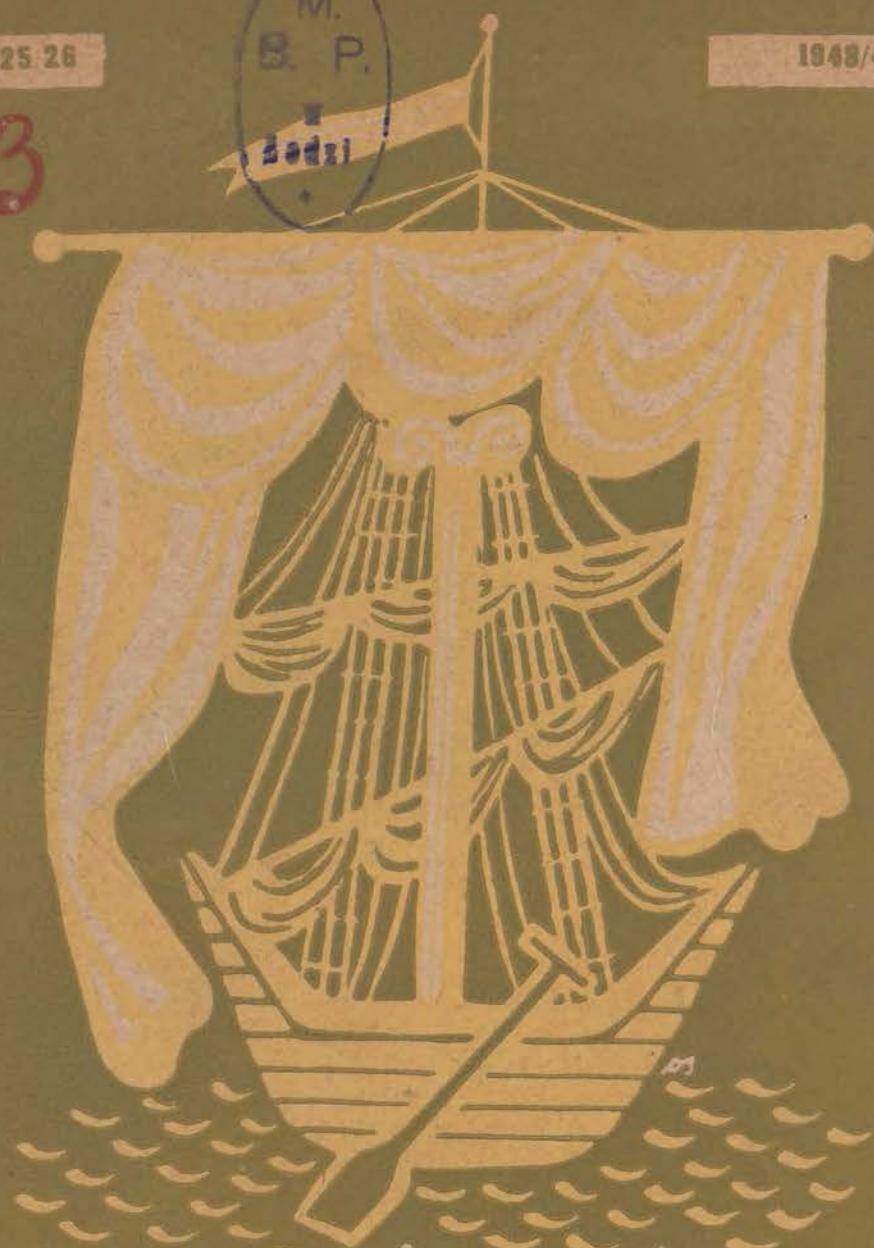


7/8 25 26

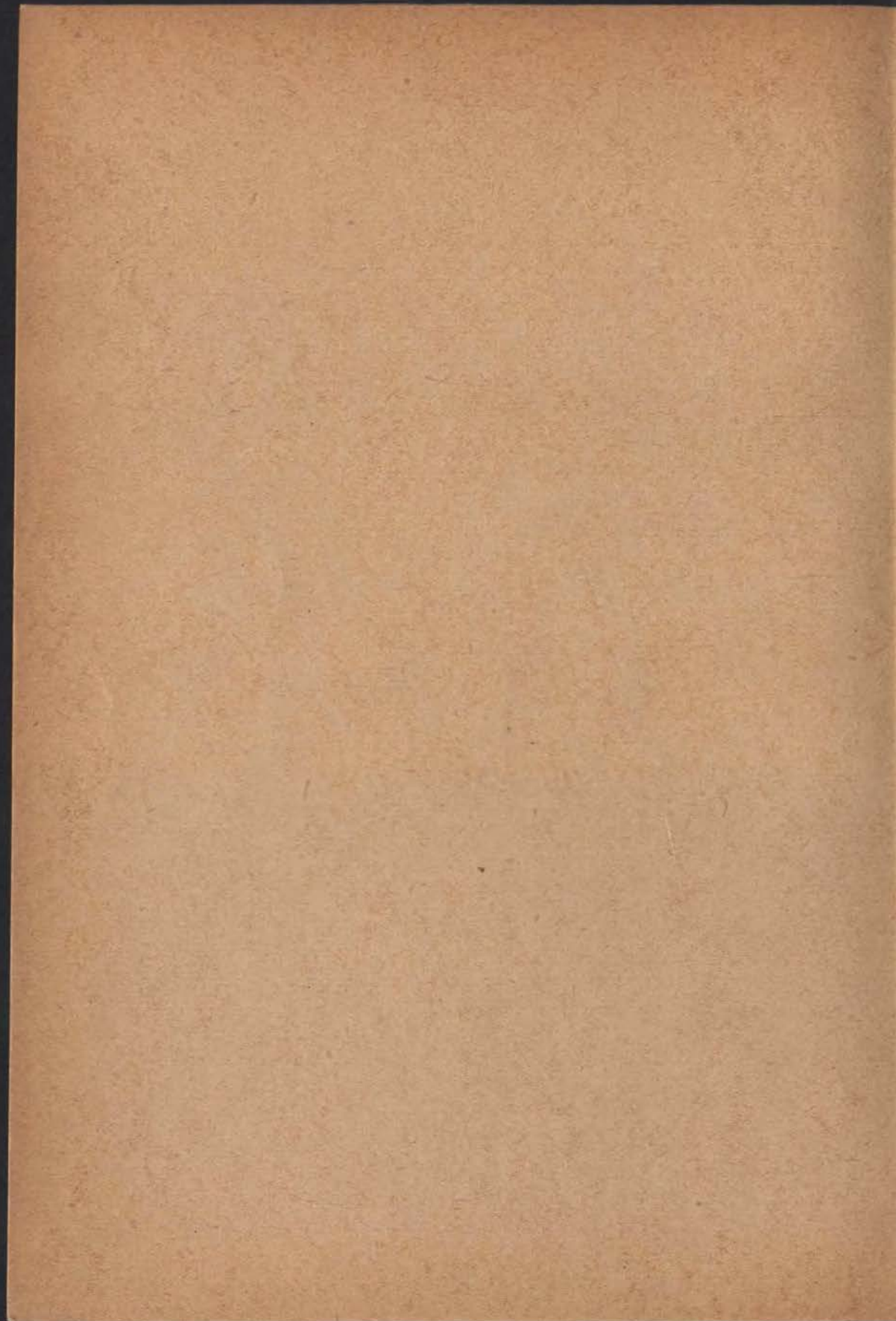
M.
B. P.
Łódź

1948/49

73



ŁÓDŹ TEATRALNA



ŁÓDŹ TEATRALNA

Rok IV. Nr 7/8 (25/26)

1948/49

EMIL AUGIER, JULES SANDEAU: »ZIĘĆ PANA POIRIER«

Anna Rynkowska

SPOŁECZEŃSTWO FRANCUSKIE W DOBIE MONARCHII LIPCOWEJ

Konstytucyjna monarchia lipcowa (1830 — 1848) zawdzięczająca swą nazwę rewolucji lipcowej, której była dziełem, rozpoczęła nowy okres w historii Francji. Władzę objęli inni niż dotychczas ludzie: dynastię Burbonów zastąpiła młodsza jej gałąź, rodzina Orleanów. Jej przedstawiciel, król Ludwik Filip, będąc jeszcze księciem orleańskim starał się zjednać sobie popularność szerokich warstw mieszczańskich, które od Wielkiej Rewolucji coraz bardziej rosły na znaczeniu. Jako król w pierwszym okresie panowania stosował w dalszym ciągu tanie efekty mające na celu zyskanie życzliwości ogółu: przechadzał się po ulicach Paryża sam z parasolem w rękę, rozmawiał z robotnikami, podawał im rękę, pił z nimi wino; posługiwał się tytułem króla-obywatela. Uprzejmy i przystępny, podobał się mieszczanom; w dalszym okresie jego panowania odnaleźli w nim wspólne umiłowanie pokoju i znajdujące u wszystkich aprobatę dążenie do zapewnienia pomyślności materialnej kraju.

Ludwik Filip nie mógł tak jak Burboni przy obejmowaniu tronu powoływać się na prawo legitymizmu, był dla dziedzicznych władców europejskich „królem barykad”, gdyż zawdzięczał tron rewolucji; szukał więc dla siebie innych sprzymierzeńców niż Burboni. Sytuacja ta zmusiła go do opierania się na mieszczaństwie liberalnym. Zamiast, jak dotychczas, przewagi arystokracji urodzenia — nastąpiły rządy arystokracji pieniądza.

Rewolucja lipcowa wprowadziła na widownię polityczną mieszczaństwo. Właściwie władzę objął tylko odłam burżuazji, tzw. arystokracja finansowa, czyli bankierzy, właściciele kopalni węgla i rudy żelaznej, potentaci giełdowi i kolejowi. Ta arystokracja „ustanawiała prawa, kierowała administracją państwową, rozporządzała wszystkimi organami władzy publicznej, panowała siłą faktów i za pomocą prasy nad opinią publiczną” (Marks). Drobne mieszczaństwo nic tu nie miało do powiedzenia. Burżuazja nastawiona wrogo do opozycyjnego kleru, przyjęła charakter antyklerykalny, wolteriański; żądała wolności religijnej, walczyła z nietolerancją kościoła. Idealem burżuazji stał się liberalizm; uważała, że przyczynia się on do postępu ekonomicznego. Żądała dla siebie wolności politycznej gwarantowanej przez konstytucję, wolności indywidualnej gwarantowanej przez prawo.

Znaczenie burżuazji podniosło się przez utworzenie gwardii narodowej. Należeli do niej podatnicy od 20 do 60 lat, którzy mogli na własny koszt umundurować się. Gwardia miała „utrzymywać posłuszeństwo dla praw, przywracać porządek i spokój publiczny”. Jej okrzyki na cześć króla mieszczańskiego w czasie przeglądów stały się manifestacją opinii publicznej. W praktyce była to uzbrojona siła rządowa, którą król mógł w szybkim czasie zmobilizować dla zgniecenia buntu, korzystając z bezinteresownej i chętnej pomocy gwardzistów, pragnących w spokoju zażywać dobrobytu mieszczańskiego. W czasie rozruchów w czerwcu 1832 roku tak pisała córka kupca do swego brata: „Jak tylko odezwał się apel, zamknęliśmy sklep. Ojciec włożył mundur, aby pospieszyć do batalionu przy placu Petits-Pères. Pocałował mamę i mnie mówiąc: — Trzeba skończyć z tymi nędznikami. — Nigdy nie widziałam go tak rozgniewanego”. Gwardia narodowa nie mogła narzekać na brak „pracy”: szczególnie lata 1830—34 obfitowały w zaburzenia w Paryżu, Lyonie i innych miastach prowincjonalnych. Były to rozruchy o charakterze gospodarczym i politycznym; walka o płace, o zmianę ustroju.

Urzędową opozycję przeciw istniejącemu systemowi stanowiła arystokracja ziemska, burżuazja przemysłowa; poza tym uczeni, adwokaci, lekarze. Panowanie Ludwika Filipa dzieli się na dwa okresy, w których datą przełomową jest rok 1840; pierwszy okres — to czasy rozruchów, zamachów na życie króla, drugi — czasy stabilizacji wewnętrznej i zewnętrznej. Ludwik Filip miał przeciw sobie dwóch głównych przeciwników: legitymistów i republikanów, z którymi musiał toczyć walkę.

Legitymiści uważali króla za uzurpatora, który wziął koronę należną prawnie ks. Bordeaux, przedstawicielowi starszej gałęzi Burbonów. Była to partia mało liczebna, składała się na nią szlachta w stolicy, oraz zamieszkała na prowincji szlachta wiejska i kler katolicki; otrzymała nazwę „partii salonu i zakrystii”. Wpływ polityczny legitymistów stale się zmniejszał; dziedziczne parostwa — chluba starej szlachty — zostały przekształcone na dożywotnie; dostęp do tych wysokich urzędów otworzył się dla zubożonego mieszczaństwa, kupców i przemysłowców. Szlachta nie rozumiała nowych czasów i nie chciała się do nich przystosować. Była to jednak w praktyce opozycja mało efektywna; składały się

na nią intrygi i romantyczne konspiracje dla nikogo niegroźne, bo przede wszystkim nie poparte przez masy. Legitymistom pozostała wreszcie tylko opozycja w prasie, krytykowanie wszystkiego, co się wokół działo, wyrzeczenie się uczestnictwa w życiu publicznym i pogardliwe odizolowanie się od dworu królewskiego.

Republikanie stanowili odłam liczny i poważny, mogący stać się groźnym dla króla i jego popleczników. Partia ta według Marksa „była to koteria republikańsko usposobionych mieszczan, pisarzy i adwoka-



Emil Augier

tów, oficerów i urzędników, których wpływ opierał się na antypatii kraju względem osoby Ludwika Filipa, na wspomnieniach o dawnej republice, na republikańskiej wierze gromadki marzycieli, przede wszystkim zaś na nacjonalizmie francuskim". W czasie rewolucji lipcowej republikanie walczyli wraz z robotnikami i rzemieślnikami, obecnie za monarchii tworzyli wśród nich tajne stowarzyszenia, organizowali rozruchy i barykady w kraju, spiski na życie króla. Mieli w swej akcji poparcie licznych we Francji emigrantów, między nimi także Polaków. Powstania pociągały za sobą represje ze strony rządu i rozwiązywanie stowarzyszeń, na ich miejsce jednak powstawały nowe o zmienionej tylko nazwie. Republikanie dążyli do zmiany ustroju, zaprowadzenia republiki z 1793 roku; Ludwik Filip był dla nich uzurpatorem, królem kramarzy;

przedstawiali go w swych ilustrowanych pismach z głową w formie gruszki.

Jednym z poważnych postulatów republikanów była kwestia rozszerzenia prawa wyborczego na większą liczbę obywateli. Wskutek istniejącego we Francji wysokiego cenzusu wyborczego robotnicy, chłopci, intelektualści i drobne mieszczaństwo było odsunięte od udziału we władzy politycznej. Parlament posiadał charakter plutokratyczny, większość deputowanych — to zamożne mieszczaństwo; w trzeciej części składał się z urzędników państwowych, którzy pobierali w dalszym ciągu pensje należne im z racji uprawiania zajęcia pobocznego; ten system uzależniał deputowanych od króla. W drugim roku panowania Ludwika Filipa prawo wyborcze zostało rozszerzone przez obniżenie cenzusu wyborczego czynnego i biernego; pociągnęło to za sobą zwiększenie liczby wyborców. Tak więc w roku 1846 było 240 tysięcy wyborców przy 35 milionach ludności we Francji. Liczby te aż nadto wyraźnie mówią, iż mimo reformy rządu lipcowe w dalszym ciągu opierały się nie na narodzi, lecz na uprzywilejowanej arystokracji wyborczej.

Podstawą potęgi monarchii lipcowej był jej rozwój ekonomiczny. Szybki wzrost przemysłu żelaznego, postęp w dziedzinie wydobywania węgla, produkcji lanego żelaza i stali postawił Francję pod tym względem na drugim miejscu po Anglii. Przewodzące stanowisko zajęł przemysł włókienniczy, szczególnie wełniany, dalej szła bawełna, jedwab (Lyon). Maszyna parowa wypierała wodę i konie, rozpowszechniały się wynalazki w przedzalnictwie i tkactwie. Obok dominującego jeszcze rzemiosła i drobnych przedsiębiorstw, słabo zmechanizowanych i o małym kapitale, powoli powstawały fabryki mogące zastosować kosztowne maszyny. Usprawnienie komunikacji przez rozwój sieci dróg i kanałów, budowę pierwszych kolei żelaznych, zapoczątkowanie telegrafu elektrycznego pozwoliło zwiększyć szybkość transportu i umożliwiło wysyłanie towarów na odległe rynki zbytu.

W ogólnej gospodarce Francji dominowało rolnictwo; 80% ludności żyło z uprawy ziemi. Rząd mniej interesował się rolnictwem niż przemysłem, jednak ponieważ eksport zboża francuskiego posiadał duży wpływ na kształtowanie się bilansu handlowego, sfery rządzące starały się pokonać zacofanie i tradycjonalizm w gospodarce rolnej i zaprowadzić ulepszone metody uprawy a nawet maszyny parowe, szczególnie na północy kraju. Przestrzeń uprawna ziemi znacznie się zwiększyła. Po rewolucji lipcowej legitymistyczna szlachta ziemska, która za Burbonów wydzierżawiała swe majątki chłopom i żyła w bliskości dworu, teraz wycofawszy się z życia politycznego, uciekała przed nudą bezczynności na wieś i wracała do swych majątków. Rolnictwo—to jedno z niewielu zajęć, które nie narażały na szwank „honoru” szlachcica. Także i wzbogaceni kupcy i przemysłowcy składali chętnie swe oszczędności w ziemi; zjawisko to wpłynęło dodatnio na podniesienie rolnictwa i dochodów z ziemi.

Ze zmian tych niewielkie korzyści odnieśli chłopci; dla nich nastąpiła zmiana charakteru właściciela ziemskiego; po feudalnej eksploa-

tacji — wyzysk kapitalistyczny. Położenie chłopów było ciężkie, stopa życiowa niska, rozdrobnienie ziemi coraz większe; niejednokrotnie chłopci uprawiali dodatkowo inne zajęcia. Główny ciężar podatkowy państwa spoczywał na ziemi, co powodowało, że corocznie wiele gospodarstw przepadało na zaspokojenie długów. Francja przeżywała w swym życiu gospodarczym kilka kryzysów — najcięższy przypadł w latach 1845—47 — rolnikom dała się odczuć susza, zaraza kartoflana i ogólny nieurodzaj. Brak żywności i drożyzna, głód i nędza zwiększały wrzenie wśród mas ludowych.

Powtarzające się w omawianym okresie kryzysy nie wpłynęły jednak na zahamowanie rozwoju handlu, który osiągał coraz większe sukcesy tak wewnątrz jak i na zewnątrz państwa. Rosły obroty Banku Francuskiego, powstawały nowe banki emisyjne, spółki kapitałowe dla inwestowania przedsięwzięć państwowych, kolei żelaznych, kanałów. W handlu zagranicznym szczególne znaczenie posiadał handel zamorski, zwłaszcza po wprowadzeniu w użycie statków parowych. Francja eksportowała do Stanów Zjednoczonych, Anglii, Niemiec, Hiszpanii i innych krajów przeważnie zboże, tkaniny, wina. W roku 1846 wywozła za przeszło 850 milionów franków, a przywiozła za 920 mil. fr., przeważnie surowce dla przemysłu.

Państwo dla ochrony swego przemysłu przed silniejszym obcym stosowało politykę protekcyjną; cła ochronne na granicy broniły przed konkurencją angielską czy belgijską; import zboża uzależniano od wysokości jego ceny w kraju. Skrajny system protekcyjny powodował podnoszenie się cen chleba, węgla i surowców przemysłowych wewnątrz Francji, na czym cierpiały interesy szerokich mas robotniczych i rzemieślniczych, lecz zyskiwali wielcy burżuazyjni feudałowie przemysłowi i agrariusze — i ci za wszelką cenę pragnęli utrzymać taryfy celne. Wielki handel popierał politykę liberalną. Kupcy odgrywali dużą rolę, nawiązywali stosunki z zagranicą i koloniami, kierowali przemysłem w większych przedsiębiorstwach.

Monarchia lipcowa przejęła po swych poprzednikach finanse całkowicie uporządkowane. Rząd Ludwika Filipa stosował jednak inną politykę: nie oszczędzać, lecz uaktywniać kapitały. Inwestycje przeprowadzane w państwie wymagały dużych kapitałów, tymczasem dochody nie zwiększały się proporcjonalnie do wzrostu wydatków: budżet był stale deficytowy. Rząd musiał często zaciągać pożyczki od bankierów na warunkach dla siebie niekorzystnych. To z kolei prowadziło do uzależnienia państwa od arystokracji finansowej, która nie omieszczała przy każdej sposobności zwiększać swe wpływy w rządach. Leżało w interesie wielkiej burżuazji utrzymywanie tego stanu rzeczy jak najdłużej; zerując na deficycie państwa, mogła gromadzić majątek. Długi państwa urosły szczególnie w okresie kryzysu 1846 roku; dostarczało to wrogom materiału do surowej krytyki. Jednak dopóki społeczeństwo mogło w spokoju bogacić się, panowanie Ludwika Filipa było zapewnione. Finansiści, spekulanci, ofiary ich ciemnych machinacji — oszukani akcjonariusze, to nie tylko ulubione typy współczesnego dramatu fran-

cuskiego i powieści, lecz ludzie realni i istotnie żyjący w tej epoce. Hasłem dla wszystkich stało się powiedzenie samego ministra: „Wzbogacajcie się! Trzeba było bogacić się, aby mieć udział we władzy politycznej, aby zająć miejsce w tzw. „pays légal“, tzn. kręgu obywateli posiadających prawo wyborcze. Wzrost liczby wyborców mówił o stałym postępie kapitalizmu w monarchii konstytucyjnej.

Bogacenie nie zawsze odbywało się w uczciwy sposób; przykład szedł z góry. Członkowie rządu i administracji państwowej nadużywali powagi swych stanowisk, okradali państwo przy zawieraniu układów politycznych, przy dostawach i robotach rządowych. W roku 1846 ministrowie Teste i Cubières zostali ukarani za przekupstwo przy udzielaniu koncesji na budowę nowych kolei. Par Francji, minister robót publicznych, sprzedał za sto tysięcy franków koncesję na kopalnię soli innemu parowi. Można było kupić parostwo, marzenie wzbogaconych mieszczan, za 80 tysięcy franków; rząd zjednywał sobie popleczników rozdając tytuły baronów finansistom i przemysłowcom. Organa sprawiedliwości nie odważały się wywlekać na światło dzienne wszystkich oszustw finansowych i skandali towarzyskich. Te historie pogłębiały kryzys panującego ustroju, upadek powagi rządu wobec mieszczaństwa i ludu, zwłaszcza paryskiego, coraz bardziej wrogiego dla Ludwika Filipa.

Przekupstwo stało się systemem. Rząd dla zapewnienia sobie posłuszeństwa większości w Izbach kupował głosy wyborców, rozdawał deputowanym urzędnikom państwowym (w r. 1846 było ich w Izbie około 200), ponieważ funkcja posła była bezpłatna — awanse, nominacje, koncesje, udział w zyskach przy robotach państwowych; rządy parlamentarne stawały się fikcją. Osoba króla także została wpłątana w różne spekulacje i skandale finansowe; Ludwik Filip umieszczał pieniądze w bankach zagranicznych, aby sobie i rodzinie zapewnić byt w razie niepomyślnej zmiany losu. „Monarchia lipcowa — według Marksa — była tylko towarzystwem akcyjnym dla eksploatacji francuskich bogactw narodowych; dywidendy tej spółki dzielono między ministrami i 240 tysiącami wyborców; Ludwik Filip był dyrektorem tej kompanii“.

Pieniądz stał się wszystkim: źródłem władzy, potęgi, ułatwiał zdobycie szczęścia; z nim łączono znaczenie polityczne i intelektualne człowieka. Gorączka wzbogacenia ogarnęła także starą szlachtę, która dotąd chlubiła się, że przenosi ponad pieniądze inne, wyższe wartości. Węzły małżeńskie łączyły sławne rodowe nazwiska z wielkim majątkiem; księżęta żenili się z córkami bankierów. Pieniądz otwierał wszystkie drzwi, arystokracja po szabli bratała się z pogardzaną i znienawidzoną przez siebie arystokracją pieniądza i przemysłu. Balzac pisał: „W żadnym kraju być może aksjomat Wespazjana nie miał lepszego zastosowania. We Francji pieniądz, nawet powalany krwią czy błotem, nikomu nie przeszkadza a przedstawia wszystko“. W sferach bogatej burżuazji wznagało się dążenie do zdobycia pełni praw politycznych, jak najszerszego udziału we władzy. Burżuazja to warstwa twarda i silna, silniejsza niż dawna arystokracja feudalna i dlatego szybko osiągnęła nad nią przewagę.

Ze wzrostem i dojrzewaniem francuskiego kapitalizmu oraz równocześnie ze zmianami zachodzącymi w gospodarstwie państwa następuje głębokie przewarstwienie społeczne. Powstaje nowa warstwa ludności, żyjąca z przemysłu, nazwana — dość czasem niezręcznie — klasą robotniczą. Składała się ona z przybyszów ze wsi, ze zrujnowanych przez kapitalizm drobnych przedsiębiorców i rzemieślników; w przemyśle pracowali także czeladnicy, sklepikarze; proletariat fabryczny stanowił mniejszość wśród robotników, gdyż we Francji przeważały drobne przedsiębiorstwa.

Znaczenie klasy robotniczej wzrastało się wraz ze wzrostem przemysłu wielkiego. Zwiększał się popyt na ręce do pracy i dążenie do jak najdalszego ich wykorzystania. Robotnik musiał pracować 15 godzin dziennie, niekiedy 18; płace były niskie, kobiety pobierały czwartą część płacy mężczyzn. W roku 1846 w fabrykach francuskich kobiety stanowiły trzecią część załogi. Najgorzej przedstawiało się położenie robotników w przemyśle bawełnianym. „Ta praca należy do najgorzej opłacanej, przeważnie chodzi o biedne rodziny mające dużo dzieci. Trzeba zobaczyć, jak przychodzą rano kobiety sine i chude, boso po błocie idące; dzieci blade, brudne, zatłuszczone oliwą z warsztatów, w ręku kawałek chleba, który jest całym ich pożywieniem” (Villermé). Dzieci pracowały już od 5-go roku życia. Jeszcze młodsze wiązały nitki w przemyśle tkackim; szerzyła się wśród nich zastraszająca śmiertelność, choroby z brudu i nędzy. Szerokie masy pracujące nie korzystały z dobrodziejstw ogólnego bogacenia się społeczeństwa francuskiego. Robotnik nie mógł bronić się na drodze legalnej, gdyż nie był wyborcą; prawa dla niego tworzyła gniotąca go oligarchia kapitalistyczna. Odruchy buntu przeciw redukcji płac czy żądania niższej liczby godzin pracy tłumiła policja, wojsko i sądy; najbiedniejsi najmniej mogli się bronić.

Mimo trudności piętrzących się ze wszystkich stron, robotnicy zaczęli coraz więcej zreszczać się, powoli rozwijało się poczucie solidarności klasowej, powstawała prasa robotnicza. Szereg utrudnień stwarzała to, że prasa była luksusem dostępnym tylko dla bogatych; pisma drogocześniejsze, pojedynczych numerów nie sprzedawano. Powstała po zamachu na króla w r. 1835 prawo prasowe wyznaczało tak wysokie kary za obrazę króla i wystąpienia przeciw bezpieczeństwu państwa, że około 30 czasopism przestało wychodzić i tylko prasa legitymistyczna zdołała opłacić się i przeżyć. Dążenia do poprawy sytuacji przejawiały się w szeregu powstań robotniczych w Lyonie, Paryżu i innych miastach. Prawo kwietniowe z 1834 roku zabroniło wszelkich związków, co wielce utrudniło szerzenie się ruchu robotniczego, który musiał zejść w podziemia. Masy robotnicze coraz bardziej zniechęcały się do rządu, który nic dla polepszenia ich bytu nie czynił, a okazywał zawsze wiele ustępliwości w stosunku do przedsiębiorców i komentował prawo na ich korzyść. Mieszczanie, którzy korzystali z pomocy robotników w rewolucji 1830 r., teraz, po zwycięstwie, nie przejmowali się obcą dla nich osobie **sprawą**.

Smutna jest pieśń robotnika z roku 1846: „Jakież owoce mamy z naszej pracy, która zgina nasze wychudzone plecy? Dokąd płyną strumienie naszego potu? Jesteśmy tylko maszynami”.

Dużą rolę w ruchu robotniczym odegrał lewy odłam partii republikańskiej, który przyjął jako symbol czerwony sztandar. Kierownicy jej, młodzi mieszcianie, wykwalifikowani robotnicy i rzemieślnicy, uważali republikę jako środek mający ułatwić osiągnięcie reformy społecznej, która zaprowadzi sprawiedliwy rozdział ciężarów i dochodów. Ta partia zakładała tajne stowarzyszenia wśród robotników, zrzeszała ich w towarzystwa wzajemnej pomocy, urządzała powstania, strajki w okręgach przemysłowych, organizowała prasę, popularyzowała rewolucyjną i socjalistyczną literaturę. Robotnicy pod koniec monarchii lipcowej czytali dzieła traktujące o rewolucji francuskiej, książkę Buonarottiego o spisku komunistycznym Babeufa; taka lektura rozwijała świadomość klasową. Na ogół słabo ulegali oni wpływowi teoretyków socjalizmu utopijnego; socjalizm w tym okresie nie zwracał się bezpośrednio ku robotnikom, nie szukał związków z nimi, poruszał raczej drobną burżuazję. Największy wpływ wśród mas robotniczych miały idee Louis Blanca; program jego o organizacji pracy i żądanie utworzenia warsztatów narodowych, zarządzanych przez robotników i dzielących się sprawiedliwie zarobkami, znajdował wśród warstw robotniczych zrozumienie. Wysuwane przez Blanca hasło objęcia władzy przez robotników cieszyło się wielkim powodzeniem i odegrało dużą rolę, gdy nadszedł decydujący moment. Socjaliści uchylali się od czynu rewolucyjnego, pragnęli przy pomocy środków umiarkowanych stopniowo dochodzić do reformy społecznej; tak samo myślał Blanc.

Bardziej uświadomieni i zdecydowani byli komuniści grupujący się w tajnych stowarzyszeniach, z których najpoważniejsze powstały w roku 1846. Członkowie jej przygotowywali się do rewolucji, której celem miała być republika egalitarna. „Burżuazja — pisał Henryk Heine — odczuwa instynktowny strach wobec komunizmu”.

W latach 1840 — 1848 ustaliły się rządy osobiste Ludwika Filipa po dziesięciokrotnej zmianie gabinetu. Od r. 1840 ministerstwem kierował przez przeszło siedem lat profesor historii, protestant Guizot, jako minister spraw zagranicznych. Obaj z królem rządili zgodnie, Guizot pozostawił królowi dużą swobodę w sprawach polityki zagranicznej, na czym mu najwięcej zależało. Obaj pragnęli przede wszystkim pokoju, pokoju za wszelką cenę, nie chcieli ani grosza poświęcić dla sławy. Prowadzili na zewnątrz politykę ciągłych ustępstw, zwłaszcza w stosunku do Anglii, gotowi znosić porażki i upokorzenia, byle nie rozdrażnić przeciwników. Minister Guizot nie miał zamiaru zdobywać żadnych terytoriów: „Niechaj Francja żyje w pomyślności, wolna, bogata, bez zamieszek”. Jediną zdobyczą Francuzów w tym okresie było zawojowanie po dwudziestu latach walk Algeru, gdzie odtąd rozpoczęła się francuska praca kolonizacyjna w Afryce, mająca dać podstawy potęgi kolonialnej Francji.

Konserwatywny Guizot prowadził na zewnątrz politykę skierowaną przeciw ruchom rewolucyjnym narodów pozostających w uciskanych przez reakcję krajach; sprzeciwiał się interwencji państwa w sprawy innych narodów, zwłaszcza tam, gdzie mógłby się skompromitować w opi-

nii przedstawicielei Świętego Przymierza. Obojętnie zachował się wobec wcielenia w r. 1846 Krakowa do Austrii, co mu wytknęli demokraci francuscy.

Burżuazja pochłonięta spekulacjami, bogaceniem się, nie interesowała się polityką. Usposobiona pacyfistycznie czuła wstręt do rozlewu krwi.

Guizot sprzeciwiał się reformie, zadowolony był z istniejącego stanu rzeczy, nie chciał nic w państwie zmieniać.

Henryk Heine, który obserwował życie monarchii lipcowej, wyczuwał intuicją poety prawdziwy stan rzeczy: „Tutaj, we Francji, panuje obecnie największy spokój... cicho jak w zimową śnieżną noc. Słychać tylko przytłumiony, monotony szelest. To są kupony odsetkowe, które stale spadają do kapitałów nieustannie narastających; w ciszy słychać, jak pęcznieje majątek bogaczy, czasem przerywa głośną łkanie biedoty, niekiedy znów zazgrzyta coś jak szczęk toczonego w podziemiach noża”.

Zbliżał się koniec mieszczańskiego królestwa — rok 1848.

Anna Rynkowska



Maria Bechcyc - Rudnicka

TEATR SPOŁECZNY EMILA AUGIERA

Na schyłku sławy i życia opowiadał kiedyś Augier, jak to razu pewnego, w okresie pierwszych jego powodzeń, gdy bawił go u siebie miłą gawędą jeden z najprzejmniejszych dyrektorów teatru, przyniesiono do gabinetu wizytówkę, a ów uprzejmy dyrektor, rzuciwszy na nią okiem, zawołał ze szpetnym grymasem: — Niechże mi da nareszcie spokój! Nie ma mnie dla tego starego nudziarza!

„Ce vieux tourment“ był to Eugeniusz Scribe, który dyktował tak jeszcze niedawno modę teatralną Paryżowi, a więc i całej Europie. Wspomnienie Augiera ilustruje zmianę, jakiej uległy wymagania publiczności mniej więcej po r. 1840.

Ażeby pojąć, jakie możliwości stworzyła ta przemiana dla młodych literatów obdarzonych inicjatywą reformatorską i na czym miały polegać ich obowiązki wobec sztuki, wystarczy sobie przypomnieć, że „nadworny krawiec aktorów“ Scribe był na przestrzeni lat trzydziestu głównym dostawcą sztuk granych na scenach paryskich, zwłaszcza w Vaudeville i Gymnase. Publiczność znudzona pseudoklasycyzmem, przepadała za autorem, który z fenomenalną wprost zręcznością teatralizował na oczekaniu chwilę bieżącą, nadając jej taki niefrasobliwy wyraz. Scribe założył coś w rodzaju warsztatu, gdzie kilku satelitów opracowywało jego pomysły, bądź odwrotnie — podsuwało mu do opracowania pomysły cudze. Grane jeszcze dzisiaj arcydziełko Scribe'a „Szkłanka wody“ jest najlepszym okazem tych wytworów produkcji masowej, łączących pustotę z doskonałą techniką dramatopisarską. Nic też dziwnego, że prawie cały olbrzymi dorobek Scribe'a, pozbawiony znaczenia ogólnoludzkiego i akcentu społecznego, poszedł do lamusa wraz z monarchią lipcową. Zbliżał się właśnie rok 1848.

Sama już likwidacja wpływów Scribe'a mogłaby utowrować drogę nowym prądom dramatopisarskim, gdyby ten kolos na glinianych nogach panował w teatrze niepodzielnie. Ale synchronizując z grubsza wybitniejsze zjawiska teatralne pierwszej połowy XIX w. celem uwydatnienia odrębności przyszłego dzieła Augiera, natrafiamy jeszcze na przeszło 20 sztuk Dumasa-ojca, wynik dziesięcioletniej improwizacji i zapożyczania się na prawo i lewo (od Waltera Scotta, Schillera, Marivaux, od swoich anonimowych współpracowników). Splot występków i zbrodni popełnianych przez pozbawione skrupułów indywidualia, wychodzące zwycięsko z kolizji ze społeczeństwem, sensacyjna

anegdota historyczna, udramatyzowana z brutalną werwą bez troski o problem, dialog, w którym sztuczny patos i trywialność górują często nad dowcipem — oto plus minus teatr Dumasa.

Obok niego również niewspółmiernym powodzeniem cieszą się mało oryginalne sztuki znanego poety Kazimierza Delavigne'a. „Czarujący, dostępny wszystkim — pisze o nim Teofil Gautier — zdejmuje on codziennie miarę z publiczności i szyje ubranie na jej wzrost”. A więc jeszcze jeden krawiec teatralny, tyle że obsługujący klientelę nieco bardziej wybredną niż odbiorcy Scribe'a. Wkrótce zwolni się na scenie także i to miejsce.

W wyższych regionach literackich znajdujemy „Komedie i przysłówia” Musseta, drukowane w latach 1833-37, grane od r. 1847 do dziś dnia. Lecz subtelny „teatr miłości” chorego „dziecięcia wieku”, indywidualisty dotkniętego nieuleczalnym pesymizmem, ten teatr, przeznaczony dla wrażliwej inteligencji o delikatnym smaku, nie wchodzi bynajmniej w kolizję z teatrem Augiera, mającym zupełnie inne założenia i znacznie szerszy zasięg.

Co innego twórczość przywódcy romantyków, Wiktora Hugo, który pozostaje na świeczniku w życiu teatralnym w ciągu kilkunastu lat po ogłoszeniu swego manifestu literackiego, słynnej przedmowy do „Cromwella” (1829). Zdawałoby się, że rywalizacja z taką potęgą była ponad siły młodych pisarzy pragnących powiedzieć w teatrze nowe słowo. Lecz wpływy romantyzmu stopniowo maleją, publiczność ma już dosyć gigantycznych koncepcji Wiktora Hugo, wraz z jego kultem wybujałej indywidualności. Rok 1843 przynosi fiasco jednego z najpiękniejszych dramatów wielkiego poety — „Burgrabiowie”. Czas zrobił swoje, wystarczy teraz lekkiego pchnięcia, by zwalić olbrzyma. Udaje się to takiemu Ponsardowi, którego karierę scharakteryzowano trafnie lapidarnym powiedzonkiem: „Nadzwyczajne powodzenie rzeczy zwyczajnych”.

Ponsard, dążący do poskromienia pewnych wybryków szkoły romantycznej przez nawrót do klasycyzmu, zreformowanego z kolei zniesieniem zbyt surowych reguł, wprowadzeniem większej swobody i prostoty, sformułował swe postulaty w rozprawce „Mlle Rachel; de Corneille; de Racine; de Shakespeare”. Odpowiadały one potrzebom chwili, lecz aby to słowo teoretyczne stało się ciałem, trzeba było na wstępie tegoż talentu, którego Ponsard nie posiadał. Przywódca „szkoły zdrowego rozumu” chce „poprawiać Szekspira Racinem, uzupełniać Racine'a Szekspirem”. Marzy on o momencie, kiedy literatura dramatyczna odnajdzie równowagę i spokój w „dobroczynnym eklektyzmie”. Usiłuje więc realizować swój przepis we własnych utworach, które istotnie nacechowane są eklektyzmem, ale najzupełniej jałowym. Jednak inicjatywa Ponsarda nie poszła na marne. Zrobił się wielki ruch w świecie literackim. Człowiek pragnący pogodzić romantyków z klasykami wywołał walkę podobną do osławionej bitwy tych ugrupowań w r. 1830 na premierze „Hernaniego”. Nowa bitwa miała miejsce 22 kwietnia r. 1843 w Odeonie na pierwszym przedstawieniu neokla-

sycznej tragedii Ponsarda „Lukrecja” i była swego rodzaju odprężeniem po przedstawieniu „solennie nudnym”. Tym razem bili się (dosłownie) zwolennicy Ponsarda z czcicielami Hugo — ponsardistes i hugolâtres. Najważniejszą dla nas rzeczą w tym wydarzeniu jest fakt, że wśród dzielnych szampionów „szkoły zdrowego rozumu” znajdują się Emil Augier. I już w r. 1844 ten sam Odeon wystawi jego dwuaktówkę „Cykuta”, sygnalizującą nawrót do wierszowanej komedii obyczajowej. Ten klejnocik sceniczny, pełny wdzięku attyckiego, od razu wykazał wyższość dwudziestotrzyletniego Augiera nad wodzem neoklasyków Ponsardem, któremu brakowało wyobraźni twórczej.

Pobieżny ten przegląd wpływów kilku dramatopisarzy na życie teatralne doprowadziliśmy do momentu, kiedy teren, na którym miały być założone podwaliny komedii społecznej, jest, że tak powiem, mniej więcej odgruzowany. W tym czasie społeczeństwo francuskie pragnie pozbyć się za wszelką cenę intryganta i szarlatana politycznego, przybierającego postać poczciwego „króla-mieszczanina”, by ułatwić sobie reakcyjne posunięcia. Słusznie mówiono, że rząd, który powstał na barykadach, popelnia samobójstwo sprzeniewierzając się hasłom rewolucji lipcowej i Wielkiej Rewolucji 1789 r. Wadliwa ordynacja wyborcza nie dopuszczała mas ludowych do głosu. Ludwik-Filip szukał oparcia w garstce bogatej burżuazji.

Koła liberalne żądały coraz energiczniej głosowania powszechnego, tymczasem „król episjerów”, wierzący w nieomylność konserwatywnej polityki swego ministra Guizota, sprzeciwiał się ze starczym uporem wprowadzeniu reform. Jego zła wola przyczyniła się do odrodzenia ruchu republikańskiego. Nadto los robotników, których liczba wzrastała w miarę uprzemysłowienia kraju, stał się przedmiotem badań ekonomistów i socjologów. Rośnie podniecenie w klubach, na bankietach politycznych, Manifest Komunistyczny Marksa i Engelsa, rozchodzący się po świecie w milionach egzemplarzy, poruszył masy robotnicze. Niebawem padną strzały na ulicach.

Nie łudźmy się: żadne odgłosy tych wydarzeń nie przenikną na scenę francuską, nad którą czuwają władze monarchii lipcowej. Dość powiedzieć, że w okresie względnego liberalizmu zdjęto z afisza po pierwszym przedstawieniu dramat Wiktora Hugo „Król się bawi”, zmieniano „Hugonotów” itd., a od r. 1835 do 48 przywrócona cenzura przewencyjna zabroniła wystawienia przeszło 120 sztuk, nakazując przeróbkę jeszcze czterystu. W takich warunkach teatr jest zaledwie bladym cieniem życia społecznego. Zresztą postęp ideologiczny dramaturgii był hamowany nie tylko długoletnim rygorem policyjnym, lecz także kanonami literackimi, które ulegały zbyt powolnej zmianie. Dlatego też widzimy, że nawet po zniesieniu cenzury w dobie rewolucji lutowej nie ukażą się w teatrach francuskich sztuki o tematyce związanej w jakimkolwiek stopniu z aktualnymi wydarzeniami politycznymi. Jedyne George Sand

zdobywa się na napisanie fantastycznej komedii-prologu pt. „Król czeka”, gdzie królem oczekującym dzieła sztuki jest lud. Rzecz ta była zagrana tylko 8 razy.

Latą 1844-49 są w twórczości młodego Augiera okresem rozwoju. Jednak i wtedy, poza kilkoma utworami bezideowymi, pisał on także sztuki zdradzające już troskę o zdrowie moralne rodziny francuskiej (np. Gabriela). Nie wychodzą one wprawdzie poza ramy, bardzo ciasne, moralności mieszczańskiej, ale była to reakcja przeciwko głoszonemu „prawu do namiętności”, usprawiedliwiającej, według romantyków, nawet zbrodnię, co w połączeniu z zepsuciem obyczajów przenikającym za Ludwika-Filipa ze sfer wyższych do mieszczaństwa, stanowiło groźne niebezpieczeństwo dla narodu. Analizując pierwsze komedie obyczajowe Augiera z tego punktu widzenia, znajdujemy w nich zarodek współczesnej komedii społecznej.

Każda komedia obyczajowa może być w pewnym stopniu komedią społeczną. Nawet przy najbardziej kameralnym ujęciu dramatycznym problemu mamy przed sobą komedię społeczną, jeżeli autor z intencją pokazuje rodzinę bądź inną grupę osób w ten sposób, by widownia pojęła, że jest to nie tylko rodzina lub grupa okazowa, charakterystyczna dla współczesnego społeczeństwa, ale że nadto oddziaływanie, zgubne czy też dobroczynne, jakichś wad i respective zalet na charaktery i życie w tej rodzinie, przyczynia się do takiego lub innego kształtowania się życia społecznego, albo odwrotnie — jest od danego ustroju społecznego uzależniona.

Skoro objawy społeczne będące tworzywem danej komedii przeminą wraz z układem stosunków społecznych, jakie je wytworzyły, sztuka, w której znalazły odbicie, staje się historycznym obrazem społecznym.

O przekształceniu się komedii obyczajowej w komedię społeczną decyduje wyraźna intencja autora i jego umiejętność wiązania cech obyczajowych z danym układem stosunków społecznych oraz jasne wyprowadzenie konsekwentnych wniosków.

Znaną jest rzeczą, że pierwiastek społeczny występuje w komedii francuskiej już na długo przed Augierem, zwłaszcza u Moliera i Beaumarchais, są to jednak sporadyczne wypadki. Częstotliwość zaś poruszania zagadnień społecznych w sztukach autora „Zięcia pana Poirier” oraz rozpowszechnienie się tej tendencji z jego inicjatywy pozwalają łączyć omawiany rodzaj literacki z drugą połową w. XIX i z nazwiskiem Augiera.

Okres dojrzałości pisarskiej Emila Augiera przypada na panowanie „Napoleona Małego”, który jeszcze przed osławionym plebiscytem r. 1852 strzelał do ludu, ogłosił stan oblężenia w 32 departamentach i skazał 10 tysięcy osób na wygnanie, po to by osiemnastoletniej partackiej polityce wewnętrznej i zagranicznej, zdemoralizowawszy społeczeństwo do ostatnich granic, sprowadzić na Francję klęskę sędańską.

Rząd drugiego cesarstwa przywraca cenzurę prewencyjną, mimo to Emil Augier atakuje śmiało zwyrodnienia moralne grożące narodowi zagładą. W jego ślady idzie znacznie mniej utalentowany Ponsard, którego wierszowane komedie „Honor i pieniądze” (1855) oraz „Giełda” miały również wpływ na rozwój komedii u nas w Polsce.

Teatr Augiera, rozpatrywany jako całość, jest niewątpliwie teatrem par excellence społecznym, ponieważ głównym celem jego koncepcji dramatycznych, nawet w komediach obyczajowych, było zawsze dobro społeczne. Augier to pisarz o wybitnie czujnym sumieniu. Piętnuje on bez ustanku nierobów, ludzi o brudnych rękach, „brasseurs d'affaires”, ubijających zawodowo różne podejrzone interesy. W ciągu lat trzydziestu poruszał wszystkie zagadnienia, które najbardziej obchodziły francuską opinię publiczną. Za główną chorobę wieku i źródło wszelkich innych ułomności uważał gorączkę pieniądza. Motyw ten przewija się przez całą jego twórczość. A więc w komedii Kamień probierczy (1853) wykazuje, jak nagle otrzymany wielki spadek wypacza charakter i zabija talent. W komedii Maître Guérin (1864) przebiegły notariusz prowincjonalny, bogacący się kosztem swego najbliższego otoczenia (będąc ciągle w zgodzie z obowiązującym kodeksem karnym), jest w końcu potępiony przez własną żonę i syna, któremu chciał zabezpieczyć karierę niegodziwymi środkami. W Złotej przepasce (1855) pokazany jest dorobkiewicz, wyznający cynicznie wiarę z wyłączną potęgę pieniądza i oto widzimy, jak majątek, zdobyty na nieuczciwych przedsiębiorstwach, staje się przeszkodą w szczęściu córki milionera. Poślubi ją porządny człowiek dopiero wówczas, gdy spekulacje giełdowe zrujnują jej ojca.

Augier poświęcił kilka sztuk szkodliwym wpływom źle pojętej miłości rodzicielskiej. Np. w komedii La Jeunesse (1858) wyprowadza na scenę młodzieńca, w którego matka wpaja zbyt praktyczne poglądy. Jest przedwcześnie zestarzały, pozbawiony zasad moralnych, traci poczucie honoru, poczucie obowiązków wobec kraju. Pochodząc sam ze sfery mieszczańskiej, kpi z ideałów Wielkiej Rewolucji. W Pawle Forestier (1868) ojciec, zmuszający syna do małżeństwa korzystnego pod względem materialnym, unieszczęśliwia troje ludzi. Augier jest zapalonym przeciwnikiem małżeństwa z wyrachowania. Występuje to stanowisko szczególnie wyraźnie w komedii Un beau mariage (1859). Nawiasem mówiąc, w sztuce tej poruszony jest także zupełnie nowoczesny problem bohaterstwa przejawiającego się na polu pracy naukowej.

W komedii Madame Caverlet (1876) opowiada się pisarz otwarcie za likwidacją niedobrych małżeństw: kobieta, której mąż jest graczem i rozpustnikiem, łączy swój los z człowiekiem uczciwym, dającym jej dzieciom moralne wychowanie. Wysłunięcie tezy potrzeby rozwodu w pierwszym okresie mieszczańskiej III Republiki świadczy bezsprzecznie o odwadze cywilnej Augiera. Niemniejszą tolerancję wykazuje on w komedii Les Fourchambault (1878) w stosunku do dzieci nieślubnych. Widzimy tu-

taj, jak syn z nieprawego łoża ratuje od ruiny ojca, który opuścił za młodych lat jego matkę, by ożenić się z inną dla posagu. Ratuje też od zagłady moralnej swego brata, syna legalnego, zdeprawowanego przez nonsensowne wychowanie.

Spółeczeństwo epoki drugiego cesarstwa było opanowane manią ażyotażu. Napoleon III sam grał na giełdzie. Augier śledzi z przerażeniem postęp wpływu destrukcyjnego, jaki dążenie do szybkiego zubożenia się i żądza nadmiernego przepychu wywierają na współczesną obyczaję. Czystość ogniska domowego leży mu specjalnie na sercu. Wbrew panującej modzie chłoszczę rozpustę, przeciwstawiając „damie z kameliami” kurtyzanę, która ma „nostalgię bagna” (*Le mariage d'Olympe*, 1855). Dalej *U bogie lwice* (1858), zabronione początkowo przez cenzurę, ostrzegają przed groźnym niebezpieczeństwem społecznym, będąc wiernym obrazem zepsucia obyczajów w epoce, kiedy sprzedajna miłość przenikała nagminnie do domów mieszczańskich. Serafina, rozpieszczona przez rodziców, nie zadowala się dobrobytem, jaki może jej zabezpieczyć skromna pensja męża. Pozwala sobie na zbytek opłacany przez kochanka. W rezultacie stacza się na dno nędzy moralnej i materialnej.

W naśladowanej u nas *Zarazie* (1866) odtwarza Augier dość rozpowszechniony typ światowego szalbierza, pośrednika w brudnych transakcjach finansowych, wciągającego młodzież do półświatka paryskiego. Autor wrywa w końcu ze szponów imię barona d'Estrigaud jedną z jego ofiar — młodego inżyniera, który przywiózł do stolicy projekt o państwowym znaczeniu. Również w porę zawraca ze złej drogi przybyły do Paryża Bretończyk, którego sceptycyzm moralny opanował do tego stopnia, że zaczął spekulować w czasie oblężenia na produktach żywnościowych. (*Jean de Thommeray*, 1873). Nawet w najostrzejszej satyrze Augier jest zawsze ludzki, gdy chodzi o wypadki chwilowego zaślepienia.

Najbardziej wyraźny charakter aktualnej komedii społecznej mają *Les effrontés*, *Le fils de Giboyer* i *Lions et Renards*. Komedie *Bezczelni* (1861) wywołała bardzo gwałtowną reakcję widowni. Publiczność podzieliła się na dwa obozy. Bohaterem sztuki jest aferzysta Vernouillet, właśnie ten „effronté”, wobec którego błędnie postać bankiera milionera, pragnącego, by świat zapomniał o mętnym źródle jego fortuny. Vernouillet, oszust, szantażysta i oszczerca, jest właścicielem dziennika, który nazywa się „*La Conscience Publique*” (!). Za pomocą dwóch potęg — pieniądza i prasy, nadaje on kierunek opinii publicznej. Nie dość tego: chce wpływać na nią poprzez salon. Powolnym jego narzędziem jest płatny paszkwilant, jeden z tych co zabijają piórem, jak najemny morderca sztyletem.

Burzę rozpętała również komedia *Syn Giboyera* (1862), gdzie Augier zaatakował partię klerykałów werbującą do swych szeregów bonapartystów, orleanistów, legitymistów — wszystkich tych, których łączyła wspólna nienawiść do demokracji. Klerykałowie prowa-

dzili właśnie zacieklą kampanię przeciwko uniwersytetowi, wielkiej korporacji świeckiej, odpowiednika dzisiejszego ministerstwa oświaty, stworzonej jeszcze przez Napoleona I. Rząd drugiego cesarstwa, łącznie z elementami reakcyjnymi społeczeństwa, obawiając się liberalizmu uniwersytetu, dążył do przekazania szkół średnich i powszechnych pod zarząd duchowieństwa. Augier ukazuje intrygi partii klerykałnej i chwytły jej pism. Sztuka wywołała powódź napastliwych pamfletów i artykułów. Rej w tej sarabandzie wodził Ludwik Veillot, dziennikarz niesłychanie agresywny, wyzuty ze skrupułów, który rozpoznał siebie w sztuce Augiera pod pewnym kryptonimem. Ale Augier, nie zrażony napaściami, zwrócił ostrze swej satyry przeciwko klerykałom jeszcze w jednej komedii (*Lwy i lisy*, 1873), gdzie znany już nam z *Zarazy* mistrz korupcji, baron d'Estrigaud, wstępuje z wyrachowania do załady jezuitów.

Szereg komedii społecznych Augiera zapoczątkowała sztuka *Zięć pana Poirier*, zagrana po raz pierwszy w paryskim teatrze Gymnase 8 kwietnia 1854 r., wzięta na afisz przez Teatr Francuski w dziesięć lat później i odtąd należąca już do żelaznego repertuaru tej sceny. Augier udratyzował stosunki przedstawione w powieści Juliusza Sandeau „*Sacs et parchemins*”, opublikowanej wkrótce po rewolucji lutowej. Akcja komedii rozgrywa się w r. 1846, tj. w przededniu *Wiosny Ludów*. Wobec klęski, jaką poniósł ówczesny ruch rewolucyjny, obraz zmaterializowania społeczeństwa burżuazyjnego z okresu schyłkowego monarchii lipcowej był nadal aktualny z czasów Napoleona III. I tak samo długo jeszcze nie zatrze się kreślona przez snobizm towarzyska linia demarkacyjna pomiędzy arystokracją rodową a plutokracją: w cytowanej wyżej komedii „*Syn Giboyera*” figuruje w r. 1862 bogaty mieszczanin traktowany bardzo bezceremonialnie przez swego utytułowanego protektora. Różnica w stosunkach polegała na tym, że podczas gdy za Ludwika Filipa arystokracja rodowa nie bierze udziału w życiu politycznym, oczekując biernie „dobrych czasów”, za Napoleona III usiłuje ona spowodować ostrą reakcję, rzucając się w wir intryg i wciągając do nich burżuazję.

W „*Zięciu pana Poirier*” przedstawił Augier konflikt z bogatego mieszczanina ze zrujnowanym szlachcicem, który jeszcze nie umie posługiwać się „mieszczańskimi” procederami dla odbudowania fortuny pochłoniętej przez kosztowny tryb życia. Nie jest to konflikt klas wojujących o wpływy polityczne. Pan Poirier ma wielkie aspiracje nowobogackiego, ale aspiruje on do stanowisk, na które donkiszoci legitymizmu nie reflektują: nie chcą bowiem nic zawdzięczać dynastii Orleańskiej. W szczególności zaś Gaston de Presles, ów zieć pana Poirier, nie jest skory do wyrzeczenia się próżniactwa. I z tego też powodu, a trochę z poczucia śmieszności, nie ma ochoty ubiegać się o tytuły dla teścia. Stąd zatarg i przy tej sposobności ostra wymiana zdań, pozwalająca autorowi scharakteryzować w naturalny

sposób rozbieżne światopoglądy dwóch wyższych klas ówczesnego społeczeństwa. Widzimy więc, że arystokracja idzie w tym okresie „na emeryturę” w imię nakazów przestarzałego kodeksu honorowego, który toleruje spłacanie długów z kieszeni bogatego teścia - mieszczanina i każe pojedynkować się o kochankę z krzywdą dla uczuć żony. A zubożona burżuazja, znowuż w imię suwerenności pieniądza, sięga po zaszczyty, torując sobie drogę do Wyższej Izby, bo sądzi, że skoro się umie prowadzić dobrze swe przedsiębiorstwo handlowe, to się chyba potrafi rządzić Francją.

W dobie Augiera, kiedy potęga arystokracji feudalnej dawno już nie istniała, kiedy klasa ta zamieniła się w kastę towarzyską, główne niebezpieczeństwo socjalne tkwiło w despotycznej władzy pieniądza, dlatego też wystawia Augier swego bourgeois na pośmiewisko publiczne w większym jeszcze stopniu niż jego utytułowanego zięcia. Widzimy jednak, że go wyszydza, ale nie chłószcze, bo Poirier zdobył majątek „w sposób uczciwy”. Ten zasadniczy rys wyróżnia go stosunkowo korzystnie w galerii dorobkiewiczów Augiera, skompletowanej w czasie, kiedy rozkład moralny mieszczaństwa był już posunięty znacznie dalej.

Z właściwym sobie obiektywizmem ukazuje Emil Augier, obok krańcowych przedstawicieli klasy rządzącej i klasy zdemisjonowanej, drugą parę postaci, bardziej rozsądną i zrównoważoną. Verdetlet jest żywym uosobieniem „ideału” rozumnego i poczciwego mieszczanina, pozbawionego wygórowanych ambicji. Prawi, z woli autora, moralny próżnemu przyjacielowi, ale z tak naturalnym wdziękiem, że trudno byłoby uważać go za rezonera. Natomiast przyjaciel Gastona, książe de Montmeyran, który wkroczył na drogę cnoty zaciągając się do wojsk kolonialnych, gra niewątpliwie rolę powiernika ułatwiającego przede wszystkim ekspozycję. Okupuje zresztą swój udział w rozgrywanej partii, bawiąc widownię udanym dowcipem.

Francuska krytyka literacka nadała Augierowi zaszczytny przydomek „wnuka Moliера”. W takim razie Beaumarchais jest jego ojcem — nieco lekkomyślnym. Stan posiadania literatury dramatycznej w pierwszej połowie XIX w., przedstawiony pokrótce na początku artykułu, uzasadnia bezpośrednie nawiązanie do spadku po tych pisarzach. Słusznie zauważono, że Poirier jest Jourdainem z epoki Ludwika Filipa, ale Jourdainem pożądającym już wpływów politycznych straconych przez szlachtę. Skądinąd sam Augier zamierzał pierwotnie nazwać swoją sztukę „La revanche de Georges Dandin”. Cechą najbardziej zbliżającą autora „Zięcia pana Poirier” do Moliера jest przejęcie się sprawą społeczną, które znajduje wyraz w ciętej satyrze na to, co grozi społeczeństwu zagładą. Pod tym względem Augier wdał się więcej w „dziadka” niż w „ojca”, ponieważ Beaumarchais tworzy nie tyle w trosce o społeczeństwo, ile pod wpływem pragnienia odwetu za doznane krzywdy.

Przy okazji tych pobieżnych zestawień wypada również uregulować sprawę długu zaciągniętego przez Augiera wobec Juliusza Sandeau, o czym wyżej napomknęto. Wobec odmienności talentów pisarskich, jakich wymaga sztuka sceniczna i powieść, musimy przyznać rację

historykom literatury, którzy zaliczyli „Zięcia pana Poirier” do spuścizny Augiera. Upoważniają do tego przede wszystkim gruntowne różnice w charakterach osób występujących w komedii „Zięć pana Poirier” i w powieści „Sacs et parchemins”. Dotyczy to w pierwszym rzędzie charakteru córki dorobkiewicza, o której J. Sandeau, opisując jej powierzchowność, mówi m. in.: „... Całość miała w sobie coś pospolitego... jakby pieczętkę sklepową, którą by się zaledwie dostrzegło, gdyby nie pretensje mające na celu jej zatarcie... Było to serce pewne siebie, nigdy nie odbywające wycieczek w krainę marzeń i chimery. Próżność zwarzyła w jej duszy swym zimnym tchnieniem wszystkie kwiaty, jakie zakwitają z wiosną życia”.

Pastelowy obraz idealistki Antosi, pełnej szlachetnej prostoty, stworzony przez Augiera, nie ma nic wspólnego z tym oleodrukiem.

„Zięć pana Poirier” uważany przez większość historyków literatury za arcydzieło Augiera, jest, że tak powiem, jego komedią reprezentacyjną, zawierającą wszystkie cechy charakterystyczne twórczości tego dramatopisarza. W dziele Augiera, tak jak w jego życiu, panuje ład i harmonia. Jest to pisarz, zrównoważony, świadomy swych zadań, prostolinijny i szczery. Nie mniejszą niż Molier żywił nienawiść do obłudy, szalbierstwa, afektacji, do hipokryzji religijnej. Nie uznaje „sztuki dla sztuki”. Widzieliśmy na przykładzie poszczególnych utworów, że traktuje „na serio” swe obowiązki wobec społeczeństwa. To „bystry postrzegacz i dobroduszny szyderca”, według trafnego określenia F. H. Lewestama. Działalność literacka Augiera wypływa z głębokiego przekonania, iż może przyczynić się do uzdrowienia schorzałego organizmu społecznego. Jest rzeczowy, styl ma przejrzysty, treściwy, zwięzły, unika dygresji i ozdobników. Bije prosto w cel, bez aluzji, alegorii, paradoksów, sofistematów. Maluje swe postacie wielkimi pociągnięciami, jak Molier, a umie nadać im to, co Francuzi nazywają „relief scenique”. Sytuacje w komediach Augiera wynikają jedna z drugiej w sposób naturalny. Nieco leniwy chwilami przebieg akcji jest nam sowicie wynagrodzony satyryczną werwą dialogu toczącego się wartko i obfitującego w t.zw. „traits” — epigramatyczne wyrażenia i różne lotne powiedzonka. Augier napisał kilka komedii wierszem, większość jednak prozą, w której najkorzystniej przejawia się jego esprit gaulois, nie wzdragający się czasami przed jędrnym słowem bulwarowym.

Po odsunięciu się od neoklasyków stał się Emil Augier jednym z najwybitniejszych przedstawicieli realizmu scenicznego.

Sztuki Augiera miały wielki wpływ na rozwój naszej komedii społecznej, zwłaszcza na twórczość Józefa Narzymskiego. K. Estreicher w „Repertuarze sceny polskiej od r. 1850 — 1871” wylicza

13 sztuk Augiera granych w tym okresie. Później doszło jeszcze kilka. Tłumaczyli je m. in. komediopisarze: Lubowski, Szymanowski, Starzeński, Sabowski (W. Skiba). Pierwszą komedią Augiera, która trafiła na scenę polską, była, według Estreichera, „Cykuta”, grana w r. 1851. W 1852 grano w Krakowie „Gabriele”. Później wystawiano w Polsce: „Filibertę”, „Flecistę”, „Bezczelnych”, „Zarazę”, „Lwy i lisy”, „Syna Giboyera”, „Kamień probierczy”, „Guérina”, „Ubogie lvice”, „Złotą przepaszkę” (pt. „Dobre imię”) itd.

Polska prapremiera „Zięcia pana Poirier” na scenie Rozmaitości odbyła się we wrześniu 1856 r. (w dwa lata po paryskiej).

Estreicher wymienił w „Bibliografii polskiej” dwóch tłumaczy „Zięcia pana Poirier”: Kazimierza Kalinkę i Seweryna Kaplińskiego. Lewestam wspomina o trzecim — artyście dramatycznym Józefie Komorowskim. Przekłady te, nie ogłoszone drukiem, zaginęły. Z recenzji W. Szymanowskiego w „Tygodniku Ilustrowanym” z dnia 16 czerwca 1866 dowiadujemy się, że przy pierwszym wznowieniu w Rozmaitościach skorzystano z przekładu Kaplińskiego. Krytyk wyraża żal z powodu skrócenia sztuki do trzech aktów.

Emil Augier jest nam bliższy niż jego współcześni — Sardou, Feuillet i Dumas - syn, dlatego że przejmował się do głębi misją społeczną pisarza i że zwraca uwagę na różne wady, jak np. próżność, pycha, skłonność do wiarołomstwa, do życia ponad stan — wady zastarzałe, których nawet gruntowna zmiana ustroju społecznego nie może wykorzenić od razu.

Maria Bechczyc - Rudnicka



Lidia Łopatyńska

SZKOŁA ZDROWEGO ROZSĄDKU I FRANCUSKA
KOMEDIA MIESZCZAŃSKA w XIX W.

Rodowód literacki „Zięcia pana Poirier”

Dramat francuski w pierwszej połowie XIX wieku ma dwa oblicza: dla pięknoduchów, dla poszukiwaczy nowych dróg, dla znawców jest tragedia klasyczna, mocno już zresztą nadwerężona w swoich kanonach i idąca na kompromis z regułami np. Delavigne, Soumet, Ancelot, oraz dramat romantyczny, obejmujący całą skalę, od historycznego melodramatu (np. „Krzysztof Kolumb” Pixérécourta) do olśniewających kaskadami liryzmu dramatów Wiktora Hugo, a dla publiczności bez wysokich aspiracji, niechętniej wszelkim ekstrawagancjom a nie dbającej o odwieczne kanony piękna, dla szukającej godziwej rozrywki publiczności mieszczańskiej jest komedia obyczajowa Scribe'a o papierowych charakterach, oznaczonych bardzo wyraźnymi etykietkami, o nieskończenie ubogim języku, o nienagannym montażu i bardzo rozsądnej tematyce: małżeństwo, posag, stanowisko, kariera itp. Druga połowa wieku XIX zachowa te trzy zasadnicze kategorie utworów dramatycznych, ale odwróci ich porządek pod względem ich reprezentatywności, ich znaczenia: klasycyzm i romantyzm zejść na dalszy plan wobec mieszczańskiej komedii obyczajowej; wódz rzymski i potępieniec romantyczny ustąpią miejsca nowemu bohaterowi, panu Poirier. Jeszcze od czasu do czasu rozbłyśnie poprawna regularna tragedia (Al. Parodi); dramat historyczny o mocnych efektach będzie świetnie reprezentowany przez Sardou, a nawet wyda czasami okazy wierszowane („Córka Rolanda” Borniera 1875), nim z końcem wieku zaśnie słońce Rostanda (który nawet stanie się założycielem dynastii), ale sprawa mimo to jest przesądzona: mieszczanin odniósł zwycięstwo w walce o scenę. Bohater dramatyczny dostosował się do smaku i przyzwyczajęń swojej publiczności, a utorował mu drogę przede wszystkim Emil Augier (1820—1884).

I

Rok 1843 znaczy przełom w dziejach rozwoju teatru francuskiego: w Odeonie odnosi kompletne fiasko monumentalny dramat Wiktora Hugo „Burgrabiowie”, podczas gdy na scenie Komedii Francuskiej

święci niepamiętne od wielu lat triumfy „Lukrecja“ Ponsarda, tragedia dość luźno przestrzegająca jedności czasu i miejsca, kokietująca „kolorytem lokalnym“, a nawet operująca elementem burleski w tematyce bohaterskiej, ale niezmiernie wytworna w swojej poprawności stylistycznej i wersyfikacyjnej, w swoim ładzie uczuć, obowiązków i prze-



Stroje mieszczańskie z czasów Monarchii Lipcowej

konań bohaterów. Franciszek Ponsard witany jest jako odnowiciel dobrego smaku i dobrych obyczajów w literaturze dramatycznej. Grupują się dookoła niego pisarze o bardzo różnej technice, autorzy tragedyj, dramatów historycznych, sztuk „neogreckich“ (tzn. starożytnych o tematyce mieszczańskiej) i komedyj tradycyjnych. Wybije się wśród

nich Emil Augier, w owym okresie jeszcze całkowicie pełen respektu dla mistrza¹. Przybiorą oni charakterystyczną nazwę „Szkoły Zdrowego Rozsądku”², a będzie to szkoła reprezentująca ideologię, uczucia i ideały triumfującej burżuazji rozkwitającej pod słońcem Monarchii Lipcowej³.

Młodzi pisarze stawiają sobie za zadanie „przywrócenie dobrej literatury na scenę”, a dobra literatura to przede wszystkim literatura zdrowa, o wyraźnie określonych zasadach moralnych. Głoszą literaturę zgodną z duchem francuskim (był to cios skierowany przeciw romantyzmowi, któremu zarzucali, że polegał na kopiowaniu wzorów obcych), a ponieważ burżuazja lipcowa pamięta swoje pretensje sprzed r. 1830, głoszą też hasła liberalne („jestem starym liberałem” — twierdzi p. Poirier).

Szkoła Zdrowego Rozsądku uważa siebie za nosicielkę idei postępu i demokracji. Przeciwnikom, którzy jej zarzucają klasycyzm, a co za tym idzie — zamiłowanie do przeszłości, odpowiada, że ta krytyka odnosi się raczej do romantyzmu: pisarze tej szkoły istotnie byli zaangażowani i skompromitowani wobec każdego rządu; winni są tego, że w chwili, gdy byłoby to pewną zasługą, nie rzucili okrzyku w imię wolności i ojczyzny. Ponsard i jego uczniowie odrzucają jakikolwiek kompromis z konserwatystami wszelkich odcieni; nie mają dla tronu i ołtarza szacunku, jaki głosił pierwszy a nawet drugi cenakl; oni są synami roku 1789 i tchnienie demokracji przenika ich wiersze: „Lukre-

¹ Oto dzieła Augiera z tego pierwszego okresu: „Cykuta” i „Flecista” — sztuki neogreckie; „Diana” — dramat historyczny. „Awanturka”, kostiumowy dramat mieszczański (Włochy w. XVI); „Filiberta” — rozkoszna komedia salonowa XVIII w. „Człowiek jak się należy” — studium charakterologiczne. Wszystkie te sztuki pisane są wierszem.

² Początkowo szkoła ta ma dosłownie charakter „szkoły”, z regularnymi zebrańiami „cenaclu” (zob. C. Latreille, *La fin du théâtre romantique et François Ponsard*, Paris 1899), jednak stopniowy zanik autorytetu mistrza, który nie potrafił spełnić pokładanych w nim nadziei, spowodował rozluźnienie tych węzłów. Latreille uważa rok 1853, rok śmierci Karola Reynaud, przyjaciela Ponsarda i Augiera, za koniec „Szkoły Zdrowego Rozsądku”. Ale Henryk Murger (*Propos de ville et propos de théâtre*, Paris 1888) pisze o „Małżeństwie Olimpii” Augiera (1855): „Ta sztuka nie była już zjawiskiem przejściowym, lecz otwartym zaparciem się zasad szkoły, do której dawniej należał. W dniu, w którym została odegrana, autor otrzymał dymisję jako członek Szkoły Zdrowego Rozsądku”. A. A. Gwozdiew (*Zapadno-jewropejskij teatr na rubieżu XIX i XX stulecia*, Leningrad—Moskwa 1939) określa jako dzieła tej szkoły całą komedię mieszczańską pięćdziesiątych i sześćdziesiątych lat, a przypuszczalnie nawet całą twórczość Augiera: jest to interpretacja formuły raczej niż ujęcie rzeczywistych stosunków pomiędzy twórcami.

³ „W odróżnieniu od ludu, który walczył na ulicach, mieszczanin z r. 1830 nie uważał wcale rewolucji jako rewanż za traktaty z r. 1815. Historycy jak Guizot i Augustyn Thierry powtarzali mu, że przeszłość historyczna była w istocie swojej drogą powolnego dojścia do władzy klas średnich i że ewolucja ta właśnie dobiegła końca. Ta uproszczona filozofia zadawała go i schlebiała mu. Odtąd mieszczanin lipcowy zamierzał osiąść w nowej monarchii jak w swoim własnym zamku feudalnym i ukazywał się w Palais-Royal nie jako poddany — to słowo niezręcznie wypowiedziane pewnego dnia przez ministra wywołało skandal — ale jako obywatel-król składający wizytę królowi - obywatelowi” (J. Lucas-Dubreton, *La Restauration et la Monarchie de Juillet*, Paris 1926).

cja" była śpiewem ku czci wolności; „Agnieszka z Meranii" rozbrzmiewa słusznym okrzykiem buntu władzy cywilnej, podeptanej i złamanej przez władzę Rzymu; i Ponsard rozmyśla nad „Charlottą Corday", epopeją, która śławi bohaterstwo żyrondistów, założycieli Republiki¹.

Przed wszystkim jednak będzie nowej szkole chodziło nie o sprawy polityczne, ale o danie wyrazu zasadom moralnym, i tutaj świadomie i ostro będzie ona atakowała romantyzm, zarzucając mu histeryczną pozę, wypaczenie zmysłu moralnego, sztuczne lansowanie podejrzanego gatunku ideałów i wywieranie zgubnego wpływu na czytelników, którzy biorą je za dobrą monetę i na nieszczęście społeczeństwa wprowadzają w czyn².

¹ Latreille, op. cit. O ile chodzi o wspomnianą przez niego tragedię o Charlocie Corday, to pomimo wielkiej rezerwy, jaką autor okazuje w stosunku do jakobinów (Gwozdiew, op. cit., uważa ich portrety wręcz za karykatury), ma ona ciekawe akcenty, jak np. monolog Marata:

— En marche donc! en marche! Au bourgeois qui le chasse
le grand seigneur vaincu vient de céder la place:

[...] Le peuple accord; le peuple arrive;

Il est là — parvenus! place au nouveau convive!

Les bourgeois ont chassé les nobles et les rois;

bien! Le peuple à son tour chassera les bourgeois!

albo rozpacz bohaterki stwierdzającej, że dopuściła się zbrodni niepotrzebnej:

— Ainsi j'ai fait un dieu de celui que je tue.

² Oto jak Feuillet określa destrukcyjną rolę haseł romantycznych (rozmowa toczy się pomiędzy baronową, której córka nie chce wyjść za mąż, a generałem, którego syn nie chce się ożenić):

... — Bo to już nie jest modne, pani wie! bo każdy, od małego do wielkiego, zaczął filozofować i analizować rzeczy najprostsze, pojęcia najelementarniejsze i najlepiej ustalone... ponieważ wykryto np. od trzydziestu lat że najszczytniejszą pozycją społeczną dla człowieka jest pozycja bękarta, a najczcigodniejszy zawód dla kobiety to zawód dziewczki albo aktorki. Ojcowie nasi, którzy woleli ślubne dzieci i uczciwe kobiety, pomylili się w tym jak we wszystkim; bo okazuje się, droga pani, że od pięciu tysięcy lat świat kręci się w lewo, zamiast się kręcić w prawo. Bo to wszystko to te zle przyzwyczajenia! Pewnego dnia wykryje się, że byliśmy stworzeni, aby chodzić na głowie, zobaczy pani! Istna zaraza pychy i głupoty wieje nad ziemią i wszystkie umysły mniej lub więcej jej ulegają. Czy pani sądzi, że pani jedynaczka wyszła cało z tej zarazy? Nie więcej niż mój syn. Oboje, nie wiedząc o tym, są powolni ogólnemu zamętowi, panującemu paradoksowi, nienawiści do prawa i obowiązku, ogólnemu buntowi przeciw zdrowemu rozsądkowi, oczywistości i staremu światłu słonecznemu.

[...] — A cóż ten panicz ma do zarzucenia naszej płci? Że przeważnie cierpi na niedostatek cnoty, nieprawdaż? A jego biedna nieboszczka matka, co o niej myśli? Dla niej czyni wyjątek, nieprawdaż? Oni? Oni wszyscy czynią wyjątek dla swoich matek i nie dostrzegają, że wedle tego obliczenia wyjątek staje się regułą. Aż przykro słuchać!

— Ale przyzna pani, że są kobiety, które od czasu do czasu prowadzą się źle?

— Możliwe. Może pan dodać, że właśnie te kobiety nasi młodzi ludzie znają najlepiej, albo właściwie to są jedyne, które znają. Może pan jeszcze dodać, że właśnie z tych wybierek produkuje się bohaterki powieści i dramatu i przez to psuje się opinię. Przyzwoita kobieta nie oddaje tajemnic swojej myśli i nagości swojej duszy anatomii literackiej, tak samo jak nie pozuje w atelier; skalpel poetów, jak oni mawiają, zagłębia się jedynie w zepsute serca i odsłania jedynie niezdrowe dusze. Wynika z tego dla wyobraźni publicznej pewien bajkowy typ płci żeńskiej, który podobny jest do panienek tych panów — ale na pewno nie do mnie. (L'ermitage).

Pierwszym zadaniem Szkoły Zdrowego Rozsądku stanie się obrona rodziny, owej pierwotnej komórki społecznej, która gwarantuje przez fakt swojego istnienia najistotniejsze, niewzruszalne zasady moralne.

Pierwsza sztuka Augiera, „Cykuta” (1844), z rodzaju neogreckiego, kreśli sylwetkę młodzieńca, który w pogoni za rozrywkami roztrwonił ideały, jest zblazowany, znudzony i postanawia dlatego odebrać sobie życie. Ale oto zjawia się przed nim dobra, szlachetna, subtelna dziewczyna, świetny materiał na żonę i matkę, i bohater odkrywa na nowo czar życia, odzyskuje wiarę w swoje siły i na pewno stanie się wzorowym mężem, ojcem i użytecznym członkiem społeczeństwa.

W „Awanturnicy” (1848) widzimy stateczną zacną rodzinę mieszczańską, wzburzoną i zgorszoną nagłą miłością ojca, głowy rodziny, do aktorki, kobiety o bardzo niewyraźnej przeszłości. Trzeba działać, trzeba ratować dobre imię, no i zagrożony spadek. Każda metoda jest tu dobra, nawet zwyczajny podstęp, bo dla awanturnicy, nawet szczerze spragnionej rehabilitacji społecznej, szczęścia rodzinnego, ogniska domowego, uczciwego życia, nie ma miejsca w rodzinie. Skrucha nie potrafi zmazać przewiny, zresztą przebaczenie mogłoby się stać niebezpiecznym precedensem. I po daremnej walce (trzeba zresztą przyznać, że się broni świetnie) „awanturnica” musi odejść. Na pocieszenie za to, że okazała prawdziwą skruchę, będzie jej jedynie wolno uściskać dłoń czystej i niewinnej córki domu.

Wiktor Hugo w swoim pierwszym dramacie (Marion Delorme) głosił odrodzenie moralne kurtyzany pod wpływem miłości. Ciekawą rzeczą jest stwierdzenie, że jedoaktówka Augiera „Fleciśta” przychyliła się także do tego rozwiązania. Ale jest to wyjątek w jego twórczości. Stanowisko jego będzie konsekwentne i nieprzejednane. Będzie tępił romantyzm uczuciowy w imię moralności.

Zrywając ze sztukami kostiumowymi i kreśląc wierszem dzieje zwykłego współczesnego mieszczańskiego małżeństwa, Augier w „Gabrieli” da najpełniejszy i najbezpośredniejszy wyraz tej walce. — Julian jest prawnikiem, pracuje dużo i ciężko, cieszy się, że uskładał posag dla córeczki, że jak interesy tak dalej pójdą, to będzie można sobie pozwolić na synka (wiersze te zresztą później zostały skreślone) — ale Gabriela się nudzi, zapomina przyszyć mężowi guziki do koszuli, czuje się zaniedbana i niezrozumiana. A że właśnie sekretarz Juliana, Stefan, kocha się w niej i nawet się o nią pojedynkował, postanawia z nim uciec. Julian dowiaduje się o tym i stacza walkę o serce swojej żony, w jej obecności wyjaśniając Stefanowi, którego niby to posądza o romans z mężatką, niebezpieczeństwa miłości pozbawionej sankcji społecznej, jej nieuniknione powolne konanie i żal za niepowrotnie straconym szacunkiem ludzkim i spokojem sumienia. Oczywiście po wysłuchaniu tej lekcji Gabriela przytomnieje i sztuka kończy się jej wyznaniem prawdziwie programowym:

— O père de famille, o poète, je t'aime!

A więc zadanie sztuki to nie rehabilitacja jednostki, o którą walczył romantyzm, nie odnalezienie blasku uczucia ludzkiego w potwornie moralnym, a poezja to nie rozwichrzona, nieokiełznana namiętność,

nie „robak zakochany w gwieździe“, ale twarde, szare życie, kodeks obowiązku, praca, uczciwość, zadowolenie ze spełnionej powinności, radości ogniska domowego. Widnokrąg zamyka się na tych pojęciach: rodzina — obowiązek — praca.



Stroje mieszczańskie z czasów Monarchii Lipcowej

„Gabriela“ odniosła olbrzymi sukces. „Wzruszenie, które porwało całą salę, ogarnęło wykonawców komedii. P. Reynier powitany burzą oklasków, która miała co najmniej trzy długie echa, wymienił nazwisko autora, wybuchając płaczem”¹. Publiczność rozpoznała w morale sztuki swoje własne ideały i aspiracje.

¹ Sprawozdanie w „Siècle“. Cytuję wedle Maigrone, *Le romantisme et les moeurs*.

Świętość rodziny, jej ekskluzywność, szacunek rodziny jako pierwsza i najbardziej zasadnicza z cnót, rodzina jako podstawa społeczeństwa¹, i całkowite wyłączenie poza jej nawias wszystkich „nieregularnych”², to są zasady, którym Augier pozostanie wierny przez cały czas swojej twórczości, podczas gdy Dumas-syn będzie kruszył kopie w obronie praw kobiety, uwiedzionej dziewczyny, nieślubnej matki, nieślubnego dziecka. Ciekawe jest jednak, że ostatnie sztuki Augiera, „Pani Caverlet” (1876) i „Rodzina Fourchambault” (1879) będą pewnego rodzaju kompromisem i dopuszczeniem możliwości rozwodu (w pewnych zupełnie wyjątkowych wypadkach), a sprawa nieregularnej rodziny potraktowana jest łagodnie. Widocznie nastroje publiczności się zmieniły.

II

Widzieliśmy już, że Szkoła Zdrowego Rozsądku zmienia formę swoich dowodzeń i pouczeń moralnych, od sztuk stylizowanych i kostiumowych przechodząc do tematyki współczesnej i przedstawiania stosunków realnych. Bo też dawne dzieje nie zawierały w sobie tych wszystkich zagadnień, jakie nasuwa społeczeństwo wieku XIX, a które obok spraw rodziny staną się głównym tematem literackim. Rząd Drugiego Cesarstwa „zajmuje się przede wszystkim reformami ekonomicznymi, przedsięwzięciami, które dadzą pracę robotnikowi, pieniądź mieszcza- ninowi: dyktatura chce dzięki powodzeniu materialnemu, jakie upowszechni, kazać zapomnieć o straconych swobodach [...]. Wszystko zależy od rządu, który może zwykłym dekretem nakazać wielkie roboty publiczne i regulować ich kontrakty; przyznaje koncesje i daje upoważnienia anonimowym towarzystwom akcyjnym. Osoby dobrze poinformowane, z pierwszego szeregu, gdy zwietrzą opracowywane projekty, dobre albo złe nowiny, mogą skorzystać z tego, by spekulować do woli

¹ Analogiczne motywy spotykamy u innych autorów z tego okresu. Pani de Girardin w tragedii „Kleopatra” (1847) wyzyskuje motyw zwykle całkowicie pomijany przez poetów — motyw żony Marka Antoniusza: „Podczas gdy Kleopatra rozpacza przy łożu śmierci kochanka, zjawia się Oktawia w szatach żałobnych i żąda trupa swojego małżonka, broniąc swego prawa do posiadania po śmierci tego, który za życia należał do innej” (Latreille, op. cit.). W „Agnieszce z Meranii” bohaterka, jakkolwiek działała w dobrej wierze, zginie nie mogąc obronić swoich praw osobistych, Agnieszka bowiem zaślubiła Filipa Augusta na skutek jego rozwodu, którego Kościół nie uznaje.

² Ten motyw wróci jeszcze kilkakrotnie w twórczości Augiera. W „Małżeństwie Olimpii” (1855) Augier daje odpowiedź Dumasowi-synowi, który w „Damie kame- liowej” (1852) na realistycznym materiale podjął ponownie tendencję romantyczną z rehabilitowania kobiety upadłej. Augier rzuca mu w odpowiedzi swoją słynną formułę o „nostalgi błota”. W „Pawle Forestier” (1868) szlachetny ojciec skłania kochankę syna, aby poddała próbie uczucia jego, a gdy kochanka wyjeżdża, wmawia synowi, że go porzuciła. Bohater żeni się z rozpaczą z młodą, niewinną dziewczyną, żony oczywiście nie porzuci, nawet kiedy prawda wyjdzie na jaw i na tym zyska tylko jego talent malarski. Bo artyście także potrzebne jest stateczne, uregulowane życie (podobnie traktuje tę sprawę Feuillet w „Dalili”).

na eksploatowanych terenach albo na akcjach giełdowych [...]. I wszyscy spekulują na kolejach, na pożyczce wojennej, na gazie, na kopalniach. Żony okradają mężów, aby grać. Akcje idą w górę albo spadają zależnie od tego, czy wiadomości z Krymu są dobre czy złe. Telegraf pozwala grać nawet na prowincji. Rodzi się szalony pęd do pieniądza. Rząd zaczyna się w końcu niepokoić, chce nałożyć hamulec, ale to mu się nie udaje. Zacny Franciszek Ponsard piętnuje hazard w klasycznych wierszach swojej komedii „Giełda” (1856), podczas gdy w poprzedniej przeciwstawiał sobie „Honor i pieniądz” (1853) i przyznał zwycięstwo honorowi — tak musi być w teatrze. Poczciwy Emil Augier pokazuje potęgę pieniądza w „Zięciu pana Poirier” (1854), gdzie „stary liberal” Poirier, który się zбоğacił pracując 14 godzin na dobę przez trzydzieści lat, marzy o zostaniu baronem Poirier. Zapewne rzecz owa dzieje się za Ludwika Filipa, ale sytuacja społeczna w 1854 stała się ponownie taka, jaka była za Guizota, i rząd mógłby jeszcze powtórzyć: „bogaćcie się!”. W „Złotym pasie” (1855) tego samego Augiera ojciec Roussel, zbyt sprytny i zbyt bogaty, by szanujący się człowiek ożenił się z jego córką, woła: „To teraz ja nie jestem porządnym człowiekiem, ja, który mam trzy miliony!”. W końcu Aleksander Dumas-syn także wprowadza na scenę „Kwestię pieniężną” (1857) i w jego sztuce sprawy giełdowe są głównymi sprężynami akcji¹.

Augier od 1854 r., właśnie od „Zięcia pana Poirier”, zaczyna pisać prozą — sprawy pieniężne, rachunki nie nadają się do opiewania ich wierszem. W jego sztukach sprawa pieniężna będzie pokazana jako istotne zagadnienie i jako narzędzie w walce klas. Oczywiście Augier pokaże tylko te klasy, które mogą być bez wywołania zgorzienia przedstawione na scenie wielkiego teatru: robotnicy i chłopci nie dostąpili jeszcze tego awansu literackiego i mogą ukazywać się jedynie w melodramatach. Augier przeciwstawia sobie jedynie mieszczaństwo i arystokrację. Arystokracja, stroniący od życia politycznego legitymiści, pokazani są jako klasa szczątkowa, wycofana z obiegu, żyjąca tradycjami i pozbawiona przyszłości. Ma swoje zalety, i to zalety niewątpliwe, które Augier, jak przystało na szlachetnego przeciwnika, podkreśla: ma właśnie tę wielką zaletę, że ceni wysoko rodzinę, że posiada poczucie godności własnej, ma honor, ma gest, nie mówiąc już o pięknych manierach. Ale oczywiście to odnosi się tylko do części arystokracji. Większość to są ludzie tacy, jak Gaston de Presles, który ma dość piękne maniery, aby olśnić pannę Poirier, ale nie pamięta, że dobre wychowanie wymaga, aby się było grzecznym z każdym; mówi o swoim honorze, ale honor pozwala mu na sprzedanie nazwiska i na niedotrzymanie targu, nie mówiąc już o tym, że honor ten marnie by wyglądał bez uczciwości papy Poirier, honor bardzo podobny do honoru potomka słynnego kucharza Ludwika XIV, pana Vateła, który odebrał sobie życie, gdy mu nie dostarczono na czas ryby do uroczystego obiadu.

¹ René Arnaud, *La deuxième République et le Second Empire*, Paris 1929.

Augier świetnie odróżnia sprężyny, które w okresie Drugiego Cesarstwa wynoszą i zniżają ludzi: pieniądz sprowadza niwelację społeczeństwa, zjawisko godne pożałowania, bo niwelacja sprowadza inne klasy do poziomu klasy mieszczańskiej, która nie potrzebuje tego, będąc — jak podkreśla Augier — zdrową i prężną właśnie dlatego, że zachowuje swoje własne tradycje. Objawem tej niwelacji jest, że arystokracja porzuca swoje stanowisko legitymistyczne, wkraczając czynnie do życia politycznego, walcząc o pieniądź i wpływy, tracąc przy tym swoje cenne zalety. Zjawiskiem jeszcze bardziej godnym pożałowania dla Augiera jest awans nizin społecznych dzięki pieniądźowi. „Augier jako artysta dużej miary nie mógł nie dostrzec drapieżnego oblicza burżuazji Drugiego Cesarstwa. Jego bohaterzy pozytywni są mało przekonujący z punktu widzenia artystycznego, za to jego burżuazyjni drapieżcy stają przed nami w jego najlepszych komediach jako świetne i typowe charaktery” — pisze Gwozdiew¹. Ale trzeba dodać, że owi drapieżcy to przeważnie albo arystokraci, którzy się stają ludźmi interesu, albo też nowobogacy: Guérin (*Maître Guérin* 1864) jest zubożonym chłopem; Giboyer („*Syn Giboyera*”, 1863) jest synem dozorca, który ciężką pracą wybija się tak dalece, że wszystkie stronnictwa polityczne pragną kupić jego świetne pióro publicysty, i Giboyer sprzedaje swoje pióro bez żadnych zastrzeżeń.

Natomiast burżuazja u Augiera jest klasą, która niejako w sposób naturalny robi pieniądze, nie deklasując się ani nie walcząc o nie w sposób nieuczciwy. Przeciwnie — jest pracowita, jest oszczędna, jest zaradna. W jej rękach znajduje się przemysł i handel. Jest klasą zdrową, klasą, która ma przed sobą przyszłość i która powinna dbać o swoje zdrowie moralne kultywując swoje cnoty naturalne².

¹ Op. cit.

² Ciekawą reakcją publiczności, świadczącą o charakterystycznym rozmiłowaniu w pieniądzu i jego moralnych konsekwencjach, notuje Gautier — *Histoire de l'art dramatique en France depuis vingt-cinq ans 4 série*. Oto w komedii Augiera „Człowiek jak się należy” bohater, rodzaj Tartuffe'a obyczajowego, walczy o zapewnienie sobie spadku po wuju, wyrugowując z jego łask młodą siostrzeniczkę, a to przez skompromitowanie jej, rzucenie jej w ramiona kochanka. Otóż publiczność „wzięła tytuł dosłownie. W oczach wielu widzów sto tysięcy écus spadku wystarczyło więcej niż całkowicie do usprawiedliwienia machinacji Féline'a. Uważano za rzecz zupełnie zrozumiałą, że stara się o odsunięcie Julii, i sposoby, których używa, nie wydały się zbyt ohydne. Żona Féline'a, która odgadła, co kryje maska pięknych uczuć jej męża, wydała się dziwaczna i dość nieuczciwa, bo go nie kocha. A czyż nie zachowuje wszystkich pozorów? czyż nie jest poprawny w swoich obyczajach? [...] Czy nie ma wszystkich zalet, których można wymagać od patentowanego człowieka, wyborcy, wybieralnego, mogącego być członkiem wszystkich towarzystw filantropijnych? Czyż nie zarządza dobrze majątkiem — i cóż mu można zarzucić? Ze go chce powiększyć dla przyszłej rodziny? Czy jest coś moralniejszego? A zresztą ma przecież prawa do spadku. Czyż nie uprzedził wuja, siostrzenicy, siostrzeńca? Zaiste, niejedna matka na sali nie pragnęłaby innego małżonka dla swojej córki”. I Féline zbiera brawa przy otwartej kurtynie.

III

Komedie moralne, komedie społeczne, komedie polityczne Augiera są poniekąd z natury poruszanych przez niego zagadnień, po części zaś dzięki jego naturalnej skłonności, pełne morałów, a wielki materiał obyczajowy, jaki tam wprowadził, hamuje ich akcję. Żeby go wprawić w ruch, potrzeba pewnych sprężyn, nawet sztucznie wprowadzonych, bo tego wymaga utwór dla sceny przeznaczony. „Skombinowanie powieści Balzaca z wodewilem Scribe'a, oto co uczynią autorowie nowocześniejszej komedii obyczajowej. Wedle swoich naturalnych skłonności i wartości swego umysłu wprowadzą tam więcej Balzaca albo więcej Scribe'a, ale system dramatyczny pozostanie w zasadzie ten sam”¹.

Dobrze zmontowana sztuka jest specjalnością Francuzów. Druga połowa XIX w., uważana przez wielu krytyków (np. Sarcey) za okres wyjątkowo świetnego rozwoju dramatu², doprowadza ten kunszt do niezwyklej precyzji. Wielowątkowa intryga przecina materiał obserwacyjny w wielu kierunkach, sprowadzając w potrzebnej chwili wielką scenę albo zręczne rozwiązanie.

Sprężynami takimi są wątki romansowe (romanesque), które można by ująć w formułę: motyw gestu. Nie brak w komediach Augiera dziewcząt, które poświęcają się dla szczęścia rodziny, szlachetnych młodzieńców z oburzeniem odrzucających nieprawnie zdobyty majątek ojca albo w imię miłości rezygnujących z bogatego ożenku, szlachetnych wynalazców narażających życie dla nauki. I nie stoi to wcale w sprzeczności z moralnością Szkoły Zdrowego Rozsądku. Przeciwnie. Pewna doza romansowości jest nawet zjawiskiem zupełnie rozsądnym i pożądanym³. Dowodzi zalet serca. Dzięki temu, że mieszczanin ma gest, nie daje się tu prześcignąć arystokratom i może uważać, że jest naprawdę bez zarzutu. Jest szermierzem ideału.

¹ R. Doumic, *Le théâtre* (L. Petit de Julleville, *Histoire de la langue et de la littérature française*, t. VIII).

² — „Sardou, Dumas, Augier“ — mówią dyrektorzy; — „Augier, Dumas, Sardou“ — mówią znawcy. (Paul Gaultot, *Le foyer de la Comedie Française*, Paris 1926).

³ — „Bądźcie entuzjastkami, bądźcie «romanesque» do woli. Postarajcie się mieć odrobinę poezji w głowie. Będziecie przez to łatwiej uczciwe i pewniej szczęśliwe [...] Można włożyć namiętność w wykonywanie obowiązku. I nie tylko można: trzeba. Jeżeli pan się kiedykolwiek ożeni, niech pan tylko poślubi kobietę, która nie jest romanesque, a zobaczy pan, co będzie. A właśnie będzie, że wszystko jej się wyda nijakie i nudne w życiu, a przede wszystkim jej małżeństwo (proszę mi wybaczyć!) a potem ognisko domowe, dzieci, nawet religia. Obecnej generacji nie trzeba przestrzegać przed romansowością. W tej chwili nie to niebezpieczeństwo nam grozi. Nie ginimy przez entuzjazm, ginimy przez miernotę. Niech no pan zobaczy te kobiety, o których się mówi w Paryżu, mam na myśli te, o których się mówi za wiele — czy gubi je ich wyobraźnia poetycka? czy błędzą szukając ideału? Przecież to są w trzech czwartych najbardziej puste mózgi i najbardziej jałowe wyobraźnie, jakie istnieją“ (Feuillet, *Le journal d'une femme*, [1879]).

„Zięć pana Poirier”, pierwsza komedia Augiera napisana prozą, znaczy w rozwoju jego twórczości nowy etap, jak też nowy etap w rozwoju mieszczańskiej komedii obyczajowej XIX wieku. Po etapie kostiumowym, po sztukach wykładających wyraźnie ideały moralne publiczności mieszczańskiej, ale strojących swoje morały w efektowne szaty zewnętrzne, stanowiące kompromis pomiędzy dążeniami do realizmu i wiernego odtwarzania aktualnej rzeczywistości a przyzwyczajeniem do klasycznego „oddalenia w czasie” i „człowieka wiecznego” jako właściwych wielkiej sztuce — po etapie wierszowanych komedij o tematyce współczesnej, gdzie realizm i aktualność wysuwają się na pierwszy plan, pozostają jednak w granicy pięknej czy raczej upiękkszanej natury, przychodzi teraz etap komedii opartej w swoich zagadnieniach i w szczegółach swego wykonania na obserwacji potocznej i wykładającej swoje tendencje bez kompromisów formalnych. Ówczesna publiczność zbyt mało wie o ideałach estetycznych klasycyzmu i romantyzmu, by upominać się o „wielką sztukę”. „Zięć pana Poirier”, który najdoskonalej odpowiada ideałom moralnym, społecznym i estetycznym publiczności mieszczańskiej, zostanie przyjęty jako dzieło na miarę wielkich rodzajów literackich. Nazwisko Moliera padnie w recenzjach o Augierze. Nastąpi dalszy szereg sztuk realistycznych, aktualnych, tendencyjnych, które staną się dla drugiej połowy XIX w. rodzajem reprezentacyjnym.

Augier od początku swojej kariery wchodzi do repertuaru Komedii Francuskiej. „Cykuta” wystawiona po raz pierwszy w Odeonie (1844), w 1846 wznowiona jest w Komedii Francuskiej. W Komedii Francuskiej też będą kreowane: „Człowiek jak się należy”, „Awanturnica”, „Gabriela”, „Flecista”, „Diana”. Wobec sztuk realistycznych Komedia Francuska objawia pewne wahanie, ale już w 1861 wystawia „Syna Giboyera” i „Bezczelnych”, w 1864 „Zięcia pana Poirier”, który utoruje drogę dla innych pisarzy komedii obyczajowej tego okresu.

„Zięć pana Poirier” jest arcydziełem Augiera. Zręcznie i dowcipnie przeprowadzona intryga, świetny dialog (trzeba niestety powiedzieć, że Augier napisał tę komedię do spółki z Juliuszem Sandeau), zamierzone i celowo wyzyskane reminiscencje z Moliera nadają jej cechy doskonałej sceniczności. Wszystkie aspiracje „Szkoły Zdrowego Rozsądku” i wszystkie ideały publiczności mieszczańskiej znajdują w niej swój wyraz: pan Poirier, „mieszczanin szlachcicem” swoich czasów, wygłasza pochwałę pracowitości, uczciwości mieszczanina i głosi kult rodziny, a potępiony i wyśmiany jest za to, że chce wyjść ze swojej sfery i zaprzepaścić dla blichtru tradycje swojej klasy. Gaston de Presles, męski odpowiednik „awanturnic”, wnoszących element rozkładu do ogniska domowego, reprezentant swojej wymierającej klasy, nawraca się przy końcu na program uczciwej i rzetelnej pracy i kultu dla rodziny; pieniądze ukazany jest jako sprężyna regulująca stosunki pomiędzy klasa-

mi w XIX w., ale ten problem jest potraktowany bez głębszych akcentów, jakich nabierze w późniejszych komediach Augiera; godność kobietą i piękny gest „romanesque” reprezentuje z wdziękiem młodości Antonina Poirier. „Zięć pana Poirier” jest hymnem „triumfującego” mieszczaństwa, którego prorokiem pozostanie Augier przez cały czas swojej twórczości.

Lidia Łopatyńska



Stanisław Dąbrowski

„ZIEĆ PANA POIRIER” NA SCENACH POLSKICH

Jan Lorentowicz podając zestawienie ilości przedstawień tej komedii na warszawskiej scenie „Rozmaitości”, od 1856 do 1917 granej 61 razy, porównuje z żalem znikomy sceniczny rezultat powodzenia rodzinnej twórczości dramatycznej.

„Repertuar francuski! Spotykamy się z nim przy charakterystyce każdego aktora; z niego treść dla siebie czerpały zarówno największe talenta jak i najmierniejsze uzdolnienia. Smutno to wyrzec — ale ilekroć chodzi o najdokładniejsze określenie działalności naszego artysty; ilekroć szuka się roli, która od razu całą jej siłę w sobie zawarła, tyle razy znajduje się ją w sztuce Feuilleta, Augiera, Sardou lub młodszego Dumasa” — stwierdza Władysław Bogusławski w swej pracy pt. „Siły i środki naszej sceny”, konkludując dalej: — „talenta naszej sceny wyrabiała się przeważnie na płodach obcego pióra”.

Nasza publiczność karmiona literaturą dramatyczną francuską, rozsmakowała się w niej na dobre w połowie 19 wieku.

Były to czasy, kiedy gustowi widowni odpowiadały długie, wytworne a dowcipne dialogi, w których snuła się nieraz wątpliwa akcja, na scenie na tle szablonowych złożonych salonów i mebli (konieczne rokokol) grupowali się malowniczo artyści i artystki w wykwinnych strojach, kreując postacie ze świata arystokracji, finansjery, przeżywali swoje kłopoty miłosne i sprawy honorowe, rozrzucali hojną dłońią luidory. Zblazowani młodzieńcy miewali urocze niedocenione żony i kosztowne a kłopotliwe metresy. Małżeństwa z rozsądku wytwarzały kontakty i konflikty między kastami, których przedstawiciele częstowali się wzajemnie prztyczkami gryzącej ironii. W ostatnim akcie uprzejmy autor rozpedzał nagromadzone chmury i wypuszczał widzów do domu w pogodnym nastroju, uspokojonych co do przyszłości bohaterów wieczoru.

Powodzenie sztuce zapewniały najlepsze obsady ulubieńców widowni, która się rozkoszowała zarówno wytwornymi manierami salowników, jak i pełną pomysłowością grą, interesującą rzeźbą charakterystycznych figur. Utrwalone powodzenie sztuki nakazywało dyrekcji prawie co roku rzucać parokrotnie na afisz magnetyczny, pamiętny dla bywalców tytuł.

Na scenach polskich zadomowili się francuscy autorzy o wyrobionej technice pisarskiej, władającej niezawodnymi efektami, dając aktorom szerokie pole do popisu. Wówczas nawet, dla nas dziś blade i papierowe role kochanków posiadały swój urok, jeśli poparte były gładkością

salonową gestu i słowa artystów i szczebiotliwym, wiośnianym wdziękiem amantek. Amanci warszawskiej sceny obnosili i w życiu swoje wytworne maniery. Piękny Prażmowski zwiedzający kiedyś Kraków, tytułowany przez obwoźącego go po mieście fiakra per „panie hrabio”, zapytał go o powód tytułowania i otrzymał odpowiedź: „A cóż, czy to ja nie znam pana hrabiego Artura Potockiego?”

Podpatrywali warszawscy aktorzy podczas letnich ferii w Paryżu największych aktorów tamtejszych scen i wnosili często wzory skopiowane na swoją scenę „Rozmaitości”, górując „dobrymi manierami” nad kolegami ze sceny lwowskiej i krakowskiej, choć i np. w Krakowie Józef Szymański, wedle słów dyrektora Stanisława Koźmiana, był niezastąpionym przedstawicielem typów świata arystokratycznego swym specyficznym nonszalanckim tonem i „pańskim” gestem. Artystki swymi kreacjami toalet, często zagranicznych, imponowały widowni i dyktowały prawa mody. Była to epoka lwów i lwic salonowych.

Po sukcesie prapremiery paryskiej „Zięcia pana Poirier” w r. 1855 w Théâtre Gymnase, grywanego od 1864 r. na scenie Théâtre Français, ukazuje się ta wyborna komedia w warszawskim teatrze „Rozmaitości” 27 września 1856 r. w doskonałym tłumaczeniu Seweryna Kaplińskiego (*1826 † 1875). Drugie tłumaczenie tej komedii było pióra Kazimierza Kalinki.

Słyneły w Europie szeroko paryskie kreacje Poiriera (Franciszek Got) i Gastona (Delaunay). Na naszych scenach zabłysły w roli teścia wielkie gwiazdy aktorskie; trudna i wspaniała rola związana była z najlepszymi nazwiskami polskich scen — przeciętni aktorzy nie porywali się na to ryzykowne zadanie.

Dyrekcja czy reżyseria warszawskiego teatru okroiła 4-aktową komedię, skróciwszy ją do trzech aktów, w obawie, że przydługie dialogi mogą znużyć widów.

Zachwył wywołała gra Józefa Rychtera, wówczas 36-letniego artysty, o którym przy wznowieniu komedii w 1866 r. pisał Wacław Szymanowski, że stworzył „typ wyrazisty, okrągły, doskonały w sobie. Wątpię, by którybądź aktor francuski był lepszym w tej roli”.

Rolę Poiriera grywał później nieraz na scenie krakowskiej i lwowskiej, występując gościnnie. Jedynaczkę jego, Antoinette, grała Salomea Palińska, pierwsza wówczas amantka sceny; w 1856 r. zarzucano jej zbytek deklamacyjności, ale w 10 lat później zachwyca się Wacław Szymanowski jej grą w trzecim akcie.

Jan Chomanowski występował w roli poczciwego Verdeleta do roku 1868, po jego śmierci objął tę rolę Józef Grzywiński. Józef Komorowski, ulubiony amant warszawski, grał Gastona „z całą siłą niepospolitego talentu”, niestety niedługo, bo zmarł w 1858 r., a po nim objął ją Władysław Świeszewski, który przy nim na premierze grał księcia Hektora. Rola Hektora zaś dostała się w ręce Jana Tatarkiewicza.

Podczas nieobecności Rychtera na warszawskiej scenie rolę jego objął utalentowany Adolf Ostrowski, a po jego śmierci Mieczysław Frenkiel, w r. 1897 od 13.II.

O tym wznowieniu pisząc Aleksander Rajchman notuje, że Frenkiel „miał humor, ale przede wszystkim celował prawdą, nie goniąc za efektownymi momentami możliwych aluzji i modernizacji. Scena z córką w akcie drugim i scena z księciem i margrabią w tejsze odsłonie odegrane były przewybornie”. Chwali również Edwarda Wolskiego za rolę margrabiego odegraną ze spokojem i dystynkcją — drugi recenzent zaś, Kazimierz Zalewski, zarzuca mu szablonowość, bo stworzył jego zdaniem współczesnego zdechlaczka, zapominając, że był przedstawicielem arystokracji z czasów Ludwika Filipa. W roli Verdeleta Szymanowski Władysław był za oschły, Jadwiga Czaki zaś jako Antoinette „szczerą, poważną i nie tracącą ani na chwilę wdzięku, którym wraz z powyższymi zaletami podbija ostatecznie Gastona”. Bolesławski w roli księcia nie zdobył uznania.

Ostatnie warszawskie wznowienie 6.XI 1917 r. ukazało się w starannej stylowej oprawie z epoki drugiego cesarstwa. Sprawozdawca Adam Dobrowolski ocenia barwny koloryt i doskonałą ironię w konwersacji. „Dziś nie trzeba latarki Diogenesa, aby znaleźć takiego zięcia, pełno ich na świecie!” W scenie z kucharzem znajduje on echo komedii molierowskiej. Rola burżuja kreował M. Frenkiel z trafnym oddaniem epoki; reżyser komedii, Władysław Staszkowski, odtwarzał Verdeleta ucharakteryzowany à la Napoleon III. Lekkomysłnego zięcia grał Jerzy Leszczyński wnosząc, wedle słów recenzenta, wdzięk Doriany Gray'a; księcia Hektora przedstawił Antoni Rożycki. Nie dociągając w grze, ale czarując, jak zwykle, widownię, wystąpiła Stanisława Lubicz-Sarnowska w roli margrabiny. Wekslarzy grali Krogulski, Essner i Tomasik, kucharza Myszkiewicz. Dekoracje projektował Kozłowski.

Na krakowskiej scenie w sezonie 1869/70 za dyrekcji Stanisława Koźmiana gościł krótko Józef Rychter. W ostatnim swym pożegnalnym występie dnia 13.I 1870 r. ukazał się w roli pana Poiriera. Recenzent „Czasu” (nr 11, 1870 r.) doceniał w pełni artyzm znakomitego gościa, który „grą swoją wydobywał na jaw całą tajemnicę plastycyzmu myśli autora i zachwycał widzów, lecz zarazem oddziaływał na otoczenie swe wzorem głębokich studiów, które jedynie zdolne są doprowadzić sztukę do ostatecznego wykończenia. Dla p. Rychtera nie ma roli mało znaczącej, gdyż każdą umie podnieść, nadać jej pewną wagę, urok i zrobić ją zajmującą. W roli p. Poirier wczoraj p. Rychter jak zawsze zespalając grę zewnętrzną z pełną wymowy mimiką, z wyrazem twarzy, który tłumaczy i uzupełnia luki dykcji, po mistrzowsku przedstawił obraz milionowego plebejusza, którego zawiedziona ambicja nie przebiera w środkach upokorzenia tego, któremu winę owego zawodu przypisuje. Ustępy, w których Poirier milczy, były równie wymowne dla widza, jak te, w których przemawia, pierwsze bowiem wyrażały dramat wewnętrzny, drugie nadawały mu ciało i życie”.

W roli Antoinetty wystąpiła Antonina Hoffman, która miała przeziwony talent nasycania specjalnym kolorytem każdej nawet bezbarwnej roli. Zdaniem recenzenta, rolę swą odegrała wybornie. „Owe pobłytki szlachetności charakteru, jak np. zniszczenie kompromitującego listu,

lub rzucenie się w objęcia Gastona w chwili, gdy przyjmuje jej upokarzające warunki, nie mogły być wymowniej oddane”.

W roli margrabiego ukazał się ulubiony przez publiczność Feliks Benda, aktor, który oprócz wielkiego talentu, umiał „nosić frak”. Był w tej roli „bardzo właściwym przedstawicielem narowów, jakie wielkie imię nieraz ze sobą przynosi, a zarazem niezachwianych pojęć honoru, które strzegą przed moralnym upadkiem”.

Doskonałym duchem opiekuńczym Antoniny był Gustaw Fiszer w roli Verdeleta, artysta, który wnosił dużo serdecznego ciepła na scenę.

Władysław Wolański, później pierwszy amant lwowskiej sceny, grał rolę księcia Hektora, Zygmunt Bogucki lichwiarza Salomona, Batorski — Chavassus, Żródelski — kucharza Vatela.

Dopiero po dwudziestu trzech latach młody dyrektor, Tadeusz Pawlikowski, w pierwszym swoim sezonie 1893 r., dając szereg mocnych pozycji scenicznych, dnia 10.XII wznawia „Zięcia pana Poirier” z świeżo zaangażowanym na krakowską scenę Kazmierzem Kamińskim w roli zubożonego przemysłowca. Był to wówczas wielki sukces znakomitego artysty, obok udanych ról w „Domu otwartym”, „Grubych rybach” i „Marcowym kawalerze”. W roli zięcia wystąpił Apollo Lubicz, Marcei Zboiński grał Verdeleta, Aniela Wyrwicz Antoninę.

I znów po dwudziestu dwu latach, w czasie wojny, w 1915 r., wznawia Pawlikowski komedię, o której recenzent „Czasu”. Konrad Rakowski mówi, że jest to „najdoskonalsze artystyczne dzieło po Moliere, komediopisarza Francji, jest to, jak gdzieś zaznaczono słusznie, nowożytny *Bourgeois gentilhomme*”.

Rolę teścia grał kapitalny Leonard Bończa Stępiński, zięcia Jerzy Leszczyński, Verdeleta Zygmunt Noskowski, Antoninę Anna Belina Leszczyńska, pierwsza żona Jerzego Leszczyńskiego, siostra Leona Schillera (debiut).

Na lwowskiej scenie dyrektor Adam Miłaszewski wystawia „Zięcia pana Poirier” w 1865 r. dnia 11.V z Adolfem Linkowskim w roli teścia, a dnia 25.V tegoż roku wystąpił gościnnie w tej roli Józef Rychter.

Na prowincji Kalisz oglądał w marcu 1870 Rychtera podczas gościnnych występów. Lubelski teatr za dyrekcji Pawła Ratajewicza w 1870 wystawia tę komedię pod tytułem „Zięć i spekulant”.

W Łodzi w roku 1893 za dyrekcji Czesława Janowskiego grano „Zięcia pana Poirier” 15 i 19.X, a 18.VIII 1895 za tej samej dyrekcji wznowiono tę komedię z gościnnym występem Ryszarda Ruszkowskiego, podówczas artysty sceny lwowskiej.

„Zięć pana Poirier” szacowany jako najlepszy utwór komediowy XIX wieku, nazywany kiedyś „Le révanche de Georges Dandin”, nie traci z latami swej wartości; pogłębia się jego znaczenie, uwypuklają się kontury i rysy satyrycznej plastyki, przypominającej żywo ówczesne karykatury Daumiera czy Dantana.

Stanisław Dąbrowski

KRONIKA

TEATR NARODOWY W ŁODZI

Spośród 17-tu projektów, które wpłynęły w związku z konkursem na budowę Teatru Narodowego w Łodzi, za najlepszy uznano projekt inżynierów Duchowicza i Majerskiego, pracujących obecnie nad przygotowaniem szczegółowych planów. We wrześniu bieżącego roku plany będą całkowicie wykończone. W obecnej chwili Zarząd Miasta dysponuje już pewnymi sumami, które umożliwiły częściowy zakup materiałów na budowę teatru. Nowoczesny gmach teatralny stanie na plcu Dąbrowskiego. W najbliższym czasie nastąpią próbne wiercenia celem przeprowadzenia badań terenowych, na jesieni zaś zostanie rozpoczęta budowa.

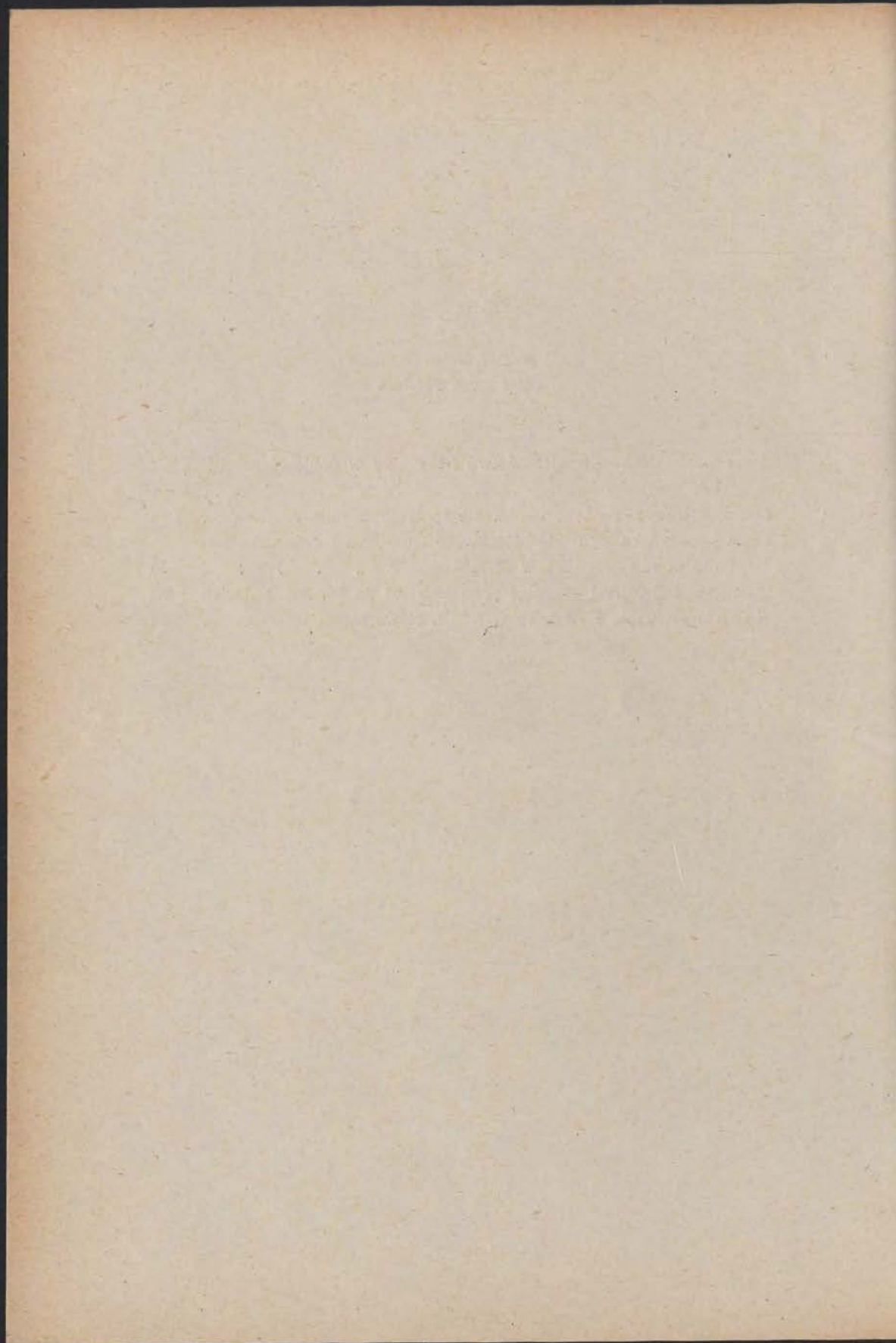
NOWE PISMO TEATRALNE

Państwowy Teatr Śląski im. Stanisława Wyspiańskiego w Katowicach rozpoczęła wydawnictwo pisma teatralnego pod nazwą „Wieczory Teatralne“. Pismo niewielkich rozmiarów zawiera drobne artykuły i wiadomości związane ze sztukami, które wystawia Teatr Śląski. Dotychczas ukazały się dwa zeszyty nowego pisma.

SPIS RZECZY

Emil Augier, Jules Sandeau :
«Zięć pana Poirier»

	str.
Anna Rynkowska — Społeczeństwo francuskie w dobie Monarchii Lipcowej	1
Maria Bechzyc-Rudnicka — Teatr społeczny Emila Augiera .	10
Lidia Łopatyńska — Szkoła Zdrowego Rozsądku i francuska ko- media mieszczańska w XIX w.	20
Stanisław Dąbrowski — „Zięć pana Poirier“ na scenach polskich	32
Kronika. Teatr Narodowy w Łodzi. Nowe pismo teatralne .	36



Czasopismo *Łódź Teatralna* zatwierdzone zostało przez
Ministerstwo Oświaty pismem z dnia 8. V. 48 r. Nr VI Oc-1194/48
jako pożądane w bibliotekach szkół średnich i nauczycielskich

Łódź Teatralna jest do nabycia we wszystkich sklepach
i kioskach „Czytelnika”

Okładka i przerywniki w tekście Olgi Siemaszkowej

WYDAWCA: Państwowy Teatr Wojska Polskiego
ADRES REDAKCJI: Łódź, ul. Stefana Jaracza 29
ZA REDAKCJĘ: T a d e u s z S i v e r t

Drukowano w Zakł. Graf. Spółdz. Wyd. „Książka i Wiedza” z odp. udz.
w Łodzi, Piotrkowska 86, tel. 254-21

D-036039

THE UNIVERSITY OF CHICAGO
LIBRARY
540 EAST 57TH STREET
CHICAGO, ILL. 60637

THE UNIVERSITY OF CHICAGO
LIBRARY
540 EAST 57TH STREET
CHICAGO, ILL. 60637

THE UNIVERSITY OF CHICAGO
LIBRARY
540 EAST 57TH STREET
CHICAGO, ILL. 60637

