

РИБЛИОТЕКА

PW
SP
КРАСН

5606

241





~~00554~~

O KOMEDYACH ALEKSANDRA FREDRY



O KOMEDYACH ALEKSANDRA FREDRY

NAPISAŁ

IGN. CHRZANOWSKI



W KRAKOWIE

NAKŁADEM AKADEMII UMIEJĘTNOŚCI

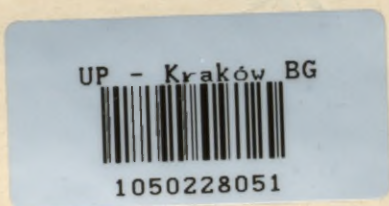
SKŁAD GŁÓWNY W KSIĘGARNI G. GEBETHNERA I SP. W KRAKOWIE
GEBETHNERA I WOLFFA W WARSZAWIE

1917



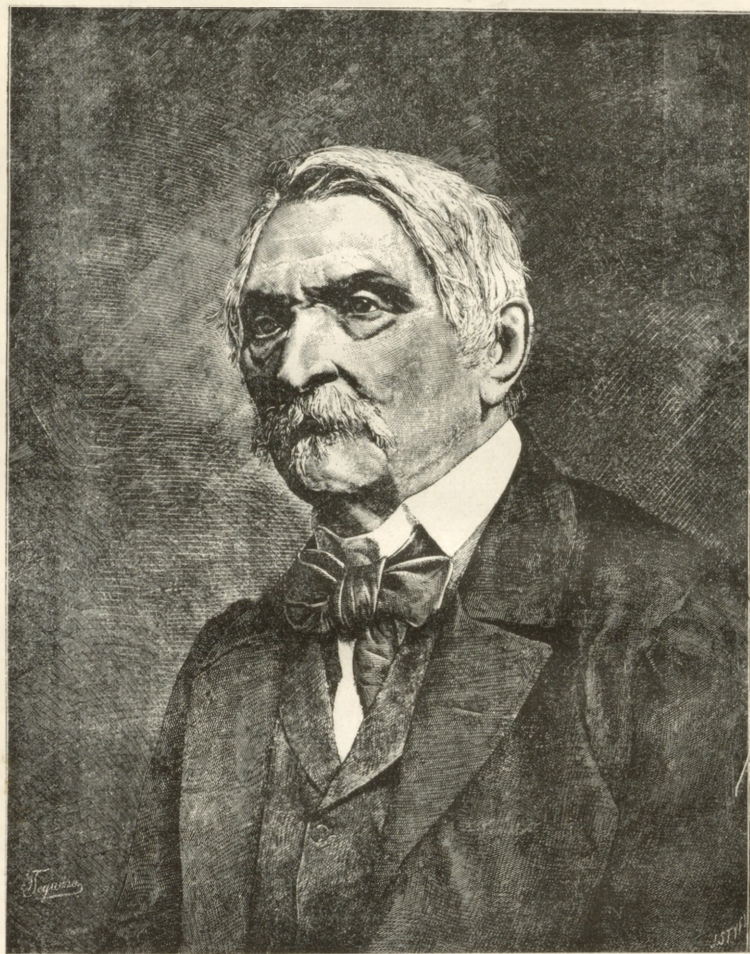
9606
✓

M. L. - 241



X

Drukarnia Uniwersytetu Jagiellońskiego pod zarządem Józefa Filipowskiego
w Krakowie.



ALEKSANDER FREDRO W STAROŚCI.

Rysował na drzewie Tegazzo. Rytował w drzeworytni „Kłosów“ J. Styfi.

W SETNĄ ROCZNICĘ
PIERWSZEGO PRZEDSTAWIENIA
PIERWSZEJ KOMEDYI FREDRY



TREŚĆ

ROZDZIAŁ I. Sława Fredry. Powodzenie sceniczne komedyj; recenzje współczesne. Brak uznania w obozie romantyków (wyjątek: *Odludki i poeta*); krytyki Goszezyńskiego, anonima poznańskiego, Leśława Łukaszewicza, Edwarda Dembowskiego, anonima warszawskiego. Objawy uznania wśród romantyków: krytyka Pola, sonet pochwalny. Sąd Kraszewskiego. — Stanowcza reakcja na korzyść Fredry: sądy Wędrzychowskiego, Siemieńskiego, Pola, Lewestama. Odczyty Tarnowskiego w Warszawie. Dzisiejsze zobojętnienie dla Fredry. Prace naukowe o jego twórczości str. 1

ROZDZIAŁ II. Umysłowość i uczuciowość. Pamiętniki *Trzy po trzy*. Wychowanie domowe. Rok przełomowy: 1809. Życie, jako czynnik wykształcenia. Brak umysłu filozoficznego Religijność. Sprawa pesymizmu Fredry; fatalizm jego indywidualności: chorobliwa drażliwość i chorobliwa ambicja. Stosunek do romantyzmu. Patryotyzm str. 11

ROZDZIAŁ III. Upodobania literackie. Chronologia i geneza komedyj. Lektura Fredry: pisarze starożytni, francuscy, niemieccy, angielscy. Sąd o Mickiewiczu. Utwory „romantyczne“ Fredry; powieść wierszem, „bajęda“; wierszydła pornograficzne. Wczesny pociąg do pisania komedyj. Chronologia komedyj aż do roku 1835. Przerwa w twórczości; komedye pośmiertne. Geneza komedyj polskich przed Fredrą: ich tendencyjność. Brak tendencyjności w komedjach Fredry. Świadoma praca artystyczna: wiersz, kompozycja . . str. 32

ROZDZIAŁ IV. Źródła pomysłów komedyj. Posądzenia o plagiatorstwo. Trudność dokładnego zbadania źródeł literackich komedyj. Komedye Fredry a dawniejsze komedye polskie: Zabłockiego, Bohomolca, Majeranowskiego, Kosakowskiego, Tomaszewskiego, Krasickiego, Niemcewicza, Vidala, Aśnikowskiego. Pomysł *Ślubów panińskich*: możliwość wpływu Szekspira i Moreta. Stosunek Fredry do teatru francuskiego; pomysł *Ostatniej woli*: możliwość wpływu Belota i Villetarda oraz Picarda. Czwarty akt *Wielkiego człowieka* a *Próżniacy* Picarda. — Stosunek Fredry do Moliera: pokrewieństwo postaci, podobieństwo sytuacji i pomysłów. Pokrewieństwa komedyj: *Nikt mnie nie zna*, *Jestem zabójcą*, *Pierwsza lepsza*, *Śluby panińskie*, *Zrządność i prze-*

kora. Źródła komedyj: *Nocleg w Apeninach* (Beaumarchais), *Pan Geldhab* (d'Allainval), *Cudzoziemczyzna* (Saurin), *Przyjaciele* (Goldoni), *Gwałtu co się dzieje* (Marivaux). Fredro a Wolter: *Pan Jowialski*, *Wychowanka*. Oryginalność Fredry w przetwarzaniu zapożyczonych pomysłów i postaci. Własne życie, jako źródło pomysłów i postaci komicznych: *Pan Geldhab*, *Pan Jowialski*, *Zemsta*, *Cudzoziemczyzna* str. 50

ROZDZIAŁ V. Podział komedyj. Podziały dotychczasowe. Zmienność terminów w poetyce. Farsy Fredry. Pierwiastek farsy w wyższych komedjach. Komedye płaczliwe i komedye seryo. — Komedya obyczajowa. Koloryt narodowy komedyi polskiej przed Fredrą: miejsce akcji, język, rysy obyczajowe, charaktery narodowe. Komedye obyczajowe Fredry; koloryt narodowy: imiona i nazwiska osób, miejsce akcji, język; pierwiastek obyczajowy. Ogólnoludzki pierwiastek postaci Fredry. — Komedye charakteru i komedye intrygi przed Fredrą; brak charakterów w komedyi staropolskiej. Komedye charakteru Fredry; różnorodność stosunku akcji do charakterystyki; intryga; odchylenia od Moliery; wpływ Dancourta. Komedye intrygi; odrębne stanowisko *Męża i żony*, jako komedyi sytuacji, i *Ślubów panińskich*, jako komedyi analizy psychologicznej miłości. Komedye pośmiertne; stanowcza przewaga komedyj intrygi; zerwanie z intrygą Moliery str. 92

ROZDZIAŁ VI. Typ estetyczny komedyj; forma, technika i dynamika akcji. Poglądy Fredry na „naśladowanie natury”. Zagadnienie realizmu artystycznego. Drobne szczegóły realistyczne w późniejszych komedjach Fredry. „Naśladowanie natury” w klasycyzmie francuskim. Prawda życiowa komedyj Fredry w ramach stylu idealizującego. — Forma zewnętrzna komedyj wobec wymagań realizmu artystycznego. Dyalog; opowieści epiczne; monolog. Proza czy wiersz? Realizm artystyczny wiersza. Indywidualizacja języka i stylu przed Fredrą i u Fredry. — Forma wewnętrzna komedyj: technika ujmowania treści. Trzy jednostki przed Fredrą i u Fredry. Koncentracja dramatyczna. — Rozwój akcji; charakter konwencyonalny założenia; wdrażanie; przebieg: rola służących i przyjaciół, figle i sztuczki, wykroczenia przeciwko logice akcji, rola przypadków; rozwiązanie: przypadki i antecedeny. — Dlaczego charakter konwencyonalny akcji nie uniemożliwia illuzji estetycznej? str. 122

ROZDZIAŁ VII. Postaci komedyj. Rola mężczyzn a kobiet. — Warstwy społeczne: brak postaci z ludu; arystokracja; szlachta, mieszczenie. Różne zawody. — Świat męski. Typy główne i drugorzędne. Trzy rodzaje typów; różnorodność składających się na nie pierwiastków. Indywidualizacja typów i jej środki artystyczne: drobne rysy indywidualne (duchowe i fizyczne), cechy dodatkowe charakteru. Charakterystyka Rejenta i Cześnika, jako zharmonizowanie stylu typizującego z indywidualizującym. Próby indywidualizowania typów przed Fredrą. Postaci indywidualne: Gustaw i Ludmir. — Świat kobiet. Brak typów charakteru. Służące i „panie”. Kochanki; stare panny i wdowy; herod-baby; kobiety starsze; postaci złe i przewrotne. — Charakterystyka dramatyczna i jej technika. Nazwiska charakterystyczne. Charakterystyka bezpośrednia: rozmowa i akcja, autocharakterystyka. Charakterystyka pośrednia i jej stanowcza przewaga nad bezpośrednią str. 170

ROZDZIAŁ PIERWSZY

Sława Fredry

Komedye Fredry już za jego życia cieszyły się nie małą sławą, co on sam mimo rozgoryczenia i żalu do ludzi otwarcie przyznaje w swojej wierszowanej autobiografii:

Publiczność tylko szczerą — tę miałem po sobie (1).

Cyfry zaś mówią (2), że w samej tylko Warszawie do końca roku 1870 *Damy i huzary* miały przedstawień sto pięć (w ciągu lat czterdziestu pięciu), *Odludki i poeta* — sto dwadzieścia sześć (w ciągu tyluż lat), *Śluby panieńskie* — sto trzy (w ciągu lat trzydziestu siedmiu), *Pan Jowialski* — dziewięćdziesiąt (w ciągu lat trzydziestu sześciu), a *Zemsta* — sto osiemnaście (przez ćwierć wieku).

Co do krytyki, to i na nią nie miał Fredro powodu narzekać, zrazu przynajmniej. We Lwowie *Rozmaitości* pilnie zdawały sprawę z przedstawień jego komedyj i obsypywały je pochwałami. Tak np. o *Panu Geldhabie* (czyli o *Dumie spanoszonego*) pisały, że „trafne charaktery, wiersz gładki i plan wybornie ułożony stawiają tę komedję w rzędzie najlepszych polskich, a może nawet na czele innych dramatycznych prac autora“ (3); o *Zręczności i przekorze*, — że „była przyjęta z zapalem, jak wszystkie sztuki wybornego autora *Geldhaba*“ (4); o *Damach i huzarach*, — że „najsurowsza nawet krytyka nicby“ im „może zarzucić nie

(1) *Dzieła* XIII, 3—6 (wiersz *Pro memoria*). — (2) *Komedye* I (Warszawa, 1871), str. XX. — (3) r. 1824, nr. 41. — (4) r. 1824, nr. 44.

mogła" (1). Najpochlebniejszy jednak sąd wydały *Rozmaitości* o *Mężu i żonie*: „Dopóki tylko smak dobry panować będzie, sztuka ta zawsze podobać się musi" (2).

A i do krytyków warszawskich nie mógł mieć Fredro żalu; sam przecie zaświadcza, że

. teatralne dzienniki w Warszawie
Przemawiały odrazu mniej więcej łaskawie.

Tak np. *Gazeta Korespondenta*, zdając sprawę z przedstawienia *Pana Geldhaba*, wróżyła jego autorowi świetną przyszłość (3); *Męża i żonę* bardzo chwaliła *Gazeta Warszawska* za „zręczne prowadzenie intrygi i sprowadzenie komicznych położeń wpośród scen najdrażliwszych" (4) i t. d. Autorów tych „łaskawych" krytyk warszawskich (jak i lwowskich) nie znamy, o ile się bowiem podpisywali, to tylko jedną literą, np. F albo Y; z charakteru jednak ocen nietrudno poznać, że po większej części pochodzą ze starej szkoły, z obozu klasyków.

W nowej szkole, w obozie romantyków, nie cieszył się Fredro uznaniem: Mochnacki milczał o nim, jak grób, milczeli także inni krytycy romantyczni. Jedną tylko komedię i romantycy bardzo wysoko cenili: *Odludków i poetę*; dlaczego, tego się domyślić nietrudno: komizmu w tej komedii mało, a smutku dużo; do tego dopatrywano się w niej apoteozy poezji, jako cudotwórczej mocy, która nawet w zbolące i zobojętniałe serca wlewa ożywcze strumienie wiary w życie. Geniuszem nazwał Fredrę za tę właśnie komedię Wacław Zaleski w jej obszernym, a entuzjastycznym rozbiorze (5), ujmując jej ideę tak, że „poezja jest bóstwem, którego wszechmocności żadna dusza ludzka, jeżeli tylko boskiej swej części nie całkiem pozbyta, oprzeć się nie zdoła", że Fredro chciał „wystawić człowieka, który, wyłamawszy się z kadrów odwiecznego porządku, na strasznej znajduje się drodze, na której mu albo zginąć, albo do uniknięcia zaguby niezgiętym

(1) r. 1826, nr. 29; ob. także r. 1824, nr. 43 (*Mąż i żona*) i t. d. — (2) r. 1825, nr. 40. — (3) r. 1824, nr. 42; ob. także r. 1823, nr. 100 (*Mąż i żona*); r. 1826, nr. 160 (*List* — ocena niepochlebna) i t. d. — (4) r. 1823, nr. 102; ob. także r. 1824, nr. 60 (*Ciotunia*) i t. d. — (5) *Rozmaitości* lwowskie, r. 1827, nr. 5. Por. także *Gaz. Koresp.*, r. 1826, nr. 182: „Rzadką sztuką połączył autor w tej komedii tak przeciwne rodzaje stylu: prostą komiczność Kapki, ...doszczypliwą krytykę Astolfa i prawdziwie poetyczny język Edwina".

prawom przeznaczenia poddać się potrzeba, i tak przejednać obrażone prawo świata, — przytem wystawić boską moc poezji, która, sama będąc najwyższą harmonią, do tego przejednania najskuteczniejszym jest środkiem; jest to jak gdyby *apotheosis* poezji, a kto wtedy i jej pociągom nie ulegnie, przepadł na wieki“.

To jednak uwielbienie romantyków dla *Odludków i poety* nie zdołało zażegnać faktu, że po roku 1831, kiedy romantyzm był już prądem zwycięskim, i kiedy, co za tem poszło, główną, jeśli nie jedyną miarą wartości dzieła poezji stał się dla krytyki z jednej strony stopień jego narodowości (różnie pojmowanej) i siła patryotyzmu, a z drugiej bądź fantastyczność i uczuciowość, bądź charakter mistyczny, bądź filozoficzność, — że nieraz odsądzano Fredrę od miana poety wogóle, a narodowego w szczególności, tem więcej, że, jak wiadomo, krytyka romantyczna była najczęściej nieczuła na wartości estetyczne komizmu; a kto wie, może byli i tacy, którzy Fredrze mieli wprost za złe, że, kiedy się rzeczywistość polska stała straszną tragedią, on pisze wesołe komedye.

Najdalej ze wszystkich krytyków romantycznych zapędził się w niechęci ku Fredrze Goszczyński (1). Przyznał mu wprawdzie łaskawie „dowcip, wesołość, łatwość wierszowania i kilka miejsc, godnych znakomitego pisarza“, ale talent nazwał „podrzednym“, a wiersz — „wymanierowaniem języka trybem francuskim, bez oryginalności, bez indywidualnej barwy, bez odcienia charakterów“; poezji w komedjach nie dopatrył się zupełnie, za to widział w nich „niedołężne cieniowanie charakterów, powszednią nienaturalność i deklamacyę w rozmowach, naśladownictwo, a niekiedy żywe przyswajanie włoskiego lub francuskiego teatru, wieczne tegoż samego ducha i kształtu dowcipki bez względu na charakter, na położenia osoby, jednostajność stylu, oklepne miłosne intrygi, jednym słowem wszystkie niedorzeczności pseudoklasycznych komedyj“. Co jednak najboleśniej z pewnością dotknęło Fredrę, to zarzut, że jego komedjom brak charakteru narodowego: „Nazwiska polskie — pisał Goszczyński — nie są

(1) *Nowa epoka poezji polskiej w Powszechnym pamiętniku nauk i umiejętności* (Kraków, 1835); przedruk w wydaniu lwowskim *Dzieł zbiorowych*.

tem samem, co charaktery polskie; kilka osób, kilka scen narodowych nie rozleją barwy narodowej na wiersze czterech tomów; pasztet przysłów, bez związku z charakterami i z całością dzieła, jest tylko słownikiem przysłów; miłosna strona narodu jest to rys jego kosmopolityczny, — a to jest właśnie wszystko, co ma stanowić polskość komedyj Fredra; ale cnoty, wady, śmieszności, charaktery pojedyncze, fizyonomia ogólna, zgoła, cokolwiek tworzy pomniki prawdziwie narodowej indywidualności, tego na próżnobyś tam szukał“.

Zarzut „naśladownictwa, a niekiedy żywego przyswajania“ obcego teatru z dużo większą jeszcze od Goszczyńskiego stanowczością, z całą już bezwzględnością i bezczelnością, wytoczył przeciwko komedynom Fredry jakiś anonimowy krytyk poznański (1), odsądzając je od wszelkiej wogóle oryginalności, co więcej, piętnując je mianem plagiatów. Lesław Łukaszewicz przyznawał, że „obecnie nie posiadamy lepszych komedyj“, niż Fredry, żywił jednak nadzieję, „że nas ten sam pisarz jeszcze wzbogaci doskonalszemi, nie tak bardzo do miejscowości i czasu przykutemi“, i wróżył, że „wziętość dotychczasowych niedługo potrwa“ (2). Edward Dembowski pisał, że ludzie niesłusznie chwalą komedye Fredry, „bo ani w nich wyższej idei, ani głębszego pojęcia charakterów, ani dowcipu niema“, że „są to tylko wierszowane obrazki cikliwego życia wielkiego świata, bez krytyki na jego słabe strony“ (3). Jakiś bezimienny krytyk warszawski orzekł krótko i zwężłowo, że „*Ciotunia* choruje na starość, *Zemsta* na brak konceptu, a *Dożywocie* na brak prawdopodobieństwa“ (4).

Nie wszyscy jednak współcześni krytycy dali się zaślepić ciasnym i jednostronnym doktrynom krytyki „romantycznej“ i „filozoficznej“. Pol zrazu nie docenił Fredry, ale talentu nie odmawiał mu nigdy i poczytywał mu za niemałą zasługę, że od komedyj salonowych, odzwierciedlających „olbrzymio-karłowaty interes życia tych ludzi, którzy, spoczywając na laurach prze-

(1) *Uwagi ogólne nad literaturą w Galicyi w Tygodniku literackim* r. 1842. — (2) *Rys dziejów piśmiennictwa polskiego* (Kraków 1836), 78. — (3) *Piśmiennictwo polskie w zarysie* (Poznań 1845), 339. Główniejsze sądy współczesne o Fredrze omówił szczegółowo Günther w rozprawie *Fredro, jako poeta narodowy* (w *Bibl. Warsz.* 1914, I, 403 n.), pominął jednak sąd Kraszewskiego. — (4) *Pismo dodatkowe do Gazety porannej* r. 1839, nr. 25 (sąd ten przytacza Chmielowski, *Nasza literatura dramatyczna* II, 232).

szłości, w magicznem świetle mody wczorajszego żurnalu samych siebie gorzką są ironią“, — przeszedł do komedyj, zasilających się innymi, szlachetniejszymi pierwiastkami: mianowicie w *Ślubach panieńskich* serce, zdaniem Pola, odniosło tryumf nad salonem, a w *Panu Jowialskim* i *Zemście* przemówiła наконец przeszłość narodowa“ (1). W *Rozmaitościach* lwowskich w roku 1837 ukazał się następujący sonet na cześć Fredry:

Nie każdego rodzicom błysła szczęsna gwiazda
I w dziecinne usteczka pszczoły miód złożyły
I trwałą zielonością lauru grób okryły,
Ani z feniksowego powstał każdy gniazda.

Los, skąpy swego daru, przez swoje wysiły,
Gdy mierni mkną tak szybko, jak pędzi w cwał jazda,
Ledwo ziemi w tysiąc lat wyższy geniusz raz da,
Aby górne dążenia wśród ludzi ożyły.

Fredro! Tobie w dzieciństwie wziąć od Muz przypadło
Za cacko szydną maskę i prawdy zwierciadło,
Byś stanąć świetnie kiedyś mógł na polskiej scenie.

Już wiele błędów, zbitych śmiesznością, przepadło:
Zazdrość, podstęp i skąpstwo na widok twój zbladło,
A twemu dowcipowi świat oddał uczczenie (2).

„Cieszy nas mocno — pisały *Rozmaitości* — ten zasłużony, a oddany ziomkowi naszemu hołd, tak w literaturze polskiej bardzo zaszczytnie i powszechnie znanemu, gdy się stał przez pisma swoje szczególną ozdobą sceny naszej“. Co za szkoda, że autor tego sonetu pochodził wyraźnie z Częstochowy!

Pierwszym jednak krytykiem w epoce romantyzmu, który się poznał na wielkości talentu Fredry, był Kraszewski. „Komedye Fredry — pisał — jakkolwiek nieskończoną ilość błędów, przesadę, wpadanie w gminność, zbytek poetyczności i t. d. doj-

(1) *Teatr i Aleksander Fredro w Kwartalniku naukowym* 1835. I. Ta rozprawa Pola była powszechnie znana i pod zaborem rosyjskim, dzięki temu że ją przedrukował M. Ł(yszkowski) w *Krótkich wiadomościach z dziejów piśmiennictwa polskiego* (Warszawa 1855), 251—261. — (2) nr. 32; jest to przedruk z czasopisma czeskiego *Kwiaty* (nr. 31, r. 1837), które umieściło ten sonet wraz z przekładem czeskim (ob. Bruchnalski, *Stulecie gazety lwowskiej*, tom 1, część 2, str. 130).

rzeć w nich łatwo i namacać można, są dziełem wielkiego talentu i zostaną w naszej literaturze; w nich tyle jest postaci naszych własnych, tyle prawdy, tyle prawdziwej komiczności, tak silnie one każdego widza poruszają przypomnieniem żywego, własnego świata, że pomimo licznych wad, jakie w nich wszyscy widzą i sam autor zapewne, nikt im nie odmówi pierwszego miejsca w naszej literaturze dramatycznej, zresztą bardzo ubogiej; niech mi wybaczą autorowie *Barbary*, *Ludgardy*, *Mnicha* nawet, ale Fredro jeden ich wszystkich przeżyje, choć oni są prawidłowi, niepokalani, arcymistrze w swej sztuce, — szkoda tylko, iż nie mają prawdy i życia, które ma Fredro“. „Zamało dziś — dodaje Kraszewski — w miarę swej wartości znany, zamało ceniony, albo, powiedzmy lepiej, nieoceniony zupełnie, później zapewne odbierze sprawiedliwość od wnuków“ (1).

Ta przepowiednia Kraszewskiego ziściła się w całej pełni jeszcze za życia Fredry: w trzecim pokoleniu poznała się na nim już w zupełności nie tylko publiczność, ale i krytyka, — w ścisłym związku z temi zmianami jej kryterów, jakie się w niej dokonywać zaczęły już przy końcu epoki romantycznej, a utrwały po roku 1863: pomiędzy innemi estetyczną wartość komizmu, przez romantyzm nie docenianą, zaczęto cenić coraz więcej, nade wszystko zaś zrozumiano, że nazwa poety i godność pisarza narodowego nie są monopolem jedynie romantyków, przemawiających do uczucia i fantazyi. Wędrychowski pisał już o „genialnym“ polocie Fredry, polocie, „który wydobywa się z piersi w chwili natchnienia wieszczego, w którego rozdziale ręka Opatrzności nader jest skąpa“ (2). W roku 1865 wybito na cześć Fredry medal z napisem: „Aleksander Fredro, poeta dramatyczny; dobrze zasłużonemu rodacy“. W tymże roku ukazał się tom pierwszy *Portretów literackich* Siemieńskiego; Fredrę nazwał tutaj autor „talentem dramatycznym czystej próby, jakiego przed nim ani po nim nie było“. W roku następnym odbyły się we Lwowie odczyty Pola o literaturze polskiej XIX wieku, poświęcone tym jedynie dziełom i postaciom, „które epokę stanowią w dziejach

(1) *Dramat*, w *Studyach literackich* Wilno 1842; cytata według *Wyboru pism*, Oddział X, Warszawa 1894, str. 252—3. — (2) *Słów kilka o Józefie Korzeniowskim, Dominiku Magnuszewskim, Karolu Balińskim i Aleksandrze Fredrze* (Lwów 1864), 23.

oświaty i literatury XIX wieku“; otóż, mówił Pol, „takim autorem epoki na scenie polskiej jest Aleksander Fredro: jest on u nas nie tylko twórcą wyższej komedyi, ale zarazem genialnym twórcą komedyi nowożytnej w znaczeniu europejskiem; emancypacja sceny polskiej pod względem duchowym jest jego dziełem, on tedy stanął śród tych europejskich zapasów, jako szermierz naszego wieku“ (1). W roku 1868 pisał o Fredrze z wielkiem uznaniem dla jego talentu Lewestam (2).

Na rok przed śmiercią Fredry Akademia Umiejętności w Krakowie obrała go swoim członkiem. Pomnika zaś, zanim już po śmierci (która nastąpiła 15 lipca roku 1876) postawiono mu posąg ze spiżu we Lwowie, doczekał się jeszcze w ostatnim roku życia — w Warszawie, ale nie ze spiżu ani z marmuru, tylko w żywym słowie profesora Stanisława Tarnowskiego, w którego trzech odczytach publicznych polska krytyka literacka oddała nakoniec Fredrze już w całej pełni to, co mu się słusznie i sprawiedliwie należało (3). Zgóry wprawdzie zastrzegał się Tarnowski, że obiektywnie o Fredrze mówić nie będzie, bo nie może; pomimo to mówił obiektywnie — o tyle przynajmniej, że nie tając się ze swoją sympatyą, a nawet miłością dla Fredry, nie przeceniał go jednak, nie stawiał na jednej wyżynie z trzema wielkimi poetami; uznał nawet za stosowne (wyraźnie jeszcze pod wpływem romantycznych pojęć o poezyi) zastanawiać się nad pytaniem, czy Fredro, któremu wysokie stanowisko w historii literatury zapewniają jedynie komedye, rodzaj, poczytywany pospolicie za niższy, — jest, czy nie jest, poetą. Ale jeszcze dalszy, niż od przeceniania, był Tarnowski od niedoceniania Fredry; i powiedział prawdę, że, „poeta, czy nie, w naszej literaturze będzie on zawsze liczył się do wielkich“, że on dopiero „dał jej komedye własną, ...pod względem artystycznym znakomicie piękną, ...pod względem moralnym dobrą, prostą, zdrową“.

(1) *Pamiętnik do literatury polskiej XIX wieku* (Dzieła, VIII, 121—124). Przytoczone słowa dosłownie powtórzył Rycharski w *Literaturze polskiej* II, 210. — (2) W *Kłosach* r. 1868; toż osobno p. t. *Aleksander Fredro, szkic biograficzno-literacki*, Warszawa 1876. — (3) *Komedye Al. hr. Fredry, trzy odczyty publiczne* w *Bibl. Warsz.* 1876 i osobno, Warszawa 1876. Odczyty te, uzupełnione rozbiorami komedyj pośmiertnych (ogłoszonymi w *Przeglądzie polskim* i *Kronice rodzinnej* 1877 i 1878), przedrukował autor w swoich *Rozprawach i sprawozdaniach*, tom II, Kraków 1896.

Do dziś dnia odczyty Tarnowskiego o Fredrze są najpiękniejszą rzeczą, jaką u nas o nim napisano, i do dziś dnia uczą go nie tylko cenić, ale i kochać tak, jak na to zasługuje. Jedno tylko w tych odczytach — dzisiaj, kiedy od ich wygłoszenia minęło już lat przeszło czterdzieści — czy czasem nie przestaje być prawdą? czy i dzisiaj, w czwartym pokoleniu, są całkowitą prawdą słowa Tarnowskiego, która wówczas, dla trzeciego pokolenia, niezawodnie były jeszcze całkowitą prawdą, — że postaci komedyj Fredry „są od dzieciństwa dobrymi znajomymi i poufałymi gośćmi naszej wyobraźni?“ czy np. Rafałowi i Michałowi z *Dożywocia* można i dziś jeszcze wróżyć „wieczną młodość i nieśmiertelność?“ Tak, zdawałoby się, być powinno, ale czy tak jest? Miejmy odwagę do przyznania się, że, chociaż nazywamy Fredrę największym komedyopisarzem polskim, dobrze go jednak nie znamy, co zresztą jest tylko jednym z wielu objawów tej powszechnej obojętności, którą (mimo przeciwnych pozorów) grzeszymy względem własnej przeszłości narodowej, nie tylko literackiej, niestety! Komedyje Fredry, grywane za jego życia, miały wprawdzie kilka wydań zbiorowych, a wszystkie komedyje miały ich dwa (1): ale nowego wydania zbiorowego, pomimo że wszystkie stare są już dawno wyczerpane, jak niema, tak niema; od czasu do czasu ukazują się tylko poszczególne komedyje — przeważnie na użytek szkolny. Na scenie od lat kilkunastu widuje się Fredrę coraz rzadziej; nawet przedstawienia *Zemsty* i *Ślubów panińskich* przybierają coraz wyraźniej charakter przedstawień dla młodzieży szkolnej lub dla publiczności niedzielnej.

Nie w takim poszanowaniu mają inne narody kulturalne swoich najznakomitszych pisarzy scenicznych. Bardzo słusznie i, jak zawsze, wymownie pisał kiedyś w *Kuryerze Warszawskim* Władysław Rabski z powodu „wznowienia“ jakiejś komedii Fredry: „Jeżeli *Komedyja francuska* ze czcią tak wielką pielęgnuje kult Moliera, że nie wyłącza z repertuaru swego nawet najsłabszych jego komedyj; jeżeli Anglicy zakładają specjalne teatry

(1) *Dziela*, tomów 13, Warszawa (właściwie: Kraków) 1880); komedyje obejmują dziesięć tomów; w tomie szóstym jest także *Obrona Olsztyna*. Niema jeszcze w tem wydaniu komedii *Z Przemyśla do Przeszowy*, ogłoszonej po raz pierwszy przez Biegeleisena dopiero w *Bibl. Warsz.* 1897, I. — *Komedyje, poprzedzone wstępem przez Piotra Chmielowskiego*, trzy tomy, Warszawa 1898 (w *Bibliotece najcenniejszych utworów literatury europejskiej*).

szekspirowskie, w których grają wszystko, co kiedykolwiek stworzył w dramacie genialny poeta, choćby to nawet było frašką bezwartościową; jeżeli na poważnych scenach niemieckich widuje się od czasu do czasu nawet takie drobiazgi Goethego, które były pisane na obstalunek dworski i zaliczone być mogą tylko do omyłek geniuszu": to dla czego my nie czcimy w podobny sposób Fredry? „Są prawa sztuki, ale są i prawa pietyzmu narodowego!“... Lecz, dodajmy od siebie, czyż się naprawdę sztuka Fredry w tem, co jest w niej najlepszego i najistotniejszego, t. j. w prawdzie dusz ludzkich i w sile komizmu, tak bardzo już zestarzała, żeby do odmładzania jej na scenie trzeba było aż pietyzmu narodowego? Nie, to raczej ci się zestarzel, których komedye Fredry przestają bawić! Mimowoli przypomina się Des Esseintes, bohater znanej powieści Huysmansa, ów głupi i wstrętny dekadent, którego przestał już bawić „komizm solidny“ Moliera... Że jednak dekadencja jest chorobą, a choroba nie trwa wiecznie, więc, miejmy nadzieję, wrócą jeszcze czasy, kiedy sława Fredry w Polsce nie będzie potrzebowała sztucznego odżywiania! (1)

(1) Badania naukowe nad twórczością Fredry zainaugurował tuż po jego śmierci Stanisław Krzemiński obszerną rozprawą p. t. *Aleksander Fredro* (w *Bluszczu*, 1876). Potem jednak przez czas długi prace o Fredrze mają charakter jedynie popularny: Wład. Zawadzki, *Literatura w Galicyi*, Lwów 1878, str. 19—26; Mikołaj Mazanowski, *A. Fredro* (w *Bibliotece powszechnej*, nr. 316, Łódź 1900); Floryan Łagowski, *O komedjach A. Fredry* (w *Książkach dla wszystkich*, Warszawa 1901) i in. Na uwagę z prac dawniejszych zasługują: P. Chmielowski, *A. Fredro* (przedmowa do wydania komedyj, j. w.); tenże, *Postacie kobiece w komedjach Fredry* w *Tyg. illustr.* 1892 (obydwie te prace przedrukował autor w *Naszej literaturze dramatycznej*, Petersburg 1898, tom I); Walery Gostomski, *Arcydzieło komedyi polskiej (Śluby panięńskie)* w *Ateneum* 1889, I (przedruk w książce *Z przeszłości i terażniejszości*, Warszawa 1904); Adam Bełcikowski, *A. Fredro, jako człowiek i poeta* w *Tyg. illustr.* 1893; tenże, *Charaktery kobiece w poezyi polskiej* (w książce *Ze studyów nad literaturą polską*, Warszawa 1886). — W roku 1906 ukazała się, jako odbitka z tomu XLII *Rozpraw i sprawozdań* Wydziału filologicznego Akademii Umiejętności, niezmiernie cenna praca Bolesława Kielskiego *O wpływie Moliere na rozwój komedyi polskiej*; temuż zasłużonemu badaczowi zawdzięczamy studia o *Panu Geldhabie*, o *Zemście* i o *Panu Jowialskim*, jako przedmowy do wydań tych komedyj w *Arcydzielnach polskich i obcych pisarzy* (Brody, F. West, tomy 39, 72 i 55). Od roku 1907 zaczynają się ukazywać studia Władysława Günthera: *Śluby panięńskie a Le Joueur i Le Distrain Regnarda* (w *Przeglądzie Polskim*

1907, tom 166); *Przyczynki do studyów nad Fredrą. I. Nocleg w Apeninach. II. Cudzoziemczyzna* (tamże 1909, tom 173); *Ze studyów nad twórczością Fredry. I. Gwałtu co się dzieje. II. Przyjaciele* (w *Bibl. Warsz.* 1913, I); *Twórczość Fredry w stosunku do jego epoki* (w *Przeegl. Pol.* 1909, tom 174); *Fredro, jako poeta narodowy* (w *Bibl. Warsz.* 1914, I—II). — Sprawę źródeł literackich komedyi Fredry rozważał oprócz Günthera Mieczysław Smolarski: *Fredro i Wolter* (w *Bibl. Warsz.* 1912, II). — Bardzo cenne są cztery prace Eugeniusza Kucharskiego: *Fredro, jako romantyk* (w *Pamiętniku Literackim* 1906); *Geneza Zemsty* (w *Bibl. Warsz.* 1909, II); *Romantyzm w komedyi Fredry* (tamże 1911, I); studyum o *Ślubach panińskich*, jako przedmowa do wydania tej komedyi w *Arcydziełach polskich i obcych pisarzy* (tom 75). — Garść trafnych uwag rzucił Mieczysław Schreiber, *Uwagi nad komedjami Fredry*, Tarnów 1913, w Sprawozdaniu gimn. II.

ROZDZIAŁ DRUGI

Umysłowość i uczuciowość

Głównym źródłem do życiorysu Fredry (urodzonego w roku 1793 w Surochowie pod Jarosławiem) była dawniej jego autobiografia, skreślona prozą na prośbę Siemieńskiego(1); dzisiaj mamy źródeł więcej: poezye liryczne, ale nadewszystko pamiętniki p. t. *Trzy po trzy* (2). Pamiętniki to pisane w starości, ale opowiadają głównie o czasach młodości, — o pobycie w domu rodzicielskim i o służbie wojskowej, i są jedynem w swoim rodzaju połączeniem smutku starości z wesołością młodości, która rzuca raz po raz swoje jasne promienie na starość. Ogromny talent narracyjny, iście epiczna plastyka oraz humor nadają tym pamiętnikom niepospolitą wartość literacką, która byłaby jeszcze większa, gdyby je Fredro był pisał z planem, a nie trzy po trzy. Do biografii zaś i charakterystyki autora są źródłem nieocenionem.

(1) *O Al. Fredrze i jego twórczości* (w *Kronice Rodzinnej* 1876). —

(2) *Dzieła*, tom XI. W całości pamiętnik ten nie jest dotychczas znany: w wydaniu, przeznaczonem dla zaboru rosyjskiego, spustoszeń dokonała cenzura warszawska; w wydaniu zaś niecenzuralnem spustoszeń dokonali... ostrożni (nie wymienieni) wydawcy, którzy, nie wiedzieć naprawdę dlaczego, nie uznając nawet za stosowne choćby jednym słowem uprzedzić o tem czytelnika, pominęli kilka ustępów, i to niezmiernie dla charakterystyki Fredry ważnych. Wiadomość ta pochodzi od p. Henryka Mościckiego, który niebawem wyda pamiętniki Fredry w całości, a któremu niechaj wolno będzie złożyć gorące podziękowanie, że autorowi tej książki udzielił odpisu autografu i pozwolił z niego korzystać. Niektóre ustępy, pominęte przez wydawców, ogłosił już Mościcki w artykule *Przytłbice*, w *Tygodniku Ilustrowanym*, 1915, nr. 30—3.

Ojciec jego, Jacek, o którym syn przy całej swej ku niemu miłości, a nawet pietyzmie, otwarcie mówi, że miał „rozum, nie błyszczący świetnem ukształceniem“, najwyraźniej nie życzył sobie, żeby syn był pod tym względem lepszy od ojca: nie zdobył się nawet na to, na co się jednak — o trzy wieki wcześniej — ojciec Reja zdobył: nie oddał syna do szkół!(1) Wprawdzie po dwóch guwernerach: Heklu, który „nie tego uczył, ale tego ciągnął za uszy“, i Płachetce, któremu do późnej starości nie mógł Fredro darować, że „najpiękniejsze“ lata jego dzieciństwa „zabił, zamordował bez litości“, — przyszedł trzeci, pedagog „w całym znaczeniu tego wyrazu“, Trawiński, który zaczął Fredrę i jego braci uczyć „trybem szkolnym“, to znaczy, że przygotowywał ich do szkoły: ale cóż, skończyło się na tem, że do szkoły poszli tylko starsi bracia, Maksymilian i Seweryn, młodsi zaś, Aleksander, Julian, Henryk i Edward, przeszli „pod powtórne panowanie pana Płachetki, jako guwenera, i dyrektora, pana Stecewicza“, o którym to tylko miał Fredro do powiedzenia, że „był to dobry człowiek, miał wzrost ogromny, nos duży, rzadkiej wielkości nogi, koszulę zawsze brudną i część ubioru, nieodzownie potrzebną, zawsze podartą, dlatego zapinał surdut aż po szyję i siadał wązko“.

Od tych wszystkich i innych jeszcze guwernerów, najpierw na wsi, w Surochowie, a potem we Lwowie, czegoż się Fredro uczył i nauczył? Uczył się gramatyki, ale „w ciuciubabce był biegleszy“; uczył się muzyki, i to całe cztery lata, ale „nigdy zrozumieć nie mógł, czego właściwie żądają“ od niego; uczył się rysunku, z jakim skutkiem, tego nie mówi; mówi za to, że nauka „fechtunku, tańca i ekwitacyi“ nie wyprostowała go, „bo się zawsze pochyło trzymał“; zaczął się uczyć matematyki, ale za trzecią lekcją „dostał febry“. Pozatem uczył się jeszcze i nauczył paplać, a i bazgrać, po francusku, chociaż nie tak „prętko“, jak po polsku; wyznaje to otwarcie sam — w niezbyt ortograficznym liście dziecięcym do „maman kochanej“, którą przepra-

(1) „Nie słyszałem nigdy, by Aleksander chodził do szkół, więc wychowanie czysto domowe odebrać musiał“: tak pisze szwagier Fredry, Ludwik Jabłonowski (1809—1884) w nieogłoszonych jeszcze drukiem pamiętnikach, z których fragment wydał Stanisław Wasylewski w *Dzienniku Polskim* w r. 1916 (przedruk w *Kuryerze Poznańskim* z d. 27 kwietnia r. 1916 p. t. *Jakim był Fredro?*). Z pamiętników Fredry także wynika, że nigdy do szkół nie chodził.



ALEKSANDER FREDRO W MŁODOŚCI.

Z litografii A. Lauba. Druk u Pillera we Lwowie.

sza, że „nie po francusku pisze...” (1). I to już tak dobrze jak wszystko, czego się nauczył do lat szesnastu. Serce jego zawdzięcza wprawdzie wychowaniu domowemu dwa wielkie skarby moralne, których nie roztrwoni nigdy: miłość rodziny i przywiązanie do tradycji rodzinnej, ale umysł, z natury żywy i pojętny, długo leżał odłogiem.

Nigdy mi się nad książką nie zmarszczyło czoło,
Trąbka myśliwska w kniei była moją szkołą. (2)

Umysł karmił się prawie wyłącznie romansami francuskimi.

Na szczęście przyszedł rok 1809, który był dla Fredry mniej więcej tem samem, czem dla Mickiewicza — rok 1812: „Ach! nie umrze, — czytamy w pamiętnikach — nie doznawszy największego szczęścia, ten, którego owionął choćby tylko na chwilę ten upajający, rozkoszny, podwajający każde uderzenie tętna, ten pierwszy podmuch wolności — wolności, oswobodzenia, pierwszy połysk światła słonecznego, co wpadnie przez wyłom do podziemnego więzienia! Ileż to lat upłynęło, ile marzeń spełzło, jak mgła poranna, ileż rzeczywistości wysłiznęło się, jakby z dłoni, a jednak owa chwila..., wyraźnie wybita w pamięci, przemknęła się jeszcze czasem, jak łyskawica, po duszy mojej z całym swym urokiem wiary i nadziei“. Lecz nie tylko ten jeden rok, w którym Fredro wstąpił do wojska, ale i cała wogóle jego pięcioletnia służba wojskowa w szeregach Napoleona ma w historii jego życia duchowego ogromnie doniosłe i niezmiernie trwałe znaczenie. W swym młodzieńczym kulcie Napoleona ostygnie wprawdzie z czasem (3), ale nie ostygnie w kulcie tej nieśmiertelnej sławy, którą sobie wojsko polskie pod wodzą Napoleona zdobyło, jak nigdy już, do samej śmierci, nie ostygnie w patriotyzmie, który się w nim rozwinął i zmęźniał w tej właśnie epoce jego życia i dzięki tej epoce.

Nie dosyć na tem: i na umysłowość Fredry jego służba wojskowa wywarła wpływ doniosły, niemniej z pewnością doniosły, jak na umysłowość Reja — jego służba dworska. Nauki nie zdobył wprawdzie w wojsku Fredro, ale przecie, jak słusznie

(1) Schnür-Peplowski, *Z papierów po Fredrze*, wyd. drugie, str. 10. —

(2) *Dzieła* XIII, 3. — (3) *Dwa rozdziały ze Wspomnień Jana Aleksandra hr. Fredry* (w *Przeglądzie Polskim*, r. 1897, tom 126, str. 378).

mówi, „nauka nie rozum, a rozum nie nauka“ (1): otóż rozumu zdobył w wojsku dużo, bo nabył dużo doświadczenia, z czego sam zdawał sobie dobrze sprawę:

A gdym przedeptał obręcz i prysku (2) i lodu
Moskwy, Paryża, Wiednia, od grodu do grodu,
Za sześciomiesięcznym w niewoli popasem,
Wróciłem z niezwiększonym nauki zapasem;
Wróciłem, prawdę mówiąc, bez celu do kraju,
Lecz z pękiem doświadczenia różnego rodzaju. (3)

Polegało zaś to doświadczenie szczególnie na znajomości ludzi, których Fredro, jak to widać z jego pamiętników, umiał i lubił postrzegać i charakteryzować: nabytek, dla przyszłego komedyo-pisarza wręcz nieoceniony; i kto wie, czyby w jego komedych była tak znaczna różnorodność charakterów ludzkich (o postaciach wojskowych już nie mówiąc), gdyby nie służba wojskowa.

Lecz na różnorodność tę wpłynęło z pewnością i dalsze życie Fredry, po roku 1814. Podczas długoletniego pobytu we Lwowie postrzegał i poznawał nie tylko sfery ziemiańskie, arystokrację i szlachtę, ale i mieszczaństwo; od życia społecznego nie stronił nigdy, i niejedna instytucja społeczna w Galicyi jest związana z jego nazwiskiem; że zajmowały go sprawy wychowawcze, tego dowodzi jego rozprawa o wychowaniu (4); o udziale zaś w życiu politycznym świadczy choćby jego memoriał z roku 1846, śmiało piętnujący biurokrację austriacką (5), albo jego projekt adresu do Korony, o dwa lata późniejszy (6) i t. d. Kształcił się więc umysł Fredry ciągle — w szkole życia publicznego, przez co się znowu nasuwa porównanie z Rejem.

A podobieństwo sięga tutaj jeszcze dalej: oto szkoła życia, natrafiwszy w obu na wrodzony zdrowy rozsądek, na przyrodzoną trzeźwość oraz na niepospolity zmysł postrzegawczy, dała obu dużo, nawet bardzo dużo, ale już nigdy nie zastąpiła im szkoły właściwej, zwłaszcza wykształcenia wyższego. I jeżeli syn Fredry,

(1) *Zapiski starucha*, nr. 448. — (2) t. j. piasku, gorącego od słońca. — (3) *Dzieła* XIII, 1. — (4) Biegeleisen, *Nieznana rozprawa A. Fredry o wychowaniu młodzieży* (w *Muzeum*, 1897). — (5) *Uwagi nad stanem socyalnym Galicyi* (Pełowski, j. w.); ob. także Bronisław Łoziński, *Epilog stanów galicyjskich* (w książce *Szkice z historyi Galicyi w XIX w.*, Lwów 1913). — (6) Tenże, *Sprawa kryminalna A. Fredry o zdradę stanu* (w *Przegl. Hist.* I, 1905).

Jan Aleksander, pisze, że ojciec był „znakomitością nietylko, jako autor, ale pod wszystkimi względami“, że „jego poglądy na historię, na wojskowość, sztuki piękne, nawet na umiejętności, w których specjalnych nauk nie posiadał, jak np. na budownictwo, mechanikę i t. d., nosiły piętno wielkiej epoki, w której wszedł w życie, i własnego geniuszu“ (1), — jest to oczywiście przesada, chociaż pod piórem syna i bardzo zrozumiała i bardzo szanowna. Że Fredro posiadał dużo wiadomości z różnorodnych dziedzin pracy ludzkiej, o tem wątpić nie mamy prawa: umysł zdolny i żywy bogaci się z łatwością; czy jednak jego poglądy na sztuki i nauki były genialne, o tem wątpić wolno: niema przynajmniej żadnego na to dowodu w jego pismach, w których natomiast są bardzo wymowne dowody, że i on, podobnie jak Rej, umysłu filozoficznego nie miał ani na lekarstwo, o ile, rozumie się, z pojęcia filozofii wykluczmy praktyczną mądrość życiową; na tej bowiem nie zbywało ani jednemu, jak świadczy osobliwie *Żywot człowieka poczciwego*, ani drugiemu, jak świadczą oprócz komedyj choćby *Zapiski starucha*. Umiął Fredro postrzegać bystro i trafnie życie ludzkie w jego konkretnych objawach, zwłaszcza ze stanowiska etycznego ujemnych, ale do jakiegokolwiek syntezy pojęciowej o życiu wznieść się nie potrafił nigdy, już choćby dla tej prostej przyczyny, że i jego umysł, jak umysł Reja, był wogóle niezdolny do abstrakcyi, do uogólnień, przynajmniej szerszych. Odbiło się to, mówiąc nawiasem, i na jego stylu, i słusznie powiedziano, że „ilekroć Fredro próbuje określić... jakieś pojęcie abstrakcyjne..., język staje mu okoniem i mąci jasność stylu“ (2).

A już o jakichkolwiek zaciekaniami się w tajniki świata i ludzkości, stanowiących tak znaczną część pracy umysłu i fantazyi współczesnych Fredrze romantyków, albo też o tak bardzo ulubionych przez romantyków rozmyślaniach o problematach religijnych, niema mowy u Fredry. Pod tym względem Rej ma nad nim stanowczą wyższość: dla jego duszy, prostej, ale do głębi wstrząśniętej w swych uczuciach religijnych przez reformację, zagadnienia religijne miały doniosłość nadzwyczajną, co się też na jego pismach tak wyraźnie i tak pięknie odbiło. Tymczasem w twórczości Fredry religia nie odegrała żadnej prawie roli,

(1) *Przegląd Polski*, j. w., 397. — (2) Günther, *Bibl. Warsz.* 1914, II, 145.

a i w życiu, jak się zdaje, niezbyt wielką. Tłumaczy się to zapewne nie tylko naturą, ale i wychowaniem, tą atmosferą, jaką Fredro oddychał w młodości. Warto przytoczyć jego własne świadectwo: „Jechaliśmy na mszę do Rudek, ale czy my, chłopcy, umieliśmy pacierz, o to — ledwie do wiary — nikt nigdy się nie spytał; drwiono sobie przy dzieciach z wszelkiej oznaki religijności; nie być *esprit fort* znaczyło tyle, co być głupcem na wielki kamień; taki był duch czasu, i to powszechny“, — duch, dodajmy od siebie, wieku oświeconego (1). A oto świadectwo własnej córki, Zofii z Szeptyckich: „Pobył Fredry w obozie... nie tylko nie rozwinął w nim uczuć religijnych, ale jeszcze je osłabił“ (2). Z jednego zaś wiersza Fredry, napisanego już w starości, p. t. *Ostatnie westchnienie*, widać nawet, że w młodości, przez pewien czas przynajmniej, nie wierzył wogóle w istnienie Boga. Ocknęło się w nim uczucie religijne dopiero w wieku późniejszym, może pod częściowym wpływem rozgoryczenia do ludzi: „Tyle szelmstwa na tym świecie, — czytamy w *Zapiskach starucha* — że tylko wiara strzeże człowieka od samobójstwa“. A we fragmencie p. t. *Choroby chroniczne*, jest taki aforyzm: „Chorobą świata — brak wiary, a jednak Bóg tylko uzdrowić może“. Że zaś ta budząca się w jesieni życia wiara Fredry nie miała nic wspólnego z intelektualizmem, z chłodem religii oświecenia, o tem, oprócz takiego np. aforyzmu: „Boga tylko sercem pojąć można, rozumem nigdy; nie pojmuję Boga, ale go czuję“, — świadczą niektóre drobne poezye, np. legendy: *Pielgrzym* i *Godfryd*, ale nadewszystko *Ostatnie westchnienie*, w którym dawną niewiarę poczytuje sobie za ciężki grzech wobec Boga:

Niegdyś w bezwiednej ciemnocie,
A raczej dzikim zawrocie,
Kirem niewiary okryty,
Zapoznałem święte szczyty

(1) O krewnym ojca Fredry, podstolim pomorskim, opowiada Kaczkowski w *Murdelionie*, że „na dobre był przejęty“ nauką „takich filozofów, w których i najświętsze rzeczy nie ważył nic, i podobno innych książek nie znał, jak Woltera i jego kolegów“ (*Dzieła* II, 102—103). — (2) *Gazeta narodowa*, r. 1904, nr. 96. W szeregu felietonów, p. t. *Zofia z Fredrów Szeptycka*, ogłosił w tym roczniku tego czasopisma Włodzimierz Kozłowski pamiętnik córki Fredry, zaczęty na prośbę męża i synów, lecz nieukończony, a będący bardzo ważnem źródłem do charakterystyki ojca.

Promienieistej Twojej chwały;
 Śmiałem nawet, płaż zuchwały,
 W czarnej, bezmyślnej ślepotcie
 Przeczyć Boskiej Twej Istocie:
 A Ty jednak, o mój Panie,
 Miałeś wielkie zmiłowanie:
 Wydobyłeś z błędnej matni,
 Gdzie nadziei kres ostatni.

Jaki był proces psychologiczny tego wydobywania się Fredry „z błędnej matni“, tego nie wiemy; ale wiemy, że, jak w odrodzeniu religijnem Mickiewicza pewną rolę odegrały dwie kobiety, Marcelina Łempicka i Ewa Ankwiczówna, tak nad utwierdzeniem uczuć religijnych w duszy Fredry usilnie pracowały także dwie kobiety: własna żona i rodzona córka, Zofia (1). A i to jeszcze wiemy — o tem tak wyraźnie, tak pięknie mówi bijąca z *Ostatniego westchnienia* szczerość skrucy i wdzięczność względem Boga — że odzyskanie, a raczej zbudzenie się, wiary poczytywał sobie Fredro za szczęście i łaskę boską. W jakim zaś duchu, czy ściśle katolickim, odbywał się ten proces w jego duszy, na to mamy odpowiedź w jego liście do żony i córki z dnia 19 września roku 1852: „Moje modlitwy płyną z głębi serca; ...jeżeli się zatem różnimy w sposobach czyli formach, zgadzamy się oboje w istocie wiary“ (2). Ze słów tych wynika jasno, że nie odrazu

(1) *Gazeta narodowa*, j. w., nr. 95. — (2) Tamże, nr. 96. Stanisław Koźmian przypuszcza, że w procesie odrodzenia religijnego Fredry zaważyły najwięcej względy patryotyczne: „Tak bystry umysł — pisze Koźmian — nie mógł sobie wyobrazić Polski bezbożnej i niekatolickiej i zapewne przez gorące przywiązanie do niej wrócił do szczerzego wyznawstwa wiary ojców“ (*Przegląd Polski*, 1876; też w *Rzeczach teatralnych*, Kraków 1904, str. XIX). Takim przypuszczeniem wyrządził Koźmian wielką krzywdę Fredrze, bo go posądza, że jego odrodzenie religijne było wyrozumowane, to znaczy, że nie płynęło ze źródeł... religijnych; „religijność“ człowieka, płynąca ze źródeł obcych, choćby z tak czystych, tak świętych, jak miłość ojczyzny, jest „religijnością“ pozorną, płytką, albo nawet udaną: tymczasem religijność Fredry, jak o tem świadczy i jego córka i jego późniejsza poezja, była bardzo szczerą. Świadectwu Koźmiana, „że do ostatnich chwil Fredro żywił i wyrażał głośno przekonanie o nierozdzielności bytu Polski od katolickiej podstawy“, nie mamy naturalnie prawa nie wierzyć. Ale to, co tuż potem pisze Koźmian, jest niczem innym, tylko tanim i lichym frazesem, na który się tylko bardzo naiwni złapać mogą: „Że tę prawdę odczuwał zawsze, nawet wtedy, gdy sam, jak mówił, nie wierzył, świadczą pięknie i szlachetnie jego komedye; nigdy i nigdzie nie obraził on w nich uczucia religijnego, bo wiedział, że byłby tem samem obraził uczucie polskie“.

przynajmniej odrodzenie religijne Fredry miało charakter ściśle katolicki: stało się to dopiero później. A że się stało, o tem świadczy córka. Klerykałem jednak nie był Fredro nigdy: „Niby to, a nie to, wiara nie fanatyzm, duchowieństwo nie religia“, — to jego własne słowa; księży bynajmniej nie adorował: „Duchowny przewodnik sumienia — gość, domownik, doradca, gospodarz, w końcu pan; lubi władzę dla zasady, a pieniądze z gustu“; „Mości księże proboszczu, za wyłącznie myślisz o prebendzie, — nie tędy droga do Boga“; „Chorobą chroniczną“ „księży — grabić“ (1). Takie sentencje podpisałby z pewnością obydwoma rękami i Rej.

Ze sprawą religii i religijności człowieka pozostaje w ścisłym związku sprawa jego ogólnego poglądu na życie. Mówi się często o pesymizmie Fredry, tem chętniej, że, jak wiadomo z literatury powszechnej, niejeden humorysta był pesymistą. Szczególniej lubi się w tej mierze porównywać Fredrę z Molierem, który istotnie miał bardzo smutne wyobrażenie o człowieku, o jego wartości umysłowej i moralnej. Pesymistyczne zakończenie komedyi o biednym Jerzym Dandinie, w której nie on, tylko jego wiarołomna żona ostatecznie tryumfuje, jest prawdopodobnie bolesnym krzykiem duszy samego Moliera, głosem jego pesymizmu życiowego, którego źródła wolno szukać nie tylko w jego

Tak, to święta prawda, komedye Fredry nie obrażają uczucia religijnego, aie czy to logicznie wyprowadzać stąd wniosek, że są one dowodem przekonania o „nierozdzielności bytu Polski od katolickiej podstawy“ (przekonania, którego, raz jeszcze, odmawiać Fredrze nie mamy ani powodu, ani ochoty)? W komedjach swoich Fredro nigdzie i nigdy nie obraził uczucia religijnego Mahometan, boć przecie i w *Panu Jowialskim* ośmieszył tylko sułtana czy baszę tureckiego, ale nie Mahometa: czy byłoby logicznie wnioskować stąd, że miał wielki szacunek dla religii mahometańskiej? A dalej pisze Koźmian: „Jedyna w jego komedjach postać księdza, kapelan pułku huzarów w *Damach i huzarach*, jest zabawną, ale pocziwą i przywiązującą; dowód to wytworności i zacności jego polskiego poczucia“. Niechże i tak będzie, tylko czy w komedjach Fredry niema czasem lepszych, mocniejszych dowodów „wytworności i zacności jego polskiego poczucia?“ Mówiąc nawiasem, ten zabawny, pocziwy i przywiązujący kapelan jest „wyznania luterskiego“, jak opiewa spis osób, zresztą ze względów przyzwyczajenia jedynie, żeby się ksiądz katolicki nie potrzebował ukazywać na scenie; przecie daleko było jeszcze do czasów, kiedy się na scenie warszawskiej, ku zgorszeniu i przerażeniu wielu, mógł ukazać *Ojciec Makary* Świętochowskiego, mniej przywiązujący, chociaż bardzo przywiązany... do swoich własnych dzieci.

(1) *Zapiski starucha*.

naturze, w temperamentcie, ale i w smutnych kolejach własnego życia, — głosem, z pewnością nierównie szczerzym, niż zakończenia innych komedyj, mniej albo więcej optymistyczne, a będące raczej owocem nawyków literackich, przywiązanych do rodzaju poetyckiego, i raczej wyrazem jego życzenia, aby się świat zmienił, aniżeli aktem wiary, że świat naprawdę idzie ku lepszemu.

Człowiek — trzeba to przyznać — jest nikczemne zwierzę,

mówi w *Świętoszku* Orgon, a przez jego usta sam Molier. Znajdą się i u Fredry podobne wyznania; w *Zapiskach starucha* jest np. taki dwuwiersz:

Gdyby mała drapieżność wysłała z swem mlekiem,
Niezawodnie byłaby człowiekiem.

Zdawałoby się dalej, że kto napisał taką satyrę, jak *Odludek* („Tak jest, nie lubię ludzi, mnie nie lubią ludzie“), będącą aktem oskarżenia przeciwko własnemu społeczeństwu (1), kto charakterystykę tego społeczeństwa zamknął w sześciu słowach: „rozpusta, chciwość, zawiść, fałsz, zdrada i zbrodnia“, — ten był naprawdę pesymistą. A satyra to wcale nieodosobniona: nie mógł się Fredro pogodzić ze swoją epoką, więc wyrzekał gorzko i na jej postęp, który mu się tylko „rozkładem“ wydawał (2), i na zanik dawnego bohaterstwa (3) i na demokratyzację społeczeństwa (4), nie mówiąc już o socyalizmie, który scharakteryzował w tym epigramacie (5):

Socyalizm nierówności wszelkie prędko utrże:
Szlachtę powiesi jutro, nieszlachtę pojutrze.

Wogóle czasy dawne wydawały się Fredrze o wiele szczęśliwszymi i moralnie lepszymi: w nowych widział samą zgniliznę. Warto przytoczyć w całości wiersz p. t. *Cmentarz* (6):

Świat dla mnie dziś cmentarzem; gdziekolwiek się zbliżę,
Same już tylko groby, same tylko krzyże.
Już teraz przy kominku w codziennej komnacie
Niema spytać się kogo: „Czy pamiętasz bracie?“
Błagam się jakby widmo po nieznanym tłumie,
Nikogo nie rozumiem, nikt mnie nie rozumie.

(1) *Dziela* XIII, 29. — (2) XIII, 57. — (3) XIII, 158. — (4) XIII, 206, 210. — (5) XIII, 220. — (6) XIII, 57.

O, zły duch, ten duch czasu w ciągłej teraz mowie,
 Co szumnie zwą postępem, ja rozkładem zowie.
 Wprawdzie i dawni ludzie świętymi nie byli
 I zawsze, jak to ludzie, żyli i błędzili:
 Ale nawet w ich błędach coś wyższego było,
 Co parło ze sobkostwa niepojętą siłą;
 Był jakiś cel ogólny, był jakiś hart męski,
 Miano odwagę czynu i odwagę klęski;
 I nie kryto się nigdy w świętoszków osłonie,
 By truciznę zaszcześcić w macierzyńskim łonie.
 Teraz świat złudnem słowem w oczy tylko prószy,
 Miłość zawsze ma w ustach, a nienawiść w duszy;
 Narodowość dziś godłem, a narodowości
 Zgasła iskra ostatnia dla braku jedności.
 O, nie arystokraty ani demokraty,
 Lecz zawiść i niesforność — to są nasze katy!
 Może się mylę, zresztą... nie rozumiem może:
 Dlatego pod murawą chętnie głowę złożę.

Nikt z pewnością, gdyby nie wiedział, że autorem tego wiersza jest Fredro, nigdyby się tego nie domyślił.

Zważmy jednak, że wszystkie te wyznania pochodzą dopiero z lat późniejszych, że są objawem tak często przychodzącego ze starością zgorzknienia. A cóż było jego źródłem u Fredry? Czy może jakie ciężkie przejścia i nieszczęścia osobiste w rodzaju tych, jakie dotknęły Moliera? Ależ uśmiech Fortuny w życiu Fredry nie był wcale uśmiechem przelotnym. Biedy materyjalnej nie zaznał nigdy. Od samej kolebki do samego grobu nie zbywało mu na sercach kochających: miłość rodzinna to z pewnością jedna z najpiękniejszych cech jego charakteru (i podobno całej licznej rodziny Fredrów). W roku 1825 serce jego zabiło prawdziwą, głęboką miłością kobiety, zrazu wprawdzie nie wróżącą szczęścia: pokochał cudzą żonę, Zofię z Jabłonowskich Skarbkową; ale ostatecznie wszystko skończyło się szczęśliwie: proces rozwodowy trwał długo, coś trzy lata, dość, że się skończył rozwodem, i Fredro ożenił się z ukochaną kobietą; w pożyciu małżeńskim był niezwykle szczęśliwy, a jak wielkie szczęście dała mu miłość dzieci, to widać z jego liryki rodzinnej. Na brak uznania ze strony ogółu społeczeństwa dla swojej działalności, literackiej zarówno, jak obywatelskiej, na brak sławy nawet, także nie mógł się ostatecznie skarżyć. W roku 1852 wytoczono mu proces kryminalny o obrazę majestatu, popełnioną

jakoby jeszcze w roku 1848, kiedy to w Rudkach wygłosił mowę przeciwko biurokracji austriackiej i mówił pomiędzy innemi o potrzebie wypędzenia „dyabła w stosowanym kapeluszu“, w czem biurokracya z właściwą sobie intelligencyą zwietrzyła obrazę cesarza; stąd sprawa była bardzo poważna, — groziło Fredrze ciężkie i długie więzienie: ale ostatecznie uwolniono go od wszelkiej odpowiedzialności (1). Słowem nie będzie, zdawałoby się, przesady, kiedy się powie, że i Fredrze, jak Rejowi, życie płynęło „jakoby wianki wił“. I tak byłoby naprawdę, gdyby nie „jakiś fatalizm, zamknięty“ w jego indywidualności (2).

Ale cóż było tym fatalizmem? Syn Fredry świadczy, że ojciec miał „wrodzoną skłonność do smutku“ (3), a córka, że „melancholia“ to „jeden z głównych rysów jego charakteru“ (4): dobrze, nie mamy powodu nie wierzyć tak poważnym świadectwom; nie pozostaje z niemi w żadnej sprzeczności inne świadectwo syna, że chociaż „ojciec nie był łatwym do rozśmieszenia, a jednak błazeństwa dobrych pajaców do ostatnich lat go bawiły“ (5); nie mamy również powodu nie wierzyć i bratu Fredry, Maksymilianowi, który w liście do Aleksandra z d. 20 lutego r. 1822 wspomina o jego „spleenach“ (6): ale, pytamy, cóż było powodem, albo raczej przedmiotem, smutku Fredry? Czy może podłość świata, np. zmateryalizowanie ludzi, które go oburzało już w młodości, jak to widać z listu do brata z dnia 18 października r. 1819, z listu, w którym „interes“ nazywa „poczwarą, teraz rządzącą światem“, co „wkrótce wszystkie czucia duszy zagasi

(1) Łoziński w *Przegl. Hist.*, j. w. — (2) „Są niesprawiedliwości, które na nas spadają jak piorun..., ale są i niesprawiedliwości, ciągle, powoli nas otaczające, niesprawiedliwości, które jakiś fatalizm zamknięty w naszej indywidualności zdaje się ściągać na nas“ (*Dzieła* XI, 159). — (3) *Przegląd Polski*, j. w., str. 396. — (4) *Gazeta Narodowa*, 1904, nr. 93. Mniej więcej to samo mówi szwagier: „Był Fredro... płci żółciowej na twarzy, zdradzającej skłonności do hypochondryi“ (*Kurier Poznański*, j. w.). Tamże czytamy: „Każdym ruchem zdradzał, że się ma ciągle na uwadze, że — jak Francuz mówi — pozuje. Dociąg jego był często gryzący, czasem przykry drugiemu, więcej sposobem powiedzenia, niż treścią rozśmieszający, spojrzeniem, uśmiechem i ruchem ręki mocno akcentowany. W domowym życiu skryty, jak wszyscy Fredrowie, prawie zawsze kwaśny, dla sług mroźny, dla podrzędnych odpychająco pyszny, obojętny na wszystko, co go bezpośrednio nie obchodziło“. — (5) *Przegląd Polski*, j. w., str. 402. — (6) *Dzieła*, wyd. Biegeleisena I, 188.

w naturze ludzkiej?" (1). Albo może źródłem jego smutków był widok nieszczęścia ojczyzny, świadomość, że, jak pięknie raz powiedział: „Szczęście domowe Polaka jest teraz oazą kwiecistą wśród puszczы Sahary?" (2) Zapewne, i to wszystko nie nastrajało jego duszy na wesołą nutę, ale głównem źródłem smutku było nie to.

Zajrzyjmy do pamiętników, a z łatwością znajdziemy źródło główne. Dowiemy się z nich, że gorycz wcześniej zaczęła wsiąkać w duszę Fredry, a to dzięki różnym przykrościom, jakich doznał na służbie wojskowej; źródłem zaś tych przykrości był wczesny awans wojskowy na wiosnę roku 1812: „Miałem lat ośmnaście, zostałem kapitanem adjutantem majorem w piątym pułku strzelców konnych“. „Zazdroszczono mi — opowiada dalej — tego awansu, a jednak to mniemane szczęście stało się dla mnie źródłem niezliczonych przykrości, zatamowało mnie, a potem strąciło z murowanej, prostej drogi, którą sobie zamierzyłem i którą tak raźnie zrazu posunąłem się naprzód“. Idzie tu mianowicie o to, że wobec owoczesnej francuskiej organizacji wojskowej „major był niby drugim pułkownikiem, naczelnikiem administracyi pułkowej, ale pułkownicy niechętnie dopuszczali tego podziału swojej władzy; stąd wieczna wojna: dążność do samowładztwa z jednej, opozycja z drugiej strony... *Przykrości, zmartwienia, sącząc się kropla po kropli, zaćmiły nareszcie ów świeży połysk duszy, w którym świat odbija się tak pięknie, a tak nietrwale*“.

Czyby jednak te przykrości mogły były zatrzeć świeży połysk młodocianej duszy, gdyby nie jej nadmierna, a nawet wręcz chorobliwa drażliwość i wygórowana, także chorobliwa ambicya? Z pewnością nie, a w tem przekonaniu umacniają nas inne jeszcze wyznania Fredry. „Wadą moją jest i było, że głośno myślę“: a ludzie mieli mu za złe to jego głośne myślenie, nie chcąc, czy nie mogąc zrozumieć, że jeśli zdanie swoje wyjawiał bez obstępów, to „zawsze więcej, by je poddać dyskusyi, niż żeby niem wyrokować“. „Każde moje słowo najprostsze, najwyraźniejsze, w najobojętniejszej rozmowie, przybierało w drugiego

(1) Biegeleisen, *Z nieznanego pamiętnika Fredry* (w *Bibl. Warsz.*, 1892, II). — (2) Pamiętniki, odpis Mościckiego; trwożliwi wydawcy krakowscy pominęli te słowa.

pojęciu znaczenie inne, jak miało w istocie, a zawsze cierpkie, zawsze ubliżające; listy moje, zwykle niedbale pisane, stawały się dla mnie powodem niejednej głębokiej boleści, bo podpadały rozbiorowi, jakby jakie enigmatyczne zadania, tłumaczono je, a zawsze na złe, nigdy na dobre“. „Zawsze, nieustannie najczystsze zamiary, najgorliwsze usługi, najniewinniejsze słowa widzieć przekręcane, w truciznę zmienione i nie być w stanie wyszukać sobie przyczyny — to musi koniec końców obudzić wiarę w jakiś niezłomny fatalizm, to może odtrącić od tego świata, który mnie nie chce“. Ale tutaj znowu pytamy: czyby się Fredro mógł czuć tak bardzo pokrzywdzonym przez ludzi, gdyby nie jego nadmierna, chorobliwa drażliwość?

I jeszcze. Każdego, kto czytał pamiętniki Fredry, uderzyła zapewne długa, tętniąca silnie uczuciem szczerego bólu osobistego filipika przeciwko weredykom. Sam autor wytłumaczył czytelnikowi jej genezę: „Proszę mi wybaczyć ten, że się tak wyrażę, gwałtowny wybryk przeciw weredykom; *bo taki weredyk stąpił kiedyś na serce moje i zgniótł je na zawsze*; przyjaciel stał się tłumaczem niby opinii powszechnej; zapewnił mnie, że jestem nienawidzony; za co? nie wiedział, ale tak słyszał, — zapewniał, że dążności dzieł moich są potępiane; dążności? jakie? nie wiedział, ale tak słyszał; zapewniał, że ogólnie ganią sposób, jakim dopiero myślę wychować syna, i wiele, wiele jeszcze podobnych zapewnień; odurzony odkryciem z ust tego, którego przyjacielem być mniemałem..., opuściłem ręce i przestałem żyć i pracować dla świata“. Kto był tym weredykiem i kiedy stąpił on na serce Fredry, tego nie wiemy; że mu jednak głęboko zranił duszę, tego prócz pamiętników dowodzi i poezya, mianowicie wiersz p. t. *Weredyk*, w którym czytamy pomiędzy innymi:

Weredyk, moi państwo,...

Namiętnie śpiewa prawdę lub co prawdą mniema:

„Powiedziałem mu prawdę, aż mu poszło w pięty“.

Cały też jego rozum w tych piętach ujęty!

Ale owa ta prawda, tak ostra, tak tęga,

Czyliż plotki, a czasem oszczerstwa nie sięga?

Weredyk się nie wzruszy: jakiegobądź tam skutki,

Obowiązek przyjaźni, — prawda bez ogródki!

Weredyk zawsze staje w przyjaźni ornacie,

Czyli zwiastuje klęskę, czy płacze po stracie;

Nie lęka się wyjawić najdotkliwszych wieści,
Zagłębia zimną sondę w samo dno boleści,
Ani się zastanowi, czy potem go stanie
Na kropelkę balsamu przy otwartej ranie.

Nie ulega jednak najmniejszej wątpliwości, że balsam na swoją ranę znalazłby sam Fredro, gdyby się zdobył na większą odporność na złe języki, gdyby nie miał tyle chorobliwej miłości własnej i chorobliwej drażliwości (1).

Wobec takiego usposobienia łatwo zgadnąć, co się musiało dzieć w duszy Fredry, kiedy przeczytał krytykę Goszczyńskiego! To samo mniej więcej, co w duszy Grillparzera, kiedy publiczność wiedeńska wyszydziła jego komedię *Biada temu, kto kłamie*, albo w duszy Kleista, kiedy się publiczność wejmarska nie poznała na jego komedii o *Stłuczonym garnku*! A kto wie, może prócz urażonej miłości własnej odezwała się jeszcze we Fredrze pycha tej warstwy społecznej, do której należał, pycha rodowa: oto ja, Fredro, pan z panów, pracuję, jak umiem i jak mogę dla swego narodu, dla szaraczków i łyczków, a tutaj ukazuje się jakiś hołysz bezimienny i odsądza moją pracę od miana narodowej! Odpowiadać na krytykę albo mścić się na krytykach, jak Molier w *Krytyce szkoły kobiet* albo w *Improwizacyi w Wersalu*, Fredro albo nie chciał, albo nie umiał, albo najpewniej — nie raczył. Wybrał drogę inną: przestał pisać. Wprowadzie w pamiętnikach zastrzega się, że połamiał pióro autorskie „nie, jak mniemano, dla równie złego, jak głupiego artykułu, bezimiennie ogłoszonego“, ale dlatego, żeby jego miłość własna nie była narażona na pokusę „ścigania za popularnością“. Nie, tym razem nie wierzymy Fredrze; może krytyka Goszczyńskiego nie była jedynym powodem połamania pióra, może wpłynęła na to także przysługa przyjacielska owego weredyka: ale że niefortunne wystąpienie Goszczyńskiego zaważyło na szali bardzo mocno, to rzecz niewątpliwa, skoro się gdzie indziej sam Fredro (w wierszu *Pro memoria*) do tego przyznał:

...jakiś Minos powstał i zaszczeakał wściekle,
Chciałby moje pięć tomów w piątym widzieć piekle!

(1) Delikatnie, ale wyraźnie mówi o „wrażliwej, a cokolwiek także i drażliwej naturze“ Fredry jego własna córka (*Gazeta Narodowa*, 1904, nr. 93).

Żłem pisał, — zgoda: ale źle pisać nie zbrodnia,
 Trafiło się to dawniej i trafia się co dnia;
 Byłem więc więcej złością, niż treścią zdziwiony.
 A kiedy nikt się mojej nie podjął obrony,
 Nie mogłem pojąć, zgadnąć, czy rada, czy zdrada,
 I rozumiałem tylko, że milczeć wypada:
 Milczałem lat piętnaście... (1)

Nie milczałby Fredro tak długo, albo nawet nie milczałby wcale, gdyby nie nadmierna drażliwość i wygórowana ambicja. One to właśnie były tym „jakimś fatalizmem“ jego natury, który go męczył i dręczył od wczesnej młodości, który był głównym źródłem jego przykrości i zawodów, a który na starość zrobił z niego zgorzkniałego, zgryźliwego śledziennika, zrządzającego na wszystko i wszystkich (jak to widać z jego drobnych poezyj). Gdyby nie ten fatalizm, który go zmusił do tak długiego milczenia — i to nieszcześnie w chwili, kiedy talent jego osiągnął pełnię rozkwitu — kto wie, możeby dzisiaj komedia polska miała więcej takich arcydzieł, jak *Zemsta* i *Śluby panińskie*; powrócił wprawdzie Fredro do „dawnego nałogu“ pisania komedij, z których nawet jedna, *Wielki człowiek do małych interesów*, jest komedią znakomitą, ale arcydzieła już nie stworzył żadnego, bo talent po długiej beczynności zaczął już przekwitać.

Z tem wszystkim, kto się posługuje wyrazem „pesymizm“ nie w tem znaczeniu, jakie doń przywiązuje mowa potoczna, w której bywa on pospolicie synonimem smutnego nastroju, śledziennictwa, niechęci ku ludziom i t. p., tylko w znaczeniu właściwym, w znaczeniu jednego z kierunków poglądu filozoficznego na świat, — ten nie nazwie Fredry pesymistą, już nie tylko dlatego, że nie miał on w ogóle poglądu filozoficznego na świat, ale i dlatego jeszcze, że był daleki od mniemania, iżby złe miało być główną sprężyną, a cóż dopiero całym sensem,

(1) Dotrzymał jednak Fredro słowa Franciszkowi Mireckiemu, który w końcu roku 1835, a więc może już po ukazaniu się krytyki Goszczyńskiego (tylko czy ją Fredro od razu czytał?), pisał doń z Genui z prośbą o napisanie opery narodowej; otóż Fredro widocznie obiecał, skoro w ciągu roku 1836 napisał i posłał do Genui operę *Rajmund Mnich* (Chłędowski, *Al. hr. Fredro w Pamiętniku Nauk. i Lit.* 1880), która się później w zbiorowym wydaniu dzieł ukazała p. t. *Rymond*. Poza tem jednak, o ile wiemy, obietnicy milczenia dotrzymał ściśle.

życia; przeciwnie, wierzył w ostateczny tryumf dobrego nad złem, wierzył w rozsądną celowość wogóle wszystkiego, a więc i złego. Znamienną, bądź co bądź, jest rzeczą, że żadna komedia Fredry nie ma tak pesymistycznego zakończenia, jak *George Dandin* Moliere'a; wszystkie z wyjątkiem „szkicu dramatycznego“ *Teraz*, będącego owocem starczego rozgoryczenia, kończą się, jeżeli nie zawsze w przekonaniu widza lub czytelnika, to zawsze w intencji autora, tryumfem dobrego nad złem, i to pospolicie tryumfem niezmiernie łatwym; i gdyby się nie wiedziało, że „dobre“ zakończenie komedyj jest najczęściej tylko konwenansem literackim, to nie o pesymizm, tylko raczej o tani optymizm możnaby Fredrę posądzić.

Zresztą nie brak i bezpośrednich wyznań, świadczących, że Fredro wcale nie był pesymistą. „Piętna hańby niezasłużonej, — czytamy w *Dzienniku wygnanica* — larwy żelazne, gorejące stosy przesądów, jarzma cierniste murzynów, puszcze, zaludnione bohaterami nowego Maratonu, łzy żalu, łzy rozpacz, łzy męki — wszystko to miałoby być bez celu? jedną tylko sprężyną w odwiecznym kole?... Nie..., *jest cel wszystkiego!* Wielkość Stwórcy ręczy, słabe tylko pojęcie nasze przewidzieć nie może, lub mu przewidzieć nie wolno“ (1). Co więcej, podzielał Fredro naiwną wiarę wieku oświeconego, że przyczyna złego tkwi nie w istocie stworzenia i nie w woli ludzkiej, tylko w braku rozumu, oświaty: „W ostatniej analizie — mniemał Fredro — zły człowiek zawsze głupi“ (2). Kto wierzy, że tak jest, ten nie jest pesymistą.

Dodajmy jedno jeszcze. Smutek Fredry odzywa się bardzo często w jego drobnych poezjach, ale potężnie, a choćby tylko silnie, nie przemawia nigdy; i nigdy nie przemawia tak, jak u współczesnych Fredrze romantyków: buntu przeciwko światu, wznoszenia pięści ku niebu, pragnienia światoburczego czynu — niema ani śladu w jego liryce, jak nie było w jego duszy.

Ale bo też wogóle w naturze Fredry, w jego umysłowości i uczuciowości, nie było nic romantycznego; i jest to pewna nieostrożność, a przynajmniej nieporozumienie mówić o „Fredrze, jako romantyku“ lub o „romantyzmie w komedjach Fredry“. Prawda, że w młodości, ulegając panującej modzie, i on pisywał

(1) *Dzieła* XIII, 230. — (2) *Zapiski starucha*.

utwory „romantyczne“, np. ballady, i że w jego komediach są niektóre znamiona i nabytki, które poezya nowoczesna zawdzięcza romantyzmowi, a i to prawda, że Fredro, jako człowiek, czuł żywo i głęboko: ale czy tego dosyć, żeby być romantykiem? Nie. Romantykiem-człowiekiem jest tylko ten, w którego duszy pierwiastki irracjonalne mają nad racjonalnymi przewagę, i kto tym pierwiastkom irracjonalnym, zwłaszcza entuzjazmowi, wyznacza pierwszorzędną, dominującą rolę w budowie życia; a romantykiem-pisarzem jest tylko ten, którego twórczość jest wpływem, to też nosi na sobie piętno, takiej właśnie organizacji duchowej. A czy Fredro miał taką organizację duchową?

Trzeba być waryatem,
Aby chcieć świat przerobić, walczyć z całym światem,

mówi Kasztelan w *Nowym Don Kiszocie*, i tym razem mówi przez jego usta także i sam Fredro, skoro zakończenie komedyi przyznaje słuszność Kasztelanowi, nie Karolowi. To też nie zapomniał mu tego romantyk Goszczyński: „Co myśleć o poecie, — pisał — który wojuje podobnemi prawdami? coby się stało ze szlachetnemi uniesieniami, gdyby podobne prawdy kierowały ludźmi?“ Cały *Nowy Don Kiszot* jest raczej ośmieszeniem romantycznego entuzjazmu, a pamiętajmy, że kwestya ta jest utworem młodzieńczym: czy jest, albo czy może się stać romantykiem ten, kto w młodości potępia entuzjazm? W balladach młodzieńczych jedynie zewnętrzna forma, różne akcesorya są romantyczne, ale ducha, tchnienia romantyzmu tam nie znajdzie, bo go nie było w duszy poety. Jeżeli to prawda, że Gustaw ze *Ślubów panieńskich* jest apoteozą młodości, to zważmy jednak, że mu młodzieńczego entuzjazmu brak; szczerego, a nawet gorącego uczucia ma dużo, ale panowania nad sobą z pewnością nie mniej. Jego poglądy na miłość mają niewątpliwie coś z teoryi „miłości romantycznej“, ale z tego jeszcze wcale nie wynika, żeby je Fredro podzielał. Nie, gdyby nawet cały Gustaw i cała Aniela od stóp do głów byli romantykami, to i toby jeszcze bynajmniej nie dowodziło, że romantykiem był Fredro, dowodziłoby tylko, że się umiał wczuwać w dusze romantyków. Z tego, że się wśród różnych postaci Balzaca znajduje Louis Lambert, mistyk i spirytualista, nikt chyba nie zechce wyprowadzać wniosku, żeby i Balzac był mistykiem i spirytualistą, jak z tego, że się wśród

różnych postaci Sienkiewicza znajduje Leon Płoszowski, nikt nie będzie wnosił, żeby i Sienkiewicz był dekadentem i niedołągą.

Dopatrywano się romantyzmu we własnej miłości Fredry, w jego wyznaniach miłosnych, w tem np., co wyznał bratu Maksymilianowi w liście z dnia 18 października roku 1819, że wierzy w „złączenie się duszy z duszą skrytym węzłem, nie przewidując go wprzód”, albo w tem, że rozkołysanemu, rozmarzonemu miłością natura wydawała się piękniejszą, albo jeszcze w tem, że się w liście do brata z dnia 7 kwietnia roku 1820 spowiada z myśli samobójczych(1) i t. d. Wszystko to jednak tego tylko dowodzi, że Fredro kochał szczerze i gorąco, niczego więcej: podobne myśli i uczucia znano na świecie przed romantyzmem, i, poszukawszy, znajdują się łatwo już w liryce dawniejszej, Petrarci czy Kochanowskiego.

Bardzo ciekawe światło na kwestyę „romantyzmu“ Fredry rzucają jego uczucia patryotyczne.

Jego patryotyzm był rzetelny, głęboki, gorący, ale nie był bynajmniej patryotyzmem „romantycznym“, t. j. takim, którego głównym pierwiastkiem i naczelnem przykazaniem jest entuzjazm młodzieńczy ze swoją wiarą, że jedność większa od dwóch, ze swymi szlachetnymi porywami, a nie powolna, systematyczna praca nad wytwarzaniem dóbr narodowych, moralnych zarówno, jak materyalnych. Niezmiernie znamienne dla patryotyzmu Fredry jest rzeczą, że on, który walczył w szeregach Napoleońskich i który sobie tę służbę poczytywał za szczęście i zaszczyt, nie brał udziału w powstaniu, już nie styczniowem, kiedy to lat siedemdziesiąt na barkach dźwigał, ale listopadowem, kiedy był w pełnym rozkwicie męskiego wieku. Ani o brak miłości ojczyzny, ani o brak odwagi nikt go jeszcze nigdy nie posądził i nie posądzi; jego pieśń patryotyczna p. t. *Jeszcze Polska nie zginęła*(2) świadczy dostatecznie, jakie wrażenie wywarł nań wybuch powstania, jak uwielbiał ten zapal święty, jaki młodzież ogarnął: ale sam wiary w skuteczność wojny z Rosyą nie miał, a wiarę młodzieży nazwał „dziecinną ufnością w siły własne, w świętość sprawy, w udział świata, w pomoc nieba“. A i później (ina-

(1) Kucharski, *Pam. Lit.*, 1906. — (2) *Dziela* XIII, 16; część drugą tej pieśni ogłosił Badecki w *Pam. Lit.* 1910.

czej, jak romantycy!) był wrogiem konspiracji narodowych, poczytując je za nieszczęście dla narodu.

Lecz z drugiej strony i z „ugodowością“ patryotyzm Fredry mało miał wspólnego; nie pogodził się on nigdy z tą zbrodnią, którą się w końcu XVIII wieku splamiła Europa, a lojalny stosunek narodu polskiego do państw rozbiorowych poczytywał jedynie za tymczasowe *malum necessarium*. W jego pamiętnikach znajduje się jeden niezmiernie ważny dla charakterystyki jego uczuć patryotycznych ustęp, który ostrożni, lojalni wydawcy krakowscy uznali za stosowne pominąć: „Naród ujarzmiony, przemocą tylko w jarzmie trzymany, nie ma innego zadania względem swoich panów, póki ci są mocniejsi, jak strzedz święcie w tajnikach serca wiarę swoją i te przykazania, które niegdyś Bóg nam i osobno każdemu narodowi udzielił; w stosunkach zaś ze swojemi władzami zachowywać się musi tylko biernie — stać zawsze przed niemi, jak kamień grobowy zamordowanego, jak opoka, której nie zmiękczą pieszczone słowa albo rozgrzeją lubieżne uściski, która martwością swoją straszyć powinna na jawie i we śnie nieprawych swoich zdobywców, grozić, że ich kiedyś przyrodzonym ciężarem na miazgę roznieść może... Kajdany i uśmiech znać się nie powinny“ (1). W ostateczny tryumf sprawy polskiej Fredro wierzył i tę swoją wiarę wyraził w *Psalmach Matki naszej*:

Ty powstaniesz w Twojej wielkości
I zmiłujesz się nade mną,
Dźwigniesz Matkę i jej ród.
A narody i królowie
Będą czcili Twoje dzieło,
Boś Ty mocen, boś Ty Pan,
Boś wysłuchał poniżonych
I nie gardził prośbą ich (2).

Lecz wiara w przyszłość Polski, chociaż podobnie jak u romantyków, miała w znacznym stopniu charakter religijny, jako płynąca z wiary w sprawiedliwość bożą, była jednak inna od wiary romantyków. Uświadamiał sobie Fredro doskonale i odczuwał żywo ogrom męczeństwa narodu polskiego w XIX wieku (o tem pięknie świadczy *Dziennik wygnańca*): ale — inaczej, jak romantycy — nie przyznawał temu męczeństwu żadnej potęgi

(1) Z odpisu p. Mościckiego. — (2) *Dzieła* XIII, 95.

mistycznej; w duszy jego nie było poprostu kąta ani na doktrynę o ofierze Polski, ani na wiarę w jej niewinność, ani nawet na wiarę, że naród polski to naród wybrany. Wśród jego drobnych poezyj nie znajdzie apoteozy Polski i jej przeszłości, znajdzie za to niemało... satyr i epigramatów na społeczeństwo polskie. A i w pamiętniku nie brak dowodów, że jego poglądy na własne społeczeństwo były raczej krytyczne, aniżeli „romantyczne”. Szlachta, jego zdaniem, „nie podstarzała się doświadczeniem nawet na zwłokach własnej ojczyzny; wszystkie zalety i wszystkie wady, właściwe młodości wieku ludzkiego, ona łączy w sobie: zapał — brak wytrwałości i uporu, w niewoli — albo bezmyślne zuchwalstwo, albo służalczość” (1). Z tem wszystkim raziło i gniewało Fredrę odzianie szlachty przez czerwoną demokrację z wszelkich zasług; i wogóle nie mógł się pogodzić (i bardzo słusznie) z zdaleko idącą, bezwzględną krytyką przeszłości; bronił nawet arystokracji — tym razem niezbyt chyba słusznie, a do tego bardzo niezgrabnie, posługując się tak ulubionem dawniej, w XVI wieku, *argumentum per comparisonem*: arystokracja wyszła przecie ze szlachty, a „czyliżto szczyty drzew są winne, kiedy się skracają albo kruszą, a nie raczej nasienia (*sic*), z których wyrosły, ziemia, która im soków dostarcza!!” (2). Za takie i tym podobne poglądy, z którymi się z pewnością nie tał Fredro, nazywano go konserwatystą (3); i prawdopodobnie, jak to często u nas bywa, temu swemu konserwatyzmowi miał Fredro do zawdzięczenia przynajmniej część tych piorunów, jakie rzucała na jego komedye „postępowa” krytyka (4). Krytyka dzisiejsza

(1) Z odpisu p. Mościckiego. — (2) j. w. — (3) *Gazeta narodowa*, j. w.

(4) Ob. notatkę Zygmunta Wasilewskiego w *Głosie warszawskim* (r. 1897, nr. 45), dotyczącą osobistych stosunków Goszczyńskiego z Fredrą. Przedrukował tę notatkę *Przegląd literacki* r. 1897, nr. 22. Ob. także Tretiak *Bohdan Zaleski na tułactwie* (1831—1838), str. 57; autor przytacza własne wyznanie Goszczyńskiego, że się jeszcze w roku 1832, we Lwowie, poróżnił z Fredrą podczas obrad nad zamiarem wydawania czasopisma: „Fredro Aleksander — pisze Goszczyński — żądał, aby artykuły przed ogłoszeniem przechodziły przez cenzurę komitetu, a to, jak się wyraził, dlatego, aby nie drukowano czegoś, co byłoby w duchu *Uczty zemsty*. Tego warunku nie przyjąłem, powiedziałem Podoleckiemu: «Szlachta wasza myśli, że artykuły to są woły, i chce próbować ich wartość, jak się wołom maca zadki — tak nie jest». Przez to upadł projekt dziennika, a ja straciłem dla Fredry szacunek i okazałem to jemu kilka lat później w rozprawie „*Nowa epoka poezji polskiej*”.

jest na szczęście względem komedyj Fredry mniej „postępowa“; a co do jego życia, jego uczuć, jego pracy społecznej, to dzisiaj już chyba każdy, postępowiec, czy nie postępowiec, przyzna, że ten konserwatysta był patriotą takim, jakich daj nam Boże jak najwięcej! Ale, raz jeszcze, charakteru romantycznego patriotyzm Fredry nie miał.

ROZDZIAŁ TRZECI

Upodobania literackie. Chronologia i geneza komedyj

Jeżeli się teraz od uczuć patryotycznych Fredry zwrócimy do jego upodobań literackich, to i one nie pozwolą nam go nazwać romantykiem. O tych zaś upodobaniach możemy sobie wytworzyć pewne pojęcie, po pierwsze, na podstawie kilkunastu wzmianek w utworach (i listach) Fredry o różnych pisarzach, a po drugie, na podstawie samych utworów. Zarówno wzmianki, jak utwory rzucają pewne światło na zakres i rodzaj jego lektury.

Z pisarzy starożytnych o jednym tylko wspomina Fredro — o Plaucie: „W owym czasie wyrastały podporuczniki, jak grzyby, i nie do jednego można było powiedzieć z Plautem: *A więc, panie oficerze, co nie jesteś żołnierzem, etc.*“ (1). Jedną z komedyj Plauta, *Żołnierz-samochwał*, odegrała, być może, pewną rolę w genezie postaci Papkina; oczywiście czytał Fredro Plauta (jeżeli go czytał) w przekładach francuskich (bo skądżeby miał umieć po łacinie?), a przekładu polskiego, poza *Potrójnym Cieklińskiego*, jeszcze nie było. Ponadto nie mamy żadnych wskazówek ani pośrednich, ani bezpośrednich, żeby Fredro znał i lubił literaturę starożytną. Zrąb główny jego lektury stanowiła literatura francuska: o znajomości komedyi francuskiej, poczynając od Moliera, świadczą wymownie jego własne komedye, w których nadto są przygodne wzmianki o Corneillu, Racinie, Labruyerze, Crebillonie, Florianie. Co do poetów niemieckich, to Elwin w komedyi *Godzien litości* deklamuje kilka wierszy z pieśni Mignon: „Znasz ty te kraje, gdzie cytryny kwitną?“ Wia-

(1) *Trzy po trzy.*

domość K. Wł. Wóycickiego, jakoby pierwszą pracą dramatyczną Fredry miał być przekład *Claviga* Goethego, okazała się nieprawdziwą: to nie on tłumaczył tę tragedię, tylko jego brat, Aleksander Maksymilian, autor trzech tragedyj: *Wanda*, *Herald* i *Dydona* (1). O Schillerze — jedna wzmianka: odludek Astolf deklamuje kilka wierszy z *Rezygnacyi*. Panna Flora Geldhabówna prócz „tkliwego Floriana“ uwielbia także „czułego Gessnera“ i „boskiego Osyana“, zalewa się nawet, czytając ich, zdrojem łez niemniej obfitym, jak na wspomnienie nieszczęścia Safony, żalów Abelarda i Heloizy i przedwczesnego zgonu Wirginii — tylko że się z tych łez Fredro wyraźnie śmieje; w powieści zaś *Nieszczęścia najszczęśliwszego męża* śmieje się z entuzjazmu Amalii względem Byrona, który „każe, aby zawsze w głębi duszy jakiś trapiący wąż się toczył, aby świat cały, cała przyszłość grobowym pokryta była kirem“. Ślad lektury Szekspira mamy w *Gwałtu co się dzieje*: Kasia wróży, że „przyjdzie jeszcze czas, kiedy stare panny będą w modzie, starzy zaś kawalerowie będą uczyli papugi gadać, kosy śpiewać i mopsy służyć, a po śmierci powiodą małpy do piekieł, jak o pannach niegdyś mówiono“; otóż o tem, że tak mówiono niegdyś o pannach, dowiedziała się zapewne Kasia od Beatryczy z *Wiele hałasu o nic*, która (w myśl dawnego przysłowia angielskiego, że stare panny prowadzą małpy do piekła) gotowa była „przyjąć szóstak, jako zadatek, od niedźwiedznika i wszystkie jego małpy zaprowadzić do piekła“, nie tracąc zresztą nadziei, że odda je rogowemu dyabłu, a sama pójdzie przy pomocy ś. Piotra do nieba, gdzie się będzie wesoło bawiła z kawalerami. Bezpośrednią wzmiankę Fredry o Szekspirze zaraz poznamy.

A co myślał Fredro o współczesnej sobie polskiej poezji romantycznej? O Słowackim ani o Krasińskim nie wspomina nigdzie ani on sam, ani nikt w jego komedjach. Co do Mickiewicza, to w komedyi *Co tu kłopotu* panna Laura, poetka, cytuje aż dwa wiersze z *Farysa*... na wspomnienie jazdy konnej panny Joanny:

(1) Mylną wiadomość Wóycickiego w *Encyklopedyi* Orgelbranda sprostował przyjaciel Fredry, Wiktor Baworowski, w liście do Kraszewskiego. Ob. list Kraszewskiego do redakcyi *Tygodnika Ilustrowanego*, ogłoszony w tem piśmie, r. 1876, nr. 32.

Jak nie podziwiać uśmiech anielskiej swobody,
Co odśłania perełki przez ustek jagody!

Ale tryumf największy, gdy na dzikim koniu
W wonnym dymie cygara ugania po błoni;
Wtenczas oczom Farysa przedstawia się zarys:

„Pędź, latawcze białonogi!

„Sępy z drogi, chmury z drogi!”

Prawda, panie Papryka, wszakże istny Farys?

Ale pan Papryka zrozumiał, że to... o Parysie mowa. Rozumie się, że byłoby rzeczą nieuzasadnioną, a dla Fredry byłoby ujmą, wysnuwać ze swoistego talentu panny Laury do kojarzenia się wyobrażeń, a cóż dopiero z wykształcenia i inteligencji pana Papryki, jakiegokolwiek wnioski co do jego, Fredry, uczuć względem *Farysa*, tem więcej, że się przecie zarówno z panny Laury, jak z pana Papryki śmieje nie mniej wyraźnie, jak z panny Flory. Co najwyżej wolno z góry, a raczej na podstawie znajomości człowieka i poety wątpić, czy Fredro był zdolny do odczucia w całej pełni, jeżeli nie piękności, to przynajmniej wielkości, wzniosłości *Farysa*, o *Improwizacyi* już nie mówiąc. Ale niezawodnego dowodu na to nie mamy. Mamy za to dowód niezawodny, że się nie poznał Fredro, i to w 34 roku życia, na piękności innego utworu Mickiewicza. Oto brat, Maksymilian, przysłał mu w roku 1827 jeden z najpiękniejszych sonetów miłosnych Mickiewicza, *Ranek i wieczór*. Cóż na to Fredro? „Gdybym nie był pewny, że wiersze *Ranek*, któreś mi przysłał, przez kapłana romantycznego napisane, szczerze ci powiadam, nie przesadzając, że wziąłbym je za przesadną satyrę na ten sposób pisania; nie dziwię się więc teraz, że ludzie rozsądni bij zabij na romantyczność, kiedy marzenia maligny za romantyczność biorą; wprawdzie i Szekspir tak pisał, np. w roli Ofelii, kiedy zwaryowała, ale Hamlet, udając waryata, nic podobnie głupiego nie powiedział” (1). Sąd ten podpisałby z pewnością sam Kajetan Koźmian. Że Fredro żartował sobie z tak ulubionej przez romantyków formy sonetu, o tem świadczyłaby pierwsza redakcja

(1) *Dzieta*, wyd. Biegeleisena IV, 227. — Czy wobec takiego sądu Fredry o Mickiewiczu i o Szekspirze wiadomość, podana przez Ludwika Jabłonowskiego, że „z naszych poetów najwyżej cenił Fredro Słowackiego” (*Kuryer Poznański*, j. w.) zasługuje na wiarę? Wolno i o tem wątpić.

Pana Jowialskiego ze swoim sonetem Ludmira do... salcesonu(1) oraz komedia *Co tu kłopotu* ze swoim sonetem panny Laury „Czemu w nocy księżyc świeci“, gdyby obydwie te sonety nie były raczej satyrą na sonetomanię pseudonaśladowców Mickiewicza. Ale faktem jest, że sam Fredro w młodości, nawet w przejściowym okresie naśladowania romantyków, sonetów nie pisywał. Dopiero później próbował sił na tem polu: wśród jego poezji pośmiertnych znalazły się trzy sonety. Ale cóż, jeden, *Verba veritatis*, ani w swojej potocznej treści, ani w swym jowialnym stylu niekoniecznie harmonizuje z formą sonetu; drugi, *Orzeł*, ma wadliwy wiersz ostatni, któremu brak potrzebnej ilości zgłosek: jedynym prawdziwym sonetem Fredry jest *Westchnienie*, napisane w Paryżu na śmierć siostry Seweryny, w r. 1855 czy 1856.

Ciekawą jest rzeczą, że się właśnie w tym samym 1827 roku, w którym Fredro wydał taki sąd o romantyczności i o „kapłanie romantycznym“, ukazało w *Polihymnii* Szczepańskiego kilka jego własnych utworów „romantycznych“, z których nawet jeden, *Kwiatek biały*, jest, być może, naśladowaniem *Pierwiosnka* „kapłana romantycznego“; a i „powieść z podania gminnego“, *Kamień nad Liskiem*, ogłoszona w *Haliczaninie* w r. 1830, nosi na sobie pewne ślady wpływu nie tylko Mickiewicza, mianowicie *Konrada Wallenroda*, ale i owego Byrona (2), który „każe, aby zawsze w głębi duszy jakiś trapiący wąż się toczył, aby świat cały, cała przyszłość grobowym pokryta była kirem“. Tak, ale wszystkie te i inne jeszcze utwory „romantyczne“ to grzechy młodości; spłacił w nich Fredro daninę panującemu, a raczej zaczynającemu dopiero panować kierunkowi literackiemu, szedł za modą, nie za własnym natchnieniem. To też wszystkie owe *Walki*, *Hedwigi*, *Złamanie wiary*, *Kwiatki białe* i inne ballady i nieballady to utwory tylko niby, tylko pozornie romantyczne: romantycznymi są w nich akcesorya, maniera, technika zewnętrzna, ale tchnienia romantyczności niema tam ani podmuchu, bo go nie było w piersi poety, który nie odczuwał należycie ani fantastyczności, ani, co ważniejsza, pędu uczuciowego romantyków (o prometeizmie już nawet nie mówiąc). I śmiało powiedzieć można, że od tych wszystkich prób „romantycznych“ więcej wartości posiada nawet pierwszy znany nam dzisiaj, przez syna

(1) *Dzieta*, wyd. Biegeleisena IV, 226. — (2) Kucharski w *Pam. Lit.* j. w.

po śmierci ojca ogłoszony (1) wiersz Fredry *Lampartyada*, żartobliwy poemacik w stylu „klasycznym“. A i późniejsze drobne utwory: epigramaty, listy poetyckie, satyry, nie mówiąc już o bajkach pana Jowialskiego, klasycznych nie tylko jako rodzaj poetycki, ale i dla swojej niepospolitej wartości, świadczą bardzo wymownie, że te właśnie rodzaje klasyczne odpowiadały w zupełności talentowi Fredry, a nie romantyczne, w których się, jak to mówią, czuł nie na swoim podwórku. Jeżeli powieść wierszem o *Jeremiaszu Sępie*, *herbu Junosza*, *czeńniku Łuckim* (jeden z wielu okazów rozkwitłej u nas po roku 1831 poezji tradycyjnej) ma niewątpliwie pewną wartość, to jedynie przez żywość opowiadania (zwłaszcza o polowaniu), przez plastykę epiczną: liryzmu, tego przynajmniej, który stanowi nie tylko główną cechę, ale i główną tajemnicę, piękności romantycznych powieści poetyckich, np. *Maryi*, niema tam ani na lekarstwo. W „bajędzie“ *Szewc i dyabeł* jest liryzm pod postacią humoru (jeżeli pusty a niewybredny śmiech można nazwać humorem), ale i tutaj śmiech nie ma nic wspólnego nie tylko z uśmiechem romantyków, czy to rzecznym, czy ironicznym, ale nawet z subtelnym uśmiechem Krasickiego: jest to raczej śmiech „sarmacki“, chociaż, przyznać trzeba, mniej rubaszny i nieestetyczny od śmiechu Reja czy Potockiego. Innego rodzaju śmiech znamionuje przypisywane Fredrze, a do dziś dnia jeszcze obiegające w odpisach wierszydła pornograficzne: jest to, jako smutne dziedzictwo literackie po wieku XVIII, wieku „oświeconym“, ale i „zepsutym“, śmiech Węgieńskiego, Trembeckiego, Naruszewicza, ale znowu nie ma nic wspólnego ze śmiechem romantyków (2).

Nie, romantykiem, raz jeszcze, nie był Fredro w życiu, więc nie mógł być romantykiem w poezji. I jest to nie mniejszym szczęściem dla literatury polskiej wieku XIX, jak dla literatury polskiej wieku XVI było to, że Rej był nieukiem. Gdyby Rej nie był nieukiem, byłby może znakomitym humanistą, ale ojcem literatury polskiej nie byłby prawdopodobnie: gdyby Fredro był romantykiem, mielibyśmy dzisiaj może kilka pereł więcej liryki,

(1) *Przegląd Polski*, j. w. — (2) Że Fredro pisywał wierszydła pornograficzne, to poświadcza jego szwagier: „Aleksander pisał wiele liryków“ (!!) „w sposobie Węgieńskiego lub Godebskiego, przepolszczył osławioną erotyczną tragedję *Abate Casti* i w dosadniejsze barwy ubrał *Sztukę kochania*“. (*Kuryer Poznański* j. w.).

ballady, dramatu fantastycznego, powieści poetyckiej, ale czy mielibyśmy komedye, a przynajmniej takie komedye, komedye klasyczne (z rodzaju zarówno, jak z wartości), bez których poezja nasza — pomimo Bohomolca i Krasickiego, Zabłockiego i Niemcewicza — byłaby kaleką? Prawda, i Musset pisywał komedye (i to tak piękne, jak *Lorenzaccio*), i nie on jeden z poetów romantycznych: lecz ta komedya romantyków była tylko komedya (i imienia, a w najlepszym razie była komedya (albo czasem i tragedya) jednego tylko człowieka, zawsze tego samego, — autora, nie zaś „komedya ludzką“, jak komedya Moliera i — Fredry.

Pociąg do pisania komedyj miał Fredro od dziecka, skoro, jak sam opowiada w pamiętnikach, napisał w dzieciństwie komedye *Strach przestraszony*: podaje nawet jej treść, ale tekst zaginął, co nie jest naturalnie szkoda ani dla komedyi polskiej, ani dla sławy Fredry. Na nowo odezwał się w nim ten pociąg już po odbyciu służby wojskowej (1): wkrótce po osiedleniu się we Lwowie, bo już w roku 1815, napisał „prawie bez namysłu“ komedye w jednym akcie wierszem p. t. *Intryga naprędce czyli Niema złego bez dobrego*, która się dnia 10 marca roku 1817 ukazała na scenie lwowskiej (2), lecz o której, jak się sam przyznaje, „nikt nie wspomniał“; „odebrał ją do poprawy, aby już nigdy nie wróciła na scenę“. Wróciła jednak w r. 1824, poprawiona, ale już pod zmienionym tytułem: *Nowy Don Kiszot*. Za *Intrygą naprędce* poszła wprędce „inna komedya: *Kwita i wodewil: Teatr na teatrze*; lecz gdy Kamiński żądał, aby jedną skrócić, druga potrzebowała muzyki, obie utonęły w morzu zapomnienia (3)“, z którego do dziś dnia nie wypłynęły. W tym samym mniej więcej czasie powstała komedya *Dyliżans*: choćby się nawet nie posia- dało wiarogodnego świadectwa, że to jedna z najwcześniejszych

(1) Ob. autobiografię Fredry, napisaną dla Siemieńskiego, w *Kronice Rodzinnej*, 1876. — (2) Komedye tę, ukończoną d. 1 kwietnia r. 1815, odnalazł szczęśliwie Henryk Cepnik i najpierw podał jej szczegółowe streszczenie w szeregu felietonów p. t. *Nieznana komedya Fredry* (w lwowskiej *Gazecie Porannej*, 1916, nr. 2710 i nast.), a potem wydał ją p. t. *Nieznana komedya Aleksandra Fredry „Intryga naprędce“*, Kraków 1917 (nakładem Akademii Umiejętności). — (3) *Kronika Rodzinna*, j. w.

komedyj Fredry (1), możnaby się tego łatwo domyślić po jej komizmie, który jest jeszcze dosyć pospolity. Podobno sam autor zniszczył rękopis tej komedyi, i jeżeli ją dzisiaj znamy, zawdzięczamy to artyście teatru lwowskiego, Słońskiemu, który złożył rękopis na nowo z ról, przepisanych i rozdanych pomiędzy aktorów (2): komedya bowiem ukazała się na scenie lwowskiej, w roku 1827.

Wszystkie te jednak młodzieńcze komedye to dopiero jakby prolog do twórczości Fredry.

Początek jej rozkwitu przypada na rok 1819, w tym bowiem roku, jak to wiemy od samego Fredry, powstaje *Pan Geldhab*, wystawiony po raz pierwszy na scenie warszawskiej 7 października r. 1821. W roku następnym, 1822, dnia 9 grudnia, na tejże scenie ukazała się *Zręczność i przekora*, a dnia 29 kwietnia — na scenie lwowskiej — *Mąż i żona* (w Warszawie — dopiero 23 czerwca r. 1823). Rok 1824 przyniósł teatrowi warszawskiemu *Cudzoziemczynę* (11 kwietnia) i *Pierwszą lepszą* (14 maja). W roku 1825 nie grano w Warszawie żadnej nowej komedyi Fredry, ale wiemy, że w roku tym pracował nad dwiema nowemi: *Damy i huzary* (pierwsza wzmianka w liście z d. 9 sierpnia) i *List*; Lwów ujrzał je na scenie już w tym samym, 1825, roku, Warszawa — dopiero w następnym: pierwszą — 14 maja, drugą — 26 października, a w kilka dni później, 12 listopada, — *Odludków i poetę*. Komedya *Nikt mnie nie zna* była gotowa już w r. 1826, ale na pierwsze przedstawienie w Warszawie czekała aż do 17 czerwca r. 1827. Na rok 1826 i 1827 przypada praca nad operetką (graną dopiero w r. 1835, we Lwowie) *Nocleg w Apeninach* oraz nad dwiema komedyami: *Przyjaciele*, którą wystawiono w Warszawie 28 września r. 1828, i *Gwałtu co się dzieje*, która się po raz pierwszy ukazała dopiero w r. 1835 na scenie lwowskiej.

Lecz z roku 1827 posiadamy wiadomość o innej jeszcze komedyi, o pierwszym arcydziele Fredry: w liście z dnia 2 marca brat Maksymilian prosi go, aby mu przysłał do Warszawy oprócz *Gwałtu co się dzieje* także i *Nienawiść mężczyzn*, bo taki był pierwotny tytuł *Ślubów panińskich*; jeżeli zaś wziąć pod uwagę, że już 2 marca Maksymilian Fredro wiedział, że brat już napisał,

(1) Doniósł o tem Kraszewskiemu Wiktor Baworowski (już po śmierci Fredry) ob. *Tygodnik Ilustrowany*, r. 1876, nr. 35. — (2) Tamże.

czy też zaczął pisać, tę komedię, to początek pracy nad nią wolno będzie cofnąć do roku 1826. „Tytuł: *Nienawiść mężczyzn* — pisał autor do brata w r. 1827, ale w którym miesiącu, nie wiadomo — pono zostawię, bo jest najstosowniejszy — jeszcze leży w brulionie, ale choć przepiszę, nie wiem, jak taką rzecz przesyłać, trzebaby być samemu i samemu czytać“. W tekście jednak, przepisany na czysto, komedia ma tytuł inny: *Magnetyzm*. Przez lat kilka nie mamy o niej żadnych dalszych wiadomości. Dopiero w r. 1833, d. 15 lutego, wystawiono ją we Lwowie p. t. *Magnetyzm serca* (w tydzień później *Magnetyzm* przerobiły afisze na *Magnetyzmek*), a d. 16 listopada r. 1834 — w Warszawie p. t. *Słuby panieńskie*.

A tymczasem powstawały inne komedye. Dnia 7 kwietnia r. 1832 ukończył Fredro pracę nad pierwszą redakcją *Pana Jowialskiego*, i w tej to zapewne redakcyi ukazała się komedia na scenie lwowskiej 22 czerwca tegoż roku, na scenie warszawskiej — już w ostatecznej redakcyi — dopiero 10 maja r. 1835. Kiedy się rozpoczęła praca nad *Zemstą*, *Dożywociem* i *Ciotunią*, dotychczas nie wiemy; wiemy tylko, że te trzy komedye wystawiono po raz pierwszy we Lwowie: *Zemstę* — 17 lutego r. 1834, *Ciotunię* — 16 czerwca tegoż roku, *Dożywocie* — 12 czerwca roku następnego. Warszawa długo czekała i na *Dożywocie* — do 9 kwietnia r. 1845, i na *Zemstę* — do 26 września tegoż roku, ale najdłużej na *Ciotunię*, bo aż do 9 maja r. 1858.

Do tej pierwszej epoki twórczości Fredry należy chronologicznie jedna jeszcze komedyjka w jednym akcie, a raczej w jednej scenie: *Koncert*, która była gotowa co najpóźniej w roku 1834, skoro przeznaczał ją Fredro do czwartego tomu *Komedyj*, a ten tom wyszedł w tym właśnie roku (1).

Komedye pośmiertne zaczęły się ukazywać na scenach polskich w roku 1877 dopiero (2). Co do czasu ich pisania, wiemy to jedno, że *Ostatnia wola* pochodzi z roku 1867; pozatem chronologii ich nie znamy. Wiemy tylko, kiedy powstała pierwsza

(1) Powyższe zestawienie chronologiczne, z pewnością bardzo jeszcze niedokładne, oparto na wydaniu Biegeleisena, na informacji chronologicznej w wydaniu warszawskim z roku 1871, na dziele St. Peplowskiego *Teatr polski we Lwowie* i na biografii J. N. Kamińskiego, napisanej przez L. Bernackiego (w *Stuleciu Gazety Lwowskiej*). — Ob. także Schreiber, j. w.

(2) Tarnowski, *O pośmiertnych komedjach Fredry*.

z komedyj pośmiertnych. Zdawałoby się, że skoro sam Fredro w wierszu *Pro memoria* mówi, iż milczał lat piętnaście, więc na nowo wziął pióro do ręki w roku 1850; w istocie milczał dłużej, w tym samym bowiem wierszu mówi:

Udając zaś fantazyą przed grożącą kozą,
Napisałem komedią, lecz tym razem — prozą;

koza groziła mu od dnia 3 grudnia roku 1853, t. j. od daty niewykonanej uchwały sądowej aresztowania go, aż do dnia 8 marca roku 1854, t. j. do daty uwolnienia; w tym więc czasie dopiero, a więc w lat coś osiemnaście po nieszczęsnej obietnicy zamilczenia, napisał pierwszą ze swych komedyj „pośmiertnych“, ale którą, niewiadomo, bo większość ich napisał prozą (1). Dość, że

...napisawszy jedną, po szczęsnym połogu,
Do dawnego niestety wróciłem nałogu.

Tak pisał Fredro, ale my sobie mówimy wcale nie „niestety“, tylko: na szczęście!

A czemu zawdzięcza literatura nasza to swoje wielkie szczęście, że ma komedye Fredry? Czy ich ogólna geneza psychologiczna jest taka sama może, jak komedyj jego poprzedników, to jest, czy i on pisał komedye w świadomym zamiarze przyniesienia pożytku społeczeństwu?

Bo jego poprzednicy zawsze myśleli bądź o tem, żeby umoralnić swój naród, bądź też o tem, żeby wzbogacić literaturę narodową rodzajem, który w literaturach innych narodów cywilizowanych dawno już doszedł do wspaniałego rozkwitu. Wacław Rzewuski zapatrywał się na komedię, jako na środek do ośmieszania występków, a to rozumie się w celu uleczenia z nich człowieka; jego zdaniem tragedia uczy cnoty wprost, komedia — pośrednio:

Tragicznych igrzysk pieśń uczy nas cnoty,
Komiczne pienie z ludzkich wad się śmieje;
To lży pijaństwo, kosterstwo, załoty,
Tamta rycerskie wysławia nam dzieje (2).

(1) Być może, iż pierwszą komedią pośmiertną jest *Wielki człowiek do małych interesów* (ob. Tarnowski *Rozprawy i sprawozdania* II, 100). — (2) *Zabawki wierszopiskie*, str. 8.

Bohomolec mniemał, że „ten... jest jedyny cel komedii, aby żartując z tego, co jest naganne, odrażała drugih od tego umysły“, i że „która komedya do tego celu nie zmierza, nie może się nazwać komedya“ (1); i w tym to właśnie celu pisał wszystkie swoje komedye, nie tylko szkolne, ale także i „na teatrum Jego Królewskiej Mości“. Nie inne poglądy miał Czartoryski. Wprawdzie, kiedy się czyta jego przedmowę do *Panny na wydaniu*, to zrazu jest się skłonny mniemać, że autor, mówiąc o celu poezyi dramatycznej, zajmuje stanowisko ściśle estetyczno-psychologiczne: celem tragedyi jest, mówi, „wzniecić w spektatorach litość czyli postrach, lub też te dwa poruszenia społem, — przez powieść... nieszczęśliwości, które spotkały osobę jaką, w najwyższych stopniach życia będącą“; celem zaś komedyi jest „niespokojność stworzyć w patrzących się o powodzenie osób udanych, wynikającą z trafunków przykrych, w które wpadać im się zdarza... i które mają być raczej umartwienia, jak prawdziwe nieszczęścia“. Tuż jednak potem widzi się, że to stanowisko nie jedyne, że i Czartoryski za główne zadanie poezyi dramatycznej poczytywał ostatecznie pożytek moralny: tragedia mianowicie ma nas „do cnoty, do dzieł heroiczych zachęcać“, komedya zaś — poprawiać nas „w wyśmianych przywarach“; „drwieniem z osób sztydnych pobudzając nas do śmiechu, zakłada sobie komedya poprawić w nas defekta, które wystawia, i lepszymi nas w towarzystwie uczynić“. Krasicki był tego samego zdania: „Cel tragedyi razem z komedya jest powieścią i widokiem obwieścić ludzkie czyny, z tą różnicą, iż tragedia bojaźń, żal i politowanie, komedya radość i ukontetowanie wzbudzać powinna; wszystkich takowych widowisk celem powszechnym być powinno zachęcenie do cnoty, obmierzenie zbrodni, w tragedyi — przez złe bezprawia skutki, w komedyi — przez wyszydzenie, pobudzające do wzgardy i śmiechu“ (2). Oprócz tych celów moralnych dużo większą jeszcze rolę w genezie komedyj Krasickiego odegrała z pewnością naczelną idea całej wogóle jego twórczości literackiej, to znaczy chęć wzbogacenia literatury ojczystej pięknymi wzorami różnych rodzajów literackich (3). Jakie poglądy na za-

(1) Przedmowa do *Matżeństwa z kalendarza*. — (2) *O rymotwórstwie i rymotwórcach*, część I, § 7. — (3) *Ob. Krosienka*, koniec sceny ósmej aktu drugiego.

dania komedyi miał Zabłocki, tego bezpośrednio nie wypowiedział; może się nawet nie zastanawiał nad tem:

Nie wiem, skąd mi się pisać komedye wzięło —

wyznaje otwarcie w odzie do księcia generała, umieszczonej na czele *Zabobonnika*; ale księżę generał wiedział dobrze, on to go bowiem przecie skłonił do pisania komedyj: chodziło mu z jednej strony o wzbogacenie repertuaru polskiego, a z drugiej o to, żeby „poprawić“ w społeczeństwie polskiem „defekta“; tym więc sposobem i komedye Zabłockiego miały cele praktyczne, użyteczne, nieraz może, np. w *Baliku gospodarskim*, bez ich uświadamienia sobie przez autora, ale często z zupełną ich świadomością, w takim np. *Sarmatyzmie* i wogóle w komediach satyrycznych. Świadomemi satyrami są także komedye Drozdowskiego, Kossakowskiego, Tomaszewskiego, a tem bardziej — Niemcewicza, którego zdaniem „sztuki teatralne mają za cel poprawę obyczajów“, a „w kraju wolnym, gdzie każdy obywatel składa część powszechnego rządu, nie tylko prywatnego życia obyczaje, ale zdrożne względem całości krajowej opinie prostować należy“ (1). Do jakiego stopnia tendencya, mianowicie myśl obywatelska, górowała w twórczości komedyopisarskiej Niemcewicza nad względami artystycznymi, tego jeszcze wymowniej od przedmowy do *Pana Nowiny*, w której zaraz na początku czytamy, że „gdyby autorowie dramatyczni mieli tylko na celu bawić i rozweselać publiczność, powołanie ich nie byłoby godnem ducha prawdziwie obywatelskiego“, — dowodzi przedmowa do *Samoluba*, gdzie się autor szczerze przyznaje do tego, że pogwałcił prawdę artystyczną dla tendencji. Z tejże przedmowy dowiadujemy się, że także o kulturę języka ojczystego chodziło Niemcewiczowi, jego bowiem zdaniem, „odłożywszy na stronę pożytki, wpływające na moralność i obyczaje..., nic bardziej upowszechnić języka narodowego nie może, jak wydoskonalenie sceny ojczystej“. Że się i Bogusławski kierował w swojej twórczości dramatycznej względami praktycznymi, to sam niejednokrotnie wyznaje, mówiąc np. w *Uwagach* do przekładu *Szkoły obmowy* Sheridana, że „komedya, która, wyśmiewając szkodliwe ludzkiemu społeczeństwu wady, poprawia obyczaje, im dokładniej zamiaru swego dopełnia, tem

(1) Przedmowa do *Powrotu posta*.

za doskonalszą uważana być powinna“; w *Uwagach* zaś do przekładu, a raczej do przeróbki, *Szkoły kobiet* Moliera, tłumaczy się, że jeśli „nadał osobom polskie nazwiska i rzecz całą do krajowych przystosował obyczajów“, to dlatego, iż „wówczas wszystkie komedye chciano mieć poprawiającemi domowe wady i miłość cudzoziemszczyzny mniej jeszcze zajmowała serca Polaków“. Dmuszewski nie wyznał bezpośrednio, że i jemu chodziło głównie o naukę, zwłaszcza patryotyczną, ale z jego „dzieł dramatycznych“ wszędzie, jak szydło z worka, wygląda tendencya. Co ciekawe, że się nawet Korzeniowski nie ze wszystkiem jeszcze wyżył poglądów na utylitarne cele komedyi: w *Kursie poezyi* (1829) mówi wprawdzie, że „głównym celem komedyi“ jest „obudzenie śmiechu przez wystawienie śmieszności ludzkiej“, ale potem dodaje, że „celem komedyi jest nie tylko rozweselenie i zabawa słuchaczy, ale oraz rozwinięcie skrytości serca ludzkiego, jego dobroci, słabości i wykroczeń z przyzwoitych granic“; co więcej mówi, że „fundamentem komedyi“ jest „satyryczne wystawienie obyczajów“, satyrę zaś zalicza do poezyi dydaktycznej.

Wróćmy teraz do pytania: czy do pisania komedyj skłoniły Fredrę te same względy, co jego poprzedników, to znaczy względy praktyczne, obywatelskie? czy i on za główny cel komedyi poczytywał poprawę społeczeństwa? Nic nie upoważnia do takiego przypuszczenia. Wprawdzie w przedmowie do wydania zbiorowego komedyj i on coś mówi o zwalczaniu wad społeczeństwa, a kiedyś wyraził się, że pisał komedye nie po to, „by dudków do śmiechu pobudzać“: ale to wszystko bynajmniej nie dowodzi, żeby najważniejszym pierwiastkiem genezy psychologicznej jego komedyj była, jak u wszystkich jego poprzedników, tendencya dydaktyczna. „Komedia wyłącznie tendencyjna — są jego własne słowa (1) — nic nie nauczy, nikogo nie poprawi, więcej zawsze w niej złości, niżeli prawdy“. Zapewne znajdzie się czasem i w jego komedjach pierwiastek dydaktyczny — pod postacią morału, niekiedy nadto wyraźnego, jak np. w *Cudzoziemczyźnie*, gdzie na słowa Radosta:

Co cudze, dyabła warte, a najlepsze swoje —
odpowiada Żdzisław, i to z pewnością w imieniu autora, ale z charakterem własnym w najzupełniejszej zgodzie:

(1) *Zapiski starucha*.

Nie, wszyscy za granicę jedźmy na lat parę,
 Zbierajmy to, co dobre, czy nowe, czy stare;
 A potem, gdy wrócimy, każdy z was mi przyzna,
 Że miłe cudze kraje, lecz miłsza ojczyzna.

Podobnież i komedia *Nikt mnie nie zna* kończy się morałem:

Klara. Przebaczasz mi więc szczerze, żem cię mogła dręczyć?

Marek. Przebaczam z duszy, serca i mogę zaręczyć,
 Że nie spełźnie daremnie ta nauczka mała:
 Podejrzliwość na zawsze władać mną przestała.

Czesław. I bardzo sprawiedliwie. Wierz mi, przyjacielu:
 Ta furja bezsenna nigdy nie ma celu,
 Nie polepszy dobrego, złe pogorszy życie;
 Kto byłby trzpiotem jawnie, będzie łotrem skrycie.
 I tysiączne w pożyciu uczą nas przykłady,
 Że podejrzliwość bywa matką wszelkiej zdrady.

Ale podobne morały (których nie zarzuci jeszcze Korzeniowski), nie mówiąc już o tem, że są niezmiernie rzadkie, ukazują się w komediach zawsze, bez wyjątku, jako coś wtórnego, okolicznościowego, niemal przypadkowego, tak, że nawet mowy być nie może o tem, aby chęć uczenia można było poczytać za pobudkę do pisania komedyj.

To samo zupełnie da się powiedzieć o ich pierwiastku satyrycznym. Najznamienniejszą cechą naszej komedyi przed Fredrą jest świadoma tendencja satyryczna, Fredro tymczasem nie zna jej prawie zupełnie. *Brytana Brysia*, który jest niewątpliwie świadomą satyrą na życie publiczne w Galicyi, nikt przecie nie nazwie komedią (sam autor nazwał ją tylko „dramatyczną bajdą“). A jeżeli tak, to wśród komedyj Fredry jedna jest tylko, i to jednoaktowa, komedyjka, która istotnie budzi podejrzenie, że główną rolę w jej genezie odegrała świadoma tendencja satyryczna i że ta tendencja wyprzedziła konkretną wizję artystyczną. Tą komedyjką jest *Teraz*, ale nawet i w niej, jak wolno mniemać, świadomy zamiar pisania satyry na to wstrętne zmateryalizowanie, którego się Fredro, rozgoryczony na starość, dopatrywał nie tylko w starszem, ale i w młodszem pokoleniu, jest owocem nietyle tendencji satyryczno-dydaktycznej, ile artystycznej potrzeby wyładowania nagromadzonej w sercu goryczy: *Teraz* to satyra liryczna, nie dydaktyczna.

Pozatem czy wolno choć o jednej komedyi powiedzieć, że

ma tendencję satyryczną? *Pan Geldhab* jest niewątpliwie satyrą na parweniustwo, i to nie mniej świetną, jak np. *Dożywocie* — na skąpstwo i chciwość: ale satyry to mimowolne, nie zamierzone, płynące z prawdy artystycznej postaci Geldhaba i Łatki.

Cóż więc skłoniło Fredrę do artystycznego tworzenia tych i wszystkich innych postaci i wogóle komedyj? Nieprzeparty, żywiołowy pęd twórczy, więcej nic — jak u każdego prawdziwego poety, poety z powołania, z bożej łaski. Miał Fredro wrodzone zamiłowanie, a i wrodzoną zdolność, do postrzegania charakterów ludzkich; szczególnie uderzały go różne ich cechy ujemne, a sprowadzał je do jednego wspólnego mianownika — do głupoty, która też stanowi ulubiony temat jego aforyzmów w *Zapiskach starucha*: „Niema większej radości dla głupiego, jak znaleźć głupszego od siebie; tyś głupi, ale on głupszy, wielka stąd radość“; „Nie siej durniów, sami wschodzą“; „Zaćmienia słońca lub księżyca obliczysz co do minuty, ale zaćmienia rozumu — nigdy“; „Głupoty straszna potęga ziemię burzy, piekła sięga“; „Głupstwo się nie rentuje, a jednak ma kurs stały“. Może go ta głupota drażniła, a może i martwiła, ale przedewszystkiem — śmieszyła; śmiech zaś w życiu ludzkim, przy całym swoim „pessimizmie“, cenił tak bardzo, że człowieka, nie umiającego i nie lubiącego się śmiać, poczytywał za nienormalnego: „Kto się nigdy nie śmieje, od tego zimno wieje“, — i miał zupełną słuszność. Otóż przyrodzony, niewstrzymany pęd twórczy Fredry wiódł go do śmiechu, do ośmieszania ludzi mniej lub więcej głupich, albo przynajmniej nierozsądnych: oto geneza psychologiczna jego komedyj. Na ich czele możnaby śmiało położyć, jako motto, słowa, które ani jeden z naszych dawniejszych komedyo-pisarzów nie miałby prawa przyozdobić swoich komedyj:

Sobie śpiewam, a Muzom, —

z tem rozumie się zastrzeżeniem, które powinno być od tego hasła zawsze nieodłączne, że i on, jak wszyscy prawdziwi poeci, nie wyłączając największych, rachował się z tem, i to o wiele skrupulatniej, niż się to zwykle mniema, że choć „śpiewa sobie“, musi jednak swej pieśni nadać taką formę artystyczną, żeby jej inni z upodobaniem słuchali.

Wbrew bowiem temu, co się o nim pisze i mówi, troszczył

się bardzo pilnie o formę swoich komedyj, tych przynajmniej, które za życia ogłosił. Nazwano go dyletantem w sztuce pisarskiej, wprawdzie z bardzo pięknym dodatkiem: genialny; kto tylko pisał o nim po ogłoszeniu jego pamiętnika, przytaczał jego wyznanie, że się dopiero w obozie od kolegi swego Dąbrowskiego dowiedział o istnieniu średniówki; „to była — mówi Fredro — pierwsza oraz jedyna nauka rymotwórstwa, którą za życia otrzymałem“. Przeczyć temu oczywiście nie wolno; ale nie wolno także wyprowadzać stąd wniosku, jakoby nad sztuką pisarską, odkąd się już twórczości komedyoписarskiej poświęcił, pilnie fałdów nie przysiadawał. Wiersz jego komedyj nie jest z pewnością przerzeźbiony, jak np. wiersz Trembeckiego i Felińskiego (dodałoby się jeszcze: jak wiersz Koźmiana i Szymanowskiego, gdyby wszelkie wogóle porównanie z takimi wierszopilnikarzami nie ubliżało Fredrze), ale czy nie jest czasem wyrzeźbiony, chociaż nie w tym stopniu, co wiersz Krasickiego w *Satyrach*? czy nie nosi na sobie śladu świadomej pracy artystycznej, zwłaszcza kiedy się go porówna z wierszem poezyj ulotnych, nie przeznaczonych do druku?

A kompozycja! W komedyi *Godzien liłości* poeta Elwin na pytanie Dormunda, jaki ma plan postępowania, odpowiada: „Plan? A plan naco? Od czegoż szczęście? I autor dramatyczny nie ma planu przed sobą, jak szyny wykutej. Ma coś..., czegoś nie ma... Napisze tytuł..., potem kręci, wykręca, kradnie, łąta, płata, i koniec końców ojciec staje między kochankami, dostaje czkawki z rozczulenia i powiada drżącym głosem: Niech was Bóg błogosławi!“ Niejednemu może przyjdzie na myśl, że to wyznanie samego Fredry, że i on pisał naprzód tytuł komedyi, a potem, nie obmyślawszy należycie budowy, zaczynał pisać, spuszczając się na los szczęścia, jak się to zwykle mówi, a właściwie na łaskę podświadomości, jak to „szczęście“ nazywa psychologia. Ktoby tak myślał, tegoby syn Fredry mógł w takim mniemaniu utwierdzić, i to świadectwem, pochodzącem z dobrego źródła, bo od ojca, że *Męża i żonę* zaczął Fredro pisać „bez planu i już miał kilka scen napisanych, gdy właściwego węzła sztuki ani jej rozwiązania jeszcze nie był znalazł“ (1). Do tego świadectwa dodaje Jan Aleksander Fredro już od siebie: „W istocie jest to rzadki,

(1) *Przegląd Polski*, j. w., 384.

może w swoim rodzaju jedyny wypadek, by autor dobrą komedję napisał, nie mając przy zaczęciu w myśli przynajmniej ogólnych zarysów“. Ten dodatek jest „w istocie“ niezrównany w swojej... naiwności. Dobra budowa utworu literackiego, przynajmniej dłuższego, jest w drobnej tylko mierze owocem „szczęścia“: w głównej mierze jest owocem świadomej pracy artystycznej, często bardzo mozolnej; wiedzieli o tem doskonale wielcy artyści francuscy, Racine czy Flaubert, wiedzą i dzisiejsi, Anatol France czy Bourget, a i u nas wie o tem doskonale Weyssenhof, po śmierci Sienkiewicza jeden z bardzo niewielu naszych artystów, który się swemu wielkiemu talentowi nie pozwala spuszczać na polskie „jakoś to będzie“, który swoje najlepsze powieści nie tylko pisze, ale i buduje. Otóż *Mąż i żona* posiada budowę nie tylko dobrą, ale nawet bardzo dobrą, więc jeżeli naprawdę Fredro pisał tę komedję „bez planu“, to jej bardzo dobra budowa dałaby się wytłomaczyć chyba tem jedynie, że pisząc ją, miał przed oczami jakąś gotową, bardzo dobrze zbudowaną komedję — obcą, którą czytał dopiero, pisząc swoją, i dlatego „już miał kilka scen napisanych, gdy właściwego węzła sztuki ani jej rozwiązania jeszcze nie był znalazł“. Lecz posądzać go o coś podobnego byłoby dlań większą jeszcze ujmą, niż porównywać jego żywy wiersz z martwym wierszem pseudoklasyków; na podobną procedurę pozwalał sobie może Zabłocki, ale nie Fredro. Natomiast żadną nie będzie ujmą, a przynajmniej bez porównania mniejszą, jeżeli się zagadkę estetyczną, jakim sposobem komedya *Mąż i żona*, choć pisana „bez planu“, ma jednak bardzo dobrą budowę, rozwiąże w ten sposób, że pisząc ją, Fredro miał wprowadzić nie przed oczami, ale w pamięci jakiś wzór, napisany z planem; i kto wie, może z czasem krytyka sprawi *Mężowi i żonie* taką samą, albo i większą niespodziankę, jak już sprawiła innym niektórym komedjom, wykrywając ich źródła literackie. Póki to nie nastąpi, wolno na razie przypuszczać, a przynajmniej się łudzić, że komedya to oryginalna i że Fredro powiedział synowi, a syn nam, szczerą prawdę, to jest, że naprawdę zaczął pisać *Męża i żonę* bez planu: ale w takim razie już nie tylko wolno, ale koniecznie trzeba, przypuścić, że nie znamy tego początku, a może i całej tej komedyi w pierwszej redakcyi. Do niemożliwości to nie należy: z tego, że się wśród rękopisów Fredry znalazła jedna tylko

redakcja *Męża i żony*, ta, którą znamy z druku, nie wynika jeszcze bynajmniej, żeby redakcyi ostatecznej nie poprzedziła wcześniejsza: mógł ją przecie autor zniszczyć.

O tem bowiem, że Fredro bywał nie raz i nie dwa razy z pierwszego rzutu niezadowolony, świadczy nie tylko przerebienie jednoaktowej *Intrygi na prędcie* na trzyaktową komedję *Nowy Don Kiszot*, ale i praca nad późniejszymi komedjami, uwydatniona przez Biegeleisena (1), który zaskarbił sobie tę niemałą zasługę, że pierwszy zbadał ich autografy i uwzględnił je w przypisach do tekstu, wyszczególniając różnice pomiędzy drukiem, t. zn. ostatnią redakcją, przygotowaną przez autora do druku, a wcześniejszymi redakcyami, czy to całych komedyj, czy poszczególnych scen. Szczegółowem zbadaniem tych różnic wartoby się kiedy zająć; w każdym razie już dzisiaj wolno powiedzieć, że ów dyletantyzm Fredry, ów brak świadomej pracy artystycznej nad komedjami, jest — legendą; z autografów bowiem okazuje się jasno, że przedewszystkiem Fredro bardzo starannie obmyślał plan komedyj, że szkicował go sobie nawet na papierze; że dalej niektóre komedye, już po ich napisaniu, przerabiał, przyczem zmiany poszczególnych pomysłów sięgały czasem dość daleko, jak np. w *Zemście*, że wreszcie pracował nad językiem, stylem i wierszem (2), przyczem i tutaj zmiany sięgały czasem dość daleko; tak np. pierwszy rzut *Dam i huzarów* pisał Fredro wierszem, tymczasem w ostatecznej redakcyi mamy prozę; *Śluby panięskie* pisał zrazu wierszem białym, my zaś znamy je już w wierszu rymowanym.

Rękopisów komedyj pośmiertnych dotychczas nie wydano (nie wiadomo zresztą, czy się dochowały); że jednak i te komedye nie są improwizacyami, tylko owocem pracy artystycznej, to widać choćby tylko z ich kompozycji; a i wśród nich jest jedna (*Jestem zabójcą*), którą, jak to nie trudno spostrzedz, zrazu pisał Fredro wierszem, później dopiero przerabiał wiersz na prozę, zresztą już nie tak pilnie jak w *Damach i huzarach*, tak, że tu

(1) *Dzieła*, pięć tomów, Lwów 1897. — (2) Spostrzegł to już najznakomitszy z naszych współczesnych krytyków literackich, Adam Siedlecki, który mówi już tylko o „na pół dyletanckiej” prostocie stylu Fredry (w artykule p. t. *Literatura nieliteracka w Tyg. Illustr.* 1915).

i owdzie z pod prozy wygląda wiersz (1). Ale bo też wogóle w komedye późniejsze nie kładł już Fredro tyle pracy, co w dawniejsze; tłumaczy się to zapewne nie samą tylko starością autora, ale i tem jeszcze, że nie przeznaczał ich ani na scenę, ani do druku.

(1) np. „Ja na niego, a on na mnie | gwizdże, huka, miauczy, pieje, | figę składa, serka skrobie, | dziesięć palców przed nos składa“. Albo: „Zaraz będą, jak komary | (brzęczeć) w dzień i w nocy fanfarony, | (darmojady) i sportsmanów całe roje“. Albo jeszcze: „To huknęło! to walnęło! | mało się nie wywróciłem; | (nawet pono) krew mi z nosa... a co? uciekł? | (I owszem...) Gdzie tam uciekł! poszedł z dymem.

ROZDZIAŁ CZWARTY

Źródła pomysłów

„Nie masz jednej jego komedyi, — pisał o Fredrze w *Tygodniku literackim poznańskim* bezimienny autor *Uwag ogólnych nad literaturą w Galicyi* — którejby albo osnowa, albo jakoweś znaczenie, lub scena cała, lub szczególne miejsce, nie były wzięte żywcem skąd inąd, a znajdują się i takie, które i co do treści i co do układu szczerem są tylko tłumaczeniem, np. *Mąż i żona*“. Co za szkoda, że autor nie nazwał po imieniu tych źródeł, że wymienił jedno tylko... nie istniejące; bo, jak dotychczas przynajmniej, historia teatru francuskiego nie zna żadnego „*Chevalier à Pios du Bas Poitou*“, z którego pochodzić mają „całe ustępy“ *Pana Jowialskiego*, „za bardzo narodowe uważane“; byłby autor oszczędził dzisiaj badaczom mozolnej pracy wyszukiwania źródeł literackich komedyj Fredry, byłby także uniemożliwił posądzenie, że się jednak trochę zapędził, odsądzając je tak bez ogródki od oryginalności: widocznie nie wiedział, czy też nie rozumiał, że oryginalność utworu poetyckiego polega na oryginalności nietyle inwencji, ile opracowania artystycznego.

Na razie jednak idzie nam tylko o inwencję, o bajki komedyj: czy pod tym względem Fredro istotnie nie jest pisarzem oryginalnym, jak to twierdzi i jeden z dzisiejszych krytyków (1), który, stwierdzając, że Bohomolec, Zabłocki, Bogusławski „obrabowywali bez skrupułu obcych autorów, kukułcze literaturze pol-

(1) Tadeusz Dąbrowski, *Józef Korzeniowski (w pięćdziesiątą rocznicę zgonu)*, w *Bibl. Warsz.* 1913, IV, 218.

skiej podkładając jaja“, dodaje, że i „Fredro wraz z Zabłockim, uchodzący za jednego z najbardziej rodzimych polskich pisarzy, nie o wiele inaczej sobie poczynął?“ Zanim odpowiemy na to pytanie, rzućmy okiem na dzisiejszy stan badań nad źródłami literackimi pomysłów komedyj Fredry.

Dokładne zbadanie źródeł literackich jego komedyj jest rzeczą niezmiernie trudną, raz dlatego, że, jak to już widzieliśmy, nie tak wiele mamy wiadomości o jego lekturze, a powtóre, że on sam raz tylko jeden wymienia obce źródło swej komedyi, i to drugorzędnej: przyznaje się mianowicie, że *List* napisał „podług niemieckiej powieści *Der unruhige Abend*“, czyjej, tego do dziś dnia nie wiemy. Żebyż był poczynił choć takie wyznania o źródłach swoich komedyj, jak Skarbek albo — z komedyopisarzy francuskich — Picard! Ale trudno: wymagać od poety, żeby się troszczył o ułatwianie krytykom śledzenia źródeł jego twórczości, byłoby śmiesznością nie o wiele mniejszą, jak żal jednego z profesorów niemieckich do Goethego, że swoim długiem życiem utrudnił mu dobry podział historii literatury niemieckiej na epoki.

Jedno wszakże wyznanie, dla krytyki bardzo ważne, pozostawił po sobie Fredro: „Z ojczystych wzorów, osobliwie współczesnych, niewiele mogłem skorzystać“ (1). Nie mówi: „nic“, tylko: „niewiele“; my zaś dodajmy od siebie: bardzo niewiele, a może nawet nic, jeżeli idzie o zapożyczanie gotowych pomysłów do komedyj, bo jeżeli chodzi o samo pisanie komedyj, to — bardzo wiele. Brunetière, zastanawiając się, czy słusnie Corneille, jako autor *Łgarza*, uchodzi za mistrza Moliera, odpowiada: „Według mnie, Moliere winien Corneillovi jedynie to, co pisarz bez względu na swą wielkość... zawsze winien tym, którzy są jego poprzednikami w historii uprawianego przezeń rodzaju literackiego“ (2). Podobnież Fredro: gdyby nie Bohomolec i Krasicki, Zabłocki i Niemcewicz, to i tak pisałby może, a nawet niewątpliwie, komedye, ale nie pisałby tak znakomitych, jakie pisał, byłaby to tylko próba komedyopisarstwa polskiego, ale nie jego — zenit;• albowiem, jak tego uczy historia literatury, pierwszy przedstawiciel tego lub owego rodzaju literackiego w ojczystej

(1) *Kronika Rodzinna*, j. w — (2) *Les époques du théâtre français*, wydanie siódme, Paryż 1909, str. 49.

literaturze, choćby nawet w literaturach obcych były już arcydzieła tego samego rodzaju, sam arcydzieła nie stworzył; jedynym chyba wyjątkiem w literaturze całego świata jest Dante. W tem znaczeniu, ale tylko w tem, wolno się pisać na pogląd, że „bez Zabłockiego“ (i innych) „nie byłoby Fredry“ (1). I to jest właśnie owo „bardzo wiele“. *Śluby panieńskie* nie zawdzięczają ani jednego konkretnego pomysłu naszym dawniejszym komedyopisarzom, ale część swego istnienia — zawdzięczają.

Zemsta ma podobno zawdzięczać jednemu z nich, Zabłockiemu, już niektóre konkretne szczegóły pomysłu: tak się przynajmniej pospolicie myśli; co więcej, nazwano ją nawet „genialną przeróbką *Sarmatyzmu*“ (2). Że jest pomiędzy temi komediami podobieństwo, temu nikt nie zaprzeczy; to jednak podobieństwo zredukowano bardzo słusznie (3) do trzech pierwiastków, którymi są: spór o granicę, scena bójki i scena pojednania. Otóż, nie mówiąc już o tem, że te pierwiastki mogły być ostatecznie płodem własnej inwencji Fredry, która się przecie, jak to niebawem zobaczymy, zasilala nie samą tylko literaturą, ale i obserwacją realnego życia, — pytamy: czy ten nawet, kto jest pewny, że źródłem tych wszystkich trzech pomysłów jest literatura, nie życie, ma prawo twierdzić stanowczo i bezwarunkowo, że tem źródłem jest właśnie *Sarmatyzm*? Nie, chociaż bowiem dotychczas nie wykryto jeszcze źródła tej komedii, byłoby niczem innem, tylko łudzeniem samego siebie, przypuszczać, żeby się Zabłocki zdobył, ten jeden raz w życiu, na komedję oryginalną; bądźmy spokojni: prędzej czy później wyjdzie na jaw źródło francuskie *Sarmatyzmu*, i wtedy dopiero będzie można odpowiedzieć na pytanie, która komedya odegrała rolę w genezie literackiej *Zemsty*: francuska, czy przerobiona z niej polska? Póki zaś źródła *Sarmatyzmu* nie znamy, nie mamy prawa do mniemania, żeby się Fredro u Zabłockiego zadłużył.

I jeszcze. Kiedy Gustaw ze *Ślubów panieńskich*, zakochany w Anieli, mówi jej, że kocha, ale nie ją, tylko inną Anielę, to przypomina się trochę *Fircyk w zalotach*, kiedy wyznaje Podstolinie, że kocha „piękność większą nad ziemskie“, ale nie mówi,

(1) Günther, *Przegląd Polski*, tom 173. — (2) Kielski w przedmowie do wydania *Zemsty* w *Arcydzielnach polskich i obcych pisarzy*. — (3) Kucharski, *Geneza Zemsty* w *Bibl. Warsz.* 1909, II, 451.

że tą pięknoscią jest ona sama. A kiedy w *Małżonkach pojednanych* hrabina, „dobywając“ w obecności hrabiego „z kieszeni chustkę ku otarciu łez, wyciąga z chustką listy“, które padają na podłogę, to przypomina się, może już nawet nie trochę, ta scena z *Męża i żony*, w której Elwirze wypadają z szala całe paki listów. Lecz źródłem literackim tych pomysłów mogły być znowuż nie polskie komedye Zabłockiego, tylko te francuskie, które przerabiał, to znaczy: *Fircyk zakochany* Romagnésiego i *Przesąd modny* La Chausséego.

Nie ulega dalej wątpliwości, że istnieje pewne podobieństwo pomiędzy Papkinem a Figlackim ze *Staruszki młodej* Bohomolca. Jak Papkin przechwala się przed Cześnikiem:

Niech truchleje płęć zdradziecka!...

Giną za mną te kobiety!...

Tylko spojrzę, każda moja:

tak już Figlacki chełpił się przed Katrynką, że „żadnej w Warszawie niema damy“, którejby „serca sobie nie podbił“, i dodaje: „Kiedy idę przez ulicę, to wszystkich panienek serca za mną hurmem lecą; muszę się od nich, jak od much, oganiać“. Wyprowadzać jednak z tego podobieństwa wnioski o zależności Fredry od Bohomolca byłoby rzeczą równie nieuzasadnioną, jak z analogij, zachodzących, a przynajmniej upatrywanych (1), pomiędzy *Ostatnią wolą* a *Pielgrzymem z Tenczyna czyli obrazem dobroczyńcy*, wnosić, że się Fredro zapożyczył u Majeranowskiego, albo np. że pomysł komedyi, ośmieszającej *Cudzoziemczynę*, zawdzięcza *Paryżaninowi polskiemu* Bohomolca, albo *Warszawianinowi w domu* Kossakowskiego, albo jeszcze *Małżeństwu w rozwodzie* Tomaszewskiego.

Dopatrywano się też pewnego wpływu komedyi Bohomolca *Kłopoty panów* na *Pana Jowialskiego*: z tej to komedyi, „jeśli nie z farsy Baryki p. t. *Z chłopa król*“, wziął jakoby Fredro pomysł „do sceny przebrania śpiącego Ludmira za sułtana, jak tam przebierają pijanego chłopa za króla“ (2). I na to niema żadnego dowodu: przecie pomysł to bardzo stary i bardzo popularny, — znaly go doskonale już facecy średniowieczne i późniejsze, a że i w dramacie nim nie gardzono, tego dowodzi choćby prolog

(1) Schreiber, j. w., str. 62. — (2) Kielski w przedmowie do wydania *Pana Jowialskiego* w *Arcydzieltach polskich i obcych pisarzy*.

do *Ugłaskania sekutnicy* Szekspira; z jakiego zaś źródła wzięło Fredro, napewno nie wiadomo.

Że stary Jowialski istotnie przypomina Żartulińskiego z *Krosienek* Krasickiego, zaprzeczyć się nie da, i słusznie na poparcie tego twierdzenia przytoczono urywek sceny siódmej aktu pierwszego (1):

Spokojska. Co to jest koterya?

Julianna. Jest to kompania dobrana ludzi jednakowego humoru i fantazyi, co to kolejno sprawują pikniki.

Spokojska. Pikniki? ja i tego nie wiem.

Julianna. Podwieczorki — śniadania na współki.

Spokojska. No dobrze —

Żartuliński. Kiedy damy szepcą, serce gwałtu woła — ha-ha-ha.

Uśmiechiewicz. Ha-ha —

Spokojska. Przepraszam, jeżeli to waćpana obraziło —

Żartuliński. Razy serca idą do kobierca — ha-ha —

Uśmiechiewicz. Do kobierca — ha-ha.

Wiatrakowski (do Julianny). Wszakżem mówił —

Julianna. Nieoszaczowany.

Żartuliński. Szacunek traci,

Kto sercem przypłaci.

Spokojska (do Julianny do ucha). A on podobno wierszem gada.

Julianna. Tak jest — (do Żartulińskiego) nazwisko waćpana koresponduje talentom —

Żartuliński. Jest to korespondencya *sigillo volanti*.

Spokojska. To waćpan grywasz w wolanty?

Żartuliński. Nic te to wolanty, co rzuca rakietą;

Piórka znaczą lekkość, statek serca meta.

Jedną jeszcze scenę, z innej komedyi Krasickiego, przytoczyć warto, scenę czwartą aktu pierwszego *Pieniacza*, najoryginalniejszej, jak wolno mniemać, ze wszystkich komedyj prezydenta trybunału lubelskiego (2). Rozmawia tu pieniacz Anzełm ze swoim plenipotentem Repertowiczem pod wrażeniem świeżej wiadomości o pobiciu woźnego Tubalskiego:

Anzełm. Mości panie Repertowiczu, okoliczność ta jak się waćpanu zdaje?

Repertowicz. Nieźle, mości dobrodzieju, nieźle! Do sprawy prawnej — sprawa uczynkowa, *ad causam juris causa facti*! Dwojaki aktor. Zagramy z taktów.

Anzełm. Tak jest, z taktów; będzie obdukcya, mości panie!

(1) Tamże. — (2) Ob. rozprawę Zofii Gąsiorowskiej. *Wpływ Moliera na komedye Krasickiego w Pam. Lit.*, t. XIII.

Repertowicz. Tak jest, mości dobrodzieju, obdukcya. A gdyby poranienie było przyczyną śmierci, jeszcze lepiej.

Anzelm. Słuchajno waść, szkoda kucharza!

Repertowicz. Niechże i żyje! Ale się, mości dobrodzieju, trzeba pośpieszyć, póki się rany nie zagoją. A sprowadzić *pendum in lite!*

Anzelm. Kogo?

Repertowicz. Cyrulika, coby wyemikłował srogość blizn zadanych, uczynił wizyą sińców, guzów, ran, znaków, potłuczenia, naruszenia, uszkodzenia, wyrwania, zerwania, przerwania etc.

Anzelm. Dobrze, mości dobrodzieju, ale nie mamy *peritum*.

Repertowicz. Jak to nie mamy *peritum*? w potrzebie musi się znaleźć. Sprowadzić, mości dobrodzieju, sprowadzić!

Anzelm. Ale koszt?

Repertowicz. Fraszka, bylebyśmy dowiedli (co jest essencyonalne), iż niniejsze potłuczenie, naruszenie było szkodliwe, dotkliwe, bolesne, znaczne, niebezpieczne, uczynione gwałtownie, złośliwie, nielitościwie, a — co *basis et fundamentum* — rozmyślanie.

Anzelm. Ale p. vicesgerent?

Repertowicz. Każdy stan ma swoje niebezpieczeństwa, ale też ma swoje wdzięki. Tradycya nieszpetyny to akcydens, a gdy (jak to naprzykład teraz) któremu z prawnych, sądowych i jurysdycznych (*quod Deus avertat!*) stanie się, natenczas, mości dobrodzieju, dwoisty aktorat i temu, co zażywał, i temu, co zażyty.

Anzelm. Ale sińce bołą.

Repertowicz. Rany takowe bolesne, prawda, ale zyskowne, a choćby i zysku nie było, jak żołnierz z szwanku chwałę, urzędnik z sińców zaszczyt odbiera.

.....
Czy echa tej sceny nie słysząc czasem w słynnej scenie pierwszej aktu trzeciego *Zemsty*? i to nie tylko w samej postaci Rejenta i w jego sofisteryi palestranckiej, ale i w jego radości, że

Każdy kułak spieniężymy...

Na te ciężkie nasze czasy

Boskim darem takie basy.

Ale też byłoby to wszystko, co się da powiedzieć o podobieństwie pomysłów Fredry a Krasickiego; czy się ono tłumaczy reminiscencyami Fredry z lektury komedij Krasickiego? jest to rzeczą wysoce prawdopodobną, może prawdopodobniejszą od czyjegós przypuszczenia, że na postać Rejenta wpłynęła także figura wykrętnego palestranta z *Doświadczyńskiego*, ale bądź co bądź pewności niema żadnej.

Podobieństwa w pomysłach Fredry a Niemcewicza dopatrzyć

się jeszcze trudniej; co najwyżej możnaby się w tych słowach Zofii (z *Przyjaciół*):

Smakosz otruty! Płaczcie kuchnie, płaczcie rzewnie,

dosłuchać echa z *Elegii na śmierć Szambelana w Powrocie posta*:

Płaczcie małe Amorki, płaczcie Alcyony!

Szambelan już nie żyje, Szambelan zgubiony.

Ale pozatem chyba nikomu jeszcze nie przyszło na myśl porównywać ani Radostą, bohatera *Cudzoziemczyzny*, ze zczudzoziemczącą panią Modnicką, ukazującą się przelotnie w *Panu Nowinie*, ani zgorzkniałego odludka Astolfą z panem Płaską z tej samej komedyi Niemcewicza, którą, mówiąc nawiasem, „porąbał“ Fredro w młodości „w niemiłosierny“, a jak się dopiero w starości spostrzegł, „w najniedorzeczniejszy sposób“ (1). Z *Dyliżansem* Niemcewicza *Dyliżans* Fredry prócz tytułu nie ma nic wspólnego; zresztą krotoczwilę Niemcewicza ogłoszono drukiem już po śmierci Fredry (2). Tytuł także jest jedynym wspólnym węzłem pomiędzy *Wielkim człowiekiem do małych interesów* Fredry a *Wielkim człowiekiem do małych interesów*, „komedyo-operą w jednym akcie, oryginalnie napisaną“ przez M. V(idalą) (3), a tylko połowa tytułu — pomiędzy *Zrządnością i przekorą* Fredry a *Niedowierzaniem i przekorą* Majeranowskiego (4). Pomiedzy zaś komedią Fredry *Gwałtu co się dzieje* a krotoczwilą Aśnikowskiego p. t. *Wójt sędzia prezydujący czyli sprawa w Osieku* (5) jedyne podobieństwo polega na tem, że się akcja obu odbywa w Osieku.

Ktoby się koniecznie uparł, ten mógłby posądzać Fredrę, że zasadniczy pomysł *Ślubów panińskich* zawdzięcza komedyi autora *Jagiellonidy*, Dyźmy Bończy Tomaszewskiego, p. t. *Nienawiść ku kobietom* (6): jej bohater, Karol, pomimo że

Ludwikę codzień widzi, pędzi z nią swe chwile,
Matka, krewni, złączenia ich z sobą żądali,
I wuj obu bezdzietny z tem się słyszeć dawał,
Że od spadku fortuny swojej go oddali,
Gdyby dłużej w uporze bezżeństwa zostawał, —

(1) *Kronika Rodzinna*, j. w. — (2) W Poznaniu, r. 1880. — (3) Warszawa, 1835. — (4) Kraków, 1823. — (5) Lublin, 1824. — (6) *Pisma wierszem i prozą*, Warszawa, 1822, tom drugi.

nie chce jednak zrazu słyszeć o małżeństwie, bo przysiągł sobie i swym towarzyszom, że się nigdy nie ożeni, bo wmówił w siebie „wstręt od ślubów“ i niewiarę w cnotę kobiet:

O kobiety! natura wam dała w udziale
 Obludę, połączoną razem z przymileniem;
 Przyrodzeniem jest waszem nic nie kochać wcale
 I ubiegać się zawsze za rozkoszy cieniem,
 W niej tylko szczęśliwości znajdując obrazy.

Kończy się naturalnie na tem, że się Karol z Ludwiką żeni. Podobieństwo więc *Nienawiści ku kobietom* do *Nienawiści mężczyzn* (jak się pierwotnie miały nazywać *Śluby panięskie*) istnieje niewątpliwie, ale nie upoważnia bynajmniej do przypuszczenia, żeby się Fredro zadłużył u targowiczana (który, mówiąc nawiasem, śmiał później w wierszu *Cztery pory wieku* pisać:

... ty, Ojczyzno!
 Mając twe dobro na najpierwszym względzie,
 Obywatelem wiernym ci zostałem!).

Przecie pomysł ślubowania kawalerstwa albo panieństwa i złamania ślubu jest bardzo stary, skoro go znał już Szekspir i skorzystał z niego dwukrotnie, raz w *Straconych zachodach miłości*, a drugi raz w komedyi *Wiele hałasu o nic*, w której się Beatrycze zarzeka, że „wolałaby słuchać szczekania psa na wrony, niż miłosnych oświadczeń kochanka“, i że nie wyjdzie za mąż, póki Bóg nie ulepi mężczyzny z innej gliny; kończy się na tem, że oddaje rękę Benedyktowi.

Otóż istnieje przypuszczenie, że pomysł ten zawdzięcza Fredro Szekspirowi (1). W takim razie, jeśli już uznać możliwość wpływu Szekspira na Fredrę (czemu oczywiście nic nie staje na przeszkodzie), to może także w energii i pomysłowości Gustawa wolno byłoby słyszeć dalekie echo energii i pomysłowości Petruchia w *Ugłaskaniu sekutnicy*, — gdyby się Aniela nie miała prawa czuć obrażoną, a nawet skrzywdzoną, że się ją porównywa z Katarzyną: przecie ona nigdy sekutnicą nie była (i nie będzie) i nigdyby się, przy całej swojej miłości dla Gustawa, nie dała mu tak ugłaskać, jak Petruchiowi Katarzyna, która wtedy nawet

(1) Günther, *Bibl. Warsz.* 1914, II, 124: „*Śluby panięskie* — prawdziwe arcydzieło komedyi świata, o najlepszych tradycjach, napisane na tle pomysłu Szekspira“.

przyznaje mu słuszość, kiedy on mówi, że słońce, świecące w biały dzień na niebie, to nie słońce, tylko księżyc, a kiedy on mówi, że to, owszem, słońce, ona pokornie:

Niechaj to będzie słońcem lub księżycem,
Lub czembądz, co ci się tylko podoba:
Chociażby ci się podobało nawet
Nazwać to świecą, powiem, że to świeca.

Nie, przy całej swojej dobroci Aniela takby nigdy nie mówiła. Ale zato, gdyby słyszała, jak Sylwia (w *Dwóch panach z Werony*) kazała Valentiowi pisać wiersze miłosne do kogoś, kogo ona kocha, to kto wie, możeby się zarumieniła na wspomnienie, że i ją kiedyś coś podobnego spotkało. Ale bo też ta scena z komedyi Szekspira dość mocno przypomina scenę pisania listu w *Ślubach panińskich*. Jak Aniela pisze pod dyktandem Gustawa list do samej siebie, nie wiedząc o tem, że to do siebie, tak i Valentio nie przypuszcza nawet, że pisząc wiersze na rozkaz Sylwii, pisze do samego siebie; pisze zaś niechętnie (podobnie, jak Aniela):

Sylwia. ...Wiersze zgrabnie napisane,
Lecz że niechętnie, przeto weź je sobie!...
Valentio. Pani! one są dla ciebie...
Sylwia. Tak, tyś na moją napisał je prośbę
Lecz ja ich nie chcę, dla ciebie są one,
Znacznie w nich więcej chciałabym tkliwości.

Czy nie przypomina się Gustaw ze swoim „czucia mało?” (1).

Są także pewne podobieństwa pomiędzy *Ślubami panińskimi* a *Donną Dyaną* komedyopisarza hiszpańskiego XVII wieku, Moreta. Jak Aniela i Klara pod wpływem przeczytanych powieści przysięgają sobie „nienawidzić ród męski” i nie wychodzić za-

(1) Że pomysł pisania listu do samego siebie nie jest wzięty z komedyi niemieckiej *Sie schreibt an sich selbst*, jak o to pomawiali Fredrę Niemcy, to niezbicie wykazał Günther (*Bibl. Warsz.* 1914, II, 127 nast.): komedya niemiecka jest przekładem wodewilu francuskiego Laurencina, Marc-Michela i Labicha p. t. *Bocquet père et fils ou le chemin le plus long*, wodewilu, który powstał pod wpływem przełożonych w r. 1835 na język francuski *Ślubów panińskich* Fredry. — Tu nawiasowo wtrąćmy, że Albin Fredry zawdzięcza może swoje imię powieści pułkownika Kasperowskiego p. t. *Cierpienia Albina*, z której wyjątki drukowały *Rozmaitości Lwowskie* w roku 1826: bohater tej powieści jest strasznie płacziwy.

mąż, tak i Dyana, dowiedziawszy się, także z czytania, że miłość jest dla kobiety zawsze źródłem nieszczęścia i że nie pozwala jej duszy rozwijać się normalnie, przyrzeka sobie wieczną niewiaść mężczyzn:

Każdy mężczyzna jest dla niej poczwarą,
Kiedy nań tylko patrzy, czuje się ofiarą;
Niech nawet na obrazie chłopiec się zaleca
Pięknej dziewicy, to w niej oburzenie wznieca;

kończy się na tem, że kiedy kochający ją Cezar udaje obojętność, ona zaczyna go kochać, a wreszcie nie może wobec niego ukryć swego uczucia. Do udawania zaś obojętności namówił Cezara Perron, podobnie jak Albina — Gustaw; komedję obojętności Cezar gra równie niezgrabnie i niechętnie, jak Albin; i jak Albin, niezbyt ufając swoim siłom, dodaje sam sobie odwagi: „Trzymaj się, Albinie!“, tak i Cezar mówi do siebie:

Więc, don Cezarze, dalejże do dzieła! (1)

Czy jednak te podobieństwa, chociaż niewątpliwe, pozwalają twierdzić stanowczo, żeby się Fredro u Szekspira i Moreta zadłużył? Nie. Twierdzenie takie byłoby nie mniej śmiałe i nie więcej uzasadnione od przypuszczenia, że np. zasadniczy pomysł komedyi *Co tu kłopotu* (zapis majątku pod warunkiem, że się sukcesor ożeni z jedną ze wskazanych przez testatora osób) powstał pod wpływem *Konkurów według przepisu* (2) Toepfera (tego samego Karola Toepfera, który był towarzyszem podróży Mickiewicza z Weimaru do Frankfurtu) i t. p.

Nierównie łatwiej uwierzyć, że np. postać Papkina powstała pod częściowym wpływem *Żołnierza-samochwala* Plauta (3), nie tylko bowiem zachodzi niezaprzeczone podobieństwo pomiędzy Papkinem a Pyrgopolinicesem, ale nadto wie się przynajmniej napewno, że Fredro Plauta czytał, czego się o Morecie i Toepferze nie wie. Przy badaniu genezy literackiej pomysłów dramatycznych pamiętać trzeba zawsze o tem, o czem nie wolno zapominać przy śledzeniu źródeł belletrystyki wogóle, że podobieństwo samych pomysłów w utworach dwóch autorów, o ile jest tylko zasadnicze albo tylko ogólnikowe, bynajmniej jeszcze

(1) Przekład Kazimierza Kaszewskiego, w *Bluszczu* 1869. — (2) *Freien nach Vorschrift*. — (3) Kucharski, *Bibl. Warsz.* 1909, II, 466—472.

nie jest dowodem ich genetycznej zależności, co najwyżej dowodzi ich pochodzenia od wspólnego pnia, a i to jeszcze niekoniecznie w prostej linii. Czy np. z niezaprzeczonego podobieństwa, jakie zachodzi w zasadniczym po myśle pomiędzy proporcem Kochanowskiego a serwisem Mickiewicza, wolno snuć wnioski o zależności Mickiewicza od Kochanowskiego? Byłoby to niemniej ciężkim grzechem przeciwko metodzie krytycznej, jak upatrywać genetyczną zależność pomiędzy puhaem Krasickiego a serwisem Mickiewicza. Wolno co najwyżej inniemać, że proporzec, serwis i puhaer dlatęgo są z sobą w pokrewieństwie, że proporzec i puhaer pochodzą w linii prostej, a puhaer zapewne nie w prostej, od tarczy Achillesa. To samo wolno powiedzieć o niejednym zpośród tych pomysłów Fredry, które przypominają pomysły komedyopisarzy polskich czy hiszpańskich, angielskich czy niemieckich (1).

Ogromną większość swoich pomysłów, o ile ich źródłem jest literatura, nie życie, zawdzięcza Fredro z pewnością literaturze francuskiej. Tutaj dopiero wchodzimy już na grunt daleko pewniejszy. Przecie on sam pisze w pamiętnikach, że teatr francuski wywarł nań „nieopisane wrażenie“, ale nie tragedia, bo ta zniechęcała go raczej swoją „przesadną deklamacją, ruchami konwencyonalnymi, monotonią aleksandrynów, ziębiącą wszelkie ciepło“; komedia natomiast „wprawiała“ go „w zachwycenie“. Co za szkoda, że nie wymienił Fredro tych komedyj, które, bawiać podczas służby wojskowej w Paryżu, widział na scenie! Wiemy zresztą, że z komedyj Moliera widział wówczas tylko *Amfitryona*. Całego Moliera poznał dopiero po osiedleniu się we Lwowie — z czytania; poznał także jego uczniów, poznał

(1) Tadeusz Sinko w rozprawie p. t. *Fredro w świetle nowej komedyj* (w dwóch odcinkach *Czasu* r. 1917, z d. 9 i 10 lipca) wykazuje podobieństwo pomiędzy *Intrygą na prędcie* a komedią Kotzebuego *Das Posthaus in Treubrietzen*; lecz podobieństwo to redukuje się, ściśle biorąc, do jednego tylko pomysłu, że się dwoje młodych, przeznaczonych dla siebie przez rodziców, poznało przypadkiem i pokochało, nic nie wiedząc, że są dla siebie przeznaczeni; pozatem wszystko dzieje się w tych dwóch komedyjach inaczej, tak, że o udowodnieniu zależności Fredry od Kotzebuego nawet mowy być nie może. Żeby, jak to przypuszcza Sinko, Kotzebue „zaważył i nad *Odludkami* przez swęgo *Biednego poetę* (*Der arme Poet*), niezniszczalnego optymistę, prześladowanego przez owocarkę, u której mieszka, i doczekującego się ostatecznie nagrody“, — na to się także żadnego dowodu przytoczyć nie da.

i komedyopisarzów nowych, XVIII i początku XIX wieku, nie gardząc i najlichszymi (1); poznał i niezmiernie polubił Goldoniego (2); czytywał do samej śmierci i późniejszych komedyopisarzów francuskich, współczesnych sobie i młodszych od siebie (3); ale już ich, jak się zdaje, nie lubił, bo widział w nich zapewne tę wadę, którą w pamiętnikach wyrzucał całej wogóle współczesnej sobie literaturze francuskiej: „Piśmiennictwo francuskie czuć rzemiosłem; każdy teraz pisać będzie przeciw natchnieniu, przeciw przekonaniu, jeżeli tylko może wiele pieniędzy zyskać”. Miał tu z pewnością na myśli pomiędzy innymi Scriba, którego komedye tak mocno czuć rzemiosłem, a razić go także w nim musiała ta poziomość myśli i uczuć, ta rozpaczliwa przeciętność, która prócz zręcznej, do wirtuozyi doprowadzonej techniki zapewniła autorowi *Walki kobiet* tak wielkie i tak długie powodzenie w całej Europie (4); z podobnych względów raził go może i Sardou; Labiche bawił go prawdopodobnie szczerze (bo i kogoż on nie rozbawi?), ale za wyższy rodzaj komedyj jego wodewilów i fars poczytywać nie mógł; w komedjach Dumasa nie mogła mu się podobać ich tendencyjność, bo tej, jak widzieliśmy, nie lubił; z innych wybitnych komedyopisarzów francuskich późniejszej doby chyba jeden tylko Augier mógł mu trafić do serca, a to przez walkę z tem właśnie, co jego samego tak bardzo raziło na starość: z fałszem i materyalizmem życiowym.

Ale to wszystko tylko domniemania, które stwierdzić, w braku osobistych wyznań Fredry, mogłyby jedynie nie podjęte jeszcze przez krytykę szczegółowe badania stosunku jego komedyj pośmiertnych do późniejszego komedyopisarstwa francuskiego. Że się fantazyja Fredry zasilala nie tylko starą, ale i nową komedią francuską, za tem przemawiałaby *Ostatnia wola*, która przypomina dość wyraźnie i w zasadniczym pomysle i w niektórych szczegółach graną po raz pierwszy w roku 1859, w Paryżu,

(1) „Najchętniej czytywał francuski *Théâtre du second ordre*“ (Ludwik Jabłonowski, j. w.). — (2) Chłędowski, *Przew. Nauk. i Lit.* 1880, str. 39. — (3) Wiadomość tę autor zawdzięcza p. Jerzemu Mycielskiemu. — (4) Dlaczego R. F. Arnold (*Das Moderne Drama*, Strassburg 1912, str. 99—313) zalicza komedye Fredry do typu komedyj Scriba, t. j. do „komedyj towarzyskich“, trudno zrozumieć, albo raczej bardzo łatwo: autor — jedno z dwojga, albo nie zna Fredry, albo wydał taki sąd bez zastanowienia, którego brak jest wogóle znamiennej cechą jego błyskotliwej i powierzchownej elukubracji.

komedię Adolfa Belota i Edmunda Villetarda p. t. *Testament Cezara Girodota* (1). I tu i tam zasadniczym pomysłem jest zapis schodzącego ze świata bogacza, zapis, na który czycha chciwość dalekich krewnych: komu się dostanie majątek? W komedyi francuskiej akcja rozwija się w ten sposób, że zapis Cezara Girodota jest warunkowy: przyjaciel zmarłego ma wśród pozostałych po nim krewnych urządzić głosowanie i oddać majątek temu, który otrzyma największą ilość głosów; łatwo się domyślić, jakich to intryg nie chwytają się niektórzy, — szkoda tylko, że autorowie komedyi nie grzeszyli zbyt wielkim talentem komicznym; największą ilość głosów otrzymuje bogata Hortensya, ale cóż, jej intrygi wychodzą na jaw, przez co w myśl zastrzeżeń nieboszczyka cały testament jest nieważny; wówczas okazuje się, że ów przyjaciel jest w posiadaniu dokumentu dodatkowego, daty późniejszej, — i cały majątek dostaje się ubogiej Paulinie (i jej narzeczonemu). W komedyi polskiej zapis bogatego generała Zielskiego nie jest warunkowy: majątek otrzymuje Serafin; niebawem jednak znajduje się zapis inny, późniejszy, mocą którego majątek dostaje się starej wdowie; ale po chwili wypływa na wierzch jeszcze jeden zapis, najpóźniejszy, — i cały majątek bierze młoda Paulina (i jej narzeczony). Jest i podobieństwo szczegółów: trwożne oczekiwanie krewnych, gniew zawiedzionej nadziei, notaryusz, któremu słuchacze wciąż przerywają czytanie zapisu, i t. d. Z tem wszystkiem ani jedno podobieństwo nie sięga tak daleko, aby wolno było równie bezpiecznie twierdzić, że gdyby nie *Testament Cezara Girodota*, to nie byłoby *Ostatniej woli*, jak wolno np. twierdzić, że bez *Makbeta* i *Snu nocy letniej* nie byłoby *Balladyny*. Prawdopodobieństwo jest, pewności niema żadnej. I kto wie, może pomysł zmiany testamentu zawdzięcza Fredro nie Belotowi i Villetardowi, tylko staremu Picardowi, którego komedię p. t. *Maryonetki czyli igraszka losu*, jako wystawioną po raz pierwszy w roku 1806, grywano może jeszcze w Paryżu za pobytu Fredry. Pomysł zasadniczy jest ten sam: zmiana testamentu; co zaś do szczegółów, to w dwóch jest *Ostatnia wola* podobniejsza do *Maryonetek*, niż do *Testamentu Cezara Girodota*: jak Marceli Picarda, dowiedziawszy się, że on to jest spadko-

(1) *Le Testament de César Girodot*, Paris, Barbré, s. a.; na komedię tę zwrócił autorowi uwagę p. Jerzy Mycielski.

biercą zmarłego kuzyna, nie ma się już najmniejszej ochoty ze-
nić z ubogą Żorzetą, tak i Serafin Fredry, kiedy zostaje „jedy-
nym i ogólnym spadkobiercą majątku nieboszczyka generała“,
zrywa z Pauliną. A kiedy Gaspard w komedyi Picarda czyta
wobec Marceliego zmieniony testament, pozbawiający go spadku
na rzecz Żorzety, to się przypomina scena ostatnia komedyi
Fredry: notaryusz czyta wobec pani Zielskiej (i innych członków
rodziny) zmieniony testament, który jej odbiera majątek na rzecz
Pauliny; przyczem obydwaj nieboszczycy tłomczą się, dlaczego
cofają zapis, uczyniony pierwotnemu spadkobiercy (1). Ale też
byłyby to już wszystkie podobieństwa, któreby mogły upoważnić
do wniosku, że komedya Picarda odegrała pewną rolę w genezie
Ostatniej woli, gdyby jej pomysł główny, zmiana testamentu,
nie był już oddawna, jak tyle innych pomysłów, wspólnem do-
brem nie tylko komedyi, ale i powieści, europejskiej: może Picard,
ale może i nie Picard, nasunął Fredrze pomysł tej komedyi!

Albo jeszcze. Do najświetniejszych arcydzieł komizmu sy-
tuacyjnego Fredry należy akt czwarty *Wielkiego człowieka do
małych interesów*, akt, w którym Dolskiemu coraz to ktoś nowy
przeszkadza. Otóż Picard napisał całą komedję (zresztą jedno-
aktową) p. t. *Próżniacy* (2) na temat słów, które, jak opowiada,
ktoś pracowity kazał sobie wyryć na drzwiach swej pracowni:
„Niema nic nieznośniejszego dla człowieka, kiedy zajęty, jak od-
wiedziny ludzi, którzy nie mają nic do roboty“. (Żebyż to w Polsce
o tem pamiętano!). Są podobieństwa i w szczegółach: oto np.
Dericour Picarda, podobnie jak Dolski Fredry, ma do załatwienia

(1) Picard, *Théâtre* (Paris 1812) V, 348: Gaspard (*lit.*). Les informations secrètes que j'ai prises sur le compte de mon cousin Marcelin me font presque repentir du testament que je vous ai dicté. Marcelin. Ah! grand Dieu! Gaspard. „Il s'en faut que cette insouciance philosophique qu'il affecte me préviennne en sa faveur“. Marcelin. Insouciance philosophique, moi! on m'a calomnié... Por. Fredro III, 247 - 8: Notaryusz (*czyta*). „Zmieniłem więc znowu testament i zapisałem Eufrozynie Zielskiej... Myślałem, że zapisuję poważnej matronie, ale się omyliłem i dowiaduję się, że ta Eufrozyna jest spróchniałą kokietką...“ Pani Zielska. Grubian etc.

(2) *Les Oisifs*. — I komedya francuska nieraz ośmieszała ludzi, chcących robić wszystko, jak Jenialkiewicz; ob np. *Il veut tout faire* Collin-d'Harlevilla, z której wszakże bohaterem (Polymaque) „wielki człowiek“ Fredry nie ma równie nic a nic wspólnego, jak z bohaterem komedyi Picarda *Les Tracasseries*, panem Tatillonem, który także „veut tout faire“.

rachunki; jednemu i drugiemu nieproszeni goście przeszkadzają do pisania i t. d. Ale do przypuszczenia zależności Fredry od Picarda te podobieństwa znowu, rozumie się, nie wystarczają; jeżeliby zaś już koniecznie chodziło o genezę literacką z a s a d n i c z e g o pomysłu, to po co jej szukać u Picarda, kiedy ją o wiele łatwiej i pewniej znaleźć w *Natętach* Moliera?

Otóż Molier jest tym komedyopisarzem francuskim, bez którego nie byłoby Fredry, a przynajmniej tego Fredry, który jest największym komedyopisarzem polskim: na to chyba zgodzą się wszyscy, ci nawet, którzy drwią sobie z nudnych filologów, że źródeł twórczości poetyckiej szukają nie tylko w życiu, ale i w literaturze. Że Fredro zawdzięcza Molierowi wiele, bardzo wiele, bo nie tylko podniętę do pisania komedyj, ale także w bardzo znacznej mierze sposób ich pisania, i nie tylko sposób, ale także w niemałej mierze pomysły i zasoby treści, o tem dzisiaj, dzięki gruntownej pracy Boleśława Kielskiego *O wpływie Moliera na rozwój komedyi polskiej*, nie wątpi już nikt.

Niektóre postaci Fredry są tak podobne do niektórych postaci Moliera, i to nie w poszczególnych rysach zewnętrznych, bo te są prawie zawsze inne, tylko w samym wnętrzu dusz, w istocie charakteru, że się to podobieństwo da wyjaśnić jedynie pokrewieństwem literackim.

Pokrewieństwo najbliższe łączy Geldhaba z Jourdainem, Milczka (a i Serafina Zielskiego) z Tartufem, Łatkę (potrosze i Kokoszkiewiczą) z Harpagonem; już nie tak blizkie — Orgona, Macieja Ziębę, Gdańskiego (i innych, mniejszych, zazdrośników — w komedyjce *Z jakim się wdajesz, takim się stajesz*) ze Sganarellem, „rogaczem z urojenia“, z Don Pedrem, szlachcicem sycylijskim, i z innymi zazdrośnikami; dalej — dwóch odłudków, Astolfą i Czesławą, z Alcestem (któryby sobie zresztą tego pokrewieństwa z nimi, a cóż dopiero z panem Janem Zrzędą, za zaszczyt prawdopodobnie nie poczytał); wreszcie — ciotuni Małgorzaty (i jej kuzynki duchowej, panny Bobiné) z Belizą, a różnych innych starych panien i starych bab z taką np. Beliną. Zachodzi także niezaprzeczone pokrewieństwo pomiędzy Florą Geldhabówną i Heleną Jowialską a „pociesznemi wykwintnisiami“, jako też pomiędzy poetką Laurą i emancypantką Antonią a „sa-

wantkami“, nierównie już dalsze — pomiędzy Florą (z *Ciotuni*), Reginą i Pauliną (z *Wychowanki*) a taką np. Arsinoą. Stary Jowialski jest do Metafrasta istotnie trochę podobny, a to przez swoją manię cytowania sentencji i przez mniemanie, szczere czy udane, że go ludzie chętnie słuchają (1); ale nie każde podobieństwo jest pokrewieństwem: pokrewieństwo łączy raczej Jowialskiego z *Optymistą* Collin-d'Harlevilla (2), niż z Metafrastem, chociaż polega jedynie na optymizmie. Leon (z *Dożywocia*) i Don Juan Moliera, jeśli są z sobą krewni, to chyba tylko po pstrym wole, a pokrewieństwo Klary (ze *Ślubów panińskich*) i Matyldy (pupilki *Wielkiego człowieka do małych interesów*) to już dziesiąta woda po kisielu, albo, jeśli kto woli, piąta woda po marchwi.

Są także w komedjach Fredry sytuacje (jak np. przebie ranki i różne nieporozumienia), które nie tylko przez swoje ogólne, zasadnicze pomysły i przez swoje ramy zdradzają się ze swem pochodzeniem od Moliera (albo, naturalnie, od jego uczniów i wogóle od późniejszej komedii francuskiej), ale także przez swoją treść, przez konkretne szczegóły. Kto pamięta np. tę scenę w *Zwadach miłosnych* Moliera, w której pokłóceni kochankowie, Erast i Łucya, zwracają sobie wzajemnie różne otrzymane od siebie wzajemnie podarki, ten chyba nie będzie wątpił, że Fredro miał ją w pamięci, kiedy pisał tę scenę *Ciotuni*, w której Małgorzata zwraca Szambelanowi igły, „srebrny sygnet z wiarą i nadzieją“, okulary, listek aloesu, tasiemeczkę, siarniczki i „z listami beczkę i kuferek“, a Szambelan Małgorzacie — „pieczętkę, gdzie dwa serca przeszyte płomieniem goreją“, „kiurdan“ (wykałaczkę), tabakierkę, kawałek cukierka, guziczek, świderek i listy, które „odstawi, jeno sanna będzie“ (3). Nie ulega także, jak się zdaje, wątpliwości, że figiel, który w *Nowym Don Kiszocie* Michał spłatał Burmistrzowi, nasuwając mu szlafmycę na oczy i mówiąc do niego różnymi głosami, a i kułakami także, ma swoje źródło w *Szelmowskich sztuczkach Scapina*, w scenie, w której Scapin

(1) Kielski we wstępie do wydania *Pana Jowialskiego* w *Arcydzieltach polskich i obcych pisarzy*. — W literaturze francuskiej istnieje jakaś komedyjka p. t. *Manie des proverbes*; wspomina o niej Odyniec w *Listach z podróży*² III, 154. — (2) Schreiber, j. w., 62. — (3) Kielski, *O wpływie Moliera*, 224–5.

pakuje Arganta do worka, rozmawia niby z żołdakiem, udając jego głos, i także nie szczędi workowi kułaków(1). Scena jedenaście aktu drugiego *Przyjaciół*, w której Smakosz godzi Anteckiego z Wtorkiewiczem, przyznając, ale tylko na stronie, jednemu i drugiemu słusność, powstała wyraźnie pod wpływem sceny czwartej aktu czwartego *Skąpcza* Moliera, w której Jakób godzi Harpagona z synem (2). Albo jeszcze. Czy nie budzi się podejrzenie, że kiedy Alfred z *Męża i żony* charakteryzuje ironicznie różnych ludzi z „wyższego towarzystwa“, to się zapatrzył trochę albo na Celimenę z *Mizantropa*, która opowiada Arsenie o różnych osobach „zacności wprost niepospolitej“ (3), albo też na kogoś takiego, co się na nią zapatrzył? O tem bowiem zawsze pamiętać trzeba, że, wobec faktu istnienia we Francyi całego nieprzebranego roju naśladowców Moliera, niejedno w komedyi polskiej, co mogłoby uchodzić za owoc bezpośredniego naśladowania mistrza, jest owocem naśladowania jego naśladowców.

Lecz przytoczone przykłady to drobiazgi, to tylko małe poszczególnie sytuacje. Czy i w pomysłach większych zadłubał się Fredro u Moliera? czy winien mu także całe gotowe bajki, a przynajmniej zasadnicze pomysły treści, swoich komedyj? Co do całych bajek — stanowczo nie, co do zasadniczych pomysłów — może. Kto wie, może zasadniczy pomysł komedyi *Nikt mnie nie zna*, t. j. pomysł podwójnego pana i podwójnego sługi, zawdzięcza Fredro nie Plautowi i nie Szekspirowi, tylko *Amfitryonowi* Moliera (4), a pomysł komedyi *Jestem zabójcą* — jego *Skąpcowi* (5). Słusznie także dopatrzone się pewnej analogii (w pomysle braku decyzji co do małżeństwa i w pomysle rozczarowania po decyzji) pomiędzy *Pierwszą lepszą* a *Małżeństwem z musu* (6). Tylko, że i tutaj znowu pamiętać trzeba koniecznie o tem, że się komedya francuska, a z nią i obfite źródło, z którego czerpali pomysły komedyopisarze polscy, nie skończyła na Molierze, i kto wie, czy pomysłu zarówno podpisania kontraktu ślubnego, jak przebrania się, nie dostarczył tym razem Fredrze Dieulafoy, którego komedyjka *Niedowierzanie i przekora*(7) nie tylko w Paryżu „najpochlebniejsze przyjęcie znalazła“, jak nas

(1) Tamże, 223. — (2) Tamże, 267. — (3) Tamże, 239. — (4) Tamże, 220. —

(5) Tamże, 289. — (6) Tamże, 219. — (7) *Défiance et Malice*.

zapewnia jej tłumacz polski (1), ale i u nas bardzo się podobała: zanim ją H. L. Zaleski przełożył wierszem dla Warszawy, grywano ją tam w przekładzie prozaicznym, a w Krakowie — w przeróbce wierszowanej Majeranowskiego (2). Że Fredro znał tę komedyjkę, o tem świadcząoby podobieństwo zakończenia: jak w *Pierwszej lepszej* Alfred, tak w *Niedowierzaniu i przekorze* Bronisław (w przekładzie Zaleskiego) jest zrozpaczony, że ma poślubić starą babę, i obydwaj nie posiadają się z radości, gdy po zrzuceniu przebrania stare, szpetne i chore baby przeistaczają się na młode, piękne i zdrowe wdowy, do których dawno były ich serca. Byłoby to zresztą, między Bogiem a prawdą, jedyne podobieństwo, jeśli idzie o konkretne szczegóły, nie zaś o ogólne pomysły, a i w tych ogólnych pomysłach (t. j. w podpisaniu kontraktu i przebraniu się) dwaj komedyopisarze zupełnie, ale to zupełnie, różnemi poszli drogami.

Dosyć, że czy Dieulafoy był, czy nie był, źródłem Fredry, *Małżeństwo z musu* Moliera równie nie wystarcza do wyjaśnienia genezy literackiej *Pierwszej lepszej*, jak do wyjaśnienia genezy literackiej *Ślubów panińskich* nie wystarcza *Księżniczka Elidy*, która się podobnie, jak i Klara, zarzeka, że zamaż nie wyjdzie, bo wszyscy mężczyźni to obłudnicy i tyrani, a która jednak, kiedy Euryal, podmówiony przez Morona, jak Albin przez Gustawa, udaje względem niej obojętność, kiedy nawet zmyśla, że kocha inną, — czuje w sobie odmianę serca, a raczej uświadamia sobie jego dawne bicie (3). Lubił korzystać z tego pomysłu zarzekania się przed małżeństwem Marivaux; oto np. w *Nierozważnych ślubach* (4) Damis i Lucylla, wiedzący dobrze, że chcą ich z sobą pożenić, ślubują każde sobie, że nie staną na ślubnym kobiercu, czy też przed notaryuszem, i, rozumie się, stają.

(1) *Mały odwet* czyli *Niedowierzanie i przekora*, wierszem z francuskiego na polski język wytłumaczona przez H. L. Zaleskiego. Warszawa 1823. — (2) *Niedowierzanie i przekora* czyli *Wet za wet*, komedia w jednym akcie, wierszem z francuskiego przerobiona, przez wydawcę *Pszczółki Krakowskiej*, wystawiona pierwszy raz na teatrze narodowym krakowskim w r. 1818. — (3) Kielski, j. w. 235—236; autor uwydatnił także (265) podobieństwo, formalne zresztą, nie materyalne, t. j. podobieństwo sytuacji, pomiędzy sceną piątą aktu II *Don Juana* a sceną drugą aktu III *Ślubów panińskich*. — (4) *Les Serments indiscrets*, ob. Günther w *Przeglądzie Polskim*, tom 166, str. 223, przypisek; por. także komedję *La Surprise d'amour* i in.

Otóż nie Szekspir prawdopodobnie dostarczył Fredrze pomysłu nierozważnych ślubów, tylko Molier albo Marivaux, który, mówiąc nawiasem, w innej komedyi, w *Podwójnej niestałości* (1), wyprowadza na scenę nie jedną, ale dwie pary kochanków, jak Fredro w *Ślubach panińskich*. Tego zaś *Podstępu szczęśliwego* (2), którego Marivaux kazał się chwycić Margrabinie, nauczył i Fredro Gustawa: jak Margrabina radzi nudnemu i sentymentalnemu Dorantowi udawać obojętność względem Hrabiny, aby sobie w ten właśnie sposób jej serce zjednał, tak i Gustaw każe nudnemu i sentymentalnemu Albinowi udawać obojętność względem Klary, a przynajmniej nie tak często przy niej wzdychać; obydwaj, Dorant zarówno, jak Albin, boją się tego podstępu, ale ostatecznie wychodzą na nim dobrze. Dodajmy jeszcze, że Gustaw, zrazu lekceważący Anielę, a później nie umiejący się oprzeć jej wdziękowi, przypomina trochę bohatera komedyi *Fircyk poprawiony* (3), Rosimonda, który także z początku z góry patrzy na Hortensyę, a później ulega jej czarowi. Lecz nie tylko Marivaux, ale i Regnard zasilają fantazyę Fredry, kiedy tworzyła *Śluby panińskie*: stary sługa, wyrzekający, że musi wiecznie czekać w nocy na powrót młodego pana z hulanki, a potem pilnujący, żeby mu kto pana nie obudził; stryjaszek, niepokojący się o ukochanego, a lekkomyślnego synowca, który słucha jego kazań niby z nabożeństwem, ale tuż potem namawia go żartobliwie, by poszedł z nim na pohulanekę; lekcya miłości (do której wrócimy jeszcze), — te i może jeszcze inne szczegóły winien Fredro dwóm komedjom Regnarda: *Gracz* i *Roztrzepaniec* (4).

Być może, iż pomysł dwóch kłótliwych braci w *Zręczności i przekorze* ma swoje źródło w *Szkole mężów* Moliera: pan Jan i pan Piotr są w pewnem pokrewieństwie ze Sganarelem i Arystem, także rodzonymi braćmi, którzy się zaraz na początku komedyi spierają o metodę wychowania swych pupilek, podobnie, jak się pan Jan i pan Piotr kłócą o swoją wspólną pupilkę. Ale też na tem, prawdę powiedziawszy, kończy się podobieństwo dwóch komedyj. Przebieg akcji *Zręczności i przekory*, akcji, którą prowadzi Lubomir, sprytnie wyzyskujący zręczność i prze-

(1) *La Double Inconstance*. — (2) *l'Heureux Stratagème*, Günther, j. w., 226, przypisek. — (3) *Le Petit Maître corrigé*; ob. Kucharski w *Pam. Lit.* II, 366. — (4) *Le Joueur i le Distrain*, ob. Günther, j. w., 203—233.

korę opiekunów i tym sposobem osiągający zgodę na małżeństwo z Zofią, umożliwia przypuszczenie, że Fredro znał komedię francuską p. t. *Duch sprzeciwieństwa* (1), której autorem jeden z naśladowców Moliera, Dufresny, a którą Bogusławski na język polski przełożył. Rozumie się, że akcyę w komedii francuskiej prowadzi nie sam aspirant do ręki Anieli, Walery, tylko sprytny służący, ogrodnik Łukasz (którego Bogusławski na Błażeja przerobił); dość, że i tutaj akcja polega na wyzyskaniu przekory: pani Orontowa z radością podpisuje intercyzę ślubną swej córki i Walerego w przekonaniu, że robi na złość swemu małżonkowi, podobnie jak zgodę na małżeństwo Zofii z Lubomirem podpisuje pan Jan, żeby zrobić na złość panu Piotrowi (2).

A teraz — komedye, których pokrewieństwo z komediami francuskimi (i włoskimi) jest jeszcze bliższe, a przynajmniej widoczniejsze, bo polegające nie tylko na wspólności pomysłów, czy to zasadniczych (konstrukcyjnych), czy też pomniejszych, ale także na podobieństwie sposobów ich opracowania, t. j. rozwijania wątku.

Osnowę operetki *Nocleg w Apeninach* wziął Fredro najwyraźniej z *Cyrulika sewilskiego*. Zarówno podobieństwo niektórych sytuacji, jak i głównych postaci, jest tu zbyt wielkie, iżby się dało wyjaśnić prostym przypadkiem; Rozynie, bohaterce operetki, pozostawił nawet Fredro, jakby pragnąc umyślnie wskazać jej źródło, to samo imię, które dał swojej bohaterce Beaumarchais; z dwóch postaci, Figara i Don Basilia, ulepił jedną, Bombala; sytuacyę społeczną osób (jak i poziom całej komedyjki) znacznie obniżył: hrabiego Alnavivę przerobił na oberżystę; klasyczną scenę, w której się kochanek wkrada do domu Barthola, jako powiernik nauczyciela śpiewu, pominął zupełnie. Najlepszą zaś swą scenę, w której Fabricio uderza Antonia, zawdzięcza jednak

(1) *l'Esprit de contradiction* (1708). — (2) Na podobieństwo tych komedij zwrócił uwagę Schreiber, j. w., 62. Dodajmy jeszcze, że *Ciotunia* Fredry przypomina trochę ciotunię w komedii Dufresnego *Réconciliation normande*: nie wzgardził pomysłem starej, a zalotnej ciotuni i Dancourt (*Chevalier à la mode*). Pomysł zatajania małżeństwa (w *Ożenić się nie mogę*) znajduje się, pomiędzy innemi, w komedii Destouchesa *Le Philosophe marié*, pomysł podróży (w *Dylizansie* i w komedii *Z Przemyśla do Przeszowy*) — w komedjach Picarda: *Le Voyage interrompu* i *Le Collatéral ou la Diligence à Joigny*.

Nocleg w Apeninach już nie *Cyrulikowi sewilskiemu*, tylko *Małżeństwu Figara* (1). Że za to wszystko Baumarchais żywiłby dla Fredry równie przyjazne uczucia, jak Bartholo dla Almavivy i Figara, o tem nikt chyba nie będzie wątpił; bo przecie, nazywając rzecz po imieniu, tym razem, na szczęście jedynym, Fredro zepsuł swoje źródło, nie z nieudolności oczywiście, tylko dlatego, że pisał operetkę, nie komedję, czem sobie nie przysporzył, ale i nie ujął sławy.

Lecz są i komedye sławne, których osnowę zapożyczył.

Jeden z tych wielu komedyopisarzy francuskich XVIII wieku, których nazwiska figurują dzisiaj co najwyżej już tylko w studyach specjalnych o komedyi francuskiej (2), d'Allainval, jest autorem komedyi p. t. *Szkola mieszczan* (3), wystawionej po raz pierwszy w roku 1729, a w roku 1770 z powodzeniem wznowionej. Wystarczy ją w krótkości streścić, aby się przekonać, że wprawdzie nie ona może pobudziła Fredrę do stworzenia postaci Geldhaba, ale ona z pewnością dała mu osnowę do komedyi o *Panu Geldhabie*, chociaż, jak zawsze, tak i tutaj poczynął sobie z zapożyczoną osnową bardzo swobodnie. Bogata mieszcza, pani Abrahamowa, której wielki majątek ma nierównie bardziej wątpliwe pochodzenie od jej własnego pochodzenia (bo to jest niewątpliwe), wydaje córkę swą, Beniaminę, za markiza de Moncade; wprawdzie Beniamina dała słowo, a nawet i serce, kuzynowi swemu, Damisowi, ale cóż, kiedy Damis to chłopiec ubogi i jakiś tam marny urzędnik, a markiz de Moncade, choć także goły, ale — markiz. O tem, że się markiz żeni tylko dla majątku, Beniamina wie dobrze, ale co to znaczy wobec szczęścia, że będzie panią markizową, że będzie bywała na dworze, że jej kuzynki będą pękały z zazdrości! Tego samego zdania jest jej matka, dla której wszystko, co mówi markiz, ma wagę złota, nie wyłączając impertynencyj i drwin w żywe oczy. Słowem, dotych-

(1) Wszystko to szczegółowo wykazał Günther w *Przeglądzie Polskim*, tom 173. — Sinko w pomienionem studyum (*Fredro w świetle nowej komedyi*) rzuca myśl, że wzoru *Noclegu w Apeninach* „trzeba szukać, choćby pośrednio, u Goldoniego“, ale tej swojej myśli nie rozwija. — (2) Ob. Lenient, *La Comédie en France au XVIII^e siècle*, tom II, 2—8. — (3) *l'École des bourgeois* (Amsterdam, 1774).

czas wszystko mniej więcej, jak w *Panu Geldhabie* (1). A i w komedyi francuskiej Damis, jak w komedyi polskiej Lubomir, ma orędownika w osobie, nie majora wprawdzie, ale wuja Beniaminy, pana Mathieu, finansisty, który się na utrapienie pani Abrahamowej zjawia u niej, żeby jej wyperswadować markiza i naprawić zerwanie z Damisem. Na tem kończy się podobieństwo osnowy, i Fredro idzie własną już drogą: major nie dałby się nigdy tak łatwo księciu ugłaskać, jak pan Mathieu dał się ugłaskać markizowi, — wystarczyło „mój wujaszku drogi“, żeby serce wujaszka, jak воск, zmiękło i zapomniało o Damisie. Więc już nic, zdaje się, nie stanie na drodze do tego, żeby markiziątką de Moncade miały kędzierzawe włosy i orle noski. Aliści coś na pół godziny przed podpisaniem kontraktu ślubnego i ucztą weselną wpada jakimś nieszczęśliwym trafem list markiza do przyjaciela w ręce pani Abrahamowej, która oczom, a raczej uszom swoim nie wierzy, kiedy pan Mathieu czyta: *Enfin, mon cher duc, c'est ce soir que je... que... je m'encanaille... Ma petite future, dont le précieux vous fera mourir de rire* i t. d. Z tego pomysłu przejęcia listu, pomysłu częstego w dawnej komedyi, znanego już Krasickiemu (2), a wyzyskanego tak świetnie przez Gogola w *Rewizorze*, Fredro nie skorzystał: wolał skazać na śmierć bogatą ciotkę księcia Rodosława, którego ta wieść radosna skłania do zerwania z panną Geldhabówną. Po tem, co zaszło, o małżeństwie markiza z Beniaminą już mowy być nie może, to też wujaszek Mathieu zaczyna ją namawiać: „No cóż, pogódź się z Damisem!“, coś tak, jak Geldhab: „Cóż, Florko! he? Lubomir?... Lubomirze, pozwalam, bierz Florkę po Księciu!“ Tylko, że rotmistrz polski z tej łaskowości Geldhaba korzystać nie chce:

Nie, w jej duszy zmianie
Uczynić ją szczęśliwą nie byłbym już w stanie
(do Flory)
Kochałem cię zbyt stale, bo cię inną znałem,
Dziś twój sposób myślenia jest naszym przedziałem;
Szczęścia twojego pragnę, dar twej ręki cenię,
Lecz biorąc go, rozsądnych zamiarów nie zmienię.

(1) Z drobnych podobieństw warto jeszcze zaznaczyć, że i markizowi, jak księciu Rodosławowi, intendent przynosi rachunki, których on nie chce przeglądać, że i Beniamina, jak Flora, jest egzaltowana, a przedewszystkiem głupia i t. d. — (2) W scenie ostatniej *Krosienek*.

Urzędnik francuski ma widać trzeźwiejszy rozsądek i strawniejszy żołądek od oficera polskiego: z ochotą bierze Beniaminę po markizie, mówiąc: „Tego właśnie małego zajścia trzeba mi było, żebym lepiej poczuł całą miłość, jaką mam dla niej“. Co kto lubi: książdz kapustę, organista mięso; Francuz, gdy głodny, to śpiewa, a Polak głodny się gniewa.

Osnowę, a i pomysł *Cudzoziemczyzny*, zawdzięcza Fredro komedii francuskiej *Angloman* (1) Saurina. Tutaj ma swoje źródło nie tylko pomysł miłośnika cudzoziemczyzny, przewracającego do góry nogami dom i gospodarstwo, aby je na sposób cudzoziemski urządzić, ale i ogólny zarys akcji: jak w komedii Saurina o siostrzenicę anglomana Erasta, Zofię, stara się Damis, który, żeby sobie pozyskać jego względy, przedstawia mu się, jako Anglik, mimo że po angielsku nie umie, a w Anglii noga jego nie powstała, tak w komedii Fredry o córkę anglomana Radosta, także Zofię, stara się Astolf, który, żeby sobie pozyskać jego względy, nie przedstawia mu się wprawdzie, jako Anglik, ale przybiera pozę zagorzałego zwolennika cudzoziemczyzny i wielkiego bywalca, mimo że zagranicę nosa nie wychylił (2).

Nie z jednej, ale z trzech komedyj, tym razem nie francuskich, tylko włoskich, Goldoniego, wziął Fredro osnowę, pomysł główny i szereg pomysłów drobnych do komedii *Przyjaciele*. Pomysł pobytu kilku konkurentów w domu młodej wdowy, Zofii, zapożyczył z *Mirandoliny czyli pięknej gospośi* (3), przerabiając gospodę włoską na salon polski; z tejże komedii przejął dwie postaci, przezywając hrabiego d'Albafiorita Wtorkiewiczem, a markiza di Forlipopoli baronem Antenackim; jeden wszakże czyn markiza di Forlipopoli, wypicie czekolady panu Cavaliere, kazał Fredro spełnić nie Antenackiemu, tylko Smakoszowi, który biednej pannie Bobiné zjadł nie czekoladę wprawdzie, ale kaszkę. Prototypem jednak Smakosza jest, albo raczej pobudził wyobraźnię Fredry do stworzenia tej postaci, nie markiz Forlipopoli, tylko don Cicchio z innej już komedii Goldoniego: *Uciechy wiejskie* (4). Samą zaś osnowę akcji *Przyjaciele* zawdzięczają *Pra-*

(1) *L'Anglomane*. — (2) Szczegóły ob. Günther w *Przeglądzie Polskim*, tom 173, str. 30—41. — (3) Pod tym tytułem ukazała się *La Locandiera* w polskim tłumaczeniu, a raczej naśladowaniu, B. Halperta, Warszawa 1834. — (4) *La Villegiatura*.

wdziwemu przyjacielowi (1); z tej to komedyi wziął Fredro pomysł zatargu przyjaźni z miłością w duszach dwóch przyjaciół, kochających jedną kobietę, oraz pomysł zatargu w duszy jednego z nich pomiędzy miłością bogatej kobiety a nieśmiałością, płynącą z własnego ubóstwa; a przy wydawaniu na świat panny Bobiné pomagała trochę wyobraźni Fredry signoretta Beatrix z tejże komedyi Goldoniego (2).

Komedyi *Gwałtu co się dzieje* nie byłoby naturalnie bez podania o rządach niewieścich w Osieku sandomierskim: „Onego czasu sprzykrzyły sobie władzę mężczyzn sławetne mieszczyki z Osieka; wzięwszy się za ręce, przywdziały szarawary, czapki, żupany, nakazując mężczyznom nosić ich jubki i kacabejki; rewolucya ta zaskoczyła mężczyzn tak nagle, że biedacy dali się opanować. Dopieroż to rozpoczęły się rządy! Jegomościę przędli kądziel, kołysali dziatwę, chodzili na targ, a jejmoście... spijały miodek, sądziły, baraszkowały i mężów trzymały krótko, w niczem nie dając brać góry nad sobą“ (3). Z dalszego ciągu podania, o tem, jakto mężczyźni wysłali deputatów do Krakowa, żeby się u króla o sprawiedliwość upomnieli, i jak deputaci powrócili ze skrzynką, w której była zawinięta „prawda dla Osieka“ (niezbyt wonna), — Fredro już nie skorzystał, i nie „prawdą osiecką“, tylko najazdem tatarskim kończy się komedya. Nie kończyłaby się zaś w ten sposób, gdyby Marivaux nie skończył swojej *Nowej kolonii* napadem dzikich na wyspę, która zresztą na mapie nigdy nie istniała, którą jedynie fantazyja komedyopisarza francuskiego zaludniła całym tłumem różnych rozbitków, objąć zaś rządy nad nimi kazała kobietom; niedługo oczywiście te rządy trwają: nadto trudnym okazuje się do wypełnienia warunek, jaki kobiety dobrowolnie na siebie włożyły, że się będą

(1) *Il Vero amico*. — (2) Szczegóły ob. Günther w *Bibliotece Warszawskiej* 1913, I, 55—87. — Kucharski w recenzji tej pracy Günthera twierdzi, że także w *Zrzedności i przekorze*, w *Dożywociu* i w *Zemście* są „wyraźne ślady“ Goldoniego, ale ich nie wykazuje (*Pam. Lit.* XII, 367). — (3) *Anthropophyteia*, VIII, 344 (Lipsk 1911); podpis R. L. świadczyłby, że tekstu dostarczył Rafał Lubicz, t. j. Hieronim Łopaciński, który widocznie nie znał jeszcze tego podania, kiedy drukował w *Wiśle* (IV, 138 n.) swą notatkę p. t. *Podanie o prawdzie Osieckiej i przysławie Ślusarz zawinił, a kowala powieszono*; przytoczony tam wiersz zbywa rządy niewieście jedynie krótką wzmianką: „W Osieku, sławetnem mieście, Gdzie to bywały sądy niewieście“.

same oszpecały, byleby się tylko mężczyznom nie podobać i nie uledz; rządy kobiecie zaczynają się rozpręgać, a na wieść, że na wyspę napadli dzicy (wieść, równie prawdziwą, jak o napadzie Tatarów na Osiek), rzekają się już kobiety swego równouprawnienia, zawsze łatwiejszego wobec przywilejów społecznych, niż obowiązków, i ustrój „nowej kolonii“ powraca do starego porządku. Podobieństwo komedii polskiej do francuskiej jest tak wyraźne, i to nie tylko w głównej osnowie, ale i w niektórych szczegółach (tu i tam np. pośredniczy pomiędzy walczącymi obozami młoda para zakochanych), że go prostym przypadkiem wyjaśniać nie wolno, że natomiast wolno i trzeba uznać *Nową kolonię* za niewątpliwe źródło komedii *Gwałtu co się dzieje*, i to, być nawet może, za źródło pierwotne, w tem znaczeniu mianowicie, że pomysł napisania komedii o rządach niewieścich powstał w głowie Fredry pod wpływem *Nowej kolonii*, a dopiero wyobraźnia przywołała na pomoc podanie ludowe o mieszczkach osieckich (1).

Podobieństwo osnowy *Pana Jowialskiego* do osnowy *Originatów* Woltera (2) jest niewątpliwe. Jak Ludmir z Wiktoorem dostają się do ogrodu państwa Jowialskich, tak Chevalier Du Hasard z lokajem swym, Nuit-Blanche, przychodzą do ogrodu państwa prezydentów Bodinów; z podsłuchanej rozmowy pomiędzy panią Szambelanową a Januszem dowiaduje się Ludmir różnych szczegółów o rodzinie Jowialskich, o jej dziwactwach, a i o tem jeszcze, że panna Helena Jowialska ma zostać panią Januszową: podobnie kawaler Du Hasard z podsłuchanej rozmowy pomiędzy panem prezydentem a panią prezydentową dowiaduje się, że ich własna córka, panna Fanchon, która go już zdążyła wtajemniczyć w dziwactwa swoich rodziców, ma poślubić jakiegoś kapitana Du Cap-Vert. Starsza córka państwa prezydentów (wtrąćmy nawiasem), pani hrabina Des Apprêts, ma ze swoim mężem nie mniejsze, chociaż innego rodzaju, utrapienie, jak synowa państwa Jowialskich ze swoim Szambelanem. Dalej. Jak Ludmir, uderzając w słabą stronę starego Jowialskiego, umiał

(1) Podobieństwo komedii Fredry do *La nouvelle colonie* dostrzegł pierwszy Kielski (*O wpływie Moliera*, 223), szczegółowo wykazał je Günther, j. w., 37—55; ob. także Kucharski, *Pam. Lit.* XII, 365. — (2) *Les Originaux*; podobieństwo to wykazał szczegółowo Smolarski w *Bibl. Warsz.* 1912, II, 456—459.

sobie pozyskać jego względy, tak i kawaler Du Hasard w podobny sposób potrafił zjednać sobie przychyłność państwa prezydentów. Okazuje się wreszcie, że, jak Ludmir jest synem szambelanowej i ś. p. generał-majora Tuza, tak Du Hasard jest synem kapitana Du Cap-Vert i jego żyjącej małżonki; Ludmir żeni się z Heleną, a Du Hasard z panną Fanchon.

Czy jednak na podstawie tego niewątpliwego podobieństwa wolno twierdzić, że się Fredro, pisząc *Pana Jowialskiego*, zapożyczył u Woltera, z równą pewnością, jak że pomysł i osnowę *Przyjaciół* zawdzięcza trzem komedynom Goldoniego? Nie, — możliwość jest, pewności niema: wszystkie bowiem pomysły, składające się na podobieństwo *Pana Jowialskiego* do *Oryginałów*, — przybycie w nieznane strony, podsłuchiwanie rozmów, charakteryzowanie jednych osób przez inne, wyjście na jaw rodzicielstwa, — to pomysły bardzo pospolite w dawnych komediach. Oto np. komedia Filipa Poissona p. t. *Przedstawienie improwizowane na wsi* (1): młody kawaler, Erast, dostaje się ze swym lokajem Frontynem do jakiegoś pięknego ogrodu, którego właścicielami są jacyś hrabiostwo, rodzice pięknej Izabelli; aby się dostać do ich domu, Erast i Frontyn, dowiedziawszy się szczęśliwie, że hrabia i hrabina przepadają za koncertami i widowiskami teatralnymi, udają artystów wędrownych i dają w zamku przedstawienie, podczas którego Erast porozumiewa się z Izabellą; tę jednak rodzice chcą wydać za syna swego przyjaciela Damisa; lecz okazuje się, że tym synem Damisa jest właśnie Erast, który też otrzymuje rękę Izabelli. Widzimy: schemat osnowy ten sam, co w *Oryginałach* Woltera i w *Panu Jowialskim* Fredry, a podobieństwo komedyi Poissona do komedyi Fredry o tyle większe, niż komedyi Woltera, że polega jeszcze na pomysle przedstawienia teatralnego (2). A w genezie pomysłu improwizacyi tea-

(1) *L'Impromptu de campagne*. — (2) Z tem wszystkiem, raz jeszcze, możliwość wpływu *Oryginałów* na *Pana Jowialskiego* nie jest wcale wykluczona; zarzut Kucharskiego (w ocenie studium Smolarskiego, pomieszczonej w *Pamiętniku Literackim* XI, 687): „W *Oryginałach* Woltera chce autor widzieć koniecznie prototyp *Pana Jowialskiego*, ignoruje przytem zupełnie zeznanie samego poety: «ja tę postać żywcem wziętem z sędziwego staruszka, Grzymały»; rodzącego się stąd dylematu: albo Wolter, albo obserwacya — nie myślał autor roztrząsać», — ten zarzut jest niesłuszny, po pierwsze dlatego, że Smolarski mówił o wpływie komedyi Woltera na osnowę komedyi Fredry, nie zaś

tralnej w *Panu Jowialskim* czy nie odegrała pewnej roli owa ceremonia turecka, którą w komedyi Moliera *Mieszczuch szlachcicem* zainscenizował przy pomocy Ergasta Kleont, przebierający się za syna sułtana tureckiego i tym sposobem uzyskujący od Jourdaina rękę Lucylli? (1)

Dopatrzoneo się też podobieństwa *Wychowanki* Fredry do głośnej swojego czasu dzięki swej tendencji społecznej, choć artystycznie lichej, jak wszystkie komedye Woltera, *Naniny* (2). I słusznie: podobieństwo jest z pewnością. Polega zaś nie tylko na tem, że zarówno u państwa Morderskich w Złotogórach, jak na zamku hrabiego d'Olban, mieszka uboga dziewczyna, wzięta z litości na wychowanie, ale i na tem, że w obu komedych ta dziewczyna jest ofiarą złości ludzkiej i niegodziwych zamysłów, że, jak pani Morderska, pragnąc wydać swą siostrzenicę, Paulinę, za synowca swego męża, pana Piotra, pomimo że się ten już był zaręczył z Zofią, chce wydać wychowankę za pisarza dominalnego, Narcyza, pod niegodziwie zmyślonym, oszczerczym pozorem, że Zofia jest jego kochanką, — tak w komedyi Woltera pani baronowa de l'Orme, chcąc się sama wydać za hrabiego d'Olban, a widząc jego skłonność ku wychowance Naninie, chce ją wydać za ogrodnika Błażeja; kiedy się zaś to nie udaje, kiedy Nanina woli już osiąść w klasztorze, niż wyjść za człowieka po-

postaci prezydenta Bodina na postać Jowialskiego, a po drugie dlatego, że gdyby nawet prezydent Bodin pomógł Fredrze do stworzenia postaci Jowialskiego, nie pociągałoby to bynajmniej za sobą konieczności postawienia dylematu „albo Wolter, albo obserwacya“, i, coby za tem pójść musiało, zaprzeczenia Fredrze, że prototypem jego bohatera był żywy człowiek; wiadomo bowiem, że się wpływy literackie z życiowymi doskonale godzą w kształtującej pomysł wyobraźni twórczej. — Co do bajek pana Jowialskiego, pomysł bajki o Pawle i Gawle zawdzięcza Fredro powieści Pigault-Lebruna *Mon oncle Thomas* (W. Borowy, *Ignacy Chodźko*, 94). Bajka o motyli z podciętemi skrzydełkami jest wyraźnie niczem innym, tylko przeróbką bajki Ezopa o lisie z obciętem ogonem (którą u nas z Lafontaine przełożył Trembecki).

(1) To przypuszczenie (które wypowiedział już Krzeziński w *Bluszczu* r. 1876, nr. 33) jest prawdopodobniejsze od innego, że scena, „w której Ludmir wyciągnięty na kanapie, wydaje rozkazy, jako sułtan turecki, przypominałaby niezawodnie czytelnikowi Woltera scenę z jego *opery buffa* p. t. *Le Baron d'Otrante*“ (Smolarski, j. w. 458), — prawdopodobniejsze o tyle, że nie może ulegać najmniejszej wątpliwości, iż Fredro komedye Moliera znał, o tem zaś, czy znał *Barona d'Otrante*, wątpić w każdym razie wolno. — (2) Smolarski, j. w., 460—463.

spolitego, baronowa, korzystając z przejętego listu Naniny do Filipa Homberta, chłopca z sąsiedztwa, rzuca na nią potwarz. W obu jednak komedych rzecz kończy się szczęśliwie: niewinność obu wychowanek wychodzi na jaw, i jedna, Zofia, która, jak się okazuje, jest córką nie chłopską, tylko szlachecką, wychodzi za urodzonego i zanego Wacława, a Nanina, pomimo że jest, jak się okazuje, córką owego chłopca, Filipa Homberta, wychodzi za hrabiego d'Olban; w komedii Fredry pani Morderska z Pauliną, w komedii Woltera pani baronowa de l'Orme osiada na koszu.

Pomimo jednak niezaprzeczonego podobieństwa nie tylko głównego pomysłu, ale także sposobu rozwinięcia wątku (zresztą jedynie w najogólniejszych zarysach), pomimo dalej, że obydwie komedye należą do jednego i tego samego typu (*comédie larmoyante*), — znowuż pytamy: czy to podobieństwo wystarcza do stwierdzenia zależności Fredry od Woltera, albo przynajmniej, jeśli kto woli, do uznania *Naniny* za źródło, czy też za jedno ze źródeł, *Wychowanki*? Odpowiedź może być znowu tylko jedna: prawdopodobieństwo jest, pewności niema; co najwyżej można dodać, że w tym razie prawdopodobieństwo jest o tyle większe, iż *Nanine*, jak się tego wolno domniemywać, biorąc pod uwagę jej popularność, Fredro znał, kiedy tymczasem *Oryginałów* mógł doskonale nie znać, albowiem ta komedya nie miała żadnego rozgłosu: nigdy się na scenie publicznej nie ukazała (1), a i do wydań zbiorowych pism Woltera najczęściej jej nie wcielano. Na upartego nic nie przeszkadza do przypuszczenia, że pomysł ogólny *Wychowanki* pochodzi bezpośrednio z tego samego źródła, co pomysł *Naniny*, t. j. z *Pameli* Richardsona, której nie znać oczywiście Fredro nie mógł. Znał może i osnutą na powieści Richardsona komedye Goldoniego (2).

(1) Ob. *Oeuvres complètes de Voltaire*, Paris, Aux Bureaux du Siècle, 1868, III, 155, przypisek. — (2) Pewne ślady wpływu dwóch komedij Woltera, *L'Envieux* i *L'Écossaise*, upatruje Smolarski (j. w. 451—453) w *Odludkach i poecie*, a to na podstawie podobieństwa Zoilina i Frélona do Astolfa; lecz podobieństwo to jest nadto powierzchowne, drugi zaś argument (że jak w *L'Écossaise*, tak i w *Odludkach*, akcja odbywa się w domu zajezdnym) nadto kruchy, żeby wolno było stąd jakiegokolwiek wnioski wyprowadzać. „Powiązanie wpływów bardziej wyraźne“ znajduje Smolarski w *Dożywociu*, zestawiając je z *L'Enfant prodigue* (453—456), wszystkie jednak wykazane, a raczej wykazywane podo-

I to byłoby już tak dobrze, jak wszystko, co wiadomo na podstawie dotychczasowych badań o źródłach literackich treści komedyj Fredry. Do zbadania pozostaje dużo jeszcze, bardzo dużo, i jest rzeczą zupełnie możliwą, a nawet wysoce prawdopodobną, że się prędzej czy później okaże, iż główne pomysły nie tylko takich komedyj o charakterze kosmopolitycznym, jak *Mąż i żona* (1), ale nawet naws kroś narodowych, jak *Zemsta*, są zapożyczone, nie mówiąc już o możliwości odkrycia pomniejszych wpływów czy reminiscencji, pokrewieństw czy źródeł pomysłów drobnych, i to zarówno pomysłów poszczególnych postaci, jak poszczególnych sytuacji. Tych zaś źródeł szukać będzie trzeba nie tylko w komedjach, ale zapewne i w powieściach: może *List*, którego pomysł zapożyczył Fredro z jakiejś powieści niemieckiej, nie stanowi wśród jego komedyj wyjątku. Przecie niektóre typy komiczne to wspólna własność powieści i komedyi; typ *Ciotuni* znajdzie się np. i w powieści Fieldinga *Tom Jones* i w powieści Smoletta *Roderick Random*; a pomysł umieszczenia obok siebie dwóch zupełnie różnych charakterów kobiecych, pomysł, któremu poezya polska zawdzięcza Anielę i Klarę, to przecie jeden z najulubieńszych pomysłów powieści angielskiej: po raz pierwszy ukazuje się już w *Klaryssie* Richardsona, gdzie obok biernej, patetycznej i uroczystej Klaryssy jest pełna życia, wesoła i figlarna Anna Howe, która się nie mniej okrutnie znęca nad ubiegającym się o jej rękę Hickmanem, jak Klara nad Albi-

bieństwa (młody birbant, który przehułał majątek; jego spotkanie się z panną, którą kochał w dzieciństwie; ojciec, narzucający swą wolę córce; posłuszeństwo córki; szczęśliwe zakończenie) należą do kategorii najpospolitszych pomysłów ogólnych, które za żaden dowód „powiązania wpływów“ służyć nie mogą. Żeby zaś „sam pomysł *Dożywocia*“ był „z kategorii innej komedyi Woltera, którym jest depozyt w *Le Dépositaire*“, na to się także trudno zgodzić, bo podobieństwo jest znowu bardzo ogólnikowe. Podobieństwo konkretniejsze istnieje rzeczywiście pomiędzy *Dwiema bliźniami* a *L'Échange* Woltera (459—460), a polega na głównym pomysle, którym jest *qui pro quo* konkurentów (zamiast konkurenta spodziewanego zjawia się konkurent niespodziewany i wygrywa sprawę): na to jednak, żeby ten pomysł zawdzięczał Fredro koniecznie Wolterowi, niema najmniejszego dowodu.

(1) Jedna z głównych sytuacji tej komedyi (mąż pomiędzy żoną a jej służącą) znajduje się już w *Weselu Figara*, jest także w *Louison* Musseta (Tarnowski, *Rozprawy i sprawozdania* II, 26).

nem (1). A cóż dopiero powiedzieć o *Nowym Don Kiszocie*! Bez Cervantesa, bez starego *Don Kiszota*, nie byłoby nowego.

Otóż nie lekceważąc sobie bynajmniej ani obowiązku dalszego dokonywania badań nad źródłami komedyj Fredry, ani pożytku naukowego tych dociekań, już teraz jednak, na podstawie tego, co wiemy w tej mierze, niechaj wolno będzie wyrazić wątpliwość, czy te przyszłe badania zdołają pozbawić Fredrę godności oryginalnego komedyopisarza, czy przyznają słuszność nadto pośpiesznie wydanemu wyrokowi, że Fredro w korzystaniu z cudzych pomysłów „nie o wiele inaczej sobie poczynił“, jak Zabłocki. Zważmy przedewszystkiem jedno, że gdyby miarą oryginalności była jedynie samodzielność inwencji twórczej, albo, mówiąc dokładniej, gdyby oryginalność polegała na zasilaniu się inwencji twórczej jedynie materiałem, brany z życia, nie z literatury, to nie tylko taki np. Beaumarchais, ale nawet Szekspir i Moliere, a nasz Słowacki także, nie mogliby sobie rościć prawa do godności twórców oryginalnych: przecie — to powszechnie wiadomo — Szekspir pomysły wszystkich wogóle swoich tragedyj, dramatów czy komedyj brał gotowe z literatury, a i to powszechnie wiadomo, że Moliere w pojmowaniu i praktycznem stosowaniu swej zasady: *je prends mon bien où je le trouve* był tak liberalny, że niektóre sceny... żywcem tłómaczył z hiszpańskiego.

Czy i Fredro bywał równie liberalny? Dotychczasowe badania wcale nie upoważniają do odpowiedzi na to pytanie w sposób twierdzący.

Powiedziano o scenie piątej drugiego aktu *Przyjaciół*, że ją Fredro „prawie przepisał“ (2). Zapewne, powiedzieć, że w tej scenie są wyraźne reminiscencye ze sceny pierwszej *Mirandoliny* Goldoniego, byłoby powiedzieć... zamało: tutaj bowiem mamy niewątpliwie do czynienia nie z reminiscencyami, nie z refleksami (świadomymi czy nieświadomymi) pamięci, tylko z wyraźnymi wpływami; innemi słowy scena pierwsza *Mirandoliny* (rozmowa hrabiego d'Albafiorita z markizem di Forlipopoli) jest, mówiąc bez ogródki, źródłem sceny piątej aktu drugiego *Przyjaciół*. Zważmy jednak, że od czerpania ze źródła do „prze-

(1) Ob. *Dibelius*, *Englische Romankunst* I, 67; II, 350. — (2) Günther w *Bibl. Warsz.* 1913. I, 66.

pisywania“ może być wprawdzie bardzo blisko, ale może być i bardzo daleko, a w każdym razie tak daleko, że dla zmierzenia tej odległości wyraz „prawie“ nie wystarcza; jakoż ten sam badacz, który wykrył źródło tej sceny, dodaje, że ją Fredro „oprawił“ „w swój wiersz potoczysty i właściwą sobie werwę komiczną“. Otóż mniejsza już nawet o wiersz potoczysty, mniejsza także o różne drobne szczegóły, które Fredro dodał od siebie; ale, pytamy, werwa komiczna tej sceny — czyją jest własnością: Goldoniego, czy Fredry? Niech sobie na to pytanie sam czytelnik odpowie, a dla ułatwienia mu odpowiedzi wypisujemy obydwie sceny.

Goldoni (1):

Forlipopoli. Ja jestem markiz di Forlipopoli.

Albafiorita. A ja hrabia d'Albafiorita.

Forl. No, to kupione hrabiostwo...

Alb. Kupowałem hrabstwo, kiedy pan sprzedawałeś swój markizat.

Forl. Wypraszam sobie... Jestem, kim jestem, i należy mieć dla mnie szacunek.

Alb. Któż go dla pana nie ma?... Pan jesteś tym, który, jeżeli śmiem mówić...

Forl. Przebywam w tej gospodzie, bo się kocham w jej gospodyni. Wszyscy o tem wiedzą i wszyscy powinni mieć względy dla osoby, która mi się podoba.

Alb. To doskonale! Więc chciałbyś może przeszkodzić kochać się i mnie w Mirandolinie? Więc dlaczegoż, myślisz pan, jestem we Florencyi? dlaczegoż jestem w tej oberży?

Forl. Nie, to sławne! Ale pan nic nie wskórasz.

Alb. Ja nie, a pan tak?

Forl. Ja tak, a pan nie. Jestem, kim jestem, a Mirandolina potrzebuje mych względów i mej protekcji.

Alb. Mirandolina potrzebuje pieniędzy, a nie protekcji.

Forl. Pieniądzy? O, tych nie brak...

Alb. Ja wydaję dziennie całego cekina, panie markizie, i wciąż składam jej podarki.

Forl. A ja nie chełpię się tem, co czynię.

Alb. Pan tem się nie chełpisz — lecz to i tak wiadomo...

Forl. Nie wszystko wiadomo.

Alb. Owszem markizie, wie się dobrze o wszystkim. Służba o tem donosi. Trzy małe *paoletti* dziennie...

A teraz — Fredro:

Wtorkiewicz. Baronie, baroneczku, nie dmuchaj tak szumnie,
 Zbliż się, daj rękę, słuchaj, pomówmy rozumnie!
 Niechaj mnie dyabli wezmą, jeśli cię się boję,
 Ale chcę twego dobra, gdym zapewnił swoje:
 Od wdówki nie odsadzisz, choćbyś miał dwie głowy!
 Pocóż czekasz, powiedz mi, na wieniec grochowy?
 Powierz się lepiej Bogu w tej przykrej potrzebie
 I wynieś się cichutko, nie patrząc za siebie:
 To radzę, a ty radą nie pogardzaj zdrową!

Baron. Z początku aż do końca, wszystko słowo w słowo
 Proszę powtórzyć jeszcze do siebie ode mnie!

Wtorkiewicz. Kocham Zofią.

Baron. I ja.

Wtorkiewicz. Kochany wzajemnie.

Baron. Bardzo wątpię.

Wtorkiewicz. Tak? Może sprzyja Czesławowi?

Baron. Nie Czesławowi.

Wtorkiewicz. Komuż więc?

Baron. To się nie mówi...

Wtorkiewicz. Ha, ha, ha! daj go katu! A przecież nie tobie?

Baron. I gdzież pewność, że nie mnie?

Wtorkiewicz. Ach, w twojej osobie.

Baron. Mości Panie Wtorkiewicz, ta mowa zuchwała...

Wtorkiewicz. Bo dlaczegóż Zofia kochaćby cię miała?

Baron. A dlaczegóż Waćpana?

Wtorkiewicz. To dobre pytanie!

Baron. Dla złota?

Wtorkiewicz. Dla twych herbów?

Baron. To mi porównanie!

Wtorkiewicz. Ja mogę jej powiedzieć: „Szczęściem ci odpłace,
 Masz, czego tylko pragniesz, ogrody, pałace“...

Baron. Gdzie jeszcze resztki znajdziesz pieprzu i rozynek,
 Co z handlu swego tatki schował skrzętny synek.

Wtorkiewicz. Lepszy i funt rozynek, niż pergamin stary,
 Który ledwie się przyda na utkanie szpary.

Baron. Co za honor być matką najświeższego rodu!

Wtorkiewicz. Co za honor wziąć męża, co mógł umrzeć z głodu!

Baron. Neofit wyzłocony!

Wtorkiewicz. Pan o cudzym chlebie!

Baron. Dość już! zabiję! zginiesz...

Wtorkiewicz. Po twoim pogrzebie.

— Z tego zestawienia jakież płynie wnioski? Mniejsza już o to,
 że w stylu jest Fredro oryginalny, mniejsza o „nie dmuchaj tak

szumnie“, o „wieniec grochowy“, o „daj go katu“: na taką „oryginalność“ zdobywał się już i Zabłocki. Ale czy jest u Goldoniego to życie, które jest u Fredry, a na które, prócz werwy komicznej, składa się jeszcze nadewszystko uplastyczniona różnorodność jego objawów? Hrabia Albafiorita i markiz Forlipopoli są do siebie jakoś dziwnie podobni, Wtorkiewicz i Baron to dwaj różni ludzie. Kłócą się obie pary współzawodników, ale para włoska kłóci się od polskiej nierównie gorzej, co się tłumaczy naturalnie nie brakiem temperamentu u Włochów, tylko wyższością talentu Fredry: Albafiorita nie posiada ani drobnej części tej ironii, co Wtorkiewicz, który, zbrojny w nią, nie tylko rozpoczyna kłótnię, ale i wychodzi z niej zwycięsko. Kłócić się tak, jak Albafiorita z Forlipopolim, możnaby w nieskończoność: tymczasem kłótnia Wtorkiewicza z Baronem musiała mieć koniec, skoro Baron, kiedy Wtorkiewicz z łatwością odparował jedyny jego zgrabnie wymierzony cios (owe resztki pieprzu i rozynek), stracił do reszty głowę i umiał się zdobyć już tylko na bezsilną złość, na owo: „Dość już, — zabiję! zginiesz“, na co odpowiedział Wtorkiewicz, ani na jedną chwilę głowy ani zimnej krwi nie tracąc, ostatnim już i stanowczym ciosem: „Po twoim po-grzebie“...

A teraz inna scena, o której wprawdzie nikt jeszcze nie powiedział i nikt nigdy nie powie, że jest „prawie przepisana“, ale której pomysł jest (temu przeczyć darmo!) także zapożyczony: scena szósta aktu czwartego *Ślubów panińskich*. Nie przytaczamy jej tutaj w nadziei, że ci nawet czytelnicy i miłośnicy Fredry, którym trzeba było przypomnieć rozmowę Wtorkiewicza z Baronem, mają żywo w pamięci, a zapewne i w sercu, Anielę, piszącą pod dyktandem Gustawa list miłosny do Anieli; przytaczamy tylko tę scenę z *Roztrzepanica* Regnarda, która posłużyła Fredrze, jako pierwowzór (1).

Chevalier. Nous allons commencer par le verbe *amo-j'aime*.
Ne le voulez-vous pas?

Isabelle. Ma joie en est extrême.

Lisette. Elle a pour vos leçons l'esprit obéissant.

Chevalier. Conjuguez avec moi, pour bien prendre l'accent:
Io amo-j'aime.

(1) Günther w *Przegl. Pol.*, tom 166, str. 219—220.

Isabelle.

Io amo-j'aime.

Chevalier. Vous ne le dites pas du ton que je demande.

(à Mme Grognac) Vous me pardonnez bien, si je la réprimande.

Il faut plus tendrement prononcer ce mot-là:

Io amo-j'aime.

Isabelle.

Io amo-j'aime.

Chevalier. Le charmant naturel, Madame, que voilà!

Aux dispositions qu'elle m'a fait paraître

Elle en saura, bientôt trois fois plus que son maître.

Je suis charmé.

Cóż z tej sceny zrobił Fredro? Czy może poprzestał na wyprośzeniu za drzwi Lizety i pani Grognac, przez co dopiero Gustaw zyskał nierównie więcej swobody od Chevaliera i przez co dopiero bezbronność Anieli mogła zajaśnieć w całej poezyi swego wdzięku? Nie, zmienił jeszcze nadto (wszystko jedno własnym, czy cudzym conceptem) pomysł odmiany czasownika „kocham“ na pomysł dyktowania Anieli listu na temat „kocham“, listu do samej siebie, i przez to dopiero mógł opromienić naiwność Anieli całym blaskiem poezyi i uczynić słyszalnymi najcichsze drżenia strun pierwszej miłości, budzącej się w dziewiczym sercu, które zaledwie dopiero zaczyna sobie uświadamiać i jej istnienie i jej słodycz, które się jeszcze boi tego własnego odkrycia, a ukryć się z niem już nie umie. „Ależ mnie tego pisać nie wypada“ (że jestem aniołem); „nie, panie Gustawie!“ (to nie prawda, że ja pana nienawidzę); „o, chętnie poprawię!“ („nienawidzi“ na „sprzyja“); „ach, kocham, kocham“; „jak on dobrze pisze“: czy godzi się nawet porównywać tę żywą muzykę serca z automatycznym powtarzaniem wokabuły: *„Io amo-j'aime?“*

Nie, kiedy się weźmie pod uwagę, jak poczynął sobie ze swoimi pierwowzorami Zabłocki, a jak Fredro, to mimowoli przychodzi na myśl ta gorzka, ale zupełnie zasłużona prawda, jaką Boileau usłyszał kiedyś od księdza Cotin, jednej z licznych ofiar swojej złośliwości:

J'appelle Horace Horace — et Boileau traducteur.

Tak. Zabłocki, pomimo całej niezaprzeczonej oryginalności swojego stylu, pomimo także niezaprzeczonej, nadzwyczajnej umiejętności unarodawiania obcych komedyj, ostatecznie jest jednak tłumaczem; Fredro tymczasem jest Fredrą, to znaczy jest oryginalnym twórcą, — nawet w tych scenach, w których przetwarza

tylko gotowe pomysły, bo przetwarza je tak, że otrzymują nową treść artystyczną.

A cóż dopiero powiedzieć o całych komedjach? Czy i tutaj Fredro „nie o wiele inaczej sobie poczynił” od Zabłockiego? Ależ Zabłocki, pisząc komedye, miał przed oczami ich oryginały francuskie, za którymi powtarzał scenę po scenie, akt po akcie: dzisiaj, po dokonanych już odkryciach (1) (których dalszy ciąg niebawem zapewne nastąpi i rozwieje nawet legendę o oryginalności *Sarmatyzmu*), nie zaprzeczą chyba temu nawet najwięksi wielbicieli oryginalności stylu Zabłockiego (której nie odbiorą mu nigdy żadne odkrycia). Czy chociaż o jednej komedji Fredry da się to samo powiedzieć? czy chociaż raz w życiu, pisząc komedję, miał przed oczami jej francuski czy nie francuski oryginał? Wobec dzisiejszego stanu badań samo to pytanie ubliża Fredrze; dotychczas bowiem nie znamy ani jednej komedji, któraby „i co do treści i co do układu” była „szczerem tylko tłumaczeniem” (jak o to oskarżał Fredrę ów bezimienny krytyk poznański, który sobie tylko jednemu wiadomą tajemnicę plagiatów Fredry wziął z sobą wspaniałomyślnie do grobu), i, miejmy nadzieję, nie poznamy nigdy. Dotychczas znamy co najwyżej takie tylko, których osnowę istotnie zapożyczył (dzięki czemu, raz jeszcze wtrąćmy nawiasem, znajduje się we wcale przyzwoitem towarzystwie: Szekspira, Moliера, Beaumarchaisgo), ale ją zawsze swobodnie przetwarzał. Wykazano to nie mniej szczegółowo, jak umiejętnie, w studiach o *Noclegu w Apeninach*, o *Cudzoziemczyźnie*, o *Przyjaciółtach*, o *Gwałtu co się dzieje*. Równie wymownie świadczy o tem samem *Pan Geldhab*, a jeszcze wymowniej *Pan Jowialski* (jeżeli tylko źródłem jego osnowy są istotnie *Oryginały* Woltera).

To zaś swobodne przetwarzanie bynajmniej nie polega tylko na zmienianiu tak drobnych szczegółów, jak ten np., że w *Cudzoziemczyźnie* zamiast subretki Finety jest siostra Zdzisława, Julia, że się w *Gwałtu co się dzieje* zamiast sejmu niewieściego odbywa wiec męski, albo że się w *Przyjaciółtach* zamiast filizanki czekolady ukazuje na scenie wazka z kaszką. Zmiany sięgają nie-równie głębiej, źródłem zaś ich jest nie tylko własna fantazja

(1) Bernacki, *Źródła niektórych komedyj Zabłockiego*, Lwów 1908 (osobne odbicie, znacznie rozszerzone, z *Pamiętnika Literackiego*).

artystyczna Fredry, ale także jego własny ideowy i uczuciowy stosunek do tematu artystycznego. Oto np. Marivaux w *Nowej kolonii* traktuje sprawę emancypacji kobiet, chociaż nieprzychylnie, ale w każdym razie poważnie, o tyle, że w ośmieszaniu pretensyj kobiet nie wpada w karykaturę: Fredro tymczasem wpada w karykaturę, a raczej nie wpada, tylko ją z całą świadomością tworzy; Marivaux nie przepuszcza płazem i męskiemu panowaniu, Fredro nie ma mu nic do zarzucenia; w komedyi francuskiej zamiary kobiet same się unicestwiają, w polskiej — unicestwia je sprytny mężczyzna. Albo jeszcze. Ofiara, jaką ponosi dla przyjaciela *Prawdziwy przyjaciel* Goldoniego, ma na celu — co? Bogaty Florindo wyrzeka się ręki posażnej Rozaury, aby ją otrzymał jego ubogi przyjaciel Lelio: ofiara przyjaźni w *Przyjaciółtach* Fredry ma cel inny, bardziej idealistyczny; jeżeli się bowiem majątny Czesław wyrzeka posażnej Zofii, to nie żeby wzbogacić, tylko żeby uszczęśliwić kochającego ją ubogiego Zdzisława. „Przytem rozwiązanie komedyi Fredry jest szlachetniejsze i poetyczniejsze, niż to, na które zdobył się Goldoni; u Fredry Lelio-Czesław nie wciska się pomiędzy dwoje kochających się, lecz poznawszy, że Zdzisław chciał dlań poświęcić swe uczucie i szczęście, sam poświęca się z kolei i, łącząc Zofię ze Zdzisławem, sam prowadzi ich do ołtarza; w tym czynie Czesław różni się zupełnie od Lelia“, bo „nie korzysta... z poświęcenia przyjaciela i z chwilowego podniecenia Zofii, powierzającej mu swą rękę, lecz oddaje ją temu, do kogo ona wyciąga się naprawdę“ (1).

Przechodząc teraz od pomysłów czy to poszczególnych scen, czy też całych komedyj, do pomysłów postaci komicznych, to i w tej dziedzinie jest Fredro poetą oryginalnym. Prawda, nie może ulegać wątpliwości (2), że pomysły różnych typów — parweniusza, obłudnika, skąpca, zazdrośników (może i odludków), a także kobiet pretensjonalnych, hałaśliwych, nadto energicznych, sentymentalnych, pozujących, pruderyjnych i t. d. — zawdzięcza Fredro Molierowi, ale zawdzięcza mu tylko pomysły, nie same postaci; innemi słowy: wielki komedyopisarz francuski dał mu przykład, pobudził jego wyobraźnię do samodzielnego tworzenia

(1) Günther w *Bibl. Warsz.* 1913, I, 85—86. — (2) dzięki badaniom Kielskiego.

podobnych typów i postaci; co najwyżej wolno mówić o zapożyczaniu drobnych szczegółów charakterystyki, ale o zapożyczaniu całych gotowych postaci mówić nie wolno: jeżeli np. Geldhab jest podobny do Jourdaina, to wcale nie dlatego, żeby się Fredro w charakterystyce Geldhaba wzorował na charakterystyce Jourdaina, ale dlatego, że punkt wyjścia był ten sam, że pobudzony przykładem Moliera, i on stworzył typ dorobkiewicza; otóż Molielowi zawdzięcza tylko ów punkt wyjścia (1). A to samo, co o Geldhabie, da się powiedzieć o wszystkich innych postaciach Fredry.

Jeżeli się to wszystko weźmie pod uwagę, to będzie nie przesadą, nie naciągana apologia, tylko najszczerzą prawdą, kiedy się powie, że Fredro brał wprawdzie z tkwiących mu mocno w pamięci, a widzianych na scenie albo też czytanych komedyj, zwłaszcza francuskich, gotowe formy (w znaczeniu, tym razem, ogólnych pomysłów albo, najlepiej, schematów), ale wypełniał je treścią własną, bo wytworzoną przez własną fantazję artystyczną. Innymi słowy: nie przeczy my bynajmniej (o ile na podstawie dzisiejszych badań, którym do końca, jak widzieliśmy, bardzo jeszcze daleko, nie przeczyć wolno), że w dziedzinie ogólnych pomysłów artystycznych Fredro, nazywając rzecz po imieniu, nie odznaczał się bogatą inwencją, ale to bynajmniej nie przeszkadza do stwierdzenia, że w procesie jego twórczości artystycznej własna wyobraźnia (inaczej, jak u Zabłockiego) odgrywała rolę nie tylko znaczną, ale, jak u każdego prawdziwego artysty, główną.

Myliłby się bowiem, ktoby sądził, że jej działalność polegała jedynie na dowolnej kombinacji zapożyczonych (świadomie czy nieświadomie) pierwiastków, na samodzielnym ich łączeniu w całość artystyczną: wyobraźnia Fredry, nie bujna wprawdzie, ale niezmiernie żywa, przetwarzała z wielką łatwością same te

(1) Mówiąc nawiasem, w genezie postaci Geldhaba mógł odegrać pewną rolę i Turcaret Lesagea, tem więcej, że pod jedynym przynajmniej względem Geldhab jest do Turcareta podobniejszy, niż do Jourdaina: ten przecie dorobił się majątku w sposób uczciwy, idąc śladem przodków, trudniących się kupiectwem, Turcaret tymczasem, dawny tajemny czy kuchta, zbił grosze nie wiedzieć jak, ale z pewnością niezbyt czystymi sposobami, podobnie jak Geldhab, który także nie wiedzieć jak z burmistrza został obywatelem ziemskim, a który później (już wiadomo, jak) „w dwójnasób jeszcze zwiększył majątek dość duży”.

pierwiastki, wchłaniała je bowiem — właśnie dzięki swojej żywości — nie biernie, tylko czynnie, dając im swoje własne, ideowe, uczuciowe i nastrojowe, zabarwienie, wyciskając na nich piętno własnych przeżyć i wzruszeń estetycznych, doświadczanych przy lekturze.

Lecz te przeżycia i wzruszenia to dopiero jedno królestwo, z którego wyobraźnia Fredry czerpała pomysły artystyczne. Na drugie, kto wie, może nie mniej bogate, składają się przeżycia i wzruszenia, dostarczane jej nie przez literaturę, tylko przez samo życie. „Ja zbieram kłosa na mojem polu, na polu śmieszności“, mówi w *Panu Jowialskim* poeta Ludmir, błakający się po świecie i zbierający wzorki do swoich utworów. To samo, tylko innemi słowy, mówi już od siebie sam Fredro (w przedmowie do pierwszego wydania komedyj): „Chcąc malować ludzi, ludzi trzeba mieć przed oczyma; chcąc zwalczać wady społeczeństwa, wady uważać należy; śmieszności chwytają się umysłu uważającego, jak się chwytą przechodnia pajęczyna, na polu rozpostarta“. Otóż nie ulega wątpliwości, że ten obraz wad i śmieszności ludzkich, którym są komedye Fredry, jest w bardzo znacznej mierze owocem jego własnej obserwacji, — inaczej nie nie byłby ani tak żywy, ani tak prawdziwy. A nie jest to tylko przypuszczenie, są na to dowody. Jeżeli np. Geldhab mówi ze strachem i podziwem o Majorze:

Raz tu przypadkiem strzelił, jednakże nie chybił,
Jak wyrznął, — w samo okno i dwie szyby wybił,

to ten szczegół jest wspomnieniem z własnej młodości Fredry: „W Ustyanowej — czytamy w jego pamiętnikach — stanęliśmy na popas. Wkrótce nadbiegł żydek, powiedział coś żydówce, żydówka spojrzała w okno, a za nią pół tuzina żydziątek różnego kalibru. — Cóż tam takiego? spytał się jeden z nas gospodarza. — Pan Kasper, odrzekł gospodarz. — Czegóż się boicie? odezwał się mój ojciec. — A jak się nie bać? on waryat!... Ale nikomu nic złego nie robi. — Jak to nie robi? On ma strzelbę nabitą! Raz już w okno wystrzelił. — Przypadkiem! — Jak przypadkiem? On mierzył: dwie szyby wybił“. Albo np. łapanie ptaszków, które tak lubił szambelan Jowialski, jest prawdopodobnie

także własnem wspomnieniem młodocianem Fredry — o jego „pierwszym autokracie umysłowym“, owym „Szwajcarze o łbie kędzierzawym i kabłąkowatych nogach“, co to „szlufował kamienie“ i „łapał ptaszki“. I znalazłoby się niezawodnie w komediach dużo więcej takich wspomnień, gdyby *Trzy po trzy* było pamiętnikiem obszerniejszym (1). Takie np. słowa Edwina w *Od-ludkach i poecie*:

Do kobietym najpierwej wyciągnął ramiona
I, kiedy w mgle dzieciństwa matkę poznawałem,
Nie wiedząc, co kochanie, kobietę kochałem.
A jeśli później ojca surowe nauki
Uczyły, jak żyć trzeba i cierpienia sztuki,
Jeśli im winien jestem miłość, stałość w cnocie,
Nie mniej mozem jest winien i matki pieścizocie, —

czy nie są może także osobistem wspomnieniem Fredry?

Są dalej niezbite dowody, że się wyobraźnia jego w tworzeniu nie tylko takich drobnych rysów, ale i całych postaci obficie zasilala własną obserwacją i wogóle realnem życiem. Niech sobie będzie nawet, że do stworzenia postaci pana Jowialskiego pobudził wyobraźnię Fredry trochę Żartuliński Krasickiego, trochę Metafrast Moliera, trochę pan de Plinville Collin-d'Harlevilla: jako model, posłużyła mu jednak żywa postać, jak to sam opowiadał Wóycickiemu: „Ja tę postać żywcem wziętem z sędziwego staruszka Grzymały, którego zbliżka znałem; dobroduszny, pełen prostoty starowina, powtarzał przysłowia i bajeczki, jakie z lat młodości zapamiętał“ (2). Niech sobie także będzie, że w genezie literackiej postaci Papkina odegrał pewną rolę Żołnierz-samochwał Plauta: to jednak nie przeszkadza, że i tutaj miała fantazya Fredry żywy model przed sobą, a był nim szlachcic Krzyżanowski (3), Sanoczanin, który, jak czytamy w *Trzy po trzy*, „był.. może ostatnim egzemplarzem dworaka, pieczeniara, wyjadacza dawniejszych czasów;... pół błazna, pół szlachcica, wszędzie był domowym;... Osuchowski z nim na żaden sposób nie mógł konkurencyi wytrzymać: łgał trzykroć lepiej“. Dodajmy zaraz, że nie

(1) W *Ostatniej woli* są podobno wyraźne aluzye do jakichś współczesnych nadużyć na kolei czerniowieckiej; wspomina o tem Zdzisław Jachimecki w recenzji tej komedyi z powodu jej wznowienia na scenie krakowskiej (w *Głosie Narodu*, r. 1915). — (2) *Odwiedziny u Al. hr. Fredry* (Kłosy, 1869, IX, 192). — (3) Kucharski, *Geneza Zemsty* (Bibl. Warsz. 1909, II, 460—466).

tylko postać Papkina, ale i zasadniczy pomysł *Zemsty*, kłótnię o zamek, ma swoje źródło z pewnością nie tylko w literaturze, ale i w życiu, w żywej tradycji. Oto w posagu za żoną wziął Fredro klucz korczyński z połową starego zamku odrzykońskiego, którym się, jak niosła tradycja, już w wieku XVI podzielili dwaj bracia Kamienieccy: jeden dostał zamek niższy, t. j. przygródek, a drugi — wyższy, t. j. właściwy gród; z czasem, po wygaśnięciu Kamienieckich, majątek Odrzykoń z zamkiem wyższym otrzymali Firlejowie, a miasteczko Korczyna z zamkiem niższym — Skotniccy, i jedni z drugimi ciągle się kłócili — zwłaszcza o kaplicę w zamku wyższym i wspólną studnię. W tym to zamku właśnie miała się pierwotnie odbywać akcja *Zemsty*, o czym świadczą — w pierwotnym rękopisie komedyi — te słowa Papkina (które umieścił pod swoim testamentem): „Pisałem... w odrzykońskim zamku“ (1). Albo takiego np. szczegółu, że Cześnik chciał strzelać z gwintówki do Milczka, czy nie mógł Fredro wziąć wprost z życia? Przecie jeszcze Kajetan Koźmian opowiada, jak to się z sobą kłócili dwaj bracia rodzeni, Stanisław i Piotr Kielczewscy, o zamek w dobrach popkowickich pod Urzędowem: „Obydwóm kłótnikom wspólny dach, wspólne wejście, wspólne schody zostawiono, równie jak do wspólnego używania przeznaczono ogrody, place, budynki, błonia, bełki (2) i rzeki;... na środku dziedzińca... zamku rosła ogromna lipa, pod którą umieszczona była ławka do siedzenia; brat jeden zabraniał drugiemu bratu siadać pod nią i używać cienia; gdy który samotnie siadł pod nią, drugi z okna zamku drobnym śrutem strzelał do niego“ (3). I jeszcze. Odzywały się głosy, że za czasów Fredry anglomanii w Polsce jeszcze nie było; gdyby tak było rzeczywiście, to możnaby mniemać, że anglomania Radosta tłumaczy się jedynie przykładem *Anglomana* Saurina; że ta komedia odegrała główną rolę w genezie *Cudzoziemczyzny*, o tem ani wątpić, ale żeby Fredro w swoim własnym społeczeństwie nie mógł na własne oczy oglądać anglomanów, to nieprawda, bo przecie sam wspomina w pamiętnikach o Arturze Potockim, który „zachował... w postawie i ruchu ową anglomanię, co wówczas ustępowała przed rubasznością obozową“.

(1) Kucharski, j. w., 451—452. — (2) bełki, bełchy = błota. — (3) *Pamiętniki*, 1858, I, 168.

Oto są niezbite dowody, że się twórcza wyobraźnia Fredry zasilala własnymi wspomnieniami, własną obserwacją, krótko mówiąc, własnymi rzeczywistymi przeżyciami, które się nie tylko łączyły i kombinowały z przeżyciami literackimi, ale także w najwyższym stopniu przyczyniały do ich ożywienia, wyciskały na nich piętno realnego życia. I gdybyśmy życie Fredry znali lepiej, niż znamy, to okazałoby się może, iż podobnie jak Walter Scott najlepsze swoje kreacje, takiego np. Caleba Balderstona albo Jonathana Oldbucka, zawdzięcza nie literaturze, tylko tradycji, tak i Fredro nie z literatury, tylko z tradycji albo i z własnej znajomości, wziął takiego np. Cześnika albo Rejenta, Łatkę albo Jenialkiewicza. Inaczej, bez poparcia własnego doświadczenia, bez zbierania kłosów na realnem polu śmieszności, t. j. wśród żywych ludzi, Fredro, przy całym swoim ogromnym talencie, choćby nawet miał wyobraźnię jeszcze wrażliwszą, niż miał, na rzeczy czytane albo widziane na scenie, nigdyby nie osiągnął tej plastyki w charakterystyce postaci i wogóle tej prawdy artystycznej, tego życia, którem drgają jego komedye. Wyobraźnia plastyczna jest podobna do mitycznego Anteusza, który pełnię sił miał tylko wtedy, kiedy się dotykał ziemi. Pod tym względem był Fredro poetą nie innego typu, jak jego wielki i ukochany mistrz, Molier, który nie tylko w literaturze, ale i w życiu szukał „swego dobra“, który np. za model do kłótni Trissotina z Wadyuszem (w *Uczonych białogłowach*) wziął sobie kłótnię Cotina i Ménagea, a za model do Świętoszka — Imć pana Charpy de Sainte-Croix czy też księdza Roquette.

O kopiowaniu życia niema naturalnie mowy ani u Moliera, ani u Fredry: zbyt wielkimi byli na to artystami. Że jednak artystyczne „naśladowanie natury“ sprawia zawsze mocną iluzję prawdy życiowej, więc nie dziw, że obu posądzano o... paszkwile. Wiadomo np., że pomawiano Moliera, iż subtelna kazuistyka Tartufa w rozmowie z Elwirą jest paszkwilem na kręactwo jezuitów; w istocie Molierowi nie śniło się nawet o tem, tylko że, umiając obserwować życie, znając nie jednego i nie dziesięciu kazuistów, wydobył z ich postępowania i duszy samą istotę, samo jądro obłudy, a będąc artystą, uplastycznił je w jego konkretnych objawach; i winą jest jezuitów, nie Moliera, że poznali w Tartufie swoje własne oblicze. Otóż i w postaciach Fredry ludzie poznawali czasami żywych ludzi. Po przedstawieniu *Dam i huzarów*

w Warszawie pisał mu brat Maksymilian: jakiejs pani G. „baby nabechtały głowę, że to ją wystawić chciałeś, mówiąc o prezesie, co się z młodą ożenił, a do której sekretarz się podbiera; we łzach cały dzień przepędziła, lecz przecie jej wyperswadowano, że głupia“ (1), — wtedy się zapewne uspokoiła. Starzy ludzie opowiadają tradycję, że w Geldhabie poznał się jeden z bankierów warszawskich. A na przedstawieniu *Wielkiego człowieka do małych interesów* „co chwila słyszało się wykrzykniki: jak on podobny do X! albo: Fredro chyba pana Y miał na myśli! albo: to żywcem mój sąsiad i przyjaciel Z; niekiedy cicho szeptało się spostrzeżenie: to portret stryjaszka, to kubek w kubek pan teść, ach, jak on podobny do mego zięcia!“ (2).

(1) *Dziela*, wyd. Biegeleisena, I, 192. — (2) Tarnowski, *Rozprawy i sprawozdania*, II, 110—111.

ROZDZIAŁ PIĄTY

Podział komedyj

Z pośród swych trzydziestu pięciu komedyj (1) *Nowego Don Kiszota* nazwał Fredro „krotochwilą“, *Nocleg w Apeninach* — „operetką“, *Koncert* — „intermezzem“, *Wychowanek* — „komedią seryo“, *Teraz* — „szkicem dramatycznym“, *Z jakim się wdajesz, takim się stajesz* — „przysłowiem“, komedię *Świeczka zgasła* — „jedną sceną“, a wszystkie pozostałe komedye nazwał „komedyami“, i ani mu z pewnością do głowy nie przyszło troszczyć się o ich szczegółową nomenklaturę.

To przyszło dopiero do głowy krytykom.

Chmielowski mianowicie (2) rozróżnia wśród komedyj Fredry, granych za jego życia, farsy czyli krotochwile oraz komedye obyczajowe, przyczem do fars zalicza aż dziewięć komedyj: *Gwattu co się dzieje*, *Nocleg w Apeninach*, *Dyliżans*, *Nowy Don Kiszot*, *Damy i Huzary*, *Ciotunia*, *List*, *Pierwsza lepsza*, *Nikt mnie nie zna*; do komedyj obyczajowych — wszystkie pozostałe, rozróżniając wśród nich jeszcze komedye „o cechach mniej więcej kōsmopolitycznych“ i komedye „z wybitnym charakterem swojskim“. Wśród komedyj pośmiertnych także wyodrębnia Chmielowski farsy, których naliczył siedem: *Ożenić się nie mogę*, *Ostatnia wola*, *Z Przemyśla do Przeszowy*, *Jestem zabójcą*, *Lita et Compagnie*, *Z jakim się wdajesz, takim się stajesz*, *Pan Benet* (3).

(1) Nie zaliczamy oczywiście do komedyj ani *Rymonda*, ani *Brytana Brysia*. — (2) W przedmowie do trzytomowego wydania warszawskiego *Komedyj*; toż w pierwszym tomie *Naszej literatury dramatycznej*. — (3) *Koncert* i *Świeczka zgasła* to według terminologii Chmielowskiego „sztuczki konwersacyjne“.

Tarnowski w posługiwaniu się terminem „farsa“ jest znacznie ostrożniejszy: w jego terminologii *Gwałtu co się dzieje*, *Nowy Don Kiszot*, *Ożenić się nie mogę* to farsy, *Damy i huzary* oraz *Ciotunia* graniczą z farsą, *List* — to „drobnostka wesoła“, *Jestem zabójcą* i *Teraz to* „małe sztuczki“, a *Lita et compagnie* to „małe głupstwo“. W ścisłe wyodrębnianie fars od komedy nie wdaje się Tarnowski — i ma nie mniejszą słuszość, jak Lanson, kiedy protestuje przeciwko ścisłemu podziałowi komedij Moliera na farsy i komedye.

Wprawdzie poetyka ma zupełne prawo rozróżniać farsę od komedii, ale jeżeli chce być nauką, nie ma prawa do kaleczenia żywych utworów literatury, do wypychania ich w gotowe szufladki z napisami, jak to robiła poetyka dawna, pseudoklasyczna. Poetyka dzisiejsza, kiedy mówi o rodzajach komedij, pyta najpierw nie o to, czy tę lub ową z nich trzeba nazwać farsą czy komedią, tylko o to, czy w tej lub owej z nich są jakie pierwiastki, które się przywykło kojarzyć z mianem farsy; jeżeli analiza wykaże, iż te pierwiastki wypełniają całość komedii, albo, co nierównie ważniejsza, iż tych pierwiastków jest tyle, że chociaż całości komedii nie wypełniają, wywołują jednak ogólne wrażenie farsy, — to w takim razie wolno poetyce nazwać tę komedię farsą, choć i wówczas jeszcze nie bez wielu zastrzeżeń, przede wszystkim natury historycznej, a potem psychologiczno-estetycznej.

Bo przypuśćmy nawet, że się wszyscy zgodzą na to, iż do najistotniejszych znamion farsy należą: małoważność tematu oraz małe (albo żadne) prawdopodobieństwo pomysłów komicznych i, co za tem idzie, mniejsza lub większa trudność illuzji estetycznej, — to i wtedy jeszcze nie wolno zapominać o tym fakcie historycznym, że się wymagania i upodobania estetyczne z biegiem czasu zmieniają, że i współcześnie zawsze zależą od indywidualności człowieka, a więc od jego poziomu umysłowego, kultury estetycznej, charakteru, wieku i t. d. Od indywidualności także czy to całej epoki, czy poszczególnej jednostki, zależą sądy o wartości estetycznej tematów, o ich małoważności i ważności; zmienia się także z biegiem czasu — to jest również faktem i także zależy od indywidualności człowieka (a czasem nawet od jego chwilowego usposobienia) — jego podatność na illu-

zyę estetyczną: najnieprawdopodobniejsze pomysły, które dzisiaj są już niezdolne do ich wywołania, przynajmniej nie u wszystkich, dawniej wywoływały ją u wszystkich, podobnie jak, dajmy na to, fantastyczność w pewnych epokach (np. w epoce romantyzmu) popłacała u wszystkich, a w innych (np. w epoce naturalizmu) — co najwyżej u dzieci i prostaczków. Byłoby ze stanowiska krytyki historyczno-literackiej niesprawiedliwością nazwać farsą nie tylko *Bliźnięta* Plauta, ale nawet jeszcze *Komedję omyłek* Szekspira: dziś tymczasem komedyi, w której głównym źródłem komizmu byłoby bliźniacze podobieństwo dwóch ludzi, nikt zapewne inaczej, jak farsą, nie nazwie, i nikt inaczej nie nazwie komedyi, w którejby głównym czynnikiem rozwoju akcji była przebieranka. Jeszcze większą niesprawiedliwością byłoby do fars zaliczać te wszystkie komedye Moliera, w których są pierwiastki farsy: czyby się w takim razie wiele jego komedyj ostało, jako „wyższe komedye“? Zapewne *Mizantrop* ostałby się, równie jak *Świętoszek*; ostałyby się i *Uczone białogłowy*: ale taki np. *Skąpiec* albo *Chory z urojenia*, a cóż dopiero taki *Mieszczuch szlachcicem* albo *Jerzy Dandin*? Pełno w nich przecie pierwiastku farsy, — a jednak są to komedye z liczby najpoważniejszych, najgłębszych, jakie Molier napisał! Nie wolno przecie zapominać o tem, że punktem wyjścia całej wogóle komedyi Moliera było nie co innego, tylko farsa, że się pierwiastkami krotochwilnymi posługiwał bardzo często, czasem oczywiście jedynie dla pustego śmiechu, ale czasem i dla wyższych celów artystycznych, mianowicie dla charakterystyki postaci; *Pocieszne wykwintnisie* niech sobie będą farsą: ale w tej farsie jest już w zarodku „wyższa komedya“, — komedya charakterów. Albo Marivaux i Beaumarchais: czyby się godziło nazwać farsą *Grę miłości i przypadku*, w której tyle jest subtelnej analizy psychologicznej? czy godziłoby się nazwać farsą *Małżeństwo Figara*, w której tyle jest głębokiej myśli społecznej i politycznej?

Nasi komedyopisarze byli uczniami Moliera i jego uczniów, więc i oni chętnie posługiwali się farsą, najczęściej jednak nie dla samego śmiechu, tylko dla celów poważniejszych, — chociaż nie wszyscy. W komedjach np. Kossakowskiego i Drozdowskiego niema pierwiastków farsy (gdyby były, możeby nie były

te komedye tak śmiertelnie nudne!); Bohomolec i Krasicki posługiwali się nimi, ale rzadko (Bohomolec np. w *Staruszcze młodej* i w *Czarach*, Krasicki — w *Statyscie*); Zabłocki — nierównie częściej; Niemcewicz ich unikał (o ile naturalnie do pierwiastków farsy nie będziemy zaliczali karykatury w charakterystyce postaci), jego zaś „krotofila“ (*Dyliżans*) jest poważną satyrą — na cudzoziemczyznę.

A Fredro? Fredro zaczął od farsy: jak widzieliśmy, *Nowego Don Kiszota* sam nazwał „krotochwila“, a jakby to jeszcze nie wystarczyło, dodał drugi tytuł: *Sto szaleństw*. A jednak ta „krotochwila“ ma w sobie, jak to zobaczymy, pierwiastki „komedyi charakteru“. Farsami, niczem więcej, wolno będzie nazwać komedye: *Nikt mnie nie zna*, *Nocleg w Apeninach*, *Dyliżans*, *Lita et Compagnie*, *Ożenić się nie mogę*. W *Pierwszej lepszej* i w *Koncercie* jest niewątpliwie pierwiastek farsy (przebieranka), ale inne pierwiastki: charakterystyka znudzonego życiem Alfreda i szczerą miłość Julii ku niemu w *Pierwszej lepszej*, w *Koncercie* zaś jeden z tych pierwiastków estetycznych, które w mniemaniu pospolitem nic wspólnego z farsą nie mają, mianowicie wdzięk, — nie pozwalają tych komedyj zaliczyć do fars bez zastrzeżeń. W takich zaś komedjach, jak *List*, *Jestem zabójcą*, *Pan Benet*, *Ciotunia*, *Co tu kłopotu*, *Damy i huzary*, *Gwałtu co się dzieje*, uchodzących pospolicie za farsy, charakterystyka postaci (zazdrosnego męża, skąpca, filistra, starych panien, starych kawalerów, mężów-pantoflarzy i herodów-bab) jest tak świetna, że wznosi, a przynajmniej zbliża te utwory do poziomu, jeśli nie wysokiej, to w każdym razie wyższej od pospolitej farsy, komedyi. To samo wolno powiedzieć o *Dwóch bliźnach*, ze względu nie tylko na znakomitą charakterystykę Kasztelanowej i panny Figaszewskiej, ale także na wdzięk — w odmalowaniu budzącej się miłości w sercu pani Malskiej. W *Ostatniej woli* zasadniczy pomysł (wyptywanie na jaw corazto nowego testamentu) trąci niewątpliwie farsą, ale z tem wszystkiem jestto jedna z najpoważniejszych komedyj Fredry, a to przez charakterystykę obłudy i chciwości ludzkiej. Komedyjka *Z jakim się wdajesz, takim się stajesz* ma w sobie także pierwiastek farsy (zamknięcie Mateusza w szafie), ale, że zawiera w sobie myśl poważniejszą, to zaznaczył sam Fredro, dając jej za tytuł przysłowie. Mówiąc nawiasem, nie potrzebował z dramatyzowaniem

przysłów czekać na Musseta, skoro już w wieku XVIII dramatyzował je Carmontelle(1), a i u nas już w r. 1819 grano na scenie lwowskiej dwa przysłówia dramatyczne: *Kto pierwszy, ten lepszy* i *Trafila kosa na kamień* (2).

Innych komedyj nikomu jeszcze zapewne nie przyszło do głowy zaliczać do fars: jakoż są to już niewątpliwie „wyższe komedye“. Tylko trzeba zawsze pamiętać o tem, że Fredro był uczniem Moliera i że się za jego przykładem nawet w „wyższych komedjach“ nie bał bynajmniej posługiwać pierwiastkami farsy, chociaż miał pod tym względem już mniej śmiałości od mistrza: czas robił powoli swoje. W każdym razie, czy takie pomysły, jak np. przygotowania Geldhaba do obrony przed spodziewanym napadem Majora, maskarada Radosta w *Cudzoziemczyźnie*, przedstawienie teatralne w *Panu Jowialskim*, testament Papkina w *Zemście*, tajemniczy opiekun w *Dożywociu*, — czy takie pomysły nie trąca farsą? W komedjach pośmiertnych jest ich bez porównania mniej, ale że i później nie gardził nimi Fredro, tego dowodzi najlepiej czwarty akt *Rewolucyi*. Więcej nawet powiedzieć można: gdyby jaki dzisiejszy komedyopisarz wziął sobie za główny temat komedyi miłość, rozkwitającą w młodych sercach, to wymyśliłby zapewne inną ośnowę, jak Fredro w *Ślubach panieńskich*, poczytując pomysł ślubowania naiwnych dziewcząt, że nigdy zamaż nie wyjdą, za przestarzały, za nadający się już dzisiaj tylko do... farsy; taki sam sąd wydałby może o pomysle i *Zemsty* i *Przyjaciół* i innych jeszcze komedyj, z wyjątkiem *Wychowanki*, *Męża i żony*, *Odludków i poety* i „szkicu dramatycznego“ *Teraz*. Zapewne i w tych komedjach znalazłby jeszcze niejeden pierwiastek „przestarzały“, lecz pierwiastku farsy jużby nie znalazł.

Ale bo też te cztery komedye wśród „wyższych komedyj“ Fredry zajmują stanowisko odrębne. Jedną z nich, *Wychowankę*, sam Fredro nazwał „komedią seryo“, nie wiedząc prawdopodobnie o tem, że we Francyi pierwszy Diderot wymyślił ten nowy termin (*comédie sérieuse*) i ochrzcił nim niektóre swoje własne (rozpaczliwie nudne) komedye o typie nowym; twórcą tego nowego typu, zbliżającego się już do nowoczesnego „dra-

(1) Lanson, *Manuel bibliographique*, nr. 9305: Proverbes dramatiques, 1768—1781. — (2) Bernacki, Życiorys Kamińskiego, *Stulecie Gazety Lwowskiej*, I, część 2, str. 48.

matu“, był, jak wiadomo, nie Diderot, tylko La Chaussée, autor kilku tak zwanych „komedyj płaczliwych“ (*comédies larmoyantes*), których tematem są różne smutki i nieszczęścia domowe (1); jedną z tych komedyj, *Przesąd modny*, przełożył u nas już Zabłocki. Otóż i *Wychowanka* należy ze stanowiska historyczno-literackiego do tego właśnie typu, ale, pamiętajmy o tem, jedynie ze względu na swój temat, którym jest smutna dola wychowanki w domu pańskim: pozatem niema tam nic z owej czułości, a raczej cikliwości, która jest tak wybitnem znamieniem „płaczliwej komedyi“ francuskiej XVIII wieku (a która do zdrowej, męskiej, szczerzej natury Fredry przystępu mieć nie mogła), nie mówiąc już o tem, że komizmu jest w *Wychowance*, dzięki całemu szeregowi postaci drugorzędnych, sto razy więcej, niż we wszystkich komedyach La Chausséeego, razem wziętych. Co do *Męża i żony*, to i tę komedyę, pomimo że komizm jest w niej pierwiastkiem dominującym, zaliczyć wolno do tego samego zasadniczego typu, a to nie tylko ze względu na temat (a przynajmniej jeden z tematów), którym jest cierpienie nie kochanej i nie kochającej żony (że ta żona sama zdradza męża, to istoty rzeczy nie zmienia), ale także ze względu na zakończenie, nie komiczne, tylko raczej „płaczliwe“. Kiedy z czasem będziemy znali lepiej, niż dzisiaj, źródła literackie komedyj Fredry, to okaże się, miejmy nadzieję, że tę komedyę (francuską zapewne), którą się, pisząc *Męża i żonę*, zasiliał, łączy niewątpliwe, chociaż nie najbliższe, pokrewieństwo z komedyami La Chausséeego. Natomiast pokrewieństwo z niemi *Odludków i poety* żadne badania źródeł nie będą ani mogły, ani chciały udowodnić. Z tem wszystkim jest to także, jak *Wychowanka*, „komedia seryo“: komizmu w niej dużo jeszcze mniej, niż w *Wychowance*; śmieszna jest jedna tylko postać, Kapka, a śmiesznej sytuacji niema ani jednej, kiedy w *Wychowance* jest i śmiesznych postaci i śmiesznych sytuacji kilka; ogólne wrażenie jest w *Wychowance* ostatecznie pogodne, i to nie tylko dlatego, że Zofia wychodzi za Wacława, ale i dlatego, że się doznaje pewnej przyjemności na widok upokorzenia Reginy i Pauliny; tymczasem w *Odludkach i poecie* o wrażeniu ogólnem rozstrzyga nietyle szczęście Zosi i Edwina, ile potęgujące się jeszcze na widok tego szczę-

(1) Ob. Lanson, *Nivelle de la Chaussée et la comédie larmoyante*.

ścia rozgoryczenie Astolfa: jego „Kapko! ty, Kapko! koni, bo sobie w łeb strzelę!“ sprawia wrażenie nie komiczne, ale raczej tragiczne, i tego wrażenia, tego smutku życia, nie zacierają pełne radości życia słowa Kapki:

Dla Boga, niechże jedzie! Za tydzień wesele,
A mój dom, co był dotąd pod *francuską szpadą*,
Od dziś dnia jest oberżą pod *czulą balladą*.

I wreszcie „szkic dramatyczny“ *Teraz jest, jak Wychowanka, Mąż i żona oraz Odludki i poeta*, także przeciwieństwem farsy, jest także „komedią seryo“, i to nawet bardzo seryo, tylko że w innem znaczeniu, bo nie ze względu na sam rodzaj tematu, tylko przez ideowy i uczuciowy stosunek autora do tematu: nie do śmiechu mu było, kiedy patrzył, jacy to są ludzie „teraz“; jest to jedyna komedia Fredry, którą można bez wszelkich zastrzeżeń nazwać komedią satyryczną.

Można ją także nazwać komedią obyczajową, ale oczywiście już bez dodatku „jedyna“; obyczajowemi bowiem są i *Zemsta* i *Pan Jowialski* i *Cudzoziemczyni* i jeszcze inne komedye, a Chmielowski, jak widzieliśmy, wszystkie wogóle „komedye“ Fredry (prócz fars) nazwał obyczajowemi. I miał zupełną słuszość; jeżeli pobył, to jedynie w tem, że wyodrębnił z pośród nich farsy: ściśle bowiem biorąc, każda komedia, nie wyłączając farsy, jest utworem obyczajowym, już przez to jedno, że jest obrazem części życia ludzkiego, a życie ludzkie jest od obyczaju nieodłączne. Różnić się mogą komedye w stopniu i w kolorycie pierwiastku obyczajowego, ale się obejść bez niego nie mogą, zwłaszcza, jeśli ich autorem jest nie martwy literat, nie znający życia, tylko, jak Fredro, żywy człowiek, lubiący i umiejący postrzegać życie. Stopień pierwiastku obyczajowego w komedyi zależy od tego, co jest przedmiotem większej uwagi artystycznej: czy charaktery ludzi albo ich wzajemne stosunki, składające się na przebieg akcji, czy też ich obyczaje; jeżeli obyczaje, to wówczas komedia jest „obyczajową“ nie w ścisłym, tylko w pospolitem tego słowa znaczeniu. Koloryt zaś pierwiastku obyczajowego zależy od tego, czy przedmiotem większej uwagi artystycznej jest człowiek wogóle, czy

też człowiek nie wogółé, t. zn. człowiek, należący nie tylko do danej epoki, ale także do danej narodowości, kraju, okolicy; jeżeli człowiek nie wogółé, to wówczas komedia jest „narodową“.

Komedia polska przedfredrowska miała, naogół biorąc, w tem, co jest w niej najlepszego, charakter wybitnie obyczajowy, zarówno przez stopień, jak koloryt pierwiastku obyczajowego; innemi słowy była „obyczajową“ i „narodową“. Inaczej być nie mogło: przecie dawni nasi komedyopisarze byli świadomymi satyrykami: charakterystyka i reforma obyczajowości ojczystej była dla nich świadomym i, jeśli nie wyłącznym, to w każdym razie najgłówniejszym celem. Więc kiedy się nawet zapożyczali, czy to w poszczególnych pomysłach, czy w całych komediach, u komedyopisarzy obcych, najczęściej się troszczyli pilnie o koloryt narodowy komedij.

Akcyę ich umieszczali we własnym kraju, wyszczególniając jej miejsce wyraźnie. Bohomolec nie poprzestawał na nazwach konwencyonalnych, jak miasteczko Pustków albo wieś Prosta-kowszczyzna, i lokalizował akcyę pospolicie w Warszawie, a w *Czarach* pozwoił sobie tylko zmienić zaścianek powiatu wilkomierskiego, Raugaliszki, na Raugieliszki. W *Dziwaku* Rzewuskiego „scena jest w Domkowcach na Polesiu“, jego *Natręt* mieszka w Warszawie. W Warszawie też mieszkają *Mężowie, poprawieni przez swoje żony* i *Małżonkowie pojednani* Zabłockiego i jego *Zabobonnik*; *Fircyk* jedzie w załoty z Warszawy do wsi podmiejskiej; *Doktora Kryspina* Hauterochea przerobił Zabłocki na *Doktora lubelskiego*, a *Pasterzowi szaloniemu* Tomasza Corneilla kazał się osiedlić... w Karpatach. Bogusławski akcyę zarówno *Szkoły kobiet* Moliera, jak *Mieszczek modnych* Dancourta, przeniósł z Paryża do Warszawy. Akcyą *Skąpca* Niemcewicza odbywa się w Warszawie. *Pana Nowiny* — w jakimś „miasteczku polskim“. Mniejsza zresztą o tę lokalizacyę, mniejsza i o polskie najczęściej imiona osób: są to jedynie środki zewnętrzne do uwydatniania kolorytu narodowego; do środków zewnętrznych należą i takie np., jak powoływanie się Anzelma w *Zabobonniku* Zabłockiego na Kadłubka i Kromera, albo opowiadanie pana starosty w *Pierwszej miłości* Tomaszewskiego o bitwie z hajdamakami pod Czechryniem i t. p. Komedyopisarze trzeciorzędni, bez talentu, nie umiejący postrze-

gać życia, posługiwali się tylko takimi środkami zewnętrznymi, na nic innego zdobyć się nie umiejąc, i do nich to właśnie, do tych komedyopisarzy bez talentu, pił Brodziński w rozprawie *O klasyczności i romantyczności*, kiedy mówił o cudzym orzelku, pokazującym się z nieostrożnie przebitej monety, i o tem, że „w trudności... o płody oryginalne wynaleziono szczęśliwy sposób przekabacenia obcych sztuk po polsku“.

Środkiem już nie tak łatwym i tanim było nadawanie barwy miejscowej językowi: i tym środkiem komedyopisarze bez talentu, nie znający żywej mowy i nie rozumiejący jej znaczenia artystycznego, posługiwali się nieudolnie, a czasem i nieśmiało, jak np. poczciwy Walenty Gurski: ten w komedii swej *Rozwód w masce*, włożywszy w usta jakiejś osobie przysłowie o Filipie z Konopi, tak się złął swojej śmiałości, któraby mogła na jego głowę ściągnąć pioruny pseudoklasyków, gdyby się nią wogóle zajmowano, że w osobnym przypisku dodał: to takie przysłowie polskie (w czem zresztą naśladował może Goldoniego, który w przypiskach tłumaczył znaczenie prowincjonalizmów, jakimi się jego osoby tak często posługują). Komedyopisarze jednak z talentem osiągalni zapomocą tego środka sukcesy bardzo wielkie, np. Trembecki w *Synu marnotrawnym*, ale nadewszystko niezrównany Zabłocki, o którym bardzo słusznie powiedział Brodziński, że „dla języka samego będzie.. zawsze jednym z najszacowniejszych naszych pisarzy“.

Lecz i na tym środku nie poprzestawano. W dawnych komediach naszych, mimo całej ich zależności od francuskich, nie tylko w formie, ale i w treści, pełno realnych, z życia polskiego wziętych, szczegółów obyczajowych. Sprawiedliwość każe wyznać, że się mało kto tak pilnie i tak świadomie o to troszczył, jak Kossakowski: w jego trylogii komicznej (*Warszawianin w domu — Panicz Gospodarz — Mądry Polak po szkodzie*) jest znaczna obfitość rysów obyczajowych, szkoda tylko, że zupełnie pozbawionych plastyki, której w tych komediach dużo mniej, aniżeli w powieści o *Księdzu Plebanie*. A Zabłocki! Z czasem wyjdzie z pewnością na jaw źródło francuskie *Sarmatyzmu*, ale nigdy nie będzie można zaprzeczyć, że pomimo obcego źródła jest ta komedia w dużo większym jeszcze stopniu, niż *Zabobonnik*, plastycznym obrazem życia polskiego, że jest polską komedią obyczajową. Cóż dopiero powiedzieć o tych ko-

medyach, które, choć także zależne od wzorów francuskich, nie są bądź co bądź ich prostemi przeróbkami, jak komedye Zabłockiego, a więc przede wszystkim o komedjach Bohomolca, o jego *Małżeństwie z Kalendarza*, o *Czarach*, o *Ceremoniancie*! Albo Krasicki! Pisząc komedye, które nie należą zresztą do najlepszych jego utworów, zasilał się obficie Molierem (1) i zapewne innymi jeszcze komedyopisarzami francuskimi, a pomimo to i one mają, jak przystało na utwory autora *Pana Podstolego*, wcale wyraźną, a czasem i wybitną barwę obyczaju polskiego, i to nie tylko przez takie szczegóły, że się ochmistrzyni nazywa w jednej komedii Kociubińska, a w innej Kokoszyńska, albo że pan Anzelm siedział „w Piotrkowie od Reassumpcyi aż do Adventu, w Lublinie od *Reminiscere* aż do św. Małgorzaty“, ale i przez takie całe sceny obyczajowe, jak ta (w *Solenizancie*), w której się Leander naradza z Konzeptowiczem nad urządzeniem festynu, albo jak przytoczona już w rozdziale poprzednim scena z *Pieniacza*. Wogóle powiedzieć można, że się w naszej przedfredrowskiej komedii powtórzyło to samo zjawisko literackie, które zapisała historia komedii francuskiej XVII wieku, kiedy to komedyopisarze, nie wyjmując wielkiego Moliera, tak często brali gotowe pomysły i osnovy (a nawet całe komedye) z komedij włoskich i hiszpańskich i dawali im nie tylko szatę, ale nieraz i duszę, francuską (2).

Bo i komedyopisarze polscy na szacie narodowej nie po-przestawali i starali się, o ile im sił i talentu starczyło, sięgać w duszę narodową; chodziło im nie tylko o charakterystykę obyczaju polskiego prawie wyłącznie w jego stronach ujemnych (dodatknie pozostawiali najczęściej powieściopisarzom), ale także o charakterystykę duszy polskiej, także prawie wyłącznie w jej stronach, a przynajmniej objawach, ujemnych. Taki Staruszkiewicz w *Małżeństwie z Kalendarza* Bohomolca albo jego *Ceremoniant*, pan starosta Gadulski w *Powrocie pośła* Niemcewicza, Guronos i Żugota w *Sarmatyzmie* Zabłockiego, *Pieniacz* Anzelm Krasickiego — to przecie nie ludzie wogóle, tylko najwyraźniej, w myśl świadomej intencji satyrycznej twórców, Polacy-sarmaci!

(1) Ob. studyum Zofii Gąsiorowskiej: *Wpływ Moliera na komedye Krasickiego w Pam. Lit.*, XIII. — (2) Ob. Brunetière, *Les époques du théâtre français*, konferencya czwarta.

Wróćmy teraz do Fredry. Czy poszedł on śladami swoich poprzedników? Czy i jego komedye są „obyczajowe“ i jednocześnie „narodowe“? Nie wszystkie, odpowiada Chmielowski: *Mąż i żona*, *Pan Geldhab*, *Zręczność i Przekora*, *Odludki i poeta*, *Dożywocie*, *Przyjaciele* to „komedye obyczajowe o cechach mniej więcej kosmopolitycznych“; *Cudzoziemczyzna* zaś, *Pan Jówialski*, *Zemsta*, *Śluby panieńskie* to komedye, „w których albo jakiś znamieny szczegół obyczajowy, albo wybitne rysy charakteru lub wreszcie rodzaj kollizyi wskazują wyraźnie, że mamy do czynienia z Polakami pewnej doby dziejowej“. Komedyj pośmiertnych nie uwzględnił w tym podziale Chmielowski. Najszczegółowiej wszakże rozważał sprawę „obyczajowości“ i „narodowości“ Fredry Günther, który doszedł do przekonania, że komedye Fredry są „samą Polską“, „historią jej obyczaju, charakterystyką jej ludności, wspomnieniem jej życia“ (1), że „polskość wogóle bije łuną tak silną z utworów Fredry, iż wszystko, co jest poza nią, ginie w cieniu i mroku“ (2). Czy to uogólnienie nie jest czasem zbyt śmiałe?

Prawda, są dwie komedye, z których polskość bije bardzo silną łuną: *Pan Jowialski*, zresztą jedynie dzięki postaci naczelnej, która jest niezrównanym typem „jowialności“ staropolskiej, a nadewszystko — *Zemsta*, dzięki już nie tylko dwóm naczelnym postaciom, Cześnikowi i Rejentowi, ale także Dyndalskiemu, dzięki także uwydatnieniu całego szeregu rysów dawnego obyczaju polskiego. Tak, *Zemsta* to już w całym znaczeniu komedya „narodowa“ i jednocześnie „obyczajowa“, obyczajowo-historyczna, a że odzwierciedla obyczaj dawny, który sam autor znał, jeżeli nie w zupełności, to w znacznej części, już tylko z tradycyi, więc powiedzieć można, że jest to komedya tradycyjna. Lecz wypłynęła z innego zupełnie źródła, jak dawniejsze, przedfredrowskie, komedye obyczajowe i jak jego własna komedyjka *Teraz*: była niem nie chęć krytykowania obyczaju ojczystego, nie niezadowolenie z niego, ale, zupełnie przeciwnie, jego miłość, — miłość tradycyi. Do *Pana Jowialskiego* i *Zemsty* dodajmy jeszcze trzecią komedyę: *Gwałtu co się dzieje*, która jest także, biorąc formalnie, komedyą historyczną, skoro się rzecz

(1) *Fredro, jako poeta narodowy* w *Bibl. Warsz.* 1914, II, 319. —

(2) tamże, 141.

dzieje „sto lat temu“, i w której Fredro akcentuje polskość towarzyszy pancernych: „Bilem się, jak dobry Polak — mówi Doręba do Tobiasza — i śmiało sobie teraz węża podkręcić mogę;... waszeć mnie rozumiesz, byłeś przecie pode Lwowem“; „He, pode Lwowem — odpowiada Tobiasz — ba, ba, ba! jakżeśmy przyszli z Jabłonowskim, wielkim hetmanem koronnym, to było na co patrzeć“. Akcentuje i polskość Kasi: „Prawdziwam Polka; nie chcę innego męża, jak przy szabli“. (Polskości pantoflarstwa mężów Fredro na szczęście nie akcentuje). Zpośród innych komedyj *Damy i Huzary* uchodzą pospolicie za komedię *par excellence* narodową: kto wie jednak, czy tej swojej opinii nie zawdzięczają głównie... mundurom byłego wojska polskiego.

Lecz zastanówmy się nieco bliżej, czy i w jaki sposób, za pomocą jakich środków artystycznych, uwydatnia Fredro koloryt narodowy i obyczajowy swoich komedyj, oraz czy to uwydatnianie było jego świadomą tendencją artystyczną.

Osoby komedyj, o ile są Polakami (bo są w nich i cudzoziemcy, np. panna Bobiné, a dwie komedye, *Nocleg w Apeninach* i *Rewolwer*, mają personel całkowicie cudzoziemski), noszą po większej części imiona i nazwiska polskie; ale są i wyjątki, jak w komedyi dawniejszej: jest np. znany komedyi naszej już XVIII wieku Orgon, zdradzający samem imieniem swoje pochodzenie od Moliera nie mniej wyraźnie, jak pani Rozaura od Goldoniego; jest także Elwira i Astolf i Edwin i Albin i Dormund, jest nawet Hermenegilda. Już te imiona świadczą, bądź co bądź, że nie zawsze Fredro chciał wyraźnie zaznaczać polskość swoich osób, albo przynajmniej, że nie zawsze o to dbał.

Co do miejsca akcji, to Fredro po większej części bądź wyraźnie zaznacza, bądź przynajmniej napomyka, że się akcja odbywa w Polsce. Lecz wyraźne zaznaczanie należy do wyjątków: w *Panu Geldhabie* i w komedyi *Ożenić się nie mogę* rzecz dzieje się w Warszawie; w komedyi *Gwałtu co się dzieje* — w Osieku; w *Dyliżansie* — w Płocku i Toruniu; w krotce *Lita et Compagnie* — w Poznaniu; komedya *Z Przemyśla do Przeszowy* ma wogóle cały koloryt wybitnie galicyjski (jestto niewątpliwie komedyjka „obyczajowa“, choć na małą skalę); miejsce akcji *Wychowanki* nibyto wymienia Fredro: „Rzecz

dzieje się w Złotogórach“; jest to jednak nazwa równie konwencyonalna, a raczej charakteryzująca, jak nazwisko właściciela tej wsi, pana Morderskiego, i jego dostojnej sąsiadki, pani Szczekalskiej. W znacznej jednak większości komedyj nie wymienia Fredro pod spisem osób miejsca akcji, poprzestając na ogólnikach: „na wsi“ albo „w mieście“; w toku jednak akcji napomyka, że się odbywa w Polsce: są wzmianki o Poznaniu, Wilnie, Warszawie, Lublinie, Krzewinie, Sandomierzu, Krakowie, Lwowie, Rzeszowie, Przemyśle, Czerniowcach. Są i wzmianki mniej konkretne: w *Pierwszej lepszej* pani Marta pochodzi ze Żmudzi, w *Odludkach i poecie* mowa o polskich karczmach, w *Przyjaciółtach* panna Bobiné wymyśla na Polskę; w *Wychowance* występuje Hryńko Bajduła, bohaterem komedyi *Jestem zabójcą* jest pan Kokoszkiewicz, w *Koncercie* pies wabi się Bryś, a w *Mężu i żonie* — Sokół; w *Dożywociu* woźnica Orgona nazywa się Mikita, w *Pierwszej lepszej* dziewczka zwie się Magda, a furman Kasperek. Do tych środków zewnętrznych dodajmy jeszcze język: nie brak w nim, choć nie we wszystkich komedjach, przysłów i zwrotów czysto rodzimych. Ale o tem później.

Ten jednak środek artystyczny, który (oprócz rodzimego języka naturalnie) ze wszystkich środków, służących do uwydatnienia indywidualności narodowej i kolorytu lokalnego, jest — narówni z opisami rodzimej natury (a tych w komedjach Fredry niema) — najskuteczniejszym, najwdzięczniejszym, to jest uplastycznianie odrębności i swoistości obyczaju narodowego zapomocą bądźto drobnych konkretnych rysów, bądź też całych obrazków, odgrywa w komedjach Fredry, z wyjątkiem *Zemsty*, bardzo, ale to bardzo małą rolę, o wiele mniejszą, niż w komedyi przedfredrowskiej. W *Dożywociu* np., oprócz „kontuszówki z tatarakiem“, „czamary“ i świętego Jana Kantego, nie ma rysów obyczajowych, a są i całe komedye, w których niema ich zupełnie. Stary sługa w *Cudzoziemczyźnie* i w *Przyjaciółtach* to naprawdę, jak się zdaje, wytwór obyczajowości czysto polskiej; czysto polskim jest zapewne i ten rys obyczajowy, także w *Cudzoziemczyźnie*, że Zdzisław zajechał

w srokatych pięć koni,
Krakowiak z bicia trzaska, każdy chomąt dzwoni,
Kolaska, jakiej nawet już i nie dostanie,
A miast kamerdynera pacholek w żupanie.

Warto jeszcze zwrócić uwagę na opowiadanie Skubelskiego w komedyi *Co tu kłopotu* o jarmarku w Rzeszowie: przepyszny to obrazek rodzajowy, dowód, nie jedyny zresztą, ogromnego, nadzwyczajnego talentu Fredry do epiki obyczajowej. Poza tem jednak w jego komedjach takich obrazków obyczajowych niema, — a dlaczego? Dlatego, że Fredrę, jako komedyopisarza, kładł nacisk główny nie na obyczajowość, tylko na charakter y ludzkie.

Dobrze, więc może w charakterystyce ludzi kładł szczególny nacisk na polskość dusz? może odrębność psychologiczną Polaka podkreślał równie wyraźnie, jak, dajmy na to, Mickiewicz w *Panu Tadeuszu*, jak Rzewuski, Chodźko, Kaczkowski, Pol, Syrokomla w swoich gawędach, a choćby tylko tak wyraźnie, jak Zabłocki w *Sarmatyzmie* albo Niemcewicz w *Powrocie powstała*? Że stary Jowialski, Cześnik, Rejent, Doręba to Polacy z kośćciami, i to z woli autora, o tem nikt nie wątpi, jak nikt nie wątpi, że podróżni, jadący z *Przemyśla do PrzëszoWy*, to Galicyanie, także z woli autora. Ale czy i o innych komedjach wolno twierdzić bezpiecznie to samo? Tak, odpowiadają niektórzy, mniej ostrożni od Chmielowskiego. Oto np. w *Orgonie* z *Dożywocia* każą nam upatrywać „streszczone... doskonale usposobienie dawnej braci szlachty w stosunku do miasta“ (1); w losach lichwiarza Łatki ma być czysto polskim rysem to, że „on traci swe zyski ostatecznie z powodu nie dającej się opanować lekkomyślności swego otoczenia“ (2); każą nam także „usposobienie kłótlive i przekorne pana Jana i pana Piotra (w *Zrędnosci i Przekorze*) „uważać *par excellence* za nasze narodowe, podobnie, jak usposobienie Gustawa“ (ze *Ślubów panieńskich*) „z jego trzpiotowatością i pełnym poezyi temperamentem za właściwe przede wszystkim, choć nie wyłącznie, młodzieży polskiej“ (3). Ależ, pytamy, czy zagranicą niema takich, jak Orgon, domatorów? czy i lichwiarze zagraniczni nie tracą czasami zysków wskutek lekkomyślności otoczenia? czy zagranicą niema takich zrzęd i przekór, jak pan Piotr i pan Jan, albo takich trzpiotów, jak Gustaw? I pytamy jeszcze: czy niezrównana w swoim naiwnym wdzięku Aniela jest monopolem natury (czy

(1) Günther w *Bibl. Warsz.* 1914, I, 426. — (2) Tamże II, 144. — (3) Kiel-ski, *O wpływie Moliera*, 255.

kultury) polskiej? Radost nawet, ten Radost poczciwy, który tak lubił „angielską miłą przejechać się czasem“, czy nie jest w swej predylekcyi do cudzoziemczyzny bardzo podobny do anglomana francuskiego? Albo Żyd polski Geldhab czy nie jest w swej parweniuszowskiej próżności bardzo podobny do Żydówki francuskiej, pani Abrahamowej? (1). Nie, trudno przystać na pogląd, że „polskość wogóle bije łuną tak silną z utworów Fredry, iż wszystko, co jest poza nią, ginie w cieniu i mroku“. W rzeczywistości jest inaczej. Miał Fredro niezrównany talent tworzenia żywych ludzi, a to, pomiędzy innemi, dzięki swojej niezrównanej spostrzegawczości; będąc Polakiem i mieszkając w Polsce, postrzegał przede wszystkim Polaków, więc jego kreacje artystyczne noszą na sobie niezaprzeczone piętno polskości: ale na tę ich polskość nie kładł, naogół biorąc, artystycznego nacisku, a to dlatego, że w ogromnej większości postaci chodziło mu nie tyle o Polaka, ile nadewszystko o człowieka, a raczej nie „chodziło mu“ (bo tak mówić znaczyłoby podsuwać poecie tej miary, co on, jakieś tendencje), tylko, gdy postrzegał ludzi, jako artysta, obchodzili go nadewszystko ludzie, nie Polacy. To też, nie przecząc bynajmniej, że jego komedye mają koloryt narodowy, niechaj wolno będzie przytoczone zdanie o ich polskości zmienić w ten sposób: ludzkość, w znaczeniu pierwiastku ogólnoludzkiego, „wogóle“ (bo są i wyjątki) „bije łuną tak silną z utworów Fredry, iż na wszystko, co jest poza nią“, często „ginie w cieniu i mroku“. Więc na pytanie, czy w sposobie ar-

(1) Że Fredro, kreśląc postać pana Geldhaba, miał na myśli Żyda, o tem, prócz pierwowzoru francuskiego (*Mme Abraham!*), świadczyłoby jego nazwisko niepolskie. Augustyn Żdżarski w komedyi *Trzej bracia rywale* nazwał swego parweniusza po polsku: Groszolutski. Prócz nazwiska świadczyłoby o żydowskim pochodzeniu Geldhaba także jego tchórzostwo, ale nadewszystko jego sposób popisywania się bogactwem: zwłaszcza owo „liberya moja“ (i to trzykrotnie akt II, scena 7 i 9, akt III, scena 4) nie pozwala wątpić o intencjach Fredry, tem więcej, że on sam w pierwszej redakcyi komedyi nazwał jej bohatera wyraźnie „przybyszem, spanoszonym w Polsce“ (*Dziela*, wyd. Biegeleisena, I, 196). W każdym razie w użyciu środków artystycznych, uwytatniających żydowskie pochodzenie Geldhaba, okazał się on niezmiernie delikatnym, delikatniejszym np. od Korzeniowskiego, który, żeby żydowskie pochodzenie Centaurowicza w *Złotykh kajdanach* nie ulegało już najmniejszej wątpliwości (czyli innemi słowy, żeby nie ulegało najmniejszej wątpliwości, że Centaurowicz to Klaczko), każe Hrabiemu, zapraszającemu go na śniadanie, dodać: „Będzie pieczenia — ale nie wieprzowa!“

tystycznego odtwarzania, czyli raczej przetwarzania, życia w komedjach poszedł Fredro śladami swoich poprzedników, odpowiadamy: naogół biorąc, nie! I pod tym względem Fredro, chociaż o niebo całe od nich samodzielniejszy, jest nierównie wierniejszym, niż oni, uczniem Moliera, bo i jemu, mimo że nie braknie w jego komedjach pierwiastku „obyczajowego“ i „narodowego“, chodziło przedewszystkiem o człowieka.

Pod innym natomiast względem poszedł Fredro śladami swych poprzedników w Polsce, nie żeby ich naśladował, ale że i tutaj był wiernym uczniem klasyków francuskich, którzy wysuwali na plan pierwszy charakterystykę jednej głównej, a z czasem dwóch albo i więcej głównych postaci, spychając intrygę na plan dalszy, czyniąc z niej służebnicę charakterystyki. Otóż i w komedjach Fredry głównym tematem artystycznym bywa często komiczna charakterystyka głównej albo głównych postaci; wszystko inne jest albo dodatkiem albo nadewszystko środkiem do osiągnięcia celu głównego, nie wyłączając samego wątku akcji, samej intrygi, która dla charakterystyki jest jedynie potrzebną kanwą, albo, jeśli kto woli, ramą. Krótko mówiąc, wśród komedyj Fredry należy wyróżniać „komedye charakteru“ i „komedye intrygi“, — z tem naturalnie zastrzeżeniem, że idzie tutaj o mniejszą lub większą przewagę, nie zaś o wyłączne panowanie pierwszego lub drugiego pierwiastku.

Obydwa te typy komedyi istniały u nas już przed Fredrą, ale stanowczą przewagę miała „komedya charakteru“. W komedjach Bohomolca, Kossakowskiego, Niemcewicza akcja, pospolicie bardzo uboga, jest prawie zawsze środkiem do charakterystyki satyrycznej; ona to, nie intryga, nie miłość dwojga młodych, jest głównym tematem komedyj; są w nich całe sceny, które, nie posuwając akcji, służą jedynie do charakterystyki satyrycznej głównego bohatera, jak np. w *Powrocie pęty* scena druga aktu pierwszego, charakteryzująca sarmatyzm polityczny pana Starosty. Podobnie poczyną sobie, naogół biorąc, i Krasiński, któremu także, jak o tem świadczą już same tytuły jego komedyj, z wyjątkiem *Solenizanta* i *Krosienek*, idzie nadewszystko o charakterystykę satyryczną *Łgarza*, *Franta*, *Statysty*, *Mędrca*, *Pieniacza*. Wśród komedyj Zabłockiego typową „komedya cha-

rakteru jest np. *Zabobonnik*, także *Sarmatyzm* i *Fircyk w zalotach*; taki zaś np. *Balik gospodarski* albo *Matłonkowie pojednani* to „komedye intrygi“. *Krakowiacy i Górale* Bogusławskiego nie mają już nic wspólnego z „komedią charakteru“: to już całkowicie „komedya intrygi“.

Lecz teraz dla uniknięcia możliwych nieporozumień kilka słów wyjaśnienia, co to jest „komedya charakteru“. Historia literatury posługuje się tym terminem w dwojakim znaczeniu: ścisłym i nieścisłym. *Skąpiec* Moliera np. to „komedya charakteru“ w znaczeniu ścisłym, nie tylko dlatego, że jego głównym tematem jest charakterystyka, ale i dlatego, że jej przedmiot, skąpstwo, jest cechą charakteru. *Ceremoniant* zaś Bohomolca jest „komedią charakteru“ w znaczeniu nieścisłym, to jest nie dlatego, żeby autor ośmieszał manię ceremoniowania się, jako cechę, płynącą z takiego lub innego charakteru (ośmiesza ją bowiem, jako cechę obyczajaju), ale dlatego, że i w tej komedyi głównym tematem jest charakterystyka pewnej śmieszności (choć nie śmieszności charakteru), że wobec tej charakterystyki akcja schodzi na plan dalszy; innemi słowy technika tej komedyi jest pod względem uzależnienia akcji od charakterystyki techniką molierowskiej „komedyi charakteru“, techniką, która, jak tego dowodzi długi szereg późniejszych komedij obyczajowych i satyrycznych, przeżył Moliera przeszło o pół wieku.

Otóż pytamy: czy przed Fredrą literatura polska miała „komedye charakteru“ w ścisłym znaczeniu tego wyrazu, czy miała „komedye charakteru“ molierowską? Mówi się zawsze, i bardzo słusznie, o molieryzmie naszej komedyi przedfredrowskiej, zapomina się jednak często o tem, że w chwili, kiedy otwarty przez Stanisława Augusta teatr publiczny w Warszawie zapewnił komedyi polskiej trwałe podstawy życia, komedya francuska, na której się polska wzorowała, dawno już pod wielu względami odbiegła od Moliera. Pomiedzy innemi zmiana polegała na tem, że jego uczniowie za główny temat komedij brali sobie już nie charakter człowieka, już nie charakterystykę komiczną całkowitej jego ujemnej cechy, tylko charakterystykę satyryczną, albo lepiej satyryczno-obyczajową, jakiegoś poszczególnego, konkretnego objawu słabości ludzkiej, i tym sposobem komedye charakteru, która jest największą chwałą Moliera, po-

mimo ustawicznych prób utrzymania jej przy życiu, zwyciężyła komedia satyryczno-obyczajowa. Ten to właśnie rodzaj ma stanowczą, bezwarunkową przewagę w naszej komedii przedfrederowskiej z łatwej do zrozumienia przyczyny: komedia miała się przyczyniać do poprawy społeczeństwa zapomocą ośmieszania jego konkretnych wad; w głąb charakteru nie sięgano i dlatego wolano się wzorować na uczniach Moliera, niż na mistrzu. Że tak było istotnie, o tem świadczą same tytuły naszych dawnych, i to najcelniejszych, komedij: *Ceremoniant*, *Czary*, *Matężństwo z Kalendarza*, *Zabobonnik*, *Sarmatyzm*, *Fircyk w zalotach*, *Frant*, *Statysta*, *Łgarz*, *Pieniacz*. Przecie mania ceremoniowania się, wiara w czary i kalendarz, zabobonność, sarmatyzm, fircykostwo, frantostwo, politykomania, łgarstwo, pieniacstwo — to nie cechy charakteru, to tylko poszczególne, konkretne ich objawy. To też wszystkie pomienione komedye wolno nazywać „komedyami charakteru“ jedynie w znaczeniu nieściśłem (1). To samo zupełnie trzeba powiedzieć o *Powrocie posta* i o *Panu Nowinie* Niemcewicz. Co do *Samoluba*, ten miał być „komedyą charakteru“ już w znaczeniu ściśłem: „Wybrałem — pisze autor w przedmowie — charakter samoluba..., mniej zapewne w kraju naszym, niż gdzie indziej, powszechny..., wybrałem go, jako panującą po świecie wadę, wadę najszkodliwszą w stowarzyszeniu ludzkim“. Ale cóż, kiedy, jak zawsze u Niemcewicz, tendencya nie pozwoliła mu na artystyczne wykonanie zamiaru: pomimo zastrzeżenia, że charakter samoluba poczytuje za „mniej... w kraju naszym, niż gdzie indziej, powszechny“, pragnął jednak przede wszystkim zohydzić samolubstwo w oczach własnego społeczeństwa i w tym celu wymyślił, jak powiada, „urojone stworzenie i, żeby tem większą od występku wzbudzić odrazę“, skupił „w nim, co tylko człeka obcego społeczeństwu, nie kochającego jak tylko siebie, nagannym uczynić może“ (2). I przez

(1) *Dziwaka* ani *Natręta* Rzewuskiego także niepodobna zaliczyć do komedij charakteru: dziwakami i natrętami mogą być ludzie różnych charakterów, równie dobrze skąpcy, jak obłudnicy, próżniacy, jak pracowici i t. d. —

(2) Z tytułu wnosićby można, że inna jeszcze komedia Niemcewicz, *Podejrzliwy*, ogłoszona drukiem dopiero w r. 1831, ale napisana w 1822, miała być także komedyą charakteru, mianowicie charakterystyką komiczną podejrzliwości; w istocie jednak nie chodziło Niemcewiczowi bynajmniej o typ człowieka podejrzliwego wogóle, tylko o konkretną, indywidualną postać (wielkiego księcia

to zamierzona „komedia charakteru“ utonęła (jakżeby inaczej u Niemcewicza?) w tendencji i w satyrze: poetę zwyciężył publicysta.

Tym sposobem pierwszą „komedią charakteru“ w ścisłym znaczeniu tego wyrazu, już nie tylko w zamierzeniu, ale i w wykonaniu, dał literaturze naszej dopiero Fredro, a dał ją dlatego, że się w swej twórczości nie powodował żadnymi względami praktycznymi, żadną tendencją. O palmę zaś pierwszeństwa chronologicznego mógłby się kłócić *Pan Geldhab z Zrządnością i Przekorą*, nie żeby niewiadomo było, która z nich wcześniej powstała (bo wiemy przecie, że nad *Panem Geldhabem* pracował Fredro już w roku 1819 i że go na scenie warszawskiej wystawiono w roku 1821, a więc o rok wcześniej, niż *Zrządność i Przekorę*), ale dlatego, że na upartego możnaby twierdzić, że *Pan Geldhab* nie jest jeszcze „komedią charakteru“ w ścisłym znaczeniu, ponieważ parweniuszostwo nie jest cechą charakteru, kiedy tymczasem co do braci Zrządów nikt chyba nie zaprzeczy, są charakterami. W istocie jednak pan Geldhab już jest charakterem, a to jako uosobienie parweniuszowskiej próżności, i dlatego też nie *Zrządność i Przekora*, tylko *Pan Geldhab* jest pierwszą polską „komedią charakteru“ w ścisłym znaczeniu.

A teraz wracamy do podziału komedyj Fredry na „komedye charakteru“ i „komedye intrygi“. Z pośród komedyj pierwszego okresu jego twórczości *Męża i żonę*, *Pierwszą lepszą*, *Nikt mnie nie zna*, *Śluby panińskie*, *Nocleg w Apeninach*, *Dyliżans* i *Koncert*, nazwiemy „komedyami intrygi“; jest i w nich, rozumie się, charakterystyka, i to tak znakomita, tak świetna, jak w *Mężu i żonie* i w *Ślubach panińskich*, ale nie ona jest głównym, świadomym tematem artystycznym, tylko akcja; czyli inaczej: charaktery osób działających uwydatniają się i uwypuklają przez samą akcję, płynącą z intrygi. Otóż w tych wszystkich komedjach Fredro nie jest uczniem Moliera, tylko jego różnych bliższych i dalszych czasowo uczniów, uprawiających „komedię intrygi“. Uczniem Moliera oraz tych jego uczniów,

Konstantego, czy może cesarza Aleksandra); Płaski to także wcale nie typ donosiela, tylko konkretna postać: Józef Kalasanty Szaniawski; nie brak aluzyj i do Nowosilcowa. (Ob. Břonisław Kašinowski, *Kilka uwag o komedyi Niemcewicza „Podejrzliwy“*, w *Pamiętniku Literackim* 1916).

którzy się, jak np. Destouches, w zasadniczem ujęciu tematów artystycznych nie sprzeniewierzyli mistrzowi, jest Fredro w swoich „komedyach charakteru“, któremi są (jedne w ścisłym, inne w nieścisłym znaczeniu): *Pan Geldhab*, *Cudzoziemczyzna*, *Damy i huzary*, *Zrządność i Przekora*, *List*, *Odludki i poeta*, *Przyjaciele*, *Pan Jowialski*, *Ciotunia*, *Zemsta*, *Dożywocie* i do pewnego stopnia (pomimo, że źródłem pomysłu jest tutaj Marivaux) *Gwałtu co się dzieje*. We wszystkich tych komedyach intryga jest tylko środkiem: głównym celem artystycznym jest charakterystyka, której się też akcja w mniejszym lub większym stopniu upodrzędnia. Nie we wszystkich jednak „komedyach charakteru“ zachodzi jednakowy stosunek akcji do charakterystyki: są takie, w których charakterystyka nad akcją ma wyraźną i bezwarunkową przewagę, i takie, w których ta przewaga jest bardzo niewielka, i takie, w których pomiędzy akcją a charakterystyką jest już harmonia, i takie wreszcie, w których związek głównej akcji z charakterystyką jest bardzo luźny: akcja płynie sobie, a charakterystyka sobie.

Komedyą, w której przewaga charakterystyki nad akcją występuje najwyraźniej, tak że aż bije w oczy, jest *Pan Geldhab*: charakterystyka Geldhaba zaczyna się od samego początku aktu pierwszego, jeszcze przed zawiązaniem intrygi; już w pierwszej scenie poznajemy doskonale Geldhaba, ale o tem, że Flora, której ślub z Księciem ma się niebawem odbyć, była dawniej zaręczona z Lubomirem, t. j. o intrydze komedyi, dowiadujemy się dopiero w scenie trzeciej; nie dosyć na tem, przez akt pierwszy właściwa akcja, t. j. akcja, której początkiem jest zawiązanie intrygi, nie posuwa się ani o jeden krok; cały ten akt służy całkowicie jedynie do charakterystyki Geldhaba. I w kilku innych komedyach „charakteru“ są wprawdzie już nie całe akty, ale całe sceny, które ani o piędź nie posuwają właściwej akcji, których jedynym celem jest charakterystyka, jak np. w *Cudzoziemczyźnie* scena czwarta aktu pierwszego i pierwsza drugiego, w *Odludkach i poecie* scena czwarta, w *Gwałtu co się dzieje* scena czwarta aktu pierwszego. Ściśle biorąc, nawet i w *Zemście* są takie dwie sceny: pierwsza aktu trzeciego (rozmowa Rejenta z mularzami) i szósta czwartego (testament Papkina); obydwie

(1) Wszystko to znakomicie wyjaśnił Kielski (*O wpływie Moliera*).

należą niewątpliwie do największych arcydzieł Fredry, ale służą jedynie do charakterystyki, w rozwoju głównej akcji nie odgrywają żadnej roli. Natomiast w komedych: *Damy i huzary*, *Zręczność i Przekora*, *List*, *Ciotunia* i *Dożywocie* takich scen już niema; akcja łączy się tutaj mniej lub więcej harmonijnie z charakterystyką, tak że możnaby te komedye zaliczyć do „komedij intrygi“, gdyby się nie widziało, że nie o miłość młodych par chodziło tutaj Fredrze, tylko nadewszystko o charakterystykę dam i huzarów, zrzedów, zazdrosnego męża, starej panny i starego kawalera oraz skąpca. A w *Panu Jowialskim* co było głównym celem artystycznym Fredry? Tytuł wskazuje, że charakterystyka starego Jowialskiego: tak, ale w akcji komedii jego udział jest jeszcze mniejszy, niż Geldhaba albo Radosta, tak mały, że się to, co stanowi właściwą akcję komedii, mogłoby obejść bez niego prawie równie dobrze, jak w *Przyjaciółtach* — bez Smakosza, Wtorkiewicza i Antenackiego; charakterystyka tych trzech postaci, podobnie jak charakterystyka pana Jowialskiego, wygląda jakgdyby tylko doczepiona do akcji, co, rozumie się, nie przeszkadza, że ona to, nie akcja, stanowi główną wartość *Przyjaciółt*; *Pan Jowialski* oprócz świetnej charakterystyki starego Jowialskiego posiada jeszcze inne, bardzo niepospolite, wartości.

Czy zaliczenie *Nowego Don Kiszota* czyli *Stu szaleństw* do szeregu „komedij charakteru“ byłoby wielkim grzechem przeciwko logice klasyfikacji? Chyba nie wielkim, a może i żadnym, skoro sam już tytuł upoważnia do tego: tematem artystycznym komedii jest charakterystyka nowego Don Kiszota zapomocą jego różnych „szaleństw“; że są epizody, ze stanowiska głównego tematu zupełnie niepotrzebne (a mające swoje źródło w przerabianiu komedii jednoaktowej na trzyaktową), to istoty rzeczy nie zmienia.

Intryga, stanowiąca ramy charakterystyki, jest w komedych Moliera najczęściej jedna i ta sama, szablonowa: dwoje młodych kocha się wzajemnie, ale na drodze do szczęścia staje im taki lub inny charakter głównego, nie zakochanego, chociaż często pragnącego się żenić, bohatera komedii (np. ojca albo opiekuna jednego z dwojga młodych), który ma swoje własne, najczęściej samolubne zamiary, sprzeczne ze snami młodych o szczęściu i z naturalną ich ku sobie skłonnością; kończą

się komedye tryumfem tej skłonności, zwycięstwem wolnej i nie-muszonej miłości, zwycięstwem „natury“ nad tem, co jest „nie-naturalne“, rozpalone często w starym piecu przez dyabła; i to właśnie zwycięstwo „natury“ stanowi, jak wiadomo, zasadniczą ideę moralną komedyj Moliera, przyczem tryumf odnosi „natura“ zwykle przy pomocy sprytnych służących, którzy różnymi fortelami i sztuczkami wyganiają ze starego pieca dyabła ku jego wściekłości. Ten szablon znany był komedyi polskiej już dawno, od samego początku jej istnienia, t. j. od samego zarania molieryzmu w Polsce. Bohomolec, Niemcewicz, Krasicki innego szablonu nie znali.

Nie gardził nim i Fredro: w *Zręczności i Przekorze* na przeszkodzie do szczęścia Lubomira i Zosi stoją dwaj starzy opiekunowie; *Cudzoziemczyni* Radosta zagraża szczęściu Zofii i Zdzisława; ten sam pomysł zasadniczy mamy w *Zemście* i w *Dożywociu*, po części także w *Panu Jowialskim*, tylko że tutaj małżeństwu Heleny i Ludmira przeszkadza nie postać główna, nie stary Jowialski, tylko szambelanowa; w *Ciotuni* przeszkodą jest sama Ciotunia, ale tylko pozorną, w istocie bowiem, jak się okazuje, Edmund i Alina są już dawno węzłem małżeńskim połączeni. Jest to już odstępstwo od szablonu molierowskiego (prawdopodobnie nieświadome i nieumyślne, a płynące zapewne z niewykrytych jeszcze źródeł literackich tych komedyj). W *Odludkach i poecie* głosowi serca młodej panny sprzeciwia się ojciec, w *Damach i huzarach* — matka, w *Gwałtu co się dzieje* — stryjenka. Nie napotyka ją w dążeniach do szczęścia żadnych przeszkód ze strony starszych ani Zdzisław i Zofia w *Liście*, ani Zdzisław i Zofia w *Przyjaciółtach*, co się znowu prawdopodobnie tłumaczy nie własną inwencją Fredry, tylko wpływem źródeł literackich. Ten sam wpływ objaśnia nam także, dlaczego i w *Panu Geldhabie*, który, jako „komedia charakteru“, jest w całym znaczeniu tego wyrazu komedią molierowską, intryga odbiega od szablonu Moliera: Flora zrywa z Lubomirem i zaręcza się z Księciem nie pomimo, ale wskutek życzeń i zamiarów ojca, dzielając je sama w zupełności (to też oboje, i ojciec i córka, osiadają na koszu). Intryga *Nowego Don Kiszota* również nie ma nic wspólnego z szablonem Moliera: ojciec Karola nie tylko nie przeszkadza małżeństwu syna z Zofią, ale go sobie nawet bardzo życzy.

Są jeszcze inne odchylenia od Moliera. Śmieszność, płynąca z tej lub owej cechy charakteru, uplastycznia Molier w jednym tylko typie: w *Skąpcu* np. jest jeden tylko skąpiec, w *Świątoszku* jeden tylko świętoszek i t. d. Jedynie śmieszności, płynące nie z cechy charakteru, tylko z obyczaju, rozdziela Molier pomiędzy więcej osób: *Pociesznych wykwinłnis* jest dwie, *Uczonych białogłów* nawet trzy. Z czasem, w miarę utrwalania się przewagi komedii obyczajowej nad komedią charakteru i, co z tem nieraz szło w parze, komedii charakterów indywidualnych nad komedią typów, to znaczy w miarę oddalania się od tradycji Moliera, to rozdzielanie jednej i tej samej śmieszności pomiędzy dwie albo więcej osób stało się powszechnym zwyczajem i ogarnęło nie tylko komedię charakterów indywidualnych, ale i komedię typów; na tem to rozdzielaniu polega oryginalność Dancourta, o czem świadczą już same tytuły jego wielu komedyj, mające formę liczby mnogiej: *Mieszczki modne*, *Starzy kawalerowie*, *Biedne twice*, *Bezczelni*, *Sceptycy* i t. p. (1). Podobnie poczynali sobie nieraz i Goldoni i Picard (2) i inni komedyopisarze włoscy i francuscy, a za ich przykładem i nasi. Kiedy Bohomolec ośmieszał *Modnych kawalerów* albo *Mędrków*, a Niemcewicz w *Panu Nowinie* dwie głupie panny, to obydwaj szli jeszcze śladami Moliera. Ale, kiedy Zabłocki rozdziela śmieszności, płynące z *Sarmatyzmu*, pomiędzy Guronosa i Żugotę, to wzorował się z pewnością już nie na Molierze, tylko na kimś, który poszedł śladami Dancourta; wprowadzie i „sarmatyzm“, jak wykwintnisiostwo i uczoność białych głów, jest właściwością nie charakteru, tylko obyczaju, ale, inaczej jak te śmieszności w komedjach Moliera, jest nie jedną cechą, tylko całym ich zbiorem; Guronos i Żugota, chociaż obydwaj „odwieczni sarmaci“, posiadają jednak swoją własną indywidualność, czego nie można powiedzieć o podobnych do siebie, jak dwie krople wody, Magdusi i Kasi Moliera, ani nawet o jego Filamincie, Arman-

(1) *Les Bourgeoises à la mode*, *Les Vieux Garçons*, *Les Lionnes pauvres*, *Les Effrontés*, *Les Sceptiques*, ob. Brunetière, *Les époques du théâtre français*, konferencya ósma. — (2) Picard, jak zawsze, tak i pod tym względem miał zupełną świadomość tego środka artystycznego: „J'attaque une faiblesse que je prétends générale; il me fallait donc, en variant les physiologies, montrer tous mes personnages atteints de cette faiblesse“ (przedmowa do *Les Marionnettes*, *Théâtre V*, 222).

dzie i Belinie. A już nawet mowy być nie może o naśladowaniu Moliera, kiedy Niemcewicz w *Powrocie pośła* niemal równie szczegółowo charakteryzuje pana Starostę, jak panią Starościnę, połączonych z sobą wprawdzie węzłem małżeńskim, ale nie mających z sobą nic wspólnego, owszem stojących raczej na przeciwległych biegunach pod względem swoich śmieszności, bo to przecie śmieszności dwóch różnych światów, dwóch pokoleń: pan Starosta to sarmata, a pani Starościna to już „modna żona” (1). Nic już także wspólnego z Molierem nie mają *Mieszczki modne* Bogusławskiego, jestto bowiem przeróbka z Dancourta.

Otóż i Fredro nie zawsze się trzymał zasady „jednotypowości” Moliera. W *Damach i huzarach* wszyscy trzej, Major, Rotmistrz i Grzegorz, są przedstawicielami jednej śmieszności: spóźnionej i, na szczęście dla nich, przelotnej ochoty do małżeństwa; w *Gwattu co się dzieje* wszyscy trzej, Tobiasz, Kasper Błażej, to mężowie-pantoflarze, a wszystkie trzy, Urszula, Barbara i Agata, to Herod-baby; w *Co tu kłopotu* wszystkie trzy, Joanna, Laura i Klotylda, są śmieszne przez swą ochęć wydania się za mąż. I właśnie ze względu na rozdzielanie jednej i tej samej śmieszności pomiędzy kilka osób należą te komedye do szkoły Dancourta, śmieszności bowiem nie płyną tutaj z obyczaju, tylko z charakteru. Do tej samej szkoły wolno zaliczyć *Odludków i poetę* ze względu na dwóch odludków, oraz *Zręczność i przekorę* ze względu na dwóch przekornych zręczów. Ale nie dosyć na tem. W *Przyjaciółtach* są trzy typy różnorodne: Baron Antenacki, Wtorkiewicz i Smakosz, tak samo, jak w *Zemście*: Cześnik, Rejent i Papkin (2).

W „komedyach intrygi” Fredro jest uczniem Regnarda, Dufresnego, Beaumarchaisgo (oczywiście, jako autora *Cyrulika z Sewilli*, nie *Małżeństwa Figara*) i innych komedyopisarzów

(1) Pierwowzorem pani Starościny Niemcewicza jest, jak się zdaje, bohaterka jednoaktowej komedyi Alberгатiego *Le convulsioni*, pochłaniająca piśma Roussa, Holbacha, Woltera, ale nadewszystko Nocy Younga, które i ją przyprowadzają o spazmy; wzorował się na tej komedyi i Bogusławski w *Spazmach modnych*. — (2) Kielski wyszczególnia inne jeszcze, drobniejsze, odchylenia od Moliera, jak to np., że w *Panu Jowialskim* rywalem Ludmira jest postać uboczna, nie zaś główny bohater (234), że w *Dożywociu* i w *Panu Jowialskim* „poznanie się dwojga młodych ludzi, a przynajmniej początek ich miłości, stanowi jedno z ogniw akcji samej, nie poprzedza zaś jej, jako fakt dokonany” (231).

francuskich, dla których celem komedyi było nie studium charakteru i nie krytyka satyryczna obyczaju, tylko śmiech, środkiem zaś — intryga komiczna. Lecz nie wszystkie „komedye intrygi“ Fredry należą do tego typu. Dwie z nich, mianowicie *Mąż i żona* i *Śluby panińskie*, zajmują, jako rodzaje historyczno-literackie, stanowisko odrębne.

Co do *Męża i żony*, to, prawdę powiedziawszy, jeżeli ją wolno nazwać „komedią intrygi“, to głównie dlatego, że stanowczo nie jest, i to zarówno ze względu na technikę, jak na temat artystyczny, „komedią charakteru“; nie charakterystyka bowiem Wacława i Elwiry, Alfreda i Justysi jest jej tematem artystycznym, i niema w całej komedyi ani jednej sceny, któraby służyła autorowi do charakterystyki choć jednego z tych czworga. Są zato całe sceny, które mu służą do charakterystyki ich wzajemnych stosunków, albo, jeśli kto woli, do charakterystyki sytuacji, w których się znajdują, a które, podobnie jak charaktery w „komediach charakteru“, są już całkowicie gotowe, powstały już przed początkiem akcji; autorowi idzie przede wszystkim o to, żeby te gotowe sytuacje pokazać i wyjaśnić, a potem dopiero zadzierzgnąć węzeł intrygi, rozpocząć akcję. I oto, podobnie jak pierwszy akt *Pana Geldhaba* jest ekspozycją gotowego charakteru głównej postaci, tak cały akt pierwszy *Męża i żony* jest ekspozycją gotowych sytuacji, to jest wzajemnych stosunków: Elwiry i Alfreda, Elwiry i Wacława, Wacława i Justysi, Justysi i Alfreda, czyli: wiarołomnej żony do kochanka, wiarołomnej żony do męża, wiarołomnego męża do kochanki, wiarołomnego męża do kochanka wiarołomnej żony, wiarołomnej kochanki wiarołomnego męża do wiarołomnego kochanka wiarołomnej żony; przez cały pierwszy akt nie posuwa się akcja ani na jeden krok, bo się jeszcze nie zaczęła. Zaczyna się dopiero w pierwszej scenie aktu drugiego, a raczej ma ją dopiero zacząć Justysia; ale się autor wcale nie spieszy: dosyć powiedzieć, że cała scena szósta tego aktu znowuż ani o jedną piędź nie posuwa akcji i służy autorowi całkowicie do lepszej charakterystyki stosunku męża uwiedzionej żony do jej uwodziciela; scena ósma, jako scena zazdrości, akcję już niewątpliwie posuwa; co jednak dla charakterystyki tej komedyi, jako rodzaju literackiego, jest rysem bardzo znamienitym, że się to, co zrodziło w sercu Elwiry zazdrość, mianowicie oskarżenie

Alfreda przed Justysią, odbywa... poza sceną: widocznie autorowi chodziło nie o to, żeby pokazać, jak się poczęła nowa sytuacja, lecz znowuż o charakterystykę sytuacji już gotowej. To samo zjawisko widzimy i przy końcu komedyi: Elwira wyznaje mężowi swoje wiarołomstwo poza sceną. Wszystko razem wzięwszy, wolno powiedzieć, że, jak w „komedyach charakteru” rozwój akcji idzie pod komendę charakterystyki charakteru, tak w *Mężu i żonie* rozwój akcji znajduje się pod rozkazami charakterystyki sytuacji: i na tem właśnie polega odrębność tej komedyi; toteż możnaby ją, choćby tylko dla konsekwencji, dla analogii z terminem „komedia charakteru”, nazwać „komedią sytuacji”, to jest komedią, w której punktem wyjścia wizyi artystycznej jest sytuacja, nie charakter, w której też upodrzędniają się nie sytuacje charakterom, tylko charaktery sytuacyom. Rodzaj to literacki, który teoretycznie określił Diderot, domagając się jednocześnie, żeby komedia, zamiast wizerunku charakterów, dawała wizerunki różnych konkretnych zawodów: literata, filozofa, kupca, sędziego, adwokata, przyczem do tych zawodów zaliczał także ojca i matkę, syna i córkę, brata i siostrę, męża i żonę. Do tego typu należy, prócz własnych komedyj Diderota, także i niejedna z owych „komedij płacziwych” La Chausséego, z którymi, jak widzieliśmy, łączy *Męża i żonę* inny jeszcze węzeł pokrewieństwa. A czem się tłumaczy przynależność *Męża i żony* do tego ogólnego typu? Oczywiście nie teorią, która w twórczości poetów tej miary, co Fredro, żadnej (na szczęście dla sztuki) roli nie odgrywa, ale też prawdopodobnie i nie własną jego inwencją, tylko wzorowaniem się na jakimś żywym okazie, na jakiejś dotychczas nie wykrytej komedyi, do tego typu należącej.

A teraz — *Śluby panińskie*. I ta komedia, pomimo że pokrewieństwo-pomysłu łączy ją z *Księżniczką Elidy*, nie należy do typu komedyj Moliera, i to nie tylko dlatego, że miłość, jak wogóle we wszystkich komedjach intrygi Fredry, jest w niej, inaczej jak u Moliera, tematem głównym, ale i z innego jeszcze względu. Charaktery postaci molierowskich, ich uczucia i namiętności, są odrazu gotowe: Harpagon jest w komedyi już gotowym skąpcem; skąpstwo jego charakteryzuje Molier w sposób genialny, ale odśłania je nam tylko, nie tłumaczy, nie wyjaśnia, jak ono powstawało. To samo powiedzieć można o hypokryzyi

Świętoszka, o parweniuszostwie Jourdaina, o głupocie pociesznych wykwintniś i t. d. Jedynym chyba wyjątkiem jest w *Szkole żon* postać Anusi, w której uczucie miłości budzi się dopiero w toku akcji, przed oczami widza:

Tak mnie w piersiach łaskocze, jakby tam do środka,
Do serca mi wchodziła jakaś błogość słodka;

lecz ten proces budzenia się miłości jest zaledwie stwierdzony, zaledwie zaznaczony, nie zanalizowany. Analizę powstawania miłości w młodej duszy (czyli, według terminologii XVIII wieku, „anatomie serca“) wziął sobie za główne, niezmiernie wdzięczne, zadanie komedyi dopiero Marivaux; on to stworzył we Francyi komedye analizy psychologicznej uczuć, już nie tylko opisowej (bo tę znał już Molier), ale i genetycznej, analizy nie tylko gotowego uczucia, ale i procesu jego powstawania; tu należą takie komedye, jak *Nierozważne śluby*, *Podstęp szczęśliwy*, *Arlekin, ugrzecznony przez miłość* (1). Dla dokonania zaś tej analizy wymyślał Marivaux sytuacje, nie zawsze wprawdzie fantastyczne, ale które bądź co bądź kłóciły się, czasem dosyć mocno, z rzeczywistością; „w warunkach sztucznych, w ramach nierealnych, umieszczał pierwiastek naturalny, prawdziwe uczucie, które zmuszał zapomocą reakcyj charakterystycznych, żeby ujawniło swoją istotę i swoje właściwości“ (2); „wynalazł rodzaj termometru miłości, od tającego lodu do wrzącej wody“ (3). Do tego to właśnie typu należą *Śluby panińskie*, komedya analizy psychologicznej uczucia miłości w jej stopniowym rozwoju, analizy, której ramy są sztuczne, potrzebne do doświadczeń: uczucie w sercu Anieli nie rozkwitałoby ani tak widocznie, ani tak pięknie, gdyby nie „śluby panińskie“ i gdyby nie sztuczna sytuacja, stworzona przez Gustawa, który umyślnie każe sobie obwiązać niby skaleczoną rękę, żeby Aniela mogła zamiast niego pisać list.

Dodajmy jeszcze, że, chociaż „komedya intrygi“ istniała w naszej literaturze już przed Fredrą, ale takiej „komedy intrygi“, której głównym przedmiotem byłby proces powstawania miłości, literatura nasza przed Fredrą nie znała, o ile naturalnie nie brać w rachubę tego, że Marivaux miał u nas tłoma-

(1) *Arlequin poli par l'amour* — (2) Lanson, *Hist. de la lit. française* ⁶, 647. — (3) Lenient, *La Comédie en France au XVIII-e siècle*, I, 362.

czów już w XVIII wieku(1). Wprawdzie w *Fircyku w zalotach* Zabłockiego Podstolina, która na początku sztuki niezbyt jeszcze chętnem okiem patrzy na Fircyka, przy końcu kocha go już szczerze, a i w sercu Fircyka miłość czyni bądź co bądź pewne postępy: cóż z tego, kiedy nie wiemy, a przynajmniej nie widzimy, jak się te zmiany dokonały, za co zresztą odpowiada, oczywiście, nie Zabłocki, tylko jego mistrz, Romagnési.

I jedna jeszcze uwaga. *Pan Geldhab*, pierwsza chronologicznie z pośród „komedyj charakteru“ Fredry, ukazała się na scenie w roku 1821; *Mąż i żona*, „komedia intrygi“ w r. 1823; *Śluby panięskie*, także „komedia intrygi“ w roku 1833, a *Zemsta i Dożywocie*, „komedye charakteru“, w r. 1834. Stąd wniosek, że obydwa te (i wogóle wszystkie) rodzaje komedyj uprawiał Fredro w pierwszym okresie swojej twórczości równolegle; to jednak nie przeszkadza do stwierdzenia, że „komedye charakteru“ mają stanowczą przewagę ilościową nad „komedyami intrygi“: na trzynaście „komedyj charakteru“ przypada tylko siedem „komedyj intrygi“.

Inaczej jest w okresie drugim. Czas zrobił swoje, „komedya Moliera koniec wzięła“, jak mówi Ludmir w *Panu Jowialskim*. Jak w XVIII, tak jeszcze na początku XIX wieku usiłowali niektórzy komedyopisarze francuscy, Picard np., na nowo powołać do życia molierowską komedye charakteru, ale te usiłowania nie na wiele się przydały: „komedye charakteru“ zwyciężyła „komedia intrygi“, Moliera pobił na głowę, pomimo że mu rzemyka u obuwia nie wart rozwiązać, Scribe, który długo, dziw jak długo, zbierał laury nie tylko we własnej ojczyźnie, ale i w całej Europie. Pod jego to zapewne wpływem, nie wyłącznym zresztą, komedya charakterów poszła i u nas prawie całkiem w zapomnienie; świadczą o tem choćby komedye Korzeniowskiego, który już tylko bardzo rzadko, np. w *Żydach*, brał sobie za główny temat artystyczny charakterystykę ludzi i posługiwał się starą techniką Moliera. Otóż i wśród komedyj pośmiertnych Fredry stanowczą przewagę mają już „komedye intrygi“: jest ich bowiem dwanaście na piętnaście, i na trzech tylko sprawdza

(1) Idzie tu zwłaszcza o komedye *Faussees confidences*, której bezimienny przekład polski (*Falszywe zwierzenia się*) wyszedł w roku 1784.

się przysłowie francuskie o pierwszej miłości, które zresztą i starzy Polacy już znali:

Pierwsza miłość nie rdzewieje:
I w sto lat znowu roztleje.

Są to komedye: *Wielki człowiek do małych interesów*, *Co tu kłopotu* i *Rewolwer*. Że w pierwszej z tych komedyj Fredrze chodziło nadewszystko o charakterystykę Jenialkiewicza, tego dowodzi, prócz samego tytułu, cała scena pierwsza aktu drugiego, która w rozwoju akcji nie odgrywa żadnej roli, a zato jest znakomitą charakterystyką wielkiego człowieka do małych interesów. Dodać jednak trzeba, że charakterystyka naczelnej postaci, chociaż świetna, nie jest w tej komedyi tak wyraźnym punktem ciężkości, nie pochłania akcji tak chciwie, jak, dajmy na to, w *Panu Geldhabie* albo w *Dożywociu*: z charakterystyką współzawodniczy, i to z powodzeniem, chociaż nie tak wielkiem, jak w *Panu Jowialskim* i w *Przyjaciółtach*, intryga, akcja, w której bohater komedyi nie ma często żadnego udziału; zwłaszcza akt czwarty, z wyjątkiem sceny pierwszej i ostatniej, z charakterystyką Jenialkiewicza nie ma nic wspólnego. W komedyi *Co tu kłopotu* bez sceny siódmej i ósmej akcja nie tyłkoby się ostała, aleby nie zubożała: zubożałaby natomiast, i to bardzo, charakterystyka Albina Albińskiego i Szwarca; w akcie zaś drugim także dwie sceny, czwarta i piąta, służą prawie wyłącznie do charakterystyki Joanny, Laury i Klotyldy. A w *Rewolwerze* pierwsze dwie sceny są jedynie charakterystyką, bardzo znakomitą, barona Mortary: intryga zawiązuje się dopiero w scenie trzeciej.

Lecz teraz jedna uwaga. Inaczej jak Scribe, albo u nas Korzeniowski, nigdy, bez względu na to, czy to była „komedya charakteru“, czy „komedya intrygi“, czy się akcja upodrzedniała charakterystyce, czy charakterystyka akcji, — nigdy nie lekceważył sobie Fredro charakterystyki. *Mąż i żona*, *Śluby panieńskie*, *Nikt mnie nie zna* są „komedyami intrygi“; dobrze: ale czy przez to charakterystyka Wacława i Elwiry, Alfreda i Justysi, Gustawa i Albina, Anieli i Klary, Marka Zięby i Kaspra, jest mniej świetna, mniej plastyczna od charakterystyki Geldhaba, Jowialskiego, Łatki, Cześnika, Rejenta, Papkina, Majora i jego obu sióstr, z których, „jedna starsza i grubsza od drugiej“? A w komedjach pośmiertnych, które są prawie wszystkie „ko-

medyami intrygi“, czy, nie mówiąc już o Jenialkiewiczu, takie charakterystyki, jak obłudnika Serafina, skąpca Kokoszkiewicza, filistra Beneta, panny na respekcie, są mniej świetne, mniej plastyczne (choć może nie tak szczegółowe) od charakterystyki Radosta (z *Cudzoziemczyzny*), braci Zrządów, Smakosza, Ciotuni Małgorzaty? Z pewnością — nie. W „komediach charakteru“ wysunęła się na pierwszy plan charakterystyka, w „komediach intrygi“ — intryga i płynąca z niej akcja: ale plastyka charakterów na tem nie ucierpiała nic a nic.

Lecz wracając do komedij pośmiertnych, oddalił się w nich Fredro od Moliera nie tylko pod tym względem, że się przeniesienie środka ciężkości z charakterystyki na intrygę stało już regułą, ale i pod tym jeszcze, że, naogół biorąc, zerwał z szablonową intrygą Moliera: prawda, zrywał z nią nieraz, jak widzieliśmy, już dawniej, ale teraz dopiero stało się to także regułą, z której jedynym wyraźnym wyjątkiem jest komedia *Jestem zabójcą*: stary opiekun, chcący się żenić ze swą młodą pupilką, która naturalnie woli młodego chłopca, to schemat czysto molierowski. Wprawdzie i w *Rewolwerze* pomysł, że się baron Mortara, który pragnie poślubić Otyldę Monti, daje od tego zamiaru odstraszyć, trąci niewątpliwie schematem molierowskim, ale mu do jego czystości już równie daleko, jak pomysłom, w niektórych jeszcze innych komediach pośmiertnych, przypominającym ten schemat.

ROZDZIAŁ SZÓSTY

Typ estetyczny, forma i technika komedyj

Gdybym i głos miał, milczałbym w tej dobie,
Gdzie już w sztuk pięknych dziewiczym Edenie
Zimny realizm zapuścił korzenie,
Nagiej naturze stawiają ołtarze.
A jej kapłani, nędzni bakałarze,
Myślą, że ściśle jej naśladowanie
Za twórcze dzieło kiedyś może stanie;
A głupia pycha uwagi nie zwraca,
Że same kreski — małpia tylko praca,
Jeżeli iskra, dana z boskiej dłoni,
Nie zatli w duszy, w myśl się nie wyłoni.
Miłości, wiary, natchnienia potrzeba,
By ziemię, wznosząc, przybliżyć do nieba;
Albo natura stanie się opoką,
Gdzie ciepła serca nie dosięgnie oko.
Takim niestety dziś sztuka obrazem!
I aby jednym zakończyć wyrazem,
Drobiazgowości sumienna przesada
Na czystą sztukę kir żalobny wkłada.

Oto wyznanie wiary artystycznej Fredry, oczywiście nie z lat młodych, kiedy to ze zdumieniem pytał, co to jest średniówka, tylko z czasów znacznie późniejszych, kiedy wprowadzie estetyki także nie studiował, ale kiedy, mając już za sobą niejedno własne arcydzieło poezji, wiedział doskonale — intuicyjnie, nie naukowo — co to jest prawdziwa sztuka. Schiller albo Asnyk zdobyliby się na ściślejszy, bardziej szczegółowy i filozoficzny wyraz zawartej w tym wierszu myśli przewodniej, ale czy

(gdyby się na nią bez wszelkich zastrzeżeń pisali) mogliby ją wyrazić prościej i... dobitniej?

...same kreski — małpia tylko praca,
Jeżeli iskra, dana z boskiej dłoni,
Nie zatli w duszy, w myśl się nie wyłoni.

Tak, „ściśle naśladowanie“ natury to praca małpy, nie artysty. Wiedział o tem już Arystoteles, który, przejmując od Platona pogląd, że istota sztuki polega na czynności naśladowczej, nazwał wprawdzie sztukę naśladowaniem natury, ale z tego naśladowania wcale nie wykluczał pewnej idealizacji. Dopiero jednak nowsza estetyka uzasadniła szczegółowo i naukowo słusność tego zasadniczego poglądu na istotę, czyli raczej na zadanie, sztuki, który wypowiedział Fredro w wierszu p. t. *Sztuka*, poglądu, któremu hołdowali, wszyscy prawdziwi poeci. Pogląd ten da się streścić w słowach: sztuka, owszem, powinna być „naśladowaniem natury“ (1), ale to naśladowanie powinno być artystyczne, to znaczy powinno czynić zadosyć zasadniczym „normom estetycznym“; a więc pomiędzy innemi sztuka powinna, dając człowiekowi możliwie wielkie złudzenie rzeczywistości, oderwać, uwolnić go od niej, od jej ciśnienia; jeżeli „naśladowanie natury“ będzie nieudolne i za mało „ściśle“, to sztuka nie wywoła w duszy złudzenia rzeczywistości czyli t. zw. illuzji estetycznej; jeśli zaś „naśladowanie natury“ będzie choćby niewiedzieć jak udolne, ale za „ściśle“, to sztuka nie uwolni duszy od ciśnienia rzeczywistości, czyli, jak mówi Fredro,

Drobiazgowości sumienna przesada
Na czystą sztukę kir żałobny wkłada.

Miał tu na myśli właśnie ów „zimny realizm“, który się już około połowy XIX wieku zaczął panoszyć na scenie francuskiej, w niemałej mierze pod wpływem powieści Balzaca (2); tylko że,

(1) Tym terminem Arystotelesa lubią się do dziś dnia posługiwać konserwatywni estetycy angielscy, ob. np. W. J. Courthope, *Life in poetry: Law in taste*, 42—43: „We may, I think, be content to define poetry as the art which produces pleasure for the imagination by imitating human actions, thoughts, and passions“; ale oczywiście dodaje autor: „Fine Arts does not, like photography, imitate real Nature, but the idea of Nature existing in the mind“. — (2) Brunetière, *Les époques du théâtre français*, konferencja ostatnia.

kiedy Balzac, jak każdy wielki artysta, nie przekraczał pospolicie w charakterystyce ludzi granic realizmu artystycznego, wielu z pośród jego uczniów „nagiej naturze stawiało ołtarze“, nie różniąc prawdy od piękna, albo, jeśli kto woli, prawdy realnej od „prawdy artystycznej“; realizm przestawał być artystycznym, a stawał się „zimnym“, przeradzał się, a raczej wyradzał, w naturalizm, który jest nie tylko „kirem żałobnym“, ale wręcz śmiercią, dla sztuki.

Czy jednak sam Fredro nie uległ z biegiem lat duchowi czasu? czy ten wielki zwrot ku realizmowi, zwrot, który się dokonał w całej literaturze europejskiej w połowie XIX wieku, nie odbił się na jego późniejszych komedych? Owszem. A zauważono to już dawno. „Dzisiejsza komedia — pisał Tarnowski w studium o komedych pośmiertnych Fredry — nie unika, jak dawna, podobieństwa do potocznego życia, ale owszem stara się o to podobieństwo... Stąd to mnóstwo dodatków, szczegółów, które sprawiają, że akt komedyi wygląda tak, jak jakaś część dnia, spędzona w domu przy kominku, dyalog, jak zwyczajna codzienna rozmowa... Cała ta zmiana, odbywająca się zwolna w komedych europejskiej, a przedewszystkiem francuskiej, za którą dziś jeszcze, jak za Moliera, idą wszystkie inne, zmiana, poczęta przez Beaumarchais, wyrobiona przez Sandeau i Augiera, a doprowadzona do zupełnej, może zbyticznej, dojrzałości przez Sardou i Dumasa syna, odbijała się, mimo jego wiedzy, i na późniejszych komedych Fredry“ (1). Weźmy np. scenę pierwszą aktu drugiego *Wychowanki*; jest to scena w stylu późniejszej komedyi francuskiej, w stylu zupełnie realistycznym, a to przez uwydatnienie całego szeregu drobnych szczegółów i rysów potocznego życia, pomijanych w komedych dawniejszej: goście, zgromadzeni w rzęsiście oświeconym salonie państwa Morderkich, grają w karty, przyczem ta gra stanowi bynajmniej nie właściwą treść sceny, jak np. w scenie piątej aktu pierwszego *Fircyka w zalotach*, tylko tło realistyczne do rozmowy o czym innem; do grających zbliża się lokaj, niosący tacę z kieliszkami wina, za nim inny lokaj trzyma tacę z cukrami; goście „nabierają ogromne kupy cukierków i kładą przed sobą“, poczem grają dalej, a lokaje „występują z tacami na przód sceny po lewej

(1) *Rozprawy i sprawozdania*, II, 96.

stronie i tyłem obróceniu do grających piją wino i jedzą cukierki“ i t. d. Albo scena pierwsza aktu drugiego *Wielkiego człowieka do małych interesów*: „Jenialkiewicz siedzi w krześle na przodzie sceny w środku — przed nim mały stoliczek, na którym kałamarz i pióro; u nóg dużo kopert, które przy podniesieniu zasłony lokaj, klęcząc, zbiera; po lewem ręką Jenialkiewicza pan Ignacy, włos siwy, ale nie w czuprynę podgolony, kapota długa, trzyma w ręku dużo zapieczętowanych pakietów, które następnie podaje Jenialkiewiczowi; Jenialkiewicz zdiera koperty, rzuca na ziemię; pisma“; w toku akcji pisarz przynosi Jenialkiewiczowi jakąś księgę do podpisania, Aniela daje mu list do podpisu; Jenialkiewicz czyta afisz menażeryi, poczem podnosi okulary, afisz zaś spuszcza na kolana i t. d. Albo jeszcze — i to może najznamienniejszy przykład późniejszej drobiazgowości w komedjach Fredry — dwie pierwsze sceny komedy *Z Przemyśla do Przeszowy*: rzecz dzieje się w poczekalni dworca kolei żelaznej w Przemyśle; podróżni wchodzi i wychodzą, w rękach trzymają bilety kolejowe, jedni stoją, drudzy siedzą i jedzą, wchodzi tragarze z kuferkami, jednemu pasażerowi wypadają z sakiewki pieniądze, inny kicha i szuka chustki i t. d. Otóż dawniej Fredro nie zwracał uwagi na takie drobiazgi, na takie szczegóły realistyczne z potocznego życia.

Ale pamiętajmy jedno. Ta drobiazgowość nie tylko nie wpada w „sumienną przesadę“, w mechanizm fotograficzny, ale, co najważniejsza, jest jedynie środkiem artystycznym do wywołania illuzyi estetycznej, i to bynajmniej nie głównym. Celem ta drobiazgowość życia potocznego nie była, jak przedtem, tak i potem.

Talent komedyopisarski Fredry rozwijał się i zaprawiał na dawnej, klasycznej, komedii francuskiej, która, jeżeli się przez realizm będzie pojmoowało „drobiazgowości sumienną przesadę“, nie była wprawdzie (na równi z klasyczną satyrą) tak jaskrawą jego negacją, jak klasyczna tragedia, klasyczna epopea albo też klasyczna sielanka, ale która bądź co bądź wyjątkiem z ogólnej reguły klasycyzmu także nie była: to znaczy i w niej nad drobiazgową prawdą życia, nad realizmem, miał przewagę konwencyonalizm i idealizm artystyczny (1), konwen-

(1) Ob. Pellissier, *Le réalisme du romantisme*.

cyonalizm — w sytuacjach, a często i w języku, idealizm — w charakterystyce ludzi, w tworzeniu typów, nie zaś postaci indywidualnych. Głosił wprawdzie klasycyzm francuski, i to z taką emfazą, że mógłby mu jej pozazdrościć późniejszy naturalizm ze swoją teorią „romansu doświadczalnego“, hasło „naśladowania natury“, które poczytywał za istotę sztuki; lecz to hasło Arystotelesa, stare, ale kwitnące wiekuiłą młodością, pojmował neoklasycyzm (francuski zarówno, jak nie francuski) ciasno i nieudolnie, a nawet naiwnie bo: ciasno, bo ową „naturę“, której „naśladowaniem“ winna być sztuka, kurczył i zamykał w szczupłych granicach, zakreślonych przez jednostronnie, a często i fałszywie pojmowaną kulturę, inaczej mówiąc, upośledzał „naturę“ na rzecz kultury; a nieudolnie, bo z wymaganiami illuzji estetycznej poczynął sobie naiwnie i, dodajmy, niekonsekwentnie: w imię hasła Horacego *incredulus odi* (nie lubię tego, czemu nie wierzę) zakuł poezję dramatyczną w kajdany trzech jedności, nie mogąc czy nie chcąc, zrozumieć tego, że widz (o ile naturalnie nie jest idyotą) może uwierzyć z łatwością, iż np. pierwszy akt dramatu odbywa się w Paryżu na wiosnę, a drugi w Lugdunie na jesieni, i że to mu do osiągnięcia złudzenia prawdy nie przeszkadza, równie jak (z pewnemi zastrzeżeniami), rozdwojenie albo i roztrojenie akcji(1); wierzyli natomiast klasycy francuscy, albo się przynajmniej łudzili, że widz będzie miał złudzenie prawdy, słysząc, jak np. ktoś mówi z takim patosem, jakiego „natura“ nie zna. Krótko mówiąc, klasycyzm francuski w teorii dążył, w imię swego naczelnego hasła „naśladowania natury“, do realizmu artystycznego, w praktyce jednak hołdował, naogół biorąc, raczej artystycznemu idealizmowi, który się później, w pseudoklasycyzmie, wyrodzi w idealizm zgoła nie artystyczny: w bezdusność zarówno, jak bezkrwistość, i treści i formy.

Lecz tutaj jedno zastrzeżenie. Wielcy poeci, jak tego dowodzą niezbiecie dzieje literatury powszechnej, z każdego kierunku literackiego, z każdego typu estetycznego, umieją wykrzesać iskry prawdziwej poezji i, co za tem idzie, artystycznej prawdy: styl czwartej części *Dziadów* a poematu *W Szwajcaryi*, styl

(1) Ob. Saintsbury, *A history of criticism and literary taste in Europe*, tom drugi, *passim*.

Ogniem i mieczem a *Wesela*, albo, jeśli idzie o utwory jednego i tego samego poety, styl *Reduty Ordon*a a *Widzenia Ewy*, styl *Złotej Czaszki* a *Samuela Zborowskiego*, to pod wielu względami dwa bieguny, a jednak wszystkie te utwory mają, posługując się terminologią Słowackiego, „wnętrzną siłą żywota“, wszystkie powstały w głowach poetów „podług praw boskich“, ich „natchnienie nie było gorączką, ale skutkiem tej dziwnej władzy, która szepce do ucha nigdy wprzód nie słyszane wyrazy“.

Otóż i klasycyzm francuski miał wielkich poetów, którzy, pomimo że za ich czasów przeważał w poezyi, wbrew zasadniczemu hasłu jej teoryi, styl idealizujący, osiągnęli jednak dzięki swemu talentowi „wnętrzną siłę żywota“, umieli artystycznie „naśladować naturę“, zdobywali się nieraz w ramach stylu idealizującego na realizm artystyczny: czy np. heroizm Corneilla albo namiętność Racina nie ma w swoim wyrazie artystycznym wielu pierwiastków prawdy ideału i prawdy życia, czy nie daje illuzyi estetycznej? Kto wie, może Brunetiére miał słuszność, kiedy się w ich tragediach dopatrywał dużo, więcej realizmu artystycznego, niż... w powieściach Zoli. A cóż dopiero powiedzieć o Molierze! Jego komedye roją się od naiwności i konwenansów, które mało, albo i nic nie mają wspólnego z rzeczywistością; jego niektóre postaci są pomyślane, jako „typy“, nie jako istoty indywidualne: a czy pomimo to będzie wielkim grzechem przeciwko terminologii estetycznej, jeśli się powie, że Molier to jeden z największych w literaturze świata przedstawicieli nie tylko komizmu (o tem chyba nikt nigdy nie wątpił), ale także i realizmu artystycznego? Czy Harpagon, Jourdain, a i Świętoszek niestety także, nie są w swej istocie do dziś dnia realnymi, żywymi ludźmi? Czy wogóle komedye Moliera, pomimo że w swoim typie, w ujęciu artystycznym treści, są nie tak może widoczne, jak francuskie tragedye klasyczne, nie mniej przeto wyraźnym i niewątpliwym okazem stylu idealizującego, — nie sprawiają w tem, co jest w nich najważniejszego, to jest w charakterystyce śmieszności ludzkich, wrażenia prawdy, czy nie czynią w tej charakterystyce zadosyć wymaganiom illuzyi estetycznej?

To samo zupełnie powiedzieć trzeba o komedych Fredry. Pod wielu względami, w sposobie ujęcia treści, należą one do

typu starego, klasycznego, to znaczy, są okazem stylu idealizującego, z tem, rozumie się, zastrzeżeniem, że się Fredro, młodszy prawie o dwa wieki od Moliera, zasilał i późniejszymi zdobyczami stylu artystycznego komedyi, który bardzo powoli wprawdzie, nie mniej przeto wyraźnie, dążył do realizmu, wyzbywając się różnych konwenansów, naiwności, nieprawdopodobieństw, niezgrabności, będących dla dawnej komedyi chlebem powszednim. Doszczętnie jednak (bo prawda przysłowia, że „czego się zrazu skorupa napije, to się z niej potem nigdy nie wymyje“, stwierdza się na polu nie tylko życia, ale i literatury) nie wyzbył się Fredro nigdy nałogów artystycznych dawnej komedyi, które raz po raz, jak szydło z worka, wyglądają nawet z jego komedyj późniejszych, pomimo zaznaczonej ich dążności do uwydatniania drobnych, realnych rysów potocznego, codziennego życia, — nie mówiąc już o tem, że wierny swemu pogładowi na sztukę nie wpadł Fredro do samej śmierci w „zimny realizm“. A pomimo to wszystko mają w sobie jego komedye, dzięki niepospolitemu talentowi do obserwacji życia, tyle życiowej prawdy, tyle „wnętrznej siły żywota“, że mówić o ich realizmie artystycznym mamy zupełne prawo, bez najmniejszej potrzeby uciekania się do wykrętów, bez najlżejszej obawy ściągnięcia na siebie zarzutu, zawartego w przysłowiu: „W prawie tyle wybiegów, ile dziur w przetaku“.

Zastanówmy się nasamprzód, o ile forma zewnętrzna komedyj Fredry czyni zadosyć wymaganiom realizmu artystycznego.

Co do dialogu, ten w komedyi klasycznej francuskiej nigdy, z samej natury przedmiotu (którym jest życie potoczne), nie wykaczał w tym stopniu przeciwko warunkom illuzyi estetycznej, co w tragedyi klasycznej: na sztuczną uroczystość, na patos retoryczny nie było w komedyi miejsca. Było natomiast miejsce na długie niekiedy tyrady, czasem zresztą całkiem naturalne w ustach np. starych gadułów, wygadanych niewiast (pań „Szczekalskich“ według słownika Fredry) albo upajających się własnym głosem, lubiących się słuchać mędrków, blagierów, zarozumialców, tak przez dawną komedye ulubionych; czasem jednak tyrady te brzmiały nienaturalnie w ustach tych, co je wygłaszali, wtedy zwłaszcza, kiedy przemawiał przez nich

sam autor w celach moralizatorskich. Oprócz tyrad, lubiła dawna komedia długie czasem dysputy, i to na temat, nie związany pod względem treści z główną akcją; ale bo też ich celem była charakterystyka postaci. Nie braknie ani tyrad, ani dysput w komediach Moliera; lecz posiadał on jednocześnie niepospolitą sztukę tworzenia dyalogów, których mniejszą lub większą żywość uzależniał już to od stałego temperamentu, już to od chwilowego nastroju, osób rozmawiających, przez co się rozmowy na scenie zbliżały do rozmów rzeczywistych.

Otóż i Fredro w wysokim stopniu posiadał tę sztukę, która się z biegiem czasu coraz więcej udoskonalała (1). W pierwszych komediach, w *Panu Geldhabie*, w *Cudzoziemczyźnie*, w *Zręczności i przekorze*, w *Odludkach i poecie*, trafiają się jeszcze dysputy i tyrady, zresztą zawsze zgodne z charakterem osób i nie mające charakteru moralizacyj autorskich, jakimi są np. długie tyrady Pana Podkomorzego w *Powrocie pośta* Niemcewicza. W komediach późniejszych jest ich nierównie mniej: żywy dyalog panuje coraz wyłącziej. Zresztą i we wczesnych komediach dyalog jest żywy i naturalny, czasem (zawsze na wzór Moliera) urywany, lakoniczny: tak np. już w *Panu Geldhabie* jednego wiersza trzy-nastogłoskowego wystarcza na to, żeby jedna osoba zabierała głos dwa razy, a druga trzy:

Komisant. Wszak to siostra!

Geldhab. Wiem o tem.

Komisant. Chora.

Geldhab. To źle.

Komisant. W nędzy.

Czasem wpłata Fredro w rozmowy (jak to często bywa w rzeczywistości) drobne opowieści o tem, co się już stało (poza sceną): ludzie opowiadają sobie o różnych przygodach, czy to własnych, czy cudzych. A więc np. Radost w *Cudzoziemczyźnie* opowiada o „kursach” „od bramy do arendy”, Kasper w *Nikt mnie nie zna* — o tem, jak mu jakiś złodziej chciał ukraść skrzynkę; w *Dożywociu* mamy niezrównaną, klasyczną opowieść Rafała Lageny o własnej żonie; w *Co tu kłopotu* Skubalski opowiada o swej przygodzie na jarmarku w Rzeszowie, a Szwarc — o poecie, który tak zanudzał żonę czytaniem swoich wierszy,

(1) Ob. Kielski, *O wpływie Moliera*, 272—275 i 286—287.

że mu ona, pragnąc wybić klin klinem, swoje własne czytać zaczęła:

A gdy żona wciąż czyta, nigdy nie odpocznie...
Wpadł nareszcie w konsumpcyę... i, przytkawszy ucha,
W dwudziesto-czwartej pieśni Bogu oddał ducha.

Wszystkie te opowiadania, mówiąc nawiasem, są nie mniej skończonemi arcydziełami humorystycznej epiki rodzajowej, jak bajki pana Jowialskiego, które słusznie nazwano „wspaniałą metamorfozą“ tyrad w poezji dramatycznej (1), są arcydziełami bajki. I nie mniej słusznie powiedziano o jednym z tych opowiadań (o przygodzie Kaspra ze złodziejem), że jest ono „w swoim rodzaju tak klasyczne, jak sławne Teramena à peine nous sortions des portes de Trézène“ (2). Dodajmy jeszcze, że i w tem wplataniu pierwiastków epicznych w tok dyalogu dramatycznego miał Fredro poprzednika w Molierze i, co za tem poszło, w komedyopisarzach polskich; oto np. Dorant w *Natętach* Moliera, a za nim Geront w *Natętnikach* Bohomolca i Rabusiewicz w *Krosienkach* Krasickiego opowiadają o polowaniach (3); i takich przykładów możnaby przytoczyć dużo.

Monolog, jak we wszystkich dawnych komedjach epoki zarówno klasycyzmu, jak romantyzmu, odgrywa w komedjach Fredry rolę dosyć ważną, a różnorodną. Osoby często ukazują się (albo pozostają) na scenie same, żeby bądź wypowiedzieć swoje uczucia i wrażenia, np. wyładować złość, bądź zdać sobie sprawę z tego, co zaszło, i namyślić się, co począć dalej; ale są i takie monologi, które są potrzebne nie tyle tym, co je wygłaszają, ile autorowi, który używa ich czasem, jako środka do powiadomienia widzów o tem, co się stało za sceną, albo jeszcze jako środka do wdrażania i do posuwania akcji. O tem np., jak się Kasper (w komedyi *Nikt mnie nie zna*) szamotał z Łapką poza sceną, na schodach, dowiadujemy się z monologu Kaspra (w scenie dziesiątej); a monolog Zosi w scenie drugiej aktu pierwszego *Wychowanki* jest wdrożeniem akcji: dowiadujemy się, że Zosia jest córką Hryńka Bajdały i że ma „zaślubić przyszłego dziedzica tych włości“; albo jeszcze: monolog Heleny

(1) j. w., str. 273. — (2) Tarnowski, *Rozprawy i sprawozdania*, II, 43. —

(3) Z. Gąsiorowska, *Wpływ Moliera na komedye Krasickiego*, w *Pam. Lit.*, XIII, 266.

w *Panu Jowialskim* (w scenie piątej aktu pierwszego) posuwa akcję, a to przez jej wyznanie, że nie kocha Janusza, za którego chcą ją wydać. Czasem także monolog służy Fredrze jedynie jako środek do charakterystyki, o czym później.

Rozumie się, że kiedy monolog jest jedynie środkiem technicznym, potrzebnym autorowi do tego lub owego celu, to zawiera w sobie nierównie mniej możliwości wywołania illuzji estetycznej, aniżeli wtedy, kiedy jest wylewem myśli czy uczuć mówiącego: nie trzeba być przecie koniecznie waryatem, żeby mówić do siebie; nie brak ludzi, którzy głośno myślą albo się np. głośno na swą dolę skarżą, a takich, co się głośno złością i w złości sadzą biednymi psami, a zwłaszcza dyablami, jest nawet dużo, przynajmniej w Polsce, na co się już w XVII wieku (w *Sejmie piekielnym*) dyabli przed Lucyperem skarżyli. Otóż monologi w komediach Fredry, chociaż się nie da zaprzeczyć, że często bywają tylko konwencyonalnym środkiem techniki artystycznej, jednak częściej są wylewem uczuć i myśli osób mówiących, nie mówiąc już o tem, że nie są nigdy środkiem do wypowiedzania własnych uczuć ani myśli autora, jak to często bywało czy to w dramacie romantycznym Mickiewicza albo Słowackiego, czy w późniejszych komediach społecznych Narzyskiego.

Dodajmy jeszcze, że jeśli w komediach pierwszego okresu szafował Fredro monologiem nadto hojnie (zwłaszcza w *Mężu i żonie*, w *Liście*, w *Ciotuni*, a nadewszystko w *Panu Jowialskim*), to w komediach późniejszych stał się znacznie oszczędniejszym: są nawet cztery komedye (*Z Przemysła do Przeszowy*, *Teraz*, *Świeczka zgaśła*, *Z jakim się wdajesz, takim się stajesz*), w których monologów już nie ma, jeśli nie zaliczać do nich słów, mówionych „na stronie“. Czy się to jednak tłumaczy krótkością tych sztuczek i ich niezawilą akcją, czy też świadomą dążnością Fredry do realizmu, rozstrzygnąć trudno.

W każdym razie przypuszczenie, że się w późniejszych komediach Fredro troszczył zupełnie świadomie o nadanie im bardziej realistycznej, niż dawniej, formy, bynajmniej nie należy do niemożliwości, i to nie tylko dlatego, że w drugiej połowie XIX wieku przybrała ten kierunek komedia francuska, a za nią i polska, ale i dlatego jeszcze, że, trzeba wiedzieć, już w pierwszym okresie twórczości Fredry troska o formę realistyczną komedij

nie była jego poczuciu artystycznemu bynajmniej obca. A przedmiotem tej troski było, czy pisać komedye prozą, czy wierszem: „Dla tego nieszczęśliwego rymu, już z siebie nienaturalnego — pisał do brata Maksymiliana w r. 1827 — ileż to myśli nie traci najpierwszego powabu w stylu komedyi, to jest naturalności“ (1). Taka troska to zjawisko, dobrze znane w historii komedyi i wogóle poezyi dramatycznej. Wiadomo przecie, jakto się w XVIII wieku kłócono we Francyi, czy pisać utwory dramatyczne wierszem, czy też — zawsze w imię hasła „naśladowania natury“ — prozą. W tragedyi wiersz Woltera odniósł nad prozą La Motta stanowcze zwycięstwo, ale w komedyi proza wywalczyła sobie równouprawnienie obok wiersza, tem łatwiej, że przecie już Moliere pisywał komedye nie tylko prozą, ale i wierszem. Coś podobnego było i w Niemczech: epoka „burzy i zapędu“, wywieśsiwszy sztandar naturalizmu, oświadczyła się w dramacie za wierszem, później dopiero, w epoce klasycyzmu, wiersz zwyciężył prozę; w dramatach młodzieńczych Goethego i Schillera królowała proza potoczna, żeby później ustąpić miejsca prozie rytmicznej, a wreszcie wspaniałemu wierszowi *Ifigenii* i *Don Carlosa*; scenę więzienną *Fausta* napisał Goethe naprzód prozą, później dopiero przerobił ją na wiersz, żeby, jak pisał do Schillera, złagodzić wrażenie. I u nas już w XVIII wieku, oczywiście za przykładem Francyi, zastanawiano się nad tą sprawą. Książę generał Czartoryski w przedmowie do *Panny na wydaniu* twierdził, że tragedyi bardziej przystoi wiersz, „w nią bowiem wielcy tylko ludzie, bohaterzy, półbogowie, bogowie czasem, i wielkie uczynki wchodzą“, że natomiast komedya, chociaż może „wiersza zażyć, lecz jej wolno jest (nawet i przyzwoiciej) mówić prozą, bo ludzi wszystkich stanów i w potocznym życiu wystawia“. Golański przyznawał zrazu, że może być „dobre drama“, pisane prozą, później wszakże zwyciężył stanowczo w jego poczuciu estetycznym wiersz, a to ze względu, że daje „ton przyjemniejszy i silniejszy“ (2). Co do praktyki, to w tragedyi i dramacie przeważał stanowczo wiersz: *Kazimierz Wielki* Niemcewicza jest wyjątkiem, i to tłumaczącym się prawdopodobnie jedynie tem, że się autor,

(1) *Dziela* (wyd. Biegeleisena), IV, 226. — (2) Ob. Marya Dynowska, *Filip Nereusz Golański na tle współczesnej epoki* (w *Rozpr. Wydz. filolog. Akad. Um.* LV, 335—337).

pisząc to „dramma“, śpieszył jeszcze więcej, niż zwykle, że mu tylko, jak wyznaje w przedmowie, „dwadzieścia dni zostawało... do napisania“. W komedyi wiersz miał równe prawa z prozą: Rzewuski obydwie swoje komedye napisał wierszem; Bohomolec, Czartoryski, Krasicki wiersza w komedyi nie znali; Drozdowski pisał wierszem, Kossakowski prozą, Zabłocki tak i tak; Niemcewicz w jednym tylko *Dyliżansie* użył prozy.

A Fredro? Fredro rozstrzygnął zrazu swoje wątpliwości na rzecz wiersza: z pośród dwudziestu komedyj pierwszej epoki tylko pięć napisał prozą (*Damy i Huzary, Gwałtu co się dzieje, Pan Jowialski, Nocleg w Apeninach, Koncert*), a piętnaście — wierszem (byłoby nawet szesnaście, gdyby się ostał pierwotny wiersz *Dam i Huzarów*). I za tę przewagę wiersza nad prozą każdy chyba miłośnik poezyi będzie Fredrze serdecznie wdzięczny. Bo chyba tylko pedant, pozbawiony poczucia artystycznego, zupełnie niezdolny do illuzyi estetycznej, będzie się upierał, że komedya, jako obraz życia potocznego, powinna być zawsze pisana prozą. Ależ i bohaterowie Homera nie zawsze mówili uroczyście, czasem wymyślali sobie jeszcze potoczniej, niż stary Maciej zwymyślał głupią szlachtę, ale zawsze, równie jak on, wierszem: czy inaczej Homer byłby Homerem, a *Pan Tadeusz* — *Panem Tadeuszem*? Co innego prawda życia, a prawda sztuki; co innego zimny naturalizm, a poetyczny realizm. Pomyśleć sobie tylko: czyby Cześnik mógł dyktować taki list, jaki dyktował Dyndalskiemu, prozą, czyby wogóle *Zemsta* była dla naszych serc, tem, czem jest, gdyby nie była napisana wierszem! A cóż dopiero *Ślnby panięskie*! Co to za szczęście, że Fredro zaniechał pierwotnego zamiaru pisania ich wierszem białym, bo czy np. Aniela miałyby tyle wdzięku, gdyby mówiła, już nie prozą, ale choćby nawet wierszem białym, albo gdyby jej Gustaw dyktował list prozą! Co innego list w *Ciotuni*: coby to była za poezya, gdyby siostra szambelana zawiadamiała swego brata wierszem, że „pani sendzina była przes długi czas jendysponowano na jakoweś Zadkanie kataralne. tak. że Pan doktor Fatis. musiał figuruy sy. zpułkopy bankuw. na Bzuch aplikować. Piafki. Wyzykatorio i tam dalej *esètera de la rêste*“! Już raczej Papkin mógłby swój testament napisać wierszem, chociażby musiał może „tę, którą zawsze kochał, czcił, szanował i ubóstwiał, JWną Klarę Raptusiewiczównę“, rozciąć na dwie części z ró-

wnem okrucieństwem, z jakim Mickiewicz rozplątał panią Kokosznicką z domu Jendykowi-czównę. Licencya to, mówiąc nawiąsem, podobna do tej, na którą — nie dla wesołego śmiechu zresztą, jak Mickiewicz, tylko przez złośliwość — pozwalać sobie będzie niekiedy Verlaine w swoich *Inwektywach*, odmawiając np. prawa Leonowi Deschamps do uchodzenia za

. le bienfaiteur qu'il pré-
tend être par mont et pré.

W komedych pośmiertnych stosunek prozy do wiersza jest już zupełnie inny: na piętnaście komedyj już tylko cztery (*Co tu kłopotu*, *Pan Benet*, *Wychowanka*, *Rewolwer*) napisał Fredro wierszem, a jedenaście — prozą, przyczem, jak to już widzieliśmy, komedyjce *Jestem zabójcą* poskąpił wiersza dopiero w drugiej redakcyi. Że ta przewaga prozy nad wierszem nie przysporzyła komedynom ani realizmu artystycznego, ani wogóle wartości estetycznej, temu chyba nawet najwięksi wielbiciiele Fredry nie zaprzeczają.

Lecz zatrzymajmy się jeszcze chwilę nad wierszem Fredry. Dawno już spostrzeżono, że pierwsze komedye pisał Fredro wierszem trzynastozgłoskowym, że się jednak już w *Mężu i żonie* posługiwał wierszem mieszanym, od trzynastu do sześciu zgłoszek, że wiersz *Ślubów panieńskich* jest jedenastozgłoskowy, a *Zemsty* i *Dożywocia* — już ośmiozgłoskowy (1). Otóż nie ulega, zdaje się, wątpliwości, że ta tendencya do skracania wiersza ma znowu swoje źródło w dążeniu, świadomem czy też nie świadomem, do realizmu artystycznego formy: wiersz trzynastozgłoskowy wydawał się Fredrze za poważnym dla komedyi (choć... wracał doń w komedych późniejszych). Podobne zjawisko zaszło z tych właśnie pobudek w komedyi francuskiej już w XVIII wieku: La Chaussée pozwalał sobie nie tylko na rymy przekładane, ale także, jak Fredro w *Mężu i żonie*, na wiersze wolne, w czem zresztą naśladował tylko *Amfitryona* Moliера. (Zabłocki nie uszanował w swoim przekładzie *Amfitryona* wolnego wiersza). Wolter zaś w *Naninie* i *Synu marnotrawnym* posługiwał się już nie tradycyjnym aleksandrynem, tylko wierszem dziesięciozgłoskowym (którego nie uszanował w swym przekładzie *Syna*

(1) Kielski, j. w., 275,

marnotrawnego Trembecki). Dodajmy jeszcze, że nie tylko w *Mężu i żonie*, ale także w *Liście* i w *Panu Benecie*, wiersz bywa czasem wolny, a zawsze, jak to nie trudno spostrzedz, w zależności od psychiki mówiących osób, to znaczy od prawdy artystycznej. A w *Ślubach panińskich* dlaczego w scenie siódmej aktu drugiego Gustaw mówi wierszem dłuższym, jedenastozgłoskowym, a tuż potem, w scenie ósmej, wierszem krótszym, ośmierzgłoskowym? Dlatego, że w scenie siódmej namyśla się, co począć, że pracuje w nim głowa, więc jego rytmika psychiczna jest wolniejsza; lecz kiedy się już namyślił, widok wchodzącego Albina doprowadza go do ostatniej pasyi, rytmika psychiczna staje się szybszą, bo pracuje serce, i odrazu wiersz jedenastozgłoskowy przechodzi w ośmierzgłoskowy. W *Zemście* znów Cześnik kilkakrotnie zapomina o rymowaniu wierszy — w scenie pierwszej aktu czwartego:

No, Śmigalski! czas przyspiesza,
Dalej, dalej na deresza,
Inwitacją nieś *piorunem*
I spełń gładko me rozkazy!
Powtórz wszystkim po trzy razy,
Że na jutro ja, pan młody,
Na weselne proszę gody.
Rozumiesz? no! ruszaj z *Bogiem!*
Hej, Perełka! waść mi *jutro*
Nie zaglądaj do blaszanki,
Bobył waści przypiekt grzanki.
Jutro sztukę pokaż światu:
Nie żałować, mocium *panie*,
Cynamonu i muszkatu...

.....
Ale teraz to się staje.
Że od kury mędrsze jaje.
Tęga głównia, mocium *panie* —
Lecz demeszkę przecie *wolę*.
Ej! to śmiga! — jakby wrosła —
Nie jednego ona posła
Wykrzesła z *kandydata*;
Nie jednemu *pro memoria*
Gdzieś przy uchu *napisała*:
„Jak się wznosi, ledwie błysnie —
„Oddaj się Bogu, jak świśnie“.

Czy to może zaniedbanie ze strony Fredry? Z pewnością nie!
To raczej jedno z dwojga: albo świadomy artyzm, mający na

celu uplastycznienie zapomocą wiersza żywego temperamentu Cześnika, albo też nieświadomy objaw niezmiernie żywej i głęboko artystycznej natury Fredry, jego ogromnego talentu do wczuwania się w dusze swoich własnych „dzieci wieszczych“: Cześnik (a wraz nim i Fredro) jest w tej scenie nadto podniecony, żeby o rymach zawsze pamiętać. Czasem znów poświęcał Fredro dla prawdy artystycznej formalną poprawność rytmiki. Opowiada Michał Lagena w *Dożywociu*:

Ja wyszedłem kupić łóżę
Na wczorajszą jakąś *Normę* —
Oto bilet jeszcze noszę —
Wtem was lichu ku mnie wiedzie —

i nagle rytmika trochaiczna się urywa: wiersz przechodzi niemal że w prozę:

Chodź z nami, chodź — ja się proszę —
Nie — chodź i chodź — gdzie? — na śledzie;

bo Michał powtarza dosłownie rozmowę z kusicielami, co też potęguje wrażenie rzeczywistości. A powtórzywszy, wraca odrazu do dawnej rytmiki:

Śledzia lubię, pójść musiałem —
Otóż sobie śledzia dałem.

Czy te wszystkie przykłady nie są objawami dążenia do realizmu artystycznego? (Czy to dążenie jest świadome, czy nieświadome, to czytelnikowi albo słuchaczowi wszystko jedno).

A oto inny jeszcze objaw realizmu wiersza: rym żeński, pospolity w komediach Fredry, przechodzi nagle w rym męski.

Gustaw. Kiedy tak — dobrze — dobrze — wiem co zrobię —
Każę zajechać i pojedę sobie.
Janie! Hej!

Radost. No, no, Guciu, Guciuniu *mój!*

Gustaw. Kiedy ja mówię!...

Radost. Już, już, już, stójno, *stój.*

Cała wogóle rytmika tych wierszy dostraja się znakomicie do stanu duszy mówiących. Albo jeszcze w komedyi *Co tu kłopotu*, w opowiadaniu Skubelskiego:

Zrazu szło dobrze. Drogać, myślę, ta zamiana,
Ale mam przecie konia, zbyłem się gałgana.
Aż przyszło pod pagórek... A mój koń jakby *wrył*...
Hej!... Wio!... Ani rusz, ja go batem, a on *w tył!*

Staremu Koźmianowi, gdyby to czytał, książkaby z ręki wypadła, i poskarżyłby się może przed Wężykiem, że nawet i Fredro, choć nibyto klasyk, zgłupiał na starość gorzej od samego Mickiewicza.. (1).

Jak wiersz, tak i język Fredry nosi na sobie wyraźne piętno realizmu artystycznego.

Brak osobnego studium o tym języku jest jednym z więcej niż siedmiu śmiertelnych grzechów historii naukowej polskiego języka literackiego. Bo i cóż się pisało dotychczas o języku Fredry? To głównie, że się roi od różnych śmiertelnych grzechów, którymi są nadewszystko galicyzmy (w rodzaju: „*nie* wrócę, *jak* w nocy, „*nie* widziałem was, *jak* jeszcze w mundurach“, „*zrobię* ogień“, „mimo *swoich* lat pięćdziesięciu) oraz częsty *accusativus tromtadriticus*, figurujący po czasownikach z przeczeniem — stale, a po czasownikach bez przeczenia, wołających o drugi przypadek, — czasem: Janusz np. skarży się, że mu panna Jowialska „*rękę* odmówiła“, a Papkin mówi do mularzów:

Wy zaś drudzy, dobrzy ludzie,
Którzy *młotki*, *piony*, *kielnie*,
W niepotrzebnym dzisiaj trudzie
Używacie arcydzielnie,
Idźcie wszyscy precz, do czarta!

Są także inne kwiatki:

Wielka z waszmości gorączka,
Ale, mówiąc między nami,
Nie bez tego, *by* czasami
Nie *chrupnąłeś* gdzie zajączka.
.....
Chwalisz k' temu, co bywało,
Aby potem, co na dobie,
Mogłeś wszystko ganić śmiało.

Prawda, że to mówi nie żaden człowiek, tylko lis (w „dramatycznej bajędzie“ *Brytan Bryś*), wołałoby się jednak, żeby i lis, skoro pozatem mówi po polsku wcale poprawnie, powiedział: „byś nie chrupnął“ i „abyś mógł“. Wołałoby się także, żeby pan Kokoszkiewicz nie mówił: „Ach, jakże mię te buty

(1) Cenne uwagi o wierszu Fredry zawiera w sobie studium Kazimierza Wóycickiego: *Polski ósmiozłotkowski trochaiczny* (w *Pracach Towarzystwa Naukowego Warszawskiego*. nr. 5).

gniota! niech *ich* piorun trzaśnie“; a gdyby pan Jenialkiewicz pytał nie Matyldzie, tylko Matyldy („pytam *ci* się“), czy mu będzie posłuszna, toby go wprawdzie Matylda i tak nie posłuchała, aleby mu do pięćdziesięciu czterech opiek nad krewnymi przybyła pięćdziesiąta piąta, bardzo w Galicyi potrzebna, — nad poprawnością języka ojczystego. Panna Antonina Warska znała „kobiety, które tylko pozór szanować *umia*“, nie troszcząc się o istotę rzeczy“, a panna Laura Łęcka smuci się, że będzie macochą Dormunda, bo to ją „ogromnie *zestarzeje*“. Panna Flora Geldhabówna nie odczuwa różnicy pomiędzy formami dokonanymi a niedokonanymi, skoro mówi do Lubomira:

Ach, nie *wróćmy*, proszę,
Do uwag raz skończonych!...

Chociaż, kto wie, może tym razem odpowiedzialność spada na pannę Geldhabównę, nie na Fredrę: wiadomo przecie, że właśnie semici nie mogą pospolicie ani w ząb odróżnić form dokonanych od niedokonanych. Jeżeli tak, to mielibyśmy tutaj do czynienia nie z niedbałością, tylko przeciwnie ze świadomym artyzmem Fredry, z indywidualizacją języka.

Bo i Fredro, jak Molier, miał na swoje rozkazy sto języków i sto stylów, i właśnie w przedziwnej sztuce indywidualizowania mowy różnych osób zajaśniał w najpełniejszym blasku realizm artystyczny formy jego komedyj. Nie on wprawdzie stworzył tę sztukę w komedjopisarstwie polskim. Nie mówiąc już bowiem o dawnych intermedjach komicznych, które się często posługiwały to polskimi gwarami ludowymi, to narzeczem ruskim, to żargonem żydowskim, znała ten środek dawna komedia artystyczna. Uciekał się doń nieraz, oczywiście za przykładem Moliera, już Bohomolec: w jego komedjach chłopci mówią chłopskim językiem; Chudecki (w *Małżeństwie z kalendarza*) mówi „językiem politycznym, jakim kawaler, do damy udając się, mówić powinien“; w *Czarach* Litwin Drągajło, podobnie jak jego służący Gwarzyło, także Litwin, coraz to powie: „da“, „da fe“, „da tfu“, wyprzedzając Martę Śmigalińską z *Pierwszej lepszej*; pan Ceremoński (w *Ceremoniancie*) mówi stylem ceremonialnym: „Niech mi się godzi dowiedzieć z przeproszeniem Wm Pani Dobrodziejki, jeśli bez jej inkomodacyi mogę życzliwe moje sentymenta, w krótkich słowach zawarte, złożyć u nóg jej najdobro-

tliwszych". Dla Zabłockiego głównym środkiem do przerabiania postaci z Francuzów na Polaków było nadawanie jaskrawej barwy sarmackiej ich mowie; nie zapominał także o indywidualizacji zawodowej: Rejent w *Sarmatyzmie* mówi nieco inaczej, jak szlachcic-domator Guronos, warszawski lew salonowy Fircyk — nieco inaczej, jak wieśniak Aryst i t. d. Krasicki, indywidualizując styl osób mówiących, liczył się nie tylko z ich zawodem, temperamentem, charakterem, ale niekiedy także (za przykładem Moliera) z ich chwilowym nastrojem (1). W *Krakowiakach* i *Góralach* Bogusławskiego po swojemu mówią chłopci, po swojemu organista Miechodmuch, po swojemu student Bardos; że się zaś indywidualizacją stylu w tej i w innych komedych posługiwał Bogusławski zupełnie świadomie, świadczą te jego słowa, wyjęte z *Uwag nad komedya Spazmy modne*: „Wymowę i styl usiłowałem nadać osobom tej sztuki, jakie ich wiekom i charakterom zdawały mi się być przyzwoite; nie może pan Zdawnialski tłumaczyć się w nowomodnych wyrazach, których nie rozumie, co znaczą słowa *roba* albo *kokietować*; pan Szarmantski równie, jako i kobiety powinny mieć zwyczajną polskiego języka niedbałość z dodatkiem *jargon du jour*; nigdy bowiem zgodzić się na to nie potrafię, ażeby lokaje lub inne niższego rzędu osoby, które własnym językiem poprawnie mówić nie umieją, tłumaczyły się w dobranych górnieszego stylu wyrazach; i zawsze się w tej mierze nauki Horacyusza trzymam: *Intererit multum, Davusne loquatur an herus*" (2). Niemcewicz troszczył się o swoistość stylu w komedych dużo mniej, niż jego poprzednicy i niż on sam w powieściach tradycyjnych o *Dwóch Sieciechach* i o *Mnie-maniej Sierocie*.

Przyznając jednak, że już przed Fredrą znała komedia polska indywidualizację stylu mówiących osób, tuż potem jednak stwierdzić trzeba, że osiągalni ją poprzednicy Fredry w sposób nadto łatwy, czysto zewnętrzny: wkładali w usta sarmatów dosadne wyrażenia, stare zwroty i przysłowia, w usta palestrantów — różne terminy techniczne, w usta modnych żon — wyrazy francuskie i t. d. (Nie innych środków chwycił się, naogół biorąc, jeszcze Korzeniowski w komedych, nie mówiąc już o ko-

(1) Z. Gąsiorowska, *Wpływ Moliera na komedye Krasickiego w Pam. Lit.*, XIII, 281—2. — (2) *Dzieła dramatyczne*, II, 306.

medyach Skarbka, które wogóle pod względem stylu są nierównie niższe od komedyj już nie tylko Zabłockiego, ale nawet i Bohomolca). Dodajmy, że w pierwszych latach XIX wieku komedia polska w porównaniu z komedią wieku XVIII nie tylko nie uczyniła żadnych postępów pod względem indywidualizacji stylu, ale przeciwnie cofnęła się raczej, bojąc się zwłaszcza, w imię dobrego smaku, wyrażenń nadto dobitnych, a nawet potocznych: jak bezbarwny np. i jednostajny jest styl komedyj Dmuszewskiego! Zaczęła i komedia dzielić dolę całej wogóle poezji pseudoklasycznej, i ona, chociaż z natury rzeczy w mniejszym stopniu, aniżeli tragedia i epika, składała prawdę życia na ołtarzu „dobrego smaku“ i salonowości.

Otóż i styl niektórych wczesnych komedyj Fredry traci jeszcze tu i owdzie konwencyonalizmem salonowym pseudoklasycyzmu. Kiedy np. w komedii *Zrządność i przekora* Lubomir mówi do Zofii:

Jakiż, piękna Zofio, twojej prośby skutek? —

to czy nie przypomina się mimowolnie „Szanowna Izabello“ Fe-lińskiego? *Mąż i żona* to komedia salonowa: ale czy nawet w salonie mówi się tak konwencyonalnie, jak hrabia Wacław do służącej Justysi?

Lecz nadal muszę myśleć o sposobie,
Jakbyśmy mogli bez ciągłej przeszkody
Wzajemnych uczuć udzielać dowody.

Ale to tylko nieliczne wyjątki z tej ogólnej reguły, że styl komedyj Fredry tryska życiem i prawdą, że, co za tem idzie, jest zindywidualizowany tak wyraziście i tak po mistrzowsku, jak u żadnego z jego poprzedników i u żadnego z następców, nie wyłączając Blizińskiego.

I Fredro naturalnie nie gardził środkami zewnętrznymi. W komedii *Z Przemysła do Przeszowy* Czech Kropaczek mówi źle po polsku i wciąż zarywa to z czeska, to z niemiecka; Madame Sztok popisuje się co krok francuszczyzną, i to znacznie fortunniej od swej córki, Wilhelminy, która myśli, że usiąść *par derrière* a *sur derrière* to wszystko jedno; w *Dyliżansie* doktor Fulgencyusz używa często wyrazów łacińskich; Major w *Panu Geldhabie* ma przysłowie „tam do licha“; Wtorkiewicz w *Przy-*

jaciółach — „niech mnie dyabli wezmą“; Makary w *Gwałtu co się dzieje* — „tu sęk“; Łatka w *Dożywociu* — „a bodaj ci nóżka spuchła“; Julia w *Pierwszej lepszej*, udając Litwinę, nie tylko mówi akcentem litewskim, ale używa wielu prowincjonalizmów.

Lecz na takich środkach zewnętrznych Fredro nie poprzestał i — poprzestać nie mógł; odrębność stylu i języka, jakim mówią osoby jego komedyj, jest owocem nie tyle jego świadomej troski artystycznej, jak np. u Bohomolca, Bogusławskiego, albo, dajmy na to, u Kazimierza Zalewskiego, ale owocem tej cechy jego talentu, która, obok *vis comica*, stanowi główny tytuł do jego wielkości, i którą, jeśli się nie mylimy, przewyższał Fredro Moliere: oto jego wizye artystyczne różnorodnych ludzi były niezmiernie żywe, to znaczy miały plastykę nie tylko, jeśli tak powiedzieć można, fizyczną (Fredro, podobnie jak wszyscy wielcy plastycy, naprawdę widział swoich ludzi), ale i duchową, to znaczy, że się Fredro głęboko wczuwał w dusze tych ludzi, albo raczej wyzbywał się podczas procesu twórczości własnej duszy i żył duszą swoich „dzieci wieszczych“, które właśnie dlatego mówią swoim własnym, nie swego twórcy, językiem.

Rembo. Nie śmiałybyś przecie zwodzić pana Majora; niech zaraz zginę, jeśli nie widział na własne oczy kozła i dwie sarny. Wszystko troje wyszło razem do bydła, na ciemną dolinę, jak ten kąt, ta struga... oto jak ta wielka łoża, gdzie ksiądz Kapelan prześlepił zającą... aż tu obces kundys jeden i drugi: huf, huf!... Ech, panie! jak nie pójda sarny moje! Strach! aż się ziemia trzęsła!...

Gustaw. Hm, hm, hm! czy tak, tak? — Że kocham szczerze,
Idę otwarcie, otwartości wierzę,
Takem spadł nizko? — Hola, jaszczureczko!
Ostry rozumek, ostre tve słoweczko,
Ale mnie w parę z Albinem nie poda.
Uczysz mnie zwodzić? Chcesz wybiegów? — zgoda!

Aniela. Dziwnie — i dziwnie! Brzmia mi jeszcze uszy
Słowami, dotąd nieznanemi duszy.
Jak on ją kocha! i pewnie nie zwodzi:
Wszystko, co powie, wzrok jasny dowodzi.
On z nią szczęśliwy, ona z nim szczęśliwa,
I na czemże im, na czem jeszcze zbywa?
Jednego słowa do szczęścia im trzeba,
A do jakiego, do jakiego! — Nieba!
Ufają sobie, kochają się szczerze,
Jestem szczęśliwsza, że w miłość nie wierzę?

Jednak ta miłość jest, trwa, dowiedziona...
O Boże! serca nie czuję śród łona.

Cześnik. Nie wyleje, czy wyleje,

Miejsca u mnie nie zagrzeje,
Bo nie będę z ziemi zbierał,
Co Milczkowi z nosa spadnie!

Waszeć z Bogiem ruszaj sobie
I uwiadom swego pana,
Że jak w jakimbądź sposobie
Mnie zaczepka będzie dana,
To mu taką fimfę zrobię,
Iż nim rzuci wkoło okiem,
Wytnie kozła pod obłokiem.
Waść się wynoś szybkim krokiem!

To nie Fredro mówi, to mówi jego Rembo, jego Gustaw, jego Aniela, jego Cześnik; Fredro schował się za kulisy, — nie, nie za kulisy, bo to za mało: on przepadł gdzieś daleko bez wieści. Czasem, prawda, chowa się nie tak daleko, czasem kryje się tylko za kulisy, ale w każdym razie na scenie nie widać go prawie nigdy; zresztą do tego wrócimy jeszcze — w rozdziale o stronie podmiotowej jego komedyj. Teraz, mówiąc o indywidualizacji stylu, prosimy jeszcze czytelnika, aby się zastanowił, jak zupełnie inaczej mówią w *Zemście* Cześnik a Rejent, w *Ślubach panińskich* Aniela a Klara, albo Gustaw a Radost, w *Wielkim człowieku do małych interesów* Jeniałkiewicz a Karol, Aniela a Matylda, w *Panu Benecie* Pan Benet a jego brat, pułkownik, w *Ostatniej woli* Serafin a Stanisław, w *Dwóch bliźnach* kapitan Barski a dyplomata Tulski i t. d. i t. d. Gdyby Goszczyński znał *Zemstę* i *Dożywocie*, nie powiedziałby chyba, że wiersz Fredry jest „bez oryginalności, bez indywidualnej barwy, bez odcienia charakterów“ (!); możeby, czytając *Dożywocie*, dostrzegł, że Łatka mówi nie tylko inaczej od innych osób, ale także coraz to inaczej od samego siebie: inaczej, kiedy wręcza Rózi pierścioneł zaręczynowy, inaczej, kiedy Twardosz nie chce odkupić dożywocia, inaczej, kiedy zachwala Leonowi radość życia. A gdyby czytał Goszczyński *Pana Jowialskiego*, to możeby zauważył, że Ludmir mówi (i to nie tak, jak Łatka, nie świadomie, ale zupełnie świadomie) trzema odrębnymi stylami: swoim własnym, literackim (ale zupełnie naturalnym) —

do Wiktora i do siebie, chłopskim, kiedy gra komedię, kiedy udaje, że wierzy, iż jest chłopem, a górnym, afektowanym, kiedy rozmawia z sentymentalną, w przestworzach imaginacji bujającą, panną Heleną.

(*do siebie*) Tak, od dziś dnia porzucam złożone komnaty, przenoszę się pod skromne strzechy; tam jeszcze człowiek jest przejrzystym. Ukształcenie za gęstym już werniksem przeciągnęło wyższe towarzystwa. Wszystkie charaktery jedną powierzchowność wzięły; niema wydatnych zarysów. Co świat powie, to jest teraz duszą powszechną. Skąpiec dawniej w przenieconej chodził sukni, trzymał ręce w kieszeni. Teraz sknera sknerą tylko w kącie: troskliwość o mnie- manie przemogła miłość złota; i ubogiego hojnie obdarzy, byle świat o tem wiedział. Zazdrosny gryzie wargi i milczy. Tchórz mundur przywdziewa. Tyran się pieści; słowem wszystko zlewa się w kształty przyzwoitości. W każdym człowieku dwie osoby; sceny musiałyby być zawsze podwójne, — jak medale, mieć dwie strony. Komedia Moliera koniec wzięła...

(*grając komedię*) Tom się wyspał, już mi w nosie wierci — oczów otwo- rzyć nie mogę — musi już być het z południa. Austerya, jak się patrzy, niema co mówić, dobrzem sy dzień przepędził. Wypiłem coś grubo; ba, nie bardzo, na trzech. Dwie kwarty wódki, garniec miodu, dwa garnce piwa, i więcej nic... ba, prawda, kwartę krupniczku.

(*do Heleny*) Pani zapewne będziesz mojego zdania, iż w oczach duszy, szukającej upragnionej estetycznej piękności, każde uderzenie w ogniwo, łączące ekscentrycznego uczucia zarzewie z kołem, toczącym się zmysłowo w obrębie materyalizmu, wyrzywa nas z mgły lubej tęsknoty, owej jutřenki boskości... Zdaje mi się, iż to *jest*, które działa w materyalnej bryle pana Janusza, po- kryte zostało w pierwotnem wyrobieniu pojętliwości, jakoby niejakim pyłkiem poziomych oddźwięków dotkliwego świata.

Albo Rejent! Z mularzami rozmawia stylem potocznym; do syna, kiedy go przygotowuje do usłyszenia rozkazu, żeby poślubił Podstolinę, — stylem trochę uroczystym, odpowiednim powadze ojcowskiej, a stylem już bardzo uroczystym, literackim, kwiecistym, — do Podstoliny:

Wielki splendor na mnie spływa,
Moja Pani Miłościwa,
I Fortuna w złotej nawie
Żagiel dla mnie swój rozpięła,
Gdyś chętnie i łaskawie
W twoje skarbane serce wzięła
Najkorniejsze prośby moje.
Tak jest, Pani miłościwa,
Wielki splendor na mnie spływa,

A na szczepu mego trzaski
 Jeszcze większy spłynąć może,
 Bo chcesz, z arcy wielkiej łaski,
 Mego syna dzielić łoże.

Ten styl literacki, który Rejent ma zawsze na zawołanie dzięki wprawie, nabytej w szkole i w palestrze, i dzięki panowaniu nad sobą, jest przeciwieństwem artystycznemu względem stylu Cześnika, który płynnie mówić nie umie i dla braku wprawy i dla popędliwości, który się czasem nawet dobrze wyjęzyczyć nie potrafi i ratuje się, jak może, to owem „ni siak, ni tak“, to o owem „Mocium panie“.

Wogóle ze wszystkich pierwiastków formalnych komedyj Fredry, ich styl i język dzięki temu, że są zindywidualizowane, to, raz jeszcze, najpotężniejszy czynnik illuzji estetycznej, najważniejszy pierwiastek formalny realizmu artystycznego komedyj.

Od dyalogu do monologu, wiersza, języka i stylu, krótko mówiąc, od formy zewnętrznej komedyj Fredry, przejdźmy teraz do ich formy wewnętrznej, to znaczy do sposobów ujęcia treści: czy to ujęcie czyni zadosyć wymaganiom illuzji estetycznej? czy komedye Fredry dają widzowi ułudę życia? a jeżeli dają, to dlaczego? dzięki jakim środkom artystycznym? Bo — o tem zawsze pamiętać trzeba — illuzja estetyczna zależy nie, jak się to wydawało fanatykom naturalizmu, od materialnej, tylko od idealnej zgody pomiędzy treścią utworu poetyckiego a treścią realnego życia: *Boska komedia*, *Orland szalony*, *Faust*, *Dziady*, *Balladyna*, *Dzwon zatopiony* dają czytelnikowi czy widzowi ułudę życia, pomimo że mają w treści wiele pierwiastków, materialnie z życiem realnem niezgodnych, pierwiastków fantastycznych. Otóż i komedia ma prawo do fantastyczności, i to nie tylko do takiej, jaka jest np. w *Ptakach* i *Chmurach* Arystofanesa albo w *Śnie nocy letniej* i *Burzy* Szekspira albo jeszcze w *Brytanie Brysiu* Fredry i *Chanteclerze* Rostanda, ale i do takiej, jaką się pospolicie posługiwała komedia, dajmy na to, rzymska, albo taka np. *Komedia omyłek*, albo i włoska czy francuska komedia klasyczna: różne nieporozumienia i *qui pro quo*, płynące z bliźniaczego podobieństwa dwóch osób albo z przebrania się jednej

osoby za drugą, to przecie także w swoim rodzaju fantastyczność. A jednak i ta fantastyczność komiczna, podobnie jak fantastyczność niekomiczna, może mieć w sobie „wnętrzną siłę żywota“, może sprawiać illuzję estetyczną, czasem o wiele większą, aniżeli komedia, której wszystkie pierwiastki treści pozostają w materyjalnej zgodzie z rzeczywistością: wszystko zależy właśnie od sposobu ujęcia treści, a sposób ujęcia treści zależy oczywiście nadewszystko — od talentu komedyopisarza. Komedye Moliera przy całej swojej *sui generis* fantastyczności, fantastyczności komicznej, dają niejednokrotnie silniejszą ułudę życia, aniżeli pozbawione owej fantastyczności, realistyczne komedye Augiera.

Fredro, uczeń Moliera, nie szukał wprawdzie, ale i nie unikał bynajmniej, „fantastyczności komicznej“: pisał przecie, jak widzieliśmy, nie tylko w pierwszej, ale i w drugiej epoce swej twórczości, farsy. Cóż, oprócz formy zewnętrznej, daje zarówno jego farsom, jak komedyom, pozory życia?

W imię życia, w imię „naśladowania natury“, zalecała, a nawet nakazywała poetyka klasyczna przestrzeganie trzech jedności w komedyi (i wogóle w dramacie); jakoż przez długi czas przestrzegano ich, naogół biorąc, pilnie, nie zdając sobie sprawy z tego, że bardzo często wierność trzem jednościom, zwłaszcza miejsca i czasu, pociągała za sobą, zamiast naśladowania, fałszowanie natury, zamiast ułudy prawdy — poczucie nieprawdopodobieństwa: te śluby zwłaszcza, zawierane tak nagle, konieczne tego samego dnia, w którym się zaczęła akcja komedyi!... Już Molierowi czasem ciążyły te okowy, to też w *Lekarzu pomimo woli* i w *Don Juanie* zerwał z jednością miejsca; pozatem zaś, jedność akcji naogół zachowując (o ile się nie będzie poczytywało miłości dwojga służących za odrębny pierwiastek akcji obok miłości dwojga „państwa“), dwie inne jedności, osobiwie czasu, traktował konwencyjonalnie; nie kładł np. na to, że akcja trwa tylko dwadzieścia cztery godziny, tak szczególnego nacisku, jak niektórzy późniejsi prawowierni klasycy.

W epoce, w której dzięki Stanisławowi Augustowi zaczęła rozkwitać komedia polska, prawowierność w dziedzinie przestrzegania trzech jedności już się trochę we Francyi chwiała, chociaż na razie dużo częściej i mocniej w teoryi, niż w praktyce. U nas różnie bywało, ale prawica miała stanowczą prze-

wagę nad lewicą, zarówno w teorii, jak w praktyce: Bohomolec, Krasicki, Zabłocki (w najcelniejszych komedych), a i Niemcewicz, należeli do prawicy. Niemcewicz pozwalał sobie co najwyżej przenosić akcję z pokoju do ogrodu, ale leżącego tuż za domem (w *Podjejrziwym*), w czym zresztą o lat kilkanaście wyprzedził go Kossakowski w komedii *Mądry Polak po szkodzie*. O Drozdowskim możnaby powiedzieć, że był śmielszej natury, gdyby zerwanie z jednością miejsca w *Bigosie hultajskim* (i to w obrębie poszczególnych aktów) nie było raczej dziełem przypadku, niż świadomego nowatorstwa, to znaczy, gdyby nie było (według wszelkiego prawdopodobieństwa) owocem naśladowania jakiejś gotowej komedii francuskiej. Bogusławski w uwagach nad *Henrykiem VI na łowach* poczuwał się do obowiązku zapewniania czytelnika, że sztuka ta jest „z przepisami dramatyzmu zupełnie zgodna”; „w tem tylko jedność miejsca uchybiać się zdaje, że scena raz z przed domu strażnika... wewnątrz jego chaty, a drugi raz przenosi się w inną część lasu: co wszelako w żaden sposób *illuzyi* nadwerężyć nie może, ponieważ rzecz dzieje się w obrębie tego samego lasu i w oddaleniu ledwie o paręset kroków od domu strażnika“ (1). Uwag nad *Krakowiakami i Góralami* nie napisał Bogusławski, więc czytelnik musi sam dojść do przekonania, że przeniesienie akcji ze wsi do poblizkiego lasu (w akcie trzecim) także „*illuzyi* nadwerężyć nie może“. Poczciwy Bogusławski!

Fredro był bardzo niepoczciwy: pozwalał sobie na daleko większe wybryki, a nie usprawiedliwił się z nich ani razu! Że się z czasem, choć może później, niż o średniówce, dowiedział o istnieniu trzech jedności, o tem ani wątpić, skoro się zważy, że często pisała i mówiła o nich krytyka, pseudoklasyczna zarówno, jak romantyczna. Ale i to nie ulega wątpliwości, że gdyby się tak było zapytać Fredry, w których komedych przestrzegał trzech jedności, a w których nie, zrobiłby wielkie oczy i odpowiedziałby: ależ ja wogóle nie troszczyłem się, pisząc komedye, o jakieś tam trzy jedności, a jeżeli one raz są, a drugi raz ich niema, to dlatego, że tak się jakoś, nie myśląc, złożyło. I miałby słuszość: jeżeli zachowywał trzy jedności, to wcale nie dlatego, żeby się poczuwał do obowiązku posłuszeństwa

(1) *Dzieła dramatyczne* V, 188.

względem „przepisów“ czy też „dobrego smaku“, i nie tylko dlatego, że się wzorował na komediach francuskich, które długo nie zrywały z rutyną, ale nadewszystko dlatego, że mu one do pisania tak, jak chciał, nic a nic nie przeszkadzały, zwłaszcza, że miał niepospolity talent koncentracji dramatycznej (i scenicznej); jeżeli mu zaś przeszkadzały, to naruszał je bez ceremonii i... może bez świadomości, że je narusza; a w każdym razie nie robił sobie nigdy z ich naruszania sportu, jak współcześni mu romantycy w tragediach, zapominając o tem, że jeśli ojciec Szekspir nie przestrzegał trzech jedności, to wcale nie w tym celu, aby zrobić na złość teorii klasycznej, która się za jego czasów już wprowadzie wyklula, ale jeszcze w pierze nie porosła, ale jedynie dlatego, że tego wymagało dramatyzowanie jego wizyi artystycznej.

Co do jedności miejsca, to, rzecz ciekawa, kiedy się w pierwszej redakcyi młodzieńczej komedyi Fredry, *Intrygi na prędcie*, cała akcja odbywa w jednym miejscu, w karczmie, w redakcyi drugiej, w *Nowym Don Kiszocie*, igra sobie Fredro z jednością miejsca dość swobodnie. Akt pierwszy odbywa się w karczmie, drugi — w lesie, ale, że w poblizkim, więc Bogusławski nie mógłby w tem upatrywać „nadwerżenia illuzyi“, chociażby mu się może bardzo nie podobało, że się, począwszy od sceny piątej tego aktu, scenerya zmienia, że widownią akcji jest już nie głąb lasu, jak w czterech pierwszych scenach, ale tylko jego brzeg. Mniejsza o to; gorszą jest rzeczą — „Boże, Ty widzisz, a nie grzmisz“, stęknął może Koźmian — że się akt trzeci odbywa już nie w karczmie i nie w lesie, tylko w domu kasztelana, przyczem Fredro był tak okrutny, tak się nic z illuzją estetyczną publiczności nie liczył, że ani słówkiem nie wspomniał, ile mil polskich czy angielskich było od lasu do majątku kasztelana, czy więc Karol z burmistrzem mogli bez „nadwerżenia illuzyi“ i bez szkody dla zdrowia zdążyć do kasztelana na czas, tak, aby się akcja skończyła przed wieczorem (bo zaczęła się wieczorem poprzedniego dnia). Ale to jeszcze nie wszystko: w tym nieszczytnym, heretyckim, trzecim akcie *Nowego Don Kiszota* scena zmienia się nie raz, tylko dwakroć: naprzód pokój kasztelana, potem — „gdzież się podziałeś, dobry smaku“, jęknął może Osiński — ...w piwnicy (!), i znowuż w pokoju kasztelana.

I w młodzieńczym *Dyliżansie* pozwolił sobie Fredro na

podobne herezye: akt pierwszy odbywa się przed oberżą w Płocku, drugi — w lesie (gdzieś na drodze z Płocka do Torunia), trzeci przed komorą celną na granicy zaboru pruskiego, czwarty — już w Toruniu. Że się i w komedyi *Z Przemysła do Przeszowy* miejsce akcji zmienia, to widać już z tytułu. W *Wielkim człowieku do małych interesów* cały akt czwarty odbywa się nie na wsi, jak cztery pozostałe akty, tylko w mieście — ile mil od majątku Jenialkiewicza odległem, tej ważnej, niezbędnej dla oceny estetycznej komedyi, wiadomości znowu poskąpił nam Fredro. W *Panu Jowialskim*, w *Ożenić się nie mogę*, w *Rewolwerze* i w *Zemście* miejsce akcji zmienia się także, „co wszelako“ (powiedziałby Bogusławski) „w żaden sposób *illuzyi* nadwierać nie może, ponieważ rzecz dzieje się w obrębie tego samego“ nie lasu wprawdzie, ale tej samej wsi albo miasta, lub nawet po obu stronach jednego i tego samego muru. W pozostałych komedjach jedność miejsca jest jeszcze ściślejsza: ten sam dom (jeżeli nie koniecznie ten sam pokój), albo, jak w *Liście* i w *Pierwszej lepszej*, ten sam ogród. Czy zawsze, bez żadnego wyjątku, jest ta jedność miejsca dla *illuzyi* estetycznej bez szkody? Kto wie, może byłoby naturalniej, gdyby Konto składał Księciu rachunki u niego w domu, nie w domu Geldhaba, albo gdyby Smakosz uciął sobie drzemkę nie w salonie, tylko w pokoju gościnnym albo w stodole. W każdym razie w tych nawet komedjach Fredry, które jedności miejsca nie naruszają, niema już takich, naprawdę przeszkadzających (niektórym przynajmniej) do *illuzyi* estetycznej, niezgrabności, jakie są u Moliera, np. w *Jerzym Dandinie*, albo jakie będą później w dramatach Wyspiańskiego. Wolno powiedzieć, że, na ogół biorąc, jedność miejsca zachowuje Fredro tam, gdzie trzeba (a przynajmniej gdzie nie szkodzi), a narusza ją także tylko tam, gdzie trzeba.

A teraz — jedność czasu, którą skrupulatnie zachowywali ci nawet z pośród dawnych komedyopisarzy, którzy się ośmielali zrywać z jednością miejsca. W niektórych komedjach Fredry do tego, żeby się akcja zaczęła, rozwinęła i skończyła, rzeczywiście nie trzeba więcej nad kilka godzin, np. w *Pierwszej lepszej*, w *Liście*, w *Noclegu w Apeninach*, w *Dwóch bliźnach*, w *Panu Benecie* i in.; więc w tych komedjach jedność czasu nie jest konwenansem, bo odpowiada rzeczywistości. Lecz w takich np.

komedyach, jak *Pan Jowialski*, *Śluby panięskie*, *Zemsta*, *Wielki człowiek do małych interesów* i in., to, co stanowi treść ich akcji, potrzebuje w rzeczywistości więcej czasu, niż kilku, a choćby i całych dwudziestu czterech, godzin. Tak np. serce Anieli było wprowadzie bardzo, chociaż nieświadomie, spragnione miłości, ale żeby zakwitnąć tak cudownym kwiatem, jakim zakwitła, jej miłość potrzebowała może nieco dłużej, niż jeden dzień, a jeszcze może więcej czasu potrzebowało na transfigurację serce Gustawa (Albin był zakochany już od wieków, Klarze można się trochę dziwić, a już nie trochę, tylko bardzo współczuć, że jej serce wogóle zdołało rozgorzeć w ogniu... „fontanny“ łez Albina). Dobrze, ale też czy Fredro wtłacza przemocą akcję *Ślubów panięskich* w ramy dwudziestu czterech godzin, innemi słowy, czy wyraźnie zaznacza, że się akcja dłużej nie odbywa? Bynajmniej! Nic nie przeszkadza do przypuszczenia, że np. pomiędzy aktem pierwszym a drugim i drugim a trzecim upływa po kilka dni. A i przypuszczenie, że kilka dni upływa pomiędzy pierwszym a drugim aktem *Męża i żony*, nie jest niemożliwe, ale nie tak potrzebne, jak w *Ślubach panięskich*; wszystkie bowiem wypadki, składające się na treść *Męża i żony*, mogły się doskonale odbyć realnie w ciągu jednego dnia, a raczej w ciągu jednej doby (od soboty wczesnym wieczorem do niedzieli po południu). W *Damach i huzarach*, w scenie dziewiętnastej ostatniego aktu, major wyraźnie mówi, że kobiety „w jednym dniu cały dom do góry nogami przewróciły: to bardzo możliwe, boć niedarmo mówi przysłowie, że „jedna baba“ (a cóż dopiero całe trzy, i to jeszcze takie) „w mieście“ (a cóż dopiero w jednym domu) „więcej narobi hałasu, niżeli chłopów dwieście“. Natomiast, żeby się realnie odbyć mogły wszystkie wypadki, stanowiące treść akcji *Wielkiego człowieka do małych interesów*, na to trzeba co najmniej czterech dni; że się akt drugi odbywa innego dnia jak pierwszy, to Fredro zaznacza jedynie pośrednio — w charakterystyce Jenialkiewicza, któryby za nic w świecie nie pozwolił sobie na pogwałcenie rozkładu tygodniowego zajęć: w akcie pierwszym zajmuje się interesami familijnymi, na drugi zaś przypada „dzień korespondencyj“; w tymże dniu mogło się doskonale odbyć wszystko, co stanowi treść aktu trzeciego; akt czwarty (w mieście) odbywa się jednak dopiero nazajutrz, co Fredro zaznacza już bezpośrednio: „Matyldo

i ty, Anielo — mówi Jenialkiewicz w scenie szóstej aktu trzeciego — „pojedziecie *jutro* do miasta“; bezpośrednio też zaznacza, że się akt piąty odbywa dopiero nazajutrz po czwartym: „Dzień *wczorajszy* — mówi Dolski w scenie trzeciej tego aktu — był dla mnie pełen przykrości“. Wszystko razem wzięwszy, powiedzieć wolno, że jak jedność miejsca, tak i jedność czasu zachowuje Fredro tam, gdzie trzeba, a przynajmniej gdzie można (nie kładąc zresztą na to nacisku), a narusza ją także tam, gdzie trzeba (czasem wyraźnie to zaznaczając).

I wreszcie — jedność akcji, której się do dziś dnia jeszcze domagają niektórzy teoretycy, a to w imię już nie illuzji estetycznej, tylko koncentracji dramatycznej (1) i, co za tem idzie, w imię kompozycji dramatu. Może na żadnym innem polu nie uwydatniła się i do dziś dnia nie uwydatnia tak wyraźnie różnica upodobań estetycznych (w dziedzinie pierwiastków formalnych) pomiędzy duchem romańskim a germańskim, jak na polu architektoniki utworu dramatycznego i wogóle literackiego: geniusz romański ukochał w niej nadewszystko zasadę subordynacji, geniusz germański — koordynacji, czasem bardzo wolnej, luźnej. W klasycznym dramacie francuskim jednemu głównemu pomysłowi (wszystko jedno, czy była nim charakterystyka postaci, czy intryga) upodrzędniało się wszystko inne; na samodzielne epizody, a cóż dopiero na równoległość, czy choćby tylko na równorzędność dwóch (a cóż dopiero więcej) głównych pomysłów, nie było miejsca. Prawda, komedia miała pod tym względem więcej śmiałości, a nawet więcej praw, niż tragedia: miłość dwojga służących obok miłości dwojga „państwa“ to przecie w komedyi Moliera druga intryga, drugi pomysł, — tak, ale nie drugi główny, bo się ta druga intryga nie tylko ściśle łączyła z pierwszą, ale, co ważniejsza, była tylko jej służebnicą. W wieku XVIII dopiero służba drugiej intrygi stawała się coraz mniej uciążliwą. W dziedzinie teorii uwydatniło się to np. w poetyce La Motta, rozgrzeszającej autora dramatycznego z łamania jedności akcji pod warunkiem, żeby przestrzegał jedności zainteresowania się (*l'unité d'intérêt*) (2), — tej jedności, której wymaganie Fryderyk Wielki przypisał w swej beczelnej igno-

(1) Ob. np. Rudolf Lehmann, *Deutsche Poetik* (Monachium 1908), str. 167. — (2) Ob. Saintsbury, *A history of criticism*, II, 508.

rancyi Arystotelesowi; w dziedzinie zaś praktyki uwydatniło się to choćby w komedjach Dancourta, który, uplastyczniając tę lub ową śmieszność nie w jednym, tylko w kilku typach, musiał wskutek tego zerwać, jeżeli nie z idealną, to przynajmniej z materialną jednością akcji: zamiast jednej głównej jest w komedjach Dancourta kilka intryg, ale wszystkie są do siebie bliźniaczo podobne, i na tem właśnie polega idealna jedność akcji. Jeszcze na większą wolność pozwalał sobie nieraz Marivaux, łącząc w jedną całość dwa pomysły, także do siebie podobne, lecz już nie bliźniaczo (np. w *Grze miłości i przypadku*); ale na ich zupełną równoległość, na rozdawanie, a cóż dopiero na roztrajanie akcji, stanowiące tak znamiennej cechę budowy komedij Szekspira, nie pozwalał sobie nigdy.

Fredro, jak zawsze, tak i tutaj szedł śladami komedyopisarzów francuskich. W takich komedjach, jak *Pan Geldhab*, *Cudzoziemczyzna*, *Dożywocie* i in., ściśle przestrzegał jedności akcji: we wszystkich jedna jest tylko główna intryga. W *Damach i huzarach* intryga główna (miłość Edmunda i Zosi) schodzi na plan dalszy, a na pierwszy występują intrygi poboczne, bliźniaczo do siebie podobne (przelotne zaloty starych huzarów), bardzo ściśle jednak spojone z intrygą główną. W *Ślubach panińskich* są już dwie główne intrygi (Gustaw i Aniela, Albin i Klara), także do siebie podobne, ale o ich bliźniaczem podobieństwie mowy być już nie może, choćby tylko wskutek różnorodności, a nawet przeciwieństwa charakterów zarówno dwóch panien, jak dwóch kawalerów: te jednak dwie główne intrygi umiał Fredro przedziwnie połączyć w jedną całość artystyczną, i to niezmiernie spójną, spójnikiem bowiem jest nie tylko wspólne miejsce akcji i nie tylko przyjaźń Anieli z Klarą, a Gustawa z Albinem, ale także wspólnie przez obydwie panny złożone przyrzeczenie niewychodzenia zamąż i, co najważniejsza, czynny udział Gustawa w obu głównych intrygach. Takiej sztuki nie znała dawniejsza komedia polska. Nie mniejszej sztuki dokonał Fredro w *Mężu i żonie* i w *Zemście*. Na akcję *Męża i żony* składają się trzy pierwiastki, z których każdy mógłby doskonale wystarczyć na całą komedię: wiarołomstwo męża, wiarołomstwo żony, zdrada kochanka żony i kochanki męża; na akcję zaś *Zemsty* składają się, ściśle biorąc, aż cztery pierwiastki: zamiary małżeńskie Cześnika, plany matrymonialne Papkina, miłość Wacława i Klary,

kłótnia Cześnika z Rejentem; pomimo to obydwie te komedye są doskonale spojenemi całościami artystycznymi: co za porównanie z niezgrabną budową *Sarmatyizmu* Zabłockiego! Albo jeszcze *Przyjaciele*: miłość Zdzisława i Czesława ku Zofii, konkury Wtorkiewicza i Barona, zaloty starej panny — każde z tych trzech ogniw akcji mogłoby także posłużyć za przedmiot całej komedyi. A cóż jest łącznikiem poszczególnych pierwiastków akcji tych wszystkich komedyj? Realne życie, dzielące się na różne strumienie, które to płyną tuż obok siebie, to się zlewają we wspólne łożysko. I śmiało można powiedzieć, że te z pośród komedyj Fredry, których akcja składa się z kilku pierwiastków, w których więc materyalnej „jedności akcji“ niema, dają więcej illuzji prawdy życia, czyli innemi słowy bardziej odpowiadają wymaganiom realizmu artystycznego, aniżeli komedye o jednej tylko intrydze, zachowujące jedność akcji tak, jak ją pojmowała ciasna poetyka klasyczna.

Dodajmy jednak, że się nie zawsze udawało Fredrze łączyć różne pierwiastki akcji w jedną całość artystyczną bez zarzutu; w niektórych komedjach trafiają się sceny, zupełnie zbyteczne dla rozwoju głównej intrygi, stanowiące mniej albo więcej samoistne epizody, które, jak wiadomo, nie szkodzą tam jedynie, gdzie z natury rzeczy akcja ma przebieg wolny, t. j. w epice, ale które w dramacie, z natury rzeczy dążącym do jak największego skupienia akcji, są zawsze ze stanowiska estetycznego szkodliwe. Lecz przy orzekaniu, które sceny w komedjach klasycznych są epizodami, a które nie, trzeba być bardzo ostrożnym; widzieliśmy, że np. prawie wszystkie sceny pierwszego aktu *Pana Geldhaba* nie przyczyniają się do rozwoju głównej intrygi: czy godziłoby się jednak nazwać je epizodami? nie, intryga bowiem odgrywa w tej komedyi rolę jedynie pomocniczą; tematem głównym jest charakterystyka postaci, a w stosunku do tego tematu owe sceny nie są bynajmniej epizodami. Nie każdy także zapewne zechciałby przyznać słusność temu, ktoby rozmowę Rejenta z mularzami i scenę pisania testamentu przez Papkina nazwał epizodami: niejeden może, choćby nawet przyznał, że sceny te nie posuwają akcji, będzie ich bronił tem, że są cegiełkami (i to jeszcze jakimi!) do charakterystyki Rejenta i Papkina, którzy przecie w akcji odgrywają czynną rolę; na to jednak mógłby kto inny odpowiedzieć, że do nie mniej plastycznej,

nie mniej świetnej charakterystyki Cześnika nie potrzebował Fredro ani jednej sceny, któraby akcyi nie posuwała. Jest to naturalnie kwestya osobistego poglądu. Natomiast w *Przyjaciółtach* sceny, służące do charakterystyki Smakosza, Wtorkiewicza i Antenackiego, chyba już każdy uzna za epizody, w tej bowiem komedyi akcja główna, pomimo że w zamierzeniu autora miała być może jedynie ramą dla charakterystyki tych trzech postaci, wybija się jednak, inaczej jak w *Panu Geldhabie*, na plan pierwszy, pomienione zaś postaci są jej dla rozwoju zupełnie zbędne. Z tych względów i w *Panu Jowialskim* dałoby się, ściśle biorąc, zakwestyonować jedność akcyi: przysłowia i bajeczki staro Jowialskiego nie przyczyniają się do jej rozwoju, służą jedynie do charakterystyki postaci, która na akcyę wpływu prawie wcale nie wywiera. A scena dwunasta aktu drugiego *Ciotuni* czy nie jest epizodem? przecie ów paradny list do szambelana od siostry („*par* Brześć w Kogutkowcach za Grodnem gdzieś — pilno, pilno“) nie tylko że nie posuwa akcyi, ale się nawet nie przyczynia do charakterystyki pana Kawalerskiego — inaczej jak w *Powrocie posta* Niemcewicza *Elegia na śmierć szambelana*, która się bądź co bądź do charakterystyki Starościny przyczynia. Ale to drobiazg, którego zaznaczenie trąci już może pedanterią, nie mniejszą, jak zaliczenie do szeregu epizodów niektórych scen *Dyliżansu* i komedyi *Z Przemyśla do Przeszowy*. Nie będzie już natomiast pedanterią, jeśli się powie, że w *Wielkim człowieku do małych interesów* cały akt czwarty jest w stosunku do głównej akcyi komedyi niczem innem, tylko epizodem, naruszającym jedność akcyi, epizodem, który, jak o tem świadczy wspomniana komedya Picarda (*Próżniacy*), ma tyle własnej treści, że może wypełnić całą komedye. Tutaj znów przypomina się *Powrót posta*: scena dziewiąta aktu drugiego to w stosunku do akcyi głównej także tylko epizod, którego treść, spazmy modnej żony, wypełnia całą komedye Albergatiego.

I to byłyby już tak dobrze jak wszystkie ważniejsze wykroczenia Fredry przeciwko „jedności akcyi“, jedynej z trzech jedności, która się wobec dzisiejszej estetyki ostała i, jako mająca usprawiedliwienie w psychologii odczuwania estetycznego, na zawsze ostać musi. Są to zresztą wykroczenia nie przeciwko illuzyi estetycznej, której oczywiście nie szkodzą nic (pomagają jej raczej, jak twierdzą zwolennicy skrajnego naturalizmu!), tylko

przeciwko postulatowi jedności organicznej utworu sztuki wogóle, jedności, będącej tak potężną dźwignią odczuwania estetycznego (1) i, co za tem idzie, przeciwko postulatowi koncentracji dramatycznej, która jest jednym z najważniejszych warunków sceniczności utworu, a która pomiędzy innemi polega na tem właśnie, żeby poszczególne sceny posuwały akcję naprzód ku jej punktowi kulminacyjnemu, a potem ku jej końcowi. Wymaganiu temu czynią w zupełności zadosyć te jedynie z pośród „komedyj charakterów“, w których akcja i charakterystyka pokrywają się wzajemnie bez reszty, t. j. te, w których niema scen, służących wyłącznie do charakterystyki postaci. Wystarczy porównać *Pana Geldhaba z Zemstą*, aby się przekonać, do jak olbrzymiego postępu w tym kierunku był Fredro zdolny; mimo- woli przypomina się analogiczny postęp, znamionujący twórczość Blizińskiego — od *Imienin* do *Pana Damazego* i *Rozbitków*.

Ale bo też wogóle miał Fredro olbrzymi talent koncentracji dramatycznej, on pierwszy w Polsce. W komedjach Bohomolca i Krasickiego, Bogusławskiego i Niemcewicza (o innych, pomniejszych, komedyopisarzach już nie mówiąc) akcja wlecze się, jak wóz ze smołą, nie tylko wskutek rozpaczliwego ubóstwa treści (któraby się najczęściej w jeden akt wtłoczyć dało), ale nade- wszystko wskutek braku koncentracji, którą, prócz braku talentu dramatycznego autorów, uniemożliwiała tendencja satyryczno- dydaktyczna: dosyć przypomnieć *Ceremonianta* Bohomolca, *Solenizanta* Krasickiego, a nawet najlepszą oryginalną komedię polską przed Fredrą — *Powrót pośła* Niemcewicza. Akcja w *Panu Geldhabie*, albo i w *Cudzoziemczyźnie*, jest wskutek scen, służących jedynie do charakterystyki i słabo wplecionych w akcję główną, uboga i mało skupiona, — ani słowa: ale wydaje się bogatą i bardzo skoncentrowaną w porównaniu z komedią Niemcewicza, w której dużo więcej charakterystyki i tyrad, niż akcji.

Z pośród komedyj Zabłockiego niektórym, jak *Fircykowi w załotach* albo *Doktorowi lubelskiemu*, niepodobna odmówić pewnej koncentracji, ale przecie to nie jego zasługa, tylko Romagnésiego i Hauterochea.

Mówi Goethe w słynnym szkicu o epice i dramacie, że

(1) Ob. Volkelt, *System der Aesthetik*, I, 559—587.

rozdziela w niej pięciorakie motywy: kroczące naprzód (*vorwärtsschreitende*), kroczące wstecz (*rückwärtsschreitende*), opóźniające rozwój akcji (*retardierende*), sięgające w przeszłość (*zurückgreifende*) i sięgające w przyszłość (*vorgreifende*) (1). Że w utworach dramatycznych pierwsza grupa motywów powinna mieć, jeżeli nie wyłączne wszechwładztwo, to stanowczą i bezwarunkową przewagę, to rzecz jasna. Tak też jest w komediach Fredry — w tych nawet, w których się dla charakterystyki posługuje motywami opóźniającymi, t. j. takimi, które, jak mówi Goethe, „powstrzymują pochód wypadków albo przedłużają drogę”. Posługuje się Fredro takimi motywami prawie wyłącznie dla charakterystyki swoich postaci, wymyślając dla niej różne sytuacje, nie mające organicznego związku z głównym motywem akcji, a więc powstrzymujące jej rozwój. Znaczniejszy wyjątek jest tylko jeden — w *Panu Jowialskim*: kłótnia Ludmira z Wiktorem (w scenie czwartej i piątej aktu trzeciego), zemsta Ludmira (w scenie następnej) i zemsta Wiktora (w scenie czwartej aktu czwartego) nie tylko komplikują akcję, ale i powstrzymują rozwój jej głównego motywu, którym są konkury Ludmira o rękę panny Heleny (2). Motywów, „kroczących wstecz”, t. j. takich, które „oddalają akcję od jej celu”, wogóle unika Fredro. Motywy, sięgające w przyszłość, ukazują się w leciutkich zarysach przy końcu komedij, np. jako wyraz dobrej nadziei, żywionej przez szczęśliwe pary kochanków. Motywy, sięgające w przeszłość, trafiają się dosyć często: tak zwanymi antecedenjami, jak to niebawem zobaczymy, posługiwał się Fredro nie tylko do wdrażania, ale i do rozwiązywania akcji; nigdy jednak nie zapominał o tem, że te motywy są w dramacie jedynie środkiem technicznym: rewelacje o przeszłości działających osób, czy to Geldhaba, czy Ludmira, czy wychowanki Zosi, są zawsze krótkie i zwięzłe, nie stają się nigdy tak długimi, szczegółowymi opowieściami, jak to się trafia u Moliera (np. w *Postrzeleńcu*) albo u Szekspira (np. w *Komedii omyłek*), nigdy ani nie psują jedności akcji, ani nie odbierają widzowi tego wrażenia, które odgrywa tak ważną rolę w procesie odczuwania estetycznego poezji drama-

(1) R. Petsch, *Deutsche Dramaturgie von Lessing bis Hebbel* (Pandora, tom XI, 35—38). — (2) Tem większe rodzi się podejrzenie, że fabułę *Pana Jowialskiego* zawdzięcza Fredro jakimś powieści.

tycznej, że się akcja przed jego oczami, w teraźniejszości, odbywa. Bo znów miał zupełną słuszość Goethe, kiedy pisał do Schillera, że „epik i dramatyk podlegają obaj prawom powszechnym, szczególniejszemu prawu jedności i prawu rozwoju akcji“, że jednak „ta istotna i wielka zachodzi pomiędzy nimi różnica, iż epik opowiada o zdarzeniu, jako o czemś, co już zupełnie należy do przeszłości, dramatyk zaś odsłania zdarzenie, jako coś, co zupełnie należy do teraźniejszości“ (1).

A teraz nowa kwestya, jak najściślej związana z zagadnieniem, o ile komedye Fredry czynią zadosyć wymaganiom illuzyi estetycznej: czy akcja, czy wszystkie jej pierwiastki składowe, jej założenie, wdrożenie, przebieg, rozwiązanie, dają złudzenie realnej prawdy? czy dynamika komedyj ma już charakter nowoczesny, realistyczny, czy też jeszcze starodawny, idealistyczny, albo, jeśli kto woli, konwencyonalny?

W naszej komedyi przedfredrowskiej konwenans miał w rozwoju akcji stanowczą przewagę nad prawdą realnego życia; *Powrót pośła*, którego akcja może się ostatecznie bez wielkich trudności wylegitymować z „naśladowania natury“, należy do wyjątków, i sam Niemcewicz w późniejszych komedjach zawróci do pomysłów najzupełniej konwencyonalnych.

A Fredro? Co do założenia, t. j. tych podstaw akcji, bez których nie byłoby konfliktu komicznego i wogóle całej komedyi, to większa część jego komedyj należy do starej szkoły: nie na granicie rzeczywistości, tylko na pajęczynie konwensu opiera się pospolicie akcja.

Pyszny parweniusz i jego głupia córka, oddająca pierwszeństwo mitrze przed sercem (w *Panu Geldhabie*); wiarołomstwo małżeńskie (w *Mężu i żonie*); podejrzliwość męża (w *Liście*); praktyczny ojciec, wzbraniający córce małżeństwa z ubogim poetą (w *Odludkach i poecie*); ojczym, nie pytający pasierbicy przy wyborze męża o serce (w *Dyliżansie*); kłótnia o zamek graniczny i plany matrymonialne starego szlachcica (w *Zemście*): te wszyst-

(1) Wspomniane powiastki epiczne (np. w komedyi *Co tu kłopotu*) nie stanowią organicznej części akcji, nie są „antecedencjami“, nieodzownymi do jej wyjaśnienia lub rozwiązania.

kie pomysły są, na to się łatwo zgodzimy, bardzo prawdopodobne, zupełnie „naturalne“. Zgódźmy się nawet (o co już trudniej), że *Damy i huzary*, *Zręczność i przekora* oraz *Śluby pannieńskie* mają także założenia prawdopodobne, że naprawdę matka chce wydać osiemnastoletnią córkę za swego pięćdziesięciosześcioletniego brata, że inna młoda dziewczyna tylko dlatego nie mogła tak długo wyjść za mąż, iż miała dwóch stryjów, robiących sobie wzajemnie na złość, i że dwie inne dziewczyny, chociaż im nikt nigdy do niczego nie przeszkadzał, przyrzekły sobie wzajemnie „na kobiety stałość niewzruszoną nienawidzić ród męski“. Niech w to wszystko wierzy, kto może: „gdy mocną wiarę masz“, mówi przysłowie, „to i czart ustąpić ci musi z drogi“.

Ale nie ustąpi czart z drogi temu, ktoby chciał uwierzyć, że się (w *Cudzoziemczyźnie*) mogło udać Astolfowi udawanie bywalca, a Zdzisławowi — hreczkosieja, i że ta komedia była Zdzisławowi potrzebna do pozyskania ręki i serca Zofii! Że się do domu innej Zofii, młodej wdowy (w *Przyjaciółtach*), zjeżdżają różni konkurenci, nie tylko z pod jasnej, ale i z pod ciemnej gwiazdy, dobrze: ale żeby się ci konkurenci rządili w cudzym domu, jak szare gęsi w stodole, nie, — tak być mogło w owej karczmie włoskiej, w której poznał ich Fredro, ale nie w dawnym domu polskim, w którym, prócz bawialni, był także... przedpokój i kuchnia. A w *Ciotuni* wszystkie owe awantury: „pojedynek, pułkownik śmiertelnie ranny, rotmistrz uciekający przed sądem wojennym, przybrane nazwisko, tajemne małżeństwo“ (1) — są zapewne nie w tym stopniu nieprawdopodobne, co nabycie *Dożywocia* Leona przez człowieka, zupełnie mu nieznanego, ale w każdym razie są pomysłami nie mniej sztucznymi, nie mniej naciągаныmi, jak widowisko, które urządza Janusz ku uciesze *Pana Jowialskiego*, na pożytek Ludmirowi, a na własną szkodę, widowisko, możliwe może w Anglii za czasów Szekspira, ale nie w Polsce w epoce kultu Byrona (którego *Larę* Ludmir czytał). O nieprawdopodobieństwie założenia w *Pierwszej lepszej*, w *Nikt mnie nie zna*, w *Gwałtu co się dzieje* niema co i mówić; w *No-clegu w Apeninach* i w *Koncercie* — także.

Komedye pośmiertne powstawały w epoce, kiedy się ko-

(1) Tarnowski, *Rozprawy i sprawozdania*, II, 33.

medya francuska, a za nią i polska, wyzbywała coraz to więcej dawnego konwenansu zarówno w założeniu, jak i w przebiegu akcji: więc może odbiła się ta zmiana i na komediach Fredry? Zobaczmy. Założenie *Wielkiego człowieka do małych interesów* jest zupełnie prawdopodobne: są przecie na świecie ludzie, którzy, „jak Febus ze swego rydwana“ końmi, pragną ze swego pokoju kierować (i którym zdaje się, że kierują), jeżeli nie całym światem, to całem swoim otoczeniem: więc dlaczegóżby pan Ambroży Jenialkiewicz nie miał myśleć o przyszłości tych wszystkich, których „opieką Pan Bóg raczył“ go „nawiedzić“?

Ale poza *Wielkim człowiekiem do małych interesów* czy dużo jest wśród komedyj pośmiertnych takich, których założenie nie kłóciłoby się z realną prawdą życia? Spotkanie się na dworcu kolejowym rozwiedzionej żony, jadącej z narzeczonym, z dawnym mężem, jadącym z narzeczoną; młodzieniec, nie mogący się zdecydować na wybór jednej z dwóch, obu ładnych, kuzynek; pan i pani, czekający „w leśnej chacie“ na naprawę karetki pocztowej: i te założenia (w komediach: *Z Przemysła do Przeszowy*, *Teraz i Świeczka zgasta*) są zupełnie prawdopodobne. Można także od biedy uwierzyć, że pan generał Zielski „przez gazety wezwał wszystkich imienia Zielskich, aby się do niego zjechali na 24 Czerwca“ dla wysłuchania jego *Ostatniej woli*; że się stary Kokoszkiewicz, bohater komedii *Jestem zabójcą*, chciał żenić ze swoją młodą pupilką; że dwie stare mieszcзки, które długo, jedna lat trzydzieści, druga dwadzieścia dziewięć, żyły z mężami, „jak synogarliczki“, nagle zaczęły być zazdrośne o nich — pod wpływem złego sąsiada, w myśl przysłowia *Z jakim się wdajesz, takim się stajesz*. Trudniej nieco uwierzyć, żeby naprawdę „dom handlowy wrocławski *Lita et compagnie* z domem gdańskim *Lita junior et Compagnie* zawarł układ, podług którego“ młody współwłaściciel firmy wrocławskiej za trzy lata poślubi swoją kuzynkę, współwłaścicielkę firmy gdańskiej, a „w razie, gdyby która strona nie mogła lub nie chciała dotrzymać słowa, jest wówczas zobowiązana zapłacić drugiej 30.000 talarów“. Jeszcze trudniej uwierzyć, żeby brat *Pana Beneta* musiał aż udawać, że się ożenił z Pauliną, by pogodzić z nią i ożenić Zdzisława, albo żeby się dyplomata Tulski (w *Dwóch bliźnach*) o rękę pani Małskiej starał pod przybranem nazwiskiem. Pomysł zaś, bez którego nie byłoby komedii *Ożenić się*

nie mogę, że pani Hermenegilda, wychodząc za pana Gdańskiego, nic a nic nie wiedziała, iż wychodzi za wdowca i ojca dorosłej córki, jest nie w tym stopniu może, ale w każdym razie także nierealny, jak pomysł, będący założeniem komedyi *Co tu kłopotu*, że ktoś cały swój majątek zapisuje dalekiemu krewnemu, pod warunkiem, że za żonę obierze sobie w drugą rocznicę śmierci testatora, „punkt z uderzeniem godziny dziesiątej“, jedną z kuzynek, które się na ten dzień właśnie mają zjechać i oświadczyć „każda z osobna, że są gotowe przyjąć rękę“ kuzyna.

A nie tylko w lekkich komedych czy farsach, założenia są naciągane. *Wychowanka* to przecie, jak ją nazwał Fredro i jak jest w rzeczywistości, „komedia seryo“: a jednak ten nawet, kto tajemnicę pochodzenia Zosi weźmie na seryo, czy uwierzy na seryo, że się ta tajemnica tak długo dochować mogła? ale cóż, gdyby wyszła na jaw wcześniej, nie byłoby... całej „komedyi seryo“. Nie byłoby także komedyi z *Rewolwerem*, gdyby baron Mortara w obawie rewizyi albo dobrze schował przysłany sobie rewolwer, albo mu się dobrze przyjrzał: zobaczyłby, że to nie rewolwer, tylko maszynka blaszana do obcinania cygar! I w komedyi *Godzien liłości* jest jeden mało prawdopodobny, a w każdym razie bardzo niezgrabny pomysł, i to taki, bez któregoby także komedyi nie było: młoda wdowa, pani Laura, przyjeżdża do domu pana Warskiego, który się ma z nią żenić? nie, to się zupełnie nie zgadza ani z charakterem pani Laury, ani z obyczajem polskim, — to raczej pan Warski pojechał do pani Laury! A tak z większych komedij pośmiertnych jedyną, wytrzymującą krytykę ze stanowiska prawdy życiowej, byłby *Wielki człowiek do małych interesów*.

Co do wdrażania akcji, najczęściej zadzierzga Fredro węzeł dramatyczny szybko — zaraz w pierwszych scenach, a przynajmniej w pierwszym akcie. Wyjątki są bardzo nieliczne: w *Panu Geldhabie* węzeł dramatyczny zadzierzga się dopiero na początku aktu drugiego, w *Panu Jowialskim*, ściśle biorąc, dopiero w scenie trzeciej aktu drugiego, w *Dożywociu* jeszcze później (w scenie piątej), a najpóźniej w *Dyliżansie*, bo dopiero przy końcu drugiego aktu. Najstąbiej jest zadzierzgnięty w *Nowym Don Kiszocie*: wprawdzie już w akcie pierwszym, w scenie dziesiątej, jest wzmianka o zamierzonym małżeństwie Karola z Zofią, ale tak przelotna, że się po niej trudno spodziewać wypadków, które

przy końcu komedyi, w akcie trzecim, wystąpią na plan pierwszy i rozwiążą akcyę.

Ale mniejsza o to: ważniejszą jest rzeczą, jak wdraża Fredro akcyę, czy w sposób równie naiwny, równie mało mający wspólnego z realną prawdą życia, jak to bywało często w dawnych komediach, w których osoby działające opowiadały sobie różne rzeczy, dobrze wszystkim sobie znane, jedynie w tym celu, żeby wtajemniczyć widza w intrygę? Otóż i Fredro nie jest czasem od tej naiwności czy niezgrabności wolny. Kiedy w *Nowym Don Kiszocie*, w scenie czwartej aktu pierwszego, Michał opowiada swemu panu o jego własnych awanturach, to, pomimo że pan o nich doskonale wie, wszystko jest w porządku, bo Michał nie mówi mu o nich, żeby mu je opowiedzieć, tylko żeby mu je wypomnieć. Ale w *Panu Geldhabie* (w scenie piątej aktu pierwszego) kogo informuje Lisiewicz o przeszłości bohatera komedyi? nibyto — Księcia, ale w istocie — widza; wprawdzie Księżę mówi:

..... to dziwne stworzenie

Nie jest mi dobrze znane, choć się z córką żenię;

ale oczywiście mówi to jedynie w tym celu, żeby usprawiedliwić... niezgrabność Fredry, bo przecie niepodobna przypuścić, żeby Księżę, kiedy się zaręczał z Florą, nie miał informacji o jej ojcu. Lecz takich niezgrabności nie tak wiele już znajdzie u Fredry. Nie on się zresztą pierwszy u nas z nich otrząsał, o czem świadczy choćby *Sarmatyzm* Zabłockiego, gdzie scena pierwsza jest bardzo dobrem i bardzo naturalnem wdrożeniem akcyi.

A teraz — przebieg akcyi. W komedyi molierowskiej najczęściej postaci, bezpośrednio zainteresowane w pomyślnem rozwiązaniu zatargu, same nie prowadzą akcyi: prowadzą ją sprytni służący i służące. Pomysł to stary, znany dobrze już komedyi rzymskiej, w której nie był pozbawiony pewnej realnej podstawy, jeśli się zważy rolę, jaką w domach możnych Rzymian odgrywali mędrsi od nich i wykształceńsi niewolnicy greccy. W komedyi jednak nowoczesnej ten pomysł, który przyswoiła sobie od komedyi rzymskiej włoska, od włoskiej francuska, a od francuskiej polska, — był wskutek zmiany warunków życia po większej części już tylko konwenansem. Zdawano sobie zapewne z tego sprawę, ale, jak to często bywa w literaturze,

moda była przez długi czas silniejsza od pocucia rzeczywistości, tem więcej, że w tym razie nieraz istotnie bywała obfitem źródłem efektów komicznych (gdy np. służący wymyślał panu od ostatnich słów). Niektórzy jednak komedyopisarze nasi zrywali z tym konwenansem już przed Fredrą: w *Powrocie posła* np. jest jeszcze para służących, Agatka i Jakób, którzy wdrażają akcyę, ale już jej nie prowadzą; w *Panu Nowinie* niema już służących.

W komediach Fredry służący, jak tego wymagała prawda tego realnego życia, które jest ich przedmiotem, są, ale akcyi za swoich państwa nie prowadzą — po większej części, bo są wyjątki. Do tych wyjątków *Mąż i żona* nie należy: jeżeli służąca Justysia bierze czynny, a nawet bardzo czynny udział w akcyi, to nie tylko dlatego, że pomaga swojej pani do oszukiwania męża, ale głównie dlatego, że jest sama bohaterką komedii na równi ze swą panią. Wyjątki są dopiero, rzecz ciekawa, w komediach pośmiertnych: w *Jestem zabójcą* akcyę prowadzi służąca Klary, Zuzia (zresztą przy pomocy Dowmunda, który jest wprawdzie przyjacielem chcącego się żenić z Klarą Kokoszkiewiczą, ale sprzyja Klarze i Marskiemu); w *Co tu kłopotu* rolę, rozstrzygającą, jeżeli nie o całym przebiegu, to przynajmniej o rozwiązaniu akcyi, odgrywa Szczepanek, służący bohatera komedii, Albińskiego; a w komedyjce *Z jakim się wdajesz, takim się stajesz* — Justysia, służąca jednej z dwóch bohaterek, Barbary.

W komediach pierwszego okresu takich wyjątków niema. W *Cudzoziemczyźnie* Étienne przyczynia się wprawdzie trochę do rozwoju akcyi, ale ani na jej wynik ostateczny wpływu nie wywiera, ani przedewszystkiem — i to rzecz najważniejsza — nie ma własnej inicjatywy (1). Tacy zaś służący, jak Jakób w *Cudzoziemczyźnie*, Krupkowski w *Przyjaciółtach* i Szymon w *Wychowance*, chociaż także pewną rolę w przebiegu akcyi odgrywają, nie mają z owym konwenansem (którego ślady, mówiąc nawiasem, da się wytropić jeszcze w *Imieninach* Blizińskiego), nic a nic wspólnego: to postaci nie z literatury, tylko z życia, z tego obyczaju polskiego, który tak prawdziwie i tak pięknie scharakteryzował Sienkiewicz w *Starym studze*. Z życia także, nie z literackiego konwenansu, płynie w *Panu Geldhabie* rola Ma-

(1) Kielski, *O wpływie Moliera*, 240.

jora: jest on przyjacielem Lubomira, więc coś dziwnego, że prowadzi, a przynajmniej pomaga mu prowadzić jego sprawę; dosłuchiwać się w roli Majora echa, a choćby tylko upatrywać metamorfozę, starego konwenansu, to jest mniemać, że Major to tylko zamaskowany, sprytny służący, bez którego w dawnej komedii pan kichnąć nie potrafił, byłoby rzeczą nieuzasadnioną, tem bardziej, że czem jak czem, ale sprytem to już pocziwy Major chyba ani razu w życiu nie zgrzeszył. Nie miałby także słuszości, ktoby się śladów tego konwenansu dopatrywał w tem np., że się w *Ślubach panieńskich* Albin zdaje na Gustawa albo że w *Wielkim człowieku do małych interesów* Dolski nie ożeniłby się może z Anielą, gdyby nie Matylda; to już nie konwenans, tylko prawda życia: nie każdego przecie w dążeniu do upragnionych celów stać na taką energię, jaką mają Gustaw, poeta Ludmir, Cześnik i Rejent, panna Marta Śmigalińska, Matylda; przecie bez pomocy dobrych ludzi nie zawsze obejść się można, zwłaszcza, jeżeli się jest takim niedołągą, jak Albin albo Dolski, a choćby nawet jeżeli się jest tak już wyjątkowo, że aż nieprawdopodobnie (a nazywając rzecz po imieniu, niemądrze) szlachetnym, jak w *Cudzoziemczyźnie* Zdzisław, który nie wyznawał Zofii swej miłości przez przyjaźń do Astolfa i za nic w świecie nie chciał go demaskować, albo jeszcze jeżeli się jest tak szalenie niedomyślnym, tak straszliwie nieśmiałym i tak okropnie szlachetnym, jak Zdzisław w *Przyjaciółtach*, któryby nigdy nie zaznał szczęścia z kochającą go Zofią, gdyby jego przyjaciel Czesław nie był takim samym, jak on, „przyjaźni wzorem żywym“. Te żywe wzory przyjaźni trącą może trochę konwenansem literackim, ale nie komedii, tylko przepełnionej szlachetnością i poczuciem honoru klasycznej tragedii francuskiej, czy też sentymentalnej powieści angielskiej.

Lecz wracając do konwenansu dawnej komedii, w trzech jeszcze utworach Fredry słyhać jego wyraźne, bo niedalekie echo: w *Dyliżansie* — w roli Filonka, który tak dzielnie pomaga Ludmirowi do oszukania celników i do pozbycia się konkurenta o rękę panny Eugenii; w komedii *Lita et Compagnie* — w rolach Juliusza i Gustawa, bez których pomocy Karol nie dałby sobie rady z usunięciem przeszkód (zresztą tylko mniemanych) do poślubienia Laury; i w komedii *Nikt mnie nie zna* — w roli brata pani Markowej, Czesława, który, aby wybawić siostrę od

podejrzliwości męża, zastawia nań jego własne sidła. Ze sprytnymi służącymi dawnej komedii spokrewniają tych wszystkich pomocników figle i sztuczki, do których się uciekają dla osiągnięcia swoich celów.

Ale te rozmaite figle i sztuczki, bez których się dawna komedia rzadko obchodziła, odgrywają i w komediach Fredry bardzo ważną rolę w rozwoju akcji. Nie gardził Fredro nawet tak ulubionemi przez dawną komedię przebierankami, jak o tem świadczą farsy: *Pierwsza lepsza*, *Nikt mnie nie zna*, *Nowy Don Kiszot*, *Dyliżans*, *Lita et Compagnie*; jest przebieranka i w *Koncercie*. W pozostałych komediach takich sztuczek już niema, ale są inne, takie, jakimi późniejsza, realistyczna, komedia (poważniejsza przynajmniej) gardziła. Dosyć przypomnieć np. figiel pułkownika Beneta, który udał, że się sam ożenił z Pauliną, aby ożenić z nią zadąsanego siostrzeńca, albo figiel, który Janusz wypłatał Ludmirowi. A i pomysł, że Gustaw kazał sobie obwijać niby skaleczoną rękę, aby skłonić Anielę do pisanja listu, pomysł, który jest tak ważnym, rozstrzygającym pierwiastkiem w rozwoju akcji *Ślubów panińskich* (i bez którego nie byłoby jednej z najpiękniejszych scen w komedii całego świata), — ten pomysł także, ściśle biorąc, należy do szeregu starodawnych sztuczek, które dzisiaj bardzo już myszką trącą. Albo figiel Cześnika z natychmiastowym ślubem Wacława i Klary (figiel tak częsty w dawnej komedii — skutek wymagania jedności akcji) czyby uszedł na sucho dzisiejszemu komedyopisarzowi? Nie — powiedziałyby mu krytyka — to niemożliwe: wprowadzie oboje młodzi z pewnością nie byli od tego, wprowadzie i pleban mógł „czekać już w kaplicy“, ale czyby mógł dać tak nagle zaimprovizowany ślub — bez indultu? Kiedy w powieści Kaczkowskiego o *Staroście Hołobuckim* dworzanie wojewody ruskiego zmusili kasztelanica owruckiego do nagłego i niespodziewanego ślubu z „tłustą i zamaszystą“ panną Jagusią, to indult mieli już w kieszeni; a kiedy w *Gnieździe Nieczujów* do ślubu z panną Jadwigą Nieczujówną stanął nie jej narzeczony, który nie przyjechał, tylko inny kawaler (którego zresztą panna daleko wołała), to indultu wprowadzie nie było, ale też nie był potrzebny: wśród gości weselnych był przecie biskup; tymczasem w domu Cześnika żaden biskup podówczas nie bawił.

Lecz nie tylko owe mniej lub więcej nieprawdopodobne figle

i sztuczki wypominałaby krytyka dzisiejszemu komedyopisarzowi, gdyby się niemi dla rozwoju akcji posługiwał. Dzisiaj, kiedy wprawdzie epoka naturalizmu już minęła, ale kiedy w literaturze pozostał po niej gęsty i niewątpliwie bardzo żyzny osad, kiedy o illuzję prawdy w sztuce trudniej, aniżeli dawniej, — dzisiaj krytyka nie tylko od powieści, ale i od komedyi, poważnej przynajmniej, wymaga i ma słuszne prawo wymagać, żeby się akcja rozwijała zupełnie logicznie, t. zn. żeby była wynikiem charakterów, uczuć i pamiętności, myśli i woli działających osób; dzisiejsza krytyka nie krępuje bynajmniej wolności twórczej, ale, podobnie jak etyka, odróżnia (a przynajmniej odróżniać powinna) wolność od swawoli.

Otóż czy w komediach Fredry jest logika w rozwoju akcji? Jest niewątpliwie, i to bez żadnego porównania większa, niż w dawniejszej komedii. Osoby komedij (do czego niebawem powrócimy jeszcze) to nie maryonетки, któremiby Fredro poruszał, jak mu się żywnie podobało, tylko żywi ludzie, którzy wprawdzie życie swoje i duszę swoją zawdzięczają wyłącznie jemu, ale czyny swoje już tylko sobie — swojej własnej, danej im przez autora duszy. Fredro stworzył popędliwego Cześnika i obłudnego Rejenta i kazał im mieszkać obok siebie, ale już nie on ich z sobą pokłócił: pokłócili się sami.

Tylko czy tak bywa zawsze? czy się zawsze akcja w komediach Fredry toczy zupełnie logicznie, to znaczy, czy się zawsze jego fantazja liczyła z psychologią postaci, którym sama dała życie? Zwykle, ale nie zawsze. Przepyszny to w swoim komizmie pomysł, że Elwira chowa listy miłosne kochanka pod ołtarzykiem, gdzie się modli codziennie, i za portretem... męża: ale czy naprawdę była, czy mogła być tak nieostrożną? czy w rzeczywistości nie chowała ich lepiej? Albo czy naprawdę mogła być tak nieostrożną, żeby te listy wynosić z domu w chwili, kiedy wiedziała doskonale, że mąż jest w domu? czyżby jej mogło nie przyjść na myśl, żeby poczekać, póki mąż nie pójdzie do klubu? Tylko że w takim razie mążby się o niczem nie dowiedział, i nie byłoby... końca komedyi. I takich nieprawdopodobieństw, a przynajmniej niezmiernie małych podobieństw, odgrywających tak ważną rolę w rozwoju akcji, żeby się ona bez nich zupełnie inaczej toczyć musiała, niemało znajdzie w komediach Fredry. Może niektórzy będą się upierali, że Klara na-

prawdę mogła być tak naiwną, aby uwierzyć w zamiary małżeńskie starego Radosta, że Rejent w swojej zaciętości mógł żądać od syna poślubienia Podstoliny, aby zrobić na złość Cześnikowi, albo że się (w komedyjce *Świeczka zgasta*) pan z panią, jedząc w leśnej chacie kartofle, i to jeszcze bez soli, mogli tak prędko pokochać: ale już chyba wszyscy zgodzą się na to, że w *Co tu kłopotu* nagły przypływ energii i uczucia do duszy Albina jest pomysłem nie tylko psychologicznie nieuzasadnionym, ale równie nieprawdopodobnym, jak w komedyi *Ożenić się nie mogę* pomysł, że się Hermenegilda zwierza Julii, którą widzi po raz pierwszy w swoim życiu! Z pośród większych komedyj Fredry jedynie akcja *Wielkiego człowieka do małych interesów* zdałaby egzamin z logiki i psychologii z postępem dobrym, jeżeli nie jednomyślnie, to przynajmniej większością głosów (rzecz dzieje się przecie w Galicyi). Lecz niema wśród komedyj Fredry ani jednej, o którejby można było powiedzieć, że w sposobie przebiegu akcji czyni zadosyć temu warunkowi, którego od dramatu realistycznego żądał, i to nie tylko platonicznie, jego twórca, Dumas młodszy: przebieg akcji powinien być „postępem matematycznym, mnożącym scenę przez scenę, wypadek przez wypadek, akt przez akt“, tak że koniec akcji jest niczem innym, tylko takim iloczynem, jaki wypaść musi (1). Od tego ideału (jeżeli to ideał) komedye Fredry są, rozumie się, nie tak dalekie, jak komedye Moliera, ale jeszcze bardzo dalekie.

Tem dalsze, że w rozwoju ich akcji wcale ważną rolę odgrywają różne przypadki, np. w *Ostatniej woli*: gdyby się przypadkiem nie stłukł wazon porcelanowy, nie znalazłby się testament generała Zielskiego, i, co za tem idzie, nie byłoby dalszego ciągu komedyi. Nie byłoby także już nie tylko dalszego ciągu *Dwóch blizn*, ale wogóle całej tej komedyi, gdyby nie deszcz, który zniewolił kapitana Barskiego do szukania schronienia w domu pani Kasztelanowej, a nadewszystko, gdyby nie „dwie blizny“, jedna nad okiem sekretarza Tulskiego, druga — kapitana Barskiego. Do przypadków także, ściśle biorąc, zaliczyć trzeba pomysły, jak przybycie do zajazdu „pod francuską szpadą“ dwóch odludków (gdyby nie przybyli, biedny poeta możeby się

(1) Pellissier, *Le mouvement littéraire au XIX siècle* (Paryż, 1893), str. 363.

nigdy z panną Zuzanną Kapczanką nie ożenił!), jak spotkanie Leona z Rózią w *Dożywociu*, jak powrót do zdrowia pułkownika w *Ciotuni* (gdyby umarł, nie wyznałby, że to on zmusił Edmunda do pojedynku, i Edmund poszedłby na „wieczne wygnanie“). Zresztą takiego rodzaju „przypadki“ to tylko „szczególne zbiegi okoliczności“, zupełnie prawdopodobne, to tylko „szczęście“, które przecie nieraz sprzyja ludziom, zwłaszcza głupim, jeśli wierzyć przysłowiu, a jeśli wierzyć Alfredowi w *Pierwszej lepszej*, to i waryatom:

Przyznajcież mi, waćpaństwo, ach przyznajcie szczerze,
Że jest snąc jakieś bóstwo, co szalonych strzeże.

Zresztą to „bóstwo“ bywa czasem w komedjach Fredry złośliwym chochlikiem, który np. każe Elwirze upuścić na ziemię owe nieszczęsne listy albo urządzi Wacławowi spotkanie z Podstoliną. Ale i takie „przypadki“ są zupełnie możliwe: dyabeł (powiedziałby pan Jowiański) nigdy nie śpi i wszędzie swój ogon wścibi.

Szczególnie ważną rolę odgrywają przypadki w rozwiązaniu niektórych komedyj Fredry; ostatecznie i one są zupełnie możliwe, z tem wszystkiem wyglądają, jak *deus ex machina*. Dla-czegóżby np. ciotka księcia Radosława nie miała umrzeć naturalną śmiercią? z tem wszystkiem ma się wrażenie, że to Fredro ją zamordował, żeby módz skończyć *Pana Geldhaba*. Podobnie ma się podejrzenie, że Tatarzy, chociaż łupu zawsze chciwi, nie rozpuściliby zagonów aż pod Osiek, gdyby ich do tego nie namówił Fredro, żeby wybawić Tobiasza, Kaspra i Błażeja z babskiej niewoli. A ten nawet, kto uwierzył, że pierwszą *Ostatnią wolę* generała Zielskiego znalazł Kulesza, a drugą — przez ironię losu — Serafin, ten się już trzeci raz złapać nie da i nie pozwoli sobie wybić z głowy, że trzeci testament przysłał do Krzewina nie żaden pułkownik, tylko pewien były kapitan sztabu generalnego Napoleona, imieniem Aleksander, a nazwiskiem Fredro.

Osobny dział tych różnych przypadków, potrzebnych Fredrze, jak i Molierowi, do rozwiązania akcji, stanowią nagłe i niespodziewane ujawnienia różnych wypadków, które się wydarzyły dawno przed rozpoczęciem akcji, ujawnienia, przychodzące, rozumie się, w sam czas. Więc np. pani szambelanowa Jowiańska

dlatego jedynie zezwala na małżeństwo swojej pasierbicy z Ludmirem, że, jak się okazuje, jest on jej, pani szambelanowej, i jej pierwszego męża, ś. p. generał-majora Tuza, rodzeniutkim synem, porwanym przed laty przez cyganów: niezbitym tego dowodem — myszka na łopatce. W *Ciotuni* katastrofę komiczną wywołuje, prócz śmierci pułkownika, odkrycie, że Alina jest już dawno żoną Edmunda-Astolfa, czego się ani Szambelan, ani Ciotunia, ani Zdzisław, ani Flora nie domyślali. W *Wychowance* wychodzą nagle na jaw papiery, z których się okazuje, że Zofia jest córką wcale nie Hryńka Bajduły, tylko ś. p. Jana Barskiego, — i to właśnie odkrycie nie tylko przyśpiesza, ale umożliwia rozwiązanie akcji. W *Dyliżansie* doktor Fulgencyusz nie potrzebowałby umykać z Torunia, pozostawiając pannę Eugenię na pastwę Ludmirowi, gdyby... przed laty trzydziestu nie był ułatwił swoją sztuką lekarską najstarszemu synowi hrabiego Bogackiego wędrowni na tamten świat. Zapewne wszystkie te „antecedencje“ są możliwe, a jednak mimo woli przypomina się *Wstęp do bajek* Krasickiego:

A cóżto jest za bajka? wszystko to być może!

Prawda; jednakże ja to między bajki włożę.

Dochodzimy do wniosku, że dynamika niemal wszystkich komedyj Fredry, zarówno w założeniu i wdrożeniu akcji, jak w jej przebiegu i rozwiązaniu, należy jeszcze, naogół biorąc, do starej szkoły: pomysły konwencyjonalne, które późniejsza szkoła realistyczna w poważniejszej komedii zarzuciła, a raczej powoli zarzucała, kwitną tu jeszcze w najlepsze, i to nie tylko w farsach, które się nigdy zapewne bez nieprawdopodobieństw obchodzić nie zechcą, ale i w komedjach poważniejszych; *Wielki człowiek do małych interesów* to, raz jeszcze, jedyny wyjątek; drugim byłaby komedia *Godzien litości*, gdyby nie owo niezgrabne założenie, a trzecim — „szkic dramatyczny“ *Teraz*, gdyby o takim drobiazgu warto było tutaj wspominać.

Stwierdziwszy jednak ten charakter komedyj Fredry, tuż potem pytamy: czy to zarzut? Nie, to tylko znamienne cecha, właściwa komedyi tej epoki, na którą przypada, a przynajmniej z której wyszła twórczość Fredry; jeżeli nawet wielki realista Balzac nie zerwał jeszcze w swoich komedjach ze starą szkołą, jeżeli np. w jednej z nich nagle i niespodziewanie

prawdziwie jak *deus ex machina*, powraca z Indyj bogaty wuj *Mercadeta* w sam czas na to, żeby wyrwać siostrzeńca z ciężkich opatów, — to dlaczegożby się Fredro, rówieśnik Balzaca, a wielbiciel Moliera, nie mógł posługiwać, albo raczej czy się mógł nie posługiwać, podobnego rodzaju pomysłami? *Je ne me soucie pas de ce qui est possible, moi*, mówi w *Grze miłości i przypadku* Arlekin do Lizetki, wątpiącej o tem, czy tak wielka miłość, o jakiej on ją zapewnia, jest możliwa: to samo mógłby mówić o sobie, o swoich komedjach, autor tej komedyi, Marivaux. To samo mógłby mówić i Fredro.

I miałby zupełną słuszność. Zarzut z tych wszystkich „niemożliwości“ możnaby mu uczynić jedynie w tym razie, gdyby one uniemożliwiały illuzję estetyczną i, co za tem idzie, odczuwanie estetyczne wogóle. Tymczasem, o ile naturalnie wolno ufać własnemu wrażeniu, niema do dziś dnia ani jednej komedyi Fredry (nie wyłączając fars), któraby widzowi w ogólnem jego wrażeniu nie dawała mniejszej albo większej ułudy prawdy życia. A dlaczego? Czy tylko dlatego, że we wszystkich komedjach, znowu nie wyjmując fars, owe pomysły konwencyonalne nie są samotne, że towarzyszą im zawsze pomysły realistyczne, które mają nad nimi mniejszą lub większą, a czasem nawet przytłaczającą przewagę? Nie, nie tylko (byłby to środek za mały i za — łatwy), ale jeszcze dla dwóch innych przyczyn.

Po pierwsze, postaci wszystkich komedyj, bez względu na to, czy się znajdują w sytuacjach prawdopodobnych, czy nieprawdopodobnych, naturalnych, czy sztucznych, realnych, czy konwencyonalnych, są dzięki wielkiemu talentowi Fredry żywymi ludźmi. Niechaj scena pisania listu w *Ślubach panieńskich* będzie sobie sytuacją nierealną: czy jednak nie tryska ta scena realną prawdą żywego uczucia, czy, prócz poezyi, nie ma w sobie „wnętrznej siły żywota“? Albo (żeby uniknąć pośądzenia, że się wybiera sceny tylko co najlepsze) czy w komedyi *Jestem zabójcą* głupota i tchórzostwo Kokoszkiewicza nie tryskają prawdą życia pomimo całego nieprawdopodobieństwa pomysłu, że uwierzył, iż zabił Marskiego?

Po drugie zaś, komedye Fredry dlatego pomimo swoich różnych „niemożliwości“ nie uniemożliwiają ułudy prawdy, że, znowu dzięki wielkiemu talentowi autora, są naprawdę — komedjami, nie tylko z imienia i nie tylko z formy dramatycz-

nej, ale i z ducha: z komizmu. Bo odczuwanie estetyczne komizmu to zjawisko niezmiennie swoiste; ta zaś swoistość polega pomiędzy innemi na tem, że w tym procesie nierównie łatwiej o illuzję prawdy, aniżeli w procesie odczuwania estetycznego tragizmu, wzniosłości albo wdzięku. W tragedyi już nie tylko wszelkiego rodzaju „niemożliwości“, ale nawet zupełnie możliwe „przypadki“ (to znaczy wszystko, co nie należy organicznie do logicznej całości wypadków, co jest w niej jakby obcem ciałem) niszczą i burzą ułudę prawdy życia, co więcej — rażą widza albo czytelnika, i to czasem boleśnie, a nawet mogą zrodzić w jego duszy uczucie wstrętu. W komedyi — inaczej: tutaj wrażenie estetyczne zależy tak bardzo od indywidualnego stanowiska człowieka wobec przedmiotu wrażenia, od chwilowego stosunku świadomości do tego przedmiotu, jak nigdzie indziej. A na czemże polega to swoiste stanowisko duszy ludzkiej względem komizmu? *Mundus vult decipi*, mawiał podobno Cagliostro (jeśli wierzyć Trentowskiemu): człowiek lubi i chce się łudzić, — i w tym właśnie nastroju duszy słucha wesołych dykteryjek, czyta różne „ramoty i ramotki“, chodzi do teatru na komedye i farsy; nie tylko wie z góry, że zobaczy różne rzeczy nieprawdopodobne, ale, choćby siedział na parterze, patrzy na te rzeczy także z góry, czuje się — inaczej jak przy czytaniu poważnych powieści albo na przedstawieniu tragedyi czy dramatu — najzupełniej od przedmiotu swoich wrażeń estetycznych niezależnym, niemal absolutnie niezależnym, o całe niebo wyższym, i właśnie to poczucie absolutnej wyższości umożliwia mu i ułatwia illuzję estetyczną tam nawet, gdzie ona ze stanowiska przedmiotowego jest, zdawałoby się, niemożliwa (1). Trzeba tylko, żeby temu zjawisku podmiotowości, tej własnej ochocie człowieka do łudzenia się, do wiary, przybiegła na pomoc przedmiotowość — sama komedya: musi ona mieć w sobie życie, t. j. żywych ludzi, i musi być komiczna. Komedye Fredry, jak to zobaczymy, obu tym warunkom czynią świetnie zadosyć.

(1) Wyjaśnił szczegółowo całą tę sprawę Volkelt w tomie drugim *Estetyki*, 360—370.

ROZDZIAŁ SIÓDMY

Postaci komedyj

W komedjach Moliera, inaczej jak w tragediach Racina, głównymi postaciami są mężczyźni, nie kobiety. Sprzeniewierzył się tradycji Moliera dopiero Marivaux: w jego najcelniejszych komedjach kobiety odgrywają rolę nie tylko ważną, ale i główną, zupełnie samoistną, nie zaś tylko pomocniczą, jak dawniej, słowem, są już bohaterkami komedyj (1). Komedia staropolska poszła śladami Moliera, co się zresztą tłumaczy nie tylko wpływami literackimi, ale i obyczajem narodowym, narodowem życiem, w którym, jak mówi przysłowie, chłop, choć jak żaba, zawsze lepszy, niż baba. *Mężowie poprawieni przez swoje żony* i *Matłonkowie pojednani* Zabłockiego nie są wyjątkiem: kobiety odgrywają tu wprawdzie rolę dosyć znaczną, ale nie one, tylko ich mężowie są właściwymi bohaterami. Tak jest naogół jeszcze u Fredry: we wszystkich bez wyjątku jego komedjach gra idzie o kobiety, ale prawie bez wyjątku nie one grają rolę główną, nie one prowadzą akcję; a w tych nawet komedjach, w których ją prowadzą, a przynajmniej prowadzić chcą, najczęściej sprawę przegrywają z kretesem, wygrywają ostatecznie mężczyźni — w *Damach i huzarach*, w *Gwałtu co się dzieje*, w *Ślubach panińskich*: a i w *Dwóch bliźnach* nie pani Kasztelanowa ze swoim „już kiedy ja co powiem, to tak jest, a nie inaczej“, wygrywa sprawę, tylko kapitan Barski. W *Mężu i żonie* Justysia, która w rozwoju akcji ważną odgrywa rolę, nie tylko przegrywa, ale

(1) Brunetière, *Les époques du théâtre français*, konferencja dziesiąta.

nawet jest jedynym kozłem ofiarnym. Jedynie w *Pierwszej lepszej* i w przysłowiu *Z jakim przestajesz, takim się stajesz* kobiety odnoszą zupełny tryumf nad mężczyznami. W *Wielkim człowieku do małych interesów* Matylda nie potrzebowała wysilać swego umysłu, żeby pokrzyżować plany Jenialkiewicza, bo się one same pokrzyżowały.

Co się tyczy warstw społecznych, z których Fredro brał ludzi do swych komedyj, to przedewszystkiem stwierdzić trzeba, że się tak zwane „warstwy niższe“ ukazują w nich tylko epizodycznie, jeśli pominąć te, bardzo nieliczne, jak widzieliśmy, komedye, w których akcyę prowadzą konwencyonalni, z literatury, nie z życia wzięci służący; służący, wzięci z życia, nie odgrywają większej roli. W *Nowym Don Kiszocie* występują chłopci, ale jedynie, jako tło, jako scenerya akcyi; w *Wychowance* jest chłop ruski Hryńko Bajduła, ale jego rola jest także tylko epizodyczna. Komedyi ludowej, t. j. takiej, w którejby chłopci byli bohaterami, takiej, jaką dzięki *Krakowiakom i Góralom* posiada dramat polski już w XVIII wieku, niema wśród komedyj Fredry ani jednej. Niema także i takiej, jaką jest *Czynsz* Karpińskiego; ale o tem później.

Świat arystokratyczny wprowadził do komedyi polskiej Zabłocki: jego *Matłonkowie pojednani*, mieszkający „w okazałym i wspaniałym pałacu“, pieczętują się nie mitrą wprawdzie, ale koroną o dziewięciu pałkach; to jednak, że są hrabstwem, nie odgrywa żadnej a żadnej roli w ich charakterystyce: komedya byłaby taka sama, jak jest, gdyby hrabstwem nie byli; jest to więc świat arystokratyczny jedynie z imienia. Hrabia w *Panu Nowinie* Niemcewicza to także tylko hrabia nominalny.

W *Panu Geldhabie* jest książę Radosław, ale mitrę dał mu Fredro jedynie poto, żeby pyszny Geldhab i jego poetyczna Flora mieli dla kogo zerwać z Lubomirem; książęcego niema w tym księciu nic. W *Cudzoziemczyźnie* jest hrabina Julia, w *Nowym Don Kiszocie* — kasztelan, w „szkicu dramatycznym“ *Teraz* — baronowa Malska: ale ci wszyscy także nie mają w sobie nic wyłącznie arystokratycznego; kasztelanowa w *Dwóch bliźnach* ma dystynkcyę, ale ten przymiot nie jest przecie monopollem arystokracji. Baron Antenacki w *Przyjaciółtach* pomimo swego przekonania, że „szpada tylko baron walczyć może“ i że „głód nie jest dla ludzi“ jego „urodzenia“, jest, wbrew temu,

co mówi, nie „baronów Antenackich ostatnim potomkiem“, tylko najniezawodniej dopiero pierwszym tego nazwiska baronem (i ostatnim, jeżeli mu się i w dalszym ciągu będzie tak powodziło, jak z Zofią). Takim samym „antenackim“ jest z pewnością i baron Mortara, bohater *Rewolweru*. W *Mężu i żonie* Wacław i Elwira są hrabstwem, a i Wacław, jak to widać ze sceny ósmej aktu pierwszego, należy do świata arystokratycznego, przebywającego w wielkiem mieście; w małym mieście, a cóż dopiero na wsi, u pani Dobrójskiej albo u Cześnika Raptusiewicza, takiej zgnilizny moralnej, jakiej ta komedia jest obrazem, nawetby sobie wystawić nie można. Zapewne w wielkiem mieście, dajmy na to w Warszawie, można ją sobie wyobrazić równie dobrze w apartamentach hrabiowskich, jak wśród bogatego mieszczaństwa, boć ostatecznie, jak dystynkcyja towarzyska, tak i próżniacze i rozpustne życie już za czasów Fredry przestało być monopolem arystokracji: tak, ale z tego, że nie tylko w spisie osób, ale i w samej komedyi Fredro zaznacza wyraźnie tytuł hrabiowski Wacława, i z tego, że wśród znajomych, których we wspomnianej scenie aktu pierwszego dowcipnie i zjadliwie obmawia Wacław naprzemiany z Alfredem, jest i pani stolnikowa i kasztelan i baronostwo i książę, — widać, że Fredro w tej komedyi świadomie charakteryzował nie inną warstwę społeczną, tylko arystokrację, której obyczaje, jako sam do niej należący, musiał znać doskonale.

A świat szlachecki? Ze wszystkich światów jest on w komedjach Fredry, jak i jego poprzedników, najliczniejszym. Lecz tylko niektórzy jego przedstawiciele są szlachtą nie z samego nazwiska, ale i ze znamiennych, chwyconych z rzeczywistości rysów: stary Jowialski, Cześnik, Rejent, pan Benet, — każdy z łatwością pozna, że to szlachta polska. Znalazłoby się i więcej takich, ale są i tacy, o których się tylko z tego, że mieszkają na wsi, można domyślać, że są szlachtą, pozatem bowiem nic wybitnie szlacheckiego w nich niema; oto np. Albin albo pan Jan Zrzęda i jego przekorny brat: co jest w ich charakterach wybitnie „szlacheckiego“? Albo jeszcze Alfred z *Pierwszej lepszej*: gdyby nie był szlachcicem, toby mu panna Marta Śmigalińska, pochodząca ze szlachetnego rodu herbu Dzwonek, nie oddała z pewnością ręki; ale w jego charakterystyce nie uwydatnił Fredro żadnych rysów przynależności do stanu szlacheckiego. Dawni

komedyopisarze uwydatniali je wogóle i częściej i wyraźniej, niż Fredro, co się tłumaczy ich tendencją satyryczną, świadomym zamiarem ośmieszania szlachty, nie jako ludzi, tylko właśnie jako szlachty polskiej; dosyć wymienić także komedye, jak *Małżeństwo z kalendarza*, *Sarmatyzm*, *Powrót pośta*: w charakterystyce Staruszkiewicza, Guronosa, Starosty głównym tematem artystycznym jest szlachcic, człowiek zaś tylko niezbędnym dodatkiem. W komediach Fredry — przeciwnie: w charakterystyce postaci komicznych głównym tematem artystycznym jest człowiek, a szlachcic (albo mieszczanin) tylko niezbędnym dodatkiem; wyjątek stanowi *Zemsta*, w której Cześnik i Rejent są śmieszni nie tylko jako ludzie, ale i jako szlachta.

Świat mieszczański wprowadził do klasycznej komedii polskiej Bohomolec, ale tylko biorąc formalnie. W *Staruszkiewiczu* np. jest Arnold, kupiec z Wiednia, lecz odgrywa on w akcji komedii rolę jedynie pomocniczą, jego postać nie ma własnego charakteru; i w *Małżeństwie z kalendarza* występuje mieszczanin, masztalerz Chudecki, który wszakże mieszczaninem jest tylko dlatego, żeby Agata mogła wyjść za mieszczanina i pouczyć Staruszkiewicza, że Polak może nie być „ani chłop, ani szlachcic, może być co średniego⁴”; czyli innemi słowy: Chudecki jest mieszczaninem nie dlatego, żeby Bohomolec chciał go scharakteryzować jako mieszczanina, tylko żeby mógł wystąpić w obronie mieszczaństwa. W komediach Fredry akcja dość często odbywa się w mieście: ale nie zawsze wiadomo, czy postaci takich komedyj, np. Marek Zięba w *Nikt mnie nie zna*, są mieszczanami. Że w *Gwattu co się dzieje* wszyscy, z wyjątkiem towarzyszków pancernych, są mieszczanami, to wiadomo: pomimo jednak, że się akcja w tej komedii odbywa w epoce, kiedy pomiędzy szlachtą a mieszczaństwem zachodziły zarówno w obyczaju, jak w psychice, jeszcze większe różnice, aniżeli za czasów Fredry, nie o uwydatnienie tej odrębności mu chodziło, tylko o wesołą komedię, któraby się ostatecznie i na wsi, wśród szlachty, odbyć mogła. Natomiast w charakterystyce Geldhaba jego pochodzenie mieszczańskie zaznacza Fredro wyraźnie: szlachcic-parweniusz nie potrzebowałby np. takiej genealogii, jaką zamawia sobie Geldhab. On też jest w komedii polskiej pierwszym mieszczaninem, nie tylko z imienia ani z domysłu, ale

także z charakteru, z tem jednak ważnem zastrzeżeniem, że ten mieszczanin-parweniusz pochodzi wyraźnie z Żydów (1).

Ważniejszą rolę, niż przynależność do tej lub owej warstwy społecznej, odgrywa w charakterystyce nie wszystkich, ale bardzo wielu postaci komicznych Fredry ich zawód. Nie brak wprawdzie takich, które żadnego zawodu nie mają, i to nie tylko wśród postaci drugorzędnych, ale i głównych. Nie wiemy np., czem jest Astolf i Czesław w *Odludkach i poecie*: w komedyi są tylko odludkami, niczem więcej, podobnie jak w *Zrzędności i przekorze* pan Jan i pan Piotr są tylko zrzedami i przekorami; w *Mężu i żonie* hrabia Wacław i Alfred są tylko rozpustnikami, chociaż dla ludzi tego pochodzenia, a nadewszystko tego majątku, co oni, często bywa zawodem nie mieć żadnego zawodu. Z postaci drugorzędnych obchodzą się doskonale bez zawodu niektórzy „kochankowie”: Gustaw i Albin albo Zdzisław (z *Cudzoziemczyzny*) są nie tylko „kochankami”, ale i obywatelami ziemskimi, ale Lubomir (ze *Zrzędności i przekory*) albo Wacław (z *Zemsty*) są tylko „kochankami”.

Lecz po większej części ludzie w komedjach Fredry mają zawody. Więc są ziemianie (tych jest najwięcej, a do nich — cóż robić? — należy i kapitalista Geldhab, jako dziedzic „Samochwały, Przybyszowic, Grypsowa, Łówki *et cetera*”); wojskowi (2) i kapelan wojskowy (3); urzędnicy publiczni i prywatni: rejent (Milczek), sekretarz ambasady (4), wójt (5), burmistrze (6), radni i sędziowie miejscy (7), notaryusze (8), celnik (9), woźny (10), aktuaryusz dominialny i leśnik (11), buchalter (12); jest lekarz (13), adwokat (14), oberżysta (15), kupiec (16), bankier (17); totumfacki (Papkin) i marszałek dworu (Dyndalski); są

(1) Ob. wyżej, str. 106, przypisek. — (2) Major i Lubomir (*Pan Geldhab*); Major, Rotmistrz, Porucznik i szeregowcy (*Damy i huzary*); szeregowcy i towarzysze pancerni (*Gwałtu co się dzieje*); pułkownik Benet; kapitan Barski (*Dwie blizny*). — (3) *Damy i huzary*. — (4) Alfred Tulski (*Dwie blizny*). — (5) *Nowy Don Kiszot*. — (6) tamże i *Gwałtu co się dzieje*. — (7) *Gwałtu co się dzieje*. — (8) *Ostatnia wola, Rewolwer*. — (9) *Dyliżans*. — (10) *Co tu kłopotu*. — (11) *Wychowanka*. — (12) *Lita et Compagnie*. — (13) Doktor Fulgencyusz (*Dyliżans*). — (14) Dormund (*Godzien liłości*); w tejże komedyi Warski jest, jak to widać ze stylu, także prawnikiem. — (15) Kapka (*Odludki i poeta*). — (16) Gdański (*Ożenić się nie mogę*). — (17) Mortara (*Rewolwer*).

pieczeniarze (1); lichwiarze i spekulanci (2); starzy słudzy (3); jest malarz (4); są poeci i literaci (5). Że wszystkie te zawody odgrywają ważną rolę w charakterystyce postaci, że wyciskają mocniejsze albo słabsze piętno czy to na ich stylu, czy na zachowaniu się, czy na sposobie myślenia, to każdy zapewne spostrzegł. Gdyby Radost nie był gospodarzem, gdyby nie mieszkał na wsi, jego cudzoziemczyzna wyglądałaby nieco inaczej: nie urządzałby np. „kursów“ od „bramy do arendy“, nie wysadzałby ulic „i w gwiazdy i koła“, nie wprowadzałby do gospodarstwa „przemądrych machin“, zamiast „dawnych narzędzi“. Gdyby Milczek nie był palestrantem, toby jego obłuda także inaczej wyglądała: nie namawiałby np. mularzy do fałszywych zeznań. Gdyby Anastazyus Maczek nie był buchalterem, nie mówiłby, wchodząc do hotelu, tak, jak mówi: „Dom handlowy wrocławski Lita et Comp. pragnie tu, w hotelu pod Orłem, w mieście Poznaniu, listem z 5 b. m., *franco* i *erga Retourrecepisse* wyekspedowanym, a potem potwierdzonym telegramem, na dzień dzisiejszy zamówił dwa pokoje“. A nie tylko zawody, ale i godności odgrywają rolę w charakterystyce: szambelan Kawalerski jest bez miary dworski i w miarę głupi, szambelan Jowialski — już tylko głupi, zato ponad wszelką miarę. Zresztą może w tym wypadku pomiędzy godnościami a charakterami zachodzi stosunek odwrotny: może obydwaj nie dlatego stali się głupcami, że ich zrobiono szambelanami, tylko dlatego ich zrobiono szambelanami, że byli głupcami.

Dodajmy jeszcze, że charakterystykę zawodową, którą znał dobrze już Moliere, a którą Diderot zalecał i uzasadniał teoretycznie, nie Fredro wprowadził do komedyi polskiej: w komedjach Bohomolca tej charakterystyki niema jeszcze prawie zupełnie, ale w komedjach Zabłockiego jest, i to już bardzo wyraźna: dość przypomnieć *Sarmatyzm* z trybunalczykiem Skarbimirem, z „burdą-zajazdowcem“ Burzywojem, z rejentem Widymusem, albo *Zabobonnika* z doktorem Receptą; w *Pieniaczu* Krasickiego są takie postaci, jak plenipotent Repertowicz, pa-

(1) Lisiewicz (*Pan Geldhab*) i Szwarc (*Co tu kłopotu*). — (2) Łatka i Twardosz (*Dożywocie*). — (3) Jakób (*Cudzoziemczyzna*), Krupkowski (*Przyjaciele*), Szymon (*Wychowanka*). — (4) Wiktor (*Pan Jowialski*). — (5) Ludmir (tamże), Edwin (*Odludki i poeta*), Elwin (*Godzien liłości*), Negri (*Rewolwer*).

tron Kondemnacki, woźny Tubalski; w *Kuligu* Wybickiego jest komisarz Kaczała, plenipotent Kwerenda i woźny Wokanda; w *Paniczu-gospodarzu* Kossakowskiego jest plenipotent Fastykulski; w *Krakowiakach i Góralach* Bogusławskiego jest student Bardos i organista Miechodmuch; bohaterem jednej z komedyj Drozdowskiego jest *Literat z biedy*; w sztuce Walentego Gurskiego *Rycerz zakochany, czyli miłość prowadzi do odwagi i sławy* występuje regimentarz Bitnicki i komendant twierdzy jasnogórskiej Oblężnicki i t. d. Nie tym jednak swoim poprzednikom, naśladowującym Moliera i jego uczniów, tylko raczej wprost Molierowi zawdzięcza Fredro pomysły charakterystyki zawodowej postaci. A zresztą — czy Molierowi? czy koniecznie literaturze? dlaczegóżby nie życiu, którego był tak znakomitym obserwatorem? widział przecie na własne oczy i słyszał na własne uszy, jak się zawód na ludziach pod każdym względem odbija, więc i w komedych musiało to własne doświadczenie przemówić.

Nie życiu natomiast, tylko już napewno literaturze, mianowicie Molierowi, zawdzięcza Fredro charakterystykę postaci, jako typów; co więcej, zawdzięcza mu, jak widzieliśmy, także i same pomysły niektórych typów, w pewnej mierze przynajmniej: Geldhab, jako pyszny parweniusz, to polski Jourdain; Milczek, jako obłudnik, to polski Tartufe; Łatka, jako skąpiec i chciwość, to polski Harpagon. Obok tych trzech typów, których charakterystyka jest bardzo szczegółowa, bardzo świetna i dokonana *con amore*, są jeszcze cztery inne, scharakteryzowane także szczegółowo, świetnie i *con amore*, w historii komedii polskiej równie, jak tamte, nieśmiertelne, ale w pomysle nie mające już nic wspólnego z Molierem: stary Jowialski — typ jowialności staropolskiej, Cześnik — typ porywczoci, Papkin — typ tchórza-samochwała, Jenialkiewicz — typ wielkiego człowieka do małych interesów. Do tego szeregu najznakomitszych typów fredrowskich wolno zaliczyć jeszcze co najwyżej Radosta z *Cudzoziemczyzny*, którego charakterystyka jest nie tak już świetna, jak typów poprzednich, ale nie mniej szczegółowa i także z widocznym upodobaniem wykończona; możnaby nazwać ten typ typem słabości ludzkiej, ale w jednym tylko jej konkretnym objawie, mianowicie w śmiesznej skłonności do przejmowania obyczaju cudzoziemskiego, która, jak to stwierdza historia obyczajowości wogóle, a mody w szczególności, jest słabością,

właściwą wszystkim wogóle narodom, przynajmniej w pewnych epokach dziejowych, słabością, na którą się u nas już w XVI wieku, a później nadewszystko na początku XIX tak często skarżono.

Oprócz tych ośmiu typów głównych jest w komedjach Fredry cały szereg typów drugorzędnych, t. j. postaci, których charakterystyka, często świetna, nie jest już tak szczegółowa, ale ma niewątpliwie cechy stylu typizującego, jeżeli nie zawsze w technice, t. j. w upodrzędnianiu akcji charakterowi, to zawsze w uwydatnianiu tylko jednej głównej cechy. W komedjach, granych za życia Fredry, ten szereg (bez uwydatnienia ani rangi towarzyskiej, ani wartości estetycznej) przedstawiałby się mniej więcej tak: Piotr Zrzęda i Jan Zrzęda, typy „zrządności i przekory“; Orgon (1) i Marek Zięba, typy podejrzliwości małżeńskiej; Astolf i Czesław, typy odludków; Lisiewicz, pieczeniarz; Wtor-kiewicz, pyszny parweniusz; Antenacki, świeżo upieczony arystokrata; Smakosz; Radost (2), typ dobroćliwości; Albin, typ sentymentalnego i nieśmiałego kochanka; szambelan Jowialski, typ głupca, a raczej głuptasa; Kawalerski, typ szambelana; Major i Rotmistrz (3), typy starych wojskowych; Tobiasz, Kasper i Błażej, typy mężów-pantoflarzy; Edward (4), typ młodzieńca, któremu się pod wpływem głupich romansów romantycznych we łbie przewróciło; Karol, typ „nowego Don Kiszota“; Dyndalski, marszałek dworu, zahukany przez pana; Krupkowski, stary sługa polski; Michał (5), typ głupio-chytrego służącego w rodzaju Sancho-Panzy. Do tego samego szeregu możnaby jeszcze zaliczyć hrabiego Wacława i Alfreda, w obydwóch bowiem uwydatnia Fredro jedną tylko stronę ich duszy, mianowicie donżuaneryę (na małą i lichą skalę). Należeliby jeszcze do tego szeregu tacy np. bracia Rafał i Michał Lagenowie, jako typy małomiasteczkowych knajpiarzy, gdyby ich charakterystyka nie była jedynie przelotna (co oczywiście nie przeszkadza, że jest świetna). W komedjach pośmiertnych typów jest już daleko mniej; oprócz Jenialkiewicza, są nimi wyraźnie: Albin Albiński (6), typ niedołągi; pan Benet, filister; Serafin Zielski (7), obłudnik; Ko-

(1) *List*. — (2) *Śluby panieńskie*. — (3) *Damy i huzary*. — (4) *Intryga na prędce*. — (5) *Intryga na prędce i Nowy Don Kiszot*. — (6) *Co tu kłopotu*. — (7) *Ostatnia wola*.

koszkiewicz (1), skąpiec; Mortara (2), chciwiec; Morderski (3), typ wojskowego, który nigdy prochu nie wachał; Szymon (4), stary sługa polski.

Lecz teraz jedno wyjaśniające uzupełnienie do tego katalogu typów fredrowskich. Są wśród nich różne rodzaje.

Więc naprzód ten rodzaj, który ma się najczęściej na myśli, mówiąc o komedii klasycznej, zwłaszcza o Molierze: w charakterystyce postaci poeta uwydatnia z naciskiem jedną tylko cechę jej charakteru, jako główną, stanowiącą niemal że całkowitą treść charakteru; na inne cechy, jeżeli je wogóle zaznacza, nie tylko nie kładzie nacisku, ale je uzależnia od cechy głównej, jako jej objawy. Takie typy tworzył Molier, a tworzyć je zalecała i teoria, która przysłała do nas z Francji; spotykamy się z nią już w roku 1766 na łamach *Monitora*: „Kto... łakomego w komedya wprowadza, powinien tak jego przyrodzenie opisać, żeby wszystkie mowy i postęпки jego tchnęły łakomstwem; przeciwnie łaskawego lub miłosiernego człowieka wszystkie postęпки powinny być pełne miłosierdzia i łaskowości“ (5). Otóż takich typów, typów charakteru, nie znała komedya polska przed Fredrą — dla tej prostej przyczyny, że, jak to już widzieliśmy, nie było u nas przed nim komedyi charakteru. Tworzył u nas takie typy dopiero Fredro. A należy do nich — z pośród ośmiu typów, nazwanych głównymi, przedewszystkiem Łatka, który jest tylko chciwy i skąpy (te dwie cechy są od siebie tak nieodłączne, że tworzą jedno pojęcie), — wszystkie jego postęпки tchną chciwością i skąpstwem. Ze wszystkich typów Fredry ten się najbardziej zbliża do typów molierowskich.

Znała natomiast komedya polska już przed Fredrą inny rodzaj typu, którego zresztą sama nie wymyśliła, który zawdzięcza także komedyi francuskiej, rodzaj, polegający na tem, że przedmiotem charakterystyki typizującej jest już nie ta lub owa zasadnicza cecha charakteru, tylko ta lub owa jego śmieszność, słabość, i to jedynie w swoich objawach zewnętrznych, bez względu na jej źródło psychiczne. Takim typem jest np. *Roztrzepaniec* Regnarda: roztrzepanie nie jest znamionną cechą pewnego ściśle określonego charakteru, skoro może być słabością

(1) *Jestem zabójcą*. — (2) *Rewolwer*. — (3) *Wychowanka*. — (4) *Tamże*.

(5) Cytata według Chmielowskiego, *Dzieje krytyki* 88—89.

zarówno np. człowieka skąpego, jak miłosiernego i t. d. Otóż od takich typów, zabarwionych najczęściej wyraźną tendencją satyryczną, roilo się w komedii przedfredrowskiej, i to od samego początku jej istnienia: *Dziwak* i *Natret* Rzewuskiego rozpoczynają ten szereg. Z pośród ośmiu głównych typów Fredry należy tu Radost, jako typ manii cudzoziemczyzny (1); uwypatnia wprawdzie Fredro także jego dobrotliwość i słabość, ale głównym przedmiotem charakterystyki jest owa mania, która się może doskonale zgadzać z różnymi charakterami, nawet wręcz sprzecznymi.

I wreszcie trzeci rodzaj typu, w znaczeniu najszerszem i pospolitem. Wyrazem „typ” posługujemy się w zastosowaniu nie tylko do rzeczy prostych, ale także, i to daleko częściej, złożonych. Mówimy np.: „typowy dyplomata”, „typowy nauczyciel”, „typowy wieśniak”, pojmując przez to już nie jedną cechę, ale cały spłot właściwości charakteru, usposobienia, obyczajów i t. d., które kojarzymy z pojęciem dyplomaty, nauczyciela, wieśniaka. Co więcej, mówimy: „typowy Polak”, „typowy Prusak”, o ludziach, którzy łączą w sobie te wszystkie cechy, które, jak nam się zdaje, stanowią treść natury Polaka albo Prusaka. I takie typy znała komedia nasza już przed Fredrą; z upodobaniem tworzył je zwłaszcza Krasicki, którego np. *Statysta* albo *Pieniacz* są typami nie tej lub owej zasadniczej cechy czy słabości charakteru, tylko całego zespołu rysów psychicznych i obyczajowych, składających się na pojęcie pewnego, powiedzmy, zawodu. Do takich typów należy również Guronos Zabłockiego albo starosta Gadulski Niemcewicza, jako typy Polaków-sarmatów. Z pośród ośmiu głównych typów Fredry zaliczymy tutaj nadewszystko Rejenta i Cześnika; prawda, Rejent jest typem obłudy, albo raczej człowieka obłudnego, Cześnik jest typem popędliwości, albo raczej człowieka popędliwego: ale jednocześnie Rejent jest typem szlachcica-ziemianina i szlachcica-rycerza, a Cześnik — typem szlachcica-palestranta.

Bo pamiętajmy o tem, że realne życie, które zawsze było, jest i będzie najobfitszym źródłem natchnienia dla poety i źró-

(1) Z tego stanowiska, ze stanowiska metody charakterystyki, jest Radost niewątpliwie typem; że się ta charakterystyka załamuje, że się Radost pozbywa swojej manii, to prawda: wówczas typem być przestaje, ale nie wynika z tego, ażeby nim przedtem nie był.

dłem jego wizyi, nie zna żadnych „rodzajów“, „działów“, „kategorij“; ono zna tylko żywe jednostki; poeta, który tego nie widzi, nie jest poetą. A Fredro był poetą, z bożej łaski poeta, to też i wtedy nawet, kiedy tworzył „typy“, widział żywych, konkretnych ludzi, których klasyfikacja nigdy ścisłą ani dokładną nie będzie. Oto np. Geldhab: jest on niewątpliwie typem człowieka pysznego, ale nie człowieka pysznego wogóle, tylko pysznego parweniusza; a i Łatka jest typem nie skąpca i chciwca wogóle, tylko skąpego i chciwego spekulanta i t. d. Więc nie będziemy typowych postaci Fredry wpychali gwałtem w szufladki z owymi trzema rodzajami typów: pozostawmy ten proceder krytykom niemieckim! Wyodrębniając te „rodzaje“, wyodrębniliśmy, ściśle biorąc, jedynie różne pierwiastki, które się mogą w najróżnorodniejszy sposób z sobą kombinować; co najwyżej powiedzieć można, że o „rodzaju“ typu rozstrzyga przewaga tych albo owych pierwiastków, a nie wyłączność jednych albo drugich, nie mająca nigdy odpowiednika w realnem życiu, — z tem jeszcze ważnem zastrzeżeniem, że może nie być przewagi, bo może być i równowaga. Ogromna różnorodność typów fredrowskich ma swoje źródło właśnie w różności zespalandia pierwiastków, składających się na treść duchową tego, co nazywamy typem.

Ale nie tylko w tem, bo także — w różności zespalandia pierwiastków, składających się na typ, z pierwiastkami, składającymi się na charakter indywidualny. I o tem bowiem pamiętajmy, że typ, pozbawiony zupełnie wszelkich właściwości indywidualnych, jest czemś nie istniejącem, czemś martwem, jest abstrakcją, ideą, nie dającą ułudy życia, nie mającą w sobie warunków, potrzebnych do wywołania illuzji estetycznej. Takich właśnie typów, martwych, napłodziła mnóstwo dawna komedia klasyczna, albo raczej pseudoklasyczna, w całej Europie: iluż to komedyopisarzom chodziło (takby się przynajmniej zdawało) nie o charakterystykę żywego człowieka, w którego charakterze ta lub owa cecha jest główną, tylko o charakterystykę tej cechy, więc np. o charakterystykę nie chciwca, tylko chciwości. O tem, że w życiu niema chciwości bez chciwca i że każdy chciwiec jest nie tylko chciwcem, ale także żywym człowiekiem, należącym do pewnego czasu i społeczeństwa i, prócz chciwości, mającym w swoim charakterze, w swoich przyzwyczajeniach, my-

ślach, uczuciach, jeszcze coś innego, — często zapominano, i to dobrowolnie, świadomie; podnoszono nawet to zapomnienie, pomimo że było w jaskrawej sprzeczności z hasłem „naśladowania natury“, do godności teorii. U nas jeszcze Euzebiusz Słowacki uczył, że „poeta zbiera z różnych osób, wieków i narodów rysy do swojego obrazu i umieszcza je w jednej osobie, np. w osobie skąpca, którego charakter nie jest naówczas obrazem jednego człowieka, ale raczej historią powszechną tej wady“! (1). Rozumie się, że prawdziwe talenty nigdy się do tej recepty (ani do żadnej innej) nie stosowały. Molier ulegał nie teorii, tylko duchowi czasu, kiedy tworzył typy, kiedy wyodrębniał z pośród różnych cech duchowych jednostki jedną główną, kładąc na nią szczególny nacisk: ze stanowiska wymagań realizmu artystycznego (realizmu, nie naturalizmu!) jest to rzeczą nie mniej uprawnioną, jak, dajmy na to, w nowelli wyodrębnianie z pośród całokształtu życia jednej konkretnej sytuacji, ale pod warunkiem, żeby to wyodrębnianie nie było absolutne, żeby to, co się wyodrębnia, nie traciło doszczętnie łączności z tem, z czego się wyodrębnia, bo inaczej to, co się wyodrębnia, będzie niczem innym, tylko odciętą od drzewa, a więc schnącą gałęzią. Otóż to właśnie, że u Moliera to wyodrębnianie nie było nigdy bezwzględne — i być nie mogło, nie żeby Molier świadomie chciał, aby nie było, tylko że jego wizye artystyczne człowieka, a raczej poszczególnych ludzi, były zawsze konkretne. Oto dlaczego jego typy mają w sobie tyle życia, — jest w nich zawsze coś indywidualnego; to nie abstrakcje, to żywi ludzie, żywi Francuzi XVII wieku, którzy są ogólnoludzkimi typami dlatego, że ich twórca kładł w nich bardzo silny nacisk na ich cechy ogólnoludzkie, nie indywidualne i nie narodowe.

Żywymi ludźmi są i typy Fredry: każdy z nich ma w sobie coś indywidualnego. Łatka, którego charakterystyka nosi na sobie tak wyraźne piętno stylu typizującego, jak żadna inna charakterystyka Fredry, a to przez nie mniej mocne wyodrębnienie jednej głównej cechy, jak w charakterystyce *Skąpca* Moliera, — nie stanowi wyjątku. A cóż mu daje życie? czy tylko siła jego namiętności? nie, ale także drobne rysy indywidualne, jak np. pozorna czułość dla ludzi, uwydatniająca się zaraz na

(1) *Dziela*, II, 128.

początku komedyi w pieszczotliwym nazywaniu Filipa to Filipkiem, to Filipciem, to sercem; niezmierna wrażliwość na wszystko, co może zagrażać pomyślnemu przebiegowi interesów, uwydatniająca się w częstem używaniu wykrzyknika „aj“, jako wyrazu trwożnych odruchów (1); umiejętność, a przynajmniej usiłowanie, panowania nad sobą w rozmowie z ludźmi, żeby ich sobie nie zrażać, pokrywanie gniewu owem poufałem i żartobliwem „a bodaj ci nóżka spuchła!“, pozorna, formalistyczna, zdawkowa pobożność, przemawiająca w automatycznym wzywaniu świętych na ratunek, i t. d. W charakterystyce Papkina rysem indywidualnym jest np. grywanie na gitarze. Czasem nie zapomina Fredro w charakterystyce typu i o fizycznych rysach indywidualnych. Z tych jedne mają bezpośredni związek z charakterem, są jego wypływem: Wtorkiewicz np., zawsze, jak przystało na parweniusza, pewny siebie i zadowolony z siebie, „bardzo głośno mówi i często mowę przerywa głośnym śmiechem“, Jenialkiewicz, jak przystało na wielkiego człowieka do małych interesów, „mówi zwolna, poważnie, zawsze tajemniczo“, lubi giesty, „którymi często myśl swoją poprzedza lub zakończy“. Inne jednak rysy indywidualne nie mają nic wspólnego z charakterem, są przypadkowe, ten np., że Radost „nalega trochę na nogę“.

Oprócz zaznaczania drobnych rysów indywidualnych, posługuje się Fredro przy nadawaniu życia swoim typom innym jeszcze środkiem: oto, kładąc nacisk na cechę główną charakteru, uwydatnia, chociaż już bez nacisku, inne jeszcze cechy, nie zawsze cesze głównej upodrządnione, ale czasem równorzędne. Twardość serca Geldhaba, a i tchórzostwo jego także, to cechy podrzędne, nie równorzędne: człowieka, będącego typem psychy parweniuszowskiej, trudno sobie wyobrazić bez twardego serca, a jeśli się zważy pochodzenie Geldhaba, to i bez tchórzostwa. Ale dobroć Radosta jest już cechą równorzędną, od jego manii cudzoziemczyzny zupełnie niezależną: człowiek, opętany tą manią, może nie mieć dobroć, może być równie dobrze złośliwym; więc dobroć w charakterystyce

(1) Aj, Filipku, serce moje, Żle się dzieje... Aj, aj, bieda, kłopot, nędza z tą młodzieżą... Jak na węglach ja też stoję, Aj, aj, kłopot!... Aj, aj, panie, co ci w głowie tu zajeżdżać obcesowo!.., Aj, aj, na co brać tak ściśle i wyprawę sprawiać szumnie?

Radosta to cecha stanowczo indywidualna. Podobnie — dobroćliwość Jenialkiewicza.

Lecz daleko jeszcze wyraźniej występują na jaw cechy indywidualne w charakterystyce Rejenta i Cześnika, co się tłumaczy tem, że obydwaj są nie tylko typami charakterów, ale jednocześnie typami obyczajowymi: szlachcica-palestranta i szlachcica-rycerza (1).

Więc Rejent jest nie tylko obłudny: w ścisłym związku z obłudą jest uniżony; jako szlachcica, rozpiera go duma szlachecka, żeby dorównać wojewodzie; jako szlachcica także, cechuje go, jeżeli nie pochopność, to przynajmniej gotowość, do korda; a jako palestrant, jest podstępny, wykrętny i pieniacz; oprócz tego — to już rys zupełnie indywidualny, nie będący w bezpośrednim związku ani z obłudą, ani ze szlachectwem, ani ostatecznie z palestrą — znamionuje Milczka tak wielka zaciętość w połączeniu z mściwością (której ofiarą omal że nie padł rodzony syn), że, prawdę powiedziawszy, można go nazwać typem człowieka zaciętego i mściwego równie dobrze, jak typem obłudnika.

A Cześnik! Czy można o nim powiedzieć, żeby był równie wyłącznym typem raptusa, jak Łatka jest wyłącznym typem chciwości i skąpstwa? Nigdy w świecie. Mniejsza o jego tak zabawną słabość do ukrywania swoich różnych, z wiekiem związanych „mankamentów“, o jego dość wygórowane pojęcie o własnym rozumie, o konfuzyę, która go ogarnęła, kiedy cmoknął Podstolinę: wszystko to tylko owe drobne rysy indywidualne, jakie i w charakterystyce Łatki ważną odgrywają rolę; ale oprócz drobnych rysów są — poza popędlivością — i cechy: prawdomówność („Waszeć kłamiesz, mocium panie!“) jest z nią w ścisłym związku, bo ludzie popędliwi najczęściej bywają prawdomówni; ale już nie z popędlivości, tylko z rzemiosła wojkowego, z rycerskiej służby konfederackiej, płynie pochopność do korda i serdeczna, tęskna miłość do szabli; i nie z popędlivości także, tylko z przynależności do zamożnej, rozmiłowanej w ziemi sfery szlacheckiej, płynie dbałość o pomnożenie for-

(1) Różnorodność cech w charakterystyce tych dwóch postaci i wogóle indywidualizację typów fredrowskich wyjaśnił szczegółowo Kucharski w *Bibl Warsz.* 1911, I, 289 nn.

tuny i pogarda dla palestry. A scena, w której się Cześnik we własnym domu oko w oko spotyka z Rejentem!

Nie wódź mnie na pokuszenie,
Ojców moich wielki Boże!
Wszak gdy wstąpił w progi moje,
Włos mu z głowy spaść nie może!

Prawda, gościnność to także cecha znamiennej tego społeczeństwa, z którego wyszedł Cześnik; a jednak czy każdyby umiał w takiej chwili zapanować nad sobą? czy w każdym polskim sercu odezwałoby się z taką siłą święte przykazanie ojców: „Gość w dom, Bóg w dom“, żeby aż odpasać i rzucić karabelę na stół? Nie, w tej scenie typ się już skończył: ukazała się postać indywidualna.

I wogóle powiedzieć można, że w charakterystyce Rejenta i Cześnika styl typizujący znajduje się w zupełnej równowadze, w doskonałej harmonii ze stylem indywidualizującym, że te dwie postaci są harmonijnem, jedynem w swoim rodzaju połączeniem typowości z indywidualnością, co jest ideałem charakterystyki poetyckiej.

Dla ścisłości historyczno-literackiej dodajmy, że i przed Fredrą były w naszej komedii próby indywidualizowania typów. Anzelm Zabłockiego jest typem *Zabobonnika*; jego prostactwo nie jest cechą indywidualną: gdyby miał wykształcenie, nie byłby zabobonny; natomiast jego dziwactwo, upór, a nadewszystko filuterya, — to już cechy indywidualne: wszystko to zresztą zawdzięcza Anzelm nie tyle Zabłockiemu, ile autorowi oryginału francuskiego, Romagnésiemu. Nie ulega natomiast wątpliwości, że zarówno starosta Gadulski w *Powrocie pęta*, jak *Samolub* Damon, to niezaprzeczone własności Niemcewicza; otóż obydwie te postaci są niewątpliwie typami, ale zindywidualizowanymi: Starosta jest nie tylko „sarmatą“, nie tylko wstecznikiem, ale nadto pijakiem i niedołągą, skąpcem i chciwcem; Damon zaś jest nie tylko samolubem, ale nadto smakoszem, łakomcem, cynikiem i próżniakiem. Tylko, że ta indywidualizacja nie ma nic a nic wspólnego ani z nieświadomioną dążnością artysty do realnej prawdy, ani ze świadomym rozmysłem artystycznym; jest ona wprawdzie owocem rozmysłu, ale nie artystycznego, tylko praktycznego, owocem tendencji: pragnąc tem skuteczniej zohydzić sarmatyzm polityczny, nie poprzestał Niemcewicz w cha-

rakterystyce Starosty na uwydatnieniu sarmatyzmu i zaopatrzył go w inne jeszcze wady; a pragnąc tem skuteczniej zohydzić samolubstwo, skupił w osobie Damona wszystkie wogóle wady, któreby go „nagannym uczynić“ mogły. Warto zwrócić jeszcze uwagę na komedję Drozdowskiego *Umizgi dla przystugi*: jej bohater, Wieśniacki, jest jednocześnie skąpy (a przynajmniej oszczędny), rubaszny, zabobonny i pobożny; otóż jakiś krytyk współczesny, uznający widocznie w komedyi jedynie tylko szablonowe typy, wytknął autorowi, że stworzył „mieszany charakter“, który „nie jest łatwo na teatrze utrzymać przyzwoicie“ (1).

Poza te usiłowania indywidualizacji typów, bardzo jeszcze nieudolne, nie posunęła się jednak komedya staropolska: daremnie byłoby w niej szukać postaci indywidualnych. Wprowadził je do komedyi polskiej nie dopiero Korzeniowski, jak to się często za Chmielowskim (2) twierdzi, tylko Fredro, i to już w pierwszym okresie swojej twórczości. Wprawdzie typy mają w tym okresie stanowczą, bezwarunkową przewagę, ale nie panują wyłącznie: dowodem — Gustaw i Ludmir.

Obydwaj należą do szeregu „kochanków“, od których się pospolicie roją komedye, zwłaszcza staroświeckie; ale nie mają już nic wspólnego z ich zwykłą banalnością i bezbarwnością, przeciwnie są pełni własnego życia, są postaciami o wyraźnych, silnych rysach indywidualnych, trochę zresztą do siebie podobni w tem, że obydwa mają dużo energii młodzieńczej i niemało intelligencji. Gustawa zaliczono do typów ogólnoludzkich, w mniemaniu, że rysów indywidualnych niema w nim „prawie wcale“, że Fredro, „pojawszy go, jako typ dojrzewającej natury męskiej,... usuwa wszelkie cechy przypadkowe, a generalizuje zasadnicze, istotne“, mianowicie „rozpęd młodzieńczy“ (3). Jest w tem mniemaniu część prawdy: w charakterystyce Gustawa niewątpliwie jest jeszcze jedno z ważnych znamion stylu typizującego, mianowicie brak cech przypadkowych. Z tem wszystkiem czy można bez bardzo głęboko, bo w samą istotę poję-

(1) *Biblioteka Warszawska*, rok 1788, część III, str. 103. — (2) *Nasza literatura dramatyczna*, I, 295; pogląd, że „w komedyi naszej Korzeniowski nazwany być musi reformatorem, przemienił w niej bowiem typy, w jakie obfitowały sztuki Fredry, na charaktery indywidualne, jakie są cechą komedyiopisarstwa nowszego“, — wydawał się widocznie Chmielowskiemu tak oczywistym, że uzasadniać go uznał za zbędne. — (3) Kielski, j. w. 248.

ciową typu, sięgających zastrzeżeń nazwać Gustawa „typem dojrzewającej natury męskiej”? Nie, bo obok rozpędu młodości, uwydatnionego z naciskiem artystycznym, z naciskiem nie mniejszym uwydatnił Fredro w Gustawie, jako cechę niemal zupełnie równorzędną. jego intelligencyę, jego spryt, jego dowcip. I właśnie ta intelligencya Gustawa wyciska na jego młodzieńczym rozmachu piętno indywidualne, jako cecha, będąca raczej rzadkim przywilejem, niż stałem, nieodłącznem znamieniem, młodości; gdyby wszyscy młodzi mieli tyle rozumu, co Gustaw, nie byłoby pieśni Kochanowskiego:

By rozum był przy młodości,
Nigdy takiej obfitości
Pereł morze i ziemia złota nie urodzi,
Żeby tego nie mieli tem dostawać młodzi;
Mniejby na świecie trosk było,
By się to dwoje łączyło,

Co do Ludmira, niema już chyba najmniejszej wątpliwości, że jest nie typem, tylko postacią indywidualną: to przecie już nie tylko młodzieniec, obdarzony energią życia i intelligencyą, naturą prostą i szczerą, ale nadto literat i poeta, — poeta nie wogóle, ale mający swe indywidualne upodobania oraz — swój, czy nie swój, dosyć że — konkretny program literacki.

W komedjach pośmiertnych typów jest, jak widzieliśmy, nierównie mniej, aniżeli w komedjach pierwszego okresu: przeważają postaci, o którychby można, a nawet należało powiedzieć, że są indywidualnemi, gdyby charakterystyka ich była tak wykończona i tak plastyczna, jak charakterystyka typów. Znaczniejszy wyjątek stanowi chyba tylko dobry i delikatny, nieśmiały i rozkochany Dolski ze swoim wstrętem do wina i ze swoją śpiewką „Czemuś oczki zapłakała“ (1).

I to byłyby już wszystkie ważniejsze, wyraziście i mniej albo więcej szczegółowo scharakteryzowane, postaci męskie w komedjach Fredry. Ponadto jest tam jeszcze naturalnie całe mnóstwo postaci, scharakteryzowanych bądź dorywczo, bądź konwencyonalnie, bądź nawet rysami wyrazistymi, czasem nawet bardzo wyrazistymi, ale z tem wszystkiem nie dającymi całkowitej fizyognomii duchowej, jak np. Karol, szukający w herbarzu

(1) *Wielki człowiek do małych interesów.*

bogatej ciotki (1), malarz Wiktor (2), Leon Birbancki (3), pan Gdański i pan Floryan Florek (4), Stanisław Zielski (5), Warski i Elwin (6), Edwin (7), głupi Kasper (8), magister chirurgii Kropaczek (9) i in.

Charakterystyka kobiet jest daleko mniej szczegółowa, niż mężczyzn; dotego zaś bardzo mało kobiet charakteryzował Fredro, jako typy, a wśród tych niewielu, co do których nie ulega wątpliwości, że są typami, niema ani jednej, która byłaby typem ze względu na swój charakter, typem tej lub owej cechy, obłudy czy skąpstwa, zazdrości czy podejrzliwości. Jest wprawdzie *Ciotunia*, którąby można nazwać typem pretensjonalności; ale nie mówiąc już o tem, że pretensjonalność trudno podnieść do godności cechy charakteru, scharakteryzował ją Fredro wyraźnie, nie jako odrębną cechę, tylko jako wynik staropanieństwa: panna Małgorzata jest w intencji Fredry niezawodnie typem, ale typem starej panny. Albo Klarę i Anielę czy można nazwać typami charakterów? czy nie zawczasie, zważywszy ich lata, mówić tutaj o charakterach, które są owocem nie tylko natury, ale także dłuższego życia? Jeżeli Klarę można nazwać typem, to chyba tylko dziewczyny-kozaka, typem żywego temperamentu, nie charakterem; a jeżeli typem można nazwać Anielę, to chyba tylko typem rozkwitającego uczucia miłości i poezji tego rozkwitu.

Wogóle znalazłby się w niemałym kłopotcie, komuby kazano klasyfikować postaci kobiece Fredry na podstawie odrębności charakterów, którą za podstawę klasyfikacji postaci męskich przyjąć można. Nie mniejsze trudności nastęrczałoby przyjęcie zawodu za *principium divisionis*: bo czy za czasów Fredry, a nadewszystko w tym świecie, z którego brał ludzi do swoich komedyj, kobieta miała jaki zawód? Jeżeli nie była „panią“, to była służącą; służba to jedyny „zawód“ kobiety w komedjach Fredry, podobnie jak w komedjach dawniejszych, a i w późniejszych także, — i nie dziw: inne zawody kobiety nadają się u nas dziś

(1) tamże. — (2) *Pan Jowialski*. — (3) *Dożywocie*. — (4) *Ożenić się nie mogę*. — (5) *Ostatnia wola*. — (6) *Godzien liłości*. — (7) *Odludki i poeta*. — (8) *Nikt mnie nie zna*. — (9) *Z Przemyśla do Przeszowy*.

jeszcze, a cóż dopiero w epoce Fredry, raczej na temat do dramatu, a nawet tragedji, niż komedyi: *Nauczycielka* Koziembrodzkiego ma w sobie dużo więcej prawdy życia, niż *Emancypowane* Bałuckiego. Jedyłą służącą w komedjach Fredry, scharakteryzowaną szczegółowo, jest Justysia (1), której zresztą głównym zawodem, przynajmniej w komedji, jest nie służba, tylko romanse z „panem“ i z kochankiem „pani“. Oprócz służących są jeszcze dwie nie-„panie“: Zosia, biedna *Wychowanka* państwa Morderskich, której charakterystyka nie jest wcale szczegółowa, która zresztą, oddając rękę panu Wacławowi, będzie już wyłącznie „panią“, oraz panna Figaszewska (2), rezydentka czyli „panna respektowa“, postać, scharakteryzowana w kilku krótkich, ale mistrzowskich rysach, z których najznamienniejszym jest — jej milczenie (3).

Pozatem już wszystkie kobiety są „paniami“; jedyną zaś uzasadnioną podstawą ich klasyfikacyi są ich serca, nie charaktery. „Jedynym prawdziwym tronem kobiety — serce“, mówi Laura w komedji *Godzien litości* i tym razem wypowiada pogląd nie tylko swój własny, ale jednocześnie i Fredry. Więc pierwszą, najliczniejszą, grupę stanowić będą „kochanki“, t. j. młode panny albo młode wdowy, kochające i kochane, zaręczające się albo już zaręczone, wszystkie, jak się wyraził Chmielowski w studjum o postaciach kobiecych Fredry (4), „ładne, zdrowe, hoże, mocno uczuciowe i dobre, energiczne, śmiałe, ale, dodajmy od siebie, bardzo jakoś do siebie podobne, bo konwencyonalne, jak i w dawniejszej komedji — z wyjątkiem jednej tylko Podstoliny Zabłockiego (5). Komedye Fredry mają takich wyjątków, a raczej nie takich, tylko o całe niebo lepszych, już kilka; a z nich dwa należą do arcydzieł jego charakterystyki: Aniela i Klara. Prócz nich wyrazistsze piętno indywidualne ma w komedji *Zrządność i przekora* Zosia ze swoim

Róbcie sobie co chcecie, ja męża mieć muszę;

(1) *Mąż i żona*. — (2) *Dwie blizny*. — (3) Postać ta dała Tarnowskiemu sposobność do nakreślenia w swem studjum *O pośmiertnych komedjach Fredry* charakterystyki panny na respekcie, charakterystyki, która jest małym arcydziełem (*Rozprawy i sprawozdania* II, 112—113). — (4) W *Tygodniku Ilustrowanym*, 1892, też w *Naszej lit. dram.* II. — (5) *Fircyk w załotach*.

w *Pierwszej lepszej* — energiczna Julia, przebrana za Litwinę Martę; w *Przyjaciółach* — Zofia ze swoją wykwintną kokieterią, nie bez radości patrząca na upały miłosne swoich konkurentów; w *Dwóch bliźnach* — pani Malska, nie pozbawiona wdzięku. Niektórym „kochankom“ użycza Fredro, oprócz uczuciowości, jeszcze jakieś cechy dodatkowej, która im nadaje piętno indywidualne; tu należy Matylda (1), panna śmiała i rezolutna, lekceważąca sobie konwenanse towarzyskie, troszkę przypominająca Klarę; emancypancka Antonia (2); panna Helena Jowialska, trochę sawantka, a trochę „pocieszna wykwintnisia“, przez co jest w pewnem, chociaż dalekiem pokrewieństwie z Florą i Ewelina, córkami pana Nowiny, z komedyi Niemcewicza. Do tego samego grona możnaby zaliczyć sentymentalną, pisującą romanse miłosne panią Celinę (3), gdyby była jeszcze „kochanką“, a nie już małżonką. Z pośród „kochanek“ pannie Florze Geldhabównie poskąpił Fredro uczuciowości, wyposażył ją zato niezwykle hojnie w czułościowość, pretensjonalność, a przede wszystkim w głupotę.

Osobną grupę stanowią stare panny i starsze wdowy, których całe wyznanie wiary streściłby można w słowach Podstoliny z *Zemsty*:

Nie mieć męża bardzo boli,

które jednak do samej śmierci zapewne będą musiały sobie nucić:

A ja go szukam, szukam na okół,

A ja go znaleźć nie mogę.

Galerya tych pań jest dosyć liczna: emancypancka Joanna, poetka Laura, autorka zbioru utworów p. t. *Rozdęcie serca*, i pani Klotylda Fontazińska, z domu Kutasińska, która szuka drugiego męża na trzeci dzień po stracie pierwszego (4); panna Aniela z *Dam i huzarów*; panna Bobiné, skarżąca się na widok zaręczyn Zofii ze Zdzisławem, że

W tej Polsce nigdy ładu, ale najmniej teraz (5);

pani Zielska (6), ale nadewszystko — *Ciotunia* Małgorzata. W dawnej komedyi polskiej główną przedstawicielką tego rodzaju kobiet jest *Staruszka młoda* Bohomolca, pani Umizgalska.

(1) *Wielki człowiek do małych interesów*. — (2) *Godzien liłości*. —

(3) *List*. — (4) *Co tu kłopotu*. — (5) *Przyjaciele*. — (6) *Ostatnia wola*.

Dalszą grupę tworzą herod-baby: Urszula, Barbara i Agata z *Gwaltu co się dzieje*, Hermenegilda z *Jestem zabójcą*, a także dwie stare trajkotki: pani Orgonowa i pani Dyndalska z *Dam i huzarów*. Wszystkie te panie, gdyby zawsze mówiły prawdę, nie mogłyby się wyprzeć powinowactwa, jeśli nie pokrewieństwa, z panią Ryksą, żoną Guronosa, z *Sarmatyzmu Zabłockiego*. Z pośród kobiet starszych, nieco wyraziściej scharakteryzowanych, obronną ręką wyszły tylko trzy: dobrotliwa pani Dobrójska (1), despotyczna pani Kasztelanowa (2) i pocziwa, zapatrzona w męża, jak w tęczę, piekąca jeszcze raki na swem sędziwem obliczu pani Jowialska; zresztą i pani szambelanowa Jowialska, *primo voto* generałowa Tuzowa, nie miałyby tak dalece powodu wyrzekać na złośliwość Fredry.

Zupełnie odrębną grupę, jako kobiety złe i przewrotne (bo tamte są tylko śmieszne), stanowiłyby: panna Flora z *Ciotuni* oraz — w *Wychowance* — pani Regina Morderska i jej siostrzenica Paulina; a jako kobiety występne: hrabina Elwira i jej służąca Justysia.

Oprócz tych postaci głównych jest naturalnie, jak i w świecie mężczyzn, cały szereg postaci drugorzędnych, z których jedne, jak hrabina Julia z *Cudzoziemczyny* albo Elwira z *Pierwszej lepszej*, są postaciami blademi, konwencyonalnemi, drugie zaś nie są pozbawione plastyki, ale plastyki jednego tylko, drobnego, rysu, jak np. pani Nulina (3) albo Madame Sztok (4).

Wszystkie postaci Fredry, podobnie jak postaci Moliera (jak to zresztą bywa najczęściej, z bardzo niewielu wyjątkami, w komedyi i wogóle w poezyi dramatycznej) mają charaktery gotowe; jak powstały, o to się Fredro nie troszczy, co najwyżej wtrąci czasem tę lub ową wiadomość o przeszłości swoich bohaterów: a więc np. z rozmowy pomiędzy Księciem a Lisiewiczem dowiadujemy się kilku szczegółów z przeszłości Geldhaba; z rozmowy pomiędzy dwoma *Odludkami* widać, że nie zawsze byli odludkami, że dopiero życie nappełniło ich serca nienawiścią świata i ludzi; w *Cudzoziemczyźnie* Zdzisław opowiada Julii, że

(1) *Słuby panińskie*. — (2) *Dwie blizny*. — (3) *Dyliżans*. — (4) *Z Przemysła do Przeszowy*.

wie od ludzi, iż Radost dawniej nie był opętany anglomanią; lecz i takie nawet drobne wzmianki o przeszłości należą w komedjach Fredry do rzadkich wyjątków. Ale bo też dramat to nie powieść: nie przeszłość, tylko terażniejszość jest dlań punktem wyjścia, i nie od przeszłości ku terażniejszości, jak akcja powieści, tylko od terażniejszości ku przyszłości zmierza akcja dramatu. Jedno z najważniejszych i zarazem najtrudniejszych zadań poezji dramatycznej polega na tem, żeby się oblicze duchowe człowieka odsłoniło możliwie wyraziście i możliwie w całej pełni, pomimo że te chwile, w których się ono ukazuje, są tak krótkie i że jest ich tak mało, — zupełnie inaczej, jak w powieści, która, nie potrzebując się krępować ani czasem trwania składających się na całość akcji wypadków, ani ich ilością, daleko łatwiej osiągnąć może i pełnię i plastykę charakterystyki, nie mówiąc już o tem, że może uwydatnić stopniowy rozwój charakteru choćby od kolebki człowieka do jego grobu. Wobec tych swoistych warunków dramatu charakterystyka dramatyczna posiada charakter nierównie bardziej symboliczny, niż powieściowa i wogóle epiczna: ideałem charakterystyki dramatycznej jest, żeby wszystkie jej pierwiastki, czy będą nimi czyny, czy giesty, czy słowa, były nie tylko w sumie swojej, ale i zosobna, możliwie pełnem odzwierciedleniem duszy, żeby, słysząc, co ktoś mówi, widząc, co ktoś robi, można było powiedzieć, jak to się czasem mówi: „W tem on jest cały“. Czy wielu powieściopisarzy na całym świecie może się mierzyć w plastyce i prawdzie charakteryzowania ludzi z Balzakiem? A jednak ten sam wielki Balzak, który w powieściach z taką potęgą i wyrazistością tworzył najróżnorodniejsze charaktery ludzkie, nie umiał ich tworzyć w dramatach; dlaczego? bo nie miał talentu charakterystyki dramatycznej, bo nie mógł przenieść na scenę swojej ulubionej metody charakterystyki, metody, w której stosowaniu nikt mu nie dorównał, a która polegała na gromadzeniu drobnieńskich rysów znamienych i tak mistrzowskiem ich uplastycznianiu, że się w sumie składają na całość charakteru; na inną metodę, dramatyczną, nie umiał się Balzak zdobyć, nie umiał skupiać ani czasu, ani przestrzeni, nie znał optyki scenicznej.

Fredro znał ją doskonale, Fredro miał niepospolity talent charakterystyki dramatycznej, którego błyski są już w pierwszych

komedyach, a który w *Ślubah panięńskich*, w *Zemście* i w *Dożywociu* zajaśniał w pełnym blasku.

Po dawnej komedyi, polskiej zarówno, jak cudzoziemskiej, odziedziczył łatwy i tani sposób charakteryzowania ludzi zapomocą nazwisk (1). Więc, jak w komedjach Bohomolca jest Dziwakiewicz, Bezprzywarski, Łakomski, Łykaczewski, Hajdamakiewicz, a w komedjach Krasickiego — Przemysłowski, Alwarski, Myślicki, Uwaziewicz, Górnogłębski i t. d., tak w komedjach Fredry jest Geldhab, Lisiewicz, Antenacki, Smakosz, Zrzęda, Zawilski, Raptusiewicz, Jowialski, Jeniałkiewicz, Kawalerski, Chwiejski, Podziemski, Łapeńko, Trzymałkiewicz, Aniołkiewicz. Wiadomo, że zwyczaju tego, który się nam dzisiaj już przestarzałym wydaje, długo jeszcze komedya nie zarzucała, a i powieść także: przecie nie tylko w *Oficyaliście* Pługa jest taki np. prezes Sadłowiecki, ale jeszcze w *Emancypantkach* Prusa jest piwowar Korkowicz i inteligentna panna Papuzińska. Kobietom oszczędził Fredro nazwisk charakterystycznych: oprócz pani Dyndalskiej i pani Dobrójskiej, jest tylko jeszcze — w imię okrutnej i nieubłaganej prawdy życia — pani Szczekalska.

Nie zarzucił też Fredro starej metody charakterystyki bezpośredniej: osobę charakteryzują inne osoby, w rozmowie. Tartufe Moliera ukazuje się po raz pierwszy na scenie dopiero w akcie trzecim, ale się go poznało doskonale już przedtem — z tego, co o nim inni w dwóch pierwszych aktach mówili. Podobnie np. w *Ceremoniancie* Bohomolca, zanim się pan Ceremoniński ukaże widzom we własnej osobie, znają go już z opowieści Kapitana. Służącym zwłaszcza nieraz przypadało w dawnej komedyi zadanie nie tylko prowadzenia intrygi, ale i charakteryzowania państwa: tak jest np. w *Zabobonniku* i *Fircyku w załotach* Zabłockiego albo w *Powrocie pośła* Niemcewicza. Fredro usługami służących pogardził prawie zupełnie: jedynym wyjątkiem jest pierwsza scena *Przyjaciół*, w której stary sługa Krupkowski i kamerdyner Stefan charakteryzują w rozmowie nie tylko ogólną sytuację, ale także pannę Bobinę, a zlekka i Barona. Lecz usługami innych osób wcale nie gardził, zwłaszcza we wcześniejszych komedjach; tak np. w *Panu Geldhabie*, przez całą

(1) Wszystkie sposoby, jakimi się posługiwał Fredro przy charakterystyce osób, omówił szczegółowo Kielski, j. w. 261—264.

scenę piątą aktu pierwszego rozmawiają Księżę i Lisiewicz o Geld-habie; a w scenie piątej aktu drugiego Major charakteryzuje Lisiewicza jemu samemu w oczy:

Major. Ale ciebie to, bratku, Księżę nie zna jeszcze:

(*do Księcia, biorąc za rękę Lisiewicza*)

Jest to Imć Pan Lisiewicz.

Lisiewicz (*na stronie, trąc oczy*) W oczach mi się mieni.

Major. Wszystkich szczerzy przyjaciel, a zwłaszcza pieczeni.

Słuchać go... ma majątek w czystym kapitale,

Bez długu, w pewnem ręku, procent duży... ale...

Proces, zbieg interesów, zawód, ciężkie lata,

Skutkiem, że nie ma grosza, a w słowach intrata.

Lisiewicz (*cicho do Księcia*).

Podobnoś, Mości Księżę, on zaczepki szuka.

Major. Jak żyje?... tam do licha!... w tem największa sztuka.

Oto zręcznie, latając od domu do domu,

Różne wieści rozdaje i wie, co dać komu;

Zrana, gdy brukowego towaru nabiera,

Biegnie, gdzie sprzedać może: jednakże wybiera

Krótką chwilę wprzód, kiedy siadają do stołu,

Nie odmawia, gdy proszą, by siadał pospołu,

I dla dobrego wina lub smacznej potrawy

Czerni bliźnich lub wojny rozrządza wyprawy.

Obydwie te sceny są jedynie środkami do charakterystyki, akcji nie posuwają. Lecz w późniejszych komedjach, nie zarzucając charakterystyki bezpośredniej, umie ją Fredro połączyć z akcją. Więc np. to wszystko, co w scenie dziesiątej *Zrzędności i Przekory* Lubomir mówi w oczy panu Janowi i panu Piotrowi, uzupełnia charakterystykę ich obu, ale zarazem należy bezpośrednio do głównej akcji, jest w ustach Lubomira naturalnym wynikiem jego rozdrażnienia. To samo da się powiedzieć o scenie czwartej *Odludków i poety*, w której Czesław gorzko wyrzuca Astolfowi jego mizantropię:

Twojem czuciem nienawiść, nienawiść rozkoszą.

Każdemu twoje słowa co chwila ją głoszą,

Ulgi nie szukasz, nie chcesz w innym mieć sposobie,

Jak lejąc w cudze serce żółć, co karmisz w sobie.

Kto celem twych urągań, nacóż mieć na względzie?

Niech wszyscy cierpią... wszystkich w jednym stawiasz rzędzie:

Ciebie i nędzny żebrak na drodze zatrzyma,

Jeśli na swoją nędzę dość uczucia nie ma.

Zgasić jakąbądź wiarę, jeżeli w nim tleje

I wyrwać z jego łona ostatnią nadzieję —
 To staje ci się ulgą... to twój umysł budzi.
 Tak w twym smutku nie stronisz, ale ścigasz ludzi.

Otóż te słowa także uzupełniają, a nawet streszczają charakterystykę Astolfa, ale nie wygłasza ich Czesław bynajmniej *ad hoc*, — one płyną logicznie z rozmowy pomiędzy dwoma odludkami. W akcie pierwszym, w scenie trzeciej *Pana Jowialskiego* Szambelanowa w rozmowie z Januszem charakteryzuje całą rodzinę Jowialskich, zanim się ukaże na scenie; to także bardzo naturalne: wprawdzie Janusz zna tę rodzinę doskonale, ale cóż, kiedy się Szambelanowa zaraziła od swego świekra zwyczajem opowiadania ludziom tego, co im już sto razy opowiadała, zwłaszcza o swoim pierwszym mężu, ś. p. Jenerale-Majorze Tuzie. W *Zemście*, zanim się jeszcze Rejent ukaże na scenie, już dobrze wiemy, kto to taki, — ze słów Cześnika:

Tu mieszkamy, jakby sowy;
 Lecz co gorsza, że połowy
 Drugiej zamku — czart dziedzicem,
 Czy inaczej: Rejent Milczek —
 Słodki, cichy, z kornem licem,
 Ale z dyabłem, z dyabłem w duszy.

Te jednak słowa Cześnika, stanowiące krótką, ale doskonałą charakterystykę bezpośrednią Milczka, należą organicznie do akcji, mianowicie do wyjaśnienia Papkinowi jego przykrej misji. Jak najściślej do akcji, do rozmowy Cześnika z Wacławem, należą również inne jeszcze słowa Cześnika, stanowiące także przyczynek do charakterystyki Milczka:

Od powietrza, ognia, wojny
 I dotego od człowieka,
 Co się wszystkim nizko kłania,
 Niech nas zawsze Bóg obrania!

Dodajmy jeszcze, że ta charakterystyka bezpośrednia jest w komedych Fredry zawsze zgodna z prawdą, t. j. nigdy nie wpada w sprzeczność z istotnym charakterem osoby, uwydatnionym w samej akcji. Czasem natomiast, ale bardzo rzadko, zawiera w sobie charakterystyka bezpośrednia więcej rysów, niż się ich uwydatnia w komedii. Tak np. w *Jestem zabójcą* Dowmund charakteryzuje Kokoszkiewicza o wiele szczegółowiej, niż

jakim się w komedyi okazuje. Zresztą mniejsza o pana Kokoszkiewicza. Większa szkoda, że w *Wychowance* Paulina charakteryzuje pana Morderskiego o wiele pełniej i lepiej, niż cała komedya, pomimo że, jeśli kto, to właśnie Morderski należy do tych postaci, o których naprawdę nie wiadomo, czy oni są stworzeni dla komedyi, czy komedya dla nich.

Jest jeszcze jeden sposób charakterystyki bezpośredniej: autocharakterystyka. „Znudzony samym sobą,... przytłoczony długami i goniąc resztką pieniędzy, przekonany zresztą, że uczciwy zarobek z brzytwy więcej... wart, niż jałowe zaszczyty pióra, opuściłem Madryt; z lekkim węzełkiem na ramieniu przebiegałem filozoficznie obie Kastylie, Manszę, Estramadurę, Sierra-Morenę, Andaluzję, ugaszczany w jednym mieście, wtrącany do więzienia w drugim, a wszędzie wyższy ponad bieg wydarzeń; chwalony przez jednych, ganiony przez drugich, ciesząc się dobremu czasowi, znosząc z hartem zły, drwiąc sobie z głupoty, stawiając czoło złości, śmiejąc się z własnej nędzy i goląc podbródki całemu światu, wreszcie, jak pan mnie widzisz oto, ustalony w Sewilli i gotów nanowo służyć Waszej Ekscellencyi we wszystkim, co się jej spodoba rozkazać“ (1). W tych słowach Figaro świetnie charakteryzuje samego siebie. Otóż i Fredro posługiwał się niekiedy tym środkiem. Pan Benet np. chodzi sobie „zwolna po pokoju i, rozmawiając, klapką muchy bije“, a raczej nie rozmawiając, tylko mówiąc do siebie:

Beatus, qui tenet,

Powiedział pan Benet,

Pan Benet, mój antenat, arcymądra głowa;
Przewodnią też są moją święte jego słowa..
Kiedy ze wschodem słońca w tabakierkę puknę,
Tabaczkę całym nosem na dzień dobry smuknę,
Kiedy później, zdrów, wesół, wezmę się do pracy:
Najprzód kawkę z bułeczką gładko zmiotę z tacy,
Potem kwiaty powącham... papugę poskrobie,
Potem z klapką na muchy popoluję sobie,
Kiedy nareszcie, panie, po chwili spoczynku
Zjem obiadek i potem drzemnę przy kominku,
A cisza, cisza luba wkoło mnie osiedzie, —
Pytam się: czy nam kiedy w raju lepiej będzie?...

(1) *Cyrulik Sewilski* (akt 1, scena 2), przekład Boya. Wszystkie cytaty z Moliera — także w przekładzie Boya.

Cały ten monolog nie posuwa naprzód akcji (od niego się przecie komedia zaczyna), ani jej nawet nie wdraża: jest jedynie autocharakterystyką, niczem więcej. Autocharakterystyką są także te słowa Papkina:

Jestem Papkin — lew północy;
 Rotmistrz sławny i kawaler —
 (okazując gościem wstęgi orderowe)
 Tak, siak, tędy i owędy,
 Mądry w radzie, dzielny w boju,
 Dusza wojny, wróg pokoju.
 Znają Szwedy, Muzułmany,
 Sasy, Włochy i Hiszpany
 Artemizy ostrze sławne
 I niem władać ramię sprawne.

Tylko że tym razem charakterystyka jest już tylko formalnie bezpośrednią, w istocie zaś jest pośrednią: przecie Papkin, jak zwykle, tak i tutaj kłamie, przecie mu nie wierzymy, kiedy mówi, że jest „mądy w radzie, dzielny w boju“; natomiast poznajemy, że jest samochwałem, do czego się on naturalnie nie poczuwał, a przynajmniejby się nie przyznał.

Otóż charakterystyka pośrednia ma w komediach Fredry stanowczą, bezwarunkową przewagę nad bezpośrednią: ludzi poznajemy nie z gotowej charakterystyki, włożonej w usta czy to własne, czy cudze, ale nadewszystko — z akcji.

Jej charakter bywa różny. A więc raz będzie stanowiła odrębną całość, która się z akcją główną ściśle nie łączy, która nawet dla jej rozwoju jest zupełnie zbędna: tak jest np. w *Panu Geldhabie*, jak to już widzieliśmy w rozdziale o klasyfikacji komedij. Innym razem, jak w *Zemście*, w *Ślubach panińskich*, w *Dożywociu*, cała albo prawie cała akcja stanowi jedną spójną całość, czyli, innemi słowy, niema zupełnie albo prawie zupełnie scen, służących jedynie do charakterystyki. Dalej. Akcja, w której się uwytadnia charakter postaci, może mieć — w stosunku do tej postaci — charakter bierny albo czynny. W *Zrzędności i przekorze* akcję prowadzi Lubomir, obydwaj zaś zrzędni i przekorni bracia są tylko w nią wplątani: z ich strony jest to raczej reakcja, niż akcja, i w tej właśnie reakcji charakter ich występuje na jaw bardzo plastycznie, bez porównania plastyczniej, aniżeli tego, który akcję prowadzi. W komediach Moliera ta

metoda charakteryzowania przez reakcję panuje niemal wszechwładnie. W komedjach Fredry dzieli się swoim panowaniem z metodą charakteryzowania przez akcję: najświetniejszą jej ilustracją są takie postaci, jak Cześnik, Rejent, Łatka, Jenialkiewicz. Nie brak naturalnie scen, w których się charakter jednej postaci uwydatnia z niemniejszą plastyką w akcji, jak drugiej — w reakcji: wystarczy przypomnieć scenę listu w *Ślubach panińskich*, scenę listu i rozmowę Papkina z Rejentem w *Zemście* i t. d. I wreszcie. Na akcję, w której się uwydatnia charakter postaci, składają się wyłącznie, a przynajmniej głównie, jej słowa (w monologu, czy w dyalogu, to wszystko jedno) bez giestów lub z giestami, albo też — słowa i czyny. Monolog np. Geldhaba w scenie piątej aktu trzeciego („O, szczęśliwy Geldhabie, szczęśliwy człowieku!“) i Flory w scenie drugiej tegoż aktu („Ach, Jaśnie Oświeconą gdy wkrótce zostanę“) — to tylko słowa z giestami; monolog Geldhaba w scenie ósmej aktu pierwszego („Cóż teraz... o dla Boga! cóż czynić potrzeba?“) to już słowa i czyny. Największe tryumfy osiąga sztuka plastycznej charakterystyki Fredry w scenach, będących właśnie zespoleniem słów i czynów; już w *Damach i huzarach* takich scen pełno, a *Śluby panińskie*, *Zemsta*, *Dożywocie*, *Wielki człowiek do małych interesów* — to całe szeregi takich tryumfów.

Nie dosyć na tem. Czasem, a raczej bardzo często nie potrzebuje Fredro do charakterystyki człowieka całej sceny: z kilku słów od razu poznać, kto to taki. Już w *Panu Geldhabie* widać wyraźnie tę sztukę:

Geldhab. Luks, luks u mnie być musi, zbytek, przepych wszelki...

* A resztki wina scedzić do jednej butelki!

Czy potrzeba więcej słów do scharakteryzowania skąpstwa? Albo w *Nowym Don Kiszocie*: „Chodź ze mną... bierz broń i latarnię“, mówi Karol do Michała, a Michał na to:

* Ale zaraz, niech sobie z odwagi odpocznę!

Czy potrzeba więcej słów do scharakteryzowania tchórzostwa?

I takich przykładów pełno. Żeby nie być gołosłownym, przytaczamy ich kilka, ale już bez komentarzy, nie chcąc obrazić czytelnika, iż nie wie, o co chodzi.

Geldhab. Trzymam rządców, sekretarzy,
Rachmistrzów, budowniczych, mądrych gospodarzy:
* Mógłbym słowa nie mówić, tylko ręką kiwać.

Lisiewicz (*wchodząc i nie widząc Majora*).
Przyjechał, proszę wierzyć, rozkaz późno dany,
I ten Major przeklęty... (*postrzega Majora*)
* A !.. Major... kochany.

Radost. Przecie zimą czy latem, czy polem, czy lasem,
* Miło angielską miłą przejechać się czasem.

Kapka. Ale oda nie rosół, bajka nie pieczenia.

Baron. Wymawiam sobie z miejsca najpierwsze dwa pchnięcia.

Wtorkiewicz. Ja-bo strzelać się będę.

Baron. * Więc pierwsze dwa strzały.

Klara. Lecz com czytała, pamiętam dokładnie:
„Ze miłość gorsza nad wszelką przygodę,
„Ze, masz się kochać, wolisz skoczyć w wodę“.

Aniela. * Klaro! zmiłuj się, w wodę! — to za wiele!

Janusz. Ja mam rozum i wiem.... Szczypałbym się, gryzłbym się,
gryzłbym sobie palce ze złości... gdyby tak nie bolało.

Cześnik. Natożbym się, mocium panie,
Kawalerstwa dziś wyrzekał,
By kto... (*uderzając pięścią w stół!!*) * niech go piorun trzaśnie!
Długo będzie na to czekał.

Rejent. Mój sąsiedzie, luby, miły,
* Przestań też być... rozbójnikiem.

.
Na te ciężkie nasze czasy

* Boskim darem takie basy.

.
Za ten krzyżyk będą grosze,

* A Cześniczek z zółci pęknie.

.
Idź, serdenko, bo cię trzepnę!

.
Czapkę sprzedam, pas zastawię,

A Cześnika stąd wykurzę.

.
Ale Cześnik, gdy postrzeże,
Iż na dudka wystrychnięty,
Może... może... strach mnie bierze,
Apopleksyą będzie tknięty...

* Niech się dzieje wola nieba,
Z nią się zawsze zgadzać trzeba.

Papkin. Bój się Boga — idź do czarta!

Rafał. Śledzia lubię: pójść musiałem.

Łatka. Jak kark skręcisz, dam gromnice...

* Lub gromnicy obietnicę.

.....
Masz na piwo. (*chowając*) * Dam ci potem.

Kasztelanowa. Ale waćpanna mogłaś jechać i w pojeździe pana Tułskiego.

Panna Figaszewska. Za ciasny.

Kasztelanowa. Za ciasny?

Panna Figaszewska. Ale na dwie osób bardzo wygodny.

Alfred. Wielkie szczęście.

Panna Figaszewska. * Kazałam zapiąć firanki.

Czy te wszystkie przykłady nie mogą służyć za doskonały dowód prawdziwości słynnej teorii „jedyne go właściwego wyrazu“, której rzecznikiem był przed Flaubertem już La Bruyère, teorii, że z pośród różnych sposobów wyrażenia myśli pisarza naprawdę dobrym może być tylko jeden?

Komedyopisarze polscy przed Fredrą nie poprzestawali, rozumie się, na charakterystyce bezpośredniej, posługiwali się i pośrednią: cóż z tego, kiedy ani tak, ani tak nie umieli tworzyć żywych ludzi! Krasicki w satyrach zdobył się na kilka doskonałych portretów: w komediach ani jednej żywej postaci ze świecą nie znajdzie; jego *Pieniacz* np. jest pieniaczem w swojej sądowniczej terminologii, ale nie w charakterze i nie w akcji. O Bohomolcu niema co i mówić; jego Staruszkiewicz to nie żywy głupiec, to tylko uosobiona głupota. Ludzie Zabłockiego — głównie dzięki dosadności swego stylu — mają już nierównie więcej pozorów żywych ludzi; ale naprawdę żywym człowiekiem jest jeden tylko Fircyk, bo nawet Marek Guronos jest raczej uosobioną kłótnością, aniżeli kłótnikiem; a zresztą i Fircyka stworzył przecie nie polski, tylko francuski komedyopisarz. Pan starosta Gadulski Niemcewicza — tak, to już człowiek żywy, ale bo też, jak świadczy Stanisław Potocki (1), jest to „wierny wizerunek niektórych żyjących przeciwników konstytucji 3 maja“, czy nie Suchorzewskiego, który z taką wściekłością napadł na

Niemcewicza na najbliższym posiedzeniu sejmowem? Ale poza panem Starostą i (żeby nie rozłączać niedobranego zresztą małżeństwa) poza jego sentymentalną żoną czy są w komedych Niemcewicza żywi ludzie? Nie, w komedyi polskiej znajdziemy ich dopiero — u Fredry.

(1) *Podróż do Ciemnogradu* II, 173.

ROZDZIAŁ ÓSMY

Komizm

Wyjaśniać, dlaczego się ludzie śmieją, czytając lub widząc na scenie komedię, to przekracza zakres obowiązków krytyki literackiej, która, mając prawo oprzeć się na gotowych wynikach badań estetyczno-psychologicznych, winna jedynie odpowiedzieć na pytanie: z czego się ludzie śmieją? Bieda tylko, że w poglądach nie tylko na istotę, ale i na rodzaje komizmu, niema do dziś dnia zgody pomiędzy estetykami. Trudno; skoro się nie jest samemu estetykiem, trzeba sobie wybrać za przewodnika tego z pośród uczonych, do którego się ma z tych czy innych względów największe zaufanie, i trzymać się go mniej lub więcej wiernie. Otóż tym przewodnikiem będzie tutaj nie modny dzisiaj Bergson, którego świetna, błyskotliwa książka o *Śmiechu*, choć rzuca niemało światła na istotę komizmu i bardzo pobudza do myślenia o nim, nie posiada jednak charakteru ściśle naukowego, tylko zmarły w roku wybuchu wielkiej wojny profesor uniwersytetu, zrazu we Wrocławiu, później w Monachium, Teodor Lipps, który w znakomitem dziele *Komika i humor* (1), przejąwszy zasadnicze pojęcie komizmu od swego mistrza Kanta (*plötzliche Wandlung einer Erwartung in Nichts*), rozwinął je samodzielnie i szczegółowo, a wszystkie inne poglądy na istotę, źródła psychologiczne, objawy i rodzaje komizmu zbił z tą samą

(1) *Komik und Humor, eine psychologisch - aesthetische Untersuchung*, 1898.

właściwą sobie, radykalną, druzgocącą, nieubłaganą logiką, która cechuje całą wogóle jego filozofię, zarówno psychologię i teorię poznania, jak estetykę i etykę.

Otóż Lipps rozróżnia trzy główne rodzaje komizmu: podmiotowy, przedmiotowy i naiwny. Komizm podmiotowy to komizm świadomy, umyślny, to komiczne słowa albo komiczne czyny, innemi słowy dowcipy, mówione albo wykonywane zawsze z wiedzą mówiącego albo czyniącego, ale nie zawsze w myśli rozśmieszenia kogoś, bo czasem z zamiarem dokuczenia albo odcięcia się komuś, pochwalenia się przed kimś, ośmieszenia kogoś i t. d. Komizm przedmiotowy to komizm nieświadomy, nieumyślny, to słowa albo czyny, które nas śmieszą bez żadnej intencji, a czasem wbrew intencji, mówiącego lub czyniącego: śmiejemy się np. często z człowieka pijanego albo, dajmy na to, zarozumiałego, albo jeszcze z jakiegoś przypadku, z tego np., że się ktoś przewrócił, pomimo że taki przypadek może swoją ofiarę nie do śmiechu, tylko do ostatniej pasyi pobudzić; jeżeli się kto jednak przewróci naumyślnie, jedynie w tym celu, żeby nas rozśmieszyć, będzie to już naturalnie komizm podmiotowy, będzie to już figiel, a nie śmieszny przypadek (chyba, że się kto przewróci, choć naumyślnie, ale niezgrabnie, — wtedy będzie to komizm przedmiotowy, wtedy będziemy się śmieli nie z figla, tylko z niezgrabności figlującego). Podobnie, jeśli śmiejemy się z cudzoziemca, mówiącego źle po polsku, będzie to komizm przedmiotowy; ale, jeśli ktoś naśladuje świadomie złą wymowę cudzoziemca, będzie to już komizm podmiotowy, już rodzaj dowcipu. Komizm naiwny wreszcie to według Lippsa komizm przedmiotowo-podmiotowy, mianowicie komizm ludzi prostych, a nadewszystko dzieci: mówiąc coś albo czyniąc, co nas śmieszy, dzieci mówią to albo czynią nie tylko zupełnie poważnie, ale także — ze swego stanowiska — zupełnie logicznie; nie dosyć na tem: my sami musimy im tę ich powagę i tę ich logikę przyznać i uznać, ale jednocześnie — ze swojego stanowiska — poczytujemy to, co mówią albo czynią, za niepoważne i nielogiczne; otóż, mówi Lipps, „naiwnym jest komizm dopóty, dopóki oba stanowiska, naiwne i nasze, są w naszej duszy równorzędne; przedmiotowym stanie się dopiero z chwilą, kiedy nasze własne stanowisko osiągnie w naszej duszy stanowczą

i bezwarunkową przewagę" (1). Ten komizm naiwny ma to do siebie, że nie tylko bawi, ale czasem i wzrusza; co więcej: komizm naiwny ma w sobie nie tylko pierwiastek wdzięku, ale czasem i wzniosłości, a przynajmniej może o miedzę z wzniosłością graniczyć. W komedyi ten rodzaj komizmu jest zjawiskiem rzadkiem. Nie znała go komedya w epoce klasycyzmu francuskiego, i nie dziw: przecie ta epoka nie odczuwała wdzięku naturalności, a cóż dopiero jej pierwiastku wzniosłego! Ale w komedjach Szekspira nie brak komizmu naiwnego, np. w *Śnie nocy letniej*, w owym przedstawieniu, które na cześć Tezeusza i Hipolity wyprawiają prostacy. W komedyi klasycznej stanowczą przewagę ma komizm przedmiotowy, nieświadomy; on to króluje w komedjach Moliera, którego każda postać komiczna mogłaby o sobie powtórzyć słowa Alcesta:

Do kroćset bomb! panowie, nie wiedziałem o tem,
Że jestem tak pocieszny.

U Szekspira natomiast na samo nieraz czoło komizmu wysuwa się komizm podmiotowy: największą siłę komiczną posiadają nie

(1) Tutaj niech wolno będzie uczynić jedno uzupełnienie. Ze swego stanowiska poważnie i logicznie, z naszego niepoważnie i nielogicznie, mogą mówić i czynić nie tylko naiwne dzieci, ale i ludzie starsi, i to grzeszący nie naiwnością, tylko, dajmy na to, skąpstwem, tchórzostwem i t. d. to jednak nie wywoła wrażenia komizmu przedmiotowo-podmiotowego, ponieważ nasze stanowisko osiąga w naszej duszy odrazu stanowczą i bezwarunkową przewagę, co się tłumaczy różnicą naszego stanowiska uczuciowego względem takich ludzi a względem dzieci (tu sympatya — tam antypatya!). Tego nie wzięli pod uwagę liczni krytycy Lippsa, którzy często usiłowali pięknem za nadobne odpłacić mu się za jego bezwzględną, niemiłosierną logikę w zbijaniu różnych nielogicznych pomysłów, i korzystali z tego, że Lipps czasem nie domawiał swych myśli, zarówno w wykładach uniwersyteckich, jak w książkach. Otóż w wyjaśnianiu istoty komizmu naiwnego Lipps istotnie swej myśli nie domówił, nie przewidując widocznie zarzutu, który mu uczyniono, że komizm naiwny nie jest odrębnym rodzajem komizmu. W istocie jest odrębnym rodzajem; co powyżej można dodać, że komizm naiwny nie wypełnia całości komizmu przedmiotowo-podmiotowego. Dajmy na to, że jakiś znakomity, obdarzony wybitną indywidualnością artysta, grając rolę Harpagona czy Jourdaina, nie poprzestaje na reprodukowaniu komizmu, włożonego w tę postać przez Moliera, i że jeszcze ten komizm indywidualnie, a dowcipnie zabarwia; czy mu się to chwali, czy nie, to inna sprawa: dosyć, że w takim razie wrażenia komizmu przedmiotowego i podmiotowego mogą się złąć w jedno wrażenie.

tyle śmieszne sytuacje i śmieszności ludzi, ile ich dowcipy, karambule, cięte odpowiedzi i t. d. Nie tak ogromną, jak u Szekspira, ale w każdym razie bardzo ważną rolę odgrywa komizm podmiotowy w komediach Beaumarchaisgo (którym też do dziś dnia zarzucają niektórzy krytycy francuscy, że mają więcej dowcipu, niż wesołości, i to dowcipu, właściwego raczej dziennikarstwu, niż poezji dramatycznej).

W komedii polskiej przed Fredrą komizm podmiotowy odgrywa rolę bardzo niewielką, co się tłumaczy zarówno wpływem Moliera i jego uczniów, jak tendencją naszych komedyopisarzy, którzy pragnęli przecie nadewszystko ośmieszyć ludzi pospolitych, nieintelligentnych, a więc do dowcipu niezdolnych. Jeżeli kto był dowcipny, to nie głupi bohater komedii, tylko mądry służący albo sprytna służąca. Zresztą i dowcipy służących to dowcipy nie słowne, tylko czynne, to „żarty... abo kunsztowne posługi“, jakby powiedział Górnicki, a jak my mówimy, figle albo psoty. Dowcipy słowne należą w naszej dawnej komedii do rzadkości, a dotego są tak ciężkie, tak mało dowcipne, że się przypomina przysłowie: „Ruszył conceptem, jak martwe ciele ogonem“. W komedii Kossakowskiego *Warszawianin w domu Wilelmini*, kiedy mu Magdalena mówi, że to „dziś wilia z postem“, zdobywa się na taki dowcip: „Co Wilia? Ja znam rzekę Wilią, co pod Wilnem płynie, i dlatego, że się tak rzeka nazywa, mam jeść z postem?“ Nawet Krasicki, chociaż sam tak dowcipny, nie umiał stworzyć żadnej dowcipnej postaci; co najwyżej niektóre jego osoby umieją się dowcipnie odciąć albo powiedzieć coś złośliwego. Zresztą takie i to dowcipy: w *Łgarzu* Filutowicz na pytanie Erasta: „Co to waść pod nosem szepczesz?“ odpowiada: „Ja te wsie rachuję, co mamy na Ukrainie“ (których naturalnie nie mamy); we *Francie* Dziadusiewicz nie pozwala Powolskiemu dokończyć zdania: „Natura, rodzicielka nasza, dlatego nam dała dwoje uszu...“, i uzupełnia je sam: „Żeby ich niepotrzebnymi dygresyami nie fatygować“ i t. p. Co zaś do figlów, to chociaż ze względu na tych, co je płątają, należą one do komizmu podmiotowego, jednak śmiech wzbudzają po większej części nie ci, którzy je płątają, tylko ci, którym je oni

płatają, mamy tu więc do czynienia z komicznymi sytuacjami, wytworzonymi przez figle, to znaczy z komizmem przedmiotowym, nie podmiotowym: zbyt mało dowcipni są autorowie figlów, żeby się uwaga mogła skupić na nich, na autorach.

Naprawdę dowcipnych ludzi umiał tworzyć dopiero Fredro, to też on dopiero, prawdę powiedziawszy, wprowadził do naszej komedii komizm podmiotowy.

Kiedy w *Dyliżansie* Filonek zamienia doktorowi Fulgencyuszowi jego paszport i perukę na paszport i perukę Orgona, wówczas bawi nas jeszcze nie tyle figiel Filonka, ile zabawna sytuacja, w jakiej się znalazł wskutek tego figla Fulgencyusz; podobnież w komedii *Nikt mnie nie zna* śmiejemy się nie z figla Czesława, tylko z tej sytuacji, jaką on wytworzył. Ale już w *Panu Benecie* śmiech budzi nie tylko to, że się Zdzisław dał Pułkownikowi złapać, ale i to, że i jak Pułkownik udaje męża Pauliny; to samo w *Pierwszej lepszej*: śmiejemy się porówno ze śmiesznej sytuacji, w jakiej się znalazł Alfred, jak z samego figla Julii, udającej zgrabnie i dowcipnie pannę Martę.

Lecz nie tylko w takich figlach konwencyonalnych objawia się komizm podmiotowy w komediach Fredry. Doręba w *Gwaltu co się dzieje* nie przebiera się za nikogo i nikogo nie udaje: on udaje tylko, że pała gorącą miłością naprzód ku Urszuli, a potem ku Barbarze, i to jego udawanie jest nie mniej komiczne, jak to, że mu stare baby uwierzyły. Ale bo też Doręba należy już niewątpliwie do szeregu postaci dowcipnych, przyczem dowcip jego objawia się już nie tylko w samym pomysle figla (t. j. udawania miłości), ale i w jego słownym wykonaniu: „Chciałem cię zapomnieć, ale daremnie — zawsze stała przed myślą natężoną; widziałem cię na niebie — gdy spojrzałem w górę; w powietrzu — gdy przed siebie; gdy na dół — w piasku; gdy piłem — na dnie szklanki“. Dowcip polega tutaj na drwinach, niezbyt zresztą subtelnych, osiagających swój cel jedynie dzięki niezmiernie małemu poziomowi inteligencji pani Urszuli. Do tego samego rodzaju, do humoru ironicznego, drwiącego, należy dowcip Edmunda z *Ciotuni*, kiedy drwi sobie nie-miłosiernie z panny Małgorzaty:

Jak się ten lak leje,

Tak pod twojem wejrzeniem krocie serc topnieje;

Jak się tu pod pieczęcią wyciskają herby,
Tak w sercu fizys twoja wiecznie tłoczy szczyrby.

(z udaną namiętnością).

Uchodź, nieszczęsna!

(Małgorzata zrywa się przestraszona).

Uchodź! (cofa się przed nim)

Sam nie wiem, co zrobię!

Te oczki, jak opale — ten nosek różowy —

Rumieniec jak wypiekły — ząbek bukszpanowy —

(mocniejszym jeszcze głosem. — Małgorzata cofa się za stół).

Uchodź! — już namiętności rozpuściłem wodze!

Śmiesz nas tutaj panna Małgorzata: ale jednocześnie bawi nas Edmund, — bawi nas tem, że widzimy, jak się on sam panną Małgorzatą bawi.

Lecz najświetniejszymi przykładami komizmu podmiotowego w komediach Fredry są: Ludmir z *Pana Jowialskiego* i Gustaw ze *Ślubów panieńskich*; obydwaj mają zupełną świadomość swej ogromnej wyższości intelektualnej nad całym otoczeniem, i ta właśnie świadomość wspólnie z przyrodzoną wesołością, żywym temperamentem i intelligencją jest źródłem ich humoru, który się objawia zarówno w ich czynach (figlach), jak w słowach. Co nas w drugim akcie *Pana Jowialskiego* głównie bawi? nie figiel Janusza i pana Jowialskiego, którzy sobie urządzili przedstawienie, tylko figiel Ludmira, udającego, że się dał złapać i żartującego sobie ze wszystkich, czego się oni nawet nie domyślają. A oprócz tego figla bawi nas jeszcze dowcipna ironia Ludmira względem tych, co myślą, że się dał złapać, jego nagła zmiana tonu — z chłopskiego na królewski, a potem jeszcze to, że zasypuje Jowialskiego — ku jego zdumieniu — przysłowiami. A w *Ślubach panieńskich* — scena pisania listu! Tryska z niej nie tylko komizm przedmiotowy sytuacji, ale także komizm podmiotowy: śmiejemy się, a raczej uśmiechamy (a może i wzruszamy) na widok biednej Anieli, bawimy się na widok Gustawa, że tak pewną ręką przebiera po klawiszach serca Anieli. Dla ścisłości dodajmy, że poprzednikiem Gustawa i Ludmira, jako przedstawicieli komizmu podmiotowego, jest w komedii polskiej Fircyk Zabłockiego, i on bowiem ma zupełną świadomość swojej wyższości nad otoczeniem; i ta właśnie świadomość jest źródłem jego humoru.

Czy i starego Jowialskiego należy zaliczyć do przedstawicieli komizmu podmiotowego? Po części — zapewne: przecie jego humor płynie w znacznej mierze także z poczucia pewnej wyższości nad otaczającym go światem, na którym, myśli sobie, poto się dzieją rozmaite rzeczy, żeby się on mógł nimi bawić i stosować do nich swoje bajki i przysłowia. Jakoż w ich stosowaniu nie można mu czasem odmówić dowcipu: z tem wszystkim nie jego dowcip, tylko nadewszystko jego osoba pobudza nas do śmiechu.

Z postaci kobiecych, prócz Julii z *Pierwszej lepszej*, dowcipną jest potrosze Matylda, synowica *Wielkiego człowieka do małych interesów*, a już bezwarunkowo — Klara ze *Ślubów panińskich*, kiedy się odcina Gustawowi i docina Albinowi; ma ona, jak to mówią, języczek, chociaż ostatecznie zapomina go w swoich usteczkach. Wyraził się o niej Tarnowski, że „jest z famillii wielkiej Beatrice“ z *Wiele hałasu o nic* Szekspira, i że „jej wojna na dowcip z Gustawem przypomina wojnę tamtej z Benedyktem“. Prawda, tylko niechaj wolno będzie dodać, że Beatrice jest jednak nierównie dowcipniejsza i jeszcze rezolutniejsza od Klary i że ma język daleko od niej ostrzejszy; czy ma tyle wdzięku, co Klara, o tem wolno wątpić, Polakowi przy najmniej. I wogóle próżno byłoby przeczyć, że się różnorodnością zarówno, jak siłą dowcipu, nie może Fredro równać z Szekspirem; ale pod jednym względem ma nad nim stanowczą wyższość. Dowcipy w ustach bohaterów szekspirowskich brzmią często nienaturalnie, a to z powodu, że wcale nie zawsze są dostosowane do poziomu ich umysłowości, że go znacznie przewyższają; w ustach takiego Hamleta nie razi naturalnie choćby najsubtelniejszy dowcip, ale czy to naturalne, że się np. subtelną grą słów albo kalamburami wybitnie literackimi posługują nawet ludzie prości, z motłochu? Ludzie Fredry są mniej dowcipni, ale też ich dowcip nigdy nie przekracza ich intelligencji: to dowcip nie tylko Fredry, ale także ich samych.

Lecz nie w komizmie podmiotowym, tylko przedmiotowym zajaśniał w całej pełni talent komiczny Fredry. Tylko niektórzy ludzie w jego komedjach są dowcipni, ale śmieszni są

prawie wszyscy; podobnież tylko niektóre figle są dowcipne, ale wszystkie wytworzone przez nie sytuacje są śmieszne.

W tworzeniu sytuacji komicznych Fredro chodził utartymi szlakami, ale nie wszystkimi jednakowo często ani z jednakowym upodobaniem. Komizm sytuacji Moliera i jego uczniów często bywa jeszcze, jak wiadomo, bardzo pospolity, płynie już to z niezgrabności, np. przewracania się, już to z okładania kijem i dzikich wrzasków okładanego, już to z choroby żołądka, z zataczania się pijaka i t. d. Takiego rodzaju komizmu jest nie mało w *Nowym Don Kiszocie*: burmistrz zawadza nogą o tapczan, na którym śpi Michał, i przewraca się, zrywa się Michał, Michała chwytą Małgorzata; „burmistrz, bojąc się, aby do światła go nie zobaczyli, na rękach się czołgając, umyka przed Michałem, ale tyłem wsuwa się pod nogi Małgorzaty, ta mu na krzyże upada i chwytą go za szyję, on się zrywa i tak z nią wiszącą chce uciekać“, i t. d. (1). W innych wszakże komediach takich sytuacji jest bardzo niewiele: w *Ślubach panińskich* Gustaw „wytrąca tabakierkę z rąk Radosta, a wybiegając wywraca krzesło“; w *Zemście* „Papkin nachyla się przez Cześnika, chcąc zmaczać pióro, ten go odręca...; Papkin odręcony odchodzi, przystępując z tyłu do stolika, stąpa na nogę Dyndalskiemu“; w *Dożywociu* Leon „lewy łokieć opiera o prawe ramię Łatki, który pod tym ciężarem i za każdym poruszeniem raz w tył, raz wprzód wystawia prawą nogę“. Wszystkie te sytuacje są może pospolite, ale jak się już bardzo oddaliły, od rubaszości dawnej komedyi! W *Przyjaciółtach* sytuacja, wytworzona przez łakomstwo Smakosza, zjadającego kaszkę, nie ma nic a nic wspólnego z komizmem burleskowym. A w *Dożywociu* scena trzecia aktu pierwszego, w której budzą się niecałkiem jeszcze trzeźwi bracia Lagenowie, nie obraziłaby chyba „dobrego smaku“ krytyków i recenzentów warszawskich; jedna to z najkomiczniejszych scen w całym teatrze Fredry, świadcząca wymownie, że prawdziwy talent komiczny i z pospolitej sytuacji umie wydobyć komizm bardzo niepospolity.

(1) Komizm tej sytuacji wyraźnie przypomina swoją pospolitością komizm sytuacji rozdziału XVI *Don Kiszota* Cervantesa, rozdziału, w którym pociemku mulnik wali Sansza, Sanszo młóci Maritornę, Maritorna pierze Sansza, a gospodarz łupi Maritornę.

Daleko jednak chętniej posługiwał się Fredro tak częstemi w dawnej komedyi sytuacyami, któreby można nazwać sztucznemi; do nich to właśnie należą sytuacje, wytworzone przez różne figle. Nie gardził Fredro, jak widzieliśmy, nawet starymi przebierankami, a jak znakomite efekty komiczne umiał krzesać z tego konwencyonalnego środka, tego — prócz *Pierwszej lepszej* i komedyi *Lita et Compagnie* (w której się dwaj podporucznicy ułanów przebierają za damy) — dowodzi przedewszystkiem komedya *Nikt mnie nie zna*: komizm sytuacyjny, wytworzony przez przebranie się Marka Zięby i Kaspra, potęguje się tutaj niepomrotnie przez kontrfigiel Czesława, który się przebiera za Marka, zrazu tylko ku jego zdziwieniu, a potem oburzeniu i rozpacz, — na widok, że się przybłęda jakiś w jego własnym domu, jak szara gęś, rządzi. Inny figiel, którym się Fredro lubi posługiwać dla wytworzenia komicznej sytuacji, to nastraszanie jednej osoby przez drugą. Z tego to źródła płynie lwia część komizmu komedyi *Jestem zabójcą*, w której się Filipowi i Zuzi udało nastraszyć Kokoszkiewicza, że naprawdę zabił człowieka. A nie tylko w farsach, ale i w „wyższych komedjach“ posługuje się Fredro tym pomysłem: w *Dożywociu* np. Łatka straszy się boi, że Leon spełni groźbę i że będzie „puf“; w *Ślubach panieńskich* Klara daje się Gustawowi nastraszyć, że ją Radosć poślubi. Taki sam figiel wytwarza komiczną sytuację w *Gwattu co się dzieje*, w scenie, w której się ukazuje Bekiesz i zwiastuje napad Tatarów — ku ogólnemu przerażeniu kobiet. Inny znowu pospolity figiel, pociągający za sobą komiczne sytuacje, to wprowadzanie w błąd jednej osoby przez drugą za pomocą kłamstwa lub udawania czegoś, ale bez nastraszania: w *Cudzoziemczyźnie* np. nie byłoby jednej z najkomiczniejszych scen, w której Radosć bada Zdzisława, „czy był, czy nie był w Rzymie“, gdyby go Zdzisław nie był okłamał, że bywał zagranicą; w *Damach i huzarach* nie byłoby komicznej sceny dzieciętej aktu drugiego, w której Major zaczyna już wpadać w siłą, gdyby Zofia nie udawała, że ma ochotę oddać mu rękę; w *Gwattu co się dzieje* do najkomiczniejszych scen należą te, w których się Urszula i Barbara dają złapać Dorębie, udającego miłość; w *Ślubach panieńskich* nie byłoby sceny pisania listu, gdyby Gustaw nie wprowadził w błąd Anieli, że kocha jakąś inną Anielę. W *Panu Jowialskim* figiel Ludmira, udającego, że

się dał złapać Januszowi, że jest naprawdę chłopem, wytwarza cały szereg komicznych sytuacji.

Nie brak dalej w komediach Fredry sytuacji komicznych mimowolnych, płynących z różnych nieporozumień (nie zawsze prawdopodobnych) albo z tego np., że się ludzie wzajemnie nie widzą (w co także nie zawsze łatwo uwierzyć). W *Dwóch bliźnach* komizm sytuacyjny sceny drugiej, trzeciej, czwartej, piątej i szóstej płynie stąd, że Kasztelanowa i pani Malska biorą Barskiego za Tulskiego; w scenie ósmej ukazuje się prawdziwy Tulski... W *Przyjaciółtach* źródłem kilku komicznych sytuacji jest nieporozumienie, płynące z ofiarowanego Zdzisławowi przez pannę Bobiné podwójnego portretu na kości: z jednej strony portret Zofii, z drugiej panny Bobiné; Zdzisław całuje portret Zofii, panna Bobiné myśli, że to jej i t. d. W *Liście* Zdzisław całuje po nocy Radostą, myśląc, że to Zofia. W *Panu Geldhabie* scena, w której się kłaniają Flora i Geldhab — Flora w słodkim złudzeniu, że już jest księżną i że „podług rangi każdemu wymierza ukłony“, a Geldhab, czytając list od księcia, — ta scena byłaby nierównie mniej komiczna, niż jest, gdyby nie to, że się Flora i Geldhab wzajem nie spostrzegają (1). W *Damach i huzarach* komizm sceny czwartej aktu trzeciego płynie głównie z nieporozumienia: Grzegorz myśli, że Rotmistrz myśli o Fruzi, a Rotmistrz myśli, że Grzegorz myśli o Anieli. Nierównie jednak obfitszem źródłem komizmu sytuacyjnego jest nieporozumienie jednostronne, nie obustronne. W *Mężu i żonie* (w scenie szóstej aktu czwartego) Wacław chęłpi się wiernością swej żony przed Alfredem, nie wiedząc, że rozmawia z jej uwodzicielem. W *Damach i huzarach* (w scenie osiemnastej aktu trzeciego) Rembo opowiada Majorowi, że się Grzegorz zakochał we Fruzi i dodaje: „W takim wieku... to proszę pana Majora, trzeba być głupim“, „na starość żenić się... to proszę pana Majora, trzeba być szalonym“, — nie wiedząc, że i Major chciał być równie szalonym. W mowie potocznej takie sytuacje nazywają się „głupiejmi“.

Są dalej sytuacje, których komizm wytwarzają różne przypadki. W *Ostatniej woli* przypadkowe znalezienie testamentu po-

(1) Sytuacja to wyrażnie wzorowana na Molierze, ob. Kielski, *O wpływie Moliera*, 270.

ciąga za sobą cały szereg sytuacji komicznych. W *Mężu i żonie* nie byłoby sytuacji najkomiczniejszej ze wszystkich, w jakie ta komedia obfituje, gdyby przypadek nie zrządził, że Elwirze w obecności męża wypadły z szala całe pakiety listów miłosnych. A w *Wielkim człowieku do małych interesów* czyby sytuacja Dolskiego była tak komiczna, gdyby nie rozdarcie szlafroka i wylanie atramentu?

Nierównie jednak więcej jest sytuacji komicznych, już nie tak zupełnie przypadkowych, ale w każdym razie wytworzonych przez okoliczności zewnętrzne, nieprzewidziane i niespodziewane. W *Damach i huzarach* do huzarów przyjeżdżają damy, przez co się nie tylko dom, ale i rozum huzarów do góry nogami przewraca. W *Mężu i żonie* Elwira romansuje sobie w najlepsze z Alfredem, kiedy wbiega Justysia z wiadomością: „Pan, pan dla Boga, pan hrabia już idzie“; Wacław całuje Justysię — wchodzi Elwira: „głupia“ sytuacja! W *Ożenić się nie mogę* dyabli przynoszą Julię — ku przerażeniu jej ojca, pana Gdańskiego, który się nie przyznał swej drugiej żonie, że ma córkę z pierwszego małżeństwa. W *Nikt mnie nie zna* zjawia się ni stąd ni zowąd — ku przerażeniu Kaspra, przebranego za Rembosza — Major, poszukujący właśnie owego Rembosza, który, jak się okazuje, jest szulerem i łotrem. W *Dożywociu* komizm sceny, w której Łatka odprzedaje Twardoszowi dożywocie, potęguje się jeszcze przez wejście służącego z lekarstwami dla Leona, co ku rozpaczowi Łatki unicestwia odprzedaż dożywocia; i raz jeszcze nie dochodzi ta odprzedaż do skutku — dzięki niespodzewanemu przybyciu Michała i Rafała, którzy mają coś na pieńku z Leonem.

Lecz komizm sytuacyjny w komediach Fredry płynie nie tylko z treści tej lub owej sytuacji, ale także z kombinowania kilku sytuacji. Mamy tu nadewszystko na myśli powtarzanie się podobnych sytuacji, którem się tak często posługiwał Molière. Posługiwał się tym środkiem i Fredro, chociaż nigdy w tak szerokiej mierze, jak Molière: wśród komedij Fredry niema ani jednej, któraby niemal całkowicie wypełniała jedna tylko powtarzająca się zasadnicza sytuacja, jak to jest np. w *Jerzym Dan-dinie*. W komediach Fredry powtarzają się jedynie drobne poszczególne sceny, oczywiście nie całkiem dosłownie. A więc np. w *Damach i huzarach* w scenie czwartej aktu drugiego, wbiega

Fruzia i, dygając przed Majorem, mówi: „Moja pani prosi pana, abyś pan kazał, aby konie w stajni nie hałasowały; bardzo tupają i kichają, a to szkodzi nerwom mojej pani“; odchodzi, następuje milczenie. Po chwili wbiega Józia i, dygając przed Majorem: „Moja pani prosi, abyś pan kazał powynosić z domu wszystkie armaty, fuzye i pałasze, bo się lęka nowego przypadku i spać nie może“; odchodzi, chwila milczenia. Niebawem wbiega Zuzia (już w jednakowych zakończeniach imion trzech służących tkwi komizm powtarzania się) i, dygając przed Majorem: „Moja pani prosi, abyś pan kazał zakadzić pod oknami, bo proch bardzo śmierdzi, z czego dreszcz się powiększa“; odchodzi, znowu milczenie. W akcie trzecim tejże komedyi Major występuje z pretensjami do Kapelana: „Coś to Waćpan przed kobietami na mnie nagadał?“ Kapelan nie wie, o co chodzi: „Co się dzieje, co się dzieje!“ Wchodzi pani Orgonowa i dalejże na Kapelana: „Nie kładź palca między drzwi, palca nie przyskrzynią“. Zaledwie Kapelan ochłonął i zdążył zawołać: „Co się dzieje!“, ukazując się panna Aniela z jakąś tajemniczą perorą, po pannie Anieli — pani Dyndalska, i znowu perora. Przychodzi rotmistrz i oznajmia, że się chce żenić; przychodzi Grzegorz: i on chce się żenić. Kapelan już nie wie, kto zwaryował, on, czy świat. Najwięcej jednak komizmu z powtarzania się sytuacji wykresał Fredro w akcie czwartym *Wielkiego człowieka do małych interesów*. Dolski musi się na gwałt golić i ubierać, bo za chwilę przyjdzie Aniela i Matylda, a tu włazi najpierw rządca Telembecki z papierami „do przejrzenia, zrachowania i podpisania“, potem tapicer; potem służący Marcin, meldując, że „pan Henryk czeka w karecie na dole“, potem przyjaciel Alfred, który zaczyna bębnić na fortepianie i drzeć się na całe gardło; wreszcie wtacza się pan Antoni ze swoim „bagatela, proszę siedzieć“: ta sama sytuacja w kilku odmianach. Wogóle cały ten czwarty akt *Wielkiego człowieka do małych interesów* jest szczytem komizmu sytuacyjnego Fredry, najwymowniejszym dowodem, że i w tej dziedzinie talent jego umiał tworzyć rzeczy bardzo znakomite.

Nie byłyby one jednak nigdy tak znakomite, gdyby się z komizmem sytuacyjnym nie łączył komizm charakterów: czy np. sytuacje w komedii *Nikt mnie nie zna* byłyby tak zabawne, gdyby nie wielka głupota Marka i jeszcze większa — Kaspra? a wspomniane sytuacje w *Wielkim człowieku do małych intere-*

sów czy budziłyby takie wybuchy śmiechu, gdyby nie komizm samych postaci: Telembeckiego, Marcina, Alfreda, pana Antoniego, a przede wszystkim — Dolskiego? Scena pisania listu przez starego sługę pod dyktandem pana nie ma sama przez się nic a nic śmiesznego: ale staje się ogromnie śmieszna, gdy list pisze Dyndalski, a dyktuje go Cześnik. Otóż komizm charakterów — to dopiero dziedzina, w której talent Fredry odnosi największe tryumfy. W komizmie czysto sytuacyjnym nikt go z komedypisarzów polskich do dziś dnia nie prześcignął, ale przewyższył go niejeden z komedypisarzów francuskich, Beaumarchais czy Labiche: lecz w zakresie komizmu charakterów nie boi się z pewnością Fredro porównania z żadnym komedypisarzem całego świata.

Czasami, ale rzadko, nierównie rzadziej, niż u Moliera, komizm postaci Fredry płynie jeszcze nie z ich charakterów, tylko z tej lub owej właściwości zewnętrznej, z tej lub owej cechy przypadkowej. W *Dyliżansie* np. jest komizm powierzchowności i ubrania: doktor Fulgencjusz ukazuje się „w peruce wypudrowanej, z lokami i harbejtlem; brwi czarne, otyły, wzrok bardzo krótki, przez dużą pojedynczą lornetkę często patrzy, w krótkich spodniach i kamaszach, kaszkiecik podróżny na głowie, pod pachą parasol, długi cybuch z fajką i małe zawiniątko“; pani Rozaura także budzi śmiech samem ukazaniem się swoim: „koszyk w ręku, kot i torba, z której ogromne druty wystają“. W *Pierwszej lepszej* panna Marta nosi „okulary zielone, jakich się od kurzu używa, plaster na brodzie, kapelusz, kwef i t. d., dziwacznie ubrana“. W *Damach i huzarach* trzy siostry Majora są „jedna starsza i grubsza od drugiej“; pani Dyndalska wchodzi „z dwoma pieskami na rękę, za nią Józia, kosz ze szczeniętami i kilka pudełek“; wchodzi Anieli, „za nią Zuzia z dwiema klatkami, w jednej sroka, w drugiej wiewiórka, i z różnymi gratami“; pani Orgonowa przywozi z sobą kota, Zofia — kanarka.

Nie gardził dalej Fredro komizmem, płynącym ze swoistej tak lub owak ułomnej, wymowy. Panna Marta z *Pierwszej lepszej* mówi śpiewnym litewskim akcentem, Wencel z *Co tu kłopotu* zarywa z niemiecka, pan Kropaczek z komedii *Z Przemysła do Przeszowy* — z czeska: taki komizm znał już Bohomolec, znały go i nasze stare intermedya komiczne. Jakać nie jaka się żadna postać Fredry (tym tanim komizmem posługuje

się nie tylko Krasicki w *Statyscie*, ale jeszcze i Skarbek w *Roztrzępanym*); zato biedny Kasper z *Gwattu co się dzieje* nie wymawia ani *r*, ani *l*, ani *g*, ani *z*, ani *i*, ani *cz*, ani *rz*, ani *sz*. Innych fizycznych defektów nie wyzyskuje Fredro w celach komicznych, z wyjątkiem głuchoty, na którą cierpi Kmotr w *Intrydze na prędce* i w *Nowym Don Kiszocie*, tak że, kiedy mówią mu o gospodzie i o wisielcach, on słyszy o wodzie i o Kielcach; w *Ożenić się nie mogę*, pan Gdański nie ma żadnego defektu, ale zato odznacza się nadmiarem siły, tak że, kiedy uściśnie rękę panu Floryanowi, ten aż jęczy, a kiedy w złości czy zapale ściśnie filiżankę, ta mu odrazu w rękach pęka. Komizm, płynący z pijaństwa, jest w *Nowym Don Kiszocie* i w komedyi *Lita et Compagnie*, lecz nie jest to komizm rubaszny, — polega jedynie na rozczulaniu się Pocztyliona i Michała oraz Anastazyusza Maczka, który jest w swem rozczeniu tem komiczniejszy, że się umizga do... Juliusza, przebranego za panią Kunegundę Montekukuli, wdowę po ś. p. Apollonie Belwederskim. A i komizmowi, płynącemu z obżarstwa, daleko do rubasznosci molierowskiej: Smakosz skarży się wprawdzie na „niestrawność szaloną“, na poty i dreszcze, trzyma się za brzuch, błaga o rumianek, ale ani o senesie, ani o klisterach, jak Argan Moliera, nie mówi, i żaden pan Fleurant nie wchodzi na scenę z serengą w rękę; ale bo też nie chorobę z obżarstwa ośmiesza w Smakoszu Fredro, tylko samo obżarstwo, i to „kulturalne“: przecie byle czem podniebienie Smakosza nie da się polechtać.

Lecz nie różne ułomności i stany fizyczne są w komedjach Fredry głównem źródłem komizmu ludzi, tylko ich różne ułomności i stany moralne.

Co do ułomności moralnych ośmieszał Fredro i „zdrożności i zdania mniej baczne“ (jakby powiedział Krasicki), t. j. zarówno ułomności w pospolitem znaczeniu tego wyrazu czyli wady charakteru, jak ułomności umysłowe czyli wady intelektu. Z jednej więc strony pycha i próżność, przekora, podejrzliwość, słabość charakteru i dobrotliwość, chciwość, obłuda, tchórzowstwo, porywczność, a z drugiej naiwność i głupota: oto kopalnia, z której Fredro wydobył tyle komizmu, ile go przed nim żaden z naszych komedyopisarzów wydobyć nawet nie próbował, a po nim żaden wydobyć nie umiał.

Istnieje pogląd (1), że wady intelektu zaczęły być przedmiotem charakterystyki komicznej Fredry dopiero w drugim okresie jego twórczości, kiedy to jednocześnie wady charakteru schodziły na plan dalszy. Bez pewnych zastrzeżeń zgodzić się na ten pogląd trudno. Że w komediach pośmiertnych niema już ani jednego typu ułomności moralnej, którego charakterystyka komiczna byłaby równie szczegółowa, jak w komediach, ogłoszonych za życia Fredry, że się natomiast w komediach pośmiertnych na pierwszy plan wysuwają ułomności intelektu, to prawda; ale żeby we wcześniejszych komediach nie było postaci, których komizm płynie z ułomności umysłu, na to przystać niepodobna. *Pan Geldhab* jest śmieszny nie tylko przez swoją próżność, ale i przez głupotę; Flora także inteligencją nie grzeszy. Bohater *Cudzoziemczyny* oraz Major i Rotmistrz z *Dam i huzarów* są pocziwi z kośćcami, ale mądrością Pana Boga (a raczej Kościola) nie obrażają; bohater *Listu* nie jest już może tak pocziwy, jak Radost, ale inteligencją nie przewyższa go wcale. A Wtorkiewicz z *Przyjaciół* czy nie ma na swoją potrzebę dosyć głupoty? A Szambelan z *Ciotuni*? A cóż dopiero Marek i Kasper z *Nikt mnie nie zna* i szambelan Jowialski? Nie, od samego początku swej twórczości (bo od *Intrygi na przedce*) ośmieszał Fredro wady nie tylko charakteru, ale także intelektu, tem bardziej, że przecie, jak to widzieliśmy, był zdania, iż „w ostatniej analizie zły człowiek zawsze głupi“.

W jakim sposobie uwydatnia Fredro komizm, płynący z tej lub owej ułomności moralnej? Posługuje się trzema głównymi środkami.

Pierwszym jest bardzo obfite nagromadzanie rysów komicznych. Weźmy np. pod uwagę scenę pierwszą *Pana Geldhaba*: jego próżność odsłania się tutaj w całym szeregu rysów komicznych: radość na widok sutych i bogatych firanek, gniew na widok liberyi z jednym galonem, popisywanie się dobroczynnością, ujawnioną za pieniądze w gazetach, rozkaz, żeby wyniesiono na stół wszystkie srebra i ozdoby. Albo — scena czwarta *Ślubów panińskich*: w rozmowie Radosta z Gustawem uwydatnia się i serdeczność i wesołość i żartobliwość i żywość i płochość i dobroć serca i pewność siebie, słowem cała młodość,

(1) Kielski, j. w. 282,

Gustawa, a wszystko to — w konkretnych rysach komicznych. Albo jeszcze scena pierwsza *Wielkiego człowieka do małych interesów*, wszystkie sceny *Zemsty*, w których się ukazuje bądź Cześnik, bądź Rejent, bądź Papkin, cała od początku do końca komedia *Damy i huzary*: czy to nie prawdziwe mozaiki rysów komicznych? Ich bogactwo u Fredry jaśnieje w całym swoim przepychu wobec ich rozpaczliwego ubóstwa w dawniejszej komedii polskiej.

2 / Mocne skupianie, albo potęgowanie, wyolbrzymianie, poszczególnych rysów komicznych to środek drugi. Zwłaszcza na polu skupiania jest Fredro niezrównanym mistrzem, tylko że o tem, ściśle biorąc, była już mowa, wszystkie bowiem przytoczone przykłady charakteryzowania ludzi zapomocą kilku tylko ich własnych krótkich słów mogą służyć jednocześnie za przykłady kondensowania rysów komicznych. Oto jeszcze inne przykłady. *Ciotunia* Małgorzata mdleje, a raczej ma dopiero ochotę zemdleć, żeby ją Edmund porwał w objęcia i cucił, więc woła z krzesła:

Trzymaj mnie!

Edmund.

Obym dwiema rękami mógł władać!

Małgorzata (*czule*). Choćby jedną, poruczniku, — jedną!

Łatka targuje się z Twardoszem:

Daj sześćdziesiąt! Słuchaj, Janie,

Niech paraliż tu mi stanie —

Niech mi w czworo złamie nogę,

Niech mi kości powyciąga,

Jeśli szeląg spuścić mogę,

Jeśli spuszcę pół szeląga —

Z pięćdziesięciu (!).

Daj czterdzieści (!!).

W *Damach i huzarach* Major wita siostry w swoim domu i... przeprasza ich kota za niegościnność swoich psów. Jenialkiewicz zwiedził powierzone sobie majątki i, kiedy się naocznie przekonał, że wszędzie „zwaliska... ni ściany... ni strzechy“, zabrał się żwawo do roboty i... napisał o strzechach rozprawę.

Przed Fredrą naderemnieby szukać w komedii polskiej tej wielkiej sztuki skupiania komizmu; a po Fredrze czy ją znajdzie, tak wielką przynajmniej? Wyolbrzymiać komizm o wiele łatwiej,

to też posługiwano się u nas tym środkiem już dawniej: już Bohomolec znał dobrze karykaturę, a Niemcewicz bardzo ją nawet lubił; wszystkich nauczył jej Molier. „Któż panował po królu Batorym?” pyta w komedyi Niemcewicza (1) pani Modnicka starszego synka, na co ten: „*Le roi Popiel*“. Przypomina się Geldhab, kiedy się przechwala,

Że pierwszy Geldhab, sławny dzieły wojennemi,
Wraz z Henrykiem Walezym z szwedzkiej przybył ziemi,
Potem, że... za... Jagiełłów przez czas bardzo długi,
Wielkie zawsze ojczyźnie czynili usługi...
Lecz gdy... Krakus świętego zabił Stanisława,
Wraz z nim Geldhabów rzymskie wypędziły prawa;

albo kiedy zachwala Księciu swoją córkę:

A jaka poetyczka, aż ją słuchać mile.
Czasem powiem, zartując Florko, powiedz odę,
Naprzykład... na ten czarny stolik lub komodę;
Wnet dwieście utnie wierszy nad czarnym stolikiem,
Tak, że niech się schowają Nelson z Kopernikiem.

Bo i Fredro bynajmniej od karykatury nie stronił (jedynty to u niego okaz komizmu groteskowego); tyrada Radosta: „*Dobry dzień czy dzień dobry* twardo i nieładnie“ i t. d. — także mocno trąci karykaturą. A Smakosz? a baron Antenacki? a stary Jowialski? A gdyby się kto i w Albinie dopatrzył trochę karykatury, tobyśmy go tak dalece o zły wzrok nie posadzili. Cóż dopiero mówić o starych pannach z *Ciotunią* Małgorzatą na czele! Tak jednak taniej karykatury, jak w *Panu Geldhabie* i w *Cudzoziemczyźnie*, w późniejszych komedjach już niema, a w grotesk Moliera nie wpada karykatura Fredry nigdy; celem, jak i u Moliera, także nigdy nie jest, jest zawsze tylko środkiem do tem silniejszego uwydatnienia komizmu postaci; to też jest zawsze logiczna, konsekwentna: jej treść, choć pod względem ilościowym, w natężeniu objawów tej lub owej śmieszności, przesadzona, jest pod względem jakościowym, w swej istocie, zawsze realna, bo wyolbrzymia tylko to, co istnieje w rzeczywistości.

I wreszcie środek trzeci: zatarg komiczny. A mamy tutaj 3

(1) *Pan Nowina*.

na myśli nie te zatargi zasadnicze, główne, zwane pospolicie konfliktami komicznymi, które stanowią motywy konstrukcyjne całych komedyj, tylko cały szereg zatargów drobnych pomiędzy poszczególnymi postaciami: jedna się z drugą kłóci, jedna drugą namawia albo zniechęca do czegoś, gani, krytykuje, drażni, jedna drugiej przeszkadza, dokucza, przekomarza się, przymawia — we wszystkich tych drobnych zatargach w całej plastyce i wyrazistości ukazuje się komizm postaci, raz — jednej tylko strony, innym razem — obu stron. Kiedy Geldhab rozmawia z krawcem, komisantem, lokajem, postacią komiczną jest tylko on, wszystkie inne postaci są jedynie środkami, potrzebnymi Fredrze do wywołania reakcyi komicznej w duszy Geldhaba: ten środek artystyczny jest w komedyi przedfredrowskiej najpospoliczszym; w komedyi Bohomolca np. panuje niemal wszechwładnie. Zabłocki wraz ze swoimi mistrzami francuskimi posługuje się już częściej zatargiem, w którym obydwie strony są śmieszne. Wystarczy przypomnieć rozmowy Fircyka z Podstoliną i jego partyę pikiety z Arystem albo kłótnię Guronosa z Żugotą (w scenie dziesiątej aktu piątego *Sarmatyzmu*). W *Powrocie posta* Niemcewicza taką sceną jest kłótnia Starosty ze Starościna. Lecz dopiero Fredro z całą już swobodą umiał się tym środkiem posługiwać i on dopiero wywalczył mu stanowcze zwycięstwo nad tamtym, znacznie łatwiejszym, daleko mniej komicznym i bezporównania mniej dramatycznym. A jak ogromne w tej mierze poczynił postępy, to widać z porównania *Pana Geldhaba ze Ślubami panieńskimi* albo z *Zemstą*: w *Panu Geldhabie* komizm obu stron, będących z sobą w zatargu, jest w tych jedynie scenach, w których występuje Major; w *Ślubach panieńskich* i w *Zemście* takimi scenami są już prawie wszystkie: to już cecha komedyi nowoczesnej, która się (oczywiście z wyjątkiem farsy) coraz mniej będzie posługiwała sytuacyami sztucznymi czy przypadkowemi, a dążyć będzie natomiast do sytuacji prostych, naturalnych, wytworzonych jedynie przez charaktery ludzkie w ich zatargach wzajemnych, t. j. do takich właśnie sytuacji, jakimi są, dajmy na to, rozmowy Gustawa z Radostem, z Klarą, Albinem, albo Cześnika z Dyndalskim, Rejenta z Papkinem i t. d. Komizm sytuacji polega tu jedynie na przeciwieństwie charakterów czy też chwilowych nastrojów.

Lecz obok charakterów, obok różnych konkretnych wad mo-

ralnych i intelektualnych w ich najróżnorodniejszych objawach, ośmieszał także Fredro różne stany psychiczne, różne przelotne uczucia i myśli, właściwe wszystkim wogóle ludziom bez względu na ich główną ułomność moralną czy intelektualną. Że się przez to komizm ludzi nie tylko wzbogaca nowymi zasobami, ale i uplastycznia i zyskuje tem większą prawdę życia, zbytecznie wyjaśniać.

Szczególnie obfite żniwo zbiera komizm Fredry z obserwacyi podrażnionej, albo też pogłaskanej, miłości własnej, tej bodaj czy nie najczulszej strony duszy ludzkiej. Ileż np. komizmu jest w tej łatwości, z jaką się w *Damach i huzarach* wikłają w sidła pogłaskanej miłości własnej Major i Rotmistrz, albo w *Gwałtu co się dzieje* — Barbara i Urszula. W *Zręczności i przekorze* Lubomir nie skłoniłby braci Zręczów do zezwolenia na małżeństwo z Zofią, gdyby nie pokłócił ich z sobą, drażniąc umiejętnie ich miłość własną. Komizm Alfreda i Wacława (w *Mężu i żonie*), Jeniakiewicza, Szambelana (w *Ciotuni*), Alfreda (w *Pierwszej lepszej*) płynie w niemałej mierze z ich drażliwej miłości własnej. A cóż dopiero powiedzieć o Cześniku!

No, nie sekret, żem nie młody,

Alem także i nie stary.

Co?

Dyndalski (*niekoniecznie przystając*).

Tań...

Cześnik (*urazony*)

* Możesz młodszy?

Dyndalski.

Miary

Z mego wieku...

Tylko, że to, jaśnie panie —

Cześnik. Hę?

Dyndalski. W małżeńskim ciężko stanie,

Pan zaś, mówiąc między nami,

Masz podagrę.

Cześnik (*niekontent*) * Ej, czasami.

Dyndalski. Kurcz żołądka...

Cześnik

* Po przepiciu.

Dyndalski. Rumatyzmy jakieś łupią.

Cześnik (*znieczierpliwiony*).

* Oł, co powiesz, wszystko głupio.

A jak subtelnie, jak zarazem komicznie uwydatnił Fredro leciutkie drgania miłości własnej (i zazdrości) w sercu Anieli!

Aniela (z zapalem).

Wzdychaj więc każdy!

Klara (z zapalem).

I kochaj się we mnie!

Aniela. * Dlaczegoż w tobie?

Klara. I cóż nowego?

Aniela. Nie dasz temu wiary:

Wszak jednym słowem, chce się żenić z tobą.

Klara. Ze mną? (*skacząc i klaszcząc w ręce*), Ototo! ototo mi radość!

Toż będę dręczyć i męczyć bez miary.

O, panie Guciu, będziesz ty miał zadość!

Aniela (*urazona*)

* Ale nie Gustaw — Radość!

Klara.

Radość stary?

Aniela (*jak wyżej*).

Radość. — * Hm, Gustaw!

Albo jeszcze. Powszechnie wiadomo, że się ludzie bez względu na taki lub inny charakter kryją ze swojemi wadami czy słabościami (o ile je sobie uświadamiają) i że to ukrywanie swojej natury bardzo często bywa komiczne, bo natura, jak to mówimy ironicznie i zarazem niezbyt estetycznie, wyłazi na wierzch. Wyłazi zaś nie tylko wtedy, kiedy się człowiek ze swoją wadą czy nałogiem kryje, ale i wtedy, kiedy coś udaje, na coś pozuje. Ileż to efektów komicznych nie wywołuje w komedjach Fredry to wyłączenie na wierzch natury! Biedny Radość, kiedy wpada w zapal, zapomina o swojej *Cudzoziemczyźnie*, nagle zmienia sposób mówienia i mimowoli powraca do dawnych gościów (jak Rejent w *Panu Tadeuszu*, kiedy wdział frak zamiast kontusza):

Co to wiek! teraz, zaraz, niech kto w drodze stanie,
Niech mnie tylko zaczepi! Co to! Ech, Mospanie,
Jak się chwyć do korda!...

I „mówiąc: «Ech, Mospanie», chwyta się za głowę i poprawia perukę na ucho, jak się czapkę poprawiało, potem... chce chwycić za kord”. A kiedy Zdzisław opowiedział bajkę o scudzoziemczalym żórawiu i o nienawidzącym cudzoziemczyzny orle, Radość żałuje, że orzeł żórawia nie poczuł!... Geldhab, Lisiewicz, Papkin udają mężnych, — darmo: wrodzone tchórzostwo wyłazi, jak ośle uszy z pod lwiej skóry. Mieszczki osieckie zapominają o swej roli surowych sędziów, kiedy im Doręba zaczyna prawić

komplementy. Orgon z *Listu* wmawia w siebie i przechwala się, że nie jest zazdrosny:

zazdrością się brzydę,
Nad zazdrosnego męża głupszego nie widzę; —

i tuż potem popełnia właśnie tę głupotę. W *Ślubach panińskich* Gustaw, dyktując list Anieli, nagle zapomina o swej roli i wybucha:

Dosyć już tego, precz wszelkie ukrycie!
Kocham, Anielo, kocham cię nad życie.

.
(pomiarkowawszy sę, spokojnie)

Pisz z łaski swojej!

W *Nikt mnie nie zna* Marek szczerze, ale nadaremnie pragnie mówić do Kaspra łagodnie: złość wybucha, podobnie jak w zabawce dla dzieci wyskakuje ów dyabełek na sprężynach, z którym Bergson tak dowcipnie porównał pewne kategorie komizmu:

Idź, Kasprze, mój Kasperku, proszę cię, idź sobie...
Bo ci zęby wybije!

W *Wielkim człowieku do małych interesów* komizm aktu czwartego polega w znacznej części na tem, że Dolski usiłuje zapamiętać nad swoim rozdrażnieniem — i nie może.

Lecz nie tylko natura, ale i to także, co się w myśl sentencji łacińskiej staje drugą naturą człowieka, t. j. przyzwyczajenie, raz po raz odzywa się w człowieku i wywołuje śmiech: tutaj to tkwi źródło tak zwanej komiki zawodowej. W *Damach i huzarach* święci ona największe tryumfy: Major, Rotmistrz, Rembo tak się zżyli ze światem żołnierskim, z pojęciami i wyrazami obozowymi, że się z ich koła w żaden sposób wydobyć nie mogą. „Nigdy nie zgłębiałem — mówi Major — co stanowi istotne szczęście w małżeństwie; mniemam jednak, że dwie osoby dobierać się powinny, jak para koni: równy chód, równy zwrot, równy ogień, wtedy dobrze się jedzie, a mniej się morduje; ale kiedy jeden bystry, a drugi leniwy, ten miękki, tamten twardousty, ten ciągnie, tamten skacze, to dyabła warto! prawda, panienko?” Rotmistrz, kiedy panna Aniela chce z nim iść do ogrodu, pyta: „Może do stajni?” Pułkownik Ludmir (z *Dyliżansu*), kiedy udaje doktora, pyta chorego, czy ma uszy

zimne: zapomniał, że nie z koniem ma do czynienia. Z pana Anastazyusza Maczka (w komedyi *Lita et Compagnie*) ciągle wyśkakuje buchalter i t. p.

Komizm zawodowy znała komedya polska już przed Fredrą, i nie dziw, skoro go znał dobrze Molier. Więc np. we *Francie* Krasickiego jest Alwarski, dawny „dyrektor“, który nie umie inaczej patrzeć na życie, tylko przez pryzmat książki, który, kiedy się go Pradziadowski radzi w sprawie „postanowienia“ swego synowca, a jego byłego ucznia, rozważa wszystko, jak przystało na nauczyciela gramatyki i retoryki szkolnej, według wierszyka:

Quis? quid? ubi? quibus auxiliis? cur? quomodo? quando?

„Poczekajno, waćpan — mówi do Pradziadowskiego — zaraz ja to, jak na dłoni, wyłuszcze. *Quis?* kto? jest imcipan Leander, mój dyscypuł a godny synowiec waćpana. *Quid?* co? jest to imcipanna Konstancya, córka imcipana Dziadusiewicza, o której dożywotnią przyjaźń synowiec waćpana, a mój dyscypuł konkuruje. *Ubi?* gdzie? jest to w Kłapatyńcach, wsi dziedzicznej imcipana Dziadusiewicza, która *nb. post sera fata* imci spadnie sukcesjonalnym sposobem na jejmość pannę Konstancyą. *Quibus auxiliis?* jaką pomocą? jakim wsparciem? Odpowiadam: akkomodacyą, prośbą, podarunkami“. Wszystko to chyba już dzisiaj w nikim śmiechu nie wywoła; a dlaczego? dlatego, że w tem wszystkiem niema życia, że nie płynie z duszy Alwarskiego, że jest tylko mechanicznie doń przyczepione — przez Krasickiego. Tymczasem, kiedy Major, mówiąc o szczęściu w małżeństwie, porównywa dobraną parę z parą koni, wówczas nie wyraża się w tem nic nienaturalnego, nic mechanicznego: ma się wrażenie, że to on, Major, mówi, a nie Fredro.

A teraz do tego wszystkiego, co się powiedziało o komizmie Fredry, dodajmy jeszcze, że w porównaniu z nieprzebranem bogactwem komizmu, wydobytego z charakterów męskich, komizm kobiet w komedjach Fredry jest znacznie uboższy. Dostyć powiedzieć, że są całe komedye, jak *Cudzoziemczyzna*, *Zręczność i przekora*, *Przyjaciele*, *Zemsta*, *Dożywocie*, *Wielki człowiek do małych interesów*, *Pan Benet*, w których albo komizmu kobiet niema zupełnie, albo jest go niezmiernie mało. W innych zaś komedjach cóż jest źródłem ich komizmu? W młodych pannach — sentymentalizm (w córce Geldhaba), sztuczna poetycz-

ność (w pannie Jowialskiej), poza filozoficzna (w pannie Antonii z komedyi *Godzien litości*); w starych pannach — pretensjonalność, polowanie na męża, emancypacya, zakusy literackie; w starszych paniach — gadatliwość, kłótniowość, drobiazgowość; tyrania nad mężami, albo też, jak w pani Jowialskiej, zupełna uległość mężowi: to wyczerpywałoby tak dobrze, jak wszystko, gdyby nie Klara i Aniela.

Komizm Klary płynie po części z żywego temperamentu i rezolucyjności, komizm Anieli — po części z nadmiernej dobroci, ale głównym źródłem komizmu ich obu jest ich naiwność, tak że obie są głównym, chociaż nie jedynym w komedjach Fredry przykładem komizmu naiwnego, — nie jedynym, bo pomijając już Maciusia w *Dyliżansie*, a w *Dwóch bliźnach* pannę Figaszewską, która w całym blasku swojej rozbrajającej naiwności jaśnieje w scenie osiemnastej, kiedy pani Kasztelanowej, przerażonej, że pani Malska i Barski wyjechali tylko we dwoje, oznajmia z olimpijskim spokojem, że kazała zapiąć firanki w powozie, — są dwa przykłady komizmu naiwnego także w *Zemście*: to Dyndalski, który pisze w liście bez wyjątku wszystko, co, dyktując, mówi Cześnik, — nie wyłączając „mocium panie“, i Mularz, który w swojej prostocie broni Cześnika przed Rejentem, że chciał strzelać nie do niego, tylko do makówki. Wdzięk naiwności posiada i Major, kiedy np. przeprasza kota swoich sióstr „za niegościnność Piskli i niecnoty Zagraja“, albo kiedy uwierzył, że Zofia koniecznie chce iść za niego; po części także i Radosz z *Cudzoziemczyzny*, kiedy indaguje Astolfa, czy był w Rzymie, i kiedy, usłyszawszy, że bawił tam rok cały, myśli sobie:

Był: rok nie dzień, skryć trudno...

Niepodobna natomiast nazwać naiwnym komizmu ani szambelana Jowialskiego, ani Kaspra z *Nikt mnie nie zna* (kiedy się wzrusza, a nawet w głos płacze, na wieść o samym sobie, że „w oczach swojej Marty, biedny, życie zakończył“), ani Kokoszkiewiczza z *Jestem zabójcą* (kiedy, pisząc list do Marskiego, zastanawia się, czy nie byłoby dobrze, do „Mój kochany panie Marski“ dodać: „świętej pamięci“): to komizm nie naiwny, tylko czysto

przedmiotowy, płynący... z głupoty. Prawda, że, jak o tem tak wymownie świadczy *Pickwick* Dickensa, można i z głupoty wydobyć komizm naiwny, — ale nie z tak bezdennej, jak głupota Kaspra i Kokoszkiewicza, a coś dopiero szambelana Jowialskiego! Prawda i to, że skoro istotę procesu estetycznego stanowi wczuwanie się w dzieło sztuki czy natury, to i w głupotę, a raczej i w głupca, można się ostatecznie wczuć (nawet jeśli się nie jest samemu głupcem): ale (o ile się nie jest samemu głupcem) trudno stanowisko głupca podzielać, przyznawać mu słusność, — a bez tego podzielenia cudzego stanowiska nie ma „komizmu naiwnego“. Tymczasem, kiedy Aniela wierzy Gustawowi, że on kocha inną Anielę, kiedy pisze list, kiedy się uczy od Gustawa wyznań miłosnych, albo kiedy Klara wierzy, że się Radost naprawdę ma z nią żenić: wtedy uśmiejemy się wprawdzie z ich naiwności, ale właśnie dlatego, że to naiwność, która nie jest przecie w tak młodych dziewczętach, wychowanych na wsi, ani wadą moralną, ani wadą intelektu, tylko całkiem naturalną, a pełną wdzięku cechą ich wieku, — stanowisko Klary i Anieli nie tylko rozumiemy i odczuwamy, ale tak dobrze, jak dzielimy, a przynajmniej nie przeciwstawiamy mu stanowiska własnego, chociaż wiemy, że to nasze własne stanowisko jest pod względem intelektualnym wyższe. Co zaś do panny Figa-szewskiej, Dyndalskiego, Mularza, Majora, Radosta, to wprawdzie nie są to już dzieci: tak, ale my patrzymy na nich wszystkich, jak na dzieci, to znaczy pobłażliwie i — z sympatją dla ich prostych, pocziwych dusz: i właśnie ta sympatya pozwala nam z łatwością stanąć na ich stanowisku, a pobłażliwość — nie przeciwstawiać się mu stanowczo. Gdyby zaś kto dodał jeszcze do tego, że i Cześnik w pewnych chwilach (kiedy np. opowiada Papkinowi, jak sunął w koperczaki do Podstoliny, albo kiedy dyktuje list Dyndalskiemu) ma w sobie pierwiastki komizmu naiwnego i, co za tem idzie, wdzięku, tobyśmy zapewne z wielką ochotą na to przystali.

Nasza komedia przedfredrowska nie знаła komizmu naiwnego zupełnie, i nie dziw: na to, żeby go żywo odczuć i poetycznie uobrazić, trzeba być większym poetą od Krasickiego czy Niemcewicza. W komediach Korzeniowskiego komizm naiwny już się trafia; ma go trochę np. panna Agnieszka w *Starym mężu*, Józia w *Pośredniczce* albo i Zofia w *Pierwej Mama*,

mają go troszeczkę i *Narzeczone*. Ale tej poezji, która jest w komizmie naiwnym Anieli i Cześnika, nie znaleźć ani u Korzeniowskiego, ani u żadnego innego komedyopisarza polskiego; jeden Fredro posiadał jej sztukę. Po nim i po *Panu Tadeuszu*, w którym komizmu naiwnego nie braknie dzięki postaciom Zosi i Wojskiego, literatura polska długo będzie czekała, zanim Sienkiewicz opromieni ten rodzaj komizmu wdziękiem wielkiej poezji — w postaciach Podbipięty i Basi.

Jedna jeszcze uwaga o komizmie Fredry. Mówi się czasem o jego rubaszości. Zapewne, ani Major z *Pana Geldhaba*, ani Major i jego towarzysze z *Dam i huzarów*, ani umundurowani bohaterowie komedyi *Gwałtu co się dzieje*, niekoniecznie nadają się do salonu; nie grzeszy też wykwinnością salonową ani Łatka, ani Cześnik, ani stary Jowiański, nie mówiąc już o takim Marku z *Wychowanki*, który nie przebiera w wyrażeniach, kiedy zdaje Narcyzowi sprawę z pojmania Hryńka Bajduły:

To jeszcze łaska boska, żem go napadł we śnie!
I tak nie raz nas potem obdarzył boleśnie:
W Macieju aż bulknęło, jak go urznął w krzyże,
Daj Boże, za dwie niedziel jeśli się wylże;
A mnie nogą zniecka taką dał kolędę,
Żem się wypiął we dwoje... za tydzień nie siędę.

Z tem wszystkiem czy godziłoby się pomawiać Fredrę, że i on, jak Molier, hołdował w komedjach hasłu: *naturalia non sunt turpia*? Ależ on nigdy nie pozwalał sobie na takie *naturalia*, jakie lubił Molier, np. w charakterystyce ludzi, chorych na żółtydek. Jak pod wielu innymi względami, tak i pod tym, czas zrobił swoje: w porównaniu z Molierem Fredro jest już raczej zwolennikiem „dobrego smaku“, tylko że naturalnie (inaczej, jak pseudoklasycy) nie pojmował go ciasno ani opacznie, nie składał na jego ołtarzu prawdy artystycznej. Rubaszość służy Fredrze jedynie za środek do osiągnięcia prawdy charakterystyce komicznej takich postaci, które czy to dzięki swemu wychowaniu, czy otoczeniu, czy zawodowi, nie mogły nie być rubasznymi; sama zaś przez się nie bywa już nigdy bezpośredniem źródłem komizmu, — zupełnie inaczej, jak we fraszkach Reja albo Potockiego. A już

stanowczo i bezwarunkowo nie pozwala sobie Fredro na koncepty ślizkie, na tłuste dwuznaczniki, i gdyby się skąd inąd nie wiedziało, że pisywał wierszydła pornograficzne, nie można by się tego nigdy z komedyj domyślić. „Humorystyka nasza dzisiejsza — to nie humorystyka, ale kloakostyka“: ten aforyzm Fredry nie stosuje się zupełnie ani do jego komedyj, ani zresztą do całej dawniejszej komedyi polskiej, która nie zawsze jest salonowa, ale która nigdy nie trąci kloaką.

ROZDZIAŁ DZIEWIĄTY

Strona podmiotowa komedyj; humor Fredry

W liryce i epice poeta może nie tylko pośrednio, ale i bezpośrednio wyrażać swoje myśli i uczucia; w dramacie natomiast, o ile posiada on czystą formę dramatyczną, to znaczy, o ile niema w nim samoistnych części lirycznych, jakimi są np. w *Nieboskiej komedyi* wstępy czy uwertury na czele każdej części, możność bezpośredniego wyrażania własnych uczuć i myśli jest dla poety wykluczona; istnieje możność już tylko pośrednia: przez usta tej lub innej osoby może poeta wypowiedzieć to, co sam czuje albo myśli, i wogóle to, co sam (nie samą tylko wyobraźnią) przeżył. Z tej możliwości, jak wiadomo, korzystali bardzo chętnie romantycy: bohaterowie ich dramatów to przecie często oni sami; a jakby im mało było jeszcze głównych bohaterów, posługiwali się i postaciami drugorzędnymi dla wypowiedzenia osobistych myśli i uczuć, często nie troszcząc się o to, żeby treść ich własnej duszy była w zgodzie z treścią duszy i charakterem postaci dramatycznej: wystarczy przypomnieć Byrona, Słowackiego, Wiktora Hugo, Musseta. Można się zresztą spotkać z tem zjawiskiem już wcześniej, nie dopiero w dramacie romantycznym. W *Odprawie posłów greckich* np. nie tylko pierwsza i druga pieśń chóru, ale cała prawie rozmowa Heleny z Panią starą jest niczem innem, tylko wyrazem własnych uczuć i poglądów Kochanowskiego, wyrazem, który w ustach zarówno panien trojańskich, jak Heleny i Pani starej, razi nas nieco: przecie w rzeczywistości żadna z tych pań z pewnością tak nie filozofowała, i czuje się odrazu, że to nie one mówią, tylko przez ich

usta Kochanowski, podobnie jak, dajmy na to, nietrudno wy-
 czuć, że w *Lilli Wenedzie* ironia Ślaza względem ś. Gwalberta
 jest ironią nie tyle Ślaza, ile Słowackiego, albo że różne dowcipy
 w dramatach Szekspira są nieraz raczej jego własnymi dowci-
 pami, a nie tych osób, w których usta je wkładał. Naogół jednak
 strona podmiotowa przedstawia się w dawnym dramacie bardzo
 ubogo w porównaniu z dramatem romantycznym, co się tłoma-
 czy tem prościej, że dawni poeci bez porównania mniej myśleli
 o sobie, aniżeli późniejsi, i możnaby śmiało całej wogóle da-
 wniejszej poezji dramatycznej dać za motto słowa Pascala: *le
 moi est haïssable*. Jeżeli się nawet zasilano własnymi czy to
 przygodami, czy myślami i uczuciami, jako źródłem pomysłów
 dramatycznych, to nadawano im zawsze (świadomie czy nieświad-
 omie), a przynajmniej starano się nadawać, charakter ściśle
 przedmiotowy: czybyśmy np. dzisiaj wiedzieli, że Alcestowi dał
 Molier niejedną własną gorycz i niejedno własne rozczarowanie,
 gdybyśmy jego własnych goryczy i rozczarowań nie znali skąd
 inąd, gdybyśmy nie wiedzieli, jak się pesymistycznie patrzył na
 świat i ludzi? albo np. czyby się wiedziało, że w postaciach
 Cherubina, Almavivy i Figara Beaumarchais w znacznej mierze
 portretował samego siebie, gdyby się nie znało jego *Pamiętni-
 ków*? Jeżeli się niekiedy w dawnym dramacie własne uczucia
 i myśli autora przebijają wyraźnie poprzez uczucia i myśli po-
 staci dramatycznych, bywa to najczęściej albo dziełem przy-
 padku, nie zaś intencji artystycznej (jak w dramacie romantycz-
 nym), albo też owocem, jeżeli nie zawsze mniejszej lub większej
 nieudolności w nadawaniu własnym przeżyciom charakteru ściśle
 przedmiotowego, to braku świadomej troski artystycznej o przed-
 miotowość: Szekspira przecie nikt nie posądzi, żeby nie umiał
 tworzyć żywych ludzi w sposób doskonale przedmiotowy (kto
 mu w tej sztuce geniuszem dorównał?), a jeżeli czasami nie-
 które jego postaci zdobywają się na takie dowcipy, które prze-
 wyższają poziom ich zdolności czy wykształcenia, tłumaczy się
 to właśnie tylko brakiem świadomej troski artystycznej o przed-
 miotowość (co zresztą, mówiąc nawiasem, w ostatecznym obra-
 chunku estetycznym nie wyszło jego kreacyom na złe). Nato-
 miast niczem innem, tylko nieudolnością w tworzeniu żywych
 ludzi tłumaczy się przewaga strony podmiotowej nad przedmio-
 tową w wymienionej scenie *Odprawy postów greckich* albo w ta-

kiej np. *Barbarze* Felińskiego, w której tyrady patryotyczne są najczęściej, jak to nie trudno spostrzedz, własnymi tyradami autora.

Są tyrady, mianowicie moralne, i w dawnej komedyi polskiej: w *Powrocie poła* np. przez usta Podkomorzego mówi właściwie sam autor-moralizator, ale to nie przeszkadza, że mają one charakter przedmiotowy, bo przecie Podkomorzy występuje w roli moralizatora. I wogóle cała nasza dawna komedya ma charakter ściśle przedmiotowy, jest pod tym względem nieodróżnialną latoroślą klasycyzmu francuskiego; jeżeli czasami wyglądają z niej własne uczucia i myśli autorów, dostatecznie nie uprzedmiotowione, wyjaśnia się to jedynie ich nieudolnością w tym kierunku, albo, jeśli kto woli, prostym przypadkiem; zresztą trafia się to niezmiernie rzadko. Krasicki przez usta swoich postaci komicznych niejednokrotnie wypowiada własne poglądy, które jednak w ustach tych, co je wygłaszają, są także zupełnie na swoim miejscu, i raz jeden tylko ma się podejrzenie, że to sam Krasicki przemawia: w *Łgarzu* mianowicie, kiedy Erast mówi, że w Kopenhadze widział obserwatorium astronomiczne Baroniusza, wówczas mówi od siebie, jako łgarz; ale kiedy dodaje, że tenże Baroniusz „na starość księdzem został, bo się bał inkwizycyi za to, że pisał o antypodach“, wówczas sobą jest już tylko w łgarstwie, nie w ironii względem Kościoła, która jest niepodzielną własnością Krasickiego.

Nie ulega najmniejszej wątpliwości, że i Fredro przez usta swoich postaci nieraz wypowiadał swoje własne uczucia i myśli. Nic np. nie przeszkadza mniemać, że w *Odludkach i poecie* słowa Edwina:

Oto właśnie z stolicy listy odebrałem:

Sztukę moją już grano... przyjęto z zapamiętaniem —

są wspomnieniem jakiegoś własnego powodzenia. A kiedy Astolf mówi, że

Dwa albo trzy teatry i wózek księgarza —

To teraz pole sławy polskiego pisarza,

to i przez jego usta sam Fredro, być może, przemawia. Albo jeszcze gorzkie skargi pesymisty Astolfa na świat i na ludzi czy nie są własnymi żałami Fredry, który w wierszu *Odludek* wylał je już bezpośrednio? Dobrze, ale wszystko, co w *Od-*

ludkach i poecie słusznie uchodzić może za wyraz własnych uczuć, ma w tej komedyi charakter najzupełniej przedmiotowy, bo wszystko bez wyjątku zgadza się z duszą mówiących osób, tak że, gdyby skądś mąd, z biografii Fredry, nie było wiadomo, że już w młodości ogarniała go niechęć do świata i ludzi, toby z pewnością nikomu do głowy nie przyszło szukać własnych uczuć autora w skargach Astolfa, a nie np. w wybrykach młodości rwącego się do życia Gustawa (1). To samo zupełnie da się powiedzieć o wszystkich innych komedych Fredry. Może to, co w *Zemście* Wacław mówi o kobietach:

Przed godziną z trwogi mdleje,
Za godzinę wzorem męstwa,
To nie widzi podobieństwa,
To ma więcej, niż nadzieje.
O, płci piękna, luba, droga!
Twoja radość, twoje żale —
To jeziora lekkie fale:
Jedna drugą ciągle ściga,
Ta się schyla, ta się dźwiga,
Ale zawsze w blasku słońca,
Zawsze czysta i bez końca!
A my, dumni władcy świata,
Mimo siebie pochwyceni
Za tym cieniem, co ulata,
Całe życie, z chwili w chwilę
Przepędzamy, jak motyle;

albo to, co w *Panu Jowialskim* Ludmir mówi o zmianach, jakie się dokonały w charakterach ludzkich, wskutek czego „komedya Moliera koniec wzięła“; albo jeszcze to, co w *Dwóch bliźnach* mówi Barski: „Jako wojskowy duszą i ciałem, nie lubię wybiegów i gmatwaniny, jakiegobądź one są rodzaju“, w szkicu dramatycznym *Teraz* — Podziemski: „Teraz bankierów, jak grzybów po słocie — same bankiery“, a w komedyi *Lita et Compagnie* — Karol, drwiący sobie z kantorowiczów: lepszy mundur, „niż rękaw płócienny, lepszy pałasz, niż pióro za uchem, lepsze koszary,

(1) Jeden z krytyków warszawskich pisał kiedyś w *Kuryerze Warszawskim* po przedstawieniu *Odludków i poety*, że Fredro „wyśpiewał“ tutaj „gorycz poety, któremu niesprawiedliwa krytyka z Goszczyńskim na czele wieńcem cierniowym rozkrwawiła skronie“. Ależ komedya ta pochodzi z r. 1826, kiedy się Goszczyńskiemu nie śniło jeszcze o krytykowaniu Fredry!

niż *comptoir*": może to wszystko osobiste myśli Fredry, ale jednocześnie są to osobiste myśli Wacława, Ludmira, Barskiego, Podziemskiego, Karola; a jeżeli wolno je przypisać także i Fredrze, to jedynie dlatego, że skąd inąd wiemy, jakie miał sądy o kobietach, o charakterach ludzkich, o wojsku, o zmateryalizowaniu świata. I wogóle niepodobna się nie zgodzić z Tarnowskim, że „czasem... osoby“ komedyj Fredry „mówią to, co on myśli i czuje; i Gustawa śliczny ustęp o miłości w czwartym akcie *Ślubów*, albo to, co Edwin mówi w *Odludkach* o poezyi i kobiecie, to zapewne jest prosto z serca autora: ale jest tak na swoim miejscu, tak dobrze mogło, a raczej musiało być powiedzianem przez tego właśnie bohatera komedyi, że wyjawienie własnych autora uczuć jest zarazem dokładniejszym, lepszym określeniem uczuć jego kreacyj". Tak samo naturalnie poczynął sobie i poczyną niejeden powieściopisarz (i wogóle epik), nie tylko dramatyk, — Sienkiewicz np., który nieraz, i to nie tylko w *Rodzinie Połanieckich* i *Wirach*, ale także i w powieściach historycznych, przez usta różnych postaci wypowiada czasem własne uczucia i poglądy (a zawsze w zupełnej zgodzie z charakterem tych postaci). Kiedy np. w *Potopie* Zagłoba, rozradowany i rozczulony, że Jan Kazimierz, niedawno tułacz, teraz ma „sto tysięcy szabel na zawołanie“, z dumą oświadcza, że choć się dawniej wstydził za Rzeczpospolitą, teraz jużby się „z żadną inną nacyą nie pomieniał“, albo kiedy mówi: „Nikt nie jest na nas bardziej zawzięty, jako Prusak“, bo „gdy twój sługa, który cię pod nogi musiał podejmować i szaty twoje czyścić, panem twoim przy odmianie fortuny zostanie, to właśnie tem będzie sroższy, im byłeś mu panem łaskawszym,... bo mu jego służebna kondycja w pamięci zostanie i mścić się będzie za nią na tobie, choćbyś mu same dobrodziejstwa świadczył": to przez usta Zagłoby wypowiada Sienkiewicz nie tylko jego własne, ale i swoje własne uczucia i poglądy — prosto z serca: kto go znał, ten wie doskonale, że i onby się „z żadną inną nacyą nie pomieniał“, bo własną poczytywał za najlepszą ze wszystkich na bożym świecie; z tem zaś, że sam tak właśnie sądził o Prusakach, nie krył się nigdy i obwieszczał to całemu światu.

Wyjątki z tej ogólnej reguły, że Fredro, jeśli czasem wywiada przez usta swoich postaci własne myśli i uczucia, to je umie uprzedmiotowić, tak że się one doskonale zgadzają z du-

szą tych postaci, — te wyjątki są niesłychanie rzadkie, a o nie-
które możnaby się jeszcze kłócić, czy są wyjątkami. Mówi np.
Gustaw w *Ślubach panienskich*:

Ach! niedowiarstwo jest to ostre ciernie;
Zwolna je w bukiet doświadczenie zbiera,
By je starości w końcu oddać wiernie;

a mówi te słowa z siłą przekonania, bo przecie pragnie prze-
konać Anielę; otóż na upartego możnaby zapytać: skądże on,
tak młody, wiedział o tem, że młodość bukiet smutnych doświad-
czeń oddaje wiernie starości? czy to raczej nie Fredro o tem
wiedział? Lecz obrońca obiektywizmu Fredry mógłby i miałby
zupełne prawo odpowiedzieć na ten zarzut, że młodzi tak często
z siłą przekonania wypowiadają poglądy, które nie były jeszcze
ich własnymi przeżyciami, a o których wiedzą tylko ze słyszenia
albo czytania. Przecie i Klara z taką pewnością siebie rozprawia
o twardych sercach mężczyzn, chociaż się zna na nich, jak gęś
na szafranie.

Daleko jednak już trudniej byłoby obrońcy Fredry rozpro-
szyć inną wątpliwość. Leon Birbancki z *Dożywocia* chce się
przejechać, a raczej przelecieć, balonem: bardzo dobrze, zwa-
szcza, że jest, choć nie pijany, ale „podpity“. Łatka nazywa go
waryatem. Na to Leon odpowiada — wierszem tak miejscami pię-
knym i dźwięcznym, jakiemu równego nie zna historia polskiego
ośmioletkowca przed Fredrą (a po nim na równie piękny
i dźwięczny zdobędzie się dopiero Krasiński w *Przedświcie*):

Waryat? o nie — lecz waryata.
By tak mówić, na to trzeba —
Nie zazdrościć, gdy kto wzłata
Pod gwiazdziste wielkie nieba!
O, rozkoszy! choć na chwilę
Krażyć śmiało pod obłokiem
I na głupstwa, nędzy tyle
Cichem mędrca rzucić okiem!
Im się wyżej, wyżej wzłata,
Ten punkt błota, serce świata,
To mrowisko nasze całe —
Jakże nędzne, jakże małe!
A te mrówki tak wspaniałe,
Pełne żądy, wiedzy, pychy,
Jakże twór to śmieszny, lichy!

Iskrą życia wyrzucony
 Na poziomą przestrzeń świata,
 Tak ucieka od poziomu,
 Jakby wiecznym ogniem gromu
 Stał mu poziom rozpalony.
 I po karkach depce sobie,
 Nieuważny, co rozgniata,
 Czy to serce, czy to życie,
 Byle w górę, byle w górę,
 Byle kiedyś stanąć w szczycie!
 (z ironią) Gdzie te wielkie dzieła świata,
 Co to mają przejść naturę?
 Gdzież ta w łez i krwi żalobie,
 Ta zwycięskich mordów wrzawa?
 Gdzież ta grzmiąca echem sława?
 Gdzież pochwalne owe głosy,
 Co to mają bić w niebiosy?
 Tam, na górze, nic nie słysząc —
 Cisza wkoło — cisza błoga —
 Tam można wolno oddychać:
 Dalej ludzi, bliżej Boga!

Skądżeby się miało wziąć w Birbanckim takie zniechęcenie do świata, taka niewiara w owocność wysiłków ludzkich, taka ironia? Przecie on jest uosobieniem radości życia, nie jego smutku; dotego jest „podpity“, a jak mówi przysłowie, „gdy sobie ludzie podpiją, wtenczas poznać fantazyą“, — nie smutek. Ale bo też to nie Birbancki mówi tym razem: to mówi Fredro, autor tak pełnych smutku i goryczy wierszy, jak *Mrowisko* albo *Taki to świat*.

Albo Filip Grzegotka, jeden z bohaterów komedyi *Gwattu co się dzieje!* Był wprawdzie człowiek bardzo nie głupi, ale się z pewnością bardzo mało interesował literaturą i krytyką, więc skądże miałyby się zdobyć na taką definicyę, że krytyka jest to „gatunek kleszczów, czepiających się wszystkiego, co nad nimi?“ A poczciwy Tobiasz? Nie tylko odwagą, ale i rozumem nigdy w życiu nie zgrzeszył, więc skądże go stać nagle na tak dowcipną i głęboką ironię, jak ta, że „kiedy wielcy panowie z nami, to nasza czynność przestaje być głupią?“ Nie, zarówno definicya krytyki, jak ironia względem szlachty, jest tym razem wyłączną własnością Fredry, nie Grzegotki i Tobiasza.

Ale, raz jeszcze, to tylko rzadkie wyjątki (1). Naogół biorąc, Fredro, tworząc swoich ludzi, nie potrzebował sięgać do skarbcza osobistych myśli i uczuć, jego bowiem wyobraźnia twórcza miała na zawołanie jeszcze drugi skarbiec, zawierający w sobie tak wielkie bogactwo cudzych myśli i uczuć, że starczyło ich na dostatnie życie dla wszystkich „dzieci wieszczych“. Bardzo słusznie powiedziano, że Fredro miał nadzwyczajną „zdolność oderwania się od siebie samego, mnożenia się w nieskończoność, widzenia oczyma duszy tego, co się dzieć może w duszy zupełnie innej, i mówienia za nią“ (2).

Czy jednak, tworząc swoje postaci, może się poeta oderwać od samego siebie zupełnie? czy się wogóle w swojej twórczości może zdobyć na zupełną przedmiotowość, albo inaczej na zupełną bezpodmiotowość? Mówi Hebbel, że „prawdziwy poeta jest obojętny, jak natura, on sam bowiem jest naturą“ (3). Gdyby to była prawda, to takim np. poetom, jak Byron albo Słowacki, ze względu, że nie byli wcale obojętni względem swoich utworów, jak natura jest obojętna dla swoich, należałoby odmówić miana „prawdziwych poetów“. Ale czy tylko takim, jak Byron albo Słowacki, a takim, jak Mickiewicz, nie? A któryż z poetów całego świata zdobył się na równie szczere i równie wspaniałe wyznanie miłości dla swoich własnych utworów?

Patrz, jak te myśli dobywam sam z siebie,
 Wcielam w słowa: one lecą,
 Rozsypują się po niebie,
 Toczą się, grają i świecą;
 Już dalekie: czuję jeszcze,
 Ich wdziękami się lubuję,
 Ich okrągłość dłońią czuję,
 Ich ruch myślą odgaduję:

(1) Pedant mógłby mieć inne jeszcze wątpliwości, jak tę np., czy Major (w *Panu Geldhabie*) mógł się w swojej prostocie ducha zdobyć na tak świetną charakterystykę Lisiewicza („Wszystkich szczerzy przyjaciół, a zwłaszcza pieczeni“ i t. d.). Zapewne, że nie mógł, ale tutaj mamy do czynienia już jedynie z młodzieńczym błędem techniki: słowa Majora służą Fredrze w tej scenie za środek techniczny do charakterystyki Lisiewicza. — (2) Tarnowski, *Rozprawy i sprawozdania*, II, 84. — (3) *Tagebuch* II, 3114.

Kocham was, me dzieci wieszczę!
 Myśli moje! gwiazdy moje!
 Czucia moje! wichry moje!
 Wpółrodku was, jak ojciec wśród rodziny, stoję:
 Wy wszystkie moje!

I któryż z poetów całego świata ogrzał swoje „dzieci wieszczę“ takim ciepłem własnego serca, jak Mickiewicz w *Panu Tadeuszu*?

Nie, owe słowa Hebbła to tylko frazes, albo (jeśli kto lubi styl Trentowskiego) to jeden z tych ślepowronów, których się tyle lęgnie w doktrynerskich mózgach niemieckich. Prawdziwy poeta jest jednocześnie żywym, czującym i myślącym człowiekiem, więc nie może być doskonale obojętny nie tylko względem tego świata, na którym żyje, ale i względem tego, który sam stworzył, względem swoich własnych „dzieci wieszczę“, ich dusz, ich losów, ich czynów, — zupełnie inaczej, jak natura. Balzac cieszył się powodzeniem i trapił się niedolą swych bohaterów; ze łzami w oczach opowiadał przyjacielowi o ich śmierci (1). Sienkiewicz ogromnie lubił Zagłobę, Wołodyjowski, Basię, Marynię, nie lubił Płoszowskiego i Połanieckiego (2).

Nie dosyć na tem. Ta nić serdeczna, która łączy poetę z dziećmi jego ducha, nawiązuje się nie dopiero po ich przyjściu na świat, t. j. po nadaniu wizjom poetyckim wyrazu artystycznego, ale już podczas samego procesu twórczości. Uczucie poety odgrywa przecie ogromną rolę już w samym poczęciu wizji poetyckiej, i niedarmo mówi Asnyk o piosence, która

Narodziła się w duszy poety
 W łez mroku,...
 Drgnieniem serca dobyta z nicości.

A kiedy się wizya już pocznie, kiedy wyobraźnia poety już zaczyna widzieć swoje *schwankende Gestalten*, to i wtedy bije mu do nich serce i odgrywa nie mniej ważną rolę w ich wzroście, jak w ich poczęciu. I czy może być inaczej? Przecie prawdziwy poeta tworzy całą duszą, a więc i sercem także; podczas procesu twórczości może nie słyszeć bicia własnego serca, nie mniej

(1) Sobeski, *Filozofia sztuki* I, 275—276. — (2) Wiadomość ta pochodzi wprost od Sienkiewicza.

przeto ono mu bije; może sobie, kiedy tworzy, nie uświadamiać swych uczuć względem wizji poetyckiej, ale ich ze swej duszy, jak szczeniąt za płot, nie wyrzuci; może tych uczuć w artystycznym wyrazie wizji bezpośrednio nie uwydatniać (o ile zaś obrał sobie formę dramatyczną, nie może ich, choćby chciał, bezpośrednio uwydatniać), ale choćby nawet chciał, nie może sprawić, żeby się te jego myśli i uczucia pośrednio na wyrazie artystycznym nie odbiły.

Fredro był poetą prawdziwym, Fredro tworzył całą duszą, więc na jego kreacjach i serce musiało wycisnąć swoje piętno; z własnymi „dziećmi wieszczemi“ łączy go nić serdeczna, utajona wskutek wyboru formy dramatycznej, nie mniej przeto widoczna (1). Innemi słowy w komediach Fredry, oprócz komizmu postaci i sytuacji, jest nadto osobisty humor autora, płynący z jego stosunku uczuciowego do komizmu, humor, który możnaby nazwać wsobnym (immanentnym), ze względu że tkwi w samym komizmie, w sposobie jego ujęcia artystycznego, że śmiejącą się twarz Fredry widzimy jedynie poprzez komizm po-

(1) Spostrzeżono to już dawno. Już Tarnowski wyczuwał w komediach Fredry jego niechęć, a nawet antypatyę, do jednych postaci, np. do tchórzów, skąpców i dorobkiewiczów, a sympatyę do innych, np. do tęgich i energicznych żołnierzy; o postaci zaś Cześnika mówi Tarnowski, że ją Fredro traktował z „ukrytą rzewnością“. Nie pominął tego zagadnienia i Schreiber (*Uwagi nad komediami A. Fredry*, 54—57). Najszczegółowiej rozważył je Günther (*Fredro jako poeta narodowy w Bibl. Warsz.* 1914, II, 303 nast.), lecz nie ze wszystkimi jego poglądami można się zgodzić. Mniejsza o zdanie, że Fredro „zawsze kocha swych bohaterów“ (czy zawsze?), „zwłaszcza tych, którym powierza nowe hasła i poglądy“; dużo trudniej przystać na pogląd, że „oparcie się wobec stworzonego świata na stanowisku wyłącznie uczuciowym i wogóle poczęcie całego dzieła z miłości jest *sui generis* romantyzmem, dla Fredry może najwybitniejszym i najważniejszym“ (str. 311), nadającym jego komedynom cechę nowoczesną, i że ta jego miłość względem ludzi różni go zasadniczo od Moliera, który, zgorzkniały, rozżalony, a nawet pełny nienawiści dla świata, dobierał czarnych barw do odmalowania śmieszności i podłości ludzkich (str. 308). Ależ choćby nawet istotnie w genezie psychologicznej komedij Fredry najważniejszą rolę odegrały czynniki uczuciowe, a z pośród nich miłość ludzi (na co niema dowodu), — to i tak nie byłoby tu ze stanowiska psychologii twórczości żadnej zasadniczej różnicy pomiędzy Molierem a Fredrą, bo przecie i nienawiść, która rzekomo odegrała najważniejszą rolę w genezie komedij Moliera, jest czynnikiem równie dobrze uczuciowym, jak miłość. A jeżeli tak, to wolnoby się równem prawem dopatrywać i w komediach Moliera „*sui generis* romantyzmu“ i poczytywać go za ich cechę nowoczesną.

staci i sytuacji; albo jeszcze nie tak: śmiejącej się twarzy Fredry nie widzimy, tylko wyczuwamy jej obecność (1).

A jakież jest ten śmiech? — bo przecie śmiech śmiechowi nierówny! O rodzaju humoru Fredry rozstrzyga nadewszystko jego stosunek uczuciowy do własnych „dzieci wieszczych“. W dawnej komedii polskiej ten stosunek był naogół jakiś chłodny. O miłości Bohomolca czy Zabłockiego, Krasickiego czy Niemcewicza, względem swoich postaci komicznych niema nawet mowy; i jak mogło być inaczej, skoro te postaci były zawsze ze stanowiska etycznego (i wogóle życiowego) ujemne, niesympatyczne? przecie dawne nasze komedye to świadome satyry. Ale i zbyt niechęci (a cóż dopiero nienawiści i oburzenia) autorów względem własnych postaci komicznych prawie nie widać w naszej dawnej komedii: i, prawdę powiedziawszy, jeden tylko Niemcewicz umiał się zdobyć na silniejszą ironię, a to względem obojga państwa starostwa Gadulskich; Zabłocki nie zdobył się na nią nawet w *Sarmatyzmie*: zapewne z Fircykiem poczyną sobie nieco łagodniej, niż z Guronosem i Żugotą, z panią Podstoliną nieco łagodniej, niż z Ryksą, niewiastą „niewesołą“, ale wyraźniejszych różnic w traktowaniu różnych postaci albo, inaczej mówiąc, wyraźniejszych odcieni humoru, niema w komedii staropolskiej poza komediami Niemcewicza. Krasicki nie stanowi tu wyjątku: jego humor jest różnorodny w satyrach, w bajkach, w powieściach, ale w komedjach jest bardzo jednostajny, zawsze w miarę satyryczny.

Dopiero w komedjach Fredry różnorodność humoru jest już bardzo wyraźna, a uwydatnia się już w *Panu Geldhabie*: przecie każdy chyba wyczuwa, że się Fredro inaczej śmieje z Geld-

(1) Można by także ten humor nazwać przedmiotowym, bo chociaż, ściśle biorąc, każdy humor jest podmiotowy, jako wyraz podmiotowości autora, jednak co innego humor, uwydatniający się jedynie pośrednio w takim lub innym ujęciu artystycznym tematu (np. w sposobie charakterystyki albo w przebiegu akcji), a co innego humor, uwydatniający się bezpośrednio i odrębnie od swojego przedmiotu — w ustępach lirycznych (np. w *Beniowskim*). Liryka także ma zawsze charakter podmiotowy, a jednak nie bez słuszności różni się od liryki podmiotowej i przedmiotowej, a to dla zaznaczenia różnicy pobudek, które skłaniają poetę do śpiewu, a które mogą być wewnętrzne albo zewnętrzne. (Ob. Emil Geiger, *Beiträge zu einer Aesthetik der Lyrik*). W poezji dramatycznej może być, rozumie się, jedynie humor przedmiotowy, w epice — i przedmiotowy i podmiotowy.

haba i Flory, a inaczej z Majora; podobnie np. w *Damach i huzarach* inny jest humor autora wobec dam, a inny wobec huzarów: tam humor łagodny, tutaj ironiczny.

Humorem łagodnym opromienia Fredro (w mniejszym albo większym stopniu) nadewszystko te swoje postaci, których komizm nie wypełnia ich całkowitej treści duchowej, które z tego lub owego względu są śmieszne, a które z innych względów nie tylko nie są śmieszne, ale posiadają pewną dodatnią wartość moralną. Tu należą takie postaci, jak Radost z *Cudzoziemczyzny* i Radost ze *Ślubów panienskich*, Gustaw, Aniela, Klara, Ludmir, Cześnik, Stanisław Zielski, postaci wojskowych (ale tylko prawdziwych, to znaczy bez pana Morderskiego); do tego szeregu należy także stary Jowialski, chociaż się w nim dodatnich wartości moralnych trudno dopatrzeć, chyba, że kto poczyta komu za dodatnią wartość moralną, kiedy nie zabija, nie cudzołoży, nie kradnie i t. d. Wszystkie te „dzieci wieszczu“ Fredry, pomimo że śmieszne, nie były w jaskrawym rozdzwisku z jego własną treścią duchową, mianowicie z jego poglądami na wartości moralne człowieka; były mu nawet pod niejednym względem sympatyczne, i ta właśnie sympatya, bez względu na to, czy ją sobie Fredro podczas procesu twórczości uświadamiał, czy nie, musiała na nich wycisnąć piętno humoru łagodnego, pogodnego, wyrozumiałego, a na postaci Cześnika — może nawet rzewnego. Czy jednak ta niewątpliwa sympatya Fredry względem niektórych postaci sięgała tak daleko, żeby się aż przerażała, jak to twierdzi jeden z krytyków, w uwielbienie? czy mianowicie Cześnik naprawdę „porywa“ Fredrę „tak, że ma dlań uwielbienie równe Dyndalskiemu, podziw dla jego rzeźwej starości i zachwyt nad każdym młynkiem szabli w jego rącej dłoni, przywiązanie do wszystkiego, co go otacza, nawet dla Rejenta, bo danem mu było żyć w pobliżu niego“ (1). Nie, to przesada: gdyby Cześnik był dziecięciem uwielbienia i zachwytu Fredry, nie byłby postacią tak wysoce komiczną, co więcej byłby w swoim wyrazie artystycznym postacią wyidealizowaną; tymczasem w rzeczywistości niema w charakterystyce Cześnika nawet cienia idealizacji, jak niema jej nigdzie, nawet na lekarstwo, w komediach Fredry; mógł on Cześnika bardzo lubić, Majora z jego „tam

(1) Günther, j. w. str. 304.

do licha“ nawet szanować, na Gustawa i Anielę patrzeć z wielkiem upodobaniem, a na obu Radostów i pana Jowialskiego z pobłażliwym uśmiechem, ale, podobnie jak Mickiewicz w *Panu Tadeuszu*, nie wyzbył się krytycyzmu względem swych postaci (czy go sobie podczas procesu twórczości uświadamiał, czy nie, to znowu wszystko jedno).

Z humorem ironicznym traktuje Fredro te swoje postaci, których całkowitą (a przynajmniej prawie całkowitą) treść duchową wypełnił komizmem, uwydatniając głównie albo jedynie ich ujemne wartości moralne, a pomijając dodatnie. Czasami ta ironia Fredry jest ukryta, czasami bardzo jawna.

W ironię ukrytą, a niezmiernie subtelną, niezmiernie dowcipną, opływa szczególnie komedia *Mąż i żona*. Wacław śmieje się z barona i nazywa go gapiem, że żyje w serdecznej przyjaźni z pułkownikiem, który mu żonę bałamuci, i opowiada to wszystko — komu? Alfredowi, serdecznemu przyjacielowi, który mu już oddawna rogi przyprawia; Alfred — przez grzeczność dla przyjaciela — broni pułkownika: gap'!?

O! to za ostro, zacóż tak niegrzecznie!

Ale Wacław nie chce ustąpić:

Gap', gap' mąż taki, to wyraz właściwy.

Więc Alfred przystaje:

Niech i tak będzie, kiedy chcesz koniecznie.

Czy już w samym pomysle takiej rozmowy niema ukrytej ironii Fredry względem głupoty i ślepoty męża-rogacza (czy sobie podczas procesu twórczości tę ironię uświadamiał, czy nie, to znowu inna sprawa). Albo czyż nie ironią autora względem Wacława i jednocześnie Alfreda jest pomysł sceny, w której się Wacław zwierza Alfredowi, że Elwira upuściła jakieś listy miłosne (czyje i do kogo, to Alfred wie najlepiej), ale, dodaje Wacław, chyba to nie do niej listy:

O rozumie Elwiry z większą chlubą myślę:

Lepiejby przecie pisał od niej ulubiony.

Alfred. Czemu?

Wacław. To jakiś student sztychował androny.

Alfred (*urazony*). Dlaczegoż student?

Wacław. Bo głupie potrosze.

Alfred. Ale dlaczego głupie? powiedźże mi, proszę!

Wacław. Na, masz; weź ich kilka, czytaj,

A potem, czemu głupie, sam siebie zapytaj.

A pomyśl, że Elwira chowa listy kochanka za portretem męża i pod ołtarzykiem, gdzie się modli codzień, czy nie jest ironią względem Elwiry? I Justysię dotknęła ironia Fredry — w pomysle, że, skoro się kiedyś napraszała do klasztoru, to niechże tam teraz wędruje.

I o postaci Łatki powiedzieć można, że ją Fredro nieraz traktuje z ukrytą ironią, czy to każąc mu wypijać lekarstwo Leona, jako limoniadę, dla uspienia podejrzliwości Twardosza, czy to umieszczając go — w toku rozmowy z Leonem — w tak arcynieuwgodnej i arcyniezwykłej sytuacji, że „za każdym poruszeniem raz w tył, raz wprzód wystawia prawą nogę“? Czyby sobie można wyobrazić w takiej sytuacji choć jedną z tych postaci, do których Fredro ma sympatię, np. Anielę? Kogo człowiek lubi, z tego się czasem śmieje (choć częściej śmieje się do niego), ale go nie ośmiesza (1).

Wyrazem artystycznym jawnej ironii Fredry jest karykatura, której ofiarą padają przedewszystkiem emancypantki i pretenzyjonalne stare panny. Że ich Fredro nie lubił, o tem wiemy od niego samego, z jego *Zapisków starucha*, w których są takie np. aforyzmy:

Kaśka się zaczytała,
O podoju zapomniała.

Jest tam jakaś złego miara,
Kiedy młoda bryknie koza,
Ale kiedy grzęźnie stara,
Toć, dalipan, wielka zgroza.

Albo jeszcze: „Między Dumasem a Kantem zagrzęzła biedaczka“; „Tylko stare panny nie boją się stanu obłączenia“; „Dobrze, że

(1) Tu mógłby kto zarzucić, że wszystkie te i tym podobne pomysły komiczne są owocem czysto przedmiotowego „naśladowania natury“, że więc niema ani potrzeby, ani podstawy mówić o udziale w nich jakiegokolwiek ironii autora. Nie, taki zarzut byłby niesłuszny: w powstawaniu wizji artystycznej biorą udział, raz jeszcze, wszystkie władze twórcze, a więc i uczucie — naturalnie w duszy tylko tego artysty, które uczucie ma; bezduszość postaci poetyckich jest owocem nie zawsze braku daru obserwacyjnego i plastycznego, ale zawsze — braku uczucia.

się malują, bo się całować nie mogą" (1). Otóż ta złośliwość przebija się wyraźnie i w komedjach, czy to w charakterystyce *Ciotuni*, czy panny Heleny Jowialskiej, przemawiającej stylem karykaturalnie górnolotnym; Ludmir, mówiąc nawiasem, w lot spostrzegł tę górnolotność, więc, chcąc się pannie przypodobać, sam zaczyna górnolotnie mówić, przyczem — nie bez wyraźnej pomocy Fredry — wpada w parodyę (2). A Laura w *Co tu kłopotu*? Czy to nie wyraźne, że sobie Fredro z niej szydzi? inaczej nie włożyłby w jej usteczka takiego sonetu:

Czemu w nocy księżyc świeci,
Rosa z nieba w kwiaty ścieka,
Do gniazdeczka ptaszek leci,
Przepiórka wabi zdaleka?

Czemuż w skałach szumi rzeka,
Kiedy rybak rzuca sieci?
Czemu i w sercu człowieka
Wieczny ogień miłość nieci?

Któż przeniknie na błękicie
Tych gwiazdeczek smutne życie,
Co migoczą swem zarzewiem?

Któż pokochał wiernie, skrycie?
Ach, któż płacze pod modrzewiem?
Powiedz, powiedz, bo ja nie wiem...

Karykaturą trąci także pomysł, że biedny Albin Albińskiomal nie wyskoczył przez okno ze strachu, iż mu grozi słuchanie poezyj panny Laury. Nie brak, rozumie się, przykładów humoru ironicznego ani w *Damach i huzarach*, zwłaszcza względem panny Anieli, ani w *Gwałtu co się dzieje*, bo i herodów-bab nie lubił Fredro. W *Panu Geldhabie* ironia autora dotyka nie tylko Geldhaba, ale i jego głupią córkę, a wyrazem tej ironii jest także karykatura w niektórych szczegółach charakterystyki; w *Ostatniej woli* najironiczniej śmieje się Fredro z pani Ziel-

(1) Dla kobiet, które się w oczach Fredry nie sprzeniewierzały swojej kobiecości i swemu powołaniu, miał on inne sądy: „Lepszymi byłiby ludzie, gdyby więcej szanowali kobiety. Co to miłość? Co przyjaźń? Co nieprzebrana troskliwość? Co ciche poświęcenie? Kobieta, kobieta i zawsze kobieta! A gdzie nagroda? Pewnie nie w tem wyuzdanem społeczeństwie, które, jak próchno, martwem tylko jeszcze świeci światłem“. — (2) Ob. wyżej, str. 143.

skiej i t. d. (1). A w komedyjce *Teraz* jego ironia pod wpływem rozgoryczenia na widok (wszystko jedno, rzeczywisty, czy urojony) zmateryalizowanego społeczeństwa, staje się dotkliwą i zgryźliwą — ten jeden raz.

Pozatem bowiem wtedy nawet, kiedy humor Fredry przestaje być łagodnym, a staje się ironicznym, nie przestaje być wesołym, bardzo wesołym. Rabelais lubił i umiał się śmiać, cóż kiedy tak często śmiech mąciła mu, a nawet zabijała, utajona w jego duszy pogarda względem ludzi; Molierowi podgryzał często wesołość robak głębokiego smutku; Krasicki miał zbyt chłodne serce na to, żeby się móżdź śmiać całą duszą; Mickiewicz, kiedy się śmiał w *Panu Tadeuszu*, miewał często w oczach łzy, łzy serdecznej tęsknoty do kraju lat dzieciennych i jego mieszkańców; poprzez humor Prusa widnieje często nie tylko smutek, ale i ból, na widok tego, co się na świecie dzieje. I Fredro, jak to wiemy z jego biografii, bywał często smutny, ludzie go nieraz gniewali i drażnili, ale te jego wszystkie smutki i gniewy nie mąciły czystości jego śmiechu, nie osłabiały jego siły, bo ulatywały z duszy, kiedy się zaczynała śmiać. Mówi w *Panu Jowialskim* Wiktor do Ludmira: „Tybyś groby otwierał, gdybyś wiedział, że tam ziarno śmieszności znajdziesz“. Czy nie siebie troszkę miał tu na myśli Fredro? Był to naprawdę komik z bożej łaski, i właśnie dlatego, czy lubił, czy nie lubił tych, z których się śmiał, śmiał się całą duszą. Miałoby się ochotę porównać go pod tym względem z Labichem, gdyby mu to porównanie trochę nie ubliżało: bo i Labiche wprawdzie śmiał się całą duszą, tylko że ta dusza była mniejsza, niż dusza Fredry. Ale porównanie z Goldonim chyba nie będzie wielkiem, a może nawet żadnem, ubliżeniem dla Fredry, a dla Goldoniego będzie z pewnością zaszczytem.

(1) Rozumie się, że o jakiejś ściślejszej granicy pomiędzy humorem łagodnym a ironicznym mowy być nie może, bo przecie ironia może być łagodną, a może być i ostrą; może być także humor autora względem jednej i tej samej postaci raz humorem łagodnym, drugi raz ironicznym. Taką postacią jest np. Kłara ze *Ślubów panieńskich* albo Radost z *Cudzoziemczyzny*, w którego charakterystyce posługuje się Fredro nawet karykaturą, chociaż bardzo łagodną.

A teraz — inna strona podmiotowości komedyj Fredry. Jeżeli, jak to słusznie ktoś powiedział, nawet drobny utwór liryczny jest wyrazem nie tylko jakiegoś uczucia poety, ale także jakiegoś jego poglądu na świat, jakiejs jego filozofii życia, to coś dopiero utwór epiki albo dramatu, zwłaszcza utwór większy, którego treść stanowi już nie drobniutki, krótką chwilę trwający urywek życia wewnętrznego, tylko całe pasmo urywków życia, nie tylko wewnętrznego, ale i zewnętrznego, cały wątek nie tylko uczuć i myśli, ale i czynów ludzkich. Każdy poeta, czy tego chce, albo nie chce, czy o tem wie, albo nie wie, głosi w swoich utworach taką lub inną filozofię życia, jest rzecznikiem takiej lub innej idei moralnej. Już sam wybór tematów, nie tylko sposób ich ujęcia, rzuca niezmiernie ciekawe światło, jeżeli nie koniecznie na poglądy i przekonania poety, to zawsze na jego upodobania; chyba się na to zgodzą nawet ci, którzy nie podzielają jednostronnego poglądu znakomitego krytyka angielskiego, Arnolda, że wszystko w poezji zależy od jej przedmiotu (*All depends upon the subject*).

Otóż pytamy przedewszystkiem: jakie światło rzucają tematy komedyj Fredry na jego upodobania? Odpowiedź będzie brzmiała: Fredro bardzo lubił i doskonale umiał postrzegać charaktery ludzkie w ich śmiesznościach, ujawniających się w życiu codziennem, w obrębie życia domowego i towarzyskiego. Wśród jego komedyj niema ani jednej politycznej i ani jednej społecznej. „Szkic dramatyczny“ *Teraz* ma co najwyżej zakrój na komedję społeczną, piętnującą zmateryalizowanie społeczeństwa, ale nią nie jest. *Wychowanka* jest „komedią seryo“, ale także nie jest komedią społeczną; z *Naniną* Woltera łączy ją pokrewieństwo jedynie treści, nie idei. W *Wielkim człowieku do małych interesów* ludzie ubiegają się o urząd publiczny z wyboru, więc tło tej komedyi mogło być szersze: ale go jej Fredro pokąpił, obrazu wyborów ani intryg przedwyborczych nie dał, porzeczając na wzmiance o naiwnych, osiagających wręcz przeciwny zamiarowi skutek, zabiegach wielkiego człowieka do małych interesów. *Rewolwer* miał być podobno ukrytą satyrą na policyjne rządy austriackie (1); przypuszczenie to może słuszne, Fredro bowiem nie miał zbyt pochlebnego pojęcia o gospo-

(1) Tarnowski, *Rozprawy i sprawozdania*, II, 123.

darce austriackiej, jak o tem świadczy jego wierszyk p. t. *Terminologia ekonomiczna w Austrii* (1), w którym czytamy pomiędzy innemi:

Gdzie taka ekonomia wzrasta,
Wszystko błazeństwo jest, i basta!

Ale, jeśli rzeczywiście miał Fredro, obmyślając *Rewolwer*, zamiar napisania komedyi politycznej, to go nie wykonał: i tę komedję zamknął w obrębie życia domowego. Wszystkie pozostałe komedye nie mają już nawet zakroju na utwory polityczne czy społeczne; dyalogowana satyra polityczna *Brytan Brys* (niby *Chanteclair* polski, znacznie wcześniejszy od francuskiego) nie jest komedją, a jako satyra polityczna, jest — co prawda, to nie grzech — utworem słabym (2).

Jakże sobie tłumaczyć ten brak tematów społecznych i politycznych w komedjach pisarza, który, obdarzony tak wielkim talentem komicznym, nie mógł nie widzieć śmieszności także i poza obrębem życia domowego? Wszakże na brak wzorów literackich nie mógł się skarżyć Fredro: nie mówiąc już nawet o Arystofanesie, którego może nie znał, komedya francuska, którą znał, zaczęła wchłaniać tematy społeczne już w XVII wieku: dosyć wymienić *Świętoszka* (3); a w wieku XVIII szczyti się już Francya znakomitą komedją polityczną — *Matżeństwem Figara*, którą Brunetiére nazwał jedyną francuską komedją arystofaniczną (4). A i literatura polska posiada przecie już w XVIII wieku *Czynsz* Karpińskiego i *Powrót posła* Niemcewicza. Dodajmy, że w epoce, w której się we Francyi ukazał Augier, a u nas Chęciński, Wacław Szymanowski, Narzymski, — Fredro nie tylko jeszcze żył, ale i pisał: a jednak i przykład tych młodszych nań nie wpłynął. Czy godziłoby się wyprowadzać stąd wniosek, że sprawy społeczne i polityczne nie interesowały Fredry? Nie: jego satyry i epigramaty świadczy, że było zupełnie inaczej. Co najwyżej wolno z braku tematów społecznych i politycznych w komedjach Fredry wnosić, że w obrębie życia domowego znajdował tyle materiału, iż mu go zupełnie starczyło do za-

(1) Ogłosił ten wierszyk Wincenty Korotyński w *Kuryerze Warszawskim*, r. 1902, nr. 33. — (2) Por. Tarnowski, j. w., 153—154, — (3) Ob. Brunetiére, *Les époques du théâtre français*, konferencya szósta. — (4) Tamże, konferencya trzynasta.

spokożenia wrodzonego pędu do śmiechu i postrzegania charakterów. I wolno jeszcze żałować (ale bez żalu do Fredry), że w komediach największego komedyopisarza polskiego niema ani jednej komedii, któraby się doniosłością i rozległością tematu mogła mierzyć z *Chmurami* albo *Ptakami*. Ale trudno, Arystofanese urodził się, jak dotychczas, jeden tylko jedyny Arystofanes. Przyjdzie zresztą i u nas pora na dramat arystofaniczny, na komedye polityczne w wielkim stylu: będą niemi *Wesele* i *Wyzwolenie* (1).

Zamknawszy się tedy, jako komedyopisarz, w obrębie śmieszności, ujawniających się w życiu codziennem, domowem, co Fredro głównie ośmieszał, albo raczej z czego się głównie śmiał? Czy może tylko z różnych śmiesznych przypadków i wypadków, jakie w tak wielkiej obfitości życie codzienne niesie ludziom na swoich falach, i z różnych śmiesznych czynów, jakie popełniają ludzie bez względu na swoją, taką lub ową, wartość? Nie, nie tylko.

Lwia część komizmu w jego komediach płynie właśnie z wartości życiowych, a raczej z mniejszej albo większej negacyi, z większego albo mniejszego ich braku. Na samo zaś czoło wybijają się wartości moralne i intelektualne: posługując się terminologią Volkelta (2), powiedzieć można, że „komizm moralny“ i „komizm intelektualny“ panuje w komediach Fredry, jak to zresztą pospolicie bywa w komediach, niemal wszechwładnie. „Komizm artystyczny“ ma kącik szczupły; siedzą sobie w nim: malarz Wiktor, poeta Ludmir, trzymając w swej ręce rączkę panny Heleny Jowialskiej, pani Celina Orgonowa (3), oczywiście bez męża, pauna Laura Pińska, mająca na swoim sumieniu zbiór poezyi p. t. *Rozdęcie serca* (4), i czuła para muzyczna: Ernest z Celiną (5); Edwina tu niema, bo nie jest śmieszny. Szczuplejszy jeszcze kącik ma „komizm religijny“: siedzi tutaj samotnie Serafin (6), i tylko od czasu do czasu odwiedza go to Milczek, niosąc mu swoją ulubioną pociechę religijną:

(1) Bardzo słusznie mówi T. Sinko, że kto „czuje potrzebę klasyfikowania“, ten „nie będzie *Wesela* i *Wyzwolenia* uważał za coś, czego jeszcze w literaturze dramatycznej nie było, lecz... sklasyfikuje te utwory, jako komedye polityczne w stylu czy guście Arystofanesa“ (*Antyk Wyspiańskiego*, 141). — (2) *System der Aesthetik*, II, 394—396. — (3) *List*. — (4) *Co tu kłopotu*. — (5) *Koncert*. — (6) *Ostatnia wola*.

Niech się dzieje wola nieba,
Z nią się zawsze zgodzić trzeba,

to Łatka, aby się z nim pomodlić o ratunek do ś. Jana Kantego, ś. Duklana i ś. Antoniego. Jest więc w komediach Fredry dzięki tym postaciom także i „komizm religijny“, dosyć rzadki w ostrożnej i pobożnej literaturze polskiej (1), tylko że, prawdę powiedziawszy, cały ten Serafin może się, jako obłudnik, mierzyć co najwyżej z taką np. panią Kwocką z *Epidemii* Narzymskiego, ale w porównaniu z Tartufem Moliera jest karzełkiem, podobnie jak panna Laura Pińska i panna Helena Jowialska są karliczkami w porównaniu z Magdusią i Kasią Moliera. To zresztą jest zupełnie zrozumiałe, bo takich „pociesznych wykwintniś“, jak we Francyi, u nas nie było: lecz takich obłudników, jak Tartufe, nie brakowało i nie brakuje i u nas, tylko że u nas obłuda religijna, a zwłaszcza udawanie prawowierności — czy to dla kariery, czy dla „przyzwoitości“, czy dla „poszanowania tradycji“ czy dlatego, „żeby innych nie gorszyć“, — uchodzi często raczej za cnotę.

A jak nie zdobył się Fredro na *Świętoszka* w wielkim stylu, tak nie zdobył się i na taką postać, jaką jest *Mizantrop* Moliera, to znaczy na postać, która pomimo swej wysokiej wartości moralnej jest wysoce komiczną. Ależ, powie kto może, i w komediach Fredry znajdują się postaci, które są śmieszne, a jednak posiadają wartość moralną: taki np. Major z *Pana Geldhaba* jest postacią dodatnią przez swoje poczucie honoru i przez swoją przyjaźń koleżeńską, a i taki Cześnik jest człowiekiem o nie-małej wartości moralnej, jak tego dowodzi scena spotkania się oko w oko z Milczkiem. Prawda; ale ani Major, ani Cześnik nie są wcale śmieszni w tem, co stanowi ich moralną wartość, tylko w czem innym: tymczasem Alcest Moliera jest śmieszny właśnie w tem, co stanowi jego największą, najgłębszą wartość moralną, to jest w swojej uczciwości, prawdomówności, — że raczej w sposobie jej uzewnętrzniania się, niż w jej istocie, to — ma zupełną słuszność Bergson — także prawda; dosyć, że, raz jeszcze, takiej postaci, jak Alcest, posiadającej przez swój charakter ogro-

(1) Ciekawą jest rzeczą, że nawet w epoce oświecenia jedynie satyra ośmieszała nabożnisiów i świętoszków; na scenę nie ośmielano się ich wprowadzać.

mną wartość moralną, a jednak śmiesznej, napróżnobyśmy szukali u Fredry. Nie, to darmo, miejmy odwagę powiedzieć sobie, że, jako obserwator śmieszności ludzkich, Molier miał kąć widzenia daleko szerszy, aniżeli Fredro.

Lecz jest w komediach Moliera jeszcze coś innego, czego niema u Fredry — w tym stopniu przynajmniej, co u Moliera. Nie sam pierwiastek komiczny składa się na treść komedyj Fredry. W *Panu Geldhabie* Lubomir, kiedy się dowiaduje, powróciwszy z pułku do Warszawy, o zaręczynach swojej narzeczonej z Księciem; w *Cudzoziemczyźnie* Zdzisław, kochający Zofię, a jednak przez punkt honoru i przyjaźń nie chcący demaskować swego współzawodnika wobec ojca panny; *Przyjaciele*, którzy składają swoją miłość na ołtarzu przyjaźni; w *Damach i huzarach* niepokój, a nawet rozpacz, Edmunda i Zofii na myśl, że będzie musiała oddać rękę staremu majorowi; w *Zemście* rozpacz Wacława, kiedy go ojciec zmusza do poślubienia Podstolinę, i t. d., i t. d.: wszystko to pierwiastki raczej tragiczne, aniżeli komiczne. A cóż dopiero powiedzieć o *Wychowance*, nad którą się źli ludzie znęcają i którą oplątują siecią podłych intryg, albo o komedyi *Odludki i poeta*, w której tylko jeden Kapka jest postacią komiczną i w której się wprawdzie wszystko kończy pomyślnie, ale nie dla wszystkich: bo Astolf czuje się przy końcu komedyi jeszcze nieszczęśliwszym, aniżeli na jej początku! Dodajmy, że taka komedya, jak *Mąż i żona*, przez sam rodzaj swego konfliktu mogłaby się bardzo łatwo stać (i o mały włos się nie staje) dramatem. Otóż istnienie sytuacji i konfliktów niekomicznych, a czasem nawet tragicznych, w komediach Fredry poczytano im za pierwiastek nowoczesny, romantyczny, z uwagi, że „jedną z cech teatru romantycznego“ jest „dążność do mieszania pierwiastków tragicznych i komicznych“; powiedziano nawet, że taka scena, jak rozstanie się Edmunda z Zofią w *Damach i huzarach*, „żadną miarą nie mogła być znaleźć miejsca w komedyi klasycznej“ (1). Ależ czy komedya klasyczna nie ma czasem konfliktów daleko tragiczniejszych? Przecie niektóre komedye Moliera stają w pewnej chwili na samym pograniczu komizmu i tragizmu; co więcej tragizm bierze tam nieraz górę nad komizmem: nie jeden z pewnością doszedł na przedstawieniu

(1) Kucharski w *Bibliotece Warszawskiej*, 1911, II, 287 i 288.

Świętoszka do tego samego przekonania, co Brunetiére (1), że sztuka ta, jeśli wierzyć ogólnemu wrażeniu, jest dramatem, nie komedią. A jeżeli tak, to istnienie pierwiastków niekomicznych w komediach Fredry nie jest wcale ich cechą nowoczesną, tem więcej, że przecie ogólne wrażenie, jakie wywierają, nie pozostawia, zdaje się, w nikim wątpliwości, że to komedye. Jedyne wyjątek, jeśli wolno ufać osobistemu wrażeniu, stanowią *Odludki i poeta*, a i tutaj, pamiętajmy o tem, wrażenie końcowe (które zresztą, rzecz prosta, nie jest bynajmniej w procesie odczuwania estetycznego jednoznaczne z wrażeniem ogólnym) jest ostatecznie pogodne: widok szczęścia młodej pary łagodzi smutne wrażenie, wywołane rozgoryczeniem Astolfa. Molier tymczasem poczyną sobie nieraz inaczej.

Ja, z wszystkich stron zdradzony, zdeptany niegodnie,
 Uciekam z tej otchłani, gdzie panują zbrodnie;
 Będę szukał odległej na świecie ustroni,
 Gdzie uczciwym człowiekiem być nikt mi nie wzbroni.

To są ostatnie słowa Alcesta, budzące głębokie współczucie, które nie ma nic a nic wspólnego ze wzruszeniem komicznym, które zato jest jednym z najgłówniejszych pierwiastków wzruszenia tragicznego. I to wzruszenie ostaje się w duszy niewzruszenie, bo nikt przecie nie wierzy, żeby słowa Filinta, wyrzeczone do Elianty:

Śpieszmy, pani, nie szczędźmy gorącej namowy,
 By zmienić w jego sercu zamiar tak surowy! —

mogły się na coś przydać; i Molier nie dodał ich z pewnością w tym celu, żeby złagodzić smutne wrażenie na widok biednego Alcesta: nie, jeżeli wolno mówić o świadomych intencjach u poetów tej miary, co Molier, to chodziło mu o to, żeby (inaczej, jak w komedyi Fredry) ogólne wrażenie smutku było zarazem wrażeniem końcowem. A cóż dopiero powiedzieć o biednym Jerzym Dandinie!

Ha! daję za wygraną, nie widzę już żadnego lekarstwa. Skoro się, jak ja, wzięło niegodziwą kobietę za żonę, najlepsze, co można uczynić, to iść co rychlej rzucić się łbem naprzód do wody:

(1) *Les époques du théâtre français*, konferencya szósta.

to nie tylko ostatnie słowa bohatera „komicznego“, to także koniec całej „komedyi“!

Takiego zakończenia nie ma ani jedna komedia Fredry; we wszystkich pierwiastkiem dominującym, niemal wszechwładnym, jest komizm. Prawda, czasem i w komediach Fredry postaci komiczne cierpią: cierpi Łatka, kiedy drży o swoje dożywocie, cierpią Serafin i Paulina Zielscy, gdy ich zawodzą nadzieje, pokładane w *Ostatniej woli* bogatego krewnego, cierpi po swojemu i Geldhab, kiedy Księżę zrywa z Florą: ale wszystkie te cierpienia wystawia Fredro zawsze w świetle komicznym, czasem wysoce komicznym. Za najlepszy, typowy przykład może tu służyć Łatka: napięcie jego cierpienia nie ma w sobie (a przynajmniej nie wywiera wrażenia) takiej siły dramatycznej, jaką ma Harpagon Moliera (po części zaś nawet Euklion w *Garnku złota* Plauta). Nigdy też komizm postaci komicznej nie przechodzi u Fredry w taką, już niemal tragiczną, grozę, jak ta, która, ukryta w silnej namiętności Tartufa, wybucha w chwili, kiedy, zdemaskowany przez Orgona, usłyszał od niego rozkaz, by opuścić jego mieszkanie:

Ty je opuścisz raczej, ty, co z niesłuchanem
Zuchwałstwem gadasz do mnie, jakbyś tu był panem.
Dom jest moją własnością i szukasz daremnie
Tych nikczemnych wybiegów, aby zadrwić ze mnie.
Oszczerstwa broń nie przyda ci się ze mną w walce,
Bo mam sposoby, aby poskromić zuchwalce,
Pomścić zniewagę niebios i dowieść, czy komu
Wolno jest mnie obrażać w moim własnym domu!

Komizm ulotnił się tutaj już doszczętnie: Tartufe przestaje być śmiesznym, bo przestaje być obłudnym, staje się szczerym i przez to — strasznym. Milczek ani razu nie jest straszny.

Ale czy to wszystko zarzut dla Fredry? Niech Pan Bóg broni, — to tylko uwydatnienie jednej z jego znamiennych cech, jako komedyopisarza, tylko stwierdzenie jego odrębności od Moliera. Z tem wszystkim trudno się jakoś opędzić myśli, że jednak Molier umiał postrzegać śmieszności ludzkie i wogóle życie ludzkie nie tylko pod szerszym kątem widzenia, ale także głębiej, że lepiej rozumiał tę prawdę (a przynajmniej dał jej silniejszy wyraz artystyczny), że, skoro, jak słusznie mówi przy-

słowie, „pod jedną pachą płacz, a pod drugą śmiech“, to od płaczu do śmiechu, od tragizmu do komizmu, równie blisko, jak od śmiechu do płaczu, od komizmu do tragizmu.

Lecz rozważanie tego, czego w utworach autora niema, chociaż może być bardzo pomocne do zrozumienia, charakterystyki i oceny jego indywidualności, nie daje jeszcze klucza do tej skrytki, w której się mieszczą idee jego utworów: jedynie rozważanie tego, co w nich jest, daje do niej klucz.

Co ciekawe, że sam Fredro upoważnił niejako czytelników do szukania tego klucza, a nawet pragnął im ułatwić jego znalezienie: oto ideę moralną swoich komedyj, wprawdzie nie zawsze, ale po większej części, wyrażał sam, a to zaopatrując je w motta (czy nie za przykładem komedyopisarzów francuskich, takiego np. Picarda albo Collin-d'Harlevilla?). Zresztą dewizy te, które wszystkie bez wyjątku zawdzięcza Fredro *Przysłowiom mów potocznych* swego przodka, Andrzeja Maksymiliana, są czasami nie tyle ujęciem idei przewodniej, płynącej z treści, z akcji tej lub owej komedyi, ile zwięzłą charakterystyką głównych postaci komicznych. Więc np. *Pan Geldhab* ma dewizę: „Pyszny nądzka, kiedy spanoszeje“; *Dożywocie*: „U skąpego lub u chciwego cała w mieszku dusza“; *Wielki człowiek do małych interesów*: „Niektórych sprawy podobne do złotych, co dęto, nie odlewano, robią; tak owych zawody w pozorze są coś, lubo w rzeczy nic“; *Co tu kłopotu*: „Jako łódź, nie gdzie sama, ale gdzie cudza ręka chce, tak nierozumny i lekki za cudzym powodem chodzi“.

Czasami jednak wyraźnie chciał Fredro skrystalizować w motywach ideę, płynącą z akcji tej lub owej komedyi. Więc np. motto *Ślubów panińskich* opiewa: „Rozum mężczyzną, białogłową afekt tylko rządzi, oraz kocha, oraz nienawidzi, nie gdzie rozum, ale gdzie afekt, tam wszystka“. I trzeba przyznać, że motto dobrane nieźle: akcja rzeczywiście ilustruje to właśnie „przysłowie“, chociaż tylko częściowo, bo z trzech mężczyzn tej komedyi rozumem rządzi się, prawdę powiedziawszy, jeden tylko Gustaw, Albin zaś i Radosć rządzą się raczej — tak, jak i kobiety — afektem. *Cudzoziemczyzna* jest także stwierdzeniem prawdy swojego motta: „Kto wielu naśladowe, cudzego nie dojdzie, a swoje pomiesza“. To samo da się powiedzieć o komedjach: *Gwałtu*

co się dzieje (1), *Nikt mnie nie zna* (2), *Ożenić się nie mogę* (3), *Lita et Compagnie* (4). Od biedy możnaby się zgodzić i na motto *Dam i huzarów*: „Pochlebstwo ma w sobie osobliwy przysmak; chociaż go kto rzкомо odrzuca, przecież ono smakuje”; rzeczywiście, pochlebstwo odegrało pewną rolę w tem, że Major i Rotmistrz pogłupieli na starość, ale czy rolę główną, rozstrzygającą? czyby nie lepiej przystawało do tej komedyi przysłowie: „Stary, gdy siwieje, szaleje“, a jeszcze lepiej: „Gdzie dyabeł nie może, tam babę pośle“? Na motto *Męża i żony*: „Cudzego nabywając, swoje często tracim; kto po cudzą stawkę idzie, trzeba, żeby swoją stawiał, czasem i zapłacił“, — można się zgodzić, ale także tylko od biedy, bo jakąż to stawkę stawiał Alfred, idąc po cudzą, i czem zapłacił?

Czasami jednak na czele komedyj umieszcza Fredro takie sentencje, które muszą wywołać w czytelniku mniejsze lub większe zdziwienie. „Niemasz nic tak złego, żeby się na dobre nie przydało; bywa z węża dryakiew, złe często dobremu okazują daje“; „Wpatrz się jeno dobrze, obaczysz inaczej“; „Pająk szuka jadu, ale pszczoła miodu“: czyby ten nawet, kto zna doskonale komedye Fredry, zgadł, że pierwsza z przytoczonych sentencji ma wyrażać ideę *Zemsty*, druga — *Przyjaciół*, a trzecia — *Od-ludków i poety*? Można się założyć, że nie. I mimowoli rodzi się podejrzenie, które się po namyśle zamienia w pewność, że, jak te, tak wszystkie wogóle myśli, wyrażone w mottach, przyszły Fredrze do głowy dopiero później, że dopiero po napisaniu tej lub owej komedyi brał do ręki *Przysłowia mów potocznych* i szukał stosownej dewizy; a jeżeli nie mógł znaleźć stosownej, poprzestawał na niestosownej, byleby go tylko nikt nie posądzał, że jedynie poto pisze komedye, „by dudków do śmiechu pobudzać“. Że żadna „idea“ nie powstała mu w głowie ani przed napisaniem, ani w czasie pisania komedyj, to jasne: poeta, kiedy tworzy, nie pyta o ideę, ma przed sobą jedynie swoją wizję artystyczną, wizję konkretnego życia, nie świadomość abstrakcyjnej prawdy; i później dopiero widzi, a czasem tylko się łudzi, że uobrażona przezeń zapomocą słowa wizya konkretnego życia

(1) „Sroka bije na jastrzębia i skrzekoce, przecież jastrząb jastrzębiem, a sroka sroką“. — (2) „Uczy złe czynić, kto się niepotrzebnie obawia“. — (3) „Drogo kupuje, kto niepokojem dokłada. — (4) „Więszem szczęściem, niż radą, sie stało“.

wyraża jakąś ogólną prawdę moralną. Mickiewicz dopiero w roku 1834 wyjaśnił ideę *Dziadów*: „Wiara we wpływ świata niewidzialnego, duchowego, na sferę myśli i działań ludzkich — oto idea-matka... poematu“ (1). Tak ujmując ideę swego dzieła, nie łudził się Mickiewicz, tylko ją w niem naprawdę widział, jak i my ją widzimy; ale kiedy np. Kaczkowski pisał do przyjaciela, że w „enigmatycznej figurze Murdeliona“ uosobił „ideę destrukcyjną, której podówczas niektórzy Polacy mimo swej woli nieraz za narzędzie służyli“ (2), to się łudził: widział w *Murdelionie* to, czego nikt inny nie widział i, o ile go tylko nie opęta *furor allegoricus*, jaki opętał różnych wykładaczy *Balladyny* albo *Farysa*, do sądnego dnia nie zobaczy. Ale bo też nie ulega najmniejszej wątpliwości (historia literatury posiada dużo tego dowodów), że znana ironia Goethego:

Im Auslegen seid frisch und munter:

Legt ihr's nicht aus, so legt was unter, —

choćaż godzi jedynie w krytyków, dopatrujących się często w utworach poezji myśli, o jakich się poetom nigdy nie śniło, dosięga nieraz samych twórców, podsuwających czasami własnym utworom myśli, jakich tam niema. Do takich twórców należał i Fredro, jak tego właśnie dowodzą *motta* niektórych jego komedyj.

Więc, nie pytając już, jakie idee sam Fredro podsuwał swoim komedjom, zapytajmy, jakie prawdy moralne płyną, czy też może jaka jedna główna prawda życiowa płynie, z jego komedyj? Starano się już dawno rozwiązać to pytanie, a to zapewne pod wpływem krytyków francuskich, w których oczach nie ująć i nie wyjaśnić naczelnej idei utworu literackiego byłoby śmiertelnym grzechem przeciwko przykazaniom krytyki. Otóż jeden z badaczy, zastanawiając się nad ideą komedyj Fredry, doszedł do wniosku, że płynie z nich ta sama prawda moralna (która spoczywa na dnie utworów Rabelaisgo i Moliera), to jest, że miarą słuszności postępowania człowieka jest jego natura, że postępowanie człowieka wbrew własnej naturze jest

(1) *Mélanges posthumes*. serya druga; ob. Kallenbach, *Czasy i ludzie*, 133. — (2) W liście z d. 22 sierpnia roku 1852 do Wincentego; list ten, dotychczas nie drukowany, jest własnością prywatną.

rzeczą śmieszną (1). Ten jednak swój pogląd autor znacznie ogranicza, dodając, że zbyt daleko nie posuwa się Fredro w tem folgowaniu naturze, skoro się np. w *Mężu i żonie* oświadcza (inaczej, jak Molier) przeciwko wolnej miłości. Ale i na tak ograniczony pogląd przystać niepodobna. Bo np. czy to śmieszne, że Cześnik, ujrawszy we własnym domu Rejenta, walczy z własną popędlivością i własną nienawiścią ku sąsiadowi, to jest, że walczy ze swoją naturą i że ją zwycięża? Nie, to nie tylko nie śmieszne, ale nawet — wzniosłe! Śmieszny bywa natomiast Cześnik wtedy, kiedy nie walczy ze swoją naturą, kiedy się np. gniewa na Dyndalskiego, że pisze „mocium panie“. Zapewne taki Radost jest najśmieszniejszy wtedy, kiedy wbrew swojej polskiej naturze udaje Anglika, ale taki Łatka śmieszny jest także i wtedy, kiedy idzie za głosem swojej natury, t. j. chciwości i skąpstwa. Ale bo też wogóle posługiwanie się wyrazem „natura“ w zastosowaniu do człowieka prowadzi często do różnych nieporozumień: dla Łatki skąpstwo i chciwość to rzeczy bardzo „naturalne“, bo się stały jego „drugą naturą“, dla ludzi nie skąpych i nie chciwych są bardzo „nienaturalne“ i t. d. To też Lanson, zgadzając się na dawno już ustalony pogląd, że dla Moliera głównem kryterjum sądów o ludziach jest natura, tuż potem czyni tę niby małą, a w rzeczywistości ogromnie dużą poprawkę, że Molier „dodaje do natury rozum“, a to w przekonaniu, że człowiek, postępujący wbrew rozumowi, postępuje *eo ipso* przeciwko naturze; nie dosyć na tem, uwydatnia jeszcze Lanson charakter społeczny moralności Moliera: człowiek o tyle ma prawo postępować zgodnie z własną naturą i z własnym rozumem, o ile to nie szkodzi społeczeństwu.

Lecz te wszystkie rozważania nie prowadzą do celu. Kto pragnie wyrozumieć, jaka jest idea komedyi Fredry, jaka płynie z nich filozofia życia, nie powinien o tem przedewszystkiem zapominać, że te komedye są komedjami, że ich głównym żywiołem jest komizm. Więc najprostsza drogą, wiodącą do celu, będzie odpowiedź na pytania: jakie są poglądy Fredry na komizm, tkwiące w jego komedjach? czy komizm poczytuje Fredro za dodatni, czy też za ujemny pierwiastek życia? czy więc

(1) Günther, *Twórczość Fredry w stosunku do jego epoki* (w *Przegl. Polskim* 1909, tom 174, str. 288 nast.).

śmiej jest w jego oczach pozytywnem, czy negatywnem stwierdzeniem wartości życia? i wreszcie: co, jego zdaniem, zwycięża w życiu, czy to, co komiczne, czy to, co niekomiczne? czy się życie tak albo inaczej mści na tem, co komiczne, czy nie? czyli innemi słowy: czy to, co komiczne, ponosi jaką „karę“, czy też uchodzi bezkarnie? Wszystkie te pytania streszczają się w jednym głównem: w zagadnieniu humoru ideowego w komedjach Fredry, — ideowego, nie uczuciowego; to znaczy: idzie tutaj już nie o to, czy Fredro patrzy na to, co śmieszne, z upodobaniem, czy z niechęcią, ale o to, jak sądzi to, co śmieszne, czy się wznosi, czy nie wznosi ponad komizm, — z tem oczywiście zastrzeżeniem, że się i te jego sądy, podobnie jak uczucia, nigdzie bezpośrednio uwydatnić nie mogły: humor ideowy Fredry jest, podobnie jak uczuciowy, humorem wsobnym.

Jak to bardzo często bywa w komedjach (i w życiu), tak i w komedjach Fredry różne osoby nieraz wypowiadają o komizmie innych osób sądy krytyczne. Więc np. Major wyraża się krytycznie o Geldhabie, a i Księżę zdaje sobie sprawę z jego nicości, mówiąc:

Ach! to głupiec, głupiec niewidziany!

W *Wielkim człowieku do małych interesów* Jenialkiewicza krytykuje nie tylko Leon, ale i pan Ignacy, a Matylda śmieje mu się w oczy. W *Damach i huzarach* jest nie tylko Kapelan ze swym „nie uchodzi“, ale i Rembo, który rozumie, że jest głupstwem żenić się na starość. W *Ożenić się nie mogę* Marski otwarcie i bez litości demaskuje Hermenegildę. W *Ostatniej woli* Stanisław Zielski przeciąga przez język swoich chciwych krewnych. W *Panu Jowialskim* pani Szambelanowa mówi wręcz: „W całej rodzinie Jowialskich za grosz rozsądku, to jest rzeczą dowiedzioną... Stary Jowialski nie pyta, co się dzieje, jak się dzieje w domu, byle tylko miał kogo, co by słuchał jego przysłówów, bajek i dykteryjek... Stara zaś Jowialska jest to tylko cień swojego najukochańszego małżonka; na nic nie ma już uczucia i myśli, tylko na dowcipne słowa swojego bożyszcza, z których śmieje się od lat pięćdziesięciu po dziesięć godzin na dzień... Mój mąż,... lubo ma lat pięćdziesiąt, nie ma żadnego zdania. U niego wszystko dobrze, bardzo dobrze, byle nie trudnił się niczem, jak tylko swoimi ptaszkami, byle jadł dobrze,

spał jeszcze lepiej. To jest człowiek nie do obudzenia, jak worek grysu". Na zwięźlejszą jeszcze charakterystykę i zarazem krytykę zdobywa się Ludmir: „Jowialski, ów klejnot oryginałów; Jowialska, cień jego — para doskonała, jak tych papug, które zowią *les inséparables*; Szambelanowa, niegdy Generałowa, z przekręconą francuszczyzną, ale najrozsądniejsza; Szambelan, ta nula, ten próżny pęcherz w peruce; Janusz, z intrat rozumny; Helena, w eterze krążąca". Czasem bywa i tak, że się osoby, wypowiadając sądy krytyczne o komizmie innych osób, nie spostrzegają, że sądzą swój własny komizm. Klasyczny przykład takiego ośmieszania komizmu przez komizm mamy w *Zręczności i przekorze*: pan Piotr, uosobienie zręczności i przekory, zwraca do pana Jana z wymówką:

A że też, panie Janie, zrządzisz jak najęty,
Jeszcze u ciebie gęby nie widział zamkniętej!

Coś podobnego znajdzie się w *Mężu i żonie*: Elwira mówi do Justysi:

Precz! idź mi z oczu, jaszczurko zjadliwa,
Którą przy sercu pieściła tak długo!
Taką nagrodę bierze przyjaźń tkliwa?...
Precz z mego domu, teraz tylko słuگو!
Nie wartaś słyszeć i słowa ode mnie,
Prowadź tak życie, jak zdradzasz nikczemnie!

A do męża:

Ach, mężu! jakżeś w jednej mógł zapomnieć dobie,
Coś winien swojej żonie, coś winien sam sobie?

Potępiając Justysię i męża za zdradę, Elwira potępia... samą siebie.

Lecz wszystkie te sądy o komizmie nie są jeszcze osobistymi sądaniami Fredry, tylko jego różnych postaci; niema podstawy do mniemania, że sam autor mówi przez ich usta, bo przecie one nie są w żadnej sprzeczności ani z ich rolami, ani z ich charakterami. Dosyć, że prawie we wszystkich komediach Fredry są z jego woli osoby, które się wznoszą ponad komizm innych osób i wypowiadają o nim sądy krytyczne, stwierdzając tę prawdę, że co śmieszne, to bywa najczęściej ujemną wartością życia i że bankrutuje wobec jego powagi.

Nie dosyć na tem. Nie zawsze, ale często osoby komiczne wznoszą się same, i to zupełnie świadomie, ponad swój własny komizm, widzą i uznają jego nicość, przyznają się do winy, obiecują poprawę. Geldhab, bracia Zrędownie, odludek Astolf, Wtorkiewicz, Antenacki, Łatka, Jeniałkiewicz, Jowialski z synem, Cześnik, Rejent, Benet, Serafin, Flora Geldhabówna, panna Małgorzata i inne jeszcze postaci nie zdają sobie sprawy ze swego komizmu do samego końca komedyi (i, można być pewnym, do śmierci się z niego nie otrząsną): ale obok tego szeregu niepoprawnych jest cały poczet uświadamiających sobie swój własny komizm i poprawiających się, a przynajmniej obiecujących poprawę. W *Cudzoziemczyźnie* Radosz zrzuca perukę francuską, wkłada na głowę polską czapkę, do boku przypina karabelę, a wszystko to ze szczerą radością i z wiarą, że

Co cudze, dyabła warte, a najlepsze swoje.

W *Damach i huzarach* Majorowi i Rotmistrzowi otwierają się oczy, że chcieli „głupstwo zrobić“, i z wesołością obchodzą „powrót rozumu“. W *Mężu i żonie* Elwira sama wyznaje „błąd swój“ mężowi, Wacław prosi żonę o przebaczenie, a i Alfred bije się w piersi:

Przeciw obojgu występny zbyt wiele,
Już się i przebaczenia błagać nie ośmielę,
Lecz chociaż nas w tej chwili konieczność rozdziela,
Znajdziecie we mnie nadal zawsze przyjaciela (1).

Jedna tylko Justysia nie żałuje niczego i nie obiecuje poprawy: płacze i szlocha nie nad swoim „błędem“, tylko ze strachu przed pokutą klasztorną. W *Nowym Don Kiszocie* Karol pada ojcu do nóg, wyznaje, że popełniał „szaleństwa“ i obiecuje poprawę. W *Liście* Orgon przeprasza żonę i obiecuje, że już nie będzie tak zazdrosny i podejrzliwy. Podobnież w *Nikt mnie nie zna* Marek żaręcza,

Że nie spełźnie daremnie ta nauczka mała,
Podejrzliwość na zawsze władać mną przestała.

(1) Motto pierwotne tej komedyi opiewało: „Dość się poprawił, kto szczerze żałuje“ (*Dzieta*, wydanie Biegeleisena II, 198).

W *Pierwszej lepszej* Alfred przyznaje się otwarcie, że był szalony. W *Odludkach i poecie* w duszy Czesława następuje zwrot:

Myślałem, że mej duszy nic już nie obudzi:
Dzisiaj zapal młodzieńczy, to czyste wejście
W piękny dar życia, w przyszłość, w całe przyrodzenie,
Wstrząsło moją istotę... Mogłem łzę uronić...
Choćby znów błędnym czuciom nie chcę serca bronić;
Chcę zapomnieć, com cierpiało...

W *Gwaltu co się dzieje* żony wyrzekają się swoich rządów i zwracają je mężom, Agata obiecuje nawet Błażejowi, że będzie „spokojną, dobrą, jak baranek“.

Rozumie się, że nie pierwszy Fredro tak sobie u nas poczynił. Pomysłem, że jedna osoba zdaje sobie sprawę z komizmu innej, że go osądza, a nawet potępia, posługiwali się nasi dawni komedyopisarze nawet częściej, aniżeli Fredro, co się tłumaczy ich świadomą tendencją dydaktyczno-satyryczną, Fredrze nieznaną. W *Sarmatyzmie* Zabłockiego rola trybunalczyka Skarbimira polega prawie wyłącznie bądź na uwydatnianiu, bądź na krytykowaniu komizmu postaci Guronosa i takich, jak on, sarmatów:

Jakby horda

Tatarska, te wieśniaki. Co słowo, do korda.
Obywatele tacy nie gorsiż od dziczy
Besarabów, Nogajów, Zaporozża, Siczy?
Głupstwo samo i upór. Panie, nie karzcie mię,
Ale to dyabłów raczej, nie ludzi, jest plemię.
Serca tak pojątrzone, tak miłątkie rozumy,
Tak mało szlachetności, a tak wiele dumy!

W *Powrocie posta* Niemcewicz służący Jakób, Podkomorzy i Podkomorzyna odzywają się krytycznie o Panu Staroście i jego małżonce i t. p. Nie brak także w dawnej komedii przykładów uświadamiania sobie własnego komizmu i przyrzekania poprawy. Nawet ciasny i uparty Staruszkiewicz w *Małżeństwie z kalendarza* Bohomolca wyzbywa się, jeżeli nie całego swego sarmatyzmu, to przynajmniej sarmackich uprzedzeń względem cudzoziemców. W *Sarmatyzmie* Zabłockiego obydwaj sarmaci wyrzekają się swej „chęci przodkowania“: to *vanitas*, mówi Guronos, ściskając Żugotę (o wiele serdeczniej, niż w *Zemście* Rejent podaje „z niskim ukłonem“ rękę Cześnikowi), a Żugota dodaje:

Et fumus. W *Powrocie posta* Niemcewicza starosta Gadulski do samego końca nie sprzeniewierza się swemu sarmatyzmowi; podobnie i *Samolub* samolubem pozostaje; ale *Podejrzliwy* Oront zdrowieje z podejrzliwości.

Lecz i w uświadamianiu sobie przez różne postaci komiczne własnego komizmu nie wolno jeszcze, ściśle biorąc, dopatrywać się osobistych sądów Fredry o komizmie, i w tym bowiem razie wolno mniemać, że autor zupełnie zapomina o sobie, troszcząc się jedynie o wierny wizerunek duszy swoich postaci. Bądź co bądź takimi, jakimi są, są te postaci z woli Fredry.

Daleko jednak pewniej i bezpieczniej, niż w charakterystyce osób, wolno upatrywać stosunek ideowy samego Fredry do komizmu w samym przebiegu akcji, tem pewniej i bezpieczniej, że, jak to już widzieliśmy, taki, a nie inny jej przebieg zależy już nie tylko od myśli, uczuć i czynów jej uczestników, ale także, i to w bardzo znacznej mierze, od różnych okoliczności zewnętrznych, te zaś są już wyłączną własnością autora. Zwłaszcza rozwiązanie akcji w komediach Fredry bywa nieraz owocem już nawet nie jego wolności twórczej, tylko jego twórczej samowoli, nie gardzącej różnymi, podobnymi albo niepodobnymi do prawdy, przypadkami i wypływającymi z otchłani czasu starymi wypadkami, byleby się tylko komedia tak, a nie inaczej skończyć mogła. Zresztą nie tylko takie sztuczne, ale i naturalne rozwiązania komedij są ostatecznie, jak wogóle cała ich akcja, własnością ich autora, który „igraszką palców swoich” spleta i rozwiązuje wianki z kwiatów swojej wyobraźni tak, jak mu się żywnie podoba. Więc pytamy: jakie światło rzuca przebieg akcji w komediach Fredry, zwłaszcza w ich zakończeniach, na stosunek jego myśli do komizmu?

Prawie wszystkie jego komedye kończą się „dobrze“, to znaczy, że komizm ostatecznie bankrutuje, że to, co śmieszne, niepoważne, ujemne, przegrywa sprawę w walce z tem, co nieśmieszne, poważne, dodatnie; intrygi i plany tych osób, które są głównymi przedstawicielami komizmu, rozsypują się w puch, a że najczęściej miały one na celu przeszkodzić jakiemuś małżeństwu, więc najczęściej komedye kończą się tem właśnie małżeństwem. Czasami, jak np. w *Panu Geldhabie*, tryumf powagi życia nad komizmem jest owocem jakiegoś szczęśliwego, w samą porę wysłanego przez autora, przypadku: taki rodzaj humoru

ideowego względem komizmu jest najłatwiejszy, pospolity, naidny, a chociaż wobec niezaprzeczanej roli, jaką przypadki w życiu ludzkim odgrywają, nie pozbawiony realnej podstawy, z tem wszystkim jednak płynący raczej z owoczesnego konwensu literackiego, aniżeli z filozofii życia Fredry, — zupełnie inaczej, jak w takiej np. *Dachówce* Świętochowskiego: tutaj zupełnie świadomym zamiarem autora było uplastycznienie idei, że „gdy przypadek zabije jednego człowieka, wielu, których on podpierał, pada za nim“, że więc „nieraz dachówka wyrokuje o życiu naszym“.

Za nierównie wyższy rodzaj humoru poczytamy zapewne ten, który nie przypadkom, tylko samym ludziom, walczącym o własne szczęście, każe zwyciężać to, co jednocześnie jest komiczne i przeszkadza im do szczęścia: w *Zręczności i przekorze* Lubomir, w *Pierwszej lepszej* Julia, w *Ślubach panińskich* Gustaw, w *Panu Jowialskim* Ludmir — oto przykłady takiego humoru.

Najwyższym jednak rodzajem humoru ideowego w komedyi jest ten, który każe komizmowi wikłać się w jego własne sidła. I takiego humoru pełno w komedjach Fredry. W *Intrydze naprędce* Kasztelan, „usłyszawszy... o romansowej głowie“ swego syna, „poszedł na fortele“ i złapał go w sieć jego własnej romansowości: Edward poślubia Maryę i wyraża nawet swą wdzięczność ojcu, że go ułowił:

Owszem, za ten sposób nowy
Wdzięcznym tobie, jest bowiem całkiem romansowy;
Uciekać, błdzić, kochać, w karczmie znaleźć żonę —
W dziejach takie zdarzenia są nieprześlącone.

W *Ślubach panińskich* Aniela, zgadzając się w swojej naiwności na pisanie listu do istniejącej jedynie w wyobraźni Gustawa panny Anieli, daje się tej swojej własnej naiwności tak uwikłać, że wyznaje swoje uczucia. W *Zręczności i przekorze*, jeżeli pan Jan i pan Piotr podpisują pozwolenie na ślub Zofii z Lubomirem, to tylko dlatego, żeby sobie wzajemnie dokuczyć: to znaczy, wikłają się w sidła własnego komizmu, w sidła przekory, i ma słuszność Lubomir, kiedy mówi:

Dobrze więc przewidziałem i poznałem braci;
Ze zmartwienia drugiego każdy mi dziś płaci:
Co nie mogła cierpliwość, nie mogło błaganie,
Przez sparte, sprzeczne siły spełnionem zostanie.

Komizm, można powiedzieć, zabija się tu sam. Albo — w *Dożywociu*: Łatka, zamykając na klucz pokój, w którym się znajduje jego własna narzeczona... z Leonem, zdaje sobie doskonale sprawę, że może narzeczoną utracić, a jednak nie otwiera drzwi, lęka się bowiem, że Leon pojedzie balonem, skręci sobie kark, a dożywocie dyabli wezmą: tym sposobem Łatka pada ofiarą własnej chciwości, sam pod sobą dołki kopie.

Lecz z tej ogólnej reguły, że komizm ostatecznie bankrutuje, są w komediach Fredry wyjątki, o wiele liczniejsze, niż w dawnej komedii polskiej, która sobie raz jeden tylko pozwoliła na tryumf komizmu: *Fircyk* Zabłockiego, pomimo że jest główną, nie drugorzędną postacią komedii, tryumfuje, i to nie pomimo, ale wskutek swojej lekkomyślności, t. j. wskutek tego, co stanowi główny temat charakterystyki komicznej: nie podołałby się Podstolinie, gdyby nie lekkomyślność (że w sojuszu z męską energią, to rzeczy nie zmienia); przecie Podstolina wyraźnie mówi:

Co za bałamut z niego! co za trzpiot! — lecz luby!

A i po odniesionem zwycięstwie *Fircyk* nie przestaje być ani na jedną chwilę lekkomyślnym: świadczy o tem intercyza ślubna, którą dyktuje Prawnikowi, a w której waruje sobie zupełną wolność życia po ślubie; na co rozkochana Podstolina z uśmiechem:

Ledwie wie, że kochany, zaraz ton swój bierze.

Prawda, że końcowe słowa komedii, słowa *Pustaka*:

Bądź wietrznikiem, na wielkim kto chcesz znaczyć świecie! —

są ironią satyryczną względem tryumfu *Fircyka*, jakby krytyką jego lekkomyślności, dość, że w komedii wietrznik wygrał sprawę, jak często wygrywa ją w życiu.

W komediach Fredry jest przedewszystkiem kilka postaci, nie mających większego wpływu na przebieg akcji, których komizm nie wikła się ani we własne sieci, ani w umyślnie zastawione czy to przez samego autora, czy przez którąś z jego postaci. Smakosz w *Przyjaciółtach* wychodzi całkiem obronną ręką i ma nawet ostatnie słowo, i to tryumfalne. W *Ślubach panieńskich* bankrutuje komizm naiwności Klary i Anieli, ale nie komizm niedołęstwa Albina; podobnież w komedii *Co tu kłopotu*

bankrutuje komizm starych panien i komizm szachraja Szwarca, ale nie komizm niedołęgi Albina Albińskiego; a i komizm *Pana Beneta* ostaje się w całej pełni. Dodać jednak trzeba, że wszystkie te postaci nikomu do niczego nie przeszkadzają, nie uosabiają więc konfliktu komizmu z powagą życia, — inaczej, jak Geldhab, Radost, Łatka.

Do szeregu tych postaci należy także stary Jowialski. „Głodnego żołądka bajką nie zabawić, racyą nie odbyć“, opiewa motto komedyi: ale motto sobie, a komedia sobie. Komizm Jowialskiego, to znaczy komizm bezmyślnej w swojej jednostajności pogody ducha, przypominającej nie tyle Olimpijczyków, ile Abderytów, pomimo że jest z pewnością, ściśle biorąc, nie mniej ujemną wartością życia, jak, dajmy na to, pycha parweniuszowska albo chciwość, — komizm Jowialskiego nie bankrutuje przy końcu komedyi, jak komizm Geldhaba albo Łatki, owszem raczej tryumfuje: przecie komedia kończy się bajeczką pana Jowialskiego i zwykłym, pełnym zachwyty, poklaskiem rozkochanej w swym mężu i jego „figlach“ pani Jowialskiej. Czy jednak, mówiąc nawiasem, wolno stąd wnosić, żeby się Fredro w głębi serca nie patrzył na komizm tej postaci równie krytycznie, jak na komizm Geldhaba albo Łatki? Nie, na taki wniosek nie pozwala ta żywa krytyka pana Jowialskiego, którym jest.. jego głupi syn: ojciec wcale nie jest głupi, ale że wszystko obraca się w śmiech i żart, więc nie mógł mądrze wychować syna. Jeżeli zaś Fredro swojego krytycznego stosunku względem komizmu Jowialskiego nie uwydatnia zapomocą przebiegu akcji, jeżeli komizm tej postaci nie bankrutuje w jej zakończeniu, to niewątpliwie tylko dlatego, że (zupełnie inaczej, jak Geldhab albo Łatka) Jowialski, pomimo że jest postacią tytułową, nie bierze w akcji prawie żadnego udziału, nie wpływa na jej przebieg, innemi słowy dlatego, że i on nie uosabia konfliktu komizmu z powagą życia (1).

(1) Bankrutuje zato komizm Janusza, wobec czego Kielski (w studium o *Panu Jowialskim*, umieszczonem na czele wydania tej komedyi w *Arcydzielnach polskich i obcych pisarzy*) twierdzi, że jej myślą przewodnią jest „krytyka banalności i banalnego życia, podniesienie wyższych aspiracji, jako prawda i drogowskazu, przyznanie pierwszeństwa myśli przed majątkiem, energii przed kwietyzmem“. I rzeczywiście: rękę Heleny otrzymuje nie Janusz ze swoją wsią, którą ma, i ze swoim rozumem, którego nie ma, tylko Ludmir bez wsi

Nie należy do szeregu tych postaci Kapka, jego bowiem komizm, komizm praktyczności życiowej, znajduje się w konflikcie z wartością dodatnią, staje mianowicie na przeszkodzie do szczęścia córki, do jej małżeństwa z ubogim poetą. Z tem wszystkim i tutaj nie możnaby bezpiecznie twierdzić, żeby się Fredro nie patrzył na komizm Kapki krytycznie: jego komizm wprawdzie tryumfuje, ale ten tryumf nie jest bynajmniej okupiony ruiną wartości dodatniej; przeciwnie, wszystko składa się się tak szczęśliwie, że i wilk syty i koza cała.

Lecz najjaskrawszym wyjątkiem z ogólnej reguły, że komizm ostatecznie bankrutuje, jest szkic dramatyczny *Teraz*. Leopold Winer, bankier i cynik, żeni się z bogatą panną Agatą, nie kochającą go i przez niego nie kochaną, ale zato niezmiernie lubiącą i doskonale umiejącą obcinać kupony od listów zastawnych; rękę bogatej panny Johanny otrzymuje Ernest Wirski, lekkoduch, siedzący po uszy w długach, ale tańczący, „jak anioł“, a mówiący po francusku, jak Francuz; i wreszcie Leon Chwiejski, który, że się chwiał w wyborze pomiędzy dwiema kuzynkami, więc się żadnej nie dochwiał, poślubia ich ciotkę, czterdziestoletnią wdowę po dwóch mężach. Słowem komizm, a mianowicie ujęta ze stanowiska komicznego proza życia, nie tylko że nie bankrutuje, ale zwycięża na całej linii. Czy jednak z tego wynika, żeby Fredro ten komizm pochwalał, żeby poczytywał jego tryumf za słuszny? Nigdy w świecie: poprzez całą tę sztukę bardzo wyraźnie widać zgryźliwą ironię autora względem zmateryalizowanego społeczeństwa galicyjskiego, skupiającą się w aforyzmie: „Dawniej nie było żyda bez brody, teraz niema brody bez żyda“. (Aforyzm ten wkłada Fredro w usta Beniamina

której nie ma, ale zato z rozumem, który ma. Z tem wszystkim — pomyśli sobie niejeden — czy Ludmir, przy całej swojej energii i przy wszystkich swoich wysokich aspiracjach, otrzymałby rękę panny Heleny, gdyby nie miał myszki na łopatce, t. j. gdyby się nie okazało, że jest młodym Tuzem? Nie, musiałyby się ostatecznie wynosić od państwa Jowialskich, z tą jedyną pociechą, że się podobał pannie więcej od głupiego Janusza. Na inny pogląd Kielskiego, że, chociaż Fredro ma dla swojego bohatera „sympatyę, przez którą przebija wyrozumiałość, domyslać się można, że autor upatruje coś, co podlega krytyce“, i że tem czemś „jest jakieś zamknięcie myśli w ciasnem kole, brak szerszego widnokręgu, inicjatywy, głębszego odczucia,“ — na ten pogląd można przystać, z tem jednak ważnem zastrzeżeniem, że w całym przebiegu akcji, nie wyłaczając rozwiązań, tego nie widać.

Podziemskiego, który zbiera składki na różne cele, pomiędzy innemi „na sześć posągów wielkich ludzi tegoczesnych w Galicyi“(!!!...).

Idźmy dalej. Bankructwo komizmu, którem się pospolicie kończą komedye Fredry, czyli, co na jedno wychodzi, obracanie się w niwecz intryg i zamysłów postaci komicznych, jest zarazem „karą“, jaką te postaci za swój komizm ponoszą. Otóż — mógłby kto zapytać — czy w wymierzaniu tej kary rządził się Fredro jakąś logiką, jakąś stałą zasadą „sprawiedliwości poetyckiej“?

Kiedy Geldhab ponosi „karę“ za pychę parweniuszowską, Łatka za chciwość i skąpstwo, Paulina i Regina za okrucieństwo względem biednej *Wychowanki*, Janusz za swój „rozum“, Wtorkiewicz i Antenacki za zarozumialstwo, Orgon i Marek Zięba z Kaspem za głupotę i zazdrość, Rejent za obłudę i brak serca, — mówimy sobie mimowolnie: dobrze wam tak! Kiedy Jeniałkiewicz, chociaż wmawia w siebie, że wszystko poszło tak, jak on tego chciał, zdaje sobie jednak sprawę, że poszło inaczej, i kiedy się w głębi duszy czuje trochę upokorzonym, mówimy sobie: to także dobrze, ten dobry człowiek na surowszą karę nie zasłużył! Nie mamy również nic ani przeciwko temu, że się Cześnikowi nie udały konkury i że mu się udało zrobić na złość Rejentowi, ani przeciwko temu, że się Radost czuje raczej szczęśliwym, niż upokorzonym, kiedy sobie uprzytomnił całe głupstwo swojej *Cudzoziemczyny*, ani przeciwko temu, że Aniela i Klara także nie płaczą, kiedy się im nie udało dochować swoich *Ślubów panińskich*. Lecz może się kto, jeżeli jeszcze nie zadziwi, to przynajmniej uśmiechnie, że kiedy takie niedołęgi, jak Albin i jego imiennik (z komedyi *Co tu kłopotu*), za swoje niedołęstwo otrzymują nie karę, tylko nagrodę (czy nie będą płakali po ślubie, to inna sprawa), albo kiedy takim filistrom, jak pan Benet i Kapka, oraz takiemu facecyoniście, jak Jowialski, wszystko uchodzi zupełnie bezkarnie, natomiast biedne stare panny nie tylko że nie otrzymują żadnej nagrody za swoją niezaprzeczoną energię i niewątpliwą cnotę, ale ponoszą jeszcze surową „karę“, — za co? za niewinną pretensjonalność, za słuszną i chwalebną ochotę wydania się za mąż; tym zaś pannom, które, ufne w swój rozum i talent, roszczą sobie prawo do przyjaźni z Muzami, mówi Fredro: dobrze, poufalcie się sobie zniemi,

ale pod warunkiem, że, jak one, na wieki wieków zostaniecie starymi pannami!

Ale mniejsza o te drobiazgi, o które chyba nawet najżarliwszy zwolennik „sprawiedliwości poetyckiej“ nie będzie sobie szat rozdzierał. Zacznie je sobie rozdzierać dopiero na widok *Męża i żony*. Bo i jakże? — powie — ładna mi to sprawiedliwość, że surową karę ponosi tam jedna tylko Justysia, t. j. osoba, jeżeli nie najmniej ze wszystkich winna, to już bezwarunkowo najmniej ze wszystkich odpowiedzialna; biedna służąca, za to, że ją bałamucił „pan“ i kochanek „pani“, ma iść na pokutę do klasztoru, a tymczasem i „pan“ i „pani“ i kochanek „pani“, chociaż wszystko troje od niej odpowiedzialniejsi, jaką ponoszą karę? jeśli nie brać w rachubę chwilowego niepokoju i chwilowej kompromitacji, to — żadnej: „pan“ wybacza „pani“, „pani“ wybacza „panu“, a kochanek „pani“ nie tylko nie dostaje ani wyzwania, ani policzka, ale nawet nie wylatuje za drzwi; o własnych siłach wychodzi sobie najspokojniej w świecie, zdążywszy jeszcze wycedzić słowa:

Przeciw obojgu występny zbyt wiele,
Już się i przebaczenia błagać nie ośmielę;
Lecz chociaż nas w tej chwili konieczność rozdziela,
Znajdziecie we mnie nadal zawsze przyjaciela.

A z tego mógłby zwolennik sprawiedliwości poetyckiej wyprowadzić wniosek, że kiedy takie wady czy grzechy, jak pycha, zrzędnosć, przekora, chciwość, skąpstwo, obłuda, zarozumiałość, podejrzliwość, ponoszą w komediach Fredry zasłużoną karę, to taka, już nie wada i nie grzech, tylko zbrodnia, jak cudzołóstwo, wychodzi wprawdzie na jaw, ale kary nie ponosi żadnej, a przynajmniej zbyt lekką; czyli, co na jedno wychodzi, zwolennik „sprawiedliwości poetyckiej“ mógłby oskarżyć Fredrę, że, będąc mniej lub więcej sprawiedliwym wobec grzechów i wad charakteru czy intelektu, był niesprawiedliwy, bo nadto wyrozumiały, wobec zbrodni.

Taki wniosek byłby i zupełnie logiczny i oparty na prawdziwych faktach: czyby jednak mógł dostarczyć materiału do aktu oskarżenia przeciwko Fredrze? Bo czy wolno żądać od poety, żeby się w swojej twórczości rządził i krępował zasadą „sprawiedliwości poetyckiej“ i żeby w jej imię wymierzał koniecznie

swoim postaciom karę lub nagrodę? Czas już wielki, żeby krytyka zerwała z tym dawnym przesądem! Poeta nie ma żadnego obowiązku tworzyć idealnego świata swoich wizyj poetyckich koniecznie tak, jak go tworzył Schiller, nie mówiąc już o clikowych moralistach angielskich i nie angielskich nie tylko XVIII, ale jeszcze i XIX wieku, a zwłaszcza o autorach „powiastek moralnych“ dla dzieci, powiastek, które się zawsze musiały kończyć karą albo nagrodą, a dotego jeszcze morałem, w tym np. rodzaju, że

Kto nie je zupy, ten umrzeć musi.

Są poeci, którzy materiał, dostarczony ich wizjom przez obserwację rzeczywistości, przetwarzają nie tylko w imię piękna, ale także w imię tej lub innej idei filozoficznej czy moralnej, tkwiącej w ich umyśle czy sercu, np. w imię zasady, że skoro na świecie sprawiedliwości niema, przynajmniej takiej, jakiejby człowiek sobie życzył, więc niechże panuje i króluje w idealnym świecie poezji, albo w imię zasady, że skoro na świecie królestwo ideałów, do których realizacji człowiek dąży, jest tylko snem, więc niechże przynajmniej w poezji

Rzeczywistość się pomału
W świat przemienia ideału!

Ale są i tacy poeci, którzy, snując wizye poetyckie i nadając im wyraz artystyczny, przeistaczają ich materiał jedynie pod znakiem piękna, to znaczy tacy, którzy nie tylko oczami ciała, ale i oczami duszy, nie patrzą na świat przez szkła własnych myśli filozoficznych czy ideałów etycznych, którzy go też nie tylko oczami ciała, ale i oczami duszy, widzą takim, jakim naprawdę jest. Jedni i drudzy, dodajmy, pomimo zasadniczej różnicy stosunku swej wyobraźni twórczej do rzeczywistości, mogą się spotkać na jednej wspólnej arenie, którą jest realizm artystyczny, t. j. prawdziwa sztuka, — o ile tylko pierwsi nie wejdą na bezdroże nadmiernego idealizmu, który jest bitą i prostą drogą do bezduszości, a drudzy nie ugrzęzną w błocie naturalizmu, który jest także bitą, chociaż okolną, drogą do bezduszości. A i to jeszcze dodać trzeba, że czasami jeden i ten sam poeta przekształca pierwiastki swojej wizji raz tak, a drugi raz inaczej,

to znaczy, chociaż zawsze w imię piękna, ale raz także w imię idei czy ideału, a drugi raz już tylko w imię piękna.

Wracając teraz do zasady „sprawiedliwości poetyckiej“, pytamy: czy na świecie każda zbrodnia ponosi karę, a każda cnota otrzymuje nagrodę? albo, żeby nie wykraczać poza obręb tej sfery, do której należą komedye Fredry, czy na świecie zawsze tak bywa, że komizm bankrutuje, a powaga życia zwycięża? Wiemy wszyscy, że nie;

Wszystko się dziwnie plecie
Na tym tu biednym świecie:

więc dlaczegożby poeta nie miał dawać wyrazu artystycznego tej całej różnorodności życia? Ma on do tego z pewnością nie mniejsze prawo, jak przekształcać ją pod kątem swoich poglądów filozoficznych i ideałów etycznych. Dobrze — mógłby na to powiedzieć oskarżyciel Fredry — ależ właśnie on, Fredro, należał do poetów, którzy hołdowali zasadzie „sprawiedliwości poetyckiej“, a przynajmniej do tych, których zamiarom artystycznym pojęcie „kary“ bynajmniej obce nie było, w których więc twórczości odgrywało pewną rolę w nadawaniu akcji takiego, nie innego kierunku, a zwłaszcza takiego, nie innego zakończenia; dowodem — zakończenie *Pana Geldhaba*, gdzie przecie Major najwyraźniej mówi — i na tych jego słowach kończy się cała komedia:

Dobrze! Taka to dумы zwykła jest zapłata:
Nadzieje zawsze próżne i wzgarda u świata.

(do *Geldhaba*).

Nadtoś myślał o księstwie, gdy Księżę o groszu,
Tak osiadłeś na łodzie, a panna na koszu!

Każdy przecie przyzna — mówiłby dalej oskarżyciel Fredry — że słowa te zawierają w sobie pojęcie „kary“ i „sprawiedliwości poetyckiej“: więc dlaczegoż *Mężowi i żonie* ich przestępstwo uchodzi tak dobrze, jak bezkarnie? gdybyż jeszcze ta komedia powstała w kilka lat po *Panu Geldhabie*! ale otóż to właśnie, że pochodzi z tego samego prawie czasu!

Nie trudno byłoby zbić ten dowód. Choćby nawet przystać, że pojęcie „kary“, tkwiące niewątpliwie w zakończeniu *Pana Geldhaba*, jest pojęciem nie tylko Majora, ale i samego Fredry, dlaczegożby się Fredro, czy to przez cały ciąg swojej twórczości,

czy w jednej jej dobie, miał stale i zawsze tą zasadą rządzić? Od niewoli głowa boli! Prócz *Pana Geldhaba*, ani jedna komedia nie upoważnia do tego wniosku: w zakończeniu niejednej zawiera się pojęcie poprawy, ale wyraźnie określone pojęcie „kary“ jest tylko w *Panu Geldhabie*. Żeby zasada „sprawiedliwości poetyckiej“ nigdy Fredrze nie przyświecała, żeby jej nigdy „igraszką palców swoich“ nie chciał zapewnić tryumfu, na to także niema dowodu; przeciwnie, jeżeli się weźmie pod uwagę tradycję literacką i zakończenia wielu jego własnych komedyj, będzie o wiele bezpieczniej powiedzieć, że mu nieraz przyświecała: ale na wierność nie przysięgał jej nigdy, bo jako człowiek trzeźwy, nie mydlący sobie oczów, wiedział doskonale i widział, że się dyabeł bardzo często śmieje z wiary naiwnych ludzi w sprawiedliwość na tym świecie. A jeżeli tak, to dlaczegożby miał koniecznie karać starego Jowialskiego za bezmyślny optymizm, szambelana Jowialskiego za głupotę, Albina za niedołęstwo? Albo to zawsze po śmiechu następuje płacz? albo to za głupimi szczęście nie goni? albo to niedołęga wysoko nie sięga? I dlaczegożby Wacławowi, Elwirze i Alfredowi miał Fredro wymierzać surowszą karę, aniżeli Justysi? Albo to nieprawdę mówi przysłowie, że „małe złodzieje wieszają, a wielkim się kłaniają“? Tak bywa w życiu, i koniec! Justysia była tylko służącą, więc za to, że romansowała jednocześnie z „panem“ i z kochankiem „pani“, idzie, a przynajmniej ma iść, na pokutę do klasztoru; ale ani „pan“ za to, że romansował ze służącą i zdradzał żonę, ani „pani“ za to, że romansowała z przyjacielem domu i zdradzała męża, ani drugi „pan“ za to, że, romansując z panią domu, zdradzał jego pana, a swojego przyjaciela, i że romansując ze służącą, zdradzał kochankę, — nie ponoszą kary; dlaczego? dla bardzo prostej przyczyny: są „państwem“, i to jeszcze pieczętującymi się koroną o dziewięciu pałkach, a przecie, wielkiemu panu zawsze kostka dobrze pada, prawa na pana niemasz. A jeszcze inne przysłowie mówi: pan z panem się zgodzi, a chłop w skórę weźmie. Jakoż komedia Fredry kończy się rozczulającą zgodą: Alfred zapewnia pana hrabiego i panią hrabinę o swojej stałej ku nim przyjaźni, pani hrabina prosi pana hrabiego o przebaczenie, chce nawet przed panem hrabią przykleknąć, ale na to pan hrabia, „nie dopuszczając“:

I ty mnie wzajemnie!
 Ufnością swoją znajdziesz ufność we mnie,
 A błędy nasze, zostając przestrogą,
 Spokojność z czasem przywrócić nam mogą.

Słowem wszystko kończy się ślicznie, tylko że, kiedy się patrzy na te arystokratyczne śliczności, przypomina się chlew. Ma słuszość Tarnowski, kiedy mówi o „jakimś stępionym zmyśle moralnym“ tych „figur“, w których niema „ani uczuć silniejszych od sumienia i woli, ani występkę wytłomaczonego choć trochę namiętnością i walką, ani nawet wyobraźni rozmarzonych i egzaltowanych“: „oni się zwodzą i kochają tak naturalnie i spokojnie, jak żeby we czwórkę grali w wista albo tańcowali kadryla“; „ten występki powszedni i płaski, z nałogu i z nudów, ta rozpusta leniwa, powolna, nie ożywiona nawet żadnym silniejszym biciem pulsów, ta miłość flegmatyczna, która swojej zdrożności nie okupuje nawet silnym popędem, to jest... obrzydliwe“ (1). Ale najobrzydliwsze, dodajmy od siebie, jest zakończenie, — to zapakowanie służącej do klasztoru, to salonowe rozstanie się z przyjacielem domu, to pojednanie się męża z żoną, wszystko oczywiście w tym celu, żeby się skandal rodzinny nie wydał, żeby wszystkie brudy wyprać w domu, a sznury wrzucić do wody.

Czy jednak z takiego charakteru tych arystokratycznych „figur“ i z takiego zakończenia komedyi wolno wnosić, że Fredrze zabrakło tutaj, „w tym jednym razie“, „zmysłu moralnego“? czy to prawda, że autor, chociaż „widzi, że ci ludzie robią złe, ale tego nie czuje, że złe, jak oni je robią, jest płaskie i brzydkie“? że chociaż „nie chwali ich“, ale „nie widzi tego, że są gorzej, jak gorszący, bo obrzydliwi“? że wreszcie „wierzył i w pewien seduktorski wdzięk Alfreda i w wysokie uczucie honoru Wacława i nawet w szlachetność i wrodzoną godność Elwiry“? (2). Nie, na to wszystko niema najmniejszego dowodu; jest raczej dowód, że się rzecz ma wręcz przeciwnie. Tym zaś dowodem jest zaznaczona już ironia, z jaką Fredro traktuje i Wacława i Elwirę i Alfreda. A i zakończenie, przez to jedno, że jest takie, a nie inne, jest, być może, również ironią względem obyczajów tej warstwy społecznej, do której należą postaci tej komedyi, a którą Fredro, jako sam do niej należący, musiał znać dosko-

nale (1). I ta właśnie ironia względem zgnilizny moralnej, do-
tkliwa, chociaż ukryta, przemawia za tem, że *Mąż i żona* nie
stanowi żadnego wyjątku z pośród komedyj Fredry, że i tutaj
nie zbrakło mu zmysłu moralnego, że i tutaj jego stosunek do
komizmu był krytyczny. Pomawiać Fredrę o brak zmysłu mo-
ralnego wolnoby dopiero wtedy, gdyby — jedno z dwojga —
albo występek, około którego obraca się cała komedia, był
opromieniony blaskiem, lub choćby tylko błyskiem, sympatyi
autora, albo zakończenie było inne, gdyby np. budziło współ-
czucie, a choćby tylko śmiech albo uśmiech. Ale tak nie jest:
sympatyi Fredry względem bohaterów tej komedii nikt chyba
nigdy nie wyczuł i nie wyczuje, wielu zato, jeśli nie wszyscy,
wyczuje jego ironiczny humor; a zakończenie budzi nie współ-
czucie, nie śmiech ani uśmiech, tylko — wstręt, a nawet obrzy-
dzenie. Że estetyczna wartość komedii na takim zakończeniu
traci, to prawda: co wstrętne, nie może być piękne; ale że ta-
kie zakończenie osłania komedię przed zarzutem niemoralno-
ści, na to się niejeden zapewne zgodzi: co wstrętne, nie po-
ciąga, więc i nie kusi (2). I gdyby Fredrze wytoczono proces o rze-

(1) Gdyby się nawet okazało z czasem, że i ta komedia, podobnie jak
Pan Geldhab albo *Przyjaciele*, nie jest w swej bajce oryginalna, to okazałoby
się także z pewnością, że i tutaj Fredro poczynił sobie swobodnie, uzupełniając
szczegóły, zapożyczone z literatury, szczegółami własnej obserwacyi tego świata,
w którym się obracał. — (2) Zresztą, jak kogo; przysłowie słusznie mówi: dla
kogo zgniłe, a dla mnie miłe, — są ludzie, których najsilniej pociąga właśnie
to, co brzydkie albo nawet obrzydliwe; dekadencja ma swoistą psychologię, —
ob. o tem świetne studyum Lippsa p. t. *Zur Psychologie der Dekadenz* w cza-
sopiśmie *Deutschland, Monatsschrift für die gesamte Kultur*, r. 1904, nr. 16.
Tutaj nawiąsem wtroczyć, że tak często rozpatrywany problemat moralności,
a raczej moralnego oddziaływania sztuki, jest nie mniej z pewnością trudny do
rozstrzygnięcia, jak problemat piękna: jak jest niezbitym faktem, że się jednemu
bardzo podoba utwór, do którego inny ma wstręt, tak i to jest rzeczą pewną,
że te same utwory, np. *Nana* czy *Germinal* Zoli, *Anna Karenina* Tołstoja,
Dzieje grzechu Żeromskiego, mogą na jednego oddziaływać moralnie, a na dru-
giego niemoralnie; zależy to oczywiście nie tylko od stałych cech duchowości
indywidualnej, ale nawet od przelotnego usposobienia, w jakim się czyta utwór
poezyi albo patrzy na obraz lub rzeźbę, a cóż dopiero od wieku! I jak może
być inaczej, kiedy przecie zarówno poczucie piękna, jak wrażenie moralności
lub niemoralności utworu, jest owocem reagowania duszy na sztukę, a ta reakcja
nie jest wcale bierną, ale przeciwnie żywą, czynną, twórczą (co znów zależy od
indywidualności). Rozumiał tę prawdę (uniemożliwiającą, ściśle biorąc, krytykę

komą niemoralność *Męża i żony*, wygrałby go z pewnością, — o tyle naturalnie, o ileby miał równie rozumnych sędziów, jak ci, którzy w roku 1867 sądzili sprawę Flauberta o *Madame Bovary* i którzy go uniewinnili.

A z tego wszystkiego jaki wniosek o humorze ideowym Fredry i o filozofii życia, tkwiącej w jego komedych? Taki nasamprzód, że się na komizm, na to, co śmieszne, patrzył zawsze krytycznie, że rozróżniał doskonale w komizmie jego stronę estetyczną od moralnej, że poczytywał go ostatecznie za ujemny pierwiastek życia, czyli, innemi słowy, poczytywał śmiech za negatywne stwierdzenie wartości życia. Ponieważ jednak dalej patrzył na świat trzeźwo, gołemi oczami, nie przez różowe szkła takich lub innych marzeń, ani przez zakopcone okulary tej lub owej doktryny filozoficznej; ponieważ widział, że to, co śmieszne (czy to w swej głupocie, czy w swojej złości), bankrutuje często, ale wcale nie zawsze, i że wcale nie zawsze ponosi karę: więc tej swojej życiowej obserwacji dał wierny, nie sfalszowany wyraz w komedych, — on pierwszy z pośród naszych komedyopisarzów, bo ci, poczytując komedię za środek do naprawy obyczajów, naginali prawdę realnego życia do tendencji, która im zawsze kazała, jak w bajeczkach dla grzecznych dzieci, zapewniać zwycięstwo powadze życia nad komizmem i wymierzać bohaterom komedij karę. *Fircyk w zalotach* Zabłockiego stanowi wprawdzie wyjątek, ale tylko formalny: nie jest to przecie komedia oryginalna. Fredro był pierwszym komedyopisarzem polskim, który nie rozciągał prawdy życia na łożu prokrustowem ani tendencji społecznej, ani gotowej idei filozoficznej. *Quel-*

objektywną, a natomiast uzasadniającą słuszne prawa krytyki impresjonistycznej) już Novalis, który się wyraził kiedyś, że bywają chwile, kiedy się nawet elementarze i podręczniki wydają człowiekowi poetycznymi; rozumiał to także współczesny Novalisowi pisarz francuski Joubert. Twardo stanął na stanowisku tej zasady względności odczuwania dzieła sztuki George Saintsbury w swem wytwornie napisanem (szkoda, że nieco rozwlekłem) dziele trzytomowym *A history of Criticism and literary taste in Europe from the earliest texts to the present day*. — Co do sprawy moralności *Męża i żony*, to i o tem jeszcze pamiętać trzeba, że się to, około czego się obraca ta komedia, t. j. cudzołóstwo, ukazuje w niej, aż niemal do samego końca, ze strony komicznej, co ratuje właśnie komedię pod względem moralnym, albowiem całkowitą czynność duchową czytelnika czy widza pochłania śmiech (ob. Volkelt, *System der Aesthetik*, tom I, dział III, rozdział 12).

quefois un besoin de philosophie gâte tout, mówi raz o poetach Joubert, którego *Myśli* zawierają w sobie pomiędzy innemi tyle głębokich, znakomitych uwag o krytyce! Fredro, nie będąc ani trochę filozofem, nie odczuwał najmniejszej potrzeby zabarwiania swoich utworów filozofią — na szczęście dla komedyi polskiej. Na karcie tytułowej zbiorowego wydania jego komedyj możnaby położyć motto: „Na świecie, jak na teatrze, a na teatrze,... jak na świecie“.

ROZDZIAŁ DZIESIĄTY

Poszczególne komedye

W ramach ogólnej charakterystyki komedyj Fredry staraliśmy się wyjaśnić i uwydatnić ich główne znamiona, zwracając przytem uwagę na różnice, jakie zachodzą pomiędzy poszczególnymi komedjami, czy to w ich stosunku do źródeł literackich i życiowych, czy w ich rodzajach literackich, czy w motywach konstrukcyjnych, czy w przebiegu akcji, czy w charakterystyce postaci, czy w komizmie, czy w humorze autora. Pozostawałoby jeszcze, zanim się wyjaśni, jakie jest stanowisko Fredry w historii komedyi i wogóle literatury polskiej, ocenić szczegółowo różnorodne, a nierówne wartości jego poszczególnych komedyj, gdyby Tarnowski w swoich odczytach warszawskich i w swoich późniejszych studyach o Fredrze tak trafnie i tak pięknie nie wykazał, co w jego poszczególnych komedjach jest śmiesznego, pięknego albo z innych względów godnego uwagi. Raz jeszcze, nic piękniejszego o Fredrze dotąd nie napisano! Więc drobiazgowe rozstrząsanie poszczególnych komedyj byłoby tutaj zbyteczne.

Talent Fredry rozwijał się szybko: wystarczy porównać młodzieńczą komedję *Intrygę naprędce*, napisaną w roku 1815, t. j. w dwudziestym drugim roku życia, z *Panem Geldhabem*, napisanym w roku 1819, żeby się przekonać, jak wielkie, jak ogromne nawet postępy uczynił talent Fredry w umiejętności plastycznej i komicznej charakterystyki, nie mówiąc już o tem, jak bardzo spoważniał jego umysł. Porównanie zaś *Pana Geldhaba* z *Damami i huzarami*, napisanymi w roku 1825, zniewala

nas do stwierdzenia nie mniej wielkich postępów w technice dramatycznej, w budowie, w sztuce prowadzenia akcji i harmonijnego łączenia jej z charakterystyką, jak w werwie komicznej.

Wkrótce potem na widnokręgu życia Fredry ukazuje się słońce miłości, które promieniami swymi ogrzało całą jego istotę duchową, nie tylko serdeczną, które się też stało błogosławioną siłą, niosącą nowe życie nie tylko jego sercu, ale i talentowi: nie byłoby może *Ślubów panińskich* (nad którymi praca rozpoczęła się, jak widzieliśmy, już w roku 1826), gdyby nie to słońce, a przynajmniej nie byłoby w nich tak subtelnej analizy serca, ani nadewszystko takiej poezji, poezji miłości. A jeżeli się już zgodzimy, że to miłość dźwignęła talent Fredry na wyżyny, że to ona dała mu skrzydła poezji, bez której i *Zemsta* nie byłaby tak piękna, jak jest, to, kto wie, może i ta łagodna pobłażliwość, jaka się dostała w udziale staremu Jowialskiemu, ma swoje źródło w tem szczęściu, jakiego doznał Fredro w małżeństwie z ukochaną kobietą. Ale wszystko to naturalnie tylko przypuszczenia. Tak czy inaczej, epoka zupełnej dojrzałości talentu Fredry przypada na pierwsze lata jego miłości i pożycia małżeńskiego (1826—1835): jest to epoka *Ślubów panińskich*, *Pana Jowialskiego*, *Zemsty* i *Dożywocia*, epoka, w której wszystkie pierwiastki talentu Fredry zakwitły pełnym kwiatem.

Trzy młodzieńcze komedye: *Intryga na prędcie*, *Nowy Don Kiszot* (1) i *Dylizans*, a właściwie dwie, boć ostatecznie *Nowy Don Kiszot* to przekształcona *Intryga na prędcie*, dla badacza rozwoju twórczości Fredry bardzo cenne, dzisiaj nie znalazłyby już chyba łaski w oczach „inteligencji“, ale w teatrze ludowym mogłyby się jeszcze podobać — na równi z operetką *Nocleg w Apeninach*, której komizm jest także bardzo popularny. Dla historyka literatury najciekawszą z tych czterech komedyj jest niewątpliwie *Intryga na prędcie*, i to nie dlatego, że jest pierwszą znaną nam dzisiaj komedią Fredry, tylko dlatego, że się w niej po raz pierwszy w literaturze polskiej ukazuje wcale szczegółowo scharakteryzowany typ „romansowego“ młodzieńca, — romansowego nie w tem znaczeniu, żeby się odzna-

(1) Czasu, w którym Fredro przerobił *Intrygę na prędcie* na *Nowego Don Kiszota*, dotychczas nie ustalono; lecz choćby nawet przeróbka pochodziła z czasów późniejszych, nosi na sobie wyraźne piętno czasów młodzieńczych.

czał nadmierną kochliwością, tylko w tem nadewszystko, że na życie patrzy przez pryzmat czytanych utworów literackich. Takiego rodzaju romansowość ośmieszał już wprawdzie Niemcewicz, ale jedynie w kobietach, mianowicie w pani Staroście, która pod wpływem lektury Younga

we dnie spać się kładzie,
A całą noc się tłucze w dzikiej promenadzie;
Płacze, patrzy na miesiąc, gada do obłoków,
Wzywa jakichś cieniów, jakichś wyroków:

pierwszy Fredro ośmieszył romansowość w młodzieży męskiej, przez co wyprzedził Mickiewicza. Edward, który tak lubił patrzeć

na niebios sklepienie,
Jak się nieznacznie nocne przedzierały cienie,
Jak gwiazdy na błękiecie bładły i niknęły,
Gdy zorzy pierwsze ognie na wschodzie błysnęły;

którego widok wschodzącego słońca pogrążał „w bolesne dumania”; który umyślnie szukał nie tylko awantur i pojedynków, ale i starożytnych gmachów, zamków, grobów klasztornych, w nadziei, że mu się tam jakieś straszne widziadło ukaże, bo „dzieła dzisiejsze każą wierzyć w strachy”, — Edward to, jak słusznie powiedziano, sobowtór hrabiego Horeszki (1), a w każdym razie jego poprzednik.

Komizmu pospolitego, który znamionuje młodzieńcze komedye Fredry, nie brak także w *Gwałtu co się dzieje*, choćby w takich pomysłach, jak ten, że się kobiety ubierają napół po męsku, a mężczyźni napół po żeńsku, albo że Kasper nie wymawia kilku liter. Lecz obok komizmu pospolitego jest już i wyższy (choć jeszcze niezbyt wysoki), komizm najpierw pogła-

(1) Sinko, *Fredro w świetle nowej komedyi* (w *Czasie* 1917, nr. z d. 9 i 10 czerwca). Trudno natomiast zgodzić się z autorem tego cennego studium, żeby „*Nowy Don Kiszot* nie miał zupełnie tendencji antyromantycznej, skoro poeta usunął (jakby umyślnie) z charakterystyki Karola wszystkie rysy, przez które Edward mógł uchodzić za karykaturę walterskotyzmu i romantyzmu”. Prawda, usunął, — nie mniej jednak przytoczone już raz, w charakterystyce Fredry, słowa Kasztelana: „Trzeba być waryatem, aby chcieć świat przerobić, walczyć z całym światem”, słowa, określające ideę komedyi, są skierowane najwyraźniej przeciwko romantyzmowi, pojmowanemu, rozumie się, szeroko, jako prąd życia, nie ciasno, jako prąd literatury.

skanej, a potem podrażnionej miłości własnej kobiet, jest werwa komiczna, jest dowcip (choć niezbyt wielki) Doreby: szkoda byłoby, żeby ta komedia miała zejść z repertuaru teatru ludowego.

A teatr amatorski czy dużo znajdzie tak nadających się dla siebie komedijek, jak *Koncert* i *Świeczka zgasła*, a choćby także *Z jakim się wdajesz, takim się stajesz*? Nie tak to dawne jeszcze czasy, kiedy w repertuarze teatrów amatorskich (w Warszawie przynajmniej) nieodzowną sztuczką była (obok *Narzeczonych* Korzeniowskiego) *Pierwsza lepsza*, ale i teatry publiczne do dziś dnia nie miałyby się jej co wstydzić, — jest w niej przecie jedna postać szczerze komiczna: panna Marta Śmigalińska (o ile ją tylko przebrana za nią panna Julia dobrze zagrać potrafi).

List ma nie tylko dużo komizmu sytuacyjnego, ale nadto dobrą charakterystykę męża-zazdrośnika.

O *Ciotuni* powiedziano, że „byłaby bardzo zabawną, gdyby szczerze farsą być chciała, gdyby nie wspinała się czasem niezgrabnie na szczudła, żeby udawać wyższą komedię“ (1): sąd słuszny; rzeczywiście, sława Fredry nie wieleby ucierpiała na tem, gdyby nie było komedii o *Ciotuni*, to znaczy, gdyby nie było *Aliny i Flory*, *Edmunda i Zdzisława*: ale, gdyby nie było samej *Ciotuni*, a i szambelana *Kawalerskiego* także, byłoby jednak szkoda.

Większa jeszcze szkoda byłaby dla komedii polskiej, a nawet już niemała szkoda dla sławy Fredry, gdyby nie było farsy *Nikt mnie nie zna*. Bo i cóż z tego, że sytuacje są tutaj tak nieprawdopodobne, jak chyba w żadnej innej komedii Fredry, kiedy i śmiechu jest tyle, ile tylko w tak krótkiej komedyjce być może; „konając, jeszczeby można śmiać się z Kaspra, jak płacze, słuchając opowiadania o własnem powieszeniu“ (2).

Zręczność i przekora, w pomysle swoim (zwalczenia przekory przekorą) bardzo, a nawet głęboko, komiczna, wyróżnia się nadto wśród drobnych komedij Fredry świetną budową, charakterystyką dwóch naczelnych postaci, znakomitą zarówno w prawdziwej psychologicznej, jak w plastycznej artystycznej, oraz logicznej, konsekwentnie rozwiniętą z głównego pomysłu, akcją, wolną od wszelkiego konwencyonalizmu i obchodzącą się bez wszelkich

(1) Tarnowski, *Rozprawy i sprawozdania*, I, 37. — (2) Tamże, 42.

antecedencji, żeby dobieść do swego naturalnego końca. Szkoda tylko, że brak tej komedyjce indywidualizacji języka i stylu.

Komedia *Odlutki i poeta* (z *Biednym poetą* Kotzebuego nic a nic wspólnego nie mająca) już przez to jedno na uwagę zasługuje, że wśród komedyj Fredry jest jedyną w swoim rodzaju, że się tak jaskrawo od innych wyróżnia poważnym, a przeważnie smutnym nastrojem, który nad komizmem ma stanowczą przewagę. Czy ta komedia należy do najlepszych utworów Fredry, to inna sprawa. Charakterystyka Kapki, jedynej postaci komicznej, jest znakomita, prawdziwie fredrowska: wystarczy jednej sceny, szóstej, żeby wiedzieć, co to za rodzaj człowieka ten oberżysta. Lecz charakterystyka obydwóch odludków i poety nie jest już tak znakomita, choćby dlatego, że nie jest tak pełna; a pełna nie jest dlatego, że kiedy do scharakteryzowania takiego Kapki wystarczyło kilku rysów, do scharakteryzowania Astolfa i Czesława, a po części i Edwina, jako natur, bądź co bądź zawilszych od Kapki, kilka rysów nie wystarcza, a na więcej nie było miejsca wskutek szczupłych rozmiarów sztuki. Dotego w czynach te charaktery nie uwydatniają się prawie zupełnie: jedyny wyjątek stanowi, ściśle biorąc, czyn Czesława, który na widok młodzieńczego entuzjazmu czuje, że się w nim budzi jakieś nowe życie, i bierze za syna biednego poetę, żeby się mógł ożenić. To jednak nie przeszkadza, że w tem wszystkim, co odlutki i poeta mówią, jest piękność i siła liryczna — starczego smutku i młodzieńczego entuzjazmu. I właśnie ten liryzm sprawił, że się współcześnie, w początkach epoki romantyzmu, ta komedia tak podobała (1): odbijał od szablonu dawnej komedyi, z czego się romantycy, walczący ze starymi bogami, cieszyć musieli, ujmował szczerością; a i to się bardzo podobać mogło (i podoba do dziś dnia), co jest ideą komedyi, t. j. że poezja i entuzjazm młodości roztopiły „nieczułe“ lody w sercu przynajmniej jednego z tych, którzy „chylą ku ziemi poradłone czoła“ i którzy się zamknęli w swoim własnem nie-szczęściu, jak ślimak w skorupie (2).

Pan Geldhab już przez to jedno pozostanie raz na zawsze

(1) Ob. rozdział pierwszy tej książki. — (2) Sinko (j. w.) dosłuchuje się w tej komedyi, poza pierwszą zwrotką *Rezygnacyi* Schillera, którą deklamuje Astolf, innych jeszcze ech poezyi Schillera; nie każdy jednak je słyszy.

w historii komedii polskiej, że jest pierwszą polską komedią charakteru w ścisłym znaczeniu tego wyrazu, ale nie tylko przez to. Uboga akcja, prawie doszczętnie upodrzedniona charakterystyce głównej postaci, sztuczne, a przynajmniej nadto łatwe rozwiązanie, konwencyonalność niektórych postaci (Lubomira i Księcia), — wszystko to rzuca się w oczy: ale silniej chyba jeszcze rzuca się w oczy, i to od pierwszej sceny aktu pierwszego do ostatniej ostatniego, wielki talent Fredry do plastycznej charakterystyki postaci komicznych. Do dziś dnia nie zdobyła się komedia polska na lepszy typ pysznego parweniusza: czem Jourdain w komedii francuskiej, tem Geldhab w polskiej; a charakterystyka Lisiewicza, Majora i Flory także ma już znamiona niepospolitego talentu.

Główną, a może nawet jedyną wartość artystyczną *Cudzoziemczyzny* stanowi charakterystyka komiczna głównej postaci, tu i owdzie trąca karykaturą, tylko że te rysy karykaturalne płyną z innego źródła, jak w charakterystyce Geldhaba; bo jest niem nie złośliwy śmiech ze spanoszonego Żyda, pragnącego gwałtem zmyć pieniędzmi piętno swego pochodzenia nie tylko z siebie, ale i ze swoich przodków, którym się jeszcze ani śniło o tym interesie, — tylko dobrotliwy uśmiech na widok pocziwego z dziada pradziada szlachcica polskiego, który w głębi duszy kocha obyczaj ojczysty, ale idzie za tym owczym pędem do cudzoziemczyzny, który się już przed wiekami u nas zaczął. Od dawien dawna ośmieszała satyra naszą tę nieuleczalną, a przynajmniej do dziś dnia nieuleczoną cechę słabości czy niesamodzielnosci charakteru polskiego: przecie jeszcze przed Rejem karmił cudzoziemczyzną Janicki w *Dyalogu o niestatej rozmai-tości odzieży u Polaków*. W wieku XVIII i za czasów Fredry, inaczej, jak w wieku XVI, kiedy to panowała w Polsce moda włoska, wpadła Polska w gallomanię: więc dlaczegoż Fredro ośmieszył anglomanię? Dlatego głównie, że ośmieszył ją komedyopisarz francuski Saurin, którego *Angloman* odegrał tak ważną rolę w genezie *Cudzoziemczyzny*, a tylko w drobnej części dlatego, że już wówczas arystokracja polska zapadała czasem na anglomanię. *Cudzoziemczyzna* miałaby pod sobą dużo więcej realnego gruntu, gdyby Fredro poszedł śladami nie Saurina, tylko Niemcewicza, który za jeden z głównych celów swojej działalności literackiej obrał sobie walkę z manią francuszczyzny

w Polsce. To jednak, rozumie się, nie przeszkadza, że komedia Fredry jest wesołą i dowcipną satyrą na cudzoziemczyznę wogóle (czy satyrą świadomą, czy nie świadomą, to wszystko jedno).

Wartość komedyi *Przyjaciele*, wadliwej, a nawet słabej w budowie (co się tłumaczy tem, że się na jej pomysł, jak już wiemy, złożyły aż trzy komedye obce), inaczej, jak wartość *Pana Geldhaba i Cudzoziemczyzny*, polega na charakterystyce nie osób głównych, nie Zdzisława i Czesława, tylko drugorzędnych: Wtor-kiewicz, Antenackiego, panny Bobiné, a nadewszystko Smakosza. Na wartości tej charakterystyki poznał się już młody Krasieński (1).

A teraz te komedye Fredry, które są kamieniem węgielnym jego sławy: *Damy i huzary*, *Mąż i żona*, *Dożywocie*, *Pan Jowialski*, *Zemsta*, *Słuby panieńskie*.

Damy i huzary dzięki ogromnej werwie komicznej, i to zarówno w sytuacjach, jak w niezmiernie plastycznej charakterystyce dam i huzarów, dzięki żywości, bogactwu i doskonale, od początku do końca, ustopniowanemu przebiegowi akcji, dzięki jej ściśtemu zespoleniu z charakterystyką, — należą do najznakomitszych rzeczy, jakie Fredro napisał, są w swoim rodzaju arcydziełem.

Mężem i żoną zachwycał się Kraszewski i kładł tę komedję tak dobrze, jak na czele wszystkich komedyj Fredry: „Jest to przecież — pisał — coś większego, niż komedia zwykła, jest to do tragiczności niemal posunięty dramat, któryby historycznym nazwać można, z odwagą geniuszu pojęty, z niezmierną prawdą i werwą napisany; jest to galicyjskiego ongi żywota ilustracja żywa, wierna... Znaczenie tej komedyi wyższem jest, niż wielu, niż wszystkich może: ...to upadek rodziny, to rozprzęgającego się społeczeństwa wizerunek, z boleściwą ironią przedstawiony“ (2).

Czy nie zapędził się trochę Kraszewski? Czy naprawdę *Mąż i żona* jest wizerunkiem rozprzęgającego się społeczeństwa polskiego wogóle, a galicyjskiego w szczególności? Czy nie ostrożniej będzie z tego, że się rzecz dzieje w domu hrabiow-

(1) Kallenbach, Z. *Krasieński* I, 61—62. — (2) Ob. *Kronikę zagraniczną Kraszewskiego w Tygodniku Ilustrowanym* r. 1876, nr. 32.

skim, wnosić, że Fredro miał na myśli jedną tylko część społeczeństwa polskiego, — jeżeli wogóle miał na myśli społeczeństwo polskie, boć ostatecznie dowodu na to niema? Że w owym czasie trzeba było odwagi, aby na scenie wystawić zdradę małżeńską, to prawda (1): w literaturze polskiej było to chyba zupełną nowością; nie dziw więc, że się tą komedią gorzły „stare kwoki“ warszawskie. Ale mniejsza o to; ważniejszą jest rzeczą, że wyrok Kraszewskiego o *Mężu i żonie*, jako „żywej ilustracji“ życia, nie ma nic wspólnego z kryteriami sądów literackich. Z sądem zaś czysto już literackim, że komedia Fredry to „do tragiczności niemal posunięty dramat“, także zgodzić się trudno: prawda, że się rodzaj konfliktu nadaje do dramatu, prawda i to, że końcowe sytuacje są dramatyczne, a raczej mogłyby się stać dramatycznymi, gdyby nie lichota moralna, gdyby nie marność charakterów tych państwa. Ale i o to mniejsza! Niech sobie jeden nazywa *Męża i żonę* dramatem, drugi — komedią, trzeci — „komedią płaczącą“: dosyć, że się chyba wszyscy trzej zgodzą, że utwór to bardzo niepospolitej wartości. „Co za sztuka napisać długą, trzechaktową komedię o czterech osobach tylko, a tak żywą, tak coraz bardziej zajmującą, tak pełną ruchu w akcji, napozór zupełnie spokojnej i pozbawionej ewenementów!“ (2). Przed Fredrą już Drozdowski próbował tej sztuki: jego *Literat z biedy* jest także komedią tylko o czterech osobach, zato nie w trzech, tylko w czterech aktach; cała różnica polega na tem, że komedia to rozpaczliwie licha i rozpaczliwie nudna. Tem większą jest sztuka Fredry, że w spójną, doskonałą całość artystyczną umiał połączyć wszystkie główne pierwiastki akcji, których jest więcej, aniżeli w innych komediach: wyszczególnia je wszystkie i przez to jakby streszcza całą komedię Alfred, mówiąc o Justysi:

Dziecko... niewinność... słoweczka pieszczone...

No, proszę, prócz niej każdy był zwiedziony:

(1) Ciekawą jest rzeczą, że Picard, ogłaszając drukiem komedię *Les trois maris*, wystawioną po raz pierwszy w r. 1800, a mającą za przedmiot zdradę małżeńską, poczuwał się do obowiązku usprawiedliwienia się, że ją napisał. Po między innemi czytamy w przedmowie: „Ce qui rend les pièces où l'on joue avec le mariage plus difficiles à faire, c'est que nos bienséances théâtrales ne nous permettent pas de mettre en scène une femme trompant son mari“ (*Théâtre*, III, 3). — (2) Tarnowski, *Rozprawy i sprawozdania* II, 26.

Żona od męża, mąż znowu od żony,
 Ja zaś zwodziłem i męża i żonę.
 A ta najlepiej, duszyczka kochana,
 Bo zwiodła i mnie i panią i pana.

Z pośród większych komedyj Fredry chyba jeszcze tylko *Zemsta* i *Śluby panieńskie* mają równie spójną, równie doskonałą budowę, jak *Mąż i żona*.

Co jednak nadaje główną wartość tej sztuce, to najpierw subtelna psychologia wszystkich czterech osób, żyjących w atmosferze cudzołóstwa, oddychających różnymi jej miazmatami, zwłaszcza kłamstwem i obłudą, i (z wyjątkiem Elwiry, która doznaje czegoś w rodzaju wyrzutów sumienia) nie zdających sobie nawet sprawy ze swojej zgnilizny moralnej.

Niemalej sztuki dokonał Fredro — i to druga wielka wartość *Męża i żony* — że zgniliznę moralną, która chyba tylko w duszach dekadentów nie budzi wstrętu i obrzydzenia, która sama przez się jest tematem nieestetycznym, umiał jednak wyzyskać w sposób estetyczny, a to wystawiając ją w świetle tak wielkiego, tak szczerego komizmu, że w jego oddziaływaniu estetycznem, w śmiechu, giną w zarodku różne wrażenia nieestetyczne, jakich taki temat może dostarczać. Kiedy śmiech milknie, odrazu zgnilizna moralna występuje w całej swojej nagości, a nawet dużo gorzej, niż w nagości, bo w dziurawym płaszczu skruchy, to też budzi niesmak: ale to dopiero przy samym końcu komedii; pozatem jest *Mąż i żona*, śmiało powiedzieć można, prawdziwym tryumfem sztuki nad pospolitością, a nawet nad wstrętnością, realnego życia, jest dowodem, że prawdziwy artysta nawet z tego, co wstrętne, umie stworzyć dzieło sztuki. Komizm zaś, zapomocą którego Fredro ten tryumf osiągnął (i który, jak to już widzieliśmy, nie wyklucza bynajmniej jego osobistego, ironicznego i w tej ironiczności krytycznego, humoru), komizm głęboki i wykwintny, ujawnia się nadewszystko w sytuacjach. Niektóre z pośród nich — ma słuszność Tarnowski — są wręcz klasyczne, jak ta np., w której oszukany mąż uczy kochanka swojej własnej żony sztuki zdobywania serc, albo ta, w której Wacław ob staje przy swoim zdaniu, że każdy zwiedziony mąż jest gapiem: w tej scenie — mówi Tarnowski — komiczność sytuacji (a bardzo delikatna i subtelna) dochodzi do takiego stopnia, że wszyscy wielcy komicy całego świata, od

Arystofanesa do Beaumarchaisgo mogliby Fredrze tego pomysłu zazdrościć" (1).

Tylko — cóż na to poradzić, że się ta ostrożność, czy nawet ta przekłeta podejrzliwość, w krytyku odzywa? — pytamy: czy to naprawdę pomysł Fredry? czy wogóle pomysł *Męża i żony* jest jego własnością? Żeby ta komedia była tylko przekładem jakiejś komedyi obcej, jak o to pomawiano Fredrę, temu, znając go, uwierzyć niepodobna, a nawet, póki się nie ma dowodu, nie wolno: ale mniemać, że jakiejś obcej komedyi zawdzięcza Fredro nie tylko tę lub ową sytuację, ale i cały pomysł, główną ośnowę *Męża i żony*, — to nie tylko bardzo łątwo, ale i wolno, zwłaszcza, jeśli wziąć pod uwagę, że się ta komedia znajduje w blizkiem sąsiedztwie chronologicznem z *Panem Geldhabem* i *Cudzoziemczyzną*, t. j. z komediami, których ośnowy wziął Fredro gotowe z komedyj francuskich. Tak, ale właśnie porównanie tych komedyj francuskich z komediami Fredry świadczy wymownie o jego samodzielności nie tylko w przetwarzaniu zapożyczonych ośnow, ale nadewszystko w artystycznem opracowaniu poszczególnych pomysłów: więc, nie łudząc się, żeby *Mąż i żona* była w swojej ośnowie oryginalną komedią Fredry, a przynajmniej nie ręką za to, wolno się już nie tylko łudzić, ale i bez obawy cieszyć, a nawet śmiało ręczyć, że wysokie wartości artystyczne tej komedyi należą z łaski Fredry do skarbcza komedyi polskiej.

A cóż dopiero powiedzieć o *Dożywociu*! Jeżeli się z czasem wyda, że i ta komedia ma ośnowę zapożyczoną, to i owszem: przecie to ośnowa nie z jedwabiu, tylko z pajęczyny, bo naprawdę od pajęczyny nie wiele więcej warta, tak w swoich pomysłach konwencyonalnych słaba, wiotka, mało prawdopodobna. Tak, ale w tej pajęczynie zawisł wspaniały okaz pająka, któremu na imię Łatka; z tymi *Pająkami*, których tak prawdziwie opisał zapomniany już dzisiaj, nie mniej przeto znakomity humorysta polski, Klemens Junosza, nie łączy tego wspaniałego pająka żadne pokrewieństwo. Jest on zato bez najmniejszej wątpliwości blizkim krewnym Harpagona Moliera, ale mający dzięki Fredrze swoje własne oblicze duchowe, i to jakie! Pierwszeństwa musi Harpagonowi „ustąpić, jako starszemu; ale oprócz tej różnicy

(1) Tamże, 28.

wieku czy jest gdzie w literaturze dramatycznej świata figura im równa, któraby mogła być godnie *in diesem Bunde die dritte?*⁽¹⁾. Komizm, płynący z charakteru Łatki, zlewa się w zupełną, doskonałą harmonię z komizmem wymyślonych *ad hoc* sytuacji; a i tutaj trzeba było dokonać wielkiej sztuki, ale już innej, jak w *Mężu i żonie*: oto komizm zarówno charakteru, jak sytuacji, trzeba było spotęgować do tego stopnia, żeby w procesie odczuwania estetycznego zagłuszył, żeby doszczętnie pochłoniął dramatyczne, a nawet tragiczne pierwiastki, których nie braknie ani w sytuacjach (w scenie np., kiedy Leon grozi, że sobie życie odbierze), ani nadewszystko w charakterze Łatki, w jego namiętności. Otóż Fredro dokonał tej sztuki: chyba nikt Łatce nie współczuje, ale zato każdy, widząc jego tarapaty i słysząc jego rozpaczliwe jęki zanosi się od śmiechu. Dodajmy do tego, że prócz Łatki są w *Dożywociu* Rafał i Michał, jest Filip, jest Twardosz: wszystko to arcydzieła charakterystyki komicznej. Albo i Orgon: odrazu, kiedy wchodzi do hotelu, już w pierwszych jego słowach, maluje się plastycznie jego skąpstwo, a raczej nie skąpstwo, tylko oszczędność, z której długi zrobiły w nim cnotę przymusową.

Służący (*wskazując na drzwi lewe*)

Numer piąty, dwa pokoje.

Orgon. A na dobę ile za nie?

Służący. Porachuje to się potem.

Orgon. Tego „potem“ ja się boję

I chcę pierwej wiedzieć o tem.

Służący. Reński.

Orgon. Srebrem?

Służący. Srebrem, panie.

Orgon. Srebrem reński? dyable drogo!

Służący. Ale taniej być nie mogą.

Orgon. Ale jednak taniej wszędzie:

Pół reńskiego niechże będzie.

Rózia. Niech się papa nie targuje!

Orgon. Co za ambit! proszę kogo!

Jemu nie wstyd, gdy rachuje

Za grosz cztery, a nas wstydzi

I okazać, że za drogo?

On też zdziera, jeszcze szydzi.

(1) Tarnowski, tamże 52.

(do służącego)

No, dwa reńskie papierami,
Albo jadę — co?

(*Maciej wnosi ogromny tłumok ze stróżem. Orgon odtrąca stróża.*)

Czegoż ten się rzeczy chwytą?
Co minuta nowa postać!

(do Macieja)

Czy nie może znieść Mikita,
A przy koniach Kaśka zostać?

Stróż. Jestem...

Orgon. Jesteś grzeczny, widzę,
Kara boska z tą grzecznością!
Lecz grzeczności nienawidzę
I odpłacam niewdzięcznością.

(do siebie)

Jeszcze kiedy buczkiem skropię.

(do Macieja, biorąc z nim tłumok)

A no, zwawo, dalej, czopie! (*wynoszą*).

Orgon (*zadychany*) Nieproszony znosi, wnosi,
Często gęsto — (*z gestem*) co skorzysta,
I na piwo jeszcze prosi —
Ta szarańcza oczywista.

W całym teatrze polskim mało znajdzie takich obrazków, z życia wziętych, tak świetnych, jako obrazki, a zarazem tak doskonale uplastyczniających charaktery.

Jak *Dożywocie*, tak i *Pan Jowialski* nie jest ze stanowiska całości artystycznej bynajmniej arcydziełem: w oczy się rzucają braki artystyczne tej komedii, zwłaszcza jej budowy, nie mówiąc już o naiwności i konwencyonalizmie jej niektórych pomysłów. Cóż z tego, kiedy z tej wadliwej w budowie i naiwnej komedii tryska życie, jego prawda komiczna, jeżeli nie silniejszym, niż w *Dożywociu*, to jeszcze szerszym strumieniem! W *Dożywociu* jest jedna postać, nie posiadająca wyraźnego, odrębnego oblicza duchowego: Różia jest kochanką konwencyonalną. W *Panu Jowialskim* niema już ani jednej postaci konwencyonalnej, — wszystkie żyją swoim własnym życiem.

Bo przecie i panna Helena ma swoją wyraźną i wybitną indywidualność: z pospolitemi „kochankami“, od jakich się roją stare i nowe komedye nie ma nic wspólnego, — ją rozmarzyła literatura romantyczna i otworzyła jej oczy na szarą prozę tego otoczenia, w którym się znajduje, a z którego chce się wyrwać;

prawda, że w swoich aspiracjach, w swojej górnolotności i poetyczności, jest szczerze komiczna (zwłaszcza wtedy, kiedy, przeżona, że Ludmir to rozbójnik, spada nagle ze swoich eterycznych wysokości i przypomina sobie swoją nieboszczkę prababkę, która „wczoraj... spadła z kołka“): dosyć, że jeśli mówi, otrząsając się na myśl małżeństwa z Januszem: „Duszy dusza moja szuka“, to mówi podwójną prawdę, bo naprawdę szuka duszy (i znajduje ją na szczęście dla siebie) i naprawdę sama ma duszę.

Stara Jowialska nie odzywa się prawie zupełnie, a jeżeli się odzywa, to tylko do męża: a jednak co to za plastyczna postać, co to za świetny (dzisiaj, na szczęście dla kultury polskiej, już tylko kopalny) typ małżonki, która, jeżeli miała kiedykolwiek coś własnego także i w głowie (o czym wolno wątpić), to całą jej zawartość złożyła na ołtarzu doprowadzonego do ideału, a raczej do absurdu, uwielbienia dla rozumu i dowcipu małżonka, która jest nie tylko szczęśliwa z tej ofiary swojego (nie istniejącego) intelektu, ale może ją sobie nawet poczytuje za niemłą zasługę wobec Pana Boga i obiecuje sobie za nią co najmniej sto dni odpustu.

Młoda, a raczej młodsza pani Jowialska, *primo voto* pani Tuzowa, jest także postacią w swoim komizmie plastyczną, a mianowicie w swojej ustawicznej tęsknocie za pierwszym mężem, ś. p. generał-majorem Tuzem, który „niestety zawczasie utonął“, i w swojej predylekcyi do wyrazów i frazesów francuskich, którymi zwykła kończyć swoje często potoczyste przemówienia, i które tak pasują do staropolskich przysłów pana Jowialskiego, jak cała pani Szambelanowa do swego drugiego męża i jego życiodawców, czyli, inaczej, jak siodło do krowy.

Lecz na czoło komedij wysuwają się postaci męskie. Dwie z nich, Ludmir i Wiktor, nie mają nic wspólnego ze starą galerią postaci komicznych: obydwaj są ludźmi nowoczesnymi, jeden — poetą-romantykiem, drugi — malarzem-romantykiem; obydwaj są nie typami, tylko postaciami indywidualnymi, o psychice naprawdę romantycznej, pełnemi humoru i fantazyi. Ludmir zwłaszcza przez swoją wcale bogatą i złożoną organizację duchową, w której jest miejsce na inteligencję obok bujnej fantazyi, a na spryt i energię życiową obok szczerzej poetyczności; Ludmir, zrazu szukający w życiu głównie materiału do

wrażeń, do obserwacji, do poezji, ale gdy mu się życie uśmiechnęło szczęściem nie poezji, tylko rzeczywistości, chwytający je oburacz mocno i mądrze, inaczej zupełnie, jak Damis, bohater *Metromanii*, głośniejszy w swoim czasie komedii Pirona, także poeta, choć raczej głową, niż sercem, który gardzi dobrą partią, wołając od kochanki, chodzącej po ziemi, swoją wymarzoną, bujającą w obłokach Irydę, — Ludmir to jedna z najlepszych kreacji artystycznych Fredry.

A Janusz ze swoim rozumem i wsią, ta „dubeltówka głupstwa“ (jak mówi Ludmir), „raz głupia, bo nie ma rozumu, a drugi raz, bo myśli, że ma rozum“, a który ani rusz zrozumieć nie może, że droga do serca panny nie zawsze idzie przez wieś, — czy nie jest w swoim rodzaju arcydziełem charakterystyki, jako żywe uosobienie banalności? A Szambelan? czy to może nieprawda, że jest on „ze swoimi ptakami, klatkami, grubszymi i cieńszymi kijkami“ (i, dodajmy, ze swoim „Basia jest niegrzeczna“ i „Pójdę poskarżyć się jegomości“) „najzabawniejszym kretynem, jaki był kiedy w komedii świata“? (1). I znowu trzeba podziwiać sztukę Fredry: tej miary głupota, co Szambelana, przechodząca już w idiotyczność, to przecie rzecz, raczej odpychająca, aniżeli śmieszna, albo nawet i wstrętna, przynajmniej dla ludzi, stojących na pewnym poziomie inteligencji i smaku estetycznego; a jednak Fredro umiał ją uczynić tylko śmieszną, a to wyposażając jej właściciela w cały szereg rysów umysłowości dziecięcej.

Lecz największem arcydziełem charakterystyki Fredry w tej komedii jest postać starego Jowialskiego. Czy to może typ szlachcica starej daty? Jest bardzo gościnny, jak przystało na starego Polonusa; obietnica Ludmira, że mu książkę zadedykuje, napędza jego serce wielką radością: „Słyszysz, pani Jowialska, będę wydrukowany“, — to także rys dawnej próżności szlacheckiej. Ale te dwa rysy, gościnność i próżność, ukazują się w komedii tylko przelotnie, i nie one rozstrzygają o tem, że Jowialski jest typem. Ale czego? Na szczęście nie typem dawnego szlachcica wogóle (takim typem jest raczej Cześnik!): on jest typem jednej tylko cechy charakteru narodowego (ściślej mówiąc: szlacheckiego) w jego rozwoju historycznym, a mia-

(1) Tarnowski, j. w. 58.

nowicie „jowialności“, przez którą pojmujemy niezmaconą pogodę ducha, objawiającą się na zewnątrz w żartach i conceptach, często, ale nie zawsze trywialnych. O ile wiemy, epoka wyraźnej krystalizacji tej cechy przypada już na wiek XVI, na czasy Zygmunta Augusta, na czasy owego „zależenia w pokoju“, owego kwietyzmu, na który wyrzekął *Satyr* Kochanowskiego, któremu tak rozumną, choć bezskuteczną walkę wydał Marcin Bielski, a którego najlepszym wyrazem jest *człowiek pocziwy* Reja. W wieku XVII, mimo nieszczęść, jakie się waliły na Rzeczpospolitą, nie znikła z charakteru narodowego ta cecha: dowodem niezliczone facecye oraz pamiątki Paska. Że się dochowała do czasów Fredry, o tem on sam zaświadczył, mówiąc, że postać Jowialskiego wziął z życia.

Lecz jak ptak ptakowi, tak jowialność jowialności nie równa: jowialnymi byli pan Pasek i pan Zagłoba, ale jowialnym był także Wojciech Dzieduszycki. Niema jowialności bez pogody ducha, bez wielkich zasobów wrodzonego optymizmu: tak, ale ta pogoda ducha może płynąć z dwóch różnych źródeł; może być mianowicie owocem, jeśli nie koniecznie bezmyślności, to ciasnoty umysłowej, a i serdecznej także, ale może być równie dobrze owocem szerokości umysłowej i pobłażliwości serdecznej, a nawet owocem filozoficznego poglądu na świat; innymi słowy: może być owocem to bezmyślnego (i egoistycznego) optymizmu, to optymizmu myślącego (i kochającego). Otóż jowialność pana Jowialskiego płynie z optymizmu bezmyślnego, nie żeby to był człowiek, zupełnie nie zdolny do myślenia, wcale nie: przeciwnie, myśl jego jest dosyć giętka i lotna, skoro tak trafnie umie stosować bajki i przysłowia do najróżnorodniejszych okoliczności; co więcej, zdobywa się czasem nie tylko na concepty, ale i na prawdziwy dowcip, nie pozbawiony niekiedy pewnej złośliwości. Bezmyślnym jest optymizm w panu Jowialskim dlatego, że nie świadomie napoły, ale napoły świadomie, wtłoczył on myśl swoją, z natury zdolną, w ciasne szranki domowego życia.

Niech na całym świecie wojna,
Byle polska wieś zaciszna,
Byle polska wieś spokojna.

Takie dobrowolne kurczenie myśli, takie okaleczanie życia w imię spokoju domowego, w zaciszu „wsi wesolej, wsi spokojnej“,

znamionowało *człowieka pocziwego* Reja: pan Jowialski jest jego potomkiem w prościuteńskiej linii, tylko że potomkiem zwyrodniałym. Kiedy się bowiem *człowiek pocziwy*, pragnąc nade wszystko żyć cicho i spokojnie u siebie na wsi, w gronie rodziny i przyjaciół, usunął o ile możności od życia publicznego, ale zdawał sobie ostatecznie sprawę, że się świat nie kończy na jego kopcach granicznych, Jowialski (może zresztą dlatego, że go już wiek zamroczył) tylko

Takie widzi świata koło,
Jakie tępemi zakreśla oczy;

nie dosyć na tem, pojęcie i pragnienie ciszy i spokoju skurczył w pojęciu i pragnieniu zabawy i śmiechu: on się ze wszystkiego i ze wszystkich śmieje, potrosze nawet z syna-głuptasa, i nie czuje na jego widok żadnych... wyrzutów sumienia. „Każdy zmarszczek u niego“, jak mówi Ludmir, „powiada, że ze śmiechu powstał“. Można być pewnym, że ten człowiek śmiałby się nawet na wieść o Targowicy, a przynajmniejby się cieszył, że może do Imperatorowej moskiewskiej i zdrajców-magnatów polskich zastosować przysłowie: „Świnia swinię poznała, niedaleko szukała“, i że o jednym z magnatów, biskupie inflanckim, może powiedzieć: „Choć poświęcona, zawsze swinia“; a cóżby to była dla niego za radość, gdyby mógł przy tej sposobności wyrecytować całą bajkę Franciszka Morawskiego, o *Magnacie*, co to wolał od sumienia strawność żołądka i co mu swinia, usłyszawszy, jak się sam przed sobą chwali, że jego zdaniem

... owo bóstwo, ojczyzna,
Jest to tylko urojenie,... —
Rzekła: „Jasny panie!
„Słowo w słowo moje zdanie“.

Ale to jeszcze nie wszystko. Pan Jowialski jest nie tylko typem jowialności staropolskiej, płynącej z bezmyślnego optymizmu, ale także, jeśli głębiej wejrzyć w jego duszę, typem pewnej, bardzo częstej, bo ogólno-ludzkiej, cechy umysłowej: skostnienia umysłu w gotowych formułkach życiowych.

Albowiem czem są owe przysłowia, któremi sypie pan Jowialski, jak z rękawa? a raczej czem jest to jego ciągle sypanie przysłowiami? Jest nie tylko wciąganiem różnych konkretnych poszczególnych wypadków i przypadków do rejestru prawd ogól-

nych, ale jednocześnie przyznawaniem niejako tym konkretnym przypadkom i wypadkom słuszności moralnej, a przynajmniej racji bytu, jest nie tylko ich stwierdzaniem, ale poniekąd także ich usprawiedliwianiem — w imię tego właśnie, że się dadzą podciągnąć pod gotową formułę, uświęconą przez objawiającą się w przysłowiaach „mądrość narodów“. Panowanie gotowej formuły czy formułki nad życiem — oto filozofia pana Jowialskiego. „Jegomości o nic w świecie nie idzie, tylko o sposobność umieszczenia swoich przysłowiów“, mówi Szambelanowa, i te jej słowa stanowią doskonałą charakterystykę filozofii Jowialskiego: w jego oczach wszystko ma „racyę bytu“, co się da wtłoczyć w ramy uogólnionej, a więc bardzo często martwej prawdy przysłowia, to zaś, co się nie da w nie wtłoczyć, „racyi bytu“, albo nie ma, albo, jeśli ma, to mniejszą. „Gdy szukasz rady, strzeż się zdrady“, mówi raz pan Jowialski. A na to Helena: „Między mną a ojcem tego lękać się nie można“. „Zapewne, zapewne — odpowiada pan Jowialski — ale przez to“ (t. j. pomimo to) „przysłowie dobre“... Albo jeszcze. „Jeżeli diadunio dobrodziej będzie łaskaw, to mi jeszcze na tydzień zezwoli“, prosi Helena, nie mogąc się zdecydować wyjść za Janusza. „Ja nie mam nic przeciwko temu — odpowiada diadunio — ale nadto długo nie przewlekaj, moja panno, bo to czas płaci, czas traci;... a jeżeli się oglądasz na to, że jaki może lepszy trafi się zalotnik, — rzecz niepewna: lepszy wróbel w garści, niż kanarek na powietrzu“. Kiedy zaś Helena, wysłuchawszy cierpliwie bajki o osiołku, czyni wcale słuszną uwagę, że „lepiej nie mieć męża, jak mieć niemądrego“, pan Jowialski odpowiada: „To nie dowiedzione“. A dlaczego nie dowiedzione? Dla tej bardzo prostej przyczyny, że przysłowie mówi: „Lepszy rydz, niż nic“.

Iluz to ludzi, nie tylko starych, nie tylko nieboszczyków na urlopie, rozumuje w podobny sposób! iluz to ludzi, żeby odmówić czemuś nowemu prawa do życia, powołuje się na jakąś ogólną formułę, która d a w n i e j mogła być prawdą żywą, ale która się z biegiem czasu stała prawdą martwą, bo ją n o w e życie zabiło! Pełno takich ludzi we wszystkich dziedzinach życia, w praktycznej czy teoretycznej, w społecznej czy politycznej, w moralnej czy religijnej, w naukowej czy artystycznej. Pan Jowialski jest typem takich właśnie ludzi i przez to jest nie tylko jedną z najplastycz-

niejszych postaci komicznych Fredry, ale zarazem najgłębszą może jego kreacją artystyczną, która się wznosi do wysokości symbolu, — symbolu skostnienia i zdrętwienia duszy ludzkiej w martwych prawdach, w gotowych, przyjętych na ślepą wiarę zasadach, roszcujących sobie prawo do wiekuistej trwałości i niezmienności.

Czy jednak jest ta postać takim symbolem z wiedzą i za wolą Fredry, o tem wolno wątpić. Prawda, wieść niesie, że Fredro, będąc kiedyś na przedstawieniu *Pana Jowialskiego* we Lwowie, tak bardzo się oburzył wesołym śmiechem publiczności, że opuścił łóżę przed końcem przedstawienia, mówiąc z goryczą: „Z czego się oni śmieją?”¹ (1). Jeżeli ta wieść mówi prawdę, to pokazuje się, że sam Fredro w swojej komedii upatrywał jakąś myśl głębszą, ale jaką, czy tę właśnie, że pan Jowialski jest symbolem zasklepienia się umysłu ludzkiego w zaczarowanym kole martwych idei? Raczej nie, bo gdyby tak było, to motto komedii byłoby prawdopodobnie inne, jak jest. Tak czy inaczej, z wiedzą czy bez wiedzy Fredry, pan Jowialski takim symbolem jest (2).

Jako całość artystyczna, nierównie wyżej od *Pana Jowialskiego* stoi *Zemsta*. Jej budowa jest arcydziełem spójnego połączenia nie dwóch i nawet nie trzech, tylko, jak widzieliśmy, czterech pierwiastków akcji w jedną spójną całość. Harmonia akcji z charakterystyką — prawie doskonała; ostatecznie możnaby się nawet kłócić o to, czy scena pierwsza aktu trzeciego (rozmowa Rejenta z mularzami) i szósta czwartego (testament Papkina) są potrzebne jedynie tylko do charakterystyki: prawda, akcji te sceny nie posuwają, ale, że z niej płyną, że są logiczną konsekwencją tego, co zaszło, temu już nikt nie zaprzeczy. O sile, obfitości i różnorodności komizmu *Zemsty*, o piękności i bogactwie języka, o jego niezrównanej indywidualizacji i archaizacji, o rytmie wiersza i jej także niezrównanem zharmonizowaniu z duszą mówiących osób, — niema co i mó-

(1) Tradycję tę przytoczył Adam Siedlecki w swojej przepięknej konferencji o Fredrze, którą na jesieni r. 1916 poprzedził w teatrze krakowskim przedstawienie *Ślubów panińskich*. — (2) Już podczas druku tej książki ukazała się rozprawa Wacława Borowego: „*Paweł i Gawle*“ *przyczynek literacki w Sprawozd. Tow. Nauk. Warsz.* 1917, zeszyt 1; jest to doskonały rozbiór klasycznej bajki pana Jowialskiego o Pawle i Gawle.

wić. A cóż dopiero o nadzwyczajnej plastyce charakterystyki dramatycznej! Cześnik, Rejent, Papkin i Dyndalski należą do największych arcydzieł charakterystyki, jakie są w całej poezji polskiej XIX wieku. Jeden jedyny Mickiewicz, jako autor *Pana Tadeusza*, dorównał Fredrze, jako autorowi *Zemsty*, talentem plastycznej charakterystyki, albo raczej, żeby nie być wobec Mickiewicza bluźniercą, jeden jedyny Fredro zdobył się w *Zemście* na plastykę charakterystyki nie mniejszą, jak Mickiewicz w *Panu Tadeuszu*. Dodajmy jeszcze, że chociaż się z czterema wymienionymi postaciami inne postaci *Zemsty* mierzyć nie mogą, nie braknie jednak także im wyrazistych rysów. Nie mówiąc już o Podstolinie, wdowie po trzech mężach, a szukającej czwartego w imię swej zasady życiowej:

Nie mieć męża mocno boli,
Lecz i smutek w czasie tonie;

o Podstolinie, która, nie znalazłszy, czego szukała, umiała jednak sprytem swoim znaleźć sto tysięcy, tak że nie zostanie „całkiem w nędzy“, — nawet para kochanków w *Zemście*, chociaż nie ma tak wyrazistej, tak odrębnej fizyognomii, jak Ludmir i Helena, a cóż dopiero, jak Gustaw i Aniela, ale bądź co bądź nie jest wcale parą konwencyonalną. Wacława ratuje od konwencyonalizmu jego energia, z jaką woła:

Pocóż w dawnej trwać kolei?
Dalej żwawo manowcami...
Śmiałym naprzód idźmy krokiem, —

oraz jego upór, z jakim postanawia zostać u Cześnika:

Ja w niewoli tu zostanę...
Ja w niewoli zostać muszę...
Ja zostanę tu w niewoli...
I pół kroku stąd nie zrobię.

A Klarę ratuje od konwencyonalizmu jej przekomarzanie się z Wacławem, udawanie jego zapału (w scenie szóstej aktu pierwszego), a nadewszystko jej żartobliwo-ironiczny tupet wobec Papkina. Oboje zaś razem są wolni od powszedniości dzięki swej szczerzej i niekłamanej ochocie do posłuszeństwa Cześnikowi, kiedy im każe stanąć natychmiast przed ołtarzem.

Lecz te wszystkie i inne jeszcze wartości artystyczne *Zemsty*

nigdyby jej nie zdołały zapewnić ani tej sympatii, jaką się u nas do dziś dnia cieszy, ani tego wyjątkowego stanowiska, jakie w historii komedii polskiej zajmuje, gdyby nie była komedią historyczną, gdyby nie miała w sobie tego swoistego czaru, jakim poi duszę człowieka kulturalnego poezja przeszłości.

A trzeba wiedzieć, że nie odrazu zaczął Fredro obmyślać *Zemstę*, jako komedię historyczną: jak świadczy jej pierwszy rzut, a raczej jej pierwotny obszerny i dokładny, w drobnych szczegółach obmyślany, scenariusz (1), miała to być zrazu zwykła sobie komedia, której motywy konstrukcyjne miały być zresztą te same, co w późniejszej *Zemście*, tylko że osoby miały być inne: Baron, mieszkający „w jednym z dwóch zamków, na górze postawionych“, porzuca zamiar poślubienia młodej swojej pupilki i krewnej, Aliny, i zamyśla o małżeństwie z owdowiałą panią Rublową, do której wysyła Papkiewicza z oświadczeniami; tem sam fanfaron i kłamca będzie posłem i do Kiełbika, który mieszka w drugim z owych dwóch zamków, i z którym się Baron kłóci; ten Kiełbik ma syna, który się żeni z Aliną; na imię temu synowi Wacław: to jedno imię ostało się w późniejszym opracowaniu; ani Dyndalskiego, ani Śmigalskiego, ani Perełki, ani, co za tem idzie, tych scen, w których oni w ostatecznej redakcji występują, w pierwszym rzucie niema.

Oprócz scenariusza, dochował się szczęśliwie autograf *Zemsty* (2), który nie jest jeszcze ostateczną jej redakcją. W autografie tym dadzą się wyraźnie wyróżnić dwie redakcje komedii, wcześniejsza i późniejsza (3), rzucające ciekawe światło na zmiany, jakim uległ pierwszy pomysł. Oto niebawem, jak się zdaje, po naszkicowaniu ogólnego planu, przyszła Fredrze myśl napisania komedii historycznej; w tym celu na odwrotnej stro-

(1) *Dziela Fredry*, wydał Biegeleisen, V, 198—201. — (2) Tamże, 202—216. — (3) Widać to choćby stąd, że kiedy w niektórych scenach niema już Barona ze scenariusza, jest już zato Cześnik, w scenach innych Baron zmarłychwstaje ze swoim *pas si bête*; prawdopodobnie więc te sceny należą do redakcji pierwszej, tamte — do drugiej. Nie dosyć na tem. W scenie szóstej aktu czwartego czytamy pod testamentem Papkina: „Pisałem czwartego czerwca 1664 w odrzykońskim zamku“, — więc wiek XVII; tymczasem w scenie pierwszej aktu czwartego są już słowa Cześnika: „He he he! Pani Barska!“ i t. d. — wiek XVIII: widocznie tamta scena należy do redakcji pierwszej, ta zaś do drugiej.

nie tej samej karty papieru, na której się ten plan znajduje, sporządził sobie spis kilkudziesięciu wyrazów staropolskich z dodaniem ich dzisiejszego znaczenia, np. „*rosta* = rosna, *kilko* = kilkoro, *chętlive* = życzliwe“ (1), a wszystkie te wyrazy są wypisane z poezji Kochanowskiego (2): czyżby zrazu chciał Fredro osnuć zamyślaną komedię historyczną na tle wieku XVI? Jeżeli miał taki zamiar, to go poniechał i umieścił akcję w wieku XVII, mianowicie w roku 1664; Cześnika w tej komedii jeszcze nie było, został jeszcze Baron, zarywający z francuska; Kiełbik zato ustąpił już miejsca Milczkowi, a i zamiast Papkiewicza był już Papkin, ale na imię miał nie Józef, tylko Dymitr; Dyndalskiego prawdopodobnie jeszcze nie było (3). Ukazał się dopiero w redakcyi późniejszej, tej, w której akcja odbywa się już w znacznie późniejszych czasach: po sfrancuziałym Baronie ani dymu, ani popiołu nie pozostało; zastąpił go konfederat barski Cześnik Raptusiewicz w całym wspaniałym blasku swojej polskości. Lecz i ta późniejsza redakcja jeszcze nie jest ostateczną: Papkin, chociaż zmienił już imię Dymitr na Józef (ojca swego, Jana, nie wyparł się), ale śpiewa jeszcze jakąś aryę włoską, nie piosenkę o kocie; Cześnik sprasza już gości na swoje gody weselne, ale jeszcze nie konferuje z Perelką w sprawie cynamonu, szafranu i tortu z cyfrą. Piosenka o kocie i konferencya z Perelką będą dopiero w redakcyi ostatecznej, t. j. w tej, którą dzisiaj znamy już tylko z druku, która się zresztą nie wiele różni od ostatniej rękopiśmiennej. Spisu dawnych wyrazów nie potrzebował już sobie Fredro sporządzać: przecie słownik tych czasów, w jakich się odbywa akcja *Zemsty*, żył jeszcze za czasów jego młodości nie tylko w pamięci, ale i w ustach, starszego pokolenia; przecie Fredro znał jeszcze z pewnością niejednego konfederata barskiego i niejednego rejenta starej daty i niejednego starego sługę, przywiązanego do swego pana, jak wierny pies, i ślepo wierzącego w jego wielki rozum: mógł ich wszystkich poznać w ziemi sanockiej, z której pochodził także ów szlachcic Krzy-

(1) Tamże, 201—202. — (2) Wykazał to Kucharski w studium p. t. *Geneza Zemsty*, w *Bibl. Warsz.* 1909, II. — (3) W pierwszej scenie aktu pierwszego Dyndalski jest, ale ta scena należy do redakcyi drugiej; druga scena tegoż aktu należy do redakcyi pierwszej (bo jest Baron!), i w tej scenie niema słów: „Gdzieś na wrony“, t. j. jedynych słów, jakie w ostatecznej redakcyi tej sceny wypowiada Dyndalski.

zanowski, żywy pierwowzór Papkina, przynajmniej częściowy, w tej samej ziemi, która się stała tak bogatą kopalnią typów staropolskich dla Pola i Kaczkowskiego. Akcyę *Zemsty*, która się zrazu miała odbywać w krośnieńskim, skoro pierwotny swój testament pisał Papkin w zamku odrzykońskim, możnaby równie dobrze umieścić w sanockiem; zresztą mniejsza o to: kolorytu lokalnego tej lub owej ziemi polskiej w *Zemście* niema, pomimo że utwór to od stóp do głów polski.

Ważniejszą jest rzeczą, choćby tylko dla zrozumienia wyjątkowego stanowiska tej komedyi w historii poezyi polskiej, wiedzieć, na jakie czasy przypada akcyą. Czy stanowczo i bezwarunkowo, jak się to zwykle myśli, na wiek XVIII, na ostatnie lata Rzeczypospolitej? Nie koniecznie. Jest wprawdzie jedno miejsce w *Zemście*, które, zdawałoby się, zniewala do umieszczania akcyi w tych czasach:

He he he, Pani Barska!
Pod Słonimem, Podhajcami,
Berdyczowem, Łomazami
Dobrze mi się wysłużyła!

Ale czy tych samych słów nie mógłby mówić stary Cześnik w wieku XIX? Przecie z dalszych jego słów jasno wynika, że konfederacya barska, w której walczył, to dla niego już dawne, dawne wspomnienie:

Inna też to sprawa była!
Młódź, acz dzielna, w boju dziarska,
Prym dawała starszym w radzie,
Tak, jak w poczet Bóg nas kładzie.
Ale teraz to się staje.
Że od kury mędrsze jaje.

Najwyraźniej przeciwstawia tu Cześnik czasy nowe dawnym, jak to lubią czynić ludzie starzy, tęsknie oglądający się za swoją młodością. Wprawdzie do starości Cześnik się nie przyznaje; biorąc jednak pod uwagę, że, jak mówi przysłowie, „starzy sobie lat ujmują, młodzi przydają“, a i to jeszcze, że Cześnik ma podagrę, kurcz żołądka, że go „rumatyzmy jakieś łupią“, powiedzmy dla ostrożności, aby się Cześnik w grobie nie przewrócił, że kiedy się chciał żenić z Podstoliną, miał lat sześćdziesiąt pięć z okładem. W takim razie nic a nic nie przeszkadza

do umieszczenia akcyi *Zemsty* w pierwszych latach XIX wieku, powiedzmy, około roku 1810: w takim razie, wstępując do konfederacyi barskiej, miałby Cześnik (a właściwie jeszcze nie Cześnik) lat z górą dwadzieścia, co się też w zupełności zgadza z jego pochwałą dzielności i karności młodzieży barskiej, którą przecie nie poco innego chwalił, tylko żeby móżdż pochwalić także i samego siebie.

To wszystko naturalnie nie dowód, żeby się akcyja *Zemsty* odbywała około roku 1810, to tylko możliwość. Lecz jest i dowód. Mówi Papkin do Podstoliny:

Właśnie miałem szczęście
Mieć u siebie na wieczerzy
Lorda Pembrok, kilku panów,
Cały tuzin szambelanów...

Rozumie się, skłamał, jak zwykle: nie miałby za co wyprawić wieczerzy, a gdyby nawet miał, toby tak dostojne towarzystwo do niego nie przyszło. Ale skąd Papkin mógł tak błagować? — bo przecie blagier chce, żeby ludzie, jeśli mu nawet nie uwierzą, to przynajmniej mogli uwierzyć; więc coś prawdy w bładzie zwykle jest: wieczerzę z lordem Pembrokiem i szambelanami ugotował sobie Papkin na poczekaniu, ale ani samego lorda Pembroka, ani szambelanów z palca sobie nie wyssał: mógł ich naprawdę widzieć — w Wiedniu. Jeżeli do dziś dnia nie brak u nas takich, którzy powracają z Wiednia do domu wniebowzięci i ze łzami szczęścia w oczach opowiadają rodzinie i przyjaciółom, że byli na śniadaniu u tej lub owej ekscellencyi albo w przedpokoju u tego lub owego szambelana: to cóż dopiero w epoce, kiedy wszystko, co wiedeńskie, było jeszcze bardziej „nasze“, aniżeli dziś, kiedy się ukazywały w druku takie np. *Uwagi patryoty austriackiego* (1809), w których o Austrii nie mówi się inaczej, tylko „my“. Otóż — to nie ulega żadnej wątpliwości — Papkin przyjechał do Cześnika, a przynajmniej mówił, że przyjeżdża, świeżo po bytności w Wiedniu. A w Wiedniu gościł wówczas, jako nadzwyczajny ambasador angielski, znany na szerokim świecie ze swego męstwa generał Jerzy August Herbert, lord of Pembroke (1): było to w roku 1807. Do Lwowa ani do Krakowa, a cóż dopiero w sanockie, nie zajrzał z pe-

(1) Ob. *Dictionary of National biography* XXVI, 189.

wnością ani razu lord Pembroke, więc go Papkin mógł oglądać chyba tylko w Wiedniu, gdzie też mógł widzieć i ową „księżnę grecką“, która, oczywiście tylko w jego własnej bujnej fantazyi, zerknęła na niego z karety.

Czy z tego wynika, żeby się akcja *Zemsty* miała odbywać koniecznie w roku 1807? Nie, idzie jedynie o to, że ją sobie Fredro wyobrażał nie koniecznie w XVIII wieku, że można ją doskonale umieścić w początkach wieku XIX, kiedy to wiejski obyczaj staropolski długo jeszcze utrzymywał się w swojej dawnej czystości i krasie. Mówiąc nawiasem, to przesunięcie akcji *Zemsty* z wieku XVIII na pierwsze lata XIX, to znaczy na epokę wojen napoleońskich, czyni o wiele zrozumialszemi kłamstwa Papkina, chwaleńcego się, że wszystkie narody europejskie znają sławne ostrze Artemizy: bo iluż to samochwałów nie wydały wojny napoleońskie!

Lecz mógłby ktoś powiedzieć, że ostatecznie to wszystko jedno, w którym czasie umieścić akcję *Zemsty*: jeżeli obyczaj staropolski był po wsiach mniej więcej ten sam w XVIII, co w XIX stuleciu, to poco i naco łamać sobie głowę, w którym wieku Cześnik pogodził się z Rejentem, a Wacław poślubił Klarę? czy nie dosyć wiedzieć i rozumieć, że *Zemsta* jest komedią obyczajową? Nie, nie dosyć, bo warto jeszcze wiedzieć i rozumieć, że *Zemsta*, jako komedia historyczna, nie ma nic wspólnego z różnemi komediami historycznemi, które literatura francuska знаła już w wieku XVIII, ale które się dopiero w wieku XIX, za przykładem Lemerquiera, zaczęły ukazywać, jak grzyby po deszczu (tym deszczem był naturalnie romantyzm); a treści szukały w czasach dawnych, niekiedy nawet bardzo dawnych. U nas śladami Francuzów poszedł poczciwy Dmuszewski: jego „komedyo-opera“ *Tadeusz Chwalibóg*, której akcja odbywa się w Trembowli w roku 1675, jest, jak się do tego otwarcie autor przyznał, przeróbką z francuskiego, podobnie jak inna jego komedia historyczna, *Odwet czyli Barbara Zapolska*. Przyznał się i Niemcewicz, że jego *Giernkowie króla Jana* to tylko przeróbka jakiegoś wodewilu francuskiego; nie zamilczał o źródle francuskim i autor komedii historycznej *Miłostki Zygmunta Jagiellończyka* (1). Kiedy Fredro zamierzał umieścić akcję *Zemsty*

(1) Grywano ją na scenie lwowskiej, ob. *Rozmaitości*, r. 1820, nr. 70.

w wieku XVI czy XVII, wówczas szedł, być może, śladami Francuzów: ale kiedy ją ostatecznie umieścił nie w dalekiej, tylko w bardzo niedalekiej przeszłości, którą bądź znał z tradycji, bądź oglądał na własne oczy za lat młodych, wówczas poszedł za swoim własnym rozmysłem; a ten własny rozmysł powstał pod wpływem raczej żywego przykładu, niż jakiejś teorii literackiej, jak o to pomówiono Fredrę (1): przecie, jeżeli kto, to on jest jednym z tych poetów, którzy, jeśli nawet myślą kiedy o teorii literackiej, to mówią sobie o niej w duchu to samo mniej więcej, co Grillparzer: *Der Teufel hole alle Theorien!* Tym zaś żywym przykładem dla Fredry mogła być rodzima literatura tradycyjna: *Pana Tadeusza* ani *Pamiętek Soplicy* jeszcze nie było, ale byli już dawno *Dwaj Sieciechowie*, były *Listy Elżbiety Rzezyckiej* i *Dziennik Franciszki Krasińskiej*, był i *Popas w Upiście*. Oryginalność Fredry polegałaby na tem, że pomysł posiłkowania się tradycją, jako materiałem dla powieści i gawędy, zastosował do poezji dramatycznej (2). A zresztą dlaczegożby się genezę *Zemsty*, jako komedii tradycyjnej, miało koniecznie tłumaczyć wpływami literackimi? czy nie mógł Fredro wpaść na ten pomysł bez cudzej pomocy? czy, gdyby się nawet z czasem pokazać miało, co bynajmniej do niemożliwości nie należy, że bajkę *Zemsty* zawdzięcza Fredro jakiejś gotowej komedii francuskiej, — czy nie mógł własnym rozmysłem nadać jej takiego, a nie innego kolorytu i charakteru artystycznego? Tak czy inaczej, *Zemsta* należy do najwcześniejszych utworów naszej bogatej literatury tradycyjnej XIX wieku, jest po *Panu Tadeuszu* jej najpiękniejszą perłą, nie mówiąc już o tem, że jest nie tylko pierwszą, ale i jedyną naszą komedią tradycyjną. *Wąsy i pe-*

(1) Zdaniem Kucharskiego (j. w., str. 454 nast.) głęboką różnicę, zachodzącą między Fredrą a klasykami w koncepcji dramatu historycznego, „wytłumaczyć sobie można tylko zmianą, jaka za czasów Fredry zaszła w pojęciach literackich, dramatu historycznego dotyczących“; zwłaszcza silny nacisk kładzie Kucharski na możliwość wpływu na Fredrę artykułu Mickiewicza *O krytykach i recenzentach warszawskich*, ze względu na zawarty tam postulat kolorytu miejsca i epoki. Można by także mówić o możliwości wpływu rozprawy Brodzińskiego *O klasyczności i romantyczności* (rozprawy, z której obszernie ustępy przedrukowały *Rozmaitości* lwowskie w r. 1818 i 1819), gdyby była jakakolwiek podstawa do przypuszczenia, że teoria literacka mogła na twórczość Fredry wpływać; lecz żadnej podstawy niema. — (2) O polskiej poezji tradycyjnej ob. doskonale uwagi Maurycego Manna (*Wincenty Pol* II, 261 nast.).

ruka Korzeniowskiego to już komedia, ściśle biorąc, nie tradycyjna, tylko historyczna, do której napisania musiał autor, bądź co bądź, poczynić pewne studia nad epoką Stanisława Augusta, kiedy tymczasem Fredro do napisania *Zemsty* nie potrzebował żadnych studyów; co najwyżej potrzebował przyjaciół, którzyby

pomogli rozmowie

I do pieśni rzucali... słowo po słowie;

o takiej zaś *Zosi Przybylance* Skarbka szkoda i mówić: czy to komedia historyczna, czy tradycyjna, miejsce dla niej ma jedynie bibliografia, nie historia literatury. Słowem, *Zemsta*, jako komedia tradycyjna, to utwór osamotniony w literaturze polskiej, to naprawdę fenomen w historii dramatu polskiego!

Nie zlokalizował dokładnie Fredro akcji tej komedii, poczynając sobie pod tym względem inaczej, jak autorowie powieści i poezyj tradycyjnych, którzy kładli osobliwy nacisk na koloryt miejscowy: „scena na wsi“, gdzie, w której stronie Polski, tego nie napisał; wolno się wprawdzie domyślać, że — w Sanoczyźnie, ale zarówno dla rozumienia, jak dla odczuwania estetycznego komedii, rzecz to najzupełniej obojętna. Nie osnuł także Fredro *Zemsty* — znowu inaczej, jak autorowie poezyj i powieści tradycyjnych — na żadnym ściśle określonym tle jakiegoś konkretnego zdarzenia dziejowego: jedyna wzmianka o poszczególnych wypadkach historycznych, o bitwach konfederacji barskiej, to tylko wspomnienie dawnych czasów. A pomimo to wszystko czyby Mickiewicz — przy całym swoim wstręcie dla „wszystkich wysp i krajów, których niema na mapie“ i wszystkich zdarzeń, „których niema w historii“ — wypowiedział o *Zemście* sąd niekorzystny, gdyby wogóle wspomniał coś o Fredrze w *Prelekcjach paryskich*? Można być pewnym, że nie: przecie, jeśli kto, to właśnie onby odczuł, że duch niedawnej przeszłości w całej swojej prawdzie i piękności wieje z *Zemsty* tak silnie, jak, z wyjątkiem *Pana Tadeusza*, z żadnego innego utworu polskiej poezji przeszłości. Odsoniła się tutaj niespodzianie cała jedna nowa strona wielkiego talentu Fredry: zdolność odczuwania ducha niedawnej przeszłości i jej poetyckiego uobrażania, umiejętność wżywania się w dusze dawnych ludzi. Że obok tych czynników fantazyi twórczej odegrał także pewną rolę czynnik uczuciowy, mianowicie miłość prze-

szłości narodowej, to także wątpliwości nie ulega, chociaż naturalnie tak ogromnej roli, jaką odegrało uczucie nie tylko w genezie *Pana Tadeusza*, ale i w pracy artystycznej nad nim, w genezie *Zemsty* i w pracy artystycznej nad nią nie odegrało, choćby już dlatego, że Fredro nie potrzebował szczęśliwie tak tęsknić do kraju lat dziecińczych, jak Mickiewicz, bo patrzył nań oczami nie tylko duszy, ale i ciała.

W jakiż sposób, zapomocą jakich środków artystycznych wskrzesił i uplastycznił Fredro ducha dawnych czasów? Sam już pomysł zasadniczy — spór sąsiedzki o zamek — przenosi nas w szlachecką przeszłość Polski. Obok zaś tego głównego pomysłu jest w *Zemście* szereg rysów obyczajowych: konkury Cześnika i dyspozycye, jakie daje Perełce co do gód weselnych, nie pozwalając żałować „cynamonu i muszkatu i wszelkiego aromatu“, ani szafranu, ani bakali, ani słodyczy na tort z cyframi:

M. H. — M. H. — Maciej, Hanna,
W górę serca, w dole *vivat*;

stosunek Cześnika do starego sługi; zamierzony pojedynek; rozmowa Rejenta z mularzami i jego despotyczny stosunek do syna; szybki ślub Klary na rozkaz jej opiekuna: oto tło obyczajowe *Zemsty*.

Na tem zaś tle ukazują się dwie postaci, dwa największe arcydzieła charakterystyki fredrowskiej, wcielające w sobie szlachecką przeszłość Polski, która się skryształizowała ostatecznie w wieku XVII i przetrwała epokę upadku Rzeczypospolitej: Cześnik i Rejent. Już Pol zdawał sobie jasno sprawę z charakteru historycznego tych dwóch postaci i słusznie wyraził się w swoim *Pamiętniku do literatury polskiej XIX wieku*, że „są to dwa wielkie historyczne typy polskie, tak jak one się rozwinęły w przeciągu dziejów oryginalnie w niezawisłości polskiego obywatela i w pieniactwie przewrotnego palestranta“ (1). Ale powiedział jeszcze za mało. Cześnik i Rejent to nie tylko typy historyczne szlachty polskiej, typy dwóch jej głównych powołań i zajęć, ale także typy dwóch różnych, sprzecznych, jak ogień i woda, jak dzień i noc, natur polskich, zresztą nie tylko polskich.

Obydwa, jak przystało na dawną szlachtę polską, są nie-

(1) *Dzieła* VIII, 122.

zmiernie ambitni i niezmiernie dumni. Ale jeden — sangwinik czyli „krewnik“ według terminologii Reja, szczerzy, jak dziecko, serce na dłoni, w gruncie rzeczy dobre i miękkie; głowa do myślenia nie tęga, ale w której się zawsze coś pali; jedna myśl ciągle popędza i wypędza drugą, w jednym kierunku długo pracować nie może, a stąd szybkość, ale też i nietrwałość, postanowień, które się ciągle zmieniają; gorączka, impetyk, raptus, nie rozplątujący, tylko rozcinający węzły życia, zdolny nie tylko do różnych ekscesów, ale może nawet — w przystępie gniewu — do zbrodni, a przynajmniej do gwałtu. Drugi — przy pozorach flegmatyka, choleryk, zamknięty w sobie, obłudny, zacięty, na twarzy jagniątko, a w sercu żmija, w słowach miód, a w duszy piołun; głowa trzeźwa i chłodna, umiejąca powoli i porządnie myśleć; wola silna, dążąca do celu wytrwale i uparcie, nie przebiegając w środkach, ale zawsze pod płaszczykiem woli bożej i ludzkiego prawa, zdolna do najobrzydliwszych czynów, a nawet do zbrodni, i to na chłodno, z rozmysłem. Bardzo trafnie i obrazowo mówi Tarnowski, że „jeżeli wszyscy ludzie są choć trochę do jakichś zwierząt podobni, to Cześnik ma coś natury lwiej,... w gniewie posunie się do gwałtu, najedzie, zagrybi, zburzy albo spali przeciwnika, ale rychło zapomni, a zapomniawszy, pojedna się i nagrodzi; Rejent ma złość cichą i zimną, jak zwierzęta o zimnej krwi; jego gniew nie rozlega się krzykiem w powietrzu, co najwięcej syczy; jego zemsty nie słyszać, kiedy się przybliża: on się czai, jak lis, kąsa milczkiem, jak gadzina. Jeden, gdyby jego złe skłonności wzięły górę i gdyby zajmował wielkie w świecie stanowisko, urażony, podniósłby rokosz, jak Zebrzydowski o kamienicę: drugi, jak Radziejowski, wyniósłby się chyłkiem i sprowadziłby Szwedów“ (1).

Otóż to dwie natury, z których pierwsza jest u nas nierównie pospolitsza od drugiej, objawiły się i rozwinęły w Polsce nadewszystko w dwóch powołaniach, pozostających w ścisłej łączności ze stanowiskiem społecznym. Przedstawicielem pierwszego powołania i położenia społecznego jest Cześnik, syn może senatorski, jeśli sam nie karmazyn, to w każdym razie z karmazynami skoligacony i napewno bardzo zamożny; po ukończeniu, albo i nieukończeniu, szkół poszedł prawdopodobnie na dwór

(1) *Rozprawy i sprawozdania* II, 71.

jakiego krewnego magnata; a potem osiadł na roli ojców, gospodarował, pomnażał fortunę, polował, piastował urząd ziemski, jeździł po sejmikach, pojedynkował się, ale i dla ojczyzny przelewał krew chętnie, jako konfederat barski, święcie wierzący, że walka ze stolnikiem litewsktm jest świętym obowiązkiem względem Rzeczypospolitej: Cześnik to typ zamożnego ziemianina-posesyonata i rycerza w jednej osobie. A przedstawicielem drugiego powołania i położenia społecznego jest Milczek, prawdopodobnie syn ubogiego ziemianina-szaraczka; ukończył z pewnością nie tylko szkoły średnie, ale i akademię, zapewne nie w Krakowie, tylko we Lwowie, u jezuitów, od których mógł wiele skorzystać w sztuce obłudy i kręactwa; a potem wstąpił do palestry, został rejentem i, skrobiąc piórem, łamiąc sobie głowę, pocąc czoło, gnąc kark, a może i gubiąc duszę, ciułał grosz do grosza, i dopiero na starość, kiedy sumka była już pokaźna, nabył wieś w okolicy zamku, którego część posiadał nie wiedzieć czy prawem, czy lewem, i osiadł na roli, z mściwością i żalem w sercu do posesyonatów, od których w palestrze nieraz może doznał zniewagi i upokorzenia, ale z ambitnem poczuciem równości szlachectwie: Milczek to typ dawnego szlachcica-palestranta.

Jest jeszcze postać trzecia, jak najściślej do dawnego świata szlacheckiego należąca: Dyndalski, marszałek Cześnika, ubogi szlachcic, do swego pana, jak wierny pies, przywiązany, a chociaż sam rozsądny, mający pospolicie swoje własne zdanie, nawet uczony (skoro wie, że list miłosny można zacząć od słów: „cnym afektem ulubiony“), nie śmiący jednak wobec pana upierać się przy swoim, tem więcej, że w wielkim rozumie Cześnika pokłada nieograniczone zaufanie.

I to jest jeden świat w *Zemście*, — ten, który pozostał wierny obyczajowi ojczystemu, którego ani duszy, ani twarzy nie zmieniła napływająca do Polski od XVIII wieku cywilizacja francuska. Dzięki tej cywilizacji powstał w Polsce świat nowy, który pogardził obyczajem ojczystym, jako „dzikim“ i „barbarzyńskim“, świat, w którym się zresztą zmiana twarzy dokonała o wiele łatwiej, niż duszy. Dosyć, że się przeciwieństwo pomiędzy dwoma światami, dwoma pokoleniami, stawało coraz to wyraźniejszym, co się też i w literaturze odzwierciedliło, i to już w XVIII i na początku XIX wieku: jest przecie ten kontrast już w *Panu Podstolim* Krasickiego, w *Sarmatyzmie* Zabłockiego, w *Powrocie*

posta, w *Panu Nowinie* i *Mniemanej sierocie* Niemcewicza. Ulubionym jednak stanie się ten motyw przeciwieństwa dopiero po roku 1831, w literaturze tradycyjnej, która im dalej w czas, będzie je coraz więcej wyjaskrawiała, póki go w *Listopadzie* nie przejąskrawi zaciekły konserwatyzm Rzewuskiego. Utwory wcześniejsze nie kładą jeszcze na przeciwieństwo dwóch światów tak silnego, jak później, nacisku artystycznego, ale je zaznaczają już wyraźnie. Zaznacza je Mickiewicz w *Panu Tadeuszu*, zaznacza je i Fredro w *Zemście*. Stary Cześnik narzeka, że się świat do góry nogami przewrócił:

Ale teraz to się staje,
Że od kury mędrsze jaje;

nie może się połapać z nowymi modami w sprawach sercowych:

Owe jakieś bałamutnie,
Afektowe świegotanie —
Niech mi zaraz łeb kto utnie —
Nie potrafię, Mocium Panie!

A cóż dopiero, kiedy ma układać list miłosny od nowoczesnej panny do nowoczesnego kawalera:

Tylko że to, Mocium Panie,
Aby udać, trzeba sztuki,
Owe brednie, banialuki,
Jak tu zacząć, Mocium Panie?

Jeżeli, niechając Klary, chce się żenić z Podstoliną, to pomiędzy innemi dlatego, że

Zna proporcją, Mocium Panie,
I nie każe fircykować,
Po kulikach balansować.

Ale, mówiąc nawiasem, zawiódłby się Cześnik: Podstolina, kiedy ją Cześnik przy oświadczynach cmoknął, w twarz, czy w rękę, tego Papkinowi nie powiedział (nie powiedział także, czy znał przysłowie: „Kto starą babę pocałuje, sto dni odpustu dostępuje”), — Podstolina spłonęła wprawdzie, „jak alkiermes” (1), i „w pokorze” oświadczyny przyjęła, ale po ślubie, można być pewnym, kazałaby mężowi, jeżeli nie „fircykować”, to przynaj-

(1) Gatunek robaczków, do których należy czerwiec polski.

mniej „po kulikach balansować“. Albowiem, chociaż nie pierwszej młodości, chociaż zdążyła już pochować i opłakać trzech mężów, jest pani Podstolina — choćby tylko przez swoje lekkie obyczaje — damą nowoczesną, krewną pani kasztelanowej Wejherowej z *Listopada* i powinowatą Telimeny, mającą nie mniej żywą i nie mniej uprawnioną ochotę do wydania się za Wacława, jak Telimena za Tadeusza.

Wacław i Klara to także już nowy świat! Wacław, który zapewnia Klarę, że nie żąda od niej niczego więcej, tylko żeby mu się kochać pozwoliła, i który potem, kiedy mu i Klara wyznała miłość, woła:

Co za szczęście, rozkosz, radość!
Dzięki niebu, ziemi, słońcu! —

który jeszcze później mówi do Klary:

Patrz, jak rószcza rószczkę splota,
Jak ku sobie kwiat się skłania,
Któż nam, Klaro, tego wzbrania? —

Wacław nie ma już nic wspólnego z kochankiem starej daty, któryby się zupełnie inaczej starał o rękę panny, zabiegając przedewszystkiem o względy nie jej, tylko ojca lub opiekuna, nie mówiąc już o tem, żeby nie dziękował za szczęście ani niebu, ani ziemi, ani słońcu, i nie mówiłby o rószczkach i kwiatach: tego wszystkiego nauczono się w Polsce dopiero w końcu XVIII wieku, kiedy się zaczynała epoka czułych poetów w rodzaju Karpińskiego. A Klara? Ona się już, inaczej, jak młoda panna starej daty, przetarła na wielkim i modnym świecie, mieszkała zapewne przez czas dłuższy już nie w Lublinie, jak Aniela z *Sarmatyzmu* Zabłockiego, ale we Lwowie, a może nawet i w Warszawie, i tam to, w salonach, doskonale posiadała sztukę żartobliwej, to komplementującej, to ironizującej, a zawsze nieszczerzej, literackiej rozmowy salonowej z modnymi kawalerami, której potem pokaże tak świetną próbkę w rozmowie z Papkinem, obiecując mu rękę pod warunkiem, że, prócz dowodów posłuszeństwa i wytrwałości, złoży jeszcze dowód śmiałości i złapie żywego krokodyla.

Biedny Papkin! Krokodyla nie złapał, Klary nie dostał, Rejent kazał go zrzucić ze schodów, Cześnik zwymyślał i nastraszył, że go otruto, pomnika na grobie nikt mu nie postawił,

kolekcję motyli zniszczyły zapewne dzieci pani Klary, — jakby mało było tego wszystkiego, po śmierci nawet nie dano mu spokoju. Mniejsza o to, że go krytycy nazwali tchórzem, samochwałem, pieczeniarzem, kłamcą, błaznem: te komplementy sły-szał nieraz już za życia; ale czego za życia z pewnością nigdy nie słyszał, to tego, że nie jest Polakiem. Po śmierci dopiero od-mówiono — jemu, który tak ubolewał, że „szlachta nasza“ na psy zesłała, że

Siedzi na wsi — sieje, wieje, —
Zrzędzi, nudzi, gdera, łaje,
A dać wina — to nie staje, —

odmówiono mu już nawet nie szlachectwa, ale polskości, i miano go to za Rosyanina (1), to za Francuza (2). Z jakiej racji? Czy ten, czyje nazwisko kończy się na *in*, ma być koniecznie Ro-syaninem? Było dwóch poetów Kniażninów: jeden był Rosyani-nem, ale drugi Polakiem, i to jeszcze jakim! Co do pochodzenia francuskiego, ubierał się wprawdzie Papkin po francusku: nosił szpadę, „krótkie spodnie, buty okrągłe do pół łydki, tupet i har-copf, kapelusz stosowany“: ależ w takim samym stroju przyje-chał do ojca pana Podkomorzego pan Podczaszyc,

Pierwszy człowiek, co w Litwie chodził po francusku;
Biegali wszyscy za nim jakby za rarogiem,

może go nawet nazywali Szwabem, ale nikt przecie nie wątpił, że to Polak. Jakże się inaczej miał ubierać Papkin, on, który miał u siebie na wieczyrzy lorda Pembroka? Strój francuski Pap-kina jest tylko jednym dowodem więcej, że Fredro w *Zemście* świadomie charakteryzował dwa światy polskie: Papkin jest przed-stawicielem świata nowego, „modnego“, jak go ironicznie nazy-wali zwolennicy staroświecczyzny. Ubierał się po francusku, szpadę swoją nazwał Artemizą, ale był Polakiem; grywał na an-gielskiej gitarze, ale śpiewał przy niej starodawną piosenkę pol-

(1) Na scenie warszawskiej Papkin długo uchodził za Rosyanina. —

(2) Udowodnieniu, że Papkin to Francuz, poświęcił Juliusz Bandrowski całą roz-prawkę: *Papkin (próba syntezy)*, w księdze zbiorowej *Na powodzia* (War-szawa 1904), str. 324—330. Argumentów autora zbijać nie warto — tak są błah2.

ską o kocie (1); przepadał także za winem węgierskiem, którego, jak wiadomo, nie lubią ani Francuzi, ani Moskale.

Lecz zobaczmy nieco dokładniej, kto to jest ten Papkin, „lew północy, rotmistrz sławny i kawaler“. Ze stanowiska historyczno-literackiego jest to niewątpliwie *miles gloriosus*, stary typ tchórzliwego żołnierza-samochwała, skombinowany z nowym typem fircyka XVIII wieku; jego rysy znamienne zawdzięcza Fredro nie tylko literaturze — nie tylko Pyrgopolinicesowi Plauta czy też jakiemuś jego potomkowi literackiemu, oraz różnym fircykom z komedyj i satyr — ale z pewnością także i życiu: iluż to samochodłów musiał Fredro poznać podczas swej służby w szeregach napoleońskich! Poznał może i niejednego Francuza, który naprawdę nazywał swoją szpadę czy szablę Artemizą i który się podczas wyprawy na Moskwę przeżywał chełpliwie „lwem północy“: wszystko to ofiarował potem Fredro swemu Papkinowi. Ale ten przez to wszystko nieco sfrancuziały Papkin jest Polakiem: jest mianowicie trochę polskim dworakiem-pieczeniarszem, a trochę polskim totumfackim, tylko już nowego pokroju; wychowywał się przecie już za Stanisława Augusta, a może i wcześniej, w każdym razie w epoce szerzenia się francuszczyzny w Polsce. Kiedy Cześniuk opowiada Papkinowi, że

ojciec Klary
Kupił ze wsią zamek stary,

Papkin przerywa:

Fiu! mój ojciec miał ich dziesięć.

Skłamał naturalnie, ale tym razem nie zupełnie, bo tylko przesadził: ojciec jego nie miał dziesięciu zamków, nie miał może nawet żadnego, ale miał z pewnością majątek, miał wieś. Bo Papkin pochodził, jak się zdaje, z rodziny zamożnej, a może i z dobrej szlachty: nie śmiałyby inaczej tak sobie żartować z szaraczka Rejenta. Czy naprawdę służył w wojsku? Z pewnością: w epoce, kiedy „bóg wojny“

Od puszczy libijskich latał do Alpów podniebnych,

(1) Fredro zaznacza w przypisku, że wziął tę pieśń z *Pieśni polskich i ruskich* Wacława z Oleska.

sposobności po temu nie brakło; ochoty zapewne nie było, ale był mus. To jednak wszystko będzie dopiero później: w młodym wieku jeździł zapewne Papkin na czas dłuższy do Paryża, gdzie sobie, jakby powiedział Naruszewicz,

... głowę wymeblował modnemi nauki:
 Umie robić pomadę, ustrzępiał peruki,...
 I po to tylko jeździł pocztą za granicę,
 Aby przywiózł do Polski modne rękawice.

W Paryżu prowadził oczywiście życie równie hulaszczce, jak Mikołaj Doświadczyński, to też nadszarpnął majątku, a po powrocie do kraju stracił go ze szczeniem; stracił i dobre imię, bo, przyzwyczajony do zabaw, do uciech, do wygod, potrzebował na gwałt pieniędzy i nie przebierał w środkach ich zdobycia: a stąd wpadł w jakieś ciężkie opaty, z których wyciągnął go Cześnik, może ze względu na znajomość z jego ojcem. Od tego czasu Papkin był na łasce i niełasce Cześnika, który mu zapewne nieraz groził:

Rzecz to znana, iż w mej mocy
 Kazać zamknąć Waszmość pana
 Za wiadome dawne sprawy.

Oto dlaczego Papkin musiał robić wszystko, co mu Cześnik kazał, był jego totumfackim. Na stałe u niego nie zamieszkał: aniby sobie Cześnik tego nie życzył, ani on. Na rezydenta do krewnych także nie poszedł, bojąc się, żeby wzamian za kawałek chleba nie wymano od niego jakiejś stałej pracy, do której miał wstręt. Wołał więc czepiać się kłamki raz tego, raz owego z dawnych znajomych ojca czy własnych, wołał być wyjadaczem i pieczeniarem całej okolicy, której się za to wysługiwał, jak mógł, choćby np. urządzając kuligi, układając wiersze weselne i ody pochwalne, mówiąc komplementy w rodzaju tych, jakie prawil Klarze i t. p.; jak ów sanoczanin Krzyżanowski, „ostatni egzemplarz dworaka, pieczeniara, wyjadacza dawniejszych czasów“, tak i Papkin, „pół błazna, pół szlachcica, wszędzie był domowym“. Błagować i chępić się umiał już dawniej: niedarmo przecie satyry i komedye XVIII wieku tak pomstowały na kłamliwą chępliwość modnych kawalerów, powracających z Francji; później, kiedy poszły ostatki majątku, kiedy się wraz z nim ulotniło wszelkie znaczenie, wszelkie stanowisko, kiedy i dobre

imię przepadło, zrazu w bladze i przechwałkach szukał jedynie ratunku, a widząc, że się ludzie z tego wesoło śmieją, śmieszył ich potem umyślnie, stając się powoli już nie tylko coraz bardziej fachowym samochwałem, ale i zawodowym błaznem. A jak to często z blagierami bywa, zaczął powoli sam, przynajmniej w części, wierzyć, jak Chlestakow w komedyi Gogola, w to, co innym o sobie opowiadał, z coraz większą łatwością wierzył w różne swoje przewagi czy na polu bitwy, czy w salonach, czy w buduarach. A jego tchórzostwo? Może było po części wrodzone; ale po części jest także skutkiem życia Papkina, utraty imienia i znaczenia: ludzie wykolejeni, jeżeli, jak Papkin, nie mają żadnego hartu moralnego, są najczęściej tchórzami, boją się ludzi, wyższych od siebie majątkiem, bo wiedzą, że oni sobie z biednymi nie będą robili ceremonij, wiedzą, że są przyjmowani tylko z łaski albo litości. A kto wie, że jest przyjmowany tylko z łaski i kto się w tę łaskę wkrada, ten wreszcie traci ze szczętem godność własną.

Że te wszystkie cechy Papkina Fredro wyjaskrawił, że postać ta niejednokrotnie, jeśli nawet nie zawsze, mocno trąci karykaturą, to nie ulega najmniejszej wątpliwości: ale w istocie swojej postać to prawdziwa, mająca pod sobą realny grunt w staropolskiej kulturze obyczajowej XVIII wieku.

Tyle o charakterze historycznym *Zemsty*, dzięki któremu komedya ta, raz jeszcze, zajmuje wyjątkowe stanowisko w historii dramatu polskiego, jako jedyna godna nieśmiertelnej pamięci komedya tradycyjna.

Jeszcze tylko jedna uwaga. *Zemsta* jest komedya: czy kto jednak wyniósł z teatru po jej przedstawieniu wrażenie albo żal do Fredry, że ośmieszył naszą przeszłość? Chyba nikt. A dlaczego? Nie tylko dlatego, że humor Fredry w *Zemście* jest pogodny, wesoły, nie złośliwy, nie uszczypliwy, nie satyryczny, ale i dlatego, że zakończenie jest takie, jakie jest: trzy ostatnie sceny są już poważne, a z nich jedna, dzięki polskiemu sercu Cześnika i dzięki jego staropolskiej gościnności, nawet wzniosła; komizm ustępuje miejsca nie tylko powadze życia wogóle, ale jego pięknej, dobrej, idealnej stronie:

Cześnik. Niechże będzie dziś wesele,
Równie w sercach, jak i w dziele —
(podając rękę Rejentowi)

Mocium Panie, z nami zgoda!

(*Rejent przyjmuje rękę z niskim ukłonem*)

Wszyscy. Zgoda! zgoda!

Wacław.

Tak jest, zgoda,

A Bóg wtedy rękę poda.

Jedyna to komedia Fredry, która się kończy Bogiem, i ta jedyna komedia jest komedią tradycyjną, odzwierciedlającą obyczaj staropolski i duszę staropolską. Warto zaznaczyć ten fakt w twórczości Fredry.

Czy *Śluby panińskie* są od *Zemsty* większem, czy mniejszem arcydziełem, — niech sobie na to pytanie każdy, kto chce i komu tego do szczęścia potrzeba, sam odpowie według własnych upodobań czy poglądów. Krytyk literacki najlepiej postąpi, jeśli będzie w tym razie podobny do małego dziecka, kiedy ono na pytanie, tak wymownie świadczące o dowcipie i mądrości tych, co mu je zadają: „Kogo więcej kochasz, tatusia, czy mamusię?” odpowiada: „I tatusia i mamusię”. Krytyk ma tylko prawo stwierdzić, że przez doskonałą budowę, przez nie podlegającą już najmniejszemu zarzutowi harmonię bogatej akcji z plastyczną charakterystyką postaci, przez siłę, obfitość i różnorodność komizmu, *Śluby panińskie* są także arcydziełem komedii polskiej, ale arcydziełem innem, posiadającym swoiste cechy i swoiste wartości. Ma dalej krytyk zupełne prawo powiedzieć, że *Śluby panińskie* to także wśród komedii Fredry komedia jedyna: w żadnej innej miłość młodych serc nie jest, jak tutaj, tematem głównym, samoistnym. Nie dosyć na tem: *Śluby panińskie* to jedyna komedia Fredry, w której miłość nie jest uczuciem gotowem, ale dopiero w toku akcji rozkwitającym w młodych duszach. W innych literaturach proces rozwoju uczucia na scenie nie byłby żadną nowością: w Anglii na wartości artystycznej tego procesu znał się doskonale już Szekspir, w Hiszpanii znali się już Lope de Vega i Moreto, we Francji dopiero w XVIII wieku poznał się Marivaux: ale w naszej komedii było to nowością. Nowością także w komedii naszej był, oprócz prawdy, siły i poezji uczucia miłości, sam jej rodzaj, a raczej nie rodzaj, tylko pojęcie o miłości, to mianowicie pojęcie, jakie ma o niej Gustaw, w pewnej mierze już romantyczne, ale bez śladu chorobliwości romantycznej: miłość dla Gustawa to siła, to potęga, ożywiająca i uszlachetniająca całą duszę i dlatego też

będąca niemal obowiązkiem człowieka, który, póki nie kocha'
nie pokocha bliźniego i świata:

Ach, obojętność naturę znieważa:
Dusza, niezdolna wybrać, kochać inną,
Zimną rachubą każde serce zaćmi;
Dla niej jest niczem dla drugich być czynną,
Dla niej łza niema — ludzie nie są braćmi.
Lecz gdy miłością serce moje bije,
Gdy powiem: kocham — wtenczas tylko żyję,
Żyję szczęśliwy i w lubym zamięcie
Świat do podziału pociągam w objęcie.

Nie dosyć na tem. Podobnie jak Gustaw Mickiewicza mocno
wierzy, a raczej niegdyś wierzył, że są dusze, które są dla
siebie przeznaczone i które też na wieki należą do siebie, że
sam Bóg

. . . dusze obie łańcuchem uroku
Powiązał na wieki z sobą,
Wprzód nim je wyjął ze światłości stoku,
Nim je stworzył i okrył cielesną żałobą,
Wprzód je powiązał z sobą!
Teraz... kiedy złych ludzi odłącza nas ręka,
Rozciąga się ten łańcuch — ale się nie pęka:
Czucia nasze, dzielącej uległe przeszkodzie,
Chociaż nigdy nie mogą napotkać się zblizka,
Przecież zawsze po jednym biegają obwodzie,
Łańcuchem od jednego skreślone ogniska, —

tak i Gustaw ze *Ślubów panińskich* uczy Aniele:

Wierz mi, są dusze dla siebie stworzone:
Niech je w przeciwną los potrąci stronę,
One wbrew losom, w tym lub tamtym świecie,
Znajdą, przyciągną i złączą się przecie,
Tak jak dwóch kwiatów obce sobie wonie
Łączą się w górze, jedna w drugiej tonie.

To „w tamtym świecie“ czy nie przypomina wiary Gustawa
z czwartej części *Dziadów*, że pójdzie za swoją ukochaną do
nieba?

Długo jeszcze po świecie błąkać się potrzeba,
Az ją Bóg w swoje objęcie powoła:
Natenczas śladem lubego Anioła
Cień mój błędny wkradnie się do nieba.

A i Gustaw Fredry, jak wszyscy romantycy, wierzy mocno, że serce „nigdy nie myli“.

Ale i to jeszcze nie wszystko. Gustaw wierzy nie tylko w nieomyślność serca, w istnienie pokrewnych dusz i w ich przeznaczenie dla siebie, ale i w to także, że jedna z pokrewnych dusz ma w sobie jakąś siłę tajemną, posłuszną natężonej woli, siłę, która na drugą duszę wywiera jakiś czar nieprzeczwyciężony; i tę siłę nazywa Gustaw magnetyzmem:

Magnetyzm, mówią, jest to wolna władza,
Co z ciała w ciało źródło życia wprowadza,
Jeżeli zatem mam zarodne siły,
Ogień swój własny, w obce przelać żyły,
Dlaczegoż miałbym w pięknej, młodej duszy,
Czystej, jak śnieżek, co świeżo przyprószy,
Przez silną wolę, pałające tętna,
Własnego czucia nie wycisnąć piętna?

Ta rola magnetyzmu w miłości, uwydatniona już w tytule komedyi: *Śluby panieńskie czyli magnetyzm serca*, to, rozumie się, także pojęcie romantyczne (1). Nie dziw, że go stary Radost nie rozumie:

Jeśli rozumiem, niech mnie piorun trzaśnie!

Zresztą to pojęcie romantyczne, ten pogląd Gustawa na miłość, nic a nic nie wpływa na przebieg akcji: i bez tego pojęcia działałoby się w komedii to samo zupełnie, co się dzieje, i bez uświadomienia sobie tego pojęcia przez Gustawa budziłaby się w sercu Anieli miłość, która — może i prawdę mówi przysłowie — do serca mężczyzny wchodzi przez oczy, a do serca kobiety przez uszy:

Dziwnie — i dziwnie! Brzmia mi jeszcze uszy
Słowami, dotąd nieznanemi duszy.

A z jak subtelnym artyzmem, z jak wielką zarazem prawdą i poezją uobrazil Fredro budzenie się uczucia pierwszej miłości!

Zresztą Albin był już po uszy zakochany w Klarze, zanim się zasłona podniosła; na scenie w jego sercu nie budzi się nic

(1) Kucharski, *Romantyzm w komedii Fredry* (w *Bibl. Warsz.* 1911, 1), 299—305.

nowego, przez całe pięć aktów kawęczy i jęczy, szłocha i kocha, stęka i kwęka, jak w *Dwóch panach* z Werony Valentio, który się nauczył „załamywać ręce, niby jaki malkontent,... chodźć samotnie, jak człowiek, tknięty zarazą, wzdychać, jak student, kiedy abecadło zgubi, płakać, jak młode dziewczę, gdy starą babkę pochowa, pościć, jak skazany na dyetę, nie spać, jak sknera z obawy złodzieja, wyć żałośnie, jak żebrak w dzień zaduszny“.

A i Klara, jak się zdaje, pomimo że przysięgła sobie wraz z Anielą „nienawidzić ród męski“ i pomimo że sobie tak okrutnie drwi z Aibina (ale bo i jak miała nie drwić?), musiała go już jednak, zanim się komedia zaczęła, choć trochę nawidzić, skoro ją taki gniew ogarnął, kiedy jej Anielą powtórzyła za Gustawem, że to ją, Anielę, Albin kocha, nie Klarę: sam jeden strach, żeby się czasem stary Radost z nią nie ożenił, nie zdołałby jej chyba skłonić do oddania ręki Albinowi, gdyby się już przedtem jej serce ku niemu nie skłaniało. Tak czy inaczej, jakim się cudem serce Klary ku Albinowi skłoniło, tego w komedyi wyraziście nie widać.

Gustaw na początku komedyi jeszcze nie kocha Anieli; w scenie trzeciej aktu drugiego oznajmia już wujaszкови, że go „Anielka“ coraz więcej za serce chwyta, ale to tylko, żeby uspokoić wujaszka. Stanowczy zwrot w jego duszy zaczyna się dopiero przy końcu tej sceny — od chwili, kiedy mu Radost oznajmia, że obydwie panny postanowiły nie wychodzić zamaż. W scenie piątej tegoż aktu Gustaw Anielę już kocha, a w następnej już ją nawet „ubóstwia“. Czy to nie za prędko? albo raczej: jak się to wszystko stało? Tego także w komedyi wyraziście nie widać. Ale, że Gustaw szczerze i mocno kocha, to widać; i z przedziwną sztuką uwydatnił Fredro psychologię pobudzonej przez miłość męskiej energii młodzieńczej Gustawa. I ta właśnie młodzieńcza energia w połączeniu z młodzieńczą żywością i wesołością opromienia postać Gustawa urokiem prawdziwej poezyi; Gustaw to, rzec można, wcielona radość życia, i dlatego właśnie jest tak sympatyczny. Że Klara wychodzi za Albina, temu się może niejednen dziwi; ale, że Anielą wychodzi za Gustawa, temu się chyba nikt nie dziwi, i każdy zapewne (a zwłaszcza każda) przyzna słuszność Anieli, kiedy na słowa matki, że się Gustaw podobać może, odpowiada:

Może, moja mamo,

Petrucchio Szekspira ma od Gustawa nie mniej energii, ale czy tryska z jego duszy tyle radości życia, tyle poezji młodości, co z duszy Gustawa? A jego serdeczność względem wujaszka! Kiedy pocziwy Radost naciera mu uszów, przypomina się trochę Van Buck Musseta, jak upomina swego niepoprawnego siostrzeńca: ale co za różnica w serdecznym stosunku wuja do siostrzeńca! Nie dziwić się naprawdę Radostowi, że się dał swemu „Guciowi“ tak zawojować, bo ten Gucio umie ludzi rozbrajać.

Aniela — to chyba wszyscy rozumieją i czują — należy do największych tryumfów artystycznych Fredry, i ona to opromienia jego komedję blaskiem wielkiej poezyi. Takiej subtelności rysunku, tak plastycznej, a jednocześnie tak delikatnej, tak misternej rzeźby niema w żadnej innej charakterystyce Fredry. Po raz pierwszy ukazuje się Anielę w scenie szóstej aktu pierwszego i raz tylko jeden zabiera głos — w obronie Albina, dręczonego przez Klarę:

Panie Albinie! któż tak ściśle bierze?
Zostań się z nami, wszakci to są żarty!

Odrazu uwydatnia się tutaj jedna ze znamiennych cech Anieli: jej dobroć, jej miękkość serca. A w scenie następnej z jaką finezyą, z jak wielką lekkością potrafił Fredro tę strunę serca Anieli, której dźwięku ona sama jeszcze nie słyszy, która nie mniej przeto już dźwięczeć zaczyna, strunę nieuświadomionego jeszcze pragnienia miłości. „Dlaczegoż w tobie?“ pyta Aniela Klary, kiedy ta wzywa wszystkich mężczyzn, żeby się w niej kochali, aby ich mogła upokorzyć.

Lecz powiedz, Klaro, oświeć mnie w tym względzie:
Czy oni nigdy nie kochają szczerze?

.....
Ach, gdyby można miłości dać wiarę,
Byłoby szczęście większe na tym świecie?

Z nie mniejszą subtelnością uwydatnił Fredro proces budzenia się w sercu Anieli już nie pragnienia miłości, ale samej miłości: już w scenie piątej aktu drugiego, poprzez lodowatą obojętność, jaką Aniela okazuje Gustawowi, widać dla niej jeszcze nie widoczne błyski sympatyi dla Gustawa, a w scenie pierwszej aktu

trzeciego widać już wyraźnie błyski miłości, chociaż ich Aniela jeszcze nie widzi; ona nie zdaje sobie sprawy, że w tem współczuciu, które się rodzi w jej sercu, kiedy jej Gustaw wyznał swoje zmyślone smutki, a cóż dopiero w tem przerażeniu, które ją ogarnia, kiedy ją Gustaw straszy zmyślonym zamiarem odebrania sobie życia, jest już dużo — miłości dla Gustawa. Ale zwrot w duszy już się dokonał, — pod wpływem wyznania Gustawa, że kocha jakąś inną Anielę:

Jak on ją kocha! i pewnie nie zwodzi..
 Jednego słowa do szczęścia im trzeba,
 A do jakiego, do jakiego! — Nieba!
 Ufają sobie, kochają się szczerze;
 Jestem szczęśliwsza, że w miłość nie wierzę?
 Jednak ta miłość jest, trwa, dowiedziona..
 O Boże! serca nie czuję śród łona.

I oto obudziła się już w sercu Aniela ta wiosna, która się budzi prędzej czy później w każdym młodem sercu, i o której później, po latach, człowiek sobie mówi:

Ja tylko jedną taką wiosnę miałem w życiu!

Scena trzecia aktu czwartego, w której Gustaw prosi Anielę, żeby go zastąpiła w pisaniu listu i mówi jej o miłości, i scena piąta tegoż aktu, w której Aniela pisze list, to już pełny i wspałały rozkwit tej wiosny; jej czarowi serce Anieli nie może się oprzeć i upaja się słowem „kocham“, które jej Gustaw każe powtarzać.

Nie wiesz, jak miło, gdy czucia pieszczące
 Z godnym zapałem męska pierś wygłosi:
 To w uszach łechce, to coś w oczach parzy,
 To biegnie, biegnie, jakby dreszcz po twarzy,
 To z twarzy w serce, to, jak krople wrzące,
 Z serca się w górę, w górę, w górę wznosi,
(pokazując na piersi)
 I tak tu ściśnie, tak w gardle zadusi,
 Że koniec końców westchnąć cię przymusi.

Jeszcze chwila, a będzie miała Aniela już zupełną świadomość, że kocha, i ta świadomość napełni jej duszę niewysłownem szczęściem, ale zarazem smutkiem:

Radost porywczy, ale dobry w duszy,
 Prośbami, łzami nakońcu się wzruszy —
 Przebaczy — Gustaw odjedzie — a dalej? —
 Ja płakać będę, on się nie uzali,
 Zapomni...

A i ostatnią fazę w rozwoju uczuć Anieli, kiedy smutek ustępuje miejsca już niezmaconemu szczęściu, odsłania Fredro w sposób niezmiernie dyskretny, z tą samą, co zawsze, subtelnością, wydobywając z dziewiczego serca Anieli, pełnego jakiegoś lęku i wstydlivosti, nie tony, tylko półtony, ale takie, że one pozwalają słyszeć całą cudowną muzykę jej duszy.

Gustaw. Pomyśl o tem,
 Jakim dla ciebie byłoby kłopotem,
 Gdyby wróciła dawna postać rzeczy, (*po krótkim milczeniu*)
 A z nią i miłość, tobie tak nie miła. (*po krótkim milczeniu*)
 Matkaby może także za mną była.
 Aniela. Ach, tak mnie kocha!
 Gustaw. Cóż wtedy się stanie?
 Aniela (*prosząc się*)
 Cóż ja mam mówić? — nacóż to pytanie?

Bardzo słusznie porównywano Anielę Fredry z Zosią Mickiewicza (1); czy słusznie jednak nazwano Zosię „doskonalszą kreacją w bezwzględny porównaniu”? Jakby porównanie dwóch doskonałych kreacji mogło być bezwzględne! Mickiewicz, rozporządzając, jako epik, bogatymi środkami malarskimi, mógł opromienić poezją wiosny zewnętrzną postać Zosi: Fredro, jako dramatyk, tymi środkami nie rozporządzał, ale zato w duszę dziewczęcą, spragnioną miłości i zaczynającą kochać, wejrzał głębiej od Mickiewicza, to też dojrzał w niej więcej kwiatów wiosennych, niż Mickiewicz. Zosia musiała ślicznie wyglądać, kiedy tańczyła

w zielonej sukience,
 Ustrojona w równianki i w kwiciste wieńce;

na Anielę nigdy może z takim podziwem nie patrzono, jak patrzyło na Zosię całe wojsko, idące na Moskwę: ale która scena

(1) Gostomski, *Arcydzieło komedii polskiej* (w *Ateneum* 1889, I; — toż w książce *Z przeszłości i teraźniejszości*, Warszawa 1904).

zawiera w sobie więcej poezyi, więcej wiosny, czy ta, w której Zosia, spuszczać oczy, mówi do Tadeusza:

Jużci, jeżeli kocham, to już chyba pana,

czy ta, w której Aniela powtarza pod dyktandem Gustawa:

Kocham Kocham cię nad życie,

a potem już bez dyktanda mówi do siebie:

Jak on dobrze pisze!?

Każdy ma prawo sam sobie odpowiedzieć na to pytanie: *de gustibus non est disputandum*; ale właśnie dlatego, że *non est disputandum*, nie powinno się wszczynać dysputy z tym, kto by powiedział, że taką scenę, jak pisanie listu w *Ślubach panienskich*, — tylko jedną taką scenę ma poezyja polska. Komizm, komizm naiwny, jest tu zarazem poezyą, poezyą młodości i miłości.

I właśnie to jedyne w swoim rodzaju połączenie komizmu z poezyą — w tej scenie przedewszystkiem, ale nie w tej jednej scenie — nadaje *Ślubom panienskim* wręcz wyjątkowe stanowisko w komedyi polskiej, stanowi ich największą piękność, pozwala je nazwać czarującym poematem młodości i miłości. „Gdyby Schiller mógł znać to arcydzieło naszego poety, to zapewne poczytałby je za idealną komedye, o jakiej marzył, a przynajmniej za doskonały jej wzór, bardzo zbliżony do ideału... Komedya ta może dostarczyć dowodu na to, jak możliwem jest, nie wykraczając poza granice czystego komizmu, głębiej jednak wnikać w naturę ludzką, uszredzić się wszelkiej trywialności i banalnego humoru, zawsze poczucie prawdziwej poezyi i artyzmu zachować“(1).

Z komedjami pośmiertnemi Fredry załatwimy się bardzo szybko, raz dlatego, że, jako wydane w epoce, kiedy komedya, jak i cała literatura polska uległa wielkim zmianom, były w niej pod wielu względami anachronizmem, a powtórę, że talent Fredry po długiem, nadto długiem ugorowaniu tracił siłę.

Niektóre komedye pośmiertne, jak np. *Ożenić się nie mogę*, w której za wiele przygód, a za mało charakterów, albo *Co tu*

(1) Gostomski, *Z przeszłości i teraźniejszości*, 129.

kłopotu, której niemal cały komizm polega na karykaturze starych panien, to utwory — miejmy odwagę powiedzieć — wręcz słabe.

Komedyjka *Teraz* jest utworem, niezmiernie cennym dla charakterystyki Fredry, jako wyraz jego starczej goryczy, ale, jako komedia, jest rzeczą także słabą, pełną ironii, ale pozbawioną rzetelnego komizmu.

Ponieważ dotychczas jeszcze nie znamy chronologii późniejszych komedyj Fredry, więc niepodobna orzec, czy to, że się wśród nich trafiają niektóre słabe, jest skutkiem chylenia się jego talentu do upadku w latach późnej starości, czy też tylko tego niezawodnego faktu, o którym już starożytni Rzymianie wiedzieli, że *non omni hora sapimus*. Działy tu zapewne obydwie te czynniki.

Jedno wszakże powiedzieć można — z wszelką pewnością. Wiemy, kiedy powstała *Ostatnia wola*: w roku 1867, t. j. już w późnej starości; a jednak ta komedia, chociaż się siłą komizmu nie może równać z dawniejszemi, świadczy wymownie, że stary lew miał jeszcze pazury: charakterystyka obłudnika (Serafina Zielskiego), i starego łobuza, który nie utopił w kieliszku i rozpuście wrodzonej prawości charakteru (Stanisława Zielskiego), nie należą do najgorszych charakterystyk Fredry. I nie dziw: na starość człowiek, o ile naturalnie nie jest Jowialskim albo Zagłobą, śmieje się pospolicie mniej, niż zamłodu, ale umiejętność obserwacji charakterów ludzkich, jeżeli ją miał dawniej, nie opuszcza go i w starości, chyba, że się zaczął już rozstrój władz umysłowych.

Rewolwer, prawda, jest, jako całość, komedią słabą: ma zakrój na poważną komedię charakteru, nawet na komedię polityczną, nie pozbawioną pierwiastków dramatyczności, a schodzi na farsę; lecz charakterystyka barona Mortary, chciwego parweniusza, ratuje i tę komedię od zapomnienia.

W komedyi *Godzien litości*, bardzo dobrze zbudowanej, charakterystyka komiczna wszystkich postaci posiada wartość wcale niepospolitą, zwłaszcza głównej postaci „godnego litości“ egoisty i spryciarza. Egoizm Elwina to „najdowcipniejszy może ze wszystkich“ egoizmów, „a bardzo zabawny, egoizm, zamaskowany poświęceniem, udrapowany niesprawiedliwością losu i ludzi, ukoronowany, jak cierniami, wszystkiemi swojemi krzyw-

dami i cierpieniami, łzawy, melancholiczny, wiecznie utyskujący nad swoim sercem »nieznanem i prześladowanem«, znoszący swoje uciski »z przebaczenia anielską pogardą«, a tymczasem umiejący na swoim postawić, z drugich korzystać i zmusić ich, żeby z prawdziwą dla siebie ofiarą lub szkodą jego mniejszym lub większym celom służyli... Czas, kieszeń, wygoda, przyjemność, a nawet bezpieczeństwo drugich, nawet ich przyszłość, wszystko to jego i dla niego; on wszystkim rozrządza, wszystkiego używa i nadużywa w sposób prawdziwie oburzający, a zawsze narzeka, zawsze wzdycha, zawsze nikt o niego nie dba, nikt mu nic dobrego zrobić nie chce, on jest zawsze dla wszystkich, a nikt i nic dla niego, on jest bardzo nieszczęśliwy, jest prawdziwie *Godzien łitości!*« (1). Takich spryciarzy i egoistów dużo na świecie, ale kto wie, czy najlepsze ich okazy nie pochodzą ze świata literackiego: to też nie darmo Elwin do tego właśnie cechu należy.

W *Wychowance*, która należy niewątpliwie do najsłabszych komedyj Fredry, jest jedna postać szczerze komiczna, a wprost z życia polskiego wzięta, mianowicie z epoki po roku 1831, — pan Morderski, jeden z tych „naocznych świadków“ wojny, których, jak mówi Korzeniowski w *Tadeuszu bezimiennym*, „wszystkie kule szanowały i żaden pałasz dotknąć nie śmiał“, jeden z tych, którzy nigdy w ogniu nie byli, bo służyli, jak to się dzisiaj mówi, „poza frontem“, którzy jednak już do końca życia pozowali na starych wojskowych i klęli bombami i kartaczami.

Jeżeli talent charakterystyki komicznej także i w drugiej epoce twórczości nie opuścił Fredry ani na jedną chwilę — o czem, prócz pomienionych postaci, świadczy jeszcze tak wymownie *Pan Benet*, którego filisterya mogłaby śmiało pójść w przysłowie, bardziej zrozumiałe, niż to, któremu ta komedyjka zawdzięcza nazwisko swojego bohatera (2), — to czasem odzyskiwał Fredro także dawny wesoły humor, czasem umiał się śmiać, jak dawniej, z całej duszy. W takich właśnie szczęśliwych chwilach musiały powstać trzy komedyjki, pełne werwy komicznej: *Jestem zabójcą*, *Lita et Compagnie* i *Dwie blizny*. Zwłaszcza *Dwie blizny* to „śliczna komedia, pełna wesołości i do-

(1) Tarnowski, *Rozprawy i sprawozdania* II, 139—140. — (2) Ob. Adalberg, *Księga przysłów polskich*, 17.

wcipu, a tak misternie, tak doskonale zbudowana i napisana, że pod tym względem liczyć się może do najlepszych swego autora" (1). Ale nie tylko pod tym względem, bo i charakterystyka postaci, i to zapomocą akcji, jest świetna, zwłaszcza stanowczej, energicznej pani Kasztelanowej i biednej, zahukanej, naiwnej, cichej, potulnej panny Figaszewskiej, siedzącej „na respekcie” u pani Kasztelanowej, która się z nią podobnie obchodzi, jak w *Tadeuszu Bezimiennym* pani hrabina P*** z biedną panną Konwencką, wiecznie chorą na zęby i wiecznie noszącą w uszach tak potężne kłaki bawełny, że starczyłoby ich nawet ciotce Dawida Copperfielda, kiedy sobie zatykała uszy, żeby nie słyszeć jęków jego matki, wydającej go na świat boży.

Lecz na samo czoło komedyj pośmiertnych wybija się *Wielki człowiek do małych interesów*, komedia, która zarówno przez nadzwyczajnie plastyczną charakterystykę wszystkich postaci, z wyjątkiem jednej tylko Anieli, jak nadewszystko przez swoją *vis comica*, godna stanąć w szeregu najlepszych komedyj pierwszej epoki twórczości Fredry. Cóż z tego, że własnego świetnego pomysłu, jakim jest zamierzony udział Jenialkiewicza w akcji wyborczej, Fredro nie wyzyskał, bo się ten udział odbywa za sceną, kiedy i na scenie, od początku do końca, Jenialkiewicz ze swoimi gestami i opiekami, zamiarami i układami, korespondentami i niedźwiedziami, ze swoją tajemniczością i statystyką słomy i liter, jest najkomiczniejszą w świecie postacią, a jednocześnie doskonałym typem komicznym wielkiego człowieka do małych interesów? Cóż z tego dalej, że akt czwarty wyrasta tak dobrze jak na samoistną komedię, przez co psuje proporcję całości, kiedy ten Dolski ze swoją piosenką „Czemuś oczki zapłakała?”, na której nutę rachuje: „Sześć, dwanaście, trzy, piętnaście, a dziewięć dwadzieścia cztery“, i ci wszyscy, którzy mu przeszkadzają do ubierania się i do roboty: i Telembecki ze swoimi rachunkami i okularami, które zgubił, i Alfred, który niby nie przeszkadza Dolskiemu do skończenia rachunków, a wciąż gada i gada, bębni na fortepianie i śpiewa, i pan Antoni ze swoim „bagatela, proszę siedzieć“ i z ogórkiem, który go uzdrowił z choroby żołądka, — są bohaterami jednej z najzabawniejszych komedyj, jaką w życiu swo-

(1) Tarnowski, j. w. 111.

jem Fredro napisał? Historia Zawilowskiego stanowi w *Rodzinie Połanieckich* powieść niemal że samoistną, także psującą proporcję całości: czy jednak nie jest ta historia równie świetną powieścią, jak historia rodziny Połanieckich? Można być prawie pewnym, że w przytoczonych już słowach Fredry o późniejszych komedych:

... napisawszy jedną, po szczęsnym połogu
Do dawnego, niestety, wróciłem nałogu, —

przez ową jedną komedję, t. j. pierwszą w szeregu nowej seryi, rozumieć trzeba *Wielkiego człowieka do małych interesów*: miał Fredro prawo być z niej zadowolonym, i ona to właśnie mogła go zachęcić do pielęgnowania dawnego nałogu (1).

(1) Tarnowski (j. w. 100) opowiada, że miał informację, iż „*Wielki człowiek*” pisany był jakoś po roku 1850, w czasach, kiedy reakcja Bacha w całym państwie austriackim, a zatem i w Galicyi, nie dawała pola do działania ani sposobności do ukazania się w całym blasku wielkości“.

ROZDZIAŁ JEDENASTY

Stanowisko Fredry w historii literatury polskiej

Rozkwit twórczości Fredry przypada na epokę rozkwitu romantyzmu polskiego: już przez to jedno zajmuje on w historii naszej literatury XIX wieku bardzo oryginalne stanowisko.

Bo przecie Fredro to nie romantyk, tylko klasyk. Prawda, że czasami jego komedye wchłaniały w siebie pierwiastki romantyczne: idea *Odludków i poety* — zwycięstwo poezji i młodzieńczego entuzjazmu nad prozą życia i starczem zniechęceniem — to idea romantyczna; w *Panu Jowialskim* Ludmir i Wiktor są romantykami; w *Ślubach panińskich* pojęcie Gustawa o miłości jest pojęciem trochę już romantycznym. Prawda i to, że wśród postaci komicznych Fredry są oprócz typów także postaci indywidualne, co jest już znamię nowej sztuki. To wszystko jednak nie przeszkadza do zaliczenia Fredry w poczet klasyków. Jest klasykiem przez formę swoich komedyj, którą zawdzięcza wyłącznie klasycznej komedii francuskiej, wyzbywającej się z biegiem lat niejednej skamieniałości formy, nie przestającej jednak ani na chwilę być klasyczną. Jest klasykiem w sposobie ujmowania artystycznego dusz ludzkich, w których charakterystyce pierwiastek ogólnoludzki ma prawie zawsze stanowczą przewagę nad innymi. Jest klasykiem przez równie stanowczą przewagę komizmu przedmiotowego nad podmiotowym. I wreszcie jest klasykiem przez ogólny charakter swego stosunku do wizji artystycznej, który jest, naogół biorąc, ściśle przedmiotowy: prawie nigdy przez usta swoich postaci nie wypowiada własnych uczuć i myśli, chyba, że one były jednocześnie uczu-

ciami i myślami tych postaci, i nie załamywały się jego wizye artystyczne ani w przyzmacie tendencji dydaktycznej, jak u autorów komedyj satyrycznych, ani w przyzmacie idei filozoficznych, jak często u romantyków.

Śmiało więc można powiedzieć, że Fredro to klasyk, obok Krasickiego drugi wielki klasyk polski; na trzeciego wielkiego zdobyła się już nie poezya, tylko proza polska — w osobie Jana Śniadeckiego. Trembeckiego, dla kilku znakomitych bajek, które przy całym mistrzostwie stylu są ostatecznie tylko przekładami, nikt chyba wielkim klasykiem i wogóle wielkim pisarzem nie nazwie: styl innych jego poezyj to raczej styl pseudoklasyczny, niż klasyczny. Szymanowski, Feliński, Koźmian — to już stanowczo pseudoklasycy. Więc, raz jeszcze, dwóch tylko wielkich klasyków wydała odrodzona przez klasycyzm francuski poezya polska: za Stanisława Augusta — Krasickiego, a w czasach porobiorowych — Fredrę, który żyje i tworzy współcześnie z wielkimi romantykami polskimi. Jedyne to w swoim rodzaju zjawisko w historii klasycyzmu europejskiego, mające oczywiście swoje źródło w tem, że się Polska, dzięki upadkowi kultury umysłowej w drugiej połowie XVII wieku i w pierwszej XVIII, tak późno w porównaniu z innymi narodami Europy zachodniej dostała pod wpływ klasycyzmu francuskiego: najznakomitszy przedstawiciel klasycznej komedii duńskiej, Holberg, zwany „Molierem północnym“, umarł w roku 1754, t. j. na lat prawie czterdzieści przed narodzeniem Fredry, a najznakomitszy przedstawiciel klasycznej komedii włoskiej, Goldoni, umarł w tym samym roku (1793), w którym się „Molier polski“ urodził. Za ledwie się klasycyzm polski zdążył sformować, a już napływać zaczęły do Polski nowe prądy, romantyczne, i porywały w swój wir coraz więcej poetów: Fredro rzucił z brzegu w ten wir kilka ballad, ale sam nie wskoczył, pozostał na brzegu, bo mu tam pozostać kazała jego natura — człowieka zarówno, jak artysty. I dzięki temu historia klasycyzmu polskiego skończyła się dopiero w roku śmierci Fredry. (Historia pseudoklasycyzmu wlokła się u nas aż do roku 1908, t. j. do śmierci Deotymy!). I dzięki temu literatura polska posiadała na koniec — dopiero w epoce romantyzmu — to, czego przedtem nie miała: wielką komedję.

W *Krosienkach* Krasickiego toczy się taka rozmowa pomiędzy panem Spokojskim a konkurentami jego córek:

Wiatrakowski. Kiedym był w Paryżu, trafiło mi się być na pewnem posiedzeniu, gdzie gadano o świeżo natenczas wyszłej komedyi. Jedni ją chwaili, drudzy ganili; przyszła kolej na mnie, musiałem też i ja dać moje zdanie. Nie wiedziałem, że koło mnie autor siedział; gdym więc skończył, a było z jego pochwałą (jakoż był jej godzien), przyznał mi się naówczas, że była jego dziełem. Stał się od tego czasu towarzyszem moim nierozdzielny, nigdy mu jednak tego wyperswadować nie mógł, że ani tragedyj, ani komedyj nie pisał: niepodobna — mówił raz wraz — żeby ten, który tak dobrze o innych dziełach sądzi, sam nie miał być autorem. Nie mogłem go żadnym sposobem przeprzeć, i dotąd zostaje w błędzie.

Przystojnicki. Szkoda talent zakopywać: pisz waćpan komedye!

Wiatrakowski. Polskie komedye?

Spokojski. Alboż to nie może być komedya dobra po polsku?

Wiatrakowski. Kasza, nie komedya, mościpanie! Nasz język do tego się nie urodził.

Spokojski. Mnie się zdaje, że te rzeczy nie zawisły od języka, ale od pisarza.

Wiatrakowski. *Ma foi*, jesteś waćpan w błędzie.

Przez usta pana Spokojskiego przemawia tu prawdopodobnie sam Krasicki, który pragnął serdecznie, żeby literatura polska, odradzająca się nadewszystko dzięki jego własnemu talentowi, posiadała, pomiędzy innymi rodzajami poetyckimi, także i dobre komedye. Sam napisał ich siedem, ale dlaczego tylko trzy ogłosił drukiem, i to jeszcze pod pseudonimem? Nie dlatego z pewnością, żeby nie wierzył, iż „nie może być komedya dobra po polsku“, ale, kto wie, może dlatego, że zdawał sobie nalezycie sprawę z ich niewielkiej wartości. Językiem polskim władał wprawdzie doskonale, cóż z tego, kiedy „te rzeczy nie zawisły od języka, ale od pisarza“! A na takiego pisarza długo się literatura nasza zdobyć nie mogła. Nie sam Krasicki wprawdzie pisywał komedye; pisywali je i inni, już za Augusta III, a cóż dopiero za Stanisława Augusta i w pierwszych latach porozbiorowych: Bohomolec, Rzewuski, Zabłocki, Trembecki, Bogusławski, Drozdowski, Kossakowski, Niemcewicz, Dmuszewski, — ten szereg możnaby jeszcze znacznie przedłużyć. I nie wolno historykowi literatury tych wszystkich poprzedników Fredry lekceważyć, tem więcej, że niektórym z nich, nadewszystko Krasickiemu i Niemcewiczowi, nie można odmówić talentu komicznego. Nie wolno historykowi literatury nazywać Fredry, jak go nazwał Kraszewski, ojcem komedyi polskiej, bo to miano zaszczytne należy się Bohomolcowi, o ile się naturalnie jej histo-

ryę zacznie dopiero od wpływów francuskich, dzięki którym komedia nasza wywalczyła sobie na koniec mocny, trwały byt i stały, ciągły rozwój. Nie wolno także historykowi literatury zapoznać tego niewątpliwego faktu, że gdyby nie ci dawniejsi komedyopisarze, komedia w Polsce nie miałaby prawa obywatelstwa, i że, co za tem idzie, albo przynajmniej pójśćby mogło, twórczość komedyopisarska Fredry nie miałaby w literaturze, w teatrze i wogóle w społeczeństwie tego mocnego oparcia, które miała i dzięki któremu mogła się swobodnie rozwijać.

Tak, to wszystko prawda. A jednak, przy całym szacunku dla wszystkich Bohomolców, przy całym uznaniu dla ich wielkich zasług około komedii polskiej i teatru polskiego, przy całej świadomości obowiązku, ciążącym, jeśli na kim, to przedewszystkiem na historyku literatury, żeby, myśląc o Fredrze, nie zapominał o jego poprzednikach i nie wyłączał go z ich towarzystwa, — przychodzą jakoś na myśl (cóż na to poradzić?) słowa Małgosi, wyrzeczone do Fausta:

Es thut mir lang' schon weh,
Dass ich dich in der Gesellschaft seh'.

Bo wszyscy poprzednicy Fredry nie warci mu rzemyka u obuwia rozwiązać. Rej — któż temu kiedy przeczył? — położył około literatury polskiej zasługi nie tylko wielkie, ale i nieśmiertelne: on ją przecie tak dobrze, jak stworzył; lecz i temu chyba nikt nie zaprzeczy, że chociaż się tyle wierszy napisał, ile nikt przed nim w Polsce, nie był poetą: poetą był dopiero Kochanowski. Podobnie i poprzednicy Fredry dosyć napisali się komedij: ale dopiero Fredro dał swojemu narodowi komedię, godną jego literatury. A dał ją dlatego, że miał talent, już nie tylko komiczny, ale jednocześnie i dramatyczny, że się — inaczej, jak jego poprzednicy — komedyopisarzem nie stał, bo się nim urodził. Tak, miał słuszość Dumas młodszy, kiedy powiedział, że jak blondynem albo brunetem jest się bez własnej woli, tak bez własnej woli jest się autorem dramatycznym, i to albo odrazu, albo nigdy. Fredro był nim odrazu, on pierwszy w Polsce.

I on, jak jego poprzednicy, zasilał się dużo źródłami obcemi, o czem z czasem jeszcze więcej będziemy zapewne wiedzieli, aniżeli dzisiaj: ale żaden z jego poprzedników nie umiał zapożyczonej treści tak oryginalnie przetwarzać, jak on. Niech

sobie badania naukowe śledzą w dalszym ciągu źródła literackie *Zemsty* czy *Ślubów panieńskich*, i owszem: nie zdołają nigdy i zapewne nigdy nie zechcą obalić sądu, wydanego przez krytykę zarówno, jak publiczność, że te komedye są oryginalnymi arcydziełami Fredry. *Romeo i Julia*, *Juliusz Cezar*, *Jak się wam podoba* należą do szeregu tych utworów Szekspira, w których pióro jego, jak to dzisiaj już doskonale wiadomo (1), podążało za swojemi źródłami trop w trop: a jednak czy te trzy utwory nie są oryginalnymi płodami genialnego poety?

W różnaitości form literackich komedyi, w różnorodności i swobodzie łączenia artystycznego pierwiastków komicznych, prześcignął Fredro wszystkich swoich poprzedników polskich; śmiało można powiedzieć, że przyswoił komedyi polskiej wszystkie te różnorodne formy i rodzaje, jakie wytworzyła komedya francuska w ciągu niemal dwóch wieków swojego rozwoju, od Moliera aż do początków XIX stulecia. Pod tym względem możnaby porównać Fredrę z Goldonim, bo i ten przyswoił komedyi włoskiej różnorodne formy i rodzaje komedyi francuskiej, jako naśladowca nie tylko Moliera, ale także Regnarda, Woltera, Destouchesa, La Chausséego; tylko że na doniosłości i piękności tych nowych pierwiastków, które do komedyi francuskiej wprowadził Marivaux, nie poznał się jakoś Goldoni, inaczej, jak Fredro.

W technice dramatycznej, w sposobach wdrażania, rozwijania i rozwiązywania akcji poczynął sobie Fredro śmieiej od swoich poprzedników, krępując się np. nierównie mniej, niż oni, trzema jednościami: naogół jednak i jego komedye należą jeszcze do starej szkoły, i w nich jeszcze pełno pomysłów i środków konwencyonalnych. Jeżeli jednak pod względem techniki dramatycznej i dynamiki akcji styl komedyi Fredry jest, naogół biorąc, stanowczo jeszcze ten sam, co styl dawniejszej komedyi polskiej, t. j. idealizujący, to równie stanowczo można i trzeba powiedzieć, że w charakterystyce ludzi jest Fredro realistą, pierwszym wielkim realistą w historii komedyi polskiej i jednym z pierwszych w historii poezyi polskiej XIX wieku: on pierwszy z komedyopisarzów polskich umiał naprawdę „naśladować naturę“, on pierwszy bez względu na to, czy tworzył typy, czy postaci indywidualne, umiał tworzyć naprawdę żywych

(1) Creizenach, *Geschichte des neueren Dramas* V, 136.

ludzi; że tylko śmiesznych, to prawda, to płynęło z natury tego rodzaju literackiego, w którym sobie upodobał; ale to istoty rzeczy nie zmienia, — nie obala tego faktu, że Fredro, jako plastyk, należy do tego samego szeregu pisarzy naszych XIX stulecia, co Mickiewicz, Kraszewski, Rzewuski, Korzeniowski, Bliziński, Sienkiewicz, Prus, Weyssenhof, Reymont, t. j. do tych nie tak wielu pisarzy, którzy, umiając się oderwać od swej własnej osobistości, stwarzają mocą swego daru obserwacyjnego i wyobraźni artystycznej najróżnorodniejsze postaci, pełne własnego życia, mające swoje własne myśli i uczucia, swoje własne oblicze fizyczne i duchowe, słowem postaci żywe. Jak przed Mickiewiczem i Malczewskim epika, a przed Kraszewskim i Rzewuskim powieść, tak przed Fredrą komedia polska tak dobrze, jak nie miała żywych ludzi (1).

Komizm miała, ale taki to i komizm. Mniejsza o to, że był to prawie wyłącznie komizm przedmiotowy, że podmiotowego była tam tylko szczypta, a naiwnego nie było ani żdźbła, — mniejsza dlatego, że i w komediach Fredry, chociaż nie braknie im już komizmu ani podmiotowego, ani naiwnego, króluje ostatecznie także komizm przedmiotowy; bo też nadewszystko ten komizm stanowi najistotniejszy żywioł komedii. Nierównie ważniejszą jest rzeczą, że komizmowi przedmiotowemu u poprzedników Fredry brakło siły: *vis comica* jest dopiero w komediach Fredry, jak poezja jest dopiero w poezji Kochanowskiego. Brakło zaś siły komicznej poprzednikom Fredry nie tylko dlatego, że się żaden z nich nie umiał śmiać pełną piersią, że żaden z nich, nie wyłączając Krasickiego, nie był komikiem z bożej łaski, ale dlatego jeszcze, że śmiech był dla nich prawie wyłącznie środkiem dydaktyki i satyry, że był sługą ich tendencji. Fredro tymczasem umiał się śmiać pełną piersią, Fredro był komikiem

(1) Ten to właśnie talent do tworzenia żywych ludzi miał prawdopodobnie na myśli Klaczko, kiedy — w rozmowie z Hoesickiem — stawiał komedye Fredry najbliżej *Pana Tadeusza*. „Jestem przekonany — mówił dalej — że nastanie epoka, w której przyjdzie kolej na kult Fredry. A przytem Fredro nigdy się nie zestarzeje, nie wyjdzie z mody, bo jest nawskroś polski i ludzki. Może przyść taka epoka, że ludzie zapomną o Słowackim, o Krasińskim, że nie będą czytali *Wallenroda* lub *Dziadów*, ale *Pana Tadeusza* i komedye Fredry — najcelniejsze oczywiście — będą czytali zawsze“. (Hoesick, *U Juliana Klaczki, w Szkicach i opowiadaniach historyczno-literackich*, 470).

z bożej łaski: artysta zwyciężał w nim prawie zawsze satyryka i moralistę. I oto znowu nasuwa się porównanie z Kochanowskim! Jak bowiem Kochanowski wybawił poezję polską z tej niewoli, w którą ją wtrącili jego poprzednicy, nieodrodni synowie kultury średniowiecznej, tak Fredro wyzwolił komedię polską z pęt tej służby, do której zapędzili ją jego poprzednicy, nieodrodni synowie kultury oświecenia. I podobnie jak literatura polska długo, trzy niemal wieki, czekać musiała na przyjście większego poety, niż Kochanowski, tak na przyjście komedyopisarza, większego od Fredry, będzie zapewne długo czekała, kto wie, może także całe wieki!

Zresztą, nie przesądzając, co będzie, i życząc z całego serca literaturze naszej, żeby się jak najprędzej tym większym komedyopisarzem poszczycić mogła, tymczasem stwierdzić trzeba, jako rzecz niewątpliwą, że go do dziś dnia nie ma. Gdzie w całym komedyopisarstwie polskim choć jedna komedia, tak pełna życia i werwy komicznej, jak *Damy i huzary*, *Nikt mnie nie zna* albo *Dwie bliźny*? Gdzie choć jedna tak komiczna postać, jak Łatka albo Jeniałkiewicz? Gdzie choć jedna komedia, któraby się plastyką charakterystyki i siłą komiczną mogła mierzyć z *Zemstą*, a poezją i wdziękiem ze *Ślubami pańieńskimi*? Takich arcydzieł, jak te dwie komedye, może nam zazdrościć każda literatura europejska, nawet ta, która wydała Moliera, i ta nawet, która się szczyści Szekspirem.

SPIS NAZWISK

- Adalberg 316.
 Albergati 115, 153.
 Aleksander I 110.
 Alfieri 33.
 d'Allainval 70—82.
 Ankwiczówna 17.
 Ariosto 144.
 Arnold Matthew 243.
 Arnold R. F. 61.
 Arystofanes 144, 244, 245, 281.
 Arystoteles 123, 126, 151.
 Asnyk 122, 235.
 Augier 61, 124, 145, 244.
 August III 321.

 Bach (minister austr.) 318.
 Badecki 28.
 Balzac 27, 123, 124, 167, 168, 191, 235.
 Bandrowski Juliusz 303.
 Baronius 229.
 Baworowski Wiktor 33, 38.
 Beaumarchais 69, 70, 78, 79, 84, 94,
 115, 124, 204, 213, 228, 244, 281.
 Belot 62.
 Bęćkowski 9.
 Bergson 200, 221, 246.
 Bernacki 39, 48, 96.
 Biegeleisen 8, 14, 21, 22, 35, 39, 48,
 91, 106, 132, 189, 192, 356, 291.
 Bielski Marcin 286.
 Bliziński 140, 154, 161, 324.
 Bogusławski Wojciech 42, 43, 50, 69, 108,
 115, 139, 144, 146, 147, 148, 176, 321.

 Bohomolec 37, 41, 95, 99, 101, 107,
 113, 114, 130, 133, 138, 140, 141,
 146, 173, 175, 213, 218, 237, 257,
 321.
 Boileau 83.
 Borowy 76, 289.
 Bourget 47.
 Brodziński 100, 296.
 Bruchnalski 5.
 Brunetière 51, 101, 114, 123, 127, 170,
 244, 248.
 Byron 33, 35, 157, 227, 234.

 Cagliostro 169.
 Carmontelle 96.
 Casti 417.
 Cepnik 37.
 Cervantes 79, 208.
 Charpy de St. Croix 90.
 Chęciński 244.
 Chłędowski Kazimierz 25, 61.
 Chmielowski 4, 8, 9, 92, 98, 102, 105,
 178, 185, 188.
 Chodźko Ign. 105.
 Ciekliński 32.
 Colardeau 33.
 Collin d'Harleville 63, 65, 88, 250.
 Corneille 32, 127.
 Corneille Tomasz 99.
 Cotin 83, 90.
 Courthope 123.
 Crébillon (ojciec) 32.
 Creizenach 323.

Czartoryski, gen. ziem pod. 41, 42,
132, 133.

Dancourt 69, 99, 114, 115, 151.

Dante 144.

Dąbrowski (kolega oboz. Fredry) 46.

Dąbrowski Tadeusz 50.

Dembowski Edward 4.

Deotyma 320.

Deschamps 134.

Destouches 69, 111, 323.

Dibelius 79.

Dickens 224, 317.

Diderot 96, 97, 117, 175.

Dieulafoy 66.

Dmuszewski 43, 140, 295, 321.

Drozdowski 42, 94, 146, 176, 185, 279,
321.

Dufresny 69, 115.

Dumas (ojciec) 240.

Dumas (syn) 61, 124, 165, 322.

Dynowska Marya 132.

Ezop 76.

Feliński Al. 6, 46, 140, 229, 320.

Firlejowie 89.

Flaubert 47, 199, 270.

Florian 32, 33.

France 47.

Fredro Andrzej Maksymilian 250.

Fredro Edward 12.

Fredro Henryk 12.

Fredro Jacek 12.

Fredro Jan Aleksander 13, 15, 21, 46, 47.

Fredro Julian 12.

Fredro Maksymilian 12, 21, 33, 34, 38,
39, 91, 137.

Fredro Seweryn 12.

Fredro, podstoli pomorski 16.

Fredrowa z Jabłonowskich Zofia 17, 20.

z Fredrów Skrzyńska Seweryna 35.

z Fredrów Szeptycka Zofia 16, 17,
21, 24.

Fryderyk Wielki 150.

Gąsiorowska Zofia 54, 101, 130, 139.

Geiger Emil 237.

Gessner 33.

Godebski 36.

Goethe 9, 33, 51, 132, 144, 154, 155,
156, 252, 322.

Gogol 71, 306.

Golański 132.

Goldoni 61, 70, 72, 73, 75, 77, 79—82,
85, 100, 103, 114, 242, 320, 325.

Górnicki 204.

Gostomski 9, 313, 314.

Goszczyński 3, 4, 24, 25, 27, 30, 142,
239.

Grillparzer 24, 296.

Grzymała (prototyp Jowialskiego) 88.

Gurski 100, 176.

Günther 4, 9, 10, 15, 67, 68, 70, 72,
73, 79, 85, 102, 103, 236, 237, 253.

Halpert B. 72.

Hauptmann 144.

Hauteroche 99, 154.

Hebbel 234, 235.

Heckel, guwerner Fredry 12.

Hofmanowa 296.

Holbach 115.

Holberg 320.

Homer 133.

Horacy 82, 126, 139.

Hösick 324.

Hugo 226.

Huysmans 9.

Jabłonowski Ludwik 12, 21, 34, 36, 61.

Jachimecki 88.

Joubert 270, 271.

Kaczkowski 16, 105, 163, 252, 293.

Kadłubek 99.

Kallenbach 252, 278.

Kamienieccy bracia 89.

Kamiński Jan Nepomucen 37.

Kant 201, 240.

Karpiński 171, 244, 302.

Katarzyna II 287.

Kielski 9, 64—69, 74, 85, 105, 111, 115,
129, 161, 185, 192, 210, 214, 261, 262.

- Kiełczewscy Stanisław i Piotr 89.
 Kłaczko 106, 324.
 Kleist Henryk 24.
 Książnin 303.
 Kochanowski 28, 186, 227, 228, 266, 286, 292, 322, 324, 325.
 Konstanty Wielki Książę 110.
 Korotyński Wincenty (syn) 244.
 Korzeniowski 6, 43, 44, 106, 119, 120, 139, 185, 224, 225, 296, 316, 317, 324.
 Kossakowski (biskup inflancki) 42, 94, 100, 107, 133, 146, 176, 204, 287, 321.
 Kotzebue 60, 276.
 Kozłowski Włodzimierz 16.
 Kozmian Kajetan 34, 46, 89, 137, 146, 320.
 Kozmian Stanisław 17, 18.
 Krasicki 36, 37, 41, 46, 71, 88, 95, 101, 107, 113, 130, 133, 139, 146, 167, 175, 179, 192, 199, 204, 214, 122, 224, 229, 237, 242, 300, 320, 321, 324.
 Krasiński 33, 227, 232, 265, 278, 324.
 Kraszewski 5, 6, 33, 38, 278, 279, 324.
 Kromer 99.
 Kropiński 6.
 Krzemiński 9, 76.
 Krzyżanowski, sanoczanin 88, 293, 305.
 Kucharski 10, 28, 35, 68, 73, 75, 88, 183, 247, 292, 296, 309.

 Labiche 61, 213, 242.
 Labruyère 32, 199.
 La Chaussée 97, 117, 134, 323.
 Lafontaine 76.
 La Motte 132, 150.
 Lanson 93, 96, 97, 118, 253.
 Lehmann 150.
 Lemercier 295.
 Lenient 70, 118.
 Lesage 86.
 Lipps 201—203, 269.
 Lope de Vega 307.

 Łagowski 9.
 Łempicka Marcelina 17.
 Łopaciński 73.

 Łoziński Bronisław 14, 21.
 Łukaszewicz Lesław 4.
 Łyszkowski 5.

 Majeranowski 67.
 Malczewski 36, 324.
 Mann Maurycy 296.
 Marivaux 67, 68, 73, 74, 85, 94, 111, 118, 151, 168, 307, 323.
 Mazanowski Mikołaj 9.
 Ménage 90.
 Mickiewicz 13, 17, 33, 35, 105, 124, 131, 133, 134, 137, 144, 220, 225, 234, 235, 237, 242, 252, 274, 287, 290, 296—298, 301—304, 308, 313, 314, 324.
 Mirecki 25.
 Mochnecki 2.
 Molière 8, 9, 18, 20, 24, 26, 37, 43, 60, 64—69, 76, 79, 84—86, 88, 90, 93, 94, 96, 99, 101, 103, 107—110, 112—115, 117—119, 121, 124, 127—130, 134, 138, 145, 148, 155, 160, 165, 166, 168, 170, 175, 176, 178, 181, 190, 192, 196, 203, 208, 210, 211, 213, 214, 217, 222, 225, 228, 230, 236, 242, 244, 246—249, 252, 253, 281, 323, 325.
 Morawski Franciszek 287.
 Moreto 58, 59, 307.
 Mościcki 11, 22, 29, 30.
 Musset 37, 78, 96, 227, 311.
 Mycielski Jerzy 61, 62.

 Napoleon I 13.
 Naruszewicz 36, 305.
 Narzymiski 131, 244, 246.
 Niemcewicz 37, 42, 95, 99, 101, 107, 109, 110, 113—115, 129, 132, 133, 139, 146, 153, 156, 161, 171, 173, 179, 184, 189, 192, 199, 200, 207, 218, 224, 229, 237, 244, 257, 258, 274, 277, 295, 296, 300, 321.
 Novalis 270.
 Nowosiłcow 110.

 Odyniec 65.
 Osiński 147.

- Osuchowski, sanoczanin 88.
 Osyan 33.
 Pasek 286.
 Pellisier 125, 165.
 Pembroke 294.
 Petrarka 28.
 Petsch 155.
 Picard L. B. 51, 62—64, 69, 114, 119, 153, 250, 279.
 Pigault-Lebrun 76.
 Piron 285.
 Platon 123.
 Plautus 32, 66, 88, 94, 249, 304.
 Płachetka 12.
 Pług 192.
 Podolecki 30.
 Poisson Filip 75.
 Pol 4—7, 105, 293, 298.
 Pope 33.
 Potocki Artur 89.
 Potocki Stanisław 199.
 Potocki Wacław 36, 225.
 Prus 192, 242, 324.
 Rabelais 242, 252.
 Rabski 8.
 Racine 32, 47, 127, 130, 170.
 Regnard 68, 82, 83, 115, 178, 323.
 Rej 12—15, 18, 21, 36, 225, 286, 287, 322.
 Reymont 324.
 Richardson 77.
 Romagnési 119, 154, 184.
 Roquette 90.
 Rostand 144, 244.
 Rousseau 115.
 Rycharski 7.
 Rzewuski Henryk 105, 296, 301, 302, 324.
 Rzewuski Wacław 40, 99, 109, 133, 179, 321.
 Safona 33.
 Saintsbury 126, 150, 270.
 Sandeau 124.
 Sardou 63, 124.
 Saurin 72, 89, 277.
 Schiller 33, 122, 256, 265, 276, 314.
 Schnür-Pełowski 13, 39.
 Schreiber 10, 39, 65, 69, 236.
 Scott W. 90.
 Scribe 61, 119, 120.
 Sheridan 42.
 Siedlecki Adam 48, 289.
 Siemieński 6, 11, 37.
 Sienkiewicz 28, 47, 126, 161, 225, 231, 318, 324.
 Sinko 60, 70, 245, 274, 276.
 Skarbek Fryd. 51, 140, 297.
 Skotniccy 89.
 Słoiński, artysta teatru lwowskiego 38.
 Słowacki 33, 34, 79, 126, 127, 131, 144, 227, 228, 234, 235, 237, 252, 324.
 Słowacki Euzebiusz 181.
 Smolarski 10, 74—78.
 Śniadecki Jan 320.
 Sobeski 235.
 Stanisław August 108, 145, 297, 304, 320, 321.
 Stecewicz 12.
 Suchorzewski 199.
 Syrokomla 105.
 Szaniawski (Junosza) 110, 281.
 Szczepański Jan Julian 35.
 Szekspir 9, 33, 34, 66, 68, 79, 84, 94, 144, 146, 151, 155, 157, 203, 204, 207, 228, 306, 310, 311, 323, 325.
 Szymanowski Józef 46, 320.
 Szymanowski Wacław 244.
 Świętochowski 18, 259.
 Tarnowski St. 7, 8, 39, 40, 91, 93, 124, 130, 157, 188, 207, 231, 234, 236, 243, 244, 268, 275, 279, 280, 281, 285, 299, 306, 317, 318.
 Tolstoj 269.
 Tomaszewski Dyżma Bończa 42, 99.
 Trawiński 12.
 Trembecki 36, 46, 76, 100, 135, 320, 321.
 Trentowski 169, 235.
 Tretiak 30.
 Wasilewski Zygm. 30.
 Wasylewski St. 12.

Wędrichowski 6.
 Węgierski 36.
 Wężyk 137.
 Weyssenhof 47, 324.
 Wolter 16, 74—78, 84, 115, 132, 134,
 243, 323.
 Wóycicki K. Wł. 33, 88.
 Wóycicki Kazimierz 137.
 Wybicki 176.
 Wyspiański 126, 148, 245, 286.

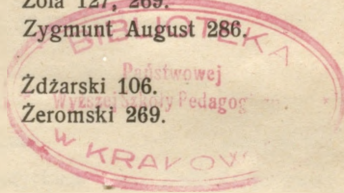
 Verlaine 134.
 Villetard 62.
 Volkelt 169, 245, 270.

 Young 115.

Zabłocki 37, 42, 47, 50, 51, 79, 82—
 84, 86, 95, 97, 99, 100, 101, 107,
 114, 118, 133, 134, 139, 140, 146,
 152, 154, 160, 170, 171, 173, 175,
 179, 184, 188, 190, 192, 199, 206,
 218, 237, 257, 260, 300, 302, 321.
 Zaleski H. L. 67.
 Zaleski Wacław 2, 304.
 Zalewski Kazimierz 141.
 Zawadzki Wł. 9.
 Zola 127, 269.
 Zygmunt August 286.

Żdzarski 106.

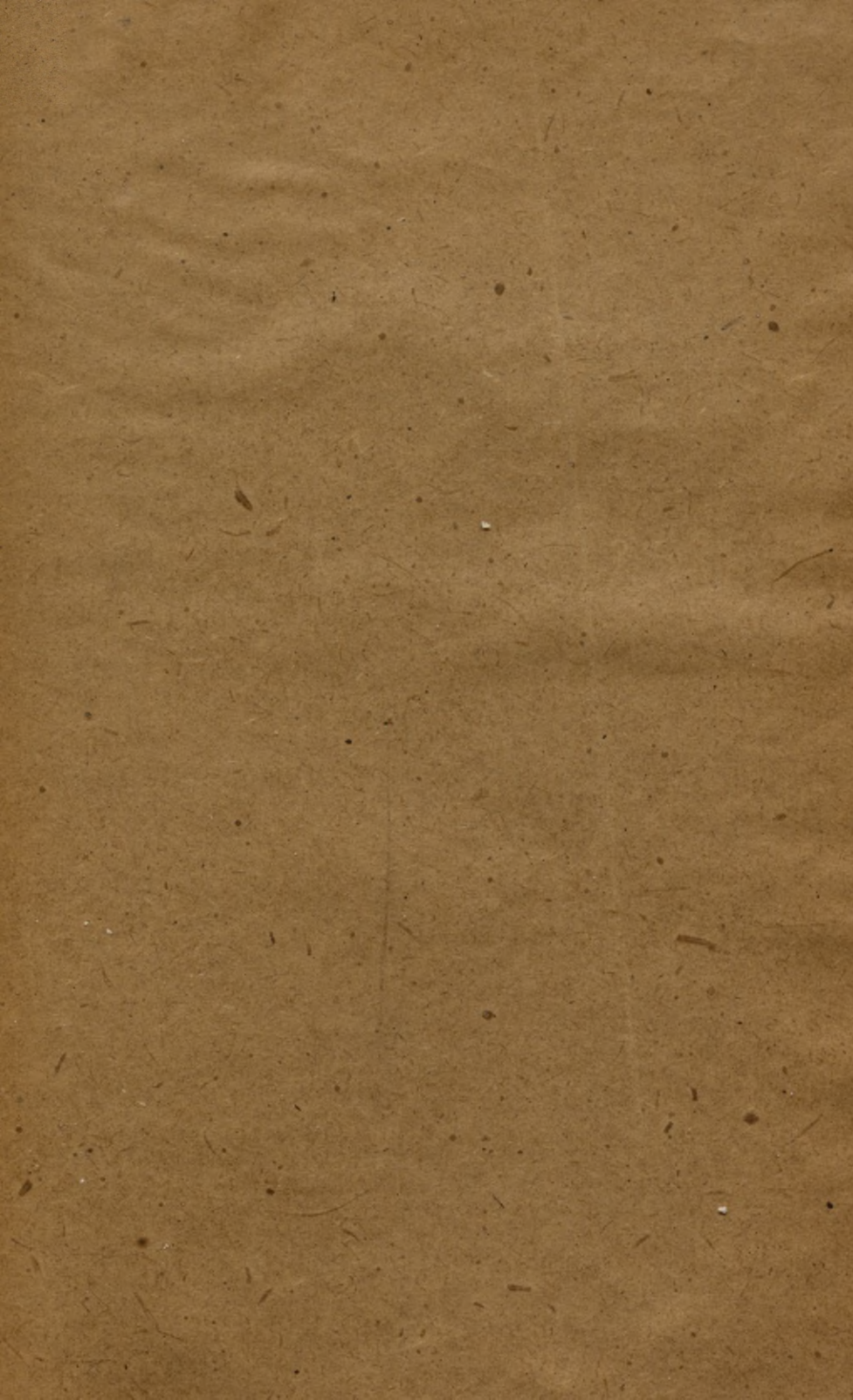
Żeromski 269.



OMYŁKI DRUKU

<i>Str.</i>	<i>wiersz</i>	<i>zamiast</i>	<i>powinno być</i>
16	10	Zofii z Szeptyckieh	Zofii Szeptyckiej
21	36	domowym	domowem
32	24	Crebillonie	Crébillonie
36	38	<i>Abate Casti</i>	Abate Casti
65	11	to	z Celineną Moliera to
86	33	jedynym	jednym
96	18	<i>Rewolucyi</i>	<i>Rewolweru</i>
97	26	pokrewieństwo	pokrewieństwa
106	28	<i>Żdzarski</i>	Żdzarski
110	18	są	że są
112	9	mąza	męża
123	14	hołdowali, wszyscy	hołdowali wszyscy
127	5	siłą	siłę
147	13	ale	tylko
163	5	Ale	A
165	22	musi	musi»
166	35	rozwiązania	rozwiązowania
175	15	pragnie tu	tu
182	19	giesty	gesty
191	21	giesty	gesty
191	27 i 35	Balzak	Balzac
196	7	giestem	gestem
197	12	giestów lub z giestami	gestów lub z gestami
197	16	giestami	gestami
203	22	to jednak	To jednak
225	32	charakterystyce	w charakterystyce
260	6	a	i
267	31	przecie, wielkiem	przecie wielkiem
274	27	jest	jest tutaj
278	3	nie świadomą	nieświadomą

<i>Str.</i>	<i>wiersz</i>	<i>zamiast</i>	<i>powinno być</i>
279	15	tych państwa.	tych państwa; tak czy inaczej, o tem, żeby ten «dramat» był «posunięty» do «tragiczności» nawet mowy niema.
280	38	komiczność	«komiczność
286	26	nie zdolny,	niezdolny
286	32	nie świadomie	nieświadomie







9606

UP - Kraków BG



1050228051