

Eugeniusz Kucharski

Źródła i podniety niektórych pomysłów i wątków fredrowskich : [ciąg dalszy]

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce
literatury polskiej 19/1/4, 76-106

1921/1922

Artykuł został zdigitalizowany i opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach
dozwolonego użytku.

EUGENJUSZ KUCHARSKI.

Źródła i podniety niektórych pomysłów i wątków fredrowskich. ¹⁾

III.

Zrzędność i przekora.

W „Zrzędności i przekorze” dopatrywano się oddziaływania²⁾ francuskiej jednoaktówki Dufresny’ego (właściwie Karola Rivière 1648—1724) p. t. „L’Esprit de contradiction” (Duch przekory, 1700). Komedję tę w roku 1822, a więc wtedy, gdy „Zrzędność i przekora” była już napisana, spolszczył Bogusławski p. t. „Duch sprzeciwieństwa” i wydał ją w r. 1823³⁾. Ściśle biorąc, komedyjka francuska oprócz części tematu (t. j. „przekory” ale bez „zrzędności”) nic wspólnego z dziełem Fredry nie posiada.

Duchem przekory w dziele Dufresny’ego jest pani Oronte, która ma męża bez woli, a córkę Anielę z wolą silną lecz skrzętnie maskowaną. O rękę Anieli ubiega się, kochany przez nią, Walery, i niesympatyczny, ale bogaty p. Thibaudois (= Zgrzebnikiewicz, Prostackiewicz). Pani Oronte życzy sobie, ażeby mężem jej córki został Thibaudois, na zięcia pragnie go również pan Oronte, choć życzenie jego jako pantoflarza nie jest brane w rachubę. Córka kocha Walerego, ale znając przekorność matki, ukrywa się z tem starannie. Uduje, że woli własnej nie posiada i że gotowa jest spełnić każde życzenie matki. Przebiegłość swą posuwa Anielę tak daleko, że nawet wobec kochanka gra rolę nieczulej

¹⁾ Por. Pamiętnik literacki, rocznik XVII i XVIII (1920), 38—55.

²⁾ M. Schreiber, Uwagi nad komedjami Fredry. (Sprawozdanie II gimnazjum w Tarnowie, 1913, s. 62. Por. Chrzanowski, j. w., s. 69.

³⁾ W. Bogusławski, Dzieła dramatyczne. W Warszawie, 1820—1823. 10 tomów. T. VII, (1823).

że chciałyby iść za męż. W miejsce jednej postaci przekornej, pani Oronte, w której mniej prawdziwej przekory, ale zato więcej chęci, ażeby się przekorną okazać — stawia Fredro dwie postaci tytułowe i dowodzi tem bez porównania wyższego poczucia artystycznego. Bo czyż można pomyśleć właściwszy środek dramatyczny dla przedstawienia zrędnego i przekornego człowieka, jak postawić go naprzeciw jego sobowtóra? Dzięki tej metodzie artystycznego odwajania, zastosowanej tu po raz pierwszy a stosowanej często i później (Ciotunia!), fredrowska „zręczność i przekora“ nie jest tylko cechą, postaciom przypisywaną i wmówioną, ale właściwością istotną, plastyczną, prawie że dotykalsną.

W porównaniu ze sztuką francuską wykazuje komedia Fredry tyle wyższości artystycznej, tyle odrębności w szczegółach i oryginalność tak dojrzałą, że trudno pogodzić się z myślą, żeby stamtąd mogła wyjść pobudka dzieła. W tym przypadku byłby pozostał jakiś ślad pierwowzoru, który mimo wszystko pewne zalety scenicznej roboty posiada i temi właśnie sztuczkami mógł łatwo skusić autora, stawiając jego pierwsze kroki a poruszającego się w zakresie analogicznego tematu. Przykłady z innych dzieł wskazują, że Fredro nawet wtedy, gdy pierwowzór swój lub pobudkę przewyższa, zawsze z niej cokolwiek zachowuje, — tutaj nie zostałyby właściwie nic z pierwowzoru.

Pewne podobieństwo do pomysłu fredrowskiego przedstawia pięcio-aktowa komedia Goldoniego, nosząca ten sam tytuł, co i omawiana komedyjka francuska, a możliwe, że i pod jej wpływem pisana: „Lo spirito di contraddizione“ (1758). Jest ona o tyle bliższa dziełu Fredry, że tu okazują się przekornemi dwie osoby: bratowa panny (i Goldoni uniknął niesmacznego wyboru matki) i ojciec kawalera; w roli przekornej utrzymuje się jednak konsekwentnie, wzorem Dufresny'ego, jedynie tylko kobieta. Jednakowoż włoski autor, jako że i medycyny próbował, więcej zachodu poświęcił na uleczenie swej bohaterki z przekory, aniżeli na odmalowanie jej komicznego charakteru. Podobny do fredrowskiego (a rzadziej w komedji spotykany) motyw współopieki, sprawowanej ku wielkiemu utrapieniu pupilki, zawiera komedia Goldoniego „Il tutore“ (= Opiekun, 1751). Tam Rosaura jest zdana (jak Zosia) na wolę dwu starców, z których jeden, Ottavio, sprawuje opiekę niechętnie i pragnąłby się jej pozbyć (jak pan Jan), a drugi, Pantalone, jest znowu zbyt dbały o moralność swej pupilki (podobnie jak pan Piotr) i pragnie Rosaurę usunąć z domu matki, w którym mogłaby się popsuć. Do fredrowskich braci Zręarów zbliża się już bardzo pod względem charakteru tytułowa postać innej komedji Goldoniego, noszącej tytuł „Sior Todaro Brontolon, o sia Il vecchio fastidioso“ (1759), co znaczy ni mniej ni więcej tylko „IMC Pan Teodor Zręada czyli Starzec uprzykrzony“. Bohaterem tej komedji jest człowiek niezły w istocie ale przekorny i zręda, pragnący zawsze na swoim postawić, uzależnić od siebie wszystko w domu, w którym

i obojętnej, byle tylko matka nie poznała jej skłonności. Pani Oronte stara się na różne sposoby zbadać życzenia córki i męża, oczywiście w tym celu, ażeby zadecydować im naprzekór. Ponieważ pan Oronte pragnie mieć za zięcia pana Thibaudois i chce, ażeby za nim oświadczyła się żona, więc za poradą swego ogrodnika Łukasza, który dość znaczną odgrywa rolę w intrydze, udaje, że chce (raz jeden w życiu!) postawić na swoim i mieć zięciem... Walerego. Aniela, licząc się również z przekornością matki, udaje, że kocha pana Thibaudois i listem anonimowym zdradza przed nią intrygę ojca, uknutą do spółki z Łukaszem. Gdy pani Oronte poznała, że mąż i córka są za panem Thibaudois, wtedy postępuje im naprzekór i, spełniając ukryte pragnienie córki, oddaje jej rękę Waleremu.

Komedja Dufresny'ego jest typowym przykładem, jak daleko dojść może autorska pogoń za intrygą jak najbardziej wyszukaną, intrygą *à outrance*, z pogwałceniem prymitywnych nawet wymagań prawdopodobieństwa w kreśleniu charakterów (pani Oronte, Aniela). Sztuka Fredry, zdecydowana komedja charakterów, różni się od niej już samym rodzajem; na czym ma się opierać jej zależność od Dufresny'ego, dojść trudno. To, że w obu dziełach przedstawiona jest przekora (jakżeż inaczej!), na poparcie zależności nie wystarcza. Poza tem podobieństwem jednej cechy charakteru wszystko dzieje się inaczej; nawet w rozwiązaniu podobieństwa niema, bo Lubomir nie podsuwa, jak to czyniła Aniela, jednemu bratu zamiarów lub chęci drugiego, ale pali obydwom prawdę w oczy i dochodzi do celu dlatego, ponieważ każdy z nich chce naprzekór drugiemu okazać, iż nagany nie bierze do siebie.

Czy Fredro znał komedję Dufresny'ego, pisząc „Zrzędność i przekorę“, tego nie wiemy, nie możemy również dowodzić, że jej nie znał. W każdym razie, jeśli nawet przypuścimy, że dzieło francuskie znał i że ono zachęciło go do napisania „Zrzędności i przekory“, należałoby podziwiać u naszego autora niezależność od pobudki zastanawiającą i, zważywszy bliskość tematu, tak dojrzałą, że niemal trudną do uwierzenia u autora początkującego. Wystarczy kilka rysów porównania.

W komedji Dufresny'ego „duchem przekory“ jest matka, zupełnie niepodobna do prawdy, figura nawskróś papierowa i konwencjonalna, która, dogadzając autorskiej woli, niczem innym się nie zajmuje, tylko biega jak agent policyjny od osoby do osoby i węszy za tem, komu i czemu mogłaby się sprzeciwić. Fredro jest prawdopodobniejszy i moralniejszy; na zawadzie szczęścia Zosi nie stoi ani matka ani ojciec, tylko opiekunowie-stryjowie, starzy i zółciowi śledziennicy, zaskorupiali w swem zrządzeniu i przekorności, a więc ludzie, o których już wątpić nie można, że szczęście pupilki mogliby poświęcić chęci postawienia na swoim. Zamiast Anieli, nad wiek wyrafinowanej i przebiegłej a tak sprytnej, że mogliby jej zazdrościć talentu nawet pisarze komedji, daje polska komedja naturalną i prostą postać naiwnego dziewczęcia, które wcale nie kryje się z tem,

rządzi autokratycznie i stara się dać odczuć wszystkim swą wolę i władzę. Jest więc wyznawcą systemu, który Pan Piotr wykląda Lubomirowi w słowach:

„Każda, jakabądź władza przywilej posiada,
 Że czy szczęściem czy smutkiem swych niższych nabawia,
 Nigdy się i z niczego przed nimi nie sprawia“. (sc. 7).

Sior Todero w rysunku charakterowym zbliża się już bardzo do postaci przekornych zrządów, skreślonych piórem Fredry. Zważywszy jednak wszelkie za i przeciw, oddziaływanie tych komedij na Fredrę wydaje się prawie że wykluczonym. Pierwsze dwie komedje należą do rzeczy słabszych w obfitym dorobku dramatycznym Goldoniego (ponad 150 sztuk); wydania nawet t. zw. kompletne bardzo często tych komedij nie obejmują. „Sior Todaro Brontolon“ liczy się już do komedij lepszych i udałych, wchodzi w skład prawie wszystkich obszerniejszych wydań Goldoniego, był znany Fredrze, ale dopiero w czasach późniejszych, gdy pisał „Zemstę“. Mimo podobieństwo tematu i postaci głównej brak w „Zrządności i przekorze“ jakichkolwiek wyraźniejszych śladów, któreby można wywieść z komedji włoskiej. Niema w naszej komedji ani jednego miejsca, któreby dało się poczytać za refleks Goldoniego.

Najwięcej prawdopodobieństwa ma przypuszczenie, że pomysł „Zrządności i przekory“ (o „wpływie“ niema tu co i mówić) nasunęło Fredrze tym razem nie żadne dzieło francuskie ani włoskie, ale niemieckie, mianowicie intermedjum z komedji Kotzebuego p. t. „Das Intermezzo oder Der Landjuncker zum erstenmale in der Residenz“ (1809)¹⁾. Za czasów Fredry grywał tę sztukę teatr polski we Lwowie w przekładzie, noszącym tytuł „Intermezzo czyli Parafjanin w Berlinie“. Pierwsze jej wystawienie odbyło się w szesnaście dni po fredrowskiej „Intrydze na prędcie“, bo 26 marca 1817 r.²⁾. Sztuka była wznawiana kilkakrotnie. Widocznie cieszyła się powodzeniem i należała do popularnych, skoro Błotnicki, wydając „Rocznik teatru polskiego“ za rok 1822, wśród najpopularniejszych melodyj i śpiewek teatralnych także owo intermedjum z „Parafjanina“ pomieścił.³⁾

Że Fredro ową sztukę Kotzebego znał (prawdopodobnie ze sceny), o tem przekonywają pewne, dość odległe reminiscencje w „Pierwszej lepszej“ (1823), gdzie zakuta parafjanka ze Żmudzi, panna Marta herbu Dzwonek Śmigalińska, chce załatwić naraz dwie sprawy: wygrać proces i złapać męża. W podobnym interesie zjawił się „Parafjanin“ w Berlinie. Jest nim pan Hans

¹⁾ Aug. v. Kotzebue. Theater. — Verl. Klang-Kummer Wien-Leipzig, 1840, XXIII Bd.

²⁾ L. Bernacki, j. w., s. 46.

³⁾ F. Błotnicki. Rocznik teatru polskiego we Lwowie, od 1. stycznia 1822 do 1. stycznia 1223 roku, s. 54—65.

von Birken (przechrzczony w polskiem tłumaczeniu na Walentego), który wraz ze swym służącym i w kolasie, niemniej szczerze obławowanej jak owa panny Marty, przybył z jakiejś zakazanej wsi na Pomorzu do stolicy Prus i tutaj z powodu swej naiwności i prostoty staje się przedmiotem pośmiewiska lub wyzysku szczywanym berlińczyków. O celu jego przybycia informuje następująca scena, przedstawiająca prostoduszny meldunek parafjanina w hotelu (III, 1):

Gastwirth *schreibt*: ... Birken Pommern. Dero Geschäfte?

Junker Hans: Muss ich die Alle sagen?

Gastwirth: Alle.

J. Hans: Erstens will ich eine Frau nehmen.

Gastwirth: Ein kitschliches Geschäft.

J. Hans: Zweitens will ich einen Prozess abthun.

Gastwirth: Ein verdriessliches Geschäft.

J. Hans: Drittens hat mein Oncle mir aufgetragen, einen Wechsel von zweihundert Friedrichsd'or zu bezahlen.

O wiele wyraźniejszą ale już bardzo późną reminiscencję z „Parafjanina w Berlinie“ zawiera scena w ogrodzie publicznym w IV akcie „Rewolweru“, gdzie barona Mortarę nagabują żebrzący chłopcy, kradną mu chusteczkę i laskę, a dobierają się i do zegarka. W podobnych opałach znalazł się na ulicach Berlina pan Birken, którego otaczają żebrzący ulicznicy, wyłudżają od niego jałmużnę, a jeden z filutów pozbawia go zegarka (D. Landjunker II, 5, 9).

Intermedjum, które nasunęło Fredrze pomysł „Zrzędności i przekory“, jest wplecione w akcję komedji Kotzebuego dość luźnie i sztucznie. Treścią jego jest spór dwojga przekornych i swarliwych małżonków (państwo Kroll) o wydanie córki. Podobnie jak fredrowscy opiekunowie, każde z małżonków ma upatrzonego kandydata, ale udaje, że chce wysłuchać przeciwnego zdania, ażeby móc ganić wybór przeciwnej strony a swój zalecić. O pokrewieństwie naszego pomysłu mogą dać wyobrażenie wyjątki, które przytaczam w tłumaczeniu współczesnym¹⁾ z „Rocznika“ Błotnickiego:

Pani. Panie mężu, wszak wiesz o tem,
Jakim córka jest kłopotem;
Gdy szesnasta minie wiosna,
Wtenczas niczem, szycie, krosna;
Panna myśli bez ustanku,
O miłostkach, o kochanku.
Więc, by zrobić koniec biędzie,
Niechaj z Bogiem za mąż idzie.

Pan. Słusznie mówisz, me kochanie,
Takie jest i moje zdanie.

Pani. Więc nie zwłóczmy przedsię-
[wzięcia,
Mam zacnego dla nas zięcia.

Pan. Nie, mój skarbie, mnie przystoi
Rządzić losem córki moi (!),
Mój się rozum w tem natęza,

¹⁾ Jest to bezwątpienia tłumaczenie pióra Szczęsnego Starzewskiego, aktora sceny lwowskiej. Ob. L. Bernacki, j. w., s. 60.

- Pani. Kogo dać jej mam za męża;
 Ja to lepiej poznać mogę,
 Szczęście dziecka jest mi drogie!
- Pani. Waćpan mówisz z tym zapatem...
 Pan. Że już męża jej obratem.
 Pani. Ty, mój skarbie?
 Pan. Ja, me życie!
 Pani. Ty wybrałeś?
 Pan. A to skrycie
 Pani. Znać Waćpanu przysło w głowie,
 Wszak i ja tu coś stanowią.
 Pan. O tem prawie nie wiem jeszcze,
 Więc to między bajki mieszczę.
 Pani. Matkę troszeczce los dziecięcia,
 Ona winna wybrać zięcia
 Pan. Jestem mężem, panem domu,
 Nie ustąpię praw nikomu;
 Zatem proszę, Mościapani,
 Miej wzgląd dla mnie, gdy mam
 [dla niej.
 Pani. Waćpan gadasz nadaremnie,
 Córki zawiśł los ode mnie.
 Pan. Ej, przestrzegam ją zawczasu
 Nie brzmieć głosem kontrabasu;
 Jam tu panem, jam tu głowa.
 Pani. Są to próżne dla mnie słowa.

 Pan. Kiedyż upór twój uleczyć!
 Jesteś matką....
 Pani. W tem nie przeczę.
 Pan. Jakże przykrą jest kobieta!
- Pani. Jakże nudnym jest mężczyzna.
 Pan. Nigdy kłótni nie jest syta.
 Pani. Iż złośliwy, każdy przyzna.

 Niechże przecie pan stworzenia
 Raczy spełnić me życzenia
 I ogłosi, jak przystoi,
 Kogo wybrał córce mo! (!) ?
 Pan.
 Mój padł wybór na śpiewaka,
 Który słynie w całym świecie,
 Głośny w każdej jest gazecie.
 Pani. (szydersko) Za śpiewaka?
 Pan. Tak jest, Pani.
 Młody, zacny Pimpilani
 Mojej córki mężem będzie

 Pani. Choćby śpiewał jak kanarek,
 Przecie na to nie pozwolę.
 Pan. Zróbmyż koniec naszych swarek,
 Objaw Pani swoją wolę,
 Proszę o to bardzo grzecznie.

 Komu zwierzasz córki dołę.
 Pani. Panu poecie Gryzmole,
 Który pisze rym przyjemnie.
 Pan. Poecie! piorun trząśł we mnie!
 Ja, poecie dać me dziecię;
 Co przez całe lata życie
 Na skrzydlatym Bucefału,
 A z ubóstwa mrze w szpitalu?
 i t. d.

Genetyczna rola intermedjum Kotzebuego w pomysle fredrowskim występuje najwyraźniej w scenie 9 „Zrzedności i przekory“, gdzie pan Jan i Piotr krytykują sobie wzajemnie upatrzonych kandydatów małżeńskich. Wprawdzie galerja kandydatów jest u Fredry bogatsza i pełniejsza, mimo to pochodzenie jej ze źródła obcego występuje dość wyraźnie, zwłaszcza gdy uwzględnimy stosunek tej sceny do całości komedji polskiej. W „Zrzedności i przekorze“ założenie komedji jest pojęte w ten sposób, że stryjowie wcale nie mają wybierać kandydatów. Jedynem ich zadaniem, a równocześnie jedynym powodem różnicy zdań, jest pozwolić lub nie pozwolić Zosi pójść za mąż za jedynego aspiranta do jej ręki, t. j. za Lubomira. Należy to z naciskiem podkreślić, że w całej pierwszej części komedji (sc. 1—8) jedynym starającym się jest Lubomir. Dopiero w scenie 9 zjawia się nieoczekiwane zdanie: „Dużo o rękę Zosi... stara się młodzieży“, a w ślad za tem następuje prze-

korne rozpatrywanie charakteru rozmaitych starających się. Otóż ten fakt, że obaj starcy nagle jakby zapomnieli o tem, co mieli robić i o co się spierać, a przeszli do nowego zupełnie przedmiotu sporu, jest walnym dowodem na to, że cała ta scena jest tylko wynikiem roztrągniętego zapatrzenia się na scenę obcego autora. Ściśle biorąc, jest to scena zbyt czarna, nie sprowadziła jej wymagania i warunki kompozycji, ale, jeśli się domyśleć wolno, chęć artystycznej emulacji z utworem, który zachęcił naszego autora do podjęcia pomysłu „Zręczności i przekory“. W rezultacie cała omawiana scena jest w akcję komedji wpleciona równie luźno i sztucznie, jak intermedjum Kotzebuego w osnowę i akcję jego „Parafjanina“.

Za bliższym związkiem z intermedjum Kotzebuego przemawia i to, że Fredro, kreśląc rozmaite typy epuzerów, wprowadza za przykładem niemieckiego autora typ mało w naszym ówczesnym życiu aktualny, mianowicie uparte go wierszokletę Rymowicza i Pegazińskiego.

Inne portrety, w tej scenie przytoczone, są wiernymi wizerunkami, zdjętymi z ówczesnego życia obyczajowego. Nawet postać skąpca Śmętosza, co zagłodziwszy na śmierć swego Brysia, sam czekał za niego, aby odpędzić złodziei, choć może w szczegółach komicznych przesadzona, pochodzi jednak z życia. Oto bowiem, co mówi o wszystkich tych postaciach pierwszy recenzent teatralny Fredry, Le Brun, spowiadając się na łamach „Gazety warszawskiej“¹⁾ z wrażeń pierwszego przedstawienia: „Jakkolwiek charaktery Jana i Piotra przez komiczność swą potrafiły powszechnie rozśmieszyć, więcej daleko w odmalowaniu ich znalazły upodobania osoby, z miejscowemi stosunkami pobytu autora obeznane; w każdym najdrobniejszym zarysie poznały kopję istniejącego oryginału; a nawet ów skąpy szlachcic, kryjący się przed gośćmi do skrzyni, nie chcący psa karmić i sam, w nocy włącząc do budy, udający szczekanie, nie był przesadzoną karykaturą, jak się wielu być zdawał“.

Kto pozował Fredrze do obrazu Śmętosza, tego oczywiście nie wiemy i wiedzieć podobno nie będziemy, to jednak wiadomo, że takie typy współcześnie istniały. Historia obyczajowa zanotowała nazwisko jednego z takich skąpców, występującego wprowadzić nie na lwowskim lecz na krakowskim bruku. Był nim antykwarz Drelinkiewicz. „Chudy, łysy, był sknerą, jakich mało i wkońcu doprowadził do tego, iż sam zamieszkał domostwo, które zdawało już zdradzać pustkę szeregiem okien, deskami zabitych. Drelinkiewicz obywatel się oczywiście bez stróża, więc psotnicy, chcąc go przymusić do przyjęcia odźwiernego,

¹⁾ Gazeta warszawska Nr 2 z 4 stycznia 1823, s. 16—17. Artykuł podpisany literą T., że to Le Brun, wykazują ubocznie w pracy „Chronologia komedji Fredry“.

przywiązywali do dzwonka u bramy kawałek sadła, które psy targając w porze nocnej, alarmowały nieustannie skąpego gospodarza".¹⁾

IV.

Mąż i żona.

Najdoskonalsza wśród pierwszych komedyj fredrowskich budziła stale żywą wątpliwość w oryginalność zarówno bajki jak i kompozycji. Jeśli w której z komedyj podejrzewano prze-róbkę z dzieła obcego, to przede wszystkim w „Mężu i żonie“. Przyczyną tego sceptycyzmu krytycznego jest z jednej strony wprost nieprawdopodobna sprawność kompozycyjna dzieła, a z drugiej jego ułomności językowe i stylistyczne, które nasuwały podejrzenie, czy też pewne miejsca komedji nie są wręcz tłumaczeniem z francuskiego.

Objaw ostatni można wytłumaczyć przypuszczeniem, że, pisząc „Męża i żonę“, autor oddawał się jakiejś zajmującej lekturze francuskiej, może nawet nie mającej nic wspólnego z komedją. Gallicyzmy, obfitsze i bardziej rażące w „Mężu i żonie“, niż w którymkolwiek z utworów poprzednich („Intrygi“ nie wyłączając), możnaby więc położyć na karb współczesnej lektury francuskiej. Wątpliwości zaś w sprawie własności pomysłu i kompozycji przeciął bardzo racjonalnie prof. Porębowicz, ujmując zagadnienie z tego jedynie właściwego stanowiska, jakie wskazała mu szeroka znajomość literatury powszechnej. Zwrócił uwagę, że gotowego wątku „Męża i żony“ próżnoby szukać w którejkolwiek komedji obcej, gdyż pierwowzór musiałby być dziełem wybitnym i powszechnie znanem. Uwaga jeszcze bardziej przekonywująca od poprzedniej to ta, że kombinacja zawikłań naszej komedji „nie może się znaleźć w repertuarze francuskim jeszcze dlatego, że tam w żadnym okresie, nawet bardzo demokratycznym, subretka nie gra roli równorzędnej z panią; figura Justysi jako partnerki w intrydze dla dobrego smaku francuskiego byłaby nie do zniesienia“.²⁾

Sądzę, że te trafne spostrzeżenia, salwując oryginalność i pomysłowość naszego autora, nie przesądzają jednak w niczem kwestji pochodzenia poszczególnych elementów, a nawet źródła wątku głównego w „Mężu i żonie“. Chodzi tylko o to, żeby „źródło“ pojmować właściwie i nie podsuwać mu znaczenia szer-

¹⁾ S. Schnürr-Peplowski, *Obrazy z przeszłości Galicji i Krakowa (1772—1858)* Lwów, 1896, T. II, s. 304. Prof. Bruchnalski udzielił mi wiadomości, że podobną anegdotę opowiadano za jego czasów studenckich o panu D. w Stryju.

²⁾ E. Porębowicz w recenzji dzieła Ign. Chrzanowskiego: *O komedjach Al. Fredry*. — *Pamiętnik literacki*, R. XV, (1917), s. 364.

szego, niż się przypisuje „źródłom“ komedyj Molièra, dramatów Szekspira lub utworów Goethego. Nie można z góry wykluczać możliwości, czy roli takiego źródła w genezie „Męża i żony“ nie odegrała jaka (nawet najlichsza pod słońcem) ramota francuska lub niemiecka. Fredro od tego właśnie był Fredrą; t. j. autorem o genialnej wyobraźni dramatycznej, by dojrzeć wszelkie niedostatki dramatyczne owego przypuszczalnego źródła i umiejętnem pociągnięciem prawdziwego artysty przemienić jakiś pomysł nieudały lub zwichnięty na konstrukcję, zachwycającą zarówno lekkością jak i wytrzymałością dramatyczną. Bliższy wgląd w genezę niektórych komedyj Fredry poucza, że niejednokrotnie takie pomysły nieudałe, zmarnowane, zastosowane nieudolnie lub niezdarne wykonane u „źródła“, stają się pod dłonią Fredry prawdziwym brylantem, który w równym stopniu olśniewa cudownością przemiany (n. p. niektóre pomysły „Ślubów“), jak zachwyca celowością artystycznego użycia i zastosowania (intryga „Zemsty“, „Ciotuni“).

Nie jest wykluczona i taka ewentualność, że owe dzieło, które stanowiło punkt wyjścia i podjętę „Męża i żony“, było jaką ciężką, kłiwą i fałszywie moralizatorską sztuką. Samą banalnością założenia i sztucznością argumentacji mogło skłaniać naszego autora do opozycji, a duch twórczej przekory i chęć zironizowania „źródła“ podsuwała mu incydenty i zawikłania, wywracające na nice mozolnie konstruowane argumenty pierwiastkowego autora. Takiemu duchowi opozycji zawdzięcza powstanie komedja „Odludki i poeta“, dla której punktem wyjścia była przyziemna, trywjalna i płaska satyra na poezję, zawarta w poronionej komedji Goldoniego „Il poeta fanatico“. ¹⁾

Wydaje mi się, że mimowoli wyświadczamy złą przysługę Fredrze, chcąc go widzieć zawsze w „dobrem towarzystwie“ literackiem. W dziedzinie twórczości bliskie związki z „dobrymi domami“ przeważnie nie są tak zaszczytne, jak się to napozór wydaje. Jeszcze fatalniejszą jest przysługa, jaką wyrządzają Fredrze i całemu szeregowi autorów polskich „badania porównawcze“, wprowadzające szkolarskie pojęcia „naśladowania“, „przeróbki“ lub „wpływu“ tam, gdzie rzecz domaga się ustalenia związków, kierunków, prądów (w dziedzinie myśli), sympatyj lub antypatyj literackich, gdzie chodzi o poznanie osobistych upodobań czy wstrętów autora, o wskazanie jego lektury (jedyny sens „remi-niscencyj“ literackich), lub gdzie w miejsce pojęcia „przeróbki“

¹⁾ Uzasadnienie daję w pracy, przygotowanej do druku, „Fredro a Goldoni“. Przez długi czas nosiłem się z myślą, czy także „Mąż i żona“ nie pozostaje w takim ironicznie-przyczynowym stosunku do goldoniewskiej nad wyraz marnej sztuki „La moglie saggia“ („Żona rozsądna“ — bohaterką, niewiastą, od której aż kaple cnotami, mąż ma kochankę, jej narzucają się wielbicielę). W tekście „Męża i żony“ związku z nią jednak nie znać; pozatem nie ma podstaw przypuszczenie, że Fredro znał tę sztukę, pisząc „Męża i żonę“.

należy wstawić zagadnienie stosunku autora do materji literackiej („źródło“) i wyświetlić sposób jej traktowania.

Przy poszukiwaniu związków literackich „Męża i żony“ nie należy zapominać, że komedja ta wyrastała na podłożu życia ówczesnych sfer wyższych, że z życia a nie z literatury brała nie tylko pierwszy impuls, ale także obyczajowy wizerunek środowiska. Jeśli nam dzisiaj atmosfera moralna sztuki wydaje się cyniczną, to dlatego, że nie mamy przed oczyma obrazu tej sfery, dla której sztuka była przedewszystkiem przeznaczona. Bardzo wymownym komentarzem intencji autorskich jest ten fakt, że Fredro, który wszystkie swe pierwsze komedje przeznaczał do wystawienia w Warszawie, specjalnie „Męża i żonę“ zachował dla Lwowa. Obyczaje ówczesnego wyższego towarzystwa stały nie tylko niżej poziomu, który uważamy za przeciętny, ale, powiedzmy to otwarcie, były wprost gorszące¹⁾. W tym parafjańskim partykularzu, jakim był „wyższy Lwów“ po r. 1815, zakwitła dopiero na dobre zepsucie obyczajowe Francji przedrewolucyjnej, stawało się modą i nadawało ton życiu owej warstwy zamożnej, bezmyślnej a rozpróżnianej. Przemawiać do tego społeczeństwa „ironją boleściwą“, jak to podsuwał Fredrze Kraszewski, miałyoby się z celem i byłoby nie na miejscu. Tylko pełen gracji pytajnik, postawiony nad złudzeniami sentymentalnej pani, tylko śmiech, drwiący z urojeń mniemanych zdobywców, tylko ironja wytworna a zimna jak ostrze szpady, była tu mową właściwą i wskazaną.

O ile chodzi o związki i powinowactwa literackie, to, nie dotykając kwestji wątku zasadniczego, zdaje mi się, że można wskazać jedno z dzieł, z którem „Mąż i żona“ posiada nie tylko kilka cech wspólnych, ale pozostaje także w bliższym związku genetycznym. Jest niem komedja w 5 aktach, wierszem, pióra Ludwika de Boissy, p. t. „Les Dehors trompeurs ou L'Homme du jour“ (Złudne pozory czyli Wzięty człowiek — 1740).

Komedja ta rozgrywa się na tle życia wielkiego świata. Postacią główną jest Baron, który w swem otoczeniu towarzyskiem uchodzi za najmilszego w świecie człowieka, a u siebie w domu zrzuca krępującą go maskę i okazuje się nieznośnym, przykrym i dokuczliwym dla swych najbliższych. Baron ma poślubić Lucylę, córkę swego przyjaciela, pana de Forlis. Lucyla jakiegokolwiek uczucia dla Barona nie żywi, owszem, pragnąc zrazić do siebie narzuconego jej konkurenta, gra rolę ograniczonej, choć w istocie jest bardzo inteligentna. Również i Baron nie czuje skłonności ku narzeczonej, lecz zabi ga o względy innych kobiet. Jest szczerze gólnie zajęty Hrabinią, przekwitającą i dość zepsutą damą z towarzystwa. Pomimo obojętności dla narzeczonej

¹⁾ Przybliżone pojęcie o poziomie obyczajów ówczesnych dać może rękopiśmienny pamiętnik Fr. Ksaw. Preka: „Dziennik z lat od 1818 do 1838“ a zwłaszcza przyписы, zawarte w tomie IV—VII. (Rkps. Biblj. Jag Nr. 938).

Baron, zaufany w swą wyższość doświadczonego zdobywcy, jest święcie przekonany, że Lucyla go kocha, a jedynie przez nieśmiałość nie umie mu swych uczuć wyrazić. Z tego powodu daje jej odczuć niejednokrotnie swe niezadowolone w sposób przykry i niedelikatny. Prawdziwym kochankiem Lucyli jest Markiz, bardzo serdeczny i bliski przyjaciel Barona, zakochany na zabój w jego narzeczonej. Mając przeciw sobie wolę ojca i los nieprzychylny, który na drodze do szczęścia postawił mu przyjaciela, Markiz jest zgnębiony a przyparty do muru przez Barona, zwierza mu się, nie wskazując osób, z swych utrapień. Wtedy Baron, nie przeczuwając zupełnie, że tu chodzi o jego własną skórę, udziela Markizowi wskazówek, jak powinien zdążyć do celu, by zapewnić sobie powodzenie. Przekonywa go, że w miłości jest godziwy każdy środek, który prowadzi do zdobycia szczęścia, że nie należy mieć skrupułów, choćby nawet przyszło szukać przyjaciela.

Le Marquis. Hé! Quoi, voulez-vous donc que je trompe, en ce jour,
Un homme que j'estime, et qui m'aime à son tour?

Le Baron. Oui, trompez-le, Monsieur.

Le Marquis. C'est lui faire outrage.

Le Baron. Trompez-le, encore un coup, trompez-le, c'est l'usage.

Le Marquis. Vous me le conseillez?

Le Baron. Très fort! et, je fais plus,

Je l'exige de vous.

Le Marquis. Je demeure confus.

(„Les Dehors“ II, 2).

Markiz okazuje się pojętnym i powolnym uczniem swego przyjaciela. Znosi się teraz już bez skrupułów z kochanką, a gdy nadarzyła się sposobność, wyświadcza jej ojcu ważną przysługę, której nie dopełnił Baron pomimo danego przyrzeczenia. Dzięki temu otrzymuje rękę Lucyli, a Baron, choć po niewczasie zaczął ją wyżej cenić, musiał zrezygnować i pogodzić się ostatecznie z następstwami niepożądanymi własnych nauk i wskazówek.

Jak to już z treści widać, posiada komedia francuska z „Mężem i żoną“ wspólny pomysł doświadczonego i świadomego podbojów doradcy miłosnego. Rolę, którą u Boissy'ego odgrywał Baron jako doradca kochanka swej narzeczonej, spełnia w naszej komedji Waclaw, pouczający kochanka swej żony. Chociaż szkielet pomysłu jest w obu komedjach identyczny, to jednak między Boissy'm a Fredrą zarysowują się różnice wybitne zarówno w szczegółach wykonania jak i w zadaniu, które wyznaczono pomysłowi w budowie dzieła.

W osnowie „Złudnych pozorów“ odgrywa pomysł *magistra amandi* rolę istotną, zasadniczą i nieodzowną; bez niego nie byłoby wogóle komedji ani jej akcji. Bez nauk i wskazówek Barona wszystkie następne zabiegi Markiza byłyby pozbawione uzasadnienia, nie posiadałyby racji dramatycznej. W konstrukcji

komedji Boissy'ego spełnia więc ten pomysł funkcję wiązania centralnego, jest on osią, około której obraca się akcja zasadnicza. Ponadto znać w kompozycji, że autor francuski kładł na ten moment nacisk największy i umieszczał w nim właściwe ostrze komiczne (*point'ę*) sztuki. W osnowie i konstrukcji „Męża i żony“ pomysł ten już owej zasadniczej roli nie odgrywa. Bez nauk i wskazówek Waclawa (II, 6) może doskonale obywać się akcja i intryga polskiej sztuki. Alfred nie ma koniecznej potrzeby wysłuchiwać najpierw rad przyjaciela, ażeby móc potem, jak ów Markiz francuski, po ich myśli postąpić. On jeszcze przedtem znakomicie sobie radził i bez nauk mistrza umiał mu doskonale bałamucić zarówno żonę jak i pokojówkę. Konstrukcyjnej więc roli pomysł ten u Fredry nie odgrywa, ale mimo to nie jest on zbędny. W „Mężu i żonie“ posiada on analogiczne znaczenie kompozycyjne. W tym właśnie miejscu, w tej rozmowie dwu graczy, z których każdy uważa się za jedyne, nie dającego się zwieść mistrza podbojów, a z których każdy jest już oszukany, umieścić Fredro najbardziej wyrafinowane ostrze swej ironji.

Porównanie roli i znaczenia tego samego pomysłu w obu sztukach rzuca pewne światło na genezę „Męża i żony“, a następnie objaśnia fredrowską metodę adaptacji elementów t. zw. obcych, t. zn. powszechnie przyjętych. Ten fakt, że pomysł Boissy'ego nie pełni w naszej komedji takiego zadania konstrukcyjnego, jakie spełniał w komedji francuskiej, przekonywa dość wyraźnie, że zasadnicza koncepcja polskiego dzieła nie rodziła się z oddziaływania lub z podniety wskazanej sztuki francuskiej. Pomysł Boissy'ego jawia się tutaj jako środek pomocniczy, służący do ujawnienia momentu ideowego, pomyślanego uprzednio i bez jakiegokolwiek związku z komedją francuską.

Jeśli porównamy ze sobą już nie rolę i funkcję obu pomysłów, ale ich treść i ich wykonanie artystyczne (formę), zobaczymy, jak bardzo niewłaściwie w odniesieniu do naszego autora nadużywa się terminów „wpływu“, „zapożyczań się“ itd. Oba bowiem pomysły, choć mają ten sam schemat i szkielet, zawierają właściwie rzeczy najzupełniej różne. Pomysł Boissy'ego jest w całości utrzymany w tonie rezonerskim. Jeden z partnerów (Markiz) ma rzekomo skrupuły w oszukiwaniu przyjaciela, jest przekonany (Boissy chce, byśmy tak wierzyli!), że prawda powinna rządzić stosunkami ludzkimi. Drugi, skończony światowiec, zbija te zapatrywania i udowadnia tezę przeciwną. Zasadniczy ton tej dysputy francuskiej brzmi fałszywie. Autor nie spostrzegł się, że obrońca prawości (*la droiture*) w jego myśle (Markiz), pomimo przyklepionej doń etykiety wyższości etycznej, właściwie nie bardzo różni się moralnie od swego adwersarza. Już w wyznaniu swem wprowadza w błąd przyjaciela, nie mówiąc mu, kogo ma na myśli, a później, oszukując Barona w myśl jego wskazań, dowodzi, że nie posiadał takiej oporności moralnej, jaką autor starał się wmówić w niego i w widza.

Od tej niekonsekwencji pomysł fredrowski jest najzupełniej wolny, a wolny jest dlatego, że wykonania francuskiego wogóle nie respektuje i nie przyjmuje (czyli: nie „zapożycza się“, nie ulega „wpływowi“ i t. d.), ale daje wykonanie własne, odrębne i zgoła od „źródła“ niezależne. Niema u Fredry ani dysputy ani nierówności moralnej adwersarzy ani też słowa o tem, co się godzi lub nie godzi. Tego rodzaju rozmowa nie licowała by wogóle z charakterem wyprowadzonych postaci. Naprzeciw siebie stają dwaj partnerzy, *ambo meliores*, obaj wielkoświatowcy, obaj zepsuci, obaj używający krętych ścieżek czyto dla popołgowania instynktowi, czy dla zadowolenia poczucia swej brawury. Każdemu z nich rozpięra piersi pewność siebie i zarozumiała duma zwycięscy.

Wacław uważa się za tryumfatora. Dzięki sobie, dzięki swej jedynej, genialnej taktyce, której tajemnicę posiadał on jeden tylko na świecie, zdołał zdobyć na żonę kobietę piękną, pobożną, przywiązaną do domu, słowem kobietę „pewną“, o którą nie ma potrzeby być zazdrosnym, której nie tylko może nie kochać (co jest źródłem ambicji), ale nie potrzebuje nawet jej łudzić, że ją kocha (co tak wygodne). Stworzywszy taką bajeczną pozycję obronną, nasz mistrz nad mistrze może oddawać się spokojnie genialnym pociągnięciom strategii miłosnej. Może dokonywać wypadów śmiałych, czynić podboje błyskawiczne i, co jest szczytem strategicznej genialności, może unosić zdobycz-Justysię niedostrzeżony przez przeciwnika. Ileż dumniejszy od Wacława Alfred, który talentów Wacława nie lekceważy, bo cenić wysoko przeciwnika jest to cenić siebie. Jakżeż on, Alfred, na którego zdolnościach Wacław jeszcze się nie poznał, nie ma się uważać za obdarzonego genjuszem jeszcze wyższym, skoro zdołał wywieść w pole mistrza tak genialnego, zdołał nie tylko wtargnąć do owej niezdobytej warowni, ale nadto zająć zdobycz mistrza i stać się dla niej „mistrzem w nauce kochania“ (II, 5)?

Ci dwaj ludzie, ów „jeszcze genialniejszy“ i ów „genjalny“, stają naprzeciw siebie i zaczynają lekką, towarzyską pogawędkę. W wyborze tematu rozmowy nie znać nic z literackiego konwensansu lub dowolnej ingerencji autorskiej; podejmują go obaj partnerzy niemal instynktowo jako przedmiot najulubieńszy i najbardziej dla duszy pożądany. Cóż bowiem może być przyjemniejszego nad rozmowę o tem, co daje nam przeświadczenie o naszej przewadze, co tak mile łechce naszą próżność? Mówią więc o sztuce miłosnych podbojów. Pomimo „przyjaźni“ nie są wobec siebie szczerzy. Każdy z nich przybiera pozę fikcyjną i z poza osłon gestu stara się „nabrać“ przyjaciela. Wacław przyjął pozę mistrza, który trochę znudzony, trochę przesycony, nie uprawia rzekomo swej sztuki i „spoczywa na wawrzynach“ — kłamie. Niby od niechcenia i z pańską niedbałością odślania przed mniemanym adeptem rąbek zakrytej laikom skarbnicy wiedzy. Rozpamiętywanie dokonanych czynów, przypomnienie niektórych genialnych pomysłów napawa go dumą, daje mu prze-

świadczenie o swej niedoścignionej wyższości. Pomimo „przyjacielskiego“ tonu wynurzeń czuje dla swego „młodzika“ jakby wyniosłe politowanie. Daje je zlekka odczuć Alfredowi, wyrażając się z pobłażliwym lekceważeniem o „młodzieży dzisiejszej“. Ów mniemany młodzik, przybrawszy maskę nowicjusza, spragnionego „wiedzy“, równie świetnie nabiera mistrza. Stawia pytania, podsuwa wynurzenia, jednym słowem ciągnie delikatnie za język. A wszystko to czyni z prawdziwą rozkoszą, upaja go już sama myśl, że to on właśnie, on, Alfred, tak genialnie wyprowadził w pole mistrza nad mistrze.

Gdy zważymy, że ów mistrz niezrównany jest rogiaczem przeszło od roku, że ów jeszcze genialniejszy uczeń, mimo zachwyty dla swej sztuki, uprzykrzył się nawet pokojówce, gdy pomyślimy, że tych dwóch mężczyzn ponosi próżność szalona właśnie w tej chwili, kiedy w przyległym pokoju Justysia czyni zwierzenia Elwirze, ażeby się uwolnić od Alfreda, to odstania się przed nami w całym majestacie niezrównana siła i rozmach sztuki fredrowskiej. Owa niezrównana scena sytuacyjna „Męża i żony“ przestaje być jakąś *point'*ą sztuki, a staje się rodzajem wiwi-sekcji, która skalpelem iście moljerowskim wypruwa ściętna wszelkich pozorów i osłonek, dociera do najgłębszych skrytek i wyławia stamtąd samą istotę, samo jądro ludzkiej duszy. Fredro tem różny od Molièra, że nie zadowala się jedynie wydobyciem i okazaniem tego dziwnego tworu, nie staje nad nim z filozoficznie smutnem moljerowskim zadumaniem, ale bierze go jeszcze na spytki. Z przedziwnym uśmiechem rozpina tę małość ludzką na madejowem łożu ironji i każe nam uczestniczyć w radosnem święcie tryumfu nad złem, ubranem w kształty nieprzewidziane śmieszne i małe, a osaczonem tak przemyślnie, że skazane jest na klątwę samozniszczenia. Ironja fredrowska, gdzieindziej pobłażliwa i wyrozumiale uśmiechnięta, przechodzi w „Mężu i żonie“ w rodzaj pasji, w zapamiętałe i wyrafinowane znęcanie się nad najczulszą przypadłością człowieka: nad jego miłością własną i próżnością.

Czy wobec porównania tych dwu pomysłów można wogóle mówić już nie o „wpływie“ i „oddziaływaniu“, ale choćby o „asymilowaniu“ pierwiastków obcych przez Fredrę? Jeśli nawet zamknijemy oczy na zdumiewającą świetność artystyczną i techniczną polskiego wykonania, górującego nad francuskim, jak niebo nad ziemią, i zechcemy porównywać sam martwy substrat pomysłu, jego materję, przekonamy się, że pod tym względem Fredro nie przejmuje właściwie nic ze swego źródła, nie wciela do swego pomysłu ani jednego szczegółu obcego. Czyni tak bynajmniej nie z uszanowania dla własności literackiej, bo materiał jest w sztuce rzecz bezpańska, z której wolno jednemu klecić lepiankę a drugiemu wznosić gmachy precudne, ale z tego prostego powodu, że wszystkie szczegóły Boissy'ego z racji swego rezonerstwa były dla koncepcji fredrowskiej absolutnie nieprzydane. Istotny związek między „Mężem i żoną“

a „Złudnymi pozorami“ polega na tem, że komedja francuska podsunęła Fredrze myśl zastosowania i artystycznego skorzystania z takiego motywu w jego sztuce.

Zbyt uparcie zestawialiśmy te dwa pomysły, ażeby się nie poczuwać do obowiązku uzasadnienia hipotezy, że „Mąż i żona“ pozostaje w istotnym związku właśnie z tym tworem. Uzasadnienie to tem bardziej konieczne, że motyw doradcy miłosnego należy, jak wiadomo, do motywów starych, bardzo rozpowszechnionych¹⁾, występujących nie tylko w komedji, ale także w innych rodzajach literackich. W badaniach porównawczych posiada on utartą nazwę jako *magister amandi* (*maître d'amour*, *Liebes-schulmeister*).²⁾

Wyrazem bliższego związku, istniejącego między komedją Fredry a Boissy'ego, nie jest tylko wspólny pomysł *magistra amandi*, ale także wspólność kilku innych właściwości naszej komedji, zachowującej zawsze wyższość i odrębną swoistość wykonania.

Na czoło wysuwa się atmosfera moralnego zepsucia, która ogarnęła wszystkie prawie postaci „Męża i żony“ z wyjątkiem może Elwiry, winnej wprawdzie, ale nie zepsutej tak do gruntu, jak jej mąż, jej amant i jej pokojówka. Cały zmysł życia tych ludzi to znaleźć „sposób jak najwięcej rozkoszy nabycia“, to „rwać same kwiaty a omijać ciernie“. Przedstawicielami takiego zepsucia moralnego są w „Złudnych pozorach“ dwie postaci: Baron i Hrabina. Podobnie jak postaci naszej komedji, zzyli się oni tak doskonale ze złem, że widzą w niem istotny sens życia i uważają je niemal za obowiązek, nakazany przez dobry ton towarzyski. Głosicielką tych zapatrywań jest Hrabina:

„La raison.... vous fait une loi
De vivre indépendant et libre, comme moi.
Soyons toujours en l'air. Des choses de la vie
Prenons la pointe seule et la superficie.
Le chagrin est au fond; craignons d'y pénétrer.
Pour goûter le plaisir ne faisons qu'effleurer“.
(Les Dehors trompeurs I, 6).

Goûter le plaisir! to dewiza życiowa Barona, gorącego wyznawcy owej filozofji życia płytkiej i półcynicznej. Podobnie jak dla Alfreda czy Wacława, miłość jest dla niego przedewszystkiem poszukiwaniem zabawy i uciechy, jest to nie uczucie lub namiętność, ale poprostu umiejętność przyjemnego spędzania czasu:

¹⁾ Porębowicz, j. w., s. 364—5.

²⁾ Nowsze badania tego motywu omawia L. Stiefel, *Stoffgeschichte* (w *Kritischer Jahresbericht über d. Fortschritte d. romanischen Philologie* [Erlangen, 1911] XI Bd., II Th., s. II, 25 i II, 55).

„L'amour n'est plus qu'un jeu, qu'un simple
[amusement

Cù l'on est convenu de tromper finement*.

(Tamże, III, 1).

Przedstawicielami świata zepsutego są tutaj tylko dwie postaci, a nie całe środowisko towarzyskie, jak w komedji polskiej. Dowód wyraźny, że w kreśleniu fizjognomji moralnej środowiska komedja francuska nie była inspiratorką Fredry, w tym względzie wyręczała ją życie. O ile chodzi o artyzm i ujęcie dramatyczne owego wypaczenia moralnego, autor francuski pozostaje nieskończenie niżej od Fredry, mimo że przez wybór Barona na bohatera sztuki zaciągnął pod tym względem zobowiązania daleko idące. W zepsucie Barona musimy wierzyć autorowi na słowo, nie przedstawiono nam jego objawów, nie wydobyto tej właściwości z postępów postaci, ale kazano nam słuchać nudnych wykładów przewrotnej filozofji. W istocie Baron jest to rezonujący schemat danych właściwości, a nie postać żywa. Charakter jeszcze bardziej papierowy przedstawia Hrabina.

Drugi punkt styczny stanowi odnośnienie się Wacława do Elwiry. W tym stosunku niema nic z ulubionego w komedji francuskiej XVIII w. „przesądu modnego“, który nakazywał małżonkowi udawać wobec świata obojętność dla żony. Wacław nie potrzebuje udawać obojętności dla żony, albowiem Elwira była mu zawsze doskonale obojętna. Taką, nieco ślepą obojętność mężczyzny, który nie dostrzega zalet i wdzięku kobiety bliskiej a ugania się za tryumfami postronnemi o problematycznej wartości i chlubie, przedstawia zimne i obojętne odnośnienie się Barona do jego narzeczonej:

„A de franches guenons il fera politesse
Et ne daignera pas l'honorer d'un coup d'oeil.

Près d'elle il a changé de langage et d'humeur,
D'un mari, par avance, il fait voir la froideur
Et comme il manque au père, il néglige la fille*.

(Tamże, I, 1).

Jednakowoż u Boissy'ego to „zaniedbywanie“ jest niebardzo naturalne, gdy zważymy, że jest to stosunek dopiero narzeczeński. Jego nienaturalność tem większa, że Baron przed Lucylą swjej obojętności i lekceważenia bynajmniej nie ukrywa, budzi to mimowoli zastanowienie, jak pan Forlis mógł przeznaczać go na męża dla swjej jedynaczki.

Dowodu, że Fredro znał tę komedję i że pewne jej refleksy utrwaliły się bezwiednie w „Mężu i żonie“, dostarczają niektóre rysy w charakterystyce Wacława. Wobec ludzi udaje czułość i wylanie dla żony, sili się na „fałszywe pieścoty, gdy ich kto trzeci uważa“. Ta strona charakteru Wacława objawia się najwyraźniej w tem miejscu, w którym Wacław w obecności Alfreda kłamie, jakoby w domu zatrzymała go słabość Elwiry:

Wacław. „Nie chcąc słabą zostawić, przy Elwirze bawię.

Alfred. (*do Elwiry.*) Czy Pani słaba?

Elwira. (*z pomieszaniem.*) Tak...

Wacław. (*zbluzając się.*) Słaba nieboga.

(*pieszcząc się.*)

Moja kochanka, moja Pani droga*.

(„Mąż i żona“ II, 8).

Ten niemiły w charakterze Wacława rys oblesności nie psuje nam wprawdzie rysunku całej postaci, ale stanowi pewne pociągnięcie fałszywe, którego wolelibyśmy nie widzieć, zwłaszcza że nie jest ono konieczne. W charakterze obłudnika, któryby się starał wydać jak najlepiej przed przenikliwymi oczami wymagającego świata, byłby ten rys niezbędny, ale w zamyśle fredrowskim ani otoczenie nie jest wymagające, ani też Wacław nie zabiega o śmieszna dla siebie rolę męża zbyt czułego; najzwyczajszą, przez dobry ton wymagana grzeczność i uprzejmość względem żony, byłaby w tej sytuacji najzupełniej wystarczająca. Ten rys oblesności przekradł się do „Męża i żony“ jako wspomnienie natrętne z charakterystyki Barona, który staje się wobec Lucyli słodkawo czułym i wylanym, ilekroć ich „kto trzeci uważa“:

„Qui faussement paré d'une douceur trompeuse
L'intimide et la tient dans une gêne affreuse“.

(Tamże, III, 3).

Wacław stara się uchodzić w towarzystwie za najmilszego człowieka; z powodu udanych zalet jest zawsze mile widziany i pożądany na przyjęciach wielkiego świata, ale u siebie, w domu, zrzuca przybraną maskę, nie krępuje się niczem i nawet w formach okazywania swego złego humoru okazuje się mało wybrednym i niedelikatnym.

„Ile gdzieindziej pośród zgromadzenia
Rzadką swą przyjemnością jest celem wielbienia,
Tyle nieznośny sam na sam u siebie.

Zawsze zrzędzi, gdera, łaje.

I, jakby chciał okazać przyjemność tej chwili,
Na tysiąc niegrzeczności natychmiast się sili“.

(Tamże, I, 1).

Ta dwulicowość w odnoszeniach i stosunkach z ludźmi charakteryzuje również Barona i stanowi rys najważniejszy i zasadniczy tej postaci. Całe jego życie jest tylko grą „złudnych pozorów“; nazewnątrz umie on ujmować sobie ludzi dzięki ułudnej masce życzliwości i grzeczności, natomiast u siebie, w domu, nie krępuje się już niczem i daje odczuć wszystkim przykrą i dokuczliwą naturę swego usposobienia:

„Prevenant, doux, affable
 Pour les gens du dehors, que ménage votre art.

 Mais mon frère chez lui sait se dédommager
 Des égards qu'il prodigue à ce monde étranger,
 Il déponille en entrant sa douceur politique.

 Fâcheux pour sa maîtresse et froid pour ses amis,
 Il prend une autre forme et change de vernis.
 Tout craint dans sa maison et tout fuit sa rencontre:
 Le courtisan s'éclipse et le tyran se montre”.
 (Tamże II, 6).

Tak charakteryzuje Barona własna jego siostra (Céliante), wyrzucając mu w oczy jego dwulicowe zachowanie się. To samo mniej więcej dostrzega w jego charakterze pokojówka siostry, Lizetka:

„Son commerce est charmant, son esprit agréable
 Quand on n'est avec lui qu'en simple liaison;
 Mais il n'est plus le même au sein de sa maison.
 Cet homme qui paraît si liant dans le monde
 Chez lui quitte le masque
 Et tout devient alors l'objet de son chagrin”.
 (Tamże I, 1).

Powinowactwo pewnych rysów charakteru i usposobienia Waclawa z postacią Barona w „Złudnych pozorach“ jest widoczne i niewątpliwe. Porównanie jednak tych dwu postaci wypada tylko na korzyść Fredry. Boissy, jak to już sam tytuł komedji wskazuje, postawił sobie za cel główny wszechstronne przedstawienie charakteru takiego właśnie człowieka w świecie „wziętego“, człowieka o „złudnych pozorach“. Jakkolwiek na to usposobienie Barona kładł nacisk największy, jakkolwiek starał się (wzorując się na Molièrze) utworzyć z Barona postać perspektywicznie dominującą i zaniedbywał dla niej nawet prawdopodobieństw akcji, mimo to jednak nie zdołał wywiązać się należycie z zadania podjętego. Najważniejsze i najistotniejsze rysy charakteru tej postaci nie objawiają się czynnie, nie występują w akcji, w zamysłach i przedsięwzięciach bohatera, w odruchach jego myśli, uczucia lub woli, ale są włożone w usta osób postronnych. Jest to charakterystyka martwa, charakterystyka *sit venia verbo* literacka (portret) a nie dramatyczna, charakterystyka, która choćby najświetniej była napisana, pozostanie dla autora dramatycznego zawsze nieco kompromitującym zeznaniem dramatycznej bezradności.

Fredro, aczkolwiek z Waclawa postaci dominującej nie czyni, aczkolwiek przyjął dwulicowość Waclawa za rys jedynie uboczny i uzupełniający a nie zasadniczy, sprawił się z dramatycznym ujęciem tej właściwości nieskończenie lepiej od

swego „źródła“. Nie kazał nam się dowiadywać o niej od osób postronnych, ale dał nam ją w ujęciu nawskróś dramatycznym. Śmiałem, pełnemi pomysłowości pociągnięciami maluje ujmującą, pełne gracji odnoszenie się Wacława do osób dalszych (Alfreda, Justysi) a przykre, niedelikatne względem własnej żony. Zwłaszcza w przepysznej scenie Wacława z żoną (I, 3), w scenie, której świetny rozbiór dał St. Tarnowski, posunął zarówno pomysłowość szczegółów, jak prawdę, żywość i plastykę w przedstawieniu znudzonego sobą małżeństwa do granic artyzmu, mającego niewiele sobie równych przykładów w literaturze dramatycznej.

Bez względu na to, czy „Mąż i żona“, a zwłaszcza jej wątek zasadniczy, pozostaje w związku z jakimś innym jeszcze, nieznanym nam utworem (czego zgóry wykluczać nie można), czy też komedja Boissy'ego była jedynem źródłem podniety literackiej dla naszego autora, mniemam, że choćby na podstawie tego stosunku, jaki do jednego ze źródeł można już dziś ustalić, powinniśmy być o oryginalność „Męża i żony“ najzupelniej spokojni.

* * *

Chodzi jeszcze o prawdopodobieństwo bibliograficzne, że Fredro znał tę komedję. Jak wiadomo poszukiwacze źródeł i obcych „wpływów“ u Fredry krępowali się bardzo mało względami możliwości bibliograficznej i wskazywali niejednokrotnie takie źródła, których znajomość jest albo wręcz wykluczona ze względów bibliograficznych, albo musiałaby być osobno dowiedziona (np. „Les Originaux“ Woltera, „La Nouvelle colonie“ Marivaux'da). Inni znów przypuszczają u Fredry odczytanie w komedji tak rozległe i zdumiewające, że aż trudne do przypuszczenia u autora, który był przedewszystkiem gospodarzem (i to dobrym gospodarzem!) a nie literatem z zawodu, a ponadto żył w warunkach kulturalnych nie do pozazdroszczenia. Jeżeli dzisiaj badacze muszą (i powinni!) przetrząsnąć setki a nawet tysiące utworów komicznych celem wyłowienia tych kilkudziesięciu pozycji, w których błąka się jakaś reminiscencja teatralnego przedstawienia, to z tego nie wynika, żeby całą tę żmudną drogę, którą przebyć musi badacz, odbywał także poeta. (Odnieść to można nie tylko do Fredry).

Fredro posiadał rzeczywiście odczytanie, jak na wieki i na otoczenie (zwłaszcza na otoczenie!) rozległe, ale myliłby się, ktoby przypuszczał, że wyłącznym przedmiotem jego lektury była komedja. Chętnie, a kto wie, czy nie ochotniej, rozczytywał się w innych rodzajach literatury nadobnej, a co bardziej (oprócz historii) żywił upodobanie do tego rodzaju lektury, która zarówno wówczas jak i dziś jest w powszechnej pogardzie u długowłosych synów Apollina, czytywał z zainteresowaniem rozprawy

i dzieła z dziedziny ekonomji, fizyki (mechaniki) i architektury. Ostatnie zwłaszcza upodobanie dziwnie charakterystyczne dla niezrównanego budownika polskiej sztuki dramatycznej. O ile chodzi o komedję, wiemy z autobiografji, że w całości znał Molièra, za pośrednictwem Wójcickiego wiedzą już współcześni, że w równie szerokim zakresie znał Goldoniego, pozatem dzieł wierz poety, Lud. Jabłonowski, wspomina o wydaniu, które stanowiło główną podstawę jego odczytania w komedji. Jabłonowski nazywa je „Théâtre du second ordre“ i wskazuje, że był to zbiór najrozmaitszych sztuk teatralnych. Wydanie o takim tytule w bibliografji francuskiej nie istnieje, według wszelkiego prawdopodobieństwa owym „théâtre du second ordre“ było francuskie minjaturowe (in — 32^o) wydanie przeróżnych sztuk teatralnych, noszące tytuł: „Petite bibliothèque des théâtres, contenant un recueil des meilleures pièces du Théâtre françois, tragique, comique, lyrique et bouffon, depuis l'origine des spectacles en France, jusqu'à nos jours“. — Paris, MDCCLXXXIII“.

Przypuszczenie i niemal pewność, że Fredro był posiadaczem właśnie tego zbioru, opieram na tem, że zawiera on takie utwory mało poczytne i gdzie indziej (poza wydaniem pewnego autora) nie ogłoszone, których znajomość u Fredry wskazano już dotąd trafnie i ponad wątpliwość. Wchodzi w skład tego wydania: „L'École des bourgeois“ d' Allainvalla (dla „Geldhaba“ wskazał Chrzanowski), „L'Impromptu de campagne“ Poisson'a, „Les Fables d'Esope“ i „Esope à la cour“ Boursault'a (dla „Jowialskiego“ wskazał Chrzanowski i Kielski), „Le Mariage fait par lettre de change“ Poisson'a (dla „Lita & Compagnie“ wskazał Porębowicz), „L'Anglomane“ Saurin'a (dla „Cudzoziemczyzny“, przeceniając znaczenie, wskazał Günther). Oprócz wymienionych, zawiera ten zbiór inne komedje, z którymi komedja Fredry pozostaje w niewątpliwym związku; dla przykładu wymienimy z tych, które omówimy w następnej serji: „Les Carrosses d'Orleans“ Chapelle'a (nieznaczna analogja w „Dylizansie“) i „La Pupille“ Fagan'a (pomysł dyktowania listu w „Ślubach panieńskich“). W skład tego wydania wchodzi także „Les Dehors trompeurs“ Boissy'ego. Nazwę „théâtre du second ordre“ dał Jabłonowski temu zbiorowi może dlatego, że niektóre tomy noszą podtytuł „Petits théâtres“.

V.

Nowy Don Kiszot i Cudzoziemczyzna.

Dokładniejszą wiadomość o przyjęciu scenicznem „Geldhaba“ otrzymał Fredro dopiero z początkiem 1822 r. Przyjaciel i dawny towarzysz broni, Kisieliński, przysłał mu wtedy z Warszawy pochlebną recenzję pióra Le Brun'a, ogłoszoną w „Gazecie warszawskiej“ z 1 stycznia 1822 r., a zarazem zachęcał do

przysłania sztuk nowych na scenę warszawską. Ponieważ Fredro oddał już był „Męża i żonę” do użytku teatrowi lwowskiemu, rozporządzał narazie tylko jedną sztuką nową i nieznaną t. j. „Zrządnością i przekorą”. Wymagający względem siebie poeta nie chciał występować z samą tylko jednoaktówką, nosił się widocznie z myślą, że w najbliższym czasie jakiś pomysł nowy się nasunie i będzie towarzyszem „Zrządności”. Natchnienie jednak nie dopisywało Fredrze w owym czasie. O chęci przewyciężenia oporności własnej wyobraźni świadczy nawrót do napisanej przed siedmiu laty „Intrygi naprędce”. Ten utwór młodzieńczy przebrał poeta na „Nowego Don Kiszota” w maju i czerwcu 1822 r. Bezpośrednio po „Nowym Don Kiszocie”, w drugiej połowie 1822 roku powstawała „Cudzoziemczyzna”¹⁾. Oba utwory, napisane w ciągu 1822 r., posiadają nie tylko bliskie sąsiedztwo chronologiczne, ale także wspólne źródło, z którego pochodzi ich podnieta literacka.

Najważniejsze różnice między „Nowym Don Kiszotem” a „Intrygą” polegają na tem, że 1) komedijkę jednoaktową zmieniono na „krotochwile” w 3 aktach przez rozszerzenie osnowy i wprowadzenie całego szeregu nowych incydentów, 2) że zmieniono temat komedji, która nie zajmuje się już usposobieniem romansowem bohatera, ale ośmiesza zapędy i wybryki wyobraźni już zdecydowanie romantycznej, 3) że wprowadzono partje operowe, wymagające nie tylko śpiewu, ale i muzyki. O ile chodzi o związki literackie obu dzieł, znać także pewną różnicę. Sposób traktowania zasadniczego wątku w „Intrydze” dowodzi, że utwór pozostaje z donkiszotyzmem jedynie w związku pośrednim, a nie prostym. Prawdopodobnie nie znał Fredro jeszcze wtedy powieści Cervantesa, ale traktował temat na wzór jakiegoś utworu, osnutego na motywie donkiszotyzmu i przedstawiającego pewną jego odmianę²⁾. Natomiast „Nowy Don Kiszot” uprawnia do przypuszczenia, że Fredro, pisząc tę krotochwile, znał już dzieje rycerza z Manczy.

¹⁾ Uzasadnienie w pracy: „Chronologia komedji A. Fredry”. Rozdz. I. — Z powodu swoistych warunków pracy umysłowej w naszym rycerskim Lwowie mogłem dopiero po napisaniu niniejszych spostrzeżeń zapoznać się z ceną pracą prof. T. S i n k i „Genealogia kilku typów i figur A. Fredry” (Rozpr. Akad. umiejęt. T. 58. Nr. 2, 1918). Winienem zwrócić uwagę czytelnika na kilka trafnych spostrzeżeń tego autora ze względu „Nowego Don Kiszota” s. 26—35.

²⁾ W czasach przed Fredrą do bardziej znanych utworów tego rodzaju w literaturze francuskiej należały: Th. Corneille’a „Le Berger extravagant” („Pasterz szalony” Zabłockiego), komedja, wzięta z powieści Sorela pod tymże tytułem, „Pharsamon” Marivau’da i „La Belle per accident” Cazotte’a; w literaturze niemieckiej „Don Sylvio” Wielanda, „Siegfried von Lindenberg” J. G. Müllera i „Triumph der Empfindsamkeit” Goethego. O promieniowaniu powieści Cervantesa na literaturę zachodnie mówi Z y g. M a t k o w s k i w rozprawie: Cervantes w Polsce. — Pamiętnik literacki R. XVI (1918), s. 31—33.

Pomysł jednak, ażeby przypadki Karola traktować jako donkiszockie i dać im podkład romantyczny, nie wyszedł od Cervantesa, ale z jednoaktowej opery komicznej Kotzebuego p. t. „Hans Max Giesbrecht von der Humpenburg oder Die neue Ritterzeit“.

Bohaterem operetki Kotzebuego jest pan von Ellern, który pod wpływem rozczytywania się w *Ritterroman*'ach zapalił się tak bardzo do romantycznej epoki średniowiecznego rycerstwa, że postanowił ją odnowić i na jej wzór przemienić nawet sposób swego życia codziennego. Nieprzyjacieli szarej i prozaicznej współczesności, przekształcił swój dwór na *burg* rycersko-średniowieczny; powyrzucał z mieszkania wygodne meble, wprowadzając na ich miejsce surowe i niezgrabne sprzęty staroniemieckie, powyrzucał zwierciadła, każąc córce i jej służącej przyglądać się w lśniącym metalu lub w zwierciadle potoku. Oficjalistom i służbie powyznaczał średniowieczne stanowiska i czynności. Ponieważ sprawiedliwość będzie się odtąd wymierzało przez sądy boże lub pojedynki, przeto niepotrzebny justycjarzusz zostanie heroldem, stary leśniczy będzie *burg-voigt*'em, pastuch Niklas zajmie „wysokie“ stanowisko strażnika wieży, którą się niebawem postawi, a pacholek stajenny Chrystjan zostanie pańskim giermkim. Pan Ellern nienawidzi nawet imion współczesnych, dlatego przeważa siebie zrycerska szumnie „Hans Max Giesbrecht von der Humpenburg“, córkę Elizę nazwał Gertrudą, jej pokojową Hanusią Salomeą, a pacholka Chrystjana Konradem.

O względy córki pana v. Ellern zabiegał dotychczas rotmistrz v. Dornsee. Mimo że świeżo wraca z wojny, nie ma on widoków powodzenia, bo pan Ellern życzy sobie, ażeby o względy panien zabiegali tylko „derbe Ritter und Knappen aus dem XIV Jahrhundert“. Poznawszy słabość pana v. Ellern dla średniowiecza, rotmistrz postanawia z niej korzystać. Przebiera się za rycerza a pacholka za giermka i, zachowując ceremonjał średniowieczny, zajeżdża do *burgu* jako „Ritter Panurgus von Donnerschwert“. Oświadcza krótko i węzłowato, że przybył pojąć Gertrudę (Elizę) za żonę. W czasie przyjęcia demonstruje panu Ellernowi tak namacalnie średniowieczny obyczaj rycerski (rzekomo rabuje kupców, nadziewa dzieci na dzidy, nie umie pisać ni czytać, pije jak smok), że przychodzi między nimi do wyzwania i rycerskiego pojedynku. Kiedy Dornsee w tym „turnieju“ wyrzucił pana Ellern z siodła, ciężko potłuczony wielbiciel romantycznego średniowiecza wyleczył się raz na zawsze z swych urojeń i oddał rękę córki rotmistrzowi.

Rola tej sztuczki w przeróbce dawnej „Intrygi“ na „Nowego Don Kiszota“ jest dość skromna. Niewybredna operetka Kotzebuego zachęciła Fredrę do nowego opracowania dawnego pomysłu i podsunęła mu niebardzo szczęśliwą myśl, ażeby urojeniom bohatera dać podkład romantyczny. Z tego powodu Karol nie poszukuje już wzorem Edwarda przygód romansowych, ale

podobnie jak pan Ellern chce „odnowić dawne czasy rycerstwa“ („N. D. K.“ III, 2). Podobnie jak bohater Kotzebuego, żywi on kult dla urojeń, którym życie nowoczesne odebrało wszelki zmysł prawdy żywej. Zapał, nawet z najlepszych płynący pobudek, ale wyładowujący się nie na swoim miejscu i nie w porę, okrywa śmiesznością bohatera, zapatrzonego tylko w urojenia własnej wyobraźni, a nie dostrzegającego życia. To są najogólniejsze punkty styczne obu utworów. W szczegółach wykonania „Nowego Don Kiszota“ nie znać jakiegokolwiek zależności od Kotzebuego. W kreśleniu przygód Karola trzyma się Fredro linii, obranej już w „Intrydze“, a wytkniętej przez romanis Cervantesa. Oddziaływanie niemieckiego autora znać tylko w formie, w tem wprowadzeniu do krotchwili partyj operowych i przeplatanie nimi tekstu sztuki. Pozatem znać je w moralizatorskiem zakończeniu finału:

„Nie szukajmy wśród marzenia
Szczęścia, co się stokroć zmienia
.....
Tylko miłość, stałość, cnoty,
Mogą wrócić nam wiek złoty“.

Podobnym morałem surowym i nieestetycznym, bo pochodzącym wprost od osoby autora, kończy się także sztuka Kotzebuego:

„Ja es wírd von manchem Dichter
Nur die alte Zeit geschätzt.
Aber Narren und Bösewichter
Gab es damals auch wie jetzt.
Nur die Tugend nie veraltet:
Prüfet alles, das Gute behaltet“.

Osobnego rozważania wymagałoby zagadnienie, jaki jest związek tej komedji z naszym życiem współczesnem. W sztuce Kotzebuego związek z życiem jest widoczny, *Hans Max Giesbrecht* bowiem to wyraźna satyra na romantykę niemiecką i jej kult dla średniowiecza. Przypuszczać analogiczny związek dla naszej krotchwili, t. j. wnosić, że jest ona satyrą na romantyzm literacki, nie mamy podstawy, zważywszy wczesną datę utworu. „Nowy Don Kiszot“ uwzględnia wyraźnie życiowe przejawy romantyzmu, kładzie nacisk na jedną z jego stron ujemnych, mianowicie na przyjęcie wyobraźni i fikcji za normę „wyższego“, niefilisterskiego życia¹⁾. Współczesne życie obyczajowe (przed 1822)

¹⁾ U naszych romantyków wyobraźnia i fikcja jako regulaty w życia chowa się niejednokrotnie wstydliwie poza sympatyczne polskiemu uchu wyrazy „serca“, „uczucia“ i t. p. Już genialny twórca „Nieboskiej“ zdarł tę maskę z hr. Henryka, a jednak nieporozumienie wynikłe z pomieszania pojęć żyje do dziś w naszej krytyce literackiej, która składa tem dowód, jak bardzo jeszcze głęboko tkwi sama w romantyzmie.

jest nam niestety znane zbyt mało, dlatego trudno wiedzieć, czy podobne objawy były już zjawiskiem gromadnym czy też tylko jednostkowym. Nie wiemy następnie, jakie fakty pobudzały Fredrę do kreślenia „szaleństw“ Karola, do jakiej należały kategorii, społecznej, politycznej czy towarzyskiej. Jest to narazie zagadnienie o dwu niewiadomych, bo z jednej strony nie znamy dobrze ówczesnego społeczeństwa (poza nastrojami politycznymi Kongresówki), z drugiej zaś nie znamy intencji i pobudek autora. Przypuścić zaś zupełny brak związku z życiem i widzieć w „Nowym Don Kiszocie“ czysty produkt roboty literackiej, od życia zupełnie oderwanej, jest trudno ze względu na charakter pisarza, zapominającego o życiu tylko wyjątkowo. Przemawiają przeciw temu także niektóre niezbyt wyraźne napomknienia tekstu, takie n. p. zdanie Karola:

„Nie pytam, w jakie kraje losy mnie powiodą,
Ludzkość oswobodzona będzie mi nagrodą,
Stronnictwo mych zamiarów nie wzruszy, nie zaćmi,
Świat cały mi ojczyzną, wszyscy ludzie braćmi“.

„Nowy Don Kiszot“ I, 4.

Związek z życiem występował dość wyraźnie w zakończeniu, które poeta pod przymusem cenzorskim musiał zmienić. Pierwotny finał krotochwili, skreślony przez cenzurę, zawierał miejsca następujące: ¹⁾

„Mieniać myśli w każdej dobie,
W obce z obcej pędząc ziemi,
Nie będziemy szczęśliwemi.

Lecz w ojczyźnie, wśród rodziny,
Gdzie się kochać cel jedyny,
Ach gdzież lepiej być nam może.

O utrymuj Wielki Boże
Cząstkę (!) drogą polskiej ziemi, ²⁾
A będziemy szczęśliwemi“.

Z jakimiś faktami życia łączy się sztuka bez wątpienia, ale z jakimiś, pozostaje narazie zagadką.

* * *

¹⁾ Rkps. Bibl. uniw. we Lwowie, Nr. 702, vol. II, 256.

²⁾ „Cząstką“ polskiej ziemi jest oczywiście Królestwo Kongresowe. Jakiego rodzaju niebezpieczeństw obawia się poeta dla tej cząstki ojczyzny — kto są następnie ci Polacy, którzy w pogoni za jakimiś urojonemi ideałami z jednej ziemi obcej „pędzą“ do innej, dojsć trudno. Może odnosi się to do filhellenizmu niektórych Polaków, zostających w służbie rosyjskiej?

Rola operetki Kotzebuego w genezie „Nowego Don Kiszota“ przedstawia się w zarysach dość skromnych. Nasunęła ona naszemu poecie myśl przerobienia dawnego pomysłu, wpłynęła na zmianę nastroju i usposobienia postaci głównej, poza tem oddziaływała jedynie na formę utworu, który z komedji stał się komedjo-operą. W szczegółach i w rozwinięciu wątku oddziaływanie jej nie znać. Występuje ono o wiele wyraźniej w komedji, napisanej bezpośrednio po „Nowym Don Kiszocie“, mianowicie w „Cudzoziemczyźnie“.

Dla „Cudzoziemczyzny“ szukano związków literackich z „Anglomaniem“¹⁾, francuską komedją w 1 akcie Saurin'a („L'Anglomane ou L'Orpheline leguée“, 1765). Jakkolwiek jest rzeczą bardzo prawdopodobną, że Fredro znał tę sztukę, to jednak z krytycznego porównania okazuje się, że zarówno w fabule jak i w akcji okazał się zupełnie niezależnym. „Cudzoziemczyzna“ posiada z komedją francuską tylko tę właściwość wspólną, że obie ośmieszają anglomanję. Jest możliwe, że utwór Saurin'a wpłynął na wybór tej właśnie a nie innej formy cudzoziemczyzny. Zważyć jednak należy, że pod tym względem Fredro nie miał wielkiego wyboru, bo tej cudzoziemczyzny, przeciw której przede wszystkim się zwracał, t. j. germanomanji wiedeńskiego kroju, nie mógł nazwać po imieniu z powodów cenzurowych a gallomanji dawać nie myślał, ażeby nie wprowadzać w błąd publiczności co do istotnej myśli komedji.

„Hans Max Giesbrecht“ oddziałał bardzo wyraźnie na pewne rysy w charakterystyce Radosta, pozostawił refleksy w niektórych sytuacjach, ale na tok akcji polskiej komedji i jej intrygę wpłynął nieznacznie.

Radost ogarnięty jest równym zapałem w naśladowaniu i wprowadzaniu rzeczy obcych, jak pan Ellern w innowacjach rycersko-średniowiecznych. Kult dla średniowieczny zastępuje w „Cudzoziemczyźnie“ zachwyty dla wszystkiego, co obce.

„Radost.... dziś cudzoziemczyzną oddycha jedynie,
Zrzucił kontusz, pas, czapkę, przywdział modne stroje,
Zmienił siebie, dom, sługi, nawet wioski swoje“.

„Cudzoziemczyzna“ I, 1.

Podobnie pan Ellern pod wpływem zachwyty dla romantycznego średniowiecza zrzucił strój współczesny i zaczął się odziewać w szaty, średniowiecznym uszyte krojem; powyrzucał wygodne urządzenia, by zastąpić je dziwaczными i niewygodnymi sprzętami staroniemieckimi:

„...Er hat sich dermaßen in das Mittelalter verliebt, daß unsere schön neue Zeit ihm zum Ekel und Abscheu geworden und er durchaus nur im vierzehnten Jahrhunderte leben will... Haben sie denn nicht bemerkt, daß wir

¹⁾ Wł. Günther, „Przyczynki do studjów nad A. Fredrą“. — Przegląd polski, 1909. (lipiec), T. 173, s. 15—41.

altdeutsch gekleidet sind. . Und betrachten Sie doch nur unsere Möbeln. Hier, wo sonst ein schwellender Divan uns einlud, müssen wir jetzt an hohen, harten Stühlen hinaufklettern... Es werden uns ja auch keine anderen Liebhaber zugestanden, als derbe Ritter und Knappen aus dem vierzehnten Jahrhundert... Nun wird er auch nächstens ein großes Turnier veranstalten und übt sich schon täglich mit dem Schulmeister im Lanzenbrechen“.

„Hans Max Giesbrecht“ sc. 1.

Nasz Radost nie ćwiczy się wprawdzie w robieniu kopją, ale zato pobiera od Astolfa lekcje szermierki na florety, a gdy go Astolf odbiegł, ćwiczy się sam we władaniu bronią. W tej zabawnej sytuacji („floreć w rękę, maska druciana na twarzy; plastron, rękawica, drugi floret na ziemi“) zastają go jego własni służący, gdy przyszedli się wypraszać od nowomodnych strojów. Ten sam zapał i niepowodzenie, z jakim Radost przekształca swe trójpolowe gospodarstwo na nowomodną fermę angielską, towarzyszą także panu Ellern, gdy swój dwór przemienia na *burg* rycerski. Jak Radost niezadowolony jest z Jakóba, że nie podziela jego zachwyków dla nowych urządzeń, tak i pan Ellern jest zgorzony, że stary leśniczy śmiał mu nazwać jego *burg* pałacem: „Ich werde Ihm ein Schloß vor dem Mund hängen, wenn er meine Burg noch einmal ein Schloß nennen wagt“ (sc. 5.). Jak Radost zamierza oddać rękę Zofji tylko miłośnikowi obczyzny, tak i pan Ellern chciałby widzieć mężem Elizy tylko „einen derben Ritter“.

Jak pobudzająco oddziaływały nawet pewne trywjalne i słabe miejsca sztuki Kotzebuego na niektóre pomysły sytuacyjne „Cudzoziemczyny“, jak do niepoznania przekształcały się one pod piórem Fredry na niezrównane obrazy pełne komicznej plastyki, o tem może dać pojęcie 5 scena „Giesbrechta“, w której pan Ellern rozdaje średniowieczne stanowiska swym oficjalistom i służbie, niechętniej innowacjom dziedzica:

„**Ellern.** Folgt nur Freund! Hier in diesem Waffensaale, dem nichts weiter fehlt als Waffen, wollen wir berathschlagen, und die wichtigsten Burgämter vorläufig besetzen. Er mein lieber alter Förster, soll künftlg der Burgvoigt sein.

Förster. Was ist das, gnädiger Herr?

Ellern. Ich bin kein gnädiger, sonder ein gestrenger oder ein ehrenfester Herr... Ein Voigt in der Burg. Versteht er mich nun?

(W dalszym ciągu mianuje pastucha Niklasa strażnikiem wieży, justycjarjusza heroldem, pachołka stajennego giermkim, a nauczyciela wioskowego błaznem nadwornym).

(śpiewają:)

Magister. Ich ein Narr mit der Schellenkappe?

Justitiarius. Herold? ich Pandecten-Wurm?

Förster. Ich bin der Burg-Voigt?

Christian. Ich ein Knappe?

Hirt. Ich ein Thurmwart ohne Thurm?

Alle:

Ach! möchten Euer Gnaden
Uns länger nicht vexiren!
Von solchen Maskeraden
Uns gnädig dispensiren.

Ellern. In's Burgverließ mit dem Gesindel,
Wenn es sich widerspenstig zeigt.

Alle (*stecken die Köpfe zusammen*)
Ihn hat ergriffen ein toller Schwindel.
Was ist zu thun?

Ellern. Gehorcht und schweigt!

Alle. Man muß sich d'rein ergeben,
Wenn man's nicht ändern kann.

Ellern. Zieht ohne Wiederstreben
Die fertigen Kleider an.

(Tamże, sc. 5).

Z podniety tej sceny Kotzebuego rodzi się przepyszna scena sytuacyjna (akt III. sc. 2—3.) „Cudzoziemczyzny“, w której służba nachodzi ćwiczącego się we florecie Radosta, ażeby się wyprosić od reform niemiłych i ośmieszającej odzieży cudzoziemskiej:

SCENA II.

Radost, Jakób, kilku służących.

(Jakób z kilku służącymi w zimowych strojach; wszyscy prócz Jakóba w trzewikach. Radost zmieszany nagłym wejściem, mówiąc pierwszy wiersz, rzuca poza siebie maskę, plastron i t. d.)

Radost. Cóż to jest? czego? poco? wchodzić niespodzianie —
Co? he? jak? — Ale wiem — wiem, lecz próżne gędanie —
Krzywdy nie macie — płatnia dobra, a strój *charmant*,
Zatem służyć będźlecie — *farewell* — *Allez-vous en!*

1. Służący. Będziem służyć do śmierci, będziem służyć szczerze.

Wszyscy (*kłaniając się*) Ale niech nas jegomość Inaczej
[ubierze.

Radost. Nie, nie! Tak, po francusku.

2. Służący. Żeby choć trzewików...

Radost. *Chaussé, chaussé!* Tak ładnie. Precz! dosyć tych krzyków.

1. Służący. Już po świętym Marcinie...

2. Służący. Wiatr mroźny podcina.

Radost. A we Francji niema świętego Marcina?

Chaussé, chaussé: Tak pięknie.

1. Służący. Nikt z nas nie wytrzyma.

Jakób. Tam może śniegu niema.

Radost. Co? tam śniegu niema?

(*otwierając drzwi, do Astolfa*!)

Astolfie!... albo i ty... chodź-no tu Mospanie.

SCENA III.

Ciż sami, Etienne.

Radost. Najlepiej was objaśnić ten człowiek jest w stanie;
Człowiek wcale niegłupi.

Etienne (*wprzód się kłania, potem, prostując się:*) Honoru zawiele.

Radost. Człowiek rob'ł wojaze.

Etienne (*podobniez*) Pod stopy mnie ściele

Radost (*po krótkim myśleniu*) We Francji bywa śnieg?

Etienne. Śnieg? Tak czasem zawieje,

Ze ją trudno i znaleźć!

Radost (*do siebie:*) No, tak się dzieje.

(*z przyciskiem, po krótkim myśleniu*)

Francuzi znają buty?

Etienne. Znają, lecz nie noszą

I w najmocniejsze mrozy o trzewiki proszą.

Radost. Słyszycie? Proszą! Niema co i gadać, niema

Etienne. Francuz na takle mrozy, że się w mózgu świeci
W koszulce i sabotach, jak na sankach leci.

Radost. Saboty! brawo! *charmant!* saboty, trzewiki!

Trzewiki z drewna, *charmant!* usaną te krzyki ..

Zaraz każdemu parę wydłubać rozkażę;

Słyszycie? mieć będziecie sabotów po parze!

(*wytrąca ich powoli*)

No, precz, precz, precz! A *charmant!* *des sabots*, saboty.

(*odchodząc od swoich drzwi*)

Jakóbie, niech się bednarz weźmie do roboty*.

Krytyka dawniejsza, która w odniesieniu do Fredry tak chętnie operowała pojęciem „przeróbki“¹⁾, nie oszczędziłaby bez wątpienia tego miana także sytuacji wyżej przytoczonej. Jej pomysł wywodzi się niewątpliwie z „Giesbrechta“ i powstawał z inspiracji analogicznej sceny Kotzebuego. W obu utworach szkieleł pomysłu jednakowy: tu i tam pan ogarnięty manją przemian i przewrotu w swym dworze, tu i tam służba tym przemianom niechętna, tu i tam jej prośba o zmianę zarządzeń odrzucona. Pomińmy narazie, jako rzecz zbyt widoczną, niezaprzeczoną wyższość fredrowskiego wykonania, a spytajmy, czy poza najbardziej ogólnikowem podobieństwem schematu zachowuje sytuacja fredrowska choćby jeden szczegół źródła, któ-

¹⁾ Nazwą przeróbki ochrzczono dotychczas następujące utwory: „Zemsta“, rzekomo przeróbka „Sarmatyzmu“ (Gawalewicz), Papkin przeróbka Plautowego Pyrgopolinicesa (Chmielowski), „Gwałtu co się dzieje“ z „*Nouvelle colonie*“ Marivaux (Kielski-Günther — tej sztuki Fredro najpewniej nie znał!), „Nocleg w Apeninach“ z Beaumarchais'ego (Günther), „Przyjaciele“ z kilku sztuk Goldoniego.

rymby Fredro wspierał pomysłowość własną? Od pierwszej chwili, gdy zaskoczony Radost, wstydząc się słabostek swych przed służbą, stara się dyplomatycznie odprawić delegację, przekonywując ją, że się jej dobrze dzieje, poprzez owego „św. Marcina we Francji“, poprzez wszystkie łgarstwa Etienne'a, który miast wspierać, utrudnia Radostowi medjację przez swą nieumiarkowaną przesadę, poprzez zadowolenie Radosta, że przecie on się na łgarstwach rozumie, aż do tego momentu, gdy chwyta się z radością niespodzianego konceptu z sabotami, któremi zatrudni bednarza — wszystko jest wynikiem pomysłowości własnej. Scena cała oddecha prawdą i życiem, raz wraz nabrzmiewa falą komizmu nieoczekiwaną, wprowadzone postaci czują, myślą i mówią, jak ludzie żywi, odczuwamy duszę w każdym ich geście. Niema tu nic z martwego mechanizmu niemieckiej sztuki, w której ręka autora pociąga zbyt dostrzegalnie za sznurek, ażeby uruchomić figury... drewniane.

W podobnym stosunku do podniety literackiej pozostaje kapitalny epizod wyścigów Radosta „od bramy do arendy“ (I, 3). Oszczędność miejsca nie pozwala na cytowanie tej sceny, ale jeżeli cierpliwy czytelnik popracuje wyobraźnią, przypomni sobie niezawodnie ów obrazek. Przed bramą zebrana cała gawieź dworska, wśród niej stary Jakób i „nieboszczka ciotka“ o głosie „jak tuba“; wszyscy wyścigowcy dosiedli już wierzchowców (wziętych choćby od fornalki!), stoją w rzędzie i czekają hasła: Radost na swym tarancie, koniuszy, ekonom, obydwaj pisarze, leśniczy i t. d. Na krzyk Jakóba i nieboszczki ciotki ruszają „z kopyta“, co chwila któryś z współzawodników daje nura z siodła; ten przy mostku, ów przy gumnie, ów przy browarze. Pędzi już tylko niezrównany Radost, a przed nim „jak na cztery kroki“ jeszcze leśniczy. Kiedy Radost ma już wziąć tego ostatniego współzawodnika, wtedy niespodzianie лихо nadnosi żyda, który

„Nuż do lisiej kapuzy; a mój tarant w pędzie
Jak forknie, stanie, wierzgnie... musiałem zeskoczyć“.

Z tego „zeskoczenia“, które powszechnie nazywa się koziółkiem, Radost dotąd jeszcze chroma na nogę.

Pomysł całej tej opowiedzianej sceny nasunął Fredrze turniej pana Ellern z rotmistrzem Dornsee, odmalowany w sztuce Kotzebuego w sposób następujący:

Krappsel. Mein Herr hat den gnädigen Papa so schön aus dem Sattel gehoben, als ob er vor dreihundert Jahren allen Turnieren beigewohnt hätte.

Dornsee. (*tritt auf*).

Elise. (*ihm entgegen eilend*) Um's Himmels willen, Dornsee! mein Vater ist doch unbeschädigt?

Dornsee. Sei ruhig, der ganze Hof war dick mit Sand bestreut.

Krappsel. Freilich haben ihm die Rippen im Leibe etwas gekracht.

Dornsee. Nachdem ich ihn aus dem Sattel geworfen, schien er zu erwarten, daß ich mein Schwert ziehen und es ihm, nach dem alten Ritterbrauch,

durch die Gurgel stoßen werde; allein ich öffnete mein Visir, gab mich zu erkennen, baß um Verzeihung und entschuldigte meine Kühnheit. . Er stutzte, sah mich eine Weile ernsthaft an, lächelte endlich, winkte mit der Hand, ich solle mich entfernen, und blieb nachdenkend stehen.

Krappsel. Indem er sich die Hüfte rieb.

(Tamże, sc. 13).

Te dwa przykłady, ilustrujące zbliżenia najwybitniejsze i przedstawiające *maximum* oddziaływania wystarczają, ażeby dać pojęcie o stosunku „Cudzoziemczyzna“ do jej źródła. Stosunek ten różni się bardzo mało od owego zwyczajnego i niemal typowego stanowiska, jakie zajmuje Fredro względem utworów obcych, które stanowią dlań punkt wyjścia. W tym przypadku, podobnie jak w wielu innych, utwór obcy nie jest dla niego ani wzorem do naśladowania, ani gotowym substratem dla przeróbki, ani też składnicą wykonanych już i czekających tylko zastosowania pomysłów i motywów, ale jest przede wszystkim p o b u d k ą i p o d n i e t ą, uruchamiającą wyobraźnię autora i pobudzającą jego pomysłowość zarówno do wysnuwania całości, jakoteż do rozwijania szczegółów oryginalnych. W metodzie jego pracy twórczej może odgrywać rolę podmiety jakakolwiek rzecz błaha i artystycznie bezwartościowa; możnaby nawet powiedzieć, że Fredro wręcz unika inspiracji dzieł skończonych i wybitnych. Jeśli w dziele, które mu służy za punkt wyjścia, znajduje oprócz podmiety jeszcze jakiś pomysł, przydatny dla swej koncepcji, czyli w przypadkach, w których mamy do czynienia, jak w „Cudzoziemczyźnie“, z oddziaływaniem (ale nie wpływem) źródła, wtedy odrzuca Fredro bez ceremonji wszystko to, co jest wytworem i opracowaniem obcym, sprowadza dany pomysł do stanu prymitywnego materiału i dopiero ów surowy materiał zaczyna kształtować po swej myśli i przystraja go w oryginalną szatę dramatyczną. Stąd to pochodzi, że utwory fredrowskie tak zadziwiająco odbiegają od swoich źródeł nawet wtedy, gdy je pewnymi szczegółami przypominają.

Przykładem tego „Cudzoziemczyzna“, utwór w szeregu innych wcale nie wybitny, posiadający ułomności i wady zasadnicze zarówno w budowie, jako też w charakterystyce osób, pisany w czasie obniżenia się poziomu energii twórczej, a jednak przewyższający swoje źródło wszystkim tem, czem dzieło prawdziwego poety przewyższać może wszelką efemeryczną teatralną robotę.

Pod względem ideowym staje Fredro względem źródła na stanowisku opozycyjnem i krańcowo przeciwnem. Kötzebue przedrwiwał w postaci Ellerna to, co było bezwiednem poszukiwaniem rodzimości, ośmieszał w nim kult dla tradycji i przeszłości, kult godny względów tem bardziej, że zakwitał on w pewnych swoistych warunkach. „Wenn kein Glück in der Gegenwart zu finden ist, so soll man in Zukunft oder Vergangenheit es suchen“ — powiada w jednym miejscu pan Ellern. A jednak po-

mimo tych słów nie drgnęła płytkiemu fabrykantowi melodramatów ręka, gdy stawiał niewybredne kleksy, pasujące entuzjastę przeszłości na karykaturę. Stanowisko ideowe fredrowskie jest wprost odwrotne; on ośmiesza pęd do obczyzny i nowinek właśnie dlatego, że poczynają one sobie zbyt lekkomyślnie z szanownem dziedzictwem, przekazaniem przez tradycję i przeszłość. Tradycja w koncepcji ideowej „Cudzoziemczyzny“ nie jest wcale jakimś urojeniem jednostki, nie jest fikcją jednej tylko warstwy, ale staje się głosem narodowego instynktu zachowawczego. Nie o kontusz i karabelę Radosta chodzi polskiemu poecie — to są tylko znaki symboliczne — ale o rzecz bezcenną i wzniosłą — o „pamięć swych gniazd“, o to, by za błyskotkę cudzoziemską nie przefrymarczyć własnej narodowej duszy.

Tezę swej sztuki demonstrował Kotzebue jak dziennikarz: szereg przywar i śmieszności, nie zbliżonych do prawdy, ujął w artykuł satyryczny, kazał temu artykułowi śpiewać, chodzić po scenie, popełniać dziwactwa i nazywać się panem Ellern. Fredro ma do wypowiedzenia myśl bez porównania ważniejszą i głębszą, bo istotne jej miano: ojczyzna, a jednak ważnością myśli nie będzie się wyręczał od spełnienia obowiązku twórcy. Samego zbioru śmieszności na scenę nie wyprowadzi, ale stworzy dla ich okazania postać z krwi i kości, ożywi ją duszą ludzką i pokaże nam śmieszność nie jako projekcję tendencji, ale jako organiczny przejaw pewnej organizacji duchowej.

W postaci Radosta czy w osnowie komedji znajdzie się niejeden szczegół, którego załączek lub zarys najprymitywniejszy został podsunięty przez utwór obcy, ale w wykonaniu fredrowskiem przeradza się on tak istotnie, że tylko zdumiewać się należy, jak jest możliwem, by pobudka tak błaha mogła wywołać następstwo tak nieproporcjonalnie wartościowe.

Koniec serji pierwszej.

We Lwowie, w lutym 1920.
