

TWÓRCZOŚĆ DRAMATYCZNA W POLSCE

**Al. hr. Fredro**

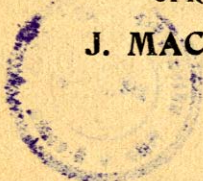
CHARAKTERYSTYKI LITERACKIE  
WIEK XIX.

---

VI

Twórczość dramatyczna w Polsce  
Al. hr. Fredro

OPRACOWAŁ  
J. MACIEJOWSKI



WARSZAWA 1917.  
NAKŁADEM KSIĘGARNI I. RZEPECKIEGO  
NOWY-ŚWIAT 9.

### Tegoż autora wyszły:

Adam Mickiewicz (charakt. liter. t. I).  
Zygmunt Krasiński (charakt. liter. t. II).  
Juliusz Słowacki (charakt. liter. t. III).  
Byron i Shelley (charakt. liter. t. IV).  
Henryk Sienkiewicz (charakt. liter. t. VII).

### Wkrótce wyjdą:

Poeci ukraińscy (charakt. liter. t. V).  
Powieść polska: Kraszewski, Korze-  
niowski (charakt. lit. t. VIII).  
Pol, Syrokomla, Lenarowicz, Ujeński  
(charakt. lit. t. IX).



Geprüft und freigegeben durch die Kais. Deutsche Presseabteilung  
Warschau, den 1/VI 1917. T. № 5836. Dr. № 24

Druk W. Cywińskiego, Nowy-Świat 36, w Warszawie.

K-143/78/102067

### I.

Twórczość dramatyczna w Polsce faktycznie rozwija się późno. Bo chociaż historycy literatury przyznają Zabłockiemu dużo oryginalności, to jednak największe zasługi dla naszej dramaturgii jako twórcy oryginalny położył dopiero Al. hr. Fredro. Czy wobec tego można mówić o samorodnych przynajmniej rzutach twórczych dla sceny przed świetnym autorem „Ślubów“, „Geldhaba“, „Zensty“ i tylu innych sztuk, które Fredro napisał? Czy można mówić o komedji polskiej przed Zabłockim i Bohomolec, uważanym za ojca komedji polskiej? Sądząc z tego co nam literatura dramatyczna przynosi do wieku XVIII, z utworów stopniowo ogłaszanych przez historyków, poświęcających się jak prof. Windakiewicz badaniom tej gałęzi twórczej u nas — literatura dramatyczna polska do wieku XVIII, aczkolwiek pozostawiła nam prace bardzo prymitywne pod każdym względem,



pewne piętno oryginalności przecież zachowuje. Prace te należy traktować jako pierwociny, jako zarodek przyszłej naszej twórczości dramatycznej. Rozwijały się u nas w podobny sposób jak na Zachodzie w dobie chrześcijaństwa. Lecz kiedy później Anglia, Francja i Hiszpania mają wielkich przedstawicieli dramatu w st. XVII, kiedy tam jaśnieją całą potęgą talentu genialnego Szekspir, Kornel, Raszyn, Molier, Kalderon, u nas na polu dramatycznym panuje cisza. Jest że to znamiennem dla charakterystyki naszej twórczości wogóle? Bezwątpienia. Były próby przecież przeszczepienia na nasz grunt i dramatu klasycznego, czego dowodem Kochanowskiego „Odprawa posłów“, były próby poznania nas w XVII w. z Kornelem, skoro Morsztyn przełożył Kornelowego Cyda, skoro tłumaczono „Andromachę“ Raszyna, utwory Tassa (Amyntas), czy też Guariniego (Pasterz wierny), ale próby te zgoła nie wpłynęły na rozwój sztuki dramatycznej.

Dlaczego sztuka dramatyczna nie miała w Polsce powodzenia? Przedewszystkiem nie widzimy u nas talentów w tym kierunku, być może również, że nasze wogóle stosunki wymagały raczej rodzaju rozprawy,

zapewne trafiającej lepiej do umysłów, aniżeli forma dramatyczna; przedstawienia o charakterze teatralnym lekceważono zresztą, pozostawiając je dla warstw szerszych, dla gminu, który też właściwie popierał pierwociny dramatyki naszej. Jego to zajmowały najwięcej djalogi, misterja, intermedja, zawsze pouczające, zawsze utrzymane w charakterze dydaktycznym. Wyższe sfery, inteligencja do teatru nie lgnęła, nie wyczuwała potrzeby tego rodzaju kulturalnej placówki. Niezawodnie szlachcic wolał czytać „Żywot człowieka poczciwego“ Reja niż słuchać, patrzeć na historję djalogowaną p. t. „Żywot Józefa“, mający zamykać podług autora, wiele cnót i dobrych obyczajów. A już najlepszym dowodem obojętności wyższych sfer dla dramatyki, to brak głębszych wpływów „Odprawy posłów“. Zdawać by się mogło, że utwór ten zachęcił by powinien innych pisarzy do prób utrzymania w literaturze tragedji klasycznej, niestety, mimo Szymonowicza, pragnącego podtrzymać twórczość dramatyczną w kierunku klasycznym, rezultatów dodatnich w dalszym ciągu nie widzimy. W dobie więc humanizmu w Polsce tragedia klasyczna nie przyjęła się; nie przyjęły



potem i inne wzory. Szekspira\*) nie znano, a jeśli to lekceważono, jak to zresztą miało miejsce nietylko u nas. Ale jeśli sztuki o prawdziwej wartości literackiej, artystycznej powodzenia nie miały, cieszyły się wzięciem wspomniane djalogi, intermedja i misterja, trafiając zapewne lepiej do gustu ówczesnego niewybrednego słuchacza i widza.

Od st. XIII datować już można djalogi u nas. Tak np. w kronice Kadłubka mamy zamieszczoną rozmowę między Wesolnością i Smutkiem, Autorem, Roztropnością i Pojednaniem. Jest ten djalog charakterystyczny przez brak akcji i jakiegokolwiek napięcia dramatycznego. Cel — wyprowadzenie wniosku, że bez zgody niema dobrych stosunków. Autor nie sili się nawet o usymbolizowanie i przedstawienie nieco plastyczne rozmawiających. Mógł myśli wypowiedzieć inaczej i też by nic nie straciły. Djalog ten oczywiście nie był przeznaczony dla sceny i tylko ze względu na swą formę — rozmowy daje niejaki podobieństwo do djalogu scenicznego, od którego wymaga się przecież akcji, a tej u Kadłubka nie ma.

\*) Hamleta w przeróbce Schrödera wystawił dopiero Bogusławski.

Obok tego rodzaju djalogów moralizujących w średniowieczu naszym spotykamy misterja, oraz dość grube pantominy podczas obrzędów weselnych. Misterja wraz z chrześcijaństwem przyszły do nas z Czech i Niemiec.

Nie są to jednak wiadomości pewne.

Zabytki, sięgające st. XVI, każą przypuszczać, że djalogi, przeznaczone dla przedstawień musiały być i wcześniej, w wieku XV a nawet XIV. Do podobnych przypuszczeń upoważniają zwroty i wyrażenia językowe, wreszcie pojęcia i wyobrażenia typowo średniowieczne. W tych djalogach dużo mamy z pantominy. Rozmowa zazwyczaj jest tendencyjną, posiada alluzje do czasów sobie współczesnych.

Djalogi w charakterze misterjów grywano podczas świąt Narodzenia i Wielkiej Nocy. Za treść miały życie Chrystusa, albo epizody z życia Świętych. Przedstawienia, które odbywały się zrazu po kościołach, przeniesiono później na place. Dla większego powodzenia misterjów wprowadzone zostały sceny komiczne pomiędzy obrazy właściwego misterjum. Tak powstały intermedja, w grubych zarysach, lub w dość jaskrawych uwagach ilustrujące chwilę bieżącą. Djalogi ogólnie biorąc różnego były



rodzaju. Jedne z nich nazywały się mięso-pustne, inne pobożne, to znów szkolne.

Jednym z najdawniejszych właściwych djalogów jest „Djalog o ścięciu św. Jana“. Przedstawieniami zajmowali się akademicy (żacy), którzy po różnych miastach takie djalogi odprawiali, zbierając za nie pieniądze dla siebie.

Drugim słynnym djalogiem z początków XVI st. był „Djalog Dominikański“, dotyczący się życia Chrystusa Pana.

Tego rodzaju djalogi nie miały skoncentrowanej akcji. Były to obrazy, pełne figur bez wyrazu, pisane wierszem niepomiernie słabym i co do rytmu i co do rymu, niemającym ani siły dramatycznej, ani powagi odpowiedniej np. w przemówieniach Chrystusa Pana, albo Świętych. Ton rozmowy jest zazwyczaj bardzo rubaszny, nie pozbawiony częstokroć satyrycznego zacięcia, wydrwiwań. Znany był również powszechnie „Djalog Częstochowski“ podzielony na sześć części, poprzedzony prologiem. Dotyczy ten djalog Zmartwychwstania Pańskiego. Intermedja, odnoszące się do chwili bieżącej, w dalszym ciągu swego rozwoju mają znaczenie doniosłe, z nich to bowiem wzięły początek komedje rodzajowe.

Djalogi pobożne i szkolne dość licznie są reprezentowane w st. XVI, aczkolwiek w tym stuleciu wiele mamy drukowanych już utworów scenicznych greckich i rzymskich. Znany był Eurypides, Plaut, Arystofanes, Seneka, nie obce były utwory cudzoziemców, naśladowujących autorów starożytnych, albo piszących djalogi. Taki np. „Sąd Parysa“ Jakóba Lochera wystawiony był przez żaków na zamku królewskim za Zygmunta I. Nie trzeba dodawać, znając ogólny naiwny charakter djalogów, że i ten wyjątkową wartością nie odznacza się. Akcji niema — jest rozmowa, ciągnąca się przez cztery akty. Myśl przewodnia — zachwalanie z trzech żywotów: rozkosznego, czyniącego i kontemplacyjnego — żywot ostatni. W jak pierwotny sposób były djalogi przedstawiane wskazują uwagi, któremi opatrzony jest „Djalog Częstochowski“. Osoby grające mogły mieć po kilka ról. Szaty robiono z kobiecych ubrań, firanki z konopi; w razie deszczu przedstawienie zalecano odbywać pod przykryciem z chróstu, lub w namiocie, o ile byłyby płótna. W djalogach szkolnych i allegorycznych spotykamy się z postaciami mitologicznymi, bohaterami i filozofami starożytnymi. Allegoryczne tak



samo jak i szkolne mają zawsze jakąś tendencję, moralizując słuchacza.

## II.

Mniej więcej w połowie XVI stulecia z djalogami występuje Rey. Znany jest powszechnie jego djalog moralizujący p. t. „Krótka rozprawa między panem, wójtem i plebanem“. Nie był ten djalog pisany dla przedstawień, ale wyszedł jako satyra na stosunki nasze. Za to „Żywot Józefa“ miał przeznaczenie dla spektaklu, doskonale przytem charakteryzując cechy talentu autora: umiejętność odzwierciedlania najprostszych uczuć, przestrogi praktyczne zdrowego rozsądku, realizm w odtwarzaniu szlacheckiego życia obyczajowego. „Żywot Józefa“ nie jest oryginalnym utworem ani nie jest również odbiciem czasów Putyfarynych. Ta przeróbka z utworu Crocusa, noszącego tytuł: „Komedia święta, której tytuł Józef“ pod względem formy przypomina komedje rzymianina, Terencjusza, ale przedewszystkiem ówczesne popularne djalogi, posiadające tyle żywiołu epickiego. Jednakże mimo to z dwu względów

wyróżnia się od djalogów zazwyczaj układanych. Widoczna jest w tym djalogu dążność do skoncentrowania akcji przez wybór pewnych faktów z życia Józefa (przedstawione jest życie Józefa od chwili zaprzędania przez braci do wywyższenia go), co wskazuje na próbę pewnej jednolitej budowy. Całość podzielona została na sprawy, których mamy trzynaście. Nie są to ani sceny, ani akty, zmieniają się bowiem wciąż osoby i sytuacje, ale części poszczególne, rozwijające się w miarę toku rzeczy. Do najlepszych należy część IIIb\*) ze względu na charaktery i starcie namiętności.

Kolorytu epoki właściwej „Żywot“ niema, natomiast odzwierciedla stosunki polskie z pierwszej połowy XVI st. Pojęcia do tego stopnia są pomieszane, że mówi się o Matce Bożej, o mszy, o szlachcie, o stosunku tej szlachty do chłopów — słowem nie czasy Putyfara a samego autora znalazły tutaj swe odbicie.

W postaci Józefa, Putyfara, Zefiry, jego żony, widzi się rysy ówczesnej szlachty, łatwo ulegającej żonom gwałtownym, sta-

---

\*) Części trzecich jest dwie.



nowczym, przewrotnym i mściwym. Putyfar to szlachcic bez zdania, bez woli, ograniczony.

Charakterystycznym jest także i język Reya — rubaszny, pełen przysłów, zwrotów trywialnych, bardzo dosadny a nawet jaskrawy. W całości przeważa żywioł moralizujący. Mając na uwadze tendencję rzezy samej, staje się Rey aż nadto rozwlekłym, powtarzając wciąż te same myśli. Dotyczą one umoralnienia ludzi, których autor zachęca do wypełniania obowiązków.

„Żywot Józefa“ był, jak się zdaje, przeznaczony do czytania, a nie do gry; niema bowiem żadnych uwag dla aktorów. Utwór wywarł wpływ w swoim czasie. To też znaleźli się naśladowcy, którzy później pisali djalogi treści biblijnej np. „Joachim i Anna“ lub inne.

Z chwilą szerzenia się reformacji za Zygmunta Starego widzimy przeciwdziałanie tym pędom ze strony kościoła katolickiego. Obydwie strony, walcząc ze sobą, posilkowały się różnymi rodzajami literackimi. Djalogi przeznaczone do przedstawień, mając nieraz ostre zacięcie satyryczne, nadawały się również do szermierki w sprawach wyznaniowych. To też zaczęły

się pojawiać djalogi już to krytykujące protestantów, już to napadające na katolików. Tak w 1550 r. ogłoszono drukiem „Ucieszną bardzo komedję o małżeństwie księży“, napisaną przez niejakiego Sztarayn Mihály, węgura; ukazały się później „Rozmowy polskie“ Wit. Korczewskiego, który stanął w obronie obrzędów (postu, popielca, świec palenia i t. p.), a jednocześnie skrytykował wpływ luteranizmu na młodzież, lekceważącą potem obrzędy kościoła katolickiego. Jest tu również mowa o dziesięcinach, o znaczeniu klątwy, o czarach, które należałoby usunąć. Tych samych kwestji jak postu, karnawału dotyczy „Komedia o mięsopuście“, pełna rubasznych żartów, płaskich dowcipów, słabej argumentacji. Żywiołu dramatycznego obydwaj djalogi nie posiadają. Forma tu i tam pierwotna — jedyną nowością — tendencja, rzecz około której obraca się dialog. Pamflet dramatyczny Bernarda Ochina p. t. „Tragedja o mszy“, ironizujący w sposób naiwny znaczenie mszy, przypomina co do myśli djalogi poprzednie. Znane były także djalogi Marcina Bielskiego. Jego „Komedia Justyna i Konstancji“, albo „Sejm niewieści“ miały powodzenie. Szczególnie ten drugi, a prawdo-



podobnie dlatego, że dotyczył stosunków Rzp. pod względem moralnym, prawodawczym, wojskowym i politycznym. Jest to satyra udjalogowana bez napięcia dramatycznego, akcji — i tylko ze względu na formę zaliczana do prac, mających cośkolwiek wspólnego ze sceną.

Tego rodzaju prace, jak powyższe, nie przeszkadzały, że w drugiej połowie XVI st. wpływ dramatu klasycznego był już bardzo poważny. Terencjusz, Plaut, Seneka byli znani, zarówno obok nich humaniści, którzy jak Buchanan dla sceny pisali. Kochanowski i Szymonowicz starają się przeszczepić na nasz grunt dramat klasyczny, czyniąc pod tym względem na polu dramatycznym ważny krok, choć w następstwa nie płodny w zakresie sztuki scenicznej.

Kochanowski należy w naszej literaturze do najwybitniejszych humanistów. Wiadomo, że kształcił się we Włoszech i Francji, że tam poznał dzieła starożytne, które wielki wpływ wywarły na twórczość włoską i francuską, stwarzając dobę odrodzenia. Za Włochami i Francuzami poszedł Kochanowski, pragnąc stworzyć w języku polskim tragedję w stylu klasycznym. A ponieważ Seneka, Eurypides bodaj że mieli najwię-

ksze powodzenie, pozostawili wpływy i w twórczości dramatycznej Jana z Czarnolasu. Homer, Owidjusz, aleksandryjczyk Likofron mieli również wpływ na Kochanowskiego, a zwłaszcza Homer, skoro wątek do „Odprawy posłów“ wzięty został z III cz. Iliady. Tragedja grecka miała głównie wpływ na formę dramatu Kochanowskiego, wątek wzięty z III cz. Iliady przyczynił się do rozwinięcia treści, w poprowadzeniu której znajdujemy wiele myśli nowoczesnych, co „Odprawę“ czyni pod względem ducha utworem nowożytnym. Że budowa „Odprawy“ żywo przypomina architektonikę tragedji greckiej—tego dowodzi wprowadzenie chó-rów, podział sztuki na *parados*, *epejsody*, *cyrodus*, sposób trójkowy prowadzenia dialogu, typy zamiast charakterów, unikanie scen zbiorowych. Ale ujęcie konfliktu samego pojmuje Kochanowski według pojęć ery chrześcijańskiej: nie los, nie fatum sprowadza katastrofę, ale winy ludzkie, pobudki, tkwiące w człowieku. W innych częściach dzieła Antenor, w innych Aleksander Pierwszy ma na celu dobro kraju, drugi osobiste. Widzimy też ścierające się dwa wojska w sprawie uwiezienia Heleny wojny stał z Grekami. Głos Iketaona przeważał.





Pryam przechylił się ku partji syna i ostatecznie prywata zwyciężyła. Posłowie dostali odmowę, Kasandra przepowiada straszny los, który czeka ojczyznę. Z przebiegu akcji widać, że katastrofa jest wynikiem czynów ludzkich, za które cięży odpowiedzialność.

Piękny język, mocne zdania w dialogu, żywość opowiadania, dobrze zarysowane główne postacie pokazują nam znaczną wyższość „Odprawy“ nad „Żywotem Józefa“, a zarazem postęp wielki w dramaturgji naszej. Wprawdzie w „Odprawie“ przeważa epika i liryka nad dramatycznością, ale to też Kochanowski dramaturgiem urodzonym nie był, brak więc ekspresji odpowiedniej tem też w „Odprawie“ należy sobie tłumaczyć. Tragiedja Kochanowskiego nie tylko miała znaczenie pod względem wartości artystycznej. W niektórych ustępach mówi wyraźnie o stosunkach polskich, a całość bardzo jasno określa jedną z najsmutniejszych stron naszego życia — prywatę. A ponieważ grana była na dwa dni przed otwarciem sejmku, nie przypadkowo zachęca do zbrojeń i wojny z Moskwą. W słowach Anteusza: „Radźmy, jako kogo bić, lepiej niż go czekać“ zamyka się tendencja właściwa

utworu, godzącego w rozterki sejmowe, w lekkomyślność, w egoizm, nie tylko w prywatę polaków.

Kochanowski przez „Odprawę“ wywarł wpływ na innych. Dowodem tego próby Szymonowicza, który, jak i pieśniarz z Czarnolasu, chciał utrzymać na naszym gruncie tragiedję grecką. I w jego utworach znajdujemy zachowanie wszystkich cech budowy dramatu klasycznego. Więcej niż Kochanowski mieli jednak wpływ na Szymonowicza pisarze starożytni, których Szymonowicz był zapalonym zwolennikiem. Wskutek wrodzonego poczucia piękna trzymał się nasz sielankopisarz nie rzymskiego Seneki a Greków\*. Utrzymuje trzy jedności, wprowadza chór, osobę informacyjną o wypadkach gdzieindziej mających miejsce, a związanych z przebiegiem akcji. Chór odgrywa podobną rolę, jak w sztukach greckich, uosabiając ogół, wydający sądy o wypadkach, toczących się w dramacie. Te cechy twórczości scenicznej widoczne są i w „Czystym Józefie“ i w „Pentezylei“. Jeśli jednak Szymonowicz zachował reguły dramatu greckiego, nie poszedł za pojęciami starożytnych co

\*) Eurypides „Hipolit“.



do fatum, ananke, lecz stanął na gruncie chrześcijańskim, uwzględniając np. odpowiedzialność człowieka za czyny, Opatrzność, stosunek szatana do człowieka. Tak w „Czystym Józefie“ widzimy wpływ szatana, który chce zgubić opornego młodzieńca, w „Pentezylei“ zaś skutki za postęпки. Pod tym względem Szymonowicz zbliża się z jednej strony do Kochanowskiego, który również duchem oddala się od starożytnych, z drugiej łączy się z dramaturgami doby nowożytnej; z tem spotykamy się nie zawsze u humanistów. Jakkolwiek miał Szymonowicz wzory dobre, jednak utwory jego dramatyczne nie dorastają do sztuk tragików greckich. Przyczyną tego talent naszego liryka. Szymonowicz nie odznacza się ani wielkiem uczuciem, ani bujną wyobraźnią, ani głębią myśli. Z natury refleksyjny, lubujący się w życiu pogodnem, spokojnem, tworzył Szymonowicz udratyzowane poematy, których zaletą jest piękna dykcja, prawdopodobieństwo wydarzeń, a wadą brak mocy w sytuacjach dramatycznych, rozwoju akcji przez dIALOG, brak dosadnej charakterystyki postaci, małe uwzględnienie głównych bohaterów, skoro np. Józef, postać najważniejsza w utworze, występuje w sztu-

ce dwa razy. O bohaterach mówi się, gdy tymczasem oni właśnie powinni sami o sobie mówić i działać przedewszystkiem. Ważniejszą rolę w „Czystym Józefie“ odgrywa żona Putyfara, Iempсор, obłudna, refleksyjna, beznamięna, pokusa szatana. Inne postaci ledwo są uwydatnione jako charaktery jak np. taki Putyfor (Factifer) słabo orjentujący się w całej sytuacji.

Ogólnie biorąc „Czysty Józef“ Szymonowicza posiada wartość nie tyle jako właściwa tragedia, ile utwór, niepozbawiony wielu ciekawych myśli, satyrycznych wycieczek przeciw wadom kobiecym, lub wogóle objawom życia ówczesnego. Obrazowość w dIALOGACH, piękne pieśni chóralne także przemawiają na korzyść utworu.

„Pentezylea“ niższą jest co do wartości od dzieła poprzedniego. Przedewszystkiem nie jasne jest założenie. Ta amazonka, mająca bronić Troi, zrazu przedstawiona jako dzielna, energiczna, zwyciężająca, a później pobita, zlekceważona, sądzona ostro za nieświadomość w sztuce wojowania, jest charakterem niekonsekwentnie narysowanym. Ten brak konsekwencji bardzo wybitnie uwydatnia się na tle całości utworu, w którym poeta potępia wogóle mieszanie się



kobiet do nie swoich rzeczy, czego dowody mamy w tem, co mówi jedna z Trojank, Teano, powstrzymująca zapalne Trojanki od udziału w boju, do którego zachęcił je przykład Pentezylei. Szymonowicz, zgadzając się z wywodami Teano, niepotrzebnie Pentezyleę uczynił zrazu bohaterką, wprawiającą Trojanki w podziw i zapał. Z dzielnej, odważnej, bohaterskiej Pentezylei uczynił poeta awanturnicę zuchwałą. Poza tą postacią inne nie budzą zainteresowania, a dyskusja między Teano a Deidamią o stanowisko kobiety ma charakter polemiczny a nie dramatyczny. W dodatku nie był ten utwór zupełnie oryginalnym\*. Już z tego można wnioskować, że Pentezylea nie należy do wybitniejszych prac. Ani ten, ani poprzedni utwór Szymonowicza grany nie był, wpływu tak samo jak „Odprawa posłów“ na rozwój dramaturgji u nas nie wywarł, do czego przyczyniło się również i to, że sztuki swe pisał Szymonowicz w języku łacińskim.

\*) Wpływ poemy greckiej Kwintusa Smirnejczyka z IV w. po Chr.

## III.

Tak więc próby przeszczepienia na nasz grunt tragedji greckiej nie powiodły się. To też w st. XVII wracamy znów do djalogów i tak zwanej komedji Rybaltowskiej\*. Te djalogi co do swego charakteru nie różnią się od dawniejszych ze stulecia XV i XVI. Mamy więc znów djalogi allegoryczne, pobożne, szkolne. Ale obok tych djalogów rozwinęły się w tem stuleciu utwory sceniczne w tonie satyryczno - komicznym. Świat tych sztuk to przedstawiciele warstw niższych albo ludzi niedokształconych. Spotkamy więc tutaj żebraka, klechę, chłopca, żołnierza, żebraczki, chłopki, małomieszczan. Satyra wymierzona jest przeciw ogólnym wadom. Autorowie chłoszczą dewocję, pijaństwo, samochwalstwo, próżność, głupotę zarozumiałców. Ta komedja satyryczna, rybaltowską przezwaną, rozwinęła się z intermedjów i djalogów pobożnych. Wartości artystycznej naogół nie posiadają, ale za to dają dużo rysów charakterystycznych z ówczesnego życia obyczajowego i są wyraźnym

\*) Rybalt z włoskiego ribaldi znaczy próżniak, włóczęga, kuglarz.



zaczątkiem komedji rodzimej. Szkoda, że się zmarnowały, że nie wydały swojskiej sztuki polskiej, że trzeba było później szukać dla niej francuskich wzorów.

Typem komedji rybałtowskiej służyć może „Tragedja żebracza“. Nie jest to właściwie tragedja a krotchwila, ale wówczas nazwa tragedji, komedji, tragikomedji jakby nie obowiązywała, tak są wszystkie sztuki w jednym rodzaju tworzone. „Tragedja żebracza“ składa się z prologu, trzech aktów i epilogu. W prologu zawarta jest treść sztuki, której wątek obraca się około zabawy dziadów, wyprawionej przez nich z powodu mających się odbyć zaślubin dziada Dygudeja z jedną z żebraczek. Na tej zabawie zjawia się Kupiec i Pisarz. Obaj zaczęli wyśmiewać dziadów, stąd powstała kłótnia i bójka.

„Rozmaicie go ćwiczyli,  
Wacek wzięli, kijmi bili  
Tak baby jako dziadowie  
Poczynili znaki w głowie“.

Treść dość marna, a i forma wiersza bardzo słaba, przypominająca fatalną formę satyr Opalińskiego, daleka od wytwornej Morstina. Zawiazku komedjowego trudno się dopatrzeć w tej sztuce, intrygi i dobrze

narysowanych postaci. Nie ma też głębszej myśli. Cała wartość polega na rozmowie pomiędzy dziadami a kupcem. Żebracy chwałą swój stan wolny od podatków, wojska, zdzierstw urzędników. Kupiec stan dziadowski gani, wytykając szalbierstwa, wyzyskiwanie miłosierdzia, zdrady, podpalania, na co żebracy nie zostają dłużni, zarzucając kupcom fałszerstwa i oszustwa. Z przymówek wywiązuje się bójka, wreszcie wójt daje naukę pobitemu kupcowi, aby nie wyśmiewał się ze stanu dziadowskiego, który tak dobrym jest, jak inne, a Pisarz perswaduje mu, że kupcowi nie wypada awantur wszczynać z dziadami.

Kto napisał ten utwór niewiadomo. Nieznani są również autorowie innych sztuk również bez akcji, o typach rubasznych i bardzo ogólnikowych. Do takich należą „Wyprawa plebańska“, „Albertus z wojny“, „Guślarze“, z których dwie pierwsze są satyrą na zdzierstwo żołnierza, ostatnia na zabobony. Wśród różnych djałogów, licznie pisanych wówczas, wyróżnia się Jurkowskiego „Tragedja o polskim Scylurusie“, której Brodziński wielkie nadaje znaczenie. Umierającemu Scylurusowi, trzej synowie, przybywający z drogi, opowiadają, co który



czynił i jakie przechodził wydarzenia. Jeden był żołnierzem, drugi młodzieńcem lekko-myślnym, a trzeci zajmował się nauką. Scylurus robi testament, daje nauki każdemu z nich, nakoniec przychodzi śmierć po starca. Zjawia się również Anioł i Djabeł i po krótkiej rozmowie Anioł zabiera Scylurusa do nieba, bo choć miał grzechy na sumieniu, lecz wychował dwóch dobrych synów.

Po za tą treścią główną mamy intermedjum. Mowa tutaj jest o kradzieży dokonanej po śmierci Scylurusa, dalej Rozkosz i Cnota wabią jednego z synów nieboszczyka, męznego polskiego Herkulesa, którego czyny wychwała Sława. Z kolei mamy obraz w którym Parys, drugi z synów, zastanawia się, jaką ma obrać w życiu drogę. Spotyka Merkurego wraz z Junoną, Palladą i Wenerą, z których każda zachwala swą opiekę. Parys oddaje swe jabłko Wenerze. Znalazszy się pod jej opiekuńczemi skrzydłami, poznaje Parys dworaka Wielkiego—chwala, a ten swata go z Heleną. Wtedy Sława boleje nad niechybnym upadkiem Parysa. Jakoż Parys, napadnięty podczas zabawy przez pijanych żołnierzy, ginie. O jego duszę djabli grają w kości, a potem unoszą ją do piekieł. W intermedjum mamy typy

szlacheica Orczykowskiego i jego żony oraz studenta, w których scharakteryzowano lekomyślność, niedbalstwo szlachty, nieumiejętność wychowania dzieci, rozrzutność i głupotę. W części czwartej, ostatniej Dyogenes wyrzeka na zepsucie obyczajów swego wieku. Brodziński uważa, że sztuka ta ma głęboką myśl, przedstawiając stopniowy upadek Rzp. Scylurus ma uosabiać potęgę czasów Zygmuntońskich. Parys ujemnie demoralizujące wpływy obce, rozluźnienie wogóle obyczajów, brak ducha rycerskiego, upadek nauki. Byłaby to zatem szerzej ujęta satyra na nasze stosunki.

Około roku 1633 ukazał się inny utwór p. t. „Z chłopca król“ Piotra Baryki. I w tej sztuce niema zawiązku komedjowego, intrygi, a charaktery znów ogólnikowo nakreślone. Niema również i komizmu wybitnego, treść zaś bardzo zwyczajna.

Żołnierze podczas mięsopustu zażartowali sobie z chłopca, upili i wmówili weń, że jest królem. Naturalnie w tem nowem położeniu chłop nie umie sobie radzić, stąd śmieszności. Rzecz kończy się tem, że chłopca przyprowadzają do przytomności. „Z chłopca król“ posiada także intermedja, a sama sztuka wiele satyry, wypowiedanej w formie mono-



logu przez jednego z grających. Na czem polega krytycyzm, satyra tej sztuki? Swawola, pijatyka, rabunek, wymuszenia znajdują tutaj oświetlenie satyryczne. Są uwagi o końcu zapust, o zbliżającym się popielcu i obowiązku myślenia o zbawieniu duszy, co stanowi treść epilogu. Ma także ta komedja prolog, streszczający sztukę. Całość nie wywiera wrażenia utworu dramatycznego, raczej djalogowanej satyry, która napisana jest wcale ładnym językiem, zalecającym się czystością.

Od połowy XVII stulecia mniej więcej widzimy znów szersze chęci podniesienia na wyższy stopień naszej dramaturgji. Autorowie nasi zwracają uwagę na pseudoklasyyczny dramat, tłumacząc Kornela, Rasyna, ale właściwa zmiana na lepsze przypada dopiero w stuleciu XVIII-ym.

#### IV.

Pisarze okresu stanisławowskiego jak gdyby się uwzięli, aby stworzyć rodzimą komedję, dramat, tragedję. Bohomolec, Konarski, Zabłocki, Bogusławski, Czartoryski, Książni, Niemcewicz, Feliński — szereg autorów, którzy z natężeniem pracowali nad

rozwinięciem sztuki dramatycznej u nas. Bezwątpienia przyczyniło się do tego stanowisko króla, Czartoryskiego i innych magnatów, którzy zaczynają teatr popierać.

Obok Kornela i Rasyna pojawiają się sztuki Krebillona, Woltera, Moliera i innych. Sztuki są albo tłumaczone, albo przerabiane. Założony w 1765 r. teatr daje możność wystawiania sztuk, stąd tak bujne rozwinięcie się komedji. Zasługi wielkie położyło w początkach istnienia teatru trzech autorów. Bohomolec twórca „Małżeństwa z kalendarza“, „Pana Dobrego“ i innych społeczno-obyczajowych komedji, Zabłocki doskonale spolszczający sztuki francuskie, autor „Sarmatyzmu“ i „Fireyka“ wreszcie Bogusławski, kierujący teatrem z wielkim pietyzmem i miłością odnoszący się do podtrzymywania i rozwoju sztuki dramatycznej.

Komedje Bohomolca należy jeszcze uważać jako słabe poczynania, jako pierwsze kroki w dążeniu do oryginalnej polskiej twórczości scenicznej. Wspomniane sztuki jego, uważane za najlepsze z kilku napisanych dają nam kilka rysów dosadnych z życia obyczajowego, oraz zdrową myśl — uczą, drwiąc jednocześnie z wad. „Małżeństwo z kalendarza“ wysnuwa przesady, wygóro-



wane pojęcia co do pochodzenia szlacheckiego, przenosząc nadeń mieszczańskie, „Pan dobry“ zwraca uwagę na rezultaty dodatnie obchodzenia się dobrego z chłopami. A jak bardzo widoczny jest ton tendencyjny tych komedji-prób, tak samo tendencję dostrzega się we wszystkich sztukach tego czasu. I Rzewuski i Czartoryski w „Pysznoskapskim“ i wreszcie najwybitniejszy z komedjopisarzy ówczesnych Zabłocki w swoich utworach wciąż mają na celu przedewszystkiem interes publiczny. Nie było to przypadkiem zgola: społeczeństwo polskie wymagało jaknajszybszych reform, przeprowadzenie ich zajmowało najlepszych przedstawicieli. Myśl i czyn usilnie pracowały w kierunku odrodzenia narodowego i w tym też duchu poszła cała nasza twórczość, nie wyłączając sztuki teatralnej.

Zabłocki, szlachcic z Wołynia, odebrał wykształcenie średnie. Zmuszony pracować na kawałek chleba, otrzymał miejsce w biurach „Komisji Edukacyjnej“ i na tem stanowisku, ciesząc się względami swego protektora, ks. Adama, jął się pióra, zyskując jako pisarz szybko coraz większe uznanie kół dworskich, wreszcie szerokich sfer inteligentnego społeczeństwa.

Zaczął twórca „Sarmatyzmu“ od wierszy, paszkwili, przekładów francuskich ale właściwie dopiero w komedjach zaznaczył swój talent, dobrze zapisany zresztą w satyrze politycznej zawsze zjadliwej i ciętej.

Można się więc było spodziewać ze względu na satyrę i paszkwile, że Zabłocki, jako komedjopisarz, w sztukach takąż drogą pójdzie i będzie chłostał społeczeństwo. Jakoż istotnie — w kilkudziesięciu sztukach, które pozostawił, biorąc zazwyczaj tematy z twórczości francuskiej, sytuacje, tok akcji i typy, jest Zabłocki przedewszystkiem satyrykiem i dobrym obserwatorem społeczeństwa polskiego.

„Balik gospodarski“, „Żółta szlafmyca“ już tego dowodzą, dając nam odrazu poznać jak wielki wpływ na komedję naszą miała francuska. Molieryzm występuje w niej w całym znaczeniu tego słowa. Ale obok wpływów Molierowskich, które głównie uwydatniają się w technice, w sposobie prowadzenia akcji i traktowania tematu — w „Baliku“ mamy wszystkie znamiona talentu Zabłockiego. Jest więc w tej „operze komicznej“, a właściwie krotchwili, przeplatanej śpiewkami, zręczność w układzie scen, jest werwa komiczna, żywość fantazji, plastyka



postaci, наконец język bogaty w zwroty polskie, bardzo jędrny, bardzo dosadny. Nie umie sobie radzić Zablocki z intrygą, ale to już wina komedji francuskiej, owego molieryzmu, który dziś wydaje nam się tak nieraz naciągniętym. Nieprawdopodobieństwa, wynikające z nieustannego przebierania się wiernego sługi, prowadzącego akcję, prymitywność tej akcji polegającej na doręczaniu z przeszkodami listu od ukochanego ukochanej, z którą się zamyśla żenić jej opiekun, bardzo głupi, ucieczka wreszcie przed nim zakochanych wszystko to jest bardzo naiwne, choć nie pozbawione komizmu, dowcipu, żywości i lekkości, czego w próbach dotychczasowych w zakresie sztuki scenicznej nie spotykamy. Żadna z poprzednich sztuk czy to Bohomolca, czy to Czartoryskiego, nie mówiąc już o utworach dawniejszych, nie ma akcji, tej najważniejszej podstawy dzieł scenicznych. Obok „Baliku“, który nie należy do wybitniejszych sztuk Zablockiego, powstał w tymże czasie „Fircyk w zalotach“, mający już poważne znaczenie w twórczości scenicznej, oraz najlepsza ze sztuk — „Sarmatyzm“.

Tak samo jak i w poprzednich sztukach widzimy tutaj wpływ wybitny komedji fran-

cuskiej, a więc zastosowanie trzech jedności, uwaga autora zwrócona jest na główną osobę, intrygę prowadzi najczęściej służba, sprytniejsza, mądrzejsza od swych chlebowców; nie zawsze mamy umotywowane wejście i wyjście osób, a zamiast charakterów zwykle autor daje typy dość konwencjonalne, uosabiające pewne wady i zalety. Są to wszystko naleciałości z Plauta, Terencjusza i innych autorów rzymskich albo twórców greckich.

Po „Zabobonniku“ ośmieszającym przesady, ciemnotę, niedorzeczne praktyki „Sarmatyzm“ i „Fircyk z zalotach“ niejednokrotnie bawiły publiczność. Bezwątpienia „Sarmatyzm“ ma większe znaczenie aniżeli „Fircyk“. Ten ostatni ośmiesza pewien odłam towarzystwa warszawskiego, gdy tymczasem „Sarmatyzm“ wymierzony jest przeciw wadom ogólnie szlacheckim, spychającym tę szlachtę na bardzo niski poziom w stosunku do wymagań „wieku oświeconego“. Stają tutaj przed nami żywo czasy saskie z wężizną pojęć, z partykularyzmem, ciasnotą umysłową szlachty zarozumiałej, nadzwyczaj ambitnej, klótlivej, rozmiłowanej w najzadach i burdach. Pycha, pieniactwo, obżarstwo, zupełne lekceważenie sobie spraw



publicznych, pochodzące z braku uświadczenia potrzeb narodowych, brak poszanowania dla prawa — słowem ów sarmatyzm ujemny — oto obraz komedji Zabłockiego. Guronos, Żugota, Ryksa pijaczka, próżni, swarliwi, zwaśnieni o pierwszeństwo w powiecie, o skrawek gruntu, procesujący się nieustannie, typy doskonałe. Skarbimir, pojęty w duchu „wieku oświecenia“ należy do figur dodatnich. On godzi zwaśnioną szlachtę, ale głównie na pogodzenie wpływa miłość Guronosówny i młodego Żugoty, którzy się pobierają. Byłoby lepiej dla całości, gdyby Skarbimir bardziej był uwydatniony w sztuce jako dodatni typ szlachecka rozsądnego, to samo trzeba powiedzieć o siostrze Skarbimira Bogumile wesołej, dowcipnej, przyjaciółce Anieli. I tej postaci autor również nie wyzyskał całkowicie, ledwo szkicując. Gdyby akcja żywiej się toczyła, bardziej była koncentrycznie prowadzona, gdyby mniej było epizodów, artystycznie sztuka miałaby większą wartość. Główną zaletę stanowi postać Guronosa, odtworzona doskonale, upostaciowanie błędów, wad, wogóle ujemnych cech szlachty. Artystycznej stronie przeszkodził zbyt ni nacisk na tendencję, co nie pozwoliło autorowi lepiej

opracować pod względem charakterystyki występujących postaci. Jeżeli ze stanowiska artystycznego można stawiać zarzuty „Sarmatyzmowi“ uchyla się od nich „Fireyk w Zalotach“ — komedja o charakterze uniwersalnym, pełna werwy, komizmu i doskonale zaobserwowanego typu fireyka. Warszawie ówczesnej nie brak było fireyków, pustaków zalotnych, kartograjów, lekkoduchów, nie znoszących jakiegokolwiek pracy. Owi panicze wdychali do bogatego ożenku, jak to mamy w „Fireyku“, który gotów jest żenić się z jakąkolwiek wdówką czy panną byle majątną. W grę głównie wchodził pieniądz, potrzebny do używania życia. Tego rodzaju młodzież, co Fireyk, nie zajmowała się sprawami Rzp. Bawiąc się wesoło w salonach i klubach, pozbawiona głębszych uczuć, wyższych idei nadawała się do krytyki. I tej krytyki nie szczędzono jej wówczas. Satyra obyczajowa chłostała paniczów, chłostały paszkwile, komedje.

Fireyk Zabłockiego, zgrawszy się w Warszawie, pragnie ożenić się z bogatą Podstoliną siostrą swego przyjaciela Arysta. Przyjechał za nią do Arystów i tu rozgrywa się rzecz cała. Podstolina początkowo nie chce wyjść za lekkoducha, ale w końcu miłość



przeważa szalę i Fircyk rękę wdówki otrzymuje. Nietylko Fircykowi poświęcił uwagę Zablocki. Narysował dobrze postać siostry Arysta zalotnej damy XVIII st., obytej w wyższem towarzystwie, niby posażnej, moralizującej, a w gruncie rzeczy nie biorącej poważnie życia, skoro za Fircyka wychodzi. Dobrym jest również Aryst zazdrosny o żonę, podejrzliwy, moralista zgrywający się przeciw w karty tak samo jak i Fircyk. Zręczna, niewyszukana intryga, w której bierze udział Klaryssa, żona Arysta, łączy te postaci ze sobą, tworząc całość składną. Zainteresowanie w komedji podtrzymuje zmyślenie rywala, wrzekomo mającego poślubić podstolinę, oraz stanowisko Klaryssy, podtrzymującej chwilowo męża w podejrzeniu o miłość względem Fircyka, który w żartobliwy sposób do tej podejrzliwości daje Arystowi powód, oświadczając że idzie zalecać się żonie. Z poszczególnych zasługuje na wyróżnienie scena z perukami, wyborna między Arystem i Fircykiem, kiedy obaj grają w karty, oraz doskonale malująca Fircyka, rozmawiającego z podstoliną.

W komedjach Zablockiego uderza jeszcze jedno: styl. Historycy i krytycy podkreślają barwność, żywość, giętkość, potoczność,

umiejętność posługiwania się czysto polskimi zwrotami; małe stosunkowo używanie francuskich wyrażeń również korzystnie o języku Zablockiego mówi. Lecz obok zalet są i wady. Czasem komedjopisarz jest za rubaszny, za trywialny, stosuje do wszystkich osób z wyjątkiem cudzoziemców styl własny. Są to usterki drobne naogół, nikną też wobec zalet.

Zablocki przerobił wiele sztuk i przystosował do środowiska polskiego. Nie trzymał się w tych przeróbkach dosłownego przekładu, ścisłości w sytuacjach. Wiele dodawał od siebie, zmieniał, co nieraz na korzyść sztuki wypadło. Tak podniósł nieraz twórca „Fircyka“ wartość dialogu, intrygi, przebieg akcji, nadając jej żywsze tempo, niż w oryginalu. Daje się to zauważyć w samym „Fircyku“ w rozmowie np. z Arystem o zamiarach bogatego ożenku. Dialog ten wypadł o wiele dowcipniej niż zupełnie podobny w sztuce Le petit-maitre Amoureux Romagnesi'ego na której „Fircyk“ jest wzorowany.

Przerabiał i tłumaczył również sztuki Wojciech Bogusławski, autor barwnych „Krakowiaków i Górali“. Ale Bogusławski



położył dla sceny polskiej zasługi nie jako komedjopisarz, lecz jako dyrektor.

Paź biskupa krakowskiego Soltyka, później żołnierz gwardji królewskiej, następnie aktor i wielce zasłużony kierownik sceny polskiej, jej organizator, przyczynił się wielce na tem stanowisku Bogusławski do zamilowania ogółu w sztuce teatralnej polskiej, oraz do rozwoju teatru. A nie było to stanowisko łatwem, łączyło się z borykaniem o byt polskiej sceny, której bardzo poważną konkurencję wytwarzały przedstawienia niemieckie, francuskie, włoskie, gorliwie popierane przez arystokrację naszą i inteligencję. To też Bogusławski musiał grywać nie tylko w Warszawie, lecz i w większych miastach prowincjonalnych. Nie wiele to jednak pomogło. I choć w 1810 roku uzyskał za czasów Księstwa poparcie rządu, zmuszony był wskutek deficytów odstąpić przedsiębiorstwo zięciowi swemu Osińskiemu, znanemu z przekładów sztuk francuskich. W roku 1811 założył szkołę dramatyczną, a po ustąpieniu z kierownictwa poświęcił się historii teatru, przeróbkom utworów lub twórczości oryginalnej.

„Spazmy modne“, „Henryk VI na łowach“, „Cud — czyli Krakowiacy i Górale“ —

miały duże powodzenie. Ale zwłaszcza sztuka ostatnia. Do jej powodzenia niezawodnie przyczyniła się zręczna akcja, typy wzięte z życia, naturalność całego obrazu, barwność, charakterystycznie pochwycony ton swojskości. Urozmaicenie wielkie dawały śpiewki krakusów i górali.

Wątek sztuki polega na przeprowadzeniu romansu między Stachem, synem włościanina Wawrzyńca, a Basią, córką młynarza Bartłomieja. Macocha Basi, druga żona młynarza zakochana w Stachu na małżeństwo zezwolić nie chce, pragnąc Basię wydać za górala Bryndosa i tym sposobem ze wsi dziewczynę usunąć. Basia jednak za Bryndosa wyjść nie chce. Między góralami i krakowiakami powstaje nieporozumienie i w końcu sprawa cała bierze obrót pomyslny dla młodych, do czego przyczynia się ze swą maszyną piekielną eks student Bandos, który nie tylko, że pomógł usunąć górali, ale wpłynął ostrzegawczo na Dorotę, aby małżeństwu nie przeszkadzała.

Bogusławski nie trzyma się trzech jedności. Zachowuje jedność czasu i akcji, nie trzymając się jedności miejsca. Typy potraktowane są powierzchownie, całość w kompozycji czyni wrażenie braku ścisłej



konstrukcji wymaganej w utworach komedjowych. Są to obrazy wiążące się jednak rozwojem wypadków.

Autor „Krakowiaków i Górali“ nie przez swoje sztuki przyczynił się, jak to już zaznaczyliśmy, do podtrzymania sceny polskiej, lecz przez stanowisko kierownika i dyrektora, który potrafił przygotowywać aktorów. Jego wycieczki czy to do Wilna, Lublina, czy do Zamościa miały ogromne znaczenie ze względów kulturalnych i artystycznych, spełniając wtedy takie samo zadanie, jak wogóle wycieczki artystów na prowincję, którzy przez to bardzo się przyczyniają do podnoszenia poziomu umysłowego prowincji, oraz zamilowania do sztuki teatralnej. Wyjeżdżając na prowincję, artyści dzisiejsi mają wiele kłopotów z powodu ubogich rekwizytorjów teatralnych, cóż dopiero mówić o czasach Bogusławskiego, który nie raz musiał grywać raczej w szopach, szumnie teatrem nazywanych, niż w odpowiednich dla przedstawień budynkach. Tysiące braków razilo co krok wybredniejszego widza. Wnętrze było brudne, akcesorja wszelkie w okropnym stanie, dekoracji prawie żadnych. Scenę oświetlały lojówki, kurtyna często odmawiała posłuszeństwa, sprawiając

kłopot artystom, żał się Boże, jak ubranym i umalowanym. Dodajmy do tego niewyrobienie publiczności w kierunku zamiłowania do teatru, brak należytej krytyki, koszta olbrzymie związane z przejazdami trupy, słabe na ogół siły aktorskie, częstą nieumiejętność ról, złą grę wskutek braku talentu, zastępowanego dobremi chęciami, głośnie zupełnie podpowiadanie suflera, dodajmy fatalną maszynerję, płatającą różne niespodzianki, a będziemy mieli wyobrażenie w jakich warunkach grywał nieraz Bogusławski, ile miał trosk, ile zabiegów, ile strat ponosił, często zgola nie popierany przez publiczność, lekceważącą przedstawienia. Nie wszystkie i nie każde występy trupy Bogusławskiego, a zwłaszcza jego scena, spotykała niechęć ze strony publiczności. Dowodem tego pobyt Bogusławskiego w Wilnie na występach gościnnych w roku 1816. Zasłużony dyrektor, literat, artysta doczekał się wtedy wyrazów prawdziwego uznania tak ze strony inteligencji wileńskiej, tłumnie zapelniającej każde widowisko, jak i ze strony krytyki. W tygodniku wileńskim jeden z krytyków, omawiając występy Bogusławskiego, zaznaczył, że Bogusławski wielce się przyczynił do podnie-



sienia sceny polskiej, sztuki aktorskiej i umiłowania sceny narodowej. Istotnie — obdarzony talentem dużym organizatorskim, jako artysta z bożej łaski, był twórca „Krakowiaków i górali“ duszą sceny polskiej w jej zaczątku. Śmiało też można twierdzić, że jemu zawdzięcza teatr prawie wszystko. Bo choć St. August Poniałowski nie szczędził zachęty, poparcia, zarówno jak Czartoryski i inni wielcy panowie, mający przecież sceny po swych dworach, to jednak trzeba było człowieka z tak żelazną wolą, energją, ukochaniem teatru, aby mogła się scena rozwinąć. Współczesna, nieliczna zresztą krytyka i miłośnicy teatru, byli bowiem i tacy, pojmowali zasługi Bogusławskiego, cenili jego trud, prawdziwie znojną pracę, bardzo niewdzięczną, najeżoną trudnościami, w nieustannej walce o byt sceny polskiej. Widziano też w Bogusławskim nie tylko artystę, ale i obywatela, który rzetelnie spełnił swe zadanie względem kraju na stanowisku ciężkiem i odpowiedzialnem.

## V.

Zyskując sobie coraz większe uznanie, scena polska stawiała się rozsądnikiem po-

ważnej myśli, zachęcała do twórczości dramatycznej najwybitniejsze współczesne talenty, budziła ambicje w kierunku tworzenia sztuk głębszych, pouczających już to o przeszłości narodowej, już to o obowiązkach względem kraju, który domagał się reform, jeśli miał trwać dalej.

Komedja polityczna była tak dobrym rodzajem literackim, a może i lepszym nawet, niż powieść czy wierszyk do wypowiedzenia zapatrywań na sprawy z chwilą związane. Rozumiał to dobrze pelen zasług, światły obywatel, wielki patriota J. U. Niemcewicz, skoro dla propagandy idei stronnictwa patrijotycznego nie pominął i sceny, pisząc „Powrót posła“. Mając na celu utrwalenie przekonań o reformach, do których zmierzał „Wielki sejm“ uwydatnił Niemcewicz w „Powrocie posła“ dwa światy: konserwatywny i postępowy. Staroszlachecki obóz, niechętny wszelkim reformom reprezentuje starosta Gadulski, zwolennikiem reform jest podkomorzy, dyskutujący ze swoim przeciwnikiem, aby go przekonać o niesłuszności jego zapatrywań i upieraniu się przy dawnych błędach, które Rzp. gubiły. Te dyskusje, dotyczące dziedziczości tronu, liberum veto, elekcji, działalności



sejmu, poddaństwa chłopów, słowem wogóle spraw najżywotniejszych są właściwym celem sztuki, niepozabawionej przecież fabuły. Podkomorstwo mają syna Walerego, Gadulski córkę Teresę. Młodzi kochają się i radziły się pobrać. Gadulscy na ten związek nie zgadzają się, on dlatego, że Walery nie posiada majątku, będzie zatem żądał natychmiast posagu, którego starosta wypłacić niema ochoty, staroscina nie cierpi Walerego, uważając go za sensata, nie mającego nic wspólnego z modnymi kawalerami w rodzaju fircyków. A właśnie takiego staroscina proteguje, obiecując Szarmanckiemu rękę Tereski. I Gadulski zgadza się na małżeństwo z Szarmanckim, nie znosząc Walerego i ze względów innych przekonani, gdyż Walery należy właśnie do stronnictwa patrijotycznego, obalając na sejmie stare porządki rzeczy. Lecz głównie Gadulskiemu chodziło o posag. Kiedy się przekonał, że Szarmanckiemu przedewszystkiem o ten posag chodzi, zgadza się na małżeństwo córki z Walerym, tem łatwiej, że syn podkomorstwa o wianie nie myśli, darząc prawdziwym uczuciem rozkochaną w nim Tereskę.

Widocznem jest nietylko z treści, ale

i z postaci, występujących w sztuce, z takiego Szarmanckiego łowigrosza udającego wielką miłość do Tereski, sentymentalizującego ze starością, ze starosciny, modnej żony, z podkomorzego, który przypomina Podstolego, że Niemcewiczowi nie zależało na oryginalnej fabule sztuki, ani też na nowych typach. Wątek i postacie, znane z utworów Zabłockiego, nie stanowią też istotnie wartości, polegającej na tendencji utworu. Z tego też stanowiska należy na „Powrót posła“ patrzeć. Jest to zatem sztuka doskonale uwydatniająca ówczesne pojęcia. Jeżeli chodzi o typy, lepsze są ujemne, a więc Gadulscy, Szarmancki, bardzo wyraziście narysowane, gorsze dodatnie, nadto wyidealizowane, a przez to zatracające cechy typów realnych. Są przez to mniej zgodne z prawdą. Czy to Podkomorzy, czy Walery, czy Tereska, każda z tych postaci uosabia nam wszystko co dobre, szlachetne, zacne, rozumne. Wszyscy razem wzięci odtwarzają poglądy samego autora i tych, co myśleli tak, jak on, pragnąc w kraju zmian na lepsze.

Poza tą komedią napisał Niemcewicz kilka jeszcze innych, ale ani „Pan Nowina“, ani „Samolub“, ani „Giermkowie króla Ja-



na“ nie mogą się równać z „Powrotem posła“, będąc utworami znacznie słabszymi pod każdym względem.

Obok komedji politycznej, która nie rozwinęła się ze względu na warunki, w jakich się w dalszym ciągu dziejów znaleźliśmy, mamy pod koniec XVIII st. tragedję, napisaną pod wpływem pseudoklasyków francuskich.

W kierunku tego rodzaju twórczości były już coprawda i w XVII st. pierwsze próby, ale Rzewuskiego „Władysław pod Warną“ utwór późniejszy, Morsztyna chęci przeszczerpienia dramatu klasycznego, porywanie się Naruszewicza na napisanie tragedji\*) powodzenia nie miały, a nie miały dlatego, że zdolności nie było do stworzenia dramatu. Sporo czasu przejdzie też i nie jedno pióro będzie próbować sił swoich na tem polu twórczości, nim nakoniec ukaże się na deskach teatralnych prawdziwa tragedia oryginalna, choć ściśle według wymagań poetyki francuskiej napisana. Ze zmianą stosunków politycznych, zmieniły się i warunki, w których scena polska miała się dalej rozwijać.

\*) Zygmunt August.

Brodziński, omawiając stosunki teatralne za rządów pruskich, zaznacza, że repertuar zasilaly sztuki francuskie i niemieckie. Pierwsze popierała inteligencja, drugie szerokie masy.

Popieranie twórczości francuskiej było już w zwyczaju, sztuki niemieckie tłumaczono z powodu ogólnych stosunków. Wybór utworów francuskich znacznie był lepszy niż niemieckich, z tych na scenę dostawały się autorów drugorzędnych dlatego, że nie umiano czynić dobrego wyboru. A gdyby nawet lepsze sztuki przekładano, nie wiele by to wpłynęło na repertuar, ponieważ sfery wyższe lekcewały wszelką twórczość, która uchybiała przepisom pseudoklasyków, czem się właśnie sztuki niemieckie odznaczały, wprowadzając wiele pierwiastku fantastycznego. Zresztą twórczość klasyczna francuska naogół znana była lepiej i poruszając takie zagadnienia jak miłość ojczyzny, poświęcenie, przedstawiając wielkich bohaterów, bardziej do widza przemawiała, aniżeli utwory niemieckie, zazwyczaj nietylko źle dobierane, ale i źle tłumaczone.

Lecz wszechwładne panowanie obcego repertuaru, z początku zabijające wszelką



twórczość oryginalną, powoli zaczyna przemieszczać. Zaczęto pisać sztuki oryginalne, naśladowując niewolniczo dramaturgię francuską, jak to było w wieku poprzednim.

Siła tego modnego smaku — pisze Brodziński — była tak wielka, że się jej poddawali pisarze, którzy, poznaawszy tragedje Szekspira i Schillera, zamierzali początkowo przeprowadzić reformę dramatyki polskiej, w końcu jednak zaniechali jej. Tak było z Wężykiem, który w rozprawie swej przedstawionej Tow. Przyjaciół Nauk i odrzuconej przez Tow., starał się dowieść, że reguły dramatyki francuskiej nie są dobre, nadto krępujące. Onieśmielony takim potępieniem Tow. P. N. nie próbował Wężyk w swoich własnych utworach reform przeprowadzać. Jego „Gliński“, „Barbara“, „Bolesław Śmiały“, napisane są ściśle pod wpływem dramatu francuskiego. Wzorom tejże dramaturgji ulegał również w „Kazimierzu Wielkim“, „Zbigniewie“ i „Jadwidze“ J. U. Niemcewicz oraz Feliński, którego „Barbarę Radziwiłłównę“ uważano za najznakomitszą tragedję na owe czasy.

Pochodził Feliński ze sfer ziemiańskich, kształcił się u pijarów, wcześniej już zdradzając talent. Po śmierci ojca wstąpił na

drogę sędowniczą. Nie sążone jednak było Felińskiemu poświęcić się karjerze prawniczej. Losem jego zajął się Czacki. Odtąd Feliński przebywa wśród arystokracji, jako towarzysz młodego Jana Tarnowskiego, siostrzeńca Czackiego. W tym czasie poznał najświetniejszych ówczesnych pisarzy Naruszewicza, Niemcewicza, Trembeckiego i innych, kształcąc się w kierunku literackim.

W 1794 roku był Feliński sekretarzem Kościuszki, następnie przebywał w Dzikowie u Tarnowskich, wreszcie powrócił w strony rodzinne. Odtąd, gospodarując, życie spędzał na wsi. Chwile wolne poświęcał studjom nad literaturą i twórczości. Rozczytywał się wiele w dziełach Woltera, Russa, Poppe'a, Sterna, Homera, Wirgiliusza, tłumaczył Delile'a „Ziemiaństwo“, a w roku 1811 wystąpił jako pisarz dramatyczny, autor „Barbary Radziwiłłówny“. Utwór ten został gorąco przyjęty przez wszystkich ówczesnych krytyków, wyższe sfery towarzyskie, tak że kiedy sztuka ta ukazała się w teatrze od razu zyskała sobie nadzwyczajne przyjęcie.

A jednak „Barbara Radziwiłłówna“ arcydziełem nie jest, raczej doskonałym naśladownictwem wzorów pseudoklasycznej dra-



maturgji. I właśnie dlatego spotkała się z entuzjastycznymi zachwytaami.

Istotnie — autor zachował trzy jedności, dość konsekwentnie umotywwował szczegóły wszelkie w przebiegu akcji, dał jednolite typy w swej szlachetności, podniosłych uczuciach i myślach, albo w przewrotności. Posiadała sztuka piękne sentencje, dobre umotywwowania czynów, malowała w miarę uczucia, dawała wreszcie obraz świetnej polskiej przeszłości, miała dużo kolorytu, barwności i była napisana stylem gładkim, potoczystym w tyradach, których utworowi nie brak.

Zamiłowanie do tego rodzaju sztuk, zadowalniało w zupełności. A działała również na ogół treść zaczerpnięta z historii, ze znanych dziejów Zygmunta Augusta i Barbary Radziwiłłówny; działały postaci takie jak króla, Barbary, Tarnowskiego, Boratyńskiego, Bony, wzruszały myśli ku Polsce zwrócone.

Lecz choć „Barbarę“ uznano za najlepszą tragedję, to jednak robiono sztuce pewne zarzuty. Osiniński zarzucał np. brak akcji, Brodziński krytykował wątek sztuki, stanowisko Bony, która przyczyniła się do otrucia Barbary, a potem odjechała do Włoch,

mimo że nie miała rywalki w znieawidzonej synowej i mogła rządzić w Polsce według swych planów. Głosy krytyki były jednak naogół bardzo przychylne.

Dzisiaj patrzy się na ten utwór, jako na dokument chwili. Dzieło nie porywa, nie zachwyca, układem, tyradami nuży, brakiem pogłębienia psychologicznego postaci, brakiem naturalności, retoryzmem, patosem razi.

Przez napisanie tego utworu spełnił Feliński najgorętsze życzenie ówczesnych przedstawicieli świata literacko-artystycznego i naukowego: stworzył tragedję oryginalną, polską, a o to usilnie zabiegano, marzono, nie mieliśmy bowiem dotąd ani jednej dobrej sztuki w tym zakresie.

Przekład „Ziemiaństwa“ w literaturze duże ma znaczenie ze względu na formę, na język. Feliński wiele się przyczynił do badań języka przez swoją rozprawę p. t. „Przyczyny używanej przezemnie pisowni“, gdzie stara się wiele kwestji z zakresu ortografji uzasadnić; jemu zawdzięczamy wprowadzenie joty i końcówki na *ć* w bezokoliczniku.

W roku 1818 na naleganie Czartoryskiego objął katedrę literatury w liceum Krzemienieckim, oraz stanowisko dyrektora gim-



nazjum. Zaszczytą pracę pedagogiczną przerwała śmierć.

Oceniając działalność Felińskiego, jego uczucia, myśli, czyny, poglądy i zapatrywania, uznaje w nim krytyka człowieka wielce szlachetnego, zasad umiarkowanych, gorącego patriotę, dobrego obywatela kraju. Ojczyźnie niósł Feliński w darze swój talent, starając się zaszcześcić w społeczeństwie dobro i piękno, poczucie obowiązku i przywiązanie do kraju. Zostawił też po sobie jako człowiek i jako pisarz bardzo piękne imię.

## VI.

Aleksander hr. Fredro, jeden z najświetniejszych naszych komedjopisarzy, trzymał się również w swoich komedjach, jak i jego współcześni, wzorów sztuk pseudoklasycznych, zachowując trzy jedności, tworząc typy, nie unikając tyrad. Swoje komedje pisywał przeważnie wierszem, rzadziej prozą, uważając zapewne, że mowa wiązana piękniejszą jest od zwykłej.

Trzymając się francuzczyzny, rzecz prosta, znajdował się pod wpływem Moliera, który niepodzielnie panował wówczas na scenach europejskich. Idąc w ślady mistrza, posiadając przytem wrodzony talent komiczny, starał się przez swoje sztuki wywoływać

szczerą, swobodny śmiech, co osiągał już to za pomocą sytuacji, już to typów, malowanych zazwyczaj żartobliwie, z pobłażliwą, niedokuczliwą ironią.

Na smak francuski, któremu Fredro uległ, nie mało wpłynęła i ta okoliczność, że przyszły komedjopisarz wychowywał się w duchu francuskiej edukacji, tak wtedy modnej wogóle, a więc i w sferach ziemiańskich, z których Fredro pochodził. Wykształcenia należytego nie odebrał. Co umiał, zawdzięczał sobie. Guwernerzy — jak sam zaznacza — nie wiele się troszczyli o jego wiedzę, ojciec był zajęty interesami, matkę wczesnie stracił. Skutkiem tych okoliczności, pozostawiony bez należytego dozoru, więcej się bawił, niż uczył. A do zabawy miał sposobności wiele. Dwór Fredry słynął z gościnności, był liczny sam przez się wskutek dużej rodziny i rezydentów. Wspominając lata młodzieńcze zaznacza Fredro, że mając lat 12 napisał już komedijkę „Strach przestraszony“. Trudno wnioskować z tej pierwociny o przyszłości dwunastoletniego autora, to pewna jednak, że odruchowe ujęcie za pióro, aby w komiczny sposób narysować obrazek z życia domowego, miało swoje znaczenie, jak to się później okazało.



W 1806 r., po śmierci matki, Aleksander Fredro wraz z rodzeństwem przeniósł się do Lwowa, gdzie miał pobierać nauki. Lecz i tu Fredro nie uczył się, marnując czas na zabawy, fechtunek, jazdy konno i życie towarzyskie. Kiedy w 1809 roku wojsko polskie pod wodzą ks. Józefa zajęło Galicję, szesnastoletni podówczas Aleksander, otrzymawszy pozwolenie ojca, wstąpił do wojska. Odtąd zaczyna dopiero prawdziwą szkołę życia, pełnego przejść, doświadczeń, zawodów i nadziei. Smoleńsk, Moskwa, tragiczny powrót przez Berezynę, choroba w Wilnie, niewola i ucieczka z niej, a potem Drezno, Lipsk, na koniec Paryż, abdykacja Napoleona, wreszcie odznaczenia, rozczarowanie, twarde życie obozowe początkowo tak wesołe później pełne przygód — wszystko to uczyniło z Aleksandra człowieka dojrzałego, pełnego hartu i energii. Życie wojaka nieraz ciężkie, stawiające oko w oko ze śmiercią, nie przeszkadzało młodzieńcowi pisywać. Talent dopominał się o swe prawa. Powstawały różne poezje okolicznościowe, bez głębszej wartości. Pobyt w Paryżu — jak nadmienia Fredro — poznanie tam teatru, świetnej gry artystów skierowały go na właściwą drogę twórczą. Po powrocie do

kraju zaczyna serjo pracować dla sceny z zamiarem wytykania wad swemu społeczeństwu, którego inteligencja dość lekki wiodła żywot, marnując czas na zabawach. Ale pierwsze utwory: „Intryga na prędcę“, „Kwita“, „Teatr w teatrze“ nie wskazywały, że wkrótce po nich stworzy Fredro „Geldhaba“. Lwów, bliższy siedzibie Fredry, niż Warszawa sztuki tej nie wystawił. Kamiński, ówczesny dyrektor teatru, ocenił komedię nieprzychylnie, tak jak i utwory poprzednie. Autor nie dał za wygraną i zwrócił się do dyrekcji warszawskiej, znajdującej się pod dyrekcją L. Osieńskiego, znanego tłumacza sztuk francuskich. Nawiazanie stosunków ze sceną warszawską nie zawiodło Fredry. W roku 1821 Osieński „Geldhaba“ wystawił. Sztuka doznała bardzo życzliwego przyjęcia. Odtąd Fredro rok rocznie prawie przysyłał Warszawie sztuki; za Warszawą poszedł Lwów. Do roku 1835 napisał twórca „Zemsty“ lżejszych i poważniejszych komedji dziwności. Znajdują się w tej liczbie najświetniejsze komedje Fredry, który dał scenie: „Zrzedność i przekorę“, „Męża i Żonę“, „Cudzoziemczynę“, „Odludków i poetę“, popularną do dziś lekką komedię „Damy i huzary“, znaną jednoaktówkę „Nikt mnie



nie zna“ i czteroaktową sztukę p. t. „Przyjaciela“. W r. 1827 stworzył Fredro świętne „Śluby panińskie“ i śmieszłą komedyjkę „Gwałtu co się dzieje“, w 1834 „Zemstę“ i „Ciotunię“, a w 1835 „Dożywocie“; z tegoż czasu pochodzi „Pan Jowialski“ i „Dylichans“. Kto zna dziś utwory Fredry nie będzie się dziwił, że miały olbrzymie powodzenie, że ich twórca został zaproszony na członka Tow. Przyjaciół Nauk, a imprezy teatralne robiły dobre interesy.

Ale publiczność publicznością, a krytyka krytyką. Nie zawsze jest ona sprawiedliwą i nie zawsze stoi na wysokości swojego zadania. Przytem różne względy, różne prądy, stosunki też coś tutaj znaczą. Początkowe obchodzenie się dyrekcyi ze sztukami Fredry, a następnie stanowisko krytyki bardzo jest charakterystyczne wogóle dla naszych stosunków literackich i teatralnych. Dość przytoczyć głosy Goszczyńskiego, Pola, Dembowskiego, aby mieć pojęcie, jak nieraz krytyka lekceważy talent prawdziwy. Powyżsi krytycy obeszlę się z utworami Fredry po macoszemu, bezwzględnie. Zarzucono autorowi „Zemsty“ brak ducha narodowego, niemoralność, poziomość uczuć, nazwano go ironicznie malarzem sfery szlacheckiej, pod-

kreślono karykaturalność typów, zależność od komedji francuskiej, zakwestjonowano oryginalność,—słowem zupełnie nie poznano się na walorach wielkiego pisarza, który też, zrażony surowością niesprawiedliwych ocen, od roku 1835 ani jednej sztuki do śmierci na scenie nie wystawiał, pisząc dla siebie.

Nie odrazu jednak wrócił do twórczości wysoce rozdrażniony stanowiskiem krytyki. Upłynęło lat kilkanaście, kiedy zaczął na nowo tworzyć. W tym drugim okresie swej twórczości napisał 17 utworów na scenę. Znaleziono w jego papierach pośmiertnych prócz sztuk poezje drobne, bajki, satyry, epigramaty, powiastkę „Nieszczęście nieszczęśliwego męża“, pamiętnik z lat młodzieńczych, „Zapiski staruszka“, „Dziennik wygnańca“, co dowodzi, że Fredro nietylko był wyłącznym komedjopisarzem.

Działalność literacka nie pochłaniała autorowi „Ślubów panińskich“ całkowitego czasu. Osiadłszy na wsi, ożenił się w roku 1828 z hr. Zofją Skarbkową rozwódką, w której się gorąco kochał. Doznając szczęścia w pożyciu rodzinnem, z nieustanną myślą o poprawie społeczeństwa, która towarzyszyła wszystkim jego utworom, z chwilą, gdy przestał pisać, a i później do końca



życia pracował Fredro gorliwie dla kraju, zajmując wybitne stanowisko obywatelskie. Widzimy go deputatem stanów, wybranym przez magnatów, organizującym Tow. Kred. wiejskie, Tow. ubezpieczeń od ognia, gorliwie zabiegającym o rozwój ekonomiczny kraju. Po smutnym roku 1846 na żądanie rządu opracował Fredro memorjał w sprawie unormowania stosunków w Galicji, w 1848 zaciągnął się do gwardji narodowej. W uznaniu zasług, jakie położył autor „Geldhaba“ dla kraju i dla literatury w 1865 roku obdarzono go medalem, na cześć jego wybitym. Wiedzano, że autor „Ślubów“ wrócił do twórczości. Siemieński, Kraszewski, przyjaciel Józef hr. Załuski prosili niejednokrotnie sędziwego autora, aby pozwolił odegrać którąkolwiek ze sztuk napisanych. Prośby były próżne — Fredro nie dał się nakłonić i nikomu sztuk nawet do czytania nie dawał. Dożywszy sędziwego wieku, spędziwszy ostatnie lata w otoczeniu najbliższych, umarł w 1876 r.

Działalność literacka w drugiej fazie „polskiego malarza“, jak Fredrę nazwał L. Siemieński, wskazuje na obniżenie się lotu twórczego. Nie napisał Fredro w tej drugiej fazie komedji równej „Ślubom“, „Zemście“, „Geld-

habowi“. Do najlepszych sztuk z tego okresu zalicza krytyka utwór drobny p. t. „Świeczka zgasła“ oraz komedję pięcioaktową p. t. „Wielki człowiek do małych interesów“. Po za tymi do lepszych należą „Ożenić się nie mogę“, „Pan Benet“, „Wychowanka“, „Ostatnia wola“, „Godzien liłości“, „Dwie blizny“. Bezwątpienia — wiele sztuk Fredry nie posiada wysokiej wartości, jest spora liczba słabszych, gorszych, są lepsze czy to wśród fars, czy wśród komedji poważniejszych, lecz ta różnorodność co do wartości dzieł nie przesądza ani na chwilę słusznego, ustalonego już dziś sądu, że Fredro należy do najwybitniejszych piór w literaturze dramatycznej, która zawdzięcza mu sztuki takiej miary jak „Śluby“, „Zemstę“, „Geldhaba“ i „Dożywocie“. Wprawdzie ta ostatnia niższą jest od dwu poprzednich, ma jednak i ona dużą wartość. Z mniej znanych wybitne miejsce zajmuje „Mąż i żona“, a wśród fars nie starzejąca się dotąd, chętnie widziana na scenie — „Damy i huzary“.

## VII.

Do najwybitniejszych komedji Fredry bezsprzecznie należą: „Pan Geldhab“, „Mąż



i żona“, „Śluby panińskie“, „Zemsta“ i „Damy i huzary“. Komedje te ześrodkowują wszystkie cechy talentu Fredry, wszystkie zalety i wady.

Utwory pierwsze „Strach przestraszony“, „Intryga na prędcę“ — Geldhaba nie zapowiadały. Ale często tak bywa, że prace pierwsze nie rokują przyszłości, nie mogą nawet decydować stanowczo o zdolnościach. Trzeba przytem pamiętać, że Fredro miał w komedji już poprzednika w osobie Zabłockiego, a zatem musiał albo równe dzieła z tamtymi tworzyć, albo przewyższyć autora „Fircyka“, chcąc zająć poważne stanowisko komedjopisarza. Zabłockiego Fredro przewyższył. Dał komedję oryginalną o wartościach niepospolitych. Stało się to wtedy, kiedy wrodzone zdolności zmężniały, kiedy spotęgowała się świadoma obserwacja życia, jego ułomności, szmiesznostek, tak doskonale przez twórcę „Zemsty“ podpatrzonych. Do zasobu tych spostrzeżeń sprzyjało autorowi życie, pełne wrażeń, artyzm wykształciła komedja francuska, ucząc sposobu ujmowania tematu, podchwytywania go z życia. Pobyt w wojsku, świat wyższego towarzystwa ze sfer szlachecko-mieszczańskich, bogaty w różne

typy, musiał zapewne dać Fredrze możliwość zaobserwowania postaci dorobkiewicza, dość zresztą popularnej, nieraz uwydatnianej w komedji. Takiego to właśnie dorobkiewicza poznajemy w Geldhabie, liwerancie wojsk napoleońskich. Zbogacony na dostawach, Geldhab początkowo miał zamiar wydać córkę swą Florę za rotmistrza Lubomira, później jednak projekty te zmienił, marząc o partji utytułowanej dla pięknej i bogatej córki. A że panna znaczny posag miała, zaś zrujnowanych książąt nie brakowało i nie brakuje, marzenia łatwo Geldhab urzeczywistnić może. Książę Rodosław, zwabiony majątkiem, poczyna konkury. Flora, mimo uczuć żywionych dla Lubomira, daje się ojcu przekonać co do małżeństwa z księciem i prawdopodobnie byłaby za niego wyszła, gdyby nie to, że z jednej strony przebiegłość Lubomira, aby do małżeństwa nie dopuścić, z drugiej nadspodziewany spadek, który uwalnia księcia od małżeństwa z musu, oraz od awantur rotmistrza projekty obracają w niwecz. Lubomir bowiem nasyla przyjaciela swego, Krewkiego majora, który grozi pojedynkiem księciu, a Geldhaba gwałtownością przeraża. Nie chcąc się pojedynkować rezygnuje książę z małżeństwa, zwłasz-



cza że spadek nadal splendor książęcy podtrzymać potrafi. Zdawałoby się — Lubomirowi nie nie przeszkadza żenić się z Florą, małżeństwo jednak do skutku nie dochodzi, ponieważ Lubomir, zrażony przeniewierstwem narzeczonej, cofa swe zamiary.

Jak widzimy z wątku sztuki na trzy akty treść skąpa. Aby zająć, trzeba było nieskomplikowaną fabułę sztuki ożywić, albo przez charakterystyczne epizody, albo przez ciekawie pomyślane sytuacje, czy też plastycznie odtworzone typy. To właśnie Fredro uczynił. Doskonały jest w swoim rodzaju epizod z ukłonami Flory, jako księżny, zamawianie drzewa genealogicznego, marzenia Geldhaba o wnuczkach księżętach, przechwałki bogactwem, uczonością córki, która nawet potrafi powiedzieć taki wiersz, że niech się schowa Nelson i Kopernik; dobra jest rozmowa księcia z Kontem, uwydatniająca charakter konkurenta w mitrze, rozmowa tegoż z Florą, charakteryzująca pannę, dobre są sceny z majorem, bardzo wyraziste, nie pozbawione komizmu, ale również i pewnej naiwności, pewnej przesady, choć ta może jest na miejscu, jeśli chodziło autorowi o lekką karykaturalność papy Geldhaba, córki, księcia i majora.

Największą uwagę zwrócił autor na główną postać — Geldhaba. Jego dążenie do arystokracji, typowe wśród zubożonych parweniuszów, giętkość karku bardzo układowa przed wyższym, butna arogancja wobec niższych, pewność siebie połączona z nieuctwem, z brakiem inteligencji, gustu, trywializm z przepychem, skąpstwo z rozrzutnością na pokaz — oto są świetne, prawdziwe właściwości charakteru takich Geldhabów, zuchwalców i tchórzów, zarozumiałców i wyrachowanych na każdym kroku, szachrajów najczęściej.

Przejęty różnemi spekulacjami nie mógł Geldhab zajmować się córką, posiadającą wiele z charakteru papy. I ona jest wyrachowana, odrzucając z łatwością Lubomira dla świetniejszej partji i ona jest ograniczona, żadna hołdów, arogancka, zarozumiała i próżna. A przytem wszyskiem niebrak jej sentymentalizmu. Flora potrafi czulić się, roztkliwiać nad bohaterkami romansów, nad pasterkami, pasterzami, a nawet tonąć we łzach z powodu jakiejś tragicznej sytuacji. Z natury niezła, źle chowana, źle kształcona, sama sobie winna, gdy ją Lubomir porzuca, unosząc się ambicją.



Jak typowym jest Geldhab, tak również i książę. Takich paniczów, którzy, straciwszy na pohulanki majątek, szukają posażnych pańien na żony, nie brak. Przypomina się mimowoli „Fircyk“ Zabłockiego, obojętny na to czy ożeni się z garbatą, ślepą, kulawą, głupią, byle miała pieniądze. Ale Fircyk nie ma tej wyniosłości wielkiego pana jak Rodosław, nie ma tego lekceważenia niższych od siebie, przytem jest książę zimnym, szyderskim cynikiem, hulaką, nieco pozerem, głębszych pojęć ani inteligencji nie posiada. Ze słabostek księcia, z jego wad korzysta przebiegły, chytry zausznik Lisiewicz, pochlebca, totumfacki, pokorny tchórz, wyrachowany i układny. Tym ujemnym figurom przeciwstawił Fredro Lubomira i majora. Obaj ambitni, dzielni, uczciwi różnią się w temperamencie. Lubomir stanowi kontrast z majorem. Ten jest gwałtowny, krewki, impetyczny, rotmistrz uczciowiec, sentymentalny nieco, dorównywa majorowi w szlachetności, zacności i poświęceniu dla kraju. Inne postaci z wyjątkiem bezczelnego fabrykanta genealogicznych drzew—Piórki, są szkicowane i przez to znaczenie posiadają niewielkie.

Że komedja francuska miała duży wpływ na twórczość Fredry, a zwłaszcza Molier, już dowodzi tego „Pan Geldhab“.

Kto zna komedję Moliera „Le Bourgeois gentilhomme“, kto pamięta Jourdain'a — od razu zauważy podobieństwo nietylko w chęci błyszczenia, dostania się w sfery arystokratyczne, ale w braku wykształcenia, gustu, w zarozumiałości, bucie, tchórzostwie. Poza wspólnymi cechami są jednak różnice i one to sprawiają, że Geldhab nie jest pozbawiony oryginalności. Mniej naiwny od Jourdain'a, mniej dobroduszny, bardziej opryskliwy, nie tak oschły, jest Geldhab typem wziętym z finansjery, ze środowiska burżuazji przemysłowej, gdy Jourdain — to mieszczanin niższy sprytem, inteligencją wrodzoną, przebiegłością i mniej zachwycający się rodową arystokracją, do której także pragnąłby należeć. Obok Geldhaba, ma podobieństwo Rodosław z Dorantem, także zrujnowany cynikiem, ale Dorant bezczelniejszy jest od księcia, skoro od Jourdain'a pożycza pieniędzy, gdy Rodosław tego nie czyni, starając się o Geldhabównę. Inne figury w „Geldhabie“ nie mają pokrewnych specjalnie typów.



Owszem — Flora, Lubomir, major potraktowani są dość charakterystycznie, gdyż każda z tych postaci utrzymana jest w swoim rodzaju. W Lubomirze podkreślił autor dużo ambicji, honoru, oprócz uczuciowości, w majorze krewkość i popędliwość. Flora ze swoim sztucznym sentymentalizmem uosabia typ wielu kobiet ówczesnych.

Jeżeli chodzi o podobieństwo z Moliere' m na korzyść Fredry przemawia w tej sztuce brak typowej pary amantów. Lubomir nie jest szczęśliwy w miłości, Flora pragnie go poślubić dla tytułu i pozycji. U Moliere podobnych motywów nie spotyka się. Nie ma również takiego zakończenia jak tutaj. Na rezygnację zdradzonego kochanka Moliere nie zdobyłby się. Pierwotny wzór molierowski przypominają dialogi, charakteryzujące figury, epizody jak scena pierwsza aktu I, albo drobne szczegóły w rodzaju ukłonów Jourdain'a i Geldhaba.

Budowa sztuki przez konwencjonalność w traktowaniu całości, przez słabe wiązanie poszczególnych scen ma także wiele podobieństwa z komedią Moliere'a. Pomimo nawiązujących się analogii „Geldhab“ fredrowski dużą posiada wartość artystyczną. Polega ona na tem przede wszystkim, że ma-

my w tej komedji oryginalnie pojęty typ dorobkiewicza, narysowany bardzo wyraziście, bardzo plastycznie. Dobrze wypadła postać Flory, w epizodach, sytuacjach dużo jest szczerego, swobodnego komizmu, dobrze są postawione w sztuce drugoplanowe figury. Na niekorzyść utworu przemawia słaba, nieskoncentrowana akcja, charakterystyka omawiana, a nie uwytatniona przez działanie, brak interesującej intrygi, choć pod tym względem wydaje się, że Fredro przeszedł Moliere'a. Do najlepszych scen należy rozmowa księcia z Florą, monolog Geldhaba, rozmowa Geldhaba z majorem, scena zamawiania drzewa genealogicznego, rezygnacja Lubomira.

Jeżeli „Pan Geldhab“ posiada w kompozycji braki, doskonałą odznacza się inna sztuka Fredry. Mamy tu na myśli mało znaną p. t. „Mąż i żona“, pełną komizmu, dowcipu, ironji, doskonałą pod względem dialogu i charakterystyki figur. Ale razi ta sztuka lekkomyślnością poruszonego tematu, obracającego się około wiarołomstwa nadto swobodnie przez autora ujmowanego. Wprawdzie za czasów Księstwa obyczaje wiele u nas pozostawały do życzenia, nie podobna jednak dopatrzeć się w komedji znamiennych rysów naszego charakteru z owego czasu.



Jest to sztuka raczej z cechami komedji kosmopolitycznemi, do której zaliczyć można poniekąd i „Geldhaba“ ze względu na postać główną, oraz „Dożywocie“ ze słynnym typem lichwiarza Łatką, birbantem Leonem, oraz „Przyjaciół“, gdzie mamy znów świetną postać smakosza.

. Miejsce najwybitniejsze zajmują dwie następne sztuki: „Śluby panienskie“ i „Zemsta“. Obydwie te sztuki nie należą do kosmopolitycznych, lecz są nawskroś narodowemi, tyle dał w nich Fredro cech prawdziwie polskich. Już samo środowisko, w którym się rzecz cała dzieje, dają nam poznać, że jesteśmy w dworku szlacheckim, gdzie można właśnie było spotkać tak piękne typy dziewcząt naszych jakimi są Aniela i Klara, tak poczciwe matrony, jak pani Dobrójska, tak pobłażliwych dobrych salonowców jak Radost. Gustaw i Albin czyż nie posiadają wybitnych rysów młodzieży naszej?

Ale przedewszystkiem Gustaw, który ze stryjem Radostem przyjechał do Dobrójskiej w celu starania się o jej córkę Anielę. W domu pani Dobrójskiej bawi jej siostrzenica Klara, mająca już konkurenta w osobie

Albina. Ale obaj młodzieńcy nie umieją pozyskać sobie wzglądów panien — Gustaw przez zbytnią pewność otrzymania rączki pięknej Anieli, przez swą lekkomyślność, trzpiotowość, lekceważenie przyszłej narzeczonej, Albin wskutek zbytniej uległości, czułości, ślamazarstwa i nieśmiałości, czego wogóle kobiety nie lubią u mężczyzn, a w szczególności z takim temperamentem jak Klara.

Zrażone do obu konkurentów, obydwie panny poprzysięgają sobie, że nigdy zamażą nie wyjdą, a mężczyzn, jako ród krokodyli całe życie będą nienawidzić. O tych ślubach dowiaduje się Gustaw, który mimo lekkomyślności i lekceważenia żywił sympatję do Anieli i to nie bez wzajemności. Przekonawszy się o postanowieniu panien, odrazu Gustaw zmienia się. W grę wchodzi miłość własna, ambicja młodzieńca pewnego siebie wobec panny. Zwraca teraz Gustaw baczniejszą uwagę na Anielę, stara się jej przypodobać, zająć sobą. Ale Aniela udaje obojętną, wierną swoim ślubom, co doprowadza Gustawa do wyznań miłosnych, które spotykają się ze strony Anieli z odmową. Wyśmiany przez Klarę z powodu rekuzy, układa Gustaw dość sprytny plan,



mający na celu przełamanie ślubów pa-  
nińskich. Udaje w tym celu, że kocha  
inną, za powiernicę miłości swej bierze  
Anielę, przed którą odgrywa rolę nieszczę-  
śliwego w uczuciu, aby wzbudzić w niej  
współczucie, a potem doprowadzić do wy-  
znań miłosnych. Cały ten wybieg powiódł  
się Gustawowi, który nie tylko postanowił  
zdobyć dla siebie Anielę, ale również po-  
łączyć Klarę z Albinem. Namawia więc  
Radosta, aby starał się o Klarę, Albinowi  
zaś radzi stać się obojętnym. Klara w oba-  
wie, że bogaty Radost gotów znaleźć po-  
parcie jej ojca, oddaje rękę Albinowi, dla  
którego w istocie uczucie żywiła. Do wyj-  
ścia za Albina skłania ją również niewinne  
kłamstwo Gustawa, zapewniającego, że Al-  
bin zwrócić się chce z afektami ku Anieli.  
W zakończeniu sztuki wybiegi Gustawa wy-  
jaśniają się ku ogólnemu zadowoleniu.

„Śluby“ jako komedja posiadają dość  
głęboką myśl. Autorowi chodziło o podkre-  
ślenie różnicy między światem mężczyzny,  
a światem kobiety. Fredro chciał zaznaczyć,  
że mężczyzną rządzi rozum, kobietą uczucie.  
Taką myśl zawiera motto położone na cze-  
le sztuki.

Zwróciwszy uwagę na treść utworu, wi-  
dzimy że akcja toczy się głównie między  
Anielą, Klarą, Gustawem i Albinem. Bo  
też są to główne postaci sztuki. W stosun-  
ku do siebie stanowią kontrast: Albin z Kla-  
rą, Aniela z Gustawem, a że kontrasty, jak  
wiadomo, pociągają się wzajemnie, mamy  
tutaj do czynienia z prawdą psychologiczną  
pod względem uczuć. Dziarski, żywy jak  
iskra, trzpiotowaty Gustaw, pełen humoru,  
fantazji, energii, pełen żywotnych sił, mło-  
dzieńczości, zapału, w miarę przebiegły z na-  
tury szczerzy, szlachetny ujmuje sobie Anie-  
lę, mimo pustoty, lekkomyślności, a nawet  
pewnego lekceważenia, które zresztą oka-  
zują się powierzchownymi, gdyż w gruncie  
rzeczy górę bierze rozsądek. Bystrość umy-  
ślu, przenikliwość w znajomości natury ko-  
biecej, umiejętność panowania nad sobą,  
zręczność w przeprowadzaniu zamierzeń,  
wieńczą pomyślnie plany młodzieńca, nie  
posiadającego w swym usposobieniu nic  
z pozy sentymentalnych donżuanów, ma-  
rzyielskich pessimistów, tak typowych  
przedstawicieli romantycznego okresu. To  
marzycielstwo, sentymentalizm, nadmier-  
ne poddawanie się uczuciom, wyśmiał  
Fredro, rysując postać Albina. Jego prze-



sada w miłości, bezradność, bierność, bezwzględna uległość Klarze, irytującej się wciąż na wiecznie płacznego konkurenta, czułośćkowość objawiająca się na każdym kroku—jest to wszystko utrzymane w tonie karykaturalnym. Tę jaskrawość, tę karykaturalność Albina, wyśmiewanego już nie tylko przez Klarę, ale i Gustawa i Radosta umyślnie autor podkreślił, aby lepiej uwidocznić zasadnicze cechy charakteru Gustawa, oraz aby wydrwić mazgajstwo i niedołąstwo rozsentymalizowanej młodzieży. Tak pojęty Albin, choć nie przemawia jako postać do przekonania, nie jest figurą chybioną. Młodzieży podobnej w rzeczywistości zapewne mało mieliśmy i mamy, więc Gustawów, ale pamiętać należy—że ta postać umyślnie przez autora karykaturalnie ujęta została. Po przez jaskrawość, czułośćkowość widać w Albinie wiele szlachetności, dobroci, delikatności, więc choć „w smutku tonie“, nocne minuty łzami liczy—jak mówi, zdolny jest przecież serce Klary skłonić ku sobie. Gdyby jednak nie intryga Gustawa możeby Klara nie wyszła za Albina. Kobiety wolą takich Gustawów i mazgajstwa u mężczyzn nie znoszą, a zwłaszcza podobne do Klary z temperamentem iście

wyjątkowym, wpływową, wybuchową w uczuciach, stanowiących głęboki podkład jej charakteru, bardzo prawdziwego, jako kobiety. Uczucie w Klarze jest pobudką każdego czynu, każdego ruchu, wielkich zamiarów, całego postępowania. Wskutek żywości uczucia jej nieustannie znajdują swój wyraz w działaniu, czego nie spotykamy u pełnej niewieściego uroku Anieli, odznaczającej się łagodnością, dobrocią, czarującym wdziękiem, z którym ulega stopniowo rozwijającemu się uczuciu do Gustawa. Naiwność dziecięcia, połączona z dojrzałością niewieścią, nieskazitelność serca z rozsądkiem, spokój z głębią uczuć rzewnych i w tej szczerości cudownie pięknych czynią z Anieli prawdziwy ideał kobiecości.

W „Ślubach“ nietylko dał Fredro świetnie narysowane postacie. Mamy również doskonale przeprowadzoną akcję, przewijającą się lekko po przez epizody, sytuacje, w których komizm łączy się z żywością, pogodność ze szczerością i naturalnością. Uniknął autor wszystkiego, co mogłoby zepsuć linię znakomicie pomyślanej kompozycji, która wskazuje nam przez naturalność rozwoju wypadków, umotywowaną ich, oryginalność wężła komedjowego, brak wszel-



kiego wysiłku, jakiegokolwiek naciągnięcia, jakiejkolwiek nienaturalności. A można było bardzo łatwo nie wywiązać się z zadania, gdy weźmiemy pod uwagę zachowanie przez autora sławetnych trzech jedności, często przeszkadzających artystycznemu odtworzeniu dzieła.

Wszystkie trudności szczęśliwie Fredro pokonał i napisał sztukę, która przewyższa wartościami swemi inne dzieła twórcy „Zemsty“. Tego scharmonizowania wszystkich pierwiastków, wymaganych przez utwór sceniczny, szczęśliwego połączenia realizmu z idealizmem, rzeczywistości z poezją nie spotka się w całym dorobku Fredry. Osiągnął też autor w „Ślubach“ szczyt doskonałości, co potwierdziła krytyka, uznając „Śluby“ za prawdziwe arcydzieło. Nie jest tak świetną jak „Śluby“, „Zemsta“ Fredry, ale i ona posiada dużą wartość. Treść tej komedji nie jest również jak i innych skomplikowana. Autorowi chodziło widocznie bardziej o charaktery, sytuację, aniżeli o zagmatwaną intrygę. Rzecz cała obraca się około zwaśnionych o mur graniczny Cześnika i Rejenta, którzy, mieszkając w jednym zamku, serdecznie nienawidzą się. Ta nienawiść nie przeszkadza, że syn rejenta Milczka ko-

cha Klarę, będącą pod opieką cześnika Raptusiewicza, zamierzającego poślubić Podstolinę, krewną Klary. Ciągący się zdawien dawna spór między Raptusiewiczem i Milczkiem doprowadza do wyzwania, do pozwów, do bójk, nakoniec do zemsty ze strony rejenta. Pragnąc dogryźć znieawidzonemu cześnikowi, swata Milczek syna swego z Podstoliną, robiąc układ, że w razie zerwania, strona niedotrzymująca umowy, musi przeciwnej 100.000 zł. zapłacić. Cześnik, dowiedziawszy się o tych układach przez Papkina, który z wyzwaniem przychodzi, zrazu chce napisać ze służbą na rejenta, lecz pomiarkowawszy się, odplaca również zemstą. Schwytawszy Wacława, zmusza go do małżeństwa z Klarą. W zakończeniu Podstolina oświadcza, że jest biedną, a Klara przyrzeka wypłacić umówione 100.000 ze swego posagu. Jest że to obraz z naszych stosunków? Bez wątpienia. Prywata, kłótnie, partykularyzm, mający już swoje oświetlenie w „Sarmatyzmie“ Zabłockiego, uderzyły autora i stały się wyjściem dla komedji, której główne postaci Milczka i Raptusiewicza kapitalnie zostały odtworzone. Świetność obu typów polega na znakomitem wprost pochwyceniu wszystkich rysów natur szlacheckich. Duma,



prywatą, zarozumiałość, pieniactwo, samowola, porywczosć, lekceważenie drugich, otwartość i szczerosć, gwałtowność przemijająca, odwaga, raptusostwo, gościnność, religijność, poczucie honoru, ufność w samego siebie — wszystko to znajdujemy w charakterze Cześnika, którego antytezą jest obłudny, skryty Milczek. Obluda góruje w jego naturze nad innymi znamionymi rysami np. skłonnością do pieniactwa, fałszywą potulnością unizonego krętacza, pyśzałka, bezwzględny w postępowaniu, uparty i cierpliwy w swych zamierzeniach. Dwa te typy, daleko sięgające swemi cechami w przeszłość szlachecką, uzupełnia fanfaron tchórz błaznowaty Papkin. Te trzy postaci tak dominują w sztuce, że inne: Podstoliny, spragnionej czwartego męża po trzech nieboszczykach, Klary dobrej, łagodnej, Wacława zahukanego przez papę — nie robią wrażenia. Niezły jest Dyndalsio służka pański i Perelka rzadki obraz kucharza. W rysunku typów celował Fredro. To też jego „Zemsta“ pod tym względem przede wszystkim posiada olbrzymią wartość, a po zatem — i ta sztuka odznacza się komicznymi sytuacjami jak Papkina i Rejenta, Dyndalskiego i Cześnika. Gdyby nie przewlekłość

w akcji, odznaczałaby się i ta sztuka świetną budową. Brak spójni ściślejszej w scenach odbija się na całości kompozycji ujemnie i nie pozwala uważać „Zemsty“ za arcydzieło.

Świetną charakterystyką typów zaleca się również „Dożywocie“, gdzie Fredro dał nam znakomity typ Łatki lichwiarza, skąpca, dusigrosza, gotowego wszystko absolutnie dla pieniędzy poświęcić. Dla zysków roztacza opiekę nad fircykowatym lekkomyślnym Birbanckim, który, straciwszy majątek, na dalsze pohulanki sprzedał Łatce swe dożywocie. Zlakomiwszy się taniem kupnem, pragnie Łatka mieć jaknajdłużej dochody, roztacza więc cichaczem opiekę nad Birbanckim. Mając dość hulaszczego życia, Birbancki postanawia ożenić się z córką szlachcica Orgona, niegdyś rządcy swego ojca. Na przeszkodzie tym zamiarom staje lekkomyślność młodzieńcza i współzawodnictwo o rękę Rózi lichwiarza Łatki. Birbancki, dowiedziawszy się od panny, że ją chcą wbrew woli wydać za lichwiarza zamąż, oraz kim jest ów konkurent, postanawia nibyto odebrać sobie życie, jeśli się z Rózią nie ożeni. Łatka wystraszony o dożywocie rzeka się zamiarów i młodzi pobierają się. Lekkomysłność, niedołęstwo,



brak charakteru, uosabiają: Rafał, Michał dwaj panice, przyjaciele Birbanckiego, oraz Filip bezczelny sługa, cynik, hulaka i wydrwigrosz. Orgon przypomina nieco Łatkę. To także skąpiec ale nie lichwiarz, kocha pieniądze, radby wszystko uczynić, aby mieć większy majątek, lecz jest przy tem wszystkim uczciwszy od Latki.

Poza typami innych zalet wybitniejszych sztuka nie posiada. Sytuacje komiczne są i tutaj, ale ten rys ogólny w sztukach Fredry — nie ratuje słabej budowy, grzeszącej nieprawdopodobieństwem i brakiem umotywowania niektórych sytuacji. Zato typy wyróżniają te sztuki z pośród wielu, wśród których aczkolwiek spotka się jeszcze nie jeden typ dobry, sztuka nie wzniesie się już ponad stworzone w „Zemście“, „Geldhabie“, „Dożywociu“ i „Ślubach“.

### VIII.

Któżby nie znał choć z tytułu komedji „Wielki człowiek do małych interesów“, albo innej — „Pan Jowialski“? Kogo interesuje twórczość dramatyczna, kto lubi czytać utwory Fredry, zapamięta niezawodnie obydwa typy — Jenialkiewicza i Jowialskiego,

tak samo jak Geldhaba, Latki, albo Gustawa. Jenialkiewicz świetnością charakterystyki przewyższa Jowialskiego, który jest wzięty według słów samego autora z życia. „Wielki człowiek“, jest typem znakomitym. Tarnowski w ten sposób ocenia go: „Jenialkiewicz jest bardzo wielki. Wszystko opiera się o niego i u niego skupia. Najtęższa głowa i najsprężystszy charakter w okolicy (przytem nieposzlakowanej prawości i to naprawdę), miał opiek 54. A jak je sprawował! Jak Febus! Brat Józef zostawił majątek jak cacko, zagospodarowany, zabudowany; dziś co się z tego majątku zrobiło! ani ściany, ani strzechy — kapitały rozłokowane tak szczęśliwie, że każdy trzeba egzekwować, procesować. Brat Antoni zostawił majątek zadłużony — pan opiekun tak go zręcznie oczyścił, że pupil Leon wyszedł z opieki czysty, jak bursztyn — bez jednego grosza. A oprócz spraw prywatnych pan Jenialkiewicz przywalony jest publicznie. Płaci korespondentom we wszystkich częściach Galicji przynajmniej, jeżeli nie świata, ma kancelarję, z której żaden świstek nie może wyjść bez numeru, ma osobne teki z papierami na różnego rodzaju kwestje lub spostrzeżenia, ma czas tak dobrze rozłożony,



a takie mnóstwo zajęć, że na pewne pytania odpowiada tylko w poniedziałki, na inne znowu we środy lub piątki. Nie obca mu i nauka, chce i musi zapisywać wszystkie postępy... Słowem nie wie naprawdę, ale o wszystkim coś słyszał i czytał, o wszystkim umie mówić i zawsze znajduje takich, którzy go z nabożeństwem słuchają; nigdy nie wie, co o czym ma myśleć, ale nie wątpi, że to, co pomyśli zawsze będzie mądrzem. Kiedy mu mówią, że ma głowę na ministra, protestuje z udaną skromnością, ale gdyby dziś była elekcja króla polskiego, dziwilby się bardzo, gdyby go nikt na kandydata do korony nie podał, a jeszcze bardziej, gdyby ta korona nie dostała się najgodniejszemu“.

Świetny typ! W Polsce Jenialkiewiczów na kopy liczyć można do dziś—i ta właśnie prawda postaci stanowi o wartości tej sztuki. Toteż „Wielki człowiek do małych interesów“ jako komedia co do typu stoi wraz z Jowialskim najbliżej sztuk poprzednio omówionych. Wątek zupełnie nie skomplikowany opiera się na tem, że Jenialkiewicz postanowił rozrzadzić losem krewnych, których był opiekunem. Matylda miała wyjść za Dolskiego, Aniela za Leona. Dolskiemu

przrzekł stanowisko dyrektora w Tow. kredytowym — tymczasem wszystko ułożyło się na opak. Aniela wyszła za Karola, Matylda za Leona, który został dyrektorem. Naturalnie mało byłoby dla komedji, gdyby autor jeden dał tylko doskonały typ Jenialkiewicza. Dobre są także i inne. A więc Leon przebiegły, skryty, umiejący korzystać z każdej sposobności, aby coś z niej zyskać dla siebie, Matylda dowcipna, żywa, reolutna, rozsądna, nieskazitelny Dolski zaślepiony w Jenialkiewiczu i trafnie scharakteryzowana Aniela—uosobienie dobrego serca. I gdyby był Fredro pokazał w akcji więcej faktów charakteryzujących Jenialkiewicza, gdyby dowcip, którego nie brak w sytuacjach, wypływał z charakteru figur, a nie z podrzędnych okoliczności, gdyby akcja więcej posiadała interesu możnaby znaczenie tej sztuki podnieść było do wysokości poprzednich. Z tem wszystkim lepszą jest od Jowialskiego, postaci mniej już spotykanej, należącej do przeszłości.

Lecz i ta postać także jest w swoim rodzaju dobrą. Rodzaj conceptów i dowcipów — pisze Tarnowski o Jowialskim — jest typowy; wyobraża jedną charaktery-



styczną stronę polskiej wesołości, upodobanie w anegdotach, dykteryjkach facecjach, które było u nas zawsze, było w wieku XVI i dziś jeszcze się znajduje — i pomiędzy reprezentantami polskiego humoru, od dawnych Pszonków i Stańczyków począwszy przez pana Paska i Krasickiego aż do Henryka Rzewuskiego zawsze wymienić trzeba Jowialskiego“.

Ma ta komedja i głębszy sens, jako satyra na pewien odłam arystokracji, doskonałe schłostanej w osobie nietylko Jowialskiego, ale i zdzieciniałego szambelana, przesadzonej szambelanowej, Helenie sentymentalnej, nakoniec w Ludomirze i Wiktorze o młodzieńczej brawurze i bujnej fantazji. Szkoda, że sztuka słaba jest w kompozycji, że ma sporo nieprawdopodobnych sytuacji. Gdyby nie to, przez komizm którego nie brak, należałaby do dzieł Fredry o większej wartości artystycznej — tak nie może stać na równi ze „Ślubami“, albo „Mężem i żoną“.

Nietylko w tej komedji uderza słaba kompozycja, w wielu innych sztukach autora „Ślubów“ ta wada często się powtarza. W takiej np. komedji satyrycznej „Cudzoziemczyźnie“, wymierzonej przeciw naśladow-

nictwu zbytecznemu wszystkiego, co obce — mamy bardzo ubogą akcję w stosunku do trzech aktów, brak jest urozmaicenia w sytuacjach, przewlekłość scen — co razem wzięwszy nie wiele mówi o wartości artystycznej, którą zmniejsza i ta okoliczność, że wątek sztuki nie jest oryginalnym, skoro tenże temat poruszył już w „Podstolim“ Krasicki.

Jak tam kaszlelanie tak i tutaj występuje Radosz zwarzjowany na punkcie cudzoziemczyzny. Obcy strój, obca mowa, obcy obyczaj, obca służba, obca gospodarka, córka przejęta obcością do tego stopnia, że jeden z konkurentów, aby się papie i córce przypodobać udaje anglomana, nigdy zagranicą nie bywając — wszystko to trafnie jest pochwycone przez autora, karcącego manię cudzoziemczyzny przez Zdzisława, konkurenta drugiego do pięknej Zosi, który, oceniwszy obcą modę, zdobywa serce panny. Jest jeszcze jedna dodatnia strona w tej sztuce: autor potrafił obok naleciałości obcych dać kilka trafnych szczerze polskich rysów w postaci Radosza. Jego porywczność, impet, uczciwość, dość wybitnie są uwydatnione. Całości to jednak nie ratuje — „Cudzoziemczyzna“ uważana też jest za jedną ze słabszych prac naszego



komedjopisarza. Do słabych również sztuk należą: „Ożenić się nie mogę“, „Wychowanka“, „Ostatnia wola“ i „Rewolwer“. Są to utwory pisane w drugim okresie, po owych zarzutach, którymi Fredro tak się przejął, że sztuk wystawiać nie chciał. Treścią pierwszej z tych sztuk jest zawarcie małżeństwa pomiędzy Kasprem kupcem, a Hermenegildą, której Kasper zobowiązał się w razie separacji wypłacić 50,000 zł. Hermenegilda nie korzysta jednak z powodu do separacji, aczkolwiek ma możliwość rozstać się z mężem. Kupiec zataił, że był wdowcem, że miał zamężną córkę, kiedy się z Hermenegildą żenił. Gdyby był kierował się prawdą, Hermenegilda byłaby za niego nie wyszła. Listy kompromitujące Hermenegildę, groźba skandalu ratują sytuację między Kasprem i Hermenegildą. Figury w tej sztuce są bez wyrazu, pomysły banalne, komizmu prawie, że niema, gdyż Florjan, który ożenić się nie może nic w sobie komicznego niema. Również i inne postaci. Sytuacje słabo pomyslane; razi także przewlekłość w akcji. W „Wychowance“ bohaterką jest Zofja, wychowanka Morderskiego. Zapisał on cały majątek pannie i swata ją z synowcem. Żona i siostrzenica Morderskiego, chcąc zagrabieć majątek

rzucają oszczerstwo na Zofję i pragną plany małżeństwa pokrzyżować, co im się jednak nie udaje. I tu figury są banalne, bez życia, komizmu także niema ani w sytuacjach, ani w postaciach. Ale bo też miała to być komedja poważna. Brak głębszej myśli przewodniej stawia tę sztukę na poziomie niskim, do czego również przyczynia się trywializm sceny trzeciej i czwartej aktu IV-go. W „Ostatniej woli“ do Zielskiego zjeżdżają się krewni, jego spadkobiercy. Zielskiego niema, jest zagranicą. Nadchodzi stamtąd wiadomość o śmierci generała. Znajdują po nim dwa testamenty. W pierwszym cały majątek zapisany jest Serafinowi, który zwraca zaraz pierścionek Paulinie, marząc o lepszej partji; w testamencie drugim cały majątek przechodzi na żonę Zielskiego, której też oświadcza się Serafin. Nakoniec rozstrzyga wszystko testament trzeci, przywieziony przez żołnierza z ministerjum wojny i czyniący spadkobierczynią Paulinę.

Doskonale uwydatniona jest w tej sztuce chciwość rodziny, a zwłaszcza Serafina i Zielskiej. Całość zbyt przewlekła, mało posiada komizmu w stosunku do innych sztuk Fredry. W „Rewolwerze“ przenosi nas autor do stosunków włoskich. Na tle



rządów policyjnych i rewolucyjnych spiszków występuje świetna postać sprytnego lichwiarza barona Mortarta. Baron doskonale okrada swoje ofiary, mając się różnych sposobów. Jest inteligentny, wytrawny i zręczny w operowaniu weksłami, w nabywaniu sum, w poszukiwaniu ofiar. A czyni wszystko z taką subtelnością, że uchodzi za bardzo uczciwego i zacnego człowieka. Mortart dowiaduje się, że jego przyjaciel Monti został spadkobiercą znacznego majątku. Ukrywszy testament, oświadcza się o córkę przyjaciela, który na znak zgody przysłał mu rewolwer. Baron dowiaduje się w dalszym ciągu sztuki o Montim, jako spiskowcu, którego poszukuje policja. Ponieważ nie chciał mieć nic wspólnego z władzą, jako lichwiarz, zwraca słowo córce Montiego. Ani tu prawdopodobieństwa w sytuacjach, ani komizmu, ani dowcipu. Najlepsza postać barona sztuczności założenia nie ratuje; inne figury wypadły bardzo nikle. I w sztuce p. t. „Godzien liłości“ gdzie niby poeta przewrotny i przebiegły Elwin nadużywa dobroci swego przyjaciela Dormunda nadto pobłażliwego—nie ma nic wybitniejszego. Nieco komizmu w postępowaniu Elwina, naciągającego na

pożyczki Dormunda, dobrze pomyślany charakter Elwina — to wszystko, co uderza w tej sztuce, poza tem akcją przewlekłą i wiele znów nieprawdopodobieństw w sytuacjach.

Do sztuk o większych rozmiarach, spektaklowych, cieszących się do dziś powodzeniem na scenach należy sztuka p. t. „Damy i huzary“, oraz sztuka „Gwałtu co się dzieje“. Ta druga mniej ma powodzenia, choć bywa również dotąd grywana.

„Damy i huzary“ zalecają się przede wszystkim komicznymi sytuacjami, figurami, śmiesznymi nieporozumieniami. Siedem kobiet przybywa do domu majora i odrazu zmienia cały porządek trybu życia. U majora bawią huzarzy kawalerowie, jego przyjaciele. Wskutek intryg i zabiegów o mało co huzarja nie pożeniła się. Nawet major był w wielkich opałach i o mały włos, że się nie ożenił z siostrzenicą Zosią, bardzo młodziutkiem stworzeniem. Z tego kłopotu wybawił go jednak porucznik Edmund. Rzecz cała kończy się pogodnie, tryska humorem, życiem, ruchem, akcja toczy się wartko i posiada wiele scen bardzo wesółych, że tylko wspomnimy sceny swatów majora z Zosią, albo te sceny, w których



widoczne są grymasy staropanieńskie, albo scenę z moździerzem.

Trzyaktowa komedia „Gwałtu co się dzieje“ ośmiesza niedołęstwo mężczyzn. W pewnym miasteczku ślamazarni mężul-kowie ulegają zupełnie i we wszystkim rządóm niewieścim. Dopiero wiadomość o możliwości napadu Tatarów strachem podszywa niewiasty, które przywracają należne miejsce brzydkiej połowie. Wyborne są tutaj typy bab-herodów — Urszuli burmistrza, Barbary pisarza i Agaty bakałarza, których mężowie słuchają we wszystkim jak trusie. Takiegoż heroda babę jak w „Gwałtu co się dzieje“ mamy w komedji p. t. „Co tu kłopotu“ gdzie świetnym typem jest pani Klotylda kilkakrotna wdowa i znów mężatka, procesująca się wiecznie, energiczna, nawet gwałtowna, a przytem stara i brzydka jak siedem grzechów. Ale Fredro nietylko komicznie charakteryzował baby, herodami zwane. Z satysfakcją malował również przesadne stare panuy, wdzięczące się i mizdrzące, spragnione małżeństwa, podstarzałe kokietki, grymaśne, kapryśne, przeświadczone najgłębiej o swej piękności. W „Ciotuni“ mamy właśnie taki typ Małgorzaty, z wielkim humorem potraktowanej.

Oprócz sztuk kilkoaktowych pisywał Fredro jednoaktówki, tworząc nieraz prawdziwe arcydzieła-drobiazgi. Należą do nich „Świeczka zgasła“, „Pan Benet“, „Zręczność i przekora“. W pierwszej z tych jednoaktówek mamy tylko jedną scenę, ale jaką! Co za finezja w djalogu między damą i nieznanym, którzy znaleźli się przypadkowo podczas burzy w pustej chatce leśnika. Pękła oś u dylizansu, którym jechali oboje, ot i wypadek ten tak ich zbliżył ze sobą, że w końcu postanawiają pobrać się. Można sobie wyobrazić ile trzeba subtelności aby w djalogu między nieznanymi wyswietlić wszystko, co było potrzebne do zaznajomienia się i wypowiedzenia sobie uczuć. W „Panu Benecie“ Paulinka, wychowanka Beneta, zakochana w Zdzisławie synowcu jednego z Benetów, wystawia przez anonim umyślny na próbę uczucia narzeczonego. Zdzisław wierzy anonimowi i zrywa z narzeczoną. Wtedy Benet postanawia synowca ukarać. Donosi bratu o ślubie z Pauliną i o tem, że oboje wkrótce do niego przyjadą. Jakoż istotnie zjeżdżają do drugiego Beneta. Tu następuje szereg komicznych sytuacji, które rzecz całą bardzo pomyślnie dla młodych kończą. Wyborne



mamy tutaj przeprowadzoną akcję, doskonałe typy Beneta sybaryty i Zdzisława gwałtownego, porywczego uczuciowca. Świetny dialog, dowcip wytworny, dobrze pomysłana intryga, brak nieprawdopodobieństw, tak częstych u Fredry, bardzo wysoko stawiają tę sztukę pod względem wartości artystycznej. W „Zręczności i przechorze“ odmalował świetnie Fredro typy dwóch nieustannie klójących się podstarzałych jegomościów, z którymi jednak umie sobie jakoś poradzić młoda kuzynka i małżeństwo swoje, oś niezgody między obydwoma, doprowadza do skutku. Charakterystyka Piotra i Jana gderliwych, żółciowych, nudnych dziwaków, sympatyczny typ wychowanicy Zosi, wiele komizmu—tworzą całość bez zarzutu. Z innych jednoaktówek autora „Ślubów“ bardziej znaną jest pełna sentymentu „Odludki i poeta“. Odludkami są tutaj dwaj stetryczali, zniechęceni do życia Astolf i Czesław rozgoryczony samotnik; poetą szczerzy, uczciwy, pracowity Edwin. Gdyby nie to, że jest biednym poetą mógłby się ożenić z kochaną i kochającą Zuzią, córką Kapki, oberżysty. Kapka za poetę córki swej oddać nie chce. W sercowe sprawy miesza się Czesław, adoptuje

sierotę Edwina i dopomaga poecie tym sposobem do małżeństwa, pragnąc ogrzać się ciepłem rodzinnem młodej pary. Komedja ta oparta jest na kontraście zapалу do życia, uosobionego w Edwinie i Zosi oraz zgorzknieniu, osamotnieniu Astolfa i Czesława. Ten kontrast czyni ze sztuki utwór poważniejszy, a uczuciowość wysunięta na plan pierwszy dodaje jej uroku. Poezja i proza, rzeczywistość i idealizm harmonijnie splatają się ze sobą, czyniąc obrazek bardzo miłym. Dowcipem, komizmem sytuacji, naturalnym humorem i swobodą układu odznaczają się jednoaktówki „Dwie bliźny“ i „Nikt mnie nie zna“.

„Dwie bliźny“—oparta jest na licznych pomyłkach. Pani Malska, córka kasztelanowej, zaręczyła się z nieznanym sobie sekretarzem ambasady Tulskim. Do domu kasztelanowej przyjeżdżają dwaj Tulscy, jeden prawdziwy, drugi fikcyjny. Prawdziwego miały panie poznać po bliźnie nad okiem. Ten znak jest koniecznym, gdyż Tulski zjawia się u kasztelanowej pod przybranym nazwiskiem. Zawikłań i pomyłek nie byłoby, gdyby nie dwóch Tulskich z podobnymi bliźniami. Obok komizmu i dowcipu w sytuacjach są dwa tutaj jeszcze świe-



ne typy despotycznej kasztelanowej i jej echa rezydentki Figaszewskiej. Komedja „Nikt mnie nie zna“ także jest oparta na pomyłkach, na nieporozumieniu wskutek brania jednej osoby za drugą.

Pan Marek Zaremba, niebywale zazdrośny o swą małżonkę, chcąc się dowiedzieć, co się działo pod jego nieobecność w domu, przebiera się w zajeździe w ubranie jakiegoś oszusta, ściganego przez policję. Świadkiem tej kombinacji jest brat żony Czesław, którego pan Marek nie zna. Czesław zjawia się u siostry przed przybyciem Marka i opowiada jej o pomyśle męża. Klara postanawia ukarać zazdrośnika. W tym celu rolę Marka bierze na siebie Czesław; Klara i podmówiona służba udają, że przybywający Marek jest im zupełnie nie znany. Marek niepomierne irytuje się. Czesław, nie zważając na niego, rządzi się w domu, jak u siebie, sprzedaje folwark, tnie ogród. Nadomiar wszystkiego zjawia się lichwiarz z wekslem Rembosza, owego oszusta, w którego mundur Marek przebrał się. Lichwiarz domaga się uregulowania długu. Przyjeżdża również Major i grozi kulą w łeb za nieprawne noszenie mundurów. Dodajmy do tego powikłania między żoną i mężem

wskutek umyślnego niepoznawania Marka, używanie wszelkich sposobów przez niego, aby dać się poznać, a będziemy mieli zabawną historję, dobrze się dla Marka wreszcie kończącą i wcale poprawnie ujętą w ramy sceniczne. Żywy styl, dobrze narysowane postaci, humor i pogoda w traktowaniu całości—oto zalety. Przewyższają one wady sztuki, do których trzeba zaliczyć charakterystyczne dla twórczości komedjopisarza nieprawdopodobieństwo w sytuacjach i ba-gatelność akcji.

Na zazdrości o żonę literatkę, posadzaną przez męża o brak wierności oparta jest także pogodna i komiczna jednoaktówka „List“. Drobiazg „Pierwsza lepsza“, którego treścią jest zżeczne wyzyskanie słowa, danego w klubie przyjaciółom przez Alfreda, że poślubi pierwszą lepszą z kobiet, która przejdzie przez miejsce zakreślone w ogrodzie, na co zdobywa się Julja, w Alfredzie zakochana, a uprzedzona o tym pomyśle. Inna jednoaktówka „Z jakim się wdajesz takim się stajesz“, oparta także na zazdrości mężów o żony, satyryczny obrazek „Teraz“ ośmieszający małżeństwa z konwenansu, interesowność młodzieży, nieradność różnych Chwiejskich i Wienerów, „Lita et Compa-



gnie“ oparta na zakochaniu się Karola w Laurze, z którą miał się żenić, a spotkał przed konkurami jako nieznajomą, zrećźnie wyzyskującą tę sytuację, dla poznania charakteru przyszłego męża, oraz kilka innych sztuk jak „Nowy Donkiszot“, „Jestem zabójcą“, albo dramatyczna bajka p. t. „Brytan Bryś“, ośmieszająca różne wady—nie dorzucają nic do wawrzynów twórcy „Ślubów“. Mamy w tych pracach te same zalety i wady Fredrowskiego pióra, dające się zauważyć w jego dziełach większych i znacznie lepszych.

## IX.

Oceniając ogólny dorobek Al. hr. Fredry, tak różny jako całość co do wartości artystycznej, można przedewszystkiem zwrócić uwagę na mnóstwo postaci, mnóstwo typów, które żyją na kartach sztuk nieśmiertelnego twórcy „Ślubów“, „Zemsty“, „Geldhaba“. Świat męski i kobiecy reprezentowany jest bardzo licznie, a ponieważ pewne typy zbliżają się do siebie wskutek podobieństwa zasadniczych rysów, wszystkie postaci dadzą się podzielić na pewne grupy.

Licniejszy jest świat niewieści. Mamy tutaj kobiety typowo francuskie, sprytne, równie przebiegłe i dowcipne pokojówki, ułatwiające swym paniom rozwikłanie jakiejś trudniejszej sytuacji, są dalej kobiety rubaszne, wiecznie niezadowolone, gderliwe, kłótlive, kobiety—jazgoty jak np. Klotylda w sztuce „Co tu kłopotu“. Są stare wdzięczące się panny i wdowy bardzo zarozumiałe o sobie, o swoich wdziękach, a przytem naiwnie przesadne; do takich należy panna Aniela w „Damach i huzarach“. Niektóre z nich są nadzwyczaj przebiegłe, bardzo sprytne, gdy chodzi o złapanie sobie męża. W tym razie gotowe są nawet chwycić się środka nieuczciwego, byle raz skończyć z wdowieństwem, czy staropanieństwem. Przecież wszystkie są wielce interesowne, tak że sentyment stawiają na planie drugim. Kobiety starsze w rodzaju Dobrojskiej ze „Ślubów“ kreśli Fredro zazwyczaj dość ogólnikowo; są one zazwyczaj dobre, wyrozumiałe, bardzo poczciwe, pobłażliwe; rzadko się unoszą, nie przejmują nadmierne życiem, które znają. Kobiet z charakterem ujemnym, a więc rozwydrzonych, cynicznych, przewrotnych nie widzimy, choć Regina i Paulina w „Wychowance“ uosa-



biają aż nadto chytrość i nikczemność. Są to jednak wyjątki. Zdarzają się charaktery lekkomyślne, płoche, lecz ta ich lekkomyślność nie wypływa z jakichś zasadniczych rysów Polek, raczej jest naleciałością ze wzorów francuskich. Do takich należy Elwina w komedji „Mąż i żona“. Zasad nie mają, idą za popędem namiętnostek, za chwilowem wrażeniem. Najlepiej pod względem ujęcia cech bardzo wyraźnych są dość subtelnie rysowane postaci młodych panien, dowodem tego Aniela i Klara ze „Ślubów“. Panny otacza Fredro specjalną opieką. Nie ma wśród nich brzydkich, złych, wszystkie są miłe, ładne, hoże, w miarę sentymentalne, kierujące się w życiu uczuciem, niektóre odznaczają się śmiałością, energją, odwagą, inne znów są bardzo przedsiębiorcze, bardzo rezolutne, to znów załężnione wobec trudniejszego konfliktu, jak np. Klara w „Ślubach“. Miłość zawsze traktuje Fredro poważnie. Panny kochają szczerze, gorąco, szanując przeciw swą godność niewieścią. Wszystkie otacza urok młodzieńczy, a choć tam która i kaprysi, choć jest zanadto czasami naiwna, choć mają różne słabostki (któż jest bez wad) choć są między niemi i próżne i powierzchniowe w pojęciach i rozmiłowane

w blichtrze, w błyskotkach, choć spotka się i o przesadnej rzewności i nadmiernie sentymentalne, z fałszywemi pojęciami o życiu, mało praktyczne, mało doświadczone, czasem z przewróconą główką jak Helena w „Jowialskim“ — razem wzięte z wadami i zaletami doskonale odzwierciedlają typ polskiej dziewczyny. Prawda ten typ dziś się zmienił, zmodyfikował, ale i dziś jeszcze mimo zepsucia, mimo nadmiernego, przesadnego dążenia w kierunku emancypacyjnym, znajdują się jeszcze tak piękne pod względem duszy i serca dziewczęta jak Aniela lub Klara. Dobrych, szlachetnych, uczciwych nie brak, mimo że cały zastęp jest jaskrawo przypominających przez wady swoje owe ze słabostkami ujemne typy Fredrowskie. Nie brak nam dzisiaj przedewszystkiem przewróconych główek, takich mniej więcej jak Helena w „Jowialskim“ którym się zdaje, że posiadły wszystkie rozumy, że są stworzone do wielkich zadań, a wszystko wkoło jest dla nich poziome, nudne i marne. Modne pojęcia o samodzielności, o swobodzie daleko idącej, nie poszanowanie tradycji i t. p. typowe objawy są dzisiaj na porządku dziennym. Fredro nie lubił eman-



cypantek. Trzymał się pojęć o kobiecie dawnych, które wyznaczały jej rolę w rodzinie jako żony, matki i obywatelki. To też w jego komedjach często można się spotkać z ośmieszeniem wszelkich haseł, rzadko należycie pojmwanych. Zbliżony do ogólnych poglądów swojej epoki, przecież krytykuje tak częste naówczas śluby z rozkazu rodziców i dowodzi, że kobieta może być na równi z mężczyzną pożyteczna w pracy publicznej, krajowej. Należąc do umysłów względnie postępowych w swoim czasie, ironizuje ślepe naśladownictwo mężczyzn, nie liczenie się ze swymi siłami, zatracanie wdzięku kobiecego, subtelności uczuć. Miłość, małżeństwo, wychowywanie dziecka — oto najważniejsze zadania dla kobiety podług Fredry, zadania szczytne i piękne, od których nie wolno się kobiecie uchylać z tych czy innych względów życiowych. Określiwszy stanowisko kobiety, nie dał nam Fredro w całym znaczeniu kobiety samodzielnej, obracającej się w ogólnych sprawach, ogólnych interesach; nie dał również typu kobiety wykształconej gruntownie. Konflikty, jeśli o kobietę chodzi, osnuwa na stosunku jej do mężczyzny — już to jako żony, albo panny na wydaniu, czy na-

rzeczonej. Głębszych kolizji, starć unika. W charakterystyce posługuje się zasadniczymi rysami; świat ich uczuć i myśli, głębin duchowego życia kobiety nie tworzy. Z tem wszystkiem jednak dobrym jest obserwatorem typu niewieściego, biorąc go realistycznie i malując nadzwyczaj plastycznie.

Wiele również doskonale podpatrzonych typów męskich mamy w komedjach autora „Zemsty”. Obszedł się z nimi Fredro w sposób ostrzejszy, bezwzględniejszy. Chciwość, obluda, sknerstwo, sybarytyzm, niedołęstwo, podejrzliwość, materjalizm, mało skrupułów wobec sumienia, przewrotność, zrzędenie, lekkomyślność, mazgajstwo, przebiegłość, podejście, dobroduszość i łatwowierność mają swoich przedstawicieli w wielkiej ilości. Taki Geldhab albo baron Mortart, albo Łatka, świetne to typy dorobkiewiczów, dusigroszów, lichwiarzów. Czy zdrośników w rodzaju pana Marka w „Nikt mnie nie zna” albo Orgona w „Liście” brakuje wśród mężczyzn? Czyż niema marnotrawców i birbantów, takich Radostów jak w „Geldhabie”, niedołęgów jak Michał w „Dożywociu”, mazgajów bez woli jak Albin w „Ślubach”, albo szambelan w „Jowial-



skim“? Czyż niema takich Cześników, Rejentów, jak w „Zemście“, albo Gustawów jak w „Ślubach“?

Lubił również Fredro kreślić męskie typy rubaszne np. wojskowych. Takim jest Major i Rotmistrz w „Damach i huzarach“, takim major w „Nikt mnie nie zna“ i w „Geldhabie“. Nie sądźmy jednak, aby w charakterach męskich widział Fredro jedynie błędy, wady, strony ujemne. Najlepiej wypadli młodzi ludzie jak Gustaw w „Ślubach“ albo Edwin w „Odludkach i poecie“. Sympatyczni, szczerzy, naturalni są wojskowi, których Fredro rysował z zamiłowaniem, znając dobrze to środowisko. Nie brak wśród mężczyzn ludzi uczciwych jak Radosz w „Ślubach“, wyrozumiałych, szlachetnych poczciwców jak Jowialski. Bardzo wykształconych, bardzo rozumnych nie ma. Są inteligentni, uczciwi, jak Major w „Damach i huzarach“ — ale naogół biorąc więcej mamy w tym świecie męskim typów ujemnych.

Jakże więc Fredro zapatruje się na człowieka? Nie idealizuje, ocenia dość obiektywnie, podkreślając takie ujemne strony, które są powszechne. Typu całkowitego nie daje, zatrzymuje się nad jakąś jedną cechą

charakteru. W Geldhabie np. daje typ dorobkiewicza, ześrodkowującego w dorobkiewiczostwie najwięcej rysów znamiennych. Albin w „Ślubach“ jest znów typem mazgaja, niedołęgi; mamy znów tutaj szereg wydatnych rysów: mazgajstwo, niedołęstwo oświeclających. Wrodzona zdolność dobrego obserwatora pozwala Fredrze zawsze w typie dać sumę największą cech znamiennych dla typu, stąd ta plastyka, ta wyrazistość postaci. Nie ma w nich ludzi głębokich, myślących, nie ma działaczy, wielkich społeczników, ideowców, nie ma bohaterów, bohaterów, nie widzimy głębin myślowo uczuciowych w tych postaciach, ale bo też zważyć należy rodzaj komedji salonowej, albo farsy, z których pierwsza zawsze jest bez głębszych naprawdę kolizji i starć. Walk, cierpień wielkich, przejść potężnych moralnych komedje Fredry nie dają. Ze swoich kreacji śmieje się Fredro po ojcowski, wytyka błędy i wady, radby poprawić człowieka, postawić go na wyższym, szlachetniejszym stopniu. Złe są ludzkie słabości, przywary — możebyście się z nich poprawili i nie wyglądali tak jak moi Cześnicy, Rejenci, Geldhabi, Latki, Papłki, albo Klotyldy czy Marty? A jeśli nie ze-



chcecie się poprawić, będziecie zawsze materiałem dla satyryka. Bo Fredro jest satyrykiem. Nie jest to satyra cięta, ostra, dojmująca, ale jest. Ten ton satyryka łączy się z komizmem, który jest dominującą, najważniejszą z cech wogóle komedji Fredrowskich. Komizm postaci, komizm sytuacji, komizm w kolizji komedjowej—zawsze i wszędzie ujmowanie rzeczy ze strony śmiesznej. A obok komizmu inna jest jeszcze dość charakterystyczna cecha to sentyment. Dużo go w „Odludkach“, w „Ślubach“, dużo wśród typów kobiecych młodszych.

Zwróciwszy uwagę na typ, nie wiele troszczy się Fredro o bajkę sztuki, o budowę prawidłową, o konsekwencje sytuacji, stąd w jego utworach tyle nieprawdopodobieństw, naciągów, niemożliwości, czego przykładem może służyć „Rewolwer“. Zato ma inne właściwości jego talent: w sytuacji, w jednej bodaj scenie potrafi rozsiać tyle humoru, dowcipu i tak plastycznie przedstawi, że zapomina się nieraz o nieprawdopodobieństwach, które taką scenę lub sytuację wywołały. I jeszcze jedno—bardzo ważne: umiał Fredro dać nam nie tylko typy ogólnoludzkie, ale i z wybitnym pię-

nem narodowem. „Zemsta“, „Śluby“ należą właśnie do komedji czysto polskich.

Są komedje Fredry w swoim rodzaju, mają swój wybitny, bardzo indywidualny ton, są co do komizmu i dowcipu tak świetne, oraz typów, że krytyka wyznaczyła autorowi Geldhaba jedno z najwybitniejszych miejsc w europejskiej dramaturgji, zestawiając go z Moliere'm i Plautem.

Uczeń Moliere'a dorównał nauczycielowi, a nawet czasem przeszedł go. Mówi się o wpływach twórczości Moliere'a na autora „Ślubów“. Jakże te wpływy wyglądają? Układ sztuki jest podobny. Ujęcie typu, przeprowadzenie intrygi, sytuacja, dialog, cała technika komedjowa z zachowaniem trzech jedności—to uderza przede wszystkim. I indywidualuów niema, są charaktery ogólne. Lecz Fredro daje często odmianę gatunków typu, tworzy zatem swój typ własny. Takim jest Geldhab; daje również postaci o fizjonomji wybitnie polskiej jak Cześnik, Radost w „Ślubach“, Jowialski. Udaremnianie małżeństwa przez rodziców i opiekunów, pomoc sprytnych służących, przebiegłych, dobrodusznych, licznej galerji—u Moliere'a i Fredry podobna, ale służba wątku intrygi nie trzyma, nie



od nich ona zależy. Rozwiązanie węzła komedjowego niespodziewane i łatwe przypomina podobne u Moliera, np. w „Geldhabie“ nagły spadek umożliwia księciu przerwanie konkurów o Florę. Różne przebiegania się jak w komedji „Nikt mnie nie zna“, komizm chwilami zbyt rubasznie arlekinowaty, komizm, wypływający z ogólnoludzkich położań, komizm w pewnych powiedzeniach czy słowach również przypominają Moliera. Najwięcej różnią się obaj pisarze co do etyki. Fredro stoi na gruncie chrześcijańskim, Molier jest naturalistą, różnią się także obaj i co do stanowiska poetów. U Fredry więcej jest tej poezji niż u Moliera, który wątpliwe—aby mógł takie „Śluby“ napisać i stworzyć tego rodzaju postać, co Anieli.

Oceniając stanowisko Fredry, podkreśla prof. Tarnowski, że Fredro wśród współczesnej mu twórczości jest samotnym. „Jedyny to podobno z pisarzy tej generacji tak zupełnie oddzielony od głównych literackich ruchów i prądów, tak nie przystępny wpływom, działającym na innych. Z jego współczesnych każdy jest klasykiem, albo romantykiem, a który nawet nie jest ani jednym, ani drugim wyraźnie i sta-

nowczo, to stojąc na jakimś stanowisku pośrednim i pojednawczem, przyznając obu stronom trochę słuszności... jeszcze oddycha tem samem powietrzem, żyje i pisze pod wrażeniem, pod władzą tych przetwarzających się form i pojęć“.

Szedł Fredro własną drogą, nie oglądając się na radykalne zmiany w twórczości. Dowodzi to—mówi prof. Tarnowski—„wielkiej samoistności, oryginalności talentu, który prądom chwili nie dał się porwać. Od wpływu klasycyzmu czy romantyzmu, od przedmiotu walki, Fredro był oddzielony samą naturą, samem polem i przedmiotem swego talentu. Jako komedjopisarz, a nie tragik został poza szrankami sporu. Ze wszystkich naszych komedjopisarzy jest on najmniej literatem, najmniej pisarzem z profesji“.

W Fredrze dojrzała—pisze Tarnowski—komedja polska. Będzie ona trwałą jak inne wielkie dzieła naszej epoki romantycznej, a to dlatego, że jest stworzona przez talent samorodny, rodzimy i przez to szczery, naturalny.



## X.

Jak się rozwija dramat i komedja po Fredrze? Czy nasza dramaturgja postępuje naprzód? Czy ma wybitnych przedstawicieli? Świetnych talentów, genialnych nie ma ani w zakresie komedjowym, ani dramatycznym. Są talenty wybitne, dadzą nam niejedną utwór oryginalny, świadczący o dalszej linii rozwojowej sztuki dramatycznej, ale nie mamy ani jednego pisarza europejskiego znaczenia, genialnego, któryby w zakresie dramatu zajął stanowisko wyjątkowe.

Jeśli dotąd na twórczość dramatyczną u nas wpływały pojęcia pseudoklasyków, jeśli dotąd trzymano się pojęć estetycznych Boileau'a, teraz w znacznej mierze zaważy Szekspir, obowiązując będą nowe poglądy na dramat, zgodne z postulatami teorii estetycznych romantyków.

Stanowisko Lessynga, jego pojęcia o dramacie nowoczesnym, krytyka dramatu francuskiego, tworzenie dzieł scenicznych na motywach, branych z życia, przeciwstawianie w nich naturalności i prostoty dialogu wymuszonej dykcji tragedji pseudoklasycznej poważnie zaważyło na twórczości scenicznej.

Ważne również znaczenie mają poglądy A. Schlegla na twórczość nowożytną, której poświęcił szereg studjów.

W duchu nowożytnym tworzy w Niemczech Schiller. U nas po Fredrze najwybitniejsze miejsce w dramatopisarstwie zajęli — Korzeniowski i Słowacki.

Korzeniowski początkowo pisze pod wpływem klasyków. Zwłaszcza w zakresie dramatu. Poznawszy się z poglądami romantyków na dramat, rozczytawszy w ich utworach poszedł śladami dramatu angielskiego i niemieckiego.

Nim to jednak nastąpiło, jego pierwsze prace „Pelopidzi“, „Aniela“, „Dymitri i Marja“ noszą jeszcze wpływy dramaturgji francuskiej. Z pęt klasycyzmu wyzwala się w „Piękną kobietę“. Ulegając Szekspirowi, zaniechał trzech jedności, wysuwając pierwiastek fantastyczny, aczkolwiek nigdy w wysokim stopniu fantazji nie posiadał. Stąd też zapewne brał najczęściej tematy do sztuk z życia codziennego. Z kilkudziesięciu sztuk zwrócili uwagę wybitnemi zaletami scenicznymi: „Mnich“ fragment w 3-ach aktach, oparty na pokucie Bolesława Śmiałego w Osjaku, „Karpaccy Górale“ z życia huculów, historyczna sztuka „Andrzej Batory“,



nakoniec „Okreżne“, „Wąsy i peruka“, „Umarli i żywi“, „Złote kajdany“, „Dziewczyna i dama“, „Panna-mężatka“. Z mniejszych cieszyły się powodzeniem: „Pierwej mama“, „Qui pro quo“. Znane są bardziej również sztuki p. t. „Majster i czeladnik“, „Reputacja w miasteczku“, „Konkurent i mąż“.

„Panna mężatka“, „Karpaccy Górale“, „Wąsy i peruka“ i „Żydzi“ należą do najlepszych, charakteryzując przytem doskonale wady i zalety autora.

W „Pannie mężatce“ bardzo zręcznie przeprowadzona jest intryga, polegająca na tem, że młoda osoba udaje przed niezdecydowanym konkurentem — mężatkę.

Konkurent Adolf zrozpaczony wyznaje swoją miłość. Wtedy podstęp Cecylji ujawnia się i młodzi pobierają się. Budowa sztuki doskonała jest — logiczna, konsekwentna, postaci pod względem psychologicznym świetnie zostały ujęte, tak że mamy w tej sztuce do czynienia już nie z komedią typów, a charakterów. W tem właśnie tkwi przedewszystkiem zasługa Korzeniowskiego, posuwającego naprzód rozwój komedji u nas. W „Karpackich Góralach“ mamy również pochwycone bardzo plastycznie typy hucu-

łów. A i bajka dość jest interesująca i nie-pozbawiona siły dramatycznej.

Rzecz dzieje się w Galicji za czasów pańszczyzny. Komisarze rządowi mieli czuwać nad interesami ludu, tymczasem sami czynili często nadużycia. Taki właśnie mandatarjusz podburzony przez strzelca Prokopa, nienawidzącego Antoniego Rewizorczuka, staje się powodem zawikłań i nieszczęść. Rewizorczuk poszedł przez niego bezprawnie do wojska, odsunięty od matki i narzeczonej. Rewizorczuk z wojska uciekł, udał się w góry i tam zaczął żyć, jak opryszek. Mści się na Prokopie, mógłby był zemścić na mandatarjuszu, ale wiedziony szlachetnością, nie chce korzystać z nadarzającego się odwetu. Mandatarjusz zato naprowadza żandarmów na obozowisko opryszków. Żandarmi chwytają Antosia. Przed więzieniem Rewizorczuk raz jeszcze ogląda swą wioskę rodzinną, dowiaduje się o śmierci matki i o tem, że jego narieczona dostała z rozpaczy obłędu i zginęła w nurtach Czeremoszu.

Postaci szlachetnego a nieszczęśliwego Rewizorczuka, zazdrosnego i mściwego Prokopa, prawego bardzo Maksyma potraktował autor realistycznie i nadał im wiele



właściwych cech dobrze odtwarzających Górali. Sztuka ta nie jest pozbawiona obcych wpływów, które też wskazują nam, jakimi drogami rozwijał się talent autora. Widoczne są naleciałości z Szekspira, i Szyllera, a więc dramat romantyczny zaważył na utworze. W komedji p. t. „Wąsy i peruka“, jedynej historycznej Korzeniowskiego, mamy zestawienie dwu światów szlacheckiego kontuszowego i sfrancuziałego z czasów Poniatowskiego. Rzecz cała obraca się około kwestji przedzierzgnięcia wojewodzica zwołanego sarmaty w modnego francuskiego kawalera. Chociaż od noszenia peruki i zgolenia wąsów zależała ręczka nadobnej Tekli i otrzymanie kasztelanji, wojewodzie jakoś nie może się pogodzić z modą francuską, zostaje w kontuszu i w końcu pomimo to otrzymuje rękę Tekli i kasztelanję. Ośmieszenie cudzoziemczyzny, zagrażającej naszej tradycji, naszej polskości — oto cel komedji barwnej, lekkiej, o doskonałych typach i zręcznej intrydze.

W świetnej pod względem obserwacji życiowej komedji p. t. „Żydzi“ skrytykował znów Korzeniowski świat arystokratyczno-plutokratyczny w osobach hr. Ponickiego lekkomyślnego oszusta i szachraja oraz Zadzier-

nowskiego prezesa, pospolitego lichwiarza. Takim typom przeciwstawił typ żyda bankiera Arona Lewego, bardzo uczciwego i prawego człowieka. Gdyby nie słabe założenie sztuki oparte na niemożności pobrania się dwojga młodych zakochanych w sobie, którzy dlatego się nie łączą węzłem małżeńskim, że parantele nie są równe — komedja byłaby jedną z lepszych, dzięki dobrze pochwyconym typom Ponickiego, prezesa, Lewego, Zofji i innym. Nie podobała się wielce tendencja sztuki, ale to już sprawa osobistych poglądów.

Nie dał Korzeniowski w swoich sztukach ani wielkich idei, ani wzniosłych uczuć, ani bohaterów, nie był bez zarzutu, jeśli o wartość artystyczną dzieł chodzi, pomimo to zajął jako pisarz bardzo wybitne miejsce w dramaturgji, wnosząc przez swoje sztuki świetnie zaobserwowane życie obyczajowe, pierwiastek satyryczny, trafną charakterystykę osobistości, nakoniec humor.

W jego sztukach jesteśmy między ludźmi z krwi i kości, chodzimy po ziemi, dalecy od świata fantazji, marzeń, od wzlotów wielkiej poezji genialnego talentu, który ulegając również wzorom Szekspira, Szyllera i innym w tymże czasie snuł swoje wizje, po-



dając je w formie dramatycznej. Słowackiego należy uważać za najświetniejszego przedstawiciela naszej twórczości scenicznej, mimo wszelkie zastrzeżenia, jakie się zwykle czyni przy sztukach twórcy „Kordjana“.

Wszystkie utwory sceniczne Słowackiego tracą na scenie. Piękno fantasty, marzyciela w zetknięciu z rzeczywistością, z kinietami, akcesorjami teatru ulatnia się, zostaje cząstka tego piękna. Ale wystarczy ono, aby odczuć genialne pióro, które potrafi tyle dać uczucia, głębokich myśli, prawdziwej poezji, wielkiego polotu wyobraźni. Prawda — sztuki rażą często niekonsekwencją w rysunku postaci (Kordjan) to znów są przejawskrawione (wojewoda w Mazepie) to nie są dość jasne co do swej idei (Lilla Weneda) to zbyt eteryczne jak na wymogi sceny (Balladyna) i przez to niemożliwe do ujęcia należytego; prawda — jest wadliwość w konsekwentnym rozwoju sytuacji, wiele nieprawdopodobieństw — a jednak potęgą twórczą działają na widza, słuchacza, czytelnika, pięknem, subtelnością odtwarzania stanów duchowych, malowania uczuć, rwaniem się ku wielkim ideom, poruszaniem olbrzymich zagadnień narodowych (Kordjan, Lilla Weneda). Na innym miej-

scu\*) omawialiśmy między innymi twórczość autora „Księdza Marka“, zaznaczamy więc tutaj tylko ogólnie jego znaczenie w dramacie. Wstręt do życia realnego, do rzeczywistości, z którą się poeta nigdy pogodzić nie mógł, tworzenie bez rachowania się z warunkami teatru, a przede wszystkim sam rodzaj talentu liryka właściwie, a nie dramaturga były przyczynami poważnemi, z powodu których sztuki Słowackiego zaw sze są w pewnem nieporozumieniu ze sceną. Wielkiemu powodzeniu przeszkadza również brak należytej budowy. Ani dobrej ekspozycji, ani stopniowo rozwijającej się akcji, ani dobrze uwytatnionych chwil przełomowych, ani umiejętnie przeprowadzonej katastrofy w dramatach nie widzimy. Dużo jest przypadkowości, mało plastyki w sytuacjach i postaciach. Tragiczność opiera Słowacki w zależności od stanowiska tragiczków greckich (fatum), Szekspira (odpowiedzialność za własne czyny) Kalderona (opactrum) czy romantyków niemieckich, u których los, przypadek niemalą odgrywa rolę. Motywy te często są łączone u Słowackiego,

\*) Juljusz Słowacki, charakterystyki t. III.



co wpływa nieraz ujemnie na sztuki, nie pozwalając na potężny, konsekwentny wyraz tragizmu. Typową pod względem użycia wszystkich motywów jest „Balladyna“, w „Kordjanie“ mamy do czynienia z odpowiedzialnością za własne czyny, w „Lilli Wenedzie“ znów z przypadkowością, z fatalizmem.

Wielką zaletą dramatów poety są efektowne djalogi i monologi. Ujemną jedynie ich stroną jest jednostajność w stosunku do osób. Rzadko kiedy stara się poeta o charakteryzowanie postaci za pomocą djalogu. Rozmowy czy monologi posiadają wiele napięcia dramatycznego (Mindowe, Kordjan) ale nie zawsze. Chwilami odnosi się wrażenie, jakgdyby były nie dociągnięte w tragiczności; nie zawsze również djalog posuwa akcję, stając się jedynie uwydatnieniem stanów uczuciowych, to znów poprzedza sam czyn, albo jest dla akcji zbyt cenny, choć bywa nieraz bardzo piękny i subtelny (przemówienia Lilli). W „Mazepie“ np. kilka scen pierwszych z aktu I-go nie mają żadnego znaczenia dla rozwoju akcji. Spotyka się także djalogi mieszane epikoliryczne i dramatyczne np. w „Horsztyńskim“ między Szczęsnym i Amelją. Monologi po-

siadają więcej dramatyczności („Kordjan“, „Marja Stuart“ i inne) niż to daje się zauważyć w djalogu. Bądź co bądź djalog czy monolog, ogólnie biorąc, ma w dramatach Słowackiego wiele stron dodatnich, a przede wszystkim jako świetny wprost wyraz stanów duchowych bohaterów i stosunków ich do danej sytuacji.

Postaci kobiece w utworach poety odznaczają się bogactwem nadzwyczaj subtelnie odtworzonych uczuć. Wyśnienie, wymarzenie odbiera im wiele z cech realnych. Zawsze są owiane fantazją, która je stwarza. Nawet Amelja w „Mazepie“ nie należy do kreacji rzeczywistych, tyle potrafi Słowacki wlać w nie poezji. Pod tym względem charakterystyczną jest Lilla Weneda. Do najlepszych postaci należą fantastyczne jak Goplana. Obok pięknych, tak anielskich jak Lilla, doskonałe są kreacje kobiece zbrodnicze Balladyny, Marji Stuart. Charaktery ujemne pełniej poeta rozwija, niż dodatnie. Dotyczy to i kobiet i mężczyzn (Mindowe, Trojnat, Wojewoda z „Mazepy“). Takie cechy jak duma, despotyzm, gwałtowność, pycha, złość, wogóle namiętności niskie odmalowane są w dramatach świetnie. Postaci męskie pod względem uczuciowym stoją na równi



z kobiecemi (Zbigniew Rizio) pod względem subtelności w ujęciu charakterów równać się z niemi nie mogą.

Pod względem obierania tematu mamy dwa rodzaje sztuk. „Lilla Weneda“ „Kordjan“ „Horsztyński“, „Mindowe“, fragmenty dramatyczne oparte są na wielkich wypadkach dziejowych inne jak „Marja Stuart“, „Balladyna“ „Mazepa“ dotyczą stosunków życia prywatnego. Starcia, wogóle kolizji dramatycznej w dramatach dziejowych nie umiał Słowacki należycie przedstawić. Np. znaczenie harfy w „Lilli Wenedzie“ nie wywiera tego potężnego wrażenia, jakiego trzebaby oczekiwać; harfa cudowna ze swym znaczeniem nie przemawia do widza. Tragiczność osłabia również pojęcie Rozy o Wenedach jako o narodzie, nie posiadającym sił żywotnych. W „Kordjanie“ rzecz cała sprowadzona jest do jednej osoby; starć na tle stosunków ogólnych nie mamy i życie społeczne i obyczajowe rzucone jest tylko szkicowo. I w sztukach drugiego rodzaju z wyjątkiem „Mazepy“ i „Balladyny“ kolizja dramatyczna nie jest należycie rozwinięta, powiedzielibyśmy nawet, że w „Mazepie“ lepiej niż w „Balladynie“, gdzie właściwego starcia niema, ale stopniowy, coraz

tragiczniejszy rozwój wypadków aż do nagłej śmierci przestępczyni.

Jednakże, pomimo zastrzeżeń różnych, mimo uwag, nasuwających się przy dramatach poety — sztuki jego należą do najcenniejszych w naszej twórczości scenicznej.

Słowacki i Korzeniowski nadają kierunek twórczości dramatycznej do roku 63. Ci, co po nich nastąpią, już Słowackiemu nie dorównywują.

Starano się usilnie o rozwijanie dalsze dramatu historycznego i komedji obyczajowej. Autorom naogół biorąc brak było umiejętności kompozycji, komizmu, poczucia tragiczności, poprowadzenia akcji.

Pisywał sztuki Magnuszewski, ale znane są tylko fragmenty jego dzieł, w całości „Barbara Gaształdowa“; tworzył Drzewiecki komedje, z których dość duże powodzenie miały „Kontrakty“, odzwierciedlające stosunki kijowszczyzny, drugą sztuką, cieszącą się uznaniem był „Wiśniowiecki“, przeceńniony jednak przez współczesnych, gdyż należycie nie maluje stosunków z XVII st., co wziął sobie za cel. Sporo komedji napisał również syn Wojciecha, Stanisław Bogusławski. Do najlepszych jego prac zaliczają „Starą romantyczkę“, ośmieszającą



sentymentalne kobiety, „Lwy i lwice“, drwiącą z emancypacji. Sztuki Bogusławskiego aczkolwiek poruszały nieraz zagadnienia społeczne do głębokich nie należą, o co zresztą autorowi nie chodziło, miał bowiem na celu raczej komizm, niż jaki zawilszy problem.

Znane są i cieszą się powodzeniem również sztuki Anczyca, którego „Kościszko pod Raclawicami“ zyskał sobie olbrzymi rozgłos. Duże powodzenie miała „Emigracja chłopska“, „Lobzowanie“, „Chłopi arystokracji“ i inne. Sztuki Anczyca posiadają dużo sentymentu, znajomość ludu, dużo mają patrijotyzmu.

Małeckiego „List żelazny“, i „Grochowy wieniec“, Olizarowskiego „Wincenty z Szamotuł“ czy też inne nie nowego nie przynoszą dla twórczości dramatycznej, w której w owym czasie wybitniejsze stanowisko zajął Belcikowski Adam i Szujski Józef. Obaj uprawiali dramat i komedję, nie zyskując jednak wielkiego i trwałego powodzenia na scenie.

Wszystkie utwory Szujskiego przeniknięte są zawsze bardzo szlachetną myślą. Marzył Szujski o Polaku mocnym, nieugiętej woli, wielkiego hartu. Jego dramaty z XVII st.

np. przeciwstawiają potężnym indywidualnościom dodatnim — ujemne, stanowiące czynnik destrukcyjny, który poeta piętnował. Zastanawiając się nad błędami i wadami narodowymi wydobywał je na światło dzienne, przypominał, pisząc swoje dramaty. Ta forma najlepiej nadawała się do wydatnienia uczuć, myśli i czynów, do pokazania starcia, do przeprowadzenia kolizji — tak sądził Szujski, stawiając sobie za wzór Szekspira i nie pomijając studjów nad dramatem greckim i hiszpańskim. Miał Szujski wielkie przygotowanie historyczne, duży atut, jeśli chodzi o utwory historyczne, mające na celu pouczenie społeczeństwa pod względem dziejowym. A chodziło o to autorowi — dowodem — wybierał najczęściej tematy ze stulecia XVII, tego stulecia anarchii, nieładu, nieporządku, egoizmu, prywaty, upadku pod każdym względem, a jednocześnie stulecia wielkich imion, wielkich nazwisk. Można było coraz jednych przeciwstawiać drugim i wskazywać na konieczność ładu wewnętrznego, mocy wewnętrznej społeczeństwa. Tak właśnie Szujski postępował. Jego dramat — „Śmierć Władysława VI-ego“, albo „Jerzy Lubomirski“ czy też „Halszka z Ostroga“ omawiają



już to stosunki wzajemne magnatów, już to sprawy polityczne, przeciwstawienie się pychy, egoizmu władzy monarszej, lekceważenie ostatniej — słowem to właśnie, co było jedną z chorób Rzp., jak mówi Skarga w swych Kazaniach, a inni po nim zaznaczają nieustannie.

W dramatach przesuwają się wielkie postaci historyczne. Są one zazwyczaj trafnie scharakteryzowane, syntetycznie ujmując zasadnicze cechy ówczesnej magnaterji, panujących, dobrze podkreślając i stosunki obyczajowo - społeczno - polityczne. Pomimo wszystko, ani „Halszka“ ani „Królowa Jadwiga“, ani „Waltas“, osnuty na tle dziejów angielsko - szkockich z XIII st., z czasów Edwarda I nie zyskały sobie, jak to już zaznaczone było, trwałego powodzenia. Cemuż to należy przypisać? Brak dramatom ekspresji, brak skupienia dostatecznego w kolizjach, brak ześrodkowania motywów, częsta rozwlekłość, gadatliwość — wady zasadnicze. Nie ma w jego dramatach gwałtownych, namiętnych uczuć, retoryzm, pierwiastek refleksyjny nadto wysunięte. A jednak utwory sceniczne Szujskiego posiadają swoją wartość jako wierny obraz stosunków. Pokazał Szujski błędy i wady charakteru

polskiego, tak wybitnie uwydatniające się w rozkiełznaniu magnaterji i szlachty, pokazał przyczyny i skutki tych wad, dał szereg postaci ujemnych, ale również i wielkich, dźwigających odpowiedzialność i obowiązek prawdziwie zaszczytnie. Dość wspomnieć Chodkiewicza, Żółkiewskiego, Czarnieckiego, aby mieć pojęcie, jakie osobistości Szujski powoływał do życia w sztukach, podkreślając w nich wielkość i szlachetność myśli, uczuć, czynów. Pisywał Szujski również komedje historyczne. Z rodzaju talentu więcej dramaturg niż komedjopisarz, nieposiadający ani komizmu, ani umiejętności wybierania śmiesznych sytuacji, do rozwoju komedji nie przyczynił się. „Dwór królewicza Władysława“, „Adam Śmigiełski“ fragment „Kniaźnina“ należą do wybitniejszych komedji cenionego pisarza.

Po laury dramaturga sięgnął poeta, krytyk, historyk A. Belcikowski. Na polu sztuki scenicznej rozpoczął pracę bardzo wczesnie. W 17 roku życia napisał pięcioaktowy dramat p. t. „Hunyadi“. Ale dopiero poważniejsze znaczenie ma utwór napisany w lat dziesięć po pierwszym p. t. „Adam Tarło“, z czasów saskich, wyróżniony na konkursie. Wątek sztuki



obraca się około stosunków prywatnych rodziny Poniatowskich i Tarłów. Adam Tarło pada ofiarą zemsty Poniatowskiej, która nienawdziła całej rodziny. Prócz „Tarły“ napisał Belcikowski komedję „Król Don Juan“, „Dwaj Radziwiłłowie“, „Protegujący i protegowani“ tragedję „Franceska di Rimini“, „Kmita i Bonarówna“ „Sobieskiego pod Wiedniem“, „Przekupkę Warszawską“ i „Bolesława Śmiałego“, gdzie przedstawiony jest konflikt między potęgą kościoła średniowiecznego a jednostką dzielną, gwałtowną i szlachetną uosobioną w Bolesławie. Ogólnie biorąc, wartość literacką posiadają utwory Belcikowskiego większe, aniżeli sceniczną. Jako dramaty są wartości różnej, przecież widoczne albo dobre postawienie charakterów, albo mocno zadzierzgnięty węzeł, albo ciekawie prowadzona intryga. Wszystkie razem wzięte — nie porywają, nie wskazują na potężny talent ściśle dramatyczny.

Z Szujskim i Belcikowskim kończy się okres rozwoju dramaturgji u nas z okresu romantycznego, okresu wpływów Szekspira, Szyllera, Kalderona, Moliera. Autorowie, którzy występują w okresie pozytywizmu, a potem w dobie już współczesnej nam

albo się trzymają w dalszym ciągu wpływów poprzednich, albo też idą z prądami świeżymi. Dramat doby romantycznej wycisnął swoje piętno na utworach Rapackiego, Grabowskiego, Asnyka, Faleńskiego, Glińskiego.

Wybitne miejsce dramaturga realisty zajął Al. Świętochowski, głęboko ujmujący zagadnienia doby współczesnej, albo z czasów odległych wielkiej Grecji. Rzecz prosta — dzieła tych autorów są różne co do wartości, napisane z większym lub mniejszym talentem. Utrzymujące kontakt z twórczością dramatyczną europejską, ani jedno z nich jednak nie stało się dziełem wszechświatowej sławy, ani jedno z nich nie postawiło któregokolwiek z twórców w rzędzie dramaturgów i komedjopisarzy powszechnie znanych. Dla dramaturgji naszej położyli wszyscy zasługi nie małe bądź to przez charakterystykę środowiska, typów, jednostek, bądź to przez podnoszenie ciekawych zagadnień z życia, bądźto wytykając błędy i wady społeczeństwa.

Po Szekspirze i Szyllerze widoczny jest wpływ na naszych pisarzy utworów Augiera, Sardou, Al. Dumasa syna, Feuilleta, co się uwypatniło w twórczości Narzynieckiego,



rozpoczynającego szereg autorów pracujących na polu komedji społeczno-obyczajowej. W tym kierunku pisze Zalewski Kazimierz, doskonały obserwator sfery mieszczańskiej, Lubowski Edward także zajmujący się głównie sferą bogatego mieszczaństwa, Sarnecki Zygmunt, który po Korzeniowskim dał w swych utworach nie typy, a charaktery, rozwijając dalej komedję. Prócz powyższych autorów, których niejedna ze sztuk cieszyła się dużym powodzeniem, pisywali Koziembrodzki, Fredro Jan syn twórcy „Ślubów“, Bliziński Józef, bardzo wzięty, bardzo ceniony, talentu niepowszedniego. Bystry, przenikliwy doskonale chwycił cechy, wady, błędy charakterów, pisując sztuki prawie ze wszystkich sfer. Jego sztuki odznaczają się plastyką, werwą, komizmem, dobrymi sytuacjami, dowcipem, ciekawie prowadzoną intrygą. „Przezorna Mama“, albo „Marcowy Kawaler“ pozostaną na zawsze jako utwory dużej wartości trafnie odtwarzające otoczenie.

Nie małym powodzeniem cieszyły się sztuki Bałuckiego, w których szeroko malował stosunki polityczne i społeczne z życia Galicji. Ale głównie Bałuckiego zajmowało życie społeczno-obyczajowe, ludzkie wady

i słabostki. „Grube ryby“, „Piękna żonka“, „Flirt“ należą do najlepszych. Bałuckiemu, jako komedjopisarzowi chodziło o wywołanie śmiechu już to przez figury, już to przez sytuacje komiczne. Cel osiągał. Na jego sztukach bawiono się dobrze, tyle potrafił wlać humoru w swoje utwory.

Na kartach historii dramatu zapisali swoje nazwiska Zofia Mellerowa, Zygmunt Przybylski, autor „Wicka i Wacka“, Szukiewicz, którego „Popychadło“ po wielokroć wystawiano na scenach. Sztuki historyczne pisuje St. Kozłowski.

Sztuka dramatyczna doby ostatniej, tak samo jak w latach poprzednich, poszła tożsamością zagranicę. Tryumfy wielkie święcił genialny Ibsen, Hauptman, wizjoner Maeterlinck, wywierając wpływ na twórczość wszystkich krajów.

U nas wybitne stanowisko zajmują I. A. Kisielewski, L. Rydel, Przybyszewski, Zapolska, Rittner, Gorczyński, Hertz, Żuławski, Krzywoszewski, Koncewicz. Nazwiska te mówią nam dużo, są znane nie tylko u nas, lecz i zagranicą, w Niemczech, Czechach jak np. Zapolskiej. Co nowego scenie przyniosły? Poglębiły człowieka, postawiły go w niepowszednich kolizjach,



dały cały świat subtelnych uczuć, stały się świetnymi obrazami namiętności ludzkich, dążeń, celów. Z tymi talentami twórczość dramatyczna posunęła się znacznie naprzód pod każdym względem, bo i technicznym.

Lecz najświetniejsze miejsce jako twórca dramatyczny zajął przez swój wyjątkowy talent Stanisław Wyspiański, który przez swoją poezję wznosi dramat na wyżyny twórcze trzech naszych wieszczów nieśmiertelnych. Od sztuki, obracającej się w zagadnieniach życia codziennego, podejmujących problemy psychologiczne czy też kwestje społeczne w mniejszym lub powierzchnowym zakresie przechodzimy z Wyspiańskim do wielkiej sztuki narodowej. Realista, romantyk, naturalista i symbolista, malarz, muzyk, nastrojowiec, filozof i poeta, wizjoner, krańcowy indywidualista jest Wyspiański syntezą tego wszystkiego co sztuka, estetyka, życie przyniosło w swej ewolucji. Wśród wielu twórców współczesnych mu stoi samotny, obejmując ramionami geniusza to, co mu najdroższe, najukochańsze — Polskę. Jego najwyższą ideą — widzieć tę Polskę inną niż była, inną niż jest. Nie chciał, aby naród „tak się w swą przeszłość weśnił“ by „sam w tych ciągłych łzach i płaczach pleśnił“. Nie chce tej rze-

czywistości, w której „duch się w każdym poniewiera“.

Wystąpił twórca „Wesela“ z ostrą krytyką przeszłości i terażniejszości, z dojmującą ironją, z sarkazmem zbolalej duszy wielkiego patrioty, który chce widzieć w narodzie nieustanne dążenia ku wolności, na najwyższe szczyty ideałów ludzkich. Moc jako idea, mocarność ducha — ją zbudzić ze snu, z odrętwienia — oto zasadnicza myśl twórczości wielkiego poety. Odrzucał wszystko, co nie było istotą ducha narodowego, nad wszystkim co małe, niskie, przelotne, przechodził zasluchany jedynie w tętna swego narodu. Intuicją poety sięgał w głąb ducha Polski i wyczarowywał z podań, klechd, baśni, opowieści, z mytów uczucia i myśli zbiorowej duszy polskiej. Nadając specjalny kształt, specjalną formę swoim wizjom, wypowiedział je w symbolach, tworząc dzieła oryginalne, z Polski wyrosłe, o Polsce mówiące. Wielkość i małość, potęgę i nicość, czyn i bezwład przeciwstawia sobie. „Legjon“, „Kłątwa“, „Wesele“, „Wyzwolenie“ należą do dzieł nieśmiertelnych.

Na Wyspiańskim kończy się ewolucja naszego dramatu. W twórcy „Wesela“ dosięgnęła ta ewolucja ostatniego wyrazu. Potężny ten genjusz nie znalazł naśladow-



ców, choć nie jedno pióro kusilo się pójść drogą mistrza.

Jeżeli w przeszłości marzono o dramacie narodowym, dramacie nawskroś oryginalnym, własnym, któryby umiał zamknąć w wieszczem słowie przeszłość i przyszłość narodu, a przyszłości rzucić potężne słowo, jeśli marzono o wielkiej polskiej sztuce scenicznej—marzenie zostało spełnione przez twórczość Wyspiańskiego, który jako tragik, artysta zajął stanowisko nietylko w rządzie naszych największych poetów, ale całego świata.

Dla rozwoju teatru w latach ostatnich duże zasługi położyli Tadeusz Pawlikowski we Lwowie i Józef Kotarbiński w Krakowie. Obaj ci kierownicy starali się o wysoki poziom sceny polskiej.

Przez dłuższy czas gorliwie zajmował się prowadzeniem teatru w Warszawie, później w Łodzi i we Lwowie Marjan Gawalewicz.

Inne nasze miasta, mimo wysiłków, do rozwoju sceny polskiej przyczyniły się mało.

Dla miast prowincjonalnych wielkie znaczenie mają wycieczki artystyczne. Wycieczki takie ogromnie przyczyniają się do podniesienia ogólnej kultury prowincji, szerzenia zamiłowania do sceny, tej tak doniosłej placówce oświatowej.



95416