

Mieczysław Klimowicz

"Staroświecczyzna i postęp czasu. O teatrze polskim. (1765-1865)",
Zbigniew Raszewski, Warszawa 1963,
Państwowy Instytut Wydawniczy, s.
450, 2 nrb. + 8 wklejek ilustr. :
[recenzja]

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce
literatury polskiej 55/2, 559-567

1964

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.

studia nad życiem i twórczością wielkiego romantyka. *Słowacki we wspomnieniach współczesnych, W kręgu bliskich poety. Listy rodziny Słowackiego, Kalendarz życia i twórczości Juliusza Słowackiego, Korespondencja Juliusza Słowackiego, Sądy współczesnych o twórczości Słowackiego* i liczne zbiory materiałów, jak np. *Słowacki w Wielkopolsce*, są tu osiągnięciem najwybitniejszym.

Rozpoczęcie badań nad recepcją Słowackiego i nad jego dziejami scenicznymi dowodzi rozszerzenia kręgu zainteresowań naukowych. Studia nad twórczością poety prowadzone były chaotycznie i przypadkowo. Warto jednak zaznaczyć, że zwrócono się ku najbardziej zaniedbanej dotąd dziedzinie jego dorobku — liryce. Z poszczególnych utworów jedynie *Kordian* i *Balladyna* przyciągały uczonych stale. Niepokojące jest zaniedbanie studiów nad twórczością doby mistycznej. Jeszcze bardziej niepokoi brak zainteresowania językiem utworów poety oraz ogromne luki w naszej wiedzy o stylu i wersyfikacji Słowackiego. Badania nad recepcją Słowackiego za granicą, z wyjątkiem literatury czeskiej i bułgarskiej, jeszcze nie wkroczyły w stadium opracowania naukowego.

Marian Tatara

Zbigniew Raszewski, STAROŚWIECCZYŻNA I POSTĘP CZASU. O TEATRZE POLSKIM. (1765—1865). (Warszawa 1963). Państwowy Instytut Wydawniczy, s. 450. 2 nlb. + 8 wklejek ilustr.

W badaniach nad historią teatru polskiego książka Zbigniewa Raszewskiego jest zjawiskiem wyjątkowym. Autor łącząc w niej erudycję teatrologa oraz historyka literatury i kultury — dochodzi dzięki umiejętnemu posługiwaniu się elementami techniki różnych dyscyplin naukowych do ustaleń i wniosków otwierających szerokie perspektywy dla głębszego rozumienia roli teatru w ogólnym procesie rozwoju kultury narodowej. Zastosowanie metody typowej dla „antropologii kulturalnej” daje w wielu wypadkach wręcz rewelacyjne wyniki. Najpierw podkreślić należy indywidualne właściwości naukowego postępowania autora, który wychodzi zawsze od precyzyjnego ustalenia faktów, szczegółów, odtworzenia atmosfery i „barwy czasu” badanej przeszłości, po czym — przez zaskakujące nieraz skojarzenia — wysuwa wnioski o fundamentalnym znaczeniu. Walory literackie dzieła sprawiają, że czyta się je jak pamiętniki epoki. Autor z powodzeniem kontynuuje oraz unowocześnia takie tradycje narracji naukowej w literaturze polskiej, jakie reprezentują m. in. Wacław Borowy, Tadeusz Mikulski i Bohdan Korzeniewski.

Warto przyrzeć się bliżej kompozycji książki i jej problematyce. Jest to zbiór rozpraw i szkiców, dotychczas nie publikowanych, z wyjątkiem dwóch (*Słowacki i Mickiewicz wobec teatru romantycznego* oraz *Krakowiaken und Goralen*). Tytuł studium ostatniego: *Staroświecczyzna i postęp czasu*, nieprzypadkowo został wysunięty na czoło, jako łączący całość w jednolitą strukturę. Autor obejmuje swymi rozważaniami stulecie istnienia teatru polskiego: 1765—1865; mimo pozornej różnorodności tematyki poszczególne artykuły wiążą się w jedno ogniwo dowodowe. W pierwszym szkicu pt. *Dziwna rocznica* zastanawia się Raszewski nad dwiema sprawami, szczególnie aktualnymi wobec zbliżającej się rocznicy 200-lecia teatru narodowego. Najpierw zadaje pytanie, co stanowi o specyfice i istocie teatru narodowego w Polsce. Odpowiedź, jaką otrzymał w wyniku ciekawego zestawienia z innymi instytucjami europejskimi tego typu, przede wszystkim z Comédie Française, wypadła szczególnie interesująco. Otóż — według Raszewskiego — nie można tu wykazać prawie żadnych analogii, jedynie w ciągłości zadań stawianych sobie

przez Comédie Française widać pewne podobieństwa do sytuacji polskiej. Był to teatr „na dorobku”, teatr kraju przeżywającego zasadnicze przeobrażenia, mający na celu stałe „organizowanie wyobraźni”. To chyba definicja najślusniejsza, wprowadzająca się na ogół w historii pierwszego stulecia istnienia teatru narodowego. Taki charakter nadał mu jego twórca — Stanisław August. I tu znowu Raszewski polemizuje ze zwolennikami rozpoczynania dziejów sceny polskiej od r. 1774, wykazując, że działalność powołanego wówczas do życia teatru stanowiła próbę dywersji politycznej zaborców. Pragnę dodać, iż listy agenta saskiego Jana Heinego z lat 1765—1783 w pełni potwierdzają wyrażony przez Raszewskiego pogląd¹.

Następny szkic: *Kto i kiedy założył teatr krakowski?*, wypełnia istniejącą dotąd lukę w historii sceny narodowej, ukazując „oświecone” początki jednego z najciekawszych teatrów polskich. *Oszust* to frapująca opowieść o karierze teatralnej słynnego szarlatana i awanturnika w. XVIII — Cagliostro. *Burmistrz poznański*, to majstersztyk analizy historycznoliterackiej, w której autor ustala źródła europejskie popularnej w XVIII w. przeróbki Calderona, ukazuje metodę adaptacji i rozszyfrowuje atmosferę polityczną, określa środowisko inspirujące wystawienie sztuki. Też główną jest stwierdzenie ścisłego związku między pierwszą kreacją mieszczańskiego bohatera w polskim teatrze oświeceniowym a tendencją polityczną obozu królewskiego, szukającego porozumienia z bogatym mieszczaństwem. *Zycie Jana Baudouin* przynosi nie znaną dotychczas biografię literacką tego zasłużonego, a niesłusznie zapomnianego autora, który odegrał wybitną rolę w rozwoju dramatu polskiego XVIII wieku. Reprezentował on kierunek mieszczański, wprowadzając do komedii i opery komicznej bohatera ze stanu trzeciego wraz z bogatym folklorem Warszawy osiemnastowiecznej. Przegrał Baudouin we współzawodnictwie z Zabłockim, a następnie z Bogusławskim, który lansował włoski typ opery komicznej z bohaterem chłopskim. Studium odkrywcze, spełniające ważną rolę w koncepcji naszego teatru w XVIII w., zaprezentowanej przez Raszewskiego.

W rozprawie *Krakowiaki i Górale* z całą precyzją przeprowadził autor rewelacyjną analizę „śpiwogry” Bogusławskiego. Dowiódł ponad wszelką wątpliwość, że sztukę wystawiono 1 marca 1794, a zatem nie była ona inspirowana przez wybuch insurekcji. Przedstawił również nową interpretację tej komedii, stwierdzając, że mimo przychylnego stosunku do rewolucji wyrażała ona tendencje ugodowe, będące rezonansem planu spiskowców, milcząco aprobowanego przez niektóre koła rosyjskich wojskowych. Po raz pierwszy w badaniach tego typu zostały włączone do rozważań (podobnie jak i w kilku poprzednich rozprawach) problemy masonerii, traktowane z umiarem, wyjaśniające kulisy niektórych akcji politycznych i kulturalnych.

Studium *Słowacki i Mickiewicz wobec teatru romantycznego* wywołało już szeroki oddźwięk, stając w rzędzie najciekawszych odkryć w badaniach nad teatrem romantycznym. Podobnie odkrywcy jest szkic *Krakowiaken und Goralen*, omawiający sytuację w teatrze polskim w okresie między powstaniem listopadowym a styczniowym; zajmuje się w nim Raszewski dziejami imprezy Pfeiffera, który chciał pokazać poziom i repertuar ówczesnej polskiej sceny stolicom europejskim.

Ostatnia rozprawa, *Staroświecczyzna i postęp czasu*, stanowi jakby uogólnienie doświadczeń badawczych autora, zawartych w poprzednich studiach, przedstawiając wprawdzie ograniczony do pewnego punktu widzenia, ale niezwykle interesujący wykład głównej problematyki naszego teatru w pierwszym stuleciu jego istnienia. Raszewski patrzy na dzieje polskiej sceny poprzez centralne postaci stworzone

¹ Bibl. Polska w Paryżu, rkpsy 57—65.

w sztukach kilku pokoleń autorów dramatycznych. Dzieli je przy tym według stroju. Teatr stanisławowski wprowadził parę bohaterów (amantów) kontrastowych, z których jeden jest nosicielem najgorszych cech sarmatyzmu, zawsze ubrany w „polski strój”, drugi zaś, pozytywny, ukształtowany według gustów francuskiego Oświecenia, nosi z gracją modny fraczek. Trzecią ważną postacią jest ojciec panny, do której konkurują obaj rywale: Staruszkiewicz, wzór szlacheckiego obskuranta w najgorszym wydaniu, oczywiście również ubrany w kontusz. Taki schemat układu bohaterów teatru stanisławowskiego miał z jednej strony służyć walce, jaką Stanisław August wypowiedział archaicznemu kulturowi sarmatyzmu (amant pierwszego typu + Staruszkiewicz), z drugiej zaś lansował pozytywny model zeuropeizowanego obywatela Rzeczypospolitej szlacheckiej. Raszewski słusznie dostrzega słabość tego pozytywu. W dalszym ciągu swojej frapującej opowieści o bohaterach polskiego teatru ukazuje zasadnicze przemiany, które nastąpiły w ramach tego schematu. Otóż jeszcze w pełni czasów stanisławowskich ów modnie, po francusku, ubrany Ernest czy Bezprzywarski zaczyna być identyfikowany z fircykiem, i mimo prób rehabilitacji uzyskuje w komedii ocenę negatywną. Równocześnie pojawia się bohater pozytywny, wprawdzie aprobujący pewne reformy zamierzone przez króla, ale w stroju „narodowym” (*Powrót posta*). Obserwujemy także powolny proces awansu Staruszkiewicza. Po utracie niepodległości sentyment ku przeszłości powoduje dalsze wybielanie tych sarmackich postaci na niekorzyść „europejskich”. Do końca tego okresu (tj. do r. 1865) teatr w Polsce nie stworzył bohatera nowożytnego, zaangażowanego w zasadnicze przemiany kraju. Pozostał przy stanisławowskim schemacie, wypaczając sens, jaki mu pierwotnie nadano. Znakomitym komentarzem, ukazującym tragiczną sytuację naszego teatru w owym czasie, są tutaj dwie wspomniane rozprawy Raszewskiego, poprzedzające *Staroświecczyznę i postęp*: o Słowackim i Mickiewiczu oraz o występach trupy Pfeiffera w Wiedniu. Wynika z nich, że dramat romantyczny ściśle związany z problematyką polską, był pisanym dla „instrumentu”, którego nie posiadał kraj: sztuk tych nie grano w Polsce, ani też nie wywarły one większego wpływu na życie teatralne ówczesnej Polski. Natomiast próby konfrontacji najlepszego dorobku krajowego z opinią stolicy europejskiej, Paryża, a zarazem z sądami naszej emigracji — nie zostały zrealizowane.

Ukazanie syntezy rozwoju teatru polskiego lat 1765—1865 na dziejach postaci przez ten teatr stworzonych nie jest tylko chwytem literackim, zastosowanym przez Raszewskiego. Zabieg ów posiada i głębsze, merytoryczne uzasadnienie. W strukturze utworu najważniejszy element stanowi postać bohatera, ona to determinuje i określa układ pozostałych części kompozycyjnych. Jak wykazały badania nad literaturą i dramatem w. XVIII, wtargnięcie nowego bohatera spowodowało zasadnicze przeobrażenia w tradycyjnych gatunkach, doprowadzając nawet do ich rozpadu i pojawienia się nowych jakości. Bohaterowie są zarazem nosicielami zasadniczych koncepcji społecznych i filozoficznych, dzięki czemu ukazują w sposób widomy dążenia i konflikty epoki. Wykreślenie przez Raszewskiego głównych tendencji polskiego teatru na przykładzie analizy komedii „frak—kontusz” jest jak najbardziej przekonujące i otwiera szerokie perspektywy dla dalszych badań. Dyskusji wymagają propozycje niektórych ujęć szczegółowych, posiadających jednak istotne znaczenie dla obrazu całości. Autor omawiając genealogię pozytywnych postaci teatru stanisławowskiego stwierdza, że dobór ich był niewłaściwy, zamiast bowiem naturalizowanego cudzoziemca, jakim jest Ernest w *Matżeństwie z kalendarza*, powinien zostać wprowadzony „młody Polak, ziemianin, ale wykształcony, szlachcic, ale we fraku; wyzbyty uprzedzeń religijnych czy stanowych” (s. 300). Następnie zarzuca kolejnym realizacjom pozytywnych Bezprzywarskich ich schematyzm oraz

nijakość. Wydaje się, że wyjaśnienie tej sytuacji rzuciłoby istotne światło na dalsze dzieje bohaterów polskiego teatru.

Dlaczego w pierwszej komedii Bohomolcowej „na *theatrum*” pojawił się jako wzór do naśladowania spolonizowany cudzoziemiec, a w następnych komediach wystąpił wprawdzie szlachcic polski, ubrany modnie, ale nie wyposażony w żadne cechy konstruktywne? Czy król i jego najbliżsi poza odrazą do sarmatyzmu nie potrafili się zdobyć na żaden program pozytywny wobec szlachty? Aby odpowiedzieć poprawnie na te pytania, należy przyrzeć się bliżej narodzinom koncepcji bohatera literackiego polskiego Oświecenia, nie tylko w komedii, ale przede wszystkim w publicystyce, powieści i poezji tego okresu. Ponieważ formowanie się modelu literatury oświeceniowej w Polsce polegało na adaptowaniu na gruncie rodzimym pewnych wartości literatury mieszczańskiej, proces ten wystąpi szczególnie wyraziście na przykładzie kształtowania się postaci bohatera. Zasadniczą rolę odegrał tu „Monitor”. W latach 1765—1774 dokonano w nim olbrzymiej pracy, przeprowadzono generalny rozrachunek z archaiczną kulturą szlachecką, odrzucono wiele mitów, przestarzałych poglądów, zaszczepiano umiejętnie nowet hasła, przejęte z mieszczańskiej ideologii. Wachlarz dyskusyjny był bardzo szeroki: od rewizjonizmu historycznego, teorii przekładu dzieł literackich — aż po nowe sposoby uprawy roli i potrzeby rozwoju miast i mieszczaństwa w Polsce. Uderza pasja i zaangażowanie w krytyce zwyrodnień kultury feudalnej, nie ustępujące nieraz wzorom zachodnim, oraz dość ograniczone propozycje pozytywne. „Monitor” nie stworzył konkretnego wzoru oświeceniowego bohatera szlacheckiego, ale przedyskutował zasadnicze jego cechy. Jak w prologu do *Kordiana*, preparowano go z różnych elementów. Narodził się on właściwie dopiero w oparciu o doświadczenia „Monitora”, w pierwszej powieści Krasickiego: *Mikołaja Doświadczyńskiego przypadki*. Na przykładzie biografii typowego kawalera owych czasów przedstawił Krasicki swoją propozycję modelu zeuropeizowanego polskiego szlachcica. Jest to najpierw wychowany według najgorszych wzorów młodzieniec, produkt sarmackiej edukacji i powierzchownej mody francuskiej, co potwierdzają jego dzieje zakończone na progu więzienia w czasie modnego *voyage*'u paryskiego. Na utopijnej wyspie Nipuanów przechodzi on reedukację. Mędrzec Xaoo wykląda mu Russowskie zasady pedagogiczne — zbiór podstawowych marzeń ludzi Oświecenia o doskonałym społeczeństwie, złożonym z obywateli idealnie wychowanych według praw natury. W ostatniej części tej powieści Krasicki wprowadza swego bohatera, już po reedukacji, do świata „cywilizowanego”. Jest to jednak świat wyalienowany, w którym Russowski Nipuańczyk nie może dla siebie znaleźć pola do działania. Próby Doświadczyńskiego włączenia się do dzieła „naprawy Rzeczypospolitej” spełzły na niczym: społeczeństwo szlacheckie jest przeżarte nieuleczalną chorobą. Według recepty Russa osiada więc polski bohater w „samotni”, swój program reformatorski ogranicza do realizowania zasad nipuańskiej edukacji wśród swoich najbliższych — rodziny i poddanych chłopów. Po pewnym czasie poznamy go jako Pana Podstolego, który zrzucił modny fraczek Doświadczyńskiego i wdział strój narodowy, stał się typowym szlachcicem polskim o unowocześnionych nieco poglądach.

Ten wzór, najpełniej w naszej literaturze XVIII w. sformułowany, zaciążył na wiele lat, doczekał się licznych potomstwa, przeniknął do poezji (co widoczne jest zwłaszcza na gruncie satyry), a jak postaram się wykazać, wywarł wielki wpływ na koncepcję bohatera teatralnego. Na podobieństwo Pana Podstolego wszystkie „negatywy” otrzymują wzorcowe opracowania. Wykpiony w licznych wierszach książek świecki doczeka się idealnego modelu w *Księdzu Plebanie* Kossakowskiego. Pogardzana i ośmieszona w wielu poematach postać ciemnego mnicha-pasożyta przejdzie

ciekawą ewolucję. W walczącej lirycy Zabłockiego — na co nikt dotąd nie zwrócił uwagi — rodzi się pierwsza koncepcja mnicha jako prostego człowieka w guście oświeceniowym, prawdziwie patriotycznego. Spotkamy go w czasie insurekcji kościuszkowskiej, jak czynnie występuje w grupie warszawskiego plebsu. Ksiądz Spirydion kapucyn Zabłockiego to prawzór księdza Robaka, a nawet — księdza Piotra z *Dziadów*. Ale wchodzimy tu już w zupełnie inną sferę zagadnień².

O słabości szlacheckiego bohatera mówi, jak się wydaje, przede wszystkim jego bierność, brak zaangażowania w aktualne problemy polityczne, reformatorskie. Wynikało to prawdopodobnie z dość pesymistycznego poglądu króla i działaczy z nim związanych na możliwości przeobrażenia archaicznego społeczeństwa i uratowania bytu państwowego. Stanisław August nie posiadał władzy absolutnej ani innych środków, które mogłyby przyspieszyć realizację zamierzonych planów. Russofską koncepcję dokonania naprawy świata poprzez edukację przyjęto więc jako deskę ratunku. Może nie jest przypadkiem, że właśnie w zacofanej Polsce powstaje pierwsze w Europie nowożytnie ministerstwo oświaty — Komisja Edukacji Narodowej. Decyzja Doświadczyńskiego przy końcu powieści nie jest więc całkowitym wycofaniem się z aktywnego udziału w życiu ówczesnej Polski, jak to często sugerowano przez niesłuszne wydobywanie analogii z Kandydem Woltera, stanowi jednak ograniczenie tej działalności do sfery edukacji od podstaw, którą realizuje Pan Podstoli.

Jak w tej sytuacji rodzi się bohater polskiego teatru zaangażowanego? Pierwsze koncepcje takiego bohatera powstają właśnie w latach 1765—1775, czyli przed stworzeniem jego pierwowzoru przez XBW. Bohomolec i Krasicki w postaci Ernesta (*Matżeństwo z kalendarza*, 1766) nie zaproponowali modelu pozytywnego bohatera, odpowiedzieli tylko na bezpośrednie zamówienie Stanisława Augusta, który potrzebował fachowców dla swoich planów unowocześnienia Polski, Dlatego też Ernest, naturalizowany cudzoziemiec, jest wyrazem tej tendencji. Zgodnie z założeniami typowości w poetyce klasycystycznej, odbijał on rzeczywisty układ stosunków. Niewiele przebywało wówczas w środowisku warszawskim oświeconych sarmatów, których można by było postawić jako wzór. Natomiast z polecenia pani Geoffrin zjeżdżały do stolicy Polski całe falangi cudzoziemców, różnych „projekcistów”, używanych przez króla do rozmaitych funkcji. Latem 1766 sama ich opiekunka zjawiała się w Warszawie, by pomóc królowi w europeizowaniu dzikich Sarmatów i urzeczywistnianiu wskazań francuskich filozofów. Działy tu również pewne schematy myślenia politycznego przejęte z historii państw, które odrabiały własne opóźnienia w rozwoju przy pomocy specjalistów społeczeństw bardziej nowoczesnych. Franciszek I sprowadzał artystów i innych specjalistów z Włoch, Fryderyk I — francuskich hugonotów. Ernest z *Matżeństwa z kalendarza* miał przekonać sprzedaną szlachtę o pozytywnej roli owych spolonizowanych cudzoziemców,

² Warto zauważyć, że w poezji Sejmu Czteroletniego, Targowicy i powstania kościuszkowskiego, nie zbadanej dotychczas zupełnie (mimo licznych publikacji materiałowych) i jak najbardziej niesłusznie ochrzczonej generalnie terminem „poezja polityczna”, rodzą się nowe koncepcje bohatera, bliskiego literaturze romantycznej. Jest to okres wielkiego eksperymentu poetyckiego; wybuch patriotycznego uczucia powoduje pękanie norm klasycystycznych, poeci sięgają do różnych źródeł: staropolskich, ludowych, powstają nowe techniki wiersza. Uważna lektura tej poezji wykazuje nieraz zadziwiające paralele stylistyczne z poezją Słowackiego (Zabłocki), w niej kryją się źródła niektórych pomysłów Mickiewicza. Zamierzam rozwinąć te obserwacje w przygotowywanej przeze mnie pracy o związkach literatury romantycznej z Oświeceniem.

przeciwstawiony został nawet sarmackiemu utracjuszowi i oszustowi Marnotrawskiemu, co wywołało szczególne oburzenie szlachty. Następne kreacje pozytywne Bohomolca to już „autochtoni” — postaci bez wyrazu, jak np. kawaler Sobrecki z *Pijaków*, Bezprzywarski ze *Staruszkiewicza*, czy wreszcie Starosta z *Pana dobrego*, odmalowane za pomocą jednego rysu, według teorii Destouchesa. Wszyscy oni noszą jeszcze modne francuskie fraczki i wygłaszają postępowe poglądy, ale istnieją tylko na zasadzie kontrastu z nosicielami najgorszych cech sarmackich, bardzo często postaci dość udanych, wyposażonych w malownicze realia obyczajowe. Nieraz rzeczywiście odnosi się wrażenie, jakby one były głównym celem komedii. Dopiero w Dobrotliwskim, ojcu Starosty z *Pana dobrego*, możemy się doszukiwać pewnych rysów późniejszej kreacji Pana Podstolego.

Ukazanie się dwóch wymienionych powieści Krasickiego niewątpliwie wywarło wpływ na kształtowanie się pozytywnego bohatera polskiego teatru. Widać to przede wszystkim w komediach samego Krasickiego, które powstały w latach siedemdziesiątych. Na wstępie warto zaznaczyć, że Staruszkiewicz przechodzi tu pierwszą ewolucję, jest przedstawicielem starej szlacheckiej generacji, ale tej oświeconej, aprobującej nowe obyczaje, a nawet posiada już pewne cechy późniejszego nieco Pana Podstolego (w *Łgarzu*). W podobnej roli zaczynają występować liczni przedstawiciele tego pokolenia, jak np. Rostropski (*Statysta*), Pradziadowski (*Frant*), Spokojski (*Krosienka*) i Aryst (*Pieniacz*). Postaci negatywne Staruszkiewiczów, np. Dziadusiewicz (*Frant*), Myślicki (*Statysta*), Anzelm (*Pieniacz*) itp. — to raczej galeria dziwaków i oryginałów niż odrażające w swojej zbrodniczej głupocie typy sarmatów z komedii Bohomolca. Interesującą przemianę przechodzą i dwaj konkurenci. Leander w *Łgarzu*, przerobionym z *le Dissipateur* Destouchesa, jest modnym kawalerem, który wprawdzie rujnuje się całkowicie, ale w końcu przyrzeka poprawę i uzyskuje przebaczenie wspaniałomyślnego wuja Staruszkiewicza. Inni, jak Leander we *Francie* czy Erast w *Statyście*, bliscy są już wzoru rodzimego pozytywnego bohatera, i można przypuścić, że występowali w stroju polskim. W *Krosienkach*, najlepszej komedii Krasickiego, widzimy całkowite odwrócenie schematu Bohomolcowego. Prawie wszystkie postaci ze świata szlacheckiego są tu potraktowane z sentymentem: pozytywny amant Przystojnicki to postępowy młodzieniec, ubrany po polsku; nie wyjeżdżał on za granicę, ale odczytaniem i znajomością języków bije na głowę i ośmiesza swego modnego rywala, Wiatrakowskiego, który zjechał ze stolicy do cichego polskiego dworku wraz z czeredą fircyków i modną damą, panią Lubską. Przystojnicki broni nawet komedii polskich przed drwinami Wiatrakowskiego.

Postać europejskiego szlachica, o którego walczył Stanisław August, coraz bardziej zostaje identyfikowana z fircykiem, i w schemacie Bohomolcowym, o zadziwiającej żywotności na polskiej scenie, zajmuje miejsce Ceremońskich i kawalerów de la Corde. Natomiast pod wpływem Doświadczyńskiego i Podstolego zaczynają się pojawiać schematyczne i nieudane jeszcze kreacje pozytywnego bohatera, jeśli nie ubranego w kontusz, to w każdym razie bliskiego tej przemiany. Podobnie dzięki wprowadzeniu przez Krasickiego kontr-Staruszkiewicza, wyposażonego w niektóre cechy dodatnie i postępowe, dochodzi z czasem do fuzji tych dwu typów szlacheckich o zabarwieniu dodatnim.

Taką sytuację zastał już okres Sejmu Czteroletniego. Pod wpływem narastającej fali patriotyzmu, przede wszystkim średniej szlachty, wraca moda stroju polskiego, a zarazem Pan Podstoli staje się pozytywnym wzorem dobrego ojca, nawet Mikołaj Doświadczyński porzuca domowe pielesze, wbrew swoim pierwotnym doświadczeniom, i w stroju narodowym stawia się w rzędzie reformatorów. Widzimy to w *Po-*

wrocie pośła Niemcewicza. Warto dodać, że ostatecznie negatywną cechą otrzymuje tu Szarmancki — synteza fircyka i zeuropeizowanego szlachcica według pomysłu Stanisława Augusta. Odwrócenie układu Bohomolcowego dokonało się o 180 stopni i, jak świadczą współczesne źródła, kreacja ta uzyskała ogromny sukces.

Czy można postawić oświeconym zarzut, że niewłaściwie rozumieli rolę agitacyjną teatru w ówczesnej rzeczywistości, czy mogli stworzyć postacią bardziej interesującą? Niewątpliwie życie dostarczało przykładów ciekawych, ale czy biografia np. Kajetana Węgierskiego, szlacheckiego hołysza, jednego z najbardziej skłóconych ze światem możnych feudałów, posłużyłaby jako wzór pozytywny? Oprócz akcentów krytyki wobec sarmackiego modelu życia, akceptowanej zresztą w literaturze i teatrze, czy jego libertyńską ideologię należało wysunąć jako hasło europeizacji Polski? Czy było to w ówczesnych warunkach możliwe? Szlachecki bohater literacki XVIII w. jest rzeczywiście nijaki, kompromisowy, podobnie jak połowiczne i niesprecyzowane były rezultaty dzieła reformy kraju, przede wszystkim Konstytucja 3 maja. Miarą nowocześnieści w kulturze stał się wówczas bohater mieszczański, jego konflikty i program pozytywny. Jeszcze w połowie XVII w. wyczerpana z konstruktywnych elementów, kultura szlachecka w Polsce nie otrzymała zastrzyku mieszczańskich wartości kulturalnych; nie dokonało się to również na poważniejszą skalę w wieku XVIII. Plan unowocześnienia Polski, jaki wysuwał Stanisław August, nie mógł być w pełni zrealizowany; zaciążył on nad następnymi pokoleniami, a z niektórymi jego dezyderatami nie może się uporać jeszcze nasza generacja.

Książka Raszewskiego ukazała ten aspekt życia teatralnego Polski lat 1765—1865 w sposób nowatorski i wysoce inspirujący. Obok przeprowadzenia zasadniczej dyskusji nad kształtowaniem się bohatera szlacheckiego znajdujemy w niej wnikliwe i odkrywczycze uwagi o „produkcje ubocznym” tego procesu, mianowicie o próbach wprowadzenia do utworów scenicznych postaci ze stanu trzeciego: mieszczańskich i chłopskich, przede wszystkim w operze komicznej. Są to sztuki Baudouina oraz *Krakowiaczy i Górale* Bogusławskiego, którzy koronują proces formowania się w teatrze w. XVIII postaci i tematyki chłopskiej, „narodowej”. Raszewski wskazał na te tendencje jako pewne prawidłowości w rozwoju dramatu polskiego czasów Oświecenia. Uwagi jego są istotnie zapładniające; odpowiedzią na nie, a zarazem kontynuacją rozważań Raszewskiego powinny być szczegółowe studia nad procesem formowania się czegoś w rodzaju polskiej dramy mieszczańskiej. Zacząć by trzeba znowu od „Monitora”, który pierwszy wszczął walkę o równouprawnienie bohaterów polskiego stanu trzeciego najpierw na terenie moralnym. Nowe perspektywy dla tego zagadnienia otwierają również studia Czesława Hernasa z zakresu folklorystyki literackiej XVIII wieku³.

Niniejsze uwagi nie wyczerpują oczywiście całego bogactwa propozycji i przemyśleń zawartych w książce Raszewskiego, lecz mają za cel jedynie ukazanie jej inspirującej roli oraz zasygnalizowanie tej pozycji jako niewątpliwego wydarzenia w badaniach nad dziejami teatru polskiego, książki wartej wielostronnych omówień i recenzji.

*

Na zakończenie kilka uwag o erudycyjnej stronie książki. Autor dysponuje bogatą bazą źródłową, potrafił ją jednak oddzielić od części dyskursywnej, tak że nie utrudnia ona lektury, wręcz przeciwnie: zawsze służy pomocą czytelnikowi w próbach kontroli i weryfikacji ustaleń i przytaczanych sądów. Podobną rolę

³ Cz. Hernas, *Wiek prefolklorystyki polskiej. 1700—1800*. „Pamiętnik Literacki”. 1963, z. 2.

pełnią liczne ilustracje, przeważnie po raz pierwszy reprodukowane, związane ściśle z tokiem rozważań autora. Jedynie w kilku wypadkach udało się dostrzec drobne omyłki czy dorzucić uzupełnienia.

Na stronie 311 czytamy, że Anzelm był żołnierzem „Pińskiej Brygady”, która „za czasów saskich zwana petyhorską (litewska odmiana pancernych), od 1776 Drugą Brygadą Kawalerii Narodowej, po drugim rozbiorze znalazła się w większości za kordonem”. Otóż gwoździ ścisłości należy stwierdzić, że brygada petyhorska, czyli pińska powstała w r. 1776, a za czasów saskich brygad kawalerii narodowej nie było. W roku 1776 stanowiła ona drugą brygadę Wielkiego Księstwa Litewskiego. Przed reformą r. 1776 istniały oddziały petyhorskie w wojsku litewskim, ale jako luźne chorągwie⁴.

Kilka nieporozumień wkrađło się do opisu ubioru Bardosa (s. 193). Nie można się tu powoływać na opis Mrozowskiej, ponieważ dotyczy on koletu kadeckiego, a nie rajtroka oficerskiego, w którym występuje Bardos na ilustracji Fryderyka Lohrmanna. Niedokładnie też określone zostały kolory: obszlegi „kolorowe” zamiast „granatowe”, kaszkiet „czarny” zamiast „granatowy”. Zresztą Bardos na ilustracji Lohrmanna nie nosi kaszkietu, tylko kapelusz. Mimo tych uchybień wnioski autora nie tracą swej słuszności, bo rzeczywiście paradnym mundurem oficerów kadeckich był rajtrok (a nie kolet), biały z pasowymi wyłogami⁵.

Nieścisle jest również stwierdzenie (s. 308), że Starosta z komedii Bogusławskiego *Dowód wdzięczności narodu* był ubrany w strój towarzyszy pancernych, po r. 1717 mało używany. Do połowy panowania Augusta III pancerni używali pancerzy, czyli tzw. zbroi kolczej lub karacenowej, a nie blach. Potem zaczęli używać półzbroi, czyli blachy, i — według Kitowicza — zostali pancernymi tylko z nazwy. Nieprawdą więc jest, że strój Kudlicza jako Czarnieckiego zachowały 4 chorągwie reprezentacyjne; zachowały one prawdziwy pancerz, a nie blachę. Również „burka staroświecka” nie była strojem towarzyszy pancernych, nosili ją tylko od parady oficerowie pancerni. Strój Czarnieckiego stylizowany jest zatem na imaginacyjną husarię, ma on bowiem konfederatkę zamiast kołpaka i blachę⁶.

Warto także dołączyć interesujący szczegół, wyjaśniający realia paszkwila Baudouina przeciw Jezierskiemu (s. 154). Otóż Raszewski podaje, że Baudouin zarzucił Jezierskiemu kradzieże dokonane na osobie prymasa Podoskiego. Jak się okazuje, Baudouin rzeczywiście był dobrze poinformowany i orientował się znakomicie w dość zagadkowej do dziś biografii kasztelana łukowskiego. W wydanej ostatnio monografii Jezierskiego cytowana jest opinia Kitowicza, że Jezierski jako komisarz dóbr prymasowskich zdierał poddanych, oszukiwał i dorobił się „dwakroć sto tysięcy złotych”⁷. Opinie te potwierdzają raporty agentów saskich rezydujących w Warszawie: Essena i Gablentza. Na przykład 18 grudnia 1773 Essen pisze do Drezna, wzmiankując m. in. o kłopotach z lokatorami Pałacu Saskiego:

⁴ Zob. B. Gembarzewski, *Rodowody pułków polskich i oddziałów równorzędnych od r. 1717 do r. 1831*. Warszawa 1925, s. 10—11. — M. Lech, *Jazda autotamentu polskiego wojsk Wielkiego Księstwa Litewskiego w dobie saskiej*. Warszawa 1961, s. 45—93. „Studia i Materiały do Historii Wojskowości”. T. 7, cz. 2.

⁵ B. Gembarzewski, *Żołnierz polski. Ubiór, uzbrojenie i oporządzenie od wieku XI do roku 1960*. T. 2: *Od 1697 do 1794 roku*. Warszawa 1962, tabl. 157—158.

⁶ W sprawie definicji: pancerz—blacha zob. *ibidem*, t. 1: *Wiek XI—XVII* (Warszawa 1960), s. 544 (skorowidz rzeczowy).

⁷ K. Ziencowska, *Jacek Jezierski, kasztelan łukowski. (1722—1805). Z dziejów szlachty polskiej XVIII w.* Warszawa 1963, s. 52—53.

„Il loge encore un Polonais dans ce même voisinage, nommé Jesiersky, ci-devant commissaire du Primat, et congédié de ce Prélat pour une défectuosité de quelques milliers de ducats qui se trouve dans les comptes de Son Administration, cependant le dit Jezierski, qui généralement n'a pas la meilleure réputation continue à léger ici”⁸.

Nieco później, 22 stycznia 1774, pisze Gablantz, że nie może Jezierskiego wyrzucić z mieszkania w Pałacu — „dass er ein Landbote, noch darzu ein delegirter und über dies ein wahrer, ja gefährlicher Sarmate ist, vor welchem ich bei seinem jetzigen Vorzüge mich einzulassen hüten muss, hat mich wohlbedächtig davon abgehalten, da ich besonders voraussetzen können, dass in Guten nicht mit ihm auszurichten sein würde”⁹.

Jedynie tych kilka drobnych nieścisłości¹⁰ dało się zauważyć przy kontroli bazy materiałowej książki Raszewskiego. Tezy jego studiów i rozpraw są podparte bogatym i krytycznie opracowanym aparatem źródłowym. Można tu zastosować w pełni cytowane wielokrotnie zdanie Tomasza Manna: „prawdziwie zajmująca jest rzecz gruntowna”.

Mieczysław Klimowicz

Witold Giełżyński, PRASA WARSZAWSKA. 1661—1914. Warszawa 1962, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, s. 526.

Jubileusz 300-lecia prasy polskiej zastał nas właściwie nieprzygotowanych naukowo. Brak zupełnie monograficznych opracowań prasy codziennej, znikomo mało bodaj częściowych opracowań pism periodycznych, niedostatek przy tym materiałów źródłowych dostępnych dla badacza, brak bibliografii nowszej prasy (po r. 1900), a co do dawniejszego czasopiśmiennictwa — nie wyszliśmy jeszcze zbyt daleko poza Estreichera.

Nie ustalona właściwie jest metodologia badań historycznych nad prasą. Wobec niedochowania się archiwów redakcyjnych nawet z okresu międzywojennego, „nie

⁸ Sächsische Landeshauptarchiv w Dreźnie, rkps 3504: *Polonica de A^o 1773 und 1774*, vol. XV, k. 196.

⁹ *Ibidem*, k. 207.

¹⁰ Przy sposobności podaję tu kilka przekazanych mi przez autora sprostowań do szkicu *Krakowiaki i Górale*. Strona 201: mowa tu o pobycie Niemcewicza w Dreźnie (za Mikulskim!). W rzeczywistości Niemcewicz, jak się zdaje, był wtedy we Włoszech (Rzym? Florencja?). Strona 399: źle przeliczone daty. Jest 9 III nowego stylu. Powinno być: 10 III n. st. (25 II 1794 — 10 III 1794). To, nawiasem mówiąc, nawet wzmacnia tezę autora. Strona 394: rzecz trochę kłopotliwa. Autor wyznaje, że od dawna wietrzył *pastiche* w tekście rzekomego H o s z o w s k i e g o i do końca wahał się, czy tego w przypisie nie zaznaczyć. O autorstwo posądzał H o r z y c ę, a ponieważ Horzyca umarł, nie bardzo wiedział, kogo wypytać. Wreszcie, po wydaniu książki, wpadł na concept, by zapytać o to sekretarza Teatru Narodowego, który przedrukował ten tekst w jednym z powojennych programów za dyrekcji Horzycy. Sekretarz uczynnie potwierdził przypuszczenie: to właśnie jest *pastiche*, zresztą dość zgrabny. Nie napisał go jednak Horzyca, tylko za poduszczeniem Horzycy M. Lisiewicza, figurujący w druku jako wydawca. „Hoszowski” jest zatem kreacją literacką, a zarazem pseudonimem autora, p. Lisiewicza, który żyje i mieszka w Anglii. Horzyca, póki żył, nakazywał zachowywać tajemnicę. Teraz pora ją wyświecić.