Aby rozpocząć lekturę,

kliknij na taki przycisk ,

który da ci pełny dostęp do spisu treści książki.

Jeśli chcesz połączyć się z Portem Wydawniczym
LITERATURA.NET.PL
kliknij na logo poniżej.

port wydawniczy
@literatura net.pl
KLIKNIJ TUTAJ

JERZY ADAMSKI

HISTORIA LITERATURY FRANCUSKIEJ

ZARYS

Tower Press 2000

Copyright by Tower Press, Gdańsk 2000

SŁOWO WSTĘPNE

Ta książka nie jest podręcznikiem; ani wyczerpujących, ani szczegółowych informacji nie dostarcza. Odwołuje się do wiedzy łatwej w tym zakresie do uzupełnienia za pomocą encyklopedii, słowników literackich, bibliografii, antologii.

Nie oznacza to jednak, jakoby należało tę książkę uważać za dzieło przeznaczone dla specjalistów. Przeciwnie, najtrafniej nazwać ją można próbą popularyzacji. Tyle że nie chce ona mieć charakteru podręcznikowego czy encyklopedycznego, lecz raczej charakter wykładu–opowieści. Próbuje bowiem dać raczej ogólny zarys ewolucji literatury francuskiej, ogólną charakterystykę dynamiki jej rozwoju w poszczególnych epokach, ogólny obraz jej różnorakich form i treści w ustawicznym ruchu przemian. Ale choć stara się nie stosować schematów typowych dla podręcznika, nie może w ogóle zrezygnować ze schematów, mimo że zawsze są one z jakiegoś punktu widzenia niedogodne, mimo że zawsze zniekształcają, upraszczają, zubożają rzeczywistość; albowiem bez schematu nie ma wykładu.

Czytelnik zauważy więc w tej książce rozmaite niedogodności, na przykład w zakresie porządku chronologicznego, w sposobie cytowania tytułów, które podaje się bądź w obu językach, bądź w jednym; kwestie te częściowo porządkuje indeks.

Nie ma natomiast żadnych informacji dotyczących tłumaczeń na język polski. Liczba ich rośnie od paru stuleci, a w ostatnim dwudziestoleciu wzrosła tak bardzo, że ich opracowanie bibliograficzne stało się trudnym zadaniem naukowym, przez nikogo jeszcze nie podjętym. A przy tym nawet niepełny, czysto orientacyjny wykaz bibliograficzny przekładów z literatury francuskiej na język polski musiałby mieć objętość przekraczającą, w stosunku do objętości tej książki, wszelkie godziwe proporcje. Autor i wydawca, bezradni wobec tej siły i bogactwa tradycji literatury francuskiej w Polsce, odsyłają Czytelnika do znanych antologii (Staffa, Boya, Ważyka, Jastruna, Lisowskiego) i do serii przekładowych publikowanych przez największe polskie instytucje wydawnicze.

Wspomniana siła i bogactwo tradycji skłaniają do zastanowienia nad istotnym jej znaczeniem: jakie doświadczenie życia i doświadczenie sztuki literatura francuska przekazuje nam i proponuje? W tej książce staram się odpowiedzieć na to pytanie. Dlaczego historię literatury francuskiej traktuję raczej jako „dzieje literackie Francji", a więc jako część ogólniejszych procesów historycznych: jako część dziejów określonego społeczeństwa. Wartość ideowa – intelektualna i moralna – tak pojętej historii literatury nie na tym jednak polega, że ona „odbija" te ogólniejsze procesy; ale na tym, że „odbija" je po to, aby się wypowiedzieć o losie ludzkim, o jego sensie i wartości. Traktuje więc owe procesy historyczne jako zjawiska, wobec których człowiek – właśnie w tej mierze, w jakiej pragnie być człowiekiem – musi się ustosunkować. Wyraz dany temu przymusowi rodzi wielką literaturę: jej historia staje się dobrem powszechnym, a dzieła, które ją tworzą, zyskują piętno wielkości. Czy na tym polega znaczenie dziejów literackich Francji?

Sens i wartość człowieczeństwa. Bardzo rzecz upraszczając, schematyzując i wielu jeszcze innych grzechów dopuszczając się po drodze, powiedziałbym, że w tym zakresie i z tego punktu widzenia dzieje literackie Francji układają się jak ciągle odnawiany dramat poszukiwań. Średniowiecze stworzyło i pozostawiło po sobie trzy odpowiedzi, trzy propozycje: jedna to odpowiedź ortodoksyjnej literatury katolickiej, druga to odpowiedź epiki

rycerskiej, której szczytowym wyrazem jest *Pieśń o Rolandzie*, trzecia to odpowiedź trubadurów. Człowiek jest tyle wart, ile warte jest jego posłuszeństwo Kościołowi; dla wielu ta odpowiedź nie straciła swej aktualności; człowiek jest tyle wart, ile warte są jego miejsce w hierarchii społecznej i wierność wartościom etycznym do tego miejsca przywiązanym: tę postawę odnaleźć można dzisiaj w postulatach moralności zawodowej i moralności życia publicznego; człowiek jest tyle wart, ile warta jest jego miłość, miłość jako los dwojga, a nie jako kontrakt, zobowiązanie czy użycie – i dziś nie myślimy inaczej.

Odrodzenie usiłowało odrzucić dwie pierwsze odpowiedzi, przejęło trzecią, ale ją rozszerzyło: człowiek sam tworzy swój los, wart

jest więc tyle, ile wart jest jego wysiłek twórczy, jego dzieła indywidualne jako wyraz jego wszechstronnych talentów, uzdolnień, siły twórczej. To Ronsard i Rabelais.

Dla literatury klasycyzmu i baroku – już od Montaigne'a poczynając – sens i wartość człowieczeństwa staje się dylematem, udręką intelektualną i moralną. Człowiek wart jest tyle, ile wart jest jego rozum, powiadają. Ale cóż jest miarą rozumu? Natura? Cywilizacja, którą budować można tylko przeciw naturze? Optymizmowi libertynów, najmocniej przemawiającemu w dziele utopisty Cyrana de Bergerac, przeciwstawia się Pascal, a Molier ukazuje zaskakujące antynomie, do dziś nurtujące umysłowość europejską.

A potem zjawia się pewna siebie, krytyczna, ale ufna odpowiedź Oświecenia, zwłaszcza u Woltera tak jaskrawo widoczna: człowiek wart jest tyle, ile warte jest społeczeństwo, które tworzy.

A potem Romantyzm, przejmując wszystkie odpowiedzi na pytanie o wartość człowieczeństwa przez dawną literaturę sformułowane, przeciwstawi się utożsamianiu tej wartości z rozumem, podniesie znowu wartość ludzkiego indywiduum, ale w tym przede wszystkim, co jest jego osobowością emocjonalną, zbuntowaną przeciw wszelkim więzom i ograniczeniom.

A potem przyjdzie naturalizm, a wraz z nim odmiana generalna: samo pytanie o sens i wartość człowieczeństwa zostaje zakwestionowane. Także w epoce następnej, w epoce wojen i rewolucji, którą nazywamy dwudziestym wiekiem, literatura francuska coraz częściej dawać będzie odpowiedź zrezygnowaną i negatywną.

Napięcie stworzone przez tego rodzaju dramat intelektualny i moralny w dziejach literatury francuskiej jest widoczne bardziej niż w jakiejkolwiek innej literaturze.

Ale jak to napięcie powstawało, jakim ulegało przemianom, jak wzrastało i słabło, jak tworzyło i przemieniało samą sztukę literacką we Francji – tego niechaj Czytelnik sam poszuka na kartach tej książki.

Dwadzieścia lat minęło od poprzedniego, drugiego wydania tej książki. W literaturze wiele się przez ten czas zmieniło, w historii literatury – prawie nic. Aby to uzmysłowić, uzupełniam wydanie niniejsze nowym, obszernym rozdziałem, zdającym sprawę z dziejów literackich Francji lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych naszego stulecia i podaję nową, uzupełnioną, lecz znacznie zwięźlejszą bibliografię opracowań krytycznych.

Jerzy Adamski

Ś R E D N I O W I E C Z E

I. PROCES WIELKICH PRZEMIAN W EUROPIE

Nie sposób docenić średniowiecznej literatury francuskiej bez uwzględnienia co najmniej trzech podstawowych faktów:

– że była to literatura tworzona, rozpowszechniana i odbierana w okresie przed wynalazkiem i rozpowszechnieniem techniki drukarskiej, książki i czytelnictwa;

– że była to literatura rozwijająca się w ciągu co najmniej dziesięciu stuleci niezwykle gwałtownych przemian w Europie Zachodniej;

– że była to literatura rozwijająca się na tle czy w związku z intensywnym życiem intelektualnym, które wypracowywało nową koncepcję świata, nauki, człowieka.

Średniowiecze nie znało psychologii nowoczesnego czytelnictwa. Dziś nawet codziennych, drobnych sytuacji i czynności życiowych, takich jak ulica, orientacja w mieście, środki komunikacji, zakupy, nie można sobie wyobrazić bez umiejętności czytania, potrzebnej bez przerwy i bez względu na zawód i zainteresowania. Taka „postawa czytelnicza" kształtuje i nasze pojęcie o języku, i nasz smak, i wymagania literackie. Pojęcie „literatury" jest dla nas nieodłączne od pojęcia „książki". W średniowieczu jednak słowa miały przeważnie postać tylko dźwiękową. Wyobrażenie formy graficznej jako istotnego atrybutu dzieła literackiego nie istniało. Literatura średniowieczna przez długi czas tworzona była niemal wyłącznie z przeznaczeniem nie do lektury, lecz do słuchania.

Pociągnęło to rozliczne i różnorakie skutki w zakresie pojęć stylu, języka, gramatyki, w zakresie pojęć krytyki, kompozycji i rozpowszechnienia dzieł. Język nie był wówczas jeszcze znamieniem narodowości, rozumianym tak ściśle, jak dzisiaj. Zdany na słuch, średniowieczny odbiorca literatury nie był zbyt czuły na zagadnienia gramatyczne; ortograficzne nie interesowały go wcale, ubóstwo leksykalne było mu raczej pomocą niż przeszkodą. Styl rozumiano nie jako wyraz osobowości i indywidualności autora, lecz jako ścisłą technikę literacką.

„Niech w poezji nie będą jedynym sędzią uszy ani też niech nie będzie jedynym sędzią umysł; niech ją oceni sąd potrójny: umysłu, uszu i przyzwyczajenia" — pisał Godfryd z Vinsauf w swym dziele *Poetria nova.*

„Trzy są warunki – powiada się w dziele pt. *Ars grammatica* – które każdy utwór literacki powinien wypełniać: elegancja, dobra kompozycja i dostojność. Elegancja czyni utwór harmonijnym, właściwym, stosownym; dobra kompozycja jest zestawieniem zdań równomiernie wycyzelowanych; dostojność ozdabia układ i wyróżnia go piękną różnorodnością".

„Kompozycja, polegająca na artystycznej budowie zdań, dlatego przez niektórych bywa nazywana »tokiem wypowiedzi«, że rozmieściwszy artystycznie zdanie toczy się przyjemnym dla uszu dźwiękiem ku aprobacie słuchaczy". Tak twierdził Boncompagno, a Jan z Garlande pouczał: „Trzy zatem są style odpowiednio do trzech stanów, do jakich należą ludzie: życiu pasterskiemu odpowiada styl skromny, rolnikom – średni, dostojny zaś odpowiada osobom dostojnym, które przewodzą pasterzom i rolnikom".

A więc nie indywidualność twórcy, lecz treść i przedmiot dzieła literackiego były wyznacznikiem stylu pojmowanego tylko jako zagadnienie retoryki. Zgodnie z założeniami retoryki słowa dzielono na *puerilia, muliebria, virilia, silyestra, urbana* (chłopięce, niewieście, męskie, wiejskie, miejskie), a cechą charakterystyczną stylu miał być tylko odpowiedni i jednolity dobór słownictwa, dostosowany do przedmiotu dzieła.

Ponieważ średniowieczny odbiorca literatury był słuchaczem, a nie czytelnikiem, i nie korzystał z udogodnień współczesnego tomiku poezji, gdzie rytm i rymy ukazane są graficznie, nie mógł więc kilkakrotnie powracać do raz wysłuchanego dzieła, trzeba było w utworze literackim rzeczy ważne mocno podkreślać, bieg akcji przypominać i powtarzać, dbać o rytm zdecydowany i wyraźny, ale zamiast rymu długo wystarczał asonans, zwłaszcza wobec półśpiewanego sposobu recytacji. W retoryce średniowiecznej zaleca się więc stosowanie apostrofy w rodzaju: „Or escoutez, grans et meneurs..."(„Oto słuchajcie, wielcy i mali..."), umiejętne powtarzanie tej samej kwestii w innych słowach (co nazywano *expolitio* albo *interpretatio),* posługiwanie się dygresją moralizatorską. Warto też podać, że bohaterowie dzieł literackich, recytowanych przez poetę w obecności słuchaczy, charakteryzowani byli raczej za pomocą sztuki aktorskiej niż *sensu stricto* literackiej.

Dzieła te – recytowane z pamięci, rozpowszechniane z pamięci – nie były obliczone na trwanie dłuższe. Pamięć ludzka, nawet tak doskonała, jak pamięć ludzi średniowiecza, jest jednak krucha. Dlatego też poeci interesowali się nie tyle niezależną od odbiorców wartością dzieła, ile jego aktualnym sukcesem. Prawa autorskie nie istniały.

„Wyobraźmy sobie dla przykładu – pisze prof. Chaytor – że nowa epopeja czy *roman* odrecytowane przez autora czy truwera zdobywają poklask i literat otrzymuje od swego patrona podarunki, nagrody, może korzystać z nowych zaproszeń i innych dobrych skutków swej sławy. Truwerzy nie widzą powodu, aby miało się przestrzegać krzywdzącego monopolu. Jedynym więc sposobem jest stworzenie podobnego dzieła samemu. Autor nie wypożyczy nikomu swych notatek. Wobec tego konkurenci starają się posłyszeć sławne dzieło kilka razy z rzędu. Wówczas przystępują do opracowania własnej wersji poematu, ufając tylko swej pamięci. Jak długo dzieło pozostaje do dyspozycji niewielkiego a ścisłego grona, utrzymuje się ono na poziomie oryginału. Ale konkurentów jest wielu i wielu pragnie czerpać korzyści z literatury. Powstają więc coraz to nowe wersje. Wówczas to właśnie tekst oryginału ulega zniekształceniu. Następstwo wydarzeń, rozmowy, opisy, osoby są w mniejszym lub większym stopniu zachowane. Ale bieg zdań, budowa i system rymów oraz inne szczegóły tego typu zmieniają się zależnie od poziomu i dobrej woli autorów reprodukujących. Zdarzyć się może nawet, że jakiś truwer opracowuje całe dzieło tak, aby je dostosować do nowego rodzaju publiczności, do jakiej się zwraca (np. wersja *Flore et Blanche flore).* Część kopii potem ginie. Inne zostają przepisane przez skrybów, których różne metody i różny stopień dokładności wywołują dalsze zmiany. Kiedy więc współczesny wydawca zabiera się do pracy nad średniowiecznym utworem literackim, ma on przed sobą rękopis dzieła takiego oto typu, rękopis najczęściej uszkodzony i mocno zniszczony przez czas".

Tak właśnie ma się rzecz na przykład ze sławną *Pieśnią o Rolandzie*. Około 1770 roku starą już epopeję zachowaną w rękopisie z Oxfordu odnowiono i dostosowano do nowych gustów, zamieniając asonanse na rymy, skracając niektóre sceny, rozwijając inne. Rzecz zrozumiała. Mniej natomiast oczywiste wydaje się to, że tak odnowiony poemat dotrwał do naszych czasów w dwu wersjach. Jedna zapisana została w tzw. rękopisie paryskim oraz w tzw. rękopisie z Cambridge. Druga – w tzw. rękopisie lyońskim. Obie wersje są prawie takie same. Ale w strofach, które opisują tę samą scenę, w zdaniach, które wyrażają tę samą myśl, rzadko natrafia się na dwa identyczne wiersze. Podobnie wyglądają rękopisy wielu innych średniowiecznych epopei francuskich. Są to fakty nie spotykane w żadnej innej literaturze.

Literatura ta – objęta wspólną nazwą „średniowieczna literatura francuska" – rozwijała się przez dziesięć stuleci i zawiera w sobie co najmniej trzy epoki literackie. Jeden ze współczesnych uczonych francuskich nadał im następujące nazwy: epoka archaiczna (wiek V—XI), epoka klasyczna (wiek XII—XIV), epoka retoryczna (wiek XV). Pierwsza z nich obejmuje czasy tzw. kultury gallo–romańskiej, a więc dzieje podbitego przez Rzymian i zlatynizowanego państwa Gallów, a potem wielkie inwazje III i V wieku: Persów na Wschodzie, Gotów i Alamanów docierających do Dunaju, Franków i Alamanów – aż do Renu, potem inwazję Wizygotów, Hunów, Burgundów, Bretonów, Alamanów; epoka ta obejmuje także monarchię frankońską Klodwiga (Clovis), jej rozkład, nowe usiłowania unifikacyjne Karola Młota (Charles Martel) i Pepina Małego (Pépin le Bref), wielkie cesarstwo Karola Wielkiego (Charlemagne), a w końcu podział Francji, wprowadzenie elekcyjności tronu zamiast dziedziczenia, nowe inwazje, tym razem Węgrów, Arabów, Normanów, Duńczyków, Norwegów.

„Klasyczna" epoka francuskiej literatury średniowiecznej to czasy pierwszych Kapetyngów, którzy przywracają dziedziczność tronu, a potem wzmagają prestiż monarchii, rozciągają stopniowo jej władzę na całą Francję, ujarzmiają wasali, uniezależniają się od papiestwa. Są to także czasy wypraw krzyżowych, egzaltacji, którą wywołują, rozczarowań, które przynoszą. Na koniec tej epoki literackiej i na połowę następnej przypada również wojna stuletnia, klęski Francuzów, wojny domowe, bunty mieszczaństwa, powstania chłopskie *(jacquerie).* A wreszcie zwycięstwo: zjednoczenie Francji, pokonanie Anglików. I rok 1453 – na krańcach Europy pojawiają się Turcy, Konstantynopol dostaje się w ich ręce.

Były to więc stulecia gwałtowne i krwawe. Europa Zachodnia przeżywała swój dramat polityczny, usiłując rozerwać pierścień izolacji zaciśnięty wokół niej przez potężny i bogaty świat arabski, gdzie kwitła wyrafinowana kultura. Europejczycy średniowiecza stykali się z tym światem przede wszystkim w Hiszpanii. Tam właśnie po upadku Kalifatu Zachodniego w X wieku państewka muzułmańskie toczyły wojny z państewkami chrześcijańskimi, przeciwko którym władca Sewilli Muhammed–ibn–Abad–al–Motami wezwał hordy Berberów afrykańskich. Ale ci, choć nazywali się Al Morabithin, Święci, okazali się tak wielkimi barbarzyńcami, że wkrótce muzułmanie wezwali pomocy chrześcijan. Zgoda wszakże nie trwała długo, znowu przeciw chrześcijanom muzułmanie hiszpańscy sprzymierzyli się z mieszkańcami Afryki, z plemieniem Almohadów (Al Ma-wahhadi). Odniósłszy zwycięstwo Almohadzi nie powrócili jednak do siebie, stali się protektorami i krzewicielami kultury, dwory ich stały się ośrodkami nauki i literatury, słynęły z przepychu i wykwintnych obyczajów. Uprawiano na nich alchemię, magię, astrologię, filozofię przyrody wedle starożytnych Greków, których tłumaczono na arabski i komentowano (zwłaszcza Arystotelesa), matematykę wedle Hindusów, technikę i medycynę, astronomię i optykę wedle własnych pomysłów, odkryć i wynalazków, komponowano i śpiewano pieśni erotyczne, w których kobietę traktowano jak bóstwo, lubowano się w traktatach mistycznych, na poły erotycznych, na poły religijnych.

Tymczasem w Europie Zachodniej kształciły się i rozwijały nowe formy życia. Na forum publicznym po rozkładzie starej administracji rzymskiej pozostał tylko Kościół jako jedyna organizacja na tyle zwarta i sprawna, że mogła skutecznie podejmować się obrony ludności ciągle zagrożonej przez najazdy i wojny, a także kontynuować tradycje dawnej władzy. W V wieku Leon Wielki, w VIII Stefan II skutecznie bronili Rzymu przed najazdami Attyli, Genseryka, Luitpranda, Astolfa. Papiestwo umacnia równocześnie własną władzę poprzez elastyczną politykę eliminacji Bizancjum i przyjaźni z biskupami Wschodu. Polityka ta osiąga swój szczytowy moment w roku 753, kiedy papież Stefan II zawiera układ z Pepinem Małym, królem Franków: koronuje go w zamian za utworzenie państwa

kościelnego, w chwili gdy Astolf, król Longobardów, zająwszy północne i centralne Włochy, zagraża Rzymowi.

Rozkład imperium Karola Wielkiego, w którym Kościół odgrywał rolę dominującą jako generalny administrator i ośrodek kulturalny, pozbawia go oparcia i pomocy. Następuje okres demoralizacji i rozprzężenia. Papiestwo jednak znowu występuje jako obrońca, tym razem przeciw Arabom, którzy panując nad całym południowym, a także wschodnim i zachodnim wybrzeżem Morza Śródziemnego, zajmują Sycylię, Sardynię, Włochy południowe, skąd ich wypierają najazdy Normanów. Pod auspicjami papiestwa zaczynają się wyprawy krzyżowe.

Równocześnie reformy sprzyjają wzrostowi siły Kościoła. Zaczyna się sławna walka o inwestyturę, w której papież Grzegorz VII zwycięża cesarza Henryka IV. Ale walka toczy się i po śmierci obu przeciwników. Dwadzieścia dwa lata trwają boje Rzymu z Fryderykiem Barbarossą, a później z jego synem. Po śmierci Innocentego III, który twardą i pewną ręką rządził Kościołem i miał w Europie pozycję nienaruszoną i mocną, występuje do walki o władzę przeciw Kościołowi Fryderyk II, król Sycylii, a potem jego nieprawy syn, Manfred. Dzięki pomocy Francji papiestwo zwycięża, cesarstwo ulega.

Następuje jednak z kolei upadek papiestwa. Bonifacy VIII toczy boje z Filipem Pięknym, królem Francji, od roku 1305 do 1378 trwa okres niewoli awiniońskiej papieży, całkowicie przez ten czas zależnych od monarchy francuskiego, w roku 1378 zaczyna się trwająca przez lat czternaście schizma zachodnia, pojawia się duch reformacji, uosobiony w działalności Johna Wyclifa, Jana Husa. Papiestwo już do dawnej potęgi nie wróci.

Inna siła społeczna zaczyna tymczasem rodzić się i wzrastać w całej Europie Zachodniej, a najszybciej we Włoszech. Jest nią mieszczaństwo. Rzemiosło, przemysł tekstylny i handel rozwijały się szybko, odkąd wyprawy krzyżowe otwarły basen Morza Śródziemnego; miasta bogacą się, przyśpiesza to proces różnicowania się ludności miejskiej, powstają w jej łonie antagonizmy klasowe. Miasta wytargowują lub wywalczają niezależność od feudałów. Wprowadzenie produkcji towarowej i pieniądza jako środka wymiany rewolucjonizuje dotychczasowe metody gospodarki: samowystarczalna gospodarka wiejska, owa podstawa ekonomiczna społeczeństwa feudalnego, przestaje mieć sens. Panom feudalnym nie opłaca się już utrzymywać drużyn rycerskich, bo nadmiar produkcji wolą sprzedać. Rycerstwo więc zamienia się powoli w warstwę dworaków, najemnych żołnierzy, wykolejeńców. Nie opłaca się również utrzymywać zbyt wielu chłopów, część więc zostaje wygnana z zagród, część – zamieniona na ujarzmioną warstwę pańszczyźnianych. Kościół również stara się zdobyć potęgę finansową, naznacza więc podatki, sprzedaje odpusty i urzędy, czerpie korzyści z pielgrzymek. Pogoń za szybkim zyskiem, ideał bogactwa zaczyna zastępować dawne ideały, wytwarza się poczucie, że pieniądz decyduje o wszystkim.

„W wielu zacnych miastach – pisał w roku 1283 sławny prawnik francuski Philippe de Beaumanoir – widzimy, że ani biedni, ani średnie klasy nie mają żadnych urzędów w administracji miasta, lecz mają je bogaci, których wszyscy się obawiają z powodu ich majątku lub stosunków. I tak dzieje się, że są oni przez rok burmistrzami, sędziami czy skarbnikami, a na drugi rok wsadzają na te urzędy swych braci, siostrzeńców czy innych bliskich krewnych. I w ten sposób w dziesięć czy w dwanaście lat wszyscy bogacze mają stanowiska w administracji zacnych miast. A później, gdy gmina żąda rachunków, okazuje się, że je zdawali jeden drugiemu" *(Coutumes de Beau*voisis).

Jednakże rozwój działalności handlowej, stosunki handlowe z obcymi, konkurencja handlowa rodzą również poczucie więzi narodowej, sprzyjają centralizacji władzy i tworzeniu się silnych, narodowych monarchii. Tak oto w tym okresie, który obejmujemy jedną nazwą „wieki średnie", dokonywały się w Europie Zachodniej przemiany nie tylko gwałtowne, lecz i bardzo głębokie: powstanie i upadek klasycznego feudalizmu, powstanie i

rozwój mieszczaństwa, konsolidacja monarchii narodowych, pojawienie się i narastanie organizacji, siły i władzy Kościoła, wielkie wojny zewnętrzne przeciw potędze Arabów, wielkie wojny wewnętrzne. Francuska literatura średniowieczna towarzyszyła tym wszystkim skomplikowanym procesom historycznym.

Nie stanowiła ona przecież jedynego i wyłącznego przejawu działalności intelektualnej w tych długich i krwawych stuleciach rozwoju kultury zachodnioeuropejskiej.

Przez długi czas jedynym źródłem wiedzy o świecie były dla mieszkańców średniowiecznej Europy kompilacje łacińskie Pliniusza; Boecjusza, Izydora z Sewilli, Bedy, Alkuina z Yorku, Hrabana Maura, Kasjodora. Kompilacje te zawierały wiadomości z astronomii, geografii, fizjologii, zoologii, botaniki, rolnictwa, medycyny, mineralogii, muzyki, geometrii, arytmetyki pochodzące od starożytnych Greków, których dzieła oryginalne nie były znane.

Jedynymi ośrodkami kultury naukowej były klasztory z najstarszym i najsławniejszym klasztorem benedyktynów na Monte Cassino, a jedynymi szkołami przyklasztorne szkółki, gdzie studia dzielono na tak zwane *trivium* (gramatyka, logika, retoryka) i *quadrivium* (geometria, arytmetyka, astronomia, muzyka). Uniwersytety, jako zawodowe korporacje nauczycieli i uczniów, pojawiły się dopiero na przełomie XII i XIII wieku.

Przez długi czas najpoważniejszą postawą umysłową był neoplatonizm odziedziczony po św. Augustynie, a głównym zainteresowaniem naukowym kwestia kalendarza, istotnie trudna, zagmatwana i doniosła. Fakty przyrodnicze interpretowano przede wszystkim jako symbole prawd moralno–religijnych, jako znaki głębiej ukrytej, duchowej rzeczywistości. Dopiero polemika o uniwersalia (w. XI) wpłynęła na zmianę. Moralizujący symbolizm począł ustępować miejsca zainteresowaniu przyrody dla niej samej. W tym też duchu sławna szkoła w Chartres na nowo interpretuje Platona (w. XII).

Tymczasem z Sycylii i z Toledo, które w połowie XII wieku stały się głównymi ośrodkami tłumaczeń z arabskiego na łacinę, a nawet bezpośrednio z greckiego, poczęły napływać do Europy dzieła naukowe i filozoficzne dotychczas bądź wcale, bądź tylko częściowo znane, bądź też znane jedynie pośrednio dzięki starym łacińskim kompilacjom. Dostępna stała się nowa astronomia Ptolemeusza wraz z jego trygonometrią, medycyna Hipokratesa wraz z medyczną nauką Arabów, optyka, arabskie dzieła z dziedziny alchemii, magii, astrologii, a przede wszystkim całe wielkie dzieło Arystotelesa i cała arabska, choć przejęta od Hindusów, nowa wiedza matematyczna. Europa otrzymała od Arabów nowe, kapitalne narzędzia poznania. Arabski system liczbowy wprowadzający pojęcie zera, którego w rzymskim nie było, arabskie tablice matematyczne zaczęły się szyko upowszechniać, umożliwiając zastosowanie matematyki do badań przyrodniczych, bez czego – jak wiadomo – nie byłoby nowoczesnego przyrodoznawstwa. Arabska alchemia, magia, astrologia, upowszechniły nowy punkt widzenia na naukę, odmienny od kontemplacyjnej postawy starożytnych Greków i chrześcijańskiego symbolizmu moralnego, punkt widzenia praktyczny.

„Istnieje jednak inna alchemia – pisał Roger Bacon w swoim *Opus tertium* – skuteczna i praktyczna, która uczy, w jaki sposób sztucznie wytwarzać szlachetne metale i barwy oraz wiele innych rzeczy lepiej i w większej obfitości, aniżeli to czyni przyroda. A tego rodzaju wiedza więcej znaczy niż wszystko, co znano przedtem, gdyż stwarza wielkie pożytki. Nie tylko bowiem może dać bogactwo i wiele innych rzeczy potrzebnych dla ogólnego dobra, ale ponadto uczy takich umiejętności jak przedłużanie życia ludzkiego ponad okres przewidziany przez naturę [...] Dlatego pod tym względem nauka ta jest szczególnie pożyteczna, jednocześnie przez swe dzieła stanowi potwierdzenie alchemii teoretycznej".

Przede wszystkim jednak otrzymała Europa od Arabów jednolity, racjonalny system, wyjaśniający wszechświat na podstawie przyczyn naturalnych: dzieło Arystotelesa. Arystotelizm, arystotelesowska filozofia przyrody stały się więc głównym nurtem umysłowym

średniowiecznej Europy. Nurt ten nie był jednak jednolity. Przeciwnie. W Oxfordzie franciszkanie pozostali wierni neoplatonizmowi św. Augustyna, ale pewien ich odłam, któremu przewodził Roger Bacon, właśnie na Arystotelesie i nauce arabskiej opierał swą myśl matematyczną, przyrodniczą, medyczną. Na Sorbonie dominikanie z Albertem Wielkim i Tomaszem z Akwinu przyjmowali również główne zasady Arystotelesowej fizyki i filozofii przyrody, starając się jednak, w przeciwieństwie do Bacona, nie unikać metafizyki i rozwiązać jej problemy tak, aby pogodzić Arystotelesa z chrześcijaństwem. Inny odłam nurtu myśli arystotelesowskiej, którego głównym reprezentantem byt Siger z Brabantu, opierał swą interpretację na wykładni arabskiego filozofa Awerroesa (1126—1198), który odrzucał nieśmiertelność duszy i wolną wolę, był zwolennikiem radykalnego determinizmu, uważał Arystotelesa za szczyt myśli ludzkiej i dogmat naukowy nie do obalenia. Wreszcie szkoły medyczne w Salerno, Padwie, Bolonii interpretowały Arystotelesa i naukę arabską na swój czysto praktyczny i ograniczony do potrzeb medycyny sposób.

Wokół Arystotelesa i jego filozofii rozwijała się więc wielka kontrowersja naukowa, stanowiąca płodny ferment myśli. Kościół usiłował ten ferment uspokoić, przydusić. W roku 1277 biskup Paryża Etienne Tempier oraz arcybiskup Canterbury John Peckam potępili oficjalnie awerroizm, odbierając tym samym Arystotelesowi charakter dogmatu. W ten sposób otwarto, choć nie chcąc, możliwość krytyki systemu arystotelesowskiego, co w oczach późniejszych przyczyniło się do jego klęski pod wpływem myśli empirycznej.

Na tym jednak nie wyczerpuje się intelektualna działalność w łonie kultury średniowiecza. Piśmiennictwo tego okresu obejmuje jeszcze i twórczość mistyków, takich jak św. Bernard (1091—1153), Hugon od św. Wiktora (1096—1141), św. Bonawentura (1221—1274), liczne tłumaczenia Biblii na język francuski, obfitą literaturę moralizatorską, opisy podróży, z których najsławniejszy to pamiętniki Marca Polo (1299), przekład kodeksu Justyniana i liczne zapisy lokalnych obyczajów prawnych, wielką ilość encyklopedii różnego rodzaju, z których największa i najdoskonalsza jest dziełem Vincenta de Beauvais, znana pod tytułem *Speculum doctrinale, Speculum historiale, Speculum naturale,* a wreszcie obfitą literaturę hagiograficzną i historyczną. O tych dwu ostatnich dziedzinach piśmiennictwa trzeba powiedzieć nieco dokładniej, mają one bowiem już bezpośredni związek z literaturą.

Łacińskie i francuskie żywoty świętych to rodzaj ze szczególnym upodobaniem uprawiany przez całe średniowiecze. Właśnie żywot świętej, sławna *Seąuence de Sainte Eulalie (Sekwencja o świętej Eulalii,* w. IX), stanowi pierwszy, najdawniejszy pomnik literatury francuskiej. Można by powiedzieć, że literatura francuska zaczyna się od tych oto dwu wierszy zapisanych w tym, co było ongiś językiem francuskim:

Buona pulcella fut Eulalia Bel avret corps, bellezour anima...

We współczesnym języku francuskim brzmi to następująco:

Bonne pucelle fut Eulalie
Bel eut le corps et plus belle son âme...
(Dobrą dziewczyną była Eulalia,
Piękne miała ciało, jeszcze piękniejszą duszę...)

Jednym z najstarszych i rzeczywiście artystycznych poematów jest w literaturze francuskiej *Vie de Saint Alexis* (*Żywot świętego Aleksego,* w. XI).

Starsza jednak, i to o wiele, od tych poematów hagiograficznych jest pierwsza historia Francji, napisana po łacinie przez biskupa Grégoire de Tours (Grzegorz z Tours, 538—594). Towarzyszyły jej liczne łacińskie kroniki klasztorne i diecezjalne. Inne wielkie łacińskie dzieło historyczne należące do kultury francuskiej to sławne *Gesta Dei per*

dzieło historyczne należące do kultury francuskiej to sławne *Gesta Dei per Francos (Dzielą boże przez Franków),* napisane w wieku XII przez Guiberta de Nogent i zdające sprawę z pierwszej wyprawy krzyżowej. W wieku XIII zanotować trzeba dwu wielkich historyków: Geoffroy de Villehardouin i Robert de Clari, którzy opisali czwartą wyprawę krzyżową, ale z dwu różnych punktów widzenia: Villehardouin z punktu widzenia dowództwa, Clari z punktu widzenia zwykłego uczestnika. Wiek XIV przynosi dzieło historyczne Jean de Joinville'a *Vie de Saint Louis (Żywot Świętego Ludwika),* stanowiące biografię tego króla i znakomity, pełen istotnych wartości literackich opis wyprawy krzyżowej. A później mnogość prac historycznych wiąże się już ze strasznym czasem wojny stuletniej. Panuje nad tą mnogością *Chronique* Jean Froissarta, oddająca w sposób nieporównany umysłowość ówczesnego rycerstwa francuskiego, oraz *Memoires (Pamiętniki)* Philippe'a de Commynes.

Mamy więc w średniowieczu do czynienia z bogactwem zdarzeń i myśli, z niezwykle skomplikowanym procesem historycznym i nie mniej pogmatwanymi nurtami życia intelektualnego. Dopiero na tym tle obraz francuskiej literatury średniowiecznej stać się może i bliższy, i bardziej zrozumiały. Literatura ta była przede wszystkim pieśnią. Najpierw więc przyjrzyjmy się liryce.

II. OD WIERSZY ŁACIŃSKICH DO LIRYKI VILLONA

Nie siląc się na zbędny paradoks, wolno jednak powiedzieć, że francuska tradycja liryczna zaczyna się od wierszy łacińskich pisanych we Francji i dla Francuzów przez Włocha. Fortunat przybył do Tours w roku 568 jako młody poeta piszący po łacinie, aby złożyć dziękczynienie św. Marcinowi za szczęśliwy powrót do zdrowia. Odbywszy pielgrzymkę nie powrócił już do swej ojczyzny. Osiadł w okolicach Poitiers, gdzie był z początku intendentem żeńskiego klasztoru Św. Krzyża, potem zakonnikiem, a w końcu biskupem. Pisał z początku łacińskie wiersze okolicznościowe dla frankońskich księżniczek, ale ostatnie 20 lat swej twórczości poświęcił przede wszystkim liryce dedykowanej księżnej Radegondzie i jej krewnej Agnieszce. Agnieszka była przeoryszą klasztoru Św. Krzyża, a Radegonda − najpierw branką, a potem żoną króla Franków Clotaire'a I. Opuściła jednak jego dwór i przeniosła się na stałe do klasztoru, gdy mąż kazał zamordować jej młodego brata i gdy barbarzyńska i krwawa atmosfera na dworze stała się dla Radegondy już nie do zniesienia. Łacińska liryka Fortunata poświęcona Radegondzie i Agnieszce jest jakby zapowiedzią i prefiguracją tego erotycznego motywu, tej poetyckiej koncepcji erotycznej, która zapanuje i długo panować będzie nad całą twórczością liryczną, a także i nad powieścią poetycką we francuskim średniowieczu. Wiersze Fortunata wyrażają zachwyt miłosny i czułość pełną szacunku, owianą na pół mistycznym duchem. Stanowią wyraz swoistego kultu kobiety podobnego do kultu Matki Boskiej, bardzo w wiekach średnich rozpowszechnionego. Zawierają w sobie elementy nowej, bo chrześcijańskiej koncepcji erotyki, niepodobnej wcale do literackiego erotyzmu starożytnych, proponują nową postawę: opanowanie pragnienia zmysłowego przez silniejsze jeszcze pragnienie czystości. Są więc prefiguracją tego, co później nazwane zostanie *amour courtois* (miłość dworna, dworska).

Była to koncepcja poetycka, o tyle tylko związana z rzeczywistością, że zakładająca między poetą i jego kobiecym ideałem typ związku analogiczny do tego, który pod przysięgą łączył pana i wasala. W tej koncepcji stworzonej przez prowansalskich trubadurów poeta zobowiązany był do kultu kobiety, do kultu na pół erotycznego, na pół mistycznego, a ona, dama, nazywana często *mi dons (mon seigneur* — mój pan), otaczać miała swego

wasala-poetę opieką i protekcją. Wolno jej było jednak domagać się od niego ciągle nowych dowodów miłości, cierpliwości, wierności. Stąd liczne próby, na jakie wystawiała poetę. Ale próby te były w koncepcji *amour courtois* tylko podnietą uczuć, doprowadzającą je do wielkiego napięcia, do egzaltacji, którą nazywano *Joy*. *Amour courtois* nakazywał przy tym absolutną dyskrecję. Obmowcy byli szczególnie gorąco potępiani, a imię kobiety ukochanej zastępowano symbolem, który zwano *senhal*. Dyskrecja ta była przede wszystkim wyrazem znaczenia, jakie poeta i jego wybrana przywiązywali do swoich uczuć miłosnych, stanowiących skarb najdroższy, który trzeba ukrywać i którego trzeba strzec. Stanowiła też i przejaw ostrożności. W koncepcji *amour courtois* wybrana była z reguły kobietą zamężną wysokiego rodu, otoczoną licznym dworem, a więc tym bardziej oddaloną i niedostępną.

Taka poetycka koncepcja miłości, choć skłonna do pewnego mistycyzmu, była jednak sprzeczna z chrześcijańskim ideałem tej cnoty i z chrześcijańskim pojmowaniem małżeństwa. Toteż spotkała się z ostrą krytyką. Przetrwała jednak przez całe stulecia, przyjmując bądź to styl rycerski, znamionujący się pewną surowością, bądź to pasterski, o charakterze idyllicznym, bądź artystyczno–alegoryczny. I zabarwiła szczególnym odcieniem całą średniowieczną lirykę francuską.

Liryka ta odznaczała się wielkim bogactwem rodzajów, gatunków, tematów. Na Południu uprawiano *chanson* – rodzaj pieśni składającej się z pięciu do sześciu strof, każda zakończona jednakowym rymem, po których następowało krótkie „przesłanie" *(envoi); aube* – opiewającą rozstanie kochanków o świcie; *pastourelle* – w której opowiadano o spotkaniu pasterki i rycerza; *tenson* – stanowiącą poemat dialogowany o miłości, o literaturze, polityce; *sirvente* – poemat satyryczny; *planh* (z łacińskiego *planctus)* – tren żałobny. Północ przejęła *aube i pastourelle,* ale miała swoje własne rodzaje liryczne: *chanson de toile* – aluzyjnie opowiedziany miłosny dramat o rozstaniu, inne, jak *reverdie, romance, rotrouenge,* pieśni do tańca, takie jak *carole, ballette, virelai,* a wreszcie poemat narracyjny zwany *lai*. Ale cały kraj rozbrzmiewał także pieśniami goliardów i wagantów, parodiami poetyckimi, pieśniami pobożnymi i słynnymi pieśniami krzyżowymi, które wzywały do udziału w wyprawach przeciw niewiernym.

Najdawniejsi średniowieczni lirycy francuscy to trubadurowie prowansalscy. Pierwsze ich pokolenie, działające około roku 1130, wydało od razu poetów znakomitych. Z pewnością warto zapamiętać nazwisko Wilhelma IX, księcia Akwitanii i hrabiego Poitiers, był on pierwszym twórcą liryki miłosnej opartej na koncepcji *amour courtois*. I nazwisko Cercamona, któremu zawdzięczamy najdawniejszy tekst *planh*. A także nazwisko Marcabru, mistrza hermetyzmu poetyckiego, autora słynnego poematu krzyżowego, w którym zachęcał do wyprawy krzyżowej zapewniającej obmycie z grzechów *(chant du lavoir).*

Około roku 1150 pojawia się Jaufré Rudel, trubadur na długie stulecia wstawiony swą poezją, opiewającą miłość do nieznanej, zamorskiej, dalekiej księżniczki, „miłość daleką", pełną tęsknoty i namiętności:

Żadna mnie inna nie upoi,
Prócz Miłowania mego w dali,
Bo któraż przy niej się ostoi
Urodą, z bliska czy z oddali?
Dla pięknej mej Umiłowanej
Rad w saraceńskie chcę kajdany –
Bliżej być przy niej, chociaż skuty!
(tłum. Z. Romanowicz)

W drugim pokoleniu trubadurów prowansalskich sławę zdobywa twórca, który, choć był synem piekarza, stał się poetą dworów i klasycznym poetą *amour courtois:*

Boże, gdybym tak jaskółką
Wzbił się do przestworu
I po nocy dotarł ciemnej
Do mej Pani dworu!
Piękna Pani, twój kochany
Z miłości marnieje,
Jeszcze chwila, a w nim serce
Do reszty omdleje.
Pani ukochana,
Padam na kolana!
Śliczne ciało, twarz rumiana
Srogi ból zadaje.
(tłum. Z. Romanowicz)

To Bernard de Yentadour. Obok niego Bertrand de Bom uznany za klasycznego twórcę *sirventes.* Ale wielkim szydercą, który poezję swą wymierzył przeciw Francuzom z północy i przeciw księżom, był działający już w XIII wieku Peire Cardenal, świadek straszliwej klęski ojczystej Prowansji pod ciosami słynnej i krwawej krucjaty przeciw sekcie Albigensów. Ta krucjata położyła kres kwitnącej dotychczas poezji trubadurów prowansalskich.

Orzeł, sęp i kruk nie śpieszy
Z większą do ścierwa ochotą,
Jako lud, mnisi i kleszy,
Gdy poczuje w kiesie złoto.
Jak oplączą bogatego,
Nim wyda ostatnie tchnienie,
Że im całe odda mienie,
A wyzuje zeń krewnego.
Mnich i Frank złe chwalić każą,
Bo też korzyść z tego mają,
A pisarki i lichwiarze
Wszyscy kupy się trzymają.
Łgarstwo, kłamstwo tak już światem
Zawładnęło, że w parafii
Nie masz, kto by nie potrafił
Klepać głupstw za panem bratem.
(tłum. Z. Romanowicz)

Historia literatury nie rozstrzygnęła dotychczas kwestii pochodzenia tej poezji. Wysuwa się tezę o jej ludowych źródłach: że była to poezja chłopska, powoli doskonalona. Etapy owego doskonalenia są jednak nieznane, a charakter arystokratyczny i dworski liryki prowansalskich trubadurów jest przecież niewątpliwy. Istnieje także teza o trubadurach jako dziedzicach poezji arabskiej, mająca na swe poparcie fakt, że Prowansja znajdowała się w orbicie wpływów wyrafinowanej kultury dworów arabskich, kwitnących w Hiszpanii. Lecz i ta teza nie Umie sobie poradzić z wytłumaczeniem etapów pośrednich.

Nie budzi natomiast wątpliwości badaczy kwestia znaczenia liryki trubadurów prowansalskich i jej wpływu na poezję całej Europy: na twórczość liryczną północnej Francji,

Włoch, Portugalii, Hiszpanii, Niemiec, Anglii. To właśnie trubadurowie dokonali zespolenia ideału kultury świeckiej z konwencją erotyczną zwaną *amour courtois.* To właśnie w tej liryce głównym motywem stało się samo niezaspokojenie pożądań miłosnych. A przez to miłość jako zjawisko czy przeżycie naturalne nabrało znaczenia etycznego i estetycznego, stawało się dziedziną swoistego doskonalenia uczuć, myśli i ich wyrazu, swoistym ideałem, modelem całego życia duchowego człowieka. Trubadurowie zaproponowali światopogląd przepojony erotyką, w lansowanej przez nich poetyckiej konwencji erotycznej skondensowały się wszelkie ówczesne tęsknoty do pięknego życia. Konwencja ta ulegała przemianom i w samej liryce prowansalskiej, i w liryce rozwijającej się później na terytorium Północnej Francji, a następnie w twórczości włoskiej szkoły poetyckiej zwanej *dolce stii novo,* z której wyrósł Dante i Petrarka, a której koncepcje stały się z kolei wzorem dla renesansowej poezji francuskiej.

Lecz zanim się to stało, na północy Francji rozwijała się liryka truwerów, spośród których również kilka nazwisk warto przypomnieć. Sam koniec XII wieku i sam początek XIII to działalność poetycka Gace'a Brule, tworzącego lirykę finezyjną, delikatną, subtelną, w której częstym motywem jest zawiedziona miłość, oraz Conona de Bethune, w szczególnie przejmujący sposób opiewającego rozstanie kochanków z powodu wyprawy krzyżowej. W XIII stuleciu zanotujmy nazwisko hrabiego Szampanii i króla Nawarry, Thibaulta IV, muzyka i poety *amour courtois,* którego utwory znalazły licznych naśladowców. Przypomnijmy także ubogiego, ale pełnego radości, lekkomyślnego truwera Colin Museta, śpiewającego beztrosko, szczerze i zjadliwie:

Książę Panie, ja przed wami
Przy wioli śpiewałem na zamku**,**
Ale idę dziś z torbami,
Ani grosza-ście nie dali,
To podle!
(tłum. J. Adamski)

Warto także już w tym miejscu wymienić Adama de la Halle, poetę i muzyka, o którym obszerniej będzie mowa w rozdziale dotyczącym dramatu i teatru średniowiecznego.

Ponad twórczość tych truwerów wynieść trzeba jednak utwory Marie de France. Niewiele o niej wiadomo. Prawdopodobnie żyła jakiś czas w Anglii, pisała między rokiem 1160 a 1190, naśladując truwerów bretońskich, od nich też i z tradycji legend celtyckich czerpiąc motywy i tematy. Z tych źródeł wzięła Marie de France formę *lai* – poematu narracyjnego, stanowiącego jakby prefiguracją noweli. (Forma *lai,* gdy została przyjęta i zaaklimatyzowana na południu Francji, otrzymała nazwę *nova.) Lai* Marie de France stanowi rodzaj pośredni: w specyficzny sposób łączy lirykę i epikę.

Bretońska to opowieść stara,
Którą wam prawić będę zaraz,

tak zaczyna się *Słowik,* opowieść liryczna o nielegalnej miłości, która połączyła samotnego rycerza z piękną żoną sąsiada.

Tak dusza mu płonęła cała,
Aż go i w końcu pokochała.
Zasię poczęła go miłować
Nie tylko za miłosne słowa
I za oddane serce wszystko,
Lecz za to też, że był tak blisko.

W pogodne noce letnie pani, korzystając ze snu męża, stała u swego okna i spoglądała w okna czuwającego kochanka. Lecz groźny mąż powziął podejrzenia. Gdy się dowiedział, że to śpiew słowika spędza sen z powiek żony, kazał ptaszynę schwytać, na oczach żony udusił i skrwawione ciałko cisnął na jej suknię. Kochanek złożył martwego ptaka w szczerozłotej szkatułce.

Tam właśnie złożył pan słowika.
Gdy potem wieczko sam domykał,
Zapieczętował szkatułeczkę.
Zamknięcie takie bywa wieczne.
(tłum. J. Dackiewicz)

Rodzaj pośredni między liryką i epiką stanowi także słynna *Powieść o Róży (Roman de la Rose),* utwór, który bywa traktowany przez historyków literatury jako summa poetyckiej, lirycznej filozofii miłości, tak jawnie dominującej w średniowiecznej liryce francuskiej; jako summa, a zarazem szczyt wszystkiego, co do XIII wieku w tej dziedzinie stworzono.

Poemat składa się z dwu nader różnych części i ma dwu różnych autorów. Część pierwszą, liczącą 4669 wierszy, napisał Guillaume de Lorris około 1230. Druga – licząca aż 18 000 wierszy – jest dziełem Jeana Clopinel (czy Chopinel) z miasta Meung-sur-Loire. Napisana została około roku 1277.

Część pierwsza jest lirycznym opisem snu. We śnie widzi autor wysoki mur, którego pilnują Nienawiść, Pożądliwość, Skąpstwo, Smutek, Starość, Ubóstwo. Za murem oczom jego ukazuje się wspaniały ogród i nowe postacie zajęte zabawą. To Piękno, Bogactwo, Uprzejmość, Młodość. Cudowna Róża zachwyca go i Wilhelm czuje, jak strzała miłości przez oczy przenika do jego serca; pojmuje, że jest zakochany. Wówczas nowa postać, zwana Bel-Accueil (Miłe Przywitanie), pomaga mu zbliżyć się do Róży, aby ją zerwać. Lecz zamiary jego krzyżuje Niebezpieczeństwo, osoba symbolizująca kobiecą wstydliwość, a także wszelkie przeciwności zewnętrzne. W swoim śnie autor nie daje posłuchu przemówieniom Rozumu, wchodzi natomiast w zmowę z Litością, Szczerością i Wenerą. Udaje mu się pocałować Różę. Jednakże zdradza go Obmowa. Ta budzi uśpioną dotychczas Zazdrość i przychylny Bel-Accueil zostaje zamknięty w wieży. A Róża dostaje się pod czujną straż Niebezpieczeństwa, Wstydu, Strachu i Obmowy. Autor płacze nad swym niepowodzeniem, które przeżywa jak nieszczęście.

W części drugiej przed zrozpaczonym Kochankiem pojawia się Rozum. Następuje długa rozmowa, w czasie której rozwinięta zostaje cała koncepcja świata. W koncepcji tej etyka i estetyka *amour courtois* zostają potępione. Wiele mówi się także o pochodzeniu świata, o naukach, o sztuce, o miłosierdziu i antycznej etyce umiarkowania. Pojawia się Natura, która w swej kuźni wytwarza wszelkie istoty. Sztuka podgląda sekrety Natury, a miłość okazuje się tylko cielesnym pragnieniem, mającym za cel utrzymanie gatunku. Rady, których Przyjaciel udziela Kochankowi, są dosyć cyniczne, dotyczą sposobów, za pomocą których można zdobyć kobietę, opisywaną przez zdradzonego męża jako złośliwą i przewrotną. Udawanie czystości i wstrzemięźliwość zostają wyszydzone, stanowi to okazję do wielkiej diatryby przeciw zakonom. Następuje wreszcie opis alegorycznej bitwy o wyzwolenie Bel-Accueil. Poemat kończy się zwycięstwem i zerwaniem Róży.

Powodzenie *Roman de la Rose* było olbrzymie, a wpływ równie wielki. Ten utwór – w którym widoczna jest już penetracja łacińskiej literatury klasycznej, a szczególnie Owidiuszowej *Ars amandi,* który symbol zastępuje alegorią, tworząc przez to poezję filozofującą, poetycki kodeks postępowania, kodeks wzorów uczuciowych – sam stał się wzorem, źródłem inspiracji dla stuleci następnych, aż do Renesansu i jeszcze później. Ale był równo-

cześnie wyrazem nowej postawy, którą zwłaszcza część druga przedstawia w sposób niezwykle śmiały: postawy mieszczańskiej, humanistycznej z ducha, naturalistycznej. Liczne tezy i poglądy zwarte w *Powieści o Róży* potępił wspomniany już biskup Paryża, Etienne Tempier, a w XV wieku wywiązała się głośna polemika wokół antyfeminizmu Jana z Meung. Później atakowano go za bezbożność, lecz równie energicznie broniono przed tymi zarzutami.

Powieść o Róży nadaje starej koncepcji *amour courtois* charakter psychologiczny, choć w alegorycznej formie. Róża jest tu symbolem miłości zmysłowej i duchowej zarazem, lecz ta miłość nie słucha rozumu, ucieka się do podstępów, idzie drogą, którą pokazuje natura. To ona właśnie poucza, jak poprzez zmysłowe uczucie dążyć można do jego sublimacji, do takiej radości zmysłów, która jest zarazem i radością ducha. Nie jest to już jednak ideał etyczny, nie idzie o uszlachetnienie, lecz o środki zdobycia ukochanej. Forma *Powieści o Róży* jest kunsztowna, niemniej przeto wypełniona namiętnością. Motyw seksualny jest tu motywem centralnym, a występując w formie kunsztownego misterium czyni z utworu wyzwanie pod adresem kościelnego ideału życia. *Powieść o Róży,* dzieło dwu poetów o bardzo odmiennej umysłowości, stała się nie tylko biblią kultury miłosnej, stała się – jak powiada Johan Huizinga – skarbem laickiej liturgii, nauki, legendy.

Wiek XIII, bogaty i niezwykle doniosły dla całej kultury średniowiecznej Europy, przynosi oprócz *Powieści o Róży* jeszcze inne dzieło liryczne godne najwyższej uwagi: poezję Rutebeufa. O biografii jego prawie nic nie wiadomo. Domyślać się można, że życie prowadził ubogie i nędzne, ze starą i brzydką żoną, czas spędzał w paryskich knajpach uciekając przed wierzycielami, szukając mecenasa, wśród ustawicznych trosk o swe dziecko, kłopotów i nieszczęść, w chorobie opuszczony zupełnie przez przyjaciół. Dzieło Rutebeufa, o którym mowa będzie jeszcze w rozdziale poświęconym teatrowi i dramatowi średniowiecznemu, stanowi znakomite zwierciadło epoki, jej różnorakich tendencji, postaw, problemów. Rutebeuf pisał pobożne utwory o Matce Boskiej i żywoty świętych, ale i zjadliwe wiersze przeciw klerowi, żądnemu wygód i bogactwa, przeciw zakonom podporządkowującym sobie Sorbonę, tworzył słynne „pieśni krzyżowe", mające podnieść zapal dla sprawy wyzwolenia Grobu, wygasły już za czasów Ludwika Świętego, był jednak i autorem pamfletów politycznych; podziwiał politykę królewską, był chwalcą i piewcą rycerstwa, ale pisał i utwory moralizatorskie, krytykował mieszczańskiego ducha zysku, opisywał wreszcie i swoje własne nieszczęsne życie truwera.

Niczym swobodna jestem wiklina
Lub na gałęzi mata ptaszyna,
Co latem śpiewa.
A w zimie łzami oczy zalewam
I drżę jak z liści odarte drzewa,
Gdy chłód zagości.
Lecz nie ma we mnie jadu ni złości,
.....
Nie mam pod słońcem żadnej własności.
Że jutro będzie lepiej, nadzieja –
To moje święto.
(tłum. J. Adamski)

Liryka Rutebeufa odznacza się językiem konkretnym, wysoką techniką wiersza, bogactwem słownictwa, lecz przede wszystkim wielkim darem tworzenia obrazu. Uważana jest za apogeum średniowiecznej liryki francuskiej. Nie ulega wątpliwości, że Rutebeuf

jest pierwszym wielkim lirykiem francuskim, pierwszą wielką indywidualnością poetycką, która się zjawiła w literaturze średniowiecznej Francji.

Następne stulecia, które we Francji jeszcze do średniowiecza zaliczyć wypada – wiek XIV i XV – nie były dla poezji lirycznej niełaskawe. Za reprezentanta pierwszej połowy wieku XIV uważać można Guillaume'a de Machaulta, sekretarza książąt, kanonika, autora pierwszej mszy muzycznej, w której polifonia zastąpiła śpiew gregoriański, twórcę tzw. nowego stylu liryki. Ten nowy styl wiązał się z rozpowszechnieniem kultury uniwersyteckiej, a więc łacińskiej, był wyrazem kultury literackiej opartej na wzorach rzymskich, odpowiadał potrzebie i modzie zaszczepienia narodowemu językowi poetyckiemu reguł wzorowanych na łacińskim metrum. Rodzaje uprawiane ograniczono do trzech: *ballade, rondeau, lai*. Poeta stał się uczonym naśladowcą poezji antycznej, bardziej teoretykiem sztuki poetyckiej uprawiającym poezję niż poetą, zastępował inwencję erudycją, przez co poezja została oderwana od życia codziennego zwykłych ludzi, stawała się wyrafinowana i nieco sztuczna. Źródłem inspiracji Machaulta, którego nazywano *noble rhétorique,* był *Roman de la Rose*. W tym stylu właśnie pisał Machault poezje miłosne, dialogowane debaty o miłości, doprowadzając do perfekcji formalnej trzy wymienione wyżej rodzaje poetyckie. Ale ton osobisty jego uczoną i wykwintną poezję czyni poezją żywą.

Druga polowa XIV wieku przynosi dzieło liryczne Eustache Deschampsa, dygnitarza dworów królewskich, autora najstarszego francuskiego traktatu o sztuce poetyckiej (*Art de dictier).* Twórczość Deschampsa odznacza się niezwykłymi rozmiarami. 12 000 wierszy liczy jego *Zwierciadło małżeństwa,* wymierzone przeciw małżeństwu i kobietom. Liczba ballad, które napisał, wynosi przeszło 1000. Deschamps pisze przede wszystkim o sobie, poezja jego w znakomity sposób odbija życie codzienne, w tonie bezpośrednim, szczerym, bezpretensjonalnym i pozbawionym starania o wykwint. Jest to ton lamentu i skargi. Skargi na Flandrię i jej przepastne błota, na służbę, która go okrada, na nieszczęścia jego epoki. Deschamps miał ostrą świadomość tych nieszczęść. Pisał więc przeciw finansistom bogacącym się na wojnach, przeciw władcom niedbałym o kraj i o poddanych, przeciw wojnie i jej zbrodniom.

Trzy nazwiska ważne dla rozwoju liryki w pierwszej połowie wieku XV warto z kolei wymienić: Alain Chartier, Christine de Pisan, Charles d'0rléans. Chartier, wykształcony na Sorbonie, dygnitarz i dyplomata, uważany jest przez historyków za typ „poety zaangażowanego". Utwory jego są bowiem nader często związane z aktualnymi sprawami publicznymi. Ale jego liryka miłosna, pozbawiona balastu alegorycznego i erudycyjnego, daje przykład zrozumienia i wyczucia subtelnej psychologii erotycznej. Christine de Pisan, Włoszka wychowana we Francji, córka nadwornego astrologa, bardzo starannie wykształcona, pisała wiersze okolicznościowe, improwizacje na zadany temat, debaty miłosne, utwory moralizatorskie, filozoficzne, historyczne, a także polityczne. W polemice przeciw Janowi z Meung, autorowi drugiej części *Roman de la Rose,* wystąpiła z obroną kobiet. W oczach dzisiejszego czytelnika największy walor poetycki mają wiersze jej samej poświęcone.

Charles d'Orlćans spędził dwadzieścia pięć lat na wygnaniu w Anglii. Po powrocie chciał brać udział w życiu politycznym, ale został odsunięty przez Karola VII. Nie udało mu się także zawładnąć Mediolanem, do którego miał prawo po swej matce, z domu Visconti. Życie Karola Orleańskiego nie było więc szczęśliwe, większość jego utworów powstała w niewoli, lecz aluzje do nieszczęść wojennych i publicznych stanowią w jego poezji tylko dalekie echo. Silniej za to przemawia w niej tęsknota za krajem, za czasem minionym i utraconym, za żoną, poczucie samotności i opuszczenia. Poprzez tę melancholię przebija się jednak radość i uśmiech, delikatny i subtelny, zachwyt dla piękna i uroku wiosny, miłości, gwarnej ulicy. Ten ton stanowi kontrast zarówno z biografią, jak i okrutnym czasem, w którym wypadło żyć poecie.

W drugiej połowie wieku XV w liryce francuskiej panuje Francois Villon, postać powszechnie dziś znana. Nie ulega wątpliwości, że Villon był istotnie wielkim poetą, choć życie prowadził nędzne i zbrodnicze.

Deszcz, grad, wichura, mam móy chleb powszedni;
Małgośka świnia, iam też świntuch przedni;
Kto lepszy z dwoyga? pusty śmiech mnie bierze.
Jak płaszcz z poszewką, tak my – rzekę szczerze –
Plugastwu radzi, żyiem też plugawo,
Jak sława nami, tak my gardzim sławą
W bordelu, kędy mamy zacne leże.
(tłum. T. Żeleński)

Wychowany bardzo starannie przez kanonika Guillaume'a de Yillon, poeta (którego prawdziwe nazwisko brzmi Francois de Montcorbier) ukończył studia na Sorbonie i otrzymał tytuł *maitre'a* (magistra). Był więc człowiekiem wykształconym. Nie skorzystał jednak z perspektyw, które mu to wykształcenie stwarzało, stał się przestępcą, i to na skalę dosyć pospolitą, a knajpa była mu najmilszym mieszkaniem. W jego poezji ta nędzna strona jego biografii znalazła pełne i jaskrawe odbicie. Paryż włóczęgów, knajp, prostytutek, policji, przestępców to częsty motyw i temat liryki Villona, równie charakterystyczny jak ostra kpina z nauki uniwersyteckiej. Ale rozpustna miłość, którą Villon opiewa, ma w sobie gorycz i smutek:

Co bądź iey ieno kładłem w uszy,
Zawżdy powolnie mnie słuchała
– Zgodę czy pośmiech mając w duszy –
Co więcey, nieraz mnie cirpiała,
Iżbych się przywarł do niey ciasno
Y w ślepki patrzał promieniste,
Y prawił swoie... Wiem dziś jasno,
Że to szalbierstwo było czyste.

W innych wierszach Villona odzywa się szczerym tonem tęsknota za życiem prostym i poczciwym. Największą jednak siłę okazuje w tej liryce strach przed starością i strach przed śmiercią.

Cóż się z tem czółkiem stało lśniącem,
Kosą blond, brwią wygiętą w górę,
Spoźrzeniem radem a palącem...?
.....
Tak dobrych czasów żałuiemy,
Gromada starych wiedźm, siedząca
W kuczki, w żałości grzezнąc niemey,
Łachmanów kupa, ot, cuchnąca;
Niby konopnych sznur paździerzy,
Co ledwo zatli się, iuż gaśnie;
Niegdy kwiat ziemi, cudny, świeży:
Otoć samicza dola właśnie.
.....
Umarł y Paris, y Helena;

Kto bądź umiera, w męce schodzi:
Czy mu serdeczna pęknie wena,
Czy wnętrze żółcią się zasmrodzi,
Skona, złym potem uznoiony!
Nikt nie wspomoże nieszczęsnego,
Bo nie masz siestry, dzieci, żony,
By chcieli stanąć w tem za niego.
(tłum. T. Żeleński)

Tak oto strach przed starością i strach przed śmiercią łączą się w poezji Villona w jeden motyw zasadniczy: poczucie przemijania. W sposób doskonały wyraża go ów sławny refren, który dziś stał się już własnością powszechną:

Ach, gdzie są niegdysieysze śniegi!

pochodzący z *Ballady o paniach minionego czasu*, w której brzmi ton spokojnej melancholii. Ton nowy i stanowiący oryginalną interpretację tematu, którym w późnym średniowieczu nasycone było całe życie intelektualne i artystyczne. Albowiem – jak powiada Johan Huizinga – nigdy żadna epoka nie wpajała z taką siłą myśli o śmierci, jak to czyniło XV stulecie.

Mały testament (Petit testament), Wielki testament (Grand testament) Villona, dwa poematy, które uczyniły go sławnym i zapewniły tej sławie trwałość we wszystkich późniejszych epokach literackich, skomponowane w modnej ówcześnie manierze ironicznych legatów (testamentarnych zapisów dla spadkobierców), ukazują tematy i motywy poezji ostatniego wielkiego liryka średniowiecznej Francji. Motywy biograficzne, charakterystyki różnych osób, żal za minioną młodością, rozpacz z powodu nieuchronnej śmierci, radość z lekkomyślnego życia, śmiech i ironia, groteska i wzniosłość – wszystko to wyrażone bezpośrednio, najprościej, bez starań o nowatorstwo, lecz ze szczególną siłą spontanicznych uczuć. Ta zmysłowa poezja, w której nawet dobre, smakowite jedzenie staje się motywem lirycznym, w której obecna jest ustawicznie myśl o ciele, świadcząca o swoiście materialistycznej postawie, w której duch satyry potrafi wznieść się aż do wzruszającej autoironii, a codzienne życie z jego niezwykłą dynamiką właściwą średniowieczu i powszedni język z tysiącem jego przysłów i porzekadeł stanowią materiał liryczny, w której idylliczny obraz życia i miłości lansowany przez poezję wzorującą się na pierwszej części *Roman de la Rose* zostaje zdemaskowany w sposób ostry i przenikliwy, umie z niezwykłą prostotą wyrazić nastrój wzniosłości i głębokiego wzruszenia wobec owego wielkiego widowiska, jakim było życie ludzkie w oczach świadków jesieni średniowiecza.

Villon był ostatnim, ale nie jedynym wielkim lirykiem średniowiecznej Francji. Od Fortunata do Villona miała ona wielu oryginalnych i znakomitych przedstawicieli. Uprawiana w trzech językach: łacińskim, prowansalskim i francuskim, zawiera niezwykłe bogactwo form i tematów, umiała też stworzyć oryginalną poetycką doktrynę erotyczną, która ulegając ewolucji wywarła ogromny wpływ na całą literaturę ówczesną i późniejszą i w ogóle na kulturę europejską. Bliska życiu i ściśle z nim związana, zawarła w sobie wszystkie wielkie i małe sprawy, które niosły ze sobą różnorakie nurty dziesięciu wieków europejskiego średniowiecza.

III. EPOPEJA BOHATERSKA I POWIEŚĆ POETYCKA

Liryka była pieśnią, ale śpiewano także wielkie poematy epickie. Najstarsze pomniki średniowiecznej epickiej poezji francuskiej pochodzą z XI wieku. To *Pielgrzymka Karola Wielkiego (Pélérinage de Charlemagne)* i *Pieśń o Rolandzie (Chanson de Roland).* Źródła i pochodzenie tej poezji stanowiło przez dłuższy czas przedmiot kontrowersji naukowej, temat wielkich teorii i polemik całych naukowych szkół filologicznych. Teorii i polemik tym trudniejszych i tym bardziej ciekawych, że średniowieczna epika francuska jest dziedziną twórczości anonimowej, autorzy poematów są nieznani. Zagadnienie nie zostało definitywnie rozstrzygnięte. Uczeni epoki romantycznej stawiali hipotezę ludowego pochodzenia średniowiecznej epiki francuskiej bądź też dowodzili, że stanowi ona rezultat twórczości zbiorowej. Takie było zdanie filologów niemieckich. Francuzi podejmowali te teorie, doszukując się możliwości rozwoju poematów epickich ze starych germańskich pieśni bojowych. W epoce pozytywizmu powstała teoria odnosząca się krytycznie do swych poprzedniczek i stawiająca hipotezę całkowicie odmienną: że średniowieczna epika francuska stanowi świadome dzieło artystów tworzących na użytek pielgrzymów, których tłumy dążyły stale tym samym szlakiem do słynnych klasztorów i kościołów. I tej teorii nie przyjmuje się dziś w całej rozciągłości; odkrywa się fakty, które jej nie potwierdzają, podnosi się wpływ starej epiki łacińskiej.

W ciągu wieków forma średniowiecznych poematów epickich ulegała we Francji charakterystycznym przemianom. Do XIII wieku poematy te, podzielone na różnej wielkości części, zwane *laisses,* posługiwały się 10-zgłoskowym wierszem o asonansie dla każdej *laisse* odmiennym. Towarzyszyła im melodia prosta i łatwa. W XIII wieku pojawia się rym, a w XV następuje zalew przeróbek prozą. Do oryginalnych wersji powrócono dopiero na początku XIX wieku. Pierwsze krytyczne wydania najstarszych tekstów średniowiecznej epiki francuskiej ukazały się w roku 1832 i 1836.

Najbujniejszy jej rozkwit przypada na wiek XIII. Dokonano wówczas do dziś przez historyków literatury uznawanego podziału na trzy cykle: cykl królewski, cykl Wilhelma Orańskiego, cykl czterech synów Aymona. W cyklu królewskim zgrupowano poematy, których bohaterem jest Karol Wielki, jego przodkowie, jego wyimaginowane przygody. Do tego właśnie cyklu należy *Pieśń o Rolandzie,* opowiadająca o hiszpańskiej wyprawie cesarza. Inne poematy dotyczą jego matki *(Berta o wielkich stopach),* dzieciństwa, żony, wyprawy przeciw Saksonom, a wreszcie wojen z własnymi wasalami.

W jednym z tych poematów opowiada się, jak to Huon, syn księcia Bordeaux, zabił syna Karola Wielkiego, za co cesarz wydał na zabójcę surowy wyrok: kazał mu udać się do Babilonu, tam ściąć brodę emira i wyrwać mu cztery duże zęby, wrócić na dwór cesarski i przedstawić zdobyte lupy. W wyprawie pomaga Huonowi karzeł Oberon, postać przejęta później przez Szekspira. Najbardziej zaskakujący jest jednak poemat zatytułowany *Pielgrzymka Karola Wielkiego,* ponieważ panuje w nim ton ironii wobec francuskiego rycerstwa. *Pielgrzymka* opisuje podróż Karola Wielkiego do Jerozolimy, skąd cesarz miał zabrać do Francji relikwie. W drodze powrotnej Karol Wielki wraz z licznym gronem parów zatrzymuje się w Konstantynopolu i bierze udział w przyjęciu wydanym przez króla Hugona w jego zaczarowanym pałacu. W czasie przyjęcia panowie francuscy chwalą się swymi wyczynami, prześcigając się wzajemnie w cytowaniu nieprawdopodobnych aktów odwagi i zręczności, do jakich rzekomo są zdolni. Król Hugon wysłuchawszy ich oświadcza, że każdemu, kto czynem nie potwierdzi swych słów, każe ściąć głowę. I rycerze chcąc nie chcąc muszą zdobywać się na niezwykłe wysiłki. Ale udaje im się wszystko tylko za sprawą cudownej opieki boskiej.

Historycznym modelem bohatera drugiego cyklu jest Wilhelm, hrabia Tuluzy, zwycięzca w bitwie z Arabami w roku 793, gubernator Akwitanii i zdobywca Katalonii. Pieśni epickie tej postaci poświęcone opowiadają o pierwszych młodzieńczych wyczynach Wilhelma, dokonywanych jeszcze za życia Karola Wielkiego, i o tym, jak to Karol Wielki oddał Wilhelmowi w opiekę swego syna, późniejszego króla Ludwika, i o zdobyciu Nîmes, zajętego przez Arabów. Było to zwycięstwo osiągnięte podstępem, przypominającym zdobycie Troi: Wilhelm wjechał do miasta przebrany za woźnicę transportującego beczki, a w beczkach ukryci byli jego żołnierze.

W bardzo znanym poemacie zatytułowanym *Pieśń o Aliscans* Wilhelm na równinie Aliscans, niedaleko Arles, stawia czoła olbrzymiej armii arabskiej, lecz pokonany ucieka do Orange. Po drodze spotyka śmiertelnie rannego Viviena, swego siostrzeńca. Vivien umiera, Wilhelm, któremu nieprzyjaciele następują już na pięty, cofa się aż pod mury Orange. Ale żona Wilhelma, Guiboure, zabrania otworzyć mu bramy miasta. Każe mu wrócić na pole walki i uwolnić z rąk Arabów jeńców chrześcijańskich. Wilhelm jest posłuszny rozkazom: wraca, uwalnia jeńców, udaje się po pomoc do króla Ludwika i zjawia się znowu pod murami Orange, tym razem już jako triumfator. W drugiej części poematu pojawia się groteskowa postać wielkoluda, Renouarta, który walczy posługując się olbrzymią maczugą. Ten wielkolud stał się bohaterem epickiego poematu heroikomicznego zatytułowanego *Małżeństwo Renouarta.*

W innych pieśniach z cyklu Wilhelma opowiada się o jego krewnych, o walce jednego z nich z Karolem Wielkim, zakończonej pogodzeniem wskutek interwencji anioła, wysłannika niebios, o buncie wasali cesarza. Buntowniczym wasalom, odważnym, brutalnym, dzikim, ich przygodom w walkach z cesarzem, ich zbójeckim metodom zdobywania nowych posiadłości poświęcony jest już bez reszty cykl ostatni.

Tak oto historia polityczna Francji i jej społeczne oblicze znajdują wyraz w średniowiecznych poematach epickich: stanowią one prawdziwy pomnik literacki feudalizmu. Łatwo z nich odczytać żal za wielką przeszłością imperium Karola Wielkiego, jego autorytetem, potęgą, dostojeństwem, ale i wielkie ambicje panów feudalnych, baronów, parów Francji, którzy nawet w cyklu królewskim wysuwają się na pierwszy plan, pozwalając traktować niekiedy parodystycznie i satyrycznie postać samego cesarza. Ci wielcy feudałowie, zjednoczeni pod sztandarem chrześcijaństwa, dzielnie walczą z muzułmańską potęgą, ale dokładają wszelkich starań, aby wzmocnić potęgę swych własnych rodów; obraz tych starań wysuwa się powoli na czoło, ich dziki i brutalny charakter wcale w poematach nie zostaje ukryty i już nie wojny z wrogiem zewnętrznym, lecz wojny domowe stają się głównym tematem epiki rycerskiej.

Jej walory artystyczne ukazywane są przez współczesną krytykę najczęściej na przykładzie *Pieśni o Rolandzie,* uważanej za najpiękniejszy epicki poemat średniowiecznej Francji. Ustalono już, co w tym poemacie odpowiada rzeczywistości historycznej, a co jest legendą. Rzeczywistością była zasadzka, w którą wpadły wojska Karola Wielkiego wracające przez pirenejskie wąwozy z wyprawy przeciw Arabom w północnej Hiszpanii. W wąwozie Roncevaux tylna straż pod wodzą jakiegoś Rolanda czy Hrolanda została napadnięta przez baskijskich górali i w pień wycięta. W poemacie ów Roland ukazany jest jako siostrzeniec Karola Wielkiego i jeden z dwunastu parów Francji. Wraz z Rolandem całą elitę armii Karola Wielkiego umieścił poeta w tylnej straży powracających wojsk. Napastnikiem uczynił nie małą garstkę górali, lecz tysiąc żołnierzy liczący oddział Saracenów, czyli Arabów. W poemacie ów niespodziewany atak nie jest przypadkiem, lecz efektem zdrady i zemsty osobistej jednego z wasali cesarskich. Straszliwa kara spada na wiarołomnych Arabów i na podłego zdrajcę. Tak pomyślany poemat zawarł w sobie akcję o niezwykłej prostocie i silnym napięciu dramatycznym. Stał się wielką pieśnią o wierności rycerskiej i zdradzie, o bohaterstwie i podłości, o potędze i sprawiedliwości.

Właśnie kontrasty i umiejętne ich stosowanie stanowią jeden z najważniejszych elementów epickiej sztuki literackiej, której *Pieśń o Rolandzie* jest znakomitym przykładem. Skontrastowane są charaktery bohaterów: wierny Roland i mściwy Ganelon, mądry Oliwier i pobożny Turpin, ksiądz i żołnierz, przewidujący i z boskiej pomocy korzystający Karol Wielki, starzec nadnaturalnego wieku z długą siwą brodą. Skontrastowana jest interwencja sił nadnaturalnych: Bóg stoi po stronie Francuzów, diabeł i Apollo pomaga Arabom. Skontrastowane są epizody bitewne, opisy narad wojennych, śmierć bohaterów. Skontrastowane są obrazy: jasny jest sad, gdzie Karol Wielki odbywa radę wojenną, ciemne i ponure jest pole ostatniej, tragicznej bitwy.

Ale monotonii tej metody kontrastów przeciwdziała system refrenu, powtarzanie wierszy wcale dla akcji nie najważniejszych, tworzących jednak w poemacie *par excellence* poetycką strukturę:

Wysokie są góry, a doliny ciemne,
Skały są czarne, przejścia są wspaniale,
Wysokie są góry i ciemne, i wielkie,
Doliny głębokie, a potoki chyże,
Wysokie są góry, bardzo wielkie drzewa,
Stopnie są cztery marmurem błyszczące...
(tłum. J. Adamski)

Z epiką feudalną wiąże się w literaturze średniowiecznej Francji inny rodzaj epiki: rycerska powieść poetycka, tzw. *roman*. Nazwę tę początkowo nadawano wszelkim opowiadaniom czy opowieściom poetyckim utworzonym w ludowym, nieuczonym, czyli (w odróżnieniu od łaciny) francuskim języku. *Roman* jest oryginalną kreacją kultury średniowiecza, podobnie jak teoria miłości dwornej. Z tą teorią *roman* jest dosyć ściśle powiązany. Bohaterami jego są rycerze, ale opowieść ma przede wszystkim charakter miłosny, a więc psychologiczny, a przygody całkowicie fikcyjne nie chcą i nie mają już nic wspólnego ani z historią, ani z legendą historyczną. Bohaterstwo zastępuje tu miłość, a psychologia i gra psychologiczna wchodzą na miejsce wyczynów bojowych.

Chociaż żadnych antecedensów w klasycznej literaturze antycznej *roman* nie posiada, przecież snuje swe oryginalne wątki na kanwie zaczerpniętej ze Stacjusza, Homera, Wergiliusza, historii greckiej. Z tego źródła inspiracji korzystała tzw. triada klasyczna, trzy najdawniejsze z zachowanych powieści poetyckie, powstałe w XII wieku: *Powieść o Tebach, Eneasz* (obie nieznanych autorów) oraz *Powieść o Troi* Benedykta z Sainte–More. Warto tu od razu wspomnieć o *Historii Aleksandra,* powieści poetyckiej napisanej przez niejakiego Alberyka z Besancon, w której po raz pierwszy zastosowano 12–zgłoskowy wiersz, zwany odtąd aleksandrynem.

Drugim źródłem inspiracji *roman* były tzw. legendy celtyckie. Legendy te, pochodzenia ludowego, zrazu przekazywane ustnie, a potem przejęte przez wędrownych poetów, skupiały się wokół trzech znanych tematów: postaci króla Artura, miłości Tristana i Izoldy oraz wokół historii świętego Graala. Historyczną podstawą legend o królu Arturze są walki Celtów brytyjskich z Saksonami, które odbywały się w V i VI wieku. Zapisane w łacińskiej kronice Nenniusa z X wieku, powtórzone potem w łacińskiej *Historia regum Britanniae,* którą Geoffroy z Monmouth wygotował w połowie XII wieku, legendy te opowiadają o obrońcy Wielkiej Brytanii, królu Arturze, o jego dwunastu parach zasiadających dla uniknięcia sporów o pierwsze miejsce wokół sławnego Okrągłego Stołu, o czarnoksiężniku Merlinie.

Znany motyw szaleńczej miłości Tristana i Izoldy zapisany został między 1160 a 1170 rokiem przez dwu autorów normandzkich: Beroula i Thomasa. Epizod opowiadający o

„szaleństwie Tristana" w tym samym mniej więcej czasie zanotował jakiś autor nieznany. Wersja Beroula i wersja Thomasa to utwory dosyć różne: pierwsza odznacza się prostotą i prymitywną gwałtownością uczuć, druga skomponowana została pod wyraźnym wpływem teorii *amour courtois.* Z tych trzech zapisów całość odznaczającą się niezwykłymi zaletami literackimi skompilował dopiero w roku 1900 Joseph Bédier, wielki historyk literatury francuskiej.

Świętym Graalem nazywa się w legendach celtyckich kielich zrobiony z tajemniczej materii, cudowny i czarnoksięski. Jego moc polega na zadawaniu choroby, na którą ani umrzeć nie można, ani wyleczyć się z niej niepodobna. Zdjąć czar mógłby tylko rycerz o nieskazitelnym sercu, tylko on potrafiłby odnaleźć słowo–klucz, które wypowiedziane w odpowiedniej chwili okazałoby swą moc cudowną. W innych wersjach święty Graal to kielich, do którego ewangeliczny Józef z Arymatei zebrał krew Chrystusa, w innych jeszcze – kielich, którym Chrystus posługiwał się w czasie ostatniej wieczerzy bądź też ten, w którym Piłat umywał ręce. Ten drogocenny przedmiot–relikwia jest gdzieś ukryty, nikt nie wie gdzie, i tylko rycerz o czystym sercu mógłby go odnaleźć. Wszyscy parowie – towarzysze króla Artura – udają się kolejno na poszukiwania, a najsławniejszym z nich jest Perceval, zwany inaczej Parsifalem.

Te tematy legend celtyckich przekazane zostały w lirycznych opowieściach zwanych *lai,* z których najpiękniejsze są dziełem znanej nam już Marie de France.

Twórcą najlepszych *romans* był we Francji Chretien de Troyes, zmarły w 1195 roku. O jego biografii mało wiadomo. Jako pisarz zjawia się około roku 1160. Mecenasem jego była Marie de Champagne, potem Filip Alzacki, książę Flandrii. Nie wszystkie dzieła Chretiena są znane. Wiadomo na przykład, że tłumaczył Owidiusza, że napisał własną wersję *Tristana,* ale dzieła te zaginęły. Do naszych czasów przetrwało pięć jego powieści poetyckich, zatytułowanych imionami bohaterów: *Erek i Enida, Cligés, Lancelot albo rycerz z wózkiem, Yvain albo rycerz ze lwem* i niedokończony *Perceval,* który tak się zaczyna:

To było w porze, gdy kwitną drzewa,
Zielenią się łąki i liście, i krzewy,
I kiedy rankiem w łacinie swojej
Ptaki śpiewają słodko i spokojnie,
Gdy wszystko żywe tchnie radością...
(tłum. J. Adamski)

W przeciwieństwie do późniejszych powieści mieszczańskich *Erek i Enida* zaczyna się w momencie ślubu i wesela dwojga bohaterów. Dopiero po ślubie zaczynają się ich niezwykłe przygody: miłość tak dalece separowała ich od ludzi, że muszą opuścić dom i wyruszyć w świat. Przezwyciężają tysiące niebezpieczeństw, wracają wreszcie na dwór. Teraz zostaną przyjęci i wzajemne uczucia nie będą już stanowić przeszkody w ich współżyciu ze społecznością ludzką.

Lancelot to opowieść o przygodach rycerza, który wyruszył na poszukiwanie żony króla Artura, Genièvre. Znosi dla niej upokorzenia, cierpi różnorakie nieszczęścia, los prześladuje go aż do chwili, gdy szczęśliwie przebędzie symboliczny Most Mieczowy. *Yvain* to opowieść o bohaterze, który dobrowolnie wyzwala czar przynoszący mu same niebezpieczeństwa. Ale w nagrodę zdobywa wielką miłość i królestwo. Przygody zaczynają się jednak dopiero po tym momencie szczęśliwym i niezapomnianym: Yvain musi opuścić żonę, przebyć nowe próby, ponieść karę za niedotrzymanie słowa w postaci jeszcze jednej serii prób. Wyszedłszy zwycięsko odzyskuje miłość i królestwo.

Powieści Chretiena de Troyes, który był jednym z największych poetów średniowiecznej Francji, miały ogromne powodzenie, były przerabiane setki razy, zachwycano się nimi

przez kilka stuleci. Ale nie traktowano ich jak powieści „awanturniczych" czy „przygodowych" w dzisiejszym rozumieniu tych terminów. Dla średniowiecznych słuchaczy najważniejsza była nie akcja, lecz epizody wypełnione treściami dziś już niezrozumiałymi, bo odnoszącymi się aluzyjnie do spraw i przeżyć, które, choć przed wiekami były powszechnie znane, czas zasypał i zatarł doszczętnie. Niemniej przeto oczywiste wydaje się, że były to powieści tworzone pod silnym wpływem teorii *amour courtois,* że owa specyficzna miłość dworna znajduje tu swą interpretację psychologiczną i społeczną w symbolice przygód, które zawsze stanowią jakąś drogę do integracji społecznej, jakieś poszukiwanie własnej osobowości zgodne z rycerskim ideałem.

Między XII i XV wiekiem nastąpił we Francji istny zalew powieści poetyckiej. W tej kolosalnej produkcji wyróżniają się dwa utwory anonimowe: *Floire i Blanchefleur,* powieść poetycka, oraz baśń liryczna, w której narracja prozą przerywana jest partiami lirycznymi, śpiewanymi, w której komizm przeplata się z tkliwością, sławna *chante-fable: Alkasyn i Nikoleta (Aucassin et Nicolette).*

Floire był synem króla pogańskiego, Blanchefleur – córką chrześcijańskiej branki. Miłość ich połączyła, lecz król pogański pokazał pewnego dnia swemu synowi grób Blanchefleur i powiadomił go, że dziewczyna umarła. Floire otwarł grób w tajemnicy przed ojcem i przekonał się, że jest pusty. Wówczas wyruszył w świat na poszukiwanie Blanchefleur. Po długiej serii przygód odnalazł ją w Babilonie. Ich córka, „Berta o wielkich stopach", została później matką Karola Wielkiego.

Nikoleta była arabską branką chrześcijańskiego księcia, którego Alkasyn był synem. Pokochali się wbrew sprzeciwom ojca i zostali zamknięci w osobnych celach. Nikoleta uciekła i schroniła się w gęstym lesie. Wówczas książę kazał wrócić wolność synowi. Ale Alkasyn wyruszył w lasy na poszukiwanie Nikolety. Tam spotkał biedaka, rozpaczającego z powodu zgubionego wołu, i pasterzy, których Nikoleta prosiła, by o jej losie wieść zanieśli Alkasynowi. Rzecz kończy się szczęśliwym spotkaniem.

Podobnie jak w dziedzinie epiki feudalnej najwspanialszym dziełem pozostaje dzieło najwcześniejsze – *Pieśń o Rolandzie,* tak w dziedzinie epiki miłosnej za najpiękniejszą opowieść poetycką uznaje się najwcześniejsze wersje *Tristana i Izoldy.* Miłość silniejsza niż śmierć ukazuje się tam w całej swej postaci i głębi, w całym swym tragizmie nieuniknionego i niezawinionego przestępstwa, z całą swą niepojętą dialektyką udręki i szczęścia. A także w niezwykłych barwach i kształtach poetyckiej wizji, której moc umiała przezwyciężyć i pokonać potęgę wszystko niwelującego czasu.

IV. POWSTANIE I ROZWÓJ TEATRU

Pierwsze oznaki istnienia tego, co później rozwinęło się w całą obszerną dziedzinę działalności kulturalnej, zwaną teatrem średniowiecznej Francji, zanotowane zostały w *Regularis concordia.* Były to łacińskie przepisy liturgiczne zredagowane przez angielskiego mnicha Ethelwolda między 965 a 975 rokiem naszej ery. Znajdujemy w tych przepisach wskazówki, jak odbywać się ma ceremonia kościelna poświęcona przedstawieniu scen ewangelicznych towarzyszących zmartwychwstaniu Chrystusa: złożenie do grobu, aniołowie, kobiety szukające ciała. Ceremonię tę nazywano *visitatio sepulcri* (nawiedzenie grobu) i Ethelwold twierdzi, że zwyczaj odprawiania jej w kościele był w jego czasach bardzo już na ziemi francuskiej rozpowszechniony. Polegała ta ceremonia zrazu na dialogu prozaicznym po łacinie, stanowiącym pewne rozszerzenie liturgii mszy wielkanocnej. Później w ów dialog wpleciono łacińskie wiersze lub pieśni chóralne, a następnie, już w XI wieku, do scen ewangelicznych przedstawionych za pomocą dialogów, wierszy i pieśni łacińskich

dodano nowe: scenę kupowania olejków u kupca i epizod w Emmaus. Tak powstał łaciński dramat liturgiczny.

Równocześnie z *visitatio sepulcri* pojawił się także dramat bożonarodzeniowy. Było to widowisko polegające na procesji proroków *Starego Testamentu,* zapowiadających przyjście Chrystusa. W procesyjnym orszaku szły również postacie groteskowe, na przykład oślica Balaama. Pokazywano też „szopkę".

Później zostały udramatyzowane inne epizody ze *Starego Testamentu,* a także niektóre „żywoty świętych", zwłaszcza świętej Katarzyny, patronki dziewcząt, i świętego Mikołaja, którego pokazywano, jak obdarowuje dziewczęta pozbawione posagu, jak przywraca do życia dzieci. Był to jednak ciągle łaciński dramat liturgiczny.

Jeden z nich przedstawiający nawrócenie świętego Pawła, a pochodzący z XII wieku, zawiera następujące wskazówki inscenizacyjne:

„W odpowiednim miejscu, które wyobrażać będzie Jerozolimę, postawić fotel przeznaczony dla Księcia Kapłanów. Inny też fotel przygotować, gdzie zasiądzie młodzieniec przedstawiający Saula i mający w pobok siebie uzbrojonych rycerzy. Ale po drugiej stronie, daleko od foteli, o których dopiero co była mowa, postawić dwa inne, w miejscu mającym wyobrażać Damaszek, a na jednym z nich usiądzie Judasz, na drugim książę Synagogi Damaszku. Między tymi fotelami postawić łoże, na którym spocznie mężczyzna przedstawiający Ananiasza".

Tak więc zgodnie z tymi wskazówkami na scenie przedstawiono w sposób umowny wiele miejsc akcji równocześnie. Taka inscenizacja przyjęła się w całym średniowiecznym teatrze francuskim i zyskała nazwę „inscenizacji symultanicznej" *(mise-en-scéne simultanée).*

W XII wieku łaciński dramat liturgiczny wystawiany w kościołach francuskich przeżył dwie kapitalne przemiany. Pierwsza polegała na zmianie języka: łaciński dramat liturgiczny staje się francuskim dramatem liturgicznym, a najdawniejszy ślad tej przemiany znajdujemy w tekście dramatu przedstawiającego ewangeliczną parabolę o dziewicach mądrych i głupich i zatytułowanego *Sponsus,* w którym pojawiły się kuplety i refreny śpiewane po francusku. Druga przemiana polegała na wyjściu aktorów poza kościół, na plac publiczny. Do tej przemiany z całą pewnością przyczyniła się tradycja szkolna, albowiem uczniowie, którzy odgrywali na lekcjach utwory klasycznego teatru antycznego, Plauta i Terencjusza, brali także udział w przedstawieniach kościelnych. Równocześnie na placach publicznych często pojawiali się żonglerzy ze swym repertuarem. Tak oto splot tradycji liturgicznych, szkolnych i tradycji żonglerów dał w XII wieku życie teatrowi francuskiemu jako instytucji oddzielnej. Powstały konfraternie teatralne ożywione wprawdzie duchem religijnym, ale już świeckie. Z czasem sławę historyczną zyskały konfraternie w mieście Arras, wielka konfraternia pasyjna w Paryżu, konfraternie specjalizujące się w wystawianiu fars i pantomim, takie jak Clercs de la Basoche, Les Enfants Sans-Souci, działające aż po sam próg epoki Renesansu.

Pierwszym owocem ewolucji dramatu liturgicznego były igry dramatyczne *(jeux).* Jednym z najdawniejszych utworów tego gatunku jest *Igra o Adamie (Jeu d'Adam),* powstała między 1150 a 1170 rokiem. Rzecz rozbita na trzy części przedstawia dzieje grzechu pierworodnego, zabójstwo Abla i proroctwa zapowiadające przyjście na świat Chrystusa. Wystawiono ją przed drzwiami kościoła, wyobrażając na scenie równocześnie raj, ziemię i piekło. Powaga związana z tematem miesza się tu z komizmem, groteską, a nawet z manierą miłości dwornej, w tej to bowiem manierze wąż–szatan uwodzi nadobną Ewę. Dialogu już nie śpiewano, lecz recytowano go, a był to dialog wierszowany i na tyle kunsztowny, że zawsze ostatni wiersz mówionej „kwestii" rymował się z pierwszym wierszem następnej. Ten proceder poetycki przyjął się później w całym średniowiecznym teatrze francuskim.

5 grudnia 1200 roku w mieście Arras, żywotnym ośrodku średniowiecznej kultury literackiej, zagrano po raz pierwszy *Igrę o świętym Mikołaju (Jeu de St. Nicolas),* którą napi-

sał znany poeta–truwer Jean Bodel. Scena wyobrażała (ustawione obok siebie): salę tronową, więzienie i skarbiec w pałacu króla muzułmańskiego, pole bitwy i knajpę. Dramat zaczyna się od wielkiej bitwy między muzułmanami i chrześcijanami, zakończonej straszliwą porażką chrześcijan. Jedyny uratowany z pogromu starzec, przyprowadzony przed oblicze króla muzułmanów, broni wobec pogan czci świętego Mikołaja, do którego się modlił w chwili, gdy go pojmano. Między ufnym w moc świętego starcem a niewierzącym królem muzułmanów dochodzi do zakładu: król obiecuje się nawrócić, jeśli posąg świętego Mikołaja ustawiony na progu otwartego skarbca ustrzeże go przed złodziejami. Teraz widzowie oglądają naradę złodziei popijających w knajpie, ich wyprawę po skarby pozostawione pod opieką posągu, spustoszenie skarbca, gniew króla muzułmanów, który skazuje pobożnego starucha na śmierć. Ale święty Mikołaj tylko czekał na tę chwilę: zjawia się przed złodziejami i każe im zwrócić dobro ukradzione. Przerażeni wykonują rozkaz. Starzec jest uratowany, a król muzułmanów nawraca się na chrześcijaństwo.

Igra o świętym Mikołaju, mieszająca sceny podniosłe z komicznymi, wprowadzająca do teatru żargon złodziejski, odznacza się niezwykłą werwą dramatyczną i jest jednym z najznakomitszych utworów średniowiecznego teatru francuskiego.

Dwie inne znakomite igry pozostawił po sobie Adam de la Halle, o którym już wspomnieliśmy jako o poecie lirycznym. Podobnie jak Jean Bodel i on był mieszkańcem Arras. Jego *Igra wiosenna (Jeu de la feuillée)* stanowiąca widowisko na pół feeryczne, na pół satyryczne, przedstawiająca barwny pochód Fortuny, dobre wróżki i znane wszystkim współczesnym współobywatelom postacie autentycznych mieszkańców Arras w drugiej połowie XIII wieku, jego *Igra o Rabinie i Marion (Jeu de Robin et Marion),* stanowiąca inscenizację typowej *pastourelle* – to pierwsze w średniowiecznym teatrze francuskim utwory komediowe w rodzaju farsy czy też skeczu z tańcami i piosenkami, rewii, wodewilu czy operetki. Nie mają one już nic wspólnego ani z liturgią, ani w ogóle z tematyką religijną: są już całkowicie świeckie, służą wyłącznie rozrywce i zabawie.

Oprócz igr rozwijano w średniowiecznym teatrze francuskim wiele innych rodzajów i gatunków dramatycznych. Monologi (zwane *dits),* dialogi *(débats),* mirakle *(miracles),* będące udramatyzowanym zdarzeniem cudownym, moralitety, stanowiące alegoryczny dramat, misteria, czyli żywe obrazy ze *Starego* i *Nowego Testamentu,* farsy, czyli krótkie sztuki komiczne, skecze (zwane *sottie),* czyli moralitety o treści komicznej i satyrycznej, posługujące się groteską.

Monologów i dialogów używano najczęściej jako narzędzia satyry politycznej, jako pamfletu. Wsławił się w tym rodzaju znakomity Rutebeuf, wstawił się niejaki Guillot, który pod koniec XIII wieku w jednym ze swych monologów dał świetny obraz paryskich obyczajów i wyliczył w nim nazwy trzystu dziesięciu ulic Paryża, znany był także monolog Wilhelma z Villeneuve, który w swym monologu cytuje okrzyki i zawołania ulicznych kupców paryskich.

W XIV i XV wieku ogromne powodzenie miały moralitety. Jeden z najulubieńszych, noszący tytuł *O Roztropnym i Nieroztropnym (Bien avise, Mal avise),* przedstawia Roztropnego, który bierze Rozum za przewodnika, odnajduje dzięki niemu Wiarę, a ta prowadzi go kolejno do innych postaci: do Spowiedzi, Pokory, Pokuty, Postu, Modlitwy, Czystości, Cierpliwości, Ostrożności, Dobrej Czci, a wreszcie do Pobożnego Zgonu. Nieroztropny zaś w tym samym czasie, zachęcony przez Lenistwo i Przekorę, odwiedza po kolei Głupstwo, Nędzę, Nieszczęście, aż spotyka Złą Śmierć, która go dusi.

Z gatunku miraklów (cudów) przetrwało do naszych czasów czterdzieści *Cudów Matki Boskiej (Mirades de Notre Dame)* pochodzących z XIV wieku, ale prezentujących tematy zaczerpnięte i z tekstów dawniejszych utworów tego gatunku, i z epopei feudalnej, opowieści poetyckich, historii i hagiografii. W każdym z tych utworów rozwiązanie dramatu następuje dzięki interwencji Matki Boskiej pojawiającej się w otoczeniu aniołów.

Najsłynniejszym jednak utworem tego rodzaju, uważanym do dziś za arcydzieło średniowiecznego teatru francuskiego, jest rzecz znanego nam wielkiego poety lirycznego Rutebeuf a, zatytułowana *Cud Teofilowy (Miracie de Théophile).* Ten krótki, bo zaledwie siedemset wierszy liczący, utwór dramatyczny powstał z końcem XIII wieku. Składa się z luźnych scen, w których przedstawia się dzieje klerka Teofila. Ograbiony i ciężko skrzywdzony przez biskupa Teofil wyrzeka się Boga i udaje się po poradę do czarnoksiężnika imieniem Salatin. Czarnoksiężnik wzywa diabła i Teofil niczym późniejszy Faustus zawiera z nim pakt: oddaje mu na zawsze swoją duszę w zamian za zwrot zagrabionej przez biskupa własności. Podpisują umowę i diabeł znika, zabierając z sobą cenny pergamin. W siedem lat od tej chwili Teofil, korzystający już z dobrodziejstw diabelskiej opieki, zaczyna odczuwać strach i wyrzuty sumienia. Wzywa Matkę Boską na pomoc, błaga o ratunek. I poczciwa Matka Boska ulitowawszy się nad biednym, choć bogatym Teofilem, i zrozumiawszy, kto go doprowadził do wyrzeczenia się Boga i do paktu z diabłem, sama udaje się w czeluście piekieł, odbiera dokument pieczołowicie tam przechowywany i zwraca go Teofilowi, uwalniając tym prostym, choć niezbyt uczciwym sposobem lekkomyślnego klerka od groźby wiecznej zguby. *Cud Teofilowy,* nazywany przez współczesnych krytyków „pięknym poetyckim witrażem", zdobył wielki sukces sceniczny również i w XX wieku: od 1933 trupa studentów Sorbony, kierowana przez znakomitego historyka literatury francuskiej Gustawa Cohena, wielokrotnie wystawiała go w inscenizacji przyjętej w średniowiecznym teatrze francuskim.

Misteria rozkwitły we Francji szczególnie w XIV i XV wieku. Aż do 1548 roku, kiedy to Parlament (czyli sąd) paryski zakazał ich wystawiania, ogromną ich liczbę grano na placach publicznych w całym kraju. Dla lepszej orientacji grupuje się te utwory w czterech wielkich cyklach: cykl *Nowego Testamentu,* cykl *Starego Testamentu,* cykl świętych i cykl misteriów świeckich, czerpiących swą tematykę z literatury antyku bądź historii Francji. Przedstawienia misteriów, które trwały kilka dni (na każdy dzień wypadał jeden akt zwany *journee* – dzień) i wymagały operowania nieraz kilkuset aktorami, dawano na olbrzymiej scenie. Zabudowywano ją kilkudziesięcioma mansionami *(mansions),* czyli domkami, przedstawiającymi różne miejsca akcji. Raj umieszczano ponad nimi, na estradzie, piekło pod nimi, zagrodzone kratą. Inne miejsca akcji przedstawiano równie umownie: drzwi w kawałku muru wyobrażały Jerozolimę, mały basenik ze statkami – Morze Tyberiadzkie. Tak więc – zgodnie z zasadą inscenizacji symultanicznej – dekoracji nie zmieniano, aktorzy nigdy ze sceny nie schodzili, a występowali w kostiumach współczesnych i szatach liturgicznych, oczywiście z wyjątkiem postaci nadnaturalnych. Skomplikowanej maszynerii używano, aby przedstawić scenę Wniebowstąpienia albo takie sceny, jak pożar, bitwa.

Trzej autorzy przyczynili się szczególnie do rozkwitu misteriów w wieku XV: Eustache Marcade, Jean Michel i Arnoul Gréban.

Marcade napisał wielkie, 25 000 wierszy liczące, misterium pasyjne, w którym przedstawia całe życie Jezusa. Osobną część tego misterium stanowi tak zwany Sąd Rajski *(Procés de Paradis),* czyli sceny przedstawiające dramat Odkupienia: sąd Boga Ojca nad upadłym wskutek grzechu pierworodnego człowiekiem. Postaci alegoryczne: Litość, Sprawiedliwość i Mądrość, biorą udział w tym sądzie. Taki Sąd Rajski stanowił nieodłączną część każdego misterium. Także Jean Michel napisał misterium pasyjne, w którym przedstawił żywot Jezusa. Ma ono tę szczególną cechę, że zawiera sceny komiczne skomponowane w duchu farsy, nieraz szczęśliwie w całość wplecione. Jednak rozmiarami największe i artystycznie najlepsze misterium pasyjne jest dziełem Arnoula Grebana. Składa się z czterech długich aktów zwanych dniami *(journee).* Pierwszy „dzień" przedstawia historię stworzenia, Sąd Rajski, narodziny i młodzieńcze lata Jezusa. „Dzień" drugi – to żywot Jezusa od chrztu do męki. Trzeci „dzień" cały poświęcony jest przedstawieniu scen Męki Pańskiej. A wreszcie czwarty i ostatni przedstawia Zmartwychwstanie i Wniebo-

wstąpienie. Te cztery części, odgrywane na olbrzymiej scenie, na której piekło, niebo i różne miejscowości na ziemi wyobrażano symultanicznie, zawarły w sobie oprócz Sądu Rajskiego różne motywy ze *Starego i Nowego Testamentu,* wymagały udziału czterystu aktorów i liczą 34 574 wiersze, w których często dochodzi do głosu prawdziwa poezja:

O sroga śmierci, śmierci wieczna,
Śpiewamy piosnkę potępionych.
Trzymasz nas na łańcuchu swoim,
O sroga śmierci, śmierci wieczna,
Zasługujemy wszyscy na nią,
Na nią zostaliśmy skazani,
O sroga śmierci, śmierci wieczna,
Śpiewamy piosnkę potępionych.
(tłum. J. Adamski)

Dzieło Grébana wypełnione duchem dydaktycznym, ale umiejętnie operujące kontrastem, splecione ze scen, w których wulgarność przeciwstawia się wzniosłości, tragizm – grotesce, liryzm – patosowi, uważane jest za swoistą summę średniowiecznej literatury francuskiej.

Do naszych czasów zachowało się pięćdziesiąt francuskich fars, czyli krótkich utworów komicznych, które stanowiły początkowo tylko interpolacje w dramatach liturgicznych. Stąd też i sama nazwa pochodząca, jak wiadomo, od słowa *farcire* – nadziewać. Najsławniejszą i powszechnie znaną jest *Farsa o mistrzu Patelenie (La farse de Maître Pathelin),* dzieło anonimowe, powstałe w wieku XV. Ten utwór o treści obyczajowej i satyrycznej, doskonale zbudowany pod względem dramaturgicznym, stanowi istotnie jedno z arcydzieł średniowiecznego teatru francuskiego. Operuje nie charakterami, lecz znakomicie sportretowanymi typami społecznymi: adwokata, kupca, żony, wieśniaka; intrygę ma prostą, a polegającą na serii oszustw zakończonej oszukaniem oszustów i zwycięstwem najsłabszego. Motyw, który przetrwał stulecia, a którego źródła tkwią – jak wielu twierdzi – w ustnej literaturze ludowej, a jak twierdzą inni w mieszczańskim zmyśle satyrycznym.

V. BAJKI I OPOWIEŚCI

W średniowiecznej literaturze francuskiej ów ludowy zmysł satyryczny najpełniej i bezpośrednio wyraża się przede wszystkim w bajkach. We Francji bajki łacińskie zebrano w IV wieku w zbiorze zawierającym czterdzieści dwa utwory wierszowane, a zatytułowane *Avianus.* Znany był także zbiór osiemdziesięciu bajek łacińskich prozą, stanowiących adaptację z Ezopa, a nazwany *Romulus.* Pierwszy zbiór bajek francuskich zatytułowany *Ysopet* (od imienia Ezop) jest dziełem Marie de France.

Z XI i XII wieku pochodzą dwie ważne łacińskie bajki o zwierzętach: *O wilku (De lupo),* gdzie opowiada się, jak to wilk wstąpił do zakonu, oraz *Ysenrinus,* długi poemat bajeczny, stanowiący atak na zakony, a napisany przez Nivarda, flamandzkiego poetę. *Ysengrinus* to imię wilka przejęte wraz z wieloma motywami przez sławne, już po francusku utworzone, poematy bajeczne o zwierzętach, w całości zwane *Roman de Renart,* czyli „powieścią o lisie imieniem Renart". To imię tak zostało przez ów poemat rozpowszechnione, że z imienia własnego stało się imieniem pospolitym: dziś *renard* oznacza po prostu lisa.

Powieść o Lisie to epopeja zwierzęca składająca się z małych niezależnych poematów, liczących w sumie około 100 000 wierszy, a nazwanych później „gałęziami" *(branches).* Utwór rozrastał się bowiem jak drzewo. Pierwotnie w XII i XIII wieku, powstało trzydzieści do czterdziestu „gałęzi", liczących około 34 000 wierszy. W wieku XIV powstały nowe „gałęzie", liczące około 50 000 wierszy. Znany nam już poeta, Eustachę Deschamps, napisał jeszcze nowych 3000 wierszy. Oprócz niego historia literatury zna jeszcze kilku współautorów *Powieści o Lisie,* ale nie wszystkich.

Rzecz zaczyna się od Adama i Ewy. Prarodzice nasi, gdy opuszczali raj, zaopatrzeni zostali w cudowną pałeczkę. Mogli otrzymać wszystko, czego zapragnęli, jeśli uderzyli nią o fale morskie. I uderzyli: Adam wyczarował tym sposobem z morskich głębin zwierzęta pożyteczne, Ewa zaś – oczywiście tylko szkodliwe: lisa i wilka. Od tej chwili ów lis staje się głównym bohaterem wierszowanej opowieści, a jego walka z wilkiem, a potem niedźwiedziem i lwem – głównym wątkiem utworu. Ta walka ma swoje bardzo charakterystyczne perypetie. Z początku lis usiłuje pokonać słabszych od siebie, lecz ci dają sobie z nim radę za pomocą sprytu, podstępu, oszustwa. Potem lis zabiera się do silniejszych, ale już umie lisie metody stosować; zwycięża wilka, niedźwiedzia, a nawet lwa. Tak oto w tej bajecznej epopei o zacięciu satyrycznym i moralizatorskim, będącej bardzo pikantną parodią epopei feudalnej, słabi biorą rewanż na silnych.

Efekt bezpośredniej obserwacji życia, już nie w formie alegorycznej, ale z równie satyrycznym, kpiarskim, moralizatorskim zacięciem, stanowią tak zwane *fabliaux* (bajki), również wierszowane. Opowiada jedna z nich, jak to pewien bogaty mieszczanin zrzekł się całego swego mienia, aby syna ożenić jak najlepiej. Małżeństwo się udało i stary mieszkał u młodych przez całe lat dwanaście. Ale pewnego dnia synowa namówiła męża, aby wygnał ojca z domu. „– Daj mi chociaż starą derkę, abym przecie z zimna nie uświerkł" – prosił stary. Syn jego zwracając się do swego małego synka kazał mu przynieść dziadkowi ze stajni końską derkę. Ale chłopiec zanim podał ją dziadkowi, przedarł ją wpół i tylko połowę mu wręczył. A gdy wszyscy na niego poczęli krzyczeć, odparł: „tę drugą połowę zachowuję dla was, ojcze. Dam wam ją, gdy ja z kolei zechcę wyrzucić was z domu". I tak stary dziadek u dzieci swych pozostał.

W innej bajeczce proboszcz wraca konno z objazdu swych parafian. W pewnej chwili spotyka drzewo obsypane owocami. Ale gałęzie wysoko. Zatrzymuje więc konia, staje na siodle i sięga ręką po owoce. Zadowolony z siebie mruczy: „ładnie bym wyglądał, gdyby kto teraz nadszedłszy »wio–wiśta« zakrzyknął". Ale że owo „wio–wiśta" głośno wyrzekł, koń ruszył i łakomy proboszcz spadł z siodła na ziemię. W innej jeszcze pewnej staruszce radzono, gdy dwór jej krowę zajął, aby rządcy „łapę posmarowała". Poszła więc starucha do dworu i do rządcy się zbliżywszy z zanadrza kawał słoniny wydostała i rękę rządcy smarować nim poczęła.

W XIV i XV wieku ulubionym rodzajem literackim były powiastki, których dwa zbiory cieszyły się wielkim powodzeniem: *Piętnaście rozkoszy małżeństwa*, w świetnym stylu gawędy przedstawiające małżonka, który 15 razy oszukany przez żonę, za każdym razem czuje się w końcu zadowolony; oraz *Sto nowych nowe*, zbiór opowieści skomponowany na rozkaz burgundzkiego księcia, Filipa Dobrego, a zawierający utwory bardzo podobne do tych, które Boccaccio przedstawił w swym *Dekameronie.*

Wspomnieć wreszcie należy o *Powiastce o Janie z Paryża*, gdzie król angielski, odbywający podróż z przygodami, jest ustawicznie wykpiwany i wyśmiewany przez młodego mieszczanina. Ów młody mieszczanin okazuje się w końcu królem Francji. Tak oto bezpośredni już wyraz znalazły z końcem XV wieku, a więc z samym końcem średniowiecza, ambicje mieszczańskiego stanu, które wkrótce nadadzą literaturze francuskiej nowy kierunek i otworzą nową epokę literacką.

E P O K A N O W O Ż Y T N A

I. NOWA KONCEPCJA ŚWIATA, CZŁOWIEKA, KULTURY

Dziesięć wieków przemian politycznych i społecznych średniowiecznej Europy Zachodniej, o których była mowa w rozdziale poprzednim, wytworzyło w końcu warunki, sprzyjające powstaniu i rozprzestrzenieniu się poczucia i świadomości, że nastała nowa epoka. Najwcześniej warunki te ukształtowały się we Włoszech. Tam też najprędzej górę brać zaczęły te postawy i działania, które nazywamy kulturą Odrodzenia. I Włochy nadały styl początkom nowożytnej kultury europejskiej.

U schyłku średniowiecza chrześcijańska i feudalna kultura zachodnioeuropejska, dla której charakterystyczna była walka z islamem o panowanie nad basenem Morza Śródziemnego, prowadzona pod hasłem religijnej jedności, lecz i wewnętrzne rozdarcie dramatycznym konfliktem politycznym między papiestwem a świeckimi monarchami, uporczywym konfliktem społecznym między feudalnymi panami – świeckimi i kościelnymi – a mieszczaństwem, drażliwym konfliktem ideologicznym między religijną koncepcją życia, człowieka, kultury a ideałami świeckimi – ta chrześcijańska i feudalna kultura weszła w nową fazę. Islam wprawdzie nie został pokonany wspólnym wysiłkiem chrześcijan, lecz przestał być groźny, natomiast wewnątrz chrześcijańskiego świata papiestwo uległo monarchiom. Rozwój tych monarchii narodowych zlikwidował marzenia o politycznej jedności chrześcijaństwa zachodnioeuropejskiego. Reformacja zerwała ostatecznie jego jedność ideologiczną. Mieszczaństwo systematycznie ograniczane w swych prawach przez władzę królewską wzrosło jednak w siłę i przekreślało feudalny ideał chrześcijańskiej harmonii społecznej. Mieszkaniec Zachodniej Europy stracił na pewien czas poczucie, że miarę jego człowieczeństwa stanowi wyłącznie przynależność do wielkiej zbiorowości chrześcijan oraz urodzeniem wyznaczona pozycja w społecznej hierarchii. Ta miara została rozbita. Szukać jej gdzie indziej, znaleźć jej źródło, nowy autorytet, na którym powinna się oprzeć, mogło oznaczać tylko jedno: pełną rehabilitację antyku.

Wiara w mądrość starożytnych, poczucie wielkości kultury starożytnej Grecji i Rzymu, świadomość, że średniowieczna Europa jest jej bezpośrednim dziedzicem, nigdy na Zachodzie nie wygasły, choć walka Kościoła z „pogaństwem" była żywa. Niewątpliwym skutkiem tej walki było to, że autorytet moralny i estetyczny antyku na długie stulecia został rzeczywiście pogrzebany. Ale żywy i silny wpływ wielkiej kultury średniowiecznych Arabów sprawił, że w dziedzinie nauk i filozofii autorytet ten wzrósł i utrzymywał się nieprzerwanie. Arystoteles panował nad całą filozofią średniowiecza, autorzy greccy stanowili źródło koncepcji naukowych, podręczniki szkolne były kompilacjami z tekstów starożytnych. Dwa kolejne okresy szczególnego ożywienia życia kulturalnego średniowiecznej Europy związane były z nawrotem do antyku: okres karoliński i wiek XIII. Polityka kulturalna Karola Wielkiego polegała na świadomej próbie nawiązania do kultury starożytnych, na chęci przyswojenia przez chrześcijaństwo mądrości i wiedzy antyku. Sztuka romańska, prawo rzymskie, rozwój uniwersytetów, popularność Wergiliusza, a także Stacjusza, Owidiusza, Cycerona, Seneki – to były elementy i przejawy odrodzenia i rozwoju kultury europejskiej w wieku XIII, czerpane z tradycji starożytnego Rzymu.

Renesans nie polegał więc na odkryciu czegoś dawniej w ogóle nie znanego, lecz na kontynuacji znanych i w kulturze już utrwalonych motywów, na wydobyciu ich na plan pierwszy, na ich rozszerzeniu, pogłębieniu, oczyszczeniu. Taki był właśnie sens, taki miała cel i takie znaczenie nowa postawa wobec kultury antyku, przyjęta i propagowana przez humanizm europejski doby Odrodzenia.

Ów prąd umysłowy traktował antyk jako jedyny autorytet i jedyne źródło nowej koncepcji świata. Przywrócenie mu tej roli wymagało jednak odrzucenia średniowiecznych pośredników, kompilatorów, komentatorów, dotarcia do oryginalnych tekstów, bezpośredniego zaznajomienia się z autorami starożytnymi, których średniowiecze pominęło, wyklęło bądź o nich zapomniało. Stąd odrodzenie studiów nad greką, rozkwit technik filologicznych, wiara, że tylko filologiczna wierność i ścisłość umożliwia niezbędny powrót do źródeł, do oryginalnych i autentycznych tekstów, których osobista, i tylko osobista, znajomość zapewnić może pełną łączność z wielkimi umysłami starożytności. Stąd także i rozszerzenie autorytetu kultury antycznej: stała się ona wkrótce nie tylko najdoskonalszym źródłem wiedzy o świecie i nauczycielem mądrości, ale i prawodawcą estetycznym. Literatura starożytnych Greków i Rzymian została uznana za nieprześcigniony model wszelkiej literatury. Ta zaś przestała być uważana tylko za rozrywkę, zyskała rangę jedynego i wystarczającego narzędzia wychowania, jedynego i wystarczającego instrumentu kształtowania i rozwoju osobowości.

Już więc nie Arystoteles przystosowany przez Tomasza z Akwinu do potrzeb chrześcijaństwa, ale Platon oraz starogrecki stoicyzm stanowili źródło nowej postawy umysłowej: Platon interpretowany w duchu eklektycznym, łączącym go z Plotynem, kabałą żydowską i scholastyką, stoicyzm, z którego czerpano przede wszystkim elementy nowej filozofii przyrody. Już więc nie Rzymianie, ale przede wszystkim Grecy stanowili źródło nowej koncepcji świata, człowieka, kultury.

Właśnie w kulturze starożytnej Grecji renesansowi humaniści znajdowali te elementy, które dla wypracowania owej koncepcji przez nowe czasy wymaganej, narzucanej i sugerowanej przez nową sytuację ludzką w Europie wytworzoną, były niezbędne. To właśnie w kulturze starożytnej Grecji znajdowali ideę, że człowiek i jego rozum jest „miarą wszechrzeczy", że najwyższym wzorem piękna jest piękno ciała ludzkiego, że przedstawienie walki namiętności i obowiązków czysto ludzkich (chociażby narzucone były przez bóstwa czy los) stanowi najgłębszy sens literatury, że wielkość człowieka polega nie na tym, że jest narzędziem bóstw, ale na tym, że do końca przeżywa to, co ludzkie i rozumowi dostępne, że poznać świat zjawisk, to znaczy uznać, iż cokolwiek jest, musi być przyswojone przez rozum, nie zaś przez wiarę, a objawieniu i autorytetom trzeba zakreślić nieprzekraczalne szranki, że stosunki ludzkie muszą być oparte nie na orzeczeniach boskich, lecz na prawie świeckim, ludzkim, rozumnym. Człowiek nie przestaje być człowiekiem, nawet gdy go uznać za równego bogom, ideał człowieka to jest ideał obywatela, a więc jednostki odpowiedzialnej i świadomie współdziałającej nie tylko w czynach gromady, lecz i w ustaleniu norm tych czynów.

Te motywy tkwiące w starożytnej kulturze Greków humanizm renesansowy, zwany przez współczesną nam naukę „humanizmem chrześcijańskim", wyzyskiwał i przetwarzał. Nadal uważał wszechświat za twór Boga, harmonijny i doskonały, lecz skłonny był sądzić, że stanowi on jakby jego ucieleśnienie, jego obraz: wszechświat jest jednorodny i w jeden system związany, ale nie stanowiący żadnego mechanizmu, lecz zespół sił żywych, nieskończony i bez granic.

Człowieka uważał nadal za stworzenie boskie, ale stanowiące wartość nie przez to, że jest częścią gatunku, zbiorowości religijnej, społeczności zhierarchizowanej, lecz przez to, co jest w nim jednostkowe, niepowtarzalne, indywidualne: oryginalna osobowość. Humanistyczna koncepcja człowieka, choć nie przestawała być chrześcijańska, była jednak laic-

ka, indywidualistyczna, oparta na idei wolności. Mieścił się w niej bezgraniczny podziw dla sił psychicznych człowieka, dla jego talentów, zdolności, sprawności, dla jego rozumu i namiętności; pozytywna ocena wszelkich przeżyć, zachowań, uczuć, myśli, na które stać człowieka; aprobata pragnień i ambicji osiągnięcia i wyczerpania w przeżyciu wszystkiego, co ludzkie, aż do samych granic tego, co ludzkie; więcej, uznanie maksymalnego wyzyskania owych darów Boga czy natury, maksymalnego i wszechstronnego rozwoju osobowości za naczelny nakaz etyczny; *uomo universale,* człowiek wszechstronny (w typie Leonarda da Vinci), osiągający doskonałą harmonię wewnętrzną, pełną zgodność między czynami, myślami i uczuciami. To właśnie stało się ideałem; stąd postulat wolności indywidualnej, wolności od tych konwencji prawnych, obyczajowych, intelektualnych, uczuciowych, które kładą tamę rozwojowi osobowości indywidualnej; człowiek sam musi tworzyć normy i wartości moralne na miarę własnych, lecz nowych potrzeb, wyobrażeń, ambicji. Wyzyskując starą tradycję *amour courtois* humanizm rehabilitował kobietę; nie tylko przekreślał kościelne wyobrażenie kobiety-kusicielki, kobiety–narzędzia szatana, kobiety–prowokatora grzechu, lecz idealizował ją, przypisywał jej moc doskonałego wyraziciela samej natury, wszystkiego, co w niej zmienne, niepojęte, tajemnicze, uważał ją za najpewniejszą przewodniczkę duchową po trudnych drogach doskonalenia wewnętrznego prowadzących do Boga, i taki właśnie sens nadawał miłości; wreszcie przekreślał także średniowieczną ideę śmierci: uważał śmierć za rzeczywisty i ostateczny kres życia jednostkowego, egzystencji indywidualnej; dlatego też ze śmierci czynił apogeum tej egzystencji, moment, w którym cała jej wartość powinna być okazana, szczyt i ukoronowanie życia.

Z tą koncepcją człowieka wiązała się charakterystyczna koncepcja kultury. Fundamentem jej było przekonanie, że sens i wartość życia ludzkiego polegają nie na ascezie, posłuszeństwie i pokorze, nie na dezaprobacie tego, co ziemskie, w oczekiwaniu na przejście do królestwa niebieskiego, nie na uczestnictwie w zbiorowym marszu ku zbawieniu, lecz na twórczości, i to przede wszystkim artystycznej, i to przede wszystkim indywidualnej, stanowiącej wyraz własnej osobowości. A więc także na twórczości w języku własnym, ludowym, narodowym. Była to koncepcja kultury zakładająca krytyczny i polemiczny stosunek do przeszłości, do tradycji i autorytetów, uważająca naturę za źródło doskonałości, a prawo naturalne za podstawę moralności, ustroju społecznego, wychowania; postulująca poznawczy stosunek do świata, a w związku z tym oddzielająca spekulację metafizyczną od poznania naukowego, przywracająca wartość doświadczeniu, eksperymentom, faktom, a więc i indukcji jako metodzie, traktująca naukę jako narzędzie nie tylko poznania, lecz i panowania nad światem; koncepcja uznająca antyk za model idealny i przypisująca studiom nad antykiem szczególną rolę wychowawczą, a literaturze szczególne znaczenie – ale nie tylko literaturze antycznej, także współczesnej, ludowej – a przez to dokonująca jej nobilitacji, podniesienia do rangi literatury narodowej. Była to koncepcja *par excellence* pedagogiczna, skłonna dawać pierwszeństwo wykształceniu umysłowemu posiadającemu charakter bezinteresownej, pozbawionej wszelkich praktycznych celów i znaczenia działalności literackiej i teoretycznej, a w szczególności filologicznej; uważająca literaturę za narzędzie poznania i pewna, że doskonałość formy jest gwarancją doskonałości myśli; przypisująca artyzmowi słowa moc na pół boską, siłę rządzenia światem, wartość daru niezwykłego, wcale niezależnego od uznania tłumu; koncepcja arystokratyczna i elitarna, pokładająca ufność nie w społeczeństwie, lecz w opiece i mecenacie absolutnego władcy, który winien otaczać się elitą umysłową i artystyczną, bo on tylko może ją tworzyć, rozszerzać, doceniać i w pełni z niej korzystać dla skuteczności i pełnego blasku swych rządów; koncepcja uznająca politykę za świat wartości specyficzny i samodzielny, niezależny od systemów etycznych i poczuć moralnych, tez filozoficznych, przekonań metafizycznych, za odrębną, autonomiczną dziedzinę teorii i praktyki, co było wielkim odkryciem, wielką, choć pesymistyczną, tezą Niccoló Machiavellego; a więc koncepcja nie tylko do-

ceniająca politykę jako odblask mądrości ludzkiej, a nie boskiej, ale przypisująca elicie kulturalnej, twórczości, kulturze poważne, istotne znaczenie polityczne.

Poszczególne elementy, motywy takiej koncepcji świata, człowieka, kultury – nigdy w żaden spoisty system nie ujęte – już od dwu stuleci formowały się, rozwijały i szczyt swego rozwoju osiągały w życiu publicznym Włoch, gdy Francuzi pojawili się tam jako najeźdźcy. Były to ostatnie lata wieku XV: renesans włoski w pełnym rozkwicie. Twórcy francuskiej kultury Odrodzenia uznali więc nie tylko starożytność grecko–rzymską, lecz i współczesne im Włochy za źródło i model własnej działalności. Ale działalność ta rozwijała się w szczególnych okolicznościach: na terytorium francuskim wiek XVI to czas konstytuowania się monarchii absolutnej, czas wojen zewnętrznych i czas krwawej wojny domowej.

W przeciwieństwie do Włoch we Francji nastąpiła centralizacja władzy. Znaczenie przedstawicielstw tradycyjnych *(Etats généraux, Etats provinciaux, Parlements)* zostało zredukowane; kilka osób wchodzących w skład Conseił d'Affaires zyskało decydujący wpływ na postanowienia królewskie; niezależność kleru została ukrócona; zaczęły się mnożyć urzędy, które można było kupić lub dziedziczyć; rozwinęła się kasta administratorów *(noblesse de robe),* arystokracja dworska zajęła miejsce niezależnych dawniej panów feudalnych, bogate mieszczaństwo wzrosło w siłę; dwór królewski jako centralny ośrodek władzy i administracji nabył nowego blasku: po okresie średniowiecznego policentryzmu kulturalnego staje się on najbardziej żywotnym ośrodkiem kultury.

Procesom tym towarzyszyła polityczna i militarna ekspansja Francji: od 1494 do roku 1516 Karol VIII, Ludwik XII, Franciszek I prowadzą ze zmiennym szczęściem wyprawy przeciw państwom włoskim; od 1521 do 1559 trwają z niewielkimi przerwami wojny przeciw cesarstwu. W drugiej połowie stulecia (od 1562 do 1593) ogarnia Francję wojna domowa: wojna o władzę, o interesy świeckie, prowadzona pod hasłami religijnymi, a zakończona wstąpieniem na tron Henryka IV. Wiąże się z tym rozwój francuskiego protestantyzmu, Reformacji, której francuska odmiana chrześcijańskiego humanizmu renesansowego wiele zawdzięcza; w przeciwieństwie do włoskiego francuski humanizm był naznaczony silnym piętnem jej specyficznego ducha.

Istotnie, w końcu XV wieku powstał we Francji ruch umysłowy znany pod nazwą ewangelizmu. Przewodził mu Jacques Lefevre d'Etaples, profesor filozofii w kolegium kardynała Lemoine. Pod wpływem Włochów, a także wielkiego Erazma z Rotterdamu Lefévre d'Étaples zaczął stosować ścisłą metodę filologiczną do interpretacji nie tylko tekstów Arystotelesa, lecz i Pisma świętego. Przetłumaczył całą Biblię i oddał się porównywaniu czystego tekstu Ewangelii z ustalonymi dogmatami wiary. Z tego porównania wyciągnął wniosek, że ani celibat księży, ani posty, ani znaczna część liturgii katolickiej nie dadzą się uzasadnić za pomocą Ewangelii: są instytucjami stworzonymi przez Kościół, a nie przez Chrystusa. Krytycyzm Lefévre'a d'Étaples'a wobec średniowiecznych, kościelnych komentatorów Biblii, jego antydogmatyczna postawa, jego postulat, że świętość życia i czystość wiary są ważniejsze niż formalne uznawanie dogmatów i uczestnictwo w ustalonych formach kultu, wszystko to przyniosło mu niespodziewany rozgłos, zjednało przyjaciół i zwolenników. Popierał go biskup z miasta Meaux, Briçonnet, otaczała opieką Marguerite de Navarre, siostra Franciszka I, związało się z nim wielu szlachciców, członków parlamentu (czyli sądu), a przede wszystkim bardzo wielu uczonych humanistów. Między nimi był Guillaume Budé, twórca naukowej filologii klasycznej, znawca greki i kultury greckiej, znakomity propagator ideałów humanizmu, założyciel królewskiego kolegium uczonych, z którego wyrosła najwyższa uczelnia francuska do dziś istniejąca, słynne Collége de France.

Z tej wczesnej postaci humanizmu francuskiego, jaką był ewangelizm postulujący wewnętrzną reformę Kościoła, wyrósł Kalwin. Student prawa, a potem filologii greckiej i he-

brajskiej, Jean Calvin jest autorem dzieła, które uważa się za punkt zwrotny w dziejach prozy francuskiej: *Institution de la religion chrétienne*. Był to pierwszy traktat teologiczny napisany po francusku, ożywiony duchem polemicznym, oznaczający się wielkimi walorami stylu. Jako znakomity pisarz (eseista – powiedzielibyśmy dzisiaj) Kalwin dokonywał nobilitacji języka Francuzów, udowodnił, że można w nim wyrazić także trudne, wzniosłe, skomplikowane spekulacje teologiczne: uniwersalistycznym ambicjom teologii nadawał kształt narodowy.

W tym i w innych swoich francuskich i łacińskich utworach Kalwin rozwijał, rozszerzał, wyciągał wnioski z idei ewangelizmu. Doktryna Jana Kalwina uznawała za jedyną i całkowicie wystarczającą podstawę tylko tekst Biblii; domagała się rozumienia go i interpretowania przede wszystkim sercem, a nie rozumem; postulowała więc wiarę otwartą, a nie ślepą, zakładała wolność interpretacji indywidualnej; jednakże bez pretensji do poznania wszystkiego, bez ambicji wyświetlenia tajemnic, bez złudzeń, że błąd jest lepszy od niewiedzy; przeciwnie, z pełnym uznaniem tezy, że istnieje niewiedza bardziej uczona niż fałsz doktrynalny, prowadzący do odstępstwa; odstępstwo jest niedopuszczalne. Odsłania się tu druga twarz kalwinizmu: fanatyzm. Jako założyciel i głowa Kościoła Kalwin tę drugą, fanatyczną, nietolerancyjną stronę swej surowej, pesymistycznej doktryny, przekreślającej wolną wolę, głoszącej wiarę w predestynację i nieuleczalne zło tkwiące w zdeprawowanej przez grzech pierworodny naturze ludzkiej, rozwinął ze szczególną siłą. Droga jego i drogi humanistów wkrótce rozeszły się zupełnie.

Kalwinizm był jednak w znacznej mierze rezultatem gwałtownej polaryzacji stanowisk, jaką w politycznym i kulturalnym życiu Francji wywołały represje, zrazu wymierzone tylko przeciw humanistom spod znaku Lefévre'a d'Étaples'a. Represjom tym patronowała Sorbona: potężny, wpływowy fakultet teologiczny, dla którego humanizm stanowił istotne zagrożenie. Sorbona potępiła doktrynę Lefévre'a d'Etaples'a jako zbyt podobną do tez, które Luter ogłosił w 1517 roku. Biskup Briçonnet został zmuszony do formalnego potępienia luteranizmu. Tak utworzono prawną podstawę represji. W następstwie francuski przekład Biblii Lefévre'a d'Étaples'a został zakazany i spalony, autor zaś musiał udać się na wygnanie. Na ogień skazano jednak nie tylko książkę, wkrótce na mocy wyroku ginie na stosie zwolennik ewangelizmu, Berquin, potem jeden z najwybitniejszych humanistów francuskich pierwszej połowy XVI wieku Etienne Dolet, filolog, tłumacz, poeta, organizator i animator ówczesnego życia literackiego we Francji; tylko ucieczka ratuje od podobnego losu rektora Uniwersytetu, Copa, i Kalwina.

Franciszek I i Małgorzata z Nawarry starają się powstrzymać narastającą falę fanatyzmu. Na ich dworach, a także na dworach wielu arystokratów i kardynałów, w niektórych klasztorach, w niektórych prowincjonalnych miastach humaniści doznają opieki, mają poparcie, korzystają z mecenatu: mogą zakładać biblioteki, kolekcje, nawet uczelnie. Rozwija się więc pod wpływem wielkich odkryć geograficznych piśmiennictwo podróżnicze rozszerzające w sposób znamienny i dla humanizmu charakterystyczny ogólną koncepcję człowieka; mnożą się przekłady autorów starożytnych i włoskich; nauka prawa zaczyna się oczyszczać w poszukiwaniu formuły czysto ludzkiej sprawiedliwości; medycyna rozwija się opierając się na eksperymencie i lepszej znajomości ludzkiego ciała. Obok Lefévre'a d'Éta-ples'a, Doleta, Budégo wyrasta wiele innych nazwisk, wsławionych wiedzą i twórczością. Cłaude de Seyssel, tłumacz Ksenofonta i Tukidydesa, obrońca wartości języka francuskiego; Symphorien Champier, sławny lekarz rehabilitujący naukę Hipokratesa, obrońca wzniosłego ideału kobiety; Etienne Pasquier, prawnik, autor wielkiej pochwały Francji, jej narodowego języka, jej pełnej chwały historii, jej instytucji, jej literatury; Ambroise Paré, ojciec nowoczesnej chirurgii; Bernard Palissy, znakomity geolog; Etienne de La Boétie, tłumacz l autor pamfletu przeciw tyranii; przede wszystkim jednak Jacques Amyot, słynny tłumacz, a właściwie adaptator Plutarcha, którego *Żywoty,* spopularyzowa-

ne właśnie przez Amyota, narzuciły wielu pokoleniom Francuzów nowy ideał, nowy model człowieka; wielki krytyk Arystotelesa i scholastyki, Pierre de la Ramce, głoszący tezę o nadnaturalnej wielkości poezji i nadnaturalnej sile i misji poetów; a wreszcie rodzina Estienne, rodzina księgarzy, wydawców, autorów wielkich słowników: łacińskiego i greckiego, słynnych obrońców języka francuskiego przeciw łacinie i przeciw modzie na język włoski.

Jednakże mecenat Franciszka I, rozciągający się na wszystkich humanistów i pobłażliwy dla ich katolickiej nieprawomyślności, został nagle i brutalnie zerwany przez tragiczną „sprawę ulotek": *affaire des placards*. Pewnej październikowej nocy roku 1534 w Paryżu, w Amboise, w rezydencji króla rozlepiono gwałtowny pamflet na mszę i na dwór papieski. Jeden z tych pamfietów znaleziono nawet na drzwiach prowadzących do królewskich pokoi. Reakcja monarchy była bardzo gwałtowna. Franciszek I, odprawiwszy pokutną procesję, postanowił krwawo rozprawić się z protestantami. Zaczęło się wyłapywanie znanych wyznawców Lutra, bądź podejrzanych o proluterańskie sympatie, bądź niepewnych w swej wierze katolików; wkrótce dwadzieścia osób spłonęło na stosie, zaczęło się szpiclowanie i donosicielstwo. We Francji zapanował terror. To właśnie w tym czasie Kalwin ostatecznie zerwał z Kościołem, część humanistów francuskich zdeklarowała się jako prawowierni katolicy, część zaś przeszła otwarcie na protestantyzm; inni zrozumieli, że nie można pisać zbyt otwarcie.

Amnestia, którą Franciszek I ogłosił pod wpływem presji Rzymu, nie uspokoiła kraju, nie pogodziła sprzecznych interesów, postaw, przekonań, ambicji. Między 1547 a 1559 rokiem ogłoszono w Paryżu około 500 wyroków na heretyków, w tym sześćdziesiąt wyroków śmierci. W roku 1551 wydano rozporządzenie, na mocy którego donosiciel otrzymuje trzecią część majątku skonfiskowanego po udowodnieniu podejrzanemu herezji. W roku 1557 wyznaczono jedną już tylko karę na heretyków: karę śmierci. Tymczasem Reformacja rozwijała się we Francji niepowstrzymanym pędem: od roku 1559 do 1561 liczba zborów protestanckich wzrosła z 72 do 2000. Od tego właśnie 1561 roku zaczyna się trzydziestoletni okres francuskich wojen religijnych doby Odrodzenia.

Wojny te nie były jednak wyrazem konfliktów wyznaniowych, metafizycznych, sekciarskich, kryły w sobie – jak już powiedziano – sprzeczności rzeczywistych interesów klasowych. Reformacja okazała się bowiem realną siłą polityczną: mieszczaństwo, masy plebejskie, a nawet chłopskie w swym dążeniu do emancypacji znajdowały w niej oręż ideologiczny, szlachta w swym dążeniu do uwolnienia się od więzów krępującej ją władzy królewskiej widziała w niej skuteczny sposób wyzyskania rewolucyjnych ruchów masowych, ideologowie zyskiwali niespodziewanie oparcie w wyzwalającej się sile mas. Ten proces ogarnął całą Europę. Monarchia francuska podporządkowując sobie francuski Kościół katolicki, który miał odtąd przez długi czas stanowić ramię jej władzy, w swej polityce zagranicznej popierała ów proces, ponieważ osłabiał potęgę jej zewnętrznych wrogów. Alę gdy „sprawa ulotek" ujawniła jego obecność również i we Francji, uznała go za istotne, poważne zagrożenie. I nie myliła się.

Wśród takich okoliczności historycznych, w takiej oto aurze rozwijała się renesansowa literatura Francuzów, stowarzyszona z humanistyczną erudycją, przejęta nową wizją świata i nową koncepcją swej własnej roli i znaczenia. Na jej bujny rozwój wpłynął jednak jeszcze jeden czynnik, którego nie sposób przecenić: wynalazek druku.

Na samym progu XVI stulecia drukarnie pracowały już w czterdziestu francuskich miastach, a Lyon i Paryż prowadziły ciężką walkę konkurencyjną z drukarniami włoskimi, których metropolią była Wenecja. Wkrótce moda włoska zwycięża we Francji, krój czcionek się zmienia, pojawiają się piękne, ozdobne wydania, tworzą się całe szkoły typograficzne, wyrastają mistrzowie sztuki drukarskiej. Wśród nich największą sławę zdobywa znana nam już rodzina Estienne.

Skończył się czas literatury do słuchania, literatury mówionej i śpiewanej, zaczęła się epoka czytelnictwa. Pojęcie literatury stało się nieodłączne od pojęcia książki. Znikł średniowieczny sposób rozpowszechniania dzieł; tworzenie mniej lub bardziej podobnych do siebie ustnych wersji zastąpił przedruk, a więc wierne odtworzenie tekstu raz na zawsze ustalonego i utrwalonego dzięki nowej technice. W krew kultury europejskiej weszło pojęcie oryginału, czyli pierwotnej, autentycznej, przez nikogo nie zmienionej i nie skażonej wersji autorskiej. Nowa technika umożliwiła więc upowszechnienie krytycznego ducha filologii, a także nawyk traktowania utworów jako dzieł indywidualnych twórców. Nazwisko autora stało się nieodłączną częścią tych dzieł. Zaczyna się wyrabiać pojęcie stylu jako wyrazu określonej indywidualności twórczej. Nadto przedrukowywane teksty stały się dostępne, tanie, łatwe do przewożenia, wielka liczba osób mogła obecnie zaznajamiać się z tym samym utworem równocześnie i niezależnie od miejsca pobytu. Mogła więc tworzyć się opinia publiczna, wspólnota gustów i poglądów. Dlatego właśnie humanizm renesansowy, rozwinięty we Włoszech, tak szybko stał się prądem umysłowym ogarniającym całą Europę i wpływającym na odmianę całej literatury.

Uczestniczyć w tej wspólnocie, tworzyć opinię publiczną mógł jednak tylko ten, kogo stać było na zdobycie wykształcenia. Odtąd ideał człowieka stał się nieodłączny od kultury umysłowej i literackiej: wzór *honnête-homme,* mężczyzny godnego przynależności do elity, stworzony przez Montaigne'a w jego słynnych *Próbach,* przetrwał we Francji dwa stulecia; później zaś, już w dobie Romantyzmu, odrodził się renesansowy właśnie ideał poety, duchem wynoszącego się ponad szarych ludzi. Podobnie i utworzony w dobie Renesansu model kobiety wytwornej, oczytanej patronki sztuk i nauk, istoty tajemniczej, lecz pełnej siły realizowały salony francuskie XVII, XVIII, a nawet jeszcze XIX wieku; owe „sawantki" i „wykwintnisie" nadawały ton nie tylko życiu towarzyskiemu, ale i życiu literatury.

Z kultury Renesansu, gdy świat okazał się inny, niż go wymarzyli uczeni humaniści, gdy dawne pojęcia okazały się niewystarczające, gdy przemiany rzeczywistości ukazywały jej przerażające czy odpychające oblicze, narodziły się nowe postawy i style: Barok ze swoim ideałem dziwności, cudowności, zaskoczenia, ze swoim podziwem dla czystej formy, dekoratywności i wspaniałości, ze swoim ulubieniem wyrafinowania, stylizacji, przesady, retoryki i krasomówstwa, ze swoją skłonnością do zastępowania inspiracji emocjonalnej doktryną, ze swoją estetyką pedagogiczną, ze swą hedonistyczną koncepcją literatury. Klasycyzm, który mu się przeciwstawia w imię specyficznie pojętej idei rozumu i specyficznie pojętej kontynuacji tradycji antyku, ale który przejmuje wiele z typowych postaw, pojęć, technik barokowych, głosić będzie ideał literatury psychologicznej, rygorystycznie wiernej podziałowi na gatunki, zmierzającej do prostoty kompozycji i maksymalnej jasności stylu.

Z owych przemian, jakim uległa kultura Renesansu, wynikła także filozofia siedemnastowiecznych i osiemnastowiecznych libertynów, tworząca systemy otwarte, zabarwione przez nową kosmogonię i antyreligijny sceptycyzm; filozofia wolnomyślna i nonkonformistyczna, wymierzona przeciw przesądom tłumu, ale i przeciw złudzeniom erudytów, uważająca religię za narzędzie zdobywania i utrzymywania władzy, moralność za dziedzinę autonomiczną i od religii niezależną, filozofia wroga wszelkiemu dogmatycznemu fanatyzmowi, zainteresowana w wypracowaniu krytycznej metody historycznej , przekonana, że rozwój kultury zależy od upadku i obumierania religii; filozofia niewolna wszakże i od koncepcji, które uważać można i wyzyskać jako uzasadnienie rezygnacji i konformizmu. Z przełomu i specyficznej opozycji wobec renesansowych prądów wywodzi się Kartezjusz ze swoją filozofią rozumu, ideałem matematycznych rygorów myślenia, oczywistości, metodycznego wątpienia, ze swoją psychologią i moralnością, i jansenizm, którego Pascal jest tak świetnym przedstawicielem. Jansenizm uwikłany w problematykę wolności czło-

wieka, głoszący tragiczną wizję świata, postulujący moralność surową, ale opartą nie na posłuszeństwie i prawie, lecz na wewnętrznym przeżyciu. Do kultury Renesansu i do tego, co z niej się rozwinęło, między innymi do libertynów, nawiąże później ruch intelektualny Oświecenia francuskiego, zainteresowany przede wszystkim społeczną i polityczną problematyką, głoszący prymat doświadczenia i nową, znów optymistyczną wizję świata.

Epoka Renesansu przekazała jednak przyszłym stuleciom nie tylko swe kontrowersyjne idee i ideały, swój niepokój intelektualny, swoją elitarną koncepcję kultury, opartą na modelu antycznym, swoją kontrowersyjną filozofię człowieka, swoje wielorakie wzory piękna i dobra, umożliwiając ich dalszą elaborację, ich rozwój prowadzący do nowych intelektualnych przełomów. Dała ona również początek kontrreformacji, której duszą byli jezuici, a więc długie stulecia trwającemu konfliktowi, który protestantów przeciwstawił katolikom, jansenistów – ortodoksom, libertynów – prawomyślnym. We Francji był to konflikt okrutny i krwawy, krwawiący aż po sam próg wielkiej rewolucji 1789 roku.

Jeżeli tak było, to dlatego że całe życie codzienne poddanych w katolickiej części porenesansowej Europy miało być z woli Kościoła ujęte i zostało ujęte w ścisłe rygory posłuszeństwa religijnego. We Francji podstawową organizacją społeczną, oficjalnie uznawaną zarówno przez Kościół, jak i przez państwo, stała się parafia. Proboszcz spełniał rolę nie tylko pasterza duchowego, ale i urzędnika administracji świeckiej. Ogłaszał rozporządzenia królewskie, prowadził akta stanu cywilnego, sporządzał kontrakty dotyczące własności, darowizn, ślubów zakonnych, nadzorował pobór do wojska. Od jego podpisu zależało wiele: zezwolenie dla osób chorych na zakup mięsa w dni postne, zaświadczenia moralności i pobożności katolickiej, bez których nie można było otrzymać nominacji na urząd publiczny ani dyplomu uniwersyteckiego, ani zezwolenia na wykonywanie zawodu lekarza, chirurga, położnej, aptekarza, księgarza i drukarza, proboszcz także podpisywał nakazy aresztowania za obrazę obyczajów. Niezależnie od tego sporządzał on stałe listy osób okazujących niezbyt gorącą wiarę, opuszczających nabożeństwa, nie przystępujących do sakramentów, i te statystyki przesyłał regularnie do biskupa, który umiał robić z nich użytek. W okresie od XVI do XVIII wieku drobiazgowa kontrola przestrzegania praktyk religijnych prowadzona przez kancelarie biskupie osiągnęła swój stan doskonały. Każdy na co dzień i nieprzerwanie czuł na sobie surowe oko Kościoła, sprawdzające nie tylko postępki, ale i myśli, oko zawsze podejrzliwe i zawsze o nieprawomyślność podejrzewające.

Ten system kontroli religijnej oparty na poufnych doniesieniach starano się we Francji w pewnym okresie przechwycić i wyzyskać dla celów politycznych. Starali się o to ci, którzy w XVII wieku byli przeciwnikami silnej władzy królewskiej i nie chcieli na jej rzecz rezygnować ze swoich dawnych przywilejów. Założyli więc tajną, konspiracyjną organizację osób świeckich i duchownych i nazwali ją Towarzystwem Świętego Sakramentu. Dla osiągnięcia swych celów Towarzystwo posługiwało się na szeroką skalę zorganizowanym donosicielstwem, szpiclowaniem, prowokacją, oszczerstwem, zniesławieniem, ale zawsze tak, aby ramię, które cios zadaje, pozostało w ukryciu. Szpicle Towarzystwa występowali więc najczęściej w roli opiekunów, którzy węszyli i myszkowali wszędzie, wciskając się i do więzień, i do szpitali, i do urzędów, a przede wszystkim do domów prywatnych, do rodzin. W ten sposób wykrywano nieprawomyślnych, a więc tych, którzy bardziej sprzyjali państwu niż Kościołowi, a więc tych, którzy okazywali niezależność sądu.

Towarzystwo Świętego Sakramentu (zwane później Kabałą) było najjaskrawszym objawem tej tendencji czy postawy, dla której prawa jednostki ludzkiej, a zwłaszcza jej prawo do swobodnego myślenia, szczerego przeżywania, indywidualnego sądu, było niczym. Najmocniejszy zaś protest przeciw tej tendencji zawarty został i wyrażony w pewnym trzysta już lat liczącym utworze komediowym. Ten utwór komediowy jest arcydziełem, jednym z najbardziej genialnych, jakie ludzkość wydała: to *Świętoszek* Moliera. Idzie za

nim druga komedia, równie genialna i również Moliera: *Don Juan.* A potem cała literatura francuskiego Oświecenia.

Epoka Renesansu – jak wiadomo – dała Francji model monarchii absolutnej, z którego realizacją część francuskich możnowładców nie pogodziła się nigdy, a którego obalenie stało się po dwu stuleciach dziełem rewolucji wszystkich francuskich stanów. Ideologia tej rewolucji nawiązywała do tych samych wzorów, które Renesans przyniósł, uświetnił i spopularyzował w Europie. On sam zaś korzystał z długiej już i odległej tradycji humanistycznych walk w obronie niezależności i swobody. Była już o tym mowa: w wieku XIII rozpowszechniano eksperymentalną wiedzę Arabów, ich medycynę, astronomię, matematykę, fizykę. Wiemy też dobrze, jak wielki to miało wpływ i jak dalece przeciwstawny tej koncepcji kultury, którą wyznawał i realizował Kościół. Na przykładzie Prowansji widzieliśmy również, jakie były ekonomiczne i socjologiczne uzasadnienia tego wpływu. Średniowieczny awerroizm, o którym także już mówiliśmy, nie był doktryną, ale postawą umysłową, oddzielającą prawdy racjonalne od prawd objawionych i przyznającą pierwszeństwo racjonalistycznej metodzie poznania, doświadczeniu naukowemu, ludzkiemu. Mimo prześladowań Kościoła awerroizm rozkwitł we Włoszech, we Francji, w Anglii i stał się szkołą humanistycznej myśli świeckiej, myśli przyrodniczej i społecznej. To już nie miłość i pieśń, jak u trubadurów, ale badanie i nauka stały się oparciem dla krytyki, niezależności, swobody.

Z tego ducha wyrósł, jak pamiętamy, Robert Grosseteste, który głosił powrót do doświadczenia i starał się sprowadzić fizykę do praw matematycznych, i Roger Bacon ze swą filozofią eksperymentalną, i Siger z Brabantu, Jean de Jaudun, Pierre d'Abane, i pierwszy awerroista zajmujący się filozofią społeczną, oddzielający politykę od moralności religijnej, pierwszy teoretyk państwa laickiego, Marsiglio da Padova, rektor Uniwersytetu Paryskiego. A także i Dante, wielki krytyk papiestwa, gorzki, zjadliwy patriota: „Ahi ... serva Italia, di dolore ostello, Nave senza nocchiere in gran tempesta, Non donna di provincie, ma bordello". Podobny duch ożywia wielkich utopistów, takich jak Tomasz Morus, i wielkich krytyków, takich jak Erazm z Rotterdamu, a później Montaigne. Podobną postawę ujawniła cała satyryczna, popularna literatura francuska XIV i XV wieku, a później w Anglii wielki Szekspir. W sposób kapitalny wyraził ją pewien francuski lekarz, erudyta i uczony w swym olbrzymim, nieśmiertelnym jak i utwory Moliera, wielotomowym dziele: Rabelais. A po nim Wolter, Diderot, Rousseau.

Rabelais ujawnił postawę, która stanowiła o sile humanistycznego protestu. Dał jej później dowód Giordano Bruno, wielki, namiętny pisarz, obrońca idei kopernikańskiej i godności ludzkiej. Z tego właśnie ducha, mimo wszystkich przemian, jakim kultura renesansowa uległa dając życie nowym prądom, wyrósł Molier i La Fontaine, który twierdził, że to nie Bóg stworzył człowieka, lecz człowiek Boga. A także Kartezjusz, Gassendi i taki pisarz, jak Cyrano de Bergerac, kpiący z mocy nadprzyrodzonych, cudów i wizji, głoszący we Francji XVII wieku konieczność obalenia wszelkich autorytetów. A wreszcie tę wolnomyślicielską, libertyńską postawę skodyfikuje już na samym progu XVIII wieku, wieku Oświecenia, sławny „filozof rotterdamski", Piotr Bayle, w swym wielkim *Słowniku historycznym i krytycznym (Dictionnaire historique et critique).*

Wiek Oświecenia tę przez stulecia rozwijaną tradycję humanistycznej walki nie tylko przejął, nadając jej już zdecydowanie kształt walki o wolność nauki, o etykę świecką i o zmianę instytucji, a nawet całej dotychczasowej struktury społecznej. Oświecenie z ogromną intensywnością upowszechniło tę tradycję, czyniąc z niej przez to wielką i rewolucyjną siłę społeczną. Pewnie dlatego Immanuel Kant, chcąc z samym końcem wieku XVIII odpowiedzieć na pytanie „Czym jest Oświecenie?" – napisał, że było to stulecie dojrzewania ludzkości, która zdecydowała się wreszcie wyjść z okresu swego dziecięctwa. „W wiekach poprzednich – dowodził Kant – człowiek z własnej winy znajdował się pod

kontrolą, nie miał odwagi posługiwać się rozumem, potrzebował rozkazów z zewnątrz. Istotnie, lenistwo i tchórzliwość czyni z ogromnej liczby ludzi istoty niedorosłe, niedojrzałe, łatwo ulegające cudzej dominacji. Książka myśli za nich, spowiednik za nich ma etykę, lekarz za nich reguluje tryb życia i tak oto wszyscy czują się zwolnieni z osobistego wysiłku; zawsze wygodniej, gdy sąsiad podejmuje się niemiłej funkcji myślenia. Tę postawę wykorzystują sprytni kontrolerzy, stróże, żandarmi, w których interesie jest pilnować, aby większość ludzi nigdy nie stała się dorosła, samodzielnie myśląca. Więc ciągle zbierają dowody na to, jak niebezpiecznie jest chodzić o własnych siłach..."

Oświecenie oznaczało dla Kanta kres panowania głupoty, przesądu, ignorancji, niesamodzielności myślowej, a więc niewoli. Taka też była nadzieja wszystkich wielkich humanistów, walczących w obronie praw i swobód jednostki: że rozum wyzwoli człowieka. I tę nadzieję cała tradycja renesansowa, a potem libertyńska i racjonalistyczna, przekazała naszym czasom.

Albowiem epoka Odrodzenia dała początek tym wszystkim europejskim ruchom, które emancypację człowieka uznały za naczelną sprawę ludzką. Dlatego i dziś idee renesansowe są żywe, humanizm nie przestał stanowić kontrowersyjnego problemu i praktycznego zadania. Dlatego też Renesans uważany jest za początek ery nowożytnej i nowożytnej literatury europejskiej.

WIEK XVI: RENESANS

I. SZKOŁY POETYCKIE I GENIUSZE POEZJI

W okresie, który upłynął od *Wielkiego testamentu* Villona (1461) do manifestu Plejady (1549), której przewodził Ronsard, poezja francuska skupiła się wokół dwu szkół poetyckich i wydała dwu znakomitych poetów.

Szkoła „wielkich retoryków" *(Grands Rhétoriqueurs)* uformowała się na dworach francuskim, burgundzkim i flandryjskim, grupowała więc poetów dworskich, ale zajmujących na tych dworach nieraz wybitne stanowiska, wykształconych humanistów, wrażliwych na wzory nowej poezji włoskiej, przejętych uwielbieniem dla poezji starożytnych. Za prekursora ich twórczości historycy literatury uważają Alain Chartiera, o którym była już mowa; specyficzny charakter tej poezji wiążą z potrzebą przeciwstawienia się fali naśladownictw *Roman de la Rose*. Wielcy retorycy uprawiali bowiem gatunki wypracowane przez całą średniowieczną lirykę francuską, ale niezwykle udoskonalone pod względem technicznym, z wyraźną preferencją dla formy stałej i dla małych form lirycznych. Reguły tej nowej sztuki poetyckiej wyłożył w roku 1521 Pierre Fabri w swym dziele pt. *Grand et vray art de pleine rhétorique*.

Fundamentem poezji wielkich retoryków była muzykalność wiersza: szczególna dbałość o rytm i dźwięk. Stąd wybitna rola wyznaczona średniówce i usilne staranie o bogactwo i różnorodność rymu. W zakresie rymu wielcy retorycy okazali wynalazczość niezwykłą: utworzyli i usystematyzowali najprzeróżniejsze, nieraz bardzo skomplikowane sposoby rymowania i nadali im odpowiednie nazwy. Rym *equivoquee*, rym *echo*, rym *annexée*, rym *batelée*, rym *renforcee* to były całe systemy kojarzenia słów jako dźwięków, tworzenia współbrzmień często zaskakujących, ale zawsze nadających wierszom, których już nie śpiewano, charakter przede wszystkim muzyczny. Nieraz ze szkodą dla treści. Taki kierunek formalnych poszukiwań prowadził do sztukmistrzostwa słownego i kompozycyjnego, zacierał granicę między sztuką i sztukmistrzostwem. Powstawały wiersze–kalambury, wiersze–szarady, wiersze–zagadki, rytmiczne i rymowane wypowiedzi, które się dawały sensownie odczytać z góry na dół i z dołu do góry, od lewej ku prawej i od prawej do lewej, osobno do cezury i osobno po cezurze.

Twórczość wielkich retoryków nie polegała jednak na kalamburach, to nie była tylko poezja dziwactw, skostnienia, płaskiej dworskości, nieosobista poezja zręcznych bawidamków, choć taką o niej opinię zazdrosna Plejada przekazała potomnym. Sztukmistrzostwo było bowiem tylko ubocznym produktem usilnej dążności wielkich retoryków do poetyckiej doskonałości formalnej. Dążność ta stanowiła wyraz wysokiej kultury językowej, dzięki której wielcy retorycy pozostawili po sobie w swych wierszach bogaty i wielki katalog rytmicznych i rymowych możliwości tkwiących w języku francuskim i w formach poetyckich, które zdolny jest tworzyć. Dalecy od idealizowania kobiety, pisywali śmiałe wiersze o miłości i o uciechach stołu, ale także satyry liryczne i diatryby polityczne. Poruszali w swej poezji wielkie i wzniosłe tematy ilustrujące ich humanistyczny ideał państwa: ideał oświeconego władcy, pokoju, sprawiedliwości dla ludu.

Ze szkoły wielkich retoryków wyrósł poeta uważany za protoplastę nowożytnej poezji francuskiej: Clément Marot. Wychował się na poezji swego ojca, Jana, który należał do szkoły poetyckiej *Grands Rhétoriqueurs,* na poezji Villona, Chartiera i *Roman de la Rose,* ale czytał również starożytnych i Petrarkę. Był członkiem znanego nam teatralnego bractwa Enfants Sans-Souci, paziem, dworzaninem Marguerite de Navarre, uczestnikiem wojen włoskich, pokojowym króla. Ale był także więźniem, uciekinierem, wygnańcem. Podejrzewano go o sprzyjanie Reformacji i z tego podejrzenia nigdy się nie oczyścił. Z trudem tylko udawało się jego możnym protektorom uwalniać go z aresztu, do którego się dostawał najpierw za nieprzestrzeganie postu, potem za napad mający na celu uwolnienie więźnia; z trudem też udało się jakoś odłożyć rozpoczęty już proces o herezję. „Afera ulotek" pozbawiła go jednak tej opieki, nazwisko Marot tkwiło na siódmym miejscu wśród 73 nazwisk stanowiących „czarną listę" podejrzanych, zatwierdzoną przez króla. Poeta uciekł do Włoch, na dwór w Ferrarze. Wygnanie było dla niego cierpieniem. Udało mu się jednak uzyskać pozwolenie powrotu. W Lyonie grono humanistów i poetów wita go entuzjastycznie. Ale pobyt w ojczyźnie nie przynosi mu nic dobrego. Jego piękny przekład trzydziestu psalmów ze *Starego Testamentu* protestanci francuscy przyjmują jako swój tekst liturgiczny, chociaż Marot ofiarował go królowi. To budzi uśpioną nieco czujność ortodoksów. Jego satyra na sędziów, *Piekło,* przysparza mu wrogów. Fala fanatyzmu podnosi się znowu i Marot ponownie ucieka z Francji. Tym razem do Genewy. Ale i tu, w samej stolicy kalwinizmu, jest człowiekiem podejrzanym. Postanawia więc przenieść się do Turynu i w czasie podróży do tego miasta umiera.

Biografia Marota lepiej charakteryzuje czasy, do których się odnosi, niż niejedna uczona monografia. Pozwala też lepiej zrozumieć, na czym polega wartość poezji Marota, tak lekceważąco ujmowanej w formułę, którą Boileau narzucił całym pokoleniom: że jest to elegancka, wytworna zabawa poetycka, *élégant badinage*. Marot jest istotnie twórcą stylu, który od jego nazwiska określa się jako styl *marotique*. Oznacza to lekkość i jasność, swobodę w operowaniu różnorodnymi rytmami, subtelność weryfikacyjną, ale nade wszystko uśmiech lub półuśmiech, z jakim traktuje się sprawy tego świata, unikając tragizmu i patosu, rezygnując z refleksji zbyt ogólnej i ze zbyt otwartego wypowiadania sądów: uśmiech, czasem melancholijny, czasem wesoły, czasem gorzki, nie pozwalający nigdy na brutalne odsłonięcie swego wnętrza w całej jego nagości. Elegancja i wytworność jako synonim dyskrecji i delikatność uczuć.

Była to bowiem *par excellence* dworska poezja, komponowana tylko okazjonalnie, tylko z powodu wydarzeń wymagających uświetnienia albo potrzeb, o których zaspokojenie trzeba się upomnieć, albo okoliczności, w których wypada dać wyraz swym uczuciom. Ale była to także poezja satyryczna – przeciw obskurantom, przeciw niesprawiedliwości, przeciw nieuctwu, przeciw gwałcicielom wolności, przeciw wrogom uciech i zabaw. Poezja, której nieobca jest świadomość głębi i powagi spraw ludzkich, bólów i cierpień z losem ludzkim nieodłącznie związanych, znaczenia wzniosłych uczuć i wielkich idei, do których człowiek jest zdolny.

Marot odnowił i wzbogacił technikę poezji francuskiej, utrwalił w niej rodzaje takie, jak list poetycki *(épître),* epigram, elegia, wprowadził do niej sonet i miał wielu naśladowców, którzy jego poezję, kontynuującą tradycje Villona, przedłużyli aż do poezji La Fontaine'a.

Inny natomiast charakter miała twórczość poetyckiej szkoły lyońskiej. Przede wszystkim dlatego, że nie była to poezja dworska, nie miała charakteru okolicznościowego, silnie natomiast wiązała się z platonizmem i petrarkizmem i ze specyficznymi ideami, które ten prąd umysłowy niósł z Włoch do Francji. Była to przede wszystkim wzniosła idea kobiety i jeszcze bardziej wzniosła idea miłości, z czasem zwulgaryzowana w obiegowej formule „miłość platoniczna". Wokół tych idei toczył się we Francji głośny spór literacki, w którym tradycyjnemu antyfeminizmowi przeciwstawiano pojęcie namiętności miłosnej jako

cnoty, wzór kobiety wyzwalającej się i żądającej uznania dla swych potrzeb uczuciowych, intelektualnych, moralnych. Właśnie w lyońskiej szkole poetyckiej wyrosła twórczość licznych kobiet, z których największą sławę uzyskała Louise Labé, autorka sonetów pełnych erotycznej melancholii, przejmujących w swym szczerym wyrazie uczucia miłosnego, spopielającego doszczętnie i bez reszty, elegijnych i namiętnych.

Swoisty realizm psychologiczny, szczególna mieszanina idealizmu i sensualizmu, pogarda dla trosk powszednich, uznanie wzniosłości miłosnych cierpień charakteryzowały twórczość poetów ze szkoły lyońskiej w równej mierze, jak ich skłonność do symbolizmu, do stylu wyrafinowanego, jak ich przekonanie o niezwykłej doniosłości poezji, która jest misją. Wszystko to odnaleźć można przede wszystkim w twórczości poety, którego doceniono dopiero po kilkuset latach, uznając go za dalekiego prekursora najbardziej nowoczesnych postaw poetyckich: Maurice Scève.

Scève był bogatym mieszczaninem lyońskim włoskiego zresztą pochodzenia. Dał się poznać jako odkrywca rzekomego grobu Laury, pięknej muzy Petrarki, potem jako wybitny poeta łaciński i świetny kontynuator tradycji „wielkich retoryków". Miarą jego oryginalności, jego *par excellence* humanistycznej koncepcji świata, człowieka, kultury, jest poemat dydaktyczny zatytułowany *Mikrokosmos.*

Jest to epopeja ludzkości, jej historia przedstawiona jako dzieje opanowania i ujarzmienia przyrody. Tę ludzkość symbolizuje postać Adama, prarodzica, który jest w poemacie prototypem człowieka, prometejskim półbogiem, a zarazem alegorią wszystkich pokoleń ludzkich: przeszłych, obecnych i przyszłych. Scève przedstawia wygnanie Adama z raju jako wydarzenie szczęśliwe raczej i pobudzające wszystkie najszlachetniejsze ambicje człowieka: Bóg dokonał wówczas aktu swoistej abdykacji; oddał świat we władanie człowiekowi. Wygnany z raju Adam staje się wolny, ale ceną tej wolności jest walka, która nieprędko się skończy: walka z oporem świata zewnętrznego, lecz również i z oporem swego własnego, psychicznego wnętrza.

Rozesławszy swe dzieci, by zajęły wszystkie przestrzenie globu, przystępuje Adam do wypracowania narzędzi, które by mu pozwoliły ten glob naprawdę ujarzmić. Przeprowadza rejestr wszelkich stworzeń, które na nim są lub żyją, konstruuje systemy myśli pozwalające poznać te stworzenia, buduje przyrządy umożliwiające zwalczanie ich wrogości. Staje się twórcą nauki i techniki, dzięki którym nadaje pełną wartość swej wolności. I tak powoli odzyskuje utracony raj: sam go buduje, sam go tworzy, sam jest jego panem. I wreszcie po długotrwałym, zwycięskim trudzie stać go na dobrze zasłużony odpoczynek – niczym biblijnego Boga po sześciu dniach tworzenia.

Mikrokosmos, stanowiący dzieło poetyckie zawiłe w swej symbolice, ciemne wskutek wielkiej kondensacji myśli, wyrażonych w krótkich, aluzyjnych maksymach, jest późnym dziełem Maurice Scève'a. Natomiast miano arcydzieła zyskał sobie znacznie wcześniejszy jego utwór, zatytułowany *Delia przedmiot najwznioślejszych uczuć (Délie objet de la plus haute vertu).* Jest to zbiór epigramatów pisanych dziesięciozgłoskowcem, powstałych pod silnym i nie ukrywanym wpływem *Śpiewnika* Petrarki. Erotyzm poetycki Scève'a jest tu jednak szczególnego rodzaju. Poemat przedstawia bowiem nie tylko dzieje miłości, jej rozwój: od nagłego olśnienia uczuciem poprzez trudną drogę wewnętrznego doskonalenia, sublimacji aż do stanu „najwyższej cnoty", to znaczy uczuć tak wzniosłych, że zapewniających wieczną sławę – nieśmiertelność; jest to zarazem poemat o dwu miłościach, o dwu równoczesnych przeżyciach erotycznych, z których jedno jest żywe, a drugie jest wspomnieniem; *Delia* stanowi bowiem wyznanie dojrzałego już mężczyzny, który przeżywa swą drugą wielką miłość i w tym uczuciu odnajduje wszystko, co mu przyniosła miłość pierwsza, pierwsze oczarowanie dwudziestolatka.

Szkołę lyońską, której zresztą wielu krytyków odmawia nazwy prawdziwej szkoły poetyckiej, uważa się w historii literatury za wyraźną już zapowiedź twórczości Plejady,

zajmującej w dziejach renesansowej liryki francuskiej miejsce naczelne. Nie znaczy to jednak, jakoby przed Plejadą i obok niej nie rozwijała się poezja, której ani z „wielkimi retorykami", ani ze szkołą lyońską powiązać ściśle się nie da.

Owszem, miejsce szczególne, bo jakby pośrodku drogi między średniowieczną a renesansową liryką, zajmuje poetycka twórczość siostry Franciszka I, Marguerite de Navarre, która pisywała poematy mistyczne, epigramy i pieśni. Gdy przyjdzie czas wojny domowej, Agrippa d'Aubigné, protestant, zacznie pisać w tajemnicy, opublikowany dopiero w następnym stuleciu, wielki poemat satyryczny i polityczny *Les Tragiques,* przedstawiający okropności wojny domowej, życie dworu, demoralizację sądownictwa, krwawe prześladowania protestantów. Równocześnie w świecie francuskiego protestantyzmu zrodzi się wielka poezja Guillaume'a du Bartas, autora poematu biblijnego *La Semaine ou la Création (Tydzień albo Stworzenie świata),* którego sława obiegnie cały świat, a tekst zostanie przetłumaczony na wszystkie języki.

Tymczasem jednak kwitnie jak dawniej liryka religijna, pieśni pobożne i moralizatorskie, poezja polityczna odzwierciedlająca nastroje zbrojnych wypraw włoskich, wiersze miłosne i wiersze satyryczne, a już szczególnie wielkie powodzenie zdobywa rodzaj poetycki zwany *blason* (tarcza herbowa), czyli rozmaitej objętości poemaciki, stanowiące opis jakiejś osoby, przedmiotu, klasy społecznej. Jest to poezja związana z gustami bardzo szerokiej publiczności, korzystająca z doświadczeń szkół poetyckich, ale pozbawiona ich ambicji intelektualnych i artystycznych, obca ich wysokiemu ideałowi sztuki. Tak oto pod wpływem humanizmu zaczyna się w liryce francuskiej zaznaczać dość wyraźny podział na twórczość artystyczną i popularną.

Konsekracja owego podziału, uzasadniona ideałem wielkości poetyckiego rzemiosła, arystokratyczną, elitarną koncepcją poezji narodowej, wsparta pojęciem literatury jako sztuki i jako misji oraz pojęciem poety jako arystokraty ducha – jest w literaturze francuskiej świadomym dziełem Plejady. Była to grupa poetycka uformowana we Francji około połowy XVI wieku przez kilku przyjaciół oddanych pilnym i entuzjastycznym studiom kultury antycznej. Właśnie z dziejów starożytnej Aleksandrii wzięli oni samą nazwę Plejady, nadaną przed wiekami siedmiu poetom epoki ptolemejskiej, tworzącym konstelację tak błyszczącą na firmamencie literatury, jak siedem gwiazd, tą właśnie nazwą obdarzonych przez astronomię, błyszczy na firmamencie niebieskim. Przyjaciół było siedmiu, choć nie zawsze byli to ci sami. Ale Pierre de Ronsard zawsze był wśród nich postacią najwybitniejszą.

Swoją oficjalną, by tak rzec, egzystencję w literaturze francuskiej Plejada Ronsarda zaczęła od ogłoszenia manifestu znanego pod tytułem *Obrona i uświetnienie języka francuskiego (Défense et illustration de la langue française).*

Autorem jej był poeta Joachim du Bellay. Idee, które głosiła, nie były nowe, sformułowane jednak zostały z siłą przekonania nie znoszącego sprzeciwu, w kategorycznym tonie objawienia jedynej prawdy, w duchu zarazem buntowniczym i pełnym entuzjazmu. Właśnie dlatego manifest Plejady wzbudził sprzeciwy, podniecił krytykę, sprowokował walkę. A dzięki temu Plejadzie przypisano idee, których nie była oryginalnym twórcą, wprowadzenie do liryki francuskiej zasad, którym w rzeczywistości nie była wierna, i absolutne nowatorstwo, którego naprawdę nie urzeczywistniała.

Poetycka doktryna Plejady, sformułowana najpierw w manifeście du Bellaya, a potem w teoretycznych rozprawkach Ronsarda, głosiła, że wielką literaturę, wielką poezję o najwyższych artystycznych i intelektualnych ambicjach, tworzoną dotychczas w całym wykształconym świecie tylko po łacinie, należy tworzyć w narodowym języku Francuzów. Ale język ten winien zostać przez tę literaturę wzbogacony i upoetyczniony. Wzbogacony przez zapożyczenia z dialektów, ze słownictwa starofrancuskiego, zawodowego, z greki i łaciny, przez tworzenie neologizmów, zwłaszcza słów złożonych i zdrobniałych; upo-

etyczniony zaś przez stosowanie inwersji na modłę starożytnych, bezokoliczników i przymiotników rzeczownikowych, metafor, peryfraz, hiperboli. Druga wielka teza doktryny głosiła, że należy naśladować poezję starożytnych i poezję współczesnych Włoch. Do poezji francuskiej wprowadzić więc należy wielkie rodzaje antyczne: odę, epopeję, tragedię, komedię, satyrę, list poetycki, a także włoski sonet; porzucić stare, średniowieczne gatunki liryki, porzucić też alegorię i zamiast niej czerpać z mitologii starożytnych.

W doktrynie Plejady stanowiącej pewną rehabilitację języka narodowego i kultury antycznej zawiera się więc krytyka i program. Poeci Plejady: Joachim du Bellay, Remi Belleau, Antoine de Baîf, Pontus de Thyard, Étienne Jodelle, Jean Dorat, wreszcie sam Pierre de Ronsard nie pojmowali jednak swej twórczości jako czystej realizacji zadań programowych. Program – przez nich samych sformułowany – nie był dla nich jako poetów źródłem natchnienia i motorem ambicji. Motorem ambicji było stworzenie wielkiej poezji, a źródła natchnienia były różne. Petrarka, Horacy, Pindar – źródła czysto literackie nie wystarczyły na długo. Były nie tyle wzorem, niewolniczo naśladowanym, ile szkołą gustów, pokazem horyzontów poetyckich. Szybko jednak poeci Plejady zaczęli czerpać z pozaliterackich źródeł inspiracji: ze wzruszeń osobistych, z polityki, z uczonej wizji świata i człowieka; zaczęli dawać wyraz nie tyle swej ambicji tworzenia wielkiej poezji, ile swym autentycznym przeżyciom moralnym, uczuciowym, intelektualnym. Odnosi się to szczególnie do dwu najwybitniejszych poetów Plejady. Jednym z nich był właśnie Joachim du Bellay.

Znakomity poeta neołaciński, chorowity arystokrata, świetnie wykształcony, zajmujący jednak we francuskiej służbie dyplomatycznej dość podrzędne stanowisko, du Bellay krótko pozostawał w niewoli entuzjazmu naśladownictwa. Po pierwszym zbiorze sonetów petrarkizujących, owianych duchem platońskiego mistycyzmu (tytuł: *Olive),* ulega potrzebie pisania tylko o tym, „co uczucie każe mu mówić".

Szczęśliw, kto jak Ulisses zwiedził piękne kraje
Lub jak ten, co za złotym runem zganiał wody,
Aby potem, doświadczeń pełen i pogody,
Wrócić w dom ojców, dawne znowu czcząc zwyczaje...
(tłum. W. Kościelski)

Powstaje zbiór sonetów aleksandrynem *Regrets (Żale),* w których dochodzi do głosu nostalgia za ojczyzną oraz ironiczny, satyryczny stosunek do papieskiego dworu; idzie za tym tomik nazwany *Antiquités de Rome (Zabytki rzymskie),* gdzie motywem głównym jest melancholijna refleksja nad upadłą wielkością starożytnego świata. Potem powstają inne zbiory i znakomita satyra na dworską poezję. Śmierć wcześnie przerywa twórczość du Bellaya. Krótkotrwała, a przez to wątła twórczość ta nie mogłaby sama jedna wpływać decydująco na kierunek rozwojowy liryki francuskiej, mimo że dwa wymienione zbiory: *Żale* i *Zabytki rzymskie* w literackiej tradycji francuskiej utrwaliły się jako utwory znakomite i żywe, a du Bellay uważany jest za mistrza francuskiego sonetu. Poezja Ronsarda miała jednak znacznie większy i zasięg, i ciężar. A sam Ronsard był rzeczywiście nie tylko przywódcą swojej grupy poetyckiej, ale i mistrzem poezji.

Kariera tego potomka starej szlachty węgierskiego czy rumuńskiego pochodzenia, lecz od XIV wieku we Francji osiadłej, miała charakter dworski. Nawet wówczas gdy z funkcjonariusza – by tak rzec – przemienił się w uczonego literata, dworzaninem pozostał do końca. Zaczął jako paź następcy tronu, po jego śmierci przebywał kolejno na dworach księcia Orleanu, przyszłego Henryka II, na dworze Jakuba V w Szkocji, brał udział w misjach dyplomatycznych wysyłanych do Niemiec i Włoch. Następnie – dotknięty głuchotą – oddał się intensywnym studiom klasycznym, tłumaczeniom, komentarzom autorów łacińskich i greckich. Ten okres trwał siedem lat.

Potem zaczyna się czas twórczości. Historycy literatury wyróżniają w niej różne stadia, wskazujące na ewolucję poetycką Ronsarda: od wiernego naśladownictwa Pindara i Petrarki, poprzez wpływ Homera, do oryginalnego liryzmu. Jest to schemat niewątpliwie uproszczony. Niemniej przeto poetycką działalność Ronsarda otwierają pindaryjskie ody, których liczba rozrosła się w późniejszych latach do rozmiarów pięciu „ksiąg".

Liro złocona, gdzie Febus jedynie
Mieszka i kunsztów dziewięciu boginie...
.....
Liro, zaszczycie moich lat dziecinnych,
Na tobie wcześniej we Francji od innych
Grać się uczyłem; lecz gdy mi cię dało
Niebo łaskawe, dźwięczałaś nieśmiało...
.....
Teraz cię wielbi, lutnio ma szczęśliwa,
Naród francuski, który mnie nazywa
Swoim śpiewakiem, chwałę mą obwieszcza
I pośród mężów czcigodnych pomieszcza.
Kaliope! Klio! Siostry, co czynicie,
Że moja muza osładza mi życie!
Oto na równi was wszystkie pozdrawiam,
Bo przez was króla i księcie wysławiam.
Ty zaś sprawiłaś, by mnie czytywano;
To dzięki tobie Ronsard zyskał miano
Harfiarza Francji i wszyscy go znają,
A pokazują, kiedy spotykają.
Jeśli więc pono za mój kunszt śpiewaczy
Naród łaskawie pochwalić mnie raczy
I jeśli czoło moje gwiazd dosięga,
W tym widna, liro, twoich łask potęga!
(tłum. L. E. Stefański)

Charakterystyczny ton Ronsarda brzmi w tym wyjątku z *Ody XXII*. Charakterystyczny, ale nie jedyny. W innych znajdziemy wątki erudycyjno-historyczne albo zachwyt nad pięknem przyrody, albo smutek z powodu przemijania lub znowu nutę zabawy erotycznej.

Motyw erotyczny rozwinięty jednak został w pełni dopiero w następnej fazie twórczości Ronsarda, w zbiorach zatytułowanych *Amours (Miłości), Continuation des Amours (Ciąg dalszy Miłości), Nouvelle continuation des Amours (Nowy ciąg dalszy Miłości)* powstałych w latach 1552—1556. O ile odom patronował przede wszystkim Pindar, tu panuje już niepodzielnie duch Petrarki.

Zazdrosne Słońce, miłości nierade,
Mgła, co się kryje, tyle zła sprawiła,
Że trzy dni w domu siedzi moja miła
Przez okno patrząc na żywiołów zwadę.
(tłum. M. Wroncka)

Ten sam motyw słońca powtórzy się w liryce miłosnej Ronsarda, gdy po przeszło dwudziestu latach przerwy wróci do niej w słynnych *Sonnets pour Hélène (Sonetach do Heleny)*. Jakże zmieniony jednak przez siłę, szczerość, autentyczność przeżycia!

Słońce wczoraj się wkradło między nas przy stole,
By znienacka w twe oczy zajrzeć opuszczone,
Ale ogniem zbyt żywym pierzchło zawstydzone,
Lękając się na zawsze popaść w ich niewolę.
(tłum. M. Wroncka)

W tym samym zbiorze sonetów znaleźć jednak można równie szczery wyraz całkiem odmiennej postawy:

Podczas wojny straszliwej, w tak nikczemnym świecie
I z procesem na karku — czyż nie próżnym szałem
Jest pisać o miłości?.....
.....
Widzieć kraj swój w rozterce i na pastwie wroga,
Zwaśnione lilie królów, wzburzoną stolicę,
Widzieć to — i miłością bawić się, na Boga!
(tłum. M. Wroncka)

Ten zgorszony okrzyk Ronsarda przypomina, czym żyła jego poezja przez te dwadzieścia lat, w czasie których erotyczna nuta w niej nie brzmiała. Był to czas, kiedy powstawały *Hymny, Elegie,* rozprawy poetyckie i wielki poemat epicki, słynna *Françiade.* Słynna głównie z tego, że się nie udała. Z zamierzonych 24 pieśni powstały tylko cztery, sam początek poematu, który miał być wielką narodową epopeją, ozdobą literatury francuskiej, świadectwem, że może być równie wielka, jak literatura antyku. Ten zawód, który Ronsardowi sprawiła poezja, kojarzy się z uczuciem bliskiej mu natury: ze swoistym rozczarowaniem, któremu sam poeta dawał wyraz. Było to rozczarowanie czy rozterka wspólna wielu francuskim humanistom, uświadamiającym sobie w drugiej połowie stulecia, że świat nie spełnia ich nadziei.

W owych długich opowieściach poetyckich, zwanych hymnami, Ronsard przedstawia wszechświat jako niezliczoną liczbę zjawisk zmiennych, pełnych ukrytego znaczenia, ożywionych przez całe legiony demonów, które czynią, co chcą, uwikłanych w nieustający antagonizm życia i śmierci: wynikłe z Nieskończoności, z Wieczności królestwo natury, nie poddające się wcale śmiałej myśli ludzkiej, która je przenika. Myśli tej nie poddaje się również i świat ludzi, królestwo już nie natury, lecz polityki.

Z okazji różnych wydarzeń politycznych Ronsard pisze swe wielkie poetyckie rozprawy, w których długie szeregi ścisłych argumentów przerywa często okrzyk gwałtownych uczuć:

Pokój najpierw światu dal ład doskonały,
Czworo żywiołów z niebem połączył, by trwały
W bratniej przyjaźni; chaos, który waśnią żywie,
Pokój wiecznym wygnaniem skarał sprawiedliwie
I wszem nakazał zgodę; on założył miasta.
.....
Więc słuchaj mnie, Pokoju! Słuchaj, synu nieba:
Nie próżno ciebie wzywam, ale oto trzeba,
Byś wstrzymał gniewnych królów...
(tłum. L. E. Stefański)

Ale knowaniom nie było, jak wiemy, końca; Francja stała się teatrem wojny domowej. Ronsard występuje więc przeciw protestantom, przeciw roszczeniom wielkich magnatów usiłujących obalić tron, przeciw wrogom absolutnego monarchy. Jego wielka poezja polityczna owiana jest tyleż duchem patriotyzmu, co i prawowierności katolickiej, nie brak w niej nuty fanatycznej, antykalwińskiej nienawiści.

Dzieło poetyckie Ronsarda zawiera więc – jak widać – mnogość motywów i tonów rozmaitych, podobnie jak mnogość technik poetyckich i rodzajów przez starą poezję w ogóle nie uprawianych od aleksandrynu do trój zgłoskowca, od strofy pindarycznej do czterowiersza. Przeładowana erudycją, aluzjami, symbolami, często dydaktyczna, ale technicznie bogata, pełna obrazów wzniosłych, plastycznych, z wielkim rozmachem budowanych, świadcząca o żywym poczuciu przyrody, była to poezja pod każdym względem elitarna. Panował w niej duch uwielbienia dla kobiety, lecz o doktrynalnym charakterze; duch melancholii wobec obrazu człowieka we wszechświecie, lecz uwikłany w erudycyjną spekulację; duch nietolerancji religijnej i patriotyzmu, lecz przeniknięty dworskim i humanistycznym ideałem władzy. Była to poezja pojmowana nie jako dzieło rzemiosła, lecz natchnienia, które bez względu na uznanie czy brak uznania tłumu zawsze wynosi poetę ponad zwykły świat ludzki. Lecz równocześnie była to poezja dumna z tego, że źródłem jej inspiracji przestała być natura, a stał się nim trudno dostępny i dla niewielu łaskawy świat kultury.

II. TRAGEDIA I KOMEDIA POETYCKA

Podobnie jak w liryce francuskiej, również i w teatrze renesansowym ambicje humanistyczne przyczyniły się do wyraźnej separacji twórczości popularnej od twórczości artystycznej. Z drugiej jednak strony przyczyniły się one także do zatarcia granicy między teatrem i poezją. Humaniści bowiem w ślad za starożytnymi uważali tragedię i komedię za gatunki literackie, za ściśle określony rodzaj poetycki, a nie za specyficzną formę spektaklu teatralnego. W przeciwieństwie do praktyki całego teatru średniowiecznego poddali oni formy widowiska teatralnego pod bezwzględne władanie literatury. Teatr oznaczał dla nich przede wszystkim recytację wzniosłej poezji, wzniosłej, bo tragedia była dla nich najszlachetniejszym z gatunków.

Właśnie taka postawa znajduje wyraz w entuzjazmie, z jakim przyjęto premierę *Kleopatry* Jodelle'a, i w opinii, że dzień tej premiery jest zwrotnym punktem w dziejach teatru francuskiego. Rzecz zrozumiała, jeśli przypomnieć, że autor tej pierwszej oryginalnej tragedii francuskiej napisanej w stylu, który po późniejszych przemianach nazwany zostanie klasycy stycznym, był członkiem Plejady, do tego kręgu także należeli aktorzy z samym Jodelle'em na czele.

Rzecz wystawiono w roku 1553 na dziedzińcu pałacu w Reims w obecności króla Henryka II i jego dworu, potem w kolegium szkolnym w obecności wielu dostojnych osób. Król sowicie wynagrodził Jodelle'a za to, że wymyślił on dla teatru „rzecz nową i piękną, a tak rzadką".

Istotnie, Jodelle wziął temat z Plutarcha, a nie z antycznej tragedii. Ujął ten temat w kategoriach konfliktu moralnego i psychologicznego, rozwiązanego przez śmierć. Przedstawił ten konflikt w momencie jego najwyższego, ostatecznego napięcia. Rzecz zaczyna się już po śmierci Antoniusza, którego duch pojawia się w pierwszym akcie, a Kleopatra deklaruje swą wolę połączenia się z nim w zaświatach, swą wolę śmierci jako jedynej drogi do wolności. Tymczasem Oktawian za radą swego otoczenia postanawia okazać Kleopatrze łagodność i wyrozumiałość. Ale zdrada zmienia zamiary Oktawiana. Kleopatra

idzie na śmierć. Obraz tej śmierci dany już jest tylko w opisie i w lamentacjach Chóru. W tej tragedii Chór odgrywa bowiem ważną rolę: jest komentatorem przeżyć, postanowień i działań Kleopatry, piewcą jej cierpienia, odwagi, bohaterstwa. Nadaje to utworowi, w którym intryga jest nikła, a bieg akcji wątły, charakter elegii dramatycznej, podniosłej, żałobnej lamentacji. Albowiem wszystko, co miało się stać, już się stało, zanim spektakl się rozpoczął: bohater jest już poza granicami nadziei i rozpaczy.

W tak pojętej tragedii nie idzie więc o dramatyczną akcję, idzie o wzniosłość, o moralne piękno śmierci; nie idzie tu o spektakl, idzie o monolog bohatera, którego jedynym już zadaniem jest umrzeć godnie. Tragedia renesansowa powstała jako rodzaj *par excellence* poetycki, statyczny, elegijny i liryczny; rodzaj dostojny i trudny, przeznaczony do wyrażania uczuć i postaw bardzo wysublimowanych, nie dla każdego dostępnych.

Francuskie środowisko humanistyczne stworzyło go jednak dopiero w drugiej połowie wieku, w tym samym okresie, w którym do głosu doszła Plejada. Przedtem ciągle jeszcze kwitły teatralne rodzaje średniowieczne: misteria, moralitety, farsy. Na początku stulecia sławę zyskuje moralitet *Condamnation du banquet (Potępienie uczty)* Nicole de La Chesnaye, potem *Jeu du prince des sots (Igra księcia komediantów)* Pierre Gringore'a stanowiąca apologię Ludwika XII przeciw papieżowi Juliuszowi II.

Spory i polemiki religijne przyczyniają się do przedłużenia żywota średniowiecznych form teatru w renesansowej kulturze Francji. Ewangelizm i reformacja posługuje się moralitetem oraz *sottie,* Marguerite de Navarre pozostawia dzieło teatralne o szczególnym znaczeniu. Tragedię uprawia się na razie tylko w szkole i tylko po łacinie. Kolegium w Bordeaux szczyci się Buchananem, który tworzy łacińskie tragedie naśladowane z antyku, jako autor łacińskich tragedii rozgłos zyskuje Marc-Antoine Muret. Pojawiają się jednak i przekłady na francuski utworów Sofoklesa i Eurypidesa. W roku 1548 wystawia się również przekład pierwszej włoskiej tragedii klasycystycznej, sławną *Sofonisbę* Trissina, którą we Włoszech znano już od lat trzydziestu. W tym samym roku wychodzi we Francji zakaz wystawiania misteriów. Ale kompanie teatralne, uprawiające inne rodzaje średniowiecznego teatru, przetrwają prawie do końca stulecia, a upodobanie do farsy nie zmniejsza się ani nie słabnie wcale przez cały wiek XVI.

Jodelle jest więc rzeczywiście pierwszym realizatorem postulatów Plejady, dotyczących wprowadzenia do poezji francuskiej tragedii i komedii jako rodzajów wypracowanych przez antyk. Jego śladem pójdzie Jean de la Peruse, autor *Medei, i* Jacques Grévin, autor *Śmierci Cezara,* Jean de la Taille i bardzo wielu innych, starających się naśladować jednak nie tyle starożytnych Greków, co Senekę. Pojawia się pierwszy teoretyczny traktat o tragedii, oparty na doktrynie Arystotelesa i Horacego, ale wprowadzający pojęcie „trzech jedności" i pojęcie „prawdopodobieństwa" obce teatrowi antycznemu. Autorem tego traktatu jest Juliusz Cezar Scaligeri, Włoch sprowadzony do Francji jako lekarz. Długo jednak tragedia nie wychodziła we Francji poza szkołę i książkę. Sława Roberta Garnier, którego tragedie uważano za najwspanialsze w tym gatunku utwory XVI stulecia, była sławą poety znanego z lektury, ale nie z teatru.

Istotnie, czytano Garniera chętnie, wydania jego utworów są bardzo liczne. Garnier był zdolnym prawnikiem, zajmował w Parlamencie paryskim (czyli sądzie) wysoki urząd, i tym jego talentom przypisuje krytyka szczególne znaczenie: w twórczości poetyckiej wyzyskał swój zmysł oratorski, swoją umiejętność prowadzenia dysputy, swoje poczucie logiki. Byt więc w swoich tragediach bardziej adwokatem niż psychologiem. Napisał ich siedem (m. in. *Antygona czyli Litość),* wszystkie pod wyraźnym wpływem Seneki. Ale też wszystkie one dalekie są od owej prostoty akcji i intrygi, którą szczycił się Jodelle i którą naśladowali jego przyjaciele. Garnier oddala się już od renesansowego ideału.

Oprócz tragedii jest on też autorem utworu, którego temat zaczerpnięty został z *Orlanda Szalonego* Ariosta. Utwór ten nazywa się *Bradamante* i jest uważany za pierwszą francu-

ską „tragikomedię". Pod włoskim wpływem próbuje się we Francji tworzyć również rodzaj dramatyczny zwany „pastorałką": pod koniec stulecia naśladuje się więc słynną *Amnitę* Tassa i niemniej słynnego *Pastor fido* Guariniego. Jednak najsilniej wpływy włoskie oddziałały na rozwój renesansowej komedii francuskiej poprzez przedstawienia dawane w Lyonie, w Paryżu, na dworze królewskim przez włoskie trupy aktorskie, poprzez tłumaczenia na francuski komedii Ariosta. Łączyła się z tym znajomość komedii antycznej i przekłady z Arystofanesa, Terencjusza, Plauta, ale przede wszystkim własna francuska tradycja farsy i moralitetu.

Jodelle pierwszy dał próbę przetworzenia tej tradycji i tych wpływów tak, aby podnieść je na wyżyny sztuki: stworzyć komedię jako dzieło poezji. Jego *Eugène (Eugeniusz)* wystawiony w tym samym roku, co *Kleopatra,* był pięcioaktową komedią wierszem dziesięciozgłoskowym, w duchu ostrego, krytycznego antyklerykalizmu. Za przykładem Jodelle'a poszedł Remi Belleau, autor komedii pt. *La Reconnue (Rozpoznana),* Jacques Grévin, Jean–Antoine de Baif. Ale dopiero Pierre Larivey, syn Włocha osiadłego we Francji, dał krajowi komedię pisaną prozą: przetłumaczył i na modłę francuską przerobił dwanaście włoskich komedii, z których najsławniejsza *Les Esprits (Duchy)* stała się źródłem arcydzieł Moliera.

III. PROZA: RABELAIS I MONTAIGNE

Proza francuska doby Renesansu nieprędko staje się renesansową prozą. Długo panują w niej przeróbki utworów średniowiecznej epopei rycerskiej. Cieszą się szczególnym powodzeniem na prozę przerobione przygody Lancelota iczterech synów aymona, kroniki historyczne i nowele kontynuujące tradycję wieku XV.

Ze znanego nam zbioru *Stu nowych nowel* i z noweli włoskiej, której patronuje Boccaccio, Nicolas de Troyes kompiluje zbiór *Grand parangon des nouvelles,* około połowy wieku powstaje też księga *Contes du monde aventureux (Opowieści ze świata przygód),* a Noël du Fail okazuje w swych powiastkach szczery talent realisty. Marguerite de Navarre pisze swój słynny *Heptameron,* odpowiednik Boccacciowego *Dekamerona,* zbiór nowel nie zawsze oryginalnych, lecz opatrzonych oryginalnym komentarzem w duchu ewangelizmu oraz idealizmu neoplatońskiego. Z tego samego ducha wyrasta też twórczość Bonaventure'a des Pćriers, poety, autora *Cymbalum mundi,* w którym zawarł swe wyznanie wiary, ale i prozaika znanego z opowiadań składających się na zbiór *Nouvelles recréations etjoyeux devis (Nowe wywczasy i ucieszne gadki).*

Głupi Jasio pojął nareszcie żonę, a żonka jego bardzo lubiła gaszków, a mężowi sławy ujmować nierada – zgoła się nie kryła przed nim. Otóż jednego razu jeden z Jasiowych sąsiadów tak go pytał, on zaś odpowiadał na podobieństwo farsy dosyć uciesznej:

– Cóż to, Jasiu, żonę wziąłeś?

– A juści!

– To dobrze.

– Oj, nie bardzo.

– A czemu nie?

– Bo ma pstro w głowie.

– Oj, to gorzej.

– E, nie za bardzo.

— A czemu?

– Czemu? Bo ładniuchna.
– A, to dobrze.
– Oj, nie za bardzo.
– A czemuż to?
– Jeden pan co raz to ją nawiedza.
– O, to niedobrze.
– E, nie za bardzo.
– A czemu?
– Zawsze mi co bądź kapnie od niego.
– A, to dobrze.
– Oj, nie za bardzo.
– A czemu?
– Cięgiem mnie wyprawia z domu.
– O, to niedobrze.
– Ej, nie za bardzo.
– A czemu?
– Zawsze mi da parę groszy, abym się poweselił.
– O, to dobrze.
– Oj, nie za bardzo!
– A czemu?
– Czemu? Bom na deszczu i plusze.
– Oj, to niedobrze.
– E, nie za bardzo.
– A czemu?
– Bom nawyknął.
Ciągnijcie gadkę dalej, jeśli wola, albo przykróćcie, jeśli wam się dłuży.
(tłum. A. Tatarkiewicz)

Pisze też swojego *Florimonda* Girard Noet de Pommeson, uważany za najzręczniejszego adaptatora epiki rycerskiej, a Nicolas Herberay des Essarts publikuje swoją seryjną powieść przygodową, zdobywając wielkie powodzenie czytelnicze. Pierre de Bourdeilles, opat z Brantôme, zapisuje tymczasem swoje wspomnienia, których *Żywoty pań swawolnych (Vie des dames galantes)* są tylko częścią, a które ujrzą światło dzienne dopiero w drugiej połowie XVII wieku.

W kręgu prozy powstaje także utwór uważany za pierwszą we Francji nowoczesną analizę psychologiczną. Jest to opowieść autobiograficzna o niedoli kobiety zbrutalizowanej przez męża (którego kazano jej poślubić w bardzo wczesnym wieku), opowieść gwałtowna i szczera, buntownicza i pełna bólu. Napisała ją Marguerite Briet występująca pod pseudonimem Helisenne de Crenne. Skandal, jaki jej książka wywołała, przyczynił się tylko do wzmożenia jej poczytności, a autorce *Angoisses doulóreuses qui procédent d'amours (Bolesne troski z miłości powstałe)* zapewnił uznanie i opiekę humanistów.

Kalwin daje językowi francuskiemu pierwsze uczone dzieło prozatorskie, o którym już mówiliśmy: *Institutions de la religion chrétienne.* Tę uczoną prozę francuską rozwijać będą autorzy poprzednio wspomniani: Étienne Pasquier jako autor dzieła o dawnej Francji, Bernard Palissy jako autor dzieła naukowo-przyrodniczego, Ambroise Paré jako autor pierwszych francuskich traktatów medycznych, Olivier de Serres jako autor wielkiego poradnika agronomicznego. Wbrew łacińskiej tradycji język francuski opanowuje kolejno naukę, fi-

lozofię, politykę: nawrócony na kalwinizm Theodore de Beze pisze historię francuskiego protestantyzmu, Franciszek Salezy (Francois de Sales), biskup, przedstawia model ortodoksyjnej pobożności katolickiej, Pierre Charron tworzy dzieła filozoficzne, które mu przyniosły opinię niebezpiecznego sceptyka, i aby dalej tytułem przykładu tylko wyliczyć niektórych: Francois de La Noue, Blaise de Monluc, Agrippa d'Aubigné, La Boétie, Guillaume du Vair, Jean Bodin, Michel de l'Hospital zyskują sławę moralistów, historyków, autorów politycznych, którzy w narodowym języku Francuzów umieli stworzyć wielką prozę intelektualną.

Z końcem stulecia pojawia się utwór szczególny: zamiast tytułu nosi nazwę gatunku, do którego należy, autora ma zaś nie jednego, lecz siedmiu. Jest to słynna *Satire menippée (Satyra menipejska),* nazwana tak od imienia filozofa greckiego Mennippa, któremu przypisywano stworzenie pierwowzoru. Rzecz powstała w dobie wielkiego kryzysu politycznego we Francji na skutek śmierci Henryka III, w momencie gdy ważyły się losy Francji, szarpanej walką o władzę prowadzoną pod hasłami religijnymi, przeciwstawiającą katolików protestantom.

Legenda głosi, że *Satyra menipejska* przeważyła szalę; otwarła Henrykowi IV bramy Paryża i drogę do tronu. Tak nie było. Prawdą jednak jest, że utwór wyraża poglądy i postawę bogatego mieszczaństwa paryskiego, które w Henryku IV słusznie dopatrywało się człowieka zdolnego do opanowania sytuacji zgodnie z interesami tej klasy społecznej, której rozwój zapewnić mogła tylko scentralizowana władza państwowa, silna i wolna od religijnego fanatyzmu. Istotnie, *Satyra menipejska,* ów pamflet polityczny złożony z siedmiu satyrycznych przemówień, w których siedmiu przedstawicieli obozu wrogiego Henrykowi IV dokonuje nieświadomej autokompromitacji, kończy się przemówieniem malującym dawną świetność i obecne nieszczęścia, potrzebę pokoju i powaby dobrobytu, jedyny ratunek upatrując w Henryku IV, królu prawowitym, chociaż z protestanckiej wiary nawróconym.

Satyra menipejska uważana jest za jeden z najlepszych przykładów renesansowej prozy francuskiej. Wiek Renesansu przynosi jednak Francji dwa utwory o sile i żywotności nie dającej się porównać z tymi, o których dotychczas była mowa: w pierwszej połowie stulecia epopeję Rabelais'go, w drugiej – szkice Montaigne'a.

Franciszek Rabelais zaczął karierę jako prowincjonalny mnich franciszkański, a potem dominikański. To przejście z zakonu do zakonu było ratunkiem: franciszkanie nie pozwalali na studia z zakresu humanistyki, a starogreckich autorów mieli za wrogów wiary. Inaczej dominikanie. Opat, pod którego władzę Rabelais się dostał, miał umysł otwarty, a zainteresowania raczej świeckie. Powierzył Rabelais'mu funkcję sekretarza, dzięki czemu przyszły lekarz i pisarz zaczął poznawać świat: prowincję Poitou, interesy przeora, krąg prawników z uniwersytetu w Poitiers. To poznawanie świata nieprędko miało się skończyć. Znacznie prędzej skończył się pobyt u dominikanów. Biografia Rabelais'go jednak nie jest w pełni znana, luki w niej są dotkliwe, trudno więc o całkiem pewne ustalenia.

Przypuszczać jednak można, że Rabelais spędził jakiś czas w Paryżu, poznał tamtejszy uniwersytet, wiadomo, że z zakonnika stał się świeckim księdzem, że studiował medycynę w Montpellier, że praktykował jako lekarz w Lyonie, że odbył cztery podróże do Włoch, gdzie pasjonowały go studia archeologiczne, botaniczne i medyczne. Wiadomo też, że zdobył dyplom doktora medycyny na uniwersytecie w Montpellier, że chciał wrócić na łono dominikanów, że w okresie prześladowań usunął się do Metzu, gdzie znów praktykował jako lekarz i że otrzymał probostwo w Meudon. Było to już pod koniec życia Rabelais'go, ale data jego śmierci, podobnie jak data urodzin, nie jest pewna. Pewne natomiast jest, że publikacje *Gargantui i Pantagruela oraz. Księgi trzeciej* sprowadziły nań podejrzenia i wrogie przedsięwzięcia teologów. Może dlatego Rabelais prowadził życie tak ruchli-

we; może dlatego tak wiernie trzymał się swego protektora, znanego nam już kardynała du Bellay.

Arcydzieło Rabelais'go nie powstało jako z góry zaplanowana całość. Różne jego części ukazywały się drukiem w ciągu prawie dwudziestu lat, w okresie między 1533 a 1552 rokiem. *Piąta księga* wyszła dopiero po śmierci autora i do dziś nie wiadomo, czy to jest tekst autentyczny. Sprawia to znaczne kłopoty komentatorom, usiłującym wiernie odtworzyć postawę i poglądy Rabelais'go. Ale kłopoty te nie znikają i wówczas, gdy się tę *Piątą księgę* pomija. Interpretacja myśli Rabelais'go, mająca już swoje długie dzieje, budzi ciągle jeszcze żywe spory naukowe. Znacznie większa jednomyślność poglądów panuje w sferze ocen estetycznych. Choć *Gargantua i Pantagruel* jest dziełem miejscami bardzo drastycznym, artyzmu mistrza Rabelais dziś nikt już nie kwestionuje.

Jest to artyzm w istocie niezwykły, ponieważ całkowicie pozbawiony rygorów, które by pozwalały łatwo go nazwać i zakwalifikować. Dzieło Rabelais'go jest przede wszystkim satyryczną i parodystyczną epopeją, czerpiącą swe wątki, postaci, sytuację, epizody z bogatej tradycji tej średniowiecznej literatury francuskiej, która korzystała z ludowych czy mieszczańskich źródeł inspiracji, ale także z tradycji włoskiej literatury renesansowej, ale również i z uczonego piśmiennictwa humanistów francuskich i włoskich.

Jako epopeja jest parodią *Iliady i Odysei,* feudalnej epiki rycerskiej, groteską i satyrą przetwarzającą znane motywy w sposób, który czyni z nich coś całkiem odmiennego: zdumiewające połączenie fantazji, wyolbrzymiającej wszystko aż do absurdu, z poczuciem rzeczywistości, niezachwianym i nigdy nie wątpiącym w swą rację;

umiejętności ewokacji rzeczy i ludzi w kilku zdaniach z niepohamowaną weną opisową; obiektywizmu w obrazie świata zewnętrznego, który nie ma ukrytych tajemnic, z uczonym mitotwórstwem; zdolności bezapelacyjnego demaskowania, które pozbawia złudzeń, z siłą nadziei, z entuzjazmem optymizmu. Wszystko to zawiera w sobie ów słynny śmiech Rabelais'go, prawdziwe narzędzie jego sztuki, o którym sam mówi:

Lepiej śmiechem jest pisać niż łzami,
Śmiech to szczere królestwo człowieka.

Śmiech jest więc narzędziem sztuki literackiej, stanowiącym zarazem samą istotę człowieczeństwa. Być może, że właśnie na tej jedności idei człowieczeństwa i koncepcji literatury polega tajemnica artyzmu Rabelais'go. Był to artyzm o tak wielkiej sile, jak silna była wiara mistrza Franciszka w siłę i moc człowieka; artyzm w tym samym stopniu wyzwolony z konwencji i w tym samym stopniu panujący nad olbrzymim światem przedstawianej rzeczywistości i fantazji, w jakim według Rabelais'go, człowiek w swoim dążeniu do człowieczeństwa musi wyzwalać się, by zapanować nad swoim światem; artyzm w tym samym stopniu nieposkromiony i niepohamowany w doborze wszelkich źródeł, procederów, środków, sposobów, jak nieposkromiony i niepohamowany jest człowiek w swoich apetytach zmysłowych i umysłowych, którym nie powinno być końca.

Istotnie, fundamentem ideowym epopei Rabelais'go jest nie tyle akceptacja życia, ile człowieka i jego możliwości. Renesansowa wiara humanistów, że wszystko, co tkwi w osobowości ludzkiej, jest godne podziwu, znajduje w *Gargantui i Pantagruelu* swój entuzjastyczny wyraz: w tym utworze świat prawdziwych ludzi to jest świat gigantów. Żądze zmysłowe są tu równie kolosalne, jak żądza intelektualnego opanowania świata; potrzeba dobrego jadła i napitku równie wielka, jak potrzeba wiedzy. Ale siła fizyczna i moc umysłowa, tak pięknie zharmonizowane, same harmonijnie współistnieją z łagodnością, wyrozumiałością, rozsądkiem politycznym. Królestwo Gigantów realizuje znany nam już ideał władzy, wspólny wszystkim humanistom Renesansu. Ukazuje także wspólny im wszyst-

kim ideał wolności: wolności od wszystkiego, co pełny rozwój człowieka może krępować, hamować albo wręcz uniemożliwiać:

„Całe ich życie ustanowione było nie wedle praw, statutów czy reguł, jeno wedle wolnej woli i własnego uznania. Wstawali z łoża, kiedy im się zdało, pili, jedli, pracowali, spali, kiedy im przyszła ochota. Nikt ich nie budził, nikt nie niewolił do picia ani jedzenia, ani do jakiejśkolwiek innej rzeczy. Tak postanowił Gargantua. W ich regule była tylko jedna zasada: czyń, coc się podoba, albowiem ludzie wolni, zacnej przyrody, dobrze wykształceni, przestając w uczciwej kompanii, z własnej natury już czerpią podnietę i instynkt, który ich zawsze popycha do godnych uczynków, a odciąga od złego; który to instynkt nazywają honorem. Zasię gdy kto ich ujarzmi i przygniecie szpetną niewolą i musem, wówczas ową szlachętną żądzę, mocą której dążyli wprost do cnoty, obracają ku zrzuceniu i przełamaniu tego jarzma niewoli. Zawsze bowiem dążymy do *rzeczy* zabronionych i pragniemy tego, czego nam odmówiono. Ta swoboda wytworzyła we wszystkich szlachetne współzawodnictwo, aby uczynić to, co jednemu mogłoby być miłe..."

Tak przedstawia Rabelais swój ideał ludzki i humanistyczny. Był to ideał ludzi prawdziwych, ludzi–gigantów, obrócony przeciw ludziom–karłom. A więc przeciw rzeczywistemu światu. Albowiem Rabelais nie poddawał się złudzeniom. Jego wielką epopeję wypełnia – jak na obrazach Boscha i Breugla – tłum postaci, których karykaturalne zwyrodnienie stanowi najlepsze świadectwo degeneracji ich świata: ustalonych form społecznej egzystencji, tradycyjnych instytucji, przyjętych wzorów myślenia i postępowania. Są to ofiary scholastycznej pedagogiki, średniowiecznej reguły klasztornej, hierarchicznej organizacji Kościoła katolickiego, feudalnego państwa, anachronicznego sądownictwa, brutalnego w swej chciwości kupiectwa; ofiary tępego trybu wychowania, jałowego kultu religijnego, prymitywnych zabobonów podsycanych i wyzyskiwanych, zdegenerowanej myśli naukowej, skostniałej teologii, absurdalnego prawodawstwa; ofiary, a zarazem żywe przykłady, jak w rzeczywistości wygląda model człowieka zgodny ze średniowiecznymi ideałami.

Pokolenie wielkoludów prowadzi walkę z tym światem w imię emancypacji człowieka z różnorakich więzów, którymi go spętano. Proces tej emancypacji nie będzie łatwy, w samej naturze tkwi sprzeczność i odbywa się walka: naturze przeciwstawia się antynatura; istnieje bowiem kontrast prawdziwego i rzeczywistego świata, człowieka prawdziwego i człowieka rzeczywistego. Ów kontrast musi być zniesiony i siła tkwiąca w naturze dokona tej zbawiennej likwidacji. Jest to bowiem siła ogromna, a choć ma charakter gastrologiczny i seksuologiczny, to ona potrafi z głodu uczynić motor cywilizacji, to ona daje radość, łamie tępe rygory. Jest prawdziwym dobrem człowieka, które rozum potrafi wyzyskać: nauka i technika są najlepszym narzędziem ludzkiego wyzwolenia. Albowiem wyzwolenie to ma sens tylko wówczas, gdy nie jest ucieczką od świata, lecz jego przemianą, gdy nie jest nadzieją na pomoc Boga, lecz wiarą w moc człowieczeństwa.

Gdy Rabelais zaczynał publikację *Gargantui,* Montaigne, który miał być twórcą drugiego arcydzieła francuskiej literatury renesansowej, dopiero się urodził. Życie jego przypadło na czasy krwawe, treścią jego doświadczeń było już tylko to, co wywołało kryzys humanistycznego entuzjazmu.

Montaigne był obywatelem miasta Bordeaux, dziedzicem fortuny bogatych kupców, urzędnikiem sądowym, potem burmistrzem. Odebrał wychowanie już nowoczesne, oparte na zasadach wypracowanych przez humanizm, bliskich postulatom Rabelais'go. Zanim nauczył się mówić po francusku, mówił już po łacinie, znał włoski, wpojono mu kult sprawności fizycznej, w szkole grał role w tragediach Buchanana, posiadał wykształcenie klasyczne i prawnicze. Odbył też podróż do Włoch z obowiązkowym dłuższym pobytem w Rzymie, znał życie dworu królewskiego, ale ponad wszystko cenił spokojny pobyt na wsi, samotne studia w bibliotece swego zamku. *Próby (Essais)* są rezultatem tych studiów.

Krytyka literacka nie potrafiła jeszcze tego niezwykłego dzieła sklasyfikować, opisać, zanalizować i ocenić tak, aby nie budzić wątpliwości i zastrzeżeń. Montaigne, podobnie jak Rabelais, jest przedmiotem nieustannych kontrowersji naukowych. Uważa się jednak dość powszechnie, że mądrość zawarta w *Próbach* polega na politycznym i religijnym konformizmie, na przekonaniu, że rzeczywistość ludzka jest nieuchwytna i skomplikowana, na postulacie świadomego umiarkowania, na krytyce nadużyć, na swoistym egoizmie, na ideale życia wygodnego. Podkreśla się, że Montaigne pod wpływem racjonalistycznej szkoły padewskiej ściśle rozgranicza dziedzinę wiary i dziedzinę rozumu, że pochwala zdolność adaptacji do obyczajów i wierzeń, że wątpi w wartość rozumowych systemów, w których ani człowiek – istota zmienna, ani życie społeczne zamknąć się nie dadzą, nie dadzą się też wytłumaczyć, że był zwolennikiem powszechnej tolerancji, akceptacji wszystkiego, co tkwi w naturze, dążenia do osobistego szczęścia i zadowolenia. Określa się Montaigne'a bądź jako epikurejskiego stoika, bądź jako sceptyka, na różny sposób tłumacząc jego słynną dewizę: *Que sais–je?* („Cóż wiem?").

Zwraca się jednak równocześnie uwagę, że *Próby* nie powstały jako dzieło o zamierzonym planie i kompozycji. Pierwsze wydanie z roku 1580 zawiera tylko pierwsze dwie księgi; drugie – z roku 1588 – zawiera trzy księgi, lecz tekst pierwszych dwu został tu poprawiony i rozszerzony o przeszło 600 wstawek; trzecie wydanie – z roku 1595, już pośmiertne – podaje tekst znowu przez Montaigne`a zrewidowany i poprawiony; istnieje wreszcie czwarty tekst, na którym Montaigne przeprowadził nowe poprawki, zmiany, uzupełnienia, nie dokończył ich jednak, w trakcie tej pracy umarł. Początkowo *Próby* pomyślane zostały jako zbiór przykładów z komentarzem. Mimo poprawek pierwsze rozdziały zachowały ten charakter. W toku pisania punkt widzenia ulega stopniowemu przesunięciu, myśl się pogłębia, Montaigne zaczyna interesować się autoanalizą. Porzuca stoickie tezy Seneki, przyjmuje postawę sceptyków. A wreszcie rezygnuje i z tego, ufa już tylko doświadczeniu, własnemu doświadczeniu, i własnej interpretacji świata, człowieka, kultury.

Próby nie są więc żadnym jednorodnym wykładem tez, są raczej obrazem drogi intelektualnej, świadectwem poszukiwania, dokumentem rozwoju myśli indywidualnej i swobodnej. Aby je zrozumieć, trzeba je traktować jako zapis procesu intelektualnego, a nie jako zapis poglądów uformowanych i gotowych już przed przystąpieniem do dzieła – to nie poglądy nadały kształt temu dziełu, to ono w toku powstawania wyzwoliło myśli i refleksje. Stąd też ich forma: luźne szkice na rozmaite tematy, o różnej wielkości i kompozycji, w stylu zwykłej rozmowy, bez akademickiej pretensji do pokazu erudycji, bez ambicji podawania twierdzeń ostatecznych i konkluzji, ułożone bez żadnego systemu i bez troski o tematyczną ciągłość czy jednolitość. Oto esej, z którego wielki Montaigne zrobił rodzaj literacki.

Może najjaśniej da się przedstawić zawartość intelektualną *Prób,* przyjmując, że punktem wyjścia jest dla Montaigne'a refleksja nad sytuacją człowieka w świecie przyrody, szczególnie jaskrawo przedstawiona w tej części dzieła, która nazywa się *Apologią Rajmunda Sebonda.* Jest to apologia szczególna: Montaigne przeprowadza tu krytykę tradycyjnych poglądów autora książki, znanej ówcześnie pod tytułem *Theologia naturalis sive Liber creaturarum.* Tezą Montaigne'a, za którą spotkał go atak teologów, było, że człowiek jest częścią świata zwierzęcego, że argumenty na rzecz wyjątkowej i uprzywilejowanej sytuacji człowieka w przyrodzie nie mają sensu; „kiedy igram z moją kotką, któż wie, czy ona bardziej nie bawi się mną niż ja" – pisze Montaigne; choć tylko człowiek stworzony jest „na obraz i podobieństwo Boga", zwierzęta bywają od człowieka rozumniejsze, lepsze, bogatsze duchowo. Korzystają ze stanu natury w sposób, który im zabezpiecza „pokój, bezpieczeństwo, wywczasy, niewinność i zdrowie". Człowiek zaś, szczycąc się tym, że wyzwolił się od stanu natury, stał się ofiarą „niestałości, braku decyzji, smutku, zabobonu,

troski o *rzeczy* przyszłe (ba, po naszym życiu), ambicji, chciwości, zawiści, zazdrości, namiętności wyuzdanych i bezładnych, wojny, kłamstwa, niewierności, oszczerstwa i ciekawości".

Tak oto Montaigne jako jeden z pierwszych w Europie przeprowadza krytykę kultury z punktu widzenia wynaturzeń, jakie ona powoduje. Nie jest to krytyka kultury w ogóle, jest to raczej wielki obrachunek z przeszłością. Najważniejsze spośród tych wynaturzeń dotyczą rozumu i wyobrażeń: „Któż nie wie, jak bardzo niepochwytne jest sąsiedztwo między szaleństwem a wspaniałymi wzlotami swobodnego ducha i objawami cnoty najwyższej i niezwyczajnej".

Wyraża się w tej tezie wątpliwość, którą jeszcze bardziej pogłębi zestawienie informacji, jakie o życiu, wierzeniach i obyczajach rozmaitych społeczeństw czerpał Montaigne z dzieł historyków i z dzieł podróżników. Zestawienie to pokazuje, jak różne i sprzeczne są ludzkie pojęcia o tym, co dobre, piękne, prawdziwe; różne i sprzeczne w czasie, różne i sprzeczne w przestrzeni; unaocznia ono brak jakiegokolwiek powszechnego prawa natury, które by mogło być źródłem ludzkich pojęć i norm, ich modelem i uzasadnieniem; dowodzi także, iż rzeczywistym ich twórcą nie są uniwersalne prawa rozumu ani wieczna sprawiedliwość: „Dzieciobójstwo, ojcobójstwo, wspólność kobiet, handel kradzionym, swawola we wszelkim rodzaju rozkoszy, nie masz, słowem, nic tak ostatecznego, co by się nie okazało kędyś uświęcone obyczajem jakiegoś narodu".

Tak więc nie ma obiektywnej i uniwersalnej racji oraz normy. Czymże zatem jest prawda? Tworem ludzkim jedynie, złudzeniem, gdy idzie o poznanie istoty i natury Boga, niepewnością i błędem, gdy idzie o poznanie przyrody, sprzecznością, gdy idzie o poznanie siebie samego. Świat ludzki jest zamkniętym światem, z którego wydostać się nie sposób; człowiek pozostaje na zawsze w kręgu własnych myśli, spostrzeżeń, sądów, których prawdziwości nie jest w stanie sprawdzić, bo nie jest w stanie wznieść się ponad człowieczeństwo, nigdy nie może przestać być człowiekiem.

Próba autoanalizy, właśnie w *Próbach* Montaigne'a podjęta, najjaskrawiej pokazuje, czym to zwątpienie się karmi: o człowieku i o losie ludzkim tyleż można powiedzieć, co o sobie samym da się ustalić. Ale cóż w tym zakresie ustalić można naprawdę? „Gdy coś utrzymuję dziś i w to wierzę, utrzymuję to i wierzę całą moją wiarą; wszystkie moje władze i wszystkie sprężyny dzierżą się tego przekonania i poręczają je, czym tylko mogą; żadnej prawdy nie umiałbym ogarnąć ani strzec z większą pewnością niż tej oto; jestem jej oddany najoczywiściej. Ale, czyż nie zdarzyło mi się, nie raz, ale sto, ale tysiąc razy, ale co dzień, za pomocą tych samych narzędzi, w tych samych okolicznościach przyjąć za prawdę jakąś rzecz, którą później osądziłem za fałszywą". Tak oto wszystko prowadzi do podejrzenia czy poczucia, że – jak o Montaigne'u powiada Bogdan Suchodolski – niebo jest puste, przyroda nie odpowiada na nasze pytania, nie wiemy także, kim jesteśmy.

Mimo to jednak trzeba żyć po ludzku: prostota, zdrowie fizyczne, bezpieczeństwo i spokój mogą zapewnić harmonię ludzkiej egzystencji; tę harmonię utrzyma wyrzeczenie się wszelkich fanatyzmów, wszelkich raz na zawsze utrwalonych poglądów, wszelkiej nie kontrolowanej wiary w cudze dogmaty; wyrozumiałość i tolerancja będą Jej sprzyjać, pogłębi ją wykształcenie intelektualne pozbawione elementów dyletanckich i amatorskich, pozbawione także pretensji i ambicji.

Spostrzeżenia, refleksje i myśli Montaigne'a, zawarte w *Próbach* i w żaden spoisty system nie ujęte, okazały się niezwykle płodne, a wartość ich niezwykle trwała: *Próbami* Montaigne'a karmiły się i *Próbom* przeciwstawiały się wszystkie późniejsze kierunki i prądy intelektualne. Nikt nie mógł ich pominąć. Stały się przedmiotem krytyki Pascala i kamieniem obrazy dla wszelkich do jego myśli zbliżonych, choć nieraz w czasie odległych, postaw i propozycji filozoficznych i moralnych. Stały się przedmiotem podziwu i źródłem natchnienia Szekspira, libertynów, Woltera i wszelkich wolnomyślnych bądź reformator-

skich, bądź rewolucyjnych poglądów i programów. Dziś powołują się na Montaigne'a zarówno ci, których ideałem jest nowoczesny pisarz „zaangażowany" jak i ci, którzy propagują postawę „olimpijskiej wyniosłości" elity intelektualnej. *Próby* stanowią bowiem zwrotny moment w dziejach europejskiej myśli i literatury.

Montaigne pierwszy dokonał w swym dziele niezwykłego połączenia wartości filozoficznych i literackich: stworzył gatunek otwarty, nie poddający się ani klasyfikacji, ani rygorom żadnej poetyki normatywnej, gatunek intelektualny i prozatorski, w którym wartość swobodnej refleksji zależy od wartości stylu, w którym trudną myśl wyraża się językiem codziennym; gatunek zdolny wypowiadać tylko myśl żywą, myśl w ruchu, postawę wątpienia i poszukiwania; gatunek, w którym okazać można szczerość, pozbawioną obawy własnych sprzeczności i niekonsekwencji; gatunek dla indywidualistów i dla indywidualnej, oryginalnej refleksji, a więc gatunek, w którym swoiste sprzęgnięcie filozofii i literatury, a raczej stylu filozofowania i stylu pisarstwa służy wszelkim nonkonformizmom.

Istotnie, *Próby* Montaigne'a są właśnie nonkonformistyczne zarówno wobec tradycji scholastycznej, średniowiecznej, religijnej, jak i wobec nowej postawy humanistycznej, renesansowej, laickiej. Wymierzone są zarówno przeciw pewności siebie dogmatycznych teologów, jak i humanistycznych entuzjastów. Proponują bowiem rozumienie świata, człowieka, kultury, już nie tylko w świetle rozumu, ale i doświadczenia, zgodne już nie tylko z ideałem, ale i z rzeczywistością. To doświadczenie i ta rzeczywistość nie napawały optymizmem. Montaigne postanowił nie kryć oczu przed prawdą.

Wielką tezą *Prób* jest równość i równowartość ludzi wszelkich ras, wyznań, czasów i obyczajów, bez takiego założenia niczego sprawiedliwego nie da się o człowieku powiedzieć. Ale gdy to założenie przyjąć, widać, do jakiego stopnia człowiek zależy od przyrody, od swego zwierzęcego pochodzenia i przynależności, a z drugiej strony jawne się staje, do jakiego stopnia treść ludzkiego życia, kształt ludzkiej indywidualności, przekonania i wierzenia, prawa i uczucia zależą od czynników zewnętrznych, nie od człowieka; wyznacza je środowisko geograficzne i historyczne i odziedziczona tradycja. Względność wartości pojęć i norm właśnie stąd się bierze. To jest druga wielka teza *Prób*. A trzecią jest ideał mądrości życiowej – przekonanie, że człowiek ma prawo żyć zgodnie ze swoim wyobrażeniem osobistego, indywidualnego szczęścia i wygody, że ma prawo nie brać udziału w krwawych rozprawach skłóconych fanatyzmów, że ma prawo myśleć po swojemu i domagać się poszanowania owych poglądów i swego trybu życia w zamian za szacunek okazywany innym. Albowiem żyć mądrze można i trzeba mimo wszystko. Wartość człowieka mierzy się odwagą jego myśli o sobie samym, ale i odwagą życia po ludzku, niezależnie od tego, jaki sąd o ludziach myśl ta przynieść może.

WIEK XVII: KLASYCYZM

I. REFORMA POEZJI

W pierwszej połowie XVII wieku francuską poezję liryczną oświetlają płomienie stosów Inkwizycji. Spłonął na stosie Etienne Durand, autor *Stanc o niestałości,* uważanych za jeden z najpiękniejszych poematów jego czasów. Na banicję skazany został Teofil de Viau, którego uważa się dziś za wybitną postać literacką. Skandal, jaki wybuchł po ogłoszeniu jego *Parnasu satyrycznego (Parnasse satirique)* w roku 1622, sprowokował aresztowanie poety i postawienie go pod groźnymi zarzutami niemoralności, bezbożności, ateizmu i bluźnierstwa. Od spalenia na stosie uratowali go możni protektorzy, ale najbliżsi przyjaciele–poeci wyrzekli się go, przerażeni atakami kleru i klerykatów. De Viau został spalony *in effigie*. Umarł mając trzydzieści sześć lat. Był to rok 1626. Jego poezja, śmiała, rewindykująca prawo do własnego stylu, wypełniona była pragnieniem szczęścia, przekonaniem, że każdy ma do niego prawo, ufnością w naturę ludzką, naturę świata, możliwość porozumienia człowieka ze światem. Właśnie z tej zgody człowieka z naturą rodzi się – w przekonaniu de Viau – wszelka poezja, wyraz rozkwitu ludzkich zdolności, szczery, ufny przejaw wiary w dobro. Jest w poezji de Viau wdzięczność dla protektorów i dobroczyńców, ale jest i płomienna nienawiść do prześladowców, przerażenie światem i widokiem rozrywających go sprzeczności, niepokój, że szczęście ludzkie jest nieosiągalne, i tym większe pragnienie, by je osiągnąć. Teofil de Viau jest dalekim prekursorem Baudelaire'a.

I najsilniejszym wstrząsa w głąb śmierci obawa
I trudno: skąd otucha?
Ażeby wśród rozpaczy, gdy kres blisko stawa,
Zachować spokój ducha...
.....
Zmysły jego zmartwiałe, twarz śmiertelnie blada
I nim się los przesili,
Zapewne obłąkańcom być chyba wypada,
By rozum mieć w tej chwili.
Obrany z przytomności, w grozie mąk się zwija
Ten potępieniec smutny,
I tysiąc razy kona; cios, co go zabija,
Ten najmniej jest okrutny.
(tłum. L. Staff)

Poezja francuska, której de Viau jest przedstawicielem, na długo zapomniana, dopiero w wieku XX doczekała się badań i powolnej rehabilitacji.

Interpretowano ją dotychczas jako rezultat walki zwolenników klasycyzmu, którym przewodził François Malherbe, wielki reformator, z kontynuatorami Ronsarda, poetami baroku, lirykami pozostającymi pod wpływem libertynów, którzy na początku stulecia mieli

znaczny wpływ na życie umysłowe i literackie Francji. Diodati, Gassendi, La Mothe Le Vayer i Naudé tworzyli wówczas kierowniczy trzon francuskiego ruchu libertyńskiego, zwany Tetradą, i dysponowali – jak tego dowiódł wielki, współczesny historyk literatury francuskiej, Antoine Adam – prawdziwą, dobrze sformułowaną doktryną. Lecz tenże Antoine Adam, autorytet dziś niewątpliwy, powiada, że „błędem byłoby sądzić, jakoby cała nasza poezja tego okresu dała się sprowadzić do przeciwieństwa między partią Malherbe'a i partią jego przeciwników..." Rzeczywiście życie poezji francuskiej tamtych czasów było znacznie bardziej skomplikowane, odznaczało się bowiem obfitością, dynamizmem, bogactwem aż do czasu, gdy libertynizm zaczęto dławić siłą. Liryka traci wówczas zarówno swą swobodę, jak i głębię, i odwagę myśli. A w każdym razie nauczy się ukrywać swe idee: w pisarstwie francuskim wyrobi się specyficzny styl służący do kamuflowania rzeczywistych przekonań, owa *ecriture dissimulée,* sztuka maskowania się.

W pierwszych dziesięcioleciach wieku wszystkie pokolenia poetyckie łączy troska o autonomię, o własne oblicze każdej indywidualności twórczej, troska o „nowoczesność" rozumianą jako oryginalność, niechęć do naśladownictwa. Łączą ich także tematy, takie jak samotność, noc, sen i marzenie, ucieczka czasu, niestałość świata. Ale świat nie przestaje być dla nich czymś rzeczywistym, życie nie jest czymś obcym, czymś, czego się szuka poza otaczającą rzeczywistością. Sen, marzenie, wizje są tylko jej przedłużeniem, a nie zaprzeczeniem. Ta poezja nie traktuje marzeń jako prawdziwego życia. Zrobią to dopiero romantycy. Ona marzenie traktuje jako rzeczywistość. Tę zaś wypełniają przedmioty i zjawiska rzeczywiście istniejące, przez człowieka kształtowane i skutecznie oddzielające go od Boga.

Jest to więc poezja swoiście realistyczna i skłonna do obiektywizmu. Stąd tyle w niej drobiazgowych opisów i stąd brak w niej „niepokoju metafizycznego"; ta poezja nie ma pretensji do poznania absolutnego, nie ma poczucia, że świat jest niepojętym enigmatem. Jest naturalistyczna i stoicka. Motyw samotności nie oznacza nieszczęścia ludzkiego losu, lecz potrzebę, wygodę, mądrość, przyjemność, zaspokojenie pragnienia połączenia się z naturą i panowanie nad nią. Zresztą natura to dla tych poetów wieś, ogród, gospodarstwo, a nie dziki i nieujarzmiony krajobraz; i „jasne, płynące, niegłębokie wody" – motyw uważany za charakterystyczny dla baroku. W tej poezji kobieta jest stworzeniem z krwi i ciała, rzeczywistym i żywym, przedmiotem pożądania i rozkoszy, przyczyną goryczy i rozterki, ale i drwiny, gdy ciało jej zwiędnie. Erotyzm poezji preklasycystycznej jest na wskroś realistyczny, całkiem przeciwstawny erotyzmowi Petrarki i jego naśladowców. Przedstawia kochankę w łóżku, przed lustrem, w kąpieli, obrzmiałą od snu, wzgardzoną po rozkoszy. Jest „nieprzyzwoity".

Ale jest to również poezja, w której panuje wizja śmierci i wizja końca świata. Śmierć jest „prawem, a nie karą", lecz stanowi ona prefiguracje całkowitego zniszczenia i ostatecznego końca całej rzeczywistości. To najpewniejsze ze wszystkiego, co pewne. Śmierć i zniszczenie świata, podobnie jak marzenie i miłość, stanowią jednak część rzeczywistości i nie ma powodu buntować się przeciw temu; póki co, „mamy oczy i ręce", możemy władać tym, co istnieje, chociaż to, co istnieje, jest niczym. Tej antynomii towarzyszy inna: jak pogodzić władanie światem, posiadanie tego, co istnieje, z ustawiczną zmiennością i przeobrażaniem tego, co jest, w coś innego? Nie prowadzi to jednak ani do rozpaczy, ani do hedonizmu i preklasycystyczna poezja francuska objawia ufność, a zarazem ostrość świadomości: stanowi to o jej wysokiej randze moralnej.

Wśród jej twórców podręczniki wymieniają zarówno tych, których uważają za zwolenników Malherbe'a: Racina, Maynarda, jak i tych, których klasyfikują jako jego przeciwników: Vauquelin de la Fresnaye'a, Desportes'a, Bertauta, Saint-Amanta, Cyrano de Bergeraca (o którym jeszcze będzie mowa), Régniera, de Viau. Szczególnie wiele miejsca po-

święca się zwykle omówieniu twórczości Mathurin Régniera, zmarłego w 1613 roku, autora słynnych *Satyr,* w których broni on poezji tworzonej

Wbrew mydłkom, których muza w całej bezczelności,
Sądząc starszych, zuchwałe prawo sobie rości
Reformowania wierszy, nie swoich jedynie,
Ale chce Greków zsadzić z piedestału ninie,
Rzymian, Hebrajów, całą starożytną kartę,
I rzec im w nos, że dzieła ich są diabla warte.
Ronsard w rzemiośle swoim byt tylko uczniakiem,
I byt mózgiem upartym, i wielkim dziwakiem;
Desportes niejasny; Bellay nazbyt łatwy; wreszcie
Belleau nie mówi zgoła, jak się mówi w mieście,
Ma słowa napuszone, górne, rozwierzgane,
Które dziś przez pospólstwo nie są uznawane
.....
Sądzą–ż, że jeśli starszych poetów lżyć będą,
To sami przez pogardę ich sławę posiędą?
.....
Zdaje się, w ich rozprawach górnych, wzniosło tanich,
Że przecie koń skrzydlaty siusiał tylko dla nich...
(tłum. L. Staff)

Idzie tu o Malherbe'a i jego reformę. Reforma ta, o której założeniach wiadomo tylko na podstawie wierszy François de Malherbe'a, jego notatek na marginesie *Psalmów* Desportes'a i na podstawie tradycji anegdotycznej, wymierzona była przeciw Ronsardowi i Plejadzie. Tezy Malherbe'a mają przede wszystkim charakter negatywny. Występuje on przeciw zbyt daleko posuniętemu naśladowaniu starożytnych, przeciw italianizmowi, a szczególnie przeciw poezji Giambattisty Mariniego i jego barokowemu stylowi, przeciw pedanterii erudytów, przeciw snobizmowi salonów, przeciw swobodzie leksykalnej i wersyfikacyjnej, przeciw wyobraźni, fantastyce, symbolizmowi i fikcji. Ideałem Malherbe'a jest korzystanie z poezji starożytnych tylko w zakresie ogólników, *lieux communs,* traktowanie mitologii tylko jako ornamentyki, poruszanie tematów aktualnych, i to zgodnie ze „zdrowym rozsądkiem", korzystanie wyłącznie z modelu językowego prowincji Île–de–France, budowanie wiersza według ścisłych rygorów, stosowanie tylko rymu bogatego. Poezja ma być wzorem jasności myśli, czystości stylu, harmonii i symetrii wiersza, ma być wcielonym rozumem i realizacją jego praw.

Tendencje poetyckie stulecia znajdą swoiste odbicie w salonach literackich, których modelem jest salon pani de Rambouillet, w gustach, stylu i postawach „sawantek" i „wykwintniś", a także w tym wszystkim, co w drugiej połowie wieku nazwane zostało terminem *preciosité.* Nakaz „przyzwoitości" języka, potępiający wyrażenia zwykłe i bezpośrednie, wymagający posługiwania się dowcipną peryfrazą i pikantną metaforą był nakazem stylu, zwanego *parter Phe-bus;* zamiast „łóżko" trzeba mówić „imperium Morfeusza", zamiast „lustro" – „doradca wdzięków", zamiast „szklanka wody" – „kąpiel wewnętrzna". „Łóżko", „szklanka wody" to wyrażenia nieprzyzwoite. Później cała erotyka sprowadzona zostanie do gry towarzyskiej na „mapie czułości", uważanej przez jednych za nieco perwersyjny i wyrafinowany słownik erotyczny w masce geografii, a przez innych – za wyraz dążenia do wyjątkowej czystości języka oraz uczuć. Salony narzucały swój styl i swoje gusta, ale także ideał *honnête–homme,* człowieka godnego, ów ideał Montaigne'a łączący kulturę umysłową i moralną z towarzyską ogładą i wyrobieniem. Tyle tylko, że jakość tej

kultury nie zawsze odpowiadała wymaganiom mądrości Michała de Montaigne. Często nadawała się jako temat satyry: świadectwem Molier i jego *Pocieszne wykwintnisie.*

Krytycy powiadają, że Malherbe „podciął gardło poezji francuskiej", jego wymagania zubożyły język francuski, uczyniły go oschłym i żadna zmiana pod tym względem nie nastąpiła aż do czasów Romantyzmu. Ci, którzy bronią Malherbe'a, przyznać jednak muszą, że od chwili jego zwycięstwa żaden wielki liryk nie pojawił się już w literaturze francuskiej XVII wieku. Początek stulecia zapowiadał wiele, ale bogactwo barokowe wyczerpało się szybko, zostało rozproszone i pod koniec stulecia z tłumu poetów nikt już nie pozostał. Ronsard i Malherbe mieli jeszcze przeciwników i następców, Racine i La Fontaine już ich mieć nie będą. Wielkie ciśnienie poetyckie epoki baroku kończy się upadkiem liryzmu, który trwać będzie przez całe stulecie. Racine bowiem nie jest wielkim lirykiem w ścisłym znaczeniu tego słowa, nie jest nim ani La Fontaine, ani Boileau, dwie wielkie postacie poetyckie drugiej połowy francuskiego wieku XVII.

Pierwszy zbiór bajek La Fontaine'a wydano w roku 1668. W ciągu dwu lat następnych ukazały się cztery nowe wydania. W latach 1671—1694 w Amsterdamie, Hadze, Brukseli, Paryżu opublikowano około 20 dalszych wydań.

Oto dowody oszałamiającego sukcesu literackiego Jeana de La Fontaine, poety wszechstronnego. Był on bowiem również autorem wierszowanych *Opowieści,* poematów religijnych, dydaktycznych, erotycznych, mitologicznych, elegii, satyry, dwu oper, tragedii, komedii, poetyckich rozpraw filozoficznych. Jednak tylko bajki zapewniły mu nie tylko w literaturze francuskiej, ale i światowej miejsce wyjątkowe.

Mimo zapożyczeń od starożytnych *Bajki* są oryginalnym wyrazem światopoglądu La Fontaine'a. Światopogląd ten pozostawał pod wpływem Gassendiego, stanowił wyraz tradycji libertyńskiej i racjonalistycznej, odbicie przełomu intelektualnego, który pod naciskiem wiedzy i metody naukowej dokonywał się w siedemnastowiecznej Francji lat sześćdziesiątych. Był to przełom stawiający znowu pod znakiem zapytania teologiczną koncepcję świata i człowieka. W *Bajkach* panuje duch ówczesnej nowej filozofii: światem rządzą niewzruszone prawa, nie ma w nim miejsca na ingerencję boskiej

Opatrzności; człowiek osiąga doskonałość bez jej pomocy, ateiści mogą być ludźmi moralnymi, może istnieć państwo bezbożne, a jednak moralne; Bóg jest tworem człowieka:

I zdziałał majster nasz tak celnie
Konterfekt Jowiszowy,
Iż sądzono niepodzielnie,
Że brak mu tylko mowy.
Krążyła nawet plotka znana,
Że gdy dokonał dzieła,
Ugięły się pod nim kolana.
Taka bojaźń go zdjęła.
(tłum. J. Rogoziński)

Bajki stanowią też pochwałę wiedzy doświadczalnej, pochwałę „faktów i rozumu", a także pochwałę doczesności, szczęścia ludzkiego i ziemskiego, sprytu i rozsądku, pozwalającego uniknąć nieszczęść, które niosą złe czasy, złe stosunki, zła władza.

Jest więc w *Bajkach* i krytyka. Nie oszczędza ona ani króla, ani jego dworu, ani kleru, demaskuje hipokryzję możnych, kpi z przywilejów, szydzi z bogaczy, sądowników, urzędników, pasożytów wszelkiej maści. Sympatię okazuje La Fontaine jedynie prostemu ludowi, choć widzi jego ciemnotę, choć nie wierzy w jego zdolność sprawowania rządów. *Bajki* wkraczają w świat utopii.

Snują wizję społeczności bez przywilejów i bez własności prywatnej, społeczności nie znającej wojny, gwałtu, nędzy i cierpień, oddanej pracy, nie potrzebującej fałszu, obłudy, podstępnych knowań. *Bajki* są więc satyrą, krytyką, utopią. Przede wszystkim jednak są arcydziełem literackim.

Starą formę La Fontaine rozszerzył i wzbogacił elementami dramatu, ody, elegii, noweli. Wprowadził dialogi i stosował konstrukcję podzielną na akty. W innych rozbudował narrację. Ale zarówno w tych bajkach, które mają strukturę dramatyczną, jak i w tych liczniejszych, które przypominają nowele, bohaterowie-zwierzęta to typy i charaktery ludzkie, wcale nie proste, choć zawsze wyposażone w cechę charakterystyczną, jakby ześrodkowującą wszystkie inne. Przy tym traktowane z nieporównaną ironią, której służy język poetycki, wiersz zdumiewająco posłuszny woli i wyobraźni pisarza, pełen słów gminnych i fachowych określeń, nigdy jednak nie trywialny, zmienny w rytmie, a prosty, lapidarny, plastyczny. Poezja La Fontaine wydaje się dlatego czymś spontanicznym: równie sprawnym wyrazem emocji, co realistycznego opisu, fantazji, ale i trzeźwości krytycznej, delikatnej wrażliwości, ale i szyderstwa. Jest to poezja piękna krajobrazu, prawdy psychologicznej, krytycyzmu intelektualnego, odwagi mędrca, sceptycyzmu moralisty.

Warto w tym miejscu zauważyć, że nurt satyryczny był w literaturze francuskiej XVII wieku bogaty, silny i różnorodny.

W roku 1663 ukazał się zbiór wierszy pt. *Poesies galantes,* w nim kilka kiepskich poezji Michała Boileau, paryskiego prawnika. Dwadzieścia lat później ów prawnik–poeta, znany pod nazwiskiem Despréaux, był u szczytu sławy. Przyniosły mu ją właśnie satyry, listy poetyckie wypełnione krytyką, satyryczny poemat pt. *Pulpit (Le lutrin)* i głośna a zjadliwa *Sztuka poetycka (L'Art poétique).*

Satyry Boileau–Despréaux, znane z lektur w salonach i z nieautoryzowanego wydania holenderskiego, ukazały się drukiem w roku 1666, ale były uzupełniane nowymi przez wiele lat następnych. Krytyka dzieli je na dwie grupy: satyry społeczne i satyry literackie. Pierwsze, nawiązujące do tradycji Mathurin Régniera, a przez niego do Horacego i Juwenala, posługując się portretem i obrazem, odbiegają od wzorów dzięki swoistemu ich realizmowi. Opisy satyryczne Boileau, zrobione z niewątpliwym darem malowniczego szczegółu, ukazują Paryż i jego mieszczan z lat sześćdziesiątych. Operują historycznym konkretem, unikają ogólnikowości. Nie da się tego jednak w całej rozciągłości powiedzieć o satyrach poświęconych krytyce moralnej człowieka w ogóle: mężczyzny, kobiety, grzechów ludzkich. Za to satyry literackie, stanowiące wyraz krytycyzmu estetycznego, są świetnym przejawem ostrości sądu, umiejętności operowania szyderstwem i kpiną. Boileau broni w nich Moliera i Racine'a, umie u tych swoich współczesnych dostrzec i docenić geniusz, którego owoce okażą się trwalsze od głośnej twórczości modnych podówczas poetów. Broni ich w sposób przynoszący mu zaszczyt i świadczący o niezwykłej przenikliwości jego literackiego krytycyzmu. Z werwą i siłą atakuje uznane autorytety jego czasów: Chapelaina, Quinaulta, Pradona, zwalcza barokową wytworność, emfazę, styl burleski, jest przeciw *preciosité,* którą uważa za wynaturzenie.

Z listów poetyckich Boileau krytyka uważa za najlepsze także te, których przedmiotem jest literatura i w których do głosu dochodzi emocja krytyczna, zwłaszcza gdy poeta protestuje przeciw zwycięstwu przeciętności literackiej nad geniuszem.

Pulpit, poemat heroikomiczny w sześciu pieśniach, przedstawia spór kanoników z paryskiej Sainte–Chapelle właśnie o pulpit, stojący na kościelnym chórze, lecz usunięty stamtąd. Ma tam wrócić czy nie – oto temat sporu rozmyślnie tak błahy, aby epicka i heroiczna emfaza przemówień kanoników w tej sprawie zyskać mogła całą siłę komizmu. W ten sposób zasada burleski, polegająca na operowaniu kontrastem, została przez Boileau odwrócona: zamiast bohaterom przypisywać czyny trywialne, trywialny temat uczynił przedmiotem bohaterskich i wzniosłych działań.

Doktryna krytyczna i estetyczna Boileau zawarta jest w jednym z listów poetyckich i w *Sztuce poetyckiej*. Ta ostatnia jest poematem dydaktycznym podzielonym na pieśni. Każda dotyczy innego tematu: od ogólnych zasad literackich, poprzez drobne rodzaje poetyckie, reguły epopei, tragedii i komedii, aż do ogólnych zasad moralnych poezji. Zasady ogólne, literackie i moralne uznają konieczność natchnienia, znajomości natury własnego talentu, zgodności rymu i sensu, unikania emfazy i burleski, stosowania wyrażeń jasnych i poprawnych, uwzględniania wskazań krytyków; domagają się poszanowania cnoty, starania o szlachetność myśli, pracy nie dla zysku, podziwu dla władzy królewskiej, która wspiera poetę. Do gatunków poetyckich Boileau zalicza eklogę, elegię, odę, sonet, epigram, rondeau, balladę, madrygał, satyrę, tragedię, epopeję i komedię. Omawiając reguły rządzące tymi gatunkami dokonuje przeglądu historycznego poezji francuskiej od Villona do Marata, satyry u starożytnych Rzymian i we Francji, tragedii greckiej i teatru średniowiecznego, epopei Homerowej, komedii Terencjusza i Moliera.

A jednak *Sztuce poetyckiej* Michała Boileau brak zmysłu historii: gatunki definiowane są w sposób abstrakcyjny, w kategoriach absolutnych, bez uwzględnienia ich historycznej zmienności, zróżnicowania w obrębie rozmaitych kultur, prądów, gustów; estetyka Boileau ma charakter dogmatyczny.

Opiera się ona na kilku ogólnych przesłankach charakterystycznych dla klasycyzmu: piękno jest równoznaczne z prawdą, jej kryterium stanowi rozum, modelem rozumu zaś jest twórczość starożytnych. Dla Boileau prawda oznacza naturę w sensie psychologicznym, psychologiczną analizę intelektualną, umiejącą dokonywać uogólnień. Poezja nie ma jednak celów filozoficznych czy dydaktycznych: nie ma ani uczyć, ani dowodzić, ma sprawiać przyjemność ludziom wykształconym i ogładzonym; prawda w poezji ma więc spełniać funkcje wyrafinowanej rozrywki, której się stawia duże wymagania. Są to wymagania rozumu, pojętego jako przeciwieństwo indywidualnej fantazji i wrażliwości, jako zdrowy rozsądek lubujący się tym, co w naturze ludzkiej jest powszechne i trwałe, właściwie wszystkim, niezależnie od czasu i miejsca. To właśnie starożytni umieli dokonywać takiej analizy, budować ogólną i abstrakcyjną koncepcję człowieka.

Tak oto po *Satyrach,* które stanowiły wyraz zaangażowania w aktualne polemiki literackie w drugiej połowie XVII wieku we Francji, krytykę negatywną, *Sztuka poetycka* Boileau, zbiór rad i pouczeń, teoretycznie ubogi i niespójny, jest próbą dogmatycznej kodyfikacji ówczesnych doświadczeń francuskiego klasycyzmu literackiego: właśnie to doświadczenie, wzbogacone przez arcydzieła Corneille'a, Moliera i Racine'a, usiłuje w formie sztywnych, ale i ciasnych reguł i recept narzucić przyszłym pokoleniom.

II. MYŚLICIELE, MORALIŚCI, POWIEŚCIOPISARZE

To co Malherbe narzucił poezji, a co po dziesięcioleciach Boileau ujął w zwięzłe przepisy, stanowiło również model i w dziedzinie prozy francuskiej XVII wieku. Ale model ów nie był przez wszystkich ani jednakowo rozumiany, ani realizowany. Stanowił przedmiot kontrowersji, walk, polemik. Dostrzec w nich można odbicie wielkich politycznych starć, których Francja XVII wieku była teatrem, i wielkich przemian, które się wówczas dokonywały w całej kulturze francuskiej. Wiek klasycyzmu francuskiego wcale nie był monolitem: literatura tego okresu przedstawia obraz wielkiej różnorodności, w prozie współistnieją nader odmienne postawy, style, poglądy, gatunki. Dlatego, odsuwając tym razem na bok surowe wymagania chronologii, posłużymy się w tym rozdziale raczej metodą zestawień, która pozwoli nam uzmysłowić sobie tę różnorodność i różnorakość.

Tendencja do narzucenia prozie francuskiej pewnego stylu, pewnych rygorów, mających powszechnie obowiązywać, istniała jednak i miała siłę niewątpliwą. Była to przede wszystkim sprawa samego języka, reguł gramatyki, składni, doboru słownictwa, które miało być właściwe prozie w guście klasycy stycznym; obowiązywały czystość, jasność, harmonia, umiarkowanie. Wzór takiej prozy na samym początku stulecia dał Nicolas Coëffeteau w swej *Historii rzyskiej;* a jak tworzyć taką prozę, pokazywał Claude de Vaugelas w swych *Uwagach o języku francuskim (Remarques sur la langue françoise),* opublikowanych w roku 1647. Gramatyka Vaugelasa opierała się na obyczajach językowych dworu królewskiego i salonów, a więc na obyczajach językowych arystokracji, i czyniła z nich świadomie kryterium poprawności. Powstała w roku 1634 z inicjatywy kardynała Richelieu Akademia Francuska miała stworzyć pełny kodeks językowy: słownik, gramatykę, retorykę, poetykę, rozstrzygać autorytatywnie spory literackie, recenzować publikowane utwory. Ale nie spełniła tego zadania, choć trwa do dziś. Rzeczywisty wpływ na gusty i poglądy literackie XVII wieku zdobyła sobie natomiast krytyka literacka, uprawiana przez Chapelaina, Balzaca i Conrarta.

Ten ostatni sam nie napisał prawie nic. Spełniał jednak rolę olbrzymią jako autorytatywny korektor przedkładanych mu z szacunkiem do oceny i obróbki stylistycznej dzieł prozy.

Jean Chapelain stał się autorytetem jako krytyk od roku 1623, gdy ukazała się jego przedmowa do tłumaczenia poematu *Adone* słynnego poety włoskiego Mariniego. Boileau przeciwstawił się temu autorytetowi, kpiąc z Chapelaina jako autora poematu epickiego pt. *Dziewica orleańska (La Pucelle)* i wytwarzając w ten sposób wokół nazwiska Chapelaina tradycję wzgardy. Niemniej przeto znaczenie krytycznej działalności owego wzgardzonego autora było w swoim czasie nie byle jakie, Chapelain był bowiem człowiekiem szerszych horyzontów: odczuwał piękno poezji renesansowej, rozumiał znaczenie francuskiej powieści rycerskiej, pierwszy wprowadził do krytyki literackiej kategorie historyczne, pierwszy zaczął uprawiać komparatystykę. Miał przy tym wielkie wpływy w Akademii i dzięki temu, a także wskutek rozległości i sprawności swej myśli teoretycznej (czym różnił się od Malherbe'a), umiał z wolna narzucić współczesnej sobie literaturze francuskiej postawy i pojęcia, którym Malherbe dawał wyraz w poezji: postawę bezwzględnej wierności dla idei czystości języka, pojęcie reguł rządzących dziełem literackim i niezależnych od natchnienia; Chapelain był szermierzem klasycyzmu.

Pogląd, że piękno literackie polega na szlachetności i wielkości wyrażonej myśli, na harmonijnych proporcjach kompozycji, na języku składniowo i leksykalnie czystym i jasnym – wypowiadał również Jean-Louis Guez de Balzac w swych słynnych *Listach (Lettres,* 1624), pisanych do różnych wybitnych osobistości jego czasów, do bywalców salonu pani de Rambouillet, a przede wszystkim do Conrarta i Chapelaina. Chociaż współczesnych interesowały przede wszystkim ideologiczne wypowiedzi Balzaca, a nie jego opinie literackie, to przecież listy tego znakomitego pisarza, poświęcone przeważnie ocenom najnowszych dzieł literackich, stały się modelem, i to w podwójnym sensie: były nie tylko wzorem listu jako wypowiedzi literackiej, wzorem stylu języka pisanego, ale były również wzorem stylu mowy. Artyzm Balzaca polegał bowiem na umiejętności zastosowania retoryki do języka pisanego, na „elokwencji", jak powiadają Francuzi.

Balzac wprowadził też modę pisania listów przeznaczonych do odczytywania w szerszym gronie. I francuski wiek XVII jest słynny ze swej literatury epistolarnej. Znane są więc zbiory listów Vincenta Voiture, animatora salonu pani de Rambouillet, listy Guy Patina, Saint–Évremonda, ale przede wszystkim listy kobiet: pani de Sevigne i pani de Maintenon.

Marie de Rabutin-Chantal, żona markiza Henryka de Sevigne, pisywała listy przede wszystkim do córki. Wiedziała jednak o tym, że są one przepisywane i odczytywane w

salonach, często zanim jeszcze dotarły do rąk adresatki, że ich kopie przekazywane są z rąk do rąk i że jej sława literacka rośnie. Pierwsza publikacja przypada na rok 1671. Rok po śmierci pani de Sevigne (1696) rodzina jej wydała drukiem swoją korespondencję, umieszczając w niej wiele listów słynnej autorki. Od roku 1725 pojawiają się coraz to nowe ich wydania, na ogół niepoprawne i niepełne, ale już traktowane jako odrębne dzieło literackie.

Listy pani de Sevigne mają przede wszystkim znaczenie historyczne, jako rodzaj gazety z życia dworu, podającej szczegóły pewnych wydarzeń historycznych, opisy obyczajów, analizy poglądów na tematy aktualne. Odbija się w nich postawa własna autorki, jej uczucia, a szczególnie jej nieco egzaltowana, lecz podszyta cierpieniem miłość matczyna, ale również jej sposób odczuwania przyrody, krajobrazu, jej pogląd krytyczny na ówczesne dzieła literackie. Główna wartość listów pani de Sevigne polega na ich stylu, uwalniającym się od „wykwintu", szukającym naturalności, spontanicznych skojarzeń, starającym się stworzyć narzędzie dobrze malujące wrażenia.

Wartości tych nie wykazuje *Korespondencja* pani de Maintenon, z którą Ludwik XIV ożenił się potajemnie i która dość ponurą barwę nadała ostatnim latom jego długiego panowania. W listach i *Pogadankach* pani de Maintenon dochodzi do głosu przede wszystkim jej surowa i ograniczona koncepcja wychowania.

Obok zbiorów listów proza francuska XVII wieku szczyci się wielkimi dziełami pamiętnikarstwa; a wśród nich szczególnie *Pamiętnikami* (1673—1676) kardynała de Retz i duka de SaintSimon.

Paul de Gondi, kardynał de Retz, był zwolennikiem Frondy i jej historię opisał w swych wspomnieniach z nieporównaną werwą i gwałtownością, z wielką maestrią portretu moralnego, z talentem epika umiejącego sugestywnie pokazać bieg wydarzeń, rozwój tajemnicy intrygi, nagłą eksplozję, do której prowadzą knowania. Jego *Pamiętniki* są uważane za model narracji historycznej. Podobnie mówi się i o *Pamiętnikach* Saint−Simona, pisanych jednak już w pierwszej połowie XVIII wieku, poświęconych przecież głównie dworowi i panowaniu Ludwika XIV, pełnych dumy arystokratycznej i niechęci do autorytatywnej władzy Króla−Słońca.

Oryginalne miejsce w rozwoju prozy francuskiej XVII wieku zajmują *Kazania (Sermons,* 1672), *Mowy żałobne (Oraisons funébres)* i pisma teoretyczne Jacques−Benigne Bossueta, biskupa, członka Akademii, wychowawcy Delfina. Krytycy bez trudu dzisiaj wykazują słabość jego rozumowań, brak finezji i subtelności w analizie idei abstrakcyjnych, nadmiar skrupułów w wykładzie dogmatów i świętych tekstów katolickich, brak oryginalności myśli, zmysłu krytycznego, ciasną ortodoksyjność, naiwność i nieporadność intelektualną w polemice z libertynami, braki erudycji historycznej, kłamliwy obraz działalności i charakterów postaci jemu współczesnych, intelektualną pustkę jego rozpraw z kwietyzmem, z protestantami, z krytyką Biblii, z krytyką literatury. Mimo to jednak proza Bossueta pozostaje ważnym dokumentem literackim. Stanowi bowiem przykład swoistego potraktowania przepisów klasycyzmu. Bossuet w swoich *Kazaniach* i *Mowach żałobnych* korzysta ze wszystkiego, co do jego czasów stworzył klasycyzm w prozie francuskiej, nie pozostaje jednak wierny wyraźnie już rysującej się tendencji do umiarkowania, jasności i prostoty. Przeciwnie, nadaje swej prozie ruch podniosły, każe jej budować śmiałe, rozległe obrazy, nie boi się siły wyrazu, niepochwytności tajemnic, ducha stylu biblijnego, rozmaitości składni i słownictwa, muzykalności słowa. Może dlatego pierwszym apologetą i największym admiratorem Bossueta był Chateaubriand, autor *Geniusza chrześcijaństwa (Le Genie du christianisme),* pierwszy wielki prozaik romantyzmu francuskiego. Prozaik-poeta. Tak też nazwać by wypadało i Bossueta, którego proza oratorska zwraca się nie tyle do inteligencji, co do wyobraźni i uczuć, umiejąc budować obrazy wzniosłe, nieraz o wielkiej sile epickiej i dramatycznej.

Ale w historii literatury Bossuet pozostaje jeszcze i jako autor słynnych *Rozważań o historii powszechnej (Discours sur l'histoire universelle,* 1681), napisanych na użytek swego ucznia, Delfina. Jest to bowiem dzieło uważane za pierwszy francuski traktat z dziedziny filozofii dziejów, pierwsza w języku francuskim próba nadania historii ludzkiej określonego sensu: katolickiego, zgodnego z tezą o ingerencji Opatrzności boskiej, zgodnego z postulatem jedności państwa i Kościoła, religii i moralności, zgodnego z przekonaniem, że absolutyzm siedemnastowieczny jest szczytem mądrości boskiej. Przeciw takiej właśnie filozofii historii podniesie się w XVIII wieku fala nowych interpretacji, kontynuujących odkrywcze tezy libertynów.

Przeciwnikiem Bossueta był François de Salignac de la Mothe Fénélon, arcybiskup Cambrai. Dzieliła ich różnica pokoleń, charakterów, postaw. W przeciwieństwie do Bossueta Fénélon nie ulegał potędze oratorskiego werbalizmu, był przede wszystkim pisarzem, człowiekiem literacko i filozoficznie wykształconym, umysłowością subtelną i nie pozbawioną zręczności polemicznej. W swoim *Traktacie o wychowaniu dziewcząt (Traité de l' éducation des filles)* Fénélon przedstawia interesujący pogląd na psychologię dziecka i wynikające stąd zasady nowoczesnego wychowania, zapowiadające już Rousseau i jego *Emila.* W swoich listach głosi tezy kwietyzmu, który proponował odmienną od katolickiej, mistyczną koncepcję cnoty. Broni tych tez w polemice z Bossuetem aż do chwili, gdy ogłoszono oficjalnie potępienie kwietyzmu przez papieża. W swoich *Opowiastkach* i *Bajkach,* pisanych na użytek młodego księcia burgundzkiego, którego byt wychowawcą, ale przede wszystkim w swym słynnym *Telemaku* (1699) okazuje się prozaikiem tworzącym świetny model stylu, pełnego elegancji, swobody, poetyckiej wyobraźni, ale i wyrafinowanego opanowania.

Telemak – utwór chronologicznie późny – nazywany niekiedy epickim poematem prozą, jest powieścią przygodową, moralizatorską i psychologiczną. Ale choć nie należy do omawianego tutaj gatunku „prozy niepowieściowej", oddziałał przede wszystkim jako wyraz pewnej postawy ideologicznej. W płaszczyźnie społecznej Fénelon broni tu koncepcji przebrzmiałych, podobnie w dziedzinie politycznej. W tej ostatniej jednak jest śmielszy, domaga się od króla dbałości o dobro całego narodu, potępia wojny prestiżowe, żąda posługiwania się dyplomacją, żąda ograniczenia produkcji przedmiotów luksusu na rzecz rozwoju rolnictwa i handlu zagranicznego. Jako pedagog opiera wychowanie na wykształceniu literackim, na subtelnej nieraz analizie psychologicznej wieku młodzieńczego. Potraktowany jako satyra na rządy Ludwika XIV, *Telemak* Fénélona zdobył olbrzymi sukces europejski, trwający ponad sto lat; stał się najpopularniejszym podręcznikiem wychowania, uznany został za dzieło zapowiadające wiek XVIII. Fenelon nie był jednak ani libertynem, ani przyjacielem filozofów: występował przeciw duchowi krytycznemu. A jednak ów duch krytyczny na długo przed czasami Oświecenia pojawił się w prozie francuskiej. W dobie klasycyzmu siedemnastowiecznego ileż w tej prozie niedowiarków, ateuszy, libertynów skrywających chytrze swe prawdziwe oblicze, lecz pisujących po to przede wszystkim, aby wyrazić swe poglądy.

Pierwszym francuskim pisarzem XVII wieku, który traktował prozę jako narzędzie walki ideologicznej, był wspomniany już François La Mothe Le Vayer. Filozof, wróg oficjalnej doktryny kościelnej, sceptyk, La Mothe Le Vayer opublikował w latach 1630—1631 dwa utwory prozą, zatytułowane: *Cztery dialogi* oraz *Piąć dialogów.* Historycy uważają je za śmiałą, miejscami genialną kontynuację tego trybu myślenia, który Montaigne przedstawia w swej *Apologii Raymonda Seybond.* Jednak przerażony represjami, które dotknęły libertynów, La Mothe Le Vayer nie kontynuował swej twórczości. Dopiero po wielu latach opublikował tylko *Rozważania o teraźniejszym języku francuskim,* przeciwstawiając się koncepcjom Vaugelasa.

Jak już wspomniano, La Mothe Le Vayer był członkiem tak zwanej Tetrady, grupującej filozofów–libertynów z Gassendim na czele, którego wpływ na postawy umysłowe najwybitniejszych pisarzy francuskich, na La Fontaine'a i Moliera – był silny. Między innymi i dlatego, że Gassendi toczył głośne boje polemiczne z Kartezjuszem. Ale Gassendi pisał po łacinie. To dzieła Kartezjusza dały wzór francuskiej prozy filozoficznej.

Był to cel przez niego samego zamierzony: „Chciałbym, aby to dzieło czytelnik przeczytał najpierw w całości jak powieść..." – pisze Kartezjusz w Przedmowie do swych *Zasad filozofii*. Cel został osiągnięty, skoro Kartezjusz pisze po francusku po to, aby w krąg filozoficznych rozważań i problemów wciągnąć nie tylko specjalistów, lecz wszystkich obdarzonych zdrowym rozsądkiem, skoro pozbawia swą prozę filozoficzną technicznego żargonu, szkolarskich formuł, nadając ścisłym i trudnym wywodom postać prostą i jasną, sąd zdecydowany i silny, w którym słowo dokładnie przylega do wyrażanej treści. Tak oto język francuski okazuje się zdolny do dźwigania idei filozoficznych, okazuje swą sprawność jako narzędzie niełatwych analiz intelektualnych.

Filozofia Kartezjusza, stanowiąca, ogólnie biorąc, zastosowanie ścisłych metod matematycznych do metafizyki, uważana jest za wyraz i źródło racjonalizmu, który silne piętno wywarł na literaturze francuskiej, zwłaszcza drugiej połowy XVII wieku. Literackie wartości prozy Kartezjusza miały tu z pewnością znaczenie: ułatwiły rozpowszechnianie się kartezjanizmu, to znaczy pewnych elementów filozofii kartezjańskiej. Należy do nich metoda krytyczna, odrzucająca wartość autorytetów, mechanistyczna koncepcja biologii i psychologii uczuć, logiczny i racjonalisty czny tok dyskusji filozoficznej. Zastosowany do literatury, ów kartezjanizm polegał na przekonaniu, że piękno artystyczne jest, jak już wspomnieliśmy, tym samym, co porządek logiczny, ścisłe podporządkowanie szczegółów całości, że prawda i piękno są identyczne, że reguły to wymagania i konieczności estetyki, a nie wierność tradycji. Na literaturę francuską wpływ miała przede wszystkim metoda, Kartezjusza, a nie sama jego filozofia. W zakresie stylu prozy intelektualnej mistrzem był jednak nie Kartezjusz, lecz Pascal.

Myśli opublikowane po raz pierwszy w roku 1670, osiem lat po śmierci Pascala, stanowią zbiór notatek do zamierzonego, lecz nie napisanego dzieła. Miało być ono apologią chrześcijaństwa. Przeszło połowa objętości tych notatek poświęcona jest kwestiom teologicznym. Pozostałe dotyczą przekonywania, czyli metody prowadzenia argumentacji, oraz rozważań w zakresie filozofii człowieka. Dzieło miało prawdopodobnie zaczynać się od dyskusji metodologicznej, zmierzającej do wykazania, że religia sama zawiera w sobie dowody swej prawdziwości.

Za tym następować miała część dotycząca psychologii człowieka, ukazująca naturę ludzką jako zespół sprzeczności, wydobywająca na jaw właściwy jej niepokój metafizyczny, poczucie nieznajomości samego siebie, potrzebę zrozumienia swej egzystencjalnej sytuacji: człowiek jako enigmat. Dalej miały iść rozważania, dowodzące, że tego enigmatu nie potrafią rozwiązać ani historycznie znane systemy filozoficzne, ani historycznie znane religie. Z jednym wszakże wyjątkiem: jest nim święta księga ludu żydowskiego oraz chrześcijan, Biblia. Ona zawiera religię prawdziwą, zdolną do wyjaśnienia sytuacji egzystencjalnej człowieka, przeżywanej jako sprzeczność, wyrażające się w rozdzierających sprzecznościach samej natury ludzkiej. Dowody prawdziwości chrześcijaństwa, ustanawiającego kult Boga oparty przede wszystkim na miłości, polegają na autentyczności Biblii, która zapowiada odkupienie i obiecuje zbawienie. Wbrew krytyce biblijnej, w jego czasach rozwiniętej już i nader dla apologetów kłopotliwej, Pascal nie ma wątpliwości w tym zakresie. Traktuje cuda biblijne jako fakty, czerpie swe dowody z proroctw biblijnych, z dziejów Jezusa i apostołów. Tak więc w obronie chrześcijaństwa sięga raczej do argumentów krytyki historycznej niż do argumentów teologii. Jej skuteczność jako narzędzia apologii uznał Pascal widocznie za wątpliwą.

Rzecz zrozumiała, jeśli zważyć, że swe dzieło pisał na użytek libertynów, w kręgu których dość długo przebywał, ani się bojąc, ani nie gardząc ich towarzystwem. To właśnie ich płaszczyznę intelektualną przejął Pascal w swych rozważaniach. Świadczy o tym ta część *Myśli,* która zawiera notatki z zakresu metody przekonywania i argumentowania. Wyzyskuje tu Pascal poglądy i idee Giordana Bruno i jego uczniów, rozpowszechnione wśród libertynów francuskich XVII wieku i stanowiące podstawę ich krytyki arystotelesowskiego dogmatyzmu, a więc i całej katolickiej filozofii, a także i racjonalizmu Kartezjusza. Jak i oni, Pascal również odrzuca ideę racjonalnej hierarchii, mającej wytłumaczyć świat, przyjmuje tezę o podstawowej sprzeczności między światem i człowiekiem, o nietrwałej równowadze świata i człowieka, ustawicznie zagrożonej przez działanie sił przeciwstawnych, o dynamizmie natury ludzkiej; w ślad za libertynami okazuje się antydogmatykiem i antyracjonalistą, w czym kontynuuje postawę Montaigne'a. Jest sceptyczny w ocenie rozumu ludzkiego, który w człowieku rzeczywistym ma mniejszą siłę niż obyczaj, przyzwyczajenie, wyobraźnia, instynkt samozachowawczy, potrzeba działania. Stąd też – według Pascala – wiara nie ma być aktem rozumu, lecz aktem woli, zaspokojeniem potrzeby serca, odpowiedzią na poczucie absurdu świata, uciszeniem metafizycznych niepokojów.

Tak oto ów zbiór notatek, który znamy dziś pod tytułem *Myśli,* ukazuje zamierzone dzieło Pascala jako niezwykłą i nader oryginalną apologię chrześcijaństwa. Miała to być apologia przyjmująca płaszczyznę intelektualną libertynów, a więc sceptyków i niedowiarków, budujących filozofię wolnomyślną, antyreligijną, niezależną krytyczną w stosunku do złudzeń człowieka. Miała to być apologia traktująca religię całkiem przeciwstawnie w stosunku do oficjalnych tez ówczesnego katolicyzmu, przekreślająca jej identyczność z rozumem i racjonalnym porządkiem świata, przekreślająca jej identyczność z moralnością, uznająca niepokonane przeciwieństwo między wiarą i rozumem, traktująca religię jako domenę irracjonalizmu. Miała to być wreszcie apologia wychodząca z analizy człowieka, jego natury, pojętej jako zespół sprzeczności, rodzący poczucie absurdu, jego sytuacji egzystencjalnej ujawniającej fundamentalny brak trwałej równowagi rodzący niepokój metafizyczny. *Myśli* Pascala są więc projektem takiej apologii religii, której punktem wyjścia, uzasadnieniem jest dramat wewnętrzny człowieka, najgłębiej go charakteryzujący i dopiero w wieku XX w pełni intelektualnie wyzyskany przez różne odmiany egzystencjalizmu i różne odmiany egzystencjalistycznej literatury europejskiej.

Prowincjatki napisane w latach 1656–1657 są dziełem polemicznym, zbiorem esejów w formie listów. Publikowane zrazu oddzielnie, zebrane później w tom, nosiły tytuł *Listy Ludwika de Montalte do mieszkańca prowincji, jego przyjaciela, i do W. O. Jezuitów o moralności i polityce tychże Ojców*. Stąd właśnie ich pospolita nazwa: *Les Provinciales (Prowincjałki).* Jako dzieło polemiczne *Prowincjałki* zajmowały stanowisko w aktualnym w latach ich powstania sporze w kwestii jansenizmu. Był to spór natury religijnej, teologicznej, odbywający się w łonie francuskiego katolicyzmu, mający jednak znaczenie praktyczne, a także ideologiczne i polityczne na tyle wielkie, że przez następne sto lat odradzał się w najrozmaitszych postaciach.

Nazwa jansenizmu pochodzi od biskupa Ypres, Jansena, zwanego Janseniusem, którego łacińskie dzieło pt. *Augustinus,* zawierające interpretację teologicznej doktryny św. Augustyna o łasce, zostało potępione przez papieża. Ale doktryna ta znalazła szeroki oddźwięk we Francji, tym łatwiej i szybciej, że zanim przyszło do owego papieskiego potępienia, Sorbona i jezuici rozpoczęli publiczną polemikę z tezami Jansena. Polemika ta ujawniła, że idzie tu nie tyle o jakieś szczegółowe kwestie teologiczne, ile o rozbieżne koncepcje życia chrześcijańskiego w ogólności, o koncepcję grzechu, wolności, odpowiedzialności, o moralność chrześcijańską, o chrześcijańską koncepcję człowieka. Jezuici proponowali pewien kompromis między życiem religijnym i świeckim, między człowiekiem i światem,

wiązali grzech i odpowiedzialność ze świadomością, zrozumieniem, rozeznaniem jednostki, przyznawali jej znaczny margines swobody i wolności, pojmowali akt wiary jako akt rytualny. Zwolennicy Jansena nie uznawali żadnego kompromisu między religią i pozareligijną świadomością i zachowaniem człowieka, czynili go odpowiedzialnym za to, co poza jego świadomością i wolą zostało uczynione, poczucie grzechu czynili miarą i ośrodkiem życia religijnego, kładli nacisk nie na jego rytualny, lecz na emocjonalny charakter, czynili je sprawą życia wewnętrznego, a nie zewnętrznych gestów jednostki.

W czasach Pascala centrum jansenizmu francuskiego było opactwo Port Royal niedaleko Paryża, mające i w stolicy swój dom. Wokół Port Royalu gromadzili się również wybitni ludzie świeccy, a największy wpływ w tym środowisku miała potężna rodzina paryskich mieszczan, Arnauld. Pascal był z tą rodziną zaprzyjaźniony i sam należał do środowiska „panów z Port Royalu". Gdy więc spór teologiczny między jezuitami i jansenistami zmienił się w fizyczne prześladowanie jansenistów, gdy zaczęły się aresztowania, gdy jeden z członków rodziny Arnauld, Antoni, doktor Sorbony, został z niej za obronę tez Jansena usunięty, a potem zagrożony więzieniem, Pascal wystąpił ze swym pamfletem, oczywiście anonimowo. *Prowincjałki* natychmiast stały się głośne. Jezuici odpowiedzieli atakiem, policja szukała autora. Nie znaleziono go jednak; może dlatego, że nikt w znakomitym uczonym, genialnym matematyku, odkrywczym badaczu praw fizyki, nie podejrzewał geniusza literatury.

Prowincjałki nie są książką jednolitą. Składa się na nią osiemnaście listów–esejów, z których pierwsze dziesięć posługuje się ironią i szyderstwem, ostatnie zaś stanowią wielką, pełną emocji diatrybę przeciw moralności jezuickiej. Myśl Pascala dojrzewa na kartach tej książki, lekki sposób traktowania kwestii o charakterze okolicznościowym ustępuje z wolna powadze i głębi, w miarę jak Pascal dostrzega w tej kwestii sprawę ogólniejszej natury o fundamentalnym znaczeniu; ton kpiny przechodzi w ton do głębi poruszającego oburzenia. Ale już od pierwszej strony widać, jak odmiennie traktuje Pascal sam przedmiot sporu. Nie usiłuje go rozwiązać, przeciwnie, neguje jego wartość, traktuje go jako absurd. Więcej – pokazuje, że w istocie chodzi tu nie o rozstrzygnięcie sporu teologicznego, lecz o „politykę" w rozumieniu praktycznych celów ludzkich. Odmawia więc stosowania kryteriów teologicznych, stosuje kryteria logiki, a tym samym zmienia temat religijny w temat świecki, sekularyzuje teologię. Czyni to także i poprzez styl, całkowicie nowy w zastosowaniu do teoretycznych kwestii religijnych, pełen werwy, ironii, giętkości i siły, umiejący z naturalną łatwością posługiwać się dialogiem, chwytem komediowym, dowcipem, cytatem z tekstów przeciwnika, charakterystyką postaci. Rzuca światło zdrowego rozsądku na teologiczne subtelności i na zawiłe kategorie jezuickiej kazuistyki. Czyni to jednak w imię jansenizmu i jego surowej koncepcji moralności chrześcijańskiej. Stąd właśnie w ostatnich listach zbioru ów ton oburzenia i zgrozy.

Prowincjałki są arcydziełem prozy francuskiej. Uznawał to już Wolter, którego formułę powtarza się do dziś: „Najlepsze komedie Moliera nie zawierają więcej soli niż pierwsze *Prowincjalki;* Bossuet nie dał nic bardziej wzniosłego niż ostatnie".

Poglądom Pascala wyrażonym w *Prowincjałkach* przeciwstawiał się Charles de Marquetel de Saint–Evremond, przez najnowszą krytykę śmiało nazywany libertyńskim eseistą. Saint-Evremond dostrzegł w *Prowincjałkach* koncepcję moralności zastygłej w bezruchu, negacji świata, i zwalczał ją, odbierając etyce cechy ponadczasowe, pozbawiając ją wartości absolutnej, uzależniając jej wskazania od potrzeb epoki. W przeciwieństwie do jansenistów Saint-Évremond nie uważał natury ludzkiej za nieodwołalnie skażoną, lecz za wielki zbiornik różnorodnych i dysharmonijnie połączonych cech, przyznawał człowiekowi wolną wolę, wierzył w prymat intelektu i dobroczynne skutki świadomego wysiłku jednostki.

Wielbiciel Epikura i Montaigne a, pozostawał Saint-Évremond pod wpływem poglądów Giordana Bruno i libertyńskiej Tetrady, Gassendiego, Teofila de Viau, La Mothe Le Vay-

era, a także Guez de Balzaca. Różni się jednak od libertyńskich filozofów tym, że w samej religii dokonuje podziału na treści rozumowi dostępne i te, które muszą pozostać niepojęte. W ten sposób redukował religię do świeckich racji, do twierdzeń i nakazów dających się ocenić krytycznie za pomocą rozumu, a więc od niego tylko zależnych. W przeciwieństwie do Pascala Saint-Évremond każe żyć tak, jakby ani Boga, ani religii nie było. Utrzymuje też, że prawdziwie wierzących jest istotnie bardzo mało – większość wierzy wskutek ciemnoty albo dla wygody, pociechy, osłody; ucieka w chimery, iluzje, mistyfikacje. Właśnie walkę o wyzwolenie umysłu człowieka spod władzy tych chimer i iluzji prowadził Saint-Évremond w swych pismach. Wiedział jednak, jak wielką siłę ma presja opinii, lęk, fanatyzm, cierpienie i umiał na drodze analiz psychologicznych pokazać, jak powstaje wiara w cuda. Jako krytyk literacki Saint-Évremond pierwszy zarysował historyczną ewolucję uczuć, historię gustów, związki między sztuką i potrzebami epoki lub typem ustroju. Był więc przeciwnikiem klasycyzmu pojętego jako ideał estetyczny o charakterze absolutnym, potępiał chwalców przeszłości, pochwalał wszelką odnowę, budował teorię teatru świeckiego, wierzył, że najważniejszą zaletą literatury jest jej siła intelektualna, bogactwo myśli.

Pisma Saint-Évremonda: eseje literackie i filozoficzne, satyry, wiersze, komedie, maksymy, wydano po raz pierwszy zbiorowo w roku 1705. Pod koniec XVII i z początkiem XVIII wieku drukarze londyńscy wypuścili czternaście wydań bądź w języku oryginału, bądź tłumaczonych na angielski. We Francji rytm wydań Saint-Évremonda nie słabnie prawie przez całą pierwszą połowę wieku Oświecenia. Saint-Évremond, libertyński eseista, był więc pisarzem popularnym i znanym. Jego proza intelektualna, sprawna i żywa, stanowiła wyraz nurtów przeciwstawnych nie tylko Kartezjuszowi i Pascalowi, lecz także tym, którzy z francuskiego klasycyzmu XVII wieku pragnęli uczynić narzędzie intelektualnego i politycznego konformizmu.

Saint-Évremond jest z pewnością moralistą w tym sensie, że sztuka życia zajmowała go bardziej niż filozofia i nauka. Za wielkich moralistów uważa się także La Rochefoucaulda i La Bruyére'a. Słynne *Maksymy (Maximes,* 1664) La Rochefoucaulda stanowią wyraz nie tylko obserwacji psychologicznej, lecz i pewnej określonej postawy moralnej. Polega ona na przekonaniu, że uczucia i działania ludzkie nigdy nie są bezinteresowne; egoistyczny interes tkwi na dnie nawet najwspanialszych cnót; nie przestają one jednak być cnotami, zależą one bowiem nie od bezinteresowności, lecz od przedmiotu egoistycznej potrzeby. Duchowa istota tej potrzeby czyni z uczuć i działań cnotę, te same zaś uczucia i działania wywołane potrzebą natury materialnej, społecznej nie są cnotą; moralność La Rochefoucaulda opiera się więc na hierarchii wartości. Ale *Maksymy* interesują się przede wszystkim tymi wartościami, które w tej hierarchii położone są najniżej, choć otaczają je pozory świetności. La Rochefoucauld niszczy te pozory, demistyfikuje, obnaża to, co uważa za prawdę ludzką. Oto dlaczego krytycy uważają jego utwór za wyraz pesymizmu. Tym bardziej że teorię moralną La Rochefoucaulda wspiera jego obserwacja psychologiczna, traktująca duszę ludzką jako system sprzecznych namiętności, ustawicznie skłóconych, w ustawicznym ruchu zależnym od fizjologii człowieka. Tak więc mamy tu do czynienia z postawą bardziej kartezjańską niż chrześcijańską, z ideałem człowieka świeckim, a nie religijnym. *Maksymy* stanowią przy tym wzór prozy ścisłej, operującej skrótem, trafnie i pieczołowicie dobranymi terminami, o kształcie logicznym i surowym, tej prozy, którą się podaje jako najwspanialszy przykład narodowego stylu francuskiego. Reprezentują one również cały nurt literacki, nader żywotny we Francji XVII wieku, a związany z działalnością salonów i stanowiący wyraz właściwych im w owym czasie ambicji intelektualnych i artystycznych. Celem ich było wypracowanie idealnego modelu człowieka ogładzonego, wytwornego, wykształconego, pozbawionego jednak wszelkiej akademickiej pedanterii: *honnéte homme.*

Najdoskonalszy czy najbardziej wszechstronny jego portret stworzył w drugiej połowie XVII wieku Antoine Gombaud kawaler de Méré w swych krótkich szkicach zebranych w dwu tomach, kawaler de Méré, który wywarł osobisty wpływ i na La Rochefoucaulda, i na Saint-Évremonda, i który Pascala wprowadził w koła libertyńskie i w świat libertyńskiej myśli.

Obok moralizujących maksym rozpowszechnionych pod wpływem inspiracji salonów równie znany był portret psychologiczny. W tym ostatnim zakresie arcydzieło stworzył Jean de La Bruyère.

W roku 1688 ukazał się jego przekład *Charakterów* Teofrasta z niewielkim dodatkiem zatytułowanym: *Charaktery, czyli obyczaje obecnego stulecia.* Ów dodatek zdobył od razu tak wielkie powodzenie, że w kolejnych wydaniach, coraz to rozszerzany, stał się dziełem właściwym, do roli dodatku zeszedł starożytny Teofrast.

Portrety La Bruyère'a oparte na obserwacji środowisk arystokratycznych i mieszczańskich malują nie tyle określone indywidualności, ile typy; stanowią uogólnienie, ale nie mają przy tym nic z abstrakcji. La Bruyère maluje bowiem „charaktery" ludzkie opisując ciało, fizjonomię, gest, postawę, sposób mówienia; innymi słowy, fizycznie postrzegalne zachowanie czyni wykładnikiem kształtu duchowego, psychicznego. Ten oryginalny i śmiały sposób budowania portretu wiązał się bądź z kartezjańskim trybem myślenia, bądź z tezą materialistów przypuszczających, że dusza ludzka jest tylko objawem działania skomplikowanych systemów fizjologicznych. W portretach La Bruyère'a konkret zastępuje subtelności abstrakcyjnej analizy pojęciowej, powstaje obraz uznany później za doskonały przykład sztuki realistycznej. Jest to obraz krytyczny i smutny, skoncentrowany na grzechach, maniach, śmieszności ach, nędzy, podłości ówczesnego społeczeństwa, pełen nieufności wobec rozumu, ale podparty deklaracją prawomyślności wobec oficjalnej i panującej religii. Kompozycja całości odbiega całkowicie od logicznego planu wykładów akademickich: jest w sposób przemyślany postrzępiona, porwana, umożliwiająca zestawienia nieoczekiwane. Podobnie La Bruyère konstruuje zdanie: tworzy w ten sposób styl zwięzły, skrótowy, ścisły, jasny.

Charaktery (Les caractéres) La Bruyère'a uważane są za dzieło prekursorskie w stosunku do literatury wieku Oświecenia, jego krytyczny charakter interpretuje się często jako satyrę, w tym rozumieniu *Charaktery* są satyrą na środowiska i instytucje Francji Ludwika XIV.

„Człowiek, który urodził się chrześcijaninem i Francuzem nie może uprawiać satyry; wielkie tematy zostały mu wzbronione" – pisze La Bruyère.

„W społeczeństwie naszym władzę mają ludzie głupi, których rozumni muszą słuchać, pilnie studiując ich humory i kaprysy..."

„Jeśli bogaczom wolno mieć jeden pałac w mieście, drugi na wsi, ekwipaże, zaszczyty i honory, to innym należy się przynajmniej zadowolenie z życia..."

„Mniejsza lub większa ilość monet wywołuje takie różnice między ludźmi, jakich by nikt sobie nie wyobraził, gdyby nie codzienne doświadczenie. Bogacz po świetnej uczcie bez drgnienia podpisuje dekret, który całą prowincję może pozbawić chleba, bo czyż w pierwszej godzinie swego długotrwałego trawienia może on zrozumieć, że inni ludzie umierają z głodu? Oto uroczy i zdrowy młodzieniec, pan na opactwie i dziesiątku majątków. Obok zaś sześćset rodzin głodnych, nie mających w zimie opału ani skrawka przyzwoitego odzienia..."

„Lud z przyjemnością ogląda klasyczne tragedie, bo widzi na scenie teatrów śmierć najbardziej przez siebie znienawidzonych osób, które na innych scenach dokonały bardzo wiele zła...

„Szczytem głupoty jest oceniać i szacować osoby według ich majątku i tytułów. Życie dworskie, upokarzające, bezmyślne i pełne intryg, czyni je wstrętnymi. Gdy umierają, w kościele grzmią pochwały, a wśród ludu krąży satyra..."

„Tyrania, która rządzi za pomocą rozlewu krwi i okrucieństwa, jest najohydniejszym i najbardziej barbarzyńskim sposobem zdobywania wielkości..."

„Aby nie uważać się za nieszczęśliwego z tego powodu, że się nie ma majątku książąt albo ministrów, wystarczy przypomnieć sobie los rolnika, żołnierza czy kamieniarza..."

„Jeśli szlachectwo nie jest cnotą, jest niczym, a przecież wielu ludzi nie ma po prostu za co kupić szlachectwa..."

A oto obraz, który stał się jednym z najsławniejszych fragmentów w literaturze francuskiej:

„Po wsiach zobaczyć można dzikie zwierzęta, samice i samce, czarne, chude, spalone słońcem, grzebiące w ziemi i przewracające ją z niepokonanym uporem. Posiadają one mowę, a gdy się podnoszą na nogi, ukazują twarz ludzką; i w rzeczy samej to ludzie. Na noc chronią się do nor, gdzie żyją czarnym chlebem, wodą, korzeniami; innym ludziom oszczędzają trudu siania, uprawiania i zbierania plonów, zasługują więc na to, by nie brakowało im chleba, który zasiali..." (tłum. T. Boy-Żeleński).

Nieporównywalnie śmielszy, radykalny i zuchwały ton krytyczny znajdziemy jednak w utworze znacznie wcześniejszym: w wielkiej utopii Cyrana de Bergerac. Ale tu wchodzimy już w krąg prozy powieściowej .

Historia komiczna państw i cesarstw księżyca (Les etats et empires de la lune, 1662), *Historia komiczna państw i cesarstw słońca (Les etats et empires du soleil),* które Cyrano de Bergerac pisał zapewne nie bez obawy groźnych konsekwencji, oskarżeń i represji, na które się naraża, a więc nie bez obawy o swe życie, uważana jest za powieść fantastyczno–naukową.

Punktem wyjścia akcji jest dyskusja naukowa, z której wyłania się hipotetyczna prawda o świecie i człowieku; aby jej dowieść, narrator konstruuje pojazd kosmiczny i wyrusza w przestrzeń międzygwiezdną. Osiąga księżyc, potem ląduje na słońcu, zwiedza przestrzeń kosmiczną, spotykając w ich bezkresie rozmaite postacie. Są one nosicielami rozmaitych idei i poglądów o pochodzeniu ziemi i człowieka, o hierarchii istot żywych, o granicach wrażliwości, o budowie materii i działaniu zmysłów, o strukturach i instytucjach politycznych i społecznych, o śmierci, miłości, zbrodni, wojnie, pieniądzu, władzy. Ilustracją tych poglądów są barwne i niezwykłe wydarzenia i przygody, barwne i niezwykłe zjawiska: śpiewające drzewa, ich muzyka działająca leczniczo, żywy, cuda sprawiający owoc granatu, zdumiewające państwo stworów pierzastych i skrzydlatych, a nawet sam pojazd kosmiczny astronauty, który nabywa nowych cech pod wpływem bliskości przysłonecznych rejonów nawet ciało podróżnika znajdujące się w stanie nieważkości, nawet jego wzrok, który otrzymuje moc promieni Roentgena. Spotykane postacie, a nieraz cale ich kolektywy, prowadzą wielogłosowy dialog z narratorem. Powieść ma więc także swoistą konstrukcję dramatyczną, kończy się zresztą katastrofą, upadkiem w przepaść i strąceniem w czeluście piekielne szlachetnego bohatera.

W tej powieściowo–dramatycznej strukturze Cyrano de Bergerac zawarł wielką, racjonalisty czną utopię: ukazał kierunek pożądanej ewolucji człowieka. A to wskazanie, wybór tego kierunku, a więc sam kształt swej utopii, uzasadnił ostrą i satyryczną krytyką panujących w jego czasach i w jego kraju poglądów, postaw, wierzeń, urządzeń. Cyrana podróż do Tamtego Świata jest więc rodzajem gwałtownej i zaskakująco śmiałej, zaskakująco nowoczesnej polemiki libertyńskiej. Jej podstawą jest odrzucenie wszelkich autorytetów, łącznie z autorytetem starożytnych, a zwłaszcza Arystotelesa, negacja wartości autorytetu nie tylko w dziedzinach intelektualnych, lecz także i w życiu społecznym, nawet rodzinnym. Jej założeniem jest radykalny ateizm, uznanie idei Boga za głupią, szkodliwą, niemo-

ralną, przekreślenie idei nieśmiertelności duszy, odrzucenie wszelkiego nadnturalnego porządku i wszelkich nadnaturalnych zjawisk, likwidacja wszelkiej religii. Z doświadczenia, które przynosi astronomia, geografia, przyrodoznawstwo, Cyrano wyprowadza wnioski ważne dla wszystkich ludzi i dla każdego człowieka. Bezkres wszechświata oznacza dla niego bezkres ludzkich możliwości, wyznacza miarę ludzkich ambicji, determinuje konieczność budowania nowych ideałów i norm, dla których jedynym kryterium winna być mądra praktyka, ta najważniejsza forma ludzkiego działania. Utopia Cyrana jest więc wielką szkołą wolności, wielką lekcją wiary w możliwość opanowania świata przez ludzi, jest wielką lekcją bohaterskiej koncepcji życia. Stanowi przez to radykalne przeciwstawienie pesymizmu Pascala, traktuje jego „zakład" jako podłość i małość ducha, ukazuje ograniczoność utożsamienia krachu racjonalizmu chrześcijańskiego z krachem racjonalizmu w ogóle, tworzy krytyczną i polemiczną wizję potęgi człowieka stanowiącej alternatywę pascalowskiej tragicznej rezygnacji.

Powieść Cyrana de Bergerac była najbardziej radykalnym wyrazem oporu wobec ideałów, którym literatura francuska XVII wieku dawała wyraz; utopia Cyrana stanowiła również kpinę z modnej powieści i modnych powieściowych postaci literackich. Nie była wszakże w tym względzie zjawiskiem odosobnionym.

Największy sukces, a przez to wpływ niewątpliwy, bezpośredni i pośredni, na całą literaturę francuską uzyskała słynna *Astrea* (1607), obszerny utwór Honoriusza d'Urfé, zaliczany do gatunku powieści pastoralnej. Astrea, bohaterka powieści, jest pasterką. Kocha ją pasterz Celadon. Astreę przekonują, że Celadon ją zdradza, każe mu więc odejść; Celadon odchodzi i rzuca się w wody rzeki, ale ratują go nimfy. Jedna z nich, Galatea, kocha się w Celadonie. On broni się wytrwale, ucieka, mieszka w grocie, gdzie wznosi ołtarz na cześć Astrei. Następują dalsze przygody przerywane wieloma innymi wątkami, dygresjami moralnymi, subtelnymi analizami psychologicznymi, całymi opowieściami. Przy końcu piątego tomu Celadon – wzór miłości wytrwałej, wiernej, chętnie poddającej się najprzeróżniejszym próbom – poślubia Astreę, dumną i wyniosłą bohaterkę, bardziej skłonną do obrony swej dumy i godności niż do kochania.

Powieść d'Urfégo korzysta z wiejskiego, pasterskiego sztafażu, by wpisać weń akcję sentymentalną, nie mającą nic wspólnego ani z obyczajami, ani z rzeczywistością wiejską. Akcja stanowi natomiast sentymentalne przedłużenie dawnej tradycji powieści poetyckiej, tradycji Chrétien de Troyes. *Astrea* stanowi jednak o tyle krok naprzód, że dostarcza znacznie sprawniejszych, subtelniejszych analiz psychologicznych; przedstawia najrozmaitsze formy miłości, nie tylko miłość idealną wedle maniery platoników, chociaż ta ostatnia na kartach *Astrei* znajduje pełny swój wyraz, z całym jej intelektualizmem, wzbogaconym jeszcze przez poczucie tajemnicy i fatalności, koncepcję poświęcenia, a także przez styl uznany ówcześnie za najdoskonalszy styl prozy: wyzbyty latynizmów, italianizmów, czysty i francuski, a zastosowany do opisu świata, na pół bajecznego świata idealnych uczuć, wyidealizowanych postaw i postaci. *Astrea* narzucała model życia uczuciowego nie tylko literaturze, lecz także i jej odbiorcom.

Stwarzanie dystansu między czytelnikiem a bohaterami powieści przez znaczne oddalenie ich w czasie lub przestrzeni, a równocześnie likwidacja tego dystansu przez przypisanie tym bohaterom reakcji psychicznych dobrze znanych i bliskich czytelnikowi – oto zasada *Astrei* i całego gatunku pastoralnego, właściwa także siedemnastowiecznym powieściom pseudohistorycznym Gomberville'a, Desmarets de Saint–Sorlin, La Calprenede'a.

W tym gatunku zasłynęła panna Magdalena Scudéry, głośna „wykwintnisia", prowadząca znany salon literacki. Szczególnie dwie jej powieści – *Wielki Cyrus (Grand Cyrus,* 1648) i *Klelia (Clélie,* 1654) – miały olbrzymie powodzenie wśród czytelników. Tematy i tło tych utworów zaczerpnięte zostały z historii Persji i Rzymu, ale historia jest tu tylko

pretekstem i maską. Są to bowiem typowe „powieści z kluczem" przedstawiające w historycznym, starożytnym kostiumie postacie i postawy współczesne. *Klelia* zasługuje na uwagę i z tego względu, że to właśnie na jej kartach znajduje się owa „mapa czułości", stanowiąca rodzaj erotycznego kodu, wykwit stylu określanego jako *préciosité.* Powieści panny de Scudéry nie zadowalały się analizami, przedstawiały także określony model postaw moralno–sentymentalnych godny naśladowania. Pouczały, że namiętności są prawdziwymi sprężynami życia, że są one cnotą, bo stanowią przejaw żywej działalności rozumu (czerpiącego podnietę z serca), że obojętność jest świadectwem smutnej duchowej przeciętności.

Wszystkie te ideały, postawy i maniery literackie, cały ten sentymentalno–arystokratyczny nurt w powieści znalazł swe zaprzeczenie, a także swą karykaturę, krytykę, satyrę w utworach, które się kwalifikuje w ramach francuskiej literatury XVII wieku jako powieść realistyczną. Pierwszym jej świetnym przedstawicielem był Charles Sorel, autor *Opowieści uciesznej o Francion* (1623), malującej karykaturalny obraz obyczajów, wprowadzającej do literatury postacie belfrów, prostytutek, chudych literatów, filutów, biedaków, kpiącej śmiało z przesądów, zuchwale zachęcającej do życia wolnego „na modłę bogów", zgodnego z naturą i z naturalną szlachetnością człowieka.

Rzecz Paula Scarrona pt. *Opowieść ucieszna (Le roman comique,* 1651—1659) uważana jest za klasyczny utwór siedemnastowiecznej, realistycznej powieści francuskiej. Znamienne, że wstęp do pierwszego rozdziału *Opowieści* stanowi jawną parodię *Kleili, zakończoną* charakterystycznym autorskim komentarzem: „Używając bardziej ludzkiego i zrozumiałego języka powiemy, że między piątą a szóstą po południu wóz jakiś wjechał na rynek miasta Mans". Ten wóz wiezie trupę komediantów, ich to przygody stanowić będą treść książki obfitującej w znakomicie podpatrzone typy, ukazującej starcie z ustaloną hierarchią społeczną (w formie konfliktu pokoleń), ale też nie poprzestającej na łatwiźnie facecji: w *Opowieści* znajdują się partie traktujące serio kwestie istotne i ważne, między innymi kwestie dotyczące koncepcji literatury i teatru. Struktura tej powieści uzmysłowić nam może najłatwiej, że mamy tu jednak do czynienia ciągle jeszcze z początkiem ewolucji gatunku, który dziś dominuje w literaturze światowej. Powieść Scarrona, korzystająca bezpośrednio z tradycji szesnastowiecznych opowieści i z tak zwanej powieści łotrzykowskiej, opisującej przygody ludzi z marginesu społecznego, składa się z czterech nowel przetłumaczonych z hiszpańskiego i z trzech dłuższych opowiadań połączonych akcją pełną luźnych epizodów. Akcja jest wątła, autor zdaje się jej unikać, w utworze dominuje tradycyjna narracja.

Realistyczny obraz obyczajów współczesnych, siedemnastowiecznych, przedstawiała także nowela. Zbiory nowel, anegdot, krótkich opowieści są nader liczne, a wśród nich *Historyjki (Historiettes,* 1657—1659) Tallementa des Rćaux zajmują miejsce szczególne: uważane są za coś w rodzaju surowca literackiego dla całego realistycznego, a przy tym krytycznego i satyrycznego nurtu rozwijającego się tak bujnie w epoce klasycyzmu. Znakomitym przykładem jest w tym zakresie *Romans mieszczański (Roma bourgeois,* 1666) Antoniego Furetiere'a, rzecz wymierzona świadomie przeciw wyidealizowanemu światu romansów sentymentalno–arystokratycznych. Furetiére maluje ściśle określone środowisko społeczne: są to prawnicy mieszkający w Paryżu, w dzielnicy wokół placu Maubert. Mamy tu więc do czynienia z obrazem życia codziennego umiejscowionym bardzo dokładnie, opisanym sumiennie i drobiazgowo, choć w duchu karykatury, komizmu, bufonady. Ale mieszczanie ci, ich niewiarygodnie płaskie i banalne życie, opisani są po to przede wszystkim, by wyśmiać, wykpić znane postacie wykwintnych i szlachetnych bohaterów w typie panny de Scudéry, znane bohaterskie i miłosne ich przygody.

Rangę arcydzieł siedemnastowiecznej powieści francuskiej drugiej połowy stulecia historia literatury przyznaje jednak dwu utworom, które nie należą do nurtu realistyczno-

obyczaj owego: są to *Listy zakonnicy portugalskiej (Lettres de la religiueuse portugaise,* 1669) i *Księżna de Clèves* (1678). Oba te utwory kwalifikuje się jako powieści psychologiczne.

Tajemnica *Listów portugalskich* jest trudna do wyświetlenia. Wiadomo, że w klasztorze w Beja żyła zakonnica nazwiskiem Maria Alcofarado; wiadomo, że istniał niejaki Chamilly, adresat jej korespondencji; wiadomo, że był jej kochankiem i że ją opuścił. Ale czy tekst, który znamy, to autentyczne listy nieszczęśliwej Marii? Czy może tylko jakaś ich literacka przeróbka dokonana przez zręcznego pisarza, chciwego zysku? Fakt, że te listy, gdy wyszły drukiem, miały powodzenie olbrzymie i długotrwałe. Porównuje się je do arcydzieł Racine'a, uważając je za prozatorski odpowiednik jego poetyckiego obrazu kobiecej namiętności erotycznej, obrazu ukazującego siłę niepokonaną tej namiętności, zyskującej w *Listach portugalskich* wyraz szczególnie czysty i przejmujący.

Autorką *Księżny de Clèves (Princesse de Clèves)* jest Marie Madeleine Pioche de la Vergne hrabina de La Fayette, jedna z ciekawszych postaci kobiecych siedemnastowiecznej Francji. Ona również prowadziła salon literacki w Paryżu, gdzie bywał między innymi La Rochefoucauld. Pani de La Fayette zaczęła swą karierę literacką od noweli pt. *Księżna de Montpensier,* napisała potem krótką powieść pt. *Zaide,* a trzeci jej kolejny utwór prozatorski historia literatury uznała za pierwsze niewątpliwe arcydzieło psychologicznej powieści francuskiej.

Rzecz ma charakter o tyle historyczny, że przenosi czytelnika w czasy o sto lat odległe od czasów autorki, na dwór francuski pełen intryg, ale jeszcze pełen postaci hołdujących dawnej, rycerskiej moralności. Intryga erotyczna rozwija się między trzema osobami: księżną de Clèves, jej mężem i dukiem de Nemours. Miłość księżnej i duka rodzi się i kwitnie w gęstej atmosferze obowiązujących wówczas praw i obyczajów: jest nielegalna i nie może być bez uszczerbku osobistej godności, bez narażania dumy własnej na szwank nie tylko urzeczywistniona, lecz nawet wyznana czy wyrażona. Jej narodziny opisane są zgodnie z założeniami intelektualnej, racjonalnej analizy. Ale rozwój uczuć ma już charakter i siłę irracjonalnego instynktu, ślepej fatalności. Z tą siłą, nie podlegającą rozumowej kontroli, księżna de Clèves walczy nie w imię wartości religijnych, lecz w imię poczucia własnej godności, w imię szacunku do siebie, który jest dla niej najwyższym prawem moralnym.

Rzecz ma więc także charakter dramatu. Ale dramatu, który łączy cechy charakterystyczne znane z utworów Corneille'a z tymi, które uważa się za właściwe tragediom Racine'a; jest w tym dramacie rasynowska siła fatalna namiętności erotycznej i kornelowski hart ducha w wypełnianiu obowiązku moralnego, który jest najwyższym prawem. Tak oto *Księżna de Cléves,* arcydzieło powieści psychologicznej, prowadzi nas do arcydzieł siedemnastowiecznej tragedii. Podobnie słynne utwory obyczajowej i realistycznej powieści owego stulecia prowadzą do arcydzieł komedii, do Moliera.

III. ARCYDZIEŁA TRAGEDII I KOMEDII KLASYCYZMU

Renesansowa koncepcja teatru, koncepcja Plejady – poetycka i arystokratyczna – nie wystarczyła na długo. Na przełomie stuleci francuskie trupy teatralne grały przede wszystkim komedie i farsy, tragikomedie i pastorałki. W tym właśnie rodzaju komponował swe utwory pierwszy zawodowy dramatopisarz francuski, Aleksander Hardy, płatny dostarczyciel tekstów dla teatru w Hôtel de Bourgogne. Zgodnie z gustem nowej publiczności teatralnej, czytelników powieści, wielbicieli *Astrei,* utwory Aleksandra Hardy – nawet jego

tragedie – nie idą wiernie śladem Jodelle'a i Garniera: poetycką wzniosłość zastępują żywą i brutalną akcją, pełną mordów, gwałtów, uwodzeń i zdrad. Ta akcja w tragikomediach obowiązkowo kończy się dobrze, w pozostałych trzyma się znanej nam już konwencji indyllicznej i pseudoludowej, nigdzie jednak nie trzyma się żadnych reguł, nie dba o żadną ze sławnych „trzech jedności".

Nie oznacza to jednak, jakoby ideał klasyczny został w zakresie teatru zapomniany czy zniszczony. Przeciwnie, doktrynę teatru klasycznego budowano cierpliwie i bez przerwy, potrzeba wzniosłości, wyrafinowania, czystości językowej, kompozycyjnej, myślowej, nurtująca poezję i prozę, odnosiła się także i do teatru. Praktyka pokazywała jednak, że teatr nie może być tylko recytacją poezji, rozłożoną na głosy elegią, lecz także akcją, pokazem wydarzeń. Wypracowywanie reguł klasycystycznych dla teatru okazało się więc zadaniem przez Plejadę do końca nie rozwiązanym, pojawiło się w nowej postaci.

Problem ten najszerzej i najgoręcej dyskutowano z okazji *Cyda,* który odniósł olbrzymi sukces. W głośnym „Sporze o *Cyda"* potraktowano go jako palącą kwestię reguł obowiązujących w sztuce dramatopisarskiej, a przede wszystkim w tragedii. Szło o reguły mające obowiązywać głównie w budowaniu akcji.

Reguła trzech jedności, uznana za podstawową zasadę klasycystycznego dramatopisarstwa, została po raz pierwszy zastosowana przez Jeana Mairet w jego *Sofonisbie.* Mairet był twardym zwolennikiem reguł (z tego tytułu historycy literatury uważają go za prawdziwego następcę znanego nam już Roberta Garniera), zwolennikiem w praktyce i teorii. Niebywałe powodzenie *Cyda* w różnych środowiskach społecznych było więc dla niego wydarzeniem szczególnie bolesnym, dowodziło, że ideał klasyczny w tej postaci, w jakiej go wyznawał i realizował Mairet, może być przez praktykę zakwestionowany. *Cyd,* który od razu i powszechnie uznany został za arcydzieło, kwestionował bowiem samą klasyczną hierarchię estetyczną, podważał przekonanie, że najwyższym gatunkiem jest tragedia. Współcześni uważali go za tragikomedię i tak też sam Corneille swoje dzieło traktował. Barwna i bogata akcja, szczęśliwe zakończenie, trzy miejsca akcji, pokazane, jak się zdaje, w jednym z paryskich teatrów zgodnie ze średniowieczną zasadą symultanizmu – oto dowody „przestępstwa" wobec klasycystycznego ideału.

Mairet puścił pogłoskę, że *Cyd* jest plagiatem z hiszpańskiego poety Guillen de Castro, autora *Młodości Cyda,* z którego Corneille istotnie korzystał. Ów Guillen de Castro tak w wierszu Maireta przemawia do Corneille'a:

Zwróćże mi, niewdzięczniku, wszystkie wiersze Cyda,
A poznasz wtedy jasno, oskubana wrono,
Że ci ta twoja pycha rozgłosu nie przyda –
Mnieś to winien twą całą sławę niezmierzoną.
(tłum. J. Dackiewicz)

Pełna obelg i kalumni, brutalna chwilami i nadto osobista, polemika w sprawie *Cyda* doprowadziła wreszcie do tego, że wszechmocny kardynał Richelieu postanowił rozstrzygnąć sprawę za pomocą werdyktu niedawno powstałej Akademii. Werdykt ten opracował – w ciężkim trudzie – Jean Chapelain. Był to spis błędów i przestępstw autora: wobec reguły trzech jedności, wobec konwenansów „przyzwoitości", wobec postulatów dotyczących logiki kompozycji, budowy charakterów, wyboru tematu; spis zawierający stwierdzenie, że utwór ma jednak „niewytłumaczalny urok, który towarzyszy wszystkim jego błędom". Tak oto wyraziła się bezradność intelektualna zwolenników klasycyzmu, pojętego jako ideał uniwersalny, obiektywny i najwyższy; jeżeli bowiem *Cyd* posiada wielki urok, winien temu ideałowi odpowiadać ściśle i dokładnie; a jednak nie odpowiada. Skoro zaś wartości uniwersalnej ideału zakwestionować nie można, dokładniej rozważyć wypada

wartość i sens reguł, które mają być stosowane, by ów ideał w pełni realizować. Tak postawiony problem umożliwił opracowanie zasad dramaturgii, które dziś wydają się nam nieodłączne od samej idei dramatu.

Najpierw więc kwestia akcji i jej właściwego pojmowania: nie lament wobec nieuchronnego i nieubłaganego losu, lecz działanie i skutki działania przedstawionych postaci. Działanie, a więc zwalczanie przeszkód, a więc konflikty i walka. Ale zewnętrzne przeszkody i konflikty winny zostać zinterioryzowane (by użyć wyrażenia psychologii nowoczesnej); winny stać się konfliktem wewnętrznym, dylematem psychologiczno–moralnym. Taki właśnie konflikt przeżywa w *Cydzie* Rodryg i Chimena. Wielkość akcji dramatycznych jest więc nieuchronna. Idzie o to, aby tę wielość uczynić czymś jednolitym, wprowadzić hierarchię ich ważności, nadać im charakter konieczności, tak je skomponować, by żadna nie mogła być usunięta bez szkody dla motywacji, wszystkie podrzędne (lecz niezbędne) muszą wpływać na bieg akcji głównej, winny też rozwijać się konsekwentnie od samego początku do samego końca utworu. Wbrew tezom Arystotelesa akcja może i powinna być bogata w perypetie, prowadzące do zmiany sytuacji psychologicznej, do nowego nasilenia działań, ale perypetie nie mogą być wydarzeniami czystego przypadku, a rozwiązanie dramatu, usunięcie ostatniej przeszkody, musi mieć charakter logiczny, a więc konieczny, lecz równocześnie jawić się jako coś nie dającego się przewidzieć.

Tak pojmowanemu pod wpływem polemik o *Cyda* terminowi „jedność akcji" towarzyszyły dwa inne, dotyczące czasu i miejsca. O ile jednak w kwestii jedności akcji chodziło o ujednolicenie, o tyle w kwestii jedności czasu i miejsca stawiano problem ograniczenia. A stawiano go w imię prawdopodobieństwa: trzeba maksymalnie zbliżyć czas teatralny do czasu rzeczywistego i w związku z tym tak obmyśleć miejsca akcji, aby ich zmiana nie raziła poczucia prawdopodobieństwa widzów. Reguła „jedności" nie wyczerpywała jednak wszystkich zagadnień nowej techniki dramatycznej wypracowanej przez klasycyzm. Istniała jeszcze kwestia regularności podziału na akty, motywacji pojawiania się postaci na scenie, ich wyjść i wejść, układu doniesień o tym, co się stało „poza sceną" itd. Technika ta doskonaliła się dość szybko, ale w miarę doskonalenia stwarzała coraz więcej dotkliwszych ograniczeń; z biegiem czasu jedność miejsca zaczęto traktować jako wymóg jednej jedynej dekoracji, dbałość o prawdopodobieństwo utożsamiano z maksymalnym ograniczeniem monologu, regułę „przyzwoitości" rozumiano jako konieczność cenzury językowo-obyczajowej, nie dopuszczającej zbyt grubych słów, zbyt śmiałych scen, zbyt brutalnych sytuacji, wszelkiej wreszcie aluzji do zwykłego, codziennego życia.

Po gwałtownej polemice w sprawie *Cyda* Corneille postanowił nagiąć się do wymagań zwolenników reguł, wyzyskać je, nadać im właściwy sens, stworzyć dzieło nowatorskie. Jego doświadczenie jako autora dramatycznego było już bardzo znaczne, przed *Cydem* napisał Corneille kilka komedii, jedną tragikomedię i jedną tragedię. Sposób, w jaki przyjęto *Cyda,* uświadomił mu konieczność podjęcia batalii o nową estetykę, wskazał kierunek jego ambicjom.

Cyd, wystawiony po raz pierwszy w roku 1637 i uważany za tragikomedię, w wydaniu z roku 1648 nosi już podtytuł „tragedia". Ale Corneille był wówczas autorem nowych utworów uznanych za arcydzieła klasycystycznej tragedii: *Horace, Cinna, Polyeucte, Pompée, Rodogune,* i od roku należał do Akademii. Kierunek doskonalenia nowej techniki dramatycznej został wskazany i utwierdzony.

W arcydziełach Corneille'a realizuje się przede wszystkim koncepcja bohatera tragicznego. Jest to postać obdarzona wolnością, wolą i jasnością myśli. Wola jest wyrazem wolności, a zarazem realizatorką wskazań rozumu. Ten zaś stawia przed bohaterem wymagania wysokie, ideał trudny i wzniosły. W XVII wieku ideał ten miał swą nazwę: *gloire* – sława, chwała; sława w znaczeniu reputacji zasłużonej całkowicie przez zachowanie, działanie, odpowiadające bez reszty autentycznym potrzebom wewnętrznym, bezwzględ-

nym i nasilonym w stopniu niezwykłym. Tak właśnie Corneille rozumie „obowiązek", który jeżeli wchodzi w konflikt z tym, co jest „uczuciem", to nie po to, by je zniweczyć, ani po to, by mu zaprzeczyć, lecz aby drodze obowiązku nadać pełny walor moralny, aby ją uczynić drogą bohatera. Taki ideał ludzki mieścił się w arystokratycznym i ekskluzywnym sposobie rozumienia humanizmu, któremu hołdowała wysoka szlachta francuska XVII wieku.

W tragediach Corneille'a ideał ten ukazuje się jako ludzkie, autentyczne przeżycie, jako cierpienie i ból, któremu kształt nadaje poezja: liryzm, dynamika antytez, rytm powtórzeń, zwięzłość sentencji, bogactwo barw i uczuć, kontrast prostoty i wzniosłości – oto siła tej poezji. W czterech tragediach, którym wśród licznych utworów Corneille'a nadaje się miano arcydzieł, poezja ta zyskuje jeszcze dodatkową siłę: jest to siła młodości. *Cyd, Horace, Cinna i Polyeucte* to tragedie ludzi młodych, postawionych wobec bardzo ważkich problemów, którym muszą sprostać. *Cyd* ukazuje konflikt szczęścia osobistego i honoru rodzinnego. *Horace* ukazuje ten sam problem w perspektywie interesów państwa, którym w końcu honor rodziny zostaje podporządkowany. *Cinna* kontynuuje ten temat i przedstawia przebieg owego konfliktu na wysokości absolutnej władzy. *Polyeucte* – tragedia chrześcijańska – podporządkowuje wszystko chwale Boga: miłość, rodzina, ojczyzna, lojalność wobec władzy muszą ustąpić wobec nakazu moralnego, który przewyższa je wszystkie, stanowi bowiem w rozumieniu Corneille'a samą esencję pojęcia *gloire,* jego wymiar absolutny zawarty w pojęciu Boga.

Szczyt swojej twórczości Corneille osiągnął stosunkowo wcześnie. Miał wówczas niespełna lat czterdzieści, stulecie XVII wchodziło w drugą swą połowę, mijał czas Frondy, zaczynał się czas Ludwika XIV.

Teatr stał się wówczas ważnym i bardzo żywotnym ośrodkiem francuskiego życia literackiego. Pojawiają się słynne *Rozprawy* Corneille'a o zasadach i technice dramatu, pojawia się *Praktyka teatru (Pratique du théâtre)* księdza d'Aubignac, która na długo będzie brewiarzem dramaturgów francuskich. Pastorałka i tragikomedia ustępują tymczasem miejsca gwałtownemu rozwojowi komedii i tragedii. Obok Corneille'a, który do roku 1674 próbować będzie coraz to nowych dróg w tragedii, nadając polityczny sens konfliktom, szukając tragizmu sytuacji zamiast tragizmu działania, nadaremnie usiłując przewyższyć stworzone już własne arcydzieła, teatry wystawiają tragedie Tomasza Corneille, Jana de Rotrou, Franciszka L'Hermite zwanego Tristan L'Hermite, Piotra Du Ryer, Filipa Quinault, Mikołaja Pradon.

W roku 1664 trupa Jana–Baptysty Poquelin zwanego Moliére wystawia po raz pierwszy tragedię nowego dramaturga: Jana Racine'a. W rok po *Tebaidzie* w tym samym teatrze grają nową tragedię Racine'a *Aleksander Wielki.* Ale wkrótce Racine zdradza Moliera, przenosi swego *Aleksandra* do konkurencyjnego teatru mieszczącego się w Hôtel de Bourgogne. Tam znajduje, trzy lata później, znakomitą aktorkę tragiczną, pannę de Champmeslé, dla której stworzy wspaniałe role Bereniki, Ifigenii, Fedry. Ale Racine'owi szło nie tylko o role, szło mu przede wszystkim o wydarcie palmy pierwszeństwa staremu Piotrowi Corneille, o zdobycie łask wszechmocnego Ludwika, Króla–Słońce, pod którego panowaniem gatunek tragiczny staje się coraz bardziej gatunkiem oficjalnej poezji państwowej. Niewielu lat trzeba było, aby Racine wszedł do Akademii i zdobył na dworze stanowisko królewskiego historiografa, a potem inne – coraz wyższe. Były to szczyty kariery, którą mu otwarła i umożliwiła nie tylko jego zręczność nie liczącego się z niczym taktyka, ale i geniusz poetycki we właściwy – w jego rozumieniu – sposób wyzyskany.

Geniusz poetycki niewątpliwy – i to właśnie wyróżnia Racine'a spośród innych wielkich pisarzy francuskich XVII wieku – ale szczególny. Krytyka widzi jego źródła w żywym poczuciu piękna poezji antycznych Greków, w jansenizmie Racine'a, w religijnym

nawróceniu, nie ma jednak zgody w tej kwestii. Walory poezji Racine'a nie budzą przecież ani wątpliwości, ani zastrzeżeń. Dla gustów XX wieku jest to poezja tym większy budząca podziw, im bliższa – jak to z niesmakiem raczej stwierdził Sainte-Beuve – wydaje się prozie, im trudniej od prozy ją odróżnić. Rzecz bowiem w tym, że nie mamy tu do czynienia z rymowanym zdaniem prozaicznym, choć słownictwo Racine'a jest niesłychanie ubogie, składnia najprostsza, wymagania wytworności i przyzwoitości zachowane, monotonny rytm aleksandrynu utrzymany bezwzględnie. A jednak wiersz Racine jest pieśnią wypełnioną niezwykłym bogactwem uczuć, stanów emocjonalnych, sposobów ich wyrażania i ukrywania, rytmów ich ustawicznej ewolucji, bogactwem obrazów–wizji, obrazów–wspomnień, obrazów–przekleństw.

W głębi lasów twój powab w trop ściga me kroki
I jasnego dnia światło, i nocy pomroki,
Wszystko mym oczom obraz twój przemożny kreśli,
Tobie na łup wydając błędne moje myśli.
Ja sam, biedny wędrowiec, zgubiwszy mą drogę,
Szukam siebie na próżno i znaleźć nie mogę.
Łuk, dziryt, rydwan, wszystko mi dzisiaj niemiłem;
Neptuna dawnych nauk do szczętu wyzbyłem,
Westchnienia me wstrząsają jeno leśną ciszę,
A rumaki bezczynne mych wołań nie słyszą...
.....
Ujrzałam go i me lice spłonęło, pobladło,
Dziwne zmieszanie jakieś na duszę mą padło;
Oczy przestały widzieć, dech zamarł mi w łonie;
Uczułam, iż me ciało drży całe i płonie...
(Fedra, tłum. T. Żeleński)

Tak przemawiają bohaterowie Racine'a: kobieta opuszczona i dokonująca zemsty na kochanku, kobieta zdradzona i dokonująca zemsty na kochanku i rywalce, kobieta zrozpaczona i godząca się na cierpienia w imię „chwały" kochanka, kobieta nienawidząca i prześladująca z miłości – oto bohaterki tragedii noszących sławne tytuły: *Andromaka, Bajazet, Berenika, Fedra;* oto antyczne królowe, które u Racine'a są przede wszystkim autentycznymi kobietami z całą naiwną i naturalną namiętnością ich miłości, zazdrości, nienawiści, przedstawione w sytuacjach emocjonalnych kryzysu. Są to więc postacie nie liryczne, lecz dramatyczne, poezja Racine'a nie ma więc charakteru lirycznego, lecz dramatyczny. Dlatego właśnie najprostsze, najbardziej zwykle, banalne zdania, wypowiadane przez jego bohaterów w określonej sytuacji dramatycznej, mają rytmiczny i emocjonalny walor poetycki.

Racine powraca więc – w pewnym sensie – do ideału, który usiłowała narzucić Plejada, który Jodelle w swojej *Kleopatrze* usiłował zrealizować. Ale powraca, wyzyskując w pełni wielkie doświadczenie nowej techniki dramatycznej, wypracowanej przez klasycyzm. I podporządkowuje się całkowicie temu doświadczeniu. Reguły budowania akcji nie są już dla Racine'a ograniczeniem, są pomocą. Pomocą właśnie w ograniczeniu akcji, sprowadzonej do chwili ostatecznego kryzysu, kiedy sprzeczności prowokują wybuch i rozwiązanie. Prostocie wiersza odpowiada więc maksymalna prostota kompozycji dramatycznej, pilnie przestrzegającej reguł, a przede wszystkim reguły prawdopodobieństwa. Idzie tu jednak o prawdopodobieństwo rozumiane jako logika motywacji psychologicznej w wymiarach poezji. Stąd przywrócenie wartości monologu, opowieści, tyrady. Jest to bowiem poezja teatralna, a teatr Racine'a to nie charaktery, lecz namiętności ludzkie, przedstawio-

ne, a więc swoiście zobiektywizowane. Namiętności przede wszystkim kobiece. Teatr Racine'a wprowadza do literatury władztwo kobiet.

Jedenaście tragedii i jedna komedia przyniosły Racine'owi między rokiem 1664 a 1691 same sukcesy i wielką sławę. Nie były to jednak sukcesy łatwe. Wokół dzieł Racine'a toczyła się polemika, trwała walka. W tym samym okresie z wrogą sobie opinią walczył również Molière, dyrektor trupy teatralnej, wielki aktor, wielki komediopisarz. Jako dyrektor Molière był w sytuacji niełatwej. Kiedy w roku 1658 na czele swego zespołu zjawił się w Paryżu, miał już za sobą doświadczenie klęski swego paryskiego Illustre Théâtre, który się rozpadł w roku 1645, i lata wędrówek po całej Francji w charakterze aktora, a potem dyrektora. Doświadczenie to pomogło mu znaleźć możnych protektorów, zapewnić sobie sympatię Ludwika XIV, podbić dwór i miasto, a tym samym skutecznie opierać się groźnej konkurencji zespołu z Hôtel de Bourgogne.

Pomagała mu w tym także jego znakomita sztuka aktorska. Wprawdzie jako aktor tragiczny Molière szedł przeciw gustom epoki – recytował tekst w sposób prosty i naturalny, rezygnując całkowicie z półśpiewanej deklamacji – za to w rolach komediowych zadowalał owe gusty w zupełności: przeplatał swoje role śpiewem i tańcem, wprowadzał do swej gry aktorskiej elementy akrobacji, żywą gestykulację i mimikę na wzór włoski, podkreślał wady i zalety swego ciała z niezwykłym poczuciem humoru i z niesamowitą werwą. A przy tym z całą skrupulatną dokładnością i precyzją w najdrobniejszych szczegółach z góry obmyślał inscenizację.

Walną wreszcie pomocą był mu repertuar jego teatru zawierający dzieła, których sam był autorem. Ale była to broń obosieczna: *Szkoła żon, Tartuffe, Don Juan* mieli tyluż zwolenników, co i przeciwników; w latach 1662—1669 wokół tych właśnie komedii toczyły się najbardziej zacięte boje.

Szkoła żon odniosła wielki sukces w roku 1662, natychmiast jednak posypały się ataki, zarzuty, oskarżenia o niemoralność, nieprzyzwoitość, ordynarność formy, oszczerstwo obyczajowe i fałsz. Klęska Arnolfa i jego programu wychowawczego dla kobiet, postulującego poddaństwo jako zasadę, a terror, gwałt i pobożne ogłupienie – jako metodę, klęska Arnolfa wobec siły miłości jako natury działającej zgodnie z postulatami rozumu, krytyka małżeństwa jako targu, rehabilitacja młodości i spontanicznych uczuć, satyra na fałsz religijnej ideologii traktowanej jako narzędzie i parawan – wszystko to było nader oburzające. Molier broni się *Krytyką Szkoły żon,* korzysta z głośno wyrażanych przychylności sobie opinii Boileau, który podnosi zgodność komedii z rygorami estetyki klasycyzmu, zasłania się sympatią króla. Ale gdy w dwa lata po *Szkole żon* pierwsza wersja *Tartuffe'a* podnosi nową burzę, król zakazuje wystawiania tej komedii. Czytają ją w salonach, grają w prywatnym teatrze księcia Orleańskiego, nową wersję wystawia u siebie księżniczka palatyńska, potem Kondeusz. Ale arcybiskup Hardouin de Péréfixe pod karą ekskomuniki zabrania wiernym nie tylko przedstawiania i oglądania, lecz i czytania utworu. Podania wysyłane do króla przez zespół nie skutkują.

Tymczasem w toku batalii o *Świętoszka* powstaje *Don Juan,* ukazujący człowieka głoszącego bunt intelektualny i obyczajowy, samotnie przeciwstawiającego się całemu światu głupców i hipokrytów, demaskującego w imię natury, która jest dobrem i prawdą, powszechny rozbrat między tym, co się głosi, a tym, jak się postępuje, powszechną dwulicowość i hipokryzję, i ulegającego w końcu jej ponurej sile. Powstaje *Mizantrop,* arcydzieło goryczy i głębi, ukazujące sprzeczność człowieka naturalnego i człowieka społecznego, niemożność pogodzenia wymagań naturalnej uczciwości z konwencjami rządzącymi życiem zbiorowym, nieuchronną, gorzką śmieszność człowieka, który tego nie rozumie, i jego klęskę, skoro nie umie iść na kompromisy. Powstaje potem *Lekarz mimo woli, Amfitrion, George Dandin, Skąpiec,* komediobalety dla dworu. I tak mija pięć lat. W roku 1669 *Świętoszek* uwolniony od zakazów ukazuje się wreszcie na publicznej scenie w swej wer-

sji ostatecznej. Był to triumf Moliera, triumf jego sztuki, triumf jego postawy umysłowej i moralnej, bliskiej filozofii Gassendiego i La Mothe Le Vayera, triumf owego zdumiewającego zespolenia klasycyzmu i libertynizmu, którego arcydzieło Moliera jest tak świetnym przykładem.

W *Don Juanie* to, co zdarzeniom komediowym nadaje bojowy, aktualny dla współczesnych autora, sens polityczny, to, co stanowi ich ostrze filozoficzne czy ideowe, mające i dziś przeciw komu się zwracać, znajduje się poza tak zwaną akcją dramatyczną, tkwi w monologach don Juana i w kilku jego znakomitych dialogach ze Sganarelem; w owych monologach i dialogach, w których – jak w utworze muzycznym – najpierw się zapowiada, a potem rozwija, przetwarza, podejmuje na nowo temat główny: bunt wolnej myśli, bunt krytycznego rozumu w imię przekonania, że naturalne skłonności ludzkie – miłość, która nie trwa długo, radość z pięknego ciała i dobrego wina, poczucie siły z powodu odnoszonych zwycięstw i sukcesów – to są sprawy dobre, godne pochwały, pełne wartości; że skłonności naturalne istnieją rzeczywiście, każdy im ulega, zna je z własnego doświadczenia, które jest doświadczeniem powszechnym, jest więc *rzeczą* słuszną dawać im wyraz, otwarcie się do nich przyznawać; że moralność religijna czy oficjalna, która takie stanowisko potępia, a naturalne skłonności ludzkie usiłuje zdusić, ma na widoku tylko płaski interes, sankcje zaś, jakimi się posługuje – kara niebios, gniew Boży – to nonsens; że hipokryzja i dwulicowość tu właśnie mają swe źródło.

W *Mizantropie* panuje rytm sporu intelektualnego, rytm dyskusji o ścisłym, bo przez ścisłe terminy wyznaczonym przedmiocie. Tak właśnie powstaje to, co nazywamy strukturą artystyczną. W pierwszym akcie *Mizantropa* ma on charakter filozoficznej, a zarazem dramatycznej i teatralnej ekspozycji. I ten swój charakter narzuca całej komedii Moliera, jawnie, już od pierwszych zdań utworu ukazując, że idzie tu nie tyle o obyczajowy obraz środowiska, ile o spór o znaną doktrynę, o określony ideał, o pewną skodyfikowaną postawę moralną. Charaktery i obyczajowość potrzebne są jednak po to, aby konflikt idei i zasad mógł się w dalszych aktach komedii przemienić w żywy konflikt między ludźmi.

W ogniu owego sporu, który Alcest i Filint toczą w pierwszym akcie, znajduje się ideał *honnete–homme,* człowieka godnego, ów ideał Montaigne'a łączący kulturę umysłową i moralną z towarzyską ogładą i wyrobieniem, ideał wykształconego, lecz swobodnego twórcy przeciwstawiający się uczonemu i doktrynerskiemu pedantyzmowi, po Montaigne'u budowany przez całą literaturę epistolarną, eseistyczną, aforystyczną, a propagowany i paradoksalnie właśnie w doktrynę zmieniony przez salony literackie, które nadawały ton epoce literackiej i były jej prawodawcą.

To one wypracowywały kodeks owej *bienseance,* czyli obowiązkowej ogłady, wytworności i delikatności w mowie, myślach, uczuciach, gestach i gustach. To one orzekały o tym, co nazywano *merite,* czyli o wartości osobistych dokonań w praktycznej realizacji ideału. To one wskazywały drogę i terytorium szlachetnej rywalizacji, którym była literatura oraz sztuka rozmowy pojęta jako sztuka aforyzmu, maksymy i portretu literackiego.

Taką oto nową postać przyjął stary ideał humanistyczny, stara renesansowa koncepcja człowieka i człowieczeństwa. W tej nowej postaci żyły jednak nadal dawne, świeckie, libertyńskie i wrogie religijnej ortodoksji przesłanki, dawne przekonanie, że sztuka literacka jest najszlachetniejszą dziedziną ludzkiej działalności i najskuteczniejszym narzędziem wychowania, dawna idealizacja kobiety, uznanie arystokratyzmu ducha, a nie urodzenia, twórczości, a nie siły fizycznej, wykształcenia, a nie poddaństwa autorytetom. Miał więc ten ideał również w swej nowej postaci charakter wszechstronny: filozoficzny i artystyczny, pedagogiczny, obyczajowy i moralny. Ale narzędzie uszlachetnienia tworów ludzkich, a także stosunków społecznych i samego człowieka upatrywał w rygorach i regułach, którym przyznawał wartość absolutną. Tym właśnie bronił się przeciw barbarzyństwu, prze-

ciw wulgarności nieokrzesaniu, brutalnej spontaniczności, ciemnej i ślepej wierze, i to właśnie czyniło zeń swoisty ideał cywilizacji.

Molier przyglądał się praktycznej realizacji tego ideału i najpierw w tej praktycznej realizacji, a potem w ideale samym dostrzegł niekonsekwencje, sprzeczności, antynomie: sztuka rozmowy kryje pustotę nierobów; aforyzm – nieuctwo i żonglerkę słowami; portret literacki – wulgarną obmowę; ogłada jest przykrywką bezwzględności; uprzejmość – maską hipokryty. Wszystko to śmieszne, więc i wyśmiane, wykpione w *Pociesznych wykwintnisiach, Uczonych białogłowach* a także w *Mizantropie*. Ale w *Mizantropie,* również w *Szkole żon. Don Juanie* i *Świętoszku* jest coś więcej niż typy ludzkie i satyra. Jest obraz klęski odsłaniający antynomie, tkwiące nie w charakterze i obyczajach, lecz w samej cywilizacji.

W *Szkole żon* zwyciężony przez miłość i młodość jako siły natury doznaje klęski nie tylko rygorystyczna koncepcja małżeństwa i związany z nią program wychowawczy pełen hipokryzji, ale i sam jego wyznawca i realizator; i to w tym właśnie, co było w jego działaniu szczere i nie wykalkulowane, naturalne i z natury się wywodzące. W *Don Juanie* właśnie miłość i młodość, właśnie natura i jej rzecznik, zbuntowany i samotnie przeciwstawiający się całemu światu cywilizacji hipokryzji i głupoty, ponosi klęskę, w której nie tylko bunt zostaje złamany, ale unicestwieniu ulega również i sam buntownik. W *Świętoszku* ukazuje się ta hipokryzja jako siła tyleż z cywilizacji, co i z natury się wywodząca, jako paradoks, jako antynomia nie do rozwiązania, albowiem niczym zmierzyć ani sprawdzić nie można autentyzmu czyjejś postawy ideowej czy moralnej. Klęska Tartuffe'a jest dwuznaczna, zwycięstwo nad nim odniesione – również.

Stary Arnolf, młody Don Juan, nieokreślony Tartuffe od trzystu lat na nowo odgrywają swe komedie, aby ciągle podnosić na nowo te same pytania: czym jest „człowiek społeczny" jako twór natury? Czy to są dwie istoty różne, czy może tylko dwa sposoby zrozumienia człowieka? A może dwie strony jego duszy? Czy zachodzi między nimi sprzeczność, czy też może jest to antynomia w samym życiu ludzkim tkwiąca?

Także i to wszystko odnaleźć można w *Mizantropie,* w tym – powtórzmy raz jeszcze – arcydziele goryczy i głębi, ukazującym sprzeczność „człowieka naturalnego" i „człowieka społecznego", niemożność pogodzenia ideału z życiem, które przecież na ten ideał się powołuje, nieuchronną, gorzką śmieszność człowieka, który tego nie uznaje, i jego klęskę, skoro nie chce iść na kompromisy. Albowiem podobnie jak *Szkoła żon, Don Juan, Świętoszek* – również *Mizantrop* jest obrazem klęski człowieka samotnie wyzywającego świat. Podobnie jak tam – również tu określone tezy stanowiące program życia są najpierw dyskutowane, a potem ukazane w starciu z życiem samym. I dopiero to starcie objawia dramat, bo intelektualne antynomie ukazuje jako konflikt tkwiący między żywymi ludźmi. Więcej: jako konflikt tkwiący w samym człowieku, w jego duszy, w jego sercu, w tym, co się nazywa „sytuacją ludzką", w tym, co bywa nazywane również „sytuacją egzystencjalną".

Jest to konflikt o barwie tragizmu. Tę barwę, tak chętnie dziś eksploatowaną, właśnie epoka Moliera wydobyła, ujawniła, utrwaliła. Przed wszystkimi innymi było to dziełem Pascala, w którym współczesne nam nurty filozoficzno–literackie widzą swego poprzednika i prekursora. Może więc warto spojrzeć na *Mizantropa* przez pryzmat *Myśli.* Bo tu właśnie zyskuje pełny wyraz przejmująca teza o podstawowej sprzeczności między światem i człowiekiem, o nietrwałej równowadze świata i człowieka, ustawicznie zagrożonej przez działanie sił przeciwnych; sceptycznie oceniany jest rozum, który w „człowieku rzeczywistym" nie mniejszą ma siłę niż obyczaj, przyzwyczajenie, wyobraźnia, instynkt; natura człowieka pojmowana jest jako zespół sprzeczności rodzący poczucie absurdu, niepokój metafizyczny, dramat wewnętrzny; sytuację ludzką rozumie się jako tragiczny rozdźwięk

między dwoma koniecznościami: koniecznością absolutu, bez której nie ma prawdy i dobra, i koniecznością relatywizmu, bez której nie ma życia; tragiczny rozdźwięk między koniecznością, aby tezy moralne, filozofia życiowa, zasady etyczne miały charakter bezwzględny, a praktyką, która musi je czynić względnymi i zamieniać w taktykę życiową, zależną nie od prawdy, lecz od zmiennych okoliczności.

Taka właśnie jest sytuacja Arnulfa, Don Juana, Tartuffe'a. *Świętoszek* atakuje religię we wszystkich jej formach: jako szczerą i naiwną wiarę, jako ostoję moralności, jako narzędzie panowania i władzy; ośmiesza nie tylko Tartuffe'a, ale i Orgona, i panią Pernelle. Atakuje przy tym nie żadną ideę, nie abstrakt jakiś, i nie tylko z życia wzięte typy ludzkie i w życiu zaobserwowane obyczaje: atakuje Towarzystwo Świętego Sakramentu realizujące praktycznie jezuicką kazuistykę i jansenistowską surowość w konkretnym celu politycznym, wrogim Ludwikowi XIV**,** w tym właśnie celu rozwijające podziemną działalność polityczną, dla której religia była uzasadniona, a hipokryzja – świadomą metodą.

Dwie kolejne wersje *Świętoszka* odpowiadają dwu etapom tej w końcu wygranej przez króla walki. I komedia ukazuje to zwycięstwo, przyznając rację świeckiej sprawiedliwości i moralności, interesowi państwa; polityce zgodnej z racjonalistycznym, libertyńskim jej rozumieniem. Był więc *Świętoszek* narzędziem walki politycznej, aktualnej i żywej trzysta lat temu, a nie tylko satyrą na pewne typy ludzkie i na pewną obyczajowość. Atakowali religię w jej żywym i aktualnym trzysta lat temu wcieleniu, a nie tylko ogólnikowo pojętą pobożną hipokryzję. Ale ten konkret ukazany został w *Świętoszku* w sposób nadający mu siłę większą niż siła czasu, który przez trzysta lat ostatnich przewalił się nad Europą, zmieniając społeczne układy i stosunki. *Świętoszek* pozostał dziełem żywym.

Zawiera aktualną problematykę polityczną, filozoficzną, moralną, psychologiczną. Stawia pytania dotyczące związku polityki z ideologią, moralności z religią, uczuć i namiętności z przekonaniami, środków działania z wartością celu, który miał być za ich pomocą osiągnięty. Stawia pytania dramatyczne, wyrósł bowiem z dramatycznych zmagań politycznych o wielkim napięciu ideowym i moralnym. Postać Tartuffe'a była symbolem, metaforą określonej i groźnej siły politycznej, działającej specyficznymi metodami dla osiągnięcia dalekosiężnych i totalnych celów. Była metaforą genialną, bo całkowicie zrealizowaną w obrazie żywej osobowości. Metafora polityczna zwietrzała i dziś dowiedzieć się o niej można tylko z książek. Ale postać przetrwała stulecia.

Tartuffe nie ma żadnych przekonań, prócz przekonania do pieniędzy, kobiet i dobrego jedzenia; żadnych pragnień, prócz niepohamowanej żądzy władzy. Ten człowiek w nic nie wierzy i dlatego właśnie jego działanie jest skuteczne. Orgon, który ma ideały, który uparcie broni raz powziętych, głębokich przekonań, przegrywa; doprowadza siebie i innych do ruiny. Więc cóż warta jest ideologia? Cóż wart jest autentyzm przekonań, skoro tak łatwo można je udać, skoro podrabianie go daje większą sprawność i większą siłę? Tartuffe bowiem nie przykrywa maską swojego oblicza; on oblicza nie ma wcale. To nie Wallenrod. Nie udaje jakichś przekonań w imię innych. On ich w ogóle nie posiada, a gdy odrzuca to, co za maskę jesteśmy skłonni uważać, nie pozostaje nic. Hipokryta bowiem istnieje tylko jako hipokryta, nigdy inaczej. Ale czy ludzie mogą kiedykolwiek istnieć inaczej? Czy słusznie jest dzielić ludzi na hipokrytów i innych? Jak odróżnić bezideowe podporządkowanie się jakimś regułom od rzeczywistej wiary w ich słuszność? Czy nie hołdujemy przekonaniom wygodnym? W każdym z nas, mniej lub bardziej ukryty, tkwi Świętoszek z molierowskiego arcydzieła, które okazuje się nieśmiertelne.

W *Świętoszku* takim genialnym skrótem jest wzajemny stosunek Orgona, pani Pernelle i Tartuffe'a, a sam Tartuffe stał się genialnym tego typu stosunków symbolem. Jakiś rodzaj skrótu i symbolu odnajduje zresztą krytyka we wszystkich arcydziełach Moliera. Charakteryzuje się je jako głęboko realistyczne, bo oparte na bystrej obserwacji obyczajowej, psychologicznej, społecznej, na umiejętności dostrzegania w indywidualności ludzkiej typu,

na świadomej stylizacji literackiej na użytek teatru. Właśnie na tej umiejętności połączenia walorów literackich z teatralnymi, uczynienia z kompozycji literackiej dzieła sztuki teatralnej, zespolenia literatury i spektaklu, polega molierowskie zrozumienie klasycyzmu. Właśnie stąd bierze się ta siła, która sprawiła, że Molier nad całą twórczością komediową swoich czasów panuje niepodzielnie, znacznie bardziej wyłącznie niż Corneille i Racine nad twórczością tragediopisarską. To Molier stworzył jedyny doskonały model klasycystycznej komedii. Przed nim jej nie było, po nim – nie rozwinie się już wcale.

Ale z końcem XVII wieku klasycyzm jako postawa, teoria, dogmat estetyczny został zakwestionowany w toku słynnego sporu starożytników z nowożytnikami. Polemikę zaczął Charles Perrault, autor znanych i dziś bajek (o czerwonym kapturku itd.), w dziele pt. *Wiek Ludwika Wielkiego (Siécle de Louis le Grand)*. Wysuwał tu tezę, że literatura współczesna ma wszelkie dane na to, by przewyższyć antyczną. Wypowiedzieli się następnie La Fontaine – przeciw Perraultowi, Fontenelle za nim, otwarcie już stawiając sprawę postępu w dziejach ludzkich, potem La Bruyére i Boileau zadeklarowali się jako zwolennicy antyku. Polemika jednak trwała nadal. Postawiono w niej ważkie pytania, dotyczące roli zasad estetycznych i roli wzorów i autorytetów, kryteriów sądu literackiego, istoty piękna, pojęcia gustu jako faktu społecznego, a przede wszystkim istoty i natury postępu w dziejach ludzkich, w kulturze, a szczególnie w literaturze, filozofii, nauce. Tak oto spór starożytników z nowożytnikami, który zakończył się już w pierwszych latach XVIII wieku, lecz którego echa trwały przez całe to stulecie, stanowi jakby pomost do literatury wieku Oświecenia.

WIEK XVIII: OŚWIECENIE

I. MODA NA WIERSZOPISARSTWO

Według powszechnej opinii historyków literatury, poezja francuska wieku Oświecenia stanowi smutny obraz bezsiły, braku talentów i ubóstwa wyobraźni poetyckiej; obraz upadku gatunków poetyckich tym bardziej dotkliwy, że moda wierszowana panowała niepodzielnie. Właśnie w owej modzie dopatruje się wielu krytyków istotnej przyczyny złego stanu rzeczy. Była to bowiem moda tyleż powszechna, co akademicka i salonowa. Domagała się od poezji tego samego retorycznego wykwintu, którego żądano od oficjalnych przemówień i od rozmowy towarzyskiej. Narzucała poezji rygory salonowej przyzwoitości, która polegała na zręcznym i aluzyjnym, lecz unikającym „śmiałych" lub „przesadnych" określeń sposobie wyrażania się. Zastępowała obraz poetycki porównaniem, ale bez uciekania się do zestawień pojęć, wyobrażeń i rzeczy względem siebie odległych; chętnie natomiast dopuszczała zwietrzałe już podówczas elementy mitologii antycznej. Wymagała także wynalazczości w zakresie epitetów i właśnie w nich upatrywała znamię poetyckiego talentu.

Terror mody wiążącej poezję z rokokowym wykwintem, wykwint zaś z dyskrecją, zabraniającą wyrażać zbyt osobiste, zbyt gwałtowne uczucia i z rozsądkiem nakazującym nieufność wobec nie kontrolowanych namiętności, sprawił, że francuska twórczość poetycka wieku XVIII nie odpowiadała temu, co zdawały się sugerować ówczesne teoretyczne koncepcje poezji. Albowiem wbrew pozorom koncepcji tych było wiele, i to dosyć odmiennych.

Tak zwana poezja światowa, czyli salonowa, madrygały, epigramaty, erotyczne „listy poetyckie", wiersze ośmieszające jednych dla zabawy innych, wiersze-pochwały, wiersze komplementy – to był wyraz poglądu, że poezja jest rozrywką, ozdobą wytwornego życia towarzyskiego, świadectwem obycia i ogłady. Ale choć temu poglądowi powszechnie hołdowano, choć wiersze salonowe uważano za poezję, nie traktowano jej jednak zbyt poważnie ani nie przypisywano żadnej wyłączności. Trwała bowiem tradycja antyku. Do tej tradycji właśnie nawiązywała inna koncepcja poezji, szukająca dla siebie podpory w łacińskiej elegii i w twórczości Horacego.

Na przełomie wieków najlepszym jej reprezentantem był ksiądz Guillaume Amfrye, opat Chaulieu, znany w historii literatury jako Chaulieu, poeta, libertyn, podający w wątpliwość dogmaty katolickie, sceptycznie usposobiony nawet do dogmatu nieśmiertelności duszy. Jego doktryna poetycka na pierwszy plan wysuwała uczucie. Chaulieu był zdania, że utwór poetycki nie może być tylko konstrukcją intelektualną, ponieważ poezja nie do inteligencji odbiorcy się zwraca, lecz do jego serca. Powinna wzruszać. Ale żeby to osiągnąć, sama musi być wyrazem wzruszenia. Słowo użyte w poezji musi się odznaczać harmonią muzyczną.

Wierny tej doktrynie Chaulieu pisał wiersze nie tylko o przelotnych i powierzchownych przyjemnościach, dawał także wyraz poczuciu przemijania, przekonaniu, że szczęście ludzkie jest kruche, melancholii z powodu nieodwracalnego biegu życia ku zniszczeniu i

śmierci. Nie było jednak grozy wobec tajemnic tego świata ani aspiracji ku „czemuś nieokreślonemu", nie było nawet śladu tragizmu.

Całkiem odmienną koncepcję poezji sformułował Bernard Le Bovier de Fontenelle, który odegrał wielką rolę w literaturze francuskiej wieku XVIII i o którym będzie jeszcze mowa. Poglądy jego dzielił znany pisarz Antoine Lamotte-Houdar, występujący jako Houdar de la Motte. Zdaniem ich obu poezja nie polega wcale na uczuciu i wzruszeniu, jak twierdził Chaulieu, ani nie na wielkości wypowiadanych myśli, jak twierdzili inni, lecz na pięknie rytmów i wspaniałości obrazów, a więc specyficznych walorach języka. Obrazy poetyckie muszą odpowiadać epoce, w której są tworzone. Minęła epoka wiary w bogów – powiadali Fontenelle i Houdar de la Motte – świat przestał być tajemnicą, znikła wiara w cuda, stare wierzenia upadły; nie można już opiewać Apolla wynurzającego się co rano z fal, skoro astronomia wyjaśniła mechanizm zjawisk. Nowa metafizyka wymaga nowej poezji i ma to być poezja ścisłych i jasnych obrazów, poezja intelektu.

Ta śmiała doktryna poetycka obróciła przeciw jej twórcom opinię francuskich środowisk literackich i długo nie mogła znaleźć sobie zwolenników. Tymczasem jednak zaczęto wypowiadać nowe sądy, formułować pogląd, któremu pełne uzasadnienie dał ksiądz Claude Fleury w swoich książkach o poezji antycznej i o starożytnej kulturze hebrajskiej. Twierdził on, że to właśnie od Homera i od starożytnych Żydów dowiedzieć się można, czym poezja jest naprawdę, a od Platona – na czym istotnie polega jej rola. Jej przedmiotem winna być pochwała Boga, wyrażanie podziwu dla jego mądrości widocznej w dziele stworzenia, wzniecanie uczucia miłości ojczyzny i miłości cnoty. A więc poezja uczuć pierwotnych, fundamentalnych, dla której wzorem winna być spontaniczna twórczość pierwotnych ludów, znawców tajemnic natury, intuicyjnie wyrażających harmonię świata.

O ile wiersze Chaulieu porównywano do twórczości Anakreonta, o tyle francuskim Pindarem nazywano poetę Jean-Baptiste Rousseau, którego cały wiek XVIII uważał za najwybitniejszą indywidualność liryczną. Skazany na wygnanie za autorstwo nieprzyzwoitych kupletów Jean-Baptiste nie przerwał swej twórczości. Pindaryskie ody zajmują w niej ważne miejsce obok satyr, listów poetyckich i słynnych epigramatów, w których ośmieszał i kompromitował swych prześladowców.

Niech głosu mego ziemia przebudzona słucha!
Króle, dajcie baczenie; ludu, nadstaw ucha!
Niech świat cały umilknie, niech zważa na słowa!
Pienia moje wspierają mojej liry tony,
Duch mię święty przenika, jam przezeń natchniony,
By godnie wielkie prawdy głosiła ma mowa.
(tłum. F. Zaleski)

Imię Pindara dodawano także do nazwiska Ecouchard–Lebrun (Lebrun-Pindare), ponieważ i on kontynuował tradycję antyku jako autor ód pełnych wigoru i przesady. Jean–Baptiste Rousseau, twórca parafrazy psalmów biblijnych, miał również naśladowcę w osobie Jean–Jacques Le Franc markiza de Pompignan; uprawiał on poezję biblijną, ale pozostał w historii literatury właściwie tylko dzięki temu, że wyśmiewał go Wolter:

Tak, tak, złudne to nadzieje
Wiodły go aż z Montauban,
Cały Paryż w nos się śmieje
Panu Franc de Pompignan.
Śmieszności nawet połowa

Nie zostanie wymazana;
Te kuplety to przedmowa
Do dzieł pana Pompignana.
(tłum. J. Adamski)

Podobnie jak wymienionych już poetów francuskich XVIII wieku historycy literatury zaledwie wspominają nazwiska innych przedstawicieli poezji tego okresu: Ludwika Racine'a (syna wielkiego tragediopisarza), piewcy i obrońcy katolicyzmu, Jean–Francois de Saint–Lamberta, autora poematu *Pory roku (Les Saisons),* Antoine Rouchera, autora poematu *Miesiące (Les Mois),* Jean-Baptiste–Louis Gresseta, który się wsławił zabawnymi i zgrabnymi wierszykami.

Poematy opisowe, takie jak *Pory roku* Saint–Lamberta czy *Miesiące* Rouchera, były w modzie. Największą sławą w tej dziedzinie cieszył się ksiądz Jacques Delille, autor *Ogrodów (Les Jardins).* Był to poemat, w którym po raz pierwszy od Renesansu pejzaż wiejski traktowany jest jako wartość autonomiczna; w przeciwieństwie do Saint–Lamberta i Rouchera Delille nie zaludnia go stylizowanymi postaciami pasterzy i pasterek, ośmiela się też stosować wiejskie, a więc „pozbawione wytworności", słownictwo. Dydaktyzm był charakterystyczną cechą tej poezji. We francuskich podręcznikach dla dzieci ciągle jeszcze przytacza się. dydaktyczne bajki Jean-Pierre Ciaris de Floriana, którego uważa się za godnego następcę La Fontaine'a i najlepszego w dobie francuskiego Oświecenia reprezentanta poezji dydaktycznej.

Z większym uznaniem odnosi się krytyka francuska do trzech innych poetów XVIII wieku, w których twórczości dopatruje się śladów autentycznego liryzmu: to Nicolas Gilbert, młodo zmarły wróg encyklopedystów i „obozu filozoficznego", autor świetnej satyry pt. *Wiek osiemnasty (Le dix-huitiéme siécle)* i pełnego szczerej melancholii poematu pt. *Pożegnanie z życiem (Adieux á la vie);* Evariste-Désiré de Forges de Parny, liryk melancholijny i wzruszający, oraz André Chénier, którego twórczość odkryto dopiero w XIX wieku i uznano za jedyne znakomite dzieło liryczne wieku Oświecenia. Chénier należy bowiem całkowicie do kultury tego właśnie stulecia, chociaż wieku uważa go za prekursora Romantyzmu. Był ateistą, wielbicielem rozumu, głosicielem radości zmysłowych, zwolennikiem poezji dydaktyczno-opisowej, a wreszcie wiernym i posłusznym uczniem poezji starożytnych. Dodać jednak trzeba, że jego entuzjazm dla antyku był autentyczny, pozbawiony cech szkolnych i szkolarskich czy salonowych, tak charakterystyczny dla innych poetów jego czasów. Poezja Chéniera, jego elegie i listy poetyckie, bukoliki i idylle, fragmenty wielkiego poematu o naturze oraz jamby – ostre, satyryczne, pełne rozpaczy wiersze, pisane w przeddzień śmierci, którą poniósł pod nożem gilotyny – uważać można za odwrót od rokokowego pseudoklasycyzmu ku głębiej pojętemu i przeżytemu klasycyzmowi w liryce.

Jednak najbardziej charakterystyczną dla wieku francuskiego Oświecenia poezję, najlepiej wyrażającą to przełomowe stulecie, stworzył Wolter. I jego też powszechnie – we Francji i w całej Europie – uważano w XVIII wieku za największego poetę francuskiego, za księcia poetów.

Wzory czerpał Wolter z francuskiej poezji klasycznej i współczesnej oraz z łacińskiej poezji starożytnej; uprawiał wszystkie klasyczne rodzaje poetyckie, znał jednak i umiał docenić poezję włoską, hiszpańską, angielską, choć uważał ją za odległą od ideałów klasycyzmu. Ale to, co Wolter uważał za klasycyzm, było w gruncie rzeczy specyficznym połączeniem stylu rokoko z dydaktyzmem i krytycyzmem w stylu Oświecenia.

Całkiem rokokowy charakter mają wolterowskie madrygały, improwizację, wierszowane komplementy, stance i listy, pisane przede wszystkim dla kobiet i stanowiące prawdzi-

wą galerię ich sylwetek, lekko nakreślonych i pełnych wdzięku: są to sylwetki wielkich dam ówczesnej francuskiej elity. Obok nich – galeria mężczyzn utytułowanych i możnych. Nie chodziło jednak poecie o stworzenie serii miniatur portretowych. Pochwała zmysłowych rozkoszy życia łączy się w tych wierszach dość często z melancholijną zadumą, zachwyt (szczery czy nieszczery) dla niezwykłych fizycznych czy duchowych walorów adresata lub adresatki często stanowi tylko pretekst do podjęcia rozważań o filozofii Newtona, o rolnictwie, o nauce, o fanatyzmie. Prawdziwe wzruszenie rzadko jednak znajduje tu swój wyraz, można je wyczuć chyba tylko w tych wierszach, które Wolter poświęcił jedynej wielkiej miłości swego życia, uczonej markizie du Châtelet:

Moje serce wypełnia wszystko, co jest tobą,
Jak być szczęśliwym, wyliczam sposoby,
Lecz tak niewiele umiem; jedno twoje słowo
Więcej ma treści niźli moje mowy.
(tłum. J. Adamski)

Przewaga refleksji, opisu, polemiki występuje przede wszystkim w odach Woltera, ich dydaktyczny, ale zdecydowany światopoglądowo charakter sprawił, że stały się one modelem dla poetów oświeceniowych nie tylko francuskich, ale również hiszpańskich i włoskich. Sceptyczny, gorzki, by nie rzec pesymistyczny, obraz świata nakreślił Wolter w odzie *O nieszczęściach obecnego czasu (Sur les malheurs du temps).* Jest to lament człowieka, który widzi straszliwe skutki pychy i podłości możnych, deprawacji poddanych i fałszywej kultury, nazywającej cudzołóstwo miłością, niesprawiedliwość – słuszną sprawą, zbytek – wielkością; lament człowieka, który widzi wokół siebie tylko rozpacz, śmierć i głód, straszliwe skutki upadku królestwa, zniszczonego od wewnątrz, zdeptanego przez wojnę. Takie świadectwo rzeczywistości dał Wolter w tej odzie, od której niemal zaczyna się cała jego twórczość; napisał ją mając 19 lat.

Sprawa nie pozbawiona znaczenia: ów nurt bólu i goryczy będzie się odtąd co pewien czas wydostawał na powierzchnię gładkich rymów i wymownych, filozoficznych refleksji w poezji Woltera. Przykładem może tu być oda na śmierć panny Lecouvreur, wielkiej aktorki paryskiej, której zwłokom Kościół odmówił pogrzebu; w tej odzie Woltera brzmi oburzenie wcale nieretoryczne, patos oskarżenia, które nie było czczym słowem. Ale najbardziej przejmująco wyraża się owa ukrywana gorycz, ów ból wobec wizji współczesnego Świata w jednym z najbardziej kontrowersyjnych utworów Woltera, w słynnym *Poemacie o zagładzie Lizbony.*

Poematów napisał Wolter więcej; są to wierszowane refleksje filozoficzne, a raczej wykłady argumentów na poparcie tez filozoficznych: o człowieku, o światowcu, o prawie naturalnym, tez banalnych zresztą w obrębie światopoglądu oświeceniowego. Ale *Zagłada Lizbony* ma inny charakter, jest to krzyk rozpaczy człowieka obdarzonego rozumem, człowieka myślącego, wobec bezrozumnej i bezmyślnej przyrody, która bez powodu i bez celu, w straszliwy i okrutny sposób w jednej chwili rujnuje i niszczy tysiącletni dorobek ludzi. I nikt temu nie jest winny, nie ma sędziego ani kary, ani zadośćuczynienia. Zło tkwiące w przyrodzie jest nieuniknione.

Śladem La Fontaine'a pisywał Wolter również wierszowane powiastki. Mają one przeważnie charakter frywolny, ironiczny, satyryczny. Znacznie ostrzejszy ton bezpośredniej, często zjadliwej krytyki panuje oczywiście w satyrach, owym klasycznym rodzaju literackim, z którego Wolter uczynił narzędzie walki ideologicznej wyśmiewając bezlitośnie kliki literackie *(Biedak),* kpiąc z głupoty i podłości w stosunkach politycznych *(Rosjanin w Paryżu).* Najskuteczniejszą jednak bronią w codziennych, nieprzerwanych utarczkach z najróżniejszymi ludźmi stał się w rękach Woltera epigramat:

W swoich wierszach, drogi przyjacielu,
Nie mów o mnie jak o Zbawicielu,
Co między prostaki się liczę.
Tylkom z nędzy podobny do niego,
A daleko mi, klnę się, do tego,
By matkę mieć czystą dziewicę.
(tłum. J. Adamski)

Ten epigramat ma smak autoironii, dość gorzkiej, jeśli zważyć, że Wolter uważał się za dziecko nieślubne. Ale spod jego pióra wychodziły przede wszystkim epigramaty wymierzone we wrogów, a wymierzone tak celnie, że uśmiercające ich ofiary w opinii nie tylko współczesnych, lecz także potomnych, i to w sposób bezapelacyjny:

A wiecie, czemu Jeremiasz
Płakał, jęczał i sobaczył?
Bo wiedział, będąc prorokiem,
Że Le Franc go przetłumaczy.
.....
Freron w cienistych opłotkach
Jadowitą żmiję spotkał.
Lecz śmierć stąd wynikła czyja?
To nie Freron zdechł, lecz żmija.
(tłum. J. Adamski)

Satyrą polityczną, filozoficzną, społeczną zakrojoną na szerszą skalę uczynił Wolter poemat heroikomiczny. W tym rodzaju literackim okazał się prawdziwym mistrzem. Słynna *Darczanka* Woltera zrobiła niezwykłą karierę europejską, podziwiana przez jednych, potępiana przez innych, lecz i przez jednych, i drugich czytywana z napięciem, emocją, podnieceniem. Było to bowiem nie tylko dzieło talentu, ale niezwykłej zuchwałości myśli:

O Joanno zuchwała! buntowna Joanno!
Jużbyś się z naszych rączek nie wyślizgła panna.
Próżne były hałasy, marna łamanina:
Już Mulnik chwyci z dołu i na wznak wypina,
A ja tymczasem z góry dobywałem grzechu,
A Hermaforyd widząc pękał się od śmiechu –
(tłum. A. Mickiewicz)

Tak w nieporównanym tłumaczeniu Mickiewicza wygląda jeden z licznych epizodów, w którym Wolter przedstawia świętą patronkę Francji. Jednak nie na tym bezbożnym i nieprzyzwoitym tonie polega istotna śmiałość satyryczna i doniosłość krytyczna utworu.

Fabuła *Darczanki* stanowi swoistą interpretację mitu o Joannie d'Arc. Swoistą, bo demitologizującą, ale nie chodzi tu wcale o to, by świętą obedrzeć ze świętości, lecz o to, by zdemaskować świętość „władzy z łaski Boga", katolicyzm jako praktycznego organizatora życia państwowego w ówczesnej Francji. Mit o Joannie posłużył Wolterowi jako przypowieść pozwalająca zilustrować, na czym polega ów mechanizm, który utrzymując ścisły związek Kościoła z państwem pozwala katolicyzmowi tę rolę odegrać.

Antykatolickie, antyklerykalne, antyreligijne poglądy Woltera przenikają nie tylko *Darczankę,* nie tylko jego poezję, ale całą jego twórczość. Wolter stosunkowo wcześnie do-

szedł do przekonania, że podstawą szkodliwego związku Kościoła z państwem jest nadawanie władzy państwowej i narzędziom tej władzy charakteru sakralnego. Skutkiem tego przepisy kościelne, kanoniczne, dotyczące wiary, obrządku i sumienia religijnego, stają się identyczne z państwowym prawem publicznym. Wyroki na mocy tego prawa wydawane nie wymagają uzasadnień: jako uzasadnienie wystarczy duchowny autorytet osoby, która je wydaje. Tak pojęte prawo stwarza możliwość posługiwania się nim w obronie czysto osobistych, prywatnych interesów. Następuje degradacja prawa publicznego, otwarta droga dla przemocy, gwałtu, zbrodni. Skąd jednak bierze się *consensus* publiczny dla władzy, która implikuje aż tak wielkie niebezpieczeństwa? Rzecz w tym, że sakralizacja narzędzi władzy stanowi nie tylko uzasadnienie samej ich egzystencji, lecz również urzędową gwarancję celowości i skuteczności ich działania. To zaś skłania nie tylko do posłuszeństwa ich nakazom, lecz nadto wywołuje i wyzwala ufność dla nich, chętną gotowość, entuzjazm, poświęcenie. Albowiem władza o charakterze sakralnym odwołuje się do prywatnej i publicznej pobożności. Stanowi to wprawdzie rezultat ignorancji i łatwowierności, a więc objaw słabości ludzkiej, gdy jednak łączy się z uczciwością, męstwem, patriotyzmem, zmienia się w realną i wielką siłę społeczną. Wchodzi ona niekiedy – to prawda – w kolizję z przedstawicielami czy postanowieniami władzy sakralnej, lecz nigdy nie doprowadza do kolizji z samym systemem czy z założeniami systemu tej władzy. Pobożność bowiem uniemożliwia dostrzeżenie świętego kłamstwa, na którym system ten jest oparty: trzeba by zupełnie wyrzec się pobożności i wiary, by je dostrzec. Dopóki do tego nie dojdzie, rzeczywista siła społeczna, jaką stanowi szczera pobożność i uczciwa wiara, tworzy dla władzy o charakterze sakralnym bardzo solidny fundament.

Te szczegółowe obserwacje społecznego mechanizmu władzy, którym Wolter dawał niejednokrotnie wyraz, mają swe uzasadnienie w Wolterowskim sądzie krytycznym o życiu społecznym w ogóle i o życiu człowieka. Sprowadza się on do stwierdzenia, że społecznym losem ludzkim rządzi interes i polityka, siła i zbrodnia. Dzieje się tak z winy samych ludzi, z winy ich głupoty. Polega ona na łatwowierności, ignorancji i potrzebie wiary. Rządzenie zasadza się na jej wykorzystywaniu. Więcej nawet, na stwarzaniu samych przedmiotów wiary. W ten właśnie sposób rządzenie i władza łączy się z religią i Kościołem. Krytyka religii staje się więc w twórczości Woltera formą krytyki państwa, tego państwa, którego Wolter był poddanym i które uważał za swoją ojczyznę. Ale jest także czymś więcej, jest przenikliwą krytyką mechanizmów społecznych rodzących mity, które uniemożliwiają emancypację człowieka.

W *Darczance,* która jest wielkim pamfletem politycznym, wszystkie te poważne i trudne problemy występują jednak jako epizody swawolnej i błazeńskiej epopei. Polityczny wątek fabularny splata się w niej organicznie z wątkiem erotycznym. Bohaterowie poematu wierzą święcie, że zbawienie Francji, odparcie najeźdźców uzależnione zostało na mocy wyroków niebieskich od tego, czy Joanna nie straci dziewictwa. Ton wielkiej kpiny, uciesznej satyry i nieprzyzwoitej błazenady panuje w *Darczance* niepodzielnie i utrudnia dostrzeżenie, że jest ona wyrazem głębszej refleksji, rezultatem mądrych i wcale nie dla żartu czynionych obserwacji i studiów, pierwszą pełną demonstracją postawy intelektualnej wielkiego pisarza, który wyciągnął wnioski nie tylko z tego, czego się nauczył, ale i z tego co przeżył. Właśnie temu zawdzięczała swoje niebywałe powodzenie, potwierdzone niezliczonymi wydaniami, policyjnym prześladowaniem, szerokim rozpowszechnieniem w odpisach rękopiśmiennych, które przez dziesiątki lat, zanim je drukiem ogłoszono, krążyły po kryjomu po całej Europie. I choć historycy literatury, ulegając względom banalnej przyzwoitości, pomijają na ogół *Darczankę* dyskretnym milczeniem, uznać trzeba, że ów poemat heroikomiczny jest najlepszym wyrazem geniuszu Woltera jako poety i najlepszym reprezentantem istotnych wartości, jakie kryła w sobie poezja francuska XVIII stulecia.

Kpina i szyderstwo objęło w tej poezji cały świat wartości uznawanych i tradycyjnych: monarchę i jego dwór, politykę i kulturę, Kościół i religię, ideały erotyczne i mistyczne, patriotyczne i kulturalne, Opatrzność boską i walory rozumu, świętość życia i walory bohaterstwa. Kpina jest przy tym nieustanna i zmienna: to wulgarna, gruba i gargantuiczna, to subtelna i zaprawiona cienką ironią, to wesoła i beztroska, to znów pełna sarkazmu i goryczy, niekiedy wroga, niekiedy znów przyjazna opisywanym ludziom, zdarzeniom, poglądom; kpiący poeta bowiem to mówi wprost od siebie, to przemawia jako obiektywny, wszystko wiedzący narrator, to znów ogląda rzeczywistość oczyma swoich tak bardzo rozmaitych i wzajem do siebie niepodobnych bohaterów.

Tego typu poezja stanowiła nie tylko naśladownictwo Ariosta, którego Wolter czytał i którym się zachwycał, była szczególnym stopem włoskiej i francuskiej tradycji renesansowej, tradycji siedemnastowiecznych libertynów i rokokowej swawolności, starych wątków ludowych i oświeceniowej filozofii; była szczególnym połączeniem satyry, parodii, groteski, dowcipu z analizą, krytyką, protestem i buntem.

Nie da się jednak tego wszystkiego powiedzieć o *Henriadzie* Woltera, która miała dać Francji wielką, poetycką epopeję narodową, co było od czasów Renesansu nie ukrywaną ambicją literatury francuskiej: aby i ona miała swego Homera, swego Wergiliusza. Ronsard poniósł klęskę i nie dokończył swej *Françiady,* Chapelain ośmieszył się swą *Dziewicą Orleańską.* Ale we Włoszech wyrósł Tasso, w Anglii Milion. Wolter postanowił podjąć próbę. Jego *Henriada* nie jest jednak eposem, jest wierszowaną powieścią historyczną. Opisuje krwawe wydarzenia, które wyniosły na tron francuski Henryka IV, przedstawia go jako szermierza postępu, wroga nietolerancji i fanatyzmu religijnego, organizatora siły i wielkości francuskiej monarchii; tworzy typ idealnego władcy, posługuje się alegorycznymi postaciami (Niezgoda, Miłość, Prawda), przywołuje ducha świętego Ludwika, sprowadza czytelnika do piekieł, ale nie tworzy poetyckiego mitu wielkiej przeszłości narodowej: stanowi krytykę współczesności, polemikę z dniem dzisiejszym przebraną w kostium historyczny. Tak właśnie została odczytana i za to właśnie spadł na *Henriade* zakaz druku w ojczyźnie, ale i za to nagrodzona została wielkim sukcesem czytelniczym najpierw poza granicami Francji. Woltera uznano za mistrza francuskiego eposu. Ale był on przede wszystkim mistrzem adaptacji klasycznych gatunków literackich do potrzeb ideowych i moralnych swoich czasów. Na tym właśnie polega jedna z tajemnic jego niezwykłego talentu poetyckiego.

II. NARODZINY NOWEJ KONCEPCJI DRAMATU I TEATRU

Ostra świadomość kryzysu, przekonanie, że w dziedzinie teatru nikt już nigdy nie przewyższy mistrzów „wielkiego stulecia", oto aura, w której na początku XVIII wieku nowe pokolenie dramatopisarzy francuskich usiłowało stworzyć właśnie coś nowego. Nowość – w tym upatrywano jedyną drogę wyjścia z impasu. Ów impas dotkliwie dawał się odczuć przede wszystkim w dziedzinie tragedii, gatunku, który ciągle jeszcze uważano za „najszlachetniejszy", „największy", za jedyny cel ambicji godny prawdziwego poety. Ale „prawdziwy poeta" nie pojawił się już od dawna.

Za najwybitniejszego tragediopisarza długo uchodził Prosper Jolyot de Crébillon, który podobno sam o swej twórczości powiadał, że skoro Corneille wyczerpał w swych dziełach sprawy ziemskie, a Racine – niebieskie, jemu pozostało już tylko piekło. I rzeczywiście, tragedie Crebillona to utwory pisane dla wywołania zgrozy, przeżycia wstrząsu. Na przy-

kład *Radamist i Zenobia,* tragedia ciesząca się powodzeniem na scenach francuskich od 1711 do 1830 roku, ukazuje przerażonym oczom widza skomplikowaną historię rodziny egzotycznych władców, którzy wskutek niezwykłych okoliczności nie rozpoznają się wzajemnie, uważają się za wrogów, choć są najbliższą rodziną; nie wiedzą więc, że morderstwa, które wydają się im usprawiedliwione, to dzieciobójstwo i żonobójstwo, nie wiedzą też, że miłość, która wydaje się im tak gorąca i która ich do morderstw doprowadza, to uczucie kazirodcze, najokrutniejsze z uczuć ludzkich. Zgroza kazirodztwa wisi nad tą rodzinną, choć królewską i egzotyczną tragedią, a była to zgroza eksploatowana w tragediach nie tylko przez Crébillona. Dojdzie czy nie dojdzie do kazirodztwa? – oto pytanie, oto „suspens" właściwy tym utworom, nieodmiennie zależny od tego, czy zakocham bohaterowie rozpoznają wreszcie w sobie ojca i córkę, i brata, i siostrę. Owo „rozpoznanie" stanowiło właśnie punkt kulminacyjny, a zarazem samą istotę „tragizmu", tak jak go podówczas pojmowano; był to niewątpliwy objaw degeneracji tego pojęcia.

Inny wielki sukces teatralny na początku XVIII stulecia we Francji to tragedia znanego nam już Houdar de La Motté'a pt. *Inés de Castro.* „Nowość" polegała tu na pokazaniu postaci ani egzotycznych, ani antycznych, lecz znanych z historii średniowiecznej Hiszpanii, oraz na intrydze o charakterze sentymentalnym. Dzieje nieszczęśliwej miłości księżniczki Ines de Castro, obfitujące w epizody łzawe, czułostkowe i wzruszające, ujęte przy tym zostały przez Houdar de La Motte'a w sposób nadający się do barwnej „widowiskowej" inscenizacji. Kulminacyjnym punktem tej tragedii było wejście na scenę pary dzieci, niewinnych ofiar intrygi, której osią jest zatajone małżeństwo (a więc znowu jakiś odpowiednik sławetnego „rozpoznania'), a zakończeniem śmierć ich matki, szlachetnej i nieszczęśliwej Ines. Tak oto „grozę" z powodu możliwości kazirodztwa zastąpiło „wzruszenie" z powodu cierpienia niewiniątek; degenerujące się poczucie tragizmu okazało tu już wyraźnie swój związek z ówczesnym wyobrażeniem, ideałem czy modelem uczuć obowiązujących w rodzinie; w każdej rodzinie, choć ze sceny deklamowali królowie i księżniczki.

Ale początek wieku Oświecenia przyniósł teatrowi francuskiemu jeszcze jedno dzieło, które również, podobnie jak *Radamist i Zenobia* oraz *Inés de Castro,* zyskało rozgłos. Była to tragedia pt. *Edyp,* autorem jej był Wolter.

Utwór zaimponował odwagą w nawrocie do antyku, do jego najwspanialszych tradycji dramatycznych, klasyczną prostotą akcji, pozwalającą na wyrazisty rysunek psychologiczny postaci, ale przede wszystkim nową interpretacją starożytnego mitu. Jokasta jest w tej interpretacji główną bohaterką tragedii, a tragedia polega na daremnym buncie dumnej i namiętnej kobiety przeciw władzy kapłanów, przeciw państwu, w którym ta władza, choć ukryta, jest silniejsza od woli monarchy, przeciw teologii, która tę władzę uzasadnia, przeciw nadprzyrodzonej, a rzekomej wiedzy, za pomocą której lud łatwowierny i zabobonny trzymany jest w ryzach, przeciw okrucieństwu bogów i głupocie ludzi, nawet jeśli są uważani za „pomazańców bożych". Była to więc nie tylko nowa interpretacja mitu, ale i nowa propozycja rozumienia tragizmu jako konfliktu rozumu i przesądu. Interpretacja „oświeceniowa", typowo osiemnastowieczna, całkowicie zgodna z intelektualną postawą właściwą owym czasom.

Sukces Woltera był ponad wszelkie spodziewanie wielki i trwały; *Edyp* szedł przez rok przy szczelnie wypełnionej widowni, krytycy pisali o Wolterze jako o godnym następcy Corneille'a i Racine'a, honorarium autora osiągnęło wysokość zawrotną, jak na ówczesne zarobki pisarskie. A jednak następne tragedie Woltera, wnoszące podobny co w *Edypie* ładunek buntowniczej filozofii, nie znalazły powodzenia: pięć kolejnych utworów, napisanych i wystawionych w ciągu 14 lat od chwili premiery *Edypa,* zachwiało wiarę w Woltera jako odnowiciela najszlachetniejszego z gatunków. Aż do dnia, w którym po raz pierwszy wystawiono wolterowską *Zairę (Zaïre).*

Rzecz przedstawia postaci z czasów wypraw krzyżowych, świat chrześcijańskich rycerzy francuskich i świat muzułmańskiego władcy. Zaira jest córką chrześcijańskiego rycerza, który dostał się do niewoli „saracenów". Ale nie wie nic o swoim pochodzeniu. Wychowana w mahometanizmie, kocha Orosmana, potomka prześladowców swej rodziny. I Orosman ją kocha, a jest to władca tolerancyjny i szlachetny. Lecz zjawia się brat Zairy, by ją wraz z chrześcijańskimi rycerzami wykupić z niewoli. Orosman zgadza się na wydanie wszystkich, prócz Zairy; ona sama wcale nie zamierza opuścić dworu, którego wkrótce ma się stać panią jako małżonka władcy. Lecz następuje „rozpoznanie": w tajemnicy przed Orosmanem Zaira dowiaduje się wszystkiego o swym pochodzeniu i o swej właściwej przynależności religijnej. Musi wybierać między rodziną i miłością, między katolicyzmem i mahometanizmem. Komu ma być wierna? Kogo zdradzi?

Tajemnicy jednak nie da się długo utrzymać: Orosman podejrzewa, że Zaira zakochała się w rycerzu, o którym wie, że jest chrześcijańskim posłem, ale nie wie, że to brat Zairy. Zaczyna się udręka i szaleństwo zazdrości aż do momentu drugiego „rozpoznania", gdy Orosman dowie się prawdy o chwilę za późno: nad trupem Zairy własną jego ręką zabitej.

Jest tu więc „suspens" *á la* Crébillon, jest i sentymentalizm rodzinny *á la* Houdar de La Motte. Ale jest także pokaz konfliktu ideologicznego *á la* Wolter. *Zaira* w bardzo zręczny sposób stapia trzy różne elementy, które trzem różnym tragediom poszukującym „nowości" w pierwszej połowie XVIII wieku przyniosły sukces w teatrze francuskim: z konfliktu miłosnego czyni konflikt ideologiczny, tragedię fanatyzmu religijnego przedstawia jako tragedię rodzinną, potrzeby rozumu identyfikuje z potrzebami serca, proponuje tym samym nowe pojęcie tragizmu jako konfliktu sentymentalno–ideowego. Tak oto *Zaira* zastępuje tragizm dawnych mistrzów, którzy go rozumieli jako nierozwiązalną sprzeczność absolutnych wartości moralnych, tragizmem w duchu Oświecenia, który wiarę w absolutne wartości traktował jako fundament sprzecznego z rozumem fanatyzmu. *Zaira* głosi tezę, że przekonania religijne i wynikające stąd obowiązki zależą od wychowania i otoczenia, a nie od rozumu dociekającego prawdy, że religia to wartość względna, nie ma więc prawa niszczyć szczęśliwej miłości.

Nie tylko w karierze dramatycznej Woltera, ale i w dziejach całego osiemnastowiecznego dramatopisarstwa francuskiego *Zaira* stanowi moment przełomowy. Od chwili jej wystawienia powszechnie już i bezapelacyjnie uznano Woltera za największego poetę tragicznego ówczesnej Europy. Ta opinia i sława nigdy już nie straci swego trwałego charakteru. W dziedzinie tragedii nikt też ze współczesnych Wolterowi nie dorównał. Pisząc i wystawiając do końca swego długiego życia tragedie coraz to bardziej śmiałe, krytyczne, buntownicze, Wolter nie tracił wiary, że jest to gatunek poetycki, bez którego nie ma wielkiej literatury i wielkiego teatru.

A jednak degradacja tego gatunku była w XVIII wieku we Francji jednym z najbardziej dla tego okresu charakterystycznych procesów literackich. Talent bowiem Woltera jako tragediopisarza (podobnie jak jego talent jako poety epickiego) polegał nie na rzeczywistym odrodzeniu tragedii, lecz na adaptacji jej klasycznego modelu do gustów i idei swoich czasów. Okazały się one przecież silniejsze od kanonów klasycyzmu. Panowanie tragedii podkopał rozwój gatunku, który był oryginalnym tworem Oświecenia, a później stał się władcą całego teatru europejskiego.

Ów nowy gatunek narodził się z kryzysu komedii. Podobnie jak po Corneille'u i Racinie, tak i po Molierze długo nie było godnego następcy. Początek XVIII wieku wydaje wprawdzie słynnego *Turcareta,* którego autorem jest Lesage, ale nową komedię tworzy dopiero Pierre Carlet de Chamblain de Marivaux.

W przeciwieństwie do Woltera Marivaux nie usiłował odrodzić klasycznego modelu. Wolał rzeczywistość niż literaturę, choć nie brak w jego twórczości tradycyjnej fantastyki. Wśród trzydziestu jego komedii znajdziemy feerie i fantazje dramatyczne, komedie mito-

logiczne i bohaterskie obok filozoficznych i obyczajowych. Okazuje się w nich krytyczny i satyryczny zmysł właściwy epoce i nie stanowiący wynalazku Marivaux. W sporze o serce Aminty między Apollinem a Plutusem obaj mitologiczni bogowie zmieniają się w postaci ziemskie: Apollo – w wytwornego młodzieńca, Plutus – w bogatego bankiera. Plutus, postać antypatyczna, przedstawiona w ostrym świetle krytycznym, zmierza do udowodnienia, że złoto jest wszechmocne i że nawet w miłości ono w końcu decyduje. I odnosi zwycięstwo. Tak wygląda jednoaktówka pt. *Triumf Plutusa.* W innej, noszącej tytuł *Wyspa niewolników,* zbuntowani niewolnicy greccy chronią się na bezludnej wyspie. Przypadek sprawia, że w jakiś czas potem na tej samej wyspie lądują byli ich właściciele i panowie, uratowani z tonącego okrętu. Prawem zemsty, teraz oni stają się niewolnikami swoich niewolników. Wkrótce następuje pojednanie, wzajemne przebaczenie win, prowadzące do morału, że ani bogactwo, ani szlachectwo nie stanowią różnicy między ludźmi: ludzie są równi. W *Nowej kolonii, czyli lidze kobiet* bezludna wyspa jest świadkiem zebrania kobiet różnych epok i ich buntu przeciw odwiecznemu upośledzeniu. Ale zagrożenie zewnętrzne i konieczność wystąpienia z bronią w ręku łamie babską rewoltę, kobiety ustępują wobec siły, której tylko męska siła umie się przeciwstawić.

Oryginalność Marivaux–komediopisarza znalazła jednak wyraz przede wszystkim w tych jego utworach scenicznych, które zaliczyć wypada do gatunku komedii psychologicznej. Stanowią one bowiem, jeśli nie odkrycie, to w każdym razie wyjątkowo świetne analizy literackie pewnego sposobu traktowania i przeżywania uczuć: od nazwiska Marivaux sposób ów zyskał nazwę *marivaudage,* nie dającą się zastąpić żadnym innym terminem. Nie ma w tym zresztą nic dziwnego. *Marivaudage* jest bowiem zjawiskiem ściśle związanym z rokokową kulturą francuską, stanowi wyraz postaw właściwych „dobremu towarzystwu" ówczesnych salonów i saloników, nie da się oddzielić od określonego stylu rozmowy pojętej jako gra i jako rozrywka; ma coś z tego, czemu dziś daje się angielską nazwę – flirt.

W tym „flirtującym" sposobie traktowania miłości Marivaux odkrył prawdę o ludzkim sercu: że jego największą potrzebą jest czułość; że to ona najpierw czyni człowieka świadomym siły instynktu, który się w nim budzi; że to ona domaga się nie tyle opanowania tej siły, ile świadomego odwlekania momentu, w którym się jej ulegnie; że to ona daje człowiekowi złudzenie, iż dokonał wyboru. Zaspokojenie uczuć najczęściej kładzie im kres – powiada Marivaux. Dlatego w swoich komediach nie zajmuje się miłością już rozkwitłą i pełną, nie przedstawia wielkiej miłości ani miłości gwałtownej, zdolnej do pokonania zewnętrznych przeszkód i zwyciężenia wyrafinowanych intryg. Analizuje właśnie to, co jest nieśmiałym i niezbyt jeszcze świadomym początkiem: narodziny uczuć. Ich powolne narastanie w walce nie z zewnętrznym oporem, lecz z własną kruchością, z własną nieśmiałością, z własnymi podejrzeniami, z własną niepewnością, z najgłębiej ukrytym egoizmem. Analizuje te narodziny uczuć, dostrzegając w nich także wszystko, co jest ich własnym złudzeniem, co może być rozczarowaniem, ich przedwczesną śmiercią. W komedii *Podwójna niestałość* miłość kończy się w chwili, gdy zewnętrzne przeszkody zostały szczęśliwie, lecz po zbyt długim czasie pokonane; ale kończy się bez powodu i bez niczyjej winy; ulega rozczarowaniu do samej siebie, usycha, zanim mogła się spełnić.

Takie motywy psychologiczne, czerpane nie z książek, lecz z obserwacji, nie wymagały od Marivaux budowania skomplikowanej intrygi ani bogatej w wypadki akcji, ani wprowadzania wielkiej liczby postaci. Jego komedie cechuje prostota, i to niekiedy tak daleko posunięta, że aż niedbała o prawdopodobieństwo, o konsekwencję, o właściwy dobór anegdoty. Te komedie nie są bowiem dramatami, są portretami, a raczej subtelnymi szkicami do portretów psychologicznych o wyjątkowej delikatności rysunku. I tu trzeba dodać: są to szkice do portretów kobiet. One są głównymi bohaterkami, one i ich przeżycia, ich

myśli, potrzeby i tajemnice ich serc, wypełnionych czułością i czułości poszukujących. Na tym także polegała nowość i oryginalność komedii Marivaux.

A jednak twórczość Marivaux nie data początku wielkiej przemianie, która się dokonała w teatrze francuskim XVIII wieku. To nie psychologiczna komedia stanowiła wyraz nowatorstwa, lecz inne, i to o wiele artystycznie słabsze, utwory: komedie o ambicjach mora–lizatorsko–obyczajowych. Wspomnieliśmy już o *Turcarecie* Lesage'a; warto wymienić także komedie Florenta Dancourt i Jean Francois Regnarda, pisane i wystawiane na przełomie XVII i XVIII wieku. Były to satyryczne i parodystyczne utwory, zastępujące rysunek charakterów komplikacją intrygi, a *vis comica* – zgrabnym, błyskotliwym dowcipem, w tym rodzaju Regnard, człowiek nie pozbawiony ostrości spojrzenia i bystrej inteligencji, był prawdziwym mistrzem. Kontynuował tę tradycję Jean–Baptiste–Louis Gresset. Ale prawdzi–wego zwrotu dokonał Philippe Nericault Destouches, a po nim Pierre Nivelle de La jChaussée.

Destouches stworzył komedię stawiającą sobie poważne zadanie moralizatorskie, traktowane poważnie; nie ma postaci wyśmianych, nie ma zabawnych i wesołych scen. Postacie negatywne budzą nie tyle śmiech, ile wstręt i niechęć; pozytywne zaś okazują swe zalety nie na wesoło i pogodnie, lecz na serio; sytuacje, do których akcja prowadzi, nie tyle bawią, ile wzruszają. Zresztą więcej w tych komediach cnoty niż występku, a występek to raczej narowy, manie, dziwactwa. Tak właśnie przedstawia się bohater komedii Destouches'a *Le Glorieux (Pyszałek),* arogancki hrabia, pyszniący się swym arystokratycznym tytułem; przeciwstawiają się pyszałkowi ludzie szlachetni i skromni: mądry i dobry ojciec, wierni i życzliwi służący, czuła dziewczyna, nieśmiały chłopiec. To przeciwstawienie, kontrast charakterów uważał Destouches za wystarczającą cechę komedii. Dlatego też w jego utworach zamiast komizmu kwitnie wzruszające moralizatorstwo.

Komedie Destouches'a uznano za odrębny gatunek, który zyskał nazwę *comedie noble* (komedia wzniosła). Wkrótce jednak trzeba było ukuć nową nazwę: La Chaussée wystawił swą komedię *Fausse antipathie (Fałszywą niechęć).* Był to rok 1733. Na scenie pokazano historię pary zakochanych, rozdzielonej zaraz po ślubie przez dramatyczne wypadki. Gdy spotkali się znowu po wielu latach, nie poznali się wzajemnie. Połączyła ich nowa miłość, nieszczęśliwa jednak; oboje czują się związani dawnymi ślubami, choć nienawidzą swych małżonków. Ale w końcu następuje „rozpoznanie" – małżeńska miłość okazała się trwałym i autentycznym uczuciem. Był to morał wymierzony przeciw obyczajowemu libertynizmowi arystokracji epoki rokoko, morał mieszczański.

Fałszywa niechęć odniosła wielki sukces. Poszły za nią inne komedie La Chausséego: *Modny przesąd, Szkoła przyjaciół,* ukazująca człowieka zrazu zapoznanego, pogardzanego, obrzuconego oszczerstwami, lecz potem okazującego się prawdziwym przyjacielem, gdy podaje pomocną dłoń głównemu bohaterowi sztuki, pogrążonemu w nieszczęście przez przyjaciół fałszywych; *Melanide, Pamela* (adaptacja Richardsona), *Szkoła matek, Guwernantka, Szkoła młodości, Szczęśliwy człowiek,* wszystkie nie mające już nic wspólnego ani z komizmem charakterów, ani z komizmem sytuacji. Do tego stopnia, że swą *Melanide* La Chaussee nazwał nie komedią, lecz „nową (nowoczesną) sztuką w pięciu aktach". Ale inni urobili dla jego utworów nazwę *comedie larmoyante* (komedia łzawa). I w historii literatury, i w historii dramatu i teatru La Chaussee pozostał jako twórca tego gatunku, stanowiącego przejście od komedii klasycystycznej do „dramatu mieszczańskiego".

Było to przejście natury mieszczańskiej właśnie i sentymentalnej. Zapoczątkowane przez *comedie noble* Destouches'a, w *comedie larmoyante* La Chausséego ukazało już w pełni tę swoją naturę: łzawe i wzruszające sytuacje kryły w sobie pochwałę postaw moralnych i emocjonalnych, stanowiących ideał ówczesnego mieszczaństwa francuskiego; ideał przede wszystkim rodzinny i całkowicie przeciwstawny tej filozofii użycia, którą wyznawała dworska arystokracja, rzesza bogatych parweniuszy, libertyńska poezja i frywolna

proza. Był to także poważny wyłom w panującej estetyce klasycystycznej; droga do „dramatu mieszczańskiego", który miał obalić sztywne granice między gatunkami, przezwyciężyć klasycystyczną tragedię i klasycystyczną komedię, została otwarta.

Rok 1757 uznaje się za przełomową datę na tej drodze rozwoju francuskiego teatru. Denis Diderot opublikował wówczas swój dramat pt. *Fils naturel (Syn naturalny)* wraz z teoretyczną rozprawą. Rok później ukazał się jego *Pére de famille (Ojciec rodziny)* z nową rozprawą.

Publikacje te zrobiły wielkie wrażenie, przede wszystkim jednak dlatego, że była to teoretycznie uzasadniona propozycja nowego teatru i nowego dramatu.

Właśnie teoria była tu najbardziej frapująca. Diderot przyłączył się do trwającej już od dłuższego czasu krytyki tragedii, ale przeprowadzał tę krytykę ze stanowiska społecznego i politycznego: traktował „najszlachetniejszy gatunek" jako wyraz serwilizmu, jako narzędzie króla i arystokratów w ujarzmianiu narodu, jako tępe naśladownictwo arcydzieł przeszłości. Wysuwał postulat wolności i realizmu i w imię tego postulatu żądał obalenia klasycystycznego podziału na ściśle określone i ograniczone rodzaje dramatyczne. Ludzie znają nie tylko ból i radość, przeżywają wiele innych uczuć, których sztywne reguły tragedii i komedii klasycystycznej nie pozwalają wyrażać. Trzeba więc stworzyć nowy rodzaj, wolny od tych reguł: komedię poważną i tragedię mieszczańską, rodzaje nie poetyckie, lecz prozaiczne, poświęcone przedstawianiu ludzi i spraw współczesnych.

W tragedii – powiadał Diderot – przedstawia się indywidualności wyjątkowe, w komedii zaś – typowe; w nowym rodzaju dramatycznym, który nie ma być tragikomedią, nie ma być rodzajem mieszanym, lecz czymś z gruntu nowym, przedstawiać się będzie nie „charaktery", lecz sytuacje, rzeczywiste, współczesne sytuacje społeczne, środowiska społeczne i właściwą im problematykę moralną.

Teatr nie powinien być pustą rozrywką, lecz wielkim nauczycielem, który nie argumentuje, lecz pokazuje; nie dowodzi swych racji, lecz je unaocznia; przemawia przede wszystkim do serca, wzrusza. Dlatego też aktor winien zerwać z tradycyjnym stylem gry, ze śpiewną recytacją tekstu, z hieratycznym gestem; winien odtwarzać rzeczywiste sposoby mówienia i zachowania się, wyrażać stany psychiczne kreowanych postaci zgodnie z doświadczeniem życia i prawdopodobieństwem, oprzeć całą swą sztukę na obserwacji rzeczywistych ludzi, uczynić ją sztuką realistyczną. Tak oto Diderot zrywał z tradycją wyrosłą z Renesansu: przekreślał elitarną i literacką koncepcję teatru pojmowanego jako recytacja utworów stanowiących gatunki poetyckie, teoretycznie uzasadnił potrzebę teatru jako realistycznego widowiska, spektakl stawiał przed literaturą. Teoria ta nie była zawieszona w próżni, potwierdzało ją doświadczenie, praktyka, rzeczywistość.

Od dawna bowiem teatr klasycystyczny był nie tylko rozrywką dworów, tragedie i komedie oglądała także zwykła, mieszczańska publiczność; działała Komedia Włoska kontynuująca tradycje teatru dell'arte i czerpiąca z ludowych natchnień i źródeł. Gdy z końcem XVII wieku usunięto ją z Francji, przejął jej tradycje Teatr Jarmarczny, który z cyrkowych popisów powoli kształtował własną sztukę teatralną, parodystyczną, satyryczną, wyzyskującą aktualność, półsłowną, półśpiewaną, politycznie ostrą, obyczajowo rubaszną. Zespół paryskich aktorów zwany Komedią Francuską, wierny klasycystycznemu repertuarowi i dysponujący przywilejem na monopol przedstawień teatralnych, wystąpił z procesem przeciw Teatrowi Jarmarcznemu. Ten bronił się, jak mógł; wystawiał sztuki tak inscenizowane, aby według obowiązującego prawa nie mogły być formalnie uznane za sztuki teatralne.

Wymyślił „monodialog" (czyli „dialog z niemym"), różne rodzaje pantomimy, wodewilu, kabaretu. Powodzenie tych przedstawień było tak wielkie, że zaprzestano wreszcie szykan i przekształcono Teatr Jarmarczny w Operę Komiczną. Był to rok 1724.

Wróciła także do Paryża Komedia Włoska i zaczęła grać Marivaux. Nastąpił okres wielkiej rywalizacji Opery Komicznej z Operą poważną, gdzie panował styl arystokratyczno–dworsko–heroiczny i mitologiczny (Jean–Baptiste Lulli) i trwał wielki spór o wyższość francuskiej i włoskiej tradycji operowej, Komedii Włoskiej z Komedią Francuską. Ale i wielcy aktorzy Komedii Francuskiej coraz częściej porywali się na znamienne modyfikacje swej sztuki, śladem wielkiej Adrianny Lecouvreur, a potem w rywalizacji z wielką Justyną Favart z Opery Komicznej wprowadzali w kostiumie, w geście elementy realizmu historycznego, sytuacyjnego, psychologicznego.

Podobny zwrot zarysował się w scenografii, zwłaszcza po reformach Jana Servandoniego, który zerwał z zasadą perspektywy symetrycznej , zastosował perspektywę rzutu skośnego i budował dekoracje tak, że widać było tylko dolną część budynków. Żądania Woltera i wielu innych, aby usunąć miejsca dla widzów ze sceny, zlikwidować miejsca stojące na parterze, dbać o inscenizację, zostały zaspokojone; w 1579 roku Komedia Francuska przeprowadziła te reformy w swoim teatrze. Można było odtąd pokazywać na scenie tłum, obóz wojskowy, festyn, innymi słowy, tworzyć spektakl.

Nastąpiły także zmiany w architekturze i wyposażeniu teatrów: śladem Włochów pojawiły się pierwsze wolno stojące budynki teatralne, urządzenia przeciwpożarowe, oświetleniowe, garderoby dla aktorów, *foyers* dla widzów. Liczba teatrów ciągle rośnie; w Paryżu powstają liczne teatry bulwarowe, w zamkach i pałacach arystokraci fundują sobie sceny prywatne, idą ich śladem bogaci parweniusze. W tym stuleciu wielkich polemik ideologicznych i rozkwitu życia towarzyskiego teatr staje się instytucją o ciągle rosnącym znaczeniu społecznym. Kariera Marivaux, nowatorskie próby Destouches'a i La Chausséego wiążą się z tym procesem. Teoria teatralna Diderota pojawiła się w porę.

Ale praktyczna jej realizacja nieprędko spotkała się z aprobatą. Pierwsze przedstawienia *Ojca rodziny* i *Syna naturalnego* nie przyniosły sukcesu. Tragedia mieszczańska czy domowa, polegająca nie na konflikcie charakterów, lecz na intrydze mającej ukazać „sytuację społeczną", okazała się mniej wzruszająca, a bardziej kaznodziejska. W *Ojcu rodziny* Diderot przedstawił rodzinę mieszczańską, złożoną z ojca i dwojga dzieci. Syn kocha się w jakiejś dziewczynie, która zarabia na życie pracą rąk, została bowiem odtrącona przez rodzinę. Córka kocha się w chłopcu przygarniętym z litości przez jej ojca. Intryga polega na znanym chwycie „rozpoznania", bohaterem jej jest ojciec: władza łagodna, mądra, przewidująca, oparcie moralne i materialne, czułe źródło łzawych uczuć rodzinnych. *Syn naturalny* idzie jeszcze dalej w ambicji idealizowania codzienności mieszczańskiej i rodzinnej. Intryga miłosna ma tu znaczenie mniejsze niż długie przemowy, zwierzenia, wyznania, które czynią sobie wzajem bohaterowie tego kazania w pięciu aktach, bohaterowie bez wyjątku „pozytywni".

Diderot nie umiał napisać sztuki, która by szczęśliwie realizowała jego teorie. Udało się to jednak dramaturgowi związanemu z Operą Komiczną i Komedią Włoską: Michel–Jean Sedaine'owi, który odniósł prawdziwy triumf na premierze swego *Filozofa mimo woli*. Tym „filozofem" jest w sztuce Sedaine'a kupiec – ideał kupca i ojca zarazem, wierny swemu przekonaniu, że kupcy są „jedwabnymi nićmi łączącymi narody i utrwalającymi pokój – dzielny i niezachwiany w swej godności, z jaką dźwiga świadomość nieszczęścia, ukrywając je przed resztą rodziny. Nieszczęście zaś polega na pojedynku, w którym ginie jego syn, ofiara szlacheckiego przesądu, że sprawy honorowe najlepiej rozstrzyga zabójstwo. Jak widać, Sedaine nie tylko idealizował mieszczańską rodzinę, ale i ostro przeciwstawiał ten swój ideał obyczajom i moralności szlacheckiej. Jego dramat ma ostrą wymowę krytyczną, tak ostrą, że pierwotny jego tytuł *Pojedynek* został zabroniony przez cenzurę. Ma przy tym i inne zalety: tworzy świetny obraz rodzajowy środowiska kupieckiego, jest psychologicznie trafny, prowadzi dialog z wielką oszczędnością słowa. Zgodnie z postulatami Diderota Sedaine zostawia ogromne pole do działania aktorom.

Dopiero po triumfie *Filozofa mimo woli* zdobył uznanie Diderota *Ojciec rodziny,* gdy go wystawiono po raz drugi. Sukces ten krytycy współcześni uznali za prawdziwe „zagrożenie tragedii". Ale nastąpiła potem klęska *Syna naturalnego.* Zespół Komedii Francuskiej wzmógł swój opór przeciw zalewowi dramatu mieszczańskiego. Polityka ta wywołała jednak reakcję jeszcze gwałtowniejszą. Dramat mieszczański zdobył teatry bulwarowe, grano go na scenach prywatnych, cała plejada nowych autorów pojawiła się w życiu teatralnym Francji.

Wybitną pozycję wśród nich zyskał Louis−Sébastien Mercier, autor sztuk teatralnych granych w całej Francji z wielkim powodzeniem, ale późno dopuszczony na sceny paryskie. Komedia Francuska żadnej z nich nie chciała wystawić, a niektóre wzbudziły nawet podejrzenia policji. Ale równocześnie obronę i propagandę dramatu podjęły Opera Komiczna, wprowadzając nowy gatunek jako libretto nowej opery, i Komedia Włoska, dając pierwszeństwo nowym gustom i umiejętnie współpracując z autorami. Liczba autorów i sztuk pisanych na modłę dramatu mieszczańskiego rosła nieprzerwanie, jego zwycięstwo nie mogło już ulegać żadnej wątpliwości.

W swojej masie dramat mieszczański głosił i bronił radykalnych idei Oświecenia, a przede wszystkim idei naturalnej dobroci człowieka, zagrożonej i niweczonej przez stosunki społeczne. Bohaterem nierzadko staje się człowiek prymitywny, „dobry dzikus", żyjący w pierwotnym stanie natury, dobry, rozsądny, moralnie prosty i dlatego potępiający świat cywilizowany, któremu się przygląda zdumionym okiem. Mercier dowodzi w jednym ze swych dramatów wyższości moralnej wiejskich stosunków ludzkich, inni ukazują, że chata wiejska jest o wiele milsza od arystokratycznych pałaców. Rehabilituje się uczucia i namiętności, głosi obronę miłości czułej i wolnej od wyrachowania, pochwałę rodziny i więzi rodzinnej, ukazuje się wzniosłość matczynych i ojcowskich uczuć i obowiązków.

Dramat mieszczański występuje z obroną ludzi wyzyskiwanych, uciemiężonych, upokorzonych; wszystkie zawody i stany są sobie równe, praca fizyczna nie hańbi. Mercier wysuwa tezę, że ubóstwo istnieje tylko dlatego, że jest zbyt wielu ponad miarę bogatych; atakuje instytucję pojedynku i równie okrutny obyczaj, który rodzinę aresztowanego każe otoczyć pogardą; atakuje sądy i ustrój prawny, nietolerancję religijną, kler, dogmaty wiary.

Wiara i religia nierzadko występują jako zwykłe narzędzia władzy; tej politycznej już krytyce towarzyszą ideały pacyfizmu i kosmopolityzmu. Mercier posuwa śmiałość do granic najdalszych i głosi bezsens wojen między narodami, lecz chwali ideę wojny domowej, czyli zbrojnej rewolty.

Wszystkie te treści dramat mieszczański ukazywał na scenach w formie, która w imię realizmu przekreślała reguły i rygory estetyki klasycystycznej, jej zasady kompozycji wraz ze sławnymi „trzema jednościami" (akcji, miejsca, czasu), jej wzniosły lub co najmniej wytworny styl, jej żądanie rymu i wiersza. Zamiast tego wprowadził akcję komponowaną swobodnie na wzór akcji powieściowej, bohaterów z rozmaitych środowisk, łącznie z najniżej położonymi w ówczesnej hierarchii społecznej, tematy nierzadko z historii narodowej, najczęściej jednak z życia współczesnego, język codzienny, obyczajowość znaną z potocznej obserwacji. Jednakże rysunek psychologiczny postaci uległ uproszczeniu i spłyceniu, historia narodowa rozumiana była naiwnie, obyczaje idealizowane, akcja niezręczna, a tezy moralizatorskie; dramat mieszczański nie wydał dzieł wyrastających ponad ich aktualne znaczenie. On to jednak otwarł drogę do nowoczesnego dramatu europejskiego i on umożliwił powstanie arcydzieł Pierre−Augustin Caron de Beaumarchais'go.

W *Cyruliku sewilskim* Beaumarchais ukazał wątki, typy ludzkie i rodzaje dowcipu znane już z tradycji farsy, komedii, opery komicznej i tak zwanej powieści łotrzykowskiej. Ale ukazał je w nowym świetle, nadał im sens i charakter zgodny z ideami, postulatami, krytycyzmem swej własnej epoki. Mieszczaneczka zwycięża arystokratę, ale nie jest to klęska jednostkowej głupoty, lecz klęska przedstawiciela określonej „sytuacji społecznej";

to nie dziewczyna zwycięża, zwycięża jej klasa społeczna. A także jej sprzymierzeniec, wyraziciel, przewodnik, jej mózg: Figaro. Lokaj? Nie, w lokajskiej sytuacji poeta raczej, publicysta, człowiek talentu i rozumu.

W *Weselu Figara* elementy komedii, farsy, dramatu, satyry zostały stopione jeszcze sprawniej. Powstał z nich oryginalny twór artystyczny. Z drugorzędnej postaci dramatu Figaro awansuje na jego głównego bohatera, pozytywnego bez reszty. I z krytyka zmienia się w oskarżyciela. Polityczny sens jego przygód, jego walki o własne szczęście, został świadomie odsłonięty, więcej: wydobyty, pokazany, podkreślony. Nic więc dziwnego, że na długo przed wystawieniem *Wesela Figara* na scenie rękopis krążący z rąk do rąk wzniecił żywe obawy policji i cenzury, a Ludwik XVI stanowczo zakazał publikacji dzieła w jakiejkolwiek formie. I uzasadnił ten swój wyrok w słowach, które były wyrokiem na niego samego: „Należałoby zburzyć Bastylię, aby uniknąć niebezpiecznych konsekwencji tej sztuki. Autor kpi ze wszystkiego, co w naszym ustroju winno być otoczone szacunkiem". Istotnie, słowo „Bastylia" pojawiło się w *Weselu Figura po* raz pierwszy w tym szerokim i krytycznym znaczeniu, jakie mu i dziś nadajemy. W znaczeniu „aparatu ucisku" państwa, które siłą broni ustroju społecznego już skazanego na klęskę. Atak na Bastylię żywiołowo i namiętnie przypuszczony w *Weselu Figara* był atakiem na głupotę, pustotę, nieróbstwo, egoizm i pychę arystokracji, na system sądownictwa i więziennictwa, na Kościół i klerykalną prasę, na policję i administrację monarchii absolutnej. Na cały *ancien régime*. Ale rękopis arcydzieła Beaumarchais'go zbyt długo i w zbyt licznych opisach krążył po całej Francji, aby dało się uniknąć coraz silniejszego nacisku opinii publicznej. Beaumarchais postanowił wyzyskać demoralizację podminowanego intrygami dworu monarchy. I w 1784 roku Figaro po raz pierwszy odezwał się głośno ze sceny paryskiego teatru. Nie odniósł sukcesu – odniósł triumf. Była to potężna manifestacja sił społecznych, które pięć lat później wznieciły wielką rewolucję i oddały we Francji władzę w ręce burżuazji.

III. EWOLUCJA PROZY LITERACKIEJ

Podobnie jak teatr, również i proza francuska przeżyła w wieku Oświecenia bardzo znamienną ewolucję. Polegała ona przede wszystkim na wielkim (w porównaniu do stuleci poprzednich) rozszerzeniu jej zastosowań i na silnym zróżnicowaniu jej gatunków. Krasomówstwo przestało być jedynym szlachetnym gatunkiem prozaicznym.

Swoją siłę odzyska dopiero w czasie rewolucji, w rewolucyjnej retoryce Desmoulinsa, Robespierre'a, Marata. Tymczasem proza naukowa ulegająca potrzebom polemiki ideowej uczy się chwytów literackich, staje się esejem, artykułem, dialogiem, publicystyką. Powieść korzysta z doświadczenia dawnych epopei ludowych, epistolografii, pamiętnikarstwa, tragedii i zyskuje rangę wielkiego gatunku. Opowiadanie wytwarza swój styl oryginalny i zmienia się w powiastkę filozoficzną. Prozaicy stają się filozofami, filozofowie prozaikami. Nawet czysta erudycja przestaje być czysta i szuka dla siebie odpowiedniej formy prozy.

Piotr Bayle, którego uważa się za prekursora całej bojowej literatury Oświecenia francuskiego, ubrał erudycję w formę felietonu bądź też artykułu.

Najbardziej godne uwagi – pisze Bayle – jest to, że choć wszyscy twierdzą, iż kawa nie pozwala ludziom spać (zalecie tej nikt nie przeczy), to jednak nie zauważono, aby od czasu powszedniego jej wprowadzenia mniej ludzi spało w czasie kazań kościelnych niż za czasów naszych przodków..."

Bayle nie poświęcił jednak swego życia i swej twórczości erudycyjnym ciekawostkom. Cała uczona Europa końca XVII wieku znała go jako redaktora poważnego czasopisma pt.

„Nouvelles de la Republique des Lettres", cały wiek XVIII korzystał z jego czterotomowego, cztery tysiące stron liczącego *Słownika historyczno–krytycznego.*

Słownik ten zawiera artykuły informacyjne w rodzaju: „Abel, drugi syn Adama i Ewy..." itd. według Biblii. Ale olbrzymi materiał erudycyjny, specyficznie potraktowany, zawarty jest w przypisach, bardzo licznych. Na przykład: „Jak długo trwał stan niewinności pierwszych rodziców? Autorowie nie są co do tego zgodni. Jedni twierdzą, że Adam zgrzeszył w samym dniu stworzenia i że przebywał w raju jedynie sześć, siedem czy dziesięć godzin (Pererius in Genesim, libr. VI, Quaest. I). Inni przedłużają ten termin do sześciu, ośmiu czy dziesięciu dni; jeszcze inni ciągną go aż do 34 lat. Prawie wszyscy oni opierają się na tym, co wyobrażają sobie jako związek między Adamem a Jezusem Chrystusem. Bo oto na przykład ci, co mówią, że Adam przebywał w raju 40 dni albo że przebywał tam 34 lata, udowadniają to albo tym, że Jezus Chrystus 40 dni pościł, albo tym, że żył on 34 lata (Cornel. a Lapide in Genes. Cap. III, vs. 23). Zbyteczne uprzedzać tu ludzi myślących, iż argumenty te niczego nie dowodzą..."

Taki oto styl felietonu naukowego panuje w przypisach *Słownika historyczno-krytycznego, o* których sam Bayle powiada komentując artykuł o Ablu: „W przypisach zebrałem wielką liczbę różnorodnych poglądów na temat Abla. Oznacza to, że zebrałem tam same kłamstwa i fałsze. Ponieważ to właśnie zgodne jest z duchem tego *Słownika* i jest jego celem, czytelnik wydając sąd o zebranym tu materiale, niechaj o tym celu pamięta. Mówię to raz i powtarzać nie będę..."

Słownik Bayle'a jest więc olbrzymim magazynem wiedzy humanistycznej, potraktowanej z przenikliwym krytycyzmem. Krytycyzm ten opiera się na przekonaniu, że nigdy nie należy być pewnym, iż się już posiadło prawdę. Nie należy ufać ani historykom, ani doktrynerom; trzeba badać fakty, ich powiązania, porównywać sądy o tych faktach. Wystarczy bowiem w ich opisie przemilczeć jakąś okoliczność, opuścić czy dodać kilka wyrazów, wyrazić jakieś przypuszczenie, uczynić jakąś drobną sugestię i sąd pozytywny staje się sądem negatywnym, pochwała zmienia się w satyrę, aprobata – w naganę. Fakty i sądy o nich trzeba więc badać niezmiernie cierpliwie i dokładnie, sprawdzać hipotezy, odrzucać te, które się okazują fałszywe, przyjmować tylko te, które się ostają w tej eliminacji. W tej pracy rozum winien być trybunałem, od którego wyroków nie ma już apelacji, nawet teologia musi się poddać tym wyrokom.

Bayle pojmował więc erudycję jako wyraz i narzędzie krytycyzmu. W artykułach *Słownika* krytycyzm ów dotyczy przede wszystkim tekstów uważanych za nieomylne i święte, dogmatów religijnych, wiary religijnej. Biblia okazuje się fantastyczną baśnią, a drugie zasadnicze źródło wiary, tzw. tradycja, ujawnia sprzeczności, dowolności, niemoralność. Teksty święte przeczą sobie wzajemnie, święci okazują się ludźmi pozbawionymi rozumu, męczennicy – zbrodniczymi fanatykami, pisarze kościelni – fałszerzami faktów, dysputy religijne – źródłem krwawych zbrodni masowych. Religia wcale nie uczłowieczyła człowieka. Człowiek okazuje się niewolnikiem ślepych namiętności, działającym nieracjonalnie, bez wyboru. Jego rozumna wolna wola jest fikcją.

Właśnie dlatego obyczaje ludzi i moralność wcale nie zależą od religii, a wiara religijna wcale nie jest koniecznym i nie zastąpionym czynnikiem organizującym społeczeństwa. Społeczeństwo ateuszy jest możliwe, ponieważ ludzie postępują niezależnie od tego, w co wierzą, lecz zależnie od tego, z jaką siłą państwo egzekwuje posłuch ustanowionym prawom. Tolerancja religijna leży więc w interesie państw, religia winna być prywatną sprawą każdego.

O ile teza Bayle'a, że człowiek jest istotą pozbawioną wolnej woli, prowadziła do uznania moralności i etyki za autonomiczną dziedzinę myśli, o tyle autonomia przyrodoznawstwa i nauki historycznej była konsekwencją tezy o istnieniu zła. Obie te tezy wynikały z obserwacji świata, z faktów. Zło nie było dla Bayle'a tylko brakiem, nieobecnością dosko-

nałości – jak chce św. Augustyn i cała chrześcijańska teologia; było rzeczywistością tworzoną przez człowieka. Lecz skoro tak, to trzeba zakwestionować wszechpotęgę Boga, odrzucić możliwość jego ingerencji w dzieje świata. Bayle podważa wiarę w Opatrzność, wiarę w stworzenie świata, wiarę w pośmiertną nagrodę i karę. Nauka o świecie i nauka o ludziach winny się wyzwolić spod panowania teologii.

Nic więc dziwnego, że teologowie uznali Piotra Bayle'a za niebezpiecznego wywrotowca. Bayle był francuskim protestantem. Z tej racji, na mocy ustaw, musiał opuścić Francję. Mieszkał w Rotterdamie, ale na wygnaniu doznał szykan od współwyznawców. Protestanci niderlandzcy uznali go za perfidnego i niemoralnego odstępcę. Tak oto znalazł się w sytuacji, która okazała się typowa dla późniejszych pokoleń buntowniczych intelektualistów, których nazywano „filozofami".

W XVIII wieku miano „filozofa" zyskiwał każdy, kto w jakiejkolwiek bądź formie manifestował krytycyzm, niezależność myśli, nonkonformizm wobec panujących przekonań, panującej ideologii, panującej filozofii. Dzieło Bayle'a było przez całe stulecie żywym źródłem tych nonkonformistycznych postaw. Jego też śladem dawne traktaty i rozprawy wiek Oświecenia zastąpił zbiorami artykułów opatrzonymi skromnym tytułem: *Słownik,* bo wiedzę i naukę chciano uczynić dostępną wszystkim. Stąd też i literacki charakter prozy, która tej popularyzacji miała służyć.

Największym przedsięwzięciem tego rodzaju była słynna *Encyklopedia* Diderota nosząca podtytuł *Słownik rozumowany nauk, sztuk i rzemiosł.* W przeciwieństwie do dzieła Piotra Bayle'a, który samotnie przeprowadzał krytykę aktualnego na początku stulecia stanu wiedzy humanistycznej, *Encyklopedia* w pięćdziesiąt lat później postawiła sobie za cel przedstawić aktualne osiągnięcia nauki, techniki, sztuki, i była dziełem zbiorowym. Gigantyczne to przedsięwzięcie, którym za pieniądze paryskich księgarzy kierował Diderot, wynikało z przekonania, że przez te pięćdziesiąt lat w rozmaitych dziedzinach myśli i działalności ludzkiej dokonał się olbrzymi postęp. Tak było istotnie. Odkrycia i wynalazki mnożyły się, nie tylko poszerzając wiedzę, ale i zmieniając dotychczasowe pojęcia w zakresie przyrodoznawstwa, geografii, techniki; nauczycielem mądrości przestał być Kartezjusz, a stali się Locke i Newton; ideałem cywilizacji przestały być starożytna Grecja i Rzym, a stały się współczesna Anglia, Rosja, Chiny. Encyklopedyści postanowili skodyfikować nową wiedzę, nowe pojęcia, nowe ideały. „Jest istotą dobrego słownika, aby zmieniać pospolity sposób myślenia" – pisał Diderot.

Dlatego też *Encyklopedia* miała być dziełem stronniczym. „Naszą dewizą jest: bez pardonu zabobonnikom, fanatykom, nieukom, szaleńcom i tyranom [...] Czyż na darmo nazywamy się filozofami?" – tak Diderot stawiał sprawę i zgodnie z tą dewizą dobierał współpracowników, ustalał zestaw tak zwanych „haseł", redagował teksty. Uważał bowiem, że *Encyklopedia* odniesie sukces tylko wówczas, jeśli wyjdzie naprzeciw rzeczywistym potrzebom. Ludzie przeczytają artykuły z zakresu historii, geografii, matematyki, sztuki, bo – jak powiadał – „szukać tam będą odważnej i zuchwałej filozofii". I znajdowali ją. Współpracownikami *Encyklopedii* byli:

Monteskiusz, Marmontel, Duclos, d'Alembert; o rolnictwie pisał Quesnay, twórca szkoły fizjokratycznej w ekonomii, sławny lekarz Tronchin pisał o szczepieniu ospy, Rousseau kierował działem muzyki i historii, Buffon redagował artykuły przyrodnicze, Wolter pisał o literaturze, Holbach o chemii, największe nazwiska w kulturze osiemnastowiecznej Francji.

Nie uchroniło to jednak *Encyklopedii* od szykan, a nawet od prześladowania. Encyklopedystów rychło uznano za stowarzyszenie mające na celu „szerzyć materializm, zburzyć religię, nakłaniać do buntu i sączyć zepsucie obyczajów", a o ich wspólnym dziele w jednym z dekretów powiedziano, że „pożytek jego dla nauk i sztuk nie odpowiada w żadnej mierze szkodom wyrządzonym religii i moralności". Po ukazaniu się pierwszych dwu to-

mów *Encyklopedia* została zakazana. Rok później cofnięto jednak zakaz, dalsze tomy zaczęły się ukazywać, ale ataki publiczne i zakulisowe tym bardziej się wzmogły. Postanowiono zwołać komisję, której zadaniem miało być przeczytanie siedmiu gotowych już tomów i rozstrzygnięcie, czy mają zostać spalone. Komisja nie zdążyła zabrać się do pracy, gdy wydano zakaz dalszej publikacji oraz nakaz zwrócenia abonentom ich wpłat.

Diderot jednak nie ustąpił, dziesięć ostatnich tomów i pięć tomów plansz wydrukował i rozesłał potajemnie. Nie wiedział jednak, że przerażony wydawca samowolnie i w tajemnicy przed Diderotem cenzurował treść artykułów i łagodził ich wymowę. Tak czy inaczej do roku 1772 sześć ostatnich tomów plansz trafiło jednak do rąk abonentów. *Encyklopedię* znano już w całej Europie.

Dla współczesnych dzieło to było kopalnią wiedzy. Informowało bowiem nie tylko o różnych dziedzinach nauki i sztuki, geografii i polityki, lecz także dokonywało rehabilitacji pracy i techniki, pokazywało jak ludzie pracują, jakimi posługują się narzędziami, w jaki sposób wytwarza się towary, skąd bierze się bogactwo narodów, kto go przysparza, kto z niego korzysta. Była to także lekcja krytycyzmu, odwagi i niezależności myślenia, wielka lekcja tego zastosownia prozy literackiej, które dziś nazywa się publicystyką.

„Robotnik mieszka pod strzechą – czytamy w *Encyklopedii* – albo w norze zostawionej mu przez nasze miasta, które potrzebują jego wysiłku. Wstaje ze słońcem i nie zważając na pogodę bierze swe jedyne ubranie, przeznaczone na wszystkie pory roku, drąży nasze kopalnie i kamieniołomy, osusza nasze bagna, oczyszcza nasze ulice, buduje nasze domy, robi nasze meble, w okresach głodu zadowala się wszystkim, co mu dają, a u schyłku dnia rzuca się zmęczony na twardy barłóg..."

W długim artykule, który *Encyklopedia* poświęca Polsce, przeczytać można zdania następujące:

„Wsie byłyby zaludnione i kwitnące, gdyby je uprawiał wolny lud. Chłopi polscy są przywiązani do ziemi, podczas gdy nawet w Azji niewolnicy pochodzą z handlu albo jeńców wojennych, zawsze cudzoziemców, Polska uderza w swe własne dzieci. Każdy pan jest obowiązany zapewnić mieszkanie swemu chłopu. Umieszcza się go w nędznej lepiance, gdzie nagie dzieci, narażone pospołu z bydłem na lodowate zimno, zdają się urągać naturze, że ich nie ubrała tak samo jak zwierząt. Niewolnik, który dał im życie, patrzyłby ze spokojem na płonącą lepiankę, ponieważ nic nie jest jego własnością. Nie mógłby powiedzieć: moje pole, moje dzieci, moja żona; wszystko należy do pana, który może sprzedać zarówno rolnika, jak wołu. Rzadko sprzedaje się kobiety, ponieważ one to przysparzają trzody. Nieszczęsna ludność, zimno zabija wielką jej część. Na próżno papież Aleksander III potępił poddaństwo na jednym z soborów w XII wieku. Polska jest bardziej oporna pod tym względem niż reszta chrześcijaństwa. Biada słudze, jeśli pijany pan uniesie się przeciw niemu gniewem. Można by powiedzieć, że to, czego natura odmówiła innym ludom, to właśnie Polacy lubią do szaleństwa: nadmiar wina i silnych trunków czyni w Rzeczypospolitej wielkie spustoszenia. Kazuiści przechodzą lekko nad pijaństwem jako nad skutkiem klimatu; sprawy publiczne załatwia się tylko ze szklanką w ręku..." (tłum. E. Rzadkowska).

Tak oto erudycja staje się publicystyką, a słownik książką do czytania. Nic więc dziwnego, że zbiór swoich artykułów, stanowiących zresztą najgłośniejszą w XVIII wieku deklarację osobistych poglądów, Wolter nazwał *Słownikiem filozoficznym.*

Równocześnie nauka i filozofia znajdują dla siebie formę prozy najdogodniejszą: wszystkie rodzaje eseju. Znamiennego połączenia nauki z literaturą, zmysłu krytycznego z postawą empiryczną, dokonał w swych utworach Bernard le Bovier de Fontenelle, stały sekretarz Akademii Francuskiej w pierwszej połowie wieku. Kariera dramaturga nie udała mu się, choć był bratankiem wielkiego Corneille'a. Ale jego *Rozmowy zmarłych,* wysoko

ocenione przez Bayle'a w „Nouvelles de la Republique des Lettres", dały mu rozgłos i ustaliły jego pozycję literacką. Fontenelle znalazł swój rodzaj.

Rozmowy zmarłych mają formę dialogów między znanymi postaciami z historii starożytnej i nowożytnej. Był to najlepszy sposób na wyrażenie tego, co krytycy nazywają paradoksalnym stanowiskiem Fontenelle'a: równoczesne afirmowanie przeciwieństw. Zależało bowiem Fontenelle'owi na tym, aby ukazać nicość współczesnego mu świata ideałów politycznych, literackich, filozoficznych, ich absurdalność, aby zdemaskować owo specyficzne ludzkie więzienie iluzji, które skrywają prawdziwe oblicze świata.

Ale nauka doświadczalna potrafi odkryć to oblicze. W *Rozmowach o wielości światów* Fontenelle przedstawia teorie i doświadczenia astronomii w taki sposób, aby ta trudna dziedzina wiedzy mogła dotrzeć nawet do frywolnego umysłu żądnej rozrywki kobiety.

I ten właśnie styl przedstawienia problemów naukowych Fontenelle rozwinął następnie w swych *Pochwałach akademików*. Analizuje tam prace z dziedziny fizyki, botaniki, chirurgii itd., ale tak, aby mogli zainteresować się nimi czytelnicy pozbawieni specjalistycznego wykształcenia. Przyniosło to Fontenelle'owi rozgłos światowy; co rok wydawane przez niego tomy *Historii akademii* uczyniły go niezastąpionym popularyzatorem naukowego sposobu myślenia, który się przeciwstawia mitom, kompromituje fałszywe ideały, uczy krytycyzmu i stwarza dlań niewzruszalną, bo od innych upodobań niezależną podstawę: doświadczenie, które można zmierzyć, powtórzyć, uczynić własnością wszystkich.

Podobną postawę przyjął wobec zagadnień społeczno–politycznych Charles de Secondat, baron de la Brede et de Montesquieu, zwany Monteskiuszem. Był wysokim urzędnikiem miasta Bordeaux, członkiem tamtejszej Akademii Nauk, badaczem zjawisk fizyki. Ale był także erudytą w naukach historycznych oraz przenikliwym zbieraczem informacji o instytucjach funkcjonujących w rozmaitych krajach ówczesnej Europy. Zwiedził Austrię, Węgry, Włochy, Niemcy, Holandię i Anglię, gdzie spędził dwa lata, przyglądając się uważnie ustrojowi tamtejszej monarchii konstytucyjnej. Doświadczenie urzędnika, podróżnika, uczonego przyrodoznawcy i humanisty wyzyskał w swych dwu kapitalnych książkach: *Rozważania o przyczynach wielkości Rzymian oraz ich upadku* i *Duch praw*.

Dzieło pierwsze dotyczy – rzecz znamienna – nie tyle przyczyn wielkości, ile przyczyn upadku starożytnego Rzymu; proces rozkładu państwa interesował Monteskiusza żywiej. Jego czynniki sprawcze rysują się jednak w oczach Monteskiusza odmiennie niż w oczach Bossueta; to nie upadek cnót, lecz nadmierna długość granic, zbyt wielkie oddalenie garnizonów wojskowych, zbyt drastyczna nierówność majątkowa podkopały siłę cesarstwa. W *Duchu praw* nie dokonuje Monteskiusz analizy i krytyki panujących w Europie systemów ustawodawczych z punktu widzenia jakiejś z góry przyjętej definicji, jakiegoś metafizycznego czy moralnego ideału; przeciwnie, wychodzi z danych uzyskanych z doświadczenia, z tego, co jest, i dopiero stan faktyczny poddaje interpretacji. „Badałem najpierw ldzi – powiada w *Przedmowie – bo* sądzę, że nieskończona różnorodność praw i obyczajów nie wynika z ludzkiej fantazji [...] Nie opierałem moich zasad na sądach z góry powziętych, lecz na samej naturze rzeczy..." Istotnie, prawa są dla Monteskiusza „stosunkami koniecznymi, wynikającymi właśnie z natury rzeczy", a ta natura i zawarta w niej konieczność to ustrój, położenie geograficzne, klimat, jakość gleby, wielkość terytorium, tryb życia ludności, jej religia, obyczaje, liczba, stopień zamożności. Stosunek wzajemny tych czynników stanowi o „duchu", czyli o wewnętrznym sensie, systemu ustawodawczego. *Duch praw* stanowi więc zapowiedź sposobu myślenia właściwego socjologii XX wieku. Nie traci jednak przez to nic ze swego literackiego uroku, umie przejść od powagi do lekkości, zamknąć treść rozdziału w kilku zdaniach, przeprowadzić rozumowanie w sposób żywy, paradoksalny; unika namaszczenia, pedanterii, rozwlekłości uczonych traktatów; trudny i poważny przedmiot, oryginalny, nowatorski tryb myśli, rozległą erudycję traktuje tak, jak się to robi w błyskotliwej rozmowie uczonych, lecz dowcipnych bywalców salonu; głębia

myśli nigdy przy tym nie okazuje się pozorna, nigdy ścisłość sądu nie zostaje poświęcona na rzecz nawet najlepszego dowcipu.

Rzecz o Rzymianach nie ma tych cech literackiej doskonałości. Jest to traktat o polityce, ale pełen grzechów przeciw krytycyzmowi historycznemu. Nowoczesną jego postać, a zarazem wzór eseju historycznego, stworzył dopiero Wolter.

Wierny wskazaniom Bayle'a, Wolter nadał sens archiwalnej erudycji, dokonywał wyboru, porównania, interpretacji dokumentów, które uznawał za godne zaufania źródła historyczne; polem swojej obserwacji historycznej uczynił naród wraz ze wszystkim, co go charakteryzuje i wyodrębnia: obyczaje, handel, finanse itd.; wagę, równą wadze dziejów politycznych narodu, nadał nurtującym go tendencjom i ruchom umysłowym i artystycznym; włączył też dzieje narodu do dziejów ludzkości. Pojmował więc historię jako skomplikowany związek między faktami, instytucjami i obyczajami, umiał dostrzec różnice między epokami historycznymi, historię społeczeństw traktował jako dzieje cywilizacji; tworzył podstawy nowoczesnej świadomości historycznej. Przede wszystkim jednak dzięki temu, że zajmował się głównie nie tyle zamierzchłymi czasami, ile historią współczesną: *Historia Karola XII, króla Szwecji, Historia cesarstwa rosyjskiego za panowania Piotra Wielkiego, Wiek Ludwika XIV, Zarys wieku Ludwika XV, Historia wojny roku 1741*. I ukoronowanie: *Szkic o obyczajach i duchu narodów,* olbrzymia panorama historyczna, rozpoczynająca się od opisu najdawniejszych cywilizacji azjatyckich, amerykańskich i europejskich, i rozwijająca go aż po sam próg czasów Ludwika XIV.

Tak więc o ile krytycyzm Bayle'a dokonywał demistyfikacji historii biblijnej, Wolter ostrze krytycyzmu wymierzył przeciw legendom mitologizującym dzieje nowożytne; człowieka współczesnego czynił zjawiskiem historycznym, a zjawisko to rozumiał i opisał jako rezultat działalności wielkich postaci politycznych, a zarazem drobnych przypadków, które odwracają niespodziewanie bieg wydarzeń. Tym właśnie sposobem odbierał historii jej sens ponadnaturalny, wyłączył z niej Opatrzność i jej niepojęte zamiary, przedstawił historię jako skutek tylko ludzkich potrzeb, zamiarów, ambicji.

Pisał przy tym nie jak pedantyczny erudyta, lecz jak pisarz świadomy sztuki literackiej. Źródłem jego informacji były nie tylko książki i dokumenty, ale i relacje naocznych świadków, osobiste wrażenia z miejsc wielkich wydarzeń. Nie była to nowa technika: przestrzegał przed nią w XVII jeszcze stuleciu libertyn Gabriel Naude, krytykował ją sam Bayle. Przyznać jednak trzeba, że technika reportażu przy zbieraniu materiałów nadała wielu stronom esejów historycznych Woltera barwę autentyzmu. Wielką też wagę przywiązywał do ich kompozycji, chodziło mu nie tylko o wybór faktów i osób, które warto przedstawić, ale i o sam sposób ich przedstawienia. Wolter świadomie budował swe eseje historyczne na modłę panoramy, statycznego obrazu, w którym pieczołowicie wyznaczał odpowiednie miejsce wybranym postaciom, wydarzeniom, problemom. Ale przebieg zdarzeń, które w tych panoramach przedstawiał, starał się komponować na wzór klasycystycznej tragedii: ekspozycja, zawiązanie konfliktu, rozwiązanie. Nade wszystko jednak dbał o styl pisarski, o język; wypracował formę możliwie prostą, możliwie najbardziej przejrzystą, niewolną od drżenia powściąganej emocji, ale jasną i precyzyjną w sądach, plastyczną w opisach, zwartą i zwięzłą, dobrze zrytmizowaną. Tym sposobem czynił z wykładu historycznego literaturę, a z samej historii – rzecz pasjonującą.

Podobnie dałoby się określić utwory, które zagadnieniom naukowym poświęcił inny wielki pisarz doby Oświecenia – Denis Diderot.

Ośrodkiem najwyższego jego zainteresowania, dziedziną, która wyzwoliła w sposób zdumiewający genialną jego intuicję, była filozofia przyrody. Droga do nowych koncepcji nie była jednak prosta, zaczynała się od krytyki czysto filozoficznych postaw i zasad. *Myśli filozoficzne,* napisane w 1746 roku, stanowią obraz wahań pisarza i myśliciela, dla którego odkrycia naukowe dokonane dzięki wynalazkowi mikroskopu stanowią potwierdzenie

raczej deistycznego niż ateistycznego stanowiska. Ale już rok później w *Przechadzce sceptyka* uznać musi argument ateisty, który powiada, że odkrywane przez naukę prawa przyrody nie są dowodem istnienia Boga, lecz tego tylko, że materia jest zorganizowana. Zgadza się też z tezą, że materia jest wieczna, że ukształtował ją ruch, który wycisnął na niej wszystkie formy dostępne naszym zmysłom; żadna celowość w przyrodzie nie istnieje.

Przekonany już teraz o względności idei moralnych i metafizycznych, o iluzoryczności wszelkich dowodów na istnienie Boga, zagłębia się w tajniki teorii poznania: pisze *List o ślepcach.* Te rozmyślania o psychologii człowieka ślepego od urodzenia zdumiewają trafnością obserwacji, wyjaśnionych dopiero przez badaczy XX wieku. Dla Diderota wynika z nich przede wszystkim konieczność uznania świata zewnętrznego, materii, za rzeczywistość obiektywnie istniejącą i poznawalną. Dopiero teraz mogą powstać *Myśli o interpretacji Natury, Rozmowa d'Alemberta z Diderotem, Elementy fizjologii,* wreszcie *Sen d'Alemberta* – utwory ukazujące perspektywy i możliwości nowej koncepcji przyrody, tej, którą uzasadniły badania oparte na rozwiniętej technice, rewelacyjne odkrycia i przełomowe teorie dopiero XIX i XX wieku.

W *Myślach o interpretacji przyrody* Diderot domaga się udziału techniki w badaniach naukowych, postuluje konieczność współpracy uczonych w dziele opanowania sił przyrody; wysuwa domysł, domysł genialny, że świat przyrody ożywionej nie zawsze był taki sam i nie zawsze będzie; że panuje w nim prawo ewolucji, że istnieje w nim zjawisko transformacji. To przeczucie Lamarck i Darwin zmienili, jak wiadomo, w teorie naukowe, bez których nie byłoby nowoczesnego przyrodoznawstwa. W *Rozmowie d'Alemberta z Diderotem* i w *Śnie d'Alemberta* idzie Diderot jeszcze dalej. Próbuje domyślić się możliwości zbudowania teorii, która by przekreśliła zróżnicowanie między ożywioną i nieożywioną materią, która by więc – wbrew całej dotychczasowej tradycji i wbrew ówczesnej nauce – pozwoliła uznać jedność świata. Chodziło Diderotowi o to, aby minerały, kryształy, rośliny, zwierzęta i ludzi uznać za ogniwa jednego i tego samego procesu rozwoju i przemiany.

Wszystko to nie przybiera nigdy w utworach Diderota postaci spójnej teorii czy systematycznego wykładu, ma kształt genialnych marzeń, domysłów i pomysłów, postulatów i przewidywań; Diderot opisuje sam sposób czy tryb myślenia, który do rewelacyjnych intuicji prowadzi czy też je wyzwala. Dlatego posługuje się aforyzmem, dialogiem, zwięzłym esejem, nadaje swojej filozofii przyrody kształt literacki, tworzy coś w rodzaju *science fiction.*

Najodważniejsze z wymienionych tu utworów Diderota nie zostały jednak opublikowane za życia autora. *Sen d'Alemberta* ukazał się w 1830 roku, a maleńki dialog pt. *Mistyfikacja,* w którym Diderot jakby żartem snuje domysły potwierdzone dopiero przez Freuda i dzisiejszą psychiatrię, doczekał się publikacji w jeszcze późniejszym czasie, w roku 1954. Eseje przyrodoznawcze Diderota nie wywarły więc żadnego wpływu na współczesnych. Zupełnie inaczej ma się rzecz z eseistyczną twórczością Jana Jakuba Rousseau.

Jego *Rozprawa o naukach i sztukach* (1749) i nieco późniejsza *Rozprawa o początku nierówności między ludźmi* uczyniły go sławnym i znanym w całej Europie niemal z dnia na dzień, a sława ta później rosła jeszcze i rósł wraz z nią wpływ idei Jana Jakuba Rousseau na całą kulturę europejską. Właśnie dlatego, że Rousseau kulturę i społeczeństwo poddał w swych esejach radykalnej krytyce.

Fundamentem tej krytyki było przekonanie, że człowiek jest „z natury" dobry, wolny, szczęśliwy, społeczeństwo czyni go złym i nieszczęśliwym niewolnikiem. W „stanie natury" nie istnieje ani moralność, ani prawo, człowiek jest niewinny; zaspokaja swe potrzeby i niczego nie pragnie ponad to; żyje uczuciami, wrażeniami, instynktem. Społeczeństwo zamienia ten instynkt w rozum, uczucia w refleksję; niewinny egoizm staje się wyracho-

waniem; pierwotna sympatia – sztuczną przyjemnością, pierwotne potrzeby – pożądaniem i chciwością; następuje deprawacja człowieka. W miarę rozwoju życia społecznego następuje z kolei podział ludzi na garstkę uprzywilejowanych i masę ujarzmionych. Przyczyną tego podziału, tej niesprawiedliwości, tej krzywdy, stanowiącej niezbędny atrybut społeczeństwa, jest własność.

Tak oto życie społeczne im bardziej jest rozwinięte, tym jest gorsze, tym bardziej deprawuje jednostkę. Jeśli więc stopień rozwoju społecznego mierzy się blaskiem i świetnością sztuki i literatury, uznać trzeba, że blask ten stanowi też miarę deprawacji, niesprawiedliwości i krzywdy. Czyż świetność sztuki i literatury nie wiąże się ze zbytkiem i pragnieniem zbytku? A czy zbytek nie jest tym samym, co nadmierne bogactwo niewielu i nędza tłumów? Oto sens obu wspomnianych *Rozpraw*. W szkicu zatytułowanym *List o widowiskach* Rousseau poddaje szczególnie ostrej krytyce teatr, aktorów, twórczość dramatopisarską. Nie oszczędza tu nie tylko Crebillona i Woltera, celem jego ataku staje się przede wszystkim Molier.

A jednak człowiek cywilizowany, człowiek kultury jest w pewnym sensie lepszy od człowieka dzikiego, człowieka natury; rozwija swoje zdolności uszlachetnia uczucia, wyostrza inteligencję. Społeczeństwo deprawuje te zdolności, uczucia, inteligencję. „Powrót do natury" nie jest możliwy; człowiek dziki jest kimś z gruntu innym niż człowiek cywilizowany. Ale możliwe jest przecież odbudowanie w człowieku jego „naturalnych", a więc jedynie dobrych instynktów, postaw i potrzeb; możliwa jest reforma społeczeństwa – zgodnie z „prawami naturalnymi", a więc jedynie sprawiedliwymi. Tej odbudowy człowieka dokona wychowanie. Jego zasadą winno być wyłączenie dziecka spod wpływów życia społecznego; kształcenie przede wszystkim sprawności fizycznej, wrażliwości zmysłów, swobody instynktu; kształcenie potem naturalnej zdolności refleksji bez pomocy książek, teorii, dogmatów; uodpornienie dziecka na deprawujący wpływ życia społecznego.

Takie postulaty zawiera słynny *Emil, rzecz o Umowie społecznej* zaś przedstawia ideę społeczeństwa godnego ludzi. Istotnym sensem tej „umowy" jest rezygnacja z wolności indywidualnej na rzecz wolności społecznej, poddanie się woli zbiorowej; albowiem dobro wszystkich jest także dobrem każdego. Ta swoista alienacja zawiera w sobie całą dialektykę równości społecznej i wolności; gwarantuje zanik wyzysku i przemocy, dzierżycieli władzy zmienia w urzędników społeczeństwa, poddanych w obywateli.

Idee Jana Jakuba Rousseau były przejawem postawy intelektualnej, w wielu punktach odmiennej od postaw encyklopedystów; jego krytyka kultury budziła gniew Woltera; jego gorąca, choć nieortodoksyjna i „filozoficzna", deistyczna wiara w Boga różniła go od Diderota; jego krytycyzm, niweczący zarówno ideały szlachty, jak i burżuazji ówczesnej odcinał go od wspólnoty z ideologami trzeciego stanu. Wbrew niechęci intelektualistów doby Oświecenia do „ducha systemu" Rousseau starał się zbudować ze swych poglądów właśnie system, ale równocześnie wbrew ich umiłowaniu czysto rozumowej „jasności" dyskursu nadawał swym refleksjom charakter namiętnie emocjonalny. W gruncie rzeczy ponad krytykę i negację przedkładał budowanie pozytywu: nowego ideału człowieka, społeczeństwa, kultury. Wiara w postęp łączyła go z całym oświeceniowym obozem „filozofów"; ta wiara była wspólnym źródłem ich działalności intelektualnej i pisarskiej.

Najlepszy jej wyraz dał Antoine Nicolas Condorcet, filozof, matematyk i polityk, w swym słynnym eseju pt. *Szkic obrazu postępu ludzkiego poprzez dzieje.* Podzielił on historię ludzkości na dziesięć epok i opisał je tak, aby wykazać, że istnieje w historii ciągła ewolucja, że dzięki niej człowiek doskonali się bez przerwy i że znajomość tej ewolucji przyspieszy zwycięstwo rozumu, prawdy i humanitaryzmu, od czego zależy postęp i co jest samą istotą postępu, który nie .ma granic. Ukryty w mieszkaniu swych paryskich przyjaciół, na krótki czas przed samobójstwem, które oszczędziło mu gilotyny, Condorcet

pisał: „[...] wierzę w zdolność rodzaju ludzkiego do niekończonego doskonalenia się i dlatego sądzę, iż rodzaj ludzki będzie na drodze ku pokojowi, wolności i równości, a więc na drodze ku szczęściu i cnocie, czynił postępy, których kresu nie sposób oznaczyć. Wierzę, że te postępy winny być dziełem rozumu, wzmocnionego przez rozmyślania, opartego na doświadczeniu [...] Przekonany od dawna o tym, iż rodzaj ludzki może się doskonalić nieskończenie, że to doskonalenie, będące koniecznym następstwem obecnego stanu nauki i społeczeństwa, mogłoby być powstrzymane jedynie przez jakąś kosmiczną katastrofę naszego globu, sądziłem, że starania, mające na celu przyspieszenie tego postępu, są najbardziej słodkim trudem człowieka, ponieważ stanowią jeden z pierwszych obowiązków ludzi, którzy uzbroili swój umysł dzięki studiom i rozmyślaniom [...]" (tłum. E. Hartleb).

W takiej oto aurze intelektualnej stworzonej przez erudycję, która stała się ostrą publicystyką, i przez naukę historyczną, przyrodniczą, socjologiczną, która się objawiała w postaci literackiego eseju, rozwijała się osiemnastowieczna proza powieściowa i nowelistyczna. Korzystała ona przy tym zarówno z tradycji ludowej epopei prozą, jak i z rozpowszechnionej kultury epistolograficznej i pamiętnikarskiej. Podobnie jak umiejętność prowadzenia rozmowy i zgrabnego wierszowania pisanie listów uważane było także za sztukę stanowiącą atrybut wykształcenia i ogłady. Prywatna korespondencja Woltera, pani du Deffand, panny de Lespinasse, księdza Galiani, pani Geoffrin, zrobiła karierę literacką. Listy Grimma i Diderota stanowiące opis i krytykę wydarzeń w ówczesnym świecie kultury (a wśród nich słynne recenzje Diderota z wystaw malarskich, zebrane później w tomie pt. *Salony)* pisane były już nie na prywatny użytek. Rozsyłano je za opłatą prenumeratorom w całej Europie, tworząc tym sposobem periodyk kulturalny. Nie nazywa się go jednak inaczej jak tylko *Korespondencja Grimma i Diderota.*

Ale wiek XVIII jest nie tylko stuleciem listów podniesionych do godności literatury, jest zarówno stuleciem pamiętników i wspomnień, a wśród nich dwu arcydzieł: to *Pamiętniki* Saint–Simona i *Wyznania* Rousseau. Jest to również czas kontynuacji najbardziej lapidarnej twórczości prozaicznej: aforyzmu, maksymy, których dwa najznakomitsze zbiory są dziełem Vauvenargues'a i Chamforta. Wszystko to odnajdziemy w powiastce i powieści francuskiej XVIII wieku: publicystykę i esej, list i pamiętnik, aforyzm i maksymę; przede wszystkim jednak – specyficzną, oświeceniową „filozofię". Nic dziwnego, że to właśnie w tym okresie powstały we Francji nowe rodzaje: powiastka filozoficzna i powieść psychologiczno–obyczajowa. Na początku drogi, która do tych nowych rodzajów prowadzi, zwykło się stawiać Monteskiusza i jego *Listy perskie.*

Utwór ten odniósł w roku swej publikacji, 1721, olbrzymi sukces czytelniczy, nie słabnący i później, a wzmocniony jeszcze przez całą falę naśladowców oraz przez wpływ, jaki wywarł na literaturę, tworząc formułę dla XVIII wieku znamienną: narracji w listach, i to w listach egzotycznych obserwatorów Europy. Są to dwaj Persowie: Rika i Uzbek. Z podróży po krajach europejskich piszą listy do przyjaciół pozostawionych w ojczyźnie i otrzymują stamtąd wiadomości. Te dotyczą intrygi, która rozwija się przez całą ich „korespondencję", tworząc w niej akcję powieściową. Natomiast listy pisane z Europy są czymś w rodzaju pamiętnika i czymś w rodzaju eseistyki. Charakteryzują osoby, obyczaje, instytucje; analizują europejskie problemy polityczne, religijne, literackie. *Listy perskie* są więc zarazem powieścią, pamiętnikiem, esejem. Panuje w nich ton satyry i krytyki:

„Nie ma na świecie kraju, gdzie by fortuna była równie niestateczna, jak we Francji. Zdarzają się tu co dziesięć lat przewroty, które wtrącają bogatego w nędzę, ubogiego zaś [...] wynoszą na szczyt bogactwa [...] Ci**,** którzy ściągają podatki, pływają wśród skarbów [...]"

„Zwyczaj [...] aby za kiwnięciem palca monarchy uśmiercać każdego, kto mu się nie podoba, wywraca stosunek, jaki powinien istnieć między winą i karą, będący jakoby duszą państw i harmonią królestw [...]"

„Powiadają, że nigdy nie można znać królów Zachodu, póki nie przejdą dwu wielkich prób: kochanki i spowiednika [...]”

„Anna Mater paryska jest to starsza córka królów Francji, i to dobrze starsza, ma bowiem więcej niż dziewięćset lat, toteż zdarza się jej bredzić [...]”

„Sądząc z obecnego stanu Europy, nie sposób, aby religia katolicka przetrwała w niej bodaj pięćset lat [...]”

„[...] derwisze tutejsi mają w swych rękach prawie wszystkie bogactwa. Jest to niby związek sknerów, którzy biorą ciągle, a nie oddają nigdy; gromadzą dochody, aby powiększyć kapitał. Ta niezmierna ilość bogactw popada, można rzec, w paraliż; kończy się wszelki obieg, handel, sztuki, rękodzieła [...]” (tłum. T. Żeleński).

Tak oto w *Listach perskich,* stanowiących nie tylko satyrę na obyczaje, ale i krytykę ówczesnych instytucji społecznych i politycznych, Monteskiusz zawarł elementy swych późniejszych arcydzieł naukowych, styl myślenia całej epoki i główne rysy stylu jej prozy literackiej.

To, czego brakuje *Listom perskim,* znaleźć można u Lesage'a i u Marivaux: swoisty realizm obyczajowy i psychologiczny. Słynne powieści tych pisarzy ujęte są bowiem w formę wspomnienia, relacjonującego chronologicznie bieg życia narratora. *Diabeł kulawy,* pierwsza powieść Lesage'a, wydana w 1707 roku, jest przeróbką hiszpańskiego utworu i nowoczesna historia literatury uważa ją za tłumaczenie. *Przypadki Idziego Blasa,* przeciwnie, traktowane przez współczesnych jako przeróbka, dziś uznano za utwór oryginalny, choć rzecz dzieje się w Hiszpanii. Ale jest to tylko parawan. Lesage opisuje swoje własne społeczeństwo. W trzech częściach (które ukazały się kolejno w latach 1715, 1724, 1735) opowiada barwną, żywą, pełną przygód historię ubogiego chłopca, któremu dopisało szczęście. Jako dojrzały już mężczyzna narrator cieszy się bogactwem i szacunkiem. Szczęście Idziego Blasa nie ma w sobie jednak nic cudownego: jest po prostu sprytem pozbawionego skrupułów młodzieńca, umiejącego wyzyskać stosunki społeczne, w których żyje. Dzięki temu historia parweniusza i arrywisty stanowić może obraz rozmaitych środowisk społecznych ówczesnej Francji.

Taką samą konstrukcję znajdujemy w *Karierze wieśniaka* Marivaux, to są także dzieje parweniusza. Ale gdy powieść Lesage'a stanowi zbiór obrazków i anegdot połączonych akcją, której motorem jest czysty przypadek, Marivaux zna już sztukę powieściowej motywacji. Jest to przede wszystkim motywacja psychologiczna. Marivaux jest pierwszym autorem, który ją do powieści wprowadza. Korzysta w tym z doświadczenia intelektualnej analizy psychologicznej, uprawianej w klasycystycznej tragedii i komedii. Przenosząc to doświadczenie do gatunku, którego za literaturę w ogóle nie uważano, dokonuje jego nobilitacji i stwarza pierwszy w literaturze europejskiej wzór powieści psychologiczno-obyczajowej.

Kariera wieśniaka nie jest już zbiorem obrazków i anegdot luźno powiązanych akcją i osobą bohatera, lecz fabularną analizą związku, jaki istnieje między wewnętrznym światem bohatera a światem społecznym, który go otacza. Odtąd rozwój realistycznej powieści psychologiczn–obyczajowej zależeć będzie od sposobu rozumienia tego związku, od głębi i wartości analizy. Tym bardziej, że w *Karierze wieśniaka* nie ma już kamuflażu, w przeciwieństwie do Lesage'a Marivaux nie ukrywa, że tematem jego powieści są Francuzi, opisuje ich wprost.

Kariera wieśniaka ukazała się w 1735 roku, cztery lata wcześniej rozpoczął Marivaux publikację powieści pt. *Życie Marianny,* zakończoną dopiero w roku 1741. Jest to także historia kariery społecznej, tym razem kobiecej. Ale Marianna może ją doprowadzić do szczęśliwego końca tylko dlatego, że następuje „rozpoznanie” (jak w pseudoklasycznej tragedii): uboga dziewczyna okazuje się córką arystokraty.

Powieści Marivaux są niezwykle ważnymi wydarzeniami w rozwoju prozy francuskiej XVIII wieku. Nie zdołały jednak zapewnić swoim bohaterom takiego rozgłosu, jaki zdobyła Manon Lescaut i jej kochanek, kawaler Des Grieux.

Historia Manon Lescaut i kawalera Des Grieux ukazała się jako siódmy tom obszernych *Pamiętników szlachcica,* które ksiądz Antoni Franciszek Prévost, były oficer, były mnich benedyktyński, emigrant, ogłaszał częściami, począwszy od 1728 roku. Powieść Prevosta stanowi relację kawalera Des Grieux; relację zwięzłą, pozbawioną opisów pejzażu, długich dialogów, drobiazgowych portretów, ale w tej relacji suche dzieje miłości dwojga bardzo młodych i bardzo źle sytuowanych ludzi odsłaniają pełnię ich indywidualnych osobowości w ich związku wzajemnym, w ich związku ze światem zewnętrznym, który je niszczy. Miłość jest tu nieodpartą namiętnością, której sile przeciwstawiają się banalne, lecz bezlitosne warunki życiowe i społeczne; one właśnie przemieniają szlachetne uczucia w cnizm deprawacji, który prowadzi do katastrofy. Arcydzieło Prévosta jest więc nie tylko modelem powieściowej analizy sentymentalnej, z której Rousseau uczynił później wszechwładną modę literacką, jest także wzorem swoistego krytycyzmu, który w okolicznościach społecznych widzi już nie tło, lecz determinantę pragnień i zachowań jednostki, irracjonalizm tych pragnień i emocji czyni elementem realizmu powieściowego.

I jeśli Gustave Lanson, wielki historyk literatury francuskiej, ma rację powiadając, że *Manon Lescaut* jest bardziej niewinna niż *Kariera wieśniaka,* to chyba dlatego że *Manon* ukazuje klęskę, a nie zwycięstwo deprawacji zawinionej przez stosunki społeczne. Niemniej przeto obie te powieści mają wymową negatywnej oceny tych stosunków.

Jest to jednak tylko ich „wymowa", a nie teza. Tę zaś ubiera w formę prozy literackiej dopiero powiastka filozoficzna, oryginalny twór kultury oświeceniowej we Francji. Mistrzem powiastki filozoficznej był Wolter, arcydzieła w tej dziedzinie stworzył Diderot.

Pierwsza powiastka filozoficzna Woltera nosi tytuł *Tak toczy się światek, czyli widzenie Babuka* i pochodzi z roku 1746; ostatnia – *Uszy hrabiego Chesterfieid* – napisana została w roku 1775. W tym długim okresie powstał między innymi *Zadig, czyli los, Mikromegas, Kandyd, czyli optymizm, Prostaczek, Księżniczka Babilonu, Historia Jenniego, czyli ateusz i mędrzec.*

Powiastki Woltera odznaczają się różnorodnością pomysłów, stylów, rozmitością inspiracji i fantazji. Wszystkie jednak krytykują cywilizację Wolterowi współczesną, podają w wątpliwość jej wartość moralną, ale ukazują także jej niewątpliwe zasługi i oczywiste dobrodziejstwa. Problem bowiem, wokół którego się obracają, to kwestia zła istniejącego w świecie, przyczyn jego trwania, kwestia jego konieczności, przypadkowości, nieuchronności. Mają więc cel polemiczny i tę polemikę przeprowadzają w formie beletrystycznej alegorii filozoficznej.

Korzystają przy tym z cytatu naukowego, posługują się dyskursem na tematy abstrakcyjne i filozoficzne, ale łączą to z fantastyczną opowieścią o podróżach, przygodach, niezwykłych zdarzeniach. Mają w sobie coś z autentycznych relacji o wielkich wyprawach, coś z bajek z *Tysiąca i jednej nocy,* coś ze Swifta; wiążą się jednak również i z tradycją Rabelais'go, Cyrana de Bergerac, Lesage'a, Prevosta, Monteskiusza; mieszają fikcję fantastyczną i alegoryczną z reportażem, fabułę powieści z dyskursem eseju, refleksję filozoficzną z publicystyką. Są „filozoficzne" nie tylko dlatego, że poddają krytycznej ocenie konkretną sferę przeżyć i wydarzeń, w które wplątani są ich bohaterowie, lecz i dlatego, że ci bohaterowie nader często poruszają się w sferze czystych idei, w sferze koncepcji filozoficznych. Powiastki filozoficzne Woltera są więc nie tylko polemiką ze światem rzeczywistym, ale i polemiką z różnymi sposobami rozumienia tego świata.

Właśnie stąd zainteresowanie problemem zła, uzasadnieniem metafizycznym jego akceptacji jako koniecznego składnika harmonii świata, moralnym usprawiedliwieniem jego obecności w imię nadziei na przyszłość czy też wobec indywidualnych perspektyw escha-

tologicznych. Rozmaitym tym formom „optymizmu" Wolter wypowiada walkę, przeprowadza ją jednak nie bez wahań, nie bez namysłu, wątpliwości, poszukiwań.

Koncepcjom przeciwstawia bezlitosny obraz rzeczywistości ludzkiej, społecznej, praktycznej. Ale powiastki ważą argumenty i kontrargumenty. *Tak toczy się światek* zawiera formułę: „jeśli nie wszystko jest dobre, wszystko jest znośne". *Zadig* powiada, że nieszczęście i klęski są czymś koniecznym na drodze rozwoju cywilizacji, która ma je właśnie przezwyciężyć. Potęgę rozumu ludzkiego, wiedzy i nauki przeciwstawia Wolter złu, które nęka rodzaj ludzki, byleby ta potęga nie siliła się na rozwiązanie metafizycznej tajemnicy bytu – takie jest stanowisko *Mikromegasa.* W *Historii Jenniego* ukazany jest podwójny aspekt zła: naturalno-fizyczny i społeczny, przeprowadzona jest także krytyka ateizmu jako postawy społecznie niebezpiecznej. Jednak biblijny pogląd na świat ulega krytyce w powiastce *Biały byk,* która jest parodią *Starego Testamentu. Księżniczka Babilonu* przeprowadza krytykę poprzez wyidealizowany obraz urządzeń społecznych, podobnie jak w *Listach o Anglikach;* tam Wolter idealizował Anglię, tu zaś Chiny i Rosję; społeczna utopia wolterowska dochodzi do głosu. *Prostaczek* stanowi znowu polemikę z Rousseau i z jego *Emilem;* jest to krytyka koncepcji „stanu naturalnego", inna wersja konfliktu między „stanem naturalnym" a cywilizacją, między kulturą uczuć i kulturą stosunków społecznych.

Wszystkie te elementy krytyki: utopia, analiza rzeczywistości fizycznej i społecznej, polemika z fałszywą koncepcją świata, najbardziej konsekwentną, genialnie przenikliwą postać otrzymują w *Kandydzie.* Tu Wolter jest realistą bezlitosnym, tu niweczenie maski, demistyfikacja, obnażanie prawdy stanowią akt przejmującej odwagi niczym nie zmąconej, nieulękłej, drążącej prawdę do końca. Dlatego *Kandyd* jest dziełem artystycznie doskonałym, nigdy i przez nikogo nie prześcignionym; jest arcydziełem powiastki filozoficznej. Niesamowite przygody jej bohaterów ilustrują wszystkie rodzaje zła istniejącego w rzeczywistym świecie, ale największe zło jest dziełem człowieka, jego złej woli, głupoty i niemoralności, jego deprawacji przez ambicję władzy, bogactwa, znaczenia. Największym złem jest zło tkwiące w stosunkach społecznych, w rzeczywistości ludzkiej, w praktyce życia ludzi. Można sobie wymyślić idealne królestwo rozumu i sprawiedliwości: Eldorado, ale Eldorado nie istnieje. Można głosić, jak Leibniz, optymistyczną teorię harmonii przedustawnej, ale naprawdę istnieje chaos, naprawdę losem ludzi rządzi przypadek. Można mieć dobrą wolę, dobre serce i najlepsze intencje, ale skutki działań jednostki będą zawsze złe w tym z gruntu złym świecie. Można mieć rację, ale co należy robić? – „Trzeba uprawiać nasz ogródek".

Rozległa panorama współczesnego Wolterowi świata, panorama wypełniona okrucieństwem, głupotą, zbrodnią, przemocą, oszustwem, nie pozostawia złudzeń, przeciwstawia się złudzeniom, piętnuje złudzenia filozoficznych systemów. Pozostaje praktyka: „trzeba uprawiać nasz ogródek".

Powiastki filozoficzne Woltera stanowią świat szczególnych wydarzeń i postaci, świat o swoistych wymiarach, rytmie, barwie. Nie ma w nim krajobrazu, poza wielkim krajobrazem przestrzeni kosmicznych, poza konwencjonalną dekoracją egzotyczną w stylu opery i kostiumami w tym samym stylu. Zaznaczone są bowiem tylko sylwetki postaci, bez rysów twarzy, bez barwy głosu, bez wyrazu oczu. A jednak sytuacje, miejsca, typy ludzkie, działania są bystro podpatrzone w rzeczywistości. Stanowi to kontrast z pojęciowym racjonalizmem całej struktury utworu, z jednokierunkowym ruchem akcji składającej się z przypadków, wyznaczonych ogólną prawidłowością, czyli tezą autora. Panuje w tym świecie duch groteski i parodii. Złudzenia życia i myśli występują jako parodia tradycyjnej czy konwencjonalnej prozy frywolnej, sentymentalnej, bohaterskiej. Los bohaterów rozwija się w rytmie narzuconym logiką polemiki, której ironiczny charakter rośnie w miarę narasta-

nia liczby przykładów absurdu opisywanej rzeczywistości. Jest to ironia, której różnorodność barw, tonu, dynamiki nie ma sobie równych w literaturze światowej.

W roku 1760 Denis Diderot napisał *Zakonnicę* i *Kuzynka mistrza Rameau,* w roku 1773 – *Kubusia fatalistę.* Utworów tych nie opublikowano za życia autora. *Zakonnica* wydana została po raz pierwszy już w czasie rewolucji, w roku 1796; *Kubuś* ukazał się najpierw po niemiecku. *Kuzynek mistrza Rameau* aż do końca XIX wieku znany był tylko jako przekład z niemieckiego, jako przekład przekładu, którego dokonał sam Goethe. Tak więc w przeciwieństwie do powiastek filozoficznych Woltera, powiastki Diderota nia miały wpływu na francuskie życie umysłowe epoki Oświecenia. Są jednak najlepszym jego wyrazem.

Zakonnica – fikcyjny pamiętnik mniszki opisującej życie zakonne dziewczyny zmuszonej do wstąpienia do klasztoru przez rodzinę – demaskuje hipokryzję, przemoc, perfidię nie tylko klasztornej, ale przede wszystkim szlacheckiej moralności. Jest to opowieść wstrząsająca, ale klasyczna w swej budowie i nie stanowiąca szczególnej rewelacji na tle osiemnastowiecznej prozy francuskiej. Inaczej z *Kubusiem fatalistą.* Jest to bowiem utwór właśnie na tle tej prozy niezwykły: zdumiewające połączenie dialogu, opisu, anegdoty, powieści, eseju, pastiszu. Połączenie dokonane na zasadzie kaprysu, a więc całkowitej swobody, niczym nie skrępowanej wyobraźni, według rytmu werwy autora, swobodnych skojarzeń, cięgle zmieniającego się humoru.

Jakże się spotkali? Przypadkiem, jak wszyscy. Jak się zwali? Na co wam ta wiadomość? Skąd przybywali? Z najbliższego miejsca. Dokąd dążyli? Albo kto wie, dokąd dąży? Co mówili? Pan nic, Kubuś zaś, że jego kapitan mawiał, że wszystko, co nas spotyka na świecie dobrego i złego, zapisane jest w górze.

P a n: Wielkie słowo.
K u b u ś: Mówił jeszcze, iż każda kula, która wylatuje na świat z rusznicy, ma swój adres.
P a n: I miał słuszność...
P a n: Byłeś tedy zakochany?
K u b u ś: Czy byłem! dobre pytanie!
P a n: Nigdyś nie mówił o tym ani słowa.
K u b u ś: Myślę sobie!
P a n: Dlaczego?
K u b u ś: Dlatego że to słowo nie mogło być powiedziane ani wcześniej, ani później.
P a n: I chwila usłyszenia o twoich amorach nadeszła?
K u b u ś: Kto to wie?
P a n : Na wszelki wypadek zaczynaj...
(tłum. T. Boy–Żeleński)

Tak właśnie zaczyna się ta szczególna powiastka, której akcja polega na tym, że „pan ze swym sługą człapią, nie śpiesząc się, konno". W czasie drogi spotykają ich różne wypadki. Nie służą one jednak do niczego innego, jak tylko do tego, aby z nie kończących się opowieści Kubusia o jego amorach wydobywać nowe opowieści, anegdoty, nowelki, aby stwarzać możliwość dygresji, przerywać tok rozpoczętej narracji, wysnuwać z niej nową, tę znów przerywać, by ciągnąć inną, aż do chwili, gdy Diderot powiada wreszcie:

„Co do mnie, urywam tutaj, powiedziałem o moich bohaterach wszystko, com wiedział. – A amory Kubusia? – Kubuś mówił sto razy, iż napisane jest w górze, że ich nie dokończy; okazuje się, że miał słuszność..."

Diderot wprowadza więc w klasyczną prozę – jak powiada Tadeusz Żeleński – „żywość, werwę, błyskotliwość, bezład nieco szalony, zgiełk, gorączkowe życie, rozmowy artystów, z którymi jako pierwszy z pisarzy francuskich przestawał w poufałej zażyłości". Całą swą powiastkę czyni przy tym parodią zużytych już chwytów literackich: powikłań akcji, nadużywania przypadku, tępej alegorii, pedantem portretu intelektualno-psychologicznego, emfazy elokwentnej mowy pochwalnej. Przeciwstawia przy tym bezustannie Kubusia jego panu. Pan nudzi się w czasie drogi, nudzi się i pozwala Kubusiowi łaskawie myśleć za niego, dbać, bawić go, narażać się za niego w razie potrzeby. Kubuś spełnia to zadanie. Wobec jego sprytu, mądrości, sprawności, energii, dowcipu, pan okazuje się zerem. Gorzej, okazuje się nie tylko głupcem i niedojdą, ale i moralnie płaskim, podłym człowiekiem, gdy dowiadujemy się o rodzaju jego miłostek. Kubuś zaś z wolna odsłania swój charakter prawy i prosty, pogodny i dzielny; jest tym w prozie francuskiej, czym Figaro w dramacie. Niszczy wszystkie autorytety, udowadnia pustkę, zbędność, niemoralność klasy panów, klasy uprzywilejowanych, unaocznia swoją własną wartość. Dlatego może być fatalistą, historia przyzna mu rację.

Arcydziełem Diderota i arcydziełem powiastki filozoficznej jest jednak *Kuzynek mistrza Rameau.* Utwór ten, nazywany przez autora satyrą, jest dialogiem między dwoma osobami, które nie mają imion: „On", „Ja". Dialog przebiega w trybie kawiarnianej rozmowy; rzecz dzieje się w słynnej Café de la Régence, miejscu spotkań intelektualistów i artystów paryskich w połowie XVIII wieku, miejscu źle widzianym przez policję, nawiedzanym przez szpiclów, bo uważanym – i słusznie – za wylęgarnię idei wywrotowych. Spotykała się tam cała umysłowa i artystyczna elita Francji, ściągali cudzoziemcy ciekawi nowinek, siedzieli przy stolikach kibice przyglądający się znanym postaciom. „On" i „Ja" rozmawiają o moralności, o sztuce, o teatrze, spierają się, dyskutują.

„On" – okazuje się siostrzeńcem wielkiego muzyka Rameau; była to postać rzeczywista i znana w ówczesnym Paryżu: wykolejony młodzieniec, dziwak, artysta pełen niezwykłych paradoksów, zapalczywy umysł pozbawiony równowagi, „entuzjasta" nie liczący się z niczym i nikim. Ale kto to jest – „Ja"? Niektórzy historycy uważają, że „On" to wierny portret rzeczywistego Rameau-siostrzeńca, „Ja" zaś to wierne odbicie rzeczywistych poglądów Diderota; inni jednak stawiają hipotezy odmienne: „On" – to pod imieniem kuzynka wielkiego kompozytora ukryty sam Diderot, „Ja" – to reprezentant poglądów pospolitych; „On" – to postać wymyślona przez Diderota, „Ja" – to autor powiastki; „On" – to Diderot, „Ja" – to również Diderot. Stąd różne poglądy na charakter artystyczny utworu: dla jednych jest to utwór realistyczny, opisujący rzeczywisty epizod; dla innych – próba zamaskowania swej własnej postawy pod pozorami dialogu; dla jeszcze innych – *Kuzynek mistrza Rameau* stanowi relację ze sporu toczonego przez autora z samym sobą, próbę ukazania sprzeczności własnej myśli, poszukiwanie ich przezwyciężenia. Te odmienne hipotezy prowadzą do odmiennych interpretacji znaczenia, myśli czy sensu utworu. Czy jest to tylko rodzaj wywiadu udzielonego znakomitemu publicyście przez najgłośniejszego przedstawiciela cyganerii artystycznej? Czy też świadomie prowadzona obrona materialistycznej koncepcji moralności? Czy też – w gruncie rzeczy – rozprawa o muzyce i jej problemach? Czy może – dyskusja o wychowaniu moralnym?

Kuzynek mistrza Rameau nie powstał od razu. Diderot pisał go – jak się wydaje – latami, przerywając pracę i podejmując ją na nowo po dłuższym czasie. Podnietę stanowiły bądź to polemiki wokół *Encyklopedii,* bądź to dyskusje prowadzone na różne tematy z różnymi osobami, bądź też problemy wynikające z własnej pracy intelektualnej, z doświadczeń, z zainteresowań. W *Kuzynku* bije tętno całej myśli, tętno całego życia wewnętrznego filozofa, rytm całego życia umysłowego ówczesnej Francji.

„On” i „Ja” prowadzą dyskusję o muzyce i zarzucają stylowi Lulliego i Rameau sztuczność i pompatyczność, mają pretensje do operowego recitativu, domagają się „naturalności”, „namiętności”; dyskutują o teatrze i rzucają argumenty przeciw obrońcom starego, klasycystycznego gustu, przeciw tym, którzy nie są entuzjastami nowej sztuki dramatycznej; dyskutują o współczesnych im poglądach umysłowych i odsądzają od czci i wiary obóz antyfilozoficzny. W ich dyskusji zarysowuje się problem wartości postaw moralnych; co jest lepsze: cnota powszednia, przyzwoitość życia codziennego czy wielkość charakteru pozwalająca dążyć do celów sprzecznych z obowiązkami codzienności? Czy większą wartość ma dobry mąż, dobry ojciec czy geniusz twórczy, który nie spełnia swych mężowskich czy ojcowskich powinności?

W społeczeństwie istnieje rodzaj milczącej umowy: księcia okrada finansista, finansistę – kochanka, kochankę – krawcowa; tak tworzy się i utrzymuje pewna równowaga społeczna. Istnieje także koszt i cena wszystkiego, cokolwiek się czyni; natura i policja pilnują, aby za każdy występek zapłacono; zresztą to, co jest występkiem jednych, stanowi słabostkę innych. „Nie istnieje nic takiego, co by się dało nazwać absolutną, istotną, ogólną prawdą bądź fałszem”, ważne jest doświadczenie etyczne; zajęcia zawodowe stwarzają przecież konieczność stosowania reguł odbiegających od powszechnie przyjętej moralności; człowiek zachowuje się i mówi według przyjętej konwencji, choć jest i pozostaje sobą, to znaczy odmienną od innych indywidualnością.

Tu jednak „On” i „Ja” popadają w niezgodę i sprzeczność diametralną: „On” głosi utylitaryzm cyniczny i amoralny jako zasadę wychowania moralnego, „Ja” – postuluje zasadę rygorów opartą na idei powagi, czystości i czułości serdecznej życia moralnego. Ale gdy wracają do kwestii dotyczących teorii sztuki, łatwiej im osiągnąć porozumienie: wolą oryginalność niż wierność uznanym kanonom piękna, wolą patos i wzniosłość niż „inteligentne myślątka”; wolą namiętność i ruch niż akademicki ład i harmonię.

W toku dyskusji zarysowują się jednak nie tylko problemy, kwestie, pytania, lecz i postać interlokutora: wyraz twarzy, sposób mówienia, gesty, zmiany tonu i postawy, jedność i zmienność niezwykłej indywidualności. Czytelnik widzi ją i słyszy. Albowiem nie tylko idee, lecz i sztuka pisarska Diderota opiera się na szacunku dla tego, co uważa za naturę: owa szczególna mieszanina obiektywnego z subiektywnym, liryzmu z rzeczowością, analizy z syntezą, myśli z uczuciem, rzeczywistości ze snem, marzeniem, wyobrażeniem, fantazją – oto indywidualność ludzka, osobowość człowieka przeciwstawiająca się konwencji, sprzeczna z regułami, wyłamująca się z wszelkich konformizmów. Natura nie mieści się w konwencji piękna, nie jest w zgodzie z regułami estetyki, nie słucha nakazów pospolitego rozsądku; sztuka winna odzwierciedlać komplikacje życia, to co w życiu i w człowieku szczególne, dialektyczne, sprzeczne, to co charakterystyczne, a nie to, co da się zamknąć w kategoriach właściwości powszechnych, ogólnych, szlachetnych, harmonijnych. Tak Diderot przeciwstawia nowy ideał sztuki, nową koncepcję świata człowieka ideałom klasycyzmu.

Kuzynek mistrza Rameau tę właśnie postawę wyraża najpełniej, kontynuując tradycję rozwiniętą już w powieści Lesage'a, Marivaux i Prevosta, zapowiadając przełom literacki, który dokona się za sprawą Rousseau i jego *Nowej Heloizy*.

Julia albo Nowa Heloiza – rozlewna, patetyczna, kaznodziejska powieść w listach powstała w latach 1756—1758. Krytyka przyjęła ją nieżyczliwie. Obóz filozofów z niechęcią odniósł się do autora, który opuścił *Encyklopedia* w krytycznym dla niej momencie, tym bardziej że *Nowa Heloiza* wymierzona jest zarówno przeciw pobożnej tradycji, jak i przeciw ateistycznemu nowatorstwu. Z biegiem czasu jednak i Diderot, i Wolter będą musieli przyznać, że paradoksy tkwiące w tej powieści są wyrazem śmiałości myśli, a nie głupoty i pomieszania pojęć.

Tymczasem liczba krytyk i analiz rośnie, ich zaciekłość jest coraz większa, okazuje się, że obok *Nowej Heloizy* nie sposób przejść obojętnie. W ciągu czterdziestu lat powieść zyskuje siedemdziesiąt wydań i przeróbek, rozchodzi się po Europie, zdobywa sobie popularność tak szeroką, jak żadna inny książka tego okresu. Krytyka literacka zmienia swą postawę, zaczynają się mnożyć pochwały. *Nową Heloizę* i jej autora otacza podziw, uwielbienie, entuzjazm. Wszystkie wykształcone warstwy ówczesnej Europy uważają powieść Jana Jakuba za odkrycie praw serca, za obraz walki o nowy ideał życiowy, za rehabilitację ludzi słabych, ale myślących i czujących. Podziwiają ją za wprowadzenie do literatury takich realiów życia, o których nigdy się dotychczas nie czytało, nadanie rzeczywistej i prymitywnej wsi charakteru wizji uroczej i czarownej, powiązanie tego tła, krajobrazu ze szczegółami egzystencji codziennej. Uwielbiają ją za niesłychane bogactwo nastrojów, zależnych od otaczającej przyrody, która zyskuje nowy wymiar przez nikogo dotychczas nie dostrzeżony;

urzeka ich „zmęczenie cywilizacją", egzotyzm swojskiego krajobrazu, nowość w stawianiu pytań i problemów moralnych.

W *Nowej Heloizie* bowiem cnotą jest nie uległość autorytetom i prawom, nie ślepe posłuszeństwo, nie gwałt zadany naturze, lecz konieczność życiowa, głos natury, glos serca, najgłębsze ludzkie pragnienie. Taki właśnie model życia pokazuje Rousseau w sposób konkretny, na przykładzie pewnego wiejskiego domu i jego mieszkańców. Dom ów mieści się na brzegu Jeziora Genewskiego, w miasteczku Clarens, u zbocza Alp. Jest własnością zamożnej, szlacheckiej rodziny, której najmłodsza latorośl, piękna Julia, stanie się z woli Rousseau postacią przypominającą słynną Heloizę, niepohamowaną w swej miłości do Abelarda.

Namiętna miłość łączy Julię z jej nauczycielem, Saint–Preux, niestety pozbawionym przywileju bogactwa i urodzenia. Julia boi się tej namiętności, wyprawia w podróż swego nauczyciela, który przysyła jej z drogi słynne dziś listy o pięknie Alp i dobroci wieśniaków. Tymczasem ojciec Julii postanawia wydać ją za barona de Wolmar. Dziewczyna rozpacza, wzywa kochanka i oddaje mu się w przekonaniu, że decyzję ojca będzie można zmienić. Ale nikt nie może tego osiągnąć, Julia przeżywa ból i wyrzuty sumienia, chce naprawić swój upadek, poświęca tajemne spotkanie z ukochanym na rzecz pewnej ubogiej dziewczyny, której Saint–Preux może przynieść ratunek, rozstaje się z nim wreszcie, Saint–Preux wyjeżdża do Paryża.

Stąd pisze do Julii listy stanowiące serię krytyk ówczesnej kultury francuskiej: muzyki, teatru, opery, życia towarzyskiego, literatury. Tymczasem matka Julii dowiaduje się o grzesznej miłości córki i z rozpaczy umiera, Julia gnębiona nowymi wyrzutami sumienia popada w ciężką chorobę. Saint–Preux zjawia się na krótko w Clarens, widzi się z Julią, ulega tej samej co i ona niebezpiecznej chorobie, wyjeżdża do Paryża. Julia wraca powoli do zdrowia, godzi się wreszcie wyjść za mąż za pana de Wolmar, snuje plany połączenia się z kochankiem mimo wszystko, na przekór rozsądkowi i lojalności małżeńskiej.

Ale ślub zmienia bieg jej myśli i uczuć. Nagle Julia uświadamia sobie, że pragnieniem jej rzeczywistym jest życie w zgodzie z sumieniem, życie uczciwe. Saint–Preux rozpacza. Na długie lata kochankowie rozstają się całkowicie. Gdy Saint-Preux wraca do Europy po odbyciu podróży dookoła świata, Julia ma już dwoje dzieci, prowadzi życie spokojne i pozornie szczęśliwe, a w każdym razie wzorowe. Ale wiadomość o powrocie Saint–Preux budzi jej skrywane przed mężem uczucia. Julia wyznaje to panu de Wolmar. Tan zaś postanawia okazać jej zaufanie tak daleko posunięte, że zaprasza Saint–Preux do Clarens. I Saint–Preux znowu pojawia się w uroczym alpejskim zakątku. Zwiedza majątek pana de Wolmar, podziwia jego rządy nowoczesne, choć patriarchalne, dowiaduje się o jego poglądach na wychowanie dzieci, o jego mądrym, spokojnym ateizmie. De Wolmar, Julia,

Saint–Preux postanawiają założyć „komunę przy–jaciół". Ale Julia umiera, jej śmierć to cena za życie jej dziecka, to ofiara za ateizm męża, to ratunek przed nigdy niewygasłą namiętnością do Saint–Preux. *Nowa Heloiza* nie ma *happy–end'u.*

Ta powieść stawia problem ludzkiego szczęścia, ale nie jest powieścią tylko o miłości; perypetie bohaterów i dygresje, liryka i dydaktyka, idealizacja i analiza stanowią całość. Idzie bowiem o pokaz życia ludzkiego w jego całości właśnie, w licznych powiązaniach człowieka ze światem, który go otacza i który usiłuje złamać jego zasady, sfałszować jego pragnienia, zadać kłam jego myślom i uczuciom. Stąd opisy obyczajów, stanu kultury, trybu wychowania, metod gospodarowania, stąd przechodzenie od sielanki do dramatu, od dramatu do refleksji, od refleksji do wizji idealizującej. *Nowa Heloiza,* podobnie jak *Encyklopedia,* stara się objąć wszystkie aspekty życia, przedstawia nowoczesną już wizję człowieka jako psychicznej struktury związanej ze środowiskiem, rozpatruje najrozmaitsze problemy stąd wynikające, takie jak własność, pojedynek, samobójstwo, nędza i żebractwo, sztuka, przeciwieństwo miasta i wsi.

Koncepcja miłości oparta jest tu o takie rozumienie moralności, które rozróżnia czyn i intencję, odwołuje się do sumienia, lecz uznaje wolę doskonałości moralnej za potrzebę serca. W akcji powieści, w stylu gorącym i namiętnym, w analizie psychologicznej widać też wpływ osobistego doświadczenia życiowego autora: Rousseau swą własną biografię wyzyskał jako tworzywo artystyczne. Pewnie dlatego umiał analizę psychologiczną uczynić analizą całego życia wewnętrznego swoich bohaterów. I powiązać ją z opisem krajobrazu, którego piękno stało się po raz pierwszy rewelacją subiektywnego „stanu duszy", przestało być tylko zgodnością z obiektywnym kanonem estetycznym.

Nowa Heloiza stanowiła więc nie tylko artystyczną, lecz równie intelektualną nobilitację romansu, który był gatunkiem pogardzanym. Ukazywała jego niezwykłe i żadnymi rygorami nie ograniczone możliwości. Czyniła zeń poezję, wizję, analizę. Ukazywała świat współczesny, problemy i potrzeby współczesnego człowieka, jego udręki, jego ambicje, jego pytania. Przynosiła odpowiedź bolesną, ale pełną współczucia, krytyczną, lecz idelizującą grzeszników, smutną, lecz pozwalającą płakać i we łzach znajdować ukojenie: *Nowa Heloiza* stanowi epokę w dziejach powieści europejskiej i jedno z najważniejszych wydarzeń literackich okresu Oświecenia we Francji.

Olbrzymia fala jej naśladownictwa przepłynęła przez całą Europę, dowodząc, że oświeceniowy sentymentalizm mieszczański, który wywołał radykalne przemiany w teatrze, przemienił również i powieść, czyniąc ją sztandarowym gatunkiem nowych pokoleń literackich. We Francji XVIII wieku najważniejszymi ich przedstawicielami z punktu widzenia dalszego rozwoju powieści byli: Restif de la Bretonne, markiz de Sade i Choderlos de Laclos.

Twórczość Restifa de la Bretonne jest olbrzymia: dwieście tomów powieści, nie licząc esejów filozoficznych, teatralnych, pedagogicznych. W powieściach wyzyskuje Restif swoją własną biografię, korzysta z tradycji Richardsona i Marivaux, Diderota i Rousseau. Głosi niewinność życia wiejskiego, deprawację miast; poszukuje drogi do szczęścia ludzkiego w oparciu o tezę, że „przyjemność to wesołe imię przydane cnocie"; wierzy, że jedynym prawem, które obowiązuje człowieka, to być szczęśliwym, jedynym obowiązkiem – to troska o skutki postępowania. Restif przekonuje, że prawdziwym objawem szlachetnych wzruszeń ducha są łzy. W jego powieściach kłótnie i czułości, przekleństwa i pogodzenia, współżycie i samotność, radość i wyrzuty sumienia, odjazdy i powroty – to przede wszystkim okazje do sentymentalnego płaczu, łkania, wzruszających łez.

Jednakże w *Wieśniaku znieprawionym,* w *Życiu mojego ojca,* w *Panu Nicolas,* w *Nocach Paryża* dochodzi do głosu również obserwator, zręczny malarz środowisk, sugestywny twórca typów ludzkich. Jego powieściowe obrazy życia wiejskiego we Francji, życia paryskich nędzarzy i wyrzutków mają wielką wartość dokumentu historycznego. Stworzo-

ne przez niego postacie głoszą nie tylko prawo do szczęścia, ale i obowiązek przeprowadzenia reform społecznych, aby to prawo mogło być wyzyskane. Te dwa aspekty obfitej twórczości powieściowej Restifa de la Bretonne zapowiadają już to, co później stanie się rysem charakterystycznym powieści Balzaka i Zoli.

Markiz de Sade, uczeń Richardsona i Prévosta, człowiek prześladowany przez wszystkie reżimy, w których mu żyć wypadło, pisarz potępiony za niemoralność, którą chciał zwalczać, należy do bardzo kontrowersyjnych postaci literackich, mimo że Apollinaire usiłował go zrehabilitować, a surrealiści uznali za swego patrona. W swej słynnej *Justynie, czyli nieszczęściach cnoty,* najlepszej z jego powieści, miał zamiar ukazać, że nagrodą prześladowanej cnoty jest wewnętrzne poczucie szczęścia, że karą zwycięskiego występku są wyrzuty sumienia. Ale *Justynę* odczytywano wyłącznie jako długą serię niesamowitych i niemoralnych przygód, pełnych erotycznego okrucieństwa zwanego od nazwiska markiza – sadyzmem. Sade jest jednak twórcą postaci literackich, które dopiero później zdobędą w literaturze miejsce czołowe, dziś już zbanalizowane: postać skąpca takiego, jak stary Grandet Balzaka, postać filozofa uczącego, że morderstwo nie jest złem, bo człowiek nie jest niczym lepszym od robaków, które go zjadają po śmierci, postać człowieka, nad którym wisi los przeklęty. Sade zapowiada „czarny romans" epoki Romantyzmu.

Choderlos de Lacios, w przeciwieństwie do obu pisarzy dopiero co wspomnianych, jest autorem jednej tylko powieści: to słynne *Niebezpieczne związki,* powieść w listach. Stanowi ona krytykę zła moralnego, które ukrywa się za maską wykwintnego, arystokratycznego, oświeconego amoralizmu. Jego przedstawiciele to dwie wielkie postacie literackie: Valmont i markiza de Merteuil, rywalizujący w dziele deprawacji erotycznej ludzi niewinnych. Dzieje tej deprawacji mają charakter dramatu. Według tego właśnie wzoru zbudowana jest akcja powieści, ale nie brak tu również znakomitej obserwacji środowisk, obserwacji obyczajowej. Między tymi dwoma elementami panuje doskonała harmonia. Laclos wyzyskuje wszystko, co do jego czasów stworzono w powieści jako gatunku wyłamującym się z rygorów klasycyzmu, umie jednak korzystać z doświadczenia, jakie klasycystyczna sztuka w sobie zawierała: z lekcji doskonałej, zwartej, wyważonej konstrukcji. To właśnie doskonałość konstrukcji ma doprowadzić czytelnika do wniosków, a nie bezpośredni moralizatorski komentarz. Valmont zostaje zabity, markiza zrujnowana fizycznie i majątkowo, ich ofiary nie podniosą się już z klęski moralnej. Tak kończy się akcja. Wypełnia ją analiza psychologiczna o wielkiej sile przenikliwości, o świetnym darze ukazywania szczegółu pełnego znaczenia. Jej celem jest sugestia wiecznego niezadowolenia, niedosytu, niezaspokojenia, które prowokuje czyn amoralny, nigdy wskutek tego nie dający się opanować, zawsze prowokujący z nieodpartą siłą następne, dalsze, nowe – tak samo nie zadowalające i nie przynoszące szczęścia. *Niebezpieczne związki* są arcydziełem osiemnastowiecznej powieści francuskiej, zapowiadającej twórczość wielkiego Stendhala.

WIEK XIX

I. TWÓRCY NOWEJ LIRYKI

Klasycyzm francuski przetrwał wiek XVIII i w pierwszych dziesięcioleciach XIX wieku, w okresie republiki, powstałej w wyniku rewolucji, i napoleońskiego cesarstwa, powstałego z tej republiki, cieszył się nadal wielkim powodzeniem. W poezji epopeja kwitnie jak nigdy dotychczas, poematy opisowe dopiero teraz osiągają sukces, podobnie liryka elegijna, podobnie tragedia. Wiek XIX zada jednak klasycyzmowi cios bardzo dotkliwy. To dzieło romantyków. Poezja, a przede wszystkim liryka, weźmie odwet za sto lat ograniczeń, za zepchnięcie jej na peryferie wielkiej literatury. Pozbędzie się rygorów podziału na gatunki poetyckie, ponieważ warunkiem oryginalności uczyni indywidualną swobodę ekspresji, sam liryzm uczyni gatunkiem. Za swoich poprzedników uzna Ronsarda i du Bellaya, Pertarkę, Goethego i Byrona, a także *Psalmy,* Propercjusza i Tibulla, a odepchnie Horacego, Malherbe'a, Boileau, Jean–Baptiste Rousseau; otworzy sobie drogę do tak zwanej poezji czystej.

Na początku owej drogi historycy literatury umieszczają poezję Alfonsa de Lamartine. Najsławniejsze jej strofy zawarł pierwszy jego tomik zatytułowany *Medytacje* i opublikowany w 1820 roku. W późniejszych utworach, w zbiorze *Nowych medytacji,* w poemacie *Śmierć Sokratesa,* w *Harmoniach poetyckich i religijnych,* w długich poematach *Jocelyn czy Upadek anioła* nie udało się Lamartinowi prześcignąć swych pierwszych, najwcześniejszych liryków. Literackim ich źródłem był Wergili, Tibullus, Petrarka, Tasso, Byron, Rousseau, życiowym zaś – umiejętność przeżywania nastrojów, nadawania im znaczeń, nastrojów wywołanych widokiem, wrażeniem, kojarzącym się ze wspomnieniami, z refleksją emocjonalną. Stąd in–tensywność emocji w tej liryce i szczególna muzyczność wiersza.

„Ja pierwszy – pisał Lamartine – zmusiłem poezję do zejścia z Parnasu i dałem muzie tiarę, w której zamiast siedmiu konwencjonalnych strun wprawiono struny ludzkiego serca, poruszane niezliczonymi drganiami duszy i natury". Jest to więc liryka tworzona jakby z konieczności dania wyrazu spontanicznego i szczerego nagłym wzruszeniom i nastrojom, tworzona w ich rytmie i barwie, poezja przeżycia intymnego, miłości, melancholii, nadziei.

Tak więc zawsze ku nowym brzegom popychani,
Na wieki otoczeni wiecznej nocy mgłą,
Nigdyż nie będziem mogli na czasu otchłani
Kotwicy wrazić w dno?
(tłum. Miriam)

Wiktor Hugo jest jako poeta mniej spontaniczny, za to nieporównanie bardziej dynamiczny, różnorodny; „dźwięczne echo" – jak powiadał sam o sobie. Był istotnie echem

zdarzeń i myśli swego stulecia, zdarzeń politycznych, wiary w przyszłość i postęp, przerażenia tajemnicą śmierci, miłości ojczyzny, uczuciowych ideałów rodzinnych, ukochania wolności, był satyrykiem, jednym z największych, jakich miała literatura francuska, był epikiem umiejącym tworzyć legendę, wskrzeszać przeszłość, był lirykiem o zdumiewającej sile.

Pierwszy zbiór jego poezji wyszedł w roku 1822; w sześć lat później rozszerzony o nowe utwory ukazał się pod tytułem *Ody i ballady*. Ich istotną treścią jest właśnie droga poetycka od ody do ballady, od klasycyzmu do romantyzmu, do romantycznej koncepcji historii, do romantycznej malowniczości. Następny zbiór: *Poezje orientalne,* przynosi romantyczny egzotyzm i romantyczne pojęcie wolności, jest też wyrazem zaangażowania politycznego w ówczesną walkę o wolność narodu greckiego. Cztery zbiory późniejsze: *Jesienne liście, Pieśni zmierzchu, Głosy wewnętrzne* oraz *Promienie i cienie,* uważane były długo za szczyt poezji Wiktora Hugo; tu do tematów lirycznych należy zarówno aktualność polityczna i ideologia polityczna, jak intymne życie poety, różnorodność uczuć i nastrojów, krajobrazy, wielkie dramaty ludzkie.

Dziś krytyka i historia literatury uważa jednak, że poezja Wiktora Hugo najmocniejszy i najpiękniejszy wyraz znalazła w utworach pisanych na wygnaniu. Do nich właśnie należy słynna *Chłosta,* zbiór poezji wymierzonych przeciw cesarstwu Napoleona III.

W głosie poety zabrzmi mściwy głos historii.
Nie stłumi go, oprawcy, śmiech błazeńskiej sfory
Ani drwina niczyja.
Pomszczona będziesz, Francjo, matko moja biedna,
Bo z wyżyn nieba zstąpi i wrogów twych przegna
Słowo, które zabija.
Podli, wy się rzucacie na lud pohańbiony
I w jego biednym ciele zanurzacie szpony
Z furią dzikiego zwierza!
Nie spuszczacie z ofiary zbójeckiego oka,
Mówiąc: – Co tam poeta! On zawsze w obłokach!
– Z obłoków grom uderza!
(tłum. Z. Bieńkowski)

Taki jest ton tej poezji. W zbiorze *Zamyślenia* znajdujemy znowu lirykę miłosną, ale i poematy społeczne oraz poematy refleksyjne, których tematem jest los ludzki, śmierć, rola wielkich umysłów. Pojawia się wreszcie *Legenda wieków;* jest to już koniec XIX wieku i schyłek życia poety.

Legenda stanowi zbiór poematów epickich, mających opisać wielki marsz ludzkości poprzez dzieje: mity, legendy, historia, geografia i walka z przemocą Boga i natury, przeciw zabobonom, nędzy, wyzyskowi. Cały zbiór przenika niezachwiana wiara w postęp, który nie ma granic. Zamiar, jak widzimy, monumentalny, monumentalna też jest i sama poezja *Legendy wieków*. Monumentalna i prorocza:

Tak, świt wzeszedł nad światem. I stało się wtedy,
Jakby szał szczęścia trysnął lawą tryumfalną,
Kiedy siłę ciążenia, tę siłę fatalną
Skruszyła nagle jakaś niewidzialna ręka
I więź, co krępowała stopy ludzkie, pękła,
A wraz z nią pękły pęta i okowy wszystkie!
Człowiek wolny!

.....
Wojny rozrywające swoimi szponami
Wszystkie granice świata jak nędzne łachmany,
Matki upadające pod ciężarem serca,
W ciemnym lesie czający się zbir i morderca,
Krzyk puszczyka, szczęk broni i jęk rozpaczliwy,
To wszystko tak przebrzmiało jak alarm fałszywy.
W wielkiej muzyce świata umilkł ton żałoby.
.....
Ten statek w przyszłość płynie. Oddala się ziemia.
To pierwszy krok na drodze do wniebowstąpienia!
Bez balastu podłości,
Wolne od praw ciążenia nowe wstaje życie.
To opuszczając ciemność podnosi kotwicę
Przeznaczenie ludzkości — — — — — — — —
(tłum. Z. Bieńkowski)

Poezja Wiktora Hugo doskonaliła się ustawicznie; doskonaliła jednak nie tylko swe rzemiosło, lecz przede wszystkim lotność, siłę, pojemność wyobraźni; kształciła umiejętność budowania wielkiej wizji poetyckiej. W tej wizji łatwo zauważyć najpierw zdolność malowania przedmiotów poprzez słowo poetyckie. Stąd mocne zakorzenienie tej poezji w świecie realnym, dającym się oglądać, w świecie przedmiotów, którym poezja Wiktora Hugo nadaje głębię nieraz tajemniczą, ale nigdy nie odrywa się od nich, nigdy nie ucieka w sferę abstrakcji. Hugo jest mistrzem obrazu. A przy tym nie ma sobie równych w panowaniu nad językiem, w którym tworzy, w sugestywności stylu, w rozmaitości rytmu, w bogactwie słownika, w czystości składni. Właśnie dlatego poezja jego panuje nad całym francuskim XIX wiekiem; Wiktor Hugo – wódz romantyków, pozostał potęgą poetycką nawet wówczas, gdy już ostatnie echa romantyzmu zdawały się ginąć w poezji francuskiej.

W poezji romantycznej osobne miejsce zajmuje Alfred de Vigny, którego pierwszy zbiór poezji, zatytułowany *Poematy,* wyszedł w roku 1822. Powiększany ciągle o nowe utwory, zbiór ten swą definitywną postać otrzymał dopiero w roku 1837 i dziś znany jest pod tytułem *Poematy starożytne i nowoczesne.* Po trzydziestu bez mała latach ukazał się zbiór następny: *Przeznaczenia.* Obydwa unieśmiertelniły nazwisko autora jako poety romantycznego o postawie szczególnej, własnej.

Poezja de Vigny'ego ma nade wszystko charakter refleksji. Jej przedmiotem jest rola i misja twórcy i problem losu ludzkiego, rozważany nie bez popadania w sprzeczności, zawsze jednak w duchu pesymizmu. Twórca znajduje się według de Vigny'ego w bolesnym i upokarzającym osamotnieniu. Jest to sytuacja konieczna; za wyższość duchową nie można płacić mniejszej ceny. A przecież osamotniony i wyśmiany, nie zrozumiany i nie kochany twórca jest prawdziwym i rzeczywistym przewodnikiem ludzkości. Można szukać pociechy w miłości, ale miłość jest zdradą: można szukać pociechy na łonie natury, ale natura nie jest matką, lecz grobem. Ponad ziemią i ponad człowiekiem wznosi się niebo. Ale niebo milczy i człowiek „chłodnym milczeniem odpowiada na wiekuiste milczenie Boga". Jedyną postawą godną człowieka jest stoicyzm, uparty i dumny, aż do śmierci, którą należy przyjąć nie wypowiadając ani słowa. Jedynym uczuciem prawdziwie ludzkim jest „kochać majestat cierpień człowieka", walczyć i triumfować nad przyrodą, przygotowywać postęp dla przyszłych pokoleń; trzeba pracować bez nadziei na nagrodę, bez złudzenia, że praca ta natychmiast przyniesie owoce; wielkie dzieło doczeka się samo zrozumienia i przyjęcia.

Ten typ refleksji ujmuje de Vigny w formę poematu o charakterze epickim lub dramatycznym, obracającym się wokół symbolu idei, którą chce wyrazić. Symboli tych szuka

poeta w legendach, w historii, w życiu; bywa nim osoba, zdarzenie, przedmiot. Tak powstaje obraz pełen konkretów, wierny wykładnik abstrakcyjnej myśli; butelka rzucona w morze ręką ginącego marynarza to symbol twórczego dzieła powierzonego niepewnym falom oceanu czasu.

Trzeci z wielkich poetów romantycznych Francji, Alfred de Musset, zaczął swą karierę literacką od dowcipnej parodii romantyzmu. Jego fantazja, werwa, dowcip znajdowały następnie wyraz w wielu poezjach pisanych na wzór rozmowy, w wierszach, które potrafią pogodzić z Romantyzmem klasyczną tradycję Marota i La Fontaine'a. Największe jednak powodzenie ma jego zbiór pt. *Noce* uzupełniony utworami, które powstały pod wpływem zerwania z George Sand i wywołanych tym cierpień. *Noc majowa* – dialog z muzą, która nawiedza poetę udręczonego i załamanego, i zachęca go do wyśpiewania swej udręki; *Noc grudniowa* – obraz osamotnienia i rozpaczliwego smutku; *Noc sierpniowa* – wola powrotu do postawy pełnej nadziei, *Noc październikowa* – analiza namiętności erotycznej, jej narodzin, jej siły, która miłość zmienia w nienawiść – to najsławniejsze utwory Musseta.

Obok Wiktora Hugo, Alfreda de Vigny i Musseta cała plejada mniejszych poetów publikowała swe wiersze w pierwszej połowie XIX wieku: Casimir Delavigne – poeta polityczny, głośny Beranger, twórca popularnych piosenek, Émile Deschamps, Auguste Brizeux – uczeń Lamartine'a, Marceline Desbordes–Valmore.

Poeci romantyczni nie działali w rozproszeniu, tworzyli grupy czy koła, zwane *cénacles*. Pierwsze zgrupowanie romantyków francuskich utworzyło się w roku 1823 wokół pisma pt. „La Muse Francaise", które przetrwało dwa lata. Potem ośrodkiem młodych był salon Charles Nodiera, pisarza i bibliotekarza paryskiego Arsenału. Drugie zgrupowanie utworzyło się około 1828 roku wokół Wiktora Hugo.

Jakby na marginesie twórczości najgłośniejszych romantyków rozwijała się poezja odkrytego dopiero przez wiek XX Gérard de Nervala. Nerval to pseudonim literacki Gérarda Labrunie, którego życie było naznaczone miłosnym rozczarowaniem; śmierć samobójcza przerwała tę egzystencję pełną cierpień, spowodowanych chorobą psychiczną, a oddaną mistycznym wizjom, obsesjom z pogranicza snu, poszukiwaniu niepochwytnego ideału. Sonety Nervala noszą tytuł *Chimery*. Jest to ciemna, gęsta poezja stanowiąca próbę ewokacji doświadczeń wewnętrznych poety, gdzie wspomnienia z rzeczywistości splatają się z reminiscencjami z lektury, te zaś z motywami astrologicznymi i wizją kobiety-ideału, obecnego, choć niematerialnego, niepochwytnego, choć istniejącego w jakiejś nie dającej się nazwać rzeczywistości. Krytyka współczesna uważa Nervala, który był nie tylko poetą, tłumaczem *Fausta* Goethego, lecz przede wszystkim autorem pełnej poezji prozy, za prekursora nowoczesnej postawy w literaturze zapowiadającego charakterystyczne dla niej przemiany, o których później będzie mowa.

Natomiast za poetę, którego twórczość stanowi przejście od romantyzmu do parnasizmu jako następnego etapu rozwoju liryki francuskiej XIX wieku, uważa się Teofila Gautier. Znany jest on przede wszystkim jako autor zbioru poezji pt. *Emalie i kamee*. Są to krótkie utwory pisane w formie dziewięciozgłoskowych kwartyn. W tej zwartej, lapidarnej formie Gautier usiłował zawrzeć wrażenie, uczucie powstałe na widok przedmiotu, ująć w obraz poetycki to, co jest istotą obrazu malarskiego, dać „odpowiednik" poetycki dzieła sztuki plastycznej. Gautier uważał bowiem, że celem poezji jest ukazywanie różnych aspektów świata widzialnego, że celem tym jest sztuka, artyzm, a nie wyrażanie uczuć, myśli, poglądów. Był zwolennikiem i głosicielem ideału „sztuki dla sztuki", sztuki czystej, która sama sobie wystarcza, jest wartością autonomiczną, niczemu ani do niczego nie służy; nie wyraża, lecz tworzy.

Z tą ideologią związana jest w pewnej mierze twórczość Charles Baudelaire'a, jednego z największych i najbardziej oryginalnych poetów francuskich.

Głupota, grzechy, błędy, lubieżność i chciwość
Duch i ciało nam gryzą niby ząb zatruty,
A my karmim te nasze rozkoszne wyrzuty,
Tak jak żebracy karmią swych szat robaczywość.

Upór jest w naszych grzechach, strach jest w naszych żalach,
Za skruchę i pokutę płacim sobie drogo –
I wesoło znów kroczym naszą błotną drogą,
Wierząc, że zmyjem winy – w łez mizernych falach.

A na poduszce grzechu szatan Trismegista
Nasz duch oczarowany kołysze powoli,
I tak trawi bogaty kruszec naszej woli
Trucizną swą ten stary, mądry alchemista.

Diabeł to trzyma nici, co kierują nami!
Na rzeczy wstrętne patrzym sympatycznym okiem –
Co dzień do piekieł jednym zbliżamy się krokiem
Przez ciemność, która cuchnie i na wieki plami.

Jak żebraczy rozpustnik, co gryząc, przyciska
Męczeńską pierś strudzonej starej nierządnicy,
Kradniem rozkosz przejściową – w mroków tajemnicy
Jak zeschłą pomarańczę, z której sok nie tryska.

Niby rój glist, co mrowiem gęstym się przewala,
W mózgu nam tłum demonów huczy z dzikim śmiechem,
A śmierć ku naszym płucom za każdym oddechem
Spływa z głuchymi skargi jak podziemna fala.

Jeśli gwałt i trucizna, ognie i sztylety
Dotąd swym żartobliwym haftem nie wyszyły
Kanwy naszych przeznaczeń, banalnej, niemiłej,
To dlatego że brak nam odwagi – niestety!

Ale pośród szakałów, śród panter i smoków,
Pośród małp i skorpionów, żmij i nietoperzy,
Śród tworów, których stado wyje, pełza, bieży,
W ohydnej menażerii naszych grzesznych skoków
–
Jest potwór – potworniejszy nad to bydląt plemię,
Nuda, co, chociaż krzykiem nie utrudza gardła,
Chętnie by całą ziemię na proch miałki starta,
Aby jednym ziewnięciem połknąć całą ziemię.

Łza mimowolnie błyska w oczu jej pryzmacie,
Ona marzy szafoty, dymiąc swe haszysze,
Ty znasz tego potwora, co jak sen kołysze –

Hipokryto, słuchaczu, mój bliźni, mój bracie! (tłum. A. Lange)

Baudelaire uprawiał sonet przez romantyków zaniedbany i odrzucony, lubił, podobnie jak Gautier, formę zwięzłą, skrótową, ale wynikający stąd rygor trafnego doboru słów służył mu nie do „malowania" słowem, lecz do odkrywania nie podejrzewanych dotychczas związków i asocjacji. Baudelaire odkrywa nową jakość poetycką przez zestawienie wrażeń zmysłowych o całkiem odmiennej naturze: „zapachy, barwy, dźwięki odpowiadają sobie wzajemnie". Różnorodność form bowiem kryje w sobie głęboką, tajemniczą i niepochwytną jednolitość. Tylko poeta może do niej dotrzeć, a przez to dociera on do samego jądra rzeczywistości.

Myśl ta zapowiada postawę poetycką nie tyle szkoły parnasistów, ile symbolistów końca XIX wieku. Jest zapowiedzią dalszej drogi poezji europejskiej. Ale sam Baudelaire w przeważającej mierze posługiwał się jednak symbolem typu romantycznego. W obrazie konkretnym zawarta jest myśl abstrakcyjna: albatros, który spada z obłoków na pomost okrętu to los poety między ludźmi; obrazy te nabierają jednak w poezji Baudelaire'a charakteru niespodziewanie szokującego: nietoperz miotający się ze strachu i nie mogący ulecieć swobodnie to nadzieja złamana przez *spleen;* pojawiają się obrazy makabryczne, drastyczne, niezwykłe, porównania śmiałe i zaskakujące: kobieta w długiej, szerokiej spódnicy, oddala się jak okręt wypływający na pełne morze. Poezję Baudelaire'a wypełnia obraz miasta z jego gorączkowym, perwersyjnym, udręczonym życiem, obraz obsesyjny; obsesyjna melancholia przenika te wiersze, ale melancholia stanowiąca nieustanną torturę i *spleen.*

Jedyny zbiór poezji, jaki Baudelaire wydał: *Kwiaty zła* (1857), stanowi kapitalną datę w poezji francuskiej. Dziś odkrywa się również szczególne piękno i przypisuje wielkie znaczenie jego zbiorowi *Małych poematów prozą.* Wpływ Baudelaire'a na całą późniejszą poezję francuską jest niewątpliwy. Jego *spleen* to nie tylko szczególna mieszanina niechęci i buntu przeciw współczesnemu światu, to również głębokie i rozpaczliwe poczucie choroby, ruiny wszelkich nadziei, osamotnienia moralnego. Wygnanie jest częstym motywem w poezji Baudelaire'a. Łączy się z tym dotkliwe, obsesyjne poczucie czasu, nieodwracalnie, z każdą sekundą opróżniającego drobiny piasku w klepsydrze odmierzającej kroki śmierci. I gwałtowne pragnienie radości życia, czystości, piękna. Pragnienie nie dające się zaspokoić, ideał niepochwytny. Niech więc będą pochwalone wszelkie formy i sposoby zamroczenia, w zamroczeniu przeżyć można cudowną grę barw, dźwięków, zapachów; wino, opium mają moc przenoszenia człowieka w krajobrazy ponadnaturalne, przynoszą zapomnienie, ale to złuda. Jedyną siłą wyzwalającą naprawdę jest śmierć. Wszystko inne to próba ucieczki: w marzenie, w poszukiwanie prawdy, w pracę.

Cni kochankowie prostytutek –
Szczęsny to, rzeźwy, syty chór!
Ja – iżem drgał w objęciach chmur –
Mam zbity grzbiet i głuchy smutek,

Dzięki to ogniom, które, drżąc,
W niebios bezdeniach skrzą się, żarzą,
Mym spiekłym oczom wciąż się marzą
Jeno wspomnienia jakichś słońc.

Na próżnom chciał śród nieskończenia
Dotrzeć, gdzie środek, kres lub dno;
Skrzydła mi gną się, łamią, rwą
Pod okiem jakimś, co spłomienia.

Miłością piękna strawion w proch,
Nie zaznam nawet czci tej taniej,
Aby dać imię swe otchłani,
W której grobowy znajdę loch.
(tłum. Miriam)

Charles Baudelaire zmarł w Paryżu 31 sierpnia 1867, jako współpracownik pism literackich i autor tomu poezji pod tytułem *Kwiaty zła.* Tyle właściwie dało się wówczas powiedzieć w nekrologu poety albo niewiele więcej. Można było dodać, że zmarły przeżył lat czterdzieści sześć i że jego biografia – zewnętrznie rzecz biorąc – odznacza się nie tyle mnogością barwnych epizodów, ile piętnem banalnego urazu dziecięcego, wywołanego powtórnym małżeństwem matki, a także piętnem narkotycznych nadużyć i wszelkiego typu rozwiązłości, które na dwudziestokilkoletniego młodzieńca sprowadziły sądowy nadzór jego majątku, odziedziczonego po rodzicach; to zaś zmusiło poetę do pracy zarobkowej, właśnie do współpracy z czasopismami literackimi. Można też w tej biografii wyróżnić podróż do Indii, wspomnieć o pięknej mulatce, Jeanne Duval, która była kochanką Baudelaire'a przez lat dwadzieścia, o salonie literackim pani Sabatier, w której Baudelaire się kochał, o jego przypadkowym właściwie udziale w rewolucji 1848 roku. Można także wspomnieć o przyjaźniach literackich, zwłaszcza o przyjaźni z Teofilem Gautier, poetą, którego Baudelaire uważał za swojego mistrza, o męczących długach i o podróży z odczytami do Belgii, skąd Baudelaire wrócił półobtąkany i chory już nieuleczalnie.

Po śmierci Baudelaire'a do *Kwiatów zła,* jedynego zbioru poezji tego autora, jaki dotychczas znano, wydawcy dołączyli jeszcze *Małe poematy prozą.* Opublikowano też *Sztuczne raje, Dzienniki intymne* i zbiór artykułów pod tytułem *Sztuka romantyczna.*

Dzisiaj ten zbiór artykułów uważany jest za rewelację siły i przenikliwości krytycznej, niemal za epokę w dziejach krytyki sztuki i krytyki literackiej. Powiada się bowiem, że to dzięki Baudelaire'owi krytyka sztuki stała się odrębną dziedziną pisarstwa, wyzwoloną ostatecznie z moralizatorstwa i opisywactwa, a krytyka literacka otrzymała wzór prawdziwego, choć ryzykownego zaangażowania. Baudelaire-krytyk ukazał bowiem w swoich artykułach, że talent krytyczny i rola krytyka polega nie na obronie przeszłości, lecz na odwadze i umiejętności odróżniania rzeczywistego nowatorstwa, a więc rzetelnej twórczości, która zmienia coś w świecie kultury, od płodów naśladownictwa, a więc pseudotwórczości, która niczego nie zmienia i nie wnosi. To Baudelaire w swoich artykułach krytycznych pokazał, że prawdziwy poeta jest twórcą świadomym i zdolnym do sformułowania i objaśniania zasad swojej poetyki, swojego sposobu rozumienia problemów estetycznych. Krótko mówiąc, pisarstwo Baudelaire'a dowodzi, że wielki twórca – niezależnie od tego, czy to ujawnia, czy nie ujawnia – zawsze jest wielkim krytykiem swojej sztuki i że nie ma między tymi zdolnościami żadnego przeciwieństwa, żadnego konfliktu.

Z taką samą powagą odnoszą się dziś znawcy do *Dzienników intymnych, Sztucznych rajów* i *Małych poematów prozą.* W *Dziennikach* i *Sztucznych rajach* odnajdują przede wszystkim ową namiętną potrzebę radykalnej szczerości, która stała się później generalną potrzebą literatury, miarą jej sensu i pożytku; szczerości do końca, za wszelką cenę, choćby za cenę niekonsekwencji; szczerości, która ma być jedynym usprawiedliwieniem autoanalizy poetyckiej dokonywanej po to, aby odkryć prawdziwą twarz człowieka. W *Małych poematach prozą* dostrzeżono inną wartość, także dla późniejszej poezji bezcenną, a mianowicie świadomy zamiar zburzenia muru dzielącego poezję od prozy, obalenia granicznych barier między rodzajami, pokazania, że poezja nie zależy od konwencji rytmu i rymu, że tkwi w słowach, z których geniusz poety tworzy język nowy, narzędzie swoistych odkryć poetyckich.

Nikt jednak nie mówiłby o tych książkach, gdyby nie tom wierszy Baudelaire'a opublikowany po raz pierwszy w roku 1857 pod dość pretensjonalnym tytułem – *Kwiaty zła.* Albowiem od tego tomu wierszy zaczyna się, jak powiadają, poezja współczesna.

Tajemnica *Kwiatów zła* polega jednak nie na tym, że okazały się całkowicie odrębne od poezji dotychczas uprawianej, że zaszokowały nowością, że manifestowały krzykliwie swoje nowatorstwo. Przeciwnie. Tajemnica ich polega na tym, że w swoisty, a bardzo trudny do nazwania sposób zawarły w sobie i przetworzyły wielką tradycję dawnej poezji.

Jest w *Kwiatach zła* echo wielkiego poematu Danta: *Kwiaty zła* to podróż poetycka przez życie uznane za *limbus* (taki właśnie był pierwotnie tytuł zbioru: *Les Limbes),* czyli przedpiekle. Zawiedzione nadzieje, próżne żale, rozpaczliwe próby ratunku i zapomnienia, gorycz grzechu, wreszcie pełna, ostateczna świadomość zła, bezradny bunt i śmierć – oto egzystencja ludzka, oto *limbus,* przedpiekle, miejsce, gdzie nie istnieje ani wieczna męka, ani wieczna szczęśliwość, lecz tylko bezradna i zrezygnowana tęsknota za nieosiągalnym ideałem.

Jest w *Kwiatach zła* duch klasycyzmu: owa osławiona jasność myśli i obrazu, dopuszczająca interpretację dosłowną i pozbawioną niedomówień, są tradycyjne tematy liryczne wypowiedziane tradycyjnie, bez uciekania się do maniery obrazów czy słów izolowanych, oderwanych, pozbawionych wyraźnego między nimi związku, jest klasyczny rygor kompozycji, o czym świadczy sonet przywrócony przez Baudelaire'a do poetyckiej łaski.

Jest także w *Kwiatach zła* doświadczenie romantyzmu, widoczne zwłaszcza w sposobie posługiwania się symbolem, oczywiste zwłaszcza w sposobie traktowania natchnienia poetyckiego jako zjawiska, jako siły, jako stanu ducha i ciała, i poety jako człowieka wyjątkogego o roli szczególnej, jaką spełnia wśród ludzi; doświadczenie romantyzmu znamienne w owym biograficznym nastawieniu liryki, będącej niczym innym, jak tylko świadomą i krytyczną „spowiedzią dziecięcia wieku".

Jest wreszcie w *Kwiatach zła* duch baroku z jego uwielbieniem formy, z jego estetyzowaniem brzydoty, wstrętu, przerażenia, z jego manią antynomii, brutalnych kontrastów, zaskakujących zestawień, z jego udręczoną wizją grzechu i zła, z jego niepokonaną obsesją rozkładu i śmierci.

Wszystko to w polskich przekładach poezji Baudelaire'a, bez znajomości francuskiego języka poetyckiego, niełatwo zauważyć czy odczuć. Obycie z poezją najnowszą, która tak wiele Baudelaire'owi zawdzięcza, sprawia, że równie trudno spostrzec, iż w *Kwiatach zła* przejęcie tradycji staje się zarazem przejściem do nowoczesności poetyckiej.

Wizja dantejska? Tak, ale bez epickiego i mistycznego optymizmu. Klasycyzm? Tak, ale bez przeciwstawiania serca i rozumu, bez przeciwstawiania natchnienia poetyckiego jasności myśli. Barok? Tak, ale bez przesady, rozwichrzenia, dekoracyjności i krasomówstwa. Baudelaire przejmuje bowiem tradycję wielkich epok poezji dawnej, aby tworzyć nowy wzór poezji: w *Kwiatach zła* nie ma poematów historycznych ani legend, nie ma opowiadań, nie ma tyrad filozoficznych, nie ma polityki, rzadkie są opisy, lecz zawsze o znaczeniu symbolicznym. Jest natomiast nowy język poetycki. Język specyficzny, uformowany jako narzędzie indywidualnej, zmysłowej, krytycznej, obsesyjnej wyobraźni. Poezja Baudelaire'a przestaje opisywać, przestaje wyrażać, zaczyna być sposobem życia: sposobem życia wyobraźni świadomej, urobionej przez usilną pracę umysłu,, nie podległej ani prawdzie racjonalnej, ani prawdzie uczuć, ani prawdzie instynktów, wrogiej naturze, bo zmierzającej do panowania nad nią w dziele, które ze wszystkiego korzysta, lecz z niczym się nie zgadza: w dziele poety.

Znam sztukę i szczęśliwe chwile znowu wskrzeszę,
Przeszłość u twoich kolan zamkniętą widziałem,
Bo gdzież jest radość równa bolesnej uciesze,
Jaką ty swoim drogim nasycałeś ciałem?
Znam sztukę i szczęśliwe chwile znowu wskrzeszę!

(tłum. Cz. Miłosz)

Motywy i wątki poezji Baudelaire'a nazywanej dziś poezją egzystencji, poezją nieszczęść świadomości, nowoczesna literatura podjęła, pogłębiła i z każdego z nich uczyniła odrębny nurt twórczości. Właśnie dlatego niewielki zbiór poezji Baudelaire'a, słynne *Kwiaty zła,* uważa się dziś za prawdziwą rewolucję poetycką.

Niemniej przeto dopóki żył, Baudelaire pozostał samotny na poetyckim terytorium francuskim; rodziła się dopiero nowa szkoła poetycka, przeciwstawiająca się romantyzmowi, chłodna szkoła parna-sistów. Nazwa powstała od tomu wierszy pt. *Parnas* (1866), stanowiącego zbiór utworów Leconte de Lisle'a, Sully Prudhomme'a, J. M. de Heredia, Stefana Mallarmégo, Verlaine'a i innych. Była to manifestacja nowego gustu: poezja jako studium nie ujawniające niczego z życia osobistego i neutralne politycznie, obce wyznaniom i deklaracjom, uczone i kontemplacyjne. Ta poezja usiłowała na wzór dawnych cywilizacji bliskich jeszcze naturze, spontanicznie i intuicyjnie szukać ideału właśnie w otaczającej naturze, w tym co na zewnątrz człowieka. Czerpała więc swe natchnienia ze źródeł antycznych, greckich, biblijnych, hinduskich, eksploatowała egzotyzm. Ale narzędziem swego natchnienia, swych intuicji i poszukiwań czyniła nowoczesną wiedzę naukową, wszystko przepuszczała przez jej obiektywizujący filtr. Dążyła więc do połączenia, zespolenia sztuki z nauką, uważała za swą rolę, za swe zadanie, za istotę wszelkiej poezji dokonanie owej fuzji, mającej w mniemaniu parnasistów przywrócić poezji utraconą wielkość, uczynić ją świątynią mądrego spokoju i oczyszczenia.

Te koncepcje poezji Parnasiści realizowali w sposób wcale nie jednolity, ich indywidualności poetyckie były nader odmienne. Przywódcą ich szkoły uznany został Charles Leconte de Lisle, tłumacz *Iliady* i *Odyssei,* autor parnasistowskiego programu poetyckiego,

twórca liryki zebranej w tomy pt. *Poematy antyczne (Poémes antiques), Poematy i poezje, Poematy barbarzyńskie (Poemes barbares).* W lirykach tych – wbrew tezom i wbrew legendzie – łatwo wyczuć ton osobisty, wzruszenie opanowane jednak i dyskretne. Brzmi w nich również ton pesymizmu metafizycznego i naukowego, którego źródłem był pozytywizm, panująca ideologia w ówczesnych społeczeństwach europejskich.

Wiernym uczniem Leconte de Lisle'a pozostał Léon Dierx, uważany z końcem XIX wieku za wielkiego poetę, parnasistą oryginalnym był Joseph-Maria de Heredia, uprawiający sonet pełen erudycji, lecz i pełen blasku, cieszył się uznaniem filozofujący Sully Prudhomme i François Coppée, naturalista poetycki, pisujący ckliwe obrazki z życia upośledzonych, ubogich, z codziennego, zwyczajnego życia.

Wkrótce jednak parnasistowiskie rygory okazały się przeszkodą raczej niż pomocą na drodze rozwoju poezji; rygor języka logicznego, jasnego i precyzyjnego wydał się ucieczką od marzenia, rezygnacją z dociekania tajemnic świata w imię doskonałości formy. Swoboda w doborze słownictwa i operowaniu składnią stała się więc warunkiem swobody w budowaniu obrazu, który miał się odznaczać właśnie brakiem banalnej, logicznej spoistości. Postulatem stało się bowiem nie analizowanie uczuć, nie kaznodziejstwo polityczne, moralne, filozoficzne, nie dyskurs czy opis, lecz ewokacja treści wrażeń, przeżyć, nastrojów, myśli, dana w swobodnym rytmie życia wewnętrznego, marzenia, fantazji. Pojawia się wiersz wolny zapewniający tę swobodę rytmu, słowo w zestawieniach zaskakujących i niezwykłych wieloznacznych i mglistych, tworzących obrazy pozbawione spoistości, staje się symbolem treści życia wewnętrznego poety, który uważa się za „alchemika", za władającego tajemnicą „maga", umiejącego dotrzeć do samej esencji rzeczy.

Szło bowiem właśnie o uchwycenie rzeczywistości transcendentnej, tej, której świat widzialny jest jedynie odbiciem, ambicją było znalezienie klucza do poznania metafizycznego. Poezja miała być tym kluczem, narzędziem, drogą do uczestnictwa w rzeczywistości

ducha, z której zrodziła się rzeczywistość materialna. Symbolizm to idealizm filozoficzny zastosowany do literatury.

Jean Moréas, który l września 1886 roku ogłosił w dzienniku „Le Figaro" manifest nowego kierunku poetyckiego i nadał mu nazwę, pisał, że „zjawiska konkretne są tylko prostymi zmysłowymi przejawami idei", że poezja nowa jest „wrogiem pouczania, deklamacji, fałszywej uczuciowości, obiektywnego opisu", że jej mistrzami są Baudelaire, Mallarmé i Verlaine. Pominął nazwisko Rimbauda i Lautréamonta.

Paul Verlaine zdobył najszybciej spośród wszystkich poetów nowego kierunku rozgłos jako nowator, jako wcielenie samej istoty liryzmu nowoczesnego. Jego poezja jest jednak przede wszystkim naiwnym szczerym, bezwstydnym wyznaniem. Mistyczna, cyniczna pełna skruchy, to znów egzaltacji, prosta, lecz nie mniej przeto subtelna i świadoma ewoluuje od stylu parnasistowskiego do stylu symbolizmu. Wkrótce nabiera znamion charakterystycznej niespójności, umożliwiającej wieloznaczne sugestie. W jego *Romancach bez słów* rezultaty owej ewolucji są już widoczne, w *Sztuce poetyckiej* śmiałość okazuje się w pełni: swoboda języka i wersyfikacji jest tu imponująca, pojawia się verlainowska „piosenka", połączenie emocji, marzenia, skrótowej myśli.

Właśnie wówczas wpływ jego zaczyna się szerzyć: rychło jednak przewyższa go w opinii współczesnych Stefan Mallarme, uznany za przywódcę i teoretyka symbolizmu, autor zbioru pt. *Wiersze i proza.* W zbiorze tym znajdują się utwory na długo przed ich książkowym wydaniem publikowane w czasopismach i przechodzące bez echa. Dopiero pochwała Mallarmégo, którą Huysmans umieścił w swej głośnej książce *Na opak* (A *rebours,* 1884), przyniosła poecie uznanie i uczyniła go od razu czołową postacią ówczesnego życia literackiego we Francji, a tytuły jego wierszy, takie jak *Popołudnie fauna, Herodiada, Grób Edgara Poe, Łabędź,* były na ustach wszystkich. Stanowiły bowiem najlepsze przykłady hermetyzmu poetyckiego, były enigmatyczne, budziły tym większy zachwyt, im bardziej ich interpretacja mogła być kontrowersyjna. W intencji poety każdy z tych wierszy miał stanowić równocześnie obraz plastyczny, wyraz myśli, objaw emocji i symbol filozoficzny; miał być równocześnie muzyką, a zarazem częścią muzyki całego zbioru; miał zawierać komplikację wewnętrzną w formie zewnętrznej rygorystycznie prostej: w wersyfikacji parnasistowskiej niezwykły dobór słów i niezwykła składnia; aż do całkiem nowego układu graficznego, typograficznego poematów, mającego wizualnie przedstawić rytm, melodię, muzykę wiersza; równocześnie zaś zespolenie plastycznych i dźwiękowych walorów dokonywane w samym obrazie poetyckim. Faun widzi w swym marzeniu dwa ciała kobiece, kontempluje przemianę ich konturów w jedną linię białą. Jest to biała linia horyzontu, lecz także i linia melodii, którą sam faun śpiewa. Poemat jest jakby rzutem kości, swobodnym rzutem słów, które układają się w doskonały w swym kształcie przedmiot słowny, pełen barw i blasku zawartego w słowach, idealnie skonstruowany przez ich zestawienia, dźwięczący melodią wysnutą z rytmu tych zestawień, tworzący spektakl dzięki ich ustawicznemu ruchowi. Tak oto poemat ma być aktem nie tylko twórczym, lecz – co więcej – stwórczym, naśladownictwem dzieła Boga stwarzającego świat z nicości i chaosu. Mallarmé nadał poezji sens najdonioślejszych ambicji, a słowu poetyckiemu przypisał moc największą.

Pierzcham – i wszystkich okien czepiam się przebojem,
Gdzie tyłem się do życia staje – i zachwytem
W ich szybach, zmytych rosy wiekuistej zdrojem,
Nieskończoności czystym ozłocony świtem,
Przeglądam się – i nagle widzę się aniołem!
Mrę i – czy szybą sztuka, czy mistyka – Szczytnie
Odradzam się, w diademie marzenia nad czołem,

Pod jakimś dawnym niebem, kędy piękno kwitnie!
(tłum. Miriam)

To Verlaine starał się o publikację wierszy młodzieńca, którego nazwisko w literaturze francuskiej i w ogóle w dziejach poezji europejskiej miało zostać otoczone największym podziwem: Artur Rimbaud. On sam zajął się publikacją tylko jednego swego utworu: poematu prozą *Sezon w piekle (Une saison en enfer,* 1874). Rimbaud jest buntownikiem nonkonformistą, wrogiem mieszczańskiego stylu życia i mieszczańskiej myśli, entuzjastą Komuny Paryskiej i jej bojowników. W wierszach pisanych w okresie wojny 1870—1871 wyraża pogardę dla cesarza, opłakuje ofiary krwawych bitew, maluje nieszczęście nędzy, obrzuca sarkazmem urzędników, przeklina chrześcijaństwo, piętnuje zwyrodnienie wielkomiejskie. Buntownik, nihilista uczuciowy i intelektualny, szuka lepszego świata niż ten, który go otacza. *Statek pijany* to wizja wielkiej podróży w nieznane, w świat wyczarowany marzeniem, wizja nadziei i wizja klęski.

Prądem Rzek obojętnych niesion w ujścia stronę,
Czułem, że już nie wiedzie mnie dłoń holowników;
Dla strzał swych za cel wzięły ich Skóry Czerwone
I nagich do pstrych słupów przybity śród krzyków.

Nie dbałem o załogi po wszystkie me czasy,
Ja, dźwigacz zbóż flamandzkich, angielskiej bawełny.
Gdy się z holownikami skończyły hałasy,
Gdzie chciałem, poniosły mię Rzek spienione wełny.
.....
Słodsza niż ustom dzieci miazga jabłek kwaśnych
Wód zieleń w mą sosnową wdarła się łupinę,
Uniosła ster, kotwicę, stosy lin zapaśnych
I zmyła kały wstrętne i win plamy sine.

I odtąd kąpałem się w wielkiej pieśni Morza,
Przesyconej gwiazdami, śpiewnej jak muzyka,
Pożerałem toń modrą pośród bezdroża
Zadumany topielec niekiedy przemyka,

Gdzie barwiąc nagle szafir – pijanymi wiry,
Albo rytmem powolnym, pod słońc płomienienie –
Mocniejsze nad alkohol, olbrzymsze nad liry,
Fermentują miłości żółciowe czerwienie.
.....
Lecz zbyt wiele płakałem! Jutrznie są bolesne,
Srogie – wszystkie księżyce, gorzkie – wszystkie zorze.
Cierpka miłość mi dała strętwienie przedwczesne,
O, niechaj dno me pęknie! Niech pójdę pod morze!

Jeżeli jakiej wody tam w Europie pragnę,
To błotnistej kałuży, gdzie w zmrokowej chwili
Dziecina pełna smutków, kucnąwszy nad bagnem,
Puszcza statki, wątlejsze od pierwszych motyli.

Skąpanemu, o fale, w waszej omdlałości
Nie ubiec już dźwigaczy bawełnianych plonów,
Nie umknąć w pysze sztandarów i w ogni świetności!
Nie pruć wód pod oczami strasznymi pontonów!
(tłum. Miriam)

Odtąd odnawiać będzie tę wizję w słynnych wierszach, które są poszukiwaniem, próbą ucieczki, złudą szczęścia, potrzebą wiary i świadectwem daremności wysiłków, nadziei, nawet rozpaczy. Powstaje *Sezon w piekle,* liryczne wyznanie prozą, krytyka złudzeń, wyraz rozczarowania sztuką, potępienie poetyckich chimer, wszelkiej moralności, wszelkiej umiejętności, przyznanie racji złu i zbrodni, sarkastyczna pochwała udręki ustawicznej rewolty; równocześnie jednak wyraz pokory wobec prostoty miłosierdzia, czystości, piękna, zwykłej i świętej pracy, której nie towarzyszy ambicja artysty uważającego się za anioła czy maga. Potem jednak Rimbaud tworzy *Iluminacje* – poemat prozą stanowiący odkrycie nowego języka poetyckiego, odrębnego i odmiennego od codziennej mowy: nowa wizja na pograniczu konkretu i halucynacji.

Poezja Rimbauda chce bowiem w tworzeniu wieszczej wizji świadomie przewyższyć romantyków, parnasistów i Baudelaire'a. Rozmyślnie prowokuje „długie, olbrzymie i racjonalne rozprzężenie wszystkich zmysłów", wszelkimi środkami stara się zdobyć doświadczenia mogące ową wizję wzbogacić, stosuje wszelkie „trucizny, aby ich kwintesencję spożytkować". Dlatego też z wielkim rozmachem rozwija myśl Baudelaire'a dotyczącą niezwykłych związków między uczuciami i wrażeniami, owych słynnych „korespondencji" tajemniczo łączących dźwięk z kolorem, głoskę z barwą; usiłuje stworzyć nowy język, uniwersalny język poetycki, którym przemawiać może bezpośrednio „dusza do duszy", język zawierający w sobie „wszystko, zapachy, dźwięki, barwy, myśl zaczepiającą o myśl i ciągnącą ją ku nowej". To usiłowanie oddaliło Rimbauda od symbolistów wiernych Mallarmému i tradycji wiersza, nadało mu rangę prekursora tendencji poetyckich już dwudziestowiecznych. Albowiem dzięki próbom stworzenia nowego języka poetyckiego Rimbaud udowodnił, że i proza może być pieśnią, przezwyciężył podział na prozaiczny i poetycki rodzaj literacki, odebrał słowu „poezja" tradycyjne znaczenie czysto formalne, nadał mu sens stylu zdolnego nie tyle wyrażać, ile tworzyć wrażenia, obrazy, tworzyć, a więc „zmieniać życie". To właśnie od Rimbauda Mallarmé przejął ambicje nadające poezji rangę najwyższą, inni uczyli się od Rimbauda techniki „wolnego wiersza", stylistyki poematu prozą, efektów „rozprzężenia zmysłów". Bez Rimbauda nie byłoby surrealizmu, który tak wielki wpływ wywarł nie tylko na poezję, ale na całą nowoczesną literaturę francuską. Surrealiści powoływali się jednak nie tylko na Rimbauda, za swego mistrza uznali Lautrémonta, którego poezję sami odkryli.

Pod pseudonimem „hrabia de Lautréamont" Izydor Ducasse, student politechniki, ogłosił jeszcze w roku 1869 utwór pt. *Pieśni Maldorora (Les chants de Maldoror) oraz* dwa fragmenty przedmowy do „przyszłej książki" (która nigdy nie została napisana), zatytułowane *Poezje.* Maldoror to postać stanowiąca wcielenie nie tylko autora, lecz całej romantycznej rozpaczy, niezwykle intensywny wyraz dany temu, co się nazywa „frenezją romantyczną". Blady i zgarbiony, bezkrwisty i wychudły, z twarzą pooraną przedwczesnymi bruzdami, z oczyma płonącymi gorączką, Maldoror znosi torturę tragicznej niewiedzy, rozpacz gorzkich i bolesnych doświadczeń i – niczym byronowski bohater – z niesamowitą gwałtownością buntuje się przeciw Bogu. Jest symbolem wszystkich cierpień i wszystkich nieszczęść, które trapią ludzkość; symbolem apokaliptycznym, wcieleniem zła, które pozwala mu przemieniać się w zwierzęta i mścić się z okrucieństwem przerażającym. Właśnie okrucieństwo, nienawiść, rozpacz osiągają w *Pieśniach Maldorora* intensywność fascynującą, ustawiczna oscylacja między szaleństwem i jasną ironiczną świadomością,

odbywa się w tym poemacie; a także ustawiczne przechodzenie od języka i obrazowania romantyków do zaskakującego rozbicia tej konwencji. Lautrćamont przypomina Sade'a i razem z nim należy do twórców, pod których urokiem pozostaje wielu pisarzy francuskich uważanych za uosobienie nowoczesności.

Tak więc od romantyków poprzez Baudelaire'a do symbolistów wiek XIX przywrócił literaturze francuskiej wielkość liryki. Stopniowo wyrugował z niej anegdotę, opowiastkę, dekorację, dydaktyzm, wzruszenie powierzchowne i płytkie, wywód psychologiczny, moralizatorstwo; stopniowo narzucił liryce rolę inkwizytora literatury, demaskatora jej pozornych wartości; kazał wyobraźnię pojmować niejako siłę instynktu świadomości, nadał nową wartość metaforze lirycznej, nową wartość symbolom, w których wyraża się sąd o świecie; uczynił z liryki narzędzie eksploracji subiektywnego świata ludzkiego, ale nie poprzestał na subiektywizmie czysto emocjonalnym; dał liryce nowy język jako narzędzie odkrywania nowych, nie znanych dotychczas obszarów ludzkiej wrażliwości, intymnego, wewnętrznego przeżycia; stopniowo przemienił lirykę w poszukiwanie indywidualnego stylu życia, twórczynię modelu egzystencji indywidualnej, stworzył nowe „ja liryczne", które miało odtąd znaczyć swym piętnem całą nowoczesną literaturę francuską.

II. KLĘSKA DRAMATU

Prawdziwym bastionem i symbolem klasycyzmu był we Francji przede wszystkim teatr, a zwłaszcza tragedia. A jednak batalia romantyków francuskich przeciw klasycyzmowi rozegrała się najpierw w dziedzinie liryki, dopiero potem w dziedzinie teatru. Słynne przedstawienie dramatu Wiktora Hugo pt. *Hernani* uważane za ostateczne zwycięstwo romantyzmu w teatrze, odbyło się 25 lutego 1830 roku. Pięć lat wcześniej ukazał się *Teatr Klary Gazul* Meriméego, zbiór krótkich dramatów prozą nie respektujący reguł klasycystycznych, starający się za to praktycznie zastosować teoretyczne założenia sformułowane przez Stendhala w jego eseju *Radne i Szekspir*. Teoria bowiem wyprzedziła praktykę w dziele obalania klasycyzmu w teatrze francuskim. Stendhal twierdził, że „klasycyzm znaczy dziś naśladownictwo Sofoklesa i Eurypidesa, przekonane, że nie wywoła ziewania Francuzów XIX wieku..." Według Stendhala problem polega na stworzeniu tragedii odpowiadającej potrzebom nowego pokolenia, tragedii prozą, której akcja trwa „wiele miesięcy i odbywa się w wielu różnych miejscach", a której tematy zaczerpnięte zostaną z narodowej historii Francji. Esej Stendhala przeszedł jednak bez szczególnego rozgłosu, wielki hałas uczyniła natomiast przedmowa do dramatu *Cromwell* Wiktora Hugo, uważana do dziś za manifest sztuki dramatycznej romantyków francuskich. Hugo twierdzi, że przedmiotem sztuki dramatycznej winna być prawda, co w jego rozumieniu oznacza integralny obraz życia. Klasycystyczny podział na tragedię wyrażającą szlachetne namiętności, i komedię opisującą namiętności śmieszne, jest sprzeczny z tak pojętą prawdą. W życiu śmiech i łzy, piękno i brzydota są splecione, dramat romantyczny winien więc połączyć wzniosłość i groteskę; zrezygnować z jedności czasu i miejsca, ale zachować regułę jedności akcji i jedności wrażenia; kontrasty bowiem trzeba tak stosować, aby osiągnąć harmonię. Według Wiktora Hugo dramat romantyczny winien być pisany wierszem: „trzeba pozostać wiernym rymowi, temu królowi-niewolnikowi, tej najwyższej łasce naszej poezji"; ale aleksandryn trzeba unowocześnić, łamiąc klasycystyczne zakazy dotyczące przesuwania cezury, tak zwanego *enjambement* itd. A wraz z tym unikać drogich klasycyzmowi tyrad, albowiem w dramacie mówić musi postać, a nie autor.

Te nienowe i nieoryginalne idee Wiktora Hugo, w tak ogólnikowym ujęciu mogące wreszcie stanowić *credo* kierunków literackich nic z romantyzmem nie mających wspól-

nego, nie zapewniły trwałego zwycięstwa francuskiemu dramatowi romantycznemu. Nie zapewniła go także teatralna praktyka. Jeśli starał się on być czymś naprawdę nowatorskim, .pozostawał dziełem książkowym, a nie teatralnym. Jeśli chciał być dziełem teatralnym, stawał się kontynuacją melodramatu, który wyrastał z dawnej tradycji tragikomedii, dramatu mieszczańskiego, opery. Mobilitował melodramat dzięki pięknu języka. Ale było to usiłowanie zwodnicze: zamiast nowego, nowoczesnego konfliktu – dawał nowe słowa; właśnie słowa zamiast faktów, popis elokwencji zamiast działania. Stąd w dramatach Wiktora Hugo – wbrew jego własnej teorii – tyrada panuje niepodzielnie, autor zamiast postaci; nakaz harmonii w łączeniu przeciwieństw okazuje się brakiem spójności i jednolitości; ambicja dania obrazu życia zmienia się w ambicję budowania okazji do lirycznych, efuzji pełnych wspaniałych metafor. Wbrew wszystkiemu, co sam twierdzi, Wiktor Hugo pisze też dramaty prozą.

Pierwszy jego dramat, *Cromwell,* stanowi studium historyczne w formie obrazów dramatycznych, w których występuje olbrzymia liczba postaci. Nie został nigdy wystawiony, jest dziełem do czytania, udramatyzowaną powieścią wierszem. Wystawiono natomiast *Marion Delorme, Ruy Blas, Les burgraves, Król się bawi (Le roi s'amuse), Hernani.* Spośród tych dzieł *Hernani* był triumfem, a *Les burgraves* klęską ostateczną.

Hernani: grand hiszpański przebrany za bandytę, zakochany w Doña Sol i nienawidzący pana Don Ruy Gomez de Silva, który jest wujkiem i narzeczonym pięknej Sol, oraz Don Carlosa, który jest królem i także chce się z Sol ożenić. Bandyta jest szlachetny, przebiera się za pielgrzyma, wchodzi w zmowę ze starym de Silva, konspiruje przeciw królowi. Bandyta staje się znowu księciem: Doña Soi kocha go. Bandyta–książę jest ofiarą swej szlachetności: obiecał, że się zabije, gdy usłyszy dźwięk rogu starego de Silva; róg odzywa się w dzień ślubu: Hernani i Doña Sol umierają, a z nimi de Silva. Oto melodramat stwarzający okazję do pięknych tyrad, ale melodramat przedstawiający nową, właśnie romantyczną wizję bohatera tragicznego.

Les burgraves to melodramat o charakterze epickim: cesarz przebrany za mnicha, stara niewolnica–wiedźma, znawczyni trucizn i odtrutek, tajemnicze pieczary, w których syn zabija ojca, nie wiedząc, że to ojciec, tajemnicza buteleczka z płynem, który może wskrzesić zmarłą dziewczynę, długi szereg cudownych „rozpoznań", zbrodnia, mit, namiętność, gęsta aura starej, germańskiej epopei.

W trzynaście lat po sukcesie *Hernaniego, Les burgraves* zostali wygwizdani. Była to klęska Wiktora Hugo jako dramaturga i klęska całego francuskiego dramatu romantycznego; wraz z Hugo przegrali walkę o romantyczny teatr dwaj inni jego wielcy przedstawiciele:

Aleksander Dumas-ojciec i Alfred de Vigny. Dumas odniósł wielki sukces w roku 1829 jako autor *Henryka III i jego dworu.* Jest to dramat prozą, przedstawiający konflikt namiętności erotycznej na barwnym tle historycznym i zbrodnię tym konfliktem wywołaną. W dwa lata później oklaskiwano bohatera sztuki współczesnej Dumasa, frenetycznego Antony. Jest to bohater gwałtownych „scen miłosnych, scen zazdrości i gniewu w pięciu aktach". Antony, podrzutek, zabija żonę oficera, w której się kocha i którą chce uwieść; zabija, aby ocalić jej honor. Oto inna wersja wizji romantycznego bohatera tragicznego. Dumas klecił swoje sztuki zręcznie, wiedział jednak, że podobają się publiczności tylko bulwarowych teatrów i że nie wywołają romantycznego przełomu w teatrze: „[...] gdybym umiał tak pisać wiersze, jak Wiktor, i gdyby Wiktor umiał tak komponować dramat, jak ja [...]" – powiadał Dumas z nieco zarozumiałą melancholią.

Vigny zaczął swą karierę dramatopisarską jako tłumacz Szekspira, którego dzieła w latach 1827—1828 wystawiała w Paryżu angielska trupa aktorska odnosząc ogromne sukcesy. Szekspir stał się ideałem romantyków francuskich, ale ideałem niedościgłym; grano go po francusku ciągle jeszcze w pseudoklasycznych przeróbkach Ducisa. Vigny przetłuma-

czył *Kupca weneckiego i Otella.* Były to przekłady wierne, dające tekst integralny, na ówczesnym terenie francuskim zdumiewająca nowość. A jednak *Kupca weneckiego* w przekładzie de Vigny'ego nie zagrano, *Otello* szedł tylko przez szesnaście wieczorów, choć został dobrze przyjęty przez widzów.

Największą wszakże zachętą dla de Vigny'ego były triumfy Hugo jako autora *Hernaniego* i Dumasa jako autora *Henryka III.* To właśnie skłoniło poetę do podjęcia próby napisania dramatu historycznego: powstała *Maréchale d'Ancre,* rzecz o polityce, miłości i zazdrości, obrazy historyczne pełne barwnych szczegółów, z końcową sceną pojedynku przy świetle księżyca. *Maréchale d'Ancre* wystawiono, lecz szybko o niej zapomniano.

Drugie dzieło dramatyczne de Vigny'ego lepiej zostało potraktowane przez teatr i przez widzów. To *Chatterton:* dzieje poety, młodego, chorego, szlachetnego człowieka. Chatterton mieszka u przemysłowca, który jest jego przeciwieństwem. Zrozumieć poetę potrafi tylko kwakier i młoda żona przemysłowca. Między tą kobietą i młodym twórcą zawiązuje się więź miłości; choć oboje najpierw o tym nie wiedzą, a potem nie zdradzają się przed sobą ani słowem. Ale zdradzają ich gesty, ton, spojrzenia. Chatterton i Kitty milczą. Rzecz kończy się samobójstwem Chattertona i śmiercią Kitty.

De Vigny skomponował ten dramat jako swoistą adaptację swej własnej powieści pt. *Stello,* w sposób zręczny, wyraziście budując charaktery, sprawnie prowadząc do tragicznego rozwiązania konfliktu. W jego zamiarze *Chatterton* to sztuka z tezą: miała ilustrować pogląd, że społeczeństwo nie umie poznać i uszanować geniusza. Ale w istocie prezentowała jeszcze jedną wersję wizji romantycznego bohatera tragicznego.

Trzeci z wielkich poetów romantycznych, Alfred de Musset, odniósł teatralne triumfy dopiero po ostatecznej klęsce dramatu romantycznego. Nic dziwnego: jego utwory dramatyczne, zebrane w tomie pt. *Komedie i przysłowia* mają w sobie największy ładunek klasycyzmu. Jest w nich Szekspir i Byron, ale jest i Racine, Beaumarchais, Arystofanes i Marivaux. Nie ma w nich troski o widowisko, teatralność, scenerię, jest przede wszystkim troska o postacie, rysunek ich charakterów, motywację ich działań. Są to postacie żywe. Taki właśnie jest Lorenzaccio, bohater dramatu pod tym tytułem, skomponowanego na wzór Szekspira jako barwna kronika z czasów Renesansu włoskiego. Takie są też postacie krótkich, znakomicie zbudowanych sztuk, które Musset podał jednak z myślą o czytelniku, nie o widzu teatralnym: *Kaprysy Marianny, Nie igra się z miłością, Kaprys.* Właśnie od wystawienia *Kaprysu* w roku 1847 zaczęła się teatralna kariera Musseta. Ale bo też jest to sztuka w guście Marivaux, dramacik salonowy, pełen wdzięku, scenka z życia, które można aprobować. W tym właśnie kierunku szły wymagania publiczności literackiej i teatralnej we Francji w połowie XIX wieku. Sukcesy odnosi François Ponsard, autor neoklasycystycznej tragedii pt. *Lukrecja,* świadczący o trwałości gustów i tradycji klasycznych. Wkrótce zacznie się też okres triumfów teatru mieszczańskiego.

Przyczyn niepowodzenia dramatu romantycznego we Francji doszukują się krytycy przede wszystkim w tym, że nie pojawił się we Francji romantyczny geniusz na miarę Szekspira; dramat romantyczny stworzył możliwości natychmiast wyzyskane przez inne dziedziny twórczości literackiej. Tematy z dziejów narodowych, które proponował jako własne odkrycie poetyckie, wyzyskała eseistyka historyczna, awansująca w XIX wieku we Francji do rzędu wielkiej literatury. Ideę przedstawienia skomplikowanego życia wewnętrznego indywidualności ludzkiej podjęła powieść i realizowała ją lepiej. Dramat romantyczny miał bowiem ambicję wszechstronności: być wielką literaturą tworzącą wielki spektakl teatralny. Ale romantyczne pojęcie wielkości literackiej i wielkości teatralnej zawierało w sobie postulat ogarnięcia wszelkich aspektów życia i wszelkich funkcji dzieła sztuki. Dramat romantyczny nie umiał znaleźć równowagi między wymaganiami teatru i inspiracją literacką, między nową koncepcją teatru i nową koncepcją literatury. Oscylował między melodramatem i sztuką nie nadającą się do grania na scenie. Tylko Musset wy-

szedł z tych sprzeczności obronną ręką; tworzył teatr do czytania, a okazało się, że na scenie wypada on równie dobrze; jest to tylko pozorny paradoks: Musset tworzył literaturę dramatyczną nie myśląc o spektaklu, właśnie dlatego uniknął sprzeczności. Dlatego też te najmniej romantyczne dramaty są najlepszymi dramatami romantyzmu francuskiego. Ale scenę francuską tego okresu zdążył już opanować Eugeniusz Scribe, autor czterystu sztuk teatralnych.

Scribe zaczął swą karierę jako autor wodewilów, librett do oper komicznych i oper, potem trafił na. scenę Komedii Francuskiej jako autor komedii: *Waleria, Małżeństwo z interesu, Koleżeństwo, Kalumnia, Szklanka wody, Łańcuch* itd., itd. Miał licznych współpracowników, znany był i tłumaczony za granicą, zrobił na swej twórczości majątek, przyczynił się do unormowania prawa autorskiego i pozotał w literaturze i w teatrze jako twórca wzoru „sztuki dobrze skrojonej": podpatrzone z życia typy ludzkie i intryga świetnie zawiązana, przeprowadzona i rozwiązana, a przy tym tak, aby nigdy nie popaść w ton serio.

Scribe zmarł w roku 1861, gdy sceny paryskie pełne już były dzieł jego bliższych lub dalszych kontynuatorów. Emile Augier, autor słynnego *Zięcia pana Poirier,* wyspecjalizował się jako obrońca moralności rodzinnej, pogromca zbytku i luksusu, mezaliansów, romantyzmu, „dekadencji" młodzieży. Aleksander Dumas–syn, autor słynnej *Damy kameliowej,* dzieła jeszcze w duchu romantycznym, pisał „sztuki z tezą", ale tezą moralizatorską i szokującą: krytyka roli społecznej pieniądza, obrona uwiedzionych, obrona dzieci nieślubnych, obrona kobiety. Victorien Sardou stworzył kilkadziesiąt komedii obyczajowych, historycznych, melodramatów, wodewilów, które po krótkotrwałych triumfach poszły do lamusa. Ernest Labiche, autor komedii obyczajowych, wsławił się swoim zabawnym *Słomkowym kapeluszem o* naiwnej, absurdalnej intrydze i żywych dialogach.

Edouard Pailleron jest znany przede wszystkim jako autor dobrej komedii obyczajowej *Nudny świat* wystawionej w 1881 roku. Rok później pojawił się na scenie Henry Becque ze swymi *Krukami (Corbeaux),* które stanowią datę w rozwoju francuskiej literatury dramatycznej końca XIX wieku: do tearu wkracza naturalizm. Wkrótce potrzyma on także własny teatr: Théâtre Libre (Teatr Wolny) André Antoine'a. Ale Antoine, zmarły w roku 1943, to już jest właściwie historia wieku XX.

III. ZWYCIĘSTWO WIELKIEJ POWIEŚCI

Proza literacka zastosowana w XVIII wieku do najróżnorodniejszych dziedzin myśli, nobilitowania w opinii czytelniczej, świadoma już swych artystycznych i intelektualnych możliwości, w wieku XIX stała się rodzajem najżywotniejszym i panującym w literaturze franskiej. To w gruncie *rzeczy* ona umożliwiła romantykom prowadzenie batalii przeciw klasycyzmowi bardziej niż ich praktyczne dokonania w poezji czy dramacie: „przedmowy", „manifesty" zrobiły większe wrażenie niż same dzieła. To ona z ideologów, historyków, filozofów uczyniła w XIX wieku pisarzy, których nazwiska wymienia się w historii literatury. Wigor stylu nadał w pierwszej połowie stulecia literacką wartość reakcyjnym teoriom politycznym i historiozoficznym, przedstawianym przez Josepha de Maistre i Ludwika de Bonald, utopijnemu chrześcijaństwu księdza Félicite-Robert de Lamennais'go, ostrym pamfletom politycznym Paul–Louis Couriera, eklektyzmowi filozoficznemu Victora Cousin, utopijnemu socjalizmowi Saint–Simona, Fouriera, Proudhona, pozytywizmowi Augusta Comte'a. Literackie talenty podniosły do rangi dzieł sztuki utwory dziewiętnastowiecznych historyków francuskich o tak odmiennych stanowiskach ideologicznych i prze-

konaniach politycznych, jak Thierry, Guizot, Thiers, Fustel de Coulanges, a przede wszystkim Michelet i Renan.

Jules Michelet, autor kapitalnej, wielotomowej *Historii Francji* pojmował historiografię jako połączenie „systemu opowieści". Chodziło mu o integralne odtworzenie życia w przeszłości. Przywiązywał więc wagę do opisu geograficznego, ale traktował go w sposób symboliczny: jako równoczesny opis „ducha okolic", ucieleśniającego się następnie w wielkich postaciach historycznych, które z tych okolic pochodzą. Był w tym niewątpliwym romantykiem. Francję traktował tak, jak się traktuje osobę; co więcej, jak osobę obdarzoną duszą. Opisywał obyczaje, instytucje, kulturę, wydarzenia polityczne, wielkie ruchy masowe, działalność wybitnych jednostek w dziejach Francji, właśnie jej duchowi przypisując siłę nadawania tym zjawiskom określonego kierunku rozwoju, określonego kształtu. Była to więc uczona i naukowa historiografia o wielkiej sile poetyckiej.

Ernest Renan jest również historykiem–poetą, ale jego poezja była przede wszystkim poezją stylu, a nie poezją koncepcji. Renan cieszył się wielkim autorytetem jako uczony hebraista, autor wielotomowego *Pochodzenia chrześcijaństwa* i *Historii ludu izraelskiego,* jako badacz sceptycznie traktujący historię biblijną i starający się ją odtworzyć krytycznie, zgodnie z wymogami nauki. Ale przede wszystkim jako pisarz, którego wiedza i poglądy zyskiwały szeroki rozgłos właśnie dzięki wielkim walorom stylu literackiego jego książek. Jedna z nich, słynny *Żywot Jezusa,* wywołała skandal i pozbawiła Renana katedry w College de France.

W ślad za historią w uczonej prozie francuskiej XIX wieku wyrobiła sobie wreszcie miejsce krytyka jako wyspecjalizowany gatunek literatury, mający za zadanie tworzenie jej teoretycznej koncepcji, a stąd także spójnego systemu jej krytycznego osądu. Na samym progu stulecia ten gatunek prozy i myśli reprezentuje Germaine Necker, baronowa de Staël-Holstein, znana jako pani de Staël. W roku 1800 wyszła jej książka *O literaturze,* w roku 1810 – *O Niemczech.* Obie wywarły silne wrażenie i miały znamienny wpływ na literacką kulturę europejską.

W książce *O literaturze* pani Staël pisze: „Postanowiłam zbadać, jaki wpływ ma na literaturę religia, obyczaje i prawo oraz jaki wpływ na religię, obyczaje i prawo wywiera literatura [...] Wydaje mi się, że przyczyny moralne i polityczne, które zmieniają ducha literatury, nie zostały dostatecznie zanalizowane [...]". Tak więc pani de Staël stosuje do literatury metodę Monteskiusza, stawia tezę, że istnieją określone, prawidłowe związki między literaturą i społeczeństwem. Śladem encyklopedystów wysuwa również myśl, że literatura podlega ustawicznemu doskonaleniu, że istnieje w literaturze postęp. Jego czynnikiem sprawczym jest wolność. Przedstawiając w swej książce dzieje epok literackich w Europie, autorka analizuje poezję starożytnych Greków i Rzymian, poezję włoską i hiszpańską, a potem przechodzi do literatury Północy i tu z największym entuzjazmem mówi o Szekspirze. Część druga poświęcona jest współczesności i przewidywaniu przyszłego rozwoju literatury europejskiej, w którym – zdaniem pani de Staël – wielką rolę odgrywa powieść.

Książka *O Niemczech* stanowi zarówno krytykę napoleońskiej polityki siły i przemocy, obronę praw narodów, jak i obraz współczesnej kultury niemieckiej, obraz wyidealizowany z punktu widzenia politycznego i społecznego, niekompetentny w zakresie analizy filozofii Kanta i Fichtego, przynoszący przecież informacje o nich, a nade wszystko analizy takich autorów, jak Goethe, Schiller, Klopstock, Lessing, Schlegel. Zawarte jest w tych analizach kryterium gustu i kryterium opozycji między poezją klasyczną i romantyczną.

Pani de Staël sformułowała więc w swych książkach wynikającą z doświadczeń współczesnych i ideologii Oświecenia nową koncepcję literatury. Była to koncepcja oparta na wierze w postęp, którego elementem jest także postawa moralna, ta, którą pani de Staël nazywa „entuzjazmem". Była to koncepcja'stosująca kryteria względności historycznej i

przypisująca literaturze rolę społeczną, a nie tylko szukająca jej społecznej genezy, koncepcja nadająca wartość narodowym cechom literatury, ale i kosmopolityczna w tym sensie, że dostrzegająca jedność literatury europejskiej; koncepcja wreszcie postulująca określoną metodę, właśnie historyczną i socjologiczną, badania zjawisk literackich, metodę porównawczą, która dopiero w XX wieku zacznie się rozwijać w naukowym literaturoznawstwie.

Po pani de Staël literatura francuska XIX wieku wydała dwu wielkich krytyków: w pierwszej połowie stulecia – Charles–Augustin Sainte-Beuve'a, w drugiej – Hipolita Taine'a.

Sainte–Beuve związany był z romantykami, z kołem Wiktora Hugo, którego poezje poddał krytyce w artykule inaugurującym jego karierę pisarską. Wkrótce jego *Obraz poezji francuskiej w XVI wieku* przynosi próbę powiązania poezji romantycznej z poezją Plejady: Sainte–Beuve staje się historykiem literatury. Uprawia tę dziedzinę jeszcze jako autor *Historii Port–Royalu* oraz *Chateaubrianda i* jego grupy.Ale wielką część swej wiedzy i swego talentu zawarł Sainte-Beuve w ulotnych artykułach krytycznych, publikowanych w czasopismach i gazetach, później dopiero zebranych w liczne tomy:

Portrety literackie, Portrety kobiet, Portrety współczesne, Poniedziałki, Nowe Poniedziałki, Pierwsze Poniedziałki i wreszcie pilnie ukrywane *Moje trucizny* (opublikowane dopiero w roku 1926), w których daje upust swej niepowszedniej złośliwości. Każdy artykuł Sainte-Beuve'a może być uważany za dzieło sztuki; piękno zdania, świeżość obrazu, sugestywność metafor to była ambicja Sainte-Beuve'a, nie uznanego poety i powieściopisarza, nieszczęśliwego kochanka pani Hugo, żony romantycznego wieszcza. Ale każdy artykuł stanowi też przykład metody Sainte–Beuve'a: jest to metoda portretu literackiego, opartego na wyczerpującej dokumentacji i pretendującego do obiektywizmu. Portrety Sainte–Beuve'a dotyczą przede wszystkim indywidualności twórczej, tę indywidualność właśnie tworzą zasadniczym przedmiotem zainteresowań, badań i ocen krytyka: „Indywidualność – talent zbadany pod względem wykształcenia, kultutury, pochodzenia, biografii, czyli próba uchwycenia samego aktu twórczego w tym wszystkim, co moralnie intelektualnie jest mu właściwe. Posługując się tą metodą Sainte–Beuve, krytyk i historyk, nie był wierny żadnej szkole gustu czy myśli, z którymi stykał się w okresie swego życia; niesprawiedliwy i często błędnie sądzący współczesnych zdobywał się jednak na wielką przenikliwość sądu, gdy analizował przeszłość literacką Francji.

Hipolit Taine, filozof, historyk, krytyk literatury i sztuki, zapanował nad umysłami współczesnych w drugiej połowie stulecia, jako wyraziciel tendencji pozytywistycznych. Jest on autorem studiów o bajkach La Fontaine'a, o Liwiuszu, o literaturze angielskiej, o sztuce włoskiej, holenderskiej, greckiej, o historii Francji. Jego *Historia literatury angielskiej i Historia Francji współczesnej (Orgines de la France contemporaine)* stanowią ważne wydarzenia w rozwoju myśli europejskiej. Podobnie jak jego *Szkice o krytyce i historii,* gdzie wykłada swą metodę. Warto jednak pamiętać, że twórczość Taine'a przeszła swoistą ewolucję: od poglądów społecznie i politycznie względnie radykalnych do potępienia rewolucji francuskiej. W przeciwieństwie do Sainte-Beuve'a Taine ma ambicję stworzenia systemu interpretacji historii. Rozwój historyczny jest dla niego problemem *sui generis* mechanicznym, swoistą kombinacją czynników determinujących powstawanie i kształt zjawisk historycznych, zarówno wydarzeń, jak i dzieł. Owe zaś czynniki determinujące to „rasa, środowisko, moment i naczelna zdolność" działającego człowieka. Taine skupia więc swe zainteresowanie na indywidualnościach zaniedbując wpływ zmiennej rzeczywistości ekonomicznej, społecznej, polityczno–wojskowej. Ale indywidualności interpretuje jak mechanizmy ściśle zdeterminowane i pozbawione wolności. Twórczość La Fontaine'a tłumaczy się dla niego całkowicie i wystarczająco tym, że był to człowiek z rasy galijskiej,

rodem z Szampanii, zajmujący pozycję dworaka u Króla-Słońce i posiadający wyobraźnię poetycką. Idąc śladem Monteskiusza, pani de Staël, a także Sainte–Beuve'a, Taine starał się jednak stworzyć uniwersalny system interpretacji, w którym konsekwentny determinizm pozwalałby wytłumaczyć zarówno dzieło literackie, dzieło sztuk planistycznych, jak i dzieło polityczne poprzez wykrywanie wpływu czynników w stosunku do dzieła zewnętrznych. Ten rygoryzm znajdował jednak wyraz w stylu pisarskim wcale nie rygorystycznym, wcale nie chłodnym, jest to raczej styl oratorski, tworzący barwne obrazy, nie unikający liryzmu, pełen metafor. Taine był świetnym pisarzem.

Ideologowie i historycy, filozofowie i krytycy francuscy XIX wieku tworzyli aurę intelektualną, w której rozwijała się literatura. Ich dzieła należą do historii myśli, historii idei. Ale do historii literatury należy ich proza. Jej artystyczna wartość była istotnym składnikiem . treści intelektualnych, która przynosiła, wyrażała, propagowała. Powieść francuska XIX wieku rozwijała się w kręgu ich wielorakiego oddziaływania, ale ocena tego oddziaływania nie jest łatwa. W nowym francuskim społeczeństwie, które powstało w wyniku wielkiej rewolucji 1789 roku, wśród gwałtownych przemian politycznych, wstrząsających tym społeczeństwem przez cały wiek XIX, reakcyjne i postępowe poglądy i ideały, tradycjonalizm i nowatorstwo, krytyka i utopia, nauka i wizjonerstwo tworzyły w poszczególnych okresach, dziełach, osobach konglomerat niełatwy ani do rozpoznania, ani do oceny. Romantyzm francuski jest pod tym względem szczególnie skomplikowany; podobnie i te kierunki w ideologii, w sztuce, w filozofii, które się za „reakcję na Romantyzm" uważa. Francuski wiek XIX był wielkim tyglem, w którym płonęły, gasły, stapiały się, rozpadały i na nowo łączyły postawy, gusty, style różnorodne. Dlatego też tyle mówi się o klasycyzmie romantyków francuskich, o romantyzmie naturalistów, racjonalizmie irracjonalistów, o zacofaniu postępowców, jednym słowem o „sprzecznościach", antynomiach i zaskakujących meandrach rozwojowych całej tej kultury, wyrosłej z jednego z największych w historii Europy przewrotów społecznych i rozwijającej się wśród rewolucji politycznych, szybkich przemian gospodarczych, wielkich zwycięstw i wielkich klęsk militarnych, gwałtownych nadziei i długotrwałych melancholii.

Dziewiętnastowieczna powieść francuska kwitnąca tak bujnie, jak nigdy przedtem, jest tego wszystkiego tyleż nieświadomym wyrazem, co i świadomym zwierciadłem. Ujęcie jej w jakikolwiek schemat opisowy zniekształca ją, zuboża i ponad miarę upraszcza rzeczywiste jej treści i rzeczywiste znaczenie. Ale – jak to już powiedziano – bez schematu nie ma wykładu. Historycy zaczynają zwykle wykład o prozie francuskiej XIX wieku od Chateaubrianda.

W roku 1801 ukazał się fragment jego prozy zatytułowany *Atala;* w roku 1802 – następny, pt. *René*. Te dwa fragmenty zaważyły na literaturze francuskiej bardziej niż wszystkie dzieła zebrane Chateaubrianda razem wzięte. *Atala* to opowiadanie starego Indianina, zwierzenie uczynione Europejczykowi. *René* to opowiadanie Europejczyka, zwierzenie uczynione Indianinowi. Treścią wyznań dzikusa jest miłość do pięknej Atali, chrześcijanki, nawrócenie na chrześcijaństwo, śmierć dziewczyny, a także opis dzikiej scenerii tych zdarzeń, egzotycznej, bujnej, przez nikogo nie opanowanej jeszcze przyrody. Treścią wyznań Europejczyka jest melancholia, marzycielstwo, samotność wśród ludzi, nieokreślona nostalgia. Oba te fragmenty, pochodzące z epopei prozą pt. *Les Natchez,* opisującej rewoltę amerykańskich Indian przeciw europejskim najeźdźcom, włączone zostały przez autora do innego dzieła: *Geniusz chrześcijaństwa (Genie du christianisme)* . Opowiadanie *Atala* służy tam jako ilustracja rozdziału pt. *Harmonia między religią chrześcijańską a scenami przyrody i namiętnościami ludzkiego serca;* opowiadanie *René* ilustruje rozdział zatytułowany *O pustce namiętności.* W ten oto sposób zarysowuje się to co najistotniejsze w ideologii literackiej Francois-René de Chateaubrianda: rehabilitacja religii chrześcijańskiej Jako siły moralnej, sentymentalnej i kulturotwórczej, analiza subiektywnej „choroby wie-

ku", zagubienia i wyobcowania jednostki w świecie ówczesnym, egzaltacja pięknem przyrody dzikiej i egzotycznej, irraconalnej pocieszycielki, tajemniczego wyraziciela „stanów duszy" ludzkiej.

Chateaubriand był arystokratą, wrogiem rewolucji, emigrantem politycznym, dyplomatą Napoleona, potem jego wrogiem, ministrem w okresie Restauracji monarchii, następnie liberalnym opozycjonistą. Był publicystą politycznym, historykiem zainteresowanym dziejami upadku imperium rzymskiego i dziejami przedrewolucyjnej Francji, podróżnikiem i reporterem opisującym Bliski Wschód i Amerykę Północną, eseistą i epikiem. *Les Natchez* to epopeja współczesna i egzotyczna; *Męczennicy* – to epopeja starożytna i chrześcijańska, mająca za zadanie „zawrzeć w jednym obrazie dwie religie, moralność, ofiary, obrzędy dwu kultów; pokazać temat, w którym język *Księgi Genesis* słychać równocześnie z językiem *Odyssei*", innymi słowy, wykazać i udowodnić poetycką siłę mitologii i kultu chrześcijańskiego.

Teoretycznie, w formie eseju, ten sam temat opracowany został w *Geniuszu chrześcijaństwa.* Jest to apologia: „nie wstyd wierzyć razem z Newtonem, Bossuetem, Pascalem i Racine'em" – pisze Chateaubriand. I broni chrześcijaństwa nie poprzez rozumową analizę teologii i dogmatów, lecz przez sentymentalną egzaltację wartości poetyckich i uczuciowych chrześcijaństwa jako religii; poprzez pokaz piękna jej świętych tekstów, piękna jej kultu, siły jej inspiracji w zakresie sztuki, umiejętności docierania do tajemnic ludzkiej duszy. Rodzajem epopei, pamiętnika, wyznania lirycznego, eseju są słynne *Pamiętniki zza grobu (Mémoires d'outre tombes),* które Chateaubriand przygotowywał długo, a które zaczęły się ukazywać w roku 1848, roku jego śmierci. Poprawne jednak ich wydanie opracowano dopiero w sto lat później.

Twórczość Chateaubrianda wyraziła, sformułowała, narzuciła porewolucyjnej Francji nową postawę literacką, czerpiącą z sentymentalizmu Rousseau, ale już romantyczną. Rehabilitowała ona religię i średniowiecze jako źródła inspiracji; naturę, krajobraz, podróż jako tematy, liryczny subiektywizm jako metodę, perspektywę. Ukazywała nie podejrzewane dotychczas bogactwo języka francuskiego, właśnie liryczne, muzyczne, rytmiczne możliwości prozy. Wbrew intencjom moralizatorskim Chateaubrianda stworzyła model „duszy romantycznej": młodzieńcza namiętność, poczucie samotności i wygnania, wyrafinowana uczuciowość, nieco masochistyczna lubująca się w cierpieniach, pragnienie ucieczki, ewazji, nieskończoności, uczucie niezaspokojenia, łączność z przyrodą, naturą, krajobrazem, tragizm, tajemnica, irracjonalność egzystencji, pociechy religii – oto elementy skondensowane, zgęszczone, a przez to posiadające silę jakby wybuchową w *Atala* i w *Réne,* w owych dwu małych fragmentach, od których zaczynają się dzieje dziewiętnastowiecznej prozy francuskiej.

Prawie równocześnie z nimi pani de Staël opublikowała swe *Delfinę* i *Rozynnę* – dwie powieści poświęcone obronie kobiet i analizie ich upośledzenia w ówczesnym społeczeństwie. Nieco później (1816) ; ukazał się słynny *Adolf* Benjamina Constanta, przyjaciela pani de Staël, polityka, dziennikarza, filozofa – arcydzieło analizy psychologicznej. Istniał już wówczas *Oberman* Sénancoura. Tak oto już sam początek stulecia kierował powieść w stronę zagadnień społecznych i w stronę autoanalizy, w stronę poszukiwania więzi ze społeczeństwem i w stronę poszukiwania samego siebie.

Étienne Pivert de Sénancour napisał swoją powieść w listach jako spowiedź bohatera, którym jest on sam. *Oberman* jest rodzajem intymnego dziennika, a jego treścią jest doświadczenie wewnętrzne: nieprzystosowanie do życia społecznego, nieszczęśliwe życie erotyczne, brak satysfakcji z pracy, która jest tylko zajęciem, ciągle pogłębiająca się samotność i coraz bardziej konsekwentna ucieczka w świat mistyczny, który łudzi nadzieją odnalezienia siebie *samego.*

Adolf Constanta to także zakamuflowana autobiografia. Nie ma tu jednak mistycyzmu, analiza jest chłodna i bezlitosna, styl surowy, obiektywizujący. Tworzy to kontrast z samym przedmiotem analizy: miłość namiętna, szaleńcza i jednostronna, miłość jako niewola i tyrania irracjonalna, miłość jako nieszczęście prowadzące do śmierci Ale także miłość jako problem więzi ze społecznością kastową i dyskryminującą, problem dysproporcji między panującą moralnością a rzeczywistością uczuć, sprzeczności między egoizmami o różnych postaciach, jednak sprzeczności, które wiążą, tyranizują, demoralizują.

Przesłanki postawy literackiej pani de Staël jako powieściopisarki znalazły kontynuację w twórczości George Sand. Pani Aurora Dupin-Dudevant tym właśnie pseudonimem podpisywała swe powieści, które w pierwszej połowie stulecia świadczyły o znamiennej ewolucji: od romansów poświęconych miłości i rewindykacji prawa do miłości dla kobiet, wbrew konwencjom, przesądom społecznym i tradycyjnej moralności *(Indiana, Walentyna, Lelia),* poprzez powieści pisane pod wpływem utopijnego socjalizmu Piotra Leroux w obronie ludu, w imię solidarności klasowej, na rzecz podziału ziemi *(Towarzysz Tour de France, Młynarz z Angibault, Grzech pana Antoniego),* aż do romansów wiejskich idyllicznego obrazu chłopów, ich życia, miłości, barw ziemi. Liryzm i humanitaryzm, wiara w siłę miłości i siłę postępu sympatia dla człowieka, przekonanie o jego dobroci łączyły się w tych utworach z wyobraźnią egzaltowaną, z wyjątkową zdolnością budowania narracji, z umiejętnością malowania krajobrazu i opisu obyczajów. Jednakże arcydzieło w tym gatunku powieści, który nazywa się umownie „powieścią społeczną", stworzył Wiktor Hugo; mowa o jego *Nędznikach.*

Rzecz ukazała się w roku 1862, a tytuł jej winien brzmieć po polsku *Nieszczęśnicy.* Idzie tu bowiem o nazwę, którą Hugo nadaje ofiarom stosunków społecznych, ofiarom, których broni przed niesprawiedliwością i krzywdą. Wielka ta powieść, niezwykle gęsta i różnoraka, pełna naiwnych, budujących epizodów, pełna przygód jak epopeja awanturnicza, liryczna na modłę osobistych wyznań, realistyczna w opisie obyczajów, zmierza do udowodnienia, do unaocznienia, „degradacji mężczyzny w sytuacji proletariusza, degradacji kobiet wskutek głodu, degradacji dziecka wskutek ciemnoty [...]". Ale nie jest to powieść pesymistyczna. Jest realistycznym oskarżeniem, jest jednak równocześnie baśnią o wyzwoleniu „nieszczęśników". Jean Valjean, główny bohater powieści, postać literacka o walorach symbolu, niemal nadludzka, przeżywa przełom duchowy, gdy styka się z prawdziwą chrześcijańską pokorą i miłością bliźniego, i z wcielenia Zła staje się wcieleniem Dobra. Sam, samodzielnie, samotnie, prowadzi walką ze Złem. Ludowa utopia i ludowe nadzieje, stare tradycje i nowe doświadczenia znalazły w tej powieści wyraz niepospolity. Późno wyraziły się w niej istotne dla Romantyzmu francuskiego tendencje: idealizm stopiony z realizmem, wiara w siłę indywidualności stopiona z humanitaryzmem obejmującym masy upośledzone. Ale romantyzm inspirował również te postawy literackie, które najłatwiej powiązać z *Réne, Obermanem, Adolfem* i które znalazły wyraz z powieści autobiograficznej, fantastycznej, psychologicznej .

Powieść jako mniej lub bardziej zamaskowana autobiografia; autobiografia jako źródło twórczości i model bohatera powieściowego to zjawisko znane nam już od czasów *Nowej Heloizy* Rousseau, w omawianych utworach Chateaubrianda, Sénancoura, Constanta niezwykle zintensyfikowane. Lamartine w tym właśnie duchu napisał swe *Zwierzenia* i *Nowe zwierzenia,* powieść *Graziella* i powieść *Rafael.* Musseta słynna *Spowiedź dziecięcia wieku* przedstawiająca libertyna szukającego miłości, przeżywającego rozczarowanie i popadającego w sceptyczny cynizm i analizująca ową „chorobę wieku" – to także autobiografia. Autobiografią była również powieść Sainte Beuve'a – *Pożądanie.* Elementy autobiograficzne odnajduje krytyka w dwu powieściach Alfreda de Vigny: *Stello* oraz *Poniżenie* i wielkość wojskowa. Problematykę *Stella,* z którego powstał *Chatterton,* już znamy: konflikt poety i społeczeństwa polega na tym, że poezja dąży do prawdy, społeczeństwo

zaś opiera się na akceptacji kłamstwa; sprzeczność między twórczością poetycką i zasadami życia zbiorowego jest nieunikniona. *Poniżenie i wielkość* przedstawia życie żołnierskie jako egzystencję upokorzoną: żołnierz to rodzaj nowoczesnego niewolnika. Prawdziwe jego bohatertwo nie polega na czynach wojennych; wojna to plaga i przekleństwo; wielkość moralna żołnierza – tego drugiego obok poety pariasa w nowoczesnym świecie – to dobrowolne poddanie się i wytrwanie w sytuacji niewolniczej, zaparcie się samego siebie i religia honoru stanowiąca o godności ludzkiej.

W drugiej połowie wieku Eugéne Fromentin, autor wspomnień Z podróży i świetnych esejów krytycznych o sztuce dawnej, wydał swą powieść pt. *Dominique*. Jest to ewokacja dzieciństwa: szkoła, koledzy i młodziutka dziewczyna; młodziutka miłość zawiedziona, ale uporczywa; melancholia i złudne poszukiwanie szczęścia w twórczości literackiej; spotkanie z ukochaną już zamężną, wyznanie wzajemnych ukrywanych uczuć i rezygnacja, rozstanie, ale rozstanie przynoszące spokój, czystość sumienia, ukojenie, prawie szczęście. „Spokój jest jedną z rzadkich możliwości szczęścia" – twierdził Fromentin. W swojej powieści pragnął uchwycić barwy i kształty tego, co w nim samym było najlepsze: dzieciństwo wraz z jego iluzjami. *Dominique* jest wyrazem wzruszenia wspomnieniem własnej postaci zatartej przez upływ czasu.

Ten rodzaj potrzeby, inaczej przecież umotywowanej i inaczej zrealizowanej, odnajdziemy także w prozie Gérard de Nervala: w jego opowiadaniach zebranych w tomie *Córki ognia.* Tu wspomnienia osobiste przetworzone w fikcję literacką miały służyć terapii psychicznej: proza czerpiąca ze źródeł autobiograficznych miała uwolnić Nervala od choroby, od nieszczęścia patologicznej świadomości. *Sylwia, Aurelia,* a potem *Pandora* Nerwala przenoszą nas z kręgu prozy autobiograficznej w krąg prozy wizyjnej, z pogranicza jawy i snu, trzeźwości i obłędu, rzeczywistości i marzenia. *Sylwia* jest opowiadaniem o miłości mistycznej do kobiety–zjawy, kobiety–ideału, dla którego narrator porzuca miłość zwykłą. *Aurelia* to opis dziwacznych wizji erotycznych pomieszanych z realistycznym opisem wydarzeń: „marzenie wkracza w życie rzeczywiste" wywołując ataki obłąkania. *Pandora* identyfikuje narratora z Faustem, Orfeuszem, Prometeuszem, z bohaterami mitycznych udręk. Ubóstwiona kobieta, boski ideał kobiety znika: zastępuje go mit Pandory, sprawczyni wszelkich nieszczęść ludzkich.

Przykładem tego rodzaju prozy jest również najlepsze z opowiadań Teofila Gautier *Spirite,* którego bohater oczarowany wizją kobiety przenika w mistyczny świat ideału. Droga Gautiera do prozy halucynacyjnej zaczęła się od próby znalezienia sposobu ucieczki, ewazji z rzeczywistego świata. *Panna de Maupin,* powieść wydana jeszcze w roku 1836, stanowi wyraz krytycyzmu i pesymizmu w ocenie ówczesnego społeczeństwa. *Arria Marcella* i *Roman de la Momie* idealizują egzotykę starożytnego Rzymu i starożytnego Egiptu, *Kapitan Fracasse* pozwala uciec w świat heroikomiczny dawnej Francji. Chodziło jednak nie o ucieczkę, lecz o odnalezienie ideału, możliwości życia zgodnie z ideałem i dla ideału.

Inaczej w opowiadaniach Charles Nodiera, prawdziwego prekursora prozy tworzącej świat wizyjny. Opowiadania te powstały w latach 1820 — 1840 i uważane były za wyraz „frenezji romantycznej". Dziś niektóre z nich oceniane są jako arcydzieła prozy niezwykłej, prozy na pograniczu poezji. *Smarra* ewokuje koszmar, okrutny, obsesyjny sen na jawie. Przeżywa go narrator zwierzający się z prześladujących go halucynacji, przeżywa go także główna postać-zjawa występująca w tych halucynacjach. Jest to więc koszmar podwójny, koszmar w koszmarze. Jego treścią jest okrucieństwo demona koszmaru noszącego imię Smarra, okrucieństwo krwawe: ten, który jest równocześnie podmiotem i przedmiotem halucynacyjnych wizji, przeżywa własną śmierć, asystuje przy swojej śmierci, widzi swą własną głowę ściętą i toczącą się po deskach szafotu. *Trilby* przedstawia inny rodzaj wizji: duszek domowy zakochany w dziewczynie, przepędzony egzorcyzmami, sprowadza na dom ukochanej, na serce i umysł jego mieszkańców niewytłumaczony smutek,

niepowodzenia, dziwne niepokoje. Trilby pojawia się dziewczynie w różnych postaciach. Dziewczyna marzy o nim: to jej marzenia wypełniają dom nastrojem rozterki, obawy, przygnębienia. *La Fée aux miettes* stanowi już otwartą pochwałę szaleństwa, owego stanu, który Nodier nazywał „lunatycznym". Jest to opowieść o szkockim rzemieślniku zakochanym w starej wiedźmie. W jej szpetnym ciele żyje starożytna piękność, Belkiss, królowa Saba. Wiedźma ma moc czarnoksięską. Ratuje Michała z różnych opresji, umożliwia mu w końcu życie spokojne i bezpieczne. Co noc we śnie sprowadza mu piękną Belkiss. Wreszcie każe Michałowi iść na poszukiwanie ziela, które jej przywróci młodość. To poszukiwanie, wyjście między ludzi, powiadomienie ich o tym, co stanowi szczęście, marzenie, nadzieję Michała, sprowadza nań klęskę; w oczach ludzi jest obłąkańcem, zostaje zamknięty w szpitalu.

Proza wywodząca się z romantyzmu czerpała jednak nie tylko z autobiograficznych źródeł, eksploatowała nie tylko obserwację psychologiczną, marzenie, wizję, halucynację. Czerpała również z historii, eksploatowała przeszłość. W *Stello,* w *Poniżeniu i wielkości* de Vigny'ego znajdujemy elementy historyczne, *Kapitan Fracasse* Gautiera stanowi ewokację przeszłej epoki i jej ludzi. Ale powieść historyczna w całym tego słowa znaczeniu znajduje swoje właściwe urzeczywistnienie w innych utworach.

W roku 1826 Alfred de Vigny opublikował swą powieść pt. *Cinq–Mars.* Jest to nazwisko markiza z czasów Richelieugo. Cinq–Mars wiedziony ambicją, której celem jest poślubienie księżniczki krwi, postanawia zwalczyć potężnego kardynała. Odznacza się na wojnie, zdobywa zaufanie króla i królowej i korzystając z tego wchodzi w porozumienie z Hiszpanami, którzy mają mu pomóc w ostatecznym zgnębieniu rządzącego Francją Richelieugo. Ale Richelieu odkrywa spisek. Królowa odmawia poparcia. Cinq-Mars nie chce się ratować za pomocą zdrady. Skazany na śmierć – ginie. Tak oto historia posłużyła de Vigny'emu jako ilustracja jego własnej koncepcji szlacheckiego honoru, jego idei wielkości starej arystokracji.

Wielką, romantyczną wizję średniowiecza francuskiego stworzył Wiktor Hugo w powieści *Nôtre-Dame de Paris (Dzwonnik z Nôtre Dame).* Ale w przeciwieństwie do de Vigny'ego jest to obraz wypełniony nie arystokracją, lecz ludem. Obraz o niezwykłej dynamice, różnorodności barw i kształtów, wprowadzający tłum jako głównego bohatera wielu epizodów i nadający szczególny sens poetycki, historiozoficzny, moralny cudownej architekturze paryskiej katedry. Dramatyczne dzieje pięknej tancerki Esmeraldy, okrutny los ohydnego pokraki, Quasimoda, miłość i zbrodnia, wzniosłe uczucia i podłe namiętności, tragizm i groteska, łzy i śmiech, grubiaństwo i szlachetność – oto prawdziwie romantyczna wizja, zgodna ze znanymi nam już tezami i postulatami estetyki romantycznej. W tej wizji średniowiecznego Paryża, jego niezwykłego krajobrazu, jego mieszkańców najróżniejszych stanów i zawodów, rekonstrukcja historii ma walor rekonstrukcji życia. Mroczna i tajemnicza siła fatalna panuje nad tym życiem, prowadząca do zbrodni i śmierci. To życie należące do przeszłości dawnej już i zapomnianej okazuje swą dramatyczną istotę, swą ponurą, pesymizmem przesyconą barwę.

Wobec tego arcydzieła słynna trylogia Dumasa–ojca, *Trzej muszkieterowie, Dwadzieścia lat później i Wicehrabia de Bragellone,* opracowana przy współudziale fachowego historyka, Augusta Maquet, zajmuje pozycję powieści historycznej wprawdzie, ale tradycyjnej w jej „przygodowym", „awanturniczym" charakterze. Tyle że ów tradycyjny sposób prowadzenia wątku, dla którego historia jest w gruncie rzeczy pretekstem, pod piórem Dumasa nabiera walorów niezwykłej zręczności, temperamentu i wyobraźni. Dumas spełnił więc ważną rolę w literaturze nie dlatego, że był autorem powieści historycznych, lecz dlatego, że jego powieści historyczne tworzyły jeden z modeli powieści popularnej.

Miała ona ogromne powodzenie w dziewiętnastowiecznej Francji; liczba powieści popularnych rosła, powstawały całe gatunki, jak *roman noir* (czarna powieść), *roman gai*

(powieść wesoła), wyrastali jej klasycy, tacy jak Ducray–Duminil, Pigault–Lebrun, Étienne Champfleury, którego najgłębszym przekonaniem było, iż „prawdziwi czytelnicy to czytelnicy książek za grosze" i najgłośniejszy z nich wszystkich Eugeniusz Sue, autor *Tajemnic Paryża,* pierwszej powieści publikowanej w odcinkach w codziennej gazecie (rok 1842). W takich oto okolicznościach literackich powstawały arcydzieła powieściowe Stendhala, Balzaka, Flauberta i Zoli. I nowelistyka Prospera Merimée.

Pamiętamy go jako autora *Teatru Klary Gazul.* Warto też wspomnieć o jego scenach dramatycznych *Żakeria* i *Rodzina Carvajal,* zaczerpniętych ze średniowiecza, pełnych sympatii dla rewolty ludowej, oraz o jego historycznej powieści *Kronika panowania Karola IX,* malującej fanatyzm walk religijnych w dawnej Francji. Trwałą pozycję w literaturze zapewniają Meriméemu przede wszystkim jego nowele, które chciał uczynić wzorem doskonałości kompozycyjnej. Panuje w nich romantyczna aura intensywności zmysłowej, prymitywnych namiętności, fantazji egzotyki, ale osiągana metodą realistycznego obiektywizmu: opis ściśle związany z akcją, postacie scharakteryzowane w działaniu, styl precyzyjny, zwięzły, plastyczny, kompozycja ścisła, logiczna; każde zadanie jest niezbędne i nie ma nic ponadto, co niezbędne. Wszystko, co w tych nowelach nie jest fikcją, opiera się na pieczołowicie zbieranej dokumentacji. Spośród tych nowel dwa, i to dwa najsławniejsze, utwory są raczej krótkimi powieściami: *Colombo,* historia vendetty korsykańskiej, i *Carmen,* znana nie tylko z lektury, ale przede wszystkim z przeróbki na libretto operowe.

Henri Beyle znany jako Stendhal zaczął swą karierę literacką od opisu wrażeń z podróży i od esejów krytycznych. O jego *Racine'ie i Szekspirze* była już mowa. Sławę zyskał jego esej *O miłości,* stanowiący „szczegółowy i drobiazgowy opis wszystkich uczuć, które składają się na namiętność zwaną miłością", analizę owego procesu idealizacji osoby kochanej, który się nieodmiennie dokonuje, pokaz zależności modeli erotyki od takich czynników, jak temperament, wiek, obyczaje i zwyczaje, ustrój polityczny.

Pierwsza powieść Stendhala *Armance* przeszła nie zauważona. W roku 1831 ukazuje się *Czerwone i czarne, kronika XIX wieku;* w roku 1839 – *Pustelnia parmeńska.* Dopiero po śmierci autora zostanie opublikowana korespondencja, *Lucjan Leuwen, Wspomnienia egotysty, Życie Henryka Brulard.* Stendhal był przekonany, że prawdziwy sukces odniesie „około roku 1880". Entuzjastyczny artykuł Balzaca o *Pustelni parmeńskiej* był pod tym względem chwilą przełomową. Ale rzeczywiste zwycięstwo, powszechne uznanie Stendhala za twórcę arcydzieł, przyniósł mu dopiero wiek XX.

Osobowość Stendhala analizuje się zwykle na podstawie *Dziennika, Życia Henryka Brulard* i *Wspomnień egotysty.* Podkreśla się jego niezwykłą wrażliwość, prawie kobiecą łatwość popadania w krańcowe nastroje z powodu czyjegoś gustu, tonu; wrażliwość stanowiąca nigdy nie wysychające źródło marzeń o przeżywaniu „namiętności najszlachetniejszych": przyjaźni, miłości, sławy. Są to marzenia sprzeczne: kryje się w nich ambicja niezwykłości osiąganej przez niezwykłe uczucie, ale i ambicja niepospolitych czynów. Ale istniał w Stendhalu również krytyk tej egzystencji „zbyt wielka wrażliwość uniemożliwia osąd", „zbyt namiętne serce niedobrze widzi bieg rzeczy" – tak sam twierdził. I starał się uwolnić od wpływu Rousseau przez studia filozofów, takich jak Cabanis, Destutt de Tracy, widzieć człowieka w człowieku, a nie w książkach, dokonywać zimnej autoanalizy, „bardziej postrzegać, mniej odczuwać". Uczył się kalkulacji w postępowaniu, gry, ukrywania uczuć, przemierzał maskę hipokryzji, którą niesprawiedliwość społeczna i głupota ludzka nakładają na twarz człowieka. Obserwował, badał, analizował współczesny mu świat.

I przedstawiał go w swych powieściach. *Czerwone i czarne (Le Rouge et le Noir),* powieść okrutna, napisana została pod hasłem „prawda, cierpka prawda". Ma to być prawda o Francji w okresie Restauracji monarchii, po klęsce Napoleona. Stendhal nienawidzi tego reżymu, który uważa za ekstrakt podłości i hipokryzji. Pokazuje klęskę liberałów i zwycięstwo ultrasów w perspektywie prowincji i jej przygnębiającej przeciętności, tępoty, wul-

garności. Taki właśnie jest pan de Renal. Pokazuje intryganctwo klerykalne, uważające się i uważane za metodę polityczną. Taki właśnie jest pan Valenod. Pokazuje nicość intelektualną i moralną, pełną pychy, perwersji, podłości paryskiej arystokracji. Taki jest pan de la Môle. Ale taki jest też cały ten świat, rządzą nim interesy najpodlejsze, instynkty, ambicje, uczucia najgorsze; tworzą się w nim siły sprzeczne, a przecież jednakowo tępe, bezlitosne, niemoralne; trwa w nim konflikt i wre walka, jest to jednak walka podłości z podłością: „czerwone i czarne". W tym świecie, gdzie życie jest rozgrywką, a nie twórczością, dwie wspaniałe postacie kobiece, dwa modele niezwykłej miłości, nabierają barwy grzechu, głupoty, perwersji: oto pani de Renal i panna de la Môle; oto rzeczywistość, z którą zmierzył się Julian Sorel, przenikliwy cynik, zręczny hipokryta, wytrwały i zimny kombinator. I przegrał: „panowie, nie mam zaszczytu należeć do waszej klasy; widzicie we mnie wieśniaka, który się zbuntował przeciw lichocie swego losu". Właśnie za to Sorel ponosi karę śmierci.

Lucjan Leuwen to Francja w reżimie monarchii lipcowej, powstałym w wyniku rewolucji roku 1830. Triumf pieniądza. Sprzedaż sumień. Kupowanie opinii publicznej. Rządy bankierów i giełdziarzy. Władza polityczna jako narzędzie. Ministrowie w roli lokajów.

I Lucjan tym bardziej umiejętnie wyzyskujący mocarzy tego świata, im bardziej nimi pogardza.

Pustelnia parmeńska – to Włochy, przybrana ojczyzna Stendhala, kraj ukochany i wybrany. Tu posiew napoleoński nie poszedł na marne, tu można znaleźć prawdziwych ludzi owładniętych ideałami heroizmu i wolności. Jednak przeciwstawiają się oni czemuś, co jest właściwie tylko błazenadą, choć dysponuje pewną siłą: dwór i intrygi dworskie prowincjonalnego księstewka. Dlatego też wcielenie owych ideałów, Fabrycy, łatwo wznosi się ponad nienawiść i wzgardę bez trudu zdobywa się na arystokratyczny, anarchistyczny dystans, on, kochanek doskonały, samym prawem dysproporcji wyrasta na szermierza wolności.

W postaciach powieściowych Stendhala krytycy odnajdują pewne wspólne cechy, z których budują pojęcie „beylizmu", czyli określonej, specyficznej postawy wobec życia. Jest to egotyzm, kult swego „ja", indywidualizm podniesiony do godności doktryny. W jej świetle życie wygląda jak teren poszukiwań i eksploatacji. Ich celem jest pełnia życia, szczęście, radość wznoszenia się ponad to, co ludzkie. Osiąga się ją przez poszukiwanie niezwykłych przeżyć, oszałamiających namiętności, ciągłe wyostrzanie swej inteligencji i wrażliwości. Wedle Stendhala Włochy to kraj, gdzie poszukiwanie ideału szczęścia jest najbardziej pasjonujące. Właśnie we Włoszech panuje tradycja i kult dla indywidualności silnych, czynnych, dla energii indywidualnej jako wartości nadającej sens życiu. Bohaterowie Stendhala to istotnie modele ludzi silnych, obdarzonych nieugiętą wolą podporządkowania sobie świata, który ich otacza. Dlatego właśnie odrzucają konwencje moralne, prawne, religijne, przeciwstawiają się przesądom, wydają walkę światu i toczą ją do zwycięstwa lub do klęski. Ale klęska ich nie łamie; nie osłabia ich zwycięstwo; nie wyczerpują się osiągnąwszy cel; dla nich nie ma ostatecznego celu, celem ich jest eksploatacja własnej, niepospolitej energii. Twórczość Stendhala wyrasta z Romantyzmu, ale go przerasta: zapowiada wielką literaturę europejskiego realizmu. Podobnie Balzac. Ten jednak już nie zapowiada: tworzy dla tej literatury skalę niepospolitą. Kariera literacka Balzaca zaczyna się od tego, co sam nazywa „świństwem literackim": od modnych, popularnych powieści pisanych dla zysku.

Na rok przed rewolucją lipcową, w 1829 roku, ukazują się pierwsze utwory, które Balzac podpisuje już swym nazwiskiem i które przynoszą mu rozgłos: *Szuani* i *Fizjologia małżeństwa.* W 1830 roku ma Balzac na swym koncie blisko sto pozycji bibliograficznych jest współredaktorem „Carricature", „La Mode", współzałożycielem „Feuilleton des Journaux Politiques". Pracuje bez wytchnienia, z uporem, z pasją, do upadłego. W roku 1831

wychodzi *Kobieta trzydziestoletnia* i *Jaszczur*. Balzac zdobywa europejską sławę, otrzymuje dziesiątki listów, otwierają się wreszcie przed nim upragnione arystokratyczne salony. W roku 1833 otrzymuje pierwszy list od pani Hańskiej i wydaje pierwsze swe arcydzieło *Eugenie Grandet*, a w rok później największe ze swych arcydzieł *Ojca Goriot*.

Są to równocześnie lata pierwszych spotkań z panią Hańską. Lata czterdzieste wypełniają podróże. Do Petersburga w roku 1843, do Drezna, Baden–Baden, Neapolu, Rzymu w roku 1845, wreszcie w roku 1846 przez Gliwice, Kraków, Brody, Annopol, Żytomierz, Berdyczów do Wierzchowni, majątku pani Hańskiej. Na progu rewolucji lutowej 1848 roku Balzac przerywa swą twórczość. Na 143 dzieła stanowiące jego dorobek, ma już za sobą 97.

Pomysł *Komedii ludzkiej (Comédie humaine)* dojrzewał powoli, ulegał ustawicznym przemianom, przekształceniom. Do roku 1830 powstawały utwory oddzielne, drukowane najpierw w odcinkach. W r. 1830 wyszły dwa tomy, zatytułowane *Sceny z życia prywatnego*, które po dwu latach rozrosty się do czterech tomów. W 1833 r. powstał projekt, by wcześniej wydane utwory i nowe prace ułożyć jako obraz współczesnego społeczeństwa francuskiego.

Tytuł całości miał być: „Studia obyczajów wieku XIX", z podziałem na „Sceny z życia prywatnego", „Sceny z życia prowincji" i „Sceny z życia Paryża". Potem plan się rozszerza. Powstają nowe cykle: „Studia filozoficzne", „Sceny z życia wojskowego", „Sceny z życia politycznego", „Sceny z życia wiejskiego", „Studia analityczne". Całość miała teraz składać się z 50 książek o wspólnym tytule „Studia społeczne. Wreszcie w roku 1841 ustala się nowy tytuł: „Ogrom planu – pisze Balzac w przedmowie – który obejmuje historię i zarazem krytykę społeczeństwa, analizę jego cierpień i roztrząsanie zasad, uprawnia mnie, mam nadzieję, do dania memu dziełu tytułu, pod jakim się ono obecnie ukazuje: *Komedia ludzka...*"

Wydrukowano ją między rokiem 1842 a 1846 w 16 dużych tomach, które okazały się cyklem powieściowym, ale przecież zupełnie różnym od tych, które dotychczas były znane, jak i od tych, którym współcześnie dajemy nazwę *roman fleuve*. Zupełnie różne bowiem były same źródła balzakowskiej koncepcji.

„Pełne, wykończone w rysunku charaktery – pisze Lukács – działają w skomplikowanej i konsekwentnie przedstawionej rzeczywistości społecznej; całość sytuacji zazębia się o całość charakteru. Genialna wynalazczość Balzaca polega na takim wyborze i takim operowaniu postaciami, że w centrum akcji jest zawsze umieszczona ta z nich, której [..] indywidualne właściwości najbardziej są odpowiednie, aby [...] oświetlić najistotniejszą w danym wypadku stronę procesów zachodzących w społeczeństwie [...] Jakkolwiek szeroko zakrojona i rozgałęziona akcja utworów Balzaca obejmuje [...] wielką liczbę postaci, i to postaci, które charakteryzuje wielostronna pełnia życia, to przecież nieliczne tylko spośród nich mogą w niej wyżyć się całkowicie. Jest to pozorna wada kompozycji balzakowskiej, ale jej właśnie zawdzięczamy efekt pełni, ona też narzuciła Balzacowi cykliczną formę powieści. Postacie, którym jedna powieść pozwoliła ukazać tylko epizodycznie i fragmentarycznie ich istotne cechy, wychodzą poza jej ramy, domagając się ponownego opracowania w utworze o tak dobranej akcji i temacie, aby mogły one znaleźć się tym razem w centrum akcji, dzięki rozwinięciu wszystkich swych cech charakteru i możliwości..."

Otóż w dziele Balzaca naliczono tych postaci dwa tysiące. Pochodzą one z rozmaitych prowincji, z Bretanii, Turenii, Prowansji, Delfinatu, Limousin, Szampanii, Berry i przede wszystkim z Paryża, z rozmaitych jego dzielnic, z wąskich, zabłoconych uliczek i z szerokich alei, z przedmieść i ze starego miasta i ze wstrętnych zaułków. Postacie balzakowskie to cała geografia Francji.

Ale równocześnie stanowią one istotną rewię różnorakich typów psychologicznych: skąpcy i szatańscy lichwiarze, rozpustni, słabi, wynaturzeni ojcowie, karierowicze, opętani

wynalazcy, uczciwi, skrupulatni kupcy, starzy żołnierze, nicponie i kobiety: kobiety święte,kobiety czułe, kobiety zimne i okrutne, kobiety dobre, kobiety słabe, kobiety niebezpieczne i stare panny, egoistyczne, zawistne, cierpiące, dokuczliwe jędze. Wszelkie niemal kręgi społeczne, wszelkie stosunki społeczne dostają się wraz z nimi na kraty *Komedii ludzkiej:* od wielkiego świata arystokratów, wielkiej finansjery, polityków i dygnitarzy, poprzez artystów, dziennikarzy, poetów, księży, spekulantów, kupców i żołnierzy aż do chłopów, służących i szumowin.

I właśnie dzięki temu arcydziełu Balzaca tętni współczesną mu historią Francji. Ukazuje i pozwala przeżyć owe czasy podobne do rozpalonego tygla, w którym wrą jeszcze przeżytki dawnej monarchii, rewolucji i napoleonizmu, nowy legitymizm, orleańska fronda, masy ludowe i przede wszystkim bogacąca się, rosnąca i drapieżna burżuazja. Mamy przed oczyma kronikę okresu od 1815 do 1846 roku, epokę Restauracji i Ludwika Filipa z częstymi wypadami wstecz, nieraz aż w czasy „starego porządku".

Krytyka Balzaca, przenikliwa, ostra, dokładna, wychwytuje najistotniejsze procesy społeczne, które obserwował. Majątki feudałów i kleru, sprzedawane w czasie rewolucji, nie dostały się do rąk chłopskich, lecz do rąk burżujów. Spekulacja i paskarstwo wyniosły do finansowej potęgi całą nową warstwę społeczną. Arystokracja nieuchronnie skazana na zagładę łączy się z bogatymi parweniuszami i tak powstaje nowa klasa uprzywilejowana. Chłopi żyją w nędzy. Władzę sprawują banki i finansiści, urzędnicy sądowi i rejenci. Rośnie potęga sprzedajnej prasy, posługującej się kłamstwem i szarlatanerią polityczną. Przywrócono przywilej urodzenia i bogactwa, zamknięto drogi kariery, stosunkowo łatwej za Napoleona: wywołano bunt młodych. Każdy tom *Komedii, ludzkiej* potwierdza ów obraz epoki, który nakreślono w 1848 r. w *Manifeście komunistycznym.*

W historii literatury rola *Komedii ludzkiej* jest ogromna. Balzac jest twórcą nowoczesnej powieści, wielkiej powieści, która do jego czasów ciągle uważana za gatunek podrzędny (on sam jeszcze nazywany był pogardliwie „romansopisarzem"), po nim staje się gatunkiem najważniejszym. Geografia, opisy ulic, domów, wnętrz, ubrań, narzędzi, przedmiotów codziennego użytku, szeroki obraz obyczajowy codziennego życia rozmaitych klas, środowisk, prowincji i stolicy; wielki, rozległy obraz historyczny, świetna analiza psychologiczna różnych typów ludzkich – wszystko to zyskało rangę wielkiego artyzmu. Wielkość krytyki i wielkość artyzmu stanowią o sile balzakowskiej powieści.

Uważa się Balzaca za „wizjonera". Istotnie, był nim jako zwolennik metafizycznych teorii i hipotez eksploatujących zjawiska magnetyzmu i telepatii, przekonanych, że myśli zrodzone w mózgu człowieka są rzeczywistymi istotami poruszającymi się we wszechświecie, że człowiek nie może o własnych siłach przeniknąć tajemnic życia. Te teorie i hipotezy z pogranicza mistycyzmu łączyły się ze skrajnym indywidualizmem, ale i z pochwałą władzy silnej, dyktatorskiej, ograniczonej jedynie prawami religii, a nie prawami demokratycznego społeczeństwa i jego instytucji.

„Wizjonerstwo" Balzaca miało jednak inne jeszcze oblicze, inny charakter; gdy dotyczyło nie wszechświata, życia w ogóle, człowieka w ogóle, lecz konkretnego społeczeństwa, stawało się wizjonerstwem realistycznym. Obraz społeczny, który Balzac stworzył, jest wielkim literackim freskiem, utrzymanym w tonie ponurym i okrutnym. Paryż pojawia się tu jako „nowoczesne monstrum", fascynujące swym cynizmem i zepsuciem, oddane przyjemnościom, podporządkowane prawu pieniądza, nurtowane przez wściekłe ambicje. Walka, której jedynym problemem jest zwyciężyć bez względu na cokolwiek i kogokolwiek, stanowi istotę zbiorowego życia. Ale jest to walka, w której wielka energia społeczna czasów Rewolucji i Cesarstwa napoleońskiego ulega wynaturzeniu. I ci, którzy ją prowadzą, bohaterowie Balzaca, księżna de Langeais, Rastignac, Vautrin, są w pełni tego świadomi. Są to ofiary wynaturzonych namiętności, obsesjonaci, ludzie ogarnięci monomanią, wielkie monstra psychiczne i moralne w tym monstrualnym świecie. I Balzac po-

kazuje, w jaki sposób zwykli ludzie ulegają przemianom, jak powoli zatruwa ich jad krążący w żyłach społecznego organizmu, jak stają się potworami.

Społeczeństwo jest bowiem dla Balzaca swego rodzaju tworem przyrody: istnieją w nim, jak w przyrodzie, gatunki, dające się sklasyfikować, ponieważ łączy je jakaś zasada wspólna. Stąd właśnie idea wielkiego fresku; tworzy on organizm, całość złożoną z części autonomicznych. Ale we wszystkich siła sugestywna drobiazgowego opisu miejsc, gdzie odbywa się akcja powieści, pozwala przeczuć tajemnicze związki między osobami i terenem ich działalności. We Wszystkich też portrety tych osób, wnikające w najdrobniejsze szczegóły, umożliwiają poznanie ich plastyczne, wizualne, a zarazem intymne, jakby „od środka"; akcja zaś jest dramatem, umiejętnie nawiązanym konfliktem, rozwijającym się poprzez gwałtowne epizody aż do rozwiązania, które nie jest jednak definitywnym końcem: znane już postacie pojawiają się w dalszych częściach fresku. Jest on rozległy, lecz jednolity; przepełniony niezliczonymi przedmiotami, zdarzeniami, postaciami, przedstawionymi tak, jak życie jawi je obserwatorowi, lecz skomponowany, nie bezładny podzielony na osobne części, odrębne dramaty, autonomiczne wątki, lecz powiązany jedną myślą krytyczną i bezlitosną; różnobarwny i wielokształtny, lecz wszystkie te barwy są w tonie ciemnym, a wszystkie te kształty mają ten sam charakter głębokiego pesymizmu; dynamiczny, ruchliwy, pokazujący ewolucję i odmianę w swych częściach, lecz w całości swej nieruchomy, niezmienny i pozbawiający nadziei. Oto wizja Balzaca, wizja zrealizowana w dziele sztuki. Jest ona pełnym już a zarazem najdoskonalszym wyrazem dziewiętnastowiecznej estetyki realistycznej.

Estetyka ta zawierała w sobie możliwości różnej jej interpretacji. Balzac realizował ją w formie wielkiej, epickiej i dramatycznej syntezy. Flaubert uważał, że każe ona starać się przede wszystkim o naukową bezstronność. Według niego powieściopisarz winien czerpać inspirację z zasad i metod nauk przyrodniczych, zbierać dokładną, wszechstronną, wyczerpującą dokumentację tematu, który podejmuje, opracowywać szczegóły w oparciu o dane naukowe, przedstawiać fakty tak, aby ujawniało się w nich to, co powszechne, nie wyciągać żadnych wniosków, nie narzucać siebie. Wielka sztuka jest naukowa i bezosobista. Nie znaczy to, aby nie wolno było osobistego doświadczenia i własnych emocji wyzyskiwać w dziele sztuki, ale winno ono mieć taką postać, tak być wypracowane pod względem formalnym, aby przyszłe pokolenia czytelników nie domyśliły się nawet, że autor był kiedyś żywym człowiekiem. Stąd postulat doskonałości stylistycznej, ów kult formy stanowiący konsekwencję flaubertowskiego pojmowania realizmu.

Dla Flauberta był to rygor, który sam sobie narzucał, aby opanować swoją „frenetyczną" romantyczną wyobraźnię, aby się przeciwstawić romantyzmowi, który go zawiódł. Właśnie rozczarowanie, klęska ideowa całego pokolenia romantyków jest treścią *Szkoły serc*. Fryderyk Moreau, pełen namiętnych i szlachetnych ambicji artystycznych, zjawia się w Paryżu roku 1840, przeżywa swoje lata młodzieńcze na marzeniach o karierze, na marzeniach o miłości, lecz nicość swej egzystencji spostrzega dopiero wówczas, gdy środowiska młodych i równie jak on ambitnych ludzi już się normalnym biegiem rzeczy rozpadły i pozostało po nich tylko wspomnienie. Ale jest to wspomnienie okrutne w swym rozpaczliwym cynizmie, w swym bezwzględnym poczuciu straconego życia: wizyta w domu publicznym, oto co było najlepszego w naszym życiu – powiada Fryderyk, a jego przyjaciel Deslauriers, ten który marzył o zdobyciu władzy, potakuje: „– Z pewnością. To było to, co mieliśmy najlepszego". Tak właśnie kończy się *Szkoła serc*.

Słynna *Pani Bovary*, której bohaterką jest wychowanka klasztoru, prowincjonalna dziewica o gorącej wyobraźni i romantycznej ambicji przeżywania nadzwyczajnych emocji, zbuntowana przeciw drobnomieszczańskiej, beznadziejnej przeciętności, poszukująca wielkich uczuć, miłości – ideału, staje się pospolitą uwodzicielką, łatwym kobieciątkiem, nieszczęsną rozpustnicą i umiera samobójczo.

Bouvard i Pecuchet powieść nie dokończona, bo śmierć przerwała pracę autora, nazwana została przez Gide'a „epopeją niesmaku", a przez Mauriaca „ponurą farsą". Tu dwaj poczciwcy, przekonani, że zdobywszy naukową wiedzę o faktach potrafią racjonalnie zorganizować sobie życie, kończą na bezmyślnym przepisywaniu wszystkiego, co się tylko da przepisać. „Żadnych refleksji! Przepisujemy! Trzeba, żeby stronica się zapełniała, żeby pomnik stawał się kompletny – równość wszystkiego: zła, dobra, piękna, brzydoty, rzeczy nie znaczących i charakterystycznych. Nie ma nic prawdziwego poza zjawiskami..." Tak miało wyglądać wedle notatek Flauberta zakończenie jego ostatniej powieści.

A więc zawsze klęska: w *Szkole serc* ponosi ją pokolenie romantyków wśród wielkich przemian politycznych burżuazyjnej Francji, w *Pani Bovary* ponosi ją marzycielska i namiętna natura kobieca wśród beznadziejnej pustki drobnomieszczańskiej prowincji francuskiej; w *Bouvard i Pecuchet* ponosi ją płaski i naiwny racjonalizm starszych panów wśród chaosu pojęciowego pozytywistycznej wiary w fakty. Arcydzieła Flauberta nie są dramatyczną epopeją monstrualnej wielkości podłego życia społecznego, nie są syntezą, freskiem, jak arcydzieła Balzaca: są anty dramatyczną analizą nicości, przeciętności, głupiej nudy i nudnej głupoty pozbawionych znaczenia egzystencji ludzkich.

Może dlatego spotkało je przyjęcie raczej pełne konsternacji niż podziwu, raczej pełne oburzenia (jak w wypadku *Pani Bovary)* niż zachwytu. Sukces bez niedomówień odniosły tylko *Trzy opowieści,* opowiadania różne, bo jedno współczesne, model nowoczesnej, realistycznej prozy, dwa pozostałe – historyczne, ewokujące średniowiecze na wzór witraża, ewokujące antyczny świat żydowsko–rzymski na wzór *Salammbo.* Jest więc w tym zbiorze skrót całej twórczości Flauberta. Albowiem *Salammbo* i *Kuszenie świętego Antoniego* to powieści mające właśnie stanowić przeciwwagę realistycznej analizy nicości życia współczesnego: są ucieczką w przeszłość, w barwny i namiętny świat dawno umarłej kultury, świat wielkich tłumów i gwałtownych zdarzeń (to *Salammbo)* albo w świat ascetyczny i mistyczny, pustynny, samotniczy i wizyjny, stanowiący literacką transpozycję słynnego obrazu Breughla (to *Kuszenie św. Antoniego).* Ale to nie one nadały dalszy bieg wielkiej realistycznej powieści francuskiej XIX wieku.

Kontynuatorami Flauberta są Maupassant, Daudet, obaj Goncourtowie, Edmund i Juliusz. Alfons Daudet, autor słynnych *Listów z mojego młyna* i *Opowieści poniedziałkowych,* stanowiących serie realistycznych nowel, i nie mniej słynnej powieści heroikomicznej pt. *Tartarin z Tarasconu,* która stworzyła powielany potem po wielekroć typ obyczajowo-psychiczny Prowansalczyka. Potem Daudet napisał cały szereg zapomnianych dziś powieści obrazujących współczesne autorowi środowiska i typy społeczne. Guy de Maupassant, nie tyle w swych powieściach *(Historia jednego życia, Silny jak śmierć* itd.), ile w kilkuset nowelach stanowiących arcydzieła kompozycji i modele realistycznego stylu nowelistycznego, pokazał współczesne mu społeczeństwo z sarkazmem i litością, z udręką niepokoju i przerażenia, w duchu pesymizmu negującego jakiekolwiek wartości.

Twórczość Daudeta i Maupassanta klasyfikuje się na ogół jako przykład rodzącego się naturalizmu. Wydaje się, że to przede wszystkim Edmund i Juliusz Goncourtowie w swych powieściach, z których *Herminia Lacerteux* jest najbardziej znana i najbardziej reprezentatywna, zastosowali metodę, która estetykę realizmu powieściowego przemienia w estetykę naturalizmu w sposób bardziej radykalny. Według nich celem nowoczesnej sztuki literackiej winno być obrazowanie „prawdziwego życia", dokonywane tak, jak historyk obrazuje przeszłość: na podstawie skrupulatnie zbieranej dokumentacji, także „z natury", z bezpośredniej obserwacji. Ale w tej „naturze", we współczesnym życiu społecznym, w codzienności dającej się obserwować, interesuje Goncourtów przede wszystkim studium niezwykłych lub patologicznych „przypadków": *Herminia Lacerteux* jest właśnie studium histerii.

Artystyczna realizacja tych studiów musi mieć jednak znamiona doskonałości stylistycznej: nie klasycznej wszakże, lecz impresjonistyczej, mającej siłę ewokacji wrażenia, odcieni wrażenia odbieranego w zetknięciu z przedmiotami, osobami, zdarzeniami. Stąd w wypracowanym, „artystycznym" stylu Goncourtów łamanie logicznych elementów składni, śmiałe neologizmy, świadome „błędy". Jednak naturalizm pojęty jako nowa „szkoła" i nowa teoria jest dopiero dziełem Zoli. Oficjalną datą powstnia tej „szkoły" jest rok 1880, data publikacji tomu opowiadań pt. *Wieczory medańskie* (od miasta Medan, gdzie Zola przyjmował swych przyjaciół), zawierającego utwory Paul Alexisa, Henri Céarda, Joris Kari Huysmansa, Léon Hennique'a, Guy de Maupassanta i Zoli. Nazwiskiem Maupassanta podpisana była słynna *Baryłeczka,* stanowiąca debiut nie znanego wówczas pisarza. Przedmowa umieszczona na czele *Wieczorów* stanowiła deklarację „szkoły" i wyzwanie:

„Zamieszczone tu nowele opublikowane były jedne we Francji, inne za granicą. Sądząc, że wywodzą się z tej samej idei, że łączy je ta sama filozofia, wydajemy je razem. Jesteśmy przygotowani na wszelkie ataki, na przejawy złej wiary i ignorancji, których dowody krytyka dzisiejsza dała nam już wielokrotnie. Mieliśmy jeden cel: publicznie potwierdzić naszą prawdziwą przyjaźń, a równocześnie nasze tendencje literackie".

Publikacja tomu wywołała wrzawę w prasie. Pomawiano młodych pisarzy o naiwność i pretensjonalność, nazywano paczką bezczelnych zarozumialców, czworonożnymi realistami, krwiopijcami, czyścicielami ścieków, opróżniaczami kloak, oskarżano ich o brak poczucia moralności, naigrawanie się z ojczyzny, pornografię.

Istnienie „szkoły naturalistów" sygnalizowane było w prasie już od 1877 roku: od chwili publikacji *Assommoiru* Zoli i głośnego obiadu w paryskiej restauracji Trappa, który zgromadził młodych medańczyków przy jednym stole z Flaubertem i Edmundem Goncourt. *Assommoir,* publikowany w odcinkach od kwietnia 1876 roku, wywołał już burzę dyskusji, dał Zoli rozgłos, a odczyty i artykuły publikowane z tej okazji były traktowane jak manifesty nowego prądu literackiego. Jeden z nich, wydrukowany w brukselskim piśmie i podpisany przez Huysmansa, tego samego, który miał wkrótce odstąpić od naturalizmu, stać się symbolistą i ogłosić światu wielkość poezji Mallarmégo, uważany jest za jeden z pierwszych manifestów szkoły naturalistycznej:

„Zielone ropnie czy różowiutkie ciała – pisze tam Huysmans – wszystko nam jedno. Dotykamy jednych i drugich, ponieważ jedne i drugie istnieją, ponieważ łajdak w równym stopniu zasługuje, by wziąć go pod lupę, co najdoskonalszy z ludzi, ponieważ w naszych miastach roi się od upadłych dziewczyn, które posiadają tam takie samo prawo obywatelstwa, jak dziewczyny uczciwe. Społeczeństwo ma dwa oblicza: obydwa oblicza ukazujemy, posługujemy się wszystkimi barwami palety, zarówno czernią, jak błękitem, podziwiamy bez różnicy Riberę i Watteau, ponieważ obaj mają styl, ponieważ obaj czerpali z życia (...) Biorąc jako przedmiot studium mężczyznę i kobietę, chcemy, by działali w środowisku zaobserwowanym i oddanym skrupulatnie do najdrobniejszych szczegółów, chcemy ukazać, jeśli to możliwe, mechanizm ich cnót i występków, poddać sekcji miłość, obojętność czy nienawiść, będące wynikiem przejściowego lub stałego kontaktu tych dwóch istot. Jesteśmy smutnymi lub wesołymi demonstratorami zwierząt!" (tłum. T. Kowzan).

Wszystko co te manifesty głosiły, znalazło się później w teorii, w estetyce naturalistycznej, którą sformułował sam Zola, w esejach wydanych w roku 1880 i 1881: *Powieść eksperymentalna, Naturalizm w teatrze, Powieściopisarze naturaliści.* Tezą Zoli jest, że nowoczesnej literaturze nie wystarcza obserwacja typu naukowego, chce ona zastosować samą naukową koncepcję życia. Tę czerpie Zola z *Traktatu o dziedziczeniu naturalnym* doktora Lucasa, z *Pochodzenia gatunków* Darwina i ze *Wstępu do studium medycyny eksperymentalnej* Claude Bernarda. Rzecz Claude Bernarda ukazała się w roku 1865 i demonstrowała możliwość jednakowego traktowania przy pomocy metody naukowej ciał nie-

ożywionych i ciał żywych. Zola pragnie metodą naukową objąć również interpretację „życia uczuciowego i intelektualnego", stanowiącego specyficzną domenę literatury. Ale metoda naukowa to nie tylko obserwacja, to także eksperyment (doświadczenie) umożliwiający prowokowanie zjawisk i procesów i wyśledzenie praw, które nimi rządzą. Z obserwacji życia wynika tylko pewna hipoteza, przypuszczenie, podejrzenie dotyczące owych praw. Powieściopisarz–naturalista winien wymyśleć taką intrygę, która będzie miała moc sprawdzenia tej hipotezy, potwierdzenia owych przypuszczeń czy podejrzeń sugerowanych zaledwie przez prostą obserwację. Taka intryga będzie miała właśnie wartość eksperymentu, taką samą wartość, jak doświadczenie laboratoryjne ma w obrębie nauk przyrodniczych; sprawdzi na materiale ludzkim i społecznym to, co w biologii i w fizyce potwierdza prawomocność determinizmu, mechanizmu, ewolucjonistycznego materializmu. „Nauka wkracza obecnie w dziedzinę właściwą nam, powieściopisarzom [...] Mamy tak traktować charaktery, uczucia, fakty ludzkie, jak chemik czy fizyk traktują ciała nieożywione, jak fizjolog traktuje ciała żywe..." – pisał Zola. Naturalizm ma być „dokładną anatomią, przyjęciem i opisem tego, co jest". A to, co jest, rzeczywistość ludzka, to nędza człowieka, niewolnika dziedziczności fizjologii, istoty zdeterminowanej przez to, co w nim najmniej szlachetne. Cykl *Rougon Macquartów* Zoli miał być właśnie „pesymistyczną epopeją natury ludzkiej", ukazującą w miejsce charakterów, indywidualności obdarzonych wolnością, temperamenty ukształtowane przez cechy dziedziczne.

Lecz kiedy Zola formułował te teorie, mające wykazać jak dalece estetyka naturalistyczna różna jest i bardziej nowoczesna od estetyki realistycznej, nie znającej pojęcia eksperymentu i jego zastosowania do twórczości powieściopisarskiej, cykl *Rougon Macquartów* był już zaawansowany. Rzecz zaczęta w roku 1871, skończona w 1893 i nazwana w podtytule „historią naturalną i społeczną pewnej rodziny w czasach Drugiego Cesarstwa", obejmuje dwadzieścia powieści, przedstawia tysiąc dwieście postaci, liczne i rozmaite środowiska społeczne i zawodowe. Przypomina Balzaca, ale nie przypomina teorii samego Zoli, nie stanowi ich realizacji ani ilustracji. Jest potężną wizją świata społecznego, który od czasów Balzaca uległ wielkiej przemianie: Zola pierwszy dostrzega i pierwszy buduje wielką epicką wizję nowoczesnej cywilizacji przemysłowej, z jej robotniczymi dzielnicami, z jej nędzą, wyzyskiem i walką proletariatu.

W *Assommoir* pokazuje alienację i degradację człowieka w sytuacji proletariackiej. W *Germinalu,* który uważany jest za arcydzieło, maluje wielkość podjętej przez proletariat walki. Jest w tym przenikliwość na miarę niezwykłą, jest w tym wizjonerstwo o znamionach geniuszu. Ale w cyklu Zoli nie tylko proletariat występuje jako kolektywny bohater: bywa nim również wielki dom handlowy, hale targowe, maszyna, teatr, kopalnia – miejsca, które są sytuacjami ludzkimi, ale sytuacjami nadającymi indywidualny kształt zbiorowości ludzkiej. I pasjonującymi, niezwykłymi tajemniczymi tworami nowoczesnego życia społecznego.

Zola potępiał romantyczną przesadę, niecierpliwił go romantyczny człowiek–olbrzym, bohater balzakowski. To przeciw niemu obrócił swą estetykę, swą teorię powieści naturalistycznej, w której „wszystkie głowy zostają zwrócone na tym samym poziomie, gdyż rzadkie są okoliczności pozwalające nam ujrzeć człowieka rzeczywiście przewyższającego innych". Emilowi Zoli szło o prawdę w literaturze. O prawdę i sprawiedliwość szło mu również w praktyce społecznej. Znajomość naukowych praw społeczngo rozwoju miała –– zdaniem Zoli – przekreślić romantyczną przesadę, romantycznych bohaterów, „lalki kolosalnych rozmiarów".

Lecz teorie Zoli były pseudonaukowe. „Organizm społeczny jest identyczny z biologicznym" – twierdził Zola. „W społeczeństwie, podobnie jak w ciele ludzkim, panuje harmonia..." Życie jednak przeczyło tym teoriom. Pisarzowi i bojownikowi wytrąciło z ręki

sfałszowaną broń teoretyczną, stawiając go samotnie wobec społecznych antagonizmów. Zola podjął tę problematykę. Dlatego właśnie wbrew sobie i wbrew własnej ocenie romantyzmu musiał przybrać postawę wielkich romantyków.

Powieściowi bohaterowie Zoli, tak jak chce teoria naturalizmu, starają się nie być bohaterami: twory kiepskiej psychologii, ludzie statystycznie przeciętni, trudni do zapamiętania. Poruszają się oni jednak na tle rozległym, opisanym namiętnie, barwnie, z retoryczną i malarską wzniosłością romantyków:

„Od zmroku już, w całej okolicy, na drogach, na ścieżkach gołej równiny zaczął się ruch powolny; jak drobne strugi milczących cieni, to samotni, to w kilkoro, ciągnęli ludzie ku fioletowej linii lasu. Opustoszały z wolna wszystkie osiedla, kobiety, nawet dzieci szły jakby na przechadzkę, pod niebem wielkim i czystym. Mrok teraz już okrył drogi, nie widać było tłumu, poruszającego się ku jednemu celowi, tylko wyczuwało się w ciemnościach, jak kroczy, ciągnie przed siebie ogromny owładnięty jednym uczuciem, jedną ożywiony duszą. Między żywopłotami, wśród krzewów, słychać było tylko nikły szelest, dalekie odgłosy nocy" (tłum. J. Adamski).

Z powieści Zoli pamięta się przede wszystkim ich społecznie namiętne, romantyczne tło: strajk robotniczy, wojna, paryskie hale, tętniący pośpiechem dom towarowy, pałace Wiecznego Miasta. Dzięki niemu właśnie, dzięki żarliwemu bezlitosnemu krytycyzmowi utwory Zoli pozostały żywe. Bohaterowie idą w zapomnienie, z wyjątkiem jednego. Jest nim autor.

Skromny paryski mieszczanin zarabiający na życie pracą w domu wydawniczym, później uparty, wytrwały twórca demaskatorskich powieści i wreszcie człowiek, który ośmielił się publicznie krzyknąć twardo „oskarżam", stanął przed sądem, zjawił się w senacie, wołał z trybuny codziennych gazet, został skazany, uciekł na wygnanie, powrócił, by trwać w ostentacyjnym, dzielnym uporze głoszenia prawdy i domagania się sprawiedliwości: człowiek, który pierwszy odsłonił polityczny sens sprawy Dreyfusa, zdemaskował burżuazyjny parlamentaryzm, udowodnił klerykałom i nacjonalistom zbrodnie antysemityzmu, zmobilizował wszystkie ówczesne siły postępowe Francji do walki z reakcją. W jego artykułach politycznych brzmiał już w pełni i wyłącznie romantyczny ton Wiktora Hugo. I nie mogło być inaczej.

Postać Zoli–bojownika jest wielką postacią romantyczną. Właśnie dlatego sam Zola jest najlepszym, niezapomnianym bohaterem swoich powieści. I z wszystkich dzieł skromnego pana w surducie ta nigdy przez Zolę nie napisana powieść jest nam dziś najbliższa: jego własne życie. Mottem była mu wiara zaklęta w poetyckich słowach przywódcy francuskiego Romantyzmu: „La peuple est petit, mais il sera grand" oraz nieugięta pewność, którą sam wyraził: „[..] dniem i nocą niepokoję się tym, co się dzieje na horyzoncie, i uparcie ufam, że wkrótce zobaczę prawdę i sprawiedliwość przybywające do nas z odległych krain, gdzie wschodzi przyszłość. I czekam".

Od czasów Zoli naturalizm uległ i ulega daleko idącym przemianom – stał się pewną szkołą myślenia i twórczości artystycznej, pewną postawą wobec problemu wartości sztuki, najbardziej radykalną i skuteczną negacją europejskiego klasycyzmu z jego filozofią człowieka, wiarą w czystość rodzajów, wyobrażeniem kultury. Usiłował bowiem przemienić nie tylko sposób uprawiania powieści, lecz w ogóle rozumienia literatury jako sztuki. A wszystko to w duchu relatywizmu; przeciwko wierze, że wartość ludzka pozostaje nią tylko wówczas, gdy ma charakter absolutu. I w duchu desakralizacji: przeciw trwodze wobec niepojętej wzniosłości. I w duchu demitologizacji: przeciw pokorze wobec niezgłębionej i niepokonanej tajemnicy losu. I w duchu obserwacji, podglądania, analizy, eksperymentu, dla opisu człowieka jaki jest, zwyczajnego, przeciętnego, takiego jak wszyscy; przeciw tworzeniu postaci ludzkiej niebywałej, człowieka–bohatera, człowieka-symbolu, człowieka–syntezy, czło–wieka przewodnika ludzi. I w duchu prawdy o człowieku – istocie bez-

przykładnie ograniczonej, skazanej, bezsilnej, utopionej w świecie; przeciw tej prawdzie o człowieku, która widzi w nim wielkość na miarę świata, na miarę nieskończonych dziejów jego bezustannie podejmowanego konfliktu ze światem.

Była więc w tym wszystkim pretensja czy ambicja o charakterze uniwersalnym, ale i wielka siła. Naturalizm czerpał ją ze swego społecznego zaangażowania, ze swego trafnego rozeznania czy wyczucia kierunku, ku któremu nagle obróciła się historia, ze swojej radykalnej wrażliwości na to wszystko, co w rezultacie odmieniło całkiem barwę, kształt, charakter kultury europejskiej. Dlatego właśnie, choć jako doktryna jest przeżytkiem, jako postawa tkwi głęboko w umysłowości europejskiej. Przede wszystkim w powieści.

Powieść, która w wieku XVIII uległa wielkim przemianom i doczekała się nobilitacji, w wieku XIX stała się wielką kreacją literatury francuskiej. Z dawnej tradycji przejęła umiejętność budowania żywej akcji, pełnej przygód, widocznej szczególnie w powieści popularnej, która dzięki gazetom stała się rozrywką mas. Z tradycji klasycyzmu przejęła umiejętność literackiej analizy psychologicznej, budowania charakterów i typów, stosowania emocjonalnej i intelektualnej motywacji postępowania. Z tradycji Oświecenia wzięła nie tylko sztukę analizy społecznej i wiedzę o społecznych motywach potępowania, ale i sposób traktowania powieści, jako narzędzia walki ideologicznej. Przejęła wykształcone w biegu dziejów literatury francuskiej elementy liryzmu i epiki, dramatu i wizji, realizmu i fantazji. Ale w XIX wieku miała ambicję przeciwstawienia się żywiołowi poezji: „geniusz poetycki jest martwy" powiadał Stendhal; Flaubert potępiał „odwieczną osobowość deklamacyjną". W ciągu tego stulecia rozwijała najróżnorodniejsze postawy, penetrowała najróżniejsze dziedziny, nie dbała o jednolitość, zachłannie usiłując zasłużyć na miano gatunku uniwersalnego. Wcieliła się w autobiografię, uczyniła ją źródłem inspiracji, tworzywem, kreacją powieściową. Opanowała historię czyniąc z niej romans, epopeję, dramat. Zbudowała wizję współczesnej sobie codzienności społecznej, tworząc bohaterów z ludzi zwyczajnych, a z mas ludzkich – postać zindywidualizowaną. Budując krytyczny, pełny model człowieka wprowadziła elementy nowej psychologii: świadome poszukiwanie samego siebie, irracjonalne „stany ducha", antytezę indywidualności i zbiorowości społecznej – jak u romantyków, dynamikę życia wewnętrznego czyniącą – jak u Stendhala – z psychologii źródło wydarzeń, patologię emocjonalną, siłę snów i marzeń, rzeczywistość wizji i rzeczywistość realiów, jak u Nodiera, Gautiera, Nervala.

Z końcem stulecia powieść staje się we Francji synonimem literatury. Dlatego powieść właśnie otworzyć mogła drogę do kolejnej, wielkiej przemiany, która w całej literaturze francuskiej nastąpi w połowie XX wieku.

C Z A S Y W S P Ó Ł C Z E S N E

I. ŹRÓDŁA NOWOCZESNOŚCI

Literatura francuska XX wieku rozwijała się najpierw w atmosferze ostrych polemik politycznych i ideowych, a potem pod coraz silniejszym wpływem różnych kierunków i odmian irracjonalizmu.

Francja wkroczyła w nowe stulecie wzburzona wydarzeniami, które w tym kraju naznaczyły swym piętnem koniec wieku XIX: zamach na prezydenta Mac Mahona, próby dyktatorskie generała Boulangera, wielka afera panamska, długa i tragiczna sprawa Dreyfusa, połączona z procesem Zoli, odsłoniły nędzę Republiki, wstrząsnęły sumieniami, podzieliły społeczeństwo francuskie na ostro zwalczające się odłamy, wywołały gwałtowną polaryzację stanowisk politycznych i ideowych. Pierwsza wojna światowa pogłębiła bardzo znacznie świadomość bankructwa dawnych ideałów mieszczańskich, zostawiła po sobie wrażenie irracjonalnego kataklizmu, a rok 1917, odbierając Francji stanowisko kraju rewolucjonizującego świat, ugruntował poczucie rozprzężenia, zagrożenia, poczucie kryzysu kultury i wartości humanistycznych.

W swoim głośnym eseju *Kryzys ducha* Paul Valéry przedstawił kulturę jako Hamleta rozmyślającego nad „życiem i śmiercią prawd" oraz nad dwoma głównymi niebezpieczeństwami, które zagrażają światu, a którymi są: porządek i chaos. Już w czasie drugiej wojny światowej, która w oczach wielu francuskich intelektualistów stanowiła jedynie potwierdzenie tezy Spenglera o upadku zachodniego świata, ten sam autor taki oto rysował portret nihilisty: „Jeśli przeszłość była absurdalną stratą, to przyszłość obchodzi mnie jeszcze mniej [...j Zbyt wiele wiem, aby kochać, i za wiele, aby nienawidzieć. Jestem zmęczony tym, że jestem człowiekiem".

W okresie międzywojennym André Breton, teoretyk surrealizmu, pisał: „Całkowicie niezdolny do przyjęcia losu, który został mi wyznaczony, dotknięty do głębi świadomości przez odmowę sprawiedliwości [...] strzegę się, aby nie dostosować mego istnienia do godnych pogardy warunków życia na tej ziemi". I takie podawał motywy surrealistycznego buntu: „Wyrażaliśmy systematycznie zażarty protest przeciw warunkom, w jakich zmuszono nas żyć [...] ponad przerażającą głupotę argumentów starających się usprawiedliwić nasz udział w takim przedsięwzięciu, jak wojna, którego zakończenie nie obchodziło nas zupełnie [...] protest ten podnosił się przeciw wszystkim obowiązkom intelektualnym, moralnym i społecznym, które zawsze i wszędzie ciążyły nad człowiekiem".

Istotnie, w swoich manifestach surrealiści oświadczali, że „[...] nasi bohaterowie to Violette Noziére ojcobójczyni, bezimienny kryminalista, świadomy i wyrafinowany świętokradca..."; że pismo mechaniczne, które lansują, to „dyktando myśli poza jakąkolwiek kontrolą świadomości, z pominięciem jakichkolwiek względów moralnych czy estetycznych"; że „[...] z obrazów surrealistycznych najsilniejszy jest ten, który przedstawia najwyższy stopień dowolności i najtrudniej go przetłumaczyć na język praktyczny [...] ponieważ cały jest z porządku halucynacji [...] ponieważ narzuca negację którejś z podstawowych własności fizycznych, ponieważ w końcu zmusza do śmiechu". Śmiech zaś wyra-

ża „poczucie ogólnej bezużyteczności wszystkiego". Jedynym, koniec końców, motywem działania była dla surrealistów nadzieja odkrycia takiego stanu ducha, w którym by „życie i śmierć, rzeczywistość i fantazja przestały być pojmowane jako sprzeczność".

Patronem filozofii kryzysu kultury był Oswald Spengler, którego książka pt. *Upadek Zachodu* ukazała się w chwili, gdy kończyła się pierwsza wojna światowa. Zdaniem Spenglera wiek XX jest stuleciem rozpadu Europy i wzrostu nowych potęg. Historię należy odczytać na nowo w świetle tego faktu. Logika historii jest analogiczna do ewolucji biologicznej, którą charakteryzuje nieuchronność śmierci, i wola ludzka nie jest w stanie temu się przeciwstawić. Kultura podlega cyklicznemu prawu: rodzi się, osiąga dojrzałość, ale potem musi zestarzeć się i umrzeć. Tę właśnie diagnozę potwierdzał Pauł Valery w pięknym zdaniu, które powtarzano jak hasło: „My, cywilizacje, wiemy już teraz, że jesteśmy śmiertelne".

Głównym motywem owego pesymizmu była krytyka idei postępu. To właśnie pod silnym wpływem filozofii Fryderyka Nietzsche koncepcje społeczne zastępowano koncepcjami biologicznymi, analizę – mitami, myśl dyskursywną – intuicją. Głoszono rebelię życia i doświadczenia, rebelię konkretu przeciw racjonalizmowi. A za konkret uważano zmysły, instynkty, uczucia: doświadczenie wewnętrzne. Czyli to wszystko, co racjonalizm, uważający rozum za zasadę porządku intelektualnego i praktycznego, pomija w swoim sposobie dochodzenia prawdy i budowania wizji świata. Dla racjonalizmu ma ona wartość, gdy daje się zrozumieć. Dla irracjonalizmu wartością są właśnie *„rzeczy* nie dające się pomyśleć", niepowtarzalność i wyjątkowość indywidualna, tajemniczy zew krwi i więź krwi i rasy, religia jako przeżycie indywidualne, sztuka jako zjawisko pozarozumowe, estetyka wolna od wszelkich rygorów, ślepa wola życia, w której istnienie wierzył Schopenhauer, wola mocy, którą odkrywał i głosił Nietzsche. Uznanie, że rzeczywistość jest w istocie irracjonalna: irracjonalna jest historia, porządek świata, człowiek. Poszukiwanie istoty rzeczy, czyli racji, zasady powszechnej tłumaczącej wszystko, poszukiwanie zasady obiektywnej – nie ma sensu. Należy zajmować się nie esencją – istotą rzeczy i mechanizmem jej poznawania przez rozum, lecz egzystencją – okolicznościami i warunkami istnienia.

Tak właśnie pojmował filozofię Kierkegaard, który jeszcze w XIX wieku buntował się przeciw wielkiemu systemowi Hegla. Był to bunt natury religijnej. Kierkegaard – tak modny w wieku XX – upatrywał istnienie prawdy nie w tym, co obiektywne, lecz w subiektywności, interesował go problem jednostki ludzkiej, której indywidualność uważał za proces, a jej autentyczne istnienie uzależniał od stopnia nasilenia życia uczuciowego. Wolność jednostkowa polega, jego zdaniem, na dokonywaniu ustawicznego wyboru i na ustawicznym podejmowaniu decyzji. Tak pojęta egzystencja stanowi dążenie do kontaktu z Bogiem, lecz kontakt ów rodzi poczucie grzechu. A więc istnieć znaczy tyle, co być grzesznikiem, przeżywać troskę, intensywne uczucie obcości w stosunku do Boga.

Te motywy filozofii Kierkegaarda Jaspers i Heidegger poddali względnej laicyzacji oraz generalizacji intelektualnej. Jaspers wysuwał myśl, że egzystencja jednostki ludzkiej rozbija się o absolut stanowiący rzeczywistość, która się za istnieniem kryje: człowiek musi ciągle dokonywać wyboru, a więc rezygnować z czegoś; dlatego nigdy absolutu nie osiąga, wyczuwa go tylko jako coś, co jest poza nim, i czuje, że żaden cel nie może być osiągnięty. Dla Heideggera egzystencja jest przywilejem człowieka. Inne istoty nie tyle istnieją, co żyją lub są. Prawdziwą egzystencję człowiek osiąga wyzwalając się z ciśnienia życia społecznego, z ciśnienia życia codziennego i doświadczając niepokoju Nicości, Niebytu. Jest on zawrotną przepaścią, która ustawicznie istnieniu grozi, a z której ono wynika i w którą nieuchronnie wpada. Istnienie to tyle, co absurdalne wynikanie z Niebytu, odbywające się w czasie, który jest ograniczony, skończony. Ograniczone śmiercią, która jest kresem możliwości, niemożliwością możliwości, pozbawione wszelkiej istoty, samotne,

rzucone jakby na pastwę, istnienie, egzystencja, jest jednak ruchem ku transcendencji. Ale nie ku Bogu, ponieważ go nie ma, lecz ku światu, ku innym ludziom, ku przyszłości. W tym sensie człowiek stanowi projekcję samego siebie w przyszłość i ta projekcja jest zasadą jego moralności. Prawdziwa egzystencja to „istnienie-w-świecie", czyli całkowite wyczerpywanie się w otwarciu na świat, w stosunku do świata, do ludzi, do „innych".

Takiemu półpoetyckiemu filozofowaniu wyszła naprzeciw metoda analizy fenomenologicznej, wielki wynalazek intelektualny Husserla. Między materializmem i idealizmem Husserl, podobnie jak Nietzsche, Mach, Avenarius, chciał znaleźć drogę trzecią: nie wychodzić z założenia, że byt kształtuje świadomość, ani nie stawać na stanowisku, że świadomość kształtuje byt. Husserl przyjął, że nie ma bytu bez świadomości ani świadomości bez bytu, i podjął próbę stworzenia nowego intelektualnego narzędzia mającego służyć poznaniu. Chodziło o poznanie istoty rzeczywistości obiektywnej, ale bez przekraczania progu świadomości indywidualnej. Metoda fenomenologiczna Husserla jest rodzajem intuicyjnej introspekcji. Przedmiotem jej jednak nie jest sam proces refleksji, lecz struktura przedmiotu tego procesu, tak zwany przedmiot intencjonalny. Kwestię rzeczywistego istnienia przedmiotu intencjonalnego pozostawia się na uboczu, opuszcza się w rozumowaniach, „bierze się w nawias". Analizuje się tylko bezpośrednie dane doświadczenia wewnętrznego, przeżycia indywidualnego. Zawsze niezadowolony ze swych osiągnięć intelektualnych, Husserl ciągle powracał do punktu wyjścia, ciągle doskonalił, ciągle zmieniał kierunki swych poszukiwań. Może właśnie dzięki temu fenomenologia okazała się płodna jako źródło rozmaitych koncepcji, które naśladowcy i kontynuatorzy Husserla podejmowali i podejmują na zachodzie Europy.

Znacznie jednak większy wpływ od czysto filozoficznych tez i metod uzyskała psychologia, w której doniosłych przemian dokonał Zygmunt Freud. Bez znajomości psychoanalizy nie sposób zrozumieć dziejów literatury XX wieku, a współczesnej literatury francuskiej w szczególności. Psychoanaliza, stanowiąca naukę o podświadomości, stała się bowiem nie tylko gałęzią nauki, lecz całym ruchem umysłowym budzącym tyleż entuzjazmu, co dezaprobaty.

Zygmunt Freud i Józef Breuer nazwali psychoanalizą metodę leczenia histerii. Metoda ta opierała się na założeniu, że histeria jako choroba nerwowa spowodowana jest urazami emocjonalnymi, czyli faktami zaszłymi w przeszłości i silnie wówczas przeżywanymi. Fakty te jednak ulegają całkowitemu zapomnieniu wskutek działania mechanizmu automatycznej obrony psychicznej, który spycha wspomnienie o nich ze świadomości w podświadomość. Choroba polega na aktywnym działaniu tego wspomnienia w podświadomości, co manifestuje się w neurotycznych stanach emocjonalnych. Nikt z chorym włącznie nie widzi przyczyn tych stanów. Terapia polega więc na wydobyciu wspomnień urazów z podświadomości do świadomości chorego. Aby to osiągnąć, Freud i Breuer stosowali hipnozę. Po rozstaniu z Breuerem Freud sam już opracował metodę notowania i analizy wolnych skojarzeń, wyrażanych przez chorego słownie. Po pewnym czasie Freud doszedł do przekonania, że urazy nie są bezpośrednią przyczyną neuroz, jest nią ogólna deformacja osobowości spowodowana złym wychowaniem (a zwłaszcza tłumieniem instynktów), które wywołuje szczególną wrażliwość neurotyczną. Chory silnie reaguje na fakty, na które inni nie reagują wcale.

Psychoanaliza zbudowana więc została na założeniu, że istnieje nieświadoma działalność psychiczna. Zdaniem Freuda oprócz świadomości istnieje przedświadomość, zawierająca treści aktualnie nie uświadomione, lecz wskutek normalnego wysiłku łatwo do świadomości przenoszone, oraz podświadomość, zawierająca treści, które w normalnej drodze nie mogą dostać się do świadomości. Życie psychiczne człowieka rozwija się na tych trzech płaszczyznach. Oddziaływają one na siebie wzajemnie i stąd biorą się takie dziwne zjawiska, jak sny, charakterystyczne przejęzyczenia, niezwykłe pomysły, dowcipy

i skojarzenia poetyckie, irracjonalne sposoby zachowania się. Oddziaływanie to ma charakter konfliktu. Życie wewnętrzne człowieka stanowi bowiem, według Freuda, proces przebiegający w trzech instancjach, które Freud nazwał *Es, Ego i Super–ego. Es* – to „wewnętrzna przestrzeń obca", czyli zespół instynktów. *Ego* – to normalne poczucie własnej osobowości. *Super–ego,* czyli „ja" idealne, jest wyobrażeniem siebie samego, uformowanym przez identyfikację swojego „ja" z uznanym autorytetem zewnętrznym, na przykład z ojcem. Ten autorytet staje się z czasem wewnątrznym prawodawcą: sumieniem, poczuciem moralnym, poczuciem godności itp. Wszystkie instynkty, tendencje, uczynki z nim sprzeczne automatycznie spycha w podświadomość. Na tym właśnie polega mechanizm automatycznej samoobrony psychicznej. Natomiast w centrum instynktów, ustawicznie na „ja" cisnących, znajduje się zdaniem Freuda instynkt seksualny. Libido jest główną energią psychiczną człowieka, występuje ona już u dzieci, ale rozwija się nie bez przeszkód. One to stanowią przyczynę perwersji lub neuroz. W rozmaitych uczuciach, potrzebach psychicznych, stanach, przeżyciach, nie mających na pozór nic wspólnego z instynktem seksualnym, psychoanaliza odkrywa zakamuflowaną lub wysublimowaną *libido.*

Tak oto z metody terapii psychoanaliza stała się doktryną psychologii ogólnej, której tezą jest irracjonalizm życia psychicznego, a metodą badawczą – analiza wolnych skojarzeń myślowych.

Wielkie światowe powodzenie Freuda i jego tez, które poddali krytyce, lecz w pewnym sensie rozwijali Adler i Jung, tworząc nowe szkoły myśli i badań psychologicznych, zaczęło się około roku 1905. Ciekawa rzecz, że w tym samym mniej więcej czasie, bo w 1906 roku, zakończyła się wreszcie ułaskawieniem sprawa Dreyfusa, która tak silny wpływ wywarła na umysłowość ówczesnych Francuzów, równocześnie zaś dojrzała we Francji sława i autorytet duchowy Henryka Bergsona, którego filozofia ukształtowała następnie postawę całego pokolenia.

Bergson, nagrodzony Noblem w 1928 roku, był zrazu pozytywistą, a potem stał się krytykiem pozytywizmu. W swoim szkicu *O bezpośrednich danych świadomości* twierdził, że jedną z tych danych o znaczeniu zasadniczym jest poczucie trwania, „czas wewnętrzny", całkowicie różny od czasu matematycznego, przestrzennego, mierzonego zegarem. Ta bowiem różnica uzmysławia, że to, co jest na zewnątrz jednostki ludzkiej, ma charakter abstraktu, konkretem zaś jest jej życie wewnętrzne. I na tym właśnie polega wolność jednostkowego, indywidualnego „ja".

W kilka lat potem książka Bergsona *Materia i pamięć* posunęła jeszcze dalej ową tezę, dowodziła, że mózg nie jest twórcą, lecz jedynie narzędziem myśli i że świat psychiczny jest nie tylko od świata fizycznego odmienny, lecz całkowicie autonomiczny i oryginalny. Jego organem jest intuicja docierająca do „wnętrza przedmiotów niewyrażalnych", podczas gdy intelekt zdolny jest jedynie do badania tego, co zewnętrzne, powierzchowne. Ów bergsonowski antyintelektualizm, ograniczający funkcję intelektu do badania materii, występuje już wyraźnie w dziele zatytułowanym *Wstęp do metafizyki.*

W roku 1907 ukazała się sławna *Ewolucja twórcza* w której Bergson analizował, w jaki sposób inteligencja ludzka może sobie wyobrazić rzeczywistość materialną i twierdził, że cała rzeczywistość stanowi manifestację „zasady kosmicznej", podobnej do życia wewnętrznego, duchowego jednostki ludzkiej. Tę zasadę nazywał Bergson *elan vital* i uważał ją za sprawczynię powszechnej ewolucji, która, jego zdaniem, nie ma nic wspólnego z procesem mechanicznym czy biologicznym, lecz jest prawdziwą twórczością. Materia stanowi chwilową przerwę w tej twórczości, jest jakby „odwróconą psychiką", polega na przejściowym ustaniu owego „wiecznego ruchu i życia", któremu na imię rzeczywistość.

Dwadzieścia pięć lat minęło od chwili ogłoszenia *Ewolucji twórczej,* gdy Bergson, u szczytu sławy, na całym Zachodzie uznany za nieomylnego nauczyciela najwznioślejszych prawd, wystąpił z nową tezą. Polegała ona na twierdzeniu, że istnieje moralność powinno-

ści i moralność mistyczna, religia statyczna i religia dynamiczna. Moralność powinności powstaje w społecznościach zamkniętych, pod wpływem ciśnienia obyczajowości, która działa jak instynkt samozachowawczy – ma na celu bezpieczeństwo i całość grupy społecznej. Tej moralności odpowiada religia typu statycznego, polegająca na społecznie celowym mitotwórstwie. Natomiast religia typu dynamicznego, mistyka, odpowiada moralności, która rodzi świętych i bohaterów, która służy nie grupie, lecz ludzkości, a polega na bezpośrednim kontakcie duszy z samą „zasadą twórczą" życia. Taki był sens głośnej pracy Bergsona *Dwa źródła moralności i religii;* są one – jego zdaniem – całkowicie pozaintelektualnego pochodzenia, mają swe źródło albo poniżej, albo powyżej sfery intelektu.

W tym oto kierunku urabiając umysły filozofia Bergsona, entuzjastycznie we Francji przyjmowana, powoli przygotowywała grunt, na którym idee niemieckiego irracjonalizmu, w największym skrócie poprzednio wspomniane, mogły się przyjąć i już po drugiej wojnie światowej wydać szczególny owoc w postaci egzystencjalizmu.

Dojrzewał ten owoc w aurze wielkiej ruchliwości, zmienności i napięcia, które w pierwszej w połowie XX wieku charakteryzowało całą kulturę zachodnioeuropejską. W Niemczech kwitł ekspresjonizm, we Włoszech futuryzm, we Francji kubizm, „dada" i surrealizm.

Ekspresjonizm zawierał postawy i motywy różnorodne i nieraz sprzeczne. Ogólnie biorąc stanowił on bunt przeciw naturalizmowi, przeciw społeczeństwu i jego tradycyjnym więzom: rodzinie, religii, przeciw kulturze i jej konwencjom, przeciw składni, logice, harmonijnemu obrazowi, fabule, przeciw idei miłości i idei śmierci. Temu wszystkiemu ekspresjonizm przeciwstawiał ideę płci, chuci i rozkładu śmiertelnego, paniczną ekstazę, nieartykułowany wykrzyknik, przeżycia elementarne nie skażone konwenansem, tragizm osobowości. Stawiał znak zapytania nad losem ludzkim, drążył kwestię winy i odkupienia człowieka, uważał jednostkę ludzką za jedynego twórcę jej własnego świata, a wartość absolutną przypisywał wewnętrznemu życiu ludzkiego indywiduum.

Futuryzm deklarował także swój zachwyt dla przeżyć elementarnych, swą pochwałę zmysłów, które pomnożył jeszcze o zmysł szybkości i przestrzeni, swą wolę tworzenia sztuki polegającej nie na wyrażaniu uczuć, lecz na analizie wrażeń, swą potrzebę przeżywania wszystkiego ze wzmożoną intensywnością. Dwadzieścia dwa lata manifestów futurystycznych zaczęły się od doświadczenia Marinettiego, że jedyną wartością jest „miłość nebezpieczeństwa, energia, śmiałość, agresja, gorączkowa bezsenność, bieg, *salto mortale,* uderzenie w twarz, pięść". Literaturę pojmowali futuryści jako „słowa na wolności", a więc wyzwolone ze składni i znaków przestankowych i zdolne wyrażać kolory, hałasy, dźwięki, zdolne stanowić „sumę wszystkich sił wszechświata, języków, dialektów, formuł arytmetycznych i geometrycznych, znaków muzycznych, słów starych, zdeformowanych, nowych, wycia zwierząt i motorów". W teatrze chcieli futuryści budzić wrażliwość widza, dając głos podświadomości, budując sceny „syntetyczne, pozbawione motywacji psychologicznej i logicznej. Projektowali także reformę muzyki, proklamowali powstanie „sztuki hałasów", a na samym progu pierwszej wojny światowej wydali manifest architektury futurystycznej, w którym twierdzili, że „specjalne warunki nowoczesnego życia stanowią jedyną rację bytu architektury [...] która ma być rachunkiem, odwagą i prostotą [...] żelazobetonem, żelazem, szkłem i sztucznym tworzywem, pozwalającym na osiągnięcie maksimum elastyczności i lekkości".

Gdy w Niemczech i we Włoszech zaczął rozwijać się ruch ekspresjonistyczny i futurystyczny, we Francji powstał kubizm. Tę nazwę Matisse nadał nowej koncepcji i nowej praktyce w sztukach plastycznych, które miały odtąd rozwiązywać swe problemy w kategoriach geometrii. Picasso i Derain stali się głównymi przedstawicielami tego nowego kierunku. Ale kubiści nie ograniczyli się do czysto plastycznej problematyki. Uważali swoją sztukę za wyraz konfliktu między światem wewnętrznym, światem myśli, a światem ze-

wnętrznym, światem przestrzeni. W tym konflikcie dopatrywali się „tragizmu ducha". Artysta bowiem winien, według nich, dawać wyraz rzeczywistości niedotykalnej, nie do pomyślenia, nie do zakomunikowania i wyrażenia, rzeczywistości nieznanej. Powinien docierać „do wnętrza *rzeczy*", wyrazić „osaczenie ludzkiego »ja« przez rzeczy".

A więc zwrócony ku światu zewnętrznemu, ku światu przestrzeni, tworzyć zgodnie z prawami wewnętrznymi i tak pojętemu tragizmowi ducha dawać wyraz.

Motywy te podjęte zostały następnie przez ruch „dada" i surrealizm. „Dada" był wyrazem rewolty artystów przeciw mieszczańskiemu światu, który zgotował tragedię pierwszej wojny światowej. Była to rewolta odbywająca się w aurze anarchizmu i antyracjonalizmu, a wymierzona przeciw wszystkim wartościom, przeciw wszelkiej tradycji, przeciw całej historii. Dadaiści głosili brak jakiegokolwiek systemu jako jedyne prawo, absolutny nonkonformizm w literaturze i sztuce, działanie przy pomocy skandalów, całkowitą bezwzględną i – dodajmy – jałową negację.

O motywach buntu surrealistycznego mowa była już na początku tego rozdziału. I nie bez przyczyny. Według surrealistów literatura i sztuka winny dawać wyraz „czystej aktywności ducha", to znaczy tej, która powstaje i rozwija się, jeszcze zanim zostanie ujęta w kategorie rozumu: czasu, przestrzeni, przyczyny, skutku, celowości, w kategorie estetyki i moralności. Literatura i sztuka winny więc dawać wyraz najtajniejszej prawdzie ludzkiej, czystej wolności, czystemu automatyzmowi psychicznemu. Winny poszukiwać liryzmu poza czasem i przestrzenią, poza twierdzeniem czy przeczeniem, posługiwać się czystą intuicją w poszukiwaniu absolutu.

Tak więc o ile motywy surrealistycznego buntu da się wywieść z Nietschego, o tyle pozytywny program surrealizmu powstał pod znakiem psychologizmu Freuda i intuicjonizmu Bergsona. Był to więc ruch umysłowy i artystyczny wszechstronnie odzwierciedlający postawy i tendencje tak charakterystyczne dla pierwszej połowy XX wieku na zachodzie Europy. Może dlatego ten twór francuskich artystów i intelektualistów tak szybko się rozwinął, upowszechnił we Francji, Anglii i Ameryce, a szczyt swego znaczenia, autorytetu, wpływów osiągnął w latach 1934-1938. Dla literatury, a zwłaszcza dla poezji francuskiej doby współczesnej, był to wpływ o kapitalnym znaczeniu. Między innymi dlatego, że stanowił próbę połączenia tego, co dotychczas było skrupulatnie rozdzielane: filozofii i literatury. Odtąd literatura nie miała już być ilustracją epicką czy liryczną tez filozoficznych, lecz samoistną twórczością filozoficzną o specyficznym charakterze, właśnie literackim. Albowiem literatura miała odtąd stanowić nie odtwarzanie rzeczywistości obiektywnej, nie wypowiedź o doli ludzkiej w ogóle i nie opis uczuć czy stanów emocjonalnych, lecz bezpośredni wyraz konkretnego doświadczenia wewnętrznego człowieka.

Tak właśnie, ale już w sposób pełny, całkowicie świadomy, poważnie uzasadniony potraktował literaturę i jej funkcję ruch egzystencjalistyczny. Nadał przez to szczególny charakter swojej filozofii i szczególny charakter dziełom literackim tworzonym pod znakiem czy wpływem tej filozofii. Stanowi to zasługę Jean-Paul Sartre'a, jego naśladowców i kontynuatorów.

Idąc śladem niemieckiej filozofii, egzystencjaliści francuscy takim słowom, jak troska, trwoga, śmierć, sytuacja, miłość, pragnienie, nadali wartość terminów filozoficznych. Głównym przedmiotem swego zainteresowania uczynili życie wewnętrzne człowieka, ale przede wszystkim tak zwane graniczne sytuacje, w których najjaskrawiej odsłaniają się istotne – ich zdaniem – problemy egzystencji: tragiczny konflikt człowieka z Bogiem, jednostki ze społeczeństwem, teraźniejszości z przeszłością i przyszłością, uczucia z wolą, słowa z myślą. Egzystencja jest w ich rozumieniu specyficzną postacią istnienia: nie stanowi przedmiotu pojęciowej analizy, jak u Heideggera, lecz pierwotne wewnętrzne doświadczenie człowieka, którego strukturę należy badać, starając się zyskać odpowiedź na pytanie, w jakim sensie używanie pojęcia „człowiek" jest możliwe i uzasadnione. Punktem

wyjścia tej postawy intelektualnej było poczucie bezwyjściowości, nihilistyczny pesymizm wyrażający się w przekonaniu, że Nicość jest obiektywną perspektywą każdego istnienia, że człowiek znajduje się zawsze twarzą w twarz z Nicością. Z Heideggera także wzięto motyw „istnienia–w–świecie", motyw „innych". W swoim *Bycie i Nicości (L'Étre et le Néant)* Sartre rozwija te motywy, analizując sytuację człowieka, który powodowany zazdrością podgląda przez dziurkę od klucza, stojąc wpół zgięty w pustym korytarzu, i nagle słyszy kroki – ogarnia go wstyd, poczucie niebezpieczeństwa, chęć ukrycia. Spogląda w stronę ciemnego kąta: „Potencjalność ciemnego kąta staje się możliwością ukrycia w ciemnym kącie, ale daną przez to, że tamten wywołuje ją, ponieważ może oświetlić ciemny kąt kieszonkową lampką elektryczną. Możliwość istnieje, rozumiem to, rozumiem ją jednak jako nieobecną, jakby tkwiącą w tamtym, czuję ją poprzez moją troskę, poprzez moją decyzję rezygnacji z tego ukrycia, które jest niepewne. Tak oto moje możliwości są obecne w mojej przedrefleksyjnej świadomości o tyle, o ile tamten czyha na mnie. Jeśli zobaczę, że jest gotów na wszystko, że ma rękę w kieszeni, gdzie spoczywa broń, że kładzie palce na dzwonku elektrycznym, aby zaalarmować portiera na mój »najmniejszy ruch«, dowiem się wówczas o moich możliwościach z zewnątrz i poprzez niego, choć równocześnie ja sam jestem swoimi możliwościami, a dzieje się to w taki sam sposób, w jaki dowiaduję się o obiektywnym kształcie mojej myśli poprzez mowę i w tej samej chwili, gdy ją myślę w celu przelania jej w mowę. Ową chęć ucieczki, która nade mną panuje i popycha mnie, a którą ja sam jestem, odczytuję w spojrzeniu, które mnie śledzi i w tym drugim spojrzeniu: w lufie broni wymierzonej we mnie. To tamten mnie o niej poucza, a równocześnie przewidział ją i już na nią zaradził. Poucza mnie o niej w tej mierze, w jakiej już ją przezwyciężył i rozbroił. Ale ja nie dostrzegam tego przezwyciężenia, dostrzegam po prostu śmierć mojej możliwości. Śmierć subtelną, bo moja możliwość ukrycia się pozostaje moją możliwością; w tej mierze, w jakiej ja sam nią jestem, ona jest ciągle żywa; a ciemny kąt ustawicznie daje mi znaki, ustawicznie oddaje mi moją możliwość. Lecz ta moja możliwość ukrycia się w kącie staje się tym, co tamten może przezwyciężyć w kierunku jego możliwości odkrycia mnie, zidentyfikowania, schwytania mnie. Dlatego to jest równocześnie przeszkoda i środek. Przeszkoda, gdyż zmusiłoby go to do nowych działań (zbliżenia się do mnie, zapalenia lampki). Środek, gdyż raz odkryty, »nie mam już wyjścia«. Inaczej mówiąc, każde działanie podjęte przeciw tamtemu, może, z samej zasady, być dla tamtego narzędziem, którym się przeciw mnie posłuży. A ja wyraźnie spostrzegam i widzę tamtego nie poprzez jasną wizję tego, co on może uczynić z moimi działaniami, lecz poprzez strach, który przeżywa wszystkie moje możliwości jako ambiwalentne. Tamten to jest ukryta śmierć moich możliwości, w tej mierze, w jakiej ja przeżywam tę śmierć jako ukrytą pośród świata. Kiedy tamten oświetla kąt swoją lampką, wówczas przezwycięża równocześnie ciemność kąta i moją możliwość ukrycia się tam. Tak oto nagły wstrząs, który mną szarpie, w chwili gdy chwytam spojrzenie tamtego, zawiera w sobie to, że nagle przeżywam subtelną alienację wszystkich moich możliwości, które usunięte daleko ode mnie tkwią pośród świata, razem z przemiotami świata". (Tłum. J. Adamski.)

W analizie stosunków łączących jednostkę ludzką z „innymi" Sartre szczególne znaczenie przypisuje miłości, mowie, masochizmowi, obojętności, pragnieniu, nienawiści i sadyzmowi. Zjawiska te szereguje w tym właśnie porządku i nadaje im wartość ontologiczną. Natomiast pracy, świadomości klasowej, życiu zbiorowemu odmawia tej wartości i uważa je za przeżycia, za domenę czystej psychologii.

Jedną z przyczyn powodzenia egzystencjalizmu było bardzo szerokie potraktowanie problemu wolności. Sartre dokonał tu swoistego połączenia solipsyzmu, zgodnie z którym istnieje tylko indywidualna wolność, wolność wyboru, z przekonaniem w duchu irracjonalizmu, że czas jest nieciągły, bo przeszłość nie istnieje, a przyszłość, gdy się urzeczywistnia, staje się natychmiast przeszłością i znika. Sartre ujmuje to w formułę głoszącą, że jed-

nostka ludzka znajduje się za każdym razem, gdy ma dokonać wyboru i podjąć decyzję, w sytuacji całkowicie nowej, wymagającej radykalnie nowej decyzji, która jest nowym, za każdym razem nowym aktem wolności. Wolność bowiem jest wolnością wyboru, ale jego przedmiot ma charakter całkowicie subiektywny: raz wybieram strach, raz odwagę, możliwości są nieskończone, żadne obiektywne kryterium nie istnieje, człowiek jest wolny w sposób absolutny. Wolność jest podstawową daną egzystencji. Człowiek jest wybierającą wolnością, wybiera sam siebie, ale wolności samej wybrać czy nie wybrać nie może; na wolność jesteśmy skazani. Ma ona więc charakter fatalny; niedokonywanie wyboru jest także wyborem.

Istotnym elementem tak pojętej wolności jest projekcja siebie samego. Bóg jest właśnie projekcją człowieka, albowiem człowiek chciałby być kimś, kto jest *causa sui,* własnym sprawcą, zdolnym do całkowicie niepodległej autodeterminacji, czyli – Bogiem.

Sartre pisał: „obowiązany jestem chcieć równocześnie mojej wolności i wolności innych; nie mogę mieć na względzie mojej wolności, nie mając na względzie również wolności innych". Ale gdzie indziej wypowiedział się następująco: „Poszanowanie wolności innych to puste słowo, bo nawet jeśli chcemy szanować tę wolność, to każda nasza postawa wobec drugiego będzie pogwałceniem wolności, którą chcielibyśmy uszanować". Tolerancja bowiem stanowi o tyle pogwałcenie wolności, że uniemożliwia innym wybór odważnego oporu, wytrwałości, potwierdzenia siebie w świecie nietolerancyjnym. Z tych sprzeczności (nie jedynych, jakie egzystencjalizm w sobie zawiera) Sartre próbował wyjść budując pojęcie odpowiedzialności. „Jeśli przedkładam wojnę nad śmierć lub hańbę, to jest tak, jakbym ponosił całkowitą odpowiedzialność za wojnę" – pisał. Nadawał więc pojęciu odpowiedzialności równie nieokreślony i absolutny charakter, jak pojęciu wolności. I równie indywidualistyczny i subiektywny. Takie też cechy mają w ogóle jego koncepcje etyczne.

O ile metoda analizy egzystencjalnej wywodzi się od Husserla, o tyle patronem sposobu, w jaki egzystencjalizm rozwiązuje problematykę etyczną, jest Kant. Jest to w gruncie rzeczy etyka intencji, zajmująca się tylko indywidualnym czynem, uznająca, że skutki czynu indywidualnego nie podlegają już ocenom etycznym, leżą bowiem nie w sferze indywidualnej, lecz w sferze społecznej, którą rządzą inne prawa. Dylemat etyki intencji i etyki skutku został jednak przez Sarte'a uznany. Ale próby jego rozwiązania wypadły szczególnie. Powołując się na doświadczenia czasu wojny i Ruchu Oporu Sartre zastanawia się nad taką, jakże wówczas częstą, sytuacją w której kochający syn, odważny, prawy człowiek, jedyny opiekun swej matki, musi zdecydować się albo na porzucenie walki o wolność, którą uważa za obowiązek, albo na rezygnację ze spełniania obowiązków synowskich. Zdaniem Sarte'a dylemat ten jest nierozwiązalny, żadna etyka ogólna nie da tu jednoznacznego wskazania, każdy musi dokonać wyboru, każdy jest wolny. I na tym właśnie polega tragizm egzystencji ludzkiej.

Egzystencjalizm każdą problematykę sprowadza do indywidualnego przeżycia, każdą rozpatruje z punktu widzenia wewnętrznego doświadczenia jednostki ludzkiej, traktowanej jako coś odrębnego, autonomicznego, izolowanego od jakiejkolwiek społeczności. Temu doświadczeniu nadaje walor absolutny. Nie ma jednak pretensji do wyczerpania całej problematyki humanistycznej, nie przedstawia się jako system uniwersalny. Dlatego jego polemika, z marksizmem ma szczególny charakter. Marksizm stanowi dla egzystencjalistów współczesnych niezwykle atrakcyjny, choć przeciwny biegun ich własnej postawy. Specjalną wartość ma dla nich marksowska teoria alienacji, zgodnie z którą określony stosunek społeczny, istniejący między samymi ludźmi, przybiera fantastyczną formę stosunku między przedmiotami. Najłatwiej zrozumieć to analizując alienację religijną, polegającą na tym, że wytwory umysłu ludzkiego wydają się ożywione własnym życiem i stanowią niezależne byty wchodzące w stosunki wzajemne i stosunki z ludźmi. Podobnie jest w świecie

wytworów pracy ludzkiej, gdy stają się one towarem. Wówczas stosunki między ludźmi uważane są za stosunki między rzeczami, ponieważ stosunki między ludźmi dokonują się za pośrednictwem *rzeczy*. Nazywa się to fetyszyzacją, będącą typowym zjawiskiem społeczeństwa kapitalistycznego. Całą tę problematykę egzystencjalizm chętnie podejmuje, odbierając jej jednak charakter analizy społecznej, zmierzającej do wykrycia praw obiektywnych rządzących historią ludzi, i traktuje ją jako problem subiektywny, którego psychologiczna czy fenomenologiczna analiza ma doprowadzić do opisu człowieka pojedynczego. Tak więc egzystencjalizm – jeśli pominąć diametralną różnicę założeń i metod – kończy swoje analizy w miejscu, w którym marksizm dopiero je zaczyna. Właśnie dlatego Sartre uważa filozofię egzystencjalną za swoiste i tymczasowe uzupełnienie marksizmu, który jest jedyną współczesną filozofią, mającą przed sobą perspektywę rozwoju i możliwość rozstrzygnięcia także i tych problemów, które egzystencjalizm francuski przedstawił i upowszechnił w Europie po drugiej wojnie światowej.

Dla literatury francuskiej XX wieku wszystko to ma znaczenie pierwszorzędne, stanowi bowiem o intelektualnej aurze, w jakiej się rozwijała i rozwija. Jest to aura wielkiej polemiki światopoglądowej o zasięgu wykraczającym daleko poza granice kraju, w którym się odbywa.

Polemika ta ma w wieku XX bliższy i bardziej bezpośredni związek ze sztuką i literaturą niż w jakichkolwiek bądź epokach poprzednich: wpłynęła na samą koncepcję sztuki i literatury. Widać to dość wyraźnie już na przykładzie ekspresjonizmu, futuryzmu, kubizmu, a zwłaszcza surrealizmu. Marksistowskiej koncepcji literatury, zgodnie z którą dzieło literackie stanowi odbicie walki klasowej, wyraz klasowej świadomości, jest więc tworem par *excellence* społecznym, którego prawdziwy sens tylko społeczna analiza umie wydobyć i pokazać, przeciwstawiają się na Zachodzie Europy koncepcje indywidualistyczne, subiektywistyczne, z ducha różnych odmian irracjonalizmu wynikające. Poezję uważa się bądź za domenę specyficznej twórczości językowej, powołującą do życia nowe wartości słowne, kreującą „inną", „nową" rzeczywistość, bądź za wyraz osobistego, intymnego doświadczenia mistycznego, magicznego, okultystycznego. Powieść traktuje się jako formę najbardziej otwartą, luźną, zdolną do dowolnego pomieszania gatunków, nie stanowiącą obiektywnego opisu rzeczywistości, lecz jedynie wyraz subiektywnej wizji świata i człowieka, opis „krajobrazu wewnętrznego" samego twórcy, wyzwalającego się z konwencji czasu, przestrzeni, identyczności.

Z tymi koncepcjami wiodą spór inne: pod wpływem marksizmu i realizmu socjalistycznego stawiające literaturze cele społeczne, wymóg komunikatywności „zaangażowania"; pod wpływem powieści amerykańskiej domagające się od literatury bezpośredniego, bezosobistego, obiektywnego i brutalnego opisu; pod wpływem pewnych koncepcji socjologicznych traktujące literaturę jako zabawę, grę, bezinteresowną i w nic nie zaangażowaną działalność czystej wyobraźni i intelektu. Wszystko to znajduje wyraz w twórczości, w poezji, w prozie, w dramacie. Literatura francuska XX wieku przedstawia obraz bardzo głębokich i bardzo różnorodnych przemian.

II. POWIEŚĆ PRZEŁOMU STULECI

Początek XX wieku nadał powieści francuskiej wyraźny charakter polityczny: można ją w tym okresie dość łatwo podzielić na prawicową i lewicującą. Polityka bowiem owładnęła całą prozą literacką i posłużyła się nią jako narzędziem. Na prawicy działał Charles Maurras, postać złowroga, indywidualność wybitna, talent niepośledni. Maurras był we Francji jednym z pierwszych krytyków demokracji, głośnym odnowicielem reakcyjnej

myśli politycznej, której ideałem była monarchia. Zdaniem Maurrasa monarchia winna być „tradycyjna, dziedziczna, antyparlamentarna i zdecentralizowana", oparta na elicie krwi, ponieważ człowiek „rodzi się sędzią czy kupcem, wojskowym, rolnikiem czy marynarzem i wskutek tego nie tylko z natury rzeczy, lecz i dzięki swej sytuacji staje się bardziej uzdolniony do wypełniania w społeczeństwie odpowiedniej funkcji". To przekonanie, które skłoniło później Maurrasa do popierania faszyzmu, obcego i rodzimego, stanowiło „naukową" – jak twierdził – podstawę jego monarchizmu „albo jest Francja i król, albo nie ma króla, lecz nie ma wówczas i Francji" – pisał Maurras. Animator antydemokratycznego ruchu, znanego pod nazwą „Action Française", pisarz wielkiej klasy, sugestywny teoretyk, stał się Maurras autorytetem ideowym całej francuskiej prawicy i całej francuskiej antydemokratycznej myśli politycznej.

Zwalczał go równie wybitny i głośny pamflecista – filozof, nieprzejednany wróg Bergsona – Julien Benda. W swoich esejach, pisanych z wielkim talentem literackim, gwałtownych i złośliwych, Benda z nieporównaną pasją demaskował irracjonalizm, nowoczesną estetykę, nacjonalizm, bronił przeciw reakcyjnej dyktaturze i przeciw wojnie ideałów demokracji i racjonalizmu.

Jednakże wpływ trwalszy, choć zrazu mniej widoczny, wywarł – w zgodnej już dziś opinii historyków i krytyków – autor słynnego obecnie zbioru esejów pt. *Propos,* znakomity i długoletni profesor uniwersytecki Emile–Auguste Chartier, występujący pod pseudonimem Alain. Antymilitarysta, antyfaszysta, obrońca laicyzacji, Alain byt filozofem racjonalizmu i liberalizmu, teoretykiem demokracji, ale także estetykiem, psychologiem, metafizykiem. Jego postawa intelektualna nie miała jednak nic wspólnego z duchem rewolucyjnym. Alain był zwolennikiem mądrości spokojnej, uznającej istniejący na świecie porządek za naturalny, ale niepodległej, nonkonformistycznej, stawiającej sobie za cel wolny osąd spraw ludzkich: osąd, nie działanie.

W czasach ostrej polemiki i walki Charles Péguy, którego za swego patrona uznał późniejszy lewicujący ruch katolicki, zgrupowany dziś wokół czasopisma „Ésprit", zajmował pozycję oryginalną: w dziwny sposób godził najbardziej sprzeczne tendencje. Podziwiał Bergsona, ale głosił idee bliskie tezom Maurrasa. Zwalczał antyklerykalizm, ale występował przeciw kościołowi. Był nacjonalistą, ale nienawidził antysemityzmu. Zasadą współistnienia tych sprzeczności w postawie Pegu'yego był jego mistycyzm: pogląd, że istnieje mistyka republikańska i mistyka chrześcijańska, której przeciwstawia się polityka Republiki i polityka chrześcijaństwa. Obie te polityki stanowią maskę podłości. Tylko przejęcie się mistyką rodzi prostą wiarę biedaczków, umiejących żyć według Ewangelii, i bohaterów, zdolnych umrzeć za honor ojczyzny. Swoją pełną pasji twórczość polemiczną (a także i swoją twórczość poetycką, o której później będzie mowa) Peguy traktował jako działalność apostolską. Swoim życiem pragnął dawać przykład: jako jeden z pierwszych zginął za Francję, gdy w roku 1914 rozpoczęła się wojna światowa.

Lecz zanim to się stało, największy autorytet jako głosiciel ideałów lewicy zdobył Jean Jaureś, filozof i historyk, jeden z założycieli zjednoczonej francuskiej partii socjalistycznej, mówca płomienny i znakomity szermierz idei międzynarodowego pokoju.

Polemika polityczna i światopoglądowa stała się na początku XX wieku we Francji głównym bodźcem i głównym tematem twórczości powieściowej: kto lubił książki Barrésa, ten nienawidził Anatola France'a.

Maurice Barrés był wyrazicielem prawicy. I to nie tylko jako literat. Zwolennik ruchu politycznego, którym kierował generał Boulanger, zmierzający do dyktatury, zajadły przeciwnik obrońców Dreyfusa, wróg parlamentaryzmu, Barres przez długie lata sprawował funkcje posła i nieodmiennie dawał wyraz swojej prawicowej orientacji politycznej. Był nacjonalistą, tradycjonalistą i katolikiem.

Do tej postawy doszedł jednak nie od razu. Początkiem jego ciekawej i charakterystycznej ewolucji intelektualnej była teza sformułowana pod wpływem Stendhala, a głosząca konieczność metodycznego egoizmu. *Kult mojego ja (Le culte du moi)* –tak nazywała się trylogia, którą wydał w latach 1888—1891. „Pierwszą troską człowieka, który chce żyć, jest otoczyć się wysokim murem" – pisał Barres, dowodząc, że większość ludzi to barbarzyńcy, godni pogardy, bo niezdolni do wyrafinowanego życia wewnętrznego. Należy odgrodzić się od nich, nie uznawać żadnych obowiązków wobec nich, wyzwolić się całkowicie i w samotności kultywować uczucia niezwykłe i mocne. Odnaleźć własne ja za pomocą zdyscyplinowanej analizy wewnętrznej i uczynić zeń fundament prawa, które winno rządzić egzystencją prawdziwych, mocnych ludzi. To są idee pierwszych dwu części trylogii. W części trzeciej Barres dokonuje odkrycia instynktu i podświadomości, stwierdza, że rygory analizy wewnętrznej nie prowadzą do upragnionego celu, proklamuje wyższość wewnętrznych sit irracjonalnych nad myślą analityczną.

Ten nowy punkt widzenia prowadzi go do tez, którym dał wyraz w nowej trylogii. Jej tytuł brzmi: *Powieść energii narodowej (Le Roman de l' energie nationale).* Irracjonalne siły psychiczne objawiają tu Barrésowi irracjonalną solidarność człowieka z jego rodziną, rodem, okolicą, w której się urodził, religią w której się wychował, narodem, do którego należy. Solidarność, która jest prawem egzystencji, obowiązkiem. Kto występuje przeciw temu prawu, kto łamie ten obowiązek – staje się wyrzutkiem, ludzką szmatą. Kult ziemi rodzinnej, kult zmarłych – to są rygory człowieczeństwa. Rygorom musi być poddane także uczucie religijne, którego głębsze i silne przeżywanie możliwe jest tylko w uprzywilejowanych pod tym względem miejscach na ziemi, wypełnionych mistyczną tajemnicą. Oto narzędzia, za pomocą których każdy człowiek rzeźbi siebie samego jak posąg; tak kult własnego „ja" doprowadził do sformułowania zasad irracjonalnego szowinizmu jako swoistego prawa egzystencji jednostek ludzkich.

Wyraz, jaki ta teza znajduje w trylogii Barresa, nosi na sobie wyraźne piętno polemicznego moralizatorstwa. Pierwsza część tej trylogii, powieść zatytułowana *Wykorzenieni (Les Déracinés),* przedstawia dzieje siedmiu studentów uwiedzionych i sprowadzonych na manowce przez abstrakcyjny humanizm, którym się przejęli na szkolnych wykładach. Właśnie pod wpływem tego humanizmu siedmiu chłopców wyrzeka się rodzinnej Lotaryngii i osiada w Paryżu, aby tu walczyć za pomocą pióra. Lecz profesor, który był ich mistrzem, odmawia pomocy, a gazeta, którą założyli, bankrutuje. Wykorzenieni kończą fatalnie: aby zdobyć pieniądze, decydują się na zbrodnię.

Twórczość Barresa, świadomie przez niego traktowana jako narzędzie walki ideologicznej, nie wyczerpuje się jednak w krytyce i budowaniu wzorów negatywnych. W powieściach, przedstawiających opór Alzacji i Lotaryngii przeciw germańskiemu zalewowi, Barres propaguje ideał bohaterstwa, który na progu pierwszej wojny światowej został we Francji uznany za wartość niewątpliwą. Właśnie temu ideałowi pisarstwo Barresa, błyskotliwe i gwałtowne, lecz wierne stylowi pojmowanemu jako rygor, nadało nowoczesny kształt i znaczenie.

O ile Barres okazał się pisarzem, do którego we Francji późniejsze pokolenia powracały, nie mogąc ominąć jego twórczości w swych poszukiwaniach, o tyle nikt już od dawna nie interesuje się powieściami Paul Bourgeta, którego na początku XX wieku uważano za wielkiego pisarza. Bourget był wrogiem naturalizmu i zwolennikiem powrotu do powieści psychologicznej. Nadał jej jednak charakter „powieści z tezą". Tezy te stanowiły obronę wszelkiej zacofanej tradycji, potępienie wszelkiego nowatorstwa i postępu. I to zarówno intelektualnego, jak i praktycznego. Bourget równie zaciekle zwalczał ideę determinizmu, jak i demokrację, ateizm, jak i laickie prawodawstwo. Właśnie na tym pisarzu wzorował się Henryk Sienkiewicz, zwłaszcza w swoim *Bez dogmatu.* Postawę i sztukę literacką Bourgeta najlepiej ilustruje sławna ongiś jego powieść pt. *Uczeń (Le Disciple),* gdzie przed-

stawia straszliwe skutki ateizmu i determinizmu. Przejęty tą filozofią, uczeń pewnego profesora (Bourget miał tu z pewnością na myśli Hipolita Taine'a) doprowadza młodą dziewczynę do samobójstwa, sam zostaje zabity przez jej brata, a profesor nawraca się na katolicyzm.

Reprezentatywna dla prawicy francuskiej początków stulecia twórczość Barresa i Bourgeta przewodzi całej falandze powieściopisarzy, którzy szli ich śladem, a zwłaszcza śladem Bourgeta. Ale ich sztuce i ich ideologii przeciwstawili swą twórczość tacy wielcy pisarze, jak Anatole France i Romain Rolland.

France, który nazywał się naprawdę Thibault, był z zamiłowania humanistą–erudytą, pracownikiem biblioteki Senatu, miłośnikiem literatury starożytnej Grecji i Rzymu. Karierę literacką zaczął jako poeta bliski parnasistom, dał się wkrótce poznać jako krytyk literacki, którego kroniki, publikowane w dzienniku „Le Temps", odznaczały się szerokością horyzontów i swobodą gustów. Pierwsze jego powieści, słynna *Zbrodnia Sylwestra Bonnard, Gospoda pod Królową Gęsią Nóżką, Opinie księdza Hieronima Coignarda,* dawały wyraz pogodnemu sceptycyzmowi, propagowały ideał mądrości i piękna na wzór antyku, przeprowadzały krytykę instytucji społecznych z tego odległego, olimpijskiego punktu widzenia. Ale potem, w ciągu pięciu lat, które się kończą w roku 1901, powstaje seria powieści zaangażowanych całkowicie w aktualną walkę ideologiczną i noszących wspólny tytuł: *Historia współczesna.* Przedstawiają one dzieje pana Bergereta, profesora uniwersyteckiego, wielkiego szermierza sceptycyzmu, adwersarza religii, który z godnym podziwu bohaterstwem przeciwstawia się reakcyjnej opinii publicznej, gdy wybucha sprawa rewizji procesu Dreyfusa.

Lata następne przynoszą nowe utwory, gwałtownie krytyczne wobec panującego porządku społecznego, wobec fanatyzmu religijnego i politycznego Francuzów: *Sprawa Crainquebille'a, Wyspa Pingwinów, Bunt aniołów, Bogowie łakną krwi.* Anatole France, głosiciel ateizmu, krytyk Kościoła, zwolennik etyki epikurejskiej, obrońca ideału wolności, staje się propagatorem tezy, że wolność jest nieosiągalna w społeczeństwie klasowym. I daje wyraz swemu przekonaniu, że sprawiedliwość społeczną zrealizować może tylko państwo socjalistyczne, które przekreśli tyranię i wojnę. Ewolucja ideowa, prowadząca Anatola France'a ku coraz bardziej radykalnym przekonaniom lewicowym, zakończyła się jego wstąpieniem, na kilka lat przed śmiercią, do Francuskiej Partii Komunistycznej. Odtąd France, pisarz o wyjątkowej jasności stylu, uznany za mistrza ironii, za wielkiego kontynuatora krytycyzmu oświeceniowego w duchu Woltera, stał się sztandarowym pisarzem tej partii.

France cieszył się równie wielką sławą i autorytetem, jak Romain Rolland, należący do późniejszej, ale ciągle jeszcze na samym początku XX wieku występującej generacji literackiej. Lecz o ile France był przede wszystkim ironistą i krytykiem, o tyle zasadniczą cechą postawy Rollanda był idealizm polityczny, wiara w wartość heroizmu moralnego, w wartość uczuć humanistycznych i ogólnoludzkich, gorące, nieustępliwe pragnienie pokoju powszechnego i braterstwa. Właśnie z tego punktu widzenia Rolland potępiał kolonializm i faszyzm, głosił swój podziw dla wielkich przywódców rewolucji socjalistycznej i dla geniuszu Michała Anioła, Tołstoja, mistyków hinduskich, Beethovena. Prawdziwymi bohaterami, prawdziwym natchnieniem ludzkości są ci, którzy dają wyraz wielkości uczuć – pisał Rolland – za cenę cierpienia i walki czerpią z samych źródeł radości i nadziei, ze szczerości, odwagi, entuzjazmu, a przede wszystkim z uczucia miłości do ludzi.

Swej twórczości powieściowej Romain Rolland nadał kształt wielkiej epopei. *Jan Krzysztof* i *Dusza zaczarowana* to wielotomowe „powieści-rzeki", tradycyjne w swoim kształcie artystycznym, lecz podziwiane nie tylko we Francji i nie tylko na początku stulecia. Zwłaszcza *Jan Krzysztof* – opowiadający dzieje genialnego muzyka – odegrał znaczną rolę i wywarł niemały wpływ jako wyraz wiary w Europę – źródło kultury, w sztukę sta-

nowiącą wartość moralną, w miłość i przyjaźń jednoczącą ludzi, a przeciwstawiającą się wszystkiemu, co ludzi rozdziela i co czyni ich wrogami: nacjonalizmowi, intryganctwu politycznemu, sile pieniądza.

Na początku XX stulecia istnieli jednak we Francji pisarze tkwiący jakby na zewnątrz tej aury polemicznego zaangażowania politycznego i ideowego, której najbardziej reprezentatywny wyraz dawali Barrés i Bourget, France i Rolland. A także Roger Martin du Gard, który w swej wczesnej powieści *Jean Barois* (1913), uważanej za szczytowe osiągnięcie tego autora, przedstawił znamienną ewolucję intelektualisty od wiary religijnej, poprzez materializm naukowy do nowej postawy religijnej. Równocześnie jednak Pierre Loti, ongiś popularny i wysoko oceniany, tworzył barwne i sentymentalne powieści podróżnicze, zafascynowane egzotyzmem. Alain Fournier zyskał uznanie za swą jedyną powieść *Wielki Meaulnes,* półpoetyckie marzenie o dzieciństwie, Valery Larbaud w swej słynnej powieści, zatytułowanej *Dziennik A. O. Bamabootha,* przedstawił dzieje peruwiańskiego globtrottera, przeżywającego metafizyczny niepokój w bezskutecznym poszukiwaniu sensu życia. Temat ten miał stać się później jednym z głównych odkryć i jednym z najbardziej płodnych przedmiotów zainteresowania współczesnej literatury francuskiej, dziedziną stanowiącą synonim nowoczesności. Ale zanim przejdziemy do tej sprawy, zapoznamy się z tradycjonalistami.

III. KONTYNUACJA I NOWATORSTWO

Rozwój powieści francuskiej w wieku XX pozwala, a nawet może nakazuje, zastosować do bardzo licznej grupy pisarzy nazwę „tradycjonaliści", ale w specyficznym znaczeniu tego słowa. W grupie tej znajdą się przedstawiciele nie jednego, lecz wielu pokoleń literackich; indywidualności i temperamenty różne; wyraziciele światopoglądów rozmaitych i nieraz zwalczających się wzajemnie; pisarze podejmujący tematy wcale do siebie niepodobne, uprawiający różne rodzaje powieściowe i dający wyraz nader różnym estetycznym koncepcjom powieści. Nie łączy ich też żadne przywiązanie do tradycji w ideologicznym sensie tego słowa, nie są jej szermierzami ani w zakresie problematyki, ani estetyki. Łączy ich tylko jedno: to nie oni wywołali kapitalną zmianę, jaką powieść francuska przeżyła w ciągu XX wieku, i nie oni byli tego przewrotu eksploatatorami. Są więc tradycjonalistami tylko i wyłącznie z punktu widzenia owej kapitalnej zmiany, owego przewrotu w samym sposobie traktowania nie tylko powieści, ale w ogóle literatury, o którym później będzie mowa. Gdyby w krajobrazie literackim Francji współczesnej istnieli tylko oni, można by mówić o współczesnej powieści francuskiej tylko w trybie takich pojęć, jak kontynuacja i nowatorstwo.

Istotnie, z punktu widzenia Balzaca, Flauberta, Zoli w pewnej mierze kontynuacją, a w pewnej – nowatorstwem były wielkie cykle powieściowe, które śladem Rollanda powstały pod piórem Duhamela, Romainsa, Martin du Garda.

Cykl Jules Romainsa ilustruje to najlepiej, autor był bowiem nie tylko świadom swych teoretycznych założeń, ale uczynił z nich program szkoły literackiej, którą w 1906 roku usiłował stworzyć Duhamel. Tytuł zbioru młodzieńczych poezji Romainsa *La Vie unanime (Życie jednogłośne)* posłużył za nazwę tej szkoły: unanimizm miał nadać nowy kierunek poezji, zastosowany jednak został potem i do prozy. Celem było przeciwstawienie się romantycznej i symbolicznej poezji, przedstawiającej przeżycia indywidualne, i wypracowanie środków wyrazu zdolnych pokazać egzystencję zbiorową: życie tłumu, miasta, narodu, kontynentu jako specyficznej całości; nadanie najwyższej wartości tym uczuciom, które umożliwiają jednostce kontakt z rzeczywistością pojmowaną jako coś uniwersalnego:

upodobanie do wolności i uczciwości intelektualnej, pozbawiona naiwności czułość dla ludzi, skłonność do śmiechu i do radości życia mimo wszystko, poczucie solidarności wrogie wszelkiej głupocie, gwałtowi i zbiorowej zbrodni; stała i niezmienna ufność w dobrą wolę innych, stałe i niezmienne napięcie dobrej woli własnej. *Ludzie dobrej woli (Les Hommes de, bonne volonté)* – tak właśnie brzmi tytuł „powieści-rzeki", którą Romains wydał w okresie 1932—1947.

„Od chwili, gdy napisałem *La Vie unanime* – powiada Romains w przedmowie – czułem, że prędzej czy później winienem przedsięwziąć pracę nad rozległą powieścią, która przedstawiałaby wizję .nowoczesnego świata – w jego ruchu i różnorodności, w szczegółach i w jego stawaniu się". Ten zamiar stanowiący kontynuację sposobu, w jaki Balzac i Zola pojmowali powieść i jej zadania, zrealizowany został zgodnie z założeniami unanimizmu: cykl Romainsa nie stanowi zbioru odrębnych powieści połączonych wspólnymi postaciami ani nie jest wielotomowym opisem dziejów jednego bohatera. Romains nie chciał wybranej jednostki ludzkiej czynić ośrodkiem kompozycyjnym, lecz przedstawić, jak sam powiada: „rozległe zbiorowisko ludzkie, rozmaitość losów indywidualnych, których drogi nie przecinają się nigdy i pozostają wzajemnie dla siebie nie znane". Dlatego w *Ludziach dobrej woli* nie ma jednolitej intrygi, wątki fabularne są różne i odrębnie prowadzone, nie mają ze sobą żadnego związku, poza tym że składają się na obraz epoki. Jest to epoka zaczynająca się w październiku 1908 roku, a kończąca się już po zdobyciu władzy przez Hitlera w październiku 1933.

Georges Duhamel zaczął publikację swego pierwszego cyklu powieściowego na dwanaście lat przed Jules Romainsem, drugiego – w rok po nim. Dziesięć lat wcześniej zaczął się ukazywać cykl Roger Martin du Garda. Wszystkie one przedstawiają ten sam okres w rozwoju społeczeństwa zachodnioeuropejskiego. Są jednak bardziej tradycyjne w swej formie.

Vie et aventures de Salavin, pięć powieści, w których Duhamel przedstawił życie swego godnego litości bohatera, na próżno usiłującego stać się człowiekiem silnym i szlachetnym; *Kronika rodu Pa-quier,* dziesięciotomowy epos rodzinny, w którym Duhamel maluje portret określonego środowiska; *Rodzina Thibault* Roger Martin du Garda stanowiąca obraz wielkoburżuazyjnej rodziny – przedłużają fresk społeczny Balzaca i Zoli prawie o całe półwiecze. Wśród nich *Rodzina Thibault* (doskonale znana polskim czytelnikom) odznacza się nie tylko surowością stylu i dramatycznym napięciem, ale i mądrą goryczą. Dramatem jest życie braci Thibault, których młodość upływa w aurze ostrego konfliktu z ojcem. Stary Thibault, wcielenie dumy, oschłości, zacofania intelektualnego i moralnego wielkiej burżuazji, wiernej prawicowym i katolickim tradycjom, stanowi dla nich model życia niemożliwy do przyjęcia, przestarzały, pozbawiony wszelkich wartości moralnych. Obaj bracia przeciwstawiają mu własne koncepcje egzystencji ludzkiej, godnej tego miana: starszy zostaje lekarzem i poświęca życie codziennej pracy dla innych, młodszy głosi otwarty bunt przeciw społeczeństwu, wiąże się ze środowiskiem lewicowym i rewolucyjnym, staje się bojownikiem pacyfizmu. Tymczasem gorączkowy rok 1914, którego nastrój w Europie Roger Martin du Gard maluje w sposób przejmujący, nieuchronnie obraca się ku wojnie. Wybucha wreszcie konflikt zbrojny, okopy zapełniają się ludźmi. Bracia Thibault giną: lekarz – śmiertelnie zatruty gazem bojowym, pacyfista – pogrzebany pod szczątkami samolotu, z którego zrzucał propagandowe ulotki.

Rezygnacja z tradycyjnych ambicji epickich na rzecz analizy społecznej jednoznacznie umotywowanej ideologicznie charakteryzuje inny cykl powieściowy, znany pod tytułem *Świat rzeczywisty*. Jego autorem jest Louis Aragon, pisarz komunistyczny, jeden z najwybitniejszych przedstawicieli współczesnej literatury francuskiej. *Dzwony Bazylei, Piękne dzielnice, Pasażerowie z imperialu,* powieści powstałe w latach 1934—1943, znalazły swą

kontynuację w cyklu zatytułowanym *Komuniści,* który ukazał się już po drugiej wojnie światowej. Obiektywizm epicki staje się tu narzędziem osądu, świadomym wyrazem stanowiska ideowego, przybiera postać ostrego krytycyzmu. Poddane mu jest to samo społeczeństwo, którego portret malował Duhamel, Romains i Martin du Gard, ale w okresie znacznie przedłużonym, bo sięgającym lat wojny z hitleryzmem.

Z literackiego punktu widzenia podobny walor zainteresowania problematyką społeczną mają również powieści André Chamsona, który między 1927 a 1934 rokiem poświęcił swe utwory chłopom z okolic Sewennów, moralnej degradacji mieszczaństwa, ideowemu rozprzężeniu różnych środowisk francuskich, kapitulujących wobec zwycięstwa hitleryzmu w Niemczech.

Jednak najbardziej wymownym i znamiennym przykładem typu powieści społecznej uprawianej we Francji dwudziestego wieku pozostaje *Ogień* Henri Barbusse'a. Utwór ten, wydany w roku 1916 i stanowiący nagi w swym realizmie opis życia w okopach, codziennego okrucieństwa, codziennej, niezawinionej udręki żołnierskiej, jest gwałtownym i namiętnym oskarżeniem absurdu wojny, patetycznym wezwaniem do jedności i solidarności tych „których liczba i nędza są nieskończone", zdecydowaną deklaracją stanowiska pisarskiego, według którego „zbrodnią byłoby przedstawiać piękno wojny, nawet gdyby istniało". Na osiem lat przed *Ogniem* Barbusse napisał powieść pt. *Piekło,* która jest rodzajem społecznego fresku literackiego. W dwa lata po *Ogniu* powstała *Jasność,* w której Barbusse, zaangażowany już całkowicie w ruchu komunistycznym, propaguje rewolucyjną postawę i rewolucyjne ideały. Tak oto we francuskiej literaturze XX wieku ogólnikowy humanizm wielkich cyklów epickich, odnawiających tradycję Balzaca i Zoli, spotykał się z konkretnym i sprecyzowanym stanowiskiem ideowym nowoczesnej powieści społecznej.

Tuż obok rozwijał się inny typ powieści. Nie stawia on sobie ani poznawczych, ani krytycznych celów w dziedzinie społecznej. Traktuje literaturę bądź jako źródło przeżycia, bądź jako narzędzie rozrywki. Koncentruje swe ambicje albo przede wszystkim wokół stylu, albo przede wszystkim wokół analizy psychologicznej.

Właśnie zabawą, grą, rozrywką jest literatura w tej postaci, jaką jej nadaje Marcel Aymé, autor słynnej *Zielonej kobyły* – wirtuozerią stylu, dzięki której tradycyjne opowiadanie czy opowieść błyszczy nowym blaskiem. Marcel Ayme udowodnił swą bogatą twórczość, że potrafi być równie świetnym obserwatorem obyczajów, jak moralistą i satyrykiem, mistrzem fantazji, ale i realizmu, równie znakomitym twórcą opowiadań dla dzieci, jak autorem dla dorosłych: styl decyduje o wszystkim. W utworach Marcela Aymé stanowi on miksturę niezwykłą: flegmatyczny humor, plastyka szczegółu, pokazanego wprost i bezwstydnie, wytwór czystej wyobraźni traktowany tak, jakby to była rzecz zwykła i codzienna, przenikanie się wzajemne legendy i rzeczywistości; świat realny barwi się tu kolorem bajki, świat bajeczny zyskuje wyrazistość rzeczywistości dotykalnej. Kobyła jest zielona i przemawia ludzkim głosem, snując rozważania, które nadają kształt szczególny utworowi stanowiącemu niby kronikę pewnej wioski francuskiej z drugiej połowy XIX wieku.

Troska o styl, wysiłek stylistyczny nie stanowi jednak wyłącznej własności Marcela Ayme. „Czuję pierwszy oddech lasu i serce mi wzbiera. Moje dawne ja budzi się, drży jakąś smutną radością, nastawia uszu i z rozdętymi nozdrzami pije zapach..." W takim oto wątpliwej wartości stylu pisywała Gabrielle Colette, autorka popularnej *Klaudyny,* długo uznawana za najwybitniejszą spośród licznych autorek powieściopisarkę francuską XX wieku. Jest to styl, który ma służyć nie zabawie, lecz przeżyciu, nie bajce lecz analizie psychologicznej.

Klaudyna powstała na samym początku stulecia jako czterotomowe dzieło pisane wspólnie z mężem. Potem, już sama, Colette dała całą serię powieści psychologicznych. Byty to utwory mające za przedmiot ciekawą i zabawnie podpatrzoną psychologię zwie-

rząt, analizę o charakterze autobiograficznym, obraz różnych postaci przeżyć erotycznych, a wreszcie ogólniejsze rozważania o życiu, o motywach miłości życia starzejącej się kobiety. Colette zaświadczyła swoją biografią, jak uporczywy może być dramat wewnętrzny polegający na intensywnym przeżywaniu sprzecznych, a silnych potrzeb: potrzeby osobistej niezależności, swobody, zmienności i potrzeby uspokojonego, stabilnego szczęścia.

Przedstawiwszy w swych pierwszych powieściach obraz dzieciństwa i młodości dziewczyny egzaltowanej i dzikiej, obraz jej małżeństwa i wdowieństwa, analizę jej samotnego przeżywania wspomnień erotycznych, Colette w długim okresie od 1910 do 1947 roku napisała szereg powieści owemu własnemu dramatowi poświęconych. Bohaterką jednej z nich jest aktorka z music–hallu (Colette sama była nią przez czas pewien), dzieje jej miłości do bogatego admiratora jej scenicznych talentów, rozstanie z nim jakby wbrew sobie, jakby na przekór tej miłości, nad którą w końcu przedkłada swobodne życie wędrownej artystki. W innej powieści pokazuje, jak ta sama kobieta zmęczona poszukiwaniem rozkoszy, pozwalających jej zapomnieć o przeżyciu, które ją ciągle wewnętrznie nurtuje, poddaje się nowemu uczuciu i wiąże się z nowym mężczyzną, którego starała się do siebie zniechęcić, ale którego nieobecność jest dla niej próbą nie do zniesienia.

W licznych powieściach, nie mających już autobiograficznego charakteru, Colette zajęła się analizą psychologiczną zazdrości, nieporozumień małżeńskich, narodzin młodzieńczego erotyzmu, rozpaczy kobiety opuszczonej przez zbyt młodego kochanka. Ale potem, na kanwie wspomnień, umiała także znaleźć środki literackie, które jej pozwoliły stworzyć obraz mądrości macierzyństwa.

Po latach gwiazda Colette zbladła. Blednie powoli również i gwiazda sławy Mauriaca, którego twórczość ma być także wyrazem przeżycia i jego źródłem, analizą i obrazem wewnętrznego dramatu. Mauriac nadaje swojej powieściowej analizie psychologicznej barwę metafizyczną. Pozwoliło mu to stać się sztandarowym pisarzem katolicyzmu.

Któż jednak nie pamięta Teresy Desqueyroux opuszczającej salę sądową? Uniewinniona udaje się w drogę powrotną do domu, do odległej wiejskiej okolicy, w drogę długą i dręczącą, która pozwoli jej raz jeszcze przeżyć minione życie. Droga prowadzi ją do domu, wspomnienia do zabójstwa, które miało się w tym domu dokonać. Nie dokonało się, ale czy to ma znaczenie? Wbrew świadomości najcięższego z grzechów, wbrew przerażeniu, którym ją ten grzech napawa, Teresa pragnie zabić, i to jest obsesyjna rzeczywistość duszy pozbawionej miłosiernej łaski Pana Boga: otruć męża kochającego i kochanego. Czyżby za nic? Bez powodu? Bez motywu? Ten motyw istnieje i Mauriac pozwala morderczyni, którą Teresa nie jest w planie fizycznym, ale którą jest w planie psychologicznym, zrekonstruować go, zgodnie z kanonami psychologii dalekiej od koncepcji radykalnego irracjonalizmu. Mąż stał się dla Teresy symbolem i synonimem prowincjonalnej monotonii życia, braku porozumienia, izolacji moralnej, dotkliwego, obsesyjnego poczucia bezsensu własnej egzystencji, pozbawionej celu, zmierzającej donikąd. Ten mąż nie zrozumie jej nigdy. Dla niego ważne są nie motywy pragnienia zbrodni, lecz prowincjonalny skandal, który rozprawa sądowa przeciw Teresie wywołuje w mieścinie.

Mauriac eksploatuje psychologię konfliktu wewnętrznego. Jego źródło widzi w antynomii między wiarą religijną, odziedziczoną wraz z tradycjami rodzinnymi i *szczerze* przyjętą, a równie szczerze przeżywanymi potrzebami czy stanami psychologicznymi pozareligijnego charakteru. Antynomia ta ma sens moralny: ideał człowieczeństwa, przez wiarę religijną uzasadniony i uznawany wchodzi w ustawiczną sprzeczność z naturalnymi potrzebami psychologicznymi, z naturalnym tokiem rozwoju psychologicznego. A więc konflikt stwórcy i stworzenia, grzechu i niewinności, starczej rutyny i młodzieńczego entuzjazmu, miłości i powinności moralnej, poczucia szczęścia i poczucia świętości. Konflikty, sprzeczności, antynomie pojmowane w kategoriach katolicyzmu o jansenistycznym zabarwieniu, udręki typu Pascala.

Przedstawione w tradycyjnym materiale obyczajowo–psychologicznym, tradycyjną, klasyczną techniką analizy powieściowej, pod piórem Mauriaca nasycają się patosem, namiętną, pełną niepokoju goryczą. Aura szczególnego nasilenia uczuć panuje w utworach, których modelem jest opowiadanie *Génitrix,* rzecz o ponurej miłości matczynej, despotycznej i zazdrosnej, działającej jak trucizna, prowokującej dramat, odbywający się tylko w duszach ludzkich, nie mniej przeto gwałtownie i nie mniej boleśnie: dramat nienawiści podsycany nie przez osobę żywą, lecz przez pamięć o zmarłej i przez tę zmarłą jakby zza grobu, niewidocznie, lecz nieustępliwie działającą, rozwiązany wreszcie w duchu chrześcijańskiej miłości i rezygnacji.

Kariera literacka François Mauriaca zaczęła się od tomiku melancholijnych poezji, których publikację w roku 1909 Barrés powitał entuzjastycznym artykułem. Od tej chwili sława Mauriaca rosła, a oficjalnie ukoronowała ją nagroda Nobla, którą mu nadano w roku 1952. Przyznając Mauriacowi rangę wielkiego pisarza, współczesna krytyka literacka nie zalicza dziś jego powieści do rzędu tych, które torują nowe drogi.

Podobnie ocenia się innych, a bardzo licznych powieściopisarzy, kontynuujących i odnawiających wielką i bogatą tradycję francuskiej powieści psychologicznej. Wymienia się wśród nich nazwisko Jacques'a Riviére, Emila Clermont, Raymonda Radiguet, autora słynnej powieści *Diabeł wcielony;* Paula Léautand, Jeana Cocteau, Jeana Schlumbergera i Rogera Peyreffitte, którego powieść z 1945 *Les Amitiés particuliéres* ocenia się jako znakomity utwór psychologiczny; podręczniki bardziej eksponowane miejsce przyznają MarceIowi Ariand, autorowi powieści *Porządek,* analizującej „chorobę stulecia", niepokoje i agresywność indywidualizmu; Jacques'owi Chardonne, André Maurois, autorowi *Klimatów* i *Kółka rodzinnego,* Jacques'owi de Lacretelle, którego powieść pt. *Silbermann,* przedstawiająca problem asymilacji kulturalnej żydowskiego inteligenta, uważana jest za dzieło oryginalne i śmiałe.

W czasie drugiej wojny światowej Ruch Oporu, grupujący bojowników i działaczy konspiracyjnej walki Francuzów przeciw hitleryzmowi i rodzimemu faszyzmowi, przeciw okupacji, o wolność narodu i demokrację, zrodził literaturę o specjalnym zabarwieniu. Ukazała się wówczas seria książek Éditions de Minuit, niewielkich, biało oprawnych tomików z napisem: „wydane w czasie okupacji nakładem literatów-patriotów". Nad tytułami figurowały pseudonimy autorów urobione, jak Vercors, od nazw różnych francuskich prowincji, a kryjące nazwiska sławnych już i znanych pisarzy bądź nowych, którym dopiero Ruch Oporu miał przynieść rozgłos.

Jest wśród tych konspiracyjnych publikacji *Czarny zeszyt* Mauriaca, dwa utwory Jean Schlumbergera, *Kochankowie z Avignonu* Elsy Triolet, *Milczenie morza* Vercorsa. Po wojnie wspomnienia, tradycja, problematyka Ruchu Oporu, i szerzej: problematyka wojny, ludobójstwa, walki zbrojnej zrodziła nowe i bardzo liczne dzieła powieściowe. André Chamson pokazał się wówczas jako moralista, dal się poznać Pierre Courtade i Roger Yailland, autor *Dziwnej zabawy,* Robert Merle, autor *Week-endu na Zuydcoote,* opisującego w przejmujący i świetny literacko sposób jeden z krwawych epizodów działań wojennych na Zachodzie, a wreszcie David Rousset.

Jego dwie książki: *Świat kacetu (L'Univers concentrationnaire)* i *Dni naszej śmierci (Les Jours de notre mort)* wywarły szczególnie silne wrażenie. Pisane techniką łączącą autobiograficzną narrację powieściową z reportażem i z analizą socjologiczną odkrywały straszliwy, głęboki sens w życiu zbiorowisk ludzkich, zamkniętych i dręczonych za drutami wielkich obozów koncentracyjnych czasu drugiej wojny światowej; podobnie jak to w literaturze polskiej zrobił Tadeusz Borowski, a w pewnym sensie również i Nałkowska w swych *Medalionach,* pokazywały one, jak dalece nieludzki świat kacetu pozostawał jednak ludzkim światem, specyficznym i przerażającym fenomenem społecznym.

Doświadczenia hitlerowskiego barbarzyństwa, Ruch Oporu, wojna nie wydały jednak we Francji żadnego powieściowego arcydzieła, nie wywołały żadnego zwrotu czy przełomu w literaturze.

W powojennym świecie literackim we Francji najbardziej liczni są ci, którzy – niezależnie od podejmowanych tematów – kontynuują i odnawiają starą, różnorodną tradycję powieści francuskiej: tradycję wielkich powieściowych fresków społecznych, powieści–analizy społecznej, powieści–analizy psychologicznej, powieści–zabawy, a nawet, jak Marguerite Yourcenar w swoim świetnym *Pamiętniku Hadriana* i Aragon w sławnym *Wielkim Tygodniu*, nowy kształt nadają tradycyjnej powieści historycznej. Korzystając ze wszystkich odkryć, wynalazków i rewolucji literackich, których przeważnie ani oni, ani ich literaccy przodkowie nie dokonali, stanowią silny, obfity, pewny swej egzystencji i swej przyszłości nurt we współczesnej literaturze francuskiej; ale już od początku XX wieku inni usiłowali z niej uczynić dziedzinę twórczości całkowicie nową, nigdy dotychczas w tej postaci nie uprawianą.

IV. PROUST, GIDE, VALÉRY

Przełom i zmiana we współczesnej powieści francuskiej ma już swoich klasyków: Proust, Gide, Valéry. Zaczyna się od Prousta, choć powiada się, że on raczej zamyka starą epokę literacką, niż otwiera nową. Krytycy dopatrują się w jego twórczości cech charakterystycznych dla całej poezji XIX wieku, a zwłaszcza dla literackich mitów stworzonych przez Romantyzm: skupienie uwagi na przeżyciach jednostkowych, na uczuciach, na nieuchwytnych wrażeniach, podkreślanie sprzeczności między myślą i słowem, posługiwanie się symbolem. Jest w dziele Prousta także coś z ducha klasycyzmu: przypominająca Moliera czy Saint–Simona wizja społeczności ludzkiej, pojęcie typu psychologicznego, wiara w istnienie motywów działania, w przyczynowość, przekonanie, że bieg życia da się sprowadzić do kategorii rozumu.

A jednak nie da się zaprzeczyć, że pod wpływem Bergsona i całej aury intelektualnej początków stulecia, o której mowa była w rozdziale wstępnym, u podstaw twórczości Prousta legła koncepcja sztuki, która w XX wieku stała się własnością całej nowoczesnej literatury zachodnioeuropejskiej: etyczna i metafizyczna koncepcja sztuki jako twórczości i jako sposobu egzystencji. Tu już nie idzie o dekadencki estetyzm, o nadawanie życiu kształtów dzieła artystycznego. Działalność artystyczną pojmuje się teraz jako jedyne pełnowartościowe uzasadnienie własnego istnienia, ponieważ tylko ta działalność pozwala docierać do najgłębiej ukrytej prawdy, ponieważ tylko ona daje człowiekowi rzeczywistą wolność i nie ograniczoną niczym moc twórczą: pozwala człowiekowi wznieść się ponad człowieczeństwo. Sztuka ma moc przeobrażania egzystencji jednostkowej.

„Gdy tylko dźwięk jakiś zasłyszany dawniej lub zapach kiedyś odczuwany – pisał Proust – przypominają się naszej pamięci i zaczynają istnieć zarazem w teraźniejszości i w przyszłości, rzeczywiste, lecz nieaktualne, idealne, lecz nieabstrakcyjne, wówczas trwała i zwykle ukryta istota rzeczy natychmiast zostaje wyzwolona i nasze prawdziwe ja, które niekiedy wydaje się martwe już od dawna, lecz nie było przecież martwe, budzi się i ożywa w owej chwili, gdy przyjmuje ów przyniesiony mu pokarm niebios. Chwila wyzwolona z porządku czasu daje się poznać, bo tworzy w nas człowieka wyzwolonego z porządku czasu".

Sztuka ma w oczach Prousta właściwości sakralne, podobnie jak religia, stanowi objawienie głębszej czy wyższej prawdy, pozwalającej przeżywać ponadziemską radość, a ar-

tysta jest jakby kapłanem dokonującym rytualnego wtajemniczenia. Polega ono na wyzyskiwaniu działania pamięci uczuciowej, która wzbogaca wizję rzeczywistości i pozwala wykrywać niespodziewane związki między przedmiotami. „Na przykład widok okładki jakiejś przeczytanej już książki splótł z literami jej tytułu promienie księżyca świecącego pewnej Odległej nocy pogodnego lata" – powiada Proust.

Koncepcja czasu stanowi więc jedno z głównych założeń sztuki literackiej w rozumieniu Prousta i jeden z najważniejszych przedmiotów jego zainteresowania. W jego dziele zjawiska świadomości, stany duszy, uczucia, namiętność tracą charakter abstraktów noszących tradycyjne nazwy wspomnienia, miłości, zazdrości. Ich pozorna jedność zostaje złamana, zamieniają się one w niezliczone chwile przeżyć fragmentarycznych, niepochwytnych, sprzecznych, współistniejących, półświadomych. Lecz gdy w jakiejś chwili na czas trwania tej chwili stają w pełnym blasku świadomości, ukazują człowieka jemu samemu jako kogoś zupełnie nowego. Ale ta sama świadomość jest także i równocześnie obszarem ustawicznej wymiany wpływów między nią samą a jej zewnętrznym otoczeniem: tok życia wewnętrznego jest co chwila zawieszany, przerywany, wzbogacany, wyjaławiany przez innych ludzi, przez widok przedmiotów, przez wydarzenia nawet najbardziej błahe. Nic nie ma trwałości, wszystko jest pozorem, upływający czas zamienia w ruinę rzeczywistość fizyczną, społeczną, psychiczną: „rozkład naszego ja to śmierć, która trwa". Ale przeszłość istnieje przecież i żyje pogrążona w głębinach naszej podświadomości.

„Kiedy po śmierci istot nic z przeszłości dawnej nie zostaje, długo jeszcze trwa jedynie ich zapach i smak, obydwa najbardziej kruche, lecz najbardziej żywotne, najbardziej niematerialne, lecz najuporczywsze, najwierniejsze, i obydwa niczym duchy przyzywają się, ufają, czekają, by pośród ruin wszystkiego spokojnie i pewnie wznieść na drobinie ich prawie niewyczuwalnego ciała przestronny i obszerny gmach wspomnienia".

Tak oto, ale rzadko i tylko na chwilę, wyrwać się można spod tyranii czasu. Lecz to nasze nad czasem zwycięstwo możliwe jest wyłącznie dzięki sztuce.

W swoim dziele Marcel Proust, paryżanin, syn znanego lekarza, zawarł całe doświadczenie swego życia, które objęło sam przełom XIX i XX wieku: okres od 1871 do 1922 roku. Od wczesnego dzieciństwa chory na astmę, otoczony nadzwyczajną troskliwością i czułością Proust nie mógł w swej biografii zanotować żadnych niezwykłych wydarzeń. Snobizm związał go z modnymi salonami Paryża jeszcze jako bardzo młodego człowieka. Wszedł wówczas w środowisko artystów i arystokratów. Bywał u wdowy po Bizecie, znanym kompozytorze, i u pani de Caillavet, żony znanego dramatopisarza. Znał świetnego arystokratę, hrabiego Roberta de Montesquiou i Anatola France'a. Parał się literaturą na sposób wytwornego dyletanta. Redagował czasopismo pt. „Banquet", wydał ozdobny tom opowiadań, portretów i studiów pt. *Przyjemności i dni,* tłumaczył przy pomocy matki estetyczne rozprawy Ruskina, zaczął pisać powieść autobiograficzną pt. *Jean Santeuil.*

Gdy w pierwszych latach XX wieku rodzice jego zmarli, Proust wycofał się z życia towarzyskiego i chory, znękany, samotny, zabrał się do pracy nad dziełem swego życia. Po kilku latach zdecydował się przesłać rękopis wydawcom. Ale nikt nie chciał książki drukować. Nosiła tytuł *W stronę Swanna* i zaczynała się od zdania, które dopiero znacznie później miało zostać uznane za jedno z najsławniejszych zdań w literaturze światowej: „Przez długi czas kładłem się spać o wczesnej porze".

Proust wydał swą książkę na koszt własny. Nikt jej nie zauważył. Wybuchła pierwsza wojna światowa. Ale po wojnie nagła zmiana:

W cieniu zakwitających dziewcząt zyskuje nagrodę Goncourtów, Prousta otacza podziw, uwielbienie. Pierwotny plan dzieła ulega rozszerzeniu i ukazują się kolejno następne tomy wielkiego cyklu, noszącego wspólny tytuł *W poszukiwaniu straconego czasu.* Ostatnie trzy – już po śmierci pisarza. Łącznie piętnaście tomów prozy, wymykającej się wszelkiej tradycyjnej klasyfikacji: epopeja indywidualnej wrażliwości i uczuciowości, a zarazem

obraz społeczeństwa francuskiego na początku XX wieku; wyznanie i autoanaliza, a zarazem studium społeczne; wielki fresk obyczajowy, powieść psychologiczna, proza liryczna, esej, satyra – wszystko to stopione w całość organiczną dzięki niezwykłym właściwościom stylu. Cała koncepcja świata, człowieka, sztuki zawarta jest w tym stylu. Aby przeniknąć jego tajemnice, krytycy dokonują porównania z pierwszym szkicem arcydzieła, z ową nieudaną powieścią autobiograficzną *Jean Santeuil,* opublikowaną dopiero w roku 1952.

Jean Santeuil pisany był w trzeciej osobie. W wielkim cyklu, który stał się jednym z największych wydarzeń literackich XX wieku, panuje wszechwładnie „ja". Nadaje to dziełu ton zwierzenia, wyznania. Ale to „ja" jest o wiele szersze niż jednostkowe tylko, osobiste doświadczenie narratora. To „ja" oznacza świadomość ludzką w ogóle, świat subiektywnych przeżyć jak lustro odbijający rzeczywistość poza nim istniejącą.

Jean Santeuil przedstawił bohatera dążącego w przyszłość, której nie zna. Narratorowi *W poszukiwaniu straconego czasu* owa przyszłość jest już znana, jest już „czasem straconym", jest już dawno dokonaną przeszłością. Przeszłość znana, wspominana, a więc uświadamiana, a więc stanowiąca w jakiś sposób składnik teraźniejszości. Ale we wspomnieniu, jak w życiu, biegnie ona niepowstrzymanym nurtem ku temu, co stanowi jej własną przyszłość. Tak oto przeszłość, przyszłość i teraźniejszość znalazły się na jednej płaszczyźnie, dzieją się równocześnie, współistnieją i współżyją w dziele Prousta.

Nie ma tu właściwie żadnej akcji, jest tak, jakby nic się nie działo. Bohaterowie tej pierwszej, wielkiej powieści pozbawionej intrygi nie robią właściwie nic, nie działają, a tylko żyją, to znaczy starzeją się powoli i nieuchronnie. *W poszukiwaniu straconego czasu* to wielka próba zbudowania powieści nie na planie dramatu.

Pozwoliło to Proustowi ukształtować niezwykle precyzyjne narzędzie literackiej analizy psychologicznej. Oparta jest ona na przekonaniu, że w przeciwieństwie do założeń psychologii klasycznej należy zmienność w czasie uznać za punkt wyjścia; i sprzeczność polegającą na tym, że człowiek może kochać tylko to, co nieosiągalne (a więc psychologia miłości sprowadza się do psychologii zazdrości); wreszcie anormalność (sadyzm, masochizm, homoseksualizm) traktować jak stany najjaskrawiej zdradzające rzeczywiste wnętrze duchowe człowieka.

Analiza nie stanowi jedynego sposobu, w jaki Proust tworzy swe postacie literackie. Odmiennie niż w dotychczasowej, tradycyjnej powieści, w dziele Prousta postacie te zjawiają się nagle i bez przygotowania, za każdym razem inaczej, za każdym razem jako plastyczne, wyraźne, dotykalne, ale za każdym razem tylko jako całościowe wrażenie, przemijające, niepochwytne. Potem – poddane analizie – tracą swoją fizyczno-psychiczną oczywistość, stają się abstrakcją, typem psychologicznym, obyczajowym, społecznym, zawodowym. Nie mają więc życia własnego: żyją odbite w subiektywnym lustrze przeżyć narratora. Są nieosiągalne i właśnie dlatego stanowią jakby przeciwległy biegun egzystencji jednostkowej.

„Człowiek jest istotą – pisze Proust – która nie może wyjść z siebie, a jeśli twierdzi coś przeciwnego, kłamie [...] Myśli się tylko o sobie, myśli się tylko o tym, jak wyjść z siebie [...]". Rzeczywistość zewnętrzna jest ciemną izbą, nieznaną i obcą, jest udręką i niepokojem, jest potrzebą, pragnieniem, jest rozczarowaniem, niemożliwością, śmiercią. Oto motyw–obsesja, który podobnie jak wszystkie inne wyliczone tu cechy prozy Prousta miały nadać później specyficzną barwę nowoczesnej literaturze francuskiej.

Ale ponieważ możliwa jest sztuka, ponieważ możliwa jest metafora literacka, życie ludzkie ma sens i czas stracony może się stać czasem odnalezionym. *Czas odnaleziony* – taki właśnie tytuł nosi ostatni tom cyklu Prousta, epopei subiektywizmu, od którego *zaczyna* się nowoczesny przewrót w literaturze francuskiej XX wieku.

Dwa lata przed Proustem urodził się André Gide, jak i on parżanin. Ale przeżył go prawie o lat trzydzieści. Wpływ twórczości Gide'a był więc bardziej bezpośredni, żywo od-

czuwany we Francji przez całą pierwszą połowę naszego stulecia. W przeciwieństwie do Prousta Gide nie byt twórcą nowych wartości stylistycznych, hołdował rygorom klasycznym: prostocie, zwięzłości, jasności. Podobnie jak Proust był zwolennikiem koncepcji sztuki jako sposobu życia, jako realizacji sensu własnego istnienia.

„Nic bardziej różnego od tych dwu rodzin – pisał Gide o protestanckiej rodzinie swego ojca z Południowej Francji i o normandzkiej rodzinie swej matki. Nic bardziej różnego niż te dwie francuskie prowincje, których sprzeczne wpływy splatają się we mnie. Często mówię sobie, że to właśnie zmusiło mnie do tworzenia dzieł sztuki, ponieważ tylko twórczość artystyczna mogła dokonać pogodzenia tych zbyt odmiennych elementów". A w *Tezeuszu,* wydanym w roku 1944, takie słowa każe wypowiedzieć legendarnemu bohaterowi: „Zbudowałem swoje miasto. Gdy mnie nie będzie, zamieszka w nim aż po wieczność moja myśl. Z wewnętrznym przyzwoleniem zbliżam się do samotnej śmierci. Cieszę się, że po mnie, dzięki mnie, ludzie okażą się szczęśliwsi, lepsi, bardziej wolni. Dokonałem dzieła dla dobra przyszłej ludzkości. Zakończyłem życie".

W owej formule człowieka szczęśliwszego, lepszego, bardziej wolnego wyraża się istota wpływu, jaki twórczość Gide'a wywarła na nowoczesną literaturę francuską. Wychowany w purytańskiej, rygorystycznej atmosferze, zbuntowany przeciw niej, ciągle poszukujący równowagi między pragnieniem egoistycznego szczęścia i pragnieniem poświęcenia, potrzebą rozsądku i potrzebą przeżywania życia jak olśniewającej przygody, Gide uczynił ośrodkiem ideowym swej twórczości moralne uwolnienie, moralną emancypację człowieka.

Przykazania boże, zasmuciłyście moją duszę.
Przykazania boże, jest was dziesięć czy dwadzieścia?
Czy uczyć będziecie, że rzeczy zakazanych jest coraz więcej?
I że znaleziono nowe kary za pragnienie tego,
co najpiękniejsze na ziemi?...
(tłum. J. Adamski)

Tak pisał Gide w *Pokarmach ziemskich,* prozie lirycznej, której pierwsze wydanie ukazało się jeszcze w 1897 roku. W powieści pt. *Immoralista* przedstawia młodego człowieka, którego świeżo poślubiona małżonka z niezwykłym oddaniem pielęgnuje w czasie niebezpiecznej choroby. Odzyskawszy zdrowie ów młody człowiek ponad wszystkie moralne zobowiązania stawia swe nienasycone pragnienie korzystania z życia, którego kruchości doświadczył w chorobie. W sławnych i uważanych swego czasu za skandal *Lochach Watykanu* pragnienie moralnego oswobodzenia się prowadzi Lafcadia do „czynu bezzasadnego" *(acte gratuit),* niczym me uzasadnionego, pozbawionego jakichkolwiek tradycyjnych motywów, bo do „czynu–po–nic": jest nim świadome zabójstwo nieznajomego.

Lafcadio Gide'a stał się jedną z najbardziej dyskutowanych postaci literackich, jego teoria *acte gratuit,* w której wielu widzi zapowiedź faszyzmu była przedmiotem rozważań tym żywszych, że *Lochy Watykanu* stanowią ostrą, pełną ironii i sarkazmu krytykę inteligencji gotowej zawsze znaleźć wzniosłe uzasadnienie dla swych „przełomów ideowych", wywołanych płaskim, wulgarnym interesem. Stanowisko Gide'a uznano za cyniczne. On sam uważał, że polega ono tylko na ironii. Nie ulega jednak wątpliwości, że głównym jego uzasadnieniem psychologicznym i moralnym była intensywna potrzeba szczerości wobec siebie samego: najszczersze dobywanie na jaw wszelkich, nawet tak wstydliwych, jak perwersja seksualna, potrzeb, pożądań, stanów.

Owa szczerość kazała pisarzowi tworzyć także powieści przedstawiające model życia całkiem przeciwny niż ten, który znalazł swe odbicie w *Immoraliście czy Lochach Watykanu,* ucieleśniony w postaci kapłana z *Symfonii pastoralnej* czy w postaci Alissy z *Wą-*

skiej bramy, młodej dziewczyny poświęcającej miłość ludzką dla miłości Boga. Ta sama szczerość kazała Gide'owi zamknąć sprzeczne elementy jego własnego doświadczenia w *Fałszerzach,* powieści wydanej po raz pierwszy w roku 1925 i przedstawiającej świat widziany oczyma dwu młodzieńców zbuntowanych przeciw hipokryzji ich mieszczańskich rodzin, ale równocześnie ten sam świat odbity w umysłowości powieściopisarza; i jeszcze jeden jego obraz, dany w partiach realistycznej narracji odautorskiej. Wszystkie te plany i aspekty wielowątkowej powieści znajdują dodatkowe naświetlenie w *Dzienniku Fałszerzy,* sprawozdaniu autora z toku jego pracy nad utworem.

Fałszerze są więc powieścią o powieści, tworem literackim zawierającym w samej swej tkance elementy autoanalizy i autokrytyki. Znajduje się w nich także wykład poglądów dany *explicite:* jest to krytyka realizmu powieściowego. Zdaniem Gide'a powieść zanadto ściśle trzyma się rzeczywistości, jedyną drogę doskonalenia upatrując w coraz wierniejszym jej odtwarzaniu. Na tej drodze jednak nigdy nie stanie się wielkim dziełem sztuki, takim jak antyczna tragedia, która oddala się od rzeczywistego życia, rezygnuje z imitacji rzeczywistości, aby tym lepiej móc wyrazić jej ukryty, głęboki sens.

Ideałem jest więc powieść zarazem bliska życiu i oddalona od rzeczywistości, przedstawiająca szczegóły, lecz nadająca im znaczenie jak najbardziej ogólne, będąca zarazem fikcją i sprawozdaniem; powieść pozbawiona tematu, intrygi rozwijającej się od przeszłości ku przyszłości, pozwalająca całe doświadczenie ludzkie pomieścić, wyrazić, przedstawić, zanalizować; powieść wyzwolona z rygorów realizmu w typie Balzaca czy naturalizmu w typie Zoli „powieść czysta". Tak oto ideał estetyczny Gide'a wiąże się z jego ideałem moralnym opartym na etyce indywidualnej wolności wewnętrznej, zalecającej każdemu pełną realizację jego odrębnej, niepowtarzalnej osobowości. Literatura szczerej bezpośredniości, literatura wrażeń, literatura zaangażowana, twórczość stanowiąca emancypację, usprawiedliwienie, wyraz niezależności, literatura nie przesądzająca o niczym, przeciwnie, otwierająca wszystkie kwestie, których dotyka i które pozostawia otwarte – oto kierunki wpływu Gide'a na te pokolenia literackie, których ambicją było tworzenie całkowicie nowych wartości artystycznych. Był to wpływ bardzo silny. Gide, wyróżniony nagrodą Nobla w roku 1947, był wielkim i długotrwałym autorytetem we Francji.

Ale nie był sam. Równie wielkim, powszechnym podziwem otaczano w okresie międzywojennym także Paula Valéry. Zasięg jego wpływu był jednak mniejszy: proza Valéry'ego (o jego poezji będziemy mówili później) nie należy do łatwych, jego intelektualizm stawiał sobie zadania bardzo ambitne. W pięciu tomach, zawierających teksty okolicznościowe, przedmowy, przemówienia, odczyty, Valéry zajmuje się najrozmaitszymi tematami: ekonomią, polityką, strategią, literaturą. W dwu dialogach pisanych jakby na wzór Platona: *Dusza i taniec (L'âme et la danse)* oraz *Eupalinos,* przedmiotem zainteresowania jest dziwna przemiana, jakiej dokonuje taniec użyczający cech niemal nadnaturalnych zwyczajnej kobiecie; oraz pytanie, czym jest geniusz architekta i w ogóle artysty. W dwu najwcześniejszych tekstach prozaicznych dokonuje analizy siły duchowej Leonarda da Vinci *(Introduction á la méthode de Leonardo da Vinci – Wstęp do metody Leonarda da Vinci)* oraz przedstawia model intelektualisty. To jest właśnie temat *Wieczoru z panem Teste (La Soiree avec monsieur Teste)* uważanego za najwierniejszy wyraz postawy i ideałów Paula Valéry. Pan Teste jest postacią fikcyjną. Valéry przedstawia go jako ascetę inteligencji, który „zabił w sobie marionetkę", umiał wznieść się ponad zainteresowanie bieżącymi sprawami i aktualnymi zagadnieniami. Jego celem jest możliwie największa jasność i przenikliwość pozbawionego jakichkolwiek złudzeń rozumienia. „Uwierzyłem wreszcie – pisze Valéry – że panu Teste udało się odkryć nie znane nam prawa umysłu. Musiał z pewnością poświęcić lata całe na swoje poszukiwania; całych lat następnych i wielu lat dalszych trzeba było, aby jego wynalazki dojrzały i przemieniły się w instynkty [...] I wydało mi się, że stał się on niepodzielnym panem swojej myśli..."

Ambicja osobista Paula Valéry była analogiczna: chciał odkryć samą zasadę wszelkiej działalności duchowej, określić ową „postawę centralną, dzięki której możliwa staje się zarówno działalność poznawcza, jak i tworzenie dzieł sztuki". Ambicja ta wycisnęła na twórczości Paula Valéry owo znamię abstrakcyjnego intelektualizmu, olimpijskiej wyniosłości i oderwania, ponadczasowej mądrości człowieka niezaangażowanego. Ukształtowała też jego styl: pozaosobisty, klasyczny, harmonijny. Ale ten styl nie ma nic wspólnego z monotonią; potrafi być rygorystycznie ścisły, jak matematyka, którą Valéry szczególnie się zajmował, lecz i pełen dowcipu, lekkości i wdzięku wytwornej rozmowy; potrafi operować formułą, lecz i paradoksem, umie być suchy, umie też bez wysiłku osiągać błyskotliwość. Stanowi wyraz sceptycyzmu, lecz i niezwykłego upojenia możliwościami intelektu.

„Epopeją inteligencji" nazywają krytycy twórczość Paula Valéry, tak niejednorodną, niejednolitą, a nawet nierówną. Źródłem owego sceptycyzmu, który ją przepaja, jest między innymi niepokój o przyszłość starej, burżuazyjnej kultury europejskiej, której Valéry czuje się dziedzicem, przedstawicielem, obrońcą. Cytowaliśmy już najdokonalszą formułę, w jakiej ten niepokój, to poczucie kryzysu znalazło wyraz: „my, cywilizacje, wiemy już teraz, że jesteśmy śmiertelne" – to Valéry jest jej autorem.

Znalazła się ona w tekście, który już w 1919 roku opisywał sytuację zachodnioeuropejskiego, tradycyjnego intelektualisty w sposób świadczący o wielkiej przenikliwości: „Nikt nie może dziś powiedzieć, co jutro będzie żywe, a co martwe w literaturze, filozofii, estetyce; nikt nie wie, jakie idee i środki wyrazu zapisane zostaną na listę strat, a jakie nowości zostaną proklamowane. Pozostaje nadzieja, ale nadzieja to tylko nieufność istot wobec ścisłych przewidywań ich własnego umysłu. Nadzieja podpowiada, że wszystko, co nie sprzyja żywej istocie, musi być błędem jej umysłu. A jednak fakty są jasne i bezlitosne: to fakt, że tysiące młodych pisarzy i młodych artystów zginęło; to fakt, że istnieją stracone złudzenia kultury europejskiej i że poznanie i wiedza są niezdolne do uratowania czegokolwiek; to fakt, że nauka została śmiertelnie ugodzona w to, co stanowi jej moralne ambicje, i jakby zbezczeszczona przez okrucieństwo jej zastosowań [...] to fakt, że nawet sceptycy [...] gubią swe wątpliwości, wracają do nich, znowu je tracą i już nie potrafią operować swym własnym umysłem. Statek zadrżał tak gwałtownie, że nawet najlepiej umocowane lampy w końcu zgasły".

Ten tekst ciągle jeszcze żywy pod względem stylistycznym, ciągle aktualny pod względem merytorycznym, uzmysławia najlepiej, na czym mógł polegać wpływ i autorytet Paula Valéry we francuskich środowiskach twórczych. W pełni znajduje w nim wyraz nie tylko miłość dla tej postaci kultury, którą sam reprezentuje, nie tylko niepokój o jej przyszłość i głębokie poczucie jej zagrożenia, ale i krytycyzm bezlitosny i okrutny w swym wyrazie, a nade wszystko przekonanie o decydującej, centralnej roli intelektualisty i artysty jako twórców wartości, od których zależy przyszłość.

Takie oto dzieła, takie postawy, ideały, przekonania, wypracowane już na początku naszego stulecia we Francji, dały początek kapitalnym przemianom w literaturze tego kraju, a przede wszystkim w powieści. Dzieło Prousta, w którym nie ma intrygi ani bohatera, a miejscem akcji jest subiektywna świadomość, nadająca analizie intelektualnej walor powieściowej fabuły, a powieściowej fabule – walor poezji; książki Gide'a, stanowiące objawienie bezwzględnej szczerości, mające być wyrazem indywidualnej swobody etycznej, wyzwolenia moralnego, rozwoju osobowości autonomicznego i niezależnego, poddające krytyce tradycyjną estetykę powieści; proza Valéry'ego podnosząca intelektualne ambicje najwyższej klasy, dająca przykład wzniosłej, ale trudnej, okrutnej roli, jaką pisarz winien odegrać – w tym wszystkim jest już nowa koncepcja sztuki, nowa wizja literatury, nowy kształt powieści.

V. NOWA KONCEPCJA POWIEŚCI

W ciągu ostatnich trzydziestu lat kierunek przemian powieści francuskiej stawał się coraz bardziej widoczny i coraz bardziej widoczny stawał się jego związek z recepcją niemieckiego irracjonalizmu we Francji, o której mówiliśmy już obszernie w rozdziale wstępnym: zamiast obrazu świata przedstawianego tradycjonalnymi czy nowatorskimi środkami – analiza doświadczenia wewnętrznego samotnej jednostki ludzkiej; zamiast ludzi z krwi i kości, typów i charakterów powoływanych do życia za pomocą starej czy nowej psychologii – postawy etyczne i metafizyczc ne; zamiast praw rządzących światem ludzkim, światem wewnętrznym jednostki, światem społecznym, światem fizycznym – indeterministycznie lub nawet antydeterministycznie pojmowany przypadek; zamiast fabuły – refleksja; zamiast akcji – liryka; zamiast postaci – monologi wewnętrzne; zamiast idei gatunku literackiego – idea formy otwartej:

powieść jako amalgamat eseju, poematu, sprawozdania i reportażu; powieść, która nie odpowiada na pytanie „jak jest?", ale oświadcza: „jestem, myślę, czuję, widzę" – tę właśnie postawę ujawnia wobec problematyki losu ludzkiego, którą burzliwe dzieje Europy wieku XX uczyniły w oczach nowych pokoleń powieściopisarzy francuskich centralną kwestią intelektualną: etyczną i metafizyczną.

W latach trzydziestych naszego stulecia twórczość Andre Malraux nadała tej problematyce charakter zaangażowania we współczesność pojętą jako historia. Ale była to historia rozumiana katastroficznie na wzór Spenglera i jego śladem traktowana jako dzieje cywilizacji nie realizujące wszakże żadnego postępu. Wizjonerska rozpacz i krytycyzm intelektualny Paula Valéry znajdowały tu swe odbicie i otrzymywały odpowiedź.

Jako archeolog Malraux badał starą kulturę laotańską i widział jej zabytki pochłonięte przez dżunglę. Był w Chinach w czasie wojny domowej. Zwiedził Niemcy dopiero co opanowane przez hitleryzm. Był w Hiszpanii i walczył po stronie republikanów. Brał udział w działaniach wojennych Francji przeciw Hitlerowi. Należał do Ruchu Oporu. To osobiste doświadczenie wielkich, historycznych wydarzeń współczesnych znajduje bezpośredni wyraz w jego powieściach. Dwa ich tytuły dziś stały się obiegowymi wyrażeniami: Los *ludzki (La condition humaine)* i *Czasy pogardy (Le Temps du mepris).* Świadczy to o silnym wpływie twórczości Malraux na postawy i przekonania pokoleń międzywojennych.

W owym czasie twórczość ta uzmysławiała inteligencji zachodnioeuropejskiej rzeczywiste barwy współczesności: kolonializm, faszyzm, rewolucja; przedstawiała los człowieka jako uwikłanie w historię dziejącą się aktualnie, w historię współczesną; i etyczną postawę wobec tej historii stawiała jako najgłębszy problem humanistyczny. Bohaterowie powieści Malraux są niejako upostaciowaniem owego problemu: uświadamiają go sobie i rozstrzygają własnym postępowaniem. Taki jest Perken z *Drogi królewskiej (La Voie royale),* której akcja odbywa się w Laosie; taki jest Kyo z *Losu ludzkiego,* którego fabuła dotyczy rewolucji chińskiej; tacy są bohaterowie *Nadziei,* przedstawiającej obronę republiki hiszpańskiej przeciw Franco i bohaterowie *Czasów pogardy* – więźniowie hitlerowskich kazamatów.

W ich oczach historia jest serią katastrof nieuchronnie niweczących ów zbiorowy wysiłek ludzki, owo zbiorowe dążenie ku transcendencji, które nazywamy cywilizacją. Poza historią nie ma nic, nie można poza nią wykroczyć, żadna cywilizacja nie osiągnęła tego i nie osiągnie. Dążenie do transcendencji jest jednak tak samo nieuchronne, tak samo konieczne, jak katastrofa, która je spotyka. Historia jest absurdem. Los ludzki naznaczony jest piętnem tragizmu.

Nie ma jednak nic piękniejszego, nic bardziej etycznego jak twórcza siła człowieka, jak jego wola przeciwstawiania się historii. Jest to siła wewnętrzna i wystarczająca, aby losowi ludzkiemu nadać sens i wielkość. Sens i wielkość ludzkiego losu są nierozłączne. I mają nazwę wspólną, która to połączenie wyraża najdokładniej: bohaterstwo czynu. Taką oto odpowiedź dawały powieści Malraux. Sama ich forma, styl, technika czyniły z tej odpowiedzi – zdawałoby się banalnej – *novum* tyleż intelektualne, co artystyczne.

Te utwory, których fabuła pełna jest niezwykłych wydarzeń, nie opowiadają przecież o świecie zewnętrznym, lecz o obrazie tego świata wewnątrz świadomości pojedynczego człowieka, świadomości etycznej i lirycznej. To nie wydarzenia nadają rytm fabule, lecz tok ich przeżywania. Fabuła jest jakby snem, koszmarem, wizją. To nie psychologia rządzi postaciami noszącymi różne imiona, lecz doświadczenie wewnętrzne autora: one są wszystkie postacią jego własnego krajobrazu psychicznego. Powieści Malraux, pisane techniką filmową, reportażową, poetycką, są więc rodzajem metafory przedstawiającej indywidualne i osobiste przeżycie świata jako doświadczenie wewnętrzne o charakterze etycznym.

W tych samych mniej więcej latach inną odpowiedź przynosiły utwory Georgesa Bernanosa. Ten katolik i monarchista był nie tylko powieściopisarzem. W licznych esejach polemicznych, które znalazły szeroki oddźwięk nie tylko we Francji, Bernanos w imię chrześcijańskich ideałów potępił frankistowską rewoltę i przemoc, a także kler hiszpański tę przemoc popierający, okazał się patriotą zdecydowanie występującym przeciw hitleryzmowi, bronił tradycji humanizmu, który, jego zdaniem, stara kultura francuska realizowała najdoskonalej na świecie.

Jego powieści, na których w Polsce wzorowali się Jerzy Andrzejewski i Jerzy Zawieyski, przedstawiają dramat wiary pojęty jako konflikt łaski i grzechu, nadziei i zwątpienia. Młody ksiądz, ciężko chory i nie zdający sobie sprawy z natury schorzenia, które go toczy, obejmuje parafię i pragnie uzyskać wpływ na swoich podopiecznych. Ale im bardziej stara się swą działalność duszpasterską udoskonalić i rozwinąć, tym gorsze przynosi ona rezultaty: nienawiść, lekkomyślność, zadufanie otacza go coraz ciaśniejszym kołem, nawet dziecięca niewinność okazuje się nagle maską perwersji. Młody ksiądz cierpi, popada w zwątpienia, ogarnia go rozpacz, ale trwa w swych usiłowaniach, podtrzymuje wśród ustawicznej walki wewnętrznej swą miłość do Boga, swą wiarę w jego łaskę. Ta niezłomność, opłacona życiem w nieustannej wewnętrznej udręce, zostaje jednak nagrodzona: ufność w łaskę Boga pozwala księdzu przyjąć śmierć pogodnie, z uczuciem zwycięstwa. Tak wygląda fabuła najlepszej zdaniem krytyków powieści Bernanosa *Dziennik wiejskiego proboszcza (Journal d'un curé de compagne).*

Poprzedziły ją utwory przedstawiające podobną sytuację ludzką. *Pod słońcem szatana, Oszustwo, Radość,* opublikowane w okresie 1926—1929, obracają się zawsze wokół tej samej sprawy: wokół problemu nasilenia zła (w chrześcijańskim rozumieniu tego słowa) w miarę jak chrześcijański ideał życia duchowego usiłuje mu się przeciwstawić. Polemika aktualna przerwała na długie lata powieściopisarską twórczość Bernanosa. Dopiero w 1946 roku ukazał się *Pan Ouine,* utwór zbudowany na tradycyjnym planie powieści kryminalnej. Ale zagadka zabójstwa nie znajduje tam swego rozwiązania, nie ma też do końca odpowiedzi na pytanie najprostsze: kim jest naprawdę pan Ouine?

Tak Bernanos tradycyjną technikę powieściową czyni narzędziem przemiany gatunku: wydarzenia, osoby, intryga są w jego powieściach tylko pozorem rzeczywistości, która w jego oczach i zgodnie z jego wiarą tkwi naprawdę nie poza człowiekiem, lecz w człowieku, nie na ziemi, lecz poza ziemią, nie w naturze, lecz poza naturą; ma charakter nadnaturalny; jest jedynie symbolem walki sił nadprzyrodzonych, dramatem Boga i Szatana. Życie wewnętrzne człowieka jest rzeczywistym miejscem tej walki i tego dramatu, którego uniknąć nie można, którego unikanie jest sprzeczne z godnością człowieka. Na tym właśnie

polega los ludzki, to jest istota doświadczenia wewnętrznego, którego metaforą jest powieściopisarska twórczość Bernanosa: etyczny sprzeciw człowieka wobec jego losu polega na dramatycznej walce o własną świętość.

Malraux – los ludzki jako rezultat absurdu historii i indywidualny czyn tragiczny jako jedyna postawa etyczna; Bernanos – los ludzki jako rezultat dramatu nadprzyrodzonego i zaangażowanie osobiste w ideał świętości jako naczelny obowiązek moralny. To nie były dwie różne tezy, lecz treść odmiennego doświadczenia wewnętrznego dwu różnych indywidualności. Powieści Malraux i Bernanosa nie były więc żadną ilustracją fabularną przekonań, lecz metaforą indywidualnego przeżycia wewnętrznego o wielkiej sile szczerości i prawdy osobistej. Potrzeba bohaterstwa stanowiła o etycznym charakterze tych odmiennych prawd i przeżyć, którym w latach trzydziestych naszego stulecia twórczość Malraux i Bernanosa dawała wyraz.

Podobną w pewnej mierze postawę wykrywają krytycy w opowiadaniach Antoine'a de Saint-Exupéry, pilota, bohatera ostatniej wojny. Jego książki są rodzajem reportażu, bezpośrednim, a nie metaforycznym wykładem doświadczenia wewnętrznego przenikniętego wielką potrzebą ideału moralnego. *Nocny lot, Ziemia, planeta ludzi, Pilot wojskowy*, opowiadania w stylu klasycznie prostym i zwięzłym, ale nie pozbawionym poetyckiej emocji i barwy, doszukują się tego ideału w uczuciach i postawach najprostszych, pozbawionych patosu i romantyzmu. Zagubionemu wśród gwiazd pilotowi miłość człowieka do rodzinnej planety, ojczyzny wszystkich ludzi, jawi się jako uczucie fundamentalne, jako źródło wszelkiej moralności; ma ona kształt braterstwa ludzkiego, pogodnego uznania wyznaczonych przez los obowiązków, które należy wypełnić zawsze, do końca i mimo wszystko. Ten obowiązek bohaterstwa nie ma w sobie nic niezwykłego, żadne znamię wyjątkowości mu nie przysługuje. Skromność jest istotnym rysem postawy etycznej Saint–Exupéry'ego.

O ile Malraux i Bernanos sens bohaterstwa upatrują w niezgodzie na los ludzki, jego etyczną konieczność widzą w buncie przeciw sprzecznościom istotę tego losu stanowiącym, o tyle Saint–Exupéry walor bohaterstwa nadaje akceptacji losu przez jednostkę, która w ten właśnie sposób przekreśla sprzeczności i ustanawia harmonię. W przeciwieństwie do nich wszystkich Henry de Montherlant stoi na stanowisku, że jeśli trzeba coś akceptować, to właśnie sprzeczności, na nie trzeba zgodzić się i wyzyskać je. W licznych powieściach, a także utworach dramatycznych, o których osobno będzie mowa, Montherlant istotnie okazywał się to entuzjastą hedonizmu, to znów głosicielem ascezy w duchu katolickim; to wielbicielem ciała i zmysłów, to znów apostołem poświęcenia i bohaterstwa. Powieści: *Mata Infantka kast lijska, Mors et Vita, Niepotrzebna służba, Les Célibataires,* których maestria stylu wzbudza ogromny podziw krytyków, ukazują tę ustawicznie odmieniającą się postawę autora. Owa zmienność stanowi właśnie, zdaniem Montherlanta, zasadę etyczną, pozwala na pełne wyżycie się osobowości, na jej pełną realizację. Jest warunkiem i przejawem wolności indywidualnej. Wolność uczynił swoim ideałem etycznym również Jean Giono, ale nadał jej sens całkiem inny. W najwcześniejszym okresie swojej kariery powieściopisarskiej, rozpoczętej w roku 1928, Giono zaprezentował się jako twórca regionalny, poświęcający się wyłącznie opiewaniu rodzinnej Prowansji, jej krajobrazów wiejskich i jej mieszkańców, związanych z ziemią, uprawą, hodowlą. Był w tym, jak powiada krytyka, wpływ wielkiego pisarza szwajcarskiego piszącego po francusku, Charles-Ferdinand Ramuza, którego cała powieściopisarska twórczość stanowi obraz gór i górali kantonu Vaud, obraz przyrody, jej sił elementarnych, którym ludzie są poddani. Tym elementarnym siłom natury Ramuz nadaje jednak sens uniwersalny i etyczny: ufa, że to zgoda z nimi uczynić może ludzkość zbiorowiskiem braci, bratnią wspólnotą.

W powieściach Giona napisanych w drugim okresie jego twórczości, w latach trzydziestych, owa nadzieja Ramuza przybiera postać idei powrotu do natury i naturalności prymitywnych grup społecznych. Taka właśnie jest różnica między najwcześniejszą powieścią

Giono *Pagórek (Colline)* a późniejszą, noszącą tytuł *Niechaj ma radość pozostanie (Que ma joie demeure).* Przyszły za nią inne: *Prawdziwe radości (Les vraies richesses), Bitwy w górach, Ciężar nieba (Le poids du ciel),* w których Giono maluje swą kosmiczną wizję, swój mit literacki, gdzie nie ma różnicy między kamieniem, drzewem i człowiekiem, nocą i dniem, czasem dawnym i obecnym, wszystko wynika z kosmicznej energii stanowiącej życie wszystkiego. Ona właśnie stanowi fundament etyki, postulującej nienawiść do wszystkiego, co jest cywilizacją i postępem, zaangażowaniem społecznym, walką o lepszy los materialny i moralny zbiorowości; szczęście człowieka to nieodróżnianie się od drzew i skał, żywot samotny i zwierzęcy, kult pastwiska, kołowrotka i winnego moszczu.

Po drugiej wojnie światowej Giono zrezygnował z podtrzymywania tych tez. Jego najnowsze powieści już tylko w sposób pośredni głoszą przekonanie, że „ludzkość na tym globie to cieniutka i drżąca warstewka zmarzliny, mająca dwanaście godzin skurcze, a potem spokój przez dwanaście godzin [...]" W *Husarzu na dachu (Le Hussard sur le toit),* w *Mocnych duszach (Les Ames fortes),* w *Szalonym szczęściu (Le Bonheur fou)* wszelka problematyka ludzka, społeczna, etyczna została przekreślona, jest nieobecna, jakby niegodna jakiegokolwiek zainteresowania. Szczęście człowieka, jego prawdziwa wolność polega na swobodnej grze z życiem za pomocą słów: na literaturze.

Pod tym względem powieść *Mocne dusze* jest nader charakterystyczna: czuwając nocą przy zwłokach sąsiada stare baby wiejskie opowiadają kolejno historię Teresy. Każda wersja jest sprzeczna z poprzednimi. Wersja samej Teresy sprawia wrażenie najmniej przekonywające. Gdzie jest prawda? Prawda jest w stylu, a nie w treści, zdaje się sugerować Jean Giono.

Sugestia ta staje się szczególnie silna, gdy zestawić powieść Giona ze sławną książeczką, którą opublikował w 1947 roku pt. *Ćwiczenia stylistyczne (Exercises de style)* Raymond Queneau. Ćwiczenia te są perfidne: 99 wersji tego samego fragmentu płaskiego, banalnego sprawozdania z drobnych, pozbawionych jakiegokolwiek znaczenia wydarzeń (w rodzaju: „wsiadłem do autobusu, podałem pieniądze za bilet" itd.) zdają się zawierać coraz to inną, a zawsze niepokojącą i głęboką, choć może ukrytą prawdę, w zależności od tego, w jakim stylu wersja jest zredagowana. Styl tworzy „drugie dno", sugeruje głębię treści, nasuwa skojarzenia. Ale w zależności od odmiany stylu prawda jest za każdym razem inna. A więc albo literatura jest kłamstwem, albo ludzka prawda jest czymś nieuchwytnym.

Nie, odpowiada Queneau, tylko że jedyną ludzką rzeczywistością jest język, jedynym realnym światem jest marzenie. Tak oto od powieści jako wyrazu doświadczenia wewnętrznego o charakterze etycznym przechodzimy do powieści stanowiącej manifestację indywidualnych doświadczeń metafizycznych; to przejście jest charakterystyczne dla rozwoju powieści francuskiej w pierwszej połowie XX wieku.

Queneau wyszedł ze szkoły surrealistów. Jego powieść *Le Chiendent,* opublikowana jeszcze w roku 1933, jest jakby zapowiedzią i zarazem karykaturą literatury egzystencjalistycznej, ale karykaturą przede wszystkim językową. Gra słów, gra stylów i sposobów wyrażania się, mieszanina języka codziennego, ulicznego z językiem literackim, mieszanina dawnej i nowej retoryki, zestawienie stylu poezji, prozy, dramatu charakteryzuje wszystkie jego powieści: *Mój przyjciel Pierot, Pomieszane czasy, Daleko od Rueil, Uni–Park.* Żyje w nich świat marginesu społecznego, podrzędnych kin, przedziału kolejowego, podmiejskich, pustych przestrzeni, traktowany jako świat fantazji, marzenia, pełen humoru, sarkazmu, ironii, okrucieństwa i uśmiechu. Tak powieść jako czysta gra słów i wyobraźni stanowi wyraz przekonania o pustce egzystencji, którą daje przeczuć, pozwala przeżyć czytelnikowi.

Podobnie jak Oueneau, który cieszy się wielkim autorytetem i wpływem w kręgach intelektualnych i literackich Francji współczesnej, z surrealizmu wywodzi się także proza André Pieyre de Mandiargues'a, którego kariera literacka ledwie się zaczęła, a także Julie-

na Gracq, w pewnym sensie również i proza Noela Devaulx i Jean Geneta. Stanowi ona poetycką transfigurację powieści. Zjawisko to przeczuwał i zapowiadał w okresie międzywojennym Jean Giraudoux, którego powieści, z najlepszą wśród nich pt. *Zuzanna i Pacyfik*, były rodzajem feerii literackiej, odrealnieniem świata, zabawą językową, pozbawioną wielkiego napięcia ideowego czy głębokiego przeżycia filozoficznego; ale między 1920 i 1930 rokiem powieści Giraudoux przyzwyczajały czytelników francuskich do irracjonalizmu metafory poetyckiej, do trudnych chwytów literatury nowoczesnej.

Jean Genet pisze w swoim *Dzienniku złodzieja (Le Journal du voleur),* że „zdrada, kradzież i homoseksualizm będą głównym tematem tej książki [...]". Podobny temat występuje również i w innych jego powieściach: *Matka Boska Kwietna, Cud róży*. Samo dno społeczne i ludzkie potraktowane jednak zostało przez Geneta jako świat całkowicie wystarczający sobie, całkowicie odseparowany od tego, co normalne, jako wyjątkowy i nie mający nic wspólnego z resztą świata. Dlatego też proza Geneta, która brzmi jak wyznanie, pozbawiona jest zupełnie jakiejkolwiek barwy moralnej: nie ożywiają jej ani wyrzuty sumienia, ani perwersyjne upodobania, ani litościwa chęć usprawiedliwienia. Tak jakby nie istniała żadna moralność. Jego wyznania, obrazy, przeżycia nie mają wskutek tego ani patosu, ani tragizmu, ani aury buntu przeciw losowi, ani poczucia ohydy. Mają za to w sobie coś niezwykle fantastycznego, nierealnego, a raczej ponadrealnego, stanowią rodzaj wtajemniczenia, wprowadzenia w jakieś święte misterium półbogów, półludzi. Świat sutenerów, morderców, prostytutek, złodziei, homoseksualistów okazuje się światem niewinnym. Poetycka siła prozy Geneta uczyniła go bowiem światem surrealistycznym.

Inaczej u Devaulx. W jego *Oberży pani Parpillon* albo w opowiadaniach takich, jak *Kumie, kłamiecie, Bal u Alfeoniego*, mamy do czynienia właśnie ze zwykłą, najzwyklejszą codziennością. Ale za nią, jakby obok niej, kryje się pustka: ona właśnie stanowi prawdziwą rzeczywistość, którą Devaulx stara się odkryć, odrealniając stopniowo w toku opowiadania ową codzienność, którą uważa za pozór. Krytycy twierdzą, że cała jego twórczość, bardzo mało znana we Francji i licząca sobie tylko niewielu admiratorów, powinna się nazywać tak jak jedno z jego opowiadań: *Okolice nieobecności.*

Julien Gracq barwy surrealistyczne nadaje dramatowi ludzkiemu, który przedstawia w swych powieściach. *Pałac Argol (Au château d'Ar–gol). Piękny i posępny, Wybrzeże Syrtów (Le Rivage des Syrtes), Bakon w lesie (Un Balcon en foret)* opowiadają dramatyczne zdarzenia, ale po to tylko, aby uzmysłowić nie dające się rozumowo poznać siły magiczne, irracjonalne, które tkwią w człowieku i otaczają ludzi. André Breton nazwał powieści Gracqa „spełnieniem surrealizmu". Sens jego twórczości polega jednak raczej na próbie połączenia, zespolenia surrealistycznej koncepcji człowieka z doświadczeniem tradycyjnej formy powieściowej.

Podobną próbę stanowią również powieści Aragona, idące jednak w kierunku całkowicie odmiennym. Wyzyskując doświadczenie surrealizmu Aragon zdołał odnowić realistyczną konwencję powieści, nadać zwłaszcza w *Aurelianie,* w *Wielkim Tygodniu* barwę wielkiej poezji światu pojmowanemu racjonalistycznie, stworzyć nową formę powieściowej krytyki społecznej, dać nową postać tradycyjnej powieści historycznej.

Surrealizm, o którym wiele mówiliśmy w rozdziale wstępnym i o którym będzie jeszcze mowa w rozdziale o poezji, stworzył więc we Francji nowe perspektywy także i dla powieści mającej stanowić wyraz metafizycznego przeżycia indywidualnego. Ale francuska powieść metafizyczna nie wiąże się wyłącznie z surrealizmem. Najwybitniejsi jej przedstawiciele zaczęli swoją karierę literacką na długo przed próbami Geneta, Devaulx i Gracqa, których twórczość stanowi jej najnowsze, choć także nie jedyne wcielenie: Julien Green, Marcel Jouhandeau, Louis–Ferdinand Céline pojawili się w życiu literackim równocześnie z Malraux i Bernanosem. Ale gdy ci ostatni z niezwykłą namiętnością podejmowali problematykę etyczną, tamci tworzyli metafizyczną wizję ludzkiego losu.

Julien Green, Francuz pochodzenia amerykańskiego, w sławnym *Dzienniku* przedstawił własną ewolucję od rozpaczy do wiary, od ateizmu do katolicyzmu. Nie związany z żadną modą, kierunkiem czy szkołą literacką, Green tworzy swe powieści zgodnie z francuską tradycją dobrej kompozycji, bezosobistego stylu. Powieści Greena:

Adrienne Mesurat, Inny sen, Podróżnik na ziemi, Wizjoner, Północ, Mojra nie mają jednak nic wspólnego z psychologicznym czy społecznym dokumentem. Ich bohaterowie buntują się przeciw egzystencji w ogóle, trawi ich niewyczerpane pragnienie absolutu, czegoś nie dającego się ani nazwać, ani wypowiedzieć, tkwi w nich nadzieja, że istnieje inne życie, które ich czeka. Na ich drodze jest klęska, zbrodnia, zmysłowość, marzenie i magia. Zwycięstwo, wyzwolenie, zbawienie osiągalne jest tylko przez modlitwę i wiarę.

Liczne powieści Jouhandeau obracają się nieodmiennie wokół tego samego małego miasteczka, nazwanego Chaminadour–la-Bien–heureuse, i jego znakomitych przedstawicieli: proboszcza, burmistrza, rzeźnika, sklepikarza. *Życie prywatne pana Godeau, Ojcobójstwo z urojenia, Pan Godeau małżonek, Raczej grzech niż skandal* to charakterystyczne tytuły tej nowoczesnej „komedii ludzkiej", przedstawiającej w sposób realistyczny, ostry, satyryczny, z niezwykłym darem obserwacji psychologicznej rzeczywistość ludzką ukrytą za fasadą pogodnej mieściny i dobrodusznego mieszczaństwa. Rzeczywistość ta – ohydna, zwyrodniała, niemoralna, grzeszna – ma przecież charakter nadnaturalny, wcale nie jest tylko ziemską i ludzką rzeczywistością: stanowi dzieło niewidocznego Szatana, drogę mistyczną od upadku do świętości, chrześcijańską epopeję zbawienia indywidualnego. „Każdy chrześcijanin – powiada Jouhandeau – swą historię osobistą sam zapisuje w pamięci Boga". Tak – wbrew realistycznym pozorom – twórczość powieściowa Jouhandeau przedstawia mistyczną wizję świata.

Zwrot dla powieści o ambicjach metafizycznych stanowi rok 1932: data publikacji pierwszej książki doktora Destouches'a, lekarza, znanego pod nazwiskiem Céline. *Podróż do kresu nocy* otoczył od razu niezwykły rozgłos. Po raz pierwszy czytano prozę radykalnie i bez reszty antyliteracką:

„A, tam, nie będę się spieszył, po kiego licha mam się spieszyć. Naszło na mnie, że teraz czuję każdą godzinę, która mija, jakbym co tracił. Ale taki mądry, żeby się zatrzymać na tej drodze czasu, to jeszcze nie jestem, takiej siły to nie mam, żeby się zatrzymać, a jakbym się zatrzymał, to i tak nie wiedziałbym co robić, bo bym już nie leciał naprzód jak wariat, bo to się lubi, jak coś tak popycha, lubi się to od małego. Ale potem to już nie tak, już taki człowiek dumny nie jest z tego, że młody, a jeszcze się boi głośno powiedzieć, co to jest ta młodość, ten pociąg do starzenia. Życie jest śmieszne, jak się myśli o sobie, to się potem widzi to oszukaństwo, to frajerstwo, żeby się człowiek zatrzymał, odczepił od siebie tę młodość, poczekał, ażeby sobie poszła, wyniosła się gdzie i wtedy obejrzałby sobie, jakie to puste, całą rękę by w tę pustkę wsadził, a niech sobie idzie, niech się jeszcze raz pokaże i niech idzie, niech człowiek wie, że sobie poszła raz na zawsze, to wtedy spokojnie sobie przejdzie na drugą stronę Czasu i dopiero zobaczy, jak to jest naprawdę na tym świecie... Cicho. Jeszcze spojrzałem, czy się co nie dzieje naprzeciwko. Ale nic, tylko we mnie wszystko się dzieje, w kółko to samo, jakby mnie kto w kółko pytał o to samo. I zasnąłem nad tym pytaniem, leżałem w mojej prywatnej nocy, w tym moim grobie, tak byłem zaharowany tym chodzeniem i szukaniem i że nic nie znalazłem..." (tłum. J. Adamski).

Tak mówi pierwszy bohater Céline'a – Bardamu, maszerujący poprzez noc wstydu, zbrodni, śmierci, wśród zdarzeń groteskowych i straszliwych, wśród powszechnego okrucieństwa, nieprzyzwoitości obscenicznej i absurdu, poprzez noc, której ciemności nie przerwie nigdy najmniejszy promień nadziei.

Podróż do kresu nocy była więc rewelacją radykalnego, nieubłaganego pesymizmu, wyrazem najczarniejszej i beznadziejnej wizji losu ludzkiego. Odsłaniała absurd jako główną,

zasadniczą cechę egzystencji, a przy tym pokazywała dziwne połączenie tego absurdu z obsceniczną nieprzyzwoitością: obscoenum czyniła barwę absurdu. Przedstawiała ludzi, życie wydarzenia, miejsca jako niczym nie przerwany koszmar: półsen, półjawę. Zrywała przy tym całkowicie z jakimkolwiek obiektywizmem, nawet z tym jego pozorem, który w powieściach Malraux czy Bernanosa służy do konstrukcji przeżycia wewnętrznego. Była przeżyciem wewnętrznym w czystej formie słownej, całkowicie w słowie zamkniętym, nie potrzebującym niczego prócz słowa – jednym wielkim monologiem wewnętrznym. Dlatego też podważała wszystkie formy tradycyjnej powieści, obracała wniwecz artystyczny język, ukazywała się jako kreacja mowy potocznej, języka codziennego, języka którym się mówi, a nie pisze, bezpośredni i żadnymi regułami nie ograniczony, wyraz rozpaczy jako jedynej sensownej postawy wobec świata, losu, egzystencji.

Céline okazał się zwolennikiem faszyzmu, współpracownikiem hitleryzmu, zdrajcą Francji walczącej o wolność. Liczne jego powieści, publikowane także i po wojnie, nigdy nie przewyższyły *Podróży do kresu nocy*. Utwór ten zaciążył nad całą współczesną powieścią francuską.

Właśnie cytatem z Céline'a zaczyna się twórczość prozaiczna Sartre'a, która rozpaczy celinowskiej dała fundament filozoficzny w pełni uświadomiony i dokładnie sprecyzowany: egzystencjalizm. Więcej, metafizyka egzystencjalna stała się tu po raz pierwszy samą materią powieści. Tak przedstawia się *La Nausee (Nudności),* pierwsza publikowana powieść Sartre'a. Powieść–wyznanie, której tytuł stanowi skróconą formułę opisywanej i analizowanej postawy: nudności ze wstrętu jako skutek nagłej intuicji, czym naprawdę jest egzystencja. Sławna scena z drzewami w parku, które nagle zaczynają „istnieć" przed oczami narratora, ukazuje nie przeczuwaną dotychczas treść. Egzystencja jest czymś nieprzyzwoitym, obscenicznym, jest nagą obrzydliwością zapachów, wydzielin, dźwięków, masą bezkształtną, absurdalnym nadmiarem. Egzystencja to istnienie po nic; istnieć to znaczy być zbędnym.

„[...] ja także jestem zbędny – wyznaje narrator La *Nausee.* – Na szczęście, nie czułem tego, rozumiałem tylko, ale niepokoiłem się, bo bałem się, że to poczuję [...] Owładnęło mnie niejasne pragnienie usunięcia się samemu, aby unicestwić przynajmniej jedną z tych zbędnych egzystencji. Ale moja śmierć także byłaby zbędna. Zbędny mój trup, moja krew na tych kamieniach, wśród tych drzew, w tym uśmiechniętym ogrodzie. I moje ciało toczone przez robaki także byłoby zbędne w ziemi, która by je przyjęła, i moje kości na koniec czyste, wypucowane, wygładzone, wybielone jak zęby, także byłyby zbędne: jestem zbędny na wieczność".

Cały powieściowy świat Sartre'a i zbiór nowel *Mur,* trzy tomy *Dróg wolności,* przeniknięty jest tym uczuciem obrzydzenia, poczucia zbędności i absurdu. Miłość to tylko zapach rzygowin czy ekskrementów; seks jest czymś ohydnym; ciało – wrogiem budzącym wstręt; wszystko, co naturalne, jest nieprzyzwoite i okropne; przyroda jest czymś nieczystym i obcym; słońce świeci posępnie, wiosna to trująca fermentacja, morze to przestrzeń zimna i czarna; człowiek zaś jest odcięty i odseparowany od świata.

Symbolicznie Sartre każe swoim bohaterom żyć w zamkniętych pokojach, zadymionych, sztucznie oświetlonych, pełnych ludzkich wyziewów, dusznych. Ci ludzie przeżywają tylko swoją własną pustkę, miłość jako klęskę, stosunki z innymi jako zawód i rozczarowanie. Nieprzystosowani, pełni obrzydzenia, absurdalni i zbędni jak wszystko, co ich otacza, aspirują do tego, aby być Bogiem. Sartre umieszcza ich w ściśle opisanej rzeczywistości historycznej, społecznej, psychologicznej, intelektualnej. Ale ta rzeczywistość w żadnym stopniu nie determinuje działań jego bohaterów; określa tylko ich sytuację, tak jak Sartre ją rozumie: jako miejsce wolnego wyboru. Toteż nic o tym wyborze nie przesądza: ani przykazania, ani poczucie moralne, ani osobista przeszłość, ani własna namiętność, ani

wyobrażenie o sobie samym, ani sytuacja społeczna. Sartre przedstawia swoich bohaterów jako ludzi niczym nie zdeterminowanych, całkowicie wolnych, skazanych na wolność.

Ale drogi wolności są różne. Bohaterowie Sartre'a dokonują różnych wyborów: Brunet wiąże się z komunizmem, Mateusz – nie. W oczach Sartre'a wartość tych decyzji jest jednakowa, ponieważ najwyższą wartością jest właśnie sam wybór, sama wolność. Tak oto wolność jako wymóg moralny przeciwstawia się ontologicznemu pesymizmowi; tylko bowiem w ten sposób człowiek może klęskę swej egzystencji zbędności uczynić zwycięstwem; ta tylko jest droga od rozpaczy do jej przezwyciężenia.

Powieści i nowele Sartre'a nie są jednak wcale ilustracją tez egzystencjalizmu, o których obszernie mowa była w rozdziale wstępnym, nie gromadzą argumentów ani nie przeprowadzają dowodów. Sartre nie przedstawia bowiem świata jako rozumnej całości, jako bytu koniecznego, jako czegoś, co nie może być inne, niż jest; nie traktuje życia ludzkiego jako organizacji celowej. W *La Nausée,* w *Murze,* w *Drogach wolności* nic nie jest celowe ani konieczne, ani zgodne z rozumem; wszystko jest zbędne, absurdalne, istniejące po nic; nic nie łączy człowieka ze światem. To właśnie jest treścią przeżycia wewnętrznego, które nie wymaga ani argumentów, ani dowodów; może tylko zostać wyrażone, pokazane. Utwory Sartre'a są więc tym pokazem jedynie, ale zyskują przez to jako całość, charakter odkrycia filozoficznego. Literacka natura sartre'owskiego egzystencjalizmu okazuje się w nich w całej pełni. Stanowi to jedną z przyczyn sukcesu Sartre'a, który po drugiej wojnie światowej cieszy się we Francji tak wielkim autorytetem, jak Bergson i Gide w okresie międzywojennym. Podtrzymuje ten autorytet legenda egzystencjalizmu, światowy sukces dramatopisarskiej twórczości Sartre'a, a także jego eseistyka filozoficzna, polityczna, literacka. Dzięki tej wszechstronnej działalności pisarskiej Sartre'a, dzięki wszechstronności jego zainteresowań egzystencjalizm jako literacka postać współczesnego, ateistycznego irracjonalizmu stał się we Francji własnością bardzo szerokich kręgów, stworzył nie tylko modę, ale i całą szkołę literacką.

Najgłośniejszym jej przedstawicielem jest Albert Camus. Ten nagrodzony Noblem w 1957 roku pisarz, w czasie wojny czynny uczestnik Ruchu Oporu, jest autorem bardzo niewielu książek. Wśród nich jeden zbiór nowel: *Wygnanie i królestwo* i trzy dłuższe opowiadania raczej niż powieści: *Obcy, Dżuma, Upadek.* Ale utwory te utrwaliły od razu sławę Camusa. Zdaniem krytyków zawdzięcza ją Camus przede wszystkim temu, że umiał egzystencjalistycznym motywom, utożsamianym chętnie z tak zwaną „nowoczesną wrażliwością", nadać tradycyjny kształt literacki: klarowność i rygor w duchu klasycznym. Do tego należy – być może – dodać jeszcze i to, że z problematyki egzystencjalizmu Camus wybiera tylko jeden motyw: absurd świata i człowieka, i że go traktuje tylko w kategoriach psychologicznych i etycznych.

O ile *Obcy* stanowi literacką analizę nie tyle absurdu, ile poczucia absurdu, o tyle *Dżuma* i *Upadek* są powieściową metaforą propozycji etycznych. Dla Camusa absurd polega na konflikcie między subiektywną potrzebą sensu życia i racjonalności świata a obiektywną rzeczywistością, która jest całkowicie irracjonalna i jako taka żadnego sensu nie zawiera. Człowiek jest istotą absurdalną w tym znaczeniu, że pragnie i musi pragnąć usprawiedliwienia swej egzystencji, potrzebuje w sposób konieczny poczucia sensowności swego życia, ale nie może tego pragnienia zaspokoić ani zadośćuczynić tej potrzebie. Człowiek, który przeżywa ten konflikt, staje się obcy, obcy dla świata, obcy sam dla siebie.

W *Dżumie, gdzie* miasto Oran opanowane przez epidemię, zamknięte i całkowicie oddane swej tragedii, stanowi alegorię nie tylko okupowanej Francji, lecz w ogóle losu ludzkiego, Camus przedstawia propozycję przezwyciężenia sytuacji egzystencjalnej absurdalnego człowieka w absurdalnym świecie. Ma to być przezwyciężenie o wartości etycznej, próba życia przeciw absurdowi, swoiste bohaterstwo. Protagoniści *Dżumy,* uwikłani w powszechne nieszczęście przez nikogo nie zawinione, niemniej przeto przez nosicieli cho-

roby spowodowane, rozszerzane, pogłębiane, starają się przede wszystkim nie być tymi nosicielami, lecz zarazem towarzyszyć chorym, nie opuszczać ich, leczyć, pomagać, współczuć.

Camus uznał jednak, że taka propozycja, taki model, nie wyczerpuje problematyki moralnej. Więcej, sam przeprowadził miażdżącą krytykę modelu etycznego zawartego w *Dżumie*. Tak właśnie przedstawia się *Upadek,* opowiadanie o demistyfikacji. Jest to demistyfikacja spokojnego sumienia, które protagoniści *Dżumy* zdobywali z takim trudem, bo nawet za cenę bohaterstwa nie można tego spokoju sumienia zdobyć naprawdę. I narrator *Upadku* w fascynującej autoanalizie przeprowadza pokaz hipokryzji, tkwiącej nieuchronnie w subiektywnym poczuciu własnej sprawiedliwości, niewinności, dobroci; ukazuje fałsz spokojnego sumienia, moralną motywację postępowania jako zakłamanie, moralność jako pozór. *Upadek* opublikowany zosta w roku 1956, w cztery lata później Camus stracił życie. Pozostały po nim jeszcze próby teatralne i eseistyka.

Inni przedstawiciele powieści egzystencjalistycznej nie podejmują problemu etycznego, któremu powieść Sartre'a dała zaledwie perspektywę, a twórczość Camusa pozostawiła ledwie dotkniętym, nie rozwiązanym i otwartym. Inspirują się bowiem nie tylko Sartre'em i Camusem, korzystają i z innych: z powieści Maurice Blanchota, eksplorujących doświadczenie śmierci i stanowiących próbę nowego potraktowania samego języka prozy, z opowiadań Georges Bataille'a, dokonujących analizy erotyzmu jako „sytuacji granicznej", takiej samej jak śmierć; z prozy Michel Leirisa, ukazującej nowe możliwości surrealizmu i psychoanalizy.

W twórczości Sartre'a i Camusa interesuje ich przede wszystkim technika powieściowa: zastosowanie punktu widzenia podmiotu, jak w *La Nausée,* punktu widzenia przedmiotu, jak w *Obcym,* techniki kamery filmowej, jak w niektórych partiach *Dróg wolności*. Korzystają z Joyce'a i z Faulknera, próbują dalej posunąć rozkład tradycyjnej powieściowej koncepcji czasu i przestrzeni, powieściowego bohatera, fabuły. Absurd egzystencjalny nie jest już dla nich kwestią dyskusyjną, stanowi pewnik, jedyny przedmiot twórczości powieściowej, ale powoli traci tę rolę, staje się kanwą: sama powieść urasta do głównego przedmiotu powieści.

Molloy Samuela Becketta, jego *Malone umiera, Nowele i teksty po nic* zbudowane jako nieprzerwany, nie kończący się, bezcelowy i bezprzedmiotowy monolog wewnętrzny, nie wiadomo czyj, nie wiadomo kiedy, gdzie i z jakiej okazji wyzwolony, ukazują egzystencję jako ohydę starczego, umierającego ciała, przeciwko której nie ma co się buntować, bo w imię czego? Przeciw komu? Obsesja wstrętu tak żywa u Joyce'a, Céline'a, Sartre'a zyskała tu wyraz niezwykły, radykalny. Wyraża się w tym klimat intelektualny i moralny właściwy egzystencjalizmowi, choć Beckett nie jest uczniem Sartre'a i nie uważa się za egzystencjalistę w ścisłym tego słowa rozumieniu.

Gumy, Le Voyeur, Zazdrość Alain Robbe–Grilleta usiłują przedstawić absurd egzystencji w obrazie świata tylko oglądanego, takiego, jakim go widzieć może człowiek obdarzony wyłącznie wzrokiem. Przeciwnie, *W portrecie nieznajomego (Portrait d'un inconnu),* któremu Sartre nadał przydomek „antypowieści", w *Tropizmach* Nathalie Sarraute staje na stanowisku radykalnego subiektywizmu, przeprowadza krytykę powieści jako utworu niemożliwego do napisania, pozbawia swe postacie jakiejkolwiek indywidualności, likwiduje stosunki między nimi, likwiduje akcję, jej czas, jej miejsce, sprowadza powieść do obrazków bez czasu i miejsca, bez powiązań przyczynowych. *L'Emploi du temps (Odmiany czasu)* Michel Butora – powieść o powieści, lecz istniejącej tylko w wyobraźni bohatera, *La Modification (Przemiana)* – pokaz tworzenia projektu na przyszłość po to tylko, aby móc przeżywać go jako przeszłość, to utwory usiłujące nie tylko egzystencję, ale i powieść potraktować jako pustkę, w której nic się nie dzieje.

Tak oto wielka epopeja odmiany, którą we francuskiej powieści XX wieku zaczął Proust, epopeja tylu wysiłków i tylu osiągnięć, mających stworzyć nowy gatunek literacki,

zdolny do wyrażania wszystkich odkryć nowej, irracjonalnej koncepcji świata i człowieka, uczyniła w końcu samą powieść czymś problematycznym, doprowadziła do jej kryzysu.

VI. EWOLUCJA LIRYKI

Zanim nastąpiło definitywne przejście od starej poezji do nowej, wiek XX wydał we Francji dwu poetów, których uznano za współczesnych klasyków: Valéry i Ciaudel. Paul Valéry, o którym była już obszerniej mowa, również jako poeta pozostał wierny swemu intelektualizmowi. Poezja była dla niego manifestacją jasnego, trzeźwego rozumienia, „świętem intelektu". Jej siła ma polegać – w opinii Valéry'ego – na umiejętności ujęcia w słowach owych tajemnych zjawisk duchowych, które znajdują zwykle swój wyraz w okrzyku, łzach, pocałunkach, westchnieniach, pieszczotach, owych nieokreślonych pragnień, które tkwią w głębi duszy, pokus, troski, rozpaczy, owego nieuchwytnego działania mechanizmu świadomości i równie nieuchwytnych przejawów rzeczywistości zewnętrznej.

Dwa najsławniejsze poematy Valéry'ego *La jeune Parque (Młoda Parka),* która analizuje stany świadomości przechodzącej od snu do przebudzenia, i *Le Cimetiére marin (Cmentarz morski)* – stanowiący medytację nad antynomią bytu i niebytu, wieczności i człowieka, ukazały się kolejno w 1917 i 1920 roku. Była to entuzjastycznie przyjęta poetycka propozycja klasycznego ideału piękna, pojętego jako model „porządku uniwersalnego i mądrości boskiej", o wielkiej sile „uroku". Ideał osiągalny za pomocą ścisłego rygoru w doborze słownictwa w budowie rymów i rytmów, unikający wszelkiej retoryki, zmierzający do nieuchronnej, nie dającej się naruszyć harmonii.

Dla Paul Ciaudela przeciwnie, właśnie retoryka rodząca się z entuzjazmu była istotą poezji. Ale entuzjazm w rozumieniu Ciaudela jest tym samym co natchnienie, a natchnienie tym samym co łaska boża. Ciaudel był bowiem nie tylko katolickim poetą, lecz także poetą katolicyzmu, katolickiej koncepcji świata i człowieka. Przedmiotem twórczości winna być, jego zdaniem, „ta święta rzeczywistość, dana raz na zawsze, w centrum której zostaliśmy umieszczeni", rzeczywistość ściśle zhierarchizowana (tak jak Tomasz z Akwinu ją przedstawił) i celowo tak urządzona, aby każde stworzenie na swój sposób świadczyło o chwale Boga. Każdy utwór poetycki stanowi więc akt pobożnej wiary.

Opublikowane w roku 1910 arcydzieło poetyckie Claudela *Pięć wielkich ód z dołączeniem Procesjonału na powitanie nowego stulecia* przedstawiało taką właśnie postawę poetycką najdobitniej określoną przez to, co uznawał poeta za wytwór myśli diabolicznej:

Pozostań ze mną. Panie, albowiem wieczór się zbliża i nie opuszczaj mnie!
Nie gub mnie razem z Wolterem, Renanem, Micheletem, Hugo i z wszelkim innym bezeceństwem!
Dusze ich leżą razem ze zdechłymi psami, książki ich stanowią jedno z gnojówką.
(tłum. J. Adamski)

Przeciwstawiając się tradycji francuskiego wiersza, czerpiąc zaś obficie z wzorów tragedii greckiej, Biblii i łacińskich tekstów liturgii katolickiej, Claudel zamiast wiersza zastosował werset jako jednostkę rytmiczną, zdolną natłok obrazów właściwej poezji Claudela pomieścić i unieść bez niebezpieczeństwa monotonii. W ten sposób ostra dotychczas granica między prozą i poezją została zatarta.

Claudel i Valéry wyrastali ponad twórczość poetycką uprawianą we Francji na początku XX wieku. Była to bowiem ciągle jeszcze poezja symbolizmu albo, jak powiadają, neosymbolizmu i neoromantyzmu, reprezentowanego wówczas przez Alberta Samain, Henri de Rćgnier, Emila Verhaerena, Maurycego Maeterlincka, Annę de Noailles, Paula Fort, a

przede wszystkim przez Francis Jammesa, katolickiego poetę. Valéry dawał nowy blask wszystkiemu, co było najbardziej klasyczną tradycją francuską, Claudel czerpał ze wszystkiego, co w ogóle literacką tradycją francuską nie było. Ale utorowanie przejścia do tego, co później ocenione zostanie jako nowoczesność w poezji francuskiej XX wieku, stało się udziałem innych. Charakterystyczną zmianę postawy zapowiada twórczość znanego nam już Charles'a Peguy oraz Victora Segalen.

W swoich obszernych poematach narracyjnych, stanowiących coś w rodzaju epopei czy serii obrazów, o rytmie ciężkim, monotonnym jak litania, o metaforze prostej i naiwnej, Peguy nie łamie tradycji wiersza francuskiego, ale nadaje odmienną niż symboliści wartość językowi swej poezji. Jest to język nie traktowany już jako przeciwstawność zwykłego języka, którym porozumiewają się ludzie. Przeciwnie, Peguy świadomie taki zwykły język stosuje, w nim właśnie odkrywając nie podejrzewane zasoby inwencji.

W wierszach Victora Segalen widać natomiast inną zapowiedź nowej postawy poetyckiej: wrażliwość na świat zewnętrzny. Ségalen dokonuje porównania oglądanej rzeczywistości z wyobraźnią: rzeczywistość przeciwstawia wyobraźni i kwestionuje ją, wyobraźnia przeciwstawia się i kwestionuje rzeczywistość. Te ustawiczne konfrontacje mają charakter etyczny.

Całkowite natomiast zerwanie z symbolizmem postuluje unanimizm, o którym była już mowa i który wewnętrzne przeżycia jednostki pragnie zastąpić poczuciem solidarności ludzkiej. Właśnie rzeczywistość zewnętrzną, rytm nowoczesnego, miejskiego życia usiłowały pokazać wiersze młodego Jules Romainsa i młodego Georges Duhamela, zanim z młodych poetów nie stali się dojrzałymi powieściopisarzami.

Pełnię przemiany charakteryzującej poezję francuską na początku XX wieku widać jednak dopiero w twórczości Blaise Cendrarsa, Maxa Jacoba, Jean Cocteau. Wiersze Cendrarsa wyzwalają przedmioty, o których mówią, z asocjacji potocznych i przyjętych, zrywają z rygorami klasycyzmu, ale przyjmują inne: rygory logiki wizualnej. Jest to bezpośrednia, szczera, brutalna poezja, utrwalająca *rzeczy* tak, jak je utrwala fotografia. Lecz te „rzeczy oglądane" pochodzą nie z jednej, lecz z wielu rozmaitych okolic globu, które Cendrars przemierzał jako podróżnik. Poezja Cendrarsa stanowi radosne odkrycie nowoczesnego świata, radość teraźniejszości, zapowiedź swoistego kosmopolityzmu poetyckiego.

Między 1917 a 1921 rokiem opublikowano Maxa Jacoba *Kubek do kości, Obronę Tartuffe'a, Laboratorium centralne* prezentujące poezję, która jest jakby grą czułości i okrucieństwa, wzruszenia i sarkazmu, lecz także potoczystej śpiewności i nagłego prozaizmu czy kalamburu. Ta ustawiczna gra, zabawa poetycka z uczuciami, formą, przedmiotami, tworzy obrazy niezwykłe, nieuchwytne, przesuwające się w szybkim rytmie niemego filmu, na którym utrwalono powszednią codzienność współczesną, aktualną, ale wypełnioną marzeniem i mitem: fantasmagoria współczesności.

Dla Jeana Cocteau poezja jest już nie tylko grą, ale istnym popisem zręczności niezwykłej i zaskakującej, jaką poeta manifestuje w swych poszukiwaniach formalnych, związanych przeważnie z aktualną modą literacką. Nad nimi wszystkimi panuje jednak niepodzielnie twórczość Guillaume Apollinaire'a.

Wilhelm Apollinaris de Kostrowitzki, znany jako Apollinaire, urodzony w roku 1880 w Rzymie z małżeństwa Polki i włoskiego oficera, zawdzięcza swą pozycję w literaturze francuskiej dwu zbiorom poezji: *Alkohole* opublikowano w roku 1913, *Kaligramy* w 1918 roku. Modernizm, czyli ludzka wrażliwość na to, co nowe w otaczającej rzeczywistości materialnej i ludzkiej, uznanie nowoczesności za wartość, niechęć do starego świata form, pojęć, wyobrażeń – to była świadoma postawa Apollinaire'a, fundament jego pojęcia sztuki i jego twórczości poetyckiej. Związany z artystyczną awangardą paryską z Jacobem, Vlaminckiem, Derainem, Picassem, skutecznie narzucający publiczności kult prymitywu

murzyńskiego, kult prymitywnego malarstwa celnika Rousseau, Apollinaire był także współtwórcą estetyki kubizmu i autorem manifestu, sztuki nowoczesnej pt. *Nowy duch.*

Reforma, odnowa, przewrót w poezji to był jego program osobisty. Pierwsza jego książka *Czarnoksiężnik gnijący,* wydana w 1909 roku, stanowiła próbę zaskakującej prozy poetyckiej. W 1910 wyszły równie zaskakujące opowiadania *Heretyk i spółka,* rok potem *Rzecz o zwierzętach* – zbiór poezji. Następnie *Cycki Tyrezjasza* z podtytułem „dramat surrealistyczny" i opowieść pt. *Zabójstwo poety*. Jednak rzeczywistej realizacji swego programu dokonał Apollinaire we wspomnianych już *Alkoholach* i *Kaligramach.*

Poezja tu zawarta okazywała swą zdolność do kojarzenia najrozmaitszych form dawnych i najróżniejszych tradycji, umiała spożytkować również i werset, wiersz wolny, słowa oderwane, okrzyki. Proza i poezja tracą tu swoją odrębność: język liryki i zwykły język współżyją; obraz poetycki staje się narzędziem analizy przedmiotów, których barwy i formy zyskują autonomię, pozwalającą na niezwykle skojarzenia; przeszłość i przyszłość występują obok siebie; obok siebie istnieją wrażenia, sądy i wspomnienia; różne wątki liryczne, zestawione niespodziewanie, prowadzone są jakby równolegle. Ale współistnieją również w tej poezji uczucia i obrazy najbardziej tradycyjne „poetyckie" z egzotycznym folklorem i z urzeczeniem techniką, przemysłem, miastem. Wszystko to przetworzone w sposób mający stanowić analogię do sposobów, w jaki nowoczesna cywilizacja przekształca poczucie i pojęcie czasu i przestrzeni.

Tak dalece rozwój techniki wizualnej, techniki wyrazu uważał Apollinaire za najbardziej charakterystyczną cechę tej cywilizacji, że zapisowi graficznemu swej poezji nadawał formę rysunku sugerującego jej treść. Utwory tak właśnie zapisane nazywał *Kaligramami.* Trafnie też przeczuwał, że przyszła poezja stanowić będzie eksplorację tej dziedziny obszernej i dziwnej, którą postfreudowska psychologia nazywa „głębinami świadomości".

Oto ja wobec wszystkich człowiek przy zdrowych zmysłach
Znający życie i śmierć to co żyjący znać nie może
Który poznałem cierpienia i radości miłości
Który potrafiłem niekiedy narzucać moje myśli
Znający wiele języków
Który niemało podróżowałem

Ja co widziałem wojnę w Artylerii i Piechocie
Raniony i głowę z czaszką trepanowaną pod chloroformem
Który straciłem najlepszych przyjaciół w straszliwej bitwie
Wiem o starym i nowym ile poszczególny człowiek może o tym wiedzieć
I nie dbając dzisiaj o tę wojnę
Między nami i dla nas przyjaciele moi
Rozstrzygam ten drugi spór tradycji i wynalazczości Porządku i Przygody

Wy których usta są na podobieństwo ust Boga
Usta które są samym porządkiem
Bądźcie wyrozumiali kiedy nas porównujecie
Z tymi co byli doskonałością porządku
Nas którzy wszędzie wietrzymy przygodę

Nie jesteśmy waszymi wrogami
Chcemy wam dać rozległe i dziwne dziedziny
Gdzie kwiat tajemniczości prosi chętnych o zerwanie

Są tam nowe ognie kolory nigdy nie widziane
Tysiąc nic nie ważących fantazmów
Którym trzeba badać realność
Chcemy wykryć dobroć niezmierzoną krainę gdzie wszystko milknie.

Jest również czas który można ścigać albo zawrócić
Litości dla nas walczących zawsze na krańcach
Bezkresu i przyszłości
Litości dla naszych błędów litości dla naszych grzechów

Oto i lato pora gwałtowna nastała
I młodość moja zgasła jak podmuch wiosenny
O słońce to już zbliża się Rozum płomienny
I czekam
Aż za urodą którą na koniec przybrała
Abym kochał ją miłą i szlachetną pójdę
Nadchodzi i z daleka
Przyciąga mnie jak siłą stali magnetycznej
Ma postać prześlicznej
Rudej

Jej włosy ze złota tak jasno
Świecące się nigdy nie zgasną
Jak ognie pyszniące się będą
Śród róż herbacianych co więdną

Ale śmiejcie się śmiejcie się ze mnie
Ludzie zewsząd ludzie tutejsi
Bo tyle jest rzeczy których wam nie śmiem powiedzieć
Tyle jest rzeczy których nie dacie mi powiedzieć
Zlitujcie się nade mną
(tłum. A. Ważyk)

Alkohole i *Kaligramy* Apollinaire'a oceniane są jako najwspanialszy i obdarzony szczególnie wielką siłą oddziaływania wyraz dokonującej się na początku stulecia przemiany we współczesnej poezji francuskiej: odtąd dźwięczność, muzyczność wiersza, symetria rymów, porządek rytmów, eufonia przestają zajmować poetów; odtąd elementem głównym staje się obraz i słowo nie jako dźwięk, lecz jako ośrodek niczym nie ograniczonych skojarzeń; odtąd wszelka hierarchia poetyckiej wartości obrazu czy słowa znika, nikt nie uważa poezji za zamknięty system, nikt nie upatruje jej siły w tworzeniu specyficznego, odrębnego języka; wszystko staje się godne poezji, wszystko poezję zawiera, toteż granica, tak ściśle dotychczas dzieląca francuską prozę od poezji, ulega zatarciu; odtąd życie codzienne, wraz ze wszystkim, czym jest gdziekolwiek na świecie geograficznie, społecznie, kulturowo, przenika, i to gwałtownie przenika do nowoczesnych poematów.

Ale przemiana ta, której Apollinaire dał z pewnością wyraz najjaskrawszy i pełen blasku, nie przez niego samego została dokonana. Wspomnieliśmy już o Jacobie, Cocteau i Cendrarsie, którzy na Apollinaire'a wywarli wpływ niewątpliwy. Jednak rangę świadomego prekursora, twórcy wzorów, mistrza nowości nadaje się dziś, obok Apollinaire'a, również twórczości Pierre Reverdy'ego, którego pierwsza książka, zbiór poematów prozą, ukazała się w roku 1915.

W opublikowanym w roku 1948 zbiorze aforyzmów pt. *Le livre de mon bord (Moja książka pokładowa)* Reverdy powiada, że źródłem poezji jest tkwiąca w wyobraźni człowieka niewyczerpana potrzeba cudowności, znacznie bardziej cudowniej niż te cuda, w które ludzie przestali już wierzyć; a więc to, co stanowi o najgłębszym rozdźwięku człowieka z przyrodą. Tworzenie poezji podobne jest jednak do gry w kości: wygrana lub przegrana zależy od szczęścia, przypadku, nie wiadomo od czego; poemat udaje się od razu albo od razu jest klęską, poeta nie ma tu żadnego planu ani tematu, nie tworzy dla żadnej publiczności, jest bierny, ograniczony do jakiejś jedynej swej namiętności, skazany na słuchanie, jak pulsuje jego życie wewnętrzne, z którego czasem coś wydostaje się na zewnątrz w formie poematu. Nie tworzy więc żadnej fikcji, jak prozaik, wyraża bezpośrednio, i tylko za pomocą słów, myśli, wrażenia, uczucia, które przeżywa. Dlatego właśnie słowa są dla niego tak ważne, związki między słowami, ich rytm, tok zdania. Ale, według Reverdy'ego, nowoczesna poezja tak się ma do poezji myśli, poezji idei, do dawnej poezji intelektualnej jak lot szybowca do lotnictwa motorowego: jest znacznie bardziej szokująca.

Wiersze Reverdy'ego stanowią przykład obrazu wyzwolonego, niezwykłości metafor ciągnących się łańcuchem, ale zarazem wzór maksymalnej oszczędności słowa: jak najmniej przymiotników, jak najmniej porównań. W tej poetyckiej formie Reverdy umie zawrzeć dramat nieprzystawalności człowieka i świata, dramat przemijającego życia i umykającej rzeczywistości zewnętrznej, która od tego życia ciągle coraz dalej się odsuwa. Poezję Reverdy'ego różne kierunki nowoczesnej poezji francuskiej uważały za swoje źródło. On sam pozostał jednak niezależny od nich wszystkich.

Między rokiem 1918 a 1929 najpiękniejsze swoje wiersze napisał LéonPaul Fargue, słabo związany z nową postawą poetycką. Jego poezja jest muzyczna, lubująca się w półcieniach, pełna melancholii. Ulice paryskie żyją w niej jako zjawisko na pół cudowne, na pół rzeczywiste, które poeta widzi i opisuje, przemierzając „przestrzenie wyobraźni". Jest to poetyckie odkrycie świata najbardziej swojskiego.

Przeciwnie, świat egzotyczny, w ogóle szeroki świat odkrywał, podobnie jak Cendrars, Jules Supervielle, którego liryka jest zawsze pieśnią, nawet wówczas, gdy dokonuje odkrycia okolic najbardziej egzotycznych: własnego ciała. Patriota w swoich *Poematach o nieszczęśliwej Francji,* metafizyk w swojej *Baśni świata,* przedstawiającej mity czy legendy kosmiczne, Supervielle nawet wzniosłe swoje wizje umie ująć w formę pozbawioną grandilokwencji, możliwie prostą, komunikatywną: nowoczesnej poezji nadaje kształt baśni.

Także Saint–John Perse (Marie-René-Alexis Saint–Léger Léger) tworzy poezję stanowiącą wizję kosmosu. Nie jest to już baśń, lecz uroczysta ceremonia poetycka, której liturgiczną aurę podtrzymuje użycie wersetu, takiego jakim posługiwał się Claudel. Poematy Saint–John Perse'a – *Pochwały (Eloges)* wydane w roku 1911, *Anabaza (Anabase)* opublikowana w roku 1924 – stanowią nie tylko wizję, lecz i pochwałę świata w tych przede wszystkim jego elementach, które mają pierwotny charakter: morze, słońce, wiatr, deszcz, śnieg. Wizja i pochwała nie ograniczają się jednak do świata natury, obejmują i świat ludzki: zapomniane umiejętności, słowa dawno wyszłe z użycia, stare rzemiosło, nie odczytane hieroglify, martwe języki, opuszczone świątynie, ślady dawnych dróg i budowli – oto znaki pochodu ludzkości wśród niezmiennej, odwiecznej przyrody, tysiącletniego pochodu cywilizacji. W ostatnich trzech zbiorach; *Wygnanie, Wiatry, Gorycze* wydanych po dwudziestoletnim milczeniu, Saint–John Perse, który okres drugiej wojny światowej spędził w Ameryce, okazał się również poetą katastrof, jakie dotykają cywilizacyjne dzieło ludzi, lirykiem przekazującym doświadczenie wygnańczego oddalenia, samotności, tęsknoty za opuszczonym kontynentem.

Pierre Jean Jouve, związany początkowo z unanimizmem, swoją wysoką pozycję w poezji francuskiej osiągnął później niż Supervielle czy Perse. Jego *Krwawy pot (Sueur de*

sang), uważany za pierwszy istotnie ważny zbiór poezji, opublikowany został dopiero w 1933 roku. Jouve nie traktuje poezji ani jako gry, ani jako bezpośredniego wyrazu, lecz jako rodzaj rozwiązania czy rozstrzygnięcia osobistego problemu: problemu autentycznej egzystencji, polegającego na znalezieniu „w akcie poetyckim perspektywy religijnej – jedynej odpowiedzi na nicość czasu". Poezja ma być drogą od ciemności do światła, drogą ku oczyszczaniu. Głęboko wierzący katolik, Jouve łączy chrześcijańską koncepcję człowieka z freudyzmem. Jest przekonany, że psychoanaliza, odkrywająca zależność ludzkiego postępowania od sił nieświadomych, odsłania tym samym prawdziwy dramat człowieka, którego przeznaczeniem jest doskonałość duchowa. Poezja Pierre–Jean Jouve'a ukazuje ten dramat (a zwłaszcza konflikt płci i ducha) jako nierozwiązalny, choć ciągle na nowo rozwiązywany w nieustannym wysiłku i trudzie, którego znakiem są krople „krwawego potu słów" poety.

Zdaniem krytyki Jouve wywiera coraz silniejszy wpływ na najmłodszą lirykę francuską, tę która dopiero po drugiej wojnie światowej ukonstytuowała swoich mistrzów. Liryka ta musiała jednak na swój sposób przeżyć całą współczesną historię poezji francuskiej: a więc nie tylko twórczość Supervielle'a, Fargue'a, Perse'a i Jouve'a, lecz także doświadczenie głośnego i płodnego kierunku, z którym wymienionych poetów nic nie łączyło: doświadczenie surrealizmu.

Jak wiadomo, surrealiści wystąpili tuż po pierwszej wojnie światowej i uważali się za dłużników Apollinaire'a i Reverdy'ego, ale nawiązali do poetów XIX wieku: do Rimbauda i Lautréamonta, którego uznawali za jedynego swego mistrza. Nienawidzili natomiast Valéry'ego i Claudela, i to nienawidzili programowo, jako najdoskonalszych współczesnych przedstawicieli tej kultury, którą całkowicie odrzucali: mieszczańskiej kultury tradycyjnego humanizmu.

Bunt przeciw niej i stworzenie „nowej deklaracji praw człowieka" to był główny cel, jaki wyznaczali swej działalności. Literatura, poezja wcale nie stanowiła celu najważniejszego, była tylko środkiem, narzędziem. Środkiem odzyskania straconej wolności wewnętrznej, narzędziem pozwalającym na eksplorację podświadomości własnej, prowadzącą do pełnej władzy nad sobą samym.

Taka koncepcja literatury, poezji i w ogóle sztuki czyniła z niej to właśnie, czym ona nigdy dotychczas nie była: nie twórczość, lecz tryb egzystencji. Poezja miała zostać odnowiona całkowicie i od podstaw, ponieważ surrealiści pragnęli dostarczyć jej zupełnie nowej materii: danych ukrytych w głębinach podświadomości. Póki stanowili grupę, zbierali te dane systematycznie metodą Freuda: gromadzili noty spontanicznych skojarzeń, marzeń sennych, prymitywnych mitów, halucynacji histeryków, wypowiedzi schizofreników. I na tej podstawie negowali różnicę między prawdą i fałszem, marzeniem i rzeczywistością, rozsądkiem i szaleństwem. Tak odnowiona poezja miała mieć całkowicie pozaintelektualny charakter, a nawet pozaliteracki, o tyle, o ile dzieło literackie stanowi świadomą konstrukcję: surrealistyczna poezja miała być domeną wolnych skojarzeń. A więc całkowicie wyzwoloną od wszelkiej formy, od strofy, rytmu, rymu, troski o eufonię, a nawet od zwykłych reguł składni. Za jedyne narzędzie twórczości poetyckiej surrealiści uznali tak zwane „pismo automatyczne", pozbawione wszelkiej intelektualnej kontroli notowanie słów, w miarę jak pojawiają się w świadomości jako znaki czy sygnały ukrytych w głębi pozaświadomego, psychicznego wnętrza stanów czy przeżyć.

„Pismo automatyczne" było więc dla surrealistów rękojmią autentyzmu jako naczelnego prawa poezji, jako jedynego jej sensu, gwarantem swobody wyrażania pragnień, marzeń, podświadomych treści psychicznych, a więc i realizacją wewnętrznej wolności indywidualnej; a więc pełną realizacją człowieka: etyczną, artystyczną, polityczną, a także sposobem integracji rozdzielonych przez rozum dziedzin, instrumentem owej nadrzeczywisto-

ści, gdzie dokonuje się zespolenie rzeczywistości wewnętrznej i zewnętrznej, świata przeżyć i świata rzeczy, których powszedniość barwi się cudownością bajeczną.

Ta ideologia poetycka stanowi – zdaniem krytyków – nie tyle odkrycie zupełnie nowych możliwości liryki, ile jaskrawe uświadomienie i systematyzację kierunku, w jakim cała poezja francuska rozwijała się od czasów Romantyzmu. Już prekursorzy symbolizmu francuskiego upatrywali w marzeniu, w tym, co irracjonalne, w „bezinteresownej grze myśli" fundament wszelkiej liryki. Surrealiści wyzyskali freudyzm, aby tym tendencjom dać kształt radykalny: miarą wartości poetyckiej uczynili absurdalność obrazu, język poetycki uznali za narzędzie czysto indywidualne, a nie za środek porozumienia, słowo poetyckie za wyraz stanów przedrozumowych, porozumowych, nie przeznaczone na niczyj użytek. Teoria surrealizmu, jego koncepcja sztuki, literatury, liryki stanowi więc punkt graniczny między tradycyjnymi i nowoczesnymi kierunkami: odkąd została stworzona, nie sposób jej pominąć.

Była już o tym mowa, że ruch surrealistyczny rozwinął się z dadaizmu, kierunku stworzonego w roku 1916 w Zurychu przez Tristana Tzarę. W marcu 1919 roku Andre Breton, Louis Aragon i Philippe Soupault założyli pismo pt. „Littérature", które miało być organem dadaizmu. W tym samym roku Breton i Soupault piszą wspólnie *Pola magnetyczne,* pierwszy tekst surrealistyczny, stanowiący przykład „pisma automatycznego". Czasopismo „Littérature" zaczyna zwalczać dadaizm.

Przychodzi rok 1924: publikacja pierwszego *Manifestu surrealizmu* i założenie nowego pisma „Révolution Surréaliste", które prowadzi Breton. On też uznany zostaje za wodza grupy literackiej, do której należy Aragon, Eluard, Peret, Crevel, Artaud, Desnos oraz malarze: Ernst, Arp, Chirico, Masson, Man Ray, Tanguy. Po czterech latach grupa rozpada się. Poza *Polami magnetycznymi* i kilkoma innymi tekstami Desnosa, Pereta, Tristana Tzary działalność jej „nie podniosła fali dzieł całkowicie i bez reszty surrealistycznych"; pismo automatyczne" pozostało eksperymentem.

Chciałbym mówić do ciebie kryształe pęknięty wyjący
jak pies w noc rozfurkotanych płócien
jak okręt pozbawiony masztów na który wdzierają się
morskie piany
gdzie kot miauczy bo uciekły już wszystkie szczury
Chciałbym mówić do ciebie jak drzewo obalone
burzą
która tak potargała druty telegraficzne
że powiedziałbyś szczotka dla gór podobnych
dolnej szczęce tygrysa
która szarpie mnie z wolna z okropnym trzeszczeniem
wyważonych drzwi...
(tłum. J.Rogoziński)

Tak pisał Benjamin Peret.

A jednak wpływ surrealizmu nie słabnie; gdy w roku 1930 wychodzi *Drugi manifest* Bretona, nikt nie ma już we Francji wątpliwości, że surrealizm był tylko momentem w rozwoju literatury francuskiej, ale momentem, który w dziejach nowoczesnej poezji francuskiej ma wartość kapitalnego wydarzenia, a dla prozy stanowi, jak widzieliśmy, doświadczenie nie byle jakie.

To właśnie po surrealizmie nowoczesna poezja, a wraz z nią cała nowoczesna literatura francuska odziedziczyła ową charakterystyczną wolę drążenia świadomości indywidualnej do końca, ambicję wykraczania poza tworzenie dzieł literackich, poza produkcję arty-

styczną, ambicję przetwarzania literatury w osobistą postawę życiową, traktowania jej jako autentycznej realizacji sensu indywidualnej egzystencji. To po surrealizmie pozostała owa tendencja do zacierania granicy między filozofią i literaturą, między poezją i prozą. To po surrealizmie pozostał ów upór w oskarżaniu świata, w demaskowaniu tego, co jest egzystencją samą, w niezgodzie na rzeczywistość najszerzej pojętą. Ale surrealizm był nie tylko ambicją, oskarżeniem, buntem: był także optymistycznym entuzjazmem. I z tego nie pozostało po nim śladu.

Po rozpadzie grupy surrealistów wierny surrealizmowi, lecz nie tyle w dziełach, co w przekonaniach, pozostał tylko Andre Breton. Ten nie ukończony lekarz i psychiatra jest autorem nie tylko tekstów teoretycznych, świadczących o wielkim talencie pisarskim, i nie tylko autorem licznych zbiorów poezji, zawierających niekiedy, jak w tomie *L' Union libre* z 1931 roku, prawdziwe perły nowoczesnej liryki; jest również autorem znakomitego opowiadania *Nadja.* Utwór ten przedstawiający niezwykłe (bo jakby przypadkowością ich ktoś ukryty kierował) spotkania narratora z tajemniczą kobietą, która potrafi przekonać go o możliwości najbardziej oczywistych zdarzeń, o niepewności prawd najbardziej oczywistych, stanowi wierne odzwierciedlenie surrealistycznej koncepcji etyki, surrealistycznego sposobu traktowania banalnej codzienności. W ostatnich swych utworach Breton zwraca się do tradycji francuskich utopistów społecznych i romantyków niemieckich; owładnięty melancholią i tęsknotą za czasem pięknych marzeń i bezskutecznych bojów głosi ucieczkę od rzeczywistości współczesnej, która jest dla niego ciężarem ponad siły.

Postawa podobna, lecz i konsekwentnie od samych początków twórczości okazywana i znacznie bardziej radykalna charakteryzowała Antonina Artaud, aktora teatralnego i filmowego, teoretyka teatru, poetę z grupy surrealistów. Artaud traktował poezję nie jako twórczość, lecz jako bezpośredni pokaz swej uduchowionej udręki, polegającej na poczuciu niemożliwości życia, na radykalnej niezgodzie na los ludzki w ogóle. Jego wiersze są tworem liryzmu jakby fizjologicznego, gdzie źdźbło trawy, kamień, strumyk, światło zastąpione zostały przez włos ludzki, kość, żyłę, krew. Jest to także liryzm choroby psychicznej: rozpadu myśli, ucieczki słów, zgubionych wątków. Ale na tym właśnie polega niezwykły urok i niezwykła siła tych wierszy: są pomnikiem rozpaczliwej próby wydostania się z własnego wnętrza psychicznego, które jest więzieniem.

Dwaj inni znakomici przedstawiciele grupy surrealistów: Aragon i Eluard, rozwinęli poezję w kierunku całkowicie przeciwnym niż ten, który Breton i Artaud obrali dla swej twórczości. Opuścili oni ruch surrealistyczny z powodów politycznych, choć nie w tym samym czasie. Rozdźwięk polityczny przesądził o rozbiciu grupy, której przywódca okazał się przeciwnikiem ideologii marksistowskiej i politycznego zaangażowania po stronie komunizmu. Aragon, a później Eluard wstąpili do Francuskiej Partii Komunistycznej. W ciągu lat twórczość ich uległa bardzo znamiennej ewolucji: poezja Aragona stała się w okresie okupacji własnością szerokich mas, Eluard uznany został za jednego z największych współczesnych poetów francuskich.

Od wierszy z okresu surrealistycznego (1920—1924), zebranych w tomie *Le Mouvement perpetuel,* do arcydzieła poetyckiego opublikowanego w roku 1956 pt. *Le Romain inachevé (Niedokończona powieść)* liryka Aragona rozwija się nie tyle w kierunku prostoty, ile komunikatywności programowo po zerwaniu z surrealizmem przyjętej. W rozumieniu i w praktyce poetyckiej Aragona kumunikatywność nie ma jednak nic wspólnego z rezygnacją z wielkich ambicji artystycznych. Przeciwnie, jest właśnie ambicją wielkiej miary, choć zmierzającą w kierunku zupełnie innym niż cała współczesna poezja francuska; jest także pojęciem szerokim i wielostronnym: zawiera koncepcję poezji jako pieśni, śpiewu, dążenie do maksymalnego panowania nad językiem, do maestrii w wyzyskiwaniu jego zasobów, skupienie wokół tematów najbardziej uniwersalnych, takich jak miłość, jak wielkie wydarzenia społeczne, uznanie świata zewnętrznego za istniejący rzeczywiście

konkret historyczny, a życia wewnętrznego za konkretny, emocjonalny, intelektualny stosunek do tego świata, i wreszcie nie bunt przeciw narodowej tradycji poetyckiej, lecz całkowite wyzyskanie wszystkich stworzonych przez nią form. Tak pojmowana i praktykowana poezja potrafiła, zwłaszcza w okresie wojny, okupacji, Ruchu Oporu, zmienić jej sytuację społeczną wytworzoną w toku przemian postawy poetyckiej, dokonujących się szczególnie gwałtownie po wystąpieniu Apollinaire'a i surrealistów: obaliła barierę, która rozwijającą się gwałtownie lirykę antytradycyjną zaczęła dzielić od szerokich rzesz. Na tym polega znaczenie Aragona, bo to jego poezja umiała we Francji XX wieku ten cel osiągnąć.

Gdzie jesteśmy Robactwo stonce żre
Gdzie jesteśmy kadzidłem czuć inkaustem
Gdzie jesteśmy kim są postacie te
Gdzie jesteśmy pokryte niebo kłamstwem
Gdzie jesteśmy
.....
Poznacie ich po pięknych ich zasadach
Poznacie ich po małym pantofelku
Poznacie ich śmietanka kwiat powiadam
Poznacie ich na schodach już po zgiełku
Poznacie ich
.....
Wspomnijcie sobie place de la Concorde
Wspomnijcie sobie powróz wóz pokutny
Wspomnijcie sobie śniony władców mord
Wspomnijcie sobie twardy bruk okrutny
Wspomnijcie sobie
.....
Panowie Radni z Lotaryńskim Krzyżem
Panowie Radni z fałszu korzyść mała Panowie Radni niż myślicie bliżej
Panowie Radni jest Tarpejska skala
Panowie Radni
(tłum. J. Zagórski)

Aragon nie ma tu jednak prawa wyłączności. Niezwykle szeroki zasięg odbioru, wyjątkowa popularność w najlepszym tego słowa rozumieniu, zespolenie niezwykłe ze zbiorową myślą i uczuciami, dar przekształcania się w to, co nazwać by można sumieniem społecznym Francuzów, osiągnęły także – i może w jeszcze wyższym stopniu – słynne poematy Paul Eluarda z okresu Ruchu Oporu. Inna jest jednak poetycka natura tego zjawiska. Jego założeniem nie jest komunikatywność, lecz prostota.

Eugene Grindel zwany Paul Eluardem, związany od roku 1920 z surrealistami, wstąpił do Partii Komunistycznej dopiero w roku 1942, już jako zaangażowany w konspiracyjną walkę zwolennik Ruchu Oporu. Własną koncepcję poezji, różną od koncepcji surrealistów, sformułował jeszcze w roku 1936. „Nadszedł czas pisał wówczas Eluard – gdy wszyscy poeci mają prawo i obowiązek utrzymywać, że są głęboko związani z życiem innych ludzi, z życiem wspólnym" – poezja jest więc zaangażowaniem społecznym.

Myśl ta nie oznaczała jednak wcale postulatu przekształcenia liryki w propagandę ideałów społecznych. Przeciwnie, w najbardziej zaangażowanych, jeśli tak wolno powiedzieć, utworach Eluarda nasilenie uczucia lirycznego, pełnia i czystość postawy lirycznej są największe: arcydzieło poetyckie Eluarda, poemat pt. *Wolność,* jest tu przykładem najdosko-

nalszym. Zdaniem krytyków istotą tego liryzmu jest serdeczność wobec ludzi, „spojrzenie związane z ziemią", jak to określał sam Eluard; a więc potrzeba wyjścia poza swój świat wewnętrzny, ku innym, ku temu, co wspólne z innymi, ale potrzeba serca, nie tylko intelektu.

Ewolucja poezji Eluarda od osamotnienia, marzenia utajonego, których wyrazem są tomy *Mourir de ne pas mourir* z roku 1924 czy *Capitale de la douleur* z roku 1926 aż do tomu pt. *Poésie ininterrompue* z roku 1946, gdzie intymne słowo poety staje się słowem społecznie zaangażowanym, obywatelskim, walczącym, ta ewolucja nie polegała na odstępstwie, lecz na doskonaleniu; autentyzm postawy lirycznej Eluarda, jego własny, niepowtarzalny ton poetycki nie został naruszony. Ton niezwykłej litanii, bogatej w metafory najśmielsze we współczesnej poezji francuskiej, niosącej nieprzerwany potok obrazów, tak właściwy najbardziej nowoczesnej praktyce poetyckiej. Ale metafory są niewysilone, naturalne, tak jakby od wieków tkwiły w przyrodzie, a tylko odsłonięte zostały przez poetę, obrazy są zwarte, pełne blasku, jakby ktoś po prostu wyliczał *rzeczy*, jakby ktoś tylko „nazywał rzeczy po imieniu' – jak sam Eluard powiada. Na tym właśnie polega owa niezwykła prostota liryki Eluarda, która jego poezję uczyniła intymną własnością wszystkich Francuzów doby współczesnej.

Na polach ciasne niebo
Lemiesz nicości na grobach
Wokół psy wyjące
Do szalonego szkieletu
Wokół pomarszczona woda
I pola kłapiące zębami
I psy są ścierkami
Liżącymi rozbite szyby
Polami toczy się odór
Czarny i muskularny
Na niebie wszystko wyszczerbione
I gwiazdy spleśniałe
Idźcie więc myśleć o człowieku
Idźcie więc zabić dzieci
Idźcie więc płakać albo śmiać się
W tym świecie z bibuły
Przybierać kształt w bezkształcie
Odciskać się w miękkości
I chwytać sens w bezsensie
W świecie bez nadziei
.....
Widzę jak pali się czysta woda i trawa poranka
Idę od kwiatu do kwiatu na ciele jutrzenki
Śpiące południe chcę otoczyć wołaniem
Uczcić je w jasności zapachów i błysków
Odzyskałem ufność w siebie jestem synem kobiety
Wakans człowieka i czas darowany
Górnolotna replika
Maleńkich gwiazd
I wstępujemy
Ostatnie argumenty nicości są pokonane
I ostatnie szuranie kroków
Powracających po własnych śladach

Po trochu się rozkładają
Bełkotliwe alfabety
Historii i moralności
I posłuszna składnia
Uczonych wspomnień
I oto staje się szybko
Wolność zdobyta
Wolność liść maja
Rozpalona do białości
I ogień w chmurach
I ogień w ptakach
I ogień w piwnicach
I ludzie na dworze
I ludzie wszędzie
Zapełniający każdy plac
Obalający mury
Dzielący się chlebem
Rozbierający słońce
Całujący się w czoło
Odziewający burze
Ściskający sobie ręce .
Każący kwitnąć cieleśnie
Czarowi i przestrzeni
Każący śpiewać ryglom
I oddychać piersiom
(tłum. M. Buczkówna)

Tak oto z surrealistycznej rewolty poezji dwaj wielcy poeci potrafili wywieść poezję rewolucji, patriotyzmu, zaangażowania społecznego, zaangażowania politycznego.

Równocześnie z nimi ową drogę poetycką, całkiem jednak odmienną, przebyli inni, którzy choć z tego samego pokolenia, co Aragon i Eluard, stanowią późniejsze, młodsze zjawisko poetyckie; mistrzami stali się dopiero po drugiej wojnie światowej. Odmienność ich drogi polega na swoistej rezygnacji z liryzmu, na swoistej ironii, swoistym obiektywizmie, na oporze przeciw postawie lirycznej. Tak krytyka charakteryzuje twórczość Henri Michaux, Jacques Préverta, Francis Ponge'a.

Michaux, Belg naturalizowany jako Francuz dopiero w 1955 roku, jest twórcą prozy poetyckiej, której temat stanowi niepokojąca absurdalność ludzkiego losu, świata, egzystencji, obsesja własnego ja, opis własnych „wewnętrznych przestrzeni". Właśnie opis: fantastyczny, humorystyczny, ironiczny, czasem pełen krzyku, jęków i bełkotu przerażenia, czasem pełen goryczy i okrucieństwa, ale zawsze starający się o rygory języka analizy obiektywnej. Albowiem Michaux swoją twórczość pojmuje jako rodzaj higieny psychicznej, rodzaj egzorcyzmu: sposób na pozbycie się nienawistnego świata, odczarowanie, rozbrojenie „wrogich sił otaczającej rzeczywistości". Są to jednak egzorcyzmy świadome swej bezskuteczności: poezja ironiczna w stosunku do siebie samej, pozbawiona wiary w siebie samą.

Taki sam brak wiary przypisują krytycy propozycjom poetyckim Francis Ponge'a. Stanowią one próbę ścisłego opisu przedmiotów: ślimaka, sosny, pomarańczy, kozy itd. Próbę ograniczenia wizji poetyckiej do swoistego realizmu, do nadania językowi właściwości oka; nie idzie tu jednak o odtwarzanie przedmiotów za pomocą słów, lecz o ich tworzenie; utwór poetycki powinien być rzeczą samą. Wszelki indywidualizm, subiektywizm, wszelki

liryzm został więc z tej poezji całkowicie i świadomie wyłączony. Takiemu poetyckiemu tworzeniu przedmiotów Ponge nadaje wartość etyczną – umożliwia ono zgodę na świat.

Popularność zupełnie wyjątkową osiągnęła we Francji twórczość Jacquesa Preverta, a zwłaszcza wydany w roku 1946 jego tom pt. *Słowa.* Jest to poezja nie mająca nic wspólnego z metafizycznym niepokojem, z głębią wewnętrznych przeżyć, z górnym lotem myśli odsłaniającej fundamentalny absurd świata i człowieka „...Ojcze nasz, który jesteś w niebie, pozostań tam, a my zostaniemy sobie na ziemi, która jest czasem tak ładna..." – powiada Prévert. I tworzy poezję rzeczywistego, współczesnego, dotykalnego, znajomego nam świata najzwyklejszej codzienności: ulica, wystawy sklepowe, czuła para na ławce w parku; poezję pełną czułości i ironii, radości i kpiny, wynikającej z pozbawionej złudzeń obserwacji świata oczyma prostaczka. Ale nie jest to poezja prostaczka: brak w niej tradycyjnej metafory, tradycyjnej kompozycji, tradycyjnego języka; jest filmowa technika montażu i żywa mowa codzienna zamiast poetyckiej składni. Nie ma w niej tradycyjnego liryzmu.

Nieobecny w twórczości Michaux, Ponge'a, Preverta liryzm charakteryzuje natomiast poetę, który, zdaniem krytyki, realizuje swoiste przejście od surrealizmu do najbardziej nowoczesnej poezji: René Char.

Wiem doskonale że drogi
Biegną prędzej niż uczniowie
Zaprzężeni do tornistrów
Omotani dymnym lepem
W którym jesień oddech traci
Lepem nigdy nie łaskawym
Czy to ty się uśmiechałaś
Córko córko ja drżę cały
Czyżbyś córko zaufała
Nieznajomemu włóczędze
Kiedy zdjął przed tobą kaszkiet
Żeby zapytać o drogę
Nic cię to nie zaskoczyło
Kłoniliście się, ku sobie
Niby kłos i niby mak
Córko córko ja drżę cały
Mógłby przecież kwiat upuścić
Który w ustach trzyma
Gdyby powiedział swe imię
Wrak oddałby falom
Po czym wyznanie przeklęte
Twój sen by nękało
W sitowiach krwi twojej
Córko córko ja drżę cały
Gdy oddalił się młodzieniec
Wieczór twarz ci zamurował
Gdy oddalił się młodzieniec
Czoło smutne ręce puste
Stałaś poważna wśród wiklin
I nigdy nie była taka
Czy odda ci twą urodę
Córko córko ja drżę cały

Czy wiesz ojcze co zasłaniał
Kwiat który on trzymał w ustach
Chorobę czystą w much kręgu
Którą przykryłam litością
Lecz oczy jego spełniły
To co ja przyrzekłam sobie
Jestem szalona jestem niewinna
A to ty się zmieniasz ojcze
(tłum. J. Rogoziński)

Z surrealizmu, z którym Char był związany w samych początkach swej twórczości, nie zapowiadającej wszakże wówczas znakomitego poety, pozostała w jego późniejszych utworach śmiałość obrazu, ton namiętności, traktowanie poezji jako sposobu życia. Ale zjawiwszy się dopiero po drugiej wojnie światowej utwory te ujawniły także cechy całkiem surrealizmowi przeciwne: troskę o zwartą, rygorystycznie potraktowaną formę; liryka Chara ma kształt aforyzmu. Ożywia ją duch przeciwny indywidualizmowi, sentymentalizmowi, duch uniwersalnego ideału etycznego: postawa walki z podłością i tragizmem historii, podziwu dla piękna świata przyrody i świata ludzi, nadziei, ale nadziei wynikającej z poczucia siły, nadziei męskiej, twardej, że niezwyciężony człowiek nada nowy kształt życiu.

Ongi trawa, w godzinie, kiedy drogi ziemi zestrajały swój
zmierzch, prostowała delikatnie źdźbła i zapalała swoją
jasność. Jeźdźcy dnia rodzili się w spojrzeniu miłości,
w zamkach ich panien było tyleż okien, ile przepaść mieści
w sobie burz nieważkich.
Ongi trawa znała tysiąc dewiz, które nie przeczyły sobie wzajem.
Była opatrznością twarzy zalanych łzami. Zaklinała zwierzęta,
była przytułkiem dla błędu. Rozciągała się niemal jak niebo,
które zwyciężyło lęk czasu i złagodziło boleść.
Ongi trawa sprzyjała szaleńcom i była wroga katom. Zespalała
się z progiem trwania. Dla uśmiechu szaleńca wynajdywała
gry skrzydlate (gry wolne od winy i jednako przelotne). Nie
była nigdy surowa dla tych, którzy tracąc drogę tracą ją
na zawsze. Ongi trawa ustaliła, że noc ugina się pod jej władzą, że
źródłom nie wolno wedle własnego upodobania komplikować
biegu strumieni i że ziarno, które klęka jest już na poły
w dziobie ptaka. Ongi niebo i ziemia znienawidziły się wzajem,
ale niebo i ziemia żyły.
Mija nieustająca susza. Człowiek jest czymś obcym dla jutrzenki.
Niemniej, w pogoni za życiem, którego wyobrazić sobie jeszcze
nie można, pojawia się niejedna nieokiełzana wola, pojawiają
się
szmery, co niebawem natrą na siebie, i pojawiają się dzieci
o d k r y w a j ą c e zdrowe i cale.
(tłum. J. Rogoziński)

René Char zaliczany jest do najwybitniejszych współczesnych poetów francuskich. Więcej, przyznaje mu się wśród nich miejsce centralne. Może dlatego, że ta poezja ukazuje nie tylko drogę od surrealizmu do nowoczesnego wyrazu poetyckiego; stanowi też najdo-

skonalszy model ewolucji całej poezji francuskiej XX wieku: od czystego subiektywizmu do uczestnictwa w świecie, od eksploracji doświadczenia wewnętrznego do poetyckiego zaangażowania w egzystencję społeczną, od buntu przeciw absurdalności egzystencji, przeciw kulturze, przeciw literaturze, przeciw rygorom formy do poszukiwania i uznania sensu życia, wartości nadziei i wysiłku, wartości rygorów formalnych. Jest to ewolucja idąca w kierunku całkowicie przeciwnym do tego, w którym rozwija się we Francji nowatorska i nowoczesna powieść. I dlatego o kryzysie nowoczesnej poezji francuskiej nikt nie mówi.

VII. KONTROWERSJA DRAMATU I TEATRU

Francuska twórczość dramatopisarska XX wieku traktowana jest przez krytykę i historię literatury jako zagadnienie szczególnie zawikłane. Pod znakiem zapytania stanęła sprawa samego gatunku: czy można mówić o dramacie jako gatunku literackim odrębnym i niezależnym od spektaklu teatralnego? Czy dramat należy do historii literatury, czy raczej do historii teatru? Wątpliwości tych nie zrodziła potrzeba abstrakcyjnych spekulacji, narzuciła je praktyka. Rozwój sztuki dramatopisarskiej, ujawniający tendencje swoiście antyliterackie, i rozwój sztuki teatru jako autonomicznej i swoiście syntetyzującej te rodzaje artystyczne, z których spektakl teatralny korzysta.

Ten proces rozwojowy kwestionuje jedną z najstarszych kulturalnych tradycji francuskich, zgodnie z którą teatr jest niczym innym, jak tylko inscenizowaną literaturą, a więc dziedziną niesamodzielną, w stosunku do dzieła literackiego służebną. Stąd też – jak sądzono – wystarczy przedstawić i ocenić dzieje dramatu w kategoriach krytyki czy historii literatury, aby tym samym przedstawić dzieje teatru. Wprawdzie teatr dysponuje zespołem środków jemu tylko właściwych, ale są one całkowicie podporządkowane woli autora, którego dzieło się przedstawia; o ich użyciu decyduje tekst. Jego forma musi odpowiadać idei dramatu, lecz jego wartość jest przede wszystkim literacką wartością.

Tymczasem już na początku XX wieku wystąpiło we Francji zjawisko może nie całkiem nowe, lecz o całkiem nowej sile i znaczeniu: to nie rozwój literatury dramatycznej kierował rozwojem teatru, ale przeciwnie, rozwój teatru zaczął pobudzać i kierować rozwojem twórczości dramatopisarskiej. André Antoine, którego Théâtre Libre działał między 1887 i 1896 rokiem, dokonał nie tylko ściśle teatralnych reform: na progu XX wieku ustanowił władzę inscenizatora (nazywanego w Polsce reżyserem) i nadał jej prerogatywy niezwykle szerokie także w zakresie doboru repertuaru. Odtąd teatr francuski mógł grać sztuki nie tylko francuskie i nie tracił przez to swego narodowego charakteru. Teatr Antoine'a stał się francuskim interpretatorem naturalizmu jako kierunku międzynarodowego. Założony w roku 1890 Theatre d'Art, przekształcony później w Theatre de l'Oeuvre, pozwolił najpierw poecie Paulowi Fort, potem reżyserowi Lugné–Poe kontynuować reformy, wprowadzić na scenę symbolizm europejski, zapoczątkować sceniczną adaptację dzieł literackich nie pisanych dla teatru.

Od roku 1913 Jacques Copeau, a potem tak zwany Kartel Czterech (Georges Pitoëff, Charles Dullin, Louis Jouvet, Gaston Baty) nadał władzy reżysera nowoczesny charakter prawdziwego, samodzielnego twórcy, artysty tworzącego spektakl teatralny jako autonomiczne dzieło sztuki.

Théâtre du Vieux–Colombier założony przez Copeau, a potem tak zwana Compagnie' des Quinze (Trupa Piętnastu) realizowały repertuar bardzo szeroki: współczesny obcy i klasyczny, dramaty zapomniane i dramaty najnowsze. Cokolwiek jednak wystawiano, nad wszystkim panowała i na wszystkim swoje piętno wyciskała nie tyle indywidualność autorów, ile indywidualność artystyczna Jacquesa Copeau.

Każdy z członków sławnego Kartelu miał takie same ambicje i każdy z nich nadawał swoim inscenizacjom indywidualny styl, a przez to stanowił nową, odrębną interpretację dzieł dramatycznych. Niezależnie od różnic w doborze repertuaru, to właśnie różniło przede wszystkim teatr Pitoëffa, Dullina, Jouveta, Baty'ego. Rzecz charakterystyczna, że Dullin i Baty największe swe sukcesy zawdzięczają nie sztukom pisanym dla teatru, lecz własnym adaptacjom powieści.

Po drugiej wojnie światowej dwaj nowi wielcy inscenizatorzy: Jean-Louis Barrault i Jean Vilar nadali nowy kształt teatrowi francuskiemu, stworzyli nowy styl. To działalności Jean–Louis Barraulta zawdzięcza swoją sławę dramaturga PaulCiaudel, to interpretacjom Vilara stare dzieła klasyczne zawdzięczają swój blask aktualności.

Wszyscy ci wielcy inscenizatorzy francuscy XX wieku uczynili z teatru szeroko otwartą bramę, przez którą obce literatury przenikały na terytorium Francji, aklimatyzowały się w jej kulturze, współdziałały w ukształtowaniu jej nowoczesnej postaci. Hauptmann, Turgieniew, Tołstoj, Strindberg, Björnson, Ibsen, Maeterlinck, Gogol, Szekspir, Dostojewski, Seneka, Bruckner, Shaw, Arystofanes, Calderon, Pirandello, Kleist, Eliot – stali się autorami francuskiego teatru współczesnego. Jego kształt artystyczny, ideowy przestał być funkcją rodzimej literatury dramatycznej, to nie ona go inspiruje. To teatr żąda tekstów które odpowiadają ideom, upodobaniom, ambicjom artystycznym inscenizatora, uprawiającego sztukę teatralną jako samodzielną twórczość, dla której tradycyjne, literackie walory tekstu dramatycznego przestały mieć decydujące znaczenie, dla której tekst stanowi tylko materiał surowy jeszcze i wymagający specyficznego opracowania.

Temu kierunkowi rozwojowemu samej sztuki teatralnej, sprzeciwiającemu się dawnej tradycji, współczesny teatr francuski zawdzięcza swoją siłę. Jej oddziaływanie na francuską twórczość dramatopisarską przez czas długi nie dawało się jednak zauważyć. Francuska literatura dramatyczna bardzo nierównomiernie i tylko stopniowo rezygnuje ze swej literackiej autonomii i poddaje się żądaniom teatru. Dopiero tak zwana awangarda nadaje tekstom pisanym dla teatru postać dzieła, które swój kształt właściwy, swą pełną wymowę zyskuje wyłącznie na scenie. Dialog traci swoje literackie pretensje, tak zwane didaskalia rozrastają się niezwykle, intryga dramatyczna przybiera kształt lekceważący stare i niewzruszone dotychczas kanony. Literatura dramatyczna przestaje być przeznaczona przede wszystkim do czytania, staje się dziedziną pisarską przeznaczoną przede wszystkim dla ludzi teatru, dla inscenizatora; staje się scenariuszem odwołującym się do wyobraźni teatralnego twórcy. I dopiero na tej drodze próbuje odnaleźć swoją straconą siłę inspiracji. Ale tylko próbuje, ta siła pozostaje bowiem nadal po stronie powieści i poezji. Wiek XX nie wydał we Francji arcydzieł dramatu.

Na początku stulecia zdecydowaną przewagę w dziedzinie dramatopisarstwa mają drugorzędni naturaliści, drugorzędni psychologowie, drugorzędni ideologowie. Jules Renard, Octave Mirbeau, Émile Fabre fabrykują dramaty przedstawiające mieszczańską rodzinę, kłopoty fabrykantów, eksploatację kolonialną, demoralizującą władzę pieniądza, cynizm burżuazyjnego społeczeństwa. Nie brak tym dramatom odwagi i siły przekonań, a nawet rzemieślniczej zręczności. Wyróżnia się wśród nich szczególnie dwie sztuki Jules Renarda: adaptację jego poczytnej powieści *Rudzielec (Poil de Carotte)* i *Le Pain de ménage,* dialog postaci nieszczęśliwych, zawiedzionych, pełnych skrytego żalu i skrywanej potrzeby ucieczki, przekonanych, że życie ich jest zmarnowane.

Psychologia erotyczna, Ograniczona do obyczajowości mieszczańskiej, stanowi dziedzinę, którą eksploatują w swych sztukach scenicznych Georges de Porto-Riche, Henry Bataille, Henry Bernstein. Miłość jako wyłączna i tyranizująca namiętność, miłość łamiąca banalne przeszkody klasowe czy środowiskowe, miłość połączona z nieuleczalną podłością – oto tematy dzieł dramatycznych, które cieszyły się sukcesem wśród francuskiej publiczności początków stulecia.

Znacznie większe powodzenie miał jednak wodewil, komedia, farsa. We wdzięcznej pamięci widzów zapisała się przede wszystkim spółka Flers i Caillavet (Robert de Flers i Armand de Caillavet), ale także Georges Feydeau, Tristan Bernard, Georges Courteline. Flers i Caillavet celowali w bezpretensjonalnej komedii satyrycznej, wymierzonej w obyczajowość różnych francuskich środowisk mieszczańskich sprzed pierwszej wojny światowej. Bernard pisał i wystawiał pełne humoru komedie psychologiczne. Wodewil i komediowe jednoaktówki były domeną Feydeaua. Ostre satyryczne farsy wymierzone przeciw sądownictwu, przeciw biurokracji, przeciw mentalności wojskowych pisał Georges Courteline, którego utwory (łącznie z autobiograficzną powieścią *Messieurs les Ronds–de–Cuir)* uważa się za wytwór nieprzeciętnego talentu.

Powodzenie produkcji dramatopisarskiej dostawców paryskiego teatru bulwarowego było długotrwałe i masowe. Większe ambicje ideowe i intelektualne znajdowały uznanie tylko w wąskich kręgach bywalców teatru. Ci dawali pierwszeństwo grandilokwencji i dydaktyzmowi ciężkich dramatów François de Curela czy Paula Hervieu. Poruszali oni kwestie trudne i poważne, konflikty moralne, które rodzi robotnicza walka przeciw wyzyskowi, etyczne problemy nauk doświadczalnych, upośledzenie kobiety w małżeństwie. Stanowisko ideowe tych dramatopisarzy da się jednak określić tylko jako wyraz może w intencji poczciwych, lecz w istocie reakcyjnych poglądów. Otwarcie wsteczne idee głosił w swych dramatach Eugéne Brieux.

Dramat francuski początków XX wieku wydał jednak trzech autorów, którzy zdobyli rozgłos światowy: Edmond Rostand, Paul Claudel i Alfred Jarry. Rostand, którego sława narodowego poety francuskiego od dawna już wyblakła, dokonał próby odnowienia poetyckiego dramatu romantycznego. Jego pierwsze utwory sceniczne spotkała klęska, ostatni był katastrofą. Niezwykłym natomiast triumfem były przedstawienia *Cyrano de Bergerac* i *Orlątko. Orlątko* jest historycznym freskiem w sześciu obrazach, przedstawiającym smutny los młodego księcia Reichstadtu. *Cyrano de Bergerac* to „komedia heroiczna', czyli zręczne połączenie komedii charakterów, komedii obyczajowej i farsy z melodramatem; sentymentalizmu z dowcipem, humorem, ironią; słownej wirtuozerii dialogów z werwą akcji dramatycznej. Zespolenie wszystkich tych elementów w osobie Cyrana, w jego charakterze i przygodach rycersko–erotycznych, uczyniło zeń postać wyrazistą, typ *par excellence* teatralny. Właśnie teatralność postaci i sytuacji, nadanie znanym konwencjom teatralnym waloru poetyckiej fantazji stanowiło o sukcesie utworu Rostanda.

Ale nie tylko to: komedia Rostanda przedstawia nie tyle prawdziwego Cyrana, zmarłego w 1655 roku libertyńskiego autora *Podróży do Tamtego Świata,* ile legendę o Cyranie, wedle której był on przede wszystkim „waligórą, wyrwidębem, rębajłą, awanturnikiem o gigantycznym nosie, pisarzem–wesołkiem, cyganem-zawadiaką, śmiesznym w życiu i pełnym ekstrawagancji w swych dziełach". Jednak Cyrano Rostanda nie jest tylko awanturnikiem. W swym słynnym, brawurowym monologu powiada:

[...] A więc co mam robić?
Rozejrzeć się za jakimś możnym protektorem?
Lizać, płaszczyć się przed nim, udawać pokorę?
Iść do góry nie siłą, lecz chytrym podstępem?
Nie, dzięki.

Dedykować dygnitarzom tępym.
Wiersze, jak wszyscy inni? zamienić się w błazna,
By szczęścia aprobaty z ust ministra zaznać?
Strzec się, by mnie przypadkiem nie poniosła werwa,
I drżeć, aby nagany odeń nie oberwać?
Nie, dzięki.
(tłum. Joanna Walter)

Jak widać, Cyrano z komedii jest przede wszystkim nonkonformistą, i to nonkonformistą bohaterskim. Ma więc w sobie coś z rzeczywistego Cyrana de Bergerac Savinien. A jednak jest to postać skrojona nie wedle rzeczywistości, lecz wedle konwencji. Tej mianowicie, którą stworzył kabaret.

Lata, w których Rostand pisał swoją komedię, to właśnie okres rozkwitu tej nowości, jaką kabaret stał się w całej kulturze europejskiej. W roku 1881 malarz Rodolphe Salis otworzył swój „Chat Noir" i co wieczór witał gości uroczyście, z barokowym patosem. Kiedy „Chat Noir" przejął Aristide Bruant, poeta i piosenkarz, zamiast stylu barokowego zapanował w nim styl awanturniczo–bandycki. Ale nieprzerwanie uprawiano w „Chat Noir" dialog z publicznością, satyrę aktualną i piosenkę; zwłaszcza w formie średniowiecznej ballady, sielanki pasterskiej lub w sentymentalnej formie idylli. Czyż tego wszystkiego nie ma w *Cyranie* Rostanda? Czyż obraz knajpy poczciwego Ragueneau, obraz paszteciarni poetów to nie jest replika kabaretu? Czyż nie ma w *Cyranie* owego charakterystycznego połączenia baroku i awanturnictwa, dialogu z publicznością i piosenki, satyry i sentymentalizmu? Jest więcej: jest właśnie z „Chat Noir" wzięte, typowo kabaretowe połączenie „literackości" i „teatralności", inaczej mówiąc – kabaretowa technika estrady albo w skrócie technika *pointe'y*. I jest odnowiona przez „Chat Noir" stara francuska – również i teatralna – tradycja nonkonformizmu. „Chat Noir" z tej tradycji właśnie uczynił swój program, swój styl, swoją treść. Przepoił nonkonformizmem wszystko, począwszy od miejsca, które obrał za siedzibę, poprzez swoich aktorów, sposób traktowania widza, styl zabawy, treść swoich produkcji. Odtąd kabaret – prawdziwy kabaret, nie rewia – oznacza w Europie tyleż, co programowy nonkonformizm artystów. Niezbyt głęboki przecież i niezbyt groźny, bo kabaretowy tylko, bo stanowiący pewien styl. Ale jako styl obecny zawsze w tym, co naprawdę chce być kabaretem. „Chat Noir" stworzył specyficzną, teatralno–literacką, stylową postać nonkonformisty. Taką właśnie, jaką stał się Cyrano Rostanda w wymiarach już nie kabaretu, lecz teatru.

Teatr liryzmu religijnego, dramat katolickiej wizji człowieka, którego powołaniem jest pozagrobowe życie wieczne, dramat wartości sakralnych – oto próba podjęta jeszcze w roku 1889 przez Paul Claudela, którego już znamy jako poetę. Pierwsze utwory dramatyczne Claudela, przedstawiające rozpacz życia bez łaski bożej, klęskę cywilizacji bez Boga, pokój ducha osiągany przez modlitwę, noszą na sobie wyraźne piętno symbolizmu. Trylogia składająca się z dramatów *L'Otage, Le Pain dur, Le Pere humilié,* napisana między 1910 i 1916 rokiem, już nie ma związku z estetyką symbolistów: tematem jej jest świat porewolucyjny, kryzys duchowy, polityczny i społeczny wywołany przez rok 1789, rok stanowiący w oczach Claudela posiew szatana.

Pełną wizję świata usiłował Claudel zamknąć w olbrzymim dramacie pt. *Le Soulier de satin,* którego bohaterem jest renesansowy konkwistador, przeżywający wielkie namiętności, zanim nie skieruje swej myśli ku życiu wiecznemu. Krytyka uważa za szczytowe osiągnięcie Ciaudela dramat pt. *UAnnonce faite a Marie,* ewokujący mistyczny klimat późnego średniowiecza, dramat świętości i zbrodni, miłości i nienawiści, rozwiązany przez trudne, pokorne, pełne mistycznej siły przebaczenie.

Dramatyczną twórczość Paul Claudela charakteryzuje to samo, co jego wielkie poematy: intensywność liryzmu, patos i powaga bliska hymnom, rozmach wizji dramatycznej (nie liczący się wcale z technicznymi warunkami przedstawienia), wizji usiłującej oderwać człowieka od jego ciała, ziemi, społeczności i skierować ku Bogu, stwórcy wszechświata o najdoskonalszej harmonii.

W roku 1896 na scenie Theatre de l'Oeuvre wystawiono „farsę epicką" pt. *Król Ubu,* jedyne dzieło Alfreda Jarry napisane do spółki ze szkolnymi kolegami. Jarry miał wówczas piętnaście lat. Rzecz pomyślana była jako utwór dla teatru kukiełek. Przedstawienie w Theatre de l'0euvre wywołało skandal. Jego echo dotarło do wszystkich zakątków ówczesnej Europy, ale jego znaczenie okazało się znacznie trwalsze. *Król Ubu* wywarł bowiem wpływ na ruch surrealistyczny. Jest to dzieło całkiem niezależne od pojęć estetycznych panujących w dramaturgii francuskiej początków stulecia. Programowo nonkonformistyczne, świadomie deformujące język potoczny, z upodobaniem stosujące słowa grube i ordynarne, szydzące ze wszystkiego, co jest literaturą, konwencją, autorytetem, obyczajem, *Król Ubu* jest dziełem bezlitosnej satyry, anarchistycznej rewolty, drastycznej kpiny, awangardowym dziełem aspołecznego, antyspołecznego buntu, demaskacją absurdu tego świata.

Rostand, Claudel, Jarry nie wywołali w dramatopisarstwie francuskim żadnej trwałej przemiany, nie stworzyli w niej żadnych nowych kierunków. W okresie międzywojennym kwitła przede wszystkim komedia kontynuująca dawne tradycje. Jako autor sztuk bulwarowych rozgłos zdobył Sacha Guitry, pisarz płodny, zręczny i dowcipny, odznaczający się niezwykłą łatwością słowa, werwą i paradoksalnym humorem. Podobały się również wesołe sztuki Henri Duvernois, znanego powieściopisarza i nowelisty, komedie i wodewile Jacques Devala. Postacie rozczarowanych, zawiedzionych nauczycieli ukazywał w swych komediach, pisanych pod wpływem Szekspira i Musseta, Jean Sarment, postacie naiwnych idealistów tworzył Marcel Achard, jako komediopisarz dał się poznać również Armand Salacrou. Lecz twórczość Salacrou rozwinęła się następnie w kierunku satyry o coraz większych ambicjach. W roku 1938 wystawiono jego sztukę pt. *La Terre est ronde (Ziemia jest okrągła),* stanowiącą próbę krytyki totalitaryzmu, przeprowadzoną jednak w historycznym kostiumie: Salacrou przedstawia w swej sztuce renesansową Florencję.

Zmysł artystyczny panuje również w komediach Marcel Pagnola, którego najgłośniejsza sztuka pt. *Pan Topaz* ukazuje przemianę poczciwego nauczyciela w tak zwanego „człowieka interesu", i w komediach Edouarda Bourdeta, atakującego obyczaje burżuazyjnej elity artystycznej, intelektualnej, przemysłowej. Jako komediopisarz uzyskał rozgłos również Jules Romains. Rozgłosu tego nie przyniosły mu jednak ani próby tworzenia dramatu unanimistycznego, ani dramaty obciążone politycznym czy społecznym dydaktyzmem. Zawdzięcza go Romains dwu farsom satyrycznym, w których wielka pochwała oszustwa stanowi przewrotny sposób jego demaskacji jako istotnego rysu nie tylko burżuazyjnej moralności, ale całego nowoczesnego społeczeństwa. Tak właśnie przedstawia się *Donogoo,* farsa, której bohaterem jest sławny uczony, uhonorowany za to, że opisał nie istniejące miasto, oraz głośny *Knock,* którego bohaterem jest lekarz robiący niezwykłą karierę dzięki temu, że leczy nie istniejące choroby.

Patos sytuacji gwałtownych, konfliktów ostrych, kontrastów zdecydowanych stanowił w okresie międzywojennym cechę charakterystyczną francuskiego dramatu psychologicznego, uprawianego przez autorów takich, jak Steve Passeur, Paul Raynal, Henri-René Lenormand. Passeur uczynił gwałtowność wyjątkowych sytuacji ludzkich prawdziwym systemem swej twórczości. Raynal miał ambicję stworzenia nowoczesnej tragedii, zwłaszcza w tych utworach, które powstały z inspiracji wojennej. Lenormand eksploatował freudyzm, naśladował Pirandella. Do tej grupy dramatopisarzy zalicza krytyka również Jean Anouilha.

Jego pierwszą sztuką, która przyniosła mu rozgłos, rosnący odtąd stale, był dramat wystawiony w 1937 roku pt. *Podróżny bez bagaży*. Rzecz o mężczyźnie, który stracił pamięć w czasie pierwszej wojny światowej, a odzyskuje ją wraz z ostrą, krytyczną świadomością moralnej zgnilizny swojej rodziny, swego środowiska, które opuszcza na zawsze. Rok później *Dzikuska* utrwala czołową pozycję Anouilha wśród dramatopisarzy francuskich. *Dzikuska* jest dramatem wyboru między życiem trudnym, ale wolnym od kompromisów moralnych i obyczajowych, a łatwą karierą, którą serdeczna miłość usiłuje zabezpieczyć. Pesymistyczne, „czarne sztuki", jak sam Anouilh je nazywa, nie wyczerpały jego twórczości, jest on również autorem „sztuk różowych", wśród których krytyka wyróżnia szczególnie *Bal złodziei*. Ostry kontrast między potrzebą czystości moralnej a praktyką życia, między zwykłymi, a więc podławymi ludźmi, i bohaterem stanowi charakterystyczny rys postawy dramatopisarskiej Jean Anouilha.

Psychologia gwałtownego kryzysu wewnętrznego, której eksploatacja miała odnowić dramat francuski, jest również materiałem sztuk teatralnych François Mauriaca i Jean Cocteau. Dwa dramaty Mauriaca: *Asmodeusz* i *Źle kochani* weszły do wielkiego repertuaru teatrów francuskich. Mają one najlepsze cechy pisarstwa Mauriaca, są jakby ilustracją najlepszych stron jego twórczości powieściowej. Natomiast *Maszyna piekielna* i *Straszliwi rodzice* Jean Cocteau stanowią próbę odnowy teatru poprzez nadanie tekstowi blasku literackiego. Ale w tym zakresie niewątpliwie pierwszeństwo należy się twórczości Jean Giraudoux.

Ten intelektualista i dyplomata zaczął swoją karierę literacką jako powieściopisarz. Jego pierwsza sztuka teatralna wystawiona w roku 1928 stanowi autoadaptację powieści pt. *Siegfried et le Limousin,* którą Giraudoux opublikował sześć lat przedtem. Adaptacja ta przyniosła prawdziwy triumf autorowi. Odtąd Giraudoux nie przestanie cieszyć się uznaniem, rozgłosem, sławą najlepszego dramatopisarza międzywojennej Francji. *Amfitrion 38, Intermezzo, Wojny trojańskiej nie będzie, Elektra,* do których dodać należy już powojenne *Wariatkę z Chaillot* i *Apolla z Bellac* – to tytuły dzieł dramatycznych, które miały odrodzić francuski dramat i odnowić teatr. Odrodzić i odnowić poprzez wprowadzenie wielkiej problematyki intelektualnej, wciągnięcie widza w toczącą się na scenie dyskusję, poprzez urok i siłę słowa.

Wielka problematyka intelektualna to w oczach Giraudoux odwieczne kwestie nigdy przez ludzkość nie rozwiązane: wojna i pokój, życie i śmierć, miłość, przeobrażenie osobowości. Kwestie otwarte i jakby poza historią, najpełniej wyrażone w mitach starożytnych, biblijnych, germańskich. Tym mitom Giraudoux nadaje nowoczesną interpretację intelektualną i sceniczną. Interpretacja ta polega na kwestionowaniu, dyskusji, na stawianiu znaków zapytania, na komentowaniu akcji przez aktorów, którzy często nie mają innej roli poza tą, która przypomina rolę chóru w starożytnej tragedii.

Zawartość myślowa dialogów i monologów, a nie intryga i akcja dramatyczna, miała więc stanowić o całej wartości dzieła. Stąd też konieczność nadania słowu płynącemu ze sceny możliwie największej siły, konieczność nadania tekstowi, językowi, w którym jest napisany, stylu o niezwykłej oryginalności. I w tym właśnie kierunku poszedł cały wysiłek Giraudoux, zresztą zgodnie z naturą jego literackiego talentu. Dobór stów, konstrukcja zdania, jego melodyjna kadencja, rytm, wszystko to obliczone na efekt niezwykły, zaskakujący, nadało językowi Giraudoux wytworność dźwięcznego, ozdobnego baroku.

Giraudoux był tego świadom, ale właśnie w takim stylu widział instrument najlepiej wyrażający jego własną wizję świata, narzędzie najskuteczniejszej reformy dramatu i teatru. Tak właśnie usiłował rozstrzygnąć konflikt między sztuką literacką i sztuką teatralną: przywrócić literaturze pełne władztwo nad teatrem poprzez nadanie dramatowi specyficznego charakteru literackiego.

Specyficznego, ale nienowego. Rezygnując z tradycyjnych kanonów konstrukcji dramatycznej, z intrygi, z konfliktów psychologicznych, dokonywał restauracji teatru jako sztuki słowa. A więc rezygnował z francuskiej tradycji mieszczańskiej na rzecz antycznej, poetyckiej. Ale tej antycznej, poetyckiej tradycji nadał kształt bliższy barokowemu zdobnictwu werbalnemu niż nowoczesnej wstrzemięźliwości. I w tym werbalnym zdobnictwie zwiotczały ambicje intelektualne.

Tymczasem całkiem odmienne, a bardzo charakterystyczne tendencje ujawniał dramat psychologiczny uprawiany przez autorów, których krytyka francuska nazwała „intymistami". Ich koncepcja dramatu stanowiła przeciwieństwo koncepcji „gwałtowników" w rodzaju Anouilha, była także wyrazem dążeń przeciwstawnych kierunkowi, który międzywojennemu dramatowi francuskiemu usiłował nadać Giraudoux.

Postacie najzwyklejsze, najbardziej przeciętne, banalne; intryga i akcja najprostsze, wzięte z banalnych, codziennych konfliktów ludzi współczesnych. Nie ma patetycznych bohaterów, nie ma niezwykłych sytuacji. Ale przede wszystkim nie ma czysto literackiej koncepcji dialogu.

„Pochyleni nad tekstem jak nad akwarium musimy dostrzec wszystko, co porusza się w jego głębi, opada, wije się, wychyla od czasu do czasu na powierzchnię, jakby podmorski spacer naszych uczuć" – tak pisał jeden z „intymistów", Denys Amiel, definiując w ten sposób nową estetykę dramatu, estetykę tego, co nie wyrażone.

Istotnie, „intymiści" uważali, że „kto nie mówi, to wcale nie znaczy, że milczy", a kto mówi, ten świadomie czy nieświadomie raczej ukrywa, niż ujawnia to, co rzeczywiście chciałby powiedzieć. Tak więc zgodnie z tą estetyką ani niezwykłość sytuacji, ani patos przeżyć, ani blask słowa czy artystyczne piękno języka nie prowadzą do odrodzenia dramatu. Przeciwnie, banał sytuacji, banał postaci, nieporadność ich dialogów, milczenie między nimi – tak tylko odsłonić można to, co naprawdę tkwi w ludziach, to co naprawdę łączy ich czy dzieli. Oparcie twórczości dramatycznej na takich założeniach stanowiło wyraźny już krok w kierunku poddania literatury sztuce teatru. Była to rezygnacja z przewagi tekstu nad jego interpretacją sceniczną, oddanie pola inscenizatorowi i aktorom.

Spośród „intymistów" wymienia się oprócz wspomnianego już Denys Amiela, jeszcze Charles Vildraca, którego *Le Paquebot Tenacity (Statek „Tenacity"),* wystawiony w roku 1920, oceniony został przez krytykę jako zapowiedź odnowy francuskiej twórczości dramatycznej . Dziesięć lat później Vildrac odniósł wielki sukces wystawiając swoją *Kłótnię (La Brouille),* komedię przedstawiającą parę starych przyjaciół, których absurdalny spór o drobiazgi prowadzi do odkrycia rzeczywistej siły ich uczuć.

Po drugiej wojnie światowej wszystkie te kierunki i tendencje nurtujące we Francji twórczość dramatopisarską uległy gwałtownej inwazji tych postaw, koncepcji, ideologii, które wytworzyła nowoczesna powieść francuska. Rozwinęła się twórczość Anouilha i Salacrou, ale w dramatopisarstwie zapanowali przede wszystkim powieściopisarze: Montherlant, Genet, Sartre, Camus, Beckett. Przenieśli oni do teatru wszystko, co charakteryzuje ich prozę, wszystko, co tej prozie nadało nowy kształt i wywołało jej kryzys: analizę egzystencjalną, ideologię absurdu, metafizyczne wizje.

Montherlant uznany we Francji za znakomitego autora dramatycznego od czasu, gdy w 1948 roku jego *Maitre de Santiago (Wielki mistrz zakonu Santiago)* odniósł sukces, *Port Royal* dostał się na sceny europejskie, kontynuuje w swych utworach pisanych dla teatru te same motywy, których charakter i wartość ideową znamy już z jego powieści. Genet przedstawia w swych dziwnych dramatach, takich jak *Pokojówka, Balkon, Murzyni,* ten sam świat i w taki sam zaskakujący sposób, jaki znamy z *Dziennika złodzieja* i z *Matki Boskiej Kwietnej.* Sartre, odnoszący międzynarodowe sukcesy jako autor *Much, Drzwi zamkniętych. Diabła i Pana Boga,* ilustruje tu swoje tezy o człowieku jako wybierającej wolności, o egzystencji jako „bycie–w–świecie", o egzystencji jako samotności, albo też w

takich sztukach jak *Niepogrzebani, Brudne ręce, Niekrasow, Uwięzieni z Altony* przedstawia swe racje polityczne, propaguje swoją orientację ideologiczną. Camus w *Kaliguli, Stanie oblężenia, Sprawiedliwych* tworzy sceniczną wersję swoich poszukiwań, pytań, wątpliwości etycznych, znanych już z jego świetnej prozy. Beckett w *Czekając na Godota, Końcówce* wyraża tę samą postawę obrzydzenia wobec absurdalności egzystencji ludzkiej, która z taką siłą wyraziła się w powieści *Molloy*.

Źródłem wszystkich tych dzieł nie jest jakaś nowa idea dramatu czy teatru, lecz szczególna koncepcja literatury. Ta mianowicie, z której wynika tak zwana powieść metafizyczna, starająca się przekreślić tradycyjne kanony tego gatunku, kwestionująca wszystkie jego dotychczasowe konwencje, przeprowadzająca ich rewizję i wreszcie świadomie odrzucająca je wszystkie; a więc w poszukiwaniu konwencji nowych i nieodkrytych prowadząca w praktyce do antypowieści, do świadomie uprawianego jej samozniszczenia.

Kryje się w tym sceptycyzm lub też i całkowity brak wiary w możliwość i sensowność literatury fabularnej w ogóle. Dotyczy on także dziedziny dramatopisarstwa. Stąd właśnie nowoczesne utwory dramatyczne, których kształt literacki nie ma posiadać wartości autonomicznej; stąd taki nowoczesny dramat, który odwołuje się do scenicznej wyobraźni czytelnika; dramat, którego sens może być w pełni odczytany czy intuicyjnie wyczuty dopiero z widowni. A więc dopiero dzięki interpretacji, jaką inscenizator nadaje tekstowi.

Tak oto proces rozwoju antytradycyjnej powieści francuskiej prowadzi do takiej antytradycyjnej koncepcji dramatu, która zawiera w sobie rezygnację z władztwa literatury, poddanie literatury sztuce teatru, próbę wyłączenia dramatu z zakresu krytyki literackiej. Oczywiście, proces ten kształtuje nowoczesną twórczość dramatopisarską Francuzów w stopniu bardzo niejednolitym. Pod tym względem różnice między utworami dramatycznymi wymienionych pisarzy są ogromne. Montherlant korzysta w pełni z literackiej tradycji dramatu francuskiego, Sartre jest jej tym bliższy, im bardziej chce być popularny, im bardziej rezygnuje z ilustrowania tez egzystencjalizmu na rzecz propagowania określonych tez politycznych. Genet nadaje jej kształt zgodny ze swą estetyką obscenicznego, amoralnego misterium. Najbardziej radykalny jest Beckett. W jego dramatach rezultaty owego procesu rozkładu tradycyjnej powieści, prowadzącego do poddania literatury teatrowi, widać najbardziej jaskrawo.

Faktem jednak pozostaje, że dramatopisarstwo tych autorów jest na tyle oryginalną, ile wtórną dziedziną ich twórczości. To nie dramat stworzył ich ideologię literacką i ich estetykę. Stworzyła ją powieść, której oni właśnie nadali we Francji kształt nowoczesny. Specyficzny kryzys tej powieści polegający na kwestionowaniu, rewidowaniu, obalaniu jej konwencji, na tworzeniu utworów nazwanych antypowieścią, umożliwił przeniesienie tej ideologii i estetyki do dramatu w formie, której najbardziej krańcowy charakter usiłuje nadać twórczość dopiero najnowszego pokolenia dramatopisarzy. Tak więc siłę inspiracji zarówno ideowej, jak i artystycznej nowoczesny dramat francuski czerpie z drugiej ręki.

Jeden tylko przedstawiciel nowoczesności w dramacie wywodzi swoją twórczość nie z koncepcji literatury, lecz z koncepcji teatru. To Eugene lonesco. W jego oczach teatr jest najbardziej kłamliwą ze sztuk, łączącą grubiańsko iluzję z realizmem, niezdolną do zbudowania prawdziwego dramatu ani prawdziwej tragedii. Z jaką bowiem łatwością tragizm zamienić można w komizm, a komizmowi nadać sens tragiczny. lonesco postanowił zniszczyć teatr poprzez jego parodię doprowadzoną do końca. Dlatego właśnie *Łysą śpiewaczkę, Lekcję, Krzesła, Amedeusza, czyli jak się go pozbyć* krytycy nazywają antyteatrem.

Te utwory bowiem stawiają pod znakiem zapytania samą konwencję teatralną, kwestionują jej założenia, ukazują jej absurdalność. Po tej drodze idąc sprowadził lonesco od razu dramat do postaci scenariusza, któremu dopiero przedstawienie teatralne ma nadać pełny kształt; uwolnił tym samym teatr od władztwa literatury.

I tu właśnie lonesco spotyka się z Beckettem, rewizja konwencji teatralnej z rewizją konwencji literackich. Beckett konsekwentnie zajmuje wobec sztuki literackiej taką samą postawę, jaką lonesco przyjął wobec sztuki teatralnej. To pokrewieństwo postawy sprawiło, że obaj jednakowo uwalniają dramat nie tylko od tradycyjnych kanonów intrygi i akcji, lecz i od tradycyjnej literackiej formy dialogu. Jako twórca nowoczesnego dramatu pozbawionego wszystkich dawnych cech literackiej konstrukcji Beckett likwiduje dramat jako gatunek literacki, podobnie jak lonesco, który tę likwidację przeprowadza jako nowoczesny krytyk teatru.

Tak oto awangarda, której Beckett i lonesco są największymi przedstawicielami, stanowi przejaw kryzysu, który objął nie tylko nowoczesną powieść, lecz i nowoczesny dramat francuski. Wątpliwości, czy nowoczesny dramat jest gatunkiem literackim, czy może być oceniany w kategoriach krytyki literackiej, awangarda zdaje się rozstrzygać negatywnie: spór o dramat między literaturą i teatrem rozstrzyga na korzyść teatru. Rozkwit francuskiego teatru współczesnego i jego specyficznej sztuki nadal zapewnia twórczość przede wszystkim Moliera, Racine'a i Szekspira.

VIII. ROLA ESEJU LITERACKIEGO

Malraux nie dokończył swej najnowszej powieści *Les Noyers de 1'Altenburg,* nie ukończone pozostają *Drogi wolności* Sartre'a. Ci dwaj pisarze, którzy tak wielki wpływ wywarli na literaturę francuską XX wieku, którzy nowy kształt nadali powieści jako gatunkowi, przestali być powieściopisarzami. Obaj wypowiadają się przede wszystkim w eseju. Sartre jako filozof, ideolog, krytyk literacki, Malraux jako historyk i teoretyk sztuki.

Krytycy uważają ten fakt za symptomatyczny, sądzą, że rozkwit eseju jest rezultatem kryzysu powieści, specyficznym wytworem intelektualizmu, który chrakteryzuje całą nowoczesną literaturę francuską.

Istotnie, twórczość eseistyczna, w szerokim rozumieniu tego terminu, zdobyła w literaturze francuskiej XX wieku miejsce niepoślednie i odgrywa w niej rolę bardzo ważną. Esej nie jest traktowany ani uprawiany jako margines twórczości literackiej. Przeciwnie, *Dziennik Fałszerzy* stanowi integralną część powieści Gide'a, tegoż autora wielotomowy *Dziennik,* podobnie jak *Dziennik* Greena, mają charakter odrębnych dzieł literackich. Tę samą wartość przypisać trzeba całej eseistyce Paula Valery. Bez znajomości tych utworów, podobnie jak bez znajomości publicystyki Péguy i Bernanosa, manifestów Bretona, szkiców teoretycznych Sartre'a, esejów Camusa, Butora, Robbe-Grilleta, Sarraute, obraz ich ideologii literackiej byłby niepełny i kaleki. To właśnie esej tworzy intelektualną aurę, w której rozwija się współczesna literatura francuska. O roli odegranej przez autorów takich, jak Maurras, Benda, Alain, była już mowa. Po drugiej wojnie światowej polemiki światopoglądowe przybrały na sile, i to właśnie w najpoważniejszym stopniu sprzyja rozwojowi twórczości eseistycznej.

W tych polemikach wybitnymi eseistami okazali się komuniści i marksiści, Georges Politzer i Henri Lefebvre, autor głośnego pamfletu na egzystencjalizm, szkiców o zmistyfikowanej świadomości, materializmie dialektycznym oraz eseju pt. *Krytyka życia codziennego.* Emanuel Mounier, jako głosiciel chrześcijańskiego personalizmu, Jacques Maritain, neotomista, Gabriel Marcel, egzystencjalista, bronią katolickiej koncepcji świata, człowieka, historii, a nową, katolicką, choć nieortodoksyjną wizję filozoficzną stworzył uczony jezuita Teilhard de Chardin. Z pozycji ateistycznego egzystencjalizmu polemikę prowadzi grupa „Temps Modernes" z Sartre'em na czele; z tej grupy wyszedł, by później odseparować się, Maurice Merleau–Ponty, znakomity filozof, który choć przez czas pe-

wien starał się – śladem Sartre'a – dokonać syntezy egzystencjalizmu i marksizmu, pozostał mu wrogi, pozostał wierny postawie, metodzie, koncepcjom fenomenologii; z tej grupy wyszedł także Camus, który zerwał z Sartre'em w toku głośnej polemiki politycznej i który obok Sartre'a zdobył największą popularność również jako eseista. Jego *Mit Syzyfa* oraz *Człowiek zbuntowany*, dwa zbiory szkiców, przedstawiają metafizyczne, etyczne i polityczne tezy znane nam już z jego opowiadań: pojęcie absurdu, krytykę przemocy, poszukiwanie postawy etycznej godnej człowieka. Krytykę współczesnych koncepcji historii, koncepcji politycznych, socjologicznych, kulturowych przeprowadzają w swoich książkach eseiści tak głośni, jak Raymond Aron, Denis de Rougemont, Jean Grenier, Jules Monnerot, Georges Bataille.

Krytyka literacka, w ścisłym tego słowa znaczeniu, nie angażuje się bezpośrednio w te światopoglądowe walki, chociaż z nich korzysta, i nie odgrywa w nich roli pierwszoplanowej. Nieżyjący już Albert Thibaudet, uważany we Francji za najwybitniejszego krytyka współczesnego, w swej głośnej *Historii literatury francuskiej od 1789 roku do dnia dzisiejszego* potraktował dzieje twórczości literackiej jako wyraz aspiracji określonych pokoleń i wprowadził w ten sposób socjologię do badań nad literaturą. Punkt widzenia psychoanalizy, ale nie freudowskiej, lecz egzystencjalnej, przyjął w swoich esejach krytycznych Maurice Blanchot. Georges Poulet przeprowadza analizę arcydzieł w poszukiwaniu tej fundamentalnej postawy twórczej, którą określa przedrefleksyjny, intuicyjny stosunek do czasu i przestrzeni. Sartre jako autor znakomitego studium o poezji Baudelaire'a oraz obszernego eseju o twórczości i osobowości Jean Geneta usiłuje stworzyć wzory egzystencjalistycznej krytyki literackiej.

Oprócz wymienionych działa we Francji cała plejada krytyków literackich. Ich eseistyka tylko potwierdza obserwację, że współczesną francuska krytyka literacka, nawet jeśli jest uprawiana przez indywidualności wybitne, potrafi tylko odbijać, odzwierciedlać wielką polemikę światopoglądową, lecz jej nie tworzy. Nie znaczy to jednak, jakby w tej polemice ocena współczesnej literatury francuskiej nie stanowiła argumentu i nie była przedmiotem zainteresowania. Jeżeli jednak jest przedmiotem zainteresowania, to przede wszystkim jako wyraz określonej ideologii literackiej, a nie jako dziedzina realizacji czy eksperymentów estetycznych; jeżeli zaś jest argumentem, to przede wszystkim na poparcie negatywnej oceny kultury współczesnej.

Z takiego właśnie stanowiska występował przeciw nowoczesnym prądom w literaturze francuskiej znany nam już Julien Benda, który nadał swej krytyce charakter ostrego pamfletu, wymierzonego we wszystko, co w literackim pojmowaniu nowoczesności wiązało się z irracjonalizmem: z mitem, instynktem, podświadomością jako źródłem literackich natchnień. Benda w imię demokracji głosił powrót do klasycyzmu. Klasycznym ideałem literatury urzeczony jest również Thierry Maulnier. Jednak stanowisko, z którego przeprowadza on krytykę literatury nowoczesnej, jest odmienne, ma charakter antydemokratyczny. Dla Maulniera „nowoczesność" nie jest żadną kategorią estetyczną; jego zdaniem, literatura nowoczesna istnieje tylko w sensie chronologicznym. W jej obrębie wyróżniać można dwie odmienne postawy, wyznaczone przez stosunek do języka: jedna polega na kontynuacji starej tradycji francuskiego języka literackiego, druga na porzuceniu tej tradycji. Pod tym właśnie kątem Maulnier przeprowadza dyskwalifikację literatury nowoczesnej i rehabilitację literatury klasycyzmu, stanowiącej w jego oczach wyraz najlepiej urządzonego społeczeństwa czasów *ancien régime'u*.

W tej mierze, w jakiej literatura nowoczesna ufa improwizacji, natchnieniu, eksploatuje przypadek, szuka olśnienia i pragnie sama być olśnieniem, zasługuje ona na ostre potępienie również i w oczach znakomitego socjologa i pisarza, Rogera Caillois. Albowiem, jego zdaniem, nowoczesność tak pojmowana sprzyja zaciemnieniu, zagubieniu istotnych wartości moralnych, stanowi wyraz kultury, którą tworzą niedoskonałe struktury społeczne ist-

niejące w świecie współczesnym. Ta niedoskonałość ułatwia lekceważenie moralnego porządku, rygoru, opanowania samego siebie, uniemożliwia traktowanie literatury jako realizacji zadania moralnego.

Benda, Maulnier, Caillois wychodzą z odmiennych przesłanek politycznych, społecznych, etycznych, rehabilitują różne, zawsze jednak klasyczne wartości literackie; przeprowadzające krytykę kultury współczesnej, odmawiają nowoczesnej literaturze francuskiej miana wielkiego odkrycia, zapowiadającego szczęśliwą przyszłość i twórczości literackiej.

Eseistą o ambicjach ograniczonych wyłącznie do krytyki literackiej jest Jean Paulhan, zajmujący w piśmiennictwie francuskim pozycję o wyjątkowym znaczeniu. Zawdzięcza ją nie tyle kilku pełnym ironii opowiadaniom, opublikowanym w okresie międzywojennym, ile swej działalności redakcyjnej. Paulhan, który brał czynny udział w Ruchu Oporu, od roku 1925 redaguje czasopismo „Nouvelle Revue Française", odgrywające prawie od początku naszego stulecia wybitną rolę we współczesnej literaturze francuskiej. Ta od tak dawna co miesiąc ukazująca się antologia najlepszych tekstów literackich ' może poszczycić się takimi współpracownikami, jak Proust, Ciaudel, Valery, Gide, odkryciem dla publiczności francuskiej Pirandella i Joyce'a, uformowaniem całej ekipy krytyków literackich z najwybitniejszym spośród nich Albertem Thibaudet.

W roku 1941 Paulhan napisał esej pt. *Kwiaty z Tarbes czy terror w literaturze*. Tę niewielką książeczkę krytycy uważają za podstawowy tekst dla zrozumienia tendencji nurtujących współczesną literaturę francuską. Paulhan przedstawia tu swoje stanowisko krytyczne w niezwykle powściągliwej prozie, znamionującej wielkiego pisarza. Jest to proza dyskretnie ironiczna, pełna wdzięku, ale przy tym dokładna, ścisła, rygorystyczna.

Paulhan zajmuje się aktualnym stanem literatury i sądzi, że jest to stan kryzysu. Wskazuje na to rozdźwięk między twórcami i publicznością, chaos sądów krytycznych, rozbieżność doktryn literackich, olbrzymie ambicje twórców i ich zupełny brak wiary w możliwość przekazania treści za pomocą słów. Stan ten nazywa Paulhan terrorem.

Jest to terror nieporozumień, a także niemożności porozumienia się. To co pisarz przedstawia jako szczerość, wierne sprawozdanie, odkrywczy obraz, czytelnik odbiera jako sztuczność, dowolną metaforę, zużyty banał. Wytworzyło się „nieczyste sumienie" pisarzy. Obarczeni podejrzeniami, sami zaczynają podejrzewać i kierują te swoje podejrzenia przede wszystkim w stronę języka, tracą ufność wobec słów, które ich zawodzą, które nie potrafią wyrazić ich prawdy wewnętrznej. Bronią się więc przeciw retoryce, przeciw sformułowaniom powszednim i tradycyjnym, przeciw gatunkom i rodzajom, przeciw pięknu, przeciw wszystkim konwencjom. A równocześnie oczekują od literatury nowej religii, nowej moralności, nowej filozofii – rozwiązania zagadek bytu i odsłonięcia prawdziwego sensu naszej ludzkiej egzystencji.

Paulhan uważa te ambicje za zbyt wygórowane, a propozycje rozwiązań za zbyt śmiałe. Postuluje skromność, umiar, powrót do wiary w słowo. Bez tej wiary literatura w ogóle nie może się rozwijać. Nie można walczyć przeciw językowi, przeciw słowu, bo ta walka zamienia się w tworzenie języka, którym nie mówi, słów, które nie mają treści. Przeciwnie, język należy akceptować, przyjąć jego rygory i jego bogactwa. Tylko wówczas można znaleźć istotnie nowy, szczery, pełny wyraz dla treści, które mają być przekazane. Tylko wówczas można umknąć werbalizmu. Język nie jest przeszkodą, lecz warunkiem wyrażania myśli.

„Kto chce określić pisarzy działających w okresie ostatnich stu pięćdziesięciu lat – pisze Paulhan – biorąc pod uwagę tysiące ich przygód i wszystko to, czego nie przestali wymagać, stwierdza najpierw ich jednomyślność w postawie przeciw czemuś: Rimbaud to »starzyzna poetycka«, Verlaine to »elokwencja«, Victor Hugo to »retoryka« [...] Nasza sztuka literacka polega na odnowie. Kiedyś za poetyckie uważano takie wyrażenia, jak: fala, rumak, zorza wieczorna. Dziś za poetyckie uważa się nieużywanie słów: fala, rumak,

zorza wieczorna [...] Kto chce skreślić historię poezji, dramatu czy powieści w okresie ostatniego stulecia, stwierdza przede wszystkim rozpad, rozkład techniki pisarskiej właściwej tym gatunkom, następnie zaś utratę własnych środków na rzecz technik obcych: w poezji najazd techniki prozy, w powieści najazd techniki liryzmu, w dramacie najazd techniki powieści [...] W końcu teatr stara się uniknąć przede wszystkim teatralności, powieść tego, co powieściowe, poezja tego, co poetyckie. A literatura w całości – w ogóle tego, co literackie [...] Nie chcę przez to powiedzić, że powieść czy literatura są w błędzie. Nie wiem [...] Ale nie poszedłbym tak daleko, aby to ograniczanie się nazywać rzeczą zabawną. Jest ono z pewnością lekarstwem, którego wymaga zepsucie naszego języka czy myśli. Ale jest to lekarstwo niesmaczne [...] Literatura w stanie czystym ukazuje ten sam rozdźwięk między marzeniem i działaniem, między myślą i językiem, jaki nęka każdego myślącego człowieka. Zwyczajny człowiek może jednak nie zadawać sobie bez ustanku pytania, czy jego życie jest godne nazwy życia ludzkiego. Lecz pisarz – godny tego miana – jakże mógłby nie niepokoić się, czy to, co pisze, odpowiada temu, co jest, czy on sam jest autentyczny, czy nie jest tylko płatnym (źle płatnym) bawidamkiem? Więcej, ów problem rozdźwięku występuje w literaturze – w jej obrazach, aluzjach, antytezach i tak dalej – z wyjątkową precyzją. Mało, z przejrzystością i jakby przesadą. Ale dzięki temu pisarz nie tylko staje wobec problemu szczególnie palącego, ma też wszystkie szanse, aby go rozwiązać [...]" (tłum. J. Adamski).

Tak oto krytyka Jean Paulhana, ukazując współczesną literaturę francuską jako literaturę w stanie kryzysu, wskazuje jej możliwości, perspektywy, określa warunki, które pozwalają nie tracić nadziei.

IX. LATA SZEŚĆDZIESIĄTE I SIEDEMDZIESIĄTE

Śmierć Sartre'a (1980) i definitywne zamknięcie jego działalności, definitywny kres jego ciągle zmieniającej się i pełnej znaczenia sytuacji w kulturze współczesnej, dała asumpt do nowej refleksji nad tym, co się stało w literaturze francuskiej lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych. Nazwisko Sartre'a bowiem i jego myśl, jego pisarstwo i jego krytyka, cytaty i fragmenty jego dzieł, omówienia, eksplikacje i interpretacje jego twórczości znalazły się w latach osiemdziesiątych już we wszelkich podręcznikach, antologiach, wyborach i zbiorach dotyczących czy to filozofii i socjologii XX wieku, czy to filozofii egzystencjalnej, dziejów literatury, rozwoju współczesnej myśli i nauki, nowoczesnej krytyki literackiej, teatru współczesnego, teorii badań literackich, rozwoju powieści XX wieku, publicystyki współczesnej, ewolucji i nowych zastosowań psychoanalizy, czasopiśmiennictwa nowoczesnego itp. Sartre, pisarz francuski, odcisnął piętno swej indywidualności na całej kulturze współczesnej, nie tylko francuskiej.

Słynny stał się, jak wiadomo, z dnia na dzień, kiedy w roku 1945 ogłosił, że oto nazajutrz po militarnym zwycięstwie nad faszyzmem, który dokonał doszczętnej kompromitacji dawnego humanizmu europejskiego, rodzi się nowy i nowoczesny humanizm: filozofia egzystencjalna. Lecz nie jest to filozofia w dawnym stylu. Nie jest to ani system, ani teza, lecz postawa myślowa, jedyna postawa godna człowieka, świadectwo zwycięstwa duchowego, zwycięstwa kultury nad wojną, faszyzmem i obozami koncentracyjnymi. Odtąd na długie dziesięciolecia egzystencjalizm, utożsamiony z postawą humanistyczną i traktowany jak jedyny nowoczesny humanizm, stał się modą, ruchem obyczajowym, pepinierą kontestacji najrozmaitszej barwy, inspiracją dzieł literackich, filozoficznych, filmowych,

teatralnych – myślowo i ideowo najróżniejszych. A Sartre – duchowym przywódcą epoki, wodzem opinii publicznej, nauczycielem humanizmu i nowoczesności.

Kiedy umarł, spostrzeżono, że takiej sytuacji osobistej nikt już po nim nie przejął i że on sam utracił ją na długo przed śmiercią. Epoka wielkich pisarzy, wielkich dzieł, wielkich nauczycieli mądrości przeminęła.

Okazało się również, że i egzystencjalizm nie spełnił ani swoich obietnic, ani związanych z nim nadziei na ustanowienie nowego, wszechogarniającego humanizmu. Jego siła społecznego oddziaływania szybko wyczerpała się i zwiędła. Sam Sartre już na początku lat sześćdziesiątych wyznał, że uległ pomyłce, że kultura nie zbawia niczego i nikogo, że jest zaledwie lustrem odbijającym przerażającą twarz człowieka. Egzystencjalizm zaś określany odtąd bywa jako nieudana próba nowej metafizyki, etyki, psychologii i socjologii literatury, do której kluczem jest Heidegger i Dostojewski. A także pięć podstawowych pojęć: nicość, samobójstwo, ateizm, egzystencja i wolność. A także słowo „sytuacja" i słowo „autentyczny". Nicość: nie daje się jej pojąć, twierdzi Sartre, lecz można jej doświadczyć: jako trwogę. I jako pokusę samobójstwa, tego jedynego prawdziwie filozoficznego czynu człowieka. Dlaczego bowiem istnieję? Dlaczego w ogóle istnieje człowiek? Istnieję, powiada Sartre, jako czysty przypadek, jako Nic, które musi stać się Czymś, skoro w pewnej chwili zaczyna istnieć. Istnieję więc jako byt zbędny, niepotrzebny. Jestem tedy tylko tym, co zrobię, a robię co tylko chcę, i tylko to, co chcę, istnieję więc jako absolutna wolność, a zatem – jako odpowiedzialność całkowita. Tak Sartre stara się dotrzeć do ostatecznych, humanistycznych właśnie konsekwencji ateizmu. Lecz taki humanizm, powiadają krytycy, nie jest w ogóle humanizmem lub też jest humanizmem paradoksalnym czy też humanizmem absurdu. Człowiek bowiem nie jest tu ani celem, ani nawet wartością. Jest tylko namiętnością jakąś, pozbawioną siły konieczności, niepotrzebną, zbędną.

Egzystencjalizm zawiódł, okazał się też ostatnią w XX wieku filozofią podejmującą próbę przewodzenia ludzkości. Jednakże owe klucze do egzystencjalizmu, owe słowa – pojęcia egzystencjalistyczne zrobiły niezwykłą karierę w powojennym języku ludzi wykształconych i stały się stopniowo pojęciami wykształconej czy kulturalnej mowy potocznej w różnych językach dzisiejszego świata. Podobnie jak owa egzystencjalistyczna skłonność do przekształcenia zwykłych słów w pojęcia filozoficzne.

Na literaturę natomiast trwalszy wpływ wywarła inna kategoria ustanowiona przez Sartre'a jako podstawowa: wstręt. Kategoria znana od dawna: późnośredniowieczne tańce śmierci i obrazy piekła, dziwactwa estetyki baroku, upodobania niektórych romantyków i antyromantyków, deklaracje naturalistów o wrzodach, powieść pacyfistyczna po Pierwszej Wojnie, dadaiści, futuryści, a wreszcie Céline i jego *Podróż do kresu nocy* – świadczą o nieprzerwanej obecności tej kategorii w literaturze i kulturze europejskiej. Był to jednak wstręt pojmowany jako oryginalność, wyzwanie, rewolucja, prowokacja, profanacja. W powieściopisarstwie Sartre'a wstręt jest zasadą, stylem, a nie przedmiotem, jest kategorią egzystencjalną, a nie tylko literacką. Ustanawia ją powieść *Mdłości, o* której już mówiliśmy. Jest to, jak wiadomo, utwór ironiczny i satyryczny: wyśmiewa Prousta i jego „chwile uprzywilejowane", kpi z maniery szczerości i osobistych zwierzeń André Gide'a, szydzi z oratorskiego stylu klasycyzmu, natrząsa się z romantycznej wzniosłości Victora Hugo. Ale wzorem naturalistów i ich prześmiewcy Joyce'a problematykę filozoficzną i psychologiczną ukazuje w banale codzienności, możliwie najbardziej banalnej i codziennej. Podwójny ten punkt widzenia: krytyki kultury, a zarazem egzystencji, pozwala ustanowić wstręt nie jako podmiot, lecz jako punkt widzenia właśnie, zasadę tego świata, konieczny styl jego opisu. Opis świata zewnętrznego bowiem występuje tu jako „samowstręt", motyw samozaprzeczenia, samozniszczenia. Taką postać naturalizmu literackiego Sartre stworzył, wypraktykował, przekazał swoim naśladowcom i następcom i porzucił: w roku 1949 skoń-

czył z powieścią, a w 1959 z dramatopisarstwem. W jego twórczości eseistyka ma więc nie tylko przewagę: jest wyborem.

Podobne porzucenie, podobny wybór i zwrot charakterystyczny jest dla całej literatury francuskiej lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych. Awangarda tej literatury stara się uczynić z niej pełnoprawną część nauki (nowej humanistyki: czasopismo i grupa Tel Quel). Znieść w ogóle podział na literaturę i naukę, tworzyć literaturę podobnie jak tworzy się naukę: zespołowo. Dotrzymać w każdym razie kroku nowoczesnej antropologii, etnologii, psychologii i językoznawstwu. A zwłaszcza stanąć na wysokości nowoczesnej problematyki epistemologicznej, być równocześnie dziełem literackim i jego krytyką, twórczością i jej analizą psychologiczną. A więc odwrócić się od tradycji literackiej, co najwyżej parodiować ją. Przezwyciężyć podział na powieść, esej, scenariusz, lirykę, krytykę, dramat. Poniechać definitywnie tworzenia postaci literackiej czy teatralnej, porzucić nie tylko akcję literacką czy dramatyczną, lecz w ogóle fabułę, a więc w ogóle nie opowiadać i nie przedstawiać. Konsekwentnie i radykalnie traktować literaturę jako dzieło językowe, system znaków słownych, wyłącznie jako tekst.

Tak w latach sześćdziesiątych i siedemdziesiątych wraz z upadkiem egzystencjalizmu (i w ogóle filozofii pojmowanej jako metafizyka i przewodniczka) straciła swój prestiż sartre'owska koncepcja i praktyka literatury „zaangażowanej" (zaangażowanej w świat zewnętrzny, w świat ludzkich dziejów i potrzeb). A na to miejsce, jako bezapelacyjny władca „sytuacji literackiej", pojawił się surrealizm i jego paradoksalna tradycja, sięgająca jak wiadomo lat dwudziestych. A także odkryto na nowo Cćline'a i jego radykalny naturalizm literacki. Nastał czas autobiografii, literatury parodii i pastiszu, kolażu nie zmontowanych fragmentów i dekompozycji zamierzonej, czas literatury introspekcji i eksperymentu, literatury zainteresowanej tylko zjawiskiem pisania, pisarstwa czy też tylko psychologią, epistemologią, fenomenologią piszącego, epoka dzieł literackich nie dających się już żadną miarą pomieścić w dawnych czy tradycyjnych rodzajach i gatunkach, dziedzinach i manierach literackich.

W tym samym czasie zmieniły się także okoliczności społeczne, społeczno-techniczne i ekonomiczne warunki tworzenia i rozpowszechniania dzieł literackich we Francji. Podobnie jak wiele krajów, lecz w stopniu być może nieco większym, Francja przeżywała w latach sześćdziesiątych i później swoisty kryzys czasu przejściowego: między epoką wyłączności druku i epoką elektroniczną. A więc swoisty kryzys prestiżu i dominacji literatury, a zarazem książek, księgarń i bibliotek, na rzecz oglądania, spektaklu i wszelkich jego pośrednich i bezpośrednich form. Toteż debata telewizyjna zastąpiła dawny, słynny, francuski salon literacki, reżyser filmowy i teatralny – pisarza, a pisarz zaczął występować w roli aktora. Technika spektaklu sprawiła bowiem, że zainteresowanie pisarzem, jego osobowością stało się żywsze niż dziełem i jego problematyką, choć jest to zainteresowanie powierzchowne i przejściowe, nietrwałe. Rozstrzygnął się także z końcem lat siedemdziesiątych długotrwały spór między tradycyjnymi księgarniami a nowoczesnymi magazynami masowej sprzedaży: ceny książek we Francji stały się wolne, książka francuska straciła swój charakter towaru uprzywilejowanego i na wolnym rynku dóbr kultury niczym się już nie różniła od filmu, płyty, kasety i video. W tym samym czasie śmierć zabrała wszystkich wielkich pisarzy doby powojennej, o których twórczości była mowa w poprzednich rozdziałach: Sartre, Malraux, Aragon, Mauriac, Giono, Montherlant, Saint–John Perse, Queneau, Jouve, Jouhandeau, Genet, Michaux, Bataille. Tych z nich, którzy spełnili rolę „wielkich pisarzy", „sumienia ludzkości", koryfeuszy kultury narodowej, nie zastąpił już nikt. Samo pojmowanie literatury bowiem zmieniło się tymczasem, ideał wielkiego pisarza już się w nim nie mieścił, krytyka literacka go nie podtrzymywała, bo ona również uległa przemianie. Nie chcąc być ani dziennikarstwem, ani nauczycielstwem, ani edytorstwem,

przyjęła postać refleksji naukowo–badawczej z pogranicza dyscyplin nowej humanistyki, refleksji nowatorskiej: buntowniczej.

Na tym tle zwycięstwo surrealizmu we Francji lat sześćdziesiątych nie wydaje się czymś niespodziewanym. Surrealizm wyrastał, jak wiemy, z buntu przeciw tradycjonalizmowi: przeciw tradycyjnej literaturze i tradycyjnemu jej pojmowaniu i uprawianiu. Jeszcze w 1924 roku André Breton pisał, że „surrealizm to czysty automatyzm psychiczny, za pomocą którego usiłuje się wyrazić słownie, pisemnie czy w jakiś inny sposób rzeczywiste funkcjonowanie myśli. Tak myśl dyktuje samą siebie poza wszelką kontrolą rozumu, poza wszelką troską z zakresu estetyki czy moralności". Istotnie: surrealizm zakwestionował język literacki, podświadomości nadal rangę jedynego źródła literatury czy poezji, splot marzenia sennego i *rzeczywistości* uznał za jedyną godną uwagi nad-rzeczywistość; w ten sposób poezję mogą „tworzyć wszyscy, a nie ktoś jeden tylko", bo jedynie w ten sposób, uwalniając się od jarzma logiki, moralności i społeczeństwa, osiągnąć można ów stan ducha, ową nad–rzeczywistość, która likwiduje wszelką sprzeczność między życiem i śmiercią, ciałem i duszą, przeszłością i przyszłością, tym co wyrażalne i tym co niewyrażalne.

Nadzieje tego rodzaju ożywiały wszelkich francuskich nowatorów literackich drugiej połowy stulecia. A przede wszystkim najgłośniejszych czy najwybitniejszych. Mało znani w pierwszej połowie wieku, w drugiej osiągają albo pełnię swoich możliwości twórczych, albo pełnię uznania i wpływu, albo i jedno i drugie równocześnie.

Raymond Queneau (1903—1976) wkroczył w lata sześćdziesiąte triumfalnie: jego *Zazie dans le métro* (1959), powieść humorystyczna, odniosła sukces czytelniczy i uczyniła go sławnym. Queneau był już wówczas, jak wiemy, autorem wielu powieści, publikowanych systematycznie począwszy od lat trzydziestych, nie przestał też pisać i publikować i potem. Krytycy nazywają te powieści epopeją codzienności. Mają one bowiem, istotnie, charakter populistyczny, pisane językiem ulicy pełne są postaci z marginesu, dziwacznych i malowniczych, pełne obrazków życia miejskiego najbardziej banalnego, ale również pełne humoru i dowcipu, przede wszystkim językowego, i mądrości życiowej, głębokiej i niebanalnej, choć wcale nie filozoficznej. A jednak twórczość ta wyrasta właśnie z filozoficznej czy filozofującej myśli o świecie, sztuce i mowie ludzkiej. Przenikający ją humor, spontaniczny zdawałoby się, nieopanowany i mimowolny jest świadomym przezwyciężaniem lęku przed przemijaniem, przed starzeniem się i starością, próbą pokonania egzystencjalnej (jak powiadają) trwogi wobec nieubłaganego czasu, który pokonuje wszystko. Przenika też twórczość Queneau żywa pamięć i żywa potrzeba odwoływania się do wielkiej tradycji kultury, aby ją w świetle codzienności, a więc w świetle doświadczenia najprostszego i najpowszechniejszego, ale współczesnego, ocenić krytycznie i przezwyciężyć. Tak powieść Queneau, pełna cytatów, aluzji i odwołań do wielkich dzieł przeszłości, próbuje tę przeszłość pokonać. Ale próbuje też z codziennością współczesną, potraktowaną nie tyle jako doświadczenie, ile jako praktyka czy rzeczywistość praktyczna, konfrontować teorię, myśl teoretyczną, i to tę najbardziej francuską, tradycyjną i szkolną: Kartezjusza. Uczone więc źródła ma ta twórczość przeniknięta duchem zabawy. Sztuka bowiem, powiada Queneau, to dziedzina techniki i gry, dziedzina wirtuozerii. Sztuka literacka to dziedzina techniki i gry językowej, dziedzina wirtuozerii słowa. I Queneau pokazuje praktycznie, o co tu idzie. Komponuje (była już o tym mowa) swoje słynne *Exercises de style* (1947): praktyczną demonstrację 99 sposobów, w jakie opowiedzieć można tę samą krótką, płaską, banalną historyjkę. Jest to więc praktyczna demonstracja, jak dalece tak zwana treść zależy od stylu, od formy, jak dalece styl jest wszystkim, a treść czymś nader względnym, prawie niczym, jak dalece styl i treść, forma i zawartość to jedno. Właśnie na tym przekonaniu wspiera się teza Queneau, że współczesność to język i mowa współczesna, a codzienność i doświadczenie codziennością to doświadczenie języka i mowy powszechnej, mowy ulicy. Znać| współczesność, znać codzienne, powszednie doświadczenie

społeczne i rozumieć je, to znaczy uznać i rozumieć język tej współczesności. Ale język mówiony, język żywy, nowoczesną mowę codzienności, a nie odziedziczony po przeszłości język pisany, język, którym „się pisze", ale nie mówi we Francji.

Zdaniem Queneau były trzy języki francuskie: najpierw była ta źle wymawiana łacina, później język renesansowy pedantycznie uregulowany przez uczonych gramatyków, a obecnie panuje „trzeci język francuski", właśnie ten, którym się mówi, ale nie pisze. Współczesna rzeczywistość francuska jest cała w tym „trzecim języku", w mowie mówionej na co dzień we Francji. Konfrontacja z przeszłością, tradycją, pokonanie ciężaru i koszmaru przeszłości dokonać się może i musi na terenie języka, tylko na terenie języka. Przezwyciężenie lęku i trwogi przed przyszłością, przed uciekającym i napierającym, wszechobecnym czasem, może być tylko dziełem języka, słowa, mowy. Sprawdzenie, jak teoria czy filozofia ma się do praktyki, do rzeczywistości, może być dokonane tylko na terytorium mowy, i to mowy codziennej. A więc literatury rozumianej i uprawianej wyłącznie jak poezja, jak dzieło świadomej wirtuozerii słowa: techniki słownej i gry słowem. Nie ma różnicy między powieścią i poematem. Oto Queneau – uczeń Celine'a i Joyce'a, uczeń surrealistów, we Francji uważany już za klasyka: „Trzeba przyznać – powiada on – że książka to nie najlepszy wynalazek. Łatwo się kurzy, łatwo parcieje, kruche to i niepraktyczne, a ileż to miejsca zajmuje w bibliotece. Precz z książkami? A dlaczegóż by nie? Była literatura przed drukiem, będzie i potem. Ale po co w ogóle literatura?"

Henri Michaux (1899—1984), o którym również była już mowa w rozdziale poprzednim, uznany był przede wszystkim jako autor *Pana Piórko* (Plume, 1938), zbioru czternastu krótkich tekstów, przedstawiających jedyną postać, jaką Michaux stworzył: postać przygłupa, którego nic nie dziwi ani nie wzrusza na tym świecie, łącznie z tym, co jemu samemu się przydarza. W chwili roztargnienia, na przykład, Piórko zaczął chodzić stopami po suficie zamiast po podłodze. Kiedy się spostrzegł, było już za późno. Krew spłynęła mu do głowy, nie wiedział, co robić etc., etc. Sprowadzono go na ziemię za pomocą drabiny, przepraszano, chwalono, że tak dzielnie trzymał się sufitu i nie spadł. Piórko nie odpowiadał, zawstydzony czyścił swe mankiety. I koniec. Ten rodzaj wyobraźni i ten gatunek stylu właściwy jest całej twórczości Michaux: styl obiektywnego, suchego opisu, język prosty, nieozdobny, banalna francuszczyzna literacka dziennikarzy, urzędników. Dzięki temu proza Michaux wytwarza dystans do opisywanego przedmiotu, a dystans ten z kolei pozwala na pojawienie się specyficznego tonu tej prozy: tonu humorystycznego o surrealistycznym zabarwieniu. „Hiwizinikisi są stale na wychodnym. Nigdy nie ma ich w domu. Jeżeli widać kogoś w jakimś mieszkaniu, to na pewno nie jest u siebie. Bawi u przyjaciół, niewątpliwie. Wszystkie drzwi są otwarte, wszyscy są gdzie indziej..." *(Voyage en Grande Garabagne).* Tak zaczyna się opis kraju, który nie istnieje.

A więc to nie język jest źródłem humoru Michaux, lecz fantazja i fantazjowanie. A ta znów rodzi się z nieposkromionej ciekawości świata. Najpierw zewnętrznego. Do 1956 roku Michaux podróżował po całym świecie i pisał swe dziwaczne dzienniki podróży, egzotycznych przeważnie, ale przynoszących odkrycie nie tyle jakiegoś kraju, ile siebie samego. A dziwaczne, bo opisy egzotyki przerywane są marzeniami, wspomnieniami, refleksjami na tematy całkowicie odmienne i odległe, pełne koszmarów nocnych, lęków, grozy, udręki. Potem zaczyna się okres dzienników podróży do krajów wyimaginowanych. A od 1956 roku Michaux opisuje już tylko podróże „do swego własnego wnętrza", odbywane za pomocą narkotyków, wspomagane refleksjami o własnych rysunkach albo o rysunkach ludzi psychicznie chorych. Ale nieodmiennie ujmuje te opisy w formę „dziennika pokładowego". Istotą bowiem stylu Michaux jest fragmentaryczność, właśnie taka, jaką dziennik narzuca i usprawiedliwia. Fragmentaryczność, która pozwala uwolnić się od literatury („literackości"), aby przy pomocy surowego słowa dotrzeć wreszcie do siebie samego, do swojej własnej nadrzeczywistości.

Francis Ponge (1899—?) dopiero w latach sześćdziesiątych opublikował w całości swoje dzieło – utwory opracowywane od czterdziestu lat i z niewielkimi wyjątkami nie ogłaszane wcale. Jego nowatorstwo literackie bierze się z woli wyjścia poza odziedziczony z tradycji staroświecki humanizm i dotarcia do jakiegoś nowego sposobu, prawdziwego i autentycznego sposobu „bycia człowiekiem". Sposób ten, powiada Ponge, opiera się na hipotezie, że człowiek jest zdolny do wyrażenia siebie i do komunikacji z innymi, że jest jakby sam dla siebie Bogiem, bo dzieło swoje władny jest od siebie samego oddzielić, kpiąc sobie jak gdyby ze swej tęsknoty za absolutem. Paru młodych ludzi, na przykład, można by uchronić przed samobójstwem ze wstrętu i obrzydzenia do siebie (a to z tego powodu, że więcej we własnej duszy znajdują innych niż siebie), mówiąc im: dajcie tej mniejszości jakąś szansę wypowiedzenia się, dajcie jej głos, słowo, bądźcie poetami. Ale oni odpowiadają, że słowa są gotowe, już wypełnione znaczeniem, i nie ich wyrażają, lecz innych. Trzeba więc, mówi Ponge, nauczyć się sztuki dawania sobie rady ze słowem, sztuki mówienia od siebie, mówienia tylko tego, co się chce powiedzieć, sztuki gwałcenia i ujarzmiania słowa. Każdy musi tworzyć własną retorykę. Jest to działalność „Wyższej użyteczności publicznej". Dodaje Ponge. Jakże jednak tworzyć ją samemu? Przede wszystkim przez odrzucenie idei, koncepcji czy pojęcia dzieła (dzieła sztuki, dzieła sztuki literackiej) na rzecz szkicu ciągle doskonalonego, a więc na rzecz nie zakończonego nigdy trudu poszukiwania, doskonalenia i ustawicznej korekty. Tak jednoczy się akt twórczy i akt krytyczny, natchnienie i wątpienie. A po wtóre – funkcję swoją jako pisarza pojąć trzeba jako najpierwotniejszą funkcję poety: dawać nazwę rzeczom. Wymaga to krytycznego uświadomienia sobie, jaką to dzisiaj treść zawierają znane nazwy i następnie tak ją przekształcić, aby nazwa stała się całkowitym ekwiwalentem przedmiotu. Idzie więc o definicję – opis, formę poetycką, skondensowany skrót. Co to jest jesień? To kubek wystygłych ziółek, powiada Ponge. Co to jest szklanka czystej wody? Ta rzecz da się zrozumieć w drodze analizy samej grafii, samego wyglądu liter francuskiej jej nazwy (zaczynającej się od V). Co to jest koza? To tkliwość, którą budzi jej wielkie, ciężkie, pełne mleka wymię, zawieszone na biednym, wątłym, wygiętym pałąku jej grzbietu, itp., itp. Taka praktyka i taka ideologia poetycka wywołała jednak dyskusję i polemikę. Czy to humanizm? Czy może właśnie anty–humanizm? Ale Ponge, blisko związany ze środowiskiem artystów-plastyków, odnosi się do przedmiotów, których nazwy samą siłą słowa uczynić chce rzeczami, na podobieństwo malarzy i rzeźbiarzy. Humanistyczny sens jego poszukiwań najlepiej jest widoczny w jego definicjach – opisach tych rzeczy czy przedmiotów, którymi są dzieła ludzkie. Na przykład rzeźba. Na przykład portret postaci ludzkiej rzeźbiarza Giacomettiego. Jest to figura nieprawdopodobnie długa, wątła, wąska, wychudzona i wynędzniała, ale o ogromnych, grubych stopach. „Człowiek Giacomettiego – pisze Ponge – cały jakby spływa w stopy. Nie ma rady. Jest tymi stopami przytwierdzony do ziemi. Mógłby może z tym walczyć. Taki ma charakter. Ale nie, nie poleci. Stopy ma z ołowiu..."

Georges Bataille (1897—1962) zyskał dopiero po śmierci znaczny wpływ na młodsze (w latach sześćdziesiątych) pokolenie pisarzy francuskich, poszukujących sposobu uwolnienia się od literatury w jego tradycyjnym rozumieniu. Bo też surrealistyczne dążenie do nadrzeczywistości, która by wszelkie sprzeczności umiała unicestwić, Bataille posuwa do granic ostatecznych: „to, czego uczę (jeżeli w ogóle...) – powiada – jest ekstazą, upojeniem, a nie filozofią, nie jest filozofem, lecz świętym, może szaleńcem [...] metoda moja wszakże jest na antypodach wzniosłych myśli, zbawienia czy jakiegokolwiek mistycyzmu [...]". Istotnie: Bóg jest dla niego jedynie nazwą Nicości. A celem – osiągnięcie i przeżycie ekstazy. Drogą zaś do niej jest myśl o śmierci, wyobrażenie i odczuwanie śmierci. „Piszę, nie chcę umrzeć [...] Ale zgadzam się na wszystko, co możliwe, a równocześnie na to, co niemożliwe. Osiągam moc bycia przeciwieństwem bytu. Moja śmierć i ja sam, obydwoje,

oddajemy się wichrom zewnętrznym, a w nich cały otwieram się na nieobecność mnie samego [...]". Tego rodzaju pisarstwo budzi zakłopotanie krytyków. Jak je zakwalifikować? Ani to filozoficzne, ani religijne utwory, ani to poezja, ani proza, autobiografia tyleż co zmyślenie, introspekcja, ale i fantazja. Wedle wodza surrealistów, Andre Bretona, Bataille jest „przyziemnym materialistą" (na co tenże odpowiadał, że Breton jest „przyziemnym idealistą"), wedle innych – jest po prostu nieprzyzwoity. I to nie tylko dlatego, że ulega obsesjom erotycznym, ale że w dążeniu do ekstazy (którą może dać erotyzm, lecz i śmierć, bohaterstwo, poświęcenie, poezja) widzi jedyny sens, wartość i prawdę egzystencji ludzkiej. Ekstaza ta jest bowiem samounicestwieniem, stanowiącym przekroczenie wszelkich ludzkich, społecznych rygorów i praw. Tymczasem Bataille, uczony etnolog i socjolog, ekonomista i historyk kultury, dyrektor wysoko wyspecjalizowanych czasopism i pełen erudycji eseista, autor powieści, dopiero na początku lat sześćdziesiątych przedstawił swoje dzieło główne. Zgrupował mianowicie różne utwory pisane wcześniej, lecz poprawiane i uzupełniane w następnych wydaniach, i nadał im wspólny tytuł: *Summa Ateologiczna*. Krytycy dopiero wówczas spostrzegli, że mają oto do czynienia z próbą laicyzacji całej światowej tradycji religijnej, od mistyków chrześcijańskich do jogów hinduskich, z próbą przetworzenia jej w doświadczenie „wewnętrzne", ale świeckie, doświadczenie, które chce być ekstazą na szczytach ludzkiego życia duchowego, na granicy śmierci.

Michel Leiris (1901), surrealista ortodoksyjny i aktywny, poeta–badacz świata marzeń sennych i świata zjawisk językowych, wywiera wpływ na literaturę francuską lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych przede wszystkim jako twórca nowoczesnej, surrealistycznej autobiografii. Formą jej jest wyznanie, spowiedź, introspekcja, a zasadą – radykalny egotyzm. Celem zaś – poszukiwanie jedności poezji i życia. „Jest mi trudniej niż komukolwiek innemu – powiada – wyrażać się bez użycia zaimka »ja«. Nie jest to oznaka pychy. Dla mnie struktura świata sprowadza się do zaimka »ja«. Przedmioty istnieją jedynie jako funkcja mojego »ja« i tylko dlatego istnieją, że raczę poświęcać im nieco uwagi [...] Sam jestem jedynie funkcją mojego »ja«, a kiedy mówię »deszcz pada«, albo »morze jest wzburzone«, to mówię tylko, że jakaś część mnie samego zamieniła się w krople albo, że inna część mnie samego nabrzmiewa i pulsuje. Śmierć świata równa się śmierci mojej". Egotyzm ten służyć ma osiągnięciu maksymalnego autentyzmu. A ten miałby być równoznaczny ze stanem świadomości pozwalającym na równoczesność wspominania i introspekcji wspominającego. Tak w opinii Leirisa zasada życia staje się zasadą poezji. Albo odwrotnie: poszukiwanie poezji staje się regułą życia osobistego.

Jednak Samuel Beckett (1906), pisarz francuski, choć nie Francuz, słynny od czasu premiery swego *„Godota",* arcydzieła awangardy teatralnej lat pięćdziesiątych, pozostaje nadal najbardziej wpływowym i najbardziej radykalnym nowatorem literackim we Francji. Irlandczyk urodzony w Dublinie, z wykształcenia romanista (znawca literatury francuskiej i włoskiej), z zawodu nauczyciel i tłumacz, Beckett wszedł w życie literackie Paryża jeszcze w latach trzydziestych właśnie jako tłumacz. W czasie wojny był uczestnikiem francuskiego Ruchu Oporu, w roku 1969 przyznano mu nagrodę Nobla. Becketta zalicza się wprawdzie do tak zwanej Awangardy Paryskiej razem z Ionesco i Adamowem, lecz pisarzy tych nic nie łączy: nie stanowią żadnej szkoły i różnią się od siebie wzajem bardzo znacznie. Tylko jedno mają wspólne: nienawiść przeszłości, tradycji, dawnej sztuki, zwłaszcza dawnego, klasycznego, tradycyjnego teatru i literatury. Jest to nienawiść prowokacyjna, prowokująca, mająca szokować. *Czekając na Godota* to właśnie prowokacyjna manifestacja nienawiści do całej europejskiej tradycji dramatycznej i teatralnej. Do tradycyjnie pojmowanej akcji: tu jej nie ma, zamiast działania jest czekanie. Do tradycyjnie pojmowanych postaci: tu nie ma głównego bohatera, lecz para jakichś bliżej nie określonych kalek fizycznych i duchowych. Do tradycyjnie pojmowanego dialogu: tu nie ma dialogu (sporu, konfliktu), lecz jakieś pozbawione ciągłości strzępy rozmowy. Do języka lite-

rackiego wreszcie: tu zdania są okaleczone, niedokończone, słownictwo żargonowe. Teatr taki nazwano anty–teatrem, teatrem absurdu, protestu i paradoksu, teatrem groteski, a co najmniej teatrem eksperymentalnym. Dramat taki uznano za farsę metafizyczną, za skecz filozoficzny. *Godota* interpretowano jako rzecz cyrkową, komiczną, choć gorzką, albo znowu jako poemat pełen zadumy i melancholii. W postaciach *Godota* jedni dopatrywali się symbolu sprzeczności między materializmem a idealizmem, między władzą a poddaństwem, inni twierdzili, że najważniejsza w tej sztuce postać to ta, która się nie pojawia: Godot, symbol Boga, który pozostawił człowieka jego własnemu losowi. Dla jednych *Godot* to skrót całej współczesnej filozofii egzystencjalnej, dla innych *Godot* to nie filozofia, lecz teatr, nie literatura, lecz scenariusz przedstawienia, mającego ukazać człowieka tak, jak sam siebie dziś rozumie. To znaczy polemicznie wobec tej myśli o człowieku, jaką żyła i przedstawiała dawna literatura i dawny teatr: cała tradycja europejska. Zgodnie rozumieli to wszyscy: że mamy tu do czynienia z radykalnym sprzeciwem wobec tej tradycji. Radykalizm ten zapowiada już pierwsza powieść Becketta *Murphy,* napisana w 1935 roku, po francusku wydana w 1948. Powieść ta nie tylko opowiada o poszukiwaniu, lecz sama jest poszukiwaniem. Wprawdzie operuje fikcją, lecz stara się ją zniszczyć. Jest dziełem literackim, lecz otwarcie i świadomie usiłuje nim nie być. Paradoks: powieść napisana po to, aby nie być powieścią. W następnych utworach powieściowych Becketta jednak już tego paradoksu nie ma. Tradycyjna fabuła, akcja, postacie powieściowe zanikają, przemieniają się w coś, co już traci kontakt ze światem realistycznie zrozumianym, coś, co przypomina baśń czy wizję – koszmar albo sen, nasuwa porównanie z utworami Kafki. I nieodmiennie barwi się dziwnym, specyficznym, dosyć posępnym humorem, staje się groteską: „W owym czasie Watt nie miał bezpośrednio żadnego interesu do pana Knott. Nie dlatego wszakże, jakoby Watt w ogóle żadnego bezpośredniego interesu do pana Knott miał nigdy nie mieć, wcale nie. W owym czasie Watt sądził, że przyjdzie chwila, kiedy jednakowoż będzie miał bezpośredni interes do pana Knott, mieszkającego na pierwszym piętrze [...]".

Inna powieściowa postać Becketta, Molloy, w czasie swej niesamowitej wędrówki zmienia się fizycznie tak dalece, że na końcu jest już tylko głową, mówiącymi ustami, mówiącymi bez przerwy. Tak postacie Becketta stają się jedynie głosem, i to głosem mówiącym tylko o jednym: o śmierci, o umieraniu jako istocie życia. Głosy bez twarzy, bez imienia, bez cienia postaci. A równocześnie niknie w tych utworach nie tylko akcja, intryga, ale w ogóle fabuła. Teksty Becketta nie opowiadają już o niczym, wyrażają tylko jakiś ból najgłębiej ludzki, ból ostateczny, w krótkich urywanych zdaniach, pół–zdaniach, oderwanych słowach, podzielonych na niewielkie sekwencje, jakby strofy poematu. Teksty te stają się coraz zwięźlejsze, coraz krótsze, nikną w nich wszelkie cechy rodzaju i gatunku, każdy może być zarówno utworem poetyckim, jak dramatycznym czy prozatorskim, może być scenariuszem, sztuką teatralną, słuchowiskiem, librettem, zniszczeniu ulega w nich cała dotychczasowa tradycyjna „materia literacka", łącznie ze składnią, gramatyką i ortografią *(Poemès,* 1978).

Dopiero na tle takiej praktyki literackiej można właściwie usytuować i docenić idee Maurice Blanchot (1907—?) dotyczące nowatorstwa i nowoczesności literackiej, a zawarte w jego zaskakujących powieściach, opowieściach i esejach. Pytaniem zasadniczym tej twórczości, dosyć oczywistym na tle tego, co objawia beckettowska redukcja postaci literackiej do mówiącego głosu, surrealistyczna redukcja przedmiotu opowieści do języka, a poezji do gry słów, pytaniem tym jest: kto mówi? czyli: na czym polega związek pisarza i jego dzieła? Co wiąże akt pisania i śmierci? Jaki jest stosunek języka do bytu? „Myślę, więc nie jestem", powiada Blanchot, trawestując i negując Kartezjusza. Opowieść o wydarzeniu jest bowiem sama tym wydarzeniem. Literatura zaś jest doświadczeniem wprawdzie, ale całym doświadczeniem człowieka, którego życie stanowi tylko czynnik sprawczy

aktu pisania, literatury samej. Podobnie jak Husserl twierdził, że świadomość jest zawsze świadomością czegoś, tak Blanchot zdaje się mówić, że mowa jest zawsze mową czyjąś. Dlatego w mowie, w języku tkwi klucz do tajemnicy bytu, człowieka, twórczości, sztuki. „Kto mówi?" – oto jedyne pytanie.

Nowoczesność literacka drugiej połowy stulecia, cała francuska literatura nowatorska sprowadza się do drążenia tego pytania, do poszukiwania odpowiedzi na nie. To właśnie i postawa jej, i zasada twórcza. Przegląd francuskich nowatorów lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych dobrze uzasadnia takie mniemanie, a przynajmniej dobrze je ilustruje. Ale uzasadnia on również i pozwala zrozumieć, skąd bierze się odrodzenie wpływu twórczości Céline'a *(1894*—1961), o której mowa już była w rozdziałach poprzednich. Jego powieści powojenne nie przewyższają, być może, arcydzieła, jakim jest *Podróż do kresu nocy.* Uzmysławiają jednak, jak dalece Céline właśnie jest źródłem, prawzorem i modelem nowatorskiej literatury francuskiej drugiej połowy stulecia: jako twórca okazji powieściowej, która jest cała tylko monologiem wewnętrznym, a on sam – tylko mową codzienną, mową mówioną, mową ulicy współczesnej, a zaś cała ta mowa – pulsowaniem emocji, a cała ta emocja – zjadliwością, szyderstwem, denuncjacją, pamfletem o nader reakcyjnej treści i wymowie.

Ale nowatorów nie obchodzi treść i wymowa. Fascynuje ich forma. W niej widzą jedyną siłę sprawczą rozwoju literatury, w niej – jedyny sens dzieła literackiego i jedyną probierz jego oryginalności. Taka też jest postawa nowatorów francuskich w dziedzinie dramatopisarstwa, a więc i teatru. W latach sześćdziesiątych i siedemdziesiątych było ich wielu i to o głośnych nazwiskach: Boris Vian, Jacques Audiberti, Jan Tardieu, Georges Schéhadé, Eugéne lonesco i Artur Adamow w swoich nowych sztukach teatralnych, Renę de Obaldia, Jean Vauthier, Robert Pinget, Roland Dubillard, Francois Billetdeux, Fernando Arrabal. Jednakże postacią dominującą i dramatopisarzem o największej oryginalności i znaczeniu stał się Jean Genet (1910—1986). Mowa już była o jego powieściach. Dramaty jego, wspomniane zaledwie w poprzednim rozdziale, od 1959 roku, od paryskiej premiery *Murzynów,* zyskują coraz bardziej na sile oddziaływania. Stanowią one bowiem nie tyle *novum* i oryginalność literacką, ile teatralną właśnie: proponują teatr „czysto teatralny", teatr udawania i bluźnierstwa, a nie iluzji, realistycznej czy innej. Udawania świadomego, bluźnierstwa zamierzonego, a więc jakby odwrotność sztuki aktorskiej kreującej postać, a więc jakby odwrotność przedstawienia o charakterze pobożnej, tradycyjnej celebry: teksty Geneta proponują teatr kłamstwa, teatr rytuału kłamstwa, a przedstawienie jako bluźnierczą wspólnotę widzów i aktorów. A nie jako rozrywkę wysiłkiem aktorów daną widzom. Dlatego „streszczenie" tych utworów, czysto literacka ich analiza nie daje o nich wyobrażenia, a wszelka dosłowność jest tu całkowicie myląca. Na przykład o *Ścisłym nadzorze,* który przedstawia zabójstwo w celi więziennej, Genet powiada, że „trzeba to grać, jakby działo się we śnie", a zaś o żadnej kolejnej inscenizacji *„Balkonu"* (który przedstawia dramat władzy odbywający się w domu publicznym) nigdy nie wypowiedział się aprobująco. Na jedno wszakże zgadzają się wszyscy: że jest to teatr wstrętu do świata i człowieka. Ale w utworach Geneta ten wstręt przemieniony zostaje w poezję.

Tymczasem poezja w tradycyjnym jej rozumieniu, jako dziedzina odrębna, jako rodzaj literacki, przeżywa we Francji drugiej połowy stulecia swoisty kryzys. Zrozumiały chyba na tle dominacji surrealizmu i ducha surrealizmu, niszczącego wszelkie rygory i podziały, zacierającego różnice i granice, nadającego poetyckie znaczenie wszelkiemu pisarstwu, wszelkiej sztuce, wszelkim dziełom i zachowaniom ludzkim. Kryzys współczesnej, najnowszej poezji francuskiej (najnowszej, a nie wszelkiej, a nie dawnej) polega więc przede wszystkim na całkowitym upadku zainteresowania publicznego. Poeci drugiej połowy stulecia zamknięci są we własnym kręgu, piszą dla siebie nawzajem i dla krytyków, nakłady ich tomików wynoszą na ogół kilkaset egzemplarzy. (A równocześnie poezje Rimbauda

czy Eluarda osiągają nakłady półmilionowe). Jest to jednak również kryzys tyleż formy co treści, kryzys samej idei, samej koncepcji dzieła poetyckiego. Czymże ma się ono różnić od innych? Słowem, sposobem użycia słowa. Ale tym właśnie różnić się może wobec dominacji surrealizmu, który, jak widzieliśmy, właśnie z języka uczynił sam przedmiot (jedyny przedmiot) wszelkiej literatury. A przy tym słowo stało się równocześnie synonimem kłamstwa i obłudy, synonimem przemocy i zbrodni. Nadużycie słowa to nieodłączna cecha licznych „apokalips XX wieku". Liryka w tradycyjnym rozumieniu jest już niemożliwa. (Toteż uprawia ją niewielu: Jean–Claude Renard, Jean Grosjean, Jacques Réda). Konieczna jest maksymalna asceza językowa, nieunikniony więc jest hermetyzm poetycki i niekomunikatywność (Jean Tortel). Ale niekomunikatywność niweczy wszelki pozaosobisty sens poetyckiego trudu. Poeci usiłują przerwać to błędne koło: odwracają się od miasta, od życia nowoczesnego, od współczesnej cywilizacji i współczesnego człowieka (André Trénaud) i jedynym przedmiotem swych utworów ustanawiają wolną przyrodę, dawną wieś już nieistniejącą, obyczaj prząśny i zapomniany, naturę w jej naiwnym, idyllicznym rozumieniu. U szerokiej publiczności wywołuje to tylko wzruszenie ramion.

Inaczej w powieści. Jej kryzys, otoczony reklamą, wrzawą i polemikami krytyków, wzbudza zainteresowanie powszechne. Tym bardziej że skutkiem tego kryzysu jest powstanie nowej szkoły literackiej czy może tylko nowego zjawiska, nazwanego „Nowa Powieść". O jego promotorach mowa była w rozdziale poprzednim. W latach sześćdziesiątych, kiedy ukazały się nowe powieści Nathalie Sarraute, uważanej za twórcę tego kierunku *(Les Fruits d'or,* 1963; *Entre la vie et la mort,* 1986), krytyce łatwiej już było scharakteryzować tę twórczość.

Poniechano więc kwalifikacji i porzucono termin „anty–powieść", którym Sartre opatrzył jeszcze w 1947 roku utwór Sarraute *Portrait d'un inconnu,* nie powtarzano już za nim, że przedmiotem tej twórczości jest nieautentyczność jako atrybut, a może istota życia społecznego, jako przeszkoda nie pozwalająca uchwycić prawdziwej, egzystencjalnej rzeczywistości ludzkiej. Zwrócono natomiast pilną uwagę na to, co sama Nathalie Sarraute pisze o powieści w ogóle i klasykach powieści europejskiej i o swojej własnej powieści. Spostrzeżono też (czego wcześniej przecież spostrzec nie było można), że twórczość ta uległa powolnej zmianie, że dokonał się w niej rozwój: w stronę abstrakcjonizmu, fragmentaryczności, parodii. „Czytelnik, który uległby swemu przyzwyczajeniu – powiada autorka o swoim dziele – i wszędzie doszukiwał się postaci, który by tracił czas na próby uładzenia ruchu oraz tropizmów, stanowiących substancję tej książki, spostrzeżone poniewczasie, że sklecił bohatera z części niedopasowanych i nie trzymającego się na nogach". Sarraute podziwia postacie literackie stworzone przez wielką realistyczną powieść europejską, a zwłaszcza przez Tołstoja, postacie „bardziej rzeczywiste niż życie". Ale dlatego właśnie tworzyć chce coś zupełnie odmiennego. W jej powieściach człowiek daje się poznać jedynie przez to, czego nie chce czy nie umie wypowiedzieć i wyrazić, przez to, co ukrywa. Jej postacie literackie nigdy nie dają się rozumieć jako indywidualność, odrębne i samoistne, lecz zawsze i jedynie jako osobowości bądź przyciągane, bądź odpychane czy odsuwające się od innych, na mocy owych tropizmów, o których Sarraute powiada, że stanowią samą substancję jej dzieła *(Vous les entendez?,* 1972), ale także na mocy samego języka, mowy, słów, którymi ludzie urabiają ludzi *(Disent les imbéciles,* 1976).

Wspomnieliśmy już twórczość Alain Robbe-Grilleta. W latach sześćdziesiątych dał się on jednak poznać przede wszystkim jako scenarzysta i inscenizator filmowy *(L'Année derniére á Marienbad,* 1961, z reżyserem Alain Resnais; *L'Immortelle, Trans Europ Express, L'Homme qui ment, L'Eden et apres).* Ale opublikował w tym czasie również jedną powieść *(Maison de rendez–vous,* 1965) oraz zbiór szkiców literackich *(Pour un nóuveau roman,* 1963). Szkice te są polemiką z gwałtownymi atakami, jakie dotychczasowa twór-

czość powieściowa Robbe–Grilleta *(Gommes,* 1953; *Yoyeur,* 1955; *La Jalousie,* 1957; *Labyrinthe,* 1959) wywołała we Francji. Robbe-Grillet uważany byt wówczas za symbol awangardy powieściowej i atakowany głównie z tego powodu. Na co odpowiadał w sposób równie gwałtowny i przesadny. W latach siedemdziesiątych, oprócz nowych filmów *(N. a pris les des, Glissements progressifs du plaisir,* 1974) pojawiły się też nowe powieści Robbe-Grilleta *(Projet pour une réyolution à New–York,* 1970; *Topologie pour une cite fantóme,* 1976; *Souvenirs du traingle d'or,* 1978). Krytyka dopiero teraz zdała sobie sprawę, jak twórczość ta sytuuje się na tle przemian literackich, a zwłaszcza przemian w powieści francuskiej. Zauważano więc przede wszystkim, że jest to proza bliska poezji i raczej w tych kategoriach dająca się traktować. Najpierw dlatego, że Robbe–Grillet rezygnuje z tradycyjnych atrybutów powieści: z postaci, psychologii, związków przyczynowych. Zajmuje go przede wszystkim, tak jak wielu innych nowatorów francuskich, rzecz i słowo. Po wtóre – w szczególny sposób komponuje czas. Stara się, aby czas powieściowy równy był czasowi lektury, aby przez powtarzanie (tych samych scen powieściowych) wywołać wrażenie zatrzymania czasu: w utworze Robbe–Grilleta panuje czas teraźniejszy, jak w liryce. A wreszcie – świat przedstawiony w nich: obrazy, słowa i gesty gwałtu, sadyzmu i erotyzmu upowszechnione w nowoczesnej kulturze masowej, ulegają rekompozycji, są materiałem czy tworzywem poetyckiego montażu, mającego świadczyć o wolności twórczej pisarza i artysty, uwalniającego się tym sposobem od narzuconego przez społeczeństwo stylu życia duchowego.

Michel Butor kontynuuje i rozwija swoją twórczość powieściową jako konsekwentny wysiłek zmierzający do zniszczenia jej tradycyjnej formy, a przede wszystkim jej spoistości. Pojawia się tu znowu maniera dziennika, fragmentu, tekstu nieciągłego *(L'Emploi du temps,* 1956; *Le Modification,* 1957; *Degrés,* 1960) stopniowo odchodzącego od schematu powieści, nawet eksperymentalnej, aby osiągnąć postać tekstu poetyckiego, coraz rzadziej przeznaczanego do lektury, coraz częściej do słuchania jako rodzaju muzyki *(Mobile,* 1962; *Réseau aézieu,* 1962; *San Marco,* 1965; *6.810.000 litres par seconde,* 1965), posługującej się repryzą i wariacjami *(Dialoque avec 33 variation de Ludvig van Beethoven sur une valse de Diabelli,* 1971) albo scenariuszową techniką typograficzną *(Interyalle,* 1973), albo techniką elektroniczną *(Le réve d'Iréne,* 1979; z kasetą nagraną przez autora).

Najbardziej radykalny wśród twórców „Nowej Powieści" okazał się jednak Ciaude Simon (nagroda Nobla 1980). I najbardziej, obok Nathalie Sarraute, płodny, a także, podobnie jak Sarraute, dokonujący wprawdzie radykalnych zmian, ale wewnątrz gatunku, a nie zmierzający, jak inni, do jego zniszczenia, czy też porzucenia. Jego powieści *(Le Vent,* 1957; *L'Herbe,* 1958; *La Route des Flandres,* 1960; *Le Palace,* 1962; *Histoire,* 1967; *La Bataille de Pharsale,* 1969; *Orion,* 1970; *Les corps Conducteurs,* 1971; *Triptique,* 1973; *Leçons de choses,* 1975) operują narratorem, postaciami, ściśle określonymi zdarzeniami (na przykład wojna hiszpańska, klęska Francji 1940), wspomnieniami, szczegółowymi opisami, strzępami rozmów, drobnymi zdarzeniami. Na przykład w powieści zatytułowanej *Historia* występuje postać główna, kapitan de Reixach, interesujący się jedynie nogami (kobiet i koni), narrator rozmawia z nim o zdarzeniu opisanym we wcześniejszej powieści *(La Route des Flanders),* a tu występującym jako wspomnienia. Ale powieść Simona zmierza ustawicznie do rozciągnięcia się w jedno zdanie czy też może do pomieszczenia się w jednym, długim, niekończącym się zdaniu. I dopiero w obrębie tego zdania dokonuje się eksperymentowanie nieciągłości techniką niespodziewanych zwrotów, nawiasów i dygresji, porównań dawną manierą wprowadzających nowy temat, niedokończeń. W ten sposób powstaje w powieści Simona ruch ku przeszłości i w ten właśnie sposób Simon tworzy i organizuje czas powieściowy jako właściwy przedmiot, temat i obsesję swych utworów.

Na początku lat osiemdziesiątych wymienieni promotorzy „Nowej Powieści" wkroczyli już w wiek starczy. Krytycy twierdzą teraz, że „Nowa Powieść" nie jest ani szkołą, ani ruchem, ani grupą. A je-dnak oddziałała ona na innych jak szkoła właśnie: szkoła nowoczesnej powieści. Następcy i naśladowcy powtarzają ich odkrycia, eksploatują je raczej, niż dokonują nowych. Paradoksy opisu i opisywactwa śladem Robbe–Grilleta: Ciaude Ollier, Jean Ricardou. Drążenie relacji języka i podmiotu śladem Blanchota: Bernard Pingaud, Bruno Gay–Lussac, Gaetan Picon, Dominique Proy, Jean Roudaut, Jean–Michel Gardair, Pierre Guyotat, Alain Badiou, Simone de Jacquemard. Teksty tych autorów, stanowiące przeważnie kontestację kultury współczesnej, nie przypominają już wcale powieści, są raczej czymś pośrednim między poezją i filozofią: rodzajem monologu.

Teorię nowej powieści i nową jej praktykę opracowuje i lansuje grupa wydająca od 1960 roku czasopismo „Tel Quel", której przewodzi Phillippe Sollers. Ci powołują się na Sade'a i Lautreamonta, na Artauda i Bataille'a. Są pod wyraźnym wpływem krytyki literackiej Rolanda Barthesa, filozofii Michel Foucault i Jacques Derrida, lingwistyki Chomsky'ego, psychoanalizy Lacana, marksizmu Althussera. Praktykę literacką tej grupy ilustruje utwór *Drame* (1965) Philippe Sollersa, a także dwa utwory Jean Thibaudeau: *Ouverture* (1966) i *Imaginez la nuit* (1968). Inni (Georges Perec, Walter Lewino, Patrick Nodiano, Bernard Teyssédre), jako kontestatorzy kultury konsumpcji i krytycy kultury, parodiują Flauberta, montują powieści z tekstów reklam, posługują się pastiszem literackim. Na tym tle odrębna wydaje się twórczość J. M. G. Le Clézio *{La Fiévre),* 1965; *Le Déluge,* 1966; *Le livres des fuites,* 1969), cała przeniknięta panicznym lękiem z powodu nagłego odkrycia bezwzględnej, bezapelacyjnej samotności ludzi we wszechświecie, obojętnym, nieświadomym, niszczycielskim. A także twórczość Marqueritte Duras, która w roku 1973 odniosła wielki sukces u publiczności i krytyki swoim utworem *India Song,* usiłującym obalić granice między opowieścią, sztuką teatralną i scenariuszem filmowym.

Tymczasem tradycyjna powieść kwitnie, powieściopisarze uznani przez publiczność nie tracą tego uznania (H. Troyat, H. Bazin, G. Cesbron, B. Clavel, A. Lanoux), model powieści naturalistycznej okazuje swoją żywotność, pojawili się nowi, młodsi (Cecii Saint–Laurent, Antoine Blondin, Michel Deon, Francois Nourissier, Kleber Haedens), o nastawieniach kpiarskich i raczej reakcyjnych. Triumfy święci biografia, historia, autobiografia (Jean Lacouture, *Andre Malraux,* 1973; Marguerite Yourcenar, *Souvenirs pieux* 1974, *Archives du Nord,* 1977; Leroy–Ladurie, *Montaillou villaque occitan,* 1976; *Le Carnaval de Romans,* 1979). Autobiografia staje się modą i ma szczególnie wielkie powodzenie u publiczności. Zyskuje też wyraźny wpływ na literaturę, na samą sztukę literacką, na jej koncepcję i sposób uprawiania: próbuje bowiem wyjść poza chronologiczne sprawozdanie z wydarzeń indywidualnego życia i być również autoportretem, dziennikiem zwierzeń, listem, pamiętnikiem, szkicem filozoficznym. Zatrzeć granicę między autobiografią, powieścią, esejem. Pod tym względem klasycznym jej wzorem stają się utwory Julien Greena *(Jeunesse,* 1974), a dobrym przykładem utwory Marcel Arianda, Pauł Marauda, Ciaude Roy, Julien Gracq.

Na szczególne jednak wyróżnienie zasługuje twórczość, która zdobyła zarówno uznanie krytyków z powodu jej wielkich walorów artystycznych i intelektualnych, jak i szerokiej publiczności, która zapewniła jej poczytność i powodzenie handlowe. Mowa o powieściach Michel Tournier (ur. w 1924, zadebiutował w 1967: *Vendredi ou la vie sauvage, Le Roi des aulnes, Les Météores, Coq de bruyère, Des cle f s ou des serrures,* 1979). Powieściopisarstwo jego pragnie w formie najbardziej tradycyjnej, uspakajającej, bo niedrażniącej, dać coś, co jest przeciwieństwem takiej formy. A ponadto wznieść parodię na szczyty sztuki literackiej, nie pozwolić jej być tylko pastiszem, czyli naśladowaniem, ćwiczeniem stylistycznym, lecz próbą prześcignięcia parodiowanego tekstu. Modelem powieści Tourniera nie są Francuzi i tradycje francuskie, lecz niemieckie: Musil, T. Mann, Hesse. Punk-

tem wyjścia fabuły – zagadnienia filozoficzne: samotność a istnienie innych, tożsamość, predestynacja, filozofia Arystotelesa. Materiałem parodii – Daniel de Foe, Goethe, Montaigne, Barnćs, Proust, Sartre, Maupassant. Postacie – ludzie marginesu, neurotycy, heretycy, emigranci: ani jednego pozytywnego bohatera, żadnego bohatera uniwersalnego, żadnej postaci .ludzkiej symbolizującej „człowieka w ogóle".

W dziedzinie krytyki literackiej Francja drugiej połowy wieku wydała twórców o wielkim autorytecie, oryginalności i sile oddziaływania. W latach pięćdziesiątych dominowały dwa nazwiska: Jean–Paul Sartre i Gaston Bachelard, autorzy studiów korzystających z inspiracji psychoanalitycznej czy epistemologicznej. Później pojawiły się wielkie studia o czasie i przestrzeni ludzkiej Georgesa Pouleta, stanowiące przykład krytyki fenomenologicznej. Jean–Pierre Richard w swoich studiach o poezji Mallarme'go, Jean Rousset w swoich głośnych studiach o baroku, Jean Starobinski w swoich studiach o Rousseau korzystają z doświadczeń psychoanalizy, strukturalizmu, fenomenologii, lecz z ostrożnością, z troską o oryginalność własną. Inspiracja lingwistyczna, semiologiczna, pojęta również jako krytyka kultury i jako demistyfikacja, rządzi pracami krytycznymi o wielkim rozgłosie Rolanda Barthesa (1915—1980), uznanego za najbardziej wpływowego przywódcę tak zwanej „nowej krytyki". Analizę socjologiczną dzieła literackiego uprawia Lucien Goldmann, uważany za marksistę.

Ale wydarzeniem, objawiającym sprzeczność nie tylko metodologiczną, lecz i ideologiczną współczesnej literatury francuskiej, były polemiki między zwolennikami i przeciwnikami tak zwanej „nowej krytyki", a także w łonie samej „nowej krytyki" (Serge Dubrowsky przeciw Rolandowi Barthesowi). Najgłośniejszy z tych sporów zaczął się w latach sześćdziesiątych od ataku Rolanda Barthesa na krytykę „uniwersytecką". Barthes napisał: „[...j krytyka pozytywistyczna opiera się na stronniczej koncepcji literatury. Bo odmowa stawiania pytań o byt literatury oznacza, że ten byt uważa się za wieczny czy też naturalny. Czyli, że zjawisko literatury rozumie się samo przez się. A jednak: co to jest literatura? Dlaczego ludzie piszą? Czy Racine pisał z tego samego powodu co Proust? Jeżeli ktoś nie stawia sobie takich pytań, to nie znaczy że nie odpowiada na nie, lecz że przyjmuje tradycyjną, zdroworozsądkową koncepcję literatury: pisarz pisze, aby »się wyrazić«. Jednak dla wyjaśnienia motywacji ludzkiej pozytywistyczna psychologia nie wystarcza, na nieszczęście. Nie tylko dlatego, że jest zbyt rudymentarna, lecz i dlatego, że opiera się na dawno przestarzałym determinizmie".

Na co Raymond Picard odpowiedział pamfletem *Nouvelle critique ou nouvelle imposture,* gdzie pisze: „[...] jedni »nowi krytycy« odkrywają w dziełach powieściopisarzy czy dramaturgów jakieś ontologie czy fenomenologie i robią z literatów »filozofów mimo woli«, inni znowu traktują ich na odmianę jakby byli »surrealistami mimo woli«. Oba sposoby są niedopuszczalne. Tragedie Racine'a (trzeba to przypomnieć) nie powstały za pomocą »pisma automatycznego« surrealistów. Czego najbardziej brakuje »nowej krytyce« to poczucia humoru, wyznaje ona niebezpiecznie pasywistyczną koncepcję literatury, wedle której dzieło jest miejscem, gdzie pokazują się rozpasane obsesje autora.

Po tej wymianie zdań zdał się znowu słyszeć głos Rolanda Barthesa, Serge Doubrovskyego, Jean Paul Webera w obronie „nowej krytyki", potem znów nastąpił atak Jean Pommiera, Pierre Daixa.

Ale obserwatorzy twierdzą, że nie należy tego wszystkiego traktować zbyt poważnie.