

Mieczysław Inglot

Osobowość autora jako tworzywo literackie : na przykładzie komedii Aleksandra Fredry

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 68/2, 21-40

1977

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.

MIECZYŚLAW INGLÓT

OSOBOWOŚĆ AKTORA JAKO TWORZYWO LITERACKIE
NA PRZYKŁADZIE KOMEDII ALEKSANDRA FREDRY

1

Jedną z istotnych zdobyczy najnowszej polskiej teatrologii było zwrócenie uwagi na inspirującą literacko wagę zarówno konwencji inscenizacyjnych jak i konkretnych ról oraz konkretnych postaci aktorskich. Polska teatrologia koncentrowała się w ostatnich latach głównie na badaniu dramatu romantycznego i w tym też zakresie odnotować można jej największe osiągnięcia, dokumentowane cytowanymi często, klasycznymi już dzisiaj pracami Stefanii Skwarczyńskiej, Ireny Sławińskiej, Zbigniewa Raszewskiego, Jarosława Maciejewskiego i innych. Były to bowiem prace rozwiązujące wiele istotnych problemów genezy i struktury tekstu literackiego.

Przykładowo rzecz biorąc, badaczy romantyzmu od dawna interesował problem etycznej i psychologicznej złożoności charakteru Balladyny. Z owej złożoności bowiem wynika dopiero tragizm tej skądinąd jednoznacznie zbrodniczej postaci. W poszukiwaniu literackiej genezy kreacji „tragicznego zbrodniarza” wysuwano rozmaite hipotezy, najczęściej opowiadając się za inspiracją Szekspirowską i wiążąc postać Balladyny z postaciami Makbeta i Lady Makbet. Zbigniew Raszewski zaproponował odmienną drogę wyjaśnienia tej frapującej sprawy i powiązał genezę postaci tytułowej bohaterki tragedii Słowackiego z osobowością i grą wybitnej francuskiej aktorki, Marguerite Georges¹, odtwórczyni roli tytułowej w sztuce Victora Hugo *Lukrèce Borgia*, specjalnie napisanej dla tej aktorki².

¹ Z. R a s z e w s k i, *O teatralnym kształcie „Balladyny”*. „Pamiętnik Teatralny” 1959, z. 1—3.

² Tragizm postaci Lukrecji polegał, zdaniem V. H u g o (*Théâtre*. T. 1. Paris 1858, s. 4, 92—93), na tym, że była to osobowość łącząca w sobie sprzeczne cechy, takie jak „ohydna deprawacja moralna” z jednej strony, a „wielkość królewska” i „uczucie macierzyńskie” z drugiej. Taką postać mogła najpełniej przedstawić „panna Georges”, aktorka łącząca „idealnie, w stopniu rzadko spotykanym, różne cechy sprzeczne, których jej rola wymaga [...]”. Jest wzniosła jak Hekuba i wzruszająca jak Desdemona”.

Badania teatrologów doprowadziły w rezultacie do zasadniczej rewolucji poglądów na sposób istnienia tekstu dramatycznego i w skrajnych wypadkach wiodły w kierunku deportacji dramatu poza obręb literatury³. Ta ostatnia koncepcja nie została wprawdzie powszechnie przyjęta, niemniej jednak zgodnie uznano, iż teatr jest determinantem współtworzącym artystyczny kształt tekstu literackiego. Ujawniającą się w tekście dramatu dialektykę relacji między literaturą a widowiskiem teatralnym przedstawił ostatnio zwięźle Jerzy Ziomek:

Wieloautorski charakter dzieła teatralnego jest właściwością przez dzieło literackie przewidzianą. Autor dramatyczny projektuje widowisko, ale nawet najbardziej z praktyką teatralną obeznany autor dramatyczny, najhojniej wyposażający swój utwór w didaskalia, odstępuje część swoich praw potencjalnej realizacji scenicznej. Z drugiej jednak strony autor dramatyczny często obdarza przyszły spektakl pewnym nadmiarem znaczeń, z których spektakl musi zrezygnować, czy spośród których musi dokonać wyboru⁴.

Relacja poszczególnych członów owej dialektycznej opozycji kształtowała się w różnych epokach różnie i odmiennie wyglądała w poszczególnych okresach statusu literackości czy teatralności w obrębie tekstu dramatycznego. Badacze teatru wyodrębnili ostatnio trzy typy takiej relacji. Przy pierwszym zakładano stosunek podporządkowania teatru dramatowi, przy drugim równorzędne traktowanie obu sztuk jako przystających do siebie, choć różnych w swej strukturze, wreszcie trzeci prowadzi do przekształcenia dramatu w jeden z licznych scenariuszy widowiska teatralnego⁵.

W świadomości twórców epoki, w której pisał Fredro, dominował drugi ze wspomnianych typów relacji, o czym świadczy nie tylko struktura emigracyjnego dramatu romantycznego. Konieczność liczenia się dramaturga z prawami sceny, głównie zaś z osobowością aktora, dostrzegano również w kraju. Współczesny Fredrze recenzent pisał na marginesie relacji z warszawskiego spektaklu *Cudzoziemczyzny*:

³ Zob. S. Skwarczyńska, *Niektóre praktyczne konsekwencje teatralnej teorii dramatu*. W: *Wokół teatru i literatury*. Warszawa 1970.

⁴ J. Ziomek, *Semiotyczne problemy sztuki teatru*. „Teksty” 1976, nr 2, s. 14–15.

⁵ Zob. D. Ratajczak, *Teatr i dramat*. „Nurt” 1975, nr 11, s. 36: „Na miejsce dominacji dramatu bądź teatru pojawia się moment organicznej prawie współpracy, której najbardziej widowym przykładem może być pojawiająca się jako wynik tego rodzaju układu metoda współtworzenia teatru i literatury dramatycznej. [...] Charakterystyczna jest przy tym ścisła współzależność pomiędzy konstrukcją poszczególnych dramatów a ukształtowaniem sceny bądź możliwościami, jakimi dysponowali konkretni autorzy. Tekst pisany bowiem w ścisłej współpracy z teatrem, powstający niejako w jego obrębie, wykazuje podporządkowanie się architekturze teatru, respektuje prawa sceny, wpisany bywa niejako w dekorację, w kostium, w aktora, jednym słowem — w strukturę określonego widowiska. Oczywiście sytuacja taka z góry zakłada podleganie wzajemnym wpływom i tak jest w istocie: dramaturg ulega określonym modelom teatru, pisząc dla ich potrzeb i bardzo często sięgając po gotowe wzorce fabularne dla scenicznej obróbki [...], a teatr z kolei poddany zostaje presji konwencji literackich i schematom literackiego myślenia”.

Pisarz mieszkający w stolicy ma tę zawsze wyższość nad nieobecny, że jest w stanie wykrywać wrodzone usposobienie miejscowych aktorów; i można powiedzieć, że mający ową zdolność, która jest jednym z głównych warunków dla pisarza dzieł dramatycznych, [...] mógłby utworzyć komedię, która lepiej byłaby przyjmowana od wszystkich dotychczas granych⁶.

Jak widać, krytyk uzależniał wartość tekstu dramatycznego od uwzględnienia osobowości jego teatralnych wykonawców. Pojawienie się tej uwagi w kontekście omawiania warszawskiego spektaklu znanej komedii Fredry mogło jednocześnie sugerować, iż była to krytyczna uwaga pod adresem tego niestołecznego przecież pisarza. Z subiektywnego punktu widzenia recenzenta — uzasadniona, ale obiektywnie rzecz ujmując — wielce niesprawiedliwa.

Bo Fredro należał (obok dramatopisarzy romantycznych, a także obok Józefa Korzeniowskiego) do tych twórców, którzy budując tekst literacki ściśle współpracowali ze sceną. Oczywiście — w wypadku Fredry była to głównie scena lwowska⁷. Swemu przekonaniu o konieczności takiej współpracy dał wyraz w autobiografii:

Powzięłem przekonanie, wzmocnione z czasem, że nie ma dzieła dramatycznego, jakkolwiek ono dokładnie jest zakreślonym, które nie potrzebowałoby dalszego rozwinięcia i uwydatnienia dobrą grą aktorów. Dlatego mówią we Francji: *créer un rôle*. I słusznie. Aktor przetwarza myśl w czyn⁸.

Wyznanie pisarza można uznać za swoistego rodzaju podsumowanie jego od lat trwającej praktyki. Jak wynika np. z listu Franciszka Kisieleńskiego do Fredry (z 12 X 1822), rolę Don Kichota pisał on dla Alojzego Żółkowskiego⁹. W liście zaś Henryka Fredry do brata (z 15 III 1824) czytamy:

Teraz wkrótce mają grać [we Lwowie] *Nowego Don Kiszota*, a potem *Męża i żonę*. Mówiłem Kamińskiemu o rozdaniu ról; przyrzekł, że tak będzie, jak

⁶ Rec. A. Fredro, *Cudzoziemczyni*. „Kurier Polski” 1830, nr 75, s. 384.

⁷ Zob. B. Lasocka, *Teatr lwowski w latach 1800—1842*. Warszawa 1967, s. 258—262.

⁸ Cyt. za: B. Zakrzewski, „Autobiografia” Aleksandra Fredry. „Prace Literackie” t. 13 (1971), s. 128. Szacunek dla literatury przejawiający się w sprostowaniu gry aktorskiej do twórczego uzupełniania zamysłu autora był formułą akceptowaną w ówczesnym teatrze lwowskim. Świadczy o tym wypowiedź tytułowej bohaterki pozytywnej, Kloryny, w komedii J. N. Kamińskiego *Czy to we śnie, czy na jawie, czyli Ostatnia rola aktorki* (Bibl. Ossolineum, rkps 10.586/I, k. 97): „Zdawało mi się, jak to jest wzniosłą, szczytną chwałą idealne pomysły wielkich autorów urzeczywistnić, jaką to jest dla kraju i ludzkości zasługą temu, co jeniusz pomyśli i co w myśli swojej pojmie, dać wyraz i kolor, dać życie, uczucie i dać przedstawienie ucieleśnienia, rzeczywiste! Jaką to jest rozkoszą zachwycać się myślą twórczego autora i to zachwycenie własnym uczuciem i własną myślą swoją obudzić w tych, co na nas patrzą i nas słuchają!”

⁹ Cyt. według A. Fredro, *Pisma wszystkie*. Wyd. krytyczne. Opracował S. Pigoń. T. 14. Warszawa 1976, s. 334. Z tej edycji pochodzą wszystkie cytaty z utworów A. Fredry, przytoczone w niniejszej rozprawie (szczegółowa lokalizacja w nawiasach bezpośrednio po cytatach).

sobie życzysz; w jednym przypadku: gdyby Starzewska bardzo była słaba, Kamińska jej miejsce zastąpi¹⁰.

Teatralne zainteresowania komediopisarza były dobrze znane lwowskim aktorom. Jeden z nich, Leon Rudkiewicz, zwracając się do Fredry w sprawie przesłania egzemplarza *Ciotuni*, dodawał: „prosimy o własnoręczne wyznaczenie ról, tak jak JW-u Panu najlepiej zdawać się będzie”¹¹. Wiemy też, że młody podówczas aktor Bogumił Dawison korzystał z rad pisarza przy kreowaniu roli Gucia¹². Wielbiciel talentu Fredry i jego współpracownik, kompozytor Franciszek Mirecki, w liście z 7 V 1836 wyznawał:

szczerze mówiąc, znalazłem wiele poetów między młodzieżą polską, ale żadnego, któren by na wzór J.W.J. Pana Dobr. znał efekt teatralny i był tyle przejęty uszykowaniem dramy¹³.

Współpracę Fredry z teatrem zauważyli również ówczesni pamiętnikarze. To oni właśnie wysunęli pogląd o inspiracji wybitnych osobowości aktorskich w procesie tworzenia przez pisarza postaci komediowych. Ludwik Jabłonowski wspominał:

Komedie Fredry były pisane dla tych aktorów, oni je sami w myśl autora poczęli, oni zarysy działających osób nakreślili, oni dali mu swoje pojęcie o sztuce i znajomość tajemnic sceny. On to w odwet dał ciało ich myślom, w lepszego towarzystwa odział go szaty i ożywił go swym dowcipem, a to podwójne życie, spłynąwszy w jedną całość, utworzyło piękne dzieło sztuki. We wszystkich jego komediach główne role to nie żadne urojone osobistości, ale Benza, Nowakowska, Kamiński, dla własnej rozrywki w dobrym humorze usnutą intrygę przeprowadzający podług natchnienia¹⁴.

Podobnie sądził Władysław Zawadzki:

Pisał on [tj. Fredro] swe komedie umyślnie dla sceny lwowskiej i mocno się przedstawieniem ich interesował. Sam dawał wskazówki artystom i z nimi przeprowadzał próby, a nawet pisząc swe sztuki miał wzgląd na szczególne własności talentu aktora, dla którego tę lub ową rolę przeznaczał, i z góry już się do tego stosował. Pod jego też okiem wyuczone, były komedie jego na scenie lwowskiej przedstawiane tak doskonale jak nigdy nigdzie podobno; był on bowiem wymagający i dopóty nie dopuścił przedstawienia, dopóki próby nie odpowiedziały zupełnie widokom autora¹⁵.

W nekrologu Witalisa Smochowskiego, pióra Konstantego Borejki, przeczytamy z kolei:

¹⁰ Cyt. według: Fredro, *op. cit.*, t. 14, s. 353.

¹¹ Cyt. jw., s. 472.

¹² Zob. B. Dawison, *Dziennik*. W przekładzie i opracowaniu E. Misiołk a. W: *Wspomnienia aktorów*. Opracowanie S. Dąbrowskiego i R. Górskiego. T. 1. Warszawa 1963, s. 282.

¹³ Cyt. według: Fredro, *op. cit.*, t. 14, s. 510.

¹⁴ L. Jabłonowski, *Pamiętniki*. Opracował oraz wstępem i przypisaniami opatrzył K. Lewicki. Kraków 1963, s. 50.

¹⁵ W. Zawadzki, *Pamiętniki życia literackiego w Galicji*. Przygotował do druku, wstępem i przypisaniami opatrzył A. Knót. Kraków 1961, s. 52.

Fredro przyznawał się, że wiele ze swoich sztuk pisał mając przed oczyma Nowakowskiego i Smochowskiego, dla których z góry przeznaczał role i wyobrażał sobie w nich obu artystów jako najlepszych przedstawicieli na scenie¹⁶.

Zemsta zrosła się z osobowością aktorską Jana Nepomucena Nowakowskiego tak silnie, iż — zdaniem współczesnych — śmierć aktora zrodziła jakoby u Fredry przekonanie o nieuchronności klęski scenicznej tej wybitnej komedii. Wincenty Rapacki pisał:

Stary Fredro na czele inteligencji Lwowa szedł za jego pogrzebem i, jak wieść niosła, miał się wyrazić, że razem z nim i *Zemstą* pogrzebać trzeba¹⁷.

2

Na czym polega wpływ osobowości aktorów teatru lwowskiego na kształt komedii Fredry? Wpływ na pewno ograniczony i wbrew cytowanemu tutaj uogólniającym sądom ówczesnych nie określający bez reszty literackiego i światopoglądowego bogactwa utworów, ale przez to nie mniej ważny. W jaki sposób przejawia się owa inspiracja w literackiej budowie postaci np. „dam” czy „huzarów”, a następnie Gustawa, Ludmira, Cześnika czy Rejenta? Zanim podejmiemy próbę częściowej przynajmniej odpowiedzi na to pytanie, warto zastanowić się nad trudnościami, jakie towarzyszą badaczowi, który zamierza empirycznie zweryfikować prawdziwość cytowanych przekazów źródłowych traktujących o omawianym zagadnieniu.

Na początek spróbujmy określić obiekt badania, czyli wspomnianą już tutaj kilkakrotnie osobowość aktorską. Posłużymy się, zgodnie z poglądami niektórych psychologów, tą teoretyczną konstrukcją naukową jako pretendującą do strukturalnego opisu sposobu bycia i funkcjonowania organizmu psychofizjologicznego nazywanego osobą ludzką. Elementami osobowości będą dalsze teoretyczne konstrukcje, takie jak: charakter i temperament, uzdolnienia i inteligencja, cechy fizyczne — tworzące ekspresyjny aspekt jednostki i jej zachowania się¹⁸. Jednocześnie będzie to osobowość społeczna, w tym sensie, że rozpoznawalna w trakcie realizacji społecznie określonych reguł postępowania¹⁹. Interesować nas będzie przede wszystkim część reguł współtworzących tzw. osobowość kul-

¹⁶ K. Borejko, *Witalis Smochowski*. „Tygodnik Ilustrowany” 1888, nr 65, s. 50.

¹⁷ W. Rapacki, *Szkice teatralne*. Rozdz. *Dwaj dyrektorowie*. W: *Histrioni. Powieść z czasów Dioklecjana*. Kraków 1906, s. 231.

¹⁸ Zob. J. Nuttin, *Struktura osobowości*. Warszawa 1968, s. 40—45. Wybór koncepcji Nuttina jest na pewno wyborem arbitralnym, ale uzasadnionym w chwili, gdy wśród psychologów nie ma zgody co do statusu teorii osobowości (zob. W. Łukaszewski, *Osobowość: struktura i funkcje regulacyjne*. Warszawa 1974).

¹⁹ Jak pisze Z. Łapiński (*O kategorii osobowości w badaniach literackich*. „Roczniki Humanistyczne” t. 19 (1971), s. 285), „różne sytuacje prowokują realizację różnych stron naszego »ja«. I to według określonych społecznie reguł. Osobowość to nic innego, jak sposób posługiwania się owymi regułami. Z jednej strony zatem

turalną, czyli „trwałe stany świadomości i trwałe dyspozycje przejęte przez jednostkę i utrwalone w procesie akulturacji”²⁰. Wśród dyspozycji istotne znaczenie przypadnie tzw. konstytucji²¹ (indywidualnym warunkom zewnętrznym wyróżniającym status osobowości aktorskiej na tle ogółu osobowości twórczych. Zdając sobie sprawę, że nie możemy mieć kontaktu z osobowością żywych aktorów, tylko w przybliżeniu będziemy w stanie wśród godnych uwagi cech wyróżnić te, które wiązały się z konwencją teatralną (np. reguły aktorskiego *emploi*), od tych, które były wyrazem indywidualnego wkładu Antoniego Benzy, Nowakowskiego czy Smochowskiego. Ale osobowość tych wybitnych indywidualności mogła oddziaływać nie tylko w kręgu spraw teatralnych. Nowakowski — bliski znajomy Fredry — mógł inspirować pisarza nie tylko jako aktor.

Po prawie 150 latach, przy ogromnym niedostatku materiałów monograficznych (np. dokumentujących lwowskie inscenizacje sztuk Fredry) i przy braku opracowań poświęconych wymienionym aktorom, podjęty przez nas problem stwarza szczególne trudności badawcze. Warto go jednak wziąć na warsztat.

3

Inscenizacjom *Dam i huzarów* w XIX w. towarzyszyła istotna różnica zdań przy ocenie gry aktorek obsadzonych w rolach siostrz Majora: Orgonowej, Dyndalskiej i Anieli. I tak np. w Poznaniu Izabela Majewska odtwarzająca postać Orgonowej „nie podobała się »cieniowaniem głosu, niekiedy zbyt ucho rażącym i przenikliwym«”²². W teatrze lwowskim Marcelina Ekerowa razila krytyków „ostrymi ruchami i rubasznym, surowym akcentem dykcji”²³ i w roli Anieli nadawała swojej grze „jaskrawą barwę wesołości”²⁴. Z kolei krytyk teatru warszawskiego narzekał, że „artystki nie umieją oblec dystynkcją komiczności i popadają w trywialność często”. Ale dodawał zarazem, iż „do takiego zbyt jaskrawego podniesienia kolorytu roli p. Anieli przyczynił się w jednej sytuacji artysta przedstawiający rotmistrza”. Krytyk przyjmował następujące założenie:

Dzieła takiego jak Fredro mistrza posiadają same przez się tyle dowcipu i humoru, nie tylko w frazesach, lecz i sytuacjach, że należy je tylko wiernie

rola społeczna, z drugiej zaś — styl wypełniania owej roli. Przed konwencją społeczną nie ma ucieczki. Nawet naruszanie reguł odbywa się zgodnie z innym zespołem reguł”.

²⁰ A. Jawłowska, *Osobowość kulturalna w społeczeństwie socjalistycznym*. „Studia Pedagogiczne” t. 34 (1975), s. 56.

²¹ Zob. Nuttin, *op. cit.*, s. 40.

²² Z. Grot, *Dzieje sceny polskiej w Poznaniu. 1782—1869*. Poznań 1950, s. 95. Wzmianka dotyczy spektaklu z r. 1838.

²³ S. Pełowski, *Teatr Polski we Lwowie*. T. 1. Lwów 1889, s. 236. Wzmianka dotyczy gry aktorki w r. 1854.

²⁴ *Teatr*. „Czas” 1871, nr 274, s. 3.

wykonać, ażeby wywołać efekt pożądany — przesada wszelka nie powinna w nich mieć udziału, albowiem zamiast podnieść, obniży sytuacje dane²⁵.

Z drugiej jednak strony mnożyły się głosy wskazujące na niedostatek humoru w inscenizacjach *Dam i huzarów*²⁶ oraz na kłopoty z obsadą tak „karykaturalnych” postaci²⁷.

Opinie XIX-wiecznej krytyki świadczyły o rodzeniu się interpretacyjno-inscenizacyjnego dylematu, który od tamtych lat po dziś dzień towarzyszy scenicznym dziejom tej komedii. Powstało mianowicie pytanie, czy *Damy i huzary* miały być heroiczno-żołnierskim dramatem, czy zabawną kpina z przygód starych wojaków. Tendencja do traktowania sztuki jako dramatu zaczęła się rozwijać bujnie na progu dwudziestolecia²⁸. Występując z jej krytyką Tadeusz Boy-Żeleński dostrzegł dwa przeciwstawne rozwiązania pozytywne. Jego zdaniem można było odczytać ten utwór w stylu „klasyczo-komediowym” (czyli, jakbyśmy dziś powiedzieli, w konwencji satyrycznej) i wtedy należało podkreślać „całą oschłość, fałsz i obrzydliwość stosunków rodzinnych”²⁹. Ale można było również potraktować *Damy i huzary* na prawach krotochwili, czyli groteskowej parady zabawnych figur i śmiech budzących perypetii. Tę ostatnią możliwość uznał krytyk za bliższą Fredrze i dlatego z uznaniem powitał inscenizację Stefana Jaracza w warszawskim Teatrze Ateneum z r. 1931, programowo zrywającym z patriotyczno-narodową tonacją niektórych poprzednich wystawień.

Ostatnie trzydziestolecie przyniosło wznowienie sporu na innej nieco płaszczyźnie. Określił ją i opisał znakomicie Stanisław Pigoń, opowiadając się za odczytaniem komedii w duchu realizmu i humoru³⁰. Ale ten realistyczny postulat badacza przeminął na ogół bez echa. Świadczy

²⁵ Al., *Teatra warszawskie*. „Dziennik Warszawski” 1866, nr 275, s. 260. Podobne głosy odnotowali S. Dąbrowski i R. Górski (*Fredro na scenie*. Warszawa 1963, s. 63, 64), opisując grę krakowskich aktorek w latach 1843 i 1863.

²⁶ Zob. rec.: A. Fredro, *Damy i huzary*, „Afisz Teatralny” 1871, nr 27.

²⁷ Zob. B. O., *Teatr stanisławowski*. „Gazeta Narodowa” 1867, nr 75, s. 3.

²⁸ Komentując galową inscenizację *Dam i huzarów* w warszawskim Teatrze Narodowym w r. 1925 (na stulecie premiery), T. Boy-Żeleński (*Obrachunki fredrowskie*. Cyt. według wyd. w opracowaniu H. Markiewicza. Warszawa 1954, s. 254), powołując się na opinię Stefana Jaracza stwierdzał: „Celebrytuje się Fredrę od święta, mrozi się go jakąś nieokreśloną bliżej tradycją, jakimś tajemniczym stylem, konserwuje się wszystko — tylko nie wesołość. [...] Kiedy przed kilku laty Teatr Narodowy zamierzył wystawić *Damy i huzary*, zaczęto od tego, że wezwano na radę najtęższego specjalistę od historycznych mundurów. [...] Mundur wysunięto na pierwszy plan, jako relikwię historyczną — mundur napoleoński!

²⁹ *Ibidem*, s. 255. Na temat „odskoku” od „uświęconej tradycji, od aureoli munduru i jego właściciela”, która dominowała przed r. 1930, zob. Dąbrowski, Górski, *op. cit.*, s. 67.

³⁰ S. Pigoń, *W gościnie u pana Majora*. W: *W pracowni Aleksandra Fredry*. Warszawa 1956. Teza o realistyczno-komicznej wymowie komedii została ostatnio wzmocniona przez wydobycie obscenicznych aluzji zawartych w tekście *Dam i huzarów*. Zob. M. Inglot, *Sprawa końska w utworach Aleksandra Fredry*. „Literatura” 1976, nr 52/53.

o tym pomysł Jarosława Marka Rymkiewicza, który w swoich *Ułanach* (1975) uznał za wskazane wystąpić z parodią *Dam i huzarów* jako narodowej dramy o żołnierzu i dziewczynie.

Biorąc pod uwagę sformułowaną powyżej tezę o współpracy pisarza z teatrem lwowskim, warto zapytać, czy analiza osobowości aktorskich premierowych wykonawczyń postaci — Orgonową grała Anna Salowa, Dyndalską Apolonia Kamińska, Anielę zaś Aniela Starzewska — pozwoli nam rzucić światło na status tych postaci w utworze.

Wykonawczynie roli najstarszej z siostr, Orgonowej, w r. 1825 miała 42 lata, była więc także najstarszą z aktorek grających „damy”.

Cieszyła się wśród publiczności lwowskiej powodzeniem dzięki trafnemu kreśleniu charakteru starych, kłótliwych kobiet i matek komicznych, choć spotykała się z zarzutem, że „zazwyczaj gra przesadnie”³¹.

Jabłonowski określił ją mianem „mistrzyni w karykaturze”³². Grywała role cwanych, ale mało inteligentnych kumoszek (Głupiolebska w *Małomieszczanach* A. Kotzebuego, w r. 1822), a także role zgryźliwych sług³³. Jak pisał Karol Estreicher, „Salowa w sztuce *Pojednanie* (1819)³⁴ w roli starej i kłótlivej klucznicy była dobrą”³⁵. Z ról Fredrowskich grywała ponadto Urszulę w *Gwałtu, co się dzieje* i Dobrojską w *Ślubach panińskich*.

Wykonawczynie roli Dyndalskiej, młodsza o 9 lat od Salowej Apolonia Kamińska —

Była niska, pulchna, bez najmniejszego powabu, o cienkim, piskliwym głosie. Talent nie był to spontaniczny. Wszystkie braki nadrabiała pilnością i pracą³⁶.

Odnaczała się „wyrazistą mimiką twarzy i dobrze opanowaną mimiką gestu”³⁷, „mocnym wyrazem twarzy”³⁸. Grywała przeważnie role tragiczne (Lady Makbet, Bona w *Barbarze Radziwiłłównie*), ale miała na swym koncie kilka ról Fredrowskich. Lwów widział ją mianowicie w premierowych rolach Szambelanowej, Podstoliny i Ciotuni.

Już z dotychczasowego omówienia wynika, że premierowa obsada *Dam i huzarów* dobrana była przez inscenizatorów w niewątpliwej intencji podkreślenia akcentów farsowych i karykaturalnych. Tekst wychodził wyraźnie naprzeciw takim efektom eufonicznym i mimicznym. Spór między damami a huzarami był — w ekspresji scenicznych środków

³¹ *Słownik biograficzny teatru polskiego. 1765—1965*. Warszawa 1973, s. 623.

³² Jabłonowski, *op. cit.*, s. 52.

³³ K. Estreicher, *Teatra w Polsce*. T. 3. Kraków 1879, s. 235.

³⁴ Zob. Lasocka, *op. cit.*, s. 355.

³⁵ Estreicher, *op. cit.*

³⁶ Lasocka, *op. cit.*, s. 214.

³⁷ *Polski słownik biograficzny*. T. 11, s. 554.

³⁸ F. K. Prek, *Czasy i ludzie*. Przygotował do druku, wstępem i przypisami opatrzył H. Barycz. Wrocław 1959, s. 33, przypis 11.

wyrazu — pojedyńkiem na głosy. Damy, dążąc do jego zwycięskiego zakończenia, obficie szafowały efektami ruchowymi i mimicznymi, łącznie ze „spazmami modnymi”. Jednocześnie zostały zróżnicowane i skontrastowane charaktery dwóch sióstr. Orgonowa, niegdyś najbardziej majątna, prezentowała się jako osoba szczególnie pewna siebie. Dyndalska, zależna od siostry, jako uboższa, a zarazem młodsza, wyzwalała swoje pretensje do świata w ciągłym dramatyzowaniu sytuacji i ustawicznym intrygowaniu, przy czym mogły ujawnić się jej talenty jako aktorki tragicznej. Orgonowa została wystylizowana na babę głupią i ograniczoną, natomiast Dyndalską wyposażył pisarz w zdolność do sofistycznego rozumowania, brzmiącego wówczas pretensjonalnie w ustach kobiety (akt I, w. 151—162), a zarazem prowadzącego do komicznych wniosków (zob. akt II, sc. 12).

Kiedy Fredro charakteryzował siostry Majora: „jedna starsza i grubsza od drugiej”, to takie połączenie wieku i tuszy wymagało dalszego dobitnego skontrastowania. Pożądany kontrast można było osiągnąć dzięki Anieli Starzewskiej, 27-letniej wówczas aktorce, o 15 lat młodszej od Salowej, a o 6 od Kamińskiej. Starzewska była aktorką „szczupłą, zgrabną, o klasycznych rysach, dużych, czarnych oczach”³⁹. Grywała role pierwszych amantek, m. in. Heleny w *Panu Jowialskim* i Klary w *Ślubach panińskich*. Mimo że występowała często w tragediach, była typową aktorką dramy, gdyż „jej postaci nie były ani podniosłe, ani bohaterskie, tylko cliwe”⁴⁰.

Jak wiemy, Aniela z *Dam i huzarów* była jedyną panną wśród sióstr. Znając realia biografii i wyglądu grającej ją aktorki, można by przypuszczać, że Fredro zamierzał w jej osobie przedstawić nie zgryźliwą starą pannę, lecz raczej młodą jeszcze kobietę, która za wszelką cenę chce wyjść za mąż. I ten fakt tłumaczy np. jej pasję w demaskowaniu poczyznań porucznika jako szczęśliwego kochanka Zofii⁴¹. Jednocześnie ta Fredrowska bohaterka o wymownym przeciw imieniu nie omieszkała w pretensjonalny sposób podkreślać swej, być może udawanej, panińskiej niewinności (słynne: „Ja słyszałam, ale nie rozumiałam; wszystkiego jeszcze zrozumieć nie mogę”; akt III, w. 335—336), żywo kontrastującej ze wścibstwem podglądaczki. Stylizacja na cnotliwą panienkę, najmocniej ujawniona w akcie III, kontrastowała również ze znaną już odbiorcy sceną 17 aktu II, słynnym sam na sam z Rotmistrzem. Była to scena pełna dwuznaczników, zakończona obietnicą wspólnej wizyty w stajni. Warto przypomnieć, że Rotmistrza grał Antoni Benza, późniejszy wykonawca roli Gucia, mistrz w kreacjach tzw. amantów lekkich, o czym w innym miejscu wypadnie szerzej powiedzieć. Tu ograniczymy się do

³⁹ Lasocka, *op. cit.*, s. 215.

⁴⁰ *Ibidem*, s. 216.

⁴¹ „A ja mówiłam, ja mówiłam, że ten Porucznik niebezpieczny. Ja wiem, co to porucznik!” (akt III, w. 293—294).

stwierdzenia, że sceniczne partnerstwo aktora o walorach amanta oraz młodej „starej panny”, stylizowanej na „pierwszą naiwną”, w istotny sposób wzmacniać musiało wybitnie farsowy efekt całości.

Omawiając sceniczne walory postaci Anieli warto wspomnieć o rodzaju dykcji grającej ją aktorki. Starzewska słynęła z monotonnej deklamacji, co przy wspomnianej poprzednioikliwości raziło w rolach tragicznych. Ale te cechy mogły okazać się zaletami w *Damach i huzarach*. Najpierw dlatego, żeikliwość głosu żywo kontrastowała z pikanterią sytuacji, na które przychodziło aktorce reagować (m. in. w akcie II, sc. 17). Po drugie dlatego, że głos Starzewskiej-Anieli musiał, podobnie jak i cała postać, żywo kontrastować z eufonią kwestii pozostałych sióstr — patetycznych i wrzaskliwych. Tym samym jednak całe trio mieściło się bez reszty w niewątpliwie farsowej partyturze, jaką współtworzyły w *Damach i huzarach* role kobiece.

4

Albin stoi przy prawej stronie sceny, przy nim siedzi przy stole pierwsza Klara, druga Aniela, trzecia Dobrójska, robotkami zajęte. — Gustaw wchodzi i skłoniwszy się, stawia krzesło na środku; siada obrócony do parteru, trochę na przodzie sceny. — Gustaw w tej scenie mówi z roztrągnięciem, aby tylko co mówić, z początku swoim ubiorem zajęty.

Z przytoczonych tu didaskaliów sceny 9 aktu I *Ślubów panieńskich* niedwuznacznie wynika, kto będzie głównym bohaterem mających nastąpić zdarzeń. Uwaga widza musi być skupiona na Gustawie. On to będzie prowadził rozmowę z paniami (18 wersów — w porównaniu z 4 wersami Albina!). Gustaw też zaśnie w kulminacyjnym punkcie rozmowy i scenę 9 skończy drzemka na krześle.

Komizm tej sceny polega na kontraście między intencją jej bohatera, zamierzającego olśnić „parafianki” błyskotliwą salonową rozmową i znajomością wielkoświatowej etykiety, a rezultatem owych poczynań, stanowiących zaprzeczenie jakichkolwiek zasad dobrego wychowania. Istotną rolę odgrywa tu ironia zdarzeń. Widz wie, że sen Gucia jest efektem całonocnej hulanki i żartobliwą karą wymierzoną trzpiotowi przez los.

Rolę Gucia zagrał w teatrze lwowskim po raz pierwszy Benza. Otóż wydaje się, że właśnie scenę 9 zawdzięczać można Fredrowskim obserwacjom scenicznych osiągnięć i ról tego wybitnego aktora.

W komedii *Kto pierwszy, ten lepszy* Benza (Pustacki) jak wiele scen zaniedbywał, tak inne trafną i piękną grą oznaczał. Scena, w której drzymie, i następnie z Rapaksem i jego córką były Benzy godne⁴²

— pisał Estreicher. Frapująca tego krytyka, a niewątpliwie i współczesnych Fredrze scena drzemki na krześle miała we wspomnianej komedii pióra J. Viala decydujące znaczenie. Rozstrzygały się w niej losy dwóch

⁴² Estreicher, *op. cit.*, s. 240.

rywali, cnotliwego Walerego i utracjusza Pustackiego, ubiegających się o rękę Emilii Bogackiej. O zdobyciu ręki panny miał zdecydować wynik wyścigu na dystansie 4 mil, dzielących stolicę od siedziby ojca panny. Obaj rywale pilnowali się nawzajem i podczas pobytu w „oberży” (w istocie był to dom Rapaksa, rządcy majątku Bogackiego) nie spuszczały z siebie oka, czekając, aż jednego z nich zmorzy w trakcie rozmowy sen. Spotkało to w końcu Pustackiego. Został on przekonany (przez sprytnego służącego imieniem Szpaczek), że „oberżysta” Rapaks jest przybrany ojcem Emilii. Tym samym przestało mu zależeć na pilnowaniu Walerego. Przeciwnie — starał się jak najszybciej doprowadzić do odjazdu rywala po to, aby samemu pozostać na placu boju.

Autor farsy zdawał sobie sprawę zarówno z wagi omawianej sceny, jak i z trudności w jej odgrywaniu. W dołączonym do tekstu aneksie pt. *Uwagi autora dla grających tę sztukę*, poświęconym wyłącznie tejże scenie 10 aktu II, zaznaczył: „W akcie drugim scena śpiących największej wymaga pilności”⁴³, i sformułował kilka uwag na temat jej prezentacji.

Można przypuszczać, że właśnie ta scena, dzięki kapitalnemu jej odegraniu w teatrze lwowskim przez Benzę (1819), utkwiała Fredrze w pamięci i została wykorzystana w *Ślubach panińskich* dla roli pisanej z myślą o tym wybitnym aktorze. Rzecz jasna, iż problem adaptacji popularnych motywów farsowych jest tu równie istotny.

Nie był to powód jedyny, dla którego Benza mógł się wydawać idealnym odtwórcą, czy nawet w pewnym stopniu upostaciowaniem Gucia. Był to w zasadzie aktor grywający role amanta i bohatera w tragediach i dramach.

Piękny wzrost, twarz podłużna, wyraziste ruchy, poważne, okrągłe, dźwięczne, doniosły głos. Krótko mówiąc, był to uosobiony ideał aktora. Grał spokojnie, swobodnie, naturalnie, daleki od pseudoklasycznego patosu⁴⁴.

Estreicher zwracał uwagę na wyrazistość i męskość oblicza Benzy⁴⁵. Zawadzki wspominając, iż aktor ten „oddawał niezrównanie trzpiotowatego Gustawa”, stwierdzał:

Umiał Benza zarówno być wzniosłym jako bohater, jak tklwym i rzewnym w roli kochanków⁴⁶.

Jednocześnie w komediach grywał role tzw. amantów lekkich oraz trzpiotów. I tak w *Kłótni przez zakład* grał Sowizdrzalskiego (1814)⁴⁷. W komedii *Dom do przedania* Ludwika Dmuszewskiego odtwarzał rolę Pustogłowa (1819), inteligentnego i sprytnego blagiera, a jednocześnie

⁴³ J. Vial, *Kto pierwszy, ten lepszy, czyli cztery mile drogi*. Warszawa 1816, s. 153.

⁴⁴ Pełowski, *op. cit.*, s. 70.

⁴⁵ Estreicher, *op. cit.*, s. 214.

⁴⁶ Zawadzki, *op. cit.*, s. 52, 402.

⁴⁷ Sowizdrzalski został we wspomnianej komedii (Bibl. Ossolineum, rkps 11.482, k. 27) ujęty w konwencji „fircyka modnego”.

wiernego przyjaciela mazgaja Koncertowicza⁴⁸. W *Pulpicie do pisania, czyli niebezpieczeństwach młodości* Kotzebuego przedstawił postać Majętnickiego, młodego utracjusza, nawróconego przez miłość na drogę cnoty⁴⁹. W komediach Fredry grał Zdzisława w *Cudzoziemczyźnie* i *Przyjaciółtach*, Rotmistrza w *Damach i huzarach*, a następnie Waclawa w *Zemście*, Birbanckiego w *Dożywociu* i Edmunda w *Ciotuni*. Były to, jak celnie podkreślał Pigoń charakteryzując Edmunda, role realizujące postać „stosunkowo młodego, uroczego figlarza, żartownisia o wdzięku uwodzicielskim”, który

żartuje z pretensjonalności ludzkiej dla zabawy, dla facecji prawi kobietom dusery nie przebijając i bawiąc się, jeśli one to biorą na serio. Można się zgodzić na to, że w tej rozrzutności uroku w stosunku do kobiet ma on wcale wyrobioną wprawę [...]⁵⁰.

A jednocześnie były to role czulego, eleganckiego i „grzecznego” kochanka⁵¹. Połączenie takich romantyzujących cech jak „natchnienie i moc fantazji”⁵², wykształconych w czasie grywania ról tragicznych amantów, z wdziękiem uwodziciela oraz sprytem i rozsądkiem trzpiota — stanowiło niewątpliwie indywidualny wkład Benzy do *emploi* „lekkiego amanta”. Stąd też należy założyć, iż miał on pewien udział w powstaniu postaci Gucia, tego — frapującego badaczy — romantycznego fircyka⁵³.

5

Barbara Lasocka słusznie zwróciła uwagę, że w lwowskich sporach o model kultury lat romantycznego przełomu

główny atak skierowany był nie na Szekspira, a na Grillparzera, nie na Schillera, tylko na, powiedzmy, Pixérécourta. Był więc wymierzony nie w romantyczną koncepcję świata, lecz w pozory romantyzmu⁵⁴.

Także późniejsze, bogato udokumentowane badania Krystyny Poklewskiej świadczą dobitnie, że Lwów, równie jak i reszta kraju, gorąco przeżywał spór romantyków z klasykami. Z tym, że był to spór mocniej niż gdzie indziej uwikłany w problematykę teatralną. Dyskusje nie ominęły

⁴⁸ Zob. S. Durski, *Dramatopisarstwo Ludwika Adama Dmusczyńskiego*. Wrocław 1968, s. 71.

⁴⁹ Rolę Benzy ustalono na podstawie notatki na lwowskim scenariuszu teatralnym tej komedii (Bibl. Ossolineum, rkps. 10088/I).

⁵⁰ S. Pigoń, *Objaśnienia do Ciotuni* w: Fredro, *op. cit.*, t. 6 (1956), s. 524—525.

⁵¹ Lasocka, *op. cit.*, s. 202.

⁵² B. Lasocka, *Życie teatralne*. W zbiorze: *Literatura krajowa w okresie romantyzmu*. T. 1. Kraków 1975, s. 230. „Obraz Literatury Polskiej XIX i XX Wieku”. Seria 3.

⁵³ Zob. M. Ingłot, wstęp w: A. Fredro, *Śluby panięskie*. Wrocław 1972, s. XIV—XIX (rozdz. *Fircyk „romantyczny” i rozsądny*). BN I 22.

⁵⁴ Lasocka, *Życie teatralne*, s. 233—234.

również komedii Fredry, czego dowodem była polemika nad literacką proweniencją *Odludków i poety*⁵⁵. Nieobce dyskusjom i literaturze przełomu intencje parodystyczne współdecydowały o kształcie utworów Fredry, a w szczególności o kompozycji *Pana Jowialskiego*.

W naszym przekonaniu (uzasadnionym szerzej przy innej okazji⁵⁶) *Pan Jowialski* to komedia ironiczna. Jest on utworem traktującym o grze konwencji literackich, o znoszeniu się i wykluczaniu rozwiązań kształtowanych według apriorycznych wobec życia, literackich scenariuszy. Ogólnie rzecz biorąc, został w tej komedii zarysowany obraz oporu, jaki rzeczywistość stawia opisującym ją ludziom pióra, zwłaszcza tym, którzy sądzili, że życie da się opanować i przetworzyć przez literacką grę. Tradycjonalizm dawniejszych i różnorodność nowych, modnych konwencji, pułapki aluzji literackiej, wreszcie przewrotny obraz teatru w teatrze — to główne dylematy tworzące paradę chińskich cieni, spoza których raz po raz odsłania swoje oblicze jakaś inna, nie dostrzegana dotąd, ale znów nieostateczna „rzeczywistość”.

Intencje autora podkreśla zakończenie, a właściwie zakończenia komedii. Zamiast błogosławieństwa wieńczącego połączenie młodych kochanków słyszymy z ust Jowialskiego bajkę o czyżyku i ziębie. Ale i owa wielce dwuznaczna przypowieść nie zamyka komedii. Formalnie kończą utwór słowa pani Jowialskiej: „Fidle! figle!”, żartobliwie dewaluujące i osłabiające znaczenie przypowieści. Tym samym zakończenie, jednoznaczne z reguły puenta każdego komediowego utworu — rozplywa się w ironicznym znaku zapytania.

W scenie 3 aktu I życzliwa Szambelanowa radzi Januszowi, aby w czasie starań o rękę Heleny przybrał pozę „jakiego smętnego wielbi ciela, trawiącego noce wśród grobowców”.

Jakaś tajemna tęsknota, skargi na niesprawiedliwość ludzi, a może i lekka zgryzota sumienia, jak to się dowiedziałam przypadkiem z jej dziennika, nie zaszkodziłaby wcale. [akt I, w. 228—229, i 231—233]

Janusz odrzuca z oburzeniem możliwość tego rodzaju stylizacji. Natomiast dla mimowolnego świadka tej sceny, Ludmira, rada Szambelanowej staje się cenną wskazówką. Komentuje on podsłuchany dialog słowami: „Jaromir, Alp, Lara, rozumiem!” (j.w., w. 234).

W naszych rozważaniach skupimy uwagę głównie na postaci Jaromira, bohatera dramatu Franza Grillparzera *Die Ahnfrau*, grywanego często na scenach polskich (w tym również od r. 1824 na scenie lwowskiej) pt.

⁵⁵ Zob. K. Poklewska, *Galicja romantyczna. 1816—1840*. Warszawa 1976, s. 140—145.

⁵⁶ Zob. M. Inglot: *Komedia ironiczna. O „Panu Jowialskim” Aleksandra Fredry*. Referat wygłoszony w Rzeszowie, 18 IX 1976, na zjeździe Towarzystwa Literackiego im. Adama Mickiewicza; *Literatura i teatr w komediach Aleksandra Fredry*, rozdz. *Literatura i autentyzm* (w druku).

*Matka rodu Dobratyńskich*⁵⁷. Ów Jaromir to herszt zbójców, który w przebraniu przybył do rycerskiego zamczyska i rozkochał w sobie bogatą dziedziczkę Klarę.

Aluzja literacka do wspomnianej dramy, pełnej zjaw, grobowców, lochów i narzędzi mordu, ma istotne znaczenie w budowie intrygi komediowej *Pana Jowialskiego*. Pod koniec akcji Ludmir postanawia mianowicie podwoić wysiłki, aby doprowadzić Helenę do miłosnego wyznania. W tym celu wprowadza do romansowego dotąd repertuaru swoich zabiegów elementy melodramatu (akt IV, sc. 9, zwłaszcza w. 438—455). Przybiera mianowicie pozę tajemniczego winowajcy skłóconego ze światem, szukającego schronienia w niedostępnych górach.

Ludmir podejmując uwodzicielską grę w myśl wskazówek Szambelanowej, która wyraźnie zalecała „gryzotę sumienia”, nie wie, że wygrywana przez niego poetyczna aluzja do dramatu Grillparzera odbierana jest dosłownie — jako przyznanie się do winy. Tymczasem (o czym Ludmir również jeszcze nie wie) Wiktor rzucił na przyjaciela podejrzenie, sugerując, iż w osobie gościnnie przyjmowanego wędrowca ukrywa się poszukiwany przez policję romantyczny zbójnik Szandor, z którym *nb.* (jak wspomniano w akcie I) obaj przyjaciele zamierzali się spotkać według pierwotnego „scenariusza” swojej wędrowni. Helena, podobnie jak Janusz, Szambelan i Szambelanowa, uwierzyła w oskarżenie Wiktora. Ale zareagowała inaczej. Ludmir jako Szandor stał się dla niej nagle obiektem godnym uwielbienia, postacią wywołującą wzniosłe przeżycia i tragiczne decyzje. Ostrzegając ukochanego przed skutkami oskarżenia, wyznała mu w gorących słowach swoje uczucie:

Uchodź, uchodź, nieszczęśliwy, ofiario czarnych losów! Lecz w chwili wiecznego rozstania nie waham się wyznać, iż nie sam jeden ulegasz pod krwawym ciosem. — Serce Heleny towarzyszyć ci będzie. Jej modły ulatywać będą nad twoją głową. — Oby się stać mogły niezłomną tarczą! Oby mogły wyjednać dla ciebie przebaczenie i spokojne nadal życie. [akt IV, w. 494—500]

Dramatyczna scena pożegnania Ludmira przez Helenę jest jakby parodią podobnej sceny między Klarą a Jaromirem, sceny wypełniającej prawie cały III akt dramy Grillparzera, pełnej melodramatycznych efektów, gestów, zaklęć i przysięg⁵⁸.

⁵⁷ Na temat scenicznych dziejów twórczości F. Grillparzera w Polsce (m. in. o *Matce rodu Dobratyńskich*) zob. M. Cieśła, *Zur Geschichte der Rezeption von Franz Grillparzers Werken in Polen*. „Lenau-Forum” 1974.

⁵⁸ W rękopisie *Matki rodu Dobratyńskich* wykorzystanym przez teatr lwowski (*Matka rodu Dobratyńskich* <*Ahnfrau*>). Tragedia w 5 aktach napisana z niemieckiego. Przez Gryllparcera, tłumaczona przez S. Starzyńskiego. Warszawa 1826. Bibl. Ossolineum, rkps 10 214/1, k. 93—127), akt III został przez inscenizatorów skrócony (poprzez skreślenie niektórych ustępów) dla uwypuklenia roli Klary. Nie był to jednak scenariusz premierowy. Premiera dramy odbyła się w r. 1824. Jak wynika ze spisu obsady zawartego w monografii Lasockiej (*Teatr*

Fredro uprzedził widza o intrydze Wiktora. Tym samym widz mógł bawić się stylizacją Ludmira i stylizowaną (przez autora) rozpaczą Heleny. Uzyskany w ten sposób dramatyczny efekt opierał się na groteskowym połączeniu melodramatu i farsy. Tajemnicza „maska”, symboliczna metafora tragicznych losów osłoniętego nią bohatera, maska królująca zarówno w dramach jak romansach czy powieściach poetyckich, została sprowadzona do roli farsowej przebieranki. Wyznanie miłosne — szczytowy punkt romansowych fabuł i dramatycznych intryg — zostało uznane za grę literackich konwencji.

Parodystyczna intencja Fredry wobec określonego typu konwencji nie ograniczała się do wykorzystania komediowo-słownych środków wyrazu. Została ona dodatkowo podkreślona przez dobór aktorów grających role amantów. Postać Heleny kreowała Starzewska, znana nam jako bohaterka *Dam i huzarów*, postać Ludmira odtwarzał Smochowski.

O wyborze Smochowskiego zdecydowało zarówno ogólne *emploi* tego aktora jak i w szczególności kreacja, jaką stworzył w *Matce rodu Dobratyńskich*, gdzie występował jako partner Starzewskiej.

Smochowski, znakomity Rejent (o czym później), był znanym w lwowskim środowisku wykonawcą ról tragicznych i tajemniczych zbrodniarzy. Sławny jako Makbet, specjalizował się również w rolach melodramatycznych. Jak pisał Estreicher, Benza grywający uprzednio te role „ustępował nieznacznie a z wolna miejsca bohaterowi dramy, czarnemu charakterowi, awanturującemu się po czarnych przepaściach, Smochowskiemu”⁵⁹. Iście melodramatycznie realizował on postać Horejki w *Hajdamakach na Ukrainie*, której koncepcję oparł na umiejętnie spotęgowanej „grozie i demoniczności”⁶⁰. Był jednocześnie specjalistą od ról zbrodniarzy, ukrywających swą czarną duszę pod pozorami przyzwoitości. W ten sposób odegrał Wurma z *Intrygi i miłości*, Franciszka Moora w *Zbójcach*, a także dworaka Marinellogo w *Potwarcach* Kotzebuego⁶¹.

Nic zatem dziwnego, że w *Matce rodu Dobratyńskich* powierzono mu rolę Jaromira. Zagrał ją znakomicie, w sposób współdecydujący o sukcesie sztuki. Jak bowiem stwierdzał Zawadzki:

Matka rodu Dobratyńskich, wielokrotnie przedstawiana na scenie lwowskiej, przyjmowana była przez długie czasy z uniesieniem przez publiczność tutejszą, głównie z powodu świetnej deklamacji Smochowskiego w roli Jaromira [...] ⁶².

lwowski [...], s. 340), a także z recenzji dramy w lwowskich „Rozmaitościach” (1824, nr 51, s. 407), jej bohaterka nosiła na premierze imię Zofia. *Matka rodu Dobratyńskich* ukazała się drukiem dopiero w 1850.

⁵⁹ Estreicher, *op. cit.*, s. 208.

⁶⁰ Lasocka, *Teatr lwowski [...]*, s. 209.

⁶¹ Estreicher, *op. cit.*, s. 261.

⁶² Zawadzki, *op. cit.*, s. 60. Z uznaniem spotkała się już premierowa rola Smochowskiego. Jak pisał recenzent „Rozmaitości” (*loc. cit.*), „P. Smochowski miał główną rolę (Jaromira) i wykonał ją z wielkim talentem, celował osobliwie w akcie 5-tym”.

Można założyć, że Smochowski jako Ludmir wygrywał w trakcie nieprzerwanej romansowo-melodramatycznej stylizacji swoje walory aktora ról tragicznych, przy akompaniamencie ckliwych tyrad Starzewskiej. Na stylizację literacką nakładała się teatralna, potęgując parodystyczny efekt w oczach publiczności, która znała wspomnianą parę w obu rodzajach ról. Może więc obsadę aktorską powołano na zasadzie zabiegu aluzyjnego, współtworzącego ironiczny efekt komedii.

6

Osobowość Papkina, kształtowana przez lekturę rycerskich, awanturnych i sentymentalnych romansów, tworzy ważny współczynnik groteskowego założenia *Zemsty* — komedii, jak słusznie zauważył Juliusz Kleiner⁶³, parodiującej romansową konwencję literacką. Papkin swoiście ocenia nie tylko własne szanse w oczach Klary, ale także informacje o postaci Rejenta, dziedzica drugiej połowy historycznego zamczyska, do którego przybył po raz pierwszy. Takie określenia jak „połowy / Drugiej zamku — czart dziedzicem” (akt I, w. 127—128) czy „Mógłby otruć, zabić skrycie” (jw., w. 139), traktowane przez Cześnika jako zwyczajne inwektywy, u Papkina wywołują autentyczny przestach. Bo Papkin wierzy, że zamczyska są zamieszkiwane przez czartów i trucielei. Stąd też jego trwożliwe, pokorne i nieśmiałe wejście do komnaty Rejenta w scenie 4 aktu III. Obłudnie uprzejma mina Milczka zwodzi jednakże chwilowo Papkina. Puszczą on tedy wodze samochwalstwu, ale po ostrzeżeniu porzuca w popłochu pozę bohatera i powraca do postawy początkowej.

Otóż fragment sceny następującej po ponownej metamorfozie Papkina składa się z sytuacji pogłębiających do granic farsowego absurdu objawy przestachu u komicznego bohatera *Zemsty*. Pisarz narzucił dialogowi ujęcie kameralne, po czym wykorzystał efekty wynikające z reakcji Papkina na intymne zbliżenie do rozmówcy:

REJENT

Teraz słucham waszmość pana.
sadzając go prawie gwałtem
 Bardzo proszę — bardzo proszę —
siada blisko i naprzeciwko
 Jakaż czynność jest mu dana?
Nie spuszcza z oka Papkina.
 (akt III, w. 276—278)

W tej sytuacji Papkin przedstawia cel swojej wizyty coraz bardziej drżącym i cichym głosem, kontrastującym z uprzednią hałaśliwością:

PAPKIN

nie mogąc uniknąć wzroku Rejenta miesza się coraz więcej
 [.]
odwracając się, na stronie

⁶³ J. Kleiner, „Śluby panieńskie” i „Zemsta” jako komedie antyromantyczne. W: O Krasickim i Fredrze. Wrocław 1956.

A, to jakiś wzrok szatana,
Cały język w trąbkę zwiąja.
(akt III, w. 293—294)

Obok efektów akustycznych została w tej scenie zaangażowana gra spojrzeń, nasuwająca skojarzenie ze zmiłą obezwładniającą wzrokiem swoją ofiarę. To skojarzenie wróci w następnej scenie, w żalostnej skardze Papkina: „Pasma życia jad przerywa” (w. 270). Jednocześnie Rejent kojarzy się Papkinowi z szatanem. Innymi słowy: w świadomości komicznego bohatera zakorzenił się demoniczny wizerunek postaci Rejenta. Ów wyimaginowany demonizm kontrastował żywo, w sposób artystycznie celowy z tym wizerunkiem Milczka, jaki zarysował się w całokształcie jego scenicznych losów.

Zakładamy, że Fredro, budując omawianą powyżej kameralną sytuację sceniczną, miał na myśli określone możliwości warsztatu aktorskiego Smochowskiego. Głównie zaś grę spojrzeniem, znakomicie opanowaną i często stosowaną przez świetnego wykonawcę demonicznych ról w melodramatach. Smochowski bowiem miał „duże, bystre oczy”⁶⁴. Zgodnie z wymogami ówczesnej mimiki wykorzystywał ów naturalny atut, specjalizując się w grze oczyma. Jak wspominał jeden z aktorów, grający herolda w przedstawieniu *Makbeta* ze Smochowskim w roli tytułowej:

Oczy [jego] iskrzyły się jak dwa rozpalone węgle, twarz mieniła się od złości, usta nabrzmiały namiętnością, a czoło nieposkromioną dumą. [...] Raz się tylko z jego szatańskim wzrokiem spotkałem, kiedy się otarł o mnie z bliska, ale ten widok tak był przerażający dla mnie, że się zachwiał na nogach i za kulisy chwyciłem. Piorunem swych oczu przeszył mnie do głębi serca z takim znaczeniem, jakbym to ja był naprawdę tym nieszczęsnym zwiastunem, co mu jego fatalny upadek miał zwiastować⁶⁵.

Z porównania gry Smochowskiego-Makbeta za wskazówkami Wojciecha Bogusławskiego opublikowanymi w *Mimice* (rozdział pt. *Wściekłość*) można wnosić, iż lwowski aktor konsekwentnie realizował postulowane tam reguły gry oczyma. Należy zatem sądzić, że i jako Rejent ukazywał „czoło zmarszczone, brwi skupione do środka, a powieki wciągnięte, całe oczy na wierzchu i bystro patrzące”⁶⁶. Jak wynika z interpretacji Stanisława Dąbrowskiego

⁶⁴ Lasocka, *Teatr lwowski [...]*.

⁶⁵ L. Falkiewicz, *Smochowski w roli Makbeta*. „Kurier Warszawski” 1868, nr 215, s. 7.

⁶⁶ W. Bogusławski, *Mimika*. Opracowali J. Lipiński i T. Sivert. Warszawa 1965, s. 117. Gra oczyma należała już wtedy do konwencji tradycyjnych. Jak bowiem wspomina Estreicher (*op. cit.*, s. 329), krytyka zarzucała Smochowskiemu, iż grając w r. 1826 koniuszego Wernera (w dramacie J. B. E. Cantirana de Boirie i H. Lemaire *Kenilwirth*) „Zbyt przewracał oczyma, używa tego często, gdy gra role ludzi nikczemnych”.

[Smochowski], pierwszy Rejent, zmieniał swoją codzienną czamarkę na żupan i kontusz ciemny. Skręcał w dół węgierską modą wyostrzone w szpic wąsięta i już był gotowy Rejent. Cerę miał Milczek, jak zwykle u śledziennika — bladą⁶⁷.

Owa bledość, czerń kostiumu, a także drapieżność oblicza uzyskiwana wskutek manipulacji z wąsami (różniły się one od zawadiacko podkręconych wąsów Nowakowskiego-Cześnika) pozwala wnioskować, że Smochowski nadawał swojej postaci cechy szlacheckie, nie rezygnując z konwencji świętoszka, osobowości, jak Tartuffe, w istocie bezwzględnej, ale na zewnątrz słodkiej i kornej. Tym samym stylizacja na demoniczną grę oczyma musiała komicznie kontrastować zarówno z maską obłudnika jak i z manierami szlachcica.

Z opinii współczesnych Fredrze wynikało, że w środowisku aktorów lwowskich inspirujących twórczą myśl komediopisarza i dopełniających na scenie kształt jego literackich intencji najbardziej wyraźnie zaznaczyła się osobowość Jana Nepomucena Nowakowskiego, premierowego Cześnika z *Zemsty*. Niestety — dotychczasowy stan badań pozwala w tym, zdawałoby się, tak bardzo obiecującym przypadku jedynie wysunąć parę luźnych hipotez.

Nowakowski należał do czołowych odtwórców ról szlacheckich. Grał on m. in. Cześnika Bogackiego w *Szkole obmowy* Bogusławskiego, Starostę w *Powrocie posła* Niemcewicza, Szczerowiejskiego w *Szlachcicu staropolskim* Żółkowskiego oraz kilka ról sarmackich w komediach Dmuszewskiego: Dobrogosta Chwaliboga w *Tadeuszu Chwalibogu*, Anzelma w *Szkoda wąsów* oraz Dobrogosta w *Stryjach i stryjenkach*. Był też Radoszem w *Cudzoziemczyźnie* Fredry.

Cenił dawny zwyczaj i fantazję tych postaci, podnosił ich cnoty — waleczność, godność, gościnność. Wydawać by się mogło, że nie grał tych bohaterów, lecz nimi był naprawdę. Tego ciepła i szlachetności udzielił postaciom Fredrowskim [...] ⁶⁸.

Wspomniane utwory, głównie zaś najczęściej z nich wówczas grywane komedie Dmuszewskiego, tworzyły wizerunek Sarmaty przedstawianego w ówczesnych teatrach coraz bardziej apologetycznie (m. in. przez Bonawenturę Kudlicza), jako wcielenie cnót i szlachetnych obyczajów dawnej Polski. Wydaje się, że właśnie dzięki ówczesnej komedii o tematyce szlacheckiej, określanej dziś mianem „kontuszowej” ⁶⁹, wykształcił się określony wzorzec staropolskiej osobowości, a także sposób jej ukazywania na scenie. Konwencja ta w następujący sposób zarysowała się w piosence Erasta z komedii *Szkoda wąsów*:

⁶⁷ S. Dąbrowski, *Typy i maski fredrowskie*. „Pamiętnik Teatralny” 1958, z. 2, s. 276.

⁶⁸ B. Lasocka, *Aktorzy w teatrze Kamińskiego*. Jw., 1967, z. 1, s. 99.

⁶⁹ Na temat komedii kontuszowej i ról Nowakowskiego w utworach tego typu zob. też Z. Raszewski, *Staroświecczyzna i postępowanie czasu*. Warszawa 1963, s. 311—312.

Wdziawszy kontusz lub czamareę
 Przybioreę zwyczaję stare.
 Sute wąsy i czupryna,
 Tęga i szlachetna mina.

Karabela przy boku,
 Powaga w twarzy i w oku,
 Szczerłość i w sercu, i w mowie,
 Tacy to byli przodkowie ⁷⁰.

Słowa te spotykają się z uznaniem Anzelma, który przeciwstawiając dawność — terażniejszości, tak oto chwali konkurenta córki:

otóż to mi dawni ludzie, wypalił komplement, jak należy; co mi po dzisiejszych oświadczeniach: strumyki, księżyc, baranki, romanse, to wszystko diabła warte, kocham waści, jesteś poczciwy, podobasz mi się i kwita ⁷¹.

I prowadzi Erasta do zbrojowni, muzeum dawnej, wojennej chwały. Jak wynika z przytoczonej przez Lasocką oceny aktorstwa Nowakowskiego, postacię Sarmatów grywał on z aprobatą. Ale zawsze pamiętał o komicznej stronie tych kreacji — o której często zapominali aktorzy warszawscy. Wiemy bowiem, że Nowakowski polemizował z tradycją Kudlicza.

Krytyka [warszawska] zarzucała mu [tj. Nowakowskiemu] gromadzenie drobiazgów, gdy Kudlicz był spokojny i szlachetny. Nowakowski górował nad współgrającymi tym, że grał naturalnie; zaś aktorzy warszawscy, nawykłszy do melodram i oper, tracili miarę, gdy trzeba było utrzymać równy ton w komedii ⁷².

Opisana przez Estreichera sytuacja bezpośrednio dotyczyła odegrania roli tytułowej w Molierowskim *Skąpcu* w roku 1829. Ale sygnalizowana przez badacza „naturalność” (i „nienaturalność”) oznaczała bardziej ogólne cechy gry aktorskiej w komedii. Można zatem uznać, że Nowakowski honorował specyfikę komedii i ujawniał w grze własny temperament. A była to, jak skądinąd wiadomo, osobowość złożona. Jako „natura gorączkowa, nerwowa odczuwał wszystko zbyt żywo. Palił się i gryzł na przemian” ⁷³. W przeciwieństwie do Smochowskiego, typowego aktora tragicznego, był urodzonym komikiem. Umiał bawić się i śmiać oraz płatać figle na scenie i w życiu ⁷⁴.

Należy sądzić, że w ten sam, naturalny, ale zarazem komediowy spo-

⁷⁰ L. D m u s z e w s k i, *Szkoda wąsów*. W: *Dziela*. T. 2. Wrocław 1821, s. 115.

⁷¹ *Ibidem*, s. 141—142.

⁷² K. Estreicher, *Historia sceny warszawskiej do r. 1850*. „Pamiętnik Literacki” 1936, z. 4, s. 764. I odbitka.

⁷³ R a p a c k i, *Szkice teatralne*, s. 230.

⁷⁴ Zdaniem W. R a p a c k i e g o (*Witalis Smochowski. Sylwetka pośmiertna*. „Echo Muzyczne, Teatralne i Artystyczne” 1888, nr 226, s. 37—38) Nowakowski: „Wirtuoz na strunach uczuć ludzkich, umiał i zapłakać, i roztkliwić, i rozśmieszyć na poczekaniu [...], znał na wylot aktorskie figle i rano by ten wstać musiał, kto by go w pole wyprowadził”.

sób, przy pełnym szacunku dla obyczajowych i historycznych realiów, grywał postacie kontuszowców w komedii przedfredrowskiej. A jak odtwarzał Cześnika?

Nowakowski, grając postacię Sarmatów, nie musiał się charakteryzować, bo po staropolsku nosił się na co dzień.

Na scenę zrzucił swą czamare, podkreślał buńczuczniej dobrotliwego węża, którego dawniej — gdy odbywała się premiera *Zemsty* — jeszcze nie nosił, dopiero na starość, przywdział paradny strój — żupan, kontusz karmazynowy, buty, i siedł na scenę jak na wizytę. Cześnik, chudy szlagon, tradycyjnie miał cerę zdrową, w kolorach, tego wymagał też i barwny kontusz ⁷⁵.

Nowakowski grał Raptusiewicza jako porywczego, gwałtownego, wielkiego pana z epoki rządów oligarchii magnackiej, a jednocześnie jako człowieka, któremu historia zatrzasnęła drzwi wiodące na publiczną arenę ⁷⁶.

Był to Cześnik [...], któremu, jak rybie stawu, zabrakło szerokiego ruchu publicznego, więc zrzucając się o ciasne szczeble klatki rybackiej, ściera się ze swoimi sąsiedzi — wszystko to jednak wśród kopców wiejskiej posiadłości ⁷⁷.

Był to jednocześnie Polak-patriota. Zdaniem cytowanego krytyka szczególnie uroczyście grał oczekiwaną zawsze przez widzów scenę,

kiedy Cześnik, dobywszy szabli barskiej, zdejmując czapkę i jakby modlitwę wypowiada jej dzieje. Krótka ta scena odsłania nam nagle owe czasy cudów i męstwa; cudów poświęcenia i cudów nieba samego, wśród których walczyli i ginęli rycerze Maryi i jej klientki [tj. Polski]. Łza cisnęła się gwałtownie, gdy spuściwszy ją potem, próbował ręki i broni. I broń nie zawodziła, i ręka by nie zawiodła — ale... więc schował ją z westchnieniem do pochwy. Do tej próby nie dodał poeta słów, ale dał je artysta mimiką i publiczność zrozumiała. Była to u Nowakowskiego scena historyczna, godna całego poematu ⁷⁸.

Możemy zatem uznać, że gra Nowakowskiego, przekazana w znacznie zresztą późniejszych opiniach recenzentów współczesnych Fredrze, realizowała określony wzorzec Sarmaty. Doszło w niej do połączenia wzorca rycerskiego odwołującego się do tradycji historycznej, którego symbolem była szabla, a także pańska mina — z junackim wzorcem komediowego zawadiaki ⁷⁹. Ta ostatnia postawa, przyjęta już, jak sądzimy, w okresie przedfredrowskim, pozwalała na ściszenie heroicznej tonacji i wygrywanie komediowych efektów.

Na tym wypadnie zakończyć niniejszy rekonesans badawczy. W jego wyniku otrzymaliśmy obraz niepełny i hipotetyczny w niektórych wnioskach szczegółowych. Mimo to potwierdza on w jakimś stopniu tezę o inspiracyjnej roli wybitnych osobowości lwowskiego teatru w kreowaniu przez Fredrę komediowych postaci.

⁷⁵ Dąbrowski, *op. cit.*, s. 274.

⁷⁶ Zob. Dąbrowski, Górski, *op. cit.*, s. 125.

⁷⁷ K. Platon, *Teatr Polski*. „Gazeta Narodowa” 1865, nr 236, s. 3.

⁷⁸ *Ibidem*.

⁷⁹ Zob. J. Kamionkova, *Romantyczne dzieje stereotypu Sarmaty*. W zbiorze: *Studia romantyczne*. Wrocław 1973, s. 214.