

Halina Stankowska

Motywy rycersko-żołnierskie w twórczości Aleksandra Fredry

Rocznik Towarzystwa Literackiego imienia Adama Mickiewicza 11, 79-88

1976

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.

Halina Stankowska

MOTYWY RYCERSKO-ŻOŁNIERSKIE
W TWÓRCZOŚCI ALEKSANDRA FREDRY

Romantyzm miał duże zrozumienie dla konkretnego historycznego i topograficznego. Interpretując jakkolwiek tekst dramatu — powstałego w okresie polistopadowym na emigracji — przekonujemy się, że cała złożoność zawartego w nim obrazu poetyckiego, prezentującego piekło i niebo, odwołującego się do prehistorii Polski i mitu ludowego podporządkowana została pozaliterackiej rzeczywistości. Ta rzeczywistość działała na zasadzie realiów, przywoływała konkretne postacie, tworzyła historiozoficzne wizje niejednokrotnie rzutujące w przyszłość.

Zupełnie inny charakter miała twórczość dramatopisarska w kraju. Na jej odmienność wpływały wymogi cenzury oraz użytkowy charakter. W kraju istniało bowiem kilka teatrów i potrzeby repertuarowe mobilizowały aktywność pisarzy w kierunku dramatu. Brak było jednak wybitnych indywidualności twórczych. Na tym tle komediopisarstwo Aleksandra Fredry zarysowuje się jako zjawisko oryginalne i wyjątkowe. Jednakże i jego sztuki teatralne podlegały działaniu ogólnych praw; i tak, ze względu na cenzurę, autor świadomie „zamazywał” realia, a pierwsze komedie pisał z myślą o ich inscenizacji. Uczestniczył czasem w premierze, przy czym do anegdoty przeszło słynne „trzaśnięcie drzwiami” przez Fredrę na pierwszym przedstawieniu *Pana Jowialskiego*, kiedy to demonstracyjnie opuścił teatr, niezadowolony z gry aktorów i reakcji publiczności.

Wiele pisano o żywiołowości komediowej jego sztuk, o owej niewielu danej *vis comica* — sile komizmu. W antologii humoru polskiego, pobudzającej raczej do melancholijnej zadumy niż uśmiechu, jego teksty potrafiły szczerze rozbawić odbiorcę. Stąd słuszność stwierdzenia Stanisława Koźmiana, że śmiech Fredry uratował Polskę od ogólnej melan-

chologii. Co wcale nie znaczy, że nie służył wiernie czasom, w jakich mu życie wypadło, jakkolwiek nie wyrażał ich w konwencji patosu i wzniosłości. Wnikliwa lektura całości *Pism wszystkich* A. Fredry, opatrzonej komentarzem i wstępem przez dwóch nieżyjących już wybitnych fredrologów: Stanisława Pigonia i Kazimierza Wykę, prowadzi do wniosku, że Fredrze nie obce były sprawy poważne, że podejmował próby dramaturgiczne, gdzie nawiązywał do historycznej przeszłości. Z materiałów anegdotycznych warto przytoczyć autorskie wspomnienie, z którego wynika, że na jego juvenilia złożyły się komedia *Strach przestraszony* oraz projekt tragedii historycznej:

„Sukces nadzwyczajny mojej komedii zawrócił mi głowę, wziąłem się do tragedii. Ale ta ograniczyła się na tytule wielkimi literami wypisanymi: *Rzeź Pragi* i na spisie osób, na czele których, jak to łatwo zgadnąć, stali: Suworow, Zajączek i generał Jasiński.”¹

W roku 1830 w galicyjskim „Haliczaninie” ogłosił Fredro obraz dramatyczny *Obrona Olsztyna*. Akcja tego niewielkiego rozmiarami utworu rozgrywa się w zamku olsztyńskim w listopadzie 1587 r., w czasie panowania Zygmunta III. Fredro udratyzował obronę zamku i przedstawił heroizm jego dowódcy, Kaspra Karlińskiego, który w imię patriotycznego obowiązku akceptuje śmierć syna-zakładnika. Oto ideowa deklaracja obrońcy olsztyńskiego zamku:

„Póki Olsztyn wyżej ziemi,
A w Olsztynie Orzeł Biały,
Póty Polak piersi swemi
Bronić będzie jego skały.
A jeśli nam przeznaczone
W gruzach zamku wieczne łoża,
Gruzy tylko, krwią kupione,
Nieprzyjaciel posiąść może.”²

Fryderyk Henryk Lewestam nazywa *Obronę Olsztyna* — „tragedyjką w miniaturze”³. Do pomysłu Fredry nawiąże później Władysław Syrokomla w tragedii *Kasper Karliński. Dramat historyczny we trzech aktach* (1857).

Pośmiertnie ogłoszone libretto do opery *Rymond* stanowi pewne zaskoczenie, niespodziankę bibliograficzną. Fredro poddaje bowiem zabiegowi teatralizacji epizod z dziejów średniowiecznej Litwy drugiej połowy XIII w. Na tle rozgrywek polsko-krzyżackich Fredro rozważa problem zdrady pogańskiej tradycji i akceptacji nowej religii. Zastanawiając się nad źródłem inspiracji tego dokumentu i zainteresowań odległym średniowieczem, trafiamy na *Historię Polski* Adama Naruszewicza i na powieść Feliksa Bernatowicza *Pojata, córka Lezdejki*. Ta genealogia literacka sprawdza się również i w innych przypadkach, kiedy w materii dzieła literackiego wykrywamy podobieństwa z powieścią Juliana Ursyna Niemcewicza czy Fryderyka Skarbka. Zwrot ku średniowieczu wynika jednak

u Fredry nie tyle ze zrozumienia procesów historycznych, jak to miało miejsce w *Mindowem* J. Słowackiego, ile z reakcji na tendencje archeologiczne, właściwe jednemu z nurtów historyzmu w Polsce początków XIX w. Te próby w dziedzinie dramatu historycznego, troska o realia epoki, pozwalają zauważyć — jeśli nie pokrewieństwa z wielkimi romantykami — to w każdym razie pewne zrozumienie dla tendencji historycznych właściwych romantyzmowi.

Podporządkowując i interpretując zespół wątków rycersko-żołnierskich — występujących w twórczości Aleksandra Fredry — poddałam je zabiegowi klasyfikacji według rytmu czasu wewnętrznego danego utworu. Termin „motyw” pełni różnorakie funkcje: motywu fabularnego, związanego z bohaterem i z akcją, jak i „toposu”, kiedy to wielorakie jego użycie przyczynia się do wytworzenia ogólnego modelu „żołnierskości” z właściwymi „rekwizytami” i „gestem”. W zasadniczym bloku komedii Fredry można odnaleźć wiele „punktów odniesienia” do rycerskiej tradycji; zarówno tej odleglejszej w czasie, jak i tradycji żołnierskiej, tej bliższej, napoleońskiej.

W didaskaliach facecji *Gwaltu, co się dzieje!* znajduje się następująca informacja: „Scena w Osieku, sto lat temu”. Stanisław Pigoń, obliczając czas akcji na rok mniej więcej 1717, równocześnie słusznie zauważa, że przyjąć należy raczej działanie czasu bajecznego. Zgodnie z ludowym przekazem i literacką jego transpozycją motyw tematyczny tej komedii dotyczy kobiecej rewolucji. Matriarchat prowadzi w efekcie do sytuacji paradoksalnych, kiedy to mężczyźni pełnią prace gospodarskie zastrzeżone dla kobiet (opieka nad dziećmi, zakupy, gotowanie, przędzenie wełny), a kobiety jeżdżą na polowania i urządzają „zakrapiane” przyjęcia. Porządek w owym świecie na opak wywróconym przywraca Doręba „towarzysz pancernerj chorągwi”, przybyły do rodzinnego Osieku. Posługuje się fortelem, polegającym na rozpuszczeniu fałszywej wieści o grożącym miastu napadzie Tatarów. Kobiety, przerażone sytuacją, której nie mogłyby sprostać, błagają swoich mężów o pomoc. Tak to „tatarska potrzeba” zadecydowała o klęsce matriarchatu.

Biografia Doręby rozłamuje się zupełnie wyraźnie na dwie części. Z relacji mieszkańców dowiadujemy się, że jako młody człowiek przerażał całe miasto mnogością krwawych awantur. Dopiero służba wojskowa, w której przeszedł wszystkie stopnie od prostego szeregowca do oficera, uczyniła go nowym człowiekiem.

Tobiasz

Gdzie bójka, hulanka, waszmość pierwszy — a zaraz do korda;
dotychczas jeszcze organista bez ucha chodzi.

Doręba

Ależ teraz już nie jestem ów Jaś pędziwicher; służyłem mojemu krajowi, byłem towarzyszem pancерnej chorągwi. [...] Biłem się jak dobry Polak i śmiało teraz wása pokręcić mogę.⁴

Fredro świadomie obdarza Dorębę atrybutami stanu rycerskiego, a zdobyta w boju „krysa” potwierdza jego waleczność.

Współczesna autorowi akcja *Cudzoziemczyzny* wywodzi się z tradycji oświeceniowej. Radost — bezkrytyczny naśladowca obcych obyczajów — nie najlepiej czuje się w peruce i w angielskim surducie. Właściwie jest przebrany Sarmatą. W ostatniej scenie komedii powraca z zadowoleniem do kontusza czyli do dawnych, pozornie lepszych zasad obyczajowych. W tekst komedii zostały wpisane motywy patriotyczne, odwołujące się do wydarzeń niełatwych do indentyfikacji. Okazuje się z cytowanej sceny, że Radost walczył „przed wielu laty” w obronie Ojczyzny. Odwołując się do komentarza S. Pignonia, sytuującego akcję *Cudzoziemczyzny* na rok 1820, można wysnuć wniosek, że aktywność militarna Radosta dotyczy wypadków powstania kościuszkowskiego:

Radost

w miarę zapalu odmienia postawę

I orzeł dobry, dobry; może jeszcze biały!
O, był to kiedyś orłem ten orzełek mały!
Niejednego on bratka w pokrzywy zagonił,
Darł szponem, lecz też często i skrzydłem osłonił.
Ech, mospanie, powiadam, że kiedy zobaczę
Orła gdzie na sztandarze, to mi serce skacze.

z zapalem

Jeszcze bym na harc wyszedł!

[...]

Radost

wzruszony swym zapalem

Nie ma takiego wieku, w którym by już dłonie
Nie mogły unieść szabli w ojczyzny obronie!

prostując się

Co to wiek! teraz, zaraz, niech kto w drodze stanie!
Niech mnie tylko zaczepi! ... Co to? Ech, mospanie,
Jak się wchwyć do korda!...

Mówiąc „Ech, mospanie”, chwytą się za głowę i poprawia perukę na ucho, jak się czapkę poprawiało. Potem przy ostatnim wierszu chce chwycić za kord. W ten moment zdaje się przebudzony postrzec swój ubiór — zostaje chwilę w tej pozycji — potem mówi ze spuszczoną głową, powoli i z ciężkim westchnieniem

Było to tak... Było!!!⁵

W powszechnie znanej *Zemście* motyw rycerskiej przeszłości realizuje się poprzez wspomnienia Cześnika, byłego uczestnika konfederacji barskiej

Cześnik
dobywając szabli

He! he! he! Pani barska
Pod Słonimem, Podhajcami,
Berdyczowem, Łomazami,
Dobrze mi się wysłużyła.⁶

Warto wyjaśnić, że w Galicji jeszcze w drugiej połowie XIX w. kontusz i karabela stanowiły zewnętrzny znak postawy obywatelskiej. Kontusze zakładano w czasie uroczystości rodzinnych i publicznych. W urzekającej czytelniczo i bogatej poznawczo książce prof. Bogdana Zakrzewskiego *Fredro i fredrusie*, przełamującej wiele fałszywych stereotypów myślenia o Fredrze, znajdujemy kuriozalny epizod z życia komediopisarza. Oto w roku 1861 pisze on urzędowe podanie o „pozwolenie noszenia karabeli”⁷. Tak więc, sarmacki styl bycia, właściwy niektórym bohaterom komediowym, integralnie łączył się z rzeczywistością pozaliteracką.

Posługując się porządkującym kryterium „czasu akcji” trafiamy na grupę komedii, w której postaciami działającymi stają się fredrowscy ułani. Ich obecność w kilku utworach posiada kontrowersyjne komentarze. W okresie międzywojennym istniały w tej kwestii dwa kierunki interpretacji: pierwszy, apologetyczny, prezentował Adam Grzymała-Siedlecki; natomiast drugi, rewizjonistyczny, Tadeusz Żeleński Boy. Według tezy Grzymały-Siedleckiego, Fredro — napoleończyk, będąc całe życie niejako zdemobilizowanym żołnierzem, utrwalił w twórczości własny sentyment żołnierski. Komediopisarz, obserwując wnikliwie przywary bliźnich i wydobywając ich śmieszności, „chronił” bohaterów w mundurach żołnierskich, obdarzał pozytywnymi cechami charakteru, szlachetnością w postępowaniu. T. Żeleński twierdził natomiast, że złą przysługę oddają Fredrze ci, którzy zbyt wiele cnót wmawiają w jego wojaków⁸. Cały kunszt poszukiwacza pożądanych dla siebie tropów literackich poświęca Boy wykrywaniu „niejednego świniestewka”. Dla przykładu: wmawia Majorowi z *Pana Geldhaba* instynkty aferzysty i awanturnika; akcentuje „ubóstwo i pokorność” byłego oficera, którego wybrała na

męża spośród wielu innych urocza bohaterka (*Przyjaciele*). Natomiast trafność obserwacji Boya dotyczy uniformu fredrowskich ułanów. Właściwie tylko w *Panu Geldhabie* i w *Damach i huzarach* aktorzy mogą występować w mundurach armii napoleońskiej. Natomiast oficerami pruskimi stali się bohaterowie komedii *Lita et Compagnie*, gdyż mając do wyboru handel lub wojsko, zostali w żołnierskiej służbie.

W komedii *Pan Geldhab* następuje konfrontacja dwóch światów: kapitału, którym rządzi snobizm i próżność oraz świata idealnych uczuć i patriotyzmu. Nosicielem pozytywnych wartości, a po trosze rezonerem czyni autor Rotmistrza Lubomira. Realia historyczne wiążą akcję z historią Księstwa Warszawskiego. Lubomir, jak wielu patriotycznie usposobionych obywateli „pół majątku dał dla ojczyzny, sam poszedł służyć krajowi”. W dialogu z Florą podkreśla wartość żołnierskiego obowiązku:

Tu mnie miłość pociąga, tam ojczyzna woła;
Lecz na jej głos, kto Polak, któż się oprzeć zdoła?
Poszedłem, a gdym walczył z wrogiem i przygodą,
Miłość twa zachęceniem była i nagrodą;
Gdym krzyż otrzymał, nawet gdym odebrał ranę,
Pierwszą-m miał myśl, że ciebie godniejszym się stanę.⁹

Reakcja Flory, świadomie, odrzucającej miłość Lubomira dla mirażu tytułu książęcego, na tle literatury wczesnoromantycznej i romantycznej, stanowi zjawisko raczej odosobnione. „Ułan z ręką na temblaku” przez sam fakt uczestnictwa w trudach wojennych stawał się postacią nobilitującą rodzinę, z której wybrał sobie pannę na żonę. Heroiny powieści sentymentalnej i obyczajowej — tworzonej w kraju — czekały cierpliwie na powrót ukochanego z wojny. Jeśli nawet odniósł ranę lub kalectwo, nie przeszkadzało to w pomyślnym zamknięciu wątku romansowego. Tak dzieje się w powieści Marii Wirtemberskiej o losach Ludomira i Malwiny. Podobnie w powieści Fryderyka Skarbka *Pan Starosta* motyw żołnierza powracającego z wojny utrwalony został w jego portrecie i w reakcji otoczenia na zasadzie krystalizującego się wyraźnie schematu:

„Wyszedł on wkrótce z sieni. Postawa całkiem żołnierska, mundur pułku drugiego piechoty, bermycy grenadierska, której włos nisko na oczy spadał, ogromne wąsy i wielka blizna na prawym policzku, tak iż rysów twarzy poznać nie można było. Próżny rękaw wisiał na prawym ramieniu [...]. Kto był tym grenadierem [...] tego się każdy domyśli. Nagłe przejście ze smutku do radości nie pozwoliło Walerii od razu pojąć istoty rzeczy i poznać Augusta, który tylko mundurem, niestety! od inwalida się różnił; blizna na policzku i brak lewego ramienia dały mu prawo liczenia się do rzędu wysłużonych synów ojczyzny. Stopień szefa batalionu i dwa krzyże były prócz tego dowodami jego męstwa i jednały mu dozwonnie to poważanie, którego nikt, sam nawet dumny bogacz, prawdziwej zastudze odmówić nie może [...] I czegóż jeszcze nie dostaje do zakończenia tej powieści? tego tylko, co każdy łatwo przewidzi: że szczęśliwy małżonek Walerii osiadł w wiejskim ustroju [...] i używał pociechy, której ten doznaje, kto się już wypłacił z długu ojczyźnie.”¹⁰

Fredro wprowadził ten topos do komedii *Przyjaciele*. Szereg zawartych w niej aluzji pozwala się zorientować, że akcja rozgrywa się już po upadku Napoleona. W domu bogatej i młodej wdowy, otoczonej kilku zalotnikami, przebywa w roli domownika Zdzisław, były wojskowy, leczący swoje rany otrzymane prawdopodobnie w czasie wyprawy na Moskwę („Niewygody, głód, zimno, cierpiał gdzieś na wojnie”). Odznacza się bezinteresownością i wysokim morale. Jego przyjaciel, Czesław charakteryzuje go jako dzielnego oficera, człowieka prawdy i honoru, mogącego być wzorem prawdziwego szlachectwa. Zofia, skrycie i z ukrywaną również z jego strony wzajemnością, kocha się w Zdzisławie. Najchętniej słucha opowieści o trudach żołnierskiego losu, jakie relacjonuje towarzysz pochodów i biwaków.

Czesław

I zgadnij — czym najwięcej mogę ją zabawić?
Godzinę słucha, byle o wojnie jej prawić;
I nie dosyć, że słucha, pyta się ciekawie;
Muszę sto razy mówić o każdej wyprawie:
Gdzieś był ze mną, gdzieśmy ranni byli
Ledwie nie — cośmy w każdym biwaku mówili.¹¹

Zdzisław zostaje tutaj przeciwstawiony karykaturalnie zarysowanej grupie zalotników. Świat ludzki w komedii *Przyjaciele* dzieli się wyraźnie na dwie grupy postaci: do pierwszej z nich zaliczyć można „cywilów”, z których każdy jest gotowym portretem satyrycznym, do drugiej natomiast — wojskowych albo raczej tych, którzy wypłacili się z długu ojczyźnie.

W powszechnie znanej komedii *Damy i huzary*, odwołującej się do czasów Księstwa Warszawskiego, Fredro bohaterami uczynił huzarów, należących do 13 pułku jazdy, do którego sam, na początku kariery wojskowej, został przydzielony.

„Fredro, łącząc bohaterów swej komedii ze znaną sobie formacją, spełniał w pewnej mierze akt serdecznej, choć przez pryzmat humoru ujętej, kurtuazji wobec dawnych dowódców i kolegów pułkowych.”¹²

Pewnym *novum* staje się stworzenie w tej komedii utopii żołnierskiej wspólnoty według reguły „nie ma niewiast w naszej chacie”. Motyw fabularny wzbogaca się wydarzeniem uratowania życia w czasie bitwy. Czynu tego dokonał porucznik Edmund, zyskując wdzięczność Majora. Oto fragment pierwotnej redakcji tego pomysłu:

Major

Gdy pod ubitym koniem leżałem raniony,
Śmierć lub niewolę widząc z każdej strony,
On to natenczas szuka mnie, postrzega,

Z garstką żołnierzy dobiega
I nieprzyjaciół odpiera.
Podnosi mnie z ziemi,
Osłania piersi własnymi,
Walczy, cofa się i znowu naciera,
Aż póki naszych wzrastająca siła
Zwycięstwa nam nie wróciła.
Tam odebrał tę kryzę jak wieniec przez skronie,
W mojej ją, w mojej odebrał obronie.

*Sciskając go z rozczuleniem*¹³

Księgą losów żołnierskich można by nazwać *Trzy po trzy*, pamiętniki z epoki napoleońskiej. Pamiętniki te, pisane przez Fredrę już w dojrzałych latach, oceniają wojnę, Napoleona i autora — głównego narratora z żartobliwym dystansem:

„Osmnastego lutego roku 1814 jechał na białym koniu człowiek średniego wieku, nieco otyły, w sieraczkowym surducie pod szyję zapiętym, w kapeluszu stosowanym bez żadnego znaku prócz małej trójkolorowej kokardy. Za nim w niejakiej odległości drugi, znacznie młodszy, także w surducie, ale ciemnozielonym, także w kapeluszu bez znaków, także zgarbiony równie jak pierwszy, a może i lepiej — siedział na dereszowatym koniu... Pierwszym z tych jeźdźców był Napoleon, drugim byłem ja.”¹⁴

To zestawienie „figur historii” wprowadził Fredro do autobiograficznego wiersza-monologu *Pro memoria*:

Wyjechaliśmy razem, nie z równych pobudek,
Napoleon na Elbę, ja prosto do Rudek.¹⁵

Notatki — uzupełniające fredrowskie *Trzy po trzy* — pt.: *Portrety osób, które znałem osobiście* — wprowadzają miniatury ważnych postaci historycznych; Fredro charakteryzując je ogranicza się do opisu kilku rysów zewnętrznych, ubioru, wymienia cechy charakteru. Wartościując, posługuje się kryterium dobrego żołnierza. Postawa żołnierska, prawidłowe „zażycie” konia, stosunek do podwładnych składają się na portrety-pochwały. Oto próbka tej charakterystyki: „Twarz piękna, postać wojskowa” (Wincenty Krasiński, generał). „Jego wojskowość była personifikowaną karykaturą wojskowości” (Wielki książę Konstanty)¹⁶.

Stąd książę Józef Poniatowski, dzielny oficer i doskonały jeździec stał się przedmiotem admiracji nie tylko Fredry, ale wszystkich podwładnych. W wierszu patriotycznym Fredry *Stary ułan* pojawi się jako dobry dowódca. W tym liryku wprowadzone zostały różne rekwizyty „ułańskości”: proporzec, czapka ułańska z białym piórem, szabla, rumak, lanca („Wąs pokręcę... szablą błysnę...”). Liryki patriotyczne Aleksandra Fredry — dotąd nie zinterpretowane dokładnie — korespondują dobrze z wyżej omówionymi motywami tematycznymi, fabularnymi i toposami tak częstymi w komediach. Toposami podporządkowanymi kultowi rycerskiej i żołnierskiej tradycji.

Wracając do punktu wyjściowego naszych obserwacji stwierdzamy, że Fredro — zgodnie z przeżywanymi wypadkami historycznymi — starał się „przemycić” do swoich tekstów literackie aluzje i komentarze. Po upadku powstania listopadowego i później jego komedie zawierają odwołania do aktualnych wypadków politycznych. Seria druga komedii pisanych „do szuflady” przeniknięta jest tendencjami pozytywistycznymi: do głosu dochodzi drapieżny kapitał, stąd często przyczyną perypetii staje się zapis testamentowy, umowa małżeńska, posag. Te tendencje pozytywistyczne omówił Kazimierz Wyka we wstępie do *Pism wszystkich*. Dalej jednak byli wojskowi należą do pozytywnych postaci sztuk Fredry. Kierując się prawem czasu akcji, należy uwzględnić tekst komedii *Ciotunia* należącej do serii pierwszej. W domu Zofii, o którą stara się kilku wielbicieli, przebywa Zbigniew. Prawdopodobnie uczestniczył w powstaniu listopadowym, młoda bohaterka poznała go w Warszawie już po klęsce i by uchronić przed koniecznością wyjazdu, potajemnie wzięła z nim ślub i przewiozła do swego majątku. Komediove perypetie wynikają z utajenia tego ważnego faktu wobec najbliższego otoczenia. Bohater-oficer uczestniczył w walkach, o czym świadczy odniesiona kontuzja ręki. Jednak mimo komediowych sytuacji odczuwamy — w przypadku rekonstrukcji biografii Zdzisława — rys smutku, zagrożenia. Mówi o sobie „wygnaniec”, przeświadczony o nieuchronności emigranckiego losu. Sam Fredro przebywał przez krótki czas w niewoli rosyjskiej, syn jego, po wypadkach Wiosny Ludów, długo musiał przebywać poza granicami kraju, stąd „motyw wygnańca” nie był autorowi komedii obcy. Przykładem *Dziennik wygnańca*, traktujący o przymusowej sytuacji bohatera, spowodowanej klęską powstania.

W drugiej serii komedii Fredro powtarza w zasadzie dawny schemat miłosny. W *Dwu bliźnach* bohaterka wybiera bez wahania kapitana Barskiego, który dosłownie pojawił się z deszczem. Szukając schronienia w domu jej opiekunki, wywołał miłość od pierwszego spojrzenia i zdystansował poprzedniego kandydata — pełniącego służbę dyplomatyczną. Wojskowi są również bohaterami „komedii gagów” (*Lita et Compagnie*). Ich błazenadę usprawiedliwia fakt, że działali w interesie przyjaźni.

Przytoczone powyżej exempla potwierdzają znaczną frekwencję wątków rycersko-żołnierskich zarówno w komediach Fredry, jak w jego prozie i w wierszach ulotnych. W dramacie bohaterowie w mundurach prezentują wysokie morale i wyróżniają się pozytywnie w karykaturalnie przedstawionym świecie marnych charakterów. Proza pamiętnikarska dokumentuje autentyczność sytuacji wojskowej służby i stanowi źródło pomysłów fikcyjnych. Ułani i ich dowódcy stają się — dalej — bohaterami liryki patriotycznej Fredry. Kult wojskowej tradycji właściwy autorowi *Dam i huzarów* wyraził się w schematach romansowych, we frag-

mentach biografii, w toposach „żołnierskości” z właściwymi im rekwizytami i atrybutami. Wszystkie te zabiegi literackie, przybliżając obraz świata rzeczywistych wartości moralnych i patriotycznych, decydują o wychowawczej roli fredrowskiego tekstu.

Przypisy

¹ A. Fredro, *Trzy po trzy w: Pisma wszystkie*, t. 13, *Proza*, cz. 1. Oprac. S. Pigoń, wstęp K. Wyki. Warszawa 1968, s. 173.

² A. Fredro, *Obrona Olsztyna. Obraz dramatyczny w: Pisma wszystkie*, t. 5, seria pierwsza. Warszawa 1961, s. 111.

³ F. H. Lewestam, *Aleksander Fredro*. Szkic biograficzno-literacki. Warszawa 1876, s. 58.

⁴ A. Fredro, *Gwattu, co się dzieje!* w: *Pisma wszystkie*, t. 4, *Komedie*, seria pierwsza. Warszawa 1961, s. 51.

⁵ A. Fredro, *Cudzoziemczynna w: Pisma wszystkie*, t. 2, *Komedie*, seria pierwsza. Warszawa 1960, s. 144.

⁶ A. Fredro, *Zemsta w: Pisma wszystkie*, t. 6, *Komedie*, seria pierwsza. Warszawa 1961, s. 94 - 95.

⁷ *Fredro i fredrusie*. Oprac. B. Zakrzewski. Wrocław 1974, s. 127.

⁸ T. Żeleński *Boy, Fredrowscy ulani w: Obrachunki fredrowskie w: Pisma*. Oprac. H. Markiewicz. Warszawa 1956, t. 5. Polemikę z Boyem podjął A. Grzymała-Siedlecki w przedmowie do *Trzy po trzy*, wyd. II, w oprac. H. Mościckiego. Warszawa 1957.

⁹ A. Fredro, *Pan Geldhab w: Pisma wszystkie*, t. 1, *Komedie*, seria pierwsza. Warszawa 1955, s. 200.

¹⁰ F. hr. Skarbek, *Pan Starosta*. Powieść obyczajowa. Warszawa 1974, s. 104 - 105.

¹¹ A. Fredro, *Przyjaciele w: Pisma wszystkie*, t. 3, *Komedie*, seria pierwsza. Warszawa 1965, s. 305.

¹² S. Pigoń (objaśnienie do komedii) *Damy i huzary w: Pisma wszystkie*, t. 3, *Komedie*, seria pierwsza. Warszawa 1955, s. 466.

¹³ Tamże, s. 409 - 410.

¹⁴ A. Fredro, *Trzy po trzy*, *op. cit.*, s. 69.

¹⁵ A. Fredro, *Pro memoria w: Dzieła wszystkie*, t. 12, *Wiersze* cz. 2. Warszawa 1962, s. 133.

¹⁶ A. Fredro, *Trzy po trzy*, *op. cit.*, cz. 2. *Notatki. Portrety osób, które znałem osobiście*, s. 216.