

Eugeniusz Kucharski

Wojciecha Bogusławskiego "Spazmy modne"

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 22/23/1/4, 189-201

1925/26

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.

WOJCIECHA BOGUSŁAWSKIEGO „SPAZMY MODNE“.

Poszczególne okresy historyczne posiadają swój styl odrębny nie tylko w sztuce, ale również w strojach, w urządzeniu domu, w formach towarzyskiego spóżywania a nawet w pewnych modnych chorobach, trapiących słabszą połowę rodzaju ludzkiego właśnie w tym a nie w innym okresie obyczajowo-historycznym. Są to zazwyczaj choroby subtelne i wyjątkowe. Nie nawiedzają śmiertelniczek zwyczajnych i pospolitych, ale dotykają istot wybranych i niepowszednich, kładąc na nich znamię wyższości i spowitego w cierpienie dostojeństwa. Niezwykła kobieta w dobie modernizmu chorowała na newrozę, jej babka z epoki romantycznej na melancholję, a praprababka z wieku oświecenia na spazmy. Roli satyrycznego lekarza tej choroby podjął się u nas Wojciech Bogusławski w komedji „Spazmy modne“ (1797).

Jak mu się powiodło w zabiegach leczniczych, o tem powiemy niżej; diagnozę jednak postawił dobrą: „Ta choroba zjawiała się zazwyczaj wtenczas, kiedy jej potrzeba było... Jeżeli gdzie zobaczono niespodziewanie nowy ekwipaż, nowe brylanty, nowego przyjaciela, zaraz się domyślano — bo czegoż się nie domyśla złość ludzka! — że tam spazmy albo migrenę leczyć musiano“¹⁾.

Nieraz brała go chętka, żeby ten objaw wystawić w komedji, ale brakło mu odpowiedniej siły aktorskiej dla przedstawienia spazmującej damy. Odkrył ją podobno przez czysty przypadek. Oto wszedłszy raz do mieszkania jednej z aktorek, zastał ją tak doskonale udającą spazmy wobec przerażonego wielbiciela, że to zachęciło go do wykorzystania talentu owej przystojnej, ale dotąd niezbyt szczęśliwej w występach

¹⁾ Wojciech Bogusławski: Powody napisania komedji „Spazmy modne“. Dzieła dramatyczne. W Warszawie 1820. T. II. 155.

aktorki. „Siadłem nieodwłocznie do pióra, a w skończonej w przeciągu dwóch miesięcy komedji *Spazmy modne*, umyślnie dla niej napisaną rolę *Starościny*¹⁾, doskonale wprzód wypróbowawszy jako aktorkę, w pierwszych rolach grać zaczynającą, wystawiłem na scenę“. Komedja, wystawiona po raz pierwszy we Lwowie w 1797, powszechnie się podobała, zyskując aktorce z głównej roli²⁾ „tysiączne oklaski“. Tak przedstawia się geneza *Spazmów modnych* według świadectwa autora.

Jakie było istotne powodzenie tej komedji, powiedzieć dziś trudno, ponieważ ani dziejów teatru Bogusławskiego ani jego repertuaru dotąd źródłowo i krytycznie nie opracowano. *Spazmy modne*, wznowione przed kilkunastu laty na scenie lwowskiej, były, pomimo najlepszych starań ze strony teatru, widowiskiem ciężkiem i przykrem, które powodzeniem ani równać się mogło z równoczesnem wznowieniem *Powrotu* posła. Już współcześni musieli stawiać tej komedji poważniejsze zarzuty, skoro autor stara się bronić przed nimi w „Uwagach nad komedją „*Spazmy modne*“³⁾. Usprawiedliwia się ze spraw małoważnych i podrzędnych (podwójna zmiana sceny w II akcie, zachowanie jedności czasu), ale niedostatków istotnych i błędów rażących bądź to zgoła nie dotyka, bądź też powołuje na świadectwo takie fakty literackie, jakich w swem dziele wcale nie dokonał.

Najsłabiej wypadła obrona jedności akcji, której w swych „Uwagach“ autorskich najwięcej poświęcił miejsca: „Co do osnowy, ta lubo zdaje się podzieloną, jest wszelako jedną i całą ten jeden ma zamiar, aby wystawić cnotliwego wieśniaka wuja, który przez romansowe siostrzenice swoje oszukiwany, przez ich zepsute obyczaje dręczony, użyciem nareszcie powagi swojej, naprowadza je na drogę cnoty i dalszej zapobiega rozwiązłości“⁴⁾. Widz lub czytelnik, znający osnowę komedji, musi ze zdziwieniem zapytać, jak to jest możliwe, żeby komedja, która nosi tytuł *Spazmy modne*, w której wszystko zmierza do odmalowania zepsucia i śmieszności, stawała sobie „cała ten jeden zamiar, aby wystawić... cnotliwego wieśniaka wuja“? Gdzie Rzym, gdzie Krym? Jak jest możliwe, żeby komedja o treści tak rozbieżnej z „jedynym“ rzekomo celem autora, mogła zachować i spoiłość i jedność akcji?

¹⁾ W pierwotnej redakcji i w przedstawieniach aż po r. 1809 Hrabina (Modnicka) nazywała się „Starościna“, Hrabia Modnicki „Starostą“. Przemianowania na „Hrabinę“ i „Hrabiego“ dokonał autor widocznie, dopiero przysposabiając tekst do druku.

²⁾ St. Schnür-Pepłowski (Bogusławski we Lwowie 1795—1799. Lwów 1895, s. 21) domyśla się, że tą aktorką była Pierożyńska.

³⁾ Dzieła dramatyczne j. w. II. 304—307.

⁴⁾ tamże II. 304.

Osnowa Spazmów modnych nie tylko „zdaje się podzieloną“, ale jest nią istotnie. Ekspozycja przygotowuje nas na spazmy i chimery Hrabiny (Starościny), na zbytnią uległość i pobłażliwość jej męża (I. 1—2). Akcja sama rozpoczyna się sceną zazdrości i spazmów, urządzoną przez Hrabinię Szarmanckiemu. Z przybyciem jednak „cnotliwego wuja“, pułkownika Zdawnialskiego (I. 12) wszystko się odmienia. Dom Hrabiego (Starosty), będący dotychczas widownią zdrożności i śmieszności obyczajowo-towarzyskiej, zamienia się nagle w taką jaskinię bezwstydu i występku, że sam Pułkownik musi sobie stawiać pytanie: „Czy Bóg na ukaranie moich grzechów sprowadził mnie do tej łotrówni?“ (II. 9). Szuleria — pełna indywiduów bezczelnych i źle wychowanych, pani domu — obmyślająca reductową schadzkę ze swym kochankiem, jej młodzianka siostra (Lukrecja) a narzeczona Szarmanckiego — w objęciach „cnotliwego“ (bez jakiegokolwiek ironji autorskiej!) pana pomu; wszyscy razem kpią w żywe oczy z poczciwego wuja-szlagona i najbezczelniej w świecie go oszukują. Oto „otchłań gorszących przykładów“, jaką autor roztacza przed widzem w akcie II.

A ciąg dalszy?

Poczciwy wuj jakoś dziwnie łatwo daje się przekonać o niewinności „cnotliwego“ Hrabiego, cnotliwy Hrabia bierze teraz (po tem wszystkim, co było!) zupełnie poważnie słabość swej żony, dopiero na naleganie wuja daje się nakłonić do surowszego traktowania „spazmów“ i przy pomocy dra Mizantropskiego leczy żonę z chimer i muszek w nosie. Komedja kończy się ku ogólnemu zadowoleniu a pułkownik nazywa takie rozwiązanie „dniem wielkim, dniem tryjumfu“.

Lek na spazmy posiada więc (w przekonaniu autora) skutki tak dobroczynne, że może wyleczyć dom hr. Modnickich z tej całej ohydy, której obraz naiwnie okropny, krzykliwy i do niemożliwości przesadzony, roztoczył autor przed widzem w akcie II. Zdajemy sobie sprawę, że pomiędzy spazmami modnej pani a karykaturą zepsucia, graniczącego ze zwyrodnieniem, niema najmniejszego związku. Początek wraz z końcową częścią komedji a jej część środkowa od wystąpienia pułkownika — to sprawy najzupełniej różne, dowolnie zlepione, nietylko artystycznie niezestrojone (niejednorodność wrażenia), ale i technicznie niczem nie powiązane. Brak tutaj choćby pozornego, logicznego związku między aktem III a poprzednimi. Wstrzymujemy się narazie od wykazywania sprzeczności między poszczególnymi scenami i sytuacjami dramatycznymi, z których jedna unicestwia i przekreśla to, co w postaciach lub w relacjach dramatycznych ustaliła poprzednia.

Przyczyna tego beżładu i mętu pisarskiego tkwi w tem, że Spazmy modne nie są wcale tem, za co je podawał autor. Nie są utworem oryginalnym, lecz niedbale i ładajako

skleconą przeróbką komedji obcej. Oryginałem Spazmów modnych jest jednoaktowa farsa włoska, napisana około 1780 r. przez Franciszka Albergati-Capacelli p. t. *Le convulsioni* (Spazmy).

Niepodobna mi narazie stwierdzić, kiedy ukazała się drukiem po raz pierwszy. Wydanie, z którego korzystam¹⁾, jest drugim z kolei i pochodzi z r. 1796. Wydawcy jednak zapewniają, że sztuka ta, ciesząca się wielkiem powodzeniem we Włoszech, przez czas dłuższy krążyła w rękopisie po zawodowych i amatorskich scenach włoskich. Jakkolwiek ma się sprawa z jej ogłoszeniem, to wszakże można przyjąć za pewne, że nie znać jeszcze wcale jej oddziaływania na Powrót posła Niemcewicza. Pewne niewątpliwe podobieństwa między Spazmami Bogusławskiego a Powrotem posła²⁾ (n. p. zachowanie się Szarmanckiego w rozwiązaniu) należy zapisać na wyłączone dobro samego Niemcewicza i jego wpływu, a nie można ich odnosić do wspólnego rzekomo źródła.

Osnowa Spazmów Albergati'ego a zarazem ich powodzenie we Włoszech pozostaje w ścisłym związku z reakcją obyczajową przeciw t. zw. *cicisbeizmowi*. Zwyczaj towarzyski, sięgający jeszcze tradycyji średniowieczno-rycerskich, wymagał, ażeby pani zamężna, hołdująca formom wielkiego świata, posiadała urzędowego niejako i przez sferę towarzyską uznanego wielbiciela (*cicisbeo*), towarzyszącego swej damie na występach towarzyskich i gotowego na każde skinienie do jej usług (*cavalier servente*). Rozumie się samo przez się, że taki „platoniczny“ stosunek niezawsze zachował granice idealne i niejednokrotnie stawał się jedynie obłudną pokrywką zwyczajnych obyczajowych zdrożności.

Pogląd na ten przeżytek obyczajowy ulega w XVIII wieku znamiennej przemianie, której wyrazem jest ówczesna literatura. Komedja Goldoniego (środek XVIII w.) zajmuje względem *cicisbeizmu* stanowisko jeszcze zbyt oględne i niezdecydowane; traktuje go co najwyżej z pobłażliwą i wyrozumiałą ironją. Otwarte wyzwanie rzucają mu dopiero pisarze z drugiej połowy i ze schyłku XVIII wieku, w ich liczbie także margrabia Albergati-Capacelli. Ta reakcja, dokonywająca się w czasie wszechwładztwa lekkiej obyczajowości francuskiej, świadczy z jednej strony chlubnie o niezależności ówczesnej umysłowości włoskiej, z drugiej zaś odsłania ścisły związek komedji Albergati'ego z życiem otaczającym, a zarazem objaśnia trudności, jakie czekały autora, chcącego przenieść tę komedję w środowisko i stosunki odmienne.

¹⁾ Il Teatro Moderno applaudito ossia Raccolta di tragedie, commedie, drammi e farse. Tomo I. In Venezia, il mese di luglio, l'anno 1796.

²⁾ Porówn. Ign. Chrzanowski: O komedjach Al. Fredry. Kraków 1917, s. 115 i 153.

Postacią główną w sztuce Albergati'ego jest młoda pani Laura, od trzech lat poślubiona panu Bernardowi. Ich szczęśliwe pożycie zasepiło się, odkąd młoda pani zaczęła naśladować zwyczaje wielkiego świata. Zajęta całkowicie swoim wielbicielem, margrabią Aurelim, nie troszczy się zupełnie o swój dom, prowadzi życie wystawne i rozrzutne, kaprysi bez końca, a wszelkie niezadowolenie objawia w spazmach, które stały się utrapieniem służby i udręką zbyt wyrozumiałego dla żony Don Bernardina. Kaprysom młodej pani postanowił zapobiec jej ojciec, Don Alfonso, który wpłynął na męża, żeby się okazał bardziej stanowczym względem żony, ażeby oddalił dotychczasowego doktora, schlebającego jej zachciankom a zasięgnął rady sumiennego Dra Francuccio.

Komedja rozpoczyna się tą samą sceną, co u Bogusławskiego: krzątanią zamężnej pary służących, Dominiki i Wawrzyńca, zabiegających około „chorej“ pani. Dominika bierze tę chorobę poważnie, gdyż z tem jej lepiej. Może sama zastaniać się spazmami wobec męża, chorować potroszę na damę i mieć swego wielbiela. Wawrzyniec nie żywi natomiast żadnych złudzeń co do istoty chimer niewieścich i daje to poznać żonce dość namacalnie. Po krótkiej scenie epizodycznej, w której Rufino, służący Aurelego, otrzymuje od Dominiki sążniste polecenie za zbytnią obcesowość w zalecankach, zjawia się wezwany przez ojca „chorej“ pani Dr Francuccio (sc. 6).

Pani Laura, przeczuwając, do czego to zmierza, nie pozwala się zbadać, traktuje doktora wyniośle a nawet obraźliwie, udając, że nieznośna woń jego peruki przyprawia ją o mdłości. Lekarz nie daje się tem zbić z tropu, a niebawem może stwierdzić naocznie przyczynę i objawy choroby. Jest świadkiem, jak straszne zdjęły panią spazmy, gdy zjawił się wierzyciel po zapłaceniu długu, a jak doraźnie ustąpiły, kiedy wierzyciel się oddalił. Z poczynionych spostrzeżeń niema zamiaru zwierzać się wielbielowi Aurelemu, który tymczasem przyszedł panią odwiedzić, lecz oświadcza, że przepis postępowania pozostawi komu należy: mężowi i ojcu chorej (sc. 11).

Po odejściu lekarza pani Laura wyprawia swemu wielbielowi z powodu jakiejś Kloryndy okropną scenę zazdrości, która naturalnie kończy się znowu spazmami, widocznie nie bardzo bolesnymi, kiedy pani może o własnych siłach wybiec z pokoju. Na to wszystko wraca mąż, wtajemniczony już przez teścia i lekarza w istotę choroby i zdecydowany na zabiegi surowe. Zaczyna od tego, że grzecznie wyprasza Aurelego ze swego domu, żonę wbrew zwyczajowi wita chłodno i obojętnie, a wiadomość o wierzycielu zbywa oświadczeniem, że długów żoninych więcej płacić nie myśli. Pani Laura, zaskoczona niezwyčajnem zachowaniem się męża, ma ochotę na nowo spazmować; widząc jednak, że służba usunięta i nie będzie komu jej ratować, grozi samobójstwem. Chce się przebić, rozbić głowę

o mur, a wreszcie zrzucić się z okna. Mąż miasto przeciwdziałając, spokojnie, z niezachwianą równowagą umysłu i usłużnością stara się żonie każdy z tych zamysłów ułatwić. Pani, zawstydzona i doprowadzona do rozpaczy, postanawia porzucić dom męża i szukać opieki u ojca, kiedy ten właśnie się zjawia. Wbrew oczekiwaniu nie bierze córki w obronę, lecz karci ją za całe jej dotychczasowe postępowanie i wywołuje skrucę. Zgodą i pojednaniem małżonków kończy się sztuka. Na wiadomość, że w domu nie będzie już więcej ani *cavalier'a servente* ani spazmów, Dominika dostaje napadu spazmatycznego, z którego leczy ją doraźnie kij Wawrzyńca, powtarzającego z zachwytem zbawienną receptę Dra Francuccio:

Oziębłość, drwina lub kij cachny
To na żon spazmy lek niezrównany.¹⁾

Komedjopisarz włoski okazał więc mniej względów dla płci słabej niż Bogusławski, który „dyscyplinę“ przeznaczał dla sług, zapisując chorym paniom jedynie „powagę męża“. („To jest na modne spazmy recepta jedyna: Dla pań powaga męża, dla sług dyscyplina“).

Jak z podanej treści widać, utwór Bogusławskiego różni się od pierwowzoru tem, co w nim właśnie najsłabsze: nadmiernem rozszerzeniem roli Don Alfonsa, którego Bogusławski przemienił na wuja Pułkownika i związał z jego wystąpieniem cały szereg przejęć, nie posiadających odpowiednika w komedji włoskiej (Spazmy modne od sceny 12 w akcie I do końca aktu II). Wszystkie inne różnice, jak wprowadzenie siostry spazmującej pani (Lukrecja), dodanie służącego Pułkownikowi (Jurga), zmiana kolejności scen niektórych, posiadają znaczenie wtórne i są nieuniknionem następstwem owej zmiany zasadniczej. Odślania ona istotny zamysł pisarski autora, jego odnoszenie się do oryginału i kierunek jego roboty.

Dyrektor teatru chciał za wszelką cenę zrobić z jednoaktówki widowisko, któreby mu wypełniło cały wieczór. Zadanie to pojął zbyt grubo a rozwiązał prawie że mechanicznie, wsadzając w środek komedjki włoskiej pułkownika Zdawnialskiego i jego przejścia w domu Modnickich. Są to przejścia dramatycznie nie opracowane, które Bogusławski bądź to sam dokombinował, bądź też zapożyczył z jakiejś innej, nieznaney nam sztuki. Ażeby sceny dodane powiązać z osnową Albergati'ego, musiał niektóre ustępy zmieniać i przerabiać. Stąd można wyróżnić w Spazmach modnych trzy niejako pokłady tekstu: 1) sceny, które są żywcem wzięte z utworu obcego

¹⁾ Le convulsioni sc. 17:

Col disprezzo e lo scherno, o col bastone,
Si sana ogni donnesca convulsione.

i jedynie przetłumaczone, 2) przeróbki i 3) sceny od Alberti'ego niezależne.

Do ustępów, które z nieznacznymi zmianami zostały jedynie przetłumaczone, należy w I akcie scena 1, 8 (u Albergati'ego 12) i większość scen aktu III, począwszy od sceny 4 (u Albergati'ego sc. 6). Ażeby zobaczyć, na jakim poziomie stoi sztuka tłumaczenia u Bogusławskiego, wystarczy zestawić którykolwiek z ustępów wskazanych. Bierzemy dla przykładu scenę, w której wierzyciel zgłasza się do pani po odebranie długu.

Le convulsioni scena 10:

LORENZO in fretta, e DETTI.

LORENZO. (Quest'è un' ambasciata convulsa. Riderò). Signora.

LAURA. Che cosa vuoi?

LORENZO. Quel mercante di ieri mattina è ritornato, e dice...

LAURA. (con rabbia che poi va crescendo) E dice, e dice, e che diavolo dice?

LORENZO. Dice che viene per riscuotere...

LAURA. Viene anch' egli per farmi inquietare. Pare che tutti s'uniscano per mandarmi presto in sepoltura... Oh, Cielo! Oh, me infelice!... non posso più... sento che non posso più.

DOMENICA. (a Lorenzo) Sei un balordo. Perchè vieni ad inquietar la padrona?

LORENZO. Ma bisogna pur che eseguisca...

LAURA. Non mi tormentare per carità; non mi tormentare. Lasciami in pace, se pure potrò aver pace giammai (*illanguidendosi*).

LORENZO. Il mercante non vuole già toglierle la pace, gli basta d'aver i cinquanta zecchini che vostra eccellenza gli deve.

FRANCUC. (Oimè! quest'è peggio del tanto di spezeria).

ec.

Spazmy modne III. 7:

CIZ i SŁUŻALSKI.

SŁUŻALSKI (*na stronie*). Poselstwo, z którym przychodzę, pewno tu konwulsji narobi. (*głośno*) Mościa Dobrodziko!

HRABINA. Cóż tam znowu?

SŁUŻALSKI. Ten norymberski kupiec, który był tu wczoraj wieczorem, przyszedł znowu dziś i powiada...

HRABINA. (*ze złością, która się coraz powiększa*) Powiada, powiada? i cóż tam powiada?

SŁUŻALSKI. Powiada, że przychodzi z dekretem, który otrzymał i chce...

HRABINA. Czy jeszcze i ten nie da mi na chwilę spokojności? Zdaje się, że tu wszyscy sprzysięgli się, ażeby mnie o śmierć przyprawić... O, Boże! jakżem nieszczęśliwa!... ledwo już żyję... Ah!... czuję, że niedługo już skonam!

DORÓTKA. Jakiż ty półgłówek jesteś! Przychodzisz się zawsze pani naprzykrzać.

SŁUŻALSKI. Ale cóżem ja winien? Przecież muszę meldować, kiedy kto za drzwiami stoi.

HRABINA. Dajcie mi pokój; nie martwcie mnie, na miłość boską was zaklinam! Nie gryźcie mnie, bo umrę.

SŁUŻALSKI. Ale ten kupiec nie chce martwić pani. On powiada, że zaraz odejdzie, jak mu pani zapłacisz 200 dukatów, któreś winna.

MIZANTROPSKI. Oj, to podobno gorzej zawróci głowę, jak zapach mojej peruki.

i t. d.

Jak z tego zestawienia widać, przekład Bogusławskiego ani starannością, ani zaletami pióra nie grzeszy. Trudno mu oczywiście zrobić zarzut z tego, że zatracił pierwszy z brzegu dowcip wyrazowy oryginału „ambasciata *convulsa*“, potrącający wspólnym bodźcem dźwiękowym dwa odrębne przedstawienia: delikatność i drażliwość misji (do *convolgere* „obwijać“) a zarazem możliwość jej skutków konwulsyjnych. Dla wartości stylowych, opartych na żywiole dźwiękowym, trudno (a czasem wręcz niemożliwe) jest znaleźć równoważnik pisarski w przekładzie na inny język. Ale nietrudno chyba mu było zachować w powiedzeniu Laury tak charakterystyczny dla jej zniecierpliwienia i rosnącej złości spójnik *i*, podjęty z urwanego powiedzenia Wawrzyńca. Wyrazisty, uczuciowo zabarwiony zwrot z jej pytania „e che *diavolo* dice?“ zastąpił konwencjonalnym, wygładzonym, ale też bezbarwnym i nic o postaci nie mówiącym „i cóż tam powiada?“ Zwyczajne upomnienie się wierzyciela o dług zmienił dowolnie, niepotrzebnie i bez sensu na przyjście „z dekretem“ (egzekucyjnym), którego kupiec nie mógł przecie sobie wyrobić w ciągu nocy, skoro „wczoraj wieczorem“ dopiero zgłosił się po dług a rzecz dzieje się rano. Obrazowe „per mandarmi presto in *sepoltura*“ wyraził przez ogólnikowe, oderwane „o śmierć przyprawić“. Dosadne odezwanie się Dominiki do męża „sei un *balordo*“ zastąpił „półgłówkiem“, który w polskim oznaczać może wszystko inne, tylko nie ocieężałość fizyczną i duchową, zamkniętą we włoskiem „balordo“ (niezgrabiasz, fujara, duda, gamoń).

Przykłady możnaby mnożyć bez końca, ale i te starczą jako miara przekładu polskiego. Jest on niedokładny i zbyt dowolny w oddaniu rzeczy (myśli) a niewolniczy, oschły i banalny w sposobie wyrażenia. Nie pochodzi to wcale z ubóstwa języka lub z wrodzonej martwoty stylu. Bogusławski nie zawaha się włożyć w usta postaci takich powiedzeń, jak n. p. „Niech piorun trzaśnie taką przekłętą służbę“ (I. 1), „dałbym ja jej brzozowy kordyjał“ (I. 1), „on tu inaczej śpiewać będzie“ (I. 1), „Nie szumcie tylko tak bardzo (I. 6), „spił się jak bela“ (II. 11), lub „Przewracałaś oczy jak nawiedzona“ (II. 4) — ale wszystko to są wyrażenia służących lub pułkownika Zdawnialskiego, u którego autor chciał podkreślić sarmackość i brak ogłady w sposobie wyrażania się. Mniemał jednak, że byłoby to naruszeniem dobrego smaku, gdyby zniecierpliwiona pani powiedziała „i cóż do licha powiada?“, lub grając nieszczęśliwą, skarżyła się, że chcą ją „wpędzić do grobu“. Unika każdego powiedzenia żywszego i obrazowego; dialog oryginału o nieco żywszej plastyce i zabarwieniu psychicznem zastępuje wytartymi liczmanami językowymi, które nie naruszają wprawdzie konwenansu i t. zw. dobrego smaku, ale też nie działają na wyobraźnię, nie odślaniają w postaci tego, co autor oryginału chciał wyrazić.

Jeszcze gorzej wiodło się Bogusławskiemu w przerabianiu scen niektórych i ich przystosowaniu do planu własnego. Autor włoski, chcąc okazać, do czego wiedzie zbytnia uległość mężów dla babskich fanaberyj, okazuje nam najpierw prowadzenie się pani Laury, a dopiero w środku sztuki (sc. 13) wprowadza męża, zdecydowanego już na użycie środków zapobiegawczych. Było to naturalne i kompozycyjnie celowe. Bogusławskiemu jednak nie wystarczało; on chciał się zabawie jeszcze w nauczyciela moralności i okazać, jak złe prowadzenie się żony oddziaływa ujemnie na otoczenie najbliższe (siostra) a zwłaszcza na męża. W tym więc chyba celu wprowadził postać Lukrecji i jej odnoszenie się do Hrabiego. Nie zdołał jednak usadowić jej w utworze dramatycznym, ani też roli jej do całości akcji nawiązać nie potrafił. Co Lukrecji może zależeć na tem, by wyjść koniecznie za Szarmanckiego, dlaczego jego „zdradę“ końcową poczytuje za swą klęskę, co może ją skłaniać do kokietowania i stałego narzucania się Hrabiemu — o to wszystko daremnie pytać w utworze, w którym prymitywnych choćby załączków motywacji dramatycznej dopatrzeć się nie można.

Wprowadziwszy Lukrecję i jej stosunek do męża siostry (Hrabiego), musiał z drugiej strony w jakiś sposób zaznaczyć jego odnoszenie się do Lukrecji. W parze z zachowaniem rysów Don Bernardina dla Hrabiego powstała z tego w przeróbce relacja dramatyczna jedna z najpotworniejszych. W pierwszej zaraz scenie dowiadujemy się o Hrabi „jakie on umizgi stroi do panny Lukrecji“, a w scenie następnej (I. 2) wprowadza go przerabiacz jako nieskazitelne ucieleśnienie niewinności, które „w mocnem poruszeniu“ narzeka na niewdzięczność żony i jej zepsucie. Nie przeszkadza to jednak, że już w zakończeniu monologu Hrabia obiecuje powetować sobie tę szkodę poza oczyma żony. W scenie następnej (I. 3) wraca wobec Lukrecji znowu do roli „nieszczęśliwego“ małżonka, znowu z niej wypada, gdy idzie na lep jej kokieteryj i gotów się w stracie pocieszyć, a w zakończeniu sceny znowu rzuca skórę lekkomyślnika i z emfazą peroruje przeciw dzisiejszemu zepsuciu młodzieży, mając na myśli oczywiście... Lukrecję, której dopiero co oświadczył: „Ty tylko sama pocieszyć mnie potrafisz“ (I. 3). Ten kontredans, naprzemiany z Lekkomysłnością i Cnotą, przewija się przez cały dalszy ciąg utworu, czyniąc zeń prawdziwe dziwadło pisarskie.

W przeróbce dąży Bogusławski do uproszczenia sobie roboty, bądź to pomijając znamienne momenty oryginału, bądź też nakładając grube farby tam, gdzie włoski autor delikatnie cieniował lub ogłędnie rzecz odsłaniał.

Ważną rolę w skrzywieniu charakteru pani Laury odegrała jej lektura (Nocy Younga, Kandyd Woltera, Nowa

Heloiza, System przyrody Mirabeau¹⁾. Dr. Francuccio, czekając na zjawienie się pacjentki, przegląda książki przez nią czytane i na tej podstawie urabia sobie sąd o zawichrzeniu jej umysłu. Jest w tem równocześnie krytyka modnej literatury obcej i jej wpływów. W Polsce, gdzie obcy autorytet cieszył się zawsze większem uznaniem, niż na to zasługiwał, taka krytyka wydałaby się widocznie za wielkiem zuchwałstwem, skoro Bogusławski uznał za stosowne scenę tę zupełnie pominąć.

W komedji Albergati'ego Dominika wierzy w „chorobę“ swej pani i każdym napadem spazmów jest naprawdę przejęta. Jest w tem doskonale uchwycona istota przekonań ludzkich, dyktowanych przez konwenans. W mniemaniu służącej — pani, choćby nie cierpiała istotnie, może spazmować, kiedy się jej podoba, bo inaczej, jakżeby dała poznać, że jest panią i ma zdrowie delikatne. Bogusławski zatrzymuje wprawdzie takie ustawienie postaci, ale równocześnie wkłada w usta Dorotki słowa, które są wyraźnym przedrwiwaniem spazmów Hrabiny (I. 1 przyczyna rannego napadu spazmów).

Dominika przyjmuje z zadowoleniem wewnętrznem zalecanki Ruffina. Wszakżeż to taka moda na wielkim świecie, a przecie i służąca jest — kobietą; ona również chce mieć złudzenie, że jest *dama servita* i że o jej względy ktoś zabiega. Swego męża jednak prawdziwie kocha i za nic w świecie nie pozwoli na zbytnią poufałość Ruffinowi. Zakłopotanie wewnętrzne, wywołane przez tę dwuznaczną sytuację, wydobywa Albergati bardzo udatnie i delikatnie. Służy mu to równocześnie do pokazania, o ile mniej taktu zachowałaby w analogicznej sytuacji — jej pani:

DOMINIKA: O, proszę! Wiesz, że poza słowami nie dozwolę ci na najmniejszą poufałość!

RUFFINO: Jakto? Czyż mnie nie lubisz? Przeciem twój galant, twój kawaler poddany...

DOMINIKA (*oziębłe*): No tak; ma się rozumieć...

RUFFINO: A zatem winniśmy okazywać sobie miłość wzajemną.

DOMINIKA: Co się tyczy miłości, wiedz, że mam ją i mieć ją będę tylko dla mego męża.

RUFFINO: Więc pocóż ci w takim razie nadskakującego kawalera?

DOMINIKA: Hm... kawalera... kawalera... Widzę, że ma swego moją pani; widzę, że tak się dzieje u wielkich państwa, to też myślę, że tak ładnie i że nic w tem niema dziwnego. Cóż dziwnego, że i mnie się to spodobało... *Le convulsioni* sc. 3.

U Bogusławskiego każde takie cieniowanie ginie bezprowrotnie. Dorotka na zalecanki Wiercickiego odpowiada prosto

¹⁾ Autor włoski nazywa tę książkę *Il Sistema della Natura del signor Mirabeau* — o ile nazwisko nie jest *lapsus calami* zamiast nazwiska Holbacha — można to odnieść tylko do dzieła Wiktora Mirabeau (ojca) *L'Ami des Hommes* (Paris 1755, 5 v.), które w 1784 wydano w tłumaczeniu włoskiem.

z mosta: „Ja nie jestem wielką damą, kocham męża i obejść się bez podobnych doktorów“ (I. 7). Pominąwszy już, że takie postawienie sprawy stoi w sprzeczności z innymi scenami Spazmów w modnych, Bogusławski nie spostrzegł się, że przez to uproszczenie pozbawia racji dramatycznej zarówno późniejszy pocałunek Wiercickiego jak i policzek, który mu wymierza zgorzorna Dorotka.

Upraszczać przejścia dramatyczne, zastępując w przedstawieniu postaci linie delikatniejsze i subtelniejsze przez rysy grube, przez posunięcia ciężkie i niezręczne, Bogusławski nie tylko obniżał lub zatracił wartości oryginału, ale czasem grzebał nawet niezły pomysł własny. Takim pomysłem jest n. p. równoczesne wystawienie trzech osób spazmujących: Hrabiny, Lukrecji i Szarmanckiego (I. 10). Stopniowe rozwinięcie tego zdarzenia, okazanie, jak postaci zarażają się spazmami po kolei a przez to wydzierają sobie największą osłodę spazmowania, t. j. możliwość wzajemnego cucenia, mogło stać się źródłem sytuacji wysoce komicznej i zupełnie oryginalnej, nic bowiem podobnego komedia włoska nie zawiera. Autor zmarnował niestety ten pomysł, niszcząc komiczne samozłudzenie u postaci. Przez kompromitujące „powiedzenia na stronie“ okazuje, iż one same swych spazmów nie biorą poważnie. Wrażenie komiczne, nie oparte o jakąś trwałą fikcję, musi się rozprószyć — pozostają tylko niesmaczne figle dorosłych osób.

Już wyżej zwróciliśmy uwagę na niezręczne, mechaniczne wklejenie do sztuki włoskiej epizodów, które w domu Modnickich każe autor oglądać pułkownikowi Zdawnialskiemu. Ta część komedji jest chybiona z wielką szkodą nie tylko przeróbki samej, ale naszej literatury dramatycznej w ogólności. Obie bowiem postaci, które autor tu wprowadza, Pułkownika i jego służącego Jurgi, są pomyslane oryginalnie i jak na pierwsze nasze kroki w dziedzinie dramatycznej, naszkicowane wcale udalnie.

Pułkownik, szlagon starej daty, zasiedziały od lat trzydziestu na wsi, miał wiele danych po temu, by przyjąć się na naszej scenie jako pierwsza kreacja sympatycznego polonusa. Jego zgorzienie przewrotem obyczajowym stolicy, jego bezceremonjalna prawdomówność i odruchowa reakcja na objawy zepsucia, jego rozbijająca naiwność i łatwowierność wobec obłudy lub przewrotności eleganckiego świata, jego przywiązanie do dawnego obyczaju — wszystko to są rysy, zapowiadające już późniejszy typ „kontuszowy“ w naszej literaturze.

Godne uwagi to, że w sposobach ujawnienia (wyrażenia) postaci, występują już te środki charakterystyki, któremi będą się posługiwali pisarze późniejsi. Szorstkość i rubaszną szczerłość charakteru stara się autor wydobyć, indywidualizując wyjątkowo dykcję postaci. Zna artystyczną wyrażliwość drabiazgów realnych i umie z nich korzystać dla uwypuklenia po-

staci, dla okazania człowieka w jego przejawach powszednich, w jego zachowaniu, wzięciu, w przyzwyczajeniach nabytych. Pułkownik w czasie powitania nie omieszką napomknąć, że jest głodny po podróży i otwarcie zaznaczy niewybredność swego stołu: „Dobrze, panie bracie — powiada do Hrabiego — kielich kminkówki i półmisek hultajskiego bigosu; a z reszty was kwituję“ (I. 13). Kiedy Hrabina w jego oczach zapada na nieznane mu „spazmy“, przerażony Pułkownik posyła przedewszystkiem — po księdza (II. 10). Autor wprowadza go na scenę tak, jak przyjechał, prosto „z sań“ — w futrze, wilczych butach, przy kordelasie. Nie dbając o konwenans sceniczny, każe mu się rozdziewać przy paniach a nawet zdejmować buty, co prawda buty wierzchnie, podróżne, aleć zawsze tę część stroju, której się nie tykało na scenie.

W postaci Jurgi nie zadowala się autor komedjowo-szablonowemi rysami ograniczonego sługi. Podkreślając zamęt, jaki życie miejskie wytwarza w tępej, nierozgarnionej mózgownicy chłopskiej, daje równocześnie niezłą próbkę, jak się odbywa i na czem polega przyswajanie sobie „urbanistycznej kultury“ przez wieśniaka. W tem przedstawieniu nie pominął nawet, mówiąc stylem dzisiejszym, „rosnącego niezadowolenia szerokich mas społecznych“. Kiedy spity Jurga wraca z cywilizacyjnej wycieczki od „tych panienek“, toczy się między nim a panem następujący dialog:

PULKOWNIK: Idź mi zaraz spać; a jak się jutro nie poprawisz, odpędzę cię, hultaju.

JURGA: Ja też bez tego nie chcę służyć u Pana. Jeżeli mi Pan sprawisz liberyją z pasamonami i kapelusz z galonem, jeżeli dostanę trzy dukaty na miesiąc i klucz do Pańskiej piwnicy, to zostanę. A nie, to nie; pójdę sobie gdzieindziej.

PULKOWNIK: Co ja słyszę? Skąd to wszystko przyszło tobie do głowy?

JURGA: Oho! Są tu ludzie, co mają rozum!

Spazmy modne II. 12.

Ostatnie zdanie jest tak wymowne, że (nie uchybiając czasowi i ludziom, „co mają rozum“), mógłby je powtórzyć nawet dzisiejszy „uświadomiony proletariusz“.

Oto wszystko niemal, co Bogusławski dał z siebie w *Spazmach modnych*. W skreśleniu tych dwu postaci ujawnił najwięcej samodzielności, ale dramatycznie wykorzystać ich nie zdołał, nie dawszy im odpowiedniego pola działania. Pułkownikowi przypadła rola biernego i natrętnego widza w tej części komedji, która była doklejką, nietylko pozbawioną wartości literackiej, ale i pod względem faktury urągającą ówczesnej technice dramatycznej.

Ta „oryginalna“ część komedji została zwichnięta już w samym pierwiastkowym pomysle. Autor nie zdawał sobie sprawy, że sztuki o tak swoistem podłożu obyczajowo-lokalnem, jak *Spazmy Albergati'ego*, nie można przerabiać i lo-

kalizować bez zmiany lub przesunięcia najistotniejszego ośrodka jej osnowy i jej zainteresowania dramatycznego. W Polsce znano bezwątpienia spazmy, znano małżeństwa modne, złe lub lekkomyślne, ale *cicisbeizmu* jako przyjętej ustawy towarzyskiej nikt tu nie znał. Przy ówczesnej swobodzie obyczajowej i małpowaniu przedrewolucyjnego Paryża, nie trudno jednak było obmyśleć dla komedji stosunki, stanowiące odpowiednik obyczajowych założeń Albergati'ego. Zamiast potrudzić swą pomysłowość w tym kierunku, Bogusławski poszedł drogą najmniejszego oporu, drogą pozornie najłatwiejszą, ale w skutkach fatalną.

Oparł przeróbkę na myślowem założeniu, że *cicisbeo* jest równoznaczny z *kochankiem* cudzej żony a *cicisbeizm* wiarołomstwem małżeńskim. W miejsce ludzkiej słabości i śmiešności, z której drwiły Spazmy włoskie, podstawił występek, na którego komiczne przedstawienie mógł się zdobyć tylko jakiś niepospolity talent dramatyczny. Nie posiadając ani zdolności po temu, ani nawet wprawy technicznej w budowaniu akcji komicznej (jako pisarz teatralny interesował się przede wszystkim komedjo-operą), tworzył jedynie przesadną karykaturę stosunków i ludzi, grzebiąc nieopatrznie zalety sztuki włoskiej a rozdymając do granic niepodobieństwa jej wady.
