

Mieczysław Klimowicz

Kształtowanie się i źródła polskiej doktryny teatralnej w latach 1765-1767

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 54/3, 1-24

1963

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.

I. R O Z P R A W Y I A R T Y K U Ł Y

MIECZYŚLAW KLIMOWICZ

KSZTAŁTOWANIE SIĘ I ŹRÓDŁA POLSKIEJ DOKTRYNY TEATRALNEJ W LATACH 1765—1767¹

Pierwsze polskie komedie „na theatrum” nie były owocem spontanicznej twórczości. Jeśli przyjrzymy się bliżej początkom sceny narodowej, sprawom organizacyjnym i repertuarowym, dostrzeżemy ukrytą za kulisami rękę mądrego króla-mecenas, kierującą zreżymowanym procesem kształtowania się instytucji mającej stać się wkrótce pierwszym polskim teatrem publicznym. Została ona powołana do życia dzięki świadomej i konsekwentnej polityce kulturalnej Stanisława Augusta, który docenił znaczenie tego teatru jako instrumentu propagandy politycznej i właściwie rozumiał jego program artystyczny. Powstająca scena polska nie nawiązywała do żadnej tradycji rodzimej, zaczynała całkowicie od podstaw; musiała nie tylko wyszkolić aktorów oraz wykształcić i zjednać sobie autorów, ale przede wszystkim stworzyć własną doktrynę teatralną, która pozwoliłaby przejąć i w sposób twórczy zaadaptować najnowsze osiągnięcia teatru europejskiego.

Zasługą Stanisława Augusta było sprowadzenie do Warszawy zespołów obcych, francuskiego i włoskiego, stworzenie finansowych i organizacyjnych warunków istnienia teatru. Całością kierował antreprener Karol Tomatis, zaangażowany przez króla, a kontrolowany — z ramienia dworu — przez Moszyńskiego². W tej sytuacji, chociaż zespół polski

¹ Artykuł niniejszy stanowi ostatnią część pracy o początkach teatru warszawskiego w latach 1765—1767. Część 1: *Początki teatru stanisławowskiego w latach 1765—1767. Zespoły Villiersa i Rousselois* [= *Początki teatru stanisławowskiego*] („Pamiętnik Teatralny”, 1962, nr 3/4). Część 2: *Z dziejów włoskiej opery komicznej w Warszawie w latach 1765—1767* [= *Z dziejów włoskiej opery komicznej*] (ukazuje się w: „Prace Polonistyczne”, 1963, t. 5). Aneks materiałowy pracy stanowią dwie pozycje: 1) *Repertuar teatru warszawskiego w latach 1765—1767* [= *Repertuar teatru warszawskiego*] („Pamiętnik Teatralny”, 1962, nr 2). 2) *Teatr Narodowy 1765—1766. Raporty szpiega*. Podpatrzył i opisał Jan Heine [...] [= *Teatr Narodowy*]. Przełożył i opracował M. Klimowicz. Wstęp napisał Z. Raszewski. Warszawa 1962. Druk bibliofilski.

² Por. *Początki teatru stanisławowskiego*.

formalnie podlegał, jako naczelnemu dyrektorowi, Tomatisowi, zależność ta ograniczała się tylko do spraw finansowych; właściwą opiekę nad trupą polską sprawował sam król, przy pomocy zainteresowanych sprawami teatru ludzi ze swego otoczenia: brata swego Kazimierza, Adama Czartoryskiego, Moszyńskiego i Krasickiego³. Z polecenia królewskiego angażowano pierwszych polskich aktorów. Książę Kazimierz Poniatowski osobiście namawia piękne warszawianki, m. in. Franciszkę z Gaudzickich Barssową, matkę Franciszka Barssa, aby zechciały poświęcić się stanowi aktorskiemu. Wprawdzie np. pani Barssowa odpowiedziała odmownie i bardzo rezolutnie, jak to zanotował w barwny sposób agent saski Heine, znalazły się jednak dwie urodziwe adeptki, nawet szlachcianki, Leszczyńska i Prusinowska, obydwie zaangażowane staraniem dworu. (Równocześnie „Monitor” publikuje artykuły w obronie godności stanu aktorskiego, niesłusznie dotąd pogardzanego, domagając się uznania jego ważnej roli w społeczeństwie.⁴) Jak należy przypuszczać, przy pomocy króla werbowano również aktorów. Rekrutowali się oni, według Heinego, spośród bezrobotnych studentów jezuickich odgrywających dialogi na teatrze szkolnym. Studenci występowali już w *Natętach* Bielowskiego, granych po raz pierwszy 19 listopada 1765, zatem nie mogli przybyć tu z Bohomolcem, którego współpraca z teatrem rozpoczyna się dopiero pod koniec r. 1765, a właściwie od premiery *Małżeństwa z kalendarza*, tj. 4 marca 1766⁵.

Trudniej przyszło królowi pozyskać dla polskiej sceny autorów. Trzeba bowiem było znaleźć nie tylko pisarza znającego jako tako prawa sztuki dramatycznej i posiadającego minimum uzdolnień w tym kierunku, ale i takiego, który by potrafił i chciał realizować królewski program teatralny. Stanisław August przeznaczał scenie polskiej szczególne zadania: miała się stać trybuną propagandową króla, ośmieszać i tępić najbardziej wsteczne przejawy sarmatyzmu szlacheckiego, wskazywać wzory rządnych i oświeconych obywateli. Miał to być teatr o charakterze satyryczno-dydaktycznym. W liście do pani Geoffrin z 6 marca 1765 Stanisław August jasno wyłożył program swojej działalności edukacyjnej, który wkrótce zaczął realizować przy pomocy „Monitora” i sceny narodowej⁶. W katalogu wad i przesądów szlacheckich wymienia tam król trzy wady najważniejsze, wymagające szczególnej uwagi. Są to: 1) niechęć do cudzoziemców, 2) ucisk i wyzysk chłopów, 3) nietolerancja religijna. Dwie pierwsze wady podejmie niebawem jako temat teatr

³ Por. *Teatr Narodowy*.

⁴ „Monitor”, 1765, nr 49, list Gaudzickiej i odpowiedź redakcji.

⁵ *Teatr Narodowy*, s. 17.

⁶ *Correspondence inédite du Roi Stanislas-Auguste et de Madame Geoffrin. (1764—1777)*. Paris 1875, s. 144.

stanisławowski, trzecia stanie się przyczyną klęski obozu królewskiego i doprowadzi państwo do katastrofy.

W poszukiwaniu dla swego programu pisarzy-propagandystów ogłosił król konkurs na sztukę polską w sierpniu—wrześniu 1765, a może jeszcze wcześniej. W liście z 30 października 1765 Heine pisze:

Ofiarowano 200 dukatów temu, kto ułoży coś rozsądnego w tym języku. Nie znalazł się jednak nikt [...] ⁷.

Wtedy Stanisław August zwrócił się do przebywającego wówczas na dworze Bielawskiego.

[Ten], męczony osobiście przez Króla, aby uwolnić się od natrętnych propozycji, wyjechał na Litwę, skąd po jakimś czasie nadesłał gotową komedię, która zyskała wielki poklask.

Wystawienie *Natrętów*, 19 listopada 1765, było wielkim sukcesem Bielawskiego, aktorów i polskiej sceny. Autor uzyskał wiele pochwał i zdecydował się oddać sztukę do druku ⁸. W jej podtytule umieścił znamienne zdanie: „Komedia z rozkazu Najjaśniejszego Stanisława Augusta, króla polskiego, [...] napisana”. Rola króla w tworzeniu sceny narodowej została tu wyraźnie określona. Stanisław August nie był przecież z takiej inauguracji polskiej sceny całkowicie zadowolony. Utwór Bielawskiego — by pominąć już wartość artystyczną *Natrętów* — nie spełniał wszystkich oczekiwań i postulatów królewskich w tym stopniu, w jakim by sobie życzył mecenas.

Tworząc swoich natrętów, niepożądanymi wizytami przeszkadzających hrabiemu w jego kłopotach miłosnych, Bielawski oparł się na pomysłe *Les fâcheux* Moliera albo raczej *Le Mercure galant* Boursaulta. Galeria pieczeniarzy, starej daty kawalerów oraz przedstawicieli szlacheckiego sarmatyzmu dawała w *Natrętach* wyraz nastawieniu polityki królewskiej. (Postaci te staną się również tematem satyry monitorowej, a później — satyry Naruszewicza i Krasickiego.) Choć komedia Bielawskiego spotkała się z gwałtownym sprzeciwem i oburzeniem opinii szlacheckiej ⁹, nie poruszała jeszcze problematyki, którą sformułował Stanisław August w liście do pani Geoffrin. W dalszym ciągu szukał więc król bardziej zdolnego podjąć ową ważną problematykę autora, a zarazem bardziej utalentowanego i doświadczonego dramatopisarza. Jego wybór padł na księdza Franciszka Bohomolca, wówczas prefekta drukarni zakonnej, w czasach saskich cenionego dostawcą repertuaru dla szkolnych teatrów jezuickich. W jaki sposób został Bohomolec pozyskany dla sceny narodowej, opisuje Heine w liście z 9 listopada 1765:

⁷ *Teatr Narodowy*, s. 12.

⁸ *Ibidem*, s. 13—15.

⁹ *Ibidem*, s. 15.

Wczoraj byłem w Kolegium jezuickim u jednego z najbardziej uczonych księży, który ma nadzór nad drukarnią i jest moim szczególnym przyjacielem, tenże opowiadał mi, jak już dwa razy musiał jeść obiad u Króla. Król prosił go, aby napisał kilka polskich komedii, na co znów ten odpowiadając tłumaczył się nieznaną ról kobiecych. Nic to jednak nie pomogło, kiedy zaś sprzeciwiał się w dalszym ciągu, postanowiono, że książe Adam da mu dobrego pomocnika w tej materii, do czego jednak książę będzie musiał przyłożyć ręki¹⁰.

Nalęgając na Bohomolca miał król do zwalczenia dwie przeszkody. Pierwsza — zgłoszona w trakcie owej rozmowy podczas obiadu na Zamku (nieumiejętność kształtowania postaci kobiecych) — została usunięta przez dodanie jezuitie współpracownika znającego świetnie psychikę płci pięknej. Drugą przeszkodę stanowiły prosaskie sympatie Bohomolca, właściwe zresztą wszystkim jezuitom w Polsce. Bohomolec był przyjacielem Heinego, zaufanego korespondenta księcia Ksawerego, który liczył na rychły upadek Stanisława Augusta i przewidywał możliwość objęcia polskiego tronu. Heine często gościł w drukarni zakonnej, gdzie dyskutował z uczonymi jezuitami nad sytuacją polityczną oraz otrzymywał cenne wiadomości, które przekazywał z kolei, w pisanych dwa razy tygodniowo raportach, saskiemu księciu¹¹. Bohomolec przeszedł później całkowicie do obozu królewskiego, ale w czasie wizyt Heinego postawa polityczna prefekta drukarni nie była tak jasno sprecyzowana. W związku z tym udział uczonego jezuita w pracach redakcyjnych „Monitora” w 1765 r. powinien być jeszcze uważnie rozpatrzony.

W końcu Bohomolec zgodził się współpracować z teatrem narodowym. Od owej rozmowy u króla zanotowanej przez Heinego minęły jednak cztery miesiące, nim nowy autor, 4 marca 1766, zadebiutował na scenie operalnej komedią *Małżeństwo z kalendarza*. Do tego czasu repertuar teatru polskiego wypełniali, z przerwami, jedynie Bielawskiego *Natreci*¹². Komedia *Małżeństwo z kalendarza* nie tylko podjęła problematykę pierwszoplanową, w cytowanym liście do pani Geöffrin położoną przez króla na pierwszym miejscu (tzn. starała się przełamać uprzedzenia szlachty wobec cudzoziemców, tak potrzebnych wówczas do odbudowy rzemiosł, manufaktur etc.), lecz stała się także wzorem komedii dydaktyczno-moralistycznej, tzw. bohomolcowej, której poetyka będzie odtąd obowiązywać prawie do końca lat siedemdziesiątych XVIII wieku.

Małżeństwo z kalendarza dało gotowy schemat komedii dydaktycznej przystosowanej do warunków polskich. Znajdziemy w niej w pełni rozwinięte te same elementy konstrukcyjne, które będą się powtarzać we

¹⁰ *Ibidem*, s. 13.

¹¹ Informacji na ten temat dostarczają raporty Heinego z lat 1765—1766 (Bibl. Polska w Paryżu, sygn. 57 i 58). Zob. również *Teatr Narodowy*.

¹² Por. *Repertuar teatru warszawskiego*.

wszystkich prawie komediach Bohomolca, Krasickiego i innych pisarzy tego okresu. W założeniu autorów miała być komedią charakterów (stąd nawiązywanie do Moliera), przedstawia jednak postaci syntetyczne, czarno-białe, postaci-tezy, przypominające rezonerów „Monitora”. Dla uwytknienia morału występują w niej w większości wypadków charaktery kontrastowe. Schemat akcji jest również prosty, widoczny we wszystkich komediach lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych. O rękę panny stara się zwykle dwóch konkurentów, z których jeden to bohater pozytywny, drugi stanowi jego całkowite przeciwieństwo; pierwszy został wyposażony w same zalety, drugi w kontrastujące z zaletami poprzedniego wady. Parę charakterów kontrastowych tworzą zwykle także służący obydwu bohaterów komedii. Główną przeszkodą w akcji, powodującą zawiązanie się węzła dramatycznego, są rodzice panny, albo tylko jedno z nich, przeważnie typy obskurantkiej szlachty prowincjonalnej, którzy wskutek niesłusznych uprzedzeń i poglądów popierają konkurenta negatywnego, oczywiście niemilego również pannie. Zwykle dzięki przedsiębiorczości służących, ich wybiegom i pomysłem, zostaje on pod koniec sztuki skompromitowany, co stanowi zasadniczy zwrot akcji. Wszystko kończy się *happy end*'em, zgodą rodziców na małżeństwo pozytywnych kochanków. Stwierdzono już, że postaci tych komedii to marionetki poruszane przez konstruktora według z góry ułożonego planu, dla udokumentowania pewnej tezy, choć nie brak w tych utworach i sytuacji komicznych, załączków dobrych pomysłów komediowych¹³.

Małżeństwo z kalendarza ukazało nowy i przemyślany już typ komedii. Ta poetyka, wraz z wyznaczonym przez króla katalogiem tematycznym, stanie się normą obowiązującą, podtrzymywaną autorytetem króla i dworu. Kiedy Tadeusz Lipski próbował w kwietniu 1766, czyli w miesiąc po premierze *Małżeństwa z kalendarza*, wprowadzić na scenę polską Goldoniego wystawieniem *Pocziwej żony*, spotkał się z ostrą odprawą dworskich teatromanów, zwłaszcza dam, oburzonych niektórymi zbyt obrażającymi przystojność obyczajów scenami, utrzymanymi w guście dość wulgarnej arlekinady. Pechowy autor popadł nawet w niełaskę u dworu. Nic nie pomogła próba zatarcia złego wrażenia, jakie wywołała *Pocziwa żona*, przez napisanie sztuki *Małżonek pocziwy*, wystawionej miesiąc później. Wszystko, co stanowiło jakiegokolwiek odchylenie od zatwierdzonego modelu, było zakazane i napiętnowane jako rzecz w złym guście¹⁴. Bielawskiemu zaś, który na wiosnę 1766 był u dworu źle wi-

¹³ Por. J. Kott, wstęp do: F. Bohomolec, *Komedie konwiktowe*. Warszawa 1959. — R. Wołoszyński, wstęp do: I. Krasicki, *Komedie*. Opracował M. Klimowicz. Warszawa 1956.

¹⁴ Zob. *Teatr Narodowy*, s. 18. — List W. Jakubowskiego do J. K. Branickiego, z 14 IV 1766, w książce: *Listy Wojciecha Jakubowskiego do Jana Klemensa*

dziany, zaproponowano, z perspektywą powrotu do łask, napisanie komedii według obowiązującego schematu. Pisze na ten temat Heine w liście z 26 kwietnia 1766:

Bielawski, który od pewnego czasu był w niełasce u Króla, ma znowu napisać polską komedię. Już nawet nad nią pracuje. Obiecano mu hojne wyposażenie od Rzeczypospolitej, jeżeli rzecz uda się według tutejszego gustu¹⁵.

I rzeczywiście, *Dziwak* Bielawskiego, wystawiony po raz pierwszy 19 sierpnia 1766,¹⁶ niczym nie przypominał pierwszej komedii tego autora, *Natrętów*, był natomiast spreparowany ściśle według wzorów *Małżeństwa z kalendarza*.

Na wstępie rozważań o kształcie i źródłach poetyki polskiej komedii „na theatrum” warto zapytać, kto był jej twórcą, kogo możemy uważać za głównego teoretyka teatru polskiego na początku jego istnienia. Wydaje się, że odpowiedź powinna brzmieć następująco: Osobą tą był autor cyklu artykułów o teatrze, pt. *Apologie du théâtre*, w „Monitorze” z lat 1765—1766, jedynej wypowiedzi na temat dramatu i sceny narodowej — Ignacy Krasicki. Stanisław August inspirował tematykę, określał niewątpliwie ogólny profil teatru, ale jako doradca i realizator planów królewskich w zakresie teatralnego programu artystycznego wystąpił ówczesny redaktor „Monitora”, niebawem XBW. Jak wynika z listu Heinego z 31 grudnia 1766, to Krasicki był owym znawcą charakterów kobiecych, który miał pomóc Bohomolcowi przy układaniu komedii¹⁷. Nie wdając się w tej chwili w roztrząsanie problemu współautorstwa Krasickiego w komediach Bohomolca, należy uznać tę informację za dodatkowy argument przemawiający na rzecz Krasickiego jako twórcy poetyki i doktryny stanisławowskiego teatru; Krasicki także narzucił jezuickiemu autorowi nową koncepcję komedii¹⁸.

Chociaż tezy Krasickiego dotyczące teatru były w literaturze naukowej szeroko omawiane, przede wszystkim w wartościowym wstępie Romana Wołoszyńskiego do *Komedii* XBW, warto je tu po krótko przypomnieć¹⁹. Zawarł je Krasicki w czterech artykułach monitorowych, które dzielą się wyraźnie na dwie odrębne części²⁰. Dwa pierwsze arty-

Branickiego, w. hetmana koronnego, z lat 1758—1771. Przypisami objaśnił i dodatkami uzupełnił J. Bartoszewicz. Warszawa 1882, s. 85.

¹⁵ *Teatr Narodowy*, s. 18.

¹⁶ *Repertuar teatru warszawskiego*, s. 253, 255.

¹⁷ *Teatr Narodowy*, s. 20.

¹⁸ Omówieniem współpracy Bohomolca i Krasickiego przy układaniu komedii „na theatrum” zamierzam zająć się szerzej w osobnym artykule.

¹⁹ Zagadnienie to omawia również dość obszernie S. Ozimek, *Udział „Monitora” w kształtowaniu Teatru Narodowego. (1765—1785)*. Wrocław 1957.

²⁰ „Monitor”, 1765, nry 27 (bez daty), 50 (z 22 IX); 1766, nry 63 (z 6 VIII), 64 (z 9 VIII). Przedruk tych artykułów: Ozimek, *op. cit.*, s. 135—137, 143—152.

kuły, opublikowane jesienią 1765, zajmują się wykazaniem pożytków teatru dla społeczeństwa i jego znaczeniem dla państwa oraz dają przegląd dziejów teatru, od starożytności poczynając. W problematyce tam poruszonej należy podkreślić cztery zagadnienia: 1) Teatr to „szkoła świata”; jego dydaktyczną funkcję najlepiej wyraża Horacjuszowa dewiza *ridendo castigat mores*. Celem teatru jest pochwała cnoty oraz napiętnowanie wad i wykroczeń społecznych. 2) Krasicki zwalcza „teatra każące się, [które] poprzednikami zguby państw były”²¹. Jest to cios wymierzony w komedię *dell'arte* i sztuki o tematyce frywolnej, rozrywkowej, wykraczające przeciw „przystojności”. 3) Trzy jedności zgłoszone są jako postulat zasadniczy, ale w jednym zdaniu, bez szerszego rozwinięcia. 4) Stwierdzenie, że na początku istnienia sceny polskiej nie należy oczekiwać arcydzieł, do tego bowiem „powoli i pracowicie przychodzić trzeba”²². Dla poparcia tej tezy daje Krasicki przykład nikłych początków teatru w Grecji za Tespisa, we Francji przed Corneille'em itp. W obydwu artykułach autor zdaje sobie sprawę z zapóźnienia Polski w rozwoju teatru narodowego, wyraża również pragnienie nadrobienia tych zaległości.

Dwa następne artykuły z cyklu *Apologie du théâtre* ukazały się prawie rok później, bo 6 i 9 sierpnia 1766. Zawierają one podstawowe wiadomości o regułach teatralnych, zwłaszcza o trzech jednościach, przepisy przydatne — jak stwierdza Krasicki na wstępie — zarówno dla pragnących zdobyć laury autorskie, jak i dla czytelników dzieł dramatycznych oraz widzów teatralnych. Trzy jedności zostały tu wyłożone według obowiązującego schematu, przy jedności akcji, która od początku jej sformułowania wzbudzała najwięcej dyskusji, dodaje Krasicki ciekawy komentarz. Formuła zasadnicza nie odbiega od definicji spotykanych w ówczesnych poetykach klasycystycznych:

Przez jedność rzeczy albo akcji, która jest celem komedii, to się rozumieć ma, iż wszystkie sceny akcje i intrygi do tej pierwszej powinny się ściągać i z nią być tak ściśle związane, iżby jedne z drugich wypływać zdały się i zawždy do tej pierwszej, która jest celem wykonania, pomagają²³.

Przykłady rzecz ilustrujące prowadzą do interesującego ograniczenia owej formuły. Czytamy bowiem w dalszym ciągu artykułu:

Ta jedność w komedii jest najtrudniejsza, bez niej nazwiska swego nosić nie może. Nie byłaby to na przykład komedia, żeby autor za cel wzięwszy łakomstwo Piotra wprowadzał Pawła rozrzućnego, nie pomagającego przez swoją rozrzućność do pokazania obrzydliwości łakomstwa. Można by w takowej ko-

²¹ „Monitor”, 1765, nr 27, s. 207.

²² *Ibidem*, nr 50, s. 390.

²³ *Ibidem*, 1766, nr 63, s. 488.

medii wprowadzić i Pawła rozrzutnego, ale tę rozrzutność tak trzeba ułożyć, żeby się zdawała wpływać do celu zamierzonego, to jest do pokazania i objaśnienia Piotrowego łakomstwa.

Okazuje się więc, że o jedności akcji mają decydować czyny owych syntetycznych bohaterów, przy czym nie chodzi tu o zgodność akcji z przedstawionym pełnym charakterem, ale z jedną jego cechą. Dzięki takiej konstrukcji postaci i akcji autor komedii stworzy nie żywych ludzi, z pogłębionym życiem wewnętrznym, jak robił to Molière, ale poruszane według ustalonego planu marionetki, których czyny i słowa będą jedynie ilustracją argumentów autora, pragnącego przekonać czytelnika czy też widza na rzecz swojej tezy. Wprawdzie Krasicki dodaje zastrzeżenie, że celem komedii jest pokazać „piękność cnoty, a występku lub przywary jakiej szpetność” i że należy to robić nie za pomocą nauk moralnych, lecz „żywym wyobrażeniem osoby, tak cnotliwej, jako i przywarom podległej” — ale dalsze rozwinięcie tych rozważań przeczy zgłoszonym postulatom:

Kto na przykład łakomego w komedię wprowadza, powinien tak jego przyrodzenie opisać, żeby wszystkie mowy i postęпки jego tchnęły łakomstwem. Przeciwnie, łaskawego lub miłosiernego człowieka wszystkie postęпки powinny być pełne miłosierdzia i łaskawości. Toż samo rozumieć się ma o innych cnotach lub przywarach wchodzących do komedii²⁴.

Z takiego rozumienia jedności akcji, mającej uwypatnić jeden rys charakteru, jedną wadę lub zaletę, wynikają zasadnicze konsekwencje dla całej komedii tzw. bohomołcowej; stąd jej bohaterowie-rezonerzy, postaci o uproszczonej psychice. Artykuły Krasickiego w serii *Apologie du théâtre* formułują podstawowe założenia teoretyczne teatru stanisławowskiego w pierwszym okresie jego istnienia; zostały one uznane za dogmat literacki, uświęcony autorytetem „Monitora” i dworu królewskiego, w którego imieniu Krasicki występował.

Warto by się zastanowić, jakie były inspiracje teoretyczne i praktyczne teatru europejskiego przy opracowywaniu modelu polskiego teatru, z jakich doświadczeń i źródeł czerpano. Ważnym przedsięwzięciem królewskim było dla tej sprawy sprowadzenie do Polski francuskich i włoskich zespołów teatralnych. Ich profil repertuarowy, styl gry i dyskusje teoretyczne, które przenosili w środowisko warszawskie, stały się świetną szkołą dla polskich aktorów, a zarazem jako wzory i źródła inspiracji zaważyły w zasadniczy sposób na koncepcji teatru narodowego. Jak wykazała analiza repertuaru warszawskiego teatru francuskiego w latach 1765—1767, przynosił on do Polski przede wszystkim program Comédie Française, w niewielkim stopniu wzbogacony sztukami wysta-

²⁴ *Ibidem*, s. 486—487.

wianymi w Théâtre Italien (Marivaux) oraz operą komiczną. Repertuar ten posiada wyraźną linię, prowadzącą w kierunku teatru zaangażowanego, poprzez komedię dydaktyczno-moralistyczną Destouchesa, łązawą La Chausséego — do dramy mieszczańskiej, kosztem klasycystycznej i nowszej tragedii. W schemacie eksportowym repertuaru Comédie Française przeznaczonym dla środkowej i wschodniej Europy zaobserwować można interesujące odchylenie. Kiedy np. w teatrze francuskim grającym na dworach niemieckich i austriackich główny akcent został położony na komedię łązawą lub dramę mieszczańską, w Polsce zwraca ten teatr większą uwagę na komedię dydaktyczną Destouchesa i jego naśladowców. Ta korekta ustalonego profilu posiadała kapitalne znaczenie dla sceny narodowej. Autorami korekty byli — król, Czartoryski, Moszyński oraz główny ideolog teatru tego okresu, Ignacy Krasicki. Stanowiła ona niewątpliwie rezultat świadomego wyboru, wyraźnie sugerowała autorom polskich sztuk kierunek, w jakim powinni zwrócić swe zainteresowania, wskazywała wzory do naśladowania ²⁵.

Podobnie przedstawiała się sytuacja w programie warszawskiego teatru włoskiego. Grał on w latach 1765—1767 przeważnie opery komiczne Goldoniego, autora, który dokonał syntezy włoskiej *dell'arte* z klasycystyczną komedią francuską. Zastanawia również całkowity brak opery serio; wielkie fety dworskie, stanowiące główny punkt programu, obsługiwane są przez specjalnie układane kantaty ²⁶.

Ogólna tendencja repertuarowa obu zespołów obcych w Warszawie rysuje się dość wyraźnie: przeważają komedia i opera komiczna, usunięto w cień albo całkowicie eliminowano tragedię i operę serio. Tragedia francuska, choć jest w programie teatralnym reprezentowana, wciąż bowiem stanowi jeszcze nieodłączny rekwizyt uroczystości dworskich, wypełnia znikomy procent repertuaru, wypierana przez komedię i dramę mieszczańską.

Równocześnie, jak wskazuje korespondencja Diderota z aktorką warszawskiej trupy francuskiej, panną Jodin, docierały na grunt polski nowe teorie gry aktorskiej, rozbijające tyrady klasycystycznej tragedii oraz właściwy dla tego gatunku styl gry, oparty na dworskiej etykiecie. Diderot starał się wpoić warszawskiej aktorce, a przez nią i całemu zespołowi, nowe zasady, przydatne dla komedii poważnej i dramy mieszczańskiej ²⁷.

Ten profil obu trup, francuskiej i włoskiej, wskazywał wyraźnie drogę twórcom polskiej doktryny teatralnej i autorom sztuk. Szczególne zna-

²⁵ Obszerniej o tym zob. *Początki teatru stanisławowskiego*.

²⁶ Obszerniej o tym zob. *Z dziejów włoskiej opery komicznej*.

²⁷ Zob. *Oeuvres complètes de Diderot*. T. 19. Paris 1876, s. 377—412.

czenie posiada wypunktowanie w programie teatralnym francuskim twórczości Destouchesa. Na Destouchesa jako źródło zapożyczeń Bohomolca zwrócił ostatnio uwagę wybitny znawca teatru jezuickiego, autor monografii o komediach szkolnych Bohomolca, Adolf Stender-Petersen²⁸. Wykazał on, że uczony jezuita sięgał do Destouchesa nie tylko po „plantę i intrygę”, ale tłumaczył jego *Le dissipateur* oraz zapożyczył od niego koncepcję ujęcia niektórych postaci i zagadnień. Sygnały te narzucają konieczność systematycznego zbadania wpływu Destouchesa na teorię i praktykę komedii polskiej pierwszego okresu Oświecenia.

Rola Destouchesa w rozwoju teatru francuskiego była przełomowa. W latach kryzysu kultury francuskiej, zamkniętego w książce Hazarda datami 1680—1715²⁹, scena francuska wiernie oddaje obraz tej pełnej konfliktów i przeobrażeń epoki, w której ulegały rozpadowi dawne pojęcia, normy etyczne, styl życia, a rodziły się załążki form zapowiadających już nowy okres. Komedia pomolierowska obniżyła swój lot, tym niemniej wydała kilku interesujących pisarzy: Regnarda, Lesage'a, Dancourta. Obok komedii intrygi, farsy, w latach dziesiątych i dwudziestych XVIII w. panuje na scenie Comédie Française komedia obyczajowa. Obrazuje ona rozkład moralny i ideowy społeczeństwa okresu regencji. Z biegiem czasu tendencje czysto rozrywkowe tych utworów ustępują na rzecz ostrej satyry obyczajowej i społecznej, najdoskonalszy wyraz znajdując w *Turcarecie* Lesage'a (1709). W latach dwudziestych i trzydziestych wystąpiło dwóch „nowatorów” teatru francuskiego, których wpływ na dalszy jego rozwój był olbrzymi. To Marivaux i Destouches. Pierwszy z nich stworzył nowy styl komedii nawiązując w dużej mierze do doświadczeń teatru włoskiego, drugi wniósł, z pełną świadomością swojej roli, do teatru francuskiego nowy ton, o wielkich konsekwencjach na przyszłość. Destouches uważał się za kontynuatora i odnowiciela Molierowskiej komedii charakteru, co podkreślał stale w swoich wypowiedziach. Z dwu celów komedii, od Horacego do Boileau uimowanvch w hasle *divertir et instruire*, bawić i uczyć, zwrócił szczególną uwagę na *instruire*, wskutek czego dramaturg ten awansował w teatrze francuskim na głównego moralistę okresu³⁰. Píše o nim francuski historyk dramatu:

²⁸ W recenzji o przygotowanej przez Kotta edycji *Komedii Bohomolca*: „Pamiętnik Teatralny”, 1961, z. 3, s. 434, 451.

²⁹ P. Hazard, *La crise de la conscience européenne. 1680—1715*. Paris 1961.

³⁰ Charakterystykę pomolierowskiego teatru we Francji przeprowadzono na podstawie: C. Lenient, *La comédie en France au XVIII^e siècle*. T. 1—2. Paris 1888. — E. Lintilhac, *Histoire générale du théâtre en France*. IV: *La comédie — dix-huitième siècle*. Paris [1907]. — F. Gaiffe, *Le drame en France au XVIII^e siècle*. Paris [1907].

Destouches jest czymś w rodzaju Mentora komedii francuskiej w w. XVIII, zanim La Chaussée stanie się jej zawołanym kaznodzieją. Mniej wesoły od Regnarda, mniej naturalny od Dancourta, mniej głęboki niż Lesage, jest reprezentantem Muzy komicznej statecznej i chłodnej, zachowując jednak cenne zalety obserwacji, stylu i kompozycji³¹.

Jako twórca komedii moralistyczno-dydaktycznej nawiązywał Destouches, bardziej niż inni, do wskazań Boileau, zachowując dość rygorystycznie symetryczność konstrukcji według recepty prawodawcy klasycyzmu francuskiego. Wskutek wysunięcia na pierwszy plan tendencji dydaktycznej, sztuki Destouchesa, mimo oświadczeń o zgodności założeń autora z Moliere, w praktyce bardzo istotnie się od Moliere'owskich różni. Przytoczmy opinię historyka francuskiego teatru:

Destouches wprowadza charakter w ramy akcji dramatycznej i usiłuje uczynić mu miejsce, dzięki któremu wysuwa go na czoło. Moliere natomiast wyprowadza akcję z charakteru; to charakter jest duszą sztuki, wprawia całość w ruch, staje się źródłem impulsów³².

Praktyka Destouchesa dawała w rezultacie nie postaci z krwi i kości, jak u wielkiego twórcy komedii francuskiej, ale chłodnych rezonerów o stonowanym komizmie (mówiąc o tym pomińmy już różnicę talentów obu pisarzy). Dydaktyczna tendencja w duchu filozofii mieszczańskiego Oświecenia pasowała Destouchesa na głównego szermierza nowego, zaangażowanego teatru. Jego twórczość doprowadziła w konsekwencji do powstania teatru mieszczańskiego, komedii łzawej i dramy mieszczańskiej Diderota. Współcześnie sztuki Destouchesa cieszyły się olbrzymim powodzeniem, *Le philosophe marié* stał się wydarzeniem teatralnym Paryża i wywołał falę komedii moralizującej. Do doświadczeń Destouchesa nawiązali Piron i Gresset. Uważano go za najwybitniejszego komediopisarza francuskiego po Moliere, niektórzy, np. Lessing, stawiali Destouchesa wyżej niż Moliere³³.

Już z tego krótkiego zarysu wynikają bardzo istotne zbieżności między Destouchesem a teorią i praktyką polskiej komedii tzw. bohomolcowej. Dopiero jednak dokładniejsze porównanie wypowiedzi Destouchesa na temat teatru — z teorią i praktyką polskiej komedii oraz równoczesne prześledzenie bezpośrednich wpływów jego dzieł wykaże w sposób nie budzący wątpliwości, skąd brano u nas wzory, z jakich doświadczeń teatru francuskiego czerpano przy tworzeniu koncepcji teatru polskiego.

Wypowiedzi teoretyczne Destouchesa na temat komedii są dość liczne; znajdują się w przedmowach do sztuk i w listach, zamieszczonych w kom-

³¹ L e n i e n t, *op. cit.*, t. 1, s. 176. Cytaty z tej książki w przekładzie M. K.

³² *Ibidem*, s. 174.

³³ *Ibidem*, s. 183, 191.

pletnym wydaniu jego dzieł z roku 1758³⁴. Przywiązywał on do tych wypowiedzi wielką wagę, bowiem w jednym z listów wyznaje, że od dziesięciu lat pracuje nad dramatem antycznym i współczesnym i że zamierza w przyszłości to dzieło ogłosić³⁵. Ogólne założenia swojej twórczości wyłożył Destouches w przedmowie do *Glorieux*. Czytamy tam:

Powszechnie jest wiadome, że mam zawsze przed oczami tę wielką zasadę podyktowaną przez Horacego: *omne tulit punctum, qui miscuit, utile dulci* — i uważam, że sztuka dramatyczna nie jest godna szacunku, jeśli nie stawia sobie za cel nauczać bawiąc. Zawsze wyznawałem tę niezaprzeczną maksymę, że komedia, jakby nie była zabawną, jest dziełem niedoskonałym, a nawet niebezpiecznym, jeśli nie zamierza poprawiać obyczajów, smagać śmieśności, opisywać wady i wydobywać cnotę w taki sposób na światło dzienne, aby zjednać dla niej uszanowanie i cześć publiczną³⁶.

W dalszym ciągu swej wypowiedzi rozwija Destouches tezę o konieczności akcentowania dydaktycznej funkcji komedii, od której stary „prezjad” (*préjugé*) wymagał tylko, aby dostarczała rozrywki (*divertir et plaire*). Celem komedii jest przyczynić się do poprawy obyczajów. Z tą naczelną tendencją łączy się inna, zmierzająca do oczyszczenia sceny ze sztuk nie służących nauczaniu i poprawie człowieka. Pisze na ten temat w cytowanej przedmowie:

Jest moim obowiązkiem spłacając dług wdzięczności spektatorom, oczekującym ode mnie uznania, winszować im gustu, który zawsze aprobeuje dzieła zdążające do oczyszczenia sceny, usunięcia z niej owych frywolnych dowcipów, płodów rozpusty umysłowej, fałszywych błyskotek, wulgarnych dwuznaczników, płaskiej gry słów, niskich i występnych obyczajów, każących ją często, oraz dzieła pragnące uczynić ze sceny miejsce godne szacunku i obecności uczciwych ludzi.

Program teatru dydaktycznego, jego funkcje wychowawcze zgodnie z założeniami filozofii mieszczańskiej Oświecenia zostały tu wyraźnie sformułowane. W programie tym tkwią źródła poglądów o szkodliwości społecznej teatru czysto rozrywkowego, farsowego, włoskiej komedii *dell'arte* i jej naśladowców, w duchu tych poglądów palono kukły arlekina czy Hanswursty i przepędzano je symbolicznie ze sceny.

Destouches miał świadomość swojego nowatorstwa w teatrze. W dalszym ciągu cytowanej przedmowy czytamy:

Całą moją zasługą, którą mógłbym się pochwalić, jest to, że uderzyłem w ton, jak się wydaje, zupełnie nowy, chociaż można by mniemać, że po nieporównanym Moliere nie pozostał już żaden sekret podobania się, jak tylko pójść w jego ślady.

³⁴ *Oeuvres dramatiques de Néricault Destouches*. T. 1—10. Paris 1758.

³⁵ *Ibidem*, t. 7, *Suite de la lettre III*, umieszczony po fragmentach komedii *Le Tracassier* (strony listów i wstępów nie liczone).

³⁶ *Ibidem*, t. 4. Cytaty z tego wydania w przekładzie M. K.

Charakterystyczne jest stałe odwoływanie się do Moliera jako nie-doścignionego wzoru, chociaż Destouches i współcześni twórcy i miłośnicy teatru zaangażowanego jasno widzieli dzielące ich różnice. Występowały one nie tylko w sprawach ogólniejszych, ale i w szczegółowych dyskusjach nad techniką i warsztatem dramatycznym.

Należy stwierdzić, że te same podstawowe założenia przyjęli teoretycy i autorzy pierwszych polskich komedii opartych na schemacie tzw. bohomołcowym. Do znudzenia powtarzano hasło o dydaktycznych celach teatru. Zasadę tę formułuje jasno i dobitnie Ignacy Krasicki we wspomnianym cyklu *Apologie du théâtre*.

Podobnie jak Krasicki, i Destouches podkreśla rolę trzech jedności jako podstawę wszelkiej konstrukcji dramatycznej. Obydwaj stawiają tę sprawę bardzo rygorystycznie. W przedmowie do tomu 1 edycji dzieł Destouchesa z 1758 r. czytamy:

W planie [sztuki], który chce się nakreślić, wszystko powinno zmierzać do jedności. Nie ma jedności, jeśli początek, środek i koniec nie pozostają z sobą w doskonałym związku [...]. Szczęśliwy, kto nie oddala się od tej maksymy i umie ją zastosować.

Jedność akcji, czasu i miejsca miała według obowiązującej formuły służyć uzyskaniu u widza wrażenia iluzji scenicznej, sprawić wrażenie, że ogląda on przypadki dziejące się w rzeczywistości. Najbardziej dyskusyjna była sprawa jedności akcji. Spierano się, czy należy pod tym sformułowaniem rozumieć jedną akcję czy też ścisły związek akcji głównej z pobocznymi. Około poł. w. XVIII, w okresie powstawania dramy mieszczańskiej i dyskusji nad Szekspirem, podawano jeszcze inne interpretacje. Praktycznym sprawdzianem, czy w sztuce istnieje jedność akcji, było usunięcie fragmentów dyskusyjnych. Jeśli sztuka na tym nie traciła, oznaczało to, że sceny usunięte rzeczywiście naruszały tę jedność³⁷. Postępował tak Destouches; np. we wstępie do *L'irrésolu* pisze, że skreślił wiele scen dla uprawdopodobnienia akcji³⁸. Podobnie rozumiał jedność akcji Krasicki w swoich artykułach monitorowych, zasady te były realizowane również w polskiej komedii tego okresu.

Najciekawszą bodajże sprawą — zarówno u Destouchesa, jak i w polskiej komedii — jest łącząca się ściśle z taką interpretacją trzech jedności koncepcja charakterów w komedii. Charaktery Destouchesa to według Lenienta postaci schematyczne, wtłoczone w ramy określonej akcji, nie zaś, jak u Moliera, charaktery pogłębione, z których cech i działalności akcja wynika. Swojej metodzie kształtowania charakterów dał

³⁷ Por. J. Scherer, *La dramaturgie classique en France*. Paris [1959], s. 92—109.

³⁸ *Oeuvres dramatiques de Néricault Destouches*, t. 1.

Destouches podbudowę teoretyczną. Wszyscy autorzy dramatyczni — stwierdza w przedmowie do *L'ambitieux et l'indiscrette* — znają tę podstawową zasadę, zgłoszoną przez Horacego, że charaktery sztuki nie mogą być odmalowane za pomocą jednego rysu, byłoby to bowiem sprzeczne z zasadą prawdopodobieństwa. Ponieważ zaś ścisłe rygory jedności czasu (od 3 godzin do 1 dnia) nie pozwalają rozwinąć wszystkich cech danej postaci, powstaje tu dla autora istotna trudność. Aby nie popaść w konflikt z regułami i nie wykroczyć poza ramy prawdopodobieństwa, należy oddać w rysunku postaci tylko jej cechy szczególne, wyróżniające ją. Wyjaśnia to zaraz na przykładzie:

Kłamca pojawia się na scenie tylko po to, aby kłamać, nawet może to czynić wiele razy w czasie jednej sceny³⁹.

Jednocześnie omawia Destouches komedię Corneille'a *Le menteur*, której nagania, że przedstawiony w niej bohater kłamie jakby przy okazji albo dla interesu, nie zaś z przyzwyczajenia i ze względu na swój kłamliwy charakter. Ukazuje również Destouches trudności własnego warsztatu wynikłe z konieczności stosowania tej zasady. W komedii *L'irrésolu* skreślił wiele scen, bo po głębszej refleksji zorientował się, że każąc przejść swemu bohaterowi przez tyle różnych prób i sytuacji w przeciągu 24 godzin, przekroczyłyby normy prawdopodobieństwa. Ograniczył się więc do jednego incydentu, na którym oparł całą akcję⁴⁰. Podobnie we wstępie do komedii *Le dissipateur* skarży się na trudności ukazania w czasie jednej doby wszystkich przyczyn i skutków marnotrawstwa, które rujnuje człowieka. Można, jak pisze, pokazać to na przykładzie skąpca, ale ruina finansowa rozrutnika nie przychodzi nagle. Musiał więc przedstawić swojego bohatera w momencie upadku i wprowadzić dużo postaci epizodycznych⁴¹.

Te same założenia teoretyczne sformułuje Krasicki w artykułach cyklu *Apologie du théâtre*, na nich oprze się praktyka polskiej komedii. Możemy jeszcze raz stwierdzić, w sposób usuwający wszelką wątpliwość, że źródła polskiej komedii należy wywodzić z teatru Destouchesa.

U podstaw poetyki komedii i Bohomolca leżała tendencja dydaktyczna, która powodowała, że bohater bywał niejako wkomponowywany w akcję dla ilustracji pewnej tezy moralnej czy politycznej. W wyniku rygorystycznego i doktrynerskiego stosowania zasady prawdopodobieństwa i trzech jedności preparowano odpowiednio i sam „charakter”, redukując go do jednej cechy. Przysparzało to dodatkowych trudności przy konstruowaniu charakterów nie mieszczących się w prostych

³⁹ *Ibidem*, t. 6.

⁴⁰ *Ibidem*, t. 1.

⁴¹ *Ibidem*, t. 5.

kategoriach moralnych, jak np. w wypadku marnotrawcy. Doktrynerski stosunek do kompozycji literackiej cechuje cały ówczesny dramat zaangażowany, komedię łązawą, twórczość Diderota. Spowodował on obniżenie komizmu utworów oraz spłylenie psychologii postaci. Zarzucano Destouchesowi współcześnie, że przez położenie głównego nacisku na *instruire*, a nie na *plaire*, komedie jego stają się nudne. Obronę swojej doktryny przeprowadził w przedmowie do *La force du naturel*, gdzie podtrzymuje słuszność tezy, że komedia ma poprawiać ludzi, czynić ich lepszymi, podając zdrowe nauki moralne. Argumenty Destouchesa są natury etycznej, a nie estetycznej, mówiąc bowiem o konieczności wysunięcia tendencji moralnej na plan pierwszy komedii autor dodaje:

Aby uczynić człowieka lepszym i mądrzejszym, nie jest ważne, jakim się środkiem posłużymy, byle tylko był to środek niewinny i użyteczny⁴².

Równocześnie wykazuje Destouches, że autorzy, którzy zapomnieli o tej zasadzie i położyli główny akcent na rozrywkowe cele komedii, stworzyli niejednokrotnie sztukę niebezpieczną dla społeczeństwa. Zupełnie identyczne założenia przyjął Krasicki i autorzy polskich komedii, podobne są ich argumenty.

Fałszywie sądzą — pisze Krasicki — którzy rozumują, iż surowe przystojności reguły wesolość zrażają i tłumią umysł piszącego. Tyle komedii wesolych a nie rozpustnych przyświadczać będą mojemu zdaniu⁴³.

To doktrynerskie odejście od molierowskich zasad komedii charakteru widać najbardziej wyraźnie, kiedy zestawimy *Mizantropa* z *L'homme singulier* Destouchesa, który miał być osiemnastowieczną wersją tego charakteru, znacznie „ucywilizowaną” i pozbawioną owej surowej „dzikości”. Zamiast skomplikowanej, czasami śmiesznej, ale i tragicznej postaci Alcesta występuje tu „*le comte de Sanspair*”, który wprawdzie nienawidzi pewnych form towarzyskich, zamyka się przed ludźmi, ale w każdym, nawet w swoim służącym, uznaje brata i zawsze każdemu wspaniałomyślnie przebacza. Sam mówi o sobie:

*On me traite partout d'étrange personnage;
Mais, quoique singulier, je ne suis point sauvage*⁴⁴.

Z bogactwa rysów psychicznych Alcesta pozostał tu tylko rys jeden, i to ośmieszony — chęć wyróżnienia się od innych. Do tego doprawiono oświeceniowy morał o pożytkach postawy tolerancyjnej wobec ludzi, pochwalający życie społeczne.

⁴² *Ibidem*, t. 8.

⁴³ „Monitor”, 1765, nr 27, s. 210.

⁴⁴ *Oeuvres dramatiques de Néricault Destouches*, t. 8, we wstępie do *L'homme singulier*.

Takim ujęciom charakteru towarzyszy częste stosowanie nazwisk znaczących o wyraźnym nacechowaniu dodatnim lub ujemnym. Zaroi się więc w komediach Destouchesa od hrabiów Sanspair, baronów Vieuxbois, markizów Beausang. Polska komedia bohomołcowa będzie tę zasadę stosować dość konsekwentnie.

Obok przejścia od Destouchesa zasadniczych koncepcji teatru widzimy w Polsce realizację i innych przepisów francuskiego prawodawcy komedii dydaktycznej. Jednym z elementów komedii Bohomołca było kontrastowanie postaci. Z dwu amantów starających się o rękę panny jeden był zwykle pozytywny, drugi stanowił zupełne jego przeciwstawienie. Na zasadzie kontrastu wprowadzano również pary służących (tylko mężczyzn) nieraz i pan Staruszkiewicz, przedstawiciel zacofanego świata sarmackiego, otrzymywał przeciwnika ze swej generacji, ale już oświeconego, aprobującego nowe zwyczaje i styl życia.

Zasada kontrastu znana jest w dramaturgii od dawna; w komedii była ona stosowana raczej jako przeciwieństwo między charakterem a sytuacją, rzadko oprócz może sceny szkolnej, realizowano ją konsekwentnie w komedii charakteru. Destouches uznał ten chwyt za jedną z podstaw kompozycji komediowej. W przedmowie do *L'ambitieux et l'indiscrette* pisał:

Szukałem tego, co mogłoby rozweselić mój temat, i znalazłem w kontraście postaci, które nadają temu kontrastowi charakter poważny⁴⁵.

Podobnie omawiając fragmenty swojej komedii *Le vindicatif* stwierdza, że celowo i świadomie użył tu kontrastowych charakterów jako zasadniczego chwytu komediowego⁴⁶. Ustami służących wypowiedział to w *Le glorieux*:

LISETTE

*Son faste,
Sa fierté, ses hauteurs, sont parfait contraste
Avec les qualités de son humble rival,
Qui n'oserait parler, de peur de parler mal,
Qui, par timidité rougit comme une fille,
Et qui, quoique fort riche et de noble famille,
Toujours rampant, craintif, et toujours concerté,
Prodigue les excès de sa civilité.
Pour les moindres valets rempli de différences,
Et ne parlant jamais que par ses révérences.*

PASQUIN

*Oui, ma foi! le contraste est tout de plus parfait
Et nous en pourrons voir d'assez plaisants effets.*

[akt I. sc. 4]

⁴⁵ *Ibidem*, t. 6.

⁴⁶ *Ibidem*.

W realizacji Destouchesa kontrast charakterów nie służył, jak w dawnej komedii, uzyskaniu efektów komicznych; przeciwstawiając cnotę występku miał uwypuklać tendencje dydaktyczne autora. W tym sensie stanowił on logiczną kontynuację teorii charakterów Destouchesa. Jak ściśle te sprawy się z sobą wiązały, widać to np. w jego komedii *Le dissipateur*, gdzie wskutek trudności w przedstawieniu bohatera za pomocą jednej cechy nie została wprowadzona postać kontrastowa.

O tym, że Krasicki i Bohomolec zapożyczyli bezpośrednio u Destouchesa technikę operowania postaciami kontrastowymi, świadczy również fakt całkowitego zignorowania dyskusji literackich, które istniały na ten temat w latach pięćdziesiątych i sześćdziesiątych w. XVIII, przede wszystkim wypowiedzi Diderota. Autor *Ojca rodziny* wypowiedziami tymi przygotowywał grunt pod powstanie dramy mieszczańskiej. W napisanej w r. 1758, a opublikowanej trzy lata później, rozprawie *O poezji dramatycznej* zaatakował Destouchesa teorię charakteru, głównie zaś zasadę kontrastów. Chociaż Diderot był w pewnym sensie kontynuatorem teatru Destouchesa, przeciwstawiał mu się w wielu sprawach. Na wstępie rozdziału *O charakterach* stwierdza:

prawdziwy kontrast przeciwstawia charaktery sytuacjom, interesy interesom. Niech twój Alcest jako amant kocha się w kokietce, a Harpagon w ubogiej dziewczynie ⁴⁷.

Kontrast polegający na przeciwieństwie charakterów jest zdaniem Diderota chwytem banalnym, przypomina antytezy w stylistyce. Pisze więc dalej:

Chcesz zniweczyć efekt wielkich, szlachetnych i prostych myśli — zestawiaj je kontrastowo albo używaj kontrastowych wyrażeń.

W komedii charakterów kontrast, który ma na celu uwydatnić jedną z postaci, osiąga to tylko wtedy, kiedy ukazują się one jednocześnie. Taka praktyka prowadzi często do nużącej jednostajności dialogu i powoduje trudności w konstruowaniu akcji.

A czym staje się dialog prowadzony przez osoby-kontrasty? — dodaje Diderot — Szeregiem płaskich myśli, antytez; bo słowa muszą oddawać to samo przeciwieństwo, co charaktery ⁴⁸.

W dalszym ciągu podaje Diderot przykłady z dramatu starożytnego i klasycystycznego ilustrujące jego tezę. Pisze:

Terencjusz daje mało kontrastów, Plaut jeszcze mniej, Molier więcej. Ale jeśli u Moliera kontrast był czasem narzędziem genialnym, czyż dla tego sa-

⁴⁷ Korzystałem z przekładu rozprawy Diderota w książce: *Teorie dramatyczne Oświecenia francuskiego* [= *Teorie dramatyczne*]. Przełożyła i opracowała E. R z a d k o w s k a. Wrocław 1958, s. 118.

⁴⁸ *Ibidem*, s. 122.

mego ma się go narzucać innym poetom? Czy właśnie dlatego nie należałoby go zakazać?

Uwaga ta dotyczyła przede wszystkim Destouchesa, ale jeszcze bardziej można by ją zastosować do komedii polskiej, która w sposób niemal karykaturalny uczyniła z kontrastu charakterów główny element kompozycyjny. Nawiązując do Destouchesa polscy autorzy świadomie zignorowali wypowiedzi i praktykę Diderota, choć jego dzieła były w Warszawie znane, istniały nawet osobiste kontakty wielkiego krytyka z aktorami dworu stanisławowskiego.

Nie tylko jednak swą myślą teoretyczną, swymi hasłami oddziałł Destouches w sposób zasadniczy na polski teatr. Jego komedie (np. *Fausse Agnès*, *Le médisant*, *L'homme singulier* itd.) poważnie wpłynęły na Bohomolca i Krasickiego, którzy szukali w nich pomysłów, wątków tematycznych oraz wzorów realizacji nowych form komedii, wzorów teatru zaangażowanego. Wykazał to niedawno przekonująco Adolf Stender-Petersen⁴⁹. Z jego wywodu wynika niezbicie, że zapożyczenia autorów polskich były istotne; zwłaszcza rewelacyjne jest ukazanie silnego wpływu *Fausse Agnès* na wszystkie prawie komedie Bohomolca, przede wszystkim na *Ceremonianta*, *Czary* i *Małżeństwo z kalendarza*. Duński sławista wykrywa nawet paralele stylistyczne. Wydaje się, że znaczenie *Fausse Agnès* dla pierwszych poszukiwań i prób Bohomolca i Krasickiego należałoby jeszcze bardziej podkreślić. Polscy autorzy znaleźli w niej bowiem wzór pary konkurentów o rękę panny. Panu de Mazures, prowincjonalnemu elegantowi, reprezentującemu wszystkie ujemne rysy, przeciwstawiony jest w *Fausse Agnès* Leander, paryżanin, młodzieniec ukształtowany według wzorów stołecznych, ale tych najbardziej pozytywnych, propagowanych przez moralistów Oświecenia. Taka para stanie się regułą w większości komedii „na theatrum”, zrodzi postaci Ceremonińskich, Drągajłów etc. Również rodzice Agnieszki, baron de Vieuxbois i jego żona, których zaściankowe poglądy i prowincjonalne obyczaje Destouches odmalował dosadnie, prowadzą dyskursy na tym samym poziomie co Staruszkiewiczowie. Scena pijackiego przyjęcia na zamku baronostwa nie różni się wiele od atmosfery domu Pijakiewiczów (na te zbieżności wskazał już Stender-Petersen). Obok podobieństwa intrygi, postaci i atmosfery najważniejszą sprawą jest sam schemat komedii. Warto przytoczyć jej treść.

O rękę Agnès, córki baronostwa de Vieuxbois, typowej prowincjonalnej szlachty francuskiej, stara się dwóch konkurentów: pan de Mazures, kawaler starej daty, pretensjonalny i śmieszny ze swoimi zaściankowymi manierami. Oczywiście nie sprzyja mu piękna Agnès. Jego

⁴⁹ W cytowanej recenzji. Por. przypis 28.

kandydaturę popiera matka panny, oczarowana erudycją i talentem poetyckim kawalera. Matka rządzi w domu despotycznie, ojciec poddaje się całkowicie jej sugestiom. Z Paryża przyjeżdża drugi konkurent, Leander, typ światowego i oświeconego młodzieńca, którego panna poznała w czasie swojego pobytu w stolicy i w którym jest zakochana. Leander ze służącym angażują się w przebraniu na zamku barona jako ogrodnicy. Tymczasem zjeżdża, z całym sąsiedztwem, de Mazures; sytuacja staje się dla kochanków groźna, matka bowiem postanawia wydać córkę jeszcze tego wieczoru za pana de Mazures. Panna udaje głupią, aby zrazić do siebie natrętnego amanta; przy pomocy młodszej siostry udaje się jej wreszcie przekonać pana de Mazures, że jest nawiedzana przez „*les vapeurs noirs*”, manie *etc.* Przerażony amant wycofuje się z konkurentów i oświadcza to rodzicom, dzięki czemu kompromituje się całkowicie w ich oczach. Oddają więc córkę rywalowi, który zjawia się w odpowiednim momencie i wyjawia, kim jest.

Na identycznym schemacie zostały oparte komedie Bohomolca *Ceremoniant* i *Czary*. Dostrzegamy między nimi tylko jedną różnicę: w *Fausse Agnès* autorką pomysłu udawania głupiej i równocześnie jego wykonawczynią jest sama Agnès, natomiast polska panna nie przejawia żadnej inicjatywy, stanowi bezwolne narzędzie w rękach rodziców. To sprytni służący wmawiają w niemilego pannie konkurenta, że posiada ona poważne defekty, ową czkawkę czy manię, że jest opętana przez diabła. Poza tym schemat intrygi, charakter, atmosfera *Fausse Agnès* powtarzają się, z niewielkimi wariantami, we wszystkich komediach Bohomolca — prócz *Marnotrawcy*, zresztą również przełożonego z *Destouchesa*. Schemat ten obowiązywał do końca lat siedemdziesiątych, podporządkuje mu się także w swoich komediach Krasicki. Należy dodać, że *Dziwak* Bielawskiego, pisany i wystawiony po *Matżeństwie z kalendarza*, nie tylko spełnia wszelkie postulaty opracowanej przez Krasickiego i Bohomolca poetyki komedii, ale z drobnymi zmianami powtarza temat wzięty z *Fausse Agnès*. W sztuce Bielawskiego imię pan Kokoszyński, grubiański i zacofany Sarmata, chce wydać córkę, Lucyndę, za Gajdeckiego, kawalera z prowincji. Tymczasem Lucynda poznaje w stolicy pana Grzeczniwicza, młodzieńca pełnego dobrych manier i nauki. Młodzi pokochali się. Gdy Gajdecki pewnego dnia przyjeżdża do domu Kokoszyńskich i otrzymuje przyrzeczenie ojca, że tegoż dnia odbędzie się ślub, przybywa tam również, w przebraniu pielgrzyma, Grzeczniwicz i leczy Lucyndę, która zaniemogła. Po raz drugi zjawia się ukochany ze służącym Frantowskim, jako kupiec galanteryjny. Dzięki intrydze Frantowskiego Gajdecki uwierzył, że panna jest nawiedzona przez złego ducha, bojąc się zaś uroków uciekł, przez co skompromitował się w oczach rodziców, którzy oddają teraz córkę Grzeczniwiczowi. Schemat Bielaw-

skiego jest nawet bliższy *Fausse Agnès* dzięki wprowadzeniu amanta w przebraniu do domu panny.

Widać wyraźnie, że polscy autorzy sceny narodowej i jej kierownicy, są jakby zafascynowani tą komedią Destouchesa, pozwalającą się łatwo przystosować do rodzimej sytuacji. Nadawała się ona najlepiej dla celów dydaktycznych, jakie król stawiał teatrowi. Może zresztą Stanisław August albo Krasicki podsunęli Bielawskiemu temat? Nie bez znaczenia dla tej hipotezy jest cytowana już wiadomość z listu Heinego, że Bielawski pracuje nad nową komedią (*Dziwakiem*) i że obiecano mu hojne wynagrodzenie, „jeżeli rzecz się uda według tutejszego gustu”. Wkrótce potem, a może równocześnie, temat ten podjął Bohomolec w *Ceremoniancie* i powtórzył go po latach w nieco innej wersji w *Czarach*. W świetle tych rozważań wydaje się, że komedia *Fausse Agnès* odegrała podstawową rolę w tworzeniu się koncepcji polskiego teatru.

Stender-Petersen wykrywa nadto pewne zbieżności komedii Bohomolca z komediami Dancourta, np. z *L'impromptu de garnison*, zwłaszcza w pomysle *Staruszeki młodej*. Śladów wpływu francuskiej komedii obyczajowej na teatr polski w pierwszych latach okresu stanisławowskiego dałoby się na pewno znaleźć więcej (podobnie jak znaleziono wpływ Moliера), poszukiwania jednak w tym kierunku, jak się wydaje, nie przyniosłyby już żadnej rewelacji. Natomiast warto by może zbadać polską komedię tego okresu od strony umiejętności stosowania elementów warsztatu dramatycznego, ustalić ich źródła i stosunek do aktualnej praktyki w teatrze francuskim. Myślę o takich sprawach, jak ekspozycja, sposób zawiązywania węzła dramatycznego, przeszkody, rozwiązanie itp. Wynik badania przeprowadzonego w oparciu o te założenia ustaliłyby zależności nie tematyczne, ale czysto warsztatowe, od doświadczeń teatru obcego i rodzimego czasów saskich⁵⁰. Już bowiem pobieżna analiza wykazuje, że, mimo uznania Destouchesa i jego zaangażowanego teatru za podstawowe źródło inspiracji, polscy autorzy odbiegali nieraz od tego wzoru w sprawach czysto warsztatowych, idąc np. śladem Moliера w budowie ekspozycji⁵¹.

Sumując, już na podstawie przytoczonych faktów można stwierdzić, że zasadnicze źródła polskich komedii stanisławowskich tkwią w teatrze Destouchesa. Było to w ówczesnej sytuacji jak najbardziej uzasadnione. Powstającemu teatrowi narodowemu wyznaczono zadania przede wszystkim dydaktyczne, miał on służyć przebudowie zacofanego społeczeństwa

⁵⁰ Umożliwia takie badania książka Scherera (*op. cit.*), która w ten sposób omawia dramat francuski XVII wieku. Dla wieku XVIII wystarczyłoby wziąć pod uwagę najwybitniejszych przedstawicieli komedii pomolierowskiej i szkolnej.

⁵¹ Destouches wypowiada się na temat budowy ekspozycji i rozwiązania w komedii w *Suite de la lettre III*.

szlacheckiego i propagować politykę obozu królewskiego. Wskutek takiego sformułowania programu nie mógł się ten teatr odwołać do francuskiej komedii obyczajowej o charakterze rozrywkowym czy nawet satyrycznym. Trudno też było nawiązać do komedii poważnej i dramy mieszczańskiej, które służyły wówczas potrzebom kulturalnym nowej klasy, awansowały uczucia oraz język bohaterów z trzeciego stanu do rangi przeżyć artystycznych. Natomiast teoria i praktyka Destouchesa, godząca rygorystyczne przepisy poetyki klasycystycznej z tendencją dydaktyczną w duchu oświeceniowym, choć również była wyrazem programu mieszczańskiego, ze względu na swoją przejściową formę dała się z powodzeniem przystosować do potrzeb powstającej sceny polskiej. Była to, jak widać z przytoczonego wyводу, droga świadomego wyboru, wytyczona w wyniku dyskusji w środowisku królewskim, sformułowana przez wybitnego ówczesnego działacza kultury, redaktora „Monitora” — Ignacego Krasickiego.

*

Kończąc niniejsze uwagi o kształtowaniu się i źródłach polskiej doktryny teatralnej nie sposób pominąć jeszcze jednego ogniwa w ówczesnej dyskusji na ten temat, mianowicie wypowiedzi Theatralskiego w „Monitorze”. Stanisław Ozimek w pracy *Udział „Monitora” w kształtowaniu Teatru Narodowego* dość przekonująco wykazał, że autorem, a raczej tłumaczem, tej apologii Szekspira jest Stanisław August⁵². Ustalenie to, jakkolwiek cenne, nie wyjaśnia funkcji i znaczenia owej polemiki w życiu teatralnym roku 1766. Cóż bowiem ma oznaczać ta pochwała Szekspira wraz z przeciwstawieniem się trzem jednościom klasycystycznym? Czy próbę wprowadzenia do Polski sztuk autora angielskiego przez uprzednie przygotowanie do tego opinii publicznej? A może artykuł Theatralskiego jest tylko wypowiedzią osobistej opinii wielbiciela Szekspira, bez większego znaczenia dla dziejów teatru w Polsce XVIII wieku? O tym, że przekład z Johnsona nie oznaczał nowych tendencji w teatrze stanisławowskim, świadczy zupełny brak śladów Szekspira w repertuarze tego okresu. Poważniejszych wpływów wielkiego dramaturga nie zanotowano również do końca wieku XVIII. Trudno przypuścić, aby król lub ktokolwiek z jego współpracowników, umacniających właśnie w teatrze polskim zmodernizowaną nieco doktrynę klasycystyczną, zapragnął nagle w sposób radykalny zmienić ów program.

Stwierdzono już, że na kontynencie w latach sześćdziesiątych i siedemdziesiątych Szekspir wchodzi tylko na scenę niemiecką, gdzie propaguje go Lessing, twórca nowego mieszczańskiego teatru, używając dramatów

⁵² Ozimek, *op. cit.*, s. 43—64.

Szekspira jako argumentu przeciwko klasycyzmowi francuskiemu⁵³. We Francji, pomimo rozwoju w tym okresie dramy mieszczańskiej, teatr szekspirowski nie znajduje jeszcze uznania, jak to wynika z cennej monografii Carringtona Lancastera o tragedii francuskiej⁵⁴.

Wydaje się, że źródeł skierowanej przeciw trzem jednościom polemiki teatralnej na łamach „Monitora” należy szukać w jakimś wydarzeniu polskiego życia teatralnego roku 1766. Zwracają uwagę daty artykułów monitorowych zawierających wspomnianą polemikę. Krasicki publikuje dwie wypowiedzi z cyklu *Apologie du théâtre* 6 i 9 sierpnia 1766. Odpowiedź Teatralskiego zamieszcza „Monitor” 13 tegoż miesiąca. Lipiec i sierpień 1766 to okres pobytu w Warszawie pani Geoffrin, okres ciekawych dyskusji teatralnych; ukazują się wówczas zjadliwe paszkwile i odpowiedzi na nie, szkalujące lub chwalone aktorów i teatr warszawski⁵⁵. Przyjrzyjmy się uważnie dokumentom dotyczącym owych polemik — w poszukiwaniu punktu zaczepienia dla monitorowych artykułów o teatrze.

Dość zagadkową niespodziankę przynosi tekst odpowiedzi na paszkwil przeciw aktorom, *Réponse à une lettre*, napisany najprawdopodobniej przez byłego aktora trupy francuskiej, aktualnego nauczyciela Szkoły Kadetów, du Frocy⁵⁶. Znajdujemy tam wzmiankę o wystawieniu w teatrze warszawskim — gdzieś w pobliżu daty powstania paszkwilu, czyli w lipcu-sierpniu 1766 — *Coriolana*. Czyżby chodziło o tragedię Szekspira? *Odpowiedź* wymienia wprawdzie tylko tytuł sztuki, wydaje się jednak, że nazwisko Szekspira jako jej autora należałoby tu wykluczyć. Na tle istniejącej wówczas w teatrze polskim sytuacji wystawienie tego autora byłoby niemożliwe. Warto natomiast zwrócić bacznieszszą uwagę na dzieje motywu *Coriolana* w tragedii francuskiej.

Anecdotes dramatiques wymieniają wiele sztuk o tym tytule. Rejestr rozpoczyna „*Coriolan, tragédie avec des choeurs, par Hardy, 1607*”⁵⁷, tragedia (temat wzięty z Plutarcha i Liwiusza), której autor nie stosuje zupełnie trzech jedności klasycznych, będąca typową dla ówczesnej prak-

⁵³ V. Klemperer, *Geschichte der französischen Literatur im 18. Jahrhundert*. T. 1: *Das Jahrhundert Voltaires*. Berlin 1954, s. 286.

⁵⁴ H. Carrington Lancaster, *French Tragedy in the Time of Louis XV and Voltaire. 1715—1774*. T. 1—2. Baltimore 1950.

⁵⁵ Por. J. Lewański, *Teatr, dramat i muzyka za Stanisława Augusta w świetle nowych źródeł*. „Pamiętnik Teatralny”, 1960, z. 1, s. 115—143. — *Początki teatru stanisławowskiego*.

⁵⁶ *Początki teatru stanisławowskiego*.

⁵⁷ C. l'abbé de la Porte, *Anecdotes dramatiques*. T. 1. Paris 1775, s. 230—231.

tyki dramaturgicznej sztuką ukazującą zuchwałego bohatera w walce z przeciwnościami losu.

Zadne przepisy — pisze Ewa Rzadkowska — nie zabraniały mu [Hardy'emu] rozciągać akcji na całe lata ani przenosić jej z miejsca na miejsce. Ilość aktów mogła wzrastać dowolnie, przez scenę wolno było przesuwać się dziesiątkom osób⁵⁸.

W podobnym zapewne stylu napisane są następne tragedie na temat Coriolana: „*Coriolan (le véritable), tragédie de Chapoton, 1638*” i „*Coriolan, tragédie de Chevreau, 1638*”. Dopiero *Coriolan* de l'abbé Abeille (1676) i Chaligny des Plaines (1722), a przede wszystkim „*Coriolan, septième tragédie sur le même sujet, par Mauger, 1748*”⁵⁹ — próbowały zmieścić temat w ramach trzech jedności. Mauger zaopatrzył swoją tragedię w obszerną przedmowę, w której zalecał normy klasycystyczne trzech jedności ustalone przez Arystotelesa, Horacego, Boileau i Corneille'a. Jest to apologia teatru klasycystycznego wraz z próbą wykazania na konkretnym przykładzie, że tak trudny temat da się przystosować do reguł⁶⁰. Ciekawą uwagę na ten temat załączył również l'abbé de la Porte w *Anecdotes dramatiques*:

Warto dodać, że temat ten, opracowywany tyle razy, nigdy nie mógł zyskać powodzenia w teatrze. Wydaje się rzeczywiście bardzo trudne, by nie rzecz niemożliwe, zredukować go w sposób interesujący według obowiązujących bezwarunkowo reguł trzech jedności⁶¹.

De la Porte potwierdza wyraźnie, że Mauger usiłował dowieść możliwości potraktowania tak „nieklasycystycznego” tematu w oparciu o trzy jedności. Należałoby się zastanowić, z jaką tendencją polemizuje Mauger w swoim wstępie do *Coriolana*. Nie jest to jeszcze polemika z dramą mieszczańską, powstanie ona bowiem dopiero w latach sześćdziesiątych. Trudno przypuścić, aby autor chciał przeciwstawić się antyklasycystycznym praktykom komedii izaowej, bo argumentem i demonstracją tezy jest tragedia. Chociaż Carrington Lancaster pisze, że nie ma powodu myśleć, jakoby Mauger zapożyczył swój temat z Szekspira⁶², chodzi tu jednak, jak się wydaje, o swoistego rodzaju polemikę z teatrem szekspirowskim. Szekspira i teatr angielski zaczął propagować we Francji Wolter w swoich *Listach o Anglikach* (1734). Przyznawał on Szekspirowi genialność i wskazywał w jego sztukach na piękne i udane fragmenty; uważał

⁵⁸ *Teorie dramatyczne*, s. 10.

⁵⁹ C. l'abbé de la Porte, *op. cit.*, s. 230—231.

⁶⁰ Do edycji tragedii Maugera nie mogłem dotrzeć. Powtarzam jej zawartość i treść wstępu na podstawie monografii Carringtona Lancastera, *op. cit.*, t. 1, s. 287—290.

⁶¹ C. l'abbé de la Porte, *op. cit.*, s. 231.

⁶² Carrington Lancaster, *op. cit.*, t. 1, s. 287—290.

go jednak za geniusza barbarzyńskiego, który tworzył w czasach, kiedy jeszcze zasady klasycyzmu nie były stosowane. Victor Klemperer wskazuje na wpływ Szekspira na tragedie Woltera, idący oczywiście w duchu przystosowywania niektórych pomysłów do wymogów, jakie stawały reguły⁶³. Była to misja cywilizowania genialnego barbarzyńcy według gustów osiemnastowiecznych. Ten sąd o Szekspirze będą powtarzali wszyscy nieomal pisarze polskiego Oświecenia: Czartoryski, Krasicki i inni.

Coriolan Maugera był niewątpliwie próbą ukazania, że temat szekspirowski może być opracowany w oparciu o trzy jedności. W tym sensie kontynuując wolterowską koncepcję teatru stanowił polemikę klasycysty z teatrem angielskim.

Wracając do dyskusji monitorowych można by postawić hipotezę, że ów *Coriolan* grany w Warszawie to ostatni wówczas *Coriolan* francuski, pióra Maugera, najbardziej reprezentatywny dla sporu o Szekspira w teatrze klasycystycznym. Wystawiony prawdopodobnie w lipcu—sierpniu 1766, zapoczątkował polemiki w środowisku warszawskim, czego wyrazem były solidaryzujące się z postawą Maugera artykuły Krasickiego w „Monitorze” o regułach teatralnych. Następnie, zwyczajem często stosowanym w stanisławowskim periodyku, zamieszczono opinie przeciwne na ten temat, czerpiąc już z najświeższych wypowiedzi o Szekspirze, mianowicie z przedmowy Johnsona w roku 1765. Przyjmując taką interpretację zjawiska należałoby rozumieć artykuł o Szekspirze jako informację dla czytelnika, wyznającego zasady teatru klasycystycznego, o poglądach strony przeciwnej.

⁶³ Klemperer, *op. cit.*, s. 56 n.