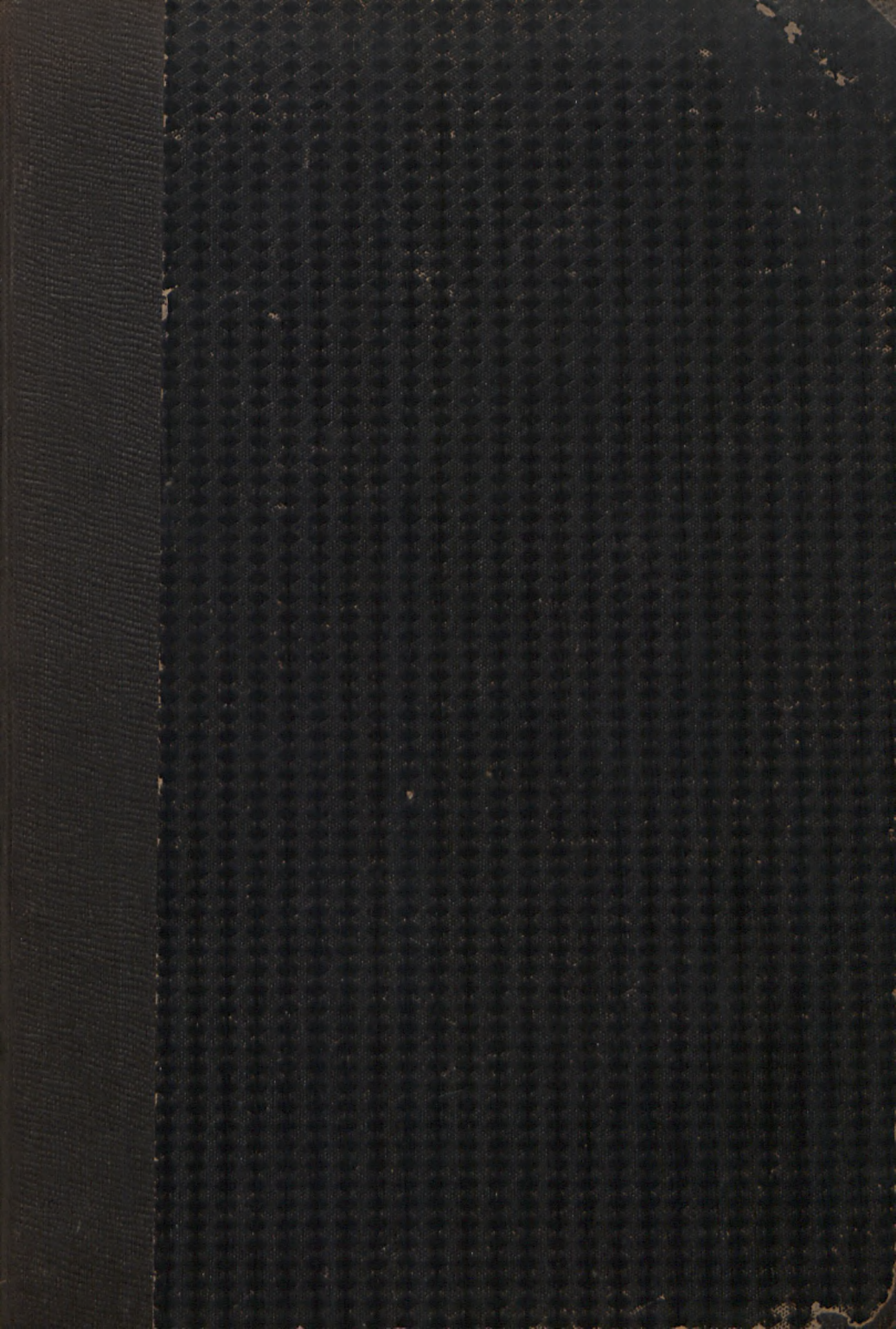
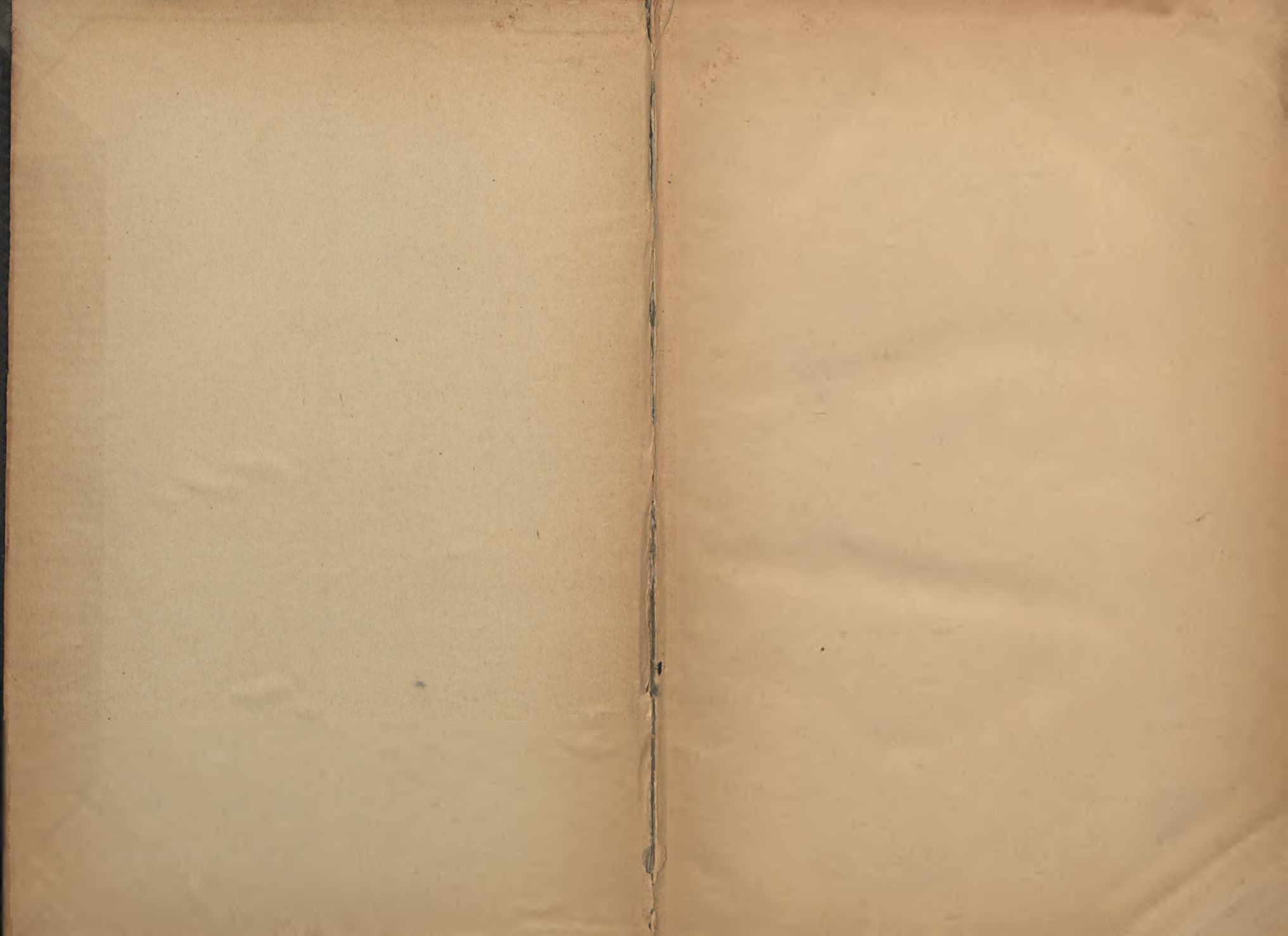






P. 12



Rys. z natury L. Horowitz.

George Brandes.

GLÓWNE PRĄDY LITERATURY XIX STULECIA.

WYDAWNICTWO SPÓŁKI NAKŁADOWEJ WARSZAWSKIEJ.

Jerzy Brandes.

GLÓWNE PRĄDY
LITERATURY XIX STULECIA.

z portretem autora.

Tom V.



Co możemy.

WARSZAWA.
SKŁAD GŁÓWNY
w biurze i ekspedycji Spółki Nakładowej Warszawskiej.
Zielna 7a.

1885.

WYDAWNICTWO SPÓŁKI NAKŁADOWEJ WARSZAWSKIEJ.

Jerzy Brandes.

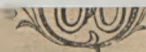
SZKOŁA ROMANTYCZNA
WE FRANCYI.

Z portretem autora.

Biblioteka Pedagogiczna w Radomiu
nr inw.: K - 58523



BGZs 58523



Co możemy.

WARSZAWA.
SKŁAD GŁÓWNY
w biurze i ekspedycji Spółki Nakładowej Warszawskiej.
Zielna 7a.

1885.

Staraniem **Spółki Nakładowej Warszawskiej** wyszły z druku i są do nabycia we wszystkich księgarniach następujące dzieła:

Herbert Spencer: Zasady Etyki, z 3-go wydania oryginału angielskiego przełożył Jan Karłowicz. rs. 2.

Świątełko, Książka dla dzieci, napisana zbiorowo przez grono wybitniejszych autorów polskich, w ozdobnej oprawie, z drzeworytami w tekście. rs. 1 kop. 80.

Kramsztyk Stanisław: O postaci i ciężarze ziemi kop. 50.

Nabywający dzieła powyższe w kantorze **SPÓŁKI NAKŁADOWEJ (Warszawa, Zielna Nr. 7a)** kosztów przesyłki nie ponoszą.

Wkrótce wyjdą:

Chmielowski Piotr: Autorki Polskie XIX wieku.

Kramsztyk Stanisław: Siły Przyrody.

Prus Bolesław: Nowelle.

Smoleński Władysław: Dzieje Polski.

— Drobną Szlachtą w Królestwie Polskiem.

— Kuźnica Kolańtajowska.

I kilka innych.

GŁÓWNE PRĄDY LITERATURY XIX STULECIA

przez

Jerzego Brandesa.

Tomów 4-ry zawierających około 76 arkuszy druku:

Tom I. Literatura emigrantów. Szkoła romantyczna w Niemczech.

„ II. Szkoła romantyczna w Niemczech.

„ III. Literatura francuska XVIII w. Zasada powagi.

„ IV. Naturalizm w Anglii.

Nabyć można za zniżoną czasowo cenę **rs. 4** (z przesyłką pocztową **rs. 4 k. 50**). w **Administracji PRAWDY** Warszawa, Zielna 7a.

Rocznik pedagogiczny, wydawany pod redakcją *S. Dicksteina* przy współudziale wielu pedagogów. Rok I. 1880-1 Warszawa 1882. Cena rs. 2 kop. 50. Rok II. 1882-4 Warszawa 1884. Cena rs. 2 Wydania kasy pomocy imienia Mianowskiego.

Доволено Цензурою. Варшава, 16 Марта 1885 года.

Warszawa, Druk K. Kowalewskiego, Królewska № 23.

I.

Tło polityczne.

W przeciągu czasu pomiędzy rokiem 1824 i 1848 wydaje Francya bogatą i wspaniałą literaturę. Po przewrotach rewolucyi, po wojnach za cesarstwa i wycieńczeniu za rządów Ludwika XVIII nastaly czasy, kiedy młode pokolenie z rzadkim zapalem rzuciło się do uprawy wyższej kultury umysłowej, od tak dawna zaniedbanój. Za rewolucyi i wojen napoleońskich młodzi francuzi mieli co innego na celu, niż podźwignięcie literatury ojczystej i kunsztów; najlepsze siły narodowe były skierowane do kanałów polityki, wojskowości i administracji. Teraz znaczny zasób sił umysłowych, tak długo więziony, odzyskał swobodę.

Okres rewolucyi i królestwa lipcowego można scharakteryzować jako chwilę stanowczego wystąpienia mieszczaństwa na widowni dziejowej. Za restauracyi rozpoczyna się przemysłowy okres dziejów. Co się tyczy Francyi, to ma on swoje źródło w tem, że nowy podział bogactw narodowych, którego dokonała rewolucya i którego podtrzymanie było ekonomicznem posłannictwem Napoleona, zaczął już wydawać owoce. Wyzwoliła się praca przemysłowa i handel; upadły monopole i przywileje; rozparcelowane majątki kościelne i klasztorne, rozdrobnione i rozprzedane majoraty i dobra emigrantów uległy wielo-

Tom V.

1

krotnemu podziałowi; w skutek tego rozplynał się wyzwolony kapitał i stał się motorem społeczeństwa, a więc i głównym celem pożądania jednostek. Po rewolucyi lipcowej siła pieniężna usuwa stopniowo od rządu szlachtę i podbija sobie królestwo. Bogacz wkupuje się do stanu szlacheckiego, zdobywa sobie prawa pańskie i wyzyskuje na swoją korzyść ustawę państwową, przeobrażającą się coraz bardziej w kierunku monarchicznym. Pogoń za złotem, walka o grosz, nakłady pieniężne na wielkie przedsiębiorstwa przemysłowe i handlowe stają się w ten sposób wybitnym rysem społecznym czasu, a ta proza, która tak rażąco odbija od rewolucyjnego i wojennego zapалу doby poprzedniej, dziwnie odstrasza poetów i artystów od współczesnych zabiegów życia i przykłada się ze swojej strony do tego, żeby na poezyi tego okresu wycisnąć znamię romantyzmu, to jest zniechęcenia do otaczającej teraźniejszości. Szukano i znajdowano poezję w przeszłości i w obczyźnie, albo tworzone wymarzone bohaterów i ideały, niezależnie od bezpośredniego otoczenia. Jeden tylko, jedyny Balzak, poeta, który się zjawia około roku 1830, nie czuje się w rozterce ze swym wiekiem i śmiało bierze za bohatera wielkiej epopei nowonarodzoną potęgę kapitału, nowego władcę umysłów—pieniądz. Inni artyści ówczesni, chociaż niekiedy wazyli skrupulatnie interes własny, usunęli się w swoich marzeniach i poezjach, o ile można, od nowój rzeczywistości najdalej.

Dziesięciolecie przed i po roku 1830 — okres pod względem literackim i artystycznym najpamiętniejszy i najplodniejszy — uważane ze stanowiska politycznego było ciemne i bezbarwne. Grupuje się ono około rewolucyi lipcowej, ale jest to niby jedna krwawa plama na jednolitym szarym tle czasu.

Pierwsza połowa dziesięciolecia, czasy rządów Karola X-go — to czasy reakcyi klerykalnej. Trzy ministerya: Villele'a, Martignac'a i Polignac'a wyobrażają nie tyle trzy stadya, ile raczej trzy rozmaite tempa tej reakcyi:

najśmielszego i najświeższego, lubo niezawsze celuje wytwornością i pięknością, pochodzi z tych czasów, kiedy się spotykali przy ulicy Notre Dame de Champs w domu, gdzie Wiktor Hugo z młodą i piękną małżonką utrzymywał się z 2000 franków pensyi, albo też na poddaszu u Piotra Borela, gdzie hiszpański à la Hernani plaszczył gospodarza wraz ze szkicem Dévoria i kopią z obrazu Giorgione'a zajmował całą ścianę i gdzie młodzi romantycy gawędzili, to stojąc, to siedząc w kuchni na podłodze, bo na wygodniejsze siedzenie miejsca było zamało.

Młodzi ci ludzie uważali się za krewnych, za sprzyśconych i dla tego ich utwory nabrały wspólnego aromatu, na podobieństwo woni szlachetnego wina, pochodzącego z tych lat, kiedy winobranie wypadło nadzwyczaj pomyślnie. Z tym bukietem z roku 1830 nie da się bodaj porównać żaden inny z naszego stulecia.

Szukano i pożądanego zerwania z konwencyonalnością we wszystkich sztukach pięknych. Płomień wewnętrzny miał przeniknąć i wyzwolić formy muzykalno, wytrawić linie i kontury i ukształtować obraz w symfonię farb, od młodzi wreszcie poezję. Szukano i pożądanego we wszystkich sztukach barw, namiętności i stylu; farb tak silnych, iż dla nich zaniedbywał rysunku Delacroix, najgłówniejszy malarz stulecia; namiętności tak gwałtownych, iż liryka i dramat o mało się nie zagubiły w gorączce i konwulsjach; stylu z tak bezwzględem ożywieniem dla sztuki, że w nim samym zużyła się poetyczna humanitarność niektórych młodszych, jak np. obu kontrastów: Mörimego i Gautiera.

Szukano i uwielbiano wszędy samorodność, bezwiedność, ludowość. Byliśmy retorami — wołano — nie pojmowaliśmy nigdy samorodności, nielogiczności; nigdyśmy nie rozumieli barbarzyńca, nigdy ludu, dziecka, kobiety, poety!

Dawniej ukazywał się lud w poezyi tylko w głębi. W dramatach Wiktora Hugo wystąpił na scenę uczucio-

wy, opryskliwy plebejusz. Dawniej barbarzyńiec przemawiał językiem francuza z wieku ośmnastego; Mérimée wystawił w Colombie barbarzyńskie uczucia w całej ich dzikości i świeżości. U Racine'a (w Atalii) dziecię przemawia jak człowiek dorosły w miniaturze; Nodier z dziecięcym sercem włożył w usta dziecięcia słowa niewinności. Dawniej kobieta w poezji francuskiej posiadała samowiedzę i rozumowała, jak mężczyzna; taką jest ona u Corneille'a, u Molière'a i u Woltera. Corneille hołdował enocie, Crébillon młodszy występкови, ale zarówno enota jak i występki były świadome i przyswojone. Natomiast Jerzy Sand wystawiła przyrodzoną i pierwotną szlachetność serca niewieściego. Pani Staël uświetniła w „Corynnie“ wyższy umysł kobiecy jako wielki zwycięski talent. Jerzy Sand odmalowała w „Lelii“ gieniusz kobiety, jako potężną Sybillę. W dawniejszym rozumieniu był poeta dworakiem (jak np. Racine i Molière), albo światowcem (jak np. Wolter i Beaumarchais), albo wreszcie dzielnym ladaco (jak np. Lafontaine). Teraz stał się on odrażającym kopeiuszkiem społeczeństwa, arcykapłanem ludzkości, często ubogim i lekceważonym, lecz z gwiazdą na czole i z płomieniem liryki w ustach. Hugo sławił go w pieśniach jako pasterza narodów, a Vigny wystawił w „Stellu“ i w „Chattertonie“ jako wzniosłe dziecię, które umrze raczej z głodu, niż zwykłą pracą poniży swoje muzeum, ale nawet przy zgonie błogosławi ludzkość, choć się na niem poznała zbyt późno.

III.

R o m a n t y z m.

Z początku był romantyzm miejscową wojną o niepodległość. Marzono o wiekach średnich, obarczonych klątwą kultury wieku ośmnastego, i o poetach szesnastego stulecia, o Ronsardzie, du Bellay'u i t. d., których wyrzu-

gowała literatura klasyczna Ludwika XIV. Zamiast tego, co wprzód stanowiło chlubę pisarza francuskiego, a mianowicie zamiast świadomości, że się jest francuzem, — wskutek naturalnej reakcji uwydatniło się głębokie lekceważenie poezji narodowej i jej klasyków. Przeciw Racine'owi podniosła się niezupełnie uzasadniona burza zarzutów. Określano literaturę klasyczną jako literaturę szkolarską. Wiktor Hugo, któremu zresztą nie zbywało na poczuciu dumy narodowej, wołał we wstępie do „Poezji wschodnich: „Inne ludy powiadają: Homer, Dante, Szekspir; my powiadamy: Boileau“. W ustach Beyle'go wyraz „francuski“ równał się prawie obeldze; nie chciał on być francuzem, kochał i uwielbiał tylko Włochy i pragnął, wbrew prawdzie, żeby mu na grobowcu dodano do nazwiska „Medyolański“. Wogólności Włochy i Hiszpania były dla występujących romantyków krajami obiecanymi.

Przedstawicielom zamierającej literatury klasycznej we Francji zbywało na poczuciu obczyzny i przeszłości jako klasycy nie posiadali oni zmysłu ani etnograficznego, ani historycznego. Zabrnęli w abstrakcję i konwencyonalność tak dalece, iż postaci wszelkiego dramatu musiały na podobieństwo figur szachowych wyobrażać pewne określone role i ruszać się po drodze z góry wytkniętej. Występował tam król, tyran, księżniczka, spiskowiec lub powiernik wogólności. Czy zaś królowa, która zabiła męża swojego, zwała się Semiramidą, Joanną Neapolitańską, albo Maryą Stuart; czy prawodawcą był Minos, Piotr Wielki lub Cromwell: ich słowa i czyny, ich myśli i uczucia były zawsze jednakie. Pewien młody poeta, który treści do swojego utworu zapożyczył z dziejów hiszpańskich, napotkawszy trudności cenzuralne, obszedł je w ten sposób, że jednym pociągnięciem pióra przeniósł akcję z Barcelony do Babilonu i z wieku XVI w czasy potopu. Przyszło mu to tem łatwiej, że wyraz „Babylone“ posiadał tę samą ilość zgłosek i rymował się zupełnie tak samo z innymi, jak i wyraz „Barcelone“. Dzięki temu przesli-

cznym tyradom nie można nie prawie zarzucić ¹⁾. Inny znów poeta z powodu zmienności sceny wystawił w tragedyi „Kolumb“ scenę na przodzie okrętu w coraz to innem otoczeniu — i jedność miejsca została uratowana.

Romantyka francuska była zatem walką przeciw nie-dorzeczności klasycznego zapatrywania na kilku wielkich pisarzy jako na „wzory“, przeciw fałszywej starożytności, sztywnój uprawie aleksandrynów, jarzmu tradycyi, przeciw całej chińszczyźnie formalistyki, na której opierał się smak francuski za cesarstwa. Etykietalnój żalobie tragedyi wzorowej przeciwstawiała ona tragiczną dzikość Szekspira. Jak przedtem Lossing i Schlegel w Niemczech, a Coleridge i Keats w Anglii, tak teraz romantycy zwalczali błędne pojmowanie teorii Arystotelesa o trzech jednostkach z nieśmiertelną na scenie rodziną Agamemnona, z nudnym i jednostajnem ujmowaniem wszystkich wieków i narodów na sposób nowożytny i francuski. Czuli oni, że się uwięzło w przesądzie, na mocy którego każdy człowiek musiał być poprostu człowiekiem, a człowiek wogółności — mniej lub więcej francuzem. Widziano błędność takiego pojmowania. Ludzkość wogółności nie istnieje dla przedstawienia; istnieją rasy i szczepy, ludy i pokolenia. Tem bardziej nie może być Francuz człowiekiem uniwersalnym. Trzeba wyrzec się siebie, żeby pojmować i wystawiać świat ludzki. Tem hasłem zadano cios całej sztuce, krytyce i dziejopisarstwu francuskiemu bieżącego stulecia.

W czasie, kiedy z grona romantyków wynurza się ostry, brązowy profil Merimé'ego, rozlega się hasło: „koloryt miejscowy“, przez który rozumiano wszystkie właściwości obcych ludów, odległych czasów, nieznanych klimatów, wszystko, co dotychczas w poezyi francuskiej nie miało zgoła wyrazu, lub znalazło go tylko u poprzedników romantyzmu, jakimi byli Saint-Pierre i Chateaubriand. Sentymentalni turecy, tacy, jak ich przedstawiano

¹⁾ Guizot „Shakespeare et son temps“ str. 294.

w wieku ubiegłym, skarżyli się na Amora, który był „sto razy większym turkiem“, niż oni. Indyjski paryą w dramacie Delavigne'a był tylko oderwanym symbolem człowieka klasy pogńębionój. Teraz zaczęto podziwiać obce, bardziej naiwne literatury i najbardziej barbarzyńską pieśń ludową przekładać nad tragedye, odpowiadającą najzupełniej prawdom.

Usiłowano przygotować publiczność do nowego punktu widzenia rzeczy. Pisano, lecz nie po to, żeby się publiczności podobać — i to właśnie stanowi wartość książek z tego okresu. Jest to bowiem pewnikiem, że jeżeli tylko pisarz nie znajdzie do najgłębszych pokładów duszy ludzkiej, jeżeli się nie odważy pisać swojego dzieła bezwzględnie, ale się będzie pytał publiczności o radę i kierował się jej uprzedzeniami, ciemnotą i nieszczerością, to może wprawdzie pozyskać najwyższe uznanie współczesnych — a nawet je zwykłe zyskuje, — może zdobyć wawrzyny i złoto; ale dla historyi literatury dzieło jego będzie bez wartości. Wszystkie owe owoce rozsądnego małżeństwa między pisarzem i publicznością stają się po upływie jednego pokolenia zimne jak trupy. Nie zawierały one w sobie istotnej sumy sił żywotnych, tylko lekliwość wobec publiczności, która już dawno wymarła i uwzględnienie wymagań, które już dawno zamilkły. Każda natomiast książka, ile tylko czytana, w której autor przemówił bez ogródki, tak jak czuł, a malował tak jak widział, jest i pozostaje ważkim dokumentem.

Nie wynika stąd jeszcze, żeby to potępienie poezyi, dostrojonej do publiczności, nie dało się pogodzić z twierdzeniem, że na pisarza oddziałują stanowczo wpływy otoczenia społecznego. Pisarz po za swój wiek usunąć się zaprawdę nie może; ale prąd czasu nie jest pojedynczy, lecz podwójny: istnieje prąd górny i prąd dolny. Dać się unieść pierwszemu jest słabością i zmarnowaniem się. Czyli innemi słowy: w każdym czasie istnieją z jednej strony panujące i ulubione pojęcia i kształty, które są niczem

więcej, jak tylko wyciągniętemi i powoli skostniałymi wynikami czasów poprzednich; z drugiej — zupełnie inna grupa impulsów, które jeszcze nie wcieliły się w kształty, lecz unoszą się w powietrzu i bywają odczuwane przez najzłotniejszych pisarzy epoki, jako wyniki jeszcze niesformułowane. One to właśnie są tem ogniwem łączącym dążności pisarza z jego otoczeniem.

W roku 1827 gościła w Paryżu angielska trupa artystów dramatycznych i francuzi po raz pierwszy oglądali wspaniale odegrane arcydzieła Szekspira: Króla Leara, Makbetha, Otella i Hamleta. Pod wrażeniem tych przedstawień pisał Hugo swoją przedmowę do „Cromwella“, która została przyjęta jako program nowej literatury.

Poetycka walka o swobodę rozpoczęła się od ataków na klasyczną tragedję francuską, najslabszy i najbardziej wysunięty punkt tradycyji literackich. Dla tego, kto zna pociski, wymierzone przeciw ich powadze przez Lessinga, Wilhelma Schlegla i romantyków angielskich, manifest Wiktora Hugo nie zawiera nic prawie nowego. Z tem wszystkim było to naturalnie jego zasługą, że tę walkę zaszczerpił na gruncie swojskim, francuskim.

Jeżeli wszakże będziemy rozważali tę przedmowę ze stanowiska historycznego, to wysiłki, poczynione w tym celu, żeby okazać, jak nienaturalne są ograniczenia akcyi dramatycznój do jednego słupa i na czas do 24 godzin, wydadzą się dzisiejszemu czytelnikowi prawie tyleż niezajmującemi, co i zwalczane niedorzeczności. Nie należy jednak zapominać, że Boileau cieszył się jeszcze we Francyi niezachwianą powagą.

Ciekawsze są pod względem psychologicznym te ustępy przedmowy, w których Hugo rozwija swoją własną poetykę, jakkolwiek jest on tak dalece poetą a słabym myślicielem, iż tylko niekiedy podaje dostateczne wskazówki.

Uznaje on za konieczne zwalczać abstrakcyjny, starożytny kierunek w tragedyi. Prowadzi on tę walkę—

rzecz szczególna — w imieniu chrześcijaństwa i na zasadzie rozległego, uniwersalno-dziejowego poglądu, który przypomina zapatrywania współczesnego mu Cousin'a i tak samo jak one, grzeszy brakiem systematyczności. Odróżnia trzy wielkie okresy: pierwotny, kiedy poezya była liryką; okres cywilizacyi starożytnéj, kiedy poezya była epiką i okres chrześcijaństwa — okres dramatu. Poezya czasów chrześcijańskich, które Hugo utożsamia z czasami nowożytnymi, powinna się odznaczać następującą własnością: poezya, która się dowiedziała z religii, że człowiek składa się z ciała i duszy, z pierwiastku zwierzęcego i duchowego, łączy odtąd w jednym dziele obydwaj przedtem wyłączające się nawzajem pierwiastki: wzniosłość, odpowiadającą duszy i śmieszność, odpowiadającą ciału. Tragedya tedy nie potrzebuje być zawsze uroczystą i może rozszerzyć się w dramat.

Jeżeli teraz uwzględnimy nietyle to, co Wiktor Hugo powiada, ale, co właściwie powiedzieć chce,—to przekonamy się, że jądrem owego dość dziwnego wykładu jest naturalistyczny protest przeciw twierdzeniu, że piękno abstrakcyjne stanowi jedyny, a raczój najwłaściwszy przedmiot sztuki. To znaczy: my chcemy zerwać z konwencyonalnością, nie chcemy się zobowiązywać do usuwania z poezyi poważnój wszystkiego, co należy do świata cielesnego. Stwierdzają to jego przykłady:—Sędzia może powiedzieć: skazujemy na śmierć—a teraz do stołu! Królowa Elżbieta może kląć i mówić po łacinie. Cromwell może się wyrazić: „mam parlament w worku, a króla w kieszeni“. Cezar, znajdując się na wozie tryumfalnym, może się obawiać spadnięcia. Zdanie Napoleona: „od wzniosłości do śmieszności tylko krok jeden“ nazywa on okrzykiem trwogi, w którym się zawiera sumarycznie dramat i życie.

Jakkolwiek przesadne jest to wyrażenie, myśl jego prosta: podnosi on estetyczną wartość brzydoty, a wyraża to rozmaicie, już to w ten sposób np., że forma wyraża piękno tylko w najprostszych stosunkach jako bezwzględ-

dną symetrię, gdy tymczasem brzydota jest ogniwem daleko większej harmonii, której ogarnąć okiem nie można; to znów inaczej: że piękno jest ubogie, bo posiada za ledwo jeden, jedyny typ, gdy tymczasem brzydota—tysiące i t. d.

Teoryę tę sparodyjowali przeciwnicy w formułę: „*le laid c'est le beau*“ i zwalczali ją temi samemi argumentami, które się i dzisiaj wymierzają przeciw krańcowemu naturalizmowi.

Bo też czy ten romantyzm francuski nie był poprostu zlekka zamaskowanym naturalizmem? Toż właśnie Hugo w imieniu młodego pokolenia domagał się tylko natury, wierności odtworzenia, miejscowego i historycznego kolorytu. Jerzy Sand była córką Roussa, apostoła ewangelii naturalnej; Mérimée i Stendhal są to nawpół brutalni, nawpół elegancyści wielbiciele natury; Balzak nawet dzisiaj bywa czczony jako głowa szkoły romantycznej.

Odpowiedzieć na to nietrudno. Wprawdzie hasłem Wiktora Hugo była natura i prawda, ale to czego szukał, było przedewszystkiem działaniem kontrastu, malowniczym przeciwieństwem, antytezą na tle średniowiecznego dualizmu duszy i ciała i dualistycznej romantyki. „Salamandra—powiada on—dodaje piękna undynie, gnom sylfidzie.“ Szukał on prawdy naturalnej, ale mniemał, że można ją otrzymać zestawiając krańcowe punkty naturalności; zastawił w tem samem dziele zwierzę i piękność, Quasimoda i Esmeraldę, w tem samem sercu sprzedają i czystą miłość, morderezą żądzę Lukrecyi Borgia i tkliwe macierzyństwo. Natura była dla niego wielkim, istic romantycznym Aryelem i Kalibanem zarazem, sumą nadludzkiej idealności i nienaturalnie zwierzęcej istoty, sumą dwóch nienaturalności. Było to pojmowanie natury w duchu romantyki niemiecko-północnej, tylko, że u Wiktora Hugo przeobraziło się ono powoli we wspaniałą panteizm, który znalazł swój ostateczny wyraz w pięknym i melancholijnym wierszu „*Le satyre*“ w „*Legendzie wieków*“.

To skojarzenie miłości do natury z predylekcyą do nienaturalności przenika do głębi rozkwitającą obecnie literaturę. Wszyscy ci pisarze są wielbicielami natury. Ale to, czem pogardzają i od czego stronią, nazywając pospolitością, prozaicznością i tylko rzeczywiście, jest właściwą prostą, otaczającą naturą. Kochają oni tylko romantyczność. Z krainy twardej rzeczywistości Jerzy Sand ucieka do państwa pięknych snów; Teofil Gautier do krainy sztuk pięknych. Jerzy Sand w „*Lelii*“, a Balzak w „*Ojciecie Goriotcie*“ pozwalają idealnemu albo wszechpotężnemu galernikowi osądzać społeczeństwo; co więcej, Balzak pisze fantastyczne legendy w guscie Hoffmanna. A jak w swoich postaciach unikają zwykłej, prostej naturalności, tak jeszcze więcej w stylowym wysłowieniu. Ich retoryka jest tak pompatyczna, iż prześciga o wiele retorykę czasów klasycznych. Przyozdabiają rzeczowniki tak samo, jak pióropuszem kapelusz bohatera. Malownicze, przesadne przymiotniki, wplecione niby brylanty w styl prozaiczny, otwierają w każdej chwili perspektywę bez końca. O tyle też można powiedzieć, że zarówno dykeja jak i ideały tej młodzieży były romantyczne. Ale tylko o tyle.

U Wiktora Hugo, założyciela szkoły, ta dwoista miłość do natury i nienaturalności zależała od dwóch właściwości indywidualnych. Jego oko było uzdolnione do widzenia i odnajdywania kontrastów, a jego umysł był tego rodzaju, że w retorycznej antytezie znajdował swój kształt zasadniczy. Już w dramacie „*Inez de Castro*“, napisanym w latach młodzieńczych, tak samo jak w późniejszej „*Maryi Tudor*“ można znaleźć po jednej stronie sceny tron, po drugiej—rusztowanie, monarchę i kata, spoglądających na siebie oko w oko. Na czas krótki przed napisaniem „*Cromwella*“—jak to zeznaje jego żona—przechadzał się często Hugo po jednym z dalszych bulwarów—Montparnaskim. „Na wprost emmentarza rozłożyli się wtedy taborem lino-skoki i pajace. To przeciwieństwo między ulicznym wrzaskiem i pogrzebem utrwalilo w nim ideję takiego dramatu,

w którym się ostateczności stykają. Tam też przyszedł mu pomysł do aktu trzeciego „Marion de Lorme“, w którym rozpaczliwe i bezowocne usiłowania margrabiego Nangis, ażeby swojego bratanka ocalić od miecza katowskiego, stanowią przeciwieństwo z grymasami nadwornego blazna“. W przedmowie do „Cromwella“, gdzie Hugo dowodzi, że akcyę należy wystawiać koniecznie w jej prawdziwych warunkach miejscowych, pisze on również znacząco: „Możeż poeta odważyć się na to, żeby pozwolić Rizzia zamordować gdzieindziej jak w komnacie Maryi Stuart... albo żeby Karol I i Ludwik XVI zostali straceni gdzieindziej, jak na tych ponurych placach, skąd widać White Hal i Tuilléry, kiedy ich rusztowanie zostało jakby wybrane, żeby tworzyć kontrast z ich pałacami.“ Wbrew temu, co utrzymuje, poeta patrzy na otoczenie zewnętrzne nienadto przenikliwie. Widzi je nie tak, jak warunkują one rozwój duszy ludzkiej; bierze je tylko za *symbol* przemian losowych i wystawia jako kulisy melodramatu.

Ścisłój rzecz biorąc, czegoż to dowodzi? Oto, cechy, która do pewnego stopnia jest charakterystyczną dla wielkiej grupy utworów romantyzmu francuskiego i która w krótkości da się określić w ten sposób: Chociaż romantyzm na gruncie francuskim posiada wiele pierwiastków właściwych romantyzmowi europejskiemu, jest on przecież z wielu względów zjawiskiem klasycznym, plodem klasycznej retoryki francuskiej.

Należy jednak przedewszystkiem określić, co się rozumie przez wyrazy: „klasyczny“ i „romantyczny“. Wyrazy te w użyciu mają dziwnie giętkie znaczenie. W Niemczech wyraz „romantyczny“ znaczył początkowo prawie to samo, co „romański“; romantycy marzyli o średniowiecznym, romańskim katolicyzmie, o romańskich floresach i „conetti“, o sonetach i kanzonach i o wielkim gieniuszu, Calderonio, którego oni odkryli. Kiedy romantyka o jedno pokolenie później dostała się do Francji, wyraz „romański“ przybrał znaczenie prawie wręcz przeciwne: oznaczał on

ducha niemiecko-angielskiego w przeciwstawieniu do ducha grecko-lacińsko-romańskiego, oznaczał cechę giermańsko-anglo-saską. Pochodziło to stąd po prostu, że obczyzna oddziaływała w ogólności romantycznie. Naród z jednolitą kulturą, jak np. starożytni helenowie, tworzy sztukę i poezję klasyczną; ale jeżeli taki naród poza swoją kulturą odkryje inną, która mu się wydaje obcą i dziwną, to owa kultura przedstawia mu się romantycznie, to znaczy, że działa ona jak kraina, widziana przez szkło zabarwione. Romantycy francuscy lekceważyli swoje narodowe zalety, jasność i rozumną przejrzystość swojej literatury; wysławiali natomiast Goethego i Szekspira, ponieważ nie rozkładali oni tak jak Racine (a po części i Corneille) życia ludzkiego na jego oderwane pierwiastki, nie przedstawiali odosobnionych i uproszczonych uczuć dla dramatycznych antytez, ale rzucali na scenę życie *en bloc* w całość jego zawiloci. Za tym wielkim przykładem chcieli pójść i oni. Lecz cóż się stało? Rzeczywistość życia uległa w ich rękach (Lamartine'a, Vigny'ego, Jerzego Sanda, Sainte-Beuve'a i t. d.) ponownej analizie: u Wiktora Hugo i Aleksandra Dumasa ostateczności tworzyły symetryczne kontrasty tak samo, jak w tragedji klasycznej. Porządek, miara, arystokratyczna wytworność, przejrzystość i bezbarwność stylu cechowały poetycką formę Nodiera, Beylego, Mörimého zupełnie tak samo, jak klasyków ośmnastego stulecia.

Lekka, swobodna, eteryczna fantazja, która miesza w jedno wszystkie przeciwieństwa poetyckiego pomysłu, która wikła w jedną gmatwaninę rzeczywistość i niemożliwość, przedmioty bliskie i dalekie, teraźniejszość i odległą starożytność, która układa w jeden bukiet kwiecie ze wszystkich stron świata i łączy w jedną symboliczną całość to co boskie i to co ludzkie, legendy ludowe i subtelne alegorie: ta istotnie romantyczna poezja była dla nich niedostępna. Nie widzieli oni nigdy tańca elfów, nie podsluchali nigdy delikatnej melodji ich chórów. Byli

oni latynami, czuli jak latynowie i jak Latynowie tworzyli, a kto mówi językiem latynów, ten mówi klasycznie.

Jeżeli więc przez romantyzm należy rozumieć — jak zwykle — przewagę treści nad formą, treść nieowładniętą przez formę prawidłową — jak to ma miejsce u Jana Pawła Riechtera i Tiecka, a nawet u Szekspira i Goethego w „Śnie nocy letniej“ i w drugiej części „Fausta“ — to w takim razie wszyscy francuscy romantycy będą klasykami. *Môrimée*, *Gautier*, *Jerzy Sand*, *Lamartine*, *Nodier*, wszyscy oni są w tem rozumieniu klasyczni; nawet *Wiktor Hugo* jest klasyczny. Romantyczne dramaty *Wiktora Hugo* są tak samo abstrakcyjne, ułożone prawidłowo, przejrzyste, retoryczne, jak pierwsza lepsza tragedia *Corneille'a*.

I gdy wymieniam to nazwisko, myśl moja przenosi się mimowolnie i koniecznie od znamion wieku do znamion rasy. W *Wiktorze Hugo*, który zdaje się zwalczać *Corneille'a*, występuje odrodzony *Corneille*.

Charakter narodowy francuzów przenika żył wiele. Jedna — to żyła powątpiewania, żartu, ironii, a linie, po której ona przebiega, tworzą: *Montaigne*, *Lafontaine*, *Molière*, *Mathurin*, *Renier*, *Piotr Bayle* i t. d.; druga — czysto galska, to *Rablais*, *Diderot*, *Balzac*; jest między innemi i żyła heroizmu i zapалу; jest-to żyła, która u *Corneille'a* bije tak obficie i która u *Wiktora Hugo* znowu wytryska. Dość porównać patetyczną postawę *Wiktora Hugo* z postawą innych poetów, a kto wie, czy w całej literaturze powszechniej znajdzie się ktoś drugi, coby tak żywo przypominał jego „grandezę“ jak stary *Corneille*. W ich francuskiej retoryce jest coś hiszpańskiego; latyńskie rysy plemienne są im wspólne. W czasach *Corneille'a* literatura hiszpańska była panująca w Europie, a dramat, któremu *Corneille* sławę swoją zawdzięcza, to „*Cyd*“, w którym treść hiszpańska została opracowana w duchu hiszpańskim. *Hugo*, co dziecięce lata spędził w Hiszpanii, odniósł głębokie wrażenia ludu i kraju, a dramat, którym się wybił, to „*Hernani*“, hiszpański treścią i kultem honoru,

przypominającym *Calderona*. Dramaty obydwóch zalecają i przeprowadzają czysty heroizm; są to szkoły dla bohaterów. Nie życie ludzkie w swojej wszechstronności, ale heroiczne jestestwo ludzkie wystawił *Corneille*, *Hugo* tylko uzupełnił je symetrycznie, wprowadzając naturę ludzką w jej dzikiej namietności.

Rzućmy okiem na ten dramat — „*Hernani*“, który wywołał stanowczą walkę pomiędzy pokoleniem 1830 roku i starszem. Zewnętrzne okoliczności, towarzyszące pierwszemu wystawieniu, zostały już wielokrotnie opowiedziane: że przeciw niegranej jeszcze sztuce knowano jedną intrygę po drugiej; że zwolennicy starożytnej szkoły podsłuchiwali ją na próbach poddrzwiami i wprzód, nim „*Hernani*“ został wystawiony, wystawili jego parodję; że poeta musiał walczyć z cenzurą o każdy wiersz kompozycji; że wiersz: „płochy, tchórzliwy, niegodziwy królu“ dał powód do całej korespondencji; że wreszcie artyści i artystki w równej mierze byli usposobieni nieprzyjaźnie, tak, iż tylko niektórzy oddali się szczerze swym rolom. Jak wiadomo, zrzekł się *Hugo* wynajętej klaki, wymówił sobie natomiast 300 miejsc na pierwsze trzy przedstawienia. Najwierniejsi z jego przyjaciół, młodzi ludzie, którzy — jak sami zeznają — w złośliwej chęci dokuczenia pocziwymi obywatelom, całemi nocami wypisywali na arkadach ulicy *Tivoli*: „Niech żyje *Wiktor Hugo*!“ — werbowali młodych malarzy, budowniczych, poetów, rzeźbiarzy, muzyków i drukarzy, gotowych dotrzymać wrogowi placu, zgodnie z dewizą „hierro“ (żelazo), podaną przez *Wiktora Hugo* i wyciśniętą na biletach. Przy podniesieniu zasłony wszczęła się burza i na każdym przedstawieniu powstawał w teatrze taki piekielny hałas, iż zaledwie można było odegrać sztukę do końca. Przez pierwsze sto wystawień był *Hernani* wygwizdywany, a młodzi zapaleńcy, którym się nie sprzykrzyło dla swojego mistrza słuchać co wieczór tych samych wierszy i sypać oklasków, bronili go wiersz po wierszu przeciw nienawiści, wściekłości i przewadze przeciwni-

ków i wywalczyli mu wreszcie zwycięstwo. Jest-to—zdawałoby się—drobnostka, a jednak tylko we Francyi znalazła się taka solidarność, bez żadnej zewnętrznej łączności, taka bezinteresowność i zajęcie się sprawą i honorem drugiego.

Przeciwnicy wynajmowali łoże i opuszczali je rozmyślnie, żeby dzienniki mogły pisać, że świeciły pustkami; jedni odwracali się tyłem do sceny, drudzy rozpaczliwie się wykrzywiali, jak gdyby sztuka nudziła ich niemiłosiernie, zatapiali się w czytaniu dzienników, trzaskali drzwiami, szydzili głośno, krzyczeli, gwizdali, tak, iż energiczna obrona była koniecznością.

Niema w „Hernanim“ ani jednego uczucia, któreby nie było natężone aż do pęknięcia. Bohater jest genialny i szlachetny, jak się zwykle wyobraża genialność i szlachetność, mając lat dwadzieścia. Jest on tak genialny, iż żyje jako wódz bandy zbójckiej i tak dalece gardzi obłudnem działaniem, iż dla samej wspaniałości popelnia co chwila najniezrozumialsze czyny, zdradza sam siebie, pozwala wymknąć się swojemu śmiertelnemu wrogowi. Jako wódz zażywa wobec innych bezgranicznej powagi, ale jedynie dzięki swojemu umysłowi; tak się przynajmniej zdaje, gdyż w każdym działaniu jest naiwny, jak dziecko. Jest on Karolem Moorem Wiktora Hugo. Romantycznie wyobraża on walkę ze społeczeństwem; jest to człowiek z płomienia, któremu przeznaczenie kazało kroczyć po fatalnej drodze.

Ale ten polityczny i idealny zbójca, stojący na czele wiernej i oddanej sobie bandy, przypomina zarazem samego poetę, który w literaturze, jak tamten w życiu, zażywał wolności ptaka i który rozdał parter i galeryę pomiędzy młodych ludzi, co postawą i nieładem ubioru niewiele się bodaj różnili od postawy i ubioru owiej bandy zbójckiej. Pani Hugo opisała ten zastęp widzów z pierwszego przedstawienia jako „bandę dzikich i dziwacznych istot, z brodami i długimi włosami, ubranych najrozmai-

ciej, tylko nie według mody; nosili oni hiszpańskie płaszcze przy welnianych kurtkach, Robespierowskie kamizelki przy kapeluszach z czasów Henryka III i w białych dzień na ulicach Paryża swoją odzieżą i nakryciem głowy reprezentowali najrozmaitsze wieki i kraje.“ Ich fanatyzm dla Wiktora Hugo był zgola niemniejszy od fanatyzmu zbójców dla Hernaniego. Wiedzieli oni, że bezimiennym listem grożono Wiktorowi Hugo śmiercią, „jeżeli nie cofnie swojej brudnej sztuki,“ a jakkolwiek było to nieprawdopodobnem, żeby pogroźka brana była dosłownie, dwaj z pomiędzy nich odprowadzali go co wieczór do teatru i z teatru, chociaż on mieszkał na jednym końcu miasta, a oni na drugim.

Pomiędzy papierami Wiktora Hugo z tych czasów znajduje się piękny bilet malarza Charleta, stwierdzający ten nastrój młodych ludzi:

„Czterej janczarowie ofiarują mi swoje dłonie, a ja składam je u nóg pańskich i proszę o cztery miejsca na dzisiejsze przedstawienie, jeżeli jeszcze nie zapóźno. Ręczę za swoich mężów. Są to ludzie, którzyby chętnie urzynali głowy, żeby zdobyć peruki. Zachęcam ich do wytrwania w tych szlachetnych uczuciach i nie puszczam bez udzielenia im ojcowskiego błogosławieństwa. Oni klękają — ja wyciągam ręce i powiadam: Młodzieńcy! Niech was Bóg ma w swojej opiece. Sprawa jest dobra, spełnijcie swoją powinność. Oni powstają, a ja dorzucam: A teraz, dzieci, czuwajcie pilnie nad Wiktorem Hugo; Bóg wprawdę jest dobry, ale ma on tyle do czynienia, że nasz przyjaciel musi przedewszystkiem liczyć na nas. Idźcież i nie róbcie wstydu temu, któremu służycie. Amen.

Ciałem i duszą oddany

Charlet.“

Podtrzymywana przez taką zapaleńczą przychylność w walce z tak fanatycznym oporem zdobyła sztuka ro-

mantyczna pierwsze nieprzyjacielskie szance i odniosła pierwsze stanowcze zwyciestwo.

Tu młodzież słyszała ze sceny swoje własne zuchwałstwo i żądę niepodległości, swoje męstwo i swoje poświęcenie się, swoje idealne i erotyczne pragnienia, tylko wzięte o kilka tonów wyżej; słyszała to i rozpływało się jej serce.

Działo się to w lutym 1830 roku, na pięć miesięcy przed rewolucją lipcową. Francja była uporządkowana, jak ałoję wersalskiego ogrodu, rządzona przez starych, którzy brali w opiekę tylko tę młodzież, co w szkołach pisała poprawne wiersze łacińskie, a potem nieskazitelną przykładnością zasluzyla na urzędy i stanowiska. Siedziała ona na przedstawieniu przykładowie, przyzwyczajona ubrana i wygolona, w halsztukach i modnych stojących kolnierzykach.

Tam znowu w przeciwieństwie do tej młodzieży z partu, jeden z włosami do pasa, drugi w Rubensowskim kapeluszu, bez rękawiczek, inny zaś w kurtce z jasnoczerwonego atlasu. Nienawidzili oni mieszczańskiej filisteryi, jak Hernani tyranii Karola V. Rozumieli go oni doskonale; i oni byli wolnymi w górach zbójcami, ubodzy, dumni, jedni z republikańskimi w sercu marzeniami, inni ze szczerem ubóstwianiem dla sztuki. Stali tam oni, samo prawie gienijusze: Balzak, Berlioz, Gautier, Gerard Nerval, Piotr Borel, Prévault i mierzyli oczami swoich przeciwników tego samego pokolenia. Czuli, że przynajmniej nie polują na posady, że nie są protegowanymi żebrakami, jak tamci. Było to pokolenie, które w kilka miesięcy potem sprawiło rewolucję lipcową i w następnym dziesięcioleciu obdarzyło Francję pierwszorzędną literaturą i sztuką.

Tak patrzyli oni na bohatera Hornaniego. A cóż widzieli w drugiej głównej postaci, w królu Karolu V? Początkowo obudza on nienawiść. Miłość zimnego, rozumnego władcy dla donny Sol przejmują widzą wstrętem, ponieważ nie wzdryga się użyć dzikiej przemocy, żeby po-

siąść ukochaną. Ale poeta umie go podnieść. Czujemy coraz wyraźniej, jak wielka ambicja wypełnia piersi.

Wspaniały monolog Karola V na grobie Karola Wielkiego rozstrzygnął na pierwszym przedstawieniu losy dramatu. Ów nieskończenie długi, często krytykowany i ośmieszany monolog jest rzeczywiście dziełem młodego mistrza. Łatwo to poznać, nawet o tem nie wiedząc, że ten monolog jest niehistoryczny, że Karol V myśleć tak nie mógł. Jest on przecież ciekawy dla owój wierności, z jaką odzwierciedla polityczne myśli i marzenia ówczesne, i dla politycznej przenikliwości, która się w nim zdradza. Jest to jeden z tych gienialnych historyczno-politycznych przeblysków, które u poetów wprawiają nas niekiedy w podziwienie. Dwudziestojednoletni Schiller posiada ją w „Fiesku.“ Posłuchajmy jak Karol określa stan Europy. To budowa, na której dwóch szczytach dwaj obieralni zwierzchnicy, cesarz i papież, a tym dwom zwierzchnikom musi ulegać każdy król dziedziczny. Prawie wszystko państwa są dziedziczne; o tyle też i potęga zależy od przypadku; naród zaś otrzymuje z wyborów albo papieża, albo cesarza i dla tego równowaga się wciąż utrzymuje. Elektorowie w zlotogłowiach, kardynałowie w szkarłatach—to są pośrednicy, którymi się Bóg posługuje, ażeby dopomóc narodom.

„Niech tylko jakaś idea, z potrzeby czasu poczęta, ujrzy raz światło dzienne, wnet rośnie, weiska się wszędzie, staje się człowiekiem, wstrząsa sercem. Niejeden władca krępuje ją i depcze nogami; lecz niech tylko raz otrzyma wstęp do sejmu albo do konklawe, to wnet ujrzą królowie, jak ta idea, która jeszcze niedawno była niewolnicą, unosi się wysoko po nad ich głowami, z jabłkiem świata w dłoni albo z tyłą na czole; wspiera się ona na ich karkach i wyciera swoje sandały o ich głowy.“

Z pewnością nie myślał tu poeta o Karolu V; prędkiej miał on na myśli cesarza z bliższych czasów, Napoleona, o którym Hugo pisał właśnie niedawno w odzie na kolum-

nę Vendôme, że jego ostrogi ważyły tyle, co sandały Karola W. Nie należy zapominać, że za restauracyi i królestwa lipcowego epidemiczne w literaturze uwielbianie Napoleona nie wyrażało zgola bonapartyzmu, ale tylko tyle, że się należy do opozycyi. Napoleon, którego ubóstwiano, to nie był autokrata Francyi, ale pognębiiciel królów i władzy królewskiej. W przeciwieństwie do królów widziano w cesarzu uosobienie narodu i dla tego nie bez wzruszenia słuchała ta młodzież owego ustępu z monologu, gdzie Karol woła:

„Królowie! spojrzycie tam w dół! to naród, ocean, który często niszczy trony; to zwierciadło, w którym królowie rzadko kiedy widzą upiększony swój obraz.“

Rzecz widoczna, że po umyśle Karola V przebiegają rewolucyjne, czysto nowożytne reminiscencye i porównania. Wobec grobowca wyrasta on na takiego cesarza narodowego, o jakim czasy najnowsze tak często marzyły, a gwałtowne namiętności jego duszy oczyszczają się pragnieniem rozwiązania olbrzymich zagadnień i dokonania czynów niesłychanych. On, co wprzód zdawał się stać o wiele niżej od Hernaniego i donny Sol, kończy jako cesarz rezygnacją i przebaczeniem tak, iż uszczęśliwieni kochankowie stają się naraz wobec niego mali i nieznaczni oboje.

Z ręką na sercu powiada on do siebie w cichości: „Umilknij wreszcie, serce płomienne, niech rządzi głowa, której tyś zawsze przeszkadzało; odtąd twoje władczynio, twoje kochanki, ach, to Niemcy, Hiszpania i Flandrya.“ I rzucając okiem na cesarskie znamię, dodaje: „Cesarz podobny jest do orla, towarzysza swojego: zamiast serca ma on tarczę herbową.“

Podobna replika godziła w ową młodzież ambitną. Tragedya ambicyi przenikała ją równieź potężnie jak i dramat walki o niepodległość. Jako artyści, jako umysły wyższe, wiedzieli oni, że męska wola, skierowana ku wysokim celom i historycznym zadaniom, utrzymuje się

przy życiu tylko przez to, że najdelikatniejsze uczucia i rozkosze, najdelikatniejsze pragnienia duszy, któremi się żywi, ofiaruje na ołtarzu celu, aby się zajęły płomieniem. Tak też był rozumiany i Karlos.

Perłą jednak sztuki był akt piąty dla swojego czysto lirycznego nastroju, dla duetu kochanków. Tu przemówiła miłość tak, jak ją młodzież romantyczna chciała mieć przedstawioną. To nie galanterya wieku ośmnastego, nie serafickie uczucie Lamartine'a, lecz namiętność wzniosła i zarazem dzika, niby tygrysia.

Owa rozmowa na progu sypialni, do której nowożeńcy nigdy nie wejdą; to połączenie całej grozy zniszczenia i szczęścia, które jest tak wielkie, tak uroczyste, iż — podług słów Hernaniego — zawrzeć się może tylko w sercach z brązu; ta zmysłowość, w niej tak skromna i muzykalna, w nim tak czysta i gorąca, a u obojga tak błoga; nadziemskie rozmarzenie u donny Sol i pragnienie zapomnienia przeszłości dla spokoju chwili obecnej u Hernaniego — stanowiło właśnie romantykę, jakiej wymagała młodzież ówczesna i którą przywitała grzmiącym poklaskiem.

Jako dramat jest „Hernani“ bardzo słaby; to utwór liryczno-retoryczny, zawierający wiele przesady. Ma on przecież jedną niezaprzeczoną zaletę: myśląca i niepospolita dusza ludzka wypowiedziała się tu bezwzględnie. Z takiego dzieła można wywnioskować istotę psychologii autora. Znajdujemy tu jego pojęcia o swobodzie i potędze, o honorze i godności, o miłości i śmierci. Nadto, w tym utworze zawiera się nie tylko Wiktor Hugo i nieco Hiszpanii z roku 1519, ale i współczesne młode pokolenie oraz część Francyi z roku 1830. Hernani jest eseneyą francuskiej młodzieży z czasów rewolucyi lipcowej, obrazem Francyi, który w romantycznem oświeceniu rozszerza się w wymarzony i upoetyzowany obraz świata. Jeżeli teraz, zamiast jednego dzieła, zagłębimy się w całą literaturę, to przed naszym wzrokiem przesuną się tłumnie obrazy uspo-

sobień i myśli, portrety i obrazy świata. Można je zestawiać i — o ile się pokrywają — badać, a wtedy wystąpi przed nami wyraźnie charakter epoki; można je następnie przesuwając tak, jak następowały one po sobie historycznie, ażebym z różnic, jakie się między nimi okazały, poznawać prawa ich zmienności. Wtenczas ujrzemy lejącą strzałę, która zakresli drogę prądów umysłowych.

IV.

Karol Nodier.

Od roku 1824, w jednej z dalszych dzielnic Paryża, za arsenałem, istniał skromny salon, tak zwane małe Tuilery, a mianowicie Tuilery szkoły romantycznej, gdzie podówczas spotykali się prawie co sobota: Hugo, Dumas, Lamartine, Sainte-Beuve, Musset i Vigny. Gospodarzem był mąż, który z wieku należał do poprzedniej generacji — urodził się bowiem w r. 1780 — ale kierunkiem umysłu poprzedził wschodzącą teraz literaturę i dla tego wziął ją natychmiast i bez wahania w opiekę. Był to *Karol Nodier*.

Dzieckiem przeżył Nodier w Besançonie i w Strasburgu czasy teroryzmu; w młodości pisze wiersze przeciw Napoleonowi, dostaje się na czas jakiś do więzienia i znosi przesładowanie jako osobistość podejrzana: różnorodność kolei losu zapładnia jego wyobraźnię. Mając lat ośmnaście, jako filolog wydaje już słownik francuski wyrazów onomatopiecznych, a jako przyrodnik dzieło o mackach i organach słuchu u owadów. Studya językowe uczyniły go panem formy, a przyrodniczo zaostrzyły jego wzrok na to, co ukryte i małe. Pierwsze jego próbki poetyckie, a mianowicie romans „Malarz Salzburga“, należą do grupy tych utworów, które nazwałem literaturą emigrantów i które we Francji wyobrażają pewien rodzaj romantyki przed romantyką, to jest przygotowują i zwiastują wielką szkołę romantyczną. Lecz ze wszystkich autorów tych dzieł je-

den jedyny Karol Nodier nie tylko żył później życiem następnego pokolenia, ale i pisał z niem razem; on jeden był w stanie pracować z niem solidarnie. Życie jego było dotychczas bardzo zmienne; próbował już wszystkiego: najprzód był emigrantem w górach jurajskich, potem redaktorem pewnego dziennika w Illiryi, a teraz został bibliotekarzem w Paryżu ¹⁾.

Wybitną właściwością Nodiera jako poety jest to, że poprzedza on wszystkie poruszenia literatury francuskiej o jakie lat dziesięć albo dwadzieścia. Jego romans „Jan Sbogar“ — dzieje bandyty, w rodzaju illiryskiego Karola Moora, — naszkicowany już w r. 1812 w Illiryi, lecz wydany w r. 1818, lubo sam przez się nie jest prawdopodobny, ani zajmujący, zasługuje na uwagę z tego względu, że poeta na tyle lat przed Proudhonem i wystąpieniem nowożytnego komunizmu w Europie, wkłada w usta bohatera niektóre jego dosadniejsze sofizmaty. Jan Sbogar pisze: „Gdybyśmy się cofnęli do pierwotnego stanu społeczeństwa, to okradzenie bogacza przez ubogiego byłoby tylko prawnem przejściem sztuki srebra lub kawałka chleba z rąk złodzieja do rąk właściciela“.

„Dajcie mi siłę, któraby mogła przybrać miano prawa, a pokażę wam, jak złodziejstwo przybiera nazwę własności“.

„Cóż to za prawo, które się zowie prawem zasadniczem i nosi na czole godło równości? Jest że to prawo rolne? Nie, to kontrakt sprzedaży, ułożony przez intrygantów, oraz ludzi stronnych i oddający lud w moc bogaczy“.

„Swoboda nie jest to skarb tak rzadki: znajduje się ona w ręku mocnego i w worku bogacza. Ty jesteś panem moich pieniędzy. Ja jestem panem twojego życia. Oddaj mi pieniądze, a zachowasz życie“.

¹⁾ Młodość Nodiera i jego wcześniejsze utwory były traktowane w „Literaturze emigrantów“.

Jan Sbogar nie jest tedy pospolitym, lecz filozoficznym zbójcem. Najbardziej realistyczny rys w jego postaci, to złote zausznice, które nosi, a przecież i tego rysu o mało go nie pozbawiła pani Nodier. Nodier stosował się zazwyczaj ślepo do smaku i życzeń swojej małżonki; jeżeli pomimo to skłaniał się niekiedy do rokoszu, a później powoływał się na to, że bywał zawsze powolny, to pani Nodier zwykle mawiała: „Nie zapomnij, żeś nie chciał mi nigdy ofiarować zausznice Jana Sbogara“. Powiadano, że w tem stadle literackie spory ograniczały się na tem nieporozumieniu.

Mały ten romans, który już poszedł był w zapomnienie, (pamiętniki Napoleona zaświadczyły, że miał go cesarz na wyspie św. Heleny i czytał z wielkim zajęciem), został przez Nodiera napisany jeszcze w czasie przejściowym, zanim poeta zdołał rozwinąć swoje osobliwe właściwości. Wystąpiły one dopiero jakoś w tym czasie, kiedy się tworzyła właściwa szkoła romantyczna. Stał on — iż tak rzekę — w otwartych drzwiach literatury i tam ją przywitał. Jego sąd o „Hanie z Islandyi“, młodzieńczym romansie Wiktora Hugo, jest na małą skalę arcydziełem krytyki, uprzejmości, sympatycznego zrozumienia i umysłowej przewagi, i ta to właśnie ocena zaważyła serdeczny stosunek między obydwoma poetami. Charakterystyka Wiktora Hugo jest w niój tak dosadna, iż czytając ją dzisiaj, możnaby sądzić, że jej autor znał wszystkie późniejsze prace poety; potrzeba więc było czegoś, żeby je przeczuć z „Hana z Islandyi“.

Opowiadania, które Nodier pisywał teraz, posiadały wyjątkowy w literaturze francuskiej powab i wdzięk. Odznaczały się one czułością mimozy. Traktują przeważnie o pierwszych miłosnych poruszeniach serce chłopięcych i dziewczęcych; rzekłbyś, że je pokrywa pierwsza świeża rosa zarania życia wewnętrznego; przypominają wiosenny grunt leśny. Jak wiadomo, trudno jest niekiedy znaleźć w literaturze francuskiej takie dzieła jakiegokolwiek

wartości, któreby można było polecić do czytania zupełnie młodym dziewczętom. Literatura francuska nie uwzględnia na szczęście dla innych tych najpowabniejszych czytelników; opowiadania takie, jak „Teresa Aubert“, albo nowele pod tytułem „Souvenirs de jeunesse“ stanowią wyjątek. Co najwyżej możnaby się obawiać, żeby młodociane czytelniczki nie przyzwyczaiły się do platonicznych okularów, gdyż te utwory o tyle są romansowe, co i wstydlive. Prawda, że miłość występuje tu tylko jako przyjaźń, na którą zaledwie zlekka wpływa różnica płci; ale nad niedorożkiem pozyskuje ona władzę zupełną. Odmalowany tu powab uczucia polega na tem, że żadne jeszcze doświadczenie nie obudziło podejrzliwości myśli i że żadna fałszywa czy prawdziwa duma nie przeszkadza sercu się zdradzać. Ponieważ wszystko nowele zawierają w sobie coś z osobistych przeżyć, z dziecięcych wspomnień poety, groza więc rewolucyi tworzy stale, melancholijne tło i zakończeniem bywa bez wyjątku rozłączenie albo śmierć kochanków.

Dziecięca wrażliwość jest podstawą charakteru Nodiera. Nietylko wobec brudu ale nawet w stosunku do dojrzałości przez całe życie pozostał on wielkim, niedoświadczonym dzieckiem z wstydlivością dziewczęcia.

Po nad tą naiwną świeżością uczucia wznosi się niby drugie piętro jemu tylko właściwe marzycielstwo.

Nodier posiadał wynalazczość tak swawolną i tak zagmatwaną, iż możnaby mniemać, że jest on ofiarą ustawicznych sennych urojeń lub halucynacyj; posiadał on tę niebezpieczną własność, wspólną pewnemu typowi umysłów poetyckich, że prawie nigdy nie mógł mówić prawdy. Często niewiadomo było z pewnością, i on sam również nie był tego pewnym, — czy to, co opowiadał, jest prawdą czy też poezią. Żart trzyma środek pomiędzy jednym i drugim. Nikt we Francyi nie uchodził za tak zajmującego w opowiadaniu, jak on; ale też nikt inny nie czuł się tak mało dotkniętym, gdy mu oświadczano, że się nie wierzy ani jednemu słowu z tego, co opowiada.

Podczas jednej wycieczki do południowej Francji, którą Nodier odbywał ze swoją żoną wspólnie z Wiktorem i panią Hugo, wypadło im zatrzymać się w miasteczku Essone w oberży, ażeby zjeść śniadanie. W roku 1796 został tu ujęty Lesurques i stracony jako morderca; jego niewinność okazała się dopiero później. Nodier, który go znał, a przynajmniej tak utrzymywał, opowiadał o nim z takim wzruszeniem, że obie damy zalały się łzami i usposobienie do śniadania zostało popsute. Spozstrzega on we łzach oczy pani Hugo i powiada: „Wie pani, że nie zawsze można być pewnym, iż się jest ojcem dziecka, ale czy pani słyszała, że niekiedy nie można być pewną, czy się jest jego matką?” — „A pan skąd to wziął?” zapytuje ona. — „Z tamtego bilardu” (w sąsiednim pokoju stał bilard). Proszono go o wyjaśnienie i Nodier z wielką płynnością opowiedział, jak raz, przed dwoma laty, zatrzymał się tu wóz z mamkami, które udawały się z dziećmi na wieś, aby je tam wychować. Ażeby przyjemniej zjeść śniadanie, ułożyły niemowlęta na bilardzie. Lecz gdy bawiły w sali jadalnej, weszli do oberży furmani, którzy chcieli grać w bilard, pozejmowali dzieci i poskładali na ławie, jak się zdarzyło. Kiedy mamki wróciły, znalazły się w wielkim kłopotcie, jak poznać swoje niemowlęta: wszystkie były nowonarodzone i do siebie podobne. Nareszcie każda, upewniwszy się przynajmniej co do płci, wzięła jedno z kupy — i oto znalazło się teraz we Francji z pół tuzina matek, które w obcym dziecku widziały podobieństwo do siebie i do swoich ukochanych mężów.

„Cóż to za zdarzenie!” zauważyła pani Nodier. „Lecz czyż nie była poznaczona bielizna?”

„Kto pyta o prawdopodobieństwo, ten nigdy nie znajdzie prawdy” odpowiedział niezmieszany Nodier, rad z wywołanego wrażenia.

On sam nigdy o prawdopodobieństwo nie pytał. Świat prawdopodobieństwa nie był jego światem. Żył on w świecie legend, fantastyczno-satyrycznych bajek i wi-

dzeń. Jeżeli wogólności wieszczka stała kiedy nad kolebką śmiertelnika, to nad Karola Nodiera niezawodnie. Przez całe życie wierzył on w tę wieszczkę, marzył o niej, jak ona marzyła o nim i weiskala się we wszystko, co pisał. I chociaż cywilnie i docześnie był on małżonkiem swojej żony, to w idealnem rozumieniu był nim nie więcej, jak Dante był mężem Gemmy Donati. Jego żoną istotną i Beatryczą była wieszczka Belkis, niegdyś królowa Saba, którą on (a za nim Gerard Nerval) tyłokrotnie opiewał.

Świat, w którym żył, to świat, w którym Oberon i Tytania wyprawiają romantyczne tany, gdzie dźwięki z tysiąca i jednej nocy odzywają się w niebiańskiej orkiestrze Ariela, gdzie Puk w pączku róży ściele sobie czardziejskie łoże, kiedy w łagodną noc lotnią wszystkie kwiaty mocniejszą woń wydają. To świat, w którym się spotykają wszystkie postaci z tego wielkiego, ruchliwego życia, tylko dziwacznie zwiększone albo zmniejszone, stosownie do pojętności dziecka i potrzeby wyobraźni.

Tu — powiada gdzieś Nodier — znajduje się bywalec Odysusz, ale skurezony do rozmiarów małego palca, a jego niezmierna podróż polega na pływaniu po wiadrze mleka; jest tu Otello, straszliwy żonobójca, ale jego czarna broda zsiniała — przemienił się on w okropnego rycerza, w Sinobrodeggo: jest tu i Figaro, dzielny towarzysz, co tak śmiało stawiał się znakomitościom, tylko że się przedzierzgnął w kota, ale i kot w butach, lubo mniej rozmowny, pod względem psychologicznym jest również zajmujący jak on.

Żaden pisarz francuski z okresu romantycznego nie zostaje w tak widocznym pokrewieństwie z niemiecko-angielską romantyką, jak Nodier. Kto go nie zna, niech sobie uprzytomni powieści o strachach Waltera Scotta i śmiałe fantazyje Hoffmanna, a będzie miał o nim niejaki wyobrażenie. Tylko, rzecz oczywista — nie określa to jeszcze jego osobliwości, polegającej na tem, że przedstawienie

treści romantycznej nie jest romantyczne; przeciwnie, jest ono ściśle atyckie, klasycznie proste, bez osobliwych farb, bez wszelkiej namiętności, nie przysłonięte edynburską mgłą, jak u Walter-Scotta, ani przesiąknięte piwniczną atmosferą, jak u Hoffmanna. Jako stylista posiada on tę właściwość, że kiedy wszyscy współcześni mu młodzi romantycy uzmysławiali mowę i dla obrazów wyrzucali z niej pojęcia, on swoje najdziwsze romantyczne pomysły spisywał w jasnej, prostej mowie Pascala i Bossueta. Jakkolwiek gorliwym był Nodier obrońcą nowego kierunku w literaturze francuskiej, pod względem stylistycznym pozostał on konserwatystą i fantastykę wieku dziewiętnastego wcielał w prawidłową, przejrzystą formę, właściwą wiekowi siedemnastemu. Śmiały aż do szaleństwa w pomysłach, jest on powściągliwy i trzeźwy w formie. Jego bajki podobne są — jak się trafnie wyraził Mérimée — „do snu Scyty w opowiadaniu starogreckiego poety.“

Jego „Ines de la Sierras“ jest to opowieść o duchach, która nad innemi celuje wykończoną pięknoscią treści. Wrażenie strachu, które obudza tajemnicza mara, łączy się z ponętnością jej wzruszającej gracy; wprawdzie wdzięk i okropność w tajemniczój postaci Inesy de la Sierras nie znoszą się nawzajem; w połączeniu jednak działają z właściwą sobie potęgą. Połączenie owo jest wogólności tajemnicą efektów tego poety. Szkoda tylko, że piękną opowieść popsuł Nodier drobnostkowem i nieprawdopodobnem zakończeniem, które racjonalistycznie znosi marę. To nie młoda tancerka, zamordowana przed trzystu laty, snuje się o północy po opuszczonym zamku, ale młoda, żywa hiszpanka, która przypadkowo nosi to samo imię i która zbiegiem najdziwniejszych i niewiarogodnych okoliczności ukazuje się w zamku, jako białe ubrana tancerka. W tem rozwiązaniu tkwi czysto latyński racjonalizm, ale zastosowany tylko *pro forma*. Pomimo tego wszystkiego powieść taka, jak „Ines de la Sierras“ świadczy najdowodniej o poetycznym postępie tych czasów w porównaniu

z wiekiem ośmnastym, który nawet w poezji tak dalece był przeciwnym nadnaturalności, że Wolter uważał się za reformatorskiego śmiałka, gdy w „Semiramidzie“ kazał śmiesznej marze Ninusa w białym dzień wygłosić przez tubę teatralną kilka aleksandrynów.

Z fantastycznych opowieści Nodiera najlepszą wydaje mi się „La fée aux miettes.“ Jest ona, co prawda, przydługa i rozwlekła, gdyż nie bez trudności czyta się ten utwór fantastyczny, wijący się jak wąż w dzikich arabskich przez 120 stron *in quarto*; wiele jednak ustępów zajmuje czytelnika i przykuwa do książki. Ramy opowieści są następujące. Pewien biedny, dobroduszny człowiek, cierpiący na umyśle, opowiada bójkę swojego życia; ale dla jej dziwacznej treści zapomina się o ramach zupełnie. Wszystkie struny życia ludzkiego dźwięczą tu dziko i przeraźliwie. Zdawałoby się, że samo życie przesuwają się przed nami, tylko że widzimy wszystko z odwrotnej strony, z niezwykłego, chociaż usprawiedliwionego stanowiska snu, wizyi, fantastycznej gorączki.

W Granville, w Normandyi mieszka uczciwy cieśla, Michel, człowiek dobry i prostego serca. W mieście mieszka także pewna stara wieszczka-karlica, szpetna i pomarszczona, żywiąca się pozostałościami śniadania dzieci i z tego powodu „fée de aux miettes“ (wieszczką-krużynką) przezwana. Widywano ją w mieście żyjącą w ten sam sposób już przed czterystu, pięciuset laty. Od czasu do czasu ukazuje się ona na nowo. Wspiera ją młody człowiek drobnemi sumkami, a ona w nagrodę daje mu różne zbawienne rady, przemawia do niego zawsze tak, jak gdyby w nim była zakochana śmiertelnie i prosi go, żeby ją pojął za żonę i w ten sposób odzyskał kiedyś swoje pieniądze. Daje mu w podarunku swój obraz, obraz magiczny, który do niej nie jest zgoła podobny i wyobraża wieszczkę Belkis, tę samą, która w starożytności zwała się królową Sabą i tak szczerze kochała mądrego Salomona. W tym portrecie pięknej, magicznym blaskiem jaśniejącej

i powabnej postaci kobiecój, zakochał się młodzieniec. Wszędzie, gdzie się tylko obróci, spotyka się z jój imieniem, a nawet okręt, na którym podróżuje, nazywa się „Królowa Saba.“ Zatopiony w swojej Belkis, żyje on sen-
nemi marzeniami, podobnie jak my wszyscy: nasze urojenia, nasz ideał, nasze uprzedzenia wydają się innym tak samo, tylko niedorzecznością.

Oskarżony niesłusznie o morderstwo, dokonane w ober-
ży, w tój samej komnacie, w której spał, zostaje biedny Michel skazany na śmierć. Ma być powieszony i wśród wrzasku pospólstwa staje pod szubienicą. Tu powiadają mu, że podług dawnego obyczaju każdy skazaniec może ocalić życie, jeżeli nad nim zlituje się jaka młoda dziewczyna i zechce go wziąć za męża. Aż tu Folly-Girl-free, wesół, przystojna dziewczyna, która mu zawsze sprzy-
jała, zbliża się do rusztowania i chce mu życie ocalić. Ale on się waha. I jemu podobna się Folly-Girlfree: jest ona dobra i piękna, ale jój nie kocha, płonie bowiem miłością dla swojego ideału, którego nigdy nie widział, dla wieszczki Belkis. Czule i dziękczynnie spogląda on na Folly, zważa *pro i contra* i — prosi, żeby go powieszono. To rozważanie ze stryczkiem na szyi, to „wolę być dobrze powieszonym, niż źle ożenionym“ — jak się wyraża Szekspir — przenika ujmujący humor wraz z naiwną i idealną filozofią życia, której się nie zapomina tak łatwo, bo chwilami błyskała ona w głowie każdego człowieka.

Stoi już Michel z pochyloną głową, gdy z hałasem i wrzawą nadbioga wieszczka-kruszyńska, otoczona całą dziatwą uliczną i składa dowody niewinności skazanego. Przez wdzięczność pojmuję on ją za żonę; lecz skoro tylko w nocy poślubnej zamknęły się szczelnie drzwi pomiędzy nim i jego starą jak świat małżonką, staje u jego łóża Belkis w stroju weselnym.

— Ach! Belkis, jam już żonaty; jestem mężem wieszczki-kruszyński.

— Wieszczka kruszyńska to ja.

— Ach, nie, to być nie może; ty jesteś prawie takiego wzrostu jak ja.

— Pochodzi to stąd, że mogę się wydłużać.

— A te wspaniałe złote włosy, Belkis, co spływają ci na ramiona?

— Włosów tych nie ma wieszczka.

— Nie, bo ja te włosy pokazuję tylko swojemu mężowi.

— A te dwa duże, wystające zęby wieszczki-kruszyński? O Belkis, w twoich świeżych, wonnych ustach ich niema.

— O! to jest zbyt, właściwy tylko staremu wiekowi.

— A ta prawie zabójcza błogość, która mnie przy twoim boku przenika? Nie czuję jój, Belkis, przy wieszczce-kruszyńce.

— Nie masz się czemu dziwić — brzmiała ze śmiechem odpowiedź — w nocy wszystkie koty są szare.

I oto, całe swoje życie, dni i noce dzieli on pomiędzy mądrą, starą wieszczkę i piękną, młodą królową Sabę, aż nareszcie znajduje śpiewający rdzeń pokrzyku. wymyka się ze szpitala obłąkanych i przy jego śpiewie wznosi się do nieba wieszczki i swojej Belkis.

Nieprawdaż, że to jest obłąd? ale obłąd dziwnie podniosły. Lecz czemuż jest ta wieszczka, co podtrzymuje okrucy? Jest-że to mądrość, rezygnacya, czy sumiennosc? Jest-że to niewyczerpana cierpliwość, która staje się gieniuszem? Jest-że to wierność, co przemienia się w szczęście, będące jój nagrodą? Zapewne, jest ona tem wszystkim potrosze i właśnie dla tego może się przemienić w młodość, w piękność i w błogą uciechę. Tak to mniój więc autor poetyzował lub marzył.

Gdzie Nodier wznosi się na wysokości swojej twórczości, tam jego wyobrażenia buja swawolnym, zuchwałym polotem; nie dość jój na tem, żeby treść bezładnie rozrzu-
cić, wystawia ją w formie rozmowno dziwaczno, sztydzą-

cój z samego przedmiotu. Żaden francuz nie zbliża się tak bardzo do tego, co anglicy i niemcy nazywają „humorem“, jak Nodier. W fantastycznym szale bywa on niekiedy jak opętany. Nie dość, że w swojej opowieści wywraca do góry nogami świat zwykłych wyobrażeń; igra nawet swoim stosunkiem do tego, co opowiada, szydzi ze współczesnych, rzuca tysiące aluzyj, filozofuje nad iluzjami bytu, a wszystko to tylko w prostej formie opowiadania. Bierze na pomoc nawet sztukę drukarską, żeby należycie uwydatnić żywioł fantastyczny, albo też żeby wyraźniej dowieść nieograniczonego panowania swojej podmiotowości nad materią, a jednocześnie w uzmysłowieniu zewnętrznem nie pominąć żadnego, nawet rzemieślniczego i mechanicznego środka, w którymby wszechwładna osobistość opowiadacza mogła okazać swój kaprys. Dla wydania swojej słynnej powieści: „Król czeski i jego siedm zamków“ potrzebował on całej drukarni. Niech rozkaże — a litery wydłużają się tak, iż zajmują całe strony; skinie — a stają się maluczkie; zawoła — i podnoszą się trwożnie; jest smutny — a wnet wykrzywiają się ukośnie. Są to ilustracye, których od tekstu oddzielić nie można; czeionki łacińskie i gotyckie następują po sobie grupami na przemiany, stosownie do usposobienia; niekiedy stają na głowie tak, iż chcąc czytać dalej, trzeba książkę odwrócić; niekiedy znów stosują się do tekstu tak ściśle, iż zejście schodami wyrażone jest w druku w ten sposób:

Potem
nasz
bohater
zgnębiony
do reszty
zszedł
na dół
schodami.

Rzecz to ciekawa wysledzić z biografii Nodiera, napisanej przez jego córkę, podług jakich faktycznych pier-

wiastków ułożył on swoje fantastyczne opowiadania. Tylko niekiedy, jak np. w „Ines de la Sierras“, podstawą jego poezji jest coś rzeczywistego, jakaś okolica lub starożytny zamek. Nodier poznał te miejscowości podczas wycieczki do Hiszpanii, którą odbył z rodziną w roku 1827. Zwykle jednak za punkt wyjścia służy podanie: tak np. „Trylby“ wspiera się na jednym takim podaniu, które — rzecz charakterystyczna — opowiedział Nodierowi Pichot, tłumacz Walter-Scotta i Byrona na język francuski. Ideję do „Smorra“ podsunął Nodierowi jego portier w Paryżu, stary inwalida, który był tak chory, iż nie mógł spać inaczej, jak siedząc i opowiadał mu swoje zmyślenia i senne widzenia. Za pierwowzór do „La fée aux miettes“ posłużyła mu stara służąca, która należała do dziecięcych wspomnień Nodiera z domu rodzicielskiego. Miała ona zwyczaj traktować jego ojca, sześćdziesięcioletniego starca, jak lekkomyślnego młodzieńca. Stara Dyoniza utrzymywała, że przed przyjęciem służby w tym domu służyła u niejakiego pana d'Amboise, gubernatora Chateau-Thierry; a ponieważ, ilekroć na to zeszła rozmowa, w opowiadanie własnych przygód wplatała wspomnienia o najdziwniejszych wydarzeniach i przestarzałych obyczajach, zarządzono tedy dla żartu poszukiwania co do owego szczególnego gubernatora. Z archiwów miejskich okazało się, że gubernator tego nazwiska istniał tylko jeden i umarł już w roku 1557. Można tedy wiedzieć, jak z tej uciechowej sprawy utworzyła się powieść o wieszczce. Lada szczegół faktyczny: jakiś krajobraz, podanie, sen, kłamstwo, a nawet pyłek wystarczał Nodierowi do odtworzenia swojej wieszczki wraz z jej dworem.

Ów miły, utalentowany mąż, którego dom przez długie lata był zbiorowiskiem dla powstającego literackiego pokolenia z r. 1830 i do którego garnął się każdy początkujący, każdy młody talent, aby znaleźć protekcję i — jeżeli można — dostąpić tej łaski, żeby wobec wybranego towarzysztwa, co się zbierało na sobotnie wieczory, odczytać ja-

ką balladę albo utwór prozaiczny,—ów mąż reprezentował w ówczesnej literaturze francuskiej krawcową romantyczną fantastyczność. Żywił fantastyczno-nadprzyrodzony który stanowił istotę romantyki w Niemczech, jest we Francji tylko jednym z jej biegunów, a raczej jest on w literaturze francuskiej jedynym stałym pierwiastkiem, chociaż u jednych jej przedstawicieli zajmuje miejsce skromne, podrzędne, u drugich wybitniejsze. Występuje zaraz od początku u Wiktora Hugo w czarowniczych balladach, a daleko wyraźniej w „Legendzie wieków“; ale pojęty historycznie,—ponieważ legenda jest tutaj tylko naiwną historią,—wyziera on nawet u tak ścisłego racjonalisty jak Merimée z jego „La Venus d'Ille“, a jeszcze ścisłej z „La Vision de Charles XI“ i „Les âmes du purgatoire“; przenika on Lamartine'a „La chute d'un ange“ w połowie jako seraficzne, w połowie zaś jako lubieżnie krwawe marzycielstwo; wypełnia on panteistyczno-mgliatego „Ahaswera“ u Quineta; znajduje się u Jerzego Sanda już w „Consuelo“, a później w pięknych powiastkach, które ona pismo dla swoich wnuków; zajmuje on nawet plastycznego Gautiera w licznych nowelach, natchnionych przez Hoffmanna, i wieńczy wreszcie jako Swedenborgiański spirytyzm wielkie naturalistyczne dzieło Balzaka „La comedie humaine“ romansem „Seraphitus-Seraphita.“ U nikogo jednak nie posiada on tak naiwnej samorodności, ani tak świeżej, poetyckiej siły, jak u Nodiera.

V.

Pobudki zewnętrzne.

Nowe to wezbranie poetyczne i artystyczne miało obce i swojskie źródła. Wpływ zagraniczny jest tu najważniejszy.

Jak już powiedziałem, młode pokolenie przyswoiło sobie odrazu obce pierwiastki, zarówno te, które były sta-

re, tylko dotychczas nie miały wstępu do Francji, jak i te, które swoją nowością zniewalały teraźniejszość, a stopień gorliwości, z jaką się im oddano, równał się różnicy pomiędzy nowem zjawiskiem i sztywną prawidłowością literatury dawniejszej. Przed oczami nowej szkoły utworzyła się tęcza barw, w której wszystkie kolory załamywały się w pewien zgodny sposób. Promienie, które się przedostały, zmieniły zarazem kolor.

Najwcześniej w ustach romantyków wyraźnem hasłem stało się przede wszystkim imię Szekspira. A. W. Schlegel utorował Szekspirovi drogę; był on pierwszym, który go uczył i objaśnił w swoich słynnych „Odczytach o sztuce i literaturze dramatycznej“, ogłoszonych i w przekładzie francuskim. Francuz Mercier, „prorok romantyzmu“, przemówił z zapalem w tym samym duchu; Villemain i Guizot poszli za jego przykładem. Naśladowania, a zwłaszcza tłumaczenia, wierniejsze niż dawniej, przyłożyły się ze swjej strony do spopularyzowania imienia i kunsztu wielkiego brytańczyka. Jeszcze w początkach trzeciego dziesięciolecia zafowanie było tak wielkie, że kiedy artyści angielscy chcieli wystawić Szekspira na scenie teatru Porte-Saint-Martin. przyjęto ich okrzykami: „Mówcie po francusku! Przecz z Szekspirem! to jeden z adjutantów Wellingtona!“¹⁾ Widzieliśmy jednak, że w kilka lat potem ich następcy doznali świetnego przyjęcia. W trakcie tej przerwy walczy zawzięcie Beyle o zjednanie dla Szekspira należytego uznania i wychodzi „Le Globe“, z początku trzy razy tygodniowo, potem codziennie i jako organ młodego pokolenia, wsparty najlepszymi jego siłami, dzielnie prowadzi walkę w obronie nowych zasad.

Beyle, który pomimo swoich paradoksów należał do najtrzeźwiejszych i najoryginalniejszych umysłów tego czasu, wyraża swoje uwielbienie dla Szekspira bardzo stanowczo, nie dopuszczając się jednak bluźnierstwa wzglę-

¹⁾ Stendhal: „Racine et Shakespeare“ str. 215.

dem Racine'a, którego uważa jako przeciwstawienie Szekspira. Dowodzi on, że momenty zupełnego złudzenia, które mogą i powinny zdarzać się podczas widowiska, częstsze bywają u Szekspira, niż u Racine'a i że istotna przyjemność, jaką sprawia tragedia, zależy od tych krótkich złudzeń i wzruszenia, które w przerwach między niemi pozostaje w umysłach widzów. Co zaś głównie przeszkadza powstaniu złudzenia, to podziw, jaki wywołują piękne wiersze tragedyi. Trzeba kwestyę postawić jasno: co jest zadaniem dramatu: czy piękny układ harmonijnych wierszy, czy też wierny obraz wzruszeń ludzkich? I w odpowiedzi na to pytanie Beyle posuwa się dalej nawet, niż późniejsza tragedia romantyczna Wiktora Hugo i Aleksandra Dumasa,—odrzuca on bowiem stanowczo wiersz jako formę tragedyi. Jeżeli tragedia ma na celu podać dokładny obraz poruszeń serca, to—zdaniem jego—powinna ona dążyć przedewszystkiem do tego, żeby myśli i uczucia wyrażać z jak największą jasnością. Tymczasem téj jasności wiersz staje na przeszkodzie. Beyle cytuje to, co wyrzekł Makbet, widząc, że cień Banqua zasiadł na jego miejscu: „the table ist full” i twierdzi, że podobnym zwrotem ani rym, ani rytm nie przysporzy zgoła piękności. Rzecz widoczna, że ten jego ideał dramatyczny został później urzeczywistniony przez Viteta, nie przez Wiktora Hugo.

Beyle nie radzi nikomu naśladować Szekspira. Naśladować go trzeba, ale tylko w tem, że miał on zdolność poznawania swojego świata i sztukę tworzenia takiego rodzaju tragedyi, jakiej współcześni potrzebowali; podobnie i teraz (r. 1820) istnieje potrzeba pewnego określonego rodzaju dramatu, pomimo tego że doba obecna, onieśmiewiona wielką sławą Racine'a, nie ma odwagi wymagać tego od poety. Tylko ten, co zgłębia swoje czasy i czyni im zadosyć, jest rzeczywiście romantykiem. „Romantycyzm” bowiem to sztuka tworzenia takich dzieł literackich, które uwzględniając obecny stan poglądów i nawyków świata,

mogą mu dostarczyć jak największego zadowolenia; tymczasem klasycyzm obdarza ludzi literaturą, która dostarczała jak największego zadowolenia ich pradziadom. Racine był w swoim czasie romantykiem, Szekspir jest romantykiem najprzód dla tego, że anglikom z roku 1590 przedstawił krwawe rozprawy, wynikię z wojen domowych, a następnie dla tego, że stworzył cały szereg mistrzowskich, subtelnie wycieniowanych obrazów, poczynając od delikatnych poruszeń serca, aż do istoty gwałtownych namiętności. Teorya więc romantyczna polega nie na tem, żeby naśladować Anglię lub Niemcy, ale na tem, żeby każdy naród posiadał literaturę sobie tylko właściwą, odpowiednią do charakteru narodowego, tak samo jak każdy nosi ubranie dopasowane do jego figury i dla niego zrobione. Można stąd wnosić, że romantyka w rozumieniu Beyle'a znaczy prawie zupełnie to samo, co sztuka nowożytna. Zgodnie z owym wyżej wskazanym pociągiem charakteru romantycznego do klasyczności, Beyle wielokrotnie twierdzi, że trzeba być „romantycznym” w idejach, gdyż jest-to „wymaganie wieku,” w sposobie zaś wyrażania się, w formach językowych i zwrotach mowy, należy pozostać klasycznym; mowa bowiem jest tradycją, a więc rzeczy prawie nie zmienia. Należy dążyć do tego, żeby pisać tak, jak Pascal, Wolter i La Bruyère ¹⁾.

Najwybitniejsi współpracownicy „Głobu”, podając w rozmaitych wariantach definicyę kielkującego romantyzmu, formułują ją zgodnie między sobą i tak samo jak Beyle. Wówczas, kiedy jeszcze Hugo był zwolennikiem monarchii, chrześcijaństwa i konserwatyzmu, „le Globe” był już rewolucyjny, filozoficzny i liberalny. Pierwszy Thiers wystąpił w „Głobie” z programem romantyzmu i, jak to zwykle bywa podczas literackich i artystycznych przewrotów, wywiesił jako hasło *naturę i prawdę*. W sztukach plastycznych zwalcza on traktowanie akademickie

¹⁾ Racine et Shakespeare, str. 115, 117, 218 w odsyłaczu.
Tom V.

i symetryczne, a dla poczty dramatycznej domaga się *prawdy historycznej*, to jest prawie tego samego, co później rozumiano przez koloryt miejscowy. Duvergier Hauranne w artykule „O romantyczności“ określa klasycyzm jako rutynę, a romantyzm jako swobodę, a mianowicie tę swobodę, która pozwala najróżnorodniejszym talentom (Hugo i Beyle, Manzoni i Nodier) rozwinąć się w całej swojej właściwości. Podczas gdy Ampère określa klasycyzm jako naśladownictwo, a romantyzm jako twórczość oryginalną, próbuje jakiś anonim (najprawdopodobniej Sismondi) podać ścisłą definicję, robiąc uwagę, że wyraz romantyzm nie został utworzony dla tego, żeby oznaczać te dzieła literackie, w których jakiegokolwiek społeczeństwo wyraziło swoje poglądy, lecz, że stosuje się on tylko do tej literatury, która *podaje wierny obraz cywilizacji nowożytnej*. A ponieważ ta cywilizacja—podług jego przekonania—jest spirytualistyczna, zatem romantyzm należy określać jako spirytualizm w literaturze. Z młodzieńczą gwałtownością i w śmielszych wyrażeniach występuje dwudziestoletni Vitet, późniejszy autor „Barykad“ i, określając istotę romantyzmu, dowodzi, że oznacza on poprostu niezależność w kwestyach sztuki, indywidualną swobodę w literaturze. „Romantyzm—powiada on—jest to protestantyzm w literaturze i w sztuce“; ma tu on widocznie na myśli tylko wylamanie się z pod powagi papieskiej. Romantyzm—pisze on dalej—nie jest ani literacką doktryną, ani sprawą stronnictwa, lecz prawem konieczności, zmienności, postępu. „Za lat dwadzieścia cały naród będzie usposobiony romantycznie; powiadam: cały naród, gdyż jezuici nie należą do narodu.“

Czytelnik widzi, że istnieje tu zaledwie odcień różnicy pomiędzy powyższymi określeniami i tem, do którego dochodzi Wiktor Hugo: „Romantyzm jest to liberalizm w literaturze.“ Nie więc dziwnego, że „le Globe“ przedmowę do „Cromwella“ przywitał wyrażeniem: „Ruch pociągnął już za sobą nawet Wiktora Hugo.“ I rzeczywi-

ście, oprócz zwycięstwa nie dał on ze swój strony nie prawie ¹⁾.

Po Szekspirze najwidoczniejszy, chociaż nie najgłębszy wpływ wywarł Walter-Scott, poeta angielski. Utorował on sobie drogę do Francji tak samo, jak i gdzieindziej. Wielki poeta szkocki znalazł już wcześniej wielbicieli w Niemczech, we Włoszech i w Danii; przejęci żywem poczuciem narodowem i mając przed sobą narodowe i obyczajowe ideały, uderzyli oni w ton jego romansów. Romanse w guście „Waverley’a“ zaczęły się ukazywać już w r. 1814, w r. 1815 naśladuje je w kierunku niemieckojunkierskim La Motte Fouqué, w roku 1825—6 ukazali się „Narzeczeni“ (Promessi sposi) Manzoni; w roku 1826 dla pożytku naiwnego poczucia narodowego i tyleż naiwnego rojalizmu, zaczyna duńczyk, Ingemann wydawać swoje romantyczno-historyczne powieści, w których duch Walter-Scotta w dziwny sposób łączy się ze stylem Fiesolego. Niebawem po ukazaniu się doznały romanse Walter-Scotta w przekładzie wielkiego powodzenia we Francji. Imię Walter-Scotta stało się tak popularnem, że około roku 1820 dyrekcye teatralne zachęcały poetów do „aranżowania“ jego romansów dla sceny. Chybiony dramat „Emilia“ Soumeta, poety z okresu przejściowego, był jednym z takich opracowań podług Walter-Scotta. Zresztą dla młodego romantycznego pokolenia najwięcej powabu miały te właściwości romansów, których w krajach protestanckich nie ceniono najwyżej: malowniczy talent opisowy i ton średniowieczny. Walter-Scott podobał się we Francji dla tego, że znajdowano w nim wielki wybór pancerzy i łuków, pstrociście stroje i romantyczną architekturę starożytnych zamków. Jego trzeźwy pogląd na życie, jego protestancką moralność, która mu zjednała czytelników w Niemczech i na północy, albo prze-

¹⁾ Porównać Th. Ziesing, *Le Globe de 1824 à 1830*, w różnych miejscach.

oczano, albo naganiano. Pierwszy Beyle wystąpił przeciw niemu z dotkliwymi zarzutami. Przepowiadał mu, że pomimo wrzawy, jaką na razie wywołał, sława jego będzie krótkotrwała, gdyż podług niego talent Walter-Scotta polegał na zdolności malowania raczej ubiorów i ludzkich twarzy, niż odtwarzania uczuć i namiętności. Sztuka nie może wprawdzie i nie powinna kopiować natury rys po rysie, pozostaje ona zawsze piękną nieprawdą; ale Walter-Scott dba o prawdę zbyt mało. Zdawałoby się, że jego namiętne osobistości wstydzą się samych siebie, zbywa im na pewności siebie i na śmiałości, posiadają zbyt mało rysów naturalnych. Wkrótce potem zaczęto Walter-Scottowi czynić zarzuty, których mu później Balzak często nie szczędził, że nie umie malować kobiet i ich namiętności, a przynajmniej, że wobec społeczeństwa, które do przesady posuwa literacką przyzwoitość, nie miał odwagi malować ich z ich rozkoszami, cierpieniami i karą¹⁾.

Romanse, osnute na tle nowożytnem, nie sprawiły żadnego wrażenia; rozczytywano się w „Iwanhoe“, „Quentinie Durwardzie“, „Pięknej dziewczynie z Perth“ i niektórych innych. Co szczególnie ceniono w obcym pocięciu, to to, że zastąpił on dyalogowanym i udratyzowanym romansem obydwie dawniejsze formy większego romansu, a mianowicie: opowieściową, w której nagłówki rozdziałów były prawdziwymi wyciągami treści i z której autor zawsze wynurzał głowę, oraz formę listową, która wszystkie kolizje i namiętności wtłaczała pomiędzy: „Drogi przyjacielu“ i „Tobie oddany...“ Największe talenty z pomiędzy młodych poetów francuskich uległy jego wpływowi. Alfred Vigny, który pod względem moralnym stoi najbliżej Anglii, pisze romans „Cinq-Mars“ z czasów Richelieu'ego, dzieło zajmujące, ale dziś już przestarzałe, w któ-

rem przeciwieństwo między dobrem i złem zaćmiewa wszelkie inne przeciwieństwo, a autor zdradza uderzający brak zrozumienia wielkości Richelieu'ego jako statysty. Wszechstronna, Walter-Scottowska charakterystyka zartata w najwyższym stopniu; na jej miejscu wystąpił pierwsiastek liryczny: uwielbienie dla młodzieńczej, lekkomyślnej rycerskości, dla starofrancuskiej brawury. Jednocześnie z Alfredem Vigny uległ wpływowi wielkiego szkota Prosper Mérimée i pod tym wpływem napisał „Kronikę panowania Karola IX“, mozaikę, pełną żywych i prawdziwych sytuacji, dzieło, które swoim kierunkiem umysłowym jeszcze bardziej oddala się od Walter-Scotta. Mérimée szuka w historii silnych i potężnych namiętności dla nich samych, tylko, że ma ten francusko-romantyczny cel uboczny, żeby jaskrawym malowidłem podrażnić mieszczuchów; jego charakterystyki są mistrzowsko dosadne i treściwe, przedstawienie zimne, wykonane wbrew wszelkiej konwenyonalności moralnej.

Wiadomo powszechnie, że później Aleksander Dumas w wielu lekkich, zajmujących romansach, np. w „Trzech muszkietierach“ zużytkował na swój sposób bogactwo kolorystyki i historyczny styl Walter-Scotta; mniej natomiast wiadomo, że Balzak, twórca nowożytnego romansu francuskiego, zupełnie tak samo jak Vigny i Mérimée dał się porwać obecnemu mistrzowi, który w dziejach romansu stanowi epokę. Balzak chciał wstąpić w jego ślady, nie posuwając się do naśladownictwa. Mniemał on, że w rodzaju opisowym, który romantyka podźwignęła nanowemu, może śmiało współzawodniczyć z Walter-Scottem i był pewny, że potrafi dyalog natchnąć zupełnie innym życiem. U Walter-Scotta istnieje tylko jeden typ kobiety; ktoby we Francji zwrócił się do pisania romansów historycznych, mógłby zestawiać jaskrawe wady i pstrobyczaje katolicyzmu z ciemnymi postaciami kalwinizmu w najbardziej roznamietnionym okresie dziejów francuskich. W ten sposób zabezpieczał się od jednostajności.

¹⁾ Patrz Beyle: *Racine et Shakespeare*, str. 249 i własne słowa Balzaka w przedmowie do *La Comédie humaine*, oraz uwagi jego sobowtóra, Daniela Artheza w *Les illusions perdues*.

W końcu Balzak, którego umysł ciągle się wysilał na dzieła olbrzymie, powziął plan przedstawienia całego przeciagu czasu od Karola W. aż do chwili obecnej w jednym albo wielu romansach, połączonych w jeden spoisty łańcuch; była to idea podobna do tej, którą później dla Niemiec urzeczywistnił Freytag w „Przodkach.“ Jednem ogniwem tego łańcucha miał być romans „Les chouans“, pierwszy, który Balzak wydał pod własnem nazwiskiem i w którym odmalował walki w Wandei podczas rewolucyi. Ukazał się on w r. 1829 właśnie w tym samym roku, co „Cinq-Mars“ i „Chronique du regne de Charles IX.“ Inne fragmenty zamierzonego dzieła są to znacznie później wydane utwory: „Sur Cathérine Médicis“ i romans „Maitre Cornelius“. Współzawodnicząc w tym romansie otwarcie z Walter-Scottem, wystawił Balzak jako bohatera Ludwika XI-go, który według niego został przez poetę-cudzoziemca skrzywdzony. Utwory te, jakkolwiek same przez się posiadają niejaką wartość i zawierają w sobie żywe i gruntowne studia charakterów, dowodzą wszakże, że gdyby Balzak był swój plan urzeczywistnił i przeszłość wskrzesił, jego stanowisko w dziejach literatury byłoby zupełnie podważone; zaliczonoby go poprostu między uczniów Walter-Scotta.

Pierwowzory Walter-Scotta zbudziły i w Wiktorze Hugo chęć napisania wielkiego romansu historycznego. Za punkt środkowy obrał on dla niego starożytną katedrę paryską, której otynkowanie napęliło go trwogą i dla której historyczno-monumentalnej struktury żywił taką samą predylekcyę, jak w swoim czasie Goethe dla domu strasburskiego, a Oelenschläger dla katedry w Roeskildzie. Podług brzmienia kontraktu z księgarzem, ten słynny dziś romans miał być ukończony w kwietniu 1829 r. Hugo nie był w stanie umowy dotrzymać i uzyskał prolongatę najprzód na pięć miesięcy, później aż do 1 grudnia 1830 r. pod karą 1000 franków tygodniowo, jeżeli dzieło nie zostanie ukończone w terminie. 27-go lipca ukończył

Hugo swoje prace przygotowawcze i zabrał się do pisania, ale dnia następnego wybuchła rewolucya lipcowa. Mieszkanie poety było wystawione na grad kul i podczas przeprowadzki do innego lokalu zginęły wszystkie do romansu notatki. Uzyskawszy nową trzymiesięczną prolongatę, Hugo wyrzekł się wszystkiego na czas nieograniczony, zamknął swój czarny garnitur, żeby nie mógł wychodzić, kupił butelkę atramentu i pracował, nie składając ani przyjmując żadnej wizyty, aż do 14 stycznia 1831 roku, kiedy już atrament został wypisany i romans ukończony. W ciągu tego czasu tylko raz jeden pozwolił sobie na tę rozrywkę, że wyszedł popatrzeć na osadzenie ministrów Karola X; lecz żeby się nie przeniewierzyć postanowieniu, przywdział na ten dzień mundur milicyi miejskiej.

Już w latach młodzieńczych Walter-Scott wywarł na niego głębokie wrażenie. W ocenie „Quentina Durwarda“, którą napisał mając lat 21, wyraził się z największem uwielbieniem o historycznym zmyśle Walter-Scotta, o jego moralnej powadze i formie dramatycznej. Znajduje się tu wszakże zdanie, które wskazuje, że Hugo spodziewa się posunąć kunszt o jeden krok dalej. Zdanie to brzmi: „Po malowniczym, lecz prozaicznym romansie Walter-Scotta pozostaje do stworzenia inny jeszcze rodzaj romansu, który mojem zdaniem będzie piękniejszy i doskonalszy. Jest to romans, który łączy w jedno dramat i epopeję, malowniczy wprawdzie lecz zarazem poetyczny, rzeczywisty, lecz zarazem idealny, prawdziwy, lecz zarazem wielki, kojarzący Walter-Scotta z Homerem.“ Ostatnie wyrazy, które prawdziwie hugonowską przesadą psują wrażenie, nie powinny nam przeszkodzić do przyznania, że młody pisarz ma trzeźwy pogląd na to, co sam kiedyś będzie mógł uczynić w zakresie romansu. Zdawałoby się, że przeczuwa, iż jego romanso będą to wielkie poematy prozą, raczej wspaniałe malownicze legendy, niż obrazy z rzeczywistości, jak u Walter-Scotta.

„Notre Dame de Paris“, dzieło które miało na celu podać obraz życia i obyczajów paryskich w wieku XV, jest to owoc wspaniałej architektonicznej fantazyi. Przedylekcyja Wiktora Hugo do siły i ogromu znalazła tu przedmiot odpowiedni. Ożywia on tę świątynię, napęnia ją tchem swojego ducha tak, iż staje się ona istotą żyjącą; a jako z pojedynczej kości kręgowej można często odtworzyć całe zwierzę, podobnież jego myśl, opierając się na tym kościele, wskrzesza cały ten okoliczny Paryż, który już dawno zniknął. Ówczesny stan wiary i przesądów, obyczajów i sztuk, praw i sere ludzkich został odmalowany szerokimi, jedrnymi rysami, bez szczególniej dosadności, lecz z niezrównanem czarodziejstwem. Postaci ludzkie są to genialne zarysy charakterów, wykonane w stylu epickim, w nadprzyrodzonej napół wielkości. Poczciwych mieszczkańskich ludzi Walter-Scotta zastępuje tu olśniony barwami duch artystyczny, a bogobojność jego umysłu — nie nasycona namiętnością szerokiego pokroju, wskazująca na owę żelazną, ślepą konieczność, na ową *fatalité*, wypisano na ścianie kościoła i wiek za wiekiem miażdżąca pod swymi stopami nas wszystkich, cygana i księdza, piękność i zwierzę, Phëbusa i Quasimoda.

Jeszcze potężniej, niż Walter-Scott, oddziałał Byron. Porywczosć namiętności w jego poczyach, zostająca w pewnym związku z niestatkami jego życia; Child Harold, a jeszcze bardziej Lara, palcem przeznaczenia napiętnowana osobistość, która w tajemniczym smutku dźwiga z kraju do kraju swoją dumę i swoje męczarnie; ten typ w swoich byronskich kształtach, powiększony fantastycznie tem wszystkiem, co mit i pogłoski przyczepiły do życia poety, oto co zachwycało młodzież, którą Hugo zbudził albo wokoło siebie zgromadził. Niektórzy tylko krytycy, jak np. Boyle — wielki zresztą wielbiciel Byrona — utrzymywali, że „jako autor prawidłowych, śmiertelnie nudnych tragedyj“ nie jest Byron zgola przewodcą romantyków. Zaraz po śmierci Byrona cała horda podrzędnych poetów

francuskich rzuciła się na tematy o Grecyi i Byronie i przez całuteńki rok opiewała je z taką gorliwością i z tak małym zrozumieniem i oddaniem właściwości zmarłego, że Sainte Beuve musiał w „Globe“ zaprotestować przeciw nadużyciu wyrazów: Byron, swoboda, tren i t. d. Zarówno Hugo, jak Lamartine, pierwszy w artykule, drugi w wierszu wyrazili swoje uczucia z powodu śmierci Byrona. Obaj, charakteryzując osobistość Byrona jako poety, kładli podówczas główny nacisk na jego sceptycyzm i pesymizm; żywój, gryzącej, polityczno-religijnej satyry w „Don Juanie“ w r. 1824 nie dosłyszeli i nie zrozumieli ani oni, ani wielu innych. Ale gdy Hugo stara się przedewszystkiem wskazać różnicę pomiędzy początkiem Byrona i początkiem ośmnastego stulecia, — „różnica pomiędzy smiechem Byrona i Woltera jest ta, że Wolter nie cierpiał“, — dla miękkiego i na półwierzającego Lamartina jest Byron jeszcze upadłym aniołem. „Pięta pieśń Child-Harolda“, w której Lamartine próbuje uderzać w tony byronowskie, okazuje, jak wielkie upatrywał on w sobie podobieństwo do angielskiego lorda, a mianowicie w romantyczno-heroicznej indywidualności. Posługuje się on maską Byrona, ażeby pod nią wyrazić zwątpienie i rewolucyjne sympaty, które jeszcze słabo uwydatniają się w jego „Dumaniach poetyckich“, ale które wkrótce miał wypowiedzieć w swoim własnym imieniu. Nadto, zarówno jego jak i Wiktora Hugo zwabiły na wschód prawdopodobnie wspomnienia Byrona. Hugo poprzestał na poetyckich wycieczkach; Lamartine natomiast urządził wspaniałą podróż, do której się przygotował z książęcym przepychem. Z tem wszystkiem, jak na Lamartine'a tak i na Wiktora Hugo wywarło potężne wrażenie polityczne ostatnie dzieło Byrona, oraz jego ostatnie czyny i zgon.

Śladów wpływu Byrona na większość poczynających naówczas poetów można znaleźć dosyć; ale tak wielka była samodzielność tego młodego pokolenia, że byronski rozstrój, który zarazliwym przykładem oddziałał wszędzie

i w niejednej literaturze wywołał tyle naśladownictwa i przesady, do tych umysłów nie przylgnął. Pomiędzy niemi znalazł się tylko jeden, w którego uszach te właśnie dźwięki byrońskie brzmiały, jak pozdrowienia pokrewne-go ducha; poetą tym był — rzecz szczególna — najbardziej elegancki, najwytworniejszy i najwięcej arystokratyczny z pomiędzy nich, najczystszej krwi paryżanin — Alfred Musset. Większość tych wybitnych osobistości urodziła się po za Paryżem: Wiktor Hugo i Nodier — w Besançonie, Jerzy Sand — w Berry, Balzak — w Tour, Gautier — w Torbes, Lamennais — w Bretanii, Sainte-Beuve — w Boulogne-sur-Mer; wszyscy oni, każdy na swój sposób, posiadają spory zasób prowincjonalizmu, który się nie daje przyniknąć wpływowi Byrona, chociaż można się go dopatrzeć — zresztą w formach wielce odmiennych — u Jerzego Sanda i u T. Gautiera. Mérimée, lubo się urodził w Paryżu, wcześniej jednak ostygł zbyt mocno, żeby go Byron mógł porwać swoją poetycką naturą i co najwyżej pośrednio, przez Stendhala, oddziałał na niego jako poeta negacyi. W nikim przecież nie odzwierciedla się Byron tak czysto, jak w owem bladym, wysmukłym dziecku Paryża, posiadającym wszystkie słabości i wszystkie powaby, które się odznaczają ostatni potomkowie dogasających znakomitych rodów. Byron jako prawdziwy Anglik był zpo-czątku spirytualistą, idealnym i melancholijnym; zmysłowość w jego poczynach młodzieńczych zajmuje miejsca bardzo mało. Dopiero kiedy dojrzał, kiedy już zwiedził Włochy i osiadł w krajach romańskich, poczynę jego, podobnie jak poczynę Goethego w Wenecyi, stają się zmysłowe, sprośne i rubaszne. Przeciwnie u Musseta: w młodości bierze on za punkt wyjścia ów rodzaj brutalnego realizmu, który występuje niekiedy w późniejszych poczynach Byrona i dopiero z czasem, powoli staje się coraz bardziej idealnym. W dobie największego rozkwitu, czy jako obserwator, czy nawet jako erotyk jest on wytworniejszy od Byrona, jego poczynę posiadają rafaellowską piękność, do

której się Byron nie wznosi, ani jej szuka. Jest on Byronem francuskim, słabszym, wdzięczniejszym, tak samo jak Heine jest Byronem niemieckim, mniejszym, swawol-niejszym i dowcipniejszym, a Paludan-Müller Byronem duńskim, satyrycznym, prawowiernym, lojalno-konserwa-tywnym. Musset cierpi jak młodzieniec, a skarży się jak kobieta; jest to „panna Byron“, jak go raz nazwał rzecz-biarz August Prévault.

Wpływ Niemiec nie był tak potężny, jak wpływ Anglii i jeszcze łatwiej okazać, że wrażenia z tej strony traktowano także lekko. Patrzano na Niemcy jako na kraj ocieniony starożytnymi teutońskimi dębami; wokoło tamiecznych źródeł i rzek unosiły się elfy, wlokąc po rosi-stej trawie białe szaty; w górach mieszkają gnomy, a na ich szczytach odbywają się schadзки czarownic. Niem-cy, to kraj samych widziadeł z czarodziejskiej nocy Wal-purgi. Z utworów Goethego najwięcej był czytany jeden tylko Werter, bo porywał egzaltowaniem wyrażeniem na-miętności. Widziano w nim drugiego René'go, bo chociaż był od niego wcześniej, nauczono się go rozumieć z po-staci René'go; takie pojmowanie pozbawiło go świeżości i zbliżyło do typu Child-Herolda. Osobistość Fausta prze-obrazila się w tym samym duchu; ta wspaniała postać, która imponowała całej Europie, była dla francuzów zu-pelnie obca i niezrozumiała w swojej istocie. Poczynę fran-cuska nie dotykała nigdy walk i cierpień ducha badaw-czego. Ten doktor niemiecki, naiwny do tyła, że w pudlu upatruje dyabła; do tyła sentymentalny, że na progu do mieszkania Malgorzaty pielęgnuje religijne uczucia, a je-dnak do tyła niesumienny, że zbałamuconą porzuca i zabi-ja jej brata w nieuczciwym pojedynku, — ten doktor był zanedo francuski, żeby go rozumiano. Jak zarzuty czy-nili Faustowi Goethego mężowie szkoły klasycznej, oka-zuje się to z artykułów obronnych. „Iluż to ludzi — pisze między innemi Duvergier Hauranne — znieczula na pięk-ności tego arcydzieła samo już przedstawienie umowy

z dyablem! Nie pojmują oni, jak można takie nieprawdopodobieństwo oglądać bez przygany, a przecież od lat najmłodszych patrzą, jak Agamemnon dla zjednania sobie przychylnych wiatrów ofiaruje swoją córkę i nie robią mu z tego zarzutu! Oswojono się już z przesadami klasycznymi, ale średniowieczne działały odstręczająco. Wielka też była liczba takich, co nie czytając utworów Goethego, odrzucali je, jako poczęcie nieucywiliżowaną. Jeszcze w roku 1825 ograniczony przeciwnik romantyków, Auger, sekretarz akademii francuskiej, rozśmieszył jej członków tem, że w jednej wycieczce przeciw romantykowi, „owym miłośnikom pięknej natury, co zamiast Apolina Belweder-skiego wolą potworną statwę świętego Krzysztofa i z największą przyjemnością oddaliby Fedrę i Ifigenię za Fausta i Götza von Berlichingen“, to ostatnie tytuły jako nazwy barbarzyńskie wymówił z żartobliwym akcentem. Z tem wszystkiem uwielbienie romantyków dla Fausta — jak już nadmienilem — pozostało bezowocne. Chociaż Gérard Nerval przełożył pierwszą część wspaniałego dramatu z wielkiem zadowoleniem staro-goethego i chociaż obraz Delacroix, wystawiający napowietrzną podróż Fausta i Mefistofelesa, również wywołał podziw staro-goethego i znawcy, — wpływ Fausta na ówczesną literaturę francuską (jak np. u Quineta) był bardzo nieznaczny.

Jakkolwiek zdawaćby się mogło, że Schiller ze względu na styczność z Roussem i na kwiecistą retorykę dramatyczną był dla francuzów przystępniejszy, niż Goethe, to jednak na młodsze pokolenie oddziałał on bardzo słabo. Wprawdzie przerabiano i wystawiano wszystkie jego utwory dramatyczne, ale działało to jeszcze przed powstaniem właściwej szkoły romantycznej, a na półromantyczni poeci doby przejściowej, przerabiając dowolnie jego utwory w prawidłowe tragedye ówczesnego smaku, psuli je tylko, zamiast uprzystępniać ich zrozumienie. W ten sposób z „Dziewicy Orleańskiej“ i „Don Karlosa“ sfabrykował Soumet „Jeanne d'Arc“ i „Elisabeth

de Franco“; „Fiesco“ został przerobiony i sponiewierany przez Ancelota. „Wallenstein“ przez Liadières'a. Lecz ani klasycy ani romantycy nie byli zadowolnieni z tych rezultatów, a nawet ścisły Beyle, który się postarał sięgnąć do samych źródeł, wyrokuje, że Schiller, holdując zbyt staro-francuskiemu smakowi, nie mógł swoich współziomków obdarzyć tragedją, jakiej wymagały ich obyczaje. Nie odczuwał on zupełnie istotnej wielkości Schillera i władał językiem niemieckim zbyt słabo, żeby rozumieć i rozkoszować się „Wallensteinem.“ Zresztą, jak wielu innych z młodszej generacyi, chwalać to, co mogło klasyków najbardziej rozjrzeć, unosi się tak dalece, że uznaje „Lutera“ Wernera za taki dramat nowożytny, który najwięcej zbliża się do Szekspira, a autora sztuki nazywa poetą o wiele większym od Schillera.

Ze wszystkich współczesnych poetów niemieckich, oprócz Goethego, głębsze wrażenie wywarł tylko E. T. A. Hoffmann. W oczach francuzów był on zaiste Niemcem *par excellence*. Tęsknił on za Francją, ale nie wyrażał tego, jak w Danii; za to Hoffmann kojarzył w sobie bezgraniczną fantastykę, która dla francuzów była zupełnie nowym żywiołem poetycznym, z pewną wyrazistością konturów, która nie przypadała do smaku i przypominała ich współrodaka Callota z Lotaryngu. Zjednał ich sobie Hoffmann artystyczną śmiałością, która miała odwagę posunąć kapryśność aż do ostateczności. Był jaskrawy, nie cofał się przed najsilniejszymi wrażeniami i przy całej niepowściągliwości tak drobnostkowy, jak np. obraz kuszenia św. Antoniego, namalowany przez Breughela albo Teniersa. W przeciwieństwie do Novalisa, pociągał francuzów berlińskim realizmem, który ma tyle pokrewieństwa z francuskim; nawet w jego szaleństwie był pewien rodzaj metody wyrozumowanej. Dla tego też ze wszystkich poetów niemieckich on jeden znalazł we Francji naśladowców, możnaby nawet powiedzieć uczniów.

Już Karol Nodier zdradza — jakeśmy to widzieli — wielką zależność od fantastycznych powieści Hoffmanna; później w stopniu jeszcze wyższym ulega temu wpływowi Gérard Nerval; widać go też wyraźnie w nowellach Gautiera. Jakkolwiek oryginalnym poetą jest w ogólności Gautier, i chociaż po niemiecku nie prawie nie umiał, w rozmaitych jednak okresach życia zostawał pod wpływem niemieckim. Jak jego młodzieńcze nowele („Romans et contes“) przypominają Hoffmanna, tak znowu „Emaux et Camées“ z wielu względów przypominają Henryka Heinego. Oprócz tego niezwykle sprawił na nim wrażenie Goethego „West-östlicher Divan.“ Co go bardziej pociągało do Goethego, to artystyczna nieskazitelność, która się uwidatniła w starszych latach poety.

VI.

Pobudki wewnętrzne.

Z tem wszystkiem nie wpływy zagraniczne przyłożyły się najwięcej do wywołania wielkiego odrodzenia poetycznego. Bynajmniej! Sprawilo to odnalezienie, odkrycie wielkości narodowej, której istnienia nikt się nie domyślał. Jak na początku dziejów nowożytnych odgrzebanie pierwszych posągów, od tak dawna w ziemi ukrytych, stało się podniętą do włoskiego humanizmu, tak również we Francji pierwszym impulsem do zupełnej rewolucji poetycznej były poezycy Andrzeja Cheniera, odnalezione, zebrane i wydane w roku 1819. Jakby łuska spadła z oczu współczesnych, gdy w lat 26 po śmierci pieśniarza zostały wydobyte na światło dzienne to pełne życia jonskie poezycy. Wszystkie poetyckie bożyszcza z czasów cesarstwa, Delille i autorowie dydaktycznych poematów o przyrodzie upadły i pokruszyły się w sztuki. Wiosenny powiew starożytności Helady, rzeczywiście, właściwej Grecji, przedarł się do Francji i zapłodnił atmosferę. To

samo aleksandryny, które w wieku XVIII były tak mdłe i bezsilne, a w XVII tak sztywne i symetryczne, tu przemówiły tajemniczą harmonijnością, subtelną i giętką jędrnością, śmiałym i zmysłowym wdziękiem. Co więcej, ponieważ średniówka nie zawsze przypadała po zgłosce szóstej i myśl nie zawsze kończyła się razem z wierszem — pozyskały one taką różnorodność, o jakiej nikt nie śmiał marzyć. Myśli i uczucia były nowożytno, ale duch, w którym one zostały artystycznie przedstawione, starożytny. W tem skojarzeniu tkwił pierwiastek ożywczy, który mógł wywołać całą ewolucję poetyczną, taką samą, jaką w wieku XVI-ym, wychodząc z podobnej zasady, przygotował i w czyn wprowadził Ronsard. W tej poezji duch nowożytny spotkał się z duchem starożytnym, lecz punkt ich spotkania znajdował się opodal od tej drogi, na której szukały się nawzajem poezya starożytna i nowożytna za czasów Ludwika XIV. Imię Andrzeja Cheniera przyemiło czystym blaskiem wszystkiego inne sławionych dotychczas poetów. Z grobu powstał duch z promieniami gieniusza na czole i z koroną męczeństwa na głowie i wskazał młodemu pokoleniu drogę do ziemi obiecanej nowej poezji.

Andrzej Marya Chénier, urodzony w r. 1761 w Konstantynopolu (Galocji), był synem pięknej, utalentowanej i żywej grezynki, z domu Santi L'Homaka ¹⁾. Jego ojciec był konsulem francuskim w Turcji i niepospolitym uczonym. Jeszcze w dziecięcych latach przybył Andrzej do Francji i wychował się w pięknej okolicy langwedockiej. Zapomniawszy macierzystego języka; lecz skoro tylko zaczął się go uczyć w szkołach paryskich, uczynił w nim tak szybkie postępy, że już w roku szesnastym władał nim zupełnie i zagłębił się całkiem w jego literaturę. Poznał ją tak dobrze, jak ojczystą. Mając lat dwadzieścia wstąpił do wojska jako „cadet gentilhomme“

¹⁾ Thiers był wnukiem (po kądzieli) jej siostry.

coś w rodzaju podporucznika i stał ze swoim pułkiem za-
logą w Strasburgu. Tu czas wolny obracał na studia filo-
logiczne; ale częste stosunki z oficerami, życie garnizonowe,
które prędzej usypiało, niż podniecało ducha, stało się mu
wkrótce niecznośc. Już po upływie półroku wrócił do Pa-
ryża, a ponieważ około tego czasu zaczęła się w nim roz-
wijać choroba, której kuracya wymagała surowego i spo-
kojnego trybu życia, wystąpił więc z wojska. Ale dyete-
tyczna wstrzeźliwość i bezczynność nie godziły się
z usposobieniem młodzieńca, który z wszystkimi namiętno-
ściami żywój młodości łączył naukowy i artystyczny po-
ciąg gienialnego, niezmordowanego umysłu. W towarzy-
stwie przyjaciół odbył dwuletnią podróż do Szwajcaryi
i Włoch i czas dłuższy zatrzymał się w Rzymie. W Nea-
polu ponowiły się napady choroby i przeszkodziły mu zwie-
dzić Grecyę, główny cel jego podróży i pragnień. Powró-
ciwszy w początkach 1785 r. do Paryża, znalazł w domu
rodziców najlepsze towarzystwo stolicy; tu poznał poetę
Le Bruna, malarza Davida, chemika Lavoisiera, tudzież
cały zastęp dyplomatów i dostojników, których imiona
miały nabrać rozgłosu podczas rewolucyi. Po za domem
rodzicielskim posiadał własne ciasniejsze kółko znajo-
mych, złożone z utalentowanej młodzieży szlacheckiej;
wreszcie, dzieląc i wtedy czas równomiernie pomiędzy stu-
dya i rozrywki, zawiązał stosunki z najlekkoomyślniejszem
i najswobodniejszem towarzystwem ówczesnem, które się
składało z wielkich panów (księcia Montmorency, księcia
Czartoryskiego i t. d.), znakomitych dam (księżnej Mailli,
księżnej Chalais i t. d.), artystów, poetów, pisarzy (jak
np. Beaumarchais, Mercier i t. d.), a nawet młodych, pię-
knych kurtyzanek (opiewanych przez Cheniera: Glycery,
Róży, Amelii). Było to różnorodne towarzystwo, którego
życie i rozrywki opisał Rétif de la Bretonne i które zginęło
pod gilotyną. Temi czasy zapoznał się Chenier z człowie-
kiem, którego równa miłość swobody i równa nienawiść
wszelkiego teroryzmu uczyniła chwilowo jego przyjacie-

lem; był to włoski poeta Alfieri, przybyły właśnie do
Paryża w towarzystwie hrabiny Albany. Jednocześnie
poznał kobietę, którą opiewał, wysławiał i oskarżał
w licznych wierszach pod imieniem Kamili: była to ko-
chanka jego młodości, pani Bonneau, do której go przy-
wiązała burzliwa i długotrwała namiętność. Dwudziesto-
czteroletni młodzieniec klęczał przed nią często w jój wie-
skim majątku, gdy przy towarzyszeniu arfy śpiewała ów-
czesne romanse o udręczeniach i rozkoszach miłości.

W roku 1787 został mianowany sekretarzem przy
poselstwie w Londynie. Z powodu odosobnienia i zależ-
ności czuł się tu bardzo nieszczęśliwym. Wtem wybuchła
rewolucya i zelektryzowała Chéniera; powrócił do Pa-
ryża pełen świetnych nadziei na przyszłość. Świadomość
poetycka zbudziła się w nim już dawniej; teraz rozpoczął
układać i opracowywać kompozycye większych rozmiarów
nadzwyczaj różnorodne, ale zawsze w stylu ściśle klasycz-
nym. Już dawniej literatura francuska zwracała się po-
dwakroć do starożytności: najprzód za Ronsarda, kiedy sta-
rożytność przyozdabiano różnobarwnymi świecidełkami
renesansu włoskiego; później za Racine'a, kiedy staroży-
tność udekorowano dworszczyzną i ceremonialnością. An-
drzej Chénier, w którego żyłach płynęła czysta krew
grecka, który czytał i pisał w języku macierzystym tak
samo jak we francuskim, i który — może jedyne w całej
Francyi — nie patrzył na starożytną Heladę przez okulary
łacińskie, ani przez mgłę pudru perukarskiego z wieku
XVII; naiwny jak młody Apollo, zburzył bez trudu panu-
jące naówczas pojmowanie starożytności, a zatem i istoty
poezyi. Rozumiał, że poeci greccy mówili i pisali w ję-
zyku narodowym i że doskonałość ich formy, polega-
jąca na świadomej powściągliwości, była czemś innem zu-
pełnie, niż poszanowaniem samowolnych, utartych przepi-
sów. W stosunku do stylu wieku XVIII wyobraża on
taką samą reakcyę i odrodzenie w poezyi, jak Thorwaldsen
w rzeźbiarstwie; podobnie jak Thorwaldsen był

w licznych szczegółach naśladowcą starożytności i tak samo z niej użytkował; ale przewyższa go ruchliwością uczucia, zmysłowem ciepłem i patosem.

W poezjach zprzed roku 1787 jest Chénier przeważnie erotykiem z pewnym odcieniem sensualizmu, elegykiem i sielankopisarzem. Jego poetyczna i ludzka natura rozwinęła się dopiero wtedy, gdy wybuchła rewolucya i napelniła powietrze swym grzmotem. Wychował się w kierunku filozoficznym, jaki dzięki działalności Woltera panował wśród arystokracji umysłowej; podzielał uczucia, które skłoniły znakomitych francuzów do walki w obronie sprawy stanów Ameryki północnej, a teraz z najszczerzszym zapalem powitał nową erę swobody, której z takim utęsknieniem wyglądał. Wolność pojmował jako bezwzględną swobodę myśli i sumienia. Oświecony dostatecznie przez „wiek XVIII, który zboczyła krwią teologiczną głupota; bez poważania dla kapłanów wszystkich wyznań,“ przekonany, że członkowie tego stanu wszędzie sprzysięgli się na szczęście i spokój ludzkości, pragnie on „skruszyć despotyczne i teokratyczne jarzmo.“ Niedoswiadczony i szlachetny uważa za możliwe osiągnięcie tego rezultatu bez zrywania z surową powagą prawa.

W pierwszym roku rewolucyi poświęcał się jeszcze przeważnie poezyi. W słynnej elegii wysławiał panią Gony d'Arcy, piękną i młodą damę, do której powziął miłość przelotną; wkrótce jednak polityka usunęła na plan dalszy wszelkie inne zajęcia i namiętności. W roku 1792, przeczuwając zbliżające się rządy teroryzmu, wystąpił w jednym z dzienników z namiętnym artykułem przeciw jakobinom. Jego młodszy brat, znany poeta rewolucyi, Marya Józef Chénier, który odgrywał pewną rolę w klubie jakobińskim, uważał sobie za obowiązek wystąpić w obronie współtowarzyszów. Andrzej z dumną bezwzględnością podniósł rzuconą rękawicę. Udało się wprawdzie przyjaciółom braci wrogą między nimi polemikę rychło zakończyć, ale naprężony stosunek trwał czas jakiś.

Przedtem pozostawali oni zawsze w ścisłej zgodzie; dla Andrzeja, podobnie jak dla starożytnych rzymian związki krwi musiały zamilknąć tam, gdzie chodziło o idee praktyczną. W początkach rewolucyi przypisał mu brat tragedye „Brutus i Kasyusz“; Andrzej w odpowiedzi na dedykacyę oświadczył z całą naiwnością, właściwą tym czasom, że wielki Brutus wyrażał się właśnie tak, jak w tragedyi; nazwał bohaterów sztuki „szlachetnymi mordercami, wielkimi zabójcami tyranów, niezrozumiałymi już dla deklamatorów terażniejszości; słowem, oświadczył się za królobójstwem, skoro było ono koniecznem. Ale proces przeciw Ludwikowi XVI wywołał w nim oburzenie. Ofiarował się królowi dopomagać w obronie; pisał dla niego cały szereg memoryałów obrończych; on to również po zapadnięciu wyroku śmierci walczył piórem w obronie Ludwika i napisał ów piękny, pełen godności list, w którym król prosił zgromadzenie narodowe, aby mu od wyroku pozwoliło odwołać się do narodu. Rzecz charakterystyczna — jak zauważył Becq de Fouquières — że trzej najwybitniejsi w Europie poeci: Andrzej Chénier, Schiller i Alfieri, którzy w jednakowej mierze byli wrogami dawnego absolutyzmu, i którzy z uwielbieniem powitali rewolucyę, w roku 1792 powzięli zamiar bronić króla Ludwika. Marya Józef Chénier był umysłem mniej wybitnym i łejszym, naginającym się do prądu; cioszył się wielką popularnością, jaką zjednał mu talent z duchem czasu najzupełniej zgodny. Andrzej posiadał męstwo, które przy sposobności mogło się podnieść do opornej dumy i był z tego metalu, z którego dzieje tworzą męczenników. Widoczne niebezpieczeństwo uczyniło go jeszcze śmielszym w napaści na potentatów, którzy — jego zdaniem — zniesławili Francyę. Pod całym swoim nazwiskiem ogłosił sarkastyczną odę z powodu uroczystości, wyprawionej przez jakobinów ulaskawionym żołnierzom pułku Chateaufieux, którzy jako zbrodniarze słusznie byli skazani na galery. Również gdy został zamordowany

Marat i 44,000 ołtarzy wzniesiono na cześć „przyjaciela ludu“, z pomiędzy poetów francuskich jeden tylko Andrzej Chénier porwał się do opiewania Karoliny Corday. Wtenczas było to czynem większej odwagi, niż później.

„O zacna dziewico! Grecya byłaby podziwiała twoje męstwo, bryła po brylce łamałaby marmur paryjski, ażeby wzniesić ci posągi obok Harmodyusza i Arystogeitona, a chóry w świątobliwym zachwycie wielbiłyby na twym grobie Nemezis, nieubłaganą boginię, co dosięga potężnych zbrodniarzy. Ale Francya gnie kark pod gilotynę i uroczystościami święci pamięć zarzezanego potwora.“

Od śmierci króla pobyt w Paryżu stał się dla Andrzeja niemożliwym. Brat wynalazł dla niego schronienie w pewnym ustronnym domku wersalskim. Tu żył czas jakiś w cichem osamotnieniu, pracując nad poematem „Hermes“, z którym się nosił już od lat dziesięciu, ale wykończył drobny zaledwie fragment; oprócz tego pisywał do Fanny (pani Laurent Lecoulteux) młodej damy, mieszkającej w sąsiedztwie ostatnio wiersze miłośno. Noszą one cechę nowego w poezjach Andrzeja Chéniera uczucia: melancholię niezmysłowej miłości. Rzadka szlachetność i wdzięk kobiecy udzielił się tym rzecznym, skromnym wierszom. Ale ten cichy pobyt w Wersalu był w życiu Chéniera tylko krótką ciszą przed burzą.

Zabiegi dla ocalenia pewnej damy, którą komitet rewolucyjny uwięzić rozkazał, wtrąciły jego samego do więzienia. W Saint-Lazare obrócił czas na przejrzenie rękopisów i napisał kilka bardzo pięknych utworów większych rozmiarów, jak np. dwa słynne wiersze do księżny Flourey, z domu Coigny (jeden „La jeune Captive“ i drugi mylnie we wszystkich wydaniach zatytułowany „Mademoiselle de Coigny“), oraz wspaniały fragment, zaczynający się od „Comme un dornier rayon.“ Został oskarżony przed trybunałem rewolucyjnym jako „wróg narodu“ i skazany na śmierć, ponieważ pisywał „przeciw wolności

i w obronie tyranii.“ Dnia poprzedniego napisał wiersz następujący:

„Jak ostatni promień słoneczny, ostatnio technienie powietrza ożywia dnia schyłek, tak i ja u stóp rusztowania uderzam jeszcze w mą lirę. Wkrótce nadejdzie zapewne kolój i na mnie; może sen grobowy zamknie mi powieki wprzód, nim na białej powierzchni cyferblata odmierzy godzina swoich sześćdziesiąt kroków. Może wprzód, nim dokończę rozpoczętego wiersza, zwiastun śmierci, czarny posel cieniów zagrobowych, rozgłosi moje imię po tych długich, ciemnych korytarzach“...

Wieczorem dnia 7-go Termidora 1794 roku, w wilię upadku Robespierre'a, katastrofy, która byłaby mu ocaliła życie, gdyby się była wydarzyła o jeden dzień wcześniej, wstąpił Andrzej Chénier na rusztowanie. Jeszcze na wozie śmiertelnym miał on do malarza Rouchera, który z nim razem śmierć poniósł, powiedzieć z goryczą: „Ach! nie nie zrobiłem dla potomności.“ Lecz podług zeznań innych miał już na rusztowaniu uderzyć się w czoło i wyrzec: „Pour-tant j'avais quelque chose là!“

Chociaż prozaiczne artykuły Chéniera budziły niezwyczajnie zajęcie nawet zagranicą — Wieland go pozdrawia, król polski przysyła mu medal zaszczytny — jako poeta nie cieszył się sławą za życia. Opublikował tylko dwa utwory: Hymn do Davida, wywołany zajściem w sali balowej i satyryczny hymn na pulk Chateaufieux. Od lipca 1794 roku, kiedy głowę stracił na rusztowaniu, imię jego poszło w zapomnienie i nawet pamięć o nim zaginęła.

Wtem dnia pewnego w r. 1819, księgarze paryscy, którzy mieli zamiar wydać dramatyczne utwory Maryi Józefa Chéniera, całkiem już przestarzałe, otrzymali propozycję uzupełnienia tomu ostatniego dodatkiem „poezji nieznanego brata Chéniera.“ Uproszony przez nich znany literat, Henryk Latouche, zajął się ich przejrzeniem i uderzony pięknosciami zaczął poszukiwać innych rękopisów Andrzeja. Powoli odnalazł najprzód starą paczkę, później

mały żółty zeszyt, uczynił z tego oględny i gustowny wybór i spowodował jego wydaniem rewolucję poetyckiej świadomości w swojej ojczyźnie. Imię Andrzeja Chéniera obiegło po całym kraju, młodzież na prowincyi tak samo jak w Paryżu zachwycala się nowem objawieniem poetykiem ¹⁾.

Zmarły poeta sprawił, że nie tylko cała liryka ostatniego pokolenia stała się przestarzałą i niemożliwą, ale zaćmił nawet zupełnie pierwsze „*Meditations poetiques*” Lamartina, napisane w duchu idealnym i wydane prawie w tym samym czasie. Poezya jego nie buja w obłokach albo nad obłokami, jak Lamartine’a, ale trzyma się ziemi; posiada czystość bez bigoteryi, serdeczność bez czułościowości, nie ma nic wspólnego z nieskończonością i abstrakcją. wolna jest od mistycyzmu i od niedowiarstwa.

W pierwszych swoich utworach był Chénier pogańskim młodzieńcem, wierzącym w Apolina i Artemidę, a nadowszystko w Afrodytę i stanowił przypadkiem zupełny kontrast z założycielem szkoły serafickiej, jako epikurejczyk w starożytnym tego słowa znaczeniu wobec spirytualisty. Pierwsze kobiety, które opiewał, były nie utalentowane, wątle Elwiry, jak u Lamartine’a, ale krowkie kochanki, albo młode, piękne kurtyzanki z czasów Ludwika XVI, tylko, że jego zmysłowość nigdy nie była lubieżna, ani tembardziej płocha w stylu ówczesnym. Jeżeli maluje orgię (jak np. w elegii 28-ój), to występuje ona jak grecka płaskorzeźba z czasów dawniejszych. W stylu powściągliwym wystawia młodą kobietę z rozpuszczonemi włosami, jak tańczącą greką menadę, a oględna jasność przedstawienia zamienia uctę w atycką bachanalię z paryjskiego marmuru. Całe to życie nosi zna-

mię czystego piękna i szlachetnej prostoty. Owa potworność, którą później do liryki wprowadzić miał Hugo i której powabom nie oparł się w swoim czasie Lamartine, jest mu obca zupełnie tak samo, jak dewocya i mistyka.

Lecz nawet jako mąż dojrzały, jakim się okazuje Andrzej Chénier w swoich utworach i fragmentach późniejszych, stanowi żywe przeciwieństwo z liryką, która w roku 1819 budziła natchnienie. Kobiety, które opiewał we wspaniałych poezjach, były to bohaterki albo skazane na śmierć za rewolucyi. Jego jamby, przypominające greckich jombografów, posiadały męski patos, a we fragmentach „*Hermosa*” wyraziły się poglądy na życie, które swoją starożytną miłością prawdy i nauką powagą stanowią najjaskrawsze przeciwieństwo z romantycznym i fantastycznym marzycielstwem Lamartine’a. Dla Andrzeja gwiazdy to nie kwiaty na łące niebieskiej, ale poprostu światy, obracające się w eterze; oznacza „ich ciężar, ich kształty, ich odległość” i prawa wzajemnej atrakcyi, których działanie odczuwa w swojej duszy. Opatrzność za ich pośrednictwem do ludzi nie przemawia, ani ludzkie modły ku nim się nie wznoszą; tylko ich rozważanie skupia się w jednym potężnym wrażeniu o jedności i harmonii praw wszechświata.

Chociaż poezye Andrzeja Chéniera pod wielu względami poprzedziły poezyę wieku XIX, gdyż są przeważnie liryczne, a wiek XVIII oprócz niego nie wydał we Francyi ani jednego liryka, — nie zapierają się wpływu dwóch przewodnich umysłów swojego stulecia: Roussa i Woltera. Od Roussa pochodzi sielankowość Chéniera, jego sceny pasterskie, które wprawdzie to i owo zapożyczyły z Teokryta, ale czerpały z tego źródła tylko dla tego, że Rousseau nawoływał do stanu natury; od Woltera pochodzi skłonność do wszechludzkości, która pobudzała Chéniera do szukania natchnienia u Newtona i do współzawodnictwa z Lukrecyuszem w poemacie dydaktycznym o naturze.

¹⁾ Opis tego entuzjazmu można czytać w romansie Balzaka „*Les deux poètes*”, który stanowi wstęp do „*Illusions perdues*.”

Czem jednak Chénier tak wyzwalająco i ożywczo oddziałał na poezję najbliższego pokolenia, to przede wszystkim zaletami czysto artystycznymi, a nawet po części czysto technicznymi. Aleksandryny w jego poezjach nie były to już aleksandryny Racine'a; zdania nie spływały się w jedno z wierszami i wskutek tego wiersz stał się giętszym, swobodniejszym i rozmaitszym. Jeszcze większą nowością było odmienne stosowanie średniówek i przejść w jego dytyrambicznym poezjach, a stąd nieznaną dotychczas liryczna namiętność i liryczny polot. Wprawdzie i Lamartine próbował reform metrycznych, ale bezwiednie i bez tej dokładności i precyzji w formie, którą się zachwycała młodzież u Chéniera. Ci wszyscy, co pojmowali znaczenie dokładnej i plastycznej formy, brali wzór z niego. Mimowolnie podzielili oni pisarzy na dwie grupy: jedna pochodziła od pani Staël, wielomówniej improwizatorce, która nie troszcząc się o przetworzenie całości, marnowała na szczegóły pojęcia i wyrazy; druga, świeżo powstająca, mając Andrzeja Chéniera za pierwowzór, postawiła sobie za zasadę ścisłą sumienność artystyczną.

Oprócz postępu często formalnego, poezje Andrzeja Chéniera okazują jeszcze wielki postęp w oddawaniu barw. Dotychczas wyrazy nieokreślone, abstrakcyjne, nadmysłowe albo czułościowe były w wierszach używane chętniej, niż wyrażenia konkretne, zmysłowe i malownicze; mówiono np. „niebo w swoim gniewie“; Chénier natomiast powiadał: „czarno, zachmurzone niebo“; powiadano: „delikatne palce“, Chénier wołał mówić: „białe, długie palce.“ Obok tej zmysłowej jasności w pewnych określeniach i opisach przybył nowy światłocień w wyrażeniu, które razem ze słowami i zwrotami, zawierającymi w sobie coś zagadkowego, tajemniczego albo fantastycznego, otwierało nowo widoki na rozległe obszary.

Rozważając te piękno poezje ze strony więcej ludzkiej, niż artystycznej, nie znajdziemy w nich wyrazu dla bólu osobistego. Pomimo swojego ognia i francuskiego

charakteru są zanadto powściągliwe, atyczne. Wszelka brzydota wyklucza się z nich systematycznie, a do brzydoty zalicza poeta — isticie po grecku — swoje życie prywatne, i osobiste troski. Tylko z niektórych wskazówek, zawartych w prozie i w listach, dowiadujemy się np. ile w swoim czasie cierpiał na zależności w Londynie. Tym cierpieniom nie daje on miejsca w poezji. Jeżeli w latach młodszych odczuwa niekiedy ucisk ubóstwa i narzuconego przymusu, to w poezjach uczucie to wyraża tylko omownie, jak np. w sielance „Swoboda“, napisanej w guście Teokryta w której pasterz kruszy flet, unika płasów i śpiewów dziewczęcych, przeklina wszelką pociechę, ponieważ jest niewolnikiem. Tylko w podobnych omówieniach pozwala Chénier wyrazić się w poezjach swym troskom.

Niepodobna za pośrednictwem przekładów dać pojęcia o naturze poezji Chéniera, a tem bardziej za pośrednictwem prozaicznych referatów. Kunsztowność mowy i wiersza, barwność języka — znikłoby to wszystko. Jeżeli przecież niejako piękno zostaje, może stąd czytelnik wnosić o wartości oryginału. Dla przykładu podaję tu w streszczeniu wiersz „Chory młodzieniec“, który, jak wszystko u Chéniera, ułożony jest prawie z niczego, a jednak nie zapomina się nigdy. Układem swoim przypomina trzeci akt „Fedry“ Racine'a, który mógł mu służyć za daleki pierwowzór.

„Apolinie, zbawczy Boże, Boże życia i roślin uzdrawiających, miej litość nad synem, mojem dzieckiem jedynem, i nad matką stroskaną, która żyje tylko dla niego i ma patrzeć na zgon jego. O ty Boże młody, przyjdź w pomoc jego młodości! Uśmierz trawiącą gorączkę, która pożera jego niewinne życie, a ja oto temi staroimi rękami zawieszę u stóp twojego posągu onyksowy puhar i co lata na ołtarzu składać ci będę białego wołu w ofierze.

A ty, mój synu, nie okażesz mi ani trochy litości? Nie dasz ze się ubłagać? nie przemówisz do mnie? Od trzech dni

nie jadłeś, trzy noce nie spałeś. Synu, chcesz ty umrzeć? Maż twoja osiwiła matka pozostać sama na świecie, ma ci zamknąć powieki i połączyć twoje popioły z popiołami ojca? Powiedz, jaki ból cię trawi? Troska ukrywana najtrudniejsza jest do zniesienia.

Bądź zdrowa, matko! Umieram, nie masz już syna. Pożera mnie ognista, zatruta rana; zaledwie oddycham; mówić nie mogę. Bądź zdrowa!... Łoże mnie męczy, koldra uciska, wszystko mnie gnębi i wyczerpuje. Pomóż mi, umieram. O, obróć mnie na drugą stronę! Ginę. Ach, co za męczarnie!

Napróżno podaje mu napój uzdrawiający, który sztuką czarnoksiężską przyrządziła pewna tesalska kobieta. Zaczyna przecież mówić. Przypomina sobie brzegi Erymantu, gaj laurowy, świeży powiew wiatru, poruszający wodę, liście i fałdy lnianej odzieży na piersiach dziewic. Przypomina piękność lekkich, tańczących dziewic, wreszcie jedno boskie oblicze i mówi nieprzytomny: to ręce, to kwiaty, te włosy, te nagie stopy tak białe i kształtne! o, nigdy już ich nie zobaczę! Widzi przed sobą młodą dziewczynę, jak wolnym krokiem idzie na grób swojej matki; słyszy jej głos,—i pyta, czy będzie przechodziła i na grób jego?

I oto, dowiaduje się matka, że miłość bez nadziei wtrąciła jej syna w chorobę. Lecz powiedz mi, mój synu, co to za dziewczica, którą widział nad brzegami Erymantu? Jesteś przecie bogaty i piękny, a raczój byłeś, nim z cierpienia spłowił kwiat twojego życia. Czy nie jest to Eglaja, albo młoda Irena o długich, jasnych warkoczach, albo może owa dumna piękność, której imię słyszę codziennie, której zazdroszą wszystkie piękne i młode dziewczęta i której — jak powiadają — żadna matka ni żona nie widzi bez trwogi w świątyniach na uroczystościach? Miałażby to być Dafna?

O Bogowie! milcz, matko powstrzymaj się! Ona dumna, nieugięta, jak sami bogowie, piękna i straszliwa. Ty-

siąc kochanków ubóstwiała ją i kochało napróżno; tak samo i ja będę pogardzony. Nie, nie daj jej poznać...

A jednak! o męko! Moja droga matko! Widzisz, w jakiej ginę nędzy. Twoje rysy, twoje lata może jej przypomną własną jej matkę. Weź ten kosz z najpiękniejszymi owocami, weź naszego Erosa z kości słoniowej, weź nasz onyksowy puhar z Koryntu, moje młode kozy, moje serce moje życie i złóż to wszystko u jej stóp. Powiedz jej, kim jestem, że umrę, że stracisz jedynego syna; padnij do nóg jej ojcu, płacz, błagaj bogów, świątynie, ołtarze i boginie, błagaj na niebo i morze,—a jeżeli wrócisz, nie zmiękczysz jej serca, to zegniam cię, matko, wtenczas kres mego życia.

Pocałunkami i łzami okrywa blade jego czoło i śpieszy, drżąc z obawy i starości. Wkrótce powraca zadyszana; już zdaleka słyhać jej głos: synu, najdroższy synu! żyć będziesz. Siada na jego łóżu. Za nią kroczy staruszek i młoda piękność, zarumieniona, z pochylonem czołem, i rzuca okiem na łożo. Drży nieszczęśliwy jak nieprzytomny, chce głowę ukryć pod koldrę.

„Przyjaciela—mówi ona—od trzech dni nie widać cię na żadnej uroczystości. Co to ma znaczyć? Dla czego chcesz umierać? Tyś chory. Słyszę, że mogę cię uzdrowić. Żyj więc i założmy wspólnie rodzinę: niech mój ojciec pozyska syna, a twoja matka—córkę!”

Niepodobna namiętnój sytuacji rozwiązać z większą prostotą, z mniejszą efektywnością.

Na takiej to podstawie oparła szkoła romantyczna swoją dalszą budowę. Znalazła tu ona najszlachetniejszą prostotę języka, dokładność rysunku, grecką rytmikę we wszystkich przejściach, piękne linie płaskorzeźby, czystość barw i jasność formy.

VII.

Poezye Vigny'ego i poezye wschodnie Wiktora Hugo.

Poetą, na którego najwcześniej oddziałał wpływ Chéniera, był jeden z najśmielszych pod względem artystycznym umysłów szkoły, jeden z pierwotnych jej przewodców, Alfred Vigny, jako liryk mistrz bez zarzutu. Skromna, jasna, czysta i surowa jego poezya posiada w sobie coś takiego, co każdemu, kto chciał ją scharakteryzować, nasuwała obraz pływającego łabędzia, blasku kości słoniowej i czystości gronostaju. Odnacza się on surowym artystyzmem, trzeźwymi farbami, zwężłością i prostotą, co właśnie charakteryzuje i Chéniera. Obawiał się Vigny widocznie, żeby tych właściwości nie przypisano oddziaływaniu ostatniego, chociaż bowiem przed rokiem 1819 nie ogłosił ani jednego zbioru swoich poezyj, to jednakże w jednym z wydań późniejszych oznaczał datą wcześniejszą, sięgającą nawet roku 1815, znaczną ilość tych utworów, które zdają się świadczyć o wpływie Chéniera. Pomijając nawet tę okoliczność, że niektóre poezye Andrzeja Chéniera były już wtenczas ogłoszone w „*Le génie du Christianisme*” Chateaubrianda i w dodatku do poezyj Millevoyes'a, wszelkie prawdopodobieństwo przemawia za tem, że Alfred Vigny, pomimo całej prawości charakteru (tak samo jak to uczynił w Danii prawy skądinąd Schack Staffeld) oznaczył swoje ntworki datą wcześniejszą dla nadania sobie niewłaściwego pozoru bezwzględnej oryginalności. Pojedyncze bowiem poezye, ogłoszone przed pierwszym wydaniem zbiorowem, są daleko krótsze od tych, które noszą datę najwcześniejszą (i wogóle wcześniejszą), a nawet o wiele mierniejsze, tak iż później w wydaniach zbiorowych pominął je zupełnie. Wpływ tedy Andrzeja Chéniera nie ulega żadnej wątpliwości; przyswoił on sobie wiele właściwości późno odkrytego mistrza, ale jednocześnie otrząsnął się z helenistycznego archaizmu, który krępował swobodę jego

polotu. Wiersz „*Dryada*“, opatrzony uwagą „sielanka w rodzaju Teokryta“, jest w rzeczywistości sielanką w rodzaju Chéniera. Co Vigny'ego jako osobistość liryczną najbardziej odróżnia od Chéniera, to bezwarunkowy spirytualizm i dumne, świetne poczucie odosobnienia. Idealny swój wizerunek przedstawił on w wierszach takich, jak np. „*Moise*“, „*La colère de Samson*“ i „*La mort du loup*“. To on sam przemawia boleśnym wykrzykiem Mojżesza:

O seigneur, j'ai vécu puissant et solitaire,
Laissez moi m'endormir du sommeil de la terre!

Zdaje mi się, że w oburzeniu Samsona na Dalilę słyszę skargę jego głęboko zranionej miłości własnej (Jego Dalila nazywała się Marya Dorval, znakomita artystka dramatyczna). Już przebaczał jej po trzykroć; a przecież wydaje się ona raczej zawstydzoną niż zdziwioną, że postępowanie jej zdradza i przebacza zarazem:

Car la bonté de l'Homme est forte et sa douceur
Érase, en l'absolvant, l'être faible et menteur.

Podobnież wyczytuję jego stoicyzm i obronę nieprodukcyjności ze słów wiersza o wilku, który umiera nie wydając jęku:

A voir ce, que l'on fut sur terre et ce qu'on laisse,
Seul le silence est grand; tout le reste est faiblesse.

W tem jego zachowaniu się jest zapewne nieco wymuszonej sztywności, ale przybrał on ją z dumy, z umysłowej szlachetności, z potrzeby wystawienia w swych wierszach pomnika czystemu i surowemu sposobowi swojego myślenia.

Poeta, który w dalszym ciągu rozwiniął istotnie liryczny styl Chéniera, był umysłem zupełnie różniącym się zarówno od tamtego jak i od Vigny'ego, upojonym bezgranicznem zaufaniem w siebie. Był Wiktor Hugo wtedy w wieku szczęśliwym, albowiem jutrzeńka opromieniła dwudziesty trzeci rok jego życia. Pewność zwycięstwa, z jaką

wystąpił jako liryk, odmalował on sam w wierszu 'A Mademoiselle J. w „Les chants du crepusculo“:

„Wtedy mówiłem do gwiazd: o gwiazdo moja! napróżno się kryjesz, wiem, że jaśniejesz tam w górze! Wtenczas mówiłem do rzeki: „ty jesteś sławą; ale patrz, oto przybywam ja i każdy mój dzień jest falą twoich nurtów“. I mówiłem do lasu: „ciemny lesie, mam ja, jak i ty, niezliczone melodye i głosy“,—a do orła: „patrz na moje czoło!“ Przemawiałem do wypróżnionych kielichów: jam pełen idej ognistych, które mi upoją się duszel... I gdy w natłoku myśli przysłuchiwał się wszystkiemu, co mnie otaczało, upojony wonią kwiatów i harmonią, usłyszałem śpiew całej natury... Ziemia wołała do mnie: poetol a niebo odpowiadało z góry: proroku! Idź, mów, nauczaj, błogosław. Napełnij urnę wzniosłemi myślami, rozprosz je po ciemnych dolinach i górach, w gniazdach orłów i ja-skółek!“

Wiktor Hugo przyswoił sobie wiersz Chéniera, ów przejrzysty organ czystej piękności i opromienił go wszystkimi kolorami tęczy. I tym razem, rzecz szczególna, źródłem natchnienia stała się Grecja, ale Grecja nowożytna. Pod wrażeniem wojny Greków o niepodległość rozpoczął Hugo swoje „poezye wschodnie“. Lecz jakże odmienne tu traktowanie mowy! Wyrazy malowały same, jaśniały „ozłoczone słońca promieniem“, jak piękna żydówka w wierszach; wyrazy śpiewały, jak gdyby im akompaniowała ukryta muzyka turecka. Pierwszy Goethe odczuł wschód poetyczny, ale ten wschód w „Westöstlicher Divan“—to przytulisko starca. Ujął on wschodnie poglądy na życie ze strony spokojnej, kontemplacyjnej i wplótł w nie pieśni niemieckie. Tą drogą poszedł później Rückert, wielki mistrz słowa. Po wschodzie Goethego ukazał się wschód Oehlenschlägera w „Aladynie“. Był to wschód baśni z tysiąca i jednej nocy, w połowie perski w połowie kopenhaski,—senne widzenie duchów zaklętych w lampach i pierścieniach, dyamentach i szafirach, mie-

rzonych korcami, bezgraniczny przepych wyobraźni, która grupuje wszystko około kilku niespożytych typów poetyckich. Potem nastąpił wschód Byrona—wspaniała dekoracja dla zapamiętałej i ponurój namiętności. Wschód Wiktora Hugo stanowił coś innego zupełnie: był to jaskrawy barbarzyński wschód w oddaleniu, kraj światel i kolorów.

Sułtanowie i muftowie, derwisze i kalifowie, hetmani i kłoftowie — to miłe dźwięki dla jego ucha, miłe obrazy dla oka! Czas—starożytność, wieki średnie, czy teraźniejszość—to rzecz obojętna; obojętna i rasa—hebrajska, maurytańska, czy turecka; obojętne też miejsce, Sodoma czy Gomora, Granada czy Navarino; obojętna również i religia. „Nikt—czytamy w przedmowie—nie ma prawa pytać poety, czy wierzy w Boga, czy w bogów, w Plutona czy w szatana, czy w nic! On chce tylko malować. Zawładnął nim duch jakiś i nie daje mu spokoju, dopóki na papierze nie odtworzy wschodu, jak go odczuwa.

Jak tego dokonał? — Oświeciło mię w tej mierze dokładne zgłębienie jego poezyj wschodnich. Powstały one nie w tym porządku, w jakim następują po sobie w wydaniu. Najwcześniejszy utwór, to „Zdobyte miasto“ (z roku 1824), oznaczony Nr. 23; później idą poezye z r. 1826 i 1827 osnute na tle wojny o niepodległość; dopiero w roku 1828 wyobrażenia poety napila się krwi. Widnokrag się rozszerza i występują żywioły, które w skutek bliższej lub dalszej łączności idej skupiają się około wojny tureckiej.

Rozważając drobny wiersz „Zdobyte miasto“, który wypłynął ze współczucia dla męczeństwa Grecji, dostrzeżemy uderzającą zgodność z punktem wyjścia francusko-romantycznego malarstwa. W roku 1824 wystawił Eugénusz Delacroix słynny obraz „Rzeź na wyspie Skios“, staszną scenę, w której nie uwzględnił bynajmniej oddawna ustalonej zasady sprawiedliwości poetycznej, ale ją odczuł głęboko, odmalował swobodnie i dosadnie ognistymi farbami. W rok potem pisze Hugo wiersz powyższy.

Zdawałoby się, że to jest korny raport wiernego niewolnika, który go składa ze skrzyżowanymi na piersiach rękami.

„Panie! Ogień —jakieś rozkazał, pali się, pożera i tłumy krzyk mieszkańców... Padają pod mieczem mężczyźni i kobiety, ojcowie i synowie; kruki krążą wokół miasta. Matki jęczały, dziewice drżały, płakały i zostały zbezczeszczone; przywiązaliśmy je do koni i wywlekliśmy z namiotów jeszcze żywe, ale poczerniało i zsiniało od razów i uściśków... Drobnymi dziećmi porzabialiśmy o kamienie; ci co jeszcze żyją, otrzymają zapłatę. Twój lud, panie, całuje proch z pod sandałów, które złotą sprzążką obejmują szlachetne stopy twoje“.

Jest to najwcześniejszy ton, w jaki uderza Hugo w tych poezjach; ton ostry i surowy, ale utwór nie jest tak piękny, bo nie jest zupełnie wierny. Ów niewolnik nie mógł tak mówić; znać w jego raporcie osobiste oburzenie poety. Wiersze, które następują z kolei: „Głowy na se-raju“, „Entuzjazm“ i „Navarino“ noszą zewnętrznie znamiona samorodnego, nowogreckiego natchnienia, z którego powstały „Poezye wschodnie“. Z tem wszystkiemu uczynił poeta wielki postęp artystyczny; wznosi się on na stanowisko Turków, przejmując się ich sposobem myślenia.

„Zmartwienie baszy“ stanowi pierwszą na pół ironiczną próbę. Derwisze i bombardyerowie, odaliski i niewolnicy, każdy ze swojego punktu widzenia stara się odgadnąć, co może być przyczyną, że basza siedzi w swoim namiocie milczący i rozmarzony, z zaszawionymi oczyma. Ale przyczyna jest nie ta, której się domyślają: ani niewiara faworytek, ani brak głowy w worku Fellaha. Nie, to zdechl jego ulubiony tygrys nubijski. — Wiersz ten to tylko przedwstępna wycieczka. Poeta niezupełnie jeszcze zapanował nad sobą, nie zapominał jeszcze o swoim ja, jako osobie prywatnej; poznać go po lekkim szyderstwie, które obraz szpeci i rozprasza. Dalej następuje „Marsz turecki“ i oto jesteśmy już całkiem na wschodzie.

Mistrzowskie zwrotki zamykają się refrenem: „Mój sztylet ocieka przelaną krwią, a mój topór wisi u siodła.“ Treść zresztą nie jest dzika, lecz poważna, pełna tureckiej pobożności; bieg myśli w całości zawarunkowany pojęciem czci, które tyleż obowiązuje co i nasze, chociaż inny jego jest rodzaj.

Marsz rozpoczyna się od słów: „Ja kocham tylko prawdziwego żołnierza, postrach Beliala. Szeroki turban czyni jego czoło wdwojnásob surowem. Całuje ze czcią brodę swego ojca i kocha jak syna starą swoją szablę.“ W dalszym ciągu czytamy: „Ten, kto rad z kobietami gwarzy; kto przy biesiadzie nie umie podać rodowodu pięknego kocia; kto na jedwabnym wylega się dywanie i boi się słońca; kto umie czytać i ze skrupułów zostawia chrześcianom wino cypryjskie, — ten jest psem podłym, ale nie żołnierzem. Gdy wszczyną się bitwa, nie zobaczyć go nigdy, żeby wyprostowany na szerokim siodle, z szablą w dłoni spinał konia ostrogą i wrzynał się w gęste nieprzyjaciół kupy.“ Niema tu już nic z usposobienia greckiego, ani europejskiej ironii nad barbarzyństwem tureckim, — poeta staje się tu zupełnym dramatykiem na gruncie tureckim. Prawdziwa brutalność tkwi w kolorycie miejscowym, czego nie osiągnął w podobnej treści żaden poeta północny. Brzmi w tem istotnie męski ton szorstkości.

Nie jest to poezja uczucia, lecz tony majorowe, które dźwięczą we wszystkich owych poezjach, nawet tam, gdzie z dzikim i ostrym tonem łączy swoje rytmy kobieta i miłość. Bywają tam postacie kobiece okrutne, bez serca, jak owa żydówka-sultanka, która się ciągle domaga nowych głów swoich rywalek; są i delikatne muzykalne córki Ewy, jak np. owa branka „la Captive“, która tęskni za ziemią ojczystą, a jednak doznaje zadowolenia gdy wodzi wzrokiem po czarodziejskich pałacach Smyrny, albo gdy latem i zimą, dniem i nocą, przy blasku odbitej w morzu pełni księżycy, oddycha letniem powietrzem wschodu. Znaj-

dujemy i tak powabną postać kobiecą, jak tą np., która występuje w „Pożegnaniu arabskiej gospośi“: miłość, która tam przemawia, jest smętna. bo bez wzajemności, pogębiona i wstydliva, — jest mieszaniną siostrzanój troskliwości, dziecięcój zabobonności i kornego ubóstwiania, mieszaniną objawiającą się w szlachetnej dumie i plastycznym wdzięku.

W chwili przejścia z obozu greckiego do tureckiego, daje poeta wolny bieg swojej wyobraźni. Od wizerunków tureckiego okrucieństwa przechodzi do malowania tureckich przesądów („Les Djinn“ — osobliwej pod względem metrycznym, w której zbliżanie się dzikich łowów, ich wrzaski po nad głowami przerażonych mieszkańców i stopniowo oddalenie się zostały oddane powolnem podnoszeniem się wiersza od zwrotki dwuzgłoskowej do dziesięciozgłoskowej i również powolnem opadaniem do dwuzgłoskowej). Od życia tureckiego w seraju siła wyobraźni przenosi się na pustynię do namiotu wolnego beduina; z pustyni takiej, jaką jest dzisiaj, na tę, jaką była wtedy, gdy powiewały na niej orły Bonapartego.

Ogromne przestrzenie piasków i wody, porządek i ruchy wielkich mas wojska, architektura całych miast, ich obleganie i zdobywanie ukazują się przed poetyckiem okiem Wiktora Hugo, a wskutek bliskiej asocjacji idęj powstaje w danym momencie obraz olbrzymich scen zagłady z przeszłości biblijnej. Tam znalazł Hugo materiał najwspanialszy i najzgodniejszy ze swoim usposobieniem. Jego wyobrażenia zawsze się zwracała przeważnie do przedmiotów potwornych. Pegaz w literackim znaczeniu jest zawsze pięknem monstrum; ale jego pegaz jest niem w znaczeniu duchowem.

Wiersz „Deszcz ognisty z nieba“ figuruje na czele zbioru, ale powstał najpóźniej. Widzimy, jak po niebie pędzi czarna, straszliwa chmura. Skąd ona przybywa? Dokąd podąża? Nikt nie wie. Przelatuje po nad morzem i pyta Pana, czy ma głębie wód osuszyć swoim ogniem.

Nie, odpowiada Pan, i pod jego technieniem podąża ona dalej. Przesuwa się po nad miłą zatoką morza Śródziemnego, po nad Egiptu złotawemi niwami, ale i tu nie daje jój Pan znaku, żeby się zatrzymała. Przelatuje po nad pustynią, po nad ruinami starożytnego Babelu i pyta: czy nie tu? Ale i teraz musi lecieć dalej. Staje wreszcie nocą na zenicie po nad dwoma bratnimi miastami, Sodomą i Gomorrą, gdzie wszystko wśród rozpusty usnęło w uciechach i rozkoszy. I oto na skinienie Pana rozdziera się chmura i otwiera ogniste upusty. Na ziemię spada nawałnica: iskry, strumienie siarki, ognista ulewa; jako воск topnieje agat i porfir, bałwany i marmurowe olbrzymy, a ogień liże i pożera wszystko, co żyje w domach i na ulicach. Nad ranem starożytne ruiny Babelu podnoszą głowę po nad grzbiety gór, aby się rozkoszować zakończeniem tego widowiska. Rzecz to im znana: doznały i one miłości karzącej.

Nie jest-to — jak powiedziałem — poezja minorowa. Posypały się zarzuty na chłód poety, nieuzasadnione jednak: wszystko bowiem poeta widzi i maluje pędzlem, przypominającym owę sosnę, którą Heine chciał wyrwać z lasów Norwegii i zanurzyć we wrzące Etny czeluście, żeby nią później wypisać imię swojej kochanki na ciemnym sklepieniu nieba. Miał odwagę ująć to, co najboleśniejsze, a nawet wstrętne, okropne (τὸ δαιμόν — jak powiadali Grecy) i wcielić do swojej liryki z tem przeświadczeniem, że jego siły poetyckie potrafią to wszystko przeniknąć poezją, że wszystkie cienie wystawi przejrzyście i wszystkie ciemne punkty oświeśli morzem poetyckiego światła. Do tej jego liryki da się zastosować wiersz napisany przez niego na glob ziemski. Kresli obraz suchój, kamionistój, skąpój powierzchni gleby, która tylko pod przymusem wydaje chleb człowiekowi. Tu widok skwarnej pustyni, tam u góry lodów begunowych; widać miasta, które opuszczają z załamanemi rękami trzy dziewice: litość, spokój i ufność; śmierć w postaci mary bez oczu,

która skwapliwie sprząta najprzód co najlepszego; morze które nocą pochłania okręty; kraje, gdzie wojna z rykiem wywija swoją pochodnią, a ludy z wściekłością rzucają się na siebie. Wszystko to — powiada w zakończeniu — jest gwiazdą na niebie.

VIII.

Hugo i Musset.

Zaledwie Hugo ukończył „Poezye Wschodnie“, a już zabrał się do innych, które stanowią z niemi zupełne przeciwieństwo. „Liście jesienne“ („Les feuilles d'automne“) zdobyły dla liryki nowe państwo, obszary o tyle osobiste, o ile obszar poezji wschodnich był nieosobisty.

Dwudziestoletni Hugo był już człowiekiem żonatym. Pokochał pannę Adèle Foucher i pojął ją za żonę na podstawie miernej pensji rocznej, którą mu w tym samym roku wyznaczył Ludwik XVIII; posag wniesiony przez żonę wynosił 2,000 franków. Młode stadło przeżyło pierwsze lata skromnie, dopóki pióro Wiktora Hugo — a stało się to jakoś wkrótce po odniesionem zwycięstwie w walce o Hernanego — nie zaczęło zarabiać tysięcy, które niebawem urosły do milionów. Jednakże pomimo ograniczonych środków małżeństwo żyło szczęśliwie i kiedy dwudziesto pięcioletni Hugo wystąpił jako poetycki rewolucjonista, był już ojcem licznej dźiatwy.

„Liście jesienne“ przyniosły myśli i obrazy z jego życia rodzinnego. Były to wspomnienia z lat dziecięcych, drogich osób już zmarłych, wspomnienia pieczęt matczynych, wojowniczej postawy ojca, Napoleona, którego obok ojca oglądał w dzieciństwie. Otwiera serce przed bliskimi przyjaciółmi i powierza im swój smutek i swoje wątplenia w twardej walce życia. Niektóre wiersze miłośno są nieczównano. Odnajduje swoje pierwsze listy miłośno i odczytuje je z bolesnem rozrzewnieniem, bo po-

stradał już świeżość pierwszej młodości. Opiewa swoją młodą małżonkę, tę, do której powiedział „nazawsze“ i która mu odpowiedziała „wszędzie.“ Maluje poezią swojego życia rodzinnego. Była to ta strona życia, którą zazwyczaj pomijali najwięksi poeci świata. Szekspir nie zaznał życia rodzinnego, a jego stosunek do żony nie zasługuje bodaj na wzmiankę. Schiller i Goethe napisali zaledwie kilka wierszy do swoich żon, ale ani jednego o życiu rodzinnem; to, co z tych stosunków uznał za właściwe udzielić światu Byron, nie wiele posiada budującego. Oehlenschläger, którego osobiste i literackie stanowisko najprędzej zresztą daje się porównać ze stanowiskiem Wiktora Hugo, tej sfery życia nie zdołał podnieść do poezji; w stosunku do żony jest w utworach raczej ucziwy niż rycerski, a w stosunku do dzieci zdradza pewną dozę próżności ojcowskiej. Prawi o nich niemal tak, jak osobistości królewskie mówią o swoich w odezwach urzędowych; czuć, że patrzy na nie jako na istoty, których pomysłność powinna obchodzić wszystkich. Wiktor Hugo potrafił ustrzedz się podobnych słabości.

Przez jego wiersze przesuwają się dziwnie piękny obraz młodej matki, otoczonej czworgiem dzieci, z których najmłodsze niepewnym jeszcze stąpa krokiem.

„Jeżeli kiedy spotkasz kobietę, której czoło jest pogodne, chód spokojny i oczy łagodne, która prowadzi za rękę swe dzieci i, spotkawszy na drodze biednego żebraka, wkłada jałmużnę w rączkę najmłodszego dziecięcia... albo gdy się posypią na kogo oszczerstwa, a zobaczysz kobietę, jak w milczeniu przysłuchuje się im z niedowierzaniem, a potem powiada: Wstrzymajmy się z potępieniem, bo kogóżby z nas nie można było spotwarzyć! O, ktokolwiek jesteś, błogosław ją! To siostra mój duszy, moja nadzieja, mój skarb, moja ucieczka.“

Nadto we wszystkich tych wierszach rozlega się szmer i dźwięk, jakoby wesoly szczebiot dzieci i świegotanie ptasząt. Do pokoju wpada dziecię — i oto rozjaśnia

się najchmurniejsze czoło, najsurowsze oblicza. Dziecko wtrąca swoje pytania w poważną rozmowę i wśród uśmiechów nagle robi się cicho. Otwiera swoją młodą duszę wszelkim wrażeniom i znajomym i nieznanym nadstawia twarzyczkę do pocałowania.

„Zostawcie tu dziatwę! nie wypędzajcie ję z pracowni poety, niech sobie śmieją się i śpiewają i niech ich wrzawa miesza się z chórem głosów wewnętrznych, gdy pisarz marzy przy biurku. Ich technienie nie rozpędza mydlanych baniek jego marzeń. Czy sądzicie, że się przelekne, gdy pośród widm krwi i pożaru ujrze ich jasne główki, albo że wiersze rozpierzchną się przed igrającymi dziećmi, jak stado ptaków? O, nie! Nie spłoszą one żadnego obrazu. Przy nich złoty wiersz wschodni jeszcze chojniej roztoczy malowane i rzeźbione kwiaty: balada się ożywi, skrzydlate zwrotki ody wzbijają się ku niebu technieniem jeszcze ognistyszem.“

Smutny wypadek, jaki dotknął poetę w latach dojrzałych, stał się powodem, że wrócił raz jeszcze do owych dawniejszych czasów, spędzanych w gronie małej dziatwy: była to śmierć jego najstarszej córki. W lutym 1843 roku wyszła za mąż; we wrześniu podczas przejażdżki po Sekwanie wpadła do rzeki. Ję mąż, Karol Vacquérie, rzucił się za nią, a gdy wszelkie usiłowania ratunku pozostały bez skutku, szukał i on śmierci i znalazł ją w nurtach. Całą grupę poczyj, które w „Les Contemplations“ zaczynają się wierszem: „O! w pierwszej chwili byłem jak nieprzytomny“ — należy czytać w związku z „Liśmi jesieniami.“

Tu spotykają się sceny, które przy całej swojej prostocie zostały odmalowane tak wybornie, jak głęboko odczute.

„Od lat najmłodszych miała zwyczaj wbiegać rannem na chwilę do mojego pokoju. Oczekiwałem ję, jak się oczekuje promienia słonecznego. Wchodziła do mnie

i powiadała: dzień dobry ojezulku! brała pióro, zamykała książki, siadała na mojem łóżku, rozrzucała papiery, śmiała się — i wybiegała nagle, jak ptaszek. Wtedy z głową mniej zmęczoną zabierałem się do przerwanój pracy; pisząc, spotykałem na rękopisach dziwaczne arabeski, które narysowała, albo białą kartę, którą pomięła i — nie wiem. czem się to działo — ale na pomietój karcie zjawiały się często moje najpiękniejsze wiersze.“

Obraz jest tak niekunsztowny, że nawet prozaiczny przekład zachowuje nieco tęg osobliwój poezyi. Albo odczytajmy następujący urywek:

„Gdy była jeszcze zupełnie mała, a ję młodsza siostra drobnem dziecięciem, bawiąc na wsi, słyszałem, jak zawsze rano zabawiała się po cichu pod mojem oknem. Biegała po rosie bez hałasu, z obawy, aby mnie nie zbudzić, a ja nie miałem odwagi otworzyć okna, żeby ję nie spłoszyć. Bracia ję śmieli się, poranek był pogodny i jasny, wszystko pod świeżem liści sklepieniem śpiewało na wyścigi: moja rodzina z naturą, a ptastwo z moimi dziećmi. Zakaszałem; stało się cicho i uroczyście, a ona drobnym krokiem szła do mnie na górę po schodach i mówiła z powagą: kazałam dzieciom pozostać na dole.... Wieczorami jako najstarsza odzywała się: Ojcie, chodź, przyniesiemy ci krzesło; opowiedz nam bajkę — dobrze? I widziałem, jak wszystkie te rajske oczęta błyszczały ciekawością. Urządzałem mordy i krwawe rzezie, z cieniów na suficie robiłem bohaterów romansów, a cztery niewinne twarzyczki wciąż się śmiały, jak się to zwykle śmieje w tym wieku, słysząc, jak małe, bardzo mądre karły zwyciężają wielkich, bardzo głupich olbrzymów. Gdym opowiadał, matka siedziała marząc i słuchała, jak się rozlegał dzieci śmiech czysty; dziadek, siedząc w kąci, zwracał na nie niekiedy swój wzrok, a ja sam przez ciemną szybę widziałem skrawek nieba.“

W wieczornój modlitwie dzieci, w słynnej „Modlitwie za wszystkich“, nie tylko za ojca i matkę, ale i za

biednych, opuszczonych, złych, pojęcie o rodzinie rozszerza się na cały wielki ród ludzki. Tu, w „Liściach jesien-nych“ znalazła swój wyraz poetycki ludzkość, tak samo jak w „Poezyach wschodnich“ nieludzkość.

Siedząc samotnie i pozwalając wyobraźni ślizgać się po pochylonej marzeń powierzchni, widzi poeta najprzód ukochanych, widzi jednego po drugim swoich przyjaciół, później bliższych i dalszych znajomych, później i nieznanym, na koniec całą ludzkość, żyjącą i wymarłe miasta z ich mieszkańcami, aż nareszcie wzrok jego gubi się w podwójnym marszu czasu i przestrzeni, nieskończoności i bezdennej otchłani,—nieskończoności, która wiecznie się staje w otchłań bezdenną. Owa nieskończoność, którą pogardzał Andrzej Chénier, wielki poprzednik Wiktora Hugo, owo uczucie religijne, które się nie odzywało w tamtym, dziecięciu wieku ośmnastego, u Wiktora Hugo odzykuje na nowo swe prawa, ale oczyszczone z przesądów reakcji.

Poeta wstępuje na wyniosły brzeg morza i słyszy stamtąd podwójną muzykę od strony wody i lądu. Każda fala posiada swoje mruczenie, każdy człowiek swój głos, swoje westchnienie, swój krzyk; a głosy ludzkie i głosy fal zlewają się w dwa ogromne wzruszające chóry: śpiew przyrodzenia i skargę ludzkości.

Tu spotykamy nieskończoność, ale już nie jako samą potworność, która gdzieś ukazuje się w „Poezyach wschodnich“, lecz jako morze, na którym stosownie i—jak się wyraził Leopardi—słodko jest rozbijać się myślom.

Zbiór poezji, który teraz nastąpił „Les chants du crépuscule“ jest innego kierunku i nie zajmuje się już życiem rodzinnym, ale przeważnie politycznym. Można powiedzieć, że jest to dyaryusz wydarzeń politycznych z lat ostatnich. Jak wiadomo, polityczne przekonania Wiktora Hugo uległy wielokrotnym przeobrażeniom: rozpoczął od hołdowania monarchii prawowitej, a skończył na wie-rze w republikę socjalną; lecz jakkolwiek wielki był

w nich przewrót, nigdy nie brakło im konsekwencji. Jego matka, szczerą bretonka, wychowała go w duchu legitymizacyjnym; pod wpływem ojca, generała z czasów cesarstwa, skłaniał się do bonapartyzmu i stąd to pochodzi, że młodzieńczy ultraroyalizm zamienił wprędce na uwielbienie dla Napoleona, który z upływem czasu stał się jakąś postacią mistyczną. Od roku 1830 jest Hugo zwolennikiem republiki przyszłości; jako przygotowanie do niej popierał monarchię konstytucyjną, a nawet przyjął nadaną mu przez Ludwika-Filipa godność para Francji i korzystał z pomocy króla, kiedy z powodu miłosnej przygody, o której w swoim czasie tyle mówiono, chciał go z izby parów wykluczyć. W tej jednak chwili, którą rozważamy, można go przedewszystkiem zaliczyć do opozycji legalnej. Jego poezje wysławiają dni lipcowe i ich męczenników i wyrażają oburzenie, że izba deputowanych nie zgodziła się na sprowadzenie do Francji zwłok Napoleona, — na wniosek, któremu dom królewski nie miał nic do zarzucenia i który—jak wiadomo — urzeczywistnił później książę Joinville. Wiersz przeciw Deutzowi, który za pieniądze wydał władzom Ludwika-Filipa księżnę Berry (A l'homme qui a livré une femme), dotyka wszakże pośrednio nie tylko Thiersa ale i samego króla.

Zresztą opozycja ta opiera się na sympatiach nie politycznych, lecz społecznych. Rozczarowania proletariatu z powodu drobnych zysków, jakie mu przyniosła rewolucja lipcowa, głucha nienawiść ku zamożnym, nurtująca w masach, wyraża się szczególnie w wierszu „Sur le bal de l'hôtel de ville“. Podaje tu poeta mistrzowski obraz tłumów kobiet ulicznych, jak wystrojone, na pół nagie, podobnie jak owe damy, co udają się na bal, „z kwiatami we włosach, z błotem rynsztokowym na nogach i z nienawiścią w sercu“ tłoczą się jako spektatorki około przejeżdżających powozów.

Nieokreślona trwoga i niepokój, wyrazy upomnienia do królów Europy, żeby zawczasu zjednali sobie przyja-

ciół w narodzie, świadczą, że poeta trzyma rękę na pulsie czasu.

W jak żywym stosunku do ducha czasu zostają poezye Wiktora Hugo, dowodzi najlepiej okoliczność, że rządy lipcowe tak samo jak restauracya wzbraniały stanowczo wystawiania jego dramatów. Wprawdzie Hernani został wystawiony, ponieważ Karol X tym, co go namawiali, żeby sztukę zabronił, odpowiedział dowcipnie, że co się tyczy teatru, to jego miejsce znajduje się wśród widzów tak samo, jak i innych. Jednakże pomimo osobistej predylekcyi do Wiktora Hugo, zabronił on „*Marion de Lorme*“, ponieważ obawiano się, że odmalowanie stosunku Ludwika XIII do kardynała Richelieu może wyrażać szyderstwo z króla, opanowanego przez duchowieństwo. Jest to jeden z najpiękniejszych rysów w życiu Wiktora Hugo, że po upadku Karola X przez długie lata stosował się do jego zakazu, nie chcąc, żeby wystawienie dramatu tłumaczono sobie jako demonstracyę przeciw strąconemu monarche, w którego prawa wierzył za młodu i którego nieszczęście chciał ze swój strony uszanować. Ale do tego dobrowolnego zakazu przyłączył się i nieprawny zakaz rządów lipcowych,—protest przeciw wystawieniu dramatu „*Le roi s'amuse*“. W mowie obronnej, którą wygłosił Hugo podczas procesu, powiedział między innemi te uszczypliwe słowa:

„Był i Bonaparte despotą, ale zachowywał się inaczej. Pogardzał on temi środkami ostrożności, zapomocą których dzisiaj okradają nas ze swobód jedną po drugiej. Chwytał on wszystko naraz i całą ręką; lew nie posiada obyczajów i zwyczajów lisa. Wtedy, moi panowie, było się wielkim. Powiadało się sobie: w dniu tym i tym odbędzie wjazd do stolicy i odbywało się go co do dnia i godziny, jak się powiedziało. Składało się z tronu dynastye na mocy dekretu w Monitorze. Kazało się wszelkiego rodzaju królom czekać i tłoczyć się w przedpokoju. Jeżeli się chciało kolumny, to cesarz austriacki musiał dostarczyć na nią spiżu.

Porządkowało się—wprawdzie trochę dowolnie—stosunki teatralne na scenie francuskiej, ale regulamin datowany był w Moskwie. Tak, było się wielkim, a dzisiaj jest się małym“.

Taka jest w ogólnych rysach poetyczno-polityczna fizyognomia Wiktora Hugo w początkach czwartego dziesięciolecia. Jego postępowanie było zachowaniem się przewódcy i proroka.

Tymczasem jego młodszy przyjaciele zdobywali sobie sławę. Osobistość Wiktora Hugo i dom jego był jakoby rozsądnikiem poezyi. Prawie wszyscy, którzy się tam spotykali, wystąpili jeden po drugim jako poeci. Hugo prosił niekiedy Sainte-Beuve'a o zarecytowanie kilku wierszy, a gdy mu zewsząd dokuczano, zalecał małój Leopoldynie i Karolkowi, żeby podczas deklamacyi porządnie hałasowali, i wygłaszał niektóre ze swoich pięknych i manierowanych utworów. Paweł Foucher, szwagier Wiktora Hugo wprowadził do jego domu siedemnastoletniego Alfreda Musseta. Pewnego rana odwiedził on Sainte-Beuve'a, zbudził go, i uśmiechając się z zakłopotaniem, powiedział: „I ja piszę wiersze“.

Te wiersze, które pisał, pozyskały wielką sławę. Gdybyśmy się we Francyi pytali profana, człowieka z ludu, robotnika, albo między pisarzami którego romantyka czy parnaszczyka, kto jest największym poetą Francyi nowożytniej?—to otrzymalibyśmy niewątpliwie odpowiedź: Wiktor Hugo. Gdybyśmy się natomiast pytali kogo z wyższej klasy mieszczańskiej albo urzędniczej, uczonego, światowego albo zwolennika młodej szkoły naturalistycznej, albo wreszcie damy—wielkie jest prawdopodobieństwo, że odpowiedzieliby: Alfred Musset. Skąd pochodzi ta niezgodność i co ona znaczy?

Alfred Musset wystąpił po raz pierwszy, mając lat dziewiętnaście, w Styczniu 1830 roku, jako autor „*Contes d'Espagne et d'Italie*“. Jest to zbiór tematów skandalicznej nieprzyzwoitości, treści takich, iż ich szczegółów nie

podobna powtórzyć. W kompozycjach większych rozmiarów (Don Paez, Portia i t. d.), oszustwo na oszustwie: żony przeniewierzają się mężom, kochanki kochankom, kochankowie damy swoje odstępają innym; hrabiny o swoich kochankach wiedzą tylko tyle, że zasztyletowali ich starych mężów; dalej prostacze uciechy, zdobyto mieczem, szesnastoletnia zmysłowość, nie znająca wstydu ani względów, zestarzałe zepsucie, pokrzepiające się napojem miłosnym i mieszaną rozpustę do śmiertelnego rżenia, — a pośród tego wszystkiego szereg pieśni, tryskających iskrami namiętności, dzikości i swawoli. Pierwsze dwa utwory Szekspira nie więcej są zmysłowe, jak te wiersze, a ich ogień jest wyrafinowany i rozpustny zarazem. Nadto nieustanne okazywanie niewiary i ateizmu, który dziwnie odbija od bezwiednego wyznania słabości i pewnej tu i owdzie wynurzającej się tęsknoty do kościoła i krzyża.

Odpowiedzią na tę książkę było nieco zgorszenia i wiele zachwyty. Część młodzieży osłupiała i poddała się refleksyi. Była to romantyka zupełnie nowego rodzaju, swobodniejsza, nie tak doktrynerska jak Wiktora Hugo. Pod względem budowy wiersza i stylu znajdowano tu bunt jeszcze zuchwalszy przeciw prawidłom klasyków, ale ten bunt był swawolny i dowiecipny, a nie wojowniczy jak Wiktora Hugo. Pierwiastek, na którym Wiktorowi Hugo zbywało zupełnie, ale który jest najwięcej ze wszystkich narodowy, zwany w języku francuskim „esprit“ ożywił tu polemikę. Ta szydercza, wszystko ośmieszająca romantyka działała orzeźwiająco po uroczystej patetycznej poezji Wiktora Hugo. I tutaj zostały wystawione Hiszpania i Włochy i tu znalazły się średniowieczne dekoracje, pełnienia szpady i serenady, ale wszystko to podobało się w dwójnasób dla owego dodatku zuchwalstwa, dla szyderczej wytworności, dla sceptycyzmu, który bodaj sam nie wierzył w to, co opowiadał. Tu była np. owa okrzyczana nad wszelką miarę nieprzyzwoita balada do księżycy. Wyzywała ona jednocześnie klasyków budową zwrotek i roman-

tyków lekceważącym traktowaniem przedmiotu. Balada ta, parodowała swoją własną formę, autor jej zdawał się chodzić na rękach i na wszystkie strony wywracać koziolki.

Hugo heroiczną postawą i chodem olbrzymia nakażywał szacunek; jego potężna retoryka wywoływała koronne uwielbienie; przeciwnie tutaj bezprzykładny wdzięk wybujałości, gienialna bezczelność swawoli działała ośmielając i zniewalając zarazem. Posiadały one coś szatańsko-porywającego, o czem kobiety sądzić mogą najlepiej; i w tym razie były one najlepszymi sędziami. Mówił o kobietach, ustawicznie o kobietach, ale nie jak wcześniej dojrzały Hugo z małżeńską wiernością, z rycerską czulością, z romantyczną galanterią, — nie, przeciwnie, z namiętnością, z nienawiścią, z goryczą i wściekłością, co zdradzało, że niemi pogardzał i ubóstwiał je zarazem, że przez nie musiał cierpieć aż do dzikich okrzyków i że się mścił na nich gwałtownymi skargami i wrzajem szyderstwem.

Nie ma tu bynajmniej dojrzałości, zdrowia ani piękna moralnego, lecz tylko pieniać się młodość, niesłychane wezbranie życia, którego opisać niepodobna tak samo, jak nie mógł określić ponsowego koloru ów niewidomy, co odpowiedział: a więc jest podobny do grzmotu bębnow. I w tych wierszach było coś z ponsowego koloru i z brzęku fanfar. Że piękno w sztuce jest nieśmiertelne, to pewna, jest w niej przecież coś innego, jeszcze więcej nieśmiertelnego: życie. Te pierwsze poezycy posiadały życie. — Ukazały się potem piękne utwory dojrzałe i wyrobił się szerszy pogląd na jego zalety. Sam on w wierszu „Après une lecture“ wyłożył swoją poetykę. Brzmi ona tak:

„W kim łagodny wietrzyk, co z głębi lasu wzdycha, nie obudził pociągu do samotnej, bezcelowej wędrówki z jakąkolwiek melodią na ustach, w obłędzie większym niż Ofelia z wieniec rozmarynowym we włosach, z głową bardziej zawróconą niż ów paź, który się zakochał w wieszczce i bębni w swój pomięty kapelusz...

Kto podczas owych ciepłych nocy, kiedy nawet Wenera zdaje się błednieć z miłości, nie zerwał się na bosa nogi, sam nie wiedząc, dla czego; kto nie potrzebował biodz, modlić się, wylewać łez potoków i składać rąk przed nieskończonością, z sercem pełnem współczucia dla nieznanym męczarni...

Ten niechaj gładzi i poprawia swoje wiersze, ile tylko chce; niech rymuje, ile mu się podoba, niech łąta szychem antytez swoje galgany i wreszcie z dumą przenosi się na Père Lachaise, otoczony pogrzebowym orszakiem głupców całego świata. Wielki to człowiek, jeżeli chcecie, ale czy poeta? Nie i jeszcze raz nie!" W napaści na tych, którzy się przyozdabiali antytezami, był cios wymierzony w Wiktora Hugo i jego szkołę, i w tem właśnie objawia się poczucie wyższości istotnego liryka nad gienialnym retorykiem. Wiersz wzbiera zapalem, uwielbieniem dla poezyi i świadomem poczuciem poetyckiem, przypominajacem Goethego „Wanderers Sturmlied“.

W miarę tego jak Musset rozwijał się jako mąż i artysta, okazywał coraz więcej zalet, które przyćmiły Wiktora Hugo. Zawojował świat czytający swoim głębokim człowieczeństwem. Przyznawał się do swoich słabości i błędów; gdy Hugo poczuwał się do obowiązku być nieomylnym. Musset nie był cudotwórczym mistrzem wiersza jak Hugo i nie mógł tak jak on kruszcem mowy odrobić należyte na kowadle, ani brylantów słowa oprawić w złoto. Pisał niedbale, rymował niestaránnie, jeszcze gorzej niż Heine; ale nie był nigdy retorem, był zawsze człowiekiem. Radość i cierpienie posiadały u niego prawdę, która się zdawała wiekuistą. Pierwszy lepszy wiersz jego, rzucony na cały stos podobnych wierszy innych autorów, działał jak kwas saletrzaný. Wokoło niego wytrawiało się wszystko niby papier i rozwiewało się jak czeze wyrazy; on tylko zostawał i gorzał i dźwięczał wymowną prawdą. Jak krzyk z piersi ludzkiej.

Skądże tedy pochodzi, że nie on, ale Wiktor Hugo był władcą literatury i przewodcą młódj szkoły?

Stąd, że odwróciwszy znaczenie, można do niego zastosować wyrazy z owego gwałtownego i sarkastycznego wiersza, który zacytowałem powyżej: „Poeta, tak jest w istocie, ale czy wielki człowiek? Nigdy w świecie!“

Hugo chociaż z upływem czasu w ciągu długiego żywota zmieniał polityczne i religijne stanowisko, zachował przecież pewną nieprzerwaną linię, pewną normę rozwoju, a nadewszystko nieodstępną godność. Jak w poezyi szanuje ognisko domowe, tak również utrwała coraz bardziej swoje przekonania o społeczeństwie i państwie.

Musset od samego początku przemawia tonem niepomiernej wyższości, odsłania krawcową niewiarę i krawcowy indyferentyzm polityczny. Tymczasem z pod tej niewiary i obojętności zacznie się wkrótce przeświecać niemiecka słabość, która stopniowo całkiem wystąpi na jaw.

Przeczytajmy jego zamaskowane wyznania w „Confessions d'un enfant du siècle“. Przyszedł on na świat w nieszczęśliwej epoce; wszystko było obumarłe. Minęły czasy Napoleona i słusznie, a jak gdyby po za cesarstwem sława istnieć nie mogła, mówi się, że czasy sławy już przeszły. Wiara zagasła; nie było już dwóch kawałków czarnego drzewa złożonych na krzyż, przed którymi można było składać ręce do modlitwy; i jak gdyby ci, którzy się nie czuli przywiązani do symboliki katolickiej, nie mogli już mieć serca ani żyć duszą, omawia się to w ten sposób, że dusza zmarła. W dalszym ciągu mówi się o tem, jak niektórzy, widząc, że czasy słowa minęły, zaczęli głosić z oratorskiej mównicy, że swoboda jest rzeczą jeszcze piękniejszą od sławy, i jak na te słowa serce młodzieży było dalekiem, straszliwym przypomnieniem. „Ale czytamy dalej—gdy młodzi ludzie, wysłuchawszy tego, wracali, spotkali orszak pogrzebowy z trzema trumnami, które odprowadzano na cmentarz, — były to zwłoki trzech młodych mężów, którzy zbyt głośno rozmawiali o swobodzie“.—I zaraz, jak

gdyby rozpacz zużycia była jedyną nauką, jaką człowiek może wyciągnąć ze zgonu podobnych męczenników,—czytamy, że na ten widok szczególnie uśmiech wykrzywił ich usta i rzucili się na oslep w wir najdziwaczniejszych wybryków.

Podług tej myśli zasadniczej stworzył Musset szereg przewybornych typów męskich, nawet genialną postać Lorenzaccia. Podług tej myśli stworzył on w młodości najsłynniejszą postać typową—Rollę.

W żadnym poemacie nie uwydatnia się tak, jak w „Rolli“, niepewność i chwiejność, kobiecość poglądów Musseta na życie.

Rozdział wstępny rozpoczyna znana pieśń tęsknoty do starożytności greckiej z jej pełną życia pięknnością, oraz do starożytności chrześcijańskiej z jej czystym poletem i wiarą młodzieńczą, gdy szanowna katedra kolonna i strasburska, gdy kościół panny Maryi i św. Piotra klęczały w swoim kamiennym stroju, a wielki organ narodów zlewał się w jedno hosanna stuleci.

Potem następuje jeszcze słynniejszy ustęp:

„O Chryste! ja nie jestem z tych, których do twoich niemych świątyń pociąga modlitwa. W twoim poświęconym domu stoję ja prosto, bo nie wierzę, Chryste, w twoje święte słowo. Zapóźnom przyszedł na ten świat przestarzaly. Gwoździe Golgoty już nie mogą cię chyba utrzymać na krzyżu; twoje zwłoki niebiańskie rozsypały się w proch. Pozwól jednak, niech ja, najmniej łatwowierne dziecię tego niedowiarczego wieku, culuję ze smutkiem te prochy“.

Teraz następuje opowiadanie: Jakób Rolla był najrozpuśtniejszym młodzieńcem w rozpustnym Paryżu. Pogardzał wszystkiemi i wszystkiemi: „Zaden syn Adamowy nie miał tak głębokiej pogardy dla narodów i królów.“ Rolla posiada tylko szczupły majątek, ale wielki pociąg do wygód i zbytku. Brzydzi się nalogiem, który innym wypełnia połowę życia, bierze więc mały po ojcu spadek, dzieli go na trzy części i corocznie roztrwania

część jedną w towarzystwie złych kobiet i na różne szaleństwa, nie robiąc z tego żadnej tajemnicy, że po upływie trzeciego roku wpakuje sobie w łeb kulę.

Na podstawie swoich dwudziestu dwóch lat życia nazywa Musset „Rollę“ wielkim, nieustraszonym, uczciwym i dumnym. Miłość swobody — a przez swobodę rozumie Musset niezależność od wszelkiej działalności, wszelkich zadań życia, wszelkiego obowiązku—idealizuje go w oczach poety.

Maluje następnie samobójstwo Rolli. w domu rozpusty, przygotowania do orgii, szesnastoletnią dziewczynę, którą przyprowadza własna jej matka. Poeta rozpoczyna swoje ubolewania nad głębokiem zepsuciem społeczeństwa, nad matkami, sprzedającemi własne dzieci, nad ubóstwem, które się staje kuplerką, nad tanio kupioną surowością i udaną enotą kobiet, znajdujących się w szczególniejszych warunkach.

I oto następuje najsłynniejszy ustęp poematu, apostrofa do Woltera:

„Czy ci spać przyjemnie, Wolterze? i czy obrzydliwy uśmiech igra jeszcze na twych bezcielesnych wargach? Powiadają, że wiek twój był zbyt zacofany, żeby cię zrozumieć. Nasze stulecie musi ci być pomyśli. Ciesz się więc, czas twój nadszedł. Zawalił się olbrzymi gmach, coś go przez lat ośmdziesiąt podkopywał, nadskakując śmierci. Pociesz się! Ten, co teraz ducha tu wyzionie, czytał dzieła twoje!“

Co ma wspólnego Wolter z tym nędznym marnotrawcą? Maż wielki pracownik być odpowiedzialnym za samobójstwo tego zgnilego próżniaka-nieponia? Takież to jest ów świat, o którym marzył Wolter, świat bezmyślnych wartogłowów i kobiet bez woli? Wolter, ów Wolter, którego treścią był rozum, którego ręce były zbrudzone tylko sadzą prochu i którego życie było wytrwałą walką o światło? On ma być winnym tej nędzy? I dla czego?

Ponieważ Wolter nie miał wiary dogmatycznej.

A zatem brak wiary dogmatycznej służy Rolli za wymówkę, żeby żyć jak zwierzę i umrzeć jak łotr. Widzimy, co po upływie lat kilku stało się z ową wyzywającą buntowniczością, z jaką poeta występował. Buntowniczość przeszła w bezpodstawne zwątpienie, negacya stała się beznadziejną rozpaczą.

Jakże pięknie wobec tego odbija zdrowo i jędrne, samo w sobie zamknięte zachowanie się Wiktora Hugo! Wprawdzie i on, a nawet jeszcze później (w wierszu „ *REGARD jeté dans une mascarade*“, r. 1839) wystąpił przeciw Wolterowi z namiętną niesprawiedliwością; ale od tego czasu zaczął go pojmować coraz lepiej i głębiej, aż nareszcie został jego spadkobiercą. Teraz zrozumiemy, dla czego pomimo tego wszystkiego pozostał on i nadal na środkowym stanowisku literatury francuskiej.

Nie najwytworniejszy i najwybrańszy talent pozyskuje w literaturze przewodnictwo. Dostaje się ono nie talentowi, ale całej osobistości. Ten tylko jest przyrodzonym i stałym jej przewodnikiem, kto w danej chwili czuje, że w jego piersiach bije serce czasu, kto pojęcia czasu wciela do swojej inteligencji i ma stałą wolę nadać literaturze znamiona tych uczuć i myśli, które podziela on i wiek jego.

IX.

Musset i Jerzy Sand.

Kilka lat dalej w czwarte dziesięciolecie i, można powiedzieć, że rewolucya literacka, w której przewodził Hugo i jego przyjaciele, odniosła zwycięstwo, ale takie, jakim zwykle bywa zwycięstwo umysłowe. Znaczna mniejszość najwykształceńszych mężów i najrozsądniejszych kobiet we Francyi widziała, że walka skończona, że tragedia zabita, że prawidła Arystotelesowe były nieporozumieniem, że minął czas talentów przejściowych, że

Kazimierz Delavigne wyczerpał się i że tylko pokolenie z 1830 roku wiedziało, czego chce w literaturze. Okoliczność, że zupełnie analogiczny ruch rozpoczął się w malarstwie, rzeźbiarstwie i muzyce, okazała im najdowodniej, jak głęboka i nieodparta była ta zmiana. Ale ci, którzy to pojmowali, stanowili — jak powiedziałem — mniejszość. Dawna, sztywna literatura z czasów cesarstwa miała za sobą wszystko, co było we Francyi nałogiem, obawą nowatorstwa, głupotą i niechęcią. Za nią był cały świat oficjalny, prasa z wyjątkiem jednego dziennika — „*Journal de Débats*“; wszystkie stanowiska, urzędy, pensye były rozdawane wyłącznie mężom starożytnej szkoły przez co wystawiano dorastające pokolenie na wszelkiego rodzaju pokusy, którym nie każdy potrafił się oprzeć. Do tego przyłączyło się i to, że po pierwszych wielkich wysiłkach umysłowych nastąpiło w młodym obozie pewne zmęczenie i wyczerpanie. W młodości sądził, że dość będzie jednego ataku na stare szanse przesądu, ażeby je zdobyć; teraz widziano z rozczarowaniem, że po owym ataku nieprzyjaciół był wprawdzie zdziesiątkowany, stał przecież jak wprzód w gotowości do obrony. Stracono cierpliwość i ochotę do walki. Do zaciętej walki, któraby wymagała poświęcenia i zadawała rany i blizny, należałoby się chętnie, ale pod warunkiem, że skończy się szybkim zwycięstwem, rozgłosnym tryumfem, uznaniem i grzmotem puzonów. Ale ten spór, co się do niekończoności przeciągał, ustawiczne szyderstwo ze strony przeciwników, ich spokojne zajmowanie wszystkich wpływowych stanowisk zarówno w dziedzinie literatury jak i w dziedzinie sztuki, — wszystko to dawało młodemu zastępowi do myślenia. Pytano siebie samych, czy w młodzieńczym zapędzie nie posuwano się zbyt daleko, czy czasem Jój Mość Publiczność nie ma racyi, przynajmniej w części. Zaczęto prosić o uniewinnienia talentu; starano się zjednać przebaczenie publiczności nadskakiwaniem i odstępstwem. Usuwano się od przyjaciół, ażeby pozy-

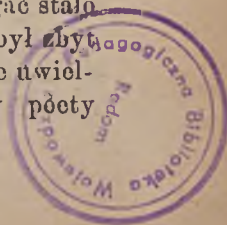
skąć wstęp do tego lub owego wyższego kółka towarzyskiego. Ten i ów myślał o akademii i starał się tak postępować, żeby nie stracić nadziei zostania jej członkiem jeszcze w młodszym wieku.

Do rozprzężenia całego obozu przyczyniła się także i pobudka psychologiczna szlachetniejszej natury, a mianowicie poczucie samodzielności w pisarzach. Chciano ich z początku utrzymać w zgodności zbyt szczelnej; nie poprzestawano na wytknięciu kierunku i zasady artystycznej, ale próbowano sformułowania dogmatów, ci zaś, którzy je podawali, byli to poeci, umysły o tyle jednostronne, co i gienialne, ale nie myśliciele z szerokim, wolnym od uprzedzeń poglądem. Jakkolwiek w porównaniu z germańskim charakterem narodowy romański jest wogóle towarzyski, to jednak w podobnych warunkach stowarzyszenie ściślejsze istnieć w literaturze pięknej nie mogło. Mężowie uczeni mogą się porozumieć co do metody, ale sztuka wymaga zupełnej, bezwarunkowej swobody indywidualnej; twórczość poety tylko w takim razie może wydać arcydzieło, jakim chce świat obdarzyć, jeżeli pozostaje sama sobą i nie zrzeka się niczego na rzecz ogółu, nawet najdrobniejszego ze swoich cennych przymiotów. Wprawdzie indywidualizm absolutny jest w sztuce niemożliwy; świadomie czy nieświadomie, dobrowolnie czy mimowolnie szkoły tworzą się zawsze; a jak z jednej strony pewną jest rzeczą, że jednostka musi mieć możność swobodnego wypowiedzenia się, tak również z drugiej pewnem jest i to, że może wznieść się do szczytu tylko wtedy, gdy pozostaje w artystycznej łączności, gdy ją prowadzi i wspiera tradycja artystyczna, wpływ umysłów pokrewnych, wielkich poprzedników albo współczesnych. Gdy szkoła posiada jedną uznaną głowę, powinna umieć zapewnić swobodę; dozwolonem powinno być wszystko oprócz braku charakteru i stylu. Umysł w rodzaju Wiktora Hugo nie był w stanie zapewnić swobody, fanatycy zaś z pomiędzy jego najbliższych zwolenników pojmowali

jeszcze cięśniej niż on zasady swojej szkoły. W przeciągu niewielu lat najzdolniejsze osobistości młodej grupy zarysowały się wybitniej, niż się tego można było spodziewać, sądząc po latach ich wyrabiania się. To rozproszenie różnych wybitnych indywidualizmów było dla starzej szkoły klasycznej bardzo korzystne.

Jeszcze jeden czynnik działał rozprzęgająco i rozpraszająco. Wielką liczbę przewodców i przodowników młodzieży rewolucya lipcowa przeciągnęła z obozu literackiego do polityki. Charakterystycznym jest w tym względzie, że dziennik „Le globe“ w roku 1830 przestał być organem literackim i przeszedł w ręce Saint-Simonistów. Jego założyciele i najgłówniejsi współpracownicy, męzowie tacy, jak np. Guizot, Thiers, Villemain, Vitet, zostali członkami parlamentu, urzędnikami albo ministrami. A że w czasach nowożytnych polityka zapewnia daleko większy rozgłos, niż literatura, trybuna więc polityczna wabiła nawet poetów. Lirycy, jak np. Hugo i Lamartine zwrócili się do polityki. Pisarze, którzy pozostali przy literaturze, czuli się niejako prześcigniętymi przez tych, którzy przeszli do polityki. Martwili się potrosze ich sławą i gniewali się niekiedy, że literaturę, która była dla nich wszystkim i jedynem, uważali tamci za środek, którym w razie konieczności można się było posłużyć.

Ciężkim było ciosem dla kółka romantycznego, że Sainte-Beuve, zawsze gotowy do walki i zawsze entuzjastyczny herold szkoły, usunął się z generalnego sztabu Wiktora Hugo. Zdaje się, że przy dziwnym mieszaninie pokory i niepodległości, właściwych jego naturze, ciążył mu już oddawna stosunek zależności, jaki zajął względem Wiktora Hugo i że tylko z niechęcią wywijał jeszcze trybularzem przed naczelnikiem szkoły. Gniewała go ta wielka doza kadzidla, której oczekiwać lub wymagać stało się przyzwyczajeniem Wiktora Hugo, a jednak był zbyt słabym, żeby mu daniny odmówić. Nadto, nietyle uwielbienie dla Wiktora Hugo, ile dla młodej żony poety



trzymało go w kole czarodziejskiem. Dopiero zerwanie stosunków prywatnych pomiędzy nim i domem Wiktora Hugo stało się dla Sainte-Beuve'a sygnałem do zupełnej zmiany i literackich sympatyj dla autora „Poczyj wscho-dnich.“ Był to człowiek tej natury, że wszelkie szkoły, systematy, stowarzyszenia, stronnictwa uważał tylko za hotele, do których wstępował i opuszczał i w których nigdy nie rozpakowywał w zupełności swojego tłumoka. Nadto był zawsze skłonny do satyry albo sarkazmu prze-ciw temu, co niedawno porzucił; odtąd więc miał dla utwo-rów Wiktora Hugo tylko ostrą i przeważnie nieprzychylną krytykę.

Alfredowi Mussetowi podobano się jeszcze wcześniej ogłosić swoje zerwanie ze szkołą. Umysł tak wyniosły i subtelny, jak jego, nie mógł być ślepym na ciasnotę i braki teorii szkoły hugonowskiej, a tembardziej na to, jak po dzieciennem niektórzy zapaleńcy posuwali je do ostateczności. Kiedy Musset w kółku młodych romanty-ków u Wiktora Hugo po raz pierwszy odczytał swoje poczy, zaledwie dwa ustępy znalazły poklask. Jeden z „Don Pacz'a": „Bracia! zawołał zdaleka żółto-siny dra-gon, który spał w sianie.“ Zachwycalo wyrażenie „żółty i siny“ — było ono tem, co nazywano barwnością stylu. Drugi ustęp z „Le lover“, gdzie mówi się o myśliwych, że „na ich zielonych rękawach widać było czarne nogi so-kolów.“

Ta elementarna malowniczość podobala się młodym słuchaczom bardziej, niż wszystkie wybuchy uczucia, na-miętności i gienialności, gdyż temi rysami odróżniano się od mężów stariej szkoły, którym zależało tylko na tem, żeby wiedzieć co się stało, a o szczegóły zewnątrznie nie troszczyli się wcale. W oczach młodych ludzi stanowiło rzecz główną, że dla Musseta istnieje świat widzialny; ale dla niego wystarczać to nie mogło, bo jego siła polegała na-czem innem, do współzawodnictwa zaś z Wiktorem Hugo albo Teofilem Gautier nigdy nie czuł w sobie pociągu.

Nadto był Musset przedewszystkiem młodym arysto-kratą, światowcem i dandym, który swoją godność zasa-dzał na tem, ażeby literaturę traktować tylko jako próż-niacką rozrywkę. Długowłosi literaci w kalabryjskich kapeluszach nie nadawali mu się na towarzyszków.

Stosunek jego do publiczności był z początku trochę niewyraźny; usiłował ją zadziwić i podrażnić. Teraz przyj-mowano go jak najprzychylniej, z gotowością przebacze-nia mu wszystkiego, nawet balady do księżycy, gdyby tylko zechciał okazać inne oblicze. On ze swój strony żadny okazania swojej samodzielności, obojętny na stron-nictwa, usposobiony wreszcie klasycznie, pokrewny du-chem Mathurin'owi Renierowi i Marivaux'owi, poddał się do pewnego stopnia bezwiednej presji. Opowiadał z humorystyczną obojętnością o własnych czynach wojo-wniczych i czynach swoich współtowarzyszów i tem zje-dnał sobie przychylność czytelników. W wierszu „Rafaël albo tajemnice myśli szlacheica francuskiego“ wyznaje, że go walka zmęczyła; walczył — jak powiada — w obydwóch obozach, odniósł setki blizy, które nadają mu szlachetną powierzchowność, a teraz dwudziestojednoletni mężczy-zna — siedzi jak znudzony weteran na pękniętym bębnie. Racine i Szekspir spotykają się na jego stole i usypiają obok Boileau, który obydwom przebaczył. W innym wierszu powiada: „Dziś sztuka nie istnieje i nikt w nią nie wierzy. Nasza literatura ma tysiączno powody mówić o topielecach, o zmarłych i o nędznych fatalaszkach. Ona sama jest trupem, którego galwanizujemy. Czyni swoje, malując nam ladacznice... a nawet jest nią sama i to naj-wszeteczniejszą ze wszystkich, jaka kiedykolwiek tynko-wała się maściami i kosmetykami.“ Ta wycieczka, która widocznie była skierowana przeciw swawolnej wyobraźni w produkcjach hyperromantyki, była tak młodzieńczo bezwzględna, że cała współczesna poezya mogła się czuć dotkniętą. Nie zupełnie też przypadkowo wiersz ten zo-stał napisany w tym samym roku, kiedy wyszła „Marion

de Lorme“, dramat, który pomimo wszystkich braków jest tak skromny, tak spirytualistyczny w przebiegu myśli i tak chrześcijańskiego ducha, ale którego bohaterką jest bez zaprzeczenia kurtyzanka. Jednocześnie wyrażał się Musset z coraz większym zobojętnieniem o idealach swojej młodości. Prawie wszyscy pocii młodej szkoły z Wiktorem Hugo na czele stanęli po stronie walczącej Grecyi; Alfred Musset pisał przekornie o swoim Mardoché'u, że „stawia wyżej Portę i sultana Mahmuda, niż dzielny naród heleni, który krwią swoją zbryzgał czysty marmur paryjski.“

Co było przyczyną tej obojętności i tego cynizmu?

Krew zbyt gorąca, serce zbyt namiętne i przedwczesne rozezarowania. Już w latach najwcześniejszej młodości jego zaufanie do ludzi doznało nieuleczalnego zawodu, a z nieufności powstała gorycz i nienawiść. Jego desperacki pogląd na życie nie da się bodaj sprowadzić do jakiegos jednego określonego wydarzenia, z którego by właśnie mógł powstać. Sam jednak sądził, że może wskazać jego źródło. Na różne sposoby daje do zrozumienia, że we wczesnej młodości został zdradzony przez kochankę i przez przyjaciela. Bardzo być może, iż przy prawym i otwartym charakterze głęboko odczuł tę boleść; ale i to nie ulega wątpliwości, że wziął powiększające szkło poetyczne, kiedy rana była jeszcze świeża i swoje zmartwienie poetycznie przerobił. Było to modnie doznawać miłosnych udręczeń i umieć je wytłómaczyć. A jednak cierpiał Musset więcej, niżby się to mogło wydawać niejednemu, co czytał jego rozpustne poezyc młodzińcze. Lecz żeby się nie okazać tak miękkim, jakim był istotnie, przez czas jakiś udawał przesadną surowość i obojętność. W znanym studyum o Mussecie Taine okazał tyleż pięknej, co i ślepej predylekcyi dla swojego przedmiotu; szczytem tej predylekcyi jest wykrzyknik: „Celui-là au moins n'a jamais menti!“ Jeżeli wymuszone pozowanie na wielkość i obojętność serca należy zaliczyć do nieprawdy, to kto

wie, czy pod tem zdaniem można się podpisać bez zastrzeżenia.

Wkrótce jednak w życiu rozpieszczonego młodzieńca miała nastąpić zmianna.

Dnia 15 Sierpnia 1833 roku ukazał się Alfreda Musseta „Rolla“, w nowozałożonem „Revue de deux mondes“. W kilka dni potem redaktor tego czasopisma, szwajcar Buloz, wydał dla swoich współpracowników obiad w słynnej restauracyi Palais-Royalu „Aux trois freres Provençaux“. Godowników było wielu, pomiędzy nimi znajdowała się tylko jedna dama. Gospodarz prosił Musseta, żeby ją prowadził do stołu — i przedstawił go pani Jerzemu Sand.

Piękna to była para. On wysmukły i delikatny, blondyn o ciemnych oczach i ostrym, końskim profilu; ona brunetka o bujnych, czarnych, kędzierzawych włosach, pięknej, jednostajnej, oliwkowej cerze, wpadającej na policzkach w lekki brązowy rumieniec, o dużych, ciemnych i wymownych oczach; jej ramiona i ręce były nieskazitelnej białości i piękności. Zdawałoby się, że pod jej czołem świat się ukrywa, a jednak była piękna i młoda i milczała jak kobieta, która nie posiada pretensyi, żeby uchodzić za dowcipną. Jej strój był skromny, tylko nieco fantastyczny: na sukni miała złotem przetykany kaftan turecki, a za pasem tkwił sztylet.

W roku 1870 w Paryżu opowiadał mi jeden z żyjących jeszcze podówczas uczestników owej uczty, że spotkanie Musseta z Jerzym Sandem nastąpiło w skutek z góry obliczonego planu spekulanta Bulosa. Już zawczasu mówił do swoich znajomych: Oni muszą siedzieć obok siebie; wszystkie kobiety kochają się zwykle w nim, a wszyscy mężczyźni w niej koniecznie; rzecz naturalna, że muszą się nawzajem pokochać, a wtedy — jakież to artykuły będzie-my mieli do naszego czasopisma! I zacierał sobie ręce.

Dwie osobistości, które zajęły przy stole miejsce obok siebie, różniły się między sobą jak najbardziej. Jedy-

ne podobieństwo, jakie zachodziło między niemi, był zawód pisarski.

Jój istotę stanowiła płodna, macierzyńska natura. Dusza jój była zdrowa nawet w swoich rewolucyjnych wzbuchach i posiadała pewną równowagę bogactwa. Sen miała dobry i mogła swoje życie urządzać podług upodobania; była w stanie rokrocznie pracować po całych nocach i poprzestawać na dłuższym śnie rannym, którym mogła rozporządzać i który ją pokrzepiał. Żadna wielka namiętność, żadna idęja rewolucyjna nie powstała w umyśle wieku XIX, dla którejby ta kobieta nie znalazła miejsca w swem sercu, a pomimo to zachowała świeżość, spokój wewnętrzny i panowanie nad sobą. Była w stanie uważnie i spokojnie przez sześć godzin pisać bez przerwy, a posiadała taki dar skupiania się, że wśród rozmowy i śmiechu całego towarzystwa mogła spisywać swoje pomysły i zaraz potem, jeżeli brała udział w ożywieniu towarzystwa, śmiała się i rozmawiała, wszystko podchwytyjąc i rozumiejąc, wysajając krzyżujące się wyrazy jak gąbka kropło wody.

A on! On posiadał temperament artystyczny w jeszcze wyższym stopniu. Jego praca była gorączkowa, sen niespokojny, popędy i namiętności—nieposkromione. Jeżeli powziął myśl jaką, nie siedział nad nią jak ona niemy i tajemniczy, — nie, drżał przez nią opanowany, „z głową bardziej zawróconą niż paź zakochany w wioszczce“, jak się wyraża w wierszu „Après une lecture“. A gdy się zabierał do wykonania, w każdej chwili gotów był rzucić pióro; wyobrażenia tłoczyły się, szukały wyrazu, serce zaczynało bić jak szalone i najmniejsza pokusa ze strony otoczenia, zaproszenie na wieczorek wśród przyjaciół i pięknych kobiet, propozycja zamiejskiej wycieczki wystarczała, żeby uciekł od pracy, jak gdyby ustępował z drogi nieprzyjacielowi.

Ona pisała swoje romanso, tak jak się robi pończochy, on układał swoje utwory w krótkiej, płomiennój, błogićj ekstazie, po której nazajutrz następował często wstręt do tego, co zrobił. Wydawał mu się świeży utwór miernotą,

a jednak nie mógł przerabiać, bo patrzył na pióro z taką niechęcią jak galernik na swoje wiosło. Pomimo całej młodzieńczej śmiałości wił się jak gdyby w ustawicznej męczarni, a przyczyna tkwiła w tem, że w jego wątle ciełe mieścił się olbrzymi artysta, co czuł o wiele głębiej i potężniej, żył o wiele więcej i szybciej, niż to mogła znieść ta istota ludzka, w którą był wcielony. Jeżeli przeto poeta rzucił się na wszelkie wybryki, pochodziło to zazwyczaj z potrzeby zagłuszenia cierpienia wewnętrznego, które stanowiło jego genialność.

Dwudziestoletni młodzieniec, wypieszczony syn szlacheckich rodziców, żyjący przy nich, otoczony troskliwą miłością brata, lubo był dzieckiem, które doznało jednej jedynej przygody miłosnej, posiadał już niby mąż czterdziestoletni doświadczenie, nieufność, gorycz i pogardę ludzi; luki zaś, jakie istniały w jego doświadczeniu, zapełniał udaną obojętnością i cynizmem. Ona, kobieta krwi napoły książęcej i napoły cygańskiej, wnuczka Maurycego Saskiego, miała lat dwadzieścia osiem i najpoważniejszą przeszłość za sobą; oderwana od rodziny i ojczyzny, wyzuta z majątku, mieszcząca się z dzieckiem w ciasnej mansardzie paryskiej, opuszczona przez krewnych, skazana na pokrewieństwa z wyboru, prowadziła życie literackiego cygana. Wychodziła w męskim ubiorze, nosiła męskie nazwisko i w towarzystwie mężczyzn paliła cygara, jak mężczyzna; pomimo to była w głębi duszy naiwna, beznamiętna, entuzjastka, dobra i wrażliwa na wszelką nowość, jak gdyby nie zaznała nic szczególnego i jak gdyby nigdy nie doświadczyła zawodów.

On, w sztuce tak samorodny, a w życiu tak bezładny, posiadał umysł pod niektórymi względami mieszcuchowski i ograniczony. Mężczyznom przytrafia się to często. I jakże miał być innym, on, urodzony w pomyślnych warunkach, wzrosły w kółkach arystokratycznych, gdzie się wcześniej nauczył obawiać śmiechu i szanować konwensanse?

Oua tymczasem, chociaż pod względem technicznym nie posiadała nic rewolucyjnego i szła w sztuce drogą utartą, była pod względem umysłowym prawie fenomenem. Nie była zgoła ograniczoną, nie była skrzepowana żadnemi przesadami. Kobiety, które los zmusi dotknąć się ran społeczeństwa i spojrzeć śmiało w oczy jego sądom, bywają niekiedy pod względem umysłowym o wiele swobodniejsza od mężczyzn, właśnie dla tego, że tę swobodę drogo okupują. Patrzała więc na wszystko oryginalnie i badawczo, ważyła w dłoni rzecz każdą i nadawała jój wagę taką, na jaką zasługiwała.

On przewyższał ją wykształceniem. Ten egzaltowany artysta posiadał niewzruszony umysł męski, ostry i giętki jak klinga damasenska i krajał każdy frazes, z którym się spotkał, każdą bankę, myśli albo mowy przebijał na wylot.

Ona natomiast, jako kobieta była skłonna dać pierwszeństwo i przewagę głosowi serca. Piękna i marzycielska teorya, szlachetna utopia zachwycała ją, a jako kobieta czuła potrzebę ulogania. W młodości szukała zawsze wzrokiem chorągwi, którąby dzierżyli wytrwale mężczyźni, ażeby pod nią walczyć. Jój ambicya nie zasadzała się na tem, ażeby jako uwielbiana muza dawać koncerty wykwiintnemu światu; wolala jak córka regimentu bić w bęben. Brak jednakże wykształcenia sprawił, że hołdowała jako prorokom niejasnym umysłom, aż nareszcie doszło do tego, że dobrego i niendolnego Piotra Leroux, filozofa i socyalistę, na którego przez lat wiele spoglądała jak córka na ojca, uznala za torującego nowe drogi apostoła czasów nowożytnych. Wobec tych proroków, co nie umieli znośnie napisać dwudziestu stron prozą, posiadał Musset poczucie wyższości ducha arystokratycznego; ona natomiast zapalała się do dosadnych ich namaszczonej przemówień i do natężonych deklamacyj.

Nareszcie: jako artystka stała od niego niżej, chociaż jako człowiek była wyższa, sprawiedliwsza i silniejsza. Jój umysł artystyczny nie posiadał porywającej siły

mężczyzny, owego „tak ma być“, co się nie tłumaczy z powodów. Gdy oboje oglądali obraz jaki, on, lubo nie posiadał żadnego szczególnego zmysłu do malarstwa, chwycił od razu zalety malowidła oraz główne właściwości malarza i wyrażał je w dwóch słowach. Jój umysł zagłębiał się w obraz z wolna i omackiem jakimkolwiek szczególniejszym manowcem, a wrażenie wypowiedział często w sposób nieokreślony albo paradoksalny. Jego inteligencya była bystra, nerwowa, jój zaś — wylana, skłonna do uniwersalnej sympatyi. Jeżeli razem słuchali opery, jego porywał wybuch prawdziwej i osobistej namiętności, cała indywidualność, ją przeciwie, — śpiew chóru, wyraz ogólnoludzki. Zdawałoby się, że dla poruszenia jój potrzeba było prawie zbiorowego umysłu.

Jój utworom brakło ścisłości. Kiedy każde zdanie, co wyszło z ust jego, podobne było do bitej złotej monety z rzeźbionemi brzegami, jój styl wpadał w rozwlekłą gadaninę. Gdy Mussetowi wpadł w ręce egzemplarz „Indyany“, przedewszystkiem na pierwszych kilku stronicach wykreślił ołówkiem dwadzieścia do trzydziestu niepotrzebnych przymiotników. Powiadają, że kiedy egzemplarz ten dostał się później w ręce Jerzego Sanda uczuła się tem raczej podrażnioną niż wdzięczną.

Mniej więcój na pół roku przed pierwszym spotkaniem się z Mussetem myśl zapoznania się z nim przejmowała Jerzego Sanda pewną obawą. Prosiła najprzód Sainte-Beuve'a, żeby go do niej wprowadził; później wszakże w dopisku do listu z Marca 1833 roku powiada: „Wszystko dobrze zważywszy, wolę żebyś pan Alfreda Musseta do mnie nie wprowadzał. Jest to w wysokim stopniu dandy, nie będziemy do siebie pasowali, a ja widzieć go chcę raczej z ciekawości, niż właściwie z interesu. Rzecz to przecieź nieogłędna chcieć każdą ciekawość zaspokoić“. W słowach tych dzwięczy coś w rodzaju niepokoju albo złowieszczój obawy.

Zo swojej strony Alfred Musset, jak wszyscy literaci, miał pewne uprzedzenie do literatek. Imię „niebieskie poczochoy“ zostało z pewnością nadane tym paniom przez męskich kolegów. Trudno jednak zaprzeczyć, że wyższa inteligencya kobieca ma dla inteligentnego mężczyzny wielki powab. W tym razie zachwyt, jaki zawsze wywołuje głębokie wzajemne porozumienie się umysłów, spotęgowała nagle i namiętna miłość.

Kto ten stosunek rozważa historycznie, dostrzeże w nim na pierwszy rzut oka wybitne znamiona czasu. Przeszedł on w szal poetycki, który przypomina karnawałowy nastrój czasów odrodzenia, a zawładnął umysłami we Francyi podczas panowania romantyzmu. Natury artystyczne, których pierwszym obowiązkiem jest zawsze zrywać z odziedziczoną kenwenecjonalnością w zakresie swojej sztuki, doznają zawsze pokusy i do przekroczenia zwyczajów społecznych; ale pokolenie z r. 1830 w opozycji przeciw pospolitości okazywało więcej młodzieńczości i naiwności, niż którekolwiek inne, wcześniejsze czy późniejsze pokolenie francuskie, w ciągu ostatnich stuleci. W każdym artyście tkwił cygan albo dziecko; artyści ówczesni zostawili dla cygana i dziecka dużo miejsca w swój duszy. Charakterystycznym jest, że pierwszą rzeczą, na którą sobie pozwoliły te dwie wybrane istoty, skoro się poznały i upoiły się pierwszą płomienną ekstazą szczęścia, było przebieranie się i żartowanie w tem przebraniu ze znajomych. Kiedy Paweł Musset (brat poety) został przez młodą parę po raz pierwszy zaproszony na wieczór, zastał Alfreda wypudrowanego i przebranego za markiza zeszłego wieku, a Jerzego Sanda w krótkiej sukni z fiszbinową spódniczką i muszkami na twarzy. Kiedy Jerzy Sand wydała pierwszy obiad po poznaniu się z Mussetem, przy stole usługiwał niepoznany Alfred przebrany za młodą bonę normandzką; ażeby gość honorowy, filozof-profesor Lermiuier miał godnego partnera został zaproszony Debureau, niezrównany Pierrot z teatru Funambule. dla ni-

kogo po za sceną nie znany i przedstawiony gościom jako znakomity podróżnik, jako wpływowy człowiek angielskiej izby gmin. Ażeby nastreścić obydwom sposobność do okazania ich wiadomości, sprowadzono rozmowę na politykę. Napróżno jednak wymieniano Roberta Peela, lorda Stanley'a i t. d.; obcy dyplomata zachowywał uporcezywe milczenie i odpowiadał tylko pólśłówkami. Nareszcie potrącił ktoś o „równowagę europejską“. Anglik prosi o głos. „Chcecie państwo wiedzieć jak ja pojmuję równowagę europejską przy dzisiejszych poważnych stosunkach w Anglii i na lądzie stałym? — Oto tak! — I przy tych słowach dyplomata wyrzuca w górę swój talerz, podchwytuje go zręcznie na koniec noża i obraca nim ciągle, utrzymując go w równowadze. — Czyż ten drobny rys nie okazuje stosunku między Mussetem i Sandem w osobliwym świetle młodzieńczości i naiwności? Oświeśla go promień usposobienia renesansu i czujemy to bardzo dobrze, że mamy do czynienia z romantyzmem francuskim z czwartego dziesięciolecia.

Poufały stosunek między Alfredem Mussetem i Jerzym Sandem ma i stronę pospolitą, która już należycie została wyzyskana, a której ja dotykać nie mogę. Wiadomo każdemu, że odbyli podróż do Włoch, że on dręczył ją podejrzliwością, ona zaś jego — niezwykłą kontrolą czynów i postępów, słowem, że ich pożycie nie było szczęśliwe, że Musset został przez nią podczas choroby zdradzony i że opuścił sam jeden Włochy w najnieszczęśliwszym nastroju ducha.

Ale ten stosunek ma jeszcze inną ciekawszą stronę — artystyczno-psychologiczną. Historia literatury zna wiele stosunków pomiędzy utalentowanymi mężczyznami i kobietami, w tym jednak wypadku jest coś nowego i nadzwyczajnego.

Pierwszorzędny gieniusz męski, który już przebył część artystycznego zawodu, a jednak jest jeszcze zupełnie młody, i gieniusz kobiecy, tak skończony, tak zna-

komity, że nigdy przedtem w dziejach powszechnych nie ukazała się kobieta obdarzona również bogatą twórczą potęgą,—wpływają na siebie wzajemnie przez czas egzaltacyi miłosnej.

Nasza psychologia jest jeszcze tak zacofana, że trudno oznaczyć różnicę pomiędzy męską i żeńską siłą wyobraźni, a jeszcze trudniej okazać, jak one oddziałują na siebie. Tu po raz pierwszy w cywilizacyi nowożytnej spotykają się męski i żeński umysł poetycki, każdy usposobiony do najwyższej piękności. Nigdy dotychczas nie odbywał się przed naszymi oczyma proces tak szerokiego pokroju. Są to: Adam sztuki i Ewa sztuki, którzy się karmią nawzajem i dzielą się jabłkiem z drzewa wiadomości. Później następuje kłątwa, to jest zerwanie,—rozchodzą się i każdy idzie swoją drogą. Ale już nie ci sami, co dawniej.

On opuszcza ją rozdarty, zrozpaczony, zgnębiony, z nową w duszy skargą na ród żeński, przeświadczony o tem podwójnie, że: obludo! na imię ci kobieta.

Ona opuszcza go wielce wzburzona: z początku nieco pocieszona, później z sercem rozdartem do głębi, ale wkrótce znów rada, że wydostała się z kryzysu, który rozstroił jej spokojną, twórczą naturę. Wychodzi z nowem poczuciem wyższości kobiety nad mężczyzną, przeświadczona o tem podwójnie, że: słabości! na imię ci mężczyzna.

On porzuca ją z nową niechęcią do wszelkiego marzycielstwa, filantropii i utopij, bardziej niż wprzód przekonany, że sztuka dla artysty jest wszystkim. Jednakże zetknięcie z tą wielką duszą kobiecą nie pozostało dla niego bezowocne. Najprzód boleś nauczyła go prawdy; odrzuca udany cynizm; odtąd nie okazuje już pozornej surowości ani chłodu. Następnie wpływ, jaki na niego wywarła jej otwartość i dobroć, jej marzenia o ideałach, zdradza się w utworach, które teraz wydaje, w republikańskim zapale Lorenzaccia, w głębokiej nieuczciwości Andrzeja del Sarto, a nawet może w proteście, jaki podnosi Musset przeciw prawom prasowym Thiersa.

Ona opuszcza go, bardziej niż wprzód przekonana o nieczułości i samolubstwie mężczyzn, bardziej niż wprzód skłonna do oddania się ideom ogólnym. W „Horace“ poświęca swój talent Saint-Simonizmowi; dla uczczenia socjalizmu pisze „Le compagnon du tour de France“, narresze w roku 1848 kresli dla rządu tymczasowego buletyny do ludu. Z tem wszystkim zetknięcie się z jego wybitnym gieniuszem, posiadającym formę wyrobioną, udoskonaliło jej czysty i klasyczny artyzm. Nauczyła się kochać formę, szukać piękna dla piękna. I jeżeli o niej powiedziano, że jej zdania „malował Leonardo, a Mozart podkładał pod muzykę“ (wyrażenie Dumasa syna), to można by jeszcze dodać, że krytyka Alfreda Musseta kierowała jej ręką i kształciła jej ucho.

Po rozłączeniu się oboje są dojrzałymi artystami. On będzie odtąd poetą z gorejącem sercem, ona Sybillą z prozocem krasomówstwem.

W przepaść, która się szybko pomiędzy nimi rozwarła, ona cisnęła swoje niedojrzałość, swoje tyrady, nieśmak, ubiór męski, i została nadal w całym znaczeniu tego słowa kobietą, naturą.

W tę samą przepaść on rzucił kostium Don Juana, swoją wyzywającą zuchwałość, podziw dla „Rolli“, dziecinną buntowniczość i stał się odtąd w całym tego słowa znaczeniu mężczyzną, duchem.

X.

Alfred Musset.

Alfred Musset miał lat czterdzieści siedem, lecz z wyjątkiem trzech niewielkich powabnych dramatów i kilku wierszy, cała jego produktyjność przypada na czas przed dojściem do wieku dojrzałości. W ciągu lat sześciu, po zerwaniu z Jerzym Sandem, przed skończeniem trzydziestki, pisze i wydaje cały szereg najwspanialszych utworów.

Zdradzony przez Jerzego Sanda, traci coraz więcej ochotę do obcowania ze zdradą i do udawanój apatyi. Czuł to w jego dziełach, a nawet w samej jakości wybiebranego materiału; jak poeta walczy ze sobą, żeby odrzucić występłą maskę i uwolnić się z pod uroku występku. Pierwszą większą kompozycyę, którą wykonał po powrocie z Włoch i do której pomysł nasunął mu pobyt we Włoszech, był dramat „Lorenzaccio.“ Z tego samego rodzaju pochodzą Lorenzo Medyceusz i jego bratanek Aleksander, zwierzęco-okrutny i rozpustny książę Florencyi. Lorenzo jest pierwiastkowo istotą czystą i energiczną. Od dawna nosi się z postanowieniem pójścia za przykładem Brutusa i uwolnienia świata od tyrana. Dla uskuteczczenia zamiaru przybiera pozór libertyna bez serca, zostaje Aleksandra kompanem, narzędnikiem, doradcą i kuplerem. Jak Hamlet udawał waryata, tak on przybrał rolę teńhörzliwego, nędznego rozpustnika, ażeby być pewnym swojej ofiary i stać się jej panem. Ale przybrana powłoka, pokrywająca jego prawdziwą istotę, przyrasta do niego jak szata Nesusa; powoli zostaje tem w istocie, czem się chciał tylko wydawać; pomimo woli wciągnął się do zepsucia, któremu dopomagał rozkrzewić się w atmosferze dworu i miasta. Brzydzi się sobą, gdy swoje życie rozważa. A jednak nie poznano się na nim: pomimo niekczemności i udanego niedołężnego teńhörzostwa dąży on wytrwale do celu, żeby w chwili stosownój zamordować Aleksandra i przywrócić rzeczpospolitę.

Dręczy go pogarda ludzi: pogardza księciem, bo to łotr i krwiożerca; ludem, bo daje się rządzić takiemu księciu i pozwala jemu samemu, książęcemu słuzalcowi, chodzić swobodnie i bezkarnie po ulicach Florencyi; republikanami wreszcie, bo nie posiadają energii ani zmysłu politycznego. Jego marzeniem jest oczyścić się z brudów całego życia jedynym wielkim i zbawiennym czynem: zamordowaniem księcia. I poeta oczyszcza go w ten sposób: Lorenzo odrzuca przybraną postawę, osądza i karze jak

aniół zemsty. Polityczny pesymizm Musseta okazuje się w scenie następującej: za swój wzniosły czyn Lorenzaccio otrzymuje tę nagrodę, że ginie z ręki mordercy, który chce zyskać pieniądze, naznaczone za jego głowę. Przewódcy republikańscy we Florencyi zaudto są ogłupieni i bezstronni, a sama ludność zaudto upadła, żeby wyzyksać śmierć księcia: pozwala ona spokojnie ujarzmić się następnemu tyranowi. Na lekceważenie republikanów, które się wszędzie przebija, wpłynęły niewątpliwie i wrażenia z roku 1830. Toż sam Musset był świadkiem, jak na wodach monarchii unosiła się rewolucya, zmierzająca do republiki. Z tem wszystkiem w jego utworze występują republikanie w świetle gorszem, niż na to zasługują. Lorenzaccio w przededniu morderstwa oznacza im wyraźnie dzień i godzinę, kiedy zabije księcia; lecz czyż można poczytać im to za winę, że nie czynią żadnych przygotowań? A że wiadomość z miasta o wielkiej nowinie przynosi im nie inny, tylko nieodstępny towarzysz księcia, jego współwinowajca, jego blazen nadworny, cóż więc dziwnego, że wzruszają ramionami i nie ruszają się z miejsca! Z niesprawiedliwości Musseta w tym punkcie wysnuwamy jego osobiste sympatye, które ujawniają się i po za utworem. Głównem przecież jego zadaniem jest odmalowanie charakteru Lorenzaccia pod odstręczającą maską przeżycia się. Lorenzo pielęgnuje w duszy pierwiastek idealny, którego się nie wstydy; dźwiga się i wierzy w przejednawczą potęgę czynu. To, co go w chwili zgonu oczyszcza, jest nie przypadkowy, czysty pocałunek Rolli, ale czyn, który mu przez całą młodość przyświecał.

W „Le chandelier“ widzimy jeszcze społeczeństwo bardzo zepsute, ale od tego tła odstaje jako postać główna młody pisarz Fortunio z głęboką, bezgraniczną miłością ku Jacquelinie. Wyzyskiwany przez nią i jej kochanka musi służyć za parawan dla ich brudnego stosunku; odgaduje komedyę, a jednak kocha, a nawet jest zupełnie zdecydowany udać się na śmierć niechybną, żeby

osłonić wstrętny stosunek kochanki z innym. Ten zaś posiada stanowczość i męstwo bohatera, a czystość jego duszy oddziaływa tak potężnie, że wzrusza i nawraca Jacqueline, a nawet skłania ją do zerwania z Clavarochem i zwrócenia się do niego. Jest on ideałem młodzieńczego kochanka.

Oktawiusz w „*Les caprices de Marianne*“, jest młodzieńcem lekkomyślnym i do pewnego stopnia zepsutym, niezdolnym do miłości poważnej i przekonanym, że dla pozyskania kobiety nie wolno użyć nawet tyle trudów, ile potrzeba dla odpieczutowania butelki południowego wina. Z tem wszystkiem posiada on jedno uczucie, w którym jest naiwny i łatwowierny jak dziecko, a mianowicie—przyjaźń: kocha swojego przyjaciela, młodego Coelio tak ślepo, iż gotów jest dla niego zginąć albo pomścić śmierć jego, i tak wiernie, iż odrzuca pogardliwie miłość damy, którą Coelio napróżno ubóstwia. O ile sceptycznym jest Oktawiusz w stosunku do kobiet, o tyle znów oddanym jest zupełnie przyjaźni: jest on ideałem przyjaciela. Jego przeciwnictwem jest Coelio, w którym Musset — ponieważ w tym dramacie rozdzwaja swoją osobistość — odmalował drugą stronę własnej istoty. Coelio to młodzieńczy kochanek, którego miłość jest tylko kornem udręczeniem, pożądaniem tak ponurego ognia, iż gotów pragnąć śmierci, jeżeli ono zaspokojone nie będzie. Po nad jego głową unosi się aureola szekspirowskiej romantyki; jego mowa—to muzyka, jego marzenia—to poczya. Charakteryzuje siebie w następujących słowach: „Brak mi spokoju ducha i cichej obojętności, co z życia robi zwierciadło, w którym wszystkie przedmioty odbijają się tylko na chwilę i znowu znikają. Długi są dla mnie ciężarem sumienia. Miłość, z której inni czynią sobie chwilową rozrywkę, porusza do głębi całe moje jestestwo.“

Z tych postaci męskich widać, o ile Musset dojrzał jako poeta. Nie dąży już do tego, żeby malować tylko pieniające się popędy młodości albo dziką grę namiętności

ze wszystkimi ich następstwami w kłamstwie, oszustwie i przemoocy; z upodobaniem i dłużej zatrzymuje się nad niewinnem, głębokim uczuciem, w którym wina tkwi tylko wskutek zbiegu okoliczności zewnętrznych,— nad miłością, która w gruncie rzeczy jest czystą, występną zaś tylko z racji zerwania z ustrojem społecznym; nad przyjaźnią, która w istocie jest heroicznym poświęceniem się nawet tam, gdzie występuje w nizeczemnej formie rajfurskiego krasomówstwa, słowem nad przyjaźnią i miłością w ich najczystszych objawach, nad temi potęgami życia, które się zwykły nazywać idealnemi.

Podobnież jak typ męski, szlachetniejsze u Musseta coraz więcej i typ kobiecy. Początkowo jego kobiety wahały się pomiędzy Dalilą i Ewą; lecz wzrastający pociąg do przedstawiania piękna duchowego i czystości moralnej prowadzi go do coraz wyraźniejszego idealizowania i postaci żeńskich. Nie jest to już bez znaczenia, że pierwsza postać kobieca, którą wystawia bezpośrednio po ostatecznem zerwaniu z Jerzym Sandem (1835) i do której ona posłużyła w części za model, a mianowicie pani Pierson w „*La confession d'un enfant du siècle*“, jest w wysokim stopniu wyidealizowanym odtworzeniem temperamentu oryginału. Jego nowelle, z pomiędzy których przynajmniej trzy: „*Emmeline*“, „*Frédéric et Beneretto*“ i „*Le fils du Titien*“ jeżeli nie najlepsze, jakeimi nasze stulecie może się pochwalić, to przynajmniej do najlepszych należące, zdradzają coraz wyraźniej dążenie poety do idealizowania i wywyższania charakterów kobiecych. Bierz np. fizyognomię tej lub owej pospolitej gryzетки, którą znał, jakieś dobroduszne, lekkomyślne, a nawet płache, wesołe stworzenie; tej postaci nadaje wdzięk dziewczyny, który już dawno straciła i tworzy z niej jakąś Mimi Pinson, albo młodą kobietę tak wzniosłą, tak naiwną we wszystkich swoich uchybieniach i błędach, tak szczerą i subtelną w sposobie wyrażania się i tak naturalną w chwili zgonu, jak owa Beneretta, której ostatni list nie-

wielu odeczytało bez wzruszenia. Jako dla liryka jest dla niego miłość potęgą tak nicogranieczoną, że poddaje jej nawet sztukę. Być kochankiem i kochanym znaczy wreszcie dla niego więcej niż być artystą, tak dalece, iż podług jego wyobrażeń o idealach, sztuka powinna być w gruncie rzeczy poświęcona i wyłącznie oddana jednej jedyniej—ko-chance. W nowelli „Syn Tiziana“ bohater, utalentowany artysta, na drodze do rozpusty powstrzymuje się z miłości ku szlachetnej kobiecie; pragnieniem zaś jego jest wymalowanie jednego tylko obrazu, mającego przekazać potomności jego imię, dla wykonania którego skupia wszystkie siły—portretu kochanki. Na jej cześć pisze sonet, w którym wysławia piękność i czystość duszy swojej wybranej; objaśnia, dla czego swoim pędzlem nigdy nie uczei inną, i oświadcza, że jakkolwiek piękny jest jej portret, nie wart przecież nawet jednego pocałunku oryginału. Ze wszystkich jednak nowell Musseta najpiękniejszą jest niewątpliwie „Emmeline“,—krótkie opowiadanie, osnute na pierwszym szlachetniejszym, lecz krótkotrwałym stosunku miłosnym Musseta po zerwaniu z Jerzym Sandem. Stosunek ten jest w głównych rysach podobny do opowiedzianego w nowelli. Młody mężczyzna kocha się namiętnie w młodej lecz zamężnej kobiecie, której ujmujący charakter został odmalowany najdelikatniejszymi farbami, ale na podstawie najstaranniejszych obserwacji natury. W literaturze nowożytnej tylko urocze kobiece postaci Turgeniewa mogą dać pojęcie o tej sztuce, są one wszakże idealniejsze, nie tak realne, traktowane z większą miłością i oddane z mniejszą śmiałością artystyczną. Długo uwielbia ją zdaleka bez nadziei obudzenia w niej zajęcia, pozyskuje nareszcie jej zupełną wzajemność. Wkrótce jednak muszą się rozłączyć nazawsze, gdyż ona jest zanadto szczerą, żeby oszukiwać męża, a on zanadto delikatny, żeby się nie usunąć, skoro okoliczności tego wymagają. W tej nowelli znajduje się wiersz, który młody kochanek daje do przeczytania swojej damie: wydaje mi się on kwiatem erotyki

Musseta z drugiego okresu jego kunsztu poetyckiego. Znakomity wiersz „Si je vous disais, pourtant, que je vous aime“ jest mową idealnego uczucia. Nie napisał chyba zwrotki wznioślejszej nad tę:

J'aime, et je sais répondre avec indifférence;
J'aime, et rien ne le dit, j'aime, et seul je le sais;
Et mon secret m'est cher et chère ma souffrance;
Et j'ai fait le serment d'aimer sans espérance;
Mais non pas sans bonheur — je vous vois, c'est assez.

Jednocześnie z wdzięcznymi nowellami, napisanemi niby na liściach kwiatów, tworzy Musset kilka drobnych dramatów, gdzie wystawia miłość jako poważną, straszliwą potęgę, z którą nigdy nie można żartować, jako ogień, z którym nie należy igrać, jako iskrę elektryczną, która zabija. Tworzy też i inne, w których jego dowcip i światowość jaśnieje w błyskotliwości tkanki stylowej, pełnej uczuciowej ruchliwości ¹⁾. Z pomiędzy tych dramatów „Un caprice“ jest najbardziej zaokrąglony i odznacza się najbardziej tryskającym werwą dyalogiem. Żadna komedia ani przysłowie Musseta nie posiada tak doskonałej formy zewnętrznej i wewnętrznej; słusznie też znajduje się „Un caprice“ pomiędzy tytułami dzieł Musseta, wyrytymi na jego grobowcu na Père-Lachaise. Niestateczny kaprys miłosny, przelotna kochliwość w sztuce tej poddaje się rygorowi małżeństwa. Mężczyzna jest tu płochy i nie zasługuje na zaufanie, obie zaś sprzymierzone kobiety, panują nad swoim sercem, a jedna z nich posiada nadto wdzięk arystokratycznej wyższości umysłowej. Pani Lóry jest paryżanką. Nikt nie odmalował tego typu z taką

¹⁾ Podróż Musseta z Jerzym Sandem do Włoch trwała od jesieni 1833 do kwietnia 1834 roku. W roku tym napisał: „On ne badine pas avec l'amour“ i „Lorenzaccio“; w 1835: „Barberine“ (najmierniejszy bodaj z jego dramatów), „Le chandelier“, „Confessions d'un enfant du siècle“ i „La nuit de mai“; w 1836: „Emmeline“ i „Il ne faut jurer de rien“; w 1837: „Le fils du Titien.“ „Il faut qu'une porte soit ouverte ou fermée“ napisał w r. 1845; „Bettine“ w 1851, „Carmosine“ w 1852.

oryginalnością jak Musset; tu stoi on na właściwej sobie wyżynie. Prawdziwa to dama światowa, lecz i prawdziwa kobieta. Piękno tej postaci tkwi w tem, że z po za najwyższej oglady życia salonowego przeciera w niej nie-spaczona, świeża, prawdziwa naturalność; naturalność pomimo całej błyskotliwości dowcipu i nieco przedwczesnego i apatycznego doświadczenia; naturalność nawet w udawaniu, w drobnej komedyi. Pani Lóry jako kobieta jest na tyle aktorką, iż może grać komedję. Ach, powiada gdzieś w swoich listach Goethe, jakąż to prawda, że wszystko co godne uwagi, to naturalne, wszystko co wielkie to naturalne, wszystko co piękne to naturalne, wszystko co etc. etc., to naturalne. U Musseta paryżanka zachowuje naturalność w kunsztowności wyższego i imponującego tonu towarzyskiego. „Un caprice“ zawiera ideję moralną. Ale kiedy inni poeci przedstawiają miłość jako coś stałego i niespożytego, co można ująć, na całe lata zachować i w każdej chwili znaleźć w stanie niezmiennym, — Musset nawet wtedy, gdy jest najmoralniejszym, uważa ją za najsubtelniejszą i najpotężniejszą, ale też i najlotniejszą esencję życia. Może ona zabić, gdy działa z całą mocą, ale też może się ulotnić.

W ostatnich swoich dramatach z upodobaniem wy-nosił Musset wierność i czystość charakteru kobiecego, cnoty, w które wierzył, chociaż sam ich nigdzie nie znalazł. Wprawdzie już w „Barberino“ odmalował podług starego podania ideał wiernej małżonki w rodzaju szekspirowskiej Imogeny; ale utwór ten nie obudził zajęcia. Zawód dramaturga zamyka dwiema wspaniałemi postaciami niewieściami. W drobnym arcydziele „Bettine“ rozwiązuje swobodnie a w zupełności jedno z najtrudniejszych zadań charakterystyki. Występuje Bettina i zaledwie przemówiła trzy czy cztery razy, już poznajemy, że to jest czerstwa, śmiała postać kobieca, obdarzona głębokiem uczuciem i wzniosłym umysłem, a nawet coś więcej: to gieniusz, artystka, tryumfatorka, świadoma swojej umysło-

wój wyższości nad otoczeniem i nawykła do tego, żeby nie uwzględniać drobiazgów konwenansu. Mamy poranek przedślubny. Ze śpiewem na ustach wychodzi ona na scenę, miejsce, gdzie czeka notaryusz, podchodzi wprost ku niemu i ku wielkiemu zdziwieniu przemawia do niego: „Ach, to ty notaryuszu? Kochany notaryuszu, kochany przyjacielu, czyś przyniósł swoją bazgraninę?“ Zważa tak mało na jego godność urzędniczą, iż nie waha się okazać przed nim swojej weselną radości. Jój wesoła dobroć przelowa się przy lada sposobności. Nie jest dowcipną jak dama światowa, ale swobodną, szlachetną, popułała jako istotna artystka, a prawdziwe człowieczeństwo jój charakteru odbija jeszcze piękniej od tła obyczajowego zepsucia, które reprezentuje jój zimny, zarozumiały oblubienie.

Piękny dramacik „Carmosine“, zapożyczony z nowelli Bokaeyusza, okazuje, jak wspaniałomyślna dobroć i troskliwość może uleczyć najpotężniejszą i najgorętszą miłość i uwielbienie, oderwane od swojego przedmiotu przez okoliczności zewnętrzne. Karmozyna to zwyczajna dziwczyzna miejska, która kocha bez nadziei, ale z trawiącą namiętnością Pedra, króla aragońskiego. Z przyczyny tego uczucia nie chce oddać ręki wiernemu i strapiionemu wielbicielowi swojemu, pragnie milczeć i umrzeć. Ale towarzyszy jój dzieciństwu, śpiewak Minuccio, przez współczucie zdradza jój miłość królowi i królowej. Zamiast się gniewać, udaje się do niej królowa, i niepoznana, łagodzi stopniowo boleść Karmozyny siostrzanemi i królewskimi słowy, przedstawiając jój, że miłość tak głęboka i wielka jest zanadto piękna, żeby miała być z serca wydarta. Królowa oświadcza, że chce ją przyjąć w poczet dam honorowych i dać jój w ten sposób możność oglądania króla codziennie; uszlachetnia bowiem taka miłość, która wypływa z popędu duszy do wzniosłości. „Ja sama powiem ci, Karmozyno, że można kochać, nie cierpiąc, jeżeli się kocha tak, iż nie potrzeba się rumienić; tylko wstyd i wyrzuty sumienia

sprowadzają troski; smutek jest udziałem tylko występnych, a twoje myśli nie są z pewnością występne.“ Nadchodzi król, pod pozorem, że chce odwiedzić jej ojca i przemawia do niej w obecności królowej:

— Tyżeś to, piękna panno, co — jak słyszę — jesteś cierpiącą i znajdujesz się w niebezpieczeństwie? Z twojej twarzy tego nie widać.... Drżysz, jak mi się zdaje — czy się mnie boisz?

— Nic, najjaśniejszy panie.

— Więc podaj mi rękę. Co to ma znaczyć moje piękne dziecko? Ty młoda i stworzona do tego, żeby uszczęśliwiać innych, poddajesz się bólesci? Prosimy cię, żebyś przez miłość dla nas odzyskała męstwo i postarała się jak najprędzej wyzdrowieć.“

— Najjaśniejszy panie, przyczyną moich cierpień jest boleść, przechodząca moje wątłe siły. Lecz kiedy ty mogłeś się nademną ulitować, to może mnie Bóg od nich uwolni.

— Piękna Karmozyno, przemówię do ciebie jako król i jako przyjaciel. W naszych oczach wielka miłość, którą masz dla nas, zjednała ci największy zaszczyt, a w dowód łaski, jaką ci za to chcemy okazać, damy ci małżonkę, któregośmy dla ciebie wybrali i którego prosimy przyjąć. Nadto będziemy się nazywali waszym rycerzem i na turniejach nosili twoje godło i twoje kolory, nie żądając za to od ciebie nic więcej, jak tylko jednego pocałunku.

Królowa do Karmozyny:

— Zgódź się, moje dziecko, ja nie jestem zazdrosna.

— Najjaśniejszy panie, królowa odpowiedziała za mnie. W którym-że świecie dzieją się podobne rzeczy? Gdzież to powietrze, którem się oddycha, posiada taką czystość? Gdzie dojrzewa taka prawość, gdzie miłość posiada tę pokorę obok całego ognia i zarazem tę godność; gdzie spotyka się ona z taką rycerskością i wiernością; gdzie wolna jest od zazdrości przy tak bezgranicznej dobroci? Gdzie znajdują się taki król? gdzie taka królowa?

Odpowiedź musi brzmieć bez wahania: w krainie ideałów, nigdzie indziej. Do tych brzegów zawija wreszcie wyniosły i cyniczny Musset jako poeta, ale jako człowiek pozostaje on od nich zdaleka. Zagłuszając siebie, zmarniał zupełnie. Niepowściągliwość, nieład jego natury stał się dlań zgubą. W miarę tego jak w poezjach stawał się coraz idealniejszym i moralniejszym, jako człowiek brnął coraz głębiej w dzikie zbytki. Za młodu stracił panowanie nad sobą; czas jakiś wznosił się poczyą po nad upadkiem życia, aż wreszcie i ona nie mogła go już podźwignąć.

Na królestwo lipcowe liczył wiele; spodziewał się od niego artystycznego dworu, liberalnej polityki, przywrócenia honoru narodowego i rozkwitu literatury pięknej. Można sobie wyobrazić, jak gorzko się zawiodł. Dla dworu, posiadającego żywy zmysł do poczyi i sztuk pięknych, nie byłoby to rzeczą niemożliwą wciągnąć Alfreda Musseta do swojego koła i wywrzeć na niego wpływ zbawien-ny; toby go zmusiło liczyć się z przyzwoitością i udelikatnić swoje uciechy, a nawet wybryki. Ale Ludwik Filip, ten skądinąd tak ogladzony i wykształcony monarcha pokoju, mało posiadał zmysłu do poczyi i mało pocucia jej istoty. Nie umiał zjednać sobie ani Wiktora Hugo, ani Alfreda Musseta. W roku 1836 Musset, który był kolegą szkolnym jego syna Ferdynanda, księcia orleańskiego, napisał do króla sonet z powodu zamachu Meuniera. Sonet ten pozostał niedrukowany, ale książę orleański, któremu dostał się w ręce i bardzo się podobał, chciał go koniecznie przeczytać jego królewskiej mości. Król jednak nie dowiedział się nawet, kto był jego autorem; zanim go bowiem doczytał książkę do końca, tak się obraził tem, że poeta śmie go tykać, iż nie chciał już słuchać ani słówka. Ażeby wynagrodzić obrazę, wyjednał książkę dla Musseta za proszenie na bale w Tuilerach. W dniu przedstawienia u dworu Ludwik Filip zbliżył się wprost do niego i przemówił z uśmiechem i miną, która go przyjemnie zdziwiła:

„Pan przybywasz prosto z Joinville, bardzo się cieszę, że pana widzę.“ Alfred Musset był zbyt wielkim światowcem, żeby zdradzić swoje zdziwienie. Skłonił się nisko i zaczął się zastanawiać, co mogły znaczyć słowa królewskie. Nareszcie przypomniał sobie, że rodzina Mussetów posiada dalekiego krewniaka, który był nadzorcą leśnym w dobrach koronnych. Król nie obciążał swojej pamięci nazwiskami literackimi, lecz pamiętał najdokładniej nazwiska wszystkich służących w swoich dobrach. Przez lat jedenaście co zima oglądał on z tą samą przyjemnością oblicze swojego domniemanego nadzorecy leśnego i obdarzał go wciąż uśmiechem i skinieniem głowy, co niejednego dworzanina przejmowało bladą zazdrością. Taką to cześć okazywał literaturze pięknej; rzecz wszakże pewna, że Ludwik Filip nie domyślał się nigdy, że za jego panowania żył wielki poeta, który nosił to samo nazwisko, co i jego nadzorca leśny.

Rządy tak pozbawione wszelkiej świetności, jak rządy Ludwiku Filipa, musiały dla Musseta być wstrętne. Wojownicza odpowiedź na Beckera „Rheinlied“, pełna dumnego i dzikiego szyderstwa, świadczy o jego uzdolnieniu lirycznym, które przy innych warunkach politycznych mogłoby się rozwinąć. Ale teraz czuł się zniewolonym do pozostania poetą młodości i miłości; gdy zaś młodość znikła, nie miał już środków do odrodzenia się. Jego enoty zarówno jak i wady przyprawiły go o zgubę: lubo dumny i szlacheckiego rodu, nie posiadał ani odrobiny owjej ambicji, która pociąga za sobą ekonomję umysłową, ani odrobiny owjej żądzy zysku, która zniewała do pilności, ani trochy wyniosłego egoizmu, który pisarza doprowadza do tego, że swoje ja uznaje za rzecz najważniejszą na świecie. Przetrwonil życie z taką żądzą i pośpiechem, że mając lat czterdzieści czuł się już znużonym jak starzec siedmdziesięcioletni, a jednak nie uspokoił się ani zrozumiał. Przedwczesne wyczerpanie fizyczne pociągnęło za sobą i wyczerpanie umysłowe. Nie posiadał również ani

trochy owego idealnego egoizmu, który podnieca pisarza żyć w zupełności dla sztuki, ani iskiereki zmysłu społecznego lub politycznego, który na twórczy umysł nakłada obowiązki względem innych; nie był w stanie panować nad sobą tak dalece, iż przelotna pokusa była dla niego nieprzewycięzoną. Wolny od wszelkiej tendencji jako poeta, pozostał jako człowiek zupełnie bez celu. Nie miał nie takiego, co by chciał popierać albo przeprowadzić, nie, co by chciał wypowiedzieć za jakąkolwiek cenę; oprócz tego natura jego była zbyt nieuległa, za mało kontemplacyjna, żeby tak, jak Goethe, własne doskonalenie się postawić sobie za cel, któryby zastąpił wszelkie tendencje. Kiedy umierał w roku 1857, przeżył już o lat wiele swą muzy.

XI.

Jerzy Sand.

„Wierzę — powiada Jerzy Sand we wstępie do „La mare au diable“ — że powołanie sztuki jest powołaniem uczucia i miłości i że obecnie romans powinien zastąpić przypowieści i bajki czasów dziecięcych. Artysta powinienby wziąć za zadanie budzić miłość do tych przedmiotów, które maluje, a ja ze swjej strony nie czyniłbym mu wcale zarzutów, gdyby je nieco upiększył. Sztuka — to nie studjum istniejącej rzeczywistości, ale poszukiwanie prawdy idealnej.“ To, co tu dojrzała kobieta wypowiada jako treść swojej estetyki, snulo się przed nią już od młodości. Zadania pisarza nie pojmowała ona nigdy inaczej, tylko jako wznoszenie się do najwyższego, co człowiek może osiągnąć, albo raczej jako wzbijanie się duszy po nad wadliwość życia społecznego, żeby rozszerzyć swój widnokrąg i wrócić na ziemię z większymi siłami do zwalczania przesądów, instytucyj, surowości uczucia i serca.

We wstępie do „Le compagnon du tour de France“ powiada: „Od kiedyż to romans musi być tylko malowi-

dlem tego, co istnieje: surowej, zimnej rzeczywistości, jaką przedstawiają ludzie i stosunki teraźniejsze? Wiem o tem bardzo dobrze, że może niem być; toż Balzak, przed którym zawsze schylałam głowę, jako przed mistrzem, napisał „La comédie humaine.“ Ale jakkolwiek z tym znanym mężem łączyły mnie stosunki przyjaźni, na dolę ludzką spoglądałam z innego zupełnie stanowiska. Przypominam sobie nawet, jak mówiłam do niego: Pan piszesz „Komedię ludzką“; tytuł jest skromny. Mogłeś pan równie dobrze nazwać to „Dramatem“ albo „Tragedyą ludzkości.“ „Tak — odpowiedział — a pani ze swój strony piszesz epopeję ludzkości.“ „Przeciwnie — odparłam — ten tytuł byłby zanadto wzniosły. Napisałabym wszakże chętnie sielankę ludzką, romans ludzki, albo poemat ludzki w ogólności. Jednem słowem, pan chcesz i możesz malować człowieka tak, jak się on twoim oczom przedstawia. Bardzo dobrze! Ale ja czuję się powołaną do malowania tego, co mojem zdaniem być powinno. A ponieważ nie współzawodniczyliśmy ze sobą, każde z nas obojga uznało wprędo prawa drugiego.“

To wyznanie ukazało się jako protest przeciw zarzutom, że upiększeniami chce schlebować niższemu warstwowi społecznemu; stąd jego zastrzona forma, stąd doktrynerska ekspresja, jaką Jerzy Sand nadaje idealizmowi swojej natury. Zapewne, Jerzy Sand od początku do końca była nawskróś idealistką; z tem wszystkiem otworzyła jej usta nie tyle chęć malowania ludzi takimi, jakimi „być powinni“, ile raczej popęd do przedstawiania, czemby być mogli, gdyby społeczeństwo nie tamowało ich wzrostu umysłowego, gdyby ich nie psuło i nie niszczyło ich szczęścia. Dla tego to przedstawiciele „społeczeństwa“ zostali osądzeni bez żadnego względu. Jerzy Sand chciała początkowo dać obraz życia, jakim ono jest, rzeczywistości, którą znała z doświadczenia i obserwacji; tylko że to, co malowała, wypłynęło z poglądu na świat, właściwego entuzjazmowi kobiecemu. Odcinek, który widziała, skła-

dał się z kawałka ziemi i nieba po nad nim. Jój wzrok był wzrokiem liryka.

Czasy owe były nadzwyczaj produkcyjne. Wiktor Hugo, Balzak, Aleksander Dumas publikowali jedno dzieło po drugim. Literacka działalność ostatniego przerodziła się wreszcie w istną fabrykację książek; wydawał jednocześnie po cztery i pięć romansów i przy pomocy licznych współpracowników dostarczał corocznie pokaźnego szeregu książek. Twórczość Jerzego Sanda była także nadzwyczajna. Wszystkie jój dzieła wynoszą około 110 tomów bitego druku. Nie może tu być mowy o przeglądzie wszystkich. Mojem zadaniem jest tylko uwydatnić w najważniejszych dziełach głównie punkty i prądy idei, które je przenikają, jako trwała zdobycz z książek, chociażby się ich szczegóły zapomniały.

Koleje życia Jerzego Sanda przed ukazaniem się pierwszej grupy jój romansów, są znane. Urodziła się w roku 1804. Ojciec odumarł ją wcześniej; pozostały jój tylko namiętna i nierozsądna matka, oraz delikatna, rozumna babka. Młodzienczo lata spędziła w majątku Nohant w Berry. Tu kąpała się w świeżem powietrzu, kochała swobodną przyrodę i przedstawiała z chłopskimi dziećmi, jak z równymi. Miała usposobienie demokratyczne, ale pomimo to niemniej romantyczne. Jak we wczesnej młodości stworzył sobie Chateaubriand obraz idealnie pięknej kobiety, o której ustawicznie marzył, podobnie i Jerzy Sand w najwcześniejszych marzeniach wyobraziła sobie postać bohatera, wzniosła na cześć jego z kamieni i mechu ołtarz w kącie ogrodu i w bujnej wyobraźni przypisała mu liczne wielkie czyny. Przewieziona w trzynastym roku życia do jednego z klasztorów paryskich dla nauki, boleśnie odczuła na razie utratę wiejskiej swobody, później gorączkowo i namiętnie rzuciła się na czas jakiś w objęcie religii. Ale jeszcze przed powrotem do Nohant zastąpiła tę egzaltację pociągami do sztuki dramatycznej i studyów

poetyckich. Jako dorosła młoda panna czyta po raz pierwszy Roussa w otoczeniu wiejskiem i jest nim olśniona, jak to zwykle bywa, gdy się spostrzeżga odtworzoną przed sobą swoją własną istotę. Jego poczucie natury i kult natury, jego deizm, jego wiara w równość i miłość dla niej, jego buntownicza postawa wobec tak zwanego cywilizowanego społeczeństwa, odpowiadały jój własnym skłonnościom i poprzedzały niejako uczucia, które drzemały i w jój duszy. Dzieła Szekspira, Byrona, Chateaubrianda zachwyciły ją także i wyrwały z pośród otoczenia tak dalece, iż czuła się w nim samotną. Wtedy zrodziła się w niej owa abstrakcyjna melancholia, która w duszach młodych, namiętnych zwykła poprzedzać zniechęcenie, spowodowane rzeczywistymi rozczarowaniami. Że młoda istota, rozwinięta w ten sposób — krzepka i śmiała, bogata i niezależna w swoich poszukiwaniach — nie mogła nigdy znaleźć zadowolenienia w pożyciu z jednym mężczyzną, gdyby nawet przewyższał ją charakterem i skłonnościami, — rzecz to niewątpliwa. W roku 1822 została żoną pana Dudevant, zwyczajnego paniezu wiejskiego, ani gorszego ani lepszego od większości jemu podobnych. Był szorstki i porywczy, niezdolny zgoła do rozumienia swój żony; lecz gdyby nawet mógł być o wiele lepszym małżonkiem, nie nadałoby to bynajmniej inną cechy nieuniknionemu zerwaniu. Już w roku 1825 pogardzała zdaje się Jerzy Sand swoim mężem zupełnie i przy żywój skłonności usposobienia do sympatyj, zawarła stosunki przyjacielskie z innymi mężczyznami, gdy uczuła się we własnym domu obrażoną i sponiewieraną umysłowo. Pan Dudevant oburzał się na umysłową niezawisłość swojej żony, widział w jój niewinnych sympatyach wykroczenie przeciw obowiązkom. Wszelkie poczucie łączności pomiędzy małżonkami zacierano się stopniowo wśród ustawicznych swarów małżeńskich i wyrzutów. Nawet dwoje dzieci, które się im urodziły, nie mogło stadła podtrzymać. W roku 1831 przenieśli się Jerzy Sand sama do Paryża.

Z przeprowadzonego później procesu rozwodowego oraz z korespondencyj Jerzego Sanda można powziąć dostateczną pojęcie o dziejach tego małżeństwa. W „Gazette des Tribunaux” (z 30 lipca 1-go i 19 sierpnia 1836, oraz 28 czerwca i 12 lipca 1837 roku) znalazłem akta sądowe stron obojwóch. Gienialna kobieta musiała od adwokata mężowskiego wysłuchać okropnych, obelżywych zarzutów. Już to w czarnej jedwabnej kurtee, na którą spadały jój piękne włosy, już też podług ówczesnej mody, w kwiecistym szalu na ramionach, słuchała Jerzy Sand ze spokojną twarzą zarzutów, którymi adwokat pana Dudevant ciskał jój w oczy. Oskarżał ją, że już na trzy lata przed zawarciem małżeństwa powzięła występłą namiętność do innego mężczyzny i oddała się jój zupełnie. „Pan Dudevant poznał wkrótce, że zdradzała go ta, którą ubóstwiał (!), ale był o tyle wspaniałomyślny, że przebaczył.” Adwokat odczytał długi list Jerzego Sanda do męża, list, w którym składała wyznanie, wyrzucała sobie różne błędy i nieporozumienie między obojgiem tłumaczyła różnicą charakterów, co nie wyłączało z jego strony dobroci ani uprzejmości. Wbrew wszelkiej logice potrafił adwokat wnioskować na podstawie listu, że Jerzy Sand oskarżała się o niewiarę. W dalszym ciągu rozwodził się nad tem, jak małżonkowie w latach 1825—28 żyli w dobrowolnej separacyi, jak pani Dudevant sama, porzuciwszy męża w roku 1831, ażeby pędzić „życie artystyczne,” prowadziła z nim przyjazną korespondencyę i otrzymywała od niego 300 franków rocznie (nie wspominał nic o tem, że wniosła mu 500,000 franków posagu). Wreszcie na początku 1835 roku zgodzili się małżonkowie, żeby rozdzielić pomiędzy siebie dzieci i majątek i zostawić sobie nawzajem zupełną swobodę, gdy Jerzy Sand, wprzód nim ugoda miała wejść w wykonanie, zerwała ją i zażądała rozwodu. (Albowiem w trakcie tego pan Dudevant z powodu sporu o syna chciał ją uderzyć, a nawet wobec świadków porwał za broń i chciał do niej strzelać). Pomimo poważnego

uzasadnienia, żądanie jej — jak oświadczył adwokat — zostało odrzucone. Ale teraz z kolei oskarżać będzie pan Dudevant. Przeczył on wszystkiemu, co mu zarzucano i zwrócił się z najdotkliwszymi zarzutami przeciw żonie. Twierdził, że osoba, pisząca tak niemoralne dzieła, nie może być godną wychowywać swych dzieci, oskarżał ją, że „jest wtajemniczoną w najbezpieczniejsze tajniki rozpusty.“ Ten to właśnie, zdaniem adwokata, najzupełniej uzasadniony zarzut jest przyczyną, dla której Jerzy Sand stara się ponownie o rozwód. W mowie swojej posuwa się wreszcie do tego, że woła: „A zatem, podług ciebie, szanowna pani, kobieta jeżeli chce, może zmarnować połowę majątku, zatruć życie mężowi i, gdy ma ochotę jeszcze śmielój puścić się na najwyuzdańszą swawolę, chwytą się prostego i wygodnego środka i kłamliwie zaskarża przed sądem męża o niecne postępowanie.“

Dla dumnej kobiety musiało być boleśnie słuchać, jak publicznie znieważano jej imię i życie; nie wiele zapewne przyniosło ulgi, że zaraz potem usłyszała, jak jej adwokat i przyjaciel, Michał z Bourges, wychwalał ją jako gieniusz, jak, odczytując z jej listów godne uwagi pod względem stylu ustępy, sprawił wielkie wrażenie, jak wyliczał wszystkie obelgi i brutalne postęпки, jakimi względem niej zawinił mąż. Była wprawdzie oswojona z krzykami dziennikarzy, którzy każdy jej romans nazywali bezwstydną obroną niemoralności; z tem wszystkiem takie odmalowanie jej życia prywatnego musiało na nią wywrzeć niezwykle wrażenie. Ale ten proces publiczny, którym się zakończyło jej małżeństwo, rzuca na nie pewne światło i daje niejako klucz do zrozumienia oburzenia, które się wyraziło najprzód w „Indyanie“, „Walentynie“, „Lelii“ i „Jakóbie.“

Dziś utwory te pod względem artystycznym posiadają mało znaczenia: charakterystyka w jej abstrakcyjnym idealizmie słaba, akcja nieprawdopodobna, jak np. w „Indyanie“, albo nieprawdziwa, jak np. w „Lelii“ i w „Ja-

kóbie“; przedstawienie pomimo zupełnej harmonii stylu naciągane i deklamatorskie; w listach i monologach zbliża się do formy kazań lirycznych. A jednak z tych młodzieńczych romansów bucha płomień, który dziś jeszcze przyświeca i ogrzewa; a jednak te utwory uderzyły w ton, których echo przebrzmieje nieprędko. Słuchać w nich pieśń żalobną i okrzyk wojenny, a te, gdzie się tylko przebrną, przynoszą ze sobą zarodki uczuć i kielki myśli, które, jeżeli ich nie stłumi teraźniejszość, w przyszłości rozwiną się i rozkrzewią tak bujnie, że zaledwie słabe wyobrażenie o tem stworzyć sobie mogą współcześni.

„Indyana“ to pierwszy wybuch goryczy i bólu bogatego, młodego serca. Młoda kobieta jest tylko wzniosłą, szlachetną delikatnością; jej mąż, pułkownik Delmare, przypomina trochę dobrodusznego pana Dudevant. Czułe, entuzjastyczne serce Indyany, zranione przez małżonka, ucieka do kochanka. Oryginalność książki polega na charakterystyce tego ostatniego, — mąż bowiem stoi od niego o wiele wyżej. Rajmon jest to młody zwyczajny francuz, jak go wychowało społeczeństwo restauracji, uczuciowy i wyrachowany, chory z miłości i samolubny, tak dalece zważający na opinię publiczną i sąd towarzyski, iż z nieczułego staje się człowiekiem zupełnie bez serca, z chwiejnego staje się godnym politywania i wreszcie pod powłoką świetnych przymiotów i talentów występuje w całej swojej płytkiej miernocie. Już w tym pierwszym utworze występują niektóre główne typy męskie Jerzego Sanda: charakter grubszy, który przy władzy, jaką mu nadaje społeczeństwo, staje się brutalnym i słabszy, który przez chwiejność i nałogowe oglądanie się na sąd towarzyski, staje się niezdecydowanym i lęklwym. Jako przeciwstawienie wyprowadza tu i własny ideał męczyzny w kochanku rezerwowym, Ralfie, z pozoru flegmatycznym, lecz w istocie ognistym. Jest wielomówny, jak ona, z pozoru sztywny i zimny (jak Jerzy Sand); to samo poświęcenie,

szlachetność i stała miłość, — postać, którą w różnych od-
mianach wyprowadza wciąż niezmordowanie.

W „Leliu“ postać ta występuje jako wyniosły, cięż-
ko doświadczony Trennion, galernik, osądzający społeczeń-
stwo ze stoickim spokojem; w „Jakobie“ jako osobistość
główna, która zabija się z nadludzką prawie wzniosłością
umysłu, ażeby nie stać na drodze połączeniu się żony z in-
nym; w „Léone Léoni“ — jako spokojny, męski Don
Aleo, gotów bez wahania poślubić biedną Juliettę, którą
prawie czarodziejskim urokiem przykuwa do siebie nie-
poń bez zasad, Léone — ów męski odpowiednik de Manon
Lescaut; w „Le secrétaire intime“ postacią tą jest niepo-
czesny Niemiec, Max, ze swoją naiwną dobroduszością
i poetycznym zapalem, sekretny mąż księżniczki, której
hołdują wszyscy; w „Elle et lui“ — jest nią Anglik Pal-
mer, wystawiony jako przeciwieństwo genialnego, roz-
pustnego paryżanina Wawrzyńca; w „Le dernier amour“
występuje znowu pod imieniem Sylwestra jako słabsza ko-
pia Jakóba.

Wszystkie one postaci, jak zwykle ideały, posiadają
tę wadę, że nie mają ciała ani krwi. Natomiast typowa
postać Raymona, wyobrażająca świat, egoizm społeczny,
próżność i słabość charakteru, jako typ skończony udała
się zupełnie inaczej. Już w „Indyanie“ posiada Raymon
więcej czerstwości realnej, niż inne postaci i więcej okre-
ślonego miejscowego i czasowego kolorytu. Jerzy Sand
tłumaczy niemięskosć jego charakteru „pojednawczą, ustęp-
czą skłonnością“ wieku (Rozdz. X); swoje czasy określa
jako epokę „młoczącej oględności.“ Okazuje, jak Ray-
mon, stojący w obronie politycznego umiarkowania, wy-
obraża sobie, że nie mając namiętności politycznej, nie ma
tóż i politycznego interesu i stoi po nad stronnictwami,
a tymczasem w gruncie rzeczy nie życzy sobie społecz-
stwa innego, ponieważ to, które istnieje, zapewnia mu
zbyt wiele korzyści. Nie jest on „tak dalece niewdzięczny
Opatrności, żeby miał jój wyrzucać niedolę innych.“

I liczni następcy Raymona w romansach Jerzego Sanda,
poczynając od poety Sténia w „Leliu“ i kochanka Okta-
wiusza w „Jakobie“ — słabych, zaledwie naszkicowanych
charakterów, z którymi namiętność gra w piłkę, — aż do
postaci oddanych z wielu indywidualnemi rysami, takich
jak np. po południowemu lekkomyślny młody śpiewak
Anzoletto w „Consuelu“, lub chorobliwie nerwowy, pie-
szczotliwie-egoistyczny książę Karol (Chopin) w „Lukre-
cyi Floriani“, lub wreszcie niestały i chwiejny malarz Wa-
wrzyniec (Alfred Musset) w „Elle et lui“ — wszyscy
świadczą o głębokiem wystudyowaniu rzeczywiście.

„Indyana“ stara się dowieść, że bezwzględny egoizm
mężczyzn ma swoje źródło w prawach społecznych, a na-
wet w głoszonej przez nich religii. Wyobrazili so-
bie Boga jako mężczyznę. Indyana pisze do swojego
obludnego kochanka: „Ja nie służę temu samemu Bogu,
co ty; mój jest szlachetniejszy i lepszy. Twój Bóg, to Bóg
mężczyzn, mężczyzna i król, podpora i obrona rodu mę-
skiego; mój zaś — to Bóg wszystkiego, stwórca i zacho-
wawca wszystkich istot. Wasz Bóg stworzył wszystko
dla was, mój zaś wszystkie gatunki jedno dla drugich.“
Wyrazy te mają podwójne znaczenie: jest tu śmiała kry-
tyka ustroju społecznego, który kobietę poddaje mężczyz-
nie, oraz niewinny, młodzieńczo-naiwny deizm i optymizm.
W kilka lat potem kończy Jerzy Sand „Leliu“ wybuchem
dzikiego, rozpaczliwego pesymizmu. W chwili zgonu po-
wiada bohaterka: „Niestety! rozpacz i cierpienie panuje
wszechwładnie, a jęki wydobywają się ze wszystkich po-
rów stworzenia. Bałwany z westchnieniem rozbijają się
o brzeg, a wiatr jęczy i płacze w lesie. Wszystkie te
drzewa, co, zgięte ku ziemi, podnoszą się tylko po to, żeby
na nowo uleść rózdze burzy, znoszą straszliwe męczarnie.
Tak, istnieje tylko jedna jedyna, nieszczęśliwa, niezmie-
rzona i straszliwa wszechistość, a świat, który my zna-
my, nie może jój objąć. Choć niewidzialna jest ona wszę-
dy obecna, jój głos napelnia świat wiecznem łkaniem.“

Uwięziona w przestrzeni bez granic, gdzie się porusza i obraca, czuje, że jój głowę i ramiona więżą krańce nieba i ziemi, a nie może ich przewyciężyć; wszystko ją uciska, udręcza, miazdzy, przeklina i nienawidzi. Jak się nazywa ta istota i skąd przyszła?... Jedni nazwali ją Prometeuszem, inni szatanem, a ja nazywam ją tęsknotą, — ja Sybilla, niepokieszona Sybilla, nazywam ją duchem minionych czasów.... ja, rozbita lira, niecny instrument, którego dźwięków nie rozumieją żyjący, ale w którego wnętrzu zawiera się harmonia niebiańska; ja, kapłanka śmierci, a czuję to dobrze, że byłam niegdyś Pityą, płakałam już wtedy, przemawiałam już wtedy, ale zbawczego słowa nie mogę już sobie przypomnieć... O, prawdo, prawdo! ażeby cię znaleźć, zstąpiłam do otehlani — jedno spojrzenie w tę otehlą straszliwą byłoby najśmielszych mężów nabawiło zawrotu głowy...., a jednak, prawdo, tyś się nie objawiła; dziesięć tysięcy lat poszukuję cię na próżno. Przez całe dziesięć tysięcy lat na moje niespokojne zapytania słyszałam zamiast odpowiedzi rozpaczliwe łkanie bezsilnej tęsknoty, rozlegające się nad tą przeklętą ziemią.... Od dziesięciu tysięcy lat wołam do bezmiaru: prawdo! prawdo! i wciąż brzmiała odpowiedź: tęsknota! tęsknota! Nieszczęśliwa Sybillo, niema Pityo, roztrzaskaj czaszkę o słupy twojego piekła i krew twoją, co kipi szaleństwem, zmieszaj z zimną pianą morza!“

Szlachetna melancholia owych lat młodzieńczych osiąga w tem wyznaniu najwyższy stopień. Wyznanie owo — podane tu w streszczeniu (w oryginale sześć razy dłuższe) nadaje młodzieńczoj samowiedzy Jerzego Sanda — w miarę tego jak się ona rozwijała stopniowo, skończony wyraz liryczny. Kiedy pisała „Indyanę“, ani jój poczucie wyższości, ani pesymizm nie był jeszcze rozwinięty. Jako litościwa orędowniczka ofiar ustroju społecznego napisała skromne opowiadanie, nie mając zgoła zamiaru napastować ani instytucyj społecznych, ani nawet małżeństwa, chociaż już od początku została napiętnowana jako jego burzycielka.

Mówi widocznie szczerą prawdę (w przedmowie z r. 1842), zapewniając, że długo jeszcze po napisaniu tej przedmowy do „Indyan“, pod wpływem resztek poważania dla istniejącego społeczeństwa, usiłowała rozwiązać nierozwiązalny problemat, a mianowicie: wynaleść taki środek, któryby zapewnił szczęście i godność jednostek uciskanych przez społeczeństwo, nie znosząc i nie zmieniając tegoż społeczeństwa. Ma również słuszość, twierdząc w liście do Nisarda (ostatnim w „Lettres d'un voyageur“), że napastowała tylko mężów, ale nie małżeństwo, jako instytucję społeczną. Wystąpiła nawet jako opowiadacz i psycholog, a nie jako reformator. Tu, jak i w „Walentynie“ ciepło i liryczny polot młodości, jój marzycielskie własności i ożywione protestacje wypełniają treść romansu. Były to tylko dzieje duszy, bardzo mało traktujące o osobach; z tem wszystkim w istocie uczuć, w ich opornym, chociaż nie wyzywającym względem społeczeństwa charakterze, a jeszcze więcej w licznych refleksjach było coś, co wstrząsało dawny porządek. Nie była to więc tylko głupota, że ze strony panującego porządku książki i ich autorka stały się przedmiotem brutalnych napaści. Przeczuwano, że te uczucia i myśli wcześniej lub później muszą przeobrazić prawa społeczne. Zaczęły już one swoje i z każdym dniem robić będą coraz więcej.

Nawet idealizm tych utworów czyni je w gruncie rzeczy rewolucyjnymi. Ponieważ dla autorki istnieje tylko świat *wewnętrzny*, pozwala mu więc rozwijać się swobodnie, bez względu na to, że rozsadza on świat *zewewnętrzny*; malując zaś z upodobaniem egzaltowane uczucia — a właściwie tylko jedno, lecz nieskończenie rozmaite uczucie: miłość — okazuje, jak ich prawa krzyżują się ustawicznie z prawami społeczeństwa. Jakkolwiek nie wątpi, że za dni naszych małżeństwo jest konieczne i nieda się zastąpić, podkopuje przecież wiarę w jego wieczność. I to prawda, że swoje napaści od początku zwraca tylko przeciw mężom; lecz stawiając idealne żądanie, wskazuje, że

przy obecnym ustroju społecznym jest ono niewykonalne. W podobny sposób w Danii podkopuje później Kierkegaard chrystyanizm, gdy chcąc do niego ludzi zapalić, stawia chrześcianom idealnie przesadzone wymagania.

Nowożytny naturalizm francuski, który często musiał dźwigać na sobie mniej albo więcej bezzasadne zarzuty niemoralności, próbował zemścić się w ten sposób, że oskarżenia o niemoralność zwrócił przeciw pierwszym marzycielskim utworom Jerzego Sanda. Ilekroć Zola powtarza swoje zarzuty przeciw romansowi idealistycznemu, nie zapomina nigdy zwrócić uwagi na to, jakie niebezpieczeństwo zagraża rodzinie i społeczeństwu, gdy indywiduum nie chce się zamknąć w ramach oznaczonych i rwie się ciągle do większej uczuciowej i umysłowej swobody. Zola czyni poniekąd w tej mierze dobrze, że sam nie przedstawia nigdy wyuzdanój namiętności miłosnej w pięknym albo powabnym świetle, tylko nurza ją ciągle w błocie. Mógłby do tego dodać, że ani on, ani wogóle inni naśladowcy Balzaka, nie potrzebują żadnej wyższej moralności nad tę, która się praktykuje i nigdy nie mają na względzie innego społeczeństwa jak tylko to, które istnieje. Poddali się oni przymusowemu ograniczeniu, bo zobowiązali się do malowania obserwowanej przez siebie rzeczywistości i wyrzekli się wyciągania z tego malowidła wszelkich wniosków. Stąd pochodzi, że pomimo całej śmiałości w malowaniu stosunków społecznych i sytuacji, których literatura dawniejsza traktować w ten sposób nie śmiała, są oni jako myśliciele i moralisci bojaźliwi i nie nie mówiący. Szukają koniecznie swojej wyższości w tem, że ciągle się powołują na swoją zgodność z pospolitemi pojęciami moralnymi; chwalać się, że uważają za występki to, co i wszyscy inni nazywają występkiem i wpajają do niego odrazę. Nie są oni tacy jak owa grzesznica, Jerzy Sand. Trzeba jednak zaznaczyć że i owa właśnie „moralność“ szkoły naturalistycznej jest ich poetyczną słabością, a owa „niemoralność“ Jerzego Sanda stanowi mocną

stronę pism, które w malowaniu są o wiele więcej abstrakcyjne i o wiele skromniejsze. W tak śmiałych z pozoru utworach szkoły realistycznej niema ani jednego zdania, któreby, co się tyczy istotnej śmiałości dało się porównać z następującem zdaniem, które Jerzy Sand w „Horace“ wkłada w usta jednej z głównych osobistości i które z wzorową zwięzłością streszcza etykę namiętności w jój utworach: „Sądzę, że ta miłość, która uzacnia i pokrzepia nas pięknymi uczuciami i myślami, może być określona jako namiętność szlachetna; ta zaś, która czyni z nas samolubów, tchórzów i niewolników wszelakiej drobiazgowości—jako namiętność niska. Każda zatem namiętność jest legalną albo występłą, stosownie do tego jakie wydaje skutki, chociaż obecnie społeczeństwo, które przecież nie jest najwyższym trybunałem ludzkości, uprawnia niekiedy namiętność złą, a potępia dobrą“.

„Lelia“ i „Jakób“ (1833 i 1834) wyrażają w najwyższym stopniu byrońską melancholię poetki i jój skłonność deklamatorską. W Lelii chciała przedstawić swój młodzieńczy ideał wielkiej, głęboko, ale nie zmysłowo czującej kobiety, w siostrze zaś jój, Pulcheryi, rozpustnej kurtyzance, odmalowała jój przeciwieństwo. Jerzy Sand wzięła tu z osobna obydwie strony własnej istoty i utworzyła Lelię podług wizerunku Minerwy, znajdującego się w jój duszy, gdy Pulcherya odpowiadała jój kultowi Wenery. W ten sposób utworzyła raczej wielkie, naszkicowane tylko symbole, niż ludzi z ciała i krwi. „W Jakóbie“ ujęła z nowój strony problemat żeński; wystawiwszy w „Indyanie“ męża brutalnego, a w „Walentynie“ zimnego i ogladzonego, tu wyposażyla go we wszystkie przymioty, które uważała za najwyższe i oparła jego szczęście na tej przyrodzonej wyższości, dla której naiwnie powszednia małżonka nie może czuć trwałej miłości. Poetka starała się tu spotęgować wrażenie swoich własnych poglądów przez to, że wkłada je w usta pokrzywdzonego męża. On sam uniewinnia swoją żonę: „Żadna ludzka istota nie może rozkazywać

miłości i nikt temu nie winien, że jej nie czuje albo się bez niej obywa. Jeżeli co poniża kobietę, to kłamstwo; niewiarę małżeńską stwierdza nie ta godzina, którą żona poświęca kochankowi, ale noc, którą potem spędza z mężem.“ Jakób poczuwa się do obowiązku ustąpienia z placu: „Borel na mojem miejscu byłby spokojnie wybił żonę i nie wstydziłby się wziąć jej później w swoje objęcia, zbeszcześciwszy ją razami i pocałunkami. Są mężowie, którzy wschodnim obyczajem zabijają po prostu wiarołomne żony, ponieważ uważają je jako legalną własność. Inni biją się z jej kochankiem, zabijają go albo usuwają; proszą później żon, jak gdyby je kochali, o pocałunki i pieszczoty, one zaś albo się usuwają trwożnie lub ulegają w rozpacz. Jest to pospolity sposób postępowania w miłości małżeńskiej. Zdaje mi się, że miłość świń nie jest tak niska ani tak prostacza, jak takich ludzi.“ Te prawdy, które nasz dzisiejszy świat cywilizowany uznaje jako elementarne, przed pięćdziesięciu laty były krzyżącami sofizmatami. Są one ową solą, która utrzymuje w świeżości te utwory młodzieńcze pomimo całej przestarzałości w pomysł i całej rozwlekłości w nużącój formie listowój.

Najwybitniejszym znamieniem romantycznej przesady w tej książce jest katastrofa końcowa: ażeby uwolnić Fernandę, Jakób nie widzi lepszego środka nad samobójstwo, które powinno dla niej mieć pozór śmierci przypadkowej. Tu mamy już do czynienia z czystą nieprawdą. Zresztą nieprawda w tym romansie jest raczej pozorna, niż istotna. Szkoła nowożytna wykazała już dostatecznie brak wyrazistości miejscowój, rzeczywistych zajęć i t. p. — osobistości w pierwszych romansach Jerzego Sanda nie mają innego zatrudnienia nad kochanie. Ale prawda, jaka się tu zawiera, to prawda wewnętrzna, prawda uczuć. I ta została dziś zaprzeczona. Stało się dziś modą uznawać za nienaturalne i nieprawidłowe uczucia takie, jakie tu zostały odmalowane: tak gwałtowną rozpacz nad ustrojem społecznym, tak namiętną czułość miłosną, tak czyste i go-

raće uczucie przyjaźni pomiędzy mężczyzną i kobietą ¹⁾. Należy tylko pamiętać, że osobistości Jerzego Sanda wznoszą się wysoko po nad przeciętny ogół. Maluje ona natury wyższe; a nawet nie podaje w swych działach właściwie nic innego, jak psychologię swojego własnego świata uczuć. Zmienia tylko ustawicznie okoliczności, w których wystawia własne usposobienia uczuciowe i w ten sposób z gienialnym darem obserwowania siebie i pewną ręką wyprowadza psychologiczne konsekwencje. Warto zobaczyć jak w tych młodzieńczych utworach ustawiczne pragnienie, żeby znaleźć odpowiedni umysł męski, doprowadza ją do tego, że sama wciela się niejako w dwie istoty różnych płci. Jakkolwiek namiętnie wystawia miłość i każe jej panować nad życiem duchowem niepospolitej kobiety i wielkiego mężczyzny, — to jednak oboje, zarówno Jakób jak i Lelia, żywią jeszcze większe, idealniejsze uczucie przyjaźni dla istoty płci drugiej. Wobec tego uczucia głębokiego, zobopólnego rozumienia się, stosunek miłosny Lelii do Stenia i Jakóba do Fernandy wydaje się tylko słabością tych dusz wyższych. Lelia ma przyjaciela w Tremmorze, który ją rozumie, Jakób odpowiednią przyjaciółkę w Sylwii. Kochałby ją, gdyby nie była jego siostrą przyrodną, a raczej, gdyby nie miał powodu do obawy, że nią jest; lecz jakkolwiek jest ten stosunek posiada on powab, jakiego stosunek miłosny bodaj nie osiągnie. Przypominam

¹⁾ Emil Zola pisze o osobistościach w „Jakóbie“ („Documents littéraires“ str. 222): Nie mogę wyrazić wrażenia, jakie na mnie sprawiają podobne figury: bałamucą mnie one i dziwią, jak gdyby na wyścigi chciały chodzić na rękach. Nie rozumiem wcale ich skarg, ani ich wiecznój goryczy. Na co się skarżą? czego chcą? Biorą one życie z odwrotnój strony; rzecz więc naturalna, że są nieszczęśliwe. Na szczęście, życie jest lepszą dziewczyną. Można z nią zawsze być w zgodzie, jeżeli się posiada tyle dobroduszości, żeby sobie w przykrych chwilach umieć poradzić“. W tej karykaturze Jerzego Sanda Zola rysuje własny swój obraz, a raczej własną karykaturę, gdyż takim mieszcuchem nie jest on z pewnością.

sobie dokładnie, jak potężne wrażenie sprawił na mnie stosunek między Jakóbem i Sylwią, gdy po raz pierwszy czytał tę książkę. Widziałem wprawdzie, że Jakób jest do pewnego stopnia nieprawdziwy, podobnie i Sylwia, będąca tylko rozumiejącą go powiernicą; lecz idealny łącznik pomiędzy nimi posiada w sobie prawdę i wzruszył mnie elektrycznie. Ta Sylwia powstała na wołanie genialnego umysłu, który w pustym świecie szuka równego sobie; jój postać jest z pewnością tylko postulatem wielkiego, samotnego serca — lecz czemuż innem jest poezya! Jakkolwiek ten romans nie jest doskonałością, stosunek między Jakóbem i Sylwią użycza mu blasków poezyi; rzekłbyś, że z niskiego świata namiętności spoglądasz w świat wyższy, gdzie czystsze, chociaż zresztą ziemskie umysły kochają się i pojmują nawzajem.

Podobne postaci ilustrują ów żywy popęd przyjaźni, który podówczas odczuwała Jerzy Sand i który tak dalece odpowiadał duchowi romantycznej młodzieży. Jój listy, które następują po pierwszej grupie romansów — „Lettres d'un voyageur” — zaczynające się bezpośrednio po zerwaniu z Alfredem Mussetem w Wenecyi, rzucają światło na jój przyjacielskie stosunki. Jest to wogółności jedno z tych dzieł, w których poetka najszczerzej odmalowała swoje życie duchowo, chociaż ze względu na osobiste okoliczności starała się być powściągliwą, co właśnie sprawia, że dla niewtajemniczonego przedstawienie rzeczy bywa ciemno. Towarzyszymy jój w tem dziele od pożycia z pięknym lecz głupim włochem doktorem (Dr. Pagello), dla którego poświęciła Musseta, aż do egzaltacji dla Everarda (Michał z Bourges, jój adwokat w procesie rozwodowym), która dostarczyła jój natchnienia do pięknego romansu „Simon”. Pomiędzy temi dwoma punktami przypadają wszystkie jój dobre i serdeczne stosunki przyjacielskie z Franciszkiem Rollinat'em, Juliuszem Néraud'em i t. p., z którymi czuła ustawiczną potrzebę wymieniania myśli i listy, z którymi odbywała studia, od których się uczyła i o których w bur-

szowskim stylu romantyzmu odzywała się poufale „ty”; — dalej wszystkie iście artystyczne stosunki koleżeńskie z Franciszkiem Lisztem, hrabiną Agoult, Meyerbeerem i wielu innymi, utalentowanymi mężami i kobietami tych czasów.

W żadnem innem dziele nie jest tak wymowna, w żadnem innem nie płynie wykład tak pełnemi, liryczno-retorycznemi falami! Nigdzie nie można badać lepiej jój lirycznego stylu, owego stylu, który daje się poznać w romansach, z wyjątkiem ustępów dyalogowych. Styl ten płynie w długich, pięknych rytmach, równomiernie opada i wznosi się, jest śpiewny w rojeniu, harmonijny nawet w wyrażeniu rozpacz i rezygnacji. Wrodzona równowaga jój duszy odzwierciedla się w równomierności zdań: nigdzie krzyku, ani oburzenia w stylu. Posiada on polot i unosi się na szerokich skrzydłach — ale bez podskoku i spadania. Nie posiada melodyi, ale dźwięczy bogactwem harmonii; nie ma barw, ale rysunek jego celuje pięknnością linii. Nigdy Jerzy Sand nie przemawia niezwykajnym albo śmiało użytym wyrazem, rzadko albo nigdy szczególniejszym obrazem. Jak jój wykład nie posiada tonów krzykliwych, tak samo i jój obrazy nie zawierają ostrych albo jaskrawych rysów. Jest ona romantyczną dla swojego entuzjazmu, dla sposobu, w jaki z całą osobistością poddaje się uczuciom, które buntują się przeciw wszelkim prawidłom i wszelkiej modle; a jednak, ściśle biorąc, jest klasyczną dla prawidłowości okresów, dla abstrakcyjnego piękna formy i powściągliwości w do-bieraniu barw¹⁾.

Listy z Wenecyi, a jeszcze bardziej pisane po powrocie do Francyi, okazały każdemu, co czytać umie, jak przynębiona była Jerzy Sand utratą Musseta, ile to

¹⁾ Nawet zasadniczy przeciwnik romantyzmu i Jerzego Sanda, Emil Zola, musi jój przyznać: „L'âme romantique animait ses créations, mais le style restait classique”. „Documents littéraires”, str. 217.

ją kosztowało wyrzeczenie się jego. Stosunek został przedstawiony w „Elle et lui“, napisanym prawie we dwadzieścia lat później. Był niewątpliwie czas, kiedy przenikało ją uczucie, że tęsknota, wstyd i boleść muszą ją zabić. W liście do Rollinata z roku 1835 znajduję bardzo ważny, dotychczas — o ile wiem — niedostrzeżony ustęp, który nie jest bez wdzięku i zawiera jakoby wyznanie.

„Posłuchaj historii i zapłac! Był niegdyś artysta, nazwiskiem Watelet, rytownik lepszy od innych współczesnych. Kochał Małgorzatę Le Conte i nauczył ją rytować tak dobrze, jak sam. Ona porzuciła męża, majątek, ojczyznę, żeby żyć razem z Wateletem. Świat potępił oboje, ale zapomniano o nich wprędce, bo byli biedni i skromni. W czterdzieści lat potem odkryto w okolicach Paryża, w małym domku, zwanym Moulin-Joli, staruszka, który rytował i staruszkę, którą zwał swoją młynarką, a która także rytowała, siedząc obok niego przy stole. Pierwszy próżniak, co odkrył to dziwo, opowiedział o niem wszystkim. Wyższy świat podążył tłumnie oglądać osobliwość: związek miłosny, który przetrwał przez całe lat czterdzieści; pracę wykonywaną ciągle z jednakową pilnością i jednakowym zapalem; dwa piękne talenty bliźnięce. To zwróciło uwagę... Na szczęście — gdyż świat byłby wszystko zamącił — umarła para w kilka dni potem ze starości. Ostatnia karta, jaką wyrytowali, przedstawiała Moulin Joli, dom Małgorzaty... W moim pokoju wisi portret, którego oryginału nikt nie widział. Ten, co mi go zostawił, przez rok cały co noc siedział obok mnie przy niewielkim stole i żył z tój samej pracy, co ja... O brzasku przedstawialiśmy sobie do wspólnej oceny nasze prace, wieczorem bawiliśmy się przy tym samym stole i rozmawialiśmy o sztuce, o uczuciach, o przyszłości. Przyszłość nie dotrzymała nam słowa. Módl się za mnie, Małgorzato Le Conte!“

Jest to jedyne miejsce, gdzie Jerzy Sand przyznaje, że jako poetka ma coś do zawdzięczenia Mussetowi.

Już zaznaczyłem, jakiego rodzaju oddziaływał na nią wpływ jego; był on czysto krytyczny, zaostrił jej zmysł piękna, ale stanowczo wpłynąć na nią artystyczny talent Musseta nie mógł. Dla bezpośredniego wpływu stylistycznego pozostała Jerzy Sand nieuległą. Dowcipne odezwanie się o niej pani Girardins: „szczególniej jeżeli się mówi o utworach kobiecych, to można z Buffonem zawołać: styl — to *męczyzna*“ — jest z pewnością o tyle błędne co i zabawne; bo jakkolwiek prawie każdy romans Jerzego Sanda rozmaistością cech swoich okazuje zmienność wpływów męskich, oddziaływanie to przecież nie rozciąga się nigdy aż do stylu. Jerzy Sand staje się od czasu do czasu narzędziem idej cudzych, nigdy jednak nie naśladuje nikogo w sposobie pisania. Posiadała naturę poetycką zanadto samodzielnią, a prócz tego była w zbyt małym stopniu artystką. W słowie żywem tak skąpa, tak powolna, gdy pisała, stawała się improwizatorką, suwała piórem po papierze bez przygotowań, bez wzorów, bez świadomości celu artystycznego. Jak nie mogła nigdy przerobić raz danego materiału, tak również nie mogła zmienić ani wykończyć zwrotu stylistycznego, który zaczął lub którego nie dokończył kto inny. Pod tym względem stanowi ona ostre przeciwieństwo właśnie z Mussetem. Od samego początku ożywiła go niechęć do wszelkich technicznych i artystycznych prawideł; ona tego nie miała zupełnie. On w pierwszych swoich wierszach psuł np. rymy umyślnie, ażeby klasyków do głębi podrażnić (Margrabina w „L'Andalousie“ nazywała się w pierwszym wydaniu Amaëmoni, co w wymowie francuskiej rymuje się bardzo dobrze z *bruni*; natomiast w tekście ostatecznym otrzymała ona imię Amaëgui, co może być zaledwie uważane za rym). Kiedy ku końcowi działalności pisarskiej podupadała jego twórczość, w komedyjce „On ne saurait penser à tout“ zużytkował całe siedm stron z przysłowia Carmontelle'a „Le distrait“; nawet w czasach najświetniejszych nie wzdragał się zużytkować w sposób wytworniejszy jakiego zwrotu peryodycznego,

który znalazł gdzieindziej. Tak np. znajduję w dziełach księcia Ligne stylistyczny pierwowzór już wprzód przytoczonego wiersza „Après une lecture“ ¹⁾. U Jerzego Sanda niepodobna znaleźć nie takiego. Nie posiadała ona tego daru, który z surowych dyamentów cudzych szlifuje strój brylantowy dla swój muzy. Muza jój występuje w prostej, białej szacie, z kwiatem polnym we włosach.

Nigdzie oryginalna piękność jój stylu nie jest tak ujmująca, jak w powyższym liście do Rollinata. Tu w tym żeńskim gieniuszu rewolucyj umysłowych głęboka pojętność dziecięcia natury dziwnie zlewa się z wieczną tęsknotą; a w tej tęsknocie do natury i szczęścia dzwięczy smętna pieśń kochającego serca, tren nad rozczarowaniami, jakie wyrządziło innym i doznało samo. W tym i następującym liście do Everarda dostrzedz można jak polityczna, republikańska wiara Jerzego Sanda powstaje z ruin tych zamków powietrznych, które sobie zbudowała w młodzińskich snach miłosnych. Początkowo jest ona słabiej wiary, zbyt dobrze o sobie uprzedzona. Zapewne, biedny poeta „czuje się upadłym na duchu pod parasolem królestwa“; ona natomiast jako poetka interesowała się

¹⁾ Książę Ligne wyraża się o przymiotach prawdziwego żołnierza tak samo, jak Musset o przymiotach prawdziwego poety. Książę Ligne pisze: „Si vous ne rêvez pas militaire, si vous ne dévorez pas les livres et les plans de guerre, si vous ne baisez pas les pas des vieux soldats, si vous ne pleurez pas au récit de leurs combats, si vous ne mourez pas du désir d'en voir et de honte de n'en avoir pas vu, quoique ce ne soit pas votre faute, quittez vite un habit que vous déshonorez. Si l'exercice même d'une seule bataille ne vous transporte pas, si vous ne sentez pas la volonté de vous trouver partout, si vous êtes distrait, si vous ne tremblez pas, que la pluie n'empêche votre régiment de manœuvrer; donnez y votre place à un jeune homme tel que le veux“ i t. d. Sposób, w jaki Musset przerabia budowę stylu prozaicznego w wiersze, świadczy o jego artystycznej gienialności prawie dowodniej, niż inweniency zupełnie oryginalnych zwrotów stylistycznych.—Na to miejsce zwrócił moję uwagę Emil Montégut; na zużytkowanie Carmentelle'a wskazał Paweł Lindau w książce „Alfred Musset“.

kształtem fijołka i jaśminem prawie tyleż, co kwestyami socyalnymi i politycznymi. Można jednak poznać stopniowo, jak iskra zapalu zajmuje się w jój piersi płomieniem. Zazdrości ona swoim męskim przyjaciółom wiary i czynnej energii, ona co „jest tylko poetą, to jest słabą istotą kobiecą.“ Inni mogli w rewolucyi dążyć do wywalczenia ludziom swobody; ona — chyba tylko dać się zabić w nadziei, że pierwszy raz w życiu stanie się użyteczną, chociażby wznosząc barykadę tak wysoką, jak jój trup. Kończy ów list w ten sposób:

„Czy potrzebuje kto życia mego teraz albo w przyszłości? Jeżeli obiecujecie przyjąć mnie do służby nie jakiej namiętności, ale idei, — jestem na wasze rozkazy. Ach! uprzedzam was o tem zawczasu, że mogę się nadać tylko do męznego i wiernego wypełnienia rozkazu. Mogę działać, ale nie przywozić, gdyż nie wiem nic i niczego dokładnie nie pojmuję. Mogę być tylko posłuszną, gdy zamknę oczy i zatkam uszy, żebym nie widziała albo nie słyszała tego, co we mnie budzi niepewność; mogę podążać za przyjaciółmi, niby ów pies, co widząc, jak jego pan odpływa okrętem, rzuca się w wodę i pływie za nim, aż ze znużenia utonie. Morze jest wielkie, przyjaciele moi, a jam słaba. Mogę się przydać tylko na żołnierza, ale nie mam przepisanej miary pięciu stóp. Ale to nie! karzeł należy do was. Jestem waszą, bo was kocham i poważam. Prawda nie mieszka wśród ludzi, królestwo boże nie jest z tego świata; lecz jeżeli człowiek wogółności może wykraść bóstwu promień, co świat oświeca, toście go wykradli wy, dzieci Prometeusza, wy, kochankowie niezwykłej prawdy, nieugiętej sprawiedliwości! Więc naprzód! Niech barwa waszego sztandaru będzie silniejsza lub słabsza, jeżeli tylko wasze zastępy postępują ku rzeczypospolitej przyszłości, to naprzód w imię Jezusa, który teraz ma tylko jednego apostoła na ziemi (Lamennais); w imię Washingtona i Franklina, którzy przecież nie mogli uczynić wszystkiego i przekazali nam dzieło do uskutecznienia; w imię Saint-Simo-

na, którego synowie mają odwagę zająć się wzniosłym i strasliwym problematem społecznym (niech Bóg czuwa nad nimi!). Niech tylko nastanie dobro, a ci, co mają wiarę, niech świadczą o niej czynami,... jam tylko biedne dziecię żołnierskie, jednak weźcie mię z sobą, o weźcie z sobą!“

Kto wie, czy w jakiegokolwiek literaturze znajdzie się tak czyste i prawdziwe kobiece wyrażenie entuzjazmu. W literaturze niemieckiej możnaby chyba z niem zestawić Bettiny „Briefwechsel Goethe's mit einem Kinde“, które wyszły w tym samym roku i są właściwie czystem lubowaniem się pięknnością i w szczuplejszych się zawierają granicach. Bottina jest bogata duchem stąd i jój styl jest wygładzony i świetny; u Jerzego Sanda okazuje się wielkość nawet w wyrażeniu entuzjazmu słabości.

Upłynęło lat kilka, zanim przekonania, któreśmy tu widzieli w związku, odezwały się w dziełach. Pomówimy o nich później; tutaj, zatrzymamy się tylko nad spokojniejszymi, czysto poetycznymi powieściami, które wypełniają drugi okros jój pisarskiego zawodu.

Z pomiędzy nich pod względem artystycznym stawiam bezwarunkowo najwyższą drobną nowellę „La marquise“, uważana ze stanowiska artystycznego jest ona najdoskonalszą ze wszystkich dzieł Jerzego Sanda. Sądzę, że natchnienia do niej dostarczyło jój wspomnienie o dobrzej, delikatnej babce. Nowella porywa zespoleniem ducha i obyczajów wieku ośmnastego z bojaźliwą i marzycielską erotyką dziewiętnastego. Są to zwykłe dzieje znakomitej damy za dawnych rządów, damy, która wyszła za mąż tak, jak za owych czasów zwykle za mąż wychodzono i miała później kochankę, jak to podówczas było w zwyczaju. Nudzi się śmiertelnie; nie jój serce wybrało kochankę, całe raczej wyższe towarzystwo sprzysięgło się, żeby go jój narzucić. Młoda, niedoświadczona, piękna i niewinna o tyle, o ile wogóle nie jeszcze nie wiedziała o miłości, zakochała się w ubogim, — podupadłym moralnie artyście, który na

scenie wydawał się jój wcieleniem szlachetnej męskości i poezji. Niedostrzeżona widzi go ona po za teatrem i przeraża się różnicą jego wyglądu. On, dla którego jój zajęcie się nim nie było tajemnicą, gra tylko dla niej i marzy tylko o niej. Mają pierwszą i ostatnią schadzke późnym wieczorem, po skończonem przedstawieniu; margrabina jest osłabiona w skutek puszczenia krwi przed południem, artysta w kostiumie teatralnym, którego nie miał czasu zmienić, znajduje się jeszcze pod wpływem idealizmu scenicznego ożywiony, uszlachetniony miłością, która go podnosi tak wysoko po nad zwykłą sferę jego życia. Ona jest uczciwa, on pełen uszanowania; ona zakochana, upojona, jak gdyby w poetycznej iluzji; on kocha jój rzeczywistą istotę, gorąco, pożądlwie, ale po rycersku. Po burzy wzajemnej namiętności schadzka kończy się bez żadnych pieszczot oprócz jednego pocałunku, który mu złożyła na czoło, gdy przed nią klęczał.

„I cóż! kończy stara margrabina swoje opowiadanie — czy teraz wierzycie, że była jeszcze cnota w wieku ośmnastym?“ — „Pani — odpowiada słuchacz — nie mam wcale ochoty wątpić o tem; gdybym jednak nie był tak wzruszony, pozwoliłbym sobie zrobić uwagę, że postąpiłaś pani bardzo rozsądnie, puszczając sobie krew tego dnia przed południem“. — „Prostacy! zawołała margrabina — nie zrozumiecie nigdy, co to są dzieje serca“.

Jerzy Sand nie napisał nic wdzięczniejszego. Filuterya w zakończeniu, która cechuje i pokrewny, w różnym stopniu powabny, głęboki romans „Teverino“, zresztą dość rzadka w jój sposobie opowiadania, nadaje się tu zupełnie do ducha wieku ośmnastego. Nadto forma artystyczna posiada tu zamkniętą w sobie zwiezłość, która zazwyczaj bywa pierwszym warunkiem, żeby dzieło przeszło do potomności. „La marquise“ kwalifikuje się do każdej antologii arcydzieł francuskich.

W całym szeregu następnych utworów Jerzy Sand maluje naturę kobiecą, jak ją sobie wyobraża, niezspsuta,

mianowicie: skromną, energiczną, wrażliwą na namiętność miłości, lecz stojącą po nad nią i zachowującą w niej czystość. Chętnie przyznaje jej wyższość moralną nad męczyzną. Ale i natura męska, tak jak ją przedstawia chętnie w swoich bohaterach, jest w istocie dobra, chociaż w warstwach panujących szpeci wrodzona tyrania względem kobiet i ludu prostego.

Przekonanie Roussa o pierwotnej dobroci natury i zepsuciu społeczeństwa stanowi podścielisko wszystkich tych opowieści. Postaci kobiece, jak np. Fiamma w „Simonie“, Edmée w „Maupracie“, Consuelo w romansie tegoż nazwiska (do którego modelem była w pewnym stopniu pani Viardot) wyobrażają typową, młodą dziewczynę Jerzego Sanda. Jej zadaniem jest zapalać, leczyć, albo wychowywać mężczyzn. Jest ona stanowcza, nieugiętego charakteru, jest kapłanką patryotyzmu, swobody, sztuki, albo cywilizacji. Z pomiędzy wymienionych romansów „Consuelo“ jest największy i najsłynniejszy; początek jego mistrzowski, ale w dalszym ciągu (podobnie jak i wiele romansów Balzaka, nie mówiąc już o większych utworach Dumasa), gubi się zupełnie w romantycznym marzycielstwie. W ówczesnym bowiem poglądzie na sztukę tkwiła pewna skłonność do przesady,—nie sam tylko Wiktor Hugo zawsze był w gotowości wpaść w potworność.

Obok tych utworów, w których jako bohaterka figuruje młode, wyższe dziewczę, istnieje kilka innych, gdzie osobistością główną jest kobieta dojrzała i w których Jerzy Sand odmalowała niekiedy bardziej bezpośrednio swój własny temperament. Należą do nich „Le secretaire intime“—praca słabsza, i „Lukrecya Floriani“, jeden z najznakomitszych utworów jej pióra. Dla wielu czytelników wyda się on jako odrażający albo oburzający paradoks literacki, pragnie bowiem ocalić nieczystość, a nawet skromność pewnej włoskiej aktorki i autorki dramatycznej, która ma czworo dzieci, należących do trzech różnych ojców. Jest-to wszakże książka, w której autorka osiągnęła

trudne zadanie, jakie sobie postawiła, odmalowała bowiem naturę kobiety, która jest na tyle bogata i zdrowa, że zawsze musi kochać, na tyle szlachetna, żeby się nie poniżać i uposażona tak artystycznie, że nie może zaspokoić byle jednego uczucia, ani pomimo ciągłych rozczerowań zatałmować popędu swojej uczuciowości.

Udało się Jerzemu Sandowi rozwiązać ten problemat dla tego, że użyła po prostu klucza, który jej podała jej własna natura. Niejeden zapewne, co słyszał o nieporządnym życiu poetki, o jej stosunkach z Juliuszem Sandeau, Alfredem Mussetem, Michałem z Bourges, Fryderykiem Chopinem i wielu innemi, zadawał sobie w cichości pytanie, czem się to działo, że tak czyste i przy całej namiętności tak szlachetne dzieła, mogły wypłynąć z życia tak nieporządnego, a nawet tak niegodziwego, według sądów ogólnych. Jerzy Sand sama charakteryzuje swoją ciekawość artystyczną: gdy razu pewnego mowa była o kanibalistach, przyszło jej na myśl, jak też smakuje mięso ludzkie. Niejeden mógłby uważać, że ta badawczość nie jest dostatecznym wyjaśnieniem. W „Lukrecyi Floriani“ podała ona psychologię swojej własnej trzydziestoletniej istoty; postaram się odtworzyć tę psychologię z licznych ustępów rozproszonych w romansie.

„Lukrecya Floriani—i któżby temu dał wiarę? była z natury tak skromna, jak dusza małego dziecięcia. Przyznaje, że brzmi to bardzo dziwnie o kobiecie, która kochała tak bardzo i tak wielu. Pochodzi to zapewne stąd, że jej organizm zmysłowy był w najwyższym stopniu krzepki, chociaż wydawała się zimną, jak lód tym mężczyznom, co się jej nie podobali. W rzadkich momentach, kiedy jej serce było wolne, umysł nie czuł tęsknoty; i gdyby ją zawsze trzymano zdaleka od widoku płci drugiej, byłaby z niej wyborna mniszka, spokojna i świeża. To znaczy, że nie było myśli czystszych, jak jej, gdy była samotna; ale gdy kochała, to wszystko, co nie było jej kochankiem, stanowiło dla niej pod względem zmysłowym

czeże powietrze, prawdziwie nie, jakoby nie istniało zgoła.“ Dla tego też powiada Lukrecya o miłości: „Wiem, że podług ogólnego mniemania pochodzi ona ze zmysłów, ale to nie stosuje się do kobiet utalentowanych. U nich rozwija się ona krok za krokiem. Najprzód podbija głowę i puka do drzwi wyobraźni; bez złotego klucza nie może wejść do niej. Dostawszy się przez wyobraźnię do serca, schodzi do naszych wnętrzności, wkrada się do wszystkich naszych popędów — i wtenczas mężczyznę, który nas podbija, kochamy jak bóstwo, jak dziecko, jak brata, jak męża, jak wszystko, co kobieta kochać może.“ Poetka tłumaczy, w jaki sposób iluzje miłosne podbijają wciąż na nowo duszę Lukrecyi, a zwłaszcza, jak powstała jej ostatnia, gwałtowna namiętność dla księcia Karola (Chopin posłużył jej tu za pierwowzór): „Podobnie bogatym naturom miłość ostatnia wydaje się zawsze pierwszą i nie ulega wątpliwości, że o ile uczucie mierzy się skalą zapалу, nigdy nie kochała ona tak gorąco. Zapal, jaki czuła dla innych mężczyzn, był tylko krótkotrwały. Tamei nie umieli go podtrzymać albo ożywić. Miłość przeżyła czas jakiś rozczarowanie; potem następowało stadium szlachetności, pieczołowitości, współczucia, oddania się, słowem stadium uczucia macierzyńskiego. Było to prawie cudem, że namiętność, z początku tak niepojęta, mogła żyć długo, chociaż świat, co sądzi tylko z pozoru, wyrokuje ze zdumieniem i gniewem, że ta kobieta może zrywać tak nagle i tak bezwarunkowo. We wszystkich namiętnościach bywała szczęśliwa i zaślepiona najwyżej dni ośm, a jeżeli bezwzględne oddanie się trwało jeszcze rok albo dwa po miłości, którą już oddawna uznała za niedorzeczną i niegodną, to czyż nie było to wielką ofiarą męstwa i siły, daleko większą niż ofiara całego życia dla dobra istoty, którą się uznaje za godną ofiary?“

Rozumiemy, dla czego Lukrecję zawsze na nowo pociągali ku sobie mężczyźni słabi: sprawiał to jej niepodległy charakter w połączeniu z instynktem macierzyńskim.

Mysł, żeby miała zostawać pod czyjąś opieką, była dla niej nieznośna; ile razy chciała się oprzeć na istotach silniejszych od siebie, czuła się odtrąconą ich chłodem, tak, iż gotowa była uwierzyć, że miłość i energia łączą się tylko w takich sercach, które wycierpiały tyle, co jej własno.

Widzimy wreszcie, jak stosunek do dzieci—gdyż Lukrecya, podobnie jak Jerzy Sand, jest najtroskliwszą i najczulszą matką — musi oddziaływać na jej życie miłosne. „Czuła ona miłość macierzyńską dla swoich kochanków, pozostając jednak matką dla swoich dzieci: a te dwa uczucia, które w ustawicznym zostawały sporze, zawsze rozstrzygały walkę zniszczeniem namiętności mniej uporeczywej. Dzieci zawsze odnosiły zwycięstwo; kochankowie zaś, którzy — że się tak wyrażę — byli brani z wielkiego domu podrzutków cywilizacyi, wcześniej lub później musieli naturalnie do niego powracać.“

Wreszcie rozważa Lukrecya swój stosunek do sądu, jaki świat wydaje o jej charakterze i życiu; wyraża to w słowach, które można wprost zastosować do Jerzego Sanda: „Nie szukałam nigdy skandalu; mogłam wywołać zgorzelenie, ale nieświadomie i mimowolnie. Nigdy nie kochałam dwóch mężczyzn jednocześnie; nigdy — nawet w myśli—dopóki trwała namiętność, nie należałam do nikogo więcej, jak do jednego. Jeżeli go nie kochałam, nie zdradzałam, lecz zrywałam z nim. Prawda, że ślubowałam mu miłość wieczną, ale w dobrej wierze. Za każdym razem, ilekroć kochałam, to całą duszą, tak, iż sądziłam, że jest to pierwszy i ostatni raz w moim życiu. Zapewne, wy nie możecie mnie nazwać kobietą uczciwą, ale ja sama mam to pewne uczucie, że nią jestem..... Oddaję swoje życie na sąd świata; nie uchylam się od niego i nie sądzę, żeby w ogólnych swoich zasadach nie był sprawiedliwy, ale też nie przyznam, żeby w stosunku do mnie miał słuszość“ ¹⁾.

¹⁾ Lucretia Floriani, str. 169, 67, 130, 126, 38.

„Lukrecya Floriani“ stanowi napozór najjaskrawszy kontrast z małą grupą pięknych, prostych opowieści ludowych, które następują zaraz po tym romansie i prowadzą nas aż do roku 1848. W gruncie rzeczy różnica aż do „La mare au diable“. „François le champi“, „La petite Fadette“ nie jest tak wielka, jakby się zdawało. Do ludu prostego z Berry, do wiejskich sielanek miejsce rodzinnych pociągało ją to samo roussofskie uwielbienie natury, które nadało wagę i polet jój protestom przeciw ustrojowi społecznemu. Jój sekretarz, niemiec, Müller - Strübing, jeden z wielu, do których stosowała maksymy Lukrecyi Floriani, zwrócił jój uwagę na powieści wiejskie Auerbacha i dał w ten sposób impuls do kilku utworów, które zarówno czystością moralną jak i bogactwem uczucia zjednały jój bardzo szerokie koło czytelników. Jak Auerbacha pobudził do zostania poetą ludu Spinoza, apostoł kultu naturalnego, podobnie Jerzego Sanda — wielbiciel natury Rousseau. Co prawda, jój chłopci francuscy nie są „prawdziwi“ w tem znaczeniu, jak chłopci Balzaka w „Les paysans.“ Kiedy Balzak przedstawił swoich z żywą antypatyą, chłopci Jerzego Sanda zostali uchwyceni z gorącą sympatyą. Są pełni wdzięku i czuli; mają się do chłopów rzeczywistych tak, jak pasterze Teokryta do pasterzy Grecyi. Pomimo to mają to powieści zaletę, która polega wyłącznie na wyborze przedmiotu i której nie posiadają inne romanse poetki. Są one naiwne: posiadają zawsze ten powab, w literaturze francuskiej rzadki podwójnie. Wszystko, co Jerzy Sand miała w sobie z dziecka ludu, z dziewczęcia wiejskiego; wszystko, co jest w niej pokrewnego z tajemniczym wzrostem rośliny, z wietrzykiem, co nie wiedzieć skąd wieje i dokąd; wszystko co nieświadome, co nieme i było tak widoczne w jój zewnętrznym zachowaniu się, ale w jój działach leżało odłogiem, bo było wyrugowane patosem i deklamacją, objawiło się tutaj w swojej prostej naiwności.

„La mare au diable“ (1841) jest perłą wśród tych powieści wiejskich. Wyraża ona punkt kulminacyjny idealizmu w romansie francuskim. Jerzy Sand napisała tu w rzeczywistości to, co w owych wyżej przytoczonych wyrazach podała jako swój program: sielankę wieku dziewiętnastego.

XII.

Balzak.

Wobec osobistości i działalności pani Jerzego Sand wyróżnia się wśród współczesnych męż, którego artyzm ona sama określiła jako przeciwieństwo jój własnego. Ona, istna romantyczka pod tym względem, z niechęcią odwracała się od owoczesnego ustroju społecznego, skłonniejsza do potępienia tegoż, aniżeli do ogarnięcia i odmalowania; on zaś może nie całkiem był zadowolony z otaczającego go świata, jednakże oswoił się z nim najzupełniej i niemal od pierwszego kroku współczesne sobie i następne pokolenie poczytywał za swą własność artystyczną, za niewyczerpaną kopalnię. Jerzy Sand była wielką malarką ludzi, a niemal jeszcze większą krajobrazów; malowała ona ludzkość podobnie jak pejzażysta rośliny. Przedstawiała te strony ludzkiej istoty, które kąpią się w blasku światła i znoszą światło. Balzak miał całkiem przeciwny punkt widzenia: do niego można zastosować to, co Wiktor Hugo w „Legendach wieków“ powiedział o satyrze:

Il peignit l'arbre vu du côté des racines,
Le combat meurtrier des plantes assassines.

W rozkosznej, żyznej prowincyi Touraine, owym „ogrodzie Francyi“, miejscu rodzinnem Rabelego, w dniu wiosennym r. 1799 urodził się Honoryusz de Balzac, charakter wrzący, pełen sił, obdarzony gorącą krwią i pomysłowością. Szorstki a zarazem tkliwy, cierpki a subtelny,

jednakowoż zdolny do marzeń, przeczuwających przyszłość i do nader ściślej obserwacji, łączył w swój wielce skomplikowanej istocie zdolność do głębokiego, tkliwego uczucia i talent genialnego badacza, powagę właściwą szperaczowi i wesoły humor gawędziarza, gieniusz wynalazcy i popęd artysty do wyrażania w sposób nagi, bezwstydnego wszystkiego, co zaobserwował, odczuł, odkrył, wynalazł. Nikt inny nie był tyle zdolny co on do odgadnięcia i wypowiedzenia tajemnic społeczeństwa i ludzkości.

Człowiek silnej budowy ciała, średniego wzrostu, z szerokimi barkami, z wickiem skłonny do otyłości, posiadał kark gruby, atletyczny, biały, na podobieństwo szyi niewieściej, włos czarny, sztywny, niby włosienie końskie; na koniec oczy, godne pogromcy lwów, błyszczące niby dwa czarne dyamenty, oczy, które przez mur dojrzały, co się w domach dzieje, które w sercach ludzkich czytały jak w otwartej księdze. Wyglądał on niby Syzyf pracy.

Ubogim i opuszczonym przybył Balzak w młodości do Paryża, kierowany niepowstrzymanym pociągiem do literatury i nadzieją pozyskania sobie rozgłosu. Ojciec jego, jak wszyscy ojcowie z niesłychanym niezadowolnieniem patrzył na to, że syn, którego nikt o gieniusz nie pomyślał, porzucił karierę prawniczą dla literackiego zawodu i dlatego prawie całkiem pozostawił go własnemu siłom. Balzak siedział w izdebce na poddaszu, bez usługi, drżąc od zimna, obwinieyty pledem; z jednej strony miał garnek z kawą, z drugiej kałamarz i poglądał na dachy olbrzymiego miasta, wybrany przez Opatrzność, aby przedstawić je i zdobyć duchem. Widok nie był ani rozległy, ani piękny, rozciągał się na cegły omszałe, to oblane promieniami słońca, to deszczem zroszone, na rynny, kominy i dym z kominów wychodzący. W pokoju nie było ani wygody, ani wdzięku, wiatr zimny ze świsem przedzierał się przez szczeliny w drzwiach i oknach. Zamiatanie podłogi, wytrzepywanie sukien, robienie najniezbędniejszych tylko zakupów, z jak największą oszczędnością,

były to zajęcia, którym musiał oddawać się każdego dnia bożego młody poeta, noszący się z planem wielkiej tragedii „Kromwel.“ Odpoczynku szukał w przechadzce na poblizki cmentarz „Père Lachaise“, skąd było widać cały Paryż. Z wyżyny tej młody Balzak (podobnie jak później jego Rastignac), mierząc oczyma olbrzymie miasto, rzucał mu harde wyzwanie, przyrzekając, że kiedyś zmuszonem będzie uznać i chwałą uwieńczyć jego imię nieznane.

Tragedyę porzucił wkrótce; talent jego miał nazbyt nowoczesny charakter, zanadto opierał się na konkrety, aby mógł znaleźć zadowolenie w regulach i abstrakcjach tragedii francuskiej. Przytem młodemu pustelnikowi, wypuszczonemu z domu ojcowskiego, że tak powiem tytułem próby, szło o to, aby co prędzej zapewnić sobie niezależność. Rzucił się więc do produkowania romansów masami. Nie doświadczył jeszcze w życiu niczego, coby mogło wypełnić utwory jego treścią i rzeczywistą wartością, posiadał wszelako żywą, wiecznie produkcyjną wyobraźnię, był dość czytany, zdołał więc utworom swoim nadać znośną formę, która naówczas zwykle trafiała się w dziełach, dla rozrywki pisanych. Już w roku 1822 ogłosił pod rozmaitemi pseudonimami najmniej pięć podobnych romansów; w latach 1823, 24 i 25 nastąpiły po nich inne, które on sam pomimo całej miłości własnej bez żadnej przesady oceniał jedynie ze stanowiska pieniężnego. W r. 1822 pisał do siostry: „Nie posyłam ci „Birague“, gdyż jest to istna *cochennerie* literacka.... W „Jean Louis“ znajdziesz kilka bardzo pociesznych conceptów, oraz charakterów pewnego rodzaju, ale plan jest obrzydliwy. Jedyną zasługą tych książek, moja najdroższa, stanowi tyśiąc franków, które mi przyniosły, sumę tę jednak dano mi weksłami z odległym terminem. Czy zostaną zapłacone?“ Kto przemęczył jedno i drugie z owych pierwocin Balzakowych, ten sądu jego nie uzna za zbyt surowy. Posiadają one pewną werwę i tyle tylko dobrego o nich powiedzieć można. Nawet bardzo watpliwa jest rzeczą, czy

istotnie w całej pełni miały tę zasługę, którą Balzak jedyną nazywa, widzimy bowiem nie tylko, że maluje on w romansach swych niezbyt pochlebnie wydawców i księgarzy, płacących honoraria weksłami (zobacz *Un grand homme de province à Paris*), ale jeszcze i to, że w roku 1825 zrozpaczony przykrem położeniem Balzak wpadł nagle na myśl odłożenia tymczasowo na bok produkcyi literackiej i zarabiania na chleb powszedni księgarstwem i drukarstwem.

Balzak, w którego mózgu leżały się ustawicznie plany wszelkiego rodzaju, wpadł na pomysł wydawania klasyków w jednotomowych edycjach i był przekonany, że na podobnych wydawnictwach, wówczas jeszcze niepraktykowanych, musi zrobić dobry interes księgarski. Wszelako pomysł ten, trafny sam przez się, doznał losu, który spotkał i inne późniejsze spekulacje handlowe Balzaka, mianowicie zbankował inne osoby, a pomysłowemu autorowi przyniósł straty jedynie. Tak samo powiodło się mu na przykład r. 1837, gdy w Genui, przywalony brzemieniem długów, wpadł przypadkowo na myśl, iż rzymianie, zamykając kopalnie srebra w Sardynii, bynajmniej ich nie wyczerpali. Podzielił się ową myślą z pewnym genueńczykiem i postanowił zabrać się do rzeczy. W tym celu r. 1838 przedsięwziął na wyspę podróż, połączoną z trudnościami i stratą czasu, aby zbadać zuzle w kopalni i wszystko znalazł tak, jak był przypuszczał. Skoro potem starał się w Turynie o upoważnienie do eksploatacyi, okazało się, że ów genueńczyk już je pozyskał i był na najlepszej drodze do zostania bogaczem. Zapewne, że wiele z tych spekulacyj praktycznych, nieustannie nurtujących w mózgu Balzaka, było chimarami, wszelako i w tym kierunku ujawnił się jego gieniusz. Podobnie jak Goethe, który do tego stopnia był naturą, w naturze, iż, przypadkiem rzuciwszy poetyckiem okiem na palmę, odkrył tajemnicę przeobrażenia rośliny, a przypadkowo spojrzawszy na wpół rozbitą czaszkę owcy, odkrył podstawy anatomii

filozoficznej i Balzak był i w małym i w wielkim wynalazcą i odkrywcą. Podobnie jak natchnieni ludzie w wiekach średnich miał on przeczucie, gdzie kryją się skarby i dzierzył w rękę cudowną różczkę, co sama przez się ukazywała złoto, owego bezimiennego, neutralnego jego dzieła bohatera. Wprawdzie nigdy mu się nie udawało odszukać skarbu, był czarodziejem, poetą — bynajmniej nie spekulantem.

Już w owym pierwszym wypadku idea jego była niemniej szczęśliwą jak i daleko sięgającą, chciał bowiem być razem giserem, drukarzem, księgarzem i autorem. Sam Balzak pisywał wstępy do swoich wydań klasyków i gorzał zapalem dla pięknego planu swego. Rodziców nakłonił, że mu na jego cele powierzyli znaczną część majątku, udało mu się założyć gisernię i drukarnię i wytłoczyć dobre wydania Moliera i Lafontena w jednym tomie z ilustracyami, ale pokazało się, że księgarze francuscy jednogłośnie stanęli przeciwko wdziery, nie chcieli wcale rozpowszechniać jego wydań i spokojnie oczekiwali jego ruiny ekonomicznej, aby podjąć pomysł i korzystać z tegoż owoców. Po trzech latach Balzak został zmuszony sprzedać książki na makulaturę a drukarnię z wielką stratą, — sam przeżył cierpienia swego biednego pomyslowego drukarza Dawida Sécharda w romansie „Eve et David.“ Z kryzysu tego wyszedł nie tylko ubogim, ale jeszcze obarczonym długami do tego stopnia, że przez całe życie bez wytechnienia musiał pracować pod owym gniołcem zobowiązań brzemieniem, aby zdobyć sobie niezależność i odbudować matki majątek. Na umorzenie długów nie posiadał innego oręża prócz pióra; rosły one niby lawina, gdyż przez znaczny czas jeden obług drugim pokrywać musiał. Zaznajomił się z rozmaitemi rodzajami lichwiarzy paryskich, których tak typowo odmalował w Gobsecku, oraz innych postaciach pokrewnych, a słowa: „moje długi, moi wierzyciele!“ stanowiły jego codzienną śpiewkę i powtarzały się w listach całkiem poufnych, gdzie we wzrusza-

jący sposób objawia się gorąco serce, głębokie, szczere uczucie wiecznie udręczonego człowieka. „Zgryzoty sumienia, powiada w jednym z romansów swoich, „nie są takim złem jak długi“, gdyż nie mogą nikogo wtrącić do więzienia.

Po wielu latach na krótki czas zapoznał się i z tem ostatniem, a często, aby go uniknąć, musiał mieć kilka schronień, zmieniać miejsce pobytu, a listy kazał sobie nadsyłać pod fałszywymi adresami. Będąc poetą, żył z długami, jako z wiecznem źródłem wzruszeń duchowych, codziennie miał w nich ostrogę, pobudzającą pilność i wyobraźnię, myśl o nich budziła go i, budząc się wcześnie, widział je niby szarańczę, wychodzącą ze wszystkich kątów i skaczącą po wszystkich sprzętach.

Z olbrzymią siłą wziął się do roboty i pracował, że tak powiem, bez przerwy przez całą młodość i wiek męski, aż wreszcie, mając lat pięćdziesiąt, wskutek wysilenia padł nagle niby w cyrku hiszpańskim byk, ciosem powalony. Że tworzenie stanowiło dla niego nie rozkosz, a pracę, wypływało to stąd, że nicosłabego nigdy popędu wyobraźni, pobudzającej go nieustannie do pisania dzieł nie wspierała łatwość formy, wrodzona lub wcześnie zdobyta biegłość stylistyczna. W opanowaniu języka nie mógł równać się z poetami romantycznymi. Nigdy nie potrafił napisać dzwicznego wiersza (to, które trafiają się w jego romansach, są pióra innych autorów: pani de Girardin, Teofila Gautier, Karola de Bernard, Lassaille'go). On sam, a nikt inny, był autorem owego osławionego, obfitego w rozziw wiersza, którym jego Ludwik Lambert rozpoczyna epopeję o Inkasach:

O Inca! ô roi infortuné et malheureux!

Balzac, który pod pseudonimami napisał tyle romansów i wyrzekł ich się potem, zanim w ogóle pewien styl sobie wyrobił, stoczył walkę nader zaciętą i uporeczywą, aby opanować prozę francuską. Stanowiło to jedną z trosk jego żywota, że młodzi romantycy, poplecznicy Wiktora

Hugo, przez długi czas nie poezytywali go za należytego artystę. Jedynie delikatny, podziwiający ludzi Gautier ucieszył go chętnem uznaniem. Wszelako nie się nie da porównać ze zdumieniem Balzaka, gdy widział, jak młody Gautier na biurku u drukarza pisał piękny artykuł w wykończonej formie, bez przygotowania i wysiłku, nie poprawiając ani jednego wyrazu. Początkowo sądził, że Gautier miał ów artykuł w głowie gotowy, ale w końcu zrozumiał, że co się tyczy obrobienia językowego bywa talent wrodzony, na którym jemu samemu zbywa. Jakże pracował, aby zdobyć sobie taką zdolność, jakże podziwiał Gautiera, skoro pojął plastyczną i malowniczą jego stylu siłę. Osobliwszy tego dowód można przytoczyć z tak późnej doby, jak rok 1839, gdy Balzac, malując postaci niewieście w romansie swoim „Beatrix“ prawie dosłownie spożytkował artykuły Gautiera (o aktorkach: Mademoiselle Georges i Jenny Colton), które na dwa lata przedtem się ukazały ¹⁾).

¹⁾ Porównaj na przykład:

GAUTIER.

Les cheveux... *scintillent* et se contournent aux faux jours en manière de *filigranes d'or bruni*..

Le nez, fin et mince, d'un contour assez *aquilin* et presque *royal*.

Elle ressemble à s'y méprendre à une... *Isis des bas-reliefs égyptiques*.

Une singularité remarquable du col de Mademoiselle Georges c'est qu'au lieu de s'arrondir intérieurement du côté de la nuque, il forme un contour renflé et soutenu, qui lie les épaules au fond de sa tête sans aucune sinuosité, diagnostic de tempérament *athlétique*, développé au plus haut point chez l'hercule Farnèse. *L'attache*

BALZAC.

Cette chevelure, au lieu d'avoir une couleur indécise, *scintillait* au jour comme des *filigranes d'or bruni*.

Ce nez d'un contour *aquilin*, mince avec je ne sais quoi de *royal*.

Ce visage, plus rond qu'ovale, ressemble à celui de quelque belle. *Isis des bas-reliefs égyptiques*.

Au lieu de se creuser à la nuque le col de Camille forme un contour renflé qui lie les épaules à la tête sans sinuosité, le caractère le plus évident de la force. Ce col présente par moments des plis d'une magnificence *athlétique*. *L'attache des bras*, d'un su-

Ozuć, jak chętnie Balzak pragnął sobie przyswoić choć cząstkę poglądu artystycznego i siły opisowej, zamkniętój w niezwykłych i wytwornych wyrazach Gautiera, a również jak wobec zapożyczonych wyglądają trywialnie i mdło określenia, które dodaje z własnego słów zapasu. Na tem polu musiał koniecznie ustąpić Gautierowi, czego przyczyną był całkiem różny sposób widzenia i czucia. Gautier jest pisarzem pierwszorzędnym, ale, pomimo wszelkich zalet poetyckich, jako poeta zimnym, a niekiedy ubogim; jest to talent niepospolity, należący do dziedziny sztuk plastycznych, który zablądził na pole poezji. Balzak znowu jako pisarz zajmuje stanowisko całkiem podrzędne, jako poeta zaś stanowisko górujące. Nie umie on postaci swoich charakteryzować kilku trafnymi słowami, ponieważ nie widzi ich przed sobą w pojedynczej sytuacji plastycznej. Gdy postaci, wytworzone w jego fantazji, stają przed okiem jego ducha, powierzchowności ich nie widzi stopniowo, ale naraz całą w najrozmaitszem przybraniu, ogarnia cały ich żywot, ogląda najrozmaitsze jego stadya, obserwuje całe bogactwo ruchów i gestów, słyszy osobliwszy dźwięk głosu, w uchu ducha jego brzmią, niby powiedziane przez kogoś innego odpowiedzi, które tak żywo malują owe osoby, że, gdy je słyszymy, postać ich staje przed naszym okiem niby istotnie żyjąca, chodząca na dwóch nogach. Postaci tej nie oświeca ani jedna, choćby subtelna ale sucha asocjacja idei, jak np. u Gautiera w Izys ogineckiój; nie wcale, ona sama wytworzyła się z setki tysięcy asocjacji idei, które niewiadomie spłynęły w jedno, jest bogatą jak sama przyroda, jak człowiek rze-

des bras a quelque chose de formidable... Mais ils sont très-blancs, très-purs, terminés par un poignet d'une délicatesse enfantine et des mains mignonnes frappées de fossettes.

perbe contour, semble appartenir à une femme colossale. Les bras sont vigoureusement modelés, terminés par un poignet d'une délicatesse anglaise par des mains mignonnes et pleine de fossettes.

czywisty, który fizjologicznie i psychologicznie staje się jednolitą osobą w skutek osobliwszej mieszaniny niezliczonych żywiołów cielesnych i duchowych. Zbytecznem prawie byłoby przytaczać przykłady nieźrównanej siły, z jaką Balzak za pomocą dyalogu, gestu, albo tylko osobliwszych szczegółów ubioru, urządzenia domowego i t. d. potrafi w każdej danej chwili przedstawić jakąś postać; chcąc kuś się o to, należałoby całą księgę zapełnić cytatami ¹⁾. Jednakże Balzak w tem znajdował trudność, że bardzo często ze skarbami, które mu nasuwały pamięć i intuicja, nie mógł sobie dać rady. Albo w dwóch słowach zamykał zbyt wiele kombinacji myślowych, zrozumiałych tylko dla niego samego, jak naprzykład, gdy powiada o niewinnej kobiecie, że uszy jej „były uszami niewolnicy i matki“, albo też ulegał pokusie kolejnego wyliczania całego zapasu spostrzeżeń i pomysłów, napływających mu przy wprowadzaniu jakiejś wymyślonej osoby, gubił się w stylu szerokim, opisującym, rezonującym, który wszelako nie uwydatniał niczego, ponieważ w duchu jego przewód elektryczny, że tak powiem, łączący halucynację poetycką z organami poetyckiej wymowy, był niedostateczny i niekiedy jakby

¹⁾ Jedynie, aby pogląd mój objaśnić dokładnie, przytaczam jeden z dyalogów. Kurtyzanka Józefa zapytuje starego barona Hulota, przez rozpustę całkiem upadłego, jednego z generałów napoleońskich, czy to prawda, że był przyczyną śmierci brata i wuja, familię zrujnował i państwo oszukał, aby zadowolnić kaprysy kochanki. „Le baron inclina tristement la tête. Eh bien! j'aime cela! s'écria Josepha, qui se leva pleine d'enthousiasme. C'est un *brûlage* général! C'est Sardanapale! c'est grand! c'est complet! On est une canaille mais on a du coeur. Eh bien! moi j'aime mieux un mangetout passionné comme toi pour les femmes que ces froids banquiers sans âmes qu'on dit vertueux et qui ruinent des milliers de familles avec leurs rails... Ça n'est pas comme toi, mon vieux, tu es un homme à passions, on te ferait vendre ta patrie! Aussi, vois tu, je suis prête à tout faire pour toi! Tu es mon père, tu m'as lancé! c'est sacré. Que faut-il! Veux tu cent-mille francs? On s'exterminera le tempérament pour te les gagner“. Jakże tu w niewielu słowach odmalowano są dwie osoby!

przerwany. Dziesięćkroć razy większą pracą trzeba było odpokutować za tę ociążałość, którą on sam odczuwał w głębi duszy.

Ponieważ w dzisiejszych czasach panowania kolaboracyi nie miał Balzak nigdy współpracownika w pisaniu romansów, a nigdy też nie miał sekretarza, przeto zrozumiemy, jakiej potrzeba było rezygnacyi i wytężenia sił, aby w przeciągu lat dwudziestu napisać przeszło sto większych i mniejszych romansów i dramatów, które dobywały się z jego mózgu.

Gdy Wiktor Hugo pisze mniej więcej tak, jak Rafael malował, otoczony gronem młodych wielbicieli i uczniów, Balzak żyje odosobniony w swój poetyckiej pracowni. Sam mało sobie pozwala. Pomiędzy godziną siódmą a ósmą kładzie się do łóżka, wstaje o północy i, odziany w biały habit dominikański, przepasany złotym łańcuchem, pisze aż do świtu, potem sam śpiesznie (gdyż jego budowa ciała potrzebuje ruchu) idzie do drukarni, oddaje rękopism i zajmuje się korektą. Nie jest to zwyczajna korekta. Balzak potrzebuje ośm do dziesięciu korekt z każdego arkusza, gdyż brak mu pewności w wyrażeniu, a nie potrafi od razu znaleźć ostatecznej formy, ponieważ przedewszystkiem wygotowuje szkielec opowiadania, a dopiero potem wynajduje powoli opisy i szczegóły dialogów. Połowę, a początkowo nieraz przeszło połowę swego honorarium wydaje na koszt korekty i nigdy najdokuczliwsza potrzeba nie nakłoni go do puszczenia w świat dzieła, zanim to nie ukaże się mu w tak wykończonj postaci, na jaką zdobyć się może. Zecerów wprowadza w rozpacz, ale i dla niego samego korekty stanowią przedmiot nader przykrych kłopotów. Pierwszy zarys składa się z wielkich przerw pomiędzy ustępami i z niesłychanie szerokich brzegów, które wypełniają się i przepelniają powoli, aż w końcu całe arkusze z promieniami, lukami, sztychami, gwiazdkami, idącemi na lewo, na prawo, do góry i na dół wyglądają nakształt fajerwerku. Potem ludzie widzą, że jakaś postać

ociężała, nieporządnie ubrana, w białym wypukłym kapeluszu spieszy z błyszczącemi oczyma z drukarni do domu, a niejedyn z tłumu, przeczuwający w nim gieniusz, schodzi mu z drogi z nieśmiałością i czcią. Potem następowały nowe godziny pracy. Dzień pracowity kończył się odwiedzinami jakiejś pięknej rozumnej damy jeszcze przed obiadem, albo plądrowaniem po antykwaryatach w celu wynalezienia rzadkich mebli i starych obrazów i dopiero ku wieczorowi energiczny pracownik znowu szuka odpoczynku.

„Czasami“ opowiada Teofil Gautier, „przychodził do mnie rano, jęcząc, znudzony, upojony świeżem powietrzem, niby wulkan zbiegły z kuźni i padał na sofę; wygłodniały od długiego czuwania w nocy, z sardynek i masła robi pewien rodzaj pomady, przypominający mu siekaninę z rodzinnego miasta Tours i smarował nią kawałek chleba. Było to ulubione jego jedzenie. Zaledwie je spożył, zasypiał, prosząc, ażeby obudzić go za godzinę. Nie zważając na to żądanie, szanowałem sen tyle zasłużony, i starałem się, aby go nie przerwał żaden hałas w domu. Skoro sam się obudził i spostrzegł, że zmrok szarą zasłonę na niebie rozpościera, zrywał się, obsypywał mnie obelżywemi słowami, nazywał zdrajcą, złodziejem, mordercą, mówił, że z mojej winy traci dziesięć tysięcy franków, gdyż na jawie mógłby był powziąć pomysł romansu, któryby mu przyniósł ową sumę (nie mówiąc już nic o drugim i trzecim wydaniu); jam był przyczyną najstraszniejszych katastrof i nieporządków, przezemnie bowiem nie stawiał się na najrozmaitsze *rendez-vous* z bankierami, nakładcami, księżniami, przezemnie stanę się niewypłacalnym w terminie, — ów sen fatalny kosztuje go miliony. Pocieszałem się, widząc, że na jego zwiędłe jagody wracają świeże kolory, jakie miewał w Touraine.

Korzystając jako z przewodnika z ogłoszonego przed kilkoma laty dzieła bibliograficznego¹⁾, które pozwala nam

¹⁾ Charles de Lovenjoul: Histoire des oeuvres de Balzac. 1879.

sledzić codzienną pracę Balzaka, obserwując zarazem w jego listach, jak, unikając przeszkód w rozrywkach życia paryskiego i nie dając się odstraszyć literackimi salwami zawistnych i krytyków, silną dłonią budował z pojedynczych kamieni piramidę dzieła swego żywota, zajęty jedynie tem, aby wyciągnąć ją jak najszerzej i jak najwyżej. — Dogarnia nas cześć dla tego męża i dla jego odwagi. Dobroduszny, krępy, hałaśliwy Balzak nie był wcale tytanem; w owym pokoleniu tytanów i tytanek wygląda niby przykuty do ziemi, ale należy do rasy cyklopów. Był to budownik potężny, obdarzony olbrzymiemi siłami, a cyklop nieokrzesany, walący młotem, spajający kamienie doprowadził budowę swoją w końcu do tej wysokości, do jakiej na skrzydłach swych wznosili się wielcy gieniusze liryczni, Wiktor Hugo i Jerzy Sand.

Balzak nigdy nie wątpił o swych zdumiewających zdolnościach; ufał w siebie, odpowiadająca jego talentowi, mogąca objawiać się jako naiwne samochwalstwo, ale nigdy jako niska próżność, przeprowadziła go przez lata pierwszych wysiłków, a w chwilach upadku na duchu, zniechęcenia, których niebrak u każdego artysty, pocieszała go i uszczęśliwiała tajemna miłość, jak to każą domyślać się jego listy. Pewna kobieta, której nazwiska nigdy nie powiedział swoim przyjaciołom i o której zawsze wspomina jedynie z największą czcią jako o „anielo“ i „słońcu moralności“, która dla niego była więcej niż matką, więcej niż przyjaciółką, więcej niż to, czem jedna istota dla drugiej być może, podtrzymywała go we wszystkich burzach żywota słowem i czynem, ofiarnem poświęceniem. Jak się zdaje, Balzak poznał ją już r. 1822 i przez lat dwanaście (umarła w r. 1837) umiała ona, jak to pisze na krótko przed jej śmiercią, codziennie urwać dwie godziny od „towarzystw, rodziny, obowiązków, wszelkich przeszkód życia paryskiego“ i spędzać je z nim tak, iż nikt o tem nie wiedział ¹⁾. Balzak, w pochwałach dopuszczający się zawsze

¹⁾ Nazwisko jej było Madame de Berny. Zobacz: Balzac, Correspondence. Lettres à Louise, I i XXII. Listy do matki, styczeń 1836

przesady, w miłości musiał koniecznie posługiwać się silnymi wyrażeniami; co jednak zasługuje na uwagę, to owa delikatność uczuć w człowieku okrzykanym za cynika i zmysłowego, podziw i wdzięczność podobne do uwielbienia, które u niego stanowi formę prawdziwej miłości.

XIII.

Jak już napomknęliśmy, pierwszym wzorem Balzaka był poeta, którego z pewnością nikt by tutaj nie odgadł, od którego w dobie dojrzałości niesłychanie się oddalił, mianowicie Walter-Scott.

Był on zanadto umysłem nowoczesnym, aby mógł trzymać się rodzaju historycznego. Nie tęsknił wcale za dalekimi wiekami, zebrał niesłychany skarb obserwacji i mimowoli szukał takich przedmiotów, w jakich mógłby go spożytkować najłatwiej i najlepiej. Czuł, nie zdając sobie jasnej sprawy, że autor romansu historycznego albo modele, które nastrocza mu świat otaczający, po prostu w stare kostiumy ubiera, albo też przy pomocy znanej sobie z obserwacji siły psychycznej musi przesunąć się na bardziej pierwotne stanowisko, co stanowi trudną próbę, wbrew której poetycki obraz przeszłości prawie zawsze przedstawia jedynie obyczaje, albo przynajmniej pojęcia współczesnych. Nie był zdolny do zbierania ze starych kronik mozolnej erudycji, lecz do robienia studyów i rysowania postaci pod odkrytem niebem, na gruncie teraźniejszości.

„Fizjologia małżeństwa“, pierwsze Balzaka dzieło budzące wrażenie, było aluzją do niewinnej książki Brillat — Savarina „La physiologie du goût“ i łącząc się z nią, podawało na pół żartobliwą, prawie naukową, a w każdym razie brutalną analizę instytucji społecznej,

i do pani Hańskiej, październik 1836 okazują wyrażnie, że bezimienna osoba, o której pisze do owjej damy, była to Madame de Berny.

która od niepamiętnych czasów we francuskiej literaturze była traktowaną jako cel dowcipu, przedmiot holdu ironicznego i nieubłaganego badania, jednym słowem jako krwawiąca rana społeczeństwa. Tutaj jako tragikomiczna konieczność społeczna broniona jest sama w sobie, albo raczej osłaniana dobrami radami od grozących jej niebezpieczeństw, niszczących żywiołów, kaprysów i namiętności. Małżeństwo zajmuje Balzaka szczególnie jako bojuwisko dwóch egoizmów; przez bezgraniczny świat sympatii i antypatii, stanowiący dziedzinę małżeństwa, pędzi bez żadnego względu niby dzik, ryjący i obwachuający wszystko. Małżeństwo francuskie było zawsze dość powierzchowną instytucją; nie dziwnego, że Balzak nie żywi czei dla jego tajemnic. Wyraża się o nim z molierowską szorstkością, wszelako już w tem wczesnem dziele okazuje się daleko mniej świeżym, niż Molier, o wiele bardziej pesymistycznym i materyalistycznym od niego. Książka pełna jest dobrych, ale też i szorstkich dowcipów, wesołych anegdot, często wdzięk jej stanowi przeciwieństwo pomiędzy śliską treścią, a tonem nieświadomego spraw małżeńskich doktora, godnym profesora i spowiednika, ale pomimo to jest ona przedewszystkiem dziełem wczesnego rozezarrowania, z pewnością wstrętnem dla większej części kobiet. Balzak nie uwydatnił tutaj ani trochę wspaniałomyślnego i szlachetnego sposobu myślenia, okazał tylko w całym blasku zdolność do bezwzględnej analizy. Wydaje się, jak gdyby ta książka, w której objawiła się wena jego talentu, na bardzo długo uwolniła go od wszelkiego oburzenia. Odtąd oczyszcza się jego pogląd na świat, albo raczej rozdziela się na poważny i żartobliwy, co w „*Physiologie du mariage*“ spływa jeszcze w nieucieszną całość; poważne pojmowanie życia ludzkiego i zmysłowo-cyniczny pogląd na nie oddzielają się od siebie, jak tragedia od dramatu. W tymże 1831 roku pisze on pierwszy swój romans filozoficzny „*La Peau de Chagrin*“, który ugruntował jego sławę poetycką, i od „*La belle Im-*

péria“ rozpoczyna długi szereg swoich „*Contes drôlatiques*“ t. j. zbioru nowel w stylu najswobodniejszych „*Contes*“ z czasów odrodzenia, które duchowo spokrewnione są z nowellami Bokacyusza i królowej Małgorzaty, z anegdotami Brantôma, a pod względem językowym przyjęły się najwięcej Rabelem. W nowożytniej formie opowiadania te wydałyby się płaskimi i bezwstydными, ale endowny, nawnie staroświecki język, uszlachetniający artystycznie treść w wyższym jeszcze stopniu aniżeli najściślejsza forma metryczna, robi te apoteozy życia cielesnego istnem dziełem sztuki, wesołem niby żarty jednego z owych światowych, jowialnych mnichów, których wszędzie wysławiają legendy ludowe.

W jednym z napisanych po mistrzowsku prologów tych zbiorów nowel opowiada autor, że gdy w latach młodości stracił topór swój, to jest dziedzictwo i znalazł się całkiem bezbronnym, podobnie jak drwał w prologu do księgi jego ukochanego mistrza Rabelego, zwrócił się z okrzykiem do niebiosów w nadziei, że wspaniałomyślny Pan usłyszy go tam, w górze i da mu inną siekiere. Wtedy Merkury rzucił mu kalamarz, na którym wyróżnione były trzy litery: „A V E“. Obracał w rękę dar niebieski tak długo, aż wreszcie wyczytał słowo na wspak: „EVA“. Cóż to znaczyło Ewa? cóżby innego jeśli nie wszystkie niewiasty w jedną? A zatem głos niebieski powiedział autorowi: „Myśl o kobiecie, kobieta zaradzi twoim troskom, napelni twoją torbę myśliwską, ona jest twojem mieniem, twoją własnością. Ave, bądź pozdrowiona! Ewo, niewiasto!“ To znaczy: szło mu o to, aby szalonymi a zabawnymi historyami miłosnemi uzyskać sobie uśmiech nieuprzedzonego czytelnika. I udało mu się. Nigdy styl jego nie doszedł do takiego blasku i natchnienia; Rubens nie posiada barw śmielszych i jaskrawszych, ani takiej herkulesowej wesołości w obrazach, przedstawiających zuchwałych faunów i pijane bachantki. Żaden mistrz języka nie

przewyższył Balzaka pod względem artyzmu językowego, który tutaj rozwinął ¹⁾.

„La Peau de Chagrin“ stanowi pierwsze poetyckie starcie Balzaka z rzeczywistością wieku, jest to różnobarwna księga, pełna życia, kielkująca w plon bogaty, która, że tak powiem, *anticipando* w wielkich pojedynczych symbolach próbuje dać ów rozległy obraz nowoczesnego społeczeństwa i w przybliżeniu całość dzieł Balzaka przedstawić miała. W cudownem, fantastycznem oświeceniu ukazują się tutaj krańcowości życia nowoczesnego: dom gry i buduar modnej damy, pokoik uczonego i przepych bogacza, tęskne a pozbawione nadziei ubóstwo młodego talentu, widzącego, że jest wykluczonym od pełni dóbr ziemskich, orgie dziennikarzy i kurtyzanek, nakoniec w głównych postaciach niewieścich przeciwieństwo świata

¹⁾ Proszę przeczytać np. jego apostrofę do muzy, napisaną w uniesieniu radości nad wykończeniem nowej wiązki nowel:

„Śmiejąca się dziewczyno, jeśli chcesz zostać zawsze świeżą i młodą, nie płacz nigdy! Myśl lepiej o tem, jak dojeżdżaćuchy na oklep, jak powściągać swoje kameleonowe barwy z pięknymi chmurami, jak rumaki rzeczywistości zmieniać w tęczowe postaci, noszące czapraki z karmazynowych marzeń, a zamiast urody ciemnobłękitne skrzydła. Na ciało i krew, na kadzielnice i pieczęcie, na księgę i szpadę, na szmatę i złoto, na ton i barwę zaklinam cię, jeśli powrócisz do tej elegijnej nory, gdzie eunuchowie dla głupowatych sułtanów szpetne panny werbują, wyrzec się pieszczot i miłości, pozwól...

Eh, do licha! Ot śladła na oklep na promieniu słonecznym, w grodzie tuzina powiastek, które od śmiechu rozsypują się w meteory powietrzne! Przegląda się w ich pryzmach, tak szorstka, tak wzniosła, tak śmiała, tak niedorzeczna, tak niesforna, tak uchodząca przed wszystkim, że trzeba ją znać długo i dokładnie, aby podążyć za jej syrenim ogonem ze srebrnymi łuskami, którym przy tych nowych wykrętnych żartach wywija na wsze strony. Jak Bóg na niebie! ona rzuca się niby setka żaków, wypuszczonych po południu ze szkoły, wpadających na żywopłot z jerzyn. Niech dyabli porwą nauczyciela! Tuzin już skończony! Odpoczynek! Do mnie, towarzyszel!”

Należy wyznać, że w całych „Contes drôlatiques“ nie znajdziemy drugiego tak długiego ustępu, któryby można przytoczyć, albo też na głos odczytać.

i serca. Obrazy malowane są szerokim pędzlem; całość składa się z kilku połączonych ze sobą, mieniających się obrazów; jest tam więcej filozofii i symboliki, aniżeli indywidualnej siły postaciowania. Bohaterowi, ubogiemu młodzieńcowi, co zamierza popełnić samobójstwo, sędziwy tandeciarz daje w darze kawałek oślej skóry, której nie zdoła zniszczyć ani ogień, ani żelazo. Żywot posiadacza zależy od istnienia skóry, zapewniającej mu spełnienie każdego życzenia, co jednak zmniejsza ją o kilka linii. Argumentacja niepospolitej fantazyi pozwoliła uczynić wiarogodną nadprzyrodzoność w tym głębokim symbolu; Balzak potrafił nadać fantastyczności taką formę, w jakiej mogła jeszcze połączyć się z żywiołami rzeczywistości nowoczesnej. Lampa Alladyna potarta sprawia cuda bezpośrednio, zastępuje (nawet u Oehlenschlägera) przyczynowość przyrodzoną — całkiem inaczej dzieje się z jaszczurem: nie sprawia on nic, ale tylko zapewnia powodzenie, a przytem coraz bardziej się kurczy, coraz bardziej zanika; zdaje się, że go zrobiono z tejże samej materii, co i życie nasze. „Człowiek“, powiada Balzak, „wyczerpuje się w dwóch instynktowych czynnościach, wysuszających źródła jego istnienia. Dwa słowa wyrażają wszystkie formy, które przybierają dwie jego śmierci przyczyny, — mianowicie: chcieć i móż. Chęć wypala nas, a możność wyniszcza“. To znaczy: Umieramy w końcu, ponieważ sami siebie codziennie zabijamy. Skórę, podobnie jak i nas, niszczy chęć i możność. Z istotną głębokością utwór ten, przedstawiając energicznie zasadniczą całej generacyi dźwignię, chęć pełnego i nadmiernego używania życia, okazuje, jaka próżnia kryje się w zaspokojeniu, jak śmierć leży na dnie zadowolenia żądz. Młodociana, płodna, bogata w myśli i abstrakcyjno-melancholijna, jak wszystkie książki, które gieniusz pisze, zanim zdobędzie szczegółowe doświadczenie, „La Peau de Chagrin“ zrobiła wrażenie nawet po za granicami Francyi. Goethe czytał ją jeszcze w ostatnim roku swego żywota. U Riemera

(który w naiwności swój Wiktora Hugo poczytuje za jej autora) powiada Goethe 11 października 1811 r.: „Czytałem dalej „La Peau de Chagrin“. Jest to wyborne dzieło w najnowszym rodzaju, odznaczające się tem, że z prawdziwym gustem lawiruje pomiędzy niemożliwością a nieznośnością i bardzo konsekwentnie używa środka cudotwórczości do wprowadzenia osobliwych poglądów i zdarzeń. Przytem o szczegółach wiele dobrego da się powiedzieć“. W liście z 17 listopada 1831 roku pisze dalej o „La Peau de Chagrin“: „Jako utwór całkiem niepowszedniego umysłu wskazuje na nieuleczalną chorobę narodu, która coraz więcej szerzyć się będzie, jeśli departamenty, nie umiejące dziś czytać i pisać, nie poprawią się z czasem, o ile to jest możliwem ¹⁾).

Książka ta zawiera w sobie do pewnego stopnia autobiografię. Z własnego doświadczenia znał Balzak uczucia biednego młodzieńca, który z poddasza udaje się na bal w jedyną parze białych jedwabnych pończoch i eleganckich trzewików, balansuje po błotnistych kamieniach i drży ze strachu, by przejeżdżający powóz nie opryskał go i nie pozbawił przez to możności widzenia kochanki. Bardziej wszelako zajmuje nas suma doświadczenia wewnętrznego, złożona w tem dziele i dająca się streścić w następujący sposób: Społeczeństwo czuje wstręt do nieszczęścia i bólu—lęka się ich, niby zarazy. Choćby nieszczęście występowało, nie wiem w jakim majestacie, społeczeństwo umie je zmniejszyć, za pomocą epigramatu uczynić nieco śmiesznem, niema ono nigdy współczucia dla padającego gładzatora. Krótko mówiąc, Balzakowi od samego początku społeczeństwo wydało się pozbawionem wszelkiej wyższej idei religijnej lub moralnej; opuszcza ono starców, ubogich, chorych, holduje tylko powodzeniu, sile, pieniądзом, nie znosi nieszczęścia, z którego nie mogłoby wyciągnąć korzyści. Godłem jego: Śmierć słabym!

¹⁾ Goethe-Jahrbuch 1880. str. 289.

Przed Balzakiem romans w gruncie rzeczy miał za przedmiot jedno tylko uczucie, mianowicie miłość. Gienialnym wzrokiem swoim spostrzegł, że bynajmniej nie miłość, ale raczej pieniądz stanowił bóstwo współczesnych. Dla tego pieniądz, albo raczej brak pieniędzy, potrzeba pieniędzy, jest w utworach jego osią społeczeństwa. Pogląd ów był śmiały i nowy. Podawać w romansie, w poezyi z zupełną dokładnością dochody i wydatki osób, wogóle mówić o pieniądzach, jako o głównym przedmiocie, było to rzeczą niesłychaną, prozaiczną, dziką, gdyż zawsze jest rzeczą dziką mówić to, co wszyscy myślą, co dotąd zgodnie ukrywano i czego się zapierano, zwłaszcza w sztuce, którą częściej pojmowano jako wyrażenie pięknego kłamstwa.

XVI.

Wszelako Balzak był jeszcze młodym: i jego tak wczesnie rozczerowana poetycka dusza miała swoją wiosnę i on czuł powołanie do tego, aby miłość i niewiastę uczynić punktem środkowym całego szeregu romansów. Stary temat obrabiał z taką bezpośredniością, iż wydał się nowym, a opowieści, w których z nadwyzczajnem powodzeniem traktował go w rozmaity sposób, stanowią osobną grupę pośród dzieł jego.

W kobiecie wielbił nie piękność bynajmniej, a przy najmniej nie piękność plastyczną. Wogóle piękność odczuwał nie najżywiej za pośrednictwem sztuki. Tem już odróżnia się od niemałego pocztu współczesnych. Znaczna część poezyi romantycznej tak w Niemczech i na północy jak i we Francyi miała za przedmiot sztukę. Naprzykład pocio, w takim stopniu zamilowanemu w sztuce, jak Gautierowi (który prędko stał się głową całej szkoły), zamilowanie to przeszkadzało poznaniu rzeczywistości. On sam opowiada, jakie uczuł rozczerowanie, gdy po raz pierwszy w pracowni Rioulta miał malować według modelu kobiecego, lubo ten był piękny, a linie jego wykwiłtne i regu-

larne, „Zawsze“, wyznaje Gautier, „przekładałem posąg nad kobietę, a marmur nad ciało!“ Są to wiele mówiące słowa! Wyobraźmy sobie Gautiera i Balzaka razem w muzeum starożytności w Luwrze, w sanktuarium, gdzie stoi Wenus z Milo w blasku samotnego majestatu. Dla poety plastycznego z marmuru owego zabrzmiałby cudny hymn sztuki greckiej na cześć doskonałości form człowieczych i wobec niego zapomni o Paryżu. Balzak znowu zapomni o posągu, który zamierzał oglądać, skoro ujrzy stojącą przed boginią jaką paryżankę, ubraną według owoczesnej mody, w długim szalu, spływającym od szyi po kostki bez zagięcia, w kokieteryjnym kapeluszu, w cienkich rękawieczkach, uwydatniających kształty ręki. Jednym rzutem oka ocenia wszystkie fortele jej toalety, nie mającej żadnych tajemnic dla niego.

Jest to pierwszy rys charakteru Balzaka, że ani cząsteczka mitologii i tradycji nie staje pomiędzy nim a współczesną kobietą. Nie studyował on żadnego posągu, niewielbił żadnej bogini, nie czuł żadnego kultu czystej piękności, ale kobietę pojmował tak, jak naówczas stała i chodziła, w jej sukniach i szalach, rękawieczkach i kapeluszach, z jej kaprysami i cnotami, pokusami i błędami, nerwami i namiętnościami, ze wszystkimi śladami sztukaterii znużenia i chorobliwości. Balzak kocha ją taką, jaką jest. Aby ją wystudyować, nie zadawał się obserwacją przelotną: wzrok jego przedziera się aż do buduaru, aż do alkowy; nie zadawał się także zbadaniem jej duszy, wnika we fizjologiczne przyczyny stanu duchowego, cierpienia i choroby kobiece. Nie ogranicza się on na samem wskazywaniu całej niemiej nędzy płci słabej i cierpiącej.

Drugi jego rys stanowi to, że bierze za przedmiot miłości nie młodą dziewczynę, nawet nie młodą kobietę; głównym typem jego niewiast jest ten, który od jednego z jego romansów nazwany został „kobietą trzydziestoletnią“. Potrzeba było gienialnego poety, aby odkryć i wypowiedzieć tę prostą prawdę, że w północnym klimacie Francji

płeć niewieścia w ósmnastym roku życia nie dochodzi jeszcze ani cielesnie ani duchowo do zupełnego swego rozwoju. Balzak przedstawił kobietę, która już przeżyła pierwszą młodość, która już głębiej i bogaciej myśli i czuje, która już doznała zawodów, a jednak zdolną jest do pełnej namiętności. Życie już wypiętnowało na niej swe znamię: tu wycisnęło jakiś rys bolesny, tu znowu zmarszczkę, robak napoczął owoc dostali, a jednak jeszcze wywiera ona wpływ z całą wszechpotęgą jej płci właściwą. Jest ona melancholijna, cierpiała już i używała, jest nierozumiana lub opuszczona, częstokroć zawiedziona, ciągle jeszcze oczekującą, zdolną obudzić głęboką, płomienną namiętność, mającą źródło we współczuciu. Szczególniejsza rzecz, nie jest ona oceniona ze stanowiska mężczyzny w równym z nią wieku; bynajmniej, tak została pojęta i przedstawiona, jak ją musi pojmować ze swego stanowiska mężczyzna znacznie młodszy, mało jeszcze w szkole życia wyćwiczony. Świeżość uczucia, płomienna żądza, naiwny zapal, bezświadomy idealizm młodocianej erotyki otacza aureolą już nie zupełnie świeże czoło, upiększa, ubóstwia, odmładnia kobietę powabną jeszcze, uposażoną wszystkimi urokami wykwićtności, doświadczenia, powagi niewieściej i rzeczywistej namiętności¹⁾. Obraz ten nie jest idealistycznym (jak w nastręczających się do porównania powieściach pani Jerzego Sand), gdyż nie została pominięta ani cząsteczka tego, o czem kobiety zazwyczaj przemilczają, mówiąc o swej płci i co nawet owa najgenialniejsza malarka ta i w kobietach, dla których chce obudzić sympatię. Dla pani Jerzego Sand niewiasta jest przedewszystkiem istotą moralną, duszą; dla Balzaka zaś faktem fizjologiczno-psychologicznym i dla tego u niego ani pod względem cielesnym,

1) Proszę przeczytać szczególnie „Le Message“, „La Grenadière“, „La femme abandonnée“, „La grande Brétèche“, „Madame Firmiani“ i „La femme de trente ans“, zbiór studyów, pierwotnie nie będących w związku ze sobą.

ani pod względem duchowym nie jest ona bez zmały. Jego idealizowanie postaci jest albo czysto zewnętrzne (np. idealizowanie oświecenia, sytuacji erotycznej), albo też przedstawiając namiętność osoby, zawsze tylko na pewien czas, wszystkie inne, dawniejsze niweczy. W owój dobie Balzak z równym mistrzostwem maluje miłość małżonki, miłość macierzyńską, nieśmiałą skłonność młodego dziewczęcia, jak i swobodną erotykę miłujących się kochanków.

Niewiasta francuzka występuje u niego w czterech różnych epokach dziejowych.

Naprzód w dobie rewolucyi. W małym arcydziele „La Réquisitionnaire“, jednym z tych nielicznych jego opowiadań, odznaczających się nie tylko jako rysunek obyczajów i serca ludzkiego, ale jeszcze pod względem wykończenia formy nowelistycznej, na tle okropności epoki traktuje Balzak miłość matki dla syna. Ustronne miasteczko, osobliwszy salon pani de Bey, odmalowane są kilku rysami. Obawa o życie syna, skazanego na śmierć, wyglądanie, że przyjdzie na kwaterę, co godzina aż do późnej nocy rosnące wyczekiwanie, pozornie tajemniczo przybycie młodego żołnierza, którego w sekrecie przed gośćmi wprowadzają do starannie dla niego przygotowanego pokoju, rozpaczliwy niepokój i radość matki, która nad głową słyszy jego kroki, a musi prowadzić rozmowę w salonie, aby się nie zdradzić, nakoniec nagle jej wejście do pokoju i przestraszenie, gdy spostrzeżenie, że przybył jest ktoś innym, rzeczywistym rekrutem, — wszystko to, wtłoczone w jeden arkusz, odmalowaniem zostało z nieporównaną potęgą i prawdą.

Potem Balzak malował kobiety za panowania Napoleona.

Tło stanowi tutaj niesłychane rozwinięcie przepychu militarnego, gorący podziw kobiet dla zwycięskich wojowników, bezwzględny, użycia chciwy pośpiech w życiu, w dobie, gdy młoda niewiasta „pomiędzy pierwszym a piątym buletynem wielkiej armii mogła zostać narzeczoną,

małżonką, matką i wdową“, gdy widoki blizkiego wdowieństwa, albo dotacyi, lub nieśmiertelnego imienia czyniły kobiety lekkomyślnymi, a oficerów uwodzicielami. Rewia na podwórzu w Tulierach w r. 1813, stanowiąca wstęp do „La femme de trente ans“ oraz wieczorek towarzyski w dobie zwycięstwa pod Wagram, przedstawiony czytelnikom w „La paix de ménage“ malują epokę i typ niewieści.

Wszelaką właściwą dziedzinę, gdzie w typach niewiast i w miłości ich najwyraźniej okazuje się zdolność obserwacyjna Balzaka, osiągnął on dopiero w obrazach z doby restauracyi. Aczkolwiek oko miał nieustraszone, a ręce szorstkie, aczkolwiek wielce był uzdolniony do malowania trzeźwego a zepsutego okresu panowania mieszczaństwa, był jednak o tyle poctą, iż w dobie prozaicznej plutokracji królestwa lipcowego z pewną goryczą oglądał się za minionym okresem elegancji i obyczajów restauracyi swobodniejszych i weselszych. Doba restauracyi była jeszcze arystokratyczną, a Balzak, który, lubo niesłusznie, zaliczał siebie do szlachty, żywił nie małą cześć dla arystokracji, — piękna kobieta urodzona i wychowana w znacznym domu wydawała mu się kwiatem ludzkości. Z pewnością należy on do owego pokolenia, które zapalało się do Napoleona, — imię tegoż powtarza się u Balzaka co dwie lub trzy stronnice. Balzak (podobnie jak Wiktor Hugo) marzył o tem, aby w literaturze współzawodniczyć z panowaniem cesarza nad światem; w pracowni swojej miał posążek Napoleona, a na pochwie szpady jego był napis: „Co on zdobył mieczem, ja piórem zdobędę“; jednakże ze wszystkimi swymi marzeniami, słabościami, subtelnościami i próżnemi skłonnościami należał do królestwa legitymistycznego, które przypadło na dobę jego młodości i stąd budziło w nim gorętsze uczucia. W epoce tradycyi starofrancuskich i wyzłacanych powozów rządowych w wyższych kolach pielęgnowano liberalne pojęcie i obyczaje humanitarne, nieskażone panującym klerykalizmem;

znikły one ze wstąpieniem na tron worka z pieniędzmi. Wymarło życie towarzyskie, które tyle wslawiło stolicę dobrego tonu. Nie dziwnego więc, że Balzak delikatną dłonią i pochlebnymi barwami malował piękne grzesznice z przedmieścia St.-Germain. Piękna Delfina de Girardin, powabna poetka i twórczyni oryginalnego felietonu paryskiego, której salon wiele osób odwiedzało, była wierną a rozsądną przyjaciółką Balzaka, a także Wiktora Hugo i Gautiera. Więcej, niż od niej, Balzak skorzystał dla swego twórczości od owych dwóch księżnych, usobiających w jego oczach wielkość doby cesarstwa oraz świetność wesołego i wykwiutnego *ancien régime*. Już w początkach swego zawodu zbliżył się do nich; były to: pani Junot, księżna d'Abrantes, której pomagał w pracach literackich i księżna de Castries, która początkowo bezimiennie zwierzyła się Balzakowi, że zajmuje ją piśmiennicza jego działalność, a do której Balzak na długi czas przywiązał się uczuciem bez wzajemności. Występuje ona pod imieniem księżnej de Langeais w jego szeregu romansów „Histoire des Treize“.

Jak się samo przez się rozumie, Balzak w pierwszych latach po 1830 r. nie dotykał jeszcze społeczeństwa za królestwa lipcowego, kobiet owoczesnych i ich namiętności. Stało się to dopiero później. Mimochodem można zrobić spostrzeżenie, że na nowy przedmiot zapatruje się surowiej i posępniej, niż to czynił wogóle w późniejszych latach. Technienie wiosenne zniknęło. Wiele jego utworów ciągle jeszcze obraca się około niewiasty i miłości, wszelako skłonność staje się namiętnością, a namiętność występkiem. Mało tam uczuć bezinteresownych i niewinnych sympatyj, wszędzie wyrachowanie, nawet w kobiecie i szczególnie w kobiecie, a nawet w miłości, a więc jeszcze tam, gdzie ta miłość jest tylko fałszywym produktem. Kurtyzanka w wielu jego romansach zasłania damę światową, a niekiedy w pierwszej widać więcej bezinteresowności, niż w ostatniej. Ochlania samolubstwa i występku otwierają się przed oczami czytelnika.

XV.

Pomiędzy utworami, ogłoszonymi w roku 1833 i 1834 wyróżniają się dwa szczególnie, mianowicie wykwiutna i klasyczna opowieść „Eugénie Grandet“ i potężny, bogaty w postaci romans „Père Goriot.“ W pierwszym dziele Balzak współzawodniczy z Molicrem (l'Avare), w drugim aż z samym Szekspirem (King Lear).

„Eugénie Grandet“ nie daje miary talentu Balzaka, lubo długi czas używał on tytułu autora owój nowelli. Utwór ten zajmował starannością i prawdą, z jaką odmalowane zostało życie na prowincyi oraz osobliwsze jej występki i enoty; można go zalecić do czytania w gronie familijnem, ponieważ bohaterką jest dziewczę szlachetne i czyste. Szczególniej jednak budzi ono podziw gienialnością, z jaką Balzak potrafił zrobić zrozumiałym, nawet imponującym występkiem chciwości i skąpstwa, który starzy autorowie ujmowali tylko ze strony komicznej. Balzak okazał, jak skąpstwo, wyszydzono jako popęd śmieszny, powoli zabija wszelkie uczucia ludzkie, ażeby straszliwą, tyrańską głową Meduzy górować nad osobami, otaczającymi skąpego, — a jednak zrobił skąpca bardziej ludzką istotą. W oczach Balzaka chciwiec nie jest zacofancom z komedyi, ale zamilowanym w potęgę monomanem, ztwardziałym marzycielem, poetą, który na widok złota rozkoszuje się nasyconą żądzą, a jednak wpada w marzenia szalone. On tylko silniej niż wszyscy inni odczuwa tę prawdę, że złoto przedstawia w sobie wszelkie potęgi i radości ludzkie. W obrazie jednego z takich charakterów okazują się już siła Balzaka, która polega na zrobieniu wielkiego wrażenia, nie wyszukując przedmiotów wielkich, chępliwych, a biorąc małe, prześlepione, wzgardzone przez innych. Ze stanowiska symbolicznego świat w „Eugénie Grandet“ nie jest zbyt ciasnym, był jednak za mało przestronnym dla specjalnych zdolności Balzaka.

W „Père Goriot“ obraz się rozszerza. Jest to studium nie z ustronnego zakątka prowincjonalnego, ale z olbrzymiego Paryża, przesuujące się przed oczyma nakształt panoramy. Niéma tu rzeczy abstrakcyjnych i ogólnych jak w „La Peau de Chagrin“; każda warstwa społeczeństwa, każda w niej postać posiada rysy indywidualne. Wspomniałem był o „Królu Lirze“, ale stosunek obu córek bez serca względem ojca, lubo głęboko osnuty i odczuty, stanowi tylko zewnętrzną stronę przedmiotu. Prawdziwym przedmiotem jest wystąpienie w świecie paryskim młodzieńca stosunkowo nieczepnego, przybyłego z prowincyi, jego stopniowe poznanie istoty tego świata, jego przestrach wobec tego odkrycia, wstręt, pokusy, na koniec stopniowe, ale prędkie przystosowanie się do tego sposobu życia, które dokoła niego wszyscy prowadzą. Rozwój charakteru Rastignaca należy do najgłębszych rzeczy, jakie utworzył Balzak i wogóle nowocześni romantycy. Z wielkim artyzmem wykazał, że na młodego człowieka z najrozmaitszych stron oddziaływa też samo pojęcie społeczeństwa i też same nauki wszędzie, gdzie tylko nie przemawia do niego obłuda lub naiwność. Krewniaczka i protektorka Rastignaca, powabna, wielka dama Beauséant powiada mu: „Im chłodniej będziesz pan liczył, tem dalej zajdziesz. Bij bez miłosierdzia, a będą bali się ciebie. Mężczyzn i kobiety poczytywaj jedynie za konie pocztowe, które, choćby paś miały, mają cię zawieść do stacyi.... a jeśli masz pan prawdziwe uczucie, strzeż się, aby go nie okazać, inaczej z młota staniesz się kowadłem.... Jeśli kobiety uznają pana za rozumnego, mężczyźni uwierzą temu, jeśli sam nie wywiedziesz ich z błędu.... wtedy poznasz pan, co to jest społeczeństwo — zbiór głupców i lotrów. Nie należ ani do jednych, ani do drugich.“ A zbiegły galeriuk Vautrin powiada do niego: „Przez tłum ludzi należy albo przedzierać się niby kula armatnia, albo też wciskać się weni niby zaraza. Uczeństwo na nie się nie przyda. Schylamy się przed potęgą gieniuszu, nienawidzimy go,

staramy się go spotwarzyć, ponieważ porywa bez podziału, ale korzmy się, jeśli okaże się wytrwałym; jednym słowem, wielbimy go na kolana, jeśli nie możemy wtrącić w błoto.... założę się, że nie zrobisz pan w Paryżu dwóch kroków, nie napotkawszy szatańskich manowców.... Dla tego uczeiwy człowiek jest wrogiem całego świata. Ale, jak pan sądzisz, kto jest uczeiwym człowiekiem? W Paryżu jest ten uczeiwy, co mileży i nie chce dzielić się z nikim.“

Rastignac jest typem francuza z owych czasów; ma on zdolności, ale nie nadzwyczajne, nie posiada w sobie innego idealizmu krom tego, który polega na niedoświadczeniu jego lat dwudziestu. Wzburzony, porwany wszystkim, co widzi codziennie i doświadcza, zaczyna dążyć do darów szczęścia z coraz mniejszą sumiennością, z coraz gwałtowniejszą żądzą. Jakże oburza się, gdy Vautrin po raz pierwszy zadaje mu znane stare pytanie, czy, gdyby to możebnem było przez prosty akt woli, zabiłby w Chinach nigdy niewidzianego mandaryna, aby otrzymać milion pożądanym! a wkrótce potem „mandaryn“ ostatnie wydaje technienie. Z początku mówi, jak wszyscy, że chce zostania za jaką bądź cenę wielkim lub sławnym jest równoznaczną z postanowieniem kłamać, ustępować, pełzać, pochlebiać, oszukiwać i to wszystko w cichem porozumieniu z tymi, co skłamali, robili ustępstwa, oszukiwali; potem pozbywa się tych myśli i przystaje na to, aby nie myśleć wcale, ale iść za popędem serca. W pewnej chwili Rastignac jest zbyt młodym, aby utonąć w rachubie, a już dość starym na to, by w mózgu jego nie miały kolatać niewyraźne ideje i sny mgliste, które — gdyby je można było zgęścić chemicznym sposobem — zostawiłyby niezbyt czyste osad. Stosunek jego z damą światową, Delfiną de Nucingen, córką Gorista, uzupełnia jego wychowanie. Ogarnia okiem sumę nędz małych i wielkich, składających się na żywot wyższego towarzystwa, a jednocześnie wpływa nań szyderyczy cynizm Vautrina. „Jeszcze dwie albo trzy

refleksy z wysokiej polityki — powiada Vautrin — a zobaczysz pan świat takim, jakim jest. Człowiek, mający znaczenie, jeśli tylko odgrywa czasami małą komedię cnoty, zaspakaja wszelkie swoje kaprysy przy wtórce grzmiących oklasków, które biją głupcy na parterze.... Pozwalam panu dziś jeszcze pogardzać mną, gdyż później mię pan kochać będziesz. Znajdziesz pan we mnie owe ziejące otchłanie, owe wielkie skoncentrowane uczucia, które głupcy występkiem nazywają, ale nigdy nie zobaczysz, żebym był tchórzem lub niewdzięcznikiem.“

Oczy otwierają się Rastignacowi na rozlaną dokola niego potworność; widzi jak zwyczaje i prawa dla zuchwałych są jedynie parawanem, po za którym mają wolność działania. Gdzie tylko rzuci okiem, nigdzie nie widzi nic więcej okrom pozornej godności, pozornej miłości, pozornej dobroci, małżeństw pozornych. Z rzadką potęgą odmalował Balzak ową chwilę w życiu każdego zdolnego młodzieńca, gdy na widok obrotu świata serce mu się krwawi i taki dziwny ból w niem uczuwa, iż zdaje mu się, jakoby w sercu tem nosił otchłań pogardy. „Kładąc na siebie ubranie, poddawał się dumaniom niesłychanie smutnym, odbierającym odwagę. Społeczeństwo wydawało mu się oceanem błota; gdyby wstał wci nogą, wpadłby po samą szyję. Popelniają tam maluczkie jedynie zbrodnie, mówił sam w sobie, Vautrin jest wyższym.“ Potem przemierzwszy tę przepaść piekielną, urządza się w nią z wygodą i gotuje do tego, aby stanąć na czele społeczeństwa, na stanowisku ministra, na którym znajdujemy go w późniejszych romansach.

Prawie wszystkie zalety Balzaka wyszły na jaw w tem dziele, na szerokim planie osnutem, zawierającym w sobie osobistość Rastignaca. Jego zwierzęca, żywość, niewyczerpana, gryząca swada znakomicie zgadzają się ze sposobem mówienia, odpowiednim do całego prostackiego, lotrowskiego, ciężkiego w dowcipach, a jednak genialnie

skreślonego towarzystwa przy stole w *pensyonacie* ¹⁾ pani Vauquer. Niema tam prawie wcale szlachetnych postaci, a zatem mało było powodu do niesmacznego patosu, owszem czytelnik nieustannie ma sposobność podziwiać trafność oka i ręki, z jaką Balzak analizuje duszę zbrodniarza, kocietki, pieniężnika, starzej zazdrosnej panny. Nic całkiem uduła się postać starego ojca, którego córki wyparły się i opuściły, a imię którego utwór ten nosi. Jest on ofiarą, a Balzak względem ofiar rozwija zawsze przesadny, nadmierny sentymentalizm. Dosyć to niesmacznie np. nazywać Goriota „ce Christ de la paternité.“ Okrom tego miłości Goriota dla córek (podobnie jak w „La Réquisitionnaire“ miłości matki dla syna) Balzak nadaje charakter tak zmysłowy, iż prawie wstępnym w nas budzi swemi historycznymi objawami ²⁾. Wszelako przez to, że ów opuszczony starzec, którego serce własne córki depeczą nogami, stanowi punkt środkowy utworu, całość pozyskała jedność i trwałość kompozycji, która działa nadzwyczaj korzystnie. Cała ta juvenalisowska satyra na społeczeństwo przybiera ostrze epigramu, gdy Delfina nie chce odwiedzić umierającego ojca, ponieważ, aby podnieść się o jeden stopień w towarzystwie, chce skorzystać z zaproszenia, na które tak długo czekała na próżno i jechać na bal do wielkiej pani Beauséant. Na ów bal śpieszy „tout Paris“, aby z okrutną ciekawością w giestach gospodyni czytać męczarnie wskutek wiadomości o zaręczynach jej wiarolomnego kochanka, o których dopiero tegoż rana jej doniesiono. Widzimy Delfinę, jadącą na bal w ekwipażu przy boku Rastignaca. Młodzieniec czuje, że ta kobieta byłaby zdolną przejść po trupie ojca, aby tylko pokazać się na owym balu, nie ma jednak siły zerwać z nią, a nawet brak

¹⁾ Francuzi pokoje umeblowane ze stołem nazywają *pensyonatami*.
(Przyp. tłum.)

²⁾ Mon Dieu! pleurer, elle a pleuré? — La tête sur mon gilet, dit Eugène.—Oh, donnez le moi, dit le père Goriot.

mu odwagi wyrzutami obudzić jej niechęć, wszelako nie może się powstrzymać i w kilku wyrazach maluje jej smutny stan ojca. Łzy cisną się do oczu Delfiny. „Będę brzydką“ — pomyślała sobie i łzy jej oschły. „Jutro będę czuwać nad ojcem, nie ruszę się na krok od jego łóża“ — powiedziała. I słowa te są szczere; Delfina nie jest złą, ale stanowi ona żywy obraz dysharmonij towarzyskich, — pochodzi z rodziny nieszlacheckiej, jest bogatą, wskutek niedobrego małżeństwa odartą z majątku, checiwą użycia, czezą, ambitną. Siła poetycka i rodzaj Balzaka nie wystarczały na przedstawienie Kordelii z szekspirowską czystością i prostotą, gdyż obcą mu była sfera szlachetności; potrafił jednak Reganę i Gonoritę przedstawić w postaci bardziej ludzkiej i prawdziwej, aniżeli wielki brytańczyk.

XVI.

Pewnego dnia 1836 roku Balzak przyszedł do swojej siostry wzburzony i rozradowany, niby tambormażor wywijał grubym kijem z rączką karniolową, na której kazal wyręć w tureckim języku owo godło jednego z sultanów: „łamię przeszkody“ i, naśladując akompaniament muzyki wojskowej oraz bicie w bęben, wesółym tonem zawołał do rodziny: „Powinszujecie mi, dzieci, zamyślam bowiem po prostu zostać gieniuszem.“ Powziął myśl wszystkie swoje romanse, już napisane i mające się napisać, połączyć ze sobą i przetworzyć w „Comédie humaine.“

Plan to wspaniały i tak oryginalny, iż jeszcze nie zdarzyło się nic podobnego w dziejach literatury powszechniej; był zaś plodem tegoż samego systematycznego ducha, który w początkach zawodu natchnął Balzakowi myśl szeregu romansów, ogarniających całe stulecie, zaiste plan nader zajmujący i płodny. Gdyby się był udał, poetyczne jego utwory nabrałyby takiej potęgi złudzenia, tak przekonywającej siły, jak gdyby były faktami dziejowymi; dalej

nie tylko mały wycinek z życia, kawalek świata stałby się symbolicznem i artystycznem zwierciadłem całości, ale jeszcze utwory owe mogłyby rościć sobie słuszną pretensję do tego, że pod względem naukowym całość stanowią. Dante w „Boskiej Komedyi“ skupił w poetycznym ognisku pojęcia i doświadczenie wieków średnich; ambitny jego współzawodnik chciał za pomocą dwóch i trzech tysięcy żywych postaci, jako typy reprezentujących każdą setkę podobnych sobie, dać zupełną psychologię wszystkich klas społeczeństwa w swoim kraju, a zatem bezpośrednio w swojej epoce.

Nie podobna zaprzeczać, że byłby to rezultat jedyny w swoim rodzaju. Państwo Balzakowe, podobnie jak rzeczywiste państwo, ma swoich ministrów, wysokich urzędników, generałów, finansistów, przemysłowców, kupców i chłopów. Ma ono swoich kapłanów, lekarzy stołecznych i prowincjonalnych, ludzi światowych, modnisiów, malarzy, rzeźbiarzy i rysowników, poetów, autorów i dziennikarzy, rody staro-szlacheckie i *noblesse de robe*, niewiasty lekkomyślne i zepsute, oraz miłe i cierpiące, gienialne autorki i prowincjonalne sawantki, stare panny i aktorki, nakoniec zastęp kurtyzanek. Złudzenie zaś jest zdumiewające. Gdy osoby jednego z jego licznych romansów zawsze występują w innych, gdy możemy spotykać się z nimi w najrozmaitszych stadyach żywota i obserwować zachodzące w nich zmiany, gdy one, nawet nie ukazując się, nieustannie występują w rozmowach osób działających, gdy powierzelichowość ich, ubiór, mieszkanie, codzienny sposób życia i zwyczaje podane są nie tylko szczegółowo i dokładnie, ale jeszcze tak żywo, że możemy opisaną osobę znaleźć na oznaczonej ulicy, na której mieszka, albo u damy znannej wśród całej arystokracji romansowej, którą zazwyczaj po południu odwiedza — to zdaje się rzeczą prawie niemożliwą, by wszystkie te postaci miały być wyrobem mózgu, owszem, myślimy mimowoli, że zaludniały Francję owoczesną.

A mieszkają naprawdę w całej Francji, gdyż Balzak stopniowo opisał prawie wszystkie miasta i okolice swój ojczyzny ¹⁾. Bynajmniej nie gardząc prowincją, szuka chluby w malowaniu ze znajomością rzeczy jój żywota w zastoju, jój właściwości, cnót zatopionych w rezygnacji oraz występków, płynących z drobiazgowości. Ale nad-wszystko w dziełach swych żyje w Paryżu, a Paryż jego nie jest Paryżem przed czterystu laty, jak w „Notre Dame de Paris“, ani też idealnym Paryżem Wiktora Hugo, abstrakcyjną Jerozolimą rozumu i oświaty, ale rzeczywistym nowoczesnym miastem ze wszystkimi jego rozkoszami, z jego nędzą i hańbą, jedyny cud świata w nowo-żytnych czasach, przewyższający o wiele siedm cudów starożytności, wielki polip ze stem tysięcy ramion, ciągnący do siebie blizkich i dalekich, straszny rak toczący Francję. Balzak w dziełach swoich maluje współczesny Paryż niby w sztychach rembrandtowskich z wązkiemi ulicami, z hałasem i wrzaskiem, z okrzykami po ulicach rano i z wieczornym różnych głosów chórem, który oddaje z niewysłowioną potęgą muzyka, co niby adept w starodawnych misteryach pożarł był bębny i cymbały ²⁾. Balzak zna wszystko w Paryżu: architekturę domów, sprzęty w mieszkaniach, atmosferę biur i warsztatów, genealogię majątków, szereg posiadaczy przedmiotów sztuki, toaletę dam, rachunki krawieckie dandysów, procesy rodzin, stan zdrowia, żywność, potrzeby, pragnienia wszystkich warstw ludności. Niby powietrze wciągnął w siebie miasto wszyst-

¹⁾ Issoudun w „Un ménage de garçon“, Douai w „Le Recherche de l'absolu“. Alençon w „La vieille fille“, Besançon w „Albert Savarus“, Saumur w „Eugénie Grandet“. Angoulême w „Les deux poètes“, Tours w „Le curé de Tours“, Limoges w „Le curé de village“, Sancerre w „La muse du département.“

²⁾ Proszę przeczytać np. godny podziwu wstęp do powieści „La fille aux yeux d'or“, traktującej, niestety, temat wstrętny i odpychającej, w którym to wstępie oddanym został pośpiech, nastrój i bogactwo życia paryskiego z artyzmem w słowach, robiącym wrażenie orkiestry.

kiemi porami. Współcześni romantycy ciągle tęsknili za Hiszpanią, Afryką, Wschodem, aby uciec od małego zamglonego słońca paryskiego, od jego nowoczesnej burżuazji, Balzakowi zaś najmilszym było słońce paryskie, żaden przedmiot nie budził w nim większego zajęcia. Dokopało go usiłowanie wywołać cienie krasy dalekiej lub minionej, w nim zaś rzeczywista brzydota budziła tak mało wstrętu, jak w botaniku pokrzywa, wąż w przyrodniku, lub choroba w lekarzu. Na miejscu Fausta, z pewnością nie byłby nigdy wywoływał z grobu starogreckiej Heleny, daleko chętniej byłby posłał po przyjaciela swego Vidoeqa, niegdyś zbrodniarza, a później dyrektora policji w Paryżu, aby ten opowiedział mu swoje przygody i obserwacje.

Za pomocą obserwacji zebrał nieprzeliczony szereg pojedynczych rysów, jednakże wyliczanie wszystkiego, co zaobserwował, robiło wstępach jego niejednokrotnie męczące i chaotyczne wrażenie. Niekiedy długo, bardzo długo opisuje urządzenie domu, postać, twarz, nawet nos, a pomimo to czytelnik nie otrzymuje wyraźnego obrazu, ale nudzi się raczej. Wtem nadchodzi miejsce, w którym właściwa mu twórcza, płomienna fantazja wszystkie te powszednie żywioły, czerpane z doskonałej pamięci, przekształca i łączy ze sobą tak, jak Benvenuto Cellini przetapiał talerze i łyżki na posązek Perseusza. Goethe powiada sam o sobie (w dzienniku swym 26 lutego 1780 r.): „W skupieniu nie nie rozumiem. Wszelako, gdy przez czas dość długi nazbierał drzew i słomy, daremnie jeszcze staram się o ciepło, choć nawet już węgle leżą i dym się wznosi, na koniec w jednej chwili płomień wybucha i wszystko ogarnia.“ U Balzaka widzimy ciągle ślady dymu i śwędu w gotowych już dziełach, w opisach, ale płomienia nigdy nie braknie.

Balzak był nie tylko obserwatorem, ale i wieszczem. Gdy w nocy pomiędzy 11 a 12 spotkał robotnika z żoną, idących z teatru do domu, bawiło go to, że szedł za nimi ulicami aż do domu po za zewnętrznemi bulwarami, gdzie

ci mieszkali. Matka prowadziła dziecko za rękę, rodzice rozmawiali naprzód o sztuce, którą widzieli, potem mówili o pieniądzach, które mieli nazajutrz otrzymać i rozprawiali o dwudziestu sposobach ich wydania, klócili się, a w kłótni występowały na jaw ich charaktery. Balzak słyszał ich dobitne skargi na długość zimy, na cenę kartofli, na drogę paliwa i, że użyjemy jego energicznego wyrażenia—w przedmowie do „Facino Cane“ — „żył ich życiem, czuł na grzbiecie ich szmaty i nogami stąpał w ich dziurawych trzewikach.“ Ich życzenia, potrzeby przechodziły do jego duszy, zlewał się z ludźmi owymi do tego stopnia, iż w końcu siedł obok nich czuwając, a jednak niby marząc. Podzielał ich oburzenie na dozorców warsztatowych, którzy ich tyranizowali, na złych kundmanów, do których tyle razy chodzić po pieniądzu trzeba. W tem upojeniu ducha składał wszelkie własne przyzwyczajenia i stawał się innym człowiekiem, stawał się epoką współczesną. Postaci dzieł jego nie były dla niego wymyślonemi, — żył z niemi i dla niemi; z czasem stały się w oczach jego tak przedmiotowemi, że do znajomych mówił o niemi, niby o rzeczywistych osobach. Udając się w podróż do miejsc, które miał opisywać, mawiał: „Jadę do Alençon, gdzie mieszka panna Cormon, do Grenoble, gdzie mieszka doktor Bénassis.“ Siostrze swojej przynosił wieści z wymyślonego świata, niby z koła rzeczywistych znajomych. „Czy wiesz — mówił — z kim się żeni Feliks de Vandenesse? Z panną de Grandville. Żeni się bardzo dobrze, gdyż Grandvillowie są bogaci, pomimo, że mają liczne wydatki, na które naraziła tę rodzinę panna de Bellefenille.“ Pewnego razu, gdy Juliusz Sandeau opowiadał o chorąg siostrze, Balzak, który czas jakiś słuchał z roztargnieniem, przerwał mu temi słowy: „Wszystko to dobrze, drogi przyjacielu, ale wróćmy do *rzeczywistości*, mówmy o Eugenii Grandet.“ Koniecznem było samemu z taką potęgą odczuwać złudzenie, aby i innych ludzi mniej więcej równieź silnie. Fantazja Balzaka posiadała moc despotyczną,

niedopuszczającą żadnej wątpliwości. Grecy nazywali ją το πειθαρων. Poddawano się jój nawet w życiu powszedniem. Pomiędzy mnóstwem projektów uwolnienia się od długów, razu jednego przytrafił się następujący. Na polu jałowem, bezdrzownem, w wiosce Les Jardies, które wziął na zastaw dla matki, miał założyć olbrzymie cieplarnie, które, ponieważ tutaj drzewa działaniu słońca nie przeszkadzały, według jego mniemania, potrzebowałyby nader niewiele opału. W cieplarniach chciał wychodować sto tysięcy ananasów, a te, sprzedawane nie po dwadzieścia franków jak zwykle, ale po pięć, po odtrąceniu kosztów zapewniłyby szczęśliwemu posiadaczowi śliczny dochód, 400,000 franków rocznie, przyczem „nie potrzebowałby pisać ani karteczki.“ Balzak, który już w duszy oddychał zwrotnikową cieplarnią wonią, z taką siłą przekonania plan swój przedstawiał, iż przyjaciele na dobre szukali na bulwarze odpowiedniego lokalu do sprzedawania niepewnych jeszcze ananasów i rozprawiali o kształcie i kolorze szyldu nad sklepem. Innym razem sądził, nie wiem na podstawie jakich danych, że odkrył miejsce, gdzie Toussaint Louverture zakopał swoje skarby pod Paryżem na brzegach Sekwany i dwom przyjaciółom: Juliuszowi Sandeau i Teofilowi Gautier, tak przekonywając wystawił możliwość wydobycia ich, iż dwaj ci ludzie, bynajmniej nie naiwni, pewnego dnia o piątój rano, uzbrojeni w motyki wykradli się, niby złoczyńcy, poczęli grzebać w ziemi i, rozumie się, nie a nie nie znaleźli. Niezycja fantazya nie zaślugała tyle co jego na miano *wyobraźni*.

A fantazya owa, panująca nad innemi, dla niego samego była tyranem. Nie dawała mu spokoju, nie zadawała się nigdy obmyśleniem planu, słodkimi ale bezcelowemi uciechami artystycznych myśli i marzeń, zmuszała go, aby nieustannie utrzymywał się w nastroju wykonywania, w twórczym przyzwyczajeniu, bez którego zanika przelotne natchnienie. Jeśli w romansie „La cousine Bette“ Balzak cytuje słowa wielkiego poety, stosując je

do lenistwa genialnego Wacława Steinbocka: „W rozpaczę siadam do pracy, a wstaję od niej ze smutkiem“, to wiodocześnie jest do pewnego stopnia tylko skromną formą cytowania samego siebie. Balzak dodaje jeszcze: „Niechaj wiedzą o tem niepoświęceni! Jeśli artysta nie pograża się bez namysłu w swoim dziele, jak Kureyusz w otchłani, jak żołnierz rzucający się na nieprzyjacielski szaniec; jeśli w tym kraterze nie pracuje niby górnik, zasypany w kopalni, jeśli z trwogą rozważa trudności, zamiast przezwyciężać jedną za drugą, to będzie świadkiem samobójstwa swego talentu. Ten sposób produkeyi, który Balzak maluje, jest jego własnym, ale nie jedynym i nawet nie najprzedniejszym. Artyści spokojniejsi, mniej nowoczesni, siedząc we wrzącym kraterze pracy, zachowywali głowę wolną i oczy niezaćmione. Mieli przez to sąd pewniejszy, niedozwalający im gubić się w nudnym i nicobrobionym materyale, jak autor romansów „Curé de village“ i „Médecin de campagne“. Jednakże w istocie zbyt często brakuje naszym utworom pewnego żaru, czegoś porywającego, co stało się nowoczesnych nerwów potrzebą.

W wielkiej przedmowie do „La Comédie humaine“ Balzak wypowiedział swój cel i zamiar. Rozpoczyna od tego, że okazuje lekceważenie zwykłemu dziejopisarstwu. „Czytając“, mówi, „suche i wstrętne rejestry, nazywane historią, spostrzegamy, że autorowie wszystkich krajów i wszystkich czasów zapominali podawać nam historię obyczajów“. Brak ten chce Balzak zapłacić, o ile zdoła, chce za pomocą skupienia w typy jednakowych charakterów przedstawić inwentarz namiętności, cnót i występków społeczeństwa i z wielką cierpliwością i wytrwałością napisać o Francji wieku dziewiętnastego takie dzieło, jakiego niestety nie przedstawiły nam: Rzym, Ateny, Tyr, Memfis, Persya, Indya. Widzimy, jak mało ceni historię; surowy wyrok o niej pochodził ze słabój jego znajomości dziejów. W istocie rzeczy nie był historykiem, ale, jak sam to słusznie i trafnie wyraził, przyrodnikiem swojej epoki. Powo-

luje się na Geoffroy St. Hilaire, który wykazał jedność organizacyi w rozmaitych rodzajach. Wobec uczonych przyrodników poczytuje się za doktora nauk społecznych. „Społeczeństwo stosownie do otoczenia, w którym rozwija się działalność człowieka, czyni z niego tyłuż różnych ludzi, ile jest odmian w zoologii. Różnice pomiędzy żołnierzem, robotnikiem, urzędnikiem, adwokatem, próżniakiem, uczonym, politykiem, kupcem, marynarzem, poetą, nędzarzem, księdzem, aczkolwiek trudniejsze do zrozumienia, są również znaczne, jak różnice, dzielące od siebie wilka, lwa, osła, kruka, ludojada, psa morskiego, owcę“. Analogia ta jest więcej dowcipną, aniżeli trafną, zwłaszcza że Balzak sam musiał się zgodzić na to, że w świecie społecznym niewiasta nie zawsze bywa samica małżonka i że wogóle w państwie społecznym jedno i toż samo indywiduum przejść może z jednego stanu do drugiego, tymczasem nikt nie słyszał, żeby ludojad kiedykolwiek w swem istnieniu przeobraził się w kruka.

Balzak właściwie sądzi—i w tym razie ma słuszość—że jego sposób zapatrywania się na świat ludzki zazwyczaj odpowiada metodzie przyrodnika. Nigdy nie moralizuje i nie potępia, nigdy nie bywa kaznodzieją i mówcą, nigdy ani wstręt, ani zapal nie przeszkadzają mu przedstawiać rzeczy *prawdziwie*; dla niego podobnie jak dla przyrodnika, niema rzeczy zbyt wielkich, ani zbyt małych, aby ich nie można analizować i objaśniać. Gdy patrzymy przez mikroskop, pajak jest większym i bogatszy posiada organizm aniżeli największy słon; ze stanowiska wiedzy majestatyczny lew jest tylko parą szczęk, chodzącą na czterech nogach. Sposób żywienia, kształt zębów wpływa na formę szczęki, łopatki, mięśni i szponów i okazuje majestatyczność. Podobnie to, co w pewnych okolicznościach przedstawia się jako przestępstwo wstrętne i brudne, z innego stanowiska wyda się redukcją wielkich, świetnych występów, a Balzak posiada bystre oko na podobne rzeczy.

Już w „Eugénie Grandet“ trafiają się zwroty, w których się to okazuje. Skoro zbliżała się chwila, gdy Eugenia musiała swemu ojcu skąpcowi wyznać, że nie posiada już dukatów, że je nawet podarowała, Balzak pisze między innemi: „W przeciągu trzech dni miała odegrać się straszliwa akcja, tragedia mieszczańska bez trucizny, sztyletu i rozlewu krwi, która jednakże miała przybrać straszliwszą formę, aniżeli wszystkie dramaty, odegrane w słynnym rodzaju Atrydów“. To znaczy: mój romans mieszczański tragiczniejszym jest od waszych tragedij klasycznych. W innym romansie, gdzie przełożona lichego *pensjonatu* lamentuje nad usunięciem się *pensjonarzy* ¹⁾, Balzak powiada: „Aczkolwiek Lord Byron Tassowi włożył w usta bardzo piękne skargi, dalekie one są od téj głębokiej prawdy, która zawierała się w skargach pani Vauquer“. To znaczy: ta drobnostkowa powszedniość, którą maluje, pochwyciona energicznie, jest bardziej zajmującą od wszelkich szlachetnych abstrakcyj. W romansie „Wielkość i upadek Cezara Birotteau“ nie tylko w tytule robi żartobliwą iluzję do dzieła Monteskiego o państwie rzymskiem, ale jeszcze z gienialnem zuchwalstwem szczegółowy wizerunek pomyślnéj pracy i bankructwa zacnego perfumiarza paryskiego porównywa z kolejami wojny trojańskiej i żywota napoleońskiego. „Troja i Napoleon są tylko eposejami. Choćby ta historia była eposem losów mieszczańskich, o jakich żaden poeta nie myślał, lubo wydają się pozbawionemi wszelkiei wielkości, są one tymczasem bardzo wspaniałe; nie idzie tu bowiem o pojedynczego człowieka, ale o całą utrapień drużynę“. To znaczy: niema w poezji nic samego przez się wielkiego lub małego; w zapasach perfumiarza mogą czytać poemat bohaterski, czują i dowodzą, że czynności niepozornego życia prywatnego, gdy je złączymy z przyczynami ich i zasadami, są zarówno ważne i zaciękawiające, jak największe przewroty w życiu narodów.

¹⁾ Jest to w romansie „Père Goriot“. (Przyp. tłum.).

Gdy w arcydziele Balzaka „Un Ménage du garçon“ urodziwy a chytry zawadyak Maksencyzus Gilet ginie w pojedynku, poeta mówi: „Tak więc zginął jeden z tych mężów, którzy zdolni są do wielkich rzeczy, gdy znajdują się w przyjaznem otoczeniu; mąż, z którym przyroda obeszła się niby ze złe wychowanem dzieckiem, gdyż dała mu odwagę, zimną krew i zmysł polityczny Cezara Borgii“. Tak trafne jest to ostatnie słowo, iż czytelnikowi wydaje się, że wtedy dopiero zrozumiał Maksa, skoro charakter jego imię mu wyjaśniło.

Podobnie jak występki tak i enota jest zawsze u Balzaka produktem. Aczkolwiek stanowi to słabą jego stronę. że w obrazach spełniania obowiązku i dobroczynności, zabarwianych do pewnego stopnia charakterem katolickim, staje się niekiedy napuszczonym i sentymentalnym, jednakże nie zaniedbuje nigdy ukazać oczom naszym różnych źródeł enoty: czy to wrodzonego chłodu zmysłów, dumy, nawpół nieświadomego chytrego wyrachowania, dziedzicznego szlachetnego sposobu myślenia, żalu niewieściego, naiwności męskiej, czy też pobożnej nadziei nagrody w przyszłym życiu.

Aby poznać w zupełności, jak poetyczne siły Balzaka wzrastały w późniejszym okresie życia, należy przeczytać „Un ménage de garçon“, „Cousine Bette“ i „Illusions perdues“.

Romans pierwszy, jeden z mniej znanych i czytanych, we wspaniałym, ponurym obrazie podaje psychologię całego miasteczka i rodu rozgależonego tamże i w stolicy. Główną postacią jest podupadły, nieokrzesany oficer z gwardyi napoleońskiej, w którym wielone zostało brutalne, popędliwe samolubstwo silnego charakteru. Jest to *miles gloriosus*, ale nie tchórz, tylko człowiek skłonny do zbrodni. Drugi romans, jeden z najbardziej znanych i czytanych, z nieporównaną prawdą przedstawia niszczącą potęgę erotyzmu. „Antoniusz i Kleopatra“ Szekspira traktuje tenże temat nie z większem mistrzowstwem i snadź nie z tak

przekonywającą siłą. Nakoniec „*Illusions perdues*“ poświęcone są nadużyciom dziennikarstwa jako żywiołu demoralizującego.

Tytuł owego osobliwego romansu ma wielkie dla Balzaka znaczenie; do pewnego stopnia mógłby służyć za tytuł zbioru dzieł jego. Żadne inne dzieło Balzaka, osobno wzięte, nie podaje w takim stopniu poglądów jego na cywilizację nowoczesną. Zgubna strona dziennikarstwa traktowaną jest tutaj jako wogóle ciemna strona życia publicznego.

Podobnie, jak większość wielkich pisarzy, co lat sędziwych nie dożyli, Balzak mało miał powodu cieszyć się z krytyk, które mu się w prasie dostały. Nie rozumiano go; nawet najlepsi ludzie, jak Sainte-Beuve, przez czas jakiś stali zbyt blisko niego, aby mózgi zmierzyć jego wielkość. On zaś żył samotnie, wbrew wszelkim zwyczajom paryskim nie robił żadnych kroków, aby dzieła jego chwalać, co więcej, powodzenie jego wiele zazdrości obudziło. W „*Illusions perdues*“ stworzył obraz tak zwaną małą prasę, którego nigdy mu nie darowali dziennikarze, co czuli się dotkniętymi. Pomiędzy nimi najznaczniejszym był Juliusz Janin, który w romansie jako Etienne Lousteau sportretowany został nie bardzo wstrętnie, ale całkiem prawdziwie. Tem ciekawszą rzeczą było i jest przeczytanie krytyki Janina na owo dzieło. Pojawiła się ona w r. 1839 w „*Revue de Paris*“, którego to pisma Balzak był stałym współpracownikiem, które jednakże, przegrawszy z nim proces, pozwoliło, jasna rzecz, traktować go niby wyrzutka społeczeństwa. Krytyka jest złośliwa, nikczemna, dowieipkująca. Nie przeżyła romansu, który zabić chciała.

Młodziutki, ubogi poeta na prowincyi, piękny jak bóg, ale słabego charakteru i połowicznego talentu przywieziony zostaje do Paryża przez damę, grającą pierwszą rolę w mieście prowincjonalnem, wykwinął i zamożną sawantkę. Właściwie wspólny pobyt w stolicy miał

uwieńczyć ich stosunek miłosny, gdy nagle dama, przyjmowana w wielkim świecie paryskim, jako osoba tegoż świata, całkiem innemi oczyma spogląda na siebie samą i na swego rycerza. Z jej strony następuje zubożenie i zerwanie; Lucyana zaćmił dandys pięćdziesięcioletni. Widzimy teraz przerabianie się prowincjonalisty na paryżanina. Było zamiarem jego wystąpić na polu poetyckim, napisał romans i tom wierszy i zaznajomił się z małym kółkiem młodzieży, dążącej do wyższych celów. Wszelako za długimi mu się wydały miesiące ubóstwa, rezygnacyi, wysiłonych studyów oraz idealnych nadziei, za zbyt tęskni za chwilowem użyciem i jednodniową sławą, za zemstą nad wszystkimi tymi, którzy upokorzyli niezręcznego przybysza. „Mała“ prasa (są tu aluzye do „*Figara*“) następcza mu możność zupełnego zaspokojenia owej tęsknoty. Widzimy, jak mu się w głowie zawraca, aż wreszcie na łeb na szyję rzuca się do dziennikarstwa, bynajmniej nie chcąc bronić jakiejś sprawy, ani mając jakiegokolwiek zasady.

Lousteau wprowadza go do sklepu znacznego księgarza i właściciela gazety w *Palais Royal*. „Za każdym zdaniem, które księgarz wypowiadał, rósł on w oczach Lucyana, widzącego w tym sklepie niby w jednym punkcie skupioną politykę i literaturę. Z widoku znakomitego poety, który dziennikarzowi oddawał na pastwę muzę swoją.... wielki człowiek z prowincyi wyciągnął straszliwą naukę. Pieniądze! To było rozwiązanie owej zagadki. Lucyana czuł się samotnym, nieznanym, tylko nie dwuznacznego przyjaciela łączyła go z powodzeniem. Narzekał na swych prawdziwych, przywiązanych przyjaciół z owego *cénacle* literackiego, wyrzucał im, że mu świat fałszywemi odmalowali barwami i przeszkodzili rzucić się w zamęt walki z piórem w rękę.“ Z księgarni przyjaciele idą do teatru. Lousteau jako dziennikarza wszędzie serdecznie witają. Dyrektor oznajmia im, że intrygę, uknułą przeciwko sztuce, bogaci wielbiciele dwóch jego naj-

piękniejszych aktorek rozbili za pomocą pieniędzy. „Od dwóch godzin w uszach Lucyana wszystko zmieniało się w pieniądze. W teatrze i w księgarni, u nakładey i w biurze redakcyjnem ani wspomniano o sztuce i prawdziwój zasłudze. Zdawało się, że wielki stempel menniczny ciągle uderza w jego głowę i serce.“ Sumienie w nim topnieje: staje się krytykiem literackim i teatralnym w małej gazecie, nie mającój żadnój tendencyi. Kochany i utrzymywany przez młodą aktorkę, coraz głębiej zanurza się w życiu właściwem tym, którzy pióro swoje zaprzędają. Poniżenie jego dochodzi do zenitu w scenie, gdy zmuszony przez redaktora głównego do napisania złośliwój wycieczki przeciwko dziełu najszlachetniejszego i najlepszego przyjaciela, które sam uwielbia, jeszcze przed wydrukowaniem artykułu puka do drzwi owego autora, aby go prosić o przebaczenie. Kochanka jego umiera, a on tak upada materyalnie, że przy jój lożu śmiertelnem musi pisać brudne piosenki, aby mieć za co ją pochować. W końcu przyjmuje w darze pieniądze, w haniebny sposób przez swę pokojówkę zarobione, aby mózdz powrócić na prowincyę. Wszystko to przejmuje dreszczem, ale jest prawdziwem, straszliwie prawdziwem. W owem jedynem dziele Balzak porzucił bezstronność przyrodnika. On, który zresztą zawsze spokój umysłu zachowywał, tutaj z niesłychanem oburzeniem smagał skorpionami.

XVII.

Michelet w swój „Historyi Francyi“ nową epokę ducha francuskiego datuje od chwili, gdy kawa stała się napojem powszechnym. Jest to wielką przesadą, wszelako bez przesady możnaby twierdzić, że w stylu i sposobie pisania Woltera widać ślady natchnienia kawy, podobnie jak u tylu wcześniejszych poetów ślady natchnienia wina. Sposób pracy Balzaka pobudzał go do odnawiania za po-

mocą nadmiernego picia kawy sił, aby w nocy mózdz czuć z natężeniem, co wyniszczyło go fizycznie. Nie wiem, kto to raz powiedział o nim bardzo trafnie: „Żył 50000 filiżanek kawy i umarł od 50000 filiżanek kawy“.

Widać w jego dziełach niezmordowany pośpiech w robocie oraz rozdrażnienie nerwów, ale prawdopodobną jest rzeczą, iż pisma jego wykonane rozważniej, nie miałyby tej wartości i nie utrzymałyby tak długiej egzystencyi. Niesłychany zamęt w stolicy świata, szalona konkurencyja, gorączka wynalazków i rozkoszy, bezsenny turkot wielkiego kołowrotka, ogień wszystkich tych ognisk, potraw i lamp udzieliły im swego żaru. Balzak niby w swoim żywiole żył z pracą po za sobą, przed sobą, dokoła siebie; podobnie jak marynarz widzi tylko morze, jak daleko oko jego sięga, tak on widział tylko swoją pracę.

W ostatnich siedmiu latach pustelniczego żywota przerywał mu pracę i ożywiał go codzienny stosunek duchowy z kobietą, mieszkającą daleko, której składał sprawę z każdego dnia swego życia. Romans „Albert Savarus“ pod lekką osłoną przedstawia ów stosunek. W podróży Balzak zrobił znajomość z panią Hańską, hrabiną polską ¹⁾. Korespondencya pomiędzy nimi, przerywana rzadkimi wypadkami spotkania się gdzieś w krajach europejskich, datująca się od r. 1833, stawała się coraz serdeczniejszą, w r. 1850 doprowadziła Balzaka do poślubienia owój damy, od tak dawna uwielbianój, a naonczas od lat kilku owdowiałój. Wpływ jój na Balzaka nie łatwo da się oznaczyć, gdyż zawdzięczamy jój tak różnorodno utwory, jak romans w duchu Swedenborga „Séraphita“ i wytworną, rozumną powiastkę „Modeste Mignon“. Aczkolwiek Balzak od lat wielu pragnął gorąco tego związku, odkładał go jednak z własnego popędu, póki całkowicie nie zapłacił długów, aby z honorem mózdz zawrzeć małżeństwo. Dla swój na-

¹⁾ Autor nazywa panią Hańską mylnie *rosyjską* hrabiną (Przyp. tłum.).

rzeczonój kazał urządzić piękny dom w Paryżu i jako szczęśliwy lubo już nie młody narzeczony udał się do jej dóbr na Ukrainie. Jeszcze przed obchodem weselnym w Berdyczowie opanowała nim śmiertelna choroba, wywołana tyloletniem wysileniem. Kochająca się para krótko żyła ze sobą w małżeńskim stanie. W marcu r. 1850 odbyło się wesele, w trzy miesiące później Balzak leżał w trumnie. Przyjaciele jego przypomnieli sobie przysłowie tureckie: Skoro dom stanie, śmierć przychodzi.

Śmierć przysłała, gdy Balzak stanął na szczycie wielkości duchowej. Nigdy nie pisał lepszych, głębszych utworów aniżeli w ostatnich latach życia. Z tego powodu stanął u zenitu sławy, do której dochodził powoli. Skoro napisał dwadzieścia do trzydziestu romansów, nie pozyskawszy szerszego uznania, talenty młodszego pokolenia poczęły zbliżać się do niego i ze czcią wstępować w jego ślady. Balzak zalecał im pilność, samotne życie i (nie całkiem żartem) czystość, jeśli chcą dojść do czegoś w literaturze—pozwalał jednakże pisać listy do osoby ukochanej, „ponieważ kształcą styl“. Dziwiła ich ta rada z ust człowieka, którego dzieła prasa regularnie witała wszystkimi tonami, krzycząc na ich niemoralność; nie wiedzieli, że jest to zawsze pierwszą i ostatnią obelgą niemości literackiej, mianą na to wszystko, co w literaturze posiada męską siłę życia. Pomimo prześladowań imię jego stawało się coraz głośniejszem, współcześni powoli zrozumieli, że w Balzaku posiadają jednego z prawdziwie wielkich pisarzy, którzy na pewnym rodzaju sztuki wyciskają piętno swego ducha. Nietylko stworzył nowoczesny rodzaj romansu, ale jeszcze jako prawy syn wieku, w którym nauka coraz bardziej wdziera się do sztuki, wprowadził metodę obserwacji i opisu, którą inni mogli przejąć i zastosować. Nazwisko jego samo przez się było wielkie, ale kto zakłada szkołę, temu na imię legion.

Wszelako, że za życia nie pozyskał całkowitej sławy, wynikło to z dwóch różnych wad w jego dziełach.

Język jego był niepewny, niekiedy pospolity, to znów napuszony, a brak wykończenia stylistycznego zawsze wiele zaważa na szali, ponieważ sztukę od nie sztuki oddziela owo wyrazów blizkich sobie unikanie, które stylem nazywają. Brak ów zwłaszcza gorszy francuzów, tyle wrażliwych na retorykę. Po śmierci Balzaka dzieła jego przędostały się za granicę, gdzie bardzo słabo odczuwano ową wielką wadę. Kto dostatecznie zna język, aby je czytać, ale nie dość dokładnie, aby oceniać wszelkie jego odcienia, ten łatwo wybaczy błędy stylistyczne, gdy wynagradzają je wielkie, ujmujące zalety. W tem położeniu była właśnie publiczność europejska, czytająca romanse. Wykształceni włosi, austriacy, polacy, rosyjanie i t. d. z niezakłóconą rozkoszą czytali Balzaka, mało ich razila niewykończona jego forma. Nie twierdzimy jednakże, aby przywary te nie miały szkodzić trwałości dzieł Balzaka. Działania czasu nie przetrzyma nic, co nie ma formy, lub ma ją tylko częściowo. Ogromnej „Comédie humaine“, podobnie jak obrazu długiego dziesięć tysięcy stadyów, o którym Arystoteles opowiada, nie będą poczytywać za jednolite dzieło sztuki, a z ułamków całości to tylko pozostaną w dziejach literatury powszechnej, które w skutek wykończenia artystycznego na podobne odznaczenie zasługują. Jedynie jako materiał do dziejów cywilizacji będą one po upływie stuleci czytane.

Z brakami formy łączyła się w Balzaku daleko większa jeszcze słabość treści czystych idei. Za życia nie mógł być należycie ocenionym, ponieważ był wielkim tylko jako poeta. Przywykliśmy do widzenia w poecie wodza duchowego, a Balzak nie był nim weale. Niedostateczne zrozumienie wielkich idei postępu religijnego i socjalnego w stuleciu, które Wiktor Hugo i Jerzy Sand i wielu innych pochwyciło tak wcześnie i z taką potęgą, przyćmiewało wrażenie darów, które posiadał ten przyrodnik ducha ludzkiego. Odstraszająco działały jego czysto absolutystyczne doktryny polityczne i religijne. Z początku uśmiechano

się, gdy romansopisarz ze skłonnościami sensualistycznymi i rewolucyjnymi powoływał się na doktryny białej choroby, na Józefa de Maistre i Bonalda; z czasem spostrzeżono, że o wszystkich tych rzeczach posiadał niekoniecznie pojęcie dokładne.

Silna zmysłowość w jego charakterze, niepowstrzymana moc fantazyi doprowadziły go do mistyki w nauce i religii. Magnetyzm zwierzęcy, który po r. 1820 tak wielką rolę grał w literaturze, stanowił przedmiot jego szczególniejszego upodobania, jako wyjaśnienie zdarzeń duchowych. W „*La Peau de chagrin*“, „*Séraphita*“, „*Louis Lambert*“ wola określoną została jako siła podobna do pary, jako „fluidum, które według upodobania może wszystko modyfikować, nawet absolutne prawa przyrody“. Balzak pomimo nowoczesnego charakteru swego ducha był na tyle romantykiem, iż czuł skłonność do „uauk tajemniczych.“

Balzakowi z natury i wychowania przeznaczonem było rozumnie pełni życia używać. Wszelako już w młodości wtajemniczonym został w zepsucie społeczeństwa, z przerażeniem oglądał się za wędzidłem i uzdą dla zdziśiałej ludzkości i nie znajdował nic innego nad istniejący kościół. To wyjaśnia częste u Balzaka, a tak przykre przeciwieństwo pomiędzy popędami zmysłowymi i dążeniami ascetycznymi, zwłaszcza tam, gdzie rozmyśla o stosunku pomiędzy obu płciami. Kontrast ów sprawia, że romanse „*Le lys dans la vallée*“, arcydzieło według jego pojęcia, i „*Les Mémoires de deux jeunes mariées*“ tak nie miło i nieczyste robią wrażenie. Stąd płynie dalej zbyt często występująca u niego sprzeczność pomiędzy zasadami filozoficznymi i dążeniami klerykalnymi. W przedmowie do zbioru dzieł swoich oświadcza przedewszystkiem, że człowiek sam z siebie nie jest ani dobrym, ani złym i że społeczeństwo zawsze tylko lepszym go robi, przez co nieświadomo jak najostrzej oświadcza się przeciwko zasadzie kościoła; o kilka wierszy dalej wysławia katolicyzm, jako jedyny „dokładny system zgębienia zgubnych dążeń ludz-

kości“ i żąda, aby całe nauczanie oddano w ręce duchowieństwa. Przekonanie o owych „zgubnych dążeniach“ doprowadzało go do tego, że lud, motłoch, chłopów poczytywał i przedstawiał jako ogólnego wroga (proszę zobaczyć jego patos komiczny przeciwko służącym w „*Cousine Bette*“, lub opis chłopów w „*Les Paysans*“); znajdował upodobanie w wycieczkach przeciwko demokratom, liberałom, obu izbom i wogóle przeciwko formie rządu parlamentarnego.

Przy wszystkich wielkich i świetnych zaletach Balzakowi brakowało czegoś, na co francuzi nie mają wyrazu, ale mają go Niemcy; brakowało mu spokojnego wykształcenia, albo, mówiąc dokładniej, spokoju, który jest warunkiem wykształcenia. Jego duch niezmordowany z fantazyą ciągle twórczą nigdy tego wykształcenia nie osiągnął. Wszelako posiadał to, co dla poety ważniejszem jest od wykształcenia — mianowicie gieniusz kochający prawdę, zapuszczający się głęboko. Ten, co jedynie szuka piękna, w obrazach vegetacyi ludzkiej maluje tylko pień i koronę. Balzak, przeciwnie, odmalował roślinę ludzką z korzeniami: dla niego szczególnie ważną było rzeczą, aby w całej oryginalności rozwinąć przed oczyma czytelników i siatkę korzeni, podziemny żywioł rośliny, od którego zawisło życie nad ziemią. Braki w jego wykształceniu formalnem i ideowem, pomimo że rażą na każdym kroku, nie przeszkodziły jednak potomności budować się jego gieniuszem.

XVIII.

B e y l e.

Ze stanowiska naszego, ukazują się w jednym szeregu z Balzakiem pisarz francuski, którego stawiać obok Balzaka naonczas nikt nie myślał — osobistość literacka która wystąpiła nieznacznie i skromnie w takim stopniu, w jakim Balzak ukazał się hałaśliwie i pokaźnie. Z po-

między współczesnych szczególniejszym sposobem jeden tylko Balzak okazał mu pełne, całkowite uznanie. Pisarzem tym był Henryk Bayle. W oczach młodszego pokolenia we Francji w dzisiejszych czasach Bayle i Balzak uchodzą za parę, dopełniającą się wzajem, podobnie jak Lamartine i Wiktor Hugo. Zestawienie obu pisarzy może dziwnem wydać się o tyle, że jeden napisał setkę romanów, drugi zaś tylko kilka małych i dwa większe, wszelako jakosć tych kilku utworów jest tak niepospolita, iż stawiają one autora na równym stopniu z twórcą nowoczesnego romansu. I między pozostałymi pismami Bayle'a (treści biograficznej, teoretycznej, krytycznej i podróżopisarskiej — wogóle zostawił był po sobie dwadzieścia tomów) znajdują się takie, które również wielki wpływ literacki wywierały, jak jego utwory poetyckie.

Bayle stoi w takim stosunku do Balzaka, jak umysł refleksyjny do obserwacyjnego, jak myśliciel w sztuce do wieszacza. Osobom Balzakowym zaglądamy w serce, wieramy w „ciemno-purpurowy młyn namiętności“, który stanowi jej sprężynę, osoby zaś Bayle'a z głowy mają kierunek do „otwartej przestrzeni światła i dźwięku“¹⁾. Pochodzi to stąd, że i Bayle podobnie jak Balzak był charakterem logicznym, abok tego człowiekiem wrzącym, kipiącym wrodzoną siłą życia. Względem Wiktora Hugo Bayle znajduje się mniej więcej w takim stosunku jak Leonardo da Vinci względem Michała Anioła. Hugo z własnej fantazyi wytwarza ludzkość, którą nadziemsko kolosalną i muskularną utrzymuje na stanowisku wiecznej walki i cierpienia; z tajemniczo skomplikowanej i wydelikatnionej inteligencji Bayle'a powstaje mały szereg postaci męskich i niewieścich, które działają magicznie i porywają wyrazem twarzą głębokim, zagadkowym, powabnym, ujmującym, słodkim, nawet zbrodniczym uśmiechem. W każdym razie Michał Anioł stoi o całe niebo

¹⁾ Dwa wyrażenia Gotfryda Kellera.

wyżej od Wiktora Hugo, podobnie i Leonardo od Bayle'a, jednakże podobnie jak Hugo zbliża się do stylu, który przemawia z Mojżesza Michała Anioła, tak Bayle'a księżna Sanseverina ma pewne pokrewieństwo z Moną Lisą Leonarda. Jest niemałe podobieństwo mimo potężnej wyższości wielkiego włocha. Bayle jest ideologiem pomiędzy pisarzami francuskimi swego czasu, Leonardo jest ideologiem pomiędzy wielkimi malarzami epoki odrodzenia.

W walkach przedniej straży przeciwko stylowi tragedji francuskich oraz przeciwko szowinizmowi, któremu holdował obóz klasyczny, odmawiający wartości obcej literaturze z tego jedynie powodu, że nie była francuską, spotykamy już wcześniej Bayle'a jako przywódcę. W walkach tych był on i pionierem. On i towarzysze stwarzali powietrze i wolny ruch. Z drugiej strony nikt nie zadał dotkliwszych ciosów literaturze z czasów cesarstwa, jak ów właśnie pisarz, który w osobistym swym rozwoju przedstawia się nam całkiem jako mąż z epoki cesarstwa. Już ta okoliczność, że pomiędzy wielkimi pisarzami z roku 1830 Bayle był jedynym, który przeżył całą dobę cesarstwa, nadaje mu wydatne stanowisko w grupie romantycznej. Mąż ów, co walczył w bitwach pod Marengo i Jena, który był obecnym przy wjeździe do Mediolanu i Berlina, który brał udział w wyprawie do Rosyi, a na pożar Moskwy patrzył własnymi oczyma, jest jedynym, co w pismach swoich całkowicie stoi na gruncie napoleońskim. On jeden z całej grupy rozmawiał z Napoleonem, on jedyny mógł się pochlubić, że miał stosunki z Byronem. Był młodszym o rok od Nodiera, lecz gdy ten jako poprzednik był nie wiele czem więcej, niż heroldem, którego fanfary wybijały ze snu i budziły, Bayle jako rycerz z kopią i sztandarem był jednym z tych ułanów, co to sami zdobywają miasto. W duchowym życiu Nodiera rewolucya francuska stanowiła punkt, w którym zbiegały się wszystkie promienie jego ducha, opanowała w nim

wszystko — niezmordowanie malował jej kierowników, ofiary więzienia, spiski, stowarzyszenia tajemne — w duchowem życiu Beyle'a zwycięstwa i upadek Napoleona były rodzącą ruch zasadą.

Marya Henryk Beyle urodził się w Grenobli 23-go stycznia 1783 r. Ród jego należał do wyższego mieszczaństwa, posiadającego tytuł szlachecki. Mając zaledwie lat ośm postradał matkę; stratę ową odczuł bardzo głęboko, myśli jego zawsze ku niej się zwracały. Ojciec był zamknięty w sobie i mało zajmował się dziećmi; obchodził się z nimi nadzwyczaj surowo i wychowanie ich pozostawił ubogiemu duchownemu, którego syn nienawidził jako tyrańca i obłudnika. Weześnie pomiędzy Henrykiem i ojcem wytworzyła się nienawiść, która nigdy całkiem nie wygasła. W domu dziada po kądzieli, doktora nader wykształconego, chłopiec doznał wszystkiego dobrego, co opromieniło jego dzieciństwo; niemniej wszelako trzymano się tak ściśle twardych zasad wychowawczych ojca, iż Henryk w czternastym roku znał zaledwie jednego czy dwóch rówieśników. Chłopiec ów, w którym spoczywały zarody najgłębszój oryginalności, w którego charakterze uporna samodzielność stanowiła rys zasadniczy, którego temperament krył w sobie energię gwałtowną, żądną dzieł niepowzednich i w którym wydzierano się na jaw weześnie zbudzone, gorące życie umysłowe, poddany został tak trwałemu i tak bezwzględному uciskowi wychowawczemu, iż koniecznem następstwem tego musiał być niesłuchanie namiętny rokosz wewnętrzny. Ponieważ księża, co w czasie rewolucyi żyli, byli w ustawicznój trwodze i drżeli ciągle przed skutkami wstrząśnień, starali się chłopca wychować na katolika i rojalistę, młodzieńcze wskutek koniecznój sprzeczności z owemi naukami, miał rewolucyjny sposób myślenia i wyrobił się na bonapartyścę, a zarazem na wolnomysliciela w najzuchwalszem tego słowa znaczeniu. Ciągle ścieranie się pomiędzy wolą krewnych a jego własnymi pragnieniami zrodziło w nim

taką podejrzliwość, tak głęboką nieufność względem ludzi, iż nigdy nie można było wykorzenić ich z jego charakteru; z obawą, aby go inni dla samolubnych interesów nie wyzyskali i nie oszukiwali, złączyła się wkrótce bojaźń ludzenia samego siebie i z tego powstał nałóg ciągłej ostrożności, ciągłej nad sobą samym kontroli.

W charakterze Beyle'a było coś, co można poczytywać za wpływ prowincyi, w której się urodził i gdzie ród jego, jak to wykazywały dokumenty, od kilkuset lat był osiadły. Mieszkańcy Delfinatu są żywi, uparci, rezonujący, różni i od prowansalów na południu i od paryżan na północy. Prowansal wyraża uczucia swoje hałaśliwie, wielomównie, klnie i łaje, gdy wpadnie w gniew, lub dozna obrazy; paryżanin jest grzeczny, dowcipny, powierzechowny — pragnie błyszczeć. Charaktery w Delfinacie okazują niepospolitą uporczywość, są głębokie, a przytem subtelne, odczuwają wyrządzoną sobie obrazę i mszczą się, skoro sposobność się nadarzy, ale nigdy nie łają. W rodzinie Beyle'a panowało przekonanie, że ród jej po kądzieli z Włoch pochodzi. Matka Beyle'a czytywała Dantego i Aryosta w oryginale, co naówczas jak na damę z prowincyi niezwykłą było rzeczą. Snadź tem można objaśnić jego własne, namiętne upodobanie we włoszczyźnie. Zresztą Delfinat aż do roku 1349 był państwem odrębnem od Francyi, w polityce swój na wpół włoskiem. Przytem Beyle wyimaginował sobie, że Ludwik XI, który jako delfin kilka lat rządził krajem, udzielił mieszkańcom prowincyi część swego ogłędnego ducha, ciągle mającego się na ostrożności przed obcym wpływem. Lubo przypuszczenie owo jest nieprawdopodobnem, jednakże charakteryzuje Beyle'a.

Weześnie w Henryku Beyle'u przez wpływ otaczających go osób jeszcze głębiej wycisnął się ów rys nieufności, wyrobiony w domu ojcowskim. Skoro w końcu osiągnął tyle upragnioną wolność, to jest dostał się do szkoły podobnie jak inni chłopcy, doznał wielkiego roz-

czarowania. Silny, krępy chłopiec z żywym spojrzeniem i wyrazistą fizyonomią, który w szkole z chodu, członków herkulesowskich i okrągłej głowy, podobnej do Herkulesa otrzymał przydomek „chodzącej wieży“, był zapalencem pomimo ust, skrzywionych ironicznie. W kolegach swoich nie znalazł wesołych, miłych i szlachetnych towarzyszy, jakimi sobie ich wyobrażał, ale tylko zgraję nader samolubnych nieponiów. „Omyłka — mówił, opowiadając o tem przyjacielowi swemu Colombowi — powtarzała się w ciągu mego żywota. I ja także — mówił dalej — nie miałem szczęścia do towarzyszy, teraz widzę, że w charakterze moim naonczas okazywałem bardzo śmieszłą mieszaninę dumy i popędu do zabawy. Wobec szorstkiego samolubstwa innych chłopców objawiałem istic hiszpańskie, szlacheckie pojęcia honoru i nawpół wpadałem w rozpacz, gdy ci bawili się ze sobą, a ze mną gadać nawet nie chcieli.“ Porównajmy słowa te z gorzkim zawodem młodego Fabrycysza (w „La Chartreuse de Parme“, 1839 r.), który w czasie bitwy pod Waterloo prosi napotkanych żołnierzy o kawałek chleba, a ci odmawiają mu z drwinami. „To szorstkie słowo i ogólny śmiech szydęrczy zgnębiły Fabrycysza. A zatem wojna nie była owym szlachetnym, wspólnym porywem dusz, które sławę nadewszystko kochały, jak to był myślał, czytając proklamacyo Napoleona!“ Można sobie łatwo wyobrazić, ile wiadomości o dzikich wybuchach zwierzęcego samolubstwa Boyle zebrał w czasie kampanii; oczywiście z takich wspomnień ułożył przygody swego Fabrycysza. Od początku wytworzył sobie zbyt idealne pojęcie o koleżeństwie pomiędzy uczniami, a potem między żołnierzami.

Mniej więcej od roku 1798 oddawał się namiętnio matematyce i to, jak mówił przyjaciołom swoim, z tego nianowicie powodu, iż, nienawidząc obłudy, umiał ją odnajdywać wo wszystkich umiejętnościach, co w matematyce uważał za niemożliwo. Po części do owego zapалу przyczyniała się świetna sława, bijąca wówczas

właśnie od owego młodego generała francuskiego we Włoszech, którego matematyka przez naukę artylerii prowadziła od jednego zwycięstwa i tryumfu do drugiego.

Ukończywszy nauki, 10 listopada 1799 r. przybył do Paryża, właśnie nazajutrz po 18 *brumaire*. Miał list rekomendacyjny do rodziny Daru, spokrewnionej z jego ojcem. Piotr Daru, który po zamachu stanu mianowany został generalnym sekretarzem wojny i inspektorem rewii, umieścił Boyle'a w swoim ministerjum. Jak mi się zdaje, wspomnienie tego ochotniczego stanowiska przy Piotrze Daru można znaleźć w umieszczeniu Juliana przy hrabi de la Mole (w „Rouge et Noir“). Colomb opowiada, że Boyle w pierwszych dniach, gdy Daru list mu dyktował, przez roztargnienie „cela“ napisał przez dwa l i otrzymał żartobliwą, ale niemniej upokarzającą nauczkę; właśnie ten sam szczegół znajduje się w owym romansie. Niemniej jednak Daru jako opiekun był o wiele delikatniejszy i miłszy, aniżeli hrabia de la Mole, gdyż od początku aż do końca pozostał wiernym pomocnikiem protegowanego przez siebie młodzieńca. Było to igraszką losu, że właśnie ów mąż, który obok znakomitych zdolności do administracyi wojskowej posiadał wybitny talent literacki, który przekładem Horacego i prozą historyczną dobrze daje świadectwo o stylu w czasach cesarstwa i był pośrednikiem między owoczesnymi literatami — że właśnie ów mąż w czasie wszystkich prawie kampanij przy boku swym miał jednego z pionierów następnego okresu literatury, rozumie się, nie przeczuwając talentu w podwładnym, który także sam o nim nie całkiem był przeświadczonym.

Gdy Daru i młodszy brat jego podczas rządów ministra wojny Carnota w czasie pamiętnej kampanii włoskiej r. 1800 otrzymali rozkaz udania się do armii we Włoszech, wezwali obydwaj Henryka Boyle'a, aby ruszył za nimi, nie robiąc mu jednak nadziei otrzymania jakiegoś określonego stanowiska. Nie trzeba było powtarzać tego sie-

demnastoletniemu młodzianowi, który, posiadając w równym stopniu temperament energiczny i poetyczny, marzył tylko o czynach wojennych, który był zapalonym pierwszego konsula zwolennikiem. Beyle zapakował dwadzieścia tomów autorów oryginalnych do tłumoczek, pojechał do Genowy, lubo nigdy nie uczył się jeździć konno, dosiadł rumaka, pozostawionego przez Daru jako chorego, lecz już zdatnego pod siodło i 22 maja, w dwa dni po Napoleonie, po wielu trudnościach przebył górę św. Bernarda. W pierwszych dniach czerwca przybył do Mediolanu, miasta, gdzie miał wreszcie poznać przyjemności życia, miasta, które w kole jego myśli bezustannie ważną odgrywało rolę. Beyle był świadkiem burzliwej radości i zapалу, z jakim w górnych Włoszech witano zrzucenie jarzma austriackiego, 4 lipca wziął jako ochotnik udział w bitwie pod Marengo. Kilka miesięcy spędził w intendenturze, potem — jak to mówi czytelnikowi komiczny przypisek do rozdziału V romansu „Rouge et Noir” — wstąpił do szóstego pułku dragonów jako wachmistrz, pod Romanego został mianowany podporucznikiem i w tym stopniu wkrótce dodany za adjutanta generałowi Michaud. We wszystkich następnych potyczkach, zwłaszcza pod Castelfranco, odznaczył się i odwagą i gorliwością w wykonywaniu rozmaitych powierzonych mu zleceń. Jeśli chcemy mieć dokładne wyobrażenie o uczuciach, napelniających młodogo Beyle'a w czasie bitwy pod Marengo, należy nam uprzytomnić sobie dziecięco-entuzjastyczne i bohaterskie usposobienie Fabrycyusza do Dongo, które okazuje w bitwie pod Waterloo. Obraz ten bezwątpienia częstką nieporównanego mistrzostwa zawdzięcza wiernemu odтворzeniu tego, co sam autor doświadczył osobiście. Okres, rozpoczynający się podróżą konną młodzieńca przez Alpy, a zakończony wystąpieniem z armii po zawarciu pokoju w Amiens, stanowił we wspomnieniach Boyle'a fazę szczęścia w jego życiu, bogatą w bezładne, romantyczne wrażenia, fazę, obejmującą w sobie zuchwałe czyny, pier-

wszy pojedynek, młodociane awantury miłosne, poezję życia biwakowego i salonowego w kraju pięknym, gdzie obcych zwycięzców witała jako wyzwolicieli i bohaterów ludność wolna od kłopotów, naiwnie namiętna, której żadne skrupuły nie przeszkadzały zadowolniać pragnień rozkoszy.

Skoro z tej pierwszej wielkiej wycieczki powrócił do Grenoble, gdzie wszystko szło po staremu, gdzie rodzina jego czuła część dla tego wszystkiego, czem Beyle pogardzał, nienawidziła zaś, do czego się zapalał, — młody zagorzałec po rozmaitych gwałtownych sprzeczkach otrzymał pozwolenie bawienia w Paryżu. Tutaj studiował Montaigna, Montesquieu oraz filozofów XVIII stulecia, potem Cabanisa i de Tracego, z którym po upływie lat wielu wszedł w ścisłe stosunki, a którego „Ideologię” już od najwcześniejszej młodości uwielbiał gorąco. Nadto brał lekcje angielskiego.

Ów okres spokojnych studyów, wypełniający lat kilka, zakłócony został zabawnym epizodem. W roku 1805 w czasie pobytu w rodzinnem mieście zakochał się w młodej, ładnej aktorce i ponieważ — wiedząc, że jest wzajemnie kochanym — nie mógł żyć zdala od swego ideału, ona zaś wkrótce potem angażowaną została do Marsylii, nie mogąc znaleźć innego sposobu udania się za nią, wstąpił jako komisyoner do tamecznego handlu towarów kolonialnych *en gros*. Przez rok, póki trwała jego miłość, czuł się bardzo szczęśliwym w kantorze, gdy jednakże aktorka wyszła nagle za mąż za pewnego rosyjanina, Beyle wrócił do Paryża i na wezwanie marszałka Daru ruszył za nim do wojska. Właśnie rozpoczął na nowo roboty literackie, wszelako przyjął propozycję; był obcym w bitwie pod Jeną i przy tryumfalnym wjeździe Napoleona do Berlina. Mianowany intendentem dóbr cesarskich w Brunszwiku, w ciągu dwóch lat następnych korzystał z tej sposobności, aby nauczyć się trochę języka niemieców i zapoznać się z ich literaturą; zresztą odznaczał się gorliwością

w służbie. Miał nałożyć pięć milionów kontrybucyi, a nałożył siedem, co nazywano naonczas „le feu sacré.“ Cesarz usłyszawszy o tem, dopytywał się o audytora, który to zrobił i powiedział: „Dobrze uczynił.“ Zresztą Boyle pozyskał chwałę innym jeszcze, sympatyczniejszym sposobem. R. 1809 pozostawiono go z prowiantem i chorymi w pewnem miasteczku niemieckiem, którego mieszkańcy, skoro tylko załoga odeszła, kazali dzwonić na alarm, aby zrabować magazyn i zrobić napad na lazaret. Oficerowie potracili głowy, Boyle zaś kazał uzbroić rekonwalescentów, rannych i chorych, słowem wszystkich, co mogli opuścić łóże; najmniej zdolnych postawił na straży przy oknach, które polecił zamienić w strzelnice, z pozostałymi zaś w bezładnej gromadzie zrobił wycieczkę i zbiegowisko rozpędził.

Boyle ruszył za armią do Wiednia i użytym został do rokowań, które poprzedziły zaślubiny Napoleona z Maryą Ludwiką; mianowany inspektorem majątku ruchomego i budowli koronnych, otrzymał wstęp do dworu i został przedstawiony cesarzowej.

Po nowym pobycie w Medyolanie dostał w r. 1812 pozwolenie wzięcia udziału w kampanii przeciwko Rosyi. Już w poprzednich kampaniach aż nadto zadosęuczynił pochopowi do awanturnictwa; widok tylu trupów wzbudzał w nim żal i obrzydzenie i częstokroć, gdy wóz jego toczył się po wnętrznościach poległych, uczuwał potrzebę uciekać od tych okropności w dziedzinę fantazyi i pisał do domu, aby mu jakie dzieła poetyczne przysłano. Wszelako wojna wabiła go znowu. Teraz widzimy Beyle'a, który potem w utworach swych złożył dowody tak subtelnej i tak głębokiej nad psychologią ludów obserwacyi, jak w czasie przejścia wielkiej armii przez Niemien studjuje fizyognomię i temperament różnych szczepów, w skład jój wchodzących. Czujemy, jak wielce przyszło mu autorowi dopomóc do nabycia nader zajmującego i owocnego doświadczenia udział w takim pochodzie i wi-

dok takiego wojska. Wszelako już w Smoleńsku miał dosyć tego wszystkiego. Z owego miasta pisał w następujący sposób:

„Jakżeż człowiek się zmienia! Żądza widzenia, którą miałem dawniej, ucichła zupełnie; od czasu, gdy zobaczył Medyolan i Włochy, wszystko odpycha mnie swoją niezgrabnością. Czy uwierzysz, że nieraz bez żadnego osobistego powodu o mało łez nie wylewam. W tym oceanie barbarzyństwa niema ani jednego tonu, któryby przypadał do mojej duszy! Wszystko to grube, brudne, cuchnące w literalnem i przenośnem znaczeniu. Co najwyżej, zostaje mi malenka przyjemność, że każę trochę zagrać na rozstrojonym fortepianie człowiekowi, który jest takim muzykiem, jak ja katolikiem. Żądza honorów nie wywiera już na mnie wpływu; najpiękniejsza wstęga orderowa nie wydałaby mi się nagrodą za to, co znoszę. Wyżyny, na których duch mój przemieszkiva — gdzie w pięknym klimacie komponuje książki, słucha Cimarosy i kocha Angelę — przedstawiam sobie jako rozkoszne pagórki; tu zdala od nich na równinie leżą trujące bagniska, w których grzęzną obecnie.... Wyobraź sobie, że znajduję wielką przyjemność w zajmowaniu się dokumentami urzędowemi, dotyczącemi Włoch. Miałem dwie czy trzy sprawy włoskie i te po załatwieniu wyobrażnię moje zajmowały niby romans jaki.“

Zawsze była dwoista w jego charakterze natura! Popęd do nasycania fantazyi, połączony z żądzą dokonywania i widzenia czynów, przemawia i z jego dziennika z Moskwy. W czasie pożaru pisze: „Ogień szybko zbliżał się do domu, który opuściliśmy. Wóz nasz pięć czy sześć godzin stał na bulwarze. Zmęczony bezczynnością, poszedłem przyjrzeć się pożarowi i godzinę czy dwie spędziłem u Joinvilla... wypiliśmy butelkę wina i orzeźwiliśmy się. Przeczytałem kilka wierszy z angielskiego tłumaczenia „Paul et Virginie“, i to wpośród ogólnej dzikości znowu użyczyło mi trochę życia duchowego.“

Boyle w czasie strasznego odwrotu z Rosji został mianowany generalnym dyrektorem, mającym pieczę nad zaopatrywaniem trzech miast: Mińska, Witebska i Mohilewa; szczególnież zasłużył się pod Orszą, gdzie armii dostarczył zapasów na trzy dni, jedynę żywności, jaką otrzymała pomiędzy Moskwą i Berezyną. Zimna krew i stanowczość, znamionujące Beyle'a od pierwszej młodości i tu go nie opuszczały. Opowiadano tylekroć, że w jednym z najgorszych dni, gdy, ogolony i starannie ubrany, stawiał się u swego naczelnika Daru, ten przyjął go następnym komplementem: „Dzielny z pana człowiek, panie Beyle, nawet dzisiaj pomyślałeś o tem, aby się ogolić.“

W odwrocie postradał wszystko: konie, wozy, bagaże, pieniądze, nawet te pieniądze, w które się zaopatrzył na ostatnią potrzebę. Gdy odjeżdżał, siostra odpruła wszystkie guziki od jednego z jego surdutów, a zastąpiła je złotymi monetami dwudziesto- i czterdziesto-frankowymi, starannie obszytymi suknem. Skoro powrócił do domu, pytała, czy mu się te pieniądze przydały. Z wielką trudnością przypominał sobie, że gdzieś, pod Wilnem, surdut ów podarował jakiemuś kelnerowi, ponieważ uważał go za znoszony. Szczegół ten dowodzi, że Beyle, tyle oględny jako dyplomata, łatwo zapominał się jako poeta.

W Paryżu na nowo objął swój urząd. W roku 1813 ruszył za główną kwaterą cesarza do Moguncyi, Erfurtu, Lützen, Drezna, został naczelnikiem intendencji na Szląsku; potem z powodu nadwyrężonego zdrowia szukał przyszlaku nad jeziorem Komo, w okolicy, która go zawsze do siebie wabiła niby wyspa szczęścia. *Dolce far niente* wypełniało chwile, pozostałe mu od szczęśliwej miłości. Grał jeszcze pewną rolę po powrocie Napoleona w roku 1814, ale upadek cesarza na pozór karyerze jego położył koniec. Beyle stracił wszystko: urząd, dochody, stanowisko towarzyskie, widoki; znosił stratę nie bez skargi ale wesoło; z filozoficzną obojętnością zastosował

się do konieczności i odtąd był kosmopolitą, miłośnikiem sztuki, dyletantem i pisarzem.

Od roku 1814 do 1821, z małą przerwą w roku 1817, mieszkał w ukochanym swoim Medyolanie. Nawet w czasie „stu dni“ nie opuszczał owego miasta, ponieważ sprawę Napoleona poczytywał za przepadłą. Namiećnie zamiłowany w muzyce włoskiej i śpiewie spędzał błogie wieczory w teatrze La Scala, a w najznakomitszych kołach miejskich, w domu hrabiego Porro, w łoży Ludwika de Brème zapoznawał się z poetami włoskimi i z mężami wolności, Sylviem Pellico, Manzoniem i innymi; oprócz tego zawierał znajomość z słynnymi podróżnikami, jak np. z Byronem, panią de Staël, Wilhelmem Schleglem i wogóle z całym szeregiem wydatniejszych anglików i Niemców. Wieloletni stosunek miłosny, który w zupełności zaspokoili jego zdolność odczuwania szczęścia, zerwał się nagle, skoro latem r. 1821 całkiem bezzasadne podejrzenie politycy austriackiej, poczytującej go za karbonara, na łeb na szyję wypędziło go z miasta.

Całkiem złamany przybył do Paryża; rozłączenie z drogą mu tyle niewiastą niesłychanie wstrząsnęło umysłem jego. Pod tem przygniatającym wrażeniem zabrał się do napisania słynnego dzieła „De l'amour.“ Dotychczas wydał tylko biografie Haydna i Mozarta, będące jedyne przeróbkami dzieł włoskich i niemieckich, oraz „Histoire de la peinture en Italie“, poświęconą w pokornie dumnych słowach jeńcowi wyspy św. Heleny. Żadne z tych dzieł nie zrobiło najmniejszego wrażenia, ostatnie jednak pozyskało mu życzliwość i przyjaźń filozofa de Tracy.

Beyle początkowo czuł się osamotnionym w Paryżu; część jego dawnych przyjaciół, z którymi za cesarstwa zostawał w zażyłych stosunkach, wypędzono z miasta, inni, płaszcząc się przed nowymi władcami, stracili jego poważanie. U de Tracego znalazł kwiat owoczesnego dobrego towarzystwa: Lafayette'a, hrabiego de Ségur, Beniamina Constant, a w domu słynnej śpiewaczki, Judyty Pasty i w kil-

ku podobnych salonach spotkał się z dorastającym pokoleniem pisarzy, z ludźmi, jak Merimée, Jaquemont i innymi. Od r. 1820 do 1830 Beyle mieszkał w Paryżu, robiąc tylko wycieczki do Anglii i Włoch; od r. 1830 aż do śmierci był znowu urzędnikiem, posiadaczem pewnego rodzaju synekury jako konsul, początkowo przez rok w Tryeście, gdzie się czuł nie w swoim żywiole, a potem we Włoszech, w Civita-Vecchia. Pobyt tutaj tyleż prawie znaczył, co pobyt w pobliskim Rzymie. Żył pod ukochanem niebem, a wśród ludu, któremu oddawał pierwszeństwo nad innymi, nudził się niesłychanie w samotności i bezczynności. W każdym razie był miłym i bogatym w wiadomości czyczeronem dla tych ziomków, którzy odwiedzali go i podobali się mu; jednakże bezustannie tęsknił do Paryża, lubo przy reszcie żołnierskiego ducha z czasów cesarstwa nie uważał się za francuza od czasu, gdy rząd Ludwika Filipa r. 1840 zrobił Europie ustępstwo w kwestyi wschodniej bez zdobycia miecza z pochew. W ostatnich latach życia słabował. Umarł nagle na apopleksję w czasie pobytu za urlopem w Paryżu ¹⁾.

XIX.

Henryk Beyle jest bezwątpienia jednym z najwielostronniejszych umysłów z owego bogatego peryodu. Naj-

¹⁾ Na mocy testamentu, dowodzącego, jaki urok miały dla niego aż do śmierci wspomnienia o Medyolanie, na grobie Beyle'a na cmentarzu w Montmartre położono następujący napis:

ARRIGO BEYLE
MILANESE
SCRISSE
AMO
VISSE

ANN. LIX M. II
MORI IL XXIII MARZO
MDCCCXLII.

wyraziściej odróżnia go od romantyków francuskich z jego czasów ten rys zasadniczy, że pochodzi w prostej linii od wieku XVIII, a zwłaszcza od jego ściśle racjonalnej i sensualistycznej filozofii tak, iż nigdy w jego duszy, nawet w krótkim okresie młodocianym lub przechodnim, nie znalazła się ani iskierka zwykłej romantykom czci dla tradycji religijnych. Ze stanowczością, która ani w jednym punkcie przez całe życie go nie opuszcza, jest on przeciwnikiem filozoficznym wszystkiego, co w owym wielkim ruchu romantycznym nazywało się reakcją przeciwko duchowi XVIII stulecia. Nigdy w najmniejszej rzeczy nie uległ wpływowi Chateaubrianda lub pani de Staël, — nie był ani kolorystą jak pierwszy, ani tyle wymownym co ostatnia — również mało wpływu wywierali nań Andrzej Chénier, Hugo i Lamartine. Zbывało mu na poczuciu metryki, nie był ani lirycznym, ani patetycznym; nie miał żadnych krajowych wzorów ze sfery romantyki. Zachował niezłomną wierność dla filozofów Condillaca i Helwecjusza, których romantycy wszystkich krajów tak mało cenili, co więcej, pielęgnował ją niezachwianie nawet wtenczas, gdy ogólnie ich potępiano.

Beyle żył i umarł jako namiętny ateista. Przeczył, żeby świat był kierowany przez Boga Ojca, miał nieprzyjazzn względem istoty, w którą nie wierzył i gniewał się na okropności życia ziemskiego, co ujawnił w następujących słowach: „Ce qui excuse Dieu, ce qu'il n'existe pas.“ Nigdy nie zaniedbywał sposobności okazywania niechęci względem religii pozytywnej. Gdy pewnego razu potrzebował napisać: „jedynie prawdziwa religia,“ nie zapomniał dodać w nawiasie: „(czytelnika)“, a gdy wyjątkowo wspomniał o moralności chrześcijańskiej, próbował sprowadzić ją do tego mądrego przepisu: „nie jeść truflí, aby sobie żołądka nie popsuć.“

Jako filozof etyczny (a również w życiu prywatnem) był on stanowczym epikurejczykiem. Nie uznawał innych pobudek czynu oprócz samolubstwa, to jest popędu do

rozrywek i obawy bólu, ani żadnej pobudki tak zwanych czynów bohaterskich, gdyż obawa pogardy samego siebie, t. j. obawa złego, wystarcza, aby człowiek rzucił się do wody w celu ratowania innego. (Zobacz Beyle'a uwagi w nadzwyczaj zajmującym liście z 28 grudnia 1829 roku). Pod nazwą czynów cnotliwych rozumie takie, które dla spełniającego je są uciążliwe, ale pożyteczne dla innych.

Był nawskroś i to wyłącznie psychologiem; jako badacz starych kronik, jako pisarz romansów i nowelli zawsze jest tylko psychologiem. Dusza ludzka stanowiła jego ciągle studium,—jest jednym z pierwszych pisarzy nowoczesnych, dla których historia, jako nauka, ograniczała się na problemie psychologicznym. Wszelako nauka o człowieku dla Beyle'a w skutek jego moralności szczęścia (eudemonizmu) była nauką o szczęściu. Około szczęścia obracały się wszystkie myśli jego. Pod nazwą charakteru rozumiał sposób poszukiwania szczęścia, który w jakimś człowieku stał się zwyczajem; z pomiędzy różnych plemion włoskiemu dawał pierwszeństwo dlatego, że zdawało mu się, że mężowie i niewiasty włoskie, najpewniejszą i najprostszą drogą dążą do szczęścia.

Będąc samodzielnym, oryginalnym i namiętym, za pierwszy warunek szczęścia poczytywał, żeby każdy je sam sobie i na samym sobie fundował. Z pism jego brzmi w rozlicznych wariantach wezwanie do czytelnika: nie ufaj nikomu! Wierz temu tylko, coś zobaczył, nie podziwiaj niczego, co tobie samemu nie robi przyjemności, z góry już przypuszczaj, że bliźni twój w kłamstwie upatruje dla siebie pożytek! Bez końca powtarza zarzut, robiony francuzom, że są zbyt próżni, aby poznać radość, albo raczej, że nie są wrażliwi na żadną wyższą radość nad tę, która próżność zaspakaja, tę ostatnią zaś ze swjej strony cenił bardzo nisko. Według jego pojęcia francuz miarkuje zawsze po swoim sąsiedzie, czy on sam czuje radość, czy jest szczęśliwym i t. d. Sam przez się nie odważa się rozstrzygać kwestyi. Obawa niedorównania innym, strach

przed tem, co inni o kimś powiedzą, według pojęcia Beyle'a stanowi panujące we Francyi uczucie. Na odwrót on sam niezadowolniony z wrodzonej sobie oryginalności, zawsze żywił obawę, iż okaże się takim jak i inni — rys ten charakteru pobudzał go do dziwactwa i przesady. Beyle, który ustawicznie wyszydział oglądanie się na otoczenie, który lubił i wielbił otwartość, zaparcie się samego siebie, szczerość i naiwność, ciągle był zajęty studyowaniem i strzeżeniem samego siebie. Obowiązki, na siebie nakładane, zmierzały zawsze do tego, aby komuś robić na złość, lub mścić się za jakąś mniemaną obrazę. Myśl o tem, co bliźni powie, lub zrobi, dręczyła go niemniej, niż najpospolitszego mieszcza, z tą tylko różnicą, że Beyle zawsze się starał unikać naśladownictwa. Zawsze dążył do robienia na przekór temu, co się podobalo innym. W owej wiecznej opozycji przeciwko zacofancom tkwi coś romantycznego. Niemniej romantycznym jest ów rys charakteru, że człowiek, który nieustannie zalecał naturalność i nieoglądanie się na nie, przez cały żywot zachował namiętność krycia się, przebierania i mistyfikowania innych, tał bowiem osobiste przygody i poglądy pod nawałem ogródek i maskaradowych kostyumów.

Od początku życia jego płynęło w głębokiej samotności wewnętrznej. Przepołniony zapas uczuć jego osiadł sam w sobie. Pod wpływem smutnych wrażeń, odebranych w dzieciństwie, Beyle już wczesnie poczytywał sobie za różnego, nawet za wyższego od innych, ale w taki sposób, że sam wyższość swoją określał jako różnorodność¹⁾. Wiedział, że jako człowiek innego rodzaju, nie może liczyć na sympatyę ogólną, ani też na ogólne zrozu-

¹⁾ W liście z 16 lipca 1813 mówi: Jeśli tak zwana wyższość polega tylko na kilku małych stopniach, czyni nas ona przyjemnymi i pobudza innych, aby nam ustępowali, jak to było na przykład z Fontenellem. Jeśli jest większą, rozbija wszelki stosunek pomiędzy ludźmi a tobą. Na nieszczęśliwym stanowisku znajduje się człowiek wyższy, albo raczej innego rodzaju. Otaczający nie mogą przyczynić się do jego szczęścia;

mienie. Stąd życzeniem jego było móc pisać w języku, któryby tylko kilku wybranych rozumiało (*une langue sacrée*), stąd pragnął znaleźć jednego tylko czytelnika, jedynego w każdym znaczeniu tego słowa ¹⁾; stąd nakoniec pod „*La Chartreuse de Parme*“ dodał: *To the happy few* ²⁾.

Z tego źródła płynie jego skłonność do ukrywania się. Nietylko wszystko dzięki swoje wydawał pod pseudonimem—oprócz jednego wyjątku—jako de Stendhal (prawdopodobnie od miasta Stendal w Prusach, miejscu urodzenia Winkelmana) — w wielu z nich (np. w „*De l'amour*“) autor występuje pod całą gromadą różnych pseudonimów. Każde zdanie, którego sam chętnie nie wyznaje, każdą anegdotę, mogącą rzucić światło na jego życie prywatne, nieodzwrotnie przypisuje to jakiemuś Alberykowi, to jakiemuś Lisso, to znowu „milemu pułkownikowi Tak i Tak“. Beylo w pismach swoich przypisuje sobie tyleż różnych zajęć, ile imion: jest oficerem konnicy, handlarzem żelaza, urzędnikiem celnym, podróżującym komisantem; występuje jako mężczyzna, jako panna, jako szlachcic lub mieszczanin, jako Anglik lub Włoch. Najchętniej pisałby cyframi dla wtajemniczonych. W tem pragnieniu wprowadzania w błąd tkwił widocznie pierwiastek tajemniczości chytrą dyplomaty, do tego przyłączała się w jego korespondencji prywatnej niuifność względem policyi, przechodząca niemal w manię prześladowczą. W młodości poznał policyę i napolcońską i austriacką i w myślach widział ciągle, że listy jego są przejmowane i otwierane. Dlatego prawie nigdy listu prywatnego nie podpisywał własnem imieniem. W korespondencji jego widzę

pochwała podobnych ludzi w krótkim czasie stałaby się dla mnie wstrętną, a ich krytyka dręczyłaby mnie.

W podobny sposób mówi w rozdziale 4 romansu „*La Chartreuse de Parme*“: „Koledzy spostrzegli, że Fabrycyusz wielce się od nich różni, co ich odpychało od niego; on zaś począł wielką przyjaźń czuć dla nich.“

¹⁾ Un lecteur unique, unique dans tous les sens.

²⁾ Dla kilku szczęśliwych.

przeszło 70 podpisów pseudonimowych, imion i osobliwych i bardzo zwyczajnych: Conickfhyle, Arnolf II, C. de Seyssel, Chopin d'Ornonville, Torricelli, Franciszek Durand i t. p. Nazywa się „kapitanem“, „markizem“, „inżynierem“, podpisuje się tylko latami wieku, to nazwą ulicy lub numerem domu. Grenoble nazywa Cularo, Civita Vecchia-Abeille. Bawi się dodawaniem do swego imienia zmyślonej nazwy miejscowości, nawet publiczny projekt do rządu lipcowego, dotyczący nowego znaku herbowego dla Francyi, podpisuje w następujący sposób:

Olagnier

De Voiron (Isère).

Stanowiło to dla niego uciechę, gdy stawał się tajemniczym lub sam siebie trawestował, tak, iż zdanie „*od profanum vulgus et arceo*“ mogło być wyrażeniem tego, co dla niego osobiście było warunkiem szczęścia. Na czem ono polegało dla niego?

Widocznie od początku polegało na śmiałym czynieniu i namiętności miłości. Strach, z jakim człowiek, porwany jakąś sprawą lub osobistością, stawia życie na kartę; drzenie, w które duszę wprawia miłość szczęśliwa, były to dla niego najwyższe momenty w życiu ludzkim. Tam, gdzie mówi o Medyolanie we wstępie do „*La Chartreuse*“, robi bardzo charakterystyczną uwagę. „Wymarsz ostatniego pułku austriackiego oznaczał upadek dawnych idej; lekceważenie własnego życia weszło w modę. Pojmowano, że aby po stuleciach obludy i jałowości być szczęśliwym, trzeba ukochać coś z istotną namiętnością i umieć życie stawiać na kartę, gdy tego chwila wymaga“.

Obie namiętności — zamiłowanie do wojny i miłość niowiasty — były dla Beyla tylko dwoma wyrażeniami jednej i tej samej zasadniczej namiętności, miłości dla tego, co zazwyczaj nazywa „*le divin imprévu*“, boskiem nieprzewidzianem, tej namiętności, której był znakomitym poetą. O ile wojna, zwłaszcza tak, jak ją Napoleon prowadził,

zadawałniała ów pociąg, tego wyjaśniać nie potrzebuje, o ile zaś zaspakajały go Włochy, a zwłaszcza niewiasty włoskie, wyjaśniają to własne słowa Beyle'a. W liście z Medyolanu z 4 września 1820 r. pisze: „Po spędzeniu piętnastu lat w Paryżu, nic na świecie nie jest mi tyle obojętnem, co przystojna francuska. Często nawet owę prostą obojętność zwiększa we mnie wstręt do pospolitości i przesady. Skoro tylko napotkam młodą francuską, przede wszystkim, jeśli jest na nieszczęście dobrze wychowaną, przypominam sobie natychmiast mój dom ojcowski i moje siostry, widzę z góry wszystkie ruchy damy aż do najdrobniejszych odcieni jej myśli. Dlatego więcój cenię złe towarzystwo, ponieważ tam znajduję więcój poruszających niespodzianek. O ile znam samego siebie, to właśnie struny mojej duszy poruszali we Włoszech ludzie i rzeczy — a przedewszystkiem kobiety. Wyobraźcie sobie mój zachwyt, gdy spostrzegłem we Włoszech, a żaden podróżny opowiadaniem swoim nie pozbawił mnie rozkoszy owego odkrycia, że tam właśnie dobre towarzystwo najwięcej niespodzianek nastrocza. Te zadziwiające umysły (gieniające, powiada Beyle) nie powstrzymują się brakiem pieniędzy lub czystą niemożliwością i idą za swem natchnieniem; jeśli są tu jakie przesady, to w klasach niższych“.

To, co Beyle lubi najwięcej, jest — mówiąc innemi słowami — energią w czynach i uczuciach — czy ona występuje jako genialna zwycięskość wodza, czy też jako bezgraniczna czułość niewiasty. Dla tego też on, zimny, suchy szyderca, formalnie ubóstwia Napoleona ¹⁾, dla tego też kocha medyolanki, dlatego jako autor rozumie i maluje wiek piętnasty i szesnasty we Włoszech daleko lepiej, ani-

¹⁾ W liście (niewysłanym) do Byrona powiada po prostu: „le héros que j'ai adoré“. A w liście z 10 lipca 1818 roku pisze, prawdopodobnie jest to jedyny zwrot liryczny, znajdujący się w jego dwudziestu tomach: „O święta Heleno, sławna odtąd skało, ty jesteś rafą, o którą rozbili się honor Anglii!“ Tutaj przypomina Beyle czystych liryków jak Hugo i Heine.

żeli terażniejszość. Długi czas nosił się z charakterystycznym planem napisania „dziejów energii we Włoszech“ i można powiedzieć, że jego kroniki włoskie, ze starych rękopismów kopiowane, obrabiane i naśladowane, dają psychologię energii włoskiej. Dość będzie jednej wskazówki, aby wykazać, że zamilowanie w nieprzewidzianem, które popchnęło Beyle'a na pole wojenne, później po zamknięciu okresu wojennego zrobiło go podróżnikiem, emigrantem, kosmopolitą. Raz wspomina wyraźnie w jednym z listów, że skoro odebrał rozkaz do wyjazdu, którego słuchał niechętnie, gdyż tkliwe więzy przykuwały go do miejsca, zaraz uczuł mimowolną radość, „skoro tylko była mowa o podróży i widzeniu czegoś nowego“. A właśnie to wyjaśnia, że tenże sam popęd do nieprzewidzianego (to jest, do oryginalności i nieoglądania się na nic, do genialności w głębszym owego słowa znaczeniu), który popychał go do kobiet i był przyczyną, że Beyle kochał gwałtowniej i goręcej od innych, przejawia się właśnie w zamilowaniu muzyki i sztuk plastycznych, co zrobiło go entuzystą, dyletantem, czeczeronem i biografem. Kochał Cimarosę i Coreggia, Ariosta i Byrona tak, jak się kocha niewiastę. Proszę przestudyować jego stosunek do Byrona: wobec świata sądził go zimno i surowo, w osobistych stosunkach występował pełen dumy, kłócił się z nim o Napoleona i t. d., nie odpowiedział nawet na uprzejmy list, który odebrał od niego w siedm lat po pierwszym spotkaniu, zdawało mu się bowiem, że Byron (broniąc Walter-Scotta) objawiał pewien ślad obłudy. Proszę wszelako przeczytać, w jakich wyrażeniach maluje uczucia swoje przy pierwszym spotkaniu z Byronem tam, gdzie nie potrzebuje wcale zadawać sobie przymusu: „Byłem naonczas zakochanym w „Larze“. Od owęj chwili w lordzie Byronie nie widziałem już tego, czem był wistocie, tylko to, czem według mego mniemania musiał być autor „Lary“.

Gdy rozmowa w łóży rwać się poczyniała, pan Brème próbował pobudzić mnie do mówienia, ale było to czystą

niemożliwością, — zbyt przepepełniały moją istotę cześć i tklliwość. Gdybym się mógł zdobyć na odwagę, byłbym lordowi Byronowi rękę ucałował i łzami się zalał... Przejęty tkliwą troskliwością, dałem mu radę, aby wziął sobie dorożkę ¹⁾.

I inni ludzie, podobnie jak Beyle, lubili wojnę i podróż, kobiety i sztukę, ale rzeczą absolutnie mu właściwą i w wysokim stopniu nowoczesną jest jego popęd i zdolność do zdawania sobie sprawy z siebie samego pośród akcyi i namiętności. Nieustannie bada i obserwuje własno ja, że tak powiem—ciągle trzyma rękę na własnym pulsie, z niemyłą go nigdy, zimną krwią określa swój stan i tegoż przyczyny i z zaburzeń wewnętrznych wysnuwa łańcuch idej ogólnych. Idźmy za nim na pole bitwy. W czasie bicia dział pod Budyszynem notuje:

„Pomiędzy godziną dwunastą a trzecią widzimy to, co widać w bitwie, to jest nic. Przyjemność zależy na tem, że trochę (to „trochę“ jest charakterystyczne) jesteśmy wzruszeni wobec pewności, że tu przed oczyma naszymi coś strasznego się dzieje. Majestatyczny huk dział wielce przyczynia się do efektu; zdaje mi się, że gdyby świstały lub wydawały dźwięki fletu, wzruszenie umysłu nie byłoby tak silnem. I świst może być strasznym, ale nigdy tak pięknym nie będzie“.

Albo posłuchajmy go, gdy mówi, będąc zakochanym:

„Powstanie miłości“.

Następujące rzeczy dzieją się w duszy:

1. Podziw.
2. Mówimy do siebie samych: Co to za rozkosz byłaby całować ją, być od niej całowanym i t. d.
3. Nadzieja. Rozważamy wszystkie okoliczności. Nawet najbardziej powściągliwym niowiasom oczy łzami za-

¹⁾ Główne miejsca u Beyle'a o lordzie Byronie są: rozprawa „Lord Byron en Italie“ (Racine et Shakespeare, p. 261) i „Lettres à ses amis“ I, 232 i dalsze, II, 77 i dalsze.

chodzą w chwili nadziei: namiętność jest tak silną, rozkosz tak gwałtowną, iż zdradzają się niedwuznacznymi oznakami.

4. Miłość nastąpiła. Kochać jest to na widok i do-
kniecie ukochanego przedmiotu, który nas miłuje, uczu-
wać radość, wesołe wzruszenie, jest to wpatrywać się weń
jak najbliżej wszystkimi zmysłami.

5. Rozpoczyna się pierwsza krystalizacya. Znajdu-
jemy zadowolenie w tem, że kobietę, której miłości pewni
jesteśmy, ozdobiemy tysiącem zalet; z błogością bez końca
rozważamy wszystkie pojedyncze momenty swego szczę-
ścia... Niech głowa zakochanego przez dwadzieścia czte-
ry godzin pracuje, a spostrzeżemy następujące zjawisko:
Pod Salzburgiem rzucają odartą z liścia gałąź w najskryt-
szą głębię salin; gdy ją wydobędą po dwóch lub trzech
miesiącach, pokrywają ją błyszczące kryształy: na naj-
mniejszych odrostkach, nie grubszych od pazurków sikor-
ki, osiadają niezliczone, pozornie ruchome, błyszczące dya-
menty i zmieniają do niepoznania gałąź pierwotną. To, co
nazywam krystalizacyą, jest to działalność ducha, widząca
we wszystkim, co się zdarzy, nowe ukochanego przedmio-
tu zalety. Pewien podróżnik mówi o chłodzie w pomarań-
czowych gajach genueńskich — co za rozkosz używać ra-
zem z nią tego chłodu!... Fenomen ów leży w naszej natu-
rze, która budzi w nas żądzę rozkoszy i krew pędzi do głó-
wy, oraz w poczuciu wzrostu naszej rozkoszy w tej mierze,
jak w ukochanym przedmiocie nowe odnajdujemy dosko-
nałości i na koniec w idei: ona jest moją. Dzięki nie zachod-
zi dalej nad prosty podziw pożądanej kobiety. I on uczu-
wa rozkosz, ale całą działalność jego mózgu pochłania ści-
ganie pierzchliwego drapieżnego zwierzęcia dla zaopatrze-
nia się w żywność... Lubo namiętny człowiek wszystkie
zalety przypisuje ukochanej swojej, jednakże uwaga jego
może być jeszcze podzieloną, gdyż duch męczy się wszelką
jednostajnością nawet w zupełnem szczęściu. Wszelako
utaj proces dalszy, utrwalający uwagę:

6. Powstaje wątpliwość. Po dziesięciu lub dwudziestu spojrzaniach, albo po całym szeregu innych czynności, wpajających w kochającego odwagę i wzmacniających jego nadzieję, ...pożąda on zewnętrznej swego szczęścia ręką. Jeśli okazuje zbyt wielką pewność, spotyka obojętność, chłód lub gniew... Takim sposobem dochodzi do zwątpienia o szczęście, które sobie obiecywał. Co raz bardziej zamysla się nad powodami, które zdawały się dawać mu nadzieję. Chce pocieszyć się innymi rozkoszami żywota, ale spostrzega, że to dla niego już nie istnieją. Ogarnia go obawa strasznego nieszczęścia, a zarazem skłonność do głębokiego namysłu.

7. Druga krystalizacja. Dyamenty jej są potwierdzeniem myśli: Ona kocha mnie. W każdym kwadransie nocy, idącym za powstaniem wątpliwości, zakochany po kilku chwilach rozpaczy powiada sam do siebie: „Tak, ona mnie kocha“ i odkrywa w niej nowe zalety. Wszelako znowu ogarnia go wątpliwość, brak mu tchu, pyta sam siebie: „Czy rzeczywiście ona mnie kocha?“ A pośród tych dręczących i słodkich rozmyślań, biedny zakochany czuje mocno: Życie z ukochaną — byłoby rozkoszą, jakiej nie innego w świecie nie zdołałoby dorównać i nie jej zastąpić“.

Nie wiele znajdziemy tak subtelnych i bystrych analiz namiętności. Sposób, w jaki Beyle zdaje sprawę z tego, co podczas namiętności w duszy zachodzi, nie bez słuszności przypominał jego najlepszym krytykom, jakimi byli Taine i Bourget, mistrzowską część trzecią etyki Spinozy „De affectibus“. W tym wojowniku, administratorze, dyplomacie i zakochanym tkwiła znaczna doza filozofa. Dążył on do rozłożenia na pierwiastki każdego objawu uczuć; dlatego też wskazywał związek pomiędzy idejami i poruszeniami uczucia, które w streszczonym systemie określają zdolność i charakter indywiduów. Niemniej zwracał uwagę na różnorodność siły uczuć jak i na różnorodne połączenia i asocjacje; zasady różnorodnego piętna pojedynczych

charakterów szukał w najgłębszych przyczynach narodowych i klimatycznych; kreslił w zarysach psychologicznych szczepów. Nie trzymając się nigdy metody ściśle naukowej, miał żywy popęd do postępowania w sposób naukowy przy studyach nad stanami duszy; ciągle po omacku szukał punktu oparcia dla cyfr, dla miary i wagi. W jednym miejscu przedstawia odwiedzinę małego miasteczka przez króla wraz z wjazdem uroczystym. *Te Deum*, obłokami dymu kadzideł w kościele, salwami z karabinów i dział po za kościołem i rzecz zamyka temi słowy: „Chłopi odchodzili od siebie z zachwyty i pobożności; *jeden dzień taki niweczy skutek setki numerów gazet jakobińskich*.“ W innym miejscu opowiada zbiegły z kraju rewolucjonista, jak upadło powstanie, któremu przywoził, ponieważ nie chciał kazać stracić trzech ludzi i rozdzielić pomiędzy zwolennikami swymi siedmiu lub ośmiu milionów z kasy, do której klucze posiadał. „Kto chce celu, musi chcieć i środków—odpowiada bobater Beyle'a;— gdybym, zamiast być pyłkiem, posiadał potęgę, *kazałbym powiesić trzech ludzi, aby czterem życie ocalić*“ („Rouge et Noir“ I, 105; II, 45).

Widocznie dla Beyle'a szczęście przedewszystkiem zasadzało się na oczywistości. Celem, do którego dążył ustawicznie, było w ostatniej instancyi jasne pojmowanie wewnętrznego swego stanu, oraz jasny pogląd na mechanizm duszy ludzkiej. Zdaniem Beyle'a powodzenie, szczęśliwa miłość, wogóle szczęście wypogadza umysł i wzmacnia władzę sądzenia, a na odwrót, był przekonany, że nie tyle nie przyczynia się do unieszczęśliwienia człowieka, co brak jasności. W liście z Moskwy (1812 r.) pisze w sposób bardzo charakterystyczny do swego przyjaciela: „Szczęście twoje obecnie musi koniecznie doprowadzić cię do zasad czystego belizmu (do ścisłych zasad Beyle'a). Przed ośmiu dniami czytałem „Confessions“ Rousseau'a. Wyłącznie dla braku dwóch lub trzech zasad Beyle'a był on tak nieszczęśliwy. „Mania widzieć we wszystkim obowiązki lub enoty“ zrobiła styl jego pedantycznym, a żywot nieszczę-

sliwym. Przez trzy tygodnie obchodzi się po przyjacielsku z człowiekiem; masz teraz obowiązki przyjaźni i t. d. Człowiek ten w dwa lata ani pomyślał o nim, — szuka i znajduje melancholiczne tego objaśnienie. Belizm byłby powiedział: dwa ciała zbliżają się do siebie. powstaje ciepło i wzburzenie; jednakże każdy stan tego rodzaju jest przechodnim, jest to kwiat prędko więdnący, którym z rozkoszą napawać się trzeba.“ Słowa te zawierają w sobie cząstkę wyborniej filozofii życiowej, któraby głosiła niezwykłą równowagę, gdyby we własnym Beyle'a życiu praktyka całkiem odpowiadała teorii. Od przyrody stworzony był na tegoż sensualistę, do którego szorstkości cynicznej w stosunkach osobistych przyjaciele przyzwyczajeni byli—cynizmem swym przeraził panią Jerzego Sand, gdy ta wraz z Mussetem spotkała się z nim w podróży po Włoszech; jako myśliciel był takim, jakim chciał mieć filozofa: jasnym, trzeźwym, wolnym od złudzeń; mawiał, że stanowisko bankiera byłoby najlepszym przygotowaniem na filozofa. Pomimo to w jego silnym temperamencie i suchej logice kryła się artystyczna czułość na wszelkie wrażenia tak tkliwego, tak niewieściego gatunku, iż sam Rousseau nie mógł być bardziej wrażliwym. Ową czułość zachował do śmierci. Pomiędzy pozostałymi jego papierami znalazłem następującą notatkę: „Moja drażliwość stała się nazbyt czułą; co innym ledwie skórę zadrasnie, mnie sprawia krwawe rany. Takim byłem w roku 1799, takim jestem jeszcze w r. 1840. Jednakże nauczyłem się ukrywać to wszystko pod ironią, której pospółstwo nie rozumie.

Rzadko żyła istota duchowa, któraby z większym zamiłowaniem naturalności i nieoglądania się na nie łączyła więcej czerogiel i względzików; rzadko był duch tyle miłujący prawdę, a zarazem tak silnie zamaskowany, tyle gorący w nienawiści obludy, a jednak zarazem tak mało szczerzy i naturalny.

XX.

Przed rokiem 1820 Beyle nie ogłosił żadnej większej pracy poetyckiej oprócz romansu „Armanco“ (1827), utworu poronionego, którego bohater, człowiek zdolny, unieszczęśliwia kochaną dziewczę, ponieważ cierpi chorobę cielesno duchową. Charakter jej nie jest bliżej oznaczony, ale zdaje się, że to ta sama choroba, która odegrała rolę w życiu Swifta i Kierkegarda. Rok 1830, oznaczający wogóle pewien przełom, i w życiu autorskim Beyle'a epokę stanowi. Pisze lub szkicuje w roku tym oba wielkie romanse swoje: „Rouge et Noir“, który ukazał się r. 1831 i „La Chartreuse de Parme“, który dopiero r. 1839 został wykończony i wyszedł na widok publiczny jednocześnie z największą z włoskich kronik Beyle'a „L'Abesse de Castro.“

Oba romanse przedstawiają czasy bezpośrednio po upadku Napoleona i oba w jednakowym są duchu. Dla obu mogłoby służyć za godło owo miejsce w rozdziale wstępnym do „Confessions d'un enfant du siècle“ Musseta, gdzie są następujące słowa: „A gdy młodzieńcy mówili o sławie, odpowiadano im: zostańcie księżmi! a gdy mówili o honorze, odpowiadano im: zostańcie księżmi! a gdy mówili o nadziei, miłości, sile i życiu, ciągle odbierali też samą odpowiedź: zostańcie księżmi!“ — „Rouge et Noir“ odgrywa się we Francyi, „La Chartreuse“ we Włoszech. W obu dziełach główną osobą jest młodzieniec, który potajemnie zapala się do Napoleona. Czułby się szczęśliwym, gdyby mu było użyczonem w kwiecie życia waleczyć i odznaczyć się pod nim, a po upadku Napoleona nie zna innego środka do zrobienia kariery nad obludę i powoli dochodzi do mistrzostwa w tej sztuce. Tak Julian jak i Fabrycy więcej uzdolnieni byli na oficerów w konnicy, niemniej jednak obaj zostali duchownymi: jeden przechodzi seminarjum katolickie, drugi zostaje biskupem. Nie

bez słuszności romanse Beyle'a nazwano prawdziwemi obłudy podręcznikami; na dnie ich leży uczucie głębokiego wstrętu i oburzenia, które budzi w autorze tryumf obłudy. Chcąc się uwolnić od tego nastroju, wyraża go w zupełności, malując bez okazania najmniejszej niechęci obłudę, jako potęgę, która w owoczesnej dobie wszystko opanowała; każdy, co chciał posunąć się naprzód, musiał jej hołdować bezwarunkowo. Beyle usiłuje podnieść się na stanowisko nowoczesnego Macchiawela, oklaskuje bowiem często swych bohaterów, gdy powiodło im się pozyskać obłudę, której nikt nie przeniknął; naodwrot gani ich, gdy pozwolą zejść się znienacka lub unieść i nieostrożnie okazać, czem są. Coś wymuszonego i dręczącego łączy się ściśle z tym ironicznym sposobem opowiadania ¹⁾).

Beyle, na wskrós człowieka rozumu, z prawdziwie filozoficznym darem obserwacji i zawsze żywą refleksją, miał mało zmysłu dla świata zewnętrznego i niewielki talent oddawania go z jego kształtami i barwami. Jedy-

¹⁾ Np. „Julian odpowiadał zrzęcznie na te zarzuty, to jest co się tyczy brzmienia dosłownego, ale ton, jakim mówił i źle ukryta żywość spojrzenia zaniepokoiły pana Chélan. Wszelako nie należy lekcewazyć Juliana; znalazł on właśnie te wyrażenia, któremi posługiwałby się obłudnik, stąpający na aksamitnych łapach. Na jego wiek to tylko było możliwem. Co się tyczy tonu i gestów, żył on przedtem pomiędzy chłopami i nigdy nie miał sposobności studyowania wielkich wzorów; zaledwie danem mu było później w życiu zbliżyć się do nich, gdy się doskonalili w zadziwiający sposób, tak co do gestów, jak i pod względem tego, co mówili.“ W innym miejscu, Julian znajduje się na obiedzie u brutalnego dyrektora więzienia, oburza się na towarzystwo, w którym się znajduje; mówi sobie, że i on snadź podobne stanowisko osiągnie, gdy zechce dopuszczać się prostactw, które dla obecnych stały się już przyzwyczajeniem. O Napoleonie! myśli Julian, jak słodkiem było zrobić los za twoich czasów, narażając życie w bitwie, a nie jak teraz, mnożąc niemcierpienia nieszczęśliwych! Beyle dodaje: „Wyznaję, że słabość, którą obecnie Julian okazuje, daje mi złe o nim pojęcie. Podobnym jest teraz do rewolucjonistów w żółtych rękawiczkach, co wszystko przewracają, ale sobie nie chcą wyrzucić najmniejszej rozpadliny.“

na rzecz go zajmuje, mianowicie zdarzenia w życiu uczuciowem i zmysłowem; a ponieważ sam jest psychologiem, przeto prawie samych psychologów przedstawia. Jego osoby zazwyczaj posiadają jasno pojęcie o tem, co się dzieje w ich wnętrzu, sięgającym o wiele wyżej nad powszedniość. Na tem polega osobliwsza budowa jego romanśów. Składają się one przeważnie z monologów, połączonych ze sobą, wypełniających całe stronicę, a częstokroć nawet kart kilka. Beyle rozwija przed nami nieme życie mózgowe swych osób, rozkłada je i rozmowie wewnętrznej słów używa. Monolog jego nigdy nie jest lirycznym, dytyrambicznym wybuchem, jakim bywa niekiedy u Jerzego Sanda—są to stopniowe, pokawałkowane, a jednak krótko ujęte pytania i odpowiedzi niemiej rozwagi.

Najgłębiej leżącym rysem bohaterów Beyle'a, którzy wszyscy, mierzeni miarą zwykłej moralności, są w najwyższym stopniu niesumienni i niemoralni, jest to, że oni sami sobie we wnętrzu swem moralność stwarzają. Wszyscy ludzie mogliby to uczynić, ale tylko więcej rozwinięci dochodzą do tego. Na tem polega zdumiewająca wyższość ich nad osobami, które spotykamy w książkach lub życiu. Mają one przed oczyma nieustannie wzór idealny, który sami sobie stworzyli, kształcą się na nim i nie zadawalniają się, dopóki nie zdobędą szacunku dla siebie samych. Dlatego też Julian, stracony za zamach morderczy na bezbronną kobietę, w godzinie śmierci może tem się pocieszyć, że nie żył odosobniony na ziemi, ponieważ ciągle miał przed oczyma ideę „obowiązku.“ Jasną jest rzeczą, iż Beyle ów rys charakteru, nadany swemu bohaterowi, wziął z własnej istoty. W jednym ze swych listów z roku 1822 pisze np.: „Dzień, w którym w gniew wpadam, jest dla mnie stracony, ale skoro spostrzegę, że ktoś dopuszcza się względem mnie bezczelności, wyobrażam sobie, że gardziłby mną, gdybym się nie rozgniewał.“ W taki właśnie sposób rozumują Julian i Fabrycyusz. Tak Julian zmusza się, aby rękę swą pieszczotliwie położyć na

ręce pani de Rénal; tak Fabrycyusz zmusza się, aby na przekór powtarzać prawdziwą ale szyderczą uwagę, zrobioną przezeń pod Waterloo o ucieczce żołnierzy francuskich. Julian jest francuzem i bystrym myślicielem, Fabrycyusz włochem i naiwnym, ale mają oba jeden i ten sam przymiot, który możnaby nazwać produktywnością moralną. Julian w więzieniu powiada sam do siebie: „Obowiązek, który słusznie czy niesłusznie nałożyłem na siebie, był niby silny pień drzewa, o który opierałem się w czasie burzy“; lekkomyślny zaś Fabrycyusz, wyrzucający sobie chwilową obawę, mówi (także do siebie): „Moja ciotka myśli, że najwięcej potrzebuję uczyć się przebaczać sobie samemu. Porównywan się zawsze z doskonałym wzorem, który istnieć nie może.“ Tę samą duchową wyższość i samodzielność znajdujemy w pannie de la Mole w „Rouge et Noir“ i w Mosce w „La Chartreuse.“ Moska, o którym współcześni myśleli naiwnie, że odrysowany został według wzoru Metternicha, lubo jest ministrem na dworze legitymistycznym, jednakże wobec systemu, któremu służy, zachowuje wolnomysłność, jak zazwyczaj młodzi bohaterowie Beyle'a. Moska marzy nawet potajemnie o Napolconie, w młodości był w jego wojsku oficerem. Wielką, złotą wstęgę orderową kładzie na siebie z żartem na ustach: „Nie przystoi nam—powiada—niweczyć uroku władzy, o to bardzo prędko postarają się gazety francuskie; mania czci pewno nie przeżyje naszego pokolenia.“

Mniejsza o to, czy dane osoby odznaczają się zdolnościami, czy nie, jednakże sposób ich przedstawienia jest jedynym w swoim rodzaju. Nietylko zaglądamy im w duszę, ale widzimy jeszcze — jak u żadnego innego pisarza — prawa psychologiczne, na mocy których muszą tak działać i czuć, jak to się dzieje w danym przypadku. Żaden inny romansopisarz nie daje czytelnikom w tak wysokim stopniu przyjemności, którą nastręcza doskonale pojmowanie psychologiczne.

Pani de Rénal kocha Juliana, mieszkającego w jej domu w charakterze nauczyciela dzieci. W jednym miejscu mówi autor: „Ze wstydem i przestachem spostrzegła pani de Rénal, że dzieci swo jeszcze goręcej kocha, *ponieważ one tak lubią Juliana.*“ Matyllda de la Mole dręczy Juliana, zwierżając mu się z uczuciami, które dawniej dla różnych wielbicieli swoich żywiła. Potem mówi autor: „Gdyby roztopiony ołów lano mu na piersi, nie cierpiałby tyle. Jakże ten biedny człowiek, czujący się tak nędznym, mógł odgadnąć, że panna de la Mole *dlatego tylko, że z nią rozmawiał,* znajdowała tyle przyjemności w przypominaniu starych swych miłostek?“ Oba miejsca wyjaśniają prawo psychologiczne.

Julian przez ambicję, ale z wewnętrzną niechęcią obrał sobie stan duchowny. Przy uroczystej sposobności widzi w wiejskim kościele młodego biskupa klęczącego, otoczonego samemi ładnemi dziewczętami, które, jak się zdaje, nie mogą się napodziwiać jego pięknych koronek, powabnego obejścia, delikatnej, słodkiej fizjonomii; widok ów zniszczył ostatnie wahanie się w naszym bohaterze. „*W tej chwili byłby się bił za inkwizycję i to w dobrej wierze.*“ Zwłaszcza ów dodatek: „i to w dobrej wierze“ godzien podziwienia. Proszę porównać z tem miejsce z „La Chartreuse.“ Moska w czasie powstania po śmierci księcia — księcia, którym należycie pogardzał, którego własna kochanka Moski otruć kazała, — musiał stanąć na czele żołnierzy i w imieniu młodego, również nędznego księcia, rozpędzić tłumy. W liście, w którym donosi kochance o tem, co się stało, mówi: „Ale najdziwniejszem jest to, że ja w moim wieku czułem chwilowy zapal, prawiąc mowę do gwardyi i lotrowi generałowi zrywając epolety. *W tej chwili byłbym bez wahania oddał życie za księcia;* muszę wyznać, że byłby to głupi sposób pozbycia się go.“ Oba miejsca z rzadką subtelnością okazują, jak sztuczny zapal staje się zarazliwym i olśniewa.

Zaden romansopisarz nie przedstawił tak jak Beyle wewnętrznej walki wyobrażeń i wywołanych przez nią wzruszeń umysłu. U niego niby przez szkło powiększające, albo jak w preparacie, gdzie przez nastrzykanie farby uwidoczniają się najdelikatniejsze żyłki, widać stosunek zmiany i siły pomiędzy uczuciami szczęścia i nieszczęścia ludzi, którzy cierpią i działają. Moska otrzymuje list bezimienny, donoszący, że kochanka jego sprzyja innemu. Wieść ta, za której słusnością wiele przemawia, początkowo z nóg go zbija. Potem jako człowiek rozumny i dyplomata mimowolnie zastanawia się, od kogo list pochodzić może. Nabiera przekonania, że książkę musiał go napisać. „Skoro zagadka została rozwiązana *nieznaczna radość, sprawiona przez rozkosz widocznie trafnego rozwiązania*, ustąpiła boleści, którą uczul na nowo, gdy przed okiem jego ducha stanęła młodociana postać współzawodnika.“ Beyle nie zaniedbuje napomknąć o przelotnem zadowoleniu z tego odkrycia, które na chwilę przerywa męki zazdrości. Tylko dni kilka pozostaje Julianowi do chwili, w której musi wstąpić na rusztowanie. Tymczasem w więzieniu widuje często ukochaną, z którą przez lat wiele żył w rozłące i żyje jój miłością, nie myśląc prawie o tem, co go czeka. „Wskutek dziwnego oddziaływania namiętności, gdy ta jest w najwyższym stopniu i bez żadnego udania, *pani de Renal podzielała prawie jego obojętność i łagodną wesołość*.“ Ta ostatnia tylko śmiała uwaga wydaje mi się zdumiewająco głęboką. Beyle trafnie odczuł i wypowiedział, jak energicznie szczęśliwa namiętność, wypełniająca całą duszę, spędza ze świadomości wszelkie ponure myśli (nawet myśl o pewnej zgubie), ilekroć się nasuwają; pokazał on, że namiętność w zapasach z wyobrażeniem grożącego nieszczęścia pokonywa je, jako bezsilne, lubo nie może go odepełnić od siebie jako absolutnie nieistniejącego w myślach. W porównaniu z takimi miejscami u Beyle'a wszyscy inni pisarze wydają się płaskimi.

Osobami jego nie są nigdy ludzie prości, zwyczajni, ale umie on nadać im — nawet figurom niewieściom — właściwe piętno wielkości. Mają pewien dziwaczny a jednak rzeczywisty heroizm, pewien polot, porywający za sobą całe życie duchowe, a gdy przychodzi do rozwiązania, delikatniejsze uczucia i silniejsze serca — aniżeli zwykli ludzie. Zwróćmy uwagę na drobne rysy, charakteryzujące jego postaci niewieście. O pani de Renal powiada w „Rouge et Noir“: „Była jedną z tych dusz szlachetnych, marzycielskich, które, widząc możliwość zrobienia szlachetnego czynu, czują zgryzoty sumienia, skoro go zaniedbają, jak innych gryzie sumienie za popełnione zbrodnie.“ Matylda de la Mole powiada: „Czuję się sama na równej wysokości ze wszystkim, co było kiedykolwiek śmiałem i wielkiem.... Któryż wielki czyn nie zdawał się niemożliwością, zanim przedsięwzięty został! Dopiero gdy dokonanym zostanie, tłum pojmuje jego możliwość.“ Z jakim mistrzostwem w obu tych krótkich cytatach skreślono są dwie wybitne a przeciwne sobie niewiasty: poświęcająca się i zuchwała! Czujemy, jaką prawdę Beyle wypowiedział w liście do Balzaka, określając swoje postępowanie artystyczne w następujący sposób: „biorę jakąkolwiek znaną mi dobrze postać męską lub niewieścią, zatrzymuję głównie rysy odnośnej istoty, tylko lepij wyposałam ją duchowo (ensuite je lui donne plus d'esprit).“

Z obu jego romansów „Rouge et Noir“, odgrywający się na gruncie francuskim, jest bezwarunkowo ważniejszy; w „La Chartreuse de Parme“ mamy tylko wyjątkowo poważniejsze uczucie, istotny grunt pod nogami. Beyle wytworzył sobie własno Włochy według fantastycznie pojętych obserwacyj młodzieńczych, a owe Włochy robią na nas niezbyt pewne wrażenie. W romansach swoich podobnie jak i w rozprawach okazuje, że umysły włoskie z powodu żywój wyobraźni daleko więcej niż francuskie dręczone są nieufnością i urojeniami, że naodwrot radości ich są gwałtowniejsze i trwalsze, że posiadają żywsze po-

czucie piękna i mniej próżności. Czasami zdumiewa uwagami z psychologii narodów; jeśli przypuścimy ich trafność — w co ja wierzę — są nadzwyczaj głębokie. Pisz o księżnej Sanseverina, że lubo sama miała na sumieniu otrucie, odchodziła od siebie ze strapienia, iż kochankowi jej trucizna zagraża. „Przychodziła jej do głowy moralna refleksja, która byłaby tak naturalną w kobiecie, wychowanej w jednym z wyznań północnych, dopuszczających osobisty rachunek sumienia: Ja sama posługiwałam się trucizną i trucizną ukaraną zostanę. We Włoszech podobne refleksje w chwilach uniesienia namiętności wydają się tak niedorzeczne, jak w Paryżu wydałby się concept z Pacanowa w podobnych okolicznościach.“ Do Beyle’a najgoręcej i najgłębiej w charakterze włoskim przemawiał widocznie czysto pogański podkład, którego żadna religia, ani starożytna, ani średniowieczna nie zdola usunąć. Przy całym bystrem pojmowaniu psychologii szczepów, znajdującem się w „La Chartreuse“, dzieło to mniej przemawia do czytelnika nowoczesnego, gdyż w nim jest daleko więcej śladów czysto zewnętrznej romantyki niż w „Rouge et Noir“: przebierań się, morderstwa, scen więzienia i ucieczki, trucizna i t. d. Za to wspólną jest obu dziełom głęboka romantyka wewnętrzna.

Aczkolwiek Beyle pod wielu względami jest duchem nowoczesnym w najwyższym stopniu — właśnie spełniło się jego ciągle powtarzające się proroctwo: „około r. 1880 będę czytany!“ — niemniej jednak jest stanowczym romantykiem w życiu duchowym i w rysunku charakterów. Jest to romantyka silnych dusz i umysłów krytycznych, tworząca żywioł marzycielstwa, graniczący z obłąkaniem, i tklivości, dochodzącej aż do poświęcenia, co niekiedy znajdujemy w charakterach zresztą stanowczych i racjonalnych. Romantyka owa w samych zresztą tak jawnych osobach Beyle’a działa niby najmocniejsza materia wybuchowa; jest w krzepkich ciałach zamkniętą, ale i tam zachowuje siłę. Jedno pchnięcie — a dynamit roz-

rywa kulę szklaną, szerząc dokoła śmierć i zniszczenie. Zobaczmy tylko Juliana, Matyldę, księżnę de Sanseverina i t. d. Tu i owdzie osoby te zdają się należeć raczej do wieku XVI, który Beyle z taką czcią studiował, aniżeli do naszych czasów. Co się tyczy Fabrycynusa, sam on robi uwagę, że jego pierwsze pobudzenie było całkiem w duchu owego stulecia, a według jego własnego opisu Matylda żyje najzupełniej we Francji tegoż wieku. Wszelako z romantyką energii i śmiałych czynów Beyle łączy właśnie ową formę marzycielstwa romantycznego, właściwego dobie 1830 r. we Francji. Jego Julian, plebejusz gienialny, lecz zgnębiony duchem epoki restauracji, widząc, że jest zaćmiony panującą złotą miernością, czuje się dręczony głodem i pragnieniem przygód; skazany na bezsilną nienawiść, używa wszelkich środków, aby wynieść się nad pierwotne stanowisko społeczne, ale, nawet gdy tryumfuje chwilowo, ciągle stoi na stopie wojennej z otaczającym go światem i wiecznie jest niezadowolony. Jako burzliwy melancholik, jako cheiwy zemsty plebejusz, jako nieszczęśliwy, łączący wojnę ze społeczeństwem („l’homme malheureux en guerre avec la société“ nazywa go Beyle), jest prawie równym, ale przebiegłym bratem owych pasierbów społeczeństwa, których rysuje Hugo — Didiera, Gilberta, Ruy Blasa — blisko spokrewnionym z młodocianym bohaterem Antonim, z Frankiem Musseta, z Lelią pani Jerzego Sand i Rastignakiem Balzaka.

Jako autor Beyle pochodzi z wieku XVII i XVIII. Kształcił się na Montesquiem, niekiedy przypomina Chamforta, jest wielbicielem Pawła Ludwika Couriera, który podobnie jak i on od życia wojskowego przeszedł do literatury i którego nieobrazowy język i rozumna, klasyczna czystość podobały mu się w najwyższym stopniu. Wszelako gdy Courier przedewszystkiem dba o dźwięczność i wykończoną przejrzystość stylu; gdy chwali pewnego pisarza starożytności, że zrobiłby Pompejusza zwy-

cięscą w bitwie pod Farsalem, gdyby przez to zdanie większej okrągłości nabralo—to od podobnego stanowiska Beyle jest nadzwyczaj dalekim. Jako stylista Beyle nie miał poczucia ani barw, ani form. Nie chciał i nie mógł pisać dla oka; obraz był dla niego niczem w porównaniu z ideją; nawet przelotnie nie starał się zbliżyć do sposobu pisania Chateaubrianda lub Wiktora Hugo. Również mało dbał o ucho, gdy pisał; proza poetyczna zgrozą go przejmując, nienawidził stylu w „Korynnie“ pani de Staël i szydził z dykcji pani Jerzego Sand. Na przekorę wymowności poetyckiej pisał do Balzaka owe znane słowa: „Gdy tworzyłem *La Chartreuse*, czytywałem codziennie rano dwie lub trzy stroniczki *kodeksu cywilnego*, aby trafić na ten właściwy i być coraz naturalniejszym; nie chcę umysłu czytelnika ogłupiać sztucznymi środkami“. Nie łatwo może poeta wypowiedzieć większe, a zarazem nierozumniejsze lekceważenie artyzmu. Niemniej jednak Beyle posiada przymioty artystyczne. Lubo dzieła jego jako całość lichą mają, wadliwą w rysunku kompozycję, mimo to wiele szczegółów odmalował po mistrzowsku; styl jego niema ani trochę muzykalności — co zresztą zadziwia w takim jak on wielbicielu muzyki włoskiej — ale roi się niezapomnianymi zdaniami. Beyle nie posiada sztuki napisania stronicy w związku, ale ma talent trafnego oddania jednym wyrazem pewnego rysu. Pod tym względem stanowi on najzupełniejsze przeciwieństwo do pani Jerzego Sand, gdyż jej daleko więcej udaje się stronica aniżeli wyraz, Beyle'owi zaś nieporównanie lepiej wyraz, niż stronica. Dla Balzaka żywił szczery podziw, ale styl jego zgrozą go przejmował. Pokazuje się to najlepiej z jednego miejsca w „Mémoires d'un Touriste“, gdzie Beyle robi uwagę, że Balzak romanse swoje pisał początkowo w rozumnym języku, a dopiero potem odziewał w piękny styl romantyczny z wyrażeniami takimi, jak „kraje mi serce“ i t. d. W jego własnej dykcji tkwią wszystko owe zalety i braki, które naturalnym biegiem wypływały z jego filozoficznego i aforystycznego

sposobu myślenia; z jednej strony jest ona bogatą w myśli i trzeźwą, z drugiej niedbałą i przeskakującą od jednej refleksji do drugiej ¹⁾. Posiada jednak znakomitą i ważną zaletę, ożywia ją istny *horror vacui*, ma taką obawę próżności i niepewności, że nie znajdzie chyba bardziej pełnego treści, jędrniejszego malowania.

Beyle mawiał, że tylko pedanci i księża plotą o śmierci; nie bał się jej, ale poczytywał za rzecz szkaradną, smutną, o której jak najmniej mówić należy. Skoro w r. 1842 śmierć go zaskoczyła — jak sobie życzył, nagle i niespodzianie — nazwisko jego było prawie nieznane publiczności. Trzy tylko osoby znajdowały się na pogrzebie i żadna z nich nie przemówiła ani słowa. To, co prasa o nim powiedziała, nawet życzliwie, dowodzi tylko, jak mało był rozumiany przez tych, którzy go najwięcej uznawali. Od tego czasu sława jego ciągle wzrastała. Rozpoczęto od tego, iż poczytywano go za mniej lub więcej przesadzonego i oryginalnego dziwaka, potem, aczkolwiek przyznawano mu wielkie dary duchowe, zawsze jednak widziano w nim zjawisko odosobnione, umysł jałowy w swój paradoksalności. Ja widzę w nim nie tylko głównego przedstawiciela pokolenia z roku 1830, ale jeszcze nie dające się pominąć ogniwo w wielkim ruchu idei naszego wieku, gdyż jako psycholog miał on tak niepowszedniego następcę, jakim był

¹⁾ Aby mieć pogląd na to, jak Beyle może pisać źle i dobrze, przeczytajmy następujące ustępy: „Ce raisonnement, si juste en apparence, acheva de jeter Mathilde hors d'elle même. Cette âme altière, mais saturée de toute cette prudence sèche, qui passe dans le grand monde pour peindre fidèlement le cœur humain, n'était pas faite pour comprendre si vite le bonheur de se moquer de toute prudence qui peut être si vif pour une âme ardente“. Czujemy, co Beyle chce powiedzieć, lubo zdanie nie tylko jest niedołążne pod względem stylistycznym, ale i nielogiczne. Zaraz potem następuje zdanie, zdumiewające i bystrością i dowcipem: „Dans les hautes classes de la société de Paris, où Mathilde avait vécu, la passion ne peut que bien rarement se dépouiller de prudence, et c'est du cinquième étage qu'on se jette par la fenêtre“.

Taine, a jako poeta takiego niepowszedniego ucznia, jakim był Prosper Mérimée ¹⁾).

XXI.

M é r i m é e.

Nam, którzy czytaliśmy w „Histoire d'un crime“ Wiktora Hugo szydorezo słowa o Mérimém i widzimy w pierwszym tylko liryczno-retorycznego republikana, a w drugim wykwitnego, sarkastycznego sekretarza miłostek dworu za drugiego cesarstwa, trudno dzisiaj wyobrazić sobie, że obaj ci mężowie, których antypatye poetyckie i polityczne rozdzieliły tak mocno, w latach młodocianych należeli do jednego obozu i żyli ze sobą w pokojowych, nawet przyjacielskich stosunkach. A jednakże w piękne dni wiosenne romantyki wszechwidzące słońce zobaczyło pewnego razu w kuchni Wiktora Hugo poprawnego autora „Mateo Falcone“ z zakasanemi rękawami, w fartuchu, jak otoczony przez całą rodzinę udzielał kucharce lekei o robieniu „maccaroni à l'italienne“. Opowiadają, że Hugo pewnego wieczora—snadź natchniony wspomnieniem owego wyborczego makaronu—z nazwiska Prosper Mérimée utworzył charakterystyczny i pochlebny anagram: M. Premiero Prose ²⁾).

Dzisiaj sam Wiktor Hugo z pewnością nie potwierdziłby tej parafrazy,—on, który później, gdy ktoś chwalił

¹⁾ Najlepsze artykuły o Beyle'u są: krytyka Balzaka „La Chartreuse“, krytyka Taina „Rouge et Noir“, przedmowa Mérimého jako wstęp do Beyle'a „Correspondence inédite“ (nieco obszerniejsza w „Portraits historiques“), Colomba szkice biograficzne, Sainte-Beuva dwa artykuły w „Causeries de lundi“ t. 9. A. Bussiéra artykuł w „Revue des deux mondes“ z 15 stycznia 1843, artykuł Zoli w „Les romanciers naturalistes“ i Pawła Bourgeta artykuł w „Revue nouvelle“ z 15 sierpnia 1882 roku, Alfreda de Bougu „Stendhal“ jest tylko aroganckim plagiatem.

²⁾ Wiktor Hugo, raconté par un témoin de sa vie, II, str. 159; Eug. de Mirécourt: Mérimée, str. 25.

trzeźwy styl Mérimého, rzucił wyrazy: trzeźwość z tego żołądka“, wszelako nie omylimy się twierdząc, że ów anagram bardzo dokładnie wyraża pogląd starszego pokolenia we Francji. Dla czterdziestoletniego, wykształconego światowca francuskiego jeszcze dzisiaj żaden styl w prozie nie przewyższa stylu Mérimého.

Powiedziałem, że dla światowca, gdyż dla dzisiejszych prozaików z większem usposobieniem do malowniczości i zmysłowości i dla ich czytelników prosta naturalność wyrażenia, jasność i krótkość, lubo stanowią godne uznania zalety, wszelako nie są jeszcze najwyższemi przymiotami stylistycznymi. Francuz światowo wykształcony lubi opowiadanie, a nienawidzi malowania; jest on (nieświadomie) doktrynerskim zwolennikiem zasad Lessinga w „Laokonie“, istnym racjonalistą, nieprzyjaznym wszelkiej romantycznój i naturalistycznój żądzy opisowości, — zawsze sposób pisania Woltera przekłada nad Diderota. Kto mu jak najwięcej faktów w jak najszczuplejszych ramach podaje bez uszczerbku dla przejrzystości, ten odpowiada jego ideałowi artystycznemu, a urzeczywistnia go, jeśli, jak Mérimée, z tą zwyczajnością łączy zupełne panowanie nad sobą w tonie i postawie. Starsze pokolenie francuskie, dla którego wyraz „romantyczność“ z czasem stał się prawie równoznacznym z ekscentrycznością, obecnie poczyną dziwić się, że wogóle kiedyś Mérimého zaliczano do romantyków; przyznaje wprawdzie, że brał udział w pierwszej kampanii romantycznój, ale kładzie nacisk, że się to stało poniekąd przez omyłkę. Gdy Juliusz Sandeau miał mowę przy przyjęciu do akademii francuskiej następcy Mérimého, Ludwika de Loménie, aby scharakteryzować koleżeństwo Mérimého z romantykami, opowiadał starą anegdotę o owym szlachcicu, który w dniach lipcowych roku 1830 jednemu z rokoszan, nieumiejącemu obejść się z bronią palną, wyrwał niecierpliwie samopół, zmierzył do szwajcara w oknie pałacu tuileryjskiego, zabił go, a na wezwanie rokoszan, aby zatrzymał karabin, którym tak

wybornie włada, odparł: „Ślicznie dziękuję! Ja jestem rojalistą“. W podobny sposób Mórímée właściwie zawsze był klasykiem, a jeśli w początkach swego zawodu prawie prześcignął romantyków, to dlatego jedynie, że nie mógł oprzeć się pokusie i pokazał im, jak się broni używa. Wszelako pojęcie, na którym ten żart przesadzony się opiera, jest niezbyt trafne. Bez trudności poznać można, iż Mórímée, jako poeta, pomimo klasycznej ścisłości i wstrzemięźliwości swego stylu, pod niejednym względem jest stanowczym przedstawicielem duchowego kierunku francusko-romantycznego. Ogólny ów rys jego charakteru występuje tem ostrzej, im bardziej zagłębiamy się w indywidualną właściwość jego istoty.

Prosper Mórímée (urodzony 28 września 1803 roku) pochodzi z rodziny artystycznej. Ojciec jego był dzielnym, wielostronnie wykształconym malarzem, autorem dzieła o technice swęj sztuki. Matka, malarka, lubiona zwłaszcza za portrety dziecięce, posiadała talent opowiadania i miała zwyczaj utrzymywania pacholąt, gdy je malowała, zapomocą zajmujących historyjek. Zrobiony przez nią obraz jedynaka, gdy miał lat pięć, daje korzystne wyobrażenie i o jęj zdolnościach artystycznych i o powierczości dziecięcia. Twarz okazuje rodzaj piękności, najzupełniej niezwykłej w tak małym chłopcu, gdyż w pańskiej fizyonomii dziecięcia, okolonój jedwabnemi kędziorami jest jakaś cząstka męskiej dumy i rozwagi. Spojrzenie było czyste i swobodne, filuternie wyginały się delikatnie zakreślone wargi, głowę trzymał niby mały książę ¹⁾. Łatwo zrozumieć, że ten chłopiec, gdy pewnego razu spostrzegł, iż rodzice tylko udawali gniew z powodu jego postępowania, a za plecami śmiali się z jego łez żalu, postanowił „nigdy nie prosić o przebaczenie“, i jako mężczyzna przez całe życie pozostał wiernym owemu postanowieniu. Matka,

z którą Mórímée mieszkał aż do zgonu jęj w r. 1852, była niewiastą rzadkiej siły charakteru. Kierunek poprzedniego stulecia wpoił w nią tak wybitny wstręt do wszelkiej wiary religijnej, że nie kazała syna chrzczyć. Jako mąż dojrzały Mórímée mawiał o tęj okoliczności z niejaką sarkastyczną błogością. Pewnej pobożnej a przyjemnej damie, która używała całej wymowy, by skłonić go do przyjęcia chrztu, odpowiedział: „Zgadzą się, ale pod warunkiem, że pani będzie moją matką chrzestną; włożę na siebie długą białą sukienkę, a pani poniesiesz mnie na rękę“.

Zewnętrzne przygody jego życia nie zajmują wiele miejsca. Po ukonczeniu studyów prawniczych, jak zwykle młodzi zamożni francuzi, wystąpił ze świetnem powodzeniem jako poeta, mając dopiero lat dwadzieścia dwa. Obracając się w kołach opozycyi liberalnej, aż do dwudziestego ósmego roku życia prowadził życie niezależne, podzielone pomiędzy literaturę i rozrywkę. Skoro jego przyjaciele polityczni stanęli u steru rządu, mianowano go roku 1831 następcą Vileta, w którego ślady wstępował już jako poeta. Urząd inspektora pomników historycznych Francyi pełnił z gorliwością i zrozumieniem rzeczy. Liczne podróże, w których widział Hiszpanię i Anglię, poznał Wschód i po dwakroć odwiedził Grecyę, uzupełniły jego wykształcenie i zbogaciły zrozumieniem obcych charakterów i obyczajów, tem więcej, że w skutek nadzwyczajnej znajomości języków w cudzoziemskich krajach obracał się niby we własnej ojezynie. Jego zdolności językowe (rzadkie zresztą we Francyi) były tak wielkie, iż mówił po angielsku, hiszpańsku, włosku, nowogrecku, rosyjsku, hiszpański język znał nawet w różnych narzeczeniach, nie wyłączając szwargotu cygańskiego. Prócz tego studyował gruntownie literaturę we wszystkich językach, a opanował literaturę grecką i rzymską, niby filolog klasyczny. Ogłosiwszy z urzędu kilka uczonych sprawozdań z podróży po Francyi, a jako historyk studia nad epizodami z historyi rzymskiej, został w r. 1841 przyjęty w cha-

¹⁾ Portret ten znajdujemy w książce Maurycego Tournoux: Prosper Mórímée. Les portraits, ses desseins, sa bibliothèque.

rakterze archeologa do akademii napisów. W roku 1844 otrzymał krzesło w akademii francuskiej. Po zaprowadzeniu drugiego cesarstwa już r. 1853 mianowano go senatorem; godność ta była nieodpowiednią dla niego i słusznie szkodziła jego powadze, aczkolwiek prawie nigdy nie brał udziału w obradach. Jako przyjaciel od lat wielu hrabiny Montio był w bardzo bliskich stosunkach z rodziną cesarską i wraz z Oktawiuszem Feuilletem stanowił przez długi czas jedyną ozdobę literacką nowego dworu. Dożył, ale już w śmiertelnej chorobie, upadku panowania napoleońskiego, gdyż dopiero 23 września 1870 umarł w Cannes.

Wewnętrzne jego życie, występujące w dziełach, bynajmniej nie jest tak proste. Zdolności młodzieńca, który w ósmym roku wystąpił w świecie, miały bardzo powikłany charakter. Był nader dumny, zarazem śmiały i lękliwy. Posiadał zuchwały umysł, a przytem nieśmiały charakter. Aby ukryć wrodzoną nieśmiałość, której duma jego się wstydziła, okazywał się albo sztywnym i zimnym, albo płochym z pewnym pozorem cynizmu, który potem wszedł mu w zwyczaj w stosunkach z mężczyznami; miał tkliwe, gorące serce i rozum krytyczny, szukający wątpliwości. Z pewnością we wczesnej młodości nie był tyle nieufnym i skrytym, co w późniejszych latach; ale myli się, ktoby chciał sceptycyzm jego objaśniać jakimś określonym, pojedynczym rozczarowaniem. Samo się przez się rozumie, że niejednokrotnie bywał oszukiwany i rozczarowany, jak bywa z nami wszystkimi; oszukiwano go w przyjaźni, porzucano w miłości—d'Haussonville (w „Revue des deux mondes“ z 15 sierpnia 1877 r.) opowiada wypadek tego rodzaju. Poznał świat i spostrzegł, iż życie jest walką i że człowiek musi bronić się nie tylko od fałszywych i niepewnych przyjaciół, nie tylko od skrytych i otwartych wrogów, ale i od tych, którzy, jak to powiada w jednym z listów „złe robią dla samego złego“. Wszelako gdyby od samego początku nie wszedł w życie z zarodkiem nieufności, dziesięć kolejnych gorzkich doświadczeń nie

uleczyłoby go od ufności w ludzi, gdyż kto choć cokolwiek jest wrażliwy na to, robi zaraz dziesięć innych całkiem przeciwnych doświadczeń. Tymczasem Mérimée posiadał charakter i krytyczny i poetyczny, a zasadą, dotyczącą się krytyka naukowego, że prawo na zaufanie tylko w takim stopniu mu się należy, w jakim on sam nieufność okazuje, podobne umysły łatwo przyjmują za prawo życia. Przeczujemy, ile mu cierpienia sprawić musiał silnie rozwinięty zmysł krytyczny obok wrażliwości poetyckiej.

Duch krytyczny przedewszystkiem miłuje prawdę. I Mérimée miłował ją w wysokim stopniu. Wrodzona mu śmiałość popychała go do tego, że bez względu na dane konwensanse mówił prawdę tak, jak ją czuł. Z listów jego widać, jak otwartym był z natury, jak ożywiało go pociąg do mówienia prawdy bez ogródek, jak zrywał się na kłamstwa konwencyonalne, nawet na eufemizmy i łagodzenie. Szczególniej pouczającym jest pod tym względem pierwszy zbiór „Lettres à une inconnue.“ Mérimée w korespondencji staje się prawie grubianinem, skoro sądzi, że kochankę swą przydybał na jakimś konwencyonalnym poglądzie. Aczkolwiek, bojąc się śmieszności oraz wskutek rosnącego z latami sceptycyzmu, nie miał w sobie materiału ani na bitnego rycerza, ani też na męczennika, widzimy go jednak, jak jeszcze w pięćdziesiątym roku życia podlega rycerskiemu szaleństwu, jakie pomiędzy ludźmi światowymi tylko w ognistych młodzianach napotkać możemy. Gdy przyjaciela jego, słynnego Libri, oskarżono, że nadużywając stanowiska bibliotekarza, mnóstwo bardzo cennych książek zabrał z bibliotek francuskich i sprzedał, Mérimée, który nie mógł wcale przypuszczać w nim tak niecenego postępowania, z zapalem godnym lepszej sprawy ujął się za obwinionym i w artykule w „Revue des deux mondes“ (z 15 kwietnia 1852 r.) iskrzącym dowcipem, przypominającym pamflety Pawła Ludwika Couriera, natarł na komisję śledczą i sędziów. Odpowiedź komisji okazała, że napozór tak przekonująca obrona opiera się

na błędnych przypuszczeniach i za obrazę sądu skazano go na dwa tygodnie więzienia i grzywny w ilości tysiąca franków. Nawet Don Kiszotowi z powołania nie mogła wydarzyć się gorsza omyłka. Choćbyśmy przypuścili, że, jak to powiadali wtajemniczeni, kruszył kopię więcej na cześć pani Libri aniżeli za jej małżonka i to nawet niewiele postać rzeczy zmienia.

I za cesarstwa, jako dworak, Mérimée zachował swobodę w mowie. Nie myślę już o tem, że po większej części dość lekceważąco wyrażał się o Napoleonie III, gdyż to niezbyt zaszczyt mu przynosi jako urzędowo związanemu z nim ściśle; ale nawet w obcowaniu z rodziną cesarską potrafił łączyć szczerotę z delikatnością. Opowiada np. w liście z 20-go lipca 1859 roku, że cesarzowa z okazji wielkiej mowy, którą Napoleon powiedział po powrocie z Włoch, zapytała go po hiszpańsku, jak ją znajduje. „Odpowiedziałem — pisze Mérimée — aby połączyć takt dworaka ze szczerotą: *Muy necesario!*“ (bardzo niezbędną).

Popęd do bezwzględnej otwartości powstrzymywała w Mérimée duma i nieśmiałość charakteru. Wcześniej poznał, że ten, co w naiwności ducha z życiem uczuciowem jawnie występuje, nietylko oddaje się na pastwę szydercom, ale jeszcze ściąga na siebie współczucie i poufalskość motłochu; już jako młodzieniec postanowił serca swego psom nie rzucać. Nie potrzebował wcale być tyle nieufnym, ile był nim w rzeczywistości, aby poznać, że otaczający go, co tak po dzieciinnemu i pocziwie popisywali się swemi uczuciami, zazwyczaj dobrze wiedzieli, co robią i dla czego. Zdawało się Mérimée, że ten, co na wielkiej targowicy świata ogłasza swoją szlachetność, poważny sposób myślenia, zamiłowanie w moralności i religii, patriotyzm i t. p., zarzuca zawsze wędkę na okłaski lub chce zrobić dobry interes. Jego samego doświadczenie uczyło, jak zazwyczaj dobrze się opłaca objawianie wznio-

słego sposobu myślenia i uczuć gorących i niełatwo przypuszczał w innych niewiedomość tego faktu. W każdym razie nie chciał zgodzić się na to, aby ich naśladować. Należał do charakterów, które mocno w sobie kryją, że cnota jest im miłą, a występki obrzydły i którym niepodobna śpiewać hymnów na cześć owjej szlachetnej trójcy: „dobra, prawdy i piękna.“ Aby uniknąć wszelkiej styczności z wyrachowanymi, a uczuciowymi ludźmi, aby niepoświęconemu motłochowi nie dozwolić wglądać w życie wewnętrzne, ukrywał drganie uczucia za stalową ironią niby za panczerem. Wolał wydawać się gorszym, niż był, aniżeli znosić, by go miano za wzór cnoty. W tem dążeniu tak dużo pracował nad sobą, że zatracił prostą, pierwotną naturalność charakteru. — Jój miejsce zastąpił ton jeszcze naturalniejszy, ale wyrafinowanie prostszy. W „Le Vase étrusque“, jednej z tych powieści, które najlepiej pozwalają wejrzeć w pierwotną jego ducha istotę, mówi o bohaterze Saint-Clair: „Urodził się z tklivem i kochającym sercem, ale w wieku, w którym zbyt łatwo przyjmujemy wrażenia, mające trwać przez całe życie; jego zbyt żywo przejawiająca się drażliwość ściągnęła nań szyderstwa towarzyszy. Był dumnym, ambitnym; jak dziecko dbał o zdanie innych. Od tego czasu wziął sobie za zadanie tłumić wszelką oznakę zewnętrzną tego, co poczytywał za słabość hanbiącą. Osięgnął cel, ale zwycięstwo kosztowało go drogo. Nie mógł ukryć przed innymi, co się działo w jego zbyt czule nastroszonej duszy; ale gdy usiłował ujarzmić ruchy uczucia, stawało się to dla niego jeszcze tysiąckroć przykrzejszem. W stosunkach towarzyskich pozyskał smutną sławę, że jest nieczułym i lekkomyślnym, a gdy był sam, niespokojna wyobraźnia stwarzała mu udręczenia tem okropniejsze, iż nie chciał ich zwierzać nikomu.“ Niepodobna w tej charakterystyce nie uznać malowania samego siebie, tylko zabarwionego zbyt melancholijnie.

XXII.

Beyle i Mérimée.

W dziewiętnastym roku życia Mérimée w salonie pani Pasty poznał się ze starszym o lat dwadzieścia Henrykiem Beylem, który musiał koniecznie wywrzeć znaczny wpływ na młodzieńca, pokrewnego mu duchem. Niemożliwą jest rzeczą wpływ ów wykazać bezpośrednio, gdyż Mérimée przed poznaniem się z Beylem nie jeszcze nie napisał; wszelako, skoro porównamy dzieła obu pisarzy, znajdziemy rażącą zgodność ich właściwości. Porównanie tembardziej jest nauczajacem, iż najdobitniej uwypatnia właściwość Prospera Mérimée. Żeby Mérimée i na Beyle'a wpływ wywierał, poczytując to za absolutnie niemożliwe, chyba że pod nazwą wpływu będziemy rozumieć udzielanie sobie iście zewnętrznych wiadomości, — w takim razie Beyle z pewnością zawdzięczałby Mérimée'mu niejedną wskazówkę z dziejów sztuki w „Mémoires d'un Touriste.“ Zresztą duch Beyle'a był widocznie dojrzalszy i bardziej w sobie zaokrąglony. Gdy więc młodszy z owych przyjaciół w notacie biograficznej o starszym od siebie przyjacielu przedewszystkiem zaznacza, że pomimo przyjaźni dwóch idei w życiu wspólnych nie mieli, — to owa widoczna przesada prawdopodobnie płynie stąd, iż pragnął, aby odwrócić od siebie następującą się zastosowanie własnych jego słów o Beyle'u.

Beyle i Mérimée podobni są do siebie przedewszystkiem z zamiłowania rzeczywistości. Każdy, kto czytał Mérimée'go, wie, że cokolwiek ten maluje, jest istotnem wydarzeniem, dającym się snuć dalej dokładnie — ściśle zarysowanym faktem. On sam w przedmowie do romanu „Chronique du règne de Charles IX“ wyznaje, że w historii zajmują go jedynie anegdoty, a pomiędzy niemi tym daje pierwszeństwo, które następuje obraz obyczajów i charakterów całego okresu. Toż samo właśnie da się po-

wiedzieć o Beyle'u. Co więcej, można twierdzić, że anegdota jest u niego przyrodzoną formą myśli; Beyle myśli anegdotami, za pomocą anegdot maluje indywiduum, w biografiach przedstawia epokę. Nienawisć względem nieoznaczoności doprowadza go do owej formy przedstawienia historycznego, która mu się najbardziej konkretną wydaje, do nowelistycznego opowiadania faktu, do obiektywnie postawionego dramaciku. Anegdoty, przezeń opowiadane, porywają jedną zwięzłością; nigdy nie są powszednie, zawsze charakteryzują istotę rzeczy. W tem Mérimée bardzo jest podobnym do niego, a nowoczesny poeta, jeden z tych rzadkich niemców, co kochają i cenią Beyle'a (Paweł Heyse), w jednej z nowell chwali jego krótkie historye włoskie, „silne, nieogłędne namiętności bez wszelkiego ludzenia samego siebie, bez wszelkiego namysłu — czy na zimno, czy na gorąco — aż do ostateczności.“ To zdanie słowo w słowo zastosować można do nowell Mérimée'go.

Niemniej jednak u Beyle'a i Mérimée'go materyał nowelistyczny; który obrabiają, ma znaczenie tak różne, iż z łatwością poznajemy, gdzie kończy się wpływ starszego autora na młodszego. Przeważną właściwością Beyle'a jest dążność do tworzenia idei ogólnych. Dla niego rys charakteru w zdarzeniach jest zawsze tylko przykładem, rzucającym światło na prawo psychologiczne, zawsze tylko okazem ogólnego stanu społeczeństwa albo właściwością szczebową, którą przedstawić zamierza. Gdy np. dzieło „De l'amour“ przepelnia anegdotami, to dlatego jedynie, aby w sposób dobitny i praktyczny objaśnić, co rozumie pod różnemi nazwami, które nadaje odmianom uczucia i stopniom rozwoju tychże odmian. Aby czytelnik wywody jego łatwo pochwycił i zrozumiał, Beyle materyał swój podaje w anegdotach. W romansach jego owa skłonność do ogólników niemal szkodzi. Zbyt często czytelnik znajduje wyjaśnienie: „Tak i tak postępowała, ponieważ była włoską, francuską naturalnie całkiem inaczej

byłaby sobie poczęła.“ U Mórimeé’go nigdzie czegoś podobnego nie znajdujemy ani śladu; nigdzie niema refleksyi, ani dygresyi, jest ścisła dokładność w przedstawieniu faktyczności, nie więcej nad to. Jeśli obrał sobie jakąś ciekawą niezwyčajność — najczęściej jakiś zabytek dzikości obyczajów pierwotnych, pociągający go, jak zbieracza nęci stary medal pomiędzy drobną, obecnie kursującą monetą, lub podróżnego odwieczny budynek wśród nowoczesnego miasta — idzie już mu o to jedynie, aby ją w najbardziej uderzający sposób wynieść nad ogólny poziom obecnej płaskości i czczości. Niszczy wszelkie przydatki, mogące zasłaniać osobliwszy zabytek z przeszłości, ale nigdy nie przyszło mu na myśl, aby sprowadzić go do pojęcia ogólnego — czy to społecznego, czy religijnego, czy politycznego — którego ślady na sobie nosi i którego jest specjalnym okazem. Mórimeé’go zajmuje jakieś *unicum*, znalezione przezeń w rzeczywistości; odrysowuje je i podczas reprodukcji wlewa weni cząstkę własnego żywota, ale wypadkowi bynajmniej nie odejmuje znamienia nadzwyczajności. Ów rys realistyczny w jego sposobie przedstawienia okazuje się i w pojmowaniu dzieł cudzych, spostrzegamy go np., gdy (w „Portraits historiques et litteraires“) powstaje przeciwko wszelkiemu wykładowi symbolicznemu Don Kiszota, w którym nie chce widzieć nie więcej okrom parody romansów rycerskich. „Zostawcie — powiada — pedantycznym profesorom niemieckim zasługę odkrycia, że rycerz z La Manszy jest symbolem poczty, giermek zaś jego symbolem prozy; komentator zawsze w dziełach gienialnego męża będzie odkrywał tysiące pięknych intencji, o których ten ani myślał.“ Jakże daleko subtelniej mówi o Don Kiszocie taki krytyk jak Sainte-Beuve: „Książka ta miała być dziełem okolicznościowym, a stała się książką wszechświatową. Zdobyła sobie nazawsze miejsce w fantazji u nas wszystkich. Każdy czytelnik kładzie w nią swoją ochotę i kaprys i wyklada ją według własnego gustu. Cervantes nie myślał o tem, ale my to

czynimy. Każdy z nas jest jednego dnia Don Kiszotem, drugiego Sancho Pansą. Mniej lub więcej wyraźnie znajdziemy w każdym owo połączenie egzaltowanego ideału ze zdrowym rozumem ludzkim, trzymającym się ziemi. U niejednego jest to tylko kwestyą czasu: zasypia jako Don Kiszot, a budzi się Sancho Pansą.“ Zdanie owo Beyle byłoby spokojnie podpisał, Mórimeé’go powstrzymałaby obawa idei ogólnych.

Beyle i Mórimeé w skłonności swój do rzeczywistości i w zamięłowaniu do niowykwintnój formy jednakowo nienawidzili klasycznej retoryki francuskiej, co więcej, różnili się od wszystkich prawie współczesnych romantyków tem, iż owój retoryki nie chcieli zastępować liryką. Beyle nie napisał ani jednego wiersza; brakło mu słuchu dla najprostszego rytmu metrycznego; pomimo całej zagożałości dla poetów włoskich, którą wmawiał w siebie, metryczną formę poczytywał jedynie za środek pamięciowy i znajdował ją niesmaczną, jeśli nie służyła do wbicia w pamięć całego słów szeregu. Podobną niechęć do formy wierszowej spotykamy i w Mórimeé. Miał on taki wstręt do miękkiej, marzycielskiej muzyki rymu, iż liczne poczyte, trafiające się w jego dziełach, wszystko bez wyjątku są napisane prozą; nawet w przelożonych przez siebie poczytach poświęca raczój wdzięk charakterystyczny, lecz nie oddaje ich w mowie wiązanej. Nastręcza się samo przez się przypuszczenie, że nie ufał sobie, by nad formą metryczną zapanować zdołał. Sądzę jednak, że w dumie swój był zbyt drażliwym, aby poczyte własną poddawać obcym oczom i znosić krytykę. Ponieważ, jak tego dowodzą „Listy do nieznajomój“ potrafił pisać wiersze po angielsku, wątpię, czy brakłoby mu biegłości. Zdolności tój jednak nie rozwijał, a niechęć jego do wylewów serca, jego wielka nieśmiałość sprowadziły tenże sam wynik, co u Beyle’a brak słuchu.

Wszelako Mórimeé w tym względzie podobnie jak w innych zachodzi dalej, aniżeli jego nauczyciel. Na dnie

duży Beyle'a spoczywa skłonność liryczna; wyszła ona na jaw w jego uprzedzonym zapale dla Napoleona, dla Włoch, dla wieku szesnastego, dla Cimarosy i Rossiniego, Correggia i Canovy, we wszystkich tych stopniach najwyższych, którymi pióro jego sypie niemniej szczerze, niż pióro Balzaka. Mérimée zaś nie poprzestaje na wypędzeniu z dzieł swoich formy lirycznej, zrzeka się w sobie i dla siebie liryki; istotę swą zapina na wszystkie guziki. Proza jego jest najmniej liryczną na świecie. Gdyby prawdą było owo stare przysłowie: „bez liryki niema poety“, należałoby miano poety odmówić Mériméemu.

Porzućmy na chwilę porównanie z Beylem i, aby ogarnąć cały pozytywizm poetycki Mérimée'go, postawmy powieści jego obok pierwocin pani Jerzego Sand, które właśnie około tego czasu się ukazały. Lubo to, co w tych dziełach było przedstawionem, jest czemś całkiem obiektywnem, żywotem młodocianego serca niewieściego, nieświadomą czystością, potrzebą poświęcenia się i wrażliwością na namiętność, czego przed nią nie odsłoniła nam żadna kobieta z taką wyższością ducha, — jednakże autorka ma w głębiach duszy sprawę, za którą wależy, chce pomścić pewną niesprawiedliwość, zaspokoić pewne oburzenie, na cierpienia pleci niewieściej patrzy nie jako chłodna obserwatorka, nie stara się zataić, że jej serce się krwawi. Na odwrót Mérimée nie ma żadnej sprawy, żadnej teorii, najmniejszej dążności socjalnej lub politycznej. Nie zapala się do niczego i w nie nie wierzy, w żaden system filozoficzny, w żadną szkołę sztuki, w żadną naukę religii, ledwie tylko w postęp dziejowy. Wskutek swego światowego sceptycyzmu odwraca się od wszystkich reformatorów, misjonarzy, poprawiaczy świata i uszczęśliwicieli narodu, nie daje odpowiedzi na pytanie, czy się zgadza z ich dążeniami, głuchym jest na to, co mówią. Jerzy Sand pokazując, czem jest małżeństwo francuskie i drżącym głosem pyta publiczności: „Cóż wy na to, czy coś podobnego może być cierpieniem?“ Mérimée pisze „La dou-

ble Méprise“ i kończy opowiadanie, nie skrzywiwszy się nawet.

Odpoczywając po głębokich wzruszeniach umysłowych, Jerzy Sand zwraca się do pierwotnego człowieka i w prostych, wzniosłych rysach maluje to jak w „Mauprat“ potęgę i szczęśliwość prawdziwej miłości, to znów jak w powieściach ludowych lub w „Jean de la Roche“ wrodzoną szlachetność natury ludzkiej w prostodusznych, a porywających ideałach. Mérimée nie wierzy w ideały i nie ma talentu do idylli. Na wszystkich jego obrazach leży ton ciemny, szarawy, obcym jest jego sztuce połot sereca do czystości, którąby kochał, lub do czynu bohater-skiego, któryby podziwiał. W głębi sereca Jerzy Sand jest lirykiem. Czy to robiąc crosa bohaterem swego dzieła, przyznając mu wszelkie prawa i obdarzając go całą sympatją, nawet gdy ożywia osobistość niegodną (jak w osobliwszym romansie Valvèdre), czy też unosząc się nad odwagą, siłą charakteru lepszych przedstawicieli pleci własnej — zawsze sama dzieli wzruszenia duchowe osób swoich, żyje wśród zgiełku zmiennych usposobień, cieszy się, płacze, wdycha i śmieje. Na odwrót Mérimée wrażliwość swoją skupia o ile można najsilniej i uczuciom, zamkniętym w sercu, nakazuje milczenie, absolutne milczenie wieczne. Bezpośrednio nie wyjść na jaw nie może, nigdy nie mówi bezpośrednio w swoim imieniu, wolno mu tylko objawiać się pośrednio przez osoby całkiem odpowiadające. Tyło na tem poeta zyskuje, że fizyonomie owych osób otrzymują zarysy wyraziste, jak rzadko lub nigdy; że mówią nader krótko i energicznie. Takim sposobem uczucie jego, im gorętsze i tkliwsze było pierwotnie, tem dumniejszą otrzymało postawę na zewnątrz. Mérimée nigdy nie maluje w niewieście kobiecości we właściwym tego słowa znaczeniu. Beyle całkiem przeciwny pod tym względem, w jednym z listów zrobił trafną uwagę, że romansom Mérimée'go brak „delikatnej tkli-

wości¹⁾. Postaci niewieście Mérimée'go w namiętności swojej są męskie i konsekwentne, posiadają prawie bez wyjątku dzielny charakter; nawet najlekkoomyślniejsze z nich ze stałością idą na śmierć (Arsène Guillot, Julia de Chaverny, Carmen). Żadna z nich nie ma owój barwy, przypominającój Correggia, którą Beyle umiał nadawać swoim postaciom.

Że Beyle liryczniejszym jest od Mérimée'go i posiada głębsze poczucie kobiecości, polega to przeważnie na tem, iż w gruncie duszy był on pełnym fantazyi entuzystą. Trzeba tylko zdjąć z niego łupinę człowieka rozumu, a wyjdzie na jaw zapalenie. Dlatego też, gdy Beyle malował chętnie zapal, dla Mérimée'go żaden przedmiot nie jest tyle co ten obey. Porównajmy ich np. jako batalistów, położmy obok siebie oba obrazy bitew najlepsze, jakie wogóle w prozie istnieją—Mérimée'go słynne „zdobycie okopów,” zajmujące tylko kilka kartek i Beyle'a niemniej sławny obraz bitwy pod Waterloo. Różnica jest raziąca: u Beyle'a przedstawionym jest z łagodną ironią, a jednak z żywą sympatją zapal młodzieńca dla Napoleona, u Mérimée'go widzimy tylko posępną stronę walki, nawpół mechaniczny szturm na redutę. Maluje on, niby Gérôme, wojnę jako wojnę, bez względu na miłość ojczyzny, zapal lub jakiś inny motyw wyższy, okrom stoicyzmu żołnierskiego i widoków awansu.

Beyle i Mérimée zgadzają się ze sobą w osobliwszej wśród szkoły romantycznej postawie względem religii. Romantycy francuscy pierwotnie byli względem katolicyzmu w stosunku tak mało wrogimi jak i romantycy niemieccy. Kilku z nich wierzyło od samego początku, pozostali zachowywali się względem religii ze czcią lub obojętnością. Mérimée podobnie jak i Beyle od pierwszego kroku był poganinem z gruntu w swych myślach i uczu-

ciach. Wolnomyślność jego miała namiętny charakter. Wprawdzie nie był on tyle naiwnym co Beyle, aby pewną nieprzyjaźń żywić dla Boga osobowego, ale podzielał jego wstręt do przedstawicieli religii. Niechęć względem chrześcijaństwa nie objawia się u niego tak bezpośrednio w słowach, jak u Beyle'a, który zdradzał się z nią co chwila. Nie nawidzi katolicyzmu tak jak Beyle, ale szydzi z niego. Nigdy z pod czarnego domina nie wysuwa więcej nad koniec palca. Bawi go malowanie zakochanych klechów, a gdy jakaś osoba tego rodzaju prawi o chrzcie, spowiedzi lub innych ceremoniach religijnych, lubi na przodzie pisać w nawiasie („mocno przez nos). Co najwyżej, gdy mówi we własnym imieniu, wyraża się z oględną i lekką ironią jak np. w następującym ustępie: „Książka, którą pani de Picennes wzięła, była książką do nabożeństwa; nie chcę wymieniać jej tytułu, po pierwsze, aby nie krzywdzić autora, po drugie, ponieważ zrobionoby mi wyrzut, że chcę wyprowadzić jakiś wniosek złośliwy o dziełach tego rodzaju. Dość powiedzieć, że wspomnianą książkę napisał dziewiętnastoletni młodzian w celu zwracania na łono kościoła zatwardziałych grzeszniczek, że *Arsène* była bardzo zmęczoną i poprzedniej nocy oka nie zamknęła. Skoro przeczytała stronicę trzecią, zdarzyło się, co również musiałoby zdarzyć się przy każdym innem dziele, *Arsène* zamknęła oczy i zasnęła.

Główną różnicę pomiędzy Beylem i Mérimée stanowią to znowu, iż Beyle był daleko mniej sceptykiem, niż Mérimée. Pierwszy był materyalistą ze szkoły encyklopedystów i jako taki dogmatykiem, doktrynerem. Miał swoją filozofię, w którą wierzył, mianowicie epikureizm; swoją metodę, mianowicie analizę psychologiczną, swoją religię mianowicie ubóstwienie piękna w życiu i w muzyce, w literaturze i w sztukach plastycznych. Mérimée nie ma żadnej filozofii—nie można być mniej doktrynerem, aniżeli on ze swem usposobieniem na wpół stoiczmem, na wpół sceptycznie cheiwcem użycia; nie ma żadnej religii, nieczemu holdów nie oddaje. Strzeże się wreszcie zapala, niby cho-

¹⁾ „Souvent vous ne me semblez pas assez délicatement tendre; or il faut cela dans un roman pour me toucher.”

roby. Czujemy to bardzo wyraźnie, gdy w wielkiej rozprawie o „Historii greckiej“ Grota przechodzi do bitwy pod Termopilami i do Leonidasza. Mérimée opowiada, że on sam przed kilkoma laty trzy dni spędził pod Termopilami i wyznaje, że „lubo człowiek prozaiczny“—nie bez wewnętrznego wzruszenia wchodził na mały wzgórek, gdzie zginęli ostatni z trzystu. Wszelako nie daje się opanować temu uczuciu. Bada ostrza u strzał perskich i znajduje, że były z krzemienia; sądzi, że wobec Europejczyków Azjaci owi byli dzikimi nędzarcami, że jeśli mamy się czemu dziwić, to chyba temu, że wogóle przedarli się przez wąwóz. Mérimée krytykuje Leonidasza: postępował on bardzo nierozumnie, że sam stanął na niezdobytym stanowisku, a inny wąwóz mniej łatwy do obrony pozostawił tchorzowi. Rzeczywiście, według Mérimée umarł on jako bohater, ale wyobraźmy sobie, jeśli można, powrót jego do Sparty po oddaniu barbarzyńcom klucza do Hellady.

Mérimée dochodzi do wniosku, że Herodot opowiedział dzieje jako poeta i grek, który przedewszystkiem chce piękno uwydatnić dotykalnie; w końcu zadaje pytanie, czy wymysł miałby tu więcej wartości, aniżeli rzeczywistość. Na stu ludzi dziewięćdziesięciu dziewięciu odpowiedziałoby bez namysłu „tak“ — ale Mérimée tego nie mówi. Mając przed oczyma tragedję dziejową z niedawnej przeszłości—było to w r. 1849 — odpowiada: być może, ale właśnie przez nadużycie z Termopilami, przez ludzenie, jakoby łatwą było rzeczą trzystu wolnym nieżom zwalczyć trzy miliony niewolników, mówcy włoscy popełnili piromontczyków, że sami rzucili się do walki z austriakami.“ Porównajmy z takim sceptyzmem Mérimée serdeczną prostoduszność, z jaką Bayle skopiował niezbyt pewną kronikę o Beatrice Cenci.

Ozasy około r. 1830 stanowiły epokę, w której przedniejsi pisarze Francji szczególniej strzegli się szowinizmu. Bayle i Mérimée obaj reprezentują w nader wysokim stopniu opozycję przeciwko próżności narodowej. W ustach

Bayle'a wyraz „francuski“ brzmi niemal jako obelga; nazywał Francuzów „les vainifs“. W dziełach jego pełno docinków w takim rodzaju: „Czy jest co komiczniejszego nad przypisywanie paryżaninowi głębokości charakteru?“ Ojczyznę swoją mianuje „najszykaradniejszym na świecie krajem, który gamonie nazywają piękną Francją“¹⁾. Wiadziemy, że w końcu zaparł się nawet swęj narodowości. Mérimée, który do obyczajów hiszpańskich zapalał się mniej więcej tak, jak Bayle do włoskich, posiadał romantyczną pierwiastkowo skłonność do obczyzny, egzotyczności; i on spostrzegł, tak samo jak jego starsi przyjaciele, że główny rys charakteru francuskiego polega na bezustannem zwracaniu uwagi na sąd sąsiadów (le qu'en dira-t-on), co jest najlepszą podstawą obłudy towarzyskiej, co wszelką oryginalność zaciera i życie pozbawia powabu. Wogóle ziomków swoich cenil dość nisko i nie usiłował wcale ukrywać tego przed nimi. Wszelako skończył całkiem przeciwnie, niż Bayle i zwrócił się do staręj ewangelii patryotyzmu. Nie łatwem to było dla niego, gdyż z całej duszy nienawidził frazesów patryotycznych. Trzeba było co najmniej zupełnego zdruzgotania Francji, aby wargi jego wymówiły słowo miłości ojczyzny; w liście z 13 września 1870 r. pisze: „Przez całe życie dążyłem do tego, aby być wolnym od przesądów i być więcej kosmopolitą, niż Francuzem, wszelako wszystkie te filozoficzne brzękadła dziś na nie mi się nie zdadzą. Krew mi sięczy się ze wszystkich ran tych głupich Francuzów, płaczę nad ich upokorzeniem i, lubo są niewdzięczni i niedorzeczni, kocham ich pomimo tego!“

W charakterze Bayle'a Mérimée (za Sainte-Beuvem) podnosi jako jeden z najwydatniejszych jego rysów obawę, aby go „w pole nie wywiedziono“. „Stąd płynęła“, powiada, „owa sztuczna zatwardziałość, to rozpaczliwe wietrze-

¹⁾ Le plus vilain pays du monde que les nigauds appellent la belle France.

nie niskich pobudek we wszelkich czynach szlachetnych ten opór pierwszemu popędowi serca, który, według mego zdania, jest u niego bardziej udanym aniżeli rzeczywistym. Niechęć do wszelkiej sentymentalności, pogarda, którą czuł dla niej, popchnęły go w drugą ostateczność ku wielkiemu zgorszeniu tych, co nie znali go należycie i brali dosłownie to, co mówił o sobie. Owa obawa, aby go nie wyprowadzono w pole, ze wszystkimi przez Mórimego wyliczonemi skutkami, w nim samym była niemniej żywą, aniżeli w Beyle'u, tylko przy delikatniejszym i słabszym charakterze musiał sobie więcej zadawać przymusu, gdy przybierał ton cyniczny. I jemu w młodości robiło przyjemność uchodzić za niemoralnego wyrodkę i tylko czasami, gdy jakiś wypadek dał mu uczuć złą opinię, gniewał się o to, jak np. gdy pewnego razu dama z prowincyi nie małe okazała przerażenie, iż musiała z nim sam na sam jechać w dyliżansie („Lettres à une inconnue“ I, 72). Właśnie jego wstręt do obłudy popychał go w jej objęcia, Mórimeo udawał płochosć i nieczułość. Z prostój obawy podejścia, nie tylko innych wywodził w pole, ale jeszcze sam siebie niejednej przyjemności w życiu pozbawiał. Oszukany bywa częstokroć mądrzejszy od nicoszukanego — nie tylko w teatrze jak stary grek, gorgiasz, powiada. Kto nie zwraca bezustannie uwagi na to, aby osłaniać swoje słabe strony, jest swobodniejszym i odważniejszym, zachowuje więcej energii i urzeczywistnia daleko dokładniej możliwości, drżemiące w jego duszy.

U Mórimego nieustanna obawa kompromitacyi wydawała niebezpieczne skutki. Przedewszystkiem objawiały się one w ceremonialnej sztywności, którą popisywał się w późniejszych latach, gdy występował w uroczystych razach jako członek senatu i akademii, lub jako ulubieniec i powiernik rodziny cesarskiej. Prawiąc mowy, w duszy szydził z postawy i ze słów własnych. Beyle zawsze unikał położenia, gdzieby musiał ze złością mówić o rzeczach, które lekcewżył, albo mówić głupcom komplementy. Niedarmo

wyraził się: „Gdy w salonie widzę człowieka, który pyszni się kilkoma orderami w dziurce od guzika, to mimowoli nasuwa mi się myśl, jaką niezliczoną ilość nizekczemności, głupstw, a częstokroć nawet czarnych zdrad musiał zdziałać, aby pozyskać tyle ich świadectw.“ — Owa trwożliwość tak wielce zaostrzała w Mórimeem krytykę samego siebie, iż szkodziła jego sile produkcyjnej. Naodwrot godłem Beyle'a było: niema dnia bez wiersza! Mórimeo nigdy nie pisał wiele, ale w końcu jego twórczość poetycka całkiem ustala. Wymagania, stawiano samemu sobie co do wykończenia i plastyki, musiały koniecznie odstraszyć go od zapasów z własnym ideałem, każda próba byłaby go znowu wtrąciła w niebezpieczeństwo. Wolał raczej poprzestać na tem, co już osiągnął, aniżeli żeby miał przez coś nowego stawiać na kartę swój honor artystyczny. A wyrzekał się tem łatwiej, iż ostrożność stanowiła wogóle wybitny rys jego charakteru, nie pobudzał go zaś do ciągłej twórczości żaden wyuzdany, niepowściągnięty popęd produkcyjny.

Nadaremnie Beyle wyrzucał mu „lenistwo“ — pomiedzy przyczynami znajdowała się jedna, której nie rozumiał, a która stanowiła główną pomiedzy nimi różnicę. Beyle był psychologiem i poetą, lecz nie artystą, Mórimeo zaś był artystą od stóp do głowy. Jako artysta i to tylko jako artysta zdobył sobie wielkość; na jego mistrzostwie artystycznym polega wyższość, którą w porównaniu z Beylem się odznacza. Bogaty materyał duchowy, przez Beyle'a wydobyty, dopiero od Mórimego otrzymał trwałą formę artystyczną.

„Lenistwo“ jego nie było zresztą wcale absolutnem. Gdy próżnował jako poeta, zajmował się studjami rozmaitego rodzaju, wydawał przekłady z rosyjskiego i bezprezontsjonalno, ale ściśle historyczno badania. Był filologiem i archeologiem, uczonym i człekiem wiedzy. Sztuka jego jest niby oaza, leżąca pośród suchych studyów; we wszystkich kierunkach łączy się z nauką i prawie niepo-

strzeżenie przechodzi do dziejopisarstwa, gdyż nadchodzi chwila, gdy zamilowanie w faktyczności i stanowcza skłonność do wyraźnej dokładności nie zadawalnia się samą fantazją. Historia osobistego autorstwa Mérimée'go spokrewnioną jest z podobnemiż dziejami całej szkoły romantycznej. Mérimée odzwierciadla wielki ruch, gdyż we Francyi i w Niemczech krytyka naukowa i ściśle badania dziejowe poszły drogą, którą krytyka literacka utorowała romantyce poczyi. Skoro poczya porzuciła przedmioty obce i średniowieczne, nauka poczęła zajmować się niemi w kierunku, wskazanym przez poczyę. Ponieważ u Mérimée'go poczya ciągle wypływa niby z badania i wiele nowell. jak „Carmen“, „La Venus d'Ille“, „Lokis“ umyślnie, chociaż nawet żartem, mieszcza się w ramach studyów archeologicznych i językowych, naturalną jest rzeczą, iż nauka powoli z zewnątrz wdarła się do serca jego produkeyi.

W sposobie, w jakim u niego poeta łączy się z uczonym, tkwi ostatnia z głównych różnic pomiędzy nim i Beylem. Mérimée nie stoi na najwyższym stopniu nauki; posiada on wprawdzie cenno przymioty: gruntowność i pewność, ale brak mu iskry zapalnej, która jego poczyę tak wielce ożywia. Niemniej jednak ma charakter prawdziwego uczonogo; nigdy nie mówi o tem, czego nie rozumie, nie stawia wiotkich hipotez albo dowcipnych paradoksów, lecz idzie naprzód krok za krokiem. Czasami snadź bywa suchym i mdłym, ale nie popełnia żadnego błędu. Takim sposobem, jeśli Mérimée jest trzeźwym uczonym bez gieniuszu, to naodwrot Beyle jest w nauce gienialnym dyletantem ze wszystkiemi znamionami gieniuszu, ale też i ze wszystkiemi cechami dyletanta. W dziełach jego pełno ryzykownych twierdzeń, nie dających się dowieść przypuszczeń, ogólnikowych zdań o narodach, w których język nie wniknął, paradoksalnych poglądów dyletanckich, jak np.—o czem wyżej wspominaliśmy,—gdy pomiędzy wszystkiemi dramatami niemieckimi stawia najwyżój „Lutra“ Wernera. Rozprawy jego są zajmujące i bogate w pomy-

śły, Mérimée'go zaś nudne i suche, chociaż wyniki ostatniego stoją zbudowane na skale, gdy pierwszego zbyt często na piasku.

I jako uczony i jako poeta Mérimée stanowi krok postępu w stosunku do Beyle'a. Jest to duch mniej rozległy i bogaty, ale pelen treści lepiej uporządkowanej, panujący zarazem i nad formą, artystycznie ogladzoną.

XXIII.

Mérimée jako dramaturg i nowelista wyszedł z punktu literacko-polemicznego. Aezkolwiek posiada talent obserwacyjny, nie dąży — tak jak Balzak np. — do przedstawienia świata w szerokich rozmiarach. Nie ma ambicji pisania dzieł, będących zwierciadłem kultury i uczuć swego czasu; robi na przekór panującemu wśród rodaków gustowi,— chce drażnić i oburzać i dlatego z upodobaniem wybiera przedmioty, które obce są wykształconemu społeczeństwu nowoczesnemu.

Jasna rzecz, iż niechęć jego zwróciła się naprzód przeciwko sentymentalizmowi literackiemu. Dumny, a nieśmiały młodzieniec przejęty był myślą, że pisarz ma obowiązek dzielić się z publicznością swemi ideami, ale własna godność wymaga, aby uczucia swoje dla samego siebie zatrzymał. Z tem pojęciem wszelako stał on w literaturze francuskiej prawie samotny. Rousseau romansami, a zwłaszcza swemi „Confessions“, utorował drogę wyuzdanemu popisowi nawpół klamanemi uczuciami i niczem niepowstrzymanem gadulstwem; zanim poszedł cały szereg autorów — poczynając od Chateaubrianda aż do Lamartina i Sainte-Beuva. Szarpali oni do żywego swe serca, aby szanowna publiczność mogła wejrzeć w ich wnętrze, krótko mówiąc, wszelkimi sposobami oddawali się na pastwę ciekawości motłochu. A dlaczego? Dlatego, aby pozyskać jego współczucie. Mérimée jest zanadto

dumny, aby tego pragnąć. „Na Boga, tylko żadnej spowiedzi!“ — mówił sam do siebie, skoro poraz pierwszy chwycił za pióro. Aby nie być sentymentalnym i elegijnym, ukrywa się całkiem po za ludźmi, których przedstawia, puszcza wolny bieg im samym i ich losowi, rzadko albo nigdy nie daje poznać swego sądu o ich działalności, robi się niewidzialnym, niesłyszczanym, ukrytym. Tak mu kazał postępować charakter; przedstawianych zaś przez siebie ludzi czyni pełnymi, silnymi, bez długiej gadaniny i rozwlekłego rezonowania idącymi za swoim natchnieniem, dającymi się unieść namiętnościom i nagle przystępującymi do działania. „Dla mnie — powiada kapitan okrętu z Ameryki południowej w przedmowie do dramatu „Rodzina Carvajal“ — wszyscy bohaterowie tragiczni są pewnego rodzaju flegmatycznymi filozofami bez namiętności, mającymi w żyłach zamiast krwi sok burakowy. Skoro który z tych panów współzawodnika swego w pojedynku albo innym sposobem zgładzi ze świata, zaraz zgryzoty sumienia o mało jego samego życia nie pozbawią, staje się tak miękkim, jak ścierka. Służyłem lat 27, zabiłem 41 hiszpanów i nie podobnego nigdy nie dostrzegałem w sobie... Osoby, uczucia, zdarzenia, wszystko wydaje się nam fałszywem, gdy podobne sztuki czytamy w kajucie oficerskiej. Są to same osoby książęce, które z miłości szalonych udają, a przytem nie mają odwagi ruszyć paluszka swych książeczek i trzymają się od nich na odległość bosaka.“ Tak więc Mérimée nie pisze dla mieszcuchów, którym najmniejsze rozdrażnienie nerwowe lży z oczu wyciska, lecz zwraca się do silniejszych nerwów, potrzebujących dla wzruszenia wstrząśnień mocniejszych. Stąd dość już tych wstępów z regulaminu, przygotowań i owych przeczuć jak w tragedii fatalizmu. Ludzie, mający krew w żyłach, nie namyślają się długo, a ze słabymi nerwami byłiby zajmującym widowiskiem tylko dla bezkrwistych. Skoro niewiasta kocha, cóż jest naturalniejszym, że wypowiada to, odrzuca wszelkie względy i o ile

możności skracza odstęp pomiędzy pierwszym wyznaniem, pierwszym pocałunkiem i pierwszym uściskiem? Skoro mężczyzna nienawidzi z istną dzikością człowieka, mającego krew gorącą, cóż jest naturalniejszego nad to, że pełnięciem noża lub wystrzałem kładzie kres swemu udrczeniu i życiu przeciwnika? Przynajmniej tak się rzeczy mają, jeśli chcemy malować nie mdłe, ale energiczne plemię ludzkie. Stąd płynie skłonność poety do nadawania każdemu uczuciu charakteru głębokiej, potężnej namiętności, stąd pochodzi popęd do zagłębiania się w dzikość i szkaradę i przedstawiania śmierci, nie tak jak w tragedyi, ale rzeczywistej śmierci z całym jej okrucieństwem, twardej i zimnej, śmierci, która wieńczy każde dzieło z owęj pracowni wychodzące. Jednem słowem, stąd pochodzi okrucieństwo u Mérimée'go.

Mérimée jest spoufany ze śmiercią. Gdyby dawne określenia wystarczały dla niego, możnaby go nazwać wielkim tragikiem, ale Mérimée nie wierzy w to, co doktrynerzy, wychowani na Arystotelesie, zwykli nazywać pojednaniem tragicznem. Zdaje się, jakoby „mówił wraz z Szyllerem o sposobie, w jaki inni poci przedstawiają owę wielką katastrofę: „Ależ, moi panowie, śmierć przecie nie jest tak estetyczną.“

Najwięcej powabu mają dla niego energiczne rysy charakteru. Nie lubi, jak Balzak, samej siły jako dźwigni namiętności, lecz pierwiastek zdolności w charakterze i energiczną stanowczość w fackie. Naturalnie, że zanim dojdzie do malowania prawdziwie silnego charakteru, rozpoczyna od tego, że otacza poezją czyn stanowczy. Ze wszystkich faktów najbardziej stanowczym jest śmierć, to też jest on zakochany w śmierci, rozumie się nie w śmierci, jak ją pojmują spirytualiści i wierzący, ale w śmierci jako w gwałtownym, nagło dosięgającym ciosie, który grubemi, krwawemi rysami żywot zamyka. Mérimée, podobnie jak Sieyes, jest zwolennikiem „de la mort sans phrase.“

Nastrecza się domysł, że jednak w *Mérimée*'m, jako człowieku, tkwiła pewna nieczułość albo skłonność do okrucieństwa, dająca podstawę jego zakamieniałości literackiej. Że jednakże w rzeczywistości dziwackie rysy owej właściwości wywołało wspomniane już usposobienie polemiczne względem czułościowości poetyckiej, można niemal dowieść tego własnymi słowami *Mérimée*'go. W rozprawie o przyjacielu jego Jacquemontie z lat młodocianych, znajduję następujące miejsce: „Nigdy naprawdę nie znałem czulszego serca nad serce Jacquemonta. Był to charakter pełen miłości, tkliwy, ale tyleż zadawał sobie trudu, aby ukryć swoje życie uczuciowe, ile zadają sobie inni, aby ukryć swoje złe skłonności. W młodości naszej odpychała nas fałszywa czułość Rousseau'a i naśladowców jego i nastąpiła przesadna reakcja, jak to zazwyczaj bywa. Chcieliśmy być silnymi, więc naigrawaliśmy się z sentymentalizmu.“

Wszelako rozumie się samo przez się, iż owa nienawiść miękkości i ławości, która tak raząco odbija od nadzbyt sentymentalnych początków w talentach współczesnych i owo upodobanie w potędze i brutalności nie wypływa wyłącznie z ducha sprzeczności. Aby zmierzyć w tym stopniu siłę skłonności *Mérimée*'go, potrzeba tylko rzucić okiem na historię jego rozwoju. Od każdego innego należałoby oczekiwać, że podobną sympatię powstrzymać będzie swobodniejszy i lekkomyślniejszy humor młodości, a w późniejszym wieku złagodzi ją siłą ubytek. Wszelako ani jedno, ani drugie nie zdarzyło się *Mérimée*-mu. Upodobanie jego w gwałtownem rozwiązaniu jest tak starem, jak jego miłość do pióra i atramentu, a rzeczy odstraszające, okropne, które w dziełach z lat starszych ożywione szczerością i talentem, robią tragiczny efekt, w utworach starości znowu stają się wstrętne i przykre.

„Teatr Klary Garul“, pierwsze dzieło, które wydał *Mérimée*, mając lat 22, okazuje w sposób nader zajmujący, jak młodzieńcza jego wesołość walczy z owem głę-

boko zakorzenionem upodobaniem w przemocy i dzikości. Jeśli patrzemy powierzchownie, dzieło to wyda się dość poważnem. Lubo podawane za hiszpańskie, wszelako wielu nader zasadniczymi właściwościami różni się od literatury dramatycznej hiszpańskiej. Nie myśli ono, jak dramaty *plaszczą i szpady*, powtarzać jednostajnie tych samych typów i sytuacji, wpływających z zazdrości i drażliwego poczucia honoru, nie myśli być podobnem do nich w pełnej przesadzie, moralnej etykietce, owszem owe nader różnorodno dramaciki, z których „Teatr“ się składa, mają wyraziście i indywidualnie zakreślone charaktery, które zamiast okazywać nadludzkie panowanie nad sobą i rezygnację, z zamkniętymi oczyma, dają się porwać namiętności. Jeszcze mniej podobieństwa mają owe sztuki do wielkiej grupy dramatów fantastycznych, romantycznych, z namaszczeniem katolickiem lub bez niego, w którym to rodzaju poezya Kalderona doszła do szczytu blasku i pozyskała mieniącą się barwistość. Niektóre z nich jak np. „Ines Mendo“ w tonie zasadniczym zgadzają się tylko z kilkoma ponuremi dramatami hiszpańskimi, jak Kalderona „El alcalde de Zalamea“, „Las tres justicias in una“, „El medico de su honra“, „El pintor de su deshonor“, albo Moreta „El valiente justiciero.“ Właściwie wzięte powyższe dzieło pozornie tylko jest poważnem. Jest ono swobodnem, śmiałem, wyuzdanem; przez kostium aktorek hiszpańskich przegląda się francuskie szyderstwo i lekkomyślność. Jak *Mérimée* powiada w przedmowie do „Pewnej niewiasty i pewnego dyabła“, wprowadza na scenę różne osoby, na które patrzeć z poważaniem nauczyły nas mamki i piastunki. Autorka żywi nadzieję, iż „światli hiszpanie“ nie wezmą jej tego za złe. Tak więc „Klara Gazul“ jest wesołą książką; pocziwa dama, co ją napisała, nie nosi wcale długich spódniczek. Ale jakąż szczególniejszą wesołość wyraz swój tutaj znajduje! Wesołość, bawiąca się rzucaniem noży, wyuzdanosc, z którą mogłyby równać się skoki młodej pantery. *Mérimée*

nie może dawać dobrego zakończenia, ale wszystkie główne osoby zabija, a pchnięcia sztyletu niby wśród maryonetek idą jedne po drugich. Nie bierze on tego jednak na seryo, gdyż zaraz po katastrofie niweczy złudzenie, grających wskrzesza i jednemu z nich każe dziękować widzom za uważne słuchanie, tak iż wszystko w żart się obraca.

DONNA MARYA.

Ratujcie! Zazyla truciznę, ja ją otrulałam. Ukarzę sama siebie, jak na to zasłużyłam. Studnia klasztorna nie-daleko (*wybiega*).

FRAY EUGENIO (*do publiczności*).

Nie bierzcie mi tego za złe, że byłem przyczyną śmierci tych dwóch powabnych dam i bądźcie tak dobrzy przebaczyć błędy autora.

Tak kończy się namiętna sztuka „L'Occasion.“ Najdowcipniejszą krytykę o tych sztukach i ich manierze stanowi miejsce w „Lettres de Dupuis et Cotonet“ Alfreda de Musset: „I oto mamy Hiszpanię z kastylezykami, którzy sobie wzajemnie gardła podrzywiają tak, jak my szklankę wody pijemy, oraz z andaluzyankami, które jeszcze prędzej zgadzają się na czynność, mniej ogalającą Hiszpanię z byków, toradorów, matadorów“ i t. d.

Hiszpania młodej szkoły romantycznej, do której sam Musset dał przyczynek swoją *Andaluzyanką z Barcelony*, co daje się poznać po błędem obliczu i śniadój szyi, w rzeczywistości nie tylko u Mérimée'go miała krew tak gorącą i żyła tak szybko. Nikt wszelako nie znajdował w tem tyle rozkoszy, co on. A tej młodocianej manierze Mérimée'go w zupełności odpowiadają przedmioty, które w starości wybiera.

Ostatnia jego nowella „Lokis“ jest historią młodego hrabiego litewskiego, który wskutek tajemniczej dzie-dziczności spostrzega w sobie niekiedy instynkty drapieżnego zwierzęcia, w nocy po ślubie dostaje obłędu i pannie

młodej gardło przegryza. Charakter jego przedstawiony został z wytwornym artyzmem, rozwój szaleństwa ujawnia się w kilku lekkich zarysach. Widocznie Mérimée znajdował szczególniejszą rozkosz w malowaniu postaci młodego hrabiego z całą jego dzikością, jako przeciwstawienie do niesłuchania zanego i łagodnego profesora Niemca (Niemca w utworach francuskich przed r. 1870), który gości w domu hrabiego, co wieczór pisze do oblubienicy swojej, panny Gertrudy Weber, i tym sposobem opowiada czytelnikowi owo zdarzenie przerażające. W końcu jednakże historia o upiorze robi wstrętne, przerażające wrażenie, a mistrzostwo opowiadania, takt zachowywany przy podaniu brutalności, wytworność w traktowaniu szkarady, wszystko to przypomina niemal glansowane rękawiczki kata. Opowiadanie jest zajmującym pod względem psychologicznym tylko jako dowód, jak silną była owa wewnętrzna skłonność autora.

Z pewnością owa mania Mérimée'go była indywidualną i oryginalną, jednakże jest widocznie pokrewną z tendencją całej szkoły, którą Southey nazwał szatańską. Łatwo poznać tutaj wpływ Byrona. Około roku 1830 we Francji, podobnie jak już wcześniej w Anglii, przesycano się najzupełniej „immanueliczną“ poezją okresu reakcji. Berło poezji z ręki Lamartina przeszło do Wiktora Hugo, którego „Oryentalki“ podają nawet najkrwawsze obrazy wojny i upadku. Sam Lamartine, przedtem poeta seraficzny *par excellence*, wkrótce w poemacie „La chute d'un ange“ poszedł w kierunku szatańskim. A w szkole Wiktora Hugo znajdował się młody poeta, co prawie jednocześnie z Mérimée, nie pozostając wcale pod jego wpływem, w małych, nader misternie pisanych nowellach traktował przedmioty, na które włosy na głowie powstawały. Mówię o Piotrze Borelu, który żył i umarł biedny i nie-głośny. Nieszczęsny Borel był zagorzałcem, zapalonym entuzystą i moralistą; chciał patetycznością, kryjącą się za obiektywnem opowiadaniem, obudzić w czytelniku obu-

rzenie na gwałty przezeń przedstawiane. Wykwintny, ogładzony Mérimée dość często udawał tylko tak krwiożerczego, ponieważ robił sobie żarty, strasząc czytelników, a zwłaszcza czytelniczki. W obu jednak razach zachodzi iście romantyczne drażnienie „zacofańców.“

Nie uszło Mérimée'mu bezkarnie, że talent swój oddał w służbę krwiożerczości literackiej. Za życia uniknął rąk Nemesis—ale po śmierci go doścignęła. Gdy Loménie prawil w akademii francuskiej mowę pochwalną, wyraził w końcu pogląd, że Mérimée, który nigdy nie doznawał uciech ogniska domowego, byłby szczęśliwszy, gdyby jako ojciec rodziny miał do wychowania „czworo lub pięcioro dzieci“, a gdy przyjaciółka Mérimée'go, hrabina Eliza Przedrżorska¹⁾, kazała wydrukować „Lettres à une autre inconnue“, — pisane do niój, a z pewnością nie przeznaczone do użytku publicznego, — dochód oddała na mszę za zbawienie duszy wrogiego kościołowi przyjaciela.

XXIV.

Mérimée nie poprzestał na przebieraniu się za hiszpankę. Jako prawy romantyk widzi głównie zadanie poezyi w tem, aby bez bielidla i pokostu przedstawiać stan obyczajowy różnych ludów i stopni kultury; tak więc to, co naonczas zwano „barwą miejscową“ występuje w jego obrazach czysto i energicznie. Z tego powodu robi się mieszkańcem najrozmaitszych krajów i towarzyszem wieków poprzednich. Potrafi żywić uczucia maura, murzyna, amerykańina południowego, illira, kozaka i t. d., wszelako nie z jednakiem zamiłowaniem wyszukuje wszystko dalekie, nie z jednakiem zamiłowaniem, gdyż ma wstręt do cywilizacji i oglady nowoczesnej. Podobnie jak Teofil Gau-

¹⁾ Zapewne Przeździecka — (przyp. tłum.).

tier, który w podróżach swoich każdy kraj odwiedzał w takiej porze roku, w jakiej jego właściwości klimatyczne najwyraziściój występują: Afrykę w lecie, Rosyę w zimie, Mérimée przedsiębiorze wycieczki duchowe do okolic i plemion, gdzie najwybitniej objawia się zimne lekceważenie życia ludzkiego, a namiętność i zmysłowość są najgorętsze. gdzie występują ze szczególniejszą energią dzikie charaktery, a pierwotne przesady z wyjątkową potęgą. Nie poprzestaje na teraźniejszości, wywołuje z grobu czasy Karola IX i z energicznym artyzmem roztacza opowiadanie około nocy św. Bartłomieja jako katastrofy, jest spoufalonym z Hiszpanią wieku czternastego i Rosyą siedemnastego stulecia, ze starożytną Francją i Rzymem. Jako archeolog i historyk studyował napisy i pomniki, budynki, ozdoby i oręż, badał dokumenty i rękopisy w najróżnorodniejszych językach i narzeczach, niedostępnym zwyczajnemu literatowi, przez co osiągnął wierność w obrazach, nadzwyczajną na owe czasy.

Namiętność do pierwotnej siły w jój nagiętej rzeczywistości popełnęła go do dziejów i obudziła w nim zmysł historyczny. Nawet w pracach naukowych wybierał wszędzie jako bohaterów najgwałtowniejsze i najzuchwalsze charaktery: Sullę, Katylinę, Don Pedra okrutnego, króla Kastylii, Dymitra pierwszego Samozwańca i t. d. Mérimée'go skrupulatna sumienność jako uczonego i ostrożność, aby w nauce nie ulegać czasem wpływowi wyobraźni sprawiają, że dzieła historyczne jego wydają się martwemi. (Najlepszymi z nich są jeszcze „Don Pedro I“ i „Episode de l'histoire de la Russie“). Istotne życie historya w jego ręku otrzymuje dopiero w obrobieniu poetyckiem. Już Vilet w mistrzowskich „Scènes historiques“ okazał, jak w wolnych scenach dramatycznych można przedstawiać dzieje z całą prawdą, Mérimée zaś w „La Jacquerie“ daje Francji obraz okresu o wiele wcześniejszego i dzikszego, aniżeli ten, który poprzednik jego i nauczyciel odtworzył.

Duch dzieła określa wybornie godło z Moliéra (słowa Mascarilla)¹⁾: „Mam obecnie zamiar całą historję rzymską przerobić na madrygaly“. Godnem jest podziwienia, jak Mérimée potrafił wzyć się w zwyczaje i głupstwa, poglądy i przesady, krępująco w owych odległych czasach myśli ludzkie. Dla przykładu przytaczam jeden charakter: Izabella, córka barona d'Apremont stanowi typ młodej, szlachetnej, powabnej damy z czasów feudalnych. Jest czystą w sercu i surową w obyczajach, żywi miłosierdzie dla cierpiących i pokonanych. Jest dobrotliwą dla śmiałego, wiernego giermka, który dla niej poszedłby w ogień i w wodę i prosi ojca, aby jej tego poddanego darował. Przez wdzięczność, iż uratował jej życie, robi go swym koniuszym, nawet worczek wyszywa dla niego. Ale giermek poważił się kochać ją—więc wszystko naraz ustaje. Obrzuca go pogardą i urąganiem, oburzona wypędza go, poczytuje się prawie zniesławioną, że on, niewolnik z rodu, poważił się podnieść na nią oczy. Przedstawmy sobie jako przeciwieństwo, jakby nam podobną szlachetną dziewczę z wicków średnich odmalował zwykły romantyk nowoczesny, jak patrzyłaby ona bez przesady na uprzedzenia owoczesne i szlachetne serce umiałaby cenić pod pospolitą szatą—a odczuwamy całą różnicę pomiędzy spirytualistycznie abstrakcyjnym a nieustraszeniem historycznem przedstawieniem epoki barbarzyńskiej. Jeden błąd wszelako ma to dzieło; poeta gromadzi tak wiele okrutnych i przerażających czynów, iż przechodząca miarę dzikość charakterów zagłusza różnice społeczne i indywidualne.

Całkiem inaczej odbijają od tła wszystkie postaci u Mérimée: „Chronique du règne de Charles IX“. W romansie tym, naśladowanym według wzorów Walter-Scotta, ale przewyższającym je o wiele pod względem stylistycznym, każdy charakter ma swoją właściwość, nie będąc wcale nowoczesnym (tylko figura Jerzego Mergy ma nieco

¹⁾ W „Les Précieuses ridicules“ (przyp. tłum.).

nowoczesną barwę); co więcej, poeta tak wielce uwagę zwraca na wszystkie szczegóły, iż każdy rozdział dzięki swojej kompozycji plastycznej tworzy pewną odrębność a obraz całości występuje jedynie jako mozaika wybitnych charakterów i sytuacji. W ostatniem swem dziele poetyckiem z historii czerpanem „Les Débuts d'un Aventurier“ pociąga go nieokrzesana obrotność, rogata, czerstwa kozaczkość Dymitra Samozwańca, ale nie kolizye duchowe, wynikające z oszustwa, które Szyller w jednej chwili spostrzegł. Sztuka Mérimée kończy się mniej więcej tam, gdzie rozpoczyna się dzieło Szyllera; obyczaj pewnej grupy ludzi w pewnym czasie zajmują pierwszego więcej, aniżeli abstrakcyjna, wspólna człowieczość. Tutaj więc jak wszędzie w jego poezji historycznej spotykamy nie stronę życia umysłową i uczuciową, lecz stronę woli.

Gdy u Mérimée rzecz dzieje się w nowszych czasach, maluje on życie cygańskie i rozbójniczo jak w „Carmen“, krwawą zemstę jak w „Colombie“, albo tajemnicze zabójstwo w nocy weselną, jak w „La Venus d'Ile“ i „Lokis“; gdy zaś rzecz wkracza w dziedzinę społeczeństwa nowoczesnego, wtedy przedstawia albo właściwości owych klas, co żyją w natężonych ze społeczeństwem stosunkach, jak np. śmiałą mowę i luźne zasady młodych tancerek i aktorek, erotyczne zaczepki księży katolickich; albo poprzestaje na tem, co z wybitniejszą cechą przedstawia mu życie stanów uprzywilejowanych,—na tkliwą miłość, której pojedynki kres na zawsze kładzie, na cudzołóstwie, prowadzącem do samobójstwa, na jakimś tęgim skandalu, którego wypłatanie pod nosem apatycznego, obłudnego społeczeństwa robi mu prawdziwą przyjemność. Muza jego wszędzie czuje się jak w domu, gdzie tylko napotyka zimny los, traf szorstki lub gwałtowne namietności, to przełamujące zwyczaję stosunki towarzyskie, to przez nie piętnem zbrodni nacechowane. Dlatego też nowsza literatura rosyjska była dla niego tak sympatyczną; utwory poetyckie Pułszkina („Dama pikowa“ i „Cyganie“), które Mérimée

przetłumaczył, traktując przedmioty pokrewne jego własnym.

Dwie właściwości Mérimée odstręczały go od tragicznego pojmowania wybitnych katastrof życia ludzkiego: pewna obawa, że ulubiona jego wybitność w żywiole pojedynczym straci swoje ostrze, oraz niewiara w większą, wiążącą się całość, któraby pojedynczy wypadek w sobie obejmowała. Wszelako, jeśli czasami robi iście tragiczne wrażenie, dzieje się to wbrew jego woli, w skutek dojrzałszego, głębszego studium charakterów i rosnącego z doświadczeniem zajęcia się wypadkami, w których charakter i los łączą się koniecznie ze sobą. Gdy w romansie „Chronique du règne de Charles IX” brat ginie z ręki brata, poeta, prześladowany szyderstwem symboli, mimowoli skupia w jeden wielki symbol całą okropność i całe szaleństwo wojny religijnej i domowej. Gdy w nowelli „La Partie de triquet” nieszczęśliwy oficer, który raz jeden w życiu oszukiwał w kartach, poczuciem swój hańby jest zgnębiony do tyła, iż w śmierci widzi jedyne zbawienie, wtedy opowiadanie mimowolnie przechodzi w tragedję honoru.

Mérimée w innem małym arcydziele „La double Mésprise” próbuje przedstawić przędzę przypadkowych wydarzeń, instynktów płaczących się i nie rozumiejących wzajemnie, które robią życie niedorzecznem i nawet rzeczy najtragiczniejsze czynią i nierozumnemi i smutnemi i szkaradnemi; ale gdy opowiada wewnętrzne dzieje przykrych zdarzeń i daje nam do zrozumienia, że musi stać się coś niemądrego, wtedy to wszystko przestaje być niedorzecznem. Treść powieści da się krótko w następujących wyrazić słowach: Młoda kobieta, Julia de Chaverny, która w małżeństwie czuje się niezadowolnioną i niezadowolnienie owo poczyną odczuwać jako nieszczęście, w skutek szeregu tkliwych, niespodzianych przeżyć duchowych, wiążących się ze sobą niby żelazne łańcuchy, dochodzi do tego, że oddaje się mężczyźnie, którego nie kocha i z rozpacz umiera. Artyzm Mérimée polega tutaj na pewności, z ja-

ką prowadzi czytelnika przez labirynt wszystkich owych wzruszeń uczucia aż do wyniku nieodzownego, a sprzecznego z rozumem. Zwłaszcza nieporównaną jest rozmowa, gdy Darcy, który, wypytywany w towarzystwie, czyni swoje opowiada ze skromnością i humorem, czem właśnie Julię zapala, lub owa rozmowa w powozie, gdy Julia z każdą odpowiedzią, z każdym słowem, więcej przez opór niżli przez wyznania swoje coraz bardziej zbliża się do zguby. Zwracam uwagę na następujące klasyczne zdanie, łączące się ze wszystkim, co poprzedziło: „Biedna niewiasta w chwili owój była przekonaną, że Darciego zawsze kochała, nawet, że w czasie tych lat sześciu, gdy go nie widziała ani razu, kochała go z tymże samym zapalem, który ją obecnie przejmował”. Mérimée wiedział dokładnie, jaką jest potęgą w życiu ludzkim, jak gwałtownym i tragicznym bodźcem nieuniknione złudzenie. Z pomocą niego da się wyjaśnić nie tylko połowa szczęścia ludzkiego, ale jeszcze i znaczna suma całej nędzy człowieka.

Jeszcze więcej Mérimée zbliża się do właściwej tragiczności, gdzie fatalność wkracza w dziedzinę charakteru i łączy się z nim niby z krwią trucizna. Tak mamy w nowelli „Carmen”. Od dnia, w którym José po raz pierwszy zobaczył cygankę, Carmen, życie jego wychodzi z dotychczasowej kolei; lubo początkowo miał charakter dobry i uczciwy, z nieodbitą koniecznością staje się dla niej rozbójnikiem i mordercą. Co więcej, Mérimée, który jako młody romantyk pragnął jak najdalej trzymać się od tragedji na sposób starożytny, w „Colombie” z nowoczesną bohaterką korsykańską więcej zbliżył się do tragedji greckiej aniżeli którykolwiek z czcigodnych poetów, wystawiających „nigdy nie wymierającą rodzinę Agamemnona”. Nie bez słuszności porównywano Colombę z Elektrą. Podobnie jak ta ostatnia zatapia się ona całkiem w myślach o niepomśzczonej śmierci ojca, jak Elektra zapala brata do krwawej pomsty, co więcej, jest jeszcze bardziej ludzką i naturalniejszą bohaterką tragiczną, aniżeli bohaterka So-

foklesa, gdyż w pancerzu straszliwych swych uprzedzeń porusza się powabnie i naiwnie. Jest ona jednocześnie krwiożerczą i dziecinną, zatwardziałą i dziewczęcą, — ciórki powab stanowi główny rys jój charakteru. Któż dzisiaj będzie tak ślepym, że nie spostrzeże, jako bliższą jest niewieściój postaci starogreckiej owa wyrosła na łonie przyrody córa południowych wyspiarzy, aniżeli wszystkie owe stąpające na wysokich koturnach księżniczki teatralne, które na scenie francuskiej nazywano Elektrami, Antygonami i Ifigeniami. Więcej snadź jeszcze pokrewną jest pogąńskim córom z odległej wyspy północnej, niewiastom sagi islandzkiej, które z tak namiętną uporeczywością żywią nienawiść rodową i zazwyczaj popychają do krwawej zemsty opierających się mężczyzn. W „Colombie“, najślawniejszym utworze Mórimego, romantyczna „barwa miejscowa“ stanowiąca tryumf odniosła. Opowiadanie ma w sobie niepodrabianą woń wyspy, gdzie urodził się Bonaparte, technienie ducha korsykańskiego nawskroś je przejmując. Jako dowód wierności w przedstawieniu obyczajów a także powodzenia dzieła warto przytoczyć, iż, gdy Mórimeo z powodu sprawy Librego w sądzie oczekiwał wyroku, jakiś korsykanin, z piętnem byłego bandyty, obecny podczas procesu, zbliżył się do niego i ofiarował mu się w razie skazania, z *wendettą* na prezosa izby sądowej. Niełatwo byłoby wymyśleć świetniejszy dowód prawdziwości barw, przez Mórimego użytych. Mórimeo jednak nie musiałby być sobą, gdyby (właśnie w tym czasie, kiedy wydał „Colombę“) nie ocalił swój opinii wroga teorii, sztydząc, o ile mu siły pozwalały, z owój głośnej barwy miejscowej. W przedmowie, napisanej w r. 1840 do drugiego wydania dzieła „La Guzla“, zbioru zmyślonych przezeń pieśni ludowych iliryskich, opowiada, że „roku pańskiego 1827“ był romantyką, zapalał się do „barwy miejscowej“ i hołdował pogładowi, że bez niej niema zbawienia. Pod nazwą „barwy miejscowej“ rozumiał podobnie jak ówczesni towarzysze jego to, co w siedemnastym stuleciu zwano „obyczajami.“

Niech się pysznią ze swego terminu i niech sobie wyobrażają, iż wynaleźli wyraz i rzecz. Zapalał do „barwy miejscowej“ między innemi natchnął go pragnieniem gorącym zwiedzenia Iliryi ¹⁾. Ponieważ dla braku pieniędzy na drogę musiał plan porzucić, wpadł na myśl, aby naprzód napisać podróż i za honorarium istotnie odbyć ją później. Gdy i ten śmiały plan upadł, przy pomocy pewnego dzieła podróżniczego i znajomości „pięciu lub sześciu wyrazów słowiańskich“ sfabrykował zbiór ballad, „przełożonych z iliryskiego.“ Wszysey z dobrą wiarą przyjęli miśtyfikację ²⁾. Nawet pewien doktor niemiecki, nazwiskiem Gerhard, przełożył na język niemiecki „Guzlę“ wraz z dwoma innemi tomami poczyj słowiańskich i to miarą oryginału, którą odkrył w prozie Mórimego. Mórimeo, zrobiwszy w taki sposób doświadczenie, jak bardzo łatwo wytworzyć „barwę miejscową“, przebaczył Racinowi i klasynom brak owój substancji.

W zarcie i dowcipie czujemy bardzo dobrze gniew niepospolitego poety, iż niegdyś, choć tylko w kwestyach literackich i tylko jako młodzieniec, zaciągał się pod jakiś sztandar, należał do jakiejś partii. Istotnej prawdy owa wesola przedmowa nie powiedziała, gdyż lubo Mórimego ballady iliryskie w prozie nie posiadają wcale świetnych zalet, były one jednak płodem subtelnych, staran-

¹⁾ Pod nazwą *Iliryi* należy rozumieć Chorwację, gdyż było to w czasach, gdy Ludwik Gaj rozpoczął ruch odrodzenia narodowego chorwatów pod hasłem tak zwanego *iliryzmu*, mylnego ze stanowiska geografii i etnografii. — (Przyp. tłum.).

²⁾ Tylko sędziwy Goethe publicznie oświadczył, że poczytuje Mórimego za autora poczyj ilirskich. Jednakże Mórimeo w jednym z listów nie bez słuszności wyraża się nieco gorzko o tem, jak wielki poeta uzasadnia odślonięcie pseudonimu Hyacynta Maglanowicza: „Zwróćmy uwagę, że w słowie Guzla kryje się nazwisko Gazul“ i t. d. Mórimeo, który, podobnie jak wszysey młodzi romantycy francuscy, ubiegał się o Goethego pochwałę, posłał mu był wraz z książką list, w którym zwierza mu tajemnicę swego autorstwa.

nych studyów i pisano są ściśle stylem pieśni ludowych słowiańskich.

Mérimée wcale nie może mówić o sobie. Przedmowy jego, jeśli tylko wyjątkowo zniża się do wchodzenia w bezpośredni stosunek z publicznością za pomocą słowa wstępnego, mają znamiona niedbalstwa, obojętnej skromności, która jeszcze niezawodniej, niż najwyraźniejsze poczucie własnej godności tego, co się nią jako formą posługuje, ochrania od wszelkiego zetknięcia z pospółstwem.

XXV.

Wyraz charakteru Mérimée'go jest ścisła lub szydercza skrytość. Objawia się ona już w jego urzędowej działalności autorskiej, w zwięzłych opisach pomników Francji południowej, opisach przepełnionych wyrażeniami fachowemi („Notes sur le Midi de la France“ i t. d.). Niema tam ani słowa o sobie samym, ani jednego wybuchu uczucia osobistego, ani jednego wrażenia z podróży, najmniejszego zwrotu, przeznaczonego dla nieznawców. Co to za figiel tak zadrwić sobie z tych wszystkich, co spodziewali się, że w inspektorze pomników historycznych przydybią dyletanta i noweliste!

Skrytość jego występuje dalej w charakterystycznej skłonności do mistyfikowania, tkwiącej w pocięciu teatru hiszpańskiego i ballad iliryskich. Ten rys przypomina Beyle'a, ma jednak nieco inny charakter. Pseudonimy jego nie trwały długo, ale póki się ich trzymał, ściśle przy nich obstawał. Bawiło go to w najwyższym stopniu, że czytelników wystrychnął na dudków, sam zaś trzymał się po za obrębem żartu. Nie zaniedbywał żadnego środka, aby istnienie rzeczywiste jego pseudonimów wiarogodnem się wydawało; do dzieł swych dodawał nie tylko ich życiorysy, ale nawet wizerunki i, aby dopełnić miary żartu, dla teatru Klary Gazul kazał samego siebie odrysować jako

hiszpankę w wyciętej sukni, z mantylą na głowie i ów portret wyrzeźbiony na miedzi.

Kto zwodzi milczeniem, musi w końcu przemówić, a kto znajduje upodobanie w mistyfikowaniu ludzi, musi oddać się na pastwę, skoro tajemnica zdradzoną zostanie. Jest wszelako lepsza zbroja nad milczenie i pseudonim—stanowiła ją dla Mérimée'go, podobnie jak dla Beyle'a—ironia.

Mérimée od samego początku miał zylkę satyryczną. Namietne upodobanie w nieudanej energii charakteru samo przez się wyradzało szyderczą postawę względem bohaterów frazesowych. Dramat „Les Mécontents“ zawiera w sobie np. najbardziej urągającą satyrę na rewolucjonistów w szlafroku i pantoflach, jaką kiedykolwiek napisał. Legitymistyczna szlachta wiejska, mumie i niedolegi, którzy mają tylko namiętność przysłuchiwania się własnej mowie, zawiązuje spisek buduarowy przeciwko pierwszemu cesarstwu, daje sobie wzajemnie tajemne sygnały, układa plany i kłóci się o przewodnictwo na posiedzeniach, wszelako widok zandarma w kozi róg ją zapędza. Dramat, pochodzący z daleko późniejszych czasów: „Les deux Héritages ou Don Quichotte“, który prawdopodobnie Emilowi Augier posłużył za wzór do kilku utworów, zawiera w sobie podobną satyrę na obłudę towarzyską i kościelną, na humbug polityczny, nierycerskość i wyrachowanie zdenerwowanej młodości, wobec której Mérimée wolalby poczytywać się za marzyciela i idealistę.

W owych dziełach dramatycznych, które już jako niesecniczne okazują pewną niedoskonałość formy zewnętrznej, nie objawia się rodzaj ironii, właściwy Mérimée'mu. Ma on tutaj skłonność do barw zbyt jaskrawych; siła jego głównie polega na przymiotach nowellisty. Daleko subtelniejszą niż w dramatach jest ironia w miłutkiej miniaturowej nowelli „L'abbé Aubain“, która zarazem świadczy o godnej uwagi wielostronności Mérimée'go. Tuż zbliża się niemal do manieri Edmunda About, którego

wszelako elegancją o wiele przewyższa. „L'abbé Aubain“ jest to mały zbiór listów, po części napisanych przez pewną damę, która sądzi, że ją młody Abbé kocha, po części przez samego Abbé, w wymuszony sposób zartującego z kolegi w kwestyi miłości, którą dama żywi dla niego. Poznajemy dwie istoty słabe, ale subtelne, okłamujące siebie i otaczających je ludzi; nad ich skłonnością do łakotliwości, wygody i obłudnem panowaniem nad sobą unosi się nie ma satyra poety.

W nowelli tego rodzaju opowiadający nie bierze udziału, przeto tutaj równie jak w dramatach nie można obserwować, jak autor trzyma się na uboczu. Najwyraźniej forma ironii, absolutnie właściwa Mörimée'emu, występuje tam, gdzie wprawdzie przegląda opowiadający, ale mimo to stawia się po za przedstawionem przezeń uczuciem. Charakterystyczna jego metoda wykładu polega na tem, że subtelną ironią, przebijającą w drobnych rysach, wzmacnia efekt opowiadania albo w ten sposób, że nawpół ze śmiechem każe wzruszającym miejscom mówić samym za siebie, albo przez to, że rzeczy bolesne, oburzające, namiętne oprawia w ramy obojętności i chłodu ze strony otaczających ludzi. Przywiodę kilka przykładów.

Mörimée w małym arcydziele „Le Vase étrusque“, jedynój ze swych nowell, gdzie przedmiot z czasów nowszych traktuje sympatycznie, opowiada dzieje młodej pary, kochającej się potajemnie. Wracając z nocnej schadzki, młodzieniec wygłasza następujący monolog:

„Jakże jestem szczęśliwy! mówił do siebie co chwila. Nakoniec spotkałem serce, które moje serce rozumie!... Tak jest, znalazłem ideał, posiadam zarazem przyjaciela i kochankę... Co za charakter!... co za namiętna dusza! Nie, ona nigdy nikogo prócz mnie nie kochała!...“ A ponieważ próżność przyłącza się do wszystkiego na ziemi, kochanek zawołał: ona jest najpiękniejszą kobietą w całym Paryżu! i próżność jego cały jój wdzięk wyobraziła sobie.

Tak ciągnie się obraz jeszcze przez czas jakiś, potem Mörimée przerywa sobie, wtracając uwagę: „szczęśliwy kochanek jest prawie tak samo nudny jak i nieszczęśliwy.“ Skoro nakoniec stosunek obojga osób dochodzi do pełnego, do najpiękniejszego rozkwitu, skoro przelotna, ale fatalna zazdrość co do przeszłości kochanki rozplywa się w nieporozumieniu, w nicości i my stajemy się świadkami sceny miłosnej. Najtkliwszy, najpochlebniejszy poeta nie mógłby odmalować delikatniej sceny, w której lzy żalu łączą się z uśmiechami i pocałunkami. W jakież sposób Mörimée mówi o sześć wierszy dalej, że wszystko w jednej chwili niknie i Saint-Clair nazajutrz ginie w pojedynku? Dowiadujemy się o tem tak, jak o podobnych rzeczach zazwyczaj dowiadują się ludzie.

— No — rzekł Roquantin do pułkownika Beaujeu, spotkawszy go wieczorem u Tortoniego — czy to prawda?

— Aż nadto prawda, kochany przyjacielu — odpowiedział pułkownik z pośępną miną.

— Opowiedz mi pan, jak się to stało.

— Całkiem po prostu. Saint-Clair rozpoczął od tego, iż wyznał, że niema słuszności, ale prędzej nadstawi pierś na kulę Thémimesa, zanim zgodzi się na przeproszenie. Mogłem tylko przyklasnąć temu. Thémimes chciał, aby los rozstrzygał, kto pierwszy strzał mieć będzie, Saint-Clair zaś żądał, aby Thémimes pierwszy strzelał. Thémimes wypalił; widziałem jak Saint-Clair okręcił się, potem padł martwy. Często widywałem to osobliwsze kręcenie się, poprzedzające zgon u żołnierzy, trafionych kulą.

— W każdym razie to rzecz osobliwsza — rzekł Roquantin. — I cóż zrobił Thémimes?

— Zrobił to, co w podobnych okolicznościach robić wypada. Z żalospną miną odrzucił pistolet; z takim zamachem cisnął go na ziemię, iż kurek pękł. *Jest to pistolet angielski, roboty Mantona. Sądzę, że w całym Paryżu nie znajdzie puszkarza, coby pistolet mógł mu naprawić.*“

Mérimée maluje nam współzucie życzliwych znajomych nie tak, jak to czynią pisarze sentymentalni, ale jak w rzeczywistości bywa, a tymczasem tkliwy stosunek kochanków tem namiętniej odbija od twardych ram, w które go oprawił. Wie on dobrze, iż gorący szampan zyskuje na tem, jeżeli go wprzód wstawia do lodu.

Jeszcze przytoczymy kilka przykładów zdolności poety postawienia się po nad uczuciem, które wyprowadza na scenę i wywołuje w czytelniku. Czytamy w „Zdobyciu okopów“ opowiadanie o głównym ataku: „Przybyliśmy prędko aż do podnóża okopów, palisady wywalono, a ziemię zryły kule nasze. Żołnierze rzucali się w wyłomy z okrzykiem: „niech żyje cesarz!“ — a okrzyk był silniejszy, niżli należałoby oczekiwać od ludzi, którzy już tak długo wykrzykiwali.“ Opowiadającym nie jest tu sam poeta; każe on tutaj pewnemu oficerowi kreślić pierwsze swoje przygody wojenne, ale ten niemniej jednak jest w rodzaju Mérimée’go, gdyż nie podziela zapалу szturmujących żołnierzy. Daleki od wystawiania entuzjazmu dla Napoleona, jako dodającego odwagi albo patryotycznie, z zimną krwią siłą ich płuć krytykuje.

Niepodobna, dziwić się, że ów styl, ów ton, który tak niespodzianie zabezpiecza obiektywność obrazu, zawsze poczytywano za objaw chłodu serca. W rzeczywistości nie jest on nim wcale, podobnie jak wybór okropnych przedmiotów nie jest objawem okrucieństwa Mérimée’go. Jakże często jego ironia wysłowienia bywa naodwrot jedynie przejrzystą zasłoną sympatii i oburzenia! Przyjrzyjmy się owój ironii w małej nowelli „Tamango“, gdzie już sam wybór przedmiotu może powierzelownemu czytelnikowi posłużyć za dowód skłonności do rzeczy oburzających, coż budzi bowiem więcej obrzydzenia nad handel niewolnikami, i znęcanie się nad nimi, albo nad rozbicie okrętu, głód i zabójstwo? A wszystko to opowiada się nawet z ironicznym uśmiechem. Czujemy wszelako, co znaczy owa ironia, gdy czytamy ustęp w następującym rodzaju:

„Kapitan podał rękę nawpół pijanemu królowi murzyńskiemu i natychmiast wręczono niewolników majtkom francuskim, a ci śpiesznie zdjęli im z szyi długie widła drewniane, w których murzyni ich przyprowadzili i zamiast nich założyli żelazne obroże i okowy. *Zmiana ta dowodzi wyższości cywilizacji europejskiej.*“

Czujemy to jeszcze mocniej, doszedłszy do miejsca, gdzie kapitan srogiem biciem liną stara się zyskać uległość ze strony pięknej dziewczyny murzyńskiej.

„To rzekłszy, kapitan zszedł do kajuty, kazał zawołać Aiszę, ale ani pieśszoty, ani bicie (*gdyż w końcu człowiek cierpliwość traci*) nie zdołały nakłonić pięknej murzynki, aby uległa jego żądom.“

Potrzebaby być chyba człowiekiem tępym, aby nie odczuć, jak właśnie ów chłód, poprzestający na podaniu faktu, iż ludzie są takimi i że tak bywa w życiu, zwiększa jeszcze dotkliwie czynu przemocy wrażenie. Książki owej nie możemy czytać bez wzruszenia. W tem, co początkowo wydawało się zimnem, spostrzegamy później tylko odrętwiały wybuch wewnętrznego duszy artystycznej ognia, pojmujemy, że wzruszenie ukrywa się po za formą tych prac trzeźwą a jednak energiczną, i że właśnie wzburzenie wewnętrzne wykuło je nakształt twardego medalu.

W żadnej z nowell Mérimée’go ironiczna podstawa opowiadania i głębokie uczucie, które wyzwoliło się z powijków wszelkich przesądów, nie złąły się tak doskonale ze sobą, jak w „Arsène Guillot.“ Etykieta cnoty wielkiej damy chrześcianki tworzy tutaj przeciwieństwo do nieświadomości, w której znajduje się biedna, już przez matkę sprzedana dziewczyna, nie wiedząca nic a nie o wszystkich towarzyskich zwyczajach moralnych i chrześciańskich. W przystępie rozpacy wyskakuje oknem, łamie nogę i kilka zeber i nowella kończy się sceną przy jej łożu. W przebiegu opowiadania ironia jak zwykle troszczy się o to, aby współzucie i wzruszenie miary artystycznej nie przekraczało, wszelako w końcu, gdzie odmalowaną została

śmierć Arseny, Mérimée pozwolił przemówić sercu i prosty język jego nadaje umierającej gryzettec urok tak dalece, że piękniej nawet Alfred Musset nie opromienił swęj umierającej Boneretty. W samym jednak końcu ironia artystyczna znowu w kilku wierszach prawa swoje odzyskuje. Słowa „Biedna Arsena, ona modli się za nas“ na nagrobku Arseny ołówkiem ręką kobiecą napisane pokazują nam w swęj zwięzłości, że surowa dama uległa tejże samęj pokusie, co i dziecko niewykształcone i że, skoro Arsena umarła po bohatersku, protektorka wzięła w spuściznie po nięj kochanka. A jednak wyraz ironia jest tutaj niemal zbyt silnym; brak mi wyrazu na oznaczenie owego odcienia. Ów lekko ironiczny napis ołówkiem w siedmiu wyrazach zawiera w sobie kazanie o tolerancyi w duchu Mérimée'go, a zatem lakoniczne.

D'Haussonville podaje słowa Mérimée'go do Emila Augier względem swęj nowelki „La Chambre bleue“, napisanej r. 1869 dla cesarzowej; wyjaśniają one, jak metoda opowiadania, wyrosła z jego charakteru nieświadomie, stała się jego świadomą manierą. Mérimée powiadał: „Historia ta ma wielką wadę, a mianowicie, że z początku obmyśliłem zakończenie tragiczne i *naturalnie* rozpocząłem opowiadać tonem żartobliwym. Potem zmieniłem pomysł i zakończyłem żartobliwem rozwiązaniem. Musiałbym rozpocząć na nowo i historię opowiedzieć tonem tragicznym, ale to nudziło mnie i pozostawiłem ją tak, jak była.“ Forma, która początkowo była wyrażeniem stylistycznym duszy nader wrażliwej i nader dumnej, w końcu życia Mérimée'go wyrodziła się w wyrafinowane, przesadzone zastosowanie efektu przeciwieństwa jako środka artystycznego.

XXVI.

Mérimée i Gautier.

W liście z 22 listopada r. 1821 malarz Mérimée pisał: „Mam dorosłego, ośmnastoletniego syna, którego chciał-

bym zrobić adwokatem. Posiada on takie zdolności do malarstwa, że nie kopiując nic jeszcze, robi szkice niby młody uczeń.“ Podobnie jak wielu najznakomitszych romantyków francuskich Prosper Mérimée nigdy nie porzucał sztuk plastycznych, malował akwarelami, ale przede wszystkim był niezmordowanym a zdolnym rysownikiem. Talent jego do rysunków wydaje się wielce pokrownym jego zdolnościom stylistycznym.

W pokoleniu z r. 1830 Prosper Mérimée i Teofil Gautier zdają się uzupełniać siebie nawzajem. Zarys, ostra linia stanowią siłę Mérimée'go, żarząca zaś barwa wyższość Gautiera, o którym możnaby myśleć, że pisze nie piórem lecz pędzlem. Gautier przede wszystkim lubi draperyę i oświetlenie; bujny styl jego ma charakter wenecki, autor rozkłada przed nami złotogłów i aksamit, osypyany szychem i perelkami. Mérimée'go prosty, ale w najwyższym stopniu wytworny sposób przedstawienia jest bezbarwny i ponury, ale wszystko, co powie, jest niby rylem wykute. Styl jego ma przymiot, którego najświetniejsze obrobienie językowe przewyższyć nie zdoła — jest przejrzysty; postaci jego i charaktery występują dotykalnie i żywo w rażącej dzikości. Wszystkie zarysy ukazują się nam w zuchwałęj wyrazistości, niby zarysy w obrazie lub sztychu Jakóba Callota, którego cechy przypomina maniera Mérimée'go. Młodociana męska figura Callota, która w kapeluszu na bakier, z piórem i podniesionemi skrzydłami, w obeisłym mundurze, z długą szpadą przy boku, w wielkich butach, strojnie fałdujących się dokoła silnęj lędki, w dumnej, wyzywającęj postawie świadczy o jakowymś gwałtownym czynie, taka postać byłaby wyborną ilustracją do „Chronique du règne de Charles IX.“

O skrytości i dyskrecyi Mérimée'go daje ostateczne świadectwo klasycznie wytworna ścisłość stylu. Forma u niego jest jasna i gładka niby stal wypolerowana, niema tam ozdób, kwiatów, nawet jakiegokolwiek ornamentu, ale każda postać jest niby z kruszczu odlana, przeprac-

wana i prawdziwa, w prawdziwy strój ubrana i żyjąca. Żaden ze współczesnych poetów francuskich nie okazał pód względem językowym tak arystokratycznego konserwatyzmu jak Mérimée, nie wyjmując nawet Karola Nordiera. Wziął język takim, jakim mu był dany w domu, każdemu napisanemu przez siebie zdaniu pozostawił jego piętno, nie przybierając osobliwszych słów na pomoc, ani używając zwyczajnych w niezwykły sposób. Przedewszystkiem miał wstręt do wyrażen ogólnych i wyrazów abstrakcyjnych, zasłaniających myśl niby zasłoną, aby po za nią wydawała się większą i znaczniejszą. Szczególniej znamionuje go pewność wyrażenia, dar wywoływania wyobrażenia, które ma na celu, za pomocą prostego wyrazu, którego cecha zdawała się być wytarta przez użycie. Hugo pisze dotykalnie, patetycznie, Gautier i zwolennicy jego mają styl zmysłowy, najeżony obrazami; obaj starają się działać za pomocą architektoniki słów. U mistrzów dążenie to było usprawiedliwione, usiłowania zaś naśladowców i uczniów przypominają nazbyt często owo wspaniałe wodociągi z czasów rzymskich, które z niesłychanym kosztem przeprowadzano od jednego wzgórza do drugiego, nie wiedząc, że woda własną siłą z doliny podnieść się zdoła. Podziwiamy owe pomniki, ale podziw nasz byłby dziesięć razy większy, gdybyśmy zamiast nich znaleźli proste rury, umieszczone na ziemi. Wyrażenie sztuczne, podniosłe, — to niby wodociąg, zwyczajne słowo, prosto idące do celu, — to niby zwyczajna rura. Styl Mérimée'go trzyma się jak rura przy ziemi, nie ma wcale niepożytecznej okazałości, niepotrzebnego polotu, nie traci sił na pawienie się. Stylowi temu mimo to nie brak powabu, ale nie ma żadnego innego wdzięku okrom należytéj siły. Niéma tam ani jednego słowa za wiele, a każde zdanie posługuje całości. Stare godło „ne quid nimis“ zdaje się być hasłem owéj sztuki opowiadania.

Widocznie Mérimée miał na celu, aby, wyrzekając się wszelkich przydatków, małe dzieła swoje o ile można

ści zabezpieczyć przed zębem czasu. Dążenie jego przypomina przezorność rzeźbiarza florenckiego; wymuszoną w osobliwszy sposób postawę wspaniałego świętego Jerzego Donatella — mianowicie przyciśnięte do korpusu ramiona i ręce—starano się objaśnić tem, że Donatello troskliwie obserwował na posągach starożytności, które części ciała najwięcej ucierpiały i dlaczego. W podobny sposób Mérimée dzieła swoje chronił od wszelkich zewnętrznych ozdób i od wszelkich zboczeń od istoty rzeczy, aby oparły się zmianom gustu.

Wszelako jego sposób pisania nie przeszedł do następnego pokolenia; nie on, ale Gautier, jako stylista, założył szkołę. Nie należę do tych, co by żalowali, że styl bogatszy i wydatniejszy wyparł Mérimée'go i że nowsi pisarze francuscy nie tylko tworzą zdanie poprawnie i jasno, ale jeszcze o ile możliwości nadają mu melodyę, barwę i woń. Sposób pisania, jaki od Gautiera przeszedł na Flauberta, a od tego ostatniego na Zolę i Daudeta, ma też swą stronę niebezpieczną, a przedstawiciel stylu opisowego, który w naszych czasach najwięcej budzi podziwu, wcale na to oczu nie zamyka. W jednym z felietonów Zoli znajduję następującą uwagę:

„Najgorszą według mego przekonania rzeczą stało się to, iż szwargot naszéj epoki, owa cząstka stylu, która należy do mody i musi zestarzeć się, uchodzić będzie za jeden z najokropniejszych rodzajów stylu w języku francuskim. Da się to przepowiedzieć z góry z matematyczną niemal ścisłością. Co szczególnie łatwo starzeje się, to mianowicie obraz. Póki jest nowym, porywa i zapala, gdy go dwa albo trzy pokolenia używać będą, stanie się oklepanką, a w końcu śmiesznością. Spójrzmy na Woltera z jego suchym językiem, jego silnem zdaniem bez przymiotników, które opowiada, a nie maluje; Wolter zostanie zawsze młodym. Patrzymy na Rousseau'a, naszego protoplastę, z jego obrazami, z jego namiętną retoryką; napisał on wstrętne stronnice... A zatem mamy piękny

los przed sobą, my, którzy przewyższyliśmy jeszcze Rousseau'a, co nasze zdania malujemy, śpiewamy, obrabiamy niby bryły marmuru, a od wyrazów wymagamy woni właściwej rzeczom. Wszystko to drażni nerwy ludzkie. Uważamy to za wyszukane, przypuścimy, że tak źle nie jest. Pytanie, co nasi prawnukowie o tem powiedzą. Ich sposób odczuwania z pewnością się zmieni i jestem przekonany, że przed niejednym z naszych dzieł staną w osłupieniu. Prawie wszystko w nich się zmieni."

Autor owego ponurego potępienia samego siebie zachodzi w każdym razie za daleko. Jeśli nasi potomkowie mało dbać będą o nasze książki — co jest dość prawdopodobnem — to styl, w którym zostały napisane, najmniej będzie temu winien. W każdym razie słowa Zoli godne są uwagi jako świadectwo kolorysty literackiego na korzyść racjonalistów. stylu, pomiędzy którymi w naszym stuleciu Mérimée jest jednym z pierwszych. Najlepsze jego dzieła są istnemi pomnikami. Rzadko w literaturze powszechniej małe prace prozaiczne były wykonywane w tak wielkim stylu. Przed nami staje rzecz sama w najwydatniejszym świetle, nie okryta mgłą czułości. Byłoby niesłusznem mniej cenić bogatego w obrazy prozajika, dla tego, że obrazy jego starzeją się wskutek powtarzania; podobnie możnaby wyrzucić kompozytorowi, że nam jego melodyo katarynka obmierzła. Wszelako nie da się zaprzeczyć, że styl surowy, wolny od obrazów, jak Mérimée'go, który niema w sobie nic roślinnego, przetrwa plody stylu opisowego, jak posąg spiżowy kwitnące drzewo.

Pierwiastkowo poeta ów uchodził za czystego naturalistę. Alfred Musset w młodości napisał kilka wierszy o Mérimée, którego w naiwny sposób porównywał z Calderonem; wiersze te w nadzwyczaj zajmujący sposób przedstawiają nam wrażenie, które na współczesnych robił talent Mérimée'go. Wydawało im się, jakoby tworzył jedynie odlawy z rzeczywistości.

L'un comme Calderon et comme Mérimée,
Incruste un plomb brûlant sur la réalité,
Découpe à son flambeau la silhouette humaine,
En emporte le moule, et jette sur la scène
Le plâtre de la vie avec sa nudité.
Pas un coup de ciseau sur la sombre effigie,
Rien qu'un masque d'airain, tel que Dieu l'a fondu.

"Ani jednego dotknięcia dłutem" — pocieszne to słowo dla charakterystyki najenergiczniejszego stylisty epoki, ale to tylko widoczną jest rzeczą, iż Alfredowi Musset wydał się naturalistą czystej krwi. Pochodzi to stąd, że, jak już wspomnieliśmy, w romantyce od samego początku znajdował się żywioł naturalistyczny. Naonczas w obozie romantycznym nie odczuwano żadnej różnicy pomiędzy naturalizmem i romantyzmem. Z pewnością poezja pióropuszy i kling toledańskich miłszą była niejednemu aniżeli istota życia realnego, ale i rzeczywistość dała się spożytkować poetycznie, jeśli tylko miała barwę i charakter, płomień i namietność i woń egzotyczną, a to właśnie było u Mérimée'go. Zarodki późniejszego naturalizmu znajdują się u niego tak samo jak u innych romantyków, tylko że u tych ostatnich zamilowanie sztuki przemogło nad naśladowaniem przyrody. Tymczasem Mérimée ze swem upodobaniem w przedmiotach brutalnych, z udanym chłodem, jest wyraźnie zwiastunem kierunku, który wystąpił w następnym pokoleniu literackim. W Taine'a "Vie et opinions de M. Graindorge" (1867 r.) znajduje się wiersz, który podaje sąd o życiu towarzyskiem, ale ma większą doniosłość: "Depuis dix ans une nuance de brutalité, complète l'élégance." Czujemy to u wszystkich większych pisarzy drugiego cesarstwa, u Dumasa syna, u Flauborta, którego chciano nazywać Mérimée naszych czasów, nareszcie u samego Taine'a, który całkiem w duchu Mérimée'go cieszy się, gdy ma przedstawić "piękno zabójstwo" i każe swemu Graindorge, aby

dał czytelnikowi dokładną wskazówkę co do najpraktyczniejszej metody podrzynania sobie gardła brzytwą ¹⁾).

Obecnie Mérimée uchodzi za klasyka. Jego jasna, przejrzysta forma, wstręt do wybryków lirycznych, retoryki metaforycznej pozornie zapewniają mu miejsce po za grupą romantyczną. Wszelako widzieliśmy, że pod pewnym względem wszystkich romantyków francuskich należy poczytywać za klasyków i że tylko wyraźniejsze piętno klasyczne Mérimée'go oddziela go, a zatem niezupełnie, od wielkiej grupy literackiej romantyków francuskich.

Skoro jeszcze rozważymy, iż Mérimée podobnie jak Hugo i Vigny podlegał wpływowi Walter-Scotta, że miał niezaprzeczone pokrewieństwo z szatańskością Byrona, że, lubo trzeźwy wątpiciel, pisał nawet rzeczy w rodzaju Hofmana, jak „La Vision de Charles XI“, że był bezpośrednim uczniem Beyle'a, że, jako czysty romantyk, prawie zawsze przedstawiał rzeczy obce i nienowoczesne, wtedy znajdziemy w nim tak wiele rysów wspólnych z romantykami francuskimi, iż uznajemy go za prawe dziecko swojej epoki.

Nawet chociaż nieprzypisujemy mu sztucznej oryginalności, postać jego dostatecznie odbija pośród gienialnego pokolenia z r. 1830. Inni skoczyli na arenę w różnobarwnych mundurach, w połacanych hełmach, z powiewającymi sztandarami, on zaś jest czarnym rycerzem w wielkim turnieju romantycznym.

XXVII.

Teofil Gautier.

W pierwszych dniach roku 1830 trzój młodzieńcy szli w Paryżu do domu, stojącego w ustroniu niedale-

¹⁾ „Quand Cromwell passe en Irlande, il marque le nombre et la qualité des gens massacrés, et puis c'est tout. *Et cependant quels beaux massacres!* Quelle occasion pour pénétrer le lecteur de la froide fureur qui poussait les épées des fanatiques!“ Taine: Essai sur Guizot.

ko pól elizejskich, jedyne naonczas w dopiero co wytkniętój ulicy. Pierwszy, liczący lat dziewiętnaście, szedł krokiem, przypominającym podskakujące dreptanie ptasie, był pochyłony naprzód, kieszeń miał napchaną rękopismami. Był to subtelny fantastyk, powabny poeta Gérard de Nerval, który obrał za główne zajęcie zrywać sobie nogi w usługach przyjaciół. Obok niego kroczył w postawie dostojnika z miną powagi kastylskiej błąd Piotr Borel z czarną brodą, który jako starszy — miał już lat dwadzieścia dwa — stanowił punkt środkowy całej grupy natchnionej młodzieży; nakoniec w pewnym odstępie szedł wahającym się krokiem i bardzo wzburzony mężczyzna ośmastoletni, przystojny, z cerą oliwkową i prawidłowemi rysami, któremu przyjaciele przyobiecali, że zaprowadzą go do Wiktora Hugo, mieszkańca owego samotnego domu, gdyż im przypadło w udziale szczęście, godne wielce zazdrości, że tam byli pożądanymi gośćmi.

Dwukrotnie młody Gautier wchodził za Nervałem i Borelem po schodach powoli, jakby mu ołów ciążył na nogach, ledwie dech mógł złapać, zimny pot występował mu na czoło i serce biło głośno. Gdy przybyli podedrzwi i gotowali się pociągnąć za dzwonek, przerażony zbiegał szybkim krokiem, aż się protektorowie śmiali serdecznie. Jak to bywa w bajce, dopiero trzecia próba mu się udała. Gautier prosił o pozwolenie, aby mógł odpocząć chwilkę na ostatnim stopniu schodów, chciał trochę przyjść do siebie, bo zdawało mu się, że wszystko do koła niego tańczy. W tej chwili otwarły się drzwi przedpokoju i w promiennym blasku niby Febus Apollo ukazał się po nad ciemnymi schodami sam Wiktor Hugo w całej okazałości swój sławy, całkiem po mieszczańsku ubrany, w czarnym tuzurku i szarych spodniach, ogolony tak starannie jakby pierwszy lepszy mieszczech. Widocznie zamierzał ku niesłychanemu zdumieniu Gautiera wyjść na ulicę jak zwyczajny śmiertelnik; mniój by go w osłupienie wprowadziło, gdyby Hugo na wozie tryumfalnym jechał przez miasto, ciągniony

przez białe jak mleko rumaki, a bogini zwycięstwa nad głową jego wieniec złoty trzymała. Tymczasem poeta cofnął się do pokoju i Teofil Gautier był niemy słuchaczem rozmowy. Był zbyt onieśmielony, aby mógł brać w niej udział. Wszelako od tych odwiedzin rozpoczyna się nowa epoka w jego życiu, gdyż od tej chwili aż do śmierci był zawziętym stronnikiem Wiktora Hugo, zapalonym jego wielbicielem, wdzięcznym uczniem i nieleniwym heroldem. Nigdy, choćby tylko przelotnie, nawet w czasie długoletniej rozłąki, nawet mimo różnicy skutkiem niezgodnych kierunków politycznych, nie zapomniał o bezwarunkowej wierności względem tego, którego w duszy od pierwszego spotkania nazwał był panem i mistrzem.

Powodem odwiedzin było pierwsze przedstawienie „Hernaniego“ w teatrze francuskim. Młodzieńcy przyszli po kilka paczek owych bilecików kwadratowych, na których w środku stępem wyciśnięto „Hierro“. Gautier, który czytał „Oryentalki“, zapalał się do sztuki jeszcze przed jej poznaniem.

W cyrkule, w którym mieszkał, znano go już od dawna z jego wybryków. Wszelakim sposobem drażnił owego abstrakcyjnego zaoferca, tyle nienawistnego młodym romantykom. Chodził zwykle w krótkim, czarnym tużurku aksamitnym i trzewikach z żółtej skóry, zawsze z gołą głową; włos długi, ciemnorudy, dobrze przypadający do jego matowożółtej cery, zapuścił po sam pas i tak paradował z otwartym parasolem, z cygarem w ustach, wyprężony, z majestatem młodzieńczym, ani troszeczkę nie dbając o szydercze spojrzenia oburzonych obywateli lub okrzyki śmiejących się uliczników. Na sąd ich odpowiadał najzupełniejszą pogardą.

Gautier wszelako czuł potrzebę, aby na pierwsze przedstawienie porobić jeszcze osobno przygotowania. Zamówił sobie „kamizelkę czerwoną“ — ową kamizelkę, która miała należeć do najsłynniejszych po świecie szczegółów ubioru. Kolor jej nie był takim czerwonym, jaki rewolu-

cyoniści obrali sobie za symbol i jaki politykom staje w myśli na wspomnienie rewolucji — był to kolor ognisty, który owoczesnej młodzieży artystycznej służył za emblemat nienawiści do barwy szarzej. Był to kawał szkarłatnego atlasu, którego barwy zachwyciły młodego malarza i poetę. Spoglądał nań z taką błogością, z jaką, jak mi się zdaje, Paweł Veronese musiał patrzeć na kawał materii jedwabnej. Skoro Gautier przyszedł do posiadania tego skarbu, wezwał krawca do siebie i przedstawił mu swój plan. Z materii owęj miała powstać kamizelka, nie innego tylko kamizelka, w kształcie pancerza wypukła na piersiach, a zapinana z tyłu na haftki. „Jeśli — opowiada Gautier, — pomiędzy wizerunkami akademickimi, przedstawiającymi różne wyrazy twarzy ludzkiej, wynajdziemy jedną z tych, nad którą napisano „zdziwienie“, możemy mniej więcej mieć wyobrażenie, jaką minę zrobił krawiec“. Ależ to nie modna kamizelka — odparł lekko. — Przyjdzie teraz na nią moda — odparł Gautier. Ależ ja nie znam tego kroju. Podobniejszy on do kostiumu teatralnego, aniżeli do zwyczajnego ubrania; boję się, żeby materii nie zepsuć. Bądź pan najzupełniej spokojny, ja przygotuję model z płótna. Kamizelka była gotowa i Gautier ze spokojną dumą i chłodną wyniosłością owego pamiętnego, burzliwego wieczoru wytrzymał w teatrze ogień krzyżowy lornetek mieszczan i wytykanie palcami pospólstwa. Nazwisko Gautiera połączyło się z legendą o kamizelce czerwonej, lubo nosił ją jedynie owego wieczora; długi czas nie wiadano nic więcej o nim prócz tego, że miał ją natenczas na sobie. Ja sam w r. 1867 spotykałem ludzi w Paryżu, sądzących, że ją dotychczas jeszcze nosi, — aż do dziś dnia błyszczy ona w dziejach literatury francuskiej jako dziecienny symbol upodobania owęj entuzjastycznej młodzieży we wszystkim, co w życiu świeci i mieni się jaskrawymi barwami.

Wszelako właściwie rzeczą błyszczącą i ognistą była dla Gautiera sztuka, czysta sztuka. Miłość dla sztuki bez

granic, bez oglądania się na cokolwiek na świecie rzadko napelniała czyjeś serce w takiej mierze, jak u Gautiera. Miłość tę zachował aż do zgonu, ale w młodości dała mu wszystkie rozkosze, których używa, wszelki podziw, który budzi, wszelką odwagę, którą wpaja i wszelką nienawiść, którą rozdmuchuje.

Miłość owa działała także, iż z głęboką, szlachetną skromnością, pełen podziwu spoglądał na artystów — on, który sam przecie był mistrzem. Stał się paziem Wiktora Hugo, a pełnym poświęcenia przyjacielem Balzaka. Był poetą, ale podziw zrobił go krytykiem. Nikt tyle co on nie cieszył się z dobrze zbudowanego wiersza, ze świetnego słowa, z wyrażenia malowniczego, silnej fantazyi, śmiałego marzenia. Był malarzem, zanim został poetą: nikt tak gorąco nie uznawał potężnej, ale nieco niepewnie macającej oryginalności w Delacroix, jego świetnego kolorytu, pokrywającego wszelkie wady w rysunku. Dla tego też jako krytyk napadał na płaskość Seriba i przezorność reformatorską Delavigna, na czezo wodewile i tragedye bez namietności, gdyż uwielbiał styl i wołał stokroć chodzić na przedstawienia jeźdźców, aniżeli do teatru „Gymnase“ na dramat mieszczański, w cyrku bowiem wolano tylko hop! i ho! i nie popełniano tyle co Seribe grzechów przeciwko składni i metryce. Z jakimże gniewem nacierał na Delacrocha (którego talent później dopiero się rozwinął), gdy ten wylizaniem obrazami z dziejów średniowiecznych zachwycał napółwykształconych, zapędzających się tak daleko, że w dziedzinie wieków średnich dawali mu pierwszeństwo nad Wiktorem Hugo i Delacroix! Wynoszenie nieśmiałego talentu nad gieniusz zuchwały i przejmujący strachem — było w oczach Gautiera właściwie grzechem przeciwko Duchowi Świętemu; niby istny tygrys rzucił się na popularność talentów owych. Jak sam później wyznaje, byłby naówczas Delacrocha zjadł z nogami bez najmniejszego wyrzutu sumienia.

Sztuka dla sztuki, sztuka z celem w samej sobie! — to było hasło Gautiera. Kochał sztukę (jak zazwyczaj się kocha) dla samego ukochanego przedmiotu (*l'art pour l'art*), co znaczy, kochał ją, nie oglądając się na jej tak zwaną moralność lub niemoralność, narodowość lub obczyzną, pożytek lub bezpożyteczność.

Przez owo ubóstwienie sztuki stanowi Gautier stopień rozwoju w dziejach romantyki. Odrodzenie literackie rozpoczęło się od czei dla katolicyzmu i królestwa legitymistycznego. Skoro ruch z Wiktorem Hugo na czele po raz drugi wzmacniać się począł, nastąpił przez pewien czas zapal dla sztuki tylko jako sztuki; mimo to ów zapal u większej części jego przedstawicieli był nawpół nieświadomy, krył się po za fanatyzmem uwielbieniem wieków średnich, szesnastego stulecia, gwałtownych namietności, barwy miejscowej i t. d. Jedyny Gautier w zupełności posiadał świadomość owej ukrytej zasady, stąd imię jego jest równoznacznem z całą fazą ruchu, w którym poezya broniła praw swoich. Jeśli będziemy trzymali się niektórych przedmów Wiktora Hugo (np. do „Oryentałek“), może zdawać się, jakoby jego poezya nie miała związku z innemi idealnemi potęgami życia, ale chciała tylko wywalczyć sobie własną swobodę; jednakże Hugo miał zbyt wiele skłonności agitacyjnej, aby w walce tej widzieć coś więcej nad pierwsze, przedwstępne zadanie. Pozostawionem było dla ucznia, najbliższego sercu mistrza, aby stanowisko to poczytywał za ostateczne. Dla Gautiera podobnie jak dla romantyków niemieckich romantyzm był walką z utylitaryzmem, proklamacją bezwarunkowej niepodległości sztuki.

Teofil Gautier urodził się w Tarbes, we Francyi południowej, 30 sierpnia 1811 roku i należał do rodziny znacznej, namietnie rojalistycznej. Podobnie jak Hugo i Dumas był synem walecznego oficera. Ojciec Wiktora Hugo, jako major pod Napoleonem, walczył z Fra Diavolem we Włoszech, jako generał i gubernator prowincyi bił się pod Jó-

zefem Bonapartem z dzielnymi powstańcami hiszpańskimi. Ojciec Dumasa był atletą, o którym obiegало podanie (przynajmniej tak utrzymuje Dumas młodszy), że dusił konia między nogami, że helm zębami przegryzł i sam jeden pod Brixen obronił most od patrolu, z dwudziestu ludzi złożonego. Dziad Gautiera pozyskał sławę, że był pierwszym przy szturmie na Bergen-op-Zoom; posiadał kolosalną siłę i był olbrzymem, żyjącym ciągle na świeżym powietrzu, najwięcej na łowach. Nie widziano go nigdy inaczej jak ze strzelbą na ramieniu, a gdy był w wesolem usposobieniu, ciągle strzelał w powietrze. Dożył stu lat. W ojcu Teofila Gautiera, który podobnie doczekał późnej starości, dziedziczna siła objawiała się w dziedzinie intelektualnej. Posiadał wszechstronne wiadomości i gruntowne wykształcenie. Jakio miał zdolności do odczuwania literatury i jak dalece wolnym był od przesądów, dowodzi najłepiej ta okoliczność, że przedmowa do „Kromwella“ w wysokim stopniu do niego przemawiała i że najzupełniej pochwalał poetyczny kierunek syna, a nawet w jego szaloność „Mademoiselle de Maupin“ do tego stopnia był zakochany, że w czasie pisania dzieła często syna zamykał, mówiąc: „No, nie wyjdiesz wprzód, aż kilka stron „Maupin“ napiszesz“. Matka, piękność majestatyczna, o której powiadano, że w jej żyłach krew burbońska płynęła, podobnie jak i ojciec starała się pieścić i ubóstwiać tak szczerobliwie od przyrody uposażonego syna. Teofil należał do ludzi, co stworzeni są na to, aby byli ulubieńcami nie tylko najbliższych swoich, ale i całego świata, których współcześni nazywają tylko pieszczotliwymi nazwiskami. Był wielkim artystą i wielkim dzieckiem. Jakże charakterystykiem jest skrócenie Théo, pod którym w tysiącu dzieł występuje! Poufałość podziwu skracala jego imię.

Aby uzupełnić pamiętniki o pochodzeniu Gautiera, charakteryzując jego istotę, pozostaje nam wspomnieć, że w rodzie jego była niewątpliwie przymieszka krwi wschodniej. Jest to nader interesujące, ponieważ objaśnia fizyo-

logicznie znamiona wschodnie, które osobistość i twórczość Teofila Gautiera z postępem lat przybierały — podobnie jak pochodzenie murzyńskie Aleksandra Dumasa wyjaśnia poniekąd jego siłę i gwałtowność. Wydawał się stworzonym na to, aby nosić fez lub turban, poruszać się powoli, z godnością, i jasna rzecz, skończył na tem, że w dziełach swych objawił jak najmniej wzruszeń uczucia.

Teofil Gautier przybył dzieckiem z Francji południowej do Paryża. Jak wczesnie jego właściwości się rozwinęły, dowodzi to, że w szkole mimochodem owym pisarzom, którzy poprzedzili tak zwany wiek złoty języka, lub nastąpili po nim, dawał pierwszeństwo przed poetami klasycznymi i poprawnymi. Z literatury francuskiej z upodobaniem studiował Villona i Rabelego, do Corneilla zaś i Racina nie zapalał się wcale. Z łacińskich autorów czytał namiętnie pisarzy i poetów z doby upadku: Klaudyana, Marcyalisa, Petroniusza i Apulejusza i naśladował ich w łacińskich wierszach, wszelkimi możliwymi miarami pisanych; zato na Cyserona i Kwintyliana spoglądał z najzupełniejszą obojętnością. Pochodzi to przede wszystkim z jego zamiłowania artystycznego do stylu jaskrawego, obfitego w wyrazy, a potem z nienawiści do wszelkich imponujących tłumowi prawd ogólnych i oklepanek, które koniecznie muszą trafiać się u każdego pisarza, uchodzącego za klasycznego. Francuz tak dziki i szalony jak Villon, lub tak barwisty, pełen siły jak Rabelais, mieli w oczach Gautiera tę nicocenioną zaletę, że nie dotknęła się ich politura abstrakcyjna wielkiego stulecia; rzymianin, który miał krew afrykańską w żyłach, jak Apulejusz, lub był pochodzenia egipskiego, jak Klaudyan, młsi mu byli z charakteru od pełnych gustu mówców i poetów z doby Augusta. Cenil mocną charakterystykę, pieprzność i paradoks, nie cofał się przed manierą i wyszukanością, jeśli tylko miały swój urok i w literaturze zawsze wabił go małeńki *hautgout*. Upodobanie chłopięce w poetach wieku srebrnego nie opuściło i męża w dojrze-

łych latach. Skłoniło go ono do napisania wybornego zbioru charakterystyk, wydane pod tytułem „Les Grotesques“, w celu rehabilitowania całej grupy niższych poetów, których Boileau w „L'Art poétique“ napiętnował i zmiażdżył, aby więcej miejsca zrobić dla wielkich, zachowujących przepisy Arystotelesowo i prawa dobrego smaku. Biedacy leżeli nieczytani w kostnicy literatury z wierszem Boila na czaszkach. Jako wróg wszystkich przepisów i wszelkiej trywialności Gautier ujął się za nimi. Jego zmysł plastyczny i malarski nie znalazł zadowolenia w studyowaniu dostojników, którzy pisali w długiej peruce na głowie i w mankietach z koronkami w sztywnej postawie; za to znajdował przyjemność w wyszukiwaniu wszystkich tych zapomnianych, śmiesznych poetów z ich osobliwymi profilami i grymasami, u których obok wielu rzeczy bez gustu spotykamy liczne dziwactwa: oryginalne błyski ducha, wiersze dowcipne i malownicze, a nawet większe poezye tak pełne życia i trafności, jakimi są najlepsze poezye Franciszka Villona i Teofila de Viau. Lubo muza ich nie była pięknoscią, jednakże można zastosować do niej to, co Gautier niegdyś o pewnej zajmującej kobiecie napisał:

Elle a dans sa laideur piquante
Un grain de sel de cette mer
D'où jaillit nue et provocante
L'âcre Venus du gouffre amer.

Taki biedny poeta z XV, XVI lub XVII stulecia, który leżał pijany w rynsztoku, ze szpadą uwijał się po świecie, albo nawet żywot zakończył zawieszony na szubienicy niby kolezyk w uchu, humorem i wierszami pociągał Gautiera i wabił do zdjęcia odrysu, dawał mu okazję do sylwetki, pełnego życia profilu i charakterystyki.

Stosownie do życzenia młodego Gautiera odebrano go ze szkoły i oddano na naukę do malarza Rioulta. I on sam i krewni przeceniali jego zdolność do rysunku i malarstwa. W rzeczywistości była ona tylko podrzędnym

dodatkiem do talentu autorskiego tak malowniczego, jakiego przedtem nie widziano, a który epokę stanowi. Wystąpienie Wiktora Hugo wpłynęło na jego zawód. Skoro Hugo róg Hernaniego do ust przyłożył, Gautier usłuchał wezwania i, porzuciwszy malarstwo, zwrócił się do literatury. Z życia w pracowni malarskiej zachował zresztą nie tylko rzut oka malarza, ale nawet w mowie potocznę, oraz w miejscach, kiedy (jak w przedmowie do „Mademoiselle de Maupin“) przedstawia się z tą samą swobodą, co w stosunkach towarzyskich, — zatrzymał hardy sposób wyrażania się, przejęty ze szwargotu artystycznego, który kwitnie ucieszenie po pracowniach francuskich.

Gautier debiutował jako poeta liryczny. W pięć miesięcy po przedstawieniu „Hernaniego“ i niestety w tenże sam dzień, w który wybuchła rewolucja lipcowa, wydał pierwsze swoje „Poezye.“ Zatarł je oczywiście prąd chwili, nawet w spokojnej dobie nie zwróciłyby może uwagi. Jako liryk Gautier jest niepopularnym; odznacza się formą wyrazistą, nienaganną, ale charakter jego zbyt zwraca się na zewnątrz, aby mógł być prawdziwie lirycznym, brak mu serdeczności i uczucia. Najlepszym jest w swych poezyach młodocianych, gdzie wyraża swój staro-pogański epikureizm, zbliżający się do rzymskiego. „Piękny blask słońca, niewiasta, koń“ — w trzech tych rzeczach widzi szczęście swoje. Dobremi są i pieśni, w których (jak w wierszu „Le Débauche“) wysławia swobodne uciechy życia, chwali barwy, śpiew i wiersze: albo gdzie (jak w „Le premier Rayon de mai“) wieła w wyrazy nastrój szczęśliwy, prawie zmysłowy, ale w każdym razie całkiem naturalny, który budzi w nim bliskość ukochanej. Mistrzowski i absolutnie typowy jest mały wiersz „Fatuité“, którego figlarny tytuł w nader delikatny sposób odbiera wszelką do treści przyczepkę. Wypowiada on wesołą dumę młodzieńca, poczuwającego pełnię sił swoich. Przytaczam dwie pierwsze strofy:

Je suis jeune; la pourpre en mes veines abonde;
 Mes cheveux sont de jais et mes regards de feu,
 Et, sans gravier ni toux, ma poitrine profonde
 Aspir à pleins poumons l'air du ciel, l'air de Dieu.

Aux vents capricieux qui soufflent de Bohême,
 Sans les compter, je jette et mes nuits et mes jours,
 Et parmi les flacons, souvent l'aube au teint blême
 M'a surpris dénouant un masque de velours.

Dopiero w dojrzalszych latach Teofil Gautier wybił się na wierzch jako liryk. „Emaux et Camées“ — zbiór poezyi (w krótkich wierszach ósmiogłoskowych), które formą swą przypominają nieco to i owo w Goethego „Zachodnio-wschodnim dywanie“ i w Heinego „Księżde pieśni“ — dały stylowi poety w poezyi lirycznej wyraz określony. Sposób traktowania przedmiotu był całkiem w duchu sztuk plastycznych. Za pomocą siły i zlania barw, za pomocą wydoskonalenia i wytworności formy, najściślej-szej czystości i pewną ręką odmierzonej harmonii rymu, jednym słowem za pomocą mistrzostwa, przed którym nie, ale to nawet najmniejsza rzecz się nie ukryła, poeta popróbował dać coś w rodzaju arcydzieł miniaturowych na achacio i onyksie, które zostawili nam starożytni, albo też w rodzaju emalii na tle złotem włoskich lub francuskich mistrzów z czasów odrodzenia. Do tych poezyj zaliczyć można wiersz „Musée secret“, nie pomieszczony tutaj, jako gorszący, ale wyższy nad wszelkie pochwały — wydrukowany w Bergerata „Théophile Gautier.“ W utworach tych poeta osiągnął piękno wyrażenia, dające się nazwać idealnem, z czem co najwyżej porównać można plastykę językową w niektórych późniejszych poezjach Leconte de Lisle. Wiersz „L'Art“, zamykający zbiorzek, który jako dzieło sztuki pod względem językowym można nazwać pomnikowym, zawiera pogląd Gautiera na sztukę, stylem monumentalnym wypowiedziany. Kochał sztukę, którą tak głęboko pojmował, do tego stopnia, że wyniósł ją po nad wszystko na ziemi, w niej widział jedyną trwa-

łość wśród zmian czasowych. Co prawda, zanadto czynił dzieło sztuki zawisłem od przewyciężenia trudności, ale dlatego tylko, iż sądził, że walka z trudnościami dzieła wykończone zabezpiecza od rdzy i zmian atmosfery. W końcu wiersza mówi: „Wszystko przemija. Nawet bogowie umierają. Jedna tylko pełna życia sztuka jest wieczną. Posąg przeżyje miasto, ale medal z wybitnem piętnem, który rolnik w ziemi znajduje, obwieszcza o dawno zmarłym cesarzu. Wzniosłe wiersze nie giną nigdy; trwają ciągle, są mocniejsze od śpiżu.“

Posłuchajmy tegoż samego w oryginale:

Tout passe. L'art robuste
 Seule a l'éternité.
 Le buste
 Survit à la cité.

Et la médaille austère
 Que trouve un laboureur
 Sous terre
 Rêvéle un empereur.

Les dieux eux-même meurent,
 Mais les vers souverains
 Demeurent
 Plus fort que les airains.

Zastosować to można i do wierszy, które Gautier napisał.

XXVIII.

Jeśli chcemy mieć żywy, jaskrawy obraz cygańskiej bandy młodych romantyków, zbierającej się około Wiktora Hugo, obraz odznaczający się swawolną parodią siebie samego, przeczytajmy „Les Jeunes-France“ Teofila Gautiera, która według zamiaru autora miała być satyrą na romantyków mniej więcej tak, jak „Les Précieuses ridicules“ Moliere, chłoszczącego mizdrzenie się poetyczne

w okresie dawniejszym. Szkoda tylko, że „Les Jeunes-France” jest jedynie pełnym talentu figlem młodzieniaszka, a „Les Précieuses” dziełem trwałej wartości. „Młoda Francya” powstała wnet po przyjęciu Gautiera do obozu romantycznego i podobnie jak poezyc Piotra Borela i Filoteusza O’Neddy rzuca światło na burszowskie życie owoczesnej młodzieży. Nie bez znaczenia było, że Gautier napisał ową książkę, gdyż w gruncie rzeczy był i pozostał aż do śmierci istnym cyganem artystycznym, trwale pokłóconym ze społeczeństwem i z pojęciami powagi. W młodości prowadził życie czysto cygańskie jako malarz, poeta i podróżnik, w późniejszych latach mieszkiał razem z siostrami i dziećmi swemi, ani myśląc o małżeństwie. Z rozmaitych miłości Gautiera najdłużej trwał stosunek z Ernestą Grisi, matką jego córek Judyty i Estelli. Ku jej siostrze, Carlocie, żywił również czas jakiś uczucia bardzo gorące i dla niej to napisał swoje balety. Lubo płochy jako kochanek, jako brat i ojciec był nadzwyczaj słodkim. Córkom dał wychowanie wzorowe, miał pomiędzy innemi ten dobry pomysł, że kazał uczyć je takich języków, jak chiński i japoński, których znajomość dość rzadko się trafia i dla niewiasty osamotnionej stanowić mogła na wszelki wypadek podporę. Wiadomo, że Judyta Gautier później istotnie z tego pożytek odniosła.

Wszelako nie „Les Jeunes-France” jest dziełem dającym najzupełniejsze pojęcie o umysłości Teofila Gautier w latach młodzieńczych, ale romans, zaraz po tym utworze powstały, mianowicie „Mademoiselle de Maupin” (1836 r.). W dziele tem młodość szumi niby szampan. Jest to książka nader pogańska i miejscami nader nieprzyzwoita — niby dyalog Cróbillona syna — ale jest w niej siła; a lubo przesadnie nazwał ją Swinburne „the golden book of beauty”, zdradza ona zmysł piękna wielce niepowszedni. Stanowi zarazem upust dla kipiącej siły młodzieńczej.

Teofil Gautier początkowo był delikatny i szczipły, z ćwiczeń cielesnych cechował tylko w pływaniu, ale ide-

ałem jego było stać się istnym siłaczem, — publicznie występujący atleci i bokserowie wydawali się mu najprzedszymszymi ze śmiertelników. Przez kilka lat brał lekcye fechtunku, boksowania, jazdy konnej i wiosłowania i pomyślał nie zaniedbać tych ćwiczeń, póki jego ustrój cielesny całkiem się nie zmienił. W dniu otwarcia „Château Rouge” pozyskał nieopisany tryumf, w całkiem nową „głowę Turka” (aparatus do mierzenia sił) trafił uderzeniem pięści na 532 funtów wagi, co stało się historycznem. „Jest to — powiada z naiwnym powabem w notatce autobiograficznej — czyn w mem życiu, z którego najwięcej się pysznię.” Można być przekonany, że słowa te użyte zostały w znaczeniu literalnem. W późniejszych latach, gdy w kole przyjaciół odpierano jego paradoksy i wszyscy naraz zwracali się do niego, nakazywał milezenie, krzycząc głośno łagodnym, nieco chrapliwym głosem: „Jestem uielada człowiekiem, trafiam głowę turecką 530 funtami i piszę przenośnie, mające związek ze sobą. Czegóż chcecie więcej?”¹⁾

W „Mademoiselle de Maupin” wynurza się młody dandys, posiadający umiejętność należytego kulakowania, a zarazem wytworny artysta, którego przenośnie wiążą się ze sobą, t. j. który wyrazów w przenośnem znaczeniu w taki tylko sposób używa, iż zdanie przedstawia obraz. Przedewszystkiem jednak czujemy tutaj istic antyczny i plastyczny charakter poety, który wyróżnia go od wszystkich współczesnych w owym zasobnem pokoleniu. Gautier sam siebie odmalował w książce, gdy kaze bohaterowi przedstawiać swój charakter.

„Jestem człowiekiem z czasów homerycznych; świat, w którym żyję, nie przypada do mnie, ja zaś nie rozumiem wcale otaczającego mnie społeczeństwa. Dla mnie Chrystus nie przychodził na świat, jestem poganinem jak Al-

¹⁾ Moi, je suis fort; j’amène 530 sur une tête d’un Turc et je fais des métaphores qui se suivent. Tout est là.

cybiades lub Fidyasz. Nigdy kwiatu męczeństwa nie rwałem na Golgocie, głęboki strumień krwi, co wypłynął na świat z boku Ukrzyżowanego, nie skąpał mnie w swych falach. Buntownicze ciało moje nie chce uznać zwierzchnictwa ducha, nie chce słyszeć o umartwieniu. Dla mnie ziemia jest tak samo piękną jak i niebo i sądzę, że doskonałość formy enotę stanowi. Posąg miłszym mi jest od widma, a południe przyjemniejszym od zmroku. Trzy rzeczy mi się podobają: złoto, marmur i purpura — blask, trwałość i barwa. Z materiału tego utworzone są moje sny, zbudowane moje zamki powietrzne... Nigdy nie widzę przed sobą mgły lub wyziwów, nigdy czegoś niepewnego i rozpluwającego się w powietrzu. Niebo moje nie ma chmur, a gdy się na nim ukaza, są trwale, wykute dłu-tem z odłamów marmuru, odpadłych od posagu jowiszowego.... Lubię bowiem to tylko, czego palcem dotknąć się mogę, a zaokrąglenie konturu pragnę poznać w najdrobniejszych fałdach. Takim byłem zawsze. Patrzę na kobiety okiem rzeźbiarza, nie wzrokiem kochanka; przez całe życie chodziło mi tylko o kształt flakonu, nigdy zaś o to, co się w nim zawiera. Gdybym był dostał do rąk puszkę Pandory, kto wie, czy byłbym ją otworzył.“

Teofil Gautier jest jednym z tych romantyków francuskich, którzy nasuwają porównania z romantykami niemieckimi. Jego nowella „Fortunio“ wysławiająca rozkosz i próżniactwo, stanąć może obok „Lucyndy“ Fryderyka Schlegla. I lekcowanie przedniejszych wieszczów w poezji przypomina romantyków niemieckich. Pewnego dnia rzekł do Taina, który wypowiedział swoje upodobanie dla Musseta z ujmą dla Wiktora Hugo. „Taine, zdaje mi się, żeś popadł w idyotyzm mieszczański. Czulości wymagać od poezji... ależ to jedno z drugim nie ma związku. Promieniająca słowa, błyszczące rytmem i muzyką — oto jest poezja! To nie mówi nic, to niczego nie dowodzi! Weź np., jak Hugo „Ratberta“ zaczyna; niema na świecie poezji takiej jak ta; to istna wyżyna Himalajów. Znaj-

dziesz w niej obraz całych Włoch ze wszystkimi ich średniowiecznymi herbami, a jednak niema tam nic więcej tylko słowa.“ Gautier podobnym jest do Tiecka z miłości do poezji bez myśli, poezji czystej formy, wszelako jako dobry romanzyk, tem więcej różni się od niego na innym punkcie. Tieck chciał słowa przemienić w tony, poezję rozcieńczyć na prosty nastrój, na muzykę („Miłość myśli w słodkich tonach, myśli bowiem zbyt dalekie“), Gautier naodwrot pragnął, aby wyrazy tryskały iskrami i barwami a poezja stała się malarstwem i plastyką słów.

Za to zgadza się całkiem z romantykami niemieckimi w nienawiści do utylitaryzmu. Formuła jego „l'art pour l'art“ jest owej nienawiści wyrazem. Zasada ta, którą w przedmowie do „Mademoiselle de Maupin“ świetnie bronił poraz pierwszy, uważana z jednej strony jest bezwarunkowo słuszną.

Jest ona prawdziwą i niezaprzeczoną w tem znaczeniu, że sztuka nie podlega tym samym prawdom przyzwyczajeni, które słuszenie panują nad życiem, a tem mniej takim, co się niesłuszenie wdarda do niego. Podobnie jak okazywanie się nagim wśród tłumu byłoby czemś, co bardzo przystoi posagowi, ale nie mężczyźnie lub kobiecie, tak też wogóle życie i sztuka pod względem pojęcia moralności niesłychanie dalekie są od siebie. Stąd Gautier nieustannie pracował nad wyzwoleniem sztuki od moralizującej krytyki. W młodzieńczo gwałtownej przedmowie do „Mademoiselle de Maupin“ wyrzuca krytykom utylitarnym: „Nie, wy głupcy, wy kretyny, sztuka nie gotuje owsianki, sonet nie jest klizopompą, ani dramat koleją żelazną — choć to wszystko nadzwyczaj pożyteczne rzeczy.“ O krytykach wiecznie gderających powiada: „Gdy na obrazie lub w książce znajdzie się jedna lub druga nagość, ludzie ci obwacują ją natychmiast, niby świnia pierzynę...“ A robiąc aluzję do „Tartuffa“, mówi dalej: „Przedemną Doryna, zgrabna pokojóweczka, może nie zakrywać pięknej szyi, ja chustki nie wyciągnę. Będę patrzył na

szyję, podobnie jak na twarz patrzę, a jeśli okaże się białą i kształtną, sprawi mi to uciechę." I aby obronić się od powtarzanego nieraz zarzutu niemoralności, Gautier pisze: „Nadzwyczaj komiczną odmianę enotliwych dziennikarzy stanowią ci, co mają rodzeństwo niewieście. Aby zostać dziennikarzem tego rodzaju, potrzeba przedewszystkiem zaopatrzyć się w rozmaite sprzęty domowe, jako to: dwie lub trzy małżonki prawe, kilka matek, jak najwięcej siostr i cały asortyment córek i kuzynek. Potem trzeba mieć pióro, papier, atrament i drukarza, jedną lub drugą książkę, którąby można poszarpać.... Potem pisze się: Niepodobna poprowadzić żony na tę sztukę.... Niepodobna damie, którą poważamy, dać tój książki do ręki.... Wasza małżonka musi rumieniec ukryć po za wachlarzem, wasza siostra, wasza krewna i t. d. (można rozmaite przytaczać nazwy, idzie tylko o to, aby mieć podobne niewiasty na zawołanie).“ — Lubo praktyka poetycka Gautiera nie zawsze da się obronić, miał on jednak słuszość w swojej teorii. Poezya posiada swoją własną moralność, tę która wypływa z istoty miłości dla piękna i prawdy i co stanowi jej istotę, aczkolwiek objawiającą się pod zasłoną i pośrednio; wszelako nie może być krępowaną towarzyskimi względami naszego życia towarzyskiego. Poezya sama przez się jest potęgą moralną, całkiem jak nauka, np. fizjologia, lubo i ostatnia nie krępuje się przepisami dobrego tonu względem granic tego, o czem mówić można. Są poeci niemoralni, jak są niemoralni doktorzy, ale ich niemoralność nie ma związku z owem nieoglądaniem się na nic, od którego zależy zadanie i sztuki i nauki i które wypływa z ich natury.

Do wpojenia w ludzi tój prawdy szczególnież nadawał się temperament plastyczny i malowniczy, który Gautier posiadał, a który nie mógł poddać się tak zwanym wymaganiom moralnym od poezji bez całkowitej ze swego talentu ofiary. Jego dar szczególniejszy polega na oddaniu świata zmysłowego słowami. Jest on pierwszym,

co złożył świetny dowód, że granice poezji są rozleglejsze, niż je Lessing w „Laokoonie“ nakreślił: opisuje wiele rzeczy, które tamten poczytywał za niemożliwe do obrobienia poetycznego. Na nic mu słów nie zbrakło, ani na piękność niewiasty, ani na fizjonomię miasta, ani na smak potrawy, ani na dźwięk głosu. „Od czasu, gdy go posiadamy—powiedział Sainte-Beuve—wyraz *indicible* (nie do powiedzenia) przestał istnieć w języku francuskim.“ Gautier miał zwykły romantykowi wstręt do nowoutworzonych wyrazów, ale nowoczesną francuszczyznę zbogacił mnóstwem słów z piętnastego i szesnastego stulecia, które niesłusznie wyszły z użycia, oraz wielu trafami wyrażeniami technicznymi. Jak wiadomo, słowniki francuskie stanowiły jego najlepszą, nieustanną lekturę.

Z pewnością istota jego zwracała się całkiem na zewnątrz, wszelako potrzeba niemalżej głębi wewnętrznej i wielkiej powagi artystycznej, aby żyć na zewnątrz w jego duchu. W każdym razie w poezji nie szło mu o to, aby tkliwie serca rozczulać, przecież sam Goethe bywał w usposobieniu, które nasunęło mu słowa w tym rodzaju

Ach owe tkliwe serca! I fuszer wzruszyć je zdoła,
Dla mnie to szczęście jedyne ciebie poruszyć, przyrodo!

Romans Gautiera „Capitaine Fracasse“, którego plan ułożył w młodzieńczym wieku, ale dopiero wykonał w dojrzałym, daje najjaśniejsze pojęcie o jego prozie. Osoby widzimy tutaj jak w przyrodzie, w całej postaci zewnętrznej, w ubraniu, z ruchami ich, a nie tracimy wcale z oczu tła architektonicznego i krajobrazowego.

Rozdział pierwszy pod tytułem: „Zamek nędzy“ maluje wędrowną trupe aktorów, która przy dwóch teatralnych kandelabrach drewnianych, obciążniętych złotym papierem spożywa wiececzkę w zrujnowanym zamku ubożego barona. Opis przypomina słynny obraz Rembrandta w galerii drezdeńskiej, znany pod nazwiskiem „Wesela Estery.“ Widzimy, jak oblicza rysują się w blasku świec,

jak cienie padają na ściany. Niema w tem ani jednego sentymentalnego wyrazu, ale w nastroju tkwi tak subtelna żalosc, iż rozumiemy, dlaczego Gautier powiedział do Feydeau, gdy ten go zastał przy piórze: „Jest to dokładny obraz stanu mojej duszy.“

Inny rozdział pod tytułem: „W śniegu“ (Effet de neige) opisuje, jak wóz aktorów nocą jedzie przez zasypy śniegowe, jak jeden z nich, grywający Matamora (chełpliwego żołnierza) i idący pieszo za wozem, niknie innym z oczu, jak ci go szukają i nadaremnie wyęzają płuca, wołając po imieniu. Nikt nie daje odpowiedzi. Jeden z nich niesie latarnię, blask jój czerwony porusza się po śniegu, widzimy długie, niekształtne cienie, które ludzie na białe tło rzucają. Pies wyjący postępuje za trupą. Naraz pies milknie i następuje cisza grobowa zachodząca wtedy, gdy śnieg padający tłumi wszelkie dźwięki. Nakoniec jednemu, co ma najbystrzejsze oczy, wydaje się, że widzi u stóp drzewa coś fantastycznego, sztywnego w osobliwszej, złowrogiej postaci. Był to biedny Matamore. Plecami oparł się o pień drzewa, a długie nogi jego leżą wyciągnięte na ziemi, nawpół upadłym śniegiem zawiane. Ogromna szpada, z którą się nigdy nie rozstawał, z tułowiem jego tworzyła ką tak zabawny, iż w innych okolicznościach nie możnaby się było powstrzymać od śmiechu. Człowiek latarnią poświęcił na twarz i o mało z rąk jój nie wypuścił. Twarz woskowej bladeści wyglądała tak, jak gdyby kościste palec śmierci dziurki u nosa przygniotły, kość nosowa połyska niby błyszczący grzbiet sępi, skóra wyprężyła się nad skroniami, płatki śniegu leżą na brwiach i powiekach, wytrzeszczone oczy poglądają ze szklistem odzieniem. W końcu wielkich, spiczastych wąsów świecą sopłe lodu, pod których brzemieniem chyła się na dół. Poczucie wiecznego milczenia zamknęła wargi, które tyle wesołych przechwałek słuchaczom rzucały i śmierć wзира z bladego, chudego oblicza, na którym zwyczaj krzywienia się wyrzył przerażające a komiczne bruzdy. „Ach — po-

wiada jeden z towarzyszy—biedny Matamore umarł. Zmęczony i zbłąkany wśród zawieruchy siadł na chwilę odpocząć pod drzewem, a ponieważ nawet dwóch łutów ciała niema na sobie, przemarzył do szpiku. Żeby w Paryżu sprawić efekt, zmniejszał sobie codziennie rację żywności i zrobił się bardziej chudym od charta w porze łowów. Biedny Matamorze! teraz zabezpieczony jesteś od wszelkich szczytków w nos, kopañ i bicia, które dostawałeś z obowiązku swój roli. Teraz leżysz tak sztywny, jak gdybyś połknął twą szpadę! Połnia uczucia w tej sytuacji przebija się tutaj pośrednio przez sumienną plastykę.

Wszelako w sztuce takiój jak Gautiera naturalną było rzeczą, iż rzadko gubił się w pełni uczucia. Z czasem, zwłaszcza z postępem lat przybrał pewien rodzaj opisowości, który, lubo wykończony, coraz bardziej stawał się bezdusznym. Miał on namiętność do podróży: w r. 1840 zwiedził Hiszpanię, w r. 1845 w świecie księcia Aumale Afrykę, 1850 Włochy, 1852 Konstantynopol, w rok potem Rosyę, gdzie dotarł do Nowogrodu i t. d. Wszystkie te podróże opisał częstokroć po upływie długiego czasu, ale z nieporównaną dokładnością i prawdą, miał bowiem bajeczną pamięć rzeczy zewnętrznych. Tylko myli się czytelnik, jeśli sądzi, że opisy te, stanowiące dokładne sprawozdanie o wszystkim w owych krajach i o mieszkańcach wiadomość podają. Gdy madame de Girardin czytała jego „Tra los montes“, miała powiedzieć do niego: „Ależ, Teo, czyż niema weale w Hiszpanii hiszpanów?“—i krytyka ta może stosować się do wszystkich jego dzieł tego rodzaju. Z czasem człowiek wewnętrzny przestał istnieć dla niego, a nawet zewnętrzny zniknął w końcu po za kostyumem. W rozmowach Gautiera z zięciem jego Bergeratem znajdujemy pocieszne, ale charakterystyczne zdanie: „Tygrys królewski piękniejszy jest od człowieka, ale gdy człowiek sprawi sobie piękne ubranie ze skóry tygrysiój, piękniejszym jest od tygrysa i pocynam go podziwiać. Takimże sposobem miasto zajmuje mnie je-

dy nie swemi pomnikami, które nie są niczem innem tylko wspólnym wynikiem ducha ludności. Co mnie to obchodzi, czy ta ludność jest brudna, albo czy to miasto daje przytułek wszelkim możliwym zbrodniom, jeśli mnie nie zabiją, kiedy owe pomniki oglądam.“ Tutaj widzimy, jak czysty kult piękna i sztuki wyradza się w swych najcharakterystyczniejszych formach zewnętrznych. Człowieczość, bóg, wzruszenie, nowoczesność, życie samo straciło cały interes dla Gautiera jako artysty i miłośnika sztuki. Stąd też powoli całe jego poczucie sztuki dramatycznej wcieliło się w styl, kostium i dekorację. Mawiał, że poeta dramatyczny wszystko, co chce powiedzieć, zdoła ogłosić ze sceny przy pomocy czterech piérrotów, pomieszczonych w rozmaitych sytuacjach, gdyż idzie o to tylko, aby przedstawić „wrażenie życia, nie zaś samo życie“; dodawał przytem chętnie, że „samo życie jest nazbyt szpetne.“

Tak więc Gautier do pewnego stopnia dostarczał krytyki na samego siebie i wszystkim innym z wyjątkiem ślepych swych wielbicieli dał poznać, gdzie była dla niego granica. Pokazuje on odwrotną stronę hasła: „l'art pour l'art“; sztuka, co obraca się jedynie dokoła własnej osi, z konieczności staje się w końcu jałową i czerzą. Natętnienie czyste stwarza Galatę z marmuru, jedynie zaś prąd myśli czasowych jest duchem bożym, który w posąg życie wlewa.

Że Gautier z energią taką jak nikt inny wyzwolił sztukę od obcych wymagań i rozwinął ją w sposób tak odrębny, było to dziełem wielkiem i dobrem. Lubo nie stanowiło to dostatecznej dla sztuki korzyści, wszelako pojedyncza osoba niemało dokonała. Jednakże nie można powiedzieć, by talent Gautiera przed śmiercią należycie został zrozumiany i oceniony; miał on swoją publiczność pomiędzy ludźmi artystycznie wykształconymi, ale wykształceni tylko literacko, nie mówiąc już o zwykłych czytelnikach, wcale zalet jego nie rozumieli. Jakże często słyszałem wo Francyi od uczonych niedorzeczną histo-

ryjkę, że Gautier dzieła swoje czerpał ze słowników, nie odczuwając nic innego prócz dźwięku i rzadkości wyrazu.

Niedorzeczność ową do pewnego stopnia objaśnia ta okoliczność, że felietonista Gautier z czasem do pewnego stopnia zaemił tegoż nazwiska poetę. Już w roku 1836 on, co tyle gorzkich prawd dziennikarzom wypowiedział, dla kawałka chleba wziął się sam do dziennikarstwa. Odtąd aż do śmierci — przez lat 36 — był ciągle dziennikarzem. Łatwość pisania dobrze mu przytem posłużyła. Jako krytyk sztuki i teatru dokonywał prac iście herkulesowych. Według własnej rachuby, z którą zgadzało się wyliczenie Bergerata — prawdopodobnie oba są przesadzone — dzieła Gautiera, gdyby zebrać wszystkie jego artykuły, wyniosłyby około 300 tomów. Początkowo pisał przez lat dziewiętnaście do pisma Girardina „La Presse“, potem za cesarstwa najwięcej dla dziennika „Moniteur officiel“. Przeczytałem wszystko jego krytyki teatralne, które pisywał niechętnie; mają one wartość tylko stylistyczną. Jako krytyk sztuki poprzestawał jedynie na opisie obrazów i w dziedzinie tej był niezrównanym mistrzem. Znużenie robotą, rzemieślniczą, niechęć do robienia sobie nieprzyjaciół, współczucie dla początkujących i niezdolnych, na koniec wielka dobroduszość oraz niemniej wielka obojętność czyniły go coraz pobłażliwszym. Na koniec chwalił niemal wszystkich i wszystko z jednakową dumną obojętnością i w jednakowo pewnym sobie, barwistym stylu. Szersza publiczność знаła go jedynie jako znawcę sztuki, pisarza o sztuce i felietonistę.

Wszelako jednocześnie Gautier wywierał potężny wpływ na poetów i autorów. Od Teofila Gautiera w prostej linii pochodzą: znakomity prozaik Paweł de Saint-Victor, dalej Leconte de Lisle, najbardziej nieczuły z poetów nowoczesnych, „sataniczny“ liryk Baudelaire i na koniec cała grupa młodych wieszczów, którzy za cesarstwa złączyli się pod nazwą „Les Parnassiens“. Saint-Victor odziedziczył po nim poczucie barw i form oraz miłość dla sztuk

plastycznych, Leconte de Lisle jego talent i przyswajanie sobie kultury obcej, oraz spokój orientalny; Baudelaire upodobanie w „hautgout“ uczuć i zmysłów, a liryce parnasey nienaganne mistrzostwo w traktowaniu wiersza.

Aczkolwiek Gautier oddziaływał o wiele dalej po za okres r. 1830 i długo jeszcze po zgonie wpływ wywierać będzie, imię jego, jak mało które inne, łączy się ściśle z pierwszym peryodem walki romantyzmu. Charakterystycznym i wzruszającym jest, iż ostatnim, niewykończonym artykułem jego był wizerunek publiczności, która znajdowała się w teatrze na pierwszym przedstawieniu „Hernaniego“ Wiktora Hugo.

XXIX.

Sainte-Beuve.

Prace literacko-krytyczne Teofila Gautiera, zajmujące tak ważne miejsce w zbiorowej jego produkcji, prawie poszły w zapomnienie wobec dzieł w inną dziedzinę; całkiem przeciwny los dostał się w udziale jednemu ze współczesnych, który był poetą i zarazem krytykiem i którego imię częstokroć wymieniano razem z imieniem Gautiera. Sainte-Beuve z czasem jako krytyk tak wysokie pozyskał stanowisko, iż to wobec potomności zaemiło jego utwory poetyczne i większe prace historyczne. Jako poeta Sainte-Beuve posiadał talent subtelny i oryginalny, ale jako krytyk stanowi epokę, jest jednym z tych, którzy stworzyli własną metodę i osobny rodzaj sztuki. Można powiedzieć o nim, że jako nowator więcej znaczył w dziedzinie swojej, aniżeli pozostali pisarze owego peryodu, przed Wiktorem Hugo bowiem istniała liryka nowoczesna, ale, ściśle biorąc, przed Sainte-Beuve'em nowoczesnej krytyki nie było wcale. W każdym razie zreformował krytykę tak, jak Balzak zreformował romans. W ostatnich latach życia pozyskał niezaprzeczoną powagę, lubo dopiero w czternaście lat po

śmierci i po za granicami Francji wykształceni zrozumieli właściwie jego znaczenie. Znakomity znawca literatury francuskiej Karol Hildebrand, nazwał go najwybitniejszym, w całym peryodzie umysłem. Zdanie owo może wydawać się niedorzecznem temu jedynie, co krytykę samą przez się stawia według przestarzałego poglądu niżej od dramatu i liryki. Dla pisarza ta sztuka jest najwyższą, w której istotę swą w zupełności rozwinąć zdoła, a lubo istnieje niewątpliwie hierarchia umysłów, to jednak nader są wątpliwe różnice stopni pomiędzy rodzajami sztuki, osobiście gdy umysł produkcyjny z rodzaju lub gatunku sztuki wytwarza organ sobie właściwy, niemal osobisty. To jednak pewna, że pod względem rozumu (nie tylko rozsądku) Sainte-Beuve stał bezwarunkowo najwyżej w pokoleniu z roku 1830. Właściwość jego stanowiło to, że rozumiał i wyjaśniał nadzwyczajny poczet innych umysłów. Jeśli mu również nie przyznaję przodownictwa wobec pozostałych wybitnych osób z owego pokolenia, wypływa to z ograniczonych zdolności jego. Lubo miał rzut oka rozległy, brakowało mu ogólnego poglądu. Rzadko historyk i myśliciel był umysłem mniej systematycznym. Właściwość ta miała bez wątpienia swą dobrą stronę. Że Sainte-Beuve trzymał się zdala od systematyki, zachowało mu to świeżość, dawało możność przyoblekania się w nową skórę. Tak on, który w roku 1827 pierwszymi artykułami w „Globe“ zwrócił na siebie uwagę Goethego jeszcze w roku 1869, otoczony ze wsząd sympatją stał nawet na czele koła młodszych uczonych i artystów, którzy naówczas uzasadniali dumne Francji roszczenia do znaczenia w Europie. Jeszcze w ostatnich latach życia Sainte-Beuve'a poezytywano za naturalnego generała, w którego oczach „młoda gwardya“ najbardziej odznaczyć się pragnęła. Ponieważ jednak brakowało mu daru skupiania, nie mógł pozostawić po sobie jakiegoś stanowczego głównego dzieła, gdyż nie umiał zdobyć sobie rysunku w wielkich rozmiarach, wielkiego stylu. Miał bystry wzrok w dopatrywaniu wszędzie szczegółów cha-

rakterystycznych, ważnych, lecz całość wymykała mu się z pod uwagi. Owe szczegóły widział w ciągle zmiennym ruchu, w ruchu, co życie stanowi. Odtwarzając ruchy owe, nadawał obrazom swoim nigdy przedtem nie widzianą prawdę. Wszelako nie umiał opanować szczegółów z dostateczną rozważą, brakowało mu poczucia i zdolności do wynajdywania najbliższych przyczyn. Jako krytyk mógł malować tylko indywiduum odosobnione i to nigdy w jednym, zamkniętym w sobie zakresie, ale widziane to z jednej, to z drugiej strony, to w tym, to w innym wieku, to w tym, to w innym stosunku do otaczających je osób. Co więcej, nawet pojedynczego artykułu skoncentrować nie umiał. Najlepsze myśli swoje wypowiadał w zdaniach pobocznych, najsubtelniejsze wyjaśnienia w dopiskach; chleb swego życia rozdrabniał na okruszyny, niby dawniejsi chłopcy krył złoto swoje pod progiem lub w rozpadlinach muru, na spodzie skrzynki albo w pończosze, nie znając sztuki przetapiania go na posążki.

Wyzwolenie z pod wszelkiej systematyczności, stanowiące siłę Sainte-Beuve'a, miała tę nader dobrą stronę, że uchroniło go od wymuszonej pedanterii. Niczego, nawet najmniejszej rzeczy nie poświęcał dla wewnętrznej równowagi w swój pracy — a cóż dopiero dla uproszczenia przedstawienia i stylu; — gdy mu coś w daną chwilę mignęło przed oczyma, wypowiadał natychmiast. Nie czuł wstrętu do rzeczy skomplikowanych, ani do poplątanych lub niezaokrąglonych. Brak owych zdolności filozoficznych, które zmuszają pisarza do uszykowania rzeczy w porządku i przedstawienia jako całość, stanowi przyczynę, dla której pisma Sainte-Beuve'a nie robią nigdy silnego, wyrazistego wrażenia. Zbyt często rzeczy ważne i mniej ważne stoją w jednym szeregu. Jako artysta przypomina Sainte-Beuve owych malarzy japońskich, których wysokie stanowisko w sztuce w późniejszych latach uznano w Europie: budzą oni miłe zdziwienie, ponieważ niema u nich ani śladu symetrii akademickiej, nigdy zaś nie

sprawiają zupełnego zadowolenia, ponieważ sztydzą ze wszelkiej perspektywy, chociaż niekiedy dochodzą do wysokiego stopnia doskonałości w oddaniu naturalności życia.

Karol Augustyn Sainte-Beuve urodził się 23 grudnia 1804 roku w Boulogne-sur-mer. Ojciec jego, zacny, wykształcony urzędnik, dopiero w 52 roku życia zdołał pomyśleć o założeniu ogniska domowego. Pojął niewiastę czterdziestoletnią, która po roku ledwie pożycia małżeńskiego straciła męża, na dwa miesiące przed urodzeniem syna. Zdaje się, że Sainte-Beuve odziedziczył zdolność do refleksyi krytycznej po ojcu, którego nigdy nie widział, a który żywo zajmował się literaturą, zwłaszcza poezją, (w książkach z jego biblioteki znajdują się notatki, uwagi na marginesach, duchem i formą nader przypominające syna ¹⁾). Od matki, która wcześniej chłopca nauczyła po angielsku (matka jój była Angielką), pochodzi niezwykle naówczas we Francji upodobanie w lirykach angielskich takich, jak Bowles, Crabbe, Cowper, a zwłaszcza Wordsworth, oraz inni poeci ze szkoły jezior, których tak często przekładał i cytował. Źródła czegoś staroświeckiego i posępnego można z niejaka pewnością szukać już to w podeszłym wieku rodziców, już w znikaniu matki, która, nosząc dziecko pod sercem, dotknięta została chorobą i śmiercią męża.

W dzieciństwie Sainte-Beuve był posępnym i bojaźliwym. Pod wpływem wychowania matczynego rozwinął się w dwunastoletnim chłopcu przesadny zapal religijny, z niesłychaną gorliwością służywał do mszy. Był to jedynie przechodni paroksyzm katolicyzmu, ale zostawił dość wyraźne ślady, które później odświeżyć się dały. W latach młodzieńczych Sainte-Beuve zachował nie tylko cześć dla chrześcijaństwa, ale jeszcze skłonność do zajmowania się wątpliwościami religijnymi i szperaniami teolo-

¹⁾ Owe myśli ojca znajdujemy wydrukowane w części jako dodatek do wydania *Moranda* listów Sainte-Beuve'a do księdza Barbe.

gicznymi. Tkwiło to w nim dopóty, dopóki jako student nie zaczął słuchać filozofów wieku ośmnastego i żyjących naówczas przedstawicieli filozofii sensualistycznej, jak: de Tracy, Daunou, Lamarek i wtedy prędko z teologią zerwał. Gdy rozpoczynał wiek męski, podstawą jego był czysty empiryzm; tło to, raz jeszcze, ale tylko przejściowo wyparte przez usposobienie i zachcianki religijne, później znów się w nim wynurzyło i zachowało się trwale i stanowczo. Sainte-Beuve w szkole odznaczył się w historii i filologii. Pomimo pociągu do literatury poświęcił się nauce medycyny już to dla przyszłości, już to dla równowagi względem wykształcenia wyłącznie retorycznego. Od roku 1823 do 1826 obok zajęć literackich z zapalem i pilnością oddawał się studjom fizyologicznym i anatomicznym. Chociaż ubogi, przy umiarkowanych wymaganiach nie cierpiał nigdy nędzy, a przytem był niesłychanie pilnym.

Młody medyk bynajmniej nie odznaczał się urodą. Wielka okrągła głowa niemal ciążyła korpusowi, postać cała nie miała wdzięku, a włos rudawy był kędzierzawy i mięki. Jednakże w modrych, świecących oczach, które niekiedy dziwnie się rozszerzały, wydając się to wielkimi, to małemi, błyskało pytań tysiące, uśmiewała się dumna figlarność, a niekiedy wyczierała z nich tęsknota marzycielska, na wpół zmysłowa, na wpół poetycka, która podbijała serca. Jako ubogi, szpetny student, z płci pięknej znał mało kogo więcej prócz grzesznie z *Quartier latin*. Miał temperament zmysłowo gorący, niedelikatny, szukający bezpośredniego zadowolenienia; upokorzenie i zgryzoty sumienia były bezpośrednimi tego skutkami. Przytem posiadał wyobraźnię silnie rozwiniętą, marzycielsko-poetycką, która, osłonięta subtelną melancholią, skłaniała się ku romantyce i mistycyzmowi. Snadź miał w sobie cząstkę mimowolnej urazy, jaką szpetni czują ku ludziom, którzy odrazu niewiasty zdobywają, posiadał nieco i nieprzecieczzonego uroku właściwego tym, co w sercu wkradają się powoli.

Na początku roku 1827 Sainte-Beuve napisał do czasopisma „Globe“ dwa artykuły o „Odes des ballades“ Wiktora Hugo i wskutek tego wstąpił do obozu romantycznego. Hugo odwiedził Sainte-Beuve'a, aby mu podziękować, ale nie zastał go w domu. Gdy Sainte-Beuve w kilka dni potem przedstawił się w domu Wiktora Hugo, poznał się na raz z dwiema osobami, które w młodości jego życia miały odegrać bardzo ważną rolę. Prędko stał się cehowym krytykiem szkoły romantycznej. Szło przedewszystkiem o to, aby wykazać związek nowej szkoły z dawniejszą kulturą francuską, dać jej przodków narodowych. Sainte-Beuve spełnił to zadanie w wybornym dziele krytycznym z lat młodości „Tableau de la poésie française au XVI-e siècle“ (1827 — 28 r.). Zasadniczym zadaniem tego dzieła było powiązanie pokolenia z roku 1830 z okresem klasycznym aż do Ronsarda, du Bellay, Filipa des Portes i innych poetów z doby odrodzenia, tak długo a niesłusznie lekceważonych. Dzieło powyższe w stosunku do działalności autorskiej Sainte-Beuve'a jest całkiem tem samem, co „Les Grotesques“ w zawodzie Teofila Gautiera. Jest ono starszem od tamtego, zresztą gruntownem i subtelnie analizującym, gdy „Les Grotesques“ plastycznym i dziwaczem.

W roku 1829 wyszedł jego pierwszy zbiór poezyj pod tytułem „Poezye Józefa Delorma“, wiersze oryginalne i manierowane, które nie mało zrobiły wrażenie. Fikcją było, że napisał je młody student medycyny, zmarły na suchoty; jednakże pod przejrzystym pseudonimem Sainte-Beuve odmalował w przedmowie siebie samego i własne życie. Józef Delorme jest potomkiem Obermanna — ubogim, zdolnym, pełnym współczucia dla nieszczęść ludzkości, umysłem gienialnym a nie błyskotliwym, tak samo jak i jego przodek, wielostronniejszym jednak od niego w życiu duchowem ¹⁾, gdyż jest zarazem filozofem i nieszczęśliwym

¹⁾ O Obermannie zobacz „Literatura emigrantów“.

z powodu swego niedowiarstwa, idealnym w nadziejach i dążeniach, a jednak skłonnym do niskiej rozwiązłości. Bohaterem jest zwykły młodzieniec zrozpaczony z r. 1830, ale do bardziej mieszczańskich rozmiarów zredukowany, niż u innych poetów; rozpacz jego nie jest tak wysoce patetyczną, ale za to prawdziwszą. Poezye ciekawe są pod względem formalnym, gdyż okazują upodobanie we wznowieniu powabnych rodzajów wiersza starofrancuskiego według Ronsarda i Karola Orleańskiego; zarazem dają poznać, jak wielce Sainte-Beuve (mniój więcej jak A. W. Schlegel) był zakochany w formie sonetu. Przedewszystkiem budzą zajęcie przez realizm, przeblyskujący już tutaj i dający się niekiedy wytłumaczyć wpływem angielskiej szkoły jezior, ale w śmiałym wyborze przedmiotu (weźmy np. poczyć „Róża“) prawie wszędzie ukazuje się autor oryginalnym i najzupełniej francuzem. Przedstawicielami żywiołu idealnego są poczye, w których autor zachwyca się „wieczernikiem (côuacle)“ kółkiem poetów i malarzy, do którego został przyjęty i którego członków przedstawia to pojedynczo, to razem. Uniesienie Sainte-Beuve'a dla przyjaciół przechodzi wszelkie granice. Naoneczas niektóre z tych poczyj poczytywano za tak wymuszone, iż zarty sobie z nich strojono. Istotnie „Les Rayons jaunes“ oniemal są śmieszne. Inne wydawały się płaskimi. Guizot nazwał Józefa Delorma „un Werther jacobin et carabin“ (Jakobin i medyk), ale w ogólności można powiedzieć, że książka miała niemałe szczęście i że powodzenie było zasłużonem.

Następny zbiór poczyj Sainte-Beuve'a (wyszły w marcu r. 1830) wraz z romansem „Volupté“ (r. 1834) i dwoma pierwszymi tomami dzieła „Port Royal“ jest objawem okresu sentymentalnego i nieco bigoteryjnego w jego zawodzie piśmienniczym. „Les Consolations“ w wyrażeniach pełnych historycznego uwielbienia z akompaniamentem skruchy chrześcijańskiej przypisano są Wiktorowi Hugo, którego nazwisko zjawia się prawie na każdej stronie. Pierwszy wiersz oraz kilka innych zwraca się do pani

Hugo. Była ona przedmiotem miłości młodzieńczej Sainte-Beuve'a, jój to właściwie całosc złożył w hołdzie, nie wyrażając tego w druku. Stosunek poety do niej przedstawionym został widocznie z całą prawdą, ze zbytnią nawet otwartością w zbiorze poczyj p. t. „Le Livre d'amour“, który Sainte-Beuve kazał wprawdzie drukować, ale nie puścił go w obieg; to, co jest tam ważniejszego, znajduje się w niecennej książce Ponsa „Sainte-Beuve et ses inconnus.“ Tenże sam temat stanowi podstawę wszystkich głównych ustępów romansu „Volupté“; stosunek autora do Wiktora Hugo i jego domu łatwo poznać ze stosunku Amarego do uznanego przywódcy politycznego Couaena i jego małżonki. Sam Sainte-Beuve zapowiada (powtarzali to za nim inni), że cała grupa jego prac słabo zabarwiona, albo raczej pociągnięta kolorytem katolickim, powstała podczas zapalów dla pani Hugo i bezpośrednio od niej otrzymywała natchnienia. Dama ta, która w dojrzalszych latach pisywała jako żarliwa wolnomyslicielka, w młodości miała ściśle katolicki sposób myślenia. Utrzymywano, że Sainte-Beuve, usiłując pozyskać ją sobie, zachodził tak daleko, iż zwykł mówić według jój manieri i odgadywał jój uczucia. Poczytując objaśnienie to za fałszywe i jestem przekonany, że Sainte-Beuve i siebie i innych ludził tem, co w późniejszych latach mówił o swych pracach młodocianych. W liście z lipca 1863 r., pisze do autorki Hortensyi Allart de Méritens (pani Saman): „W młodości ugaśniałem się nieco za mitologią chrześcijańską, ale to ulotniło się. Była ona dla mnie tem, czem dla Jowisza pióra łabędzie wobec Ledy — środkiem pozyskania przystępu do pięknych kobiet i połowu chwil tkliwych. Młodość ma czas i robi z każdego środka użytek.“

Nie podoba mi się, że Sainte-Beuve stara się tutaj w płochy sposób osłonić to, co wypływało po prostu z miłości i braku samodzielności w młodzieńczym jego charakterze, który musiał go ciągnąć do katolicyzmu. Zanim ów kierunek przeminał, pogłębił go prąd czasu, który,

jak to zazwyczaj bywa, właśnie miał wejść w modę. Owe chwile znamionuje odrodzenie spirytualizmu filozoficznego. Sainte-Beuve w r. 1828 był słuchaczem prolecey, które Jouffroy po otrzymaniu dymisy miewał we własnem mieszkaniu, nadto, jak prawie cała ówczesna młodzież, został pod wpływem Cousina. Tymczasem filozofowie nowszych czasów odwrócili go od spirytualizmu. Wielu z młodszych poczytywało romantyzm jeszcze za to, za co uważał go początkowo Hugo, mianowicie za reakcyę przeciwko sztuce pogańskiej i literaturze klasyków. Okrom tego jedno skrzydło armii romantycznej w gorliwości o odrodzenie poetyczne wieków średnich połączyło się ściśle ze szkołą młodo-katolicką, skupiającą się około Lammennego i abbé Lacordaira i założyło czasopismo „L'Avenir.“ Do tego pisma i Sainte-Beuve dawał artykuły—cóż dziwnego, że kilka kropel wody święconej, nowokatolickiej, prysnęło na młodych autorów i pokropiło nowe dzieła, wychodzące z obozu romantycznego? Lacordaire po części napisał ustęp końcowy romansu „Volupté“, mianowicie obraz życia klasztorowego. Bigoterya, panująca w „Les Consolations“ a gniewająca między innymi i Beyle'a, który zresztą był szczerym wielbicielem Sainte-Beuve'a, oraz dym kadzielnicy, którym przesiąknięta jest ostatnia połowa romansu „Volupté“, przypominają żywo podobne zjawiska u romantyków niemieckich.

Romans „Volupté“ pomimo rozwlekłości i powolnego ruchu jest subtelną, głęboką historią duszy. Są to wyznania w rodzaju Rousseau'a, ale styl ich bogatszym jest w obrazy i barwy, delikatniej cieniowany i odznacza się pewną tklivością, przypominającą ów rodzaj liryki, którego Lamartine użył nieco później w „Jocelynie“, dzieło czystsze pod względem przedmiotu, lecz pokrewnem z romansem Sainte-Beuve'a. Dzieło tego ostatniego przedstawia pełen głębokich i bystrych refleksyj obraz życia młodzieńca cheiwego użycia, w którym popędy duszy zmysłowe i tklivo niweczą świeżość i energię. Przedewszyst-

kiem maluje ono mięką, przyjacielską skłonność do płci innej, szczególnie do młodych kobiet, na co zdolni młodzieńcy tracą tyle czasu i najlepsze siły. Wszelako Sainte-Beuve przepędzenia młodości w ten sposób nie poczytywał naprawdę za proste marnotrawstwo; sam pewnemu gienialnemu, ale nieco szorstkiemu i jednostronnemu pisarzowi robi wyrzut, że pracuje z zanaadto wielkiem natężeniem i zbyt samotnie, że szkodę sobie wyrządza, rzadko szukając owego towarzystwa,“ które jest najlepszem ze wszystkich, — towarzystwa kobiet, wśród których czas się zabija najprędzej i zawsze w najprzyjemniejszy sposób na świecie.“

Bolater dzieła, Amaury, pomieszczony został pomiędzy trzema kobietami: kocha jedną, zaślubioną swemu panu i przewodnikowi, kocha gorąco, ale nie daje poznać jej tego. Dla niej opuszcza drugą, narzeczoną swą, a zarazem wdaje się w miłosną intrygę z trzecią, już to pożądając jej, już to ją obrażając swoim chłodem i obojętnością. Intryga owa ani go zaspakaja, ani chroni od szalonej z nienemami kobietami rozpusty. Iubo jest cheiwy wiedzy, ambitny i odznacza się żelazną pilnością, zbyt silne podrażnienia osłabiają siły jego ducha. Na ostatek nie widzi innego ratunku nad poddanie się surowej karność kościoła katolickiego. Z tego stanowiska Amaury ogarnia wzrokiem młodość swoją i przedstawia się czytelnikowi. Opowiadanie wydaje się więc poniekąd jako spowiedź księdza katolickiego i w skutek tego ma jakieś niemile namaszczenie. Wybuchy żalu, przestrogi religijne i moralne, modlitwy i motywy do kazań, przerywające przebieg akcyi, stanowią najmniej powabne ustępy w dziele. Jednakże jądro rzeczy nie wyrządza szkody czytelnikowi; jest tam jasny pogląd na dzieje rozwoju i choroby duszy, oparty na dokładnem studyum samego siebie i zapowiadający przyszłego krytyka: dalej zrozumienie charakterów kobiecych, dające poznać niewieści rys we własnej istocie Sainte-Beuve'a. Zwiastowało ono zdolność, którą potem jako krytyk

okazał, badając i objaśniając głębie duszy kobiecej. Na tem polegają zalety dzieła.

Przytaczam kilka próbek bystrzej obserwacyi i obfitości trafnych uwag w tem dziele: „Jakże młodość bywa niewdzięczną z natury! Z pogardliwą miną odtrąca od siebie wszystko, czego sama nie zdobyła. Jedyne te węzły mają dla niej wartość, które sama zawiązała, chce mieć przyjaciół tylko dla siebie z istot, które wybrała sama, gdyż wierzy, że w duszy swój ma skarby na kupienie serc, oraz potoki tkliwości, któremi zrosić je może. W tem widzimy, jak na całe życie przyrzeka przyjaźń ludziom, których wczoraj jeszcze nie знаła i przysięga wieczną miłość i wierność dziewczętom, ledwie raz widzianym. — Jakże przyjaźni ludzkie są marnie! Jak jedna drugą wyklucza! Jakże płyną po sobie i przewalają się jedne przez drugie, niby fale. O żalości! Dom ten, do którego wchodzisz rano i wieczorem, który dla ciebie jest niby chatą rodzinną, a nawet czemś lepszym się wydaje, dla którego lekceważysz wszelką wcześniejszą przyjaźń — kiedyś napewno stanie ci się niemiłym. Będiesz go unikał, niby miejsca złowrogiego, a gdy kroki twoje przypadkowo zaprowadzą cię gdzieś blisko, obejdziesz wkoło, aby go nie zobaczyć czasem. Im szczydrzej jesteś obdarowanym od przyrody, tem pewniej cię to spotka.“

Dalej następuje okres, który zrozumie i którego trafną zwięzłość podziwiać będzie każdy charakter szczery, co poczuł już bolesną konieczność przemileżenia czegokolwiek. „Wyrażając swoje istotne uczucie, przybierałem pozór, że wypowiadam to, czego nie czuję, aby, ludząc ich, być uczciwym względem samego siebie.“ Następuje krótka, gorzka obserwacja z życia: „Korpus wojska ciągnie powoli przez ulicę, strzelecy nieprzyjacielscy z obu stron ukryci straszliwy rozlew krwi sprawiają i wszczynają się walka. Skoro potem dowódcą wojska z tym i owym batalionem, co jako tako wyszedł z walki, oraz z podartym sztandarem wkracza jeszcze przed wieczorem do pobliskiego miasta,

nazywa się to tryumfem. Gdy jedna lub druga częśćka naszych planów, naszej ambicyi, naszej miłości mniej ucierpi od reszty, mówimy wtedy o sławie lub szczęściu.“ Nakoniec idzie wytworny obrazek zazdrośnej miłości: „W owych chwilach, gdy wychodzi na podboje, gdy każdy opór, nawet każde tkliwe dla innych uczucie drażni ją i oburza; porównałbym ją z owymi despotami azyatyckimi, co, aby utorować sobie drogę do tronu, zabijają wszystkich blizkich sobie i powinowatych, nawet własnych braci.“

Wydawszy „Les Pensées d'Août“ Sainte-Beuve zamknął swą karierę poetyczną. Książka owa jedna tylko pomiędzy zbiorami jego poczyj nie miała szczęścia i widocznie jest najzimniejszą, ale zdaje mi się, lubo zdanie moje jest odrębne od innych, że oryginalność poety tutaj dopiero wyszła całkiem na jaw. Znajdujemy tu realizm, nieznanym w liryce szkoły romantycznej; żaden poeta wcześniejszy nie odważył się przejąć do liryki tylu zwrotów z powszedniego życia i świata obiektywnego. Na północy, gdzie do dziś dnia jeszcze nikt nie ma odwagi pomieścić w wierszu lirycznym omnibusu lub kolei żelaznej, podobne wiersze poczytywano by niemal za lirykę przyszości.

Tutaj, podobnie jak w poczyach Józefa Delorma, znajdujemy częśćkę stylu i poglądów angielskiej szkoły jezior, przesadzoną na grunt francuski. Tu i tam widzimy trzeźwą, prostą obserwację rzeczywistości, tu i tam przedstawienie opiera się na przekonaniu, że pomiędzy prozą i mową wiązaną nie należy właściwie dopatrywać różnicy. Wszelako w owych poczyach angielskich daje się uczuć zdumiewający brak ostrza intelektualnego, tutaj zaś objawia się isticie francuskie napięcie dramatyczne. Jest tam mały dramat, odgrywający się w ramach krótkiego opowiadania lirycznego.

Zwracam uwagę na wiersz p. t. „A Madame la Comtesse de T.“ Opowiada tutaj hrabina, której wiersz jest poświęcony. Płynie ona Renem z Kolonii do Moguncyi.

Ażeby bardziej napawać się widokiem, siada do powozu swego, który umieszczono w drugiej klasie, znajduje się więc pomiędzy takimi pasażerami, jak służący, robotnicy z żonami i ubodzy podróżni. Wtem jedno z jej dzieci woła: „Mamo! hrabia Paweł jest pomiędzy pasażerami.“ Hrabina odwraca się, lecz zamiast znajomego, spostrzega człowieka z delikatnymi rysami i białymi rękami, jakby przebranego w grube, stare szaty robotniczo. Jest to nierozłączny towarzysz rodziny prostych robotników londyńskich. Ojciec rodziny, człowiek nieokrzesany, nieustannie zajęty jest to jedzeniem, to paleniem fajki; żona jego na pierwszy rzut oka niepokaznie się przedstawia; mają oni przy sobie córeczkę mniej więcej czternastoletnią, miłutkie dziecko. Hrabina domyśla się, że młodzieniec jest emigrantem politycznym, polakiem — było to w roku 1831 — i sądzi, że dziewczę go wabi do siebie, wtem spostrzega, że matka oczu z niego nie spuszcza. A kobieta ta nie jest już młodą, lubo jeszcze przed kilku laty musiała być ładną; pomimo wytartych sukien ma postawę elegancką i prześliczne włosy. Z troskliwością, co miłością nie jest jeszcze, ale jedynie tkliwą dbałością o tych, których serce cenimy, młodzieniec trzyma nad nią parasol i otula ją płaszczem, gdy deszcz padać zaczyna; dla małych dzieci drogie winogrona kupuje. Hrabinie przychodzi na myśl, że snadź młodzieniec, szukając w obcym mieście schronienia, znalazł przyjaciół w tej ubogiej przedmiejskiej rodzinie. Podobnie jak hrabina, zamierza wysiąść w Moguncyi, reszta zaś jedzie statkiem dalej.

„Młodzian przygotowywał się do opuszczenia statku. Patrzałam na to złośno rozstanie. Pocałował obu chłopczyków, uściśkał ojca, podał córecę rękę (i dziecko uśmiechnęło się złośliwie, ciekawe niby mała Ewa), kobiecie ścisnął obie ręce, unikując jej wzroku. Wtem ostatni raz odzywa się sygnał. Młodzieniec biegnie przez pomost i staje na wybrzeżu. Wszyscy żegnają go skinieniem, dzie-

ci, dla których wszystko jest igraszką, z niejaką radością wołają nań: bądź zdrow!

„A kobieta? ach, ta kobieta! Nieruchoma stoi z podniesionymi ramionami, z chustką w czerwone i niebieskie paski w rękę. Nie macha nią, wydaje się bez życia, zasłabłaby chyba na to, aby niebo się zlitowało i kamień na nią spuściło.... Pomyślałam sobie: biedna dusza! Ty, wдово po szalonej miłości, co będzie z tobą wieczorem i jutro i zawsze! Ten mąż, prostak nieokrzesany, ta wielka nędza, ta córka, co wie wszystko i weale niepobłażliwemi oczyma wszystko szpieguje w podróży—co to za los!“ Następnego dnia, mówi wkońcu hrabina, gdy młodzieniec towarzyszył mi w podróży, zwróciłam się do niego z temi słowami: „Jesteś pan dzisiaj bardzo osamotniony.“ „Istotnie—odpowiedział chłodno—prosto z Londynu, przez sześć tygodni podróżowałam z tymi pocziwymi ludźmi.“ Aristokratyczna duma w tonie tworzyła sprzeczność z zyczliwymi wyrazami. „Prędkoż ich pan znowu zobaczysz?“ — „Nigdy — odpowiedział ze szczególniejszym uśmiechem, — zapewne już nigdy więcej nie spotkamy się z sobą; jadę do Szwajcaryi, a stamtąd jeszcze dalej.“ — —

Zwracam jeszcze uwagę na mały, gienialny utwór „Pan Jan, nauczyciel.“ Jest to opowiadanie w formie metrycznej o ubogim nauczycielu wiejskim, niemającym ni ojca, ni matki, wychowanym w zakładzie dla podrzutków. Pewnego dnia dowiaduje się o swoim ojcu. Był nim ni mniej ni więcej tylko Jan Jakób Rousseau, który, jak wiadomo, kazał podrzucać wszystkie dzieci, urodzone z Terezy. Dotąd nauczyciel nie czytał żadnego z dzieł Rousseau'a. Zabiera się do nich i czyta z wielkim zapalem, Emila, Heloizę i inne. Głębiej niż ktokolwiek inny czuje ciepło gienialne, ale i mały stopień sumiennosci, w dziełach tych zawarty. Wkońcu nie może oprzeć się chęci poznania swych rodziców. Jedzie do Paryża, wyszukuje dom, gdzie mieszka Rousseau i wchodzi po schodach na górę. Na najwyższym piętrze spostrzega drzwi nawpół otwarte,

słyszysz głos kobiecy, łajający w przykry sposób; tutaj jest cel jego podróży. Wchodzi i sili się na wymyślenie odpowiedniego wstępu do swjej prośby. Przy stoliku siedzi pochylony starzec, obrócony tyłem do niego; słucha go, nie odwracając się wcale. Syn, jakając się, zanosí prośbę, ale zanim jeszcze oznajmił przyczynę swego przybycia, spotyka wzrok podejrzliwy, który patrzy nań jako na podsłuchiawcę i szpiega i wypędza go. Poraz wtóry czuje się odepchniętym przez własnego ojca — przez ojca, którego sobie u Boga na klęczkach wyprosił, do którego chciałby przyznać się z dumą przed całym światem, odepchnięty po raz wtóry przez matkę, ową kobietę z nieokrzesaną powierchownością i surowem spojrzeniem i ucieka znowu na wieś, gdzie jako skromny nauczyciel urzeczywistnia pewne prawdy, znalezione w pismach ojca, który się ich wyparł w życiu. Gdy wychowuje dzieci w szkole, prawdziwe jądło „Emila“ Rousseau'a kielkować poczyną w rzeczywistości.

„Les Pensées d'Août“ ukazały się w r. 1837. Odtąd Sainte-Beuve zostaje wyłącznie krytykiem.

XXX.

Sainte-Beuve'a odciągnęło od poezji wyzsze, właściwe mu powołanie, co wszelako do niej go nie zniechęciło. Odtąd była ona podziemnem źródłem, skrapiającem jego badania krytyczne nawet z najsuchszej i najpoważniejszej dziedziny i nadającem im świeżość i bujne życie.

Zajmującą jest rzeczą śledzić, po jakich zakrętach szedł pierwszy krytyk nowoczesny, zanim osobiście dojrzał do swego powołania. Gdy rewolucya lipcowa rozwiązała *wieczernik* romantyczny, Sainte-Beuve pojednał się już do tego stopnia z przodownikami restauracyi, iż o mało Polignac nie mianował go sekretarzem poselstwa, w którym towarzyszyłby poccio Lemartinowi w podróży do

Grecyi. Bez wstępu byłby przyjął od rządu stanowisko, tak dla młodego poety pożądane. Z tego powodu żywił mimowolnie pewien żal do nowego rządu, pod którym prawie wszyscy jego literaccy przyjaciele awansowali na polu politycznem. Była w nim zawsze pewna podstawa ludowa i demokratyczna (np. odrzucił „de“ przed nazwiskiem swoim, lubo je po ojcu odziedziczył); teraz więc czuł się pociągniętym do opozycyi względem rządu i wkrótce doszedł do tego, iż został pomocnikiem i poniekąd tłumaczem naiwnie zapalonego, ale pod względem stylistycznym całkiem nieudolnego filozofa socyalnego, Piotra Leroux. Również nie przestał być współpracownikiem pisma „Le Globe“ nawet wtedy, gdy to z rąk doktrynerów przeszło do saint-simonistów i jako ich organ przyjęło godło „A chacun selon sa vocation, à chaque vocation selon ses oeuvres“. Podobnie jak Henryk Heine był zapalonym zwolennikiem ojca Infantina i w artykule z r. 1831 religijne pisma Saint-Simona podniósł wysoko po nad „Wychowanie rodu ludzkiego“ Lessinga.

Zaledwie po rozwiązaniu „rodziny“ Saint-Simona w roku 1832 odłączył się od jego uczniów, alieci wszedł w bliższe stosunki z Armandem Carrel, naczelnikiem literackim Francyi republikańskiej. Aczkolwiek w artykule, który w r. 1832 napisał o Carrelu, osłania swój bliższy z nim stosunek, to jednak pewna, że przez całe trzy lata pisywał do dziennika „National“ tak o polityce, jak i o literaturze.

Jak przedtem z romantykami, rojalistami, saint-simonistami, tak teraz zetknął się z republikanami i poznał ich bliżej. W tymże czasie przyjacieli jego, Ampère, wprowadził go do L'Abbaye des Bois, gdzie królowała podeszła pani Récamier i gdzie czeczono Chateaubrianda niby bożyszcze. Skoro w skutek artykułu o Ballanchu, w którym, jak się zdawało, Sainte-Beuve objawiał sympaty legitymistyczne, przyszło do zerwania pomiędzy nim i Carrelem, zbliżył się więc do Lamennego, który szukał z nim

znajomości. Wkrótce został jego powiernikiem i doradcą. W Lamennem poważał już to zapal demokratyczny wielkiego kapłana, już to jego ideę zasadniczą, że, aby nieustannie wzbierająca powódź demokracji nie wyszła z brzegów, potrzeba nad tą potężną, a w granicach właściwych tak prawdziwą zasadą wzniesć jako tamę inną jeszcze potężniejszą—religijną, któraby mogła przemawiać dobitnie do ludów, a z niemniejszą przewagą do królów. Co więcej, Sainte-Beuve tak się zapalił do Lamennego w pierwszym jego okresie, iż w jednym ze swych artykułów zrobił mu nawet warunkowo wyrzut co do niewątpliwego zerwania z Rzymem. Sądził on, że kto dopiero co walczył, aby dusze ugiąć pod karność panującego kościoła, ten niema prawa występować teraz jako demagog antypapieski.

Trzy lata od 1834 do 1832 roku były najboleśniejsze w życiu Sainte-Beuve'a. Nagły kryzys w ostatnim z tych lat zerwał jego stosunek z panią Hugo, zarazem potargał węzeł, łączący go ze szkołą romantyczną i położył kres jego porywom religijnym. Porzucił Paryż i udał się do Lozanny, gdzie w latach 1837 i 1838 miewał prelekcye, z których powstało wielkie dzieło jego „Port Royal“. Plan nakreślił był już wcześniej i wcześniej początek napisał; okoliczność, że wykłady odbywały się dla słuchaczy protestanckich, ale wierzących do pewnego stopnia, na ich ton wpłynęła. W Lozannie Sainte-Beuve zetknął się ze znakomitym szwajcarem, duchownym wyznania reformowanego, Vinetem, jednym z tych niewielu ludzi, dla których do zgonu cześć zachował. Mąż ów ściśle, szczerze religijny, a zarazem nadzwyczaj subtelny, bystry krytyk literatury francuskiej, zajmował Sainte-Beuve'a w wysokim stopniu i pod względem charakteru i pod względem umysłowym. Vinet określał chrześcijaństwo jako ogień wewnętrzny, co zrobiło wrażenie na żywym zmyśle teologicznym Sainte-Beuve'a. Gdy słynny autor francuski siedł obok Vineta, słuchając go uważnie, ten ostatni nabrął przekonania, że go na swoją wiarę nawrócił. Niemniej jednak Sainte-

Beuve niedowiarkiem wyjechał z Lozanny do Włoch, a stamtąd napowrót do Paryża, gdzie zabrał się do działalności krytycznej w większych niż kiedykolwiek przedtem rozmiarach, przedewszystkiem z tą różnicą, że, rozpoczynając od polemiki, wystąpił teraz jako autor objaśniający i pouczający.

Sainte-Beuve używał wielkiej powagi jako krytyk czasopisma „Revue des deux mondes“; pozyskał znaczny wpływ, a jako człowiek światowy w salonach arystokratycznych był poszukiwany i chętnie widziany. Przytem uchodził za autora spokojnego i poważnego pomimo swojej niepodległości. W polityce należał do centrum, zbliżając się do prawicy. Pewna dama, z którą wkrótce związał się szosunek nader tkliwej przyjaźni, zapewniła mu stanowisko w wyższym świecie. Była to pani d'Arbouville, autorka kilku ładnych, melancholicznych nowell wdowa po generalo i siostrzenica prezesa ministrów, hrabiego Molé. Sainte-Beuve zimą cały czas wolny przepędzał w jój domu oraz w salonach jój znajomych, latem zaś gościł na wsi u jój krewnych. Stał się przyjacielem i doradcą literackim hrabiego Molégo. Skoro następczała się sposobność, bronił owego wykształconego szlachcica ze szkoły klasycznej wobec dawnych swych sprzymierzeńców, romantyków, o ile tymże brakło gustu i taktu¹⁾. Już w r. 1844, wcale przedtem nie doznawszy odmowy, został członkiem akademii francuskiej, ponieważ był protegowanym przez wszystkie salony monarchiczne i klasyczne. (W listach pani de Girardin, rozumnej przyjaciółki Sainte-Beuve'a, znajdujemy cierpką przeciwko niemu filipikę wskutek tej okoliczności²⁾). Pocieszną stroną w ceremonii przyjęcia byłego romantyka stanowiło to, że Wiktorowi Hugo, który do-

¹⁾ Proszę zobaczyć artykuł Sainte-Beuve'a o przyjęciu Vignego do akademii, a nadto przez niego samego ogłoszony list od pewnej damy (pani Hugo) w kwestyi owego przyjęcia.

²⁾ Lettres parisiennes, IV, str. 179.

piero po trzebkrotnej odmowie przyjętym został do akademii, przypadło w udziale wypowiedzenie mowy powitalnej.

Zresztą nowe to otoczenie, tak samo jak i poprzednie, nie miało trwałego wpływu na Sainte-Beuve'a. Rewolucya z r. 1848 rozbiła owo towarzystwo, a Sainte-Beuve uczuł się więcej niż kiedykolwiek osamotnionym, skoro zwycięscy republikanie urazili go do żywego niedorzecznem oskarżeniem ¹⁾. Po raz wtóry Francję na czas dłuższy opuścił. W Leodyum miewał wykłady, z których powstało dzieło „Chateaubriand et son groupe littéraire” — wykłady, których treść i ton skłaniały się wielce ku partyi monarchicznej i dały poznać wielkie z jego strony otrzeźwienie.

Pani d'Arbouville umarła r. 1850, co zerwało węzeł osobisty, łączący go ze starymi stronnictwami. Popęd demokratyczny i socjalistyczny, który go pociągnął do saint-simonistów i Carrel'a, popchnął go w objęcia drugiego cesarstwa. Sainte-Beuve ogólną cześć dla Napoleona podzielał mniej niż ktokolwiek z mężów r. 1830 (z wyjątkiem poety Augusta Barbiera, głośnego przez czas krótki, zanego, ale zresztą mało zdolnego); cesarstwo poczytywał za imperyalizm, popierany przez lud i skierowany przeciwko panowaniu mieszczaństwa, a w znanym, wielce ganionym artykule „Les regrets” nie tylko oznajmił przejście swe na stronę Napoleona III, ale nawet wyraził się o orleanistach i legitymistach w tak szyderyczy sposób, iż to zdradzało naiwne zapomnienie z jego strony. Początkowo pisywał do dziennika „Le Constitutionnel”, potem przez czas jakiś do pisma „Moniteur officiel”, potem znowu do gazety „Le Constitutionnel”, a nakoniec, w ostatnim roku życia do organu opozycyjnego „Le Temps”. Oczywiście po-

¹⁾ Oskarżono go, że dał się przekupić sumą... 100 franków z sekretnych funduszy monarchii lipcowej. Okazało się, że pieniądze tych użyto na reperację pieca w bibliotece Mazariniego, której kustoszem był Sainte-Beuve.

stępował tutaj całkiem szczerze; jak zawsze, tak i teraz mimowolnie ulegał wpływom, ażeby potem, z tem jaśniejszym poglądem tem rozumniejszą prowadzić krytykę. Osobiście z cesarzem stykał się tylko mimochodem. Przystąpił do „lewicy cesarstwa”; księżniczka Matylda i księżę Napoleon obchodzili się z nim po przyjacielsku i okazywali mu poważanie. Sainte-Beuve korzystał z przyjaznego stosunku z księżniczką w nader piękny sposób, mianowicie pełniąc z jej pomocą dobro uczynki szlachotnie a w ciichości.

Dopiero w tym ostatnim okresie życia talent jego rozwinał się w zupełności. Poeta niekrytyczny zazwyczaj ma widoki słabnięcia z latami, krytyk zaś doskonalenia się w późniejszym wieku. A Sainte-Beuve rozwijał się rok rocznie coraz bogaciej aż do śmierci. Miłość prawdy, od początku również żywa jak i popęd do pracy, przedtem nieraz tamowana względami zewnętrznymi, występowała w nim coraz otwarciej, siły zaś nie słabły wcale. Napisał mniej więcej pięćdziesiąt tomów, ale nie znajdziemy tam ani jednego, zaniedbanego wiersza, zaledwie jakąś niedokładność. Wszelako dopiero w tym ostatnim okresie Sainte-Beuve całkiem zyskał odwagę mówienia bez ogródki, czego potrzebował właśnie, aby wyrazić istotne poglądy swoje na polu religijnem i filozoficznem. Wszystko, co odsunął był na bok od czasu, gdy w młodości studyował filozofów wieku XVIII, teraz wyszło na jaw. Jego mało zrozumienie szorstkiego charakteru Balzaka oraz tak odrębnej istoty Boyle'a nie może zaćmić odwagi i stanowczości, z jaką w literaturze występował jako rzecznik i przywódca dorastającego pokolenia. Nie należy zapominać, że Sainte-Beuve odmówił napisania artykułu o dzieło Napoleona „Vie de César”. Z niemniejszą stanowczością występował sam jeden w senacie jako przeciwnik klerykalizmu potężny a nieogładający się na nic. W marcu r. 1867 bronił Renana i jego „Życia Jezusa”. W lipcu tegoż roku, gdy na podstawie skargi matadora małomiasteczkowego

w Saint-Etienne chciano wyrzucić z bibliotek ludowych całą literaturę, niemilą duchowieństwu (Woltera, Rabelego i innych), Sainte-Beuve sam jeden w serwilistycznym i klerykalnym senacie był rzecznikiem wolnego badania i bronił z zapalem honoru literatury francuskiej. Studenci, co go w r. 1855 z powodu przystąpienia do cesarstwa wysykali, z owego powodu uczcili go deputacją i okrzykami. Z powodu, że w roku 1868 przypadkowo w wielki piątek obiadował w małym kółku, prasa klerykalna rozpuszczała kłamliwe wieści, czyniąc go po prostu wrogiem chrześcijaństwa, nowopowstałym Wolterem. Gdy w r. 1868 gonił już ostatkiem sił, a mimo to słabym głosem, ale z niesłychaną śmiałością bronił w senacie wolności prasy i nacierał na projekt prawa o uniwersytetach katolickich — wtedy imię Sainte-Beuve'a stało się sztandarem, symbolem wolnej myśli. W styczniu r. 1869 zerwał całkowicie z cesarstwem. 13 października po czteroletniej chorobie i długich bolesnych cierpieniach, które znosił ze stoicką stałością, wyzionął ostatnie tchnienie.

Sainte-Beuve, jak widzimy, w skutek charakteru nadzwyczaj wrażliwego przeszedł cały szereg modyfikacji religijnych, literackich i politycznych. Szkołę tę musiał być przejść koniecznie, aby zostać założycielem krytyki nowoczesnej. Trzeba mu jednak przyznać uczciwość pomimo wszystkich zmian w sposobie myślenia. W kwestiach ważnych osobiste pobudki mogły tylko mały wpływ wywierać na człowieka, którego osobistość jest tak prawdziwą jak i to, co w jego pismach jaśnieje. Franklin powiedział, że prawda i uczciwość są niby ogień i płomień. Mają one powien blask przyrodzony, nie dający się naśladować barwą i pędzlem.

XXXI.

Sainte-Beuve i krytyka nowoczesna.

Największe dzieło w jednym ciągu, napisane przez Sainte-Beuve'a, jest „Port-Royal (1840—1859). Jest to je-

dyne dzieło w swoim rodzaju. Wobec wstępu Sainte-Beuve'a do puszczenia się na szeroki badań gościniec, oraz wcześniej już objawiającej się skłonności romantycznej do marzycielstwa religijnego, obrał sobie za główny temat historię Jansenizmu we Francji. Jansenizm był formą religijną pełną zapалу, ruchliwą i ognistą; lubo opierał się na podstawie katolicyzmu, miał jednak osobistą, to jest karcerską namiętność do prawdy. Jego wolnomyślność pociąga rozum ku sobie, na uczucie zaś działa w skutek bohaterstwa w znoszeniu prześladowania i przymusu. Ów wiek religijny i dzieje jego, przedstawione w „Port-Royal“, dochodzą do zenitu w Paskalu, którego postać chuda, chorobliwa, przedstawia jansenizm jako kontrast krwistego, zdrowego, pełnego zapалу Niemca, który w kraju sąsiednim o sto lat z górą wcześniej i z większym powodzeniem podobną walkę z Rzymem prowadził.

Sainte-Beuve posiadał wszelkie warunki do napisania dzieł o jansenizmie. Nie był on wierzącym, ale wierzył przedtem, a przynajmniej sądził, że wierzy. Rzadko możemy ogarnąć pogląd, który nad nami samymi panuje, nie możemy zrozumieć takiego, co jest nam zawsze całkiem obcym, najlepiej rozumiemy sposób myślenia, który niegdyś mieliśmy sami, a którego już nie podzielamy. Snadź ktoś wątpić będzie, czy Sainte-Beuve rozumie owe uczucia średniowieczne, ów popęd do uciekania od świata, tę walkę skruszonej duszy, która już to nadstawia ucha na głos przyrody, już to chroni się pod skrzydła łaski przedwiecznej; czy wie należyście, jaki duch panuje w owych kazaniach i rozprawach teologicznych i jakie serca biją w setce owych mniszek, jaki zapal, jaka pobożność, jakie nadzieje i tęsknoty, jaka zagorzałość mistyczna i święta ekstaza zapalają się na tym ograniczonym, poświęconym gruncie. Kto wątpi, niech przeczyta dwa pierwsze tomy, aż do rozdziału o Paskalu, którego już łatwiej zrozumieć, ponieważ postać jego jest większą i bardziej znaną. Zapoznajmy się tylko z obu mistrzowsko wykona-

nemi wizerunkami Franciszka Salezego i Saint-Cyrana i obserwujemy, jak z wyrażen mowy potocznej i listów, z kilku rozpraw i kazań potrafił odtworzyć dwie postaci tak prawdziwe i ludzkie, iż niemal żyjemy z nimi. Wszędzie widać, że Sainte-Beuve rozpoczął swój zawód od pisania romansów. Jakże wiele scen pomiędzy niewinnymi mieszkankami owego gołębnika, klasztoru zakonnice, napisano tak żywo niby w romansie! A jednak Sainte-Beuve używa fantazyi jedynie, aby malować, nie zaś, aby komponować lub przekształcać.

Wadą dzieła jest, że w pierwszych tomach, najbardziej zajmujących, brak stylu w nim historycznego. Czuć tutaj w nieprzyjemny sposób dawniejszego beletrystę. Sainte-Beuve używa Port-Royalu za punkt wyjścia. Stary klasztor jest prawie niczem więcej, jak twierdzą, z której przedsięwzięcie wycieczkę za wycieczką; robi porównania i ukazuje podobieństwa, wzięte już to z literatury, już to z życia rzeczywistego, pouczające, ale częstokroć naciągane. Tak objaśnia mimochodem nie tylko Kornela, Rasyna, Molięra, Vauvenargę, ale nawet całkiem nowoczesnych pisarzy, jak Lamartina i Jerzego Sanda. Późniejsze tomy, w których opowiadanie jest bardziej historycznem i trzeźwieszem, nie mają za to powabu, owym epizodom właściwego, a przedmiot, pomimo ujmującej troskliwości w obrobieniu, jest nieco zbyt specyalny, aby mógł dłuższe budzić zajęcie.

Daleko wyżej, aniżeli w owem, wrzekomo głównem jego dziele, Sainte-Beuve stoi w długim szeregu tomów, które wyszły pod tytułem „Causeries du lundi“ i „Nouveaux lundis“ i zawierają w sobie krótsze artykuły z najlepszego okresu jego działalności piśmienniczej. Artykuły powyższe chyba nie tak prędko pójdą w zapomnienie. Ulbach pisał o nich wnet po zgonie Sainte-Beuve'a: „Nie wiem, co czas zachowa z literatury, którą dziś się tak pyszimy. Snadź kilka poezyi Lamartina i Wiktora Hugo, kilka romansów Balzaka? To jednak pewna, że niepodob-

na będzie pisać historyi, nie zwróciwszy się do Sainte-Beuve'a i nie odczytawszy go od początku do końca.

Sainte-Beuve miał dwie różno od siebie maniere. W młodości przyzwyczaił się w skutek zwłaszcza studyów nad wiekiem XVI odważać i oglądać wyrażenia językowe tak starannie, iż słuszność miała krytyka jego przesady, lubo nie tak gwałtowna i urągliwa, jak natarcie Balzaka, którego Sainte-Beuve rozdrażnił kilku nieco szyderczemi artykułami. Zbyttnia ogląda stylu zniknęła, skoro Sainte-Beuve został dziennikarzem. Bardzo trafnie powiada Littré: „Ponieważ miał obowiązek dostarczania felietonu co tydzień, nie pozostawało mu tyle czasu, aby mógł pisać swoje artykuły“. Niełatwo ów styl scharakteryzować, — jest niby stal twardy a zarazem giętki. Czytelnik nie bardzo biegły w języku francuskim nie spostrzeże wcale, że jest tam coś, coby mogło nazywać się stylem. Zdania nie pogrupowane idą jedno za drugimi bez rytmu, niedbale, niby maszerujący żuawi. Nigdzie niema zdania patetycznego, rzadko jakiś wykrzyk, tylko tu i owdzie apostrofa „o poeto!“ lub coś podobnego. Mowa płynie niby lekko technieniem wietrzyka pomarszczona woda. Wszelako uważny czytelnik zachwycony będzie szlachetnym attycyzmem języka. Ton jest stanowczym, ale spokojnym i lekko sceptycznym. Przytaczam przykład wyrwany na chybił trafił:

„Cóż więc w nim przeważa, czy trwała, czy chwiejna podstawa? Sądziś snadź, że chwiejna. Ale czyż niema pod nią jeszcze trwalszego fundamentu? Sądziś snadź, że jest. Ale czy pod nią niema jeszcze chwiejnego gruntu?“

Ileż to razy psycholog zadaje podobno pytanie, lecz jakże mało kto potrafi postawić kwestyę z taką pewnością i subtelnością. Co w jego stylu nazywano dziwactwem, to często zadziwiał jedynie sposobem, w jaki Sainte-Beuve używa przenośni zawsze uderzająco trafno. Tak naprzykład pewnego sławnego, ale surowego kaznodzieję z XVI stulecia i jego mało kwiecistą manierę przedstawił z dodatkiem, że współcześni porównywali go do krzaka cier-

niowego z powodu jego suchej surowości. Nieco dalej opowiada o szlachetnem i potężnem oburzeniu tegoż samego człowieka i dodaje: „Nazwano go krzakiem cierniowym, oraz krzakiem bez kwiecica, możnaby jeszcze dodać, że czasami bywał cierniem gorejącym“. Czy chcecie posłuchać, jak ów styl giętki przechodzi w szyderstwo i satyrę? Sainte-Beuve opisuje język, którego używał Nisard—przez czas jakiś współzawodnik jego w literaturze—i pomiędzy kilku gorzko-słodkimi pochwałami wtrąca ten mały szczegół: „pownemu akademikowi wydał się dosadnym, niektórym uczonym wydaje się powabnym“. O Cousinie powiada: „Jest to zając ze wzrokiem orla“. Jeśli chcemy przykładu zdolności tego stylu do charakterystyki, przeczytajmy następujący ustęp o Mussecie: „Nie robi on wrażenia warstwami barw, pozlaca rzeczywistość, którą opisuje, niby słońce oświetlające pyłek—i niby w boskiem przeobrażeniu obraz jej przemienia się w naszych oczach“. Jeśli nakoniec chcemy próby, jak ten styl prosty, równomierny przybiera ton oburzenia, przeczytajmy następujący kawałek, malujący zarazem człowieka. Jest tu mowa o dziele, któremu akademia na posiedzeniu ogólnem odmówiła nagrody, ponieważ pogląd zasadniczy nie zgadzał się z urzędową filozofią eklektyczną. Sainte-Beuve mówi o tym wypadku: „Tak jest, istnieje rzeczywiście nader nieliczna klasa filozofów cichych, umiarkowanych, co żyją skromnie, nie intrygują, jedynie dążą do sumiennego poszukiwania prawdy, kształcąc umysł i powściągając wszelką namiętność. Baczni na ogólne prawa świata, zajmują się pochwyceniem i zbadaniem każdej cząstki przyrody, w której objawia się im dusza i myśl świata; stoicy w sercach usiłują czynić dobrze i myśleć o ile możności jak najlepiej i jak najjaśniej bez powabnych widoków na nagrodę w przyszłości, zadowolnieni, że są w zgodzie z sobą samymi i z ogólną harmonią świata. Czy godzi się, aby mężów tych piętnować ohydne imieniem, odpychać lub upokarzać poblaczaniem, jak ulaskawia się niewątpliwych grzeszników

i winowajców? Czyż sobie jeszcze u nas nie zdobyli miejsca i kącika pod słońcem? Wy, szlachetni eklektycy, których tak chętnie z nimi porównywał, wy, których doskonałą bezinteresowność, moralną i niezmienną wzniosłość duszy pod okiem bożem świat zna dobrze, powiedzcie, czyż oni nie mają stać przynajmniej na równi z wami na zasadzie czystości nauki, uczciwości zamiarów i nieskazitelności życia? Byłby to ostateczny postęp, godny dwiętnastego stulecia, który chciałbym jeszcze widzieć przed zgonem!“

Sainte-Beuve przeprowadził wielostronną reformę krytyki.

Przedewszystkiem dał jej podstawę pod nogi, mianowicie z historyi i nauk przyrodniczych. Dawna krytyka, tak zwana filozoficzna, spoglądała na dokument literacki, jak gdyby na rzecz spadłą z obłoków, sądziła go, nie zwracając uwagi na autora i mieściła w tej lub innej rubryce estetycznej albo historycznej. Sainte-Beuve badał dzieło aż do źródła, po za papierem umiał odnaleźć człowieka. Nauczył współczesnych i potomność, że nie rozumiemy nic, żadnego pisma, żadnego dokumentu z przeszłości, póki nie uda się nam zrozumieć stanu duszy, z którego wypłynął i wytworzyć sobie wizerunku osoby, od której pochodzi. Dopiero w taki sposób dokumenty otrzymują życie, dopiero wtedy historię duch ożywia, dopiero tak uchwycone dzieło sztuki przejrzytem się staje.

Przeważającą właściwością w Sainte-Beuve była żądza wiedzy: występowała ona w tej formie, którą można by nazwać ciekawością naukową. Ona była dla niego przewodniczką życia, zanim śmiało wyszła na jaw w jego krytyce. Początkowo mało jej spostrzegamy, gdyż Sainte-Beuve w obec współczesnych swoich: Chateaubrianda, Lamartina, Hugo, Vignego i innych rozpoczął od pochwał, które potem znacznie musiał ograniczyć. Tym sposobem przebieg jego działalności był całkiem przeciwny, niż u Teofilu Gautiera, który rozpoczął tak ostro, a powoli wpadł

w bezsilną pobłażliwość. Wszelako pierwsze pochwały niekrytyczne Sainte-Beuve'a powstały podobnie jak i jego popęd krytyczny. Przesadna pochwała płynęła jednakże stąd, iż w młodości w zbyt blizkich pozostawał stosunkach z ludźmi, których krytykował, wszelako i ta okoliczność miała źródło w żądzy wiedzy. Sainte-Beuve, który przeniósł niejasno przedział pomiędzy książkami i życiem, zanim go poznać zdołał, który mniej niż ktokolwiek inny skłonny był do schylania głowy przed tem, za co autor chciał uchodzić, albo przed wizerunkiem, jaki publiczność miała otrzymać z pisma jego, — kierowała żądza badania, subtelny zmysł psychologiczny, na koniec wewnętrzna skłonność do omijania wszystkiego urzędowego i danego, a szukania ukrytej prawdy i tych drobnych rzeczy, co dają należyte wyjaśnienie. Właściwie do robienia znajomości osobistych popychała go nieświadomie nieufność krytyczna, a w uniesieniu młodzieńczem sądził, że tylko z zapалу dla idei zbliża się do osób, od których one pochodziły.

Zazwyczaj następcza się tutaj krytykowi niesłychanie trudny dyplomata. Tylko o żyjących wie prawdę, tylko o umarłych może ją wypowiedzieć. W każdym razie źle to wygląda, gdy śmierć nagło zmienia cały charakter krytyki, jak np. zdarzyło się po zgonie Chateaubrianda z krytyką Sainte-Beuve'a. Pierwszy jego artykuł o Chateaubriandzie, to samo kadzidło. Czujemy, pod jakim go naciśnięciem towarzyskim Sainte-Beuve napisał, jak cześć i szacunek, sympatya i stosunki, obawa gniewu pięknych oczu, niemożliwość obrażenia przyganą bożyszcza domowego tak miłej damy jak pani Récamier, jak wszystko to, razem wzięte, wpłynęło na przepełnienie istnem uwielbieniem pierwszego szkicu Sainte-Beuve'a, dotyczącego Chateaubrianda. Jego wielkie dzieło i późniejsze artykuły o tymże autorze są za to przejęte istną namiętnością negacyjną, pochopem do zdzierania maski. Można wszelako powiedzieć, że skoro Sainte-Beuve doszedł do szczytu swego zawodu, zachowywał właściwą równowagę. Nie podziwiał już wszystkie-

go, ani wyjaśnia szlachetnymi motywami, ale też i nie wyszukuje niekczemnych pobudek; nie ubóstwia ludzkiej natury, ani też jej w czarnych kolorach nie przedstawia. Sainte-Beuve zna ją dobrze, a takt jego wskutek obcowania z najrozmaitszymi ludźmi, nieustannych studyów krytycznych, subtelności francuskiej, oraz oglady paryskiej wyrobił się powoli do tego stopnia, że naturę ludzką zawsze dobrze potrafił ująć. W tem, w czem stoi najwyżej, uniwersalnością swego umysłu przypomina Goethego. Czasami zdejmując pokusę nazwania go „mędrcem“ i chyba nie znajdzie innego krytyka, któryby nam wyraz ów tyle na myśl nasuwał. Nigdy nie zaślepią się i nie powoduje wyobrażeniami tradycyjnymi, łączącemi się z jakimś imieniem, choćby były wzniosłe, wzruszające lub naodwrot — studyje on pochodzenie autora, stan jego zdrowia, stosunki majątkowe, pierwotny zakres idei, historję jego rozwoju, chwytając mimowolne wyznania, dowodzi, że inne zdania je stwierdzają, że rzucają światło na działalność człowieka i wyjaśniają je; maluje go w szlachetnych, najlepszych chwilach, zdybuje w negliżu; wskutek zadziwiającej zdolności „znalezienia igły w stogu siana“ umie wysledzić, co zmarły w najtajniejszym sereca zakątku ukrywał. Ze spokojną rozważą przyrodnika waży na szali skłonność do dobrego i złego i tym sposobem maluje wiarogodny wizerunek — albo raczej szereg wizerunków, wiarogodnych kaźdy z osobna, ale sprzecznych ze sobą. Aczkolwiek bowiem Sainte-Beuve był wielkim krytykiem, jednakże zawsze omija główną trudność, stającą na drodze krytykowi, a ta jest następująca. Zazwyczaj krytyk sumienny dzieło, które ma objaśnić i sądzić, czyta kilkakrotnie i to w rozmaitych stopniach rozwoju; za każdą razą co innego go uderza, a w końcu widzi całość z tylokrotnego stanowiska, iż nie możliwem jest dla niego utrzymanie jednostajnego nastroju i jednego punktu widzenia bez wewnętrznego przymusu. Jeśli idzie nie już o objaśnienie pojedynczego dzieła, ale o przedstawienie autora wielce produkcyjnego

w rozmaitych stopniach jego rozwoju, albo o całą szkołę w literaturze, nastrocza się jeszcze większa trudność skupienia w jeden obraz rozmaitych wrażeń, otrzymanych w różnym stanie duszy. Budynek, który widzieliśmy raz tylko, nawpół oświetlony słońcem, nawpół pogrążony w grubym cieniu, zostaje w naszej pamięci w oświetleniu owem wyraźny we właściwych zarysach i z tłem pewnem. Jeżeli jakiś budynek widzieliśmy we wszystkich porach dnia, o zmierzchu i przy świetle księżyca, ze wszystkich stron, z najrozmaitszych punktów; jeśli znamy go z wewnątrz i zewnątrz, np. dom, w którym mieszkamy i którego rozmiary wydają się nam początkowo wielkimi, potem mniejszymi, w miarę jak sami rośniemy — trudno dać jego obraz należyty. Sainte-Beuve omija trudność ową, dając o tymże samym przedmiocie coraz nowe obrazy i sądy i zostawiając czytelnikowi wytworzenie sobie samemu poglądu. Słusznie i sprawiedliwie obrał sobie za godło całego szeregu pism swoich następujące słowa Sonac de Meilhansa: „*Nous sommes mobiles et nous jugeons des êtres mobiles*“.

Ostatnią część powyższego zdania, mianowicie, że każda istota ludzka, którą sądzymy, znajduje się w bezustannym rozwoju, Sainte-Beuve rozumie lepij, niż kto inny. Za każdą razą wraz z przedmiotem zmienia i ton, co więcej, jego sposób przedstawienia staje się częstokroć innym, ilokroć tenże sam przedmiot zmienia charakter, wreszcie giętki myśl jego potrafi naśladować wszelkie ruchy duszy ludzkiej w jej rozwoju ¹⁾. Stąd też jego forma przedsta-

¹⁾ Za charakterystyczny przykład mogą posłużyć oba następne okresy z „*Port-Royal*“. W pierwszym z rozważną otwartością traci nadzieję utrzymania jedności pomiędzy swemi szkicami, w drugim usiłuje ogarnąć wszystkie strony życia duchowego. „*C'est le M. de Saint-Cyran tout-à-fait définitif et mûr, que j'envisage désormais, c'est de lui, qu'est vrai ce qui va suivre; si quelque chose dans ce qui précède ne cadre plus qu'on le rejette, comme en avançant il l'a rejeté lui-même. — Certes on*

wiania staje się również zmienną, jak i przedmiot. Nieustannie łączy biografię z krytyką, w okresy wtrąca jak najwięcej odcieni warunkowych i nawiasów, wprowadza zdania łagodzące i osłabiające, z upodobaniem używa wyrazów technicznych, które ciągną za sobą długi szereg asocjacji idei i chętnie korzysta ze zwrotów nieokreślonych, co więcej rzecz potrącają, aniżeli wypowiadają. Aczkolwiek przez ciemnie biograficznie odgrywa z pewnością rolę nurka, który w wodzie widzi roślinność podmorską, jednakże Sainte-Beuve z wielu powodów lubi pewną nieokreśloność w wyrażeniach o rzeczach danych. Gdziekolwiek mówi o żyjących jeszcze, ośmiela się dotykać ich stosunku prywatnego tylko zdaleka, umarli znowu zostawiają zazwyczaj potomków i krewnych, którzy przed prawdą mają się na baczności, o ile to ich życia dotyczy. Tak więc Sainte-Beuve poprzestaje chętnie na tem, że daje poznać, że wie wprawdzie o wszystkim możliwym, ale nie uważa za rzecz stosowną rozwodzić się nad tem.

Z czasem Sainte-Beuve stał się śmielszym i bardziej psychologicznym w swojej psychologii. Posłuchajmy, jak sam broni własnej metody. W ostatnich latach życia (9 maja 1863 r.) pisze do pewnego krytyka, zarzucającego mu niektóre sądy negacyjne: „*Sztuka — a zwłaszcza sztuka czysto umysłowa, jaką jest krytyka — to narzędzie, którem trudno władać; tyło ono warto jedynie, co sam artysta. Przypuściwszy to jednak, — czyż nie należy zerwać ostatecznie z temi wszystkimi przewrotnymi zwyczajami, przepisyjącemi, aby pisarza oceniać nie tylko według jego intencji, ale nawet według jego pretensyi? Jak to? więc miałbym obowiązek widzieć w Fontanie tylko wielkiego, oglądanego, szlachetnego, eleganckiego mistrza, a nie wolno mi dostrzegać małego, zapalczywego, zmysłowego kompana, jakim był w istocie?.. Albo — wracając do naszych*

peut tailler dans M. de Saint-Cyran un calviniste, mais c'est à condition d'en retrancher mainte partie vitale.

czasów — przez lat 35 byłem nader blisko z Villemainem, który ma tak wielki talent, tak piękną duszę, który prawie paradytuje z uczuciami szlachetnymi, wolnomysłnemi, filantropijnymi, chrześcijańskimi, cywilizacyjnymi i t. p. — a miałoby mi być wzbronionem odmalować najbrudniejszą duszę, najzłośliwszą małpę, która się rzeczywiście w nim mieści? Czyż należy wiecznie wysławiać jego szlachetne, wzniosłe uczucia, jak to wszyscy do koła niego jednomyślnie czynią? Jest że to obowiązkiem dać się za nos wodzić i z innymi robić toż samo? Czyż autorowie, historycy, moralisci są jedynie aktorami, których nie należy oglądać inaczej, niż w wystudyowanej przez nich roli? Czyliż wolno widzieć ich tylko na scenie? Czyż nie wolno śmiało, a jednak dyskretnie wysondować miejsca, gdzie zapina się pancerz? nożem sekcyjnym dotknąć szwu, gdzie znajduje się przejście od duszy do talentu? chwalić ten ostatni, ale wskazać także braki duchowe, które właśnie w owym talencie, a również w trwałszym jego wpływie spostrzegamy? Czy literatura przez to straci co na swym blasku? Być może, ale znajomość umysłu zyska niewątpliwie“.

Pierwszym więc krokiem jest mocny grunt pod nogami: precz z fałszywym idealizowaniem! Następny krok zależy na tem, że krytyka, co dotąd była analizującą i rozdrabniającą, u Sainte-Beuve'a stała się skupiającą, lubo z ograniczeniem, jakie pociągał za sobą charakter wielkiego krytyka. Jego krytyka, podobnie jak poezya, przedmiotowi swemu organicznie życie nadaje. Nie rozbija materiału na kamyki lub gruz, ale wznosi z niego budowlę. Nie rozbiera części składowych duszy ludzkiej, abyśmy poznali całą maszynę, nie wiedząc, jak ona wygląda, gdy jest w ruchu — lecz pozwala nam wejrzeć w jej pracę tak, iż badając mechanizm, widzimy ogień, który wytwarza parę w ruch wprawiającą i słyszymy warkot pracującej maszyny.

Tak więc wskutek reformy, przeprowadzonej przez Sainte-Beuve'a, dzieje literatury, które przed nim uchodziły za pewien rodzaj pobocznej nauki historycznej, teraz stały się drogowskazem dla właściwej historii, co więcej, najbardziej duchową, najbardziej żywą jej częścią, ponieważ w literaturach znajduje się najbogatszy materiał, który dzieje mają na swe rozkazy.

Powiedzieliśmy z początku, że działalność literacka Sainte-Beuve'a nie odstręczyła go od poezyi; teraz możemy wykazać dobitniej, iż krytyka, jaką w końcu życia na szczycie swego rozwoju uprawiał, była w najściślejszem pokrewieństwie z poezją nowoczesną. Skoro krytyka stała się syntetyczną i poezya jednocześnie podobnyż ruch zrobiła, — właśnie wskutek tego, że nauki przyrodnicze stopniowo zdobyły sobie nowoczesne życie duchowe. Na początku stulecia fantazya jako swobodna wyobraźnia uchodziła za właściwą zdolność poetycką; twórczość czyniła poetę. Nie krępowały go: przyroda i wiedza, w świecie nadprzyrodzonym żył tak swobodnie, jak i w świecie sobie znanym. W pokoleniu z roku 1830 poeci tacy, jak Nodier i Aleksander Dumas reprezentują ów pogląd każdy w swoim kierunku. Wszelako, gdy romantyzm powoli przechodził w ducha i studium rzeczywistości, poezya porzuciła coraz bardziej swoje fantastyczne wędrówki po eterycznych przestrzeniach. Usiłowała niemal więcej pojmować rzeczy, aniżeli wynajdywać i w tem zbliżyła się do krytyki. Romans stał się psychologią. Romansopisarz i krytyk w naszych czasach wychodzą z tegoż samego punktu, mianowicie z atmosfery duchowej stulecia. W niej występują ich postaci. Pierwszy chce przedstawić i objaśnić działanie człowieka, drugi zaś dzieło, pisane w taki sposób, iż i działanie i dzieło rozważają się jako produkt rzeczywistości lub pozornej konieczności w człowieku, skoro połączą się z sobą pewne zdolności wewnętrzne i zewnętrzne wpływy. Taka tutaj jedynie zachodzi istotna różnica, że poeta wymyślonym osobom, które jednak zazwyczaj nary-

sowane są według wzorów z życia rzeczywistego, każe mówić i działać jaknajkonsekwentniej, zgodnie z danymi okolicznościami, krytyk zaś całkowicie skrepowany jest faktem tak, iż działalność jego fantazyi ogranicza się tylko na odtworzeniu stanu duszy, który był przyczyną lub warunkiem faktu. Romansopisarz z obserwowanego charakteru wyprowadza jego czyny możliwe, krytyk zaś z obserwowanego dzieła wywodzi charakter, będący jego podstawą.

Krytyka, to jest dar przełamywania pierwotnych granic własnej natury za pomocą wielostronnej sympatyj; stanowiła wybitną zdolność największego w naszym wieku poety. Emil de Montégut pojmował krytykę w tym duchu, gdy nazwał ją pewnego razu najmłodszym gieniuszem, kopeiuszką umysłową. „Krytyka“, powiada on, „jest to dziesiąta muza. Była ona tajemnie poślubioną Goethe-mu. Ona to zrobiła z niego dwudziestu poetów. Cóż jest podstawą literatury niemieckiej, jeśli nie krytyka? Czemże są poeci angielscy w naszych czasach? Krytykami w ruchu.. Czemże jest szlachetny syn włoch, Leopardi? Ognistym krytykiem. Ze wszystkich nowszych poetów tylko Byron i Lamartine nie byli krytykami i dlatego postradali wielostronność i różnorodność i stali się tak monotonnymi“. Jeśli pojmujemy krytykę w znaczeniu szerszym i właściwym, ostatecznie ograniczenie upada. Jako zdolność sądenia istniejącego porządku rzeczy była ona siłą, dającą natchnienie wielkim lirykom stulecia; znajdujemy ją i u Wiktora Hugo i u Byrona i u Jerzego Sanda i u Lamartina. Od chwili, gdy poezja przestaje odgradzać się od życia i idei świata współczesnego, gdy poeci liryczni stają się organami idei, czujemy w ich poezyi krytykę jako ożywcza zasadę. Ona to natchnęła „Les Châtiments“ Wiktora Hugo, a także „Don Juana“ Byrona. Ona to ukazuje drogę duchowi ludzkiemu. Stawia przy drodze baryery ochronne i oświeca ją pochodniami, toruje nowe drogi, a oczyszcza stare. Krytyka to przenosi góry, wszel-

kie olbrzymie szczyty powagi, przesądu, potęgi bezmyślnej i martwej tradycyi.

XXII.

Dramat: Vitet, Dumas.

Tryumfy szkoły romantycznej w liryce, romansie, nowelli i krytyce wkrótce nie ulegały już wątpliwości, na jednym tylko polu nie mogła ona spełnić śmiałych oczekiwań, z jakimi wystąpiła na progu życia, — w tej gałęzi sztuki, którą wskutek tradycyi estetycznych naonczas uważano za najwyższy rodzaj, a i dziś jeszcze dziwnym sposobem za taki ją poczytują — mianowicie w dramacie. Ponieważ ów rodzaj sztuki używał takiego znaczenia, tem przykrzejszem było małe stosunkowo powodzenie. Dramat szkoły romantycznej prawie nigdy nie miał właściwego powodzenia i nie doszedł do tego, aby pozostać w repertoarze teatralnym. Sztuki Wiktora Hugo były popularne jedynie jako libretta do oper włoskich, sztuki Mérimée'go nie doczekały się przedstawienia, Jerzy Sand i Balzak na scenie mieli tylko po większej części *succès d'estime*, dopiero później kilka drobnostek Alfreda Musseta ujrzano światło lamp, a tymczasem Scribe wraz z współpracownikami napelniał widownię we wszystkich teatrach francuskich i niefrancuskich. A jednak szkoła owa i na polu dramatycznym może pochlubić się bardzo znacznymi siłami.

Najdawniejsza próba, zrobiona w tem kole w kierunku dramatycznym, była nadzwyczaj oryginalna i po prostu godna podziwienia. Były to „Sceny dramatyczne“, które Vitet wydał między r. 1826 a 1829, a które potem zebrał w jedno pod tytułem „La Ligue.“ Powziął on myśl przedstawienia wypadków z historyi Francyi w formie dramatycznej, nie dodając nic zmyślonego tak, iż fantazyi swęj używał wyłącznie na to, aby dzieje przenieść do życia.

Powiodło mu się to niesłychanie. Istotnie wypełnił on „Sceny“ swoje atmosferą dawno ubiegłej doby i postaciom z XVI wieku we wszystkich dyalogach nadał takie piętno wiarogodności, iż, czytając jego dzieła, sądzymy, że żyjemy w przebiegu owych dziejów.

Ludwik Vitet, urodzony r. 1802 w Paryżu, skończył szkołę normalną, jako liberał wziął udział w ruchach politycznych, był członkiem stowarzyszenia „Aide toi—le ciel t'aidera“ i pisywał, jak już widzieliśmy, do „Głobu“ jako namiętny bojownik romantyzmu. Na ten to pierwszy okres młodości przypada cała jego historyczno-poetycka produkcja z jednym wyjątkiem znacznie słabszej seryi scen dramatycznych, które w r. 1849 wydał pod tytułem „Les états d'Orléans.“ Przebieg jego życia jest nader prosty. Zdaje się, że Vitet kochał hrabinę Duchâtel i pozyskał jej wzajemność. Skoro w skutek rewolucyi lipcowej przyjaciele jego dostali się do steru rządów i hrabia Duchâtel wstąpił do ministerium Guizota, Viteta mianowano inspektorem pomników historycznych Francyi, — posadę owę Guizot właściwie utworzył dla niego. Zajął się później polityką; r. 1834 został członkiem izby deputowanych, 1836 członkiem rady państwa, a 1846 wszedł do akademii. Jako polityk występował w charakterze konserwatywnym i monarchicznym, pomiędzy r. 1851 a 1871 nie mieszał się wcale do spraw publicznych i dopiero po wojnie na nowo zajął wybitne stanowisko za Thiersa, ale w r. 1878 śmierć sprzątnęła go ze świata.

Vitet przedstawia przykład, jak silny ruch artystyczny, jeśli tylko pojmuje ducha czasu, może natchnąć do tworzenia arcydzieł nawet umysły, nie stworzone zresztą dla sztuki. Po roku 1830 w działalności swój piśmienniczej okazał się jedynie jako uczony specjalista, zajmujący wybitne stanowisko pomiędzy historykami sztuki; napisał też, co jest rzeczą dość charakterystyczną, biografię hrabiego Duchâtela. Szkice jego literackie i historyczne są tak samo suche i nudne jak Mérimée'go.

Z powyższych powodów ciągle zwracamy się do młodocianych utworów jego „Les Barricades“, „Les états de Blois“ i „La mort de Henri III.“ Charaktery główne, mianowicie królów: Henryka II i Henryka III, oraz książąt Gwizyuszów, których poznajemy w kilku pokoleniach, są narysowane tak trafnie, iż wytrzymują porównanie z charakterami w „dramatach królewskich“ Szekspira (z wyjątkiem w każdym razie „Henryka IV“ i „Ryszarda III“). Sposób myślenia i obyczaje stulecia chwyczone są tak energiczną ręką, iż nawet współczesny nie byłby ich lepiej odmalował. „Stany w Blois“ są z powyższych utworów z pewnością dziełem najważniejszym. Aby wskazać coś oznaczonego, zalecam przeczytać sceny, przedstawiające zabójstwo księcia Gwizyusza. Rzadko kiedy poeta ośmielił się w dramacie historycznym odsunąć na bok wszelkie zwyczaje poetyczne. Sceny owe są o wiele piękniejsze i prawdziwsze, aniżeli na wybornym skądinąd obrazie Delarochea, gdzie Henryk III przez drzwi nawpół otwarte przygląda się trupowi swego wielkiego przeciwnika, leżącemu na posadce. Vitet przedstawia nam, jak król Henryk III-ci, o czwartej w nocy, w pokoju swym, drogocenne sztylety hiszpańskie macza w wodzie święconej i ze drzeniem, nie ośmielając się wymienić po nazwisku przeciwnika, rozdaje je powiernikom. Jesteśmy świadkami sceny w komnacie księcia, gdy matka jego i kochanka błagają go nadaremnie, aby miał się na baczności i nazajutrz rano nie szedł na posiedzenie rady. Teraz znajduje się na posiedzeniu; niemiłe uczucie go ogarnia, krew mu z nosa zaczyna płynąć, a że książę zapomniał chustki, więc posyła po nią. Straż szkocka wskutek nieporozumienia zbyt wcześnie posłańcowi jego drogę tamuje, spostrzega jednak omyłkę i książę otrzymuje chustkę. Jest wszelako niespokojny i bohater, który nie bladł, nadstawiając tylekroć piers na cios miecza, czuje, że mu niedobrze, że go mdlić zaczyna. Jest jeszcze na czczo, przejdzie to wszystko, skoro coś spożyje. Otwiera małą szkatułkę, wiszącą u pasa—

ale nie w niej nie znajduje. Posyła po cukierki lub owoce. Wtem wychodzi Révol z pokoju królewskiego i mówi: „Król pragnie mówić z wami, *monseigneur!*“ Radcy w milczeniu patrzą jedni na drugich. Księżę powstaje i bierze płaszcz na siebie—płaszcz zsuwa się to z jednego, to z drugiego ramienia. Mimowolnie Gwizyusz ociaga się, zbyt dumny, aby nie usłuchać wezwania, choćby miał iść na śmierć pewną, ale zawsze człowiekiem jest na tyle, że zadrżał przez chwilę na progu, dzielącym go od śmierci. Żąda drugiej chustki,—pierwsza cała skrwawiona, znowu wychodzi jeden ze spiskowców, inni stoją niby na rozżarzonych węglach. Z niesłychanym mistrzostwem odmalowanym został ów nastrój niepokoju, niecierpliwości i nierozsądnego wstydu, który nas czasami tak gwałtownie ogarnia, iż, aby wyjść już ze śmiesznie dręczącego położenia, na oślep w przepaść się rzucamy. Posłanego po chustkę nie widać, wtedy dumny Gwizyusz traci cierpliwość i rzekłszy: „Nie mogę pozwolić, aby król czekał dłużej“—wychodzi, drzwi zamykają się za nim—i kilkunastu oficerów przeszywa mu pierś długimi sztyletami.

Jak widzimy. Vitet wdaje się w szczegóły, co w teatrze byłoby niemożliwem. „Sceny“ jego napisane są jedynie dla czytelników, stąd też nie są właściwemi dramata. Pochodzi to stąd, że Vitet pomimo całej bystrości historycznej nie miał ani namietności poetycznej, ani talentu obrazowania artystycznego. Ponieważ nie umiał należycie rozwinąć patetyczności i brak mu stopniowego podniesienia się aż do punktu, z którego wszystko inne wygląda niby przygotowanie i skutek, przeto nie może dojść do właściwie artystycznego obrobienia. W charakterze jego tkwiła oczywiście pewna nieartystyczna zwątpiałość, pewne namyślanie się przy zmienianiu choćby drobnostki w danym przez historię materyale, wstręt do tego, aby jego własna osobistość przebijiała się w utworze. Nie posiadał on w dostatecznej mierze indywidualności, aby bić misterne medale z własnym wizerunkiem. Że tak

prędko umilkł, wypływało to stąd, iż fantazya tyle potężna, co wytworzyła jego dzieła, nie miała swobody poetyckiej ani w obserwacji, ani w obrazowaniu; ciążyła na niej i powściągała ją uczoność, pył archiwów. Ów pegaz tak piękny, tak ognisty stał w pełnym rynsztunku.... w bibliotece.

Byłoby to haniebną niesprawiedliwością, gdybyśmy powiedzieli to samo o poezie romantycznym, który, idąc bezpośrednio za śladem Viteta, próbował dramatyzować przedmioty historyczne i którego dramat dziejowy „*Henri III et sa cour*“ miał stanowcze powodzenie na rok przed Wiktorem Hugo (1829 r.). Był to Aleksander Dumas (urodzony r. 1803), talent wrzący, bezpośredni i temperament olbrzymi. Ujawnił on w literaturze także herkulesowe zdolności, jakie ojciec jego okazał w wojnach rzeczywistych. Przez lat czterdzieści pisał bez przerwy tragedye, komedye, dramaty, romanse, nowelle, opisy podróży i pamiętniki. Byłoby rzeczą niesłuszną sztydzić z tak ogromnej wynalazczości, z takiej płodności nie do uwierzenia. W pismach tych przejawia się krew francusko-afrykańska, coś lekkomyślnego, kreolskiego, oraz jakiś ogień zmysłowy, właściwy szczepowi czarnemu. Przy pomocy licznych, ale o wiele niższych od niego współpracowników, Dumas zasypał swemi utworami scenę, księgarnie, odcinki w gazetach. Prasy drukarskie aż stękały, aby podążyć za jego szybkim piórem. Żalować jednak należy, iż lekkomyślność światowca nie dała mu rozwinąć się należycie. Tylko w początkach młodości był Dumas artystą. W okresie romantyki pisał romantycznie, w peryodzie rzemieślniczości rzemieślniczo.

W sztuce „*Henryk III i dwór jego*“ udało się Dumasowi to, czego Vitet z tego samego przedmiotu zrobić nie zdołał, mianowicie stworzenie dramatu scenicznego pełnego życia. Wszelako tylko w całkiem powierzchowny sposób uniknął konwencyonalności teatru klasycznego. Dumas ośmielił się usunąć etykietę dworską. Na owych de-

skach, gdzie przez kilka wieków deklamowali bohater i powiernik jego z martwo opuszczonemi rękami, z dłonią na rękojeści miecza, stanął teraz orszak dworzan króla Henryka z biboketami, wynalazkiem ówczesnym i w pauczach bawił się wydmuchiwaniem strzałek przez długie rurki. Zresztą myśleli oni i mówili niby młodzież z r. 1828.

Pozostałe dramaty historyczne Dumasa z młodych lat jego („Napoléon Bonaparte“, „Charles VII chez ses grands-vassaux“ i t. d.) mają również powierzchowną psychologię. Dopiero później, skoro trafił na okres, którego ducha znał i mógł opanować, udało się mu dać tak wyborne obrazy z ubiegłego peryodu, jakie mamy w powabnych i nadzwyczaj efektownych pod względem dramatycznym dziełach: „Małżeństwo za Ludwika XV“ i „Gabryella de Belle-Isle.“ Szczególniej ostatnie ma wartość poetyczną wskutek bezpośredniego, lekko idealizowanego przedstawienia obyczajów z czasów regencji. Wszelako już w roku 1831 los pozwolił Dumasowi dać młodemu pokoleniu romantycznemu jeden z typów, którego nazwisko ono samo sobie przybrało. Napisał sztukę „Antony.“

Pomimo wszelkich wad sztuka ta ma w sobie coś, co jej nadaje większe znaczenie, aniżeli nawet najlepszym z jego prac pozostałych. Krew w niej gorętsza, więcej tam człowieczości, niż w innych pracach. Jeżeli pomimo swój naiwności robi ona stosunkowo potężne wrażenie, płynie to stąd, że tutaj Dumas wprowadził własną osobistość z całą gwałtowną namiętnością i popędami rycerskimi. Antony jest to bohater z r. 1830 taki, jak i wszyscy bohaterowie Wiktora Hugo: barczyasty, z grzywą lwia, zapalony a zrotpaczony, zdolny do obywatela się bez snu i pokarmu, zawsze gotów pałać w łeb sobie lub komu innemu. Gorący poklask, który pozyskał Antony, płynął stąd, że Dumas zrobił to, czego Hugo nie chciał nigdy, czy nie mógł—mianowicie, że akcję przeprowadził w dobie około r. 1830 i bohaterowi kazał występować w takimże samem czarnem ubraniu, jaki nosili widzowie.

Romantyzm w dramacie dobrowolnie poprzestawał na wiekach średnich. Tutaj Dumas stał w teraźniejszości, na gruncie nowoczesnym.

W samej sztuce znajduje się obrona sprawy tejże sztuki. W akcie czwartym pomieszczoną została rozmowa, potrącająca ówczesne walki literackie i przy tej sposobności jedna z osób działających, poeta, który broni romantycznego wskrzeszenia wieków średnich, powiada następujące słowa:

„Dramat namiętności musi nieodzownie być historycznym, gdyż historia przytacza czyny najnamiętniejsze jako nagie fakty. Gdybyśmy kusili się odsłonić w naszym społeczeństwie nowoczesnem serce, bijące pod naszymi brzydkimi, niewygodnymi, czarnymi tużurkami, podobieństwo między bohaterem i publicznością byłoby zbyt wielkie, widz, śledzący rozwój namiętności, krzyknąłby „stój“ w chwili, gdy namiętność przekroczyłaby granicę, na której on sam się zatrzymał, zawołałby: „To nieprawda, ja tak nie czuję; gdy mnie kochanka zdradza, boli to istotnie, ale bynajmniej jej nie zabiję, ani sam sobie życia nie odbiorę.“ A krzyki: „przesada, efekt teatralny!“ zagłuszyłyby poklask tych kilku ludzi, co czują, iż namiętność w wieku dziewiętnastym jest też sama, co i w szesnastym i, że krew również gorąca płynie pod tużurkiem z sukna jak i pod pancerzem ze stali.“

Można sobie wyobrazić grzmot oklasków, który po tych słowach nastąpił. Wszyscy chcieli zaliczać się do tych kilku ludzi. Namiętność stała się hasłem powszedniem, ludzie dawali dowód oklaskami o swą własną namiętność. „Antony“ w istocie stanowi koncert szalonych namiętności, szukający podobnego sobie. Bohater wraca z kilkoletniej podróży do Paryża i zastaje kochankę z lat młodzieńczych za mężem. Rатуje ją od przejechania, przy czem dyszel uderza go w piersi i rani ciężko. Ludzie niosą go do jej domu. Antony jest nieprawym synem, przrutkiem, stąd od urodzenia buntuje się przeciwko pra-

wom społeczeństwa. „Inni ludzie“, powiada, „mają ojca, matkę, brata; w cierpieniu znajdują otwarte na ich przyjęcie ramiona; dla mnie niema nawet kamienia na grobie, na którym mógłbym czytać jakieś imię i płakać nad niem,—nie mam ojezyny, ani rodziny. Wszystko to zawierało się dla mnie w jednym imieniu, a imienia tego wymówić nie wolno“. Kochanka przypomina mu wymagania społeczeństwa: „Czy to są prawa, czy przesady, zawsze istnieją one“. „Dlaczego“, odpowiada, „mam im ulegać? Czy kto mnie kiedy od nieszczęścia obronił? Kto może pochlubić się, że mi przysługę okazał? Doznawałem tylko niesprawiedliwości i nie winien jestem nikomu nie okrom nienawiści. Hańbę mojej biednej matki wypiętnowano mi na czole“.

Adela kocha Antoniego, ale pragnie uciec od niego. On w uniesieniu namiętności zdybuje ją podczas podróży w oberży, gdzie się zatrzymała, gwałt jej zadaje. Nawet po tym niecnym czynie Adela miłości swój go nie pozbawia. Znowu parę tę widzimy w Paryżu. Awantura ich głośną się staje. Słyszymy, jak obłudne damy, łączące w sobie tajemną chętkę do owocu zakazanego wraz z nie-nagannem zachowaniem pozorów, usiłują zniweczyć dobrą sławę Adeli. Na ich zaczepki dobrzy ludzie odpowiadają zgryźliwemi uniesieniami nad społeczeństwem i jego obłudą. Dramat zbliża się ku końcowi. Mąż, pułkownik d'Hervey, wraca z podróży. Nadaremnie Antony wzywa kochankę, aby z nim uciekała; słyszymy już w przedpokoju kroki obrazonego małżonka — wtem kochanek wyciąga sztylet i uderza nim Adelę w samo serce, a chcąc ocalić jej honor, odzywa się do wchodzącego: „Odepchnęła mnie, więc ją zamordowałem!“

Gdy dziś tę sztukę czytamy, przedstawia się nam niedorzeczność i oburzająca. Wydaje się niejednemu, że gdyby ów dramat był nowym, nie mógłby, patrząc nań, wstrzymać się od śmiechu w miejscach, gdzie powinien być wzruszony. Dzisiaj zapytujemy, dlaczego w r. 1831

wyborowa publiczność na pierwszym przedstawieniu wpadła w szalony zachwyt, gdyż widzowie klaskali, płakali, wrzeszczeli i wołali brawo bez końca. Sztukę popierała mistrzowska gra Bocage i Maryi Dorval. Jak Dumas opowiada, uniesiona młodzież piękny tużurek zielony poprostu w kawalki na nim rozerwała i szmaty chowała niby relikwie. Aczkolwiek powyższej anegdota nie należy brać dosłownie, to jednak pewna, iż zapal przeszedł wszelkie możliwe granice. Objaśnić to można tem, że nigdy nie śmiejemy się z dzieła, które wyraża nasze usposobienie i uczucia. Antony był przedstawicielem namiętności, przechodzącej aż w dzikość, ale namiętność tutaj łączy się z delikatnością, która dopuści się raczej zabójstwa, aniżeli kochankę narazi na obrazę i szyderstwo. W końcu Antony był na sposób byronowski tajemniczo wybranym młodym bohaterem, który walczy z niesprawiedliwością losu i wyższym jest od losu swego.

Wszelako i wtenczas nie brakło rozsądnego poglądu na ową sztukę. Bocage, grający Antoniego, poczytywał słowa końcowe za tak niedorzeczne, iż chętnie byłby uwolnił się od nich. Pewnego wieczora zasłona spadła, a Bocage słów tych nie powiedział. Natychmiast publiczność jak szalona krzyzczeć i hałasować poczęła. Domagano się zakończenia. Bocage zszedł był już ze sceny, wtem pani Dorval, która niby zamordowana leżała na podłodze, miała tyle przytomności umysłu, iż kazala podnieść zasłonę. Na wpół podniosła się i, zmieniając zaimki, rzekła z uśmiechem: „Odepchnęłam go, więc mnie zamordował“ ¹⁾. Z obrębu koła romantycznego odezwał się jedyny głos ostro satyryczny. Gdy w „Histoire de la littérature dramatique“ Juliusza Janina czytamy o „Antonim“ długą, wyborną krytykę—z pewnością najlepszą z jego krytyk—z przyjemnością widzimy, że śmiech wesoły zagłuszył ową romantykę waryacką.

¹⁾ „Je lui résistais, il m'assassiné“. Opowiadał mi to naoczny świadek, Philàrète Chasles.

XXXIII.

Dramat: Vigny, Hugo, Ponsard.

„Antony“ był paroksyzmem romantycznym, „Chatterton“ zaś, jedyny dramat Alfreda Vigny, mający wielkie powodzenie, wprowadził na scenę elegię dramatyczną. Oba dramaty, ulubione pokoleniu z r. 1830, odpowiadały sobie wzajemnie, jak cześć dla gieniuszu odpowiada kultowi namietności, jak współczucie dla cierpiących zapalowi dla czynu, albo, jeśli rzeczy głębiej weźmiemy, jak w dwójstym obliczu romantyki strona niemiecka odpowiada romantycznej.

Alfreda Vigny (urodzonego roku 1799) piękny dramat historyczny „La maréchale d'Ancre“ (przedstawiony r. 1834) nie miał wcale powodzenia. Płynęło to stąd, że Vigny wyprowadził w nim w istocie rzeczy też same typy, z którymi publiczność zapoznała się w innych tragediach romantyczno-historycznych. Kochanek Borgia jest np. całkiem w rodzaju kochanków Wiktora Hugo, niezbyt nawet różny od kochanka u Dumasa, pomimo nader sprzecznego obu poetów charakteru. Widzimy tutaj wyraźnie, jak energicznie szkoła wyciska piętno swoje nawet na najrozmaitszych osobistościach ¹⁾.

„Chatterton“ (przedstawiony r. 1835) daleko lepiej charakteryzuje Vignego. Sztuka zawiera w sobie ideę, która już dwa lata przedtem obrobioną była w trzech ró-

¹⁾ Przeczytajmy tylko w spisie osób charakterystykę Borgii, przeznaczoną dla aktora. Widzimy tutaj ulubione znamiona romantyzmu, skupione niby w rysopisie i z łatwością poznajemy, jak tenże w istocie rzeczy przypada i do młodych bohaterów Wiktora Hugo, nawet do Antoniego. Montagnard brusque et bon. Vindicatif et animé par la vendetta, comme par une seconde âme; conduit par elle comme par la destinée. Caractère vigoureux, triste et profondément sensible. Haïssant et aimant avec violence. Sauvage par nature, et civilisé comme malgré lui par la cour et la politesse de son temps.

żnych wariantach w cyklu jego nowell pod tytułem „Stello“, mianowicie ideję, jak nieszczęśliwem, opuszczonem jest położenie prawdziwego poety w społeczeństwie. Vigny wychodzi z pojęcia romantycznego, widzącego w poecie istotę wyższą, nawet najwznioslejszą na ziemi—pojęcie to głęboko tkwiło i w romantykach niemieckich. Dola poety przejmowała go współczuciem, zwłaszcza młodego poety, który jako młodzieniec najwięcej pragnie pomocy i uznania, ale rzadko znajduje serca, które go rozumieją, a jeszcze rzadziej protektorów, którzyby mu zgotowali żywot bez troski. Piękną stroną w żądaniu, które Vigny ciągle powtarza, aby poecie dać kawałek chleba, stanowi to, że nie broni własnej sprawy, gdyż pochodził ze starego rodu hrabiowskiego i od najmłodszych lat miał stanowisko niezależne. Według jego pojęcia, poeta jest chorym biedakiem, zostającym całkowicie w mocy swojej wyobraźni. Niezdolnym jest do niczego, co „niema związku z boskiem jego powołaniem“, zwłaszcza nie umie robić pieniędzy; z pewnością mógłby jako autor mieć utrzymanie, ale w takim razie zabija częstokroć najlepszą w sobie część, rozwija rozsądek z uszczerbkiem fantazyi—i iskra boska gaśnie w jego wnętrzu. Nie należy więc dopuszczać, by wysłaniec boży zniżał się do pracy ziemskiej; głowa jego jest wulkanem, z której może płynąć „lawa harmonii“ wtedy tylko, gdy wolno mu próżnować według upodobania ¹⁾.

Czytelnik nowoczesny poznaje, że w poglądzie owym mieści się częśćka prawdy, ale jeszcze daleko więcej przesady. Dramat, który opiera się na tem i wyciska łez potoki, tak mocno odwołuje się do współczucia, iż mija się z efektem tragicznym. Zbyt lirycznie ujmuje się za swoim bohaterem, aby zdołał utrzymać ową równowagę wewnętrzną, bez której dramat niema trwałej wartości. Chatterton i młoda kwakierka, którą ubóstwia, w sztuce powyż-

¹⁾ Zobaczymy ustęp typowy do „Chattertona“: Dernière nuit de travail, du 29 au 30 juin 1834.

szój przyswoili sobie całą szlachetność umysłu, całą wielkość ducha, dokoła nich panuje jedynie proza, chłód serca, nieokrzesaność i głupota. Akcja okazuje nam, jak gieniusza spirytualistycznego uciskają otaczający go materialisci; ów pogląd na życie blizkim jest owemu, który w Niemczech znajdujemy u Novalisa, a w Danii u Andersena i Ingemanna, — nadaremnie dla poetów tego rodzaju Goethe „Tassa“ napisał. Nasza doba znużyła się już dramatami o artystach, które do Danii wprowadził Oehlenschlaeger swoim „Correggio“, a których przedstawicielami w Niemczech są „Laur i kij żebraczy“ Holteia i inne podobne sztuki. Nie możemy mieć współczucia dla Chattertona, gdy on „zdolny czytać w gwiazdach drogę, którą nam palec boży wskazuje“, woli wypić puhar opiumu, aniżeli przyjąć stanowisko niepoetyczne, przynoszące sto funtów szterlingów rocznego dochodu. I w obecnym wypadku to, co przed pięćdziesięciu laty wszystkich serca roztkliwiało, teraz co najwyżej pobudza do uśmiechu lub wzruszenia ramionami.

Romantyzm miał jądro zbyt liryczne, aby mógł stworzyć dzieło dramatyczne trwalszej wartości.

Snadź okaże się to najwyraźniej, skoro rzucimy okiem na dramaty największego liryka romantyków. Dramaty Wiktora Hugo pod wielu względami nastroczają porównanie z tragedjami Oehlenschlaegera. I u Wiktora Hugo i u Oehlenschlaegera postaci przedstawione są tylko w zarysach. U jednego i u drugiego brak im wiele, aby mogły uchodzić za całkowite, rzeczywiste charaktery ludzkie, ale podtrzymuje je potężna liryka i pełna zapалу patetyczność. Z pewnością u Wiktora Hugo osoby nieco bliższe są życia rzeczywistego, o ile czyny, podobne do przedstawionych w jego dramatach, przed niedawnym czasem wydarzyły się we Francji. Hernani przypomina przywódców drużyn ochotniczych, które w Wandei stawiały czoło porządkowi państwowemu; Gilbert, który zgłasza się po śmierć na rusztowaniu, aby pomścić kochankę, robi to, co niejedna

szlachetna ofiara gilotyny uczyniła, a gdy Ruy Blas z łokaja staje się ministrem, skok ten mało co jest mniejszy od skoku, który Rousseau'a z niskiego stanowiska podniósł na stopień słynnego pisarza. Wszystko to jednak są rzeczy mniejszego znaczenia, gdyż upodobanie Wiktora Hugo w niezmierności, w okropności, odsuwa na bok wszystko, co nam mogłoby przypominać rzeczywistość. Zbyt często wyciąga na jaw okropności, które jemu samemu wydają się wzniosłymi, nam zaś wstrętnymi. Zdolność jego do egzaltacji lirycznej była tak silną, że to, co dla niego było wielkiem, nam przedstawia się okropnem.

Jego pojęcie istoty ludzkiej jest całkiem lirycznym i w dramatach; przypomina we wszystkim zasadniczym psychologię współzawodnika, tyle zresztą zdolnościami niepodobnego, liryka Lamartina. Ta jedynie między nimi zachodzi różnica, że Lamartine ze swoim bezpośrednio harmonijnem usposobieniem maluje chętnie czysty najzupełniej i powabny charakter, który na chwilę nagłym pokusom ulega, ale ten mały grzech gładzi długi żal i pokuta (Jocelyn, Cédar, w „La chute d'un ange“), Hugo zaś w dramatach z upodobaniem zajmuje się duszą ludzką, która, splamiona zlemi namiętnościami, wśród nędzy i upokorzenia wszelkiego rodzaju, wśród występku, niewoli, kalectwa, zachowuje wszelako w sobie iskrę dobrego, którą nadarzona sposobność rozdmuchuje i która potem, lepszymi przejęta wzruszeniami, wyparłszy się zła przeszłości, walkę z nią prowadzi. Dusza wydziera się do piękna, posiada nawet poczucia najwyższej tkliwości i powabu, ale sama czuje się niegodną uczuć szlachetnych, które się w nią poruszają, nie może wzlecieć do owych nieznanych przestworów — znużona i przekonana wraca do pierwotnego haniebnego stanu.

Kilka przykładów wyjaśni ów stosunek, ciągle trafiający się u Wiktora Hugo. Triboulet (w „Le roi s'amuse“) dla tego stał się zepsutym, iż był już to przedmiotem, już to niesumiennym organem szyderstwa. Kocha córkę z naj-

czystsza tkliwością ojcowską, — wtem wydzierają mu ją i pozostaje mu nienawiść i żądza pomsty. — Marion („Marion Delorme“) jest kurtyzanką, która po tysiąc razy sprzedała się: ogarnia ją miłość dla śmiałego młodzieńca i uczucie to oczyszcza ją do głębi. Wszelako, gdy Didiera na śmierć skazano, w straszliwej godzinie znowu staje się dawniejszą Marioną. Oddaje się sędziemu, aby ocalić kochankę, nie przeczuwając, że Didier stokroć wolałby umrzeć, aniżeli być ocalonym w taki sposób. — Lukrecya Borgia jest córką grzechu i żyje wpośród samych zbrodni. Wszelako ta rozwiązała trucicielka ma syna, którego kocha, za jedno spojrzenie jego gotowa porzucić całe życie przeszłe. Ale obrażono ją śmiertelnie, w gniewie więc chwytą się starego środka: zaprasza wrogów, podaje im truciznę i mimowoli razem z nimi pozbawia życia własnego syna. — Ruy Blas, zniewolony ubóstwem, musi przyjąć służbę u pewnego szlachcica. Miłość królowej czyni lokaja ministrem. Zdolny do tego stanowiska przeprowadza wielkie, piękne plany i o mało nie staje się zbawcą ojczyzny. Wszelako przeszłość powstaje przeciwko niemu i, skoro widzi nadzieje swoje rozbite, mści się jako dawny Ruy Blas. Nie przyjmuje pojedynku z swoim panem, wydziera mu szpadę i zabija nią bezbronnego ¹⁾.

Jak widzimy, zawsze toż samo pojęcie tragiczności stanowi tutaj podstawę. Główną rzeczą dla Wiktora Hugo jest źródło patetyczności lirycznej, sączące się ilekroć ponizoną duszę ludzką szlachetna namiętność z błota wyciąga; hymn uczucia, przy którego dźwiękach oczyszcza się duch, obciążony winą.

Hugo w jednym ze swoich słynnych wierszy (*Les chants du Crépuscule XXXII*) przytacza porównanie, które przychodzi na myśl temu, co się w owych dramatach zagłębia. Wysoko na wieży kościelnej, powiada, wisi dzwon stary; początkowo kruszec, z którego go zrobiono,

¹⁾ Porównaj „Lettres parisiennes“ pani de Girardin. II, str. 31.

był lśniący i czysty, stał na nim jedynie wyraz „Bóg“ z koroną u góry. Wszelako wiele osób odwiedzało wieżę i każdy — jeden tępy nożem, drugi gwoździem zardzewiałym — wydrapywał na dzwonie to nazwisko świeckie, to pospolite słowo, to głupstwo, to znów niedorzeczność. Pył i pajęczyna dzwon pokryły, a brudna, przegryzająca rdza wkradła się w szecerby. Cóż jednak dzwon robi? Nawet gdy wszystko spi do koła, wśród ciemności i nocy wzdycha, niby wulkan ciągle dymiący, żałośna modlitwa przez spiż drogę sobie toruje. I w duszy mojej, mówi w końcu Hugo, która początkowo nosiła jedynie piętno szlachetnego pochodzenia, przelotni goście, namiętności, wydrapały świeckie nazwiska i starły niemal boską pieczęć. Wszelako to duszy mojej tak mało szkody przyniosło, jak i dzwonowi. Skoro zakołysz się, gdy dotknie się jej niewidzialna ręka i da rozkaz: śpiewaj! wtedy nagle z drżącego wnętrza spiżu przez splugawioną powierzchnię przedziera się potężny, porrywający dźwięk hymnów — i pył, rdza, szecerby, wszystko musi brać udział w wielkiej harmonii.

Aczkolwiek Hugo chciał tutaj jedynie odmalować stan własnej, poetyckiej duszy w chwili, gdy śpiewała, uczynił jednak więcej: w symbolu owym trafnie wyjaśnił lirykę duchów nieszczęśliwych, przestępnych, budzącą zamiętanie w jego dramatach.

Liryka kipiąca i brzmiąca pełnym tonem patetyczności nie są to jeszcze żywioly, wystarczające do wzniesienia budowy dramatycznej. Wymaga ona głębokiej podstawy rozumu i równowagi duchowej, albo, w braku tychże, przynajmniej fundamentu zdrowego rozsądku i gustu należytego.

Tego wszelako brakowało Wiktorowi Hugo i mimowolnie wady jego jako dramaturga coraz bardziej z lat postępem występują. Stało się z nim toż samo, co z tylu innymi artystami; to co początkowo było u niego stylem, z czasem przeszło w manierę. Wkrótce znalazł się na drodze zostania jedynie najlepszym uczniem własnym i jako

poeta dramatyczny kończy napisaniem parodyi samego siebie — najsilniejszej i najniebezpieczniejszej parodyi na świecie.

Poczucia komiki nie dostawało mu zawsze; zawsze miał skłonność do widzenia wzniosłości w tem, co kolosalne. Właściwość owa nigdzie nie przejawiała się w takim stopniu, co w „*Les Burgraves*.” Już czytając spis osób, uśmiechnąć się musimy: Job. burgraf Heppenheff, lat 100; Magnus, syn jego, lat 80; Hatton, syn Magnusa, lat 60; Gorlois, syn Hattona, lat 30. Nie mogę zapomnieć współczesnej karykatury paryskiej Burgrafów, na której wszystkich, począwszy od pradziada aż do prawnuka, postawiono w jednym szeregu w coraz mniejszej postaci, z coraz rzadszą brodą.

Stuletni burgraf najwięcej wzrusza pomiędzy nimi wszystkimi. Gdy zwraca się do osmdziesięcioletniego syna, mówi: „młodzieńcze!” i Hugo nie uśmiecha się nawet. Wszyscy ci starzy panowie deklamują na wyscigi wraz z żebrakiem, mającym lat 92, który zrzucawszy przybrane szaty, okazuje się ni mniej ni więcej tylko Fryderykiem Rudobrodym. Przez lat 20 żył on w ukryciu od świata, ale teraz chce pomścić się nad najstarszym burgrafem; gdyż ten w młodości na życie jego nastawał. Sztuka roi się nieprawdopodobieństwami i niedorzecznościami. Aby np. wprowadzić scenę poznania nieznajomej osoby, Hugo każe pewnemu wojownikowi walczyć w bitwie z rozpalonem żelazem w rękę, wskutek czego przeciwnikowi, którego w ciemnościach wyraźnie zobaczyć nie może, bohater wypala piętno, aby przy sposobności go poznać.

Skoro ten olbrzymio potworny plód wytężonej fantazyi roku 1843 ukazał się na scenie, zrobił fiasco. Już na pierwszym przedstawieniu gwizdać w czasie gry poczęto. Jeden z powierników Wiktora Hugo pobiegł do niego i oznajmił mu o tem, co się stało. Hugo, podobnie jak Napoleon przywykły do polegania zawsze na swojej gwardyi, odpowiedział jak zwykle: „Dostarczcie mi kilku młodych

ludzi.” Opowiadają, że powiernik upadły na duchu, spuściwszy oczy, rzekł: „Niema już młodych ludzi.” Pokolenie, do którego odwoływał się romantyzm przed trzynastu laty, już się podstarzało, a co gorzej, było zużyte; nie jeden z jego poetów zbyt wielkie poczynił w nim zmiany.

Człowiek młody, nieznan, nawskróś poczeiwy, nie mający bogatej fantazyi, ale uposażony szlachetnością ducha, powagą, tkliwem uczuciem i smakiem, przyjechał z miasta prowincjonalnego, gdzie wyrósł, do Paryża z rękopismem w kieszeni. Nazywał się Franciszek Ponsard, a rękopism nosił tytuł, „*Lucrèce*.” Była to tragedia na temat wzięty ze starożytności, a mianowicie z podania o czystości i śmierci Lukrecyi. Styl był trzeźwy i poprawny, przypominał Rasyna. Ludzi zmęczyła już dykcya romantyki. Gdy Hugo napisał: „tępy kapąły z organów niby woda z gąbki”, albo: „obrus był całunem bladej troski”, albo: „staruszka szła ze zgiętym i długim grzbietem”, na to niejednen spokojny mieszczanin oddawna już potrząsał głową. Ale nie było pod ręką odpowiedniego współzawodnika. Nakoniec znalazł się taki. Na pierwszy rzut oka sztuka Ponsarda wydała się dalszym ciągiem stariej tragedyi klasycznej. W początkowym zapale nie spostrzeżono odrazu, że przedmiot antyczny obrobiony został w sposób nowoczesny, że Ponsard wiele nauczył się od romantyków, że niemało zawdzięczał Wiktorowi Hugo pod względem jaskrawego kolorytu w swym dramacie, że istotnie słabą jest oryginalność nowego pisarza.

Zrobiono uwagę, że dramat był zdrowy i naturalny. Widziano, że nie była to okropna Lukrecya Wiktora Hugo, ów potwór krwiożerczy i zmysłowy, lecz Lukrecya starorzimska, symbol wstydlivosti i czystości niewieściej. Była to poczyta małżeństwa, rodziny, domowego ogniska, Antony zaś i pokrewni mu duchem byli przedstawicielami moralności podrzutek i dzikości brutalskiej. Wszyscy klasycy i katolicy we Francyi, wszyscy prawowierni pro-

testanci, piszący w Szwajcaryi, śpiewali hymny pochwalne. Nawet Vinet, jaskrawy krytyk, brał udział w tym wielkim chórze. Styl Ponsarda wprowdził go w zachwyt: „Poeta ten przędzie złoto, jak jego Lukrecya welnę“ i t. d.

Siódmego marca 1843 „Burgrafowie“ upadli na scenie, 22-go kwietnia zaś tegoż roku wystawiono „Lucrèce“ po raz pierwszy wśród burzliwych oklasków. Tak, ściśle historia połączyła klęskę sceniczną romantyzmu i krótkotrwały tryumf szkoły „du bon sens.“ Uczciwy Ponsard musiał wyobrazić sobie, jeśli wierzył krytykom swoim, Janinowi i innym — protestowali tylko Teofil Gautier i Teofil Dondey — że sława jego utrwaloną została na wieki.

Reakcja klasyczna wraz z poetą znalazła i aktorkę swoją. W roku 1838 w „Théâtre français“ debiutowała młoda, niewykształcona dziewczynka, żydówka, która wprzód śpiewała przy dźwięku arfy po ulicach i kawiarniach, — a w tem niepozornem dziewczęciu żyła muza.

Rachel weszła na scenę. Wkrótce pokazało się, iż ów młody gieniusz teatralny największy z tego, co Francya kiedykolwiek widziała, miał stanowczą antypatyę do ról w dramatach romantycznych. Za to stary repertuar klasyczny oddawała Rachel z taką namiętnością i powagą, iż — czemu nikt nie byłby uwierzył — owym starym tragediom dawny urok wróciła, tym właśnie tragediom, które szkoła romantyczna z szyderstwem i urągowskiem wypędziła z teatru. Nie nie pomogło, że Gautier ręce załamywał. Ifigenię, Merope, Emilię, Chimenę, Fedrę znowu wprowadzono na scenę a Rachel role powyższe w taką szlachetność i taką prawdę przybrała, iż łatwo wzruszająca się publiczność niekiedy wpadała we wściekłość przeciwko tym, co ośmielali się szydzić ze świętości narodowych. Naród zawsze się cieszy, gdy pomiarkuje, że nie bez słuszności przez dwa stulecia pysznił się słynnymi mężami swymi i ich dziełami.

Rachel początkowo odrzuciła rolę tytułową w „Lukrecyi“, lubo ta dla niej była napisaną. Skoro jednakże sztuka w Odeonie miała powodzenie, przyjęła ją. Naoczy ny świadek w następujących słowach opisał mi nastrój, panujący w teatrze, gdy Rachel po raz pierwszy grała rolę Lukrecyi. „Wszyscy siedzieli, zapałszy oddech w sobie, w oczekiwaniu na podniesienie zasłony. Zasłonę podniesiono i ujrzeliśmy Rachelę, jako Lukrecyę przy kądzieli w pośród służebnic. Już przedtem zrobiło się cicho, ale gdy podniosła głowę i otworzyła usta, aby powiedzieć pierwsze słowa do niewolnicy: „*Lève-toi, Laodice!*“ zapanowała taka cisza, iż słyszeliśmy, jak na placu przekupki zalecały pomarańcze.“

W uniesieniu dla Racheli zapomniano, że formuły klasyczne nie ożywią się przez to, iż pojedynczy gieniusz na czas jakiś w gienialnych utworach z przeszłości nowe rozbudzi życie; publiczności ucieszonej Ponsardem brakło zrozumienia, jak przelotnym musiał być tryumf jego. *L'Ecole du bon sens*, jak to już sama jej nazwa ostrzega, nigdy nie rozwinęła się w silną szkołę poetycką. Sam Ponsard był talentem drugorzędnym, a zdolny następca jego, Emil Augier, który mu poezye swoje dedykował i którego dramata młodzieńcze napisane są w podobnymże stylu, z postępem lat ów kierunek porzucił ¹⁾. Aczkolwiek szkoła powyższa w swych dążeniach chwalebnych nie zasłużyła na szydercze napaści, których przedmiotem zrobiła ją kilku nieprzejednanych młodszych romantyków, jak Vacquérie i Teodor de Banville, jednakże miała to tylko znaczenie, iż znamionuje moment przeżycia się dramatu romantycznego.

¹⁾ „Gabrielle“ Augiera jest najpiękniejszym dramatem, który wydała *l'école du bon sens*. Dramaty „*La jeunesse*“ i „*La Pierre de touche*“ oczywiście powstały pod natchnieniem sztuki Ponsarda „*L'honneur et l'argent*.“

XXXIV.

Ruch idei socjalno-politycznych i poezya.

Pracę, dokonaną przez wielką szkołę literacką — jaką była szkoła romantyczna we Francyi — można porównać z budową miasta całego, tylko, że literatura buduje na gruncie, który przed powodzią zapomnienia bronią jedynie słabe i chwiejące się tamy. Prędko spostrzegamy, że woda na grunt się wdziera, powoli wznosi się coraz wyżej i wyżej, w końcu — nikną wszystkie niższe budynki, a wystają po nad wodami letejskimi tylko jeszcze najwyższe pomniki.

Owym najwyższym pomnikiem literackim nadają trwałość już to głębokie fundamenty idei, które ogłasza, już to dokładna zgodność pomiędzy wykonaną formą a ideą, w ostatniej jednak instancyi chodzi o to, żeby poeta świadomie lub nieświadomie przejęty był do szpiku kości duchem czasu, gdyż duch ożywia i od zguby ochrania. Można wytknąć trzy główne kierunki romantyczne we Francyi.

Po pierwsze: dążenie do przedstawienia wiernego rzeczywistości, czy to w przeszłości dziejowej, czy w życiu nowoczesnem. Jestto dążenie do prawdy.

Po drugie: dążenie do wykonanej formy, czy ta pojęta jest jako plastyczność i malowniczość w wyrażeniu, czy jako ściśle metryczna harmonia, czy wreszcie jako niewykwintna prostota trwałego stylu prozaicznego. Jest to miłość piękna.

Nakoniec zapal reformatorski dla wielkich idei religijnych i politycznych, dążenie etyczne w dziedzinie sztuki. Jest to poczucie dobra.

Powyższe trzy kierunki zasadnicze określają istotę owej szkoły pełnej życia i artyzmu, podobnie jak trzy wymiary przestrzeń określają, a owe różne dążenia, każde

w swoim rodzaju, naonczas wydały dzieła wysokie i trwałe wartości.

Wszelako nie wszystkie posiadają w równym stopniu moc utrzymania pamięci swych twórców. We wszystkich sztukach znajdziemy takie utwory, które przeżyją pamięć twórców, gdyż dzieło pomimo swjej doskonałości nie może obudzić żadnej sympatii dla człowieka, od którego pochodzi; naodwrot są autorowie, których postać żywo stoi przed oczyma potomności i których wspominamy z wdzięcznością i podziwieniem, nawet gdy już większa część ich dzieł poszła w zapomnienie.

Szkoła romantyczna szczyści się umysłami i dziełami obu rodzajów. Ma autorów takich, jak Balzak, Mérimée i Gautier, którzy okazywali przyrodzoną lub sztuczną objętność dla dążeń socjalnych i politycznych swego czasu, a obok tego posiada poetów, co z głębokiem wzruszeniem i serdecznem współczuciem spoglądali na próby reformowania i zorganizowania przyszłości ojczyzny i całej ludzkości. Poezya ma dwie formy zasadnicze. Ma ona albo charakter przedstawienia, polegającego na badaniu psychologicznem — w tej postaci zbliża się do nauki, — albo też piętno objawienia, nauczania natechnionego — i w tej formie zbliża się do religii. W pokoleniu z roku 1830 była cała grupa umysłów, pojmujących poezję w tej ostatniej postaci. Wyrządzono im krzywdę, mianując ich utwory nazwą poezyi tendencyjnej, gdyż to, co tutaj jako tendencję potępiano, nie było niczem innem tylko duchem wieku, jego ideami, a te są przecież zawsze kwiatem prawdziwej poezyi. We własnym interesie poezyi wymagać należy aby żyły, w których krew żywotna płynie i które, lekko przebijając przez skórę, miłe robią wrażenie, nie występowały na wierzach nabrzmiałe i ciemno, jak to bywa u ludzi gniewliwych lub chorych.

Już w czwartym dziesiątku naszego stulecia ze wszystkich stron wdzierają się do szkoły romantycznej ideje reformatorskie. Jeśli będziemy szli do źródła, nie zatrzy-

mamy się wprzód, aż u Saint-Simona. Hrabia Saint-Simon (urodzony w r. 1760) był wnukiem i jedynym potomkiem słynnego księcia tegoż nazwiska, tajemnego dziejopisarza dworu za rządów Ludwika XIV. Francya, co tak mało zajmowała się Faustem w poezji, wydała w nim w wieku osmnastym prawdziwego Fausta — niespokojny gieniusz z nieprzepartym pragnieniem poznania wszechświata teoretycznie i praktycznie. Jest on mniej jasny i racjonalny, aniżeli bohater w słynnym poemacie Goethego, ale ma pogląd szerszy, cel wyższy i dążenia wznioślejsze. Zawód swój poczyną od tego, na czem Faust kończy. Plany jego — przekopanie międzymorza Panamskiego, założenie olbrzymich kanałów w Hiszpanii — przypominają działalność przy końcu życia Fausta. Saint-Simon był kolejno oficerem, światowcem, inżynierem, projektantą, filozofem, uczonym, ekonomistą, na koniec założycielem religii — zdolnym polihistorem, mającym niektóre przymioty gieniuszu uniwersalnego. W młodości stracił majątek, gdyż zdawało się mu, że ma zapewnione w dziedzictwie tytuł i prawa para francuskiego i granda hiszpańskiego, oraz sumę 500,000 franków. Wszelako ojciec jego poróżnił się z księciem Saint-Simonem i spadek spełził na niczem. Syn znalazł się w wielkiej biedzie, jako przepisywacz pracował po dziewięć godzin dziennie w lombardzie za płacę 1000 franków i w roku 1812 zmuszonym był żyć o chlebie i wodzie. Pewnego dnia w przystępie rozpaczyci chciał sobie życie odebrać. Wystrzelił sobie oko, ale go wyleczono. Nawet ów zamach samobójczy przypomina Fausta.

Dokoła niego zebrali się uczniowie, od których wsparcie otrzymywał. Z chciwością przyjmowali jego nauki i zakładali jeden dziennik za drugim w celu krzewienia jego idei.

Skoro umarł na pięć lat przed rewolucją lipcową, idee owe tylko mało kółko знаło i popierało. Jednakże za rządów Ludwika Filipa szerzyły się one coraz bardziej,

a zarazem pod niektórymi względami doznały przekształcenia. Wytworzyła się z tego nauka sekty, która miała na czele arcykapłana; między jej zwolennikami byli znakomici mężowie wszelakiego powołania: finansisci, jak Izaak Póreire, kompozytorowie, jak Felicyan Dawid. Doszło do tego, iż idee Saint-Simona wkradały się wszędzie: Michał Chevalier przyjął je jako zasady swój ekonomii politycznej, największy ówczesny historyk francuski, Augustyn Thierry, w nich czerpał natchnienie, najznakomitszy myśliciel francuski naszego wieku, August Comte, z nich wydobył swoje zasady, na koniec zmienione wielce znalazły w Piotrze Leroux i Lamennem wpływowych apostołów filozoficznych i religijnych, a zarazem wywierały wpływ i na poezję. Nie było w tem nic dziwnego, Saint-Simon bowiem pomimo marzycielstwa posiadał cząstkę jasnowidzenia wielkich poetów.

Wyprzedzał on wiek swój, gdyż idee jego są idejami symptomów wielkiej reakcji przeciwko wiekowi osmnastemu, który Saint-Simon poczytywał za dobę wyłącznie krytyczną, dobę rozkładu, dziewiętnaste zaś stulecie nazywał epoką organiczną, twórczą pozytywnie. Również bezwzględnie zwrócił się przeciwko tym, którzy sobie wyobrażają, że ludzkości można zapewnić szczęście, zmieniając jedynie formę państwową, a także przeciwko tym, co jako stronnictwo klerykalne, bronili przeszłości i wskrzesić ją chcieli. Nie był on rzecznikiem przeszłości, ale przyszłości; w dążeniach reakcji tlała, według niego, tylko jedna iskierka prawdy, mianowicie, że ludzkości nie można ucywilizować jedynie za pomocą pojęć rozumowych, ale że do tego potrzeba i religii, lecz w każdym razie takiej, z której wyłączone zostaną tradycje stare i formalności. Ponieważ w gorliwości religijnej połowiczność nie zdałaby mu się na nic, przeto wolność negacyjna, wyzwolenie tylko od przeszkód, miałyby niewielkie dla niego znaczenie, gdyby nie uzupełniała jej prawdziwa wolność, to jest coraz większa i coraz bogatsza możność pozytywna. Ostatnie

wieki krytyczne zaczynały od obalenia średniowiecznych systemów teokratycznych i wojskowych, teraz szło o zbudowanie systemu naukowego i przemysłowego. Przeznaczeniem nauki było zająć miejsce wiary, zadaniem zaś przemysłu zastąpić wojnę.

Tymczasowo szło o to, aby „zorganizować” naukę i przemysł.

Co do pierwszego punktu w „Listach obywatela genewskiego” Saint-Simona czytamy projekt, żeby przy grobie Newtona wezwać do składek na korzyść najwybitniejszych uczonych i artystów, aby ci, nie troszcząc się o kawałek chleba, mogli wyłącznie zajmować się swoim powołaniem i otrzymywali sowitą za pracę nagrodę, — projekt ów z pewnością przyjął autor „Chattertona” z zapalem, jeśli tylko go czytał. Więcej podziwu budzić w nim musiało, jeśli mu powiedziano, że w zamian gieniusze owi mieli wziąć na siebie zaspakajanie duchowych potrzeb ludzkości według określonego szczegółowo programu reformy.

Co do organizacyi przemysłu „Parabola” Saint-Simona stanowi dokument nadzwyczaj zajmujący. Ponieważ „Parabola” jest jedynym z pomiędzy pism jego, które w przyszłości jeszcze czytane będzie, gdyż pisana jest wyjątkowo stylem krótkim, zwięzłym a nadto iskrzy się dowcipem, którego zresztą nigdzie więcej u Saint-Simona nie znajdziesz, przedstawiam ją w formie skróconej.

Przypuścmy, powiada Saint-Simon, że Francya traci fizyków, fizyologów, poetów, malarzy, mechaników, doktorów i t. p. po 50 pierwszych z każdego fachu, ogółem 3000 pierwszych swych uczonych, artystów, rzemieślników — cóż potem nastąpi?

Ponieważ ludzie owi w istocie rzeczy są siłami produkcyjnymi kraju, kwiatem narodu francuskiego, to potrzebaby najmniej całego pokolenia, aby zatruć skutki powyższej klęski. Podobni ludzie, których działalność pozy-

tywny pożytek przynosi, stanowią wyjątki, a przyroda wyjątkami nie szafuje.

Postawmy ten wypadek w inny sposób. Przypuścmy, że Francya zachowuje wszystkich swych mężów genialnych w nauce, sztuce, przemyśle i rzemiosłach, ale na nieszczęście traci jego królewską mość, brata królewskiego, dalej jego królewskie moście, książąt: Berry, Orleańskiego i Burbona, księżnę Angoulême, księżnę Bourbon, oraz młodą księżnę Condé. Jednocześnie kraj traci wszystkich najwyższych dostojników koronnych, wszystkich ministrów, szambelanów, łowczych, marszałków, kardynałów, arcybiskupów, biskupów, wikaryuszów generalnych i dziekanów, wszystkich prefektów i podprefektów, wszystkich sędziów, a nadto 10,000 właścicieli ziemskich, prowadzących dom na wielką skalę.

Podobny wypadek z pewnością nadzwyczajnie zasmuciłby francuzów, ponieważ mają dobre serce i nie patrzyliby wcale obojętnie na zniknięcie tak wielkiej liczby współobywateli. Wszelako strata co najmniej 30,000 indywiduów, które uchodzą za pierwsze w kraju, zasmuciłaby ich jedynie z czysto sentymentalnych powodów, gdyż dla samego państwa nie wyniknąłby stąd żaden istotny uszczerbek, albowiem byłoby rzeczą bardzo łatwą miejsca opróżnione zapłacić. Jest nader wielu francuzów, którzy mogliby spełniać funkcje brata jego królewskiej mości również dobrze, jak i jego wysokość; inni zdolni są zająć stanowiska książąt krwi i t. d. W przedpokojach dworskich pełno urzędników i oficyalistów, którzy gotowi natychmiast zastąpić najwyższych dostojników koronnych i t. d. Armia posiada znaczny poczet oficerów, którzy tak samo byłiby dobrymi generalami jak i nasi obecni marszałkowie, a ileż to jest komiwojażerów, co mają głowy lepsze od naszych ministrów; iluż duchownych taką samą ma wiarę i zdolność jak nasi kardynałowie, arcybiskupi, biskupi i t. d. Co się tyczy 10,000 właścicieli ziemskich,

spadkobiercy ich nie potrzebowaliby dźgnięć nauki, aby w salonach z podobną elegancją grać należytą rolę.

Jak widzimy, w zarzecie powyższym, za który Saint-Simona przed sąd zapozwano, zasadniczą myśl stanowi to, że jedynie klasa produkcyjna obywateli jest prawdziwie pożyteczną. Przed rewolucją toczyła się walka pomiędzy szlachtą i mieszczaństwem, później, skoro to ostatnio zajęło miejsce dawniej szlachty z temi samemi prawami, panuje przepaść pomiędzy stanem nieprodukcyjnym a produkcyjnym; przyszłość należy do przemysłności, pracy, trudów pokoju, pożytecznej działalności. Współcześni ekonomiści francuscy pragnęli zapewnić tylko pojedynczemu człowiekowi, o ile można, wolny rozwój zdolności, Saint-Simon żądał interwencji ze strony państwa. Państwo miało zorganizować pracę i produkcję, ono jedynie zdołałoby przeprowadzić, że w przyszłości nie człowiek człowieka, ale człowiek przyrodę wyzyskiwać będzie. W końcu państwo, pomimo całego uznania przyrodzonej pomiędzy ludźmi nierówności, miało przyczynić się do zniweczenia sztucznej nierówności i dlatego winno znieść lub ograniczyć wszelkie przywileje, z urodzenia płynące, a szczególnie prawo dziedziczenia.

Widzimy więc u Saint-Simona naprzód zasadę nowoczesnego socjalizmu, nienfność względem skutków wolnej konkurencji wraz z żądaniem, aby praca produkcyjna pozyskała właściwo sobie poważanie i prawo. Droga konskwenencji doszedł do słynnego wymagania, aby każdy w społeczeństwie zajął odpowiednie swoim zdolnościom i czynom stanowisko (*à chacun selon sa capacité*). Potem występuje — po raz pierwszy na ziemi francuskiej — nauka o zupełnem równouprawnieniu niewiasty z mężczyzną. Nakoniec idzie pod względem religijnym odrzucenie całej dogmatyki bynajmniej nie w zamiarze obalenia religii, ale dlatego, aby z grobu prawowierności powstała zasada: „kochajcie się wzajem!” nowe chrześcijaństwo, które Saint-Simon rozwinął w ostatnim z głównych pism swoich „Le

nouveau Christianisme” i którego jedyną zasadę stanowi to, iż zadanie religii polega na doprowadzeniu społeczeństwa do wysokiego celu, mianowicie, aby jaknajprędzej polepszyć dolę najuboższej, a zarazem najliczniejszej klasy.

W osobistości Saint-Simona było coś, co naiwniejszym romantykom musiało wydawać się rzeczą im pokrewną. Miał on nieograniczone zaufanie w sobie samym, które i w innych wiarę wlewa, naodwrot nie posiadał ani trochę przezorniej samokrytyki filozofa — był dogmatykiem, prorokiem. Oprócz tego miał pragnienie romantyczne, by wszystkiego doświadczyć i wszystko odczuć. Gdy czytamy stawiane myślicielowi wymagania, które Saint-Simon uważa za warunki postępu filozofii, zobaczymy, że nie bardzo różnią się od tego, co młody poeta romantyczny uznałby za rzecz konieczną w produkcji. Są one następujące: Należy: 1) w latach pełnych siły prowadzić życie jaknajczynniejsze i jak najoryginalniejsze; 2) poznać praktykę i teorię wszelkiego rodzaju; 3) studyować wszystkie klasy społeczeństwa i samemu znachodzić się w rozmaitych położeniach społecznych; 4) skupiać swoje obserwacje i wyciągać z nich wnioski.

Głównym punktem w nauce Saint-Simona, od którego zazwyczaj różnią się autorowie romantyczni, był zapal do przemysłu, ten bowiem dla bardzo wielu z nich był wstrętnym jako użyteczny tylko. Mimo to jednak nauce powyższej nie zbywało na pierwiastkach romantycznych; musiała ona mieć powab dla romantyków skutkiem zawartego w niej żywiołu rewolucyjnego, fantastycznego i utopijnego, przez zwracanie uwagi na przyrodzoną między ludźmi nierówność, przez posuniętą aż do ostateczności cześć dla gieniuszu, oraz aspirację religijną. Nakoniec była ona wogóle poetyczną w swój troskliwość o niewiastę i miłość dla warstw społeczeństwa, w smutnem będącym położeniu.

Dopiero w r. 1830 nauka Saint-Simona poczęła być potęgą społeczną. On sam, jak zazwyczaj założyciele religii, był głosicielem a zarazem wzorem; potrafił wykształcić

istnych apostołów, adepci poglądali nań najzupełniej bez żartu niby na Mesyasa nowej doby i jako uczniowie jego rozeszli się po świecie. Właściwie od uczniów owych i pokrewnych im duchem zapoznano się z saint simonizmem dopiero za monarchii lipcowej, lubo niektóre ruchliwe umysły już wprzód studyowały samego mistrza. Tak, w dzienniku Wiktora Hugo z r. 1830 (*Littérature et Philosophie mêlées* I) znajdujemy notatkę, dowodzącą, że już naówczas Hugo czytał Saint-Simona.

Wprawdzie organ Saint-Simona „*Le Producteur*“ przestał wychodzić w rok po jego śmierci, ale właśnie wskutek tej okoliczności uczniowie osobiście bliżej zetknęli się ze zwolennikami swymi. Od chwili, gdy istotną głową sekty został Enfantin, Paweł nowej nauki, urodziwy mężczyzna silnego charakteru i kaznodzieja pierwszorzędnym, mający w sobie cząstkę talentu do panowania nad ludźmi i przywódzenia im, (talent ten Brigham-Joung posiada), — sekta pozyskała sobie niemały poczet zdolnej młodzieży i kobiet wykształconych. Składano dobrowolnie znaczne dary na „rodzinę“ saint-simoniską, w samym roku 1831 wpłynęło 330,000 franków. Założono nowy organ, tygodnik „*L'Organisateur*“, a w roku 1831 Piotr Leroux, jak już wspomnieliśmy, objął „*Le Globe*“. Tymczasem nauka traciła coraz bardziej piętno pierwotne. Saint Simon w planie organizacyjnym przeznaczał kapitalistom miejsce wydátne — jedna z trzech izb, które chciał zaprowadzić, miała składać się wyłącznie z kapitalistów; — teraz zaczęto napadać na kapitał. Saint-Simon był niechętny wszelkiemu komunizmowi, „rodzina“ zaś wprowadziła istną wspólność majątkową i tegoż samego wymagała nawet od państwa. Wszelako pewien wynik, płynący z nauki, sprawił upadek i rozwiązanie się sekty. Saint-Simon nauczał, że zasadę dawnego chrześcijaństwa, oddzielającego ducha od ciała, należałoby usunąć. Dawne chrześcijaństwo wskazało jako cel zaparcie się samego siebie i martwienie ciała; nowe powinno poczytywać za zadanie dobro-

byt i powszechne szczęście. Zasada jego da się wypowiedzieć innemi słowy w następujący sposób: Chrześcijaństwo ascetyczne było ścisłem, gwałtownem leczeniem wyuzdanój w państwie rzymskiem rozpusty, szukającój zaspokojenia wszelkich chuci, jednakże leczenie okazało się całkiem tak niebezpiecznem jak i choroba. Wyzwoliliśmy się z choroby, ale kto nas uwolni od lekarstwa tak, aby recydywa nie nastąpiła? Tego nie dokáže żadna inna siła, tylko nowe chrześcijaństwo.

Z powyższej stosunkowo zdrowej zasady Enfantin chciał wyprowadzić i urzeczywistnić bez zwłoki stan rzeczy, przypominający to, co Jan z Lejdy dawniej zaprowadził u Nowochrześciców. Od początku saint-simonizm głosił, iż zamiast indywiduum mężczyzny w nowej erze winno wystąpić indywiduum mężczyzno-kobiety z równymi prawami i zupełną wolnością rozwiązania małżeństwa zawartego, a niezadawalniającego, gdyż w parze, a nie w osobniku urzeczywistnia się prawdziwe człowieczeństwo. Enfantin wyprowadził stąd wniosek, że należy przyjąć dwa rodzaje małżeństwa; monogamię i poligamię w przeciagu (nie jednocześnie), to jest trwale małżeństwo i nader przelotne, rzeczywista zaś, równoczesna poligamia miała być zaprowadzoną jedynie dla kapłanów męskich i niewiast. Aczkolwiek w rozprawach publicznych, a potem w sądzie nie można było niczem donioślejszem zwalczać dowodzenia saint-simonistów, że taki porządek rzeczy nie miałby w istocie innych skutków, okrom uregulowania i uprawnienia stosunków, które jako bezprawie istnieją już w społeczeństwie — jednakże wniosek ów okazuje dostatecznie, jak młodym marzycielom brakowało pojęcia, co w istniejących stosunkach społecznych da się uskutecznić, a co nie da, oraz jak uprzedzonymi byli, wierząc, że stan rzeczy, wyrobiony przez historję, można zreformować jednym pociągiem pióra. Dostatecznie uniewinnia ich ta okoliczność, że z wyjątkiem Enfantina i Bazarda w roku 1830 wszyscy saint-simoniści (podobnie jak i wszyscy

zwolennicy Lameunego) mieli mniej więcej po lat 20 wieku. Śmieszność położyła kres ich propagandzie. Latem r. 1832 skazano naczelników „rodziny“: Infantina na rok więzienia, Michała Chevaliera i Duveyriera na niewielkie grzywny. Młodzi zapaleńcy, którzy małą sektę tworzyli, rozpierzchli się na wsze strony świata, a później jako ludzie dojrzały (prawie wszyscy) odznaczyli się zaszczytnie na polu przemysłowym, naukowym, lub artystycznym. Przesadzanie idei Saint-Simona podobnie jak i współczesne utopie Fouriera nie miały żadnego wpływu na beletrystykę, wpływały na nią jedynie pierwotne nauki mistrza.

Wkrótce idee saint-simonistów unosiły się w powietrzu, rzuciły nasiona i działały zaraziwie; czasem ogarnęły umysł słaby, który nawrócił silnego, mężczyznę wpadł je w kobietę lub naodwrot, kaznodzieja w poetę, lub poeta w młodego politechnika. Jak zazwyczaj, rozdziły one idee pokrewne, budziły niektóre śpiące od końca wieku przeszłego, jak np. demokratyczno-socjalistyczne Ludwika Blanca, filozoficzno-historyczno-humanitarne, przypominające Schellinga i zagrażające plutokracji, jak idee Piotra Leroux w drugim okresie jego działalności, lub Lameunego, które wywoływały myśli i uczucia podobne do owych, jakimi kapłani, niosący krzyż przed zbuntowanymi chłopami w wiekach średnich, taki zapal w proletaryacie rozniecali, iż bez wahania narażał swe życie.

Lamartine, który w czasie restauracji był najważniejszą zdolnością poetycką w partii konserwatywnej, na początku czwartego dziesiątka naszego wieku chwiał się poczyną. Już w „Jocelynie“ (r. 1836) widzimy ślady jego sympatii i nowych przekonań, lubo ten romans wierszowany jest łagodny i pobożny. W przedmowie unika kwestyi, jaką jest wiara jego, mówiąc, że jakkolwiekby była, on jednak nie zapominał czci swój młodzieńczej dla kościoła. Wszelako nie mogło ująć jego uwagi, że akcyę poematu należy poczytywać za zaczętek bezzemności stanu du-

chownego, a zatem jednego z głównych punktów nauki kościoła; w dzienniku Jocelyna z 21 września 1800 znalazłem prócz tego następujące miejsce, wiele nasuwające do myślenia.

„Karawana pewnego dnia obozowała w lesie, na którego krańcu płynęła rzeka wśród stromych brzegów. Nie podobna było iść dalej. Wysokie, olbrzymie drzewa osłaniały ją od słońca i wiatru. Namioty, poprzywiązywane do gałęzi drzew, dokoła pni tworzyły coś w rodzaju wiossek, a ludzie, leżący na murawie, jedli chleb w cieniu i spokojnie rozmawiali ze sobą. Nagle — niby szaleńcy ogarnięci — mężczyźni zerwali się, każdemu w głowie myśl błysnęła, toporami w pnie walili i padły owe sklepienia zielone, na których ptaki gniazda swe wily. I wyszły zwierzęta leśne z jaskiń, podobnie jak ptaki uciekające poglądały z przerażeniem na to, co się działo i przeklinały plemień, które tak gorliwie pracowało na własną szkodę, waląc dach, osłonę im dający. Wszelako, gdy bezrozumne stworzenia leśne użalały się nad panem przyrody, prowadził on dalej olbrzymie dzieło zniszczenia i rzucał pnie, niby mosty nad przepaścią, aż ogarnęły rzekę i uformowały przejście. Karawana spokojnie poszła w dalszą, niepowstrzymaną podróż i brzeg przeciwny zdobyła.“

Na tem Lamartine nie poprzestał. Poemat „La chute d'un ange“ pomimo wszelkich błędów, okazał, że sam poeta nie porzucił dawniejszego seraficznego stylu. Zarazem pierwsze mowy parlamentarne Lamartine'a dają poznać, że idee saint-simonistów powoli wyrugowały jego prawowierność. Lamartine, arystokrata z rodu, w polityce wystąpił jako „démocrate conservateur“, pragnął monarchii konstytucyjnej ze wszystkimi wolnościami i hasłami czasów nowożytnych. I na tem również nie poprzestał. „Historia Żyrondystów“, wydana w r. 1847, jako dzieło historyczne, nie mająca wartości, ale przejęta na wskrós porywającą wymową poetycką, więcej niż którekolwiek inne dzieło przyczyniła się do rewolucyjnego

nastroju umysłów i przygotowała przewrót następny. W roku 1848 widzimy, że dawny poeta dworu legitymistycznego, jako rzeczywisty naczelnik rzeczypospolitej występuje na balkonie ratusza ze stanowczą wymową trybuna ludowego i nadstawia pierś swą na lufy karabinów z wyniosłą obojętnością szlachecką. Był to wielki, wiekopomny dzień w jego życiu, gdy kilkoma wyrazami poetyckimi i męskimi, które wypowiedział, nie mrugnawszy nawet okiem, ocalił życie swoim kolegom i zapobiegł wojnie domowej.

Piotr Leroux wtajemniczył Jerzego Sanda w burzące się ideje socyalne; z zapalem niewieściem, nie namysławiając się wcale, przejęła się ona niemi zupełnie. Piotr Leroux, metafizyk, mający serce szlachetne, ale głowę niejasną, który myślał o trójcy Schellinga, jako reformator socyalny bronił idei równości i postępu, gdyż dla niego każdy krok w rozwoju był stopniem do równości. Punkt wyjścia dla niego stanowiła pełna oburzenia krytyka istniejących stosunków społecznych, pomiędzy którymi równość była jedynie równością wobec prawa, nie przeszkadzającą wszakże, aby bogacz nie uwalniał się od służby wojskowej i od kary za przestępstwo. Śród owych stosunków wolność polega jedynie na swobodnej konkurencyi, to jest na prawie bogatego do wyzyskiwania biednego. Zamiast istniejącego społeczeństwa Piotr Leroux buduje nowe. Opiera się na troistej naturze człowieka. Natura ludzka składa się z postrzegania zmysłowego, z uczucia (obserwacji wewnętrznej) i poznania, czemu odpowiadają trzy stany: przemysłowców, artystów i uczonych. Jednakże trzy te stany nie powinny tworzyć kast, jak u Saint-Simona, ale działać wspólnie; indywidua z owych trzech stanów po trzy razem tworzą indywiduum społeczne i razem winny formować pracownię; pracownie byłyby trojakiego rodzaju, stosownie do tego czy ta, czy inna działalność w nich przeważa i t. d.

Rzuciwszy okiem na wszystkie te utopie, nie możemy nie dziwić się, jak trzeźwo i znakomicie zapatrywali się

na sam system poeci, którzy dali porwać się pojedynczym zasadom. Nie tknęli oni wszystkiego, albo prawie wszystkiego, co było wymuszonem, fantastycznym lub zakrawało na parodyę. Poprzestawali na zapaleniu pochodni poetyckich u ołtarzy, które zbudowali serdeczni marzyciele,— czerpali natchnienie w ich filantropii, gorliwości w bronienu niezamożnych i ucisnionych, w ich gorącej wierze w lud i żywym dla postępu zapale.

Na życie duchowe Jerzego Sanda saint-simonizm — cokolwiek-by o tem mówiono—wywierał wpływ zbawienyny. Po paroksyzmie rozpaczy w „Lélie“ dał jej spokój wewnętrzny, wiarę, sprawę, dla której mogła pracować i walczyć. Otwartemi oczyma patrzyła na wszystko, co się do koła niój we Francyi działo. W końcu czwartego dziesiątka naszego stulecia klasy pracujące wrzały gwałtownie. Naówczas Francya z kraju prawie wyłącznie rolniczego powoli przekształcała się w ognisko przemysłu. Przedtem nędza trafiała się tylko u ludności wiejskiej, teraz zaś skutek życia fabrycznego, które sprowadził wielki przemysł, zjawily się ubóstwo i niepokój pomiędzy wzrastającym proletaryatem miejskim.

Jak prawie wszyscy pisarze demokratyczni francuscy Jerzy Sand zwróciła uwagę na ludność robotników miejskich, poczęła zajmować się ich zaciętą walką o życie, żywą inteligencyą, ideałami politycznymi i społecznymi. Początkowo saint-simonizm zajmował ją i zapalał krytyką stosunku pomiędzy mężczyzną a kobietą w istniejącym społeczeństwie; w nowej nauce uznawano za prawdy, które należało krzować i bronić, najmiłsze jej ideje — mianowicie, że małżeństwo tylko jest pięknem i czcigodnem jako dobrowolny związek, że mer, świadkowie i zakrystyan nie mogą mu nadać świętszego charakteru nad ten, który wypływa z miłości i sumienia. Obecnie saint-simonizm nawet jej miłości dla ludzi prostych nadał piętno bardziej duchowe i określone, w mężach z ludu znalazła większą bezinteresowność, więcej męskości aniżeli śród miśszczyń-

stwa. Wydało się jej, że występki, które w pierwszych romansach swoich tak surowo krytykowała jako uczynki mężczyzn, w rzeczywistości są więcej wadami pewnej klasy, aniżeli całego rodu; miłość dla stanu czwartego w połączeniu z idealizmem dała jej podniecie do uchwycenia i przedstawienia z idealnej strony charakterów z klasy roboczej. Stąd powstał szereg romansów, w których dawniejsza sprzeczność pomiędzy egoistycznie zatwardziałymi a bezinteresownymi typami męskimi ustąpiła przed kontrastem między idealizowanymi i rozsądnymi przedstawicielami stanu czwartego a reprezentantami mieszczaństwa i szlachty, mniej lub więcej zależnymi od opinii towarzyskiej samolubami.

Najbardziej zajmującymi z tych dzieł są dwa, powstałe około r. 1840: „Horace“, który był przyczyną zerwania autorki z *Revue des deux mondes*, ponieważ czasopismo to przyjąć romansu nie chciało, i „Le Compagnon du Tour de France“, właściwy romans z życia robotników. Ostatni niewinnością i czystością odświętną odbija znacząco od jaskrawych, socjalistyczno-demokratycznych romansów tendencyjnych Eugeniusza Sue, które nieco później się ukazały.

Poczytuje romans „Horace“ za jedno z najlepszych dzieł Jerzego Sanda. W bohaterze z wytworniejszym i głębszym studium, niż przedtem lub potem, przedstawiła typ młodego mieszczańca z czasów królestwa lipcowego. Okazała tutaj rzadką bystrość oka i pojęcie psychologiczne, które nie ustępuje wcale Balzakowemu. Natchnienie czerpała w serdecznej antypatii, nie wyłączającej jednak pochwycenia w przystępie dobrego humoru. Wobec Horacego proletariusz Arsène ukazuje się w bardzo pięknym świetle. Arsène był malarzem, ale z powodu ubóstwa musiał przyjąć miejsce kelnera w kawiarni, wszelako stanowisko zależne poniżyć go nie zdołało. Prostopadła dobroć, piękność duszy bez przesady czynią go jedną z najpowabniejszych postaci poezji. Wierzymy chętnie, że istniał w rzeczywistości. Arsène jest w stosunkach z Bousingo-

tami, to jest z kołem młodych studentów, którzy w czwartym dziesiątku naszego wieku wprowadzali do życia politycznego styl i postępowanie szkoły romantycznej. Na litografiach owoczesnych widzimy ich częstokroć w kamizelkach a la Robespierre, z grubymi kijami, w kapeluszach ceratowych, albo też w czerwonych aksamitnych czapkach. Z powierzchowności podobni byli do burszów niemieckich i brali udział we wszelkich wybrykach, mających charakter wrogi rządowi „juste-milieu.“ Jerzy Sand z zapalem ujmuje się za nimi. „Nikt z tych ludzi—powiada—którzy naówczas zakłócali porządek publiczny, nie potrzebuje obecnie wstydzić się tego, że przeżył w młodości kilka dni gorących. Jeśli młodość nie może okazać wielkości i dumy, które nosi w sercu, inaczej tylko za pomocą najazdów na porządek społeczny, to ów porządek bardzo złym być musi. Arsène walczy bohatersko i zostaje ranionym ciężko w powstaniu robotników 5 czerwca 1832, które odwołano z wielką sympatją. W następnych latach podnosi się na stopień niezbyt niskiego wykształcenia politycznego. Lata terminu jego o tyle nas zajmują, że autorce dają pochwycenie do okazania niedwuznacznie swój sympatii. Mężem, którego Arsène szczególnie podziwia, jest Godfryd Cavaignac. Jerzy Sand charakteryzuje go wraz z przyjaciółmi, stowarzyszeniem „Les Amis du peuple“ w następujący sposób: „Ideje ich — powiada — oznaczałyby co najmniej znaczny postęp w stosunku do liberalizmu z czasów restauracji. Inni republikanie za wiele myśleli o obaleniu królestwa, a nie dość o założeniu rzeczypospolitej, Godfryd zaś Cavaignac marzył o wyzwoleniu ludu, o bezpłatnej nauce publicznej, o głosowaniu powszechnem, stopniowem przekształceniu stosunków własności i t. d.“ Chłód serca i ograniczoność Horacego przejawia się między innymi w jego sztyderych, potępiających sądach o saint-simonizmie, który poczytuje za prostą szarlataneryę. Nie pojmuje wcale tego, co ma wartość w pojęciu saint-simonistów we wzajemnym obu płci stosunku i dlatego musi oswoić się z tem, gdy z poczuciem wyższości odpycha go

młoda szwaczka, która żyje na wiarę z przyjacielem swym, młodym wybornym doktorem, poczytując ten stosunek za „istotne małżeństwo religijne“ ¹⁾.

Z pewnością poruszono tutaj daleko więcej zagadnień, aniżeli autorka rozwiązać zdołała, ale już samo zajmowanie się zadaniami i ideami wieku nadało romansowi jęz. silną i pociągającą barwę historyczną. Istotnie zadaniem jęz. jako romansopisarki nie było rozwiązywanie zagadnień społecznych, ale okazanie jak one wzruszają serca i umysły nawet młodych, zakochanych kobiet oraz młodzieńców zadowolonych z samych siebie lub szukających prawdy.

W „Le Compagnon du Tour de France“, który jako romans ustępuje romansowi „Horace“, poczytuję za rzecz godną podziwienia świeżość uczucia, z którego wypłynął. Ból i zapal w sercu skutkiem współuczucia nad nieszczęśliwymi członkami społeczeństwa, smutek i upokorzenie wobec wszelkich darów, które los daje z góry, są to uczucia, których każdy dwudziestoletni młodzieniec doświadcza. Wszelako, mając już lat czterdzieści, łaknąć i pragnąć sprawiedliwości dla innych, nie móż spokojnie patrzeć na jarzmo, ciężące na niewinnej szyi, czuć, że niepodobna ustawać w zaciekaniach nad innym porządkiem, inną moralnością niż ta, którą zadawalnia się otaczające społeczeństwo i to w takim stopniu, że autorka wstydziła się spać, szukać rozrywek, odczuwać szczęście choćby na chwilę—jest to istotnie rzeczą rzadką, a jednak to uczucie zniechęciło Jerzego Sanda do napisania powyższego dzieła. Miłość dla „ludu“ ożywia ów romans, dla ludu takiego, jakim jest, dla ludu, co pije i gwaltów się dopuszcza, niemniej dla takiego, co pracuje i robi postępy duchowe; a miłość owa jest tak wielką, że niepodobieństwem było dla autorki w obrazach swoich zatrzymywać się nad występami, na których istnienie bynajmniej odczuć nie zamyla, lecz je z pobłażaniem traktuje (zobaczmy dialog

¹⁾ Zobacz rozdziały VI, X, XIV, XX.

w rozdziale XXV). Ideja, na której się całe dzieło opiera, da się snadź najkrócej wyrazić ustępem, który gdzieś się w nim znajduje. Pewien szlachcic, hołdujący staremu hasłu: wszystko dla ludu, nie przez lud! ponieważ nieczarnożni byliby w przeciwnym razie i stroną i sędziami, od młodej córki swę otrzymuje odpowiedź: „A czy my nie jesteśmy w temże samem położeniu?“

Wkrótce po napisaniu powyższego dzieła Jerzy Sand rzuciła się w wir polityki praktycznej. Od zerwania z „Revue des deux mondes“ wraz z Piotrem Leroux, Viardotem, Lamennem i poetą polskim, Mickiewiczem, wydawała „Revue indépendante“; potem, w r. 1843 założyła z kilkoma przyjaciółmi w swę okolicy pismo prowincjonalne republikańskie „L'éclaircisseur de l'Indre“, w którem i Lamartine wziął udział. W niem broniła już to sprawy robotników stołecznych, już to wiejskich (artykuł o czeladnikach piekarskich w Paryżu, Listy chłopca z Czarnej Lasu). R. 1844 w wielkim artykule „Polityka i Socjalizm“ oznajmiła, że jest bezwarunkowo socyalistką. Skoro wybuchła rewolucya z r. 1848, gotowa była najzupełniej wziąć w nię udział, przez krótki czas wydawała tygodnik „La cause du peuple“, pisała „Słowo do klas średnich“ oraz głośno „Listy do ludu“, nakoniec buletyny dla rządu tymczasowego. W przeciągu roku pod wrażeniem groźnych niebezpieczeństw republikański jęz. socjalizm przybrał formę niemal fanatyczną. W artykule „La majorité et l'unanimité“, w którym bezpośrednio przed wyborami do zgromadzenia ustawodawczego wzywała czytelników do wyborów w duchu liberalnym, w końcu — pomimo rozmaitych ogródek i omówień — grozi, że jeśli z głosowania powszechnego wybory nie wypadną korzystnie dla interesów ludowych, pozostaje jeszcze odwołanie się do oręza ¹⁾.

¹⁾ Zobaczmy ciekawą, kobieco-naïwną obłudę w następującym ustępie: „Elle se sent, elle se connaît maintenant, la voix unanime du peuple. Elle vous réduira tous au silence, elle passera sur-vos têtes comme le souffle de Dieu, elle ira entourer votre représentation natio-

Pouczającą jest rzeczą, iż Jerzy Sand pomimo swego uwielbienia dla zwierzchnictwa ludowego doszła do powyższego despotycznego rezultatu; pokazuje się stąd, jaka dzika i męska energia tkwiła w owój gienialnej niewieście. Taż sama siła nieugięta, co stworzyła setki romansów, objawiła się tutaj w przymierzu praktycznem z mężami takimi, jak Ledru-Rollin i Ludwik Blanc, którzy tylko myśleli to, co ona bez ogródki wypowiedziała.

Do Wiktora Hugo prąd idei demokratycznych doszedł za pośrednictwem Lamennego; w głównem tegoż dziele „*Essai sur l'indifférence*“ znajdowały się zarodki rozwiązania owój zasady powag, za którą w młodości walczył z takim zapalem. W sierpniu 1832 r. papież potępił naukę Lamennego. Już od lat młodzieńczych Hugo pozostawał z Lamennem w najserdeczniejszych stosunkach. Skoro Hugo w początkach młodości szukał spowiednika, z podniety księdza de Rohan udał się naprzód do księdza Fraysinous, duchownego niegdyś tak nieustraszonego i pełnego poświęcenia, którego rewolucya zrobiła modnym kapłanem paryskim. Gdy świeckie rady i wskazówki owego męża zbrzydły wierzącemu młodzieńcowi; ksiądz de Rohan zwrócił się z nim do człowieka małego, słabowitego, chudego, z obliczem żółtem, z nosem kroguleczym i pięknymi, niespokojnymi oczyma; zastali go w skromnem mieszkaniu w grubój, ubogiój odzieży, w bawelnianych pończochach i ciężkich trzewikach, nabijanych gwoździami. Był to słynny Lamennais.

Ideje klerykalne i konserwatywne obu ludzi zmieniły się powoli w przeciagu lat, które poprzedziły rewolucyę lipcową. Pewnego wieczoru we wrześniu r. 1830 Lamennais przyszedł do Wiktora Hugo i zastał go przy pisaniu.

nale, et voici ce qu'elle lui dira: Jusqu'ici tu n'étais pas inviolable, mais nous voici avec des armes *parées de fleurs* et nous te déclarons inviolable. Travaille, fonctionne, nous t'entourons de quatre cent mille baïonnettes, d'un million de volontés. Aucun parti, aucune intrigue n'arrivera jusqu'à toi. Recueille—toi et agis!“

Czy nie przeszkadzam? — rzekł. — Nic, bo to, co piszę właśnie, będzie się księdzu podobać. — A więc proszę mi przeczytać. Hugo czytał Lamennemu słowa znajdujące się w jego „*Journal d'un révolutionnaire de 1830.*“

Rzecz pewna, iż zdania i powtarzające się tam frazesy są abstrakcyjne i monotonne, ale mają na sobie znamię owój wymowy, które na prostym człowieku niesłychanie robi wrażenie. Widzimy, że owym wybuchom rewolucyjnym niewiele brakuje aby zostały poczytane. Poczytane stały się one u Wiktora Hugo.

Czytając wiersze Wiktora Hugo z piątego dziesiątka naszego wieku, czujemy, że uchem poetykiem słyszał pochód i głuchy grzmot rewolucyi pod ziemią i przeczuwał, że ona krater swój w Paryżu otworzy. Już w przedmowie do „*Feuilles d'automne*“ skarży się na Anglię, że z Irlandyi robi ementarz, na ksiąząt, którzy z Włoch czynią więzienie galerników. Już tutaj, oglądając się na saint-simonizm, mówi o starszych religiach, co skórę zmieniają i o nowych, wyjąkujących formuły nawpół zdrowe, nawpół nieprawdziwe. A od tego czasu we wszystkich dziełach występuje jako obrońca wolności ludów, demokraty i religii ludzkości. Jako dramaturg rozpoczął rewolucyę w dziedzinie formy artystycznej. Wkrótce jednak począł używać dramatu na usługi swych idei całkiem tak samo, jak w przeszłym wieku Wolter, który z tragedyi uczynił również organ swych idei. Jeden z dramatów jego („*Le roi s'amuse*“) napada na samowolę władzy królewskiej i skierowanym jest przeciwko najbrutalniejszemu z ukoronowanych rozpustników francuskich, Franciszkowi I; drugi („*Angelo*“), którego przedmowa jest czysto w duchu Saint-Simona, stawia obok siebie dwie kobiety: z towarzystwa i z po za niego, wędrownój aktorce przypisuje enoty, jakich brak znakomitój damie i każdą z nich we właściwy sposób idealizuje; trzeci (Ruy Blas) jest symbolem wstąpienia na tron najniższego stanu. W „*Les Précieuses ridi-*

cules“ lokaj traktowanym jest jeszcze niby zwierzę lub rzecz; pomimo, że nie zasługuje na to, częstują go kijami nawet wtedy, gdy przebrany spełnia jedynie rozkaz pana. Dopiero na krótko przed wielką rewolucją Scapin przeobraził się w Figara, który wykwinętemu państwu każe tak tańczyć, jak im zagra; w „Ruy Blasie“ służący t. j. lud zrzuca liberyę, zagarnia władzę i rządzi. Lubo widzimy wyraźnie znaczenie owych dramatów wady, niejedno wszelako z rozkoszą oddychać będzie technieniem wielkich idei, które w nich czuć się dają.

Hugo z natury jest umysłem tak dogmatycznym, iż każdy zakres idei, w który w ciągu życia wkracza, zazwyczaj krystalizuje się dla niego w system doktryn. Do jego kodeksu ludzkości należy od lat pięćdziesięciu zniesienie kary śmierci. Bronią poetycką walczył przeciwko niej w „Le dernier jour d'un condamné“ i „Claude Gueux“, uprawnienie jój obalał praktycznie w mnogich listach i manifestach, osobiście wstawiał się o ulaskawienie skazanych na śmierć, w sprawie ich występował przed królami francuskimi i sądami przysięgłych u obcych narodów. Lubo jeszcze zdania wielce różnią się pomiędzy sobą w kwestyi, czy nadszedł już czas właściwy do zniesienia kary śmierci dla pospolitych morderców, to przecież dążenie Wiktora Hugo do ratowania życia przestępcem politycznym ma prawo do powszechnej sympatii. Niejedno życie ludzkie ocalał. Podajemy tylko najbardziej znany przykład: Wiktor Hugo czterema wzruszającemi wierszami prośby do Ludwika Filipa ocalał od rusztowania najszlachetniejszego rewolucjonistę naszego wieku, Armanda Barbósa. Czyn podobny sownie wynagradza rozweklą patetyczność i nieco doktryneryzmu w jego filantropijnych dążeniach.

Rozumie się jednak, że najpiękniejszego i jedynie właściwego wyrażenia idei największego z liryków francuskich musimy szukać w jego poczytach lirycznych. Wszystko, co utworzył w pierwszej dobie działalności w zakresie dramatu, a w dziedzinie romansu w drugim peryodzie —

leżącym już po za obrębem naszym — mało znaczącem jest w porównaniu z nieśmiertelnemi poczytami z czwartego i piątego dziesiątka naszego wieku, które zebrał w dwa tomy, noszące tytuł „Les Contemplations“. Tutaj mamy jego wiarę w postęp, jego przekonania polityczne, nadzieje społeczne, uczucia religijne w formie artystycznej, jedynej, która do nich przypada. Owa forma artystyczna nie da się ani przeistoczyć, ani sparafrazować, musimy rozkoszować się nią w oryginale.

Z zupełną prawdą Hugo w zbiorze tym mógł powiedzieć: „W książkach, w dramatach, prozą i wierszem broniłem sprawy maluczkie i nieszczęśliwych, głosiłem łagodność względem tych wszystkich, których ludzkość potępia, żądałem praw dla niewiasty i dziecięcia, wołałem: dajcie im wiedzę, słowa, pismo! chciałem, aby szkoła pochłonięła więzienie“¹⁾.

Wszelako, narzeka Hugo, zawsze spotykała mnie straszliwa gwiazda, która chce pochłonąć poranek. Zaledwie zginą za nami najstraszniejsze okropności, zaledwie krok jeden naprzód zrobiliśmy nie od złego, ale od najgorszego, aliści wracają stare czasy, gryzą nas w piętę i wołają: „stójcie!“

¹⁾ Marquis, depuis vingt ans je n'ai, comme aujourd'hui
Qu'une idée en esprit: servir la cause humaine.
La vie est une cour d'assises; on amène
Les faibles à la barre accouplés aux pervers.
J'ai dans le livre, avec le drame, en prose, en vers
Plaidé pour les petits et pour les misérables,
Suppliant les heureux et les inexorables;
J'ai réhabilité le buffon, l'histrien
Tous les damnés humains, Triboulet, Marion,
Le laquais, le forçat et la prostituée.
.....
J'ai réclamé des droits pour la femme et l'enfant
J'ai tâché d'éclairer l'homme en le rechauffant.
J'allais criant: Science! écriture! parole!
Je voulais résorber le baignoire dans l'école.

Jednakże ludzie nie stanęli. Rok 1848 przebiegł przez Europę z długim, oczyszczającym powietrze grzmotem. Przyszedł rok 1848, rok trzęsienia ziemi, wyzwolenia ludów, walk bohaterskich i, niestety, naiwności romantycznych. Poci i marzyciele zamiast polityków stanęli u steru Francji; w radzie francuskiej zamiast myśli politycznych zapanały idee saint-simonistyczne, nowo-chrześcijańskie, poetyczne! Jakże wymownym jest ten szczegół, że jedną z pierwszych czynności rządu tymczasowego było zniesienie na wniosek Lamartina niewolnictwa murzynów! W rewolucyi roku 1848 znalazł ujście prąd idei Francji romantycznej.

XXXV.

Pominięci i zapomnieni.

Jeśli ogarniamy okiem pewną literaturę w niejaki czas po silnym przełomie, w chwili, gdy wojsko nowej epoki odniosło zwycięstwo, niejednemu wydaje się, jak gdyby oglądał pobojowisko. Przy tryumfalnym zwycięzców pochodzie do ucha naszego dolatują narzekania stłumione. Nie mówię o krzyku poległych w odwrocie, — oni zasłużyli na klęskę, sine ich grzbiety nie budzą we mnie współzucia; ale mówię o ranionych i zapomnianych przez zwycięscę. I literackie walki mają swych przypadłych i zabitych. Zajmującą jest rzeczą, wrócić na pobojowisko i rzucić okiem na tych ludzi z pokolenia z 1830 roku, którzy w kwiecie młodości polegli lub tak ranieni zostali, iż odtąd przygnębieni i milezący wlekli tylko żywot złamany.

Życie literackie ma to do siebie, że z tysiąca ludzi, którzy weszli na jego tory i zawód swój rozpoczęli, ledwie dwóch czy trzech dochodzi do celu. Inni znużeni pozostają na drodze. Naprzód padają najubożsi, którym brakło po prostu zdolności, talenty fragmentaryczne, które, popchnięte na ową drogę nadzieją sławy i powodzenia, we mgłę połyskujących złudzeń biegły tak długo naprzód, aż połamały nogi i obudziły się w szpitalu. Potem padają wszyscy ci

częstokroć nadzwyczaj zdolni ludzie, którym brak należytej komplikacji zdolności, nicodzownej do pozyskania stanowiska w społeczeństwie, którym niepodobna było zastosować się do danych stosunków i którzy tembardziej nie mieli przemożnej siły, do obciósywania i przekształcania społeczeństwa, ażeby do nich przypadało. Zazwyczaj biorą nad nimi górę mniej lub więcej zręczne miernoty, w których publiczność widzi kość swą kości, krew krwi swojej.

Już rodzaj pracy niejednego wyniszcza. Praca ta z natury swą nie zna dni świątecznych, drażni nerwy, nie da się połączyć z wygodą, gdyż to tylko, co z natężeniem utworzonym zostało, pozwala czytelnikowi odczuć cząstkę silnego poruszenia umysłu, które czuł piszący. Do tego praca owa należy zazwyczaj do najmniej korzystnych materialnie — jest czysto duchowego charakteru; życie zmysłowe i uczuciowe tworzącego, wrażliwość jego i czułość wytwarza większą delikatność, aniżeli u osób otaczających, a jednak wciela go do otoczenia i wiąże z niem wspólnymi prawdami i zwyczajami. Stąd pochodzą niezaspokojone pragnienia życia, obfitych i wytwornych wrażeń, niszczące płuca lub szpik, które potem świat nazywa suchotami, wycieńczeniem ciała lub obłąkaniem.

Innych gubią trudności, nieodłączne od stanowiska pisarza. Równowaga społeczeństwa polega w każdej danej chwili na milezącej zgodności co do tego, aby prawdy w zupełności nie wygłaszać. Jeśli w łonie społeczeństwa wskutek jakiejś nieprawidłowości znajdzie się istota, której jedynem zadaniem będzie mówić bez ogródki, poeta, pisarz wogóle, który musi prawdę mówić pod karą utracenia wszelkiego znaczenia, pod karą zostania człowiekiem przyjemnym, niewinną owieczką; to mąż ów zawsze staje wobec dylematu: albo zaprzeczyć się tego, co powinien był powiedzieć, — a wskutek tego stępieć i stać się bezpożytecznym; — albo mieć odwagę i głosić otwarcie. To ostatnie może łatwo zagrozić mu niesłychanem niebezpieczeństwem, gdy obudza strasliwą nieprzyjaźń, jedyną w literaturze nieprzyjaźń, mającą na rozkazy tysiące tub, gdy chce

mówić i tysiące kneblów, gdy chce zabić miłością jego nazwisko. Dla ludzi, dla których życie polega na rozgłosie, niema większego niebezpieczeństwa nad głucho zabiciem z wiatrówki miłości.

Jednakże wszelkie wysiłki, niebezpieczeństwa i trudności musiały podwoić się w okresie takim, jak peryod po roku 1830, gdy, niby pod wpływem zaklęcia czarodziejskiego, jednocześnie powstała cała grupa wielkich talentów, gdy wszyscy, co posiadali ducha i fantazję, rzucali się do poezji i sztuki. Sława, którą można pozyskać utworami artystycznymi, w oczach młodzieży miała taki powab, jak za czasów Napoleona zaszczyty wojskowe, ale łatwiej było niż kiedykolwiek zniknąć w cieniu. Ponieważ nienawisć względem dróg uторowanych i spokojnego życia mieszczańskiego poczytywano za warunek dokonania czegoś na polu sztuki, zbyt wielu zdolnych i natchnionych młodzieńców pogardzało powołaniem obywatelskiem i szło za hasłem romantycznym, polegającym na tem, aby z trawiającą namiętnością kochać i być kochanym, napisać arcydzieło, uratować ród ludzki lub nim gardzić, a potem umrzeć.

Gdy rzucimy okiem na owo pobojuwisko, gdzie wyzionęli duszę ludzie niegłośni, ujrzymy leżące gęstemi rzędami biedno, zapomniane talenty.

Są tam zdolności wielkie, silnie rozwinięte, jak na przykład Euzebiusz de Salles (urodzony w Marsylii roku 1801), hrabia, malarz, podróżnik po Wschodzie, profesor języka i literatury arabskiej. Lubo romans „Sacon-tala à Paris“ (r. 1833) stanowi jeden z najoryginalniejszych i najlepszych obrazów psychologicznych epoki, żaden z utworów jego nie doczekał się drugiego wydania, tem samem i autor nie osiągnął znaczenia i sławy. A jednak w młodzieńczych wspomnieniach jego znajduje się niedziela u Nodiera, gdy on i Wiktor Hugo byli bohaterami dnia w jednakowym stopniu.

Jest tam Regnier-Destourbet, którego romans „Louise“ rozumnie i subtelnie traktuje przedmiot drażliwy.

Przypisany był Janinowi i snadź do pewnego stopnia coś mu zawdzięcza.

Jest tam Karol Dovallo, poległy w pojedynku w dwudziestym roku życia. Zbiór jego poezji p. t. „Le Sylpho“ okazuje talent, który Wiktor Hugo uznawał gorąco i wychwalał po śmierci poety.

Jest tam Eugeniusz Hugo, starszy brat Wiktora, melancholik, wierny towarzysz i przyjaciel brata, obdarzony pokrownemi mu, ale o wiele mniejszemi zdolnościami. Przy boku jego odbył pierwszą kampanię romantyczną, ale już roku 1837 umarł w obłąkaniu.

Są tam talenty dystygowane i szlacheckie, jak zapomniany bez śladu Fontaney. Poeta ów był jednym z powierników Wiktora Hugo, przez czas jakiś zajmował urząd sekretarza przy poselstwie w Madrycie, miał charakter dumny, dyskretny i wykwintny. W nowelli „Adieu“ (Revue des deux mondes r. 1832) opowiedział jedną ze smutnych, romantycznych przygód swego życia; w autobiografii Jerzego Sanda jest wzmianka o jego chorobie sercowej, która w roku 1837 śmierć mu zgotowała.

Są tam subtelne, tkliwe zdolności liryczne, jak Feliks Arvers, którego nazwisko obecnie łączy się tylko z jednym, powabnym sonetem, albo jak Labęński, którego jedyna tylko oda pozostała w pamięci, albo jak Ernest Fouinet. Ten ostatni napisał sonet „A deux heureux“ na marginesie wydania Ronsarda, które wszyscy poeci szkoły romantycznej z podniety Sainte-Beuve'a ofiarowali Wiktorowi Hugo, ozdobiwszy je swemi poczytami. Obecnie sonet ów całkiem zapomniany, ale następujący wiersz należy wydrzeć niepamięci:

Pour que l'encens parfume il faut que l'encens brûle.

„Kadzidło musi płonąć, ażeby zapach wydało,“ — w zdaniu tem zawiera się cała poetyka romantyzmu.

Są biedni lirycy saint-simonistyczni, jak Poyat; satyrycy, jak Teofil Ferrière, który w stylu „Les Jeunes-Franco“ Gautiera wyszydził wybryki młodych romantyków,

a w „Lordzie Chattertonie“ utworzył parodyę dramatu Alfreda Vigny, jako dalszy ciąg tegoż.

Nakoniec spotykamy nazwiska takie, jak Ulryka Guttingera, który obecnie dlatego tylko nie całkiem został zapomniany, ponieważ Alfred Musset w początkowych poczytach swoich poświęcił mu wiersz pełen młodocianego uwielbienia.

Aby dać poniekąd żywe wyobrażenie o tych pasierbach losu, przy niektórych z nich zatrzymam się tak długo, ile będzie potrzeba do odrysowania ich fizyonomii, a zarazem fizyonomii wieku z nowej strony, gdyż charakter doby częstokroć odbija się z zadziwiającą siłą w tych właśnie osobistościach, które z powodu wybryków lub dziwactwa wypłynąć na wierzch nie zdołały.

Przedewszystkiem wspomnę Ymberta Galloix, nie dlatego, żeby był wielkością, ale ponieważ jest typem. Był to biedny młodzieniec z Genewy, syn nauczyciela. Nie mając tyle pieniędzy, aby wyżyć przez miesiąc, z miasta rodzinnego pojechał do Paryża, zwabiony okrzykiem zwyciężskim romantyków, pełen tęsknoty, aby zobaczyć z bliska wszystkich tych mężów, o których marzył z daleka, i aby, jeśli to będzie możliwem, stanąć w ich szeregu.

W Paryżu pierwszy krok zrobił do arsenału, do Karola Nodiera, patryarchy nowej szkoły; do Wiktora Hugo, naczelnika jej i do Saint-Beuve'a, chorążego. Hugo opisał pierwszą wizytę Ymberta Galloix u siebie. Podaję opis ten w streszczeniu.

„Było to w październiku r. 1827, w poranek zimny, gdy wszedł do mnie młodzieniec wysokiego wzrostu. Miał na sobie białe, jeszcze niestare okrycie i zużyty kapelusz. Mówił ze mną o poezyi, miał zwitek papieru pod pachą. Spostrzegłem, że z pewnem zakłopotaniem chował nogi pod krzesło. Kaszlał nieco. Nazajutrz deszcz lał strumieniami, młodzieniec przyszedł znowu. Siedział u mnie ze trzy godziny i nadzwyczaj wesoło mówił o poetach angielskich, których znał lepiej odemnie; zapalał się do szkoły

jezior. Przez cały czas chował nogi pod krzeselko. Nakoniec spostrzegłem, że ma wielkie dziury w butach i że te przed wodą go nie chroniły. Nie mam odwagi wszczynać z nim o tem rozmowy. Młodzieniec odszedł a nie mówił o niczem innem, tylko o poetach angielskich“.

Galloix udał się do pierwszych pisarzy francuskich. Słowa jego, wiersze okazywały, że nie jest bez talentu; przyjmowano go dobrze, pomagano nawet, a w listach jego do Genewy przejawia się zaspokojenie niewinnej próżności, że może pisać, iż tacy to mężowie przyjmują go jako równego sobie i że takich sławnych pozyskał przyjaciół. Wszelako jednocześnie rozstrajała go uporeczywa melancholia; nie przypadał do społeczeństwa, wśród którego się znalazł. Dziwnie brzmiał, lubo jest prawdą, że dręczył go smutek, który nawiedzał go ciągle, niby mania, niby *idée fixe*, mianowicie, że nie urodził się Anglikiem. Czuł, iż kierunek jego umysłu przypada do literatury angielskiej, nie do francuskiej. Od rana do wieczora czytywał po angielsku i marzył tylko o tem, aby zebrać tyle pieniędzy, iżby mógł pojechać do Londynu i pisać poczyty w języku angielskim. Gdy w rok po przybyciu do Paryża znaleziono go w lichy izdebce, w łóżku, zmarłego z nędzy i rozpacz, trzymał w ręku gramatykę angielską.

Posłuchajmy tonu jego listów: „O mój jedyny przyjacielu! jakże są nieszczęśliwymi ci, co urodzili się nieszczęśliwymi!... Miałem wczoraj gorączkę... od chwili, gdy tu jestem, udręczenie moje przybrało pięć czy sześć form, ale główną przyczyną nieszczęścia mego, że nie urodziłem się w Anglii. Proszę cię, nie śmieć się, jestem tak nieszczęśliwy. Teraz wprawdzie zawarłem stosunki przyjacielskie z najznakomitszymi pisarzami i w towarzystwie doznaję czasami kilku chwil powierzchownej radości, gdy wiersze moje powodzenie mają. Małe te tryumfy na jeden wieczór, na jedną chwilę upajają mnie, ale głębi mej duszy nietylko nieszczęście, ale i rak toczy. W żyłach moich płynie ołów roztopiony. Gdyby kto mógł zajrzeć w głębi mej duszy,

użaliby się nademną. Oto Anglia ma wszystko: pięćdziesięciu poetów, którzy życie awanturnicze prowadzili i których dzieła pełne są fantazyi, — we Francyi nie znajdzie trzech w tym rodzaju. Tam miałbym ojczyznę, którąbym kochał nawet z jej przesadami; wiele jest poezyi w starych obyczajach angielskich... Dama angielska, która mi daje lekye, powiada, że za dwa lata mógłbym bardzo dobrze pisać po angielsku“.

Wzruszające to złudzenie. Biedny młodzian, który jeszcze niecałkiem władał własnym językiem, którego ody miały krótki oddech, a w wierszach, lubo były artystycznie oglądzone, brakło właściwej woni, — marzył o tem, że w kilka lat posunie się tak daleko, iż w obcej mowie będzie mógł pisać barwisto i świetnie. Wkrótce jednak stracił wiarę w swój talent i poezye oceniał sam daleko surowiej, aniżeli je inni sądzili. Zamknął się w sobie samym, nie chciał widzieć nikogo, nie chciał słyszeć o otaczającym go świecie. Z Genewy przybył z umysłem otwartym na wszystko i dla wszystkich, z pełną zapalą ufności w samego siebie. W Paryżu począł talent marnować na rozprawy, dysputy, aż w końcu nie pozostała mu w głowie chyba ani jedna myśl niedotknięta, dziewicza. Potem dokonywał robót dla nakładców, pisał recenzje, biografie i t. p., aż mu to wszystko zbrzydło. Skoro umarł w 22 roku życia, żył już oddawna w głębokiej obojętności dla otaczającego świata, bez wiary we własny talent ¹⁾.

Przechodzę do umysłów gruntowniejszych i mających większe znaczenie. Wybieram z nich trzech: Ludwika Bertranda, Piotra Borela i Teofila Dondoy. Są to nazwiska nieznane publiczności za życia samych ludzi, ale teraz

¹⁾ „Poésies posthumes“ Ymberta Galloix wyszły w Genewie roku 1834. Wskutek szczegółniejszej omyłki—gdyż niedorzecznością byłoby przypuszczać plagiat — między jego poezjami pomieszczono wiersz Sainte-Beuve'a „Suicide“.

nieobce niejednemu ze zwolenników literatury we Francyi. Dzieła ich przedrukowano w ozdobnych wydaniach na papierze holenderskim, a wydania pierwotne od chwili zwłaszcza, gdy Karol Asselineau obudził ku nim interes, poczytują się niemal na równi z papierami wartościowymi, których cena ciągle wzrasta. Za życia biedacy przez lat kilka nakładcy znaleźć nie mogli, obecnie sumiennie naśladowują nawet tytuł i winietę ich pism, figurujących w katalogach księgarskich z dodatkiem „rzadkie i cenne“.

Ludwik Bertrand, urodzony r. 1807 w Dijonie, mieście, które tak pięknie opiewał, znany najwięcej pod pseudonimem Gasparda de la Nuit, w grupie romantycznej jest dokładniejszym i wybitniejszym od innych przedstawicielem głównego dążenia szkoły, odnowienia stylu prozaicznego. Kamraci jego nadawali wyraz poetyczny namiętności burzliwej, on zaś w rodzinnem mieście w obrobieniu językowem okazał artyzm rzeźbiarski i złotniczy. Nikt nie żywił takiej nienawiści do zwrotu zużytego do oklepanek. Zanim pisać począł, wszystkie wyrazy w języku przesiał niby przez sito, odrzucił wszystkie, które miały dźwięk stłumiony, mdłą barwę, wytarte piętno, a używał jedynie tych, co posiadały wartość malowniczą i muzykalną. W wierszach musi być jak najmniej wyrażen latających i uzupełniających przez wzgląd na rym i rytm; sztuka Bertranda polegała na wypędzeniu ze stylu wszelkich słów dodatkowych lub pasożytów językowych. Zadaniem jego życia był rodzaj, który wynalazł i który z nim razem poszedł do grobu. Bertrand pisał prozą króciutkie, zaledwie kilka stronie zajmujące obrazy w rozmaitych manierach: Rembrandta, Callota, Breughela, aksamitnym zwanego, Gerarda Dow i Salvatora Rosy, a najlepsze z tych małych utworów prozaicznych są wykonane niby owych mistrzów dzieła.

W roku 1828, w pierwszym wolnym od polityki okresie ruchu romantycznego. Bertrand przyłożył się do założenia organu literackiego w rodzinnem mieście. Artykuły

Bertranda w „Le Provincial“ zwróciły nań uwagę wielkich: Chateaubrianda, Nodiera, Wiktora Hugo i wkrótce poczuł tak silny pociąg do stolicy, iż nieustannie pędził życie w podróżach pomiędzy Dijonem i Paryżem. Mając zaledwie lat 24, wszedł w tryumfie, pownej niedzieli wieczorem, do Karola Nodiera, gdzie pozwolono mu odeczytać baladę. Tutaj zapoznał się z całym kołem, wszelako szczególnie oddał się pod opiekę Sainte-Beuve'owi, który został jego doradcą. Mieszkał u niego, ilekroć bawił w Paryżu i powierzał mu do przechowania swoje rękopisma. Bertrand był niezgrabnym jak prowincjonalista, a egzaltowanym jak dyletant, ale ludzie, patrząc w jego czarne, niepokojno oczy, przeczuwali w nim poetę.

Wkrótce po rewolucyi lipcowej Bertrand rzucił się w wir polityki i przystał do najdalej posuwającej się opozycji. Jako prawdziwy syn starego oficera rzeczypospolitej i cesarstwa zapalowi wojennemu, któremu przedtem nakazał milczenie, popuścił wodzy w polemice przeciwko panowaniu mieszczaństwa. Miał dopiero lat 23, gdy pewno pismo stronnictwa przeciwnego wzięło pohop z okazji jego młodości do naigrawania się z niego. Bertrand zmusił redaktora do pomieszczenia w swem piśmie odpowiedzi. „Wolę szyderstwo, niż pochwałę waszą. Pochwały wasze miałyby dla mnie bardzo małe znaczenie po uznaniu mego talentu przez Wiktora Hugo, Sainte-Beuve'a, Ferdynanda Denisa i t. p. Ponieważ jestem zmuszony waszą czelnością, zaeytuję słów kilka, któremi sam gieniusz mnie zaszczycił. Wiktor Hugo pisze do mnie: Wiersze pańskie czytuję w kółku przyjaciół, tak jak czytuję wiersze Andrzeja Chéniera, Lamartina lub Vignego; niepodobna w wyższym posiadać stopniu tajemnic formy i t. d. Tak pisze Hugo do człowieka, którego wy ośmielacie się nazywać komisantem. Wprawdzie nie mam zaszczytu pochodzić od którego z liżusów szlacheckich i ani jestem wyborcą, ani mogę być wybranym (t. j. nie należę do płacących najwyższą stopę podatku); mój ojciec był tylko patryotą z r. 1789, awan-

turnikiem, który w ośmnastym roku życia krew nad Renem wylewał, w pięćdziesiątym mógł się poszczycić trzydziestu latami służby, dziewięciu kampaniami i sześciu ranami. I to prawda, żem biedny i mój ojciec pozostawił mi w spadku tylko honor i szpadę, ale wy nie macie odwagi widzieć jej z pochwy dobytą“.

Jest to styl dziennikarstwa francuskiego z r. 1832, zapewne nieumiarkowany, ale za to niedowodzący upadku ducha. Bertrand należy do wspomnianej już grupy młodzieży, za której naczelnika poczytywano Gotfryda Cavaignaca, w szwargocie owoczesnym noszącej nazwę „Les bousingots“. U Bertranda szorstkość republikańska dziwnie łączyła się z najwyższą wytwornością romantyczną.

Ludwik Bertrand nie doszedł do tego, aby sławę pozyskać. Rozpoczął zbyt porywczo i sił nie oszczędzał. Ubogi i znużony pracą, którą utrzymywał matkę i siostrę, już roku 1841 umarł w szpitalu w Paryżu. Dawid d'Angers, wielki rzeźbiarz romantyczny, który wiernie wytrwał przy łóżku chorego, kazał z mieszkania przynieść cionkie prześcieradło białe, aby niem okryć trupa. Był to jedyny człowiek, co odprowadził Bertranda do grobu ¹⁾. Dawid postawił mu pomnik; Sainte-Beuve i Wiktor Pavie wydali jego „Gaspard de la Nuit“. W roku 1842 z wielką trudnością rozprzedano dwadzieścia egzemplarzy, ale w 1868 bibliofil romantyczny Karol Asselineau zrobił wydanie ozdobno.

Przeczytajmy próbę opowiadania Bertranda „Madame de Montbazon“, której godło, wzięte z pamiętników Saint-Simona, brzmi w następujący sposób: „Madame de Montbazon była to prześliczna dama, która w przeszłym (t. j. szesnastym) wieku umarła z miłości dla rycerza de la Rue, gdyż ten nie odpłacał jej wzajemnością“.

¹⁾ Proszę zobaczyć serdeczny list Dawida d'Angers o zgonie Bertranda w Karola Asselineau „Melanges tirés d'une petite bibliothèque romantique“ str. 181 i następne.

„Pokojówka postawiła na pokostowanym stoliku wazon z kwiatami i świecznik ze świecami woskowymi, których blask padał na błękitne, jedwabne zasłony nad poduszką chorób, niby czerwone i żółte plamy.

— Jak sądzisz, Marietto, czy on przyjdzie? — O śpij, jasnie wielmożna pani, zaśnij choć trochę! — Tak jest, zasnę wkrótce, aby marzyć o nim przez wieczność całą.

Czyżby kroki dały się słyszeć na schodach.

— O gdyby to był on! — szepnęła umierająca, uśmiechając się nieco; a tymczasem motyl żywota do odlotu od jej warg się zabierał.

Był to piękny paź, który księżnej przynosił od królowej na srebrnym półmisku konfitury, ciasto i eliksiry.

— Ach, on nie przychodzi — rzekła słabnącym głosem — on nie przychodzi! — Marietto, podaj mi kwiat, abym napawała się jego wonią i listki ucałowała z miłości ku niemu.

Wkrótce pani de Montbazon leżała nieruchoma z zamkniętymi oczyma; umarła z miłości, ducha wyzionęła z wonią hyacyntu.

Wydaje się częstokroć, jakoby ci, którzy literaturę zbyt często porzucają, nieco wcześniej lub później znaleźli zastępcę. W ścisłym jednak znaczeniu nigdy jedna osobistość nie zastępuje innej. Narzędzie, wypadłe z rąk Ludwikowi Bertrandowi, z pewnością pochwycił Teofil Gautier. Skutkiem większego talentu wtrącił w zapomnienie poprzednika, ale nie ujdzie przed okiem znawcy, że w Bertrandzie było coś wykwintnego, pełnego życia, do czego Gautier ze swą chłodniejszą plastyką dojść nie zdołał.

Już nieraz wspominaliśmy Piotra Borela, którego skromno mieszkanie służyło przez długi czas za przytułek dla młodych przyjaciół Wiktora Hugo. Był on i artystą i poetą; jako malarz zajmował się w pracowni Dôvérii i pod nazwiskiem „Le Lycanthrope“ (wilkołak) pisywał wyzywające poezye. Innym wielkie nakazywał dla siebie poważanie. Podobnym był do hiszpana lub araba z wieku XV,

a gdy towarzysze jego wracali do domu z teatru, gdzie widzieli w roli Hernaniego Firmina, aktora wykształconego na rolach w sztukach Delavignego i Scribego, jakże często żalowali, że Piotrowi nie polecono grać idealnego bandyty. Niby orzeł ległby na scenie od śmiertelnego strzału. A jakże pięknieby wyglądał w czerwonej chustce na głowie, w krysie skórzanym z zielonemi rękawami! Nie było to nic dziwnego, gdyż Borel w całym swym życiu uczuciowym stanowił oryginał tej roli.

Zbiór poczyj Borela „Les Rhapsodies“ jest dziełem bardzo młodocianem i niedojrzałym; pomiędzy wierszami cennymi znajdują się dziecinne protesty, ale okazuje się, że w całej grupie romantycznej nikt nie miał dumniejszego serca od młodzieńca, który tę książkę napisał. W wierszach owych przejawia się cząstka rozpaczyny ubóstwa, cząstka poczucia samotności w duszy artystycznej, gorącej miłości dla wolności i dręczącego pragnienia sprawiedliwości¹⁾. Tutaj widzimy w świetle rzeczywistym też same uczucia, które w „Antonim“ przeniesione zostały na scenę. Już charakterystyczną jest zewnętrzna strona książki. Na rycinie tytułowej widzimy Borela samego, siedzącego przy stole — w czapce frygijskiej na głowie, z obnażoną szyją i ramionami, trzymającego w ręku sztylet o szerokim ostrzu, poglądającego nań i zatopionego w myślach głęboko. Przedmowa książki daje żywe wrażenie tonu frakeyi republikańskiej młodzieży romantycznej z r. 1832. Głosi ona między innemi:

„Jeśli mnie kto spyta, czy jestem republikaninem, odpowiem śmiało: jestem! Albo niech lepij zapyta księcia orleańskiego (króla), czy przypomina sobie głos, który

¹⁾ Proszę przeczytać następującą zwrotkę wiersza „Désespoir“:

Comme une louve ayant fait chasse vaine,
Grinçant les dents, s'en va par le chemin,
Je vais, hagard, tout chargé de ma peine
Seul avec moi, nulle main dans ma main;
Pas une voix qui me dise: à demain!

dziewiątego sierpnia, gdy konno jechał do byłego parlamentu dla złożenia przysięgi, wśród okrzyków omamionego ludu ścigał go nieustannem wołaniem: „wolność i rzeczpospolita! wolność i rzeczpospolita!“ Mówię o rzeczypospolitąj dlatego jedynie, ponieważ wyraz ten oznacza największą niezależność, na jaką asocjacja i cywilizacja pozwala. Jestem republikaninem, ponieważ nie mogę być karaibem. Potrzebuję ogromnej sumy swobody, a kto ma takie stanowisko, jak ja, jest tak biednym, jak ja, tak utrapionym nieszczęściami wszelkiego rodzaju jak ja, ten nie zasługiwałby na nagane, gdyby nawet marzył o równości bezwzględnej, gdyby nawet domagał się prawa agrarnego... Tym, co książkę moję poczytują za prostactwo, odpowiadam, że istotnie autor nie ściele łóżka królów. Mimo to jednak czyż nie powinien znajdować się na wysokości doby, w której rządzą głupi bankierowie, a za monarchę mamy człowieka z przysłowiem: „Dieu soit loué et nos boutiques aussi!“

Nie potrzeba wykladać obszernie, że młodzieniec tak piszący nie zrobił karyery. Cierpiał nędzę, nieraz głód znosić musiał, czasami dachu nie miał nad głową, a niekiedy noclegu szukał w nowobudującym się domu. Młodzieńcza nienawiść dla wszelkiej niesprawiedliwości szkodziła mu tymczasem jako poecie. W wielkim romansie w dwóch tomach „Madame Putiphar“ charakter bohaterki, pani Pompadour, został skrzywiony wskutek zaciekłości republikańskiej autora. Płocha, zamilowana w sztuce muza epoki *roccoco*, co miała niejaki lekkomyślny upodobanie w wolności myśli, protegowała encyklopedystów i sztychowała pod kierunkiem Bouchera, stała się tutaj megerą, która rzuca się na szyję człowiekowi obcemu, nie chcącemu nawet słyszeć o niej, a potem karze go za objętność podziemnem więzieniem w Bastylii. Książka zyskuje dopiero pod koniec. Odmalowanem jest tutaj stylem żywym, ognistym, trącącym prochem, wzięcie Bastylii, przedmiot tak właściwy dla Borela.

Trzeciem z dzieł jego jest „Champavert, contes immoraux“ (r. 1833). Książka ta nie zrobiła najmniejszego wrażenia i nie miała szczęścia; nie przyniosła autorowi nawet najlichszego honorarium. Łatwo zrozumieć tę niesprawiedliwość losu, gdyż kilka z owych nowell popsuł pierwotny, wyszczerzający zęby styl Borela. Wszelako w najlepszych z nich panuje nad swoim gniewem i obrabia go artystycznie—podobnie jak lawę spożytkowują dla sztuki, wykrawając z niej kamee. W opowiadaniach tych idzie ciągle o rzeczy szkaradne, o okropności tak odpychające, tak niedające się nazwać, że właśnie dlatego tylko popętniać je można, gdyż nikomu tak łatwo coś nie uchodzi bezkarnie, jak temu, co popełnia występki, w który nikt nie uwierzy. Takich szkaradzeństw poezya rzadko dotyka. Poezye należy przedowszystkiem sprzedawać, ale wtedy potrzeba, aby je można było czytać w kółku rodzinnem.

„Dina, la belle Juive“ odegrywa się w Lyonie w roku 1661. Młody szlachcic, odważny i wolny od przesądów, zakochał się w żydówce młodej a pięknej i jedzie do ojca, aby pozyskać od niego pozwolenie na związek. Ojciec przeklina go i strzela do syna z hakownicy, ale chybia. W czasie niebytności Aymara, Dina pewnego dnia przechadza się nad brzegami Saôny. Mając ochotę przejechać się łódką, woła przewoźnika i rozmarzona, wyciąga się pod daszkiem gondoli. Przewoźnik obdziera piękną żydówkę z pierścieni i ozdób, wiąże jej ręce, zatyka usta; znieważa ją, następnie rzuca do rzeki. Gdy wrzuconej do wody knebel z ust wypadł, łotr uderza harpuną, ilekroć dziewczę na powierzchnię wypływa. Potem wszystkiem wyciąga ciało i idzie na ratusz, aby otrzymać dwa dukaty, dawane każdemu, co trupa w rzecce wynajdzie.

— Czy trup został poznany? — zapytał rajca miejski.

— Tak jest, sławetny panie. Jest to młode dziewczę imieniem Dina, córka niejakiego Izraela Judasa, jubilera.

— A zatem żydówka?
 — Tak jest. sławetny panie, kaczerka, hugonotka, żydówka, lub coś podobnego.

— Więc ty, chłystku, wyciągasz żydów z wody i jesteś tyło bezczelnym, iż żadasz za to nagrody? — Hej, Martin, Lefabre, chodźcie, wyrzucicie tego blazna za drzwi!

Sceny w dzielnicy żydowskiej oraz sceny w łódce w swój przejmującej prawdzie są bez zarzutu. Heine nie przedstawił lepij życia żydowskiego w wiekach średnich, aniżeli Borel w powyższym utworze.

W roku 1846 Teofil Gautier za pośrednictwem wpływowej pani de Girardin wydobyl Borela na czas krótki z nędzy. Mianowano go inspektorem kolonizacyjnym w głębi Algieru, w pobliżu Mostaganemu. Wszelako wkrótce pozbawiono go tego nędznego urzędu, na którym pomimo mizantropii swego wilkołaczego charakteru czuł się zadowolonym; usunięto go z tego powodu, że z żarliwej prawości pociągnął do odpowiedzialności pewnego wyższego urzędnika za oszustwo rządu. Francyi nie zobaczył już więcej, umarł w Afryce, według jednych z przepalenia głowy, według innych z głodu.

Wspomnieliśmy, że Mérimée podjął rodzaj, obrany przez Borela i w mistrzowskich nowellach energiczniejszą dłonią obrabiał jaskrawe przedmioty. Wszelako u Mérimée ironia światowca i elegancja dworaka zatarły ową namietność, która stanowi siłę Borela. U Mérimée znajdujemy kilka wyrzutów, które Borel zrobił współczesnemu społeczeństwu, powtórzonych językiem takim, iż mogą kursować w salonie. Płomień, gorejący w sanktuarium duszy Borela, nikomu nie dostał się w spuściznie ¹⁾.

¹⁾ Proszę zobaczyć Borela: *Rapsodies*, Bruxelles 1868. Madame Putiphar, Paris 1878. Champaverta znam tylko wydanie pierwotne.— Juliusz Clarétie napisał: *Petrus Borel, le Lycanthrope*, 1865 r.

Ostatnim z tych młodych, przedwcześnie zgasłych poetów, na którego chciałbym zwrócić uwagę, jest Teofil Dondey, zwany Filoteuszem O'Neddy.

O'Neddy urodził się r. 1811 i w r. 1833 wystąpił po raz pierwszy ze zbiorem poezyj „*Feu et Flamme*”; publiczność, mająca naówczas właśnie poezyj wybornych aż do zbytku, wcale nań nie zwróciła uwagi i biedny poeta, który, zajmując niewielki urząd w ministerium finansów, utrzymywał matkę, a książkę własnym kosztem drukować musiał, stracił ochotę i możliwość powtórnego wystąpienia publicznego. Usunął się, niby zwierz zraniony, do swojej jaskini. Skoro w trzydzieści lat później Teofil Gautier spotkał go siwego i, powitawszy, zapytał: „Kiedy wyjdzie następny zbiór poezyj?” — stary O'Neddy odpowiedział z westchnieniem: „Kiedy już zacofańców nie będzie.” Można było sądzić, że twórczość jego zgasła; po zgonie jednak znaleziono po nim wielki stos poezyj lirycznych, które Ernest Havet wydał, wskutek czego egzemplarze pierwszego zbioru płacono po trzysta franków. Niewątpliwie tak wielkiej sumy cała działalność nie przyniosła pocie za życia.

Teofil Dondey rozpoczął niemniej niedojrzale i wyzywająco, jak Piotr Borel. W przedmowie do „*Feu et Flamme*” prosi wyższych towarzyszy broni, aby go pomiędzy siebie przyjęli, gdyż podobnie jak oni „pogardza z całej duszy porządkiem społecznym i politycznym, który poczytywać należy za ekskrement (!) pierwszego; podobnie jak oni gardzi zasadą starszeństwa w literaturze i w akademii, jak oni z niewiarą i chłodem słucha wielkich słów religii i jak oni czuje pobożny zachwyt wobec poezji, siostry bliźnięcej Boga (!).” Wszystko tu jest niespokojne i wytężone, częstokroć przesadzone; są tam oznaki chorobliwości, myśli o samobójstwie, ale wszystko to wypowiedziane w wierszach, które ręka artysty wykuła. Bardzo charakterystycznym jest szczególniejszy wybuch skłonności do samobójstwa. Utrzymując dogmat Trójcy, w któ-

ry zresztą nie wierzy, widzi w śmierci ofiarną Chrystusa wzór samobójstwa. Mówi tam:

Va, que la mort soit ton refuge
À l'exemple du Rédempteur
O se à la fois être juge,
La victime et l'exécuteur.

Jak podobny szczegółlik jest czysto romantycznym, jak wielce charakteryzuje cały okres, dowodzi ta okoliczność, że u Jerzego Sanda w „Lettres d'un voyageur“ zaledwie w kilka lat potem (styczeń 1835) myśl tę samą znajdujemy. Píše ona: „Jésus, en souffrant le martyre, a donné un grand exemple de suicide.“ Dziwna rzecz, iż romantykowi niemieckim: Novalisowi i Tieckowi podobna myśl do głowy nie przyszła!

Poezye O'Neddego, te co nie zajmują się własną jego osobą, wszystkie poświęcone są czci wolnej myśli i przyszłości rzeczypospolitej; większa jednak ich część jest czysto osobista, przepełniona erotycznością. Pewna wykwiutna, znakomita dama zaszczyliła go miłością swą — jego, ubożego plebejusza bez imienia, i poezye kipią melancholicznym zachwytem względem ubóstwianej kochanki. Ponieważ jest on i czuje się chorym i żywi przekonanie, że dla niego szczęście nie istnieje, marzeniom o miłości nieustannie daje za tło myśl o śmierci.

Forma poetyczna, której jako młodzieniec szukał i znalazł, zadawała mu go samego, ponieważ przystawała ściśle do jego uczuć i myśli. Że jednak nie potrafił tak jak szczęśliwsi i zdolniejsi poeci formę ową zrobić przejrzystą i ponętą dla zwykłych czytelników, stąd też odwrócono się od niego. Coraz bardziej czuł się niby zapomnianym przez życie, niby skazanym na to, aby umrzeć z nieużytemi siłami, ciągle w poezyach pośmiertnych nazywa siebie żyjącym trupem.

Dla przykładu przytaczam kilka zwrotek z sonetu: „Dwie szpady.“

„Syn gór miał wyborną szpadę, której pozwolił rdzeć w ciemnym zakęcie. Pewnego dnia klinga rzekła do niego: — Jakże ten spokój mi ciąży. Wojownik, gdybyś chciał tylko! stal moja tak dobra.“

Ja jestem niby ów miecz i mówię do losu: Czy nie wiesz jak zahartowaną jest moja dusza i jak przesłannie mogłaby lśnić klinga, gdyby prawica twoja pozwoliła jej błyszczeć na słońcu! Jest ona ze szlachetnej stali — o losie, gdybyś chciał tylko!“

Wszelako los, jak to jest zwyczajem i zadaniem jego, był nieublagany. Niby rozbitek, który wśród morza stoi na skale i pogląda, czy na widnokręgu nie ukaże się okręt, O'Neddy czekał przez lat wiele. Okręt losu przepłynął i pozostawił go samotnego na skale. Kochanka opuściła go i poeta zerwał z nadzieją. Tymczasem poezye jego przybierały piętno coraz głębsze i coraz bardziej filozoficzne. W jednym z utworów, przekręcając trafnie zdanie Kartezjusza, powiada: „Cierpię, a zatem jestem“; w kilku zaś innych pięknych poezyach objawia się pesymizm, niezwykajny w lirycie romantyzmu. Przeczytaj sonet, zaczynający się w następujący sposób:

Or qu'est-ce que le Vrai? le Vrai c'est le malheur;
Il souffle, et l'heur vaincu s'éteint, vainc l'apparence;
Ses pourvoyeurs constants le désir, l'espérance
Sous leur flamme nous font mûrir pour la douleur.
Le Vrai c'est l'incertain; le Vrai c'est l'ignorance,
C'est le tâtonnement dans l'ombre et dans l'erreur;
C'est un concert de fête avec un fond d'horreur;
C'est le neutre, l'oubli, le froid, l'indifférence.

Przez czas jakiś próbował pisać krytyki, ale doba nie sprzyjała temu. Począł wysławiać Wiktora Hugo jako dramaturga właśnie w piątym dziesiątku naszego wieku, gdy popularność jego wielce upadać zaczęła. Namiętna i pełna zapалу obrona dramatu „Les burgraves“ celuje świeżością uczucia. Natarcie na krytyków, którzy z powodu „Lukrecji“ Ponsarda poniżali Wiktora Hugo, nie krzywdziło pierwszego i nosiło na sobie znamie czci szla-

chetnej dla niego. Skoro jednak znowu wystąpił jako rzecznik Wiktora Hugo, redakcyja dziennika „Patrie“ zmieniła usposobienie i artykuł mu zwrócono. O’Neddy porzucił zajęcie felietonisty i nie pisał już więcej do żadnej gazety. Zamknął się w sobie; było mu tak na sercu, jak Don Kiszotowi po powrocie lub mizantropowi Moliéra, gdy szukał przytulku w samotności. W ostatniej poezyi wygłosił, że nie wierzy wprawdzie w nieśmiertelność osobistą, ale, jeśli bohaterowie jego kiedyś zwycięsko jechać będą po grobie zapomnianego biedaka, serce jego z pewnością zabije do taktu z galopem koni:

•Et qui tendra l’oreille, ouïra mon fier coeur
Bondir à l’unisson du fier galop vainqueur.

Owymi bohaterami, dla których żywił stanowcze uwielbienie, byli: pomiędzy mężami czynu Garibaldi, pomiędzy poetami Hugo, pomiędzy pisarzami Michelet i Quinet, a potem Rénan. Ciężkie miał ostatnie lata życia: stracił matkę, a przedtem kochankę, przez długi czas chorował, a w końcu został sparaliżowany. Jedyną miał pociechę w starości, gdy Teofil Gautier zrobił o nim zaszczytną wzmiankę w felietonie, który potem został pomieszczony w „Histoire du romantisme.“ Umarł dopiero w roku 1875. Przez lat 42 milczał jako poeta.

Nieprawdaz, że zdaje się, jak gdybyśmy słyszeli marsz żałobny na trąbach okrytych krepą, gdy wydobywamy na jaw owe ofiary walk i tryumfów literackich? A gdy widzimy, jak ich jest wiele, mimowoli w piękniejszym świetle ukazują się nam dzieła takie, jak „Stello“ Vignego lub jego dramat „Chatterton.“ Doba ta więc, niż każda inna, nasuwała myśl o cierpiących poetach lub artystach, a jednak pozwoliła zmarnieć tylu ludziom, którzy na lepszą zasłużyli dołą. Zdaje się, jak gdyby dla współczesnych było nader trudnem dojrzeć zasłużonego a cierpiącego artystę.

Badacz, niemający zamiaru roztkliwiać, ale zgłębiać istotę rzeczy, wyciąga owe figury poboczne, ponieważ zna-

miona czasu, znajdujące się w dziełach gieniuszu, są u nich wyrażone niemniej czytelnymi i trafnymi rysami. Gieniusze przedstawiają romantyzm w jego sile, we względnem zdrowiu, dzieje zaś choroby można dopiero śledzić na tych zrozpaczonych biedakach, którzy już to marzą tak bardzo o literaturze obcej, że zaniedbują się we własnym języku, już to zapalają się przelotnie w dążeniach poetycznych i politycznych, już to rzucają się jak szaleńcy i po kilku klęskach tracą nazawsze odwagę, już to czują się śmiertelnie dotknięci obojętnością publiczności, już wreszcie spazmatycznie wyężdżają zdolności swoje aż do zerwania struny. Są to tak dobrze, jak i inni szczęśliwcy, rzeczywiste dzieci romantyzmu wieku ośmnastego. Są to istne *enfants perdus*.

XXXVI.

Zakończenie.

Taką była owa szkoła, takimi byli jej tryumfatorowie i nieszczęśliwi, jej natchnieni ludzie i artyści. Tak powstała, tak wzrosła potężnym zasobem gieniuszu i talentu. Tak upadła, jako szkoła, aby żywot duchowy prowadzić dalej w rozmaitych, bogato uzdolnionych osobistościach, które — choć nawet zdaje się, że niesłuchanie odskakują od punktu wyjścia — jednakże pozostają wierni godłom pierwotnym. Wszyscy zachowujemy na barkach ślady sztandaru dzierżonego w młodości. Szkoła romantyczna rozproszyła się i rozbiła, ale zanim zakończyła żywot, odnowiła styl poetyczny we wszystkich dziedzinach, rozszerzyła w niewidzianych dotąd rozmiarach zakres przedmiotów sztuki, zapłodniła ją wszystkimi współczesnymi ideami społecznymi i religijnymi, przeobraziła lirykę, dramat, romans, nowellę, krytykę, ożywiła na nowo nauki historyczne i tehem ożywczym wionęła na politykę.

Niepodobna mi było podać całkowitych dziejów romantyzmu — są one zbyt bogate. Tutaj, jak w całym dzie-

le, wskazałem tylko główne prądy. Dla tego wołałem rozszerzyć się o głównych osobach, niż wprowadzać liczny poczet figur pobocznych, które pomimo, iż mają znaczenie i budzą zajęcie, jednakże przeszkodziłyby osiągnięciu zamierzonej koncentracji. Podawałem przeto raczej szczegóły z życia wybitnej osobistości, a nie zapełniałem miejsca biografiami mniej ważnych; wyjątkowo na koniec przedziagnałem dzieje kilku autorów po za granice okresu, ponieważ dopiero po roku 1848 ukazały się w całkowitej swój oryginalności.

Niektóre odrębne fizjonomie zostały tutaj tylko nazkicowane, jak np. Aleksandra Dumas'a, którego można by nazwać Aryostem romantyzmu francuskiego, albo Vigny'ego, który sam siebie określił w zdaniu: „Honor—to poezja obowiązku.“ Innych zdołałem wymienić jedynie, jak Juliusza Janina „księcia felietonu“, którego romans „L'âne mort et la femme guillotinée“ jest zdumiewającym zwiastunem późniejszego naturalizmu; albo jak Gérard de Nerval, Euforyon romantyzmu, potomek duchowy Nodiera, którego powiowno postaci niewieście mają nieważką lekkość, fantazje nadnaturalne przypominają baśnie wschodnio, a sonety z doby obłąkania należą do najpiękniejszych i najdowcipniejszych w owym czasie. Musiałem pominąć wiele talentów drugo i trzeciorzędnych, jak Antoniego Deschamps, który był tem w poezji, czem w malarstwie Leopold Robert; jak Augusta Vacquérie, epigona Wiktora Hugo, zajmującego ślepą wiarą w romantyzm i nieopisaniem węg zaufaniem, który w dramacie „Tragaldabas“ postawił nader śmiały pomnik wybrykom romantyczno-francuskim. Zazwyczaj mogłem i chciałem wyprowadzać tylko główne typy. Wielka niewiasta owego okresu, Jerzy Sand, musi sama być przedstawicielką kobiet współczesnych, lubo przyjemnem byłoby odmalowanie kilku innych, jak dowcipnej pani Girardin, elegijnej pani Desbordes-Valmore, albo dwóch wolno żyjących autorek: pani d'Agoult i Allart. Krytykę musiał reprezentować jeden tylko Sainte-Beuve z pominięciem Philareta Chas-

les i Juliusza Janina, a jedyny Balzak studium rzeczywistości, pominęliśmy bowiem mniej głęboko sięgające zdolności, jak Alfons Karr i Karol Bernard. W pokoleniu z r. 1830 są dwie grupy pisarzy: mała, pisząca dla całego świata i większa, która tworzyła dla Francji. Jedynie pierwszą w należytem świetle przedstawić tutaj pragnąłem.

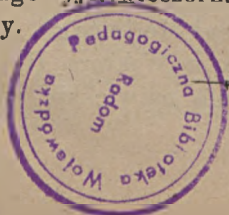
Widzieliśmy, że czasy restauracji i królestwa lipcowego stanowiły tło historyczne, na którym rozwinął się romantyzm i bez którego zrozumieć go niepodobna; widzieliśmy, jak szkoła romantyczna i przyjmowała obce wpływy i w samej Francji przeżyła długą dobę przygotowawczą. Restauracja w ruch ją wprawia, królestwo lipcowe drażni, a studium Walter-Scotta, Byrona, Goethego i Hoffmanna wzbogaca. Andrzej Chénier nadaje jej namaszczenie liryczne, walki w „Głobie“ rozwijają w niej krytykę. Karol Nodier poezjami w duchu ogólnieuropejskim toruje drogę wielkim romantykom francuskim. Hugo narzuca się na przywódcę ruchu; okazuje się najzupełniej do tego zdolnym i odnosi zwycięstwo za zwycięstwem. On i Vigny wkrótce zostają lirykami obok Lamartina, aż wreszcie Hugo nad wszystkimi góruje. Sainte-Beuve i Teofil Gautier obydwa mają żyłkę liryczną, lecz Alfred Musset jako poeta liryczny odbiera publiczność innym młodszym, a wkrótce nawet Wiktorowi Hugo i na długi czas zostaje bożyszczem młodzieży.

Romantyzm od początku miał pociąg do historii: Vigny, Hugo, Balzak, Mérimée chcieli dać Francji romans historyczny, którym pyszniła się Anglia; Vitet, Mérimée, Aleksander Dumas, Vigny, Hugo dążyli do zastąpienia tragedji klasycznej dramatem historycznym. Romans historyczny ustąpił rychło romansowi nowoczesnemu w rozmaitych formach u Jerzego Sanda, Balzaka i Beylo'a, a i dramat dziejowy wkrótce wyparto. Był on zazwyczaj zbyt suchy, jak u Viteta i Mérimée'go, albo za nadto przesadzony lirycznie, jak u Wiktora Hugo. Po większej części poci mieli na scenie największe powodze-

nie wtedy, gdy już namiętności młodzieńcze w nich wyszumiwały. W piątym dziesiątku naszego wieku była chwila, gdy nie tylko po za obrębem szkoły romantycznej istniała „szkoła zdrowego rozsądku,” ale jeszcze w łonie romantyzmu, w życiu poetów, okres zdrowego rozsądku zakwitnął. W owym to czasie Alfred Musset tworzył dowcipne dramaciki na korzyść rozsądku i małżeństwa; a Jerzy Sand pisała spokojne romanse i nowelle z życia wiejskiego. Hugo, jako poeta liryczny, szedł coraz wyżej, a Gautier romantyzm wprowadzał na tory sztuk plastycznych. Balzak rozwijał go w kierunku fizyologicznym, Bayle w kierunku psychologii ludów i analizy. Mérimée stanowił przejście od poezji romantycznej do dziejopisarstwa, Sainte-Beuve do krytyki naturalistycznej. Na wszystkich polach pokolenie z roku 1830 tworzyło wiekopomne dzieła. Bez przesady możnaby je nazwać największą szkołą literacką wieku naszego.

W obecnej chwili mężowie i niewiasty téj szkoły zniknęli z oblicza ziemi. Wielu pomarło przedwcześnie — w samym okresie pomiędzy r. 1869 a 1876 pokolenie owo straciło z żyjących jeszcze najślawniejszych przedstawicieli swoich: Sainte-Beuve'a, Mérimée'go, Aleksandra Dumasa, Teofila Gautiera, Viteta, Jerzego Sanda. Tylko jedyny z wielkich, największy pozostał przy życiu, — ten, którego życia nie potrzeba było opowiadać, gdyż znamy go wszyscy. Wiktor Hugo, który był pierwszym, pozostał ostatnim. Obfity w zdarzenia żywot jego, nadmierne szczęśliwy w młodości, pełen godności i wielki w nieszczęściu, budzący cześć w starości, poemat wspaniały i bogaty w antytezy, podobnie jak jego własne poezye, stanowią koronę jego artysty.

Zaszło słońce romantyki francuskiej; ale dopóki Wiktor Hugo żyje, wieczorną zorzę jej jeszcze na widnokręgu widzimy.



SPIS RZECZY.

	str.
Tło polityczne	1
Pokolenie 1830 roku.	8
Romantyzm.	16
Karol Nodier	34
Pobudki zewnętrzne	46
Pobudki wewnętrzne	62
Poezycy Vigny'ego i poezycy wschodnie Wiktora Hugo.	76
Hugo i Musset	84
Musset i Jerzy Sand	98
Alfred Musset	113
Jerzy Sand	125
Balzak	153
Beyle	199
Mérimée.	236
Beyle i Mérimée	244
Mérimée i Gautier.	278
Teofil Gautier	284
Sainte-Beuve	306
Sainte-Beuve i krytyka nowoczesna	326
Dramat: Vitet, Dumas	339
Dramat: Vigny, Hugo, Ponsard.	348
Ruch idei socyjально-politycznych i poezya	358
Pominięci i zapomnieni	380
Zakończenie	399

SPROSTOWANIE:

na str. 81 wiersz 13 od góry zamiast: *kocia*, winno być *konia*.

401

