

Krystyna Poklewska

Komedie Fredry wobec komedii Korzeniowskiego

Prace Polonistyczne Studies in Polish Literature 35, 81-94

1979

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.

KRYSTYNA POKLEWSKA

KOMEDIE FREDRY
WOBEC KOMEDII KORZENIOWSKIEGO *

Od roku 1842, kiedy to z ogromnym aplauzem wystawiono *Umarłych i żywych*, aż po ósme dziesięciolecie ubiegłego wieku trwały nieustanne sukcesy teatralne Józefa Korzeniowskiego. Bywały lata, gdy na najważniejszych scenach ówczesnej Polski, w Warszawie, Krakowie i Lwowie, a także na scenach pomniejszych, Poznania, Wilna, Bydgoszczy, Lublina, dawano po trzy lub cztery premiery dramatów Korzeniowskiego, nie rezygnując ze wznawiania sztuk zrealizowanych uprzednio¹. Mimo początkowej wstrzeźliwości krytyków, zgłaszających nader często zastrzeżenia dotyczące zarówno treści jak konstrukcji sztuk autora *Panny mężatki*, szczególnie komedie Korzeniowskiego cieszyły się niesłabnącym powodzeniem wśród publiczności. Uznany za klasyka i mistrza Fredro nie schodził ze scen polskich (we Lwowie — na przykład — każde niemal otwarcie sezonu teatralnego w szóstym i siódmym dziesięcioleciu ubiegłego wieku było Fredrowską premierą²), ale ustępował miejsca — bądź je dzielił — z bardzo płodnym rywalem. W ówczesnych krytykach pojawiało się wielokrotnie zestawienie nazwisk „dwóch najznakomitszych”: autora *Ślubów panińskich* i autora *Panny mężatki*. W zarysie Piotra Chmielowskiego o *Naszej literaturze dramatycznej* porównanie wypaść miało wręcz na korzyść Korzeniowskiego: „jako autor komedii charakterów indywidualnych” — pisał o nim krytyk — jest reformatorem, który łączy sztukę Fredrowską ze sztuką nowożytną, przenikniętą pierwiastkami społecznymi”³.

O tym, że było to zestawienie dwóch talentów i dwóch zjawisk

* Referat wygłoszony na sesji naukowej „Aleksander Fredro. W stulecie śmierci”, zorganizowanej przez Komitet Nauk o Literaturze Polskiej PAN i Instytut Badań Literackich PAN w dn. 15—16 XI 1976.

¹ Por. L. Simon, *Bibliografia dramatu polskiego 1765—1939*, t. 1. Warszawa 1971, s. 432—442.

² Por. S. Schnür-Pepłowski, *Teatr polski we Lwowie (1780—1881)*, Lwów 1889.

³ P. Chmielowski, *Nasza literatura dramatyczna, Petersburg 1898*, s. 302.

niewspółmiernych, świadczyć miały dopiero dalsze dzieje scenicznych tworów Korzeniowskiego i Fredry. Sukcesy sceniczne Fredrowego rywala z lat 1840—1870 nie powtórzyły się już nigdy, choć co pewien czas znakomite realizacje i wspaniałe kreacje aktorskie odświeżały je w oczach widzów: tak było z *Panną mężatką* w reżyserii Wysockiej, która „szczupłą kanwę dostarczoną przez autora zahaftowała [...] mnóstwem pomysłowych i wybornie cieniowanych szczegółów”⁴; tak było z *Majstrem i czeladnikiem*, gdzie wielką rolę szewca stworzył Stefan Jaracz; jego dialog z flaszką kminkówki przeszedł do historii teatru⁵.

Popularność Korzeniowskiego — to jednak tylko epizod w dziejach sceny polskiej; ogromna większość jego komedii pozostała martwa na kartach wielotomowego lewentalskiego wydania *Dzieł* z r. 1873. Dla współczesnego czytelnika przyczyna ich śmierci jest oczywista: są to po prostu komedie „źle zrobione”. Katalog najważniejszych grzechów wyliczyć łatwo: nadmierne rozwinięcie ekspozycji wynikające z zawiązania intrygi poza miejscem i czasem komedii, nikłość intrygi opartej często na działaniu jednej osoby, której nie towarzyszy przeciwdziałanie osób pozostałych, nadmiar zbędnych epizodów i postaci epizodycznych, zbyt wczesne zapowiedzi dalszego biegu komedii niszczące efekt niespodzianki i zaskoczenia, wadliwe rozwiązania na zasadzie *deus ex machina*. „Typową budowę Korzeniowskiego cechuje rozwlekłość ekspozycji, mały przyrost akcji, spadek jej z pieca na łeb” — formułuje rzecz lapidarnie Zofia Reutt-Witkowska⁶. W efekcie — ruch sceniczny u Korzeniowskiego jest nikły lub wręcz pozorny. Postacie wchodzą, by wypowiedzieć swe kwestie i wychodzą po ich wypowiedzeniu, bez należytej motywacji, jak w jasełkach. Z wyjątkiem scen końcowych Korzeniowski unika scen wieloosobowych, wprowadza najczęściej rozmowę dwóch osób, co — przy konieczności ich wymiany — prowadzi do rwania się ruchu, chwil pustki na scenie, zamierania akcji. W nielicznych tylko komediach ścierają się charaktery, współzawodniczą przeciwstawne dążenia, objawiają się różnorakie temperamenty; w większości ukształtowane przez autora postacie odgrywają zadane im w intrydze role: są mało dynamiczne, często bierne, zawsze zbyt gadatliwe.

Jest rzeczą łatwą pokonać Korzeniowskiego przeciwstawiając mu twórczość Fredry. Łatwą — i zbytęcną: argumentem nie do

⁴ T. Boy-Żeleński, *Flirt z Melpomeną. Wieczór I*, Warszawa 1920, s. 198—199.

⁵ K. Czachowski, *Między romantyzmem a realizmem*, Warszawa 1967, s. 254. Świetna charakterystyka dramatów Korzeniowskiego przeprowadzona przez Czachowskiego posłużyła za kanwę wielu wywodom niniejszej pracy.

⁶ Z. Reutt-Witkowska, *Studia nad utworami dramatycznymi Korzeniowskiego*, Warszawa 1921, s. 244.

zbięcia, świadczącym o wyższości komedii autora *Zemsty* nad twórcami jego „rywala”, jest ich żywotność na scenach polskich. Zestawienie komedii Korzeniowskiego i Fredry pod względem „warsztatowym” byłoby przeciwstawieniem nieumiejętności i błędów pierwszego z mistrzostwem drugiego autora. Nie o to nam chodzi. Historyka literatury, dla którego ważne jest nie tylko dzieło, lecz także ideowe i kulturalne uwarunkowania jego narodzin, a następnie — odbioru, zastanawia problem: skąd brała się popularność Korzeniowskiego w połowie XIX wieku? Jakie były jej przyczyny? Jakież atrakcyjne treści niosły komedie autora *Majstra i czeladnika*? Niedoskonałości warsztatowe twórców Korzeniowskiego nasuwają bowiem nieodparcie przypuszczenie, że nie walory artystyczne, lecz merytoryczne zadecydowały o „wzięciu” jego komedii. Prawdopodobnie komedie Korzeniowskiego bardziej niż komedie Fredry wychodziły swego czasu naprzeciw potrzebom publiczności, spełniały jej doraźne oczekiwania i zapotrzebowania. Zawierały wizję świata i koncepcję sztuki bliższą — niż tamte — ówczesnemu odbiorcy. Zanim przytoczymy argumenty umacniające to przypuszczenie — przyjrzyjmy się komediom Fredry z pierwszego okresu twórczości, a więc tym, które zadomowione już były w połowie ubiegłego wieku na naszych scenach.

Punktem wyjścia do odczytania i zrozumienia Fredry będą dla nas jego doświadczenia wyniesione z lat udziału w napoleońskiej epopei: świadomość przemienności świata, przeobrażeń dokonujących się w ludziach i społeczeństwach, upadania jednych wartości i narodzin wartości innych. Z przekonaniem o nieuchronności i nieodwracalności przemian niekoniecznie szła jednak w parze z ich aprobatą: wyróżnikiem stanowiska Fredry wobec biegu wydarzeń i przeobrażeń życia społecznego i obyczajowego wydaje się dystans w stosunku do nich, dystans zaznaczony i wyrażony humorem.

Pierwsze duże komedie Fredry — *Pan Geldhab*, *Mąż i żona*, *Cudzoziemczyni* — chociaż wyrastały z tradycji oświecenia (w dobrze motywow i wątków), to przecież nie były to komedie dydaktyczne. Nie było tu podziału na grzesznych i bezgrzesznych, zdarzyła się nawet komedia, w której występowali sami grzesznicy (*Mąż i żona*), autor zaś, daleki od ferowania wyroków, zajmował stanowisko obserwatora. Bohaterowie Fredry nie byli poddawani jednoznacznej klasyfikacji moralnej, lecz poprzez intrygę ukazani w sytuacji komicznej, w rodzących się na oczach widza wzajemnych stosunkach i konfliktach. Nie o moralność chodziło Fredrze, ale o wiedzę o ludziach, o wyrozumiały (choć nie zawsze pobłażliwy) uśmiech dla ludzkich dziwactw, głupstw, manii, a nawet szaleństw. Ład i harmonię w tym komediowym świecie przywracał nie moralista i satyryk, lecz humorysta ukazujący śmieszność ludzkich zachowań. Zrywając z oświeceniowym dydaktyzmem, sztuki Fredry realizo-

wały (jak się wydaje) Schillerowską koncepcję komedii — owego „zwierciadła” wciskanego do ręki „wielkiej rzeszy głupców”, wykorzystywały wielki przywilej teatru przyznawany mu przez niemieckiego myśliciela, iż „jedynie teatrowi wolno wyśmiewać nasze słabości, ponieważ oszczędza on naszą drażliwość i nie wskazuje palcem winnego głupca. Nie potrzebujemy się rumienić widząc, jak opada nasza maska w jego zwierciadle i w głębi serca wdzięczni jesteśmy za łagodne upomnienie”⁷. Na przedstawieniach komedii Fredry rozlegał się rzeczywiście śmiech głupców z samych siebie, z własnej amoralności i konformizmu, z ograniczenia dorobkiewiczów i niskiego wyrachowania utracjuszków, z Sarmatów nawróconych na nowomodny sposób gospodarowania i przy pierwszym niepowodzeniu wracających do dawnego, zacofanego obyczaju. Fredro (powtórzmy) nie chciał być nauczycielem ni mentorem, dystans humoru dzielił go nie tylko od „rzeszy głupców”, ale i od utopijnych reformatorów — kontynuatorów wychowawczej myśli oświecenia, którzy wielkie słowa o zadaniach żon i matek kierowali do Elwir, Justys i Flor, marzyli o przekształceniu ograniczonych (acz poczciwych) Sarmatów w rządnych, nowoczesnych gospodarzy, tworzyli demokratyczne wzory idealnych obywateli, podczas gdy na ich rodzimej glebie wyrastali Geldhabowie.

Fredrowskim komediom charakteru bądź psychologicznej intrygi towarzyszyły — przez cały czas jego twórczości — komedie intrygi farsowej, niewielkie jednoaktówki i wodewile muzyczne oraz pełnospektaklowe farsy, takie jak *Nowy Don Kiszot*, *Damy i huzary*, *Gwałtu, co się dzieje!* W komediach „małych” (że je tak *en bloc* nazwiemy) wychodził Fredro naprzeciw żądaniom i upodobaniom publiczności, dbał o ich lekkość i przystępność. Czerpał pełną garścią ze składnicy tradycyjnych chwytów popularnego teatru (często komedii *dell'arte*), opracowywał wątki i motywy cieszące się szczególnym powodzeniem, a więc grę przeciwstawnych charakterów i wyglądu zewnętrznego, zamianę ról i przebieranki, rozliczne *qui pro quo*, wywoływał śmiech dzięki wprowadzeniu niewybrednych, acz niemylnie zabawnych żartów z głuchych przekręcających wszystko, co się do nich mówi, z grubasów tłoczących się w ciasnym dyliżansie, z pechowych amantów uciekających w koszuli i szlafmicy przed niedoszłymi kochankami. Częstość rozbrzmiewała tu śpiew i rozlegała się muzyka. Z myślą o tych z paradyżu i z parteru „mała” komedia Fredry wychodziła z eleganckich miejskich salonów i bawialni wiejskich dworców, bohaterowie i widzowie spotykali się w karczmach i zajazdach, w ogrodach miejskich, w ogródku przed domkiem na przedmieściu i we wnętrzu tego domku; podróżowali dyliżansem, znosząc rozliczne niedogod-

⁷ F. Schiller, *Teatr jako instytucja moralna*, [w:] *Goethe i Schiller o dramacie i teatrze. Wybór pism*, Wrocław 1959, s. 240.

ności wspólnej podróży, przygody z rozbitym kołem i spłoszonymi końmi; błakali się wreszcie po ciemnym lesie, a nawet przebywali w „ciemnicy” — jak bohaterowie modnych i często wystawianych dram.

I właśnie stosunek „małych” komedii do dram wydaje się kluczem do nich, farsowy bowiem świat Fredry był przeciwstawieniem łązawo-sentymentalnej wizji proponowanej przez dramę. Przejmując szereg pomysłów, wprowadzając wiele osiągnięć współczesnego sobie teatru, Fredro nie uległ nigdy urokom sztuki najbardziej popularnej w pierwszym trzydziestolecu ubiegłego wieku. Z uśmiechem człowieka trzeźwo myślącego przeciwstawiał światu awanturnicznych „gotyckich” przygód (znanych zarówno ze sceny jak i z powieści) — świat „realny” we własnym rozumieniu, a więc świat groteski. Drama, posługując się awanturniczą akcją, wzruszającą miłosnymi lub rodzinnymi perypetiami bohaterów, traktowała świat i odbiorcę niezmiernie serio. Miała „unaocznic opatrność i przepędzić zło”⁸, tworzyć wzorce postępowania i kształtować heroiczne postawy wobec rzeczywistości.

Fredro (szczególnie w *Intrydze na pędce* i w *Nowym Don Kiszocie*) dewaloryzował konsekwentnie proporcje dramy: to, co w odczuciu „rycerskiego” bohatera było tam wielkie i wzniosłe, okazywało się małe i zabawne, styl podniosły ośmieszał postacie komediowe, pomyślne zakończenie nie było zdobyciem szklanej góry, lecz powrotem do domu i swojskości. Zwalczając dramę Fredro kompromitował jej bohatera, w miejsce (charakterystycznych dla dram) odważnych kobiet przebranych za mężczyzn wprowadzał mężczyzn przebranych za kobiety, kpił ze zbójców, upiorów, widm i tajemnic starych ruin. Identyfikacja widza z bohaterem nieuchronnie prowadziła do kompromitacji dramowego wątku w zerknięciu z codziennym doświadczeniem. Drama piętnowała niepoprawności i nieprawidłowości świata, uzbrajając przeciw nim bohaterów i widzów. Zgodnie z manifestowaną postawą Fredro przedstawiał „świat na opak”, odwołując się do praktycznego doświadczenia, do stałych zasad i praw rządzących ludzkim zbiorowiskiem. Wszelkie odstępstwa od tych zasad i praw budziły śmiech komediopisarza, podjęty współcześnie i podejmowany po dziś dzień przez odbiorców Fredrowych fars: złemu światu dramy przeciwstawiał Fredro swój świat groteski, w którym ład przywracało odwołanie się do odwiecznej i trwałej „normalności” obyczajów, układów, stosunków pomiędzy ludźmi.

Z doświadczenia i wiedzy Fredry — człowieka i pisarza — narodził się u schyłku trzeciego dziesięciolecia ubiegłego wieku Fredrowski program idylli w sztuce, najbliższy (jak się wydaje) progra-

⁸ Por. A. Ubersfeld, *Le Mélodrame*, [w zbiorze:] *Manuel d'histoire littéraire de la France, 1789—1848*, t. 4, v. 1, Paris 1972, s. 669 n.

mowi Kazimierza Brodzińskiego i podobnie jak tamten wyrosły z inspiracji Schillerowskich. Zasygnalizowany wcześniej w kilku komediach, został on zrealizowany w *Panu Jowialskim, Słubach panińskich, Zemście*: program mądrej, gorzkiej, dojrzałej eliminacji ze sztuki tego, co małe, złe i brzydkie, przekazania zaś wartości istotnych, trwałych, dzięki którym człowiek może dać odpór światu, odnaleźć wokół siebie i dla siebie — drogą rozumnego wyboru — spokój, dobro i szczęście. Nie była to apoteoza sentymentalnego „szczęścia w ograniczeniu”⁹, odcięcia się od świata w dobrowolnie ścieśnionym kręgu domu, rodziny, małżeństwa związanego prawdziwą miłością, lecz (powtórzmy) propozycja „oporu zdarzeń” zewnętrzne światu poprzez dystans, humor, eliminację. Taką postawę wobec rzeczywistości propagował *Pan Jowialski*, taką wizję świata dobrego i harmonijnego proponowały *Słuby panińskie* i *Zemsta*. Stworzenie i zrealizowanie programu idylli nie miało nic wspólnego z mitologizacją rzeczywistości. „Dom w kwiatach” na tle rzeki, drzew i „sinych Karpat” będący tłem i miejscem intrygi *Pana Jowialskiego* nie jest znanym z powieści XIX-wiecznych „białym dworkiem”, siedzibą cnotliwej, acz niezbyt zamożnej szlacheckiej rodziny. Jego mieszkańcy — to okazy istnej ludzkiej menażerii, oceniane sprawiedliwie przez jedną postać występującą tu na innych prawach: pana Józefa Jowialskiego.

To dzięki niemu — oryginałowi i dziwakowi — trwał w bęskidzkim odludziu dawny sarmacki obyczaj, trwały tradycje szlacheckiej rzeczywistości, gościa nikt o paszport nie pytał, rządy zaborcze były zaś przedmiotem prześmiewców i drwin. Swą potrzebą zabawy, nieustannym dążeniem do inscenizacji tworzył *Pan Jowialski* świat własny, oddzielony w miarę możliwości od naporu rozbiorowej rzeczywistości, świat, w którym siłami dobroczynnymi były humor i śmiech¹⁰. Nie był „bezmyślnym optymistą” ani symbolem wyrodzonej szlacheckiej (jak dowodzili niektórzy badacze)¹¹, lecz — powtórzmy — dziwakiem i oryginałem reprezentującym Fredrowską postawę wobec życia: postawę humorysty¹². I nie przypadkiem poeta Ludmir i stary pan Jowialski dochodzili w komedii do porozumienia: w obydwóch bowiem Fredro „częstkę swej duszy zostawił”. W Ludmirze postawę wędrownika i obserwatora z dystansu ludzi i ich spraw (często w aspekcie komizmu), w panu Józefie — postawę humorysty, praktycznego filozofa,

⁹ O XIX-wiecznej idylli i jej propagatorach por. A. Witkowska, *Sławianie, my lubim sielanki*, Warszawa 1972.

¹⁰ Por. S. Pigoń, *O „filozofii” pana Jowialskiego*, [w:] *W pracowni Aleksandra Fredry*, Warszawa 1956, s. 164 n.

¹¹ I. Chrzanowski, *O komediach Aleksandra Fredry*, Kraków 1917, s. 286; E. Kucharski, *Fredro a komedia obca*, Kraków 1921, s. 182.

¹² Por. W. Billip, *Wstęp do Pana Jowialskiego*, Wrocław 1968, s. XIX, BN I, 36.

w świecie złudy i zabawy, igraszek z rzeczywistością odnajdującego jaki taki sens życia. Rodzinna idylla w ukwieconym dworku w kręgu małych, głupich ludzi mogła rozgrywać się tylko dzięki mądremu dziwakowi — humoryście. Świat ładu i harmonii rodził się w sztuce na przekór obserwacjom gorzkiego realisty.

Idylla w komedii miała ukazać ludzi szczęśliwych i dobrych, niezależnych od presji historii i układów stanowych, odnajdujących radość i zadowolenie w życiu. Od postawy obserwatora ujmującego zjawiska świata w kategoriach komizmu, od groteskowej wizji świata „na opak” odchodził Fredro ku upoetyzowanej wizji codzienności. Dojrzała mądrość Fredry pozwoliła mu na wyżynach sztuki osiągnąć harmonię ze światem. Oto w prawdziwej idylli, jaką są *Śluby panięskie*, wyeliminowano z pola widzenia wszystko, co złe, brzydkie, odrażające, pochodzące z wyrachowania, przymusu i interesu, a pozostawiono to, co miłe, ładne i wzruszające: prawdziwą miłość, która po perypetiach łączy kochające się pary, opromieniając także patronujących młodym opiekunów. Tradycyjny kształt „komedii miłości”¹³ sprzyjał Fredrowskiej koncepcji sztuki: żadne przeszkody zewnętrzne nie stały na przeszkodzie miłości płynącej z wyboru serc; przeszkody miały charakter wewnętrzny: miłość ścierała się z ambicją, nieufnością, obojętnością, przekorą. W wysublimowanym świecie „igraszek trafu i miłości” nie było miejsca na niespełnienie, zawód, rozstanie... Komediowy schemat współgrał z zasadą harmonii w obrębie komediowego świata.

Boskidzkie odludzie, ściany bawialni w podlubelskim dworze zacieśniały horyzont, pozwalały oderwać się od współczesnego świata i historii, ale bardziej jeszcze sprzyjało zamysłom Fredry umieszczenie intrygi w „czasie kontuszowym”, w bliżej nie określonym czasie przeszłym, baśniowym „kiedyś” i „przed laty”. Tak było w *Zemście*. Od czasu współczesnego odwracał się tu Fredro ku czasowi przemijającemu, przenosząc widzów w odchodzącą przeszłość, niezwykły, barwny, odmienny od codzienności świat szlachecki. Nie była *Zemsta* (jak twierdzili niektórzy badacze)¹⁴ parodią motywów i wątków romantycznych czy — ostrożniej mówiąc — wątków i motywów powieści grozy i romansów Waltera Scotta. Obecna w niektórych farsach parodia w *Zemście* nie istniała. Motyw waśni rodów uniemożliwiającej szczęście kochanków, motyw sporu o zamek, motyw wreszcie zemsty na przeciwniku, występujący rzeczywiście nader często w literaturze preromantycznej i romantycznej, ujął Fredro w perspektywie humoru, nie dążąc

¹³ Por. B. Kielski, „*Śluby panięskie*” jako ogniwo rozwoju komedii miłości, „Pamiętnik Literacki” 1957, z. 3, s. 47 n.

¹⁴ J. Kleiner, „*Zemsta*” i „*Śluby panięskie*” jako komedie antyromantyczne, [w:] *O Krasickim i Fredrze dziesięć rozpraw*, Wrocław 1956; M. Ingłot, *Wstęp do Zemsty*, Wrocław 1967, BN I, 32.

do kompromitacji bohaterów, lecz do ukazania „świata kontuszowego” i „czasu kontuszowego” w konfliktach przemyślnie rozbrojonych z tragiczności, co pozwalało opromienić przeszłość światłem dobrym, łagodnym i kojącym. Czy tylko przeszłość? Jak się wydaje, *Zemsta* zawierała jednocześnie Fredrowską utopię współczesności, idyliczną propozycję wszechogarniającej zgody, „zemsty” nie krwawej, lecz przynoszącej spokój i szczęście, dobrosąsiedzkich stosunków łączących wzajemnie ludzi. Przeniesienie akcji w „czas kontuszowy” nadawały komedii od początku cechy baśni: tam tylko w świecie dalekim od współczesności, powołanym do życia wołą twórcy zrealizować się mogła prawdziwa sztuka wzruszająca i doskonalaąca serca ludzkie.

Wtargnięcie do *Dożywocia* brudnej i brzydkiej codzienności znaczyło kres Fredrowskiej idylli, było oznaką kryzysu Fredrowskiego poglądu na świat i na zadania, które spełniać miała jego sztuka. W kilka lat po zamknięciu *Fredry* (u którego źródeł leżały może nie tyle zewnętrzne, ile wewnętrzne powody)¹⁵, pojawił się jego rywal, Józef Korzeniowski, podbijając swymi komediami serca publiczności. Zapytajmy raz jeszcze: dlaczego?

Według określenia Korzeniowskiego „komedia jest to poema dramatyczne wystawiające akcje wziętą ze sfery codziennego życia”¹⁶. Stosunek więc między sztuką dramatyczną a rzeczywistością doświadczalną był dla niego zależnością prostą: komedia przedstawiała wycinek współczesności. Współczesność zaś Korzeniowskiego — to czasy postępujących niezbyt szybko, lecz znacznych i znaczących przemian w modelu kulturowym naszego społeczeństwa, usuwania obowiązujących dotąd wzorców postępowania zgodnych z kulturą szlachecką, formowania i umacniania się nowych dyrektyw moralnych. Respektowanie założeń Korzeniowskiego, że komedia ukazuje wycinek „codziennego życia”, każe w jego dramatach szukać odbicia owych przemian, obrazu i oceny otaczającego go świata, stosunku do tradycyjnych i nowych zachowań ludzkich wobec problemów życia społecznego, towarzyskiego, rodzinnego.

Świat komedii Korzeniowskiego zaludniony jest tłumem postaci, wywodzących się ze wszystkich niemal środowisk społecznych, zawodowych, obyczajowych. Są więc mieszkańcy wsi: wielkopańscy szachrajcy i oszuści żerujący na poczciwych i szlachetnych mieszkańców małych dworców, są szlachecy utracjusze i źli gospodarze skontrastowani z reguły z gospodarzami rozważnymi i przezornymi. Pojawia się ziemiański fabrykant — chałupnik, naiwny entuzjasta „wieku przemysłowego”. Jako zbiorowość — wesoła i sercem państwu

¹⁵ Por. S. Pigoń, *Twórczość Aleksandra Fredry w sądach współczesnych*, [w:] *Z ogniw życia i literatury*, Wrocław 1961, s. 221.

¹⁶ Cyt. wg: Reutt-Witkowska, *op. cit.*, s. 97.

sprzyjająca — pokazani są (raz tylko) chłopci. Są w komediach Korzeniowskiego liczni hrabiowie i hrabiny, ziemianie domatorzy bądź mieszkańcy wielkomiejskich rezydencji, uwikłani najczęściej w małżeńskie konflikty. Na tle metropolii i małych miasteczek pojawiają się urzędnicy, kupcy, prowincjonalni aktorzy, Żydzi — bankierzy i lichwiarze, artyści muzycy i artyści malarze, doktorzy medycyny, początkujący pisarze, wreszcie majster szewski i jego czeladnik. Autor *Panny męźatki* ukazywał „sferę codziennego życia” w pałacu i w białym dworku, w miejskich salonach, bawialniach i lekarskich poczekalniach, zaglądał za kulisy objazdowego teatru, do warsztatu szewca-pijaczyny, do apartamentów prowincjonalnego hotelu, do kawiarni, do kantorów lichwiarzy i spekulantów. Zatrzymywał się dla rozegrania intrygi na stacji pocztowej w Hulczy, w granicznej komorze celnej, w ogrodach Zofiówki. Powołał do życia scenicznego ogromną galerię postaci — czasem prymitywnych, powierzchownych, rysowanych grubą, niecieniowaną kreską, czasem niezwykłych, lecz prawdopodobnych, jak owa ustylizowana na amazonkę „młoda wdowa”, jak stary mąż, który stał się swatem własnej żony, jak rajfurka uprawiająca w wyższych sferach pośrednictwo miłosne, jak energiczna panna Cecylia udająca męźatkę po to, by... złapać męża, jak nieżyłszy niedorostek Nepsio i rezolutna Zosia wydająca za mąż własną matkę.

Osadzony mocno w realiach XIX-wiecznego życia, oparty na obserwacji ludzkich zachowań i postaw, teatr Korzeniowskiego był teatrem satyryka i moralisty. Nie przypadkiem przecież często przyzywanym mistrzem był Książę Biskup Warmiński, współczesność zaś otaczająca pisarza zasługiwała na miano „wieku zepsutego”. Oto bowiem przestawała istnieć dawna kultura szlachecka, rozpadał się stan szlachecki, a wraz z nim dawne prawa, obyczaje, zasady postępowania. Zniknęły dawne zależności między ludźmi, zamiast więzi solidarności, opiekuństwa, dobrosąsiedzkich stosunków, pojawiło się materialne wyrachowanie, finansowe szachrajstwo, wyzysk sąsiadów i dzierżawców, odzieranie sierot z majątku (*Żydzi*). Nie był to lament konserwatysty. Korzeniowski odwoływał się często do „postępu” i „oświaty”, uderzając w te przejawy swego czasu, w których na miejsce dawnych zasad nie pojawiły się nowe hamulce i nowe bodźce regulujące bieg życia. Oto praca i użyteczność zaczęły być miernikami wartości człowieka, ale nie zanikły stare przesady stanowe, wynoszące życie próżniacze nad wykształcenie i fachowość urzędników, lekarzy, artystów. Utrącejusztwo i niegospodarność wynikające z braku przywiązania do ziemi i rodzinnej schedy, rozrzutna podróżomania i uwielbienie dla zagranicy w miejsce rządowego osiadłego życia i rozmiłowania w tym, co własne, zbytnie zabieganie o pieniężny spadek czy legat i (przeciwnie) lekkomyślne zadłużenie się i zapożyczanie ponad

stan — oto główne wady społeczne. Towarzyszą im w życiu obyczajowym plotkarstwo, pieczeniostwo, zamięłowanie w intrygach i — ze strony mężczyzn — w uwodzicielskich zabiegach wobec mężatek. Kobiety porzuciły właściwe im role potulnych córek, uległych żon i wzorowych matek, wiele wśród nich kapryśnych, małych despotek i emancypowanych amazonek. Wynaturzenia życia rodzinnego, szczególnie zaś małżeńskiego — oto główne pole Korzeniowskiego jako satyryka i moralisty. Brak porozumienia między małżonkami, nieufność, zazdrość, różnorakie pokuszenia prowadzące ku zdradom są impulsami, wokół których oplata Korzeniowski schematy swych rodzinnych komedii, polegających bardzo często na uzdrowieniu skłonnej do zdrady żony lub uspokojeniu brykającego męża.

Postawa satyryka i moralisty wykluczała dystans humoru. Komédie Korzeniowskiego — to „komédie serio”, najbliższe francuskiemu dramatowi mieszczańskiemu połowy XIX wieku, „szkole zdrowego rozsądku” Ponsarda, Augiera, Dumasa syna. Ich tradycje nie sięgały zbyt daleko: wywodziły się z XVIII-wiecznych komedii łożawych i dram mieszczańskich, a więc odmian nie uznawanych, a nawet parodiowanych przez Fredrę. Nie było tu miejsca na lekkie żarty, na niemyślnie zabawne układy sytuacyjne, przyciężki nie raz dowcip miał ostrze satyryczne, nieporozumienia zaś co do osób, ich intencji, oceny ich działań prowadziły z reguły do zdarcia maski i odsłonięcia prawdziwego oblicza, do wychłostania lub przełamania wad, błędów, słabości. Wypełnione żywą materią bezpośrednich obserwacji społecznych i obyczajowych, komedie Korzeniowskiego starały się zawsze wychowywać widzów, stawiając im przed oczy ich wady, małości, śmieszności, wzywając do pobłażliwości względem cudzych ułomności. Przedstawiając świat, który można było i należało przymierzyć do świata „na co dzień”, dawały praktyczne normy i wzorce postępowania, kształtowały człowieka połowy XIX wieku. Ani Fredrowski „świat na opak”, ani piękny świat idylli tych wzorców nie dawał, a że były one potrzebne, o tym świadczy rozwój literatury odpowiadającej potrzebom „mieszczańskej” społeczności, popularnej literatury połowy ubiegłego wieku nazwanej przez Marię Zmigrodzką „polskim biedermeierem”¹⁷.

Skonstruowany przez Korzeniowskiego wzorec to człowiek skromny i harmonijny, umiejący zachować umiar zarówno w porwach serca jak w dążeniu do sukcesu, fachowiec szanujący swą pracę ziemianina, lekarza, literata, rzemieślnika i w zamian za nią szanowany. Unika on konfliktów z otoczeniem, w zasadzie żyje zgodnie ze zwyczajowymi normami, jeśli je przełamuje, to łagodnie, ogródkami, perswazją. Raczej pokona instynkty i uczucia, zre-

¹⁷ Por. M. Z m i g r o d z k a, *Polska powieść biedermeierowska*, „Pamiętnik Literacki” 1966, z. 2.

zygnuje z marzeń i szczęścia, niż zbuntuje się przeciw powszechnej konwencji. Jedynym znanym mu heroizmem jest „heroizm rezygnacji”¹⁸. Niezbyt wykształcony — raczej w kraju niż zagranicą (skąd przywozi się poglądy niezgodne ze swojszczyzną), jest to człowiek bierny i przeciętny, podporządkowany prawom społeczności, którego celem jest uczciwe, spokojne i porządne spędzenie życia w obrębie zasłużonego domu i rodziny.

Wzajemne zwodzenia się, maleńkie kłamstwa i drobne oszustwa dla zrealizowania planów matrymonialnych (ułożonych po zrównoważeniu porywów serca i zdrowego rozsądku) są aprobowane, jeśli prowadzą do celu: w świecie Korzeniowskiego podstawne gry i podchody, blichtr i kult pozorów nie są zjawiskami negatywnymi, lecz jakby wynikają z istoty międzyludzkich stosunków i — jako takie — zyskują swoistą sankcję moralną. W obrębie małżeństwa obowiązuje również mała strategia rodzinna, role jednak są tu ściśle wyznaczone. Kobieta-żona winna być cicha i potulna, skłonna do ofiar i poświęceń na rzecz najbliższych, bez oporu i z twarzą zawsze pogodną dzieląca z mężem jego zamiłowania i tryb życia. „Mąż winien opiekę żonie, żona winna posłuszeństwa mężowi”¹⁹ — ten bowiem jako mądrzejszy i rozważniejszy wychowuje żonę na swoje podobieństwo, ingeruje w jej znajomości, upodobania i zamiłowania. „Rozkoszna uległość” kobiety względem mężczyzny-męża zapewnia jej (jak wynika z przebiegu intryg u Korzeniowskiego) prawdziwe szczęście, czyli spokój w domu. Mężczyzna jest roztropny, przezorny, wręcz wyrachowany, gdy idzie o dobór żony. Nie wielka miłość, lecz rozsądek i wyliczenie decydują najczęściej o wyborze towarzyski życia, którą małżeństwo zawsze winno uszczęśliwić jako ukoronowanie kobiecych marzeń. Obowiązkiem męża jest czuwanie nad całością rodziny, edukowanie żony w duchu posłuszeństwa i wierności, dbałość o chleb powszedni, o zapewnienie bytu dzieciom. Małe niedole pożycia małżeńskiego nie są w stanie podważyć wzniosłości i świętości małżeństwa i rodziny.

Tradycyjny patriarchalizm umocniony mądrością starszych, szacunek i posłuszeństwa dla nich młodszych członków rodziny, ojciec i mąż jako najwyższy autorytet, podporządkowana mu i wychowywana dobrocią i wyrozumiałością żona — oto familijny model Korzeniowskiego. Obowiązuje oszczędność, roztropne gospodarowanie pieniędzem, utrzymanie ładu w gospodarce domowej, zapobieganie marnotrawstwu. Małżeństwo — to zgodny z obyczajem układ prawny dwojga ludzi, czujących ku sobie sympatię, równych majątkiem i urodzeniem: nie ma mowy o łamaniu barier stanowych w imię miłości, ba, o miłości niemal się tu nie mówi, nieobecny jest

¹⁸ Reutt-Witkowska, *op. cit.*, s. 222.

¹⁹ J. Korzeniowski, *Narzeczone*, [w:] *Dzieła*, t. 10, Warszawa 1873, s. 35.

też erotyzm, jakby w stosunkach dwojga ludzi nie odgrywał najmniejszej roli (*Stary mąż*). Jak unikać konfliktów w małżeństwie? Jak im zapobiegać? Jak łagodzić? W komediach Korzeniowskiego rozliczni hrabiowie i hrabiny rozgrywali wzorowo swe partie broniąc domu przed rozbięciem i kompromitacją. Hierarchia społeczna warunkowała hierarchię moralną: najwyższe sfery dawały wzory rozstrzygnięć. Mieszczańskiej publiczności (a zapewne i autorowi) imponowały wielkopańskie maniery, czarował ich urok arystokracji... Nawrócone na drogę cnoty hrabiny i hrabiowie, z nonszalancją rozgrywający partie z niedoszłymi kochankami żon, zachęcali do wstępowania w ich ślady.

Świat komedii Korzeniowskiego był to naprawdę „mały świątek”, mimo deklarowanego demokratyzmu zastygły w dawnych formach hierarchii społecznej, zasad patriarchalnych, prymatu mężczyzny nad kobietą. „Mały świątek” życia dla siebie i dla najbliższych, aprobowanego egoizmu, ograniczonego szczęścia utożsamionego ze spokojem i nasyceniem potrzeb. „Mały świątek” ludzi, których postawa nie wynikała z ich cech wewnętrznych, lecz z konwencji, narzucania sobie różnorodnych wzorców zachowania zewnętrznego — wobec innych i dla innych.

Komedie Korzeniowskiego — inaczej niż komedie Fredry — były receptami postępowania, dawały praktyczne wskazówki moralne, szafowały „złotymi myślami” na co dzień, kierowały zachowaniami ludzkimi. Porządek i oszczędność przeciwstawiały użyciu, pracę i obowiązek — beztróscie, rozsądek i przezorność — filozofowaniu i marzycielstwu. Były praktycznym wykładem moralności mieszczańskiej²⁰, osadzonym w realiach, potrzebnym widzowi teatralnemu połowy XIX wieku. Na tym zasadzała się ich popularność.

Wobec propozycji „rywala” nie pozostał Fredro obojętny, choć bezpośrednią aluzję do Korzeniowskiego mamy tylko w jednoaktówce. *Z jakim się wdajesz, takim się stajesz*, gdzie wykpiony został *Piąty akt*. Reakcja Fredry na „filisterską” postawę Korzeniowskiego była reakcją pośrednią. Świat przedstawiony przezeń w dużych komediach drugiego okresu twórczości był światem złym, marnym i małym. Był to niewątpliwie świat Fredrze współczesny: komediopisarz notował bezbłędnie przemiany w sposobie myślenia, obyczajach, nowe układy w stosunkach między ludźmi, chwycił nowe typy w życiu społecznym. Główną rolę odgrywał tu pieniądź, sposoby jego zdobywania, pogoń za nim. Dla majątku zawierało się małżeństwa (*Ożenić się nie mogą*) lub też rezygnowało z planów matrymonialnych (*Wychowanka*), otrzymany spadek gromadził wokół spadkobiercy rzeszę fałszywych przyjaciół pragnących go „oskubać” (*Co tu kłopotu!*), testament z zapisem majątku odsła-

²⁰ Por. M. Ossowska, *Moralność mieszczańska*, Łódź 1956.

niał paskudne charaktery nowych dziedziców (*Ostatnia wola*). Nie było już miejsca dla tych, co chcieliby wieść żywot spokojny i kultuwować dawne obyczaje; pan Benet, Kasztelanowa z *Dwu bliźni* to przeżytki czasów minionych. Pojawił się rój ludzi nowych. Byli tu dorobkiewiczze, nowi właściciele majątków ziemskich — Morderscy, Zielscy, Albiński. Posiadłość ziemską nie była dla nich ostoją spokojnego życia, oazą prywatności (jak w *Panu Jowialskim*), lecz formą przechowania kapitału, ulokowania pieniądza. Pojawił się liczni mieszczenie, czasem traktowani przez Fredrę po dawnemu, zgodnie z farsową, plebejsko-molierowską tradycją (*Z jakim się wdajesz, Jestem zabójcą*), częściej jednak poważnie — za poważnie nawet jak na komedię, jak ów opanowany lękiem utraty żony wraz z częścią majątku, ujmujący wszystkie sprawy świata w sposób kupiecko-handlowy pan Gdański (*Ożenić się nie mogę*), jak wyrachowany szantażysta Warski i rozsądny adwokat Dormund z *Godnego litości*. Późną komedię Fredry zaludniał tłum nie znanych wcześniej postaci. Był tu drobny urzędnik gminny i zbuntowany, rozpity, zdemoralizowany chłop. Byli drobni szlachetkowie, ułani z pruskiej armii, młodzi i goli urzędnicy, wreszcie cała galeria ludzików podróżujących koleją z Przemyśla do Przeszowy. Pojawiał się koniuszy niemieckiego pochodzenia — Wencel Hazenfuss, woźny sądu wekslowego, faktor żydowski znający świetnie prawo spadkowe, dziennikarz demagog. Obok mężczyzn występowały kobiety: „lionki” i niemądre emancypantki, nauczycielki prywatne, energiczne i samodzielne dziewczęta biorące odwet za lata posłuszeństwa względem starszych — wszystkie niemal postawione już wobec problemów, które rozpatrzeć miała później nieco powieść Elizy Orzeszkowej²¹.

W kręgu Fredrowskich postaci i problemów — inaczej niż u Kozłowskiego — nie było miejsca na optymistyczne moralizatorstwo. Fredro nie widział pozytywnych wartości w małych ideałach szlachecko-mieszczańskiego życia. Cenne wartości, na których budował swą idyllę, odnajdował raczej w kręgu kultury tradycyjnej, w kręgu szlacheckiego życia rodzinnego i sąsiedzkiego. Pojednanie ideału i rzeczywistości (że odwołamy się raz jeszcze do Fryderyka Schillera) dokonywało się w szlacheckim dworze: tu poszukiwał Fredro słonecznej pogody i trwałych moralnych walorów; tu zwyciężała dobra miłość, niezachwiana przyjaźń, niezłomne poczucie honoru. Ten świat, świat tradycyjnej kultury szlacheckiej, skarbnicy wartości trwałych i niezmiennych, uległ rozbięciu. Jako oznaka rozkładu pojawiła się w nim statyczność, inercja, wegetacja bądź demoralizacja i okrucieństwo. W obrazku scenicznym *Teraz* ukazywał komediopisarz z gorzkim grymasem i paszkwilanckim zgoła

²¹ Por. charakterystykę późnych komedii Fredry we Wstępie K. Wyki do *Pism wszystkich*, t. 7, Warszawa 1958, s. 23 n.

zacięciem życie w dworze szlacheckim, w którym wszystko wyszło z normy, wszystko dzieje się na opak, inaczej niż dawniej, stare poglądy i autorytety zaginęły, w ich miejsce nic pozytywnego nie powstało. Z ironicznym dystansem patrzył Fredro na rzekome cnoty mieszczańskie, które w życie szlacheckie usiłował przeplantować jego „rywal”: „filistrami” pogardzał (dość przypomnieć *Dożywocie*), mieszkańcy miast jawili mu się w większości jako ludzie, w których pogoń za pieniądzem zabiła wszelką moralność.

Fredro nie miał nigdy ambicji ukazywania ludzi przeciętnych, nie był „małym realistą”, nie zamierzał malować obrazków rodzajowo-obyczajowych. Pociągały go ludzkie wady, śmieszności i osobliwości, potrafił zobaczyć komizm tam, gdzie inni widzieli tylko wzruszający romans dwóch serc lub melodramatyczny spór dwóch rodów. Jego wizja świata wydobywała z rzeczywistości jej aspekty humorystyczne, farsowe, groteskowe, nie przystawała nigdy ściśle do bezpośredniej obserwacji życia czynionej przez przeciętnego odbiorcę.

Postawa filozoficzna Fredry ukształtowana pod wpływem myśli Schillera warunkowała dobór tematów sztuki tak, by uniezależniając się od naporu zdarzeń zewnętrznych, stworzyć wizję pięknego, harmonijnego bytowania. Wtedy gdy swoisty idyllizm stał się podstawą filozofii praktycznej twórców z połowy XIX wieku, gdy stał się wyrazem pokory i pojednania ze światem — jakimkolwiek by on był — gdy stał się wyrazem kapitulacji wobec rzeczywistości, w której ramach starano się za wszelką cenę znaleźć małe „szczęście w ograniczeniu”, wtedy Fredro zaprotestował. Zaprotestował po swojemu, nie jawnie i głośno, lecz swą „dysharmonijną” teraz twórczością składaną do szuflady. Nie chciał być — jak Korzeniowski — nauczycielem praktycznego życia; jego komedie nie miały uczyć „jak żyć”, lecz jak patrzeć na życie i jego zjawiska. Uczyły dostrzegać groteskowe elementy w rzeczywistości, komiczne sprzeczności w charakterach ludzkich, uczyły humorystycznego dystansu w stosunku do wszystkiego i do wszystkich. Komedie Korzeniowskiego wskazywały widzowi jego miejsce w codziennym życiu, usprawiedliwiały działanie człowieka konwencjami i okolicznościami. Fredrowska idylla (że raz jeszcze do niej powrócimy)²² uczyła dobroci, miłości, wyrozumienia, pojednania z życiem i optymizmu — niezależnie od historycznego czasu, na wyżynach Sztuki i Piękna.

²² Por. L. Schiller, *Zart, satyra i głębsze znaczenie w teatrze Fredry*, [w:] *Teatr ogromny*, Warszawa 1961, s. 178 n.