył więc całą siłą na autora, a papież Inocenty XII utwór potępił. Fénelon w dobrej wierze bronił się czas jakiś, ale po zapadnięciu wyroku w Rzymie poddał mu się natychmiast, dając dowód wielkiej i szczerzej chrześcijańskiej pokory, w własnym bowiem kościele, w obec licznie zgromadzonych owieczek podarł dzieło swoje na drobne kawałki. Szlachetne i wcale szeroki widok krag obejmujące ideały polityczne Fénelona, wyrażone w pracy jego *les Directions de la conscience d'un roi*, napisanej dla swego wychowanka, nie mogły pozyskać uznania Ludwika XIV, który ich twórcę zwykł był nazywać: *l'ésprit le plus chimerique de mon royaume*. Śmierć księcia de Bourgogne

¹⁾ Dokryna nosiła nazwę kwietyzmu (*quies*, spoczynek). Za twórcę jej uchodzi ksiądz hiszpański Molinos. Fénelon przejął ją od swojej penitentki, słynnej pani Guyon, osoby ulegającej pobożnym i mistycznym extazom.

(1712) zburzyła nadzieje znakomitego pisarza, przygotowującego się do roli męża stanu. Fénelon, zniechęcony i smutny, zakończył życie dnia 7 stycznia 1715 roku. Wszyscy współczesni, którzy o nim pisali, przyznają jednomyślnie, że nawet powierzchownością swoją ujmował sobie serca ludzkie, podbijając je następnie niezwykłą, wrodzoną mu dobrocią. Saint-Simon powiada, że trzeba było wysiłku, aby wzrok od jego twarzy oderwać. Dobroć, pełna niewysławionej, niemal niewieściej słodyczy, tudzież niezwykły urok, jaki obejściem się swem roztaczał, łączyły się u niego z darem panowania nad duszami, czego najlepszym dowodem było zupełne zawładnięcie wolą księcia de Bourgogne i przerobienie jego natury krnąbrnej i samowolnej, na uległą i posłuszną. Do wybitnych cech charakteru Fénelona należała ciekawość. Istotnie interesował się on żywo wszelką myślą nową, oraz wszelkimi nieznanymi kierunkami, i dla tego może zaliczyć by go wypadło do pisarzy następnego wieku, bliższym im jest bowiem, niż swoim współczesnym, szanującym tradycję i niewychodzącym z utartych przez pierwotnych reformatorów kolei. Jedno z najpierwszych dzieł Fénelona, *le Traité de l'éducation des filles*, świadczy o wczesnem rozwinięciu się w jego umyśle zdolności przenikania tajników duszy. Książka składa się z szeregu rad doskonałych. Niektóre z nich zastosować się dają równie do wychowania chłopców, jak i dziewcząt. Główną ich zaletą jest, że opierają się na fundamencie bardzo pewnej i ścisłej psychologii. Autor przeniknął na wskroś naturę dziecka, poznał wrodzone jej przymioty i odgadł jej braki. Nie tworzy on apriorystycznych systematów; twierdzi, że w edukacyi „należy zadowolnić się dopomaganiem naturze.“ Charakter dziewcząt ma być ukształtowany przez religię, a umysł rozwinięty przez nauki, w których powinna znaleźć miejsce nawet nauka prawa, pozwalająca kobiecie poznać i rozumieć własne interesa, oraz zajmować się niemi z ogólną korzyścią. Słowem cały jego plan wychowawczy, oparty na doskonałej znajomości dziecięcego serca,

dąży do uczynienia z niewiasty istoty rozumnej i praktycznej, opiekunki i kapłanki ogniska rodzinnego. „Telemak“ jest także poniekąd rozprawą o wychowaniu, przeznaczoną do użytku księcia krwi królewskiej i ujętą w formę romansu, albo raczej poematu prozą, rozsnutego na kanwie bohater-
skich dziejów starożytnej Grecyi. Napisany pięknie nie zajmuje jednak biegiem wypadków, z jakich autor go ułożył; zaciekawia zaś postaciami, bo te wydają się nam osobami, zajmującymi w XVII wieku we Francyi wybitne stanowiska i ztąd charakteryzującymi daną epokę. Telemak ma być księciem de Bourgogne, Idomeneusz Ludwikiem XIV, Mentor samym Fénelonem. Akcja rozgrywa się na tle perspektywy dworu wersalskiego. Allegorya i tym razem zmniejsza i ochładza wrażenie utworu, zwłaszcza, że autor — jako kapłan i biskup — jest sam do pewnego stopnia zakłopotany, malując bóstwa pogańskie i epizody miłosne. Słowem *le Telemaque* przedstawia się nam w gruncie rzeczy jako dzieło nieudane, chociaż zaleca się niezaprzeczonemi przymiotami wykwińskiej formy zewnętrznej. Fénelon posiadał styl łatwy, pełen wdzięku, nie noszący na sobie znamion opracowania, a jednak poprawny i wykończony w najdrobniejszych szczegółach, błyszczący niewymuszonym dowcipem i już poniekąd zbliżony podobieństwem do stylu wybitnych pisarzy następnego stulecia.

Podobieństwo to spostrzedz się daje także w słynnym dziele La Bruyèra, który jak — niemal wszyscy autorowie z czasów przejścia — należy do epoki ubiegającej, ale już zdaje się zapowiadać nową erę. Do życiorysu jego brak wielu szczegółów. Wiadomo tylko, że Jan de la Bruyère urodził się w Paryżu w 1645, że gdy liczył dwudziesty rok życia był już podobno adwokatem, że w 1671 kupił urząd skarbnika w jurydyceki finansowej Caen, ale go nie sprawował i w dwanaście lat potem odprzedał. Dzięki protekcji Bossueta wszedł w 1684 do domu wielkiego Kondeusza, jako nauczyciel wnuka księcia. Polubiony szczerze przez swego chlebo-

dawcę, pod jego dachem napisał i ogłosił drukiem pierwsze wydanie swoich *Caractères de Théophraste traduits du grec, avec les caractères ou les moeurs de ce siècle*, które w ciągu ośmiu lat (1688 – 1696) ukazały się w dziewięciu edycjach. Już w czwartej znacznie je rozszerzył i liczbę charakterów z 418 podniósł do cyfry tysiąca stu dziewiętnastu. Książce swej zawdzięczał La Bruyère mnóstwo nieprzyjaciół. Trzy razy ubiegał się o krzesło w Akademii Francuskiej. Dwa razy kandydaturę jego odrzucono; dopiero w 1693 roku został obrany nieznaczną większością głosów. Umarł, tknięty apopleksją dnia 10 maja 1696 roku, pozostawiając niedokończoną nową pracę p. t. *les Dialogues sur le quiétisme*. Pelen godności i skromności zarazem, szlachetny i taktowny, uniał na podrzędnem stanowisku, jakie zajmował na dworze księcia Kondusza pozyskać szacunek ucziwych ludzi. Prawość jego nadaje niezwykle głębokie znaczenie sądom, jakie wypowiedział o współczesnem mu społeczeństwie francuskim. Dzieło La Bruyèra składa się z szesnastu rozdziałów, a każdy mieści w sobie równie uwagi moralne, jak i charaktery. Pierwsze stanowią słabą stronę utworu. Analiza jego jest powierzchowną. Autor dostrzega zewnętrzne śmieszności ludzkie, — wewnętrznych, głębiej w sercach ukrytych, odgadnąć nie umie. Studya jego nad naturą człowieka w ogólności są przeważnie płytkie i nie posiadają wcale filozoficznego pogłębienia. Zato wybornie maluje współczesne postacie. W przedmowie do swojej książki krótko i węzłowato, ale zarazem dosadnie objaśnia istotę dzieła: „Oddaję publiczności to, co mi pożyczyła.“ Chwila dziejowa, którą odtworzył, nadawała się doskonale do satyrycznego na świat poglądu. Zbliżał się koniec panowania Ludwika XIV; cała jego dawna świetność należała już do przeszłości; słońce chyliło się ku zachodowi. La Bruyère widział jęczące się, śmiertelne rany społeczeństwa rozkładającego się, niemal dogorywającego; widział wzrost znaczenia pieniędzy, depreczającego talent i zasługę; dostrzegł rozszerzające się zepsucie obyczajai, oraz przybrany w ob-

slony urzędowej pobożności ateizm, krzewiący się jak chwast na wyjąłowionych niwach działalności umysłowej i publicznej. Złośliwość ludzka pod każdym z „charakterów“ La Bruyèra kładła nazwiska osób znanych. Autor przeciw temu protestował. Pomimo to, nie da się zaprzeczyć, że w niektórych wizerunkach — zwłaszcza w najudatniej namalowanych — poznać łatwo rysy ludzi, którzy służyli mu za modele. Tak na przykład: Cydias jest Fontenellem; Théodecte, którego głos słyszy się już z przedpokojem — natrętnym d' Aubigné, bratem pani de Maintenon; Irena — panią de Montespan; Emil — wielkim Kondeuszem, i t. d. Odpychając z oburzeniem przypisywane mu portretowanie osób, należących do wyższego świata, odpychał on prawdopodobnie zarzut niewolniczego naśladowania rzeczywistości. Odtwarzał wprawdzie szczegóły dostrzeżone, ale układał je jednak na obrazie w sposób odmienny, w innym oświetleniu niż w naturze. W jednej postaci gromadził cechy charakterystyczne różnych ludzi; nieraz nawet niektóre figury upiększał. Metoda, jakiej się trzymał, różni się wielce od Molierowskiej. Wielki komedyopisarz obmyślał sam naprzód ogólne kontury charakteru, a następnie dopiero dla nadania im wypukłości, uzupełniał je szczegółami, zebranymi przez obserwację; La Bruyèra zaś zwykle zajęła jakaś osoba, zabierał się więc co żywo do jej odtworzenia i następnie — już malując — modyfikował wizerunek retuszami. Dla tego też jego „charaktery“ są kreacjami, zajmującymi pośrednie miejsca między typami a portretami. Bądź co bądź wydają się nam bliższymi ostatnich. Wartość ich podnosi przedewszystkiem forma, styl. W sposobie pisania La Bruyèra dostrzedz łatwo brak równowagi myśli z wyrażeniem, — téj równowagi, która tak udatnie i szczęśliwie charakteryzowała pisarzy XVII wieku. W dziele jego często spotykamy się z myślą pospolitą, podaną jednak w formie świetnej i błyszczącej. Forma ta (uplastyczniająca w rzeczy samej niepospolitą siłę wyobraźni) sprawiła, że wielu krytyków zaliczało autora „Charakterów“ do pisarzy genialnych,

wszysev zaś jednomyślnie nazywają go znakomitym stylistą. Był nim w istocie; wierzył tylko w formę, mierząc zawsze wartość utworu zewnątrzniemi, malowniczymi jego zaletami. Pisał: „Mojżesz, Homer, Plato, Vergili i Horacy wyższymi są od innych pisarzy tylko dzięki swym wyrażeniom i obrazom.“ To zestawienie Mojżesza z Horacym, oraz pochlebna ocena księgi natchnionej — jedynie ze względu na piękność jej wyrażen i obrazów — świadczy wymownie, jakie znaczenie przywiązywał on do stylu. To też nadzwyczajną dbałością o sztukę kunsztownego pisania zapowiada La Bruyère kierunek literacki, uwydatniający się w piśmiennictwie francuskim XVIII wieku.

Czytając *les Mémoires* Saint-Simona, napisane stylem (że się tak wyrazimy) oryginalnie zuchwałym, przypuściłoby można, że nakreślone zostały piórem jednego z dzisiejszych autorów. Tymczasem Ludwik de Rouvray urodził się 16 stycznia 1675 w Wersalu. Był synem z drugiego małżeństwa księcia i para Klaudyusza de Saint-Simon, niegdyś faworyta Ludwika XIII. Licząc lat siedemnaście wstąpił do wojska, ale nie długo służył, już bowiem w 1702 widzimy go na dworze. Po śmierci Ludwika XIV, powołany do rady regencyi przez osobistego swego przyjaciela księcia d'Orléans, krótko bardzo odgrywał małożnaczącą rolę polityczną. W 1722 wysłany został w misyi dyplomatycznej do Hiszpanii. Po powrocie, usunięty od wpływów i władzy, zamieszkał w majątku rodzinnym La Ferté, gdzie z dziennika, kreślonego bardzo pilnie, poczynawszy od dwudziestego pierwszego roku życia, ułożył swoje „Pamiętniki.“ Umarł w Paryżu dnia 2 marca 1755 roku. Od urodzenia niemal należał do niezadowolonych. Wychowany przez sędziwego rodzica w czci i uwielbieniu dla Ludwika XIII, „króla szlachty,“ nie mógł darować jego następcy, że w ciągu długiego panowania (będącego w jego mniemaniu „panowaniem nikczemnego mieszczanstwa“) nie powołał do współudziału w rządach wielkich panów. Dumny odziedziczonym po ojcu parostwem i tytułem księcia, przejęty wielkością swego urodzenia, stał się śmiesznym nawet na

tak wykrochmalonym i ceremonialnym dworze, jakim był dwór „króla słońca.“ Miotał się jak szalony, narzekał i zrzedził ile razy chodziło o etykietę, prerogatywy rodu i stanowiska, oraz o pierwszy krok na pokojach zamkowych. Ludwik XIV, po jakimś tego rodzaju zajściu, wyraził mu dość ostro swoje słuszne niezadowolenie. Saint-Simon przełknął gorzką pigułkę i pozostał w Wersalu, wierzył bowiem, że po zgonie króla zdobędzie stanowisko polityczne, o którym ciągle marzył. Niezmiernie próżny, bolał nad poniżeniem szlachty, bo nie zdawał sobie sprawy, że to upośledzenie było wynikiem chwilowego braku ludzi zdolnych w szeregach kasty, którą pragnął widzieć na świeczniku. Uczciwy, ale szalenie ambitny, wściekał się i irytował niepomąłu ile razy zmuszony był wchodzić w kompromisy z niższem od siebie otoczeniem i znosić częste upokorzenia. Jako wytrawny dworak ukrywał jednak gniew i oburzenie w głębi piersi. Dopiero nocą, zamknąwszy się w wyznaczonem mu mieszkaniu na drugiem piętrze pałacu wersalskiego, wylewał z roskoszą tajoną nienawiść na papier, opisując wszystko co widział, słyszał, co odczuwał i czego doznawał, na kartach swego dziennika. Namiętny i gwałtowny nie umiał przebaczać, to też pamiętniki Saint-Simona, przepełnione jadem, są wyrazem pogardy dla wszystkich, których uważał za nieprzyjaciół i przeciwników swoich przekonań, pogarda zaś jego przybierała nader często charakter potwarzy i oszczerstwa. Społeczeństwo, w którem żył, tonęło już istotnie w morzu zepsucia, on zaś z upodobaniem malował obraz jego rozkładu, starając się wypadkom i sprawom ciemnym nadać najczarniejsze barwy. Wywlekał z ukrycia wstępnę intrygi, ohydne anegdoty, najbrudniejsze plotki, a błędy i wady osób uwydatniał jaskrawie, z złośliwą rozkoszą. Dla tego też jego *Mémoires*, chociaż są zbiorem niezmiernie ciekawych szczegółów, nie zawsze zasługują na wiarę. Wartość ich historyczna jest znacznie niższą od literackiej. Saint-Simon, porządkując na wsi pierwotne swoje notatki (1722—1755) i zamieniając dziennik na pamiętnik,

uczul wyrzuty sumienia na widok błota, jakie w dziele swem nagromadził, ale namiętność przemogła skrupuły. Człowiek, wychowany w zasadach chrześcijańskich, pragnący uchodzić za wiernego syna kościoła, uległ podszeptom zawiści i z pamiętników nie wykreślił. W chwili szczerości powiada: „Stoicyzm jest szlachetnem i pięknem złudzeniem; więc nie ubiegam się o bezstronność, napróżno bym się o nią starał.“ Po śmierci Saint-Simona władza skonfiskowała księgę, którą po sobie pozostawił. Złożono ją w archiwach ministryum spraw zagranicznych i nie pokazywano nikomu. Dopiero Choiseul i niektórzy jego następcy na stanowisku pierwszego ministra, w ciągu panowania Ludwika XV, pozwolali od czasu do czasu wyjątkowym osobom przeglądać rękopism i to niecały. Tym sposobem poznał go Voltaire i Marmontel, a podobno i pani du Deffand. Pierwsze wydanie, mocno obcięte, dokonane staraniem margrabiego de Rouvray, ukazało się w 1829. Drugie ogłosił w 1856 p. Chéruef. Taine, pisząc o Saint-Simonie, zwrócił uwagę na znajdujące się w tej edycyi niedokładności, wynikłe ze złego odczytania niektórych wyrazów (tak np. zamiast *commis*, wydrukowano *ennemis*; *content*, zamiast *contenu*,) przez co nieraz i sens całego zdania się zmienił. Wobec tego, p. Chéruef zabrał się na nowo do dzieła i wydał w 1873 „Pamiętniki“ już krytycznie opracowane, a p. de Boislile, w edycyi z 1879 roku opatrzył je znakomitami, wyczerpującemi komentarzami. Tak więc Saint-Simon, poznany nareszcie w drugiej połowie naszego stulecia, mógł być oceniony należycie dopiero przez najnowszą krytykę, która zajęła się nim nader gorąco, rzucając snop światła na utwór, zajmujący w piśmiennictwie francuskim wyjątkowo zaszczytne miejsce. W istocie literacka wartość *Mémoires* jest olbrzymia. Nawet wady charakteru pisarza przyczyniają się do podniesienia ich uroku. Opisuje on sceny, pełne życia i ruchu, z niesłychaną siłą i prawdą obrazowania. Czytając, zdaje się, że bierzemy w nich udział, że widzimy jak się w oczach naszych rozgrywają. A portrety!... Maluje je Saint-

Simon pod każdym względem wyraziście, odtwarza bowiem tak moralną, wewnętrzną stronę człowieka, jak i jego powierzchowność, a wszystko po mistrzowsku, z werwą pełną ognia i dziwnie twórczej nienawiści. Pędzel jego nie lęka się pospolitości, ani tonów zbyt surowych; w nagłych, pospiesznych, szkicowych zwrotach odtwarza wizerunek najczęściej krańcowo ujemny, ale wypukły i artystycznie jaskrawy. Styl Saint-Simona namiętny, brutalny, gorączkowy, a świetny, nie jest wcale poprawny. Autor świadomie nieraz gwałcił prawidła gramatyki. Wiedział że należałoby może zwracać na nie więcej baczenia, „ale potrzebaby w takim razie przerobić całe dzieło, a praca taka przechodzi moje siły i byłaby niewdzięczną.“ W gruncie rzeczy mało go gramatyka obchodzi! Par i książę, a zarazem i znakomity artysta, pogardza składnią i więzami, jakimi ona krępuje. W sposobie pisania Saint-Simona nikt nie dopatrzy tej doskonałej miary, jaką zachować umieli współcześni mu klasycy, ale zato styl jego, pełen wyrażeń niespodzianych, gwałtownych, oryginalnych, rozsypujący nagle — jak raca — tysiące skier różnobarwnych, zachwyca i wprawia w podziw. Jest na wskroś indywidualnym i niema sobie równego w literaturze francuskiej.

ROZDZIAŁ XXII.

La Fontaine. — Boileau. — Krytyka w XVII wieku.

La Fontaine. — Jego bajki. — Talent pisarza. — Boileau. — Satyry i listy. — *Le Lutrin*. — *L' Art poétique*. — Pisarz. — Co po nim pozostało. — Krytyka w XVII wieku.

Jan de La Fontaine urodził się w Château-Thierry, gdzie ojciec jego był nadleśniczym (*maître des eaux et forêts*), dnia 7 lipca 1621 roku. Uczęszczał do kollegium w rodzinnem mieście, nie uczył się jednak dobrze. W dziewiętnastym roku życia powziął zamiar przyobleczenia sukni zakonnej

i wstąpił do Oratoryanów, lecz wkrótce potem opuścił mury klasztorne. Ojciec wyrobił mu *la survivance de sa charge* (prawo objęcia posady przezeń zajmowanej po jego śmierci) i ożenił z Maryą Héricart, liczącą zaledwie lat piętnaście; ale La Fontaine, nieumiejący się poddać jakiemukolwiek bądź przymusowi, nieznoszący kajdan nawet świętych obowiązków, w parę lat po zawarciu małżeństwa, porzucił żonę i syna, i udał się do stolicy szukać sławy i rozrywek. W 1656 kilku zgrabnemi wierszykami dał się poznać czytającemu ogółowi. Jeden z krewnych przedstawił go Fouquetowi, a ten wyznaczył lekkomyślnemu poecie pensyę, za którą La Fontaine miał składać co kwartał pokwitowania w formie madrygałów, ballad i sonetów. Niełaska, w jaką popadł nadintendent skarbu, wywołała pierwszy (*v Élégie aux Nymphes de Vaux, 1661*) rzeczywiście piękny wiersz przysłego bajkopisarza, w którym błagał króla o litość i przebaczenie dla swego protektora. Elegia nie wzruszyła Ludwika XIV. W 1664 wydał La Fontaine pierwsze swe, zbyt swobodne „Powiastki“ (*les Contes*), przeważnie zapożyczone z Bokacyusza; ale dopiero w bajkach geniusz jego w całej pełni zabłysnął. *Les Fables* ukazały się naprzód (1668) w sześciu księgach; następne pięć wyszły z druku w 1678 i 1679 (w tych mieszczą się najpiękniejsze); wreszcie dwunasta księga (znacznie słabsza od poprzednich) wydana została w 1694 roku. La Fontaine kończył już sześćdziesiąty trzeci rok życia, gdy Akademia zaliczyła go do swego grona. Ubiegał się o ten zaszczyt przedtem dwa razy — dwa razy odtrącony przez „nieśmiertelnych“, którzy nie chcieli narazić się Ludwikowi XIV, potępiającemu autora rozwiązłych „powiastek“ i nienawidzącemu „cygana literackiego“, jakim poeta był w rzeczy samej. Nadto La Fontaine nie posiadał ani światowego poloru, ani wytwornych manier, o jakie król dbał wielce. Bajkopisarz jednak, chociaż najniepraktyczniejszy z ludzi, obchodził się bez łask monarchy, bo z dziwnem szczęściem spotykał ciągle na swojej drodze nowych prote-

ktorów, zajmujących się nader życzliwie jego losem. Wówczas, gdy walka o byt nie była jeszcze tak zaciętą i bezlitosną jak dzisiaj, rozumiano, że pewnemi naturami słabemi a utalentowanemi opiekować się należy, jeśli talent ich, pod dobroczynną opieką należycie rozwinięty, ma przynieść społeczeństwu pożytek. Po nwięzieniu Fouqueta, wdowa po Gastonie księciu Orleańskim daje La Fontainowi przytułek i czuwa nad nim, jak nad dzieckiem. Po jej śmierci (1672) przyjmuje go do siebie pani de Sablière i dwadzieścia lat z rządu zaspakaja potrzeby marnotrawnego starca, niepozwalając mu troszczyć się o utrzymanie. Gdy umarła, La Fontaine wyszedł z jej domu szukać schronienia. Na ulicy spotkał jednego ze swych przyjaciół p. d' Hervart, który mu zaproponował, aby się do niego przeniósł. „Właśnie z tą myślą szedłem do ciebie“ — odparł dobrodusznie poeta. La Fontaine żył długo lekkomyślnie i nieogłędnie, zapominając o obowiązkach religijnych; nagle uczuł potrzebę poprawy, nawrócił się więc z właściwą sobie szczerością przekonań, bez ostentacyi, z prostotą dziecka. Gdy w dwa lata potem umarł (13 kwietnia 1695) znaleziono na jego ciele włosiennicę pokutną. Współcześni, którzy przewalili poetę „pocziwceem“ (*bonhomme*), przedstawiają go nam jako bardzo dobrego człowieka, nieposiadającego jednak dość siły woli, aby rozsądnie i z godnością kierować swoim losem. Zresztą, on sam przyznaje się do tego bardzo często w swoich pismach. — Na pierwszych kartach powieści poetycznej *les Amours de Psyché*, omawiając i opisując stosunki przyjazne, jakie go łączyły z Racinem, Molièrem (może Chapellem) i Boileau, w następujący sposób siebie określa: „ten, co kocha wszystko.“¹⁾ Ta miłość do wszystkiego — tylko potętom wrodzona — daje jasne wyobrażenie nie tylko o jego

¹⁾ W utworze tym Molière nazwany jest *Gélaste*, Boileau *Ariste*, Racine *Acanthe*, a La Fontaine *Polyphile*. Niektórzy krytycy mniemają, że *Gélaste* nie uosabia Molièra, tylko Chappelle'a; przypuszczenie to i nam wydaje się prawdopodobniejszym.

charakterze, ale także i o naturze jego talentu. Lubi on wszystkie rodzaje literatury; ceni pisarzy, reprezentujących najsprzeczniesze kierunki; „czytuje tych, co są z Północy, i tych, co z Południa“; „miłuje Ariosta i czci Tassa“; Machiavellego ma ciągle „na myśli, a szaleje za Bokacyuszem;“ zna francuską literaturę średniowieczną i piśmiennictwo z XVI wieku, a do jego ulubieńców z tej epoki należą: Rabelais i Marot. Nadto od starożytnych autorów nauczył się miary i wstrzeźliwości, tudzież wytwornego smaku, dzięki któremu w szczupłych ramach drobnego utworu umie zamknąć pierwiastki rozmaite i połączyć je z sobą w całość posiadającą przedziwną harmonię. Naśladuje niekiedy, ale „naśladowanie jego nie jest niewolniczem“ Wszelkie objawy życia społecznego go zajmują — i jak inui, współcześni mu moralisci, bada głębię serca ludzkiego. Kocha przyrodę; umie na nią patrzeć nietylko przez pryzmat sztuki, ale stara się z nią zapoznać realnie; wie, w jaki sposób widoki jej zmieniają się w różnych porach roku; piękność każdej zmiany ocenia właściwie. On jeden może w swoich czasach patrzył własnymi oczami na „drwala, obciążonego chrustem,“ kroczącego wśród lasu; on jeden może szedł za nim aż do „zadymionej chatki“ i policzył wszystkie trudy, jakie biedak ponieść musi, aby zaspokoić potrzeby i wymagania: żony, dzieci, żołnierzy, wierzycieli, podatków i pańszczyzny. Z wdzięcznością wspomina o dobrodziejstwach, jakimi darzą nas zwierzęta, a o ich cierpieniach mówi ze wzruszeniem. Gorącą sympatją obejmuje całą naturę, dostrzega w niej bowiem — kędy okiem rzuci — czucie i życie. Czują nawet rośliny i drzewa, a „w wszechświecie wszystko mówi.“ Każda jego skromna bajeczka jest niemal zawsze znakomitem dziełem prawdziwego poety. Powiada, że chce z *fables* swoich uczynić: „obszerną komedję o stu różnych aktach.“ I w istocie każda z nich jest malutkim dramatem. Nie brak w jej treści ani zgrabnie związanej akcyi; ani sprzecznych sobie interesów, z których starcia wytryska dowcipny lub rzewny

dyalog; ani charakterów i w grę wprowadzonych namiętności. Wysuwa na scenę przeważnie zwierzęta, ale postacie jego — pomimo doskonale odtworzonej zwierzęcej powierzchowności — jakże podobne są do ludzi! Nieraz przypominają nawet współczesne mu osoby, dygnitarzy dworskich, a — jako lwa — samego króla. La Fontaine, z właściwą talentowi swemu — prostotą i wdziękiem, bardzo wiernie malował typy i obyczaje danej epoki. Powtarzano długo, i dziś jeszcze niektórzy krytycy utrzymują, że poeta nie troszczył się wcale o sens moralny swoich bajek. Mniemanie to wydaje się nam błędem. Świadectwo samego autora, które tu powtarzamy w oryginale, zaprzecza temu twierdzeniu.

*En ces sortes de feinte il faut instruire et plaire,
Et conter pour conter me semble peu d'affaires.*

W bajkach La Fontaina brak nieraz owego dwuwiersza końcowego, w którym inni fabuliści zamykali naukę moralną swego opowiadania, wypływa ona jednak zwykle z całości utworu; — może nie zawsze dogmatyczna, nie zawsze nawet zgodna z naszymi dzisiejszymi pojęciami o moralności, trochę epikurejska, częściej opierająca się na doświadczeniu, niż na jakiejś szerszej i ogólniejszej zasadzie, ale bądź co bądź racjonalna i w życiu przydać się mogąca. Że zaś w niektórych niebrak nawet owego zakończenia z morałem, wymaganego przez pewną kategorię krytyków, świadczy bajka, którą tu przepisujemy, tudzież wiele innych.

Lampart i Małpa.

Raz na kiermasz przywieziono
Lamparta z małpą uczoną;
W osobnych budach mieli zamieszkanie.
Lampart wołał: „Prosimy, panowie i panie!
Jest miejsce, kasa otwarta;

Nikt dotąd nie widział w świecie
Takiego, jak ja lamparta!
Patrzcie, jak piękne futro mam na grzbiecie,
Jaki włos miękki, lśniący, giętki,
Upstrzony w pręgi i cętki“.
Gawieź pstroczinę nadewszystko ceni;
Więc tą przemową zwabieni
Ludzie się zbiegli, weszli, oglądali,
A spojrzawszy poszli dalej.
Małpa zaś tak wołała: „Proszę wejść łaskawie,
Sąsiad tylko postaćią, ja dowcipem bawię.
Rozgłoś mych zalet w świecie rozbiegł się szeroko,
Mój teść jest to ów sławny brazylijski Żoko;
U niego chlubnie skończywszy nauki,
Umiem rozmaite sztuki:
Tańczę na linię, skaczę przez obręczę,
A kto się znudzi na sztuce,
Temu pieniądze powrócę;
Słowem małpy za to ręczę“!
Dobrze małpa mówiła; bowiem u świata
Więcej popłaca rozum, niż wytworna szata;
Ten się nigdy nie sprzykrzy, ta po chwili znudzi.
Ale, że nikt półgłówka w miedrea nie przerobi,
Więc nigdy nie brak nam lampartów-ludzi.
Których tylko suknia zdobi ¹⁾.

Jako pisarz, La Fontaine należał do tych, którzy z trudnością i pracowicie robią pozornie łatwe wiersze. Znalezione po nim rękopisy są tego dowodem. Czasem je

¹⁾ Przekład Władysława Noskowskiego. — Tłumaczyli u nas La Fontaina najznakomitsi: Krasicki, Trembecki, Mickiewicz. Luźne ich przekłady lub naśladowania uzupełnił Władysław Noskowski, odtworząc po polsku prawie wszystkie jego bajki. Zamknął je wraz z poprzedniami, w wspomniałem wydaniu, przyozdobionem illustra-

dna bajeczka, kilkanaście razy przerabiana i poprawiana, mieści w sobie zaledwie dwa wiersze z pierwotnego szkicu. Pomimo to, czytając ją dzisiaj, zachwycamy się jej swobodą, lekkością i prostotą. Sposób wierszowania poety — chociaż Lamartine nazywał go „kulawym i pozbawionym symetrii równie dla oka jak i dla ucha“ — jest doskonałym i doskonale nadającym się do uwydatnienia ożywionej treści krótkiego opowiadania. La Fontaine, aby ściślej i jaśniej myśl każdą wyrazić, wyszukiwał w starym języku francuskim słowa, wyszłe z użycia, ale dosadne i malownicze; nadto zapożyczał zwrotów z gwary ludowej — i następnie z tych wszystkich zdobyczy tworzył właściwy sobie styl, dźwięczny i harmonijny, pełen artystycznego uroku.

Mikołaj Boileau urodził się w Paryżu d. 1 listopada 1636 r. Był synem pisarza trybunału i miał objąć jakąś posadę w sądzie, gdy nagła śmierć ojca (1657) pozwoliła mu uczynić zadość wrodzonym skłonnościom i poświęcić się literaturze. Przybrał nazwisko Despréaux, związał stosunki przyjazne z wybitnymi pisarzami, i w 1660 r. napisał pierwszą satyrę. W 1666 ogłosił drukiem zbiór wierszy, mieszczący w sobie siedem satyr. Pomiędzy 1669 — 1674 napisał i wydał znaczną część „Listów“, *Art poétique*, oraz cztery pieśni „Pulpitu“ (*Lutrin*). Odrazu pozyskał uznanie i sławę, cieszył się życzliwością Ludwika XIV, wszedł do Akademii, licząc czterdzieści siedem lat wieku (1684). Ostatnie chwile życia miał ciężkie i przykre, popadł w niełaskę, ogłuchł i ośleplł prawie. Opuścił dom własny w Auteuil i zamieszkał u swego spowiednika Le Noir, janseni-

cyami Dorégo. Przekłady jego są po prostu mistrzowskie; naszym „językiem giętkim“ wypowiedział w nich przedwcześnie zgasły i utalentowany pisarz, z poetyczną wiernością i niewysłowionym wdziękiem, wszystko, „co pomyślała głowa“ wielkiego bajkopisarza francuskiego. Krytyka nasza, zajmująca się lada mierną powiastką modnego autora, nie oceniła należyście wartości tej pomnikowej pracy.

sty, gdzie też umarł d. 13 kwietnia 1711 r. Był człowiekiem uczciwym, dobrym i bezinteresownym. Parę faktów, które zacytujemy — wystarczą do przekonania o tem. Adwokat Patru popadł w nędzę, Boileau kupił od niego cenną bibliotekę, ale jej nie zabrał, przeciwnie pozostawił mu ją do użytku; gdy Kornelowi odebrano pensyę, kazał mu swoją wypłacać w taki sposób, aby poeta nie domyślił się, że otrzymuje wsparcie. Do końca życia pozostał wiernym przyjacielem towarzyszy młodości; bronił ich i popierał zawsze i wszędzie, równie słowem jak piórem. Zarzucano mu, że w *Art Poétique* nie wspomniał o bajkach La Fontaina; niewspomniał zaś tylko dlatego, że *les Fables* ukazały się w całości wtedy, gdy jego poemat satyryczno-krytyczny (w którym dodać należy, nie mówił także o poezji dydaktycznej i epistolarnej) już był ukończony. Zresztą, czy mógł omawiać reguły rodzaju, którego wdzięk cały polega właśnie na wyswobodzeniu się z więzów wszelkich reguł. Boileau, chociaż dworak, nie poniżył się nigdy służalstwem; nie schlebiał nawet królowi, bo pochlebstwem nazwać nie można urzędowego stylu jego dedykacyj, które wówczas wszyscy takim samym stylem pisali. Zjednał sobie życzliwość i szacunek monarchy przede wszystkim zdrowym rozsądkiem i stałością swoich przekonań. Jak sam powiada „już w piętnastym roku życia nienawidził wszelkie głupie książki“. Debiutował satyrami społecznymi i literackimi. Pierwsze, słabe i płytkie, nawet formą nie wznoszą się nad poziom pospolitości; za to drugie jaśnieją krytycyzmem i dowcipem. Czuć w nich oburzenie człowieka, w sposób sobie właściwy kochającego piękno, a nienawidzącego wszystko, co mu się lichem lub miernem wydawało. Boileau, bez ceremonii drukował nazwiska pisarzy, z których szydził, co w XVII wieku uważano za skandal, godny potępienia. Satyryk śmiał się z oburzenia współczesnych i szydził dalej, szczycąc się swoją odwagą i szczerością. Już w pierwszej satyrze powiada:

*Je suis rustique et fier et j'ai l'âme grossière ;
Je ne puis rien nommer si ce n'est par son nom .
J'appelle un chat un chat , et Rolet un fripon .*

Zaraz po satyrach ogłosił szereg *Épîtres*, które w rzeczy samej są tylko dalszym ciągiem pierwszych. Najlepsze w nich ustępy poświęcił autor także krytyce literackiej. *Le Lutrin*, poemat heroi-komiczny, przechwalony w swoim czasie, wyróżnia się tylko zaletami stylu i zgrabnego wierszowania. Sprzeczny formą i wytworną żartobliwością z grasującym wówczas blażeńskim rodzajem *burlesque*, przyczynić się miał do jego upadku. Kapitalnem dziełem Boileau jest *l'Art poétique*. W utworze tym, skomponowanym prawidłowo, podzielonym na cztery pieśni, omawia on wszystkie kwestye literackie na dobre, formuluje teorye wybitniejszych rodzajów poetycznych i wyjaśnia swoją doktrynę krytyczną. Według niego dobry smak nie może być zależnym od osobistych poglądów i upodobań sądzącego, ani zmieniać się z biegiem czasu. W rzeczach sztuki wszystko opiera się na regułach niewzruszonych, stałych. Reguł tych uczyć się trzeba i wskazywać je należy. Ztąd znaczenie roli krytyka, który, jako rozumny przyjaciel poety, oceniać będzie — według zasad niezmiennych — jego dzieło, prostować w niem usterki i karcie błędy. Wszystko, co się nie zgadza z przepisami, zasługuje na bezwzględne potępienie; dlatego też cała średniowieczna literatura francuska nie posiada dla Boileau żadnej wartości. W ramy swojego tak ograniczonego sądu wciska wszystko, co widzieć w nich pragnie, a co nieraz do nich nie przystaje. Tak naprzykład zachwycając się pisarzami greckimi i łacińskimi (których często nie rozumie), przedstawia Homera jako poetę, należącego do wytworzonej przez siebie szkoły. W przekonaniu Boileau poezya jest sztuką trudną, będącą wynikiem mozolnych usiłowań i gorliwej pracy. Kto chce kroczyć po ciernistej drodze poezyi, musi dobrze się namyśleć i obrachować z siłami, ażali mu

na dalszą metę wystarczają, bo droga długa, uciążliwa, a spotyka się na niej liczne przeszkody; powodzenie zaś zdobywa się tylko dzięki niewyczerpanej wytrwałości. W mniemaniu krytyka — poezya nie jest córą wyobraźni, lecz zdrowego rozsądku. Tylko rozum daje zdolność poetyczną. Sztuka czerpie treść swoją z sumiennej życiowej obserwacji; polega na umiejętnem odtwarzaniu tego, co się samemu czuło i doznało, zatem na wiernem malowaniu prawdy. (Jak widzimy, pochodzenie realizmu — odkryciem którego przechwalają się nasze czasy — jest bardzo dawne) Pisarze wszystkich epok i wszystkich krajów, którzy ideał prawdy wcielili w swoje dzieła, wzniesli je — z natury rzeczy — na wyżyny, do jakich zmiany smaku dosięgnąć nie mogą. Wielbić ich należy i iść ich śladami. Ponieważ zaś starożytni w tym kierunku stanęli u szczytu doskonałości, więc trzeba naśladować starożytnych, co autorowie nowocześni uczynić mogą, nie tracąc wcale swej oryginalności, utwory bowiem Greków i Rzymian są obrazem prawdy, ogólnej, nieosobistej. Teoryę zdrowego rozsądku stosuje Boileau i do formy, wolnej od wszelkiej *preciosité*. Styl ma być ścisłym wyrazem myśli; słowo musi ulegać idei, tłómaczyć ją wiernie, nie do niej nie dodając i nie z niej nie ujmując. Oto główne zarysy doktryny autora *Art poétique*, która w historyi literatury nosi nazwę klasycznej. Dziś wyroki, ferowane przez Boileau, nie wydają się nam wyrokami ostatniej instancyi; z wielu względów nie zgadzamy się na nie, mniemamy bowiem, że piękno literackie wcielać się może w najróżnorodniejsze kształty, zmieniające się z biegiem czasu; przynajmniej jednak, że zasady jego jeszcze obecnie wywierają wpływ na piszących we Francyi, a jako program szkoły (bądź co bądź dotąd żywej) posiadały i posiadają niezaprzeczone znaczenie. Krępując polot, a czasami i wybryki wyobraźni więzami (jeśli je tak nazwać się godzi) zdrowego rozsądku, przyczyniły się wielce do wzniesienia piśmiennictwa francuskiego w XVII stuleciu na ów wysoki, niemal równy,

w swej jednolitej całości poziom, jakim żadna literatura europejska — tak w odleglejszych, jak i bliższych nas czasach — szczyścić się nie może. Nie potrzebujemy zdaje się zaznaczać, że Boileau nie był poetą wcale. Używał formy wierszowanej, bo mniemał, że mowa wiązana silniej i wydawniej od prozy uwypukla myśli. Rzemiosło rymotwórcze było dlań trudne, mozolił się nad niem nie mało, zwłaszcza, że tworzył język krytyczny, jeszcze wówczas nieukształtowany. Styl jego, chociaż niebogaty i niebłyszczący, jest jednak jasny i poprawny ¹⁾).

L'Art poétique, jako dzieło, jest najpoważniejszym i najdonioślejszym objawem krytyki w XVII wieku, która, przed jej ukazaniem się, panowała i wyrokowała w rozmowach salonowych, w *discours* akademicznych i w tak zwanej *querelle des anciens et des modernes* (kłótni starożytnych z nowoczesnymi). Tych ostatnich reprezentował najprzód Karol Perrault, autor ślicznych *Contes de fées*, (które są baśniami ludowymi, przybranymi w formę literacką).²⁾ Potem na czele modernistów stanął Fontenelle. Starożytnych bronili Boileau i La Fontaine. Walka skończyła się pogodzeniem Boileau z Perraultem, lecz w kilkanaście lat później, jej dalszy ciąg wybuchnął znowu. Lamotte osmielił się skrócić i przerobić „Iliadę“, zamykając ją w dwunastu pieśniach. Pani Dacier, która przedtem tłómaczyła epopeję Homera, z zaciekłością uderzyła na świętokradcę. Spór zagnił się; wreszcie przeciwnicy oddali go pod sąd Fénelona, który rozstrzygnął na korzyść starożytnych. Bądź co bądź, kłótnia przyniosła pewną korzyść, była bowiem — może fałszywym — ale pierwszym publicznym podniesieniem idei postępu w literaturze francuskiej.

¹⁾ „Satyry“ i „Listy“ Boileau tłómaczył na język polski x. Jan Górczyzewski. *Art poétique* przerobił Fr. Ks. Dmochowski pod tytułem „Sztuka rymotwórcza“.

ROZDZIAŁ XXIII.

Wiek XVIII.

Literatura w XVIII wieku. — Salony i ich wpływ na społeczeństwo. — Fontenelle. — Bayle. — *Le Dictionnaire*. — Montesquieu. — *Les Lettres persanes*. — *Les Considérations sur les causes de la grandeur et de la décadence des Romains*. — *L'Esprit des lois*. — Buffon. — *L'Histoire naturelle*.

Literatura — w ścisłym znaczeniu tego wyrazu — odgrywa drugorzędną rolę w XVIII wieku, dlatego omówienie dziejów piśmiennictwa tej epoki zajmie w naszym podręczniku mniej miejsca niż historia stuleci poprzednich. Jakkolwiek niektórzy pisarze ówczesni starają się utrzymać tradycje „złotego wieku“ i uzupełniać jego zdobycze, cała literatura francuska zmienia charakter, oddaje się bowiem przeważnie na usługi filozofii, nauk ścisłych, politycznych i społecznych, stając się przytem głównie — środkiem propagandy lub bronią polemiczną. Wiek XVIII żyje walką. Zadaniem encyklopedystów jest zburzyć wszystko, co istnieje, aby na ruinach starego świata zbudować nowy. Celem tragedyj Voltaira i dramatów Diderota jest wyrażanie i rozpowszechnianie przekonań i idei — Voltaira i Diderota. Ekonomiści nie troszczą się wcale o formę pism swoich, pewni, że ich zasady odnieść muszą zwycięstwo, chociaż bronione będą z małym nakładem sztuki literackiej. Inni zaś autorowie — prócz Voltaira — zatracają prostotę, szczerłość i jasność stylu, zawracając ku *preciosité*, wyszydzanej w wieku ubiegłym przez Molièra i Boileau. Napuszonosć i deklamacya wdzierają się do literatury, a Buffon tworzy teorię „stylu szlchetnego“, mającego stanowić artystyczne przeciwieństwo z rozwielniającą się w naukowem piśmiennictwie pospolitością i niepoprawnością, świadczącą o lekceważeniu formy.

Pisarze, grupujący się niegdys — za panowania Ludwika XIV — około króla, rozbijają się teraz na kółeczka i koterye. Gromadzą się w salonach o niejednorodnym charakterze, przeobrażającym się w miarę biegu czasu, i przez nie wywierają wpływ na społeczeństwo, wytwarzając tak zwaną opinię publiczną. Pierwszym z kolei jest salon księżnej du Maine, wnuczki wielkiego Kondeusza, która w zamku swoim w Sceaux otacza się rodzajem dworu, naśladowanego w miniaturze dwór wersalski. Gdy kraj cały tonie w smutku, gdy czoła wszystkich pochyła żałoba lub powszechna niedola, tu lekkomyślne grono tańczy, bawi się i grywa komedye. Panna de Launay, *femme de chambre* księżnej, odmalowała wiernie w swoich *Mémoires* obraz towarzystwa, które zbierało się w Sceaux. Pamiętniki jej zwracają nadto na siebie uwagę swobodę opowiadania i przejrzystością stylu. Salon margrabin de Lambert wskrzesza *préciosité* pałacu Rambouillet. Bywają w nim: margrabia de Valincourt, hrabia de Saint-Aulaire, prezydent Hénault, magrabia d'Argenson, opat de Choisy, Marivaux, Fontenelle. Tocząca się tu konwersacya, znacznie przyzwoitsza niż na pokojach rejenta, posiadająca nadto cechy dawnej dworności światowej, zajmuje się sprawami wychowania, krytyką literacką, filozofią i polityką. Salon pani Geoffrin jest punktem zbornym encyklopedystów. Spotykają się w nim najczęściej: Diderot, d'Alembert, Thomas — z Marmontelem i d'Holbachem, którzy przychodzą nietylko w charakterze gości, ale również, jako dłużnicy pani domu, pożyczającej im pieniędzy i płacącej stałe pensye. Encyklopedya kosztować ją miała sto tysięcy *écus*. Mieszczanka i bardzo bogata dzieliła zwykle zaproszonych na dwie kategorie; artystów przyjmowała w poniedziałki, a literatów co środę. Ton panujący w jej salonie był ciężki, w rozmowach poruszano tylko sprawy ważne i poważne. Salon pani du Defant odzwierciedlał może najwierniej ducha epoki. Gospodyni, osoba zimna i bez serca, nadawała właściwą cechę

swoim recepcyom, na których sztydzo ze wszystkich i ze wszystkiego, nudząc się przytem szalenie. Bywali u niej: Voltaire, Montesquieu i d'Alembert. Gdy pani du Deffand oślepla, dopomagająca jej do przyjmowania gości lektorka, panna de Lespinasse, zerwała z podejrzliwą i niesympatyczną margrabiną, aby otworzyć własny salon, który wkrótce zapełnił się encyklopedystami. Przywiódł ich tu d'Alembert. Panna de Lespinasse, egzaltowana, obdarzona bujną wyobraźnią, uosabia drugi — że tak powiemy — romansowy kierunek stulecia, reprezentowany w literaturze przez Jana Jakóba Rousseau. Uzupełniają liczbę salonów wpływowych: zgromadzenia u barona d'Holbach, recepcye pani de Tencin, obiady dzierżawców podatków niestałych (*fermiers généraux*) i przyjęcia u Neckera. Z nich to przeważnie, jako ze środowisk ruchu umysłowego epoki, rozchoǳą się hasła polityczne i filozoficzne, głoszone przez literatów i publicystów, doprowadzające w końcu do kataklizmu wielkiej rewolucyi francuskiej.

Bernard Le Bovier de Fontenelle, siostrzeniec Corneilla, chociaż urodził się w 1657 roku, zaliczony być musi do pisarzy XVIII stulecia, pisma jego bowiem noszą już na sobie piętno nowej epoki. Nauki ukończył w rodzinnem mieście, w Rouen, w kolegium OO. Jezuitów, poczem został adwokatem. W 1680 r. przybył do Paryża z gotową tragedją *Aspar*, którą Racine — po jej wystawieniu — wyszydził bezlitośnie w złośliwym epigramacie. W 1691 r. wybrano go członkiem Akademii Francuskiej, a 1699 r. dożywoćnim sekretarzem Akademii nauk. Umarł, niemal stulećnim starcem, d. 9 stycznia 1757 r. W dzieciństwie miał być bardzo słabowitym i przeszedł liczne, ciężkie choroby. Pieczołowite starania utrzymały go przy życiu. To zajęcie się własnem zdrowiem — posunięte następnie przez niego samego do ostatnich granic — uczyniło go samolubem. W najżyźliwszych mu kołach, nazywano Fontenella *le plus aimable des égoistes*. Rozmowa jego posiadała podobno czar

nieopisany; uchodził za najświetniejszego *causeur* swojej epoki. Wyrywano go sobie w towarzystwach; bywał częstym gościem w salonach: pani de Lambert, Geoffrin, de Tancin i na dworze księżnej du Maine w Sceaux. Dyskutując nigdy się nie unosił. Zwykł był powtarzać: *Si j'avais la main pleine de verités, je me garderais bien de l'ouvrir*. Zdanie to doskonale charakteryzuje człowieka. Ubieganie się o dowcip i o wyszukaną formę zmniejszyło wartość pierwszych dzieł jego. Tak *Aspar* (o którym wspominaliśmy wyżej), jak opery i pastorałe, a nawet *les Dialogues des morts* i *les Lettres du chevalier d'H****, chociaż cieszyły się uznaniem współczesnych, nie usprawiedliwiają weale rozgłosu, jaki zdobyły. Dopiero *les Entretiens sur la pluralité des mondes*, pomimo przesadnego stylu, posiadają istotne znaczenie i stanowią w dziejach literatury francuskiej interesującą datę (1686), są bowiem pierwszą francuską książką, popularyzującą wiedzę. Jako dożywotni sekretarz Akademii nauk napisał historję tej instytucyi. Następnie ogłaszał *les Éloges des académiciens de l'Académie royale des sciences morts depuis l'an 1699*. Te „Pochwały“ są najcenniejszą jego pracą. Zasługują na uznanie, jakie pozyskały w swoim czasie, pomimo, że i w nich dostrzedz łatwo oschłość jego samolubnej natury. Czytając je, mimowoli przychodzimy do przekonania, że pisarz nie umiłował podjętego zadania, nie ogrzał bowiem swych inteligentnych omówień teoryj naukowych i filozoficznych — ciepłem szczerzego uczucia. Fontenelle królował w piśmiennictwie pierwszej połowy stulecia. Przypisać to należy po części sędziwemu jego wiekowi i zajmowanemu przezeń stanowisku, szczególnie jednak wszechstronnej wiedzy autora *Éloges*, — wszechstronności, charakteryzującej następnie niemal wszystkich pisarzy wieku, ale którą on pierwszy mógł się poszczycić w tak wysokim stopniu. Wpływ Fontenella był przedewszystkiem literackim i poniekąd zgubnym, przesadny bowiem styl jego stał się modnym i czas jakiś niesmaczną napuszystością zachwasz-

czał piśmiennictwo francuskie. Dopiero Voltaire, dobrym przykładem zwrócił piszących ku prostocie klasycznej. Z innego jednak względu potężny wpływ Fontenella przyniósł niezaprzeczoną korzyść, wskazał bowiem, jak należy popularyzować wiedzę, to zaś rozpowszechnienie nauk, w utworach przystępnych dla profanów, stanowi główną cechę i zasługę literatury XVIII wieku. Do niego, wiedza była wyłączną dziedziną uczonych; przy nim i po nim staje się własnością wszystkich.

Sceptycyzm, widoczny już w dziełach Fontenella, występuje w całej sile w pismach Bayla. Piotr Bayle, syn pastora, urodził się w Carlat (10 listopada 1647). W dwudziestym roku życia wstąpił do kolegium protestanckiego w Puy-laurens, licząc zaś lat dwadzieścia trzy udał się do Tuluzy, gdzie słuchał wykładów filozofii w zakładzie naukowym OO. Jezuitów. Tam, po dwumiesięcznym pobycie, przeszedł z protestantyzmu na katolicyzm, a w dwa lata potem z równą lekkomyślnością wyrzekł się katolicyzmu. Czas jakiś zajmował posadę nauczyciela domowego u hrabiego de Dohna w Genewie, następnie u p. de Beringhen w Paryżu (1672—1675). W 1680 wykładał filozofię w akademii protestanckiej w Sedanie; w 1681 objął katedrę tegoż przedmiotu w Rotterdamie. W 1682 ogłosił drukiem pierwszą swoją pracę p. t. *Pensées diverses sur les comètes*, w której, omawiając różne kwestye metafizyczne, potępił wiarę w cuda i wystąpił gwałtownie przeciw deizmowi, zowiąc społeczeństwo, niewierzące w Boga, wyższem i doskonalszem „od przejętego bałwochwalstem“. W 1684 roku rozpoczął wydawnictwo czasopisma *les Nouvelles de la République des lettres*, które cieszyło się powodzeniem, Bayle bowiem, zamiast — jak jego poprzednicy — dawać tylko wyciągi z dzieł świeżo ogłoszonych, pomieszczał rozbiór każdej książki, uwiadczniając przewodnią myśl utworu. Po odwołaniu edyktu nantejskiego napisał pamflet: *Ce que c'est la France toute catholique sous le règne de Louis le Grand*. Następnie,

w drugim: *Avis aux réfugiés*, uderzył zaciekle na dumę i nietolerancję protestantów, co sprawiło, że mu katedrę odjęto. Ostatnie lata życia (umarł w 1706 roku) poświęcił opracowaniu swego *Dictionnaire*, z całości którego wylania się doktryna negacyi wszelkiej religii. Pod względem kierunku i układu „Słownik“ posłużył za wzór dla „Encyklopedyi“, której redaktorowie zapożyczyli zeń myśl nie jedną. Voltaire z *le Dictionnaire* czerpał całą swoją erudycję filozoficzną. Dzieło — pomimo pozornego umiarkowania — jest miejscami cyniczne, wielokrotnie niewyczerpujące treści przedmiotów, niekiedy dziecinnie naiwne, często tonące w chaosie sprzeczności — a stylowo bardzo słabe, jakby pisane przed stu laty.

Karol de Secondat, baron de la Brède i de Montesquieu, łączył piękny talent z prawym charakterem. Urodził się w zamku de la Brède d. 18 stycznia 1689 r. W 1714 zamianowany został radcą parlamentu w Bordeaux, a w dwa lata potem *président à mortier*¹⁾. Oddawał się naprzód modnym wówczas naukom: historii naturalnej i fizyce, a chociaż studyował je raczej jak amator niż jako uczony, zdobył przez nie jednakże wielkie doświadczenie w wyciąganiu wniosków z danych założeń, oraz metodę, ujawniającą się w jego dziełach politycznych i historycznych. W 1721 ogłosił *Discours sur les causes de la transparence des corps* i *Observation sur l'histoire naturelle*. W tym samym roku ukazały się jego *Lettres persanes*. Olbrzymi sukces, jaki nagle i odrazu zdobyły, skłonił autora do poświęcenia się całkowicie zawodowi literackiemu. Wybrano go członkiem Akademii francuskiej w 1728 roku. Zajęty myślą stworzenia pomnikowego dzieła, którego zarys ogólny oddawna nosił w głowie, puszcza się w podróż. Zwiedza: Węgry, Niemcy, Włochy, Szwajcaryę i Anglię. Powraca do rodzinnego kraju

¹⁾ Nazywano *le mortier* czapczkę okrągłą z czarnego aksamitu (rodzaj biretu), którą nosili przewodniczący (prezesi) parlamentu.

z mnóstwem zapisek i ogromnym zbiorem potrzebnych mu materyałów, dotyczących ustroju administracyjnego i politycznego, oraz prawodawstw państw europejskich. Układa naprzód i ogłasza *les Considérations sur la grandeur et la décadence des Romains*, utwór uważany przez krytykę za źródło, z którego wypłynął cały ruch działalności dziejopisarskiej w piśmiennictwie francuskim. Następnie, w 1748 wydaje *l'Ésprit des lois*, dzieło, o którym marzył, i dla napisania którego zwiedzał obce kraje. „Duch praw“, w niezmiernie krótkim czasie, za życia autora, ukazuje się w dwudziestu dwóch edycjach. Montesquieu umarł w Paryżu 1755 r. Mało danych pozostało do jego życiorysu, rzadko bowiem kiedy (wbrew rozpowszechnionemu wówczas zwyczajowi) wspominał o sobie samym w swoich pismach. Pomimo to, z kilku pozostałych listów i z *Pensées intimes* (nie przeznaczonych do druku) można wcale wiernie odtworzyć główne rysy jego charakteru. Przedewszystkiem Montesquieu jest szlachcicem całą duszą. „Polecilem — pisze — wykonać rzecz dość głupią: moją genealogię. Chociaż nazwisko nasze nie jest ani dobrem, ani złem, posiada bowiem zaledwie dwieście pięćdziesiąt lat stwierdzonego szlachectwa, czuję jednak, że do niego przywiązany“. Żył pewne uprzedzenie do literatów, co, bacząc na współczesne stosunki, łatwo da się usprawiedliwić. Posiadał umysł trzeźwy, a przytem był bardzo skromny. „Mam słabość — powiada — pisać książki, ale po napisaniu wstydę się tego“. I jako człowiek i jako członek wyższego sądownictwa uchodził za wielce poważnego i poważnego, a jednak któż nie dostrzeże rozwiązłości (właściwej czasom rejeneyi) w jego *Lettres persanes* i w *le Temple de Gnide*. Wykazując na każdym kroku umiarkowanie (pozostające w zupełnej sprzeczności z nadmiarem uczuciowości Roussa) czynami dowodzi, że ma bardzo dobre serce; kocha ludzkość szczerzej od Voltaira i Diderota. Żąda reform zupełnie bezinteresownie, bo osobiście ani go dotyczą, ani obchodzić mogą. Przytem wszyskciem przyznaje się, że

„nie zaznał smutku, którego by nie rozproszyła godzina czytania“, co świadczy znowu, że zmartwienia jego nie były ani wielkie, ani głębokie. Tak — w ogólnym zarysie — przedstawia się charakter znakomitego pisarza, zarazem poważny i lekki, wytworzony z wrodzonych usposobień, pod wpływem południowej przyrody okolicy (Gaskonii), w której się urodził, a następnie otoczenia i czasów, w jakich żył i rozwijał się umysłowo. W *Ésprit des Lois* zamknął Montesquieu wynik rozmyślań i studyów całego swego życia. W dziele tem, składającym się z ksiąg trzydziestu jeden, badał powstawanie i kształtowanie się praw u różnych ludów pod wpływem rządów, klimatu, religii, handlu i obyczajów. Na całość przedmiotu (pomimo błędów w wielu szczegółach) rzucił jasne promienie niezaprzeczenie nowego i genialnego poglądu. Nie jest on burzycielem-rewolucjonistą, jak inni współcześni mu pisarze. „Gdybym mógł uczynić tak — powiada — aby wszyscy znaleźli nowe powody do umiłowania obowiązków, księcia, ojczyzny i praw swoich, aby silniej odczuć zdołali szczęście własne w każdym kraju, pod każdym rządem, na każdym stanowisku na jakim się znajdują, uważałbym się za najszczęśliwszego ze śmiertelnych“. To też udział jego w wywołaniu wielkiej rewolucyi jest bardzo mały. Wpływ jego da się uczuć dopiero w całej swej sile w XIX wieku, w erze monarchii konstytucyjnej i rządów parlamentarnych. Wówczas książka Monteskiusza stanie się niemal podręcznikiem politycznym każdego francuskiego męża stanu. Ujemną stroną dzieła — w znaczeniu literackim — jest brak w niem wszelkiej kompozycyi. Autor nie umie łączyć z sobą idei, ani ułożyć szerokiego planu, obejmującego ogólną całość zawartych w dziele jego poglądów. Czytał, badał i obserwował wiele, a owoce swych studyów i obserwacyj skrzętnie notował, następnie jednak zestawiał wszystko bez należytego związku. Błąd ten stanowi różnicę między nim a pisarzami ubiegłego stulecia, którzy przedewszystkiem starali się o porządne połączenie myśli w swoich utworach. Tenże sam charakter

bezlądu nosi na sobie również i styl jego. Buffon zwał go „stylem skaczącym“. Istotnie zdania i peryody, w których Montesquieu zamyka swoje idee, są najczęściej urywane, jakby posiekane; nadto grzeszą nieraz afektacją i przesadą. Pomimo to — dzięki blaskowi, oraz ścisłości właściwie użytych wyrażen — sposób pisania Monteskiusza śmiało nazwać można znakomitym, a nowość jego formy polega głównie na tem, że autor zastosował styl swój bogaty i barwny do przedmiotów, dotąd nieprzyoblekających się w tak strojną szatę. Przedtem politykę i wiedzę prawną znaleźć można było w pracach, pełnych erudycyi, ale bardzo suchych — Montesquieu pierwszy wprowadził obie do literatury. — Toż samo, co Montesquieu dla nauk prawnych i politycznych uczynił Buffon dla wiedzy przyrodniczej. Jerzy-Ludwik Leclerc, hrabia de Buffon, urodził się w Montbard, koło Dijon, dnia 7 września 1707 r. Był synem radey parlamentu burgundzkiego. Ukończył nauki w kolegium w Dijon, gdzie — w czasie studyów — odznaczył się zdolnością do matematyki. Jako przyjaciel księcia Kingston odbył z nim razem podróż do Włoch i Londynu. Zamianowany intendentem ogrodu królewskiego (*Jardin du Roi*, później *Jardin des Plantes*) powziął zuchwały zamiar zamknięcia w jednym dziele całej wiedzy przyrodoznawczej. Z zapalem wziął się do pracy; dziesięć lat zbierał materiały, i 1749 ogłosił pierwsze trzy tomy swojej *Histoire naturelle générale et particulière*. Zwykł być mawiać: „geniusz, to cierpliwość“; to też czterdzieści lat blisko pracował dalej nad następnymi dwunastu tomami, przy pomocy kilku swoich uczni. Najwybitniejszymi, między uimi, byli: Daubanton (anatom), oraz Guéneau de Montbéliard i *abbé* Bexon, którzy to ostatni współpracownictwem swem przyczynili się do uzupełnienia działu ornologicznego w księdze mistrza. W 1739 został członkiem Akademii nauk, a w 1753 Akademii francuskiej. Umarł w Paryżu 16 kwietnia 1788 r. W ruchu filozoficznym XVIII wieku brał bardzo mały, za-

zaledwie pośredni udział. Pomnikową swoją pracę podzielił na następujące części: historia i teoria ziemi, historia mineralów, siedem epok przyrody (część tę, pomimo zbyt śmiałych hipotez, uważa krytyka za najdoskonalszą), opis mineralów, historia zwierząt, porównanie z człowiekiem, zwierzęta domowe, dzikie i mięsożerne, ptaki. Podnoszono nieraz pewne błędy, obniżające znaczenie metody znakomitego pisarza, oraz względną nawet wartość jego dzieła; tak naprzykład Buffon klasyfikował zwierzęta nie według różnic ich natury wewnętrznej, lecz jedynie ze względu na ich stosunek do człowieka; nadto, przyznawał im ludzkie uczucia, budzące dla nich w jego sercu sympatyje lub antypatyje. Otóż pogląd tego rodzaju jest wprawdzie poetycznym, ale wcale nie naukowym. Jednakże, nawet ujemne strony utworu przyczyniły się wielce do olbrzymiego powodzenia *Histoire naturelle*, czyniąc ją miłą i przystępniejszą dla najszerszego koła czytelników¹⁾. Buffon był mistrzem w sztuce pisania. Dał dokładną teorię swojego stylu w *discours*, wygłoszonym w dzień uroczystego przyjęcia do Akademii. Wtedy to powiedział zdanie, niezmiernie często po nim powtarzane: *Le style, c' est l' homme même*. Buffon — jak wiadomo, lubiący zbytek i elegancję — pisywał zwykle wytwornie ubrany, w świeżo upudrowanej peruce, w mankietach i żabotach z najprzedniejszych koronek. To też forma jego (jakby ulegając wpływowi wytworności człowieka) grzeszy niekiedy chłodem i pewną przesadą, nadmiarem opracowania i sztuczną strojnością; nikt jednak nie zaprzeczy, że giętki, bogaty, pełen efektów kolorystycznych styl znakomitego pisarza, odzwierciedla w sobie przedziwnie naturę opisywanych przedmiotów. Voltaire, słuchając kogoś wychwalającego *Histoire naturelle*, powiedział złośliwie: *Pas si naturelle*. Szyderstwa tego nie można nazwać krytyką sprawiedliwą, bo dzieło Buffona, oma-

¹⁾ Zwracamy uwagę na *Histoire de la vie et des ouvrages de Buffon* przez Flourensa.

wiające życie przyrody, jej plastyczność, barwy i blaski promienne, miało zupełne prawo stroić się w świetne szaty, uzupełniające poniekąd prawdę obrazu.

ROZDZIAŁ XXIV.

Teatr w XVIII wieku.

Tragedya. — Tragedye Voltaira. — Dramat Diderota i Sedaina. — Komedya. — Naśladowcy Moliëra. — Regnard. — Dancourt — Le Sage. — Dufresny. — Destouches. — Piron. — Gresset. — Marivaux. — Nowość jego teatru. — Beaumarchais. — „Wesele Figara.“

Pisarze tragiczni XVIII wieku umieją tylko naśladować. To też sceniczne ich wypracowania, imitujące mniej lub więcej udatnie wzory, pozostawione przez Corneilla, Quinaulta i Racina, są przeważnie liche i bezwartościowe. Lafosse, Lagrange-Chancel, de Belloy, Lemierre, Saurin, Guimond de la Touche, Lefranc de Pompignan, a nawet najślynniejszy z nich, Crëbillon (1674—1762) nie umieją stworzyć nic osobistego. Ostatni, w najwyższym stopniu przesadny i napuszony w stylu, starał się układać swoje tragedye z najczarniejszych okropności, mniemał bowiem, że ta „pełna grozy“ specjalność, jest nową i oryginalną. W jednym z utworów Crëbillona bohater daje do wychylenia bratu swemu czarę, napelnioną krwią syna. Sztuki jego cieszyły się jednak pewnym sukcesem, a powodzenie to obudziło w sercu Voltaira zazdrość, skłaniającą go do tworzenia dla teatru. Napisał więc przeszło pięćdziesiąt dzieł scenicznych, z których tylko dwie tragedye, *Zaïre* i *Mérove*, budzą jeszcze pewne zajęcie w czytaniu, a nawet dają się wysłuchać, zwłaszcza, gdy są doskonale wykonane na deskach *Théâtre Français* w Paryżu. Reszta nie wznosi się nad poziom miernot, wprawdzie prawidłowo i starannie opracowanych, lecz nie posiadających wcale ani wyższych literackich, ani teatralnych zalet. Pierwszą

jego pracą na tem polu był „Edyp,” ułożony jakby przez ucznia pilnie i bacznie naśladowującego mistrzów. W czasie swego pobytu w Anglii (1726—1729) poznaje nowy system dramatyczny, różniący się pod każdym względem od francuskiego. Czyta dzieła Szekspira, ale nie jest niemi olśniony. Czerpie z nich jednak pojęcie o pewnych efektach scenicznych, o sposobie traktowania tematów starożytnych, o użyciu mas ludowych, o cudowności i wreszcie o środkach umiejętnego uplastyczniania objawów namiętności. Niemal wszystkie jego techniczne środki wciela — o ile umie i może — w utwory własne, przenosząc nawet dość udatnie mistrzowskie badanie zazdrości z „Otella,” do swojej „Zairy.” Pomimo to, nie przestaje być wielbicielem i kontynuatorem manieri klasycznej. Ocenia z uznaniem tylko szczegóły w Szekspirowskich dramatach, nie zdając sobie sprawy z ich ogólnej wielkości. Nie przypuszcza nawet, aby którakolwiek bądź ze sztuk angielskiego poety dała się przenieść na scenę francuską. Gdy w 1759 Letourneur ogłosił przekład (zresztą bardzo niedokładny) dzieł albiońskiego wieszczą, Voltaire oburzył się — i wielkiego Willa, któremu nie był godny rozwiązać rzemyka u trzewików, obsypał obelgami, zowiąc go barbarzyńcą, potworem, bistrionem. Gdy zaś Ducis, przerobionego przez siebie „Hamleta“ i „Romea“ wystawił w teatrze, autor „Henriady,” nieutulony w żalu, zawołał z jękiem: „Umrę, pozostawiając Francję, pogrążoną w barbarzyństwie.” To też tragedye Voltaira, były — w gruncie rzeczy — tylko miernie (z Corneilla i Racina) naśladowanemi tragedjami klasycznymi, w których autor, z niewolniczem poddaniem się, uszanował wszystkie reguły (trzech jedności, szcudłowego dostojęństwa postaci, i t. p.) jakimi krępowali polot swych niezaprzeczonych talentów znakomici tragicy francuscy XVII stulecia. Pewni krytycy pragną dowieść, że przyjmując system w całości, starał się jednak rozszerzyć jego widnokrąg przez pogłębienie obserwacyi psychologicznej, ożywienie akcji i wywoływanie efektów teatralnych, podniecających zajęcie

i budzących ciekawość.¹⁾ Zalet tych (pomijając ostatnią problematycznego znaczenia) w tragediach Voltaira dostrzedz nie możemy, zwłaszcza w stopniu, któryby mógł im dziś jeszcze zapewnić życie sceniczne. Mniemamy, że nie dadzą się wskrzesić inaczej, jak tylko w widowiskach, obrazujących historyczny rozwój literatury dramatycznej. Przebrzmiały i nudne, spoczywać muszą śmiertelnie uszione w pyłe bibliotek. Voltaire nie wykazał w nich głębszej znajomości serca ludzkiego, odtwarzając zaś uczucia malował je blade i powierzchownie; wreszcie — i przedewszystkiem — nie był nigdy poetą. Autor dramatyczny, pisząc dla teatru, zapomnieć musi o sobie, i żyć życiem postaci, wyprowadzonych na scenę. Tymczasem Voltaire ani na chwilę nie był w stanie wyprzeć się samego siebie. Aktorowie, którymi porusza, myślą i czują jak on, uosabiają jego pojęcia filozoficzne, głoszą Voltairowskie idee. Nadto, chociaż wierszy Voltaira bezwzględnie lichemi nazwać nie można, faktem jest, że nie posiadają indywidualnego charakteru. Styl autora „Zairy“ utkany jest z reminiscencyj Kornelowskich, Racinowskich i Quinaultowskich; zasługuje na miano „stylu złożonego,“ bo pisarz nim władający naśladował ciągle różne wzory języka tragicznego, podług kilku rozmaitych recept. To też mieszanina w taki sposób sfabrykowana, połyska wprawdzie tu i owdzie pięknym blaskiem, ale blask to, jak światło księżyca, pożyczany.

Wiek XVIII dał literaturze francuskiej dramat, który, jako rodzaj, wypłynął zarówno: i z tragedyi i komedyi. Diderot pierwszy sformułował (niezbyt jasno) jego teorię. Według niej postacie, wchodzące do dramatu, należyć muszą do stanu średniego. Zajęcie, jakie dany utwór zechce wywołać, nie powinien polegać — jak w dziełach z XVII wieku — na charakterach, lecz na położeniu, powołaniu lub

¹⁾ Jedyną prawdziwą teatralną zasługą Voltaira było, że wyjednał usunięcie z proscenium wytwornej publiczności, która przeszkadzała do gry aktorom i nie pozwalała reżyserowi rozwinąć należycie *mise en scène*.

kondycyi osób, na scenę wyprowadzonych, a raczej nawet na przeciwieństwie, zachodzącem pomiędzy ich stanowiskiem a wypadkami, stanowiącemi kanwę sztuki. Dopiero sytuacje kształtować mają charaktery. Diderot powiada: „Sytuacje rozstrzygają o charakterach. Plan dramatu może być już zrobiony i dobrze zrobiony, pomimo, że poeta jeszcze nic a nic nie wie o charakterach, które przyczepi do swoich postaci. Ludzie różnych charakterów są codziennie narażeni na te same wypadki. Ktoś, co córkę swoją poświęca, może być ambitnym, słabym, albo okrutnym.“ To jest główna, znamienna cecha nowego rodzaju. W ubiegłym stuleciu autor tworzył naprzód charakter, a następnie zajmował się wybraniem dlań stanowiska społecznego; tu, rzecz się ma przeciwnie, dramatopisarz bowiem bierze pierwszego lepszego ojca, syna, sędziego lub adwokata i dorabia do nich charaktery w miarę rozwoju akcyi. Celem dramatu jest wruszać. Pierwsze sztuki w tym rodzaju (*le Préjugé à la mode* i *Mélanide*), bardzo płaczliwe i bardzo nudne, napisał Nivelles de La Chaussée. Diderot, pragnąc teorię swoją w praktyce zastosować, ułożył i wystawił dwa dramaty (*le Pere de famille* i *le Fils naturel*), nieposiadające najmniejszej literackiej i scenicznej wartości. Dopiero Sedaine w swoim *Philosophe sans le savoir* (1765) naszkicował zręcznie utwór miły i udatny, dziś jeszcze mogący zainteresować nawet wybrednych smakoszków.

Komedia w XVIII wieku znacznie wyżej stoi od dramatu i tragedyi, chociaż, jak i ostatnia, grzeszy także brakiem oryginalności. Sto lat z rzędu niemal wszyscy komedyopisarze francuscy — z bardzo małemi wyjątkami — wzorują się na Molièrze. Pierwszym naśladowcą autora „Mizantropa“ (tak w dacie jak i w talencie) jest Regnard. Urodził się w Paryżu (1655). Syn zamożnych rodziców, już w dwudziestym roku życia puścił się na wędrowną podróż po szerokim świecie; następnie podróże swoje opisał. Powracając z Włoch, gdzie wygrał w karty dziesięć tysięcy skudów, wzięty został do niewoli przez korsarzy i sprzedany na targu w Algierze.

Dwa lata gotował jeść swemu panu, który zasmakował w potrawach, przyrządzanych przez Regnarda na sposób francuski. Nareszcie wykupił się i wrócił do rodzinnego kraju. Ale ani niewola, ani przymusowe smarzenie się przy ogniu kuchennym nie wyleczyło go z manii podróżowania. Wyruszył znowu w drogę. Zwiedził Niemcy, Polskę, Danię, Szwecję i dotarł aż do Laponii. Nareszcie syt wrażeń, przybył do Paryża i osiedlił się w własnym małym domku, przy ulicy Richelieu, gdzie pędził przyjemne i wygodne życie. Pomiędzy smacznym i wykwintnym objadem, a smaczniejszą i wykwintniejszą jeszcze wieczerzą, pisał komedye, ciesząc się wielkiem powodzeniem. (*Le Joueur*, 1696; *le Distrait*, 1697; *le Retour imprévu*, 1700; *les Folies amoureuses*, 1704; *les Ménechmes*, 1705; *Le Légataire universel*, 1708). Umarł na niestrawność w ziemskiej swojej posiadłości Grillon, koło Dourdan. Epikurejczyk i bulaka, przytem cynik potroszę, Regnard przeszedł przez życie bardzo wesoło, szczerze wyposażając swoje komedye wrodzoną sobie wesołością. Na każdej jego sztuce dostrzedz nader łatwo ślady wpływu Molièra. Też same, co u mistrza, postacie: ojciec łatwowierny i skąpy, syn libertyn, dziewcze naiwne i zalotne, lokaj oszust, subretka gadatliwa; taż sama intryga, tylko Regnard dba o nią więcej niż wielki komedyopisarz, a przytem ożywia swoje utwory żwawszym ruchem; tenże sam sposób studyowania i odtwarzania charakterów, tylko obserwacya i badanie serca ludzkiego nie są tak głębokie, jak w dziełach mistrza; toż samo towarzysstwo nawet — tylko od czasów Molièra społeczeństwo pograżyło się w większem zepsuciu, obyczaje stały się wyuzdańsze, a rozpusta utraciła cechy dawnej wytworności, więc i polor towarzyski postaci Regnarda trąci nieco gorszym tonem. Głównym przymiotem sztuk jego jest wesołość. Czytając je, nie odnosi się wrażenia smutku, jaki wieje z Molièrowskich utworów. Wprawdzie wesołość ta wynika po części ze znacznie płytszej analizy, niesięgającej do wiecznie smutnych głębin ducha ludzkiego, lecz zarazem jest odbiciem

wrodzonego usposobienia Regnarda i znamiennej cechą jego talentu. Szczera, wolna od wszelkiej wymuszoności i przygotowania, krąży — w całym jego teatrze, jak ciepła krew w ciele. Uwydatnia się równie w bystrej akcji, jak w niespodzianych zwrotach dowcipnego dyalogu, budzącego i dziś jeszcze śmiech głośny, oraz w swobodnym toku doskonałego stylu.

Dancourt (1661—1725) wysnuwał tematy sztuk swoich z procesów i nowinek na dobie. Nie był (w ścisłem znaczeniu tego wyrazu) obserwatorem; pisał słabo, a intrygi układał niezgrabnie; jednakże z pod jego pióra wyszły pierwsze prawdziwe komedye obyczajowe. Noszą one tytuły w mnogiej liczbie (*les Bourgeois de qualité, la Désolation des joueuses*), bo interes, jaki obudzić mają, nie koncentruje się w jednej osobie, lecz w kilku, charakteryzujących zwykle całą jedną klasę społeczeństwa. — Le Sage (1668—1747), na polu działalności scenicznej, zabłysnął przedewszystkiem, jako autor *Turcaret* (1709), arcydzieła obserwacji złośliwej, bezlitosnej, a jednak głębokiej. Odmalował wiernie współczesnych sobie finansistów w całym ich ohydny zepsuciu. Jego Frontin mówi: „Podziwiam bieg rzeczy w życiu ludzkim! Oskubujemy kokietkę, kokietka objada trudniącego się interesami, zajmujący się interesami łupi innych, tworzy się z tego łańcuch szachrajstw, najzabawniejszych w świecie!“ Autor odtwarza tu nie jeden charakter, lecz stan cały, grupę ludzi danej kondycyi, to też *Turcaret*, chociaż nosi na sobie znamię wpływu Molièra, oceniany jest zwykle przez krytykę francuską, jako dzieło indywidualne. — Dufresny (1648—1724), mniej oryginalny, usiłuje jednak wyswobodzić się z pod wpływu wielkiego komedyopisarza. Poprzedza i zapowiada poniekąd Marivaux. Pisze łatwo i dowcipnie, a komizm jego nie posiada żółciowej goryczy, jaka sączy się z utworu Le Sagea. — Destouches (1680—1754), naśladowając pisarzy angielskich, próbuje uczynić komedye patetyczniejszą, bardziej wzruszającą, nie popada jednak w krańcowość wspomnianego wyżej Nivelle de la Chaussée. — Piron (1689—1773), autor

Métromaine, zaliczanej dziś jeszcze do arcydzieł francuskiej literatury scenicznej, odznacza się werwą, noszącą na sobie czysto galijski charakter, ta zaś dyktuje mu mnóstwo wierszy, iskrzących się dowcipem. Niektóre z nich zamieniły się w przysłowia. — Niemal też same przymioty znajdujemy w *le Méchant* Ludwika Gresset (1709—1777). Wiersze jego stały się także przysłowiami. — Dopiero Marivaux, twórca nowego rodzaju, nie a nie nie zapożyczając od Moliéra, wnosi na scenę ton i nutę odrębną, formę oryginalną, przezwaną *le marivaudage* — a niezupełnie słusznie, przez pewnych krytyków, bezwzględnie potępioną.

Piotr Chamblain de Marivaux urodził się w Paryżu w 1688 roku. Uczył się źle i szkół nie skończył. Brakowi początkowego wykształcenia przypisywał następnie swoją oryginalność. Jako młodzieniec, szukający kierunku, nakreślił tragedję „Śmierć Hannibala,“ która upadła sromotnie. Zaczyna bywać w świecie, u pani de Lambert, de Tencin, de Geoffrin, a ich salony stają się jego uniwersytetem. Z zajęciem przysłuchuje się dyskusjom, jakie w nich prowadzą — i sam podobno zachwyca zgromadzonych urokiem swej rozmowy. „Staralem się — powiada — pochwycić sposób wyrażania się, właściwy konwersacyom, naśladować ich tok poufały i urozmaicony. Lecz nie pochlebiam sobie, abym go doścignął. Wszystko, co pisarz pragnący na nim się wzorować, uczynić może, nigdy nie wyrówna ogniowi, oraz naglej a wytwornej naiwności, jaką w rozmowę swoją wlewać zwykli dowcipni ludzie.“ Niespodziane powodzenie, jakiego doznaje na scenie komedya *la Surprise de l' amour* (1722) wskazuje jego talentowi odpowiednią drogę. W tym rodzaju — pomiędzy 1730 a 1740 rokiem — pisze najlepsze swoje utwory: *le Jeu de l' amour et du hasard*, *les Serments indiscrets*, *l' Heureux Stratagème*, *le Legs*, *les Fausses Confidences*, *l' Épreuve*. Obrany został członkiem Akademii w 1743 roku. Umarł, licząc lat siedemdziesiąt pięć. Całe życie walczył z biedą. Zarabiał ciężko na kawałek chleba, pisując pośpie-

sznie sprawozdania i artykuliki do dzienników i ulotnych pisemek. Współcześni szanowali go wielce za nieskazitelną uczciwość i pełną delikatności uprzejmość w stosunkach towarzyskich. Marivaux odczuwał i rozumiał swoją indywidualność. „Wolę — powiedział — zasiadać na ostatniej ławie szczupłego grona pisarzy oryginalnych, aniżeli pysznie się rozpierać w pierwszym rzędzie licznej trzody małych literackich“. Miłość w jego sztukach posiada wysokie i doniosłe znaczenie. Wprawdzie malował ją już doskonale i Molière, ale w utworach mistrza odgrywała ona rolę drugorzędną, gdy pod piórem autora *le Jeu de l'amour et du hasard* stała się główną sprężyną i jedyną treścią komedyi. „Badałem — mówi sam — w ludzkim sercu rozmaite kąciki, w których miłość zwykła się ukrywać, gdy utaić się pragnie, a celem każdej mej komedyi jest wyprowadzić ją z ukrycia“. Miłość, w pojęciu Marivaux, jest uczuciem szlachetnym, uczciwym, nieśmiałym, niekiedy tylko połączonym z zalotnością. Przeszkody, jakie spotyka na swoje drodze, nie są przeszkodami zewnętrznymi, stwarza je raczej sama, jakby sobie na przekór. Określenie i uwydatnienie różnorodnych odcieni miłosnego uczucia, stanowi całą różnorodność utworów utalentowanego pisarza, — a jednak, pomimo pozornej jednostajności założenia, komedye Marivaux nie są wcale monotonne. Pierwszorzędne znaczenie, jakie nadał miłości, sprawiło, że główny nacisk położyć musiał na rolach kobiecych, a akcyę podporządkować analizie serca. W utworach jego nie ma prawie wypadków, ani nagłych zmian sytuacji, ani efektów teatralnych, ani kunsztownie zawikłanej intrygi, a całe zajęcie budzi tylko rozwój i postęp uczucia. Osoby w nich występujące, niewyjmując lokai i subretki, są przeważnie cnotliwe, co wobec niemoralności teatru Regnarda i Lesagea jest także cechą oryginalną. Role ojców w współczesnych mu komedjach francuskich innych autorów niemal zawsze wstrętne lub śmieszne, przedstawiają się w jego sztukach sympatycznie i dodatnio. Ojcowie Marivaux są

ludźmi dobrymi, rozumnymi i wyrozumiałymi; zato matkom nie pochlebia wcale. Maluje je jako kobiety dumne, próżne, skąpe i przesądne. Wprowadzeni przez niego na scenę chłopci, — pomimo pewnego upoetyzowania ich charakterów i postaci — wyglądają realnie. Są chciwi i przebiegli; wyrażają się narzeczem, zbliżonem wielce do *patois* normandzkiego. Marivaux pisał komedye swoje prozą, nader sumiennie opracowaną. Stworzył język odrębny, przedziwnie odzwierciedlający salonową wytworność konwersacyi w dobrym tonie. Wyraził w nim kunsztownie i artystycznie najsubtelniejsze odcienia uczuć, ale często popadał w wyszukaną *preciosité*, posiadającą jednakże wdzięk nieopisany i niezaprzeczoną oryginalność. Rodzaj przez niego stworzonej komedyi miłosnej, bardzo dowcipnej a nie komicznej, oraz styl umiejętnie do niej zastosowany, nie miał w literaturze francuskiej naśladowców (w ścisłem znaczeniu tego wyrazu), chociaż ślady wpływu Marivaux dostrzedz się dają na tak zwanych „przysłowiacz” Alfreda de Musset i Oktawiusza Feuillet. Utwory autora *le Legs* są jak pastele Rosalby; pomimo, że w ciągu półtora wieku koloryt ich spłóviał nieco, dotąd dyszą życiem młodości; dotąd jeszcze uśmiechają się wdziękiem, urokiem, świeżością. Zachwycają powabem wykwintnego słowa, zajmują konturami charakterów, szkicowanych delikatnie i lekko, zawsze jednak wiernie, według wzorów z natury. Postacie Marivaux, w swej niemal fantastycznej powiewności, zbliżającej je poniekąd do figurek z poetycznych *féeries*, są przecież na wskrós realne. Wprawdzie mówią więcej niż działają, ale mówią tak sympatycznie, dowcipnie i ładnie, że i dziś jeszcze słucha się ich z rozkoszą ¹⁾).

¹⁾ Dzieła Marivaux, często wznawiane i grywane na scenie Théâtre-Français, bywają ciągle omawiane nawet w najświeższych recenzjach teatralnych Sarceya, Henryka de Lapommeraye i innych, oraz w monografiach i studyach tej miary krytyków, co Doumic, Brunetière i Lemaitre. Zwracamy uwagę naszych czytelników, szczególnie na *Etude sur Marivaux* przez Larroumet.

Mniej oryginalnym od Marivaux jest Beaumarchais. Naśladując Molièra, nie przetworzył — jak to wielu mnie- mało — manieri wielkiego komedyopisarza, lecz ją tylko zręcznie odświeżył. Piotr Augustyn Caron, syn zegarmistrza królewskiego, urodził się w Paryżu dnia 24 stycznia 1732 roku. Czas jakiś uprawiał ojcowskie rzemio- sło. Następnie — dzięki wrodzonemu sprytowi i talentowi do muzyki — wkroczył na dwór, gdzie dawał lekeye gry na harfie i na gitarze córkom Ludwika XV. Pojawszy za żonę szlacheciankę *de petite-noblesse*, dodał do swego rodowego mieszczańskiego nazwiska — nazwisko szlacheckie de Beau- marchais. Pâris-Duverney, znany finansista, przypuścił go do spółki w wielkich i korzystnych spekulacyach. Po śmierci swego współnika, Caron de Beaumarchais wytoczył proces jego spadkobiercom o piętnaście tysięcy franków, które miał nieboszczykowi pożyczyć. Przegrał sprawę, pomimo kubana (sto piętnaście luidorów w złocie i zegarek) danego jednemu z radców najwyższego trybunału. Rozjątrzony niepowodze- niem zażądał zwrotu łapówki, a otrzymawszy tylko sto lui- dorów i zegarek, procesował się o resztę dwa lata, ogła- szając przytem cięte i złośliwe pamflety (p. t. *Mémoires*), w których wyszydzał sędziów, należących do bardzo wó- wczas niepopularnego parlamentu Maupeou¹⁾. Werwa saty-

¹⁾ Parlamenty francuskie przed 1789 r. (w liczbie trzynastu) podzielone były na trzy izby, z których pierwsza zajmowała się spra- wami administracyjnymi, druga zaś i trzecia były instancjami sądo- wemi. Atrybucye swoje rozszerzały jednak niekiedy do rzeczy, do- tyczących wychowania publicznego, a nawet do spraw politycznych, w mniemaniu, że posiadają prawo upominania, a raczej udzielania rad monarsze (*le droit de remontrance*), jako najsilniejsze podpory jego tronu. Za panowania Ludwika XV kanclerz Maupeou, zniósł parla- menty, a na ich miejsce ustanowił rady królewskie (1771), które przez szyderstwo *le parlement Maupeou* przezwano. Ośmieszone instytucye Ludwik XVI (wstępując na tron) rozwiązał i dawne parlamenty do życia powołał. Do jurydykcyi parlamentu paryskiego należała trzecia część obszaru królestwa francuskiego.

ryczna i dowcip, jakie przelał w cztery tego rodzaju utwory, uczyniły nazwisko jego głośnem i zjednały mu uznanie, oraz życzliwość publiczności. — L. de Loménie, autor cennej monografii *Beaumarchais, sa vie et son temps*, w następujący sposób odtwarza wizerunek najpopularniejszego komedyopisarza XVIII wieku. „Zegarmistrz, muzyk, piosenkarz, pisarz dramatyczny, autor komedyj, hulaka, dworak, spekulant, finansista, rękodzielnik, wydawca, armator, dostawca, agent tajny, negocjator, publicysta, trybun z przypadku, z usposobienia człowiek miłujący spokojność, a jednak procesujący się wiecznie, imający się wszystkich rzemiosł, jak Figaro, Beaumarchais wziął udział w przeważnej liczbie mniejszych czy większych wypadków, które poprzedziły rewolucyę“. Już w roku 1767 wystawił na scenie swoją *Eugénie*, a w roku 1770 *les Deux Amis*, ale ani jedna, ani druga sztuka nie doznała powodzenia. W roku 1772 napisał *le Barbier de Séville*. Komedycę przyjęto do grania w chwili, gdy toczył się skandaliczny proces, o którym mówiliśmy wyżej. Władza wstrzymała przedstawienie. Z tego powodu „Cyrulik Sewilski“ ukazał się przed kinkietami dopiero d. 23 lutego 1775 roku i nie podobał się publiczności. Beaumarchais zrozumiał odrazu przyczynę niepowodzenia. Komedya nie posiadała dość treści do wypełnienia długich pięciu aktów, z jakich składała się pierwotnie. Autor szybko przerobił ją na cztery i w tem skróceniu *le Barbier de Séville* nietylko, że się utrzymał, ale cieszył się dość długo uznaniem i życzliwością słuchaczy. Większe przeszkody czekały „Wesele Figara“. Komedya była już podobno naszkicowaną w 1776 roku, a wykończoną w następnym. Ludwik XVI, który sam *le Mariage de Figaro* przeczytał, rozumiał rewolucyjną tendencyę utworu i nie chciał zezwolić na przedstawienie, ale królowa i hrabia d’Artois, ujęci natarczywemi zabiegami i sprytnem dworactwem Beaumarchaigo, umiejącego chodzić około swoich interesów, wywarli tak silny nacisk na nieszczęśliwego i słabego monarchę, że w końcu

uległ im prośbom — i sztuka ukazała się na scenie w d. 27 kwietnia 1784 roku. Rozgłos — nadany zakazowi i zręcznie na korzyść utworu wyzyskany przez autora — sprawił, że sztuka odniosła sukces niebywały, olbrzymi. „Wesele Figara“ grano sto razy z rzędu. Najszcześniejsza to chwila w życiu Beaumarchaigo; po niej przychodzą dni niepowodzeń, zawodów i smutków. Z powodu jakiegoś interesu pieniężnego ośmiela się zaczepić Mirabeau, który miażdży go w swej odpowiedzi. Wpływ komedyopisarza na opinię publiczną, niedawno jeszcze tak przemożny, chwieje się i upada. W ciągu rewolucyi, chociaż przedwcześnie postarzały, agituje i intryguje z gorączkowym zapalem. Podejmuje się dostawy karabinów dla wojska, ale źle na przedsiębiorstwie wychodzi i traci znaczny kapitał. Zakłada drukarnię i wydaje swoim nakładem zbiorowe dzieła Voltaira, które nie przynoszą mu spodziewanego zysku. Wreszcie, podejrzany o spiski i stosunki z wrogami rzeczypospolitej, ucieka za granicę i chroni się do Hamburga. Tam znosi straszliwą nędzę, rozmyślając nad skutkami walki klas społecznych, do wywołania której przyczynił się swojemi pismami. Powraca do Paryża po termidorowej reakcyi, za dyrektoryatu, i odnosi jeszcze jeden sukces teatralny, wystawiając „Matkę występłą“. Umiera, tknięty apopleksyą dnia 17 maja 1799 roku. Czynny, zręczny, zuchwały, umiejący się przypodobać, a zarazem nierachujący się z sumieniem, Beaumarchais był przedewszystkiem spekulantem, dodatkowo zaś literatem. Działalność dramatyczna Beaumarchaigo jest bardzo nierówną; początkowe i ostatnie jego utwory nie posiadają prawie wartości. Dwa dzieła („Cyrulik“, a szczególnie „Wesele“) niezaprzeczenie znakomite, napisane zgrabnie, dowcipnie, doniosłe wpływem, jaki wywarły, nie odznaczają się jednak nowością inwencji. *Le Barbier de Séville* przypomina treścią *École de femmes*, a *le Mariage de Figaro*, układem i rozwinięciem wypadków jest — że się w zakulisowej gwarze wyrazimy — „sztuką szufladkową“ (*une pièce à tiroirs*). Na jej pomysłe

i charakterach znać ślady Molierowskiego wpływu. Bartolo jest bliskim krewnym Arnolfa; Rozyna siostrą rodzoną Agnieszki; Almaziva u wielkiego komedyopisarza zwał się Erastem, albo Leandrem; Bazilio jest echem Tartufa, Figaro wnukiem Scapina, a może nawet prawnukiem rabaleziańskiego Panurga. Jedna Marcelina wydaje się nam zupełnie oryginalną. To też jej konterfekt, naśladowany mniej lub więcej szczęśliwie, powtarza się nader często nie tylko w francuskiej, ale i w innych europejskich literaturach dramatycznych, niewyjmując i naszej. Szambelanowa Jowialska, wdowa po generale-majorze Tuz, chociaż przeniesiona do wyższej sfery towarzyskiej i znacznie uszlachetniona, zachowaniem się swoim w sytuacji, gdy syna utraconego poznaje, przypomina bardzo klucznicę Bartola. — Przy braku twórczości posiada jednak Beaumarchais w wysokim stopniu dar odmładzania znanych fizyonomij i ożywiania własną werwą (pełną wesołości) tematów, zapożyczonych od wielkiego komedyopisarza. Przytem, hiszpańskie tło, jakiego użył dla ugłaskania cenzury, dziwnie szczęśliwie odświeżyło koloryt utworu, nadając postaciom sceniczną wypukłość. W ogólności, sceniczność komedii usposobiła dłań krytykę przychylnie; stąd to niemal powszechne uwielbienie dla Beaumarchaigo i jego wielka popularność w świecie całym, jakiej nie zdobyli stokroć od niego oryginalniejsi pisarze. Główną, a może nawet jedyną nowością jego teatru, jest satyra społeczno-polityczna. Groty jej — jeszcze tępe w „Cyruliku“ — zaostwiają się w „Weselu“. Zdania z *le Barbier* w tym rodzaju jak: „Wielkiego pana można nazwać dobrym, gdy nie wyrządza nam nic złego“, albo „wobec enót, wymaganych od służącego, czy Wasza Ekscellenca zna wielu panów, godnych być lokajami“, zapowiadają szersze ich rozwinięcie w utworze następnym. W *le Mariage* w istocie, walczy już Beaumarchais z przywilejami, wyśmiewa sądownictwo, a politykę zowie intrygą. Figaro, nosabiający autora, wypowiada jego przekonania. W „Cyruliku“ jest on tylko wesołym hultajem, który byle

kieszeń napelniał i miał z czego żartować, nie sroży się jeszcze nad miarę; w „Weselu“ gorycz go dławi, więc wypowiada wojnę porządkowi społecznemu. Niezadowolony, bo nie zajął stanowiska, — na jakie mniemał, że go wyniosą wrodzone zdolności — kole każdym słówkiem. Drwi ze społeczeństwa, faworyzującego tylko wielkich, pomimo, że jedyną ich zasługą urodzenie; — ze społeczeństwa, w którym człowiek utalentowany często umiera z głodu, myśl zaś, skrzepowana rozlicznymi więzami, nie może rozwinąć skrzydeł do swobodnego lotu. *Le Mariage de Figaro* posiada niezawodnie wiele scen, pełnych werwy i humoru, komicznych i wesołych, ale wesołość Beaumarchaigo zaprawiona jest żółcią. Charakteryzuje ona nietylko utwór, cieszący się po dziś dzień rozgłosem i powodzeniem scenicznem, ale także i całą przedrewolucyjną epokę, kończącą swój żywot w zepsuciu, niepewną jutra, znużoną użyciem i licznymi udręczeniami, a jednak płochą i lekkomyślną. Ludzie ówczesni, jak autor trylogii (składającej się z „Cyrulika Sewilskiego“, „Wesela Figara“ i „Matki występnej“), oraz jego bohaterowie, szydzą z przywar własnych, klaszczą w dłonie na widok objawów, zapowiadających ich zglubę i drwią z przyszłości, w chwili właśnie, gdy przepaść, pochłonąć mająca przeszłość, otwiera się pod ich stopami.

ROZDZIAŁ XXV.

Voltaire. — Diderot. — J. J. Rousseau.

Voltaire. — Jego młodość. — Pobyt w Cirey. — Na dworze Fryderyka Wielkiego. — Délices i Ferney. — Powrót do Paryża. — Człowiek. — Pisma wierszem i prozą. — Diderot — *L'Encyclopédie*. — Encyklopedyści. — J. J. Rousseau. — Jego charakter. — *Confessions*, „Emil“, *le Contrat social*. — Pisarz.

W pośród pisarzy francuskich XVIII wieku, Voltaire zajmuje najwybitniejsze stanowisko. W dziełach jego odzwierciedla się doskonale duch i kierunek stulecia. Wywiera

on potężny wpływ na współczesnych, dzięki wszechstronności swego umysłu, a po części także i długiemu życiu, w ciągu którego panuje niemal wszechwładnie nad opinią publiczną. Franciszek Maryan Arouet, syn notaryusza, urodził się w Châtenay (koło Sceaux) dnia 21 listopada 1694 roku. Już jako swawolne i rozpustne dziecko, zdradzał niepospolite zdolności. Oddany w 1704 do kolegium OO. Jezuitów w Paryżu, ukończył w niem nauki, licząc zaledwie lat szesnaście. *Abbé de Chateaufort*, ojciec chrzestny chłopca, zajmuje się dalszem jego wykształceniem i równocześnie wprowadza go w świat, w najgorsze towarzystwo libertynów z Temple ¹⁾. Stary Arouet, niezadowolony z tego, wysyła naprzód syna na prowincję, do krewnych w Caen, a następnie do Hollandyi, w charakterze paza przy ambasadorze francuskim, który wkrótce potem, oburzony postępowaniem zdrożnem i lekkomyślnem młodzieńca, każe mu wracać do rodzinnego kraju. Zrozpaczony ojciec, pragnie wyprawić marnotrawne dziecko aż do Ameryki, ale Franciszek uderza w pokorę, błaga o przebaczenie i otrzymawszy je, zapisuje się na dependenta do kancelaryi prokuratora Alain. Tam rozwija się w jego duszy rządza posiadania bogactw, a w głowie dar sprytnego orientowania się w najzawilszych i najmętniejszych interesach, z którego w przyszłości będzie umiał korzystać i dojść do wielkiego majątku. W tymże czasie zaczyna pisać. — Ogłasza satyry: *le Bourbier* i *l'Anti-Giton*. W pierwszej wyszydza Lamotta, w drugiej syna margrabiego de Dangeau. Ojciec, rozgniewany znowu, chce powtórnie wysłać syna na

¹⁾ *Temple* ufortyfikowany klasztor Templariuszów w Paryżu. W chwili, o której mowa, wielkim mistrzem był Vendôme, epikurejczyk, pędzący życie rozwiązłe, szydzący z religii i moralności. Całe towarzystwo, zbierające się u niego, składało się z ludzi (La Fare, Chaulieu, książę de Sully inni) tego samego rodzaju. Jedna z wież Temple zamienioną została w 1792 na więzienie Ludwika XVI. Gmach zburzono doszczętnie w 1811, a na placu w pośród którego niegdyś się wznosił, zbudowano olbrzymi bazar na tandete.

drugą półkulę, ale de Caumartin (Ludwik Urban Le Febvre margrabia de Saint-Ange i hrabia de Moret) wstawia się za winowajcą i zabiera go na wieś do dóbr swoich. W czasie pobytu w zamku Saint-Ange — gdzie przed nim bywali Boieau i La Fontaine — nabiera poloru światowego i uczy się wiele od gościnnego gospodarza, „noszącego w mózgu żywą historję“, a jak Saint-Simon twierdzi „wiedzącego wszystko“. Tam zaczyna pisać „Henryadę“, a co najmniej, układa główne zarysy swego poematu epicznego; opowiadania zaś Caumartina, oraz (jak utrzymują niektórzy biografowie) gawędy i wspomnienia jego ojca (Ludwika Franciszka Le Febvre de Caumartin) wciela następnie w dzieło swoje o „Wiekach Ludwika XIV“. Po śmierci „wielkiego króla“, jeden z pierwszych tworzyć zaczyna epigramaty na Rejenta, za co skazany zostaje na wygnanie do Sully-sur-Loire, gdzie na zabawach rozkosznie czas spędza w towarzystwie księcia de Sully. Pragnąc jednak odzyskać swobodę ruchów, kreśli pełną pochiebstw epistolę i przesyła ją Filipowi Orleańskiemu, który mu przebacza i pozwala powrócić do Paryża (1717). Wkrótce potem jednakże dwa wiersze satyryczne, ośmieszające Rejenta, a Arouetowi przypisywane, zaczynają krążyć w pośród wytwornych sfer towarzyskich stolicy. Autor ich dostaje się za nie do Bastylii. Wypuszczony na wolność, otrzymuje rozkaz udania się na wygnanie do Châtenay. Mniej więcej w tym czasie (1719) przedstawienie „Edypa“ staje się wypadkiem dnia, sztuka bowiem odnosi olbrzymi sukces i ukazuje się na scenie czterdzieści pięć razy z rzędu, co skłania Aroueta do zmienienia nazwiska. Odtąd stale podpisuje się swoim pseudonimem. W 1722 roku traci ojca. Odziedziczywszy po nim weale znaczny spadek, podwaja go i potraja szybko, biorąc udział w różnych loteryach, podejmując się dostawy żywności dla wojska i pożyczając pieniądze na wysoki procent wielkim panom, z którymi żyje w ścisłych stosunkach. Nadto marzy o karierze politycznej, starając się wywieść w pole ministra-kardynała Dubois. Jedzie z panią de Rupel-

monde do Bruxelli, gdzie spotyka się z Janem-Chrzycielem Rousseau. Wgnany poeta czyta mu swoją *Ode à la posterité*, a Voltaire, wywzajemniając się, zapoznaje go z *Épître à Uranie*. Każdy z nich wyraża się o utworze współzawodnika z przekąsem. Rozchodzą się wrogami na całe życie. Po awanturze z kawalerem de Rohan¹⁾, Voltaire dostał się znowu do Bastylii (1726). Wypuszczono go w piętnaście dni potem, ale pod warunkiem, że uda się natychmiast do Anglii. W Londynie przyjęto Voltaira nader życzliwie. Lordowie Bolingbroke i Peterborough, oraz bogaty kupiec Falkener, gościnnie podejmowali go u siebie, a najznakomitsi współcześni pisarze, jak: Clarke, Swift, Pope, Gay, Congreve i Johnson zawiązali z nim przyjazne stosunki. W Londynie ukazała się w druku jego „Henryada“, dedykowana królowej. Trzy wydania epepei rozprzedano w nader krótkim czasie. W marcu, czy kwietniu 1729 roku powrócił Voltaire do Paryża, gdzie na scenie w 1730 przedstawiono jego „Brutusa“. W 1731 ukończył *Histoire de Charles XII*, a niemal równocześnie dał teatrowi *Ériphyle* i *Zaïre*, tudzież ogłosił drukiem utwór krytyczny *le Temple du Gout*, pisany wierszem i prozą. W 1734 ukazały się jego *Lettres anglaises*²⁾ i wywołały burzę. Gwałtowność, z jaką w nich napadł na duchowieństwo anglikańskie, oraz na katolickie we Francyi, wywołała postanowienie rządu uwięzienia autora, ale Voltaire wcześniej ostrzeżony przez przyjaciół, ucieka i znajduje bezpieczne schronienie w Lotaryngii, w zamku Cirey, u margrabiny de Châtelet,

¹⁾ Na obiedzie u księcia de Sully, Voltaire, dotknięty obrażającymi wyrazami kawalera de Rohan, odpowiedział na nie pogardliwie, za co w kilka dni potem służba Rohana obita go kijami. Obity wyzwał kawalera de Rohan na pojedynek, ale ten wpływami swemi wyrobił *lettre de cachet*, na mocy którego wsadził Voltaira do więzienia.

²⁾ Z wyroku parlamentu spalił je kat na jednym z placów publicznych stolicy. Treść ich pomieścił następnie Voltaire w swoim *Dictionnaire philosophique*. W rzadkich tylko wydaniach znajdują się w pierwotnej osnowie.

kobiety pięknej i uczonej. Ona to wpływem swoim i przykładem obudziła w nim zamiłowanie do wiedzy, nakłaniając go do gorliwszego niż dotąd oddania się naukom. Pod jej dachem pisze Voltaire *les Éléments de la Philosophie de Newton* i zaczyna *le Siècle de Louis XIV*. Nie wyrzeka się jednak literatury pięknej, tu bowiem stwarza także: kilka tragedyj (pomiędzy któremi *Mérope*) i kreśli pierwsze swe i najlepsze powieści: *Babouc*, *Zadig* i *Micromégas*. Odwiedza wraz z protektorką swoją dwór Lunewilski, życzliwie na nim przyjęty przez naszego Stanisława Leszczyńskiego. W 1736 otrzymuje pierwszy list od pruskiego następcy tronu, wielbiciela talentu Voltaira, który wzywa go do siebie, ale pani de Châtelet nie zezwala na wyjazd i czterdziestoletni admirator wdzięków uroczej margrabiny pozostaje na miejscu. W 1740 — po śmierci ojca, Fryderyka-Wilhelma I, — Fryderyk II, przezwany później Wielkim, wstępuje na tron i donosi o tem listownie autorowi „Henryady“, prosząc, aby korespondował z nim dalej i w korespondencji swojej traktował go przedewszystkiem jako „człowieka“, aby widział w monarsze nie tylko „gorliwego obywatela“ oraz „filozofa nieco sceptycznego, ale i rzeczywiście wiernego przyjaciela“. Voltaire udaje się do Hagi, gdzie zajmuje się korektą, drukującego się tam dzieła króla (*l'Anti-Machiavel*). W zamku Moyland poznaje osobiście Fryderyka. W tymże samym czasie, dzięki zabiegom i staraniom pani de Châtelet, wraca do łask Ludwika XV. Opanowany gorączką odgrywania roli politycznej, proponuje ministrowi-kardynałowi de Fleury podjęcie się misji, mającej na celu zaprzyjaźnienie króla pruskiego z dworem francuskim. Wyślany w listopadzie do Berlina, wkrótce powrócił z niczem do Cirey, Fryderyk bowiem niezmiernie zręcznie wyprowadził go w pole. Zarozumiały jednak i wierzący głęboko w swój wpływ na północnego monarchę, wyruszył powtórnie w 1743 roku do stolicy Prus, lecz jak i poprzednim razem, wystrychnięty na dudka, nie odniósł dla rodzinnego kraju najmniejszej korzyści. Po śmierci kardynała de Fleury ubie-

gał się napróżno o jego fotel w Akademii. „Nieśmiertelni“ przyjęli go do swego grona dopiero w 1746 roku, przeznaczając dlań krzesło, osierocone przez zgon prezydenta parlamentu miasta Dijon, Bouhier, słynnego w swoim czasie prawnika. Pani de Châtelet umiera. Voltaire smutny i zniechęcony, bo źle widziany przez Ludwika XV (pomimo, że piastuje jeden z urzędów dworskich i jest historiografem króla), wyjeżdża (1750) do Berlina. Pierwsze dni pobytu w Potsdamie wydają mu się snem rozkosznym, a „Salomon północy“ największym z ludzi i monarchów. Wrażenia swoje wypowiada pospiesznie i entuzjastycznie w jednym z listów: „Sto pięćdziesiąt tysięcy zwycięskich żołnierzy, ani śladu prokuratorów, opera, komedia, filozofia, poezya, bohater filozof i poeta, wielkość i wdzięki, grenadyerowie i muzy, trąby i skrzypce, biesiada Platona, towarzystwo i swoboda. Ktoby temu uwierzył? a jednak to wszystko prawda“. Fryderyk otoczył się gronem cudzoziemców, ludzi dowcipnych, literatów i uczonych Grono to składało się z Francuzów: Maupertuis, La Beaumelle, margrabiego d'Argens, La Mettrie (autora traktatu filozoficznego, przeczącego wszelkiemu spirytualizmowi, którym podobno nawet d'Holbacha i Diderota przeraził), z Włocha Algarottiego i Irlandczyka Tyrconnela. Codziennie wszyscy, wieszając razem, rozmawiali pod przewodnictwem króla o historii, poezji, moralności i filozofii z cynizmem, charakteryzującym ludzi i epokę. Podobne, długo przeciągające się wieczery, przygotowywanie przedstawień teatralnych i korygowanie dzieł Fryderyka, pochłaniały niemal cały czas Voltaira. „Poświęcam — mówi w jednym z swoich listów — godzinę na dzień królowi pruskiemu, ażeby nieco wygładzić jego pisma wierszem i prozą; jestem jego gramatykiem, nie szambelanem“. Po niejakiś czasie gorączkowy zapal — z jakim autor „Zairy“ wyrażał się o swym dostojnym protektorze — chłodnie. W korespondencji jego łatwo dostrzedz ślady rozczarowania. Co prawda, król miał słuszne powody do niezadowolenia, wyrażanego podobno dość często i wcale

otwarciu. Voltaire wdał się z niejakim Hirschem w brudne spekulacje, zakończenie których rozegrało się przed sądem. Fryderyk Wielki nazwał sprawę „intereseem szalbierza, pragnącego oszukać rzezimieszka“. Wkrótce potem, rozirytowany pisarz, zazdroszczący Maupertius łask królewskich, napadł nań gwałtownie i złośliwie w książeczce, noszącej tytuł *Docteur Akakia*. Z rozkazu monarchy kat broszurę spalił. Naprężone już od dość dawna stosunki pomiędzy królem a Voltairem zaogniły się jeszcze bardziej. Fryderyk, myśląc o nim, mawiał: „Wyciska się sok z pomarańczy, a skórki wyrzuca“. Voltaire zaś pisał: „Zajęty jestem praniem brudnej bielizny króla“. Dwaj przyjaciele poznali się nareszcie, zrozumieli i ocenili, płacąc sobie wzajemnie pogardą za pogardę. Autor „Henryady“ opuścił Berlin 26 marca 1753 roku. W Frankfurcie zatrzymano go i uwięziono, wysłany bowiem za nim oficer pruski Freytag twierdził, że ex-faworyt zabrał z sobą jedno z dzieł poetycznych króla. Voltaire w ciągu trzech lat, które spędził na dworze pruskim, napisał bardzo mało. Wprawdzie *Le Siècle de Louis XIV* wyszedł z druku w Berlinie (1751), ale — jak to już wspomnieliśmy wyżej — naskwicowany był i rozpoczęty wcześniej. Nadto na tym dworze, pozbawionym oglady, pisarz bądź co bądź wykwinął tracił poczucie dobrego smaku, czyniąc zarazem smutne postępy w cynizmie. Ażeby się o tem przekonać, dość jest porównać ton, panujący w „Kandydzie“ (napisanym po pobycie w Berlinie) z tonem „Zadiga“. Jednakże przyjazny stosunek z cieszącym się olbrzymim rozgłosem monarchą-wojownikiem podniósł go w oczach współczesnych, nadając literatowi (dotąd wątpliwej sławy) wysokie znaczenie w opinii publicznej. Po powrocie z Prus zaczyna się jego wszechwładne panowanie nad umysłami. Zrozumiał to Voltaire; dla tego szuka spokojnego schronienia, w którym mógłby tworzyć swobodnie, niekrępowany żadnemi więzami, i tym sposobem wpływu swego na masy nie utracić. Nabywa w lutym 1755 roku w okolicach Genewy kawałek ziemi, który nazywa *les Délices*,

następnie zaś — gdy i tu nie czuje się dość bezpiecznym — kupuje dobra Ferney w okręgu Gex, w hrabstwie Tournay, w Szwajcaryi. Pisze wiersze, dzieła historyczne, komedye, obrony w sprawach sądowych, broszury, polemizuje z przeciwnikami, broniąc swoich idei zażarcie, wznosi fabryki i wyciąga z nich znaczne dochody, przyjmuje tłumnie odwiedzających go gości, a przytem wszyskiem zupełnie na seryo odgrywa rolę suzerana, zajmującego się losem swoich wassali. W Ferney wyszły z pod jego pióra: *l'Histoire de la Russie sous Pierre le Grand*, *le Dictionnaire philosophique*, *les Commentaires de Corneille* (z których dochód przeznaczył na posag siostrzenicy wielkiego poety), oraz mnóstwo pamfletów i satyr. Szydzi i wyśmiewa w nich bez miłosierdzia tych, co ośmielają się stawić mu czoło. Wreszcie w lutym 1778 wybiera się do Paryża. Stolica przyjmuje z czcią uwielbiane bożyszcze, witając w nim swego — że się tak wyrazimy — króla-ducha (*le roi Voltaire*) oznakami gorączkowego zapalu. Zdawaćby się mogło, że nagły prąd entuzjazmu rozbił śluzę zdrowego rozsądku i umiarkowania, spienionemi falami rozlewając się wśród miasta. Franklin prosi go o błogosławieństwo dla swego wnuka. Gdy Voltaire przejeżdża ulicami, mrowie ludu ciśnie się koło powozu tego, który — pierwszy może — przezwał lud *la canaille*. Mieszczanie, szlachta, literaci i uczeni na szóstym przedstawieniu „Ireny“, urządzają dlań owacyę, o jakiej żaden z francuskich pisarzy nie śmiałby wówczas marzyć. Ustawione na scenie, szyderezo uśmiechające się popiersie „poety“ (!), wieńczą artyści kwieciami, a publiczność, przepelniająca teatr, głośnemi okrzykami wyraża dlań miłość, jaką serca tłumów płoną zwykle krótko, ale gwałtownie. Pierwszy raz może w życiu Voltaire uczuł się wzruszonym do głębi. Ale wzruszenie to ujemnie oddziało na zdrowie osiemdziesięcioletniego starca. Zaraz po uroczystości zapadł w osłabienie, które spowodowało śmierć. *Le roi Voltaire* przeniósł się do wieczności 30 maja 1778 roku.

W celach stronniczych mówiono i pisano o nim najrozmaiciej, bez należytego poznania i zgłębienia charakteru człowieka. Przedstawiano go jako wroga tronów i możnych, a gorącego przyjaciela ludu. Tymczasem usposobieniem i upodobaniami należy on do najarystokratyczniejszej sfery, chociaż nie wprowadziło go do niej urodzenie. Sam, z pewnym odcieniem dumy i próżności mówi o sobie, że nie jest „łotrem z kałuży ludowej“, że nie wyszedł z motłochu, jak jeden z wrogich mu biskupów „murarz, wnuk murarza“. Goni całe życie za wykwintnemi rozkoszami; najprzyjemniej czas spędza w salonach Caumartinów i Sulleych, w gronie modnych aktorek, albo na pokojach faworyt królewskich. Wydoskonalił formę pochlebstwa, nadając mu wdzięk artystyczny. Kadził Rejentowi i ministrowi Dubois; pisał madrygały na cześć pani de Prie, pani de Châteauroux, pani de Pompadour i pani du Barry. Atmosfera dworów monarszych jest dlań najmiłą, a częste w niej przebywanie Voltaira nie da się usprawiedliwić okolicznościami łagodzącemi, uniewinniającemi pisarzy z XVII wieku, tamci bowiem wychowani byli w odmiennych pojęciach i wyznawali inne ideje. Widzieliśmy go na dworze Ludwika XV, w otoczeniu króla Stanisława Leszczyńskiego i w najbliższem, poufałem kółku Fryderyka Wielkiego; gdy zaś zajrzymy do dzieł jego i korespondencyi, przekonamy się łatwo, że niemal zawsze wyraża się o ludzi niepochlebnie, a nawet nieżyczliwie. Parę cytat wybranych na chybił trafił wystarczy: „Ten biedny lud, który jest tylko głupim ludem... Niepodobna zniesić niedorzecznego zuchwalstwa tych, którzy mówią: chcemy, ażebyś myślał, jak twój krawiec i twoja praczka... Kiedy tłuszcza pragnie rozumować, wszystko stracone... Co do kanalii, to nie mięszam się do niej; pozostanie ona zawsze kanalią“. Zrobiono z niego apostoła tolerancyi, gdy w gruncie był tylko zażartym wrogiem wszelkiej religii. Samolub, zazdrosny, cierpki w obejściu się, traktował z góry i wyszydzał nietylko swych nieprzyjaciół, ale i każdego współzawodnika, posiłkując się

w nieszlachetnej walce — potwarzą i oszczerstwem. Zdobywa wielki majątek środkami nieuczciwemi, spekulując w czasach najstraszliwszej, ogólnej nędzy, na dostawach zboża dla ludu i wojska. Nie miał szacunku dla własnego pióra, często bowiem nie przyznawał się do rzeczy, które napisał, a nieraz nawet wypierał się swoich utworów. Brakło mu uczuć patryotycznych do tego stopnia, że winszował Fryderykowi Wielkiemu zwycięstwa pod Rosbach; nadto osnuł poemat nieprzystajny i żartobliwy na tragicznych dziejach bohaterki narodowej, Joanny d'Arc. Słowem, jako charakter, przedstawia on się nader niesympatycznie, — co zaznaczywszy, przyznać jednak musimy, że był w istocie człowiekiem niezwykłym i pisarzem niezaprzeczenie znakomitym.

W olbrzymiej ilości dzieł, przez Voltaira nakreślonych, przeważne miejsce zajmują księgi historyczne. W czasie swego pobytu w Anglii powziął myśl napisania „Historji Karola XII“. Powiedziano o tej pracy, że jest interesująca, jak romans. Pochwała ta jest ze wszech miar słuszną i w naszym przekonaniu nie obniża wcale wartości utworu, bo suche wyliczanie faktów, już przez Fénelona potępione w jego *Lettre à l'Academie* — a stanowiące przed Voltairem znamioną cechę każdej pracy, poświęconej dziejom — historją nazwać się nie godzi. Voltaire, chociaż opowiadaniem swoim budzi żywe zajęcie, nie poświęca mu jednak ścisłości; informacye jego są niemal zawsze pewne, a nieraz nawet zważone na szali umiejętnej krytyki. Nadto wnosi on do historji nowe środki obrazowania przedmiotu: charakteryzuje zwykle kraj, o którym mówi, opisuje jego obyczaje, to też rzeczy przez niego przedstawione nie dzieją się w jakimś środowisku abstrakcyjnym, lecz wśród ludzi, ulegających wpływowi realnym, którzy tym sposobem zupełnie naturalnie wywołują wypadki. Arcydziełem Voltaira w zakresie dziejopisarstwa jest *le Siècle de Louis XIV*. Uwielbienie dla literatury złotego wieku skłoniło go do napisania tej książki; stosunki zaś z Vendômem, Caumartinami i Vil-

larsem dostarczyły mu do niej informacji z pierwszej ręki. Dzieło, przy wielu zaletach, posiada także wady i usterki. Zamiast przedstawić ogólny związek czynników politycznych, współzawodniczących z sobą w celu wytworzenia wielkości i znaczenia państwa, traktuje o każdym przedmiocie osobno (finanse, wojna, religia itd.); zamiast dać obszerny obraz całości, przesuwa przed oczami czytelnika szereg mniejszych obrazów, malowanych dzielnie, niedość jednak spoiście z sobą połączonych. Pomimo to „Wiek Ludwika XIV“ posiada niezaprzeczoną wartość. Styl w nim silniejszy, bardziej męzki niż w *Histoire de Charles XII*, ogólne sprawy polityczne poruszone są po raz pierwszy, a w poglądzie na nie zarysowuje się filozofia historii Voltaira. Zupełny jej wyraz znajdujemy w *Essai sur les moeurs et l'esprit des nations*. Książka ta jest historią powszechną Europy od Karola Wielkiego i Mahometa do Ludwika XIV. Na miejsce przeznaczeń opatrnościowych, widzianych w dziejach przez Bossueta, stawia Voltaire na wskroś ludzką ideję postępu. Na nieszczęście umysł jego bystry i jasny, pozbawiony był głębokości, dla tego nie rozumiał ducha cywilizacyi, religii i ojczyzny. Z tego niezrozumienia wypływają wszystkie błędy jego utworu. Wojny krzyżowe wydają mu się pożarem roznieconym przez papieży; reformacya klótnią mnichów; religia dziełem oszustów, pociągających za sobą tłumy niedołęgów; ztąd też na wiele objawów potęgi ducha ludzkiego patrzy z ciasnego punktu widzenia osobistych uprzedzeń. Przytem jednakże rozsiał on w swoim *Essai* mnóstwo idei zdrowych, które przeszły w krew i ciało społeczeństw, charakteryzując nadto ludzi i fakty z wielką pewnością i śmiałością utalentowanego pióra. — Z wszystkich pism prozą Voltaira najznakomitszem — pod względem literackim — jest jego korespondencya, dziś jeszcze zachwycająca wdziękiem i urokiem słowa. Zawiera ona około dwaście tysięcy listów, pisanych do siedmiuset osób. Prawdopodobnie drugie tyle zaginać musiało w burzliwych czasach schyłku XVIII stulecia. One to świadczą o gorączkowej czyn-

ności znakomitego pisarza, o jego nigdy nienasyconej ciekawości, o myśli zajmującej się wszelką nowością, o fantazy pióra wreszcie, rozsiewającego na lada świstku niewyczerpane skarby dowcipu. W nich to, jak w zwierciadle, odbija się żywot Voltaira i historia jego epoki. Przymiotami, które w *Correspondance* uderzają naprzód, są: dar i łatwość opowiadania, cięty żart i złośliwa ironia. Następnie zwracają na siebie uwagę: zmienność fizynomii pisarza i człowieka, oraz wielka różnaitość poruszonych przedmiotów. Pióro Voltaira nie jest ani tak szybkie, ani tak szczere jak pióro pani de Sevigné; władając niem po mistrzowsku umie on, gdy tego potrzeba, zamaskować się i przeobrazić, aby tylko nie utracić panowania i władzy nad opinią publiczną; pomieszcza często i rozmyślnie w swoich listach mnóstwo twierdzeń, mających za cel jedyny wprowadzenie w błąd czytelnika; ale wszystkie te ujemne strony jego korespondencyi odkrywamy dopiero po wyswobodzeniu się z pod wpływu, jaki wywiera na nas czar jego formy prześlizanej, gdy uważnie i bacznie treść jej analizujemy; słowem, gdy rolę czytelnika, rozkoszującego się interesującym i świetnie nakreślonym utworem, zamienimy na rolę surowego krytyka. — O tragediach Voltaira mówiliśmy już wyżej. — „Henryada“, pomimo olbrzymiego sukcesu, jakim cieszyła się po swem ukazaniu się na widok publiczny, była dziełem miernem i poronionem, zasługującym na poniżenie, w jakie popadła w naszym wieku. Z tej suchej, nudnej i — na szczęście — zapomnianej roboty literackiej, dałoby się dziś zacytować co najwyżej kilka zgrabnie utoczonych wierszy i parę zręcznie namalowanych obrazów. Dzieło pojawiło się w niewłaściwym dla siebie czasie. Epoka voltairowska — przedewszystkiem krytyczna, szydłereza i wątpiąca — nie była zdolną wydać poematu, wymagającego tak od autora jak i od czytelników głębokiej wiary nie tylko w wzniosłość, ale — do pewnego stopnia — i w świętość epicznego tematu. We Francyi szczególnie, epopeja mogła posiadać rację bytu tylko w średnich wiekach. Przytem

wszystkiem, jak to już raz powiedzieliśmy, Voltaire nie był poetą. Talent jego, chociaż niezaprzeczony, nie mógł stworzyć rzeczy wielkich ani w dziedzinie tragedyi, ani w rodzaju epicznym, ani w lirycznym. Wierszowane utwory autora „Henryady“ celują tylko dowcipem. Zato prozaicznymi dziełami zdobył on zaszczytne miejsce w pośród najznakomitszych pisarzy francuskich. Co do nich nie ma już dwóch zdań sprzecznych; wszyscy krytycy jednomyślnie zgadzają się na to, że nikt lepiej od niego nie pisał po francusku. Porównywano go z Bossuetem, bo jak wielki kaznodzieja należał niezaprzeczenie do rdzennie francuskiej tradycyi. Okres jego w prozie jest krótki i żwawy, zawsze dosadny i jasny. Głównym przymiotem kunsztu pisarskiego Voltaira, była prostota, niezamącona popolitością; pisząc, posiłkował się wyrazami używanymi przez wszystkich, ale uszlachetniał je wdziękiem zręcznego układu, albo w nowy sposób zabarwiał werwą żartobliwą i gryzącą ironią. W stylu jego doskonałym, naturalnym i swobodnym nikt nie dostrzeże cienia zmanierowania. Co zaś do treści pism jego, zdania są podzielone. Utrzymywano, że był „drugim w każdym rodzaju“ i „pierwszym w gronie umysłów miernych“. Sądy te, jakkolwiek paradoksalne, mieszczą w sobie cząstkę prawdy. W istocie Voltaire nie był twórcą (w ścisłym znaczeniu tego wyrazu), ani nowatorem; kroczył zwykle drogami przez innych utworowanymi, ale przyswajał sobie obce ideje w taki sposób, że stawały się niemal jego wyłączną własnością. Wyrażał je zaś dokładnie, jasno i treściwie — formą przedziwną zapewniając im powodzenie. Słowem, był to zręczny i szczęśliwy popularyzator, burzyciel nieumiejący nic zbudować, filozof bez systematu wyznawca, rozumu ulegający podszeptom wszelkich namiętności, który sam siebie w chwili szczerości ocenił najlepiej, porównywając się do strumienia, dla tego przeźroczy-stego — „bo nie jest głęboki“.

Dyonizy Diderot urodził się w Langres 1713 roku. Był synem nożownika. Kształcił się naprzód w rodzinnem mie-

ście u OO. Jezuitów, następnie w celu ukończenia nauk wyjechał do Paryża. Przygotowywał się do stanu duchownego, później pracował w kancelaryi jednego z prokuratorów, dalej był nauczycielem prywatnym, w końcu rzucił wszystkie — zapewniające chleb — zajęcia, i poświęcił się literaturze. Pisał i tłumaczył wiele, ale wyzyskiwany przez księgarzy, tonął w nędzy. Bibliotekę swoją sprzedał cesarzowej Katarzynie II, która mu ją jednak pozostawiła do użytku. Pracował gorliwie nad wydawnictwem „Encyklopedyi“, w której mnóstwo artykułów własnych pomieścił. Ubiegał się o fotel w Akademii, ale go nie otrzymał. Umarł w Paryżu d. 30 lipca 1784 roku. Wierne odtworzenie charakteru Diderota nie jest łatwym wcale, bo jak fizyonomia jego zewnętrzna, zmieniał się on niemal niestannie. Pisząc o swoim portrecie, namalowanym przez Michała Vanloo, tak się wyraża: „Moje dzieci, uprzedzam was, że to nie ja; w ciągu dnia miałem sto różnych wyrazów twarzy. W miarę jak mnie coś wzruszyło, byłem pogodny, smutny, marzący, czuły, gwałtowny, namiętny, pelen zapалу; miałem duże czoło, bardzo bystre oczy, dość wydatne rysy, głowę o charakterze mowy starożytnego, dobroduszość nader bliską głupoty i prostactwa dawnych czasów. Maska moja wprowadza w błąd artystę; czy dla tego, że zbyt wiele rzeczy na niej się odbija, czy, że wrażenia mej duszy następują po sobie szybko i odzwierciedlają się całe na licach; malarz, nie znajdując mnie takim, jakim byłem przed chwilą, czuje, iż zadanie, którego się podjął, jest o wiele trudniejszym, niż mniemał“. To samo da się powiedzieć o jego fizyonomii duchowej, zmiennej i niestałej. Diderot lubi rozprawiać szeroko o moralności, chociaż nie praktykuje jej w życiu; ulega naprzemian złym i dobrym wpływom. Idee jego nie posiadają ciągłości, brak im bowiem fundamentu stałej zasady. Książki jego grzeszą niejednolitością myśli i poglądów, często wprost sobie sprzecznych; po ustępach sprośnych i plugawych, następują w nich nieraz hymny na cześć cnoty. Tkliwość jego (zresztą całkiem retoryczną) wy-

wolują najróżnorodniejsze przyczyny. Wylewa się ona w deklamacyjnych potokach krasomówczej swady, wielbiącej najczęściej to właśnie, czego Diderot uszanować nie umie. Zestawiwszy ze sobą złośliwie i zręcznie pewne wyjątki z jego utworów, możnaby na ich tle (trzymając się tekstów najściślej) nakreślić kilka odmiennych wizerunków Diderota, zupełnie jeden do drugiego niepodobnych. Pozostawił wiele pism ulotnych i broszur, a mało książek sumiennie opracowanych. Poruszał w nich mnóstwo spraw na dobre, zapalając się do idei, których nigdy dostatecznie nie pogłębił i nie uporządkował należycie. Pierwszą jego pracą filozoficzną było *Essai sur le mérite et la vertu* (1745). Jest w niej jeszcze deista. W 1746, pod wpływem Bayla, pisze *les Pensées philosophiques*, już oddalając się od wyznawanych przed rokiem przekonań. W *Lettre sur les aveugles à l'usage de ceux qui voient* (1749) przechodzi do obozu ateistów. W szkicach rozlicznych, kreślonych pospiesznie, rozrzucea myśli nowe, między którymi znajduje się nawet przecucie nowoczesnej doktryny transformizmu (*Elements de physiologie*). Jako literat tworzy teorię dramatu, o której wspominaliśmy już wyżej. Pojęcia swoje o sztuce wypowiada w sprawozdaniach o wystawach (*les Salons*) z 1764 i 1767 roku. Sprawozdania te należą do jego najlepszych pism literackich; dają poniekąd początek ruchowi krytycznemu w dziedzinie sztuki, rozwijającemu się za dni naszych wspaniale. Diderot, zajmując się jednak przede wszystkim tematem dzieł malarskich i rzeźbiarskich, ocenia je z punktu widzenia literackiego, mało się troszcząc o ich zalety plastyczne i tym sposobem tworzy fałszywą metodę, której i dziś niestety hołduje jeszcze wielu krytyków. Czytelnik, pragnący poznać Diderota, zapozna się z nim najlepiej w korespondencyi, jaką prowadził z panną Voland (1759—1774). W listach tych wyraża się on szczerze i otwarcie tak o swoich stosunkach, jak o społeczeństwie i czasach, w których żyje, i mimowiednie opowiada w nich historię własnego żywota. Wreszcie w celu należytego ocenie-

nia talentu Diderota, trzeba przeczytać jego jaskrawe i błyszczące dyalogi (*Entretien d'un philosophe avec la maréchale**** i *Paradoxe sur le comédien*), a przede wszystkim poznać romans *le Neveu de Rameau*, w którym smutny bohater, bardzo podobny do autora, mówi o wszystkim, co go otacza z wielką werwą, cynizmem i bezczelnością. Styl twórcy „Synowca Rameau“ nie nosi na sobie cech pisarskich, jest raczej stylem konwersacyjnym. On sam mówi o sobie: „Nie komponuję, nie jestem autorem; czytam albo rozmawiam, zapytuję albo odpowiadam“. Rozmowa jego była dowcipną i pełną ciepła, — nie ziębła nawet na papier przeniesiona. Chcąc jednak ocenić jej zalety, trzeba szukać i wybierać. Prosi on, aby mu „przebaczono stronicę pospolitą — dla jednego dobrego wiersza“. Szukając jednak tego wiersza, należy często pominąć całą jakąś ramotę, a w najlepszych utworach odrzucić mnóstwo ustępów napuszonych, lub takich, do których Diderot zastosowywał swoją teorię „przekładania wyrażeń najcyniczniejszych, bo są zwykle najprostsze“, a po wyborze, w ten sposób dokonany, znajdziemy niezawodnie w pismach jego karty nakreślone pięknie, zalecające się stylem żwawym i kolorystycznym. Większą część życia poświęcił opracowaniu „Encyklopedyi“. Zamknął w niej cały ogrom wiadomości własnych i swoich kollaboratorów: o naukach, sztuce, literaturze, filozofii i polityce. Czy stworzył dzieło doskonałe? Nie. „Książka wasza — pisał do niego Voltaire — jest wieżą Babel; pomieszaly się w niej rzeczy dobre, złe, fałszywe, poważne i lekkie“. D'Alembert porównywał encyklopedyę do „sukni Arlekina, w której jest kilka kawałków dobrej materji, lecz za wiele łachmanów“. Pomimo różnej wartości pomieszczonych w niej artykułów — tak co do ich treści jak i co do wykonania — jedno i to samo tehniecie ożywia całe dzieło, czyniąc zeń potężne narzędzie rewolucyi. „Encyklopedya“ burzy wszystko, nie wznosząc nic na ruinach.

Do najwybitniejszych współpracowników Diderota należeli: znakomity matematyk d'Alembert, Condillac, Helvetius,

d'Holbach, Daubenton, Marmontel, Voltaire, Buffon i Montesquieu, a nadto mnóstwo pseudo-uczonych i miernych pisarzy, dziś zapomnianych. Współudział jednak kilku ludzi najznakomitszych, jakimi wiek XVIII się szczyli, czyni z niej księgę interesującą. Jako praca zbiorowa streszcza w sobie kierunki danej epoki i w historii rozwoju myśli ludzkiej odgrywa ważną rolę, chociaż w literaturze zajmuje niepoczesne miejsce, zwane u nas — szarym końcem. Pierwsze dwa tomy „Encyklopedyi“ ukazały się w 1751 roku. Wydawnictwo przerywane było i wstrzymywane kilkakrotnie z rozkazu rządu, tak, że tom ostatni (dwudziesty ósmy z kolei) wyszedł z druku dopiero w 1792 roku.

Jan Jakób Rousseau, był jedynym może wielkim pisarzem XVIII wieku, który marzył nie o samym tylko zburzeniu gmachu współczesnego mu porządku społecznego, lecz i o odbudowaniu go według nowego planu. Wszystkie wiadomości do życiorysu Roussa czerpiemy zwykle z jego *Confessions*. Opowiedział w nich żywot swój z wielką szczerością i cynizmem; błędy, wady, a nawet nikiemności, jakie popełnił, znany z jego własnej spowiedzi. Jednakże nie wszystko, co w wspomnieniach swoich podaje, na wiarę zasługuje, pisał je bowiem w pięćdziesiątym czwartym roku życia i jak sam twierdzi, czuł, że mu już pamięć nie dopisuje. To też często gęsto fakt jeden i drugi przezeń omówiony, nie zgadza się w swej osnowie z relacjami przez innych autorów podanemi, a przez krytykę sprawdzonemi. Zresztą Rousseau, jak niemal wszyscy pamiętnikarze, nie oparł się także pokusie oczerniania swoich nieprzyjaciół, podnoszenia siebie samego nad miarę i przedstawiania się potomności takim, za jakiego pragnął uchodzić. Urodził się w Genewie d. 23 czerwca 1712 roku. Wychowanie, jakie otrzymał w domu, było bardzo nieszczęśliwe, rozwinęło w nim bowiem wszystkie złe instynkta. Dzieje jego młodości tułaczej, których tu streszczać nie chcemy, są szeregiem czynów hańbiących. W 1741, licząc lat dwadzieścia dziewięć, przybył do Paryża

bez środków utrzymania. Mniemał, że mu ich dostarczy nowy, wynaleziony przez niego system oznaczania nut muzycznych cyframi, ale Akademia nauk odrzuciła go, jako nieodpowiedni. Wtedy, przedstawiony pani Dupin, żonie jednego z dzierżawców podatków niestałych, otrzymał za jej pośrednictwem posadę sekretarza ambasady w Wenecyi. Po powrocie z Italii, gdzie nabrał zamiłowania do włoskiej muzyki, czas jakiś był oficyalistą u pana Dupin, z pensją roczną tysiąca dwustu franków, ale czując się nieswobodnym i krępowanym niemilemi dlań obowiązkami, porzucił służbę i zaczął zarabiać na życie, przepisując nuty po dziesięć sous arkuusz. Zapoznał się wówczas z filozofami Grimmem i Diderotem, których później w pismach swych oskarżał o zdradę. Odniósł pierwszy sukces literacki, pisząc na konkurs rozprawę p. t. *Le progrès des sciences et des arts at-il contribué à corrompre ou à épurer les mœurs?* za którą Akademia w Dijon (1750) przyznała mu nagrodę. W drugim *discours*, noszącym tytuł *l'Origine de l'inégalité des conditions*, gwałtowniej niż w poprzednim uderzył na instytucje społeczne, dowodząc, że człowiek stworzony jest do samotności i żyć powinien w przyrodzie niemal jak zwierze. Z tego powodu napisał doń Voltaire list żartobliwy, w którym powiada, że Rousseau obudza żądze „chodzenia na czterech łapach“. Ta druga rozprawa śmiałością swych poglądów przeraziła sędziów konkursowych i — nie została uwieńczoną. Wówczas pani d'Epina y kazała w uroczej dolinie Montmoreney wybudować śliczny domek, przezwany „Pustelnią“ (*Érmitage*) i osadziła w nim „swego niedźwiedzia“; takim bowiem mianem ochrzciła ulubionego pisarza. Tu napisał on „Nową Heloizę“ i rozpoczął „Emila“. Coraz smutniejszy, podejrzliwy, zgryźliwy, markotny, coraz bardziej pogrążający się w mizantropii, — tak w Paryżu, jak w Genewie skazany wyrokiem sądu na uwięzienie, za podkopywanie religii objawionej, — porzucił miłe schronienie i przeniósł się naprzód do Neuchâtel, następnie do Anglii, dokąd go powołał Dawid Hume. Po powrocie p. de Gi-

rardin dał mu gościnę w swej posiadłości ziemskiej Ermenonville. Tu Rousseau, opanowany czarną melancholią, zmarł w 1788 roku, licząc sześćdziesiąt sześć lat wieku. Obiegały pogłoski, że sam sobie wystrzelił z pistoletu życie odebrał. Dominującymi rysami jego charakteru są: wielka wrażliwość i nerwowa nadezłość, które z biegiem czasu zmieniły się w próżność bez granic i nieustanną podejrzliwość, czyniąc go po prostu szaleńcem, cierpiącym na manię prześladowczą. Rousseau plebejusz, a co najwyżej mieszcuch, nie mógł przebaczyć społeczeństwu, że się na nim nie poznało i nie wyniosło go na stanowisko, należne jego talentowi. Ztąd gorzka i chmurna mizantropia (bujnie rozwinięta w samotności, której sam szukał) wyraża się i uwydatnia w jego pismach niemal zawsze brutalnie, ale z niezwykłą siłą. Uczuciowość znakomitego pisarza, skażona i wypaczona przez pychę, tłómaczy jego kierunek umysłowy, oraz charakteryzuje dosadnie wrodzony mu genialny dar słowa paradoksalnego i namiętnego zarazem, posiadającego jednak czar nieopisany. W dziełach Roussa panuje zupełna jednolitość poglądów. W pierwszej jego rozprawie, o której wspomnieliśmy wyżej, znajdujemy zarodki wszystkich idei, które z czasem szerzej rozwinał; — dowodzi w niej przedewszystkiem, że cywilizacya, nauki, sztuki i literatura dopomagały i dopomagają do obudzenia w sercach ludzkich złych skłonności, zmuszając cnotę do ustępowania z drogi talentowi. D'Alembert pomieścił wówczas w „Encyklopedyi“ artykuł, w którym twierdził, że Genewa odniosłaby niemałą korzyść, gdyby posiadała własny teatr. Rousseau w lot chwycił sposobność wypowiedzenia swego pesymistycznego zdania w tym względzie i w *Lettre sur les spectacles* rozpisuje się o zepsuciu szerzonym przez scenę. W rozprawie o pochodzeniu nierówności stanów (której tytuł francuski wymieniliśmy poprzednio) wypowiada wojnę społeczeństwu, broniąc idealnego, wymarzonego przez siebie „stanu natury“, w którym „wszelka nierówność“ zaledwie nieznacznie odczuć się da-

wała, a „wpływ jej był prawie żadnym“. W tym stanie człowiek był dobrym i cnotliwym, w świecie zaś całym panował pokój powszechny (!), ponieważ własność nie istniała, a ludzkość nie miała pojęcia o czci i pogardzie. Ukształtowanie się społeczeństw wszystko popsulo. Potrzeba stosunków pomiędzy śmiertelnymi nie jest rzeczą przyrodzoną, bo dla czegożby człowiek miał pragnąć żyć z drugim człowiekiem, kiedy tak wilk jak małpa obchodzą się bez istot do siebie podobnych (!). Organizacya zatem społeczeństw jest przyczyną wszystkich nierówności i wszelkich męczarni, jakie ludzkość znosi. Życie i dzieła Roussa pozostawały niemal w ciągłej z sobą sprzeczności. Serce pisarza ulegało często wrażeniom chwili, rzadko jednak kiedy, długo poddawało się ich wpływowi. Kochał cnotę, ale nie oddawał jej czci należnej w praktyce, kochał ją bowiem raczej wyobraźnią, niż poczuciem obowiązku. Jak to wspomnieliśmy wyżej, widział w scenie groźne niebezpieczeństwo dla obyczaj, a pomimo to komponował opery dla teatru; w swego „Emila“ wlał szlachetne ciepło uczuć rodzicielskich, a równocześnie dzieci własne oddawał do domu podrzutków. Teorye, poruszone w pracach poprzednich, natchnęły go pomysłem do planu wychowania, który rozwinął w pięciu księgach powyższej wymienionej pracy, zaliczanej do jego arcydzieł. Jak zawsze zasada, na fundamencie której wznosi gmach swoich rozumowań, musi być fałszywą. „Wszystko jest dobrem — powiada — gdy wychodzi z rąk twórcy wszechrzeczy; wszystko poślednieje w rękach człowieka“. Dlatego Rousseau odosobnia ucznia, — swego Emila, — od społeczeństwa, ażeby go (o ile rzecz możliwa) zbliżyć do przyrody. Wszystko w wychowaniu tem odbywa się inaczej niż zwykle; nie mistrz naucza, lecz pupil odgaduje i odkrywa nauki, sztuki, podstawy moralności. Autor nie chce, aby w dzieciństwie wpajano w niego pojęcia religijne, wychowaniec bowiem wybierze wiarę dla siebie dogodną, gdy dojrzeje. W czwartej księdze dopiero mówi Rousseau o Bogu, w tak zwanej *profession de foi du vi-*

caire savoyard. Pewnego poranku wikary sabaudzki zabiera z sobą Emila na szczyt „wyniosłego wzgórza, u stóp którego płynie Po“ i wobec wspaniałego widoku określa swoje wierzenia: „Świat rządzony jest wolą potężną i rozumną... Istota, która chce i może, istota sama przez się czynna, słowem, istota, która porusza wszechświatem i utrzymuje ład w rzeczach wszelkich, to Bóg“. Nie przypuszcza jednak konieczności objawienia, bo religia jego — jest religią przyrodzoną. Ostatnią księgę dzieła poświęca myślom o wychowaniu kobiet. Utwór posiada w szczegółach mnóstwo spostrzeżeń nowych i wskazówek pożytecznych, których wpływ był bądź co bądź dodatnim, zwrócił bowiem uwagę społeczeństwa francuskiego w XVIII wieku na wychowanie, wówczas zupełnie zaniedbane, nadto uczynił miłość macierzyńską — uczuciem modnem. Pomimo to, przyznać należy, że premisa, z której całe dzieło wypływa jest sztuczną i fałszywą. Rousseau przedstawia naturę dziecka na wskroś szlachetną, o skłonnościach dobrych, które z natury rzeczy wychowanie łatwo rozwinąć może, lecz nie rachuje się ze skłonnościami złemi, jakie edukacja pohamować i ukrócić powinna. Daje ujemny obraz wpływów cywilizacji na istotę młodą, nieprzygotowaną do walki ze światem, nieświadomie i niewinnie popadającą z błędu w błąd, upadającą przy wszystkich przeszkodach, wznoszących się na drodze życia. Oskarżanie o to cywilizacji jest niesłuszne. „Emil“ jednakże posiada mnóstwo całych stronnic przesłicznych, które zapewniły mu powodzenie, jakiem cieszy się dotąd, jest bowiem bez zaprzeczenia jednym z najświetniejszych dzieł ośmnastego stulecia. „Nowa Heloiza“, pomimo wielkiego rozgłosu zdobytego w swoim czasie, jest powieścią nudną. Pominąwszy wspaniałe obrazy przyrody, malowanej pędzlem mistrza, i wymowną nieraz analizę uczuć serca, całość romansu nie posiada cech prawdopodobieństwa, jest fantastyczną, niemoralną i monotonną. Nie posiada prawie żadnej akcji, a rozumowania przepelniające książkę, nie odznaczają się ową

błyskotliwością, czyniącą dziś jeszcze inna dzieła Roussa ponętnemi dla czytelników, nieobdarzonych bystrym zmysłem krytycznym. Jak to już wspominaliśmy wyżej, inni pisarze XVIII wieku burzą wszystko, nie troszcząc się weale o to, co na ruinach przeszłości powstanie; jeden Rousseau pragnie i zamierza zbudować ustrój społeczny, odmienny od istniejącego, i oparty na nowych podwalinach. Zadaniem tem zajmuje się on w swoim *Contrat social*. Szersza krytyczna ocena tego politycznego dzieła przekracza ramy, jakie z góry zakresliliśmy dla naszego podręcznika, wskażemy zatem tylko ogólny zarys systemu autora. Wychodząc z abstrakcyjnej idei o równości, chce idealnie pojęte społeczeństwo ukonstytuować na wzór grodów starożytnych. Twierdzi, że „jako człowiek urodził się wolnym“, więc wszelka władza pochodzi od ludu, zatem lud jest jedynym samowładnym panem, stanowić mającym o swoich losach. Pisarz - utopista, nie rachujący się ani z doświadczeniem, ani z historią, przyznaje tłumom nieomylność bezwzględna. Dzieło jego więcej od wszystkich współczesnych przyczyniło się do wywołania wielkiej rewolucyi francuskiej. Konwencya (*la Convention*) zastosowała w praktyce jego teorye ¹⁾, ogłaszając *les droits de l'homme* (prawa człowieka), które jak wiadomo rzuciły Francję w odmet groźnych wstrząśnień politycznych i rozterek społecznych. Prócz dzieł wymienionych pozostawił jeszcze po sobie Rousseau *le Dictionnaire de musique*, słusznie podobno ceniony, *le Dictionnaire de botanique*, kilka *Lettres*, w których broni swoich opinij i odpiera napaści przeciwników, wreszcie „Korespondencyę“, wydaną po jego

¹⁾ Konwencya narodowa (*Convention nationale*) — błędnie w przekonaniu naszym nazywana przez publicystykę polską „konwentem“ — była ciałem rewolucyjnym, które zastąpiło „Zgromadzenie prawodawcze“ (*Assemblée législative*) w dniu 22 września 1792 roku. Ona to ogłosiła rzeczpospolitą i posłała Ludwika XVI na rusztowanie, ale zarazem oparła się koalicji i stworzyła wiele instytucyj publicznych — zwłaszcza naukowych — zaszczyt przynoszących Francji.

śmierci, z wielu względów bardzo interesującą Pisma jego — począwszy od pierwszej rozprawy — cieszyły się w swoim czasie olbrzymiem powodzeniem, zalecały się bowiem zupełnie nowemi lub wyszłemi z mody zaletami, chociaż zawsze przez ogół witanemi życzliwie. Zamiast okresów krótkich i zwięzłych używał Rousseau periodów szerokich, krasomówczych, wspaniałych. W pośród współczesnych mu chłodnych stylistów, zdobywających sukces ostrzem złośliwego dowcipu, pisał ciepło, płomiennie, a jakkolwiek niekiedy popadał w deklamacyjność i sypał paradoksami, chociaż ze zdrowym rozsądkiem nie zawsze pozostawał w zgodzie, był szczery i szczerze wzruszony. Dlatego wzruszenie jego łatwo udzielało się czytelnikom. Dzieła Roussa nie tylko wywarły potężny wpływ polityczny na ludzi i wypadki ostatnich lat ubiegłego stulecia, lecz oddziaływały również na ducha i formę piśmiennictwa francuskiego w XIX w. Walecząc z materyalistyczną filozofią swojej epoki, przygotował odrodzenie uczuć religijnych. Malując wspaniale przyrodę — w pośród której spędził wiek dziecinny i młodociany — obudził dla niej miłość w sercach poetów nowoczesnych. Uwidoczniając niemal w każdym dziele swoją osobistość, popisując się (że się tak wyrazimy) własnym „ja“, przyczynił się do stworzenia kierunku, który mimowiednie poezya romantyczna za swój przyjęła. Po nim także odziedziczyła literatura europejska melancholię i niemoc, przezwaną „chorobą wieku“ (a będącą w gruncie rzeczy tylko hipokondryą Jana Jakóba Rousseau), tudzież wiarę w fatalność i przyrodzone prawa namiętności. Z dzieł Roussa, jak z obfitego źródła, wytrysnął bystry strumień natchnień, z którego wód powstała głośna szkoła literacka, o której mówić będziemy w dalszych rozdziałach. Już współczesny mu Bernardin de Saint-Pierre jest jego uczniem; następnie zaś pochodzą od niego: Chateaubriand, Lamartine, pani George Sand i inni mniej głośni, chociaż kroczący jego śladami.

ROZDZIAŁ XXVI.

Romans. — Moralisci. — Literatura i krytyka. — Poezya liryczna. — Wymowa.

Romans. — Le Sage. — Marivaux. — Prévost. — Bernardin de Saint-Pierre. — Moralisci. — Vauvernagues. — Duclos. — Literatura i krytyka. — Chamfort. — Rivarol. — La Harpe. — Poezya liryczna i opisowa. — Jan Chrzciciel Rousseau. — Delille. — Andrzej Chénier. — Mówcy. — Mirabeau.

Powieści w XVII wieku — jako czytelnicy nasi prawdopodobnie zauważyli, były przeważnie opowiadaniem idealnym, wysnutym z bujnej wyobraźni, albo humoreskami śmieszonymi. Dopiero pod koniec stulecia objawia się ruch, zwrócony w kierunku badań realnych. Nowella o tle historycznym, zastępuje romans rozsnuty na kanwie przygód bohaterских; zwiększa się liczba pamiętników, dostarczających materyałów, zwanych dziś dokumentami; wreszcie rozliczni pisarze, wzorując się na La Bruyèrze, kreślą portrety, odtwarzane z natury. Z całego tego ruchu, o podkładzie obserwacyjnym, wyłania się w XVIII wieku francuska powieść obyczajowa. Pierwszym jej twórcą jest Le Sage (1668 — 1747). Do swego *Diable Boiteux* (1707) zapożycza tematu z literatury hiszpańskiej, którą zna gruntownie. I *Gil-Blas* (1715 — 1735), jego arcydzieło, nie jest także wolnym od pewnego rodzaju naśladownictwa, chociaż to, co stanowi istotną wartość utworu jest wyłączną własnością francuskiego autora. Znajdujemy w nim wiernie odmalowany obraz społeczeństwa, a jakkolwiek powieść nie zaleca się tendencją moralną, wznosi się jednak werwą, dowcipem, żywością opowiadania, a przede wszystkim stylem pełnym prostoty, na wyżyny niemal klasycznej doskonałości. Romanse Marivaux (*Mariame* 1731 — 1741; *le Paysan parvenu*, 1735 — 1736), jak komedye tegoż pisarza, są udatnemi studjami miłości. Nadto odzwierciedlają w sobie stosunki życia mieszczańskiego, oraz

obyczaje ludu, poraz pierwszy—w poważnej liźbie i charakterze — wdzierającego się do literatury pięknej. Prawdziwym jednak twórcą romansu obyczajowego, niemal w nowoczesnem pojęciu rodzaju, był *l'abbé Prévost*, autor *Manon Lescaut* (1733), podniesionej przez krytykę dzisiejszą do godności i znaczenia arcydzieła, gdy w swoim czasie przeszła prawie niespotrzeżona, a nawet lekceważona. Prévost jednakże, jako tłumacz powieści Richardsona (*Paméla*, *Clarisse Harlove*, *Grandisson*) wywierał na swoją epokę wpływ niemały. O filozoficzno satyrycznych powiastkach Voltaira i o „Nowej Heloizie“ Roussa mówiliśmy wyżej, tu zatem wspomnieć nam już tylko należy o *Paul et Virginie* (1787), wyjątkowo pięknym romansie idyllicznym Bernardina de Saint-Pierre, pisarza-poety, który dzieje miłości, rodzącej się w sercach dwojga dzieci, odtworzył z wielkim talentem, mistrzowskiemi literackiemi środkami. Powieść o losach Pawła i Wirginii, tak ze względu na wyborny układ zdarzeń powieściowych, jak na styl prześliczny i uroczy malowidło obrazów przyrody, słusznie zaliczaną bywa do najprzedniejszych dzieł piśmiennictwa francuskiego.

Nie możemy w książce naszej omawiać działalności pisarzy średniej miary, których nie mało wiek XVIII posiadał, ocena ich prac bowiem zajęłaby zbyt wiele miejsca bez korzyści dla czytelnika, gdyż autorowie ci nie wycisnęli na utworach swoich piętna oryginalności i nie wywarli donioślejszego wpływu na rozwój literatury. Pomijamy zatem tego rodzaju historyków, moralistów i krytyków, jak „poczcziwy“ Rollin, jak jego uczniowie Crévier i Lebeau, jak Henault, Anquetil, de Mably, hrabia de Boulainvilliers, jak Barthélemy, chociaż jego *Voyage d'Anacharsis* cieszył się w swoim czasie znacznem powodzeniem, jak nawet Cuvier, bo dzieła wielkiego uczonego (*l'Anatomie comparée*, *Discours sur les révolutions du globe*, *Récherches sur les ossements fœciles*), pomimo, że przepięknie po francusku pisane, ale ściśle naukowe, nie zdobyły w danym momencie tak sze-

rokowej popularności, jaka przypadła w udziale „Historji naturalnej“ Buffona. Nie wypada jednak zamileżeć o tych, którzy indywidualnością poglądów lub formy występują nieco wypuklej z tła ogólnego. Do takich należy margrabia de Vauvernagues (1715 — 1747), człowiek prawy, rozumny, dobry i zajmujący wybitne miejsce między moralistami XVIII stulecia. Chociaż zaprzyjaźniony z Voltairem, zachował cześć dla religii i cnoty. Kochał ludzkość szczerze, pragnął ją podnieść i uszlachetnić, szukał prawdy z miłością; on to powiedział: „wielkie myśli z serca wypływają“. Umarł, licząc lat trzydzieści dwa zaledwie, wskutek ciężkiej choroby, której się nabawił służąc w wojsku. Na łożu boleści napisał *les Réflexions et Maximes*. Opierając się wpływowi La Rochefoucaulda, bywa niekiedy echem Pascala, La Bruyèra i Fénelona, niekiedy zaś wypowiada myśli własne z gruntu uczciwe. — Duclos (1704—1772), dziejopis i moralista, ogłosił drukiem *Histoire de Louis XI*, w której starał się naśladować Tacyta. Zyskał rozgłos swojemi *Considérations sur les moeurs*, dziełem niezbyt głębokiem ale sprytnie i wernie malującym otaczające go społeczeństwo. — Hrabia de Rivarol (1754 — 1801) błyszczał dowcipem w salonach i pozostawił wiele pism, w pośród których zwraca na siebie uwagę *Discours sur l'universalité de la langue française*, rzecz uwieczona przez Akademię berlińską (której Maupertuis był prezesem), pełną bystrych, a nawet nieraz i głębokich krytycznych spostrzeżeń. — Do krytyków należy także Chamfort (1741 — 1794). Jego *Éloge de La Fontaine* i *Éloge de Molière* dziś jeszcze z przyjemnością i korzyścią przeczytać można. — Rywalem Chamforta na konkursach akademicznych był La Harpe (1739 — 1803), wysoce ceniony u nas przez polskich klasyków, autor „Warwicka“ i kilku innych zapomnianych tragedyj, paru „pochwał“ (Racina i Fénelona), oraz „Kursu literatury“ (*Lycée ou Cours de littérature*), który niezupełnie zasłużył na sławę jego imienia po szerokim świecie. Uczeń i wielbiciel Voltaira,

w początkach wielkiej rewolucyi jeden z jej koryfeuszów, następnie do niej zniechęcony i czas jakiś z rozkazu władz republikańskich zamknięty w więzieniu, nawrócił się czytając Biblię; pozostawił nawet udatne studyum literackie o Piśmie Świętem. Powierzehownie znał tylko literaturę starożytną, nie zgłębił należycie początków piśmiennictwa francuskiego, nie rozumiał poezyi średnich wieków, autorów sobie współczesnych oceniał stronnie i namiętnie, to też dzieło jego — pomimo europejskiego rozgłosu, jakie zdobyło niemal wstępnym bojem — dziś nie posiada żadnego znaczenia, jakkolwiek zręcznie i dowcipnie omówił w niem i scharakteryzował wielkich pisarzy z czasów Ludwika XIV. Wogólności krytyka La Harpa, zacieśniona, drobiazgową, niesyntetyczną, bada umiejętnie tylko szczegóły, nie umie zaś całokształtu piśmiennictwa objąć szerokim i wyczerpującym poglądem.

Wiek XVIII nie znał prawie prawdziwej poezyi. Na początku stulecia, Jan-Chrzyciel Rousseau (1671—1741) nieudolny niewolnik reguł, wygłoszonych przez Boileau w *Art poétique*, pisał ody, psalmy i kantaty, zwłaszcza, gdy nie rymował sprośnych epigramatów i dźwięcznych wierszyków okolicznościowych, pozbawionych myśli. Voltaire — jak to już powiedzieliśmy — w swoich *Épîtres* i *Contes* był tylko dowcipnym wierszorobem, a Delille (1738 — 1813) stworzył wprawdzie tak zwaną poezję opisową, ale w tym nowym rodzaju nie wzniósł się nigdy nad poziom ekliwej mierności i najbanalniejszej prozy, upstrzonej stylem wykwintnym i kunsztownym, lecz monotonnym i nudnym. Zachwycali się nim współcześni; tłómaczyli i naśladowali poeci innych krajów, szczególnie nasi¹⁾; wielbił go Chateaubriand, dziś je-

¹⁾ Tłómaczyli i przerabiali u nas Delilla: Franciszek Karpiński, Aloizy Feliński, Antoni Chomiński, Fr. Ks. Dmochowski, Klemens Małecki, Konstanty Tymieniecki, Euzebiusz Słowacki, Tadeusz Matuszewicz; naśladował go: Kajetan Koźmian.

dnak wątpić się godzi, aby ktokolwiekbądź — niezmuszony do tego obowiązkiem studyami — miał odwagę i cierpliwość wczytywać się w *les Jardins*, *l'Homme des champs* i *les Trois règnes*. Jako człowiek dobry i miły, jednał sobie serca wielką uprzejmością, czarem rozmowy i zaletami charakteru. — Prawdziwym jednak i jedynym poetą tej epoki był tylko Andrzej Chénier, urodzony dnia 30 października 1762 roku w Konstantynopolu, z matki Greczynki. Stąd może powinowactwo jego muzy z Muzami starożytnej Helady. Dzieckiem przybył do Francji w 1765. Już w kolegium zaczął pisać wiersze, które zwróciły nań uwagę przełożonych i towarzyszy. Posłany do Londynu, jako *attaché* ambasady, nagle dowiaduje się o wybuchu rewolucyi. Wraca do rodzinnego kraju i z młodzieńczym zapałem rzuca się w wir wypadków. Pragnął gorąco politycznego i społecznego odrodzenia nieszczęśliwej ojczyzny, powitał zatem z zachwytem pierwsze brzaski rewolucyjnego świtu, zapowiadającego erę rozumnej wolności. Ale wkrótce spostrzegł z boleścią, że nadzieje jego zawiedzionemi zostały, że rewolucya w której świętość wierzył, nurza się w kale zbrodni. Wtedy odważnie zwrócił się przeciw ruchowi, chcąc powstrzymać szalony prąd, grożący jego ideałom zgubą i stratą, podrywający fundamenta, na których wznosił gmach swoich marzeń szlachetnych. Niebaczny i zapalony — w dziennikach *le Moniteur*, *le Mercure*, *le Journal de Paris* — karcieć zaczął gorącym słowem nadużycia, bezprawia i gwałty, przygotowujące panowanie terroryzmu. Padł ofiarą swego męstwa. Aresztowany 7 marca 1794, oddał głowę pod nóż gilotyny 25 czerwca (7 termidora, roku II^o ery rewolucyjnej) na dwa dni przed reakcją, która poprowadziła Robespiera na rusztowanie i terroryzmowi położyła koniec. Prócz artykułów politycznych, dziś jeszcze zachwycających siłą i jędrnością wyrażeń, pozostawił wiele utworów poetycznych, ogłoszonych dopiero po jego śmierci. Część ich ukazywać się zaczęła naprzód w czasopismach i publikacjach okolicznościowych. Znacz-

na zaś liczba wyszła w książce po raz pierwszy dopiero w 1819 roku; następnie w 1876 dużo więcej w wydaniu p. Becq de Fouquières; wreszcie dwa lata temu p. Gabryel Chénier uzupełnił poprzednią edycję. W tem ostatniem wydaniu mieści się: dziewiędziesiąt jeden eklog i bukolik, dziewiędziesiąt sześć elegij, pięć *épîtres*, trzy większe poematy (*Hermès, l'Invention, l'Amérique*), nadto ody i jamby. Są to przeważnie fragmenty, bo poeta w chwili natchnienia zaczynał pisać ten i ów utwór, albo kreślił ogólne zarysy innego, nie miał jednak dość czasu, aby je wykończyć. W liście do jednego z przyjaciół powiada: „Wiesz jakimi włóczęgami są muzy moje... nie kończą szybko pomysłu, bo chwytają się stu naraz. Jednemu z poematów dają nogę, innemu ramię; wszystkie kuleją, a staną na nogi dopiero, gdy będą razem“. Legenda zmieniła duchową fizyognomię Andrzeja Chénier, czyniąc go posępnym, chmurnym, oraz wrogiem otaczającego go społeczeństwa. Tymczasem rzecz się miała przeciwnie. Poeta, jak prawdziwe dziecko wieku, wyznawał zasady swego stulecia, przejął się ideami jego filozofów, wiedzę i wiarę czerpał z „Encyklopedyi“, był ateuszem i materyalistą na wzór współczesnych pisarzy, a jako artysta nawet ulegał często wpływowi modnej wówczas opisości Delilla. Słowem równie na charakterze człowieka, jak na jego wierszach (choć polotem i formą przewyższając wszystko, co w zakresie poezji lirycznej wydał wiek XVIII) współczesna mu epoka wycisnęła swoje znamię. — Pomimo, że Chénier naśladował poetów starożytnych, poezya jego jest oryginalną, naśladował bowiem tylko formę grecką — jej doskonałość i prostotę (jak niegdyś Horacy) — wlewając równocześnie w pięknie wskrzeszone stare kształty — myśli własne, nowe, gorące. Scharakteryzował zaś swoją metodę w słynnym wierszu: *Sur des pensers nouveaux faisons des vers antiques*. Tem różni się od wszystkich tak zwanych poetów współczesnych, których liryzm — chociaż wzorowany na Pindarze — jest niemal zawsze bezmyslny. Krytyka je-

dnomyślnie zalicza „Jamby“ do jego najcenniejszych i najświetniejszych utworów, w nich bowiem jest on najbardziej samym sobą. Tworzył je pod natchnieniem szlachetnego gniewu i oburzenia. Polotem myśli, barwnością i siłą ciepłego słowa, wznoszą się one na wyżyny prawdziwej poezji.

Grozą przejmujące wypadki ostatnich dwunastu lat stulecia zrodziły wymowę polityczną, która w obradach *états généraux*, za czasów monarchii, rozwinać się nie mogła w tym stopniu, do jakiego podniosła ją rewolucya, gdy wszystko stało się zależnem od woli ludu, a lud słuchał i wierzył w słowa wygłaszane z mównicy. Najznakomitszym, prawdziwie genialnym mówcą tej epoki jest Gabryel-Honoryusz de Riquetti hrabia de Mirabeau (1749 — 1791), dziwnie szczęśliwie przygotowany do roli, jaką odegrał. Czytał wiele, zwłaszcza w więzieniach, do których wpędzały go namiętności i nierząd prywatnego życia. Kształcił się studyjąc współczesne sprawy dyplomatyczne, społeczne i polityczne. Praca ta udoskonaliła i rozwinęła wrodzony mu dar krasomówczy. Popędliwy, gwałtowny, posiadający temperament improwizatora, wygłosił około stu mów i przemówień w Zgromadzeniu Narodowem, które dziś jeszcze czytają się z wielkiem zajęciem. Nie należy w nich jednak szukać poprawnej formy, ani tak zwanych „literackich“ przymiotów. Styl Mirabeau jest urywany, niejednolity, przepełniony obrazami często niewiążącemi się z sobą w artystyczną całość, ale wad tych słuchacze dostrzedz nie mogli, porwani swadą gorącego, żywego słowa — technieniem szczerego zapалу. Zarzucano potężnemu mówcy, że się sprzedał monarchii. Wyraz „sprzedaż“ był tu zupełnie niesprawiedliwym, jak wiele ówczesnych sądów i wyroków, Mirabeau bowiem był zawsze regalista. Wywołał wprawdzie rewolucję i do jej wybuchu znacznie się przyczynił, pragnął jednak nie republikańskich, lecz parlamentarnych rządów. Dopiero, gdy spostrzegł smutny rozwój wypadków, zrozumiał po niewczasie, jak mylną obrał drogę, aby dojść do upragnionego celu; już jednak

rozbudzonych namiętności ani powstrzymać, ani pokonać nie mógł. Inni współczesni mu mówcy polityczni — znacznie niżsi od niego talentem — należą raczej do historii, niż do literatury. Wymienimy tu jednak najwybitniejszych. Pomiedzy zasiadającymi na prawicy wyróżnili się: Malouet, Clermont-Tonnerre, Mounier, Lally-Tollendal, *l'abbé* Maury, Cazalès; pomiędzy konstytucjonistami Sieyès, człowiek wykształcony, posiadający w salach zgromadzeń rządzących i prawodawczych wielkie moralne znaczenie, oraz *l'abbé* Grégoire; w pośród żyrondyistów: Vergniaud, Guadet, Gensonné; na lewicy o dwóch odcieniach: Hébert, Danton, Robespierre (najgwałtowniejsze wnioski motywujący stylem akademycznym), wreszcie młody i bezwzględny Saint-Just.

ROZDZIAŁ XXVII.

Wiek XIX.

Wiek XIX. — Chateaubriand. — *René*. — *Le Génie du Christianisme*. — *Les Martyrs*. — Pani de Staël. — Jej dzieła. — „Delfina“ — „Korynna“. — *De l'Allemagne*. — Józef de Maistre. — Joubert. — Fontanes. — Paweł Ludwik Courier.

Historję literatury francuskiej w XIX wieku możnaby już dziś podzielić na trzy odrębne okresy. Pierwszy obejmuje działalność lat, rozpoczynających erę i przygotowujących — pod wpływem paru wyższych talentów — odmłodzenie piśmiennictwa zestarzałego i przeżytego. Drugi, zaczynający się w 1820 roku, a kończący się w 1850, zwany romantycznym, jaśnieje potęgą wyobraźni i siłą twórczości. Trzeci — niższy od poprzedniego — jest reakcją przeciw romantyzmowi i powrotem do realizmu. — Zaznaczyć nadto wypada, że w ostatnich latach stulecia, wyłaniać się zaczyna nowy kierunek, rozmaicie przezywany, sprzeczny z realizmem ubiegającej chwili i tonący w mgłę aspiracyj, dotąd jeszcze nie dość jasno okre-

ślonych.—Język francuski pod naciskiem wpływów, jakie wywierały i wywierają ciągle na literaturę francuską obce piśmiennictwa (angielskie, niemieckie, słowiańskie i skandynawskie) traci swoją dawną prostotę (pielegnowaną jeszcze przez niewielu, lecz najwybitniejszych pisarzy XVIII wieku), ale wzbogaca się licznymi nabytkami, nadającemu mu barwność, jakiej nie posiadał. Wiedza, w duchowem życiu społeczeństwa francuskiego zdobywająca coraz większe znaczenie, oddziaływa na rozwój myśli i sposoby jej wyrażania; ztąd także, dzięki metodzie, pewne rodzaje literackie (jak historia i krytyka) kształtują się na obraz i podobieństwo nauk, zbliżając się do nich coraz bardziej.

Ojcem literatury francuskiej w XIX wieku, którego wpływowi w mniejszym lub większym stopniu ulegli niemal wszyscy pisarze z początków stulecia, był Franciszek René de Chateaubriand, urodzony w Saint-Malo, w Bretanii, dnia 4 września 1768. W dwudziestym roku życia widzimy go w Paryżu, gdzie zawiązuje stosunki z współczesnymi autorami. W 1791 odplywa do Ameryki. Na wieść o tragicznym zgonie Ludwika XVI powraca do Europy, zaciąga się do zbrojnych szeregów emigracyjnych i w utarczce pod Thionville pada ranny na polu bitwy. Wtedy osiada w Anglii, gdzie w 1797 ogłasza drukiem *Essais sur les révolutions*. Po śmierci matki i ukochanej siostry, wywierającej na jego umysł wpływ bardzo silny, staje się gorącym wyznawcą idei chrześcijańskiej. Powraca do Francji w 1800 i zaraz ogłasza *Atala*, epizod z *Génie du christianisme*, który ukazuje się w całości w 1802 roku. Następnie z kolei wychodzą jego: *René* w 1805, *les Martyrs* w 1809, *l'Itinéraire de Paris à Jerusalem* w 1811. Dotąd pozostawał z Napoleonem I w stosunkach — jeśli nie zupełnie dobrych — to przynajmniej zgodnych i pokojowych. Dopiero mowa, wygłoszona przez poetę w dniu przyjęcia do Akademii, a w której ostro krytykował rządy cesarskie, wywołała zerwanie. Za Restauracyi życie Chateaubrianda należy do historii politycznej i parlamen-

tarnej tych czasów. Po 1830 pozostaje wiernym prawowitej monarchii, pisząc w ciszy i odosobnieniu swoje *Mémoires d'outre tombe*. Umarł dnia 4 lipca 1848 roku. Znamienną cechą jego charakteru jest smutek — smutek nieuleczalny, który sprawia (pomimo szczęścia, jakie było udziałem Chateaubrianda w życiu), że pisarz maluje swoje istnienie w następujących wyrazach: „Przeziwałem mój żywot“. Przyczynami tego smutku są: tkliwość, połączona z wielką wrażliwością, temperament gwałtowny, ulegający tylko własnym zachceniom, nadto pycha i egoizm. Cześć, jaką mu okazywano za życia, wydawała się autorowi „Męczenników“ zawsze za małą. Z powyżej wymienionych pierwiastków składa się w znacznej części dusza Reného, bohatera romansu Chateaubrianda, w którym odtworzył własny swój wizerunek. René jest melancholikiem bez przyczyny; pomimo że nie doznał zawodów i rozczarowań, rozpacza i traci nadzieję. Nie wypadki wywołały jego melancholię, wypłynęła ona wprost z głębi jego ducha. Nie był nigdy młodym; podróżował, a niczego się nie nauczył w podróżach; żył z ludźmi, a wyniósł ze stosunków z nimi tylko wstręt i obrzydzenie do swoich bliźnich. Znużony istnieniem, pragnie odebrać sobie życie; powstrzymuje go wielka boleść, która go jednak nie uleczka. *René*, jak to już powiedzieliśmy, jest przedewszystkiem portretem Chateaubrianda, ale zarazem i zwierciadłem, odbijającym w sobie ogólną fizognomię epoki. Pisarz odtworzył w nim uczucia, rozpierające łona wszystkich myślących. Pragnienia nienasycone, smutki bez powodów, niemoc i omdlenie ducha, oto charakterystyczne piętno czasów, które przysły po wielkich zdarzeniach, burzących dawny porządek społeczny, a nie zadawalniających wszystkich nadziei i nie odpowiadających na liczne zapytania, jakie sobie ludzkość przed nimi zadawała, oczekując od nich rozwiązania zagadki. Ten stan sere i umysłów nazwano „chorobą wieku“. Ślady jej wyciskają się na całej ówczesnej literaturze europejskiej; znajdujemy ją w „Wertherze“ Goe-

tego, w „Child Haroldzie“ Byrona, w pierwszych utworach naszych polskich wielkich romantyków. We Francji miał już Chateaubriand poprzedników: Jana Jakóba Rousseau (*les Réveries d'un promeneur solitaire*) i Sénancourta (*les Réveries*), on sam dopiero jednak podniósł kierunek do znaczenia szkoły. Dzięki jemu, melancholia staje się modną równie w społeczeństwie, jak w literaturze; niemal wszyscy piszący naśladowują go, a naśladowanie to uwydatnia się najszczęśliwiej w *Adolphe* Benjamin Constant'a, najlepszym romansie z tej epoki, napisanym według recepty, z której powstał *René*. Dopiero jednak na kartach *Génie du christianisme* wypowiedział Chateaubriand swoje teorye i przekonania literackie, które wyniosły go na stanowisko przewódecy szkoły. W przedmowie do wydania z 1828 roku przypomina okoliczności, w jakich powstało dzieło jego, wyrzec mające następnie na piśmiennictwo francuskie wpływ tak potężny. „W pośród, że się tak wyrażę, szczątków naszych świątyń ogłosiłem *le Génie du Christianisme*, ażeby tym świątyniom przywrócić blask obrzędów i przywołać do stopni ołtarzy ich sługi. Po wypadkach z czasów Rewolucyi uczuwać się dawała potrzeba wiary i pragnienie pociech religijnych, wynikające z braku tych pociech w ciągu długich lat upłynionych“. Chateaubriand dowodzi doniosłości chrześcijaństwa, nietylko ze względu na jego dogmaty i zasady moralności, lecz zarazem ze względu na dodatni wpływ, jaki wywiera na sztukę i literaturę. Wykazuje, że chrześcijaństwo „sprzyja geniuszowi, umacnia smak, wzmacnia uczucia enotliwe, daje wigor myśli, uczy pisarza zwrotów szlachetnych, a artystę form doskonałych“. Dzieło rozpada się na cztery części. W drugiej i trzeciej rozwija on poetykę chrześcijaństwa. Zestawia z sobą dane, jakich dostarcza autorom religii chrześcijańska i poganizm; przekonuje, że do przeprowadzenia analizy psychologicznej pisarz nowoczesny posiada znacznie więcej środków od autora starożytnego, dusza ludzka bowiem, ukształtowana na nauce Chrystusa, składa się z mnóstwa uczuć nowych, nieznanych

Grekom i Rzymianom. Wskazuje to na przykładach, badając z kolei charaktery: męża, żony, ojca, matki, syna, córki, kapłana, wojownika u starożytnych i w chrześcijańskim świecie. Rycerskość, córa chrystyanizmu, oraz cudowność mistyczna — w przekonaniu jego — nadaje się przedziwnie do poematu epicznego. Zastanawiając się następnie nad stosunkiem chrześcijaństwa do sztuk pięknych, on pierwszy wyraża gorące uwielbienie dla sztuki gotyckiej i dla pomników średniowiecza. Kończy swoje uwagi, uplastyczniając poetyczną stronę obrzędów religijnych. Pomimo, po części słusznych zarzutów, któremi późniejsza krytyka potępiła teorye Chateaubrianda — konstatując, że pisarz-chrześcianin brał rzeczy powierzchownie, nie zgłębiając ich należycie, że zmniejszał nawet poniekąd urok i powagę chrystyanizmu, przez naginanie go do swych pojęć literackich — nikt jednak nie zaprzeczy, że program, z którym wystąpił, program zrywający z przeżytyą tradycją, a wskazujący literaturze i sztuce nowe drogi, posiadał niezaprzeczoną doniosłość i stwarzał dodatni przewrót w wyobrażeniach ówczesnych. Dlatego pojawienie się w druku *Génie du christianisme* uważać należy w dziejach piśmiennictwa francuskiego za ważną i znaczącą datę. Pragnąc ideje swoje przybrać w ciało (ukształtowane według zasad własnej poetyki) napisał *les Martyrs*, poemat epiczny prozą. Starał się w nim wykazać wyższość cudowności chrześcijańskiej nad mitologią pogańską i w tym celu rozsnął wątek swojej epepei na kanwie zdarzeń, rozgrywających się w IV wieku, w Gallii. Niestety, nie uchwycił należycie ani charakteru pogaństwa danej epoki, ani ducha ówczesnego chrystyanizmu. Wartość konwencyjonalnego i fałszywego w założeniu utworu polega jedynie na szczęśliwym odmalowaniu paru postaci i na udatnem nakreśleniu kilku epizodów, całość zaś, chociaż niepozbawiona wdzięku poetycznego w szczegółach i jaśniejąca blaskiem świetnych opisów, jest rozwlekłą i słabą. Chateaubriand był jednak wielkim pisarzem; uszlachetnił styl niedoścignionym przed nim połotem wy-

obraźni i tęczą barwnością słowa. Proza jego posiada dźwięczność rytmiczną, a jedynym zarzutem, jaki uczynić jej można, jest nadmiar opracowania i widoczny wysiłek. Wpływ jego na literaturę francuską w początkach XIX wieku był ogromny i płodny w dodatnie rezultaty. On pierwszy wskazał konieczność zerwania z wybladłą, zmaląłą, przeżywającą się tradycją klasyczną, mogącą już zaledwie zdobyć się na dzieła mierne. Opisując w *René* cierpienia osobiste, rozwinął poczucie indywidualnego „ja“ poety, z którego wypłynęła cała nowoczesna poezja francuska. On nareszcie był twórcą stylu kolorystycznego, odzwierciedlającego wiernie i pięknie — blask i barwy przyrody.

O ile w Chateaubriandzie widzimy uosobienie zwrotu reakcyjnego i antirewolucyjnego, o tyle praca i działalność pani de Staël jest echem idei rewolucyjnych. Urodziła się ona 22 kwietnia 1766 roku; była córką Neckera ¹⁾ i wyznawała dlań miłość głęboką, posuniętą do ubóstwienia. Wychowała się na salonach tego ministra Ludwika XVI i tam poznała wszystkich słynnych pisarzy współczesnych, ucząc się w ich towarzystwie wdzięku rozmowy i przejmując się zasadami XVIII wieku. W piętnastym roku życia robiła wyciągi z *Esprit des lois* Monteskiusza, a w dziewiętnastym czytywała dzieła Jana Jakóba Rousseau, opatrując je własnymi komentarzami. Wyszła za mąż w 1786 za barona de Staël-Holstein, ambasadora szwedzkiego w Paryżu, ale w 1796 już się z nim rozseparowała. Zachwycała się z początku objawami rewolucyi, następnie przerażona rozkiełznaniem dzikich namiętności i nadużyciami, jakie się pod jej hasłem dopel-

¹⁾ Jakób Necker (1732 — 1804), urodził się w Genewie. Był najprzód bankierem w Paryżu, następnie dwukrotnie ministrem. Cieszył się opinią najzaciejszego i najuczciwszego człowieka, dał dowody najlepszych chęci, był twórcą wielu reform pożytecznych, nie umiał jednak sprostać zadaniom chwili i zapanować nad położeniem. Żona jego słynęła z dobroczynności. Córka pani de Staël, odziedziczyła wiele przymiotów ojca i matki.

niały, broniła Maryi Antoniny z gorączkowym ferworem. W tenże sam sposób naprzód wynosiła pod niebiosa Bonapartego, ale wkrótce potem protestowała przeciw jego despotyzmowi. Wgnana z Francji za gwałtowną opozycję, osiadła w Coppet, zamku należącym do jej ojca, a położonym na szwajcarskich brzegach jeziora Lemana. Uczyniła zeń centrum ruchu literackiego i politycznego, gdzie w około niej grupowali się: Schlegel, Sismondi, Benjamin Constant i inni. Przenosiła się od czasu do czasu to do Wejmaru, to do Genewy, lub miast włoskich. Umarła w 1817 r. Namiętna i romansowa przyswoiła sobie ideje XVIII wieku, wybrała z nich jednak najdodatniejsze i najszlachetniejsze: wiarę w dobroć wrodzoną serca ludzkiego i w cywilizacyjny postęp społeczeństw. Pani de Staël napisała dwa romanse: *Delphine* (1802) i *Corinne* (1809). Odmalowała w nich siebie samą z interesującą szczerością, nie umiała jednak włączyć w oba utwory tego, co wzbudza trwałe zajęcie. Nie posiadała twórczej wyobraźni, zdolnej ożywić opisywane postacie. To też nie w rodzaju powieściowym szukać należy oryginalności, dodatnio cechującej inne jej prace, a odznaczające się bogactwem myśli. Zajmowała się przedewszystkiem systematami i doktrynami, badając sumiennie ich treść i ducha. Najlepszymi jej dziełami są te, w których analizuje ideje. W książce swej *De la Littérature* (1800) wypowiedziała rozumne zdanie o krytyce, usiłując oznaczyć stosunek za chodzący pomiędzy literaturą a obyczajami, prawodawstwem i religią. W swoich *Considérations sur la Révolution française* (1818) ona pierwsza omawia z rzeczywistą szerokością poglądu wielki fakt dziejowy, starając się go wytlómaczyć głębokimi przyczynami, jakie go wywołały. Wie, ile złego sprawiły błędy i złudzenia bohaterów rewolucji, zdaje sobie sprawę z oplakanego stanu w jakim pograżyli ojczyznę, lecz zarazem wielbi przewrót, odradzający strupieszale społeczeństwo i wprowadzający je na drogę postępu. Wszyscy, oddający się studjom nad rewolucją z 1789 roku (tak ci, któ-

rzy pragną zwalczać jej zasady, jak i ci, którzy bronić je zamierzają) muszą przeczytać dzieło pani de Staël, jako po dziś dzień wielce interesujące. Najznakomitszym jednak jej utworem jest książka „o Niemczech“ (*De l'Allemagne*, 1810). Zapoznaje w niej współrodaków z krajem i ludem sąsiednim, dotąd prawie zupełnie przez Francuzów nieznanym i nierozumianym. Bada i ocenia niemieckie obyczaje, literaturę, sztukę, filozofię, moralność i pojęcia religijne. Przez nią dowiedzieli się jej rodacy kim był Wieland, Lessing, Winckelman, Goethe, Schiller; ona wreszcie odślania przed nimi rozwój germańskiego ruchu filozoficznego, wyrzecz mającego z czasem niemały wpływ na wiedzę i piśmiennictwo francuskie, a chociaż przez to poniekąd wyprowadza je z narodowego charakteru, dopomaga jednak do odnowienia literatury i sztuki świeżemi sokami, pełnemi mocy, i przyczynia się do zbratania ich z ogólnoeuropejskim postępem. Sama przez się jest pisarzem miernym (w literackim znaczeniu wyrazu), nie umie komponować, a styl jej nie posiada blasku, lecz stwarza jasne pojęcie o warunkach w jakich sztuka i literatura mają się rozwijać dalej; przekonywa, że obie wyrzec się powinny przeżytej tradycyi odrodzenia. Powiada słusznie: „Poezye, pisane według wzorów starożytnych, rzadko kiedy bywają popularnemi, ponieważ w czasie obecnym nie łączą się z duchem narodowym... Piśmiennictwo starożytne wpośród ludzi nowoczesnych jest literaturą sztucznie w nowożytnie czasy przeniesioną; rodzimą nam jest literatura romantyczna i rycerska, której rozkwit wywołała nasza religia i nasze instytucye“. Jak widzimy, pani de Staël jest jednym z inicjatorów ruchu romantycznego.

Ona i Chateaubriand, jako postacie najwyższe w tej epoce, panują nad poziomem piśmiennictwa z czasów pierwszego cesarstwa, przy nich jednak dostrzedz można kilku pisarzy niezaprzeczenie wybitnych, zasługujących choćby tylko na pobieżną wzmiankę. Hrabia Józef de Maistre (1754 — 1821), autor *Considération sur la France* (1796),

Du Pape (1819) i *les Soirées de Saint-Pétersbourg* (1821), jako krańcowy i namiętny wróg wszelkich nowych idei, oraz instytucyj, stworzonych przez rewolucyę, zamyka się często w zbyt ciasnych granicach myśli i wstecznych poglądów, jaśnieje jednak jaskrawą świetnością polemicznej werwy, ujętej w styl doskonały, pełen siły. Lamartine powiedział o Józefie de Maistre: „Pisarz w nim był znacznie wyższy od myśliciela, ale człowiek był jeszcze wyższym tak od myśliciela, jak i od pisarza“. — Brat jego Ksawery de Maistre (1764 — 1852) pozostawił parę drobnych utworów (*Voyage autoar de ma chambre, le Lépreux de la cité d'Aoste, les Prisonniers du Caucase*) nakreślonych wykwintnie, w których udatnie połączył humor niewymuszony z wytwornością formy. — Pomędzy myślicielami tego peryodu zajmuje poczesne miejsce Joubert (1754 — 1824), przyjaciel Chateaubrianda, człowiek szlachetny, umysł subtelny, marzyciel rozumiejący i oceniający należycie wszelkie objawy prawdziwego piękna. W dziełach Jouberta, wydanych po jego śmierci, najzaszczytniejsze miejsce zajmują *les Pensées*. — Fontanes (1757 — 1821) pisał ładnie prozą i wierszem. Zasługuje szczególnie na pamięć za światłą opiekę, jaką otaczał literaturę. — Nakoniec Paweł Ludwik Courier (1772 — 1825), za Napoleona żołnierz bez zamiłowania w wojennem rzemiośle, za Restauracyi liberal z przypadku, nieopierający swojego liberalizmu na głębszych przekonaniach, wykazał wielki talent w pamphletach, cieszących się w swoim czasie olbrzymiem powodzeniem. Dowcipny i złośliwy, był poniekąd (sposobem pisania) kontynuatorem Voltairowskiej tradycyi. Proza jego żwawa, zwinna i zwrotna, chociaż nieco sztuczna i naznaczona piętnem artystycznego wysiłku, po dziś dzień przez krytykę wysoce ceniona, interesuje przedewszystkiem w przeszlicznej „korespondencyi“, wydanej po zgonie pamflecisty.

ROZDZIAŁ XXVIII.

Poezya w wieku XIX.

Romantyzm. — Lamartine. — Wiktor Hugo. — Alfred de Musset. — Alfred de Vigny. — Teofil Gautier. — Różni poeci. — Kazimierz Delavigne. — Béranger. — August Barbier. — Brizeux. — Wiktor de Laprade. — Karol Baudelaire. — Parnasyanie. — Leconte de Lisle. — Sully Prudhomme. — Franciszek Coppée. — Jose Maria de Heredia. — Teodor de Banville. — Symboliści. — Paweł Verlaine. — Maeterlinck.

Romantyzm panował we Francyi, począwszy od 1820 roku — w którym ukazało się pierwsze wydanie *Méditations* Lamartina — po rok 1850, ujawniający nowy zwrot w literaturze, sprzeczny z poprzednim, a nazwany realistycznym. Szkoła romantyczna zaznacza działalność swoją przede wszystkim na niwie poezyi i teatru, ale oddziaływała także na wszystkie inne rodzaje literackie, gromadząc przytem pod swoim sztandarem najznakomitszych pisarzy bieżącego stulecia. Kierunek romantyczny we Francyi nosi na sobie mniej wyraźne piętno rodzimego początku niż w innych literaturach, a chociaż Wiktor Hugo omawia go szeroko w przedmowie do „Kromwella“ (będącej manifestem szkoły), teorya poety-naczelnika (w znaczeniu doktryny) nie wyłania się z niej dość jasno, świadcząc tylko, że romantyzm francuski jest przede wszystkim negacją i hasłem walki. Natężnienie swoje czerpie nie z pieśni i podań gminnych, nie z zabytków średniowiecznej literatury — pod której skrzydła opiekuńcze zdawał się uciekać, sławiąc sztukę chrześcijańską, wspomnienia wojen krzyżowych, architekturę gotycką i trubadurów — lecz z nowoczesnych dzieł pisarzy obcych, jak Goethe, Schiller i Byron. Romantycy przysięgają na Szekspira, jak niegdyś autorowie XVII wieku powoływali się na powagę słów Arystotelesa. Bądź co bądź siła ogólnego prądu, który ich unosił, musiała być potężną, bo zdruzgotowała

mury klasycyzmu, oczyściła grunt piśmiennictwa ze zburzonych ruin, wyswobodziła literaturę z więzów reguł i formulek, poddającej się bez zastrzeżeń wpływowi fantazy i rozbijającej wyobraźni. Dzieła romantyków, pełne blasku, zdobywają powszechne uznanie, a chociaż z ducha obcego poczęte, przybierają dumnie charakter narodowy.

Pierwszym (w dacie) znakomitym poetą francuskim XIX wieku był Alfons de Lamartine, urodzony dnia 21 października 1790 roku. Ojciec jego, gorący regalista, po terroryzmie — którego omal nie padł ofiarą — osiadł w własnej posiadłości ziemskiej Milly, w okolicach Mâcon. Tam młodziutki Alfons wychował się na łonie ubóstwiającej go rodziny, pod czulem okiem nauczyciela-księdza, marzyciela i mimowiednego romantyka, który rozbudził w nim wyobraźnię, nie uspasabiając go należycie do wytrwałej pracy. Oddany następnie do kolegium w Lyonie, uczył się źle i dopiero po wyjściu ze szkół uzupełnił wykształcenie swoje lekturą dorywczą, niesystematyczną, oraz kontemplacją i rozmyślaniem. W 1814 wstąpił do wojska, — ale po studniowej erze powrotnego panowania Napoleona — opuścił szeregi. W 1820 ogłosił drukiem swoje pierwsze *Méditations*. Książka niespodziewanie zdobyła sukces ogromny. W 1821 udał się Lamartine do Florencyi, jako sekretarz ambasady francuskiej przy dworze Toskańskim. W 1823 wydał *les Nouvelles Méditations*. Obrany członkiem Akademii w 1830 opuścił kraj, aby popłynąć do Grecyi, Syryi i Palestyny. Po powrocie z podróży napisał i ogłosił swój *Voyage en Orient*. Nagłe urok życia politycznego — tętniącego wówczas burzą gwałtownych namiętności — zaczął go ku sobie pociągać, brata się więc z opozycją i przejmując idejami demokratycznymi. W ich duchu kreśli i wydaje w 1847 *Histoire des Girondins*. Przyczynia się niemało słowem i czynem do upadku monarchii lipcowej. W 1848, powołany na członka rządu tymczasowego, traci na tem stanowisku popularność i sympatye, jakimi cieszył się przed tem, jako poeta i opo-

ment. Po wypadkach z 1851 wraca do życia prywatnego. Zniechęcony, zestarzały, złamany niepowodzeniami swojej poetycznej polityki, żyje w niedostatku, opuszczony od przyjaciół, fabrykując dla wyzyskujących go księgarzy kilkutomowe dzieła bez wartości. Umiera w 1869 roku. Charakter jego, po smutnem wtargnięciu poety w nieodpowiednią dla idealisty dziedzinę walk politycznych, staje się nierównym i przykrym. Wrodzone usposobienie arystokratyczne, silniejsze od przyswojonych zasad demokratycznych, bierze górę nad człowiekiem i czyni go pysznym, pogardliwym, próżnym. Ludwik - Filip nazywał ironicznie Lamartina *le vain de Mâcon*¹⁾, a o próżności autora „Jocelyna“ krążyły i krążą jeszcze liczne wcale niepoehlebne anegdoty. Prawdziwie piękne i znakomite utwory poety mieszczą się zaledwie w paru książkach, chociaż kilkadziesiąt tomów, wypełnionych wierszami i prozą, a noszących na okładkach jego nazwisko, zapisuje na swoich kartach bibliografia francuska. Lamartine był poetą, ale nie był artystą; sam siebie nazywał „amatorem“ poezji. Po odlocie natchnień młodzieńczych nie umiał (jak wielu innych) sztuką i zręcznością faktury brak ich zastąpić. Najwyżej wznosił się w pierwszych „Dumaniach“ (*Méditations*). Tworzył je niemal bezwiednie, pod naciskiem silnie odczutyh wrażeń. Dlatego przemówiły zrozumiale do serc czytelników, dlatego wywołały tak łatwo przewrót w pojęciach. Wszystkie zalety szlchetnego liryzmu, których nie posiadali wierszopisowicze ubiegłego stulecia, znajdujemy w poezjach Lamartina. Poeta opiewa z niezwykłą szczerością i prostotą: przyrodę, miłość prawdziwą i głęboką, oraz uczucia religijne. Jako przykład przepisujemy tu

¹⁾ W wyrażeniu tem mieści się dwuznacznik: *vain*, próżny; prawie zaś podobnie wymawia się *vin*, wino. Winnice położone przy mieście Mâcon, wydają wino, noszące nazwę *vin de Mâcon*; jak wiadomo zaś Lamartine, którego próżność król znał doskonale, wychował się i mieszkał w okolicy tego miasta (ztałd *le vain de Mâcon*).

wiersz, noszący tytuł „Krucyfiks“ w wiernym przekładzie
Miriamy.

Krzyżu, którym od ust jej wziął, w chwili agoni,
Z ostatniem pożegnaniem jej u śmierci bram,
Symbolu dwakroć święty; darze mrącej dłoni,
Obrazie Boga sam!

Ileż lez na twych stopach wielbionych zakrzepło,
Zanim, z rąk męczennicy w święty śmierci dzień,
W drżącą dłoń mą przeszedłeś, niosąc jeszcze ciepło
Ostatnich już jej tchnień!

Święte pochodnie -- blasków rzucały ostatki,
Z ust księdza płynął słodki modłów śmierci ton,
Podobny smętnym pieśniom, jakie nuczają matki
Dzieciom swym u łon.

Twarz jej nadziei zbożnej zachowała ślady;
W rysach, gdzie czaru piękna nie start z śmiercią bój,
Ból przelotny — wdzięk jeden jeszcze wyrył błądy,
A śmierć majestat swój.

Wiatr, co pieścił jej włosów rozpuszczonych burzę,
Odkrywał, to zasłaniał oczom mym jej twarz;
Tak błędne cienie kładzie na białym marmurze
Cyprysów czarnych straż.

Jedna z rąk jej zwisała z śmiertelnej pościeli,
Druga, na piersiach, jasna, jako lilji pąk,
Zdała się jeszcze trzymać, cisnąć do warg bieli
Znak świętych Zbawcy rąk.

Usta wciąż wpółotwarte, jak do całowania,
Ale duch jej pierzchł w boskim pocałunku tym,
Podobny lekkiej woni, którą żar pochłania,
Nim ognia tknie ją dym.

Teraz zimne te usta śpią już, śpią na wieki,
Oddech w piersi stężelej na wieki już ścichł,
Na oczy, bez spojrzenia, spuszczone powieki
Zakryły martwość ich.

A ja stałem w bojaźni jakiejś niewymownej,
Nie śmiałem się przybliżyć do wielbionych zwłok,
Jakby już skrył je zgonu majestat bezsłowny
W swój święty, wielki mrok.
Nie śmiałem!... lecz ksiądz pojał, co się we mnie dzieje,
I zimnemi palcami krzyż mi włożył w dłoń:
„Tu masz synu, wspomnienie... i razem nadzieję:
W żywota weź je toń“.
Tak, ty zostaniesz ze mną, dziedzictwo żałobne!
Siedmkroć drzewo, co cień swój jej mogile śle
Bezimiennej, stanęło nowym liściem zdobne;
Tyś nie opuścił mnie.
Zawieszony na sercu, w którym czas surowy
Ściera wszystko, tyś wiernie jej wspomnienia strzegł,
I ślady swe na zmięklej twej kości słoniowej
Lecz moich wyrzył bieg.
Powierniku ostatni duszy, co odlata,
Pójdź, zostań przy mem sercu i mów mi, o mów!
Co ona ci mówiła, gdy dla reszty świata
Już zamarł dźwięk jej słów!
Mów! w niepewnej tej chwili, gdy dusza skupiona,
Głucha na pożegnania, żale, zdroje łez,
Cofa się, gdzie nam gęsta skrywa ją zasłona,
Za zmysłów naszych kres;
Gdy u ciemnego śmierci z życiem rozgranicza
Zawieszona, jak owoc, co wnet sam spaść ma
Drży i chwieje się, czując, jak ją tajemnicza
Ochlania grobu mgła;
Gdy zmieszanej harmonii śpiewów, jęków, łkania
Nie słyszy już w sen wieczny grający się duch,
Ty, przyciskany do ust w godzinie konania
Jak najwierniejszy druch;
By rozświecić straszliwe przejścia tego bramy,
Aby konającego wzrok ku Bogu wznieść,

Boski pocieszycielu, któremu ufamy,

Jaką mu szepezesz wieść!?

Ty znasz, znasz sam konanie! Wszak leż twych strumienie

Owej nocy straszliwej, gdyś lkał próżno już,

Świętych drzewin oliwnych rosiły korzenie

Od zmroku aż do zórz.

Z krzyża, gdzieś tajń tę zgłębił oczyma własnemi,

Widziałeś matkę w bólu zamienioną w słup;

Tak jak my zostawiłeś przyjaciół na ziemi,

A ciało dałeś w grób!

W imię twojego zgonu, ufność moja roi,

Że mi na swoim łonie ducha oddać dasz;

Gdy ma godzina przyjdzie, pamiętaj o swojej,

O, ty, co sam śmierć znasz!

Poszukam nsty miejsca, gdzie jej usta mrące

Ostatni raz dotknęły wielbionych twych nóg,

I duch jej duszę moją powiedzie, gdzie słońce

To samo, ten sam Bóg.

Ach! gdyby nad mem, wówczas śmiertelnem postaniem

Stanęła postać w czerni, z srebrną w oku łzą,

I odjęła od ust mych z cichym bólu łkaniem

Dziedzictwo święte to! —

Podtrzymuj ją znów, skonać jej znowu daj słodziej.

Uświęcony nadziei i miłości znak,

Na tego, co zostaje, z tego, co odchodzi,

Z kolei przechodź tak!

Aż do dnia, gdy, wstrząsając grobowców sklepieniem

I po siedmkroć wołając wśród olbrzymich cisz,

Głos z nieba zbudzi wszystkich, których pod swym cieniem

Przytula wierny krzyż! ¹⁾.

W tym samym duchu i charakterze, co pierwsze „Dumania“, nakreślone są także: *les Nouvelles Méditations*, *les*

¹⁾ „*Obraz literatury powszechnej*“ ułożyli Piotr Chmielowski i Edward Grabowski. Tom II. Warszawa 1896.

Harmonies poétiques et religieuses, oraz *les Recueils*. Idylla epieczna, *Jocelyn*, pomimo niezwykle wybuchającego pomysłu, nie dla wszystkich może przystępnego i sympatycznego, zawiera mnóstwo przepysznie malowanych epizodów ¹⁾. *La Chute d'un ange* jest niezbyt szczęśliwą próbą poezji filozoficznej. *Histoire des Girondins* nie można nazwać książką historyczną, przyznać jednak wypada, że zasługuje na miano bardzo interesującego romansu. Talent Lamartina nie jest ani giętkim, ani różnorodnym. Poeta celuje w bardzo szlachetnem wyrażaniu uczuć wzniosłych. Żywo go zajmują problemy przeznaczeń ludzkich; rozwiązuje je zwykle w duchu chrześcijańskim lub platońskim. W dziełach swoich, pisanych prozą, zachowuje czystość i poprawność formy, nieprzystając być poetą. Mowy jego, wygłaszane w izbie i na słynnych wówczas bankietach, utkane są najczęściej z mrzonek i urojeń; ile razy oprzeć się pragną na realniejszym gruncie politycznych wymagań chwili, grzeszą namiętną niesprawiedliwością dla uciśnionych. Malując przyrodę odtwarza lepiej nastrój, — jaki dusza jego jej nadaje — niż właściwą jej plastykę i koloryt. Kocha się w szarej godzinie, w zmroku wieczornym i w mglistej porze jesiennej, rozścielającej pięknie ztonowane tła pod marzenia poetyczne. Jako pisarz odznacza się przejrzystością formy i harmonią wiersza, kreślonego z nadzwyczajną łatwością. Rzuci nieraz na papier, jakby od niechcienia, strofę jedną i drugą, wybornie zbudowaną i pełną dźwięku, bez najmniejszego wysiłku, bez mozolu i przekreślań. Lecz łatwość ta nie zawsze uwieczoną bywa pomyślnym rezultatem artystycznym, często bowiem myśl jego rozplywa się w wyrażeniach bladych, niedość jasno i jędrnie ją uwypuklających, skalanych zaniedbaniem i słabemi rymami. Z temi ostatniemi spotkać się można nawet w najprzedniejszych jego utworach.

¹⁾ *Adam M—ski* bardzo pięknie przełożył na język polski „*Jocelyna*“. Tłómaczenie to ukazało się w dodatku do czasopisma ilustrowanego *Świat*, wychodzącego przed kilku laty w Krakowie.

Wiktor Hugo urodził się 26 lutego 1802 roku w Besançon. Ojciec jego był generałem za pierwszego cesarstwa, a przyszły poeta, już jako kilkoletnie dziecko, wraz z matką (pochodzącą z rodziny wandejskiej, legitymistki z przekonania) i z braćmi swymi Ablem i Eugeniuszem, towarzyszył rodzicowi w wyprawach do Neapolu i Hiszpanii. W 1808 przybywa do Paryża, gdzie pod czułą opieką wdówką rodzicielki kształci się naprzód w domu, przerobionym z dawnego klasztoru panien Bernardynek ¹⁾, a oddalonym od środka i gwaru wielkiego miasta; następnie oddany w 1813 na pensję Cordier, w celu przygotowania się do szkoły politechnicznej, zaczyna pisać wiersze i bierze udział w konkursach poetycznych, ogłaszanych przez Akademię i stowarzyszenia literackie. W 1822 ukazuje się pierwszy tom jego poezyj pod tytułem: *Odes et Ballades*. Protegowany przez Chateaubrianda, w łaskach u króla Ludwika XVIII, odrazu staje się sławnym i jednomyślnie uznanym za naczelnika szkoły romantycznej. Akademia otwiera mu swoje podwoje dnia 3 czerwca 1841 roku. Za monarchii lipcowej wchodzi do izby parów. W 1849 miasto Paryż wybiera go deputowanym do *Assemblée constituante*. Od tego czasu unosić go zaczyna prąd politycznych namiętności. Wygnany w 1852 z kraju, ośmnaście lat spędza na wyspach Jersey i Guernesey, później w Brukseli. Wraca do Paryża po rewolucyi z dnia 4 września 1870 roku. Wybrany znowu przez wyborców jednej z dzielnic stolicy, dwukrotnie zasiada w izbie deputowanych. Umiera ośmdziesięcioletnim starcem dnia 22 maja 1885 roku. Naród i rząd ówczesny wyprawiają mu tak wspaniałe pogrzeb, jakim żaden z poetów świata nie był nigdy uczczonym. Zwłoki jego złożono w grobowcach Panteonu, który był niegdyś kościołem. Zamieniła go wielka rewolucya na świątynię, chronić mającą pozgonne szczątki

¹⁾ Upamiętnił go Wiktor Hugo w swoich poezjach i romansie *Les Misérables*.

„wielkich ludzi“, którym „ojczyzna wdzięczną“ pozostaje. W ciągu długiego żywota Wiktor Hugo był niemal zawsze echem, panującej w danej chwili opinii publicznej, dlatego wcale wiernie odzwierciedla się w pismach jego zmienność francuskich przekonań w XIX wieku. Rola polityczna, jaką odgrywał gwoli stronnicy zapałom, wytworzyła w około niego bałwochwalczych entuzjastów i zaciekłych przeciwników. O ile wielbiono go bezkrytycznie za życia, o tyle teraz, po śmierci, niezupełnie słusznie odzierany bywa ze sławy, bądź co bądź mu należnej. Nie był wprawdzie ani „wielkim“, ani „narodowym“ poetą (w najszlachetniejszym i najwyższym znaczeniu tego wyrazu), lecz jako pisarz i artysta, misternie rzeźbiący rytmiczne słowo francuskie, zajmuje bardzo wybitne stanowisko w literaturze europejskiej, na którą wywarł wpływ dość znaczący, chociaż niekiedy ujemny. Olbrzymia jego działalność obejmuje niemal wszystkie rodzaje. Debiutuje — jak to powiedzieliśmy wyżej — „Odami i Balladami“, w których po części kroczy drogą, utworowaną przez Chateaubrianda, po części zaś ulega muzie Lamartina. Jest w nich szczerym regalistą i gorącym katolikiem. Nie wiele oryginalności dostrzedz można w utworach, zamkniętych w tym pierwszym zbiorze jego poezyj, składa w nich już jednak zadatki bujnej wyobraźni, niezmiernie giętkiej i posłusznej mu formy, oraz dźwięczności wiersza, rymowanego bardzo kunsztownie. Natchnienie — obudzone bohaterską walką wyswobadzających się z pod jarzma tureckiego Greków — stwarza w 1828 *les Orientales*. I tu nie spotykamy się jeszcze z indywidualnością autora, zaćmioną mimowiednem naśladownictwem. Krajobrazy, przez niego malowane, nie mają nic wspólnego z rzeczywistością, nigdy ich bowiem nie widział oczami ciała. Wydobywa ich zarysy i kolory z sztucznie podnieconej fantazyi, lecz wyobraźnia jego i tu — jak dawniej lotna i bujna — stroi kreacje poety w kształty pełne blasku, barwności i arytymu. Dopiero w tomach następnych: *les Feuilles d'automne*,

les Chants du crépuscule, les Voix intérieures, les Rayons et les Ombres, les Contemplations, poznajemy charakterystyczne cechy indywidualności Wiktora Hugo, w pięknych i dodatnich jej znamionach. Tu poeta staje się samym sobą — prawdziwym i znakomitym poetą lirycznym. Nadmiar koloru, dawniej zbyt jaskrawego, tudzież przesada wyrażen — znikają w jego harmonijnych utworach, a uczucie staje się osobistem, nabiera siły i głębokości. Dla uplastycznienia przykładami tej doby rozwoju talentu Wiktora Hugo — popularnego już wówczas w całym świecie, zatem i u nas — przepisujemy dwa ustępy (jeden wyjęty z *Les Feuilles d'automne*, drugi z *Contemplations*) w pięknych polskich tłumaczeniach dwóch prawdziwych poetów.

Z „*Liści jesiennych*“.

Co ci, serce, z narodzin królów? co z chwały
Zwycięstw, których rozgłosem pękają w kawały
Dział brzozy i dzwonów spiże?
Co z tych hymnów wśród świątyń, które światłem gorą —
Poczem z miast rozbudzonych lecą nocną porą
Gwiazd snopy ku niebu chyże?

Indziej patrz. Tam ku Bogu tylko wznos tve loty!
Doczesna marność z lichej puszy się pozłoty —
Czczy dym jest chwala wszelaka!
Korony, mitry lśniące, błyszczą krótkotrwałe,
Czy wartę są żdzbla trawy, którą Bóg w swej chwale
Stworzył na gniazdo dla ptaka?

Ach! dalszą jest nicości słabość, niż potęga.
Pocisk, co gołębnika lichego nie sięga,
W obelisk wali znienacka!
Zawsze w śmierci się imie Bóg do królów zbliża —
Szczyt ich koron zrobiony jest ze znaku krzyża —
Z ich grobów świątyń posadzka!

Jakże? blask naszych gmachów — co? wież naszych czoła?
Napoleon, Perykles, Cezar — wszystko zgoła
Pada i w pyle się ściele?
Kto cię zbada, otchłani niema, jak opoka!
O trzy stopy pod ziemią cisza tak głęboka,
A z wierzchu wrzawy tak wiele! ¹⁾

Z „Rozmyślań.“

Zmierzch zapadł — wieczorem cichym, uroczystym.
Herman rzekł do mnie: — Jakie wyznanie twej wiary?
Jaka zasada godłem twej duszy wieczystem?
Mów, czyliś sam dla siebie, olbrzymem twej miary?
Jeśli twe pieśni nie są pianą świata marną,
Jeśli twe stopy nie są mgłą wyziewu parną,
Co na śmiecišku nicości
Wstaje i spada w ciemności;
Jeżeliś nie jest duszą zwątpieniem schłoniętą,
Jakiż jest znak widoczny wiary, co ci świętą?...
Rozmyślaczu, co wiesz o postępu drogami,
Przez się Bogu nie modlisz w kościele? —

Lasami

Szliśmy obaj przy sobie, taką nocną ciszą,
W której słowa szmer listków — listki szmer słów słyszą.
Rzekłem mu: — Modlę się. — W jakiej modlisz się świątyni —
Spytał Herman — gdy jasną masz w twej duszy wiarę?
Jaki kapłan tam świętą modlitwy ofiarę
I przy jakim ołtarzu, gdy się modlisz, czyni?
— Kościół?... błękitów sklepienie!
A kapłan... — W tem niebios przestrzenie
Srebrnym buchnęły blaskiem. Księżyc w pełni krwawej,
Jak wielka hostya, wzniosł się na przestrzeni jasnej,
A w ciszy wszystko drżało — zwierz, drzewa, natura. —

¹⁾ Przekład Felic. Faleńskiego „*Obraz literatury powszechnej*“
ułożyli Piotr Chmielowski i Edw. Grabowski. Warszawa. Tom II. 1896.

Rzekłem, wskazując niebo, co srebrzyła chmura:

— Patrz! błękit kościołem,

Bezbrzeżne jego sklepienie...

A dziś ofiary sam Bóg apostołem...

Czołem!...

Oto podniesienie!— ¹⁾.

Les chansons des rues et des bois formą dziwaczną i wyrażeniami pozbawionemi artystycznego smaku, zapowiadają już upadek starzejącego się talentu. W ogólności poezye, ogłoszone po 1870 roku (nie wyjmując *l'Année terrible*, pozbawionej wyższego technienia poetycznego), zachwaszczone licznemi wadami i usterkami, nie przyczyniają się wiele do podniesienia uroku i sławy Wiktora Hugo. Jedne może *les Châtiments* (po raz pierwszy wydane w 1855, następnie uzupełnione) interesują gryzącą werwą satyryczną, lecz i w nich natchnienie wypływa często z mętnego źródła, a mściwość i namiętności stronicze nie pozwalają poecie utrzymać się w mierze, jakiej od znakomitego pisarza domagać się mamy prawo. Niepodobna ludziom, szanującym pióro, zgodzić się na sposób, w jaki Wiktor Hugo wymyśla Napoleonowi III, zowiąc go: mordercą, szubrawcem, histryonem, wilkiem, rozbojnikiem, malpą. Dość zestawić z sobą strofy króla (!) „romantyków“ z jambami Augusta Barbier (w których ten ostatni, znęcając się okrutnie nad stryjem ostatniego cesarza francuskiego, w chwilach nawet najnamiętniejszych wybuchów oburzenia zachowuje jednak podniosłość tonu i nie zniża się nigdy do trywialnego łajania), aby przekonać się o ile poeta drugorzędny jest wyższym i szlachetniejszym od pierwszorzędnego, rozgłosem swojego imienia napelniającego świat cały. Dla tego, pomimo świetnych ustępów, jakie w *les Châtiments* znaleźć łatwo (do najcelniejszych zaliczamy *l'Expiation* i *les Abeilles du manteau impérial*), ich nie-

¹⁾ Przekład Władysława hr. Tarnowskiego.

estetyczna, deklamacyjna i sztucznie gburowata gwałtowność czyni z całości książki rzecz monotonna, nużąca, niemiłą, niekiedy nawet wstrętną. Za to w *La legende des siècles* (1859 do 1877) wykazuje Wiktor Hugo niezwykłą zdolność do ujęcia i odtwarzania treści epickiej. Wprawdzie niema tu jednolitości tematu i kompozycyi (dlatego, i z wielu innych względów dzieło nie może być porównywane z wielkimi epopiejami przeszłości, ani z „Panem Tadeuszem“, ani z „Królem Duchem“, ani nawet z „Hermanem i Doroteą“), nie ma istotnie artystycznego układu, bo „legendy“ składają się z urywanych opowiadań i rapsodów, wprawdzie objąć mających ogrom dziejów całego świata, ale rozpryskujących się na szczegóły, często niedostatecznie zrozumiane, lub rozmyślnie fałszywie przedstawione; wprawdzie forma grzeszy nieraz parafialną jakąś nadeutością, a rozwinięcie myślowe przedmiotu naciąganiem do uprzedzeń i przekonań autora — ale pomimo tego wszystkiego czuć tu „huczny lot olbrzymiego ptaka“ i oryginalną indywidualność poety. Najslabszym bez zaprzeczenia jest Wiktor Hugo, jako dramatopisarz. Przedewszystkiem brak mu daru, bez którego autorem scenicznym być nie można; brak mu subtelnego daru odgadywania i zrozumienia duszy ludzkiej. Autor „Hernaniego“ nie jest wcale psychologiem. Postacie, które wyprowadzić chce na scenę, są fikcyjnemi dziwolągami, nadmiarem barw i kunsztu doprowadzonymi do jaskrawości niemal śmiesznej. Poeta pragnąc koniecznie podbić teatralnego słuchacza (bo zadanie odnowienia teatru francuskiego było jednym z głównych paragrafów programu szkoły romantycznej) uciekł się do wszystkich możliwych i niemożliwych efektów teatralnych, które prawie zawsze nie osiągnęły oczekiwanego przezeń skutku. Wszystkie dramatyczne kreacye Wiktora Hugo polegają na antytezie. Tak naprzykład: Hernani jest bohaterem w bandycie; Ruy Blas człowiekiem genialnym w skórze lokaja, zakochanego w królowej; Marion Delorme nierządnicą, ubóstwiającą kochanką miłością idealną; Franciszek I rozpustnikiem, osłaniającym

pospolitą rozwiązłość gronostajowym płaszczem królewskim; Triboulet wzniosłym ojcem w podłym błaznie; Lukrecya Borgia kobietą nikesemną, ukrywającą w duszy najszlachetniejsze macierzyńskie uczucie. Ten chaos grubych sprzeczności, figur rysowanych prawie karykaturalnie, malowanych dwoma kolorami, bez półtonów życiowych i finezyj psychologicznych, rzuca poeta na tło tylko zewnętrznie i dekoracyjnie historyczne, przepełnione najnieprawdopodobniejszymi wypadkami i częstymi monologami, spełniającymi równie nudne zadanie, jak to, które w tragedii dokonywali powiernicy i powiernice bohaterów i bohaterek klasycznych. Wobec tego, dziwić się nie można, że dzieła sceniczne Wiktora Hugo — chociaż pisane przepięknym wierszem i niekiedy jaśniejące ślicznymi momentami lirycznymi — nigdy nie cieszyły się powodzeniem i stanowią dla badacza literatury francuskiej tylko przedmiot ciekawości, jako objaw fałszywego kierunku, nieumiejącego zdobyć się ani na wzlot w sfery czystej poezyi, ani szukać prawdy w szczerem i prostem odtwarzaniu charakterów na tle namiętności starych jak świat, lecz zawsze zajmujących, gdy są zgłębiane i wycieniowane należycie. Jako prozator stoi Wiktor Hugo znacznie niżej od poety. *Notre Dame de Paris* pociąga tylko zewnętrzną, malowniczą stroną utworu, jako do pewnego stopnia interesująca rekonstrukcyą sztuki plastycznej w średnich wiekach. *Les Misérables*, nieznośnie długie, obok kilku kart nakreślonych przepysznie, z epickim zacięciem w wielkim stylu, przepełnione są scenami marnie skomponowanemi i dywagacyami płytkimi, monotonnymi i nużącymi. O innych romansach (*les Travailleurs de la mer*, *l'Homme qui rit*, *Quatre-vingt-treize*) nie wiele rzeczy pochlebnych dałoby się powiedzieć. Pisane stylem ciemnym, napuszonym, zmanierowanym ¹⁾, nie wznoszą się nawet na wysokości, na

¹⁾ Układający niniejszy podręcznik tłómaczył kiedyś pośpiesznie na zamówienie jednego z wydawców „Rok 93“, z korekt nadsy-

jakich stoją dwa poprzednie, oraz pierwsze nowele i studia tendencyjno - naracyjne poety (*Han d'Islande, Bug-Jargal, le Dernier Jour d'un condamné*). Nie połotem i świeżością myśli zdobył Wiktor Hugo olbrzymią sławę równie w kraju rodzinnym, jak w całej Europie; nie był także nigdy — w ścisłym znaczeniu wyrazu — twórcą idei, pisał zwykle pod wpływem już uogólnionych poglądów i kierunków, za danym przez kogoś innego popędem. I to właśnie, w naszym przekonaniu, tłumaczy, dlaczego zmieniając tyle razy przekonania, czerpiąc u różnych źródeł natchnienie, pozostał jednak niemal naiwnie szczerym. Nie umiał zajrzeć w głąb serca człowieka; malując swoje postacie, muskał zaledwie powierzehowne objawy duszy; często zaś niezrozumiawszy należyte człowieka uplastyczniał go zupełnie fałszywie. Wyobrażenia jego bujna, lecz chorobliwa, przedstawiała mu sprawy życia i rzeczy ducha w tak nadzwyczajnie zwiększonych kształtach, że nie ludźmi, lecz potworami, olbrzymami i półbogami zapełniał swoje dzieła. Nawet uczucie Wiktora Hugo, chociaż bez zaprzeczenia prawdziwe, nie posiada tego serdecznego ciepła, tego dźwięku szczeroci, jaki nas w innych poetach, niższych od niego, zachwyca. Wielkie zatem sukcesy, jakie odniósł, przypisać należy tylko wspaniałej formie, którą władał po mistrzowsku. Co do niej nie miał we Francyi równego sobie współzawodnika. Nawet wrodzone mu przywary i ułomności przemieniały się w jego prześlicznym wierszu w zalety. O ile nic miał pojęcia o analizie namiętności, o ile z duchem człowieka nigdy prawie nie dawał sobie rady,

nych mu z Paryża, przekład bowiem miał ukazać się równocześnie z oryginałem. Wobec tego pośpiechu, utrudniającego niewdzięczną pracę, z jakimże szczerem zadowoleniem wyczytał w jednym z dzienników nadsekwańskich dowcipne ubolewanie nad tłumaczami Wiktora Hugo, przekładającymi wymienioną powieść na osiem języków. „Podziwiamy — pisał złośliwy fejletonista — tych nieszczęśliwców, zmuszonych rozumieć i wyrazić w swoim języku to, czego my Francuzi prawdopodobnie nie zrozumiemy“.

o tyle posiadał w najwyższym stopniu poczucie zewnętrznej piękności literackiego kształtu. Celuje w naracjach, opisach i malowaniu obrazów. Myśl każda rodzi się w jego głowie pod postacią cudnego, skończonego obrazu. Nadto posiada wiedzę doskonałego wierszowania, polegającego nie tylko na kunsztownej łatwości połączenia z sobą bogatych rymów, ale zarazem i na artystycznym ujęciu treści w rytm harmonijny, godzący się muzykalnie z melodyą sylab i wyrazów. Wszystko jednak, co tu powiedzieliśmy odnosi się przedewszystkiem do wierszy Wiktora Hugo, w prozie bowiem (szczególnie w ostatnich utworach) dar obrazowania przemienia się w zmanierowanie, posunięte niekiedy aż do karykaturalnego grotesku; rytmiczność, w denerwujący szczepek wahadła zegarowego; a zwięzłość zdań, w zaciemnienie myśli, wylatującej z peryodu, jak piłka zbyt gwałtownie rzucona i padająca po za metą i kołem grających. To też niezawodnie czas, najwyższy i najmądrzejszy regulator literackich sądów krytycznych, usunie wiele dzieł Wiktora Hugo w cień i zapomnienie, lecz ta ich część, którą uszanuje i dla potomości pozostawi, cieszyć się będzie zasłużonem, trwałem powodzeniem, usprawiedliwiającem poniekąd bałwochwalczą część, jaką wyznawano dla poety za życia ¹⁾.

Przechodzimy teraz do Alfreda de Musset, najsympatyczniejszego z ówczesnych poetów francuskich, a który niczem innem być nie pragnął, jak tylko prawdziwym poetą. Urodził się dnia 11 grudnia 1810 roku. W kolegium Bourbon, do którego oddano go bardzo weześnie, uczył się dobrze. Pierwszy tom poezyj swoich ogłosił, licząc zaledwie lat osiemnaście. W dwudziestym roku życia *Namouna* rozstawiła jego imie, zwłaszcza w kołach rówieśnej mu młodzieży. Wtedy rzucił się w wir nacieszeń i rozrywek światowych, tworzył jednak nieustannie. Do skarbcza jego literackiego do-

¹⁾ Wiktora Hugo tłómaczyli u nas niemal wszyscy poeci z drugiej doby romantyzmu, oraz dzisiejsi, najmłodszy.

robku przybywały ciągle, to nowe poematy, to przysłowia dramatyczne i komedyjki pełne wdzięku, to powiastki lub nowelle. W 1852 zaliczony zostaje do grona czterdziestu nieśmiertelnych, marnuje jednak dalej siły i zdrowie w nadużyciach różnego rodzaju. Na posiedzenia Akademii przychodzi bardzo rzadko. Na jednym z nich, gdy któryś z członków zwraca uwagę, że: *Monsieur de Musset s'absente toujours*, dożywotni sekretarz instytucji, Villemain, odpowiada na to złośliwie: *Il ne s'absente pas, il s'absinthe*. Chociaż młody, ale przedwcześnie wyczerpany fizycznie i moralnie, umiera dnia 1 maja 1857 roku. Całe życie był dzieckiem; — dzieckiem nerwowem, chorem, poddającym się gwałtownym i ciągle zmieniającym się wrażeniom, wszystkim uczuciom posuniętym do krańcowego szalu, a kończącym się zawodami i rozczarowaniem. Ztąd wypływają cechy oryginalne jego poezyi, która — chociaż zrodzona pod wpływem Byrona — jest jednak osobistą, na wskroś Mussetowską. Wiersz, w którym powiada: „*Mon verre est petit, mais je bois dans mon verre*“, zaznacza skromnie, ale z siłą głębokiego przekonania, że był świadom swojej indywidualności. W pierwszych utworach (*les Contes d'Espagne et d'Italie*) jest przede wszystkim kolorystą, malującym barwnie (choć już nieraz pesymistycznie) przepiękne obrazy. W następnych poematach natrafia na ton sobie właściwy. Odtwarza wewnętrzne wzruszenia duszy sceptycznej, do świata zniechęconej, zbolalej i smutnej. Takim jest już w *Spectacle dans un foteuil* (1832), takim w *Rolla* (1835), takim będzie — jakkolwiek idealniejszym i wyszlachetnionym — w *Poésies nouvelles*, mieszczących najwznioślejsze natchnienia jego muzy: *les Nuits*, *l'Espoir en Dieu* i *le Souvenir*. Znacznie mniej niż u innych poetów francuskich tej epoki znaleźć można w pismach Musseta dziwactw maniery romantycznej. Wypowiada on z głęboką szczerością i prostotą uczucia prawdziwe w formie wytwornej i jasnej, bliższej raczej klasyków niż romantyków. Nawet w sposobie obrazowania mu właściwym (przy

zupełnie nowoczesnym i bezbrzeżnym smutku, zalewającym jego duszę) występuje plastyka niemal klasyczna, o czem łatwo się przekonać, czytając wspaniałą introdukcję do *Rolli*, z której początkowy ustęp tu przepisujemy:

Czy żal wam owych czasów, gdy na świat niebiosy
Zstępując, oddychały przez lud bogów wielki?
Kiedy Wenus Astarte, córka gorzkiej fali,
Otrząsała, dziewica, lzy swej rodzicielki
I światy użyźniała — wyzymając włosy?
Czy żal wam owych czasów, gdy Nimfy namiętne,
Falując na słońcu, między wód kwiatami,
Drażniły lubieżnego śmiechu wybuchami
Faunów na trzcin pościeli tłumy obojętne?
Gdy źródła od Narcyza pocałunku drżały?
Gdy z południa na północ, nad całym stworzeniem
Wieczystą sprawiedliwość niósł Alcyd wspaniały
Pod skrwawionem, z lwiej skóry wyciętem odzieniem?
Gdy Sylwany szydercze, w mszystej dębu korze,
Z gałęzmi się kołysząc za wiatrem, — schwythane,
Gwizdały w echu piosnki nuty zabłąkane?
Gdzie aż do bólów ludzkich, wszystko było boże,
Gdy ubóstwiał świat, co dziś zabija, zajadły,
Jeden tysiącom bogów nie bluźnił ateusz,
Kiedy był nieszczęśliwy tylko Prometeusz,
Ten brat starszy szatana, tak jak on upadły?
I kiedy dawne niebo, człowiek, ziemia — giną,
Gdzie się kolebka świata stała wiekiem truny,
Gdy uragan północy nad Romy ruiną
Swej ponurej lawiny rozciągał całuny.
Czy nie żal wam tych czasów, kiedy się urodził?
Z barbarzyńskiego złoty wiek, obfity, nowy?
Kiedy Łazarz i stary wiek z grobu wychodził
I z głowy odmłodzonej strząśł kamień grobowy?
Czy nie żal wam tych czasów, kiedy romans stary

Wylatał złotem skrzydłem w czarodziejskie światy?
Kiedy wszystkie pomniki — wszystkie nasze wiary,
Nie zbyły jeszcze białej dziewiczości szaty?
Gdy wszystko odradzała dłoń Chrystusa Pana?
Kiedy księcia pałace i domek kapłana,
Tym samym krzyżem strzelał w niebios toń z błękitu,
I spoglądał ku niebu z gór wysokich szczytu?
.....
Gdy życie było młode — śmierć nadziei pełną...¹⁾.

Musset, jako prozator, stoi na wysokości poety. Jego *Comédies et Proverbes* tworzą teatr zupełnie wyjątkowy, wymagający parteru, zapelnionego smakoszlami literackimi. Nie należy w nim szukać zalet i warunków ściśle dramatycznych, tak wypadki bowiem, jakie poeta przesuwa przed naszymi oczami, jak ludzie przez niego wyprowadzeni na scenę, nie należą do codziennego, znanego nam dobrze realnego świata. Ojczyzną ich kraina marzeń, unosząca się jednak — jakby w tajemniczym jakimś, chociaż przejrzystym obłoku — tuż nad ziemią. Uczucia bohaterów i bohaterek *Proverbes* na wpół ziemskie, a na wpół szatańsko-anielskie, analizuje autor z głęboką znajomością serea istot niemal nadprzyrodzonych, a jednak do nas podobnych, równie w dobrych jak w złych skłonnościach i czynach, interesujących i poetycznych. W utworach tych, malowanych powiewnie i lekko, jakby pędzłem z łabędziego puchu, dostrzedz można niekiedy wpływ Marivaux, częściej jednak technienie Szekspira ze „*Snu nocy letniej*“, lub z „*Jak wam się podobą*“. Jedyne *Lorenzaccio* w tym dwutomowym zbiorze, tłem historycznym i pewną manierowością zbliża się nieco do dramatu z ery romantycznej, chociaż wszystkie dzieła teatralne, jakie wydał romantyzm francuski, przerasta po-

¹⁾ Przekład Władysława Ordon. „*Obraz literatury powszechnej*“ ułożyli Piotr Chmielowski i Edward Grabowski. Tom II Warszawa. 1896.

etycznym polotem, depeząc z niezwykłą, jak na dane czasy, energią wszelkie konwenyonalizmy, jakimi wtedy wojował romantyzm teatralny, goniący za rozgłosem i sukcesem. *Les Contes et Nouvelles* są istnemi literackimi cackami, zawsze świeżemi w swej uroczej krasie. *Confession d'un enfant du siècle*, niby pamiętnik, niby powieść, napiętnowana zbyt widocznem znamieniem byronizmu, uposażona w zalety nierównej artystycznej wartości, mieszcząca w sobie tyleż deklamacyj co i szczerzej namiętności, jest analizą serca chorego, niezdolnego walczyć ze smutkiem i zniechęceniem. Styl Musseta posiada zalety, jakich nie znali ani Lamartine, ani Wiktor Hugo. Chociaż odbija w sobie najlepiej smutek i rozczarowanie, jaśnieje jednak zawsze wytwornością, swobodą, lekkością, a nawet dowcipem. Poeta wypowiada w nim z niemal realistyczną ścisłością własne wzruszenia i wrażenia, sondując bezlitośnie tajemniczą głębię najboleśniejszych uczuć. Żaden z krytyków nie określił tak dosadnie i wiernie charakteru Mussetowskiej poezyi, jak on sam to uczynił w następujących wierszach :

Kochać prawdę i piękno, ze sobą je godzić,
Ech geniuszu własnego w sercu swem dochodzić;
Z uśmiechu, choćby z słówka, z westchnienia, spojrzienia,
Uczynić dzieło sztuki, lśniące wdziękiem. Z trwogą
Łzę w perłę zamienić drogą —
To ambicya poety, to jego pragnienie,
To cel, to jego życie, jego przeznaczenie ¹⁾.

On także napisał: „Pieśń w rozpaczę poczęta najpiękniejszą pieśnią. Znam łkania, które będą wieczne, nieśmiertelne“. I w istocie najświetniejsze jego utwory, wywołane są przez smutne zadumanie o zgonie, o czekającym nas zapo-

¹⁾ Przekład B. Londyńskiego. „*Obraz literatury powszechnej*“ ułożyli Piotr Chmielowski i Edward Grabowski. Tom II.

nnieniu po śmierci, o miłości niewypełniającej po brzegi serca ludzkiego, o goryczy i niesmaku, jaki roskosz po sobie pozostawia, o jedynem wspomnieniu, które poeta w skarbnicy pamiątek przechować pragnie: „że kiedy niekiedy płakał“. Forma Alfreda de Musset prawie zawsze łatwa, niekiedy niemal konwersacyjna, czasem zaniedbana (za co pewien odcień płytkiej krytyki dzisiejszej lekceważy go, czyniąc mu po prostu śmieszne wyrzuty) — w chwili, gdy wyraża namiętność, potężnieje, staje się silną, pełną niepospolitej jędrności. Francuzi, zepsuci na przerafinowanej kunsztowności Wiktora Hugo i parnasyanów, nie umieją formy Mussetowskiej ocenić właściwie, jak na to ze wszech miar zasługuje. Gorszych lub lepszych rymów nie wrzuca się do szali krytycznej, przy ocenie dzieł nawskróś poetycznych, natchnionych, pięknych, tętniących całą pełnią szczerzego uczucia.

Alfred hrabia de Vigny urodził się w Loches dnia 7 marca 1797 roku. Licząc lat szesnaście wstąpił do wojska w randze podporucznika. Wrażenia, jakie wyniósł ze służby pod sztandarem, odtworzył w *Servitude et grandeur militaire* (1835). W 1828 opuścił szeregi i poświęcił się całej literaturze, na niwie której już od lat kilku pracował. Ogłosił drukiem za życia: *les Poèmes antiques et modernes* (1822), romans historyczny *Cinq-Mars* (1826), *Stello* (1828) rodzaj opowiadania, w którym omówił dzieje żywota trzech poetów: Gilberta, Andrzeja Chénier i Chattertona, przedstawiając ich jako męczenników egoizmu ludzkiego. Nadto przetłumaczył, a raczej przerobił „Kupca weneckiego“ i „Otella“ Szekspira, oraz oryginalnie napisał dwa dramaty: *la Maréchale d'Ancre* i *Chatterton*. Pierwszy, nie lepszy był od innych sztuk teatralnych z epoki romantycznej, ale drugi posiadał niezaprzeczone zalety, których publiczność ówczesna ocenić nie umiała. Poeta upadkiem scenicznym swego ulubionego utworu zmartwił się głęboko. W 1842 Alfred de Vigny wszedł do Akademii. Umarł w Paryżu w 1863 roku. Ostatnie lata życia spędził w dobrowolnej samotności, zamknięty —

jak się wyrażał — w swojej „wieży z kości słoniowej“, zrażony do świata i ludzi brakiem uznania, jakie mu się istotnie należało, a którym dopiero teraz obdarza go sownie krytyka najnowsza, stawiając *les Destinées* (ogłoszone po śmierci Vignyego) między arcydziełami literatury powszechnej. Współczesny romantyk, a nawet złączony z nimi w pierwszych latach swojej działalności literackiej wspólnością przekonań, Alfred de Vigny odbiega od nich daleko w swoich utworach najlepszych. Romantycy francuscy — jak to już czytelnicy nasi prawdopodobnie zauważyli — nie błyszczą głębokością myśli, wtedy gdy autor „Eloi“ jest przeważnie myślicielem. Bogaństwo idei stanowi cechę oryginalną jego poezji. W najprzedniejszych poematach Vignyego nie znajdujemy zwierzeń z wrażeń i wzruszeń osobistych, lecz poglądy filozoficzne, przyodziane w szatę symbolu. *Eloa*, *Moise*, *La mort du loup* są jedynymi może w nowoczesnej literaturze francuskiej utworami wierszowanymi, które do działu poezji filozoficznej zaliczyć się godzi. Filozofia ich jest pesymistyczną. Nie ma w niej nic wspólnego z nieokreśloną i mglistą melancholią, ani z deklamatorskim smutkiem romantyków. Nie da się ona przypisać ani rozczarowaniu, ani zawodom, ani zamętowi, — panującemu w sercach poetów tej epoki — opiera się bowiem na przyczynach racjonalnych. Nie jest wynikiem cierpień osobistych i posiada ogólniejszą doniosłość. Vigny, badając całość razem wziętych spraw ducha i materji, wyprowadza z ich istoty wniosek, że życie jest złe i bez uroku. Wszystko, z czego składają się pragnienia i żądze ludzkie: miłość, ambicja, chwała, stają się zawsze powodem cierpień i męczarni. Zkazuje w takim razie oczekiwać należy pomocy i pociechy? Czy od przyrody? Ależ ona nieczuła jest na nędzę wszelką, nie słucha westchnień i jęków naszych. Czy od Boga? Człowiek nieczego nie może się spodziewać od Stwórcy, który go opuścił. Cóż czynić? Trzeba się poddać woli przeznaczeń. Rezygnacja Alfreda de Vigny nie jest chrześcijańską, lecz

stoicką. Określił jej naturę jasno w końcowych wierszach „Zgonu wilka“.

Narzekać, płakać, jęczyć — podłość to jednaka.
Czyń mężnie twoją długą, mozolną powinność,
Idąc drogą, na którą los cię popchnął srogi.
Potem, jak ja cierp milcząc — i konaj w milczeniu.

Jak widzimy, z wierszy tych sączy się gorycz straszna, zaprzeczyć się jednak nie da, że posiada ona znamię wielkiej poetyczności, wznoszącej się nad poziom francuskiego romantyzmu. Przepisujemy tu, dla lepszego scharakteryzowania poety, cały jeden z jego poematów, w którym dowieść pragnie, że geniusz, skazany jest zawsze na cierpienie.

Mojżesz.

Słońce rzucało jeszcze na namiotów szczyty
Długie skośne promienie, płomieniste świty,
Szerokie smugi złota, jak to zawsze czyni,
Nim do snu się ułoży śród piasków pustyni.
Kraj zdawał się roztapiać w złoto i purpurę.
Wstępując na jałową, smutną Nebo górę,
Mojżesz, ów człowiek boży, staje i bez pychy
Po wielkich widnokręgach wzrok przesuwa eichy.
I widzi naprzód Fasga w figowców koronie;
Potem, po za górami, oko jego tonie
W żywych ziemicach Galaad, Efraim, Manasse,
Co swą na prawo odeń rozpostarły krasę;
Na południe, do toni mórz zachodnich płowej
Legł wielką piasków ławą kraj Judy jałowy;
Dalej jeszcze, w dolinie, skrytej w zmroku fali,
W wieńcu gajów oliwnych spostrzega Neftali;
Na równinie wspaniałych drzew kwieciami poroślej
Widąc białe Jerycho, gród to palm wyniosły;

A dalej, jak wzrok sięgnie, od płaszczyzn Belfegor,
Gęste lasy lentyszków ¹⁾ ciągną się do Segor.
On widzi ten Chanaan, ziemię obiecaną,
Gdzie jego prochom — wie to — ledz nie będzie dano.
Widzi — dłoń nad swym ludem wyciąga potężną,
I dalej znów pod górę stąpa niebosięzną.

Tymczasem, równie Moab okrywszy szeroko,
Cisnąc się pod stóp góry rozległą oboką,
Synowie Izraela burzyli się w dole,
Jak burzy się pod wichrem zboża gęste pole.
Od godziny, gdy rosa wilży złota piasków
I na szczytach krzew wiesza perły pełne blasków,
Wódz, prorok ów ostatni, czczony, uwielbiany,
Mojżesz — odszedł, by z Panem rozmawiać nad Pany.
Śledzono okiem blaski, lśniące mu nad czołem,
A kiedy go ujrzano nad góry wierzchołem,
Gdy skroń jego przebiła chmury bożej łono,
Co wieńczyła szczyt góry błyskawic koroną,
Kadzidło zapłonęło na ołtarzach świętych,
I sześćkroć sto tysięcy Hebreów w proch zgiętych,
W ozłoconych przez słońce kłębach woni dymnej,
Śpiewało jednym głosem ublagalne hymny,
A Lewiei, górując po nad ludu morzem,
Jak smukłych las cyprysów nad piasków bezdrożem,
I wtórując na harfach głosów ludzkich fali,
Ku niebu Króla królów pieśni kierowali.

A Mojżesz stał przed Bogiem, powstrzymawszy kroku,
I twarz w twarz z nim rozmawiał w piorunnym obłoku.
I mówił tak do Pana: „Nie będęż miał końca?
Gdzież chcesz, by jeszcze noga poniosła mię rwąca?
Czyż wiecznie tak żyć będę samotny, choć silny?

¹⁾ Lentyszek (*Lentiscus*), drzewo mastykowe

O, dozwól mi już zasnąć snem ciszy mogilnej!
Com ci uczynił, Panie, by być twym wybrańcem?
Wiodłem lud twój, gdzie chciałeś, i byłem mu szanćcem.
Oto już stopa jego Chanaanu tyka.
Innego wybierz sobie i im pośrednika,
Niech kto inny rumaki kielzna Izraela;
Przekażę mu swą księgę i różgę mściciela.

„Czemuż ci trzeba było zniszczyć me nadzieje,
Czemuś mi wziął człowieka ciemnego koleje,
Czemu od góry Horeb aż do góry Nebo
Nie mogłem znaleźć grobu, co mi już potrzeba?
Niestety! wyniosłeś mię nad wszech mędrców ziemi!
Ma dłoń krokami ludu rządziła błędniemi.
Rzuciałem deszcze ognia na króle i trony;
Potomność na kolanach uczci me zakony;
Z mogił ludzkich otwieram najstarsze mogiły,
I prochy, gdy chcę, wstają, by mi proroczyły;
Jestem wielki, pod stopą mam ludu mrowiska,
Dłoń moja pokolenia stwarza i w grób ciska.
Niestety! jestem, Panie, samotny, choć silny,
O! dozwól mi już zasnąć snem ciszy mogilnej!

„Niestety! znam też wszystkie niebios tajemnice,
Napelniałeś potęgą swych łez mą żrenicę;
Na rozkaz mój noc zmroków swych zdziera zawoje,
Me usta według imion gwiazd zliczyły roje,
I skoro na firmament przyzwę którą giestem,
Każda śpieszy pokornie, mówiąc: „Oto jestem!“
Kładę obie me dłonie na chmur czarne czoła
I wysuszam w ich łonach źródła burz dokoła;
Skinę — i grody całe chłoną piasków fale;
Skrzydłami uraganów gór olbrzymy wałę;
Ma noga nad przestrzenie silniejsza jest w drodze;
Wody rzek murem stoją, kiedy ja przechodzę,

I olbrzymi głos morza milknie przed mym głosem.
Gdy lud praw potrzebuje, lub gnie się pod ciosem,
Wznoszę oczy ku niebu, duch twój mnie owiewa,
Ziemia drży cała wówczas, słońce się zaćmiewa.
Anieli mi zazdroszczą, lecz gną się przed żywym,
A jednak ja, o Panie, nie jestem szczęśliwym;
Z twej woli-m się zestarzał, samotny, choć siłny,
O, dozwól mi już zasnąć snem ciszy mogilnej!

„Od owej, gdy w pasterza duch twój wstąpił chwili,
Ludzie: „On nam jest obcy“, — po cichu gwarzyli
I spuszczały źrenice przed ogniem mych oczu;
Coś więcej, niż mą duszę, widząc w ich przezroczu.
Widziałem, jak schły źródła miłości, przyjaźni:
Dziewy kryły oblicza, lękając się kaźni.
Owinąwszy się wtedy w obłok niedostępny,
Szedłem przed ludem smutny, sam, w sławie posepnej,
I mówiłem do siebie: „Czegóż chcieć mi jeszcze?“
By snić u łon — zbyt ciężkie czoło moje wieszczę,
Dłoń ma przeraża dłonie, których się dotyka,
Pioruny na mych ustach, w głosie burza dzika.
To też, zamiast mnie kochać, lud z trwogą tajemną,
Gdy otwieram ramiona, wproch pada przedemną.
Panie! żyłem dość długo, samotny, choć silny,
O, dozwól mi już zasnąć snem ciszy mogilnej!“

A lud czekał — i w trwodze, że kaźń spadnie sroga,
Nie śmiał patrzeć na górę zazdrosnego Boga,
Bo, gdy tylko wzniosł oczy, skraje czarne chmury
Drgały wnet — i zdwajał się grzmotów huk ponury,
I węże piorunowe, oslepiając oczy,
W krąg czoł, nakształt ognistych wily się warkoczy.
Wkrótce szczyt góry wyjrzał, ale bez Mojżesza. —
Płakano go. — Ku ziemi obiecaney rzesza

Szła, a przed nią Jozue, blady, zadumany,
Bo już mężem wybranym był Pana nad Pany ¹⁾.

Alfred de Vigny mistrzem formy nie jest. Nakreślił wprawdzie piękne wiersze, które pod względem harmonii, blasku i wdzięku nie ustępują najdoskonalszym i najwytworniejszym, jakie stworzyli francuscy poeci, ale wierszy takich pozostawił bardzo niewiele. O ile myśli jego są na wskróś oryginalne i niepospolite, o tyle obsłony, w których się kryją, pozostawiają często wiele do życzenia. Poeta nie posiadał daru poetycznego słowa; dlatego wywarł bardzo nieznaczny wpływ na rozwój piśmiennictwa i po dziś dzień nie zdobył popularności, na jaką polotem idei i wyższością swego umysłu bezwzględnie zasługuje.

Wiersze Teofila Gautier (1811 — 1882) są jakby ogniwem łańcucha, łączącego poezję osobistą i podmiotową romantyków z poezją nieosobistą i przedmiotową parnasyanów. Gautier rymował i pisał prozą. Najlepszym jego romansem jest *le Capitaine Francasse* (1863). Nadto pozostawił wspomnienia z podróży do Włoch, Rosyi i na Wschód, oraz kilka tomów sprawozdań krytycznych o sztuce. Ceniono je wysoko, Gautier bowiem omawiał rzeźby i obrazy z punktu widzenia czysto artystycznego. Sam był niegdyś malarzem. Pomimo, że pędzel zmienił na pióro, pozostał wiernym wielbicielem, adeptem i znawcą sztuki plastycznej. Sam najlepiej określił swoją indywidualność, nazywając się: „człowiekiem, dla którego świat zewnętrzny istnieje.“ Dlatego nie ubiegał się ani o uczucia, ani o myśli, i nie przelewał ich w swoje kunsztowne, pełne kolorytu wiersze. Jedynym celem (w jego pojęciu) zadania pisarskiego było wierne i piękne odtworzenie powierzchownej strony opisywanego przedmiotu.

¹⁾ Przekład Miriama (Zenona Przesmyckiego). „*Obraz literatury powszechnej*“ ułożyli Piotr Chmielowski i Edward Grabowski. Tom II. Warszawa. 1896.

Émaux et Camées (1852), jaki nadał zbiorowi najcenniejszych prac swoich, jest tego wymownym dowodem.

Przemija wszystko w wieków ciągu,

Jedyna sztuka wiecznie trwa:

W posągu

Zamarłych stolic życie drga.

Surowy medal nieforemny,

Co znalazł oracz w piersi brózd

Podziemnej —

Odkrywa nam Cezara biust.

Tak umrą nawet i bogowie,

Lecz jest moc wyższa ponad czas

W osnowie

Pieśni, co przetrwa spiżu gład.

Cyzeluj, gładź więc tarcz emalii

I niech się wszystko to, co śnisz,

Utrwali

W niepokonany rym czy spiz ¹⁾.

Zresztą to, co może było w twórczości jego dziełem przypadku lub mimowolnego przyzwyczajenia, ujął następnie (po zarzutach, czynionych mu przez krytykę) w teorię, której trzymał się już dalej niezłomnie, jako swego literackiego wyznania wiary. Według niego, piśmiennictwo musi być plastycznym, to jest współzawodniczyć ze sztukami plastycznymi; stawać się naprzemian: malarstwem, rzeźbą i rytownictwem. Nie potrzebujemy chyba zwracać uwagi, że zasada taka (w głównym swym zawiązku) jest fałszywą. Każda sztuka ma odrębny zakres działalności, a tematy

¹⁾ Przekład A. Langego. — „*Obraz literatury powszechnej*“, ułożyli *Piotr Chmielowski* i *Edward Grabowski*. Tom II. Warszawa. 1896.

w zakres jej wchodzące, odtworzone być powinny właściwemi sobie i odrębnemi środkami. Żadna nie może pożyzczać od swojej siostrzycy ani treści, ani sposobów wykonania. Teofil Gautier wygłosił również — pierwszy, o ile nam się zdaje — teorię sztuki dla sztuki. Według niego sztuka niezależną być ma od wszystkiego, co nią nie jest; nie ma znosić więzów nawet moralności; może obejść się bez myśli i uczuć; całem jej znaczeniem forma. Łatwo pojąć, jak byłaby marną, płochą i pustą, gdyby wszyscy przed zasada jego uderzyli czołem. Lecz na szczęście teorye Gautiera, tulające się jeszcze kiedy niekiedy wśród literackiego świata, liczą dziś już bardzo szczupłe grono wyznawców, a autor *Émaux et Camées*, chociaż przyczynił się do rozszerzenia fałszywych idei, okupił to rzeczywistemi zasługami, jakie oddał sprawie poezyi, przyczyniając się w znacznej mierze do wypędzenia z niej zbyt monotonicznie powtarzającego się, a już przeżytego „ja“, oraz całego morza lez nudnych, bo sztucznych, czułościowej ekliwkości i fałszywego sentymentalizmu, w którym tonął krańcowy, dogorywający romantyzm. Wskazał wierszopisom konieczną potrzebę udoskonalania i odświeżania rzemiosła rymotwórczego, w celu wyrażania myśli w formie kunsztownej, jednajacej im wykształcone koła czytelników. W tym kierunku wywarł wpływ niemający i dodatni, współuczestnicząc w dziele przeobrażenia francuskiego liryzmu w drugiej połowie bieżącego stulecia.

Zanim jednak przejdziemy do parnasyanów, twórców tego przeobrażenia, musimy wymienić tu kilku poetów, chodzących (że się tak wyrazimy) luzem, a którzy pozostawili po sobie dzieła godne wzmianki i zapisania na kartach, nawet najtreściwszej historyi literatury francuskiej. Do takich należy Kazimierz Delavigne (1793 — 1843). Potroszę klasyk, potroszę romantyk, nie należący szczerze i zupełnie ani do jednej, ani do drugiej szkoły, opiewał w swoich *Messéniennes* z pewnym wdziękiem: wolność i miłość ojczyzny. Napisał nadto kilka utworów teatralnych („Dzieci Edwarda“

„Ludwik XI“, „Paria“ i inne), które wprawdzie nie wnoszą się na zbyt wysokie szczyty pomysłu poetycznego i formy, ale po dziś dzień posiadają żywotność literacko - sceniczną i dlatego należą ciągle do repertuaru teatrów literackich. — Béranger (1780 — 1857) nadał „piosence“ (*chanson*) znaczenie literackiego rodzaju, rozszerzył jej widnokrąg (przed nim zamknięty w ciasnych granicach okolicznościowego dowcipu), wlewając w strofy swoje ciepło patryotycznego uczucia, satyryczną ciętość, połączoną z szczerą dobroduszością, a niekiedy nawet wzniosłe i wyższe natchnienia. Uosabiał tendencyje ówczesnego liberalnego mieszczaństwa i był bardzo długo popularnym. — August Barbier (1805 — 1882), o którym wspominaliśmy wyżej, po wypadkach z 1830 roku napisał swoje satyryczne „Jamby“. Kilka z nich, pełnych ognia i zapału, słusznie zalicza krytyka do arcydzieł poezyi francuskiej. Znacznie słabiej opiewał następnie w *Il. Pianto* chwałę i niedolę Italii, a inne zbiory jego poezyj (*Chants civils et religieux, les Rimes héroïques*) nie dodały ani jednego listka do wieńca jego sławy. — Briseux (1803 — 1858) opiewał nieco monotennie, ale nie bez wdzięku swoją rodziną Bretanię, a Wiktor de Laprade (1812 — 1884), liryk w rodzaju Lamartina, głębszy jednak od niego myśliciel, chociaż czasem zbyt chłodny, wznosił się na wspaniałe wyżyny najszlachetniejszych idei. — Karol Piotr Baudelaire (1821 do 1867), ukończył nauki w Paryżu, poczem odbył podróż naokoło świata (1841 — 1842). Po powrocie oddał się całej literaturze i debiutował, jako krytyk - estetyk, śmiało oceniający dzieła znakomitych malarzy współczesnych, jak Ingres i Delacroix. Jako poeta, dał się poznać naprzód przekładami utworów Edgara Allana Poë, zdobył jednak rozgłos dopiero po ogłoszeniu swoich *Fleurs du mal* (1857). Pesymistyczny nastrój, a przedewszystkiem cynizm, jaki w nich panuje, wywołał wówczas powszechne zgorzienie. Wyrok sądowy kazał mu z pierwszego wydania usunąć cztery ustępy, których nie znajdujemy już w edycyi z 1861 roku. Napisał

prozą *Les paradis artificiels*, pod wpływem narkotyków, jakimi zwykł był się upajać. Jako pisarza i człowieka, scharakteryzował go może najdosadniej i najwierniej Paul Bourget w swoich *Essais de psychologie contemporaine*, twierdząc, że trzech odmiennych ludzi dostrzedz można w duszy Baudelaira. „Ci trzej ludzie są bardzo nowocześni, a nowocześniejszem jeszcze, jest ich połączenie“. Duch poety, chociaż wyzuty z wiary, chociaż ulegający kierunkom wiedzy pozytywnej, zachował mistyczną cześć dla obrzędów religijnych, co odbija się nieraz nader widocznie w sposobie, jakim obrazuje swoje sensacje. Dwa powyższe, przeciwne prądy, uwydatniające się tak w uczuciach jego, jak w wrażeniach, amalgamuje i uzupełnia rozwiążość wrodzona, o charakterze wyjątkowo paryskim i dekadentycznym. Smutek bezbrzeżny nadaje tej pozornie dziwacznej mieszaninie urok niezwykle, zwłaszcza, że poeta (po części dzięki przejęciu się Poëm) jest zarazem fantastycznym i realnym, tajemniczym i sentymentalnym, analizującym rozważnie to, co odczuwa, a jednak odczuwającym z wielką siłą, szczerze i głęboko. Czar zaś formy, w jaką spowija swoje wiersze, sprawił, że myśli ich, często chorobliwe, ale bez zaprzeczenia nowe i oryginalne, wywarły wpływ wielki na umysły młodych poetów francuskich drugiej połowy naszego stulecia. Nawet w polskiej literaturze ślady tego wpływu dostrzedz się dają na pierwszych poezyjach Felicyana i na niektórych mniej indywidualnych utworach Kazimierza Tetmajera, Jana Kasprówicza i Ludwika Szczepańskiego. Na autora *Fleurs du mal* powołują się niemal wszyscy belgo-francuscy symboliści ostatniej doby; uważają go za wodza, siebie zaś za uczniów wiernych, widzą bowiem w dziele Baudelaira pierwiastki tego samego, mistyczno-dekadentycznego natchnienia, pod naciskiem którego tworzą, a które jest charakterystyczną cechą ich poetyki. Wprawdzie przedstawia się ona u nich znacznie czystszej i idealniej, jako oscylująca mimowiednie pomiędzy romantyzmem i naturalizmem (choć i hołdująca także zasa-

dzie Teofila Gautier „sztuka dla sztuki“, lecz wytrysnęła — o ile mi się zdaje — z jednego i tego samego źródła. Źródłem tem — dla Baudelaira przedewszystkiem, o wiele mniej dla „najznakomitszych“ symbolistów — nie był sam przesyt i zepsucie, lecz znudzenie życiem, jakie zepsucie i przesyt przynoszą. To też najwybitniejszym znamieniem atmosfery poetyczno-moralnej, w której tonie duch twórcy „Kwiatów grzechu“ — (niestety! atmosfery całej niemal najnowszej epoki) — jest nuda. Poeta nudzi się strasznie i wypowiada to szczerze.

Głupota, grzechy, błędy, lubieżność i cheiwość
Duch i ciało nam gryzą, niby ząb zatruty,
A my karmim te nasze rozkoszne wyrzuty
Tak, jak żebracy karmią swych szat robaczywość.

Upór jest w naszych grzechach, strach jest w naszych żalach,
Za skrucę i pokutę płacim sobie drogo
I wesolo znów kroczym naszą błotną drogą,
Wierząc, że zmyjem winy — w łez mizernych falach.

Dyabeł to trzyma nici, co kierują nami!
Na rzeczy wstrętne patrzym sympatycznym okiem —
Codzień do piekieł jednym zbliżamy się krokiem
Przez ciemność, która cuchnie i na wieki płami.

Niby rój glist, co mrowiem gęstem się przewala,
W mózgu nam tłum demonów huczy z dzikim śmiechem,
A śmierć ku naszym płucom za każdym oddechem
Splywa z głuchemi skargi, jak podziemna fala.

Jeśli gwałt i trucizna, ognie i sztylety
Dotąd swym żartobliwym haftem nie wyszyły
Kanwy naszych przeznaczeń banalnej, niemiłej,
To dlatego, że brak nam odwagi — niestety!

Ale pośród szakalów, wśród panter i smoków,
 Pośród małp i skorpionów, żmij i nietoperzy,
 Śród tworów, których stado wyje, pełza, bieży,
W ohydnej menażeryi naszych grzesznych skoków —

Jest potwór — potworniejszy nad to bydłać plemię,
 Nuda, co chociaż krzykiem nie utrudza gardła,
 Chętnieby całą ziemię na proch miałki starła,
Aby jednym ziewnięciem połknąć całą ziemię.

Lza mimowolna błyska w oczu jej pryzmacie,
 Ona marzy szafoty, dymiąc swe haszysze;
 Ty znasz tego potwora, co jak sen kołysze —
Hipokryto, słuchaczu, mój bliźni, mój bracie! ¹⁾.

W połowie bieżącego wieku poezya francuska zmienia charakter, z romantycznej i lirycznej staje się realistyczną i pozytywną. Nowy kierunek urabiają poeci, zwani parnasyanami. Nazwa wzięła początek od zbioru ich utworów, wydanego przez księgarza Lemerre pod tytułem *Parnasse contemporain*. Główną cechą poezyi parnasyanów jest staranie: o zatarcie w niej o ile się da tylko indywidualności własnej, niemal zupełne pominięcie wzruszeń osobistych, a przytem ubieganie się o doprowadzenie formy do najarty styczniejszej doskonałości. Naczelnikiem szkoły był Leconte de Lisle (1820 — 1894). W swoich *Poèmes antiques* (1853) i *Poèmes barbares* (1862) opiewał cudnemi wierszami, głębiej od W. Hugo (*Legende des siècles*) zrozumianą i odczutą historję ludzkości, jej kultów i wierzeń. Dzieło jego, pełne erudycyi, jest zarazem epicznym i filozoficznym. Chociaż nieosobiste, nie wydaje się nam *impassible* (nieczulem, obojęt-

¹⁾ Przekład Antoniego Langego.—„*Obraz literatury powszechnej*“, ułożyli Piotr Chmielowski i Edward Grabowski. Tom II. Warszawa. 1896.

nem), jak mniema wielu, źle tłómaczących wyraz, użyty przez poetę na określenie ducha swojej muzy. Przeciwnie, w poezyi Leconte de Lisl'a czuć prawie zawsze smutek rzewny, szczery, wypływający z myślowego rozczarowania, oraz pragnienie gorące, pogrążenia się w ciemnej otchłani nicości.

Umarłemu poecie.

Ty, coś błędzajem okiem szukał wciąż słonecznych
Światel, barw nieśmiertelnych i boskich konturów,
I żywych ciał o blasku promiennym lazurów,
Śpij cichy, w mrokach nocy pogrążony wiecznych.
Widzieć, czuć i rozumieć? Wiatr, pył, dym, czeze mary.
Kochać? Trucizna leży na dnie czary w winie.
Niby bóg, co znudzony porzuca świątynię,
Idź i rozlej swą istność w wszechświatów bezmiary.
Czy nad twym niemym grobem i kością spróchniała
Ktoś lżę uroni zimną, czy jej nie uroni,
Czy twój wiek cię zapomni, czy otoczy chwałą:
Ja zazdroszczę ci w trumnie twych zamkniętych powiek,
Że swobodny od życia straszliwej agoni,
Nie znasz hańby myślenia i zgrozy, żeś człowiek ¹⁾,

Forma Leconte de Lisl'a jest niezrównanie piękną. Śmiało powiedzieć można, że żaden z poetów francuskich nie pisał lepszych od niego wierszy. Obrazy, przezeń nakreślone, są wspaniałe i plastyczne; każdy wyraz przyczynia się do wiernego i ścisłego uwypuklenia myśli, rytm posiada harmonię doskonałą, a rym jest zawsze bogaty. Stylowi jego można zarzucić chyba blask nieustannie jednaki, a wierszowi monotonna jednolitość przepysznego dźwięku ²⁾. — Do

¹⁾ Przekład A. Langego. — „*Obraz literatury powszechnej*“, ułożyli Piotr Chmielowski i Edward Grabowski. Tom II. Warsz. 1896.

²⁾ Tragedyę Leconte de Lisl'a „*Erynnie*“, pełną wspaniałej, niemal starożytnej prostoty w układzie i stylowej barwności słowa, bar-

też samej szkoły należy (popularniejszy w naszym kraju) Sully Prudhomme (1839), co mu nie przeszkadza, uwydatniać szczęśliwie ton sobie właściwy, posiadający niezaprzeczoną oryginalność. W pierwszych swych utworach (*Stances et Poèmes, les Épreuves, les Solitudes, les Vaines tendresses*) jest wytwornym psychologiem. Pewien rodzaj wrodzonej mu melancholii, wolnej od wszelkiej goryczy, stanowi główny czar jego poezji. Następnie zapragnął rozszerzyć widnokrąg myśli i nakreślił dwa większe poematy filozoficzne (*la Justice*, 1878; *le Bonheur*, 1888). Znaleść w nich można ustępy prześliczne, ale styl obniża się tu nieco, staje się nie-raz ciężkim i naciągany. Wiersz — należący do zbiorów powyżej wymienionych i noszący tytuł „Wazon rozbity“ — przepisujemy tu jako przykład pierwotnej manieri poety.

Wazon, w którym oto kwiat usycha,
Ktoś wachlarzem potracił niebacznie;
Drobną rysą wazon pękł nieznacznie,
Dłoń go zlekka dotknęła i z cicha.

Lecz to lekkie i ciche uderzenie,
Gdy raz w kruche trąciło kryształy, —
Skaza rosła wciąż niepostrzeżenie,
Aż obiegła wkoło wazon cały.

Woda uszła zwolna zeń, a potem
Wszystek z kwiatu wysechł sok obfity;
Wazon pękł i nikt nie wiedział o tem.
Nie tykajcie go — on już rozbity.

Tak czasami ukochana ręka
Nagle serce zrani nieoględnie —

dzo pięknie przetłómaczył Miriam. Przekład ten drukował *Świat* w 1891 roku.

I bez skargi serce z bólu pęka,
I miłości kwiat w niem schnie i więdnie.

Zda się, żadnej nie ma w niem odmiany,
Serce z bólu i żalu nie jękło,
Tylko łzy i krew wciąż płyną z rany:
Nie tykajcie go — to serce pękło ¹⁾.

Franciszek Coppée (1843) debiutował zbiorem lirycznych poezyj, nie bez wdzięku, noszących tytuł *le Reliquaire*. Odrazu, nader pochlebnie oceniony przez krytykę, zdobył następnie rozgłos i sławę wierszowanym dyalogiem *le Passant* (1869). Wykonały go po mistrzowsku na scenie Odeonu w Paryżu dwie artystki (Agar i Sara Bernhardt), które również od tego czasu cieszyć się zaczęły powszechnem uznaniem. Nadto napisał kilka dramatów wierszem, w manierze zbliżonej wielce do romantycznej (*Severo Torelli, les Jacobites, Pour la Couronne*). Odznaczają się one efektywnością teatralną. Oryginalnym jednak jest tylko w utworach — równie opowiadanych, jak udyalogowanych — które ożywił postaciami nieszczęśliwych nędzarzy, istot wydziedziczonych i maluczkiech, tonących w najmętniejszych i najbrudniejszych głębinach morza społecznego. Pierwszy we Francyi zbratał je z poezją i wprowadził do dzieł artystycznych, przyodzianych szatą *noble langage*. Prawdziwy Paryżanin, umie połączyć w swoim stylu spryt i dowcip z szczerą czułością, a nawet niekiedy z ekliwym nieco sentymentalizmem. Dla wiernego odtwarzania tematów, w których celuje, stworzył formę wiersza, bardzo zbliżoną do prozy, o charakterze, jaki u nas posiadały niegdyś niektóre gawędy Władysława Syrokomli. Konopnicka, ile razy naśladuje Coppégo — w tym rodzaju — przewyższa go bogactwem kolorytu i dźwięcznością ślicznego,

¹⁾ Przekład Czesława (Jankowskiego). — „*Obraz literatury powszechnej*“, ułożyli Piotr Chmielowski i Edward Grabowski. Tom II Warszawa. 1896.

kunsztownego wiersza. Jeden z poemacików autora „Lutniarza z Cremony“ i „Przechodnia“, — bardzo dziś popularnego i wysoce cenionego we Francyi — przepisujemy tu w ładnym przekładzie Włodzimierza Zagórskiego.

Ojciec.

Codzień po szynkach wyprawiał hulankę,
Wracał pijany i bił swą kochankę!
Losów ich stuła nie związała księdza:
Skuły je razem — rozpusta i nędza.
I strach pomyśleć: dzieliła z nim łożo
Tylko z obawy, by nie spać na dworze!
Wściekła, rozżarta, tak jak kundys dziada,
Tak ona gacha — bywało — opada,
Gdy wracał do dom... Wtedy bezlitośnie
Katował człek ów tę dziewę i sprośnie
Kipiała izba — ich bójką i swarem.
I byli nocnym sąsiadów zegarem.
A potem zgiełk ten w straszną tonął ciszę;
Rzekłbyś, że słyhać, jak tam zbrodnia dysze.
Aż dnia pewnego, w onem gnieździe zgrozy,
Hańby i nędzy, gdy grudniowe mrozy
Srożej ścisnęły ich doli kajdany,
Zrodził się syn im — gość niepożądany!
Skron pocałunkiem cierpkim powitana,
Ach! a tak jasna i niepokalana!...
Mężczyzna wrócił znów do domu spity, —
Lecz zatrzymawszy się w progu, jak wryty,
Szklanem się okiem zapatrzył w tę, która
Kolebkę dziecka huśtała ponura,
Jakieś żalosne śpiewając piosenki...
I na tę matkę już nie podniósł ręki.
Wtedy ta jęcza, widząc, że on stoi
U drzwi pokorny, jak ten, co się boi

I chce coś począć, a niby się waha, —
Wzrok pełen jadu zwróciwszy na gacha,
I z ust zsiniałych, gniewnie mieląc słowa:
— „No — wrzaśnie — tatku! bijże, jam gotowa!
I czego czekasz? Czy ciebie kto trzyma?
Czy chleb już staniał? Czy mniej sroga zima?
Czyżem mniej głodna, zziębnięta i chora?
A ty mniej spity — dziś może niż wczora?“
Pijak nieczuły, tak jak drewna kawał,
Obelg tych nawet słyszeć się nie zdawał,
I wzrok wlepiwszy w kolebkę dziecięcia —
Wzrok czuły — głupią czulością bydlęcia —
A potem zwolna zwróciwszy się do niej,
Trwożliwy prawie, jak ten, co się broni,
Kiedy mu ciężkie zarzucają winy:
— „Cyt! — szepnie — nie chcę obudzić dziecińy“¹⁾.

Jose Maria de Heredia jest poniekąd wskrzesicielem i rekonstruktorem sonetu w poezji francuskiej, nadał mu bowiem cechy indywidualne, jakich nie dostrzegamy w sonetach nawet znakomitych poetów romantycznych i współczesnych. Wszystkie — wchodzące w skład zbioru, noszącego tytuł *les Trophées* (1893) — są małemi, a jednak prawdziwemi poematami, w wyższem i najartystyczniejszem znaczeniu tego wyrazu. Pomimo ograniczenia, jakie z natury rzeczy wytwarza szczupła rama kunsztownej formy, otwierają one zwykle w swoich końcowych wierszach rozległe widoki myśli i roztaczają w okolo niej szerokie widnokregi impresjonistycznych obrazów. Wiernem i ścisłym uwydatnieniem przewodniej idei, wspaniałością stylu, oraz blaskiem kolorytu narzucają poniekąd wyobraźni słuchacza lub czytelnika konieczność imaginacyjnego rozwinięcia treści drobnego utworu,

¹⁾ „*Obraz literatury powszechnej*“, ułożyli Piotr Chmielowski i Edward Grabowski. Tom II. Warszawa. 1896.

urastającej niespodzianie w umyśle i pamięci tego ostatniego do rozmiarów wielkich poematów. Tak rozumiał poezję Zygmunt Krasiński, pragnąc, aby poeta-twórca nie wypowiedział w swoim dziele ostatniego słowa, lecz pozostawił czytelnikowi możność uzupełniania go, choćby do granic nieskończoności. Heredia jest jednym z najwytworniejszych rzeźbiarzy francuskiej formy poetycznej. Wiersze jego są doskonałe, pełne dźwięku i harmonii. Przytaczamy tu jeden z sonetów poety w przekładzie Miriama.

Antoniusz i Kleopatra.

Oboje spoglądali z tarasu wyżyny
Na Egipt w śnie tonący, w noc duszną i parną,
I na rzekę, co Deltę przecinając czarną,
Ku Bubastis lub Sais toczy swe głębiny.

I Rzymianin, wódz-więzień, piastun snów dziedziny
Czuł pod stalną zbroicą bojami ciężarną,
Jak na pierś mu zwyciężką, mdlejąc, gną się, garną
Leżące mu w uścisku gibkich członków trzciny.

Zwracając blade lice z ciemnych włosów toni
Ku pijanemu tehnieniem nieodpartych woni,
Podawała mu usta i ócz jasność złotą;

A pochylony nad nią imperator w szale
Ujrzał w wielkich źrenicach, gdzie lśnią gwiazd opale,
Całe morze olbrzymie z pierzchającą flotą ¹⁾.

Manierę i formę Teodora de Banville (1823), zaliczanego zwykle do parnasyanów, określił przedziwnie Juliusz Lemai-

¹⁾ „*Obraz literatury powszechnej*“, ułożyli Piotr Chmielowski i Edward Grabowski. Tom II. Warszawa. 1896.

tre — jeden z najwybitniejszych nowoczesnych krytyków francuskich — zowiąc go „klownem poezyi.“ Poeta, jakby „przez rym zahipnotyzowany“, unika wszelkiej idei i stara się dawać jak najmniej myśli w wierszach swoich, utoczonych wykwintnie, błyszczących dowcipem, wywołujących naprzemian śmiech i uśmiech, zawsze harmonijnych i dźwięcznych, zawsze doskonale rymowanych. Napisał kilka utworów dramatycznych, pomiędzy którymi jednoaktowy obrazek *Pierre Gringoire* — przedstawiany i na polskich scenach — jest najcenniejszą perłą jego literackiego dorobku; nadto talent Banvilla promienieje pięknym blaskiem w szeregu drobnych opowiadań i nowelli, nakreślonych prozą. Wskrzeszając rodzaj błazeńsko-żartobliwy, znany w dawnej literaturze francuskiej, zamglony u niego niekiedy melancholijnym liryzmem, zajaśniał przedewszystkiem w *Odes funambulesques*, cieszących się we Francyi wcale dużym rozgłosem. Jedną z nich, jako przykład, przepisujemy tu w tłumaczeniu Miriama.

Skok z trampoliny.

Cudowny klown, wierzajcie mi,
Ja ufam sam, że przyszłe dni,
Których wciąż drgają widnokregi,
Z tą raną w boku ujrzą go —
Miał ulubione twarzy tło
W żółte, zielone, krwawe pręgi.

Po Madagaskar gdzieś aż het
Dobiegło jego imie wnet,
Bo według zasad (to nie bajki)!
Po coraz mniejszych próbie kół,
Jakby trudności żądę czuł,
Przez okrąg wreszcie skakał fajki.

Ciężkości praw nie musiał znać,
Nie wiedząc sam, wleść mógłby snadź

Na Jakóbowej szczyt drabiny.
Gdy światła nań padł złoty słup,
Purpurą błyskał jego czub,
Jak żar przez pieca lśni szczeliny.

Do wysokości wzlatał tych,
Że innych skoczków witał śmiech,
Gdy próżno wciąż przeżyli siły.
Zniechęcał ich, tracili hart,
Mruczeli gniewnie: „Chyba czart!
Żywem mu srebrem drgają żyły“.

Lud cały mu oklaski bił
Lecz on, dobywszy nowych sił,
Do skoku sprężył się w połowie,
I — komu? co? któż wiedzieć mógł? —
Ten linośkoków król i bóg
Coś cicho szeptał w obcej mowie.

On trampolinie mówił swej:
„O sceno ma, dziś dać mi ehciej,
Swą inspiracyę fantastyczną!
Przyrządzie, co wzruszeniem drżysz,
Gdy rozpęd biorę, mocniej wzwyż,
Pchnij mnie potęgą elastyczną.“

„Jam zwinny dziś, jak dziki kot,
O, daj mi skok! o, daj mi wzlot!
Ty desko wąża a sprężysta,
Wysoko tak, by oczom znikł
Cały tych fraków czarnych szyk,
Gdzie handlarz ten, — ten biuralista!“

„Przez niepojęty jakiś cud,
Jeżeli możesz, daj mi rzut

Aż do wyżyny niewidomej,
Kędy swobodnie — płacząc, rwąc
Złociste włosy planet, słońce —
Orły mijają się i gromy.

„Aż do eteru gwarnych sfer,
Gdzie wycienione technienia w szmer
Bezsilny łącząc, w czarne noce,
Wichry, pijane złością swą,
Stargane, wściekle, ciężko śpią
Na bładem łonie chmur w pomroce.

„Więc w górę, w dal, pod niebios sklep!
Aż w te lazury, których step
Ruchomej turmy naszej dachem!
Aż po tych wschodów krwawych próg,
Skąd płomienisty wstaje bóg,
Szalony gniewem i przestraczem.

„Wyżej, wciąż wyżej! jeszcze ztąd
Giełdżarzy w złocie widzę rząd,
Krytyków, panny — żądne sidła —
I realistów płaski świat!
Powietrza! światła! w błękit! w blask!
Ach, skrzydeł! skrzydeł! skrzydeł! skrzydeł!

I z giętkiej deski swej, jak ptak,
Kłown wzbil się w lot szalenie tak,
Że wśród powietrznej przebił jazdy
— Przy wrzawie trąb — płócienny dach,
I w pragnień swych wciąż tonąc snach,
Potoczył się pomiędzy gwiazdy ¹⁾.

¹⁾ „*Obraz literatury powszechnej*“, ułożyli Piotr Chmielowski
Edward Grabowski. Tom II. Warszawa. 1896.

Do wybitnych poetów francuskich ostatniej doby należy jeszcze — najsympatyczniejszy może z pośród ostatnich — nietylko formą, lecz zarazem myślą szlachetną i smutną, wznoszący się na wyżyny, Edmund Haraucourt, który w gronie najmłodszych poetów polskich znalazł kilku utalentowanych tłumaczy. Śliczny wiersz jego „Nad kołyską“ powtarzamy tu według przekładu Antoniego Langego.

O, dziecię, co różane wyciągasz rączyny,
 Jak dwa zimowe kwiaty na powicia śnieżne,
Istoto, co się śmiejesz, płaczesz bez przyczyny,
 Nie wiesz jeszcze, jak życie cierpieniem bezbrzeżne.

O, bolesne i długie jest życie człowiecze,
 A od jutra sam pójdziesz w świat, gdzie załśni zorza,
By przed wieczorem rzekę przepłynąć, co ciecze
 Od fałdów twej kołyski do grobu rozdroża.

Wstań! dzień nadszedł. Przed tobą droga leży długa —
 W oddali skrzy się żarem złoty promień słońca.
Idź, godzina wybiła. Ot miecz i koleczuga,
 A pomnij bez upadku, z mocą iść do końca.

Kłamne cnoty, bezprawne prawa i te brudne
 Zwyczaje — niech twe serce precz z swych żył wygrzebie.
Prawdy patrz tam, gdzie milczą kodeksy obłudne.
 Wierz w Boga, jeśli możesz; jeśliś wart, wierz w siebie.

Kochaj morze, wieczystą, wielką łez potęgę,
 Co zawodne pragnienia i tęsknoty goi.
Natura błogosławi tym, którzy jej księgę,
 Czytają. W ciszy lasów burza sere się koi.

Bój się ludzi, czej duszę swą i gardź potwarzą;
 Bądź pokorny przed sobą, dumny wobec świata;

Dobra czy zła — broń wiary: druchów — gdy się zdarzą;
Przebacz winy zbrodniarzom i szanuj waryata.

Pozwól każdemu działać według sił pragnienia,
A nie krwaw nigdy dłoni swej w ginących ciele,
Bo wszyscy są ci równi w prawie do istnienia,
A wśród shańbionych często dzielnych duchów wiele.

Bądź wierny swoim słowom, cierpiącym pobłażaj,
Śmiej się nie dużo, bądź na nienawiść za dumny:
Lecz strzeż się — nigdy sądów swoich nie wyrażaj,
Bo nie masz nic pewnego, prócz pewności trumny ¹⁾.

Po parnasyanach przyszła znowu reakcja, która przybrała miano symbolizmu. Na jej czele stanął naprzód we Francji: Paweł Verlaine, następnie Stefan Mallarmé. Uznani za wodzów grupy najmłodszych poetów francuskich, usunęli w swych utworach ideę na plan drugi, aby — jak powiada Zenon Przesmycki w swoim pięknym studyum o Maeterlincku, pomieszczone w *Świecie* — położyć główny, najsilniejszy „nacisk na nastrój wywołany prostotą, muzyką i odcieniami wiersza“, oraz „na sugestyę, za pomocą zestawiania już nie zdań, lecz słów, które winny budzić w duszy czytelnika czy słuchacza dane obrazy i wrażenia“. Urok tej szkoły podniósł przedewszystkiem i nagle Maurycy Maeterlinck (1862), poeta - mistyk, wyrosły niespodzianie z baudelairońskiego przesytu i zniechęcenia, pochodzący z rodziny flamandzkiej, piszący po francusku, a który do świeżego literackiego kierunku — przekształcającego raczej formę, nie zaś ducha poezji — wniósł potężną pełnię duchowej oryginalności. W ciągu niedługiego czasu (najwyżej lat dziesięciu) przeżył on trzy ewolucye w swojej twórczości, wszyst-

¹⁾ „*Obraz literatury powszechnej*“ ułożyli Piotr Chmielowski i Edw. Grabowski. Warszawa. Tom II. 1896.

kie trzy jednak — według naszego mniemania — wypływają z jednego i tego samego źródła. Pierwsza, wydająca się w cyklu wierszy, wydanych w zbiorowej publikacji, zatytułowanej *le Parnasse de la Jeune Belgique* (1887), przedstawia go wprawdzie jako idealistę o „pragnieniach chorych z głodu“, lecz ideał poety „niema — jak słusznie twierdzi Miriam — nawet najogólniejszych zarysów, jako tako określonych; pragnienia jego nie są jeszcze dość jasne i to powoduje nawet pewną monotonię w całym cyklu, składającym się ostatecznie z westchnień znużenia i błagań rozpacznych“. W celu uillustrowania tego momentu twórczości poety, zacytujemy tu drobny ustęp, noszący tytuł „Roślinność serca“, w ślicznym przekładzie Zenona Przesmyckiego.

Pod kryształowym modrym dzwonem
Mej melancholii i znużenia
Drzenięą niejasne me cierpienia,
Śpią w sercu mem znieruchomionem.

Symbolów samych to roślinność,
Roskoszy smętne nenufary,
Palmy, żądź moich blade mary
Mehów chłód, omdląta lian bezczynność.

I tylko lilia wznosi w górę,
Błada, surowa, wątła, cicha,
Nieruchomego kształt kielicha
Po nad rośliny te ponure.

A w blaskach, które wokół sieje
Jak miesiąc pełny, — ku kryształom
Błękitnym, marą lekką, białą,
Mistyczna jej modlitwa wieje.

W wydanym w 1889 roku nowym tomiku, zaczynającym się od pozornie chaotycznego i bardzo ciemnego po-

ematu nierymowanego, niemal nawet niewierszowanego, *Serres Chaudes* (Cieplarnie) — który nazwą swą nadał tytuł całej książeczce — nwydatnia się już indywidualność Maeterlicka w całej swej oryginalności. W tej drugiej ewolucyi poeta jest wizyonistą. Następnie w trzeciej tworzy dramaty symboliczne, których szereg wcale długi („Księżniczka Malena“, „Intruz“, „Siedm królewien“, „Pelleas i Melizanda“, i kilku innych) ukazał się na widok publiczny. W każdym z tych utworów — w miarę, jak po sobie następują — myśl przewodnia, a nawet myśli szczegółowe stają się coraz jaśniejsze, coraz przystępniejsze dla szerszego ogółu czytelników, chociaż proceder tworzenia i odtwarzania jest tenże sam, co i w poprzednich. Wczytanie się w dzieła poety sprawia, że symbole jego wydają się nam teraz przezroczystsze, a ich obrazy jaskrawsze, barwniejsze, wypuklej występujące. Szczupłe ramy naszego podręcznika nie pozwalają nam omówić — jakby należało i jakbyśmy chcieli — równie pisarza, jak i jego kierunek, tym jednak, którzy go poznać i zrozumieć pragną, radzimy przeczytać wspomniane już przez nas parę razy studjum Miriama, znajdujące się obecnie na czele „Wyboru pism dramatycznych“ Maurycego Maeterlicka, w peryodycznej publikacyi, wydawanej w Warszawie p. t. „Biblioteka najcenniejszych utworów europejskich“.

ROZDZIAŁ XXIX.

Historia w XIX wieku.

Augustyn Thierry. — Guizot. — Thiers. — Mignet. — Michelet. — Sismondi. — A. de Tocqueville. — De Barante. — De Viel - Castel. — Louis Blanc. — Henryk Martin. — Książę de Broglie. — Thureau - Danguin. — Salvandy. — Albert Sorel. — Duruy. — Ernest Renan. — Taine. — Fustel de Coulanges.

Odnowienie i przeobrażenie studyów historycznych, jest jedną z najglówniejszych zdobyczy naszego wieku. Na po-

czątku stulecia historia nie była jeszcze nauką. Niwę, przez nią uprawianą zamykały we Francji ciasne granice. Wyobrażenia klasyczne czyniły z niej dzieło sztuki, niższe — według Arystotelesowych teoryj — od poezji. Historykom chodziło więcej o formę, o piękne napisanie dzieła, rozsnutego na tle dziejowem, niż o ścisłość, bezstronność i drobnotkowe badanie krytyczne. Historycy ówcześni (Velly, Anquetil) wyobrażali sobie społeczeństwo z czasów Klodowensa i Karola Wielkiego takim, jak to, które ich otaczało. Ztąd w dziejopisarstwie panował wszechwładnie konwencyonalizm. Nawet wychowanie filozoficzne przeszkadzało ukształtowaniu się szkoły historycznej, bo filozofowie, nie wiele się troszcząc o badanie i ocenę faktów, wyciągali jedynie z historii przykłady, stwierdzające ich ideje. Szczególnie w historii Francji szukali jedni: argumentów, broniących tak zwanego *ancien régime*; drudzy: dowodów go potępiających. Przeobrażenie metody badań historycznych było konieczne. Należało wnieść do dziejopisarstwa zrozumienie przeszłości i krytykę. Twórcą takiego przeobrażenia stał się Augustyn Thierry. Urodzony w Blois dnia 10 maja 1795 roku, ukończył kolegium w swoim mieście rodzinnem; następnie wszedł do paryskiej *École normale*, będącej rodzajem seminarjum nauczycielskiego, mającego na celu kształcenie profesorów dla szkół średnich. Czas jakiś był nauczycielem w jednym z podobnych zakładów na prowincyi. W 1815 roku zaczął żywo zajmować się polityką. W 1817 wszedł do grona redakcyjnego, wielce liberalnego dziennika *le Censeur européen*, a potem do *Courrier français*. Począwszy od 1821 roku — poświęca się całej historii. Już w artykułach swoich, pomieszczonych w obu wymienionych wyżej pismach, wskazywał potrzebę reformy w badaniach historycznych, określając główne ich warunki. Pierwszy z tych artykułów (ogłoszony dnia 13 lipca 1821 roku) może być uważany za program i manifest znakomitego dziejopisarza. *L'Histoire de la conquête de l'Angleterre par les Normands*

(1822) i *les Lettres sur l'histoire de France* (1827) zdobyły odrazu sukces olbrzymi. Thierry, całą duszą oddany gorączkowej i wyczerpującej pracy, nie umiał uszanować swoich sił fizycznych. Osłabił nią wzrok, a w 1828 roku, prawie ślepy, musiał opuścić Paryż i chwilowo przestać pracować. Lecz wkrótce, pomimo dotkliwego kalectwa, wrócił do ukochanych studyów. W 1835 roku, pod tytułem *Dix ans d'études historiques*, wydał opowiadanie o przebiegu swoich pierwotnych prób i usiłowań. Począwszy od 1833 — 1837 roku ogłaszał w *Revue des Deux Mondes* w formie listów *les Récits des temps mérovingiens*, które ze względu na bezstronność sądu, rozległy widnokrąg poglądów i blask prześlicznego stylu, nazwać można jego arcydziełem. Otrzymał polecenie od Guizota opracowania i ogłoszenia niedrukowanych materiałów, odnoszących się do powstawania i rozwoju trzeciego stanu, po kilkoletniej, płodnej w dodatnie rezultaty pracy, napisał na ich podstawie *Essai sur l'histoire de la formation du tiers état* (1850). Augustyn Thierry, chociaż racjonalista w młodości, umarł jak chrześcijanin dnia 22 maja 1856 roku. Życie jego było pięknym, godnym naśladowania przykładem poświęcenia dla nauki, a zarazem i wielkiej rezygnacji. Powiedzieliśmy już, że był pierwszym reformatorem badań historycznych w nowoczesnej Francji. Pojmował obowiązki dziejopisarza, jako zadanie mające na celu odzwierciedlanie przeszłości jak najwierniejsze, w formie barwnej i artystycznej. Pisał dzieła sztuki, które jednak były dziełami wiedzy. Wyobraźnia jego, wsparta biegłą i sumienną krytyką, starała się roztaczać przed oczami duszy czytelnika właściwie odtworzone obrazy prawdy historycznej. Namietność do studyów dziejowych rozbudził w nim romantyzm. Przyznaje, że jeszcze na ławach kolegium, czytając w *les Martyrs* Chateaubrianda opis walki Franków z Rzymianami, odczuł, że jest w dziejach coś więcej nad szematyzm konwencyonalny, jakim zapełnione były podręczniki do historii, według których wykładano wówczas w szkołach francuskich. Takimże

samem uwielbieniem jak dla autora „Renégo“ zapłonął także i dla Waltera Scotta, zapoznając się z jego utworami. Sam powiada: „Powziąłem zamiar pracować dla sztuki i jednocześnie dla nauki, odtwarzać dramaty, przy pomocy materiałów, dostarczanych mi przez erudycję szczerą i dokładną“. Już niemal ślepy, podróżując po Francyi, oglądał z młodzieńczym zapalem pomniki, które umiał zrozumieć i kochał, a w ich widoku czerpał nieraz natchnienie do najpiękniejszych kart w dziełach swoich. Należał do pierwszych, którzy prostowali błędny sąd XVII wieku o architekturze gotyckiej. Do ukształtowania jego indywidualności pisarskiej — prócz romantyzmu — przyczyniły się także wyznawane przezeń przekonania polityczne. Wniósł on do studyów historycznych nową zasadę, a mianowicie: że, dla dokładnego poznania danej epoki, należy badać lud, nie zaś tylko jedynie tych, którzy nim rządzą lub rządzą. W 1820 roku pisze: „Historja Francyi, taka jaką ją zrobili nowocześni historycy“ (mowa tu o historykach mu współczesnych, z czasów Restauracyi) „nie jest prawdziwą historją kraju, historją narodową, historją ludową. . . Pozostaje jeszcze zadanie nakreślenia najlepszej części naszych latopisów, najpoważniejszej, najbardziej nauczającej; brak nam historii obywateli, historii poddanych, historii ludu“. A w innem miejscu: „Prawdziwa historia Francyi powinna opowiadać losy narodu francuskiego; jej bohaterem byłby naród cały: wszyscy jego przodkowie powinni w niej figurować z kolei, bez wykluczeń i bez pierwszeństwa, udzielonego jednemu z nich“. Ideja ta — jako myśl przewodnia i dominująca w *Conquête de l'Angleterre* i w *Essai sur l'histoire de la formation du tiers état* — była wówczas ideją bezwzględnie nową. On pierwszy wskazał potrzebę i konieczność badania instytucyj ludowych, które do niego wszyscy pomijali. Augustyn Thierry był znakomitym stylistą; przede wszystkim w *Récits des temps mérovingiens*, kolorystyczna jego forma, szczęśliwie zastosowana do walki, toczącej się pomiędzy barbarzyństwem

Franków a cywilizacją gallo-romańską, cudnie i dosadnie maluje daną epokę.

Franciszek Guizot urodził się w Nîmes dnia 4 października 1787 roku. Pochodził ze starej i znanej, mieszczańskiej, protestanckiej rodziny. Ojciec jego adwokat, chociaż szczerze liberalny, padł ofiarą rewolucyi; skończył życie na rusztowaniu pod nożem gilotyny. Wtedy matka przyszłego ministra opuściła kraj rodzienny i udała się z synem do Genewy. Tam Guizot wychowywał się i kształcił do 1805 roku. Następnie wrócił do Paryża dla ukończenia studyów prawnych. W 1812 powołany został na profesora historyi w paryskim fakultecie literackim. Wypadki z 1814 roku zwróciły go ku polityce. Zamianowany członkiem rady stanu (*Conseil d'État*), wyłączony z niej został w 1820. Wtedy zasiadł znowu na osieroconej katedrze. Wobec namiętnych i źle dla istniejącego porządku rzeczy usposobionych słuchaczy, rozpoczął swój kurs w dniu 7 grudnia. Wykłady Guizota, ocenijające z krytyczno-histerycznego stanowiska instytucye francuskie, stały się wkrótce prawdziwemi wykładami politycznemi, w których profesor — reprezentant szkoły doktrynerskiej — starał się usprawiedliwić ideje liberalne. Rząd przeląkł się ich tendencyj i Guizot (1822) przerwać je musiał. Rozpoczął kurs swój powtórnie w 1828, wygłaszając poglądy na cywilizację w Europie i we Francyi, które wywołały istną rewolucję w nauce historyi. Wypadki z 1830 roku rzuciły znowu Guizota w wir życia politycznego. Odtąd, po rok 1848, należy on więcej do historyi powszechnej, niż do dziejów piśmiennictwa francuskiego. W 1849 zamyka się w czterech ścianach swego mieszkania i w ciszy domowej poświęca się ze szczerem zamiłowaniem swym ulubionym studyom i pisaniu pamiętników, w których tłómaczy się i usprawiedliwia, jako człowiek i mąż stanu. Do tej epoki należą następujące jego prace: „O demokracji we Francyi“ (1849); „Pamiętniki, służąc mające do historyi moich czasów“ (1858 — 1868); „Kościół i spo-

łeczeństwo chrześcijańskie“ (1861); „Historya Francyi, opowiedziana moim wnukom“ (1870 — 1874). Umarł dnia 12 października 1874 roku w Val-Richer. Odchodząc do lepszego świata pożegnał wnuków następującymi wyrazami: „Służcie krajowi rodzinnemu; obowiązek to czasem trudny, ale służcie mu dobrze i wiernie“. Dzięki swej prawości bez zmyzy, bezinteresowności surowej, oraz niezmiennej wierności niewzruszonym zasadom, rysuje się Guizot na tle dziejów naszego stulecia — może nawet na obrazie całej historii francuskiej — jako postać, jaśniejąca niepospolitym blaskiem prawdziwej, wielkiej szlachetności i cnoty. Chcąc właściwie ocenić jego dzieła, należy nie zapominać, że ich autor był mężem stanu. Nie pisał dla rokoszy artystycznej, jaką daje twórczość literacka, pragnął bowiem przedewszystkiem i zawsze czegoś dowieść i o prawdzie, oraz ścisłości swego dowodzenia przekonać. Nie formą, ale raczej oryginalnym sposobem myślenia należy Guizot do literatury. Czy jako historyk i filozof, czy jako krytyk literacki i mówca polityczny, zdążył zawsze do jednego i tego samego celu, a to, co stanowi jednolitą całość myśli w jego utworach, jest zarazem wiernem odbiciem jednolitości charakteru człowieka, jakby jednym rzutem ze spżu ulanego. Religia i wiara w liberalne zasady są przewodniami gwiazdami, ciągle przyświecającemi jego działalnościami. Już stary — jednak jak dawniej spirytualista i chrześcianin — broni w *Méditations* wierzenia swoje przed natarciem zwycięskiej wówczas na wielu polach filozofii pozytywnej. Religia nie jest dlań jedynie wiarą osobistą, widzi w niej nadto łącznik, spajający w doskonałą całość różnorodne pierwiastki społeczne. „Potrzeba — pisze on — aby wychowanie ludowe udzielane i odbierane było w łonie atmosfery religijnej, aby wrażenia i przyzwyczajenia religijne na wskrós je przejęły“. Przekonanie to uwydatnia w swoich dziełach historycznych. W pośród czynników cywilizacyjnych przyznaje pierwiastkowi religijnemu główne i najważniejsze znaczenie. Pierwszy, w po-

śród historyków francuskich, jest sprawiedliwym dla Kościoła i widzi w chrystyanizmie czynnik, który wytworzył pierwotny rozwój klas ludowych, a przez to właśnie przyczynił się do cywilizacyjnego postępu w Europie. W Kościele także dostrzega początek swobód publicznych. Takie pojęcia łatwo tłómaczą, dlaczego jego głęboka wiara religijna łączy się i jednoczy przedziwnie z przekonaniem liberalnemi. Jedna i drugie mogą i dziś jeszcze — i zawsze prawdopodobnie — iść w parze. A nie zapominajmy, że w owym czasie, w łonie katolicyzmu, pod przewodnictwem Lammenaigo (Guizot, chociaż protestant, znać go musiał) tworzyło się stronnictwo, którego hasłem było połączenie obu idei. Guizot marzył o pogodzeniu swobody z porządkiem; pragnął rządu silnego i wolnego zarazem (*gouvernement libre*), przyznawał mu należną część znaczenia i władzy, nie chciał, aby był bezbronny — i dlatego może oskarżano go niesłusznie o wsteczność, chociaż wsteczniakiem (w ścisłym znaczeniu tego wyrazu) nazwać się go nie godzi. Ideje, o których mówiliśmy wyżej, znajdujemy przeważnie w czterech dziełach Guizota, a mianowicie: w „Historji rewolucji angielskiej“, „Historji cywilizacji w Europie“, „Historji cywilizacji we Francji“ i w „Pamiętnikach, służących do historii moich czasów“. Wywierały one — gdy się pojawiły na widok publiczny — wpływ wielki i po dziś dzień nie straciły jeszcze swojego znaczenia. Nie należy w nich szukać formy artystycznej; nikt w nich nie znajdzie ani obrazów, ani opowiadań, ani opisów. Wypadki dla autora są tylko znamionami idei; postacie usuwa on na drugi plan. Oryginalność jego stylu, polega na oryginalności myśli. Pisał wspaniale, bo myślał wspaniale. Okresy jego nie jaśnieją blaskiem, ale są pełne głębokości. Słowem, styl Guizota wstrzemięźliwy, nieobrazowy, sentencyonalny, doktrynerski i — że się tak wyrazimy — protestancki, jest przyczyną wszystkiemu, w całym znaczeniu tego wyrazu, potężny. Sainte-Beuve jednak stylem tym się nie zachwycał. Inni zaś współcześni krytycy — a między nimi i bardzo po-

ważni — jak Scherer — twierdzili, że Guizot nie władał dobrze językiem francuskim i wytykali mu po prostu błędy gramatyczne. Dopiero podniósł go Taine, porównywając autora *Histoire de la révolution d'Angleterre* z Tucydylesem i Machiawelem. Wprawdzie i on narzeka na zbyt dużą wstrzemięźliwość i pewną oschłość formy historyka, lecz bądź co bądź stawia go w rzędzie najwyższych i najdostojniejszych. To uznanie genialnego ucznia słusznie się Guizotowi należy za nadanie historii socyologicznego kierunku, który wprawdzie można dostrzedz poniekąd u pisarzy z XVIII wieku, ale tantym brakło ścisłości i krytyki, oraz umiejętnego badania faktów, to jest zalet, które Guizot posiadał już w wysokim stopniu. Przystosował do historii prawa, które nauka stosowała do innych zjawisk. Pierwszy dokonał analizy rozlicznych pierwiastków, z których składa się ciało społeczne i oznaeył doniosłość wpływu religii na życie polityczne. Sformułował nadto prawo historyczne „wzajemnych zależności“, wskazując zobopólny wpływ człowieka na społeczeństwo i społeczeństwa na człowieka. Wreszcie przeczuł prawo ewolucyi i ideje wiedzy dzisiejszej, która w ludach jak i w przyrodzie widzi postępowe transformacye, następujące po sobie jedna po drugiej z kolei. „We wszechmocnych dłoniach Boga wiecznego, historia narodów nie przerywa się i nigdy nie rozpoczyna na nowo“. Z tych wszystkich przyczyn był twórcą szkoły.

Znacznie niżej od Guizota — z którym współzawodniczył jako polityk i mąż stanu — stoi Adolf Thiers, urodzony w Marsylii dnia 15 kwietnia 1797 roku. Skończył wydział prawny w Aix i przybył do Paryża w 1824 roku. Anegdota z tych czasów charakteryzuje go, jako człowieka doskonałego. Akademia w Aix ogłosiła konkurs na napisanie pochwały Vauvernagna (*Éloges de Vauvernagues*). Thiers wziął w nim udział, pomimo, że grono sędziów, wyrokować mających o nadesłanych utworach, składało się przeważnie z jego przeciwników politycznych, a jak się to dosyć często na

provincyi przytrafia, znało osoby i nazwiska konkurujących. Na posiedzeniu, oceniającem prace konkursowe, p. d'Arlatan de Lauris, przyjaciel i protektor Thiersa, bronił gorąco jego rozprawy, ale akademia przyznała jej tylko drugą nagrodę; pierwszą zaś odłożyła do następnego roku. W następnym roku młody pisarz pokryjomu udał się do Paryża, ztamtąd pocztą, bezimiennie wysłał drugą „pochwałę“, w nieco zmienionym stylu i innym układzie — i otrzymał pierwszą nagrodę. Tym sposobem, dzięki sprytnemu podstępowi, giętkości charakteru, niezrażającego się niesprawiedliwością i przeciwnościami, dzięki mistyfikacyi — wprawdzie godziwej, ale bądź co bądź niedelikatnej — zamiast jednej, posiadał dwie nagrody. Dziennikarstwo już wówczas zaczynało być (jak je następnie nazwał Napoleon III) „szóstem wielkiem mocarstwem europejskiem“. Zręczny młodzieniec zrozumiał to odrazu i natychmiast po przybyciu do Paryża wszedł do redakcyi *Globe*, a następnie do *Constitutionnel*'a, najbardziej w owych czasach wpływowego organu opozycyi liberalnej. Pisał wiele, przerzucając się z polityki i politycznej polemiki do krytyki literackiej i artystycznej. W tych ostatnich elukubracjach literackich wykazał mierny talent i płytkość umysłu, nie sięgającego nigdy wyżej nad praktyczny poziom mieszczańskich aspiracyj. Poezyi nie rozumiał wcale, a w malarstwie — posiadającem już wówczas Eugeniusza Delacroix — wyznaczał pierwsze miejsce Horacemu Vernetowi, zwąc go geniuszem i prowodyrem szkoły (!). W 1825 roku ukazały się dwa tomy jego „Historyi rewolucyi francuskiej“, która — jak zapewnia Saint-Beuve — „wywołała wrażenie Marsylianki“. Równocześnie zamierzał nakreślić podręcznik do historii powszechnej. Dlatego wybierał się w podróż na okolo ziemi, lecz wypadki polityczne pokrzyżowały jego plany i zatrzymały go w stolicy. Wtedy razem z Mignetem i Armandem Carrelem (najszlachetniejszym typem dziennikarza francuskiego) założył *National*'a dnia 1 stycznia 1830 roku. Od lipca tegoż roku zaczyna się jego karyera polityczna. Bar-

dzo wybitną rolę w dziejach swojego kraju grał blisko lat czterdzieści z rozmaitem powodzeniem: to jako minister za panowania Ludwika - Filipa; to jako więzień, wygnaniec i oponent za drugiego cesarstwa; to wreszcie jako pierwszy prezydent trzeciej rzeczypospolitej. Umarł, syt sławy i zaszczytów, dnia 3 września 1877 roku. Dwa wielkie i bardzo popularne dzieła Thiersa różną posiadają wartość. „Historia rewolucyi“ — w dwóch odstępach czasu wydana (1820 — 1827) i składająca się ostatecznie z dziesięciu tomów — zdobyła wstępnym bojem sukces olbrzymi, chociaż pod względem naukowym jest pracą mierną, nieźródłową, stroniczną. Ostatnie księgi — osnute na sumiennie zbadanych materiałach, dzięki stosunkom autora z Talleyrandem, baronem Louis, Jominim i z wielu innymi, oraz dostarczonym mu przez nich ustnym informacyom — podnoszą się nieco w wartości i znaczeniu. „Historia konsulatu i cesarstwa“ (1845—1862) przewyższa je jednak wielce. Przed napisaniem tej ostatniej, Thiers, rozporządzający całem bogactwem archiwalnem, przygotowany już w zakresie wojskowym i skarbowym porządkiem studjami, obejmujący wzrokiem, jako były sternik navy państwowej, szersze niż dawniej widnokreśli, zwiedził Hiszpanię, Włochy, Anglię i Niemcy, badał francuskie i obce dokumenty, starał się sprawdzać otrzymane ustnie wiadomości — a jednak i tu jeszcze wykazała mu krytyka wiele przeoczeń i usterek. Według niego, czynnikiem głównym, stwarzającym historyka, jest „inteligencya“. Przy jej pomocy dziejopisarz „odróżnia prawdę od fałszu, nie daje się uwieść ezczym tradycyom i fałszywym historycznym pogłoskom, chwyta na gorącym uczynku charakter ludzi i czasów, nie przesadza, nie czyni nic, ani za wielkiem, ani za małym, daje postaciom zarysy prawdziwe. Maluje wiernie, poznaje tajemnicze sprężyny spraw, rozumnie i zrozumiale opowiada w jaki sposób się dokonały“. Z tego poglądu na udział inteligencyi w twórczości historykopisarskiej wypływają charakterystyczne cechy stylu Thiersa; stylu niekolo-

rostycznego, niemalowniczego, ale prostego, ścisłego, bystrego — i może, dzięki swej nagłości, niekiedy porywającego. Thiers nie był ani filozofem, ani psychologiem, nie miał żadnego wpływu na rozwój nauki historycznej we Francji, ale jemu pierwszemu szczęśliwie przypadł w udziale zaszczyt omówienia znacznej części najważniejszego okresu nowoczesnej historii.

Niemal wszyscy historycy literatury francuskiej przy nazwisku Thiersa stawiają tuż obok nazwisko jego przyjaciela Franciszka Mignet. Urodził się on w Aix dnia 8 maja 1796 roku, gdzie rozpoczął nauki; ukończył je w 1808 w Avignon. Do roku 1815 wykładał historię w jednym z kolegiów tego miasta, następnie wrócił do Aix i razem z Thiersem był czas jakiś adwokatem. W 1821 udał się do Paryża i debiutował w dziennikarstwie, jako stały współpracownik *Courrier français*. W 1824 — zatem w rok po Thiersie — ogłosił drukiem swoją „Historię rewolucyj“, napisaną świetnie, chociaż nieco stronną. Brał udział w stowdrzeniu i ufundowaniu *National'a*. Zamianowany radcą stanu wysłany został w misji dyplomatycznej do Hiszpanii. Po powrocie wydał: *les Négociations relatives à la succession d'Espagne*. Obrano go członkiem Akademii nauk moralno-politycznych w 1832 roku, a Akademii francuskiej w 1836 roku. Od tego czasu poświęca się zupełnie studjom historycznym. Po trzech *Mémoires* (1836 — 1843), omawiających nawrócenie Germanów, terytorjalne zjednoczenie Francji i reformację, oddaje się następnie badaniom nad XVI wiekiem i pisze z kolei cztery wielkie dzieła: *Antonio Perez et Philippe II* (1845), *Marie Stuart* (1851), *Charles Quint et son abdication* (1854) i *Rivalité de François I et de Charles Quint* (1875). Jako dożywotni sekretarz Akademii nauk moralno-politycznych nakreślił nadto kilka życiorysów zmarłych członków tejże insytucyi, które uchodzą za doskonałe w swoim rodzaju. Umarł w 1884 roku. Mignet posiada w wysokim stopniu zdolność nogólniania i talent zamknięcia

dziejów pewnej epoki we względnie szczupłych ramach. W dwóch tomach opowiedział historię wielkiej rewolucyi. *Mémoires* są również uogólnieniami, opartymi na faktach stwierdzonych. Wprawdzie przejął od Monteskiusza teorię wpływu klimatu, gruntu i charakteru rasy, a własne jego badania i spostrzeżenia skłoniły go do napisania: „Ludzie mniej rządzą wypadkami, niż wypadki ludźmi“, ale pomimo to, kilkakrotnie wyraża się wręcz przeciwnie. Zaznacza na przykład, że bieg wypadków w czasie rewolucyi mógłby być wstrzymany i zmieniony, gdyby na tronie zasiadał inny monarcha, nie Ludwik XVI. W „pochwale“ Sismondiego powiada: „Historyk prawdziwy umie wyznaczyć w faktach spełnionych część przynależną woli osobistej, stwierdzającej moralną swobodę człowieka, tudzież czynność praw ludzkich, wiodących do celów wyższych, pod osłoną tajemnego współdziałania Opatrzności“. Mignet dbał wiele o formę, gonił jednak nie za barwnością słowa, lecz ubiegał się przede wszystkim o zwięzłość. Oto w jaki sposób streszcza, dokonane przez rewolucję dzieło: „Zastąpiła samowolę prawem, równością przywilej; wyzwoliła ludzi z jarzma różnicy klas, ziemię z granic prowincjonalnych, przemysł z więzów cechowych i cechowego przelożeństwa, rolnictwo z zależności feodalnych i ucisku dziesięcin, własność z kłopotów substytucyj i wszystko sprowadziła do jednego stanu, do jednego prawa, do jednego ludu“. Niepodobna wypowiedzieć więcej w tak małej ilości wyrazów. Ta siła myśli, koncentrującej się w samej sobie, jest zarazem przymiotem i znamioną cechą stylu Migneta.

Do najgieniałniejszych pisarzy francuskich w XIX wieku należy Juliusz Michelet. Urodził się w Paryżu dnia 21 sierpnia 1798 roku na chórze jednego z kościołów, zamkniętych w czasie rewolucyi, a gdzie chwilowo mieściła się mała, licha drukarnia jego ojca. Wyrósł — jak sam powiada w przedmowie, do jednej ze swych książek: *le Peuple* — „niby trawa, bez słońca, pomiędzy dwoma głazami na bruku

Paryża“. Lata dzieciństwa i brzask młodości przebiegował srodze. W dzień, jako zecer, zarabiał na utrzymanie, wieczorem zaś biegł do starego księgarza, zapamiętałego republikanina, niegdyś bakałarza, i uczył się u niego z gorączkowem pragnieniem zgłębienia wszystkich tajników wiedzy. Nareszcie ojciec Micheleta, kosztem niemałych poświęceń, zdobył się na oddanie go do kolegium Świętej - Barbary, gdzie do liczby nauczycieli należał także Villemain, później dożywotni sekretarz Akademii i znany zaszczytnie krytyk. Ten rozbudził w umyśle młodzieńca żądę studyów historycznych i zamiłowanie do literatury. Michelet, nkończywszy szkołę świetnie, z odznaczeniem, zamianowany został w roku 1821 profesorem w temże samem kolegium Świętej-Barbary. W 1827 roku objął katedrę historii w *École normale*. Pozostaje na niej do 1837 roku i zaczyna pisać swoje najcenniejsze dzieła. W *Histoire Romaine* (1831) popularyzuje hipotezy Niebuhra, ale oddziaływający nań współczesny romantyzm i wrodzone poetyczne usposobienie pociągają go ku studyom nad średniowieczem. Pod wpływem tego usposobienia pisze i ogłasza w 1833 pierwszy tom „Historji Francji“. Powołany na supleenta Guizota w Sorbonie, pomiędzy 1834 a 1836, oddaje się sumiennym badaniom czasów odrodzenia i reformacyi. W 1837 opuszcza Szkołę Normalną, aby zasiąść na katedrze w *Collège de France* ¹⁾. Zamienia ją wkrótce niemal na trybunę polityczną i gwałtownie występuje przeciw istniejącemu porządkowi rzeczy, namiętnie polemizując z Guizotem. Pomiędzy 1840 i 1846 rokiem ogłasza seryę pamfletów, cieszących się olbrzymiem powodzeniem. W duchu polemicznym także pisać zaczyna w 1847 roku

¹⁾ Wykładał w jednym i tem samem audytorjum, co nasz Mickiewicz i Quinet. Salę tę w 1884 roku przyozdobiono wielkim medalionem, na którym artysta - rzeźbiarz połączył wizerunki trzech znakomitych profesorów.— Edgard Quinet (1803—1875) filozof, historyk, krytyk i polityk, należał do najgorętszych myślicieli tej pełnej zapalu epoki, tak niepodobnej do naszej.

swoją *Histoire de la Révolution*, dzieło pod względem literackim wspaniałe, ale nie posiadające wcale wartości historycznej. Po wypadkach z 1851, pozbawiony prawa wykładów, usunięty z katedry, kończy „Historię Rewolucyi“, i w szeregu większych i mniejszych broszur omawia ruch demokratyczny z 1848 roku, który wstrząsnął całą Europą. Od 1854 począwszy, zwraca się do przyrody i pisze kilka utworów, pełnych poezyi, chociaż niekiedy mimowiednie zmanierowanych ekliwą dziś dla nas afektacją, jak: *l’Oiseau* (1856), *l’Insecte* (1857), *la Mer* (1861), *la Montagne* (1868). Omawia również kwestye, dotyczące rodziny — jako zagorzały jej czciciel — w *l’Amour* (1858) i *la Femme* (1859). Nareszcie w *Bible de l’humanité* (1864) wypowiada swoje poglądy osobiste na religię i moralność; kończy zarazem *Histoire de France*, którą doprowadza do 1789 roku. Ale dzieło to potężnie i szeroko niegdyś rozpoczęte, karleje teraz pod wpływem stronniczego traktowania przedmiotu. Brak zupełny krytycyzmu zastępują w niem gwałtowne i namiętne napaści na ideje i zasady, które uważa za zgubne i wrogie dla wymarzonego przez się ideału. Szczególnie niesprawiedliwym okazuje dla się Ludwika XIV i katolicyzmu. Znać zresztą w pracy jego widoczny rozstrój, upadek sił i obniżenie niegdyś gienialnej bystrości, wywołane zawodami, rozczarowaniami i dolegliwą chorobą. W tym stanie moralnego i fizycznego osłabienia rozpoczyna jeszcze „Historię XIX wieku“, ale już jej do końca doprowadzić nie może. Umarł w Hyères dnia 9 lutego 1874 r. Napisał wiele — około pięćdziesięciu tomów — był bowiem bardzo pracowitym; co myślał, wypowiadał zawsze szczerze, (choć błądził i mylił się nieraz) w dobrej wierze, z gorącą miłością ojezyny i ludzkości. Należy do wyjątkowo zacnych i szlachetnych ludzi, w epoce, w której zacnych i szlachetnych nie brakło wcale. Jako historyk, pamphlelista i publicysta, jest przedewszystkiem — poetą. Górującem znamieniem (*qualité maîtresse*) jego twórczości, jest bujna wyobraźnia, budzona głębokiem uczuciem,

ogrzewana szczerem wzruszeniem. Każda myśl jego rodzi się w sercu i dlatego do serce trafia. Chociaż nie wierzy w dogmaty i nie wyznaje jednej ze ściśle określonych religij, jest jednak — w swoim rodzaju — pełnym żarliwej wiary fanatykiem. Korzy się przed Opatrznością, wyobraża ją sobie jako nadprzyrodzoną i wszechmocnie dobrą istotę; ufa niewzruszenie w przyszłe panowanie enoty i sprawiedliwości. Chociaż przecezy — jest jednak mistykiem. Czytuje niemal codziennie z rozkoszą książeczkę „O naśladowaniu Chrystusa“. Przeraza go wzbierająca fala materjalizmu. Pogardziłby wiedzą, wyparłby się niezawodnie nauki, gdyby uwierzył, że jej postęp wygna z wszechświata poezję. Uczuciowość gorąca odbija się bardzo silnie w jego dziełach historycznych. Powiada: „Obowiązkiem historyka jest wnikać w doktryny, zrozumieć wszystkie powody, ukochać wszystkie miłości“. Historję pojmuje jak piękny obraz, dyszący życiem, opromieniony światłem poezji. Rzadko kiedy bada krytycznie, nigdy prawie nie porównywa, lecz opisuje po mistrzowsku. Nikt nie znajdzie w jego pracach ani analizy ostrożnej, ani umiejętnie wysnutego pasma przyczynowości, lecz za to siła jego potężnej, nieznużonej i niewyczerpanej wyobraźni wskrzesza przeszłość w całym jej kolorystycznym blasku, pełną ruchu i gwaru — z rumieńcem życia na twarzy. Nie umie ducha jej wyszperać i wydłubać z dokumentów i materyałów, ale odgaduje go intuicyą i stawia przed oczami w tak artystycznym odtworzeniu, że wydaje się prawdopodobnym, a nawet prawdziwym. Aby uzmysłwić to czytelnikom naszym przykładem, przypomni-namy postać Ludwika XI, w którą Michelet wlał tyle natehnionego życia, że żaden Francuz, a nawet i my cudzoziemcy, nie możemy dziś sobie twórcę jedności francuskiej inaczej wyobrazić, jak takim, jakim go przedstawia Micheletowski wizerunek. Wszyscy poeci dramatyczni naszego stulecia odtwarzali go podług tego wzoru, żaden jednak w plastyce historykowi nie dorównał. W prawie całej, z wielkim talentem

bujnie nakreślonej historii swego narodu, budzi on grobowym snem uśpione postacie, malując przedziwnie na (tle obyczajowym wstrząsające nimi uczucia. Nietylko kocha ideje, jakie sam wyznaje, lecz wielbi namiętnie ludzi, wyprowadzonych na scenę swego opowiadania. Dlatego może, z tym samym niemal zapalem mówi o świętej dziewicy Joannie d'Are, i o Dantonie, o Ludwiku Świętym i o Lutrze i Kalwinie, o Kościele — który zowie „matką nowożytnego świata“ — i o rewolucyi, o twórczym geniuszu 1789 roku i o architekturze gotyckiej. W historii — w ten sposób pisanej — przy zaletach niezaprzeczenie genialnych, lecz przeważnie poetycznych, muszą z natury rzeczy występować jakskrawo przyrodzone jej plamy, wady i błędy: brak ścisłości i jednolitości w sądzie, niedostateczne zgłębianie przedmiotu, lekceważenie faktów i obserwacyi, przekraczanie granic umiarkowania, pod wpływem uczuciowych uniesień. Przedziwnie i jak ułał licują z tem wszystkiem zalety jego prześlicznego, barwnego, malowniczego stylu, którym przewyższa nawet Wiktora Hugo. Nikt w naszym stuleciu piękniej od niego nie opowiadał i nie odtwarzał obrazów, zwłaszcza zagniewanej przyrody; nikt prościej i poetyczniej (nieraz kilku wyrazami, lub krótkimi okresami) nie określił pewnych objawów ruchu, lub życia w naturze. Przyływ i odpływ morza nazwał kiedyś „pulem Oceanu“. To też bogactwo wyobraźni i wspaniałość kolorytu, uwidoczniające się nawet w ustępach pozbawionych wszelkich zalet historycznych, sprawia, że Micheleta nie sposób lekceważyć, przeciwnie trzeba mu oddać cześć, jako jednemu z najznakomitszych pisarzy nowoczesnych. Oto jak Taine wyraża się o nim: „Michelet pisze historję w ten sposób, jak Delacroix maluje, lub jak rysuje Doré; nie cofa się przed najskrawszym kolorytem, podnosi z błota wyrażenia pospolite — aby lepiej uwydatnić namiętność; z mowy ludowej, z medycyny wyjmuje szczegóły i zwroty dobitne i wstrząsające, wreszcie na całą ohydę rewalacyj dziejowych rzuca, niby zasłonę z purpury,

garść wspaniałych metafor; jest to talent bogaty zarazem i giętki, połączenie entuzjazmu i dowcipu, erudycyi i filozofii, ujmującej gracyi i gwałtowności zjadliwej“¹⁾).

Zanim przejdziemy do omówienia działalności trzech najznakomitszych dziejopisarzy ostatniej doby, wymienić tu musimy jeszcze nazwiska kilku wybitniejszych pracowników na niwie historyi, cieszących się rozgłosem lub uznaniem. Do nich należą: Simonde de Sismondi (1773 — 1841), zarazem ekonomista i krytyk literacki, autor *Histoire des Français* i *Histoire des républiques italiennes*, pisarz mierny, historyk płytki; Aleksy de Tocqueville (1805 — 1859), także ekonomista, ceniony zasłużenie badacz „Demokracji w Ameryce“ i *Ancien régime* we Francyi; baron de Barante (1782 — 1866) publicysta i mąż stanu, wydawca pamiętników, autor *Histoire des ducs de Bourgogne*; baron de Viel-Castel, pozostawił sumiennie opracowaną „Historję Restauracyi“; Ludwik Blanc (1813 — 1882), znany publicysta, agitator, i socyalista, członek rządu tymczasowego w 1848 roku, nakreślił *Histoire de la Révolution française* i *Histoire de dix ans*, w których pragnie historycznie stwierdzić i usprawiedliwić swoje teorye polityczno-społeczne; Henryk Martin (1810 — 1883) dał w szesnastotomowej „Historyi Francyi“ sumienną i udatną kompilacyę; Albert książę de Broglie (1821), polityk, który zwrócił na siebie uwagę w dziedzinie historycznego piśmiennictwa kilku starannie opracowanemi książkami, — z tych *Frédéric II et Marie Thérèse*, oraz *Frédéric II et Louis XV*, zalecają się ciekawemi i nieznanemi szczegółami dyplomatycznemi; Thureau-Dangin (1837) napisał dzieło pierwszorzędnej wartości pod tytułem *Histoire de la Monarchie de Juillet*; hrabia de Salvandy (1795 — 1856), mąż stanu, nakreślił „Historję Jana Sobieskiego“; Albert Sorel (1842), w kilku monografiach i szkicach omówił krytycznie działalność dyplomacyi europejskiej w cza-

¹⁾ Przekład Szymona Askenazego.

sach wielkiej rewolucyi; Wiktor Duruy (1811), minister za drugiego cesarstwa, napisał dwutomowy podręcznik do nauki historyi Francyi, tudzież *Histoire de la Grèce ancienne* i *Histoire romaine*.

Ernest Renan urodził się w Tréguier (w Bretanii) dnia 27 lutego 1823 roku¹⁾. Pierwsze lata dzieciństwa swego i młodości opowiedział sam w *Souvenir d'enfance et de jeunesse*. Przeznaczony do stanu duchownego, wszedł do seminarjum, gdzie rozpoczął studia filozoficzne i naukę języków starożytnych. Wrodzony krytycyzm młodzieńca — oddającego się po dyletancku, ale z gorączkową namiętnością i wielką wytrwałością pracy naukowej — oraz rozmiłowanie się w filozofii panteistycznej, pozbawiły go wkrótce wierzeń religijnych. Wyrzekł się zawodu kapłańskiego, ale z otoczenia w którym się wychował, oraz ze studyów, którym się w młodym wieku poświęcał, wyniósł pragnienie badań nad początkami chrystyanizmu. W *Études d'histoire religieuse* (1857) i *Essais de morale et de critique* (1859), wypowiedział zasady swojej metody. Wysłany kosztem rządu przez Napoleona III w misyi, mającej na celu zbadanie Fenicyi pod względem starożytnym, zwiedził Syryę, Judeę, Jerozolimę. Już wtedy znał języki: syryjski, arabski i hebrajski. Książka jego, nosząca tytuł *La vie de Jésus*, ogłoszona 1862 roku, wywołała gwałtowną polemikę naukową i oburzenie bez granic w całym świecie katolickim. Posłużyła mu ona za punkt wyjścia do całej seryi dzieł historycznych, tworzących cykl, objęty ogólną nazwą *les Origines du christianisme*. Wraz z *Origines de la France contemporaine* Taina i *Histoire des institutions politiques de l'ancienne France* przez Fustel de Coulanges, tworzy potrójny pomnik

¹⁾ Literatura nasza posiada jego życiorys, pięknie napisany przez X. D-ra Stefana Pawlickiego, profesora Uniwersytetu Krakowskiego, pod tytułem „*Żywot i dzieła Ernesta Renana*”. Kraków. 1895. Do niego odsyłamy czytelników naszych po szczegóły biograficzne, oraz szczegółowszą ocenę pism Renana.

w nowoczesnej literaturze francuskiej, zwracający na siebie uwagę nie tylko swą wartością wewnętrzną, ale i wpływem, jaki wywarł na umysły, oraz na rozwój i kierunek piśmiennictwa historycznego. Renan, zamknawszy podjęte zadanie w sześciu utworach (od *les Apôtres* do *Marc-Aurèle*), postanowił w dziejach ludu żydowskiego szukać odleglejszych początków chrześcijaństwa. Z badań w tym kierunku powstała *Histoire du peuple d'Israël*, jego dzieła ostatnie, posiadające w najnowszej wiedzy francuskiej niepospolite znaczenie i zarazem jedno z najbardziej krytykowanych. Ernest Renan, członek Akademii, profesor *Collège de France*, popularny i wielbiony w kraju rodzinnym, gnębiony bolesnymi cierpieniami fizycznymi, które znosił po stoicku, zmarł w Paryżu w 1892 roku. Działalność jego umysłowa, różnorodna i rozstrzelona, nie zamykała się w ściśle oznaczonych granicach specjalności. Przyczynił się on wielce do postępu nauki języków semickich we Francji. Jako filozof, jest sceptykiem. „Nieprzeniknione zasłony — powiada — ukrywają przed nami tajemnice tego dziwnego świata, którego rzeczywistość nam się narzuca i równocześnie nas przygniata; filozofia i wiedza dążyć będą zawsze, nigdy niedoścignawszy celu, do określenia Proteusza, którego żaden rozum nie ogranicza, żaden język wyrazić nie jest w stanie“. Wszechświat posiada prawa swoje i cele, ale praw jego pojąć nie możemy, a cele jego będą nieustannie przed nami ukryte. Przyroda jest samolubną; zmusza nas brać udział w swojej pracy tajemniczej, nieodkrywając nam swoich tajemnic. Cnota nawet może jest tylko koniecznym oszukiwaniem. Po za nami nie ma rozumu i sprawiedliwości. Bóg istnieje tylko przez nas. Jest „wytworem naszego sumienia“ i najwyższym ideałem. Metafizykę nazywa poezją. Jako wyższy stopień hierarchiczny w sztuce posiada ona to samo znaczenie, co każda religia. Wszelkie twory ducha, uosabiające piękno, są częścią prawdy. Renan przypuszcza nawet, że piękno jest skalą prawdy. Twierdzi, że wiedza pozytywna posiada właściwą sobie stałość i pewność. Pe-

wność ta wznagać się będzie w miarę rozszerzania się pola jej badań. Z postępu myśli, nauki i sztuki — reprezentowanych przez wyborową gromadkę umysłów wyższych — wypłynie przyszłość ludzkości. Ideje powyższe stosuje on do historii religijnej. W jego przekonaniu, ten, co pragnie poświęcić się jej zgłębieniu, musi oprzeć się na dwóch podstawach: że religia będzie wieczną, że symbole religijne są przemijające i znikome. Dwie powyższe zasady uzupełnia poprzedzającym wszelkie badanie postulatem przeczenia wszystkiemu, co może być nadprzyrodzone, zatem cudom. Religie są dziełami sumienia. Najciekawszymi w nich są zjawiska pierwiastkowe; dlatego w historii chrystyanizmu interesuje Renana to, co nazywa „embryogenią“ (*l'embryogénie*). Badanie jest bardzo trudne, bo początki są zaćmione, a tłómaczenia ich sprzeczne, dlatego też nie należy marzyć o rozwiązaniach zupełnych. Nie trzeba ludzię się odkryciem prawdy bezwzględnej, lecz zadowolić się prawdopodobieństwem to jest wiernością ogólnego wrażenia (impresyonizmem) i prawdą kolorytu. Najlepszym środkiem w tym wypadku — zwłaszcza, gdy chodzi o powoływanie się na teksty — będzie dobry smak. Słowem, jak widzimy, czyni on z dziejów, nie historię — w ścisłym znaczeniu tego wyrazu — lecz dzieło sztuki. W przedmowie do „Żywota Chrystusa“ twierdzi, że sztuka w tego rodzaju przedmiotach, jest najlepszym przewodnikiem. Mniema, że głównym obowiązkiem dziejopisarza jest stworzyć dzieło konsekwentne, jednolite, którego części składowe łączyłyby się ze sobą w harmonijną, pięknie ułożoną całość. W fakta i ich ugrupowanie wlać należy jedność myśli, wskazaną przez sumienie. Zestawienie tekstów w opowiadanie prawdopodobne i logiczne, będzie oznaką, przekonywającą historyka, iż natrafił na prawdę. Z tego wszystkiego łatwo wyprowadzić wniosek, że Renan — jako historyk chrześcianizmu i judaizmu — nie jest weale oryginalnym, ani dzięki swym zasadom krytycznym, ani dzięki rezultatowi swych badań. Czego jednak do-

konął, to, że z dziejów biblijnych wysnuł nowy rodzaj literacko artystyczny, gdy przed nim były one przeważnie dziełem, zgłębiającego je sporu i erudycyi. Pisma Ernesta Renana wywołały dyskusye i polemiki, których omawianie byłoby tu zbyt czułym, zwłaszcza, że czytelnik — nie władający językiem francuskim, a pragnący się z nimi zapoznać — znajdzie ich esencję umiejętnie wyczerpaną w cennej książce X. profesora Pawlickiego. Olbrzymi jednak talent autora „Początków chrześcijaństwa,” nie ulega ani dyskusyi, ani wątpliwości. Wszyscy krytycy jednomyślnie mu go przyznają. Historia dla Renana jest artystycznym wskrzeszeniem uczuć i idei czasów przezeń opisywanych, oraz barwnym ich odtworzeniem na odpowiednim im tle społeczno-politycznym. Postacie, wyprowadzone na scenę swoich relacyj, rysuje on ze szczerem umiłowaniem, nawet wtedy, gdy zmienia wyraz ich lic, albo sprzecznie z prawdą przetwarza ich charaktery. W tej miłości — na wskroś literackiej — czerpią one pozory życia, ludzkiego często prawdopodobieństwem. Jest wielkim kolorystą. Po za postaciami maluje prześlicznie krajobrazy, na których one się poruszają. Opisy jego wprowadzają nie posiadają takiej siły malowniczej, jak u Micheleta, ale za to są wierniejsze. Można powiedzieć śmiało, że w opisach tylko jest zupełnie ścisłym, bo czytając je, czuć, że poznał osobiście miejscowości opisywane, że widział na własne oczy archeologiczne pomniki, o których wspomina, albo przynajmniej, że sumiennie badał odnoszące się do nich materyały piśmienne. Ztąd też różnorodne jego obrazy dyszą prawdą. W stylu zaś czaruje Renan przedewszystkiem wdziękiem. Język, jakiego używa, wydaje się pozornie prosty, posiada jednak pełnię harmonijnego dźwięku i jakąś ujmującą pieszczotliwość. Dyletant (bo Renan był nim zawsze w gruncie rzeczy), potrzebował takiego stylu giętkiego, zwinnego, kołyszącego się jak fale na morzu, do wysłowienia całego czaru, oraz wszystkich wahań i niepewności swojej myśli. Okresy jego rozplywają się niemal zawsze

w delikatnych tonacjach, w półcieniach i półświatłach. Proza autora „Żywota Chrystusa“ wykwiwna, miła, niekiedy chwytająca za seree, zabarwiona tu i owdzie ironią, a nawet artystycznie niarkowanym cynizmem, czasem szydercza, czasem dźwięcząca szczerym smutkiem, jest zwierciadłem, w którym myśl pisarza odbija się przedziwnie i wiernie.

Hippolit Adolf Taine urodził się w 1828 roku, w miasteczku Vouziers (w departamencie Ardennów); umarł zaś w 1893 roku¹⁾. Jak Renan był przedewszystkiem filozofem. Nie wielu pisarzy w świecie całym poszczycić się może taką jak on jednolitością myśli i poglądów, zwłaszcza przy nadzwyczajnej wszechstronności, sięgającej bardzo głęboko. Pisma Taina czy o literaturze, czy o sztuce, lub o historii, wypłynęły z jednej i tej samej doktryny; była ona narzędziem, którem analizował ludzi, dzieła i społeczeństwa. Ztąd, przy jednolitości, niezwykła potęga jego utworów; ztąd także ich niedostatki i usterki. Punktem wyjścia teoryj autora *de l'Intelligence* jest pozytywizm, negacya wszelkiej metafizyki. Przyczyny pozostają po za granicami umysłu ludzkiego, nie zatem o nich twierdzić, ani im przeczyć nie można. Przyczyny faktów leżą w faktach samych. Cała metoda polega na analizowaniu ich i ugrupowaniu w kilka formuł, następnie na podporządkowaniu tychże aksjomatom ogólnym. Drugą zasadą systemu jest tożsamość wszystkich faktów obserwowanych i ulegających obserwacji, tak w zjawiskach umysłowych i społecznych, jak w zjawiskach przyrody. Równie zjawiska fizyczne, jak zjawiska moralne połączone są z sobą stosunkami zależności, posiadają własne warunki i wzajemnie o sobie stanowią. Należy więc za-

¹⁾ Doskonale, chociaż związane studjum krytyczne o Tainie napisał profesor Szymon Askenazy („*Studia historyczno - krytyczne*“). Kraków. 1897). Czytelnik znajdzie w niem nietylko pokrótce opowiedziany życiorys wielkiego pisarza, lecz i bardzo sumienną naukową ocenę prawie wszystkich dzieł jego.

stosować do nich też samą metodę, co do nauk przyrodzonych i biologicznych. Oto, w jaki sposób stosuje ją Taine do literatury, estetyki i historii. Gdy chodzi o pisarza, trzeba naprzód określić jego „zdolność górującą“ i z tego rysu, czyli znamienia podstawowego wyciągnąć wszystkie dalsze wnioski. Naprzykład Tytus Liwiusz jest „geniuszem oratorskim“; z tego zatem przymiotu głównego (*qualité maitrisse*) wypłynąć muszą wszystkie następne cechy jego geniuszu, pozostają one bowiem w ścisłej zależności ze znamieniem górującem. Gdy chodzi o literaturę pewnego ludu, potrzeba — aby ją zrozumieć — poznać ducha narodu. Rodzi się on z trzech pierwiastków: rasy, środowiska i chwili. Raz go poznawszy i określiwszy, nie pozostaje jak zapisywać jego wytwory. Tak naprzykład historia piśmiennictwa angielskiego, będzie historią angielskiego ducha narodowego. W „Początkach Francji Współczesnej“ zastosował Taine metodę powyższą. W wiedzy historycznej, jak w innych naukach, trzeba naprzód ukłasyfikować fakta, potem połączyć je w grupy i badać odrębnie wszystkie objawy życia społecznego: religię, sztukę, filozofię, rodzinę, przemysł, handel, ustrój państwowy i t. d. Po za temi grupami, pozornie różniąciami się między sobą, spostrzeżemy coś wspólnego, czego na pierwszy rzut oka dostrzedz nie można: pewne uzdolnienia i pewne skłonności, które je wytwarzają. Uzdolnienia te albo skłonności, kształtują typ społeczny, odzwierciedlający w sobie charakter narodu. Raz go poznawszy, nie pozostaje jak wykazać jego mechanizm, zastosowania rozliczne i rezultaty. Na mocy Tainowskiej doktryny dedukcyja staje się metodą nauk historycznych. Nikt z pisarzy francuskich nie posiada w tym co on stopniu, rozwiniętego daru systematyzowania pojęć i faktów. To jednak najsłabsza strona metody w zastosowaniu jej do nauki obserwacyjnej, jaką jest historia. Taine cechuje wypadki nieistniejącą jednolitością. Geometrycznie wyprowadza z nich wnioski, opisuje sprężyny czynów, akcyę i reakcyę, dokonywającą się pod wpływem sił, wyłą-

czających przypadków i wolę ludzką. Człowiek u niego staje się automatem, poruszonym kilku stałymi idejami, albo kilku siłami prostymi. Raz je poznawszy, nie pozostaje nic więcej, jak wskazać ruch i starcie się ich z sobą. Historię — równie jak psychologię, literaturę i sztukę — sprowadza on do poziomu zagadnienia mechanicznego. Jednakże, po zatem zastrzeżeniu, należy z najwyższą czcią wyrażać się o zasługach i pracach, jakimi jego bogaty i potężny umysł przyczynił się do postępu historii. Surowość metody i bystra zdolność wyciągania wniosków nadały stylowi Taina nieporównaną plastykę. Cechą w nim górującą jest siła. Twórca *Origines de la France contemporaine* posiada w wysokim stopniu sztukę koncentrowania faktów, grupowania ich, skupiania. Maluje zamasyście, od razu zaznaczając swym szerokim pędzlem całość obrazu, wyobrażeń danej chwili, lub charakterystykę dziejowego momentu, jakkolwiek odtwarza raczej wewnętrzną niż zewnętrzną stronę historii. Nadto, styl Taina — dzięki bujności jego wyobraźni — pięknie koloryzuje myśli. Przenośnie jego są przeważnie szczęśliwe i nowe. Na kartach *Voyage aux Pyrénées* spotykamy się z bardzo udatnymi opisami. Przytem wszystkim pióro jego często błyszczy dowcipem, a nawet humorem. Nie należy jedynie do chwili świeżo ubiegłej i bieżącej, lecz i do przyszłości; długo jeszcze przyświecać będzie przykładem, jako autor i człowiek. Jest jednym z tych wyjątkowych, wielkich pisarzy, którzy na myśli nowoczesnej wycisnęli głębokie piętno. Prócz wymienionych wyżej dzieł, napisał jeszcze: *Philosophes français du XIX siècle*, *Essais de critique et d'histoire*, *Nouveaux essais*, *Histoire de la littérature anglaise*, *Philosophie de l'art*, *Vie et opinions de Thomas Graindorge* i *Notes sur l'Angleterre*.

Równie jak Taine — i Fustel de Coulanges (1830 — 1889) poświęcił całe swoje istnienie nauce. Pracę życia zamknął w dwóch dziełach: *la Cité antique* (1864), najgłębsze może i najzupełniejsze studjum nad społeczeństwami starożytnymi,

tudzież *l'Histoire des institutions politiques de l'ancienne France* (1875 — 1889), dzieło pomnikowe, ukończenie którego przerwała i wstrzymała śmierć przedwczesna. Badać wprost i jedynie materiały w ich najbardziej drobnostkowych szczegółach, wierzyć w to tylko, co one wskazują, usunąć ze studyów o przeszłości pojęcia nowoczesne, jakie się niesłusznie do nich wnosi — oto główny zarys jego metody. Dla autora *Cité antique* badanie historyczne redukuje się do analizy materiałów. Według niego dwa prawa górują nad dziejami ludzkości: pierwsze, ciągłość rzeczy; drugie, powolna ich transformacja. Nauki historyczne zatem muszą równocześnie wynaleść to, co było, i w tem co było wskazać zarody tego, co się stać miało. Historia jest nauką początków, ciągnącego się łańcucha połączonych ze sobą zdarzeń i transformacyj — nauką tego „co się ma stać”. Fustel de Coulanges uważa historię za mechanizm powszechny, pochłaniający wpływy osobiste geniuszu i namiętności, oraz wypadki wywołane trafem. Zastosował on metodę swoją, studyując dwie wielkie rewolucye, które przygotowywały świat nowoczesny: przetworzenie się wierzeń starożytnych, genezę społeczeństwa feudalnego. Mniema, że historia mieści w sobie filozofię, a filozofia ta oddziaływa na akcyę i jest jej potrzebną. „Nie powie ona prawdopodobnie co uczynić należy, przyczynić się jednak może do odnalezienia tego”. W jego przekonaniu historia jest nauką ścisłą, dlatego w stylu swoim ubiegał się przeważnie o treściwość i dokładność. Bronił się kilkakrotnie od zarzutu (!), przyznawającego mu „zasługę pisania dobrze”. Chciał przez to wyrazić, że odrzuca wszystko, co jest strojnością i czezą ozdoba. Styl jego posiada zalety klasyczne: zwięzłość, wstrzemięźliwość, prostotę.

ROZDZIAŁ XXX.

Krytyka, filozofia, literatura religijna i krasomóstwo parlamentarne w XIX wieku.

Krytyka. — Villemain. — Saint-Beuve. — Brunetière. — Nisard. — Ampère. — Saint - Marc Girardin. — Patin. Philarète Chasles. — Gustaw Planche. — Klaczko — Juliusz Janin. — Franciszek Sarcey. — Juliusz Lemaitre. — René Doumic. — Filozofia. — Maine de Biran. — Wiktor Cousin. — Jouffroy. — Garnier. — Saisset. — August Comte. — Ruch religijny. — Lammenais. — Lacordaire. — Wymowa parlamentarna: Royer Collard, De Serre, jenerał Foy, Guizot. Thiers, Kazimierz Perier, Dupin, książę de Broglie, Montalembert, Berryer, Rouher, Emil Olivier, Juliusz Favre, Gambetta, Juliusz Simon.

Rozwój i przeobrażenie się rodzaju krytycznego ściśle jest związane z postępem i rozwojem nauk historycznych. Wiek XVII i XVIII znały tylko krytykę teoretyczną, oceniającą dzieła w imię jednej i tej samej doktryny, według z góry pojętego i przyjętego ideału. Historia, w nowoczesnym swym charakterze, przyczynia się do odnowienia jej w duchu dzisiejszych wymagań. Utwór literacki rodzi się i powstaje — z natury rzeczy — w związku ze stanem społecznym danej epoki, a dla wyrozumiałego i sprawiedliwego ocenienia go, uwzględnić należy warunki, w jakich się wyłonił. W ten sposób, pierwszy we Francyi, pojął krytykę wspomniany już przez nas parę razy: Franciszek Villemain (1790 — 1870), profesor naprzód w Szkole Normalnej, następnie w Sorbonie, od 1832 roku począwszy: dożywotni sekretarz Akademii francuskiej. Krytyka dla niego jest przede wszystkim obrazem historycznym. — Tym jednak, który uosabia w sobie najdoskonalej pojętą krytykę francuską w XIX wieku jest niezawodnie ex - poeta, Sainte - Beuve (1804 — 1869). Posiada on w najwyższym stopniu przyioty, jakich od krytyka wymagać należy, a mianowicie: ciekawość, pracę, inteligencję i smak wytworny. Interesuje

się on dziełami i pisarzami wszystkich epok; umie wyrzec się swoich idei i przekonań, aby wcielić się w ideje i przekonania autora, postawić się na jego stanowisku, przejąć się jego sposobem widzenia rzeczy, zgłębić utwór bez lekceważenia, objąć bystrym rzutem oka wszystkie cechy, wyróżniające go z pośród innych i — co najważniejsza — rozumieć tak treść jego, jak i formę; nadto posiada on smak istotnie wykwintny i poczucie poezji, połączone z trzeźwością i zdrowym rozsądkiem. Dlatego, omawiając liczne i różnorodne dzieła literackie w swoich *Portraits littéraires* i *Couseries de lundi*, niemal zawsze ocenia je sprawiedliwie i jasno, z głębokim odczuciem ich piękności i zalet. Jeśli kiedy nie kiedy się myli, to tylko dlatego, że czasem — bardzo jednak rzadko — nie umie być wyższym od pewnych uprzedzeń, ani zapanować nad osobistą do kogoś urazą lub niechęcią. W całości jednak, działalność jego przedstawia się jako wspaniały przykład wysokiej inteligencji i bezstronności krytycznej. Metoda Saint-Beuva polega na objaśnianiu i tłómaczeniu dzieła przez odmalowanie dobrze zrozumianego człowieka w pisarzu, co mu się przeważnie udaje, dzięki głębokiej znajomości serca ludzkiego. Umiał — gdy chciał — nie uprzedzać się, zaglądać w duszę i badać ją właściwie, szukając poezji, ukrywającej się nieraz rozmyślnie i starannie przed oczami profanów. Nie krępowały go ani przekonania polityczne, ani wyobrażenia kastowe; nigdy nie ulegał sądom i opiniom tradycyjnym, przedawnionym wyrokom i ośchłemu szematyzmowi; nie znosił także klasyfikacyi hierarchicznej (choćczasem z wcale nieliterackich względów jej się poddawał); dlatego krytyka jego posiadała i posiadać będzie zawsze poważne i doniosłe znaczenie. Prócz szkiców, studyów i artykułów literacko-dziennikarskich pozostawił jeszcze po sobie *Histoire de Port-Royal* (1840 — 1860), którą z powodu zalet kompozycyjnych i życia, jakim cała książka dysze, nazwać można śmiało arcydziełem. — Taine (o którym mówiliśmy wyżej) przyczynił się niemało do postępu

i rozwoju krytyki, wprowadzając do niej metodę badań przyrodniczych; a Ferdynand Brunetière, wykazał jaką korzyść wyciągnąć można w krytyce literackiej z doktryny ewolucyjnej. — Jak widzimy, krytyka w naszym stuleciu, — zapożyczając metody od nauk ścisłych — rozwinęła się i stanęła na bardzo wysokim stopniu dostojności, jakiego nie posiadała dawniej; byłoby jednak niesprawiedliwością, gdybyśmy — zatrzymawszy się na jej wyżynach — pominięli krytyków dogmatycznych, posiadających dotąd jeszcze w szeregach literatów francuskich wielu i bardzo wybitnych reprezentantów. Najznakomitszym między nimi był bezzaprzeczenia Dezyderiusz Nisard (1806 — 1884), którego *Histoire de la littérature française*, jest bądź co bądź utworem pomnikowym. Nie troszczy się on wcale, jaki zachodzi stosunek pomiędzy dziełem a środowiskiem, z którego wykwitło, lecz studjuje je porządnie i sumiennie; wyrokuje zaś według starych, niewzruszonych reguł. Widnokrag jego krytyki jest przeto wprawdzie bardzo zacieśniony, lecz sąd Nisarda zdradza prawie zawsze umysł wyższy i niepospolity. Na tymże samym mniej więcej poziomie znajdują się: Jan Jakób Ampère (1800 — 1864), profesor Sorbony, autor interesującej „Historii literatury francuskiej w średnich wiekach“, znawca gruntowny piśmiennictwa włoskiego; Saint-Marc Girardin (1801 — 1873), także profesor Sorbony, raczej utalentowany improwizator, niż uczony, rozstrzygający wszelkie wątpliwości — zwłaszcza w sprawach literatury dramatycznej — francuskim zdrowym rozsądkiem; Wilhelm Patin (1793 — 1875), wygłaszający również sądy swoje z wysokości katedry w Sorbonie, erudyta niepospolity, pisarz akademiczny, autor cenionych „Studyów o tragikach greckich“; Philarète Chasles (1798 — 1873), profesor w *Collège de France*, uczony komentator Moliera, badacz literatur starożytnych, umysł bystry, bogaty, zawsze młody i żywy, stylistą malowniczym, o kolorycie niezrównanie pięknym, niezasklepiający się w murach piśmiennictwa francuskiego, ale

wyzierający pozanie często, aby z niwy angielskiej, hiszpańskiej i włoskiej przynieść do skarba krytyki rodzimej cenne zdobycze; Gustaw Planche (1808 — 1857), długoletni recenzent *Revue des Deux Mondes*, śmiały i złośliwy polemista, tem przedewszystkiem zasługujący na szacunek i uznanie, ze nigdy nie oddał pióra swego w jasyr górującej w stosunkach literackich koteryj, ani klice; Juljan Klaczko (1808) — nasz współziomek, pisujący po francusku — wytworny idealista, który umie jednak kierunki realistyczne oceniać w miarę ich zalet literackich; Juliusz Janin (1804 — 1874), przewany najniesłuszniej „księciem krytyków“ teatralnych, był bowiem tylko bardzo dowcipnym fejletonistą, piszącym czterdzieści lat zrzędu w *Journal des Débats* swoje płytkie, ale pełne werwy kroniki dramatyczne; niewiele głębszy od niego i tę samą do tej pory uprawiający specjalność krytyczną, Franciszek Sarcey (1828), cieszący się jednak po dziś dzień wielkiem dziennikarskiem powodzeniem; wreszcie między najmłodszymi: Juliusz Lemaitre, paradoksalny impresjonista, ale opierający zwykle swoje wrażenia na fundamencie nauki i wszechstronnego odczytania, oraz René Doumic, posiadający przy trzeźwym umyśle serce wrażliwe, odczuwające piękności dzieł znakomitych wszelkiej szkoły i omawiający je z rzadką — jak na dzisiejsze czasy — bezstronnością. Pomijamy wielu innych i nie najgorszych, ale szereg ich zwłaszcza w ramach naszego podręcznika — byłby próżnym balastem, indywidualności bowiem jakiejś odrębnej w tych mniej lub więcej zdolnych arystarchach doszukać się trudno; wszysej — czy należą do starego, czy do nowego kierunku — piszą poprawnie, nawet wytwornie, z umiłowaniem formy literackiej, tak często u nas niestety lekceważonej i nieogłędnie (w imię pseudo uczoności) zdeptanej.

Pierwszo lata bieżącego wieku zaznaczyły się reakcją przeciw doktrynom filozoficznym XVIII stulecia. Maine de Biran (1766 — 1824) dał do niej hasło, ale dopiero Wiktor Cousin, czerpiąc natchnienie z filozofii szkockiej i zapo-

znając Francję z filozofami niemieckimi, stworzył prąd odrębny, nazwany „eklektycznym“. Wiktor Cousin urodził się w Paryżu 1792 roku. Był synem ubogiego zegarmistrza i już w dzieciństwie zdradzał niepospolite zdolności. Bardzo wczesnie wstąpił do Szkoły Normalnej i ukończył ją w 1810 roku, licząc zaledwie lat osiemnaście. W dwa lata potem zamianowany w niej został supleentem na katedrze literatury greckiej. W roku 1813 kierował — w tymże samym zakładzie naukowym — rodzajem seminaryum filozoficznego. W 1815 roku, jako zastępca Royer-Collarda, zasiadł na katedrze filozofii w Sorbonie. W pierwszym roku wykładał filozofię szkocką, w 1817 omawiał dzieła Kanta, w 1818 Hegla i Schellinga, w latach następnych filozofię XVIII wieku. Wykłady jego zabarwione liberalizmem, przerwane zostały nagle z rozkazu władzy w 1820 roku. Wtedy przyjął miejsce nauczyciela prywatnego u księcia de Montebello i wraz z jego synami odbył w 1824 podróż po Niemczech, gdzie — przy pomocy profesorów uniwersytetu berlińskiego — zapoznał się lepiej i gruntowniej z filozofią niemiecką, a zwłaszcza z Heglem, najwybitniejszym wówczas jej przedstawicielem. W 1828 powołany został znowu do Sorbony i objął katedrę historyi filozofii. Wykłady jego cieszyły się olbrzymiem powodzeniem, nie tyle ze względu na swoją wartość wewnętrzną, ile dzięki prześlicznej formie, w jaką je ubierał. Rewolucya lipcowa z 1830 roku, postawiła na czele rządu francuskiego przyjaciół Cousina; porzucił on zatem zawód profesorski i szybko pięć się zaczyna po stopniach dostojęństw i politycznego znaczenia. Zamianowano go niemal zaraz członkiem królewskiej rady wychowania publicznego, radcą stanu, a następnie parem Francyi. W tymże samym roku zaliczony został do grona czterdziestu nieśmiertelnych. W 1840 powołał go Thiers do swego gabinetu jako ministra wychowania publicznego. Po wypadkach z 1851 roku, porzucił karierę polityczną i zamyka się w życiu prywatnem, a pióro swe poświęca monografiom literackim i historycznym, prze-

ważnie odnoszącym się do XVII wieku. Namiętny wielbiciel tej epoki zręcznie i udatnie odmalował całą galerję wizerunków, do niej należących, a te portrety literackie i szkice historyczno-obyczajowe, ukazywały się z kolei pod następującymi tytułami: *Pensées de Pascal*, *Jacqueline Pascal*, *Madame de Longueville*, *Madame de Sablé*, *Madame de Chevreuse*, *Madame de Hautefort*, *la Société française au XVII siècle*, *la Jeunesse de Mazarin*. Wiktor Cousin umarł w Cannes dnia 13 stycznia 1867 roku. Samodzielnym nazwać go nie można; nie stworzył ani nowej metody, ani oryginalnego systematu. Filozofia jego była ekletycznym amalgamatem przeróżnych doktryn filozoficznych, połączonych z sobą nicią spirytualizmu, którego był gorącym wyznawcą. Bronił go zawsze z zapalem. Czas dłuższy uważano utalentowanego pisarza (bo przede wszystkim był tylko pisarzem) za zwolennika Hegla, następnie Schellinga, pomimo - że jednocześnie wielbił stale Kartezjusza i Platona. W późniejszych, powtórných wydaniach dzieł swoich, które sam poprawiał, wyraża się o dwóch pierwszych z pewnem lekceważeniem. Zasługi jego jednak we Francji posiadają wielkie znaczenie, on bowiem był pierwszym francuskim historykiem filozofii, i bądź co bądź rozszerzył widnokrąg badań historyczno-filozoficznych. On także, jako minister, pragnąc podnieść *Collège de France*, postanowił otworzyć w niem katedrę literatur słowiańskich, na którą powołał naszego Adama Mickiewicza. Pozostawił wybitnych uczniów, jak Jouffroy (1796 — 1842), Garnier i Saisset, którzy czas dłuższy byli reprezentantami eklektyzmu na fakultecie paryskim. — Przy poniekąd urzędowym spirytualizmie Cousina — po za wpływem państwowych zakładów naukowych — powstała szkoła filozofii pozytywnej, zupełnie z wykładami uniwersyteckimi sprzeczna. Stworzył ją August Comte (1798 — 1857). Nie w podręczniku do historii literatury można ją ocenić; zaznaczymy tu więc tylko, że Comte odrzucił metafizykę, jako naukę o istocie wszechrzeczy, a filozofii swojej, którą uoż-

samiał z wiedzą ścisłą, nakreślił zadanie czysto praktyczne: służenia celom ludzkim.

Z chwilą opuszczenia przez filozofię dróg, po których kroczyła w XVIII wieku — w literaturze, poświęconej sprawom wiary, objawia się nagle ruch niezwykły, wywołany odrodzeniem idei religijnych. Dysputy teologiczne odzyskują dawną siłę i blask swój dawniejszy. Nazwisko Lammenaigo związane jest z ich historią. Lammenais urodził się w 1782 roku. W 1808, z powodu konkordatu, napisał swoje *Réflexions sur l'état de l'Église*; w trzy lata potem przyjął święcenia kapłańskie, chociaż nie był dostatecznie umocniony w wierze, ani przekonany o swoim powołaniu. W 1817 ogłosił *Essai sur l'indifférence en matière de religion* i zdobył nim rozgłos olbrzymi. W 1830 założył dziennik *l'Avenir*, mający propagować przekonania liberalno-katolickie. W pierwszej chwili należeli do redakcyi: Montalembert i Lacordaire. Wkrótce jednak potem, publikacyę — rozpoczętą pod najpomyślniejszemi auspicyami — Rzym potępił, a pismo upadło. W 1834 wydał Lammenais *les Paroles d'un croyant* i zaraz potem z rozkazu Ojca Świętego został zasuspendowany w obowiązkach kapłańskich. Od tego czasu począł coraz bardziej oddalać się od dogmatów wiary i zbliżać do socjalizmu. Umarł w Paryżu w 1854 roku. Obdarzony bujną wyobraźnią i usposobieniem samowolnem nie uniał być posłusznym i ulegać władzy kościelnej. Ztąd wypłynęły jego ideje, ztąd jego odstępstwo. Był jednak pisarzem znakomitym. Styl jego barwny, o przejściach nagłych i niezmiernie śmiałych, posiada niespospolitą plastykę. — Równocześnie niemal, na ambonie — z której w ciągu lat stu nie rozlegało się wymowne słowo — ukazuje się ksiądz Lacordaire, wielki kaznodzieja. Urodził się on dnia 12 maja 1802. Był naprzód adwokatem, następnie w dwudziestym drugim roku życia wstąpił do seminarjum duchownego, poznał Lammenaigo, przejął się jego zasadami i wspólnie z nim — jak to już powiedzieliśmy wyżej — założył *l'Avenir*. Gdy je-

dnak Lammenais rozłączył się z Kościołem, Lacordaire nie poszedł za nim. W 1840 wstąpił do zakonu OO. Dominikanów. Wybrano go „reprezentantem ludu“ do izby w 1848. W 1860 Akademia francuska przyjęła „znakomitego mówcę“ do swego grona. Umarł w 1861 roku. Szlachetny, liberalny, wielce utalentowany, szczęśliwie umysłowo rozwinięty, nie był wcale wrogiem dążeń swojego wieku, przeciwnie, pragnął je pogodzić z Kościołem. Ożywił i wskrzesił kaznodziejstwo we Francji. Z niezmiernem powodzeniem wyowiadał pierwsze swe kazania w kaplicy *Collège Stanislas*. Następnie głosił słowo Boże w kościele N. M. Panny w Paryżu od 1835 do 1836 i od 1843 do 1852. Kazania te wyszły pod tytułem *Conférences de Notre-Dame*. Wymowa kościelna dzięki jemu odżyła. Przedewszystkiem rozszerzył ramy przemówień, wygłaszanych z ambony. Czerpał do nich treść nie tylko z dogmatów i zasad moralności, lecz urozmaicał je nadto poglądami filozoficznymi, politycznymi i społecznymi. Tym sposobem obudził zainteresowanie się i ciekawość. Przemawiał do ludzi swoich czasów językiem, który rozumieli—o sprawach, które ich zajmowały. To też pociągał ku sobie i wprowadzał w progi kościoła tych nawet, co zwykle omijali świątynie. Nadto — w czysto literackiem znaczeniu — przeobraził formę kazania. Rzadko kiedy posilkował się tekstami, nie rozdzielał mowy na części według dawnych reguł krasomówczych, lecz puszczał wodze fantazyi i niekępowany niczem, kazał z zupełną swobodą. Lacordaire posiadał wszystkie dary, czyniące mówcę wielkim oratorem: głos przesłiczny, w pierwszej chwili słaby i cichy, jakby zamglony, ale w miarę mówienia rozgrzewający się i coraz donioślejszy; gesta wspaniałe a proste, szerokie a wolne od wszelkiej przesady. Nadto czuć było w nim zawsze głęboką, szczerą namiętność, którą sam wzruszony, wzruszał swoich słuchaczy. Krytyka nazywa go romantykiem; był nim w istocie, równie w zaletach, jak i w pewnych drobnych

usterkach swojej cudnej formy, na wskrós przepojonej liryzmem.

W ciągu całego niemal wieku naszego, często zmieniające się rządy parlamentarne we Francyi, wpłynęły na rozwój krasomówstwa politycznego. Wszystkie zgromadzenia prawodawcze francuskie posiadały mówców znakomitych. Za Restauracyi słynęli: Royer-Collard, de Serre i generał Foy. Za monarchii lipcowej: Guizot przemawiał niekiedy sucho, niekiedy za wyniośle, zawsze jednak górnie; Thiers, bogactwem łatwych i giętkich zwrotów, oraz obfitością forteli i wybiegów stanowił z nim zupełny kontrast; Kazimierz Perier odznaczał się energią; Dupin (starszy) werwą i dobroduszością; książę de Broglie arystokratyczną uprzejmością; Montalembert poetycznym polotem myśli chrześcijańskiej. Lecz największym mówcą tej epoki był Berryer (1757 — 1868), który za panowania Napoleona III bronił jeszcze niekiedy niejednej uczciwej sprawy, ale już tylko jako adwokat. W izbie porywał słuchaczy fantazyą twórczej wyobraźni, niewzruszonością swoich zasad i przekonań, szczerem oratorskim uniesieniem, zarazem namiętne i pełne wzniosłej szlachetności. Za drugiego cesarstwa wyróżniał się Rouher, jako mówca rządowy; Emil Oliwier zaś (dopóki nie został ministrem) i Juliusz Favre, jako trybuni opozycyi. Pierwszy władał słowem wykwintnie; drugi nawet w improwizacyi zachowywał poprawność formy. Za trzeciej rzeczypospolitej zdobył najrozsławniejszą sławę: Gambetta, porównywany do Mirabeau, tudzież Juliusz Simon, umiejący przypodobać się słuchaczom, choćby złożonym z wyznawców różnych opinij, przemawiał bowiem zawsze z wielką zręcznością.

ROZDZIAŁ XXXI.

Powieść w XIX wieku.

Powieść. — Romans historyczny. — Alfred de Vigny. — Aleksander Dumas (ojciec). — Powieść obyczajowa. — Jerzy Sand. — Powieść realistyczna. — Henryk Beyle (Stendhal). — Prosper Mérimée. — Balzac. — Powieść po roku 1850. — Gustaw Flaubert. — Szkoła naturalistów. — Edmund i Juliusz Goncourtowie. — Emil Zola. — Alfons Daudet. — Romans idealistyczny. — Oktawiusz Feuillet. — Różni powieściopisarze. — Ostatni, najmłodszy.

Żaden z rodzajów nie rozrósł się w naszym stuleciu tak różnorodnie i wspaniale, jak rodzaj powieściopisarki. W wiekach ubiegłych prócz kilku romansów, o których wspominaliśmy („Księżna de Clèves“, „Romans komiczny“, „Idzi Blass“, „Manon Lescaut“, „Nowa Heloiza“ i „Paweł i Wirginia“), twory powieściowe nie posiadały niemal zalet literackich. Tymczasem niektóre romanse w XIX wieku należą do najpiękniejszych dzieł, jakie piśmiennictwo francuskie wydało. Forma ich — w miarę rozwoju — stawała się coraz giętszą, coraz podatniejszą do odtwarzania i analizowania uczuć i namiętności, do malowania obyczajów, nawet do popularyzowania idei naukowych, filozoficznych, politycznych i społecznych w sposób dla mas przystępny. Powieść przetwarzała się i przetwarza nieustannie, co świadczy właśnie o jej nadzwyczajnej żywotności. Romantyzm naprzód nią zawładnął, jak wszystkimi rodzajami; nie podniósł jej jednak tak wszechstronnie, jak poezyi. Przeciwnie, spaczył poniekąd zadanie w zarodku, w jednym z jej poddziałów. Powodzenie angielskich romansów historycznych Walter-Scotta — jakie zdobyły w całej Europie i we Francyi — sprawiło, że francuscy romantycy zapragnęli i postanowili pisać powieści, rozsnute na tle dziejowem. Nie było to potrzebą sere i umysłów, koniecznością wywołaną przez okoliczności, jak gdzieindziej, lecz prostym naśladownictwem, manią, modą. Wspominaliśmy już

o nieudatnych próbach w tym rodzaju Wiktora Hugo; tu dodamy, że i *Cinq-Mars* Alfreda de Vigny, pomimo dramatyczności opowiadania, plastyki niektórych epizodów i niezaprzeczenie pięknego stylu, jest także dziełem poronionem. Niekształtna kompozycja, charaktery nie posiadające cech prawdy historycznej, same nawet fakta dziejowe poprzekręcane dowolnie, tworzą całość nieartystyczną, niesmaczną i słabą. Ale tu przynajmniej — jak i w romansach Wiktora Hugo — przy wadach, łatwo dostrzedz się dających, są i zalety literackie pierwszorzędного znaczenia, gdy w powieściach Aleksandra Dumasa (ojca) — tak powszechną i trwałą cieszącą się życzliwością — niema ani jednego niemal artystycznego przymiotu, któryby życzliwość tę usprawiedliwił. Aleksander Dumas (1802 — 1871) gromadzi w nich najniedorzeczniejsze i najnieprawdopodobniejsze wypadki, opowiedziane stylem improwizatorskim, niedbałym, niepoprawnym, pozbawionym charakterystycznych znamion epoki, — wikła je czarnemi jak sadze intrygami, w których biorą udział ludzie niczem do postaci historycznych niepodobni, myślący i czujący nowocześnie. Gdyby nie stroje, uzbrojenia i odzież z przeszłości, możnaby ich wzięść śmiało za gaskończyków dzisiejszych. Ale dzięki jaskrawości kolorytu, faceyom sypanym jak z rękawa, dzięki szczegółowi krzyżujących się nieustannie szpad i rapierów, w walkach i pojedynkach, a przedewszystkiem dzięki ruchowi, jaki w powieściach Dumasa panuje — były one, są i długo jeszcze pozostaną przyjemną rozrywką dla czytelników, zahipnotyzowanych czarem bujnej wyobraźni sympatycznego bazarza - bawiciela. Do najlepszych utworów jego — zawsze jednak tylko w znaczeniu zabawy — należy trylogia, składająca się z trzech olbrzymich rozmiarami romansów: „Trzej muszkietierowie“, „Dwadzieścia lat później“ i „Wicehrabia de Bragelonne“. Sam rodzaj — z natury rzeczy — jest sztuczny i fałszywy, a mierzyć się z nim może szczęśliwie tylko talent wielki, talent z Bożej łaski. Treść powieści — choćby przy najkunsztowniejszej ułożonej kanwie — szko-

dzi w nim historii; historia zaś krępuje twórczość, obarcza skrzydła wyobraźni. Dlatego też romans historyczny wyszedł z mody we Francji, chociaż oddał literaturze przysługę ważną w pewnym kierunku: oto poniekąd zmusił autorów do zwracania baczniejszej niż niegdyś uwagi na środowisko, wśród którego rozgrywa się akcja powieściowego utworu, i tym sposobem ułatwił przejście do nowoczesnego romansu obyczajowego.

Romantyzm, jak to powiedzieliśmy już przedtem, był doktryną, egzaltującą indywidualność pisarza; stawiał swoje „ja“ na pierwszym miejscu, lubował się w własnych cierpieniach, uczuciach, namiętnościach. Zuamię to łatwo dostrzedz na powieściach pani Sand. — Lucyla - Aurora Dupin, baronowa Dudevant, znana w literaturze pod pseudonimem Jerzego Sanda (*George Sand*), urodziła się w Paryżu w 1804 roku. Przodkiem jej był Maurycy Sasaki. Dzieje swego dzieciństwa opowiedziała w *Histoire de ma vie*. Wychowana na wsi, w pośród pięknej przyrody, zaniedbana i niemal opuszczona, spędzała godziny całe w samotności, na marzeniach, albo w towarzystwie włościan, których sposób życia poznała wcześniej, biorąc udział w ich zabawach i zatrudnieniach, przysłuchując się wieczorami ich rozmowom i opowiadaniom. Sama podobno, już w dzieciństwie, posiadała niepospolity dar opowiadania baśni ludowych. Wrażenia z tych czasów odzwierciedlają się nader często w jej dziełach. Wydano ją bardzo młodą zażamąż, za barona Dudevant. Rozseparowała się z nim wkrótce. Przybyła do Paryża w 1830 r. i wprzęgła się naprzód w jarzmo niewdzięcznej dziennikarskiej roboty, niewieńczonej powodzeniem. Wtedy wspólnie z Juliuszem Sandeau ¹⁾, powieściopisarzem, napisała pierwszy swój

¹⁾ Dziwny to był pisarz. Sam nie pozostawił ani jednego dzieła, które zalecałoby się wyższą, wybitną jakąś wartością, przyczynił się jednak do rozwoju genialnej twórczości pani Sand i dostarczył Emiłowi Augier tematów (w formie powieści) do paru najlepszych może sztuk, jakie znakomity komedyopisarz napisał.

romans *Rose et Blanche*, który w sferach literackich wywołał pewne wrażenie. W 1831 ukazała się w druku jej *Indiana*. Nagły sukces tego drugiego romansu opromienił jej pseudonim blaskiem sławy, nadającą mu rozgłos, rozlegający się donośnem echem daleko po za granicami Francyi, i od tego czasu wzrastający szybko z każdym rokiem. Pani Sand staje się niemal w mgnieniu oka jedną z najpopularniejszych postaci w całej Europie; powieści jej tłómaczą na wszystkie języki; prawie wszędzie — nawet pomimo przekładów, rozbiegających utwory słynnej autorki z uroku jej prześlicznego stylu — zdobywa i podbija liczne koła gorących wielbicieli. Odtąd też żyje, w świecie literackim, szerokim życiem; zna wszystkich współczesnych pisarzy, śpieszących do jej salonu, stanowiącego jedną z najponętniejszych atrakcyi stolicy; sama pisze wiele, a w końcu panowania Ludwika Filipa rzuca się w wir gorączkowego ówczesnego ruchu politycznego i rozmiłowuje w utopiach socyalistycznych. Za drugiego cesarstwa wraca znowu do wyczerpującej pracy i przenosi się na wieś, do swojej posiadłości ziemskiej Nohant, gdzie dnia 8 czerwca 1876 roku umiera, otoczona licznem gronem kochających ją osób. Była kobietą dobrą, uczynną, śpieszącą do nieszczęśliwych i biedniejszych od siebie z pomocą, bez wezwania. A miłosierdzie jej nie nosiło na sobie stempla zdawkowej monety dobroczynności, jaką rozdawać lubią damy wielkiego świata, uchodzące za łaskawe, miłosierne i wspaiałe, bo szukają nędzarzy tylko w suterrenach i na poddaszach, i sięją wpośród nich tego rodzaju jałmużnę, która nie krępuje konwenansów, nie zmusza do ustępstw z zasad i przekonań; nie, — pani Sand chciała i umiała z niezwykłą delikatnością oddawać przysługi tym właśnie, co pozornie należąc do jej równych, walczyli pokryjomu z trudnemi warunkami bytu. Nadto protegowała młode talenta, w stosunkach koleżeńskich była szczerze przyjacielską, nie znała zawiści, cieszyła się powodzeniami towarzyszy w zawodzie literackim i o ile mogła

piórem i słowem przyczyniała się do pomnażania ich sukcesów. Wierzyła w dobroć serca ludzkiego i w panowanie dobra na świecie; była w całym dodatnim znaczeniu tego wyrazu — optymistką. Te przymioty duszy odbijają się nieraz nader szczęśliwie na jej pięknych utworach. W pierwszych swych romansach, jak *Indiana*, *Valentine*, *Lelia* i *Jacques* ulega panującemu jeszcze wówczas wpływowi Jana Jakóba Rousseau, oraz Chateaubrianda i Byrona. Wszystkie jej bohaterki z tej epoki chorują na tak zwaną „chorobę wieku“. Autorka śmiało broni w nich niezaprzeczonych (!) praw namiętności; walczy z utartymi przekonaniem, wytworzonymi przez tradycję, i z zasadami, na których opierał się gmach porządku społecznego. Następnie zaczyna pisać powieści tendencyjne (*romans à thèse*), w których bajka służy jedynie za pozór do uwydatnienia jakiejś teorii, jakiegoś filozoficznego lub socjalnego założenia. Zauważono (nie bez złośliwości), że rozwija w nich i ilustruje ideje wszystkich z kolei pisarzy, artystów i myślicieli, z którymi łączyły ją ściślejsze stosunki, często nawet bez należytego zrozumienia ich przekonań i rozpatrzenia się w ich programach. Wywody, które w owych czasach przepelniała swoje romanse, były nader często ciemne i zagmatwane. *Consuelo*, *le Compagnon du tour de France*, *le Meunier d'Angibault*, *le Péché de Monsieur Antoine* toną w morzu dążeń o odcieniach socjalistycznych. Wyrażają wprawdzie nieraz pragnienia bardzo szlachetne i chrześcijańskie, lecz niemożliwe do urzeczywistnienia i niejasno określone. A jednak siła talentu i polot ideału w tych dziełach roztaczały czar taki, że czasem — wbrew ich bałamutności — wywoływały nader dodatnie wrażenia i skutki. Piszący te wyrazy znał osobiście protestantkę, osobę z wyższego świata i bardzo majątną, której wyznanie, — w sferach urzędowych, do jakich jej mąż należał — zapewniało wysokie znaczenie, a która jednak czytawszy się w romanse pani Sand, pod ich bezpośrednim wpływem — żaden inny bowiem wtenczas na nią nie oddziały-

wał — przeszła na katolicyzm i do końca życia pozostała wzorem najwznieślijszych cnót chrześcijańskich. Rodzajem jednak, w którym talent Jerzego Sanda zabłysł najświetniej były powiastki, rozsnute na tle życia wiejskiego. Kochała przyrodę i wieś od dzieciństwa, to też miłość wycisnęła swe niezatarte piętno na utworach, noszących tytuły: *la Mare au Diable, la petite Fadette, François le Champi, les Maîtres sonneurs*. Zarzucano jej niegdyś, że maluje chłopów zbyt dodatnio, niemal sielankowemi barwami. Zarzut to w naszym przekonaniu niesprawiedliwy. Wprawdzie znakomita autorka — o ile się zdaje — idealizowała francuskiego włościanina, zwłaszcza, gdy postacie przez nią nakreślone porównamy z ultra - realistycznymi fotografiami czy wizerunkami, malowanemi przez Emila Zolę i Guy de Maupassanta; lecz skąd krytyka narzucać może artyście pryzmat, przez który ma patrzeć na życie? Jeśli pani Sand kładła większy nacisk na szlachetne strony charakteru chłopca, pragnąc dłoń wzbudzić w sercach naszych życzliwość, to miała do tego zupełne prawo — kto wie? czy nawet nie obowiązek — a mówimy to, wychodząc z czysto literackiego i artystycznego punktu widzenia. Bądź co bądź jej sposób rysowania wieśniaka wcale nie różni się z prawdą, każdy z inteligentnych czytelników to czuje. Badając jej powiastki ludowe sumiennie, łatwo się dostrzeże, że powieściopisarka zna duszę włościanina do gruntu, wie jakie siły nią poruszają, co stanowi istotę jej uczuć przyrodzonych i jak daleko sięgają jej marzenia. Chłopi Jerzego Sanda nie są wcale do siebie podobni, przeciwnie autorka maluje ich portrety z natury, cieniuje i oświetlając je rozmaicie. Przesuwa przed oczami naszymi cały szereg typów, różniących się wielce między sobą. Dajmy nadto, że odtwarzają charaktery na tle krajobrazów przepysznie malowanych, z całą naiwną świeżością ducha, rozmiłowanego w ich krasie, — że opowiadania jej noszą na sobie cechę prostoty i szczerości, a zgodzimy się niezawodnie, że powiastki sielskie p. Sand są niemal bezwzględnie do

skonale, o ile zupełna doskonałość w dziele sztuki jest możliwa. Dusza autorki, w tematach tych ślicznych utworów skąpana, uspokoiła się też i wyszlachetniała; dlatego może wszystkie utwory jej pióra, które po nich przyszły (*Jean de la Roche, le Marquis de Villemer, la Confession d'une jeune fille, Mademoiselle de la Quintinie, Mademoiselle Merquem*) jaśnieją pogodą, wyrozumiałością, umiarkowaniem, poezją, gorącym ukochaniem ludzkości — nie bacząc na podział jej na klasy — a nawet czystością uczuć. Płodność wielka, oraz łatwość tworzenia cechuje działalność znakomitej powieściopisarki ¹⁾. Pisze równo, spokojnie, z roskoszą, jaką daje pisanie, podjęte w celach artystycznych, nieprzerywane smutkami i kłopotami życia. Rozpoczyna zwykle niemal każde swoje dzieło, jakby improwizując, bez z góry ułożonego planu. Pozwala wypadkom wiązać się z sobą i rozplątywać pod natechnieniem chwili; to też w budowie niejednej z jej powieści, nietylko baczny krytyk, ale i profan dostrzeże łatwo pewne zaniedbanie, wynikające jakby z rozleniwienia szczęśliwej myśli, niechcącej trudzić się zbyt. Lecz i to zaniedbanie posiada u niej urok nieopisany, pani Sand bowiem, improwizując nawet, improwizuje prześlicznie. Styl jej toczy się szerokimi okresami, dźwięczącymi pełnią harmonijnego tonu. Porównywano go słusznie do wspaniałej rzeki, spokojnie rozlewającej wody swoje po dolinie i użyźniającej w okół całą okolicę. Charaktery w jej romansach obyczajowych, nie wybijają się również zbyt wypukle i jaskrawo z obsłon opowiadania, lecz posiadają jakąś ponętą, sympatyczną mglistość, a idealizmem swoim — wcale niesztucz-

¹⁾ Bardzo liczne utwory teatralne pani George Sand są powtórzeniem treści i manieri jej powieści, a jednak nie jeden z nich cieszy się na scenie dotąd wielkiem powodzeniem. Przesądem jest mniemanie, że dzieła dramatycznego nie można tworzyć i rozwijać jak powieści. Chodzi tylko o umiejętne wtłoczenie tematu w ograniczone ramy sztuki teatralnej i ułożenie jej z momentów, posiadających wypukłość sceniczną.

nym i bardzo poetycznym — podbijają serca czytelników. Słowem, tak jej wady i usterki, jak zalety — wyższe od wad i usterek — stawiają panią George Sand w szeregu najznakomitszych powieściopisarzy bieżącego wieku. Dzieła jej pozostaną typowymi okazami powieści romantycznej, w najpiękniejszym znaczeniu tej dziś już archaicznej nazwy.

Pomimo chwilowej przewagi romantyzmu, uśpione, ale nie przerwane tradycje XVIII wieku, budzą się nagle i odbijają z niezaprzeczoną siłą w utworach Henryka Beyle (1783 — 1842), znanego w piśmiennictwie pod pseudonimem Stendhala. Uczeń i wyznawca filozofów ubiegłego stulecia, materialista i ateusz, tworzy nowy powieściopisarski kierunek, który w pierwszej chwili nie pozyskuje uznania, ale następnie rozwija się i zakwita pod mianem realizmu. W przekonaniu Beyla jedyną przyczyną i jedynym celem działalności ludzkiej jest ubieganie się o szczęście; wobec cywilizacji, ścierającej z indywidualności cechy oryginalności i wygładzającej ich charakterystyczne nierówności, wyznaje głęboką wiarę w energię, w skupioną jędrność sił umysłowych, co mu jednak nie przeszkadza nie wierzyć w wolną wolę. Wielbi Napoleona, a Włochy przenosi nad kraj rodzinny. Zaczął karierę literacką od studyów estetycznych i wspomnień z podróży. Następnie napisał dwie powieści: *Le Rouge et le Noir* (1831), w której bohater — postać wstrętna — uosabia samolubstwo i żądzę wyniesienia się, oraz *La Chartreuse de Parme* (1839), obraz współczesnego mu towarzystwa i społeczeństwa włoskiego, rozpoczynający się od opisu bitwy pod Waterloo. Nie odtworzył w nim ogólnego zarysu batalii, ani masy wojsk, biorących w niej udział, lecz przedstawił pojedyncze sceny, pewne chwile walki, dając do zrozumienia, że świadek boju, rozrzuconego na znacznej przestrzeni, mógł mu się tylko przyglądać w szczegółach, a nie w całości. Pod tym względem, Zola odstąpił od wzoru, odmalował bowiem w *la Débacle* całe osaczenie Sedanu przez armię niemiecką, wszystkie momenta dwudnio-

wych tragicznych zapasów, jakie wiedli z sobą zwyciężani i zwycięzcy, niepomijając jednak epizodów, ściślej z powieścią związanych. Stendhal sam o sobie powiada, że jest „badaczem serca ludzkiego“. Był nim w istocie; można go uważać za pierwszego w powieściopisarstwie francuskim psychologa. W opowiadaniach swoich starał się nadać wielkie znaczenie temperamentowi, oraz wpływowi otoczenia i środowiska, wśród którego wznoszą się odtwarzane przezeń postaci. Ztąd też zasłużył na nazwę twórcy realizmu i przodka dzisiejszych realistów, czy nawet naturalistów, jaką mu najnowsza krytyka nadaje. Styl jego, chociaż wiernie uwydatniający myśli, jest suchy i nużący. Napisał o sobie: „zrozumieją mnie około 1880 r.“. Istotnie, mniej więcej w tym czasie utworzyło się najgorętsze koło wielbicieli Beyla, które żywo nim się zajmować zaczęło, chociaż już na utworach Merimégo i Balzaca dostrzedz się daje łatwo wpływ jego. „Wyobrażenia Stendhala o rzeczach i ludziach dziwnie odbijały się na moich“, pisze Merimée. W rzeczy samej schodzi się on ze swym poprzednikiem w wielu punktach styecznych. Jest jak Henryk Beyle chłodny, ironiczny, szyderezy; jak on ceni i lubi kraje i epoki, w których energia góruje nad wszystkim. Bardzo wykształcony, lubownik sztuki, historyk, archeolog, językoznawca, Prosper Merimée (1803 — 1879) zapoznaje Francuzów z piśmiennictwami obcymi, a szczególnie z literaturą rosyjską. Debiutował w 1825 fantazyami dramatycznymi i romansem historycznym *la Chronique du règne de Charles IX*, rozgłos jednak i uznanie pozyskał dopiero nowellami. Był odnowicielem i wskrzesicielem tego włosko - francuskiego rodzaju. Talent jego uwidacznia się przedewszystkiem w takich krótkich powiastkach, jak: *Colomba*, *Tamango*, *Carmen*, *la Venus d'Ille* i innych. W szczupłych ramach umie zamknąć treść szeroką, dramatyczną i zajmującą, odtworzyć wiernie zewnętrzną i wewnętrzną charakterystykę kraju lub okolicy, a na jej tle narysować silnie i jasno typy oryginalne. Opowiada szybko, zwięźle, w sposób wzruszający, chociaż bez

wykrzykników i bez tkliwości. Styl jego wstrzemięzliwy, a jednak błyszczący, posiada zalety, których czas nie zaćmi.

Prawdziwym twórcą realistycznej powieści, mistrzem wznoszącym ją po nad poziom pierwotnych usiłowań, jest Honoriusz Balzac. Dzieła jego są i pozostaną pomnikami. Gieniasz, tej miary bliski, co Szekspir lub Molière, odmalował w swojej *Comédie humaine* całe społeczeństwo danej dziejowej chwili. Urodził się w Tours 1799 roku. Był na-przód dependentem u notaryusza, później wszedł w spółkę z pewnym księgarzem, stracił w przedsiębiorstwie znaczny kapitał i zaciągnął długi, które następnie jak kamień młyński ciążyły na jego życiu, zmuszając go do przykrych, upa-karzających zabiegów i wybiegów, oraz do pracy wyczerpującej siły. Ażeby je spłacać, a zarazem by dojść do celu swoich marzeń literackich, skazał się na żywot wyrobnika; zamykał się w mieszkaniu na cztery, pięć tygodni, niekiedy na całe dwa miesiące, w ciągu których z nikim się nie widywał, przesiadując z piórem w ręku dniem i nocą przy stoliku, nieraz po osiemnaście godzin z rzędu. Dodać należy, że lubiał zbytek i otaczał się nim z dziecinnem upodobaniem. Zabija go praca. Umarł, licząc zaledwie lat pięćdziesiąt jeden, w 1850 roku. Jako człowiek, była to natura bujna, krańcowa, dziwaczna. Wyglądał pospolicie: krzepki, silnie zbudowany, krępy, przysadkowaty, barczysty, z długo zapuszczonej włosami, poruszał się gwałtownie, śmiał często i głośno, pokazując ostre zęby. Jak twierdzą jego biografo-wie podobnym był do „rozbawionego odyńca“. W towarzy-stwie zachowywał się gminnie, zdradzając ciągle źle ukry-waną naiwną próżność. Zwykł był się przezywać „marszał-kiem literatury“ i mawiać: „Jest nas tylko trzech w Paryżu, znających język francuski: Hugo, Gautier i ja“. Wyobraźnia jego posiadała charakter wizyonerski. Zdawało mu się, że postacie, które stworzył, żyją, że poruszają się przed jego oczami. Zajmował się ich losem, jakby istniały w rzeczywistości. Postanowił odmalować obraz całego współczesnego

mu francuskiego społeczeństwa, kreśląc — pod jednym ogólnym tytułem *la Comédie humaine* — szereg powieści, uzupełniających się wzajemnie. Podzielił jednak całość na kategorie, mieszczące w sobie po kilka romansów. Naprzykład: sceny z życia prowincjonalnego, paryskiego, politycznego, wojskowego, prywatnego i t. p. Też same postacie, połączone z sobą pokrewieństwem i stosunkami towarzyskimi, przesuwają się niemal przez wszystkie, wiążąc jedną książkę z drugą nicią szeroko nakreślonego planu. Nie potrzebujemy chyba zaznaczyć, że ustawienie ich perspektywiczne w każdej powieści jest odmienne. Prócz tego olbrzymiego cyklu, stworzył jeszcze na początku swojej karyery literackiej kilka mniejszych powiastek (a w nich prześliczną: *la Peau de chagrin*), nadto *les Contes drolatiques* i parę sztuk scenicznych, między którymi pierwsze miejsce zajmuje *Mercedet*. W przedmowie do *Comédie humaine* powiada, że zamierza napisać „historję naturalną“ człowieka. Jak widzimy, w samem założeniu kryje się zachcianka nie artysty, lecz uczonego, a z tak pojętego zadania wypłynęło jego realistyczne rozwinięcie. Uczony nie może być stronnikiem kogoś lub czegoś; nie oburza się, nie potępia, nie sądzi, nie wyrokuje. Powinien tylko: opisywać, analizować, klasyfikować. Wszystko co istnieje, w jednaki sposób zwraca jego uwagę: zło i dobro, piękność i brzydota. Powiedzmy nawet raczej, że nie zna brzydoty i piękna, złego i dobrego, tylko różnorodne ich objawy w danej istocie, lub w grupie istot do siebie podobnych. Chce, czy nie chce, musi postawić człowieka na tym samym poziomie, na jakim stoi zwierze i roślina. To też Balzac trzyma się tego systemu, odstępując od niego nader rzadko. Wolna wola nie gra żadnej roli w utworach znakomitego powieściopisarza, a cała działalność ludzka tłumaczy się instynktem zwierzęcym, albo zewnętrzными wpływami otoczenia. Dodać należy, że tak teoria, jak i maniera jego pozostają w ścisłym związku z naturą umysłu Balzaca, pozbawionego wszelkiej wytworności i dy-

stynkeyi. Dlatego obrazy, w których maluje wyższe i wykształcone klasy społeczeństwa, nigdy mu się nie udają, gdy przeciwnie przepysznie odtwarza wszystko, co jest poziome, pospolite, gminne i zepsute. — Nie umie obserwować ludzi z wykwintnego świata. Ile razy wyprowadzi ich na scenę swoich opowiadań — a wyprowadza ich często — przedstawiają się jak odźwierni, albo stangreci. Czują, myślą i zachowują się inaczej niż w życiu. Osoby, mające uchodzić za dowcipne, prawią koncepta, jakie zwykle wygłaszają podróżujący ajenci handlowi. Gdy pragnie wydać wdzięk salonowy, szlachetność, wspaniałość, jest wymuszony, nadęty, sztuczny; nie może wiernie odmalować uczciwej kobiety, ani młodej panienki z dobrego towarzystwa. Zato przepysznie odtwarza człowieka, upośledzonego umysłowo przez pracę rzemieślniczą, ośmieszonego przez jakąś przywarę lub manię, poniżonego przez nałóg. Subjekci, handlarze, niżsi urzędnicy i oficjaliści, więźniowie, spółbiednicy table d'hotów, prowincjonalni pretensjonalni i cierpcy w pożyciu, kobiety występne — tworzą w jego wielkim dziele nieporównaną galeryę, żwawo poruszających się, wybornie nakreślonych postaci. Z upodobaniem bada jakąś odrębną władzę umysłową, zdolność lub ułomność, rozwijającą się i wzmagającą w jednostce do takich rozmiarów, że psuje równowagę wszelkich innych władz duszy, czyniąc człowieka niewolnikiem jednej, górującej nad innymi namiętności. Tu bywa mistrzem - realistą, z którym nikt porównać się nie może; tu podnosi prawie każdy charakter do godności i znaczenia typu. Niektóre kreacje Balzaca śmiało postawić można obok najprzedniejszych, jakie piśmiennictwo klasyczne wydało. Ojciec Grandet równy jest Harpagonowi, a wywiera na czytelniku dzisiejszym silniejsze wrażenie, bo jest nas bliższy; Cezar Birotteau (jedna z najdodatniejszych postaci Balzaca, chociaż śmieszna) prawdą rysunku i kolorytu, wypukłością i blaskiem życia wznosi się na szczyt najdoskonalszej sztuki. Romanse znakomitego autora *Comédie*

humaine przeładowane są tysiącami, nieraz zbyt zbytecznymi szczegółami, które nużą w czytaniu. Balzakowi chodzi o danie czytelnikowi najjaśniejszego wyobrażenia o środowisku i miejscowości, w której się akcja rozgrywa, dlatego niemal całe rozdziały poświęca długim opisom. Niczem rozciągłość Dickensowskich, w porównaniu z niemi. Opisuje miasto, ulicę, dom, mieszkanie, umeblowanie, tak, że chaos szczegółowych wyliczeń wydaje się raczej protokołem sekwestratora, dopełniającego zajęcia, albo rachunkiem tapicera, niż ustępem z powieści. Styl twórcy takiego arcydzieła, jak *Eugénie Grandet*, podobny jest do zarośli leśnych, bujnych i zwarcie zbitych, gęsto zagajonych, zwłaszcza, że zwykle bywa przytem ciężki, zawily, niepozwalający czytelnikowi swobodnie odechnąć. Ale pomimo wszystkich wad i usterek — które wymieniliśmy powyżej bez ogródek — dzieła Balzaca, potężne siłą twórczą, która je ożywia i ogrzewa, budzić będą zawsze zachwyty i podziwy. Mało równych im posiada literatura europejska.

W drugiej połowie naszego stulecia romans we Francji rozleglejsze i szersze jeszcze ogarnia widnokreśli, jakby pragnął wchłonąć w siebie i zastąpić wszystkie rodzaje literackie. W produkcji powieściowej ostatniego pięćdziesięciolecia realizm panuje już prawie wszechwładnie; ulegają mu najpoetyczniejsze serca i umysły. Przedstawicielem kierunku, nader udatnie łączącego aspiracje romantyzmu z rzeczywistością najskrajniejszą, jest Gustaw Flaubert, autor *Madame Bovary*, prawdziwego arcydzieła. On jest ojcem duchowym całego najnowocześniejszego powieściopisarstwa francuskiego... I nie tylko francuskiego może! Gustaw Flaubert (1821 — 1880) był wzrostu wysokiego, atletycznej budowy, nosił długie wąsy; kiedy się gniewał mury drżały, jakby wstrząsane jego głosem. Piszącemu — gdy go ujrzał poraz pierwszy w pracowni Edmunda Chojeckiego (*Charles Edmond*), — wydał się jakimś wysłużonym ex - tamburmajorem. A jednak ten kolos barczysty, pozornie gwałtowny i rubaszny, był najczulszym i nader wrażliwym na uroki i wdzięk poezji. Prze-

jął od romantyzmu nawet jego najblachsze śmieszności, a przede wszystkim nienawiść do mieszczanina - filistra, odzywającą się stale i uparcie w każdym prawie jego słowie, niemal w każdej jego książce. Wobec mierności i karłowatości, otaczającego go powszedniego świata, uciekł kiedyś aż na wybrzeża afrykańskie, żeby z zatartych śladów starożytnej Kartaginy, na tle legendy historycznej i starannie zbadanych szczątków archeologicznych, wysnuć wspaniały obraz, noszący nazwę *Salammbô*. Dla twórców i mistrzów romantyzmu, dla Chateaubrianda i Wiktora Hugo, wyznawał cześć głęboką, rodzaj pobożnego kultu. Umiał na pamięć i wygłaszał z rozkoszą: rytmiczną prozę pierwszego i wiersze drugiego. Jak oni wielbił formę; ztąd dbałość jego o styl, posunięta do gstatecznych granic. Nieraz nad jednym wyrazem, który oprawić chciał w zdanie, myślał godziny, dni całe — i wpisywał go pomiędzy inne wyrazy wtedy dopiero, gdy przedeklamowawszy sam głośno cały ustęp (a miał ucho na wszelki dysonans ogromnie wrażliwe) uczuł, że period posiada dźwięk i harmonię doskonałą, zupełną. Przytem wszyskiem jednak pojmował sztukę pisania realistycznie. Przede wszystkim twierdził, że pisarz osobistością swoją nie powinien wypełniać dzieła, ani przelewać w nie uczucia własne, ani wypowiadać wierzenia swoje i poglądy. Dlatego: moralu, tendencyjności i celowości, szukać u niego nie należy, mniemał bowiem, że są one obce prawdziwej sztuce, która bez nich obejść się może doskonale. Nie wierzył w wolną wolę, a nawet i w wolność. Jako syn lekarza, troszczył się wielce o fizyologiczną stronę swoich postaci, podporządkowując jej psychologiczną. Malował życie jakim jest, a raczej, jakim mu się wydawało; wydawało mu się zaś złe i smutne. Dlatego, niemal zawsze, z pewną nawet predylekcyą odtwarzał: samolubstwo, pospolitość, monotonność i ekliwość istnienia. Dwulicowy kierunek, romantyczny i realistyczny, uwidocznia się we wszystkich powieściach Flauberta. Można je podzielić na dwie kategorie. Do

pierwszej zaliczyć należy: *Madame Bovary, l'Education sentimentale, un Coeur simple, Bouvard et Pécuchet*. Są one romansami realistycznymi, równie z powodu zawartych w nich badań nad życiem nowoczesnym, jak dzięki treści, oraz postaciom, w nich występującym; kompozycya jednak i styl czynią z nich dzieła sztuki — dzieła poezyi. W drugiej kategorii stoją: *Salammbô* (1862), *Hérodias, la Legende de Saint Julien, l'Hospitalier, la Tentation de Saint-Antoine*. Są one romansami historyczno - archeologicznymi, albo raczej fantastyczno - legendowymi. Autor jednak bada w nich dokumenty i materyały z równą starannością, a niekiedy i ścisłością, jak w poprzednich studyował życie. W całej zaś powieściopisarskiej działalności Flauberta zupełnie wyjątkowe miejsce wyznaczyć wypada wymienionej już powyżej „Pani Bovary“ (1857). Założeniem utworu jest wykazanie jak zgubny i straszny zamęt wywołać może w głowie biednej mieszczańeczki fałszywie pojęty ideał uczuciowości. Znakomity pisarz oparł studyum swoje w ramy zwyczajai i obyczajai prowincjonalnych. Wyborna analiza ostrego przesilenia moralnego, nader dosadne malowidło życia na prowincyi, piękność opisów, niepospolita siła kompozycyjna i blask stylu, czynią z tej powieści — jak to już wyżej powiedzieliśmy — prawdziwe arcydzieło.

Pod wpływem filozofii Taina i wzorów, jakie pozostawił Gustaw Flaubert, utworzyła się nowa szkoła, nazwana „naturalistyczną“. Teorye jej omówił i określił najściślej Emil Zola. Naturalizm ma być dalszym ciągiem realizmu, ujętego w karby wiedzy, a raczej usiłowaniem pogodzenia środków literackich z metodą naukową. Zola szczyei się tem, że jest uczniem Klaudyusza Bernarda. Powieściopisarz - naturalista powinien być przedewszystkiem obserwatorem. Pierwszem zadaniem jego działalności jest zbieranie tak zwanych „ludzkich dokumentów“ (*documents humains*), a mianowicie kolekcjonowanie i zapisywanie materyałów, takich, jak: objawy życiowe i fakta, jakich był naocznym świadkiem;

gromadzenie szczegółów i anegdot, opowiadanych w najbliższym otoczeniu osób, wejść mających następnie do powieści. Nadto romansopisarz ma się przygotować do tworzenia, szkicując (jak malarz) zarysy zewnętrznej powierzchowności ludzi, ich gestów, poruszeń, sposobów mówienia, nawet ułożenia i form zachowania się w towarzystwie. Te badania, zanotowane skrzętnie, dostarczą podstawowych materiałów do dzieła. Nie dość jednak jest obserwować, należy jeszcze wypróbować, doświadczać (*expérimenter*). Romans naturalistyczny musi być „eksperymentalnym”. Powieściopisarz powinien posilkować się najnowszymi hipotezami naukowymi; co niestety zaprowadziło „naturalistów” na bezdroża, powoływali się bowiem prawie zawsze (a szczególnie Zola) na prawa dziedziczności, które według zdania dzisiejszych uczonych nie są dotąd dobrze poznane i dostatecznie stwierdzone. Słowem, odrzucający z programu „naturalistów” cały stos szumnych ale czczych formułek, dojdziemy do przekonania, że romans naturalistyczny jest w gruncie rzeczy dawną realistyczną powieścią, że opiera się jak ona na bacznej obserwacji i dąży do tego samego celu, to jest do sumiennego i drobnostkowego odtwarzania życia nowoczesnego. A jednak do naturalistów zaliczani bywają zwykle tacy powieściopisarze, jak Edmund i Juliusz de Goncourt, którzy równie ze względu na odrębny kierunek umysłowy, jak z powodu, że niezbyt wiernie malowali rzeczywistość, powinny być z pośród nich wyłączeni. Ponieważ jednak sami przechwalali się „wynalezieniem naturalizmu”, więc poezytywani są dotąd za przewodców szkoły, która — mówiąc szczerze — pomimo paru uczniów i kilku epigonów, na Zoli się zaczyna i na Zoli kończy.—Goncourtowie byli rodzonymi braćmi. Dopóki młodszy żył, pisali razem i obaj podpisywali się równocześnie na wspólnych dziełach. Edmund urodził się w 1822 r. a umarł niespełna dwa lata temu; Juliusz przyszedł na świat w 1830, przeniósł się zaś do wieczności w 1870. Pozostawili po sobie szkice historyczne, studia o sztuce i powieści. Byli wpraw-

dzie „wynałazcami“, lecz tylko na polu stylowem. Stworzyli styl, który nazwali „pisaniem artystycznym“. Ponieważ — w ich przekonaniu — język francuski w ciągu wieków urabiany był przez osobniki zdrowe na ciele i umyśle, a potomkowie tychże są obecnie przeważnie istotami, posiadającymi do wysokiego stopnia rozstrojone nerwy i drażliwą uczuciość, posuniętą do ostatecznych granic, więc zadowolnić się nie mogą mową, w której tylko mniej więcej, w przybliżeniu, dadzą się wyrazić ich myśli i wrażenia; chodzi zatem o stworzenie tak giętkiego języka, któryby mógł uczynić zadość wszystkim zacheiankom i fantazyom chorej wyobraźni i wrażliwości ludzi ostatniej doby. I zamiar ich uwieńczony został względnie pomyślnym skutkiem, Goncourtowie bowiem, łamiąc zasady składni, wynaleźli mowę, pełną „rzadkich przymiotników“, wyrazów nowych, różnorodnie zabarwionych, malujących pojęcia oderwane lub egzotyczne; wprowadzie wymęczoną, zawikłaną, trudną i zupełnie niezgodną z duchem starej tradycyi francuskiej, lecz istotnie zdolną wyrażać najsubtelniejsze i najwyrafinowańsze odcienia myśli i wrażeń, dawniej nieznanych. To przerafinowanie jednakże, a przytem z natury rzeczy i zmanierowanie, sprawiły, że nigdy nie cieszyli się nawet drobną cząsteczką olbrzymiego powodzenia i rozgłosu, jakie zdobył równocześnie brutalny ale szczery i prawdziwy talent Emila Zoli. Zola też w istocie, jak to już zaznaczyliśmy wyżej, jest jedynym twórcą i prodownikiem szkoły naturalistycznej. Uważając się za spadkobiercę Balzaca, postanowił napisać szereg dzieł z sobą połączonych, któreby mogły stanąć obok *Comédie humaine*. Przypnać jednak należy, że ogniwa, wiążące w jeden łańcuch szereg jego powieści, — wchodzących w skład „Rougon Macquartów, historii naturalnej i społecznej jednej rodziny za drugiego cesarstwa“ (*les Rougon-Macquarts, histoire naturelle et sociale d'une famille sous le second Empire*) — są nierówne, a łączność książki z książką dość wątpliwa, niekiedy nawet zupełnie niedająca się spostrzedz. Arcydzielami w tym cyklu

są: *l'Assommoir* (1877), w którym autor, jakby igrając z nieokielznaną siłą słowa, maluje lud paryski w kolorach jaskrawych, ale prawdziwych — i *Germinal* (1885), mistrzowskie studium z życia robotników, pracujących w kopalniach węgla. Tu dźwięczy wspaniała nuta wielkiej poezji — poezji epickiej. Mało znamy utworów powieściowych w literaturze europejskiej, które możnaby z *Germinalem* porównać. Zola lubuje się w odtwarzaniu najniżejinstynktów ludzkich. Opisuje zbyt rozwlekłe, chociaż często bardzo pięknie. Obraz ogrodu w romansie *La faute de l'abbé Mouret* liczy coś około dwustu stron. Talent jego jest mieszaniną potęgi niezwykłej i najtrywialniejszej popolitości. Każda jego powieść (niemal bez wyjątku) splamioną bywa beczkami scenami i wstrętnie brudną gminnością wyrażen, nieraz zupełnie niepotrzebnych, a zawsze nie mających nic wspólnego ani ze zdrowo pojętym realizmem, ani z godnością formy literackiej, — jaką, ceniący sztukę artysta, pragnie zwykle dzieła swoje przystrajać.

Alfons Daudet (1840) — z realistycznym pogłębieniem i zacięciem, właściwem prawdziwemu talentowi — malował także, jak Zola, życie paryskie w dość długim szeregu romansów: *Fromont jeune et Risler aîné* (1874), *Jack* (1876), *le Nabab* (1878), *les Rois en exil* (1879), *Sapho*, oraz kilka innych. Dar mieszanina ironii z czułością charakteryzuje go jako pisarza. Nie można twierdzić, aby cecha ta była wyłączną jego własnością, przed nim już bowiem uwydatniała się często nader pięknie w wierszach Heinego i niemal zawsze w opowiadaniach Dickensa, lecz Daudet nadał jej jakąś tkliwą miękkość — sobie tylko właściwą — która uczyniła ją prawie oryginalną. Opowiadaniem swemi chwyta czytelnika za serce, bo opowiada najczęściej dzieje maluczkich, pokornych duchem, pokrzywdzonych przez bliźnich, ofiar losu, nowoczesnej cywilizacji, naszego życia przygrzewanego przy różnych ogniskach, wystygłego często, a jednak gorączkowego. „Rozbitków“ moralnych maluje prze-

dziwnie. Aktor Dolabella, tudzież fałszywy poeta Amaury d'Argenton (w *Jack'u*, którego najniesłuszniej zdawkowa dziennikarska krytyka stawia niżej od innych powieści autora *Fromont jeune et Risler aîné*) są postaciami obserwowanymi pilnie i odtworzonymi nader plastycznie. Najpyszniejszym jednak typem, jaki stworzył, jest południowiec Tartarin, łatwo zapalający się łgarz i pyszałek, sam dobrodusznie stwarzający własne złudzenia, wierny im w życiu, pomimo zawodów i rozczarowań—zwłaszcza jako figura, wypełniająca pierwszą część trylogii, noszącej tytuł *les Aventures prodigieuses de Tartarin de Tarascon*. Daudet pisywał także prześliczne nowelle i drobne powiastki. Niemi to odrazu zjednał sobie życzliwość czytelników.

Pomimo panowania realizmu, tradycja powieści romantyczno-idealistycznej nigdy nie wygasła zupełnie we Francji, a jej głównym przedstawicielem jeszcze niedawno był Oktawiusz Feuillet (1821 — 1891). Pisarz wykwintny i arystokratyczny — w dodatkiem znaczeniu tego wyrazu — uwidocznił indywidualność swojego talentu w romansach: *le Roman d'un jeune homme pauvre* i w *Histoire de Sibylle*. Wytworność formy, optymistyczne pojęcie natury ludzkiej i uczucia szlachetne łączą się w jego dziełach prawie zawsze, wytworząc rodzaj, wydawać się dziś mogący wielu ekliwie-słodkim, lecz który — pomimo pewnego nieco może za daleko idącego umiarkowania — jaśniej niezaprzeczenie wielu literackimi zaletami. Wdzięk jego polega przedewszystkiem na umiejętnej szarwonizowaniu pół tonów. Nie należy w powieściach Feuilleta szukać wiernego malowidła szerszego, rzeczywistego życia, bo tego w nich prawie niema; zato zalecają się one artystycznym ujęciem rojeń romantycznych, noszących na sobie odcień niemal bajecznej niezwykłości i cudowności. Ludzkość, chociaż się przeżyła i zestarzała, lubi jednak dotąd i długo jeszcze lubić będzie klechdy i podania fantastyczne; czego najwymowniejszym dowodem ostatnie utwory najznakomitszych niemieckich dramatopisarzy dzisiejszej doby, którzy opuściwszy grunt realny, szukają tematów

w baśniach do swych sztuk scenicznych. I dziwić się temu nie można, bo legenda ma to do siebie, że zmieniawszy w niej myśl przewodnią, tło dekoracyjne lub bieg wypadków można przy jej pomocy — za sprawą poezji, którą w łonie swoim nosi — wyrazić wszystko, co się podoba, nawet pojęcia i kierunki najnowożytniejsze. Zresztą, chociaż idealista, Feuillet ulegał, jak każdy inny — zwłaszcza w swoich romansach ostatnich — wpływowi realizmu. Śladów tego wpływu dopatrzyć się łatwo w *Monsieur de Camors* i w *Julia de Trécoennr*. Czy, porzucając wytworność dla siły, zyskał na tem?... Wątpić się godzi. Bądź co bądź jednak nie upadł, pozostał bowiem jak i dawniej doskonałym znawcą i malarzem wyższego świata, którego żaden z powieściopisarzy francuskich (niewyjmując najgenialniejszego, Balzaca) odtwarzać nie umiał. On jeden znał i rozumiał obyczaje, uczucia, zasady i zwyczaje wykwinnego towarzystwa francuskiego. Bacząc zaś na blade - erotyczne stosunki *du grand monde*, oraz na szarość postaci salonowych, nie można powiedzieć, aby jego powieści nie były — względnie przynajmniej — bliskimi prawdy. Jest w nich coś z Racinowskiej tradycyi, coś utrefionego, wymuskanego, wahającego się — jak mówi Fredro, między: „i chciałbym i boję się“ — lecz to coś nie jest bez wartości, jak niektórzy mniemają. Przeciwnie tętni w tych rozmyślnie i kunsztownie zamglonych obrazach — życie; przesłonięte wprawdzie gazą dyskretnie przezroczystą, więc nie jaskrawe, niezbyt gwarne i krewkie, nie wydzierające się z ram konwenansu, jednakże życie całej grupy społecznej, istniejącej, zatem posiadającej prawo odbijania się w zwierciadle sztuki, w właściwych sobie kształtach i barwach. Dodać jeszcze należy, że Feuillet umie opowiadać bardzo ładnie, a styl jego posiada jasność i wykwinną swobodę.

W ramach naszego podręcznika omówienie działalności wszystkich powieściopisarzy francuskich, byłoby po prostu niemożliwem; tworzą oni całe legiony pracowników, lecz

plon ich pracy nie zawsze zasługuje na zwiezenie do śpi-
cblery, w których krytyka bezstronna składa snopy zasługi
literackiej. Dlatego z dawnych i najnowszych, służących pod
sztandarami, wymienionych przez nas wyżej kierunków, za-
piszemy tu zaledwie kilka wybitniejszych nazwisk, które
zdobyły niegdyś, lub posiadają jeszcze rozgłos i uznanie.
Karol Nodier (1784 — 1844), więcej filolog, niż powieścio-
pisarz, pozostawił jednak nowelle, które i dziś zająć mogą
świeżością treści i wdziękiem opowiadania. Alfons Karr, zło-
śliwy fejttonista, łączy udatnie w swoich przebrzmiałych
powieściach, ironię z uczuciem, zdrowy rozsądek z lśniącym
paradoksem. Arseniusz Houssaye (1815 — 1886), wierszopis
rynujący kunsztownie, nazwany przez Sainte-Beuva „poetą róż
i młodości“, w długich swoich romansach, malujących złoty i po-
złacany wielki świat paryski z czasów drugiego cesarstwa,
jest sztuczny, pretensjonalny i napuszony. Edmund About
(1828 — 1885), przedewszystkiem cięty polemista i dosko-
nały dziennikarz, w powieści wydaje się suchym. Rysuje
jednak komiczne postacie z werwą, a rezultaty swojej foto-
graficznej obserwacyi zdobi prawdziwym dowcipem. Wiktor
Cherbuliez (1829), wielkiej zaeności człowiek, analizował
nader subtelnie namiętności ludzkie. Pomijamy olbrzymi
szereg autorów mniej oryginalnych, oraz tych, którzy pisy-
wali do odcinków w dziennikach długie sensacyjne romanse,
pozbawione niemal zawsze wszelkich zalet literackich, aby
przejść do ostatnich, którzy na powieści francuskiej wyci-
snęli piętna interesującej indywidualności. Guy de Mau-
passant (zmarł w 1893 roku), dziedzic i kontynuator starej
tradycyi, którą umiał odmłodzić niepospolitym swoim talentem,
zabłysnął przeważnie w nowellach realistycznych. Pomędzy
niemi, wysnute ze sfer urzędniczych i życia chłopskiego należą
do najdoskonalszych. Paweł Bourget, odnowiciel rodzaju psy-
chologo-analitycznego, wznosił się w *le Disciple* na wyżyny
szlachetne i piękne. Wyczerpał się jednak szybko i w osta-
tnich swych utworach, malujących międzynarodowo - kosmo-

polityczne towarzystwo, spędzające zimę nad brzegami Śródziemnego morza, staje się coraz bardziej nudnym i szablonowym, chociaż władza zawsze stylem barwnym, bogatym i kunsztownym. Piotr Lotti, wdziękiem i poezją opisów przypomina Bernardin de Saint-Pierra i Chateaubrianda. Edward Rod kreśli studia, posiadające niezaprzeczoną doniosłość moralną. Anatole France, jako krytyk - impresyonista, dobił się wybitniejszego, raczej bardziej na siebie zwracającego uwagę stanowiska, niż jako powieściopisarz. Paweł Margueritte i J. H. Rosny, reprezentują neo - realizm. Wreszcie dwaj ostatni: Marceli Prévost i Piotr Louÿs, pierwszy studjami obyczajowemi, drugi romansami legendo - archeologicznemi, zdobywają rozgłos, nie zawsze zasłużony. Z pod zręcznej formy jednego, a artystycznej drugiego, wyglądają niezdrowe tendencje, szukające raczej popytu, niż uznania. Większa część „najmłodszych“ uległa szlachetnemu wpływowi rosyjskiego powieściopisarza - mistyka, Lwa hr. Tołstoja, często obecnie tłómaczonego na język francuski i bardzo we Francyi popularnego. Ewangeliczne idee miłosierdzia i chrześcijańskiej litości, ogrzewające jego znakomite dzieła, oddziaływały dodatnio na zmateryalizowaną literaturę nadsekwańską najnowszej doby. Pomimo to — w ogólności — poziom dzisiejszej produkcji powieściopisarskiej we Francyi nie jest zbyt wysoki. Mówiąc szczerze, wydaje się nam on znacznie niższym od najnowszego polskiego, z ostatnich lat dwudziestu.

ROZDZIAŁ XXXII.

Teatr w XIX wieku.

Komedia obyczajowa.—Jej pochodzenie.—Aleksander Dumas (syn).—Jego komedye obserwacyjne. — *Pièces à thèse*. — Sztuki symboliczne. — Emil Augier. — Jego sposób malowania społeczeństwa. — Typy. — Pisarze sceniczni drugorzędni do dni dzisiejszych.

Doba romantyczna we Francyi nie wydała ani jednego rzeczywiście wielkiego pisarza teatralnego, ani jednego zna-

komitego i zarazem scenicznego dzieła dramatycznego. Dramaty Wiktora Hugo — jak to już wyżej powiedzieliśmy — przeważnie liryczne, jeśli zalecają się czem, to tylko pięknoscią wiersza. Teatr Aleksandra Dumasa (ojca), długo cieszący się powodzeniem, był — gdy trzymał się formuł romantyzmu — zarazem jaskrawy i bezmyślny, pozbawiony wszelkiej głębokości; gdy zaś następnie zmienił się w jasełka historyczne, wyprowadził na scenę automaty popowieściowe, bijące się dzielnie bronią wszelką, poruszające żwawo, z fantazyą noszące kostyумы, lecz nie posiadające dusz, ukształtowanych na obraz i podobieństwo dusz ludzkich. Nadto figury teatralne autora „Muszkietarów“, do jakiejby nie należały sfery towarzyskiej czy epoki dziejowej, mówiły wszystkie jednym i tym samym pospolitym i konwencyonalnym językiem. Prześliczne i pełne poezyi utwory Alfreda de Musset — zrozumiałe zaledwie dla szczupłego grona wybranych — nie są w tym stopniu sceniczne, aby mogły zainteresować masy. Dzieła Kazimierza Delavigne i Ponsarda, nazwaćby się godziło zaledwie porządnie opracowanemi literackimi miernotami. Nareszcie sztuki Eugeniusza Scribe (1791 — 1861), zręcznym swym układem i kunsztem teatralnym zdobywające jeszcze obecnie sukcesy nieustanne, nie były ani wiernemi obrazami życia i obyczajów, ani dziełami analizy i obserwacyi, ani komediami charakterów. Znać w nich talent niezaprzeczone, ale talent raczej rzemieślniczy, niż artystyczny. Brak im wszystkich zalet literackich, nie wyjmując stylu. Scribe, niezmiernie płodny, ale płytki, był tak niewykształcony, że zarzucał np. Molierowi (w swoim *discours de reception* do Akademii Francuskiej), że wielki komedyopisarz nie wystąpił przeciw odwołaniu edyktu nantejskiego, gdy jak wiadomo twórca „Świętoszka“ zmarł w 1673, a edykt nantejski odwołany został dopiero w dwanaście lat potem (1685). Autor „Kamaraderyi“ i „Więzów“ stworzył i ułożył (przy współudziale kilku współpracowników) blisko czterysta wodewilów, krotchwili, ko-

medyj i oper, a jednak nie znał i nie rozumiał ani historii, ani otaczającego go społeczeństwa. Cała jego obserwacja polega na tem, że widzi powierzchowne śmieszności, narzające się oczom wszystkich. Pisał językiem cudacznym, używając wyrażen w tym rodzaju, jak: „pułkownik spoglądał z wysokości niebios, swego ostatniego mieszkania“, albo „żołnierz milezy, bez szemrania“. A przecież pod jego wpływem i za jego sprawą powstaje (około 1850 roku) nowa francuska literatura dramatyczna, która blaskiem swym i pierwszorzędnymi zaletami podbija teatry całego świata. Bo Scribe, pomimo swych wad i nieuctwa, tworzy dla teatru sztukę odrębną, posiadającą nietylko właściwe sobie środki i sposoby wywoływania scenicznego wrażenia, ale zarazem i logikę własną. On to nauczył, że po za prawdą charakterów i badaniem obyczajów, teatr musi oprzeć się na technice, bez której istnieć nie jest wstanie. Technika ta polega — według przejętej od Beaumarchaigo „szufladkowej“ metody — na umiejętnym układzie scen, na przygotowaniu wejść i wyjść osób, rozwijających akcyę utworu, a przedewszystkiem na sprytnem rozsnuciu intrygi, doprowadzonej następnie do rozwiązania, którego słuchacz oczekuje i życzy sobie, albo które przewiduje, chociaż go się obawia. Tego rodzaju zręczność faktury, zależnej od dobrze przeprowadzonej intrygi i kunsztownej budowy — bez czego pisarze z XVII wieku obchodzili się zupełnie — staje się dla autorów XIX stulecia niemal alfą i omegą sztuki dramatycznej. Pod wszystkimi, najgłówniejszymi utworami Augiera i Dumasa (syna) czuć szablon wodewilu Scribego, ze wszystkimi swemi sprytnymi środkami i środawkami technicznymi. Przeciw górującemu w ten sposób znaczeniu techniki protestować zaczęli dopiero najnowocześniejsi dramatopisarze francuscy, począwszy od Henryka Becqua. Jednakże: czy to z powodu braku wybitnych talentów, czy może dla tego, że tradycya maniery, uświęconej przez czas i podniesionej do wysokiego dostojęstwa znakomitemi utworami, jest jeszcze

żywą i żywotną, nie zdołali złamać jej znaczenia i czem innym: zastąpić jej uroku. Komedia obyczajowa francuska, tak z 1850 — 1880, jak i najnowsza, dzisiejsza, jest ciągle jeszcze rezultatem początkowań: Diderota, Nivelle de la Chaussée, Beaumarchaigo, Sedaina i—Scribego głównie. Wpływ Ibsena — aklimatyzowanego przez *Théâtre libre* — w ostatnich chwilach zaledwie ją musnął i nieznacznie wycisnął na niej ślady. Obraca się ciągle w ciasnym widnokregu bogatego mieszczańskiego świata i mieszczańskich obyczajai, przybierając tylko — w celu urozmaicenia swoich tematów i swego kunsztu—pewną część motywów i środków charakteryzowania ludzi, jakich używa powieść; tak, że to, co daje teraz francuska produkeya dramatyczna, jest niemal zawsze mieszaniną techniki Scribego i obserwacyi, dokonanej według Balzakovskich wzorów. Taką także mniej więcej przedstawia się nam komedia A. Dumasa (syna).

Przedmiotem komedyi obyczajowej, jak twierdzi autor „Półświatka“, jest odtwarzanie „człowieka uspołecznionego“ (*l'homme social*), tudzież wykazanie przekształceń, jakie wywołuje w charakterach przemiana obyczajai. Według tego, wszystko z czego składa się utwór sceniczny, dążyć musi do jaskrawego uwypuklenia (nawet w kształtach nieco zwiększonych) wad i ułomności społeczeństwa. W tym celu autor wybrać ma odpowiedni fakt i ułożyć bieg zdarzeń w taki sposób, aby wywierały na słuchaczach odpowiednie, jak naj-silniejsze wrażenie. Jednostkę, którą wyprowadzi na scenę, powinien — o ile może — podnieść do godności i rozmiarów typu. Dyalog nawet prowadzić ma tak, aby wszelkie zapytania i każda odpowiedź podkreślały jego obserwacye. Według tego planu, nietylko Dumas, ale i inni pisarze francuscy pisali i układali „komedye obyczajowe“, czyli „komedye obserwacyjne“. Odkrywając niemal ciągle rany społeczne, odczuwali potrzebę leczenia ich i gojenia. Na co wskazywać rozstrój w stosunkach społecznych, jeśli nie w celu zaprowadzenia w nich ładu? Ułomności ludzkie prawdopo-

dobnie pozostaną wiecznie te same, lecz stan obyczajów jest zmienny i może być ulepszony. To przekonanie przeobraziło komedię obserwacyjną w komedię tendencyjną (*pièce à thèse*). Wychodząc z założenia, określającego istotę pierwszej, i chcąc mu sprostać, francuscy pisarze dramatyczni naszego stulecia malowali współczesne społeczeństwo często wcale wiernie i nie raz z wielkim nakładem talentu i bystrej obserwacji. Obrazy były może niekiedy trochę przeczernione, ale względnie przynajmniej odzwierciedlały w sobie prawdę. Niemal zawsze, z małymi wyjątkami, miały na celu umoralnienie, lub uszlachetnienie zepsutych i błądzących. Każdy objaw życia lub jego zanik — przedewszystkiem w inteligentnej i zamożnej klasie mieszczańskiej — służył komedyopisarzom za temat do ich utworów. Przewrót w stosunkach ekonomicznych i przemysłowych wytworzył znaczenie kapitału (znaczenie przewyższające wszystkie inne), dlatego w wielu francuskich dziełach dramatycznych naszej epoki znajdujemy analizę chorób, wywołanych gorączką złotą; wszystkie zaś nie są wolne od mniejszego lub większego zajęcia się pieniędzmi. Nadto komedia poruszyła: sprawy społeczne, polityczne, dotyczące związków rodzinnych, małżeństwa, miłości kojarzącej stadła i miłości je rozrywającej, rozvodu, stosunku rodziców do dzieci i dzieci do rodziców, oraz wiele innych. Malując obyczaje, przyczyniała się niekiedy do ich przekształcenia, bo wpływ teatru był i jest jeszcze bardzo wielki, niemal tak potężny, jak dziennikarstwa. Uwidocznili się zaś we Francji nawet przez pewne zmiany w prawodawstwie co—nikt nie zaprzeczy—uważać należy za szczyt moralnego powodzenia, jakie dzieło sztuki zdobyć może. Całe społeczeństwo francuskie i wszystkie rządy, które w XIX wieku stały na jego czele, przyczyniały się i przyczyniają nieustannie wszystkimi siłami, do zapewnienia piśmiennictwu scenicznemu najwygodniejszych warunków rozwoju; dziwić się zatem nie można, że pomiędzy 1850 a 1880 r. dosięgło ono we Francji wyżyn, na jakie żadne inne się nie wzbilo.

Dziś dopiero—gdy, przez wyczerpanie się, karieje, gdy szuka dróg, odbiegających od tradycyi—podnoszą się literatury dramatyczne europejskie, czerpiące zeń soki żywotne. Nieuprzedzony i sumienny krytyk znajdzie w dawniejszej komedyi francuskiej z XIX w. źródła wszelkich kierunków nowoczesnych, tak skandynawskich, jak niemieckich i włoskich. A już co do formy—pomimo różnic, wytworzonych przez estetykę narodową i wpływ rodzinnych tradycyj teatralnych każdego piśmiennictwa scenicznego — przyznać trzeba, że wszystkie zapożyczyły coś od francuskiego, bo w czasach kolei żelaznych, telegrafów i wiary w sugestyę być inaczej nie mogło. Doskonała forma musiała narzucić się mniej doskonałym — siłą swojego udoskonalenia.

Jakże zaś narzucić się nie miała, gdy w ciągu mniej więcej lat trzydziestu wszystkie teatra europejskie przyswajały sobie w przekładach dzieła dramatycznych pisarzy francuskich, niemi przeważnie zasilając swoje repertoary, niemi zapewniając sobie powodzenie. Do ulubieńców międzynarodowej publiczności należał przedewszystkiem Aleksander Dumas (1824—1895), syn autora romantycznego dramatu *Antony* i powieści *les Trois mousquetaires*. Pierwszym swoim utworem scenicznym, *la Dame aux Camélias*, wystawionym w Paryżu w 1852 roku, zdobył sukces niebywały i pchnął teatr francuski na nowe tory. Ani myśli w sztuce, ani nawet jej temat nie były nowe. Na podobnej treści osnuł już Wiktor Hugo swoją *Marion de Lorme*, a cały niemal romantyzm francuski marzył o rehabilitacyi kurtyzany przez miłość, ale Dumas stworzył formę nową, w której równie myśl jak kanwa dramatu wydały się nowemi. Śmiałe ukazanie obrazu obyczai danej chwili w ramach prawdziwych, odtworzenie życia w barwach powszedniej rzeczywistości, poraz pierwszy, nagle objawiające się na scenie, zajęło umysły jednych, zawładnęło sercami drugich, realizm Dumasa bowiem umiał do sere przemówić i przychylnie je dla siebie usposobić. Młody autor przedstawił się odrazu jako bystry i przenikliwy

obserwator, umiejący dostrzedz prawdę pod gęstą zasłoną, w jaką ona owijać się lubi, aby ujść śledzącego ją oka. Dar ten uwidocznił się jeszcze bardziej w szeregu, ukazujących się po sobie utworów, kosztem młodzieńczej uczuciowości, tętniącej bardzo silnie w „Damie kameliowej“, a coraz rzadziej odzywającej się w następnych komediach Dumasa. Po *Diane de Lys*, zaznaczającej pewne wahanie w manierze, przychodzi *le Demi-Monde*, *la Question d'argent*, *un Père prodigue*, szczerze realistyczne, prawdziwe komedye obyczajowe. Czułostkowość znika w nich zupełnie, zastępuje ją gorzkie szyderstwo, uwypuklające przedziwnie obfite zdobycze badawczej obserwacji. W *le Fils naturel*—który ukazuje się na scenie w 1858 roku—sposstrzegamy odmienne dążenie. Autor wprowadza do swego rodzaju nową odmianę. Nie chce już tworzyć realistycznych zwierciadeł, w których społeczeństwo odbija się takim, jakim jest w istocie, lecz pragnie z tego jakim jest wyciągać moralne wnioski, rozwiązywać zawile zagadnienia społeczne, a przynajmniej podnosić je na scenie i wywoływać dyskusję, w której sam staje po stronie dusz nieszczęśliwych i upośledzonych, broni skrzywdzonych i niewinnych, głosi konieczność wyzwolenia ich z kaźni przesady, i tym sposobem stwarza teorię sztuk tendencyjnych (*pièces à thèse*), omawiając przytem równocześnie program „teatru użytecznego“ (*théâtre utile*). Kierunek moralny, nadany utworom scenicznym, podniósł ich znaczenie i doniosłość, ale zarazem oddziałał ujemnie na formę komedyi, dyalog jej bowiem dowcipny i wartki zmienił się w kazanie, ruch osłabł, a realizm — niegdyś pelen prawdy i życia — ustąpił miejsca karkołomnym przystosowaniom do założenia. Do sztuk, charakteryzujących w wyższym lub niższym stopniu tę nową odmianę rodzaju, należą: „Przyjaciół kobiet“, „Pojęcia pani Aubray“, „Pan Alfons“, „Księżna Jerzowa“, „Wizyta poślubna“ i „Dyoniza“. Nakoniec w trzeciej odmianie swojej manieri, suchy i ścisły obserwator staje się nagle mistykiem i wizjonerem. Nie zadawalnia się malowaniem

obrazów obyczajowych i obroną jakiejś tezy, pragnie w postaciach, nie posiadających weale cech ludzkich, uosabiać ideje ogólnego znaczenia i usymbolizować przez nie wieczną walkę dobra ze złem, kobiety z mężczyzną. To kobiecość, to natura męzka przedstawia się naprzemian jako uosobienie światła lub cieni, świtu lub zmroku. Do sztuk w ten nowy sposób pojętych należą: „Żona Klaudyusza“, „Cudzoziemka“ i „Kieźna Bagdadu“. Żaden jednak z utworów Dumasa — prócz pięciu pierwszych, napisanych pomiędzy 1852 i 1857 — nie zamyka się ściśle w jednej tylko manierze, stworzonego przezeń rodzaju. Wszystkie — osobliwie wymienione przez nas na ostatniem miejscu — są zarazem komedjami obserwacyjnymi, tendencyjnymi i symbolicznymi. W *l'Etrangere* naprzykład: nagi, niemal krańcowy realizm idzie w parze z wizjonerstwem, a oba dążenia — uplastycznione równie silnie — wspierają się, uwypuklając się wzajemnie, jak w dramatach poetów skandynawskich. Od chwili, w której Aleksander Dumas (syn) postanowił oświecać i nawracać, dramaturg (o ile tylko mógł i zdołał pokonać wrodzone usposobienie) starał się ukrywać za moralistą. W sztukach swoich zdzierał z rozmaitych niekczemności maskę tak zwanego „kochania“, pod którą lubią się one ukrywać. Według własnego wyrażenia, uważał się za „człowieka, który wie“. W stosunkach miłosnych, zawartych po za małżeństwem, widział tylko samolubstwo i rozwiązłość. Dzięki zaślepieniu i podłości mężczyzny, kobieta dokonywa „rewolucyi“, pragnąc zająć stanowisko, które jej się należy, tak z woli niewzruszonych praw przyrody, jak i rozumnego układu dobrze uorganizowanych społeczeństw. Oto główna, górująca tendencya jego utworów. Łączy się z nią jeszcze niekiedy: obrona nieprawych dzieci i uwiedzionej dziewczyny. Jak widzimy, w zasadach moralności Dumasa nie brak ani rozsądku, ani wspaniałomyślności, ani nawet pojęć ewangelicznych, żałować zatem wypada tylko, że do uwydatnienia sprawiedliwych i zdrowych idei używał formy paradoksalnej, niemal

zawsze drastycznej. Dumas był mistrzem sztuki scenicznej. „Półświatek“ nazwać można śmiało arcydziełem faktury, w dodatkiem i szlachetnym znaczeniu tego wyrazu. Twórca jego posiadał znajomość warunków scenicznych, posuniętą do najwyższego stopnia. Umiał narzucać publiczności swoje przekonania, pokonywając jej niechęć i opór, górując nad nią, jednając ją sobie gwałtem, biorąc ją przemocą. Sztuki jego posiadają akcyę żywą, efektowną, niemal gorączkową, ruchliwą. Język Dumasa, pełen męskiego wigoru, jest zarazem pewny siebie i jasny; nigdy nie zawodzi myśli; dialog zaś prowadzony z szaloną werwą, połyska blaskami wytwornego dowcipu i tęczą umiejętnie stonowanych kolorów.

Dzieła Aleksandra Dumasa (syna), przeważnie nerwowe, budzą często — w umysłach przeciętnych słuchaczy — niepokój, rozdrażnienie, a nawet niezadowolnienie, zato komedye Emila Augiera (1820 — 1889) zachwycają wszystkich klasycyzmą swej przedziwnej formy i kryjącej się w nich poezyi, której wielu krytyków dopatrzeć się w jego sztukach nie umiało, chociaż ona to właśnie podnosi często niezręcznie zbudowane utwory nad poziom nowoczesnego francuskiego piśmiennictwa dramatycznego, zwłaszcza w epoce, zamykającej się pomiędzy 1850 a 1880 rokiem. Wypływa zaś cała — tylko z natury jego talentu, nie z żadnych innych wewnętrznych i zewnętrznych przyczyn, komedyopisarz bowiem był zawsze zdrow i szczęśliwy; nie zaznał ani trosk, ani nędzy; powodzenie w zawodzie literackim sprzyjało mu od początku do końca; był kochany i szanowany; cieszył się niezwykłą równowagą umysłową i w tej równowadze znalazł środki nie tylko do nader sumiennej obserwacyi, ale zarazem i powód do wielkiej, szlachetnej sprawiedliwości w sądzeniu rzeczy i ludzi. Poezya zatem — (nie wiersza, bo wiersz jego był słaby) — lecz uczuć i myśli, łączy się u niego przedziwnie z rozsądkiem, i dlatego w naszych czasach rozstroju i przeróżnych połowiczności, przedstawia się

Augier, jako typ zdrowia i dojrzałości, jak posąg z jednego kruszcu ulany. Nie gubi się on w szukaniu tego, co Francuzi zowią *midi à quatorze heures*, nie zna nadszulości, przesyty, przerafinowania, newrozy; nie zdaje sobie nawet z nich sprawy; to jednak, co wchodzi w zakres realnego, moralnie rozwiniętego życia, bada przedziwnie, z szlachetnym polotem myśli, z wielką miłością rodzinnego kraju i otaczającego go społeczeństwa, które karci, ale kocha. Słowem, jako człowiek i pisarz, wobec prądów najświeższych, wydać się może postacią zbyt mało skomplikowaną, niedość subtelną, każdy jednak przyznać musi, że jest talentem wielkim, a najlepsze jego dzieła, nieposiadające jeszcze wcale cech przedawnienia, nie zestarzeją się nigdy, gdy tymczasem utwory Dumasa — nawet symboliczne — już przebrzmiały nam się wydają. Działalność Emila Augier zaczęła się od miłych i wdzięcznych obrazków i komedyj wierszem, jak: *la Cigüe, un Homme de bien, l'Aventurière, Gabrielle, le Joueur de flûte, Diane, Philiberte*, na wpół romantycznych, na wpół realnych, ale nie posiadających wyższej wartości; dopiero około 1854 roku, w *le Gendre de Monsieur Poirier*, wysnutym z powieści Sandeau, talent jego zajaśniał całym blaskiem. „Zięcia pana Poirier“ uznała jednomyślnie krytyka francuska i niemiecka za najznakomitsze dzieło teatralne omawianej przez nas epoki. Po nim przyszła druga serya utworów, nierównego znaczenia, często — jak to już powiedzieliśmy — dość niezręcznie wykonanych, ale zawsze szczerych i ciągle już realistycznych. Pierwszorzędnymi zaletami wyróżniają się z pośród nich: *le Mariage d'Olympe* (1855), gorzka odpowiedź na *la Dame aux Camélias* Dumasa; *les Effrontés* (1861) i *le Fils de Giboyer* (1862), dwie pyszne satyry społeczno-polityczne, i *Maître Guerin*, doskonała komedia obyczajowa. Znamionami ich cechami są: szczerłość, dobra wiara, dowcip, bystrość i głębokość obserwacyi. Pracę komedyopisarską traktował Augier zawsze na seryo; spełniał to, co nazywał „swoim obowiązkiem względem sztuki i społeczeń-

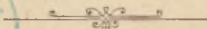
stwa“ bardzo sumiennie. Odtwarzał najprzedziwniej ludzi z mieszczańskiej sfery. Znał i analizował ich doskonale, malował zaś szerokim, soczystym pędzlem. Galeria jego postaci, bardzo liczna, składa się przeważnie z dorobkowiczów, wzbogaconych w handlu lub przemyśle, zamieszkałych w Paryżu i na prowincyi. Dla należytego uplastycznienia swoich typów, wybierał (jak Molière) chwile w ich życiu, gdy charaktery już są urobione, a żadne przesilenie moralne nie jest w stanie przerobić je lub zmienić; to też wszyscy *bourgeois* Augiera, od początku do końca sztuki są jednolici, występują z ram utworu plastycznie, a kto się z nimi raz zapoznał, nie zapomni ich fizyognomii nigdy. Pomimo swej typowości, niemal klasycznej, wyróżniają się silnie uwydatnionemi znamionami indywidualności, tak, że wydawać się mogą portretami. Podejrzewano nawet autora „Pani Caverlet“ o portretowanie (szczególnie w „Bezczelnych“) słynnego bankiera Miresa, oraz znanego w swoim czasie dziennikarza-pamfletyisty, ukrywającego swe plebejuszowskie nazwisko (Jacquot) pod arystokratycznym pseudonimem Eugeniusza de Mirecourt. O ile to było prawdą, dziś sprawdzić trudno, zwłaszcza, że Augier tak wiernie i z taką siłą malujący obrazy obyczajowe danej chwili, mógł mimowiednie — mimowolnemi rysami — odtworzyć i ludzi, grających w nich role wybitne, według narzucających się umysłowi jego wzorów z natury. Zarzutu ztąd czynić mu nie można, korzystał bowiem z praw, przysługujących komedyopisarzom wszystkich wieków, zawsze i wszędzie. Wierszem władał słabo, ale zato styl jego w prozie, prosty i pozornie łatwy, jaśnieje różnorodnością barw, energią i dowcipem. Dość przypomnieć sobie niektóre sceny z „Małżeństwa Olimpii“, aby stylowi Augiera przyznać pierwszeństwo nad innemi, chociaż stylistów znakomitych nie brakło w pośród dramatycznych pisarzy francuskich tej epoki. Słowem Emil Augier, jeden z najsympatyczniejszych autorów tylko co upłynionej doby, był komedyopisarzem z krwi i kości, w najdostojniejszym i najpię-

kniejszem znaczeniu tego wyrazu. Realista szczery i prawdziwy, czciciel zdrowego rozsądku, podążał jednak zawsze ku idealnemu celowi. Nigdy nie schodził na niziny uczuć i myśli; nigdy — chociaż zawsze szukał powodzenia teatralnego — nie poddawał się filisterskim upodobaniom i zachciankom publiczności; nigdy dla sukcesu materialnego nie poniżył godności literackiego sztandaru.

Literatura francuska drugiej połowy XIX wieku wydała wielu pisarzy dramatycznych. Niepodobna jednak wszystkich tu wymienić, bo musielibyśmy chyba poświęcić im drugą książkę tak obszerną, jak niniejsza, którą obecnie kończymy. Do najpopularniejszych należy: Wiktoryn Sardou, uprawiający wszystkie rodzaje teatralne, od dramatu i komedii obyczajowej do operetki. Giętką zręcznością swojej manieri, bogactwem inwencji, dowcipem, a szczególnie techniką sceniczną, zapożyczoną od Scribego i poniekąd nawet udoskonaloną, zdobywał i zdobywa powodzenia, z jakimi sukcesy innych autorów porównać się nie mogą. — Teodor Barrière, posiadał talent wielki, skazany jednak na walkę nieustanną z wyzyskiem i długami, nie mógł go rozwinąć należyście. Pozostawił, prócz wielu utworów średniej wartości, komedię „Fałszywi Poeciwy“, która zapewniła mu zaszczytne miejsce między najznakomitszymi. — Edward Pailleron w „Świecie nudów“ nakreślił bardzo dowcipną satyrę salonów polityczno - akademickich z czasów trzeciej Rzeczypospolitej. — Meilhac i Halévy, bystrością obserwacji, oraz siłą wyobraźni nie tylko sięgnęli po laury artystyczne w swoich komediach, ale nadto zbliżyli i podnieśli libretta operetkowe do wyżyn rodzaju literackiego. — Eugeniusz Labiche podniósł farsę na poziom doskonałości, niedostępny przed nim i po nim dla innych krotochwilistów. Na tłach jaskrawych, nieprawdopodobnych obrazów malował ludzi, wprawdzie karykaturalnie śmiesznych, ale bądź co bądź prawdziwych i konsekwentnie scharakteryzowanych — Nakoniec Henryk Becque, w swoich „Krukach“ i „Paryżance“ poszedł drogą, wskazaną przez

Zolę, i przeniósł „naturalizm“ na scenę, uszlachetniając go jednak doskonałemi literackimi środkami. — W ostatnich latach częste przedstawianie utworów dramatycznych skandy-nawskich, belgijskich, niemieckich i rosyjskich — w różnych „wolnych teatrach“ Paryża — sprawiło, że „najmłodszy“ autoro-wie sceniczni francuscy, podzieleni na dwie grupy, uprawiać zaczęli niwę krańcowego realizmu lub symbolizmu. Niestety, wszyscy prawie popadli nader szybko w konwencyonalny szablon, który obfitych i pięknych plonów wydać nie może. Tak Jerzy Ancey, jak Maurycy Denier, Henryk Lavedan, Franciszek de Curel, Jan Aicard, Donnay, Henryk Céard, Jan Jullien i Maurycy Buchard (pisujący misterya biblijne dla teatru marionetek) nie stworzyli dotąd dzieł, któreby za-sługiwały na szczególne wyróżnienie. Tylko Paweł Hervieu i Juliusz Lemaitre, górują nad nimi siłą prawdziwych ta-lentów i przewagą zręcznie odnowionych starych środków. W gruncie rzeczy, pierwszy jest tylko epigonem A. Dumasa (syna); drugi — jak wielu innych — Henryka Becqua. Obaj, po-mimo modernizmu, są kontynuatorami dawnej szkoły francu-skiej. Obaj zwyciężają nie nowoczesnem ujęciem przedmiotu, lecz zaletami scenicznymi, które posiadają w wysokim sto-pniu; obaj cieszą się we Francyi powodzeniem i uznaniem w Europie.

Dobiegliśmy do końca zadania, mającego na celu tre-ściwie omówienie dziejów piśmiennictwa francuskiego, od jego początków, aż do dni dzisiejszych. Chociaż nie wyczerpali-śmy olbrzymiego materiału — zamknąć go bowiem nie mo-żna w tak szczupłych ramach — mamy jednak nadzieję, że to, co tu opowiedzieliśmy, obudzi w czytelnikach pragnie-nie, dokładniejszego zapoznania się z literaturą, która wy-wierała i wywiera dotąd potężny wpływ na naszą i na inne europejskie.



SKOROWIDZ NAZWISK.

A.

About, 457.
 Adam de la Halle, 58.
 Aicard, 470.
 Alain Chartier, 72.
 Alembert (d') 335.
 Ampère, 430.
 Amyot, 132.
 Ancey, 470.
 André de la Vigne, 82.
 Anguilbert, 34.
 Anquetil, 343.
 Arnauld, 265.
 Ascoucy (d'), 170.
 Aubigné (Agrippa d'), 101, 138.
 Augier, 466.

B.

Baïf (Antoni du), 99.
 Balzac (Jan-Ludwik), 178.
 Balzac (Honoryusz de), 444.
 Banville (de), 396.
 Barante (de), 419.
 Barbier, 387.
 Barrière, 469.
 Bartas (du), 101.
 Barthélemy, 343.
 Baudelaire, 387.
 Bayle, 300.

Beaumarchais, 315.
 Becque, 469.
 Bellay (Joachim du), 89, 98.
 Belleau, 100, 108.
 Belleforest, 138.
 Belloy (de), 306.
 Benserade, 171.
 Béranger, 387.
 Bernardin de Saint-Pierre, 343.
 Berryer, 434.
 Bertaut, 103.
 Blanc (Ludwik), 419.
 Blondel de Nesles, 30.
 Bodel, 13, 52.
 Bodin, 125.
 Boileau, 291.
 Boisrobert, 175.
 Bossuet, 271.
 Boulainvilliers (hrabia de), 343.
 Bourdaloue, 274.
 Bourget, 388, 457.
 Bourgoing, 270.
 Brantôme, 140.
 Brodeau, 120.
 Brizeux, 387.
 Broglie (książe de), 419.
 Brunetière, 430.
 Buchard, 470.
 Buffon, 304.

C.

Calprenède (La), 217.
Calvin (Kalwin), 122.
Canon (Quenes) de Bethune, 29.
Carrel (Armand), 411.
Caussin, 271.
Cazalès, 349.
Cerizy (de), 175.
Chamfort, 344.
Chapelain, 176.
Charles (Karol) d'Orléans, 72.
Charlier (patrz: Gerson).
Charron, 154.
Chateaubriand, 350.
Chasles (Philarète), 430.
Chénier, 346.
Cherbuliez, 457.
Chéruel, 284.
Clermont-Tonnerre, 349.
Clopinel (Jan z Meung), 41.
Chrestien de Troyes, 25.
Chrestien (Floryan), 129.
Crétin (Wilhelm), 82.
Crévier, 343.
Christine (Krystyna) de Pizan, 42.
Céard, 470. [72.]
Colin Muset, 32.
Colomby, 168.
Commines, 47.
Comte, 432.
Conrart, 175.
Coucy (Renaud de), 30.
Condillae, 335.
Constant (Benjamin), 352.
Coppée, 393.
Corneille, 193.
Courier, 357.
Cousin, 431.
Crébillon, 306.
Curel (Franciszek de) 470.
Cuvier, 343.

D.

Dacier (pani), 295.
Dancourt, 311.
Dangeau (margrabia de), 272.
Danton, 349.
Daudet, 454.
Daurat, 88.
Deffand (margrabina du), 284.
Delavigne, 386. [297.]
Delille, 345.
Denisot, 120.
Descartes (Kartezyusz), 182.
Deschamps, 72.
Desportes, 103.
Destouches, 311.
Diderot 309, 331.
Doumic, 431.
Ducis, 307.
Duclos, 344.
Dufresny, 311.
Duguet, 265.
Dumas (ojeiec), 436, 459.
Dumas (syn), 463.
Dupin, 434.
Duplessis-Mornay, 127.
Durand (Idzi), 129.
Duruy, 429.

E.

Estienne Henryk, 124, 136.

F.

Fauchet (Klaudysz), 136
Favre, 434.
Fénelon, 276.
Feuillet, 455.
Flaubert, 449.
Fléchier, 275.
Fontanes, 357.
Fontenelle, 298.
Forest (Jacques de), 27.

Foulques de Neuilli, 49.
Foy (jeneral), 434.
Franciszek de Sales (święty), 270.
Froissart, 45.
Frotté Jehan, 120.
Fustel de Coulanges, 426.

G.

Gace Brulé, 30.
Gambetta, 434.
Garnier Robert, 106.
Gaufrey de Monmouth, 24.
Gautier (Ludwik), 19.
Gautier (Teofil), 384.
Gerson (Jan Charlier, zwany), 12,
Gensonne. 349. [50.
Geoffrin (pani) 297.
Gillot, 129.
Godeau, 176.
Gombaud, 176.
Gomberville, 217.
Goncourt (Edmund i Juliusz de),
Gournay (panna de), 143. [452
Greban (Arnould), 52.
Greban (Szymon), 53.
Grégoire, 349.
Gresset, 312.
Grévin, 105, 108.
Grignan (pani de), 189.
Gruget Klandyusz, 119.
Guadet, 349.
Guimond de la Touche, 306.
Guizot, 407.
Guy de Maupassant, 457.
Gwenchlan, 8.

H.

Haillan (du), 138.
Halévy, 469.
Harancourt, 400.
Hardy, 190.
Hébert, 349.

Henault, 343.
Herberay des Essarts, 25, 109.
Heredia, 395.
Hervieu, 470.
Holbach (d') 335.
Hotman, 125.
Houssaye, 457.
Hugo, 14, 211, 365.

J.

Janin, 431.
Jodelle, 104, 107.
Joinville, 44.
Joubert, 357.
Jouffroy, 431.
Jullien, 470.

K.

Karr, 457.
Kent (Tomasz de), 26.
Klaczko, 431.

L.

La Bruyère, 279.
Labeche, 469.
La Boétie, 125.
Lacordaire, 432.
La Fayette (pani de), 218.
La Fontaine, 285.
Lafosse, 306.
Lagrange-Chancel, 306.
Lally-Tollendal, 349.
Lamartine, 358.
Lambert le Tors, 25.
La Harpe, 344.
Lambert (margrabina de), 297.
Lammenais, 432.
Languet, 125.
La Noue, 127.
Laprade (de), 387.
La Popelinière, 138.
La Rochefoucauld, 207, 266.
Larrivey, 108.

Launay (panna de), 297.
Lavedan, 470.
Lebeau, 343.
Leconte de Lisle, 390.
Lejenne, 270.
Lemaire, 82.
Le Maire de Belges, 135.
Lefranc de Pompignan, 306.
Lemaitre, 431, 470.
Lemierre, 306.
Leroy, 129.
Le Sage, 311, 342.
Lepinasse (panna de), 298.
Letourneur, 307.
Lingendes (de), 271.
Loménie (de), 316.
Lorris (Wilhelm z), 39.
Louÿs, 458.
Loti, 458.

M.

Mably (de), 343.
Maçon (Antoni le), 119.
Machaut (Wilhelm de), 71.
Maeterlinck, 401.
Maillard, 50.
Maine (księżna du), 189, 297.
Maine de Biran, 431.
Maintenon (pani de), 214.
Mairet (de), 193.
Maistre (Józef hrabia de), 356.
Maistre (Ksawery de), 357.
Malarmé, 401.
Malebranchette, 188.
Malherbe, 158.
Małgorzata, królowa Nawary, 119.
Malouet, 349.
Marcus Scotigena, 24.
Mares (Jan des), 82.
Marie de France, 24, 36.
Marivaux, 312, 342.
Margueritte (Paweł), 458.

Marmontel, 335.
Marot, 82.
Martin (Henryk), 419.
Mascaron, 275.
Massilon, 275.
Mathieu (Piotr), 106.
Maury, 349.
Maynard, 168.
Meilhac, 469.
Menot, 50.
Merimée, 443.
Mersenne, 189.
Meschinot, 82.
Meziriac, 176.
Michel (Francisque), 19.
Michel (Jan), 53.
Michelet, 414.
Michał de l'Hospital, 127.
Mignet, 413.
Millet (Jakób), 53.
Mirabeau, 348.
Molière, 34, 221, 265.
Montaigne, 141.
Montalembert, 434.
Montchrestien, 107.
Montesquieu, 301.
Montluc, 139.
Montpensier (księżniczka de), 206.
Motteville (pani de), 204.
Moulin (Antoni du), 120.
Mounier, 349.
Musset (de), 373.

N.

Nicole, 265.
Nisard, 430.
Nithard, 11.
Nivelle de La Chaussée, 309.
Nodier, 457.
Noël du Fail, 119.

O.

Olivier (Emil), 434.

P.

Pailleron, 469.

Palsgrave, 82.

Paris (Aleksander de), 25.

Pascal, 260.

Pasquier, 135.

Passerat, 129.

Patin, 430.

Pellison, 175.

Perier (Kazimierz), 434.

Périers (Bonawentura de), 121.

Perrault, 295.

Péruse (Jan de la), 105.

Piron, 311.

Pithou, 129.

Planche, 431.

Piotr Pustelnik, 49.

Ponsard, 459.

Pontus de Thyar, 88.

Prévost, 343.

Prévost (Marceli), 458.

Pure (de), 174.

Q.

Quinault, 246.

R.

Rabelais, 110.

Racan (de), 168.

Racine, 246.

Rambouillet (pałac de), 170.

Regnard, 309.

Régnier, 169.

Renan, 420.

Retz (kardynał de), 208.

Robespierre, 349.

Rod, 458.

Rollin, 343.

Ronsard, 92.

Rosny (J. H.), 458.

Rotrou, 203.

Rouher, 434.

Rousseau (Jan-Chrzeciel), 345.

Rousseau (Jan-Jakób), 335.

Royer-Collard, 434.

Ryer (Du), 203.

Ruteboeuf, 35, 52.

S.

Sablé (panna de), 189.

Saint-Amant, 169.

Saint-Bernard (święty), 49.

Saint-Evremond, 177.

Saint-Gelais (Mellin de), 87.

Saint-Just, 399.

Saint-Marc-Girardin, 430.

Saint-Simon, 282.

Saint-Sorlin (Desmarets de), 222.

Sainte-Beuve, 428.

Sainte-More (Benoit de), 26.

Saisset, 431.

Salle (Antoni de), 49.

Salvandy (hrabia de), 419.

Sand (George), 437.

Sandeau, 437.

Sarcey, 431.

Sardou, 469.

Sarrazin, 171.

Saurin, 306.

Scarron, 169, 222.

Schelandre (Jan de), 101.

Scherer, 410.

Scribe, 459.

Seudéry (panna de), 173, 218.

Sedaine, 309.

Sénancourt, 352.

Senault, 271.

Serizay (de), 179.

Sevigné (pani de), 212.

Sibillet, 88.

Sièyes, 349.
Simon (Juliusz), 434.
Sismondi, 419.
Somaize, 174.
Sorel, 419.
Staël (pani de), 354.
Stendhal, 442.
Sully (Maurycy de), 49.
Sully-Prudhomme, 392.

T.

Taille (Jakób i Jan de la), 105.
Taine, 424.
Tancin (pani de), 298.
Thibaut de Champagne, 30.
Thierry, 404.
Thiers, 410.
Thureau-Dangin, 419.
Tory Geffroy), 81.
Touvant (de) 168.
Tocqueville (de) 419.

U.

Urfé (Honoryusz d'), 216.

V.

Vair (du), 127.
Vauvernagues, 344.
Vaugelas, 157.
Velly, 405.
Vendôme (Mateusz de), 43.
Verlaine, 401.
Viel-Castel, 419.
Vigny (Alfred de), 378.
Villehardouin, 44.
Villemain, 428.
Villemarqué (de la), 8.
Villon, 75.
Viau (Teofil), 169, 192.
Voiture, 180.
Voltaire, 306, 319.

W.

Wace, 24.
Wailly (N. de), 45.

Z.

Zola, 453.



SPIS RZECZY.

	Str.
ROZDZIAŁ I. Początki. Gallia i jej zaludnienie. — Celtowie. — Rzymianie. — Frankowie. — Język romański. — Jego pomniki. — <i>Langue d'oïl</i> i <i>langue d'oc</i> . — Dyalekty . . .	8
ROZDZIAŁ II. Wieki średnie — Poezya epiczna. — Trzy cykle. — Cykl francuski. — Cykl bretoński. — Cykl starożytny . . .	12
ROZDZIAŁ III. Poezya liryczna. Poezya liryczna wieków średnich na północy. — Jej charakter i rodzaje. — Poeci liryczni . .	27
ROZDZIAŁ IV. Poezya satyryczna i dydaktyczna. Poezya satyryczna w średnich wiekach. — <i>Les fableaux</i> . — Ich pochodzenie i charakter. — Inne rodzaje satyryczne. — Ruteboeuf. — Bajki. — Marie de France. — <i>Roman du Renart</i> . — Jego treść, postacie i znaczenie literackie. — Poezya dydaktyczna w średnich wiekach. — Wilhelm de Lorris. — <i>Roman de la Rose</i> . — Allegoria. — Poezya psychologiczna. — Jan de Meung	32
ROZDZIAŁ V. Proza. Historia urzędowa. — Historia w ścisłym znaczeniu wyrazu. — Villehardouin. — Joinville. — Froissart. — Commines. — Powieściopisarze i noweliści. — Tłómacze. — Kaznodzieje	43
ROZDZIAŁ VI. Teatr w średnich wiekach. Dramat. — Jego początki. — Teatr od XII do XV wieku. — <i>Miracles</i> — Misterya. — Charaktery i styl. — Przedstawienia: aktorowie i scena. — Bractwo „Męki pańskiej“. — Komedia. — Jej początki. — <i>Le jeu de la Feuillée</i> . — <i>Le jeu de Robin et de Marion</i> . — Farsa czyli krotochwila. — <i>Maître Pathelin</i> . — <i>Moralités</i> . — <i>Soties</i> . — Komedy średnich wieków i komedia nowoczesna	51
ROZDZIAŁ VII. Poezya w XIV i XV wieku. Rodzaje. — Wiek XIV. — Poeci: Guillaume de Machaut, Eustache Deschamps, Christine	

	Str.
de Pizan, Alain Chartier.—Wiek XV.—Karol Orleański.—Villon. — <i>Le Grand Testament</i> . — Charakter poezyi Villona.	71
ROZDZIAŁ VIII. Wiek XVI. Język. — Poezya (1500 — 1549). — Poprzednicy Marota. — Clément Marot. — Saint-Gelais. — Tomasz Sibillet.	80
ROZDZIAŁ IX. Plejada. Teatr od 1559 do 1600 roku. Plejada. — Jej teorye. — <i>La Defense et Illustration de la langue française</i> . — Ronsard. — Jego dzieła. — Du Bellay. — Jego utwory. — Baif. — Belleau. — Ostatni uczniowie Ronsarda. — Du Bartas. — D'Aubigné. — <i>Les Tragiques</i> . — Desportes i Bertaut. — Tragedya. — Jodelle. — System dramatyczny. — Robert Garnier. — Montchrestien. — Komedyja. — <i>L'Eugène Jodella</i> . — Larrivey.	88
ROZDZIAŁ X. Powieściopisarze i noweliści. Rabelais. — Człowiek i życie. — Człowiek i jego charakter. — <i>Gargantua, Pantagruel</i> . — Teorya o wychowaniu. — Ideał Rabelaigo: <i>Thélème</i> . — Jego naśladowcy. — Królowa Nawarry: „Heptameron“. — Bonawentura des Périers.	109
ROZDZIAŁ XI. Teologowie. Pisarze polityczni. Satyra Ménippée. Kalwin. — <i>Institution chrétienne</i> . — Polemiści. — Pisarze polityczni. — Estienne de la Boétie. — Mówcy. — Satyra Ménippée i jej autorowie	122
ROZDZIAŁ XII. Tłómacze. — Erudyci. — Historycy. Tłómacze. — Amyot. — Erudyci. — Jan le Maire de Belges. — Stefan Pasquier. — Klaudyusz Fauchet. — Estiennowie. — Historycy. — Autorowie pamiętników: Moutluc, Brantôme	131
ROZDZIAŁ XIII. Montaigne. Jego życie. — Charakter. — <i>Les Essais</i> . — Jego przekonania literackie i wyobrażenia o wychowaniu. — Przymioty pisarza. — Uczniowie Montaigna	141
ROZDZIAŁ XIV. Wiek XVII. — Reforma poezyi. — Wiek XVII — Język. — Gramatycy. — Malherbe. — Jego żywot, charakter i dzieło. — Reforma dokonana. — Wływ. — Przeciwnicy. — Mathurin Regnier. — Satyry. — Théophile Viau i Saint Amant. — Scarron. — D ^h Ascoucy	155
ROZDZIAŁ XV. Pałac Rambouillet. — Akademia francuska. Wpływ wyższego towarzystwa na piśmiennictwo francuskie. — Pałac Rambouillet. — Soboty panny de Scudéry. — <i>Les précieuses</i> . — Akademia francuska, jej powstanie i prace	170
ROZDZIAŁ XVI. Reforma prozy. — Kartezyusz. — Balzac. — Voiture. — Jego stanowisko w pałacu Rambouillet. — Kartezyusz (Descartes). — Jego żywot. — <i>Le Discours de la méthode</i> . — Wpływ kartezyanizmu	177

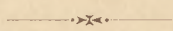
- ROZDZIAŁ XVII. Tragedya. — Corneille. Teatr przed Kornelem. — Wpływ hiszpański: Hardy. — Wpływ włoski: Théophile Viau. — Tragedya Maireta. — Corneille. — Jego pierwsze sztuki. — „Cyd”. — Arcydzieła. — Chylenie się do upadku. — Pisarz. — Teatr za czasów Kornela: Rotrou, Du Ryer . . . 190
- ROZDZIAŁ XVIII. Pamiętniki. — Korespondencye. — Powieści. Pani de Motteville. — Pamiętniki panny de Montpensier. — Pamiętniki de La Rochefoucaulda. — Pamiętniki kardynała de Retz. — Listy. — Pani de Sevigné. — Pani de Maintenon. — Romans pasterski. — Honoré d'Urfé. — *L'Astrée*. — Romans heroiczny. — Panna Scudéry. — Pani de la Fayette. — *La princesse de Clèves* 204
- ROZDZIAŁ XIX. Molière. Komedia przed Molièrem. — Przodkowie wielkiego komedyopisarza. — Jego życie i charakter. — Teatr Molièra. — Jego genjusz i system dramatyczny. — Typy społeczne. — Pisarz 221
- ROZDZIAŁ XX. Racine. Quinault. — Jan Racine. — Charakter człowieka. — Jego dzieła. — Król, kobiety, miłość i powiernicy. — *Esther* i *Athalie*. — Pisarz. 246
- ROZDZIAŁ XXI. Moralisci. — Krasomówstwo kościelne. — Fénelon. — La Bruyère. — Saint-Simon. — Pascal. — *Les Provinciales* i *les Pensées*. — Inni pisarze jansenisci. — La Rochefoucauld. — *Les Maximes*. — Poprzednicy Bossueta. — Bossuet. — Bourdaloue. — Mascaron. — Fléchier. — Massillon. — Fénelon. — *Le Traité de l'éducation des filles*. — *Le Télémaque*. — La Bruyère. — *Les Caractères*. — Saint-Simon. — Jego pamiętniki 259
- ROZDZIAŁ XXII. La Fontaine. — Boileau. — Krytyka w XVII wieku. — La Fontaine. — Jego bajki. — Talent pisarza. — Boileau. — Satyry i listy. — *Le Lutrin*. — *L'Art poétique*. — Pisarz. — Co po nim pozostało? — Krytyka w XVII wieku . 285
- ROZDZIAŁ XXIII. Wiek XVIII. — Literatura w XVIII wieku. — Salony i ich wpływy na społeczeństwo. — Fontenelle. — Bayle. — *Le Dictionnaire*. — Montesquieu. — *Les Lettres persanes*. — *Les Considérations sur les causes de la grandeur et de la décadence des Romains*. — *L'Esprit des lois*. — Buffon. — *L'Histoire naturelle* 296
- ROZDZIAŁ XXIV. Teatr w XVIII wieku. Tragedya. — Tragedye Voltaira. — Dramat Diderota i Sedaina. — Komedia. — Naśladowcy Molièra. — Regnard. — Dancourt. — Le Sage. — Dufresny. — Destouches. — Piron. — Gresset. — Mari-

vaux. — Nowość jego teatru. — Beaumarchais. — „Wesele Figara“	306
ROZDZIAŁ XXV. Voltaire. — Diderot. — J. J. Rousseau. — Voltaire. — Jego młodość. — Pobyt w Cirey. — Na dworze Fryderyka Wielkiego. — Délices i Ferney. — Powrót do Paryża. — Człowiek. — Pisma wierszem i prozą. — Diderot — <i>L'Encyclopédie</i> . — Encyklopedyści. — J. J. Rousseau, — Jego charakter. — <i>Confessions</i> , „Emil“, <i>le Contrat social</i> . — Pisarz	319
ROZDZIAŁ XXVI. Romans — Moralisci. — Literatura i krytyka. — Poezya liryczna. — Wymowa. — Romans. — Le Sage. — Marivaux. — Prévost. — Bernardin de Saint-Pierre. — Moralisci. — Vauvenagues. — Duclos. — Literatura i krytyka. — Chamfort. — Rivarol. — La Harpe. — Poezya liryczna i opiewana. — Jan - Chrzciciel Rousseau. — Delille. — Andrzej Chénier. — Mówcy. — Mirabeau.	342
ROZDZIAŁ XXVII. Wiek XIX. Wiek XIX. — Chateaubriand. — René. — <i>Le Génie du Christianisme</i> . — <i>Les Martyrs</i> . — Pani de Staël. — Jej dzieła. — „Delfina“ — „Korynna“ — <i>De l'Allemagne</i> . — Józef de Maistre — Joubert. — Fontanes. — Paweł Ludwik Courier.	349
ROZDZIAŁ XXVIII. Poezya w XIX wieku. Romantyzm. — Lamartine. — Wiktor Hugo. — Alfred de Musset. — Alfred de Vigny. — Teofil Gautier. — Różni poeci. — Kazimierz Delavigne. — Béranger. — August Barbier. — Brizeux. — Wiktor de Laprade. — Karol Baudelaire. — Parnasyanie. — Le conte de Lisle. — Sully - Prudhomme. — Franciszek Coppée. — Jose Maria de Heredia. — Teodor de Banville. — Symbolisci. — Paweł Verlaine. — Malarmé. — Maeterlinck .	358
ROZDZIAŁ XXIX. Historia w XIX wieku. Augustyn Thierry. — Guizot. — Thiers. — Mignet. — Michelet. — Sismondi. — A. de Tocqueville. — De Barante. — De Viel - Castel. — Louis Blanc. — Henryk Martin. — Książę de Broglie. — Thureau-Dangin. — Salvandy. — Albert Sorel. — Duruy. — Ernest Renan. — Taine. — Fustel de Coulanges	403
ROZDZIAŁ XXX. Krytyka, filozofia, literatura religijna i krasomówstwo parlamentarne w XIX wieku. Krytyka. — Villemain. — Saint-Beuve. — Brunetiére. — Nisard. — Ampère. — Saint-Marc-Girardin. — Patin. — Philarète Chasles. — Gustaw Planche. — Klaczko. — Juliusz Janin. — Franciszek Sarcey. — Juliusz Lemaitre. — René Doumic. — Filozofia. — Maine de Biran. — Wiktor Cousin. — Jouffroy. — Garnier. —	

Saisset. — August Comte. — Ruch religijny. — Lammenais. — Lacordaire. — Wymowa parlamentarna: Royer Collard, De Serre, generał Foy, Guizot, Thiers, Kazimierz Perier, Dupin, książę de Broglie, Montalembert, Berryer, Rouher, Emil Olivier, Juliusz Favre, Gambetta, Juliusz Simon 428

ROZDZIAŁ XXXI. Powieść w XIX wieku. — Powieść. — Romans historyczny. — Alfred de Vigny. — Aleksander Dumas (ojciec). — Powieść obyczajowa. — Jerzy Sand. — Powieść realistyczna. — Henryk Beyle (Stendhal). — Prosper Mérimée. — Balzac. — Powieść po roku 1850. — Gustaw Flaubert. — Szkoła naturalistów. — Edmund i Juliusz Goncourtowie. — Emil Zola. — Alfons Dautet. — Romans idealistyczny. — Oktawiusz Feuillet. — Różni powieściopisarze. — Ostatni, najmłodszy 435

ROZDZIAŁ XXXII. Teatr w XIX wieku. Komedya obyczajowa — Jej pochodzenie. — Aleksander Dumas (syn). — Jego komedye obserwacyjne. — *Pièces à thèse*. — Sztuki symboliczne. — Emil Augier. — Jego sposób malowania społeczeństwa. — Typy. — Pisarze sceniczni drugorzędni do dni dzisiejszych . 458



60 -

WYŻSZA SZKOŁA PEDAGOGICZNA W KIELCACH
BIBLIOTEKA

80093

WYŻSZA SZKOŁA PEDAGOGICZNA W KIELCACH
BIBLIOTEKA

80.093

L-H

313

Biblioteka WSP Kielce



0235484