

Edward Porębowicz

"O komediach Fredry", Ign. Chrzanowski, Kraków 1917 : [recenzja]

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 15/1/4, 358-372

1917

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.

odstraszyło, jak wprzód idea litewskiego poematu (po)rzucona dla podobieństwa z Larą«. Kto już podobieństwami dał się odstraszyć od pisania poematów całych, ten z pewnością nie byłby świadomie poszedł na lep żadnej, chociażby najponętniejszej reminiscencji.

Kraków.

Józef Kallenbach.

Nieznana komedia Aleksandra Fredry „Intryga na prędcę“ wydał i wstępem opatrzył Henryk Cepnik. Kraków, nakładem Akademii Umiejętności. Skład główny w księgarni G. Gebethnera i Sp. w Krakowie, Gebethnera i Wolffa w Warszawie, drukarnia Uniw. Jag., 1917, 8-vo, str. 4 nlb. + 58.

W sto lat po pierwszym wystawieniu na scenie lwowskiej w r. 1817 ukazuje się po raz pierwszy w druku *Intryga na prędcę* czyli *Niema złego bez dobrego*, pierwsza komedia Aleksandra Fredry, odnaleziona szczęśliwie przez p. Henryka Cepnika w bibliotece teatralnej miasta Lwowa (nr. rękopisu 241), przez niego starannie przygotowana do druku i poprzedzona odpowiednim wstępem. Mówi w nim wydawca o genezie *Intrygi na prędcę* według autobiografii Fredry, o jej losach, przytacza dalej dowody jej autentyczności, nie ulegającej najmniejszej wątpliwości: najważniejszym dowodem jest w tym względzie przeróbka późniejsza *Intrygi na Nowego Don Kiszota*, o czym wydawca tylko pokrótce wspomina na str. 8. Uwagi o znaczeniu tej komedy dla rozwoju Fredry (s. 3 i 9 nn.) nie wyczerpują kwestyi poruszonej, czego zresztą autor nie zamierzał uczynić. *Intrygę* uwzględnił już I. Chrzanowski w książce o Fredrze (s. 37, 48, 60, 147, 272, 273 n.), który m. i. słusznie wystąpił przeciw przypuszczeniu T. Sinki, jakoby komedyjka ta miała pozostać pod wpływem komedyi Kotzeb'uego: *Das I osthaus in Treuenbrietzen*.

Wydanie samo poprawne nie nastęrcza żadnych uwag; dokonane według zasad wydawniczych Akademii Umiejętności w Krakowie, modernizuje pisownię, zachowuje jednak właściwości językowe autora wraz z jego błędami, zwracając na nie uwagę odpowiednimi znakami. Na s. 6. należy poprawić datę 1915 na 1815.

Lwów.

Wiktor Hahn.

Ign. Chrzanowski: O komediach Fredry. Kraków, nakł. Ak. Um. 1917, 8-vo, str. 334.

Książka prof. Chrzanowskiego zjawia się jako świadectwo szlachetnego pietyzmu, w setną rocznicę przedstawienia pierwszej komedyi Fredry: »Intryga na prędcę«. Złożona z wykładów uniwersyteckich przedstawia cechy ogólne i osobiste z tego rodzaju twórczością związane: porządek rozdziałów planowo obejmujący poszczególne strony zagadnienia z taką dokładnością, aby żadna nie uchyliła się z pod uwagi, a z takim pogłębieniem, aby w wynikach zasadniczych już nic nie pozostało do zmia-

ny, — słowem metodę najlepszych tego rodzaju studyów krytyczno-literackich. Szerokość pola widzenia — bo każdy rys dzieła Fredry jest objaśniony retrospektywnie dawniejszą komedią polską, — jasność wykładu, żywość i tężyzna stylu bardzo indywidualne a przez to pociągające przydają pięknej książce szczególnej wartości.

Za zadanie Autor postawił sobie nie monografię wszechstronną, ale rozprawę o dziele głównem, o teatrze Fredry. Wiem, że takie stanowisko jest uprawnione: uważać twór sam w sobie jako źródło podniet estetycznych bez wnikania w genezę zjawiska, w jego stosunek do twórcy. Ale stanowisko wyłącznie estetyczne nie przynosi — zdaje mi się, — pełni zadowolenia. Jeżeli nie chcemy poddać się teoryom mistycznym i uważać dzieła za twór transcendentalny czynności nieświadomej wedle wiary romantyków i symbolistów, to w miarę zachwytu nie przestanie nas niepokoić osobistość autora. Jakto? Człowiek miałby być mniej godny ciekawości niż jego kreacya? Wszak myśl wcielona w formę poetycką to tylko część jego pełni duchowej i czy ta reszta nie wyrzeczona słowem i pismem ale może także niepospolita, nie jest już godna uwagi? A jeżeli nie człowiek sam, to stosunek rzeczy stworzonej do osoby tworzącej wymaga zbadania. Naprzód absolutnie, jako zagadnienie psychologiczne zwrócone do odkrycia momentu podniet twórczości. Następnie jako badanie pomocnicze do wykrycia tych rysów piękna, jakie bez pomocy życiorysu pozostaną utajone. Ile to wzruszeń ginie dla czytelnika wobec postaci Astarty w Manfredzie Byrona, postaci Thysby w jego lirykach, postaci pазia, Medory z Lary i Korsarza, dlatego że nie wie, kto była osobistość niewieścia, która w życiu młodzieńcem poety odegrała taką rolę a po której ślady zatarto. Więc i tu nie przez próżną jeno ciekawość byłoby dobrze dowiedzieć się, gdzie Fredro bywał, co czytał, widywał, myślał przed i po 1814 r. Bo że słuchał ze sceny Moliera i że Molier pozostał na zawsze jego ulubioną lekturą, to wiadomośc niedziwna, ale dosyć skąpa; w owym okresie cesarstwa Paryż obok Teatru francuskiego dla samej tylko komedyi i tragedyi miał Teatr włoski, Gaité, Teatr Cesarzowej (Odéon), Palais Royal, Porte Saint-Martin, Vaudeville, Variété. Z komedyopisarzy najruchliwsi i popularni byli Collin d' Harleville (zmarły 1806 r., ale jeszcze mile widziany na scenie), Andrieus, Cailhavet, Al. Duval, L. B. Picard, — istna kopalnia dla studyów porównawczych. Czy to także prawda, aby ów bardzo młody oficer, po trudach odwrotu, wśród zmierzchu »boga wojny«, w czasie przelotnych wycieczek paryskich upodobał sobie właśnie studyowanie teatru? A potem, słyszymy że gdy osiadł u siebie i »czytywał najchętniej francuski «Théâtre du second ordre« (str. 67, przyp.), radziłyśmy usłyszeć nazwiska autorów. Musiał Fredro posiadać biblioteczkę bodaj pisarzy dramatycznych; nawet pomyśleć się nieda, aby tak nie było. Czy o tem nic nie wiadomo? Wszak umarł za czasów naszych (1876 r.); wspomnienia po nim u członków rodzin jemu najbliższych muszą być żywe. Ileżby się oszczędziło pracy badaczom »wpływów literackich«, gdyby się takie szczegóły biograficzne poznało. Może też obecnie wyjdą na światło dzienne, wywabione zaciekawieniem, do ja-

kiego książka niniejsza znacznie się przyczyni. Autor nie szczędził trudu, aby dotychczasowe rozprószone drobne notatki o upodobaniach Fredry zebrać i spożytkować; nie wiem, czy niektóre nie wymagałyby kontroli, jak np. ta, że »poznał i niezmiernie polubił Goldoniego« (str. 61). Pominąwszy, że Fredro pod względem inteligencji, wytworności towarzyskiej i etyki był naturą subtelniejszą od tego weneckiego autora, trudno wierzyć, aby go bawiła lektura komedyj rzadko tylko pisanych w całości językiem literackim, tokańskim; wszędzie indziej dla służby, wieśniaków, gondolierów, nawet kupców zasadą jest gwara wenecka i lombardzka. Chyba że je czytał w przekładach niemieckich. W każdym razie jedyna »Locandiera«, tłómaczona także na język polski, została w dziele Fredry ślad niezaprzeczony.

Z biografii zatem, oderwanej od reszty książki, znajdujemy w rozdz. II — (rozd. I przedstawił falowanie sławy i wziętości pisarza) — krótki rys życia według świadectw pamiętnikarskich, a w nim jako cechy umysłu zaznaczone: mała skłonność do myślenia filozoficznego, religijność bez dewocji, patryotyzm bez uniesień, trzeźwość wcale nie romantyczna, przesadna drażliwość i ambicya, skłonność do melancholii i smutku, a w podeszłym wieku zgorzknienie i gderliwość... Już tu odczuwa się brak łącznika między tą a następną częścią książki, bo-ć z tych danych daleko do zrozumienia bogatej organizacji twórczej, skąd wystrzeliła gwarna rzesza postaci wesołych i zabawnych, cudownie plastycznych, mających żyć póki Polski stanie. Jakto? Głowa skłonna do melancholii wymyśliła Geldhaba, Marka Ziębę, Dyndalskiego, Gustawa, Pana Beneta, szambelana Jowialskiego? Droga jakiego procesu psychologicznego? Czy istnieje rzeczywiście prawo »tragizmu wesołków«, jakby wnosić można z życia Swifta i Moliera? Bez ustalenia go i objaśnienia — (ku czemu przydałby się ksząże spory dyskurs) — dzieło w stosunku do twórcy pozostanie zagadką.

Rozdział III jest mocnym podkładem dalszej analizy. Sprawdzenie niechęci do formuł romantycznych; chronologia dwu epok twórczości: 1817—1835 i 1850 lub 54 do końca życia; pogląd Fredry na zadanie dramaturga: »komedia tendencyjna nic nie znaczy, nic nie nauczy, nikogo nie poprawi«, — co przedstawia go nam odrazu jako artystę najwyższej miary wcielającego swe wizje nie dla celów codziennego użytku, ale dla uciechy oglądania ich w niezniszczalnym zwierciadle sztuki; wskazanie, że Fredro tworzy z planem i że wzmianki o budowaniu na chybi trafi są legendą; że pisze starannie i z namysłem, przerabia nawet z wiersza na prozę, co dowiedzione na rytmach zdań w komedyi »Jestem zabójcą«.

Rozdział IV »Źródła pomysłów« zastawia istną biesiadę wszystkim poszukiwaczom wpływów literackich. Z ogromną erudycją, przetrząsnąwszy osobiście stopy komedyj polskich i obcych, nadto skupiwszy wyniki licznych ostatniego czasu prac nad tym przedmiotem, Autor zestawia możliwe analogie, przyczem jednak zachowuje się sceptycznie wobec nałogowego szperactwa, gdzie wystarcza podobieństwo jednego wątku, jednej sceny, aby Fredrę o naśladowanie danego pisarza, czasem wcale

odległego posądzić. Przyklasnąć można tej zasadzie ogólnej i tej przestrodze, jaką podaje, pouczony doświadczeniem i dobrą znajomością psychologii twórczej: »Podobieństwo samych pomysłów w utworach dwóch autorów, o ile jest tylko zasadnicze albo tylko ogólnikowe, bynajmniej jeszcze nie jest dowodem ich genetycznej zależności, co najwyżej dowodzi ich pochodzenia od wspólnego pnia a i to jeszcze niekoniecznie w prostej linii« (str. 60). Otóż te złote słowa można do dzieła Fredrowskiego przyłożyć w mierze szerszej i jeszcze bardziej stanowczej niż to czyni Autor kompromisowo zgadzający się z całym szeregiem rzekomo ustalonych wpływów. Zdaje mi się, że o ile chodzi o Fredrę, wypada postawić tezę następującą: Fredro nigdy nie przejął wątku w sposób literacki, tj. świadomie z lektury bezpośredniej danego pisarza; nigdy świadomie nie popełnił plagiatu. Należał on do tego typu staroświeckiego autorów scenicznych, co to tematy główne, sytuacje, efekty, sztuczki, figle — (owe *lazzi* z *com. dell' arte*) — uważali za wspólną własność wielkiego bractwa aktorskiego i bez ceremonii wybierali je jak tytoń ze wspólnego mieszka. Oryginalność sztuk teatralnych wobec ograniczonej — jak wiadomo — liczby kombinacji zasadniczych leży po dziś dzień całkowicie w ujęciu indywidualnym danego tematu, choćby w tradycji teatralnej zasiedział się od wieków. Tutaj Fredro był mistrzem; posiadał zdolność assymilacyjną i przetwórczą jak nikt po za Moliere. Ale też o źródła jego nie pytaj; o zakład iść można, że między wszystkimi wątkami, sytuacjami, conceptami niema prawie jednego, który dałby się odnieść do tego a nie innego wzoru; dla każdego znajdzie się przynajmniej dwa, a skoro dwa, to zapewne i więcej odpowiedników. Autor wskazał cały szereg i tem utwierdził swoje wyżej cytowane prawidło krytyczne; pójdziemy dalej, to jest tam gdzie wedle uznanych wyników ma być niezawodne naśladowanie: Weźmy komedję »Przyjaciela«. Ma ona być kontaminacją aż trzech sztuk Goldoniego: *La Locandiera*, *Il vero amico*, *La villegiatura*. Tematem głównym *Locandiera*, komedyi Goldoniego najlepszej i powszechnie znanej, są umizgi pensjonarzy hotelowych do młodej gospodyni i przeniesienie ubogiego i nieśmiałego kochanka nad płochych zalotników. Tu Fabrizio, w »Przyjaciołach« Zdzisław. Ale ów Fabrizio jest figurą nikłą i będzie mężem-szłafmycą albo co brzydsza, mężem-parawanem, co wynika z takiej refleksyi owej mądrej, pówabnej i wabiącej *Mirandoliny*: »Finalmente con un tal matrimonio posso sperar di mettere al coperto il mio interesse e la mia riputazione, senza pregiudicare alla mia libertà« (III, 13). Nadto te dwie postaci z gminu nie przypominają w żaden sposób *Zofii* i *Zdzisława*. O wiele bliższa Fredrowskiej jest akcja sentymentalnej komedyi *Marivaux*'da »*Les fausses confidences*« (istniał przekład polski z 1794 r. cf. *Chrzanowski* str. 119). — *Dorante*, wyższy bądź co bądź pozycją socyalną od *Fabrycysza* wchodzi do domu *Araminty* w roli intendenta. Zakochany nie śmie zdeklarować się swęj chlebobdawczyni i męczy się przez całą sztukę. Ona równie zakochana męczy się walcząc z przesądem mezaliansu, wreszcie miłość bierze górę. Jest tam sobowtór panny *Bobiné* w osobie zabawnej

i kochliwej panny Marton; jest także portret w pudzku: panna Martin jest przekonana, że Dorante w niej się kocha i że portret przyniesiony od złotnika jest jej konterfektem; tak samo też ów portret ułatwia ostateczne wyjaśnienie. Wymknął się nawet poecie w jednym miejscu (IV, 9) dla Zofii dziwny tytuł »margrabiarki«, ślad widoczny lektury francuskiej. Jest to zresztą wypadek zdaje mi się jedyny, że przy identyczności założenia i podobieństwie kilku sprężyn ubocznych można prawie dotykalnie wskazać źródło Fredrowskie. Ale też co za światło pada z porównania obu sztuk, o ileż są wyższe pod względem delikatności uczuć te dwie jasne postaci z polskiego szlacheckiego dworku! Co do »Locandieri«, nie przeczę, że scena Wtorkiewicza i Barona odpowiada scenie panów Forlipopoli i Alfabiorita, a jakkolwiek jej rudimenta znalazłyby się w »com. dell' arte«, to niezawodnie sztuka ta bądź w oryginale (pisana włoszczyzną literacką), bądź w przekładzie zostawiła w pamięci Fredry żywe wspomnienie. — Drugim źródłem ma być »Il vero amico«. Lelio kocha Rosaurę, jak Czesław Zofię, a za powiernika bierze sobie Florinda, jak Czesław Zdzisława. Tyle też podobieństwa, bo dalej w komedii włoskiej razi znowu niski poziom etyki i dobrego smaku. Lelio bowiem odstępuje od Rosaury skoro dowiedział się że niema posagu, Florindo tedy ma zostać jej mężem. Ale Rosaura odzyskuje posag, tedy Florindo »dobry przyjaciel« ustępuje jej napowrót Leliuszowi! Jakże tu zresztą znaleźć pierwowzór tematu starego jak nowellistyka! Jest w »Disciplina clericalis« dokąd przywędrował z podań wschodnich — (łatwo było arabowi ustępować żony, skoro miał ich pełny harem!); — jest u Destouches'a w »Le curieux impertinent« (El curioso impertinente z Don Quijota), z tą różnicą, że przyjaciel posyła przyjaciela do swojej narzeczonej, aby ją wystawić na próbę; koncept zazdrośnika, który źle się dla niego kończy, bo ona przywiązuje się naprawdę do miłosnego posła, a tamten dostaje odprawę. — Wreszcie, jeżeli »La villegiatura« cieszy się postacią »Smakosza«, to niebrak parazytów w starym teatrze a zbyt wiele ich było w Polsce, aby Fredro potrzebował sięgać po nich do cudzoziemców. Pomysł znowu zgromadzenia w rezydencji wiejskiej całej bandy gości-wyjadaczy (u Fredry w Przyjaciółach, Wychowance, w komedii, »Co tu kłopotu«) jest także pospolicie i znajdziemy go np. w Dancourta: »Maison de Campagne«.

»Lita et Compagnie« zadziwia nas pomysłem kontraktu warunkowego i małżeństwa dokonanego przekazem handlowym. Takie układy nieprawdopodobne jak na Polskę, mniej musiały dziwić we Francji i Włoszech, skoro na nich są osnute sztuki: »Les legs« Marivaux'da, albo »L'erede fortunanta« Goldoniego a zwłaszcza »Le mariage fait par lettre de change« Poissonna (1755 r.). W pierwszej Markiz otrzymuje spadek pod warunkiem, że ożeni się z Hortenzyą, w przeciwnym razie ma jej zapłacić 200 tys. franków. W drugiej Rosaura otrzymuje spadek pod warunkiem, że wyjdzie za starego Pankracego, w przeciwnym razie majątek ma przejść na innych krewnych. W trzeciej Cléon zamawia sobie żonę jak towar, listem pisanym do swego korespondenta: »Arrivant ici... et rapportant la présente lettre — (list jest równocześnie

wekslem) — endossée de votre part... je m'oblige et m'engage à acquitter ladite lettre, en épousant etc« (I, 2). U Fredry jest jedno i drugie: Karol ma pojąć za żonę Laurę; strona zrywająca układ zawarty między głowami dwu domów kupieckich ma zapłacić drugiej stronie 30 tys. talarów. Pan Anastazyusz, prokurent przywozi razem intercyzę i weksel a przemawia takim stylem kupieckim: »Podług danej mi instrukcyi... z dnia 10. b. m. i r. mam wezwać pannę Laurę Litę etc.“. Tylko że tamte komedye wyglądają dość poważnie, gdy ta przyjęła szalone tempo farsy.

»Wychowanka« ma się równać »Naninie« Voltaire'a a także »Pameli« Goldoniego, które obie pochodzą od cnotliwej bohaterki Richardsona. W XVIII w., w okresie emancypacyi trzeciego stanu roi się od takich figur romans i komedya. Fredro był daleki od tendencyi zrównania stanów; bliższą Naninie okazuje się raczej Rozalka (Co tu kłopotu!); tutaj wolał sięgnąć do tradycyi ubogich wychowanek, które się wykrywają pannami z dobrego domu. Taką jest np. »La pupilla« Goldoniego, Katarzyna, wychowanka pana Łukasza, która się okazuje jego własną córką. Stara niania, *la nutrice* robi to odkrycie w finale sztuki a sama jej rola dowodzi, że mamy do czynienia z tematem prastarym, renesansowym a nawet rzymskim. Jeżeli więc wymieniam Goldoniego, to tylko dla przykładu, bo taką wychowankę znajdujemy w komedyi Destouches'a, śmiesznej doprawdy bez intencji autora: »La Force du naturel«. Tam Julia uważana za córkę markiza jest w rzeczywistości córką fermiera Mathurina, podczas gdy Babeta wykrywa się margrabianką. I o cudo »głosu krwi«! Od początku sztuki Babeta kocha się w szlachcicu, podczas gdy Julię »coś ciągnie« do wieśniaka! U Riboutté'go »L' assemblée de famille« (1808 r.) spotykamy taką samą jak Zosia zacną Angelikę, dziedziczkę fortuny, o niedość jasnej metryce i taką samą zgraję krewnych, co intrygami chcieliby pozbyć się jej z domu. A jeżeli »Ostatnia wola« Fredry jednym wątkiem przypomina »Marionetki« Picarda — (właściwie tylko ich akt ostatni), — to drugi, jakim jest zwołanie spadkobierców na dzień oznaczony i tryumf dwojga młodych uczciwych kochanków, zbliża ją raczej do komedyi Al. Duvala: »Le Naufrage ou les Héritiers« (1800 r.).

»Marionetki« zresztą, jak sam Picard notuje w przedmowie, mają poprzedniczkę w »La Coquette du village« Dufresny'ego.

»Dyliżans« zbliżono do dwu komedyj Picarda: »Le voyage interrompu« oraz »Le collatéral ou la diligence à Joigny«; do tychże dwu komedijkę »Z Przemysła do Przerowy« (str. 69). Trudno ze stanowczością za tem się oświadczyć; prawda że tu i tam »przerwanie podróży« oraz zastąpienie spowszechniałego zajazdu »dyliżansem« jest punktem wyjścia zabawnej intrygi. W owej pierwszej dwuaktówce Picarda młody malarz jadący z przyjacielem za granicę po drodze w miasteczku zatrzymuje się, zawiązuje znajomość z parafianeczką, a jego przyjaciel z pomocą sprytnego lokaja pomaga mu wyprowadzić w pole śmiesznego konkurenta. Wszystko, aż do spisania intercyzy *inclusive* odbywa się z szaloną szybkością. Druga komedya wychodzi z tego samego założenia,

tylko jest rozszerzona na 5 aktów, które bardzo zręczną sztuką kompozycyjną rozgrywają się na postoiu między przybyciem a odjazdem dyliżansu. — »Cudzoziemczyzna« jedynie tematem zbliża się do słabej »Anglomanie« Saurina; nie mówiąc już o werwie komicznej, intryga u Fredry jest trafniejsza, nie kochanek bowiem ale niewczesny konkurent gra tu komedię »cudzoziemszczyzny«.

Oddawna niepokoiki krytyków »Mąż i żona«. W książce prof. Chrzanowskiego zagadkowy problem przesuwają się wielokrotnie, jak żywa skarga przed oczyma dociekaczy »wpływów literackich«. Autor ma przekonanie, że »może z czasem krytyka sprawi »Mężowi i żonie« taką samą, albo większą niespodziankę jak już sprawiła innym niektórym komedynom« (str. 47). Nie wiem, ale zdaje mi się, że ta właśnie komedia nie istnieje w repertuarze teatru francuskiego czy włoskiego; wszak gdyby była, to zważywszy świetną kompozycję, miałaby autorem którąś wielką znakomitość. Nie może znaleźć się 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. Na pochodzenie włoskie znowu komedia jest za subtelną, na hiszpańskie czy angielskie za cyniczną. Ale jeżeli całość nawet w przybliżeniu nie istnieje, to istnieją wszystkie części składowe. Za temat zasadniczy uważam ten pomysł, że mąż zaufany w sobie, mistrz sztuki uwodzenia jest ukarany własnem głupstwem i niecotą. Pomijając »Dekameron«, taka sytuacja gdzie kochanek zwierza się mężowi lub narzeczonemu z postępów, otrzymuje od niego radę i zachętę, znajduje się w »Szkole kobiet« Moliera. Ale daleko tam jeszcze do deprawacyi, jaką na tle wynaturzonych obyczajów rozwija mąż wstydzący się swego stanu małżeńskiego i przodujący w zabawach uwodzicielskich. Na tym ostatnim stopniu ewolucyi spotykamy go u Fredry i w komedyi hiszpańskiej Lopeza de Ayala »El tejado de vidrio« (Szkłany dach). Jest tam żona zaniedbana wskutek »modnego przesądu« i mąż, »magister artis amandi«, bałamucący żonę cudzą, i pojętny uczeń polujący na zwierzynę w rewirze mistrza, wreszcie pokojówka intrygantka, znacznie już »usamowolniona«, wyższa stanowiskiem od pospolitych subrettek, niegdyś kochanka pana, teraz jego uczenica. Słowem komedia bardzo a bardzo zbliżona do Fredrowskiej, ten z nią tylko kłopot, że datą jej jest rok 1876, podczas gdy »Męża i żony« 1823! Źródłami komedyi hiszpańskiej są niewątpliwie: Destouches'a »Le philosophe marié«, a prawdopodobnie także »Le mari confident«. Z pierwszej Ayala przejął stosunek Arista do Melity, podobny nawet w szczegółach, oraz Markiza de Lauret, który u Ayala nazywa się Marqués de Laurel, tylko ze zmianą ról, bo w komedyi hiszpańskiej ten ostatni jest mężem libertynem, zaufanym w sobie, rzucającym »kamienie na dachy cudze« bez uwagi, że dach trzeszczy właśnie nad jego głową. Ale właściwszym wzorem męża libertyna (rzeczywistego czy pozornego, o to mniejsza) — wydaje się u tegoż Destouches'a Hrabia z komedyi »Le mari confident«, wstydzący się wyznać,

że kocha żonę — (tak samo zresztą, jak późniejszy co do daty bohater z »Préjugé à la mode« La Chausséego) —:

Je pourrais vous aimer mais on n'en saurait rien,
Cela se rependrait, on m'en ferait un crime (I, 2).

Do jego domu wchodzi Markiz de Florance, który dawniej kochał się w hrabinie, wzajem kochany, — sytuacja niebezpieczna dla cnoty nawet bardzo hartownej. Następują sceny zwierzeń i hazardowne igraszki męża:

— Une femme,
Si votre amour n'est pas délicat à l' excès,
Peut de votre constance assurer le succès;
Un mari bien souvent n'est qu'un léger obstacle...

albo:

L'aimable comtesse

Dans ce siècle bénin ne sera pas tigresse itp. (II, 3).

Mimo te zasadzki zgubnych doktryn, hrabina wychodzi z tryumfem, Markiz żeni się z jej siostrą. — Jeżeli do tych danych dodamy efekt końcowy listów wypadających z kieszeni hrabiny — (jak w »Przesądzie modnym« choć z inną tendencją), — to otrzymamy wszystkie elementy potrzebne do wytłómaczenia pomysłu i kompozycji; męża opanowanego »przesądem modnym«, męża konfidenta, męża nauczyciela zdrady małżeńskiej. Pozostają role Elwiry i Justysi, niestety własny wyłazek Fredry, snać bardzo zgorzkniałego w chwili ich tworzenia.

Komedia Fredry i Ayali są świetnym materiałem do krytyki literackiej, którą możnaby nazwać »eksperymentalną«. Dwaj pisarze, urodzeni »ludzie teatru« ale dalecy siebie narodowością, kulturą, epoką, podejmują temat zawarty rudymenarnie w starej literaturze; przybierają doń wątki uboczne i postępując po linii rozwojowej, jaką kroczy każdy teatr, dochodzą do koncepcji jednakowej. Tylko że nasz Fredro, jakkolwiek sarmata, zdobył ją o pół wieku wcześniej, doprowadzając nadto kombinacje ról do granic, poza które chyba wyjść niepodobna. Prof. Chrzanowski określił je zwięźle i dowcipnie, jako pokrzyżowane stosunki »wiarołomnej żony do kochanka, wiarołomnej żony do męża, wiarołomnego męża do kochanki, wiarołomnego męża do kochanka wiarołomnej żony, wiarołomnej kochanki wiarołomnego męża do wiarołomnego kochanka wiarołomnej żony« (str. 116). We Francji byłby to materiał na doskonałą farsę; gdybyśmy z »Męża i żony« zdjęli etykietę »komedyi poważnej«, uchylibyśmy zarazem ciężące na niej odium

Dla typów i charakterów Fredry znajdzie się równie parantela w tradycji teatralnej; wskazywanie wzorów rzekomo bezpośrednich tutaj sprawiłoby zawód. Taki Papkin byłby tematem na cały tom p. t. »Ewolucja postaci żołnierza samochwała«: Heautontimorumenos, Matamoro, Kapitan Fracasso, chevalier de Chateaufort z »Pedant joué« Cyrana de Bergéreae, Jodelet Scarrona, Markiz z »Le Joueur« Régnarda. Przypomnijmy z tego ostatniego scenę III, 11:

Le Marquis: Savez vous qui je suis ?

Valère: Je n'ai pas cet honneur.

Le Marquis (à part). Courage, allons Marquis, montre ta vigueur.
(bas) Il craint (haut) Je suis pourtant fort connu à la ville...
Je ne me bats jamais qu'aussitôt je ne tue...

W miarę jak Walery się pochyla, udając trwozę, Markiz zadziera nosa :

Le Marquis (bas) Il me craint. (haut) Vous faites *le plongeon*,
Petit noble à nasarde...

(Valère enfonce son chapeau)

Le Marquis (bas) Je crois qu'il a du coeur etc.

Odpowiada ta gra sceniczna doskonale scenie poselstwa Papkinowego :

Ej, pokorny coś szlachciurka,
Z każdym słowem daje n u r k a.

Ale i ten efekt aktorski jest wspólnym dobrem teatru; znajduje się w »Skąpcu« Moliera (III, 2) a przed nim w teatrze włoskim, dowodem »Ubogi pyszny« Bohomolca. U samego Fredry zaś Papkin miał już poprzednika w Lisiewiczzu z »Pana Geldhaba« :

Chcę unikać bom w złości, a szkoda człowieka! (II, 11).

Klara ze »Ślubów«, Matylda z »Wielkiego człowieka«, Joanna z komedyi »Teraz« mają też prastarą parantelę w bajecznych amazonkach i okrutnych nimfach i pasterkach, służebnicach boskiej Łowczyni; w księżniczce Dianie z Moretowskiej komedyi »El Desdén con el Desdén« i księżniczce Elidzie Moliera — (Autor mówi o nich na str. 58), — zdarzają się jednak równie w komedyi późniejszej: Julia w wymienionym wyżej »Mężu powierniku« Destouches'a wchodzi na scenę przebrana za chłopca, z fuzyjką w ręku.

Niezdecydowany Leon z komedyi »Teraz« należy do kategorii charakterów; między jego wzorami najbliższy będzie »L' Irrésolu« tegoż Destouches'a. Bohater wahając się przez całą sztukę między Julią a Célimeną, po dojrzałej rozwadze wybiera na koniec Julię, ale zaledwo podpisał kontrakt ślubny powiada:

J' aurais mieux fait je crois, d'épouser Célimène.

A teraz owe niezliczone drobne sztuczki, efekty, koncepty: ileż ich, jako własność wspólną, odkrywamy w dawniejszym teatrze! Pan Benet poluje na muchy, jak Arlekin z komedyi improwizowanej; Cześnik czy Major ubierając się, biegają po scenie i nie mogą trafić ramieniem w rękaw sukni; — właśnie tak samo Walery w »Le Joueur« Regnarda. Wykrzyknik Szambelanowej Jowialskiej »Masz myszkę na łopacie?« jest starym efektem »poznania« z komedyi renesansowej, powtórzonym może za »Weselem Figara«. Głuchoniemy z »Rewolweru«, grający swoją rolę na migi, pochodzi niewątpliwie z Włoch. Nawet ze swojskiego teatru

można jeszcze coś przydać do niezmiernie obfitych spostrzeżeń Autora i jego poprzedników; wszak słynny targ Łatki z Twardoszem: »Daj czterdzieści!«, znajduje się już w »Sarmatyzmie« Zabłockiego.

Walenty: Proszę mi oddać moje czerwieńców trzydzieści!
 Niechże choć przez połowę, nareszcie przez trzecie.
 Ale tuzin to moja liczba faworyta;
 Oddać tuzin czerwieńców, a na resztę kwita (V, 6).

Pochodzenie »Sarmatyzmu« jest dotąd niewykryste (Bogu dzięki); — może też uda się go ocalić dla twórczości polskiej.

Wszystkie te, które się coraz dokładniej poznaje podobieństwa, nie umniejszają wielkości Fredry, owszem, jeszcze ją potęgują; badacze jego teatru muszą przyjść do tego samego spostrzeżenia, co badacze sztuk Moliera: obaj ci genialni komedyopisarze nie użyli żadnego z dawniejszych pomysłów, aby go nie wzbogacić, aby nie wzmocnić jego efektu na scenie. Naśladowanie bierne wstrętne było ich naturom żywiołowo twórczym. Prof. Chrzanowski okazał to na przykładzie Wtorkiewiczza i Barona (str. 81); potrzebaby osobnej książki, aby to samo sprawdzić dla każdego wypadku. Ale na jedno jeszcze należy położyć nacisk. Przygotowanie literackie Fredry w żadnej chwili nie było systematyczne; zachowało ono na zawsze cechę niekrępowanej, rozkosznej żołnierskiej włóczęgi po krainach przygody; lektura jego, jak gawęda »Trzy po trzy« przeskakiwała bez wyboru z książki na książkę; w miarę tego wątki intrygi, zabawne sceny, wizye figur w pozie coraz to nowej gromadziły się w spichrzu pamięci; reminiscencye jego są zawsze pamięciowe. Przyczem, ku rozpaczcy schematystów, nad tą lekturą panuje zupełna przypadkowość wyboru; pomieszanie okresów, pisarzy, rodzajów komicznych: »commedia dell' arte« obok dramatu płacziwego, farsa prawie średniowieczna obok satyry najbardziej aktualnej. Biada historykowi literatury, coby zamierzył dzieło jego zdefiniować jakimś ogólnym »prądem literackim«. Takie zjawisko nastrocza pewne uwagi metodyczne. Badanie wpływów, jakie oddziaływały na Fredrę, nie powinno odbywać się w granicach pewnego, nawet szerokiego okresu literatur obcych ani pewnych, po nazwisku wymienionych autorów; jako źródło Fredrowskie należy uważać całą literaturę sceniczną *en bloc*. Przedmiotem ciekawości stałyby się wówczas wątki komiczne. Wyobrażam sobie idealne wydanie komedyi Fredry, jak np. Moliera w wydaniu Despois. Przy każdej scenie i postaci w odsyłaczu wskazanie analogii z dawniejszego teatru. W ten sposób dla dziejów literatury polskiej i powszechnej zdobyłoby się historię naturalną pomysłów, gdzie każdy niemal gość byłby umieszczony na stopniu ewolucyjnym właściwym. Z jakim tryumfem wyszedłby wówczas nasz Fredro i gdzie w tyle za nim zostałby nawet ów, przechwalony Goldoni!

W sprawie podziału komedyj (rozd. V) Autor rozmija się z Chmielewskim, który dzielił sztuki Fredry na farsy i komedye obyczajowe. Prof. Chrzanowski pyta nie o to, »czy tę lub ową sztukę trzeba nazwać farsą czy komedią, tylko o to, czy w tej lub owej są pierwiastki, które

się przywykło kojarzyć z mianem farsy«. Takie stanowisko jest słuszne, słuszniesze dla teatru polskiego niż francuskiego, bo w tym ostatnim rozróżnia się dokładnie rodzaje, *genres*; klasycyzm był reakcją przeciw rodzajom mieszanym, przejętym z hiszpańskiej tragikomedii i komedii bohaterskiej i odróżniał stanowczo farsę od komedii charakterów, komedii intrygi, komedii *à tiroir* etc.; każda z nich miała osobną formę, język, figury, kompozycję. U Fredry jest pomieszanie elementów, a wyższy stopień hierarchii zależy od stopniowania elementów poważnej obserwacji i satyry. Autor odrzuca też nazwę »komedia obyczajowa«, bo właściwie Fredrowskie »wszystkie są obyczajowe; wogóle cała komedia polska przedfredrowska była obyczajowa i narodowa z tendencją satyryczną« (str. 99). Zato jako ich cechę znamioną podnosi charakterystykę: »Fredro kładł nacisk nie na obyczajowość, lecz na charaktery ludzkie« (str. 105). Dlatego ustanawia ostatecznie podział na komedję intrygi i kom. charakteru (str. 107). W pierwszym okresie twórczości na 13 kom. charakteru jest 7 kom. intrygi, w drugim 15 kom. charakteru, 12 kom. intrygi, zatem pierwszy jest wyższy pod względem powagi i dążności artystycznej. Podział ten jakkolwiek zawodny w przystósowaniu, zważywszy owe ogromne zmieszanie materii komicznej, jest jednak trafniejszy, niż którykolwiek; trudno dla tej hybrydy, jaką jest komedia polska, wynajdować nazwy nowe, ekscentryczne; każdy indywidualny punkt widzenia i pojmowania powodowałby w klasyfikacji coraz to nowe odmiany. Autor sam odczuwa wiotkość szkolarskich schematów, skoro dla »Męża i żony« waruje osobno nazwę kom. analizy psychologicznej miłości. Przesadzano w podnoszeniu charakteru arcy-narodowego komedii Fredrowskiej; Autor słusznie podkreśla, że postaci jego noszą raczej cechy ogólnie ludzkie, co nie przeszkadza, że na polskich podpatrzone wzorach, przez Polaka stworzone, tysiącem rysów tej polskości dają świadectwo.

Zbliżano też Fredrę do różnych „typów“ obcych. Autor sam rozpoznaje u niego typ Moliера, Dancourta, Regnarda, Marivaux’da, La Chaussée’go, Diderota, Dufresny’ego, Beaumarchais’ego (str. 113—118). Czy nie za wiele jak na prostotę autora „Dożywocia“? Nie chciałbym tym nazwiskom wytaczać procesu, zwłaszcza że z każdego znajdzie się u Fredry po trosze, w każdym razie jednak uchyliłbym dwa: La Chaussée’go i Diderota. O przyjęciu ich kierunku w jakiegokolwiek chwili u Fredry, mówić trudno; obaj wywieszali jaskrawo malowane chorągwie tendencji społecznej; pierwszy wołał płacliwie i czule o reformę obyczajową, drugi o reformę prawodawczą, istny twórca komedii *à thèse*, jak Dumas syn lub Ibsen; nieznośny deklamator, teoretyk ale nie pisarz sceniczny. Pomyśleć się nie da, aby nasz krewki „adjutant sztabu jeneralnego Wielkiej Armii“ mógł ścierpieć obu nawet w pobieżnej lekturze. W ich miejsce postawiłbym Destouches’a, który jakkolwiek mniej szczyśliwy w zawodzie dramaturga jest pisarzem rozumnym, płynącym poważniej z tym samym prądem demokratycznym, humanitarnym, obyczajowym, w jakim tamci pławili się śmiesznie aż do zachłyśnięcia. Próbował on wskrzesić wędniejącą komedję charakterów, a był nie bez

dowcipu; niektóre jego powiedzenia i efekty sceniczne weszły w przysłowie. Nie był też, zdaje się, obcy autorowi „Męża i żony“.

Następujące rozdziały są poświęcone szczegółowej, gruntownej, wnikliwej analizie, rozświetlającej skutecznie wszystkie zakątki i tajne skrytki dzieła. Typ estetyczny, forma i technika (rozdz. VI), zaliczone do rzędu realistycznego, który to realizm jednak czyni w pełni zadość iluzji artystycznej. Ku temu celowi skierowana sztuka monologu i dialogu, indywidualizacja rytmu, wiersza, języka i stylu. Co do „formy wewnętrznej“ tj. sposobu ujęcia treści, wyznaczone prawo naczelne, panujące nad całością: fantastyczność komiczna Fredry posiada „wewnętrzna siłę żywota“. W tych ramach reguła „trzech jedności“, rozumie się, traktowana swobodnie. Tylko jedność akcji wzorem klasycznym zachowana starannie da się wykryć nawet tam, gdzie pozornie przewijają się trzy wątki, jak w „Mężu i żonie, Przyjaciółach, Zemście“; łącznikiem jest wtedy życie realne. Dynamika komedii ma charakter dawny, idealistyczny: większość sztuk należy do tej szkoły, gdzie „akcja opiera się na pajęczynie konwenansu“. W komediach pośmiertnych konwenans przeważa; intryga zawisła od danych nieprawdopodobnych. Twórczość Fredry — dodajmy — odbyłaby w ten sposób drogę po zamkniętym kole: od farsy do farsy. Autor zreżymie wprowadza czytelnika w samo wnętrze warsztatu; ukazuje szkielet budowy, poucza o wdrażaniu prowadzenia akcji, odsłania sprężyny wiązania i rozwiązywania intrygi. — Nawiasowo można uczynić uwagę, że gdy się raz pogodziło z konwencją, nie powinny zadziwiać prędkie śluby w zakończeniu, są to bowiem śluby „francuskie“, których aktem głównym jest spisanie kontraktu przez rejenta, co nie wymaga trzykrotnego „wołania“ z ambony... — W ogólnym wrażeniu komedye Fredry „dają sztukę prawdy życia między innymi przyczynami dlatego 1), że figury jej są żywymi ludźmi; 2) że te dzieła sceniczne są naprawdę komediami, nie tylko z formy, ale i z ducha, z komizmu“ (str. 169). Tym dwóm sprawom poświęcone rozdziały następne (VII—IX). Postaci męskie zszeregowane wedle klas i zawodów, a podpatrzone z rzeczywistości. Zato nie życiu już ale zapewne literaturze, mianowicie Molierowi, zawdzięcza Fredro charakterystykę postaci jako typów: Milczek obłudnik, Łatka skąpiec-chciwiec, Jowialski wyobrażający jowialność, Cześnik porywczosć; Papkin tchórz-samochwał, Jenialkiewicz Wielki człowiek do małych interesów, Radosť typ słabości ludzkiej do obyczaju cudzoziemskiego. Obok nich cała galeria typów podrzędnych z jedną cechą główną. Wszystkie typy Fredrowskie nie przestają jednak być żywymi ludźmi a to dzięki rysom osobistym; jest on mistrzem „indywidualizacji typów“. — Między postaciami kobiecymi niema typów charakteru, trudno też klasyfikować je według zawodu. Węć „kochanki“ dość do siebie podobne, emancypantki, stare panny, wdowy. Nie zgodziłbym się na „indywidualność“ Klary, Julii (i Matyldy); jak się wyżej rzekło, są to równie typy, tylko zmodernizowane. Dodacby także można ku większej chwale naszego pisarza, że mimo szczupłość odmian są one jeszcze zawsze rozmaitsze, niż w starszym teatrze francuskim. — Autor zastanawia się następnie nad kunsztem charakterystyki

dramatycznej i wylicza jej rozliczne a bogate środki, co prowadzi następnie do rozpatrzenia cech kōmizmu i humoru. Tutaj naturalna i szczęśliwa werwa Autora znajdującego sobie dotąd, jak np. przy podziale rodzajów komedyi, własne nomenklatury, klasyfikacje i definicje, snać pociągnięta wabiem niemieckiej schematyczności, oddaje się w szpony Lippsa rozróżniającego komizm podmiotowy, przedmiotowy i naiwny (który to ostatni jest podmiotowo-przedmiotowy). Po polsku odpowiadają im nazwy: dowcipny, zabawny lub śmieszny, (trzeci możnaby ochrzcić wyrazem: bezwiedny), Autor używa ich też, gdzie potrzeba być jaśniejszym. Talent Fredry zajaśniał w komizmie przedmiotowym, „tylko niektórzy ludzie w jego komediach są dowcipni, ale śmieszni są prawie wszyscy“ (str. 207). W używaniu efektów komicznych jest umiarkowany; daleko mu do rubasznosci Moliera, który nadużywał „naturaliów“. Warto zauważyć, że we Francji do dziś dnia, nawet w klasie średniej „naturalia non sunt turpia“; matka na balu zapytana czemu nie przyprowadziła córki, odpowiada z prostotą: „Monsieur, ma fille se purge“. Ta czynność zresztą jest aktem odprawianym powszechnie 4 razy do roku... Za Ludwika XIV odprawiał się częściej, a nasz polski „dobry smak“ nazywały się wówczas pruderyą; wszak ten król-słońce z całego dzieła Molierowskiego najbardziej podobał sobie tę scenę w „Malade imaginaire“, gdzie doktorzy z serengami uganiają się za pacjentem. Czytamy też w jednym pamiętniku, że pani de Maintenon kazała sobie „administrować“ klyster w obecności króla, — a była wówczas w wieku, kiedy taki giest przestał już wyglądać na kokieteryę... Ale i humor „podmiotowy“, tj. dowcip Fredry zostawił piętno na jego twórczości; jest on to łagodny, to ironiczny, to karykaturalny. Dodajmy, że stąd możnaby wydobyć spory materiał do portretu duchowego, tam gdzie szczupłość biografii zawiodła, podobnie jak z pewnych upodobań i ich braku. Autor uważa, że brak tematów politycznych i społecznych tłómaczy się tem, że Fredro „w obrębie życia domowego znajdował tyle materiału, iż mu go zupełnie wystarczało do zaspokojenia wrodzonego pędu do śmiechu“ (str. 244). Czy raczej nie obojętność dla rzeczy małych, brzydkich, przypadkowych była tego przyczyną, a obojętność znowu powodem zasluchania w gromy silne, a dalekie i niepowrotne napoleońskiej epoki, której był widzem i aktorem? Jeżeli też o pierwiastkach tragicznych jego dzieła czytamy trafne spostrzeżenia, że „nigdy nie były tak silne jak u Moliera, i że, jeżeli figury jego cierpią, to te cierpienia wystawia zawsze w świetle komicznem“ (str. 249), czy i tu nie należałoby po wytlómaczenie wstąpić do organizacji duchowej poety i sprawdzić, że naprzód Fredro nigdy nie był głęboko zadumanym badaczem porządku świata, a następnie, że jako świadek naoczny największej w dziejach tragikomedyi urobił sobie pogodę praktycznego mędrca, roześmianego nad czynami pysznych porywów, słabości, niemocy i głupstwa. —

Przechodząc do Morału i zapytując o „prawdę życiową“ komedyi Fredrowskiej Autor dochodzi do wniosku *à priori* oczekiwanego, tj. że Fredro uważał śmieszność za „ujemną wartość życia“, śmieszność bo-

wiem u niego zawsze bankrutuje. Donioślejszy jest wywód dalszy: Czy w wymierzaniu „kary“ rządził się Fredro jakąś zasadą sprawiedliwości poetyckiej? Autor bardzo słusznie uważa, iż niepotrzeba, aby ów moral był namacalnie widzowi podany, zastępuje go bowiem „realizm artystyczny“ (str. 205). Muiej jesteśmy skłonni zgodzić się z pojnowaniem, że w owej wyjątkowej rzekomo komedyi, w „Mężu i żonie“ grzesznicy i grzesznice nie ponoszą kary, „bo tak bywa w świecie i koniec“, nadto „nie ponoszą kary dla bardzo prostej przyczyny, że są państwem i to jeszcze pieczętującym się koroną o dziewięciu palkach“ (str. 267). Obawiam się, że Autor mówiąc to, a następnie powtarzając pismem, dał się unieść powszechnej skłonności do partyjnych uogólnień; bez tych kilku wierszy, piękna jego książka nie straciłaby nic ani na oryginalności ani na powadze. Sądję nadto, że w zagadnieniu o moral tej sztuki winnoby się rozpocząć dyskurs słowami „pedanta“ z komedyi; *nego consequentiam*. Czyż bowiem jest prawdą, że postaci „Męża i żony“ nie ponoszą żadnej kary? Byłoby dziwne, aby Fredro kładł hańbiące piętno bezkarności na własnej sferze towarzyskiej; byłoby niepojęte, aby on jeden śród poważnych dramaturgów zatracił ów instykt etyczny, jaki zawsze stoi na straży wiecznego prawa. Ale kara jest: właśnie taka sama, jak w komedyi Molierowskiej, gdzie Jurek Dandin jest ukarany własnem głupstwem, ten i ów opiekun własnem zaślepieniem, Tartuffe własną złością. Więc też Waclaw, który jest nauczycielem Alfreda w sztuce uwodzenia, musi doczekać, że Alfred bałamuci mu własną żonę, który to pomysł wedle Lippsa będzie należał do „komizmu przedmiotowego“, poddział: „komizm sytuacji“, inaczej do „ujemnej wartości życia“ kończącej „bankructwem“. Można tutaj podnieść analogię tej sztuki do szkicu dramatycznego „Teraz“. W obu Fredro posunął fakturę bardzo daleko; odmienił wprost metodę stawiania morału, odkrył tak wczesnie to, do czego Anatol France, Lemaitre lub Bernard Shaw doszli dopiero za naszych czasów, tj. — (sam Autor na to kładzie nacisk), — umieścił moral w ironii, a tak subtelnej, że prawie niedostrzegalnej. Akcja skończy się pozornie gładko; Joanna wyjdzie za utracjusza Ernesta, Agata za spekulanta Winera. Ale co czeka te dwie pary po trzech miesiącach, czy po roku? Jednych nędza, drugich wzajemne obrzydzenie: to będzie zemsta praw, które zostały naruszone, praw idealizmu i polskiej tradycji rodzinnej. A czem stanie się pożycie dalsze Waclawa i Elwiry? Piekłem na ziemi; okrutniejszej pomsty żaden nie wymyśli moralista.

Na tem wyczerpuje się program książki szeroko pomyślonej a opracowanej ze skrupulatną dokładnością. Snać nie zadowalał jeszcze Autora, więc dorzucił jeden rozdział (X) z uwagami estetycznymi o ważniejszych komedyach jak: Odlutki, Geldhab, Cudzoziemszczyzna, Mąż i żona, Dożywocie, Pan Jowialski, Zemsta, Śluby, Wielki człowiek. Piękności Fredry są niewyczerpane; coraz nowe czynić w nich odkrycia, rzecz zachwycająca. Wreszcie krótki rozdział ostatni (XI) ustala stanowisko Fredry w literaturze polskiej i powszechnej; skoro się zaś drogą badania porównawczego jego wartość wykryła, z większą pewnością

i dumą, bez obawy o przesadę, Autor zakończył słowami, że pozazdrościłaby go nam „każda literatura, nawet ta która wydała Moliera i ta nawet która się szczyli Szekspirem“.

Jednak do tej pełni spostrzeżeń i uwag niech będzie wolno dodać jeszcze jedno: krzywdę czyni się Fredrze, jeżeli się go sądzi z książki; siła jego nie w języku literackim, bo ten często zaniedbany; nie w intrydze, bo ta jest naiwna i sam o nią nie dba; nie w myślach głębszych ani w tendencji, bo ich nie ma, — ale w ustawianiu postaci scenicznych, w niesłychanej sztuce panowania nad teatrem, w bujnym, obfitem, rozrzutnym jak przyroda, tworzeniu życia. Bez ruchu, gięstu, maski, te postaci nie dadzą się pomyśleć, wprost przestają istnieć. Bez aktora, bez sceny Fredro nie przetrzyma krytyki. Teatr jego, nieco podobny jest do „*commedia dell' arte*“; tekst, to dopiero kanwa; na niej dobry aktor wyszywa swoją sztukę. Najbliższy żart dzięki aktorowi staje się cackiem na podziw. Popularność Fredry jest nadwerżona szablonem, manierą jakimi stale obniża się powodzenie „*Zemsty*“ lub „*Słubów*“. Te manekiny, jakby wycięte z ilustracji Andriolego mogą istotnie obrzydzić Fredrę. Spróbujcie jednak wystawić takie sztuki mniej zużyte, jak „*Z Przemysła do Przerowa, Teraz, Rewolwer*“ przez inteligentnych aktorów, którzy pojmują co to jest oryginalna, nowa kreacja, A skoro teatr oficjalny już przepadł w manierze, przenieście Fredrę do teatrów wolnych, amatorskich, ludowych; starajcie się ze starych rycin, pamiętników, wreszcie dzieł historycznych odtworzyć prawdziwe typy szlachcica, palestranta, mieszczanina, żołnierza, dandysa, — teatr ten zacznie na nowo grać jak odzarowany.

Lwów, w styczniu 1918.

Edward Porębowicz.

Z najnowszej literatury o Sienkiewiczu.

I.

Wśród wichury wojennej spłynął już rok od tej chwili smutnej, jak na cichym cmentarzyku w Vevey ułożył się do snu wiecznego Henryk Sienkiewicz; wieść niespodziewana o jego zgonie rozniosła się na chżyżych skrzydłach po wszystkie krańce dawnej Rzeczypospolitej i u śmiertelnego wezglowia wielkiego pisarza, którego uczuciom oraz temu, czego on pragnął i o co się modlił, powinien naród cały zawsze wiernym zostać, — zamilkły potępieńcze swary. Wszyscy odczuli, iż śmierć nielitościwa ciężką wyrządziła nam krzywdę, zamykając na wieki usta najwymowniejszemu orędownikowi idei polskiej przed światem, wytrącając na zawsze z rąk pióro genialnemu twórcy, wybranemu przez Opatrzność za narzędzie, aby skołatanych nieszczęściami ziomków dźwigał na duchu i cierpienia ich koł; wszyscy zrozumieli, iż zgąsł słup gojący na przedzie, tak nam wszystkim potrzebny wśród przejścia przez puszcze.

Przed sześćdziesięciu dwoma laty na wiadomość o śmierci Mickiewicza odezwały się z wież kościelnych w całej Polsce ostatnie podzwonne,