

# Bolesław Kielski

---

## "Śluby panięskie" jako ogniwo w rozwoju "komedii miłości" : (Molière - Marivaux - Fredro - Musset)

---

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 48/3, 47-60

---

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

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

BOLESŁAW KIELSKI

„ŚLUBY PANIEŃSKIE“ JAKO OGNIWO W ROZWOJU  
„KOMEDII MIŁOŚCI“

(MOLIÈRE — MARIVAUX — FREDRO — MUSSET)

Wygląda to na paradoks — mówić o „komedii“ miłości. Zwłaszcza gdy mamy na myśli miłość głęboką, poważną, pojmowaną najczęściej jako źródło szczęścia lub nieszczęścia (zależnie od okoliczności), nie zaś jako źródło komizmu. Dwa te jej aspekty, szczęśliwy i nieszczęśliwy, znajdowały najczęściej swój wyraz w poezji, a z nimi oczywiście także odpowiadające im stany psychiczne, łącznie z wszelkiego rodzaju tęsknotami i pragnieniami, jakie mieścić się mogą między obydwoma biegunami: szczęścia i nieszczęścia. Może nawet miłość nieszczęśliwa częściej niż miłość szczęśliwa (bo to „poetyczniejsze“) była przedmiotem natchnienia jej piewców. Jeśli by przebiec szybko w pamięci arcydzieła, w których uczucie to odgrywa dominującą rolę, to czyż nie nasuwają się na myśl przede wszystkim *Romeo i Julia*, *Faust*, *Dziadów* część IV, *Atala*, *Jocelyn*, *Les Nuits* i tyle innych utworów, gdzie miłość prawdziwa urasta omal że do rozmiarów jednej z najgroźniejszych sił kosmicznych?

Podobnie w życiu. Jeśli spotykamy sytuacje komiczne wypływające z miłości, to najczęściej wówczas, gdy niekoniecznie zasługuje ona na to miano w całej jego sile i dostojności. Komizm miłości poważnej, głębokiej — czyż to więc istotnie nie sprzeczność, nie paradoks? I czy wobec tego, cośmy powiedzieli, poważna, głęboka miłość może być tworzywem dla tego gatunku poezji, którego istotą na wskroś jest komizm, a więc komedii?

A jednak tak! Nie sięgając dalej wstecz, już u Moliera spotykamy utwory poświęcone wyłącznie miłości i jej stronom delikatnie komicznym. Wymieńmy dla przykładu komedie: *Le dépit amoureux* oraz *La princesse d'Elide*. W pierwszej traktuje on znany motyw „dąsów miłosnych“, którym niejednokrotnie będzie urozmaicał sceny miłosne swych sztuk, wnosząc w ten sposób do nich pier-

wiastek komizmu. W drugiej występuje motyw bronienia się przed miłością, motyw zapowiadający główny temat późniejszej „komedii miłości“ (Marivaux, Fredro, Musset). Grupa wyżej wskazanych komedii Moliera obejmuje jednak bodaj najslabsze jego utwory. Można by wprawdzie zaliczyć tu jeszcze *Szkolę mężów*, ale w sztuce tej punkt ciężkości przesuwają się już na nieco inne zagadnienie tematyczne; tym bardziej w *Szkole żon*.

Główne komedie Moliera stanowią pod wielu względami odrębną grupę, grupę jego arcydzieł. Wprawdzie i tu występują kochankowie, najczęściej jednak nie w roli czołowych bohaterów, lecz jako postaci raczej drugoplanowe. Charakter i role amantów są w tych komediach niemal stereotypowe, konwencjonalne. Kochające się pary chcą się połączyć — to bodaj wszystko, co mówi o nich poeta, a poza tym dowiadujemy się jeszcze o przeszkodach, na jakie natrafiają oni w dążeniu do wzajemnego szczęścia, które można osiągnąć poprzez małżeństwo. Źródło zaś tych przeszkód tkwi w głównych bohaterach utworów, w ich charakterach, a raczej wadach, jakie wcielają: zazdrośnik, skąpiec, świętoszek, dorobkiewicz i inni. I u Fredry żywy jeszcze jest ten schemat, choć poeta nasz już go znacznie zmodyfikował (np. w *Zemście* — żeby ograniczyć się do tego tylko arcydzieła).

Normalny więc typ komedii Moliera nie jest właściwie typem „komedii miłości“. Ale pośród zasadniczego typu arcydzieł tego potentata komedii nowożytnej spotykamy wszakże wyjątki odstępujące od przyjętego przezeń schematu. Nie mówiąc o *Szkole żon*, *Don Juanie* i innych, należy przede wszystkim zwrócić uwagę na *Mizantropa*, utwór osobliwy pod niejednym względem. Stanowi on także w rozwoju „komedii miłości“, w ściślejszym tego słowa znaczeniu, ważną pozycję. Nie tylko przez to, że sam główny bohater, Alcest, jest amantem. I że sam przez swój charakter i mentalność stoi na przeszkodzie swemu szczęściu, wyolbrzymiając słabości ludzkie, żądając bezwzględnie ideału. Lecz przede wszystkim dlatego, że temu mizantropowi los każe kochać kokietkę, nie zepsutą wprawdzie, ale nieco lekkomyślną, radą widzieć trochę zamieszania pośród wielbicieli. I cóż się dzieje? Alcest nie potrafi być więcej wyrozumiały dla swej ukochanej niż dla innych ludzi, choć w gruncie rzeczy ona go kocha. Współczując mu, widz nie przestaje mimo to uśmiechać się, bo kochanek staje się nieco śmieszny przez swoje nadmierne pretensje. Śmieszna jest jednak jego sytuacja, nie zaś jego uczucie.

I oto w ten sposób w literaturze francuskiej pod piórem genialnego twórcy komedii charakterowej rodzi się coś, co nie przestając być komedią charakterów, może być zakwalifikowane jako „komedia miłości” w wielkim stylu. Nie ulega jednocześnie wątpliwości, że ta wyjątkowa poniekąd komedia Moliera, odbiegająca od normalnej, przyjętej przezeń struktury, jest zarazem największym jego arcydziełem.

Właściwy twórca „komedii miłości”, Marivaux, nie nawiązał jednak, jak się zdaje, do *Mizantropa* i nie z niego wydedukował swój nowy system. Raczej należałoby przypuszczać, że punktem wyjścia, o ile chodzi o filiację, były dlań komedie Molierowskie pierwszej grupy, a zwłaszcza *La princesse d'Elide*. Ale gdy ta Molierowska komedia bynajmniej, jak zaznaczyliśmy, nie jest arcydziełem, Marivaux zdołał tę odmianę podnieść na wyżyny przedtem nie znane i stworzyć oryginalny, wysoce artystyczny typ „komedii miłości”. Dużo wprawdzie pozostało jeszcze u autora *Igraszek trafu i miłości* z molierowskich rekwizytów (m. in. rola służących), ale sama koncepcja, samo ujęcie uczucia jako tematu komedii oraz przeprowadzenie sceniczne wydają się być niezależne od pierwowzoru Molierowskiego.

Jakaż to koncepcja? Polskim bywalcom teatru nie jest ona zupełnie obca, nieobca bowiem im jest wyżej wymieniona sztuka, uważana za najwybitniejszy i najbardziej charakterystyczny utwór teatralny Marivaux. Co komedia ta, a przez to i zasadniczy typ komedii jej autora, ma istotnie wspólnego z *Mizantropem*, to to, że — po pierwsze — kochankowie zajęli już bezsprzecznie stanowisko głównych bohaterów, a po wtóre — przestali być parą kochanków konwencjonalnych, jaką bywali w innych utworach Moliera. Ale Marivaux poszedł jeszcze dalej. Chcąc skupić się, zrezygnował z tego, co stanowi istotę komedii charakterów (tj. z malowidła postaci tzw. charakterystycznych), aby oddać się tym głębszemu studium objawów samej miłości — w świetle delikatnego komizmu. Kochankowie stając się u niego bohaterami sztuk komediowych pozbawieni są wszelkich innych rysów charakterystycznych. Alcest Moliera, kreowany przez autora przede wszystkim na mizantropa, jest kochankiem i mizantropem w jednej osobie. Bohaterowie Marivaux są w zasadzie niczym innym jak tylko kochankami, których strona moralna sprowadza się do jednej cechy, cechy konwencjonalnej uczciwości. Przez to stają się niewątpliwie postaciami nieco abstrakcyjnymi, jakby królikami doś-

wiadczałnymi jednego tylko zagadnienia psychologicznego, które najbardziej i niemal wyłącznie poetę interesuje. A to, co interesuje Marivaux w miłości, to przede wszystkim jej geneza i rozwój, a następnie kolizje, w jakie może ona wchodzić z innymi uczuciami czy interesami człowieka, a przede wszystkim z najrozmaitszymi formami jego miłości własnej, jak pragnienie szczęścia osobistego, ambicja itd. Marivaux wprowadza na scenę przyszłych partnerów miłości w momencie, gdy się jeszcze nie znają, albo też — jeśli się już znają — nie zbliżyli się jeszcze na tyle do siebie, by miłość na dobre już zakiełkowała. Chodzi więc o narodziny miłości i dalsze jej fazy rozwijające się poprzez sytuacje, których istotę stanowią drobne kolizje.

Jakiegoż rodzaju są te kolizje i jakie ich źródło? Już Molierowski Alcest mógł być dojść do przekonania, że w miłości trzeba być ostrożnym. Jeśli wysnuł ten wniosek, uczynił to zbyt późno. Bardziej doświadczeni okazali się bohaterowie (a także bohaterki) teatru Marivaux, choć i oni w końcu przyznać muszą, że zwycięstwo zawsze jest po stronie tej przemożnej siły, która zwie się miłością. Zanim jednak dojdą do tego wniosku, odnoszą się do problemu uczucia i małżeństwa w właściwy sposób. Najczęściej są usposobieni krytycznie; są dziećmi wieku i kultury wyrafinowanej. Krytycyzm ten płynie z obserwacji otaczającego świata, w którym spotykali się z przykładami niewierności czy nieszczęśliwego pożycia znajomych par, a niekiedy i z własnego doświadczenia (*La surprise de l'amour*). I lektura nie jest bez wpływu na urobienie ich opinii. Zdarza się też, że aspirant miłości gotów jest dać się porwać uczuciu i zdecydować się na małżeństwo, ale nie jest pewny, czy partnerka pokocha go równie szczerze. A bywa i tak, że bohaterowie, zanim jeszcze się poznali, postanawiają na przekór woli opiekunów nie myśleć o małżeństwie, a raczej przeciwdziałać ich zamiarom (*Les serments indiscrets*). Nawet gdy przychodzi do poznania, to choć serca ich poczynają bić żywiej, nie chcą odstąpić od swych „przysiąg“, bo im ambicja na to nie pozwala ze względu na sytuację, jaka się wytworzyła. Oczywiście „magnetyzm serca“ mimo to robi swoje.

Kochankowie Marivaux nie walczą tedy z zewnętrznymi trudnościami i przeszkodami, jak to najczęściej bywa u Moliera, gdzie przeszkody te, jak zaznaczyliśmy, piętczą się ze strony głównych bohaterów (skąpego ojca, zazdrosnego opiekuna, ambitnego dorobkiewicza itd.). Przeciwnikiem ich jest własny krytycyzm, nieufność

lub duma połączona z obawą, czy w „grze miłości” przypadnie im w udziale wygrana, czy też poniosą niepowetowaną stratę. Natomiast ze strony rodziców lub opiekunów, o ile ich mają, nie tylko nie doznają trudności, lecz przeciwnie — opiekunowie ci są z reguły niemal inicjatorami i poplecznikami przyszłego związku swoich dzieci. Te jednak nie kwapią się bynajmniej do małżeństwa, lecz próbują wpierw różnych sposobów przekonania się, czy nie padli ofiarą niepewnego losu.

Sposoby, do jakich się uciekają, są źródłem sytuacji zaprawionych swoistym komizmem. Gra się więc „komedia miłości”, sympatyczna, bo oparta nie na wyrachowaniu materialnym, ale na podkładzie uczucia, niemniej jednak ryzykowna nieco, na szczęście kończąca się pomyślnie, czasem dzięki przypadkowi, czasem dzięki trafnym posunięciom partnera (np. obudzenie struny zazdrości itp.) czy dzięki pomysłom jego służącego. W ten sposób rozwijające się sytuacje są najczęściej mało zróżnicowane, albo raczej zróżnicowane w sposób subtelny, bo i akcja w danym wypadku musi być bardzo delikatna. Nic też dziwnego, że Wolter mógł powiedzieć o Marivaux, iż „autor ten waży musze jaja na pajęczej wadze”, a specyficzny ten system i rodzaj komizmu nazwano *marivaudage*. W całości biorąc, komedia Marivaux daje nam wnikliwy obraz wewnętrznych przeżyć miłosnych w sercach w gruncie rzeczy wrażliwych, pragnących głębszego uczucia i może dlatego takich ostrożnych, lecz przez zbytnią ostrożność popadających w sytuacje budzące wesołość.

Najsłabszą stroną teatru Marivaux było to, że — jak zaznaczyliśmy — bohaterowie jego, poza swym charakterem kochanków i prócz rysów z charakterem tym związanych, z reguły nie wykazują żadnych innych cech szczególnych, skutkiem czego robią wrażenie poniekąd abstrakcji. Są to figury przeważnie z ówczesnego świata arystokratycznego, dobrze wychowane, towarzysko niemal identyczne; poruszają się według przyjętego *savoir-vivre*'u, trochę sztucznie przez to, że reprezentują — przynajmniej z zewnątrz — mniej więcej jednakowy temperament, ten sam stopień kultury, ten sam typ obyczajowy. Pewne urozmaicenie pod tym względem wnoszą właściwie tylko służący, bodajże nieco więcej zindywidualizowani, różni od środowiska przez kontrast sposobu bycia, lub inne epizodyczne postaci (zwłaszcza ze sfery wieśniaczej). Świat Marivaux jest niewątpliwie interesujący głównie przez

to, że przedstawiane procesy psychologiczne mają charakter ogólnoludzki. Poza tym jest trochę spłowiąły, szablonowy.

Trzeba było silniejszego poddmuchu rewolucji, a potem rewolucji samej, społecznej i literackiej, aby wprowadzić do „komedii miłości“ większe bogactwo postaci i ich charakteryzacji, większą różnorodność sytuacji i ich motywów, słowem — większe bogactwo ilościowe i jakościowe elementów strukturalnych. O ile chodzi o komedię w ogóle, rewolucja dokonywa się w pewnej mierze pod piórem Beaumarchais'go, nie jest to jednak rewolucja w dziedzinie „komedii miłości“ w ściślejszym tego słowa znaczeniu. Ta ostatnia ulega powolniejszej ewolucji, wydając współcześnie niemal z Marivaux odmianę w postaci tzw. „komedii rzewnej“ (*comédie larmoyante*). Na dobre odmładza się ona, w formie odświeżonej i bogatszej, choć może mniej „pajęczynowej“, dopiero w okresie romantyzmu. Rzecz szczególna, postęp ten dokonywa się niemal jednocześnie w Polsce i we Francji; w Polsce nawet nieco wcześniej niż w ojczyźnie Marivaux.

Tym, który czerpiąc do pewnego stopnia natchnienie z Marivaux, głównie jednak z własnych przeżyć, posunął rozwój „komedii miłości“ naprzód, był autor *Ślubów panińskich*. Niewątpliwie uznać trzeba Marivaux, obok Moliera, za drugiego wielkiego mistrza, który dostarczył sporo pobudek naszemu wielkiemu komediopisarzowi (na trzecim miejscu dopiero postawić należy Goldoniego). Dowodzą tego nie tylko słabsze utwory, jak *Gwałtu, co się dzieje* oraz *Przyjaciele*, ale przede wszystkim może wzmiankowane wyżej arcydzieło naszej poezji. Charakterystyczna jest przy tym okoliczność, że wymienione trzy komedie należą do tego samego okresu twórczości Fredry (1826—1827), okresu, w którym osobiste przeżycia poety pociągały go do uważnej lektury dzieł twórcy „komedii miłości“<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Zagadnienie stosunku utworów Fredry, zwłaszcza *Ślubów panińskich*, do teatru Marivaux czeka jeszcze na swego badacza. Na zależność *Gwałtu, co się dzieje!* od tego komediopisarza zwróciłem uwagę w rozprawie *O wpływie Moliera na rozwój komedii polskiej* (Kraków 1906). Temat ten rozwinął później Władysław Günther (*Ze studiów nad twórczością Fredry*. Biblioteka Warszawska, 1913, t. 1, s. 37 i n.). Edward Porębowicz (recenzja z książki Ignacego Chrzanowskiego *O komediach Aleksandra Fredry*. Kraków 1917 (Pamiętnik Literacki, XV, 1917, s. 361 i n.). — *Literatura francuska*. W wyd. zbiorowym: *Wielka literatura powszechna*. Warszawa 1933, s. 393) dopatrywał się w *Przyjaciółtach* pewnych związków z komedią *Les fausses confidences*. Eugeniusz Kucharski (*Fredro a komedia*

Po tym, co powiedzieliśmy wyżej o typie komedii Marivaux, oraz wobec różnych szczegółowych punktów styczności między jego teatrem a niektórymi komediami Fredry, pewien stosunek zależności naszego komediopisarza od autora *Les serments indiscrets* wydaje się być więcej niż prawdopodobny. Zależność ta nie ubliża naszemu poecie. Nie ma na świecie arcydzieła niezależnego; dowodem tego utwory największych pisarzy: Szekspira, Moliera, Goethego, Mickiewicza, Słowackiego i wielu innych. Cechą geniuszu poetyckiego jest to, że nie naśladuje, lecz stwarza nową w gruncie rzeczy, oryginalną koncepcję na tle własnych przeżyć, posługując się samodzielnie, jako zaczynem do jej ukształtowania, zdobyczami swoich wielkich poprzedników. Rzeczą historyków literatury jest odróżnić i oddzielić obydwie te warstwy, zbadać i ocenić ilościowy i jakościowy ich stosunek wzajemny.

Co łączy *Słuby panięskie* z teatrem Marivaux? Tylko pokrótce sprawę tę możemy tutaj poruszyć. Punktów styczności jest sporo. Przede wszystkim *Słuby panięskie* są „komedią miłości“ w stylu Marivaux. Pomijając już to, że Fredro przyswoił tu sobie pewne „*procédés*“ Marivaux, jakie różnią teatr tego komediopisarza od normalnego typu komedii Moliera, a więc wysunięcie kochanków na pierwsze miejsce, oraz inny stosunek do nich ich opiekunów, podkreślić trzeba, że w *Słubach panięskich* chodzi również, podobnie jak u Marivaux, o przedstawienie genezy i rozwoju miłości, i to u osób krytycznie, a nawet opornie zrazu nastawionych na przyjęcie tego uczucia, a cóż dopiero małżeństwa (motyw „przyśiąg“ naszkicowany z lekka przez Marivaux w *Les serments indiscrets* został przy tym przez Fredrę rozwinięty). Motorem psychologicznym, który wpływa na zmianę stanowiska opornych, jest tu i tam „magnetyzm serca“, czynnikiem opóźniającym zaś — miłość własna w różnych postaciach, jak np. zaangażowana ambicja; sposoby i środki zewnętrzne akcji podobne (np. budzenie uczucia zazdrości przez sugerowanie, iż kocha się inną osobę, przy czym pisanie listu lub inne podobne sposoby należą do rekwizytów nierzadko używanych przez Marivaux).

Schemat ogólny jest więc niemal identyczny. I nie tylko schemat, inaczej — ramy, ale i pewne motywy w ramach tych po-

---

obca. Stosunek do komedii włoskiej. Kraków 1921, s. 47 i n.) wskazuje raczej na niejaki pokrewieństwo z Goldonim (moim zdaniem, jedno nie wyklucza drugiego). O możliwości wpływu Marivaux na *Słuby panięskie* wspomina także Chrzanoński, *op. cit.*, s. 67—68 i 85.



mieszczono. Dodajmy i to, że komizm w *Ślubach panieńskich*, jak u Marivaux, w znacznej mierze wynika z sytuacji zarówno zasadniczej (wyjściowej), jak i z szeregu następnych, które z niej powstają, przy czym sytuacje te odzwierciedlają lub powodują wolno postępujące przemiany duchowe bohaterów.

W ramach wspólnych niejako, charakterystycznych dla danej odmiany gatunku, pomieścił Fredro obraz stylistycznie odpowiedni, ale przecież odmienny. Bogatsza jest galeria postaci. Kadryl miłosny składa się tu, z wyłączeniem tradycyjnej pary służących, z dwu par, równorzędnych niemal, psychologicznie zróżnicowanych, ukazujących kontrasty zdecydowane i interesujące. Kochankowie stają się pod piórem Fredry znów postaciami charakterystycznymi, przestają graniczyć z abstrakcjami, odrębność ich zaś jest swoista, inna niż u Moliера, bardziej stonowana z ich charakterem. Jest to duży krok naprzód w stosunku do francuskiego autora komedii miłosnej. Fredro uczynił ten krok już w komedii *Przyjaciele*, wprowadzając charakterystyczne figury barona Antenackiego, Wtorkiewicza, Smakosza, Krupkowskiego. I opiekunowie, postaci drugoplanowe, są sylwetkami charakterystycznie bardziej wyrazistymi. Sytuacje również bardziej zdecydowane, akcja żywsza, nie nasuwająca uwag krytycznych w rodzaju powiedzenia Woltera. Fredro nie przeprowadza może drobiazgowo analizy wahań i fluktuacji uczuć, ale kreśląc wyraziście psychologiczną linię ich rozwoju, nadaje im bardziej naturalny rumieniec życia. W ogóle utwór naszego komediopisarza kipi życiem, mieni się barwnymi kolorami. Dodajmy jeszcze, że odrzucony jest całkowicie zmuszały aparat techniczny w postaci sprytnych służących kierujących akcją. Inicjatywę i kierunek działania obejmuje sam główny bohater, którego dzięki temu nie można żadną miarą posądzić o marionetkowość.

Podnoszono nieraz, zwłaszcza w związku ze *Ślubami panieńskimi*, że w komedii Fredry unosi się dziwny jakiś czar poezji. I słusznie. Trzeba jednak porozumieć się co do tego poglądu. Wyrazy „poezja“ i „poeta“ mają co najmniej po dwa znaczenia. Chodzi tu z jednej strony o zdolność kreacji w określonej dziedzinie (zwanej poezją — znaczenie ogólne), z drugiej zaś — o pewną *differentia specifica*, cechującą niektórych poetów, ich postawę wobec świata, jak również atmosferę, jaką wprowadzają do swego utworu. Chodzi o specyficzne ujęcie traktowanego przedmiotu. To ujęcie inne jest u Moliера, a nawet u Marivaux, a inne u Fredry (mówimy ciągle o „komedii miłości“). U tamtych ścisła obserwacja i analiza,

okraszona u Marivaux subtelnym *esprit*, u Fredry — ujęcie prostsze, bardziej bezpośrednie, choć niemniej prawdziwe, nie pozbawione przy tym żywej sympatii dla przedstawianych postaci, które również odznaczają się większą bezpośredniością, większą jakby beztroską i naturalnością, większą szczerością uczucia, większym zarazem zapałem, a mniejszym rozumowaniem czy *esprit*. Oto z grubsza owa „poezja“ (znaczenie węższe), jaka stanowi istotnie bodaj czy nie najważniejsze, a w każdym razie oryginalne wzbogacenie „komedii miłości“ wprowadzone przez Fredrę, wzbogacenie jednocześnie tak harmonizujące z charakterem komedii omawianego typu.

A tło obyczajowe! Jeszcze co prawda jest to salon, ale salon, gdzie etykieta nie była nigdy zbyt sztywna, a teraz dopuszcza niejedyn wybryk, który w ramach ścisłej komedii Marivaux, reprezentującej pod względem uczuciowym *galanterie précieuse*, zakrawałby na skandal. Dość wspomnieć o Guciu, niby konkurencie, wykradającym się nocą i wracającym nad ranem przez okno. Temperamenty bardziej zdecydowane wkroczyły już na scenę, wnosząc rysy swobodniejszego obyczaju.

Aby dopełnić listy wzbogaceń, trzeba by jeszcze scharakteryzować indywidualny styl językowy Fredry, o wiele barwniejszy niż finezyjny, lecz abstrakcyjny styl Marivaux. Ale to by nas za daleko zaprowadziło. Biorąc rzecz w całości, stwierdzić trzeba, że typ komedii Marivaux, nie tracąc cech zasadniczych, uległ na gruncie polskim niemal radykalnej odmianie. Nic zatem *Ślubom panięńskim* nie szkodzi, że mają w swym rodzie obcego protoplastę, skoro ojciec nadał im piętno rasowe dzięki sile swych właściwości. Coś podobnego, tylko jakby *à rebours*, stało się z muzyką Szopena.

A oto teraz przychodzi Musset. Komedie jego, przypominające *genre* Marivaux, sięgają lat 1832—1833 i ciągną się poza rok 1850. Do najważniejszych należą m. in. *Nie igra się z miłością* (*On ne badine pas avec l'amour*) i *Nie trzeba się zarzekać* (*Il ne faut jurer de rien*). Pierwsza z nich pochodzi z r. 1833, druga z 1836. Obie są więc młodsze o lat parę od arcydzieła Fredry. (Nawet biorąc datę pierwszego przedstawienia *Ślubów*, priorytetu Fredry nie da się zaprzeczyć.) Obie też zwracają uwagę tym, że obok związku z teatrem Marivaux wykazują znaczne analogie ze *Ślubami panięńskimi*<sup>2</sup>.

<sup>2</sup> Na analogie zachodzące między *Il ne faut jurer de rien* a *Ślubami panięńskimi* wskazał Władysław Folkierski (*Fredro a Francja*. Kraków 1927, s. 15 i n. Rozprawy Wydziału Filologicznego PAU. T. 62.

Podobieństwa dotyczą nie tylko ogólnego typu komedii (co jest najważniejsze), ale także pewnych motywów, a nawet drobniejszych szczegółów. Znaczne analogie między Mussetem a Fredrą tak przejęły Boya-Żeleńskiego, iż gotów był za Grzymałą-Siedleckim nazwać teatr Fredry raczej mussetowskim niż molierowskim<sup>3</sup>. Paradoksalne to, choć nie pozbawione pewnych podstaw twierdzenie należy sprowadzić do właściwej miary. Obok szeregu komedii o typie *par excellence* molierowskim, nie mającym nic wspólnego ani z Marivaux, ani z Mussetem, jest w repertuarze Fredrowskim kilka komedii zależnych — jak widzieliśmy — od Marivaux, ale bynajmniej nie od Musseta. Raczej przypuszczać by można zależność tego ostatniego od Fredry<sup>4</sup>. Można by zatem komedię Musseta nazwać komedią fredrowską, a nie odwrotnie, gdyby nie to, że jedna i druga posiadają poza tym swe cechy odrębne.

Tak czy inaczej nie ma wątpliwości, że komedia mussetowska reprezentuje dalszy etap ewolucji „komedii miłości“, wywodzącej się z teatru Marivaux. (Nie wyłącza to innych wpływów na nią, np. wpływu Szekspira.) Ogniwo zaś pośrednie między teatrami obu komediopisarzy, jeśli nie genetycznie, to typologicznie i chronologicznie, stanowią *Śluby panięskie*. Ogniwo jakby przypadkowe i jedyne, bo łańcuch swych „komedii miłości“ Musset kontynuować będzie pisząc następnie szereg swoich „*comédies et proverbes*“, gdy tymczasem Fredro w dalszych swoich arcydziełach (*Pan Jowialski*, *Zemsta*, *Dożywocie*) nawrócił do typu komedii molierowskiej<sup>5</sup>. Trzeba też pamiętać, że prócz typu komedii dającego wywieść się z Marivaux, lub przynajmniej z teatrem jego związać, Musset uprawiał jeszcze inny typ „komedii miłości“, odrębny od omawianego. (Już pierwszy utwór dramatyczny Musseta, *Les marrons du feu*, rodzaj tragikomedii romantycznej, nosi ten odrębny charakter.)

Jeżeli między Marivaux a Mussetem znalazło się polskie ogniwo, to jakąż tego przyczyna? Zależność Musseta od Fredry wydaje

nr 1); podobieństwa w *On ne badine pas avec l'amour* dopatrywał się pierwszy Tadeusz Boy-Żeleński (*Obrachunki fredrowskie*. Warszawa 1934, s. 90).

<sup>3</sup> Boy-Żeleński, *op. cit.*, s. 97 i n.

<sup>4</sup> Tak też uczynił Folkierski (*op. cit.*, s. 15 i n.) przytaczając niektóre dane obiektywne.

<sup>5</sup> Pewnego osadu traktowania miłości *à la* Marivaux można by się dopatrzeć i w *Panu Jowialskim*, głównie w tym, że w komedii tej jednym z momentów strukturalnych jest również proces rozwoju miłości.

się mimo wszystko wątpliwa. Raczej przyjąć należy pogląd Boya-Żeleńskiego, który pisze:

trzeba by raczej trochę [...] marksizmu [...]. Te same warunki społeczne tworzą tę samą nadbudowę moralną, te same wady i cnoty; dlatego i chłopak lekkoduch, i ciepły stryjasek, i mama, i panny, i cały dwór tyle mają cech podobnych u Fredry i u Musseta<sup>6</sup>.

Z tym poglądem nie kłóci się jednak bynajmniej pogląd przez nas tu wysunięty, że źródłem analogii może być także wspólny wzór (w znaczeniu pomocniczego środka natchnienia) i że w danym wypadku był nim Marivaux. Stąd również wywodzą się podobieństwa. Spróbujmy naszkicować stosunek Musseta jako komediopisarza do obu poprzedników, francuskiego i polskiego, wskazując, na czym polegają te podobieństwa i na czym polegała u niego ewolucja — wspólnego wszystkim trzem — typu komedii. Próbę tę uczynimy głównie przy pomocy danych, jakich dostarczyć nam może *Il ne faut jurer de rien*, bo ta komedia obchodzi nas tu przede wszystkim<sup>7</sup>.

Pomijając to, że kochankowie są głównymi bohaterami, spośród cech podstawowych wspólnych Marivaux, Fredrze i Mussetowi podkreślić trzeba przede wszystkim motyw narodzin i rozwoju uczucia miłości, popieranego przez opiekunów snujących projekty małżeństwa swych pupilów. Również i motyw krytycznego zrazu nastawienia przyszłych narzeczonych (lub jednego z nich) co do owych projektów, a nawet — wywołane m. in. wpływem lektury — odporne ich stanowisko wobec planów matrymonialnych spotykamy u wszystkich trzech wymienionych komediopisarzy. Z kolei działanie bohatera zmierzające do wypróbowania rzeczywistych uczuć partnerki drogą budzenia zazdrości (zob. *Les serments indiscrets*, *On ne badine pas avec l'amour* i in.), a wreszcie „magnetyzm serca“, który mimo wszystko odnosi zwycięstwo — to dalsze wspólne motywy. Zespół tych motywów stanowi pewien schemat, powtarzający się niejednokrotnie w „komedii miłości“ omawianej trójcy, a wywodzący się z Marivaux.

Wiadomo, że schematy stają się częstokroć modne, są przyjmowane lub przerabiane, i w ten sposób dają początek jakby prądom. Wiemy już, jakie modyfikacje, wariacje i wzbogacenia wpro-

<sup>6</sup> Boy-Żeleński, *op. cit.*, s. 95.

<sup>7</sup> *Mutatis mutandis* podobne dane można znaleźć i w innych komediach Musseta.

wadził do tego schematu Fredro. Jakże przedstawia się ta sprawa u Musseta?

W odniesieniu do Marivaux Musset dzieli z Fredrą mniej więcej wszystkie te zdobycze, jakie zrealizował nasz komediopisarz w *Ślubach panińskich* w stosunku do swego poprzednika. A więc większe bogactwo i zindywidualizowanie figur, większe urozmaicenie sytuacji i rysów obyczajowych, intensyfikację komizmu, większą barwność w ekspresji, a także — *last not least* — nasycenie atmosfery nieuchwytnym czarem poezji. W tym wszystkim Musset spotyka się z Fredrą i stąd nie da się zaprzeczyć, że pewne komedie Fredry i Musseta należą do jednego typu. Ale Musset poszedł dalej. Trudno nam tutaj przeprowadzać analizę porównawczą całości teatru Musseta z niewielką grupą utworów Fredry w stylu Marivaux-Musset. Ograniczyć się znów musimy do wniosków, jakie dadzą się wysnuć z porównania, choćby pobieżnego, komedii *Il ne faut jurer de rien* ze *Ślubami panińskimi*.

Otóż skonstatować najpierw musimy, iż Musset wprowadza większe jeszcze niż Fredro zróżnicowanie przedstawianych postaci. Jeśli chodzi o rysy indywidualne, to nie tylko Walentyn posiada ich więcej niż Gustaw, a Cecylia więcej niż Aniela, ale nawet postaci drugoplanowe, jak stryj Van Buck (*pendant* do Radosta) i Baronowa (*pendant* do Dobrójskiej), są bardziej zróżnicowane od analogicznych postaci Fredry, nie mówiąc już o Kapelanie i Oberżycie, którzy odpowiedników swych musieliby poszukać w innych utworach Fredry. Prawda, iż galeria kochanków jest w naszej komedii bogaciej reprezentowana, tak że ostatecznie bilans portretowy obu sztuk przedstawiałby pewną równowagę, nie zapominajmy jednak i o innych wybitnych „komediach miłości“ Musseta, gdy tymczasem Fredro dał nam właściwie tylko jedno arcydzieło w tym zakresie.

Pozostając w obrębie porównania jednej sztuki francuskiego poety z arcydziełem naszego teatru, bądź co bądź wcześniejszym, wypadają nam skonstatować dalsze wzbogacenia, jakie Musset wprowadza do „komedii miłości“. Jedne z nich są wynikiem jego osobistego talentu, inne wiążą się z charakterem epoki i jej stylu. Co prawda, nie zawsze można przeprowadzać ścisłą granicę między tymi dwoma źródłami natchnienia, nie będziemy więc ich ściśle oddzielać.

Z punktu widzenia „kierunków“ lub „prądów“ czy „stylów“ ogólniejszych „komedie miłości“ Marivaux, Fredry i Musseta przed-

stawiają trzy etapy, podobnie jak z punktu widzenia uzdolnień indywidualnych ich autorów. Marivaux, ze swoim racjonalistycznym choć wnikliwym ujęciem oraz abstrakcyjnym nieco, dowcipnym, lecz mało barwnym wysłowieniem, reprezentuje w komedii kierunek powściągliwego i racjonalistycznego klasycyzmu francuskiego XVIII w., w którym indywidualność i żywsze uczucie zaczynają dopiero upominać się o swoje prawa. W *Ślubach panienskich* dwie te pozycje są już prawie zdobyte: postaci tam występujące są już ludźmi z krwi i kości; *savoir-vivre* nie narzuca zbyt sztywnych szablonów obyczajowych, a reguły nie krepują zbyt poetyki. Jest to przedświt romantyzmu. Jak wiadomo z prac Eugeniusza Kucharskiego, Fredro, choć tkwił jeszcze w najlepszych tradycjach klasycyzmu, nie był nieczuły na nowe prądy, nie stał się jednak prozelitą nowego kierunku, zachował umiar i równowagę. Musset, podobnie jak w innych rodzajach poezji, tak i w komedii okazuje się w całej pełni romantykiem, a jego „komedia miłości“ — w pełni romantyczną. Nie trzeba przy tym terminu tego brać wyłącznie za synonim marzycielstwa i marzycielskich nastrojów. W romantyzmie występują najrozmaitsze pierwiastki, tworząc mozaikę nader urozmaiconą i zawierającą wewnętrzne sprzeczności. Musset sam z usposobienia był indywidualnością pełną sprzeczności; czułość i marzycielskość (liryzm) kojarzyły się w nim i w jego poezji w przedziwny sposób z ironią graniczącą niekiedy z cynizmem. Nie brak u niego — obok górnych wzlotów — także rysów zapowiadających nowoczesny realizm; zresztą romantyzm przez swoją tendencję do indywidualizowania, a w związku z tym do wprowadzania kolorytu lokalnego, który jest niczym innym jak indywidualizowaniem środowisk, zawierał już tendencje do realizmu.

Na tle tej mieszaniny pierwiastków toczy się walka z wszelką banalnością, a więc i pruderią. A stąd, w związku z podkładem silnie uczuciowym romantyzmu, powstaje skłonność do przesady. Nic dziwnego, że Musset w komedii o tak charakterystycznym tytule jak *Nie trzeba się niczego zarzekać* nie zarzeka się również i przesady. Dość wspomnieć o sposobie zjawienia się bohatera w domu swej domniemanej narzeczonej, przyrównaniu jej matki do chorągiewki na dachu, o sposobie udania się na *rendez-vous* panienki z „dobrego domu“, i warunkach, w jakich się ono odbywa, żeby skonstatować, że jesteśmy w świecie przygód romantycznych.

A jeszcze jeden rys romantyczny. Walentyn jest poniekąd wcieleniem autora i, tak jak on, wytworem swej epoki. W tym znaczeniu komedia Musseta jest subiektywna, jak był subiektywny cały romantyzm. Można i w Gustawie z komedii Fredry dopatrywać się subiektywizmu autora, ale to już w znacznie mniejszym stopniu. Walentyn reprezentuje zresztą nie tylko samego autora, ale i cały kierunek romantyczny. To samo jakieś rozdarcie wewnętrzne: zdolność do wzniosłych uczuć i skłonność do cynizmu, subtelność i jaskrawa nieomal przesada. I ta szeroka skala nastrojów, to przedziwne skojarzenie kontrastów i antytez w duchu romantyzmu, zwłaszcza francuskiego, mieszczące w sobie czułość i tkliwą uczuciowość obok gryzącej ironii i satyry, to nowość w komedii, szczególnie w „komedii miłości“, składająca się w swej oryginalnej kombinacji różnorodnych pierwiastków na stworzoną przez Musseta pełną uroku całość. To nic, że niekiedy spotykamy się z przesadą; ponad wszystkimi sprzecznymi pierwiastkami dominuje w jego komedii dziwny jakiś czar poezji. Jak już napomknęliśmy, dzieli on go w znacznej mierze z naszym Fredrą. Ale u polskiego komediopisarza czar ten jest bardziej stonowany z całą atmosferą, jaką tchnie jego arcydzieło, i z niej niejako wypływa. U Musseta chodziło o rzecz trudniejszą: o pogodzenie, zharmonizowanie sprzecznych pierwiastków. *Esprit* i *bon goût français*, spotęgowane geniuszem poety, dokonały tego niezwykłego zadania i uratowały jego komedię od wykolejenia się w zwykłą farsę. (Wzorami poniekąd mogli tu być Szekspir i Byron.) Najśmielsze sytuacje umie ten francuski romantyk przedstawić tak finezyjnie, z takim wdziękiem — żeby nie powiedzieć: naiwnym uśmiechem — że o nic gniewać się nań nie można. Romantyk podał rękę francuskiemu klasycyzmowi.

Niektóre zadatki tych nowych zdobyczy „komedii miłości“ występują w pewnej mierze już w utworze Fredry, ale w pełnym rozwinięciu i nowym ugrupowaniu zjawiają się dopiero u Musseta. Jeśli więc „komedia miłości“ francuskiego poety przedstawia dalszą fazę tego gatunku, to zaszczyt poprzedzenia tej fazy i przygotowania jej (jeśli nie przyczynowego, to faktycznego) przypada komediopisarzowi polskiemu, a z nim — literaturze polskiej.