

Halina Mazurek-Wita

Kształt artystyczny jednoaktówek Mikołaja Chmielnickiego

Rusycystyczne Studia Literaturoznawcze 10, 7-19

1987

Artykuł został 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.

Kształt artystyczny jednoaktówek Mikołaja Chmielnickiego

Halina Mazurek-Wita

Mikołaj Chmielnicki (1789—1845), zapomniany już dzisiaj komedio-
pisarz rosyjski, a niezwykle popularny w latach dziesiątych i dwudzie-
stych ubiegłego stulecia, znawca sztuki teatralnej, bywalec teatrów i stały
gość kulisy, był twórcą licznych utworów dramatycznych o różnorodnej
tematyce, najczęściej udanych przeróbek komedii autorów francuskich.
Na czoło jego dorobku artystycznego wysuwają się jednoaktówki, spo-
śród których na szczególną uwagę zasługuje stworzony przez niego ga-
tunek komedii salonowej (светская „благородная” комедия). Ta mała
forma dramatyczna podbiła ówczesną publiczność swą aktualnością,
prawdziwością przedstawionych zdarzeń, naturalnością rozmów, jakie pro-
wadzili jej bohaterowie. Chmielnicki pokazał publiczności teatralnej sto-
licy wycinek z jej własnego życia, to czym żyło na co dzień towarzystwo
salonowe tych lat. Nowatorstwo komedii Chmielnickiego zostało określo-
ne przez jednego z badaczy radzieckich między innymi w sposób nastę-
pujący:

Perypetie związane z miłością, zalotami, flirtami, salonowe pogawędki, powszechnie znane elementy intrygi salonowej — oto cechy wierszowanych komedii Chmielnickiego. Jednakże, jeśli tylko na tym polegało mistrzostwo dramaturga, nie byłby on w stanie, nawet na krótko, zająć w teatrze sobie współczesnym znaczącego miejsca. [...] Chodzi o to, że Chmielnicki zdołał obdarzyć swych bohaterów takimi cechami, takimi barwami, że bohaterowie ci upodobnili się do petersburżan z towarzystwa salonowego. Ich słownictwo, zwyczajnie, sfera ich zainteresowań, nieobojętny stosunek do aktualnych wydarzeń całkowicie przypominały znane wszystkim postaciom z towarzystwa stołecznego tych czasów. I kiedy na scenie rozmawiano to o tym, to o owym, i nagle padały słowa dotyczące dnia dzisiejszego, wszystko, co działo się na widowni, zaczęło się wydawać czymś absolutnie autentycznym: widzowie oglądali samych siebie¹.

¹ Wstęp M. O. Jan k o w s k i e g o w: *Стихотворная комедия конца XVIII — начала XIX в.* Москва—Ленинград 1964, s. 26. (Tłum. — H. M.-W.)

Tematyka salonowa w dziele dramatycznym (i nie tylko w nim) była wówczas czymś nowym, lecz już oczekiwanym i przyjętym potem przez widzów i czytelników z wielkim entuzjazmem. Zacytowane wyżej słowa świadczą, dlaczego tak się działo. Szlachta rosyjska chętnie oglądała różnorakie perypetie bohaterów ze swego środowiska nie tylko dlatego, że dobrze je rozumiała, sama przeżywała i świetnie się bawiła. Z czasem zaczęła się interesować także i tym, na co więcej stać bywalca salonów, czy zdolny jest tylko do flirtów i uwodzicielstwa. Na to ostatnie pytanie wszakże jednoaktówki Chmielnickiego odpowiedzi nie dadzą. Komedio-pisarz ten bowiem nie przykładał zbyt wielkiej wagi do wartości ideowych swych utworów i nie kwapił się przedstawiać wielkich problemów i ostrych konfliktów, jakie znajdziemy dopiero na przykład w *Mądrym biada* Gribojedowa, sztuce mającej jednakże wiele wspólnego z gatunkiem komedii salonowej.

Doświadczenia jednoaktówek Chmielnickiego w dziedzinie życia towarzyskiego salonów zostały wykorzystane przez Gribojedowa w innym celu, nie tylko rozrywkowym, lecz i oskarżycielskim. Zanim jednakże jego znakomite dzieło trafiło do czytelnika i przyćmiło swym blaskiem dorobek Mikołaja Chmielnickiego, na scenach wszystkich niemal teatrów rosyjskich królowała, nie wymagająca od widza wysiłku umysłowego, komedia salonowa.

Chmielnicki był prekursorem tematyki salonowej nie tylko w dramaturgii, ale poprzez nią w ogóle w całej literaturze rosyjskiej. Niektóre jego komedie, jak np. *Gaduła* (*Госопун*, 1817), *Pałace z powietrza* (*Воздушные замки*, 1818) czy *Niezdecydowany* (*Нерешительный*, 1819), pojawiły się wcześniej niż opowieści salonowe Aleksandra Biestużewa-Marlińskiego, uchodzącego za pierwszego pisarza, który wprowadził tę tematykę do rosyjskiej prozy narracyjnej. Toteż nie są dziełem przypadku pewne zbieżności czy to cech charakteru poszczególnych bohaterów, czy też motywów z wspomnianego już tu dzieła Gribojedowa lub z takich utworów samego Puszkina, jak: *Hrabia Nulin*, *Eugeniusz Oniegin* z rysami postaci i zdarzeniami z komedii Chmielnickiego.

Wartości jednoaktówek ostatniego potomka sławnego hetmana ukraińskiego nie ograniczają się jedynie do wprowadzenia nowej tematyki na deski sceniczne ówczesnych teatrów i do jej wpływu na niektóre dzieła znanych pisarzy rosyjskich. Chmielnicki stara się zerwać z tradycjami komedii klasycystycznej, przydając swoim utworom inny nieco kształt artystyczny. Co prawda, nie jest on jeszcze w stanie całkowicie odrzucić na przykład trzech jedności czy przekreślić intrygi miłosnej jako podstawy budowy dramatu, ale skutecznie dąży do nadania tym elementom kompozycyjnym zupełnie innej rangi, w czym staje się mu pomocna właśnie tematyka zaczerpnięta z życia salonowego wyższych sfer społeczeństwa rosyjskiego.

Zaznaczyliśmy już na wstępie, iż Chmielnicki często przerabiał sztuki

francuskie na grunt rosyjski, ale może nie tyle przerabiał, ile czerpał z nich tylko pewne motywy, pomysły, rozwijając je w sposób sobie tylko właściwy. Należy zwrócić przy tym uwagę na fakt, że komediopisarz korzystając ze sztuki składającej się z pięciu lub co najmniej trzech aktów, tworzył tylko jej miniaturę — jednoaktówkę. Nie było to wszakże zwykle streszczenie oryginału. Chmielnicki zatrzymywał się na jakimś jednym zdarzeniu, jednej postaci i temu epizodowi czy też charakterowi danej postaci poświęcał więcej uwagi, podporządkowując tym właśnie elementom struktury komedii cały przebieg akcji. W związku z powyższym, zmienia się w pewnym stopniu rola wątku miłosnego w budowie jego sztuk. Wprawdzie nie da się zaprzeczyć zdecydowanie, że nie odgrywa on w nich już takiej roli, jak w konstrukcji klasycystycznego dzieła dramatycznego, że nie jest tu podstawą kompozycji utworu, niemniej stwierdzić można, iż zostaje zepchnięty przez Chmielnickiego na plan drugi. Poeta nie interesował się wszystkimi najdrobniejszymi zawiłościami intrygi miłosnej, nie zmuszał swych bohaterów do wdawania się w liczne konflikty i stawiania czoła coraz to nowym przeciwnościom losu, by wreszcie doprowadzić wszystko do szczęśliwego końca. Uwagę jego, jak już zaznaczyliśmy, przykuwał jeden charakter, nawet jedna cecha charakteru lub jeden epizod z życia bohaterów przerabianej komedii, przedstawiony za to przez Chmielnickiego po mistrzowsku.

W komedii *Gaduła* na plan pierwszy wysuwa się postać hrabiego Zwonowa — salonowego roznosiciela plotek, niepoprawnego gaduły, który przez tę wadę traci wysokie stanowisko, a nawet rękę bogatej młodej wdowy. Komediopisarz rozpatruje bardzo dokładnie tę jedną cechę charakteru hrabiego, nie wdając się wcale w żadne perypetie miłosne. Chodzi mu bowiem o przedstawienie typu człowieka często spotykanego w salonach, o pokazanie zabawnych sytuacji, jakie może stworzyć gaduła, nie zaś o wyeksponowanie walki o rękę ukochanej kobiety. Przed oczami widzów stale przesuwa się postać hrabiego Zwonowa, który bez przerwy gada, przerywa innym w pół słowa, przegaduje wszystkie kumoszki, w tym ciotkę narzeczonej, zyskując w ten sposób tylko jej niechęć, wręcz nienawiść. Przez gadulstwo zapomina o ważnej wizycie, która ma pomóc mu w objęciu nowej posady. Wykorzystuje to wszystko rywal hrabiego, wzbudzając jego wielkie oburzenie, przewyciężone jednak też przez gadulstwo: Zwonow postanawia jak najprędzej opowiedzieć o tych wydarzeniach wszystkim naraz i każdemu z osobna.

Intryga miłosna jest tu zatem tylko zarysowana i to bardzo blado. Na początku jednoaktówki młoda wdowa powiada, że nie zniesie małżeństwa z gadułą i wspólnie z wierną służącą obmyśla sposób wybrnięcia z sytuacji. Ale w dalszym ciągu akcji wcale z niego nie korzysta, w rozwiązaniu bowiem owej sytuacji decydujące znaczenie ma sam charakter Zwonowa. Wszystko to pozwala stwierdzić, że w omawianej ko-

medii wątek miłosny prawie nie istnieje, a przynajmniej nie pełni tu funkcji niezbędnej podstawy konstrukcyjnej dramatu.

Jeszcze bardziej uwydatnia się to w kolejnej komedii salonowej Chmielnickiego *Pałace z powietrza*. Hrabia Lestow zakochany w portrecie młodej i bogatej wdowy, mieszkającej na wsi, postanawia ją zobaczyć i stwierdzić na miejscu, czy jest również miła, jak piękna. Podać się przy tym chce jednakże za kogoś innego, komu może się na przykład przypadkowo złamać kareta w miejscu obok posiadłości Agłajewej, zmuszonej tym samym udzielić podróżnemu gościny. Agłajewa jednak zostaje o wszystkim powiadomiona listownie przez przebiegłą ciotkę. Wdowa snuje marzenia o swej przyszłości u boku przystojnego, jak to zwykle bywa, i bogatego Lestowa. Tymczasem w podobnych okolicznościach do jej domu trafia niejaki Alnaskarow — drobny szlachcic, miczman w stanie spoczynku, który od razu podbija serce Agłajewej sądzącej, iż ma do czynienia z hrabią Lestowem. Teraz z kolei, zadowolony z siebie marynarz puszcza wodze fantazji i widzi się już jako małżonek ponętnej, a co ważniejsze, mogącej zapewnić dostatnie życie, bogatej wdowy. Komedya kończy się dość nieoczekiwanie: rozczarowana Agłajewa wyprasza z domu Alnaskarowa. Nie widać więc w *Pałacach z powietrza* typowych perypetii intrygi miłosnej, a zwłaszcza ich szczęśliwego zakończenia. Zabiegi o rękę ewentualnej kandydatki na małżonek przesłania przedstawienie charakteru Alnaskarowa. Opisany epizod jest tylko pretekstem do ukazania bezpodstawności i nierealności marzeń bohatera, z których właśnie składa się treść sztuki Chmielnickiego.

Charakter człowieka niezdolnego do podjęcia konkretnej decyzji przesłania słabo nakreśloną i nie spełniającą swej tradycyjnej roli kanwę miłosną także w następnej jednoaktówce pt.: *Niezdecydowany*. Chwiejność bohatera, prezentowana w każdym epizodzie sztuki potęguje się od błahostki: ubrać kapelusz czy też czapkę, udać się z wizytą do znajomych lub nie itp., aż po wyjawienie decyzji: z którą córką pułkownika Zborskiego Armidin zamierza się ożenić. Podobnie było w przedstawionej już komedii *Gaduła*: hrabia Zwonow przez swe gadulstwo traci stopniowo wszystko, od rzeczy mniej ważnych, jak np. względy u służby, towarzystwo w salonie, potem sprawy ważniejsze — posadę, aż wreszcie, co dla niego najistotniejsze, dobrą partię małżeńską. Wątek miłosny zatem występuje w analizowanych sztukach jako coś najważniejszego w życiu bohatera, coś, o czym się często mówi, nie stanowi zaś bardzo wyraźnej podstawy konstrukcyjnej utworu. Zaobserwować się to da we wszystkich prawie, wziętych tu pod uwagę, jednoaktówkach Chmielnickiego.

W *Próbach wierności* (*Взаимные испытания*, 1826—1829) i w swojej oryginalnej, nie przerabianej z obcych wzorów, komedii *Zdarzenie salonowe* (*Светский случай*, 1826) akcja jest nieco bardziej żywa i bardziej związana z perypetiami miłosnymi. Stwierdzić można nawet, że bez wątku miłosnego sztuki owe istnieć by nie mogły.

W bardzo udanej miniaturze dramatycznej *Zdarzenie salonowe* poeta prezentuje typową dla komedii sytuację: młody lekkoduch, bywalec salonów, przemądrzały Stolicyn jest narzeczonym Eugenii kochającej, z wzajemnością zresztą, Ramirskiego. Ten ostatni, nie wyjawiając imienia dziewczyny, prosi o radę przyjaciela, którym jest właśnie Stolicyn. Ów przekonuje kolegę z charakterystyczną dla siebie pewnością, iż w takim wypadku ma nie zważać na więzy przyjaźni, a uparcie dążyć do celu. Przez swą lekkomyślność i próżność Stolicyn traci Eugenię. Udzielane przez niego rady i zapewnienia skierowane do Ramirskiego znajdują się na pierwszym planie we wszystkich perypetiach, związanych z nakreśloną sytuacją. Chmielnicki bowiem szczególny nacisk kładzie, i w tej sztuce również, na charakter bohatera, który tym razem też w znacznym stopniu swą sylwetką zasłania intrygę miłosną.

Konkretny charakter (zazdrosny narzeczony) jest motorem akcji także w *Próbach wierności*. Tu z kolei mamy do czynienia z dwiema parami narzeczonych. Hrabina postanawia po raz ostatni, raczej dla zabawy niż poważnie, udowodnić swojemu narzeczonemu — Płamirskiemu, jaki jest o nią zazdrosny. W porozumieniu z siostrą udaje, iż jest zakochana w jej narzeczonym — Eledinie. Początkowo Płamirski daje się nabrać, lecz w końcu, by odplącić hrabinie pięknym za nadobne, uwodzi Swiełaną. Odnosi sukces: zawsze pewna miłości narzeczonego, hrabina załamuje się, nawet potępia swą siostrę, lecz na koniec zmuszona jest uznać słuszność lekcji narzeczonego.

Epizod ów nie jest jednakże, jak w komedii klasycystycznej, poważną przeszkodą, stojącą na drodze do niebawem mającego nastąpić małżeństwa obu par. W *Zdarzeniu salonowym* Stolicyn nie jest jeszcze zaręczony z Eugenią, której ojciec bez skrupułów może przyrzec jej rękę Ramirskiemu, a ślub ma się odbyć dopiero za rok. Żadna z tych dwóch sztuk nie kończy się małżeństwem, jak miało to miejsce w tradycyjnej komedii. Jak się wydaje, celem Chmielnickiego było przede wszystkim przedstawienie typowych dla życia towarzyskiego tych lat zdarzeń, często dotyczących spraw małżeństwa i miłości, pokazujących typowych uczestników życia salonowego, reprezentujących różne charaktery ludzkie i ich zachowanie w określonych sytuacjach towarzyskich.

Słabe zarysowanie konturów intrygi miłosnej było spowodowane u Chmielnickiego dążeniem do odcięcia się od ścisłych związków z komedią osiemnastowieczną i usprawiedliwione formą, jaką obrał dla swych sztuk. Jednoaktówka, w przeciwieństwie do klasycznej komedii pięciolub trzyaktowej, nie miała zbyt wielkich możliwości rozwinięcia i powikłania intrygi miłosnej. Chmielnicki w swoich małych formach, jak stwierdziliśmy, zajmuje się jedynie dokładnym rozpatrzeniem jednego problemu, jednego zdarzenia, którego przebieg i sens uzasadniony jest i uzależniony od jednej jakiejś cechy charakteru głównego bohatera. Pisarz pragnie dowieść, że tego typu sztuka też ma prawo do egzystencji

w teatrze tych lat, jako utwór zupełnie samodzielny, a nie tylko, jak niegdyś, uwertura do obszerniejszego dzieła dramatycznego².

O swoistym nowatorstwie komedii Chmielnickiego świadczą funkcje, jakie w nich pełni czas i przestrzeń. W zasadzie poeta zachowuje tradycyjne trzy jedności, także czasu i miejsca akcji, jednakże wprowadza do swych utworów inną ich motywację. Otóż salon był wówczas najpopularniejszym i najczęstszym miejscem spotkań wyższych sfer społeczeństwa i umieszczenie w nim epizodów związanych z ich życiem nie mogło wzbudzać zastrzeżeń ze strony widza, nie było sztuczne, lecz umotywowane realizmem sytuacji.

Salon jest miejscem akcji sztuk Chmielnickiego, ale nie jedynym elementem przestrzeni w nich zawartej. Oprócz bowiem przestrzeni widzialnej, jak wiadomo, istnieje w dziele dramatycznym przestrzeń niewidzialna — przywoływana przez postacie występujące, a odgrywająca równie ważną rolę, jak i wszystkie inne elementy struktury utworu. Oto jak określa jedno z jej znaczeń Irena Sławińska:

[...] bohaterowie wiążą się z przestrzenią, ona ukazuje pełniej ich świat wewnętrzny, to, czym żyją. Przestrzeń jawi się już naznaczona piętnem ich przeżyć emocjonalnych czy postawy moralnej [...]³

U Chmielnickiego właśnie wszystkie części składowe dramatu są podporządkowane jednemu celowi, jakim jest możliwie najpełniejszy wizerunek określonego typu bohatera. Główną cechą jego charakteru pomaga uwypuklić między innymi przestrzeń. Owa przestrzeń przywołana, bardzo rozległa — wszystkie prawie morza i oceany, bezludne nawet wyspy, niemal cały świat — przewija się w marzeniach Alnaskarowa z *Pałaców z powietrza*, charakteryzując bezpodstawność i nierealność zamierzeń bohatera. Miczman, choć będący już w stanie spoczynku, lecz wciąż marzący o stopniu admirała, podąża do Petersburga, licząc na to, iż uda mu się wziąć udział w ekspedycji morskiej dookoła świata. Tymczasem, zmuszony do zatrzymania się w posiadłości Agłajewej, dowiaduje się z gazet o wyruszeniu rosyjskiej fregaty. Nie wzrusza to jednak niepoprawnego fantasty, który nadal roztacza wizję pałaców na odległych i nieznanych wyspach, odkrytych i opanowanych przez niego samego. Nie załamuje się Alnaskarow i po odrzuceniu przez bogatą wdowę jego propozycji małżeńskich, pociesza się bowiem wymarzoną podróżą do Indii. Przestrzeń pozasceniczna jest w analizowanym utworze najistotniejszym

² *Słownik terminów literackich*. Red. J. Sławiński. Wrocław—Warszawa—Kraków—Gdańsk 1976. Pod hasłem „jednoaktówka” podano między innymi, iż czasem ten gatunek był przeznaczany do wystawiania na początku spektaklu, prezentującego jakąś dłuższą sztukę.

³ I. Sławińska: *Przywołanie przestrzeni w dramacie Słowackiego „Zawieszka Czarna”*. W: taż: *Sceniczny gest poety. Zbiór studiów o dramacie*. Kraków 1960, s. 146.

czynnikiem, określającym najważniejszą cechę charakteru bohatera głównego, potęgującym bezsensowność jego marzycielstwa.

W komediach Chmielnickiego jest zachowany tradycyjny wymiar czasu akcji, nie przekracza on nigdy doby, nawet dnia, najczęściej ogranicza się tylko do kilku godzin. Chcąc jednak i tutaj zmanifestować swoje nowatorstwo, a jednocześnie nie decydując się stanowczo zerwać z rygorami sztuk osiemnastowiecznych, Chmielnicki wprowadza tylko inną motywację tradycyjnego czasu akcji. Nie potrzeba nawet dnia, by przejawiała się i dała we znaki wszystkim nadmierna gadatliwość Zwonowa, marzycielstwo Alnaskarowa, niezdecydowanie Armidina czy lekomyślność Stolicyna. Komedio pisarz przedstawia jedno zdarzenie, składające się z kilku zaledwie epizodów, lecz bardzo wymownych, które można zmieścić w paru godzinach, także i w realnej rzeczywistości.

Z elementem przestrzeni i czasu w jednoaktówkach Chmielnickiego ściśle się wiąże kategoria znamion współczesności, czyli świadectwo tego, że przedstawione wydarzenia dzieją się w czasach współczesnych widzowi. Znamionujących o tym aluzji jest w analizowanych sztukach bardzo wiele. Dotyczą one zainteresowań kulturalnych przedstawicieli warstwy szlacheckiej, ich poziomu intelektualnego, tego, czym żyli na co dzień, o czym myśleli. W jednoaktówce *Gaduła* panie, w obecności hrabiego Zwonowa, rozmawiają o komedii *Gaduła*, przedstawianej wówczas w teatrach stolicy. Chmielnicki wspominając o niej, zdawał sobie sprawę z tego, iż widzowi doskonale znany jest francuski pierwowzór jego sztuki, wiedział też, że publiczność chętnie oglądała przeróbki, zwracając baczna uwagę na pomysły i inwencje nowego autora. W *Pałacach z powietrza* Agłajewa wyobraża sobie hrabiego Lestowa jako Lowelace'a z powieści Richardsona i jako Malek-Adhela z *Matyldy* M. Cottin, które cieszyły się u ówczesnych kobiet wielką poczytnością. Stolicyn ze *Zdarzenia salonowego* wyraża swe potępienie dla opartych na motywach powieści Waltera Scotta sztuk, przygotowywanych w tym czasie dla teatrów rosyjskich przez Aleksandra Szachowskoja. Bohaterowie *Prób wierności* porównują swą sytuację do tej, w jakiej znalazły się postacie z cieszącej się w latach dwudziestych XIX wieku dużą popularnością i często wtedy wystawianej sztuki Racine'a *Bajazet*⁴.

Daty pewnych faktów z życia współczesnego, o których mówi się w utworach Chmielnickiego, całkowicie pokrywają się z rokiem wystawienia jego jednoaktówek. Agłajewa i Alnaskarow rozmawiają o domniemanej ucieczce Napoleona z Wyspy Św. Heleny, o buncie Algierczyków, o rosyjsko-amerykańskiej ekspedycji dookoła świata — wydarzeniach roku 1818 i jednocześnie roku premiery *Pałaców z powietrza*. Wszystko to niezwykle przyciągało publiczność teatralną tych lat, gdyż przeżywała ona to samo, co oglądani przez nią bohaterowie sceniczni.

⁴ Wyczerpujące wiadomości na ten temat odnaleźć można w przypisach w: *Стихотворная комедия...*, s. 942—946.

Pewnym modyfikacjom uległ w jednoaktówkach Chmielnickiego także i sposób ukształtowania postaci występujących. Nadmienić tu wypada, że dokonując przemian, poeta nie zrywa całkowicie z kanonami klasycystycznymi, idzie na kompromis, łącząc te kanony w sposób gładki z wymogami kolorytu rosyjskiego. Pisarz stopniowo odchodzi przede wszystkim od znaczących imion i nazwisk, podkreślających dominującą cechę charakteru bohatera. Jedynie w *Gadule* można je spotkać, natomiast postaci z innych sztuk obdarzone są imionami często spotykanymi i nie zwracającymi uwagi swym udziałem, np.: Sasza, Wiktor, Swietłana, Agłajewa, Ramirski.

W przeciwieństwie do komedii osiemnastowiecznej, zwłaszcza satyrycznej, Chmielnicki nie operuje przy charakterystyce postaci krytyką, satyrą i karykaturą, posługuje się humorem i ironią jako elementami nieodzownymi w komedii. Można powiedzieć, że nie jest jego celem nawet ośmieszanie bohatera. Dramaturg traktuje go po prostu z humorem, pokazuje komiczne sytuacje, wytworzone na przykład przez gadatliwość Zwonowa czy niezdecydowanie Armidina. W związku z tym prawie nieobecny jest w sztukach Chmielnickiego element dydaktyczny i moralizatorski, nieodzowny w utworze komediowym wcześniejszego okresu. Postacie w omawianych jednoaktówkach nie wygłaszają pouczających tyrad i nie starają się przez prawienie morałów wpłynąć dodatnio na bohatera obdarzonego ujemną cechą. W *Pałacach z powietrza* wszystkie postacie, w różnym tylko stopniu, lubią pofantazjować. Sama Agłajewa marzy o wizytach na dworze carskim, gdzie zamierza dostać się jako żona Lestowa. Jej służąca Sasza snuje plany podbiccia serca kamerdynera hrabiego, którego nie widziała jeszcze na własne oczy, i dorobienia się bogactwa u jego boku. Te same zamiary wobec Saszy ma służący Alnaskarowa, marzący uparcie o wykupieniu się na wolność i zrobieniu kariery urzędniczej albo kupieckiej. W *Próbach wierności* zazdrosny o swego partnera, jak się potem okazuje, jest nie tylko Płamirski. W komedii *Gadula* hrabia Zwonow przegaduje dobrze znane w towarzystwie kumoszki. Nie znaczy to wszakże, iż wszystkie występujące osoby to bohaterowie negatywni. W komediach Chmielnickiego nie ma w ogóle podziału na postacie pozytywne i negatywne, dzięki czemu właśnie nie jest tu zauważalny element dydaktyczny. Prezentując publiczności postępowanie gaduły, lekkoducha czy niezdecydowanego, poeta nie zamierza wcale potępiać tych ludzi i przeciwstawiać im wzoru cnoty, skutki ich czynów są niekorzystne tylko dla nich. Jakże dalecy są ci zazdrośnicy, kumoszki, gaduły i fantaści od demaskowanych przez komedie satyryczne XVIII wieku niesprawiedliwych sędziów, tępych urzędników, biurokratów i łapówkarzy. Jak stwierdziliśmy na początku naszych wywodów, Chmielnicki nie zajmował się trudnymi problemami i konfliktami, celem jego jednoaktówek było rozbawienie publiczności poprzez pokazanie zabawnych sytuacji, zajmujących zdarzeń, autentycznych przy-

gód z życia towarzystwa salonowego, w którym przebywają także i tacy bohaterowie, jakich pokazał w swoich komediach. Nowe sposoby kreacji postaci komediowych zostały od razu zauważone przez znającą się na sprawach dramaturgii i teatru, współczesną pisarzowi widownię i należyte przez nią ocenione.

Na zakończenie należałoby zwrócić uwagę na jeszcze jeden element struktury omawianej małej formy dramatycznej, element, który może bardziej niż inne zadecydował o powodzeniu sztuk Chmielnickiego i bardziej niż inne stanowił o ich nowatorstwie i wartości artystycznej w ogóle. Chodzi oczywiście o język analizowanych jednoaktówek. Wszystkie one są pisane wierszem znanym, co prawda, z komedii osiemnastowiecznych, sześciostopowym jambem, lecz jakże odnowionym i zmienionym przez zastosowanie zamiast sztucznie brzmiącego, wyszukanego, patetycznego stylu, współczesnego naturalnego języka, jakim posługiwało się towarzystwo salonowe na co dzień. Niezwykle sprawiedliwa wydaje się ocena stylu Chmielnickiego w recenzji zamieszczonej w „Moskwitianinie”, poświęconej omówieniu jego twórczości w związku z pośmiertnym wydaniem dzieł:

Chmielnicki należy do tego okresu w literaturze rosyjskiej, kiedy to kilku wybranych, podążając za Karamzinem, a głównie za Wasylem Żukowskim, zdecydowało się przemówić żywym językiem i naturalny układ mowy wprowadzić do literatury. [...] W tym czasie, kiedy Puszkina zaczynał zdobywać sobie sławę, właśnie w latach dwudziestych, Batiuszkow i Chmielnicki pisali już czystym, swobodnym językiem potocznym [...]⁵

I rzeczywiście, języka komedii Chmielnickiego nie powstydzilby się nawet sam Puszkina, uznawany powszechnie za prekursora nowoczesnego języka rosyjskiego. Czytając te niewielkie utwory, odnosimy także wrażenie, iż układanie ich wiersza nie nastęrczało poecie zbyt wielkich trudności, odczuwamy, z jaką swobodą posługuje się on mową rymowaną. Nie krępuje ona jego zamysłów twórczych; tu wiersz jest dobrany do realizacji zamierzeń dramaturga, nie odwrotnie. Właśnie dzięki wierszowanej formie podawczej Chmielnickiego udało się w tak niewielkich objętościowo dziełach zawrzeć wszystko to, co chciał wypowiedzieć na dany temat; zwięzłość idzie tu w parze z wierszem. Poeta bowiem skorzystał umiejętnie z możliwości, jakie daje bogaty w odcienie znaczeniowe język poetycki. U Chmielnickiego mówi każda kropka, przecinek, najdrobniejsza figura retoryczna, nawet przystanek śródwersowy. Przytoczony fragment zaprezentuje, w jaki sposób komediopisarz wykorzystał możliwości wiersza, by zademonstrować zachowanie gaduły Zwonowa. Krótkie, lecz jakże wymowne repliki, składające się z samych figur retorycznych, pomagają wyrazić natręctwo hrabiego i jednocześnie oburzenie petersburskich kumoszek:

⁵ „Москвитянин” 1849, № 10, s. 58—59. Cyt za: *Стихотворная комедия...*, s. 27. (Tłum. — H. M.-W.)

Вестина
 Она со мною
 Дружна и пишет мне...
 Граф
 Она с моей сестрою
 Училась, и вчера...
 Чванова
 Помилуйте!..
 Граф
 Я вам...
 Громова
 Уймьтесь.
 Споркина
 Что за шум!
 Вестина
 Клянусь!..
 Граф
 Я сам — я сам
 Вчера...
 Вестина
 Нет...
 Чванова
 Нет...
 Граф
 Она...
 Споркина
 Помилуйте!
 Громова
 Тревога!
 Чванова
 Нет сил!
 Вестина
 Взбешусь!
 Чванова
 Умру!
 Громова
 Побойтесь хоть бога!*

Nie odczuwa się w tym fragmencie rozmowy sztuczności, jaka, wydawałoby się, powinna wynikać z jego formy wierszowanej. Chmielnicki raz jeszcze udowodnił, że wiersz ma nieograniczone możliwości i przez to szanse na przetrwanie nie tylko w liryce, także i w dziele dramatycznym.

Chmielnicki prawie wcale nie posługuje się monologami i tyradami — to mistrz dialogu, czemu daje niezbite świadectwo w swoich komediach. Widzowie i czytelnicy zachwycali się nie tylko stroną techniczną prowadzenia dialogów, lecz także ich nośnością znaczeniową, błyskotliwością i niebanalnym dowcipem, wyrażonym przez dobór odpowiedniej

* Стихотворная комедия..., s. 298—299. Dalsze cytaty z tego samego wydania.

leksyki — właśnie takiej, jaka cechowała rozmowy salonowe reprezentantów szlachty. Oto dla przykładu fragment dialogu z *Prób wierności*: hrabina zastaje Płamirskiego u nóg swej siostry Swietłany:

Графиня
Вот сцена! Признаюсь, да это из „Фингала”!
Пламирский
Но в сценах эдаких нет редкости большой.
Графиня
О! разумеется, и даже никакой,
И даже Марс — и тот был пойман у Киприды!
Пламирский
И Ваязет у ног прелестной Аталиды!
Графиня
Да кто ж Роксана здесь? надеюсь, что не я.

(s. 415)

Rozmowa ta prezentuje poziom intelektualny jej uczestników, sferę zainteresowań literackich i popis umiejętności wykorzystania lektury do dowcipnego porównania zaistniałej sytuacji z położeniem, w jakim znajdowali się bohaterowie owej lektury. Jeszcze jeden cytat, tym razem z *Pałaców z powietrza*, zademonstruje, jak doskonale wpadają sobie w słowo rozmówcy. Fantazujący Alnaskarow wyobraża sobie głośno, jak to będzie władcą odkrytej przez siebie wyspy:

Альнаскар ов
.....
Какой восторг! везде одни лишь слышны крики:
„Да здравствует наш царь! да здравствует великий!..”
Виктор
Монарх!
Альнаскар ов
(в жару мечтаний)
Что хочешь ты?.. Надейся и вещай!
Виктор
Великий государь! вас просят — кушать чай.
Альнаскар ов
Ах, Виктор, это ты! я в прелестях мечтанья
Блаженствовал! мои свершились желанья —
И ты, злодей, и ты — всего меня лишил!
Виктор
И царство, и ваш флот я на мель посадил!
Альнаскар ов
Ведь надобно ж, когда мы якорь лишь спускаем...
Виктор
Мечтания никак не напоят вас чаем...

(s. 331—332)

W dialogu tym, prócz wymienionych już wyżej cech, zawarty jest jeszcze komizm, humor, wynikający nie tylko z zestawienia wielkich,

lecz nierealnych marzeń z przyziemną rzeczywistością, ale także ze swoistej paraleli, jaką odczytuje widz w replice o zarzuceniu kotwicy. Alnaskarow bowiem zakotwiczył się nie tylko na wymarzonej wyspie, lecz także w domu Agłajewej. Podobne dialogi odgrywają niezwykle ważną rolę jako doskonały i częsty u Chmielnickiego środek charakterystyki postaci. W małej formie dramatycznej metody charakteryzowania bohaterów są w pewnym stopniu ograniczone i mniej urozmaicone ze względu właśnie na obowiązującą tu zwięzłość. Stąd też i rozszerzenie funkcji języka.

W rozważaniach tych zwróciliśmy uwagę tylko na niektóre elementy struktury jednoaktówek Chmielnickiego, na te przede wszystkim, które przejawiały pewne odchylenia od norm obowiązujących tradycyjną komedię osiemnastowieczną, wywodzącą się z wzorców klasycystycznych. Związane z tymi odchyleniami nowatorstwo przydało miniaturom komediowym Chmielnickiego swoisty kształt artystyczny, który zadecydował o ich popularności w czasach współczesnych autorowi. Choć zmiany, jakich dokonał poeta, nie były może aż tak radykalne, jak u Puszkina na przykład, to niemniej jednak były w swoim czasie znacznym krokiem naprzód w rozwoju nowoczesnej rosyjskiej komedii wierszowanej.

Галина Мазурек-Вита

ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ФОРМА ОДНОАКТНЫХ ПЬЕС НИКОЛАЯ ХМЕЛЬНИЦКОГО

Резюме

Настоящая статья рассматривает жанр одноактной светской комедии, начало которой положил Николай Хмельницкий, забытый уже сегодня русский драматург первой половины XIX века. Анализируются такие комедии как: *Говоруны*, *Воздушные замки*, *Нерешительный*, *Светский случай*, *Взаимные испытания*. Внимание обращено на те элементы их структуры, в которых наиболее проявляется новаторство драматурга, заключающееся в попытке преодолеть традиции комедии классицистического типа. К художественным особенностям комедий Хмельницкого причисляем прежде всего введение новой тематики (перипетии из современной жизни светского общества), отсутствие сатиры, критики и дидактизма в представлении героев, отодвижение на второй план любовной интриги, свободное пользование стихом, мастерство языка и диалогов. Все это принесло большой успех пьесам Хмельницкого, который показал своим зрителям моменты из их собственной жизни.

Halina Mazurek-Wita

**THE ARTISTIC SHAPE OF THE ONE-ACT PLAYS
OF NIKOLAI CHMEL'NICKI**

S u m m a r y

The paper treats of the one-act comedies of manners, the genre initiated in the Russian literature by Nikolai Chmel'nicki, forgotten to-day writer of the beginning of the 19th century. There are analysed the following plays: *A Talker*, *Palaces of air*, *The undecided man*, *The parlour affair*, *A trial of fidelity*. Only some elements of their structure are here mentioned, those which expose the innovatory character of the plays, consisting in the attempts to depart from the tradition of a classicistic comedy. The distinct artistic form of Chmel'nicki plays was determined by the introduction of the new motifs (incidents of the life of high society), leaving aside a satirical and critical approach, didacticism and moralizing, when describing the characters, by realistic motivation for the time and place of the plot, by shifting the motifs of love affair to the background, by easy use of the rhymed forms, the beautiful language and expertness in the dialogue form use. These factors made that the plays of Khmielnicky acquired immense popularity, as the writer tried to show to the spectators the fragments of their own life.