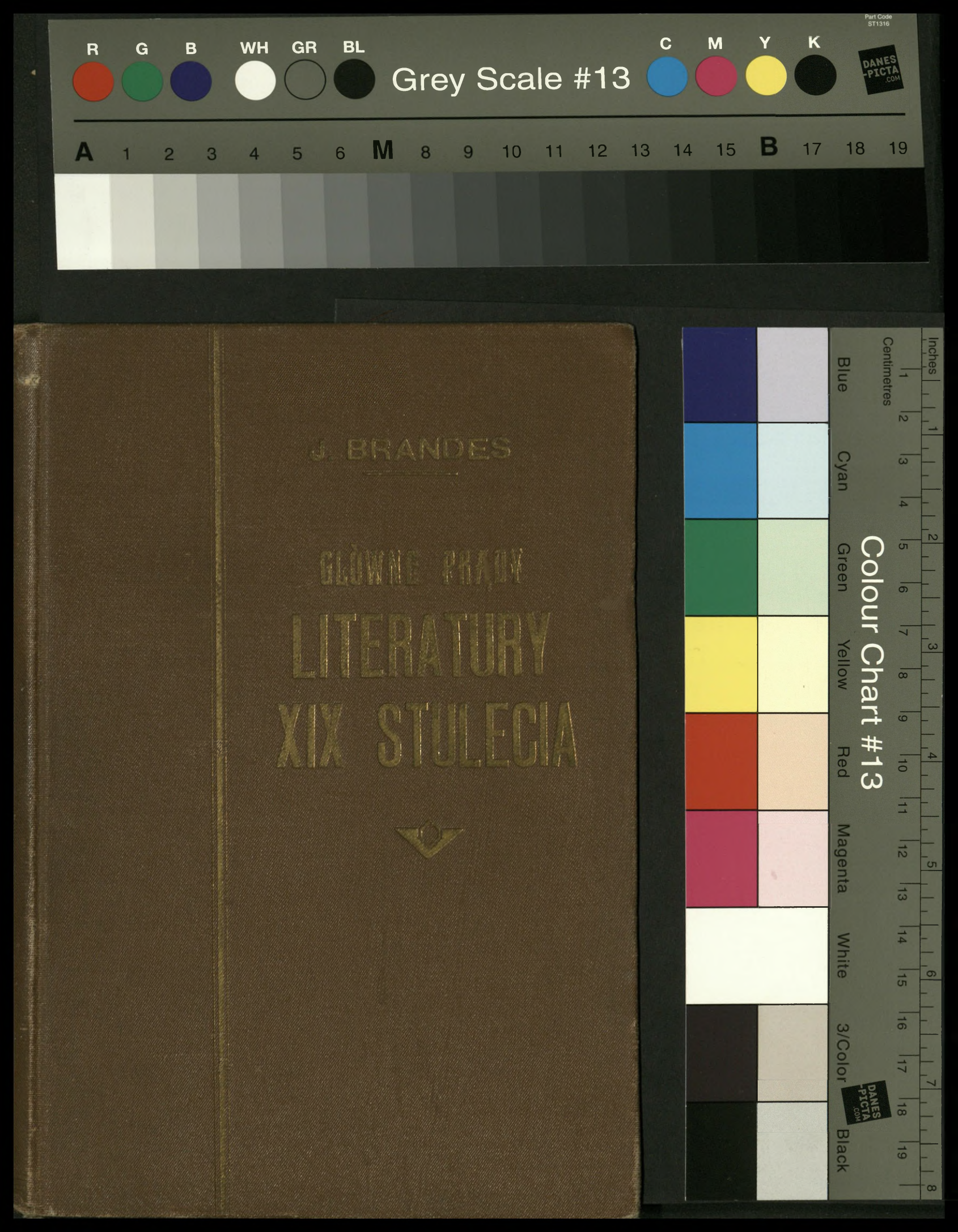
R G B WH GR BL
Grey Scale #13
C M Y K
DANES PICTA .COM
Part Code ST1316
A 1 2 3 4 5 6 M 8 9 10 11 12 13 14 15 B 17 18 19
J. BRANDES
GŁÓWNE PRĄDY
LITERATURY
XIX STULECIA
Colour Chart #13
Blue
Cyan
Green
Yellow
Red
Magenta
White
3/Color
Black
Inches
Centimetres

J. BRANDES

GŁÓWNE PRĄDY LITERATURY XIX STULECIA

Rys. z natury L. Horowitz.

Georges Brandes.

GŁÓWNE PRĄDY
LITERATURY XIX STULECIA.

WYDAWNICTWO SPÓŁKI NAKŁADOWÉJ WARSZAWSKIÉJ

Jerzy Brandes.

GŁÓWNE PRĄDY LITERATURY XIX STULECIA.

z portretem autora.

Co możemy.

WARSZAWA.
SKŁAD GŁÓWNY
w biurze i ekspedycyi Spółki Nakładowéj Warszawskiéj.
Zielna 7a.

1885.

WYDAWNICTWO SPÓŁKI NAKŁADOWÉJ WARSZAWSKIÉJ.

Jerzy Brandes.

SZKOŁA ROMANTYCZNA

WE FRANCYI.

Z portretem autora.

Co możemy

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

1885.

BIBLIOTEKA 37516/2

Staraniem **Spółki Nakładowéj Warszawskiéj** 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.

Światełko, Książka dla dzieci, napisana zbiorowo przez grono wybitniejszych autorów polskich, w ozdobnéj oprawie, z drzeworytami w tekscie. 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.
— Drobna Szlachta w Królestwie Polskiem.
— Kuźnica Kołłątajowska.
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 Administracyi PRAWDY**
Warszawa, Zielna 7a.

Rocznik pedagogiczny, wydawany pod redakcyą *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.

Дозволено 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 nastały czasy, kiedy młode pokolenie z rzadkim zapałem rzuciło się do uprawy wyższéj kultury umysłowéj, od tak dawna zaniedbanéj. Za rewolucyi i wojen napoleońskich młodzi francuzi mieli co innego na celu, niż podźwignięcie literatury ojczystéj i kunsztów; najlepsze siły narodowe były skierowane do kanałów polityki, wojskowości i administracyi. Teraz znaczny zasób sił umysłowych, tak długo więziony, odzyskał swobodę.

Okres rewolucyi i królestwa lipcowego można scharakteryzować jako chwilę stanowczego wystąpienia mieszczaństwa na widowni dziejowéj. 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-

krotnemu podziałowi; w skutek tego rozpłynął się wyzwolony kapitał i stał się motorem społeczeństwa, a więc i głównym celem pożądania jednostek. Po rewolucyi lipcowéj siła pieniężna usuwa stopniowo od rządu szlachtę i podbija sobie królestwo. Bogacz wkupuje się do stanu szlacheckiego, zdobywa sobie prawa parowskie i wyzyskuje na swoję korzyść ustawę państwową, przeobrażającą się coraz bardziéj 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 wojowniczego zapału doby poprzedniéj, dziwnie odstrasza poetów i artystów od współczesnych zabiegów życia i przykłada się ze swojéj strony do tego, żeby na poezyi tego okresu wycisnąć znamię romantyzmu, to jest zniechęcenia do otaczającéj teraźniejszości. Szukano i znajdowano poezyę w przeszłości i w obczyźnie, albo tworzono wymarzonych 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 wielkiéj epopei nowonarodzoną potęgę kapitału, nowego władcę umysłów—pieniądz. Inni artyści ówcześni, chociaż niekiedy ważyli skrupulatnie interes własny, usunęli się w swoich marzeniach i poezyach, o ile można, od nowéj rzeczywistości najdaléj.

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

Pierwsza połowa dziesięciolecia, czasy rządów Karola X-go — to czasy reakcyi klerykalnéj. Trzy ministerya: Villèle'a, Martignac'a i Polignac'a wyobrażają nie tyle trzy stadya, ile raczéj trzy rozmaite tempa téj reakcyi:

allegro, andante i allegro furrioso. Za ministeryjum Villèle'a pozyskali jezuici władzę prawie nieograniczoną. Zakładano znowu klasztory, stanowiono z iście średniowieczną surowością kary za bluźnierstwo, pogwałcenie świąt i kościołów (np. karę śmierci za świętokradztwo); rozdawano jałmużnę tylko za okazaniem świadectwa spowiednika; wreszcie w roku 1827, ażeby zmusić do zupełnego milczenia wszystkich przeciwników interesów kościelnych, wniesiono projekt prawa prasowego, który jednak rząd w skutek opozycyi w izbie parów musiał cofnąć. Gwardya narodowa miała być rozwiązana, cenzura wzniowiona; ale ministeryum miało w izbie większość przeciw sobie i ustąpiło w roku 1828. Po zbyt bezwzględnym klerykalizmie nastąpiło pod Martignac'em ministeryum ustępstw: próbowało ono położyć niejaką tamę rządom jezuickim, chociaż nic nie zdziałało, ponieważ król skorzystał z pierwszéj porażki, jaką poniosło w izbie i rozwiązał je, a natomiast powierzył utworzenie nowego byłemu posłowi w Londynie, Polignac'owi, — mężowi, który był zupełnie podług jego myśli. Polignac wierzył w monarchię jako w cień boży na ziemi, wierzył—a w téj wierze utwierdzały go widzenia, — że otrzymał boskie posłannictwo przywrócenia jéj dawnego blasku. Rząd jednak stał się niepopularnym tak dalece, iż jedyny wojenny czyn tego czasu, podbicie Algeryi, został przez naród przyjęty chłodno, a przez potężną opozycyę powitany nawet z niechęcią. Wreszcie nastąpił zamach stanu, gdy rozwiązanie izby popchnęło naród do ponownego wyboru opozycyi wbrew listom pasterskim biskupów i osobistemu wdaniu się króla w walkę wyborczą. Wybuchła katastrofa, trzydniowa walka uliczna i fale rozruchów uniosły ministeryum razem z tronem i rodziną królewską.

Jakkolwiek pod względem politycznym pierwsza połowa dziesięciolecia była okresem krańcowéj reakcyi, ze strony wszakże społecznéj i umysłowéj posiada ona oblicze inne.

Przedewszystkiem sam ucisk zrodził dążność do swobody. Stan średni, który przy pomocy proletaryatu paryskiego i uczącéj się młodzieży obalił wreszcie dom panujący, w ciągu powyższego czasu uczuwał coraz większe niezadowolnienie. Pomiędzy innemi pociągnęło to za sobą ten skutek, że literatura piękna, która początkowo zgodnie z praktyką rządu służyła historycznéj reakcyi przeciw wiekowi ośmnastemu i rozpoczęła od marzeń o katolicyzmie, monarchii i wiekach średnich, uległa powoli przeistoczeniu właśnie około tego czasu, kiedy Chateaubriand został usunięty z ministeryjum Villèle'a. Oprócz tego, życie umysłowe klas najwyższych, które rozstrzygają o tonie i stylu literatury pięknéj, pozostawało z reakcyą polityczną w związku bardzo odległym. W pewnéj mierze restauracya była porą okwitania stulecia ośmnastego w stuleciu dziewiętnastem: wiekiem idej humanitarnych w wieku przemysłu. Z upudrowanego dworu rozchodziły się obyczaje, z salonów zaś starożytnéj szlachty wolnomyślniejszy sposób sądzenia w kwestyach religijnych i moralnych, sposób, będący chlubą przeszłego stulecia. W tych sferach uważano za narodową tradycyę łączyć literaturę i sztukę z wielostronnem wykształceniem i rozległemi sympatyami. Wyrozumiały sceptycyzm w kierunku religijnym, gienialna swawola i delikatna pobłażliwość w kierunku moralnym składały się na atmosferę, którą oddychało wyborowe towarzystwo i którą wokoło siebie rozlewało; atmosfera zaś owa, bardziéj niż jakakolwiek inna, wpływała pomyślnie i zapładniająco na poetycką wegetacyę, znajdującą się w stanie potężnego rozrostu. Podczas, gdy ucisk reakcyi w rzeczach politycznych zrodził dążenie do wolności, wykształcenie przodującego towarzystwa otworzyło młodym literatom szerokie pole do swobodnego odczuwania i myślenia po za granicami polityki, wymagając natomiast tylko wytworności i wykończenia formy. Było więc ono w stanie początkujący ruch

umyslowy powściągnąć szczęśliwie swobodnem wędzidłem, czyli—jak powiadają anglicy—okiełznać.

Dynastya lipcowa została utrwalona, ustanowione trójkolorowe królestwo obywatelskie, Ludwik-Filip wyniesiony intrygami na tron francuski i nie bez trudu uznany za monarchę z łaski rewolucyi.

Już w pierwszem pięcioleciu panowania Ludwika-Filipa uwydatniły się główne właściwości jego rządów. Najprzód — brak stanowczości na zewnątrz, nieodzownéj dla potęgi królewskiéj, opartéj wyłącznie na zamożności stanu średniego. Ostrożny i spokój miłujący monarcha narażał Francyę na upokorzenie jedno po drugiem. W interesie pokoju europejskiego odrzucił tron, który belgowie ofiarowali jego młodszemu synowi; z tych samych pobudek pozwolił Austryi bez przeszkody stłumić we Włoszech ruchy, które naród francuski słusznie uważał za córy rewolucyi lipcowéj. Nie był on w stanie zapobiedz stłumieniu powstania polskiego i zdobyciu Warszawy, co we Francyi wywołało formalną żałobę narodową. Państwo z dniem każdym traciło na znaczeniu i powadze jako mocarstwo pierwszorzędne. Nadto, w téj saméj mierze zbywało rządowi na godności wewnątrz. Niepomierne wymagania pieniężne dworu królewskiego, prawie zawsze odrzucane przez izby, sprawiały wrażenie przygnębiające.

Była chwila, kiedy Ludwik-Filip cieszył się popularnością: jako żołnierz z pod Valmy i Jemappes, jako król-obywatel, jako wygnany niegdyś nauczyciel szkolny, którego sam Lafayette nazwał „najlepszą rzecząpospolitą“, był witany z otuchą i życzliwością. Ale nie posiadał daru zachowania przychylności narodowéj, chociaż się o nią starał początkowo gorliwie. Był to człowiek zdolny, a zwłaszcza rozumny. Prowadził przykładne życie rodzinne, był rządny i gospodarny. Jego synowie uczęszczali do szkół publicznych. On sam przechadzał się codziennie po ulicach Paryża bez straży, w cywilnym ubiorze, ze swoim osławionym parasolem w ręku, gotowy za-

wsze na okrzyk: „niech żyje król!“ odpowiedzieć uprzejmem słówkiem lub uściśnieniem ręki. Ale cnoty mieszczańskie, jakie okazał, nie należą do tych, które francuzi radzi są widzieć w swoim monarsze. Wyrzeczenie: „my chcemy króla, któryby umiał siedzieć na koniu“, wymierzone niegdyś przeciw podagrycznemu Ludwikowi XVIII, charakteryzuje owo poczucie, które się przyczyniło do obalenia Ludwika-Filipa.

Bo też, siedząc na koniu, nie prezentował się korzystnie. W r. 1832 po jednem z licznych zaburzeń w Paryżu, ogłosiwszy stan oblężenia, odbywał przegląd wojska, złożonego z gwardyi narodowéj i pułków liniowych, ustawionego w szpaler na bulwarach. Podczas tego przeglądu jechał król nie środkiem ulicy, ale prawą jéj stroną, gdzie stali gwardziści i przez całą drogę zwisał prawie z konia, ażeby uścisnąć rąk najwięcéj. Kiedy po upływie dwóch godzin wracał tą samą drogą, przejechał znów lewą jéj stroną, ażeby tę samą czynność powtórzyć z wojskiem linijowem. Ciągle był uśmiechnięty, a trójgraniasty kapelusz, głęboko wciśnięty na czoło, nadawał mu postawę nieszczęśliwą. Jednocześnie błagał wszystkich oczyma o przebaczenie, że ich ogłosił w stanie oblężenia. I cóż to za widok dla wrażliwéj, fantastycznéj ludności! dla ludności, któréj starsze pokolenie widywało, jak „z marmurowem obliczem Cezara, z nieruchomym wzrokiem i niedostępnemi rękami władcy“ przejeżdżał Napoleon Bonaparte [1]).

Pomimo zabiegów króla o popularność, przepaść między jego dworem i narodem była niemniejsza od téj, jaka dzieliła francuzów od monarchii patryarchalnéj za restauracyi. Stara szlachta trzymała się od nowego dworu zdaleka, a stany odosobniały się nawzajem. Posiadacze ziemscy patrzyli z niechęcią i nienawiścią, jak panowie

[1]) Wyrażenie Henryka Heinego, który był świadkiem téj sceny, opisał ją i zrobił porównanie. Heinrich Heine „Sämmtliche Werke“ VIII, 325.

giełdowi rwali się do przewodzenia; legitymiści i mieszczańscy optymiści, politycy i artyści pozrywali stosunki. Salony z czasów restauracyi zamknęły się jeden po drugim, znikła więc arystokratyczna wesołość i naturalność. Jednocześnie z dawnemi rządami została pogrzebana elegancka wytworność, powabna lekkomyślność, „złagodzona wdziękiem żywość i śmiałość“ znakomitéj damy. Jéj miejsce w bogatych sferach bankierskich, protegowanych przez dwór królewski i odwiedzanych przez następcę tronu przed jego ożenieniem, zajął angielski sport i kluby, połączone z prostaczą skłonnością do uciech materyalnych i niesmacznego zbytku [1]). Król był z początku Wolteryaninem i w stosunkach rodzinnych skłaniał się ku protestantyzmowi; dbały atoli o swój tron prędko się zmienił, upokorzył (wprawdzie napróżno), aby zyskać poparcie duchowieństwa—i oto wkrótce na całym dworze zapanowała dewocya. Obłuda, popierana przez porządną literaturę reakcyjną, krzewiła się w mieszczaństwie; „niewiara przynajmniéj u kobiet zaczęła uchodzić za niesmak“. Obyczaje przybrały cechę bardziéj angielską; nazewnątrz stały się surowsze, w gruncie zaś rzeczy—dziksze. Opinia publiczna stała się wyrozumiałą dla fortelów milionera, a świętoszkowatą dla błędów serca niewieściego. Przedmieście św. Honoryusza, dzielnica finansistów, nadawała ton.

Cóż dziwnego, że parasol stał się niebawem symbolem tego królestwa, a wyraz *juste-milieu*, którego raz użył Ludwik-Filip nie bez poczucia wytkniętéj drogi,—uszczypliwem przezwiskiem dla wszystkiego, co słabe i niedołężne, dla potęgi bez uroku i powagi.

Jeżeli jednym rzutem oka obejmiemy dziesięciolecie 1830 r., to przyznamy chętnie, że czas ten, uważany ze strony estetycznéj, musiał się wydawać rozpaczliwym.

---

[1]) Hildebrand „Geschichte Frankreichs“ II, 20 i następ.

II.

Pokolenie 1830 roku.

Na tem bezbarwném tle, na które składają się habity restauracyi i parasole królestwa lipcowego; w tem społeczeństwie, gdzie ledwo urodzona potęga kapitału, silna niby Herkules, już w kolebce zdusiła całą zewnętrzną romantykę życia; na téj scenie, na któréj niewidomy palec szaremi głoskami wypisał „juste-milieu“,—okazuje się płomienna, błyszcząca, hałaśliwa literatura, ubóstwiająca namiętność i jaskrawość. Wszystkie warunki tak się właśnie złożyły, żeby poetyczne i artystyczne porywy młodych, niespokojnych umysłów skierować gwałtem do romantycznego marzycielstwa, do namiętnéj pogardy opinii publicznéj, do ubóstwiania niesfornéj namiętności i swawolnéj genialności.

Nienawiść ku mieszczaństwu, jak o jedno pokolenie wcześniéj okrzyk wojny przeciw filistrom w Niemczech, stała się ogólnem hasłem bojowem. Lecz jak wyraz filister przypomina zapiecek i fajkę, tak znowu „*bourgeois*“ bezwzględne panowanie interesów ekonomicznych. W skutek naturalnego przeciwieństwa z teoryą utylitarną i plutokracyą, prąd umysłowy w talentach już wyrobionych, a tem bardziéj kiełkujących, zwrócił się do zasadniczéj opozycyi przeciw wszelkiéj teraźniejszości i pospolitości i wystąpił zarazem z gwałtownemi wymaganiami. Religia sztuki, swobody w sztuce zapaliła wkrótce wszystkie serca. Sztuka stała się rzeczą najwyższą, jedyną, światłem i płomieniem; tylko jéj piękno i śmiałość nadawały wartość życiu.

Młodzi ludzie słuchali w dzieciństwie o wielkich wydarzeniach rewolucyi, przeżyli cesarstwo i byli synami bohaterów lub ofiar. Poczęły ich matki w czasie potężnego ożywienia, w przerwach pomiędzy dwiema bitwami, a grzmot kanonady witał, gdy na świat przychodzili. Stało

się tedy, że dla młodych adeptów poezyi i malarstwa byli podówczas dwóch rodzajów ludzie: ogniści i bezbarwni. Marzyli oni o sztuce, która miała zastąpić krew, purpurę, ruch, śmiałość i pogardzali z głębi duszy dotychczasową poprawną i bezbarwną literaturą i sztuką. Wszystko w świecie ówczesnym wydawało się im niepoetycznem, utylitarnem, pozbawionem gieniuszu; chcieli teraźniejszości okazać swoje lekceważenie i odwrócili się do niéj, żeby jak najdosadniéj ujawnić swój podziw dla gieniusza i swoję nienawiść do prawideł, do jednostajności i mieszczuchostwa. Albowiem kiedy mieszczaństwo zagarnęło rządy, wtenczas dopiero po raz pierwszy w dziejach powszechnych stało się mieszczuchostwo potęgą.

Sądząc z dzisiejszego punktu widzenia, zdawałoby się, że młodzież ówczesna była młodszą, niż zwykle, bogatszą, świeższą, gorętszą, że więcéj miała ognia w swéj krwi. Wyobrażam sobie, że młode pokolenie, które za rewolucyi przeobraziło społeczny i polityczny stan Francyi i z tem powołaniem wzrosło; pokolenie, które za cesarstwa wystawiało na sztych swoje życie na wszystkich polach bitwy we Francyi, we Włoszech, w Niemczech, w Rosyi i Egipcie, teraz z tym samym zapałem i namiętnością rzuciło się do literatury, do poezyi i do sztuk plastycznych. I tutaj miało ono dokonać przewrotów, odnieść zwycięstwa i podbić kraje. Za rewolucyi marzyła młodzież o wolności i równości, za Napoleona wzdychała do sławy wojennéj, teraz ubóstwiała sztukę.

Wyraz sztuka wchodzi po raz pierwszy w życie jako stałe określenie literatury pięknéj. W ośmnastym wieku dążyła literatura do tego, żeby się przybrać w kształty filozofii, a ta nazwa zawierała w sobie daleko więcéj, niż to, co się dzisiaj przez filozofię rozumie. Teraz cała literatura dąży do pozyskania godności i nazwy sztuki.

Pochodzi to stąd, że abstrakcyjny, rozumujący kierunek umysłu, który się uwydatnił w czasach klasycyzmu w myśleniu i tworzeniu, w nowem stuleciu ustąpił zwolna

miejsca predylekcyi do konkretu, do zmysłowéj dotykalności. Z drugiéj znów strony predylekcya owa miała swoje źródło jeszcze głębsze w tem, że nad ucywilizowane życie umysłowe przekładano teraz naturę, naturę pierwotną, bezwiedną, ludową, jeszcze nieucywilizowaną. Dla czego? Oto dla tego, że po wieku racyonalistycznym nastąpił wiek usposobiony przyrodniczo i historycznie. Nikt nie chciał nazywać się filozofem, gdyż uważano za coś wyższego osiągnąć pierwotną naturalność, niż być świadomym myślicielem. Pogardzono literaturą poetyczną nietylko przeszłego ale i siedmnastego wieku, ponieważ była ona racyonalistyczna, bezkrwista, kunsztowna, opracowana z uwzględnieniem moralności i prawideł, a nie samorodnie wyrosła.

Rzecz oczywista, że pokolenie, które odbyło kampanię rosyjską, nie mogło się bardzo rozkoszować tragedyą francuską, mającą etykietę od czasów Ludwika XV niezmienioną; lecz niezależnie od tego nowe pojmowanie poezyi musiało przejąć młodzież odrazą do wymagań zasad akademickich. Bo i jakże mogła sztuka, będąc owocem bezwiednéj twórczości, zależnéj od tajemniczych praw natury, podlegać regułom zewnętrznym!

Jakiś ruch, przypominający odrodzenie, owładnął umysły. Rzekłbyś, że w powietrzu, którem oddychano, znajdowało się coś upajającego. W ciągu tego długiego czasu, kiedy Francya zostawała w umysłowéj bezczynności, ościenne narody, Niemcy i Anglicy, prześcignęły ją o wiele, uczyniły znaczny krok ku wyzwoleniu się z pod starych, krępujących tradycyj. Wiedziano o tem, odczuwano to z upokorzeniem. Dodawało to bodźca nowemu entuzyazmowi dla sztuki. Jednocześnie przekroczyły granicę obce, współczesne lub starsze, lecz dotychczas nieznane utwory i podburzyły młode umysły. Czytano w przekładach Szekspira i Walter-Scotta, „Korsarza“ i „Larę“ Byrona; pochłaniano Goethowskiego „Wertera“ i „Fantazye“ Hoffmanna.

I oto naraz uczuli się braćmi wielbiciele różnych sztuk pięknych. Muzycy czerpali natchnienie w obcych i swojskich poezyach. Poeci, jak np. Hugo, Gautier, Mérimée, Borel — umieli rysować i malować. Malarze i rzeźbiarze odczytywali poezye w swoich pracowniach; młody uczeń w pracowni Delacroix albo Dévéria mruczał przy palecie balladę Wiktora Hugo. Niektórzy więksi poeci obcy, jak np. Walter-Scott i Byron wywierają jednocześnie wpływ na poetów (Wiktora Hugo, Lamartine'a, Musseta), na muzyków (Berlioza, Halevy'ego, Felicyana Davida) i na malarzy (Delacroix, Delaroche'a, Ary Scheffera). Artyści usiłują przekroczyć granice własnéj sztuki, ażeby się zbliżyć do pokrewnéj. Muzyka Berlioza i Felicyana Davida staje się malowniczą, programową; malarstwo zbliża się niekiedy do ilustracyi poezyi. Pod wpływem innych sztuk, a zwłaszcza poezyi, najwięcéj zyskuje malarstwo. Kochanek nie prosił już damy swego serca, jak to bywało za czasów Racine'a, aby „uwieńczyła płomień jego serca," wymagano obrazów poetycznych, któreby można było malować i któreby dla oka nie były istną niedorzecznością.

W ciągu lat kilku, pomiędzy rokiem 1829 i 1831 Delacroix wystawił swoje słynne obrazy: „Biskupa z Liége" i „Wolność na barykadach"; Auber „Niemą z Portici" wywołał burzę na scenie Wielkiéj Opery; Meyerbeer pozyskał również wielkie powodzenie „Robertem Dyabłem"; Wiktor Hugo poraz pierwszy wystawił w teatrze francuskim „Hernaniego," a Dumasa „Antony" wywołuje na innéj scenie także poraz pierwszy furorę. Jednocześnie wystąpili: Hugo w poezyi, Delacroix w malarstwie, Dawid d'Anger w rzeźbiarstwie, Berlioz w muzyce, Sainte Beuve i Gautier w krytyce, Fryderyk Lemaître i Marya Dorval w kunszcie scenicznym, a jako wykonawcy muzyki dwaj demoniczni wirtuozowie: Chopin i Liszt. Wszyscy, niby jeden, głoszą ewangielię natury i namiętności, i oto wokoło nich gromadzą się młodzi ludzie, którzy sztukę i poezyę pojmują i uprawiają w sposób bardzo pokrewny.

Umysły te niezawsze wiedziały, że w oczach potomności utworzą jednę naturalną grupę. Wielu z pomiędzy nich przez całe życie czuło się w odosobnieniu i mniemało, że pracuje w odmiennym, nawet wręcz przeciwnym duchu. Pod tym względem niezupełnie się mylili, gdyż zasadnicze różnice mogły pomiędzy nimi być wielkie. Pomimo to wspólne zalety, uprzedzenia, cele i błędy łączą ich w jednę całość. A nawet częściéj niż to zwykle bywa, wielu z pomiędzy tych, których badacz radby ująć razem, czuło już za życia szczere do siebie zbliżenie; wielu z najprzedniejszych podało sobie dłonie nazawsze i utworzyło jeden związek. Postępując coraz daléj za ogniwem łączności, otrzymamy związek, obejmujący cały zastęp.

Jeżeli dzisiaj, po wielu latach, wyrażamy się w suchem, historyczno-literackiem znaczeniu, że „tworzyli oni szkołę,“ to rzadko kiedy uprzytomniamy sobie w całéj doniosłości, co to właściwie znaczy tworzyć szkołę w literaturze lub sztuce. W podobnéj instytucyi tkwi jakiś tajemniczy urok. Pospolicie dzieje się to w ten sposób, że jakiś jeden wydatniejszy umysł, który najprzód bezwiednie lub napół świadomie, wreszcie z całą świadomością wybija się na światło w długiéj walce z uprzedzeniami i po którego widnokręgu, kiedy już wszystko przygotowane, przebiegnie błysk genialności, wypowiada, czy to jak Hugo na kilku stronach przedmowy, czy też jak inni w wierszu, lub przemówieniu, myśli, które nigdy przedtem nie były w ten sposób ujęte ani wyrażone. Są one w połowie tylko prawdziwe albo jeszcze niejasne, tę jednak posiadają własność, że, zadając cios śmiertelny panującym interesom i błahostkom, dźwięczą zarazem w uszach nowego pokolenia jako przynęta, jako szaleństwo, jako hasło.

Zaledwie się takie wyrazy rozlegną, wnet z zadziwiającą szybkością, niby wycie tłumu, następuje wielojęzyczna odpowiedź starszego pokolenia. A wtedy — wtedy do promotora nowego kierunku przystępuje najprzód je-

den, potém drugi, następnie trzeci i okazują mu, że słowo, które on wypowiedział, przeszło w ich krew i ciało. Ci, co przed chwilą byli sobie obcy tak samo, jak jeszcze każdy z osobna nieznany jest światu, który w swojem odosobnieniu czuli się nieszczęśliwymi, teraz spotykają się i poznają ze szczególniejszem zadowolnieniem, że się rozumieją, że przemawiają wspólnym językiem, którego jednak nikt ze współczesnych nie używa. Są oni bardzo młodzi, a przecież każdy posiada już z życia własny dorobek: jeden drogo okupione rozkosze, drugi — okrzepiające cierpienia; każdy przychodzi ze swoją urazą, ze swoją ambicyą, ze swojemi pragnieniami i nadziejami i z téj treści życia każdy zaczerpnął swoję miarę entuzyazmu.

Przy założeniu szkoły romantycznéj uwydatniają się dwa rysy czysto francuskie. Po pierwsze, bezgraniczna skłonność do rewolucyi, do zasadniczéj walki ze staremi idejami i formami, z odziedziczoną moralnością i obyczajami, z wszelką tradycyą: jest-to niestateczny, rewolucyjny popęd rasowy. Powtóre, potrzeba zaprowadzenia w téj opozycyi jakiejś karności, uszykowania się około jednego wodza, a nawet prawie wojskowego skupienia się w sprawie takiéj, jak sztuka, a więc czysto duchowéj, traktującéj się tylko indywidualnie.

Najpiękniejszym jednak rysem przy tem krystalizowaniu się młodych, artystycznie uposażonych umysłów, była cześć, szacunek, jaki pomimo całéj zażyłości okazywali sobie nawzajem. Każdy z nich był jeden dla drugiego godzien poważania. Rys ten nie jest wyłącznie francuski, jest on ludzki. Młode, twórcze umysły mają się nawzajem za jakąś cudowność, po któréj zawsze można się spodziewać nowych niespodzianek. Wewnętrzna pracownia każdego jest dla innych księgą z siedmiu pieczęciami. Nie wiedzą oni, jakie dzieło wyjdzie w najbliższym czasie z téj pracowni, nie przeczuwają, jakich rozkoszy mają od niego oczekiwać. Czują oni w sobie coś, co cenią wyżéj nad osobistość i nierozwinięty jeszcze zazwyczaj charak-

ter; owo coś — to talent, z jakim przystępują do swojego bóstwa, do sztuki.

Rzadko jednak u kogo to wzajemne poważanie młodych i czystych umysłów, — poważanie, które w czasach upadku miewa swoję karykaturę w wyrachowanéj wzajemnéj adoracyi—miało tak wybitne znamię romantycznego marzycielstwa, jak u ludzi z roku 1831. Prawie wszystkie ówczesne płody poetyckie okazują, że młode pokolenie upajało się uczuciem przyjaźni i braterstwa. Wiersze Wiktora Hugo do Lamartine'a, Boulangera, Sainte-Beuve'a, Davida d'Angers; Gautiera do Wiktora Hugo, Jana Seignieura, Piotra Borela; Musseta do Lamartine'a, Nodiera i t. d.; Sainte-Beuve'a do wszystkich niemal koryfeuszów szkoły; artykuły pani Girardin, dedykacye Balzaka świadczą o szczerości podziwu, który nie pozwolił wylęgnąć się przysłowiowéj zawiści śród poetów.

Lecz nietylko podziwiali się, lecz i pomagali sobie nawzajem. Emil Deschamps wskazuje Wiktorowi Hugo drogę do poetycznego opracowania hiszpańskiego romancero; Gautier pisze śliczny sonet tulipanowy dla „*Un grand homme de province à Paris*“ Balzaka i pomaga mu dramatyzować jego sceniczne pomysły; Sainte-Beuve odczytuje rękopisy Jerzego Sanda; pani Sand i Musset przez czas jakiś zapalają się nawzajem swojemi natchnieniami; Mérimée wreszcie łączy realistów Beyle'a i Vitet'a z właściwym obozem romantycznym.

Krótki czas, w ciągu którego się spotykają, jest dobą rozkwitu literatury poetycznéj. W niewiele lat późniéj Nodier spoczywał w grobie, Hugo, wygnany z Francyi, przesiaduje na wyspie Jercey, Dumas prowadzi przemysł literacki, Sainte-Beuve i Gautier wpletli się w kółko księżniczki Matyldy, Mérimée przewodniczy na sądach miłości przy cesarzowéj Eugenii, Musset trawi czas nad szklanką absyntu, a Jerzy Sand usunęła się do Nohant

Każdy w latach dojrzalszych zawiązał odrębne stosunki i przez nie się rozwinął; ale wszystko, co stworzyli

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 płaszcz gospodarza wraz ze szkicem Dévéria 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 sprzysiężonych 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 pożądano zerwania z konwencyonalnością we wszystkich sztukach pięknych. Płomień wewnętrzny miał przeniknąć i wyzwolić formy muzykalne, wytrawić linie i kontury i ukształtować obraz w symfonię farb, odmłodzić wreszcie poezyę. Szukano i pożądano we wszystkich sztukach barw, namiętności i stylu; farb tak silnych, iż dla nich zaniedbywał rysunku Delacroix, najgienialniejszy malarz stulecia; namiętności tak gwałtownych, iż liryka i dramat o mało się nie zagubiły w gorączce i konwulsyjach; stylu z tak bezwzględnem ożywieniem dla sztuki, że w nim samym zużyła się poetyczna humanitarność niektórych młodszych, jak np. obu kontrastów: Mérimée-go 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!

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

wy, opryskliwy plebejusz. Dawniéj barbarzyniec przemawiał językiem francuza z wieku ośmnastego; Mérimée wystawił w Colombie barbarzyńskie uczucia w całéj ich dzikości i świeżości. U Racine'a (w Atalii) dziecię przemawia jak człowiek dorosły w miniaturze; Nodier z dziecięcem sercem włożył w usta dziecięcia słowa niewinności. Dawniéj kobieta w poezyi francuskiéj posiadała samowiedzę i rozumowała, jak mężczyzna; taką jest ona u Corneille'a, u Molière'a i u Woltera. Corneille hołdował cnocie, Crébillon młodszy występkowi, ale zarówno cnota jak i występek 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“ geniusz kobiety, jako potężną Sybillę. W dawniejszem 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 odtrąconym kopciuszkiem 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 raczéj z głodu, niż zwykłą pracą poniży swoję muzę, ale nawet przy zgonie błogosławi ludzkość, choć się na niem poznała zbyt późno.

III.

Romantyzm.

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 wyru-

gowała literatura klasyczna Ludwika XIV. Zamiast tego, co wprzódy stanowiło chlubę pisarza francuskiego, a mianowicie zamiast świadomości, że się jest francuzem, — wskutek naturalnéj reakcyi uwydatniło się głębokie lekceważenie poezyi narodowéj i jéj 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 narodowéj, wołał we wstępie do „Poezyj 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 obiecanemi.

Przedstawicielom zamierającéj literatury klasycznéj we Francyi zbywało na poczuciu obczyzny i przeszłości jako klasycy nie posiadali oni zmysłu ani etnograficznego, ani historycznego. Zabrnęli w abstrakcye i konwencyonalność tak dalece, iż postaci wszelkiego dramatu musiały na podobieństwo figur szachowych wyobrażać pewne określone role i ruszać się po drodze z góry wytkniętéj. 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 jednem pociągnięciem pióra przeniósł akcyę z Barcelony do Babilonu i z wieku XVI w czasy potopu. Przyszło mu to tem łatwiéj, że wyraz „Babylone" posiadał tę samę ilość zgłosek i rymował się zupełnie tak samo z innemi, jak i wyraz „Barcelone". Dzięki temu prześli-

cznym tyradom nie można nic 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 niedorzeczności klasycznego zapatrywania na kilku wielkich pisarzy jako na „wzory“, przeciw fałszywéj starożytności, sztywnéj uprawie aleksandrynów, jarzmu tradycyi, przeciw całéj chińszczyznie formalistyki, na któréj opierał się smak francuski za cesarstwa. Etykietalnéj żałobie tragedyi wzorowéj przeciwstawiała ona tragiczną dzikość Szekspira. Jak przedtem Lessing i Schlegel w Niemczech, a Coleridge i Keats w Anglii, tak teraz romantycy zwalczali błędne pojmowanie teoryi Arystotelesa o trzech jednościach z nieśmiertelną na scenie rodziną Agamemnona, z nudnem 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 wogólności—mniéj lub więcéj francuzem. Widziano błędność takiego pojmowania. Ludzkość wogólności nie istnieje dla przedstawienia; istnieją rasy i szczepy, ludy i pokolenia. Tem bardziéj nie może być Francuz człowiekiem uniwersalnym. Trzeba wyrzec się siebie, żeby pojmować i wystawiać świat ludzki. Tem hasłem zadano cios całéj sztuce, krytyce i dziejopisarstwu francuskiemu bieżącego stulecia.

W czasie, kiedy z grona romantyków wynurza się ostry, bronzowy profil Mérimé'ego, rozlega się hasło: „koloryt miejscowy“, przez który rozumiano wszystkie właściwości obcych ludów, odległych czasów, nieznanych klimatów, wszystko, co dotychczas w poezyi francuskiéj nie miało zgoła wyrazu, lub znalazło go tylko u poprzedników romantyzmu, jakiemi byli Saint-Pierre i Chateaubriand. Sentymentalni turcy, 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 parya w dramacie Delavigne'a był tylko oderwanym symbolem człowieka klasy pognębionéj. Teraz zaczęto podziwiać obce, bardziéj naiwne literatury i najbardziéj barbarzyńską pieśń ludową przekładać nad tragedyę, odpowiadającą najzupełniéj prawidłom.

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 znijdzie do najgłębszych pokładów duszy ludzkiéj, jeżeli się nie odważy pisać swojego dzieła bezwzględnie, ale się będzie pytał publiczności o radę i kierował się jéj uprzedzeniami, ciemnotą i nieszczerością, to może wprawdzie pozyskać najwyższe uznanie współczesnych—a nawet je zwykle 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 istotnéj sumy sił żywotnych, tylko lękliwość wobec publiczności, która już dawno wymarła i uwzględnienie wymagań, które już dawno zamilkły. Każda natomiast książka, ile tyle czytana, w któréj 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, dostrojonéj do publiczności, nie dało się pogodzić z twierdzeniem, że na pisarza oddziaływają stanowczo wpływy otoczenia społecznego. Pisarz po za swój wiek usunąć się zaprawdę nie może; ale prąd czasu nie jest pojedyńczy, 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 jednéj strony panujące i ulubione pojęcia i kształty, które są niczem

więcéj, jak tylko wyciągniętemi i powoli skostniałemi wynikami czasów poprzednich; z drugiéj — zupełnie inna grupa impulsów, które jeszcze nie wcieliły się w kształty, lecz unoszą się w powietrzu i bywają odczuwane przez najzdolniejszych pisarzów epoki, jako wyniki jeszcze niesformułowane. One to właśnie są tem ogniwem łączącem 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 swoję przedmowę do „Cromwella“, która została przyjęta jako program nowéj literatury.

Poetycka walka o swobodę rozpoczęła się od ataków na klasyczną tragedyę francuską, najsłabszy i najbardziéj wysunięty punkt tradycyj 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 wszystkiem było to naturalnie jego zasługą, że tę walkę zaszczepił 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 dramatycznéj 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 swoję własną poetykę, jakkolwiek jest on tak dalece poetą a słabym myślicielem, iż tylko niekiedy podaje dostateczne wskazówki.

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

rzecz szczególna — w imieniu chrześciaństwa 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 chrześciaństwa — okres dramatu. Poezya czasów chrześciańskich, które Hugo utożsamia z czasami nowożytnemi, 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 jednem dziele obydwa 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 dziwacznego wykładu jest naturalistyczny protest przeciw twierdzeniu, że piękno abstrakcyjne stanowi jedyny, a raczéj najwłaściwszy przedmiot sztuki. To znaczy: my chcemy zerwać z konwencyonalnością, nie chcemy się zobowiązywać do usuwania z poezyi poważnéj 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 symetryę, gdy tymczasem brzydota jest ogniwem daleko większéj harmonii, któréj ogarnąć okiem nie można; to znów inaczéj: że piękno jest ubogie, bo posiada zaledwo 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 naturalnéj; Mérimée i Stendhal są to nawpół brutalni, nawpół eleganccy wielbiciele natury; Balzak nawet dzisiaj bywa czczony jako głowa szkoły romantycznéj.

Odpowiedzieć na to nietrudno. Wprawdzie hasłem Wiktora Hugo była natura i prawda, ale to czego szukał, było przedewszystkiem działaniem kontrastu, malowniczem przeciwieństwem, antytezą na tle średniowiecznego dualizmu duszy i ciała i dualistycznéj romantyki. „Salamandra—powiada on—dodaje piękna undynie, gnom sylfidzie.“ Szukał on prawdy naturalnéj, ale mniemał, że można ją otrzymać zestawiając krańcowe punkty naturalności; zestawił w tem samem dziele zwierzę i piękność, Quasimoda i Esmeraldę, w tem samem sercu przedajną i czystą miłość, morderczą żądzę Lukrecyi Borgia i tkliwe macierzyństwo. Natura była dla niego wielkim, iście romantycznym Aryelem i Kalibanem zarazem, sumą nadludzkiéj idealności i nienaturalnie zwierzęcéj istoty, sumą dwóch nienaturalności. Było to pojmowanie natury w duchu romantyki niemiecko-północnéj, tylko, że u Wiktora Hugo przeobraziło się ono powoli we wspaniały 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 rzeczywistością, jest właśnie ową prostą, otaczającą naturą. Kochają oni tylko romantyczność. Z krainy twardéj rzeczywistości Jerzy Sand ucieka do państwa pięknych snów; Teofil Gautier do krainy sztuk pięknych. Jerzy Sand w „Lelii“, a Balzak w „Ojcu Goriocie“ pozwalają idealnemu albo wszechpotężnemu galernikowi osądzać społeczeństwo; co więcéj, Balzak pisze fantastyczne legendy w guście Hoffmanna. A jak w swoich postaciach unikają zwykłéj, prostéj naturalności, tak jeszcze więcéj w stylowem wysłowieniu. Ich retoryka jest tak pompatyczną, 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 każdéj chwili perspektywę bez końca. O tyle też można powiedzieć, że zarówno dykcya jak i ideały téj 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 retorycznéj antytezie znajdował swój kształt zasadniczy. Już w dramacie „Inez de Castro“, napisanym w latach młodzieńczych, tak samo jak w późniejszéj „Maryi Tudor“ można znaleść po jednéj stronie sceny tron, po drugiéj—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 cmentarza rozłożyli się wtedy taborem linoskoki i pajace. To przeciwieństwo między ulicznym wrzaskiem i pogrzebem utrwaliło 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 błazna“. W przedmowie do „Cromwella“, gdzie Hugo dowodzi, że akcyę należy wystawiać koniecznie w jéj prawdziwych warunkach miejscowych, pisze on również znacząco: „Możeż poeta odważyć się na to, żeby pozwolić Rizzia zamordować gdzieindziéj jak w komnacie Maryi Stuart... albo żeby Karol I i Ludwik XVI zostali straceni gdzieindziéj, jak na tych ponurych placach, skąd widać White Hal i Tuillery, 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 ludzkiéj; bierze je tylko za *symbol* przemian losowych i wystawia jako kulisy melodramatu.

Ściśléj rzecz biorąc, czegóż to dowodzi? Oto, cechy, która do pewnego stopnia jest charakterystyczną dla wielkiéj 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 klasycznem, płodem klasycznéj retoryki francuskiéj.

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 „concetti“, o sonetach i kanzonach i o wielkim gieniuszu, Calderonie, którego oni odkryli. Kiedy romantyka o jedno pokolenie późniéj dostała się do Francyi, wyraz „romański“ przybrał znaczenie prawie wręcz przeciwne: oznaczał on

ducha niemiecko-angielskiego w przeciwstawieniu do ducha grecko-łacińsko-romańskiego, oznaczał cechę germańsko-anglo-saską. Pochodziło to stąd po prostu, że obczyzna oddziaływa w ogólności romantycznie. Naród z jednolitą kulturą, jak np. starożytni helenowie, tworzy sztukę i poezyę 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 swojéj 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 całéj jego zawiłości. 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.) ponownéj analizie: u Wiktora Hugo i Aleksandra Dumasa ostateczności tworzyły symetryczne kontrasty tak samo, jak w tragedyi klasycznéj. Porządek, miara, arystokratyczna wytworność, przejrzystość i bezbarwność stylu cechowały poetycką formę Nodiera, Beylego, Mérimée'go zupełnie tak samo, jak klasyków ośmnastego stulecia.

Lekka, swobodna, eteryczna fantazya, która miesza w jedno wszystkie przeciwieństwa poetyckiego pomysłu, która wikła w jednę gmatwaninę rzeczywistość i niemożliwość, przedmioty blizkie i dalekie, teraźniejszość i odległą starożytność, która układa w jeden bukiet kwiecie ze wszystkich stron świata i łączy w jednę symboliczną całość to co boskie i to co ludzkie, legendy ludowe i subtelne alegorye: ta istotnie romantyczna poezya była dla nich niedostępna. Nie widzieli oni nigdy tańca elfów, nie podsłuchali nigdy delikatnéj melodyi 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 Richtera i Tiecka, a nawet u Szekspira i Goethego w „Śnie nocy letniéj“ i w drugiéj części „Fausta“—to w takim razie wszyscy francuscy romantycy będą klasykami. Mérimée, 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 tragedya 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 linię, po któréj ona przebiega, tworzą: Montaigne, Lafontaine, Molière, Mathurin, Renier, Piotr Bayle i t. d.; druga—czysto galska, to Rablais, Diderot, Balzak; jest między innemi i żyła heroizmu i zapału; 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 całéj literaturze powszechnéj znajdzie się ktoś drugi, coby tak żywo przypominał jego „grandezzę“ jak stary Corneille. W ich francuskiéj 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 swoję 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 swojéj wszechstronności, ale heroiczne jestestwo ludzkie wystawił Corneille, Hugo tylko uzupełnił je symetrycznie, wprowadzając naturę ludzką w jéj dzikiéj namiętności.

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 niegranéj jeszcze sztuce knowano jednę intrygę po drugiéj; że zwolennicy staréj szkoły podsłuchiwali ją na próbach podedrzwiami i wprzód, nim „Hernani“ został wystawiony, wystawili jego parodyę; że poeta musiał walczyć z cenzurą o każdy wiersz kompozycyi; że wiersz: „płochy, tchórzliwy, niegodziwy królu“ dał powód do całéj korespondencyi; że wreszcie artyści i artystki w równéj mierze byli usposobieni nieprzyjaźnie, tak, iż tylko niektórzy oddali się szczerze swym rolom. Jak wiadomo, zrzekł się Hugo wynajętéj klaki, wymówił sobie natomiast 300 miejsc na pierwsze trzy przedstawienia. Najwierniejsi z jego przyjaciół, młodzi ludzie, którzy — jak sami zeznają — w złośliwéj chęci dokuczenia poczciwym 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 każdem 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 żadnéj zewnętrznéj łączności, taka bezinteresowność i zajęcie się sprawą i honorem drugiego.

Przeciwnicy wynajmowali loże 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 koniecznie potrzebna.

Niéma w „Hernanim“ ani jednego uczucia, któreby nie było natężone aż do pęknięcia. Bohater jest gienialny i szlachetny, jak się zwykle wyobraża gienialność i szlachetność, mając lat dwadzieścia. Jest on tak gienialny, iż żyje jako wódz bandy zbójeckiéj i tak dalece gardzi obłudnem działaniem, iż dla saméj wspaniałomyślności popełnia co chwila najniezrozumialsze czyny, zdradza sam siebie, pozwala wymknąć się swojemu śmiertelnemu wrogowi. Jako wódz zażywa wobec innych bezgranicznéj powagi, ale jedynie dzięki swojemu umysłowi; tak się przynajmniéj zdaje, gdyż w każdem 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 fatalnéj drodze.

Ale ten polityczny i idealny zbójca, stojący na czele wiernéj i oddanéj 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 owéj bandy zbójeckiéj. Pani Hugo opisała ten zastęp widzów z pierwszego przedstawienia jako „bandę dzikich i dziwacznych istot, z brodami i długiemi włosami, ubranych najrozmai-

ciéj, tylko nie według mody; nosili oni hiszpańskie płaszcze przy wełnianych kurtkach, Robespierowskie kamizelki przy kapeluszach z czasów Henryka III i w biały dzień na ulicach Paryża swoją odzieżą i nakryciem głowy reprezentowali najrozmaitsze wieki i kraje.“ Ich fanatyzm dla Wiktora Hugo był zgoła niemniejszy od fanatyzmu zbójów dla Hernaniego. Wiedzieli oni, że bezimiennym listem grożono Wiktorowi Hugo śmiercią, „jeżeli nie cofnie swojéj brudnéj sztuki,“ a jakkolwiek było to nieprawdopodobnem, żeby pogróżka 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:

„Czteréj 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 swojéj opiece. Sprawa jest dobra, spełnijcie swoję powinność. Oni powstają, a ja dorzucam: A teraz, dzieci, czuwajcie pilnie nad Wiktorem Hugo; Bóg wprawdzie jest dobry, ale ma on tyle do czynienia, że nasz przyjaciel musi przedewszystkiem liczyć na nas. Idźcież i nie zróbcie 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 szańce i odniosła pierwsze stanowcze zwycięstwo.

Tu młodzież słyszała ze sceny swoje własne zuchwalstwo i żądzę niepodległości, swoje męstwo i swoje poświęcenie się, swoje idealne i erotyczne pragnienia, tylko wzięte o kilka tonów wyżéj; słyszała to i rozpływało się jéj serce.

Działo się to w lutym 1830 roku, na pięć miesięcy przed rewolucyą lipcową. Francya była uporządkowana, jak aleje wersalskiego ogrodu, rządzona przez starców, którzy brali w opiekę tylko tę młodzież, co w szkołach pisała poprawne wiersze łacińskie, a potem nieskazitelną przykładnością zasłużyła na urzędy i stanowiska. Siedziała ona na przedstawieniu przykładnie, przyzwoicie ubrana i wygolona, w halsztukach i modnych stojących kołnierzykach.

Tam znowu w przeciwieństwie do téj młodzieży z parteru, jeden z włosami do pasa, drugi w Rubensowskim kapeluszu, bez rękawiczek, inny zaś w kurtce z jasno-czerwonego atłasu. Nienawidzili oni mieszczańskiéj filisteryi, jak Hernani tyranii Karola V. Rozumieli go oni doskonale; i oni byli wolnymi w górach zbójcami, ubodzy, dumni, jedni z republikańskiemi w sercu marzeniami, inni ze szczerem ubóstwianiem dla sztuki. Stali tam oni, same prawie gienijusze: Balzak, Berlioz, Gautier, Gerard Nerval, Piotr Borel, Préault i mierzyli oczami swoich przeciwników tego samego pokolenia. Czuli, że przynajmniéj nie polują na posady, że nie są protegowanymi żebrakami, jak tamci. Było to pokolenie, które w kilka miesięcy potem sprawiło rewolucyę lipcową i w następnem dziesięcioleciu obdarzyło Francyę pierwszorzędną literaturą i sztuką.

Tak patrzyli oni na bohatera Hernaniego. A cóż widzieli w drugiéj głównéj postaci, w królu Karolu V? Początkowo obudza on nienawiść. Miłość zimnego, rozumnego władcy dla donny Sol przejmuje widza wstrętem, ponieważ nie wzdraga się użyć dzikiéj przemocy, żeby po-

siąść ukochaną. Ale poeta umie go podnieść. Czujemy coraz wyraźniéj, jak wielka ambicya wypełnia piersi.

Wspaniały monolog Karola V na grobie Karola Wielkiego rozstrzygnął na pierwszem 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 owéj wierności, z jaką odzwierciedla polityczne myśli i marzenia ówczesne, i dla politycznéj przenikliwości, która się w nim zdradza. Jest-to jeden z tych genialnych historyczno-politycznych przebłysków, które u poetów wprawiają nas niekiedy w podziwienie. Dwudziestojednoletni Schiller posiada ją w „Fiesku.“ Posłuchajmy jak Karol określa stan Europy. To budowa, na któréj dwóch szczytach dwaj obieralni zwierzchnicy, cesarz i papież, a tym dwom zwierzchnikom musi ulegać każdy król dziedziczny. Prawie wszystkie państwa są dziedziczne; o tyle téż i potęga zależy od przypadku; naród zaś otrzymuje z wyborów albo papieża, albo cesarza i dla tego równowaga się wciąż utrzymuje. Elektorowie w złotogłowiach, kardynałowie w szkarłatach—to są pośrednicy, którymi się Bóg posługuje, ażeby dopomódz narodom.

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

Z pewnością nie myślał tu poeta o Karolu V; prędzéj 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 zgoła bonapartyzmu, ale tylko tyle, że się należy do opozycyi. Napoleon, którego ubóstwiano, to nie był autokrata Francyi, ale pognębiciel królów i władzy królewskiéj. 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! spojrzyjcie tam w dół! to naród, ocean, który często niszczy trony; to zwierciadło, w którem 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 wprzódy zdawał się stać o wiele niżéj od Hernaniego i donny Sol, kończy jako cesarz rezygnacyą 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, któréj tyś zawsze przeszkadzało; odtąd twoje władczynie, twoje kochanki, ach, to Niemcy, Hiszpania i Flandrya.“ I rzucając okiem na cesarskie znamię, dodaje: „Cesarz podobny jest do orła, towarzysza swojego: zamiast serca ma on tarczę herbową.“

Podobna replika godziła w ową młodzież ambitną. Tragedya ambicyi przenikała ją również 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 któréj nowożeńcy nigdy nie wejdą; to połączenie całéj grozy zniszczenia i szczęścia, które jest tak wielkie, tak uroczyste, iż — podług słów Hernaniego — zawrzeć się może tylko w sercach z bronzu; ta zmysłowość, w niéj 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 obecnéj u Hernaniego — stanowiło właśnie romantykę, jakiéj wymagała młodzież ówczesna i którą przywitała grzmiącym poklaskiem.

Jako dramat jest „Hernani“ bardzo słaby; to utwór liryczno-retoryczny, zawierający wiele przesady. Ma on przecież jednę 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 nietylko Wiktor Hugo i nieco Hiszpanii z roku 1519, ale i współczesne młode pokolenie oraz część Francyi z roku 1830. Hernani jest esencyą francuskiéj młodzieży z czasów rewolucyi lipcowéj, obrazem Francyi, który w romantycznem oświetleniu 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 przesuwać tak, jak następowały one po sobie historycznie, ażeby z różnic, jakie się między niemi okażą, poznawać prawa ich zmienności. Wtenczas ujrzymy lecącą strzałę, która zakreśli drogę prądów umysłowych.

IV.

Karol Nodier.

Od roku 1824, w jednéj z dalszych dzielnic Paryża, za arsenałem, istniał skromny salon, tak zwane małe Tuilery, a mianowicie Tuilery szkoły romantycznéj, gdzie podówczas spotykali się prawie co sobota: Hugo, Dumas, Lamartine, Sainte-Beuve, Musset i Vigny. Gospodarzem był mąż, który z wieku należał do poprzedniéj generacyi— 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 Strassburgu czasy teroryzmu; w młodości pisze wiersze przeciw Napoleonowi, dostaje się na czas jakiś do więzienia i znosi prześladowanie jako osobistość podejrzana: różnorodność kolei losu zapładnia jego wyobraźnię. Mając lat ośmnaście, jako filolog wydaje już słownik francuski wyrazów onomatopeicznych, a jako przyrodnik dzieło o mackach i organach słuchu u owadów. Studya językowe uczyniły go panem formy, a przyrodnicze 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 Francyi 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 nietylko 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 francuskiéj o jakie lat dziesięć albo dwadzieścia. Jego romans „Jan Sbogar" — dzieje bandyty, w rodzaju illiryjskiego 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, którąby 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 bogaczów".

„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 zbójem. Najbardziéj 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 swojéj małżonki; jeżeli pomimo to skłaniał się niekiedy do rokoszu, a poźniéj powoływał się na to, że bywał zawsze powolny, to pani Nodier zwykle mawiała: „Nie zapomnij, żeś nie chciał mi nigdy ofiarować zausznic 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 wielkiem 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 umysłowéj przewagi, i ta to właśnie ocena zawiązała serdeczny stosunek między obydwoma poetami. Charakterystyka Wiktora Hugo jest w niéj tak dosadna, iż czytając ją dzisiaj, możnaby sądzić, że jéj autor znał wszystkie późniéjsze prace poety; potrzeba więc było czegóś, żeby je przeczuć z „Hana z Islandyi“.

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

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 najwyżéj możnaby się obawiać, żeby młodociane czytelniczki nie przyzwyczaiły się do platonicznych okularów, gdyż te utwory o tyle są romansowe, co i wstydliwe. Prawda, że miłość występuje tu tylko jako przyjaźń, na którą zaledwie zlekka wpływa różnica płci; ale nad niedorostkiem 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 wszystkie nowele zawierają w sobie coś z osobistych przejść, 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 wielkiem, niedoświadczonem dzieckiem z wstydliwością 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 poezyą. Żart trzyma środek pomiędzy jednem i drugiem. 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 jednéj wycieczki do południowéj Francyi, 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 późniéj. Nodier, który go znał, a przynajmniéj tak utrzymywał, opowiadał o nim z takiem wzruszeniem, że obie damy zalały się łzami i usposobienie do śniadania zostało popsute. Spostrzega 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 wziąłeś? 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 przyjemniéj zjeść śniadanie, ułożyły niemowlęta na bilardzie. Lecz gdy bawiły w sali jadalnéj, weszli do oberży furmani, którzy chcieli grać w bilard, pozdejmowali dzieci i poskładali na ławie, jak się zdarzyło. Kiedy mamki wróciły, znalazły się w wielkim kłopocie, jak poznać swoje niemowlęta: wszystkie były nowonarodzone i do siebie podobne. Nareszcie każda, upewniwszy się przynajmniéj co do płci, wzięła jedno z kupy— i oto znalazło się teraz we Francyi z pół tuzina matek, które w obcem 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 niéj, jak ona marzyła o nim i wciskała się we wszystko, co pisał. I chociaż cywilnie i docześnie był on małżonkiem swojéj żony, to w idealnem rozumieniu był nim nie więcéj, jak Dante był mężem Gemmy Donati. Jego żoną istotną i Beatryczą była wieszczka Belkis, niegdyś królowa Saba, którą on (a za nim Gerard Nerval) tylokrotnie opiewał.

Świat, w którym żył, to świat, w którym Oberon i Tytania wyprawiają romantyczne tany, gdzie dźwięki z tysiąca i jednéj nocy odzywają się w niebiańskiéj orkiestrze Ariela, gdzie Puk w pączku róży ściele sobie czarodziejskie łoże, kiedy w łagodną noc letnią 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 Odyseusz, ale skurczony 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 Sinobrodego: jest tu i Figaro, dzielny towarzysz, co tak śmiało stawiał się znakomitościom, tylko że się przedzierżgnął w kota, ale i kot w butach, lubo mniéj rozmowny, pod względem psychologicznym jest również zajmujący jak on.

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

treści romantycznéj nie jest romantyczne; przeciwnie, jest ono ściśle atyckie, klasycznie proste, bez osobliwych farb, bez wszelkiéj namiętności, nie przysłonięte edynburską mgłą, jak u Walter-Scotta, ani przesiąkłe piwniczną atmosferą, jak u Hoffmanna. Jako stylista posiada on tę właściwość, że kiedy wszyscy współcześni mu młodzi romantycy uzmysłowiali mowę i dla obrazów wyrzucali z niéj pojęcia, on swoje najdziksze romantyczne pomysły spisywał w jasnéj, prostéj mowie Pascala i Bossueta. Jakkolwiek gorliwym był Nodier obrońcą nowego kierunku w literaturze francuskiéj, pod względem stylistycznym pozostał on konserwatystą i fantastykę wieku dziewiętnastego wcielał w prawidłową, przejrzystą formę, właściwą wiekowi siedmnastemu. 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 pięknością treści. Wrażenie strachu, które obudza tajemnicza mara, łączy się z ponętnością jéj wzruszającéj gracyi; wprawdzie wdzięk i okropność w tajemniczéj 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 racyonalistycznie 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 biało ubrana tancerka. W tem rozwiązaniu tkwi czysto latyński racyonalizm, ale zastosowany tylko *pro forma*. Pomimo tego wszystkiego powieść taka, jak „Ines de la Sierras“ świadczy najdowodniéj o poetycznym postępie tych czasów w porównaniu

z wiekiem ośmnastym, który nawet w poezyi tak dalece był przeciwnym nadnaturalności, że Wolter uważał się za reformatorskiego śmiałka, gdy w „Semiramidzie“ kazał śmiesznéj marze Ninusa w biały 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 arabeskach 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 jéj dziwacznéj treści zapomina się o ramach zupełnie. Wszystkie struny życia ludzkiego dźwięczą tu dziko i przeraźliwie. Zdawałoby się, że samo życie przesuwa się przed nami, tylko że widzimy wszystko z odwrotnéj strony, z niezwykłego, chociaż usprawiedliwionego stanowiska snu, wizyi, fantastycznéj 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-kruszynką) 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 niéj nie jest zgoła podobny i wyobraża wieszczkę Belkis, tę samę, która w starożytności zwała się królową Sabą i tak szczerze kochała mądrego Salomona. W tym portrecie pięknéj, magicznym blaskiem jaśniejącéj

i powabnéj postaci kobiecéj, zakochał się młodzieniec. Wszędzie, gdzie się tylko obróci, spotyka się z jéj imieniem, a nawet okręt, na którym podróżuje, nazywa się „Królowa Saba.“ Zatopiony w swojéj Belkis, żyje on sennemi marzeniami, podobnież jak my wszyscy: nasze urojenia, nasz ideał, nasze uprzedzenia wydają się innym tak samo, tylko niedorzecznością.

Oskarżony niesłusznie o morderstwo, dokonane w oberży, w téj saméj komnacie, w któréj spał, zostaje biedny Michel skazany na śmierć. Ma być powieszony i śród 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-Girlfree, wesoła, przystojna dziewczyna, która mu zawsze sprzyjała, zbliża się do rusztowania i chce mu życie ocalić. Ale on się waha. I jemu podobała się Folly-Girlfree: jest ona dobra i piękna, ale jéj 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, któréj się nie zapomina tak łatwo, bo chwilami błyskała ona w głowie każdego człowieka.

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

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

— Wieszczka-kruszynka to ja.

— Ach, nie, te 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-kruszynki? O Belkis, w twoich świeżych, wonnych ustach ich niéma.

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

— A ta prawie zabójcza błogość, która mnie przy twoim boku przenika? Nie czuję jéj, Belkis, przy wieszcze-kruszynce.

— 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 królowę Sabę, aż nareszcie znajduje śpiewający rdzeń pokrzyku, wymyka się ze szpitala obłąkanych i przy jego śpiewie wznosi się do nieba wieszczki i swojéj Belkis.

Nieprawdaż, że to jest obłęd? ale obłęd dziwnie podniosły. Lecz czemże jest ta wieszczka, co podtrzymuje okruchy? Jest-że to mądrość, rezygnacya, czy sumienność? Jest-że to niewyczerpana cierpliwość, która staje się gieniuszem? Jest-że to wierność, co przemienia się w szczęście, będące jéj nagrodą? Zapewne, jest ona tem wszystkiem potrosze i właśnie dla tego może się przemienić w młodość, w piękność i w błogą uciechę. Tak to mniéj więcéj autor poetyzował lub marzył.

Gdzie Nodier wznosi się na wysokości swojéj twórczości, tam jego wyobraźnia buja swawolnym, zuchwałym polotem; nie dość jéj na tem, żeby treść bezładnie rozrzucić, wystawia ją w formie rozmowno dziwacznéj, szydzą-

céj 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 swojéj opowieści wywraca do góry nogami świat zwykłych wyobrażeń; igra nawet swoim stosunkiem do tego, co opowiada, szydzi ze współczesnych, rzuca tysiące aluzyj, filozofuje nad iluzyami bytu, a wszystko to tylko w prostéj formie opowiadania. Bierze na pomoc nawet sztukę drukarską, żeby należycie uwydatnić żywioł fantastyczny, albo też żeby wyraźniéj dowieść nieograniczonego panowania swojéj podmiotowości nad materyą, a jednocześnie w uzmysłowieniu zewnętrznem nie pominąć żadnego, nawet rzemieślniczego i mechanicznego środka, w którymby wszechwładna osobistość opowiadacza mogła okazać swój kaprys. Dla wydania swojéj słynnéj powieści: „Król czeski i jego siedm zamków“ potrzebował on całéj 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; czcionki łacińskie i gotyckie następują po sobie grupami na przemiany, stosownie do usposobienia; niekiedy stają na głowie tak, iż chcąc czytać daléj, 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 wyśledzić z biografii Nodiera, napisanéj przez jego córkę, podług jakich faktycznych pier-

wiastków ułożył on swoje fantastyczne opowiadania. Tylko niekiedy, jak np. w „Ines de la Sierras“, podstawą jego poezyi 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 jednem takiem podaniu, które — rzecz charakterystyczna — opowiedział Nodierowi Pichot, tłómacz 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 inaczéj, jak siedząc i opowiadał mu swoje zmory 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 téj uciesznéj sprawy utworzyła się powieść o wieszcze. Lada szczegół faktyczny: jakiś krajobraz, podanie, sen, kłamstwo, a nawet pyłek wystarczał Nodierowi do odtworzenia swojéj wieszczki wraz z jéj 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 znaleść protekcyę i — jeżeli można — dostąpić téj łaski, żeby wobec wybranego towarzystwa, co się zbierało na sobotnie wieczory, odczytać ja-

ką balladę albo utwór prozaiczny,—ów mąż reprezentował w ówczesnéj literaturze francuskiéj krańcową romantyczną fantastyczność. Żywioł fantastyczno-nadprzyrodzony który stanowił istotę romantyki w Niemczech, jest we Francyi tylko jednym z jéj biegunów, a raczéj jest on w literaturze francuskiéj jedynym stałym pierwiastkiem, chociaż u jednych jéj przedstawicieli zajmuje miejsce skromne, podrzędne, u drugich wybitniejsze. Występuje zaraz od początku u Wiktora Hugo w czarowniczych balladach, a daleko wyraźniéj w „Legendzie wieków“; ale pojęty historycznie,—ponieważ legenda jest tutaj tylko naiwną historyą,—wyziera on nawet u tak ścisłego racyonalisty jak Merimée z jego „La Venus d'Ille“, a jeszcze ściśléj 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-mglistego „Ahaswera“ u Quineta; znajduje się u Jerzego Sanda już w „Consuelo“, a późniéj w pięknych powiastkach, które ona pisze 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 naiwnéj samorodności, ani tak świeżéj, poetyckiéj 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 Francyi, 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 dawniejszéj. Przed oczami nowéj szkoły utworzyła się tęcza barw, w któréj wszystkie kolory załamywały się w pewien zgodny sposób. Promienie, które się przedostały, zmieniły zarazem kolor.

Najwcześniéj w ustach romantyków wyraźnem hasłem stało się przedewszystkiem imię Szekspira. A. W. Schlegel utorował Szekspirowi drogę; był on pierwszym, który go uczcił i objaśnił w swoich slynnych „Odczytach o sztuce i literaturze dramatycznéj“, ogłoszonych i w przekładzie francuskim. Francuz Mercier, „prorok romantyzmu“, przemówił z zapałem w tym samym duchu; Villemain i Guizot poszli za jego przykładem. Naśladowania, a zwłaszcza tłómaczenia, wierniejsze niż dawniéj, przyłożyły się ze swéj strony do spopularyzowania imienia i kunsztu wielkiego brytańczyka. Jeszcze w początkach trzeciego dziesięciolecia zacofanie było tak wielkie, że kiedy artyści angielscy chcieli wystawić Szekspira na scenie teatru Porte-Saint-Martin. przyjęto ich okrzykami: „Mówcie po francusku! Precz z Szekspirem! to jeden z adjutantów Wellingtona!“ [1]). Widzieliśmy jednak, że w kilka lat potem ich następcy doznali świetnego przyjęcia. W trakcie téj 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 najlepszemi 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 tragedya, 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 daléj nawet, niż późniejsza tragedya romantyczna Wiktora Hugo i Aleksandra Dumasa,—odrzuca on bowiem stanowczo wiersz jako formę tragedyi. Jeżeli tragedya 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 zwrotom ani rym, ani rytm nie przysporzy zgoła piękności. Rzecz widoczna, że ten jego ideał dramatyczny został późniéj 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, jakiéj współcześni potrzebowali; podobnież i teraz (r. 1820) istnieje potrzeba pewnego określonego rodzaju dramatu, pomimo tego że doba obecna, onieśmielona 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 nawyknień świata,

mogą mu dostarczyć jak największego zadowolnienia; 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, wynikłe 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 tradycyą, a więc rzeczy prawie nie zmienia. Należy dążyć do tego, żeby pisać tak, jak Pascal, Wolter i La Bruyère [1]).

Najwybitniejsi współpracownicy „Globu“, podając w rozmaitych waryantach definicyę kiełkującego romantyzmu, formułują ją zgodnie między sobą i tak samo jak Beyle. Wówczas, kiedy jeszcze Hugo był zwolennikiem monarchii, chrześciaństwa i konserwatyzmu, „le Globe“ był już rewolucyjny, filozoficzny i liberalny. Pierwszy Thiers wystąpił w „Globie“ 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.

i symetryczne, a dla poezyi dramatycznéj domaga się *prawdy historycznéj*, to jest prawie tego samego, co późniéj 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 całéj swojéj właściwości. Podczas gdy Ampère określa klasycyzm jako naśladownictwo, a romantyzm jako twórczość oryginalną, próbuje jakiś anonim (najprawdopodobniéj Sismondi) podać ściślejszą definicyę, robiąc uwagę, że wyraz romantyzm nie został utworzony dla tego, ażeby oznaczać te dzieła literackie, w których jakiekolwiek społeczeństwo wyraziło swoje poglądy, lecz, że stosuje się on tylko do téj literatury, *która podaje wierny obraz cywilizacyi nowożytnéj*. A ponieważ ta cywilizacya—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 wyłamanie się z pod powagi papieskiéj. Romantyzm — pisze on daléj — 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 powyższemi określeniami i tem, do którego dochodzi Wiktor Hugo: „Romantyzm jest to liberalizm w literaturze.“ Nic więc dziwnego, że „le Globe“ przedmowę do „Cromwella“ przywitał wyrażeniem: „Ruch pociągnął już za sobą nawet Wiktora Hugo.“ I rzeczywi-

ście, oprócz zwycięstwa nic dał on ze swéj strony nic prawie [1]).

Po Szekspirze najwidoczniejszy, chociaż nie najgłębszy wpływ wywarł Walter-Scott, poeta angielski. Utorował on sobie drogę do Francyi tak samo, jak i gdzieindziéj. Wielki poeta szkocki znalazł już wcześniéj 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 giermańsko-junkierskim La Motte Fouqué, w roku 1825—6 ukazali się „Narzeczeni“ (Promessi sposi) Manzoniego; 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 Ficsolego. Niebawem po ukazaniu się doznały romanse Walter-Scotta w przekładzie wielkiego powodzenia we Francyi. 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 jednem z takich opracowań podług Walter-Scotta. Zresztą dla młodego romantycznego pokolenia najwięcéj powabu miały te właściwości romansów, których w krajach protestanckich nie ceniono najwyżéj: malowniczy talent opisowy i ton średniowieczny. Walter-Scott podobał się we Francyi dla tego, że znajdowano w nim wielki wybór pancerzy i łuków, pstrociste 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 raczéj 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 przynajmniéj, że wobec społeczeństwa, które do przesady posuwa literacką przyzwoitość, nie miał odwagi malować ich z ich rozkoszami, cierpieniami i karą [1]).

Romanse, osnute na tle nowożytnem, nie sprawiły żadnego wrażenia; rozczytywano się w „Iwanhoe“, „Quentinie Durwardzie“, „Pięknéj dziewczynie z Perth“ i niektórych innych. Co szczególniéj ceniono w obcym poecie, to to, że zastąpił on dyalogowanym i udramatyzowanym romansem obydwie dawniejsze formy większego romansu, a mianowicie: opowieściową, w któréj nagłówki rozdziałów były prawdziwemi wyciągami treści i z któréj autor zawsze wynurzał głowę, oraz formę listową, która wszystkie kolizye 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 najbliżéj Anglii, pisze romans „Cinq-Mars“ z czasów Richelieu'ego, dzieło zajmujące, ale dziś już przestarzałe, w któ-

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

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 zatarta w najwyższym stopniu; na jéj miejscu wystąpił pierwiastek liryczny: uwielbienie dla młodzieńczéj, lekkomyślnéj rycerskości, dla starofrancuskiéj brawury. Jednocześnie z Alfredem Vigny uległ wpływowi wielkiego szkota Prosper Mérimée i pod tym wpływem napisał „Kronikę panowania Karola IX“, mozajkę, pełną żywych i prawdziwych sytuacyj, dzieło, które swoim kierunkiem umysłowym jeszcze bardziéj oddala się od Walter-Scotta. Mérimée szuka w historyi silnych i potężnych namiętności dla nich samych, tylko, że ma ten francusko-romantyczny cel uboczny, żeby jaskrawem malowidłem podrażnić mieszczuchów; jego charakterystyki są mistrzowsko dosadne i treściwe, przedstawienie zimne, wykonane wbrew wszelkiéj konwencyonalności moralnéj.

Wiadomo powszechnie, że późniéj Aleksander Dumas w wielu lekkich, zajmujących romansach, np. w „Trzech muszkieterach“ zużytkował na swój sposób bogactwo kolorystyki i historyczny styl Walter-Scotta; mniéj natomiast wiadomo, że Balzak, twórca nowożytnego romansu francuskiego, zupełnie tak samo jak Vigny i Mérimée dał się porwać obcemu 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 nanowo, może śmiało współzawodniczyć z Walter-Scottem i był pewny, że potrafi dyalog natchnąć zupełnie innem życiem. U Walter-Scotta istnieje tylko jeden typ kobiecy; ktoby we Francyi zwrócił się do pisania romansów historycznych, mógłby zestawiać jaskrawe wady i pstre obyczaje katolicyzmu z ciemnemi postaciami kalwinizmu w najbardziéj roznamiętnionym okresie dziejów francuskich. W ten sposób zabezpieczał się od jednostajności.

W końcu Balzak, którego umysł ciągle się wysilał na dzieła olbrzymie, powziął plan przedstawienia całego przeciągu czasu od Karola W. aż do chwili obecnéj w jednym albo wielu romansach, połączonych w jeden spoisty łańcuch; była to ideja podobna do téj, którą późniéj 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 późniéj wydane utwory: „Sur Cathérine Médicis“ i romans „Maître 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 studya charakterów, dowodzą wszakże, że gdyby Balzak był swój plan urzeczywistnił i przeszłość wskrzesił, jego stanowisko w dziejach literatury byłoby zupełnie podrzędne; 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, któréj otynkowanie napełniło go trwogą i dla któréj historyczno-monumentalnéj struktury żywił taką samę predylekcyę, jak w swoim czasie Goethe dla tumu 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, późniéj 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 żadnéj 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 popatrzyć na osądzenie ministrów Karola X; lecz żeby się nie przeniewierzyć postanowieniu, przywdział na ten dzień mundur milicyi miejskiéj.

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 moralnéj powadze i formie dramatycznéj. Znajduje się tu wszakże zdanie, które wskazuje, że Hugo spodziewa się posunąć kunszt o jeden krok daléj. 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 romanse będą to wielkie poematy prozą, raczéj 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 wspaniałéj architektonicznéj fantazyi. Predylekcya Wiktora Hugo do siły i ogromu znalazła tu przedmiot odpowiedni. Ożywia on tę świątynię, napełnia ją tchem swojego ducha tak, iż staje się ona istotą żyjącą; a jako z pojedyńczéj kości kręgowéj 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 serc ludzkich został odmalowany szerokimi, jędrnymi rysami, bez szczególnéj dosadności, lecz z niezrównanem czarodziejstwem. Postaci ludzkie są to genialne zarysy charakterów, wykonane w stylu epickim, w nadprzyrodzonéj napoły wielkości. Poczciwych mieszczańskich ludzi Walter-Scotta zastępuje tu olśniony barwami duch artystyczny, a bogobojność jego umysłu — nienasycona namiętność szerokiego pokroju, wskazująca na ową żelazną, ślepą konieczność, na owo ἀνάγκη, wypisane na ścianie kościoła i wiek za wiekiem miażdżąca pod swojemi stopami nas wszystkich, cygana i księdza, piękność i zwierzę, Phœbusa i Quasimoda.

Jeszcze potężniéj, niż Walter-Scott, oddziałał Byron. Porywczość namiętności w jego poezyach, zostająca w pewnym związku z niestatkiem jego życia; Child Harold, a jeszcze bardziéj Lara, palcem przeznaczenia napiętnowana osobistość, która w tajemniczym smutku dźwiga z kraju do kraju swoję dumę i swoje męczarnie; ten typ w swoich byrońskich 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. Beyle—wielki zresztą wielbiciel Byrona—utrzymywali, że „jako autor prawidłowych, śmiertelnie nudnych tragedyj“ nie jest Byron zgoła przewódcą 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 małem zrozumieniem i oddaniem właściwości zmarłego, że Sainte Beuve musiał w „Globie“ 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; żywéj, gryzącéj, polityczno-religijnéj 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 poezyą Byrona i poezyą ośmnastego stulecia,—„różnica pomiędzy śmiechem Byrona i Woltera jest ta, że Wolter nie cierpiał“, — dla miękkiego i na półwierzącego Lamartina jest Byron jeszcze upadłym aniołem. „Piąta pieśń Child-Harolda“, w któréj Lamartine probuje uderzać w tony byronowskie, okazuje, jak wielkie upatrywał on w sobie podobieństwo do angielskiego lorda, a mianowicie w romantyczno-heroicznéj indywidualności. Posługuje się on maską Byrona, ażeby pod nią wyrazić zwątpienie i rewolucyjne sympatye, które jeszcze słabo uwydatniają się w jego „Dumaniach poetyckich“, ale które wkrótce miał wypowiedzieć w swojem własnem 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 któréj 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 znaleść dosyć; ale tak wielka była samodzielność tego młodego pokolenia, że byroński rozstrój, który zaraźliwym przykładem oddziałał wszędzie

i w niejednéj 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 pokrewnego ducha; poetą tym był — rzecz szczególna — najbardziéj elegancki, najwytworniejszy i najwięcéj arystokratyczny z pomiędzy nich, najczystszéj 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 prowincyonalizmu, który się nie daje przeniknąć wpływowi Byrona, chociaż można się go dopatrzyć—zresztą w formach wielce odmiennych — u Jerzego Sanda i u T. Gautiera. Mérimée, lubo się urodził w Paryżu, wcześnie jednak ostygł zbyt mocno, żeby go Byron mógł porwać swoją poetycką naturą i co najwyżéj pośrednio, przez Stendhala, oddziałał na niego jako poeta negacyi. W nikim przecież nie odzwierciedla się Byron tak czysto, jak w owem bladem, wysmukłem dziecku Paryża, posiadającem wszystkie słabości i wszystkie powaby, któremi się odznaczają ostatni potomkowie dogasających znakomitych rodów. Byron jako prawdziwy anglik był zpoczątku spirytualistą, idealnym i melancholicznym; zmysłowość w jego poezyach młodzieńczych zajmuje miejsca bardzo mało. Dopiero kiedy dojrzał, kiedy już zwiedził Włochy i osiadł w krajach romańskich, poezye jego, podobnież jak poezye 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 poezyach Byrona i dopiero z czasem, powoli staje się coraz bardziéj idealnym. W dobie największego rozkwitu, czy jako obserwator, czy nawet jako erotyk jest on wytworniejszy od Byrona, jego poezye posiadają rafaelowską piękność, do

której się Byron nie wznosi, ani jéj szuka. Jest on Byronem francuskim, słabszym, wdzięczniejszym, tak samo jak Heine jest Byronem niemieckim, mniejszym, swawolniejszym i dowcipniejszym, a Paludan-Müller Byronem duńskim, satyrycznym, prawowiernym, lojalno-konserwatywnym. Musset cierpi jak młodzieniec, a skarży się jak kobieta; jest-to „panna Byron“, jak go raz nazwał rzeźbiarz August Préault.

Wpływ Niemiec nie był tak potężny, jak wpływ Anglii i jeszcze łatwiéj okazać, że wrażenia z téj strony traktowano także lekko. Patrzano na Niemcy jako na kraj ocieniony starożytnemi teutońskiemi dębami; wokoło tamecznych źródeł i rzek unosiły się elfy, wlokąc po rosistéj trawie białe szaty; w górach mieszkają gnomy, a na ich szczytach odbywają się schadzki czarownic. Niemcy, to kraj samych widziadeł z czarodziejskiéj nocy Walpurgi. Z utworów Goethego najwięcéj był czytany jeden tylko Werter, bo porywał egzaltowanem wyrażeniem namiętności. Widziano w nim drugiego René'go, bo chociaż był od niego wcześniejszy, nauczono się go rozumieć z postaci René'go; takie pojmowanie pozbawiło go świeżości i zbliżyło do typu Child-Herolda. Osobistość Fausta przeobraziła się w tym samym duchu: ta wspaniała postać, która imponowała całéj Europie, była dla francuzów zupełnie obca i niezrozumiała w swojéj istocie. Poezya francuska nie dotykała nigdy walk i cierpień ducha badawczego. Ten doktór niemiecki, naiwny do tyla, że w pudlu upatruje dyabła; do tyla sentymentalny, że na progu do mieszkania Małgorzaty pielęgnuje religijne uczucia, a jednak do tyla niesumienny, że zbałamuconą porzuca i zabija jéj brata w nieuczciwym pojedynku, — ten doktór był zanadto niefrancuski, żeby go rozumiano. Jakie zarzuty czynili Faustowi Goethego mężowie szkoły klasycznéj, okazuje się to z artykułów obronnych. „Iluż to ludzi — pisze między innemi Duvergier Hauranne — znieczula na piękności tego arcydzieła samo już przedstawienie umowy

z dyabłem! Nie pojmują oni, jak można takie nieprawdopodobieństwo oglądać bez przygany, a przecież od lat najmłodszych patrzą, jak Agamemnon dla zjednania sobie przychylnych wiatrów ofiaruje swoję córkę i nie robią mu z tego zarzutu!“ Oswojono się już z przesądami klasycznemi, ale średniowieczne działały odstręczająco. Wielka też była liczba takich, co nie czytając utworów Goethego, odrzucali je, jako poezyę nieucywilizowaną. Jeszcze w roku 1825 ograniczony przeciwnik romantyków, Auger, sekretarz akademii francuskiéj, rozśmieszył jéj członków tem, że w jednéj wycieczce przeciw romantykom, „owym miłośnikom pięknéj natury, co zamiast Apolina Belwederskiego wolą potworną statuę świętego Krzysztofa i z największą przyjemnością oddaliby Fedrę i Ifigenią za Fausta i Götza von Berlichingen“, te ostatnie tytuły jako nazwy barbarzyńskie wymówił z żartobliwym akcentem. Z tem wszystkiem uwielbienie romantyków dla Fausta — jak już nadmieniłem — pozostało bezowocne. Chociaż Gérard Nerval przełożył pierwszą część wspaniałego dramatu z wielkiem zadowoleniem starego Goethego i chociaż obraz Delacroix, wystawiający napowietrzną podróż Fausta i Mefistofelesa, również wywołał podziw starego poety 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 działo się to jeszcze przed powstaniem właściwéj szkoły romantycznéj, a na półromantyczni poeci doby przejściowéj, przerabiając dowolnie jego utwory w prawidłowe tragedye ówczesnego smaku, psuli je tylko, zamiast uprzystępnić ich zrozumienie. W ten sposób z „Dziewicy Orleańskiéj“ i „Don Karlosa“ sfabrykował Soumet „Jeanne d'Arc“ i „Elisabeth

de France"; „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, hołdując zbytnio starofrancuskiemu smakowi, nie mógł swoich współziomków obdarzyć tragedyą, jakiéj wymagały ich obyczaje. Nie odczuwał on zupełnie istotnéj wielkości Schillera i władał językiem niemieckim zbyt słabo, żeby rozumieć i rozkoszować się „Walensteinem." Zresztą, jak wielu innych z młodszéj generacyi, chwaląc to, co mogło klasyków najbardziéj rozjątrzyć, unosi się tak dalece, że uznaje „Lutra" Wernera za taki dramat nowożytny, który najwięcéj 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*. Tieck był zanadto niewyraźny, Novalis zbyt tajemniczy, żeby mgoli we Francyi znaleść czytelników jak w Danii; za to Hoffmann kojarzył w sobie bezgraniczną fantastyczność, 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 kaprysność aż do ostateczności. Był jaskrawy, nie cofał się przed najsilniejszemi wrażeniami i przy całéj 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 wyrozumowanéj. Dla tego też ze wszystkich poetów niemieckich on jeden znalazł we Francyi 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 uwydatniła w starszych latach poety.

VI.

Pobudki wewnętrzne.

Z tem wszystkiem nie wpływy zagraniczne przyłożyły się najwięcéj do wywołania wielkiego odrodzenia poetycznego. Bynajmniéj! Sprawiło to odnalezienie, odkrycie wielkości narodowéj, któréj istnienia nikt się nie domyślał. Jak na początku dziejów nowożytnych odgrzebanie pierwszych posągów, od tak dawna w ziemi ukrytych, stało się podnietą do włoskiego humanizmu, tak również we Francyi pierwszym impulsem do zupełnéj rewolucyi poetycznéj były poezye 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 te pełne życia jońskie poezye. Wszystkie poetyckie bożyszcza z czasów cesarstwa, Delille i autorowie dydaktycznych poematów o przyrodzie upadły i pokruszyły się w sztuki. Wiosenny powiew starożytnéj Helady, rzeczywistéj, właściwéj Grecyi, przedarł się do Francyi i zaplodnił atmosferę. Te

same 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 więcéj, ponieważ średniówka niezawsze przypadała po zgłosce szóstéj i myśl nie zawsze kończyła się razem z wierszem— pozyskały one taką rozmaitość, o jakiéj nikt nie śmiał marzyć. Myśli i uczucia były nowożytne, ale duch, w którym one zostały artystycznie przedstawione, starożytny. W tem skojarzeniu tkwił pierwiastek ożywczy, który mógł wywołać całą ewolucyę poetyczną, taką samą, jaką w wieku XVI-ym, wychodząc z podobnéj zasady, przygotował i w czyn wprowadził Ronsard. W téj poezyi duch nowożytny spotkał się z duchem starożytnym, lecz punkt ich spotkania znajdował się opodal od téj drogi, na któréj szukały się nawzajem poezya starożytna i nowożytna za czasów Ludwika XIV. Imię Andrzeja Cheniera przyćmiło czystym blaskiem wszystkie inne sławionych dotychczas poetów. Z grobu powstał duch z promieniami geniusza na czole i z koroną męczeństwa na głowie i wskazał młodemu pokoleniu drogę do ziemi obiecanéj nowéj poezyi.

Andrzéj Marya Chénier, urodzony w r. 1761 w Konstantynopolu (Galacie), był synem pięknéj, utalentowanéj i żywéj greczynki, z domu Santi L'Homaka [1]). Jego ojciec był konsulem francuskim w Turcyi i niepospolitym uczonym. Jeszcze w dziecięcych latach przybył Andrzéj do Francyi i wychował się w pięknéj okolicy langwedockiéj. Zapomniał 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) jéj siostry.

coś w rodzaju podporucznika i stał ze swoim pułkiem załogą w Strasburgu. Tu czas wolny obracał na studya filologiczne; ale czcze stosunki z oficerami, życie garnizonowe, które prędzéj usypiało, niż podniecało ducha, stało się mu wkrótce nieznośne. Już po upływie półroku wrócił do Paryża, a ponieważ około tego czasu zaczęła się w nim rozwijać choroba, któréj kuracya wymagała surowego i spokojnego trybu życia, wystąpił więc z wojska. Ale dyetetyczna wstrzemięźliwość i bezczynność nie godziły się z usposobieniem młodzieńca, który z wszystkiemi namiętnościami żywéj młodości łączył naukowy i artystyczny pociąg gienialnego, niezmordowanego umysłu. W towarzystwie przyjaciół odbył dwuletnią podróż do Szwajcaryi i Włoch i czas dłuższy zatrzymał się w Rzymie. W Neapolu ponowiły się napady choroby i przeszkodziły mu zwiedzić Grecyę, główny cel jego podróży i pragnień. Powróciwszy 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 ciaśniejsze kółko znajomych, złożone z utalentowanéj młodzieży szlacheckiéj; wreszcie, dzieląc i wtedy czas równomiernie pomiędzy studya i rozrywki, zawiązał stosunki z najlekkomyślniejszem i najswobodniejszem towarzystwem ówczesnem, które się składało z wielkich panów (księcia Montmorency, księcia Czartoryskiego i t. d.), znakomitych dam (księżnéj Mailli, księżnéj Chalais i t. d.), artystów, poetów, pisarzów (jak np. Beaumarchais, Mercier i t. d.), a nawet młodych, pięknych kurtyzanek (opiewanych przez Chenier: Glycery, Róży, Amelii). Było to różnorodne towarzystwo, którego życie i rozrywki opisał Rétif de la Bretome i które zginęło pod gilotyną. Temi czasy zapoznał się Chenier z człowiekiem, 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 kochanka jego młodości, pani Bonneuil, do której go przywiązała burzliwa i długotrwała namiętność. Dwudziestoczteroletni młodzieniec klęczał przed nią często w jéj wiejskim majątku, gdy przy towarzyszeniu arfy śpiewała ówczesne romanse o udręczeniach i rozkoszach miłości.

W roku 1787 został mianowany sekretarzem przy poselstwie w Londynie. Z powodu odosobnienia i zależności czuł się tu bardzo nieszczęśliwym. Wtem wybuchła rewolucya i zelektryzowała Chéniera; powrócił do Paryża pełen świetnych nadziei na przyszłość. Świadomość poetycka zbudziła się w nim już dawniéj; teraz rozpoczął układać i opracowywać kompozycye większych rozmiarów nadzwyczaj różnorodne, ale zawsze w stylu ściśle klasycznym. Już dawniéj literatura francuska zwracała się po dwakroć do starożytnéj: najprzód za Ronsarda, kiedy starożytność przyozdabiano różnobarwnemi świecidełkami renesansu włoskiego; późniéj za Racine'a, kiedy starożytność udekorowano dworszczyzną i ceremonialnością. Andrzéj Chénier, w którego żyłach płynęła czysta krew grecka, który czytał i pisał w języku macierzystym tak samo jak we francuskim, i który — może jedyny w całéj Francyi — nie patrzał na starożytną Heladę przez okulary łacińskie, ani przez mgłę pudru perukarskiego z wieku XVII; naiwny jak młody Apollo, zburzył bez trudu panujące naówczas pojmowanie starożytności, a zatem i istoty poezyi. Rozumiał, że poeci greccy mówili i pisali w języku narodowym i że doskonałość ich formy, polegająca na świadoméj powściągliwości, była czemś innem zupełnie, niż poszanowaniem samowolnych, utartych przepisów. W stosunku do stylu wieku XVIII wyobraża on taką samę reakcyę i odrodzenie w poezyi, jak Thorwaldsen w rzeźbiarstwie; podobnież jak Thorwaldsen był

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

W poezyach zprzed roku 1787 jest Chénier przeważnie erotykiem z pewnym odcieniem sensualizmu, elegikiem i sielankopisarzem. Jego poetyczna i ludzka natura rozwinęła się dopiero wtedy, gdy wybuchła rewolucya i napełniła powietrze swym grzmotem. Wychował się w kierunku filozoficznym, jaki dzięki działalności Woltera panował śród arystokracyi umysłowéj; podzielał uczucia, które skłoniły znakomitych francuzów do walki w obronie sprawy stanów Ameryki północnéj, a teraz z najszczerszym zapałem powitał nową erę swobody, któréj z takiem utęsknieniem wyglądał. Wolność pojmował jako bezwzględną swobodę myśli i sumienia. Oświecony dostatecznie przez „wiek XVIII, który zbroczyła krwią teologiczna głupota; bez poważania dla kapłanów wszystkich wyznań,“ przekonany, że członkowie tego stanu wszędzie sprzysięgli się na szęście i spokój ludzkości, pragnie on „skruszyć despotyczne i teokratyczne jarzmo.“ Niedoświadczony i szlachetny uważa za możliwe osiągnięcie tego rezultatu bez zrywania z surową powagą prawa.

W pierwszym roku rewolucyi poświęcał się jeszcze przeważnie poezyi. W słynnéj elegii wysławiał panią Gouy d'Arcy, piękną i młodą damę, do któréj 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. Andrzéj z dumną bezwzględnością podniósł rzuconą rękawicę. Udało się wprawdzie przyjaciołom braci wrogą między nimi polemikę rychło zakończyć, ale naprężony stosunek trwał czas jakiś.

Przedtem pozostawali oni zawsze w ścisłéj zgodzie; dla Andrzeja, podobnie jak dla starożytnych rzymian związki krwi musiały zamilknąć tam, gdzie chodziło o ideę praktyczną. W początkach rewolucyi przypisał mu brat tragedyę „Brutus i Kasyusz“; Andrzéj 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 teraźniejszości; 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 trzéj najwybitniejsi w Europie poeci: Andrzéj Chénier, Schiller i Alfieri, którzy w jednakowéj mierze byli wrogami dawnego absolutyzmu, i którzy z uwielbieniem powitali rewolucyę, w roku 1792 powzięli zamiar bronić króla Ludwika. Marya Józef Chénier był umysłem mniéj wybitnym i lżejszym, naginającym się do prądu; cieszył się wielką popularnością, jaką zjednał mu talent z duchem czasu najzupełniéj zgodny. Andrzéj posiadał męstwo, które przy sposobności mogło się podnieść do opornéj 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 całem swojem nazwiskiem ogłosił sarkastyczną odę z powodu uroczystości, wyprawionéj przez jakobinów ułaskawionym żołnierzom pułku Chateauvieux, 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 Andrzéj Chénier porwał się do opiewania Karoliny Corday. Wtenczas było to czynem większéj odwagi, niż późniéj.

„O zacna dziewico! Grecya byłaby podziwiała twoje męstwo, bryła po brylce łamałaby marmur paryjski, ażeby wznieść 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) młodéj damy, mieszkającéj w sąsiedztwie ostatnie wiersze miłośne. Noszą one cechę nowego w poezyach Andrzeja Chéniera uczucia: melancholię niezmysłowéj miłości. Rzadka szlachetność i wdzięk kobiecy udzielił się tym rzewnym, skromnym wierszom. Ale ten cichy pobyt w Wersalu był w życiu Chéniera tylko krótką ciszą przed burzą.

Zabiegi dla ocalenia pewnéj 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 Fleury, 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 dernier 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, ostatnie tchnienie powietrza ożywia dnia schyłek, tak i ja u stóp rusztowania uderzam jeszcze w mą lirę. Wkrótce nadejdzie zapewne koléj i na mnie; może sen grobowy zamknie mi powieki wprzód, nim na białéj powierzchni cyferblata odmierzy godzina swoich sześćdziesiąt kroków. Może wprzód, nim dokończę rozpoczętego wiersza, zwiastun śmierci, czarny poseł 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 wcześniéj, wstąpił Andrzéj Chénier na rusztowanie. Jeszcze na wozie śmiertelnym miał on do malarza Rouchera, który z nim razem śmierć poniósł, powiedzieć z goryczą: „Ach! nic nie zrobiłem dla potomności.“ Lecz podług zeznań innych miał już na rusztowaniu uderzyć się w czoło i wyrzec: „Pourtant j'avais quelque chose là!“

Chociaż prozaiczne artykuły Chéniera budziły niezwykłe zajęcie nawet zagranicą — Wieland go pozdrawia, król polski przesyła mu medal zaszczytny — jako poeta nie cieszył się sławą za życia. Opublikował tylko dwa utwory: Hymn do Davida, wywołany zajściem w sali balowéj i satyryczny hymn na pułk Chateauvieux. 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 propozycyę uzupełnienia tomu ostatniego dodatkiem „poezyj nieznanego brata Chéniera.“ Uproszony przez nich znany literat, Henryk Latouche, zajął się ich przejrzeniem i uderzony pięknością zaczął poszukiwać innych rękopismów Andrzeja. Powoli odnalazł najprzód starą paczkę, późniéj

mały żółty zeszyt, uczynił z tego oględny i gustowny wybór i spowodował jego wydaniem rewolucyę poetyckiéj świadomości w swojéj ojczyznie. Imię Andrzeja Chéniera obiegło po całym kraju, młodzież na prowincyi tak samo jak w Paryżu zachwycała się nowem objawieniem poetyckiem [1]).

Zmarły poeta sprawił, że nietylko 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 czułostkowości, nie ma nic wspólnego z nieskończonością i abstrakcyą, wolna jest od mistycyzmu i od niedowiarstwa.

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

---

[1]) Opis tego entuzyazmu można czytać w romansie Balzaka „Les deux poëtes“, który stanowi wstęp do „Illusions perdues.“

mię czystego piękna i szlachetnéj prostoty. Owa potworność, którą późniéj do liryki wprowadzić miał Hugo i któréj 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 Andrzéj Chénier w swoich utworach i fragmentach późniejszych, stanowi żywe przeciwieństwo z liryką, która w roku 1819 budziła natchnienie. Kobiety, które opiewał we wspaniałych poezyach, były to bohaterki albo skazane na śmierć za rewolucyi. Jego jamby, przypominające greckich jombografów, posiadały męski patos, a we fragmentach „Hermesa“ wyraziły się poglądy na życie, które swoją starożytną miłością prawdy i naukową powagą stanowią najjaskrawsze przeciwieństwo z romantycznem i fantastycznem marzycielstwem Lamartine'a. Dla Andrzeja gwiazdy to nie kwiaty na łące niebieskiéj, ale poprostu światy, obracające się w eterze; oznacza „ich ciężar, ich kształty, ich odległość“ i prawa wzajemnéj atrakcyi, których działanie odczuwa w swojéj duszy. Opatrzność za ich pośrednictwem do ludzi nie przemawia, ani ludzkie modły ku nim się nie wznoszą; tylko ich rozważanie skupia się w jednem potężnem 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.

Czem jednak Chénier tak wyzwalająco i ożywczo oddziałał na poezyę najbliższego pokolenia, to przedewszystkiem zaletami czysto artystycznéj, a nawet po części czysto technicznéj natury. Aleksandryny w jego poczyach 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 dytyrambicznych poezyach, a stąd nieznana dotychczas liryczna namiętność i liryczny polot. Wprawdzie i Lamartine próbował reform metrycznych, ale bezwiednie i bez téj dokładności i precyzyi w formie, którą się zachwycała młodzież u Chéniera. Ci wszyscy, co pojmowali znaczenie dokładnéj i plastycznéj formy, brali wzór z niego. Mimowolnie podzielili oni pisarzów na dwie grupy: jedna pochodziła od pani Staël, wielomównéj improwizatorki, 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, poezye Andrzeja Chéniera okazują jeszcze wielki postęp w oddawaniu barw. Dotychczas wyrazy nieokreślone, abstrakcyjne, nadzmysłowe albo czułostkowe były w wierszach używane chętniéj, niż wyrażenia konkretne, zmysłowe i malownicze; mówiono np. „niebo w swoim gniewie“; Chénier natomiast powiadał: „czarne, zachmurzone niebo“; powiadano: „delikatne palce“, Chénier wolał mówić: „białe, długie palce.“ Obok téj zmysłowéj jasności w pewnych określeniach i opisach przybył nowy światłocień w wyrażeniu, które razem ze słowami i zwrotami, zawierającemi w sobie coś zagadkowego, tajemniczego albo fantastycznego, otwierało nowe widoki na rozległe obszary.

Rozważając te piękne poezye ze strony więcéj ludzkiéj, niż artystycznéj, nie znajdziemy w nich wyrazu dla bólu osobistego. Pomimo swojego ognia i francuskiego

charakteru są zanadto powściągliwe, atyckie. Wszelka brzydota wyklucza się z nich systematycznie, a do brzydoty zalicza poeta — iście 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 poezyi. Jeżeli w latach młodszych odczuwa niekiedy ucisk ubóstwa i narzuconego przymusu, to w poezyach uczucie to wyraża tylko omownie, jak np. w sielance „Swoboda“, napisanéj w guście Teokryta w któréj pasterz kruszy flet, unika pląsów i śpiewów dziewczęcych, przeklina wszelką pociechę, ponieważ jest niewolnikiem. Tylko w podobnych omówieniach pozwala Chénier wyrazić się w poezyach swym troskom.

Niepodobna za pośrednictwem przekładów dać pojęcia o naturze poezyj Chéniera, a tem bardziéj za pośrednictwem prozaicznych referatów. Kunsztowność mowy i wiersza, barwność języka — znikłoby to wszystko. Jeżeli przecież niejakie piękno zostaje, może stąd czytelnik wnosić o wartości oryginału. Dla przykładu podaję tu w streszczeniu wiersz „Chory młodzieniec“, który, jak wszystkie 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, miéj 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 staremi 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 że się ubłagać? nie przemówisz do mnie? Od trzech dni

nie jadłeś, trzy noce nie spałeś. Synu, chceszże ty umrzeć? Maż twoja osiwiała 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, kołdra 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 czarnoksięską przyrządziła pewna tesalska kobieta. Zaczyna przecież mówić. Przypomina sobie brzegi Erymantu, gaj laurowy, świeży powiew wiatru, poruszający wodę, liście i fałdy lnianéj odzieży na piersiach dziewic. Przypomina piękność lekkich, tańczących dziewic, wreszcie jedno boskie oblicze i mówi nieprzytomny: te ręce, te 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 swojéj matki; słyszy jéj głos,—i pyta, czy będzie przychodziła i na grób jego?

I oto, dowiaduje się matka, że miłość bez nadziei wtrąciła jéj syna w chorobę. Lecz powiedz mi, mój synu, co to za dziewica, którąś widział nad brzegami Erymantu? Jesteś przecie bogaty i piękny, a raczéj byłeś, nim z cierpienia spłowiał kwiat twojego lica. Czy nie jest to Eglaja, albo młoda Irena o długich, jasnych warkoczach, albo może owa dumna piękność, któréj imię słyszę codziennie, któréj zazdroszczą wszystkie piękne i młode dziewczęta i któréj — 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 ubóstwiało ją i kochało napróżno; tak samo i ja będę pogardzony. Nie, nie daj jéj poznać...

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

Pocałunkami i łzami okrywa blade jego czoło i śpieszy, drżąca z obawy i starości. Wkrótce powraca zadyszana; już zdaleka słychać jéj głos: synu, najdroższy synu! żyć będziesz. Siada na jego łożu. Za nią kroczy staruszek i młoda piękność, zarumieniona, z pochylonem czołem, i rzuca okiem na łoże. Drży nieszczęśliwy jak nieprzytomny, chce głowę ukryć pod kołdrę.

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

Niepodobna namiętnéj sytuacyi rozwiązać z większą prostotą, z mniejszą efektownością.

Na takiéj to podstawie oparła szkoła romantyczna swoję 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 najwcześniéj oddziałał wpływ Chéniera, był jeden z najśmielszych pod względem artystycznym umysłów szkoły, jeden z pierwotnych jéj przewódców, 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 słoniowéj i czystości gronostaja. Odznacza się on surowym artyzmem, treźwemi farbami, zwięzłością 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 jednem 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 całéj prawości charakteru (tak samo jak to uczynił w Danii prawy skądinąd Schack Staffeld) oznaczył swoje utwory datą wcześniejszą dla nadania sobie niewłaściwego pozoru bezwzględnéj oryginalności. Pojedyncze bowiem poezye, ogłoszone przed pierwszem wydaniem zbiorowem, są daleko krótsze od tych, które noszą datę najwcześniejszą (i wogóle wcześniejszą), a nawet o wiele mierniejsze, tak iż późniéj w wydaniach zbiorowych pominął je zupełnie. Wpływ tedy Andrzeja Chéniera nie ulega żadnéj wątpliwości; przyswoił on sobie wiele właściwości późno odkrytego mistrza, ale jednocześnie otrząsnął się z heleńskiego 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 najbardziéj 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 zranionéj miłości własnéj (Jego Dalila nazywała się Marya Dorval, znakomita artystka dramatyczna). Już przebaczał jéj po trzykroć; a przecież wydaje się ona raczéj zawstydzoną niż zdziwioną, że postępowanie jéj zdradza i przebacza zarazem:

Car la bonté de l'Homme est forte et sa douceur
Écrase, 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 wymuszonéj sztywności, ale przybrał on ją z dumy, z umysłowéj szlachetności, z potrzeby wystawienia w swych wierszach pomnika czystemu i surowemu sposobowi swojego myślenia.

Poeta, który w dalszym ciągu rozwinął istotnie liryczny styl Chéniera, był umysłem zupełnie różniącym się zarówno od tamtego jak i od Vigny'ego, upojonym bezgranicznem zaufaniem w sobie. Był Wiktor Hugo wtedy w wieku szczęśliwym, albowiem jutrzenka 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 crepuscule“:

„Wtedy mówiłem do gwiazd: o gwiazdo moja! naprożno 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, któremi upoją się dusze!... I gdym w natłoku myśli przysłuchiwał się wszystkiemu, co mnie otaczało, upojony wonią kwiatów i harmonią, usłyszałem śpiew całéj natury... Ziemia wołała do mnie: poeto! a niebo odpowiadało z góry: proroku! Idź, mów, nauczaj, błogosław. Nepełnij urnę wzniosłemi myślami, rozprosz je po ciemnych dolinach i górach, w gniazdach orłów i jaskółek!“

Wiktor Hugo przyswoił sobie wiersz Chéniera, ów przejrzysty organ czystéj piękności i opromienił go wszystkiemi kolorami tęczy. I tym razem, rzecz szczególna, źródłem natchnienia stała się Grecya, ale Grecya nowożytna. Pod wrażeniem wojny Greków o niepodległość rozpoczął Hugo swoje „poezye wschodnie“. Lecz jakże odmienne tu traktowanie mowy! Wyrazy malowały same, jaśniały „ozłocone słońca promieniem“, jak piękna żydówka w wierszach; wyrazy śpiewały, jak gdyby im akompaniowała ukryta muzyka turecka. Pierwszy Goethe odczuł wschód poetycznie, ale ten wschód w „Westöstlicher Divan“—to przytulisko starca. Ujął on wschodnie poglądy na życie ze strony spokojnéj, kontemplacyjnéj i wplótł w nie pieśni niemieckie. Tą drogą poszedł późniéj Rückert, wielki mistrz słowa. Po wschodzie Goethego ukazał się wschód Oehlenschlägera w „Aladdynie“. Był to wschód baśni z tysiąca i jednéj 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 dekoracya dla zapamiętałéj i ponuréj namiętności. Wschód Wiktora Hugo stanowił coś innego zupełnie: był to jaskrawy barbarzyński wschód w oddaleniu, kraj świateł i kolorów.

Sułtanowie i muftowie, derwisze i kalifowie, hetmani i kleftowie — 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—niéma 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 téj 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; późniéj idą poezye z r. 1826 i 1827 osnute na tle wojny o niepodległość; dopiero w roku 1828 wyobraźnia poety napiła się krwi. Widnokrąg się rozszerza i występują żywioły, które w skutek bliższéj lub dalszéj łączności idej skupiają się około wojny tureckiéj.

Rozważając drobny wiersz „Zdobyte miasto“, który wypłynął ze współczucia dla męczeństwa Grecyi, dostrzeżemy uderzającą zgodność z punktem wyjścia francusko-romantycznego malarstwa. W roku 1824 wystawił Eugeniusz Delacroix słynny obraz „Rzeź na wyspie Skios“, straszliwą scenę, w któréj nie uwzględnił bynajmniéj oddawna ustalonéj zasady sprawiedliwości poetycznéj, ale ją odczuł głęboko, odmalował swobodnie i dosadnie ognistemi farbami. W rok potem pisze Hugo wiersz powyższy.

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

„Panie! Ogień — jakieś rozkazał, pali się, pożera i tłumi krzyk mieszkańców... Padają pod mieczem mężczyźni i kobiety, ojcowie i synowie; kruki krążą wokoło miasta. Matki jęczały, dziewice drżały, płakały i zostały zbezczeszczone; przywiązaliśmy je do koni i wywlekliśmy z namiotów jeszcze żywe, ale poczerniałe i zsiniałe od razów i uścisków... Drobne dziatki porozbijaliśmy 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 poezyach; 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 seraju", „Entuzyazm" i „Navarino" noszą zewnętrzne znamiona samorodnego, nowogreckiego natchnienia, z którego powstały „Poezye wschodnie". Z tem wszystkiem uczynił poeta wielki postęp artystyczny; wznosi się on na stanowisko turków, przejmuje się ich sposobem myślenia.

„Zmartwienie baszy" stanowi pierwszą na pół ironiczną próbkę. 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 załzawionemi oczyma. Ale przyczyna jest nie ta, której się domyślają: ani niewiara faworytek, ani brak głowy w worku Fellaha. Nie, to zdechł jego ulubiony tygrys nubijski. — Wiersz ten to tylko przedwstępna wycieczka. Poeta niezupełnie jeszcze zapanował nad sobą, nie zapomniał jeszcze o swojem ja, jako osobie prywatnéj; poznać go po lekkiem szyderstwie, które obraz szpeci i rozprasza. Daléj 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 tureckiéj 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 wdwójnasób surowem. Całuje ze czcią brodę swego ojca i kocha jak syna starą swoję 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 wszczyna się bitwa, nie zobaczyć go nigdy, żeby wyprostowany na szerokiem siodle, z szablą w dłoni spinał konia ostrogą i wrzynał się w gęste nieprzyjaciół kupy.“ Niema tu już nic z usposobienia greckiego, ani europejskiéj ironii nad barbarzyństwem tureckiem, — poeta staje się tu zupełnym dramatykiem na gruncie tureckim. Prawdziwa brutalność tkwi w kolorycie miejscowym, czego nie osiągnął w podobnéj treści żaden poeta północny. Brzmi w tem istotnie męski ton szorstkości.

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

dujemy i tak powabną postać kobiecą, jak tą np., która występuje w „Pożegnaniu arabskiéj gosposi“: miłość, która tam przemawia, jest smętna, bo bez wzajemności, pognębiona i wstydliwa,—jest mieszaniną siostrzanéj troskliwości, dziecięcéj zabobonności i kornego ubóstwiania, mieszaniną objawiającą się w szlachetnéj dumie i plastycznym wdzięku.

W chwili przejścia z obozu greckiego do tureckiego, daje poeta wolny bieg swojéj wyobraźni. Od wizerunków tureckiego okrucieństwa przechodzi do malowania tureckich przesądów („Les Djinns“ — osobliwéj pod względem metrycznym, w któréj zbliżanie się dzikich łowów, ich wrzaski po nad głowami przerażonych mieszkańców i stopniowe oddalenie się zostały oddane powolnem podnoszeniem się wiersza od zwrotki dwuzgłoskowéj do dziesięciozgłoskowéj i również powolnem opadaniem do dwuzgłoskowéj). Od życia tureckiego w seraju siła wyobraźni przenosi się na pustynią do namiotu wolnego beduina; z pustyni takiéj, jaką jest dzisiaj, na tę, jaką była wtedy, gdy powiewały na niéj 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 bliskiéj asocyacyi idéj powstaje w danym momencie obraz olbrzymich scen zagłady z przeszłości biblijnéj. Tam znalazł Hugo materyał najwspanialszy i najzgodniejszy ze swojem usposobieniem. Jego wyobraźnia zawsze się zwracała przeważnie do przedmiotów potwornych. Pegaz w literackiem znaczeniu jest zawsze pięknem monstrum; ale jego pegaz jest niem w znaczeniu duchowem.

Wiersz „Deszcz ognisty z nieba“ figuruje na czele zbioru, ale powstał najpóźniéj. 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 tchnieniem podąża ona daléj. Przesuwa się po nad miłą zatoką morza Śródziemnego, po nad Egiptu złotawemi niwami, ale i tu nie daje jéj Pan znaku, żeby się zatrzymała. Przelatuje po nad pustynią, po nad ruinami starożytnego Babelu i pyta: czy nie tu? Ale i teraz musi lecieć daléj. Staje wreszcie nocą na zenicie po nad dwoma bratniemi miastami, Sodomą i Gomorrą, gdzie wszystko śród 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 wosk 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 karzącéj.

Nie jest-to — jak powiedziałem — poezya 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 późniéj wypisać imię swojéj kochanki na ciemnem sklepieniu nieba. Miał odwagę ująć to, co najboleśniejsze, a nawet wstrętne, okropne (τὸ δεινόν — jak powiadali Grecy) i wcielić do swojéj liryki z tem przeświadczeniem, że jego siły poetyckie potrafią to wszystko przeniknąć poezyą, że wszystkie cienie wystawi przejrzyście i wszystkie ciemne punkty oświetli morzem poetyckiego światła. Do téj jego liryki da się zastosować wiersz napisany przez niego na glob ziemski. Kreśli obraz suchéj, kamienistéj, skąpéj powierzchni gleby, która tylko pod przymusem wydaje chleb człowiekowi. Tu widok skwarnéj pustyni, tam u góry lodów biegunowych; 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 poezyi wschodnich był nieosobisty.

Dwudziestoletni Hugo był już człowiekiem żonatym. Pokochał pannę Adelę Foucher i pojął ją za żonę na podstawie miernéj pensyi rocznéj, 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 Hernaniego — nie zaczęło zarabiać tysięcy, które niebawem urosły do milionów. Jednakże pomimo ograniczonych środków małżeństwo żyło szczęśliwie i kiedy dwudziestopięcioletni Hugo wystąpił jako poetycki rewolucyonista, był już ojcem licznéj dziatwy.

„Liście jesienne“ przyniosły myśli i obrazy z jego życia rodzinnego. Były to wspomnienia z lat dziecięcych, drogich osób już zmarłych, wspomnienia pieszczot matczynych, wojowniczéj postawy ojca, Napoleona, którego obok ojca oglądał w dzieciństwie. Otwiera serce przed bliskiemi przyjaciołmi i powierza im swój smutek i swoje zwątpienia w twardéj walce życia. Niektóre wiersze miłośne są niezrównane. Odnajduje swoje pierwsze listy miłosne i odczytuje je z bolesnem rozrzewnieniem, bo po-

stradał już świeżość pierwszéj młodości. Opiewa swoję młodą małżonkę, tę, do któréj powiedział „nazawsze“ i która mu odpowiedziała „wszędzie.“ Maluje poezyą 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 najprędzéj zresztą daje się porównać ze stanowiskiem Wiktora Hugo, téj sfery życia nie zdołał podnieść do poezyi; w stosunku do żony jest w utworach raczéj uczciwy niż rycerski, a w stosunku do dzieci zdradza pewną dozę próżności ojcowskiéj. Prawi o nich niemal tak, jak osobistości królewskie mówią o swoich w odezwach urzędowych; czuć, że patrzy na nie jako na istoty, których pomyślność powinna obchodzić wszystkich. Wiktor Hugo potrafił ustrzedz się podobnych słabości.

Przez jego wiersze przesuwa się dziwnie piękny obraz młodéj matki, otoczonéj czworgiem dzieci, z których najmłodsze niepewnym jeszcze stąpa krokiem.

„Jeżeli kiedy spotkasz kobietę, któréj czoło jest pogodne, chód spokojny i oczy łagodne, która prowadzi za ręce 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 méj duszy, moja nadzieja, mój skarb, moja ucieczka.“

Nadto we wszystkich tych wierszach rozlega się szmer i dźwięk, jakoby wesoły 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 swoję młodą duszę wszelkim wrażeniom i znajomym i nieznajomym nadstawia twarzyczkę do pocałowania.

„Zostawcie tu dziatwę! nie wypędzajcie jéj z pracowni poety, niech sobie śmieją się i śpiewają i niech ich wrzawa miesza się z chórem głosów wewnętrznych, gdy pisarz marzy przy biórku. Ich tchnienie nie rozpędza mydlanych baniek jego marzeń. Czy sądzicie, że się przelęknę, gdy pośród widm krwi i pożaru ujrzę ich jasne główki, albo że wiersze rozpierzchną się przed igrającemi dziećmi, jak stado ptaków? O, nie! Nie spłoszą one żadnego obrazu. Przy nich złoty wiersz wschodni jeszcze chojniéj roztoczy malowane i rzeźbione kwiaty; balada się ożywi, skrzydlate zwrotki ody wzbiją się ku niebu tchnieniem jeszcze ognistszem.“

Smutny wypadek, jaki dotknął poetę w latach dojrzalszych, stał się powodem, że wrócił raz jeszcze do owych dawniejszych czasów, spędzanych w gronie małéj dziatwy: była to śmierć jego najstarszéj córki. W lutym 1843 roku wyszła za mąż; we wrześniu podczas przejażdżki po Sekwanie wpadła do rzeki. Jéj 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 poezyj, które w „Les Contemplations“ zaczynają się wierszem: „O! w pierwszéj chwili byłem jak nieprzytomny“ — należy czytać w związku z „Liśćmi jesiennemi.“

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

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

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

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

„Gdy była jeszcze zupełnie mała, a jéj 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 jéj nie spłoszyć. Bracia jéj śmieli się, poranek był pogodny i jasny, wszystko pod świeżem liści sklepieniem śpiewało na wyścigi: moja rodzina z naturą, a ptastwo z mojemi dziećmi. Zakaszlałem; 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: Ojcze, chodź, przyniesiemy ci krzesło; opowiedz nam bajkę—dobrze? I widziałem, jak wszystkie te rajskie 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 kąciku, zwracał na nie niekiedy swój wzrok, a ja sam przez ciemną szybę widziałem skrawek nieba.“

W wieczornéj modlitwie dzieci, w słynnéj „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 jesiennych“ znalazła swój wyraz poetycki ludzkość, tak samo jak w „Poezyach wschodnich“ nieludzkość.

Siedząc samotnie i pozwalając wyobraźni ślizgać się po pochyłéj marzeń powierzchni, widzi poeta najprzód ukochanych, widzi jednego po drugim swoich przyjaciół, późniéj bliższych i dalszych znajomych, późniéj i nieznajomych, nakoniec całą ludzkość, żyjące i wymarłe miasta z ich mieszkańcami, aż nareszcie wzrok jego gubi się w podwójnym marszu czasu i przestrzeni, nieskończoności i bezdennéj otchłani,—nieskończoności, która wiecznie się stacza w otchłań bezdenną. Owa nieskończoność, którą pogardzał Andrzéj Chénier, wielki poprzednik Wiktora Hugo, owo uczucie religijne, które się nie odzywało w tamtym, dziecięciu wieku ośmnastego, u Wiktora Hugo odzyskuje na nowo swe prawa, ale oczyszczone z przesądów reakcyi.

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 samę potworność, która gdzieniegdzie ukazuje się w „Poezyach wschodnich“, lecz jako morze, na którem stosownie i—jak się wyraził Leopardi—słodko jest rozbijać się myślom.

Zbiór poezyi, który teraz nastąpił „Les chants du crépuscule“ jest innego kierunku i nie zajmuje się już życiem rodzinnem, ale przeważnie politycznem. Można powiedzieć, że jest to dyaryusz wydarzeń politycznych z lat ostatnich. Jak wiadomo, polityczne przekonania Wiktora Hugo uległy wielokrotnym przeobrażeniom: rozpoczął od hołdowania monarchii prawowitéj, a skończył na wierze w rzeczpospolitą socyalną; lecz jakkolwiek wielki był

w nich przewrot, nigdy nie brakło im konsekwencyi. Jego matka, szczera bretonka, wychowała go w duchu legitymistycznym; pod wpływem ojca, generała z czasów cesarstwa, skłaniał się do bonapartyzmu i stąd to pochodzi, że młodzieńczy ultrarojalizm zamienił wprędce na uwielbienie dla Napoleona, który z upływem czasu stał się jakąś postacią mistyczną. Od roku 1830 jest Hugo zwolennikiem rzeczypospolitej przyszłości; jako przygotowanie do niéj popierał monarchię konstytucyjną, a nawet przyjął nadaną mu przez Ludwika-Filipa godność para Francyi i korzystał z pomocy króla, kiedy z powodu miłosnéj przygody, o któréj w swoim czasie tyle mówiono, chciano go z izby parów wykluczyć. W téj jednak chwili, którą rozważamy, można go przedewszystkiem zaliczyć do opozycyi legalnéj. Jego poezye wysławiają dni lipcowe i ich męczenników i wyrażają oburzenie, że izba deputowanych nie zgodziła się na sprowadzenie do Francyi zwłok Napoleona, — na wniosek, któremu dom królewski nie miał nic do zarzucenia i który—jak wiadomo — urzeczywistnił późniéj 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 nietylko Thiersa ale i samego króla.

Zresztą opozycya ta opiera się na sympatyach nie politycznych, lecz społecznych. Rozczarowania proletaryatu z powodu drobnych zysków, jakie mu przyniosła rewolucya lipcowa, głucha nienawiść ku zamożnym, nurtująca w masach, wyraża się szczególniéj w wierszu „Sur le bal de l'hôtel de ville“. Podaje tu poeta mistrzowski obraz tłumu kobiet ulicznych, jak wystrojone, na pół nagie, podobnież jak owe damy, co udają się na bal, „z kwiatami we włosach, z błotem rynsztokowem 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 najlepiéj 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 śród widzów tak samo, jak i innych. Jednakże pomimo osobistéj 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 monarsze, w którego prawa wierzył za młodu i ktorego nieszczęście chciał ze swéj strony uszanować. Ale do tego dobrowolnego zakazu przyłączył się i nieprawny zakaz rządów lipcowych,—protest przeciw wystawieniu dramatu „Le roi s'amuse“. W mowie obronnéj, którą wygłosił Hugo podczas procesu, powiedział między innemi te uszczypliwe słowa:

„Był i Bonaparte despotą, ale zachowywał się inaczéj. Pogardzał on temi środkami ostrożności, zapomocą których dzisiaj okradają nas ze swobód jedna po drugiéj. 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 odbędę 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 austryacki musiał dostarczyć na nią śpiżu.

Porządkowało się—wprawdzie trochę dowolnie — stosunki teatralne na scenie francuskiéj, 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 młodsi przyjaciele zdobywali sobie sławę. Osobistość Wiktora Hugo i dom jego był jakoby rozsadnikiem 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 małéj 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 spytali profana, człowieka z ludu, robotnika, albo między pisarzami którego romantyka czy parnaszczyka, kto jest największym poetą Francyi nowożytnéj?—to otrzymalibyśmy niewątpliwie odpowiedź: Wiktor Hugo. Gdybyśmy się natomiast spytali kogo z wyższéj klasy mieszczańskiéj albo urzędniczéj, uczonego, światowego albo zwolennika młodéj szkoły naturalistycznéj, 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 skandalicznéj nieprzyzwoitości, treści takiéj, iż ich szczegółów nie

podobna powtórzyć. W kompozycyach większych rozmiarów (Don Paez,Portia i t. d.), oszustwo na oszustwie: żony przeniewierzają się mężom, kochanki kochankom, kochankowie damy swoje odstępują innym; hrabiny o swoich kochankach wiedzą tylko tyle, że zasztyletowali ich starych mężów; dalej prostacze uciechy, zdobyte mieczem, szesnastoletnia zmysłowość, nie znająca wstydu ani względów, zestarzałe zepsucie, pokrzepiające się napojem miłosnym i mieszające rozpustę do śmiertelnego rzężenia, — 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 zachwytu. 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 dowcipny, 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 poezyi Wiktora Hugo. I tutaj zostały wystawione Hiszpania i Włochy i tu znalazły się średniowieczne dekoracye, pchnięcia 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 księżyca. Wyzywała ona jednocześnie klasyków budową zwrotek i roman-

tyków lekceważącem traktowaniem przedmiotu. Balada ta, parodyowała swoję własną formę, autor jéj zdawał się chodzić na rękach i na wszystkie strony wywracać koziołki.

Hugo heroiczną postawą i chodem olbrzyma nakazywał szacunek; jego potężna retoryka wywoływała korne uwielbienie; przeciwnie tutaj bezprzykładny wdzięk wybujałości, gienialna bezczelność swawoli działała ośmielająco i zniewalająco zarazem. Posiadały one coś szatańsko-porywającego, o czem kobiety sądzić mogą najlepiéj; i w tym razie były one najlepszemi sędziami. Mówił o kobietach, ustawicznie o kobietach, ale nie jak wcześnie dojrzały Hugo z małżeńską wiernością, z rycerską czułością, z romantyczną galanteryą,—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 gwałtownemi skargami i wrzącem szyderstwem.

Niéma tu bynajmniej dojrzałości, zdrowia ani piękna moralnego, lecz tylko pieniąca 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 bębnów. I w tych wierszach było coś z ponsowego koloru i z brzęku fanfar. Że piękno w sztuce jest nieśmiertelne, to pewna, jest w niéj przecież coś innego, jeszcze więcéj nieśmiertelnego: życie. Te pierwsze poezye posiadały życie.—Ukazały się potem piękne utwory dojrzałe i wyrobił się szerszy pogląd na jego zalety. Sam on w wierszu „Après une lecture“ wyłożył swoję poetykę. Brzmi ona tak:

„W kim łagodny wietrzyk, co z głębi lasu wzdycha, nie obudził pociągu do samotnéj, bezcelowéj wędrówki z jakąkolwiek melodyą na ustach, w obłędzie większym niż Ofelia z wieńcem rozmarynowym we włosach, z głową bardziéj 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 blednieć z miłości, nie zerwał się na bose nogi, sam nie wiedząc, dla czego; kto nie potrzebował biedz modlić się, wylewać łez potoków i składać rąk przed nieskończonością, z sercem pełnem współczucia dla nieznanych męczarni...

Ten niechaj gładzi i poprawia swoje wiersze, ile tylko chce; niech rymuje, ile mu się podoba, niech łata szychem antytez swoje gałgany 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, przypominającem Goethego „Wanderers Sturmlied".

W miarę tego jak Musset rozwijał się jako mąż i artysta, okazywał coraz więcéj zalet, które przyćmiły Wiktora Hugo. Zawojował świat czytający swojem głębokiem 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 kruszcu mowy odrobić należycie na kowadle, ani brylantów słowa oprawić w złoto. Pisał niedbale, rymował niestarannie, jeszcze gorzéj 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 saletrzany. Wokoło niego wytrawiało się wszystko niby papier i rozwiewało się jak czcze wyrazy; on tylko zostawał i gorzał i dźwięczał wymowną prawdą, jak krzyk z piersi ludzkiéj.

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

Stąd, że odwróciwszy znaczenie, można do niego zastosować wyrazy z owego gwałtownego i sarkastycznego wiersza, który zacytowałem powyżéj: „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 utrwala coraz bardziéj swoje przekonania o społeczeństwie i państwie.

Musset od samego początku przemawia tonem niepomiernéj wyższości, odsłania krańcową niewiarę i krańcowy indyferentyzm polityczny. Tymczasem z pod téj niewiary i obojętności zacznie się wkrótce przeświecać niemęska słabość, która stopniowo całkiem wystąpi na jaw.

Przeczytajmy jego zamaskowane wyznania w „Confessions d'un enfant du siècle“. Przyszedł on na świat w nieszczęśliwéj 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 któremi można było składać ręce do modlitwy; i jak gdyby ci, którzy się nie czuli przywiązanemi do symboliki katolickiéj, 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 oratorskiéj mównicy, że swoboda jest rzeczą jeszcze piękniejszą od sławy, i jak na te słowa serce młodzieży biło dalekiem, straszliwem przypomnieniem. „Ale czytamy daléj—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 szczególny uśmiech wykrzywił ich usta i rzucili się na oślep w wir najdziwaczniejszych wybryków.

Podług téj myśli zasadniczéj stworzył Musset szereg przewybornych typów męskich, nawet gienialną postać Lorenzaccia. Podług téj 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 greckiéj z jéj pełną życia pięknością, oraz do starożytności chrześciańskiéj z jéj czystym polotem i wiarą młodzieńczą, gdy szanowna katedra kolońska 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 przestarzały. Gwoździe Golgoty już nie mogą cię chyba utrzymać na krzyżu; twoje zwłoki niebiańskie rozsypały się w proch. Pozwól jednak, niech ja, najmniéj łatwowierne dziecię tego niedowiarczego wieku, całuję ze smutkiem te prochy“.

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

część jednę w towarzystwie złych kobiet i na różne szaleństwa, nie robiąc z tego żadnéj 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 wszelkiéj 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 jéj 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 cnotą kobiet, znajdujących się w szczęśliwszych 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 zgniłego próżniaka-nicponia? Takiż 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 téj nędzy? I dla czego? Ponieważ Wolter nie miał wiary dogmatycznéj.

A zatem brak wiary dogmatycznéj 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 zdrowe i jędrne, samo w sobie zamknięte zachowanie się Wiktora Hugo! Wprawdzie i on, a nawet jeszcze późniéj (w wierszu „Regard jeté dans une mascarade“, r. 1839) wystąpił przeciw Wolterowi z namiętną niesprawiedliwością; ale od tego czasu zaczął go pojmować coraz lepiéj i głębiéj, aż nareszcie został jego spadkobiercą. Teraz zrozumiemy, dla czego pomimo tego wszystkiego pozostał on i nadal na środkowem stanowisku literatury francuskiéj.

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

IX.

Musset i Jerzy Sand.

Kilka lat daléj w czwarte dziesięciolecie i, można powiedzieć, że rewolucya literacka, w któréj przewodził Hugo i jego przyjaciele, odniosła zwycięstwo, ale takie, jakiem zwykle bywa zwycięstwo umysłowe. Znaczna mniejszość najwykształceńszych mężów i najrozsądniejszych kobiet we Francyi widziała, że walka skończona, że tragedya 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 najdowodniéj, 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 oficyalny, prasa z wyjątkiem jedynego dziennika — „Journal de Débats“; wszystkie stanowiska, urzędy, pensye były rozdawane wyłącznie mężom staréj 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 szańce przesądu, ażeby je zdobyć; teraz widziano z rozczarowaniem, że po owym ataku nieprzyjaciel był wprawdzie zdziesiątkowany, stał przecież jak wprzódy w gotowości do obrony. Stracono cierpliwość i ochotę do walki. Do zaciętéj walki, którąby wymagała poświęcenia i zadawała rany i blizny, należałoby się chętnie, ale pod warunkiem, że skończy się szybkiem zwycięstwem, rozgłośnym tryumfem, uznaniem i grzmotem puzonów. Ale ten spór, co się do nieskończoności 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 Jéj Mość Publiczność nie ma racyi, przynajmniéj w części. Zaczęto prosić o uniewinnienia talentu; starano się zjednać przebaczenie publiczności nadskakiwaniem i odstępstwem. Usuwano się od przyjaciół, ażeby pozy-

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

Do rozprzężenia całego obozu przyczyniła się także i pobudka psychologiczna szlachetniejszéj natury, a mianowicie poczucie samodzielności w pisarzach. Chciano ich z początku utrzymać w zgodności zbyt szczelnéj; nie poprzestawano na wytknięciu kierunku i zasady artystycznéj, 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 charakter narodowy romański jest wogóle towarzyski, to jednak w podobnych warunkach stowarzyszenie ściślejsze istnieć w literaturze pięknéj nie mogło. Mężowie uczeni mogą się porozumieć co do metody, ale sztuka wymaga zupełnéj, bezwarunkowéj swobody indywidualnéj; twórczość poety tylko w takim razie może wydać arcydzieło, jakiem 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 jednéj strony pewną jest rzeczą, że jednostka musi mieć możność swobodnego wypowiedzenia się, tak również z drugiéj pewnem jest i to, że może wznieść się do szczytu tylko wtedy, gdy pozostaje w artystycznéj łączności, gdy ją prowadzi i wspiera tradycya artystyczna, wpływ umysłów pokrewnych, wielkich poprzedników albo współczesnych. Gdy szkoła posiada jednę 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 zpomiędzy jego najbliższych zwolenników pojmowali

jeszcze ciaśniéj niż on zasady swojéj szkoły. W przeciągu niewielu lat najzdolniejsze osobistości młodéj grupy zarysowały się wybitniéj, niż się tego można było spodziewać, sądząc po latach ich wyrabiania się. To rozproszenie różnych wybitnych indywidualizmów było dla staréj szkoły klasycznéj bardzo korzystne.

Jeszcze jeden czynnik działał rozprzęgająco i rozpraszająco. Wielką liczbę przewódców i przodowników młodzieży rewolucya lipcowa przeciągnęła z obozu literackiego do polityki. Charakterystycznem 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, mężowie 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 prześcignięteмi przez tych, którzy przeszli do polityki. Martwili się potrosze ich sławą i gniewali się niekiedy, że literaturę, która była dla nich wszystkiem 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 entuzyastyczny herold szkoły, usunął się z generalnego sztabu Wiktora Hugo. Zdaje się, że przy dziwnéj 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 kadzidła, któréj 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 młodéj 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 zupełnéj zmiany i literackich sympatyj dla autora „Poezyj wschodnich.“ Był to człowiek téj 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 tłomoka. Nadto był zawsze skłonny do satyry albo sarkazmu przeciw temu, co niedawno porzucił; odtąd więc miał dla utworów Wiktora Hugo tylko ostrą i przeważnie nieprzychylną krytykę.

Alfredowi Mussetowi podobało się jeszcze wcześniéj ogłosić swoje zerwanie ze szkołą. Umysł tak wyniosły i subtelny, jak jego, nie mógł być ślepym na ciasnotę i braki teoryi szkoły hugonowskiéj, a tembardziéj na to, jak po dziecinnemu niektórzy zapaleńcy posuwali je do ostateczności. Kiedy Musset w kółku młodych romantyków u Wiktora Hugo po raz pierwszy odczytał swoje poezye, zaledwie dwa ustępy znalazły poklask. Jeden z „Don Paez'a“: „Bracia! zawołał zdaleka żółto-siny dragon, który spał w sianie.“ Zachwycało wyrażenie „żółty i siny“ — było ono tem, co nazywano barwnością stylu. Drugi ustęp z „Le lever“, gdzie mówi się o myśliwych, że „na ich zielonych rękawach widać było czarne nogi sokołów.“

Ta elementarna malowniczość podobała się młodym słuchaczom bardziéj, niż wszystkie wybuchy uczucia, namiętności i gienialności, gdyż temi rysami odróżniano się od mężów staréj szkoły, którym zależało tylko na tem, żeby wiedzieć co się stało, a o szczegóły zewnętrzne 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 arystokratą, światowcem i dandym, który swoję godność zasadzał na tem, ażeby literaturę traktować tylko jako próżniacką rozrywkę. Długowłosi literaci w kalabryjskich kapeluszach nie nadawali mu się na towarzyszów.

Stosunek jego do publiczności był z początku trochę niewyraźny; usiłował ją zadziwić i podrażnić. Teraz przyjmowano go jak najprzychylniéj, z gotowością przebaczenia mu wszystkiego, nawet balady do księżyca, gdyby tylko zechciał okazać inne oblicze. On ze swéj strony żądny okazania swojéj samodzielności, obojętny na stronnictwa, usposobiony wreszcie klasycznie, pokrewny duchem Mathurin'owi Renierowi i Marivaux'owi, poddał się do pewnego stopnia bezwiednéj presyi. Opowiadał z humorystyczną obojętnością o własnych czynach wojowniczych i czynach swoich współtowarzyszów i tem zjednał sobie przychylność czytelników. W wierszu „Rafael albo tajemnice myśli szlachcica francuskiego“ wyznaje, że go walka zmęczyła; walczył — jak powiada — w obydwóch obozach, odniósł setki blizn, które nadają mu szlachetną powierzchowność, a teraz dwudziestojednoletni mężczyzna — siedzi jak znużony 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 tysiączne powody mówić o topielcach, o zmarłych i o nędznych fatałaszkach. Ona sama jest trupem, którego galwanizujemy. Czyni swoje, malując nam ladacznicę.... a nawet jest nią sama i to najwszeteczniejszą ze wszystkich, jaka kiedykolwiek tynkowała się maściami i kosmetykami.“ Ta wycieczka, która widocznie była skierowana przeciw swawolnéj wyobraźni w produkcyach hyperromantyki, była tak młodzieńczo bezwzględna, że cała współczesna poezya mogła się czuć dotkniętą. Nie zupełnie też przypadkowo wiersz ten został 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 chrześciańskiego ducha, ale którego bohaterką jest bez zaprzeczenia kurtyzanka. Jednocześnie wyrażał się Musset z coraz większem zobojętnieniem o ideałach swojéj młodości. Prawie wszyscy poeci młodéj szkoły z Wiktorem Hugo na czele stanęli po stronie walczącéj Grecyi; Alfred Musset pisał przekornie o swoim Mardoche'u, że „stawia wyżéj Portę i sułtana Mahmuda, niż dzielny naród heleński, który krwią swoją zbryzgał czysty marmur paryjski."

Co było przyczyną téj obojętności i tego cynizmu?

Krew zbyt gorąca, serce zbyt namiętne i przedwczesne rozczarowania. Już w latach najwcześniejszéj 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 jakiegoś jednego określonego wydarzenia, z któregoby właśnie mógł powstać. Sam jednak sądził, że może wskazać jego źródło. Na różne sposoby daje do zrozumienia, że we wczesnéj 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 więcéj, niżby się to mogło wydawać niejednemu, co czytał jego rozpustne poezye młodzieńcze. Lecz żeby się nie okazać tak miękkim, jakim był istotnie, przez czas jakiś udawał przesadną surowość i obojętność. W znanem studyum o Mussecie Taine okazał tyleż piękněj, co i ślepéj predylekcyi dla swojego przedmiotu; szczytem téj 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 zmianu.

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 słynnéj restauracyi Palais-Royalu „Aus trois frères 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, pięknéj, jednostajnéj, oliwkowéj cerze, wpadającéj na policzkach w lekki bronzowy rumieniec, o dużych, ciemnych i wymownych oczach; jéj ramiona i ręce były nieskazitelnéj białości i piękności. Zdawałoby się, że pod jéj czołem świat się ukrywa, a jednak była piękna i młoda i milczała jak kobieta, która nie posiada pretensyi, żeby uchodzić za dowcipną. Jéj 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 owéj uczty, że spotkanie Musseta z Jerzym Sandem nastąpiło w skutek z góry obliczonego planu spekulanta Buloza. Już zawczasu mówił do swoich znajomych: Oni muszą siedzieć obok siebie; wszystkie kobiety kochają się zwykle w nim, a wszyscy mężczyźni w niéj koniecznie; rzecz naturalna, że muszą się nawzajem pokochać, a wtedy — jakież to artykuły będziemy mieli do naszego czasopisma! I zacierał sobie ręce.

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

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

Jéj istotę stanowiła płodna, macierzyńska natura. Dusza jéj była zdrowa nawet w swoich rewolucyjnych wybuchach 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 ideja rewolucyjna nie postała 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 podchwytując i rozumiejąc, wsysając krzyżujące się wyrazy jak gąbka krople 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 bardziéj zawróconą niż paź zakochany w wieszczce“, jak się wyraża w wierszu „Aprés une lecture“. A gdy się zabierał do wykonania, w każdéj chwili gotów był rzucić pióro; wyobrażenia tłoczyły się, szukały wyrazu, serce zaczynało bić jak szalone i najmniejsza pokusa ze strony otoczenia, zaproszenie na wieczorek śród przyjaciół i pięknych kobiet, propozycya zamiejskiéj wycieczki wystarczała, żeby uciekł od pracy, jak gdyby ustępował z drogi nieprzyjacielowi.

Ona pisała swoje romanse, tak jak się robi pończochy, on układał swoje utwory w krótkiéj, płomiennéj, błogiéj ekstazie, po któréj nazajutrz następował często wstręt do tego, co zrobił. Wydawał mu się świeży utwór miernotą,

a jednak nie mógł przerabiać, bo patrzał na pióro z taką niechęcią jak galernik na swoje wiosło. Pomimo całéj młodzieńczéj śmiałości wił się jak gdyby w ustawicznéj męczarni, a przyczyna tkwiła w tem, że w jego wątłem ciele mieścił się olbrzymi artysta, co czuł o wiele głębiéj i potężniéj, żył o wiele więcéj i szybciéj, niż to mogła znieść ta istota ludzka, w którą był wcielony. Jeżeli przeto poeta rzucał się na wszelkie wybryki, pochodziło to zazwyczaj z potrzeby zagłuszenia cierpienia wewnętrznego, które stanowiło jego gienialność.

Dwudziestoletni młodzieniec, wypieszczony syn szlacheckich rodziców, żyjący przy nich, otoczony troskliwą miłością brata, lubo był dzieckiem, które doznało jednéj jedynéj przygody miłosnéj, 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 książęcéj i napoły cygańskiéj, 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 ciasnéj mansardzie paryskiéj, 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, entuzyastka, 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 niektóremi względami mieszczuchowski i ograniczony. Mężczyznom przytrafia się to często. I jakże miał być innym, on, urodzony w pomyślnych warunkach, wzrosły w kółkach arystokratycznych, gdzie się wcześnie nauczył obawiać śmiechu i szanować konwenanse?

Ona 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 skrępowana żadnemi przesądami. Kobiety, które los zmusi dotknąć się ran społeczeństwa i spojrzeć śmiało w oczy jego sądom, bywają niekiedy pod względem umysłowym o wiele swobodniejsze od mężczyzn, właśnie dla tego, że tę swobodę drogo okupują. Patrzała więc na wszystko oryginalnie i badawczo, ważyła w dłoni rzecz każdą i nadawała jéj wagę taką, na jaką zasługiwała.

On przewyższał ją wykształceniem. Ten egzaltowany artysta posiadał niewzruszony umysł męski, ostry i giętki jak klinga damasceńska i krajał każdy frazes, z którym się spotkał, każdą bańkę, 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 ulegania. W młodości szukała zawsze wzrokiem chorągwi, którąby dzierżyli wytrwale mężczyźni, ażeby pod nią walczyć. Jéj ambicya nie zasadzała się na tem, ażeby jako uwielbiana muza dawać koncerty wykwintnemu światu; wolała jak córka regimentu bić w bęben. Brak jednakże wykształcenia sprawił, że hołdowała jako prorokom niejasnym umysłom, aż nareszcie doszło do tego, że dobrego i nieudolnego Piotra Leroux, filozofa i socyalistę, na którego przez lat wiele spoglądała jak córka na ojca, uznała 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 namaszczonych przemówień i do natchnionych deklamacyj.

Nareszcie: jako artystka stała od niego niżéj, chociaż jako człowiek była wyższa, sprawiedliwsza i silniejsza. Jéj umysł artystyczny nie posiadał porywającéj 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, chwytał od razu zalety malowidła oraz główne właściwości malarza i wyrażał je w dwóch słowach. Jéj umysł zagłębiał się w obraz zwolna i omackiem jakimkolwiek szczególniejszym manowcem, a wrażenie wypowiedział często w sposób nieokreślony albo paradoksalny. Jego inteligencya była bystra, nerwowa, jéj zaś—wylana, skłonna do uniwersalnéj sympatyi. Jeżeli razem słuchali opery, jego porywał wybuch prawdziwéj i osobistéj namiętności, cała indywidualność, ją przeciwnie, — śpiew chóru, wyraz ogólnoludzki. Zdawałoby się, że dla poruszenia jéj potrzeba było prawie zbiorowego umysłu.

Jéj utworom brakło ścisłości. Kiedy każde zdanie, co wyszło z ust jego, podobne było do bitéj złotéj monety z rzeźbionemi brzegami, jéj 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 raczéj podrażnioną niż wdzięczną.

Mniéj więcéj na pół roku przed pierwszem spotkaniem się z Mussetem myśl zapoznania się z nim przejmowała Jerzego Sanda pewną obawą. Prosiła najprzód Sainte-Beuve'a, żeby go do niéj 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 raczéj z ciekawości, niż właściwie z interesu. Rzecz to przecież nieoględna chcieć każdą ciekawość zaspokoić“. W słowach tych dźwięczy coś w rodzaju niepokoju albo złowieszczéj obawy.

Ze swojéj strony Alfred Musset, jak wszyscy literaci, miał pewne uprzedzenie do literatek. Imię „niebieskie pończochy“ 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 nagła i namiętna miłość.

Kto ten stosunek rozważa historycznie, dostrzeże w nim na pierwszy rzut oka wybitne znamiona czasu. Przeszedł on w szał 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 kenwencyonalnością w zakresie swojéj sztuki, doznają zawsze pokusy i do przekroczenia zwyczajów społecznych; ale pokolenie z r. 1830 w opozycyi przeciw pospolitości okazywało więcéj młodzieńczości i naiwności, niż którekolwiek inne, wcześniejsze czy późniejsze pokolenie francuskie, w ciągu ostatnich stuleci. W każdym artyście tkwił cygan albo dziecko; artyści ówcześni zostawili dla cygana i dziecka dużo miejsca w swéj duszy. Charakterystycznem 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 krótkiéj 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 Lerminier 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 angielskiéj izby gmin. Ażeby nastręczyć obydwom sposobność do okazania ich wiadomości, sprowadzono rozmowę na politykę. Napróżno jednak wymieniano Roberta Peela, lorda Stanley'a i t. d.; obcy dyplomata zachowywał uporczywe milczenie i odpowiadał tylko półsłówkami. 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 osobliwem świetle młodzieńczości i naiwności? Oświetla 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 któréj ja dotykać nie mogę. Wiadomo każdemu, że odbyli podróż do Włoch, że on dręczył ją podejrzliwością, ona zaś jego—niezwykłą kontrolą czynów i postępków, 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. Historya literatury zna wiele stosunków pomiędzy utalentowanemi 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 miłosnéj.

Nasza psychologia jest jeszcze tak zacofana, że trudno oznaczyć różnicę pomiędzy męską i żeńską siłą wyobraźni, a jeszcze trudniéj okazać, jak one oddziaływają na siebie. Tu po raz pierwszy w cywilizacyi nowożytnéj spotykają się męski i żeński umysł poetycki, każdy usposobiony do najwyższéj piękności. Nigdy dotychczas nie odbywał się przed naszemi 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 klątwa, to jest zerwanie,—rozchodzą się i każdy idzie swoją drogą. Ale już nie ci sami, co dawniéj.

On opuszcza ją rozdarty, zrozpaczony, zgnębiony, z nową w duszy skargą na ród żeński, przeświadczony o tem podwójnie, że: obłudo! 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 jéj 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, bardziéj niż wprzódy przekonany, że sztuka dla artysty jest wszystkiem. Jednakże zetknięcie z tą wielką duszą kobiecą nie pozostało dla niego bezowocne. Najprzód boleść nauczyła go prawdy; odrzuca udany cynizm; odtąd nie okazuje już pozornéj surowości ani chłodu. Następnie wpływ, jaki na niego wywarła jéj otwartość i dobroć, jéj marzenia o ideałach, zdradza się w utworach, które teraz wydaje, w republikańskim zapale Lorenzaccia, w głębokiéj nieuczciwości Andrzeja del Sarto, a nawet może w proteście, jaki podnosi Musset przeciw prawom prasowym Thiersa.

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

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

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

W tę samę przepaść on rzucił kostyum Don Juana, swoję wyzywającą zuchwałość, podziw dla „Rolli“, dziecinną buntowniczość i stał się odtąd w całem 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 produkcyjność 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 więcéj ochotę do obcowania ze zdradą i do udawanéj apatyi. Czuć to w jego dziełach, a nawet w saméj jakości wybieranego materyału; jak poeta walczy ze sobą, żeby odrzucić występną maskę i uwolnić się z pod uroku występku. Pierwszą większą kompozycyę, którą wykonał po powrocie z Włoch i do któréj pomysł nasunął mu pobyt we Włoszech, był dramat „Lorenzaccio.“ Z tego samego rodu pochodzą Lorenzo Medyceusz i jego bratanek Aleksander, zwierzęco-okrutny i rozpustny książę Florencyi. Lorenzo jest pierwiastkowo istotą czystą i energiczną. Oddawna nosi się z postanowieniem pójścia za przykładem Brutusa i uwolnienia świata od tyrana. Dla uskutecznienia zamiaru przybiera pozór libertyna bez serca, zostaje Aleksandra kompanem, narzędziem, doradcą i kuplerem. Jak Hamlet udawał waryata, tak on przybrał rolę tchórzliwego, nędznego rozpustnika, ażeby być pewnym swojéj ofiary i stać się jéj 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 nikczemności i udanego niedołężnego tchórzostwa dąży on wytrwale do celu, żeby w chwili stosownéj 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 służalcowi, 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

anioł zemsty. Polityczny pesymizm Musseta okazuje się w scenie następującéj: 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 zanadto są ogłupieni i bezstronni, a sama ludność zanadto upadła, żeby wyzyskać 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 nic czynią żadnych przygotowań? A że wiadomość z miasta o wielkiéj nowinie przynosi im nie inny, tylko nieodstępny towarzysz księcia, jego współwinowajca, jego błazen 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 wstydzi; 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 jéj 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

oslonić wstrętny stosunek kochanki z innym. Ten paź posiada stanowczość i męstwo bohatera, a czystość jego duszy oddziaływa tak potężnie, że wzrusza i nawraca Jacquelinę, 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 poważnéj i przekonanym, że dla pozyskania kobiety nie wolno użyć nawet tyle trudów, ile potrzeba dla odpieczętowania butelki południowego wina. Z tem wszystkiem posiada on jedno uczucie, w którem jest naiwny i łatwowierny jak dziecko, a mianowicie—przyjaźń: kocha swojego przyjaciela, młodego Coelia 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 przeciwieństwem jest Coelio, w którym Musset — ponieważ w tym dramacie rozdwaja swoję osobistość — odmalował drugą stronę własnéj 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 szekspirowskiéj romantyki; jego mowa—to muzyka, jego marzenia—to poezya. Charakteryzuje siebie w następujących słowach: „Brak mi spokoju ducha i cichéj obojętności, co z życia robi zwierciadło, w którem wszystkie przedmioty odbijają się tylko na chwilę i znowu znikają. Długi są dla mnie ciężarem sumienia. Miłość, z któréj 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 pieniące się popędy młodości albo dziką grę namiętności

ze wszystkiemi ich następstwami w kłamstwie, oszustwie i przemocy; z upodobaniem i dłużéj zatrzymuje się nad niewinnem, głębokiem uczuciem, w którem wina tkwi tylko wskutek zbiegu okoliczności zewnętrznych,— nad miłością, która w gruncie rzeczy jest czystą, występną zaś tylko z racyi zerwania z ustrojem społecznym; nad przyjaźnią, która w istocie jest heroicznem poświęceniem się nawet tam, gdzie występuje w nikczemnéj 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, szlachetnieje u Musseta coraz więcéj i typ kobiecy. Początkowo jego kobiety wahały się pomiędzy Dalilą i Ewą; lecz wzrastający pociąg do przedstawiania piękna duchowego i czystości moralnéj 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 któréj ona posłużyła w części za model, a mianowicie pani Pierson w „La confession d'un enfant du siècle“, jest w wysokim stopniu wyidealizowanem odtworzeniem temperamentu oryginału. Jego nowelle, z pomiędzy których przynajmniéj trzy: „Emmeline“, „Frédéric et Bencrette“ i „Le fils du Titien“ jeżeli nie najlepsze, jakiemi nasze stulecie może się pochwalić, to przynajmniéj do najlepszych należące, zdradzają coraz wyraźniéj dążenie poety do idealizowania i wywyższania charakterów kobiecych. Bierze np. fizyognomię téj lub owéj pospolitéj gryzetki, którą znał, jakieś dobroduszne, lekkomyślne, a nawet płoche, wesołe stworzenie; téj postaci nadaje wdzięk dziewiczy, który już dawno straciła i tworzy z niéj 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, któréj ostatni list nie-

wielu odczytało bez wzruszenia. Jako dla liryka jest dla niego miłość potęgą tak nieograniczoną, że poddaje jéj nawet sztukę. Być kochankiem i kochanym znaczy wreszcie dla niego więcéj niż być artystą, tak dalece, iż podług jego wyobrażeń o ideałach, sztuka powinna być w gruncie rzeczy poświęcona i wyłącznie oddana jednéj jedynéj—kochance. W nowelli „Syn Tiziana“ bohater, utalentowany artysta, na drodze do rozpusty powstrzymuje się z miłości ku szlachetnéj kobiecie; pragnieniem zaś jego jest wymalowanie jednego tylko obrazu, mającego przekazać potomności jego imię, dla wykonania którego skupia wszystkie siły—portretu kochanki. Na jéj cześć pisze sonet, w którym wysławia piękność i czystość duszy swojéj wybranéj; objaśnia, dla czego swoim pędzlem nigdy nie uczci innéj, i oświadcza, że jakkolwiek piękny jest jéj 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 młodéj lecz zamężnéj kobiecie, któréj ujmujący charakter został odmalowany najdelikatniejszemi farbami, ale na podstawie najstaranniejszych obserwacyi natury. W literaturze nowożytnéj tylko urocze kobiece postaci Turgeniewa mogą dać pojęcie o téj 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 niéj zajęcia, pozyskuje nareszcie jéj zupełną wzajemność. Wkrótce jednak muszą się rozłączyć nazawsze, gdyż ona jest zanadto szczera, żeby oszukiwać męża, a on zanadto delikatny, żeby się nie usunąć, skoro okoliczności tego wymagają. W téj nowelli znajduje się wiersz, który młody kochanek daje do przeczytania swojéj 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 wznioślejszéj 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 wdzięcznemi 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 stylowéj, pełnéj uczuciowéj ruchliwości [1]). Z pomiędzy tych dramatów „Un caprice“ jest najbardziéj zaokrąglony i odznacza się najbardziéj tryskającym werwą dyalogiem. Żadna komedya ani przysłowie Musseta nie posiada tak doskonałéj formy zewnętrznéj i wewnętrznéj; słusznie też znajduje się „Un caprice“ pomiędzy tytułami dzieł Musseta, wyrytemi na jego grobowcu na Père-Lachaise. Niestateczny kaprys miłosny, przelotna kochliwość w sztuce téj poddaje się rygorowi małżeństwa. Mężczyzna jest tu płochy i nie zasługuje na zaufanie, obie zaś sprzymierzone kobiety, panują nad swojem sercem, a jedna z nich posiada nadto wdzięk arystokratycznéj wyższości umysłowéj. Pani Léry 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 właściwéj sobie wyżynie. Prawdziwa to dama światowa, lecz i prawdziwa kobieta. Piękno téj postaci tkwi w tem, że z po za najwyższéj ogłady życia salonowego przeziera w niéj niespaczona, świeża, prawdziwa naturalność; naturalność pomimo całéj błyskotliwości dowcipu i nieco przedwczesnego i apatycznego doświadczenia; naturalność nawet w udawaniu, w drobnéj komedyi. Pani Léry jako kobieta jest na tyle aktorką, iż może grać komedyę. Ach, powiada gdzieś w swoich listach Goethe, jakaż 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 każdéj chwili znaleść w stanie niezmiennym, — Musset nawet wtedy, gdy jest najmoralniejszym, uważa ją za najsubtelniejszą i najpotężniejszą, ale też i najlotniejszą esencyę życia. Może ona zabić, gdy działa z całą mocą, ale też może się ulotnić.

W ostatnich swoich dramatach z upodobaniem wynosił Musset wierność i czystość charakteru kobiecego, cnoty, w które wierzył, chociaż sam ich nigdzie nie znalazł. Wprawdzie już w „Barberine“ odmalował podług starego podania ideał wiernéj małżonki w rodzaju szekspirowskiéj Imogeny; ale utwór ten nie obudził zajęcia. Zawód dramaturga zamyka dwiema wspaniałemi postaciami niewieściemi. W drobnem 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 więcéj: to gieniusz, artystka, tryumfatorka, świadoma swojéj umysło-

wéj 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 swoję bazgraninę?“ Zważa tak mało na jego godność urzędniczą, iż nie waha się okazać przed nim swojéj weselnéj radości. Jéj wesoła dobroć przelewa się przy lada sposobności. Nie jest dowcipną jak dama światowa, ale swobodną, szlachetną, poufałą jako istotna artystka, a prawdziwe człowieczeństwo jéj charakteru odbija jeszcze piękniéj od tła obyczajowego zepsucia, które reprezentuje jéj zimny, zarozumiały oblubieniec.

Piękny dramacik „Carmosine“, zapożyczony z nowelli Bokacyusza, okazaje, jak wspaniałomyślna dobroć i troskliwość może uleczyć najpotężniejszą i najgorętszą miłość i uwielbienie, oderwane od swojego przedmiotu przez okoliczności zewnętrzne. Karmozyna to zwyczajna dziewczyna miejska, która kocha bez nadziei, ale z trawiącą namiętnością Pedra, króla aragońskiego. Z przyczyny tego uczucia nie chce oddać ręki wiernemu i strapionemu wielbicielowi swojemu, pragnie milczeć i umrzeć. Ale towarzysz jéj dzieciństwa, śpiewak Minuccio, przez współczucie zdradza jéj miłość królowi i królowéj. Zamiast się gniewać, udaje się do niéj królowa, i niepoznana, łagodzi stopniowo boleść Karmozyny siostrzanemi i królewskiemi słowy, przedstawiając jéj, 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 jéj 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 jéj ojca i przemawia do niéj w obecności królowéj:

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

— Nie, najjaśniejszy panie.

— Więc podaj mi rękę. Co to ma znaczyć moje piękne dziecię? Ty młoda i stworzona do tego, żeby uszczęśliwiać innych, poddajesz się boleści? Prosimy cię, żebyś przez miłość dla nas odzyskała męstwo i postarała się jak najprędzéj 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 małżonka, którego śmy 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 więcéj, jak tylko jednego pocałunku.

Królowa do Karmozyny:

— Zgódź się, moje dziecię, 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 bezgranicznéj dobroci? Gdzie znajduje się taki król? gdzie taka królowa?

Odpowiedź musi brzmieć bez wahania: w krainie ideałów, nigdzie indziéj. 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 poezyach stawał się coraz idealniejszym i moralniejszym, jako człowiek brnął coraz głębiéj w dzikie zbytki. Za młodu stracił panowanie nad sobą; czas jakiś wznosił się poezyą po nad upadkiem życia, aż wreszcie i ona nie mogła go już podźwignąć.

Na królestwo lipcowe liczył wiele; spodziewał się od niego artystycznego dworu, liberalnéj polityki, przywrócenia honoru narodowego i rozkwitu literatury pięknéj. Można sobie wyobrazić, jak gorzko się zawiódł. Dla dworu, posiadającego żywy zmysł do poezyi i sztuk pięknych, nie byłoby to rzeczą niemożliwą wciągnąć Alfreda Musseta do swojego koła i wywrzeć na niego wpływ zbawienny; toby go zmusiło liczyć się z przyzwoitością i udelikatnić swoje uciechy, a nawet wybryki. Ale Ludwik Filip, ten skądinąd tak ogładzony i wykształcony monarcha pokoju, mało posiadał zmysłu do poezyi i mało poczucia jéj 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 królewskiéj mości. Król jednak nie dowiedział się nawet, kto był jego autorem; zanim go bowiem doczytał książę do końca, tak się obraził tem, że poeta śmie go tykać, iż nie chciał już słuchać ani słówka. Ażeby wynagrodzić obrazę, wyjednał książę dla Musseta zaproszenie 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 nizko 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 swojéj pamięci nazwiskami literackiemi, lecz pamiętał najdokładniéj nazwiska wszystkich służących w swoich dobrach. Przez lat jedenaście co zima oglądał on z tą samą przyjemnością oblicze swojego domniemanego nadzorcy leśnego i obdarzał go wciąż uśmiechem i skinieniem głowy, co niejednego dworzanina przejmowało bladą zazdrością. Taką to cześć okazywał literaturze pięknéj; 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 wszelkiéj świetności, jak rządy Ludwiku Filipa, musiały dla Musseta być wstrętne. Wojownicza odpowiedź na Beckera „Rheinlied“, pełna dumnego i dzikiego szyderstwa, świadczy o jego uzdolnieniu lirycznem, 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 cnoty zarówno jak i wady przyprawiły go o zgubę: lubo dumny i szlacheckiego rodu, nie posiadał ani odrobiny owéj ambicyi, która pociąga za sobą ekonomię umysłową, ani odrobiny owéj żądzy zysku, która zniewala do pilności, ani trochy wyniosłego egoizmu, który pisarza doprowadza do tego, że swoje ja uznaje za rzecz najważniejszą na świecie. Przetrwonił życie z taką żądzą i pośpiechem, że mając lat czterdzieści czuł się już znużonym jak starzec siedmdziesięcioletni, a jednak nie uspokoił się ani zrozumniał. 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 iskierki 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 nieprzezwyciężoną. Wolny od wszelkiéj tendencyi jako poeta, pozostał jako człowiek zupełnie bez celu. Nie miał nic takiego, coby chciał popierać albo przeprowadzić, nic, coby 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 tendencye. Kiedy umierał w roku 1857, przeżył już o lat wiele swą muzę.

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 swéj strony nie czyniłbym mu wcale zarzutów, gdyby je nieco upiększył. Sztuka — to nie studyum istniejącéj rzeczywistości, ale poszukiwanie prawdy idealnéj.“ To, co tu dojrzała kobieta wypowiada jako treść swojéj estetyki, snuło się przed nią już od młodości. Zadania pisarza nie pojmowała ona nigdy inaczéj, tylko jako wznoszenie się do najwyższego, co człowiek może osiągnąć, albo raczéj jako wzbijanie się duszy po nad wadliwością życia społecznego, żeby rozszerzyć swój widnokrąg i wrócić na ziemię z większemi 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-

dłem tego, co istnieje: surowéj, zimnéj rzeczywistości, jak ją 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 mię stosunki przyjaźni, na dolę ludzką spoglądałam z innego zupełnie stanowiska. Przypominam sobie nawet, jak mówiłam do niego: Pan piszesz „Komedyą ludzką“; tytuł jest skromny. Mogłeś pan równie dobrze nazwać to „Dramatem“ albo „Tragedyą ludzkości.“ „Tak — odpowiedział — a pani ze swéj 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 wprędce prawa drugiego.“

To wyznanie ukazało się jako protest przeciw zarzutom, że upiększeniami chce schlebiać niższym warstwom społecznym; stąd jego zaostrzona forma, stąd doktrynerska ekspresya, jaką Jerzy Sand nadaje idealizmowi swojéj natury. Zapewne, Jerzy Sand od początku do końca była nawskróś idealistką; z tem wszystkiem otworzyła jéj usta nie tyle chęć malowania ludzi takiemi, jakiemi „być powinni“, ile raczéj 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, jakiem ono jest, rzeczywistości, którą znała z doświadczenia i obserwacyi; tylko że to, co malowała, wypłynęło z poglądu na świat, właściwego entuzyazmowi kobiecemu. Odcinek, który widziała, skła-

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

Czasy owe były nadzwyczaj produkcyjne. Wiktor Hugo, Balzak, Aleksander Dumas publikowali jedno dzieło po drugiem. Literacka działalność ostatniego przerodziła się wreszcie w istną fabrykacyę 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 jéj dzieła wynoszą około 110 tomów bitego druku. Nie może tu być mowy o przeglądzie wszystkich. Mojem zadaniem jest tylko uwydatnić w najważniejszych dziełach główne punkty i prądy idei, które je przenikają, jako trwała zdobycz z książek, chociażby się ich szczegóły zapomniały.

Koleje życia Jerzego Sanda przed ukazaniem się pierwszéj grupy jéj romansów, są znane. Urodziła się w roku 1804. Ojciec odumarł ją wcześnie; pozostały jéj tylko namiętna i nierozsądna matka, oraz delikatna, rozumna babka. Młodzieńcze lata spędziła w majątku Nohant w Berry. Tu kąpała się w świeżem powietrzu, kochała swobodną przyrodę i przestawała z chłopskiemi dziećmi, jak z równemi. Miała usposobienie demokratyczne, ale pomimo to niemniéj romantyczne. Jak we wczesnéj młodości stworzył sobie Chateaubriand obraz idealnie pięknéj kobiety, o któréj ustawicznie marzył, podobnież i Jerzy Sand w najwcześniejszych marzeniach wyobraziła sobie postać bohatera, wzniosła na cześć jego z kamieni i mchu ołtarz w kącie ogrodu i w bujnéj wyobraźni przypisała mu liczne wielkie czyny. Przewieziona w trzynastym roku życia do jednego z klasztorów paryskich dla nauki, boleśnie odczuła na razie utratę wiejskiéj swobody, późniéj gorączkowo i namiętnie rzuciła się na czas jakiś w objęcie religii. Ale jeszcze przed powrotem do Nohant zastąpiła tę egzaltacyę pociągiem do sztuki dramatycznéj 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 spostrzega odtworzoną przed sobą swoję własną istotę. Jego poczucie natury i kult natury, jego deizm, jego wiara w równość i miłość dla niéj, jego buntownicza postawa wobec tak zwanego cywilizowanego społeczeństwa, odpowiadały jéj własnym skłonnościom i poprzedzały niejako uczucia, które drzemały i w jéj duszy. Dzieła Szekspira, Byrona, Chateaubrianda zachwyciły ją także i wyrwały z pośród otoczenia tak dalece, iż czuła się w niem samotną. Wtedy zrodziła się w niéj owa abstrakcyjna melancholia, która w duszach młodych, namiętnych zwykła poprzedzać zniechęcenie, spowodowane rzeczywistemi rozczarowaniami. Że młoda istota, rozwinięta w ten sposób — krzepka i śmiała, bogata i niezależna w swoich poszukiwaniach — nie mogła nigdy znaleść zadowolnienia w pożyciu z jednym mężczyzną, gdyby nawet przewyższał ją charakterem i skłonnościami,— rzecz to niewątpliwa. W roku 1822 została żoną pana Dudevant, zwyczajnego panicza wiejskiego, ani gorszego ani lepszego od większości jemu podobnych. Był szorstki i porywczy, niezdolny zgoła do rozumienia swéj żony; lecz gdyby nawet mógł być o wiele lepszym małżonkiem, nie nadałoby to bynajmniéj innéj cechy nieuniknionemu zerwaniu. Już w roku 1825 pogardzała zdaje się Jerzy Sand swoim mężem zupełnie i przy żywéj 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 swojéj żony, widział w jéj niewinnych sympatyach wykroczenie przeciw obowiązkom. Wszelkie poczucie łączności pomiędzy małżonkami zacierało się stopniowo śród ustawicznych swarów małżeńskich i wyrzutów. Nawet dwoje dzieci, które się im urodziły, nie mogło stadła podtrzymać. W roku 1831 przeniosła się Jerzy Sand sama do Paryża.

Z przeprowadzonego później procesu rozwodowego oraz z korespondencyj Jerzego Sanda można powziąć dostateczne 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 obydwóch. Gienialna kobieta musiała od adwokata mężowskiego wysłuchać okropnych, obelżywych zarzutów. Już to w czarnéj jedwabnéj kurtce, na którą spadały jéj piękne włosy, już téż podług ówczesnéj mody, w kwiecistym szalu na ramionach, słuchała Jerzy Sand ze spokojną twarzą zarzutów, którymi adwokat pana Dudevant ciskał jéj w oczy. Oskarżał ją, że już na trzy lata przed zawarciem małżeństwa powzięła występną namiętność do innego mężczyzny i oddała się jéj 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 wszelkiéj 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 dobrowolnéj 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 niéj strzelać). Pomimo poważnego

uzasadnienia, żądanie jéj — jak oświadczył adwokat — zostało odrzucone. Ale teraz z kolei oskarżać będzie pan Dudevant. Przeczył on wszystkiemu, co mu zarzucano i zwrócił się z najdotkliwszemi zarzutami przeciw żonie. Twierdził, że osoba, pisząca tak niemoralne dzieła, nie może być godną wychowywać swych dzieci, oskarżał ją, że „jest wtajemniczoną w najbezecniejsze tajniki rozpusty.“ Ten to właśnie, zdaniem adwokata, najzupełniéj uzasadniony zarzut jest przyczyną, dla któréj Jerzy Sand stara się ponownie o rozwód. W mowie swojéj 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 śmieléj puścić się na najwyuzdańszą swawolę, chwyta się prostego i wygodnego środka i kłamliwie zaskarża przed sądem męża o niecne postępowanie.“

Dla dumnéj kobiety musiało być boleśnie słuchać, jak publicznie znieważano jéj imię i życie; nie wiele zapewne przyniosło ulgi, że zaraz potem usłyszała, jak jéj adwokat i przyjaciel, Michał z Bourges, wychwalał ją jako gieniusz, jak, odczytując z jéj listów godne uwagi pod względem stylu ustępy, sprawił wielkie wrażenie, jak wyliczał wszystkie obelgi i brutalne postępki, jakiemi względem niéj zawinił mąż. Była wprawdzie oswojona z krzykami dziennikarzy, którzy każdy jéj romans nazywali bezwstydną obroną niemoralności; z tem wszystkiem takie odmalowanie jéj życia prywatnego musiało na nią wywrzeć niezwykłe wrażenie. Ale ten proces publiczny, którym się zakończyło jéj 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 jéj abstrakcyjnym idealizmie słaba, akcya nieprawdopodobna, jak np. w „Indyanie“, albo nieprawdziwa, jak np. w „Lelii i w „Ja-

kobie"; przedstawienie pomimo zupełnéj 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 tony, których echo przebrzmieje nieprędko. Słychać w nich pieśń żałobną i okrzyk wojenny, a te, gdzie się tylko przedrą, przynoszą ze sobą zarodki uczuć i kiełki 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; jéj mąż, pułkownik Delmare, przypomina trochę dobrodusznego pana Dudevant. Czułe, entuzyastyczne serce Indyany, zranione przez małżonka, ucieka do kochanka. Oryginalność książki polega na charakterystyce tego ostatniego,— mąż bowiem stoi od niego o wiele wyżéj. Rajmon jest-to młody zwyczajny francuz, jak go wychowało społeczeństwo restauracyi, 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 politowania i wreszcie pod powłoką świetnych przymiotów i talentów występuje w całéj swojéj płytkiéj 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 lękliwym. Jako przeciwstawienie wyprowadza tu i własny ideał mężczyzny 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 odmianach wyprowadza wciąż niezmordowanie.

W „Lelii“ postać ta występuje jako wyniosły, ciężko doświadczony Trenmor, galernik, osądzający społeczeństwo ze stoickim spokojem; w „Jakóbie“ jako osobistość główna, która zabija się z nadludzką prawie wzniosłością umysłu, ażeby nie stać na drodze połączeniu się żony z innym; w „Léone Léoni“ — jako spokojny, męski Don Aleo, gotów bez wahania poślubić biedną Juliettę, którą prawie czarodziejskim urokiem przykuwa do siebie nicpoń bez zasad, Léone — ów męski odpowiednik de Manon Lescaut; w „Le secrétaire intime“ postacią tą jest niepoczesny niemiec, Max, ze swoją naiwną dobrodusznością i poetycznym zapałem, sekretny mąż księżniczki, której hołdują wszyscy; w „Elle et lui“ — jest nią anglik Palmer, wystawiony jako przeciwieństwo genialnego, rozpustnego paryżanina Wawrzyńca; w „Le dernier amour“ występuje znowu pod imieniem Sylwestra jako słabsza kopia 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 inaczéj. Już w „Indyanie“ posiada Raymon więcéj czerstwości realnéj, niż inne postaci i więcéj określonego miejscowego i czasowego kolorytu. Jerzy Sand tłumaczy niemęskość jego charakteru „pojednawczą, ustępczą skłonnością“ wieku (Rozdz. X); swoje czasy określa jako epokę „milczącéj oględności.“ Okazuje, jak Raymon, stojący w obronie politycznego umiarkowania, wyobraża sobie, że nie mając namiętności politycznéj, nie ma téż i politycznego interesu i stoi po nad stronnictwami, a tymczasem w gruncie rzeczy nie życzy sobie społeczeństwa innego, ponieważ to, które istnieje, zapewnia mu zbyt wiele korzyści. Nie jest on „tak dalece niewdzięczny Opatrzności, żeby miał jéj wyrzucać niedolę innych.“

I liczni następcy Raymona w romansach Jerzego Sanda, poczynając od poety Sténia w „Lelii“ i kochanka Oktawiusza w „Jakóbie“ — słabych, zaledwie naszkicowanych charakterów, z któremi namiętność gra w piłkę, — aż do postaci oddanych z wielu indywidualnemi rysami, takich jak np. po południowemu lekkomyślny młody śpiewak Anzoleto w „Consuelu“, lub chorobliwie nerwowy, pieszczotliwie-egoistyczny książę Karol (Chopin) w „Lukrecyi Floriani“, lub wreszcie niestały i chwiejny malarz Wawrzyniec (Alfred Musset) w „Elle et lui“ — wszyscy świadczą o głębokiem wystudyowaniu rzeczywistości.

„Indyana“ stara się dowieść, że bezwzględny egoizm mężczyzn ma swoje źródło w prawach społecznych, a nawet w głoszonéj przez nich religii. Wyobrazili sobie Boga jako mężczyznę. Indyana pisze do swojego obłudnego 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 męskiego; mój zaś — to Bóg wszystkiego, stwórca i zachowawca wszystkich istot. Wasz Bóg stworzył wszystko dla was, mój zaś wszystkie gatunki jedne dla drugich.“ Wyrazy te mają podwójne znaczenie: jest tu śmiała krytyka ustroju społecznego, który kobietę poddaje mężczyznie, oraz niewinny, młodzieńczo-naiwny deizm i optymizm. W kilka lat potem kończy Jerzy Sand „Lelią“ wybuchem dzikiego, rozpaczliwego pesymizmu. W chwili zgonu powiada bohaterka: „Niestety! rozpacz i cierpienie panuje wszechwładnie, a jęki wydobywają się ze wszystkich porów 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 uledz rózdze burzy, znoszą straszliwe męczarnie. Tak, istnieje tylko jedna jedyna, nieszczęśliwa, niezmierzona i straszliwa wszechistność, a świat, który my znamy, nie może jéj objąć. Choć niewidzialna jest ona wszędy obecna, jéj głos napełnia świat wiecznem łkaniem.

Uwięziona w przestrzeni bez granic, gdzie się porusza i obraca, czuje, że jéj głowę i ramiona więżą krańce nieba i ziemi, a nie może ich przezwyciężyć; wszystko ją uciska, udręcza, miażdży, przeklina i nienawidzi. Jak się nazywa ta istota i skąd przyszła?.... Jedni nazwali ją Prometeuszem, inni szatanem, a ja nazywam ją tęsknotą, — ja Sybilla, niepocieszona 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 znaleść, zstąpiłam do otchłani — jedno spojrzenie w tę otchłań straszliwą byłoby najśmielszych mężów nabawiło zawrotu głowy...., a jednak, prawdo, tyś się nie objawiła; dziesięć tysięcy lat poszukuję cię napróżno. Przez całe dziesięć tysięcy lat na moje niespokojne zapytania słyszałam zamiast odpowiedzi rozpaczliwe łkanie bezsilnéj 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 twoję, 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 młodzieńczéj samowiedzy Jerzego Sanda— w miarę tego jak się ona rozwijała stopniowo, skończony wyraz liryczny. Kiedy pisała „Indyanę“, ani jéj 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 téj przedmowy do „Indyany“, 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 słuszność, twierdząc w liście do Nisarda (ostatnim w „Lettres d'un voyager“), że napastowała tylko mężów, ale nie małżeństwo, jako instytucyę społeczną. Wystąpiła nawet jako opowiadacz i psycholog, a nie jako reformator. Tu, jak i w „Walentynie“ ciepło i liryczny polot młodości, jéj marzycielskie własności i ożywione protestacye wypełniają treść romansu. Były to tylko dzieje duszy, bardzo mało traktujące o osobach; z tem wszystkiem w istocie uczuć, w ich opornym, chociaż nie wyzywającym względem społeczeństwa charakterze, a jeszcze więcéj w licznych refleksyach 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 wcześniéj lub późniéj muszą przeobrazić prawa społeczne. Zaczęły już one swoje i z każdym dniem robić będą coraz więcéj.

Nawet idealizm tych utworów czyni je w gruncie rzeczy rewolucyjnemi. Ponieważ dla autorki istnieje tylko świat *wewnętrzny*, pozwola mu więc rozwijać się swobodnie, bez względu na to, że rozsadza on świat *zewnętrzny*; 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 społecznem 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 mniéj albo więcéj 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 większéj uczuciowéj i umysłowéj swobody. Zola czyni poniekąd w téj mierze dobrze, że sam nie przedstawia nigdy wyuzdanéj namiętności miłosnéj w pięknem albo powabnem świetle, tylko nurza ją ciągle w błocie. Mógłby do tego dodać, że ani on, ani wogóle inni naśladowcy Balzaka, nie potrzebują żadnéj wyższéj 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 obserwowanéj przez siebie rzeczywistości i wyrzekli się wyciągania z tego malowidła wszelkich wniosków. Stąd pochodzi, że pomimo całéj śmiałości w malowaniu stosunków społecznych i sytuacyj, których literatura dawniejsza traktować w ten sposób nie śmiała, są oni jako myśliciele i moraliści bojaźliwi i nic nie mówiący. Szukają koniecznie swojéj wyższości w tem, że ciągle się powołują na swoję zgodność z pospolitemi pojęciami moralnemi; chwalą się, że uważają za występek 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 naturalistycznéj jest ich poetyczną słabością, a owa „niemoralność“ Jerzego Sanda stanowi mocną

stronę pism, które w malowaniu są o wiele więcéj abstrakcyjne i o wiele skromniejsze. W tak śmiałych z pozoru utworach szkoły realistycznéj niéma ani jednego zdania, któreby, co się tyczy istotnéj śmiałości dało się porównać z następującem zdaniem, które Jerzy Sand w „Horace“ wkłada w usta jednéj z głównych osobistości i które z wzorową zwięzłością streszcza etykę namiętności w jéj utworach: „Sądzę, że ta miłość, która uzacnia i pokrzepia nas pięknemi uczuciami i myślami, może być określona jako namiętność szlachetna; ta zaś, która czyni z nas samolubów, tchórzów i niewolników wszelakiéj drobiazgowości— jako namiętność nizka. Każda zatem namiętność jest legalną albo występną, stosownie do tego jakie wydaje skutki, chociaż obecne 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 jéj skłonność deklamatorską. W Lelii chciała przedstawić swój młodzieńczy ideał wielkiéj, głęboko, ale nie zmysłowo czującéj kobiety, w siostrze zaś jéj, Pulcheryi, rozpustnéj kurtyzance, odmalowała jéj przeciwieństwo. Jerzy Sand wzięła tu z osobna obydwie strony własnéj istoty i utworzyła Lelię podług wizerunku Minerwy, znajdującego się w jéj duszy, gdy Pulcherya odpowiadała jéj kultowi Wenery. W ten sposób utworzyła raczéj wielkie, naszkicowane tylko symbole, niż ludzi z ciała i krwi. „W Jakóbie“ ujęła z nowéj strony problemat żeński; wystawiwszy w „Indyanie“ męża brutalnego, a w „Walentynie“ zimnego i ogładzonego, tu wyposażyła go we wszystkie przymioty, które uważała za najwyższe i oparła jego szczęście na téj przyrodzonéj wyższości, dla któréj naiwnie powszednia małżonka nie może czuć trwałéj miłości. Poetka starała się tu spotęgować wrażenie swoich własnych poglądów przez to, że wkłada je w usta pokrzywdzonego męża. On sam uniewinnia swoję żonę: „Żadna ludzka istota nie może rozkazywać

miłości i nikt temu nie winien, że jéj nie czuje albo się bez niéj 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 jéj 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 jéj 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 rozpaczy. Jest to pospolity sposób postępowania w miłości małżeńskiéj. Zdaje mi się, że miłość świń nie jest tak nizka ani tak prostacza, jak takich ludzi.“ Te prawdy, które nasz dzisiejszy świat cywilizowany uznaje jako elementarne, przed pięćdziesięciu laty były krzyczącemi sofizmatami. Są one ową solą, która utrzymuje w świeżości te utwory młodzieńcze pomimo całéj przestarzałości w pomyśle i całéj rozwlekłości w nużącéj formie listowéj.

Najwybitniejszem znamieniem romantycznéj przesady w téj książce jest katastrofa końcowa: ażeby uwolnić Fernandę, Jakób nie widzi lepszego środka nad samobójstwo, które powinno dla niéj mieć pozór śmierci przypadkowéj. Tu mamy już do czynienia z czystą nieprawdą. Zresztą nieprawda w tym romansie jest raczéj pozorna, niż istotna. Szkoła nowożytna wykazała już dostatecznie brak wyrazistości miejscowéj, 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-

rące 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 konsekwencye. Warto zobaczyć jak w tych młodzieńczych utworach ustawiczne pragnienie, żeby znaleść odpowiedni umysł męski, doprowadza ją do tego, że sama wciela się niejako w dwie istoty różnéj płci. Jakkolwiek namiętnie wystawia miłość i każe jéj panować nad życiem duchowem niepospolitéj kobiety i wielkiego mężczyzny, — to jednak oboje, zarówno Jakób jak i Lelia, żywią jeszcze większe, idealniejsze uczucie przyjaźni dla istoty płci drugiéj. 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 Trenmorze, który ją rozumie, Jakób odpowiednią przyjaciółkę w Sylwii. Kochałby ją, gdyby nie była jego siostrą przyrodnią, a raczéj, gdyby nie miał powodu do obawy, że nią jest; lecz jakikolwiek 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 wiecznéj goryczy. Na co się skarżą? czego chcą? Biorą one życie z odwrotnéj strony; rzecz więc naturalna, że są nieszczęśliwe. Na szczęście, życie jest lepszą dziewczyną. Można z nią zawsze być w zgodzie, jeżeli się posiada tyle dobroduszności, żeby sobie w przykrych chwilach umieć poradzić“. W téj karykaturze Jerzego Sanda Zola rysuje własny swój obraz, a raczéj własną karykaturę, gdyż takim mieszczuchem nie jest on z pewnością.

sobie dokładnie, jak potężne wrażenie sprawił na mnie stosunek między Jakóbem i Sylwią, gdym po raz pierwszy czytał tę książkę. Widziałem wprawdzie, że Jakób jest do pewnego stopnia nieprawdziwy, podobnież i Sylwia, będąca tylko rozumiejącą go powiernicą; lecz idealny łącznik pomiędzy niemi posiada w sobie prawdę i wzruszył mnie elektrycznie. Ta Sylwia powstała na wołanie gienialnego umysłu, który w pustym świecie szuka równego sobie; jéj postać jest z pewnością tylko postulatem wielkiego, samotnego serca — lecz czemże innem jest poezya! Jakkolwiek ten romans nie jest doskonałością, stosunek między Jakóbem i Sylwią użycza mu blasków poezyi; rzekłbyś, że z nizkiego 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 romantycznéj młodzieży. Jéj listy, które następują po pierwszéj grupie romansów—„Lettres d'un voyageur“—zaczynające się bezpośrednio po zerwaniu z Alfredem Mussetem w Wenecyi, rzucają światło na jéj przyjacielskie stosunki. Jest to wogólności jedno z tych dzieł, w których poetka najszczerzéj odmalowała swoje życie duchowe, chociaż ze względu na osobiste okoliczności starała się być powściągliwą, co właśnie sprawia, że dla niewtajemniczonego przedstawienie rzeczy bywa ciemne. Towarzyszymy jéj w tem dziele od pożycia z pięknym lecz głupim włochem doktorem (Dr. Pagello), dla którego poświęciła Musseta, aż do egzaltacyi dla Everarda (Michał z Bourges, jéj adwokat w procesie rozwodowym), która dostarczyła jéj natchnienia do pięknego romansu „Simon“. Pomiędzy temi dwoma punktami przypadają wszystkie jéj dobre i serdeczne stosunki przyjacielskie z Franciszkiem Rollinat'em, Juliuszem Néraud'em i t. p., z któremi czuła ustawiczną potrzebę wymieniać myśli i listy, z któremi odbywała studya, od których się uczyła i o których w bur-

szowskim stylu romantyzmu odzywała się poufale „ty“; — daléj 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 wymowną, w żadnem innem nie płynie wykład tak pełnemi, liryczno-retorycznemi falami! Nigdzie nie można badać lepiéj jéj 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 rozpaczy i rezygnacyi. Wrodzona równowaga jéj duszy odźwierciedla 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 pięknością linij. Nigdy Jerzy Sand nie przemawia niezwyczajnym albo śmiało użytym wyrazem, rzadko albo nigdy szczególniejszym obrazem. Jak jéj wykład nie posiada tonów krzykliwych, tak samo i jéj obrazy nie zawierają ostrych albo jaskrawych rysów. Jest ona romantyczną dla swojego entuzyazmu, dla sposobu, w jaki z całą osobistością poddaje się uczuciom, które buntują się przeciw wszelkim prawidłom i wszelkiéj modle; a jednak, ściśle biorąc, jest klasyczną dla prawidłowości okresów, dla abstrakcyjnego piękna formy i powściągliwości w dobieraniu barw [1]).

Listy z Wenecyi, a jeszcze bardziéj pisane po powrocie do Francyi, okażą każdemu, co czytać umie, jak przygnębiona była Jerzy Sand utratą Musseta, ile to

---

[1]) Nawet zasadniczy przeciwnik romantyzmu i Jerzego Sanda, Emil Zola, musi jéj 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 historyi i zapłacz! 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 zapałem; 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 téj samej pracy, co ja... O brzasku przedstawialiśmy sobie do wspólnéj 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, zaostrzył jéj zmysł piękna, ale stanowczo wpłynąć na nią artystyczny talent Musseta nie mógł. Dla bezpośredniego wpływu stylistycznego pozostała Jerzy Sand nieuległą. Dowcipne odezwanie się o niéj pani Girardins: „szczególniéj jeżeli się mówi o utworach kobiecych, to można z Buffonem zawołać: styl— to *mężczyzna*“—jest z pewnością o tyle błędne co i zabawne; bo jakkolwiek prawie każdy romans Jerzego Sanda rozmaitością 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 samodzielną, 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 materyału, 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 ożywiała 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'Andalouse“ nazywała się w pierwszem wydaniu Amaémoni, co w wymowie francuskiéj rymuje się bardzo dobrze z *bruni*; natomiast w tekście ostatecznym otrzymała ona imię Amaégui, co może być zaledwie uważane za rym). Kiedy ku końcowi działalności pisarskiéj 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 gdzieindziéj. Tak np. znajduję w dziełach księcia Ligne stylistyczny pierwowzór już wprzódy przytoczonego wiersza „Après une lecture“ [1]). U Jerzego Sanda niepodobna znaleść nic takiego. Nie posiadała ona tego daru, który z surowych dyamentów cudzych szlifuje strój brylantowy dla swéj muzy. Muza jéj występuje w prostéj, białéj szacie, z kwiatem polnym we włosach.

Nigdzie oryginalna piękność jéj 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 téj tęsknocie do natury i szczęścia dźwięczy 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 młodzieńczych snach miłosnych. Początkowo jest ona słabéj 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 maroeuvren; 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 artystycznéj gienialności prawie dowodniéj, niż inwencya zupełnie oryginalnych zwrotów stylistycznych.—Na to miejsce zwrócił moję uwagę Emil Montégut; na zużytkowanie Carmontelle'a wskazał Paweł Lindau w książce „Alfred Musset“.

kształtem fijołka i jaśminem prawie tyleż, co kwestyami socyalnemi i politycznemi. Można jednak poznać stopniowo, jak iskra zapału zajmuje się w jéj piersi płomieniem. Zazdrości ona swoim męskim przyjaciołom wiary i czynnéj 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 jéj trup. Kończy ów list w ten sposób:

„Czy potrzebuje kto życia mego teraz albo w przyszłości? Jeżeli obiecujecie przyjąć mnie do służby nie jakiéj namiętności, ale idei, — jestem na wasze rozkazy. Ach! uprzedzam was o tem zawczasu, że mogę się nadać tylko do mężnego i wiernego wypełnienia rozkazu. Mogę działać, ale nie przywodzić, 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 płynie za nim, aż ze znużenia utonie. Morze jest wielkie, przyjaciele moi, a jam słaba. Mogę się przydać tylko na żołnierza, ale nie mam przepisanéj miary pięciu stóp. Ale to nic! karzeł należy do was. Jestem waszą, bo was kocham i poważam. Prawda nie mieszka śród ludzi, królestwo boże nie jest z tego świata; lecz jeżeli człowiek wogólności może wykraść bóstwu promień, co świat oświeca, toście go wykradli wy, dzieci Prometeusza, wy, kochankowie niezwyciężonéj prawdy, nieugiętéj sprawiedliwości! Więc naprzód! Niech barwa waszego sztandaru będzie silniejsza lub słabsza, jeżeli tylko wasze zastępy postępują ku rzeczypospolitéj przyszłości, to naprzód w imię Jezusa, który teraz ma tylko jedynego 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 straszliwym problematem społecznym (niech Bóg czuwa nad nimi!). Niech tylko nastanie dobro, a ci, co mają wiarę, niech świadczą o niéj czynami,... jam tylko biedne dziecię żołnierskie, jednak weźcie mię z sobą, o weźcie z sobą!“

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

Upłynęło lat kilka, zanim przekonania, któreśmy tu widzieli w zawiązku, odezwały się w dziełach. Pomówimy o nich późniéj; tutaj, zatrzymamy się tylko nad spokojniejszemi, czysto poetycznemi powieściami, które wypełniają drugi okres jéj pisarskiego zawodu.

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

scenie wydawał się jéj wcieleniem szlachetnéj męskości i poezyi. Niedostrzeżona widzi go ona po za teatrem i przeraża się różnicą jego wyglądu. On, dla którego jéj zajęcie się nim nie było tajemnicą, gra tylko dla niéj i marzy tylko o niéj. Mają pierwszą i ostatnią schadzkę 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 poetycznéj iluzyi; on kocha jéj rzeczywistą istotę, gorąco, pożądliwie, ale po rycersku. Po burzy wzajemnéj namiętności schadzka kończy się bez żadnych pieszczot oprócz jednego pocałunku, który mu złożyła na czole, 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 napisała nic wdzięczniejszego. Filuterya w zakończeniu, która cechuje i pokrewny, w równym stopniu powabny, głęboki romans „Teverino“, zresztą dość rzadka w jéj sposobie opowiadania, nadaje się tu zupełnie do ducha wieku ośmnastego. Nadto forma artystyczna posiada tu zamkniętą w sobie zwięzłość, która zazwyczaj bywa pierwszym warunkiem, żeby dzieło przeszło do potomności. „La marquise“ kwalifikuje się do każdéj antologii arcydzieł francuskich.

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

mianowicie: skromną, energiczną, wrażliwą na namiętność miłości, lecz stojącą po nad nią i zachowującą w niéj czystość. Chętnie przyznaje jéj wyższość moralną nad mężczyzną. 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 pierwotnéj 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. Jéj zadaniem jest zapalać, leczyć, albo wychowywać mężczyzn. Jest ona stanowcza, nieugiętego charakteru, jest kapłanką patryotyzmu, swobody, sztuki, albo cywilizacyi. Z pomiędzy wymienionych romansów „Consuelo“ jest największy i najsłynniejszy; początek jego mistrzowski, ale w dalszym ciągu (podobnież jak i wiele romansów Balzaka, nie mówiąc już o większych utworach Dumasa), gubi się zupełnie w romantycznem 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 bardziéj bezpośrednio swój własny temperament. Należą do nich „Le secretaire intime“—praca słabsza, i „Lukrecya Floriani“, jeden z najznakomitszych utworów jéj pióra. Dla wielu czytelników wyda się on jako odrażający albo oburzający paradoks literacki, pragnie bowiem ocalić uczciwość, a nawet skromność pewnéj włoskiéj aktorki i autorki dramatycznéj, która ma czworo dzieci, należących do trzech różnych ojców. Jest-to wszakże książka, w któréj 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 rozczarowań zatamować popędu swojéj uczuciowości.

Udało się Jerzemu Sandowi rozwiązać ten problemat dla tego, że użyła po prostu klucza, który jéj podała jéj własna natura. Niejeden zapewne, co słyszał o nieporządnem życiu poetki, o jéj 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 całéj namiętności tak szlachetne dzieła, mogły wypłynąć z życia tak nieporządnego, a nawet tak niegodziwego, według sądów ogólnych. Jerzy Sand sama charakteryzuje swoję ciekawość artystyczną: gdy razu pewnego mowa była o kanibalistach, przyszło jéj na myśl, jak też smakuje mięso ludzkie. Niejeden mógłby uważać, że ta badawczość nie jest dostatecznem wyjaśnieniem. W „Lukrecyi Floriani“ podała ona psychologię swojéj własnéj trzydziestoletniéj 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. Przyznaję, że brzmi to bardzo dziwnie o kobiecie, która kochała tak bardzo i tak wielu. Pochodzi to zapewne stąd, że jéj organizm zmysłowy był w najwyższym stopniu krzepki, chociaż wydawała się zimną, jak lód tym mężczyznom, co się jéj nie podobali. W rzadkich momentach, kiedy jéj serce było wolne, umysł nie czuł tęsknoty; i gdyby ją zawsze trzymano zdaleka od widoku płci drugiéj, byłaby z niéj wyborna mniszka, spokojna i świeża. To znaczy, że nie było myśli czystszych, jak jéj, gdy była samotna; ale gdy kochała, to wszystko, co nie było jéj kochankiem, stanowiło dla niéj pod względem zmysłowym

czcze powietrze, prawdziwe nic, 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 niéj. 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 iluzye miłosne podbijają wciąż na nowo duszę Lukrecyi, a zwłaszcza, jak powstała jéj ostatnia, gwałtowna namiętność dla księcia Karola (Chopin posłużył jéj tu za pierwowzór): „Podobnie bogatym naturom miłość ostatnia wydaje się zawsze pierwszą i nie ulega wątpliwości, że o ile uczucie mierzy się skalą zapału, nigdy nie kochała ona tak gorąco. Zapał, jaki czuła dla innych mężczyzn, był tylko krótkotrwały. Tamci nie umieli go podtrzymać albo ożywić. Miłość przeżyła czas jakiś rozczarowanie; potem następowało stadyum szlachetności, pieczołowitości, współczucia, oddania się, słowem stadyum 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 najwyżéj 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 Lukrecyę zawsze na nowo pociągali ku sobie mężczyzni słabi: sprawiał to jéj niepodległy charakter w połączeniu z instynktem macierzyńskim.

Myśl, żeby miała zostawać pod czyjąś opieką, była dla niéj 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 jéj własne.

Widzimy wreszcie, jak stosunek do dzieci—gdyż Lukrecya, podobnież jak Jerzy Sand, jest najtroskliwszą i najczulszą matką — musi oddziaływać na jéj 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 mniéj uporczywéj. Dzieci zawsze odnosiły zwycięstwo; kochankowie zaś, którzy — że się tak wyrażę — byli brani z wielkiego domu podrzutków cywilizacyi, wcześniéj lub późniéj musieli naturalnie do niego powracać.“

Wreszcie rozważa Lukrecya swój stosunek do sądu, jaki świat wydaje o jéj charakterze i życiu; wyraża to w słowach, które można wprost zastosować do Jerzego Sanda: „Nie szukałam nigdy skandalu; mogłam wywołać zgorszenie, ale nieświadomie i mimowolnie. Nigdy nie kochałam dwóch mężczyzn jednocześnie; nigdy — nawet w myśli—dopóki trwała namiętność, nie należałam do nikogo więcéj, jak do jednego. Jeżelim go nie kochała, nie zdradzałam, lecz zrywałam z nim. Prawda, żem ślubowała mu miłość wieczną, ale w dobréj wierze. Za każdym razem, ilekroć kochałam, to całą duszą, tak, iż sądziłam, że jest-to pierwszy i ostatni raz w mojem 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 słuszność“ [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 miejsc rodzinnych pociągało ją to samo roussowskie uwielbienie natury, które nadało wagę i polot jéj protestom przeciw ustrojowi społecznemu. Jéj sekretarz, niemiec, Müller - Strübing, jeden z wielu, do których stosowała maksymy Lukrecyi Floriani, zwrócił jéj uwagę na powieści wiejskie Auerbacha i dał w ten sposób impuls do kilku utworów, które zarówno czystością moralną jak i bogactwem uczucia zjednały jéj bardzo szerokie koło czytelników. Jak Auerbacha pobudził do zostania poetą ludu Spinoza, apostoł kultu naturalnego, podobnież Jerzego Sanda — wielbiciel natury Rousseau. Co prawda, jéj chłopi francuscy nie są „prawdziwi“ w tem znaczeniu, jak chłopi Balzaka w „Les paysans.“ Kiedy Balzak przedstawił swoich z żywą antypatyą, chłopi 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 te powieści zaletę, która polega wyłącznie na wyborze przedmiotu i któréj nie posiadają inne romanse poetki. Są one naiwne: posiadają zawsze ten powab, w literaturze francuskiéj rzadki podwójnie. Wszystko, co Jerzy Sand miała w sobie z dziecka ludu, z dziewczęcia wiejskiego; wszystko, co jest w niéj pokrewnego z tajemniczym wzrostem rośliny, z wietrzykiem, co niewiedzieć skąd wieje i dokąd; wszystko co nieświadome, co nieme i było tak widoczne w jéj zewnętrznem zachowaniu się, ale w jéj dziełach leżało odłogiem, bo było wyrugowane patosem i deklamacyą, objawiło się tutaj w swojéj prostéj naiwności.

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

XII.

Balzak.

Wobec osobistości i działalności pani Jerzego Sand wyróżnia się wśród współczesnych mąż, którego artyzm ona sama określiła jako przeciwieństwo jéj 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 najzupełniéj 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 ludzkiéj 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 assasines.

W rozkosznéj, żyznéj 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,

jednako zdolny do marzeń, przeczuwających przyszłość i do nader ścisłéj obserwacyi, łączył w swéj wielce skomplikowanéj istocie zdolność do głębokiego, tkliwego uczucia i talent gienialnego badacza, powagę właściwą szperaczowi i wesoły humor gawędziarza, gieniusz wynalazcy i popęd artysty do wyrażania w sposób nagi, bezwstydny wszystkiego, co zaobserwował, odczuł, odkrył, wynalazł. Nikt inny nie był tyle zdolny co on do odgadnięcia i wypowiedzenia tajemnic społeczeństwa i ludzkości.

Człowiek silnéj budowy ciała, średniego wzrostu, z szerokiemi barkami, z wiekiem skłonny do otyłości, posiadał kark gruby, atletyczny, biały, na podobieństwo szyi niewieściéj, włos czarny, sztywny, niby włosienie końskie; nakoniec 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 otwartéj 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 niesłychanem niezadowolnieniem patrzył na to, że syn, którego nikt o gieniusz nie posądzał, porzucał karyerę prawniczą dla literackiego zawodu i dlatego prawie całkiem pozostawił go własnym siłom. Balzak siedział w izdebce na poddaszu, bez usługi, drżąc od zimna, obwinięty pledem; z jednéj strony miał garnek z kawą, z drugiéj 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 świstem przedzierał się przez szczeliny we 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 wielkiéj tragedyi „Kromwel.“ Odpoczynku szukał w przechadzce na poblizki cmentarz „Père Lachaise“, skąd było widać cały Paryż. Z wyżyny téj młody Balzak (podobnie jak późniéj 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 konkrecie, aby mógł znaleść zadowolnienie w regułach i abstrakcyach tragedyi francuskiéj. Przytem młodemu pustelnikowi, wypuszczonemu z domu ojcowskiego, że tak powiem tytułem próby, szło o to, aby co prędzéj 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 oczytany, zdołał więc utworom swoim nadać znośną formę, która naonczas zwykle trafiała się w dziełach, dla rozrywki pisanych. Już w roku 1822 ogłosił pod rozmaitemi pseudonimami najmniéj pięć podobnych romansów; w latach 1823, 24 i 25 nastąpiły po nich inne, które on sam pomimo całéj miłości własnéj bez żadnéj 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 konceptów, oraz charaktery pewnego rodzaju, ale plan jest obrzydliwy. Jedyną zasługą tych książek, moja najdroższa, stanowi tysiąc franków, które mi przyniosły, sumę tę jednak dano mi wekslami 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 watpliwą jest rzeczą, czy

istotnie w całéj pełni miały tę zasługę, którą Balzak jedyną nazywa, widzimy bowiem nietylko, że maluje on w romansach swych niezbyt pochlebnie wydawców i księgarzy, płacących honorarya wekslami (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 literackiéj i zarabiania na chleb powszedni księgarstwem i drukarstwem.

Balzak, w którego mózgu lęgły się ustawicznie plany wszelkiego rodzaju, wpadł na pomysł wydawania klasyków w jednotomowych edycyach 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 spekulacye handlowe Balzaka, mianowicie zbogacił inne osoby, a pomysłowemu autorowi przyniósł straty jedynie. Tak samo powiodło się mu naprzykład r. 1837, gdy w Genui, przywalony brzemieniem długów, wpadł przypadkowo na myśl, iż rzymianie, zamykając kopalnie srebra w Sardynii, bynajmniéj 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 najlepszéj drodze do zostania bogaczem. Zapewne, że wiele z tych spekulacyj praktycznych, nieustannie nurtujących w mózgu Balzaka, było chimerami, 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

filozoficznéj i Balzak był i w małem i w wielkiem wynalazcą i odkrywcą. Podobnie jak natchnieni ludzie w wiekach średnich miał on przeczucie, gdzie kryją się skarby i dzierżył w ręku cudowną różczkę, co sama przez się ukazywała złoto, owego bezimiennego, neutralnego jego dzieł bohatera. Wprawdzie nigdy mu się nie udawało odszukać skarbu, był czarodziejem, poetą — bynajmniéj nie spekulantem.

Już w owym pierwszym wypadku ideja jego była niemniéj szczęśliwą jak i daleko sięgającą, chciał bowiem być razem giserem, drukarzem, księgarzem i autorem. Sam Balzak pisywał wstępy do swoich wydań klasyków i gorzał zapałem dla pięknego planu swego. Rodziców nakłonił, że mu na jego cele powierzyli znaczną część majątku, udało mu się założyć gisernię i drukarnią i wytłoczyć dobre wydania Moliera i Lafontena w jednym tomie z ilustracyami, ale pokazało się, że księgarze francuscy jednozgodnie stanęli przeciwko wdziercy, nie chcieli wcale rozpowszechniać jego wydań i spokojnie oczekiwali jego ruiny ekonomicznéj, 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 pomysłowego drukarza Dawida Sécharda w romansie „Eve et David.“ Z kryzysu tego wyszedł nietylko ubogim, ale jeszcze obarczonym długami do tego stopnia, że przez całe życie bez wytchnienia musiał pracować pod owem gniotącem 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 oblig 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 wzruszą-

jący sposób objawia się gorące serce, głębokie, szczere uczucie wiecznie udręczonego człowieka. „Zgryzoty sumienia, powiada w jednym z romansów swoich, „nie są takiem 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 fałszywemi 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 nieosłabłego nigdy popędu wyobraźni, pobudzającéj 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 dźwięcznego wiersza (te, 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 rozziew wiersza, którym jego Ludwik Lambert rozpoczyna epopeję o Inkasach:

O Inca! ô roi infortuné et malheureux!

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

Hugo, przez długi czas nie poczytywali go za należytego artystę. Jedynie delikatny, podziwiający ludzi Gautier ucieszył go chętnem uznaniem. Wszelako nic się nie da porównać ze zdumieniem Balzaka, gdy widział, jak młody Gautier na biurku u drukarza pisał piękny artykuł w wykończonéj 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 późnéj doby, jak rok 1839, gdy Balzak, malując postaci niewieście w romansie swoim „Beatrix“ prawie dosłownie spożytkował artykuły Gautiera (o aktorkach: Mademoiselle Georges i Jenny Colon), które na dwa lata przedtem się ukazały [1]).

---

[1]) Porównaj naprzykład:

Gautier.	Balzac.
Les cheveux... *scintillent* et se contournent aux faux jours en manière *de filigranes d'or bruni*..	Cette chevelure, au lieu d'avoir une couleur indécise, *scintillai* au jour comme des *filigranes d'or bruni.*
Le nez, fin et *mince*, d'un *contour assez aquilin* et presque *royal.*	Ce nez d'un *contour aquilin*, *mince* avec je ne sais quoi de *royal.*
Elle ressemble à s'y méprendre a une... *Isis des bas-reliefs éginétiques.*	Ce visage, plus rond qu'ovale, ressemble à celui de quelque belle. *Isis des bas-reliefs éginétiques.*
Une singularité remarquable du col de Mademoiselle Georges c'est qu'au lieu de s'arrondir intérieurement du coté 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, dévellopé* au plus haut point chez l'hercule Farnèse. *L'attache*	Au lieu de se créuser 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-

Czuć, jak chętnie Balzak pragnął sobie przyswoić choć cząstkę poglądu artystycznego i siły opisowéj, zamkniętéj 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 zabłądził na pole poezyi. Balzak znowu jako pisarz zajmuje stanowisko całkiem podrzędne, jako poeta zaś stanowisko górujące. Nie umie on postaci swoich charakteryzować kilku trafnemi słowami, ponieważ nie widzi ich przed sobą w pojedynczéj sytuacyi plastycznéj. Gdy postaci, wytworzone w jego fantazyi, 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 naszem okiem niby istotnie żyjąca, chodząca na dwóch nogach. Postaci tej nie oświeca ani jedna, choćby subtelna ale sucha asocyacya idei, jak np. u Gautiera w Izys egineckiéj; nie wcale, ona sama wytworzyła się z setki tysięcy asocyacyi 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 delicatesse* 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 delicatesse* anglaise par des *mains mignonnes* et *pleine de fossettes.*

czywisty, który fizyologicznie i psychologicznie staje się jednolitą osobą w skutek osobliwszej mieszaniny niezliczonych żywiołów cielesnych i duchowych. Zbytecznem prawie byłoby przytaczać przykłady niezrównanéj siły, z jaką Balzak za pomocą dyalogu, gestu, albo tylko osobliwszych szczegółów ubioru, urządzenia domowego i t. d. potrafi w każdéj danéj chwili przedstawić jakąś postać; chcąc kusić 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 intuicya, nie mógł sobie dać rady. Albo w dwóch słowach zamykał zbyt wiele kombinacyj myślowych, zrozumiałych tylko dla niego samego, jak naprzykład, gdy powiada o niewinnéj 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 wymyślonéj osoby, gubił się w stylu szerokim, opisującym, rezonującym, który wszelako nie uwydatniał niczego, ponieważ w duchu jego przewód elektryczny, że tak powiem, łączący halucynacyę 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 complét! On est une canaille mais on a du coeur. Eh bien! moi j'aime mieux un mangetout passioné 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 odmalowane są dwie osoby!

przerwany. Dziesięćkroć razy większą pracą trzeba było odpokutować za tę ociężałość, 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, jakiéj 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 mniéj więcéj tak, jak Rafael malował, otoczony gronem młodych wielbicieli i uczniów, Balzak żyje odosobniony w swéj poetyckiéj 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 znaleść ostatecznéj formy, ponieważ przedewszystkiem wygotowuje szkielet opowiadania, a dopiero potem wynajduje powoli opisy i szczegóły dyalogów. Połowę, a początkowo nieraz przeszło połowę swego honoraryum wydaje na koszta korekty i nigdy najdokuczliwsza potrzeba nie nakłoni go do puszczenia w świat dzieła, zanim to nie ukaże się mu w tak wykończonéj 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 przepełniają powoli, aż w końcu całe arkusze z promieniami, łukami, 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 niejeden z tłumu, przeczuwający w nim gieniusz, schodzi mu z drogi z nieśmiałością i czcią. Potem następowały nowe godziny pracy. Dzień pracowity kończył się odwiedzinami jakiéj pięknéj rozumnéj 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, znużony, 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 siekaninkę 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 mię obelżywemi słowami, nazywał zdrajcą, złodziejem, mordercą, mówił, że z mojéj winy traci dziesięć tysięcy franków, gdyż na jawie mógłby był powziąść pomysł romansu, któryby mu przyniósł ową sumę (nie mówiąc już nic o drugiem i trzeciem wydaniu); jam był przyczyną najstraszniejszych katastrof i nieporządków, przezemnie bowiem nie stawił się na najrozmaitsze *rendez-vous* z bankierami, nakładcami, księżnemi, przezemnie stanie 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 bibliograficznego [1]), które dozwala nam

[1]) Charles de Lovenjoul: Histoire des oevres de Balzac. 1879.

która od niepamiętnych czasów we francuskiéj literaturze była traktowaną jako cel dowcipu, przedmiot holdu ironicznego i nieubłaganego badania, jednem słowem jako krwawiąca rana społeczeństwa. Tutaj jako tragikomiczna konieczność społeczna bronioną jest sama w sobie, albo raczéj osłanianą dobremi radami od grożących jéj niebezpieczeństw, niszczących żywiołów, kaprysów i namiętności. Małżeństwo zajmuje Balzaka szczególniéj jako bojowisko dwóch egoizmów; przez bezgraniczny świat sympatyi i antypatyi, stanowiący dziedzinę małżeństwa, pędzi bez żadnego względu niby dzik, ryjący i obwąchujący wszystko. Małżeństwo francuskie było zawsze dość powierzchowną instytucyą; nic dziwnego, że Balzak nie żywi czci dla jego tajemnic. Wyraża się o niem z molierowską szorstkością, wszelako już w tem wczesnem dziele okazuje się daleko mniéj świeżym, niż Molier, o wiele bardziéj pesymistycznym i materyalistycznym od niego. Książka pełną jest dobrych, ale też i szorstkich dowcipów, wesołych anegdot, często wdzięk jéj stanowi przeciwieństwo pomiędzy śliską treścią, a tonem nieświadomego spraw małżeńskich doktora, godnym profesora i spowiednika, ale pomimo to jest ona przedewszystkiem dziełem wczesnego rozczarowania, z pewnością wstrętnem dla większéj części kobiet. Balzak nie uwydatnił tutaj ani trochę wspaniałomyślnego i szlachetnego sposobu myślenia, okazał tylko w całym blasku zdolność do bezwzględnéj analizy. Wydaje się, jak gdyby ta książka, w któréj objawiła się wena jego talentu, na bardzo długo uwolniła go od wszelkiego oburzenia. Odtąd oczyszcza się jego pogląd na świat, albo raczéj rozdziela się na poważny i żartobliwy, co w „Physiologie du mariage“ spływa jeszcze w nieuciesznią całość; poważne pojmowanie życia ludzkiego i zmysłowo-cyniczny pogląd na nie oddzielają się od siebie, jak tragedya 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 królowéj Małgorzaty, z anegdotami Brantôma, a pod względem językowym przyjęły się najwięcéj Rabelem. W nowożytnéj formie opowiadania te wydałyby się płaskiemi i bezwstydnemi, ale cudowny, naiwnie 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 drwal 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 siekierę. Wtedy Merkury rzucił mu kałamarz, na którym wyrżnięte były trzy litery: „A V E„. Obracał w ręku dar niebieski tak długo, aż wreszcie wyczytał słowo na wspak: „EVA“. Cóż to znaczyło Ewa? cóżby innego jeśli nie wszystkie niewiasty w jednéj? A zatem głos niebieski powiedział autorowi: „Myśl o kobiecie, kobieta zaradzi twoim troskom, napełni twoją torbę myśliwską, ona jest twojem mieniem, twoją własnością. Ave, bądź pozdrowiona! Ewo, niewiasto!“ To znaczy: szło mu o to, aby szalonemi a zabawnemi 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 takiéj herkulesowéj 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, kiełkująca w plon bogaty, która, że tak powiem, *anticipando* w wielkich pojedynczych symbolach probuje 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 modnéj 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 nowéj wiązki nowel:

„Śmiejąca się dziewczyno, jeśli chcesz zostać zawsze świeżą i młodą, nie płacz nigdy! Myśl lepiéj o tem, jak dojeżdżać muchy na oklep, jak powściągać swoje kameleonowe harce z pięknemi chmurami, jak rumaki rzeczywistości zmieniać w tęczowe postaci, noszące czapraki z karmazynowych marzeń, a zamiast uzdy ciemnobłękitne skrzydła. Na ciało i krew, na kadzielnicę i pieczęć, na księgę i szpadę, na szmatę i złoto, na ton i barwę zaklinam cię, jeśli powrócisz do téj elegijnéj nory, gdzie eunuchowie dla głupowatych sułtanów szpetne panny werbują, wyrzec się pieszczot i miłości, pozwól...

Eh, do licha! Ot siadła na oklep na promieniu słonecznym, w gronie 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 wszystkiem, że trzeba ją znać długo i dokładnie, aby podążyć za jéj syrenim ogonem ze srebrnemi 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, towarzysze!“

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

i serca. Obrazy malowane są szerokim pędzlem; całość składa się z kilku połączonych ze sobą, mieniących się obrazów; jest tam więcéj filozofii i symboliki, aniżeli indywidualnéj siły postaciowania. Bohaterowi, ubogiemu młodzieńcowi, co zamierza popełnić samobójstwo, sędziwy tandeciarz daje w darze kawałek ośléj skóry, któréj nie zdoła zniszczyć ani ogień, ani żelazo. Żywot posiadacza zależy od istnienia skóry, zapewniającéj mu spełnienie każdego życzenia, co jednak zmniejsza ją o kilka linii. Argumentacya niepospolitéj fantazyi pozwoliła uczynić wiarogodną nadprzyrodzoność w tym głębokim symbolu; Balzak potrafił nadać fantastyczności taką formę, w jakiéj mogła jeszcze połączyć się z żywiołami rzeczywistości nowoczesnéj. Lampa Alladyna potarta sprawia cuda bezpośrednio, zastępuje (nawet u Oehlenschlägera) przyczynowość przyrodzoną — całkiem inaczéj dzieje się z jaszczurem: nie sprawia on nic, ale tylko zapewnia powodzenie, a przytem coraz bardziéj się kurczy, coraz bardziéj zanika; zdaje się, że go zrobiono z tejże saméj materyi, 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 módz. 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, przedstwiając energicznie zasadniczą całéj 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 swéj Wiktora Hugo poczytuje za jéj autora) powiada Goethe 11 października 1811 r.: „Czytałem daléj „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 osobliwszych poglądów i zdarzeń. Przytem o szczegółach wiele dobrego da się powiedzieć“. W liście z 17 listopada 1831 roku pisze daléj o „La Peau de Chagrin“: „Jako utwór całkiem niepowszedniego umysłu wskazuje na nieuleczalną chorobę narodu, która coraz więcéj 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 jedynéj 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. Bardziéj 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 gladyatora. Krótko mówiąc, Balzakowi od samego początku społeczeństwo wydało się pozbawionem wszelkiéj wyższéj idei religijnéj lub moralnéj; opuszcza ono starców, ubogich, chorych, hołduje tylko powodzeniu, sile, pieniądzom, 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. Genialnym wzrokiem swoim spostrzegł, że bynajmniéj nie miłość, ale raczéj pieniądz stanowił bóstwo współczesnych. Dla tego pieniądz, albo raczéj 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 często pojmowano jako wyrażenie pięknego kłamstwa.

XVI.

Wszelako Balzak był jeszcze młodym: i jego tak wcześnie rozczarowana poetycka dusza miała swoję 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 nadzwyczajnem powodzeniem traktował go w rozmaity sposób, stanowią osobną grupę pośród dzieł jego.

W kobiecie wielbił nie piękność bynajmniéj, a przynajmniéj nie piękność plastyczną. Wogóle piękność odczuwał nie najżywiéj za pośrednictwem sztuki. Tem już odróżnia się od niemałego pocztu współczesnych. Znaczna część poezyi romantycznéj tak w Niemczech i na północy jak i we Francyi miała za przedmiot sztukę. Naprzykład poecie, w takim stopniu zamiłowanemu w sztuce, jak Gautierowi (który prędko stał się głową całéj szkoły), zamiłowanie to przeszkadzało poznaniu rzeczywistości. On sam opowiada, jakie uczuł rozczarowanie, gdy po raz pierwszy w pracowni Rioulta miał malować według modelu kobiecego, lubo ten był piękny, a linie jego wykwintne 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 sanktuaryum, gdzie stoi Wenus z Milo w blasku samotnego majestatu. Dla poety plastycznego z marmuru owego zabrzmi cudny hymn sztuki greckiéj na cześć doskonałości form cziowieczych i wobec niego zapomni o Paryżu. Balzak znowu zapomni o posągu, który zamierzał oglądać, skoro ujrzy stojącą przed boginią jaką paryżankę, ubraną według owoczesnéj mody, w długim szalu, spływającym od szyi po kostki bez zagięcia, w kokieteryjnym kapeluszu, w cienkich rękawiczkach, uwydatniających kształty ręki. Jednym rzutem oka ocenia wszystkie fortele jéj toalety, nie mającéj żadnych tajemnic dla niego.

Jest to pierwszy rys charakteru Balzaka, że ani cząsteczka mitologii i tradycyi nie staje pomiędzy nim a współczesną kobietą. Nie studyował on żadnego posągu, niewielbił żadnéj bogini, nie czuł żadnego kultu czystéj piękności, ale kobietę pojmował tak, jak naonczas stała i chodziła, w jéj sukniach i szalach, rękawiczkach i kapeluszach, z jéj kaprysami i cnotami, pokusami i błędami, nerwami i namiętnościami, ze wszystkiemi śladami sztukateryi znużenia i chorobliwości. Balzak kocha ją taką, jaką jest. Aby ją wystudyować, nie zadawalnia się obserwacyą przelotną: wzrok jego przedziera się aż do buduaru, aż do alkowy; nie zadawalnia się także zbadaniem jéj duszy, wnika we fizyologiczne przyczyny stanu duchowego, cierpienia i choroby kobiece. Nie ogranicza się on na samem wskazaniu całéj niemiéj nędzy płci słabéj i cierpiącéj.

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 Francyi

płeć niewieścia w ośmnastym roku życia nie dochodzi jeszcze ani cieleśnie ani duchowo do zupełnego swego rozwoju. Balzak przedstawił kobietę, która już przeżyła pierwszą młodość, która już głębiéj i bogaciéj myśli i czuje, która już doznała zawodów, a jednak zdolną jest do pełnéj namiętności. Życie już wypiętnowało na niéj swe znamię: tu wycisnęło jakiś rys bolesny, tu znowu zmarszczkę, robak napoczął owoc dostały, a jednak jeszcze wywiera ona wpływ z całą wszechpotęgą jéj płci właściwą. Jest ona melancholijną, cierpiała już i używała, jest nierozumianą lub opuszczoną, częstokroć zawiedzioną, ciągle jeszcze oczekującą, zdolną obudzić głęboką, płomienną namiętność, mającą źródło we współczuciu. Szczególniejsza rzecz, nie jest ona ocenioną ze stanowiska mężczyzny w równym z nią wieku; bynajmniéj, tak została pojętą i przedstawioną, jak ją musi pojmować ze swego stanowiska mężczyzna znacznie młodszy, mało jeszcze w szkole życia wyćwiczony. Świeżość uczucia, płomienna żądza, naiwny zapał, bezświadomy idealizm młodocianéj erotyki otacza aureolą już nie zupełnie świeże czoło, upiększa, ubóstwia, odmładnia kobietę powabną jeszcze, uposażoną wszystkiemi urokami wykwintności, doświadczenia, powagi niewieściéj i rzeczywistéj namiętności [1]). Obraz ten nie jest idealistycznym (jak w nastręczających się do porównania powieściach pani Jerzego Sand), gdyż nie została pominiętą 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 sympatyę. Dla pani Jerzego Sand niewiasta jest przedewszystkiem istotą moralną, duszą; dla Balzaka zaś faktem fizyologiczno psychologicznym i dla tego u niego ani pod względem cielesnym,

[1]) Proszę przeczytać szczególniéj „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 zmazy. Jego idealizowanie postaci jest albo czysto zewnętrzne (np. idealizowanie oświecenia, sytuacyi erotycznéj), albo też przedstawiając namiętność osoby, zawsze tylko na pewien czas, wszystkie inne, dawniejsze niweczy. W owéj dobie Balzak z równem mistrzowstwem 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 małem arcydziele „La Réquisitionnaire“, jednem z tych nielicznych jego opowiadań, odznaczających się nietylko jako rysunek obyczajów i serca ludzkiego, ale jeszcze pod względem wykończenia formy nowelistycznéj, 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 późnéj nocy rosnące wyczekiwanie, pozornie tajemnicze 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 nagłe jéj wejście do pokoju i przestrach, gdy spostrzega, że przybyły jest kimś innym, rzeczywistym rekrutem, — wszystko to, wtłoczone w jeden arkusz, odmalowanem 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 wielkiéj armii mogła zostać narzeczoną,

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

Wszelako właściwą dziedzinę, gdzie w typach niewiast i w miłości ich najwyraziściéj 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 poetą, iż w dobie prozaicznéj plutokracyi królestwa lipcowego z pewną goryczą oglądał się za minionym okresem elegancyi 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 arystokracyi, — 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 swojéj miał posążek Napoleona, a na pochwie szpady jego był napis: „Co on zdobył mieczem, ja piórem zdobędę"; jednakże ze wszystkiemi swemi marzeniami, słabościami, subtelnemi 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 kołach pielęgnowano liberalne pojęcia i obyczaje humanitarne, nieskażone panującym klerykalizmem;

znikły one ze wstąpieniem na tron worka z pieniędzmi. Wymarło życie towarzyskie, które tyle wsławiło stolicę dobrego tonu. Nic dziwnego więc, że Balzak delikatną dłonią i pochlebnemi 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 rozumną przyjaciółką Balzaka, a także Wiktora Hugo i Gautiera. Więcéj, niż od niéj, Balzak skorzystał dla swéj twórczości od owych dwóch księżnych, uosobiających w jego oczach wielkość doby cesarstwa oraz świetność wesołego i wykwintnego *ancien règime*. Już w początkach swego zawodu zbliżył się do nich; były to: pani Junot, księżna d'Abrantes, któréj pomagał w pracach literackich i księżna de Castries, która początkowo bezimiennie zwierzyła się Balzakowi, że zajmuje ją piśmiennicza jego działalność, a do któréj Balzak na długi czas przywiązał się uczuciem bez wzajemności. Występuje ona pod imieniem księżnéj 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 późniéj. Mimochodem można zrobić spostrzeżenie, że na nowy przedmiot zapatruje się surowiéj i posępniéj, niż to czynił wogóle w późniejszych latach. Tchnienie 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 szczególniéj w kobiecie, a nawet w miłości, a więcéj jeszcze tam, gdzie ta miłość jest tylko fałszywym produktem. Kurtyzanka w wielu jego romansach zasłania damę światową, a niekiedy w pierwszéj widać więcéj bezinteresowności, niż w ostatniéj. Otchłanie samolubstwa i występku otwierają się przed oczami czytelnika.

XV.

Pomiędzy utworami, ogłoszonemi w roku 1833 i 1834 wyróżniają się dwa szczególniéj, mianowicie wykwintna i klasyczna opowieść „Eugénie Grandet“ i potężny, bogaty w postaci romans „Père Goriot.“ W pierwszem dziele Balzak współzawodniczy z Molierem (l'Avare), w drugiem aż z samym Szekspirem (King Lear).

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

W „Père Goriot“ obraz się rozszerza. Jest to studyum nie z ustronnego zakątka prowincyonalnego, ale z olbrzymiego Paryża, przesuwające się przed oczyma nakształt panoramy. Niéma tu rzeczy abstrakcyjnych i ogólnych jak w „La Peau de Chagrin“; każda warstwa społeczeństwa, każda w niéj 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 niezepsutego, przybyłego z prowincyi, jego stopniowe poznanie istoty tego świata, jego przestrach wobec tego odkrycia, wstręt, pokusy, nakoniec 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 toż 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 chłodniéj będziesz pan liczył, tem daléj zajdziesz. Bij bez miłosierdzia, a będą bali się ciebie. Mężczyzn i kobiety poczytywaj jedynie za konie pocztowe, które, choćby paść miały, mają cię zawieść do stacyi.... a jeśli masz pan prawdziwe uczucie, strzeż się, aby go nie okazać, inaczéj z młota staniesz się kowadłem.... Jeśli kobiety uznają pana za rozumnego, mężczyzni uwierzą temu, jeśli sam nie wywiedziesz ich z błędu.... wtedy poznasz pan, co to jest społeczeństwo — zbiór głupców i łotrów. Nie należ ani do jednych, ani do drugich.“ A zbiegły galernik Vautrin powiada do niego: „Przez tłum ludzi należy albo przedzierać się niby kula armatnia, albo téż wciskać się weń niby zaraza. Uczciwość na nic się nie przyda. Schylamy się przed potęgą gieniuszu, nienawidzimy go,

staramy się go spotwarzyć, ponieważ porywa bez podziału, ale korzymy się, jeśli okaże się wytrwałym; jednem słowem, wielbimy go na kolanach, jeśli nie możemy wtrącić w błoto.... założę się, że nie zrobisz pan w Paryżu dwóch kroków, nie napotkawszy szatańskich manowców.... Dla tego uczciwy człowiek jest wrogiem całego świata. Ale, jak pan sądzisz, kto jest uczciwym człowiekiem? W Paryżu jest ten uczciwy, co milczy i nie chce dzielić się z nikim."

Rastignac jest typem francuza z owych czasów; ma on zdolności, ale nic nadzwyczajne, nie posiada w sobie innego idealizmu krom tego, który polega na niedoświadczeniu jego lat dwudziestu. Wzburzony, porwany wszystkiem, 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 pożądany! a wkrótce potem „mandaryn" ostatnie wydaje tchnienie. Z początku mówi, jak wszyscy, że chęć 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 pewnéj chwili Rastignac jest zbyt młodym, aby utonąć w rachubie, a już dość starym na to, by w mózgu jego nie miały kołatać niewyraźne ideje i sny mgliste, które — gdyby je można było zgęścić chemicznym sposobem — zostawiłyby niezbyt czysty 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 szyderczy cynizm Vautrina. „Jeszcze dwie albo trzy

refleksye z wysokiéj polityki — powiada Vautrin— a zobaczysz pan świat takim, jakim jest. Człowiek, mający znaczenie, jeśli tylko odgrywa czasami małą komedyę cnoty, zaspakaja wszelkie swoje kaprysy przy wtórze grzmiących oklasków, które biją głupcy na parterze.... Pozwalam panu dziś jeszcze pogardzać mną, gdyż późniéj 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 dokoła 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 więcéj okrom pozornéj godności, pozornéj miłości, pozornéj 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 wstąpił weń nogą, wpadłby po samę szyję. Popełniają tam maluczkie jedynie zbrodnie, mówił sam w sobie, Vautrin jest wyższym.“ Potem przemierzywszy tę przepaść piekielną, urządza się w niéj z wygodą i gotuje do tego, aby stanąć na czele społeczeństwa, na stanowisku ministra, na którem znajdujemy go w późniejszych romansach.

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

skreślonego towarzystwa przy stole w *pensyonacie* [1]) pani Vauquer. Niéma 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, kokietki, pieniężnika, staréj zazdrosnéj panny. Nie całkiem udała 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 wstręt w nas budzi swemi histerycznemi objawami [2]). Wszelako przez to, że ów opuszczony starzec, którego serce własne córki depczą nogami, stanowi punkt środkowy utworu, całość pozyskała jedność i trwałość kompozycyi, która działa nadzwyczaj korzystnie. Cała ta juwenalisowska 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 napróżno i jechać na bal do wielkiéj pani Beauséant. Na ów bal śpieszy „tout Paris“, aby z okrutną ciekawością w giestach gospodyni czytać męczarnie wskutek wiadomości o zaręczynach jéj wiarołomnego kochanka, o których dopiero tegoż rana jéj 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 Eugéne.—Oh, donnez le moi, dit le père Goriot.

mu odwagi wyrzutami obudzić jéj niechęć, wszelako nie może się powstrzymać i w kilku wyrazach maluje jéj smutny stan ojca. Łzy cisną się do oczu Delfiny. „Będę brzydką“ — pomyślała sobie i łzy jéj oschły. „Jutro będę czuwać nad ojcem, nie ruszę się na krok od jego łoża“ — powiedziała. I słowa te są szczere; Delfina nie jest złą, ale stanowi ona żywy obraz dysharmonij towarzyskich,— pochodzi z rodziny nieszlacheckiéj, jest bogatą, wskutek niedobrego małżeństwa odartą z majątku, chciwą użycia, czczą, 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 Goneritę przedstawić w postaci bardziéj ludzkiéj i prawdziwéj, aniżeli wielki brytańczyk.

XVI.

Pewnego dnia 1836 roku Balzak przyszedł do swojéj siostry wzburzony i rozradowany, niby tambormażor wywijał grubym kijem z rączką karniolową, na któréj kazał wyryć w tureckim języku owe godło jednego z sułtanów: „łamię przeszkody“ i, naśladując akompaniament muzyki wojskowéj oraz bicie w bęben, wesołym tonem zawołał do rodziny: „Powinszujcie 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 powszechnéj; był zaś płodem tegoż samego systematyczego ducha, który w początkach zawodu natchnął Balzakowi myśl szeregu romansów, ogarniających całe stulecia, zaiste plan nader zajmujący i płodny. Gdyby się był udał, poetyczne jego utwory nabrałyby takiéj potęgi złudzenia, tak przekonywającéj siły, jak gdyby były faktami dziejowemi; daléj

nietylko mały wycinek z życia, kawałek świata stałby się symbolicznem i artystycznem zwierciadłem całości, ale jeszcze utwory owe mogłyby rościć sobie słuszną pretensyę do tego, że pod względem naukowym całość stanowią. Dante w „Boskiéj Komedyi“ skupił w poetycznem ognisku pojęcia i doświadczenie wieków średnich; ambitny jego współzawodnik chciał za pomocą dwóch i trzech tysięcy żywych postaci, jako typy reprezentujących każda setki podobnych sobie, dać zupełną psychologię wszystkich klas społeczeństwa w swoim kraju, a zatem bezpośrednio w swojéj 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 prowincyonalnych, 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 prowincyonalne 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 niemi w najrozmaitszych stadyach żywota i obserwować zachodzące w nich zmiany, gdy one, nawet nie ukazując się, nieustannie występują w rozmowach osób działających, gdy powierzchowność ich, ubiór, mieszkanie, codzienny sposób życia i zwyczaje podane są nietylko szczegółowo i dokładnie, ale jeszcze tak żywo, że możemy opisaną osobę znaleść na oznaczonéj ulicy, na któréj mieszka, albo u damy znanéj śród całéj arystokracyi romansowéj, którą zazwyczaj po południu odwiedza — to zdaje się rzeczą prawie niemożliwą, by wszystkie te postaci miały być wyrobem mózgu, owszem, myślimy mimowoli, że zaludniały Francyę owoczesną.

A mieszkały naprawdę w całéj Francyi, gdyż Balzak stopniowo opisał prawie wszystkie miasta i okolice swéj ojczyzny [1]). Bynajmniéj nie gardząc prowincyą, szuka chluby w malowaniu ze znajomością rzeczy jéj żywota w zastoju, jéj właściwości, cnót zatopionych w rezygnacyi oraz występków, płynących z drobiazgowości. Ale nadewszystko 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 rzeczywistem nowoczesnem miastem ze wszystkiemi jego rozkoszami, z jego nędzą i hańbą, jedyny cud świata w nowożytnych czasach, przewyższający o wiele siedm cudów starożytności, wielki polip ze stem tysięcy ramion, ciągnący do siebie blizkich i dalekich, straszny rak toczący Francyę. 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“. Angoulème 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“, traktującéj, niestety, temat wstrętny i odpychający, 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 nowoczesnéj burżuazyi. Balzakowi zaś najmilszem było słońce paryskie, żaden przedmiot nie budził w nim większego zajęcia. Dokoła niego usiłowano wywołać cienie krasy dalekiéj lub minionéj, 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 starogreckiéj Heleny, daleko chętniéj byłby posłał po przyjaciela swego Vidocqa, niegdyś zbrodniarza, a późniéj dyrektora policyi w Paryżu, aby ten opowiedział mu swoje przygody i obserwacye.

Za pomocą obserwacyi zebrał nieprzeliczony szereg pojedynczych rysów, jednakże wyliczanie wszystkiego, co zaobserwował, robi we 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 raczéj. Wtem nadchodzi miejsce, w którem właściwa mu twórcza, płomienna fantazya wszystkie te powszednie żywioły, czerpane z doskonałéj pamięci, przekształca i łączy ze sobą tak, jak Benvenuto Cellini przetapiał talerze i łyżki na posążek Perseusza. Goethe powiada sam o sobie (w dzienniku swym 26 lutego 1780 r.): „W skupieniu nic nie rozumiem. Wszelako, gdym przez czas dość długi nazbierał drew i słomy, daremnie jeszcze staram się o ciepło, choć nawet już węgle leżą i dym się wznosi, nakoniec w jednéj chwili płomień wybucha i wszystko ogarnia.“ U Balzaka widzimy ciągle ślady dymu i swędu w gotowych już dziełach, w opisach, ale płomienia nigdy nie braknie.

Balzak był nietylko 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, kłócili się, a w kłótni występowały na jaw ich charaktery. Balzak słyszał ich dobitne skargi na długość zimy, na cenę kartofli, na drogość 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 szedł 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 pieniądze 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 nich; z czasem stały się w oczach jego tak przedmiotowemi, że do znajomych mówił o nich, niby o rzeczywistych osobach. Udając się w podróż do miejsc, które miał opisywać, mawiał: „Jadę do Alençon, gdzie mieszka panna Cormon, do Grenobli, gdzie mieszka doktór Bénassis.“ Siostrze swojéj 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 Bellefeuille.“ Pewnego razu, gdy Juliusz Sandeau opowiadał o choréj 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 łudzić mniéj więcéj również silnie. Fantazya Balzaka posiadała moc despotyczną,

niedopuszczającą żadnéj wątpliwości. Grecy nazywali ją το πιθανον. Poddawano się jéj nawet w życiu powszedniem. Pomiędzy mnóstwem projektów uwolnienia się od długów, razu jednego przytrafił się następujący. Na polu jałowem, bezdrzewnem, w wioseczce 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 cieplarni 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 przyjaciołom: Juliuszowi Sandeau i Teofilowi Gautier, tak przekonywająco wystawił możność wydobycia ich, iż dwaj ci ludzie, bynajmniéj nie naiwni, pewnego dnia o piątéj rano, uzbrojeni w motyki wykradli się, niby złoczyńcy, poczęli grzebać w ziemi i, rozumie się, nic a nic nie znaleźli. Niczyja fantazya nie zasługiwała tyle co jego na miano *wyobraźni*.

A fantazya owa, panująca nad innemi, dla niego samego była tyranem. Nie dawała mu spokoju, nie zadawalniała się nigdy obmyśleniem planu, słodkiemi ale bezcelowemi uciechami artystycznych myśli i marzeń, zmuszała go, aby nieustannie utrzymywał się w nastroju wykonywania, w twórczem 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 rozpaczy siadam do pracy, a wstaję od niéj ze smutkiem“, to widocznie jest do pewnego stopnia tylko skromną formą cytowania samego siebie. Balzak dodaje jeszcze: „Niechaj wiedzą o tem niepoświęceni! Jeśli artysta nie pogrąża się bez namysłu w swojem dziele, jak Kurcyusz 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 jednę za drugą, to będzie świadkiem samobójstwa swego talentu. Ten sposób produkcyi, który Balzak maluje, jest jego własnym, ale nie jedynym i nawet nie najprzedniejszym. Artyści spokojniejsi, mniéj nowocześni, siedząc we wrzącym kraterze pracy, zachowywali głowę wolną i oczy niezaćmione. Mieli przez to sąd pewniejszy, niedozwalający im gubić się w nudnym i nieobrobionym 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 wielkiéj 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 historyą, spostrzegamy, że autorowie wszystkich krajów i wszystkich czasów zapominali podawać nam historyę obyczajów“. Brak ten chce Balzak zapełnić, 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 Francyi wieku dziewiętnastego takie dzieło, jakiego niestety nie przedstawiły nam: Rzym, Ateny, Tyr, Memfis, Persya, Indya. Widzimy, jak mało ceni historyę; surowy wyrok o niéj pochodził ze słabéj jego znajomości dziejów. W istocie rzeczy nie był historykiem, ale, jak sam to słusznie i trafnie wyraził, przyrodnikiem swojéj epoki. Powo-

łuje 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 którem rozwija się działalność człowieka, czyni z niego tyluż 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 więcéj dowcipną, aniżeli trafną, zwłaszcza że Balzak sam musiał się zgodzić na to, że w świecie społecznym niewiasta nie zawsze bywa samicą małżonka i że wogóle w państwie społecznem 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 słuszność—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 zapał nie przeszkadzają mu przedstawiać rzeczy *prawdziwie*; dla niego podobnie jak dla przyrodnika, niéma rzeczy zbyt wielkich, ani zbyt małych, aby ich nie można analizować i objaśniać. Gdy patrzymy przez mikroskop, pająk jest większym i bogatszy posiada organizm aniżeli największy słoń; ze stanowiska wiedzy majestatyczny lew jest tylko parą szczęk, chodzącą na czterech nogach. Sposób żywienia, kształt zębów wpływa na formę szczęki, łopatki, muskułów i szponów i okazuje majestatyczność. Podobnież to, co w pewnych okolicznościach przedstawia się jako przestępstwo wstrętne i brudne, z innego stanowiska wyda się redukcyą wielkich, świetnych występków, 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 nic posiada już dukatów, że je nawet podarowała, Balzak pisze między innemi: „W przeciągu trzech dni miała odegrać się straszliwa akcya, tragedya mieszczańska bez trucizny, sztyletu i rozlewu krwi, która jednakże miała przybrać straszliwsze formy, aniżeli wszystkie dramaty, odegrane w słynnym rodzie Atrydów“. To znaczy: mój romans mieszczański tragiczniejszym jest od waszych tragedyj klasycznych. W innym romansie, gdzie przełożona lichego *pensyonatu* lamentuje nad usunięciem się *pensyonarzy* [1]), Balzak powiada: „Aczkolwiek Lord Byron Tassowi włożył w usta bardzo piękne skargi, dalekie one są od téj głębokiéj prawdy, która zawierała się w skargach pani Vauquer“. To znaczy: ta drobnostkowa powszedniość, którą maluje, pochwycona energicznie, jest bardziéj zajmującą od wszelkich szlachetnych abstrakcyj. W romansie „Wielkość i upadek Cezara Birotteau“ nietylko w tytule robi żartobliwą iluzyę do dzieła Monteskiego o państwie rzymskiem, ale jeszcze z genialnem zuchwalstwem szczegółowy wizerunek pomyślnéj pracy i bankructwa zacnego perfumiarza paryskiego porównywa z kolejami wojny trojańskiéj i żywota napoleońskiego. „Troja i Napoleon są tylko epopejami. Choćby ta historya była eposem losów mieszczańskich, o jakich żaden poeta nie myślał, lubo wydają się pozbawionemi wszelkiéj wielkości, są one tymczasem bardzo wspaniałe; nie idzie tu bowiem o pojedyńczego człowieka, ale o całą utrapień drużynę“. To znaczy: niéma w poezyi nic samego przez się wielkiego lub małego; w zapasach perfumiarza mogę czytać poemat bohaterski, czuję i dowodzę, że czynności niepozornego życia prywatnego, gdy je złączymy z przyczynami ich i zasadami, są zarówno ważne i zaciekawiające, 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 Maksencyusz Gilet ginie w pojedynku, poeta mówi: „Tak więc zginął jeden z tych mężów, którzy zdolni są do wielkich rzeczy, gdy znajdą się w przyjaznem otoczeniu; mąż, z którym przyroda obeszła się niby ze źle wychowanem dzieckiem, gdyż dała mu odwagę, zimną krew i zmysł polityczny Cezara Borgii“. Tak trafnem jest to ostatnie słowo, iż czytelnikowi wydaje się, że wtedy dopiero zrozumiał Maksa, skoro charakter jego imię mu wyjaśniło.

Podobnie jak występek tak i cnota 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 napuszonym i sentymentalnym, jednakże nie zaniedbuje nigdy ukazać oczom naszym różnych źródeł cnoty: czy to wrodzonego chłodu zmysłów, dumy, nawpół nieświadomego chytrego wyrachowania, dziedzicznego szlachetnego sposobu myślenia, żalu niewieściego, naiwności męskiéj, czy też pobożnéj nadziei nagrody w przyszłem 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 mniéj znanych i czytanych, we wspaniałym, ponurym obrazie podaje psychologię całego miasteczka i rodu rozgałęzionego tamże i w stolicy. Główną postacią jest podupadły, nieokrzesany oficer z gwardyi napoleońskiéj, w którym wcielone zostało brutalne, popędliwe samolubstwo silnego charakteru. Jest to *miles gloriosus*, ale nie tchórz, tylko człowiek skłonny do zbrodni. Drugi romans, jeden z najbardziéj 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 cywilizacyę 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 blizko niego, aby módz zmierzyć jego wielkość, on zaś żył samotnie, wbrew wszelkim zwyczajom paryskim nie robił żadnych kroków, aby dzieła jego chwalono, co więcéj, powodzenie jego wiele zazdrości obudziło. W „Illusions perdues“ stworzył obraz tak zwanéj małéj prasy, 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, dowcipkująca. Nie przeżyła romansu, który zabić chciała.

Młodziutki, ubogi poeta na prowincyi, piękny jak bożyszcze, ale słabego charakteru i połowicznego talentu przywieziony zostaje do Paryża przez damę, grającą pierwszą rolę w mieście prowincyonalnem, wykwintą 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 samę i na swego rycerza. Z jéj strony następuje zobojętnienie i zerwanie; Lucyana zaćmił dandys pięćdziesięcioletni. Widzimy teraz przerabianie się prowincyonalisty na paryżanina. Było zamiarem jego wystąpić na polu poetyckiem, napisał romans i tom wierszy i zaznajomił się z małem kółkiem młodzieży, dążącéj do wyższych celów. Wszelako za długiemi mu się wydały miesiące ubóstwa, rezygnacyi, wysilonych studyów oraz idealnych nadziej, 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“) nastręcza mu możność zupełnego zaspokojenia owéj tęsknoty. Widzimy, jak mu się w głowie zawraca, aż wreszcie na łeb na szyję rzuca się do dziennikarstwa, bynajmniéj nie chcąc bronić jakiejś sprawy, ani mając jakiekolwiek zasady.

Lousteau wprowadza go do sklepu znacznego księgarza i właściciela gazety w *Palais Royal*. „Za każdem 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 swoję.... wielki człowiek z prowincyi wyciągnął straszliwą naukę. Pieniądze! To było rozwiązanie owéj zagadki. Lucyan czuł się samotnym, nieznanym, tylko nić 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 ręku.“ Z księgarni przyjaciele idą do teatru. Lousteau jako dziennikarza wszędzie serdecznie witają. Dyrektor oznajmia im, że intrygę, uknutą 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 nakładcy i w biurze redakcyjnem ani wspomniano o sztuce i prawdziwéj 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 małéj gazetce, nie mającéj żadnéj tendencyi. Kochany i utrzymywany przez młodą aktorkę, coraz głębiéj zanurza się w życiu właściwem tym, którzy pióro swoje zaprzedają. Poniżenie jego dochodzi do zenitu w scenie, gdy zmuszony przez redaktora głównego do napisania złośliwéj 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 jéj łożu 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 módz 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 swéj „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 módz czuwać 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 rozważniéj, nie miałyby téj wartości i nie utrzymałyby tak długiéj egzystencyi. Niesłychany zamęt w stolicy świata, szalona konkurencya, 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 swoję pracę.

W ostatnich siedmiu latach pustelniczego żywota przerywał mu pracę i ożywiał go codzienny stosunek duchowy z kobietą, mieszkającą daleko, któréj 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 rzadkiemi wypadkami spotkania się gdzieś w krajach europejskich, datująca się od r. 1833, stawała się coraz serdeczniejszą, w r. 1850 doprowadziła Balzaka do poślubienia owéj damy, od tak dawna uwielbianéj, a naonczas od lat kilku owdowiałéj. Wpływ jéj na Balzaka nie łatwo da się oznaczyć, gdyż zawdzięczamy jéj tak różnorodne utwory, jak romans w duchu Swedenborga „Séraphita" i wytworną, rozumną powiastkę „Modeste Mignon". Aczkolwiek Balzak od lat wielu pragnął gorąco tego związku, odkładal go jednak z własnego popędu, póki całkowicie nie zapłacił długów, aby z honorem módz zawrzeć małżeństwo. Dla swéj na-

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

rzeczonéj kazał urządzić piękny dom w Paryżu i jako szczęśliwy lubo już nie młody narzeczony udał się do jéj 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 późniéj Balzak leżał w trumnie. Przyjaciele jego przypomnieli sobie przysłowie tureckie: Skoro dom stanie, śmierć przychodzi.

Śmierć przyszła, gdy Balzak stanął na szczycie wielkości duchowéj. Nigdy nie pisał lepszych, głębszych utworów aniżeli w ostatnich latach życia. Z tego powodu stanął u zenitu sławy, do któréj 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 ukochanéj, „ponieważ kształcą styl“. Dziwiła ich ta rada z ust człowieka, którego dzieła prasa regularnie witała wszystkiemi tony, krzycząc na ich niemoralność; nie wiedzieli, że jest to zawsze pierwszą i ostatnią obelgą niemocy literackiéj, miotaną 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 bardziéj wdziera się do sztuki, wprowadził metodę obserwacyi 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 całkowitéj 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 przedostały 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, austryacy, polacy, rosyanie i t. d. z niezakłóconą rozkoszą czytali Balzaka, mało ich raziła 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 cząstkowo. Ogromnéj „Comédie humaine“, podobnie jak obrazu długiego dziesięć tysięcy stadyów, o którym Arystoteles opowiada, nie będą poczytywać za jednolite dzieło sztuki, a z ułamków całości te tylko pozostaną w dziejach literatury powszechnéj, które w skutek wykończenia artystycznego na podobne odznaczenie zasługują. Jedynie jako materyał do dziejów cywilizacyi będą one po upływie stuleci czytane.

Z brakami formy łączyła się w Balzaku daleko większa jeszcze słabość treści czystych idej. 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 wcale. Niedostateczne zrozumienie wielkich idej postępu religijnego i socyalnego 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 sensualistycznemi i rewolucyjnemi powoływał się na doktryny białéj chorągwi, 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 „nauk 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 zdziczałéj ludzkości i nie znajdował nic innego nad istniejący kościół. To wyjaśnia częste u Balzaka, a tak przykre przeciwieństwo pomiędzy popędami zmysłowemi i dążeniami ascetycznemi, 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 niemiłe i nieczyste robią wrażenie. Stąd płynie daléj zbyt często występująca u niego sprzeczność pomiędzy zasadami filozoficznemi i dążeniami klerykalnemi. 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 nieświadomie jak najostrzéj oświadcza się przeciwko zasadzie kościoła; o kilka wierszy daléj wysławia katolicyzm, jako jedyny „dokładny system zgnębienia 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 dokładniéj, 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 wegetacyi ludzkiéj maluje tylko pień i koronę. Balzak, przeciwnie, odmalował roślinę ludzką z korzeniami: dla niego szczególniéj ważną było rzeczą, aby w całéj oryginalności rozwinąć przed oczyma czytelników i siatkę korzeni, podziemny żywioł rośliny, od którego zawisło życie nad ziemią. Braki w jego wykształceniu formalnem i idejowem, pomimo że rażą na każdym kroku, nie przeszkodziły jednak potomności budować się jego gieniuszem.

XVIII.

Beyle.

Ze stanowiska naszego, ukazuje 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 Beyle. W oczach młodszego pokolenia we Francyi w dzisiejszych czasach Beyle 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 romansów, drugi zaś tylko kilka małych i dwa większe, wszelako jakość tych kilku utworów jest tak niepospolita, iż stawiają one autora na równym stopniu z twórcą nowoczesnego romansu. I między pozostałemi pismami Beyle'a (treści biograficznéj, teoretycznéj, krytycznéj i podróżopisarskiéj — wogóle zostawił był po sobie dwadzieścia tomów) znajdują się takie, które również wielki wpływ literacki wywierały, jak jego utwory poetyckie.

Beyle stoi w takim stosunku do Balzaka, jak umysł refleksyjny do obserwacyjnego, jak myśliciel w sztuce do wieszcza. Osobom Balzakowym zaglądamy w serce, wzieramy w „ciemno-purpurowy młyn namiętności", który stanowi jéj sprężynę, osoby zaś Beyle'a z głowy mają kierunek do „otwartéj przestrzeni światła i dźwięku" [1]). Pochodzi to stąd, że i Beyle podobnie jak Balzak był charakterem logicznym, abok tego człowiekiem wrzącym, kipiącym wrodzoną siłą życia. Względem Wiktora Hugo Beyle znajduje się mniéj więcéj w takim stosunku jak Leonardo da Vinci względem Michała Anioła. Hugo z własnéj fantazyi wytwarza ludzkość, którą nadziemsko kolosalną i muskularną utrzymuje na stanowisku wiecznéj walki i cierpienia; z tajemniczo skomplikowanéj i wydelikatnionéj inteligencyi Beyle'a powstaje mały szereg postaci męskich i niewieścich, które działają magicznie i porywają wyrazem twarzy głębokim, zagadkowym, powabnym, ujmującym, słodkim, nawet zbrodniczym uśmiechem. W każdym razie Michał Anioł stoi o całe niebo

[1]) Dwa wyrażenia Gotfryda Kellera.

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

W walkach przedniéj straży przeciwko stylowi tragedyj francuskich oraz przeciwko szowinizmowi, któremu hołdował obóz klasyczny, odmawiający wartości obcéj literaturze z tego jedynie powodu, że nie była francuską, spotykamy już wcześnie Beyle'a jako przywódcę. W walkach tych był on i pionierem. On i towarzysze stwarzali powietrze i wolny ruch. Z drugiéj 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 Beyle był jedynym, który przeżył całą dobę cesarstwa, nadaje mu wydatne stanowisko w grupie romantycznéj. Mąż ów, co walczył w bitwach pod Marengo i Jena, który był obecnym przy wjeździe do Medyolanu i Berlina, który brał udział w wyprawie do Rosyi, a na pożar Moskwy patrzył własnemi oczyma, jest jedynym, co w pismach swoich całkowicie stoi na gruncie napoleońskim. On jeden z całéj 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 więcéj, niż heroldem, którego fanfary wybijały ze snu i budziły, Beyle jako rycerz z kopią i sztandarem był jednym z tych ułanów, co to sami zdobywają miasto. W duchowem życiu Nodiera rewolucya francuska stanowiła punkt, w którym zbiegały się wszystkie promienie jego ducha, opanowała w nim

wszystko — niezmordowanie malował jéj 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 niéj się zwracały. Ojciec był zamknięty w sobie i mało zajmował się dziećmi; obchodził się z niemi nadzwyczaj surowo i wychowanie ich pozostawił ubogiemu duchownemu, którego syn nienawidził jako tyrana i obłudnika. Wcześnie 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; niemniéj 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 najgłębszéj oryginalności, w którego charakterze uporna samodzielność stanowiła rys zasadniczy, którego temperament krył w sobie energię gwałtowną, żądną dzieł niepowszednich i w którym wydzierało się na jaw wcześnie zbudzone, gorące życie umysłowe, poddany został tak trwałemu i tak bezwzględnemu uciskowi wychowawczemu, iż koniecznem następstwem tego musiał być niesłychanie namiętny rokosz wewnętrzny. Ponieważ księża, co w czasie rewolucyi żyli, byli w ustawicznéj trwodze i drżeli ciągle przed skutkami wstrząśnień, starali się chłopca wychować na katolika i rojalistę, młodzieniec wskutek koniecznéj sprzeczności z owemi naukami, miał rewolucyjny sposób myślenia i wyrobił się na bonapartystę, a zarazem na wolnomyśliciela w najzuchwalszem tego słowa znaczeniu. Ciągłe ścieranie się pomiędzy wolą krewnych a jego własnemi 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 łudzenia samego siebie i z tego powstał nałóg ciągłéj ostrożności, ciągłéj nad sobą samym kontroli.

W charakterze Beyle'a było coś, co można poczytywać za wpływ prowincyi, w któréj 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, powierzchowny—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 jéj po kądzieli z Włoch pochodzi. Matka Beyle'a czytywała Dantego i Aryosta w oryginale, co naonczas jak na damę z prowincyi niezwyczajną było rzeczą. Snadź tem można objaśnić jego własne, namiętne upodobanie we włoszczyznie. Zresztą Delfinat aż do roku 1349 był państwem odrębnem od Francyi, w polityce swéj na wpół włoskiem. Przytem Beyle wyimaginował sobie, że Ludwik XI, który jako delfin kilka lat rządził krajem, udzielił mieszkańcom prowincyi cząstkę swego oględnego ducha, ciągle mającego się na ostrożności przed obcym wpływem. Lubo przypuszczenie owo jest nieprawdopodobnem, jednakże charakteryzuje Beyle'a.

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

czarowania. Silny, krępy chłopiec z żywem spojrzeniem i wyrazistą fizyonomią, który w szkole z chodu, członków herkulesowskich i okrągłéj głowy, podobnéj do Herkulesa otrzymał przydomek „chodzącéj wieży“, był zapaleńcem pomimo ust, skrzywionych ironicznie. W kolegach swoich nie znalazł wesołych, miłych i szlachetnych towarzyszy, jakimi sobie ich wyobrażał, ale tylko zgrają nader samolubnych nicponiów. „Omyłka — mówił, opowiadając o tem przyjacielowi swemu Colombowi — powtarzała się w ciągu mego żywota. I ja także—mówił daléj—nie miałem szczęścia do towarzyszy, teraz widzę, że w charakterze moim naonczas okazywałem bardzo śmieszną mięszaninę dumy i popędu do zabawy. Wobec szorstkiego samolubstwa innych chłopców objawiałem iście 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 Fabrycyusza (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 szyderczy zgnębiły Fabrycyusza. A zatem wojna nie była owym szlachetnym, wspólnym porywem dusz, które sławę nadewszystko kochały, jak to był myślał, czytając proklamacye Napoleona!“ Można sobie łatwo wyobrazić, ile wiadomości o dzikich wybuchach zwierzęcego samolubstwa Beyle zebrał w czasie kampanii; oczywiście z takich wspomnień ułożył przygody swego Fabrycyusza. Od początku wytworzył sobie zbyt idealne pojęcie o koleżeństwie pomiędzy uczniami, a potem między żołnierzami.

Mniéj więcéj od roku 1798 oddawał się namiętnie matematyce i to, jak mówił przyjaciołom swoim, z tego mianowicie powodu, iż, nienawidząc obłudy, umiał ją odnajdywać we wszystkich umiejętnościach, co w matematyce uważał za niemożliwe. Po części do owego zapału przyczyniała się świetna sława, bijąca wówczas

właśnie od owego młodego generała francuskiego we Włoszech, którego matematyka przez naukę artyleryi 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, spokrewnionéj z jego ojcem. Piotr Daru, który po zamachu stanu mianowany został generalnym sekretarzem wojny i inspektorem rewii, umieścił Beyle'a w swojem ministeryum. Jak mi się zdaje, wspomnienie tego ochotniczego stanowiska przy Piotrze Daru można znaleść w umieszczeniu Juliana przy hrabi de la Mole (w „Rouge et Noir"). Colomb opowiada, że Beyle w pierwszych dniach, gdy Daru list mu dyktował, przez roztargnienie „cela" napisał przez dwa *l* i otrzymał żartobliwą, ale niemniéj upokarzającą nauczkę; właśnie ten sam szczegół znajduje się w owym romansie. Niemniéj jednak Daru jako opiekun był o wiele delikatniejszy i milszy, 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 wojskowéj posiadał wybitny talent literacki, który przekładem Horacego i prozą historyczną dobre 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 pamiętnéj kampanii włoskiéj r. 1800 otrzymali rozkaz udania się do armii we Włoszech, wezwali obydwaj Henryka Beyle'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 tłómoczka, pojechał do Genewy, 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 Medyolanu, miasta, gdzie miał wreszcie poznać przyjemności życia, miasta, które w kole jego myśli bezustannie ważną odgrywało rolę. Beyle był świadkiem burzliwéj radości i zapału, z jakim w górnych Włoszech witano zrzucenie jarzma austryackiego, 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, napełniających młodego Beyle'a w czasie bitwy pod Marengo, należy nam uprzytomnić sobie dziecięco-entuzyastyczne i bohaterskie usposobienie Fabrycyusza de Dongo, które okazuje w bitwie pod Waterloo. Obraz ten bezwątpienia cząstkę nieporównanego mistrzowstwa zawdzięcza wiernemu odtworzeniu 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 Beyle'a fazę szczęścia w jego życiu, bogatą w bezładne, romantyczne wrażenia, fazę, obejmującą w sobie zuchwałe czyny, pier-

wszy pojedynek, młodociane awantury miłosne, poezyę 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 téj pierwszéj wielkiéj wycieczki powrócił do Grenobli, gdzie wszystko szło po staremu, gdzie rodzina jego czuła cześć dla tego wszystkiego, czem Beyle pogardzał, nienawidziła zaś, do czego się zapalał, — młody zagorzalec po rozmaitych gwałtownych sprzeczkach otrzymał pozwolenie bawienia w Paryżu. Tutaj studyował Montaigna, Montesquieugo oraz filozofów XVIII stulecia, potem Cabanisa i de Tracego, z którym po upływie lat wielu wszedł w ścisłe stosunki, a którego „Ideologię“ już od najwcześniejszéj młodości uwielbiał gorąco. Nadto brał lekcye angielskiego.

Ów okres spokojnych studyów, wypełniający lat kilka, zakłócony został zabawnym epizodem. W roku 1805 w czasie pobytu w rodzinnem mieście zakochał się w młodéj, ładnéj 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 znaleść 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 rosyanina, Beyle wrócił do Paryża i na wezwanie marszałka Daru ruszył za nim do wojska. Właśnie rozpoczął na nowo roboty literackie, wszelako przyjął propozycyę; był obecnym w bitwie pod Jeną i przy tryumfalnym wjeździe Napoleona do Berlina. Mianowany intendentem dóbr cesarskich w Brunszwiku, w ciągu dwóch lat następnych korzystał z téj sposobności, aby nauczyć się trochę języka niemców 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 Beyle 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, Beyle zaś kazał uzbroić rekonwalescentów, rannych i chorych, słowem wszystkich, co mogli opuścić łoże; najmniéj zdolnych postawił na straży przy okuach, które polecił zamienić w strzelnice, z pozostałymi zaś w bezładnéj gromadzie zrobił wycieczkę i zbiegowisko rozpędził.

Beyle 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 cesarzowéj.

Po nowym pobycie w Medyolanie dostał w r. 1812 pozwolenie wzięcia udziału w kampanii przeciwko Rosyi. Już w poprzednich kampaniach aż nadto zadośćuczynił 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 subtelnéj i tak głębokiéj nad psychologią ludów obserwacyi, jak w czasie przejścia wielkiéj armii przez Niemen studyuje fizyognomię i temperament różnych szczepów, w skład jéj wchodzących. Czujemy, jak wielce przyszłemu autorowi dopomógł 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 dawniéj, ucichła zupełnie; od czasu, gdym 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 niéma ani jednego tonu, któryby przypadał do mojéj duszy! Wszystko to grube, brudne, cuchnące w literalnem i przenośnem znaczeniu. Co najwyżéj, zostaje mi maleńka 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 przemieszkiwa — 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 grzęznę obecnie.... Wyobraź sobie, że znajduję wielką przyjemność w zajmowaniu się dokumentami urzędowemi, dotyczącemi Włoch. Miałem dwie czy trzy sprawy włoskie i te po załatwieniu wyobraźnię moję 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 ogólnéj dzikości znowu użyczyło mi trochę życia duchowego.“

Beyle w czasie straszliwego odwrotu z Rosyi został mianowany generalnym dyrektorem, mającym pieczę nad zaopatrywaniem trzech miast: Mińska, Witebska i Mohilewa; szczególniéj zasłużył się pod Orszą, gdzie armii dostarczył zapasów na trzy dni, jedynéj żywności, jaką otrzymała pomiędzy Moskwą i Berezyną. Zimna krew i stanowczość, znamionujące Beyle'a od pierwszéj młodości i tu go nie opuszczały. Opowiadano tylekroć, że w jednym z najgorszych dni, gdy, ogolony i starannie ubrany, stawił się u swego naczelnika Daru, ten przyjął go następnym komplimentem: „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 złotemi monetami dwudziesto- i czterdziesto-frankowemi, starannie obszytemi suknem. Skoro powrócił do domu, pytała, czy mu się te pieniądze przydały. Z wielką trudnością przypomniał 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 intendentury na Szląsku; potem z powodu nadwyrężonego zdrowia szukał przytułku nad jeziorem Komo, w okolicy, która go zawsze do siebie wabiła niby wyspa szczęścia. *Dolce far-niente* wypełniało chwile, pozostałe mu od szczęśliwéj 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. Namiętnie zamiłowany w muzyce włoskiéj i śpiewie spędzał błogie wieczory w teatrze La Scala, a w najznakomitszych kołach miejskich, w domu hrabiego Porro, w loży Ludwika de Brême zapoznawał się z poetami włoskimi i z mężami wolności, Sylviem Pellico, Manzonim 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 zaspokoił jego zdolność odczuwania szczęścia, zerwał się nagle, skoro latem r. 1821 całkiem bezzasadne podejrzenie policyi austryackiéj, poczytującéj go za karbonara, na łeb na szyję wypędziło go z miasta.

Całkiem złamany przybył do Paryża; rozłączenie z drogą mu tyle niewiastą niesłychanie wstrząsnęło umysł jego. Pod tem przygniatającem wrażeniem zabrał się do napisania słynnego dzieła „De l'amour.“ Dotychczas wydał tylko biografie Haydna i Mozarta, będące jedynie 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: Lafayetta, hrabiego de Ségur, Beniamina Constant, a w domu słynnéj śpiewaczki, Judyty Pasty i w kil-

ku podobnych salonach spotkał się z dorastającem 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 poblizkim Rzymie. Żył pod ukochanem niebem, a śród 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 resztce żołnierskiego ducha z czasów cesarstwa nie uważał się za francuza od czasu, gdy rząd Ludwika Filipa r. 1840 zrobił Europie ustępstwo w kwestyi wschodniéj bez dobycia miecza z pochew. W ostatnich latach życia słabował. Umarł nagle na apopleksyę 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.

wyraziściéj odróżnia go od romantyków francuskich z jego czasów ten rys zasadniczy, że pochodzi w prostéj linii od wieku XVIII, a zwłaszcza od jego ściśle racyonalnéj i sensualistycznéj filozofii tak, iż nigdy w jego duszy, nawet w krótkim okresie młodocianym lub przechodnim, nie znalazła się ani iskierka zwykłéj romantykom czci dla tradycyj 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 reakcyą przeciwko duchowi XVIII stulecia. Nigdy w najmniejszéj rzeczy nie uległ wpływowi Chateaubrianda lub pani de Stäel,— nie był ani kolorystą jak pierwszy, ani tyle wymownym co ostatnia — również mało wpływu wywierali nań Andrzéj Chénier, Hugo i Lamartine. Zbywało mu na poczuciu metryki, nie był ani lirycznym, ani patetycznym; nie miał żadnych krajowych wzorów ze sfery romantyki. Zachował niezłomną wierność dla filozofow Condillaca i Helwecyusza, których romantycy wszystkich krajów tak mało cenili, co więcéj, 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 nieprzyjaźń 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 pozytywnéj. Gdy pewnego razu potrzebował napisać: „jedynie prawdziwa religia,“ nie zapomniał dodać w nawiasie: „(czytelnika)“, a gdy wyjątkowo wspomniał o moralności chrześciańskiéj, próbował sprowadzić ją do tego mądrego przepisu: „nie jeść trufli, 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 żadnéj 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 ciągłe studyum,—jest jednym z pierwszych pisarzy nowoczesnych, dla których historya, 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 naprostszą drogą dążą do szczęścia.

Będąc samodzielnym, oryginalnym i namiętnym, za pierwszy warunek szczęścia poczytywał, żeby każdy je sam sobie i na samym sobie fundował. Z pism jego brzmi w rozlicznych waryantach wezwanie do czytelnika: nie ufaj nikomu! Wierz temu tylko, coś zobaczył, nic 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 raczéj, że nie są wrażliwi na żadną wyższą radość nad tę, która próżność zaspakaja, tę ostatnią zaś ze swéj strony cenił bardzo nizko. 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 wrodzonéj sobie oryginalności, zawsze żywił obawę, iż okaże się takim jak i inni — rys ten charakteru pobudzał go do dziwactwa i przesady. Beyle, który ustawicznie wyszydzał 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 niemniéj, niż najpospolitszego mieszczucha, z tą tylko różnicą, że Beyle zawsze się starał unikać naśladownictwa. Zawsze dążył do robienia na przekór temu, co się podobało innym. W owéj wiecznéj opozycyi przeciwko zacofańcom tkwi coś romantycznego. Niemniéj romantycznym jest ów rys charakteru, że człowiek, który nieustannie zalecał naturalność i nieoglądanie się na nic, przez cały żywot zachował namiętność krycia się, przebierania i mistyfikowania innych, taił bowiem osobiste przygody i poglądy pod nawałem ogródek i maskaradowych kostyumów.

Od początku życie jego płynęło w głębokiéj samotności wewnętrznéj. Przepełniony zapas uczuć jego osiąknął sam w sobie. Pod wpływem smutnych wrażeń, odebranych w dzieciństwie, Beyle już wcześnie poczytywał siebie za różnego, nawet za wyższego od innych, ale w taki sposób, że sam wyższość swoję określał jako różnorodność [1]). 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 naprzykład z Fontenellem. Jeśli jest większą, rozbija wszelki stosunek pomiędzy ludźmi a tobą. Na nieszczęśliwem stanowisku znajduje się człowiek wyższy, albo raczéj innego rodzaju. Otaczający nie mogą przyczynić się do jego szczęścia;

mienie. Stąd życzeniem jego było módz pisać w języku, któryby tylko kilku wybranych zrozumiało (une langue sacrée), stąd pragnął znaleść jednego tylko czytelnika, jedynego w każdem 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 wszystkie dzieła 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, nieodzownie przypisuje to jakiemuś Alberykowi, to jakiemuś Lisso, to znowu „miłemu pułkownikowi Tak i Tak“. Beyle 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. Najchętniéj pisałby cyframi dla wtajemniczonych. W tem pragnieniu wprowadzania w błąd tkwił widocznie pierwiastek tajemniczéj chytrości dyplomaty, do tego przyłączała się w jego korespondencyi prywatnej nieufność względem policyi, przechodząca niemal w manię prześladowczą. W młodości poznał policyę i napoleońską i austryacką i w myślach widział ciągle, że listy jego są przejmowane i otwierane. Dlatego prawie nigdy listu prywatnego nie podpisywał własnem imieniem. W korespondencyi jego widzę

---

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

W podobnyż 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 osobliwszych 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. Grenoblę 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 czynie i namiętnéj miłości. Strach, z jakim człowiek, porwany jakąś sprawą lub osobistością, stawia życie na kartę; drżenie, w które duszę wprawia miłość szczęśliwa, były to dla niego najwyższe momenty w życiu ludzkiem. Tam, gdzie mówi o Medyolanie we wstępie do „La Chartreuse“, robi bardzo charakterystyczną uwagę. „Wymarsz ostatniego pułku austryackiego oznaczał upadek dawnych idej; lekceważenie własnego życia weszło w modę. Pojmowano, że aby po stuleciach obłudy i jałowości być szczęśliwym, trzeba ukochać coś z istotną namiętnością i umieć życie stawić na kartę, gdy tego chwila wymaga“.

Obie namiętności — zamiłowanie do wojny i miłość niewiasty — były dla Beyla tylko dwoma wyrażeniami jednéj i téj saméj zasadniczéj namiętności, miłości dla tego, co zazwyczaj nazywa „le divin imprévu“, boskiem nieprzewidzianem, téj namiętności, któréj był znakomitym poetą. O ile wojna, zwłaszcza tak, jak ją Napoleon prowadził,

zadawalniała ów pociąg, tego wyjaśniać nie potrzebuję, 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 ową prostą obojętność zwiększa we mnie wstręt do pospolitości i przesady. Skoro tylko napotkam młodą francuskę, przedewszystkiem, 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 jéj myśli. Dlatego więcéj cenię złe towarzystwo, ponieważ tam znajduję więcéj poruszających niespodzianek. O ile znam samego siebie, to właśnie struny mojéj duszy poruszali we Włoszech ludzie i rzeczy — a przedewszystkiem kobiety. Wyobraźcie sobie mój zachwyt, gdy spostrzegłem we Włoszech, a żaden podróżny opowiadaniem swojem nie pozbawił mnie rozkoszy owego odkrycia, że tam właśnie dobre towarzystwo najwięcéj niespodzianek nastręcza. Te zadziwiające umysły (gieniusze, powiada Beyle) nie powstrzymują się brakiem pieniędzy lub czystą niemożliwością i idą za swem natchnieniem; jeśli są tu jakie przesądy, to w klasach niższych".

To, co Beyle lubi najwięcéj, jest — mówiąc innemi słowami — energią w czynach i uczuciach — czy ona występuje jako gienialna 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 lepiéj, 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 rozbił się honor Anglii!" Tutaj przypomina Beyle czystych liryków jak Hugo i Heine.

żeli teraźniejszość. 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 włoskiéj. Dość będzie jednéj wskazówki, aby wykazać, że zamiłowanie w nieprzewidzianem, które popchnęło Beyle'a na pole wojenne, późniéj 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 głębszem owego słowa znaczeniu), który popychał go do kobiet i był przyczyną, że Beyle kochał gwałtowniéj i goręcéj od innych, przejawia się właśnie w zamiłowaniu muzyki i sztuk plastycznych, co zrobiło go entuzyastą, dyletantem, czyczeronem 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 pierwszem spotkaniu, zdawało mu się bowiem, że Byron (broniąc Walter-Scotta) objawiał pewien ślad obłudy. Proszę wszelako przeczytać, w jakich wyrażeniach maluje uczucia swoje przy pierwszem spotkaniu z Byronem tam, gdzie nie potrzebuje wcale zadawać sobie przymusu: „Byłem naonczas zakochanym w „Larze“. Od owéj chwili w lordzie Byronie nie widziałem już tego, czem był wistocie, tylko to, czem według mego mniemania musiał być autor „Lary“.

Gdy rozmowa w loży rwać się poczynała, pan Brême probował pobudzić mnie do mówienia, ale było to czystą

niemożliwością, — zbyt przepepełniały moję istotę cześć i tkliwość. 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 podróże, 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 własne ja, że tak powiem—ciągle trzyma rękę na własnym pulsie, z niemylącą 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 naszemi coś straszliwego 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 niéj całowanym i t. d.

3. Nadzieja. Rozważamy wszystkie okoliczności. Nawet najbardziéj powściągliwym niewiastom 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 niedwuznacznemi oznakami.

4. Miłość nastąpiła. Kochać jest to na widok i dotknięcie ukochanego przedmiotu, który nas miłuje, uczuwać radość, wesołe wzruszenie, jest to wpatrywać się weń jak najbliżéj wszystkimi zmysłami.

5. Rozpoczyna się pierwsza krystalizacya. Znajdujemy zadowolenie w tem, że kobietę, któréj miłości pewni jesteśmy, ozdobiamy tysiącem zalet; z błogością bez końca rozważamy wszystkie pojedyncze momenty swego szczęścia..... Niech głowa zakochanego przez dwadzieścia cztery godzin pracuje, a spostrzeżemy następujące zjawisko: Pod Salzburgiem rzucają odartą z liścia gałąź w najskrytszą głębię salin; gdy ją wydobędą po dwóch lub trzech miesiącach, pokrywają ją błyszczące kryształy: na najmniejszych odrostkach, nie grubszych od pazurków sikorki, osiadają niezliczone, pozornie ruchome, błyszczące dyamenty i zmieniają do niepoznania gałąź pierwotną. To, co nazywam krystalizacyą, jest to działalność ducha, widząca we wszystkiem, co się zdarzy, nowe ukochanego przedmiotu zalety. Pewien podróżnik mówi o chłodzie w pomarańczowych gajach genueńskich — co za rozkosz używać razem z nią tego chłodu!... Fenomen ów leży w naszéj naturze, która budzi w nas żądzę rozkoszy i krew pędzi do głowy, oraz w poczuciu wzrostu naszéj rozkoszy w téj mierze, jak w ukochanym przedmiocie nowe odnajdujemy doskonałości i nakoniec w idei: ona jest moją. Dziki nie zachodzi daléj nad prosty podziw pożądanéj kobiety. I on uczuwa rozkosz, ale całą działalność jego mózgu pochłania ściganie pierzchliwego drapieżnego zwierzęcia dla zaopatrzenia się w żywność... Lubo namiętny człowiek wszystkie zalety przypisuje ukochanéj swojéj, 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 spojrzeniach, albo po całym szeregu innych czynności, wpajających w kochającego odwagę i wzmacniających jego nadzieję, ...pożąda on zewnętrznéj swego szczęścia rękojmi. Jeśli okazuje zbyt wielką pewność, spotyka obojętność, chłód lub gniew... Takim sposobem dochodzi do zwątpienia o szczęściu, które sobie obiecywał. Co raz bardziéj zamyśla się nad powodami, które zdawały się dawać mu nadzieję. Chce pocieszyć się innemi rozkoszami żywota, ale spostrzega, że te dla niego już nie istnieją. Ogarnia go obawa straszliwego nieszczęścia, a zarazem skłonność do głębokiego namysłu.

7. Druga krystalizacya. Dyamenty jéj 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 niéj 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, jakiéj nic innego w świecie nie zdołałoby dorównać i nic jéj 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 przypomniał 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. Niemniéj zwracał uwagę na rozmaitość siły uczuć jak i na różnorodne połączenia i asocyacye; zasady różnorodnego piętna pojedynczych

charakterów szukał w najgłębszych przyczynach narodowych i klimatycznych; kreślił w zarysach psychologię szczepów. Nie trzymając się nigdy metody ściśle naukowéj, 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 jednem miejscu przedstawia odwiedziny 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 zachwytu i pobożności; *jeden dzień taki niweczy skutek setki numerów gazet jakobińskich.*“ W innem miejscu opowiada zbiegły z kraju rewolucyonista, jak upadło powstanie, któremu przywodził, ponieważ nie chciał kazać stracić trzech ludzi i rozdzielić pomiędzy zwolennikami swymi siedmiu lub ośmiu milionów z kasy, do któréj 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 ostatniéj instancyi jasne pojmowanie wewnętrznego swego stanu, oraz jasny pogląd na mechanizm duszy ludzkiéj. Zdaniem Beyle'a powodzenie, szczęśliwa miłość, wogóle szczęście wypogadza umysł i wzmacnia władzę sądzenia, a na odwrót, był przekonany, że nic 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 obecne musi koniecznie doprowadzić cię do zasad czystego belizmu (do ścisłych zasad Beyle'a). Przed ośmiu dniami czytałem „Confessions“ Rousseau'a. Wyłącznie dla braku dwoch lub trzech zasad Beyle'a był on tak nieszczęśliwy. „Mania widzieć we wszystkiem obowiązki lub cnoty“ zrobiła styl jego pedantycznym, a żywot nieszczę-

śliwym. 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 wybornéj filozofii życiowéj, którąby głosiła niezwykłą równowagę, gdyby we własnym Beyle'a życiu praktyka całkiem odpowiadała teoryi. Od przyrody stworzony był na tęgiego sensualistę, do którego szorstkości cynicznéj 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 najlepszem przygotowaniem na filozofa. Pomimo to w jego silnym temperamencie i suchéj logice kryła się artystyczna czułość na wszelkie wrażenia tak tkliwego, tak niewieściego gatunku, iż sam Rousseau nie mógł być bardziéj wrażliwym. Owę czułość zachował do śmierci. Pomiędzy pozostałemi jego papierami znalazłem następującą notatkę: „Moja drażliwość stała się nazbyt czułą; co innym ledwie skórę zadraśnie, mnie sprawia krwawe rany. Takim byłem w roku 1799, takim jestem jeszcze w r. 1840. Jednakże nauczyłem się ukrywać to wszystko pod ironią, któréj pospólstwo nie rozumie.

Rzadko żyła istota duchowa, którąby z większem zamiłowaniem naturalności i nieoglądania się na nic łączyła więcéj ceregieli i względzików; rzadko był duch tyle miłujący prawdę, a zarazem tak silnie zamaskowany, tyle gorący w nienawiści obłudy, a jednak zarazem tak mało szczery i naturalny.

XX.

Przed rokiem 1820 Beyle nie ogłosił żadnéj większéj pracy poetyckiéj oprócz romansu „Armance“ (1827), utworu poronionego, którego bohater, człowiek zdolny, unieszczęśliwia kochaną dziewicę, ponieważ cierpi chorobę cielesno duchową. Charakter jéj nie jest bliżéj 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 autorskiem 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 tęż samę 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 walczyć i odznaczyć się pod nim, a po upadku Napoleona nie zna innego środka do zrobienia karyery nad obłudę i powoli dochodzi do mistrzowstwa w téj sztuce. Tak Julian jak i Fabrycy więcéj uzdolnieni byli na oficerów w konnicy, niemniéj jednak obaj zostali duchownymi: jeden przechodzi seminaryum 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 najmniejszéj niechęci obłudę, jako potęgę, która w owoczesnéj dobie wszystko opanowała; każdy, co chciał posunąć się naprzód, musiał jéj hołdować bezwarunkowo. Beyle usiłuje podnieść się na stanowisko nowoczesnego Macchiawela, oklaskuje bowiem często swych bohaterów, gdy powiodło im się pozyskać obłudę, któréj nikt nie przeniknął; naodwrót gani ich, gdy pozwolą zajść się znienacka lub unieść i nieostrożnie okażą, czem są. Coś wymuszonego i dręczącego łączy się ściśle z tym ironicznym sposobem opowiadania [1]).

Beyle, na wskróś człowiek rozumu, z prawdziwie filozoficznym darem obserwacyi i zawsze żywą refleksyą, miał mało zmysłu dla świata zewnętrznego i niewielki talent oddawania go z jego kształtami i barwami. Jedy-

---

[1]) Np. „Julian odpowiadał zręcznie 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 lekceważyć 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 poźniéj w życiu zbliżyć się do nich, gdy się doskonalił w zadziwiający sposób, tak co do gestów, jak i pod względem tego, co mówił.“ W innem miejscu, Julian znajduje się na obiedzie u brutalnego dyrektora więzienia, oburza się na towarzystwo, w którem 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 niem cierpienia nieszczęśliwych! Beyle dodaje: „Wyznaję, że słabość, którą obecnie Julian okazuje, daje mi złe o nim pojęcie. Podobnym jest teraz do rewolucyonistów w żółtych rękawiczkach, co wszystko przewracają, ale sobie nie chcą wyrzucać najmniejszéj 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 jasne pojęcie o tem, co się dzieje w ich wnętrzu, sięgającem o wiele wyżéj nad powszedniość. Na tem polega osobliwsza budowa jego romansów. Składają się one przeważnie z monologów, połączonych ze sobą, zapełniających całe stronice, a częstokroć nawet kart kilka. Beyle rozwija przed nami nieme życie mózgowe swych osób, rozkłada je i rozmowie wewnętrznéj słów użycza. 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 nieméj rozwagi.

Najgłębiéj leżącym rysem bohaterów Beyle'a, którzy wszyscy, mierzeni miarą zwykłéj 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 więcéj 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 własnéj 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 produkcyjnością 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 najwięcéj potrzebuję uczyć się przebaczać sobie samemu. Porównywam się zawsze z doskonałym wzorem, który istnieć nie może.“ Tęż samę 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 wolnomyślność, jak zazwyczaj młodzi bohaterowie Beyle'a. Moska marzy nawet potajemnie o Napoleonie, w młodości był w jego wojsku oficerem. Wielką, żółtą 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 doskonałe pojmowanię psychologiczne.

Pani de Rênal kocha Juliana, mieszkającego w jéj domu w charakterze nauczyciela dzieci. W jednem miejscu mówi autor: „Ze wstydem i przestrachem spostrzegła pani de Rênal, że dzieci swe jeszcze goręcéj kocha, *ponieważ one tak lubią Juliana.*“ Matylda de la Mole dręczy Juliana, zwierzając mu się z uczuciami, które dawniéj 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 ambicyę, ale z wewnętrzną niechęcią obrał sobie stan duchowny. Przy uroczystéj 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, delikatnéj, słodkiéj fizyonomii; widok ów zniszczył ostatnie wahanie się w naszym bohaterze. „*W téj chwili byłby się bił za inkwizycyę i to w dobrej wierze.*“ Zwłaszcza ów dodatek: „i to w dobréj 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 zapał, prawiąc mowę do gwardyi i łotrowi generałowi zrywając epolety. *W téj 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 zapał staje się zaraźliwym i olśniewa.

Żaden romansopisarz nie przedstawił tak jak Beyle wewnętrznéj 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 któréj słusznością wiele przemawia, początkowo z nóg go zbija. Potem jako człowiek rozumny i dyplomata mimowolnie zastanawia się, od kogo list pochodzić może. Nabiera przekonania, że książę musiał go napisać. „Skoro zagadka została rozwiązaną *nieznaczna radość, sprawiona przez rozkosz widocznie trafnego rozwiązania*, ustąpiła boleści, którą uczuł 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 któréj musi wstąpić na rusztowanie. Tymczasem w więzieniu widuje często ukochaną, z którą przez lat wiele żył w rozłące i żyje jéj 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 Rênal podzielała prawie jego obojętność i łagodną wesołość.*“ Ta ostatnia tyle 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 pewnéj zgubie), ilekroć się nasuwają; pokazał on, że namiętność w zapasach z wyobrażeniem grożącego nieszczęścia pokonywa je, jako bezsilne, lubo nie może go odepchnąć od siebie jako absolutnie nieistniejącego w myślach. W porównaniu z takiemi 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 niewieścim— 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 Rênal 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 równéj wysokości ze wszystkiem, 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 mistrzowstwem w obu tych krótkich cytatach skreślone 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 główne rysy odnośnéj istoty, tylko lepiéj wyposażam 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 pewniejsze uczucie, istotny grunt pod nogami. Beyle wytworzył sobie własne 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 żywéj wyobraźni daleko więcéj niż francuskie dręczone są nieufnością i urojeniami, że naodwrót radości ich są gwałtowniejsze i trwalsze, że posiadają żywsze po-

czucie piękna i mniéj próżności. Czasami zdumiewa uwagami z psychologii narodów; jeśli przypuścimy ich trafność — w co ja wierzę — są nadzwyczaj głębokie. Pisze o księżnéj Sanseverina, że lubo sama miała na sumieniu otrucie, odchodziła od siebie ze strapienia, iż kochankowi jéj trucizna zagraża. „Przychodziła jéj do głowy moralna refleksya, która byłaby tak naturalną w kobiecie, wychowanéj w jednem z wyznań północnych, dopuszczających osobisty rachunek sumienia: Ja sama posługiwałam się trucizną i trucizną ukaraną zostanę. We Włoszech podobne refleksye w chwilach uniesienia namiętności wydają się tak niedorzecznemi, jak w Paryżu wydałby się koncept z Pacanowa w podobnych okolicznościach.“ Do Beyle'a najgoręcéj i najgłębiéj w charakterze włoskim przemawiał widocznie czysto pogański podkład, którego żadna religia, ani starożytna, ani średniowieczna nie zdoła usunąć. Przy całem bystrem pojmowaniu psychologii szczepów, znajdującem się w „La Chartreuse“, dzieło to mniéj przemawia do czytelnika nowoczesnego, gdyż w niem jest daleko więcej śladów czysto zewnętrznéj romantyki niż w „Rouge et Noir“: przebierań się, morderstwa, scen więzienia i ucieczki, trucia 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!“—niemniéj jednak jest stanowczym romantykiem w życiu duchowem i w rysunku charakterów. Jest to romantyka silnych dusz i umysłów krytycznych, tworząca żywioł marzycielstwa, graniczący z obłąkaniem, i tkliwości, dochodzącéj aż do poświęcenia, co niekiedy znajdujemy w charakterach zresztą stanowczych i racyonalnych. Romantyka owa w samych zresztą tak jawnych osobach Beyle'a działa niby najmocniejsza materya wybuchowa; jest w krzepkich ciałach zamkniętą, ale i tam zachowuje siłę. Jedno pchnięcie — a dynamit roz-

rywa kulę szklanną, szerząc dokoła śmierć i zniszczenie. Zobaczmy tylko Juliana, Matyldę, księżnę de Sanseverina i t. d. Tu i owdzie osoby te zdają się należeć raczéj do wieku XVI, który Beyle z taką czcią studyował, aniżeli do naszych czasów. Co się tyczy Fabrycyusza, sam on robi uwagę, że jego pierwsze pobudzenie było całkiem w duchu owego stulecia, a według jego własnego opisu Matylda żyje najzupełniéj we Francyi tegoż wieku. Wszelako z romantyką energii i śmiałych czynów Beyle łączy właśnie ową formę marzycielstwa romantycznego, właściwego dobie 1830 r. we Francyi. Jego Julian, plebejusz gienialny, lecz zgnębiony duchem epoki restauracyi, 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 wojennéj z otaczającym go światem i wiecznie jest niezadowolniony. Jako burzliwy melancholik, jako chciwy zemsty plebejusz, jako nieszczęśliwy, łączący wojnę ze społeczeństwem („l'homme malheureux en guerre avec la société“ nazywa go Beyle), jest prawie rówieśnym, ale przebieglejszym bratem owych pasierbów społeczeństwa, których rysuje Hugo — Didiera, Gilberta, Ruy Blasa — blizko 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 większéj okrągłości nabrało—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 przejmuje, nienawidził stylu w „Korynnie“ pani de Staël i szydził z dykcyi pani Jerzego Sand. Na przekorę wymowności poetyckiéj pisał do Balzaka owe znane słowa: „Gdy tworzyłem *La Chartreuse*, czytywałem codzień rano dwie lub trzy stronice *kodeksu cywilnego*, aby trafić na ton właściwy i być coraz naturalniejszym; nie chcę umysłu czytelnika ogłupiać sztucznemi środkami“. Nie łatwo może poeta wypowiedzieć większe, a zarazem nierozumniejsze lekceważenie artyzmu. Niemniéj jednak Beyle posiada przymioty artystyczne. Lubo dzieła jego jako całość lichą mają, wadliwą w rysunku kompozycyę, mimo to wiele szczegółów odmalował po mistrzowsku; styl jego niema ani trochy muzykalności — co zresztą zadziwia w takim jak on wielbicielu muzyki włoskiéj — ale roi się niezapomnianemi 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 jéj daleko więcéj udaje się stronica aniżeli wyraz, Beyle'owi zaś nieporównanie lepiéj wyraz, niż stronnica. Dla Balzaka żywił szczery podziw, ale styl jego zgrozą go przejmował. Pokazuje się to najlepiéj 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 takiemi, jak „kraje mi serce“ i t. d. W jego własnéj dykcyi tkwią wszystkie 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 drugiéj niedbałą i przeskakującą od jednéj refleksyi do drugiéj [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 jéj, ale poczytywał za rzecz szkaradną, smutną, o któréj jak najmniéj 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 najwięcéj uznawali. Od tego czasu sława jego ciągle wzrastała. Rozpoczęto od tego, iż poczytywano go za mniéj lub więcéj przesadzonego i oryginalnego dziwaka, potem, aczkolwiek przyznawano mu wielkie dary duchowe, zawsze jednak widziano w nim zjawisko odosobnione, umysł jałowy w swéj paradoksalności. Ja widzę w nim nietylko 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 coeur 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 nietylko jest niedołężne 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 etage qu'on se jette par la fenêtre".

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

XXI.

Mérimée.

Nam, którzy czytaliśmy w „Histoire d'un crime“ Wiktora Hugo szydercze 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 lekcyi o robieniu „maccaroni à l'italienne“. Opowiadają, że Hugo pewnego wieczora—snadź natchniony wspomnieniem owego wybornego makaronu—z nazwiska Prosper Mérimée utworzył charakterystyczny i pochlebny anagram: M. Première Prose [2]).

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

---

[1]) Najlepsze artykuły o Beyle'u są: krytyka Balzaka „La Chartreuse“, krytyka Taina „Rouge et Noir“, przedmowa Mérimégo jako wstęp do Beyle'a „Correspondence inédite“ (nieco obszerniejsza w „Portraits historiques“), Colomba szkic biograficzny, Sainte-Beuva dwa artykuły w „Causeries de lundi“ t. 9. A. Bussièra 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 Mérimégo, rzucił wyrazy: trzeźwość z tego żołądka", wszelako nie omylimy się twierdząc, że ów anagram bardzo dokładnie wyraża pogląd starszego pokolenia we Francyi. Dla czterdziestoletniego, wykształconego światowca francuskiego jeszcze dzisiaj żaden styl w prozie nie przewyższa stylu Mérimégo.

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 stylistycznemi. Francuz światowo wykształcony lubi opowiadanie, a nienawidzi malowania; jest on (nieświadomie) doktrynerskim zwolennikiem zasad Lessinga w „Laokonie", istnym racyonalistą, nieprzyjaznym wszelkiéj romantycznéj i naturalistycznéj żądzy opisowości, — zawsze sposób pisania Woltera przekłada nad Diderota. Kto mu jak najwięcéj faktów w jak najszczuplejszych ramach podaje bez uszczerbku dla przejrzystości, ten odpowiada jego ideałowi artystycznemu, a urzeczywistnia go, jeśli, jak Mérimée, z tą zwięzłością 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 poczyna dziwić się, że wogóle kiedyś Mérimégo zaliczano do romantyków; przyznaje wprawdzie, że brał udział w pierwszéj kampanii romantycznéj, ale kładzie nacisk, że się to stało poniekąd przez omyłkę. Gdy Juliusz Sandeau miał mowę przy przyjęciu do akademii francuskiéj następcy Mérimégo, Ludwika de Loménie, aby scharakteryzować koleżeństwo Mérimégo 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 samopał, 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 podobnyż sposób Mérimée 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 którem ten żart przesadzony się opiera, jest niezbyt trafnem. Bez trudności poznać można, iż Mérimée, jako poeta, pomimo klasycznéj ścisłości i wstrzemięźliwości swego stylu, pod niejednym względem jest stanowczym przedstawicielem duchowego kierunku francusko-romantycznego. Ogólny ów rys jego charakteru występuje tem ostrzéj, im bardziéj zagłębiamy się w indywidualną właściwość jego istoty.

Prosper Mérimée (urodzony 28 września 1803 roku) pochodzi z rodziny artystycznéj. Ojciec jego był dzielnym, wielostronnie wykształconym malarzem, autorem dzieła o technice swéj 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 jéj zdolnościach artystycznych i o powierzchowności dziecięcia. Twarz okazuje rodzaj piękności, najzupełniéj niezwykłéj w tak małym chłopcu, gdyż w pańskiéj fizyonomii dziecięcia, okolonéj jedwabnemi kędziorami jest jakaś cząstka męskiéj 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,

[1]) Portret ten znajdujemy w książce Maurycego Tourneux: Prosper Mérimée. Les portraits, ses desseins, sa bibliothèque.

z którą Mérimée mieszkał aż do zgonu jéj w r. 1852, była niewiastą rzadkiéj siły charakteru. Kierunek poprzedniego stulecia wpoił w nią tak wybitny wstręt do wszelkiéj wiary religijnéj, że nie kazała syna chrzcić. Jako mąż dojrzały Mérimée mawiał o téj okoliczności z niejaką sarkastyczną błogością. Pewnéj pobożnéj a przyjemnéj damie, która używała całéj wymowy, by skłonić go do przyjęcia chrztu, odpowiedział: „Zgadzam się, ale pod warunkiem, że pani będzie moją matką chrzestną; włożę na siebie długą białą sukienkę, a pani poniesiesz mnie na ręku".

Zewnętrzne przygody jego życia nie zajmą wiele miejsca. Po ukończeniu studyów prawniczych, jak zwykle młodzi zamożni francuzi, wystąpił ze świetnem powodzeniem jako poeta, mając dopiero lat dwadzieścia dwa. Obracając się w kołach opozycyi liberalnéj, aż do dwudziestego ósmego roku życia prowadził życie niezależne, podzielone pomiędzy literaturę i rozrywki. 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 więcéj, że w skutek nadzwyczajnéj znajomości języków w cudzoziemskich krajach obracał się niby we własnéj ojczyźnie. Jego zdolności językowe (rzadkie zresztą we Francyi) były tak wielkie, iż mówił po angielsku, hiszpańsku, włosku, nowogrecku, rosyjsku, hiszpański język znał nawet w różnych narzeczach, 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 studya nad epizodami z historyi rzymskiéj, został w r. 1841 przyjęty w cha-

rakterze archeologa do akademii napisów. W roku 1844 otrzymał krzesło w akademii francuskiéj. 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 blizkich stosunkach z rodziną cesarską i wraz z Oktawiuszem Feuilletem stanowił przez długi czas jedyną ozdobę literacką nowego dworu. Dożył, ale już w śmiertelnéj chorobie, upadku panowania napoleońskiego, gdyż dopiero 23 września 1870 umarł w Cannes.

Wewnętrzne jego życie, występujące w dziełach, bynajmniéj nie jest tak proste. Zdolności młodzieńca, który w ośmnastym 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, któréj 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 wczesnéj młodości nie był tyle nieufnym i skrytym, co w późniejszych latach; ale myli się, ktoby chciał sceptycyzm jego objaśniać jakiemś określonem, pojedynczem 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 nietylko od fałszywych i niepewnych przyjaciół, nietylko 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, tyczącą 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 prawidło życia. Przeczuwamy, ile mu cierpienia sprawiać musiał silnie rozwinięty zmysł krytyczny obok wrażliwości poetyckiéj.

Duch krytyczny przedewszystkiem miłuje prawdę. I Mérimée miłował ją w wysokim stopniu. Wrodzona mu śmiałość popychała go do tego, że bez względu na dane konwenanse mówił prawdę tak, jak ją czuł. Z listów jego widać, jak otwartym był z natury, jak ożywiał go pociąg do mówienia prawdy bez ogródki, jak zżymał się na kłamstwa konwencyonalne, nawet na eufemizmy i łagodzenie. Szczególniéj pouczającym jest pod tym względem pierwszy zbiór „Lettres à une inconnue.“ Mérimée w korespondencyi staje się prawie grubianinem, skoro sądzi, że kochankę swę przydybał na jakimś konwencyonalnym poglądzie. Aczkolwiek, bojąc się śmieszności oraz wskutek rosnącego z latami sceptycyzmu, nie miał w sobie materyału 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 niecnego postępowania, z zapałem godnym lepszéj 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 komisyę śledczą i sędziów. Odpowiedź komisyi okazała, że napozór tak przekonywająca 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 więcéj na cześć pani Libri aniżeli za jéj 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 większéj 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 szczerość z delikatnością. Opowiada np. w liście z 20-go lipca 1859 roku, że cesarzowa z okazyi wielkiéj mowy, którą Napoleon powiedział po powrocie z Włoch, zapytała go po hiszpańsku, jak ją znajduje. „Odpowiedziałem — pisze Mérimée — aby połączyć takt dworaka ze szczerością: *Muy necesario!*“ (bardzo niezbędną).

Popęd do bezwzględnéj otwartości powstrzymywała w Mérimém duma i nieśmiałość charakteru. Wcześnie 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 poufałość 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 dziecinnemu i poczciwie popisywali się swemi uczuciami, zazwyczaj dobrze wiedzieli, co robią i dla czego. Zdawało się Mérimému, że ten, co na wielkiéj targowicy świata ogłasza swoję szlachetność, poważny sposób myślenia, zamiłowanie w moralności i religii, patryotyzm i t. p., zarzuca zawsze wędkę na oklaski 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 niewiadomość 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 występek obrzydły i którym niepodobna śpiewać hymnów na cześć owéj szlachetnéj trójcy: „dobra, prawdy i piękna.“ Aby uniknąć wszelkiéj styczności z wyrachowanymi, a uczuciowymi ludźmi, aby niepoświęconemu motłochowi nie dozwolić wglądać w życie wewnętrzne, ukrywał drganie uczucia za stalową ironią niby za pancerzem. 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, — jéj miejsce zastąpił ton jeszcze naturalniejszy, ale wyrafinowanie prostszy. W „Le Vase étrusque“, jednéj z tych powieści, które najlepiéj pozwalają wejrzeć w pierwotną jego ducha istotę, mówi o bohaterze Saint-Clair: „Urodził się z tkliwem i kochającem 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 hańbiącą. Osięgnął cel, ale zwycięstwo kosztowało go drogo. Nie mógł ukryć przed innymi, co się działo w jego zbyt czule nastrojonéj 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 téj 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 nic jeszcze nie napisał; wszelako, skoro porównamy dzieła obu pisarzy, znajdziemy rażącą zgodność ich właściwości. Porównanie tembardziéj jest nauczającem, iż najdobitniéj uwydatnia właściwość Prospera Mérimégo. Żeby Mérimée i na Beyle'a wpływ wywierał, poczytuję to za absolutnie niemożliwe, chyba że pod nazwą wpływu będziemy rozumieć udzielanie sobie iście zewnętrznych wiadomości, — w takim razie Beyle z pewnością zawdzięczałby Mérimému niejednę wskazówkę z dziejów sztuki w „Mémoires d'un Touriste.“ Zresztą duch Beyle'a był widocznie dojrzalszy i bardziéj w sobie zaokrąglony. Gdy więc młodszy z owych przyjaciół w notacie biograficznéj o starszym od siebie przyjacielu przedewszystkiem zaznacza, że pomimo przyjaźni dwóch idej w życiu wspólnych nie mieli,— to owa widoczna przesada prawdopodobnie płynie stąd, iż pragnął, aby odwrócić od siebie nastręczające 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, dającem się snuć daléj dokładnie — ściśle zarysowanym faktem. On sam w przedmowie do romansu „Chronique du règne de Charles IX“ wyznaje, że w historyi zajmują go jedynie anegdoty, a pomiędzy niemi tym daje pierwszeństwo, które nastręczają obraz obyczajów i charakterów całego okresu. Toż samo właśnie da się po-

wiedzieć o Beyle'u. Co więcéj, można twierdzić, że anegdota jest u niego przyrodzoną formą myśli; Beyle myśli anegdotami, za pomocą anegdot maluje indywiduum, w biografiach przedstawia epokę. Nienawiść względem nieoznaczoności doprowadza go do owéj formy przedstawienia historycznego, która mu się najbardziéj konkretną wydaje, do nowelistycznego opowiadania faktu, do objektywnie postawionego dramaciku. Anegdoty, przezeń opowiadane, porywają jędrną 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 jednéj z nowell chwali jego krótkie historye włoskie, „silne, nieoględne namiętności bez wszelkiego łudzenia 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.

Niemniéj 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 idej ogólnych. Dla niego rys charakteru w zdarzeniach jest zawsze tylko przykładem, rzucającym światło na prawo psychologiczne, zawsze tylko okazem ogólnego stanu społeczeństwa albo właściwością szczepową, którą przedstawić zamierza. Gdy np. dzieło „De l'amour“ przepełnia 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 włoszką, francuska naturalnie całkiem inaczéj

byłaby sobie poczęła.“ U Mérimée'go nigdzie czegoś podobnego nie znajdujemy ani śladu; nigdzie niema refleksyi, ani dygresyi, jest ścisła dokładność w przedstawieniu faktyczności, nic więcéj nad to. Jeśli obrał sobie jakąś ciekawą niezwyczajność — najczęściéj 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 najbardziéj uderzający sposób wynieść nad ogólny poziom obecnéj 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 specyalnym okazem. Mérimée'go zajmuje jakieś *unicum*, znalezione przezeń w rzeczywistości; odrysowuje je i podczas reprodukcyi wlewa weń cząstkę własnego żywota, ale wypadkowi bynajmniéj 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 nic więcéj okrom parodyi romansów rycerskich. „Zostawcie — powiada—pedantycznym profesorom niemieckim zasługę odkrycia, że rycerz z La Manszy jest symbolem poezyi, giermek zaś jego symbolem prozy; komentator zawsze w dziełach gienialnego męża będzie odkrywał tysiące pięknych intencyj, o których ten ani myślał.“ Jakże daleko subtelniéj mówi o Don Kiszocie taki krytyk jak Sainte-Beuve: „Książka ta miała być dziełem okolicznościowem, a stała się książką wszechświatową. Zdobyła sobie nazawsze miejsce w fantazyi u nas wszystkich. Każdy czytelnik kładzie w nią swoję ochotę i kaprys i wykłada ją według własnego gustu. Cervantes nie myślał o tem, ale my to

czynimy. Każdy z nas jest jednego dnia Don Kiszotem, drugiego Sancho Pansą. Mniéj lub więcéj 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 byłby spokojnie podpisał, Mérimée'go powstrzymałaby obawa idei ogólnych.

Beyle i Mérimée w skłonności swéj do rzeczywistości i w zamiłowaniu do niewykwintnéj formy jednakowo nienawidzili klasycznéj retoryki francuskiéj, co więcéj, różnili się od wszystkich prawie współczesnych romantyków tem, iż owéj retoryki nie chcieli zastępować liryką. Beyle nie napisał ani jednego wiersza; brakło mu słuchu dla najprostszego rytmu metrycznego; pomimo całéj zagorzałości 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. Podobnąż niechęć do formy wierszowéj spotykamy i w Mérimée'm. Miał on taki wstręt do miękkiéj, marzycielskiéj muzyki rymu, iż liczne poezye, trafiające się w jego dziełach, wszystkie bez wyjątku są napisane prozą; nawet w przełożonych przez siebie poezyach poświęca raczéj wdzięk charakterystyczny, lecz nie oddaje ich w mowie wiązanéj. Nastręcza się samo przez się przypuszczenie, że nie ufał sobie, by nad formą metryczną zapanować zdołał. Sądzę jednak, że w dumie swéj był zbyt drażliwym, aby poezyę własną poddawać obcym oczom i znosić krytykę. Ponieważ, jak tego dowodzą „Listy do nieznajomej“ potrafił pisać wiersze po angielsku, wątpię, czy brakłoby mu biegłości. Zdolności téj jednak nie rozwijał, a niechęć jego do wylewów serca, jego wielka nieśmiałość sprowadziły tenże sam wynik, co u Beyle'a brak słuchu.

Wszelako Mérimée w tym względzie podobnie jak w innych zachodzi daléj, aniżeli jego nauczyciel. Na dnie

duszy Beyle'a spoczywa skłonność liryczna; wyszła ona na jaw w jego uporczywym zapale dla Napoleona, dla Włoch, dla wieku szesnastego, dla Cimarosy i Rossiniego, Correggia i Canovy, we wszystkich tych stopniach najwyższych, którymi pióro jego sypie niemniéj szczodrze, niż pióro Balzaka. Mérimée zaś nie poprzestaje na wypędzeniu z dzieł swoich formy lirycznéj, zrzeka się w sobie i dla siebie liryki; istotę swą zapina na wszystkie guziki. Proza jego jest najmniéj liryczną na świecie. Gdyby prawdą było owo stare przysłowie: „bez liryki niéma 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 objektywnem, żywotem młodocianego serca niewieściego, nieświadomą czystością, potrzebą poświęcania 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 walczy, chce pomścić pewną niesprawiedliwość, zaspokoić pewne oburzenie, na cierpienia płci niewieściéj pogląda nie jako chłodna obserwatorka, nie stara się zataić, że jéj serce się krwawi. Naodwrót Mérimée nie ma żadnéj sprawy, żadnéj teoryi, najmniejszéj dążności socyalnéj lub politycznéj. Nie zapala się do niczego i w nic 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, misyonarzy, poprawiaczy świata i uszczęśliwiaczy narodu, nie daje odpowiedzi na pytanie, czy się zgadza z ich dążeniami, głuchym jest na to, co mówią. Jerzy Sand pokazuje, czem jest małżeństwo francuskie i drżącym głosem pyta publiczności: „Cóż wy na to, czy coś podobnego może być cierpianem?“ 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 prawdziwéj miłości, to znów jak w powieściach ludowych lub w „Jean de la Roche“ wrodzoną szlachetność natury ludzkiéj 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 polot serca do czystości, którąby kochał, lub do czynu bohaterskiego, któryby podziwiał. W głębi serca Jerzy Sand jest lirykiem. Czy to robiąc erosa bohaterem swego dzieła, przyznając mu wszelkie prawa i obdarzając go całą sympatyą, nawet gdy ożywia osobistość niegodną (jak w osobliwszym romansie Valvèdre), czy też unosząc się nad odwagą, siłą charakteru lepszych przedstawicielek płci własnéj — zawsze sama dzieli wzruszenia duchowe osób swoich, żyje wśród zgiełku zmiennych usposobień, cieszy się, płacze, wzdycha i śmieje. Naodwrót Mérimée wrażliwość swoję skupia o ile można najsilniéj i uczuciom, zamkniętym w sercu, nakazuje milczenie, absolutne milczenie więźnia. Bezpośrednio nic wyjść na jaw nie może, nigdy nie mówi bezpośrednio w swojem imieniu, wolno mu tylko objawiać się pośrednio przez osoby całkiem odpowiedzialne. Tyle 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 właściwem tego słowa znaczeniu. Beyle całkiem przeciwny pod tym względem, w jednym z listów zrobił trafną uwagę, że romansom Mérimée'go brak „delikatnéj tkli-

wości“ [1]). Postaci niewieście Mérimée'go w namiętności swojéj są męskie i konsekwentne, posiadają prawie bez wyjątku dzielny charakter; nawet najlekkomyślniejsze z nich ze stałością idą na śmierć (Arsène Guillot, Julia de Chaverny, Carmen). Żadna z nich nie ma owéj barwy, przypominającéj 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 entuzyastą. Trzeba tylko zdjąć z niego łupinę człowieka rozumu, a wyjdzie na jaw zapaleniec. Dlatego też, gdy Beyle malował chętnie zapał, dla Mérimée'go żaden przedmiot nie jest tyle co ten obcy. Porównajmy ich np. jako batalistów, połóżmy obok siebie oba obrazy bitew najlepsze, jakie wogóle w prozie istnieją—Mérimée'go słynne „zdobycie okopów.“ zajmujące tylko kilka kartek i Beyle'a niemniéj sławny obraz bitwy pod Waterloo. Różnica jest rażącą: u Beyle'a przedstawionym jest z łagodną ironią, a jednak z żywą sympatyą zapał 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, zapał lub jakiś inny motyw wyższy, okrom stoicyzmu żołnierskiego i widoków awansu.

Beyle i Mérimée zgadzają się ze sobą w osobliwszéj wśród szkoły romantycznéj postawie względem religii. Romantycy francuscy pierwotnie byli względem katolicyzmu w stosunku tak mało wrogim 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-

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

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. Nienawidzi katolicyzmu tak jak Beyle, ale szydzi z niego. Nigdy z pod czarnego domina nie wysuwa więcéj 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 najwyżéj, gdy mówi we własnem imieniu, wyraża się z oględną i lekką ironią jak np. w następującym ustępie: „Książka, którą pani de Piennes wzięła, była książką do nabożeństwa; nie chcę wymieniać jéj 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 poprzedniéj nocy oka nie zamknęła. Skoro przeczytała stronicę trzecią, zdarzyło się, co również musiałoby zdarzyć się przy każdem innem dziele, *Arsène* zamknęła oczy i zasnęła.

Główną różnicę pomiędzy Beylem i Merimém stanowi to znowu, iż Beyle był daleko mniéj sceptykiem, niż Mérimée. Pierwszy był materyalistą ze szkoły encyklopedystów i jako taki dogmatykiem, doktrynerem. Miał swoję filozofię, w którą wierzył, mianowicie epikureizm; swoję metodę, mianowicie analizę psychologiczną, swoję religię mianowicie ubóstwienie piękna w życiu i w muzyce, w literaturze i w sztukach plastycznych. Mérimée nie ma żadnéj filozofii—nie można być mniéj doktrynerem, aniżeli on ze swem usposobieniem na wpół stoicznem, na wpół sceptycznie chciwem użycia; nie ma żadnéj religii, niczemu hołdów nie oddaje. Strzeże się wreszcie zapału, niby cho-

roby. Czujemy to bardzo wyraźnie, gdy w wielkiéj rozprawie o „Historyi greckiéj“ Grota przychodzi do bitwy pod Termopilami i do Leonidasa. Mirimée 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 azyaci owi byli dzikimi nędzarzami, że jeśli mamy się czemu dziwić, to chyba temu, że wogóle przedarli się przez wąwóz. Mérimée krytykuje Leonidasa: postępował on bardzo nierozumnie, że sam stanął na niezdobytem stanowisku, a inny wąwóz mniéj łatwy do obrony pozostawił tchórzowi. Rzeczywiście, według Mériméego 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 więcéj wartości, aniżeli rzeczywistość. Na stu ludzi dziewięćdziesięciu dziewięciu odpowiedziałoby bez namysłu „tak“ — ale Mérimée tego nie mówi. Mając przed oczyma tragedye dziejowe z niedawnéj przeszłości—było to w r. 1849 — odpowiada: być może, ale właśnie przez nadużycie z Termopilami, przez łudzenie, jakoby łatwą było rzeczą trzystu wolnym mężom zwalczyć trzy miliony niewolników, mówcy włoscy popchnęli piemontczyków, że sami rzucili się do walki z austryakami.“ Porównajmy z takim sceptyzmem Mérimégo serdeczną prostoduszność, z jaką Beyle skopiował niezbyt pewną kronikę o Beatrax Cenci.

Czasy około r. 1830 stanowiły epokę, w któréj przedniejsi pisarze Francyi szczególniéj strzegli się szowinizmu. Beyle i Mérimée obaj reprezentują w nader wysokim stopniu opozycyę przeciwko próżności narodowéj. W ustach

Beyle'a wyraz „francuski“ brzmi niemal jako obelga; nazywał francuzów „les vainvifs“. W dziełach jego pełno docinków w takim rodzaju: „Czy jest co komiczniejszego nad przypisywanie paryżaninowi głębokości charakteru?“ Ojczyznę swoję mianuje „najszkaradniejszym na świecie krajem, który gamonie nazywają piękną Francyą [1])“. Widzimy, że w końcu zaparł się nawet swéj narodowości. Mérimée, który do obyczajów hiszpańskich zapalał się mniéj więcéj tak, jak Bayle do włoskich, posiadał romantyczną pierwiastkowo skłonność do obczyzny, egzotyczności; i on spostrzegał, 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 towarzyskiéj, co wszelką oryginalność zaciera i życie pozbawia powabu. Wogóle ziomków swoich cenił dość nizko i nie usiłował wcale ukrywać tego przed nimi. Wszelako skończył całkiem przeciwnie, niż Beyle i zwrócił się do staréj ewangelii patryotyzmu. Nie łatwem to było dla niego, gdyż z całéj duszy nienawidził frazesów patryotycznych. Trzeba było co najmniéj zupełnego zdruzgotania Francyi, 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 więcéj kosmopolitą, niż francuzem, wszelako wszystkie te filozoficzne brzękadła dziś na nic mi się nie zdadzą. Krew mi sączy się ze wszystkich ran tych głupich francuzów, płaczę nad ich upokorzeniem i, lubo są niewdzięczni i niedorzeczni, kocham ich pomimo tego!“

W charakterze Beyle'a Mérimée (za Sainte-Beuvem) podnosi jako jeden z najwydatniejszych jego rysów obawę, aby go „w polu 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 nizkich pobudek we wszelkich czynach szlachetnych ten opór pierwszemu popędowi serca, który, według mego zdania, jest u niego bardziéj udanym aniżeli rzeczywistym. Niechęć do wszelkiéj sentymentalności, pogarda, którą czuł dla niéj, 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 wszystkiemi przez Mérimégo wyliczonemi skutkami, w nim samym była niemniéj żywą, aniżeli w Beyle'u, tylko przy delikatniejszym i słabszym charakterze musiał sobie więcéj zadawać przymusu, gdy przybierał ton cyniczny. I jemu w młodości robiło przyjemność uchodzić za niemoralnego wyrodka 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 jéj objęcia, Mérimée udawał płochość i nieczułość. Z prostéj obawy podejścia, nietylko innych wywodził w pole, ale jeszcze sam siebie niejednéj przyjemności w życiu pozbawiał. Oszukany bywa częstokroć mądrzejszy od nieoszukanego — nietylko w teatrze jak stary grek, gorgiasz, powiada. Kto nie zwraca bezustannie uwagi na to, aby osłaniać swoje słabe strony, jest swobodniejszym i odważniejszym, zachowuje więcéj energii i urzeczywistnia daleko dokładniéj możliwości, drzemiące w jego duszy.

U Mérimego nieustanna obawa kompromitacyi wydawała niebezpieczne skutki. Przedewszystkiem objawiały się one w ceremonialnéj sztywności, którą popisywał się w późniejszych latach, gdy występował w uroczystych razach jako członek senatu i akademii, lub jako ulubieniec i powiernik rodziny cesarskiéj. Prawiąc mowy, w duszy szydził z postawy i ze słów własnych. Beyle zawsze unikał położenia, gdzieby musiał ze czcią mówić o rzeczach, które lekceważył, albo mówić głupcom komplimenty. 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 nikczemności, głupstw, a częstokroć nawet czarnych zdrad musiał zdziałać, aby pozyskać tyle ich świadectw“.—Owa trwożliwość tak wielce zaostrzała w Mérimée krytykę samego siebie, iż szkodziła jego sile produkcyjnéj. Naodwrót godłem Beyle'a było: niema dnia bez wiersza! Mérimée nigdy nie pisał wiele, ale w końcu jego twórczość poetycka całkiem ustała. Wymagania, stawiane 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 raczéj poprzestać na tem, co już osiągnął, aniżeli żeby miał przez coś nowego stawiać na kartę swój honor artystyczny. A wyrzekał się tem łatwiéj, iż ostrożność stanowiła wogóle wybitny rys jego charakteru, nie pobudzał go zaś do ciągłéj twórczości żaden wyuzdany, niepowściągniony popęd produkcyjny.

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

„Lenistwo“ jego nie było zresztą wcale absolutnem. Gdy próżnował jako poeta, zajmował się studyami rozmaitego rodzaju, wydawał przekłady z rosyjskiego i bezpretensyonalne, ale ścisłe historyczne 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 zamiłowanie w faktyczności i stanowcza skłonność do wyraźnéj dokładności nie zadawalnia się samą fantazyą. Historya osobistego autorstwa Mérimée'go spokrewnioną jest z podobnemiż dziejami całéj szkoły romantycznéj. Mérimée odźwierciadla wielki ruch, gdyż we Francyi i w Niemczech krytyka naukowa i ścisłe badania dziejowe poszły drogą, którą krytyka literacka utorowała romantyce poezyi. Skoro poezya porzuciła przedmioty obce i średniowieczne, nauka poczęła zajmować się niemi w kierunku, wskazanym przez poezyę. Ponieważ u Mérimée'go poezya ciągle wypływa niby z badania i wiele nowell, jak „Carmen“, „La Venus d'Ille“, „Lokis“ umyślnie, chociaż nawet żartem, mieszczą się w ramach studyów archeologicznych i językowych, naturalną jest rzeczą, iż nauka powoli z zewnątrz wdarła się do serca jego produkcyi.

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 cenne przymioty: gruntowność i pewność, ale brak mu iskry zapalnéj, która jego poezyę tak wielce ożywia. Niemniéj jednak ma charakter prawdziwego uczonego; 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 naodwrót 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 wyżéj wspominaliśmy,—gdy pomiędzy wszystkiemi dramatami niemieckiemi stawia najwyżéj „Lutra“ Wernera. Rozprawy jego są zajmujące i bogate w pomy-

sły, 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 mniéj rozległy i bogaty, ale pełen treści lepiéj uporządkowanéj, panujący zarazem i nad formą, artystycznie ogładzoną.

XXIII.

Mérimée jako dramaturg i nowelista wyszedł z punktu literacko-polemicznego. Aczkolwiek posiada talent obserwacyjny, nie dąży — tak jak Balzak np. — do przedstawienia świata w szerokich rozmiarach. Nie ma ambicyi 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 francuskiéj prawie samotny. Rousseau romansami, a zwłaszcza swemi „Confessions“, utorował drogę wyuzdanemu popisowi nawpół kłamanemi 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, wszelkiemi sposobami oddawali się na pastwę ciekawości motłochu. A dlaczego? Dlatego, aby pozyskać jego współczucie. Mérimée jest zanadto

dumny, aby tego pragnąć. „Na Boga, tylko żadnéj 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, niesłyszanym, ukrytym. Tak mu kazał postępować charakter; przedstawianych zaś przez siebie ludzi czyni pełnymi, silnymi, bez długiéj gadaniny i rozwlekłego rezonowania idącymi za swojem natchnieniem, dającymi się unieść namiętnościom i nagle przystępującymi do działania. „Dla mnie—powiada kapitan okrętu z Ameryki południowéj 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 nic podobnego nigdy nie dostrzegałem w sobie.... Osoby, uczucia, zdarzenia, wszystko wydaje się nam fałszywem, gdy podobne sztuki czytamy w kajucie oficerskiéj. Są to same osoby książęce, które z miłości szalonych udają, a przytem nie mają odwagi ruszyć paluszka swych księżniczek i trzymają się od nich na odległość bosaka.“ Tak więc Mérimée nie pisze dla mieszczuchów, którym najmniejsze rozdrażnienie nerwowe łzy 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 tragedyi fatalizmu. Ludzie, mający krew w żyłach, nie namyślają się długo, a ze słabemi nerwami byliby zajmującem widowiskiem tylko dla bezkrwistych. Skoro niewiasta kocha, cóż jest naturalniejszem, że wypowiada to, odrzuca wszelkie względy i o ile

możności skraca odstęp pomiędzy pierwszem wyznaniem, pierwszym pocałunkiem i pierwszym uściskiem? Skoro mężczyzna nienawidzi z istną dzikością człowieka, mającego krew gorącą, cóż jest naturalniejszego nad to, że pchnięciem noża lub wystrzałem kładzie kres swemu udręczeniu i życiu przeciwnika? Przynajmniéj tak się rzeczy mają, jeśli chcemy malować nie mdłe, ale energiczne plemię ludzkie. Stąd płynie skłonność poety do nadawania każdemu uczuciu charakteru głębokiéj, potężnéj namiętności, stąd pochodzi popęd do zagłębiania się w dzikość i szkaradę i przedstawiania śmierci, nie tak jak w tragedyi, ale rzeczywistéj śmierci z całem jéj okrucieństwem, twardéj i zimnéj, śmierci, która wieńczy każde dzieło z owéj pracowni wychodzące. Jednem słowem, stąd pochodzi okrucieństwo u Mérimée'go.

Mérimée jest spoufalony 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 poeci przedstawiają owę wielką katastrofę: „Ależ, moi panowie, śmierć przecie nie jest tak estetyczną.“

Najwięcéj powabu mają dla niego energiczne rysy charakteru. Nie lubi, jak Balzak, saméj siły jako dźwigni namiętności, lecz pierwiastek zdolności w charakterze i energiczną stanowczość w fakcie. Naturalnie, że zanim dojdzie do malowania prawdziwie silnego charakteru, rozpoczyna od tego, że otacza poezyą czyn stanowczy. Ze wszystkich faktów najbardziéj 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, nagle dosięgającym ciosie, który grubemi, krwawemi rysami żywot zamyka. Mérimée, podobnie jak Sieyes, jest zwolennikiem „de la mort sans phrase.“

Nastręcza się domysł, że jednak w Mérimée'm, jako człowieku, tkwiła pewna nieczułość albo skłonność do okrucieństwa, dająca podstawę jego zakamieniałości literackiéj. Że jednakże w rzeczywistości dziwackie rysy owéj właściwości wywołało wspomniane już usposobienie polemiczne względem czułostkowości poetyckiéj, można niemal dowieść tego własnemi słowami Mérimée'go. W rozprawie o przyjacielu jego Jacquemoncie 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 naszéj odpychała nas fałszywa czułość Rousseau'a i naśladowców jego i nastąpiła przesadna reakcya, jak to zazwyczaj bywa. Chcieliśmy być silnymi, więc naigrawaliśmy się z sentymentalizmu."

Wszelako rozumie się samo przez się, iż owa nienawiść miękkości i łzawości, która tak rażąco odbija od nazbyt 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 historyę jego rozwoju. Od każdego innego należałoby oczekiwać, że podobną sympatyę powstrzymywać będzie swobodniejszy i lekkomyślniejszy humor młodości, a w późniejszym wieku złagodzi ją sił ubytek. Wszelako ani jedno, ani drugie nie zdarzyło się Mériméemu. 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 patrzymy powierzchownie, dzieło to wyda się dość poważnem. Lubo podawane za hiszpańskie, wszelako wielu nader zasadniczemi właściwościami różni się od literatury dramatycznéj hiszpańskiéj. Nie myśli ono, jak dramaty *płaszcza i szpady*, powtarzać jednostajnie tych samych typów i sytuacyj, wypływających z zazdrości i drażliwego poczucia honoru, nie myśli być podobnem do nich w pełnéj przesądów, moralnéj etykiecie, owszem owe nader różnorodne dramaciki, z których „Teatr“ się składa, mają wyraziście i indywidualnie zakreślone charaktery, które zamiast okazywać nadludzkie panowanie nad sobą i rezygnacyę, z zamkniętemi oczyma, dają się porwać namiętności. Jeszcze mniéj podobieństwa mają owe sztuki do wielkiéj grupy dramatów fantastycznych, romantycznych, z namaszczeniem katolickiem lub bez niego, w którym to rodzaju poezya Kalderona doszła do szczytu blasku i pozyskała mieniącą swą barwistość. Niektóre z nich jak np. „Ines Mendo“ w tonie zasadniczym zgadzają się tylko z kilkoma ponuremi dramatami hiszpańskiemi, jak Kalderona „El alcalde de Zalamea“, „Las tres justicias in una“, „El medico de su honra“, „El pintor de su deshonra“, albo Moreta „El valiente justiciero.“ Właściwie wzięte powyższe dzieło pozornie tylko jest poważnem. Jest ono swobodnem, śmiałem, wyuzdanem; przez kostyum aktorek hiszpańskich przegląda iście francuskie szyderstwo i lekkomyślność. Jak Mérimée powiada w przedmowie do „Pewnéj 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 jéj tego za złe. Tak więc „Klara Gazul“ jest wesołą książką; poczciwa dama, co ją napisała, nie nosi wcale długich spódniczek. Ale jakaż szczególniejsza wesołość wyraz swój tutaj znajduje! Wesołość, bawiąca się rzucaniem noży, wyuzdaność, z którą mogłyby równać się skoki młodéj 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! Zażyła truciznę, ja ją otrułam. Ukarzę sama siebie, jak na to zasłużyłam. Studnia klasztorna niedaleko (*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 kastylczykami, którzy sobie wzajemnie gardła podrzynają tak, jak my szklankę wody pijemy, oraz z andaluzyankami, które jeszcze prędzéj zgadzają się na czynność, mniéj ogałacającą Hiszpanię z byków, toreadorów, matadorów“ i t. d.

Hiszpania młodéj szkoły romantycznéj, do któréj sam Musset dał przyczynek swoją *Andaluzyanką z Barcelony*, co daje się poznać po bladem obliczu i śniadéj szyi, w rzeczywistości nietylko u Mérimée'go miała krew tak gorącą i żyła tak szybko. Nikt wszelako nie znajdował w tem tyle rozkoszy, co on. A téj młodocianéj manierze Mérimée'go w zupełności odpowiadają przedmioty, które w starości wybiera.

Ostatnia jego nowella „Lokis“ jest historyą młodego hrabiego litewskiego, który wskutek tajemniczéj dziedziczności spostrzega w sobie niekiedy instynkty drapieżnego zwierzęcia, w nocy po ślubie dostaje obłędu i pannie

młodéj 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 niesłychanie zacnego i łagodnego profesora niemca (niemca w utworach francuskich przed r. 1870), który gości w domu hrabiego, co wieczór pisze do oblubienicy swojéj, panny Gertrudy Weber, i tym sposobem opowiada czytelnikowi owo zdarzenie przerażające. W końcu jednakże historya o upiorze robi wstrętne, przerażające wrażenie, a mistrzowstwo opowiadania, takt zachowywany przy podaniu brutalności, wytworność w traktowaniu szkarady, wszystko to przypomina niemal glansowane rękawiczki kata. Opowiadanie jest zajmującem 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 tendencyą całéj szkoły, którą Southey nazwał szatańską. Łatwo poznać tutaj wpływ Byrona. Około roku 1830 we Francyi, podobnie jak już wcześniéj w Anglii, przesycono się najzupełniéj „immanueliczną“ poezyą okresu reakcyi. Berło poezyi 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'm, 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 niegłośny. Nieszczęsny Borel był zagorzalcem, zapalonym entuzyastą i moralistą; chciał patetycznością, kryjącą się za objektywnem 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 literackiéj. Za życia uniknął rąk Nemezis—ale po śmierci go doścignęła. Gdy Loménie prawił w akademii francuskiéj 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 Przedrzerska [1]), kazała wydrukować „Lettres à une autre inconnue“, — pisane do niéj, 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 główne zadanie poezyi w tem, aby bez bielidła 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, amerykanina południowego, illira, kozaka i t. d., wszelako nie z jednakiem zamiłowaniem wyszukuje wszystko dalekie, nie z jednakiem zamiłowaniem, gdyż ma wstręt do cywilizacyi i ogłady nowoczesnéj. Podobnie jak Teofil Gau-

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

tier, który w podróżach swoich każdy kraj odwiedzał w takiéj porze roku, w jakiéj jego właściwości klimatyczne najwyraziściéj występują: Afrykę w lecie, Rosyę w zimie, Mérimée przedsiębierze wycieczki duchowe do okolic i plemion, gdzie najwybitniéj objawia się zimne lekceważenie życia ludzkiego, a namiętność i zmysłowość są najgorętsze. gdzie występują ze szczególniejszą energią dzikie charaktery, a pierwotne przesądy 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 Francyą i Rzymem. Jako archeolog i historyk studyował napisy i pomniki, budynki, ozdoby i oręż, badał dokumenty i rękopismy w najróżnorodniejszych językach i narzeczach, niedostępnych zwyczajnemu literatowi, przez co osięgnął wierność w obrazach, nadzwyczajną na owe czasy.

Namiętność do pierwotnéj siły w jéj nagiéj rzeczywistości popchnęła 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 skrupulatna sumienność jako uczonego i ostrożność, aby w nauce nie ulegać czasem wpływowi wyobraźni sprawiają, że dzieła historyczne jego wydają się martwemi. (Najlepszemi 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 Francyi obraz okresu o wiele wcześniejszego i dzikszego, aniżeli ten, który poprzednik jego i nauczyciel odtworzył.

Duch dzieła określa wybornie godło z Molière (słowa Mascarilla) [1]): „Mam obecnie zamiar całą historyę rzymską przerobić na madrygały“. Godnem jest podziwienia, jak Mérimée potrafił wżyć się w zwyczaje i głupstwa, poglądy i przesądy, krępujące w owych odległych czasach myśli ludzkie Dla przykładu przytaczam jeden charakter: Izabella, córka barona d'Apremont stanowi typ młodéj, szlachetnéj, powabnéj 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 niéj poszedłby w ogień i w wodę i prosi ojca, aby jéj tego poddanego darował. Przez wdzięczność, iż uratował jéj życie, robi go swym koniuszym, nawet woreczek wyszywa dla niego. Ale giermek poważył się kochać ją—więc wszystko naraz ustaje. Obrzuca go pogardą i urąganiem, oburzona wypędza go, poczytuje się prawie zniesławioną, że on, niewolnik z rodu, poważył się podnieść na nią oczy. Przedstawmy sobie jako przeciwieństwo, jakby nam podobną szlachetną dziewicę z wieków średnich odmalował zwykły romantyk nowoczesny, jak patrzyłaby ona bez przesądu na uprzedzenia owoczesne i szlachetne serce umiałaby cenić pod pospolitą szatą—a odczujemy całą różnicę pomiędzy spirytualistycznie abstrakcyjnem a nieustraszenie historycznem przedstawieniem epoki barbarzyńskiéj. 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 inaczéj odbijają od tła wszystkie postaci u Mérimée'go: „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 swoję właściwość, nie będąc wcale nowoczesnym (tylko figura Jerzego Mergy ma nieco

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

nowoczesną barwę); co więcéj, poeta tak wielce uwagę zwraca na wszystkie szczegóły, iż każdy rozdział dzięki swojéj kompozycyi plastycznéj tworzy pewną odrębność a obraz całości występuje jedynie jako mozaika wybitnych charakterów i sytuacyi. W ostatniem swem dziele poetyckiem z historyi czerpanem „Les Débuts d'un Aventurier“ pociąga go nieokrzesana obrotność, rogata, czerstwa kozaczość Dymitra Samozwańca, ale nie kolizye duchowe, wynikające z oszustwa, które Szyller w jednéj chwili spostrzegał. Sztuka Mériméego kończy się mniéj więcéj tam, gdzie rozpoczyna się dzieło Szyllera; obyczaje pewnéj grupy ludzi w pewnym czasie zajmują pierwszego więcéj, aniżeli abstrakcyjna, wspólna człowieczość. Tutaj więc jak wszędzie w jego poezyi historycznéj spotykamy nie stronę życia umysłową i uczuciową, lecz stronę woli.

Gdy u Mériméego rzecz dzieje się w nowszych czasach, maluje on życie cygańskie i rozbójnicze jak w „Carmen“, krwawą zemstę jak w „Colombie“, albo tajemnicze zabójstwo w nocy weselnéj, jak w „La Venus d'Ille“ 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 tkliwéj miłości, któréj pojedynek 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 namiętności, to przełamujące zwycięsko stosunki towarzyskie, to przez nie piętnem zbrodni nacechowane. Dlatego też nowsza literatura rosyjska była dla niego tak sympatyczną; utwory poetyckie Puszkina („Dama pikowa“ i „Cyganie“), które Mérimée

przetłumaczył, traktują przedmioty pokrewne jego własnym.

Dwie właściwości Mérimée'go odstręczały go od tragicznego pojmowania wybitnych katastrof życia ludzkiego: pewna obawa, że ulubiona jego wybitność w żywiole pojednawczym 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 dojrzalszego, głębszego studyum 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, prześladujący szyderstwem symbole, mimowoli skupia w jeden wielki symbol całą okropność i całe szaleństwo wojny religijnéj i domowéj. Gdy w nowelli „La Partie de trictrac“ nieszczęśliwy oficer, który raz jeden w życiu oszukiwał w kartach, poczuciem swéj hańby jest zgnębiony do tyla, iż w śmierci widzi jedyne zbawienie, wtedy opowiadanie mimowolnie przechodzi w tragedyę honoru.

Mérimée w innem małem arcydziele „La double Méprise“ próbuje przedstawić przędzę przypadkowych wydarzeń, instynktów plączących 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 poczyna odczuwać jako nieszczęście, w skutek szeregu tkliwych, niespodzianych przejść duchowych, wiążących się ze sobą niby żelazne łańcuchy, dochodzi do tego, że oddaje się mężczyźnie, którego nie kocha i z rozpaczy umiera. Artyzm Mérimée'go 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, czyny swoje opowiada ze skromnością i humorem, czem właśnie Julię zapala, lub owa rozmowa w powozie, gdy Julia z każdą odpowiedzią, z każdem słowem, więcéj przez opór niźli przez wyznania swoje coraz bardziéj zbliża się do zguby. Zwracam uwagę na następujące klasyczne zdanie, łączące się ze wszystkiem, co poprzedziło: „Biedna niewiasta w chwili owéj była przekonaną, że Darcego zawsze kochała, nawet, że w czasie tych lat sześciu, gdy go nie widziała ani razu, kochała go z tymże samym zapałem, który ją obecnie przejmował“. Mérimée wiedział dokładnie, jaką jest potęgą w życiu ludzkiem, jak gwałtownym i tragicznym bodźcem nieuniknione złudzenie. Z pomocą niego da się wyjaśnić nietylko połowa szczęścia ludzkiego, ale jeszcze i znaczna suma całéj nędzy człowieczéj.

Jeszcze więcéj Mérimée zbliża się do właściwéj 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 dotychczasowéj kolei; lubo początkowo miał charakter dobry i uczciwy, z nieodbitéj konieczności staje się dla niéj rozbójnikiem i mordercą. Co więcéj, Mérimée, który jako młody romantyk pragnął jak najdaléj trzymać się od tragedyi na sposób starożytny, w „Colombie“ z nowoczesną bohaterką korsykańską więcéj zbliżył się do tragedyi greckiéj 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 niepomszczonéj śmierci ojca, jak Elektra zapala brata do krwawéj pomsty, co więcéj, jest jeszcze bardziéj 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,—cierpki powab stanowi główny rys jéj charakteru. Któż dzisiaj będzie tak ślepym, że nie spostrzeże, jako bliższą jest niewieściéj postaci starogreckiéj owa wyrosła na łonie przyrody córa południowych wyspiarzy, aniżeli wszystkie owe stąpające na wysokich koturnach księżniczki teatralne, które na scenie francuskiéj nazywano Elektrami, Antygonami i Ifigeniami. Więcéj snadź jeszcze pokrewną jest pogańskim córom z odległéj wyspy północnéj, niewiastom sagi islandzkiéj, które z tak namiętną uporczywością żywią nienawiść rodową i zazwyczaj popychają do krwawéj zemsty opierających się mężczyzn. W „Colombie“, najsławniejszym utworze Mériméego, romantyczna „barwa miejscowa“ stanowczy tryumf odniosła. Opowiadanie ma w sobie niepodrabianą woń wyspy, gdzie urodził się Bonaparte, tchnienie ducha korsykańskiego nawskroś je przejmuje. Jako dowód wierności w przedstawieniu obyczajów a także powodzenia dzieła warto przytoczyć, iż, gdy Mérimée 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 prezesa izby sądowéj. Niełatwo byłoby wymyśleć świetniejszy dowód prawdziwości barw, przez Mériméego użytych. Mérimée jednak nie musiałby być sobą, gdyby (właśnie w tym czasie, kiedy wydał „Colombę“) nie ocalił swéj opinii wroga teoryi, szydząc, o ile mu siły pozwalały, z owéj głośnéj barwy miejscowéj. W przedmowie, napisanéj w r. 1840 do drugiego wydania dzieła „La Guzla“, zbioru zmyślonych przezeń pieśni ludowych iliryjskich, opowiada, że „roku pańskiego 1827“ był romantykiem, zapalał się do „barwy miejscowéj“ i hołdował poglądowi, że bez niéj niéma zbawienia. Pod nazwą „barwy miejscowéj“ rozumiał podobnie jak ówcześni towarzysze jego to, co w siedemnastem stuleciu zwano „obycza-

jami.“ Niech się pysznią ze swego terminu i niech sobie wyobrażają, iż wynaleźli wyraz i rzecz. Zapał do „barwy miejscowéj“ między innemi natchnął go pragnieniem gorącem zwiedzenia Iliryi [1]). Ponieważ dla braku pieniędzy na drogę musiał plan porzucić, wpadł na myśl, aby naprzód napisać podróż i za honoraryum 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 iliryjskiego.“ Wszyscy z dobrą wiarą przyjęli mistyfikacyę [2]). Nawet pewien doktór niemiecki, nazwiskiem Gerhard, przełożył na język niemiecki „Guzlę“ wraz z dwoma innemi tomami poezyj słowiańskich i to miarą oryginału, którą odkrył w prozie Mérimée'go. Mérimée. zrobiwszy w taki sposób doświadczenie, jak bardzo łatwo wytworzyć „barwę miejscową“, przebaczył Racinowi i klasykom brak owéj substancyi.

W żarcie 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 partyi. Istotnéj prawdy owa wesoła przedmowa nie powiedziała, gdyż lubo Mérimée'go ballady iliryjskie w prozie nie posiadają wcale świetnych zalet, były one jednak płodem subtelnych, staran-

---

[1]) Pod nazwą *Iliryi* należy rozumieć Chorwacyę, 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 Mérimée'go za autora poezyj ilirskich. Jednakże Mérimée w jednym z listów nie bez słuszności wyraża się nieco gorzko o tem, jak wielki poeta uzasadnia odsłonięcie pseudonimu Hyacynta Maglanowicza: „Zwróciliśmy uwagę, że w słowie Guzla kryje się nazwisko Gazul“ i t. d. Mérimée, który, podobnie jak wszyscy 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 pisane 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 niedbałéj, obojętnéj skromności, która jeszcze niezawodniéj, niż najwyraźniejsze poczucie własnéj godności tego, co się nią jako formą posługuje, ochrania od wszelkiego zetknięcia z pospólstwem.

XXV.

Wyraz charakteru Mérimée'go jest ścisła lub szydercza skrytość. Objawia się ona już w jego urzędowéj działalności autorskiéj, w zwięzłych opisach pomników Francyi południowéj, 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 nowelistę!

Skrytość jego występuje daléj w charakterystycznéj skłonności do mistyfikowania, tkwiącéj w poecie teatru hiszpańskiego i ballad iliryjskich. 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 nietylko ich życiorysy, ale nawet wizerunki i, aby dopełnić miary żartu, dla teatru Klary Gazul kazał samego siebie odrysować jako

hiszpankę w wyciętéj sukni, z mantylą na głowie i ów portret wyryć 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 żyłkę satyryczną. Namiętne upodobanie w nieudanéj energii charakteru samo przez się wyradzało szyderczą postawę względem bohaterów frazesowych. Dramat „Les Mécontents“ zawiera w sobie np. najbardziéj urągającą satyrę na rewolucyonistów w szlafroku i pantoflach, jaką kiedykolwiek napisano. Legitymistyczna szlachta wiejska, mumie i niedołęgi, którzy mają tylko namiętność przysłuchiwania się własnéj mowie, zawiązuje spisek buduarowy przeciwko pierwszemu cesarstwu, daje sobie wzajemnie tajemne sygnały, układa plany i kłóci się o przewodnictwo na posiedzeniach, wszelako widok żandarma 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 podobnąż satyrę na obłudę towarzyską i kościelną, na humbug polityczny, nierycerskość i wyrachowanie zdenerwowanéj młodości, wobec któréj Mérimée wolałby poczytywać się za marzyciela i idealistę.

W owych dziełach dramatycznych, które już jako niesceniczne okazują pewną niedoskonałość formy zewnętrznéj, 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 milutkiéj miniaturowéj nowelli „L'abbé Aubain“, która zarazem świadczy o godnéj uwagi wielostronności Mérimée'go. Tutaj zbliża się niemal do maniery Edmunda About, którego

wszelako elegancyą 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 żartującego 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 niema 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. Najwyraźniéj forma ironii, absolutnie właściwa Mérimée'mu, 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.

Mérimée w małem arcydziele „Le Vase étrusque“, jedynéj ze swych nowell, gdzie przedmiot z czasów nowszych traktuje sympatycznie, opowiada dzieje młodéj pary, kochającéj się potajemnie. Wracając z nocnéj 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 jéj wdzięk wyobraziła sobie.

Tak ciągnie się obraz jeszcze przez czas jakiś, potem Mérimée przerywa sobie, wtrącając 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 rozpływa się w nieporozumieniu, w nicości i my stajemy się świadkami sceny miłosnéj. Najtkliwszy, najpochlebniejszy poeta nie mógłby odmalować delikatniéj sceny, w któréj łzy żalu łączą się z uśmiechami i pocałunkami. W jakiż sposób Mérimée mówi o sześć wierszy daléj, że wszystko w jednéj 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 posępną miną.

— Opowiedz mi pan, jak się to stało.

— Całkiem po prostu. Saint-Clair rozpoczął od tego, iż wyznał, że niema słuszności, ale prędzéj nadstawi pierś na kulę Théminesa, zanim zgodzi się na przeproszenie. Mogłem tylko przyklasnąć temu. Thémines chciał, aby los rozstrzygał, kto pierwszy strzał mieć będzie, Saint-Clair zaś żądał, aby Thémines pierwszy strzelał. Thémines 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 Thémines?

— Zrobił to, co w podobnych okolicznościach robić wypada. Z żałosną 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 współczucie życzliwych znajomych nie tak, jak to czynią pisarze sentymentalni, ale jak w rzeczywistości bywa, a tymczasem tkliwy stosunek kochanków tem namiętniéj odbija od twardych ram, w które go oprawił. Wie on dobrze, iż gorący szampan zyskuje na tem, jeżli go wprzód wstawią 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 niemniéj jednak jest w rodzaju Mérimée'go, gdyż nie podziela zapału szturmujących żołnierzy. Daleki od wystawiania entuzyazmu dla Napoleona, jako dodającego odwagi albo patryotycznego, z zimną krwią siłę ich płuc krytykuje.

Niepodobna, dziwić się, że ów styl, ów ton, który tak niespodzianie zabezpiecza objektywność 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 naodwrót jedynie przejrzystą zasłoną sympatyi i oburzenia! Przyjrzyjmy się owéj ironii w małéj nowelli „Tamango“, gdzie już sam wybór przedmiotu może powierzchownemu czytelnikowi posłużyć za dowód skłonności do rzeczy oburzających, cóż budzi bowiem więcéj 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 cywilizacyi europejskiéj.*“

Czujemy to jeszcze mocniéj, doszedłszy do miejsca, gdzie kapitan srogiem biciem liną stara się zyskać uległość ze strony pięknéj dziewczyny murzyńskiéj.

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

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 dotkliwe czynu przemocy wrażenie. Książki owéj nie możemy czytać bez wzruszenia. W tem, co początkowo wydawało się zimnem, spostrzegamy późniéj tylko odrętwiały wybuch wewnętrznego duszy artystycznéj 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 żadnéj z nowell Merimée'go ironiczna podstawa opowiadania i głębokie uczucie, które wyzwoliło się z powijaków wszelkich przesądów, nie zlały się tak doskonale ze sobą, jak w „Arséne Guillot.“ Etykieta cnoty wielkiéj damy chrześcianki tworzy tutaj przeciwieństwo do nieświadomości, w któréj znajduje się biedna, już przez matkę sprzedana dziewczyna, nie wiedząca nic a nic o wszystkich towarzyskich zwyczajach moralnych i chrześciańskich. W przystępie rozpaczy wyskakuje oknem, łamie nogę i kilka żeber i nowella kończy się sceną przy jéj łożu. W przebiegu opowiadania ironia jak zwykle troszczy się o to, aby współczucie i wzruszenie miary artystycznéj nie przekraczało, wszelako w końcu, gdzie odmalowaną została

śmierć Arseny, Mérimée pozwolił przemówić sercu i prosty język jego nadaje umierającéj gryzetce urok tak dalece, że piękniéj nawet Alfred Musset nie opromienił swéj umierającéj Beneretty. 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 swéj zwięzłości, że surowa dama uległa tejże saméj pokusie, co i dziecko niewykształcone i że, skoro Arsena umarła po bohatersku, protektorka wzięła w spuściźnie po niéj 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 swéj nowelki „La Chambre bleue“, napisanéj r. 1869 dla cesarzowéj; wyjaśniają one, jak metoda opowiadania, wyrosła z jego charakteru nieświadomie, stała się jego świadomą manierą. Mérimée powiadał: „Historya 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 historyę opowiedzieć tonem tragicznym, ale to nudziło mnie i pozostawiłem ją tak, jak była.“ Forma, która początkowo była wyrażeniem stylistycznem duszy nader wrażliwéj i nader dumnéj, 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 przedewszystkiem był niezmordowanym a zdolnym rysownikiem. Talent jego do rysunków wydaje się wielce pokrewnym 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 przedewszystkiem lubi draperyę i oświetlenie; bujny styl jego ma charakter wenecki, autor rozkłada przed nami złotogłów i aksamit, osypany szychem i perełkami. Mérimée'go prosty, ale w najwyższym stopniu wytworny sposób przedstawienia jest bezbarwny i ponury, ale wszystko, co powie, jest niby rylcem wykute. Styl jego ma przymiot, którego najświetniejsze obrobienie językowe przewyższyć nie zdoła — jest przejrzysty; postaci jego i charaktery występują dotykalnie i żywo w rażącéj dzikości. Wszystkie zarysy ukazują się nam w zuchwałéj 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 obcisłym mundurze, z długą szpadą przy boku, w wielkich butach, strojnie fałdujących się dokoła silnéj łydki, w dumnéj, wyzywającéj postawie świadczy o jakowymś gwałtownym czynie, taka postać byłaby wyborną ilustracyą 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, przepraco-

wana i prawdziwa, w prawdziwy strój ubrana i żyjąca. Żaden ze współczesnych poetów francuskich nie okazał pod względem językowym tak arystokratycznego konserwatyzmu jak Mérimée, nie wyjmując nawet Karola Nodiera. 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 niezwyczajny sposób. Przedewszystkiem miał wstręt do wyrażeń ogólnych i wyrazów abstrakcyjnych, zasłaniających myśl niby zasłoną, aby po za nią wydawała się większą i znaczniejszą. Szczególniéj znamionuje go pewność wyrażenia, dar wywoływania wyobrażenia, które ma na celu, za pomocą prostego wyrazu, którego cecha zdawała się być wytartą 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 owe 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 niepożytecznéj 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 najwięcéj ucierpiały i dlaczego. W podobnyż 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, coby żałowali, że styl bogatszy i wydatniejszy wyparł Mérimée'go i że nowsi pisarze francuscy nietylko tworzą zdanie poprawnie i jasno, ale jeszcze o ile możności 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 najwięcéj 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 szczególniéj 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. Spojrzyjmy na Woltera z jego suchym językiem, jego silnem zdaniem bez przymiotników, które opowiada, a nie maluje; Wolter zostanie zawsze młodym. Patrzmy 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 właściwéj rzeczom. Wszystko to drażni nerwy ludzkie. Uważamy to za wyszukane, przypuśćmy, 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, najmniéj będzie temu winien. W każdym razie słowa Zoli godne są uwagi jako świadectwo kolorysty literackiego na korzyść racyonalistów stylu, pomiędzy którymi w naszem stuleciu Mérimée jest jednym z pierwszych. Najlepsze jego dzieła są istnemi pomnikami. Rzadko w literaturze powszechnéj małe prace prozaiczne były wykonywane w tak wielkim stylu. Przed nami staje rzecz sama w najwydatniejszem świetle, nie okryta mgłą czułości. Byłoby niesłusznem mniéj cenić bogatego w obrazy prozaika, dla tego, że obrazy jego starzeją się wskutek powtarzania; podobnie możnaby wyrzucać kompozytorowi, że nam jego melodye katarynka obmierziła. Wszelako nie da się zaprzeczyć, że styl surowy, wolny od obrazów, jak Mériméego, który niema w sobie nic roślinnego, przetrwa płody stylu opisowego, jak posąg spiżowy kwitnące drzewo.

Pierwiastkowo poeta ów uchodził za czystego naturalistę. Alfred Musset w młodości napisał kilka wierszy o Mériméem, którego w naiwny sposób porównywa z Kalderonem; wiersze te w nadzwyczaj zajmujący sposób przedstawiają nam wrażenie, które na współczesnych robił talent Mérimée'go. Wydawało im się, jakoby tworzył jedynie odlewy 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 czystéj krwi. Pochodzi to stąd, że, jak już wspomnieliśmy, w romantyce od samego początku znajdował się żywioł naturalistyczny. Naonczas w obozie romantycznym nie odczuwano żadnéj różnicy pomiędzy naturalizmem i romantyzmem. Z pewnością poezya pióropuszy i kling toledańskich milszą była niejednemu aniżeli istota życia realnego, ale i rzeczywistość dała się spożytkować poetycznie, jeśli tylko miała barwę i charakter, płomień i namiętność 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 zamiłowanie sztuki przemogło nad naśladowaniem przyrody. Tymczasem Mérimée ze swem upodobaniem w przedmiotach brutalnych, z udanym chłodem, jest wyraźnie zwiastunem kierunku, który wystąpił w następnem pokoleniu literackiem. 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 Flauberta, którego chciano nazywać Mériméem naszych czasów, nareszcie u samego Taine'a, który całkiem w duchu Mérimee'go cieszy się, gdy ma przedstawić „piękne zabójstwo“ i każe swemu Graindorge, aby

dał czytelnikowi dokładną wskazówkę co do najpraktyczniejszéj metody podrzynania sobie gardła brzytwą [1]).

Obecnie Mérimée uchodzi za klasyka. Jego jasna, przejrzysta forma, wstręt do wybryków lirycznych, retoryki metaforycznéj 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 wielkiéj grupy literackiéj 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 dziecię swojéj epoki.

Nawet chociaż nieprzypisujemy mu sztucznéj oryginalności, postać jego dostatecznie odbija pośród gienialnego pokolenia z r. 1830. Inni skoczyli na arenę w różnobarwnych mundurach, w pozłacanych hełmach, z powiewającemi sztandarami, on zaś jest czarnym rycerzem w wielkim turnieju romantycznym.

XXVII.

Teofil Gautier.

W pierwszych dniach roku 1830 trzéj 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, jedynego naonczas w dopiero co wytkniętéj ulicy. Pierwszy, liczący lat dziewiętnaście, szedł krokiem, przypominającym podskakujące dreptanie ptasie, był pochylony 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 kastylskiéj blady Piotr Borel z czarną brodą, który jako starszy — miał już lat dwadzieścia dwa — stanowił punkt środkowy całéj grupy natchnionéj młodzieży; nakoniec w pewnym odstępie szedł wahającym się krokiem i bardzo wzburzony mężczyzna ośmnastoletni, 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 Nervalem i Borelem po schodach powoli, jakby mu ołów ciężył 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 tańcuje. W téj chwili otwarły się drzwi przedpokoju i w promiennym blasku niby Febus Apollo ukazał się po nad ciemnemi schodami sam Wiktor Hugo w całéj okazałości swéj sławy, całkiem po mieszczańsku ubrany, w czarnym tużurku i szarych spodniach, ogolony tak starannie jakby pierwszy lepszy mieszczuch. Widocznie zamierzał ku niesłychanemu zdumieniu Gautiera wyjść na ulicę jak zwyczajny śmiertelnik; mniéj by go w osłupienie wprawiło, 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 niemym słuchaczem rozmowy. Był zbyt onieśmielony, aby mógł brać w niéj udział. Wszelako od tych odwiedzin rozpoczyna się nowa epoka w jego życiu, gdyż od téj 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 bezwarunkowéj 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 bileciков kwadratowych, na których w środku stęplem wyciśnięto „Hierro“. Gautier, który czytał „Oryentalki“, zapalał się do sztuki jeszcze przed jéj poznaniem.

W cyrkule, w którym mieszkał, znano go już od dawna z jego wybryków. Wszelakim sposobem drażnił owego abstrakcyjnego zacofańca, tyle nienawistnego młodym romantykom. Chodził zwykle w krótkim, czarnym tużurku aksamitnym i trzewikach z żółtéj skóry, zawsze z gołą głową; włos długi, ciemnorudy, dobrze przypadający do jego matowożółtéj 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 osobne przygotowania. Zamówił sobie „kamizelkę czerwoną“ — ową kamizelkę, która miała należeć do najsłynniejszych po świecie szczegółów ubioru. Kolor jéj nie był takim czerwonym, jaki rewolu-

cyoniści obrali sobie za symbol i jaki politykom staje w myśli na wspomnienie rewolucyi — był to kolor ognisty, który owoczesnéj młodzieży artystycznéj służył za emblemat nienawiści do barwy szaréj. Był to kawał szkarłatnego atłasu, którego barwy zachwyciły młodego malarza i poetę. Spoglądał nań z taką błogością, z jaką, jak mi się zdaje, Paweł Veronese musiał patrzeć na kawał materyi jedwabnéj. Skoro Gautier przyszedł do posiadania tego skarbu, wezwał krawca do siebie i przedstawił mu swój plan. Z materyi owéj miała powstać kamizelka, nic innego tylko kamizelka, w kształcie pancerza wypukła na piersiach, a zapinana z tyłu na haftki. „Jeśli — opowiada Gautier, — pomiędzy wizerunkami akademickimi, przedstawiającemi różne wyrazy twarzy ludzkiéj, wynajdziemy jednę z tych, nad którą napisano „zdziwienie“, możemy mniéj więcéj mieć wyobrażenie, jaką minę zrobił krawiec“. Ależ to nie modna kamizelka — odparł lękliwie. — 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 materyi nie zepsuć. Bądź pan najzupełniéj 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 czerwonéj, lubo nosił ją jedynie owego wieczora; długi czas nie wiedziano nic więcéj 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 francuskiéj jako dziecinny symbol upodobania owéj entuzyastycznéj młodzieży we wszystkiem, co w życiu świeci i mieni się jaskrawemi 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 napełniała czyjeś serce w takiéj mierze, jak u Gautiera. Miłość tę zachował aż do zgonu, ale w młodości dała mu wszystkie rozkosze, których użycza, wszelki podziw, który budzi, wszelką odwagę, którą wpaja i wszelką nienawiść, którą rozdmuchuje.

Miłość owa zdziałała 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, silnéj fantazyi, śmiałego marzenia. Był malarzem, zanim został poetą: nikt tak gorąco nie uznawał potężnéj, ale nieco niepewnie macającéj oryginalności w Delacroix, jego świetnego kolorytu, pokrywającego wszelkie wady w rysunku. Dla tego też jako krytyk napadał na płaskość Scriba i przezorność reformatorską Delavigna, na czcze wodewile i tragedye bez namiętności, gdyż uwielbiał styl i wolał stokroć chodzić na przedstawienia jeźdźców, aniżeli do teatru „Gymnase“ na dramat mieszczański, w cyrku bowiem wołano tylko hop! i ho! i nie popełniano tyle co Scribe grzechów przeciwko składni i metryce. Z jakimże gniewem nacierał na Delarocha (którego talent później dopiero się rozwinął), gdy ten wylizanemi 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 rzucał się na popularność talentów owych. Jak sam później wyznaje, byłby naonczas Delarocha zjadł z nogami bez najmniejszego wyrzutu sumienia.

Sztuka dla sztuki, sztuka z celem w saméj 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 jéj tak zwaną moralność lub niemoralność, narodowość lub obczyznę, pożytek lub bezpożyteczność.

Przez owo ubóstwienie sztuki stanowi Gautier stopień rozwoju w dziejach romantyki. Odrodzenie literackie rozpoczęło się od czci dla katolicyzmu i królestwa legitymistycznego. Skoro ruch z Wiktorem Hugo na czele po raz drugi wzmagać się począł, nastąpił przez pewien czas zapał dla sztuki tylko jako sztuki; mimo to ów zapał u większéj części jego przedstawicieli był nawpół nieświadomy, krył się po za fanatycznem uwielbieniem wieków średnich, szesnastego stulecia, gwałtownych namiętności, barwy miejscowéj i t. d. Jedyny Gautier w zupełności posiadał świadomość owéj ukrytéj 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 „Oryentalek"), 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 agitacyjnéj, aby w walce téj widzieć coś więcéj 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, proklamacyą bezwarunkowéj niepodległości sztuki.

Teofil Gautier urodził się w Tarbes, we Francyi południowéj, 30 sierpnia 1811 roku i należał do rodziny znacznéj, namiętnie rojalistycznéj. 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 hiszpańskiemi. Ojciec Dumasa był atletą, o którym obiegało podanie (przynajmniéj tak utrzymuje Dumas młodszy), że dusił konia między nogami, że hełm 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 świeżem powietrzu, najwięcéj na łowach. Nie widziano go nigdy inaczéj jak ze strzelbą na ramieniu, a gdy był w wesołem usposobieniu, ciągle strzelał w powietrze. Dożył stu lat. W ojcu Teofila Gautiera, który podobnież doczekał późnéj starości, dziedziczna siła objawiała się w dziedzinie intelektualnéj. Posiadał wszechstronne wiadomości i gruntowne wykształcenie. Jakie miał zdolności do odczuwania literatury i jak dalece wolnym był od przesądów, dowodzi najlepiéj ta okoliczność, że przedmowa do „Kromwella“ w wysokim stopniu do niego przemawiała i że najzupełniéj pochwalał poetyczny kierunek syna, a nawet w jego szalonéj „Mademoiselle de Maupin“ do tego stopnia był zakochany, że w czasie pisania dzieła często syna zamykał, mówiąc: „No, nie wyjdziesz wprzódy, aż kilka stronic „Maupin“ napiszesz“. Matka, piękność majestatyczna, o któréj powiadano, że w jéj żyłach krew burbońska płynęła, podobnie jak i ojciec starała się pieścić i ubóstwiać tak szczodrobliwie od przyrody uposażonego syna. Teofil należał do ludzi, co stworzeni są na to, aby byli ulubieńcami nietylko najbliższych swoich, ale i całego świata, których współcześni nazywają tylko pieszczotliwemi nazwiskami. Był wielkim artystą i wielkiem dzieckiem. Jakże charakterystycznem jest skrócenie Théo, pod którem w tysiącu dzieł występuje! Poufałość podziwu skracała jego imię.

Aby uzupełnić pamiętniki o pochodzeniu Gautiera, charakteryzujące jego istotę, pozostaje nam wspomnieć, że w rodzie jego była niewątpliwie przymieszka krwi wschodniéj. Jest to nader interesujące, ponieważ objaśnia fizyo-

logicznie znamiona wschodnie, które osobistość i twórczość Teofila Gautiera z postępem lat przybierały — podobnież 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 najmniéj wzruszeń uczucia.

Teofil Gautier przybył dzieckiem z Francyi południowéj do Paryża. Jak wcześnie 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 francuskiéj z upodobaniem studyował 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, wszelkiemi możliwemi miarami pisanych; zato na Cycerona i Kwintyliana spoglądał z najzupełniejszą obojętnością. Pochodzi to przedewszystkiem 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 nieocenioną 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, milsi mu byli z charakteru od pełnych gustu mówców i poetów z doby Augusta. Cenił mocną charakterystykę, pieprzność i paradoks, nie cofał się przed manierą i wyszukanością, jeśli tylko miały swój urok i w literaturze zawsze wabił go maleńki *hautgout*. Upodobanie chłopięce w poetach wieku srebrnego nie opuściło i męża w dojrza-

łych latach. Skłoniło go ono do napisania wybornego zbioru charakterystyk, wydanego pod tytułem „Les Grotesques“, w celu rehabilitowania całéj grupy niższych poetów, których Boileau w „L'Art poetique“ napiętnował i zmiażdżył, aby więcéj miejsca zrobić dla wielkich, zachowujących przepisy Arystotelesowe 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 zadowolnienia w studyowaniu dostojników, którzy pisali w długiéj peruce na głowie i w mankietach z koronkami w sztywnéj postawie; za to znajdował przyjemność w wyszukiwaniu wszystkich tych zapomnianych, śmiesznych poetów z ich osobliwszemi 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, jakiemi są najlepsze poezye Franciszka Villona i Teofila de Viau. Lubo muza ich nie była pięknością, jednakże można zastosować do niéj to, co Gautier niegdyś o pewnéj zajmującéj 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 kolczyk w uchu, humorem i wierszami pociągał Gautiera i wabił do zdjęcia odrysu, dawał mu okazyę 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 malarskiéj zachował zresztą nietylko rzut oka malarza, ale nawet w mowie potocznéj, oraz w miejscach, kiedy (jak w przedmowie do „Mademoiselle de Maupin“) przedstawia się z tąż samą swobodą, co w stosunkach towarzyskich, — zatrzymał hardy sposób wyrażania się, przejęty ze szwargotu artystycznego, który kwitnie uciesznie po pracowniach francuskich.

Gautier debiutował jako poeta liryczny. W pięć miesięcy po przedstawieniu „Hernaniego“ i niestety w tenże sam dzień, w który wybuchła rewolucya lipcowa, wydał pierwsze swoje „Poezye.“ Zatarł je oczywiście prąd chwili, nawet w spokojnéj 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“) wciela w wyrazy nastrój szczęśliwy, prawie zmysłowy, ale w każdym razie całkiem naturalny, który budzi w nim blizkość ukochanéj. Mistrzowskim i absolutnie typowym 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 ośmiozgłoskowych), które formą swą przypominają nieco to i owo w Goethego „Zachodnio-wschodnim dywanie“ i w Heinego „Księdze pieśni“—dały stylowi poety w poezyi lirycznéj wyraz określony. Sposób traktowania przedmiotu był całkiem w duchu sztuk plastycznych. Za pomocą siły i zlania barw, za pomocą wydoskonalenia i wytworności formy, najściślejszéj czystości i pewną ręką odmierzonéj harmonii rymu, jednem słowem za pomocą mistrzowstwa, przed którem nic, ale to nawet najmniejsza rzecz się nie ukryła, poeta popróbował dać coś w rodzaju arcydzieł miniaturowych na achacie 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 najwyżéj porównać można plastykę językową w niektórych późniejszych poezyach Leconta de Lisle. Wiersz „L'Art“, zamykający zbiorek, 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 niéj widział jedyną trwa-

łość wśród zmian czasowych. Co prawda, zanadto czynił dzieło sztuki zawisłem od przezwyciężenia trudności, ale dlatego tylko, iż sądził, że walka z trudnościami dzieło 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'étérnité.
Le buste
Survit à la cité.

Et la medaille austère
Que trouve un laboureur
Sous terre
Rèvèle 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 cygańskiéj bandy młodych romantyków, zbierającéj się około Wiktora Hugo, obraz odznaczający się swawolną parodyą siebie samego, przeczytajmy „Les Jeunes-France“ Teofila Gautiera, która według zamiaru autora miała być satyrą na romantyków mniéj więcéj tak, jak „Les Précieuses ridicules“ Moliera, chłoszczącego mizdrzenie się poetyczne

w okresie dawniejszym. Szkoda tylko, że „Les Jeunes-France“ jest jedynie pełnym talentu figlem młodzieniaszka, a „Les Précieuses“ dziełem trwałéj wartości. „Młoda Francya“ powstała wnet po przyjęciu Gautiera do obozu romantycznego i podobnie jak poezye Piotra Borela i Filoteusza O'Neddy rzuca światło na burszowskie życie owoczesnéj młodzieży. Nie bez znaczenia było, że Gautier napisał owę 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 mieszkał razem z siostrami i dziećmi swemi, ani myśląc o małżeństwie. Z rozmaitych miłostek Gautiera najdłużéj trwał stosunek z Ernestą Grisi, matką jego córek Judyty i Estelli. Ku jéj siostrze, Carlocie, żywił również czas jakiś uczucia bardzo gorące i dla niéj 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 osamotnionéj stanowić mogła na wszelki wypadek podporę. Wiadomo, że Judyta Gautier późniéj istotnie z tego pożytek odniosła.

Wszelako nie „Les Jeunes-France“ jest dziełem dającem 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 Crébillona syna — ale jest w niéj siła; a lubo przesadnie nazwał ją Swinburne „the golden book of beauty“, zdradza ona zmysł piękna wielce niepowszedni. Stanowi zarazem upust dla kipiącéj siły młodzieńczéj.

Teofil Gautier początkowo był delikatny i szczupły, z ćwiczeń cielesnych cechował tylko w pływaniu, ale ide-

ałem jego było stać się istnym siłaczem, — publicznie występujący atleci i bokserowie wydawali się mu najprzedniejszymi ze śmiertelników. Przez kilka lat brał lekcye fechtunku, boksowania, jazdy konnéj i wiosłowania i póty nie zaniedbał tych ćwiczeń, póki jego ustrój cielesny całkiem się nie zmienił. W dniu otwarcia „Château Rouge“ pozyskał nieopisany tryumf, w całkiem nową „głowę Turka“ (aparat do mierzenia sił) trafił uderzeniem pięści na 532 funtów wagi, co stało się historycznem. „Jest to— powiada z naiwnym powabem w notatce autobiograficznéj—czyn w mem życiu, z którego najwięcéj się pysznię.“ Można być przekonanym, 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 milczenie, krzycząc głośno łagodnym, nieco chrapliwym głosem: „Jestem nielada człowiekiem, trafiam głowę turecką 530 funtami i piszę przenośnie, mające związek ze sobą. Czegóż chcecie więcéj?“ [1]).

W „Mademoiselle de Maupin“ wynurza się młody dandys, posiadający umiejętność należytego kułakowania, 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 iście antyczny i plastyczny charakter poety, który wyróżnia go od wszystkich współczesnych w owem zasobnem pokoleniu. Gautier sam siebie odmalował w książce, gdy każe 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 cnotę stanowi. Posąg milszym mi jest od widma, a południe przyjemniejszem od zmroku. Trzy rzeczy mi się podobają: złoto, marmur i purpura — blask, trwałość i barwa. Z materyału tego utworzone są moje sny, zbudowane moje zamki powietrzne.... Nigdy nie widzę przed sobą mgły lub wyziewów, nigdy czegoś niepewnego i rozpływającego się w powietrzu. Niebo moje niéma chmur, a gdy się na nim ukażą, są trwałe, wykute dłutem z odłamów marmuru, odpadłych od posągu 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 lekceważenie przedniejszych wieszczów w poezyi 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. Czułości wymagać od poezyi!... ależ to jedno z drugiem nie ma związku. Promieniejące słowa, błyszczące rytmem i muzyką — oto jest poezya! To nie mówi nic, to niczego nie dowodzi! Weź np., jak Hugo „Ratberta“ zaczyna; niéma na świecie poezyi takiéj jak ta; to istna wyżyna Himalajów. Znaj-

dziesz w niéj obraz całych Włoch ze wszystkiemi ich średniowiecznemi herbami, a jednak niéma tam nic więcéj tylko słowa.“ Gautier podobnym jest do Tiecka z miłości do poezyi bez myśli, poezyi czystéj formy, wszelako jako dobry romańczyk, tem więcéj różni się od niego na innym punkcie. Tieck chciał słowa przemienić w tony, poezyę rozcieńczyć na prosty nastrój, na muzykę („Miłość myśli w słodkich tonach, myśli bowiem zbyt dalekie“), Gautier naodwrót pragnął, aby wyrazy tryskały iskrami i barwami a poezya 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 owéj nienawiści wyrazem. Zasada ta, którą w przedmowie do „Mademoiselle de Maupin“ świetnie bronił poraz pierwszy, uważana z jednéj strony jest bezwarunkowo słuszną.

Jest ona prawdziwą i niezaprzeczoną w tem znaczeniu, że sztuka nie podlega tym samym prawidłom przyzwoitości, które słusznie panują nad życiem, a tem mniéj takim, co się niesłusznie wdarły do niego. Podobnie jak okazanie się nagim śród tłumu byłoby czemś, co bardzo przystoi posągowi, 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 moralizującéj krytyki. W młodzieńczo gwałtownéj 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 obwąchują ją natychmiast, niby świnia pierzynę....“ A robiąc aluzyę do „Tartuffa“, mówi dalej: „Przedemną Doryna, zgrabna pokojóweczka, może nie zakrywać pięknéj 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 cnotliwych 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 najwięcéj sióstr i cały asortyment córek i kuzynek. Potem trzeba mieć pióro, papier, atrament i drukarza, jednę lub drugą książkę, którąby można poszarpać.... Potem pisze się: Niepodobna poprowadzić żony na tę sztukę.... Niepodobna damie, którą poważamy, dać téj 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 słuszność w swojéj teoryi. Poezya posiada swoję własną moralność, tę która wypływa z istoty miłości dla piękna i prawdy i co stanowi jéj istotę, aczkolwiek objawiającą się pod zasłoną i pośrednio; wszelako nie może być krępowaną towarzyskiemi względami naszego życia towarzyskiego. Poezya sama przez się jest potęgą moralną, całkiem jak nauka, np. fizyologia, 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 téj prawdy szczególniéj nadawał się temperament plastyczny i malowniczy, który Gautier posiadał, a który nie mógł poddać się tak zwanym wymaganiom moralnym od poezyi bez całkowitéj ze swego talentu ofiary. Jego dar szczególniejszy polega na oddaniu świata zmysłowego słowami. Jest on pierwszym,

co złożył świetny dowód, że granice poezyi 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 fizyonomię 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 romantykom wstręt do nowoutworzonych wyrazów, ale nowoczesną francuszczyznę zbogacił mnóstwem słów z piętnastego i szesnastego stulecia, które niesłusznie wyszły z użycia, oraz wielu trafnemi wyrażeniami technicznemi. Jak wiadomo, słowniki francuskie stanowiły jego najlepszą, nieustanną lekturę.

Z pewnością istota jego zwracała się całkiem na zewnątrz, wszelako potrzeba niemałéj głębi wewnętrznéj i wielkiéj powagi artystycznéj, aby żyć na zewnątrz w jego duchu. W każdym razie w poezyi 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 całéj postaci zewnętrznéj, w ubraniu, z ruchami ich, a nie tracimy wcale z oczu tła architektonicznego i krajobrazowego.

Rozdział pierwszy pod tytułem: „Zamek nędzy“ maluje wędrowną trupę aktorów, która przy dwóch teatralnych kandelabrach drewnianych, obciągniętych złotym papierem spożywa wieczerzę w zrujnowanym zamku ubogiego barona. Opis przypomina słynny obraz Rembrandta w galeryi drezdeńskiéj, znany pod nazwiskiem „Wesela Estery.“ Widzimy, jak oblicza rysują się w blasku świec,

jak cienie padają na ściany. Niéma w tem ani jednego sentymentalnego wyrazu, ale w nastroju tkwi tak subtelna żałość, iż rozumiemy, dlaczego Gautier powiedział do Feydeau, gdy ten go zastał przy piórze: „Jest to dokładny obraz stanu mojéj duszy.“

Inny rozdział pod tytułem: „W śniegu“ (Effet de neige) opisuje, jak wóz aktorów nocą jedzie przez zaspy śniegowe, jak jeden z nich, grywający Matamora (chełpliwego żołnierza) i idący pieszo za wozem, niknie innym z oczu, jak ci go szukają i nadaremnie wytężają płuca, wołając po imieniu. Nikt nie daje odpowiedzi. Jeden z nich niesie latarnię, blask jéj 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 osobliwszéj, złowrogiéj 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 kąt tak zabawny, iż w innych okolicznościach nie możnaby się było powstrzymać od śmiechu. Człowiek latarnią poświecił na twarz i o mało z rąk jéj nie wypuścił. Twarz woskowéj bladości wyglądała tak, jak gdyby kościste palce śmierci dziurki u nosa przygniotły, kość nosowa połyska niby błyszczący grzbiet sepii, skóra wyprężyła się nad skroniami, płatki śniegu leżą na brwiach i powiekach, wytrzeszczone oczy poglądają ze szklistem odcieniem. W końcu wielkich, spiczastych wąsów świecą sople lodu, pod których brzemieniem chylą się na dół. Pieczęć wiecznego milczenia zamknęła wargi, które tyle wesołych przechwałek słuchaczom rzucały i śmierć wyziera z bladego, chudego oblicza, na którem zwyczaj krzywienia się wyrył 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 niéma na sobie, przemarzł do szpiku. Żeby w Paryżu sprawiać efekt, zmniejszał sobie codziennie racyę żywności i zrobił się bardziéj chudym od charta w porze łowów. Biedny Matamorze! teraz zabezpieczony jesteś od wszelkich szczutków w nos, kopań i bicia, które dostawałeś z obowiązku swéj roli. Teraz leżysz tak sztywny, jak gdybyś połknął twą szpadę!“ Pełnia uczucia w téj sytuacyi przebija się tutaj pośrednio przez sumienną plastykę.

Wszelako w sztuce takiéj 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 bardziéj stawał się bezdusznym. Miał on namiętność do podróży: w r. 1840 zwiedził Hiszpanię, w r. 1845 w świcie 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 wszystkiem w owych krajach i o mieszkańcach wiadomość podają. Gdy madame de Girardin czytała jego „Tra los montes“, miała powiedzieć do niego: „Ależ, Teo, czyż niéma wcale 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 tygrysiéj, piękniejszym jest od tygrysa i poczynam go podziwiać. Takimże sposobem miasto zajmuje mnie je-

dynie 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, błogie wzruszenie, nowoczesność, życie samo straciło cały interes dla Gautiera jako artysty i miłośnika sztuki. Stąd też powoli całe jego poczucie sztuki dramatycznéj wcieliło się w styl, kostyum i dekoracyę. Mawiał, że poeta dramatyczny wszystko, co chce powiedzieć, zdoła ogłosić ze sceny przy pomocy czterech pierrotów, pomieszczonych w rozmaitych sytuacyach, 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 własnéj osi, z konieczności staje się w końcu jałową i czczą. Natchnienie czyste stwarza Galateę 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 dostatecznéj dla sztuki korzyści, wszelako pojedyncza osoba niemało dokonała. Jednakże nie można powiedzieć, by talent Gautiera przed śmiercią należycie został zrozumiany i oceniony; miał on swoję publiczność pomiędzy ludźmi artystycznie wykształconymi, ale wykształceni tylko literacko, nie mówiąc już o zwykłych czytelnikach, wcale zalet jego nie rozumieli. Jakże często słyszałem we 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 zaćmił 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 własnéj 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 najwięcéj dla dziennika „Moniteur officiel“. Przeczytałem wszystkie jego krytyki teatralne, które pisywał niechętnie; mają one wartość tylko stylistyczną. Jako krytyk sztuki poprzestawał jedynie na opisie obrazów i w dziedzinie téj był niezrównanym mistrzem. Znużenie robotą rzemieślniczą, niechęć do robienia sobie nieprzyjaciół, współczucie dla początkujących i niezdolnych, nakoniec wielka dobroduszność oraz niemniéj wielka obojętność czyniły go coraz pobłażliwszym. Nakoniec chwalił niemal wszystkich i wszystko z jednakową dumną obojętnością i w jednakowo pewnym siebie, barwistym stylu. Szersza publiczność znała go jedynie jako znawcę sztuki, pisarza o sztuce i felietonistę.

Wszelako jednocześnie Gautier wywierał potężny wpływ na poetów i autorów. Od Teofila Gautiera w prostéj linii pochodzą: znakomity prozaik Paweł de Saint-Victor, daléj Leconte de Lisle, najbardziéj nieczuły z poetów nowoczesnych, „sataniczny“ liryk Baudelaire i nakoniec 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 obcéj, oraz spokój oryentalny; Baudelaire upodobanie w „hautgout“ uczuć i zmysłów, a lirycy parnascy nienaganne mistrzowstwo w traktowaniu wiersza.

Aczkolwiek Gautier oddziaływał o wiele daléj 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. Charakterystycznem i wzruszającem jest, iż ostatnim, niewykończonym artykułem jego był wizerunek publiczności, która znajdowała się w teatrze na pierwszem przedstawieniu „Hernaniego“ Wiktora Hugo.

XXIX.

Sainte-Beuve.

Prace literacko-krytyczne Teofila Gautiera, zajmujące tak ważne miejsce w zbiorowéj jego produkcyi, prawie poszły w zapomnienie wobec dzieł w innéj dziedzinie; 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 zaćmiło 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 więcéj znaczył w dziedzinie swojéj, aniżeli pozostali pisarze owego peryodu, przed Wiktorem Hugo bowiem istniała liryka nowoczesna, ale, ściśle biorąc, przed Sainte-Beuve'em nowoczesnéj 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 Francyi wykształceni zrozumieli właściwie jego znaczenie. Znakomity znawca literatury francuskiéj Karol Hildebrand, nazwał go najwybitniejszym, w całym peryodzie umysłem. Zdanie owo może wydawać się niedorzecznem temu jedynie, co krytykę samę przez się stawia według przestarzałego poglądu niżéj od dramatu i liryki. Dla pisarza ta sztuka jest najwyższą, w któréj istotę swę w zupełności rozwinąć zdoła, a lubo istnieje niewątpliwie hierarchia umysłów, to jednak nader są wątpliwe różnice stopni pomiędzy rodzajami sztuki, osobliwie gdy umysł produkcyjny z rodzaju lub gatunku sztuki wytwarza organ sobie właściwy, niemal osobisty. To jednak pewna, że pod względem rozumu (nietylko rozsądku) Sainte-Beuve stał bezwarunkowo najwyżéj 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 mniéj systematycznym. Właściwość ta miała bez wątpienia swę 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 pierwszemi artykułami w „Globe“ zwrócił na siebie uwagę Goethego jeszcze w roku 1869, otoczony zewsząd sympatyą stał nawet na czele koła młodszych uczonych i artystów, którzy naonczas uzasadniali dumne Francyi roszczenia do znaczenia w Europie. Jeszcze w ostatnich latach życia Sainte-Beuve'a poczytywano za naturalnego generała, w którego oczach „młoda gwardya“ najbardziéj odznaczyć się pragnęła. Ponieważ jednak brakowało mu daru skupiania, nie mógł pozostawić po sobie jakiegoś stanowczo 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 rozwagą, 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 jednéj, to z drugiéj strony, to w tym, to w innym wieku, to w tym, to w innym stosunku do otaczających je osób. Co więcéj, 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 chłopi 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 wszelkiéj systematyczności, stanowiące siłę Sainta-Beuve'a, miała tę nader dobrą stronę, że uchroniło go od wymuszonéj pedanteryi. Niczego, nawet najmniejszéj rzeczy nie poświęcał dla wewnętrznéj równowagi w swéj pracy — a cóż dopiero dla uproszczenia przedstawienia i stylu; — gdy mu coś w danéj chwili 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 któréj pisma Sainte-Beuve'a nie robią nigdy silnego, wyrazistego wrażenia. Zbyt często rzeczy ważne i mniéj 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 niéma u nich ani śladu symetryi akademickiéj, nigdy zaś nie

sprawiają zupełnego zadowolnienia, ponieważ szydzą ze wszelkiéj 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 krytycznéj po ojcu, którego nigdy nie widział, a który żywo zajmował się literaturą, zwłaszcza poezyą, (w książkach z jego biblioteki znajdują się notatki, uwagi na marginesach, duchem i formą nader przypominające syna [1]). Od matki, która wcześnie chłopca nauczyła po angielsku (matka jéj była angielką), pochodzi niezwykłe naonczas we Francyi 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 niejaką pewnością szukać już to w podeszłym wieku rodziców, już w znękaniu matki, która, nosząc dziecko pod sercem, dotkniętą została chorobą i śmiercią męża.

W dzieciństwie Sainte-Beuve był posępnym i bojaźliwym. Pod wpływem wychowania matczynego rozwinął się w dwunastoletnim chłopcu przesadny zapał 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 nietylko cześć dla chrześcijaństwa, ale jeszcze skłonność do zajmowania się wątpliwościami religijnemi i szperaniami teolo-

[1]) Owe myśli ojca znajdujemy wydrukowane w części jako dodadatek do wydania Moranda listów Sainte-Beuve'a do księdza Barbe.

gicznemi. Tkwiło to w nim dopóty, dopóki jako student nie zaczął słuchać filozofów wieku ośmnastego i żyjących naonczas przedstawicieli filozofii sensualistycznéj, jak: de Tracy, Daunou, Lamarck 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, późniéj znowu się w nim wynurzyło i zachowało się trwale i stanowczo. Sainte-Beuve w szkole odznaczył się w historyi 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 zapałem i pilnością oddawał się studyom fizyologicznym i anatomicznym. Chociaż ubogi, przy umiarkowanych wymaganiach nie cierpiał nigdy nędzy, a przytem był niesłychanie pilnym.

Młody medyk bynajmniéj nie odznaczał się urodą. Wielka okrągła głowa niemal ciężyła 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 wielkiemi, to małemi, błyskało pytań tysiące, uśmiechała się dumna figlarność, a niekiedy wyzierała z nich tęsknota marzycielska, na wpół zmysłowa, na wpół poetycka, która podbijała serca. Jako ubogi, szpetny student, z płci pięknéj znał mało kogo więcéj prócz grzesznic z *Quartier latin.* Miał temperament zmysłowo gorący, niedelikatny, szukający bezpośredniego zadowolnienia; upokorzenie i zgryzoty sumienia były bezpośredniemi tego skutkami. Przytem posiadał wyobraźnię silnie rozwiniętą, marzycielsko-poetycką, która, osłonięta subtelną melancholią, skłaniała się ku romantyce i mistycyzmowi. Snadź miał w sobie cząstkę mimowolnéj urazy, jaką szpetni czują ku ludziom, którzy odrazu niewiasty zdobywają, posiadał nieco i nieprzezwyciężonego uroku właściwego tym, co w serca 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 młodzieńczem jego życiu miały odegrać bardzo ważną rolę. Prędko stał się cechowym krytykiem szkoły romantycznéj. Szło przedewszystkiem o to, aby wykazać związek nowéj szkoły z dawniejszą kulturą francuską, dać jéj przodków narodowych. Sainte-Beuve spełnił to zadanie w wybornem dziele krytycznem z lat młodzieńczych „Tableau de la poésie française au XVI-e siècle“ (1827 — 28 r.). Zasadniczem 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 autorskiéj Sainte-Beuve'a jest całkiem tem samem, co „Les Grotesques“ w zawodzie Teofila Gautiera. Jest ono starszem od tamtego, zresztą gruntownem i subtelnie analizującem, gdy „Les Grotesques“ plastycznem i dziwacznem.

W roku 1829 wyszedł jego pierwszy zbiór poezyj pod tytułem „Poezye Józefa Delorma“, wiersze oryginalne i manierowane, które nie małe zrobiły wrażenie. Fikcyą 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 genialnym 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 nizkiéj rozwiązłości. Bohaterem jest zwykły młodzieniec zrozpaczony z r. 1830, ale do bardziéj 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 (mniéj więcéj jak A. W. Schlegel) był zakochany w formie sonetu. Przedewszystkiem budzą zajęcie przez realizm, przebłyskujący już tutaj i dający się niekiedy wytłumaczyć wpływem angielskiéj szkoły jezior, ale w śmiałym wyborze przedmiotu (weźmy np poezyę „Róża“) prawie wszędzie ukazuje się autor oryginalnym i najzupełniéj francuzem. Przedstawicielami żywiołu idealnego są poezye, w których autor zachwyca się „wieczernikiem (cénacle)“ kółkiem poetów i malarzy, do którego został przyjęty i którego członków przedstawia to pojedyńczo, to razem. Uniesienie Sainte-Beuve'a dla przyjaciół przechodzi wszelkie granice. Naonczas niektóre z tych poezyj poczytywano za tak wymuszone, iż żarty sobie z nich strojono. Istotnie „Les Rayons jaunes“ oniemal są śmieszne. Inne wydawały się płaskiemi. 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 poezyj Sainte-Beuve'a (wyszły w marcu r. 1830) wraz z romansem „Volupté“ (r. 1834) i dwoma pierwszemi tomami dzieła „Port Royal“ jest objawem okresu sentymentalnego i nieco bigoteryjnego w jego zawodzie piśmienniczym. „Les Consolations“ w wyrażeniach pełnych histerycznego uwielbienia z akompaniamentem skruchy chrześciańskiéj przypisane są Wiktorowi Hugo, którego nazwisko zjawia się prawie na każdéj stronicy. Pierwszy wiersz oraz kilka innych zwraca się do pani

Hugo. Była ona przedmiotem miłości młodzieńczéj Sainte-Beuve'a, jéj to właściwie całość złożył w hołdzie, nie wyrażając tego w druku. Stosunek poety do niéj przedstawionym został widocznie z całą prawdą, ze zbytnią nawet otwartością w zbiorze poezyj 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 niecnéj 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 Amaurego do uznanego przywódcy politycznego Couaëna i jego małżonki. Sam Sainte-Beuve zapowiada (powtarzali to za nim inni), że cała grupa jego prac słabo zabarwiona, albo raczéj pociągnięta kolorytem katolickim, powstała podczas zapałów dla pani Hugo i bezpośrednio od niéj otrzymywała natchnienia. Dama ta, która w dojrzalszych latach pisywała jako żarliwa wolnomyślicielka, w młodości miała ściśle katolicki sposób myślenia. Utrzymywano, że Sainte-Beuve, usiłując pozyskać ją sobie, zachodził tak daleko, iż zwykł mówić według jéj maniery i odgadywał jéj uczucia. Poczytuję objaśnienie to za fałszywe i jestem przekonany, że Sainte-Beuve i siebie i innych łudził 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 uganiałem się nieco za mitologią chrześciańską, 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 miękkości i braku samodzielności w młodzieńczym jego charakterze, który musiał go ciągnąć do katolicyzmu. Zanim ów kierunek przeminął, pogłębił go prąd czasu, który,

jak to zazwyczaj bywa, właśnie miał wejść w modę. Owę chwilę znamionuje odrodzenie spirytualizmu filozoficznego. Sainte-Beuve w r. 1828 był słuchaczem prelekcyj, które Jouffroy po otrzymaniu dymisyi miewał we własnem mieszkaniu, nadto, jak prawie cała ówczesna młodzież, zostawał 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 pogańskiéj i literaturze klasyków. Okrom tego jedno skrzydło armii romantycznéj 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 święconéj, nowokatolickiéj, prysnęło na młodych autorów i pokropiło nowe dzieła, wychodzące z obozu romantycznego? Lacordaire po części napisał ustęp końcowy romansu „Volupté“, mianowicie obraz życia klasztornego. Bigoterya, panująca w „Les Consolations“ a gniewająca między innymi i Beyle'a, który zresztą był szczerym wielbicielem Sainte-Beuva, 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 historyą duszy. Są to wyznania w rodzaju Rousseau'a, ale styl ich bogatszym jest w obrazy i barwy, delikatniéj cieniowany i odznacza się pewną tkliwością, przypominającą ów rodzaj liryki, którego Lamartine użył nieco późniéj w „Jocelynie“, dziele czystszem pod względem przedmiotu, lecz pokrewnem z romansem Sainte-Beuve'a. Dzieło tego ostatniego przedstawia pełen głębokich i bystrych refleksyj obraz życia młodzieńca chciwego użycia, w którym popędy duszy zmysłowe i tkliwe niweczą świeżość i energię. Przedewszyst-

kiem maluje ono mięką, przyjacielską skłonność do płci innéj, szczególniéj 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 genialnemu, ale nieco szorstkiemu i jednostronnemu pisarzowi robi wyrzut, że pracuje z zanadto wielkiem natężeniem i zbyt samotnie, że szkodę sobie wyrządza, rzadko szukając owego towarzystwa," które jest najlepszem ze wszystkich, — towarzystwa kobiet, śród których czas się zabija najprędzéj i zawsze w najprzyjemniejszy sposób na świecie."

Bohater dzieła, Amaury, pomieszczony został pomiędzy trzema kobietami: kocha jednę, zaślubioną swemu panu i przewodnikowi, kocha gorąco, ale nie daje poznać jéj tego. Dla niéj opuszcza drugą, narzeczoną swę, a zarazem wdaje się w miłosną intrygę z trzecią, już to pożądając jéj, już to ją obrażając swoim chłodem i obojętnością. Intryga owa ani go zaspakaja, ani chroni od szalonéj z niecnemi kobietami rozpusty. Lubo jest chciwy wiedzy, ambitny i odznacza się żelazną pilnością, zbyt silne podrażnienia osłabiają siły jego ducha. Na ostatek nie widzi innego ratunku nad poddanie się surowéj karności kościoła katolickiego. Z tego stanowiska Amaury ogarnia wzrokiem młodość swoję i przedstawia się czytelnikowi. Opowiadanie wydaje się więc poniekąd jako spowiedź księdza katolickiego i w skutek tego ma jakieś niemiłe namaszczenie. Wybuchy żalu, przestrogi religijne i moralne, modlitwy i motywy do kazań, przerywające przebieg akcyi, stanowią najmniéj 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: daléj zrozumienie charakterów kobiecych, dające poznać niewieści rys we własnéj istocie Sainte-Beuve'a. Zwiastowało ono zdolność, którą potem jako krytyk

okazał, badając i objaśniając głębie duszy kobiecéj. Na tem polegają zalety dzieła.

Przytaczam kilka próbek bystréj 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. Jedynie te węzły mają dla niéj wartość, które sama zawiązała, chce mieć przyjaciół tylko dla siebie z istot, które wybrała sama, gdyż wierzy, że w duszy swéj 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 znała i przysięga wieczną miłość i wierność dziewczętom, ledwie raz widzianym. — Jakże przyjaźni ludzkie są marne! Jak jedna drugą wyklucza! Jakże płyną po sobie i przewalają się jedne przez drugie, niby fale. O żałości! Dom ten, do którego wchodzisz rankiem i wieczorem, który dla ciebie jest niby chatą rodzinną, a nawet czemś lepszem się wydaje, dla którego lekceważysz wszelką wcześniejszą przyjaźń — kiedyś napewno stanie ci się niemiłym. Będziesz go unikał, niby miejsca złowrogiego, a gdy kroki twe przypadkowo zaprowadzą cię gdzieś blizko, obejdziesz wkoło, aby go nie zobaczyć czasem. Im szczodrzéj jesteś obdarowanym od przyrody, tem pewniéj cię to spotka.“

Daléj następuje okres, który zrozumie i którego trafną zwięzłość podziwiać będzie każdy charakter szczery, co poczuł już bolesną konieczność przemilczenia czegokolwiek. „Wyrażając swoje istotne uczucie, przybierałem pozór, że wypowiadam to, czego nie czuję, aby, łudząc ich, być uczciwym względem samego siebie.“ Następuje krótka, gorżka obserwacya z życia: „Korpus wojska ciągnie powoli przez ulicę, strzelcy nieprzyjacielscy z obu stron ukryci straszliwy rozlew krwi sprawiają i wszczyna się walka. Skoro potem dowódca wojska z tym i owym batalionem, co jako tako wyszedł z walki, oraz z podartym sztandarem wkracza jeszcze przed wieczorem do poblizkiego miasta,

nazywa się to tryumfem. Gdy jedna lub druga cząstka naszych planów, naszej ambicyi, naszéj miłości mniéj ucierpi od reszty, mówimy wtedy o sławie lub szczęściu.“ Nakoniec idzie wytworny obrazek zazdrosnéj 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 karyerę poetyczną. Książka owa jedna tylko pomiędzy zbiorami jego poezyj nie miała szczęścia i widocznie jest najzimniejszą, ale zdaje mi się, lubo zdanie moje jest odbrębnem od innych, że oryginalność poety tutaj dopiero wyszła całkiem na jaw. Znajdujemy tu realizm, nieznany w liryce szkoły romantycznéj; żaden poeta wcześniejszy nie odważył się przejąć do liryki tylu zwrotów z powszedniego życia i świata objektywnego. Na północy, gdzie do dziś dnia jeszcze nikt nie ma odwagi pomieścić w wierszu lirycznym omnibusu lub kolei żelaznéj, podobne wiersze poczytywanoby niemal za lirykę przyszłości.

Tutaj, podobnie jak w poezyach Józefa Delorma, znajdujemy cząstkę stylu i poglądów angielskiéj szkoły jezior, przesadzoną na grunt francuski. Tu i tam widzimy trzeźwą, prostą obserwacyę rzeczywistości, tu i tam przedstawienie opiera się na przekonaniu, że pomiędzy prozą i mową wiązaną nie należy właściwie dopatrywać różnicy. Wszelako w owych poezyach angielskich daje się uczuć zdumiewający brak ostrza intelektualnego, tutaj zaś objawia się iście 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, któréj wiersz jest poświęcony. Płynie ona Renem z Kolonii do Moguncyi.

Ażeby bardziéj napawać się widokiem, siada do powozu swego, który umieszczono w drugiéj klasie, znajduje się więc pomiędzy takimi pasażerami, jak służący, robotnicy z żonami i ubodzy podróżni. Wtem jedno z jéj dzieci woła: „Mamo! hrabia Paweł jest pomiędzy pasażerami.“ Hrabina odwraca się, lecz zamiast znajomego, spostrzega człowieka z delikatnemi rysami i białemi rękami, jakby przebranego w grube, stare szaty robotnicze. 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 niepokaźnie się przedstawia; mają oni przy sobie córeczkę mniéj więcéj czternastoletnią, milutkie 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 obcem mieście schronienia, znalazł przyjaciół w téj ubogiéj przedmiejskiéj rodzinie. Podobnie jak hrabina, zamierza wysiąść w Moguncyi, reszta zaś jedzie statkiem daléj.

„Młodzian przygotowywał się do opuszczenia statku. Patrzyłam na to żałosne rozstanie. Pocałował obu chłopczyków, uściskał ojca, podał córce rękę (i dziecię uśmiechnęło się złośliwie, ciekawe niby mała Ewa), kobiecie ścisnął obie ręce, unikając jéj 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 zdrów!

„A kobieta? ach, ta kobieta! Nieruchoma stoi z podniesionemi ramionami, z chustką w czerwone i niebieskie paski w ręku. Nie macha nią, wydaje się bez życia, zasłużyłaby chyba na to, aby niebo się zlitowało i kamień na nią spuściło.... Pomyślałam sobie: biedna dusza! Ty, wdowo po szalonéj miłości, co będzie z tobą wieczorem i jutro i zawsze! Ten mąż, prostak nieokrzesany, ta wielka nędza, ta córka, co wie wszystko i wcale 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 podróżowałem z tymi poczciwymi ludźmi.“ Arystokratyczna duma w tonie tworzyła sprzeczność z życzliwemi wyrazami. „Prędkoż ich pan znowu zobaczysz?“— „Nigdy — odpowiedział ze szczególniejszym uśmiechem, — zapewne już nigdy więcéj nie spotkamy się z sobą; jadę do Szwajcaryi, a stamtąd jeszcze daléj.“ — —

Zwracam jeszcze uwagę na mały, genialny utwór „Pan Jan, nauczyciel.“ Jest to opowiadanie w formie metrycznéj o ubogim nauczycielu wiejskim, niemającym ni ojca, ni matki, wychowanym w zakładzie dla podrzutków. Pewnego dnia dowiaduje się o swoim ojcu. Był nim ni mniéj ni więcéj tylko Jan Jakób Rousseau, który, jak wiadomo, kazał podrzucać wszystkie dzieci, urodzone z Teresy. Dotąd nauczyciel nie czytał żadnego z dzieł Rousseau'a. Zabiera się do nich i czyta z wielkim zapałem, Emila, Heloizę i inne. Głębiéj niż ktokolwiek inny czuje ciepło genialne, ale i mały stopień sumienności, 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 najwyższem piętrze spostrzega drzwi nawpół otwarte,

słyszy głos kobiecy, łający w przykry sposób; tutaj jest cel jego podróży. Wchodzi i sili się na wymyślenie odpowiedniego wstępu do swéj prośby. Przy stoliku siedzi pochylony starzec, obrócony tyłem do niego; słucha go, nie odwracając się wcale. Syn, jąkając się, zanosi prośbę, ale zanim jeszcze oznajmił przyczynę swego przybycia, spotyka wzrok podejrzliwy, który patrzy nań jako na podsłuchiwacza 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 powierzchownością 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 jądro „Emila“ Rousseau'a kiełkować poczyna w rzeczywistości.

„Les Pensées d'Août“ ukazały się w r. 1837. Odtąd Sainte-Beuve zostaje wyłącznie krytykiem.

XXX.

Sainte-Beuve'a odciągnęło od poezyi wyższe, właściwe mu powołanie, co wszelako do niéj go nie zniechęciło. Odtąd była ona podziemnem źródłem, skrapiającem jego badania krytyczne nawet z najsuchszéj i najpoważniejszéj 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 którem towarzyszyłby poecie Lemartinowi w podróży do

Grecyi. Bez wstrętu 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 swojem, 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 Enfantina 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, aliści wszedł w bliższe stosunki z Armandem Carrel, naczelnikiem literackim Francyi republikańskiéj. 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 bliżéj. W tymże czasie przyjaciel jego, Ampère, wprowadził go do L'Abbaye des Bois, gdzie królowała podeszła pani Récamier i gdzie czczono Chateaubrianda niby bożyszcze. Skoro w skutek artykułu o Ballanchu, w którym, jak się zdawało, Sainte-Beuve objawiał sympatye legitymistyczne, przyszło do zerwania pomiędzy nim i Carrelem, zbliżył się więcéj do Lamennego, który szukał z nim

znajomości. Wkrótce został jego powiernikiem i doradzcą. W Lamennem poważał już to zapał demokratyczny wielkiego kapłana, już to jego ideę zasadniczą, że, aby nieustannie wzbierająca powódź demokracyi nie wyszła z brzegów, potrzeba nad tą potężną, a w granicach właściwych tak prawdziwą zasadą wznieść jako tamę inną jeszcze potężniejszą—religijną, którąby mogła przemawiać dobitnie do ludów, a z niemniejszą przewagą do królów. Co więcéj, 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 niéma prawa występować teraz jako demagog antypapieski.

Trzy lata od 1834 do 1832 roku były najboleśniejsze w życiu Sainte-Beuve'a. Nagły kryzys wostatnim 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 francuskiéj, 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 szedł obok Vineta, słuchając go uważnie, ten ostatni nabrał przekonania, że go na swoję 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, rozpocząwszy od polemiki, wystąpił teraz jako autor objaśniający i pouczający.

Sainte-Beuve używał wielkiéj 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 swojéj niepodległości. W polityce należał do centrum, zbliżając się do prawicy. Pewna dama, z którą wkrótce zawiązał szosunek nader tkliwéj przyjaźni, zapewniła mu stanowisko w wyższym świecie. Była to pani d'Arbouville, autorka kilku ładnych, melancholicznych nowell wdowa po generale i siostrzenica prezesa ministrów, hrabiego Molé. Sainte-Beuve zimą cały czas wolny przepędzał w jéj domu oraz w salonach jéj znajomych, latem zaś gościł na wsi u jéj krewnych. Stał się przyjacielem i doradcą literackim hrabiego Molégo. Skoro nastręczała się sposobność, bronił owego wykształconego szlachcica ze szkoły klasycznéj wobec dawnych swych sprzymierzeńców, romantyków, o ile tymże brakło gustu i taktu [1]). Już w r. 1844, wcale przedtem nie doznawszy odmowy, został członkiem akademii francuskiéj, ponieważ był protegowanym przez wszystkie salony monarchiczne i klasyczne. (W listach pani de Girardin, rozumnéj przyjaciołki Sainte-Beuve'a, znajdujemy cierpką przeciwko niemu filipikę wskutek téj okoliczności [2]). Pocieszną stronę 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 pewnéj damy (pani Hugo) w kwestyi owego przyjęcia.

[2]) Lettres parisiennes, IV, str. 179.

piero po trzechkrotnej odmowie przyjętym został do akademii, przypadło w udziele wypowiedzenie mowy powitalnéj.

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 więcéj niż kiedykolwiek osamotnionym, skoro zwycięscy republikanie urazili go do żywego niedorzecznem oskarżeniem [1]). Po raz wtóry Francyę 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 monarchicznéj i dały poznać wielkie z jego strony otrzeźwienie.

Pani d'Arbouville umarła r. 1850, co zerwało węzeł osobisty, łączący go ze staremi stronnictwami. Popęd demokratyczny i socyalistyczny, który go pociągnął do saint-simonistów i Carrela, popchnął go w objęcia drugiego cesarstwa. Seinte-Beuve ogólną cześć dla Napoleona podzielał mniéj niż ktokolwiek z mężów r. 1830 (z wyjątkiem poety Augusta Barbiera, głośnego przez czas krótki, zacnego, ale zresztą mało zdolnego); cesarstwo poczytywał za imperyalizm, popierany przez lud i skierowany przeciwko panowaniu mieszczaństwa, a w znanym, wielce ganionym artykule „Les regrets“ nietylko oznajmił przejście swe na stronę Napoleona III, ale nawet wyraził się o orleanistach i legitymistach w tak szyderczy 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 funduszów monarchii lipcowéj. Okazało się, że pieniędzy tych użyto na reperacyę pieca w bibliotece Mazariniego, któréj 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 książę 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 jéj pomocą dobre uczynki szlachetnie a w cichości.

Dopiero w tym ostatnim okresie życia talent jego rozwinął 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 zewnętrznemi, występowała w nim coraz otwarciéj, siły zaś nie słabły wcale. Napisał mniéj więcéj 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 małe zrozumienie szorstkiego charakteru Balzaka oraz tak odrębnéj istoty Beyle'a nie może zaćmić odwagi i stanowczości, z jaką w literaturze występował jako rzecznik i przywódzca dorastającego pokolenia. Nie należy zapominać, że Sainte-Beuve odmówił napisania artykułu o dziele Napoleona „Vie de César“. Z niemniejszą stanowczością występował sam jeden w senacie jako przeciwnik klerykalizmu potężny a nieoglądający 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, niemiłą duchowieństwu (Woltera, Rabelego i innych), Sainte-Beuve sam jeden w serwilistycznym i klerykalnym senacie był rzecznikiem wolnego badania i bronił z zapałem honoru literatury francuskiéj. Studenci, co go w r. 1855 z powodu przystąpienia do cesarstwa wysykali, z owego powodu uczcili go deputacyą i okrzykami. Z powodu, że w roku 1868 przypadkowo w wielki piątek obiadował w małem 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 wolnéj myśli. W styczniu r. 1869 zerwał całkowicie z cesarstwem. 13 października po czteroletniéj 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 modyfikacyj religijnych, literackich i politycznych. Szkołę tę musiał był przejść koniecznie, aby zostać założycielem krytyki nowoczesnéj. Trzeba mu jednak przyznać uczciwość pomimo wszystkich zmian w sposobie myślenia. W kwestyach 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 pewien blask przyrodzony, nie dający się naśladować barwą i pędzlem.

XXXI.

Sainte-Beuve i krytyka nowoczesna.

Największe dzieło w jednym ciągu, napisane przez Sainte-Beuva, jest „Port-Royal (1840—1859). Jest to je-

dyne dzieło w swoim rodzaju. Wobec wstrętu Sainte-Beuve'a do puszczenia się na szeroki badań gościniec, oraz wcześnie już objawiającéj się skłonności romantycznéj do marzycielstwa religijnego, obrał sobie za główny temat historyę Jansenizmu we Francyi. Jansenizm był formą religijną pełną zapału, 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 zapału niemca, który w kraju sąsiednim o sto lat z górą wcześniéj i z większem powodzeniem podobnąż walkę z Rzymem prowadził.

Sainte-Beuve posiadał wszelkie warunki do napisania dziejów jansenizmu. Nie był on wierzącym, ale wierzył przedtem, a przynajmniéj sądził, że wierzy. Rzadko możemy ogarnąć pogląd, który nad nami samymi panuje, nie możemy zrozumieć takiego, co jest nam zawsze całkiem obcym, najlepiéj 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 skruszonéj duszy, która już to nadstawia ucha na głos przyrody, już to chroni się pod skrzydła łaski przedwiecznéj; czy wie należycie, jaki duch panuje w owych kazaniach i rozprawach teologicznych i jakie serca biją w setce owych mniszek, jaki zapał, 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 łatwiéj zrozumieć, ponieważ postać jego jest większą i bardziéj znaną. Zapoznajmy się tylko z obu mistrzowsko wykona-

nemi wizerunkami Franciszka Salezego i Saint-Cyrana i obserwujmy, jak z wyrażeń mowy potocznéj i listów, z kilku rozpraw i kazań potrafił odtworzyć dwie postaci tak prawdziwe i ludzkie, iż niemal żyjemy z niemi. Wszędzie widać, że Sainte-Beuve rozpoczął swój zawód od pisania romansów. Jakże wiele scen pomiędzy niewinnemi mieszkankami owego gołębnika, klasztoru zakonnic, 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, najbardziéj 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 więcéj, jak twierdzą, z któréj przedsiębierze 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 nietylko Kornela, Rasyna, Molièra, Vauvenarga, ale nawet całkiem nowoczesnych pisarzy, jak Lamartina i Jerzego Sanda. Późniejsze tomy, w których opowiadanie jest bardziéj historycznem i trzeźwiejszem, nie mają za to powabu, owym epizodom właściwego, a przedmiot, pomimo ujmującéj troskliwości w obrobieniu, jest nieco zbyt specyalny, aby mógł dłuższe budzić zajęcie.

Daleko wyżéj, 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 piśmienniczéj. 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 pysznimy. Snadź kilka poezyi Lamartina i Wiktora Hugo, kilka romansów Balzaka? To jednak pewna, że niepodo-

bna będzie pisać historyi, nie zwróciwszy się do Sainte-Beuve'a i nie odczytawszy go od początku do końca.

Sainte-Beuve miał dwie różne od siebie maniery. W młodości przyzwyczaił się w skutek zwłaszcza studyów nad wiekiem XVI odważać i ogładzać 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. Zbytnia ogłada 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 psuć 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 niepogrupowane idą jedne za drugiemi bez rytmu, niedbale, niby maszerujący żuawi. Nigdzie niéma zdania patetycznego, rzadko jakiś wykrzyk, tylko tu i owdzie apostrofa „o poeto!" lub coś podobnego. Mowa płynie niby lekko tchnieniem 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? Sądzisz snadź, że chwiejna. Ale czyż niéma pod nią jeszcze trwalszego fundamentu? Sądzisz snadź, że jest. Ale czy pod nią niéma jeszcze chwiejnego gruntu?"

Ileż to razy psycholog zadaje podobne pytanie, lecz jakże mało kto potrafi postawić kwestyę z taką pewnością i subtelnością. Co w jego stylu nazywano dziwactwem, to często zadziwia jedynie sposobem, w jaki Sainte-Beuve używa przenośni zawsze uderzająco trafnéj. 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 suchéj surowości. Nieco daléj opowiada o szlachetnem i potężnem oburzeniu tegoż samego człowieka i dodaje: „Nazwano go krzakiem cierniowym, oraz krzakiem bez kwiecia, 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-słodkiemi pochwałami wtrąca ten mały szczegół: „pewnemu akademikowi wydał się dosadnym, niektórym uczonym wydaje się powabnym“. O Cousinie powiada: „Jest to zając ze wzrokiem orła“. Jeśli chcemy przykładu zdolności tego stylu do charakterystyki, przeczytajmy następujący ustęp o Mussecie: „Nie robi on wrażenia warstwami barw, pozłaca rzeczywistość, którą opisuje, niby słońce oświetlające pyłek—i niby w boskiem przeobrażeniu obraz jéj 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 każdéj cząstki przyrody, w któréj objawia się im dusza i myśl świata; stoicy w sercach usiłują czynić dobrze i myśleć o ile możności jak najlepiéj i jak najjaśniéj 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 ohydnem imieniem, odpychać lub upokarzać pobłażaniem, jak ułaskawia 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 porównywam, wy, których doskonałą bezinteresowność, moralną i niezmienną wzniosłość duszy pod okiem bożem świat zna dobrze, powiedzcie, czyż oni nie mają stać przynajmniéj na równi z wami na zasadzie czystości nauki, uczciwości zamiarów i nieskazitelności życia? Byłby to ostateczny postęp, godny dziewiętnastego stulecia, który chciałbym jeszcze widzieć przed zgonem!“

Sainte-Beuve przeprowadził wielostronną reformę krytyki.

Przedewszystkiem dał jéj 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 téj lub innéj rubryce estetycznéj albo historycznéj. Sainte-Beuve badał dzieło aż do źródła, po za papierem umiał odnaleść 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 któréj pochodzi. Dopiero w taki sposób dokumenty otrzymują życie, dopiero wtedy historyę duch ożywia, dopiero tak uchwycone dzieło sztuki przejrzystem się staje.

Przeważającą właściwością w Sainte-Beuvie była żądza wiedzy: występowała ona w téj formie, którą można by nazwać ciekawością naukową. Ona była dla niego przewodniczką życia, zanim śmiało wyszła na jaw w jego krytyce. Początkowo mało jéj 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 Teofila 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-Beuvem, który przeczuwał niejasno przedział pomiędzy książkami i życiem, zanim go poznać zdołał, który mniéj niż ktokolwiek inny skłonny był do schylania głowy przed tem, za co autor chciał uchodzić, albo przed wizerunkiem, jaki publiczność miała otrzymać z pism jego,—kierowała żądza badania, subtelny zmysł psychologiczny, nakoniec wewnętrzna skłonność do omijania wszystkiego urzędowego i danego, a szukania ukrytéj 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 zapału dla idei zbliża się do osób, od których one pochodziły.

Zazwyczaj nastręcza się tutaj krytykowi niesłychanie trudny dylemat. Tylko o żyjących wie prawdę, tylko o umarłych może ją wypowiedzieć. W każdym razie źle to wygląda, gdy śmierć nagle zmienia cały charakter krytyki, jak np. zdarzyło się po zgonie Chateaubrianda z krytyką Sainte-Beuve'a. Pierwszy jego artykuł o Chateaubriandzie, to same kadzidła. Czujemy, pod jakim go naciskiem towarzyskim Sainte-Beuve napisał, jak cześć i szacunek, sympatya i stosunki, obawa gniewu pięknych oczu, niemożliwość obrażenia przyganą bożyszcza domowego tak miłéj 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 podziwia już wszystkie-

go, ani wyjaśnia szlachetnemi motywami, ale też i nie wyszukuje nikczemnych pobudek; nie ubóstwia ludzkiéj natury, ani też jéj w czarnych kolorach nie przedstawia. Sainte-Beuve zna ją dobrze, a takt jego wskutek obcowania z najrozmaitszymi ludźmi, nieustannych studyów krytycznych, subtelności francuskiéj, oraz ogłady paryskiéj wyrobił się powoli do tego stopnia, że naturę ludzką zawsze dobrze potrafił ująć. W tem, w czem stoi najwyżéj, uniwersalnością swego umysłu przypomina Goethego. Czasami zdejmuje pokusa nazwania go „mędrcem“ i chyba nie znajdzie innego krytyka, któryby nam wyraz ów tyle na myśl nasuwał. Nigdy nie zaślepia się i nie powoduje wyobrażeniami tradycyjnemi, łączącemi się z jakiemś imieniem, choćby były wzniosłe, wzruszające lub naodwrót — studyuje on pochodzenie autora, stan jego zdrowia, stosunki majątkowe, pierwotny zakres idei, historyę jego rozwoju, chwyta 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 zadziwiającéj zdolności „znalezienia igły w stogu siana“ umie wyśledzić, co zmarły w najtajniejszym serca zakątku ukrywał. Ze spokojną rozwagą przyrodnika waży na szali skłonność do dobrego i złego i tym sposobem maluje wiarogodny wizerunek — albo raczéj szereg wizerunków, wiarogodnych każdy 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 następującą. Zazwyczaj krytyk sumienny dzieło, które ma objaśniać 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, nastręcza 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 naszéj 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 wielkiemi, potem mniejszemi, 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 Senac de Meilhansa: „Nous sommes mobiles et nous jugeons des êtres mobiles“.

Ostatnią część powyższego zdania, mianowicie, że każda istota ludzka, którą sądzimy, znajduje się w bezustannym rozwoju, Sainte-Beuve rozumie lepiéj, niż kto inny. Za każdą razą wraz z przedmiotem zmienia i ton, co więcéj, jego sposób przedstawienia staje się częstokroć innym, ilekroć tenże sam przedmiot zmienia charakter, wreszcie giętki mysł jego potrafi naśladować wszelkie ruchy duszy ludzkiéj w jéj rozwoju [1]). Stąd też jego forma przedsta-

---

[1]) Za charakterystyczny przykład mogą posłużyć oba następne okresy z „Port-Royalu“. 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 najwięcéj odcieni warunkowych i nawiasów, wprowadza zdania łagodzące i osłabiające, z upodobaniem używa wyrazów technicznych, które ciągną za sobą długi szereg asocyacyi idei i chętnie korzysta ze zwrotów nieokreślonych, co więcéj rzecz potrącają, aniżeli wypowiadają. Aczkolwiek przez ciemnie biograficzne 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 wszystkiem możliwem, ale nie uważa za rzecz stosowną rozwodzić się nad tem.

Z czasem Sainte-Beuve stał się śmielszym i bardziéj psychologicznym w swojéj psychologii. Posłuchajmy, jak sam broni własnéj 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; tyle ono warte jedynie, co sam artysta. Przypuściwszy to jednak, — czyż nie należy zerwać ostatecznie z temi wszystkiemi przewrotnemi zwyczajami, przepisującemi, aby pisarza oceniać nietylko według jego intencyi, ale nawet według jego pretensyi? Jak to? więc miałbym obowiązek widzieć w Fontanie tylko wielkiego, ogładzonego, 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 blizko z Villemainem, który ma tak wielki talent, tak piękną duszę, który prawie paraduje z uczuciami szlachetnemi, wolnomyślnemi, filantropijnemi, chrześcijańskiemi, cywilizacyjnemi i t. p. — a miałożby 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, moraliści są jedynie aktorami, których nie należy oglądać inaczéj, niż w wystudyowanéj 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 trwalszym 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 fałszywem 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 organiczne życie nadaje. Nie rozbija materyału na kamyki lub gruz, ale wznosi z niego budowlę. Nie rozbiera części składowych duszy ludzkiéj, abyśmy poznali całą maszynę, nie wiedząc, jak ona wygląda, gdy jest w ruchu — lecz pozwala nam wejrzeć w jéj pracę tak, iż badając mechanizm, widzimy ogień, który wytwarza parę w ruch wprawiającą i słyszymy warkot pracującéj maszyny.

Tak więc wskutek reformy, przeprowadzonéj przez Sainte-Beuve'a, dzieje literatury, które przed nim uchodziły za pewien rodzaj pobocznéj nauki historycznéj, teraz stały się drogowskazem dla właściwéj historyi, co więcéj, najbardziéj duchową, najbardziéj żywą jéj częścią, ponieważ w literaturach znajduje się najbogatszy materyał, ktory dzieje mają na swe rozkazy.

Powiedzieliśmy z początku, że działalność literacka Sainte-Beuve'a nie odstręczyła go od poezyi; teraz możemy wykazać dobitniéj, iż krytyka, jaką w końcu życia na szczycie swego rozwoju uprawiał, była w najściślejszem pokrewieństwie z poezyą 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 studyum rzeczywistości, poezya porzucała coraz bardziéj swoje fantastyczne wędrówki po eterycznych przestrzeniach. Usiłowała niemal więcéj 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 duchowéj stulecia. W niéj 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 rzeczywistéj lub pozornéj 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 jaknajkonsekwentniéj, zgodnie z danemi okolicznościami, krytyk zaś całkowicie skrępowany 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 własnéj natury za pomocą wielostronnéj sympatyi, stanowiła wybitną zdolność największego w naszym wieku poety. Emil de Montégut pojmował krytykę w tym duchu, gdy nazwał ją pewnego razu najmłodszym gieniuszem, kopciuszkiem umysłowym. „Krytyka“, powiada on, „jest to dziesiąta muza. Była ona tajemnie poślubioną Goethemu. Ona to zrobiła z niego dwudziestu poetów. Cóż jest podstawą literatury niemieckiéj, 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 rozmaitość i stali się tak monotonnymi“. Jeśli pojmujemy krytykę w znaczeniu szerszem i właściwem, ostatnie ograniczenie upada. Jako zdolność sądzenia 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 poezya przestaje odgradzać się od życia i idei świata współczesnego, gdy poeci liryczni stają się organami idei, czujemy w ich poezyi krytykę jako ożywczą zasadę. Ona to natchnęła „Les Châtimens“ 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 bezmyślnéj i martwéj tradycyi.

XXII.

Dramat: Vitet, Dumas.

Tryumfy szkoły romantycznéj w liryce, romansie, nowelli i krytyce wkrótce nie ulegały już wątpliwości, na jednem tylko polu nie mogła ona spełnić śmiałych oczekiwań, z jakiemi wystąpiła na progu życia, — w téj 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 romantycznéj 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 większéj części *succès d'estime*, dopiero późniéj kilka drobnostek Alfreda Musseta ujrzało światło lamp, a tymczasem Scribe wraz z współpracownikami napełniał widownię we wszystkich teatrach francuskich i niefrancuskich. A jednak szkoła owa i na polu dramatycznem może pochlubić się bardzo znacznemi 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 dramatycznéj, nie dodając nic zmyślonego tak, iż fantazyi swéj używał wyłącznie na to, aby dzieje przenieść do życia.

Powiodło mu się to niesłychanie. Istotnie wypełnił on „Sceny“ swoje atmosferą dawno ubiegłéj doby i postaciom z XVI wieku we wszystkich dyalogach nadał takie piętno wiarogodności, iż, czytając jego dzieła, sądzimy, 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 „Globu“ jako namiętny bojownik romantyzmu. Na ten to pierwszy okres młodości przypada cała jego historyczno-poetycka produkcya z jednym wyjątkiem znacznie słabszéj 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 jéj wzajemność. Skoro w skutek rewolucyi lipcowéj przyjaciele jego dostali się do steru rządów i hrabia Duchâtel wstąpił do ministeryum Guizota, Viteta mianowano inspektorem pomników historycznych Francyi, — posadę owę Guizot właściwie utworzył dla niego. Zajął się późniéj 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 swéj piśmienniczéj okazał się jedynie jako uczony specyalista, 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 chwycone są tak energiczną ręką, iż nawet współczesny nie byłby ich lepiéj odmalował. „Stany w Blois“ są z powyższych utworów z pewnością dziełem najważniejszem. 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 Delarocha, 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 czwartéj w nocy, w pokoju swym, drogocenne sztylety hiszpańskie macza w wodzie święconéj i ze drżeniem, 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 pierś 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 nic w niéj 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. Książę powstaje i bierze płaszcz na siebie—płaszcz zsuwa się to z jednego, to z drugiego ramienia. Mimowolnie Gwizyusz ociąga 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 drugiéj chustki,—pierwsza cała skrwawiona, znowu wychodzi jeden ze spiskowców, inni stoją niby na rozżarzonych węglach. Z niesłychanem mistrzowstwem 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 dłużéj“—wychodzi, drzwi zamykają się za nim — i kilkunastu oficerów przeszywa mu pierś długiemi 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 dramatami. Pochodzi to stąd, że Vitet pomimo całéj bystrości historycznéj nie miał ani namiętności poetycznéj, 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 historyę materyale, wstręt do tego, aby jego własna osobistość przebijała się w utworze. Nie posiadał on w dostatecznéj 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 poetyckiéj ani w obserwacyi, ani w obrazowaniu; ciążyła na niéj 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 poecie 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 takież herkulesowe zdolności, jakie ojciec jego okazał w wojnach rzeczypospolitéj. Przez lat czterdzieści pisał bez przerwy tragedye, komedye, dramaty, romanse, nowelle, opisy podróży i pamiętniki. Byłoby rzeczą niesłuszną szydzić z tak ogromnéj wynalazczości, z takiéj 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 szybkiem piórem. Żałować 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 owoczesnym i w pauzach 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 późniéj, 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.“ Szczególniéj ostatnie ma wartość poetyczną wskutek bezpośredniego, lekko idealizowanego przedstawienia obyczajów z czasów regencyi. 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 jéj nadaje większe znaczenie, aniżeli nawet najlepszym z jego prac pozostałych. Krew w niéj gorętsza, więcéj tam człowieczości, niż w innych pracach. Jeżeli pomimo swéj naiwności robi ona stosunkowo potężne wrażenie, płynie to stąd, że tutaj Dumas wprowadził własną osobistość z całą gwałtowną namiętnością i popędami rycerskiemi. Antony jest to bohater z r. 1830 taki, jak i wszyscy bohaterowie Wiktora Hugo: barczysty, z grzywą lwią, zapalony a zrozpaczony, zdolny do obywania się bez snu i pokarmu, zawsze gotów palnąć 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 akcyę przeprowadził w dobie około r. 1830 i bahaterowi kazał występować w takiemże samem czarnem ubraniu, jaki nosili widzowie.

Romantyzm w dramacie dobrowolnie poprzestawał na wiekach średnich. Tutaj Dumas stał w teraźniejszości, na gruncie nowoczesnym.

W saméj sztuce znajduje się obrona sprawy tejże sztuki. W akcie czwartym pomieszczoną została rozmowa, potrącająca owoczesne walki literackie i przy téj sposobności jedna z osób działających, poeta, który broni romantycznego wskrzeszenia wieków średnich, powiada następujące słowa:

„Dramat namiętności musi nieodzownie być historycznym, gdyż historya przytacza czyny najnamiętniejsze jako nagie fakty. Gdybyśmy kusili się odsłonić w naszem społeczeństwie nowoczesnem serce, bijące pod naszemi brzydkiemi, niewygodnemi, czarnemi tużurkami, podobieństwo między bohaterem i publicznością byłoby zbyt wielkie, widz, śledzący rozwój namiętności, krzyknąłby „stój“ w chwili, gdy namiętność przekroczyłaby granicę, na któréj on sam się zatrzymał, zawołałby: „To nieprawda, ja tak nie czuję; gdy mnie kochanka zdradza, boli to istotnie, ale bynajmniéj jéj 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 taż 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 swéj własnéj namiętności. „Antony“ w istocie stanowi koncert szalonych namiętności, szukający podobnego sobie. Bohater wraca z kilkoletniéj podróży do Paryża i zastaje kochankę z lat młodzieńczych za mężem. Ratuje ją od przejechania, przyczem dyszel uderza go w piersi i rani ciężko. Ludzie niosą go do jéj domu. Antony jest nieprawym synem, podrzutkiem, 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 niéma nawet kamienia na grobie, na którym mógłbym czytać jakieś imię i płakać nad niem,— nie mam ojczyzny, ani rodziny. Wszystko to zawierało się dla mnie w jednem imieniu, a imienia tego wymówić nie wolno“. Kochanka przypomina mu wymagania społeczeństwa: „Czy to są prawa, czy przesądy, 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 nic okrom nienawiści. Hańbę mojéj biednéj 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 jéj zadaje. Nawet po tym niecnym czynie Adela miłości swéj 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 nienagannem 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 obrażonego małżonka — wtem kochanek wyciąga sztylet i uderza nim Adelę w samo serce, a chcąc ocalić jéj honor, odzywa się do wchodzącego: „Odepchnęła mnie, więc ją zamordowałem!“

Gdy dziś tę sztukę czytamy, przedstawia się nam niedorzeczną i oburzającą. 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 pierwszem przedstawieniu wpadła w szalony zachwyt, gdyż widzowie klaskali, płakali, wrzeszczeli i wołali brawo bez końca. Sztukę popierała mistrzowska gra Bocaga i Maryi Dorval. Jak Dumas opowiada, uniesiona młodzież piękny tużurek zielony poprostu w kawałki na nim rozerwała i szmaty chowała niby relikwie. Aczkolwiek powyższéj anegdoty nie należy brać dosłownie, to jednak pewna, iż zapał 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, przechodzącéj aż w dzikość, ale namiętność tutaj łączy się z delikatnością, która dopuści się raczéj 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 krzyczeć 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 kazała 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'assasiné“. Opowiadał mi to naoczny świadek, Philarète 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 namiętności, jak współczucie dla cierpiących zapałowi dla czynu, albo, jeśli rzeczy głębiéj weźmiemy, jak w dwoistym obliczu romantyki strona giermańska odpowiada romańskiéj.

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 któremi publiczność zapoznała się w innych tragedyach 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 lepiéj charakteryzuje Vignego. Sztuka zawiera w sobie ideję, 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 waryantach 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 najwznioślejszą na ziemi—pojęcie to głęboko tkwiło i w romantykach niemieckich. Dola poety przejmowała go współczuciem, zwłaszcza młodego poety, który jako młodzieniec najwięcéj pragnie pomocy i uznania, ale rzadko znajduje serca, ktore go rozumieją, a jeszcze rzadziéj protektorów, którzyby mu zgotowali żywot bez troski. Piękną stronę w żądaniu, które Vigny ciągle powtarza, aby poecie dać kawałek chleba, stanowi to. że nie broni własnéj 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 swojéj wyobraźni. Niezdolnym jest do niczego, co „niéma 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 cząstkę, rozwija rozsądek z uszczerbkiem fantazyi—i iskra boska gaśnie w jego wnętrzu. Nie należy więc dopuszczać, by wysłaniec boży zniżał się do pracy ziemskiéj; głowa jego jest wulkanem, z któréj może płynąć „lawa harmonii“ wtedy tylko, gdy wolno mu próżnować według upodobania [1]).

Czytelnik nowoczesny poznaje, że w poglądzie owym mieści się cząstka prawdy, ale jeszcze daleko więcéj 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 któréj dramat niéma trwałéj wartości. Chatterton i młoda kwakierka, którą ubóstwia, w sztuce powyż-

[1]) Zobaczmy ustęp typowy do „Chattertona“: Dernière nuit de travail, du 29 au 30 juin 1834.

széj przyswoili sobie całą szlachetność umysłu, całą wielkość ducha, dokoła nich panuje jedynie proza, chłód serca, nieokrzesaność i głupota. Akcya okazuje nam, jak gieniusza spirytualistycznego uciskają otaczający go materyaliści; 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 najwyżéj pobudza do uśmiechu lub wzruszenia ramionami.

Romantyzm miał jądro zbyt liryczne, aby mógł tworzyć dzieło dramatyczne trwalszéj wartości.

Snadź okaże się to najwyraźniéj, skoro rzucimy okiem na dramaty największego liryka romantyków. Dramaty Wiktora Hugo pod wielu względami nastręczają porównanie z tragedyami 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 zapału 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 Francyi. 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 lokaja staje się ministrem, skok ten mało co jest mniejszy od skoku, który Rousseau'a z nizkiego 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 wzniosłemi, nam zaś wstrętnemi. Zdolność jego do egzaltacyi lirycznéj była tak silną, że to, co dla niego było wielkiem, nam przedstawia się okropnem.

Jego pojęcie istoty ludzkiéj jest całkiem lirycznem i w dramatach; przypomina we wszystkiem zasadniczem psychologię współzawodnika, tyle zresztą zdolnościami niepodobnego, liryka Lamartina. Ta jedynie między nimi zachodzi różnica, że Lamartine ze swojem bezpośrednio harmonijnem usposobieniem maluje chętnie czysty najzupełniéj 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 złemi namiętnościami, wśród nędzy i upokorzenia wszelkiego rodzaju, wśród występku, niewoli, kalectwa, zachowuje wszelako w sobie iskrę dobrego, którą nadarzona sposobność rozdmuchuje i która potem, lepszemi przejęta wzruszeniami, wyparłszy się złéj przeszłości, walkę z nią prowadzi. Dusza wydziera się do piękna, posiada nawet poczucia najwyższéj tkliwości i powabu, ale sama czuje się niegodną uczuć szlachetnych, które się w niéj 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-

czystszą 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 straszliwéj godzinie znowu staje się dawniejszą Marioną. Oddaje się sędziemu, aby ocalić kochanka, 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 rozwiązła trucicielka ma syna, którego kocha, za jedno spojrzenie jego gotowa porzucić całe życie przeszłe. Ale obrażono ją śmiertelnie, w gniewie więc chwyta 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 królowéj 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 lirycznéj, sączące się ilekroć poniżoną 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 kościelnéj, 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 tępym 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 szczerby. Cóż jednak dzwon robi? Nawet gdy wszystko śpi do koła, wśród ciemności i nocy wzdycha, niby wulkan ciągle dymiący, żałośna modlitwa przez śpiż drogę sobie toruje. I w duszy mojéj, 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 mojéj tak mało szkody przyniosło, jak i dzwonowi. Skoro zakołysze się, gdy dotknie się jéj niewidzialna ręka i da rozkaz: śpiewaj! wtedy nagle z drżącego wnętrza spiżu przez splugawioną powierzchnię przedziera się potężny, porywający dźwięk hymnów—i pył, rdza, szczerby, wszystko musi brać udział w wielkiéj harmonii.

Aczkolwiek Hugo chciał tutaj jedynie odmalować stan własnéj, poetyckiéj duszy w chwili, gdy śpiewała, uczynił jednak więcéj: w symbolu owym trafnie wyjaśnił lirykę duchów nieszczęśliwych, przestępnych, budzącą zajęcie w jego dramatach.

Liryka kipiąca i brzmiąca pełnym tonem patetyczność nie są to jeszcze żywioły, wystarczające do wzniesienia budowy dramatycznéj. Wymaga ona głębokiéj podstawy rozumu i równowagi duchowéj, albo, w braku tychże, przynajmniéj fundamentu zdrowego rozsądku i gustu należytego.

Tego wszelako brakowało Wiktorowi Hugo i mimowolnie wady jego jako dramaturga coraz bardziéj z lat postępem występują. Stało się z nim toż samo, co z tylu innymi artystami; to co początkowo było u niego stylem, zczasem przeszło w manierę. Wkrótce znalazł się na drodze zostania jedynie najlepszym uczniem własnym i jako

poeta dramatyczny kończy napisaniem parodyi samego siebie — najsilniejszéj i najniebezpieczniejszéj parodyi na świecie.

Poczucia komiki nie dostawało mu zawsze; zawsze miał skłonność do widzenia wzniosłości w tem, co kolosalne. Właściwość owa nigdzie nie przejawiła 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 współczesnéj karykatury paryskiéj Burgrafów, na któréj wszystkich, począwszy od pradziada aż do prawnuka, postawiono w jednym szeregu w coraz mniejszéj postaci, z coraz rzadszą brodą.

Stuletni burgraf najwięcéj wzrusza pomiędzy nimi wszystkimi. Gdy zwraca się do ośmdziesięcioletniego syna, mówi: „młodzieńcze!“ i Hugo nie uśmiecha się nawet. Wszyscy ci starzy panowie deklamują na wyścigi wraz z żebrakiem, mającym lat 92, który zrzuciwszy przybrane szaty, okazuje się ni mniéj ni więcéj 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 nieznajoméj osoby, Hugo każe pewnemu wojownikowi walczyć w bitwie z rozpalonem żelazem w ręku, wskutek czego przeciwnikowi, którego w ciemnościach wyraźnie zobaczyć nie może, bohater wypala piętno, aby przy sposobności go poznać.

Skoro ten olbrzymio potworny płód wytężonéj fantazyi roku 1843 ukazał się na scenie, zrobił fiasko. Już na pierwszem 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 Napolen przywykły do polegania zawsze na swojéj gwardyi, odpowiedział jak zwykle: „Dostarczcie mi kilku młodych

ludzi.“ Opowiadają, że powiernik upadły na duchu, spuściwszy oczy, rzekł: „Niéma już młodych ludzi.“ Pokolenie, do którego odwoływał się romantyzm przed trzynastu laty, już się podstarzało, a co gorzéj, było zużyte; nie jeden z jego poetów zbyt wielkie poczynił w nim zmiany.

Człowiek młody, nieznany, nawskróś poczciwy, nie mający bogatéj fantazyi, ale uposażony szlachetnością ducha, powagą, tkliwem uczuciem i smakiem, przyjechał z miasta prowincyonalnego, gdzie wyrósł, do Paryża z rękopismem w kieszeni. Nazywał się Franciszek Ponsard, a rękopism nosił tytuł, „Lucrèce.“ Była to tragedya 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: „tony kapały z organów niby woda z gąbki“, albo: „obrus był całunem bladéj troski“, albo: „staruszka szła ze zgiętym i długim grzbietem“, na to niejeden 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 staréj tragedyi klasycznéj. 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 starorzymska, symbol wstydliwości i czystości niewieściéj. Była to poezya małżeństwa, rodziny, domowego ogniska, Antony zaś i pokrewni mu duchem byli przedstawicielami moralności podrzutków i dzikości brutalskiéj. 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 wprawił go w zachwyt: „Poeta ten przędzie złoto, jak jego Lukrecya wełnę“ 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 historya 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.

Reakcya klasyczna wraz z poetą znalazła i aktorkę swoję. 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 repertoar klasyczny oddawała Rachel z taką namiętnością i powagą, iż—czemu nikt nie byłby uwierzył—owym starym tragedyom dawny urok wróciła, tym właśnie tragedyom, które szkoła romantyczna z szyderstwem i urągowiskiem wypędziła z teatru. Nic nie pomogło, że Gautier ręce załamywał. Ifigenię, Meropę, 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 niéj była napisaną. Skoro jednakże sztuka w Odeonie miała powodzenie, przyjęła ją. Naoczny świadek w następujących słowach opisał mi nastrój, panujący w teatrze, gdy Rachel po raz pierwszy grała rolę Lukrecyi. „Wszyscy siedzieli, zaparłszy 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 ucieszonéj Ponsardem brakło zrozumienia, jak przelotnym musiał być tryumf jego *L'École du bon sens*, jak to już sama jéj 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 zrobiło 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 idej socyalno-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 wyżéj i wyżéj, w końcu nikną wszystkie niższe budynki, a wystają po nad wodami letejskiemi tylko jeszcze najwyższe pomniki.

Owym najwyższym pomnikom literackim nadają trwałość już to głębokie fundamenty idei, które ogłasza, już to dokładna zgodność pomiędzy wykończoną formą a ideą, w ostatniéj 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 dziejowéj, czy w życiu nowoczesnem. Jestto dążenie do prawdy.

Po drugie: dążenie do wykończonéj formy, czy ta pojętą 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 zapał reformatorski dla wielkich idej religijnych i politycznych, dążenie etyczne w dziedzinie sztuki. Jest to poczucie dobra.

Powyższe trzy kierunki zasadnicze określają istotę owéj szkoły pełnéj życia i artyzmu, podobnie jak trzy wymiary przestrzeń określają, a owe różne dążenia, każde

w swoim rodzaju, naonczas wydały dzieła wysokiéj i trwałéj 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 swéj doskonałości nie może obudzić żadnéj sympatyi dla człowieka, od którego pochodzi; naodwrót 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 szczyci się umysłami i dziełami obu rodzajów. Ma autorów takich, jak Balzak, Mérimée i Gautier, którzy okazywali przyrodzoną lub sztuczną obojętność dla dążeń socyalnych 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 całéj ludzkości. Poezya ma dwie formy zasadnicze. Ma ona albo charakter przedstawienia, polegającego na badaniu psychologicznem — w téj postaci zbliża się do nauki, — albo też piętno objawienia, nauczania natchnionego — i w téj formie zbliża się do religii. W pokoleniu z roku 1830 była cała grupa umysłów, pojmujących poezyę w téj ostatniéj postaci. Wyrządzono im krzywdę, mianując ich utwory nazwą poezyi tendencyjnéj, gdyż to, co tutaj jako tendencyę potępiano, nie było niczem innem tylko duchem wieku, jego ideami, a te są przecież zawsze kwiatem prawdziwéj 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 wierzch nabrzmiałe i ciemne, jak to bywa u ludzi gniewliwych lub chorych.

Już w czwartym dziesiątku naszego stulecia ze wszystkich stron wdzierają się do szkoły romantycznéj ideje reformatorskie. Jeśli będziemy szli do źródła, nie zatrzy-

mamy się wprzódy, 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 poezyi, wydała w nim w wieku ośmnastym prawdziwego Fausta — niespokojny gieniusz z nieprzepartym pragnieniem poznania wszechświata teoretycznie i praktycznie. Jest on mniéj jasny i racyonalny, aniżeli bohater w słynnym poemacie Goethego, ale ma pogląd szerszy, cel wyższy i dążenia wznioślejsze. Zawód swój poczyna 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, projekcistą, filozofem, uczonym, ekonomistą, nakoniec 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 spełzł na niczem. Syn znalazł się w wielkiéj 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 rozpaczy 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 idej.

Skoro umarł na pięć lat przed rewolucyą lipcową, ideje owe tylko małe kółko znało i popierało. Jednakże za rządów Ludwika Filipa szerzyły się one coraz bardziéj,

a zarazem pod niektóremi względami doznały przekształcenia. Wytworzyła się z tego nauka sekty, która miała na czele arcykapłana; między jéj zwolennikami byli znakomici mężowie wszelakiego powołania: finansiści, jak Izaak Péreire, kompozytorowie, jak Felicyan Dawid. Doszło do tego, iż idee Saint-Simona wkradały się wszędzie: Michał Chevalier przyjął je jako zasady swéj ekonomii politycznéj, największy ówczesny historyk francuski, Augustyn Thierry, w nich czerpał natchnienie, najznakomitszy myśliciel francuski naszego wieku, August Comte, z nich wydobył swoje zasady, nakoniec zmienione wielce znalazły w Piotrze Leroux i Lamennem wpływowych apostołów filozoficznych i religijnych, a zarazem wywierały wpływ i na poezyę. Nie było w tem nic dziwnego, Saint-Simon bowiem pomimo marzycielstwa posiadał cząstkę jasnowidzenia wielkich poetów.

Wyprzedzał on wiek swój, gdyż ideje jego są idejami symptomów wielkiéj reakcyi przeciwko wiekowi ośmnastemu, 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 reakcyi 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 takiéj, z któréj wyłączone zostaną tradycye stare i formalności. Ponieważ w gorliwości religijnéj połowiczność nie zdałaby mu się na nic, przeto wolność negacyjna, wyzwolenie tylko od przeszkód, miałoby niewielkie dla niego znaczenie, gdyby nie uzupełniała jéj 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 swojem powołaniem i otrzymywali sowitą za pracę nagrodę, — projekt ów z pewnością przyjął autor „Chattertona“ z zapałem, jeśli tylko go czytał. Więcéj 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 jedynem z pomiędzy pism jego, które w przyszłości jeszcze czytanem będzie, gdyż pisaną jest wyjątkowo stylem krótkim, zwięzłym a nadto iskrzy się dowcipem, którego zresztą nigdzie więcéj u Saint-Simona nie znajdziesz, przedstawiam ją w formie skróconéj.

Przypuśćmy, 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 produkcyjnemi kraju, kwiatem narodu francuskiego, to potrzebaby najmniéj całego pokolenia, aby zatruć skutki powyższéj klęski. Podobni ludzie, których działalność pozy-

tywny pożytek przynosi, stanowią wyjątki, a przyroda wyjątkami nie szafuje.

Postawmy ten wypadek w inny sposób. Przypuśćmy, że Francya zachowuje wszystkich swych mężów gienialnych w nauce, sztuce, przemyśle i rzemiosłach, ale na nieszczęście traci jego królewską mość, brata królewskiego, daléj 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 wielkiéj liczby współobywateli. Wszelako strata co najmniéj 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 zapełnić. Jest nader wielu francuzów, którzy mogliby spełniać funkcye brata jego królewskiéj 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 byliby dobrymi generałami 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 długiéj nauki, aby w salonach z podobnąż elegancyą grać należytą rolę.

Jak widzimy, w żarcie powyższym, za który Saint-Simona przed sąd zapozwano, zasadniczą myśl stanowi to, że jedynie klasa produkcyjna obywateli jest prawdziwie pożyteczną. Przed rewolucyą toczyła się walka pomiędzy szlachtą i mieszczaństwem, późniéj, skoro to ostatnie zajęło miejsce dawnéj szlachty z temi samemi prawami, panuje przepaść pomiędzy stanem nieprodukcyjnym a produkcyjnym; przyszłość należy do przemyślności, pracy, trudów pokoju, pożytecznéj działalności. Współcześni ekonomiści francuscy pragnęli zapewnić tylko pojedyńczemu człowiekowi, o ile można, wolny rozwój zdolności, Saint-Simon żądał interwencyi ze strony państwa. Państwo miało zorganizować pracę i produkcyę, ono jedynie zdołałoby przeprowadzić, że w przyszłości nie człowiek człowieka, ale człowiek przyrodę wyzyskiwać będzie. W końcu państwo, pomimo całego uznania przyrodzonéj pomiędzy ludźmi nierówności, miało przyczynić się do zniweczenia sztucznéj nierówności i dlatego winno znieść lub ograniczyć wszelkie przywileje, z urodzenia płynące, a szczególniéj prawo dziedziczenia.

Widzimy więc u Sainte-Simona naprzód zasadę nowoczesnego socyalizmu, nieufność względem skutków wolnéj konkurencyi wraz z żądaniem, aby praca produkcyjna pozyskała właściwe sobie poważanie i prawo. Drogą konsekwencyi 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 francuskiéj — nauka o zupełnem równouprawnieniu niewiasty z mężczyzną. Nakoniec idzie pod względem religijnym odrzucenie całéj dogmatyki bynajmniéj nie w zamiarze obalenia religii, ale dlatego, aby z grobu prawowierności powstała zasada: „kochajcie się wzajem!“ nowe chrześcijaństwo, które Saint-Simon rozwinął w ostatniem 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 jaknajprędzéj polepszyć dolę najuboższéj, a zarazem najliczniejszéj 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, naodwrót nie posiadał ani trochy przezornéj 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 produkcyi. Są one następujące: Należy: 1) w latach pełnych siły prowadzić życie jaknajczynniejsze i jak najoryginalniejsze; 2) poznać praktykę i teoryę wszelkiego rodzaju; 3) studyować wszystkie klasy społeczeństwa i samemu znachodzić się w rozmaitych położeniach społecznych; 4) skupiać swoje obserwacye i wyciągać z nich wnioski.

Głównym punktem w nauce Saint-Simona, od którego zazwyczaj różnią się autorowie romantyczni, był zapał do przemysłu, ten bowiem dla bardzo wielu z nich był wstrętnym jako użyteczny tylko. Mimo to jednak nauce powyższéj nie zbywało na pierwiastkach romantycznych; musiała ona mieć powab dla romantyków skutkiem zawartego w niéj żywiołu rewolucyjnego, fantastycznego i utopijnego, przez zwracanie uwagi na przyrodzoną między ludźmi nierówność, przez posuniętą aż do ostateczności cześć dla gieniuszu, oraz aspiracye religijne. Nakoniec była ona wogóle poetyczną w swéj troskliwości o niewiastę i miłość dla warstw społeczeństwa, w smutnem będących 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 najzupełniéj bez żartu niby na Mesyasza nowéj 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 lipcowéj, lubo niektóre ruchliwe umysły już wprzódy studyowały samego mistrza. Tak, w dzienniku Wiktora Hugo z r. 1830 (Littérature et Philosophie mêlées I) znajdujemy notatkę, dowodzącą, że już naonczas Hugo czytał Saint-Simona.

Wprawdzie organ Saint-Simona „Le Producteur“ przestał wychodzić w rok po jego śmierci, ale właśnie wskutek téj okoliczności uczniowie osobiście bliżéj zetknęli się ze zwolennikami swymi. Od chwili, gdy istotną głową sekty został Enfantin, Paweł nowéj nauki, urodziwy mężczyzna silnego charakteru i kaznodzieja pierwszorzędny, mający w sobie cząstkę talentu do panowania nad ludźmi i przywodzenia im, (talent ten Brigham-Joung posiada),— sekta pozyskała sobie niemały poczet zdolnéj młodzieży i kobiet wykształconych. Składano dobrowolnie znaczne dary na „rodzinę“ saint-simońską, 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 tracila coraz bardziéj piętno pierwotne. Saint Simon w planie organizacyjnym przeznaczał kapitalistom miejsce wydatne — 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 wyuzdanéj w państwie rzymskiem rozpusty, szukającéj 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 dokaże żadna inna siła, tylko nowe chrześcijaństwo.

Z powyższéj stosunkowo zdrowéj zasady Enfantin chciał wyprowadzić i urzeczywistnić bez zwłoki stan rzeczy, przypominający to, co Jan z Lejdy dawniéj zaprowadził u Nowochrzczeńców. Od początku saint-simonizm głosił, iż zamiast indywiduum mężczyzny w nowéj erze winno wystąpić indywiduum mężczyzno-kobiety z równemi 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 przeciągu (nie jednoczesną), to jest trwałe małżeństwo i nader przelotne, rzeczywista zaś, równoczesna poligamia miała być zaprowadzoną jedynie dla kapłanów męskich i niewieścich. 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 nieda, oraz jak uprzedzonymi byli, wierząc, że stan rzeczy, wyrobiony przez historyę, 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 Lamennego) mieli mniéj więcéj po lat 20 wieku. Śmieszność położyła kres ich propagandzie. Latem r. 1832 skazano naczelników „rodziny“: Enfantina na rok więzienia, Michała Chevaliera i Duveyriera na niewielkie grzywny. Młodzi zapaleńcy, którzy małą sektę tworzyli, rozpierzchli się na wsze strony świata, a późniéj jako ludzie dojrzali (prawie wszyscy) odznaczyli się zaszczytnie na polu przemysłowem, naukowem, lub artystycznem. Przesadzanie idei Saint-Simona podobnież jak i współczesne utopie Fouriera nie miały żadnego wpływu na beletrystykę, wpływały na nią jedynie pierwotne nauki mistrza.

Wkrótce ideje saint-simonistów unosiły się w powietrzu, rzucały nasiona i działały zaraźliwie; czasem ogarnęły umysł słaby, który nawrócił silnego, mężczyzna wpajał je w kobietę lub naodwrót, kaznodzieja w poetę, lub poeta w młodego politechnika. Jak zazwyczaj, rodziły one ideje pokrewne, budziły niektóre śpiące od końca wieku przeszłego, jak np. demokratyczno-socyalistyczne Ludwika Blanca, filozoficzno-historyczno-humanitarne, przypominające Schellinga i zagrażające plutokracyi, jak ideje Piotra Leroux w drugim okresie jego działalności, lub Lamennego, które wywoływały myśli i uczucia podobne do owych, jakiemi kapłani, niosący krzyż przed zbuntowanemi chłopami w wiekach średnich, taki zapał w proletaryacie rozniecali, iż bez wahania narażał swe życie.

Lamartine, który w czasie restauracyi był najważniejszą zdolnością poetycką w partyi konserwatywnéj, na początku czwartego dziesiątka naszego wieku chwiać się poczyna. Już w „Jocelynie“ (r. 1836) widzimy ślady jego sympatyi i nowych przekonań, lubo ten romans wierszowany jest łagodny i pobożny. W przedmowie unika kwestyi, jaką jest wiara jego, mówiąc, że jakąkolwiekby była, on jednak nie zapomniał czci swéj młodzieńczéj dla kościoła. Wszelako nie mogło ujść jego uwagi, że akcyę poematu należy poczytywać za zaczepkę bezżenności 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 śród stromych brzegów. Nie podobna było iść daléj. Wysokie, olbrzymie drzewa osłaniały ją od słońca i wiatru. Namioty, poprzywiązywane do gałęzi drzew, dokoła pni tworzyły coś w rodzaju wiosek, a ludzie, leżący na murawie, jedli chleb w cieniu i spokojnie rozmawiali ze sobą. Nagle — niby szałem ogarnięci — mężczyzni zerwali się, każdemu w głowie myśl błysnęła, toporami w pnie walili i padły owe sklepienia zielone, na których ptaki gniazda swe wiły. I wyszły zwierzęta leśne z jaskiń, podobnie jak ptaki uciekające poglądały z przerażeniem na to, co się działo i przeklinały plemię, które tak gorliwie pracowało na własną szkodę, waląc dach, osłonę im dający. Wszelako, gdy bezrozumne stworzenia leśne użalały się nad panem przyrody, prowadził on daléj 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 przeciwległy 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 ideje saint-simonistów powoli wyrugowały jego prawowierność. Lamartine, arystokrata z rodu, w polityce wystąpił jako „démocrate conservateur“, pragnął monarchii konstytucyjnéj ze wszystkiemi wolnościami i hasłami czasów nowożytnych. I na tem również nie poprzestał. „Historya Żyrondystów,“ wydana w r. 1847, jako dzieło historyczne, nie mająca wartości, ale przejęta na wskróś porywającą wymową poetycką, więcéj niż któregokolwiek inne dzieło przyczyniła się do rewolucyjnego

nastroju umysłów i przygotowała przewrót następny. W roku 1848 widzimy, że dawny poeta dworu legitymistycznego, jako rzeczywisty naczelnik rzeczypospolitéj 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 poetyckiemi i męskiemi, które wypowiedział, nie mrugnąwszy nawet okiem, ocalił życie swoim kolegom i zapobiegł wojnie domowéj.

Piotr Leroux wtajemniczył Jerzego Sanda w burzące się ideje socyalne; z zapałem niewieścim, nie namyślając 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 któremi równość była jedynie równością wobec prawa, nie przeszkadzającą wszelako, aby bogacz nie uwalniał się od służby wojskowéj i od kary za przestępstwo. Śród owych stosunków wolność polega jedynie na swobodnéj konkurencyi, to jest na prawie bogatego do wyzyskiwania biednego. Zamiast istniejącego społeczeństwa Piotr Leroux buduje nowe. Opiera się na troistéj naturze człowieka. Natura ludzka składa się z postrzegania zmysłowego, z uczucia (obserwacyi wewnętrznéj) 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 pocci, którzy dali porwać się pojedynczym zasadom. Nic tknęli oni wszystkiego, albo prawie wszystkiego, co było wymuszonem, fantastycznem lub zakrawało na parodyę. Poprzestawali na zapaleniu pochodni poetyckich u ołtarzy, które zbudowali serdeczni marzyciele,— czerpali natchnienie w ich filantropii, gorliwości w bronieniu niezamożnych i uciśnionych, w ich gorącéj wierze w lud i żywym dla postępu zapale.

Na życie duchowe Jerzego Sanda saint-simonizm — cokolwiek-by o tem mówiono—wywierał wpływ zbawienny. Po paroksyzmie rozpaczy w „Lélii“ dał jéj spokój wewnętrzny, wiarę, sprawę, dla któréj mogła pracować i walczyć. Otwartemi oczyma patrzyła na wszystko, co się do koła niéj we Francyi działo. W końcu czwartego dziesiątka naszego stulecia klasy pracujące wrzały gwałtownie. Naonczas Francya z kraju prawie wyłącznie rolniczego powoli przekształcała się w ognisko przemysłu. Przedtem nędza trafiała się tylko u ludności wiejskiéj, teraz zaś wskutek życia fabrycznego, które sprowadził wielki przemysł, zjawiły 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 politycznemi i społecznemi. Początkowo saint-simonizm zajmował ją i zapalał krytyką stosunku pomiędzy mężczyzną a kobietą w istniejącym społeczeństwie; w nowéj nauce uznawano za prawdy, które należało krzewić i bronić, najmilsze jéj 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 jéj miłości dla ludzi prostych nadał piętno bardziéj duchowe i określone, w mężach z ludu znalazła większą bezinteresowność, więcéj męskości aniżeli śród mieszczań-

stwa. Wydało się jéj, że występki, które w pierwszych romansach swoich tak surowo krytykowała jako uczynki mężczyzn, w rzeczywistości są więcéj wadami pewnéj klasy, aniżeli całego rodu; miłość dla stanu czwartego w połączeniu z idealizmem dała jéj podnietę do uchwycenia i przedstawienia z idealnéj strony charakterów z klasy roboczéj. 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, mniéj lub więcéj zależnymi od opinii towarzyskiéj samolubami.

Najbardziéj zajmującemi 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, socyalistyczno-demokratycznych romansów tendencyjnych Eugeniusza Sue, które nieco późniéj się ukazały.

Poczytuję romans „Horace“ za jedno z najlepszych dzieł Jerzego Sanda. W bohaterze z wytworniejszem i głębszem studyum, niż przedtem lub potem, przedstawiła typ młodego mieszczanina z czasów królestwa lipcowego. Okazała tutaj rzadką bystrość oka i pojęcie psychologiczne, które nie ustępuje wcale Balzakowemu. Natchnienie czerpała w serdecznéj antypatyi, nie wyłączającéj jednak pobłażania w przystępie dobrego humoru. Wobec Horacego proletaryusz Arsène ukazuje się w bardzo pięknem świetle. Arsène był malarzem, ale z powodu ubóstwa musiał przyjąć miejsce kelnera w kawiarni, wszelako stanowisko zależne poniżyć go nie zdołało. Prostoduszna dobroć, piękność duszy bez przesady czynią go jedną z najpowabniejszych postaci poetki. 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 romantycznéj. Na litografiach owoczesnych widzimy ich częstokroć w kamizelkach à la Robespierre, z grubemi 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 zapałem ujmuje się za nimi. „Nikt z tych ludzi—powiada— którzy naonczas 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, inaczéj 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 odmalowano z wielką sympatyą. W następnych latach podnosi się na stopień niezbyt nizkiego wykształcenia politycznego. Lata terminu jego o tyle nas zajmują, że autorce dają pochop do okazania niedwuznacznie swéj sympatyi. Mężem, którego Arsène szczególniéj podziwia, jest Godfryd Cavaignac. Jerzy Sand charakteryzuje go wraz z przyjaciołmi, stowarzyszeniem „Les Amis du peuple“ w następujący sposób: „Ideje ich — powiada — oznaczałyby co najmniéj znaczny postęp w stosunku do liberalizmu z czasów restauracyi. Inni republikanie za wiele myśleli o obaleniu królestwa, a nie dość o założeniu rzeczypospolitéj, Godfryd zaś Cavaignac marzył o wyzwoleniu ludu, o bezpłatnéj nauce publicznéj, o głosowaniu powszechnem, stopniowem przekształceniu stosunków własności i t. d.“ Chłód serca i ograniczoność Horacego przejawia się między innemi w jego szyderczych, 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 jéj silną i pociągającą barwę historyczną. Istotnie zadaniem jéj jako romansopisarki nie było rozwiązywanie zagadnień społecznych, ale okazanie jak one wzruszają serca i umysły nawet młodych, zakochanych kobiet oraz młodzieńców zadowolnionych 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 zapał w sercu skutkiem współczucia 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 módz spokojnie patrzeć na jarzmo, ciążące na niewinnéj 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 zniewoliło Jerzego Sanda do napisania powyższego dzieła. Miłość dla „ludu“ ożywia ów romans, dla ludu takiego, jakim jest, dla ludu, co pije i gwałtów się dopuszcza, niemniéj 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 występkami, na których istnienie bynajmniéj oczu nie zamyka, lecz je z pobłażaniem traktuje (zobaczmy dyalog

[1]) Zobacz rozdziały VI, X, XIV, XX.

w rozdziale XXV). Ideja, na której się całe dzieło opiera, da się snadź najkrócéj wyrazić ustępem, który gdzieś się w niem znajduje. Pewien szlachcic, hołdujący staremu hasłu: wszystko dla ludu, nic przez lud! ponieważ niezamożni byliby w przeciwnym razie i stroną i sędziami, od młodéj córki swéj otrzymuje odpowiedź: „A czy my nie jesteśmy w temże samem położeniu?“

Wkrótce po napisaniu powyższego dzieła Jerzy Sand rzuciła się w wir polityki praktycznéj. 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 przyjaciołmi w swéj okolicy pismo prowincyonalne republikańskie „L'éclaireur 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 chłopa z Czarnego Lasu). R. 1844 w wielkim artykule „Polityka i Socyalizm“ oznajmiła, że jest bezwarunkowo socyalistką. Skoro wybuchła rewolucya z r. 1848, gotowa była najzupełniéj wziąść w niéj udział, przez krótki czas wydawała tygodnik „La cause du peuple“, pisała „Słowo do klas średnich“ oraz głośne „Listy do ludu“, nakoniec buletyny dla rządu tymczasowego. W przeciągu roku pod wrażeniem grożących niebezpieczeństw republikański jéj socyalizm 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 oręża [1]).

[1]) Zobaczmy ciekawą, kobieco-naiwną 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 owéj genialnéj 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 idej demokratycznych doszedł za pośrednictwem Lamennego; w głównem tegoż dziele „Essai sur l'indifférence“ znajdowały się zarodki rozwiązania owéj zasady powag, za którą w młodości walczył z takim zapałem. 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 Frayssinous, 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 krogulczym i pięknemi, niespokojnemi oczyma; zastali go w skromnem mieszkaniu w grubéj, ubogiéj odzieży, w bawełnianych pończochach i ciężkich trzewikach, nabijanych gwoździami. Był to słynny Lamennais.

Idee klerykalne i konserwatywne obu ludzi zmieniły się powoli w przeciągu 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. — Nie, 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 révolutionaire de 1830.“

. . . . . .

Rzecz pewna, iż zdania i powtarzające się tam frazesy są abstrakcyjne i monotonne, ale mają na sobie znamię owéj wymowy, które na prostym człowieku niesłychane robi wrażenie. Widzimy, że owym wybuchom rewolucyjnym niewiele brakuje, aby zostały poezyą. Poezyą stały się one u Wiktora Hugo.

Czytając wiersze Wiktora Hugo z piątego dziesiątka naszego wieku, czujemy, że uchem poetyckiem 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 cmentarz, na książąt, 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, demokracyi i religii ludzkości. Jako dramaturg rozpoczął rewolucyę w dziedzinie formy artystycznéj. Wkrótce jednak począł używać dramatu na usługi swych idej całkiem tak samo, jak w przeszłym wieku Wolter, który z tragedyi uczynił również organ swych idej. Jeden z dramatów jego („Le roi s'amuse“) napada na samowolę władzy królewskiéj 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, wędrownéj aktorce przypisuje cnoty, jakich brak znakomitéj 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 rewolucyą Scapin przeobraził się w Figara, który wykwintnemu państwu każe tak tańczyć, jak im zagra; w „Ruy Blasie“ służący t. j. lud zrzuca liberyę, zagarnia władzę i rządzi. Lubo widzimy wyraźnie znaczne owych dramatów wady, niejeden wszelako z rozkoszą oddychać będzie tchnieniem wielkich idei, które w nich czuć się daje.

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 niéj w „Le dernier jour d'un condamné“ i „Claude Gueux“, uprawnienie jéj obalał praktycznie w mnogich listach i manifestach, osobiście wstawiał się o ułaskawienie 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 przestępcom politycznym ma prawo do powszechnéj sympatyi. Niejedno życie ludzkie ocalił. Podajemy tylko najbardziéj znany przykład: Wiktor Hugo czterema wzruszającemi wierszami prośby do Ludwika Filipa ocalił od rusztowania najszlachetniejszego rewolucyonistę naszego wieku, Armanda Barbésa. Czyn podobny sowicie wynagradza rozwlekłą patetyczność i nieco doktryneryzmu w jego filantropijnych dążeniach.

Rozumie się jednak, że najpiękniejszego i jedynie właściwego wyrażenia idej największego z liryków francuskich musimy szukać w jego poezyach lirycznych. Wszystko, co utworzył w pierwszéj 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 poezyami 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 artystycznéj, jedynéj, 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 maluczkich 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 pochłonęła 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 aujour d'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'histrion
Tous les damnés humains, Triboulet, Marion,
Le laquais, le forçat et la prostitueé.
. . . . . .
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! ecriture! parole!
Je voulais résorber le bagne 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. Poeci i marzyciele zamiast polityków stanęli u steru Francyi; w radzie francuskiéj zamiast myśli politycznych zapanowały 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 idej Francyi romantycznéj.

XXXV.

Pominięci i zapomnieni.

Jeśli ogarniamy okiem pewną literaturę w niejaki czas po silnym przełomie, w chwili, gdy wojsko nowéj 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 współczucia; ale mówię o ranionych i zapomnianych przez zwycięscę. I literackie walki mają swych przepadłych 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 milczący 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 mgle połyskujących złudzeń biegły tak długo naprzód, aż połamały nogi i obudziły się w szpitalu. Potem padają wszyscy ci

częstokroć nadzwyczaj zdolni ludzie, którym brak należytéj komplikacyi zdolności, nieodzownéj do pozyskania stanowiska w społeczeństwie, którym niepodobna było zastosować się do danych stosunków i którzy tembardziéj nie mieli przemożnéj siły, do obciosywania i przekształcania społeczeństwa, ażeby do nich przypadało. Zazwyczaj biorą nad nimi górę mniéj lub więcéj zręczne miernoty, w których publiczność widzi kość swéj kości, krew krwi swojéj.

Już rodzaj pracy niejednego wyniszcza. Praca ta z natury swéj nie zna dni świątecznych, drażni nerwy, nie da się połączyć z wygodą, gdyż to tylko, co z natężeniem utworzonem zostało, pozwala czytelnikowi odczuć cząstkę silnego poruszenia umysłu, które czuł piszący. Do tego praca owa należy zazwyczaj do najmniéj korzystnych materyalnie—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 wspólnemi prawidłami 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 każdéj danéj chwili na milczącéj zgodności co do tego, aby prawdy w zupełności nie wygłaszać. Jeśli w łonie społeczeństwa wskutek jakiejś nieprawidłowości znajdzie się istota, któréj 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 zaprzeć 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 straszliwą nieprzyjaźń, jedyną w literaturze nieprzyjaźń, mającą na rozkazy tysiące tub, gdy chce

mówić i tysiące kneblów, gdy chce zabić milczeniem jego nazwisko. Dla ludzi, dla których życie polega na rozgłosie, niéma większego niebezpieczeństwa nad głuche zabicie z wiatrówki milczenia.

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 fantazyę, rzucali się do poezyi i sztuki. Sława, którą można pozyskać utworami artystycznemi, w oczach młodzieży miała taki powab, jak za czasów Napoleona zaszczyty wojskowe, ale łatwiéj było niż kiedykolwiek zniknąć w cieniu. Ponieważ nienawiść względem dróg utorowanych 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 romantycznem, polegającem na tem, aby z trawiącą namiętnością kochać i być kochanym, napisać arcydzieło, uratować ród ludzki lub nim gardzić, a potem umrzeć.

Gdy rzucimy okiem na owo pobojowisko, gdzie wyzionęli duszę ludzie niegłośni, ujrzymy leżące gęstemi rzędami biedne, zapomniane talenty.

Są tam zdolności wielkie, silnie rozwinięte, jak naprzykład Euzebiusz de Salles (urodzony w Marsylii roku 1801), hrabia, malarz, podróżnik po Wschodzie, profesor języka i literatury arabskiéj. Lubo romans „Sacontala 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 Dovalle, poległy w pojedynku w dwudziestym roku życia. Zbiór jego poezyj p. t. „Le Sylphe“ 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 pokrewnemi mu, ale o wiele mniejszemi zdolnościami. Przy boku jego odbył pierwszą kampanię romantyczną, ale już roku 1837 umarł w obłąkaniu.

Są tam talenty dystyngowane 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 jednę ze smutnych, romantycznych przygód swego życia; w autobiografii Jerzego Sanda jest wzmianka o jego chorobie sercowéj, 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 Labeński, którego jedna tylko oda pozostała w pamięci, albo jak Ernest Fouinet. Ten ostatni napisał sonet „'Adeux heureux“ na marginesie wydania Ronsarda, które wszyscy poeci szkoły romantycznéj z podniety Sainte-Beuve'a ofiarowali Wiktorowi Hugo, ozdobiwszy je swemi poezyami. 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-France“ 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 poezyach 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 nowéj 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 zwycięskim 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 nowéj szkoły; do Wiktora Hugo, naczelnika jéj 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 lepiéj odemnie; zapalał się do szkoły

jezior. Przez cały czas chował nogi pod krzesełko. 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 uporczywa melancholia; nie przypadał do społeczeństwa, wśród którego się znalazł. Dziwnie brzmi, lubo jest prawdą, że dręczył go smutek, któy nawiedzał go ciągle, niby mania, niby *idée fixe*, mianowicie, że nie urodził się anglikiem. Czuł, iż kierunek jego umysłu przypada do literatury angielskiéj, nie do francuskiéj. Od rana do wieczora czytywał po angielsku i marzył tylko o tem, aby zebrać tyle pieniędzy, iżby módz jechać do Londynu i pisać poezye w języku angielskim. Gdy w rok po przybyciu do Paryża znaleziono go w lichej izdebce, w łóżku, zmarłego z nędzy i rozpaczy, 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 śmiej 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 jednę chwilę upajają mnie, ale głąb mej duszy nietylko nieszczęście, ale i rak toczy. W żyłach moich płynie ołów roztopiony. Gdyby kto mógł zajrzeć w głąb méj duszy,

użaliłby 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 jéj przesądami; wiele jest poezyi w starych obyczajach angielskich... Dama angielska, która mi daje lekcye, powiada, że za dwa latą 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 ogładzone, brakło właściwéj 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 surowiéj, 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 zapału ufnością 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 recenzye, biografie i t. p., aż mu to wszystko zbrzydło. Skoro umarł w 22 roku życia, żył już oddawna w głębokiéj 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 Dondey. Są to nazwiska nieznane publiczności za życia samych ludzi, ale teraz

---

[1]) „Poésies posthumes" Ymberta Galloix wyszły w Genewie roku 1834. Wskutek szczególniejszéj omyłki—gdyż niedorzecznością byłoby przypuszczać plagiat — między jego poezyami 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 wartościowemi, których cena ciągle wzrasta. Za życia biedacy przez lat kilka nakładcy znaleść nie mogli, obecnie sumiennie naśladują 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 najwięcéj 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 burzliwéj, on zaś w rodzinnem mieście w obrobieniu językowem okazał artyzm rzeźbiarski i złotniczy. Nikt nie żywił takiéj 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 najmniéj wyrażeń 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 stronic zajmujące obrazy w rozmaitych manierach: Rembrandta, Callota, Breughela, aksamitnym zwanego, Gerarda Dow i Salwatora Rosy, a najlepsze z tych małych utworów prozaicznych są wykończone 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, pewnej niedzieli wieczorem, do Karola Nodiera, gdzie pozwolono mu odczytać baladę. Tutaj zapoznał się z całem kołem, wszelako szczególniéj oddał się pod opiekę Sainte-Beuve'owi, który został jego doradzcą. Mieszkał u niego, ilekroć bawił w Paryżu i powierzał mu do przechowania swoje rękopisma. Bertrand był niezgrabnym jak prowincyonalista, a egzaltowanym jak dyletant, ale ludzie, patrząc w jego czarne, niespokojne oczy, przeczuwali w nim poetę.

Wkrótce po rewolucyi lipcowéj Bertrand rzucił się w wir polityki i przystał do najdaléj posuwającéj się opozycyi. Jako prawdziwy syn starego oficera rzeczypospolitéj i cesarstwa zapałowi wojennemu, któremu przedtem nakazał milczenie, popuścił wodzy w polemice przeciwko panowaniu mieszczaństwa. Miał dopiero lat 23, gdy pewne pismo stronnictwa przeciwnego wzięło pohop z okazyi jego młodości do naigrawania się z niego. Bertrand zmusił redaktora do pomieszczenia w swem piśmie odpowiedzi. „Wolę szyderstwo, niż pochwałę waszę. 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, zacytuję 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 lizusów 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 jéj z pochwy dobytéj".

Jest to styl dziennikarstwa francuskiego z r. 1832, zapewnie nieumiarkowany, ale za to niedowodzący upadku ducha. Bertrand należy do wspomnianéj już grupy młodzieży, za któréj naczelnika poczytywano Gotfryda Cavaignaca, w szwargocie owoczesnym noszącéj 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 cienkie 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 ozdobne.

Przeczytajmy próbę opowiadania Bertranda „Madame de Montbazon", któréj 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 jéj 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 woskowemi, których blask padał na błękitne, jedwabne zasłony nad poduszką chorój, niby czerwone i żółte plamy.

— Jak sądzisz, Marietto, czy on przyjdzie? — O śpij, jaśnie wielmożna pani, zaśnij choć trochę!—Tak jest, zasnę wkrótce, aby marzyć o nim przez wieczność całą.

Czyjeś kroki dały się słyszeć na schodach.

— O gdyby to był on! — szepnęła umierająca, uśmiechając się nieco; a tymczasem motyl żywota do odlotu od jéj warg się zabierał.

Był to piękny paź, który księżnéj przynosił od królowéj 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 zamkniętemi oczyma; umarła z miłości, ducha wyzionęła z wonią hyacyntu.“

Wydaje się częstokroć, jakoby ci, którzy literaturę zbyt często porzucają, nieco wcześniéj lub późniéj znaleźli zastępcę. W ściślejszem jednak znaczeniu nigdy jedna osobistość nie zastępuje innéj. 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 skromne mieszkanie służyło przez długi czas za przytułek dla młodych przyjaciół Wiktora Hugo. Był on i artystą i poetą; jako malarz zajmował się w pracowni Dévérii 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 żałowali, że Piotrowi nie polecono grać idealnego bandyty. Niby orzeł ległby na scenie od śmiertelnego strzału. A jakże pięknieby wyglądał w czerwonéj chustce na głowie, w kirysie skórzanym z zielonemi rękawami! Nie było to nic dziwnego, gdyż Borel w całem swem życiu uczuciowem stanowił oryginał téj roli.

Zbiór poezyj Borela „Les Rapsodies“ jest dziełem bardzo młodocianem i niedojrzałem; pomiędzy wierszami cennemi znajdują się dziecinne protesty, ale okazuje się, że w całéj grupie romantycznéj nikt nie miał dumniejszego serca od młodzieńca, który tę książkę napisał. W wierszach owych przejawia się cząstka rozpaczy ubóstwa, cząstka poczucia samotności w duszy artystycznéj, gorącéj miłości dla wolności i dręczącego pragnienia sprawiedliwości [1]). Tutaj widzimy w świecie rzeczywistym też same uczucia, które w „Antonim“ przeniesione zostały na scenę. Już charakterystyczną jest zewnętrzna strona książki. Na rycinie tytułowéj widzimy Borela samego, siedzącego przy stole — w czapce frygijskiéj na głowie, z obnażoną szyją i ramionami, trzymającego w ręku sztylet o szerokiem ostrzu, poglądającego nań i zatopionego w myślach głęboko. Przedmowa książki daje żywe wrażenie tonu frakcyi republikańskiéj młodzieży romantycznéj z r. 1832. Głosi ona między innemi:

„Jeśli mnie kto spyta, czy jestem republikaninem, odpowiem śmiało: jestem! Albo niech lepiéj 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 rzeczypospolitéj dlatego jedynie, ponieważ wyraz ten oznacza największą niezależność, na jaką asocyacya i cywilizacya pozwala. Jestem republikaninem, ponieważ nie mogę być karaibem. Potrzebuję ogromnéj 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 naganę, gdyby nawet marzył o równości bezwzględnéj, gdyby nawet domagał się prawa agrarnego... Tym, co książkę moję poczytują za prostactwo, odpowiadam, że istotnie autor nie ściele łóżka królowi. Mimo to jednak czyż nie powinien znajdować się na wysokości doby, w któréj rządzą głupi bankierowie, a za monarchę mamy człowieka z przysłowiem: „Dieu soit loué et nos boutiques aussi!“

Nie potrzeba wykładać 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 wszelkiéj niesprawiedliwości szkodziła mu tymczasem jako poecie. W wielkim romansie w dwóch tomach „Madame Putiphar“ charakter bohaterki, pani Pompadour, został skrzywiony wskutek zaciekłości republikańskiéj autora. Płocha, zamiłowana w sztuce muza epoki *roccoco*, co miała niejakie lekkomyślne 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 niéj, a potem karze go za obojętność 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 honoraryum. 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 popełniać je można, gdyż nikomu tak łatwo coś nie uchodzi bezkarnie, jak temu, co popełnia występek, w który nikt nie uwierzy. Takich szkaradzieństw poezya rzadko dotyka. Poezye należy przedewszystkiem 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 młodéj a pięknéj 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 Saône. Mając ochotę przejechania się łódką, woła przewoźnika i rozmarzona, wyciąga się pod daszkiem gondoli. Przewoźnik obdziera piękną żydówkę z pierścieni i ozdób, wiąże jéj ręce, zatyka usta; znieważa ją, następnie rzuca do rzeki. Gdy wrzuconéj 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 rzece 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, kacerka, hugonotka, żydówka, lub coś podobnego.

— Więc ty, chłystku, wyciągasz żydów z wody i jesteś tyle bezczelnym, iż żądasz za to nagrody? — Héj, Martin, Lefabre, chodźcie, wyrzućcie tego błazna za drzwi!

Sceny w dzielnicy żydowskiéj oraz sceny w łódce w swéj przejmującéj prawdzie są bez zarzutu. Heine nie przedstawił lepiéj życia żydowskiego w wiekach średnich, aniżeli Borel w powyższym utworze.

W roku 1846 Teofil Gautier za pośrednictwem wpływowéj pani de Girardin wydobył 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 zadowolnionym; usunięto go z tego powodu, że z żarliwéj prawości pociągnął do odpowiedzialności pewnego wyższego urzędnika za oszustwo rządu. Francyi nie zobaczył już więcéj, 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 Mériméego ironia światowca i elegancya dworaka zatarły ową namiętność, która stanowi siłę Borela. U Mériméego znajdujemy kilka wyrzutów, które Borel zrobił współczesnemu społeczeństwu, powtórzonych językiem takim, iż mogą kursować w salonie. Płomień, gorejący w sanktuaryum duszy Borela, nikomu nie dostał się w spuściźnie [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 naonczas właśnie poezyj wybornych aż do zbytku, wcale nań nie zwróciła uwagi i biedny poeta, który, zajmując niewielki urząd w ministeryum finansów, utrzymywał matkę, a książkę własnym kosztem drukować musiał, stracił ochotę i możliwość powtórnego wystąpienia publicznego. Usunął się, niby zwierz zraniony, do swojéj 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 wielkiéj sumy cała działalność nie przyniosła poecie za życia.

Teofil Dondey rozpoczął niemniéj 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 całéj 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 poezyi, siostry bliźnięcéj 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 ofiarnéj 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 szczególik 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 tęż samę znajdujemy. Pisze ona: „Jésus, en souffrant le martyre, a donné un grand exemple de suicide.“ Dziwna rzecz, iż romantykom 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 wolnéj myśli i przyszłéj rzeczypospolitéj; większa jednak ich część jest czysto osobista, przepełniona erotycznością. Pewna wykwintna, znakomita dama zaszczyciła go miłością swą — jego, ubogiego plebejusza bez imienia, i poezye kipią melancholicznym zachwytem względem ubóstwianéj 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, któréj jako młodzieniec szukał i znalazł, zadawalniała 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 ponętną dla zwykłych czytelników, stąd też odwrócono się od niego. Coraz bardziéj czuł się niby zapomnianym przez życie, niby skazanym na to, aby umrzeć z niezużytemi siłami, ciągle w poczyach pośmiertnych nazywa siebie żyjącym trupem.

Dla przykładu przytaczam kilka zwrotek z sonetu „Dwie szpady.“

„Syn gór miał wyborną szpadę, której pozwolił rdzewieć w ciemnym zakącie. Pewnego dnia klinga rzekła do niego: — Jakże ten spokój mi cięży. Wojowniku, gdybyś chciał tylko! stal moja taka dobra.

Ja jestem niby ów miecz i mówię do losu: Czy nie wiesz jak zahartowaną jest moja dusza i jak prześlicznie mogłaby lśnić klinga, gdyby prawica twoja pozwoliła jéj błyszczeć na słońcu! Jest ona ze szlachetnéj stali — o losie, gdybyć chciał tylko!“

Wszelako los, jak to jest zwyczajem i zadaniem jego, był nieubłagany. Niby rozbitek, który śród 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 bardziéj filozoficzne. W jednym z utworów, przekręcając trafnie zdanie Kartezyusza, powiada: „Cierpię, a zatem jestem“; w kilku zaś innych pięknych poezyach objawia się pesymizm, niezwyczajny w liryce 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, vaine 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 poczęła. Namiętna i pełna zapału obrona dramatu „Les burgraves“ celuje świeżością uczucia. Natarcie na krytyków, którzy z powodu „Lukrecyi“ Ponsarda poniżali Wiktora Hugo, nie krzywdziło pierwszego i nosiło na sobie znamię czci szla-

chętnéj dla niego. Skoro jednak znowu wystąpił jako rzecznik Wiktora Hugo, redakcya dziennika „Patrie“ zmieniła usposobienie i artykuł mu zwrócono. O'Neddy porzucił zajęcie felietonisty i nie pisał już więcéj do żadnéj gazety. Zamknął się w sobie; było mu tak na sercu, jak Don Kiszotowi po powrocie lub mizantropowi Molièra, gdy szukał przytułku w samotności. W ostatniéj 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.

Nieprawdaż, 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 piękniejszem świetle ukazują się nam dzieła takie, jak „Stello“ Vignego lub jego dramat „Chatterton.“ Doba ta więcéj, niż każda inna, nasuwała myśl o cierpiących poetach lub artystach, a jednak pozwoliła zmarnieć tylu ludziom, którzy na lepszą zasłużyli dolę. 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 niemniéj czytelnemi i trafnemi 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 obcéj, 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 wytężają 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 jéj tryumfatorowie i nieszczęśliwi, jéj natchnieni ludzie i artyści. Tak powstała, tak wzrosła potężnym zasobem gieniuszu i talentu. Tak upadła, jako szkoła, aby żywot duchowy prowadzić daléj w rozmaitych, bogato uzdolnionych osobistościach, które — choć nawet zdaje się, że niesłychanie 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 wszystkiemi współczesnemi ideami społecznemi i religijnemi, przeobraziła lirykę, dramat, romans, nowellę, krytykę, ożywiła na nowo nauki historyczne i tchem ożywczym wionęła na politykę.

Niepodobna mi było podać całkowitych dziejów romantyzmu—są one zbyt bogate. Tutaj, jak w całem dzie-

le, wskazałem tylko główne prądy. Dla tego wolałem rozszerzyć się o głównych osobach, niż wprowadzać liczny poczet figur pobocznych, które pomimo, iż mają znaczenie i budzą zajęcie, jednakże przeszkodziłyby osięgnięciu zamierzonéj koncentracyi. Podawałem przeto raczéj szczegóły z życia wybitnéj osobistości, a nie zapełniałem miejsca biografiami mniéj ważnych; wyjątkowo nakoniec przeciągnąłem dzieje kilku autorów po za granice okresu, ponieważ dopiero po roku 1848 ukazały się w całkowitéj swéj oryginalności.

Niektóre odrębne fizyonomie zostały tutaj tylko naszkicowane, jak np. Aleksandra Dumas'a, którego możnaby nazwać Aryostem romantyzmu francuskiego, albo Vigny'ego, który sam siebie określił w zdaniu: „Honor—to poezya 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 powiewne postaci niewieście mają nieważką lekkość, fantazye nadnaturalne przypominają baśnie wschodnie, 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 poezyi, czem w malarstwie Leopold Robert; jak Augusta Vacquérie, epigona Wiktora Hugo, zajmującego ślepą wiarą w romantyzm i nicopisanem weń 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 dowcipnéj pani Girardin, elegijnéj pani Desbordes-Valmore, albo dwóch wolno żyjących autorek: pani d'Agoult i Allart. Krytykę musiał reprezentować jeden tylko Sainte-Beuve z pominięciem Philarèta Chas-

les i Juliusza Janina, a jedyny Balzak studyum rzeczywistości, pominęliśmy bowiem mniéj 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 Francyi. Jedynie pierwszą w należytem świetle przedstawić tutaj pragnąłem.

Widzieliśmy, że czasy restauracyi i królestwa lipcowego stanowiły tło historyczne, na którem rozwinął się romantyzm i bez którego zrozumieć go niepodobna; widzieliśmy, jak szkoła romantyczna i przyjmowała obce wpływy i w saméj Francyi przebyła długą dobę przygotowawczą. Restauracya w ruch ją wprawia, królestwo lipcowe drażni, a studyum Walter-Scotta, Byrona, Gocthego i Hoffmanna wzbogaca. Andrzéj Chénier nadaje jéj namaszczenie liryczne, walki w „Globie“ rozwijają w niéj krytykę. Karol Nodier poezyami w duchu ogólno europejskim toruje drogę wielkim romantykom francuskim. Hugo narzuca się na przywódcę ruchu; okazuje się najzupełniéj 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 obydwaj 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 historyi: Vigny, Hugo, Balzak, Mérimée chcieli dać Francyi romans historyczny, którym pyszniła się Anglia; Vitet, Mérimée, Aleksander Dumas, Vigny, Hugo dążyli do zastąpienia tragedyi klasycznéj dramatem historycznym. Romans historyczny ustąpił rychło romansowi nowoczesnemu w rozmaitych formach u Jerzego Sanda, Balzaka i Beyle'a, a i dramat dziejowy wkrótce wyparto. Był on zazwyczaj zbyt suchy, jak u Vitota i Mérimée'go, albo zanadto przesadzony lirycznie, jak u Wiktora Hugo. Po większéj części poeci mieli na scenie największe powodze-

nie wtedy, gdy już namiętności młodzieńcze w nich wyszumiały. W piątym dziesiątku naszego wieku była chwila, gdy nietylko po za obrębem szkoły romantycznéj 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 wyżéj, 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 poezyi romantycznéj do dziejopisarstwa, Sainte-Beuve do krytyki naturalistycznéj. Na wszystkich polach pokolenie z roku 1830 tworzyło wiekopomne dzieła. Bez przesady możnaby je nazwać największą szkołą literacką wieku naszego.

W obecnéj 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 najsławniejszych przedstawicieli swoich: Sainte-Beuve'a, Mériméego, Aleksandra Dumasa, Teofila Gautiera, Viteta, Jerzego Sanda. Tylko jedyny z wielkich, największy pozostał przy życiu, — ten, którego życia nie potrzeba było opowiadać, gdyż znamy je wszyscy. Wiktor Hugo, który był pierwszym, pozostał ostatnim. Obfity w zdarzenia żywot jego, nadmiernie szczęśliwy w młodości, pełen godności i wielki w nieszczęściu, budzący cześć w starości, poemat wspaniały i bogaty w antytezy, podobnie jak jego własne poezye, stanowi koronę jego artyzmu.

Zaszło słońce romantyki francuskiéj; ale dopóki Wiktor Hugo żyje, wieczorną zorzę jéj jeszcze na widnokręgu widzimy.

SPIS RZECZY.

	str.
Tło plityczne	1
Pokolenie 1830 roku	8
Romantyzm	16
Karol Nodier	34
Pobudki zewnętrzne	46
Pobudki wewnętrzne	62
Poezye Vigny'ego i poezye 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 idej socyjalno-politycznych i poezya	358
Pominięci i zapomnieni	380
Zakończenie	399

SPROSTOWANIE:

na str. 81 wiersz 13 od góry zamiast: *kocia*, winno być *konia*.

BIBLIOTEKA NAUKOWA WAP

375161
12.