

# Zygmunt Erlacher de Khay

---

## "Pan Jowialski" jako komedia antyromantyczna

---

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce  
literatury polskiej 32/1/4, 302-318

---

1935

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](http://bazhum.muzhp.pl), gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach  
dozwolonego użytku.

## „PAN JOWIALSKI“ JAKO KOMEDJA ANTYROMANTYCZNA

Il faut savoir ignorer ce qu'on ne sait pas  
G. Michaut, *Les lutttes de Molière*.

### I.

W roku 1832 została napisana i wystawiona na scenie lwowskiej komedja Fredry w czterech aktach, prozą, p. t. *Pan Jowialski*, opatrzona mottem: „Głodnego żołądka bajką nie zabawieć, racją nie odbyć“<sup>1</sup>. W przysłowiu tem zawarta jest główna myśl komedji, co zresztą w toku dalszych wywodów będziemy się starali wykazać, Fredro bowiem, były oficer napoleoński i ziemianin, miał zawsze poglądy człowieka trzeźwego.

Pan Jowialski i godna swego małżonka pani Jowialska są zawsze zadowoleni z sentencyj i bajek, które wymyśla przy lada okazji jowjalny i trochę ograniczony staruszek, jednak inni członkowie familji Jowialskich są temi ustawicznymi przypowieściami starego gaduły znudzeni, słuchają jednak starego, tyranizującego wszystkich dziedzica „Jowiałówki“ z rezygnacją i cierpliwością. Komizm więc Jowialskiego, jako jednostki bezmyślnie nieraz bawiącej się wszystkim, nie bankrutuje, jak komizm Geldhaba, Łatki lub Jenialkiewicza, lecz triumfuje na końcu. Nawet romantyczny i zbierający do swej powieści wzorki z pośród członków rodziny Jowialskich Ludmir, z którego sobie sympatyczny — jak się wyraża Tarnowski — staruszek także pokpiwa, czuje się szczęśliwym, że się do tej familji dostanie, i komedja kończy się alegoryczną bajką starego Jowialskiego: „Trzask! — czyżyk w klatce!“.

W komedji tej, którą możnaby nazwać satyrą na bezmyślny kwietyzm społeczeństwa, znajdziemy — podobnie jak w *Nowym Don Kiszocie*, w *Odludkach i poecie* — postaci romantyczne. Przedewszystkiem Ludmir jest romantycznym poetą, szukającym natchnienia w dzikiej przyrodzie Karpat, przez które wędruje w towarzystwie swego przyjaciela, malarza Wiktora. Szuka on motywów do swej powieści wśród ludu

---

<sup>1</sup> Andrzej Maksymiljan Fredro, *Frzysłowia mów potocznych...* przysłowie 355, w wyd. K. J. Turowskiego. Sanok, 1855.

wiejskiego i monologuje: „Tak, od dziś dnia porzucam złocene komnaty, przenoszę się pod skromne strzechy; tam jeszcze człowiek jest przejrzystym. Ukształcenie za gęstym już werniksem przeciągnęło wyższe towarzystwa. Wszystkie charaktery jedną powierzchowność wzięły; nie ma wydatnych zarysów... Skąpiec dawniej w przeniecowanej chodził sukni, trzymał ręce w kieszeni. Teraz sknera sknerą tylko w kacie; troskliwość o mniemanie przemogła miłość złota, i ubogiego obdarzy, byle świat o tem wiedział. Zazdrośny gryzie wargi i milczy, tchórz mundur przywdziewa, tyran się pieści<sup>1</sup>, — słowem wszystko zlewa się w kształty przyzwoitości... Komedia Moljera koniec wzięła“. Ostatnie zdanie da się zastosować do twórczości Fredry. W okresie bowiem dojrzałości zrywa poeta z techniką moljerowską i mimo możliwych podobieństw niektórych swoich typów z komedią francuską lub włoską jest nawskróś oryginalny i narodowy. Nie można się jednak zgodzić ze zdaniem prof. Sinki, jakoby monolog Ludmira był programem literackim Fredry<sup>2</sup>. Przewszystkiem dlatego, że Fredro „nie przeniósł się pod skromne strzechy“, jak to miał zamiar zrobić Ludmir, i nie dał nam w swej komedji postaci ludowych.

Dosadną charakterystykę całej familji Jowialskich daje Szambelanowa i mówi: „W całej rodzinie Jowialskich za grosz rozsądku“... Jowialski, „ta stara bajka“, nie pyta się, „co się dzieje, jak się dzieje w domu, byle tylko miał kogo, coby słuchał jego przysłów, bajek i dykteryjek“... „Co on lubi! Jesteś wesoly, siadaj; jesteś smutny, idź za drzwi. Stara zaś Jowialska jest to tylko cień swojego najukochańszego małżonka; na nie ma już czucia i myśli, tylko na dowcipne słowa swojego bożyszcza, z których się śmieje od lat 50-ciu po dziesięć godzin na dzień“. Ludmir, słysząc te słowa Szambelanowej, mówi w ukryciu: „Ho! Ho! tu są charaktery!“ ma bowiem na myśli swoją powieść. Ujmuje więc wszystko po literacku i bawi się całą „Jowiałówką“, inaczej jednak, niż stary Jowialski, któremu imponuje przysłowiami. Widzimy więc, że Fredro żartował sobie z całej teorii romantycznej, która w odniesieniu do poezji, kultury i życia wyносиła na plan pierwszy rolę przeżycia lite-

<sup>1</sup> Jak mówi J. Stempowski w swym wyborynym i głęboko ujętym szkicu literackim o Jowialskim i jego spadkobiercach, Kaligula podobnie jak Jowialski lubił słówka, lecz, nieskrępowany obyczajami teatru lwowskiego, używał przeważnie nieprzyzwoitych i do okropności czynów dodawał — według Swetoniusza — *atrocitas verborum*. — Te jednak igraszki okrutne Kaliguli, podobnie jak sardanapalowe zabawy Jowialskiego, choć mogłyby być uważane za ostateczne formy czynu irracjonalnego, nie dowodzą przeciw ich romantycznego charakteru. Rola bowiem pierwiastka irracjonalnego nie jest bynajmniej w romantyzmie decydująca ani dominująca. Zbyt nieraz jednostronnie nawiązywano romantyzm do ruchów i odruchów irracjonalnych wieku XVIII i poprzednich.

<sup>2</sup> T. Sinko, *Dookoła Jowialskiego* (Czas z 12 II, 1918).

rackiego. Był bowiem realistą i stawiał wyżej przeżycia realne, niż literackie, a romantycy w guście Słowackiego czy Goszczyńskiego byli dlań ludźmi papierowymi, jeśli już nie szkodliwymi. Własnego męża charakteryzuje Szambelanowa w sposób następujący: „Mój mąż — dobre stworzenie: cięły, głupkowaty, bez żadnego zdania, i dlatego poszłam za niego“... „zwią go paniczem w domu, lubo ma lat pięćdziesiąt, nie ma żadnego zdania. U niego wszystko — dobrze, bardzo dobrze, byle nie trudnił się niczem, jak tylko swojemi ptaszkami, byle jadł dobrze, spał jeszcze lepiej. To jest człowiek nie do obudzenia, jak worek grysu“.

Fredro umiał więc zdobyć się na ironję dosadną w wyrażeniach i zgryźliwą, co wszakże słuchaczy w teatrze nie raziło. Zgryźliwość zaś ironji typowego romantyka, jakim był Słowacki, raziła czytelników i krytyków współczesnych, bo miała podłoże zbyt subiektywne.

## II.

Osią fabuły *Jowialskiego* jest stosunek romantycznego Ludmira do bajronicznej Heleny. O Helenie wyraża się Szambelanowa, która trzeźwo się zapatruje na życie mieszkańców „Jowiałówki“, w następujący sposób: „...„trzeba powiedzieć, ni do dziada, ni do ojca niepodobna. Dobre dziecko moja pasierbica, lecz ma swoją wolę i upрек, a ja tego nie lubię. Przytem główka trochę romansami i poezjami zawrócona“... „Helena chciałaby jakiegoś smętnego wielbiciela, trawiącego nocy wśród grobowców“..... „Jakaś tajemna tęsknota, skargi na niesprawiedliwość ludzi, a nawet może i lekka zgryzota sumienia... nie zaszkodziłaby wcale“ jej wielbicielowi. Ludmir, który to słyszy z ukrycia, dowiaduje się, że Helena chciałaby mieć wielbiciela w stylu bajrońskim i mówi: „Romansowa! co za pole!“ do popisu dla niego. Ponieważ sam jest romantykiem, postanawia zostać wielbicielem Heleny i starać się o jej rękę i rolę swoją gra z powodzeniem. Jest więc romansowym dla celów zgoła praktycznych. I tu różni się zasadniczo od Janusza, drugiego konkurenta do ręki Heleny, uosobienia banalności i prozy życiowej, który mówi, że nie będzie udawał bajrońskiego kochanka, bo: „...„mając dobrą wieś, nie potrzebuje być romansowym“ dla przypodobania się Helenie, gdyż jest „uczciwym dziedzicem i honorowym deputatem“<sup>1</sup>. Helena dusi się w tej atmosferze „jowjalszczyzny“, jest sentymentalna, jak wszystkie bohaterki romantyczne, mówi stylem nienaturalnym i napuszonym, np. w scenie 3 aktu II w ten sposób skarży się na swój los i osamotnienie wśród nierozumiejących ją ludzi: „...„ileżto razy chroniałam się, uciekałam sama ze siebie przed zimnemi zarysami marmurowych kolei, w których mnie towa-

<sup>1</sup> *Pan Jowialski*, Akt I, sc. 3.

rzyskość ołowianym więziła łańcuchem“. — Widzimy więc, że Fredro pokpiwa sobie łagodnie z romansowego stylu mówienia sentymentalnej panny wiejskiej, co spotykamy i w innych jego komedjach.

Ludmir takim samym stylem do niej przemawia, aby ją sobie pozyskać, ale obiecuje ją potem zmienić i zrobić więcej naturalną. Widzimy więc dużo cech romantycznych w trzech postaciach komedji, z których jedna, mianowicie Helena, jest częściowo satyrycznie ujęta.

Wszystkie te postaci z otoczenia Jowialskiego, które stanowią odrębną grupę osób komedji, jak też i jego samego — charakteryzuje krótko Ludmir, mówiąc: „Jowialski, ów klejnot oryginałów, Jowialska cień jego — para doskonała, jak tych papug, które zowią Les Inseparables, Szambelanowa, niegdy jenerałowa, z przekreconą francuszczyzną, ale najrozsądniejsza, Szambelan ta nula, ten próżny pęcherz w peruce, Janusz z intrat rozumny, Helena w eterze krążąca“... Widzimy więc, że Ludmir, choć „poeta romantyczny“, jednak patrzy trzeźwo na rzeczy, co nie podoba się jego przyjacielowi, „romantycznemu“ malarzowi Wiktorowi, który mu nieumiejętne udawanie zarzuca i mówi: „Ależ bo ty i udać romansowego nie potrafisz. Ty miałbyś pojąć, co jest uniesienie uczucia? Ty którybyś groby otwierał, gdybyś wiedział, że tam ziarnko śmieszności znajdziesz“<sup>1</sup>. A więc Wiktor oburza się na Ludmira, że ten jako poeta, pozujący na „romansowego“, nie stosuje w życiu „romansowości“. Przemawia tu oczywście i zazdrość o pannę. Musimy tutaj podziwiać jędrność, dosadność i realizm komizmu sytuacyjnego u Fredry, który w kilku słowach podaje zasadnicze cechy charakteru omawianych postaci.

### III.

W scenie drugiej aktu II, gdy Ludmir gra narzuconą sobie rolę sułtana, możnaby się dopatrzeć — podobnie jak w komedji: *Gwałtu co się dzieje!* — satyry na współczesne stosunki galicyjskie i na biurokrację austriacką. Nie maluje autor wprost urzędników austriackich, bo na to nie pozwoliłaby cenzura, ale „żywił ten — jak się wyraża prof. Kucharski — istnieje za drzwiami sztuki Fredry“<sup>2</sup>. Ludmir, dowiadując się, że Janusz jest Effendim finansów, woła: „Ty ode-rznąłeś mój tłumoczek! Zdaleka ode mnie, bo jeszcze mam parę srebrników w kieszeni“. Jest tu zapewne aluzja do dra-pieżności skarbowej rządu austriackiego, który, doprowadziwszy do ruiny odziedziczone po rozbiorach Polski królewsczyzny,

<sup>1</sup> *Pan Jowialski*, Akt III, sc. 4.

<sup>2</sup> E. Kucharski, *Epoka Fredry i jej wizerunek w komedji (Przegląd Warszawski Nr. 4 z roku 1922)*.

rujnował zkolei i wyzyskiwał podatkami prywatne majątki swych obywateli, tak, że Galicja została gospodarczo zupełnie zrujnowana, a inicjatywa prywatna na polu ekonomicznem skrzepowana całym szeregiem przepisów drobiazgowych i złośliwych. T. zw. „Sejm Postulatowy“ we Lwowie, ustanowiony przez Józefa II, a potem reaktywowany w r. 1817, nie miał żadnego znaczenia i cała jego czynność polegała na wysłuchiwanu rozporządzeń cesarskich (postulatów) i na podawaniu próśb do tronu. Zato było dużo dygnitarzy przystrojonych w świetne mundury, którzy z wielką pompą przyjeżdżali na uroczyste otwarcie Sejmu. Rząd wiedeński potworzył mnóstwo tytułarnych urzędów, chcąc w ten sposób zaspokoić próżność arystokracji galicyjskiej. Tę całą maskaradę ośmieszał Fredro w *Panu Jowialskim*<sup>1</sup>, gdy Ludmir, jako sułtan rozmawia ze swoim dworem:

*Ludmir*: „Któż ty jesteś?  
*P. Jowialski*: Wielki Kanclerz Koronny.  
 .....  
*Ludmir*: To jest Effendi od pieczęci i stróż praw krajowych.  
 Czy prawami w piecu palisz, że się stróżem zowiesz?  
 .....  
 Chcę abyś wszystkim głowy popieczętował.  
 .....  
 Aby wszystkie głowy były pod jedną cechą,  
 moją własną: bez cechy pańskiej ścinać się będą.  
*Ludmir*: .....  
 A co robi Ochmistrz?  
*P. Jowialski*: Strzeże, aby wszystko u Dworu działo się  
 przyzwoicie.  
*Ludmir (do Janusza)*: I ty to potrafisz?  
*Janusz*: Tak jest!  
*Ludmir*: To jesteś wielki człowiek!  
 .....  
*Ludmir*: Ale słuchajcie, gdzież jest Rozumnik Koronny?  
*P. Jowialski*: Tego urzędu niema.

Trudniej o bardziej zgryźliwą ironję!

Pierwiastek ten społeczny i polityczny znalazł swój wyraz dopiero w późniejszej literaturze, gdyż współczesna, a z nią i komedia Fredry, była zanadto skrzepowana cenzurą. Ślady tej satyry politycznej widzimy w *Panu Jowialskim*, w *Gwałtu co się dzieje* i w *Dożywociu*.

W tej właśnie satyrze politycznej i w jej formie fantastycznej, jaką widzimy w scenie z przebranym za sułtana Ludmirem i z jego dworem<sup>2</sup>, leży najwybitniejsza cecha romantyczna komedji. Niestety, pierwiastek ów jest ze względów

<sup>1</sup> *Pan Jowialski*, Akt II, sc. 2.

<sup>2</sup> Por. Komedja dworska *Z chłopca król* od Piotra Baryki napisana (Kraków, 1637), intermedjum anegdotyczne, w którym jest przedstawiona zabawa karnawałowa żołnierzy (Windakiewicz, *Teatr Polski przed powstaniem sceny narodowej*).

cenzuralnych — jak już wyżej powiedzieliśmy — bardzo nikiły w twórczości Fredry.

Ten rodzaj tak zwanej fantastycznej satyry komedjowej znany był dobrze romantykom niemieckim i zawierał w sobie także pierwiastek polityczny. Jest to t. zw. „Romantische Spott-dichtung“, która stoi w ścisłym związku z romantyczną ironją. Wyszedł ten rodzaj twórczości dramatycznej od Tiecka i jego groteski dramatycznej p. t. *Kot w butach* (*Der gestiefelte Katter*). Jest to, jak się wyraża O. Walzel<sup>1</sup>: „das burleske Drama aristo-phanischer Richtung“. Podobne utwory pisał Eichendorff, np. „dramatyczną bajkę“ p. t. *Krieg den Philistern* (1824) lub *Meierbeths Glück und Ende* (1827), gdzie romantyk niemiecki ośmiesz-za zamiłowanie Niemców do powieści w guście Waltera Scotta, do obyczajów i krajobrazów szkockich. Rzeczą charakterystyczną jest, że Eichendorff, podobnie jak i Tieck, ironizuje na temat objawów literackich, uważanych za romantyczne<sup>2</sup>.

Zaznaczyć tu należy, że romantycy niemieccy nawiązywali nietylko do Szekspira i jego baśni fantastycznej: *Burza*, która stanowi bilans poetycki doświadczeń i przejęć wieku męskiego poety i jest jakgdyby satyryczną krytyką burżuazyjnej demokracji<sup>3</sup>, ale i do Arystofanesa i jego komedji satyrycznej. Widzimy to u Platena i w jego t. zw. komedjach arystofanesowskich, w których są liczne aluzje do współczesnych objawów społecznych, politycznych i literackich. Że romantycy niemieccy nawiązywali do klasycznej starożytności, którą lepiej rozumieli i odczuwali, aniżeli pisarze średniowieczni lub humaniści, powodem było odrodzenie się literatury i kultury niemieckiej w połowie XVIII wieku — a zwłaszcza wystąpienie Winckel-manna. I tu znowu decydującą rolę odegrał moment historyczny.

W Niemczech bowiem wojna 30-letnia sprowadziła na kraj powszechną ruinę finansową i wywarła wpływ bardzo niekorzystny na rozwój literatury, do czego przyczyniły się nadto jeszcze późniejsze wojny z Francją, pełne dla narodu niemieckiego klęsk i upokorzeń. Wskutek tych opłakanych stosunków politycznych w Rzeszy Niemieckiej i pod wpływem szerzących

<sup>1</sup> Oskar Walzel, *Deutsche Romantik*. II. Die Dichtung, s. 41.

<sup>2</sup> *Ibid.*, s. 45: Eichendorff, wie Tieck, hatte seine Spitzen gegen Erscheinungen zu wenden, die sich selbst für romantisch ausgaben. v. R. Haym, *Die Romantische Schule*. Berlin, 1920, s. 95—105.

<sup>3</sup> Prospero w *Burzy* jest postacią zupełnie odmienną od P. Jowiańskiego i nie śmieje się z farsy Kalibana i dwu pijaków. Człowiek bowiem, robiący burzę i pogodę, nie śmieje się z otoczenia, ponieważ między nim a światem nie ma dostatecznej przeciwstawności. Owszem, postać starego Prospera jest raczej pogodną akceptacją życia i śmierci (por. André Suarès, *Poète tragique*, 1921). — Pan Jowiański zaś bawi się swoją farsą, dwoma rzekomymi włóczęgami, Januszem i całym światkiem „Jowiałówki“. Ba! nawet „poeta romantyczny“ Ludmir zdobywa sobie jego sympatję, dzięki swej inwencji młodzieńczej i... sztuce aktorskiej.

się prądów literatury włoskiej i obniżenia się oświaty w całej Europie ukazują się tutaj ujemne symptomy, podobnie jak gdzie indziej. Mianowicie poezja niemiecka popada w nienaturalność i fałszywy sentymentalizm.

Te same objawy widzimy w początkowej fazie niemieckiego romantyzmu<sup>1</sup> i w t. zw. „Romantische Schule“. W Polsce w epoce romantyzmu Fredro ośmieszał tę nienaturalność w swoich komedjach, podobnie jak zwalczał radykalizm społeczny i polityczny Goszczyńskiego i demokratów ówczesnych.

Poezja niemiecka waha się między tradycją dawnego klasycyzmu a rubasznym, nieujętym w zasady realizmem, czerpanym ze swojskich, rodzimych pierwiastków<sup>2</sup>. Temu zmanierowaniu stylu literackiego<sup>3</sup>, jakie pod wpływem J. B. Mariniego rozpowszechniło się w całej prawie Europie, odpowiada w Niemczech pod pewnym względem t. zw. „die zweite schlesische Dichterschule“<sup>4</sup>, która przez dłuższy czas wodzi rej w literaturze. Obok kwiecistości stylu i zmysłowości cechuje tę poezję niemiecką i polską, uprawianą przez śląskich żaków-wagantów, podobna nienaturalność myśli, jak zwolenników „euphuismu“ w Anglii w połowie XVII wieku. Italja więc, mimo swego partykularyzmu politycznego, stoi pod względem kulturalnym aż do połowy XVII wieku na pierwszym planie w całej Europie zachodniej. Silny wpływ kultury włoskiej odgrywa pierwszorzędną rolę w rozwoju życia umysłowego także i w Polsce<sup>5</sup>. Dzięki osobistym upodobaniom Władysława IV do opery włoskiej powstał pierwszy na ziemiach polskich stały teatr na zamku warszawskim, skutkiem czego „commedia dell’arte“ została bezpośrednio przeszczepiona na grunt polski, sława zaś rzeczzonego teatru rozeszła się szeroko po Europie<sup>6</sup>. Bezpośredni więc wpływ włoskiej poezji dramatycznej na polską, począwszy od czasu panowania Władysława IV, był bardzo silny. Pomiąć tutaj możemy oddziaływanie komedji włoskiej na teatr polski aż do epoki Fredry za

<sup>1</sup> Por. Schipper, *O sentymentalizmie w poezji romantycznej*.

<sup>2</sup> R. Piłat, *Historja literatury polskiej*, T. III, opracował Dr. L. Bernacki.

<sup>3</sup> W Polsce przedstawicielem marynizmu jest A. Morsztyn. Por. E. Pořebowicz, *A. Morsztyn, przedstawiciel baroku w poezji polskiej* (*Rozpr. Akad. Um.*, t. XXI, 1894).

<sup>4</sup> Por. K. Dobrowolski, *Studja nad piśmiennictwem polskim na Śląsku do połowy XIX wieku*. Katowice, 1931. W tej cennej i opartej na nieznanach dotąd źródłach publikacji wykazuje autor wpływ literatury polskiej XVII wieku na kulturę niemiecką na Śląsku, spowodowany rozpowszechnioną znajomością literackiej polszczyzny i polskiej sztuki rymotwórczej na Śląsku w XVII i XVIII wieku. Por. R. Ganszyniec, *Echa pieśni goljardowej w Polsce*. (*Przegląd Humanistyczny*. 1930, V).

<sup>5</sup> Por. A. Brückner, *Cywilizacja i język*. Warszawa 1901. St. Windakiewicz, *Padwa, studjum z dziejów cywilizacji polskiej* (*Przegląd Polski*. Tom 99. Kraków, 1891).

<sup>6</sup> St. Windakiewicz, *Teatr polski przed powstaniem sceny narodowej*. Kraków, 1921.



pośrednictwem literatury francuskiej, angielskiej i niemieckiej, co szczegółowo wykazali Estreicher, Brückner, Windakiewicz, Petersen, Hahn, Bernacki, a zwłaszcza — w odniesieniu do twórczości Fredry — E. Kucharski<sup>1</sup>.

Obok Italji zaczyna się wysuwać stopniowo — również od czasów Władysława IV — Francja jako drugi wybitny czynnik oświaty i literatury, aby wreszcie sprowadzić odrodzenie się twórczości stanisławowskiej w okresie wieku oświecenia. Wpływ literatury francuskiej skutkiem rozpowszechnienia się tego języka w całej Europie od czasów Ludwika XIV był dominujący i w Polsce nietylko w okresie reform sejmu wielkiego i wojen napoleońskich, ale i w pierwszej połowie XIX wieku, zwłaszcza że nasi najwybitniejsi poeci i politycy bawili po r. 1831 we Francji. Oczywiście, ten nasz związek z kulturą zachodnio-europejską był wskutek opłakanych stosunków politycznych, religijnych i umysłowych w XVII w. i za czasów saskich znacznie (bo prawie o całe stulecie) opóźniony i nie tak ścisły, jak w XVI a zwłaszcza XIX wieku<sup>2</sup>.

Chociaż nauka francuska w XVII i XVIII wieku stała bardzo wysoko, to jednak absolutyzm francuski nie sprzyjał rozwojowi nieskrępowanej, badawczej myśli ludzkiej. Te więc działy nauki, do których podniesienia się potrzeba było więcej wolności i swobodnej krytyki, stały wyżej w krajach o ustroju więcej liberalnym, jak Holandja (Spinoza), Anglja (Newton) lub w Niemczech, gdzie na podłożu pluralizmu i indywidualizmu wyrósł ostatni wielki system racjonalistyczny XVII wieku, zbudowany przez Leibniza, najbardziej wszechstronnego uczonego swego czasu. Poza metafizycznym systemem wprowadził Leibniz do filozofji szereg ważnych pomysłów, jak: zasadę ciągłości w metodologii, teorię podświadomości i samowiedzy w psychologii i dynamiczną teorię materji — w filozofji przyrody. Filozofja jego, usystematyzowana przez Wolfa, była w Niemczech uniwersytecką filozofją aż po Kanta<sup>3</sup>.

W XVIII wieku występują coraz silniej prądy wolnomyślne w całej Europie i znajdują najpełniejszy wyraz w literaturze niemieckiej, która w przededniu wielkiej rewolucji rozpoczęła swój najświetniejszy okres. Najwybitniejszym w tym czasie umysłem jest Lessing, którego światopogląd zależny jest od koncepcji filozoficznej Shaftesbury'ego (kult entuzjazmu) i Spinozy (panteizm). Obok Lessinga działają i inni koryfeusze niemieckiego klasycyzmu i romantyzmu, jak Herder, właściwy twórca historjozofji<sup>4</sup>, Goethe i Schiller, Schleiermacher i i.

<sup>1</sup> E. Kucharski, *Fredro a komedja obca*, 1921. St. Windakiewicz, *Teatr polski*.

<sup>2</sup> Por. St. Kutrzeba, *Historja ustroju Polski*. Tom I.

<sup>3</sup> Wł. Tatarkiewicz, *Historja filozofji*. Tom II.

<sup>4</sup> G. Herder, *Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menschheit*. Zob. P. Bernheim, *Lehrbuch der historischen Methode*, 1908.

Z zapalem oddawano się wszędzie badaniom naukowym, przyrodniczym i politycznym. Na polu sztuki, po wybudaniu nienaturalności w wykwintnym stylu rokoko, nastął zwrot do klasycznej starożytności, jakby ponownie odkrywanej i studjowanej pilnie w jej zabytkach. Tutaj nową erę zainicjował w badaniach archeologicznych J. J. Winckelmann<sup>1</sup>.

Posługując się więc leibnizowską zasadą ciągłości w metodzie badań historyczno-literackich, stwierdzić musimy znaczną rolę tradycji klasycznych w romantyzmie niemieckim i zależnym odeń romantyzmie polskim<sup>2</sup>.

Wspomniano już wyżej o „aristophanische Komödien“ Platena i o aluzjach — na wzór Arystofanesa — do współczesnych wypadków politycznych u poetów niemieckiej „romantische Schule“. U poetów tych, zwłaszcza Tiecka, łączą się pierwiastki tragiczne z wesołemi i rubasznymi scenami i postaciami w guście Szekspira. (Tieck, *Ritter Blaubart*. Ein Ammenmärchen). Jak więc widzimy, polityczna satyra nie była obca romantycznej komedji niemieckiej („dem romantischen Spott-drama“). W Polsce natomiast porozbiorowej, pozbawionej własnej państwowości, była ona niemożliwa, zwłaszcza na scenie<sup>3</sup>.

W naszej poezji dramatycznej, przede wszystkim u Słowackiego, przejawia się ironja romantyczna. Jego *Fantazy* jest właśnie takim „komedjo-dramatem“, w którym pierwiastki komedjowe, a nawet farsowe, łączą się z tragicznymi, skutkiem czego Tarnowski mówi, że jest tu materiał albo „na głęboką a wykwintną komedję, albo na bolesny, tragiczny dramat z domowego życia“, a farsowy motyw *qui pro quo*, stanowiący oś akcji, uważa za chybiony. W postaciach jednak poety Fantazego i jego dawnej kochanki Idalji (pod którymi to postaciami Słowacki, jak wiadomo, miał na myśli Krasińskiego i panią Bobrową) widzimy misterne połączenie cech prawdziwie poetycznych i wzniosłych z komicznymi. Są to bowiem istoty szla-

<sup>1</sup> Johann Joachim Winckelmann, *Geschichte der Kunst des Altertums*.

<sup>2</sup> O znaczeniu starożytności i roli antyku w poezji polskiej XIX-go wieku pisano u nas bardzo dużo. Wiadomo też, jak wielką rolę odegrał pierwiastek klasykistyczny u naszych modernistów. Por. Tadeusz Sinko, *Hellenizm Słowackiego*. Kraków, 1909. *Antyk Wyspiańskiego*, 1916. *Helleńskie sny* L. Rydla (*Maski*, 1908). *Wyspiański i Krasiński. Tradycje klasyczne* A. Mickiewicza. *Rapsody historyczne Wyspiańskiego*. Gustaw Przychocki, *Plautus*.

<sup>3</sup> Komedjopisarze z niemieckiej „romantische Schule“, ośmieszający modny wówczas sentymentalizm romantyczny, walterskotyzm i inne objawy literackiego „romantyzmu“, występują w tym samym czasie, w którym Fredro pisał swoje komedje. Ciekawe byłoby studjum, omawiające stosunek naszego komedjopisarza do współczesnej literatury niemieckiej. Jak dotąd bowiem, prócz przygodnych wzmianek, niema poważniejszej pracy na ten temat z wyjątkiem pracy Brücknera *O Fredrze* (*Przegląd Warszawski* nr. 20). Fredro zaś sam mówi o *Liście* jako przeróbce niemieckiej powieści *Der unruhige Abend*. Z drugiej zaś strony wiemy, że *Damy i huzary* były tłumaczone na niemieckie i miały powodzenie na scenie w Berlinie.

chetne i z prawdziwą poezją w duszy, ale równocześnie rozkochane w sobie samych i podziwiające się w swej poetyczności, pozujące na bohaterów, które wyolbrzymiają swoje uczucia przez pragnienie silnych wrażeń lub nawet przez sztuczne wywoływanie afektów<sup>1</sup>. Te dwie postaci Słowackiego mogą więc być uważane za wierne odbicie i doskonały typ tego rodzaju ludzi, w jakich obfitowała epoka romantyzmu. Dlatego też ten dramat Słowackiego jest komedią romantyczną lub, jeśli ktoś woli, tragedją romantyczną, jedyną (obok utworów Musseta) w swoim rodzaju w literaturze europejskiej, prawdziwą zarówno w szlachetności i rzetelności uczuć, jak w przesadach i śmiesznościach udawań. Okazał tu Słowacki, podobnie jak Fredro, talent nadzwyczajnej obserwacji, ale też i subiektywnej złośliwości, charakteryzując dosadnie panią Bobrową i swego przyjaciela — ale zarazem i szczęśliwego rywala — Krasieńskiego<sup>2</sup>.

Krasieński — jak wiadomo — dał wiele rysów osobistych w *Nieboskiej Komedji* w postaci hr. Henryka (Męża) jako wyobraziciela fałszywej egzaltacji poetyckiej. Tylko że *Fantazy* ma w sobie i w sytuacjach z sobą związanych więcej komizmu, podczas gdy hr. Henryk jest postacią nawskróś tragiczną w swem wewnętrznym zakłamaniu i niezgodzie z rzeczywistością. Mamy więc w *Nieboskiej* ironję romantyczną w połączeniu z pierwiastkami społecznymi, które sprawiają, że utwór Krasieńskiego jest przez swą aktualność i realizm genialnym w literaturze europejskiej dramatem romantycznym.

U naszych dramaturgów romantycznych przeważają — poza *Fantazym* — elementy tragiczne, podczas gdy w niemieckiem romantyzmem „Spottdrama“ występuje satyra polityczna na współczesne stosunki i przewaga elementów komicznych.

#### IV.

Mówiąc o Ludmirze, stwierdziliśmy, że ma on romantyczny program literacki. Gdy jednak uzyska rękę Heleny, na pewno zrezygnuje ze swego „romantyzmu“ i stanie się godnym członkiem rodziny Jowialskich. Swoje szczęście zawdzięcza on nie tyle osobistym zaletom, ile temu, że jest zaginionym synem s. p. generała-majora Tuza, pierwszego męża p. Szambelanowej, a przytem dzięki tajemniczemu urokowi, jaki jego postać otacza<sup>3</sup>;

<sup>1</sup> Tę samą literackość przeżyć i sztuczną pozę widzimy u naszych modernistów, epigonów świetnej poezji romantycznej. Szczególnie u Przybyśzewskiego, który usiłuje od Słowackiego wywieść rodowód „Mtodej Polski“, można wykazać silny odgłos romantyki niemieckiej i jej chorobliwych objawów.

<sup>2</sup> Por. Ferdynand Hoesick, *Życie Juljusza Słowackiego na tle współczesnej epoki*, 1896.

<sup>3</sup> Jeszcze na początku XIX wieku na oznaczenie tego, co przemawia urokiem nowości, niezwykłości, co porusza wyobraźnię i odpowiada aspira-

podoba się Helenie, która czuje wstręt do ograniczonego w jej pojęciu Janusza. Komizm postaci Janusza, która jest uosobieniem banalnego i filisterskiego pojmowania życia, bankrutuje wobec wyższych aspiracji życiowych Ludmira i Heleny, a głównie wobec biegu okoliczności. Prof. Kucharski mniema, że ideowe rozwiązanie komedji Fredry jest posępne i gorzkie z powodu Ludmirowej kapitulacji z ideałów<sup>1</sup>. Ten rzekomy pesymizm rozwiązania akcji *Pana Jowialskiego*, ma być wynikiem „filuterji“ Fredry. Przyjmując ten czynnik, zauważyć trzeba, że dziwnaby to była filuterja o zabarwieniu pesymistycznym. Zgodnie z charakterem tytułowej postaci i całym tokiem akcji komedja kończy się bajką o złapanym do klatki czyżyku, co ma oznaczać, że Ludmir ze swych poetycznych aspiracji zrezygnuje, oczywiście ze względów praktycznych. Jeśli bowiem weźmiemy pod uwagę tylko tekst komedji, to nie mówi on nic o pesymizmie Ludmira ani autora<sup>2</sup>, przesadne zaś nadawanie znaczenia symbolicznego komedjom Fredry<sup>3</sup> daje tylko pretekst „odbronzownikom“ do pisania — często uzasadnionych — przedewszystkiem jednak sensacyjnych artykułów. Tymczasem realista Fredro przez usta malarza Wiktora drwi sobie z Ludmira jako przyszłego członka rodziny Jowialskich i męża Heleny, czem się jednak Ludmir nie przejmuje, lecz odpłaca malarzowi pięknem za nadobne i obaj przyjaciele wybuchają zdrowym, młodzieńczym śmiechem<sup>4</sup>.

Omawiając komedję Fredry, musimy zwrócić uwagę na ścisły jej związek z ówczesną Galicją i Lwowem. Podobnie i we wszystkich innych komedjach Fredry należy położyć główny nacisk na moment historyczny i środowisko. Ten związek z galicyjskim światkiem i jego bezmyślnością małomiasteczkową rzuca specjalne światło na autora i jego utwory. Bystry obserwator życia, jakim winien być każdy komedjopisarz i jakim

---

cjom epoki, używano stale wyrazu „romantyczny“. Por. Aleksander Łucki, *Pochodzenie wyrazu romantyzm (Pamiętnik Literacki, 1911)*. Tenże, *Rozwój teorii romantycznej we Francji (Rozpr. Akad. Um., t. LIX, 1, 1919)*. Z. Łempicki, *Romantyzm. Przyczynki do krytyki pojęcia (Pamiętnik Literacki, 1917)*. Fredro takie „aspiracje romantyczne“ przedstawiał w oświetleniu komicznym.

<sup>1</sup> Por. Kucharski, *Fredro a komedja obca*, s. 243, oraz *Wstęp do „Pana Jowialskiego“* w Bibliotece Narodowej.

<sup>2</sup> Por. Akt I, sc. 4. Ludmir mówi, że chętnie „chce być przedmiotem zabawy“. Akt IV, sc. 1. Ludmir do Wiktora: „Jabym się ożenił z Heleną“.

<sup>3</sup> Datuje się to od roku 1876 i wówczas mogło być konieczne ze względów politycznych i narodowych. Por. St. Tarnowski, *Komedje A. Fredry, 1876*.

<sup>4</sup> Por. scena 1 aktu IV. Ludmir do Wiktora: „...„szyderstwo wystawiono jako osła z wyszczerzonymi zębami“. Wiktor: „podobno, że tak (śmieją się obadwa)“.

Dialog ten, podobnie jak i niektóre inne miejsca *Pana Jowialskiego*, należy do ustępów, które autor oznaczył jako takie, które mogą być opuszczone przez aktorów na scenie. Dawał więc Fredro pewną swobodę aktorom, znającym może lepiej upodobania publiki w teatrze lwowskim. Możliwe też, że jako komedjopisarz liczył się z opinią lwowian, których nie chciał nieraz urazić.

był Fredro, musiał czuć się skrepowanym nie tylko zbyt dużą do-  
myślnością cenzury, ale i owym „milieu“, któremu Taine przy-  
pisywał tak wielkie znaczenie. Dla należytej więc oceny przy-  
komedyj fredrowskich ważne jest nie tylko szukanie i śledzenie  
za istotnymi czy też rzekomymi pożyczkami i źródłami, lecz  
także i głębsze wniknięcie w środowisko społeczne, dla któ-  
rego pisał artysta.

## V.

Co do postaci tytułowej, to należy zauważyć, że stary  
Jowialski może budzić u widza sympatię. Jest to bowiem sta-  
ruszek miły, niezły i niegłupi, ale jednostronny i wysilający  
swoją starczy umysł na stosowanie przysłów i przeważnie traf-  
nych dykteryjek, którymi, ciągle je powtarzając, zanudza do-  
mowników. Jednym słowem, Józef Jowialski w pogoni za chi-  
merą zabawy bawi się teatrem w swej rodzinnej wiosce, lekce  
sobie ważąc wszystkie konsekwencje tej zabawy, uczuwa bo-  
wiem potrzebę czynnej inscenizacji i tworzy sobie fantastyczny  
świat złudy, jakby w myśl starego powiedzenia: „mundus vult  
decipi“. Świat rzeczywisty wraz z otaczającymi go ludźmi śmie-  
szy go i nudzi, skutkiem czego uważa się za coś od niego  
wyższego. To też z beztróskim uśmiechem zmienia swoich ulu-  
bieńców, w jednym dniu wydaje zamąż wnuczkę za różnych  
kandydatów i z ochotą przyjmuje do swej rodziny nieznaną  
wędrowniczkę, tak dalece, że ta jego lekkomyślność w granicach,  
zakreślonych intrygą komedii, może niepokoić widza w teatrze.

Podobna fantastyczność, służąca do wywołania iluzji este-  
tycznej, znana była nie tylko Mussetowi czy Rostandowi, nie-  
tylko Szekspirowi i Moljerowi, lecz także Arystofanesowi (*Ptaki*,  
*Chmury*). Z powodu jednak tej fantastyki i pierwiastka irracjo-  
nalnego nie można wyciągać wniosków o romantyzmie tych  
poetów, gdyż irracjonalizm nie jest cechą główną romantyzmu,  
którego problem sprowadza się do pewnego stylu myślenia,  
mówienia i pisania<sup>1</sup>.

Powiedzieliśmy, że stary Jowialski, który wiele widział  
i wiele przeżył, patrzy z góry na całe otoczenie, bawi się i ty-  
ranizuje swoich najbliższych i najlepiej się czuje w świecie  
ułudy, gdyż wierzy w dobroczynną siłę humoru i śmiechu.  
Pozorna lekkomyślność jego zabawy — choć niezbyt licuje  
z obyczajami podeszłych wiekiem, zamożnych ziemian — wy-

<sup>1</sup> Musset np. ku rozpaczy cenaków skłaniał się zawsze ku trzeźwym  
klasykom, a w teatrze późniejszym myślał poważnie o powrocie do klasy-  
cyzmu. Z tego powodu, że Deschanel napisał całą książkę o romantyzmie  
klasyków francuskich (*Le romantisme des classiques*) lub Burekhardt o ro-  
mantyzmie w Grecji (*Griechische Kulturgeschichte*), nie można mówić o ro-  
mantyzmie Moljera czy też Arystofanesa. Podobnie nie możemy mówić o ro-  
mantyzmie komedij fredrowskich.

plywa jednak logicznie z dziwaczego sposobu bytowania staro szlachcica kresowego, zyjącego na zapadłej wsi. Do niego możemy odnieść słowa Fredry: „poco zrywasz moją uludę, jeżeli rzeczywistość ani mnie, ani komubądź pomóc nie może“<sup>1</sup>.

To też ten godny następcą Rejów i Pasków (pod pewnym względem antenat znanego z jowialnych żartów renesansowego szlachcica Wojciecha Dzieduszyckiego), stopniowo wyzwała się z krępujących ziemianina polskiego więzów rzeczywistości codziennej, nieraz może i bolesnej. Humor więc jego wynika z naiwnej, czasami może brutalnej chęci zabawy i pogardy dla ludzi. Pierwiastki podobne można zaobserwować (wedle świadectw współczesnych) u Demokryta, „śmiejącego się filozofa“ o pogodnym usposobieniu, twórcy subiektywnej teorii spostrzeżeń, niewiele odbiegającej od analogicznej teorii nowożytnej<sup>2</sup>.

Podobnie rubaszny i nie przebieający w wyrażeniach humor widzimy u najlepszego narratora, jakiego zna literatura powszechna, u waganta-humanisty, którego wesołość ducha i optymizm, oparte na chrześcijańskiej wierze w Opatrzność, nie wykluczały pogardy dla rzeczy przypadkowych, u Rabelais'a. Komizm w twórczości Moljera posiada te same elementy. To też słusznym wydaje się wniosek Günthera<sup>3</sup>, że z komedij Fredry można wyciągnąć tę samą myśl, co z utworów Rabelais'a i Moljera, mianowicie że postępowanie człowieka wbrew własnej naturze jest rzeczą śmieszna. Tutaj zaznaczyć trzeba, że Fredro w swych komedjach zachowuje naogół umiar artystyczny.

Z chęci zabawy wypływa u Jowialskiego pragnienie stwarzania iluzji. Aby zaś iluzja estetyczna mogła powstać nawet tam, gdzie byłaby w istocie niemożliwa, musi istnieć u widza poczucie absolutnej wyższości i niezależności od przedmiotu wrażeń, co widzowi względnie aktorowi ułatwi tę iluzję i umożliwi jej stworzenie<sup>4</sup>. Jowialski — jak już wspomnieliśmy — uważa się za stojącego ponad otaczającym go światem, to też wytwarza u siebie świat iluzji. Z jeszcze lepszym skutkiem wytwarza ją

<sup>1</sup> Fredro, *Trzy po trzy* (Dzieła. Tom XI. Warszawa, 1880).

<sup>2</sup> O wiele jaśniej sprecyzował to stanowisko subiektywne znany w starożytności popularyzator wiedzy humanistycznej, Protagoras z Abdery, właściwy twórca relatywizmu i nowej koncepcji rzeczywistości („wszystko, co jest zjawiskiem dla ludzi, istnieje“, albowiem „miarą wszystkiego jest człowiek“). W XIX i XX wieku szereg pragmatystów (np. Niemiec Laas i Anglik Schiller) uważa go słusznie za antenata nowoczesnej filozofji. Kto wie, czy z tego powodu filozofujący żurnaliści nie będą uważali Jowialskiego lub Fredry za pozytywistę... Pan Jowialski powyższe cytaty Protagorasa mógłby z pewnością zastosować do siebie...

<sup>3</sup> Władysław Günther, *Twórczość Fredry w stosunku do jego epoki* (Przegląd Polski, 1909, t. 174).

<sup>4</sup> T. Lipps, *Komik und Humor*. München, 1898. Tenże, *Psychologie der Komik*. (Philosophische Monatschrift 1888, 1889). J. Volkelt, *System der Aesthetik*.

u drugich *spiritus movens* i główny reżyser intrygi komedji — Ludmir.

Postać Jowialskiego — choć może nieco skarykaturowana — została wzięta wprost z życia. Fredro musiał spotykać podobne typy w swoim otoczeniu. W komedjach jego przeżycia, przejęte z otoczenia galicyjskiego, odegrały o wiele ważniejszą rolę, niż wzory literackie, oprócz moljerowskich. Ponieważ jednak cały wiek minął od czasu, kiedy Fredro pisał swoje komedje<sup>1</sup>, przeto należą one już do dość dalekiej historii, skutkiem czego historykowi jest dość trudno ustalić niektóre szczegóły obyczajowości ówczesnego społeczeństwa, zwłaszcza że poeta z powodu cenzury rządowej i ze względu na „socjętę“ przenosił dowolnie do Kongresówki i Warszawy to, co istniało w Galicji. Brak obfitszych źródeł pamiętnikarskich z tej epoki powoduje też szereg mylnych komentarzy.

Snując dalej uogólnienia, możemy powiedzieć, że Jowialski jest nietylko typem bezmyślnego optymisty specjalnie polskim, ale także — ujmując rzecz głębiej — typem ogólnoludzkim. Typy w sztuce zdają się mieć trojaką genezę<sup>2</sup>. Może ona być obyczajowa i wówczas czynnikiem, powodującym wytwarzanie się typu, jest tradycja. Zwążając zakres pojęcia „tradycji“ do stosunków polskich, znajdziemy „jowjalność“ i niezmaconą pogodę ducha w mniej lub więcej wesołych i sprośnych figlikach, fraszkach i facecjach w Polsce XVI wieku, w czasach złotego pokoju i „złotej wolności“, kiedy to szlachta, zatracając coraz więcej charakter rycerski, troszczy się tylko o spławianie zboża i drzewa Wisłą do Gdańska, na co się skarży *Satyr* Kochanowskiego, mówiąc, że „w Polsce tylko kupce a rataje“. Jednostronny więc i nieco zdziecinniały staruszek Jowialski ma swój prototyp w literaturze i tradycji staropolskiej.

Geneza typu w literaturze może być następnie indywidualna i wówczas czynnikiem, powodującym wytwarzanie się typu, jest autorytet pisarza. W tym wypadku jakieś wybitne dzieło, stawszy się wzorem, jest naśladowane, powtarzane i wytwarza typ. (Moljer: *Tartufe*, Szekspir: *Otello*, Fredro: *Cześnik*, *Gustaw*, *Ludmir*, *Pan Jowialski*).

Wreszcie typ bywa naturalnym wytworem środowiska, a czynnikiem jego powstania jest przyzwycajenie. Mówiliśmy już, że postaci Jowialskiego, Ludmira, Janusza, Szambelanowej, sentymentalnej Heleny i pani Jowialskiej są wytworem obserwacji artysty i że powstały na tle środowiska galicyjskiego. Podobne postaci obserwował poeta w życiu często, przyzwyczaił się sam i jego współcześni do podobnych typów i odtworzył je w swoich komedjach.

<sup>1</sup> Mowa jest o komedjach, powstałych przed r. 1835.

<sup>2</sup> Por. Władysław Tatarkiewicz, *Pojęcie typu w sztuce*, 1929.

Tak więc na powstanie postaci Jowialskiego złożyły się przeżycia bezpośrednie, to znaczy doznania, czerpane z otoczenia, względnie reagowanie na podniety tego otoczenia, czyto fizycznego, czyto moralnego. Przyczyniły się też i przeżycia pośrednie, t. j. literackie, a więc reagowanie na podniety, oddziaływające na artystę z lektury, względnie ze sceny teatru. Podobne bowiem typy śmiesznych starszków widział Fredro w komedji francuskiej i włoskiej. U Fredry — jako u genialnego obserwatora — przeważają obserwacje, czerpane z otoczenia. To też nie można mówić o romantyzmie Fredry, gdyż zasadniczą cechą poezji i kultury romantycznej jest prymat przeżycia literackiego, co jest mało prawdopodobne u naszego komedjopisarza, zwłaszcza w okresie dojrzałości jego talentu. Romantyzm był najbardziej literackim prądem w poezji i kulturze, a typowym jego przedstawicielem w Polsce był autor *Fantazego*. Wiadome jest, że romantycy polscy nie uznawali komedji jako rodzaju literackiego rzekomo niższego od tragedji, nie można więc mówić o romantyzmie u tak rasowego komedjopisarza, jakim był Fredro. Jako człowiek, wychowany na kulturze francuskiej, jako żołnierz napoleoński, jako typowy realista, sceptycznie zapatrujący się na romantyczne porywy twórców rewolucji listopadowej, był on raczej zbłąkanym wśród romantyków klasykiem.

Komizm *Pana Jowialskiego* wypływa nietylko z jego założenia (tematu) jak w dawnej, naiwnej sztuce prymitywów, ale związany jest z konstrukcją całego dzieła i z charakterem występujących postaci. Komizm ten wydobywa się ze wszystkich elementów komedji. To samo możemy powiedzieć o innych wybitnych komedjach Fredry, jak *Mąż i żona*, *Zemsta*, *Śluby panińskie*, *Wielki człowiek do małych interesów*<sup>1</sup>. Komizm więc akcji *Pana Jowialskiego* stoi bardzo wysoko, zwłaszcza jeżeli się weźmie pod uwagę, że są tutaj dwie akcje, które się wzajemnie uzupełniają i ściśle ze sobą łączą. Zadzierzgnięcie i rozwiązanie intrygi wypływa z charakteru osób działających<sup>2</sup>. Słusznie powiedziano o Papkinie, że jest on kombinacją arlekina, błazna i marjonetki. W Papkinie znajduje się nazewnątrz wszystko, co człowiek w sobie starannie ukrywa. Jest on pewnego rodzaju „podczłowiekiem“, figurą gwoli rozweselenia widza. Starego Jowialskiego nazwać można „nadcłowiekiem“,

<sup>1</sup> Komedja przedfredrowska była więcej uproszczona — jeśli się tak wyrazić wolno — a komizm jej płynął przeważnie z niezbyt skomplikowanych sytuacji, charakterystyka zaś osób opierała się na moralnych i intelektualnych cechach duszy ludzkiej. Komedjopisarze stanisławowscy bardzo mało uwzględniali biologiczną stronę osobowości ludzkiej, skutkiem czego sztuka dramatyczna dawniejsza była dość uboga i prymitywna, podobnie jak niewybredna i prymitywna jest dzisiejsza sztuka neorealistów mimo wirtuozostwa w technice i ekspresji.

<sup>2</sup> Utwór przeto omawiany jest nietylko komedją charakteru, ale i komedją intrygi.



gdyż takim jest w zrozumieniu własnem i swej żony, pani Małgorzaty Jowialskiej. Jest on też naturą więcej czynną, mniej w nim bierności, niż w Papkinie, co wynika zresztą z tego, że jest postacią główną utworu. Ponieważ zasadniczym żywiołem komedji jest komizm, przeto z tego punktu widzenia należy oceniać *Pana Jowialskiego* i bohatera komedji. Wszystkie inne względy są nieistotne i subiektywne. O starym Jowialskim można powiedzieć, że jest „symbolem skostnienia umysłowego”<sup>1</sup>. Jego przysłowia są bardzo często dowcipne, przede wszystkim jednak jego osoba pobudza widza do śmiechu. Śmiejemy się tedy nie tylko razem z wesołym i żartobliwym staruszkiem, ale i z niego samego, i z finału komedji bynajmniej nieponurego, gdyż — jak on się sam wyraża — „ten się śmieje najlepiej, kto się na końcu śmieje”. Taki też był cel autora. I tylko nie znający właściwości talentu i humoru Fredry może uważać myśl *Pana Jowialskiego* za fakt od świadomości artysty niezależny<sup>2</sup>. Poeta bowiem tworzy i myśli obrazami, nie kategorjami naukowemi, moralnemi i abstrakcjami. O ile idzie o abstrakcje, to były one zupełnie obce człowiekowi tak prostemu, jak Fredro, który pseudofilozoficzne myśli współczesnych sobie pisarzy ośmieszał i w omawianej komedji przy pomocy karykaturalnego stylu romantycznej Heleny<sup>3</sup>.

Reasumując wszystko, cośmy o *Panu Jowialskim* powiedzieli, dojdziemy do następujących wniosków:

Jedyną postacią, głoszącą romantyczne idee, jest tu literat Ludmir, który robi to tylko pozornie i dlatego, że to jest modne. Dlatego też jego przyjaciel, malarz Wiktor, zarzuca mu „udawanie romansowości” nieumiejętne i sprzeniewierzenie się głoszonym ideałom. Ponieważ zakończenie komedji każe mniemać, że Ludmir zrezygnuje ze swych niby-romantycznych ideałów wobec rzeczywistości, t. j. wobec filisterskiego życia, i upodobni się do reszty familji Jowialskich, przeto *Pan Jowialski* jest utworem antiromantycznym w większym stopniu, niż *Śluby panięskie* lub *Zemsta*<sup>4</sup>.

Program literacki poety Ludmira nie był programem Fredry, gdyż Fredro nie stworzył w swojej komedji postaci ludo-

<sup>1</sup> Por. Ignacy Chrzanowski, *Jowialski — symbol (Głos Narodu, 1917)*. Tenże, *O komedjach Fredry*. Kraków, 1917, s. 287.

<sup>2</sup> To samo da się powiedzieć o idei *Męża i żony*. Fredro nie miał na oku celów dydaktycznych. W pierwszym rzędzie chodziło mu o wywołanie efektów komicznych, co w tej konwersacyjnej i salonowej komedji o tak śliskim temacie było rzeczą niezwykle trudną ze względu na umiar artystyczny.

<sup>3</sup> Fredro wydrwiwa język rozpraw J. N. Kamińskiego. Por. tegoż *Wywód filozoficzności naszego języka (Haliczanin, 1830)*.

<sup>4</sup> W *Ślubach* mamy w przemowie Klary do Albina parodję stylu i rytmu *Dziadów*, *Zemsta* zaś parodjuje celowo motywy powieści romantyczno-rycerskich zwłaszcza walterskotowskich. Por. Juljusz Kleiner, *Śluby panięskie i Zemsta jako komedje antiromantyczne (Tygodnik Ilustrowany, 1918, nr. 15)*.

wych ani nie „przeniósł się pod skromne strzechy“, jak Lenartowicz lub Kondratowicz w swoich lirycznych utworach. Zakończenie komedji każe przypuszczać, że literat Ludmir także nie zrealizuje swego romantycznego programu. Żartobliwe archaizowanie w ustach Wiktora (A. I, sc. 1. „Pełtewy“ zam. Pełtewi) wskazuje, że Fredro posługiwał się ornamentyką gwarową tak samo, jak wadliwą francuszczyzną Szambelanowej w celu wywołania efektów komicznych. Dopiero poeci polscy z końca XIX i początku XX wieku, w okresie pozytywizmu i modernizmu, oddadzą z całym realizmem wieś i chłopą polskiego. Niepodobna jest więc widzieć „w poecie Ludomirze“ hipostazy autora. Prędzej już w Gustawie ze *Ślubów*<sup>1</sup>.

W scenie 2 aktu II jest ironja i ślady satyry politycznej, co stanowi jedną z cech głównych polskiego romantyzmu po roku 1831 i neoromantyzmu. Pierwiastek ten jednak jest tak nikły u Fredry, że absolutnie nie upoważnia do twierdzenia, jakoby *Pan Jowialski* był komedją romantyczną. To samo odnosi się do komedji *Gwałtu, co się dzieje!* i *Dożywoicie*, w których też dadzą się znaleźć aluzje polityczne. Nie można więc nazwać *Pana Jowialskiego* komedją polityczną. Tę stworzy w literaturze polskiej porozbiorowej dopiero Wyspiański.

Finał *Pana Jowialskiego* bynajmniej nie jest ponury i pesymistyczny, a „szczypta żalu“, jakiej niektórzy krytycy mogliby się dopatrywać w rezygnacji Ludmira z romantycznych ideałów, niknie wobec jego zgoła nieromantycznej radości, że będzie mężem Heleny i spędzi wygodne życie na wsi u Jowialskich. To samo można powiedzieć o Edwardzie w *Indrydze na przędce*. I on także będzie pędził spokojne i zrównoważone życie po swoich początkowych szaleństwach, pobity własną bronią przez ojca, nie wyraża więc poglądów Fredry na poezję, miłość i kobietę, jak to stara się dowieść prof. Sinko: *Dookoła Jowialskiego* (Czas, 1918). Fredro miał w tym kierunku zupełnie trzeźwe poglądy i zapatrywania i w tych dwu postaciach widzimy wyraźne natrząsanie się z objawów hyperromantycznych.

Katowice

Zygmunt Erlacher de Khay

<sup>1</sup> Tadeusz Sinko, *Mussetowskie komedje Norwida* (Przegląd Współczesny, 1934, nr. 150). Plotyn nazywał hipostazami postacie emanujące z absolutu, a nie maski. Mamy tu całkiem niepotrzebne używanie terminów filozoficznych, co tylko zaciemnia sprawę i nadaje jej pozory uczoności. Zapewne omyłka zecerska spowodowała przekreślenie „Ludmira“ w Ludomira. Boy zdaje się mieć słuszność, pisząc o jałowych dociekaniach fredrologów po lamusach starożytności.