





Bibl. Warsz. 1911, luty



## Romantyzm w komedyi Fredry.

Jeżeli przyjmiemy za wskaźnik dla monografii literackiej metodę Brunetièra, stawiającą badaniom twórczości indywidualnej trzy zagadnienia zasadnicze, t. j. indywidualność autora, moment dziejowy i tradycję, to wyznać nam przyjdzie, że indywidualność Fredry pozostaje dotychczas prawie że nieznaną, z powodu nieczynności na tem polu krytyki historycznej. Niezbadanem również jest oddziaływanie tradycyi. Nie mamy żadnego studyum, wskazującego rozmiary i jakość oddziaływania tego dzieła, którego wpływ na twórczość Fredry wybitnie się zaznaczył i które w rozwoju jego talentu tak ważną odegrało rolę, t. j. komedyi Moliera. Niniejszem podejmujemy się wykazać oddziaływanie jednej z tych sił składowych, a jest nią moment dziejowy czyli, biorąc czasy Fredry, romantyzm. Czy romantyzm tylko? Czy romantyzm był już tak panującym, że to, co go poprzedzało, przemilczeć można? Nie. I przedromantyczna epoka, ta której wybitną cechą stanowiła sentymentalność naszych sielanek i romansów, i ta wycisnęła tam swe ślady, podobnie jak w „Dziadach“ i „Konradzie Wallenrodzie.“ I o niej więc wypadnie wspomnieć, jako o pewnego rodzaju introdukcji do samego romantyzmu.

Wracając do momentu dziejowego, zaznaczyć należy, iż wpływu jego nie wypada dopatrywać się w samym tylko oddziaływaniu współczesnych dążeń literackich, bez względu na to, czy są one jasno sformułowane i ujęte w pewien program, czy też są tylko nieświadomem poszukiwaniem nowych ideałów artystycznych, ale trzeba rozpatrzyć także to, co z samego życia, z usposobień, z uczuć, ze sposobu myślenia danej epoki do dzieła weszło. Dlatego, zastanawiając się nad romantyzmem w komedyi Fredrowej, będziemy mieli na oku nietylko to, o ile ona jako sztuka

jest objawem nowych dążeń literackich, ale także szukać będziemy w niej współczesnego człowieka i to tego człowieka, który posiada pewne cechy odrębne, nowe, będące wytworem epoki romantycznej. Śledzić będziemy przedewszystkiem organizację psychiczną ludzi Fredrowych, będziemy szukać, czy przypadkiem nie wkradło się do ich pojęć, usposobień, uczuć coś, co nurtowało w duszy ówczesnego pokolenia, co wtargnęło następnie do poezyi i stworzyło tu, przy równoczesnym wpływie literatury zagranicznej, nowy kierunek, nazwany romantyzmem. Pierwsze przeto miejsce dajemy tym „ludziom nowym,“ chcemy wiedzieć, czy typ romantyczny mógł wtargnąć nawet do komedyi, ba, co więcej, czy mógł on się tam i pod jakimi warunkami utrzymać, jak się obracał, jak żył w tej sferze śmiechu, wesela i komizmu. Drugą kwestyą, która nas zajmie, będzie literacka, artystyczna strona komedyi Fredrowej; zastanowić się musimy, czy zarówno w koncepcyi człowieka, jak i w sposobach jego przedstawienia nie zaszło coś, czego za kontynuację dawnego kierunku poczytywać nie można, lecz za równoległe i zgodne z nowym uważać trzeba.

## I.

## Nowi ludzie.

Co się tyczy duszy osób, występujących w pierwszych komedjach Fredry, charakterystycznym jest, że nie znajdujemy w nich jeszcze żadnych cech, któreby na oddziaływanie nowej „choroby“ wieku wskazywały. Mamy na myśli ludzi w komedyi „Geldhab,“ „Zrzędność i przekora,“ „Mąż i żona.“

Flora z „Geldhaba“ zapewnia wprawdzie, że czytała Osyana, Pawła i Wirginię, Heloizę i inne „cudne piórotwory,“ ale z tej strony nie potrzebujemy się obawiać niebezpieczeństwa dla duszy tej gąski, to meble tylko, zdobiące tę duszę tak samo, jak meble salon jej ojczulka, który je przecie „nie na to kupował, by ich nikt nie widział.“ Zofia w „Zrzędności i przekorze“ chce co prędzej wyjść za męża, gdyż boi się zostać „starą panną,“ a jej kochanek Lubomir jest tak dalece romansowo nieprzyzwoity, iż obawę ukochanej co do ich przyszłego związku usuwa argumentem, że ich „majątki równe“ (sc. 4); zdanie, za które mogliby go ukamienować nietylko wszyscy współcześni kochankowie, ale nawet ci, co dawno są już pradiadkami i prababkami, o ile ma się

rozumieć nie polegli z samobójczej dłoni lub z ręki zawistnego losu. To samo w „Mężu i żonie“; nie znajdujemy tu—jak słusznie powiedział prof. Tarnowski <sup>1)</sup>— „ani uczuć silniejszych od sumienia i woli, ani występku wytłómaczonego choć trochę namiętnością i walką, ani nawet wyobraźni rozmarzonych i egzaltowanych,“ wszystko odbywa się na zimno. Z pod ostrego a zupełnie słusznego sądu prof. Tarnowskiego wypada jednak wyjąć Elwirę, która jedna tylko w tej komedyi gra swą rolę szczerze. Z całego przynajmniej toku tej komedyi wywnioskować nie można, jakoby zdradzała „z kaprysu,“ owszem jej usposobieniu duchowemu daje autor, jak to później zobaczymy, pewne cechy, które zupełnie tłómaczą, dlaczego jest taką, jaką jest.

Gdy jednak w ludziach tych niczego z romantyzmu jeszcze niema, to w niektórych, nietylko z tych ale i późniejszych komedyj, znajdujemy już to, co romantyzm poprzedziło i przygotowało, mianowicie sentymentalność i czułościowość. Takim jest Lubomir w „Geldhabie.“ Ten tęgi, szlachetny i zapałny żołnierz, co pół majątku i swe usługi złożył na ołtarzu ojczyzny, gdy się dowiaduje o zdradzie Flory z pobudek bardzo prozaicznych, nie okazuje wcale żołnierskiego temperamentu w rozmowie z Florą (akt III, sc. 1), zamiast rzucić jej pożegnanie, jak rycerz z szyllerowskiej „Rękawiczki“: „Pani! twych wdzięków nie trzeba mi wcale!“—Lubomir przemawia jak każdy czuły kochanek z ówczesnego romansu:

Dziś jeszcze moją duszę ludziłem przyjemnie,  
Że gdy cię tracąc cierpię, ty cierpisz wzajemnie.

Kochałem cię nad siły, myśląc, że za mało,  
Że ty jeszcze... Lecz dosyć, niech ci los życzliwy,  
Ile pragnę, da rozkosz a będę szczęśliwy;  
Jednak smutne przeczucie...

Ach! czemuż cię tracąc siły nie mam tyle!  
O, jakże was zapomnieć szczęścia drogie chwile?

Wszystkom znosił cierpliwie, nadziei oddany,  
Bom cię kochał i byłem, ach! byłem kochany!  
Wróciłem... ciębie... ojca... Ach! Floro, tę chwilę  
Mogłaś ty zapomnieć?

<sup>1)</sup> „Komedye Al. hr. Fredry.“ Studya do historii literatury polskiej. Tom II. Kraków, 1896. Str. 30.

To już nie same tylko uczucia, ale nawet styl romansowych kochanków.

Podobnie sentymentalną jest i Elwira. Kobieta czuła, ale o wychowaniu zaniedbanem, doznała skrzywienia uczuć już w młodości, „bez doświadczenia, bez rodziców rady, rzucona w świata szkodliwe przykłady, z pragnącą duszą dzielenia się z drugą“ (a. II, sc. 8), zostaje z konwenansu żoną lwa salonowego, który jej zrozumieć nie umie, ani się stara. Nic dziwnego, że posiadając pewne pragnienia serca, szuka zadowolenia ich poza prawym związkiem i kocha Alfreda. Nieszczęście tylko chce, że Alfred równie tyle wart, co i jej mąż, i to właśnie stanowi tragizm Elwiry, chcielibyśmy powiedzieć, gdyby tu o komizm nie chodziło. A komizm ten w jej sentymentalizmie podkreśla poeta i w jej usprawiedliwianiu się, że tak wczesnie wraca z kościoła i w przepysnej scenie, gdy wraz z Justysią zbiera paki listów miłosnych, by je odesłać Alfredowi:

JUSTYSIA: Zdaje mi się, że już wszystko będzie.

ELWIRA: Jeszcze nie wszystko.

JUSTYSIA: Jeszcze nie? gdzież skryte,  
Niech pani powie, te skarby obfite?

ELWIRA: Są jeszcze za portretem.

JUSTYSIA: Czym?

ELWIRA (z westchnieniem): Mego męża.

(do odchodzącej)

Ach! i pod ołtarzykiem, gdzie się modłę codziennie.

(A. III, sc. 1).

Elwira uczuć szlachetniejszych nie traci i w upadku, czuje, że postępuje źle, że „puszcza w niepamięć obowiązki, cnoty,“ ale czuje zarazem, że z kim innym mogła być szczęśliwą, co więcej, jest przekonana, że wtedy i jej dzisiejszy mąż mógł być innym człowiekiem, i tu jest sprawiedliwą, za sprawiedliwą nawet dla swego męża, który byłby takim samym i przy innej żonie. Oto, co mówi do Alfreda:

Czemuż przeznaczenia władza,  
Ciebie za męża Elwirze nie dała?  
I Wacław może, z inną żyjąc żoną,  
Byłby szczęśliwy i ona szczęśliwą,  
I jabym dzisiaj nie była zmuszoną  
Być z nim chytrą i fałszywą.

(A. I, sc. 1).

Zaniedbana, opuszczona przez męża pokochała tego, co ją pozorami olśnić potrafił, a że go kocha szczerze, gorąco, tego dowodzi jej monolog, gdy się dowiedziała już o zdradzie Alfreda (a. III, sc. 2, „próżno powtarzam, że go nienawidzę“). Co nas jednak uderza i co za usterkę uważać trzeba, to to, że Elwira mogła pokochać takiego Alfreda; poeta mógł go pozostawić takim obłudnikiem, jakim jest, ale powinien był mu kazać udawać szczerzej, z większym przejęciem się swą rolą, a nie powtarzać komunałów z Roussa o prawach natury i miłości „z świętej przyrodzenia ręki“; wiedzielibyśmy wtedy, dlaczego go Elwira tak pokochała. To jednak, że bohaterka daje się złapać nawet na tę plewę, jaką jej rzuca Alfred, podnosi tem wyraźniej rys kobiety tego rodzaju: jej uczuciową naiwność. Z tem wszystkiem pozostaje Elwira znamienną wyobrazicielką pewnego rodzaju kobiety współczesnej, do jej charakterystyki dorzuci romantyzm już rysów niewiele, a hr. Idalia z „Niepoprawnych“ może się uważać za jej młodszą, choć piękniejszą siostrę. Szcątkowym okazem przedromantycznego sentymentalizmu będzie jeszcze Albin w „Ślubach panińskich,“ a poniekąd (zwłaszcza pod względem frazeologii) Helena w „Jowialskim.“

Pierwszą jednak osobą, którą bez wahania nazwać możemy romantyczną, jest „Nowy Don Kiszot“ Karol. Postać ta posiada w wykonaniu dwie zasadnicze wady: jest to po pierwsze postać ze względu na swą rolę i sytuację, w jakie ją poeta stawia, czysto fikcyjna, niemożliwa zarówno w ówczesnem społeczeństwie, co zaznaczył prof. Tarnowski, jak i we współczesnej komedyi, za jaką „Nowego Don Kiszota“ skądinąd uważać trzeba; po drugie donkiszoterya bohatera jest pojęta za dosłownie, tak że właściwie nie mamy przed sobą „nowego Don Kiszota,“ ale owego dawnego, tylko w polskiej przeróbce, albowiem obłęd awanturniczy Karola i jego postępowanie jest w przeważnej części przystosowaniem do odmiennych warunków powtórzeniem tego, co było w prawdziwym „Don Kiszocie.“

Ale pozatem posiada Karol pewne rysy człowieka współczesnego, wskazujące jakim poeta chciał niezawodnie uczynić swego bohatera, a jakim go z powodu zbytńego przejęcia się oryginałem nie uczynił. Zastanawia nas, że właśnie w czasie, gdy romantyzm budził zapał dla średniowiecznego rycerstwa, gdy zapał ten podnoszono nieraz do absurdu, Fredro daje nam bohatera, który uwielbienie swe dla czasów rycerskich posuwa tak daleko, że pragnie je wskrzesić i wcielić w czyn ich idee. Zdawałoby się, że jest to powtórzenie tylko analogicznej historyi Don Kiszota;

analogia tu bezwątpienia jest, ale zważyć musimy, że jest oddzielone upływem trzech wieków, że gdy Don Kiszota ogarnia obłąd pod wpływem lektury „Amyntasa,” to Karolowi z XIX w. „Amyntas” wystarczyć już nie mógł, że tem, co go dla dziejów rycerskich żapałiło, musiały być romantyczne powieści Waltera Scotta. Karol więc staje w tym szeregu, w którym stali romantycy, ale czy romantykiem jest? Że nim jest, tego dowodzi romantyczna ballada, jaką śpiewa:

Wszedłem pod czarne sklepienie,  
Głuche tam było milczenie,  
Światła mnie promyk wiódł błądy,  
Gdzie ludzkie starte już ślady.

Aż tu słyszeć szmer się daje,  
Jakieś widmo z gruzów wstaje:  
Wzrok iskrzący, broda biała  
Do nóg kręto mu wisiąca.

Milcząca, groźna, obrzydła  
Postawa była straszliwa,  
Chcę na nią śmiało uderzyć  
I choćby się z czartem zmierzyć;

Lecz daremnie wciąż mnie stroni;  
Stanę, stoi; wracam, goni.

(A. I, sc. 10).

Jak więc widzimy, na realną rzeczywistość, którą stanowił biały cap i zwaliska starego browaru, patrzy Karol oczyma romantyka. Jako romantyk oburza się też na burmistrza, gdy ten mu powiada, że żenił się już cztery razy, nie kochając ani razu.

Czteryś razy się żenił, raz nie kochałeś,  
Cztery razy więc w życiu już siebie przedałeś,  
Nie kochać! o człowieku jedyny w naturze!

(A. II, sc. 2).

Tuż potem śpiewa pieśń o uczuciu miłości, gdzie każda zwrotka kończy się refrenem:

Kto go nie zna, nie posiada,  
Biada temu, biada, biada!

Do tych rysów przyłącza się jeszcze romantyzm polityczno-społeczny, który znajdzie swego piewę w młodym Goszczyńskim.



Karol, widząc pod Ryczywołem ekonoma, naganiającego do pracy batogiem, woła do chłopów:

Wszyscyśmy ludzie równi przed światem i Bogiem,  
Nie dajcie się ciemieżyć, naganiać batogiem,  
Skropcie dwakroć tyrana, kiedy on was kropi!

Wszystkie te znamiona romantyczne są jednak czysto zewnętrzne, duszy nowego człowieka poeta jeszcze tu nie otwiera; nie można znaleźć w Karolu głębszych rysów psychicznych, albowiem nie jest to postać z komedyi charakterów, ale z farsy, gdzie nie o charakter, ale o zbieg zdarzeń, przypadki i ich komizm przedewszystkiem chodzi.

Pokrewną Karolowi osobistością jest Celina z „Listu.“ I na niej odbił się wpływ epoki, nadając jej sentymentalizmowi pewne właściwe zabarwienie. Celina posiada jedną cechę, która ją zasadniczo różni od jej sentymentalnej poprzedniczki, Elwiry, a zarazem nadaje jej charakter nie tylko romansowy, ale i romantyczny; jest to jej wygórowana imaginacya i marzycielskość. Ta właściwość właśnie sprawia, że Celina, której duchowemu usposobieniu nie odpowiada również mąż, prozaiczny kupiec z miasteczka, wypowiada tęskne wezwanie do urojonego kochanka (sc. 3) i zdradza w swej imaginacyi („Czemuż najpiękniejszemu nie oddać się w świecie?“) tak, jak Elwira zdradzała w rzeczywistości. Następnie Celina nie zadawała się już pisaniem całych pak listów, jak Elwira, ale pragnie być autorką, jak bohaterka pani Staël, i pisze romans, chociaż wie, podobnie jak i Corynna,

że w dzisiejszym świecie  
Nie pozwolono mieć rozum (!) kobiecie,  
Że każdy za złe zwykle jej poczyna,  
Gdy pióro bierze, albo lutnię chwyta.

A będzie to romans w listach i „najnowszym stylem z ogniem i tęsknotą razem.“ Co prawda styl, jakim Fredro Celinie wyrażać się każe, romantycznym nie jest, ale to już sprawa samego poety, który go sobie nigdy, nawet w utworach jaskrawo romantycznych, przyswoić nie potrafił.

Jeżeli dotychczas widzieliśmy w komedyi Fredry ludzi nowych, to zauważyć należy, iż były one komiczne właśnie tem, co było nowem w ich postaci, że poeta wystawia na śmiech te właśnie strony ich charakteru, które rozwinęły się i wyrosły na gruncie literatury nowej (Karol — Walter Scott, Celina — Pani Staël). Inaczej jednak ma się rzecz z komedją „Odludki i poeta,“ tutaj

Fredro nietylko daje nam romantyka w osobie poety, Edwina, ale nawet swą autorską sympatyą staje po jego stronie. A romantyką w całym tego słowa znaczeniu jest Edwin. Posiada on przede wszystkim nowe wyobrażenie o posłannictwie poety, nie jest to klasyk, co wsparty regułami i dowcipem (w ówczesnym tego wyrazu znaczeniu) „trwożnym okiem szuka zamierzonej mety,“ nie nagnie on swej poezji do upodobań cudzych, nie będzie tworzył, mając widoki własne na względzie, bo taki

Jeśli byt swój powlecze kornem bijąc czołem,  
Nie znajdzie różeczki lauru na spodłone skronie,  
Nie przejdzie grobu sławą i umrze przy zgonie.

Edwin posiada wiarę, którą głosił romantyzm, że poezja jest owocem prawdziwego natchnienia, a nie przystosowywaniem się do prawideł.

W wyższą, jaśniejszą przestrzeń wieszcz prawy spoziera,  
Jemu źródło światłości, niebo się otwiera.

Taki poeta wie, że wolno mu opiewać uczucia indywidualne, że jedyną mu wskazówką własne, indywidualne natchnienie.

Niech chwyci złoty bardon, wzniesie święte pienię,  
Leje w duszę, jak strumień, *własne* uniesienie.

Miłość, co jednym wieńcem objęła świat cały,  
Przejmuje łono wieszczka.

Taka poezja, jaka jest ideałem Edwina, posiada wielką moc twórczą; odkrywa ona, zdobywa nowe światy—piewca

...na świat błędnych marzeń nowy świat sprowadza.

Poezja taka posiada następnie wielką moc życiową, za jej twórcą „powtórzą wnuki swych pradziadów dzieje.“

A w najzimniejszych sercach chęć sławy zatleje.

Wspominając o tej życiowej roli wielkiej poezji, mówi Edwin już to, co później szerzej rozwinie Mickiewicz w „Konradzie Wallenrodzie.“

Bardzo ciekawe są także: historia i stosunek Edwina do Zuzi. Jest to romans już zupełnie nowy, mogący służyć za prototyp nowej romantycznej powieści, jak „Poeta i świat“ lub „Powieść

bez tytułu.“ Młody poeta, dziedziczący zamiłowanie do pióra po ojcu profesorze, który zmarł, nie doczekawszy się uznania swej pracy, znalazł się z dogorywującą matką w małym miasteczku. Tu matka umiera w nędzy, pomimo wszelkich zabiegów syna, starającego się żmudną pracą ratować jej zdrowie. Tknięty współczuciem dla tak dobrego syna, burmistrz miasteczka daje mu posadę pisarza gminnego, a oberżysta, pan Kapka, ofiaruje mu mieszkanie wzamian za naukę córki. Młody poeta pracuje sumiennie nad jej rozwojem duchowym, otwiera przed nią nowy, nieznaną jej świat myśli i uczuć, a przekonawszy się, że idee, jakie głosi, spoczywały już w zarodku w jej duszy, że uczenica pojmuje bardzo dobrze i podziela jego poglądy i uczucia, pokochał duszę, którą rozwinął i ukształcił. Mamy tu już do czynienia nie z dawnym romanssem (bez względu na to, czy on występował w dramacie, czy w powieści), gdzie miłość przedstawiała się, jako nieskomplikowane, proste uczucie, jako uczucie samo, a więc jako abstrakcyja uczucia, bez wejrzenia w jego pobudki, w jego odmiany i tysiączne odcienia. Edwin kocha, ale nie dlatego tylko, że się zakochał, jak bywało dawniej, ale dlatego, że znajduje w Zuzi duszę pokrewną, kocha w niej idee, uczucia, które są zarazem jego własnym, ukochanym światem, kocha w niej to arcydzieło, jakie z duszy jej stworzyć potrafił. Dlatego słusznie powiada do Astolfa, że Kapka mógł mówić o jego miłości, „ale jak kocha, tego mówić nie był w stanie.“ To oparcie uczucia miłości na pokrewieństwie dusz, na pokrewieństwie z doboru, trzeba uważać za rzecz nową; te dusze tęskniły do siebie, nim się poznały. Występuje tu bardzo ciekawy motyw tajemniczego związku dwójga dusz.

Nimeśmy się kochali, znaleźmy się wprzód,  
Przyjaźń zbliżała zwolna nasz zakres daleki,  
Nim dusze w jedną istność spływały na wieki.

Proszę porównać analogiczny stosunek w I części „Dziadów“; ta tylko zachodzi różnica, że u Fredry należy on już po poznaniu się kochanków do przeszłości, podczas gdy w „Dziadach“ jest on jeszcze teraźniejszością. Identyczne w swej treści z wyżej przytoczonem wyrażeniem Edwina jest powiedzenie „Dziewicy“:

Jest i musi być kędyś, choć na krańcach świata,  
Ktoś, co do mnie myślami wzajemnymi lata!

Co prawda Zuzia, z winy autora, nie przedstawia się nam tak poetycznie, jak Edwinowi; poeta nie zarysował w szczegółach



jej postaci, a z tego, jak ona się nam przedstawia, lub z tego, co mówi, zwłaszcza z jej słów: „Jesteś sławnym autorem, jesteś na urzędzie,“ wnioskować bylibyśmy zmuszeni, że jest sobie tylko dobrą, naiwną i poczciwą, ale bardzo prozaiczną dziewczyną, że gdy zostanie żoną Edwina, to ta piękna sielanka młodości bardzo łatwo w dramat zamienić się może, a Zuzia będzie dla Edwina tem, czem jest „Żona“ dla „hr. Henryka.“

Prócz Edwina, znajdujemy tu jeszcze dwie postaci, zasługujące na baczniejszą uwagę, są to oba „odludki“ Astolf i Czesław. Mizantropia, aczkolwiek pod wpływem Byrona dopiero poczęła ważną grać rolę w poezyi romantycznej i stała się znamienym rysem romantycznego usposobienia, to jednak przedmiotem poetycznego traktowania była już przedtem w „Mizantropie“ Moliera, chociaż i tej sztuki pod żadnym względem za typ komedyi klasycznej uważać nie podobna. Zdawałoby się, że Fredro, tworząc „Odludków,“ poszedł tylko śladem swego mistrza, w istocie jednak rzecz ma się zupełnie inaczej.

Mizantropia Alcesta, podobnie jak skapstwo Harpagona, jak obłudza Tartuffa, jak instynkt uwodzicielski Don Juana, jak kokieterya Telimeny, jak wszelka inna typowa właściwość postaci molierowskich, stanowi coś, co od duszy takiej postaci oddzielić się nie da, co się z nią nierozdzielnie raz na zawsze zrosło, coś, co jednostka przyniosła już z sobą na świat, z czem jako gotowy typ występuje na scenie (zasadnicza różnica w koncepcyi człowieka między Molierem a Fredrą, lecz o tem kiedyindziej). Mizantropia Alcesta jest wrodzona.

Inaczej ma się rzecz z Astolfem i Czesławem; ci ludzie mizantropami przedtem nie byli, życie dopiero doprowadziło ich do tego stanu duchowego, w jakim się teraz znajdują. „Mizantrop“ Moliera mógł posłużyć pocie tylko jako pobudka traktowania właściwości podobnej u ludzi zupełnie innych, a w komedyi Fredrowej prócz może analogicznego toku rozmowy w jednej scenie<sup>1)</sup>, żadnego wpływu nie pozostawił.

Zarówno Astolf, jak Czesław, to ludzie, którzy mają za sobą tragedję życiową, ta jednak, choć ich obu wypędza na odludzie, w następstwach swoich, w ich uczuciu usposobieniu odbija się inaczej, stosownie do indywidualnego ustroju każdej jednostki. Czesław, entuzyasta w młodości, pragnął wszystko, co miał naj-

<sup>1)</sup> Rozmowa Astolfa z Czesławem („Odludki,“ sc. 4), a Filinta z Alcestem („Mizantrop,“ a. I, sc. 1).

lepszego, oddać na usługi innych, rzucił się w świat, jak w matki objęcie, ale został niezrozumiany i odtracony. Porywy, aspiracje jednostki, nie uznane przez ogół, musiały zmarnieć; mimo to Czesław, dzięki swej szlachetnej i łagodnej naturze, nie czuje do ludzi żalu za złamane życie, niezrozumiany pozostaje samotny i smutny, ale w smutku tym zachowuje dziwny, stoicki spokój ducha.

Sam więc, bez towarzyszków idę w dalszą drogę,  
Stronię ludzi, bo z nimi zgodzić się nie mogę,  
Nie kocham, nie szacuję, lecz nie nienawidzę.

(Sc. 4).

Osamotnienie życiowe jednostki znalazło tu pierwszy raz, zdaje się, w naszej literaturze swój wyraz.

Inaczej Astolf. I on, podobnie jak Czesław, miał dni uniesień i nadziei, i jemu „Arkadyi pierwszy dzień zabłysnął“<sup>1)</sup>, ale zawody życiowe zgmiotły w zarodku każdy szlachetny poryw, wystudziły szlachetniejsze uczucia. I tu zarysowuje się różnica między charakterami obu odludków. Podczas, gdy łagodny, spokojny i wyrozumiały Czesław, nie mogąc sam znaleźć szczęścia, szuka go w szczęściu innych i pomaga Edwinowi do jego osiągnięcia, to Astolf, natura bardziej namiętna, gorętsza i popędliwsza, mści się krzywd własnych na swem otoczeniu i „leje w cudze serca żółć, co karmi w sobie — niech wszyscy cierpią!“ Gorycz, jaką nosi w sercu, chce przelać do duszy każdego, widok cudzego szczęścia wyprowadza go z równowagi i wypędza na samotnię; patrząc na spełnione marzenia dwojga młodych kochanków, dochodzi do najwyższego rozdrażnienia i w rozpaczę woła:

Kapko! ty, Kapko! koni! bo sobie w łeb strzele!

Podczas, gdy Czesław swym stoickim smutkiem, swą rezygnacją, ale zarazem swym łagodnym, tkliwym usposobieniem zbliża się raczej do tego typu uczuciowego, jaki Brodziński za rodzimie polski uważał, to krańcowy i nieznający ulgi pesymizm Astolfa przypomina nam mizantropię bohaterów Byrona<sup>2)</sup>. Zupełnie do niego odnieść można słowa z „Lary“:

<sup>1)</sup> Wyjątek cytowany z Schillera „Resignation“ przez poetę w tekście tej komedii.

<sup>2)</sup> Nawet zapatrywania Astolfa na przeszłość, pełne ironii i szyderstwa przypominają nam analogiczne miejsca z „Lary“:

I szczypiąca języka lekkość, jaką bawił,  
 To żądło serca, które wprzód świat zakrwawił,  
 Rani tych, co nie radzi przyznać się do rany.  
 Zda się, że z piersi swojej wszystkie wygnał szaty,  
 Choć widać, że niedawno jeszcze nią wstrząsały.

(Pieśń I, 5).

Nasuwa się pytanie, skąd przyszło Fredrze rysować charakter ludzi tak bardzo smutnych lub nawet duchowo upadłych, jak Astolf. Znajdujemy tu najpierw odbicie tego uczuciowego stanu poety, o którym mówiliśmy gdzieindziej. Nawet tak dalece obiektywny pisarz, jak Fredro, nie mógł oprzeć się temu, by w duszach swoich postaci nie pozostawić śladu pewnych przeżyć własnych. Nie czyni to jednak utworu jego subiektywnym w ścisłym tego wyrazu znaczeniu. Niema tu żadnej postaci, któraby całością swego charakteru przypominała samego poetę, natomiast każda z nich ma jakiś rys psychologiczny, który przeszedł z duszy autora. Będzie to idealizm i wysokie pojęcie o godności sztuki u Edwina, pesymistyczne a tak, niestety, uzasadnione zapatrywanie Astolfa na ówczesne stosunki literackie i publiczność teatralną (to, co Astolf mówi, odnosi się w szczegółach do znanej dobrze poecie publiczności lwowskiej), będzie to wreszcie stoicyzm Czesława, usuwającego się od świata, który go zrozumieć nie mógł, stoicyzm, który tak po męsku objawił się w życiu autora, co niezrozumiany złamał pióro, a do wymagań świata go nie nagiął.

Cóż tu do widzenia? co? Jakie sklepienia  
 Podziemnych lochów, więzień! gdzie dla ciekawości  
 Dotąd jeszcze w łańcuchach trupieszają kości?  
 Zabytki złotych wieków, tych wieków prostoty,  
 Za którymi utulić nie mogę teskoty!...  
 A może wieża, kolos, co chmury roztrąca,  
 Pomnik sławy jednego, ucisku tysiąca?  
 Jaki pęgieryz wspaniałe ze sztuczną obręczą,  
 Gdzie zwykle większe lotry mniejszych lotrów męczą.

(Sc. 3).

Równie ostro sądzi „złote wieki“ przeszłości Byron:

Cnota, zbrodnia, niesława pomieszana z chwałą,  
 To wszystko, co nam po nich z ich życia zostało,  
 Przytem ciemne podania, nagrobne kolumny,  
 Kryjące ich popioły, ich słabości trumny.  
 ...historia zwykle swoje pióro łamie,  
 Kłamstwo ubiera w prawdę i jak prawda kłamie.

(„Lara,“ I, 11).

Pozatem jednak i entuzjazm Edwina, i melancholia Czesława, i beznadziejna, rozpaczliwa mizantropia Astolfa zbyt nam przypomina to, co się działo w duszy nowego pokolenia, by je za odosobniony wyraz duchowego usposobienia jednostki poczytać można. Znajdujemy tu echo tych wstrząśnień, walk, zawodów i zwycięstw, co milczące, często oczom ludzkim nigdy nieodkryte, dokonywały się w tym tajemniczym świecie, który ówczesną duszą polską nazywamy. Dlatego, sądzę, w historii naszego romantyzmu tego utworu pomijać nie można, zajmuje on tu swą pozycję ważną; w dwa lata po rozpaczliwym, rozdzierającym krzyku Gustawa, a równocześnie z Maryą<sup>1)</sup> jest to jeszcze jeden dokument stwierdzający, co się w naszej twórczości zmieniło i przemieniało. Rozumiemy teraz, dlaczego nawet taki oberżysta, jak Kapka, nazwie teraz swą oberżę: „pod czułą balladą,“ tę oberżę, co była dotąd „pod francuską szpadą“; rozumiemy, dlaczego klasyk, Maksymilian Fredro, wyraża się eufemicznie, że Edwin „nieco za patetyczny“<sup>2)</sup>, dlaczego młody romantyk, Zygmunt Krasiński, unosi się właśnie nad tą komedią w liście do Benstetтена<sup>3)</sup> i z zachwytem mówi o Edwinie: „L'enthousiasme de la jeunesse, joint à la verve du poète qui entrevoit déjà la couronne d'étoiles qui l'attend dans les cieux, est tout ce qu'on peut exprimer de plus sublime dans ce genre, c'est un volcan qui lance ses brillantes flammes jusqu'aux voûtes d'azur de l'immortalité.“

Sztuki tej niedocenił, zdaniem naszym, prof. Tarnowski w swem studyum; oto, co o niej czytamy<sup>4)</sup>:

„Ale „Odlutki i poeta“? skąd się ci wzięli i po co? co zna czy ten pomysł, to połączenie mizantropii z poezją, które komedyi nie stwarza wcale? Że w rozmowie Astolfa z poetą Edwinem są ładne myśli i wiersze, zwłaszcza w ironicznej przemowie odlutka, to prawda; ale na komedię jest poważnego, wzniosłego tonu za wiele, na dramat za wiele komedyi, na jedno jak i drugie akcyi za mało. Tu i odlutki i poeta zostają w ciągłej i koniecznej bierności, z sobą nie mają nic do czynienia, schodzą się raz przypadkiem w kawiarni i rozpowiadają sobie nawzajem swój sposób patrzenia na świat i życie—oto wszystko. Rozmowa jest

<sup>1)</sup> „Odlutki i poeta“ były przyjęte przez cenzurę lwowską już 19 września 1825 r. Biegeleisen: „Dzieła Al. hr. Fredry.“ Tom II, str. 209.

<sup>2)</sup> Tamże, t. II, str. 196.

<sup>3)</sup> „Pisma Zyg. Krasińskiego,“ wyd. T. Piniego. T. VI, str. 26.

<sup>4)</sup> L. c., str. 41 i 42.

ładna, ale komedia niedostateczna, niedokształcona, wyszła jak żeby z niedojrzałego umysłu.“

Pominąwszy zarzut w kwestyi tak bardzo problematycznej, jak pomięszanie pierwiastków komicznych z poważnymi, zarzut, który mógłby krytyk tak samo uczynić dramatowi Szekspira, o ileby nie chciał rozstrzygać teoretycznie, kiedy jednego czy drugiego pierwiastku jest „za wiele“; zgodzić się trzeba w zasadzie na zdanie, że jest tu rzeczywiście mało akcji i że sztuka ta, jako „komedia“ jest rzeczywiście „niedostateczna, niedokształcona.“ Ale warunek, czy dane dzieło odpowiada w zupełności jakiemś typowemu rodzajowi literackiemu czy też nie, o wartości danego dzieła bynajmniej stanowić nie powinien. To, co prof. Tarnowski o „Odludkach“ powiedział, odnieść można, prócz niektórych fars, do wszystkich i to najlepszych komedij Moliera; cała komedia Moliera jest „niedostateczna, niedokształcona“ i to tak dalece, że jeden z dzisiejszych krytyków francuskich<sup>1)</sup>, reasumując szczegółowe roztrząsania swych poprzedników, musiał w końcu dojść do przekonania, że ona właściwie nie jest „komedią“, lecz tylko „obrazem dramatycznym,“ przeto jednak „z niedojrzałego umysłu“ nie wyszła.

Niczem innym, jak obrazem dramatycznym są „Odludki i poeta,“ ale obrazem malowanym świetnie. Na naczelnem miejscu Edwin, Astolf i Czesław, fizyognomie trzech ludzi, gdzie każdy rys, choć prosty i nie okazujący tej subtelności w rysunku duchowym, jaką mamy już u Mickiewicza lub Malczewskiego, oddaje bogatą treść duchową, treść przytem zupełnie nową, przypominającą nam, że takich postaci na scenie polskiej dotychczas nie oglądaliśmy. Na dalszym planie Zuzia, budząca się wśród ciasnej atmosfery ojcowskiego domu do nowego życia, i Kapka, komiczny czy to opowiada o swoich kłopotach z romansową córką, czy to liczy podwójnie jednemu gościowi za to, że gada za wiele, a drugiemu, że nic nie gada. Tło, to oberża w małym miasteczku za dawnych, dobrych czasów, gdzie „konie obok ludzi,“ gdzie każdy

Wchodzi, wjeżdża, wyjeżdża, zamyka, otwiera,  
A jeden tylko mieszka i tych wszystkich zdiera.

W perspektywie widnieje małe miasteczko ze starym ratuszem i mostem, „co się trzęsie, jak w febrze“ nad wyschniętą rzeką,

<sup>1)</sup> E. Faguet: „XVII-e siècle,“ w rozdziale: Molière.



ze swemi parafialnemi wielkościami, przed którymi „każdy czapkę chwyta i mówi: mój jegomość,“ miasteczko, w którym taki rozgardyasz wywołały poezye Edwina, że nawet „pani burmistrzowa nie chce mówić prozą.“ Komedyi tu niema, ale jest przepyszny obraz życia, są doskonałe charaktery ludzi, nietylko możliwych, ale i prawdziwych, a przytem biorąc rzecz historycznie, a nie z punktu widzenia estetycznego dogmatu, bardzo ciekawych.

Że już współcześni inaczej, niż krytyka późniejsza, patrzyli na kierunek artystyczny Fredry i na „Odludki,“ o tem świadczy krótka wzmianka o tem dziele w jednym ze współczesnych pism, omawiających „Haliczanina,“ który w pierwszym swym tomie zamieścił portret poety i jego arcyromantyczny utwór p. t. „Kamień nad Liskiem.“ O tej powieści pisze krytyk współczesny:

„Cała powieść jest w urywkowych, wielkich obrazach; związek jej i koniec zostawiony domysłem czytelnika. I poszczęściło się Fredrowi (!) w tej śmiałej formie; poezya jego straszna, silna i piękna, jaką chyba u Mickiewicza (!) napotkać się zdarzy. Dotąd chcieli go niektórzy liczyć między zwolenników prawidłowej poezyi, może dlatego, że pisał komedye. I ta zasłona spadła. Lekko ona wisiała dla tych, którzy czuli, jakim duchem tchną jego „Odludki i poeta.“<sup>1)</sup>

Ludzi nowego typu znajdujemy także w obu głównych postaciach komedyi „Przyjaciele,“ w Zdzisławie i Zofii. Zdzisław kocha Zofię i to kocha ją tak, że dla jej miłości pragnie się wyrzec osobistego szczęścia. Stara się stłumić swe uczucie, a raczej z niem się ukryć, by ukochaną połączyć ze swym przyjacielem Czesławem, który wydaje mu się godniejszym jej ręki. Jeżeli pominiemy w miłości Zdzisława pewną hipertrofię uczucia, to samo zestawienie takiego stosunku cech romantycznych jeszcze nie objawia, posługiwał się niem także i dramat klasyczny. Analogiczny stosunek znajdujemy w „Cydzie“ Corneilla. Ten właśnie przykład, jako przedstawiający jednaki kolizye dramatyczne, pozwoli nam stwierdzić różnicę, jaka zachodzi w organizacyi duchowej dwu ludzi z dwóch różnych epok, chociaż się znajdują w sytuacjach podobnych.

Podobnie jak Zdzisław Zofię, kocha infantka Donna Urraque rycerza Don Rodryga, wiedząc jednak, że miłość jej względem poddanego nietylko realnych rezultatów nie osiągnie, ale jeszcze ją poniżyć może, dokłada wszelkich starań, by Rodryga wyswa-

<sup>1)</sup> „Rozmaitości“—pismo dodatkowe do „Gazety lwowskiej“ 1830. №10 z dnia 5 marca, str. 79.

tać Chimenie, którą on rzeczywiście kocha i której wzajemnością się cieszy. Sytuacja więc podobna jak w „Przyjaciółkach,” ale duchowa organizacja, a co zatem idzie, i pobudki działań bohaterów, odmienne.

To, co Infantkę zasadniczo różni od Zdzisława, to jej silna wola

j'épandrai mon sang  
Avant que je m'abaisse à démentir mon rang  
.....  
La surprise des sens n'abat point mon courage.

(A. I, sc. 2).

dlatego Infantka ze swem uczuciem przed Rodrygiem nigdy się nie zdradzi, z charakteru jej, z jej silnej woli wynika, że tę „surprise des sens” opanować potrafi i jej się nie podda. Inaczej ze Zdzisławem, tyle silnej woli, co Infantka, nie posiada, dlatego zdradza się kilkakrotnie ze swego uczucia dla Zofii (dwa razy w ciągu sceny 10 Aktu II) i nie on uczuciem, jak Infantka, ale uczucie nim rządzi; dlatego, gdy z rozmowy z Bobinką zrozumie, że Zofia go kocha, zapomina o swem postanowieniu, o przyrzeczeniu danem Czesławowi i chwytą się nadziei, że rękę Zofii sam otrzymać może.

Co się ze mną dzieje?  
Jakto? jej towarzyszka każe mieć nadzieję,  
Marzeniem tylko zowie dzielące przeszkody...  
Miałaby... ta jej przyjaźń... te liczne dowody...  
Czyż jej ubliżę?... Ja jej?—nierówność nas dzieli,  
Lecz jakiejże przepaści miłość nie zaścieli?

(A. III, sc. 5).

Do tego wahania się pomiędzy uczynionem postanowieniem a nadzieją szczęścia Infantka nigdy nie dojdzie, panuje ona nad sobą, nad swem uczuciem tak, że nawet w chwili, gdy los zdaje się sprzyjać jej miłości, gdy Rodryg po zabiciu w pojedynku Gomeza, ojca Chimeny, oddzielił się od miłości jego córki, a z drugiej strony po pokonaniu Maurów, jako zbawca ojczyzny, mógł ująć za godnego ręki Infantki, to nawet wtenczas Infantka swemu uczuciu i nadziei połączenia się z Rodrygiem nie oddaje się, ale trzyma swą miłość na wodzy:

Rodrigue, ta valeur te rend digne de moi;  
Mais, pour être vaillant, tu n'es pas fils du roi.

.....  
Ainsi, n'espérons aucun fruit.

(A. V, sc. 2).

Przypatrzmy się teraz, jakie motywy powodują Zdzisławem a Infantką. Pobudki, które każą Infantce dążyć do połączenia Rodryga z Chimeną, pochodzą z rozsądku.

Quand *je vis*, que mon coeur ne se pouvait défendre,  
Moi-même je donnai ce que je n'osais prendre.  
Je mis, au lieu de moi, Chimène en ses liens,  
Et j'allumais leur feu pour éteindre les miens.

(A. I, sc. 2).

Infantka więc posiada nietylko zdolność panowania nad swem uczuciem, ale władzę rozsądku do tego stopnia rozwiniętą, że stara się już z góry przez odpowiednie ułożenie stosunków wytknąć drogę swym uczuciom. Pobudki postępowania Zdzisława są natomiast czysto uczuciowe; swata Zofię Czesławowi nie jak Infantka, by siebie salwować, nie w imię zasady, że nie należy się łączyć dwojgu ludziom o nierównej sytuacji społecznej, ale w imię uczucia, w imię swej miłości dla niej, bo chce ją uchronić przed pociskami świata, który mógłby jej wyrzucać, że poślubiła hołysza bez majątku, przebywającego oddawna w jej domu.

„Ma-że oszczerczych plotek zostać jeszcze celem?“ Swata następnie Zofię Czesławowi, bo kocha ją tak, iż sądzi, że tylko z takim człowiekiem, jak Czesław, będzie mogła być szczęśliwą

Uczynić ją szczęśliwą wszelkich sił natęzę  
I w drugiego objęciu... (*z gorczyczą i przymusem*) gdzie ją sam  
[umieszczę,

Potrafie, chcę ją widzieć, widzieć i żyć jeszcze.

(A. I, sc. 6).

O tem, by Rodryg był szczęśliwy, Infantka nie myśli, jej przedsięwzięcia i myśli krążą około swego uczucia, siebie mają na celu, Zdzisława—zawsze osobę przez siebie kochaną. Walka w duszy Infantki powstaje wskutek zatargu między miłością a obowiązkiem, prawem społecznem, Zdzisława—na subtelnem przeciwstawieniu miłości, jako uczucia osobistego, a ukochania osoby drugiej, altruizmu miłości.

Stąd płynie ten niepokój wewnętrzny Zdzisława, ten welt-schmerz, na który szuka ukojenia w obcowaniu z przyrodą (przejażdżki na koniu) lub w ucieczce w krainę marzeń

jeśli latam po niebie,  
To może i dlatego, że mi źle na ziemi...

(A. I, sc. 7).

Jak więc widzimy, w organizacji duchowej Zdzisława zarysowuje się wydatnie przewaga uczucia nad rozsądkiem; kobieta Corneilla ma więcej rozsądku, więcej silnej woli, niż mężczyzna Fredry. Zestawiając te dwie postaci, oddzielone dwoma blisko wiekami, trzeba by przyjść do przekonania, że mamy tu odwrócenie motta ze „Ślubów panińskich“: „Rozum mężczyznę, białogłową afekt tylko rządzi,“ gdyby nie to, że jedną sztukę od drugiej oddziela ważna w literaturze przemiana, sprowadzająca odwrócenie poetycznych wartości, że w Zdzisławie a Donnie Urrique widzimy tylko przedstawicieli dwu odmiennych poetycznych kierunków. Zdzisław Fredry jest zupełnie zrozumiałym w XIX w., za czasów Corneilla byłby tylko śmiesznym, stałby się dziwacznym kochankiem z romansu Sorela czy komedyi Tomasza Corneilla („La berger extravagant“), ośmieszającej właśnie bohatera, którym „afekt rządzi,“ a u nas jeszcze w XVIII w. zwymyślałby go Zabłocki od waryatów.

Drugą osobą, której „źle na ziemi,“ to Zofia. Wychowała się razem ze Zdzisławem w domu rodziców na wsi, tu spędzili pierwsze chwile młodości i kochali się prawdopodobnie pierwszą dziecinną miłością. Potem on poszedł do wojska, tułał się po dalekich krajach, a ją wydano za męża. Pożycie jej jeśli nie było nieszczęśliwym, to zupełnie obojętnem tak, że nikt o niem, ani służba nawet nie wspomina. Owdowiała, samotna marzyła o tem, że wróci kiedyś towarzysz jej lat dziecinnych, że dawne uczucia odżyją z nową siłą. I Zdzisław, ranny w boju, wraca rzeczywiście, wraca równie dobry, równie szlachetny, jakim znała go wprzód, ale smutny jakiś i, co ją najbardziej boli, do wyznań nie skory, wymijający i nieprzystępny—Zofia doznaje srogiego zawodu;

w tem pociecha moja była cała,  
 Że zobaczę, przebiegnę, zwiedzę z tobą razem  
 Te miejsca, kędy wszystko lat naszych obrazem;  
 Gdzieś ty, już trochę starszy, towarzysz mój stały,  
 Wpajał myśli... co kiedyś zasmucić mię miały.

(A. II, sc. 10).

Z marzeniami młodości, ze swoją miłością czuje się Zofia znowu osamotnioną „sierotą wśród świata,“ ale cierpień swych nie okazuje, ból, jaki nią szarpie, postanawia stłumić, zagłuszyć go w wirze zabaw, w gronie zalotników:

Nie wolnoż sobie spocząć w durzącym odmęcie?  
 Wszak i ze łzami w oczach uśmiechać się można.

(A. II, sc. 10).

Śmiałam się, by nie płakać, by nie czuć, szalałam.

(A. IV, sc. 8).

Ludzie, rzucający się w wir świata z jednym okrzykiem: „zapomnieć!“ — to nowy gatunek psychologiczny, zjawiający się dopiero w literaturze romantycznej. Ten ból tłumiony śmiechem, ta maska wesołości i kokieteryi, osłaniająca serce rozdarte i cierpiące, czyni z Zofii prawdziwe „enfant du siècle,“ o lat kilkanaście wyprzedzające u nas Musseta i jego poezye.

Nowe postaci spotykamy wreszcie w „Panu Jowialskim,“ — są to obaj artyści Ludmir i Wiktor. Młodzi adepci sztuki, wyruszający w świat z teką pod pachą, by z natury żywej, z życia ludu czerpać wzory swych artystycznych natchnień, już z samego swego przedsięwzięcia każą się domyslać, pod jaki znak zaciągną się w swej twórczości, jakie hasła zapaliły ich do tej wędrówki.

„Udamy się w odłogiem leżącą krainę—tam pierwotną naturę śledzić będziemy. Zamki na śnieżystych szczytach Karpat, nieme świadki przeszłości—skały zwieszane, co chwila od wieków grożące upadkiem—potoki rwące, czarne świerki i kwieciste róże razem—do nowych dzieł natchną nas obu. Tam dalecy od świata...“

Wpływ romantyzmu odbił się także na Helenie. Jest to istota opanowana zupełnie przez lekturę, „główka trochę romanсами i poezjami zawrócona“—mówi o niej szambelanowa, dodajmy, że nie „trochę,“ ale bardzo zawrócona, tak bardzo, że postać ta traci wszelkie cechy poetycznego nawet prawdopodobieństwa i staje się karykaturą. Do zboczenia tego doprowadziło Helenę bezkrytyczne rozczytywanie się w literaturze romantycznej; prof. Tarnowski słusznie zauważył, że Helena „nie czytała może jeszcze wszystkich romansów pani Sand, ale czytała wszystkie ballady, wszystkie dramaty fantastyczne, wszystkie powieści poetyczne, jakie wydała poezya romantyczna. Na oddziaływanie tej literatury wskazuje nie tyle może sposób mówienia Heleny, który znowu z wiadomych nam przyczyn za prawdziwie romantyczny uważać nie podobna, ile zeznania szambelanowej (a. I, sc. 3). Helena „chciałaby jakiegoś smętnego wielbiciela, trawiącego nocę wśród grobowców,“ podobałaby się jej w kochanku „jakaś tajemna tęsknota, skargi na niesprawiedliwość ludzi, a nawet lekka zgryzota sumienia,“ jak to z jej dziennika wynika. Istota, patrząca na świat i życie przez szkła romansu, starająca się jego bieg, jego zdarzenia, jego logikę niewolniczo, dosłownie wtłoczyć w ramy realnego życia, mogła być postacią nietylko komiczną, ale bardzo poetyczną zarazem, mogła być świetną przedstawicielką całego, niekończącego się szeregu istot rzeczywistych, istniejących

wiecznie, jak poezya, przeżywających przy całej bierności swej natury serdecznie i szczerze wszystkie jej bóle i smutki, ciągnących jak pochód smutnych cieni za każdą wielką poezyą a zostawiających po sobie jedyne wspomnienie: zapiski na marginesach czytanych książek. Helena mogła nią być—niestety—jest tylko karykaturą! Do tworzenia takich postaci Fredro stanowczo nie miał szczęścia, Celinę jeszcze uratował tem rozdwojeniem jej osobistości na dobrą, prozaiczną żonę prozaicznego męża i na kobietę z imaginacją, ale Albin ze „Ślubów“ i Helena wyszli skrzywieni.

Cały szereg tych postaci, zaczawszy od Karola w „Nowym Don Kiszocie,“ a skończywszy na Helenie w „Panu Jowialskim,“ jest wymownym dowodem, że w czasie wielkiego przewrotu, jaki się w poezyi naszej dokonywał i komedia Fredry nie stała na uboczu. Występują w niej ludzie, którzy w organizacji swej duchowej, w swych uczuciach i pojęciach noszą niestarte ślady tych istotnych, zasadniczych przemian, jakie się w ówczesnej duszy polskiej dokonywały. Zarówno donkiszotowski zapał Karola dla wieków rycerskich, jak entuzjazm Edwina, podnoszącego nowe hasła o godności sztuki i prawach indywidualnego natchnienia, jak artystyczne dążności Ludmira i Wiktora, jak imaginacja Celiney i romantyczne marzenia Heleny, jak głęboki podkład uczuciowy w duszy Zdzisława i Zofii, jak melancholia Czesława i rozpaczliwa, bolesna mizantropia Astolfa, to odgłosy tylko tego ideowego i uczuciowego zwrotu, jaki romantyzm za sobą sprowadził.

Fizyognomia duchowa nowego człowieka zarysowuje się najwydatniej, bo najszczerzej w „Odludkach“ i „Przyjaciołach.“ I tutaj nasuwa się nam poważne pytanie, czy typ romantyczny z całą swą głęboką uczuciowością, ze swem bolesnem, tragicznem nieraz rozdarciem w duszy mógł być bohaterem komedyi, i to nie figurą komiczną, służącą pewnym satyrycznym tendencyjom poety, ale bohaterem prawdziwym, dźwigającym na sobie ciężar komicznych kolizyj, a równocześnie cieszącym się tem, co nazywamy sympatyą autora? Czy takim bohaterem mógł być typ romantyczny? Z tego, co mamy przed sobą, trzeba by wywnioskować, że nie. Już o „Odludkach“ zauważyliśmy, że sztuka ta właściwie komedią nie jest, przestaje nią być wskutek wprowadzenia tych pierwiastków duchowych, które efektu komicznego dać nie mogą. To samo da się powiedzieć o „Przyjaciołach,“ i tutaj wtargnięcie typu romantycznego mści się na akcji utworu i rozsadza wiązania komedyi, ludzi bowiem o tak odmiennych, rozbieżnych organizacjach psychicznych, jak Zdzisław i Zofia z jednej, a baron Antenacki, Wtorkiewicz i Smakosz z drugiej strony zaprządź do grania jed-

nej sztuki, kazać im stworzyć jeden komiczny zestrój, było absolutnem niepodobieństwem, to też sprawia, że sztuka ta, mimo charakterów głębokich i udatnych, jako całość artystycznego rezultatu nie osiąga. Dlatego rozumiemy dziś zupełnie prof. Tarnowskiego, dlaczego Zdzisław wydaje mu się „na bohatera komedyi za nudny,“ dlaczego gorszy się, że Zofia „znosi koło siebie takich adoratorów,“ dlaczego ta komedia wydawałaby mu się dobrą, „gdyby układ prostszy a postęпки bohaterów lepiej były uzasadnione.“ Nedomagania, podniesione przez prof. Tarnowskiego, stanowią istotnie słabą stronę tej „komedyi“ a płyną właśnie stąd, że osoby, którym poeta pierwsze rozdał role, przynoszą na scenę duszę, w której pierwiastków komicznych nie znaleźć, które jeśli się śmieją, jak naprzykład Zofia, to „jak za pokutę.“ Ludzie tacy, wraz ze swem komicznem towarzystwem, komedyi zagrać nie mogli, musieli pozostawać z niem „w ciągłej i koniecznej bierności, z sobą nic nie mieli do czynienia,“ a gdy poeta tę bierność przełamać się starał, to komedia wyskakiwała ze swego właściwego toru, jakim dla niej jest akcja i przechodziła w lirykę, odślanającą duchowe wizerunki ludzi w scenicznym obrazie („Odludki“) lub potykała się co krok w ciągu biegu akcji i stwarzała sytuacje nieprawdopodobne („Przyjaciele“).

Z tymi romantycznymi intruzami komedia stanowczo nie mogła dać sobie rady. A nie jest to wypadek odosobniony tylko, podobną dolę przechodziła w epoce romantycznej i komedia francuska. I tam najazd smętnych, melancholijnych bohaterów na scenę komedyi Musseta sprawił, że „komedia“ ta przestawała właściwie być „komedią,“ a stała się tem, cobyśmy dziś za Kisielewskim „wesołym dramatem“ nazwać mogli. Typ romantyczny na glebie „komedyi“ prawdziwej zaaklimatyzować się nie dał.

Jeśli komedia Fredry miała uleść oddziaływaniu nowego kierunku i jeśli „komedią“ miała zostać i nadal, a zostać nią musiała, bo ku niej parła zasadnicza dążność twórcza, ta „*faculté maîtresse*“ poety, to musiała zrezygnować z tych cech, które w komedii przyjąć się nie mogły; a więc z liryzmu, bo ten wogóle dramatu stworzyć nie mógł, i z duchowej postaci nowego człowieka, z jego smutkiem, melancholią, z jego bolesną rozterką w duszy, słowem człowieka o „smutnem na świat spojrzeniu,“ bo przed tym zamykała się furta komedyi.

W tem leży ważna przestroga, żeby szukając oddziaływania romantyzmu, nie dopatrywać się go w duchowym jedynie charakterze postaci Fredrowych; ci „ludzie nowi,“ o ile w komedii Fredry występują, dają tylko świadectwo, że nawet rodzaj, usposo-

bieniu romantycznemu tak daleki jak komedia, nowej „chorobie wieku“ oprzeć się nie mógł, przez tę jednak uległość tracił wiele ze swej istoty, z tych cech, dla których komedią go nazywamy, a raczej nazywaliśmy. Ale my wiemy przecie, że istnieją inne jeszcze sztuki Fredry, gdzie romantyków, prawdziwych i szczerych lub choćby nawet komicznych tylko, wcale niema, cóż o nich sądzić mamy? Wiemy następnie, że romantyków niema i w „Panu Tadeuszu“, który przecież uważamy za arcydzieło polskiego romantyzmu. Jeśli tedy mamy szukać oddziaływania romantyzmu nietylko z jego życiowej strony, ale także ze strony pojęć o sztuce, to trzeba za nim sięgnąć głębiej do samych właściwości Fredrowego teatru, jego sposobów i środków. W tym momencie historycznym, jakim dla komedii Fredrowej był romantyzm, musiała ona przejść pewnego rodzaju proces literackiego przystosowywania się do warunków nowego bytowania. Zobaczmy, na czym ten proces polegał i jakie są jego wyniki.

## II.

### Nowa sztuka.

Chcąc mówić o tych przemianach, jakim uległ dramat w epoce romantycznej, chcąc podnieść charakterystyczne jego znamiona, niepodobna tego inaczej uczynić, jak przez porównanie i zestawienie z dramatem klasycznym, gdyż wtedy dopiero występują na jaw cechy odrębne, pozwalające nam odróżnić to, co mamy uważać za właściwość nowego prądu w sztuce. Gdy mowa o dramacie klasycznym, samą siłą faktów nasuwa się myśli dramat klasyczny francuski, który wywarł rozstrzygający wpływ na dramat nowożytny i najbardziej zacieżył nad jego rozwojem. Historyk, którego przedmiotem badania będzie dramat polski w dobie romantyzmu, pod żadnym warunkiem pomijać go nie może, a to z dwu zasadniczych względów: najpierw dlatego, że u żadnego narodu nie utrwaliła się tak tradycja w twórczości dramatycznej, jak u Francuzów, żaden dramat nowożytny nie przeszedł tak konsekwentnie swej ewolucji od narodzin w dobie odrodzenia aż do najnowszych czasów, nigdzie więc nie dadzą się tak dobrze śledzić charakterystyczne cechy każdej epoki, jak tutaj. Powtóre, dramat przedromantyczny polski zbyt mało posiada dzieł, by na ich podstawie można oprzeć dokładne pojęcie klasycyzmu; na-



stepnie, te nawet dzieła, które pseudoklasycyzm polski stworzył, jako objaw pierwszej, opartej na naśladownictwie fazy rozwoju, tak ścisły pod względem istoty rzeczy przedstawiają związek z dramatem francuskim, tak bardzo na nim się wzorują, że zagadnienie klasycyzmu w polskim dramacie ściąga się nieodparcie do zagadnienia klasycznego dramatu francuskiego.

Dramat francuski, podobnie jak i inne dramaty nowożytne, rozwinął się z dramatu greckiego. Różne elementy, z jakich dramat grecki się składał, a więc pierwiastek epicki, liryczny, muzyka, taniec, poczęły ulegać na gruncie francuskim kolejnemu rugowaniu pod wpływem ciągłego dążenia do sprowadzenia wszystkich funkcji dramatu do jednej zasadniczej: do samej akcji. To usiłowanie sprowadzenia objawów życia, przedstawianego na scenie, do jednej zasadniczej formy, jest dla dalszego rozwoju dramatu francuskiego bardzo ważne i bardzo charakterystyczne dla twórczości rasy gallickiej. Życie, które akcja ma oddać w dramacie, przedstawia szeroki związek zdarzeń, rozprószonych zarówno w przestrzeni jak i w czasie, chcąc więc uzyskać napięcie dramatyczne, chcąc utrzymać iluzję zdarzeń szybko w jednym niepowstrzymanym pędzie po sobie następujących i zyskać przez to zainteresowanie widza, trzeba było je zogniskować w jednym czasie około jednego wybitnego zdarzenia, rozgrywającego się na jednym miejscu. Stąd płynęła słynna zasada trzech jedności: jedności akcji, czasu i miejsca, zasada nie wyczytana bynajmniej w Poetyce Arystotelesa, ale zapisana głęboko w instynkcie twórczym ówczesnego Francuza. <sup>1)</sup>

Zasada jedności miejsca i czasu stanowi jednak tylko formalną właściwość dramatu klasycznego, wysnutą jest wprawdzie z przesłanek logicznych, przeocza jednak czynnik, jedynie tutaj decydujący t. j. psychologię widza, którego wyobraźnia z całą swobodą przenosić się może w czasie i przestrzeni, podążając za biegiem wypadków, przedstawionych w dramacie. Bardziej znaczącą, bo samej istoty rodzaju i jego charakteru dotyczącą, jest t. zw. czwarta jedność: jedność wrażenia (tragizm albo komizm). Klasykom nie chodziło o to wrażenie wypadkowe, które może być wynikiem elementów przeciwnych, użytych prawem kontrastu i podnoszących nieraz jeszcze bardziej ostateczny, zasadniczy nastrój dzieła, ale chodziło im o utrzymanie danego rodzaju literackiego w nieskażonej jedności nastroju, o absolutną jedność

<sup>1)</sup> Cf. Emile Faguet: *Drame anciens, drame moderne.*

wrażenia. Starali się więc, by tradycya nie zawierała wcale elementu komicznego i naodwrot, usiłowali nie dopuścić do komedyi pierwiastków tragicznych. Wyraził to jasno Boileau w swej poetyce:

Le comique ennemi des soupirs et des pleurs  
N'admet point en ses vers des tragiques douleurs.

(*L'art poétique*. Chant III).

Przeciw tej zasadzie podniósł pewien, dość platoniczny zresztą opór Voltaire w przedmowie do *L'enfant prodigue* (1738). Zaznacza on, że w swej komedyi stara się o „połączenie powagi ze śmiesznością, komizmu ze wzruszeniem, podobnie jak i życie człowieka bywa upstrzone.“ Była to jednak nowinka chwilowa bez dalszych następstw, sam bowiem Voltaire był, jak tego dowodzą jego komentarze do tragedyi francuskiej siedemnastego wieku, bardziej klasycznym niż wszyscy klasycy. Na tem miejscu składał on tylko dowód pierwszego we Francyi zapoznania się z odmiennym dramatem Szekspira.

Tem, co nadaje dramatowi klasycznemu piętno najbardziej charakterystyczne, to pewna właściwa koncepcya człowieka, zupełnie różna niż w dramacie romantycznym. To samo dążenie do form najprostszych i jednolitych, które usunęło z dramatu elementy epickie i liryczne, które spowodowało cztery jedności, objawiło się i tutaj.

Człowiek, jako istota psychiczna, przedstawia zbiór rozmaitych usposobień, rozmaitych, często sprzecznych, właściwości psychicznych, które w swej wypadkowej różniczkują się jeszcze przez to, że stosownie do miejsca, czasu i środowiska, do którego człowiek należy, otrzymują, mówiąc przenośnie, pewne właściwe zabarwienie czyli koloryt. Tej różnorodności, jaką przedstawia istota ludzka, unikali klasycy, patrząc na człowieka sub specie aeternitatis, szukając i wydobywając na jaw z jego istoty to tylko, co wieczne, od doczesnych warunków bytu niezawisłe, co, ich zdaniem, jest człowiekowi wrodzone i stanowi pewną kategorię stałą, wiecznie istniejącą, którą nakryć można tysiące odmiennych ludzkich charakterów. Tworzyli więc człowieka, który był absolutem męstwa, szlachetności, poczucia obowiązku, skąpstwa, obłudy i t. p. I tutaj spotykamy właściwy wytwór dramatu klasycznego w postaci typu.

Ponieważ wyrazu tego używa się w mowie potocznej w najrozmaitszych znaczeniach, a niedość ściśle baczenie na pojęcie, które wyraz ten jako termin literacki zawiera, było powodem

niejednej pomyłki w badaniach, przeto musimy się zająć bliższem określeniem tego pojęcia, zwłaszcza że będzie to nam potrzebne przy omawianiu komedyi Fredrowej.

Jak wyżej wspomniano, typ jest objawem tego samego dążenia do jedności, jakie zauważyliśmy w ogniskowaniu akcji i jednolitości wrażenia. Z całego szeregu cech, zawartych w człowieku, dramat klasyczny podejmuje jedną zasadniczą, skupia na niej uwagę widza, ilustrując ją całym szeregiem rysów, a przemilcza lub pozostawia w cieniu właściwości inne. W ten sposób cecha zasadnicza zyskuje na wyrazistości, ale postać staje się psychologicznie jednowymiarową. Przykładu pod tym względem dostarczy nam komedya, która dla Fredry odegrała rolę szkoły, a więc komedya Moliera. Weźmy stamtąd dwa typowe przykłady: Harpagon („Skąpiec“) i Tartuffa („Świętoszka“). Harpagon jest skąpcem od pierwszego wejścia na scenę do spuszczenia kurtyny. Jest skąpcem, gdy jest sam i gdy znajduje się w obecności innych, jest skąpcem względem syna, względem córki, względem służby, a nawet względem kobiety, o której rękę się stara. Wszystkie rysy tej postaci służą do uwydatnienia jednej zasadniczej właściwości: skąpstwa. Innych właściwości ta postać nie posiada, jest ona żywym wcieleniem jednego abstrakcyjnego pojęcia. Ta zasadnicza właściwość duchowa nie doznaje żadnego naruszenia, nie zmienia jej żadna sytuacja bohatera; jest on skąpym mieszczaninem, skąpym ojcem, skąpym panem, skąpym konkurentem, a nawet skąpym skąpcem, gdy nakłania Anzelma, ażeby ten za własne pieniądze ścigał złodzieja, który mu ukradł kasetkę z pieniędzmi, lub gdy, oplakując utratę pieniędzy, chce oddać wszystkich pod sąd, nawet... siebie. Tak samo Tartuffe jest wcieleniem jednej tylko właściwości: obłudy. Jest obłudnym względem Orgona, względem jego dzieci, jego żony, względem swego służącego; był obłudnym nim się dostał do domu Orgona, obłudnym w czasie całego swego w nim pobytu. Obłudnym zostaje nawet wtedy, gdy obłudy już nie potrzebuje, albowiem cel swój osiągnął.

Jak z tego widać, typ jest postacią psychicznie niezłożoną, jest wcieleniem jednej abstrakcyjnej właściwości bez żadnych odmian. Każdy rys w jego wizerunku nie ma innego celu, jak tylko uwydatnienie tej jednej właściwości. Przez to właśnie, że tylko jedna właściwość stanowi istotę jego jestestwa, staje się on abstrakcją człowieka o pewnej właściwości: a więc absolutem skąpca, obłudnika, hipochondryka i t. p. Jest przeto postacią w rzeczywistości nieistniejącą. Dlatego z zastrzeżeniem tylko

można za typ poczytać Don Juana (uwodzicielstwo). Można go uznać wtedy, jeżeli się przeoczy inne rysy jego charakteru; i tak zrobiła opinia ogółu, widząc w nim tylko jedną, co prawda najszerzej rozwiniętą właściwość, t. j. instynkt uwodzicielski. Ale fizyognomię duchową Don Juana modyfikuje jeszcze to, że posiada on wybitne znamiona francuskiego szlachcica z XVII w.: jest rycerski, hojny dla biedaka, awanturńczy, butny, choruje na ateizm, lubi filozofować, ale nie lubi... płacić długów.

Do tego, co o dramacie klasycznym powiedziałem, dodać jeszcze trzeba, że głównym wyrazem akcji na scenie pozostaje deklamacja, zaś gra artysty, ograniczona jedynie do wyrazu twarzy i gestu, stanowiącego niejako plastyczny akompaniament deklamacji, ma w nim rolę zupełnie podrzędną.

Dzięki tym zasadniczym dążeniom, jakie poznaliśmy wyżej, zyskiwał dramat klasyczny niezwykle silną konstrukcję i wyrazistość. Ale ograniczając zjawiska życia do pewnych form zasadniczych, tworzył najpierw pewne schematy, a co za tem idzie i pewne reguły artystyczne, zbyt krępujące twórczość oryginalną; a następnie kształtując zbyt dowolnie życie realne według pewnych norm swej sztuki, oddalał się zanađto od rzeczywistości. Otóż w imię ostatniej, w imię rzeczywistości w dramacie rozpoczęli walkę z klasycyzmem teoretycy dramatu romantycznego, teoretyczny spór przeto romantyków z klasykami, o ile on dramatu dotyczy, nazwać można walką o realizm w sztuce.

Wielki przedział, jaki istniał między dramatem klasycznym a życiem rzeczywistym, mógł być przeskoczony tylko dzięki milczącej ugodzie, konwencji, czynionej między artystą a widzem, który, wchodząc do teatru, z góry godził się na ten sposób przedstawiania życia, jaki zasadam klasycyzmu najlepiej odpowiadał. Taką ugodą było przystanie na to, że najważniejsze wypadki, stanowiące osnowę dramatu, rozgrywają się zawsze na tem samym miejscu i w jednym czasie, że ludzie i wypadki, przedstawione w dramacie, są wyłącznie albo tragiczne albo komiczne, że dusza ludzka, przedstawiona w dramacie, składa się z jednej tylko właściwości i nią się rządzi. „Jeśli ta uгода — mówi jeden z historyków francuskiego romantyzmu <sup>1)</sup> — w epoce klasycznej była znakomicie przystosowaną do ówczesnego środowiska, to nie odpowiadała już ona społeczeństwu demokratycznemu, jakie rewolucya

<sup>1)</sup> Georges Pelissier: Le mouvement littéraire au XIX-e siècle. 7-e édition. Paris. Hachette, 1905, p. 174.

postawiła w miejsce dawnego porządku. To społeczeństwo mniej oglądzone, mniej delikatne, wciągnięte bardziej w wir życia, musiało stworzyć teatr, któryby chwycił rzeczywistość bardziej zbliżka, któryby ją wyrażał zupełnie i żywiej, któryby domieszał brzydotę do piękna, śmieszność do powagi, podobnie jak to czyni sama natura. I to właśnie zlanie się komedyi i tragedyi stworzyło dramat romantyczny. Cechą dramatu jest rzeczywistość; podług nowatorów z r. 1830 nie jest on niczem innym, jak zupełnie naturalną kombinacją dwu typów, wzniosłego i śmiesznego, które powinny się krzyżować w teatrze tak, jak w egzystencji ludzkiej, znajdującej swą wierną reprodukcję w teatrze.

Postulaty romantycznego dramatu zostały najszerzej rozwinięte przez Wiktora Hugo w jego słynnej przedmowie do „Cromwella“ (październik, 1827), stanowiącej zarazem manifest i artystyczny program nowej szkoły. Pominąwszy paradoksalność kilku miejsc i zbyt wielką rozbieżność między programem a jego wykonaniem, przedmowa ta posiada wielką wagę jako dowód uświadomienia sobie nowych celów w twórczości. Mniej interesuje nas zapatrywanie się W. Hugo na zasadę jedności miejsca i czasu, gdyż tę zasadę atakowano silnie już w wieku XVIII. Najważniejszym w tej przedmowie jest postawienie zbliżenia się do rzeczywistości, jako ideału sztuki nowej i podkreślenia złożoności ludzkiej duszy:

„W dramacie takim, jaki można, jeśli nie stworzyć, to pomyśleć, wszystko wiąże się i rozwija tak, jak w rzeczywistości. Ciało gra tam swą rolę zarówno jak dusza; zarówno ludzie jak wypadki, wciągnięte w grę przez ten dwojaki czynnik, wydają się naprzemian śmiesznymi i przerażającymi, niekiedy śmiesznymi i przerażającymi zarazem.“

To dążenie do zbliżenia się do rzeczywistości, pociąga za sobą konieczność malowania ludzkiego życia takim, jakim przedstawia się ono w danej przestrzeni i w danym czasie, czyli wysuwa potrzebę kolorytu miejsca i czasu, co jest już ściąganiem człowieka z wyżyn abstrakcyjnego typu na ziemię. W. Hugo bardzo wyraźnie zaznacza potrzebę kolorytu miejsca i czasu i uważa go za warunek niezbędny sztuki nowej, której celem jest zbliżenie się do rzeczywistości.

„Poczynamy pojmować w naszych czasach, że lokalność dokładna jest jednym z pierwszych elementów rzeczywistości“ a dalej:

„Nie w powierzchowności dramatu powinien być koloryt lokalny, ale w głębi, w samym sercu dzieła, skąd wydobywa się na zewnątrz sam przez się, naturalnie, jednako, i do wszystkich,

że tak rzekę, zakątek dramatu, jakgdyby sok roślinny, co od korzenia płynie do ostatniego liścia na drzewie. Dramat powinien być nawskroś przesiąknięty kolorytem czasu, ten powinien znajdować się tam niejako w samej atmosferze, tak, byśmy nie czuli zmiany wieku ni atmosfery, chyba wchodząc lub wychodząc z progów teatru. Potrzeba pewnego studyum, pewnej pracy, by do tego dojść; tem lepiej.“

„Teatr jest pewnego rodzaju ogniskiem optycznem. Wszystko, co istnieje w świecie, w historii, w życiu, w człowieku, wszystko powinno i może się tam odbić, ale pod działaniem czarodziejskiego pierścienia sztuki. Sztuka wertuje karty wieków, karty przyrody, wypytuje kronikarzy, stara się oddać rzeczywistość wypadków, a przedewszystkiem rzeczywistość obyczajów i charakterów.“

Na uwagę zasługuje nacisk, z jakim podkreśla Hugo potrzebę studyum dla artysty, ma to być studyum danej epoki historycznej dla dramatu historycznego, a studyum bieżącego życia dla dramatu współczesnego. W miejsce ogólnoludzkiej postaci i zdarzeń, jakie tworzył klasycyzm, żądano teraz od twórcy, by zarówno jego postaci, jak i wypadki, nosiły rysy właściwe tylko danej epoce i danemu miejscu (koloryt miejsca i czasu). Że ten postulat sztuki nowej nie jest tylko właściwością romantyzmu francuskiego, ale występuje także u nas, o tem świadczą sumienne studia historyczne, jakie dla celów artystycznych robił Mickiewicz (Grażyna, Konrad Wallenrod, zamierzona Barbara Radziwiłłówna) i Krasiński (Irydyon). Ciekawy pod tym względem jest pogląd Mickiewicza, wypowiedziany w liście do Odyńca, tego samego właśnie roku, w którym ukazała się przedmowa W. Hugo: „Nie podoba się mi, że scena nie wie gdzie i w jakim wieku, boję się, żeby te barony nie były tak urojone, jak tatarscy królowie i rycerze byzantyjscy, figurujący w romansach Scudery i de la calprenède. Jeśli tylko nie miałeś przed oczyma pewnej epoki i pewnego miejsca, zawsze wpadniesz w kontradykcyę 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.“<sup>1)</sup> Końcowe zastrzeżenie zupełnie zgodne z przyszłem, na miarę dramatu zakrojonem dziełem Mickiewicza, z „Dziadów“ częścią III, gdzie obok scen

<sup>1)</sup> A. Mickiewicz: Korespondencya. Paryż-Lwów, 1880. II, 146 i 147.

realistycznych, oddających z historyczną prawdą „ówczesne wypadki,“ znajdujemy „wyjątki innego zupełnie rodzaju,“ jak *Improvizacyę*, *Widzenie ks. Piotra* i scenę *pode Lwowem*.

Przejdźmy teraz do komedyi *Fredry*.

Pod względem budowy zewnętrznej pozostaje ona przeważnie wierną teoryi dramatu klasycznego. Jednakowoż i pod tym względem wypada nam kilka odstępstw zanotować. Jedność miejsca zerwaną jest w „*Nowym Don Kiszocie*“ (akt I w karczmie, akt II w lesie, akt III w domu kasztelana), w „*Panu Jowialskim*“ (akt I w ogrodzie, następne w domu p. Jowialskiego) i w „*Zemście*“ (początek I aktu w domu p. Cześnika, ciąg dalszy w ogrodzie, akt II u Cześnika, akt III u Rejenta, akt IV u Cześnika). Jedność czasu utrzymana jest konsekwentnie we wszystkich komedjach. Jak więc widać, pod względem formalnym nie wiele spotykamy nowatorstw, jednakowoż należy je mieć na oku, albowiem komedye te dostarczają nam bardzo wiele przykładów takich odstępstw, które już nie samej tylko formy dotyczą.

Jest jeszcze jedna, również formalna strona dramatu a tyczy się ona środków scenicznych, jakimi posługuje się sztuka w przedstawieniu człowieka. Zobaczymy, czy pod tym względem zadowolą się komedya *Fredry* tem, co istniało już w dramacie dawniejszym, czy też wnosi coś nowego i zasób tych środków rozszerza. Środkiem przy którego pomocy wypowiadał się człowiek w dramacie dawniejszym, była deklamacya. Słowo było tu jedynym wykładnikiem tego, co się działo przed oczyma widza; gest i mimika grały tu tylko rolę ilustracyi słowa. Dopiero twórcy późniejsi poczęli wydobywać na jaw te momenty czy to w samej akcji, czy też w duchowych przejściach bohaterów, gdzie „mówić“ się nie godzi, gdzie słowo powinno zamilknąć, by ustąpić miejsca innemu, w danej chwili bardziej ekspresyjnemu środkowi, t. j. samej „grze,“ wtedy poeta ustępuje miejsca aktorowi, lub, jak w plastycznym dramacie (u *Wyspiańskiego* na przykład), nawet reżyserowi. Są to tak zwane „sceny nieme“ (termin zapożyczony u *Fredry*). My, którzyśmy patrzyli na taką wstrząsającą scenę z „*Warszawianki*“ (raport żołnierza) lub z „*Wesela*“ (taniec), wiemy, że nie jest to środek sceniczny podrzędnego znaczenia.

Czy u *Fredry* występuje on, nie mówię tylko o naszej literaturze, ale w ogóle, po raz pierwszy? Nie. Potrzebę jego uzasadniał teoretycznie już *Diderot* w swoim pełnym radykalnych nowatorstw literackich „*Essay sur la poésie dramatique*“ (1758), starał się nawet zastosować w swym dramacie (*Fils naturel*, *Père de famille*), lecz bez powodzenia. Ponieważ jednak u *Fredry* zna-

jomość dramatu francuskiego ograniczała się do Molièra i Beaumarchais'ego, a Diderot w jego czasach poszedł w zapomnienie, trzeba przyjąć, że jest on, o ile i w literaturze przyjmujemy teorię Tarde'a o wynalazku i naśladownictwie, samodzielnym artystycznym wynalazkiem Fredry, wynalazkiem, mającym zaspokoić szersze potrzeby artystyczne.

Pierwszą taką scenę niemą spotykamy już w „Cudzoziemszczyźnie“ (a. I, sc. 4). Jest to właśnie miejsce, gdy po bajce Zdzisława o żórawiu, co wraca przejęty uwielbieniem dla zagranicy a pogardą dla wszystkiego, co swojskie, budzi się w hołdującym cudzoziemszczyźnie Radoście instynkt Polaka i szlachcica. Scena ta, w dzisiejszym tekście bardzo zmieniona, nie wywiera silniejszego wrażenia, albowiem dla widocznych alluzyj patryotycznych cenzura ówczesna skreśliła właśnie miejsca, podnoszące dramatyczność sytuacji, dlatego niżej przytaczamy ją z tekstu pierwotnego.<sup>1)</sup>

ZDZISŁAW:                   Sens jasny

JULIA:                         O tych ta osnowa,

Których całym rozumem cudzoziemska mowa.

RADOST: I orzeł dobry! dobry! — może jeszcze biały.

O był to kiedyś orłem ten orzełek mały

Nie jednego on bratku w pokrzywy zagonił,

Darł szponem, lecz też często i skrzydłem osłonił.

Eh Mospanie! powiadam, że kiedy zobaczę

Orła gdzie na sztandarze, to mi serce skacze.

Jeszczebym na harc wyszedł.

ASTOLF: (*śmiejąc się*)                   Trzeba tak powiadać, (*i pokazując*)

Ale w wieku Waćpana ciężko się już składać. (*śmiech głośny*)

RADOST: (*z coraz większym zapalem*)

Niema takiego wieku, w którymby już dłonie

Nie mogły unieść szabli w ojczyzny obronie,

(*prostując się*) Co to wiek! teraz, zaraz niech kto w drodze stanie!

Niech mnie tylko zaczepi! — co to?... Eh Mospanie!

Jak się chwyć do korda!...

(Mówiąc: „Eh Mospanie!“ chwytą się ręką za głowę, poprawia perukę jak się czapkę poprawiało, potem przy ostatnim wierszu: „Jak się chwyć,“ chce chwycić za kord — w ten moment, zdaje się dopiero jak przebudzony, postrzega swój ubiór, zostaje chwilę w tej pozycji, potem mówi ze spuszczoną głową, powoli i z ciężkiem westchnieniem:)

Było to tak — było!

ZOFIA: O mój kochany ojcze! (*wstaje i w rękę go całuje*).

<sup>1)</sup> Fredro Aleksander, hr.: Komedye. 1823, 2 t., rękopis biblioteki uniwersyteckiej we Lwowie, № 567.



To gwałtowne wydobywanie się rysów polskiego szlachcica z pod warstwy angielszczyzny, to silne budzenie się instynktów polskiej duszy, przytłumionej bezmyślnem małpowaniem cudzoziemsczyzny, wydobywa i plastycznie przedstawia oczom widza ta właśnie scena niema; bez niej mielibyśmy tylko gołosłowne ogólniki lub komiczne zapomnienie się Radosta. Jest to scena bardzo głęboko pomyślana, a nie przestająca pomimo to być komiczną, bo komicznym, podobnie jak Rejent w „Panu Tadeuszu,” jest Radost, gdy poprawia perukę tak, jak się czapkę poprawiało lub gdy szuka nadaremnie korda.

Sceny nieme znajdujemy następnie w „Damach i huzarach“ (akt I, koniec sceny 9 i akt III, początek sceny 19), w „Ślubach panińskich“ (akt II, sc. 7), w „Panu Jowialskim“ (akt II, sc. 12) i wreszcie znaną scenę z „Zemsty“ (spotkanie Cześnika z Rejentem). Jak wielki nacisk kładł tu poeta na grę aktora, świadczy przypisek w pierwotnym tekście „Ślubów panińskich.“<sup>1)</sup> Gdy miłosne wyznanie Gustawa zostało przez Anielę przyjęte z obojętnością, poeta pozostawia samej grze wydobyć na jaw poszczególne momenty walki uczuć, jaka się dokonywa w Gustawie:

GUSTAW:                               Jeśli wszelkich sił duszy dołożę,  
Aby cię przekonać o mojej miłości,  
Jeżeli u nóg twoich (*klęka*) kochać cię przysięgam...

(Aniela przed ostatnim wierszem położyła robotę, odwróciła się i kiedy Gustaw klęknął, odeszła — on zostaje tak czas niejaki. Potem się zrywa, chodzi, staje, siada, wstaje, przestawia krzesło, znowu chodzi, *ten niemy monolog zostawia się talentowi aktora. Obrażona miłość własna, niecierpliwość, nowe układy tu powinny się wydawać.*)

Przystępujemy teraz nie do formalnych, ale istotnych i zasadniczych cech Fredrowej sztuki. W wywodzie swym będziemy się starali podnieść te cechy, które ją różnią od sztuki klasycznej, a które były wytworem nowego kierunku w twórczości. Pomijając zaś będziemy inne cechy, wspólne z komedią dawniejszą, nie jakobyśmy ich nie dostrzegali lub też w naiwnym zapale dowodzenia opacznie tłómaczyć chcieli, ale z tego względu, że na podniesienie ich jest miejsce w ogólnym obrazie jego twórczości, nie zaś tam, gdzie chodzi o wykazanie pewnego kierunku, o „romantyzm w komedyi.“

Jak już zauważono, jedną z cech teatru romantycznego była dążność do mieszania pierwiastków tragicznych i komicznych, tę

<sup>1)</sup> „Dzieła Al. hr. Fredry,“ wydał H. Biegeleisen, t. IV, str. 259.

dażność podniósł W. Hugo do godności postulatu romantycznego, a krytyka nowsza wywodzi z niej narodziny dramatu (w ścisłym tego słowa znaczeniu), który zajął miejsce dogorywającej tragedii pseudoklasycznej. Podobna dażność objawia się i u Fredry. Taką scenę, która żadną miarą nie mogła być znaleźć miejsca w komedii klasycznej, znajdujemy już w „Damach i huzaarach,” w tej farsie nawskroś komicznej, w tym „genialnym utworze w duchu Moliera,” jak ją nazwał nawet Pol.

Gdy Zofia, zakochana w Poruczniku, udawała, że godzi się zostać żoną Majora, Major począł wierzyć, że jest rzeczywiście kochany i czynił starania, by osiągnąć jej rękę. Ponieważ Major ma za sobą wolę i sympatyę Orgonowej, wydaje się, że Zofii już nic nie uratuje i że będzie musiała zostać żoną Majora. Dlatego porucznik, by nie walczyć z niepodobieństwem i nie stawać na drodze swemu przyjacielowi, ustępuje i rozstaje się z Zofią. Jest to scena w najwyższym stopniu tragiczna, owo beznadziejne, ostatnie pożegnanie dwojga kochających się ludzi:

- ZOFIA: Sama więc zostanę; znikąd ulgi; znikąd pocieszenia!
- PORUCZNIK: Wiele, wiele cierpieć mamy!
- ZOFIA: Może nad siły.
- PORUCZNIK: Nie Zofio; siły muszą wystarczyć, gdy czystem jest źródło nieszczęścia.
- ZOFIA: Ciebie kochając, drugiemu miłość przysięgać!
- PORUCZNIK: Kochając mnie, i jego jak ojca kochać będziesz. Poznasz najlepszego, najszlachetniejszego człowieka. Jedyna, jedyna moja ulga, jedyne pocieszenie, że dla niego szczęścia się wyrzekam, że on je z tobą znajdzie niezawodnie. Ach, pamiętaj, Zofio, że to ja powierzam tobie los, szczęście, spokój dni jego; upiększaj mu każdą chwilę, a przez to i moje życie osładzać będziesz.
- ZOFIA (*ocierając łzy*): Ach czemuż cię coraz więcej kochać muszę!
- PORUCZNIK: Serca nasze razem zostaną.
- ZOFIA: Na zawsze.
- PORUCZNIK: Rozłączeni, oddaleni, myśli nasze szukać, spotykać się będą. Uspokój się; są jeszcze... dla nas... pociechy... czyste... lube...
- ZOFIA: Jak uśmiech konających. (*krótkie milczenie*)
- PORUCZNIK: Raz ostatni pewnie cię widzę. Jak już upłynie czasu wiele, jak już o mnie słyszeć nie będziecie, wspominaj mu czasem o mnie; on mnie także kochał. Powiedz mu, że dla niego wyrzekłem się więcej niż życia, bom wyrzekł się ciebie. (*Zofia siada, zakrywając oczy*). Albo nie, nie; nie mać swojej i jego spokojności... (*klękając i biorąc ją za rękę*) Zofio! tem uściśnieniem tracę prawo do twojego serca: zapomnij o mnie.

ZOFIA: Nigdy!

PORUCZNIK: Bądź szczęśliwa!

ZOFIA: Bez ciebie!?

PORUCZNIK: Dla mnie.

ZOFIA (*placząc*): O Boże!

PORUCZNIK (*całując ją w rękę*): Raz więc ostatni.

ZOFIA: Edmundzie, raz ostatni... (*stania się w jego objęcia*).

Po „Damach i huzarach“ to mieszanie pierwiastków tragicznych z komicznymi występuje, jak już wiemy, w „Odludkach,“ gdzie sąsiadują ze sobą wzniosłość, mizantropia i komizm, a następnie w „Przyjaciołach.“ Nie tajemem będzie teraz czytelnikowi, dlaczego, szukając analogii dla Zdzisława, musieliśmy sięgnąć aż do Cyda, bo tam, w tragedyi, według dawnej estetycznej normy, było właściwe miejsce dla takich postaci, jak Zdzisław. Nawet w „Dożywociu“ postać Orgona jest raz komiczną, drugi raz przybiera rysy jakiejś boleści i cierpienia, słowem, odpowiada w zupełności literackiemu postulatowi W. Hugo: „passe tour à tour terrible et bouffon.“

\*

\*

\*

Inną cechą dramatu romantycznego stanowi odmienna koncepcja człowieka.

Podczas gdy klasycyzm tworzył postaci psychologicznie nieskomplikowane, o właściwościach ogólnoludzkich, bez żadnych odmian, zależnych od czasu i miejsca, romantycy wystawiali, a raczej chcieli wystawić człowieka takim, jakim on jest w rzeczywistości; a więc z całą złożonością jego duszy, z całym szeregiem cech zarówno czasowych, jak i lokalnych. Klasycy tworzyli typy, romantycy charaktery.

Nasuwa się pytanie, czy komedia Fredry daje nam rzeczywiście tylko typy, jak utrzymuje dotąd krytyka, czy też występują w niej, obok typów, także charaktery. Oczywiście typów, stworzonych na modłę klasyczną, tu nie brak. Jest nim w pierwszym rzędzie Geldhab, pojęty jako typowy dorobkiewicz (parweniustwo); wszystkie inne cechy tej postaci, jak: skąpstwo, mania szlachectwa, brak kultury, służą do uwydatnienia tej jednej właściwości i dadzą się ściągnąć do jej mianownika. Typem jest Pan Jan i Piotr Zręda („Zrędnosc i przekora“), jest nim Radosz ze „Ślubów“ (dobrotliwość), Smakosz (obżarstwo), Bobiné

(pretensjonalność), Pan Jowialski (jowialność), Papkin (samochwalstwo), Łatka (skapstwo), ale typem nie można już nazwać Radosta z „Cudzoziemszczyzny“, bo zasadnicza właściwość charakterystyczna jego umysłu: naśladowanie cudzoziemszczyzny, przyska co chwila w ciągu samej akcji i w jego zakończeniu. Typem także nie jest Zdzisław z „Cudzoziemszczyzny“, ani Zdzisław z „Przyjaciół“, ani Edwin, ani Czesław, ani też Astolf („Odludki“). Nie jest nim Gustaw w „Ślubach“ nie jest bowiem konsekwentnie „trzępiotem“, bo za poważnie myśli, nie jest typowym „kochankiem“, bo ten przy damach nie zasypia. Typem dalej nie jest ani Klara, ani Aniela, bo ich „nienawiść mężczyzn“ topnieje jak wosk, podobnież charakterem jest Ludomir i Wiktor w „Panu Jowialskim“, a nawet Milczek i Raptusiewicz.

I tu nie dajmy się wprowadzić w błąd samym imionom tych postaci, bo to nietylko „milczek“ siedzi w Rejencie, ale i szlachcic, co chce dorównać wojewodzie, i „dorobkiewicz“, i „skapiec“, i „obludnik“ („niech się dzieje wola nieba“), i „pieniacz“, i odważny adwersarz, stający na udeptanej ziemi circa quartam. Podobnie ma się rzecz i z Cześnikiem, gdyby on był typowym „raptusiewiczem“ (popędliwość), to nie zawahałby się uderzyć na Rejenta, gdy ten znalazł się w jego progach. Taki Cześnik, gdyby był typowym bohaterem w komedyi Moliera, wyglądałby w tej scenie zupełnie inaczej, widzielibyśmy go, jak, ulegając zasadniczej właściwości swej natury, uderza na Milczka, dopiero interwencji osób postronnych musiałyby używać poeta, by przeciwników rozłączyć. Cześnik, gdyby był typem, to byłby tak jednolity w swej „popędliwości“, jak jednolity jest Papkin w swem „samochwalstwie“, mimo, że ono już u nikogo nie znajduje wiary.

To, co nie pozwala Cześnikowi być typem, a czyni go charakterem, to cecha narodowa (poszanowanie gościa), czyli to samo, dzięki czemu musimy uznać za charakter i Radosta z „Cudzoziemszczyzny“ i Molièrowego Don Juana. Koloryt lokalny bowiem wyłącza już typowość. Widzimy, jak równoległe idą i wiążą się ze sobą zasadnicze dążności sztuki nowej: jeśli jest usiłowanie stworzenia postaci z uwydatnieniem jej cech narodowych, powstaje charakter, jeśli jest dążność do stworzenia charakteru, nasuwa się konsekwentnie potrzeba kolorytu miejsca i czasu. Wszystko to płynie z jednego źródła: z usiłowań zbliżenia się do „rzeczywistości.“<sup>1)</sup>

<sup>1)</sup> Oczywiście staram się tutaj określić bliżej pojęcia, stanowiące substrat literackich sądów. Pojęcia te i ich nazwy nie mają nic wspólnego z te-

Koloryt lokalny czyli (nawiązując rzecz do zasadniczej dążności romantyzmu polskiego i mówiąc po naszymu:) narodowość, stanowi wybitną cechę komedyi Fredry, cechę, uznaną powszechnie przez krytykę nowszą, różniącą się pod tym względem od dawniejszej (Pol, Goszczyński). Zastanowić jednak musi każdego, dlaczego traktowano ten rys w oderwaniu od tego wszystkiego, co się naówczas w naszej literaturze działo, dlaczego przez przemilczanie jego związku z ogólnymi dążeniami romantyzmu, kazało się domyślać, że jest to objaw przypadkowy, zdarzający się właśnie w czasie, gdzie historia usuwa przypadek.

O tej właściwości komedyi Fredrowej powiedziano tyle i tak dobrze, że uznają za niestosowne odkrywać tę Amerykę po raz wtóry. Powtórzmy tutaj to tylko, co powiedział o niej prof. Tarnowski, a tem samem pożyczamy z jego własnego studyum argumentu przeciw zasadniczemu jego twierdzeniu, jakoby romantyzm pozostał bez wpływu na komedję Fredry, jakoby nie było znać, że „te dzieła powstały w chwili, kiedy w poezyi polskiej odbywała się tak wielka, tak radykalna przemiana.“

„Jest jeden warunek—mówi Tarnowski—pod którym Fredro zawsze naturę ludzką widzi, uważa i przedstawia: warunek nie czasu, ale miejsca.“ (A więc koloryt lokalny!).

„W kreacyach samego Mickiewicza bije w oczy najprzód ich charakter polski, ich natura ludzka dopiero się poza tem później odśłania. Fredro jest pod tym względem do wszystkich naszych poetów podobny.“ (A do których poetów?) „Niektóre z jego postaci, i to może najdoskonalsze właśnie, są tak specyficznie polskie, że cudzoziemiec w zupełności nie mógłby ich zrozumieć i ocenić. Nie żeby w nich nie było ogólnoludzkiej prawdy i rzetelnego dowcipu, przystępnego dla wszystkich, ale nie mówiąc już o „Panu Jowialskim,“ który w tym kierunku narodowej typowości dochodzi aż do narodowej idyosynkrazyi, ale od Raptusiewicza aż do Dyndalskiego, od Majorów, Rotmistrzów aż do Grzesiów i Rębów, od ślicznej Anieli ze „Ślubów panieńskich“ aż do strasznej Anieli z „Huzarów,“ wszystko jest przedewszystkiem typem polskim.“<sup>1)</sup>

Nie możemy się tu powstrzymać od dwu uwag: co do czasu, kiedy się koloryt lokalny w komedyi Fredry zjawia, a następnie co do roli i charakteru służby w komedyi Fredry.

go rodzaju wyrażeniami mowy potocznej (grasującemi, niestety, także w studjach naukowych) jak np. „typ narodowy,“ „typ szlacheica“ i t. p.

<sup>1)</sup> L. c. str. 18 i 19.

Jest to fakt bardzo ciekawy i znamieny, że tego piętna narodowego, tak głęboko wyciśniętego na komedych późniejszych, posiadają najmniej lub nie posiadają wcale pierwsze komedye Fredry, jak „Pan Geldhab,“ „Zrzędność i przekora,“ „Mąż i żona.“ Nie ma go ani sam Geldhab, bo go mieć nie mógł, jako „przybysz spanoszony w Polsce“ (dopisek autora w pierwotnym tekście), nie ma go jego córka, nie ma księżę, bo nawet nie ma go Lubomir, który jest tylko konwencyonalnym kochankiem, przypominającym blade, anemiczne kreacje ówczesnych romansów; pozostaje jeden Major z pewnemi cechami swego stanu (żołnierska otwartość i zamaszystość). Cech narodowych nie spotykamy także tam, gdziebyśmy je już bardzo radzi oglądali: w „Zrzędności i przekorze.“ O panu Janie i Piotrze wiemy tylko, że każdy z nich posiada jakiś majątek, do którego pragnęły się jak najprędzej wyrwać, ale nic ponadto. Wszystkie inne rysy mają tylko na celu uwydatnić zasadnicze cechy ich natury, zrzędność i przekorę. Chcąc ich uważać za charaktery narodowe, trzeba by się zgodzić, że zrzędność i przekora jest charakterystyczną polską wadą. Podobnie ma się rzecz z „Mężem i żoną.“ Począwszy od Justysi, owej typowej klasycznej subretki, nieistniejącej w rzeczywistości nigdy, zwłaszcza u nas, a skończywszy na Waclawie, wszystkie postaci są kosmopolityczne, i nie postaci tylko, ale i ich postępowanie, akcja sama. Takie rzeczy, jakie tu widzimy, mogły i mogą się odbywać na obu półkulach, nie znajdujemy w nich żadnego rysu, któryby je zamykał jedynie w granicach życia polskiego.

Ciekawem jest natomiast, że koloryt lokalny występuje wybitnie już w komedych, które powstały około roku 1822, to jest w czasie, kiedy mamy niezaprzeczone dowody zainteresowania się poety kierunkiem romantycznym.<sup>1)</sup> Koloryt lokalny zaczyna święcić swe tryumfy w „Cudzoziemszczyźnie,“ a zwłaszcza w „Nowym Don Kiszocie.“ Znowu zaznaczamy, że nie cenimy w tej farsie ani charakterów, ani kunsztownej intrygi, bo tego wszystkiego nie wymagamy także od farsy dzisiejszej, ale musimy podkreślić jej ważność historyczną. Spotykamy tu po raz pierwszy dążność do malowania życia rzeczywistego, dotychczas pędzłem dramatu prawie że nietkniętego. Mamy tu pełne realizmu sceny z polskiej karczmy w zapadłym ustroniu za dawnych dobrych czasów, przesuwa ją się przed naszymi oczyma figury chłopów,

<sup>1)</sup> Cf. „Fredro jako romantyk“—Pamiętnik literacki. Lwów 1906. Zeszyt III.

bab, niosących gęsi na targ; widzimy karczemnego stróża, głupiego i głuchego kmotra, pocztyliona, zajeżdżającego na noc, nieocenionego burmistrza Sędziłkę z jakiegoś polskiego Osieka, widzimy czułą na opinię świata karczmarkę i jej męża, karczmarza i leśnika w jednej osobie. Ujść nie powinno naszej uwagi, że cała ta gawiedz karczemna wdziera się na scenę właśnie w tym czasie, gdy w Wilnie wychodzi zbiorek poezyj, wysnutych z „tworów karczemnej gawiedzi.“ Nawet w samej technice tej sztuki daje się zauważyć pewna zmiana, czuć jakby zbliżenie się do dramatycznej techniki Szekspira; sceny, ludzie, wypadki mkną wartko przed oczyma widza, przeskakując z miejsca na miejsce (zerwanie jedności miejsca). Nawet sama scenerya, jakby się chciała przystosować do romantycznego Don Kiszota, wystawia nam: „noc — las — księżyc świeci“ lub „scena się odmienia, brzeg lasu; dnieje.“

Koloryt lokalny, narodowy, w który tak hojnie uposażona jest komedia Fredry, odnosi się nietylko do głównych postaci, ale także do służby. Okoliczność ta mogłaby się wydać małoważną lub conajmniej zupełnie naturalną, gdybyśmy na komedię Fredry patrzyli, jako na produkt od warunków literackich niezależny. Inaczej jednak przedstawi się nam sprawa, gdy zważymy jej genetyczny związek z komedią francuską.

Komedia francuska, spadkobierczyni komedyi włoskiej z epoki odrodzenia, dziedziczyła po niej pewne właściwości postaci z urzędu komicznych jak Capitano, Scapino, Arlequino, Scaramucio i innych. Wpływ ten, działający przeważnie żywcem z samej sceny, albowiem wiele trup włoskich po całej Francji wędrowało (jeszcze Molière w Paryżu musiał, jako dyrektor teatru, rywalizować z komedią włoską), odbił się przedewszystkiem na kreacjach służących, którzy bardzo wiele właściwości dziedziczyli po buffonach komedyi włoskiej. Dlatego służący komedyi francuskiej stanowią jakby osobną rasę, posiadają bardzo mało cech, wynikających z pozycyi społecznej, z ich stosunku służbowego, wyposażeni są natomiast obficie w to wszystko, co miało podnieść komizm i ożywić akcyę.

Są to więc bardzo często właściwi twórcy komicznej akcyi, wiążący nić intrygi, śmiali, przebiegli filuci, umiejący wywieść w pole nawet najbardziej szczwanego lisa; rozumni, nierzadko mądrzejsi od swoich panów; wiedzący o wszystkim potrosze: o przepisach dobrego tonu, o muzyce, medycynie, filozofii, jednym słowem — chodzące encyklopedye, odgrywające na scenie rolę ważną, często ważniejszą niż panowie. Są to prawdziwe *personnes*

*de conséquence*, bez których komedia obejśćby się nie mogła, bo utraciłaby swą żywość. W tej roli utrzymują się oni nietylko w komedyi Piotra Corneille'a i Molière'a, ale prawem zasiedzenia trwają w niej przez cały wiek XVIII; co bardziej — poczynają się wtedy emancypować, stają się *citoyens*, głoszą rewolucyjne hasła o prawach człowieka, a wreszcie odbierają swym panom główne role i stają się sami bohaterami komedyi (*Mariage de Figaro*).

Otóż ten typ służącego z komedyi francuskiej ulega radykalnej przemianie w teatrze Fredry. Jak pod innymi względami, tak i pod tym objawia się dążenie do zbliżenia się do rzeczywistości, do zacieśnienia działalności służby w sferze jej społecznej sytuacji i do podniesienia tego, co stanowi jej znamioną cechę (koloryt stanu) a dalej do jej unarodowienia, to jest do uwydatnienia tych jej rysów, które wytworzyły się specjalnie w warunkach polskiego życia (koloryt lokalny).

Czy jednak wszystkie postaci służących przystosowały się do wymagań sztuki nowej? Nie. I tutaj komedya klasyczna pozostawiła kilku swych pupilów (ciagle wraca to współistnienie dwóch kierunków) Są to postaci nieliczne ale świetne; dziedzictwem po komedyi klasycznej jest subretka Justysia w „Mężu i żonie“ i Michał recte Pedrillo w „Nowym Don Kiszocie“—później ten typ ginie na czas długi, by wreszcie wynurzyć się po raz ostatni w osobie Filipa z „Dożywocia.“ (Całe prawie „Dożywocie“ przedstawia się nam, prócz kilku małych wyjątków, jako powrotna fala tradycji molierowskiej).

„Wszystkie inne postaci służących jak Jakób z „Cudzoziemczyzny“, Grzegorz, Rembo, Krupkowski, Jan ze „Ślubów“ i Dyn-dalski, to produkt sztuki nowej, to charaktery godne stanąć obok Gerwazego z „Pana Tadeusza“, Grzegorza z „Kordyana“ czy Sienkiewiczowego „Starego sługi.“ Jeżeli chcemy wiedzieć, jacy oni będą, to powie nam to już Jakób z „Cudzoziemczyzny“ w świetnej scenie dwunastej aktu drugiego. Stary Jakób, co to wychowywał się razem z Radostem, terazniejszym swym panem i dotychczas go jeszcze tytułuje przez „panicz“, krzywo patrzy na anglomanię Radosta, na uległość pierwszemu lepszemu przybłądzie, na bezmyślne wprowadzanie nowości, które tylko rujnują jego dziedzictwo. Radost wie o tem usposobieniu starego sługi, przykro mu z tego powodu, zwłaszcza, że niektórych owych nowinek musi się przed nim wstydzić, a zaufanie, jakie pokładał dotychczas w Astolfie, jako znawcy „cudzoziemczyzny“, już się zachwiało, więc radby rozluźniony stosunek z tak blizkim i życzliwym człowiekiem zacieśnić:



RADOST: Astolf gdzie?

JAKÓB: W ogrodzie z paniami.

*(Po krótkiem milczeniu zbliża się do ucha Radosta:)*

On mi się nie podoba, mówiąc między nami.

RADOST: Komu?

JAKÓB: Mnie.

RADOST: Charmant, charmant.

JAKÓB: On mody wprowadza.

RADOST: Hm, hm.

JAKÓB: On paniczowi wszystko złe doradza.

RADOST: Stary Jakób radoteur.

JAKÓB: Za nieboszczki pani

Pytano się: a Jakób chwali to, czy gani?

Jam panicza piastował, czasami i skropił...

RADOST: Pamiętasz, jakim w studni czapkę ci utopił?

JAKÓB: Alboż to jedne figle!...

RADOST: Łebski chłopak byłem.

JAKÓB: Ho, ho!

RADOST: Albo do stołu, jak cię raz przyszyłem?

Jejmość woła Jakóba, a Jakób ze stołem...

*(śmieją się obydwaj.)*

JAKÓB: A wróbel?

RADOST: O, za wróble cztery plagi wziąłem.

JAKÓB: Hej, hej! nie te to czasy! Jakób nie nie umie

Starzy słudzy po kątach, nowa czeladź szumi:

W tajni Czech, Francuz w kuchni wszystko ściera, tłoczy;

Bigosu nikt nie liźnie, barszczu ani zoczy;

Każdy „Monsie“ i „Monsie“ wszystko „à la mode“

A wszyscy dyabła warci, wszędzie widać szkodę;

Architekt co zbuduje, to jakby na lato,

A panicz płaci, płaci, tego płaci za to.

I ten Anglik talarki zabiera daremno...

Co to za rządca! Boże zmiłuj się nademną!

Ja nie jestem gospodarz, lecz przeciwnie nie ślepy,

Że na miejscu pszenicy tysiąc korców rzepy.

RADOST: Radoteur stary Jakób.

JAKÓB: Oni jedzą może:

Lecz nam rzepę jeść! na co? kiedy mamy zboże.

RADOST: Charmant.

JAKÓB: A co najbardziej serce mi przenika,

Że i z panicza robią powoli... fircyka.

RADOST: Jakóbie, jesteś głupi.

*(Jakób odchodzi ze spuszczoną głową, Radost obiera się za nim i z dobrocią:)*

O! stary!... Jakóbie

Wróć się... *(wstaje i głaszcząc go pod brodę)*

No, no, już zgoda... ty wiesz, że nie lubię,

Kiedy mnie kto poprawia... no, no zgoda z nami  
(*podnosząc głowę Jakóbowi*)

Śmieję się, pamiętasz wiśnie? (*śmieje się*)

JAKÓB: (*w miarę przypomnienia rozwesela twarz*) te, te, pod siatkami?  
(*Radost śmieje się głośno, Jakób zaczyna się śmiać. Oba naprzeciw siebie stojąc, coraz bardziej się śmieją.*)

(*Zastona spada.*)

Co za przepyszna scena! Jakby wyśniona z zacisza szlacheckiego dworku. Ile mówią tu nie słowa ale gra sama, ten uśmiech dwóch starców, patrzących poprzez dziesiątki lat na jedno jasne wspomnienie z minionego życia. Jaki ten Jakób doskonały, skończony w każdym calu, jaki swojski, prawdziwy z tem swoim głębokiem przywiązaniem do pana, z tą troską o jego dobro, ze swem uroszczeniem do zrządzenia, z tem powoływaniem się na czasy dawniejsze za pamięci „nieboszczki pani.“ W miejsce stereotypowego lokaja komedii francuskiej wchodzi postać żywa, wyjęta niejako z rzeczywistego życia polskiego, odziana tylko w czar poezyi. Takimi pozostają też i wszystkie następne kreacje służących w komedyi Fredry.

Po tych uwagach ogólnych, zaogólnych może tam, gdzie rzecz znana jest skądinąd, przystępujemy do dwu arcydzieł Fredrowego teatru: do „Ślubów panięskich“ i „Zemsty.“

W „Ślubach panięskich“ odnajdujemy te zasadnicze cechy romantycznego dramatu, o których mowa była wyżej; a więc koloryt lokalny i charaktery. Sama akcja bowiem, podobnie jak i postaci są rysowane na bogatym i bardzo wyraźnym tle polskiego życia, a nadto postaci główne są nie typami ale charakterami w ścisłem tego słowa znaczeniu. O narodowym charakterze tej komedyi mówi szerzej i głęboko, sprowadzając jej cechy do rasowych właściwości polskiego życia, W. Gostomski w swem pięknym studyum: <sup>1)</sup>

„Charakter narodowy przebija we wszystkich uczuciach i czynach Gustawa. Zdaje on sobie sprawę ze swoich uczuć, w postępowaniu kieruje się rozważą, ale nigdy nie zapuszcza się w zbyt szerokie refleksye nad swym stanem, jakby to uczynił np. jakiś niemiecki kochanek; miłość jego powstaje nagle; w postępowaniu jego widać zawsze gorącą i porywczą naturę. Widoczne to np. we wszystkich scenach z Radostem, a szczególnie w dyalogu z Anielą.

<sup>1)</sup> Arcydzieło komedyi polskiej: Z przeszłości i terażniejszości. Warszawa, 1904, str. 141—144 passim.

„Niema w Gustawie ani cienia skłonności do refleksyi, sentymentalizmu, ani śladu hamletowskiej lub faustowskiej natury, tych typów tak sprzecznych z naszym charakterem narodowym:—prawdziwy to szlachecko-polski temperament, krewki, pełen buty i fantazyi.

„Że Aniela posiada wiele charakterystycznych znamion kobiet polskich—to zdaje się także bardzo widoczne.

„Zosia (autor zestawia Anielę z Zosią „Pana Tadeusza“) i Aniela nie mogłyby przejąć się od razu taką ognistą, namiętną miłością jak Julia Shakspeare'a, lub poddać się tak bez żadnego oporu urokowi mężczyzny jak Małgorzata Goethego: miłość rozwija się u nich powoli, stopniowo i zaczyna się od współczucia. Sądzę, iż takie mało skłonne do silniejszych porywów uczuciowych usposobienie jest charakterystyczną cechą naszych kobiet. Przyczyną tego po części stosunkowo mniejsza żywość popędów, właściwa córkom północy, po części warunki domowego, przeważnie wiejskiego bytu, powodujące bardziej umiarkowany rozwój psychofizyczny, a w główniejszej może części pewien wrodzony takt towarzyski, poddający wszelkie żywsze objawy uczuciowe pod ścisłą kuratelę form konwencyonalnych.“

Poza kolorytem lokalnym w malowaniu postaci „Śluby panińskie“ zawierają inne jeszcze cechy istotne, stojące w ścisłym związku ze stosunkami literackimi i umysłowymi Polski w epoce romantycznej.

Przedewszystkiem zastanawia nas tutaj pewne oddalenie się od wzorów Moliera, a raczej zbliżenie się do dramatycznej techniki Szekspira. Dotychczas o stosunku Fredry do Szekspira nie wiemy niczego, jednakowoż z listu Fredry do brata Maksymiliana wynika, że dramat Szekspira nie był zupełnie obcy autorowi „Ślubów“, a pełne realizmu sceny w „Nowym Don Kiszocie“ każą się domyślać, że nie pod wpływem Moliera ale Szekspira prawdopodobnie powstały. Bardzo już wyraźnym śladem oddziaływania Szekspira byłby jeden ustęp w „Kamieniu nad Liskiem“, mianowicie czarodziejstwo wiedźmy, przypominające żywo scenę z czarownicami w „Makbecie.“

W czem należy się dopatrywać analogii (nie zależności!) „Ślubów“ z dramatem Szekspira? Przedewszystkiem w genetycznym przedstawieniu uczucia, w tem chwytaniu pewnego psychicznego motywu *in statu nascendi* i doprowadzaniu go aż do jego najwyższego napięcia. Pod tym względem przedstawiają „Śluby“ znamienne zboczenie z drogi, jaką komedia Fredry kroczyła dotychczas. Jeżeliśmy oglądali dotychczas kochanków na scenie

Fredry, to miłość ich była rzeczą dokonaną już przed podniesieniem kurtyny, na scenie występowali oni jako gotowi kochankowie. Tak się dzieje nietylko w dotychczasowej komedyi Fredry ale i w komedyi Moliera, gdzie nietylko uczucia miłosne ale wszelkie inne zdarzenia psychiczne są pojęte i przedstawione jako coś trwałego, poczętego dawniej, coś, co nie doznaje żadnej zmiany, żadnego wzrostu lub upadku. Przeciwnie ma się rzecz z dramatem i komedya Szekspira; dla niego najponętniejszem jest przedstawienie fazy stawania się, rozwoju uczuć bohatera. W całym dramacie Szekspira jedna tylko postać, lady Makbet, przedstawia się jednaką od początku do końca, jakby jeden ogromny posąg zbrodni, ulany z jednego materyału—na sposób molierowski. <sup>1)</sup>

Pod tym względem „Śluby panięskie“ zbliżają się najbardziej do szekspirowskiej komedyi „Wiele hałasu o nic.“ Podobnie jak u Fredry stają i tutaj naprzeciw siebie, pozornie wrogo, dwoje młodych ludzi: Benedykt i Beatrycze, czujący pewną, starannie ukrywaną skłonność ku sobie. Jak u Fredry tak też i tutaj wzajemne niezrozumienie się, lub też postępowanie własne staje na poprzek ukrytemu w głębi duszy pragnieniu i nie pozwala kochankom na otwarte wyznanie swej miłości. Wyznanie takie tem mniej ma widoków powodzenia, że obie kochanki, tutaj Aniela, tam Beatrycze, postanowiły sobie nie iść za mąż. Dopiero skrycie prowadzona intryga przemienia ukrywaną skłonność w prawdziwą miłość i uświadamia zarówno Anieli jak i Beatryczy, że kocha tego, z którym przedtem „prowadziła wojnę.“

Różnica polega jednak na tem, że u Szekspira osoby drugie wiążą nic intrygi, podczas gdy u Fredry „plącze“ ją sam Gustaw. To podnosi tę jeszcze różnicę, że Gustaw już naprzód zdaje sobie sprawę ze swej miłości dla Anieli i dlatego sam układa intrygę, by zdobyć jej serce, podczas gdy u Szekspira Benedykt, dzięki intrydze leżącej poza nim, ulega temu samemu losowi, co i jego kochanka; albowiem dopiero wtedy staje się naprawdę zakochanym, gdy z ust osób drugich słyszy o miłości Beatryczy. Prócz tego ogólnego podobieństwa niema tu żadnych rysów wspólnych, czy to w charakterze osób, czy też w samej intrydze. Przez zestawienie tych dwu dzieł występuje tem wyraźniej zupełna oryginalność komedyi Fredrowej. Ważny tu jest jedynie ten odmienny, zupełnie dotychczas nienapotykaný u Fredry sposób przedsta-

<sup>1)</sup> Tę różnicę między dramatem Szekspira a Moliera rozwinął szeroko w swem dziele Stapfer: „Molière et Shakespeare.“ Paris, Hachette, 1899.

wiania uczuć i usposobień postaci dramatycznych; jest to wyraźne zboczenie z drogi molierowskiego dramatycznego schematu, a zbliżenie się do dramatycznej techniki Szekspira.

Kwestya uczucia w „Ślubach panińskich“ stawia przed nami zagadnienie inne, stojące w ścisłym związku ze sposobem myślenia i ze stanem uczuciowym pokolenia romantycznego. Zapominać nie należy, że drugi tytuł tej komedyi brzmi: „Magnetyzm serca,“ że już pierwszy plan, zawierający treść zamierzonej komedyi nosi lakoniczny tytuł: „Magnetyzm“ — komedya w 4 aktach.<sup>1)</sup> Magnetyzm więc był pewnego rodzaju zarodkiem, ideą-matką przyszłego dzieła, skoro kładł go poeta jako tytuł na planie pierwszym, a nie pominął i w ostatecznej redakcyi. Zastanowić się przeto wypada, czem był wówczas „magnetyzm“ i jaka jego rola w dziele Fredry.

Magnetyzm zajmował żywo wykształcony ogół polski w drugim i trzecim dziesiątku XIX w. Szczególnie wielu wyznawców i propagatorów znalazł w kolebce polskiego romantyzmu, t. j. w Wilnie, gdzie od roku 1816 poczęło nawet wychodzić osobne pismo, poświęcone wykładowi i szerzeniu tej, podówczas jeszcze napoły okkultystycznej, teoryi. Był to „Pamiętnik magnetyczny wileński,“ redagowany przez doktora filozofii Ignacego Emanuela Lachnickiego. Lachnicki uważał zjawisko magnetyzmu za oddziaływanie pewnej specjalnej substancyi, którą nazywał płynem magnetycznym. Poglądy swoje wyraził zaraz na początku pisma w artykule p. t. „Treść nauki magnetyzmu zwierzęcego,“ gdzie powiada, że „płyn magnetyczny zwierzęcy we wszystkich ludziach jest niejako gatunkiem sekrecyi organicznej, daleko lotniejszej od wszystkich dotąd znanych wyrobień organicznych.“<sup>2)</sup>

Ważniejszą oczywiście jest rola, jaką Lachnicki wyznacza magnetyzmowi, przeniesionemu w dziedzinę uczuć. Otóż, jego zdaniem, „uczucie, powstające z woli, ufności i żądzy dobrego, przyspiesza wyrobienie się i oddzielenie płynu magnetycznego tak, jak uczucie rodzące się ze smutku lub żalu oddzielenie się łoż obfitsze czyni. Im większa ufność, im dzielniejsza wola, im prawdziwsza żądza, tym więcej się płynu wyrabia, tym prędzej się on oddziela od osoby czynnej, tym mocniej działa na osobę bierną czyli cierpiącą.“<sup>3)</sup>

1) Wyd. Biegeleisena, tom IV, str. 228.

2) „Pamiętnik magnetyczny.“ Wilno, 1816. T. I, str. 6.

3) „Pamiętnik magnetyczny.“ I, 7.

Lachnicki, wydając „Pamiętnik magnetyczny“ miał głównie na oku cel utylitarny magnetyzmu, t. j. jego zastosowanie w lecznictwie, gdyż uznawał go za świetny środek do rozpoznawania chorób i wyszukania najodpowiedniejszych lekarstw. Przy takim stanie rzeczy jest rzeczą zupełnie zrozumiałą, że zarówno szerszy ogół jak i sami propagatorzy zbyt pospiesznie przeceniali znaczenie tego nowego narzędzia poznania i z dziedziny medycznej przenosili je w dziedzinę poznania wogóle, uważając magnetyzm za najdzielniejszy środek poznania filozoficznego. Stąd był krok tylko jeden do odrębnego, przeciwnego racjonalizmowi poglądu na świat, a więc do odrębnego systemu filozoficznego, wkraczającego już bezopornie w dziedzinę mistyki.

Krok ten zrobił Antoni Poszman, cesarsko-rosyjski radca stanu. W pierwszym i drugim tomie „Pamiętnika magnetycznego“ rozwinął on swój oryginalny, na magnetyzmie oparty, system w artykule p. t. „Uwagi o magnetyzmie.“<sup>1)</sup> Uznaje on cztery „okręgi“ poznania: 1) przestrzeń i czas, 2) czas, 3) przestrzeń, 4) nie-przestrzeń i nie-czas. W okręgu pierwszym, t. j. przestrzeni i czasie, objawiają się tylko prawdy lokalne, w okręgu drugim, t. j. w czasie, objawiają się prawdy względne, w okręgu trzecim, t. j. w przestrzeni, poznajemy prawdy rzeczywiste, w czwartym, t. j. w nie-przestrzeni i w nie-czasie prawdy bezwzględne, absolutne. Wedle tych czterech „okręgów“ poznania działa także „możność“ ludzka; możność fizyczna działa w okręgu przestrzeni i czasu, możność umysłowa w okręgu czasu, możność duchowa w przestrzeni, możność boska (stan ekstazy) w nieczasie i nieprzestrzeni.

O tym kierunku umysłowym wspominam dlatego, że stanowi on jedno z ważnych ogniw w łańcuchu polskiej myśli romantycznej. Magnetyzm, wywołując nowe, ówczesnych ludzi olśniewające, zjawiska, podkopywał u nas znaczenie i powagę dogmatycznej filozofii zdrowego rozsądku, która tych zjawisk wytlómaczyć nie umiała. Stąd pochodzi ta namiętna bezwzględność, z jaką racjonałiści wileńscy z towarzystwa „Szubrawców“ zwalczali nowe poglądy w „Brukowych wiadomościach.“ Jak poglądy te wnikły w sposób myślenia pokolenia romantycznego świadczy o tem, stojąca w blizkiem powinowactwie z teoryami Lachnickiego, pro-

1) „Pamiętnik magnetyczny,“ t. I i II. O Poszmanie mówi szerzej Chmielewski: Liberalizm i obskurantyzm na Litwie i Rusi. Rozdział IV.

mionkowa teorya Zana, wiersz Mickiewicza „Toasty“<sup>1)</sup> i niektóre motywy w „Dziadach,“ oparte na przeświadczeniu o niezwyklej, suggestyjnej mocy ludzkiej duszy i woli.

Mimo upadku „Pamiętnika magnetycznego“ nowinki magnetyczne interesowały żywo ogół, jak o tem świadczą liczne artykuły w ówczesnych pismach.<sup>2)</sup> Jeżeli się zważy, że magnetyzm zajmował tych przede wszystkim, którym racjonalistyczna filozofia wystarczyć nie mogła, którzy poza widomą postacią rzeczy poszukiwali czegoś niewidomego, owej Mickiewiczowskiej „ręki i klucza,“ co nakręca zegar wszechświata („Dziady“ cz. IV), jeżeli przypomnimy sobie, że nasi klasycy byli równocześnie zdecydowanymi zwolennikami filozofii „zdrowego rozsądku,“ to nowe ukształtowanie w ówczesnej umysłowości polskiej ze zwolennikami myśli i sztuki racjonalistycznej po jednej stronie, a jej przeciwnikami po drugiej, staje się zupełnie jasne i zrozumiałe. Jeżeli się nadto zważy, że czasy owe to czas młodzieńczy lub okres pierwszego kształtowania się wyobrażeń takich ludzi jak Towiański, Mickiewicz i Słowacki, to trudno się oprzeć przekonaniu, że późniejsza mistyka polska właśnie z Wilna i to z owych czasów wyniosła swoje zarodki. Zdaje się mi, że bliższymi będziemy źródła, szukając genezy polskiej mistyki nie w zachodniej Europie ale na Litwie. Pomijając już bowiem taki fakt, jak uleczenie Mickiewiczowej przez Towiańskiego, przypominające bardzo te liczne uleczenia, o jakich czytamy w „Pamiętniku magnetycznym,“ wydaje się nam, że mistyka towianistyczna różni się od mistycznej filozofii Poszmana tylko dalszem stadyum uduchowienia (materyalistyczny jeszcze „płyn magnetyczny“ Poszmana zastąpiony przez kolumnę duchów w towianizmie), a wspólnem pozostaje w jednej i drugiej wiara w nadprzyrodzoną moc, jaką okazuje duchowe napięcie ludzkiej woli.

Jakaż jest tedy rola magnetyzmu w „Ślubach?“ Określa ją sam Gustaw w powiedzeniu do Radosta:

- 1) Pełnych światła i zapalu  
Często wiatr silny rozniesie:  
By ciało zbliżyć ku ciału,  
Jest magnes. Wiwat magnesie!

2) W samych „Rozmaitościach warszawskich,“ piśmie dodatkowem do „Gazety korespondenta warszawskiego i zagranicznego,“ znajdujemy w jednym roku 1820 następujące artykuły: D-r Mille: Uleczenie magnetyzmem kapitana Karola Zielińskiego. Doktor Wolff, jako magnetyzer w Warszawie. Lachnicki: Dziennik snu jasnowidzącej. Historia magnetyzmu zwierzęcego.

Magnetyzm, mówią, jest to wolna władza,  
 Co z ciała w ciało zdrój życia wprowadza.  
 Jeżeli zatem mam zarodne siły,  
 Ogień swój własny w obce przelać żyły,  
 Dlaczegoż miałbym w pięknej, młodej duszy,  
 Czystej jak śnieżek, co świeżo przypruszy,  
 Przez silną wolę, pałające tętna  
 Własnego czucia nie wycisnąć piętna?

(Akt III, sc. 6).

Przez natężenie więc własnej woli spodziewa się Gustaw rozbudzić miłość w duszy Anieli. Tego rodzaju uczucie, przetłómaczone na terminologię romantyków niemieckich, nazwaćbyśmy mogli miłością magiczną. Pogląd, wyrażony przez Gustawa, zgadza się w zupełności z teorią Lachnickiego, orzekającą, że im większe natężenie woli, tem silniejszą wywiera sugestję na dane medyum, na „osobę bierną czyli cierpiącą.“ Ale napięcie woli, jakkolwiek gra tutaj rolę niemałą w akcie stawania się miłości, to jednak (dla oczu widza przynajmniej) pierwszego miejsca w rozwoju akcji nie zajmuje, lecz schodzi na plan dalszy, ustępując miejsca czynnikowi czysto intelektualnemu, t. j. zręcznie przez Gustawa obmyślonej intrydze, która swą plastyczną akcją przysłania prawie zupełnie czynnik uczuciowy, stanowiący niejako wtóry, niewidzialny prąd akcji.

Taki stan rzeczy był konieczny, jeżeli się zważy, jakimi środkami artystycznymi operowała sztuka ówczesna. Przyjmując jako prawdziwe wierzenie romantyków w suggestyjną moc ludzkiej duszy, musimy zauważyć, że te suggestyjne oddziaływania woli, jako stany uczuciowe, pozbawione zewnętrznego wyrazu, nie dają się postrzegać, aby je zatem dać poznać (widzowi teatralnemu w naszym wypadku), możnaby tylko wyrazić je słowami czyli opisywać. Jeżeli mógł Słowacki opisywać te magiczne działania woli Króla-Ducha w dziele epickim, to trudno było to uczynić dramaturgowi (i Słowackiemu i Fredrze), bo dramat stałby się dramatem mówionym i groziłby mu nieuchronnie brak dramatycznej żywości wskutek usunięcia akcji scenicznej. W „Ślubach“ było to tem mniej możliwe, że zarówno Gustaw jak i Aniela swych stanów uczuciowych przed sobą wyjawiać nie mogą, bo cała gra z jednej i drugiej strony polega właśnie na ukrywaniu tego, co się czuje. A gdyby je wyrażać mieli, to powstałyby albo przedługie „powiedzenia na stronie,“ albo takież same, co chwila powtarzające się, monologi. Dramat dzisiejszy dla wyrażenia takich stanów duszy posługuje się nastrojami, któ-



rych nie znała sztuka ówczesna i dlatego musiała się posługiwać intrygą dawnego typu.

Ale to magiczne działanie woli, jakkolwiek przykryte w „Ślubach“ poniekąd akcją samą, mimo to z dramatu nie jest usunięte, owszem znać, że poeta starał się je uwidocznnić. Starał się zwłaszcza uwydatnić, choć zewnętrznie, oddziaływanie samo, a następnie jego skutki w drugiej duszy. Stąd pochodzi, że w każdej prawie scenie między Gustawem a Aniela, Gustaw rozmawiając z nią, bierze ją za rękę lub co chwila okrywa ją pocałunkami. Następnie poeta uwydatniał skutki tego suggestywnego oddziaływania Gustawa w szczególnych stadyach uczuciowego napięcia u Anieli. Ten wtórny prąd czysto uczuciowej, niespostrzegalnej akcji przedstawia się w „Ślubach“ jakby podziemna, popod światem widomych zjawisk płynąca rzeka, wydobywająca na powierzchnię tajemne swe fale w chwili, gdy odsłania i spowiada się nam głębia duszy ludzkiej. Gdy Gustaw zwierzył się Anieli, że kocha inną, kiedy przedstawił jej całe swe, rzekomo rozpaczliwe położenie, swą rozpacz i swą tęsknotę za ukochaną, kiedy przed tą cichą, anielsko dobrą, wiejską dziewczeczką odsłonił dziwny, nieznaną jej świat miłości, poruszany prądem tajemnych wzruszeń, wabiący ku sobie jak jakaś wielka tajemnica, kiedy złożył w jej słabe ręce całe swoje szczęście i odszedł—występuje na jaw cała moc suggestyi, działającej na tę duszę jak czar... Aniela zostaje sama... Wyobrażamy sobie długą chwilę milczenia, po którym osłania się jej dusza:

ANIELA (*sama*)

(*Chodzi zamyślona, potem siada, opierając głowę na rękę*)

Dziwnie i dziwnie! Brzmia mi jeszcze uszy

Słowami, dotąd nieznanemi duszy.

Jak on ją kocha! i pewnie nie zwodzi

Wszystko, co powie, wzrok jasny dowodzi:

On z nią szczęśliwy, ona z nim szczęśliwa,

I na czemże im, na czem jeszcze zbywa?

Ufają sobie, kochają się szczerze;

Jestem szczęśliwsza, że w miłość nie wierzę?

Jednak ta miłość jest, trwa, dowiedziona...

O Boże! serca nie czuję wśród łona.

(Akt III, sc. 4).

To pierwsze odsłonięcie.

Jakieś, z niewidzialnych źródeł płynące oszołomienie, jakiś na poły rozkoszny, na poły trwogą przejmujący zamęt, tęsknota i pierwsze, nieuświadomione pragnienie miłosnego szczęścia. To

pierwszy objaw tego oddziaływania. Dalszem jego stadyum to końcowy monolog w czwartej scenie IV aktu:

Nienawidzieć! tak! — każda plecie, baje  
 Ale nie tak to łatwo, jak się zdaje. —  
 Z gniewu w nienawiść droga bardzo blizka,  
 Kiedy dotknęła jaka czynność zradna,  
 Lecz kiedy czule kto nam rękę ściska,  
 Jak mamę kocham, nie potrafi żadna.

A więc wszelkie uprzedzenia do Gustawa stopniały! Budzące się uczucie zwraca się w jednym, wyznaczonym kierunku, w stronę Gustawa, a osiąga punkt kulminacyjny w scenie pisania listu, kiedy to Gustaw uczy Anielę wymawiać słowo „kocham.“ Cały suggestyjny ton, a zarazem cały niemal czar poetyczny tej sceny, zapożyczony, jak wiadomo, z szablonowej i suchej komedyi Regnarda,<sup>1)</sup> spoczywa pomiędzy wierszami. Wydobyc go może tylko prawdziwie artystyczna gra. „Magnetyzm serca“ osiąga tutaj najwyższe swoje napięcie, wywołuje u Anieli uczucie już zupełne i uświadomione. Po tej scenie Aniela na zapytanie Klary, czy nie kocha, słowem „nie“ już odpowiedzieć nie może. Jak silnie oddziaływa w tej scenie na Anielę suggestya Gustawa, z tego zwierza się później Klarze:

Nie wiesz, jak miło, gdy czucia pieścące  
 Z godnym zapałem męska pierś wygłosi:  
 To w uszach łechce, to coś w oczach parzy,  
 To biegnie, biegnie, jakby dreszcz po twarzy,  
 To z twarzy w serce, to jak krople wrzące,  
 Z serca się w górę, w górę, w górę wznosi...

Jest tu więc wyrażony nie tyle stan miłosnego odurzenia, co z fizyologiczną prawie ścisłością oddane działanie „magnetyzmu serca.“ Jak wyglądają te wrażenia fizyologiczne, przeniesione do świadomości ludzkiej, czyli jaki nastrój uczuciowy sprowadza to oddziaływanie, o tem możemy wnioskować z całego późniejszego toku komedyi; w tej scenie tego nie czytamy. Wyrazić to może tylko niezmiernie subtelna, wczuwająca się w nastrój duchowy Anieli gra, ilustrująca ruchem ciała, zachowaniem się, gestem a przedewszystkiem intonacją głosu każde najlżejsze

<sup>1)</sup> Cf. Wl. Günther: „Śluby panieńskie,“ a „Le Jouer“ i „Le Distrait“ Regnarda—, „Przegląd polski,“ 1907, listopad, str. 203—233.

drgnienie duszy. Z tego widać, jak niezmiernie ważną dla komedyi Fredry jest gra aktora, spoczywa bowiem na niej lwia część dramatu, niewyrażona w słowach. Pod tym względem przedstawiają „Śluby“ typ sztuki *par excellence* teatralnej, a nie do czytania jedynie przeznaczonej.

Oddziaływanie „magnetyzmu serca“ opiera poeta na pewnej predystynacji dwojga dusz, związanych węzłem psychicznego pokrewieństwa:

Wierz mi, są dusze dla siebie stworzone:  
 Niech je w przeciwną los potrafi stronę,  
 One wbrew losom, w tym lub tamtym świecie,  
 Znajdą, przyciągną i złączą się przecie.  
 Tak, jak dwóch kwiatów obce sobie wonie  
 Łączą się w górze, jedna w drugiej tonie.

(Akt IV, sc. 3).

Jest to motyw, który mieliśmy sposobność zauważyć już w „Odludkach“, na tem więc miejscu powtarza się on po raz drugi.

Magnetyzm serca w „Ślubach panińskich“ świadczy nietylko o tem, jak nurtujące w ówczesnej epoce poglądy przedostawały się wszelkimi porami w dziedzinę twórczości, ale zarazem jest dowodem, jak zapładniająco oddziaływały na wyobraźnię artystyczną. Rozszerza się zakres duchowej treści, jaką operuje twórca. Obok wiecznie świeżych, ale przez abstrakcyjną frazeologię i retorykę pseudoklasycyzmu wytartych i na pusty dźwięk przemienionych objawów życia wewnętrznego, występuje silny, drgający życiem pierwiastek *woli*. Uczucie się *pogłębia*, otwiera się „oczom duszy“ dalsza perspektywa, wchodzi w rachubę świat zjawisk jakiś nieznanymi, niepostrzegalnymi, ale oddziaływującymi swą magiczną siłą na jestestwo ludzkie, drgający nad głowami dwojga młodych, nad kartką listu pochylonych ludzi i wołający: Jestem! W „Ślubach“ choć inny, choć głębszy, nosi toż samo, co i indziej imię: Miłość.

Co się tyczy „Zemsty“ oprócz znamion, o których wspominałem przy ogólnem traktowaniu komedyi Fredrowej, wypada tutaj podkreślić to przedewszystkiem, co nadaje tej komedii pewne charakterystyczne piętno, t. j. jej koloryt historyczny. Ażeby zdać sobie należycie sprawę z tego objawu, koniecznem jest uwzględnić genezę tej komedyi.

Gawalewicz w swem studyum o Zabłockim <sup>1)</sup> wyraził przekonanie, że pomysłu do „Zemsty“ dostarczył Fredrze „Sarmatyzm“

<sup>1)</sup> M. Gawalewicz: „Franciszek Zabłocki.“ Szkic biograficzno-krytyczny. Kraków, 1894.

Zabłockiego. Przekonania tego nie podzielamy, aczkolwiek wyznać trzeba, że „Sarmatyzm“ pewną rolę w genezie „Zemsty“ odegrał. Motyw główny w tej komedii, spór między Cześnikiem a Rejentem, nasunął poecie zamek odrzykoński, który w XVII w. był widownią sporów dwu rodzin: Skotnickich i Firlejów. Po wygaśnięciu Skotnickich część zamku przeszła na Jabłonowskich herbu Grzymała, z których pochodziła żona poety, Zofia z Jabłonowskich Skarbkowa, przynosząca naszemu poecie w posagu klucz korczyński z połową zamku odrzykońskiego. Że to miejsce i wypadki na niem rozegrane stanowiły pole, a zarazem i pobudkę dla pomysłu „Zemsty“ świadczy data, umieszczona w tekście pierwotnym pod testamentem Papkina: „Pisałem czwartego czerwca 1664 w odrzykońskim zamku. Dymitr Papkin.“<sup>1)</sup>

Wedle wszelkiego prawdopodobieństwa zamiarem poety było osnuć tę komedię na tle wieku XVII. W tym celu rozpoczął studium językowe dawniejszej epoki, rozczytywał się w poezji Kochanowskiego i na kartce tekstu notował niektóre dawniejsze wyrażenia. Ale na studium językowym się skończyło. Brak odpowiednich dzieł historycznych, malujących obyczajowe i psychologiczne rysy epoki, na co użalał się już Mickiewicz w artykule „O krytykach i recenzentach“, nie pozwalał poecie na głębsze wniknięcie w ówczesną epokę. Tem tłumaczmy sobie, że czas akcyi przeniósł poeta na czasy bliższe, znane lepiej z tradycyi, a więc na wiek XVIII. Do odtworzenia obyczajowego tła pomogły mu dzieła satyryczne z tych czasów, zwłaszcza „Doświadczyński“ i „Sarmatyzm.“ Pierwszy swoim barwnym opisem palestry lubelskiej i jej sztuczek procesowych mógł nasunąć poecie pomysł Milczka, drugi znalazł swe odbicie w zakończeniu „Zemsty“, pełnem staropolskiej stylowej powagi.<sup>2)</sup>

Uderza nas w „Zemście“ pomysł osnucia komedii na tle minionego życia. Już z tego znać ducha nowej epoki. Jest to bowiem wyraźne przestępstwo wobec kodeksu estetyki pseudoklasyycznej, która rozdzielała i usilnie przestrzegała rozdziału dwu dziedzin życia, pozostawiając życie minione dla tragedyi, teraźniejsze zaś, współczesne, dla komedyi. Komedia, tak zwana historyczna, ukazuje się dopiero w epoce romantyzmu. Jest ona objawem tego samego upragnienia „rzeczywistości“ w przeszłości,

<sup>1)</sup> Wydanie Biegeleisena, t. V, str. 215.

<sup>2)</sup> Kwestye te omówiono szerzej i uzasadniono w osobnej pracy: „O genezie „Zemsty.“ Biblioteka Warszawska, 1909, czerwiec.

które kazało romantykom poszukiwać rzeczywistości w życiu bieżącym.

Jakże wygląda ta rzeczywistość w „Zemście“? Już krótki przegląd genezy tego dzieła wyjaśnia nam, jak pojmował poeta swoje zadanie artystyczne. Pragnął oddać wiernie rysy epoki, a gdzie historia zawodziła, tam wchodziła na jej miejsce intuicja artystyczna. Koloryt historyczny w „Zemście“ może nie jest tak ściśle ograniczony do pewnego oznaczonego czasu, jak się tego domagał Mickiewicz. Rysy ludzi i życia tam przedstawionego są może porozrzucane na przestrzeni jakich pięćdziesięciu lat XVIII wieku, ale historycznie wierną jest „rzeczywistość“ wypadków, a przede wszystkim „rzeczywistość“ obyczajów i charakterów,“ jak się tego domagał W. Hugo w swym manifestie romantycznym. Jest tu takie głębokie wniknięcie w ducha epoki, takie odczucie tętna szlacheckiego życia, jakie tylko autor historii szlacheckiej w „Panu Tadeuszu“ dać potrafił.

Mówić o kolorycie historycznym tej komedii, znaczyłoby powtarzać gorzej to, co powiedział prof. Tarnowski w swym świetnym studium estetycznym. Swojskość tematu, wyrazistemi, silnymi barwami oddane życie epoki, a co zatem idzie, realizm w przedstawianiu życia i ludzi, oto rezultaty sztuki nowej. Realizm posunięty aż do języka, pełnego starszlacheckiej, wyszukanej frazeologii, która jakby jakaś barokowa ornamentyka zdobi wiązania tej pięknej komedii.

Prof. Tarnowski, choć w studium swem z zupełnie innych wyszedł założeń, nie mógł się jednak oprzeć uderzającej analogii, jaka zachodzi między „Panem Tadeuszem“ a „Zemstą.“ To ciągle powtarzające się u niego a niezmiernie trafne zestawienie „Pana Tadeusza“ i „Zemsty,“ jest tylko ciągiem 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.

D-R EUGENIUSZ KUCHARSKI.



F. 7407



F  
7407