

WARSAWA

Изъ типографіи Александра Гинса.

1912

Симъ заявляю, о напечатанномъ въ Типографіи моей со-
чиненіи подъ заглавіемъ: *Dr. Eugeniusz Kucharski.*

*Opis genealogii „Zemoty“ Oddział Biblioteki Warszaw.
Warszawa, 1909.*

въ $\frac{1}{6}$ долю, въ $2\frac{1}{4}$ печатныхъ листовъ, въ 100 экземплярахъ.

Варшава, *Августа 18 числа* 1909 года.

Владѣлецъ Типографіи

Александръ Гинсъ

<http://ginsin.org.pl>

АЛЕКСАНДРА ГИНСА
WARSZAWA
въ типографіи Александра Г

аявляю, о напечатанномъ въ Тип

графіи: *L. E. m.*

O GENEZIE
„ZEMSTY“

Odbitka z Biblioteki Warszawskiej.

WARSZAWA.

W DRUKARNI ALEKSANDRA GINSA.

Nowozielna № 47.

1909.

Dr. Eugeniusz Kucharski.

O GENEZIE
„ZEMSTY“

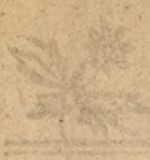
Odbitka z Biblioteki Warszawskiej.

INSTYTUT
BADAŃ LITERACKICH PAN
BIBLIOTEKA
00-330 Warszawa, ul. Nowy Świat 72
Tel. 26-68-63

WARSZAWA.
W DRUKARNI ALEKSANDRA GINSA.

Nowozielnia № 47.

1909.



7406



W swem studyum o Zabłockim ¹⁾ zwrócił Gawalewicz uwagę na „zadziwiające pokrewieństwo pomysłów, figur, sytuacji, intrygi i rozwiązania,“ jakie, zdaniem autora, między „Sarmatyzmem“ Zabłockiego a „Zemstą“ Fredry zachodzi. Sąd ten, zdaniem naszym, niedość umotywowany a przesadny w rozmiarach, zyskał sobie pośpiesznie prawo obywatelstwa w historii literatury i figuruje obecnie w jej podręcznikach. Nie odmawiając mu pewnej dozy prawdy, zwłaszcza, że reminiscencyj z komedyi Zabłockiego dopatrujemy się nietylko w „Zemście,“ ale i w innych komedjach Fredrowych, chcielibyśmy podać pewne uwagi, rzucające nieco światła na genezę tej komedyi, a modyfikujące znacznie powyższe zapatrywanie i sprowadzające rolę „Sarmatyzmu“ w genezie „Zemsty“ do właściwych granic. Zupełnego wyczerpania kwestyj, do studyum tego dzieła należących, mimo to, sobie nie obiecujemy.

Dajmy przedewszystkiem głos naszemu poprzednikowi.

„Niepodobna przemilczeć uwagi — mówi autor — która nasuwa się natychmiast, koniecznie, nieodparcie dlatego, że ona zdaje się uwłaczać największemu mistrzowi komedyi polskiej i podejrzewać oryginalność jednej z najcenniejszych pereł, jakie posiadamy w repertuarze naszej sceny, t. j. Fredrze i „Zemście.“ Przy zestawieniu „Zemsty“ z „Sarmatyzmem“ musi nas uderzyć analogia tych dwóch utworów i to zadziwiające pokrewieństwo pomysłów, figur, sytuacji, intrygi i rozwiązania. Tak samo, niemal identycznie: 1) tu i tam sąsiedzki zatarg o granicę jest osiã, około której obraca

¹⁾ M. Gawalewicz: Franciszek Zabłocki. Szkic biograficzno-krytyczny. Kraków. 1894. Nakł. „Świata,“ str. 67—69.

się cała akcja; 2) prywatą jest sprężyną, wzmacniającą upór obu stron; 3) tu i tam najazd, gwałt na cudzym gruncie; 4) tu i tam kolizya główna wytworzona przez miłość dzieci, i przez ich małżeństwo zażegnana dalsza burza namiętności. 5) Wszystko tak do siebie podobne w swoim założeniu i tak jakoś przystaje w pewnych punktach styecznych, że mimowoli cisną się porównania 6) Góronosa i Żegoty z cześnikiem i regentem, 7) Anieli i Radomira z Klarą i Wacławem, 8) sceny rozwalania płotu ze sceną rozwalania muru, w której nawet wołanie Żegoty o janczarzkę, a cześnika o gwintówkę się powtarza, 9) wreszcie końcowe zrębowiny młodej pary, tu okrzykiem: „Kochajmy się!“—tam okrzykiem: „Zgoda!“ a tu i tam z nadzieją, że może „Bóg sam rękę poda.“

Poszczególne spostrzeżenia autora opatrzyliśmy umyślnie liczbami, aby je tem łatwiej wydzielić i po kolei rozważyć.

Przedewszystkiem stwierdzić należy, że spostrzeżenia, wyrażone ad 1) 2) i 3) dają się ściągnąć do jednego mianownika, t. j. do „sąsiedzkiego zatargu,“ który z istoty rzeczy ma za przedmiot prywatę (2) i, jak w tych stosunkach, dochodzi do bójkii (3) (Najazdu niema ani u Fredry, ani u Zabłockiego). Jakżeż wygląda teraz „sąsiedzki zatarg“ w „Sarmatyzmie“ a w „Zemście,“ i czy jest on „tu i tam osią, około której obraca się cała akcja?“ — W „Sarmatyzmie“ osią, około której obraca się akcja, jest niezgoda Góronosa z Żegotą, a powód tej niezgody jest dwojaki: pierwszym, najważniejszym jest zaściankowa chęć przodowania, a więc walka o to, by pani Żegotowa nie „podsiałała“ pani Góronosowej pierwszego miejsca w kościele,¹⁾ a drugim, służącym do nadania tej niezgodzie pozoru walki o coś realnego i do upozorowania starcia, tkwiącego gdzieindziej, jest walka o granicę. Przytem staje nam wyraźnie przed oczyma zamiar poety, któremu nie chodzi o samo starcie, ale o zgromienie „sarmatyzmu“ (tendencya satyryczna).

W „Zemście“ osią, około której obraca się akcja, jest również niezgoda dwu sąsiadów, ale jej powód zasadniczy jest odmienny; tu już nie zaściankowa chęć przodowania, ale starcie dwu warstw społecznych jest jądrem dramatycznego konfliktu, który jednakowoż znowu szuka upozorowania w walce o mur graniczny; Cześnikowi bowiem o mur, podobnie jak Góronosowi o płot, właściwie nie chodzi (punkty styeczne).

¹⁾ Że to jest zasadniczym motywem, świadczy powiedzenie Skarbimira, godzącego obie strony, w scenie rozwiązania: „Zgiń chęci przodkowania!“

Samo więc literackie zestawienie (metoda, jaką posługuje się autor) poucza nas, że odpowiadają sobie tylko uboczne, pozorne motywy starcia, a więc i akcyi. Z czego wynika, że jedynie drugorzędny motyw walki o granicę mógł przejść z „Sarmatyzmu“ do komedyi Fredrowej (później zobaczymy, czy rzeczywiście przeszedł), zasadniczy zaś motyw dramatyczny jest u obu poetów różny i różnym odpowiada celom. U Zabłockiego służy on do ośmieszenia i zgromienia przywar społecznych, u Fredry do stworzenia dramatycznej kolizyi w dwu postaciach, różniących się od siebie zarówno pozycją społeczną, jak i charakterem, a kreślonych *sine ira et studio*. Co wykazuje nam jasno dyametralną różnicę w założeniu (ad 5) obu poetów — Zabłocki moralizuje, jako człowiek „wieku oświecenia,“ Fredro tworzy sztukę.

Co do punktu czwartego zauważyć należy, że tyle istniało przed „Zemstą“ i tyle istnieje do dziś utworów dramatycznych, gdzie „kolizya główna jest wytworzona przez miłość,“ że dopatrywanie się w tem koniecznie wpływu komedyi Zabłockiego wydaje się rzeczą bądź co bądź ryzykowną. Jest to strona już tak konwencyjonalna w utworach dramatycznych, że każdy poeta, myślący o naturalnem rozwiązaniu sztuki, sam ją chyba wymyśleć potrafi bez uciekania się do zapożyczeń. Chodzi tylko o rolę, jaką miłość w akcyi odgrywa; pod tym jednak względem różnica między „Zemstą“ a „Sarmatyzmem“ jest uderzająca. Nie widzimy najpierw, jakoby w „Zemście“ miłość Klary i Wacława stanowiła „kolizyę główną,“ ale owszem stwierdzamy, że kochankowie zajmują tu rolę drugorzędną. Następnie, nie są to „dzieci“ dwóch domów, żyjących w niezgodzie, Klara jest bowiem tylko daleką krewniaczką Cześnika, a, już wedle pierwszego planu tej komedyi, Cześnik zamierza starać się o nią, nim zwróci swe kroki do Podstoliny,¹⁾ co mogłoby starczyć za dowód, że przy obmyślaniu osnowy „Zemsty“ fantazya Fredry po szlachkach Zabłockiego wcale nie błędziła. Po trzecie, zauważyć należy, że „przez małżeństwo“ jest wprawdzie „zażegnana dalsza burza namiętności,“ ale tylko w „Zemście,“ w „Sarmatyzmie“ natomiast zgoda przeciwników jest już prawie dokonana przed przyj-

¹⁾ Pierwszy plan tej komedyi, ogłoszony przez Biegeleisena: „Dzieła Aleksandra hr. Fredry.“ Lwów. Księgarnia Polska. 1897. Tom V, str. 198. „Akt I. Scena I. Baron (późniejszy Cześnik) sam. Bierze przedsięwzięcie odstąpić Alinę (Klarę), swoją pupilę i krewną, a żenić się z wdową, panią Rublową (Podstoliną).“

ściem na porządek dzienny małżeństwa kochanków, które jest tylko tej zgody przypieczętowaniem.

BURZYWOJ. Ani jabym darował, lecz że obaj z wujem
I osobę kochamy, i urząd szanujem,
Więc i zemstę kielznamy, i króćimy męstwo.

SKARBIMIR. Tak krócić namiętności największe zwycięstwo,
A gdy to pochop bierze szczególnie ze względu
Miłości dla osoby a czci dla urzędu,
Niech *na uzupełnienie* świadczony nam łaski
Padną dzisiaj ofiarą domów ich niesnaski!

(Do Góronosa:)

Waszeć pan piękną córkę... (Do Żegoty:)

Jegomość ma syna.

Niechże dzieło przyjaźni związek ich zaczyna.

(Akt V. sc. 8.)

Pomiędzy charakterem Góronosa i Żegoty z jednej, a Cześnika i Rejenta z drugiej strony, tak wielka i tak dobrze znana zachodzi różnica, że trudno dopatrzeć się jakichkolwiek rysów wspólnych między dwoma nadętymi szlachcicami z zaścianka, między dwoma edycjami tych samych przywar, a Cześnikiem i Rejentem, i o wszelkich porównaniach, jakie „mimowoli cisnąć się“ mogą, powiedzieć trzeba, że do żadnego pozytywnego rezultatu nie prowadzą.

To samo można powiedzieć i o zestawieniu pary kochanków ze „Sarmatyzmu“ z taką-że parą w „Zemście“ (ad 7), mimo że w komedyi takie pary okazują zwykle wiele podobieństwa, wypływającego z konwencyonalności ich ról. Wacław ze swoją przedsiębiorczością, rzutkością, swobodą, ze swymi studenckimi grzechami na sumieniu odbija jaskrawo od sentymentalnego reżenera Radomira, na którego padł jakby smutny odblask Molierowego „mizantropa“ Alcesta.

Ten potwór, ten świat grzeszny! Tyleć lat w nim żyłem!

Tyle rzeczy widziałem, tyle się zgorszyłem!

Nieprawość! oszukanie! podstępny! intryga!

To jest, czem się na stopień zasług próżniak dźwiga,

Aby stopniem oburzył, lub władzę dokuczył.

Szczęście, żem się w to patrzył, ale nie nauczyłem.

(Akt I, sc. 6.)

Wiele natomiast podobieństwa okazuje scena przedstawiająca bójkę (ad 8). Naturalnie szczegóły tu się z sobą różnią, w „Sarmatyzmie“ bowiem bójka toczy się o płot i biorą w niej udział

chłopi obu właścicieli i właściciele sami, a wszystko kończy się interwencją członków sądu ziemskiego, podczas gdy w „Zemście“ walczy służba Cześnika z murarzami, właściciele sąni czynnego udziału w niej nie biorą, a rzecz kończy się zwycięstwem służby pana, Cześnikowej. Przeprowadzenie jednak tej sceny przedstawia w niektórych szczegółach pewne reminiscencye z „Sarmatyzmu.“ Oto scenarium ze sc. 1, aktu IV w „Sarmatyzmie:“

„Dwie niewielkie gromady chłopów, jedna z części Żegoty, druga z części Góronosa, sprzecząją się o grunta; każda utrzymując prawo swojego pana. *Jedni chcą rozgradzać płot, drudzy nie dają. Bitwa za sceną*, ale przegony po dwakroć okazują się na scenie.“

W „Zemście:“

„Śmigalski ze swoimi ludźmi *wstępuje na mur — murarze cofają się tak, że bójka zostaje zakrytą częścią muru całego.*“

Również wołanie Góronosa o pistolety, a Żegoty o janczarzkę przypomina wykrzyk Cześnika: „Hej! Gerwazy! daj gwintówkę!“

Za reminiscencyę z „Sarmatyzmu“ należy także słusznie uważać końcową scenę z „Zemsty,“ pomimo bowiem pewnych różnic w szczegółach, pochodzących z innego biegu obu sztuk, sceny końcowe przedstawiają pewne rysy niezaprzeczonego podobieństwa:

W „Zemście:“

PAPKIN (*do Cześnika*)

Teraz wzywam waszmość Pana!
Każ nam przynieść roztruchana,
Niech nam zagrzmia i fanfary,
Wypijemy pierwszej pary!

CZEŚNIK

Niechże będzie dziś wesele
Równie w sercach jak i w dziele—
(*Podając rękę Rejentowi*)
Mocium panie z nami zgoda.

(*Rejent przyjmuje rękę z niskim ukłonem*)

WSZYSCY

Zgoda! zgoda!
(*Wacław wstąpiwszy na środek tak, że Klara po jego prawej, podaje rękę Cześnikowi, on zaś ojcu po lewej i posuwając się na przód sceny:*)

WACŁAW

Tak jest, zgoda!

A Bóg wtedy rękę poda.

W „Sarmatyzmie:“

SKARBIMIR

Niechże zgoda tak długim czasem pożądana,
Umocni trwale związki braterskiej przy-
[jaźni.

GÓRONOS (*ściska Żegotę*) Vanitas...

ŻEGOTA Et famus...

SKARBIMIR

Idźmy do źródła zgody—in quo nati sumus,
Miód, wiszniak, kto czem zechce mile uczcić
[gody;

Wykrzyknijmy radośnie: kielich pijem zgody,

(*Wszyscy prócz kobiet*) Wiwat!

(*Kobiety, ściskając się koleją*)

Niech żyje! Kochajmy się!...

(*Bogumiła do Ryksy i Anieli; Walenty do Agatki; Radomir do Anieli; Góronos, Żegota, Skarbimir, Rejent pomiędzy sobą*)

SKARBIMIR

Niebo ziść nadzieje,

Ze nam zamierzchłe słońce jeszcze zajaśnieje

Tak więc już przy dokładniejszym literackim rozbiore oka-
załyby się, że „Zemsta“ posiada z „Sarmatyzmem“ tylko trzy
punkty wspólne i wszystkie trzy dość podrzędne: motyw sporu
o granicę, reminiscencyę w scenie, przedstawiającej bójkę, i w sce-
nie końcowej. Motyw sporu o granicę, aczkolwiek nie istotny,
mógł jednak posłużyć Fredrze do wysnucia własnego dramatycz-
nego wątku i stworzenia komedyi takiej, jaka jego artystycznym
aspiracyom odpowiadała, i gdybyśmy nie mieli innych danych,
bylibyśmy zniewoleni uznać to przypuszczenie za prawdę.

Przypuszczenie to jednakowoż upada, gdy nie poprzestaniemy
na samem literackiem zestawieniu, ale sięgniemy do danych histo-
rycznych. Na ich zaś podstawie przyjąć trzeba, że źródłem, z któ-
rego zaczerpnął poeta pomysł „Zemsty,“ nie był bynajmniej „Sar-
matyzm,“ ale pewien rzeczywisty fakt z minionego życia, a przed-
miot, który zwrócił nań uwagę poety, nie był inny, ale ten sam,
około którego osnuł Goszczyński swego „Króla zamczyska,“ t. j.
zamek odrzykoński.

Zamek ten, zbudowany pod koniec XIV w., nosił pierwotnie
nazwę „Kamieniec,“ a właściciele jego, Moskorzewscy, pisali się
z Kamięcia. W XVI w. został on podzielony pomiędzy dwóch
braci. „Rzecz to wtedy zwykła — pisze jeden ze znawców daw-
nych zabytków budowniczych ¹⁾ — układ średniowiecznego zamku
ułatwiał podział; przygródek stał się zamkiem niższym, właściwy
gród, zamkiem wyższym. Majątek Odrzykoń z zamkiem wyższym
przeszedł po wygaśnięciu Kamienieckich w dom Firlejów; druga
część zamku do Skotnickich z miasteczkiem Korczyną. Bywały
czasy, w których jeden właściciel był w posiadaniu obydwóch
części, ale zbyt krótko; *akta zamku przechowały ciekawe i arcy-
dramatyczne sceny, wynikłe z niezgody tak blizkich sąsiadów.*“ Śla-
dy tej niezgody dwóch tak blizkich sąsiadów przechowały się nie-
tylko w aktach, które mają się znajdować w Korczynie, ale tak-
że w tradycyi, w opowieściach tamtejszego ludu. Wedle tej ostat-
niej wersji główną kością niezgody były przedmioty dla obu czę-
ści zamku wspólne, a więc kaplica, znajdująca się tylko w wyż-
szym zamku i studnia. Jakie były dalsze losy zamku, to już do
zagadnienia naszego się nie odnosi; zauważyć tylko należy, że
drogą spadku przeszła część zamku wraz z kluczem korczyńskim
od Skotnickich na Jabłonowskich herbu Grzymała. Z tego domu

¹⁾ W. Łuszczkiewicz: „Ruiny zamku w Odrzykoniu.“ Kłosy, 1873.
Tom XVI. № 396. Str. 80.

pochodziła Zofia hr. Jabłonowska 1-o voto Skarbkowa, którą dnia 9 listopada 1828 r. poślubił Aleksander hr. Fredro i wziął „za nią w posagu klucz korcezyński z połową starego zamku w Odrzykoniu.“¹⁾ Tak więc poeta był sam dziedzicem części zamku, który miał mu nasunąć pomysł „Zemsty.“ Podział ruin odrzykońskich istnieje do dziś, jedna bowiem część należy do spadkobierców poety hr. Szeptyckich z Korczyny, druga do Starowiejskich z Odrzykonia.

Ze około murów tego zamku, a nie koło Góronosowego czy Żegotowego płotu, krążyła fantazyja poety, tworząc „Zemstę“, świadczy pierwszy plan i pierwotny tekst tej komedyi. W planie bowiem czytamy: „Notabene: w scenie 2 wyłożenie, że Baron mieszka *w jednym z dwóch zamków na górze postawionych*, a w drugim pan Kiełbik, z którym żyje w niezgodzie.“²⁾ Tekst zaś pierwotny zawiera następującą znamienną, a później opuszczoną datę pod testamentem Papkina: „Pisałem czwartego czerwca 1664 *w odrzykońskim zamku*. Dymitr Papkin.“³⁾

Trudno dziś odgadnąć, czy podniecie do swej komedyi powziął poeta z opowiadań ustnych, z tradycyi samej, czy też z aktów procesowych, które dojść go mogły jako spadkobiercę części zamku; sąd o tem musi czekać chwili, aż akta te, jeżeli jeszcze istnieją, zostaną ogłoszone. Podkreślić jednak należy znamienną ewolucyę, jakiej uległ pierwszy pomysł tej komedyi.

Z pierwszego rzutu „Zemsty“ wynika, że komedya ta, jako komedya historyczna, pomyślaną nie była; rozgrywała się wprawdzie, wedle wszelkiego prawdopodobieństwa, nie współcześnie, lecz w czasie dawniejszym, prawdopodobnie w wieku XVIII, ale była komedya obyczajową, pozbawioną jakichkolwiek akcesoryów historycznych. Cześnik w planie pierwotnym jest Baronem, Rejent Milczek nazywa się Kiełbikiem, a Podstolina panią Rublową; następnie niema tu scen, podnoszących koloryt historyczny tej komedyi, a więc wyzwania na pojedynek, palestranckich wykrętów Milczka (brak sceny z murarzami). Mimo że poeta notował w planie skrzętnie wszelkie, choćby najdrobniejsze, charakterystyczne momenta, a nawet powiedzenia, nie znajdujemy tu

¹⁾ Teod. Żychliński: „Złota księga szlachty polskiej.“ T. XVII. Str. 87. (Data zaślubin poety jest tu podana mylnie pod r. 1826).

²⁾ Plan „Zemsty“ ogłoszony w „Dzieliach Al. hr. Fredry“ przez Biegeleisena. Lwów, 1897. T. V, str. 198.

³⁾ Tamże str. 215.

wcale rysów, występujących w ostatecznej redakcyi, a podkreślających tak dobitnie różnicę społeczną dwu warstw szlacheckiej Polski; zarówno w spisie osób, jak i w planie brak Dyndalskiego i Śmigalskiego, z których Dyndalski zwłaszcza przynosi tyle cennych poetycznych rysów, dla historycznej atmosfery dramatu niezmiernie ważnych. Między pierwotnym pomysłem a pierwszym tekstem, nie wiele się różniącym od ostatecznej redakcyi, zaszła więc ważna zmiana w koncepcyi artystycznej utworu: komedia obyczajowa przekształciła się w umyśle poety na komedię prawdziwie historyczną.

Reminiscencya jednak postaci, pomyślanych dawniej, działała jeszcze na poetę, gdy rozpoczął pisać dzisiejszą „Zemstę.“ W tym samym bowiem rękopisie, gdzie na czele w spisie osób umieścił Cześnika Raptusiewicza, Rejenta Milczka i t. d. (a więc już tworzył, jak to zresztą z mało znaczących odmian tekstu wynika, tę komedię, którą dziś mamy) w tym samym tekście, począwszy już od drugiej sceny I aktu, przez zapomnienie nazywa znowu Cześnika Baronem, a w scenie 5 tegoż aktu znajdujemy w charakterze Cześnika (Barona) rysy, zupełnie nie godzące się z tym charakterem, jaki nam poeta w ostatecznej redakcyi wystawił.

BARON. Idź — bij — niech się, co chce, stanie.

PAPKIN. A ty?

BARON. Pas si Bête (!) Mospanie.

*Mógłbym jeszcze co oberwać,
Lepiej dla mnie w mym pokoju,
Chodźmy — no cóż? drogie chwile!*

Słowa te są wypowiedziane w chwili, gdy Baronowi donoszą o naprawianiu muru; przyszły Cześnik posługuje się tutaj wyrażeniem francuskim i okazuje się tchórzem; rysy te, chociaż nie odpowiadają temu charakterowi Cześnika, który dziś widzimy w „Zemście“, to jednak, jako refleks dawniejszego pomysłu, rzucają nieco światła na postać pierwotnie pomyślaną i pozwalają przypuszczać, że Baron w pierwszej koncepcyi nieco inaczej wyglądał niż Cześnik, który się z niego miał narodzić ¹⁾.

¹⁾ Odmianę cytuję za wydaniem Biegeleisena l. c. Tom V. Str. 205. Ponieważ nie korzystałem z autografu, nie mogę stanowczo rozstrzygnąć, czy mamy tu do czynienia z reminiscencyą dawniejszego pomysłu, z zapomnieniem się poety, w tym wypadku dość znacznem, bo zmieniającem charakter postaci głównej, czy też może weszły do rękopisu kartki z dawniejszej redakcyi, nie przedstawiające poza tem, co wspomniano, ważniejszych zmian w tekście. Istoty rzeczy, t. j. twierdzenia o różnicy w pomysłe, to nie zmienia.

Nasuwa się teraz pytanie, jakie czynniki wpłynęły na tę zmianę w poмысле i jaką drogę przeszła „Zemsta,“ nim się ukazała w znanej postaci? Na pomysł stworzenia komedyi historycznej mogła bezwątpienia wpłynąć siła atrakcyjna miejsca, około którego poeta swą komedye osnuć zamierzał, zupełnie wytłómaczona u poety chęć zaludnienia ruin zamku postaciami z lat ubiegłych. Ale czy to wystarczyć mogło? Czy przytem wszystkim postaci „Zemsty“ nie byłyby tylko przybranymi w żupan i kontusz ludźmi współczesnymi lub typami z komedyi Moliera, czy dramat w utworze tym zawarty nie byłby dramatem ludzi autorowi współczesnych lub dramatem importowanym z zewnątrz, czy, jednym słowem, koloryt historyczny „Zemsty“ nie byłby tylko takim, jaki znajdujemy w „Kazimierzu Wielkim“ i „Władysławie Warneńczyku“ Niemcewicza lub „Barbarze Radziwiłłówniej“ Felińskiego? Różnica w malowaniu historycznego tła, duszy człowieka przeszłości i stąd płynących dramatycznych kolizyj jest przecież między Fredrą a klasykami uderzająca.

Różnicę tę wytłómaczyć sobie można tylko zmianą, jaka za czasów Fredry zaszła w pojęciach literackich, dramatu historycznego dotyczących. Przeszły już w owym czasie zadowalać dawne artystyczne koncepcye człowieka abstrakcyjnego, wyjątego poza nawias stosunków rzeczywistych, niezależnego od czasu ni przestrzeni (brak lokalnego i historycznego kolorytu w dramacie klasycznym); po historycznym dramacie Schillera, opartym na dokładnem studyum danej epoki, objawia się dążność do realizmu historycznego, do przedstawienia życia zapomocą całego szeregu rysów, danej epoce właściwych. Słowem jako nieodzowny warunek dramatu historycznego zjawia się koloryt historyczny.

Nowy ten pogląd wyraża bardzo jasno Mickiewicz, mówiąc o dramacie w przypisku do polemicznego artykułu: „O krytykach i recenzentach warszawskich.“ Pominąć tylko należy zbyt optymistyczny i niezgodny z prawdą — jak to zaznaczył Chmielowski ¹⁾ — sąd o dramatycznej twórczości Niemcewicza, dyktowany zapewne uszanowaniem dla Nestora ówczesnej literatury, ale tem bardziej charakterystyczny, że wyraża to, co Mickiewicz chciał widzieć w dramacie Niemcewicza. „Grecy Kochanowskiego przypominają bohaterów Homera: Grecy naszych klasyków są istotami *urojonemi*. Julian Niemcewicz, czy to głębokiem nad sztuką

¹⁾ Estetyczno-krytyczne poglądy Adama Mickiewicza. Pamiętnik Tow. lit. im. A. Mickiewicza, 1889, str. 38.

rozmyśleniem, czy instynktem właściwym talentowi, przeczuł potrzebę wieku i wpadł na szczęśliwą myśl wystawiania osób historycznych, *zachowując im koloryt miejscowy i rysy epoki, w której żyli*, mowie nawet, dla powiększenia iluzji, starożytny Zygmunto-wskiej epoki nadał charakter — jak drama Kazimierz Wielki. W podobnej myśli lubo znacznie przedtem, napisał Goethe drama Goetz von Berlichingen, i sprawił epokę w literaturze.“ Następnie ogranicza już poeta swój zbyt entuzyastyczny sąd o Niemce-wiczu i mówi o znaczeniu przygotowawczych studyów historycznych: „Niemcewicz nie mógł ani tak szczęśliwie idei swojej rozwinąć, ani takich sprawić skutków, bo Goethemu już Herder i Lessing uTOROWALI drogę, a do Francji wpływ Niemców, podniesione historyczne nauki, wpływ romansów Walter Skota i ogromna liczba memoarów, ułatwiły wstęp temu nowemu dramatycznemu rodzajowi. U nas teraz, nawet po pracach samego Niemce-wicza, Czackiego, Lelewela, Bandtków, jeszcze wielka kompozycja historyczna, epopeja lub drama, na długie czasy zostanie przedsięwzięciem nad siły poetów, kiedy jeszcze tak mało pomniejszych narodowej poezji rodzajów rozwiniono.“ To samo żądanie kolorytu historycznego wyraża poeta w liście do Odyńca, prawdopodobnie z pierwszej połowy 1827 r., krytykując jego „Izorę:“ „Nie podoba się mnie, że *scena nie wiezieć gdzie i w jakim wieku*; boję się, żeby te barony nie były tak *urojone*, jak tatarscy królowie i rycerze bizantyjscy, figurujący w romansach Scuderi i de la Calprenède. Jeżeli tylko nie miałeś przed oczyma *pewnej epoki i pewnego miejsca*, zawsze wpadniesz w kontradycyę, w fałszywe pathos i deklamacyę. Jestem przekonany, że oprócz dramatu historycznego, w naszej epoce nie można nic dramatycznego, prawdziwie interesującego utworzyć; Faust, Manfred są to wyjątki innego zupełnie rodzaju.“¹⁾

W tym samym czasie (w październiku 1827 r.) równie wyraźnie stawia żądanie kolorytu historycznego, wódz francuskiego romantyzmu, Victor Hugo w przedmowie do „Cromwella:“ „Teatr jest ogniskiem optycznym. Wszystko, co istnieje w świecie, w historii, w życiu, w człowieku, wszystko powinno i może tam się odbić, lecz pod działaniem czarodziejskiego pierścienia sztuki. *Sztuka wertyuje wieki*, wertyuje naturę, *wypytuje kronikarzy*, stara się odtworzyć rzeczywistość (la réalité) wypadków, a przede-wszystkiem *rzeczywistość obyczajów i charakterów*.“ Lub dalej:

¹⁾ Korespondencya. Paryż — Lwów, 1880. T. II, str. 146 i 147.

„Dramat powinien być rdzennie przesiąknięty kolorytem czasu, ten powinien poniekąd znajdować się już w samej jego atmosferze tak, byśmy nie spostrzegli, chyba tylko tam wstępując i stamtąd wychodząc, żeśmy zmienili wiek i atmosferę.“

Czy Fredro znał przedmowę Victora Hugo, a zarazem przemianę, dokonywującą się w dramacie francuskim, to rzecz wątpliwa lub przynajmniej nie stwierdzona, choć skądinąd zachodzi wiele analogij, wynikających z analogicznych przemian w obu literaturach, między romantycznym dramatem francuskim a dramatyczną twórczością Fredry jeszcze przed „Zemstą;“ jest to jednak dla dążeń europejskiego romantyzmu bardzo znamienne, że ten sam postulat twórczy stawiają równocześnie obaj wodzowie, walczący ze starą szkołą literacką: Victor Hugo i Mickiewicz. Skoro jednak Fredro dramatu francuskiego i jego dążeń znać nie mógł, to już bardzo trudno będzie przypuścić, że nie znał przedmowy Mickiewicza. Narobiła ona bowiem bardzo wiele wrzawy w literackim świecie Warszawy, skąd poeta otrzymywał częste relacje za pośrednictwem swego brata Maksymiliana. Skoro tedy Maksymilian, dotychczas nieprzejednany klasyk, donosi bratu w lutym 1829 r.: „Wyszedł tu noworocznik Melitele, który mocno obruszył Koźmiana i Osińskiego, te *dwie ostatnie podpory walące się literatury klasycznej*,“¹⁾ to widocznie już przedtem musiał brat wiedzieć, co tę literaturę „zawaliło.“ Następnie przedmowa Mickiewicza była umieszczona przed „Wallenrodem,“ który, jak to na innem miejscu starałem się wykazać, był nieobcym poecie²⁾.

Jakaż więc epokę postanowił Fredro „mieć przed oczyma,“ zabierając się do „Zemsty?“ Odpowiedź na to pytanie ułatwia nam, jak zagrzebana w geologicznej warstwie i okresie pokładu świadcząca resztką mięczaka, data, umieszczona w tekście pierwotnym pod testamentem Papkina: 1664, co świadczy, że prócz miejsca także czas oddziaływał na wybór historycznego kolorytu, wypadki bowiem odrzykońskie, walki domowe Firlejów ze Skotnickimi, rozegrały się w wieku XVII. Koloryt epoki zamierzał poeta oddać wiernie, pragnął wystudyować w szczegółach rysy, jakich miał użyć przy malowaniu postaci zmarłego świata, pragnął nawet, by mówiły swoim własnym, staropolskim językiem. I w tem także, że poeta „mowie nawet, dla powiększenia iluzji, starożytny Zygmunto夫斯基 epoki“ starał się nadać charakter, do-

1) Biegeleisen: Dzieła A. F. Tom III, str. 185.

2) „Fredro jako romantyk.“ Pamiętnik literacki 1906, zeszyt III i IV.

patrujemy się oddziaływania poglądów Mickiewicza. Przygotowawcze studium rozpoczął Fredro od tego, co w ówczesnych warunkach było najłatwiejszem, to jest od studyowania staropolszczyzny; rozczytywał się w poezji Kochanowskiego, z jego Pieśni, Odprawy posłów, Szachów, Dziewosłęcia, Zuzanny, Brody, Zgody i Epitalamium notował skrzętnie wyszłe już z użycia wyrazy i powiedzenia, które miały mu służyć przy tworzeniu „Zemsty,“ i zapisywał je na odwrotnej stronie karty, gdzie mieści się plan tej komedyi ¹⁾.

Ale na studium językowym tym razem się skończyło, Fredro napotkał trudność, którą przewidział Mickiewicz, mówiąc, że „nawet po pracach samego Niemcewicza, Czackiego, Lelewela, Bandtków, jeszcze wielka kompozycja historyczna, epopeja lub drama na długie czasy zostanie przedsięwzięciem nad siły poetów. Znanie nam dziś pamiętniki i dyaryusze z XVII w. leżały w rękopisach, poeta korzystać z nich nie mógł, a wątpić można, czy ówczesne dzieła historyczne, ze swem racjonalistycznym pojmowaniem dziejów, zadowolić mogły poetę, poszukującego przede wszystkim rysów obyczajowych i psychologicznych. Tem tłumaczmy sobie, że poeta przeniósł czas akcji na wiek XVIII.

Dlaczego na wiek XVIII, czy dla tego wieku istniało więcej źródeł historycznych? Nie! Tylko epoka sama była bliższą

¹⁾ Wyrazy te podaje Biegeleisen: Dzieła A. F. Tom V, str. 201. Dla uniknięcia głośności podaje niżej pierwsze wyrazy z cytowaniem wiersza, z którego wypisane zostały.

Rostą = rosną	Rodzi, skąd <i>rostą</i> pociechy osobne. Pieśni Księga I 1 wiersz 18.
Kilko = kilkoro	A dziątek <i>kilko</i> . P. I 3 w. 28.
Wszystki = wszystkie	I będzie, jako po te lata <i>wszystki</i> . Tamże w. 57.
Wždy = przecie	Aby <i>wždy</i> z tobą twego co zostało. P. I 5 w. 19.
Niżbych = niższym	Pan <i>znaczniejszy</i> , gdy państwem <i>wzgardzę, niżbych</i> wszystkie. P. I 6 w. 25.
Powoli mają = sposobność	Rozbójce <i>wilcy</i> , gdy <i>po woli mają</i> . P. I 7 w. 18.
Dotkła = dotknęła	Nie <i>zyszczesz</i> duszę, która <i>dotkła</i> raz napoju. P. I 8 w. 17.
Spraktykuje = skłoni, przerobi	Łatwie on ludzkie serca <i>spraktykuje</i> . P. I 10 w. 8.
Rąszemu = raźniejszymu	Niech ją da szczęście przynajmniej <i>rąszemu</i> . P. I 10 w. 24.
Postąpisz = usuniesz się	<i>Postąpisz</i> z dworu i gmachów <i>złożonych</i> . P. I 11 w. 14.

i t. d.

poecie, przechowało się w niej wiele wspomnień w tradycji szlacheckiej. Chłopiędziem będąc, słyszał o niej poeta wiele opowiadań na zebraniach szlacheckich w domu swego ojca w Ciśnie, niektóre z nich tak dobrze utkwily mu w pamięci, że nie zapomniał ich jeszcze pod starość i zapisał w swym pamiętniku „Trzy po trzy.“ W Ciśnie poeta nie przebywał stale, był tam trzy razy tylko za czasów swego dzieciństwa, ale te właśnie okolice, a nie Beńkowa Wisznia służyły przysłtemu poecie za pole obserwacji dawnego życia. W swoich wspomnieniach, przepelnionych głównie zdarzeniami z czasów wojen napoleońskich, mówi nam poeta nieco szerzej tylko o domu rodzinnym w Beńkowej Wiszni, o ludziach z sąsiedztwa stamtąd się nie dowiadujemy, dopiero gdy zacznie nam opisywać swoją podróż w Sanockie i chwilowy pobyt w tamtejszej posiadłości ojca, wtedy przesuwają mu się przed „oczyma duszy“ ciekawe, oryginalne postacie dawnego życia; żywe lub na scenie opowiadania zjawiają się takie postacie, jak Kitajgrodzki, Orzechowski, Krzyżanowski, Zajączkowski, Konarski, Urbański, Osuchowski i inni; snać ta okolica uderzała wrażliwy umysł dziecka nie tylko dziwnem, fantastycznym pięknem swoich krajobrazów, co się odbiło w powieści „Kamień pod Liskiem,“ ale także oryginalnością i pewną odrębnością psychicznej fizyonomii swych mieszkańców. Zważyć należy, że Sanoczczyzna, owa polska Gaskonia, oddzielona górami od reszty Polski i od reszty świata, osłoniąca przed wpływami, zacierającymi fizyonomię dawnego życia, przechowała najdłużej może ze wszystkich polskich ziem u siebie okazy starszszlacheckich, materiały tam zawarty, ów „skarb dla pisoryma“ musiał być bardzo bogaty i długo niewyczerpany, skoro starczył jeszcze poetom, później od Fredry tworzącym, mianowicie Polowi i Kaczkowskiemu, obu czerpiącym osnowę lub podniętę do swych starszszlacheckich powieści z życia sanockiej szlachty. Zapominać nie należy, że jeden z takich mamutów starego życia IMC Pan Grzymała pozował już Fredrze do pana Jowialskiego, któremu z pewną racją dziwi się prof. Tarnowski, że znalazł się w otoczeniu zupełnie nowego pokolenia, i najsluszniej w świecie wyznacza czas jego bytowania na epokę saską.

Jak te resztki dawnego życia przekształcały się w wielkie postaci Fredrowej sztuki, okazuje w „Zemście“ figura, najbardziej rzec można niepolaska, nosząca pozornie najwięcej znamion cudzoziemskości, mianowicie Papkin. Gawalewicz we wspomnianem studyum, wyprowadza go w prostej linii od Burzywoja z „Sar-

matyzmu.“¹⁾ „W zestawieniu tych dwóch komedyj — powiada — znajdujemy wcale interesującą niespodziankę, klucz od rodowodu zagadkowej figury Papkina, który ze wszystkich Fredrowskich postaci najmniej był jasnym i najwięcej budził domysłów. Nie wiadomo kto on jest i co zaczął?... skąd się bierze? jak go uważać, do jakiej odnieść epoki, z czyich rysów powstał, kogo miał wyobrażać?... Tymczasem stwierdziwszy raz ten pewnik, że „Sarmatyzm“ zapłodnił twórczą wyobraźnię autora „Zemsty“, nic łatwiejszego, jak w dalszej konsekwencji odnaleźć w Papkinie odbicie pierwowzoru w osobie Burzywoja, wprowadzonego przez Zabłockiego na scenę.“

Oczywiście „nic łatwiejszego“ jak, wsiadłszy raz na taki urojony „pewnik“, jechać dalej w krainę naukowych fantazji. Wyprowadzając Papkina od Burzywoja, przeoczył Gawalewicz, że postać Burzywoja, jak wogóle cały „Sarmatyzm“, jest wykładnikiem dwu zasadniczych dążeń pisarskich Zabłockiego: 1-o tendencji satyrycznej, chęci zgromienia „sarmatyzmu“, 2-o zamiaru stworzenia komedyi, zamiaru nie osiagającego artystycznie zadowalającego wyniku, bo uginającego się pod brzemieniem tendencji. Co do pierwszego, nadaje poeta tej postaci rysy oryginalne wprawdzie, ale tylko takie, jakie raz podjętej tendencji odpowiadać mogły, ubiera swą postać w te rysy, które chciał wytknąć swemu społeczeństwu. Robi więc zeń zajazdowca-opoja, burdę, ograniczonego szlachetkę, czulego na szlachecki „honor“ zarówno swój, jak i swoich krewnych, poniewierającego ludźmi niższego stanu, a nie wstydzącego się przywłaszczać sobie ich pieniądze, pokazuje nam jego rubaszne, zaściankowe maniery w zetknięciu z ludźmi wyższej sfery. Co z tych rysów mógł odziedziczyć Papkin? Nic, dla poety nie piszącego satyry, były one bowiem zupełnie zbyt cenne.

Strona druga tej osobistości to jej rola w komedyi, rola oczywiście bardzo skromna: *spiritus movens*, podżegacz sporu Góronosa z Żegotą i to nie na scenie, ale poza nią, gdzieś w perspektywie teatralnej. Z ust Agatki dowiadujemy się, że

... ten niepokój we wsi naszej z kogo,

Jeśli nie z jego plotek, poduszczai, porady?

On, nie kto, pana jątzy, on klóci sąsiady.

Ta waśń z panem Żegotą trwałaby tak długo?

(Akt II sc. 1).

¹⁾ L. c. Str. 68 i 69.

Co innego wiemy o Papkinie. Gdy Cześnik, dowiedziawszy się o naprawianiu muru, woła w pasyi:

Trzech na murze
Trzech wybije, a mur zburzę,
Zburzę, zniszczę aż do ziemi

to Papkin, jakby zahipnotyzowany słowami Cześnika, powtarzając drżącymi usty tę groźbę Cześnika, trzęsie się ...z ochoty i każe mu słuchać ody... do pokoju.

To, co jest komicznego w Burzywoju, jego tchórzostwo, to dziedzictwo tylu innych Sganarellów, Scapinów z komedyi molierowskiej, że Fredro miał stanowczo lepszą i lepiej sobie znaną firmę, gdzieby się był mógł zapożyczyć, gdyby chciał. Zresztą i pod tym względem różnica między charakterem Burzywoja a Papkina jest bardzo wielka. Burzywoj gdy stchórzył w walce z „chamami,“ to choć nadrabia miną, faktu, że został obity i uciekł, nie przemilcza:

Obskoczony od chłopów, choć nie jest bez plamy,
Szlachcicowi w nierówny bój wdawać się z chamy,
Jednak aby im dać znać, jaka dzielność nasza,
Zrywam się, a tu tylko pochwy bez pałasza!
A tu biją! Łeb w worze, jak gdyby w kapturze!
Słowem, choć nigdy, jak wiesz, wujaszku, nie tchórzę,
Rad nierad, musiałem się wyrwać z tych ukropów;
Raz się tylko obejrzał, ze stu było chłopów.

(Akt II sc. 2).

Papkin po takiej scenie byłby nam opowiadał o błyskającym ostrzu Artemizy, o pierzchającej gromadzie hultajstwa.

Ile razy się obróce
Po dziesięciu ich na ziemi.

Burzywoj jest szczerzy, nie posiada tej iluzji kłamstwa, tej wiary, jaką ma Papkin, że wierzą mu ci, co go słuchają; fanfaron, wielkogębny junaka w nim nie znać, a toć przecie zasadniczy rys postaci Papkina (nazwa od papka = gęba).

Po pierwowzór, a raczej po embryon przyszłej postaci szedł Fredro gdzieindziej: do wspomnień dawnego życia, w „kraj lat dziecinnych,“ w Sanockie. Tam widywał w domu ojca szlachcica, którego niektóre rysy, dotknięte czarodziejskim pierścieniem sztuki, odżyły w kreacyi artystycznej, w Papkinie. Był to szlachcic

Krzyżanowski. Następujące szczegóły czytamy o nim w pamiętniku poety: ¹⁾

„Jak sobie przedstawię Krzyżanowskiego, a pamiętam go bardzo dobrze, był on może *ostatnim egzemplarzem dworaka, pieczeniara, wyjadacza dawniejszych czasów*. Przyjechał konno, torba borsucza i strzelba przez plecy — harap w rękę. Niewielki, krępy, włos szpakowaty, mowa chrypliwa. *Pół błazna, pół szlachica, wszędzie był domowym*.

„Komu w nocy napuścić os do izdebki, komu włosienia narzyc na prześcieradło, komu jaj w buty nakłaść?—Krzyżanowskiemu. Kogo rano do sieni w koszuli wyciągnąć, kogo pytką wybić, kogo poczęstować piwem z wodą zamiast wina, a wodą zamiast wódki?—Krzyżanowskiego. Dlatego Krzyżanowski miłym był gościem, a szczególnie dla dzieci.

„Kochany Krzyżanosio! Osuchowski na żaden sposób nie mógł konkurencyi wytrzymać — łągał dobrze, jako i myśliwy, ale i Krzyżanowski był myśliwy, a łągał trzykroć lepiej. Kiedy się odezwał: „Razu jednego...“ już wszystkie oczy były na niego zwrócone—wszystkie uszy nateżone... I w samej rzeczy, trzeba słyszeć takiego improwizującego łgarza, aby pojąć, jaki *wdzięk mają te długie i szerokie, a co krok w epizody wyskakujące opowiadania*. Słuchamy jak historyi z tysiąc i jednej nocy w przekonaniu, że tam albo nic prawdy niema, albo tak mało, że ledwie na tytuł wystarczy, a jednak słuchamy z wszelkim udziałem. To ciągle wyjaśnianie najdrobniejszych szczegółów, poprawianie sumienne siebie samego w najlichszem zboczeniu, cytowanie miejsca, dnia, godziny, osób przytomnych z odwołaniem zawsze do świadectwa: „żywych przecie“—wszystko przeciąga rzecz całą niezaprzeczoną pokostem prawdy. Dopiero gdy przyjdzie do samego jądra „dziwnego wypadku,“ i kiedy wszelkie prawdopodobieństwo ustaje, wtenczas gwar i śmiech. Każdy się śmieje, jakby mówił: „Nie głupim, abym wierzył.“ I im mocniejszy śmiech, tem mocniej objawia się to zadowolenie z swojej przenikliwości. Niechby kto spróbował pisać słowo po słowie, co taki Krzyżanowski rozpowiada, niechby potem komu odczytał, a pewnie znaleźliby obydwaj, że słuchana z upodobaniem powieść, jest tylko nudną i bez sensu ramotą. Skądże to pochodzi? Oto *brakuje świeżości improwizacji—uniesienia rzetelnego—mimiki stosownej—figury charakterystycznej opowiadacza, a nadewszystko jego wiary, że wiarę wzbudzi*.

¹⁾ „Trzy po trzy.“ Dzieła. T. XI. Str. 190 i nast.

dzu w słuchaczach. Słowem, trzeba prawdy kłamstwa, aby kłamstwo zająć mogło.

„Mam Krzyżanowskiego przed oczyma...“

Zanim się zastanowimy, co z tej rzeczywistości przeszło do poezji, musimy wniknąć w intencje artystyczne poety, by zrozumieć, dlaczego pewne rysy żywej postaci Krzyżanowskiego przeszły do kreacji poetyckiej inne zaś nie, następnie, by poznać na tym wypadku zawiły proces przeistaczania się realnych zjawisk życia w nieśmiertelne mury poezji. A droga oddzielająca jedno od drugiego jest bardzo, bardzo długa i nie chcemy jej przeska-kiwać, jak to czyni często krytyka historyczna, która ze zjawiskami tego rodzaju zbyt pośpiesznie się załatwia. Podkreśla rysy znamienne zdarzeń czy postaci rzeczywistych i wykazuje ich tożsamość w poezji. Tożsamość? — można wątpić; z takiego oświe- tlenia wychodzi twórca kopistą rzeczywistości.

Podobnie możnaby postąpić i tutaj, możnaby wziąć rysy, podkreślone w charakterystyce danej przez poetę, i wykazywać, że właśnie Papkin jest takim „ostatnim egzemplarzem dworaka, pieczeniara, wyjadacza dawniejszych czasów,“ że jest tym samym „łgarzem,“ co Krzyżanowski, że jest, jak on, „pół błaznem, pół szlachcicem,“ że coś poeta odmienił, dał mu zamiast kontusza ubiór francuski, zamiast szpakowatych włosów perukę z harcop-fem, zamiast karabeli Artemizę, że uczynił go zalotnym, a wskutek tego nieco młodszym i nieco układniejszym niż przypuszczalnie był Krzyżanowski, i na tem koniec; dalibyśmy sposób, jakim się posługuje krytyk literacki, by z rzeczywistego Krzyżanowskiego zrobić swego Papkina, nie powiedzielibyśmy tylko, jak poeta tworzył.

Kierunkową linią, po której biegnie zdolność twórcza Fre-dry, to dążność do odtworzenia pewnych tylko zjawisk życia i to tych, które, będąc śmieszne, są w stanie innych do śmieszności pobudzić. Jak dla innego twórcy zjawiska życia są tłem, na któ-rem rozsnuwa marzenie o jakimś innym, lepszym życiu, są polem, kędy błądzi samotna i próżno szukająca przytułku melancholia poety, są wreszcie podniętą do wypowiedzenia swych uczuć w sło-wach, drżących oburzeniem czy zachwytem, tak dla niego istnie-ją owe zjawiska tem tylko, co śmieszny; tu, w tej sferze czuje się zupełnie sobą, wszechwładnym, rozkazującym panem, na którego skinienie powstaje życie takim, jakim ono jemu się przedstawia. Gdy zabłądzi do liryki, do ballad, jest w żywiole nieswoim; wła-ściwą sferę jego twórczego działania stanowi komizm, zdolność podpatrywania otwartego czy skrytego działania mechanizmu

tam, gdzie działać powinny czynniki biotechniczne: intelekt lub uczucie.

Ponieważ za tło swego dramatu obrał poeta życie przeszłości, nasuwa się pytanie, czy życie to zamarłe mogło być podatnym polem dla twórczości komicznej, czy zdolny był poeta, żyjący w okresie romantyzmu, a więc w czasie żywej, nieklamanej czci dla przeszłości, wyszukiwać w ludziach dawnych to, co bawi, co bucha weselem lub humorem. Oczywiście mógł, w samym bowiem założeniu komedii „historycznej“ leżał pewien realizm, pewne dostosowywanie rysów twórczych do istniejących, rzeczywistych znamion minionego życia, a życie to przecie brakiem wesołości wcale nie grzeszyło, humor uważamy nawet za niezbędną cechę staropolszczyzny. Jednakowoż tenże sam realizm, otwierając z jednej strony podatne pole dla aspiracji twórczych poety, domagał się z drugiej strony uwydatnienia tego, co życie dawne miało z powagi, kazał pokazać „serce złote w ludziach dawnych,“ a to mogło już grozić osłabieniem komicznego nerwu sztuki. Komicznymi wydadzą się nam palestranckie wykrety Milczka, komicznym będzie Cześnik, gdy się gniewa na Dyndalskiego, że ten przypomina mu ukryte dolegliwości, komicznym będzie, gdy opowiada o swoim oświadczeniu się Podstolinie, ale komizm znika, gdy Cześnik przed rozprawą z Rejentem próbuje karabeli i dawne, barskie wspomina boje, lub gdy w podniosłej scenie czwartego aktu spotyka się w swoich progach oko w oko z Rejentem. Tych zbyt charakterystycznych rysów i sytuacji nie mógł się zrzec poeta, hołdujący nowej sztuce, groziły one jednak jego zasadniczej dążności artystycznej.

Ta powaga, wiejąca z dawnego życia, a występująca nietylko w sytuacjach odrębnych, lecz splatająca się także ze scenami niepozabawionemi komizmu (jak naprzykład w oracyi Rejenta, witającego w swym domu Podstolinę, lub w scenie, gdzie Wacław zostaje schwytyany w domu Cześnika) domagała się pewnego równoważnika, zdolnego podnieść żywioł komiczny utworu do możliwie najwyższego napięcia. Trzeba było stworzyć postać, któraby pełniła rolę urzędowego śmieszka tej komedii, któraby przebiegała całą sztukę i roznosiła, jak jakiś ludowy Pędziwiater, śmiech przez wszystkie cztery akty. Ale już z samych funkcji, jakie ta postać miała pełnić, z tego założenia, że musi ona być zawsze i wszędzie śmieszna i zabawna, że ma być błaznem, urzędowym bufonem sztuki, wynikło, że nie może ona posiadać cech ludzi z minionych lat jak Cześnik, Dyndalski i Rejent, ale stać musi poza obrębem lokalnego i historycznego kolorytu sztuki, a być

nawskroś typem komicznym, typem ogólnoludzkiej śmieszności ¹⁾, podczas gdy tamte postacie są, mówimy to z całą świadomością czy rozmyślnością, charakterami.

Przypatrzmy się teraz postaci Krzyżanowskiego, narysowanej przez poetę. Był to szlachcic ubogi, zamieszkały w sąsiedztwie Cisny, może jakiś „pan na czterech chłopach“ albo też i bez chłopów, człowiek rozumiejący dobrze swe społeczne położenie, a więc i swój stosunek do Jaśnie Wielmożnego, dlatego zawsze pełen respektu dla pana, który go nieraz poratował, bo Krzyżanowski „nigdy nie opuścił okazji prosić o korczyk zboża, faskę bryndzy, kawał skóry, i czy otrzymał, czy nie, zawsze z uśmiechem ścisnął kolano Jaśnie Pana.“ ²⁾ Ten poczciwy Krzyżanosio pozwalał na niejeden żart ze strony czy to starszych czy też dzieci, może z wrodzonej dobrotliwości, jaką zwykle ludzie śmieszni i zabawni się odznaczają, może z przekonania, że na to się urodził, ażeby bawić innych. Jak więc widzimy, z tych rysów indywidualnych, znamionujących pewnego rzeczywistego osobnika, Papkin niczego nie odziedziczył, nie znać w nim nieco podstarzałego waszecia, nie znać wobec ludzi wyżej urodzonych tego uniżenia, połączonego z uszanowaniem, jakie nadawało ludziom ówczesnym poczucie własnej zależności. Niema następnie w Papkinie tych cech współczesnego szlachcica, jakie miał Krzyżanowski, „pół błazen, pół szlachcic,“ albowiem poeta podjął drugą tylko połowę istoty Krzyżanowskiego i dał nam w Papkinie całego „błazna,“ bez jakichkolwiek znamion szlacheckości. Z tej więc strony, ze strony oddziaływania rysów indywidualnych rzeczywistego osobnika na rysy postaci poetyckiej, oddziaływania dopatrywać się nie można.

Rola więc Krzyżanowskiego w genezie kreacji poetyckiej polegać będzie przede wszystkim na roli jaką grał Krzyżanowski wobec swego otoczenia, na funkcyjach, jakie pełnił ów „ostatni egzemplarz dworaka, pieczeniara, wyjadacza dawniejszych czasów“ na pańskim dworze. Podsunał on poecie myśl wprowadzenia postaci, jakich na pańskich dworach nigdy nie zbywało, owych totumfackich, używanych do rozmaitych posług, do załatwiania sekretnych plenipotencyj, do gardłowania na sejmikach, do kaptowania gałek przy wyborach i do wyzywania przeciwnika na ubi-

¹⁾ Już w planie pojęty jest Papkin jako fanfaron, samochwał i błazen tej komedyi.

²⁾ Trzy po trzy l. c. str. 190.

tą ziemię. Być nawet może, że poeta zamierzał pierwotnie odtworzyć tego rodzaju postać z jej właściwymi historycznymi rysami, ale później tego zamiaru zaniechał, bo przemogła chęć stworzenia stylowego błazna. To jednak zdaje się nie ulegać wątpliwości, że rola, jaką w intrydze „Zemsty“ pełni Papkin, gdy w Cześnikowem imieniu oświadcza się Podstolinie, gdy ma polecenie spędzić murarzy, gdy wyzywa Rejenta na pojedynek, że ta rola Papkina w akcji dramatu pochodzi właśnie z pomysłu, jaki nasyłał poecie „ostatni egzemplarz dworaka.“

Tyle co do roli Papkina w akcji; nieco odmiennie przedstawia się rzecz z tworzeniem komicznego typu, z malowaniem postaci. Jak wyżej zauważono, rysów indywidualnych Krzyżanowskiego w Papkinie znaleźć nie można, nie można następnie doszukiwać się w nim tych rysów charakterowych, jakichbyśmy od dworaka XVIII w., przebywającego na pańskim dworze, oczekiwać chcieli, jest to bowiem postać, stojąca poza stosunkami lokalnymi i historycznymi. Jeżeli jednak poeta tych rysów lokalnych i historycznych dawać nie chciał, to nic nie stało na przeszkodzie temu, by z rzeczywistej postaci wziąć jakiś rys charakterystyczny, rys objawiający się u wielu innych ludzi, nie tylko ówczesnych (byłby to rys historyczny), nie tylko w Polsce (byłby to rys lokalny), ale występujący po wszystkie wieki, u wszystkich narodów, u wszystkich warstw społecznych; podnieść ten rys do wybitnej, stałej właściwości charakterystycznej, podsunąć jej jakąś zasadniczą właściwość psychologiczną, uczynić ją najgłówniejszym motorem postępów i objawów życia danej postaci, z niej jednej zbudować całą ludzką duszę, duszę zupełnie niematerialną, nieskomplikowaną, a więc zupełnie abstrakcyjną, a przez to „typową“ i tylko do poezji należąca.

I tu wkraczamy w niepodzielną sferę istotnej twórczości, w sferę sztuki.

„Osuchowski... łąał dobrze jako i myśliwy, ale i Krzyżanowski był myśliwy, a łąał trzykroć lepiej — trzeba było słyszeć takiego improwizującego łąarza;“ tak, ale Krzyżanowski łąał wtedy, kiedy było potrzeba, kiedy dobrowolnie pełnił rolę facecyonisty i łąarza, bawiącego swoje Towarzystwo, dla postaci zaś poetyckiej było potrzebne, by tę rolę zawsze pełniła, by ona wypływała nieodparcie, koniecznie z jej konstrukcyi psychicznej i opierała się na zasadniczej właściwości duszy. Tym rdzeniem istoty duchowej Papkina czyni poeta to, czego w rzeczywistym Krzyżanowskim już nie znajdujemy, a co Papkina zawsze będzie

pchało do łągarstw i fanfaronady, to jest samochwalstwo.¹⁾ Z tej jednej właściwości konstruuje poeta duszę swego typu, ją jedną czyni motorem jej postępowania. By właściwość tę tem lepiej wydobyć na światło, odbiera poeta Papkinowi wszystko, z czego by słusznie mógł się chełpić, pozbawia go męstwa, majątku, a nawet piękności, przez to chełpliwość jego z tych zalet i przymiotów staje się tem widoczniejszą i śmieszniejszą.

Wypada teraz zastanowić się, czy czyniąc samochwalstwo duchowym rdzeniem postaci Papkina, nie miał poeta już jakiego poprzednika w literaturze, jeżeli tak, to w jakim do niego pozostawał stosunku, czy ulegał jego wpływowi i naśladował, czy też brał zeń pewne rysy, tak jak się zbiera z żywego materiału, z życia, tak jak Szekspir czerpał z osnów rozmaitych nowel i nieudałych dramatów swoich poprzedników.

Komedia, która w tworzeniu typu Papkina odegrała znaczną rolę, jest „Miles gloriosus“ Plauta. Na pokrewieństwo Papkina z bohaterem komedii Plauta zwrócił już uwagę Chmielowski i, nie wchodząc w szczegóły, nazwał Papkina, może zbyt pośpiesznie, „najświetniejszą, jaką sobie pomyśleć można, przeróbką postaci, stworzonej przez Plauta.“²⁾ Komedia Plauta była, jak to znać z cytowania jej w „Trzy po trzy,“ znaną poecie, chociaż przypuszczać można, że znał ją z jakiegoś tłumaczenia a nie z oryginału, wykształcenie bowiem poety, polegające głównie na francuzczyźnie, zbyt prędko się skończyło, by mogło go przysposobić do czytania utworu, trudniejszym pisanego językiem; dodać nadto wypada, że poeta, jak to sam wyznaje, nie bardzo się w swej młodości do książek przykładał.³⁾

Treść wspomnianej komedii Plauta przedstawia się następująco:

¹⁾ Wyraz ten niezupełnie dokładnie określa pojęcie, jakie mamy na myśli; przez samochwalstwo rozumiemy zawsze popęd do chwalenia się przed kimś, u Papkina natomiast występują przechwałki przed sobą samym, pochodzi to u niego z naiwnie dobrego wyobrażenia o sobie samym, odpowiednikiem tej właściwości byłyby np. wszelkie illuzje marzycieli; chcąc być zupełnie dokładnym, trzeba by to nazwać „papkinadą,“ tak jak dla właściwości duchowej Don Kichota używamy nazwy „donkiszoterya.“

²⁾ Nasza literatura dramatyczna. Tom I. Petersburg, 1898. str. 223.

³⁾ „Pan Płachetko (nauczyciel) nic nie robił, nie robiłem i ja nic“ — Trzy po trzy, str. 163.

Nigdy mi się nad książką nie zmarszczyło czoło,

Trąbka myśliwska w kniei była moją szkołą.

(„Pro memoria“—Dzieła, T. XIII, str. 3.)

Pleusikles, młodzieniec ateński, pokochał dziewczynę Filokomazę, ciesząc się nawzajem jej miłością. Kiedy jednak wyjechał w sprawie publicznej do Naupaktu, zjawił się w Atenach Pyrgopolinices, żołnierz-samochwał, począł się zalecać Filokomazy, starając się pozyskać także względy jej matki, aż wreszcie udało mu się uwieźć Filokomazę wbrew jej woli z Aten do Efezu. Niewolnik Pleusiklesa, Palaestrio, udaje się do Naupaktu, aby o tym wypadku uwiadomić swego pana, jednak w czasie podróży morskiej dostaje się w ręce korsarzy, którzy darują go Pyrgopolinicesowi; w ten sposób znalazł się Palaestrio w Efezie, w domu samochwała, który więzi kochankę jego pana. Palaestrio uwiadamia listownie swego pana o losie Filokomazy. Pleusikles przyjeżdża do Efezu, zamieszkuje tuż przy domu samochwała w domostwie starca Periplektomenesa dawnego przyjaciela swego ojca. Usłużny Palaestrio, choć pozostaje nadal niewolnikiem samochwała, przebija ścianę domu i ułatwia przez to Filokomazy widywanie się z prawdziwym kochankiem.

To jest jakoby uwertura komedyi Plautowej, mówiąca o wypadkach, które rozegrały się przed podniesieniem kurtyny, przed rozpoczęciem akcji dramatu. Opowieść tych wypadków daje poeta w wygłoszonym przez Palaestria prologu, który wyjątkowo znajduje się nie przed pierwszym, ale przed drugim aktem. Zaczyna się właściwa komedia.

Nieszczęście chciało, że jeden z niewolników samochwała, Sceledrus, goniąc zbiegłą matkę zapędził się na dach sąsiedniego domostwa i przez *impluvium* spostrzegł Filokomazę w czasie jej schadzki z Pleusiklsem *in flagranti* pocałunków. Rzecz staje się groźną, Sceledrus niezwłocznie uwiadomi swego pana o zdradzie kochanki, Palaestrio więc urządza intrygę, która polega na tem, że Filokomaza, przechodząc przez ukryte wejście, pokazuje się Sceledrusowi raz w domu samochwała, jako prawdziwa Filokomaza, to znowu niby cudem wychodzi z domostwa sąsiedniego, jako kobieta nie znająca nikogo z obecnych, a zagadnięta przez Sceledrusa oświadcza, że go nie zna, że jest Diceą, dziewczyną ateńską, bliźniaczą siostrą Filokomazy, i że przybyła tutaj, by zabrać Filokomazę do Aten. Po parokrotnie w ten sposób powtórzonej próbie wykazania alibi, daje się Sceledrus przekonać, że w domu sąsiada widział zadziwiająco podobną siostrę Filokomazy, a nie ją samą.

Teraz chodzi o to, by wyrwać Filokomazę z rąk samochwała i umożliwić jej pożycie z Pleusiklsem. Pozyskana w tym celu dziewczyna Akrotelis, gra rolę zakochanej w Pyrgopolinicesie

pani i posyła mu służącą Milfidippę z wyrażeniem swej miłości i gotowości wspólnego z nim pożycia. Pyrgopolinices jak najchętniej na to się zgadza. By jednak nowej miłości nic nie stało na przeszkodzie, rozstaje się z Filokomazya, darowując jej za poradą Palaestria klejnoty w celu tem szybszego pozyskania jej przyzwolenia na rozłączenie. W ten sposób uwolniona Filokomazya odjeżdża z Pleusiklesem do Aten. Szczęśliwym kochankom towarzyszy Palaestrio, Pyrgopolinices zostaje ukarany, dostaje bowiem cięgi od służby Periplektomenesa za to, że się skradał do jego rzekomej żony Akrotelis.

Jak z powyższego przedstawienia widać, jest to nawskroś komedia intrygi, cała jej akcja obraca się około dwu zasadniczych motywów: pierwszym jest usiłowanie, by ukryć przemieszczenie Filokomazyi względem Pyrgopolinicesa, drugim, by wydobyć ją z narzuconych więzów i przywrócić prawemu kochankowi. Pod względem intrygi komedia ta żadnych punktów stycznych z „Zemstą“ nie posiada, jedynym tutaj łącznikiem jest pewna analogia rysów, jakie występują u obu samochwałów, Papkina i Pyrgopolinicesa.

Ponieważ jądrem komedii Plautowej jest intryga, rysy charakterystyczne osób schodzą tu na plan drugi lub nawet tak daleki, że przestają zupełnie prawie istnieć, nawet tytułowa postać komedii, ów *miles gloriosus* Pyrgopolinices, nie występuje przed nami w postaci psychologicznie głęboko zarysowanego typu tak, żeby wszystkie rysy charakterystyczne wynikały z jego właściwości duchowych, z jego postępowania, z jego roli w akcji. Rola Pyrgopolinicesa w komedii jest naogół niewielka i przeważnie bierna tylko a nie czynna. Widzimy go najpierw w pierwszym akcie (wiersz 1—78) i tutaj *onus probandi* samochwalstwa dźwiga raczej pasożyt jego, Artotrogus, niż sam Pyrgopolinices, który z wysokości swych mniemań o sobie jest tylko łaskaw przytaknąć i przyznać słuszność przesadzonym pochlebstwom Artotroga. Później, przez większą część komedii, tracimy Pyrgopolinicesa zupełnie z oczu, nie występuje on bowiem wcale w akcie II i III (wiersze od 79—946, podczas gdy całość zawiera ich tylko 1437), lecz zjawia się dopiero w akcie IV. Chociaż tutaj zarozumiałość Pyrgopolinicesa występuje jaśniej na światło, wiele jednak określeń charakterystycznych pozostaje w powiedzeniach otaczających go osób. Pod względem więc tworzenia, pod względem konstrukcji psychologicznej typu, Plaut Fredrze za wzór służyć nie mógł, talent Fredry, wykształcony na głębokich kreacyach Moliera, jak Harpagon i Tartuffe, miał tu otwarte pole twórczego popisu, po-



dawał natomiast Plaut naszemu poecie pewien schemat rysów, porozrzucanych wśród całej akcji utworu a bardzo charakterystycznych dla postaci samochwała.

Charakterystyka Pyrgopolinicesa mieści się już cała w prologu w powiedzeniu Palaestria:

...oficer, pan mój,
Który poszedł na rynek, jest fanfaron pusty,
Łgarz, świnia, pełen fałszu, cudzołóstwa, brudu,
Chwali się, że kobiety wszystkie go ścigają;
A jest drwinek przedmiotem, gdzie się tylko ruszy.
To też nawet dziewczęta, które się doń śmieją,
Gdy się tylko odwróci, wyszczerzają zęby.¹⁾

(Prologus—versus 88—94.)

Jest to więc samochwał, gach i rozpustnik, szczycący się, że wszystkie kobiety za nim przepadają, chociaż w istocie jest tylko celem ich pośmiewiska. Pyrgopolinices posiada wysokie wyobrażenie o swojej piękności; gdy służąca Milfidippa przynosi mu oświadczenie od pani, jest przekonany, że natychmiast się w nim zakochała, uważa się za wnuka Wenery, za równego piękną Parysowi. Charakterystyka tego jest znów włożoną w usta Palaestria:

...utrzymuje, że w piękności ciała
Przeszedł nawet Parysa i chełpi się z tego,
Że za nim gonią wszystkie kobiety w Efezie.

(A. III, sc. 1, v. 775—778.)

Pyrgopolinices posiada także wielkie mniemanie o swoim męstwie, przechwala się, a raczej przytakuje przechwałkom Artotroga, że tysiącami zabijał nieprzyjaciół w Cylicyi, Macedonii i Sardes (A. I, v. 42—49); jest dotknięty manią wielkości, zdaje mu się, że utrzymuje stosunki z władcami świata, że od jego pomocy zawisł ich byt, przechwala się, że wysłał na pomoc królowi Seleukusowi żołnierzy, którzyby bronili jego państwa (A. IV, v. 947—950). Co jeszcze cechuje Pyrgopolinicesa, to pewna słabość dla pieniędzy; gdy Milfidippa przynosi mu wyznanie miłosne swej

¹⁾ Cytuję w tłumaczeniu J. Wolframa—„Biblioteka najcelniejszych utworów literatury europejskiej.“ Warszawa. Lewental, 1890. Tekst oznaczam według oryginału w wydaniu Teubnera.

pani, oświadcza on, że nie myśli się poniżyć i wchodzić w stosunki z kobietami niższej sfery, chyba, że mu zapłaca.

Wiele z tych rysów Pyrgopolinicesa przejął Fredro, tworząc zasadniczą właściwość duchową swego typu. Znajdujemy w Papkinie tę manię wielkości, jaką widzieliśmy u Plautowego bohatera, choć u Papkina, przyjmującego u siebie „lorda Pembrok, kilku panów, cały tuzin szambelanów,“ ogranicza się ona do znajomości i pożycia z *haut milieu* całej dystyngowanej Europy, a nie wybuja do urojonego stosunku z głowami koronowanymi. Samochwalstwo Papkina, podobnie jak Pyrgopolinicesa, zasadza się również na wysokiem mniemaniu o własnem męstwie i przechwalaniu się czynami wojennymi.

Gdzie na skale gród kamienny,
Gdzie działami mur brzemienny,
Gdzie bagnetów ostre wały,
Gdzie sklepienie z dzid i szabli,
Tam był Papkin—lew zuchwały!
Strzelec boski!—rębacz dyabli!

(A. II, sc. 7.)

Tak jak Pyrgopolinices posyłał w świat podziemny tysiące Cyljczyków, Scytów, Macedończyków i Sardejczyków, tak samo w samochwalstwie Papkina

Znąją Szwedy, Muzułmany,
Sasy, Włochy i Hiszpany
Artemizy ostrze sławne
I niem władać ramię wprawne,
Jednem słowem, krótko mówiąc,
Kula ziemską zna Papkina.

(A. III, sc. 4.)

Ta sama w Papkinie łączywość na złoto, co i u Pyrgopolinicesa, chociaż w „Zemście“ przypomina ona więcej usposobienie Molierowych lokai. Powtarza się również w samochwalstwie jego rys pretensjonalności, przesadnego mniemania o własnych wdziękach i o uroku, rzucanym na płeć niewieścią; „jakaś księżna grecka—anioł! bóstwo!“ skoro tylko go zobaczyła, nie omieszkała natychmiast w nim się zakochać.

Bo ja szczęście mam szalone:
Tylko spojrzę, każda moja,
A na każdą spojrzeć umiem.

(A. I, sc. 2.)

Podkreślając ten rys usposobienia Papkina i jego podobieństwo do usposobienia Pyrgopolinicesa, zwracamy jednak uwagę na pewną cechę, odróżniającą kobieciarstwo Pyrgopolinicesa od usposobienia Fredrowego podwikarza. Oto Papkin nie posiada tej zmysłowości, grubej a sprośnej, jaka cechuje Pyrgopolinicesa a także Szekspirowego „milesa“ Fallstafa. Ten rys zwierzęcej chuci podkreśla Palaestrio, czyniąc słuszne wyrzuty Pyrgopolinicesowi, które tylko w oryginale przytoczyć można:

Abi sis hinc, nam tu quidem
Ad equas fuisses scitus, admissarius,
Qui consecrare qua maris qua feminas.
Hoc age nunc,

(A. III, sc. 3, v. 1111—1114.)

Zamiast tego daje Fredro swemu bohaterowi rys o wiele delikatniejszy, a co ważniejsza, o wiele komiczniejszy, t. j. przesadną kochliwość, nieuzasadnioną wcale powodzeniem u kobiet. Nie występuje także w przedstawieniu Plautowego samochwała rys, któregooby przedewszystkiem żądać należało od żołnierza wielkogębego, rys tchórzostwa; poeta rzymski nie wystawia tego rysu *ad oculos* widza w postaci swego bohatera, jak to czyni Fredro, ale każe się go domyśleć z powiedzeń innych osób.

Przy niezwykłej samodzielności, a zwłaszcza przy pełnej samowiedzy artystycznej Fredry, zdążającej świadomie do postawionego artystycznego celu, a zbierającej rysy poszczególne skądinąd, aby je wcielić w postać na swój sposób pomyślaną, trudniej jest wykazać ślady odbicia Plautowej postaci, choćby w stylizowaniu zewnętrznym naszego samochwała. Za reminiscencyę, choć dość odległą, można uważać powyżej przytoczone powiedzenie Papkina, gdzie chlubi się, że ostrze jego Artemizy „znają Szwedy, Muzulmany, Sasy, Włochy i Hiszpany,“ co przypomina pochlebstwo Artotroga, mówiące o rzekomych czynach Pyrgopolinicesa:

PYRGOPOLINICES: I cóż jeszcze pamiętasz?

ARTOTROGUS:

Pamiętam—w Cylicyi

Jak stu ludzi zabiłeś—a stu pięćdziesięciu

W krainie Pasożytów—dalej znów trzydziestu

Sardów—i sześćdziesięciu mężów macedońskich,

To ludzie, których w jednym dniu ty sam zabiłeś.

PYRGOPOLINICES: A ilu ich to razem?

ARTOTROGUS:

Aż siedem tysięcy

PYRGOPOLINICES: Tak, tak, tyle być musi, bardzo dobrze liczysz.

(A. I, v. 42—47.)

Przechwałka Papkina wobec rejenta:

Zwiedz piwnice wszystkie moje,
Gdzie z pół świata masz napoje,
Gdzie sto beczek stoi rzędem—

(A. III, sc. 4.)

przypomina wraz z pochlebstwem Palaestria przechwałkę Pyrgopolinicesa z posiadanych bogactw:

PYRGOPOLINICES: Chciwością nie grzeszę;
Bogactw dosyć posiadam. Mam więcej niż tysiąc
Korcy złota czystego.

PALAESTRIO: Nadto i skarb jeszcze;
A srebra nie kawały, ale całe góry—
Etna nie tak wysoka.

(A. IV, v. 1063—1065.)

Bliższą reminiscencję znać już w słowach Papkina, gdy, dając do zrozumienia podstolinie, że się oświadcza w imieniu cześnika, widzi ją nieco zakłopotaną i sądzi, że ona kryje się ze swem uczuciem dla niego:

Tam do licha!
Ona zerka, ona wzdycha—
Czy nie myli się w osobie?
Może we mnie... dałżem sobie,
A to plaga, boska kara...
Do mnie młoda, do mnie stara.

Podobnie w komedyi Plautowej, gdy Milfidippa, oświadczając miłość swej pani, nie przebiera w pełnych zachwytu uniesieniach nad pięknnością Pyrgopolinicesa, ten sądzi, że ona sama w nim się kocha, i mówi do siebie: „Czy i tą mnie kocha? Bo chwali moją pięknność.“

Pomysł wprowadzenia błazna w postaci Papkina do komedyi, osnutej na tle dawnego życia, nasunęła poecie postać rzeczywista. Ponieważ chciał poeta wcielić w nią objawy komizmu, zaobserwowane w życiu, a polegające głównie na „łgarstwie“, musiał się starać o to, by nadać tej postaci podkład duchowy, reagujący stale w raz obranej formie, w formie łgarstwa. Tą istotną właściwością duchową Papkina, objawiającą się stale w danej formie, czyni poeta samochwalstwo, albowiem ono nieodparcie i konsekwentnie wiedzie jednostkę do tej roli, jaką jej poeta w dramacie

wyznaczył. Konstruując duszę swego typu z jednej zasadniczej właściwości, używa poeta w celu jej dramatycznego ujawnienia wielu rysów, występujących w komedyi Plauta, uwypuklając nadto postać rysami własnymi, jak tchórzostwo i kochliwość.

Tak przedstawia się nam sprawa tworzenia komicznego typu. Co się tyczy przedstawienia wykoncypowanej już postaci, jej malowania w żywym obrazie życia, to powracamy znów do tych rysów komizmu, jakie nasunęła poecie obserwacya dawnego życia. Tak jak malarz, dzięki swej obserwacyi psychicznej, zdolen jest podpatrywać pewne szczególne załamania i odbicia światła lub subtelne, zwykle uchodzące uwagi, odcienie kolorystyczne, by to wszystko odtworzyć tak, jak mu nakazuje własna artystyczna indywidualność, owo „jak ja to widzę“ artysty,—tak tutaj dla innych ludzi mijająca bez echa, a zaobserwowana bystrem okiem dziecka-poety, zjawia się po kilkudziesięciu latach postać ze wszystkimi charakterystycznymi swymi gestami, mimiką, a przede wszystkim ze swoim właściwym sposobem mówienia i przedstawiania rzeczy. Uchwycenie tych zjawisk, ich konsekwentne, całości utworu odpowiadające odtworzenie zapomocą danych sobie środków, jest rzeczą artysty.

Widzimy w kreacyi Papkina pewne komiczne rysy, jakie się objawiały w rzeczywistym Krzyżanowskim, kiedy pełnił rolę facecyonisty i śmieszka, bawiącego swoje towarzystwo, kiedy był „improvizującym łgarzem.“ Znajdujemy w opowiadaniach Papkina tę zdolność wydymania rzeczywistości, a w największej części zmyślenia, do takich rozmiarów, że wybiega ono poza granicę, gdzie „wszelkie prawdopodobieństwo ustaje.“ Widzimy to w scenie, gdzie opowiada o swoim bohaterskim zachowaniu się w czasie walki z murarzami rejenta:

Tylko słuchaj, słuchać warto:
 Chciałem zdobyć rusztowanie,
Lecz skoczyłem tak zażarto,
Żem się znalazł z drugiej strony,
 Przyciśnięty, otoczony
 Murarzami, pacholkami,
 Hajdukami, pajukami.
 A—kroć kroci! jak się zwinę!
Jak dwóch chwycę za czuprynę!
Dalej żwawo młynka z niemi—
Jak cepami w koło młóć;
 Ile razy się obróćę,
 Po dziesięciu ich na ziemi.

Tak mi rosła wciąż mogiła,
 A gdy z murem równa była,
 Otworzyłem sobie dłonie
 I stanąłem na tej stronie.

(A. II, sc. 1.)

Całe to opowiadanie nie zawiera szczypty prawdy, wiemy bowiem, jak „gracko stał z tyłu“ Papkin; jest to zupełne zmyślenie, ale w zmyśleniu nawet nie stara się Papkin zachować granic prawdopodobieństwa, przekracza je, a raczej przeskakuje z całą lekkością wirtuoza-łgarza, przechodzi w sferę zupełnie urojoną i fantazuje tutaj najswobodniej w świecie, artystycznym efektem tego—komizm, „gwar i śmiech. Każdy się śmieje, jakby mówił: „Nie głupim, abym wierzył.“ Papkin ma nawet na poczekaniu „żywych przecie“ świadków swego bohaterstwa, oto „uniósł z sobą jénca“ w postaci Waclawa, którego w dowód swego zwycięstwa prezentuje cześnikowi.

Widzimy następnie w kłamstwach Papkina to „uniesienie rzetelne,“ tę głęboką „wiarę, że wiarę wzbudza w słuchaczach.“ Nie wątpi on ani chwili, że wszystkie jego łgarstwa o pojedynku, o powodzeniu u kobiet, o własnem męstwie, o piwnicach, „gdzie z pół świata masz napoje,“ znajdują zupełny posłuch u słuchacza; co więcej, Papkin suggestyonuje się swem własnem kłamstwem i wierzy głęboko, że „jak anioł śpiewa ładnie“ lub że „jutro cały zamek zburzy.“

Opowiadania jego, podobnie jak opowiadania Krzyżanowskiego, odznaczają się tem samem „wyskakiwaniem“ w epizody z „cią-głem wyjaśnianiem najdrobniejszych szczegółów.“ Gdy opowiada cześnikowi o zmyślonym pojedynku, zjawia się natychmiast z najdrobniejszymi szczegółami epizod o „księżnie greckiej,“ która na poczekaniu w nim się rozkochała:

Szedłem sobie,
 Mina tęga, włos w pierścieniu,
 Głowa w górę—a wejrzenie!
 Niech truchleje płeć zdradziecka!

Idę sobie,
 A wtem jakaś księżna grecka,
 Anioł! bóstwo—zerk z karety—
 Gina za mną te kobiety!—
 Zerk więc na mnie—zerk ja na nią—
 Koniec końcem, pokochała,
 Zawołała, et caetera—
 Książę-tygrys ludzi zbiera...

i biedny Papkin nie skończył, bo cześnik, zniecierpliwiony „tyrkotnym i kłamliwym językiem,“ huknął pięścią w stół. Gdy ma się w imieniu cześnika oświadczyć podstolinie i chce ją utwierdzić w przekonaniu, że o zaręczynach jej z cześnikiem rozpowiada już cały świat, wysuwa się znowu epizod o rzekomej wieczerzy, jaką miał dać w swym domu dla „lorda Pembrok, kilku panów;“ epizod ze wszystkimi szczegółikami: jaką to furorę zrobiła wieść o zaręczynach podstoliny, jaki to „szmer się szerzył“ przy stole, jak to „Miledi, Bóg-kobieta, lecz w zazdrości dyablik mały,“ szczypała go pod serwetą, nie mogąc wytrzymać z ciekawości, jak i co on jej szepnął w uszko i t. d.

Pomimo rysów wspólnych, jakie znajdujemy w Papkinie i bohaterze Plautowym, trudno nie dopatrzeć się różnicy, jaką pozostawiają po sobie Pyrgopolinices a Papkin, jako postacie dokonane, już po wyjściu z artystycznej pracowni. Pyrgopolinicesa cechuje obca naszemu bohaterowi nadętość, pewnego rodzaju pyszałkostwo zarozumiiałego głupca, czego już nie znajdujemy u Papkina, posiadającego jakąś prostą, szczerą postać ze sztuki ludowej. Samochwalstwo Papkina, to pewnego rodzaju pocieszny obłęd umysłu, niedozwalający mu spostrzedz ogromnej rozbieżności między jego wyobrażeniami o sobie, o innych ludziach, o objawach życia a istniejącą rzeczywistością. Ta nieopatrzność, ta niezdolność przystosowywania się do życia, pochodząca z mechanicznie funkcjonującego organizmu psychicznego, stanowi istotę komizmu Papkina. Widać z tego, jak ważną rolę w komice „Zemsty“ gra konsekwentna organizacja typu, dlatego za długo może zatrzymaliśmy się nad tem, co nazwano konstrukcją psychologiczną typu.

Pod tym względem postać Papkina jest pojęta tak głęboko, oddana z takim artyzmem, takim polotem prawdziwie poetycznego wdzięku (oduczmy się tego, od wieku przeszło troskliwie kultywowanego w nas uczucia, że pięknem to tylko, co bolesne i tragiczne!), że równie świetnej i sympatycznej kreacji błazna w literaturze powszechnej nie znajdujemy. Komedya, która pod względem tworzenia typu stanowi do dziś nieprzekroczony rekord artystyczny, komedya Moliera w galerii swych błaznów-lokai nic równego Papkinowi nie posiada. Jest to przytem postać *par excellence* wszechludzka. Przypominać on nam będzie i Plautowego samochwała i Molierowego Tomcia Diafoirus, gdy prawi swą barokową perorę do Klary, i francuskiego lokaja z XVIII w., gdy mówi o szlachcie, i obieżyświata z naszych gadek ludowych, i nadwornego trefnisia z magnackiego dworu. Komizm wieków, komizm warstw społecznych

stapia się w jedną żywotną całość w tym wiecznym, nie umierającym nigdy błędnym rycerzu... śmieszności.

Przejdźmy do innych szczegółów, dotyczących genezy tej komedyi. Postać cześnika trzeba będzie odnieść do tych wspomnień z dawnego życia, jakie przechowała tradycja w swych opowiadaniach i facecjach, jakie wreszcie zachowało samo życie w niektórych żyjących postaciach tam, dokąd zmiatający resztki przeszłości duch czasu nie dotarł.

Jeśli kreację cześnika odnieśliśmy do oddziaływania tradycyi, to trudniej będzie postąpić w ten sposób z Milczkiem. Na razie pomijamy, jako nie tutaj ale do rozbioru dzieła należący, problem typowości tej postaci a przejdziemy odrazu do tego, co pozbawia ją właściwości typu, to jest do jej cechy lokalnej i historycznej, do palestranckiego kręactwa. Przejęcie tych rysów w charakterze Milczka z tradycyi, wydaje się nam dlatego niemożliwym, że Galicya już po pierwszym rozbiórze została oderwaną od Polski i otrzymała sądownictwo odrębne, więc pod tym względem musiała się zaznaczyć pewna przerwa w tradycyi; gdybyśmy zaś przypuścili, że poeta przypadkowo (to znaczy z jakichś nieznanych nam pobudek) wybrał ten rys charakterystyczny dla Milczka, to staniemy znowu wobec pytania, czy mógł poeta z czystym sercem podawać postaci z przeszłości rys tak ujemny, nie mając pewności, czy on rzeczywiście wówczas istniał czy nie. Jeżeli go nadawał tej postaci, to musiał gdzieś znaleźć potwierdzenie, że tak się rzeczywiście działo. Przypuszczamy, że pomysł stworzenia takiego palestranta nasunął poecie Krasicki swoim obrazem palestry lubelskiej w pierwszej księdze „Doświadczyńskiego.“ Tutaj przychodzimy do tych rysów, jakie zawdzięcza „Zemsta“ literaturze osiemnastego wieku, a zarazem stajemy wobec zagadnienia, czy literatura XVIII w., literatura pseudoklasyczna, mogła przysłuszyć twórcom lub nawet przysłuszyć badaczom dziejów kultury podawać rysy obyczajowe, charakterystyczne swego czasu.

Cechą twórczości klasycznej jest brak rysów realnych, oddających rzeczywistość współczesnego życia. Nie pochodzi to wcale z niedostatecznego uświadomienia sobie celów twórczości, jak to za romantykami sądzą niektórzy krytycy dzisiejsi, ale z konsekwentnego, świadomego dążenia, którego celem było odtwarzanie tego tylko, co w życiu jest wieczne, nie przemijające, co nie ulega zmianom, zawisłym od czasu lub miejsca (tego celowego ignorowania stosunków miejsca i czasu nie może do dziś przebaczyć krytyka niemiecka, a za nią w części i nasza, wielkiemu dramaturgowi francuskiemu XVII w.). To pomijanie rysów i stosun-

ków realnych ustawało jednak tam, gdzie artyście nie chodziło jedynie o sam cel artystyczny, ale także o oddziaływanie na społeczeństwo. Gdy chciał zgromić lub wyśmiać pewną rzeczywistą wadę, to nie mógł stworzyć jej abstrakcyi, bo ostrze jego strzały padałoby w pustkę, ale musiał tę wadę lub przywarę odtworzyć z całym szeregiem rysów realnych. Stąd to komedia Moliera nie zawiera wcale rysów współczesnego życia francuskiego tam, gdzie poeta nie miał na celu satyry; skoro jednak zjawia się dążność satyryczna, występują rysy obyczajowe, lokalne i historyczne, jak w „*Précieuses ridicules*“, „*Comtesse d'Escarbagnas*“, „*Les Savantes*“, z Harpagona mógł się śmiać każdy rzeczywisty „skąpiec“, z Jourdaina każdy burgeois, marzący o szlacheństwie, z Argana każdy rzeczywisty mantyka (hipochondryk), ale że doktorowie lub *précieuses* nie pobudzały do śmiechu dam z hotelu Pani Rambouillet lub rzeczywistych ówczesnych doktorów, o tem mówią już kroniki kulturalnego życia Francyi.

Podobnie ma się rzecz i u nas w literaturze XVIII w. Ten jej rodzaj, który „sądził człowieka“, podaje nam najwięcej ciekawych rysów o człowieku XVIII stulecia, stąd cała kopalnia obyczajowych i kulturalnych szczegółów w satyrycznych komediach Zabłockiego, w satyrach Naruszewicza, Krasickiego i w pierwszej, niefantastycznej części „Doświadczyńskiego.“ Rysy tam zawarte stanowiły cenny materiał historyczny dla przyszłego twórcy. Przypuszczać można z wszelkiem prawdopodobieństwem, że korzystał z nich nie tylko Fredro, ale także Mickiewicz, tworząc swą „historję szlachecką.“ Dziwnie bowiem przypomina się nam dobrzyński zaścianek, gdy Agatka w 10 scenie I aktu „Sarmatyzmu“ opowiada nam o domu, gdzie „klamki, zawiasy, kłódki, zamki, skoble, haki, wszystko postrącane;“ obraz popitej po bitwie szlachty w „Panu Tadeuszu“ przypomni nam jej opowiadanie o popitej szlachcie w domu Góronosa. Cywilizujący się Doświadczyński zdaje się nam historycznym dokumentem owych paniczów z „paryskich kawiarni“ lub owego podczaszycy, wożącego po Litwie swego lokaja w „karyulce“ (u Krasickiego *cabriolet*); również nie bez znaczenia dla autora „Pana Tadeusza“ był niezwykle barwny opis trybunału lubelskiego w „Doświadczyńskim“, powtarzają się nawet stamtąd pewne wyrażenia w „Panu Tadeuszu“, jak: „Uciszcie się!“ lub sławetne „cum gais, boris et graniciebus.“

Rzecz jasna, że gdy mówimy o znaczeniu tej literatury dla twórczości późniejszej, to nie mamy wcale na myśli „wpływu“ lub nawet „wzorowania się“, jakie niektórzy chcą koniecznie wmówić w autora „Zemsty“ z powodu „Sarmatyzmu“, byłoby to bowiem

przeocznaniem zasadniczych dążeń obu kierunków. Motywy zawarte w literaturze stanisławowskiej grają dla twórcy późniejszego rolę orientacyjnych wskazówek, jak koloryt czasu odtwarzać należy, rola to więc zupełnie taka, jak rola pomników historycznych (pamiątek naprzykład) dla twórczości, obierającej sobie za tło życie już nie istniejące. Dlatego darmo szukalibyśmy w „Doświadczyńskim“ jakiejs postaci żywcem podobnej do rejenta, spisującego protokół; ale ten obraz wyszukanych krętałów procesowych, wyrafinowanej kazuistyki palestranckiej, jaki dał Krasicki, mógł nasunąć autorowi „Zemsty“ pomysł stworzenia palestranta, który dorobił się majątku na procesach rozmaitych Doświadczyńskich, siedzi teraz spokojnie na kupionej części zamku, a gdy mu się nadarzy sposobność, pofolguje znowu, choćby *privatim*, palestranckiej żyłce.

Podobną rolę w genezie „Zemsty“ gra komedia Zabłockiego, zarówno „Fircyk“, jak i „Sarmatyzm.“ Pierwszemu zawdzięcza „Zemsta“ podstolinę, chociaż ta niczem istnienia swej poprzedniczki nie wskazuje, odznacza się większą filuteryą i doświadczeniem zawołanej kokietki, a ze swą imienniczką dzieli tylko miły stan wdowieński. Z „Fircyka“ pochodzi także Waclaw, oczywiście nie ten, który teraz kocha się w Klarze, ale ten, co był w nim niegdyś, gdy „fircykował“ po całej Polsce i Litwie, gdy grał księcia przed podstoliną jeszcze za życia ś. p. podstolego Czepiersińskiego. Uderzające podobieństwo, jakie zachodzi między ostatnią sceną „Zemsty“ a „Sarmatyzmu“, pochodzi stąd, że Fredro, tworząc komedię na tle życia XVIII w., pragnął ją zakończyć tą samą staropolską, stylową powagą (charakterystyczne łączenie osób), tym samym wreszcie uczciwym a głębokim morałem, jak to uczynił najwybitniejszy przedstawiciel polskiej komedii w wieku osiemnastym; zakończenie takie, nie napotykanie gdzieindziej, uważał za bardzo charakterystyczne, za stylowe dla epoki, którą odtworzał.

Wypada jeszcze wspomnieć o tem, jak współczesny poecie moment dziejowy, a więc romantyzm, oddziaływał na autora „Zemsty“ w przedstawieniu uczuć miłości. Pod tym względem spotykamy w „Zemście“ rysy zupełnie nowe:

„Widzieć ciebie jedną chwilę, potem spędzić godzin tyle bez twych oczów, twego głosu...“

„Któżby nie chciał dać pół życia, by mógł wyssać do upicia, wyssać duszą z ust twych słowa...“

„Co za szczęście, rozkosz, radość! Dzięki niebu, ziemi, słońcu!...“

„Patrz, jak różdzka różdzkę splota, jak ku sobie kwiat się skłania, któż nam, Klaro, tego wzbrania?...“

Takich wyrazów miłości nie wkładali w usta swych kochanków pseudoklasycy. Na tem kończymy i przychodzimy do wniosków:

1) Pomysł osnucia komedyi na tle życia minionego uważać należy za wyraźne przestępstwo wobec kodeksu estetyki, zarówno klasycznej, jak i pseudoklasycznej, rozdzieliła ona bowiem i usilnie przestrzegała rozdziału dwu dziedzin życia w stosunku do twórczości, przeznaczając życie minionie dla tragedii, współczesne dla komedyi.

2) Dążenia artystyczne autora „Zemsty“ stoją w jak najściślejszym związku z dążeniami współczesnego dramatu romantycznego, a mianowicie tego, który nazywamy dramatem historycznym.

3) Pod względem źródła natchnień twórczych przedstawia „Zemsta“ ten sam powrót do gleby, to samo szukanie oparcia dla narodowej sztuki o najistotniejsze objawy rodzinnego życia, co i ówczesna nasza twórczość romantyczna.

4) Analogiczności dążeń odpowiada analogia rezultatów artystycznych: swojskość, rodzimość tematu, wyrazistemi, silnemi barwami oddany koloryt lokalny i historyczny, a co za tem idzie, realizm w przedstawianiu ludzi i życia minionych lat. Niezmiernie trafnym instynktem krytycznym wiedziony prof. Tarnowski nie mógł przeoczyć tego charakterystycznego objawu w „Zemście“, mimo, że w swych poglądach na twórczość dramatyczną Fredry z wprost przeciwnych wyszedł założeń. To ciągle się powtarzające a głębokie zestawianie „Zemsty“ z „Panem Tadeuszem“, jakie znajdujemy w jego studyum, jest tylko ciąglem konstatowaniem analogii objawów artystycznych w naszym dramacie a w epice, jest przez to samo stwierdzeniem organicznej łączności, jaka zachodzi między „Zemstą“ a ówczesną naszą twórczością romantyczną.

„Zemstę“ uważamy za najświetniejszy tryumf polskiego romantyzmu na niwie komedyi.



