

Alina Witkowska

Dyskusja nad wstępem do "Pism wszystkich" Fredry

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce
literatury polskiej 48/2, 582-588

1957

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.

IV. K R O N I K A

DYSKUSJA NAD WSTĘPEM DO „PISM WSZYSTKICH“ FREDRY

W dniu 10 stycznia 1957 odbyło się w Instytucie Badań Literackich zebranie poświęcone dyskusji nad studium K. Wyki o twórczości Aleksandra Fredry, opublikowanym jako wstęp do wydania *Pism wszystkich*¹ wielkiego komediopisarza.

Dyskusję zagaïła Z. Stefanowska. Wypowiadając się obszernie o walorach studium wydobyla szczególnie te cechy warsztatu naukowego i stylu badawczego Wyki, które złożyły się na rangę naukową omawianej pracy. Cechy te to przede wszystkim połączenie ambicji syntetycznego ujęcia twórczości pisarza — z zaletami eseistycznej formy podawczej, gruntowność naukowa łącząca sumę wiedzy naszej fredrologii z głęboko udokumentowanymi własnymi propozycjami interpretacyjnymi, wreszcie szerokość zainteresowań badawczych autora, obejmująca różne sfery problematyki historycznoliterackiej dzieła i osobowości Fredry.

Dyskutantka szerzej zanalizowała niektóre z węzłowych punktów problematyki wstępu, atakujące stare, tradycyjne już „zagadki fredrologii“, koncentrujące we wstępie Wyki oryginalne przemyślenia własne z polemiczną rewizją dotychczasowych ustaleń. Geneza społeczno-ideowa twórczości Fredry, miejsce pisarza w literaturze oraz jego stosunek do głównych linii tradycji i współczesności literackiej, konwencja i nowatorstwo w jego komediach, wreszcie zarys sylwetki ideowej i psychicznej twórcy, bliski dobrym tradycjom portretu literackiego — to wyznaczony przez problematykę wstępu zestaw zagadnień interesujących dyskutantkę.

Z dwu wariantów, w jakich występują rozważania autora wstępu nad ideologią dorobku Fredry (elementy charakterystyki ideowej w portrecie pisarza i w wywodzie genetycznym twórczości), za bardziej owocne naukowo, pozwalające na szereg nowatorskich konstatacji uznać należy — zdaniem Stefanowskiej — rozważania poświęcone genezie. Znanym źródłem niepowodzeń charakterystyk ideowych Fredry jest przede wszystkim niewdzięczny dla rozważań ideowych materiał jego komedii, bardzo niewiele mówiący o przekonaniach społecznych czy orientacjach politycznych autora. Z konieczności sięga się wówczas do materiałów pozaliterackich, informujących jednak przede wszystkim o Fredrze-człowieku, a nie pisarzu. Wydaje się, że bardziej owocna byłaby analiza filozoficznych aspektów komediopisarstwa Fredry, jego „ideałów życiowych“. Mogłaby ona wyjaśnić niejedno w zakresie stosunku Fredry do tradycji oświeceniowej, pseudoklasycyzmu, a zwłaszcza romantyzmu.

¹ A. Fredro, *Pisma wszystkie*. Wydanie krytyczne. Opracował Stanisław Pigoń, wstępem poprzedził Kazimierz Wyka. T. 1—6. Warszawa 1955—1956.

Szkoda więc, że ta strona poglądów pisarza potraktowana została we wstępie tylko okazjonalnie.

Natomiast bogata znajomość epoki, subtélne traktowanie ogniów pośrednich między rzeczywistością historyczną a dziełem oddają we wstępie jak najlepsze usługi w rozważaniach nad społeczno-polityczną genezą twórczości Fredry. Jednakże i tutaj nasuwają się pewne wątpliwości. Budzi je zwłaszcza tak mocno akcentowany prowincjonalizm pisarza. Rozważaniom Wyki na temat oryginalności talentu Fredry towarzyszy cień swego rodzaju kultu cywilizacyjnego zacofania prowincji. Już z teoretycznego punktu widzenia sprzeciw budzi pozytywna ocena roli zaścianka w rozwoju oryginalności talentu pisarza. Wydaje się, że brak kultury literackiej nie wspomaga nigdy sukcesów twórczych. Poza tym autor wstępu sam jest skłonny przyznać Fredrze duże czytanie w literaturze staropolskiej, a trafnie zgromadzone analogie z Niemcewiczem i Skarbkiem również osłabiają tezę o oryginalności Fredry, mającej być produktem kulturalnego zacofania jego rodzimej dzielnicy.

Odkrycie powiązań Fredry z twórczością sceniczną „małego lotu“, z całym morzem trzeciorzędnego repertuaru, który przelewał się przez ówczesny teatr, jest jednym z głównych osiągnięć wstępu. Pozwala to o wiele głębiej niż w tradycyjnej fredrologii postawić sprawę oryginalności pisarza. Wstęp skutecznie podważa tezę Chrzanowskiego o zależnościach Fredry od komedii Oświecenia i — przy całym zrozumieniu dla wagi tej tradycji — wskazuje na artystyczne usamodzielnianie się pisarza, zwłaszcza poprzez rezygnację z dydaktyzmu, poprzez odświeżoną anegdotę treściową i konstrukcję postaci bohatera. Wydaje się jednak, że wstęp nie wyciąga wszystkich wniosków, jakie porównanie twórczości Fredry z drugorzędną komedią okresu nasuwa dla rozważań dotyczących oryginalności pisarza, dla konwencji jego sztuk i — szerzej — dla specyfiki jego talentu. Tajemnicę sukcesów Fredry zbyt często tłumaczy się we wstępie pojęciem realizmu, traktowanym także jako norma wartościująca przy ocenie utworów.

Czy istotnie o Fredrze można mówić jako o dużej klasy realizmie? Potwierdzenia tej tezy nie znajdziemy — zdaniem Stefanowskiej — w realistycznie uchwyconym konflikcie sztuk Fredry, gdyż zainteresowania pisarza krążą po peryferiach życia epoki; nie poświadczy jej także akcja, na ogół banalna i skonwencjonalizowana. Argument wierności realiów Fredrowskich, tak szeroko dokumentowany przez S. Pignia, dla ogólnych wniosków o charakterze estetycznym ma znaczenie drugorzędne i nie daje podstaw do zmiany ocen historycznoliterackich. Realizm Fredry — jeśli już chce się pozostać przy tym terminie — polega przede wszystkim na umiejętnym odsłanianiu psychiki bohaterów postawionych w konwencjonalnych, ale zabawnych sytuacjach komediowych. Zatem dowcip dialogowy wsparty popularną wiedzą psychologiczną — oto, według propozycji Stefanowskiej, główna domena artyzmu Fredry.

Pewne zastrzeżenia dyskusantki budzi także sprawa tradycji plebejskiej, traktowanej przez autora jako Fredrowskie *antidotum* na poetykę romantyzmu, a więc jeszcze jeden plan walki Fredry z literaturą wielkich mistrzów. Ostrze antyromantyczne tej tradycji jest wątpliwe o tyle, że motywy plebejskie występują także w dojrzałym repertuarze romantycznym, zwłaszcza u Słowackiego (*Złota Czaszka*, *Jan Kazimierz*). W każdym razie można

śmiało kwestionować prawo Fredry do wyłączności odkrycia, chociaż, jak słusznie zastrzegają Wyka, prawo pierwszeństwa chronologicznego jest bezwzględna własnością Fredry.

Mówiąc wnikliwie o poruszonej we wstępie sprawie nowatorstwa wersyfikacyjnego Fredry, dyskutantka postuluje konieczność skonfrontowania wiersza Fredrowskiego nie tylko z tragedią, ale także z komedią, tak umiejętnie użytą przez Wykę w zakresie analizy treściowej. Postulat ten podtrzymał H. Markiewicz wskazując na zbyt nikłe zestawienie analityczne Fredry z komedią Oświecenia, zwłaszcza z Zabłockim. Autor wstępu przeprowadza dość szczegółowe porównanie wersyfikacyjne między Fredrą a tragedią pseudoklasyczną. Brak jednak, zdaniem dyskutanta, równie wszechstronnych analogii w ramach tego samego gatunku literackiego, brak rozważań porównawczych z historią wiersza komedii polskiej. A tu właśnie analiza Zabłockiego mogłaby zakwestionować niektóre z osiągnięć wersyfikacyjnych, traktowanych we wstępie jako rewelacje Fredrowskie.

Z. Żabicki w swej wypowiedzi dyskusyjnej poświęcił uwagę głównie poetyce i ideologii późnej twórczości Fredry, współczesnej chronologicznie dramatomu mieszczańskiemu Chęcińskiego, Sarneckiego, Blizińskiego. Korzystając z pewnych supozycji interpretacyjnych wstępu, dotyczących dorobku Fredry z okresu *Rewolweru* czy *Wychowanki*, starał się Żabicki rozwinąć przez konfrontację z poetyką i ideologią samego Fredry i jego współczesnych.

Jako cechę najbardziej konstytutywną ideologii drugiego okresu twórczości Fredry wstęp wysunął krytykę burżuazyjnego oportunistów, dokonywaną z pozycji konserwatywnych. Wydaje się, że istotnie — akcentując szczególnie ową krytykę oportunistów — formuła ta jak najtrafniej chwytła istotę konfliktów ideowych komedii tego okresu. W wielu z nich mamy do czynienia z prawdziwą obsesją tchórzostwa i ciągłą kpinią z ideału spokojnego życia, okupioną płaskim przystosowaniem się do istniejących warunków rzeczywistości. Wymowne pod tym względem są postaci Barona Montany z *Rewolweru*, Pana Beneta, Kokoszkiewicza z *Jestem zabójcą*, Morderskiego z *Wychowanki*. Na tle okresu, w którym się narodziły, brzemienne go powstaniem styczniowym, komedie te nabierają często wymowy nieoczekiwanej dla samego autora i wydaje się, że mogłyby one w pełni usatysfakcjonować np. Apollona Korzeniowskiego, tak wyczulonego na krytykę mieszczańskiego oportunistów.

Zastanawiając się z kolei nad poetyką komedii Fredry Żabicki rozważał ten problem w dwu aspektach: ciągłości typowych cech komediopisarstwa Fredry w ramach jego twórczości i wpływu jego wzorca komediowego na polski dramat mieszczański. Wydaje się, że śmiało można mówić o żywotności konstytutywnych cech komedii wczesnego okresu w całym dorobku Fredry. Wymienione we wstępie cechy poetyki pierwszego okresu — takie, jak automatyzacja postaci działających według zasady jednej przywary charakteru, ogniskowanie wokół tego rodzaju postaci, zazwyczaj centralnych, całej akcji komediowej, wreszcie karkołomne pomysły intrygi dalekiej od prawdopodobieństwa wydarzeń — oto cechy jak najbardziej charakterystyczne także dla komedii drugiego okresu. Przykładów dostarczyć może każda nieomal komedia tego okresu, wystarczy wspomnieć choćby opartą na *qui-pro-quo* galopadę sytuacyjną IV i V aktu *Wielkiego człowieka powia-*

towego, szybko, zawiłą gmatwaninę sytuacyjną skupioną wokół uwięzienia Hryńka w *Wychowance*, wreszcie rozwiązanie konfliktu przy pomocy groteskowo-absurdalnego pomysłu w *Jestem zabójcą*.

Rozważając z kolei możliwość kontynuacji komediopisarstwa autora *Zemsty* i jego wpływ na kształt artystyczny dramaturgii polskiej, dyskutant stwierdził, że wpływ ten, niewątpliwy w sensie wykorzystywania żelaznego kapitału techniki scenicznej, wypracowanej przez Fredrę, był jednak dość niewielki, jeśli rozumieć przezeń wyraźne nawiązania, jeśli szukać świadomych decyzji artystycznych. Nasuwa się tu właściwie tylko nazwisko Blizińskiego. Do komedii tego pisarza przeniknęło sporo z ulubionej Fredrowskiej tematyki szlacheckiej oraz język skłonny do kończenia kwestii scenicznych przysłowiową aforystyczną maksymą. W ogólności jednak cała komedia mieszczańska, w tym i Bliziński, ewoluowała ku naturalizmowi, pozostawiając na uboczu twórczość komediową Fredry jako tradycję wyraźnie mało przydatną dla współczesności.

Interesujące uzupełnienie rozważań Żabickiego na temat losów tradycji Fredry wniósł Wyka w końcowej odpowiedzi dyskutantom. Jego zdaniem, zagadnienie znikomej roli Fredry w dalszym rozwoju komedii polskiej można sformułować jeszcze ostrzej, akcentując mianowicie odwrotny kierunek wpływu. To dramat mieszczański swoją ekspansją objął także Fredrę, narzucając mu wiele ze swoich rygorów scenicznych. W późnym okresie twórczości Fredro starał się wyraźnie dostosować do wymagań i upodobań mieszczańskiego teatru, tracąc przy tym wiele ze swojej niepokornej indywidualności scenicznej. Niedwuznacznym dokumentem tego kompromisu jest w późnych komediach Fredry potężny ładunek tekstu pobocznego, wkraczającego już w drobiazgi i szczegółoliki wskazania dla reżysera i aktora.

S. Treugutt wypowiedź swoją poświęcił głównie rozwikłaniu zagadki antyintelektualizmu Fredry jako gwarancji jego sukcesów komediowych. Fredrze nie wolno robić zarzutu z powodu nierespektowania przez niego schematu komedii społecznej, a zarzut ten wyczuwało się w zagajeniu Z. Stefanowskiej. Ilekroć Fredro po ten schemat sięgał, powstawały komedie nieudane i nudne, jak np. *Cudzoziemczyni*. W wypadku Fredry zachodzi widoczna sprzeczność między ubóstwem intelektualnym pisarza a jego żywą inteligencją. Fredro jest znakomitym komediopisarzem wszędzie tam, gdzie daje pełną swobodę swojej inteligencji, znajomości świata i ludzi, gdzie nie sili się na wielką problematykę ani na zmoralizowaną filozofię życia. Niestety, Fredro miał ambicje pisania komedii społecznych, a jeszcze częściej — moralizowania, i dlatego tak wiele w jego sztukach intelektualnego banału. W tym punkcie dyskutant nie godziłby się z twierdzeniem wstępu, dość jednoznacznie odcinającym Fredrę od koneksji z osiemnastowiecznym dydaktyzmem moralnym.

Treugutt zwrócił także uwagę na niektóre właściwości wiersza Fredrowskiego, wyróżniającego się swą bogatą indywidualnością na tle sztuki wersyfikacyjnej poetów krajowych. Niejednoznaczne umiejscowienie średniówki, możliwość jej przesuwania w szeregu fonicznym, kryje właśnie jedną z głównych tajemnic wiersza Fredrowskiego. Odtwórcom ról w sztukach Fredrowskich dawała ona możliwości coraz nowych scenicznych interpretacji tekstu. Spostrzeżenia Treugutta rozwinął Wyka porównując sztywny, monotony ośmiozłoskowiec Pola z żywą melodyką ośmiozłoskowca *Dożywocia*.

M. Janion zajęła się głównie stosunkiem Fredry do romantyzmu, potraktowanym we wstępie jako żywy antagonizm ciągnący się od zarania twórczości pisarza. Wstęp wyraźnie ograniczył bogactwo Fredrowskiej problematyki literackiej w momencie startu pisarza. Oprócz proveniencji oświeceniowych w twórczości młodego Fredry wstęp odnotowuje właściwie tylko sentymentalizm w popularnej wersji Sterne'a czy Skarbka. Istnieje tymczasem grupa utworów tego typu, co *Alfred*, *Hedwiga*, *Złamanie wiary*, które świadczą wyraźnie o związkach Fredry z nie uwzględnioną we wstępie linią tradycji reakcyjnego romantyzmu. Te dumy i ballady dostarczają walnego argumentu na korzyść dość szerokiej zgody Fredry z panującymi prądami literackimi czasu. W tym świetle związki Fredry z Haliczaniem tracą charakter czysto okazjonalny i przypadkowy, wolno w nich widzieć wyraz jakichś wspólnych estetycznych zainteresowań dla pierwocin romantyzmu. Zarysowałyby się w ten sposób pewnego rodzaju dwoistość tradycji Fredry, nie ograniczonej tylko do realizmu.

Z podobnymi wątpliwościami w sprawie stosunku Fredry do reakcyjnego nurtu romantyzmu wystąpił także H. Markiewicz. Podkreślił konieczność respektowania wymowy młodocianych prób poetyckich komediopisarza, zwłaszcza że wyraz temu dał sam Fredro przedrukowując te młodociane ballady z *Poli hymnii* z roku 1827. Również Treugutt sądzi, że wstęp przypisuje Fredrze zbyt dużą świadomość intelektualną w walce z romantykami. Często, np. w *Panu Jowialskim*, jest to nie tyle walka, ile wierność realisty wobec kreowanego typu postaci literackiej.

Z kolei M. Janion proponowałaby bardziej dyskusyjną, mniej usprawiedliwiającą ocenę postawy Fredry wobec walki wyzwolenczej, rażącą zwłaszcza na tle znanej niechęci demokratów w stosunku do politycznej postawy autora *Zemsty*, poświadczonej artykułem Goszczyńskiego z *P s z o n k i* pt. *Szlachcic z głupia frant*.

M. Żmigrodzka poświęciła uwagę żywotności tradycji oświeceniowej dla pisarzy galicyjskich w okresie romantyzmu, szczególnie dla pisarzy podejmujących krytykę obyczajową. Wstęp wskazał na aktualność tej tradycji w komediach Fredry, a bez obawy można także rozszerzyć ją na inne gatunki literackie. Borkowski w *Parafiańszczyźnie* zużytkowuje np. dorobek satyry oświeceniowej. Ciekawy dokument pod tym względem przedstawia list Bielowskiego, w którym winszuje on Skimborowiczowi podjęcia tradycji oświeceniowej laicko-racjonalistycznej, tak wątlej w życiu Galicji. To bardzo spóźnione w stosunku do problematyki filozoficznej dojrzałego romantyzmu galwanizowanie tendencji racjonalistycznych jest w pełni wytłumaczalne, mianowicie na tle zacofania prowincjonalnego Galicji, eksponowanego przez autora wstępu.

Dyskutantka nie jest natomiast przekonana o całkowitej słuszności tezy zakładającej głęboką mądrość teatru plebejskiego. Konwencja farsowa nie-rzadko narzucała Fredrze postaci ludowych głuptasów, wydaje się jednak, że w ogóle w całym dorobku komediowym pisarza występuje dość zwulgaryzowane pojęcie tzw. mądrości ludowej, ograniczonej często do kiepskiej chytryści jako filozofii życia i płaskiej bufonady jako cechy charakterologicznej postaci. Ponadto motywy plebejskie na ogół służą Fredrze do walki z romantyzmem i choćby z tego względu trudno je obdarzać pełną aprobatą. Wątpliwości pozostawia także komentarz, bardzo zresztą obszerny i wielo-

stronny, jakim wstęp opatruje przyczynę zamilknięcia Fredry. Autor skłonny jest widzieć w tym fakcie odbicie wielkiego dramatu wewnętrznego pisarza, wynikłego ze świadomości zwycięstwa romantyzmu i problematyki, jaką niósł ten prąd, a marginalnego znaczenia własnej twórczości. Przed pełną aprobatą tej tezy przestrzega przykład Korzeniowskiego, pisarza tak ideowo bliskiego Fredrze, który mimo zwycięstw romantyzmu coraz bujniej rozwija swoją, jakże marginalną tematycznie, twórczość dramaturgiczną.

Markiewicz podjął przewijający się już w dyskusji problem tradycji komediopisarstwa Fredry. Wyraził wątpliwość, czy słuszne jest pominięcie we wstępie tradycji Moliera i Goldoniego i ograniczenie się niemal wyłącznie do kontekstu literackiego polskiego.

W zakresie tradycji europejskiej W. Billip proponował jeszcze dorzucenie nazwiska Marivaux jako niesłychanie popularnego inspiratora sytuacji komediowych. Treugutt podzielał natomiast intencje wstępu zmierzające do ograniczenia międzynarodowych koneksji Fredry, zwłaszcza gdy chodzi o Musseta, reprezentującego zgoła odmienny typ teatru. Może jedynie *Berbery* byłaby tu paralełą rzeczywiście sensowną.

Kilka rzeczowych uwag dotyczących polskich i europejskich tradycji Fredry dorzucił J. Jackl. Przypomniął przede wszystkim operetkę Aśnikowskiego *Don Kichot*, graną od r. 1810, która szczególnie z okazji *Nowego Don Kichota* Fredry powinna być brana pod uwagę. Zakwestionował także fragment interpretacji *Pana Geldhaba* przypisujący Fredrze pełne nowatorstwo w satyrycznym przedstawieniu postaci mieszczanina. Już bowiem w *Mieszczkach modnych* Bogusławskiego spotyka się komediowe potraktowanie modnisiostwa zachodnioeuropejskiego. Przeprowadzona we wstępie paralela między Fredrowskim Geldhabem a Złotołowem z komedii Dmuszewskiego powinna właściwie sięgać dalej — do *Turcareta* Lesage'a, którego przeróbką jest sztuka Dmuszewskiego. Jackl sprostował także drobną nieścisłość wstępu traktującego tekst sztuki Wybickiego *Szlachcic mieszczańinem* jako dostępny tylko w relacji pośredniej, podczas gdy został on opublikowany w całości przez Grota w roku 1949.

W swej wypowiedzi Wyka ustosunkował się do pewnych zagadnień poruszonych w dyskusji, zwłaszcza do tych, które pobudzały do polemiki. Tak np. w sprawie tradycji wersyfikacyjnych Oświecenia, stwierdzając zbyt nikłe respektowanie komediopisarstwa Zabłockiego, Wyka przypomniał jednak, że wymowa wiersza autora *Sarmatyizmu* nie jest bynajmniej jednoznaczna i oprócz osiągnięć nowatorskich obfituje w typowy, gładki pseudoklasyyczny tok wierszowy. I kto wie, czy nie te tradycyjne strony sztuki wersyfikacyjnej Zabłockiego, a nie nowatorstwo, zyskiwały mu poklask Iksów. Rozważania o wersyfikacji zamieszczone w obecnej wersji wstępu nie mają jednak charakteru ostatecznego, autor projektuje napisanie rozdziału o wierszu *Męża i żony* oraz o nowatorskich walorach ósmiozłogowca Fredry, zwłaszcza w *Dożywociu*. Wówczas pełniej jeszcze wydobyta zostanie rewelacyjna pozycja Fredrowskiego wiersza.

Autor częściowo zgodził się z uwagami dyskutantów dotyczącymi zbyt pobieżnego potraktowania tradycji europejskich komediopisarstwa Fredry, niemniej podkreślił pełne metodologiczne uprawnienie do skupienia uwagi na materiale polskim, gdyż wędrowne wątki plebejskie występujące w repertuarze różnych narodów mogły do Fredry docierać także przez teatr polski,

a znany prowincjonalizm pisarza czyni tę możliwość tym bardziej prawdopodobną. Zwłaszcza że przemawiają za nią różne zbieżności tekstowe między Fredrą a jego polskimi poprzednikami.

Zgadając się w zasadzie z sugestiami dyskutantów — zwłaszcza Stefanowskiej — o dominującej roli realizmu psychologicznego u Fredry, autor podkreślił jednak ogromną konstruktywną rolę realiów i drobiazgów obyczajowych, stwarzającą w komediach Fredry aurę niezrównanego autentyzmu życiowego. Tej sfery sztuki jego sztuk nie można pomijać przy określaniu ich realizmu. Właśnie te subtelnie dostrzegane realia towarzyszą u Fredry obserwacji nowych obyczajów, nowych konfliktów uczuciowych i moralnych. Wystarczy spojrzeć, jaka w ich doborze ogromna różnica, np. między *Ślubami panińskimi* a *Wychowanką*, między *Geldhabem* a opartą na zbliżonym motywie komedią *Ożenić się nie mogę*.

W sporze o rolę i znaczenie motywów plebejskich w twórczości Fredry Wyka raz jeszcze podkreślił ich ważkość jako jednego z manifestów nowatorstwa pisarza — w przeciwstawieniu do w. XVIII, bogato wyszukującego ogólne wątki farsowe, ale nie plebejskie. Słowem — w tej mierze Wyka podtrzymuje swoje stanowisko, tym bardziej że zjawiskiem wyróżniającym późny okres twórczości komediopisarza będzie zanik tych wątków, podobnie jak osłabienie związków z repertuarem drugorzędnym, przy jednoczesnym wejściu w orbitę komedii mieszczańskiej, szczególnie francuskiej, w dobie Drugiego Cesarstwa.

Alina Witkowska

STAŃCZYK NA TLE SWOICH CZASÓW

Odczyt pt. *Stańczyk na tle swoich czasów*, wygłoszony 24 maja 1957 przez prof. J. Krzyżanowskiego, zainaugurował cykl odczytów naukowych organizowanych przez Instytut Badań Literackich PAN.

Na wstępie, nawiązując do wcześniejszych prac zmierzających do określenia osoby głośnego błazna królewskiego jako autentycznej postaci historycznej, prelegent omówił pierwsze badania dotyczące tego zagadnienia. Wiążą się one z wystawieniem w r. 1882 w Krakowie Matejkowskiego *Hołdu pruskiego*, którego główne akcenty stanowią: postać Zygmunta Starego, uosobiająca doniosłość historycznego wydarzenia z r. 1525, oraz postać Stańczyka, obdarzona rysami samego Matejki, symbolizująca ocenę owego wielkiego faktu po upływie kilku wieków. Takie przedstawienie błazna królewskiego wywołało duże zainteresowanie i spowodowało, że dla wydobycia wiadomości o osobie Stańczyka zaczęto sięgać do źródeł historycznych. Jednym z pierwszych był tu historyk Michał Bobrzyński, który w badaniach swych oparł się przede wszystkim na wiadomościach zaczerpniętych z archiwów krakowskich, co jednak — mimo iż w źródłach tych napotkał kilku różnych Stańczyków — nie pozwoliło mu żadnego z nich zidentyfikować z postacią nadwornego błazna. Równie mało przydatna okazała się tradycja kronikarska i *Zwierzyńiec Reja*, do których Bobrzyński sięgał także, nie znajdując tam przecież nic prócz znanych anegdot o Stańczyku.

Okazuje się jednak, jak dowiodła tego dalsza część odczytu, że dokładne zbadanie źródeł w rodzaju zapisek archiwalnych, kronik historycznych i wiadomości dostarczonych przez literaturę, z których Bobrzyński nie skorzystał,